

Hochschule für Musik und Theater
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig

Diplomarbeit

Aspekte des Zusammenhangs zwischen Musikalität und Technik anhand des Beispiels des Plektrumgitarrenunterrichts

eingereicht von: Jens Legler
Fachrichtung: Populärmusik, Plektrumgitarre
am: 14.03.1997

Mentoren: Frau Prof. Dr. Regina Pauls
Herr Doz. Gerd Unger

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	3
1. Der Musikalitätsbegriff	5
2. Der Begriff der Technik	9
3. Musikalität versus Technik?	15
4. Fragen der Rockmusik, speziell bestimmter Spieltechniken	24
Anhang mit Quellenverzeichnis	32

Einleitung

Außer dem üblichen „Musikalitätstest“ bei der Aufnahmeprüfung etwa an einer Musikschule wird man auf den Begriff der Musikalität in der Praxis des Instrumentallehrers später kaum stoßen, möglicherweise weil oft zu großer Wert auf die Entwicklung und Erweiterung der technischen Mittel gelegt wird, wenig aber auf die Musikalitätsentwicklung, so als ob das eine das andere ausschließen würde.

Auch der Gitarrenunterricht gehört zu den entwicklungsbeeinflussenden Faktoren der Musikalität, sicher ebenbürtig mit den anderen Erfahrungen des Schülers, wie dessen Hörgewohnheiten. Der Lehrer sollte folglich versuchen, die Musikalität zu erweitern, zu entwickeln und zu beeinflussen, z. B. indem er Schwächen versucht zu erkennen und hier ansetzt, um den jeweiligen Einzelaspekt zu fördern.

Er ist auch „Vermittler“ von Technik und der Musikalität, der die Elemente der Musik sowie die Musik als „Ganzes“ „begreifbar“ machen sollte, so dass die Technik nichts anderes ist als der Nährboden für die musikalische Äußerung – die spieltechnische Umsetzung eines vom Schüler z. B. „beim Hören intuitiv erfassten“ musikalischen Gehalts.

Die Gefahr, dass Technik zum Selbstzweck wird, muss verhindert werden, eben indem die Musik erlebbar gemacht wird.

Die große Verantwortung des Lehrers, die Musikalität zu beeinflussen, die bei jedem „gesunden Menschen“ vorhanden und zu fördern ist (dies Bezug nehmend auf die krankhafte „Amusie“) beinhaltet auch, dass der Lehrer sich der Wechselwirkung zwischen Musikalität und Technik bewusst sein muss. Beim Schüler darf nicht der Eindruck entstehen, der Lehrer sei technisch kompetenter und allein dies würde den Inhalt seines Unterrichts ausmachen.

Technik unabhängig von Musikalität gesehen, ist nutzlos – eine Hülle ohne Inhalt.

Die einseitige Förderung spieltechnischer Fertigkeiten wird entschieden abgelehnt.

Die begriffliche Unterscheidung habe ich nicht gewählt, weil es mir um eine Darstellung „Technik versus Musikalität“ geht, sondern um der Einfachheit halber bestimmte Gesichtspunkte leichter behandeln zu können; wobei im

folgenden diese beiden Begriffe in der Form, in der ich sie verwenden werde, näher beschrieben werden sollen.

Das sich gegenseitige Bedingen von Technik und Musikalität umschreibt das folgende Zitat:

„Deswegen wird ein erfahrener Instrumentallehrer zugleich mit den instrumentalen Fertigkeiten die musikalischen Fähigkeiten durch geeignete methodische Maßnahmen zu entwickeln anstreben, aber auch die Aneignung von Kenntnissen allgemeiner und speziell-musikalischer Art nach allen Kräften fördern.“ „Einerseits hängt von den Fähigkeiten die Leichtigkeit und Schnelligkeit des Erwerbs von Fertigkeiten und Kenntnissen ab, andererseits trägt der Erwerb dieser Kenntnisse und Fertigkeiten zur weiteren Entwicklung der Fähigkeiten bei.“¹

Im Plektrumgitarrenunterricht gibt es viele interessante moderne technische „Neuerungen“ zu berücksichtigen, und der Spezifik dieses Instruments sollen die Überlegungen besonders Rechnung tragen. Die Trennlinie zur „klassischen“ Konzertgitarre wird gezogen, nicht um sehr weit reichende Verknüpfungen zu verneinen, sondern um die Besonderheiten der Plektrumgitarre herauszustreichen.

Großes Augenmerk soll auf die Populärmusik gerichtet sein, da diese das „Hauptanwendungsgebiet“ der Plektrumgitarre ist. Weiterhin soll innerhalb der Populärmusik der Schwerpunkt vor allem auf der Rockmusik liegen, da viele der oben erwähnten „Neuerungen“ aus diesem Bereich kommen.

Es sollen auch Denkanstöße für Gitarrenlehrer gegeben werden.

Dem Thema entsprechend, welches sich natürlich als roter Faden durch die gesamte Arbeit zieht, war es nicht zu vermeiden, dass gewisse Gedanken in ähnlicher Form an anderer Stelle erschienen, da ja Zusammenhänge dargestellt werden sollen.

Die Kapitelüberschriften weisen auf den jeweils veränderten Blickwinkel hin, der die Gewichtung und die Akzente setzt.

¹ Michel S. 38

1. Der Musikalitätsbegriff

Ich möchte hier die Bedeutung des Begriffs „Musikalität“, in welcher ich diesen verwenden werde, erklären.

Synonym wird gelegentlich auch musikalische Begabung benutzt.

Es ist umstritten, in welchem Maß die musikalischen Fähigkeiten, die die Musikalität bilden, zum Genotyp gehören (den angeborenen physiologisch-anatomischen Besonderheiten des Menschen, seinen Voraussetzungen, seinen genetischen Informationen) oder erworben wurden durch die Wechselwirkungen mit der Umwelt (Elternhaus, pädagogische Institutionen, Medien etc.).

Es ist auch umstritten, ob es eine „Gesamtqualität Musikalität“ gibt oder ob sie aus einzelnen Elementen besteht, die voneinander relativ unabhängig sind.

Sicher ist, dass die Hypothesen über Genies, also ausgesprochener Exponenten einer sehr großen Musikalität, vielleicht aufgrund ihrer faszinierenden „Gesamtwirkung“ für die erste Behauptung besonders oft als Beispiele angeführt werden. (Berücksichtigt wird kaum, dass diese Musiker Extreme darstellen!)

Versuche, Musikalität wissenschaftlich zu definieren und somit konkret zu fixieren, gibt es sehr viele; es ist meist davon ausgegangen worden, dass die Elemente, die die Musikalität bilden, messbar sind – und hier setzen die meisten Definitionen an.

So werden bei Versuchspersonen diese Elemente herausgegriffen und „erfasst“. Oft werden verschiedenartig zusammengesetzte Gruppen gebildet, wie beispielsweise Personen mit musikalischen Erfahrungen im Instrumentalunterricht, um festzustellen, ob es etwa für bestimmte Faktoren eine altersmäßige Besonderheit oder Gesetzmäßigkeit gibt, oder ob bei bestimmten Faktoren Korrelationen mit anderen Faktoren vorliegen, sogar bis hin zur Frage, ob es geschlechtsspezifische Unterschiede gibt.

Sicherlich macht den Begriff der Musikalität mehr aus als eine Feststellung darüber, dass bestimmte Parameter signifikante Korrelationen aufweisen, da es sich bei Musik um eine **L e b e n s ä u ß e r u n g** handelt, deren Stellenwert für die Menschen so unterschiedlich ist wie die Menschen selbst.

Aber genau wie man Parameter der Musik (wie Tonhöhe, rhythmische und formale Strukturen, harmonische Verhältnisse, Klangfarben, Lautstärken etc.) messen und analysieren kann, kann man auch die Fähigkeit des Menschen (bis zu einem bestimmten Punkt selbstverständlich) messen, wie detailliert diese Elemente der Musik erfasst (und umgesetzt) werden. (Wie emotional intensiv die Musik aufgenommen wird, spielt auch eine entscheidende Rolle.)

„Musik ... beginnt erst, wenn erkannt wird, dass die gehörten Klänge eine sinnvolle Beziehung zueinander haben“²

Geht man davon aus, dass die Musikalität ebenso im Genotyp verankert ist (man denke an die Mitglieder der Bachfamilie!), wie sie mit den durch die jeweilige Umwelt gegebenen Umständen (vor allem der bisher erfahrenen Hörerlebnisse, Hörgewohnheiten) verknüpft ist, ist die Diskussion „erbt/erworben“ überflüssig. Eventuell ist die Gewichtung der einzelnen Faktoren einfach nur individuell recht verschieden, wie es etwa auch das Beispiel der „Wunderkinder“ zeigen mag.

Ein so genanntes „geborenes Talent“ wird in einer ungünstigen Umgebung weniger gedeihen als in einer förderlichen.

Das bedeutet: Musikalität ist e n t w i c k e l b a r, was auch die p ä d a g o g i s c h e R e l e v a n z ausmacht. (Begabung meint umgangssprachlich mehr den „feststehenden“, schon im Genotyp vorhandenen Teil der Musikalität; was aber letztlich beides dasselbe ist.)

Nun zu den einzelnen Gliederungen in Einzelkomponenten der Musikalität:

Das Unterteilen in Einzelfähigkeiten existiert z. B. in einer Unterteilung in 25 Strukturteile (C. Seashore)³; H. Rupp untersuchte 8 Fähigkeiten zur Feststellung der musikalischen Begabung; J. A. Mjølven entwickelte eine recht zweifelhafte hierarchische Ordnung mit 10 „musikalischen Graden“ („Grad 10 ist sehr musikalisch“ heißt: „komponiert oder spielt mehrere Instrumente oder absolutes Tongedächtnis plus 9 der vorher genannten Merkmale“ wie z. B. das „Merkmal“: „kann eine zweite Stimme halten“!)⁴; B. M. Teplow unterscheidet drei grundlegende Gruppen musikalischer Fähigkeiten (Empfindung

² Bentley, S. 23

³ Michel, S. 40

⁴ ebenda, S. 59 ff.

der Tonalität/Fähigkeit der Gehörvorstellungen/Empfindung für Rhythmus)⁵; A. Bentley maß bei kleinen Kindern die drei seiner Meinung nach grundlegenden musikalischen Fähigkeiten: das Tongedächtnis, das Rhythmusgedächtnis und die Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhen⁶ usw.

Gedächtnisfähigkeiten in Bezug auf die musikalischen Elemente gehören zur Musikalität genauso wie die kinästhetischen Empfindungen und Vorstellungen des Menschen.

Ein recht überzeugender Versuch einer Definition der Musikalität stammt von Martha Vidor:

„Musikalität ist eine dispositionelle Angelegenheit des psychophysischen Organismus und als entwickelbare Fähigkeit normalerweise bei jedem Menschen vorhanden. Sie äußert sich in der Fähigkeit, zusammenhängende musikalische Gestalten aufzufassen und als solche zu reproduzieren bzw. selbst zu erzeugen ... Melodische, rhythmische, harmonische Auffassungsfähigkeit ... sind Bestandteile dieser Gesamtheit. Sie stehen in vielfacher funktioneller Wechselwirkung zueinander und bilden miteinander einen Strukturzusammenhang, ein dispositionelles Ganzes, das wir eben als Musikalität bezeichnen“⁷

„Als wesentlicher Indikator für die musikalische Begabung innerhalb ihrer Entwicklung müssen Tempo und Leichtigkeit der Aneignung sowie die Schnelligkeit des Fortschreitens sein.“⁸

Offenheit, Interesse und Motivation, Kreativität sowie Strebsamkeit und Beharrlichkeit sind fördern bei der Ausweitung musikalischer Fähigkeiten, beschreiben also den „E n t w i c k l u n g s g e d a n k e n „ einer ausbaubaren musikalischen Begabung.

Die Zensur im Fach Musik an den allgemeinbildenden Schulen sagt erschreckend wenig über die Musikalität der Schüler aus, da hier zu großes Gewicht auf die reine Deskription von Musik (wie z. B. die formale Analyse) gelegt wird – diese sollte nur ergänzend etwas „verdeutlichen“. (Ich erinnere mich, dass mir Mozart damals dadurch gründlich „vergällt“ wurde, da die Handlungsabläufe seiner Opern wesentlich intensiver behandelt wurden als seine Musik.)

⁵ ebenda, S. 41 ff.

⁶ Bentley, S. 32

⁷ Vidor, S. 47

⁸ Michel, S. 62

Der „Hörapparat“ ist der entscheidende Mittler zwischen Musik und (der sich entwickelnden) Musikalität, der Fähigkeit also, Musik aufzunehmen, zu analysieren und vielleicht musikalisch zu wirken.

Die anatomische Voraussetzung zur Fähigkeit, sich an verschiedene Bedingungen und Forderungen auf musikalischem Gebiet anzupassen, schafft die Plastizität der Nervengrundprozesse in der Großhirnrinde.⁹

Akustische Reize spielen hier eine ebenso entscheidende Rolle wie motorische, visuelle (Notenlesen) und emotionale Reize. Musikalität heißt selbstverständlich auch, Technik adäquat, d. h. im Dienst der Musik umzusetzen!

Der von mir verwendete Musikalitätsbegriff beinhaltet im „engeren Sinne“ aus systematischen Gründen nicht den spieltechnischen Aspekt. (Die anderen Fähigkeitskategorien werden der Musikalität zugeordnet.)

Obwohl ich mir der vorhandenen Wechselwirkung bewusst bin, „trenne“ ich hier, um einige Fragen zu erörtern, für welche die Trennung vorerst zweckmäßig erscheint. Aspekte der Musikalität werden im weiteren Text immer wieder zu beleuchten sein.

⁹ ebenda, S. 43

2. Der Begriff der Technik

Ich schicke eine autobiografische Betrachtung vorweg:

Nachdem ich im Alter von etwa acht Jahren erst äußerst bescheidene „erforschende methodische Versuche“ auf den (meist) weißen Tasten des Klaviers gemacht hatte, erlernte ich das Gitarrespiel. Die ersten drei Jahre spielte ich mit einer völlig „verkehrten“ Technik, die auf längere Sicht die Ausbaufähigkeit meines Spiels auch in Bezug auf die Musikalität gefährdet hätte:

Die zweite, sehr unprofessionelle „klassische“ Gitarrenlehrerin brachte mir bei, beim Melodiespielen (!) hinsichtlich des Anschlags für die G-Saite ausschließlich den ersten Finger zu benutzen, für die H-Saite den zweiten Finger und für die hohe E-Saite den ersten (nur beim Simultanspiel der Saiten bei Akkorden üblich), was eine „Technik“ ist, die beispielsweise gar kein Spiel schnellerer Notenwerte zulässt und so jedes systematische Vorankommen verhindert.

Ein völlig falscher dynamischer Stereotyp wurde also als die Grundlage des Spiels gefestigt (zur Begriffsbestimmung siehe weiterer Text). Ex ist evident, dass hier mit der Beschränkung der spieltechnischen Mittel zugleich eine Beschränkung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten einherging!

In diesem „Unterricht“ wurde kaum auf klangliche und dynamische Abstufungen geachtet. Der sich daraus ergebende Mangel an Gestaltungsmöglichkeiten beeinflusst negativ den Klangsinne, beeinträchtigt die Musikalität.

Die bisher mit dem Gitarrespiel verbrachte Zeit erschien mir nutzlos, als ich durch den folgenden Lehrerwechsel erfuhr, dass ich eine grundlegend neue Anschlagsart erlernen musste. Diese durch den ersten „seriösen“ Unterricht erforderliche und äußerst mühevollere Umstellung hat viel wertvolle Zeit in Anspruch genommen, die mit „von vornherein richtiger Technik“ für „musikalische Fragen“ hätte verwendet werden können.

Die aufkommende Frustration, von „ganz vorn“ beginnen zu müssen (einfachste technische Übungen mit einer als „überwunden“ geglaubten musikalischen „Substanz“ zu spielen), ergab bei mir das Gefühl, die Technik sei der „Klotz am Bein“ der Musik.

Die Freude am Unterricht war getrübt, obwohl ich einsah, dass nur systematischer Aufbau „von unten“ weiterhalf.

Der Lehrer kann hier den (für den Schüler sehr demotivierenden) Fehler machen, dass er musikalisches Material benutzt, das dem eines Kindergartenkindes entspricht: und somit die Frustration des Schülers noch mehr verstärkt.

Er sollte dafür Sorge tragen, dass er die Interessen des Schülers berücksichtigt! (Der „Mikrokosmos“ von Béla Bartók ist ein vorbildliches Beispiel aus der Klavierliteratur, welches einfache technische Anforderungen mit „musikalisch anspruchsvollem Material“ verbindet.)

„Körperliche Bewegung und Singen, als ein Teilhaben an Musik, sind intimer als das Instrumentalspiel. Beides kann sich vollziehen, ohne weitere Mittel als die von der Natur mitgegebenen und steht somit unter einer unmittelbaren und subtileren Kontrolle.“¹⁰

Abgesehen davon, dass auch im Instrumentalspiel körperliche Bewegung eine große Rolle spielt, weist Bentley hier auf das „Grundübel“ hin, das mit dem Spielen eines Instruments verbunden zu sein scheint: Dass die „Spiel-funktionen als organisches System“ und das „Musikinstrument als Organ-erweiterung“¹¹ eher euphemistische Umschreibungen eines schwer erreichbaren, aber wünschenswerten Zustandes sind – was also leider in der Realität selten so empfunden wird.

Die erweiterten Möglichkeiten des Instrumentalspiels gegenüber dem Singen, nennenswert etwa das Spiel mehrerer Töne gleichzeitig oder größere Wendigkeit, verblassen somit gegenüber dem scheinbaren Vorzug des Gesangs, die Persönlichkeit besser widerspiegeln zu können, als es beim Instrumentalspiel möglich ist, was ja auch der gängigen Alltagsmeinung entspricht.

Der „höchste Grad des Musikers, der mit Hand, Ohr, Herz und Geist und mit schöpferischer Intuition“ musiziert (Zitat Hermann Erpf)¹², ist offenbar die Ausnahme.

10 Bentley, S. 93/94

11 Biesenbender, S. 53

12 Michel, S. 66

Im weiteren Text werden viele Beispiele genannt, wo mangelhafte Spieltechnik eine Einschränkung an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zur Folge hat; oft sicher sogar deshalb, weil im Unterricht eine krasse Trennung der Spieltechnik vom Ausdrucks- und Klanggehalt stattfand!

Natürlich muss der Lehrer sich bemühen, Bewegungsabläufe zu festigen; die Bewegungsabläufe müssen aber immer Klangvorstellungen entsprechen und nicht umgekehrt, so dass Musik nicht begriffen wird als ein Reservoir an verwendbaren technischen Mitteln, als einer Summe von automatisierten spieltechnischen Mustern.

Letzterer Ansatz wird dazu führen, dass das Instrumentalspiel aus einer Aneinanderreihung von Klischees auch musikalischer Art führt.

Die Feststellung, dass es 3 reine „Vorstellungstypen“ beim Auswendiglernen und –spielen gibt (optisch, motorisch, akustisch), konnte nicht bestätigt werden.¹³

Das Konzept des deutschen Pianisten Walter Giesecking, Musikstücke rein mental, durch visuelle, motorische und akustische Vorstellungsinhalte (ohne Instrument) zu lernen, steht der mechanisch-motorischen Übungsweise geradezu diametral gegenüber.¹⁴ Dieses Konzept ist vor allem auf Anfänger absolut nicht anwendbar, da die „Wechselwirkungen zwischen den Sinnesorganen, dem Zentralnervensystem und dem motorischen Apparat als physiologischer Kern bei der Ausbildung musikalischer Fertigkeiten“¹⁵ natürlich erst entwickelt werden müssen.

Gieseckings methodischer Ansatz ist zwar hochinteressant und faszinierend, aber im ästhetischen Sinne höchst fragwürdig und bedarf gewisser spieltechnischer Grundlagen.

Was also soll der Lehrer tun; wie soll er sich verhalten, wo soll er die Akzente setzen, im Bewusstsein dessen, dem Schüler nicht nur spieltechnisch „zu bewältigendes Material“ vorzusetzen“?

Die nähere Betrachtung zu dem, was den Begriff „Technik“ ausmacht, folgt nun, wie an anderer Stelle bereits erwähnt, nicht um Wechselwirkungen zu negieren, sondern aus Gründen des Definierens.

13 Kopiez, S. 208/209

14 Kopiez, S. 67 ff.

15 Michel, S. 67

Technik (auch Spieltechnik genannt) zu haben, ist die Voraussetzung dafür, dass wir unsere musikalischen Äußerungen entsprechend unseren Vorstellungen in Bewegungsabläufe umsetzen können, dass wir sie nach außen tragen können, dass wir sie hörbar machen und somit anderen Menschen vermitteln können.

Im Idealfall sind unsere technischen Fertigkeiten so gut entwickelt, dass wir uns musikalisch so äußern können, wie wir es wollen, dass es möglichst keine Divergenzen zwischen musikalischen Vorstellungen und dem Ergebnis unserer Umsetzung gibt. Die rein motorischen Fertigkeiten werden verknüpft mit akustischen und visuellen Vorstellungsinhalten, der rationalen Ebene (kognitives Lernen als Stichwort!), auch der Sprache (z. B. große Bedeutung der verbalen Umschreibungen gerade für Anfänger), den Emotionen, der Kinästhesie (hier liegt die Betonung im Gegensatz zur Motorik auf dem Unbewussten) usw.

Die spieltechnischen Fertigkeiten sind also niemals **r e i n** motorisch entwickelt worden!

Das scheint sehr verwirrend und kompliziert zu sein und ist es in der Regel für den Anfänger auch, da die elementaren Bewegungsabläufe beim Instrumentalspiel noch nicht automatisiert sind. Je besser die immer komplizierter werdenden Bewegungsabläufe automatisiert sind, desto leichter fällt es dem Musizierenden, sich auf den Inhalt seines Wirkens zu konzentrieren. So kann das mentale Üben ab einem bestimmten spieltechnischen Niveau (siehe oben Erwähntes zu Giesecking) durchaus wirksam sein, da die automatischen Bewegungsabläufe genügend sicher „gespeichert“ sind, so dass trotz des fehlenden äußeren Bezugs zum Instrument motorische Vorstellungsinhalte (zusammen mit den anderen) ausreichen, um ein Stück zu lernen.

Technik kann aber auch wiederum rückwirkend die Musikalität beeinflussen, indem kreativ mit ihr umgegangen wird. Das Zitat in der Einleitung benennt diese Wechselwirkung.

Das nähere Eingehen darauf, inwieweit Temperament und kognitiver Stil die „spieltechnische Entwicklung“ beeinflussen, würde hier den Rahmen sprengen. (Der kognitive Stil spielt z. B. eine gewisse Rolle beim Erlernen eines Musikstücks. Reinhard Kopiez fand heraus, dass feldabhängig-ganzheitliche Schüler es leichter haben, wenn zu Beginn einer Lernphase das

Lernmaterial strukturiert ist.¹⁶⁾

Es ist zu vermuten, dass bei „Wunderkindern“, die vielleicht im Alter von acht Jahren schwierige Stücke spielen können, die motorischen Abläufe noch nicht so stark mit den oben genannten anderen Ebenen (vor allem der rationalen) „geladen“ sind wie im Alter von (sagen wir) achtzehn Jahren. Es ist jedoch unbestreitbar, dass die günstigsten Startbedingungen für das Erlernen eines Instruments (vor allem eben durch den spieltechnischen Aspekt) in einem möglichst jungen Alter vorhanden sind, da die Plastizität der Nervenprozesse hier sehr hoch ist, so dass eine größere „Formbarkeit“ vorhanden ist. Da jeder Mensch einen anderen Körper hat, also auch verschiedene Bewegungsempfindungen und –vorstellungen ist es falsch, spieltechnische Abläufe bis ins Kleinste hinein festzulegen zu wollen, diesen individuellen Aspekt dabei einfach übergehend.

Dieses Planen von Bewegungsabläufen bis ins kleinste Detail führt dann dazu, dass der Zweck dieser Bewegungsabläufe, nämlich das „Musizieren zu ermöglichen“, immer mehr aus den Augen verloren wird, so dass „das isolierte, vom Klang und Ausdruckswillen getrennte Technische eine Art destruktive Eigendynamik entwickelt.“¹⁷

Dieser von außen aufgezwungenen Technik setzt Biesenbender folgendes entgegen:

„Technisches Studium ... würde dann seine Akzente weniger als üblich auf die gezielte Programmierung von Griff, Haltung und Bewegungsfolge setzen, als vielmehr auf das Training ... von Reaktionsvermögen, Gleichgewicht und sinnlicher Empfänglichkeit ... eine Methode des Annehmens und des sich Überlassenkönnens, des sich Einschwingens und Einstimmens, des Erhorchens, Ertastens, Entdeckens und Freilegens von Fähigkeiten, die von Anfang an in uns angelegt sind.“¹⁸

Es sollten auch unsere natürlichen Bewegungsmöglichkeiten des Körpers von vornherein in den Gitarrenunterricht eingebaut werden, damit also nicht nur „die Finger bewegt“ werden, sondern alle Bewegungsvorstellungen und –empfindungen (der Musik entsprechend) in unser Spiel einfließen können. Diese sind dann nicht nur dabei nützlich, dass

¹⁶ Kopiez, S. 221

¹⁷ Biesenbender, S. 22

¹⁸ ebenda, S. 29

„organisches“ Spiel auch „technisch leichter“ zu erreichen ist, sondern verstärken und unterstützen auch den Ausdrucksgehalt unseres Spiels. Interessant hierbei der Ansatz Jens Wagners, durch „eine übertriebene, große Ausführung von homolateralen, homologen und nicht nur „die Finger bewegt“ werden, sondern alle diagonalen Bewegungsformen (die alle einem bestimmten Ausdrucksgehalt im weitesten Sinne entsprechen) eine Art Bewegungsgedächtnis zu entwickeln, die dann durch eine sich automatisch einstellende Verkleinerung dieser Bewegungen“¹⁹ im natürlichen Fluss der Musik unterstützend wirken.

Was die Ausbildung spieltechnischer Fertigkeiten betrifft, ist es sehr hilfreich, Pawlows Lehren zu Rate zu ziehen, da „musikalische Fertigkeiten erlernte Komponenten der musikalischen Tätigkeit sind, die im physiologischen Mechanismus dynamische Stereotypen darstellen, welche auf der Grundlage der Wechselwirkung des zweiten Signalsystems mit dem ersten gebildet und realisiert werden“²⁰.

Unter gleichartigen, sich wiederholenden Umständen werden der gesamte Aufbau und die Verteilung der während einer bestimmten Periode unter dem Einfluss äußerer und innerer Reize entstandenen Erregungs- und Hemmungszustände in der Großhirnrinde immer mehr fixiert und verlaufen immer leichter und automatischer. So erhält man in der Rinde einen dynamischen Stereotyp (eine Systematisierung), dessen Aufrechterhaltung eine immer geringere nervale Arbeit verlangt.“²¹

Der Lehrer muss sich dieser physiologischen Funktionsweise bewusst sein. Das einmal in der Großhirnrinde fixierte ist wiederum auch die Grundlage für neu zu erlernende Fertigkeiten, was deutlich macht, wie wichtig es ist, besonders die elementaren Fertigkeiten verantwortungsbewusst auszubilden, da eine Automatisierung unzweckmäßig vermittelter Spieltechnik fatale Folgen haben kann.

¹⁹ Wagner, S. 25 ff.

²⁰ Michel, S. 72

²¹ Michel, S. 69

3. Musikalität versus Technik?

Die immer komplizierter werdenden, sich allmählich aufbauenden spieltechnischen Fertigkeiten werden also auf physiologischer Ebene durch die Bildung immer komplexer werdender dynamischer Stereotypen ermöglicht.

Das von den meisten Schülern verabscheute „technische“ Üben von Tonleitern, Sequenzen, Arpeggien usw. darf der Schüler nicht als Übungen um „ihretwillen“ betrachten; dem Schüler sollte klar gemacht werden, dass ihm damit Mittel gegeben werden, die seine musikalischen Aussagemöglichkeiten ausbauen können. (Durchaus mit einem Schauspieler zu vergleichen, der einen schwierigen Monolog nicht sprechen kann, und der infolgedessen auch nichts zum **G e s t a l t e n** hat.)

Anhand des Beispiels der E-Gitarrenvirtuosen der letzten zehn Jahre, die sicherlich viele der Schüler inspiriert haben, selbst zur Gitarre zu greifen, lassen sich recht einfach viele Beispiele finden, hinter deren schnellen Läufen ein Üben dieser „technischen“ Seite steckt. Unentbehrliche, oft monotone Übungen werden so **p l a u s i b e l** für den Schüler gemacht. Das Üben der Tonleitern etc. wird so in einem neuen Licht erscheinen. Man könnte beispielsweise ein „Spielstück“ daraufhin analysieren, wo sich Arpeggien, Sequenzen oder längere Tonleiterabschnitte befinden. Somit sucht man Verknüpfungspunkte zwischen den für den Schüler „unmusikalischen“ Übungen und der „sinnvollen, musikalisch gehaltvollen Form“.

Es steckt freilich eine gewisse Gefahr dahinter, dass der Schüler daraus schlussfolgern könnte, Musik wäre nur die Aneinanderreihung von sozusagen „technisch zu bewältigenden Phrasen“. Die Musik ist natürlich mehr als die Kombination von Ansammlungen dynamischer Stereotypen – Geschmack und musikalischer Gestaltungswillen sind für eine gelungene Interpretation unentbehrlich. (Der Hinweis, dass auch die „großen Musiker“ Tonleitern übten bzw. üben, darf nicht zu dem Schluss führen, dass ausschließlich ein Ausbau dynamischer Stereotypen betrieben werden soll!) Musik sollte niemals unter „leistungsorientierten Aspekten betrachtet werden!

Man muss daher beim Etüden- und Tonleiterüben auch die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten berücksichtigen, damit diese keine rein mechanischen Übungen sind.

„Verspieler“ können ein Hinweis darauf sein, dass ein dynamischer Stereotyp noch nicht vorhanden oder ungenügend fixiert ist; da „für einen gut fixierten dynamischen Stereotyp charakteristisch ist, dass eine ganze gegebene Reihenfolge bedingter Reflexe nur auf ein „Startsignal“ hin produziert werden können.“ (B. M. Teplow)²²

Zur Auslotung der Gestaltungsmöglichkeiten des Schülers sollten deshalb auch Stücke gewählt werden, die der Schüler technisch leicht bewältigen kann.

Ein „Vorteil“ der Gitarre z. B. gegenüber dem Klavier ist es, dass durch einfaches Verschieben der Lagen ein dynamischer Stereotyp rasch in eine andere Tonart übertragen werden kann.

Die Gefahr liegt nun darin, dass man die Tonarten selbst nicht mehr als „eigene“ neue Qualitäten auffasst, sondern nur als versetzte Lagen eines „Fingersatzgrundtyps“. Dem sollte man entgegensetzen, dass der Schüler sich beim Tonleiterüben die Namen der Töne bewusst macht (durch „inneres Vorstellen“ oder lautes Sprechen beispielsweise), die er greift, damit das theoretische Wissen verknüpft wird mit der spieltechnischen Umsetzung. (So ist beim Improvisieren, besonders im Jazzbereich, dieses Wissen unentbehrlich; theoretisches Wissen unterstützt somit die Musikalität.)

Da auf der Gitarre weiterhin die Möglichkeit besteht, die gleichen Töne in verschiedenen Lagen (auf verschiedenen Saiten) zu spielen, müssen dem Schüler die Besonderheiten erläutert werden, damit er die Töne später, je nach dem Grad seines Fortschreitens, selbständig wählen kann. (Auf einer tieferen Saite klingt die in der Tonhöhe identische Note dunkler bzw. wärmer als die entsprechende Note einer höheren Saite.)

Für die Ausbildung des Klangsinnens ist dieses „Wissen“ ebenso wichtig wie das Wissen um die genaue Stelle des Anschlags der rechten Hand. (Der Ton klingt härter und auch obertonreicher bzw. „heller“ in der Nähe der Brücke als in der Nähe des Griffbretts). Der Schüler wird mit der Zeit lernen, immer feinere Nuancen des Klanges zu unterscheiden, wobei man nicht erwarten darf, dass er von Anfang an so stark differenzieren kann wie der Lehrer.

Arnold Bentley hat in seinen „Tests zur musikalischen Begabung“ (siehe Quellennachweis) auch die Fähigkeit zur Unterscheidbarkeit der Tonhöhen

²² Michel, S. 71

von Mikrintervallen gemessen; mit dem Schluss, dass die „Mehrheit der Kinder im Alter von sieben Jahren Unterschiede eines Vierteltons genau unterscheiden kann, und ungefähr die Hälfte der zehn- und elfjährigen und die Mehrheit der zwölfjährigen und älteren Kinder können Achteltöne unterscheiden“.²³ Das macht deutlich, dass sich die Fähigkeit des Gehörs, immer kleinere Intervalle wahrzunehmen, in diesem Alter rasch verfeinert. Es ist eine weit verbreitete Unsitte, dass sogar schon Anfänger aus „Zeitersparnisgründen“ ihre Gitarre mit Stimmgeräten stimmen. Die Schulung des Gehörs hat hier auf jeden Fall Vorrang!

Die Musikalität ist sicherlich auch von den Hörgewohnheiten abhängig. Ein Mensch, der die ersten achtzehn Jahre seines Lebens nur Kinderlieder gehört hat, wird gewisse Schwierigkeiten beim Verstehen der Musik Wagners haben. Man braucht also eine *M ö g l i c h k e i t*, seine Musikalität zu entwickeln. Wir als Europäer „verstehen“ z. B. die für uns exotischen Tonsysteme indonesischer Musik wenig; wir sind deshalb natürlich nicht „unmusikalisch“, weil die anderen tonalen Grundlagen für unsere Ohren „verstimmt“ klingen. Jeder „Musikstil“ hat also seine eigenen *R e g e l n*; sozusagen abgesteckte Grenzen „musikalischer Sprache“, die, sobald sie überschritten sind, oftmals eine neue Ausdrucksform ermöglichen. (Man denke an die Dodekaphonie!)

Unsere Hörgewohnheiten werden also gebildet durch unsere Erfahrungen mit Musik.

Die „moderne“ Plektrumgitarre hat in ihrer jungen Geschichte zahlreiche spieltechnische Neuerungen und somit eine Erweiterung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten vorzuweisen, die auf die Konzertgitarre teilweise nicht übertragbar bzw. nicht spielbar sind, was bedauerlicherweise von vielen „E-Musikern“ kaum zur Kenntnis genommen wird; einfach schon deshalb, weil ihre Hörgewohnheiten andere sind. (Diese Neuerungen werden an anderer Stelle näher beschrieben).

Für die Musikalität ist meiner Meinung nach ein *O f f e n s e i n* für musikalische *E r f a h r u n g e n* wichtig. Um den musikalischen „Horizont“ des Schülers zu erweitern, sollte der Lehrer ihn auch an die „E-Musik“ näher heranzuführen.

²³ Bentley, S. 92

Dem Schüler kann man so etwa möglichst viel Musik aus diesem Bereich vorspielen, damit durch eine solche Vertrautheit die distanzierte Haltung aufgegeben wird. Hörgewohnheiten hängen von Erfahrungen ab – der Gitarrenunterricht kann Erfahrungen bringen! Der Lehrer sollte „geschmacksbildend“ wirken. Interpreten aus dem Bereich der „U-Musik“, die sich der „E-Musik“ näherten, gab und gibt es viele.

Erwähnenswert sind u. a. auch Plektrumgitarristen wie John McLaughlin (Zusammenarbeit u. a. mit dem London Symphony Orchester oder der etablierten Konzertpianistin Katia Labeque) und Frank Zappa (Zusammenarbeit u. a. mit dem Ensemble Modern Frankfurt). Aus dem Bereich der „E-Musik“ spielt z. B. das „Kronos-Quartett“ Rock- und Popmusikstücke.

Manchmal ist schon allein der Hinweis auf ein Hörbeispiel dieser „Grenzgänger“ inspirierend, sich eingehender mit dem ursprünglich fremden Genre zu beschäftigen. Die strenge Trennung scheint aber allmählich anachronistisch zu werden. Die Musikalität wird sicher erweitert durch ein Öffnen der Ohren für ein möglichst breites Spektrum an Musikrichtungen. Das soll nicht heißen, dass man die Interessen seiner Schüler ignoriert und nur versucht, seine eigenen Vorstellungen am Schüler „umzusetzen“. Die Freude des Schülers am Gitarrespielen ist der Mittelpunkt des Unterrichts! Viel zu oft geht man vom Bild des professionellen Musikers aus, der möglichst in der Lage sein sollte, „vielseitig“ zu sein, einfach weil damit der Lebensunterhalt verdient werden muss. (Man stelle sich vor, ein Orchestermittglied weigert sich, Beethoven zu spielen, weil es dessen Musik nicht mag!)

Die zwei größten „Gruppen“ von Plektrumgitarrenschülern sind die, die entweder autodidaktisch Gitarre lernen oder von der „klassischen“ Konzertgitarre kommen (hier meist schon mit Unterrichtserfahrungen), nun E-Gitarre lernen wollen (bzw. akustische Gitarre mit Plektrumanschlag). Pragmatische, weil finanzielle Überlegungen der Eltern spielen meist die entscheidende Rolle für diese Tatsache (billige akustische Gitarren sind preiswerter als billige elektrische Gitarren!), und außerdem scheint der „Klassikgitarrenunterricht“ seriöser zu sein – bei dem Bild, das die Medien etwa von der Rockmusik vermitteln ...

Oft ist es sehr schwer, einfachste spieltechnische Grundlagen zu festigen, weil die Schüler mittlerweile schon fünfzehn, sechzehn Jahre alt sind

und/oder die Umgewöhnung zum Plektrumanschlag großer Anstrengungen bedarf.

Positiv ist sicher, dass in diesem Alter eine größere Selbständigkeit des Schülers vorhanden ist. Außerdem ist oft eine starke intrinsische Motivation als sehr hilfreiche Ausgangssituation für den Unterricht gegeben.

Die leicht hervorzurufende Übererregbarkeit und der Nonkonformismus (vor allem zur Welt der Eltern) scheint oft verbunden zu sein mit dem Interesse des Schülers speziell an den „aggressiveren Formen“ der Rockmusik. Es ist problematisch, hier ausschließlich „Zugeständnisse“ an den oft sehr begrenzten musikalischen Geschmack dieser Schüler zu machen, denn je älter sie werden, desto schwieriger ist es z. B., ihre spieltechnischen Fertigkeiten zu entwickeln, da die Plastizität der Nervenprozesse nicht mehr so hoch ist wie im Alter von zehn Jahren.

„Je später die Entwicklung einsetzt, desto langsamer verläuft sie, desto schwieriger ist, sie zu realisieren und desto niedriger ist das Endergebnis dieser Entwicklung“²⁴

Ein sehr verblüffendes Beispiel eines Autodidakten, der sich erst im Alter von 15 Jahren das Gitarrenspiel beibrachte und es zu einem ungeheuren spieltechnischen Niveau brachte, ist der englische Gitarrist Allan Holdsworth, den viele heutige „Gitarrenidole“ wie Eddie van Halen, Steve Vai, Yngwie Malmsteen und Joe Satriani als Vorbild bezeichnen.

Dagegen ist die große Selbständigkeit älterer Schüler zu nutzen, indem man sie z. B. in ein Lernfeld wie Improvisation kanalisiert. Eine Hauptmotivation vieler Schüler ist es, den oft improvisierten Gitarrensoli ihrer Vorbilder nachzueifern. Diese Faszination ist sicher kein Zufall.

Der kanadische Pianist Glenn Gould, der die Vortragsbezeichnungen in Mozarts Klaviersonaten bewusst ignorierte, war nicht etwa wegen seines zweifelhaften Verhältnisses zu Mozarts Kompositionen allgemein in den Brennpunkt der Kritik geraten, sondern weil er es gewagt hatte, die Musik des offensichtlich zur Ikone erstarrten Mozart so zu interpretieren, wie er es wollte. Dass die „Popularmusiker“ das musikalische Material, was sie spielen, meist „selbst bestimmen“ (oft kollektive Eigenkompositionen), ist oft ein zu-

²⁴ Nikitin, S. 163

sätzlicher Anreiz für den Schüler, sich für diese Musikrichtung zu entscheiden.

Bedauerndwert ist allerdings die (an erster Stelle) durch die übergroße Kommerzialisierung entstehende Verflachung (vor allem durch den Medien Einfluss). Für den „handwerklichen Dilettantismus“ (à la Punk) gibt es in der „E-Musik“ keine Entsprechung, was sicher der Hauptansatzpunkt der Kritik einiger „E-Musiker“ ist. (Wenn man so will, lassen die analysierbaren „musikalischen Parameter“ hier auf eine geringere Musikalität schließen). Die anderen („substanzreicheren“) Musikrichtungen der „U-Musik“ werden den „primitiveren“ einfach gleichgesetzt. (Diese Aversion bewirkt hier die mangelnde Bereitschaft, sich näher mit „anspruchsvollerer“ Populärmusik auseinanderzusetzen.) Die „harmonische anspruchslosigkeit“ ist für den Hörer von Punk irrelevant, da die Hörweise eher motorisch und vegetativ als analytisch ist.

Das „Balancieren“ zwischen den Interessen des Schülers, die teilweise „ungeordnet“ erscheinen (und zu denen oft ein erfreulich großes Interesse an Spieltechnik gehört), und der allgemeinen Entwicklung musikalischer und technischer Fähigkeiten, die der Lehrer sicherlich realistischer und differenzierter „überschauen“ kann als der Schüler, ist nicht ganz einfach. Lehr- und Lernziele miteinander in Einklang zu bringen, ist jedoch erforderlich.

Ich habe oft den Eindruck, dass gerade „jugendliche“ E-Gitarristen das Verhältnis von „klassischer“ Musik zu Populärmusik für ein diametral entgegengesetztes halten. Es wird sicher nicht der Wunsch eines Lehrers sein, dem Schüler klassische Musik ausschließlich zur analytischen Veranschaulichung nahe zu bringen, ohne dass ein (emotionaler) Musikgenuss eine Rolle spielt. Dass ersteres die Freude am Hören nicht ausschließen muss, zeigt die faszinierend „logische“ und strenge Form der Fuge, die trotz ihrer „Konstruiertheit“ (vielleicht auch deswegen) sehr organisch wirkt. Deshalb sollte man sich nicht scheuen, auf diese Einzigartigkeit der „Formung musikalischen Materials“ hinzuweisen – und damit auf das hohe handwerklich-kompositorische Können großer Meister, die diese Form verwendeten. Um dieses zu verdeutlichen, kann man auf die sehr interessante Form einer „zeichnerischen Umsetzung“ zurückgreifen, anhand der man den Aufbau des Stücks in groben Zügen erkennen kann. Vielleicht wird man so das Interesse des Schülers leichter wecken, was ihn dann dazu veranlassen könnte, dieser

Musik gegenüber eine positive Einstellung zu entwickeln. Natürlich ist diese visuelle Veranschaulichung kein Ersatz für das Hören der Musik, kann aber als zusätzliches und ergänzendes Element hilfreich sein (siehe Anhang: Fuge Nr. 1 C-Dur aus dem „Wohltemperierten Klavier“ Teil 1 von J. S. Bach/Umsetzung von Tonhöhe und Tondauer der einzelnen Stimmen dieser vierstimmigen Fuge).

Auch durch das Bewusstmachen von Analogien bzw. Parallelen zur Populärmusik ist eventuell etwas „zu erreichen“. So baute der schwedische Rockgitarrist Yngwie Malmsteen die musikalische Sprache der Barockmusik (vor allem in der Harmonik und in der Melodik der Gitarrensoli zu finden) verstärkt in den Heavy Metal ein, womit er sehr viele Nachfolger fand.

Bachs „Inventionen“ für Klavier sind eine ideale Ergänzung der Literatur im Plektrumgitarrenunterricht. Die Stimme des unteren Systems kann vom zweiten Gitarristen (also Lehrer oder Schüler) oktaviert gespielt werden (aus Gründen des begrenzteren Tonumfangs der Gitarre). Wie schon gesagt, ist es jedoch sinnlos, ausschließlich intellektuelles Interesse zu wecken, denn wo kein musikalischer Ausdruckswille vorhanden ist, erstarrt Musik in Leblosigkeit.

Im folgenden Text werden einige praxisbezogene Beispiele erläutert.

Das erste zeigt, dass „spieltechnisch richtig“, aber „musikalisch falsch“ gespielt werden kann: Beim Spiel einer Melodie mit längeren Pausen (beispielsweise von der Länge eines Taktes), wird von den meisten Anfängern mindestens ein Achtel oder Viertel „verschluckt“; einfach deshalb, weil der Impuls, eine „motorische Aktion“ zu tätigen (d. h. das Spielen der Töne nach der als „zu lange“ empfundenen und ungeduldig überspielten Pause), stärker ist als der übergeordnete „musikalische Aspekt“. Oft ist das nicht darauf zurückzuführen, dass der Schüler nicht in der Lage ist, die Taktzeiten auszuwählen, als vielmehr ein Hinweis darauf, dass er die geübten Töne vorspielen will; die nicht „zu spielenden“ Zählzeiten nicht im **m u s i k a l i - s c h e n** Kontext des Stückes sieht, sondern einfach „übergeht“. Die erkennbare klare Gliederung der musikalischen Gestalt ist für das Musizieren mindestens genauso wichtig wie das motorisch exakte Umsetzen der gespielten Noten! (Das beschriebene Problem ist nicht zu verwechseln mit

dem beim Blattspiel auftretenden „Chunking-Effekt“.²⁵⁾

Der Lehrer hat die Aufgabe, dafür zu sorgen, dass die Spieltechnik sich nicht verselbständigt, und sollte, da er „technisch kompetenter“ sein dürfte, die vorhandenen Wechselwirkungen immer berücksichtigen.

Löst man beispielsweise eine schwierige „technische Passage“ aus dem zwangsläufig auch „musikalischen“ Kontext eines Stücks (z. B. einen Akkordwechsel), ist dies natürlich „musikalisch“ wenig sinnvoll, da das „musikalische Erleben“ durch das Herauslösen reduziert wird. Oft ist es aber erfahrungsgemäß der Fall, dass ein Stück in „technischer Hinsicht“ fehlerfrei gespielt werden kann, bis auf eine oder einige wenige technisch schwierige Stellen, die durch isolierte Einzelübungen zu verbessern sind. Für den Schüler ist es nun problematisch, dass quasi aus spieltechnischen Gründen eine musikalische Gestalt zergliedert und somit „unorganisch“ geübt wird. Natürlich ist die Teilbetrachtung einer schwierigen technischen Figur erforderlich; und es ist unstrittig, dass der Schüler nicht nur Stücke spielen sollte, die er technisch völlig ohne Schwierigkeiten bewältigen kann, da das Spielen mehrerer „Spielstücke“ dem Schüler sicher größere musikalische „Erfolgslebnisse“ bringt – und ihn somit mehr motivieren dürfte als das Üben von Tonleitern und Sequenzen.

Man kann aber auch „musikalische Aspekte“ durch „technische“ Übungen verdeutlichen; sozusagen einen musikalischen Parameter unterstreichen: so z. B. die Verinnerlichung von „Taktartbesonderheiten“ durch das bewusste „Übertreiben“ metrischer Akzente. Die Variationsbreite der Anschlagstärke der rechten Hand (also der Grad ihrer Intensität) bildet hier die „technische Seite“.

Das Legatospiel als eine Grundlage des Spiels ist auf der Gitarre ungleich schwieriger zu bilden als etwa auf dem Klavier. Das spieltechnische Problem, auf das man hier stößt, ist nicht allein davon abhängig, ob der Schüler „versteht“, was das Legatospiel ausmacht. Kompliziert ist hierbei, Greif- und Anschlagshand koordinieren zu müssen, gerade für Anfänger das Problem. Die damit verbundenen und zu erwartenden Schwierigkeiten scheinen nicht immer mit fehlender Musikalität in Verbindung zu stehen.

²⁵ siehe Kopiez S. 197

Bei schwierigen Akkordwechseln über mehrere Lagen ist die Greifhand aus didaktischen Gründen „erkennbar“ eher aufzusetzen, als der Anschlag erfolgt – bei Anfängern ist der Impuls stark ausgeprägt, beide Hände im exakt gleichen Moment zu „benutzen“; d. h. in der Regel wird der „Weg“ zwischen den beiden Akkorden unterschätzt – und der Anschlag erfolgt eher als das Aufsetzen der linken Hand. Der Lehrer muss darauf besonders achten und den Schüler darauf immer wieder hinweisen.

Im Zusammenhang mit dem „Verspielen“ beim Auswendigspiel längerer Stücke soll auf das hier nützliche theoretische Wissen verwiesen werden, da es dabei helfen kann,

„an jeder Stelle eines Stückes mit dem Spiel beginnen zu können, wenn die spieltechnische Fertigkeit beherrscht wird; unabhängig von motorischen Zusammenhängen ... mit dem exakten Wissen des Spielers z. B. über die thematische und formale Struktur des geübten Werkes.“²⁶

Dies unterstreicht den Nutzen der Kenntnisse musiktheoretischer Natur. Das Analysieren (z. B. der Harmonik eines Stückes) unterstützt den spieltechnischen Aspekt somit, weil der Spieler weiß, was er spielt. Dass dieses Wissen dann auch wiederum die musikalischen Fähigkeiten ausbauen kann, zeigt das Beispiel des Gehörbildungsunterrichts an den Musikschulen und -hochschulen. Besonders die Schlagzeuger und Sänger haben oft größte Schwierigkeiten beim Erkennen von vor allem schwierigen Akkorden. Das kommt durch den fehlenden „praktischen“ Bezug ihrer „musikalischen Tätigkeit“; oft noch forciert dadurch, dass das Klavier (welches Akkordspiel ermöglicht) oft nur als unliebsames Nebenfachinstrument betrachtet wird. Ein Teilbereich der musikalischen Fähigkeiten verkümmert somit. Da Gitarristen hinsichtlich des Akkordspiels den spieltechnischen Bezug in idealer Form besitzen, wäre es unklug, das theoretische Wissen nicht mit den spieltechnischen Fertigkeiten zu verknüpfen, um damit wiederum die Musikalität auszubauen.

„Falsch eingesetzte“ musiktheoretische Kenntnisse scheinen aber zuweilen negative Auswirkungen zu haben. Bezeichnend hierzu ein Urteil im Rahmen eines Musikalitätstests. („Musikstudierende“ meint an dieser Stelle nicht

²⁶

Kopiez S. 136

Musikstudenten im heutigen Sinne, sondern „sich in musikalischer Ausbildung befindende“ im weitesten Sinne):

„Die Nichtmusikstudierenden versuchen, ohne viel zu überlegen, das was sie hören, recht und schlecht zu beschreiben. Die Musikstudierenden dagegen versuchen manchmal, Gelerntes anzuwenden ... werden dabei viel eher Opfer einer analytischen Einstellung, die es ihnen nicht erlaubt, sich dem Gesamteindruck hinzugeben. Der Unterricht hatte ihnen die Unbefangenheit genommen, ohne dafür ein Äquivalent an Können und Ausdrucksmitteln zu geben.“²⁷

Je größer das musiktheoretische Wissen ist, desto größer ist die „Gefahr“ des distanzierten Hörens. Unsere „abendländische Musik“ scheint dafür besonders anfällig zu sein, da die Systematisierung „unseres“ musikalischen Materials weitaus größer ist als etwa die der afrikanischen Musik. Das ist sicherlich ein Grund für unseren Mangel an Hörerlebnissen (im wahrsten Sinne des Wortes!).

Trotz eines großen theoretischen Wissens, das sehr wichtig ist (s. o.), kann der Abstand zum Gehörten größer werden als bei einem nicht-analytischen „Fallen-lassen“ in die Welt der Musik. Es ist wichtig, dass beim Hören Emotionen oder Assoziationen geweckt werden.

Beim Hören von „Popularmusik“ dürfte, auch nach dem Urteil vieler Musiker, die motorische und vegetative Hörweise sehr bestimmend sein, so dass man von dieser „Ursprünglichkeit“ versuchen sollte, so viel wie möglich zu erhalten. Das ausschließlich rationale, weil distanzierte Hören erreicht den Intellekt, nicht jedoch die Gefühle. Einen Vergleich mit der Sprache: Das grammatikalische Wissen um den Aufbau eines Satzes kann uns den Sinn des Satzes nicht vermitteln. So entwickelt sich zuweilen das Bild von der Musik als einer elitären Kunst, die vor allem aus dem Verbinden von theoretischem Wissen mit (kompliziert zu erlernender) Spieltechnik zu bestehen scheint!

²⁷

4. Fragen der Rockmusik, speziell bestimmter Spieltechniken

„In den USA ist jetzt das Gegenstück zur einstigen Yngwie-Malmsteen-Schule der Speed-Metal-Gitarristen angesagt: „Ich kann zwei Akkorde spielen, habe ein Heroin-Problem und möchte darüber singen.“ Das ist heute populär! Und das hat nichts mit den Leuten zu tun, die ihr Leben lang gelernt und gearbeitet habe, um gute Musiker zu werden und dann Erfolg zu haben.“²⁸

Diese sicher sehr überspitzte Formulierung des amerikanischen Gitarristen Steve Lukather stellt ein Problem dar, mit dem sich auch ein Plektrumgitarrenlehrer hierzulande oft beschäftigen muss. Er benennt also das Problem des Dilettantismus, der sich im (in den letzten Jahren wieder ausbreitenden und geschickt kommerzialisierten) Punk – heute auch „Neo-Punk“ genannt – und vergleichbaren Musikrichtungen, auf die selbiges zutrifft (z. B. Grunge), manifestiert.

Diese Musikrichtungen sind oft stark ideologisch geprägt und knüpfen somit wieder an die ursprünglich „rebellische“ Haltung besonders der Sechziger Jahre an. Entsprechende musikalische Formen, die mit einer Lebenshaltung originär verknüpft sind, gibt es beispielsweise auf dem Gebiet der sogenannten „E-Musik“ heute nicht.

Was damals die Antriebskraft war, die Jugendlichen faszinierte, die ältere Generation aber vor allen Dingen abstieß und schockierte, ist sicherlich noch immer noch ein Energiequell der Populärmusik. Im Entstehen dieser Form waren die oft alles andere als „handwerklich perfekten“ (weil meist autodidaktisch beigebrachten) Fähigkeiten der Rockmusiker eher sekundär.

In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sich die Rock- und Popmusik rasch weiter: Formklischees wurden aufgebrochen, viele Bands verwendeten eine interessantere und anspruchsvollere Harmonik, Annäherungen an den Jazz bis zur Verschmelzung beider Stilrichtungen fanden statt, genauso wie Fusionen mit der E-Musik, das Instrumentarium erweiterte sich etc.

So wie die musikalischen Möglichkeiten immer mehr erschlossen wurden, erweiterten sich die technischen Fähigkeiten der Musiker. Der heutige technische „Standard“ ist unbestreitbar mit dem von vor dreißig Jahren kaum vergleichbar. Die technischen Innovationen, auf die näher eingegangen wer-

²⁸ „Gitarre/Bass“ S. 30

den soll, eröffneten neue klangliche Möglichkeiten und somit wiederum neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten. Anders formuliert: Die Erweiterung der spieltechnischen Möglichkeiten wurde musikalisch fruchtbar gemacht.

Nicht nur neue Musikrichtungen oder –stile entstanden, sondern auch Instrumentalisten mit unverkennbaren Merkmalen; die also einen „Personalstil“ entwickelten. Interessanterweise auch viele Musiker, deren technischer „Ansatz“ zum Instrument ein ihnen eigentümliches Merkmal ist. Beispielhaft sind hier zwei Extreme angeführt.

Der Kanadier Jeff Healey, von Geburt an blind, spielt die Gitarre auf dem Schoß liegend (der Zither vergleichbar) und benutzt auch den Daumen der linken Hand zum „regulären Spiel“.

Stanley Jordan, ein US-Amerikaner, entwickelte eine völlig neue und einzigartige Herangehensweise an die Gitarre, die nach meiner Meinung leider jedoch sehr die dynamischen Möglichkeiten der Gitarre einschränkt: Anstatt einen gegriffenen Ton anzuschlagen, erzeugt er nur mit den Fingern einer Hand (mittels Bindungen und Abzügen) den jeweiligen Ton und nutzt die Anschlagshand in genau derselben Art und Weise, was es ihm ermöglicht (wie auf dem Klavier), „voneinander unabhängige“ Stimmen zu spielen, bis hin zum zirkusverdächtigen Spiel auf zwei Gitarren gleichzeitig.

Gelegentlich führen Schüler gerade ähnliche Beispiele an, gleichsam zur Beweisführung, dass etwa eine ihnen unliebsame technische Übung durch wohl nicht nötig sein, weil ja Jimi Hendrix sogar mit seinen Zähnen ganz nett gespielt hatte ... (Beim Unterrichten lege ich großen Wert auf eine Grifftechnik, die auf der der „klassischen“ Gitarre basiert.)

All die „Ausnahmeerscheinungen“ könnte man wie das Abweichen von einem statistischen Mittelwert bei einer Streuung sehen. Bei Berücksichtigung der Tatsache, dass es unzählig viele populäre Autodidakten im Bereich der Rockmusik gibt, erscheint die Zahl derer mit einer extrem unkonventionellen Technik eher gering.

Natürlich müssen die „technischen Neuerungen“ bei der Haltung der linken Hand berücksichtigt werden. Namentlich beim „Bending“ sollte die „klassische Gitarrenhaltung“ (in groben Zügen: Fingerspitzen von oben kommend, jedoch nicht über die Senkrechte hinaus, um auch das Klingen der Nachbarsaiten, z. B. beim Akkordspiel zu ermöglichen / der Daumen sollte

flach sein und ca. in Höhe zwischen Zeige- und Mittelfinger liegen) dem hierbei erforderlichen Kraftaufwand Rechnung tragen, und zwar vor allem in der Form eines Umgreifens um den Hals. Es sollten auch die anliegenden Finger das Ziehen der Saite erleichtern, was bei einer Kombination Bending / Vibrato als noch zweckmäßiger erscheint.

Wie bereits erwähnt, gibt es zahlreiche Erweiterungen spieltechnischer Möglichkeiten, die relativ neu sind und im Gegensatz zu den oben erwähnten zwei Extrembeispielen von den meisten Spielern angewendet werden.

Die wohl beispielhafteste Innovation, die heute zum „Vokabular“ vieler Gitarristen gehört, was das „Tapping“, welches untrennbar mit dem Namen Eddie van Halen verknüpft ist. Den Einbau dieser Technik in den Unterricht sollte man erst vornehmen, wenn der Schüler die grundlegenden spieltechnischen Fähigkeiten erworben hat. Nichtgitarristen meinen oft (wahrscheinlich aufgrund des ungewöhnlichen optischen Eindrucks), dass gerade diese Technik der Gipfel des Virtuositums ist, was viele Anfänger dazu verleiten dürfte, diese Technik einzusetzen, um zu „brillieren“. Es ist nicht zu bestreiten, dass mit dem Verwenden dieser Technik besonders stark die Spielfreude gefördert werden kann; das „Ziel“ des Musizierens ist aber auch die Wiedergabe musikalischen Ausdruckswillens.

Auf dem Gebiet der Populärmusik scheint die Gefahr eines „sich Verselbständigens“ von Technik ebenfalls vorhanden zu sein; nur dass hier eine Diskussion „Technik kontra Feeling“ geführt wird. Mit einem Zitat möchte ich an den Ausgangspunkt dieses Kapitels anknüpfen:

„Sicherlich haben eine Handvoll Gitarristen Techniken perfektioniert, die er (van Halen) entweder erfunden oder wieder entdeckt hatte ... aber viel zu viele Musiker, die seine Techniken anwenden, haben auf der Suche nach olympiareifer technischer Perfektion den eigentlichen Punkt, nämlich die Sensibilität für das musikalische Vermächtnis, Sound, Feeling und Vorstellungsvermögen vergessen. Wie Eddie diese Entwicklung sieht, die er mitausgelöst hat? ‚Das ist nicht mein Fehler ... Ich habe mich selber nie so gesehen. Ich habe ... nie geübt, um etwa damit Eindruck zu schinden.‘“²⁹

Es ist unbestreitbar, dass z.B. diese Technik bei entsprechend großem Interesse vermittelt werden sollte, da sie ja genretypisch ist. Diese Techniken

²⁹

„Best of Guitar Player“, S. 31/32

stellen unabhängig von der „E-Musik“ entwickelte Ausdrucksmöglichkeiten dar. Die Gefahr liegt nun darin, dass das Technische eine „destruktive Eigendynamik entwickelt“.³⁰

Auf der einen Seite der Vorwurf des sich „verselbständigenden“ und „negativen“ Perfektionismus, der überzüchtet ist, auf der anderen Seite der Vorwurf des Dilettantismus, der musikalischen Substanzmangel beschönigt als „künstlerische Unmittelbarkeit“.

Die Vorbehalte und Barrieren innerhalb der „U-Musikrichtungen“ sind genauso allgegenwärtig, wie die zwischen „E-„ und „U-Musik“. Sicher ist eine bloße Demonstration hohen spieltechnischen Niveaus völlig ohne Beziehung zum Ausdruckswillen abzulehnen. Daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, das Technische „an sich“ sei „destruktiv“, ist absurd und meist der Deckmantel für die eigene Unfähigkeit oder Bequemlichkeit. Hinzu kommt, dass viele Schüler musikalisch recht einseitige Interessen haben; die beispielsweise also gar kein hohes spieltechnisches Niveau anstreben, was der Lehrer auch nicht abwerten, sondern versuchen sollte, den Wünschen des Schülers entsprechendes Material zu verwenden, aber auch, dessen musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten zu erweitern.

In welchem Maße die spieltechnischen Neuerungen der E-Gitarre benutzt werden, hängt ganz allein vom Geschmack des jeweiligen Schülers ab. Im Blues etwa kommen die moderneren Formen seltener vor als etwa im Heavy Metal, so dass der Schüler oft ganz bestimmte „Klangideale“ hat, auf die er hinarbeitet. Diese bestimmen meist selbst die Wahl der Gitarre: So sind Vollresonanzgitarren, vor allem wegen ihrer „Unbrauchbarkeit“ bei sehr hohen Verzerrungsgraden, in der Rockmusik seltener zu finden als im Jazz.

Einige Sätze zu den „nichtspieltechnischen“ (aber auch sehr wichtigen) Soundmöglichkeiten. Es gibt heute eine riesige verwendbare Fülle an Klangfarben, die für die E-Gitarre in Frage kommen, welche eine große Wandlungsfähigkeit bewirken. (Hier wird kein Wert auf Vollständigkeit gelegt!)

³⁰ Biesenbender, S. 22

Inwieweit z. B. „Effekte“ eingesetzt werden, hängt etwa von finanziellen Überlegungen aber oder wird abgelehnt, weil die Gefahr besteht, dass man die „Effekte spielen lässt“ (Echoeffekte!), also aus ästhetischen Gründen, weil man durch Hilfsmittel geringe spieltechnische Fertigkeiten überdecken könnte. Demgegenüber stehen die ungeheuren Möglichkeiten, die das kreative Potential des jeweiligen Spielers herauslocken.

Ein weiterer Aspekt ist, dass viele Effekte stark modeabhängig sind (Flanger oder Wah-wah). Bis auf die Verzerrung sind die Effekte im Unterricht jedoch praktisch irrelevant, da der Einsatz individuell so verschieden gewichtet ist.

Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass durch extreme Verzerrung entstehende „Kompression“ bzw. durch Kompression selbst der Dynamikumfang eingeengt wird, so dass die permanente Verwendung einer dieser zwei „Effektarten“ die Gefahr in sich birgt, dass der Sinn für Dynamik verkümmert. Dem könnte man entgegensetzen, dass man im Unterricht Stücke verwendet, die sehr nuancierte dynamische Abstufungen haben. Das gleiche ist zu empfehlen, wenn der Schüler außerhalb des Unterrichts mit extremen Lautstärkepegeln spielt, weil er etwa in einer Band spielt, die kaum dynamische Stufen differenziert.

Bevor externe „Hilfsmittel“ wie etwa Effektgeräte verwendet werden, sollte man in der Lage sein, die Möglichkeiten der Gitarre ausschöpfen zu können! Wichtig für den Unterricht ist zum Beispiel die Wahl der Tonabnehmer, die sogar recht häufig in verschiedenen Noten zu finden ist (meist angegeben: „Bridge Pickup“ und „Neck Pickup“). Dem Schüler sollten die Einsatzmöglichkeiten erläutert werden, für die sich bestimmte Tonabnehmer bevorzugt eignen (z. B. „Zwischenstellungen“ für „drahtige“ Funksounds etc.).

Die Verzerrung (synonym u. a. Distortion, Overdrive) wird kaum noch als „Effekt“ im weitesten Sinne gesehen, sondern ist voll integrierter Bestandteil des „Vokabulars“ fast aller Rockmusiker, so dass ausschließlich unverzerrtes („cleanes“) Spiel eher die Ausnahme ist. Der Grad der Verzerrung ist sogar mit Begriffen belegt wie „Crunch“ für angezerrte Sounds und kaum noch begrifflich festen Bezeichnungen wie „Heavy Distortion“ für einen extrem hohen Verzerrungsgrad.

Bei Blues kommt ein angezerrter Ton sicher weitaus häufiger vor als z. B. beim Heavy Metal. Generell kann man aber sagen, dass diese Grenzen natürlich fließend sind und von den Intentionen des Spielers abhängig.

Die Verzerrung als „Ausdrucksmittel“ der Rockmusik wurde „entdeckt“, als die Lautstärke der Musik immer mehr anwuchs –und als Ergebnis dessen die Verstärker übersteuert wurden (Übersteuerung = Overdrive).

Durch Verzerrung wird nicht nur die Möglichkeit eröffnet, „aggressiv“ zu spielen; vielmehr sind die Charakteristika, die man der Verzerrung zuordnen würde, viel weiter gefächert. Dass auch Töne erzeugt werden können, die man als „singend“ bezeichnen würde, ja sogar als „weich“, macht das Hörbeispiel Nr. 3 deutlich, das auch zeigt, dass die Spieltechnik des Gitarristen das Ergebnis genauso beeinflusst wie der scheinbar „alles entscheidende“ verzerrte Ton.

(A. Holdsworth vermeidet es, soweit es möglich ist, Töne anzuschlagen, weil der „perkussive“ Anschlag sein Klangideal eines „flüssigeren“ Spiels stört; er orientiert sich an der Phrasierung von Bläsern, die ja auch nicht jeden Ton anblasen. Hier wird die Verzerrung genutzt, um die Phrasierung zu „unterstützen“. Interessant ist der Einsatz des Vibratohebels in diesem Falle, der auch im Dienste seiner Artikulationsvorstellungen steht.)

Der Vibratohebel kann auch genutzt werden (Name!) für das Erzeugen eines Vibratos mit der rechten Hand. Der Vibratohebel hatte in den ersten Jahren seines Bestehens den großen Nachteil, dass bei seiner Benutzung das Problem bestand, dass sich die Gitarre verstimmen konnte. Durch immer ausgeklügeltere Konstruktionen wurde nicht nur dieses Problem gelöst, sondern die Möglichkeiten seiner Verwendung vergrößerten sich, indem sehr naturalistische Effekte (nicht im oben genannten Sinne!) möglich wurden, die sogar eigene Begriffe erhielten: „Dive“ oder „Dive bombing“ etwa beinhaltet, dass ein (meist tieferer) Ton durch Herunterdrücken des Hebels rasch in die Tiefe „sackt“. Besonders für die Anwendungsbereiche des Vibratohebels gilt, dass der Lehrer nur „grobe“ Hinweise zur „Benutzung“ geben kann, da alles weitere vom „Erfühlen“ des Spielers abhängt, der diesen dann entsprechend seinem Geschmack vielleicht nur als Alternative zum Vibrato der linken Hand verwendet – und auf die anderen Anwendungsgebiete verzichtet, da sie zu „ausgefallen“ und unkonventionell sind.

Der Gitarrist Steve Vai geht besonders virtuos mit den Möglichkeiten des Vibratohebels um, so dass der Begriff einer „spieltechnischen Neuerung“ hier mit seinem und van Halens Namen in erster Linie verbunden ist. Die spieltechnischen Möglichkeiten sind auch sehr stark an den verzerrten Ton

gebunden. Das Hörbeispiel Nr. 4 zeigt, wie der Vibratohebel verwendet werden kann. (Jeff Beck benutzt den Hebel hier, um unterschiedliche Tonhöhen zu erzeugen; er schlägt ein Flageolett an, und durch Herunterdrücken bzw. Hochheben des Hebels kommen diese eigenartig „singenden“ Töne zustande. Es bedarf einer großen Geschicklichkeit, die richtige Tonhöhe zu treffen, da es keinerlei Anhaltspunkte, etwa optischer Natur – wie die Bünde der Gitarre – gibt, und ausschließlich das Gehör entscheidet über die Exaktheit der Bewegungen der rechten Hand.)

Als Erweiterung der herkömmlichen Flageoletts (Konzertgitarre) gibt es eine neuartige Methode, (künstliche) Flageoletts zu produzieren. Das Plektrum wird so kurz zwischen Daumen und Zeigefinger gehalten, dass die Spitze des Plektrums und die Kuppe des Daumens auf derselben Höhe zum Anschlag stehen, so dass gleichzeitig mit dem Anschlag (das in Höhe der Daumenkuppe liegende) Flageolett erzeugt wird. Das Flageolett wird um so deutlicher, je höher der Grad der Verzerrung und je obertonreicher der Klang ist. Unter diesen genannten Umständen klingt auch das „getappte“ Flageolett am besten, wobei eine Fingerspitze der rechten Hand möglichst rasch und exakt einen Oberton „heraustappt“. Der Impuls, die Saite nicht so sehr „anzutippen“, dass sie nach unten gedrückt wird, aber so stark zu berühren, dass der Oberton herausgelockt wird, bedarf einer gewissen Übung.

Das „Tapping“ wird vorrangig eingesetzt, um ein rasches und flüssiges Spiel weit auseinander liegender Intervalle zu ermöglichen. Die rechte Hand wird nicht zum Anschlag der Saiten benutzt, sondern um eine Saite niederzudrücken, was also einer „erweiterten Aufschlagsbindung“ entspricht. Diese Wechselwirkung zwischen linker und rechter Hand wird sehr oft verwendet, um Arpeggien zu spielen. Da bei großem Verzerrungsgrad die Neigung der Saiten besteht einzuschwingen, ist es ratsam, mit dem rechten Handballen die Saiten abzdämpfen. (Auch beim Bending oft hilfreich!)

Das Bending ist das Ziehen der Saite von einem bestimmten Ton aus auf eine gewünschte Tonhöhe und ist die älteste und auch üblichste von allen bisher vorgestellten Techniken. Das „Rockvibrato“ wird z.B. produziert, indem die Saite in schneller Folge (einen geringen Tonraum einnehmend) gezogen und wieder heruntergelassen („Release“) wird, und unterscheidet sich somit grundlegend vom klassischen Vibrato. Beim Erlernen dieser Form des Vibratos ist es hilfreich, in einem regelmäßigen Abstand (z. B. Achtelnoten)

dieses „Auf und Ab“ zu vollziehen, damit es bewusst ein „Atmen“ der Töne ergibt, was dann später automatisch ein dem musikalischen Ausdruck angemessenes und in Tonhöhe und Tempo variierendes Vibrato ermöglichen soll. Das heißt natürlich nicht, dass das Vibrato reglementiert werden soll und keine sehr persönliche Ausdrucksnuance darstellt – ich habe jedoch oft festgestellt, dass der Finger irgendwie auf- und ab bewegt wurde, ohne dass gehört wurde, was man überhaupt tut.

Das Abdämpfen der Saiten mit dem Handballen der rechten Hand, der auf diese aufgelegt wird, bei gleichzeitigem Anschlag (P. M. = „Palm muted“) ermöglicht einen Klang, der in etwa dem „Pizzicato“ entspricht.

Der wirkungsvolle Wechsel von diesen „Pizzicato-Tönen“ und den „gewöhnlichen“ ist für viele Rockriffs bezeichnend.

Für den Gitarristen Al di Meola ist charakteristisch, dass er rasante Läufe mit dieser Technik besonders oft mit unverzerrtem, also „cleanem Ton“ spielt.

Aufschlagsbindungen und Abzüge, also konventionelle Techniken auch der „klassischen Gitarre“, kommen in der Populärmusik als genretypisches Kennzeichen (hier „Hammer on“ und „Pull off“ genannt) sehr häufig vor. Die Technik des Plektrumanschlags erfolgt im Wechselschlag (Auf- und Abschläge), wobei interessant ist, dass „druckvolle“ Rockriffs oft vorrangig mit Abschlag gespielt werden, was dem Gestus der Musik zu entsprechen scheint. Besonders in jüngerer Zeit hat die so genannte „Sweeping-Technik“ an Bedeutung zugenommen, die grob gesehen (in schnellen Tempi) ein rasches „Durchgleiten“ des Anschlags in einer Richtung beinhaltet.

Die genannte Aufzählung erwähnt die wichtigsten „technischen Innovationen“, die im Plektrumgitarrenspiel verwendet werden können.

Für alle diese „neuartigen“ Spieltechniken, die oft kombiniert auf engem Raum verwendet werden, konnten zwar mehr oder weniger befriedigende Notationssymbole eingeführt werden, deren Lesbarkeit allerdings sehr schwierig bzw. gewöhnungsbedürftig ist. Dies demonstriert das (sicher für Nichtgitarristen sehr exotisch anmutende) Notenbeispiel Nr. 1 (siehe Anhang).

Für den an Rockmusik interessierten Gitarristen bietet sich mit dem – die modernen Notationszeichen berücksichtigenden – Notenbild ein „entmutigender Anblick“. Das erklärt, dass leider viele Autodidakten von vornherein den Faktor „Problem Notenlesen“ ausschließen, der sie vom unmittelbaren

Musizieren abzutrennen scheint, und lernen oft nach den fatalerweise in nahezu allen Notenbüchern (zusätzlich) angebotenen „Tabulaturen“ (siehe auch Notenbeispiel 1: jedes zweite System).

Diese sind sicherlich hilfreich, schließen aber aus, dass der Schüler sich rasch an das „unbequemere“ System gewöhnt, so dass die Literatur, die „konventionelle Noten“ benutzt, unverwendbar wird. Es gibt leider auf dem Gebiet der Rockmusik wenig seriöse und systematisch aufbauende Literatur, der Anspruch und das Niveau sind zwar sehr unterschiedlich; ein großer Teil ist jedoch bedauerlicherweise oft bloß reißerisch aufgemacht und mit zahlreichen Amerikanismen gespickt, die sicher teilweise zur „Terminologie“ (siehe Anhang) gehören, aber oft nur oberflächlich „Sachkenntnis“ suggerieren.

Diese Schwierigkeiten stellen für den Lehrer ein didaktisches Problem dar. So dürfte Blattspiel hier bei den meisten Schülern kaum möglich sein. Sicher ist gutes Blattspiel kein Maßstab zur Feststellung der Musikalität; aber die Vorteile, die sich daraus ergeben, dass Notenkenntnisse vorhanden sind, liegen auf der Hand. Wer jedoch keine Noten lesen kann, muss sich auf sein Gehör verlassen, was dieses sicher schult; die Verknüpfung mit „rationalen“ Elementen (Musiktheorie) wird jedoch wesentlich durch Notenkenntnisse erleichtert. Kenntnisse im Tonsatz z. B. sind kaum ohne Noten zu vermitteln, so dass ab einem bestimmten Punkt auch die Musikalität indirekt gefährdet ist. Ich persönlich versuche, den Schülern das oft verschmähte Notenlesen nahe zu bringen; wenn es jedoch kategorisch abgelehnt wird, ist die Arbeit mit „Tabulaturen“ sinnvoll. Oft existieren zu den Noten noch Hörbeispiele (oder die Noten selbst sind „abgeleitet“ von CD-Produktionen meist populärer Bands), so dass der Bezug dieses „Materials“ zum Instrument auch hier (wenn auch in „unvollkommener“ Form) gegeben ist.

Quellenverzeichnis

Bentley, Arnold: Musikalische Begabung bei Kindern und ihre Messbarkeit (Diesterweg, 1966)

Biesenbender, Volker: Von der unerträglichen Leichtigkeit des Instrumentalspiels (Musikedition Nepomuk, 1992)

Ernst, Anselm: Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht (Schott, 1991)

Kopiez, Reinhard: Der Einfluss kognitiver Strukturen auf das Erlernen eines Musikstücks am Instrument (Peter Lang, 1990)

Michel, Paul: Über musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten (Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1962)

Nikitin, Boris: Ein Modell frühkindlicher Erziehung, 2 Bd. (Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1984)

Rotondi, James: Artikel „Stage hands“ in Zeitschrift „Best of Guitar player. Van Halen“ (Miller Freeman, Inc., 1993)

Trampert, Lothar: Artikel „Candy Man“ in Zeitschrift „Gitarre/Bass“ (Ausgabe 5/1994)

Vidor, Martha: Was ist Musikalität? Experimentell-psychologische Versuche (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1931)

Wagner, Jens: Hinweise zu einer Haltungs- und Bewegungslehre in Zeitschrift „Üben und Musizieren“ (Ausgabe 6/1991)

Quellenverzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: aus „Van Halen. OU 812. Guitar/Vocal Edition“
(Transkriptionen von Wolf Marshall) (Cherry Lane Music Company, Inc.; 1988)

Notenbeispiel 2: aus “Bach: Das wohltemperierte Klavier Band 1,
Urtextausgabe” (Kreutz) (Edition Peters Leipzig/Dresen)

Die Seite „Tabulatur Explanation“ mit den „Definitions for Special Guitar
Notation“ erläutert die Notationssymbole des Notenbeispiels 1 und stammt aus
der gleichen Quelle wie dieses.

Erläuterung der Hörbeispiele

Das Hörbeispiel Nr. 1 entspricht dem Notenbeispiel Nr. 2 und der
„zeichnerischen Umsetzung“ (im Kapitel 3 erläutert)

Das Hörbeispiel Nr. 2 entspricht dem Notenbeispiel Nr. 1, das aufgrund seiner
Fülle von „modernen Spieltechniken“ auf engstem Raum den im Kapitel 4
geschilderten Sachverhalt verdeutlicht.

Die Hörbeispiele Nr. 3 und 4 werden im gleichen Kapitel näher erläutert.

Hörbeispiel Nr. 1: Fuge C-Dur aus dem „Wohltemperierten Klavier“ Teil 1 von J.
S. Bach, gespielt von Swjatoslaw Richter (BMG Ariola München GmbH, 1973)

Hörbeispiel Nr. 2: Auszug aus dem Titel „Mine All Mine“ von der
Veröffentlichung „OU 812“ von „Van Halen“ (Warner Bros. Records Inc., 1988)

Hörbeispiel Nr. 3: Auszug aus dem Titel „Dodgy Boat“ von der Veröffentlichung
„Wardenclyffe Tower“ von Allan Holdsworth (Cream Records, 1992)

Hörbeispiel Nr. 4: Auszug aus dem Titel „Where were you“ von der
Veröffentlichung „Guitar Shop“ von Jeff Beck (CBS Records, 1989)