

**Josef Zuth**  
**Volkstümliche Gitarrenschule**

**Sprudel-Verlag Hohler & Schäfler / Karlsbad**

## Dem Volksbildungshaus Urania, Wien

im dankbaren Gedenken seiner Verdienste  
um die Wiener Gitarristik  
zugeeignet

\*

Lange Einleitungen sind dem Leser nicht genehm, gleichwohl der Verfasser in der Vorrede zumeist viel zu sagen hat; also will ich mich der Kürze befleißigen.

Eine volkstümliche Gitarrenschule soll ich schreiben, ihr meine Vorträge an der Wiener Urania über „Einführung in das Gitarrenspiel“ auszugsweise zugrunde legen. Dies zu tun, ist wohl länger her schon meine Absicht gewesen; ihre Verwirklichung gab die freundliche Anregung meiner Herren Verleger.

Gitarrenschulen gibt es die große Menge; ich werde also nichts Neues schaffen. Aber eine Eigenart will ich der Arbeit zu prägen versuchen: Volkstümlichkeit gleichhalten mit Volkstunst. Denn daß unser volkstümliches Gitarrenspiel recht im argen liegt, wissen wir alle.

Liedbegleitung zum Volksgefang lehrt das Büchlein. Das Lied, das im Volk selbstschöpferisch entstand, das sich im Volksmund erhielt und weiterbildete, sei gepflegt. Zur guten Hausmusik soll es beitragen; denn gehaltlosen Operetten- und den lobdringen Kabarettliedern, den Straßengesängen und auch allem, was Artfremdes sich in den deutschen Volksgefang eindringen will, sage ich vorweg Krieg an.

Es ist durchaus nicht nötig, die Gitarre virtuos zu beherrschen, um sein Lied dazu zu singen; hierzu hat auch das tätige Volk nicht Zeit und Möglichkeit. Aber mit einfachen Mitteln gute Musik zu machen, soll es bestrebt sein.

Daraufhin zielt mein Büchlein ab.

Wien, im Sommer 1921.

Dr. Josef Zuth.

# Inhalt

Die Familie der Lauteninstrumente . . . . .	1
Die Gitarrenform . . . . .	2
Von der neuzeitlichen Gitarre . . . . .	2
Die ersten Handgriffe . . . . .	3
Einiges über die Haltung . . . . .	5
Daumenschlag und ganze Note . . . . .	6
Töne auf der E-Saite; die halbe und die Viertel-Note . . . . .	9
Die Stammtöne auf A- und d-Saite. Pausen . . . . .	11
Das Tonsystem . . . . .	12
Die Griffe auf der g-, h- und e-Saite. Fingeranschlag . . . . .	16
Die C-dur-Tonart. Der Akkordanschlag . . . . .	18
Haupt- und Nebendreiklänge . . . . .	24
Die Umkehrungen des Dreiklanges und Hauptseptakkordes . . . . .	28
Die G-dur-Tonart . . . . .	30
Die D-dur-Tonart . . . . .	35
Weitere Kreuztonarten . . . . .	39
Die Be-Tonarten . . . . .	44
Die weniger gangbaren Durtonarten . . . . .	48
Das Mollgeschlecht . . . . .	49
Ein Schlußwort . . . . .	54

# Gitarristische Lehrwerke

von

Dr. Josef Zuth

---

## Volkstümliche Gitarrenschule

Verlag Hohler & Schäfler, Karlsbad

Eine Einführung in das Gitarrenspiel zur Begleitung  
des deutschen Volksgefanges

☆

## Das künstlerische Gitarrenspiel

Verlag Hofmeister, Leipzig

Pädagogische Studien über Technik des Gitarrenspiels

☆

## Carullis Gitarrenschule

Verlag Goll, Wien

Bearbeitung und Erläuterung des Gesamtlehrwerkes  
von F. Carulli nach den Urausgaben

☆

## Spezialstudien auf theoretischer Grundlage

Verlag Goll, Wien

Harmonielehre durch die Gitarre vermittelt

☆

## Zeitschrift

der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des  
Gitarrenspiels

Herausgegeben von Dr. Josef Zuth, Wien 5, Laurenzgasse 4

In Vorbereitung:

Dr. Josef Zuth:

# Lieder = Hefte

Eine Sammlung beliebter Volkslieder mit leichter Gitarren-  
begleitung als Ergänzung der „Volkstümlichen Gitarrenschule“

---

Sprudel-Verlag Hohler & Schäfler / Karlsbad

## Die Familie der Lauteninstrumente.

Lauteninstrumente sind so alt wie die Geschichte selber. Soweit die Kunde auf Kultur zurückreicht — an die viertausend Jahre sind es — finden sich Abbildungen von lautenartigen Tonwerkzeugen.

Alte Geschichtschreiber verweben die Erfindung der Laute noch mit der Göttersage: der Nil — so erzählen sie — war aus seinen Ufern getreten, hatte ganz Agypten überschwemmt. Als das Wasser abebbte, ließ es allerlei Getier, darunter eine Schildkröte, auf dem Ufersand zurück. Die Sonne vertrocknete ihr Fleisch, es blieb über der Schalenhöhlung nur eine an Anorpeln gespannte Sehne übrig. Gott Merkur, der sich just an den Ufern des Nils erging, stieß mit dem Fuß an die Schildkrötschale. Der Klang der schwingenden Sehne und Schale ergözte ihn und brachte den Gedanken an die Verfertigung ähnlicher Tonwerkzeuge.

Recht kindlich ließt sich die Sage; sie findet sich bei den Agyptern, Griechen und Römern wieder; vielleicht auch bei anderen alten Völkern; und die Worte für „Schildkröte“ sind bei ihnen gleichbedeutend geblieben mit „Laute“.

Ein halbbirn- oder halbkürbisförmiger Klangkörper, eine Decke darüber mit eingeschnittener Schallöffnung, ein Griffbretthals daran gesetzt, und an seinem Ende eine Saitenanspannovrrichtung machen die Hauptmerkmale der Lautengattung aus.

Ihre Anfänge sucht man im Morgenland, leitet sie aus Arabien her, das eine Lautenurform als *el aud* bezeichnet. *El aud* heiße, sagen Sprachkundige, zu deutsch Schildkröte; andere wollen unter *el aud* eine Holzart verstanden wissen.

Die Kriegszüge der Araber brachten die Lauteninstrumente über Nordafrika nach Spanien; der friedliche Handelsweg über die balkanische, apenninische nach der pyrrhenäischen Halbinsel mag das seine zur Einbürgerung der Laute in Spanien beigetragen haben; und später war die Berührung des Abendlandes mit dem Morgenlande durch die Kreuzzüge für den Kulturaustausch bestimmend.

Die ursprünglich drei- und viersaitige Laute wurde das Instrument vornehmer Gesellschaftskreise und verpflanzte sich von Spanien aus in die Nachbarländer Italien, Frankreich, Deutschland, vervollkommnete sich und schließlich zählt die neufranzösische Laute des 18. Jahrhunderts bis zu zwei Duzend Saiten. Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert verschwindet die Laute ganz aus der Musikübung, an ihre Stelle tritt die Gitarre.

## Die Gitarrenform.

Der Boden des Gitarrenkörpers ist wenig gewölbt, fast gleichflächig mit der Decke. Er schließt daher nicht unmittelbar an diese an, wie es bei der Laute der Fall ist, sondern beide, Boden und Decke, sind durch Seitenwände — die Zargen — verbunden. Durch beiderseitige starke Einziehung der Längsovalform erhält der Gitarrenkörper eine Gestalt, ähnlich der geschriebenen Ziffer „acht“ (8). Man spricht von der „ächterförmigen“ Gitarre. Ihr Hals ist im Gegensatz zum kurzen, breiten Lautenhals lang und schmal gehalten, hat sonach mehr Griffelder, also größeren Tonumfang. Daraus folgert eine von der Laute verschiedenartige Besaitung, Stimmung und Spielweise.

Eine reinliche Scheidung zwischen Laute und Gitarre bei den Urformen ist nicht gut möglich; die angeführten bestimmenden Merkmale beider Instrumentengattungen sind bei diesen anspruchlosesten Tonwerkzeugen, von denen nichts weiter als mehr oder minder zuverlässige Abbildungen auf uns gekommen sind, zu wenig hervorstechend, weil vermischt. So weisen die ältesten Darstellungen bald die eine, bald die andere Form auf, bald erkennt man das Anreihen durch die Spielhand, bald ein Stäbchen zum Anschlag als Tonerreger in der Abbildung.

Beachtenswert wird die Unterscheidung zwischen Laute und Gitarre in einer Zeit, wo jede Gruppe ihre eigenartige Entwicklung beginnt. Um das Jahr 1300 n. Chr. findet sich erstmalig die Bezeichnung *guitarra*, deren Urform man in dem persischen *sitar*, dem „Dreisaiter“ sucht; spätere Überlieferungen scheiden dann genau zwischen Laute und Gitarre.

Die abendländische Gitarre hat in Spanien ihre Urheimat. Viersaitig erst, erhielt sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine fünfte Saite, blieb als Volksinstrument längere Zeit auf Spanien beschränkt, wurde, als die Laute längst den Weg in die Nachbarländer genommen hatte, in Italien als „spanische Gitarre“ bekannt, und hat ihn wohl gleichzeitig auch nach Frankreich gefunden. In Deutschland wurde die Gitarre erst mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts volkstümlich, zu einer Zeit, wo die Lautenmusik im Absterben war. Ihr Erbe trat die nun sechssaitige Gitarre an.

Gegenwärtig verfertigt und spielt man Gitarren, deren Klangkörper auch Lyren, Harfen, Wappen, am häufigsten alten Lauten nachgebildet sind. Für die letztere Form hat sich unausrottbar die irrthümliche Bezeichnung „Laute“ eingenistet. Freilich, das Wort Laute hört sich so sehr vornehm an! — Wir aber wollen unser Instrument beim rechten Namen nennen: Gitarre; ob es sich nun um die Ächter- oder Lautenform handelt.

## Von der neuzeitlichen Gitarre.

Wie man gewöhnlich zu seiner Gitarre kommt? Man hört spielen; es gefällt. Da geht man zu einem Händler, sucht sich ein wohlfeiles Instrument aus, ersticht eine Gitarrenschule und schließlich findet man einen Spielfundigen, um sich dies und jenes zeigen zu lassen. Und so ist

man richtig den verkehrten Weg gelaufen. Die Gitarre soll ein Kunstwerk sein, und ein solches kann der Laie nicht beurteilen; daher lasse er beim Ankauf einen Verständigen wählen, einen guten Gitarrenspieler.

Zur Liebbegleitung taugt am besten die große Achterform; in der einfachsten Ausstattung. Zieraten und Einlegearbeiten machen das Instrument nicht besser, und billiger schon gar nicht. Der Hals soll nicht zu stark sein, sondern griffig; „faustgerecht“, sagten die Alten. Liegen die Griffbrettsaiten zu nahe über dem Griffbrett, so schlagen sie beim Schwingen an die Griffelbrettsättchen; Bünde heißt man diese. Liegen die Saiten zu hoch, ist wieder das Niederdrücken mit der Griffhand erschwert; das Spiel muß unsauber werden und klingt außerdem falsch. Die Holzschrauben sollen gut im Wirbelpopf eingepaßt sein. Wählt man die Schraubenmechanik — ob diese oder Holzwirbel vorzuziehen seien, darüber wird viel und müßig gestritten — so sehe man auf solide Ausführung; ohne Klappergeräusch muß die Mechanik arbeiten.

Noch manche Einzelheit gibt es beim Gitarrenkauf zu beachten. Und man muß nicht gerade den Gitarrenbau erlernt haben, um zu wissen, wie ein gutes Instrument beschaffen sein muß; der Spieler weiß Bescheid; bei ihm hole man sich Rat.

Wenn es möglich ist, lege man sich gleich ein besseres Instrument mit schönem Ton zu. Es gibt Freude zum Spiel. Ein schlechtes verdirbt Gehör und Geschmack. Weiters: es genügt vollauf eine Gitarre mit sechs Griffbrettsaiten; auch unsere alten Gitarrenmeister haben sich mit den sechs Saiten zu bescheiden gewußt. Und trotzdem ist die Kunst der klassischen Wiener Gitarrikist um und nach 1800 von der neuzeitlichen nicht überboten worden; auch mit der dreizehnsaitigen Scharnackgitarre nicht.

### Die ersten Handgriffe.

Was nötig über die Körperhaltung, über die Greif- und Spielhand zu sagen ist, soll gelegentlich mit eingestreut werden. Denn ich weiß, die liebe Ungeduld drängt zum Spiel.

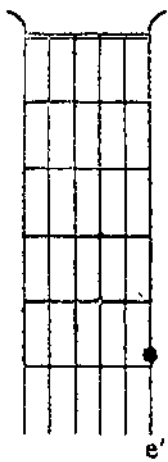
Will man es zuerst mit dem Anschlag versuchen, hätte man gern die Gitarre sauber gestimmt; will man sie aber gut und richtig einstimmen, braucht es wieder der Notenkennntnis dazu. Ob ich die überall voraussetzen darf?

Wir wollen die Gitarre vorerst, so gut es geht, stimmen. Am ratsamsten ist es freilich, man läßt das Instrument für die Anfangsübungen von einem Kundigen instandsetzen. Aber angenommen, es wäre niemand zur Hand.

So nimmt man das Stimmpeisfchen, das man gleich mit der Gitarre gekauft hat und am besten in einem Täschchen der Gitarrenhülle birgt; denn ein Instrument verwahrt man stets in irgendeinem wasserdichten Futteral. Wie betrüblich wirkt es, wenn man einzelne Wandervögel ihre Gitarre frei der Sonne und, wenn böes Wetter ist, auch diesem aussetzen sieht. Ein wackerer Gitarrikist behandelt sein Instrument fürsorglich.



Das angeblasene Stimmpfeifchen gibt einen Ton, der höhengleich dem sein soll, den die höchste Saite der Gitarre, im 5. Griffelbe niedergedrückt und angezupft, erklingen läßt. Man hat sitzend die Gitarre etwa auf beide Kniee gestellt, mit dem Griffbrett nach aufwärts und der Besaitung sich zugekehrt. Oben, wo der Wirbellopf sich an den Instrumentenhals ansezt, laufen die sechs Saiten über ein Holzstäbchen, den Sattel. Dieser und das erste Metallstäbchen, Bund geheissen, grenzen das 1. Griffelbe ein; das 5. liegt also zwischen dem 4. und 5. Bundstab.



In der nebengestellten Zeichnung versinnbildlichen die Lotrechten Striche die sechs Saiten, der Doppelquerstrich oben den Sattel, die andern Querstriche die fünf ersten Bünde. Im 5. Griffelbe, dem 5. Bund näher als dem 4., bezeichnet ein ausgefüllter kleiner Kreis den Ort, wo der Daumen der linken Hand — die vier Griffinger legen sich zwanglos um den Instrumentenhals, natürlich an die Rehrseite des Griffbretts, nicht über dieses — die Saite niederdrückt. Nun zupft der rechte Daumen — es kann auch irgend ein anderer Finger der rechten Hand, der „Spiel“ oder „Anschlaghand“ sein — diese höchste Saite etwa zwischen der Schallöffnung und dem der Decke aufgeleimten Holzleistchen, dem „Steg“, an; dann vergleicht man die Tonhöhe mit der des Stimmpfeifchens, schraubt nach Bedarf den Wirbel zurück, oder spannt die Saite stärker an, bis beide Töne gleich hoch sind.

Ob ein musikalisch nicht Vorgebildeter aber auch Tonhöhenunterschiede gleich und richtig beurteilen kann? Freilich wohl; er wird auch richtig in ein Lied mit einstimmen, das ein zweiter singt. Kann er das nicht, dann wird es auch mit dem Gitarrenspiel nichts werden; bleibt als letzte Zuflucht das — Klavier.

Zwar, es ist leichter, einen vorgefangenen Gesangston mit der Stimme zu treffen, als Töne verschiedenen Tonmaterials in Einklang zu bringen. Da tut wohl die Übung im Heraushören feiner und feinsten Höhenunterschiede viel.

Nun hebt man den bunddrückenden Daumen ab, die freischwingende höchste Saite, die „hohe e-Saite“ ist gestimmt. Die anderen Saiten heißen, von der eben eingestimmten an gezählt: h, g, d, A, E-Saite. Man bezeichnet also Töne mit Buchstaben. Warum die einen groß, andere klein geschrieben sind, wird später klar werden. Richtiger zählt man die Saiten von der tiefsten angefangen; also erst die drei mit Metalldraht umwickelten Seidensaiten: Die 1. — E, die 2. — A, die 3. — die d-Saite. Hernach die Darmsaiten. Oft findet man statt solcher Metalldrahtsaiten; die soll man durch Darmsaiten ersetzen. Die 4. Saite wäre also die g, die 5. die h und die 6. die e-Saite.

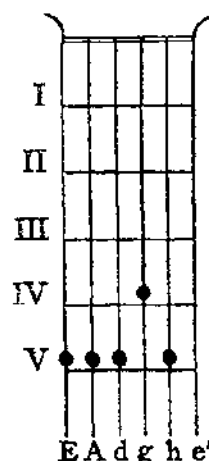
Wie man die 6. Saite mit der Stimmpfeife, dem „a-Pfeifchen“, in Einklang gebracht hat, so stimmt man jetzt nach der 6. Saite die 5., indem man diese wieder im 5. Griffelbe — man sagt auch kurz Bund statt Griffelbe — niederdrückt und die gewonnene Tonhöhe mit jener der

freischwingenden („leeren“) 6. Saite vergleicht. Immer ist der Wirbel der Saite zu handhaben, die eben gestimmt wird; also jetzt jener der 5., der h-Saite.

Ist diese in die rechte Spannung und somit Tonhöhe gebracht, stimmt man nach dem 4. Bund der g-Saite diese mit der 5. Saite überein, ebenso die d- im 5. Bund mit der g-Saite, die A- im 5. Bund mit der d-Saite und schließlich im 5. Bund der E-Saite diese mit der A-Saite.

Zusammengefaßt: die beschriebene Stimmweise geht von der hohen e-Saite aus; der Reihe nach die tiefere Nachbarsaite einstimmen! Die Einflänge sind in der Zeichnung bildlich dargestellt: der 5., nur auf der g-Saite der 4. Bund, ist der Einflangsort mit der höheren Nachbarsaite. Die Griffelbretter sind nunmehr mit römischen Ziffern angemerkelt. Diese Bezeichnungsart wird später benötigt werden.

Die alten Lautenisten hatten keine Stimmgabel, keinen feststehenden Ton. Sie zogen die höchste Saite so hoch, bis sie straff gespannt war, fast bis zur Zerreißungsgrenze; und trafen ungefähr das Richtige damit. Der neuzeitliche Gitarrist kann es auch tun, wenn kein Stimmgabelchen oder, was dasselbe ist, keine Stimmgabel gerade vorhanden ist. Hauptsache bleibt, daß die Saiten untereinander genau stimmen.



## Einiges über die Haltung.

Die Gitarre als Liebegleitinstrument wird zwangloser gehandhabt als beim solistischen Spiel. Ich darf für dieses wohl eine Beschreibung übergehen; wer sich darüber unterrichten will, findet Anregung in den Ergänzungen<sup>1)</sup> zu meiner Carullischulbearbeitung<sup>2)</sup>.

Singt man sich oder anderen ein Lied, so steht man dabei; spielt man dazu auf der Gitarre, so braucht man deswegen nicht die sitzende Stellung einzunehmen; sie ist dem Liedvortrag nicht vorteilhaft, sie beschränkt, engt ein. Ein Tragband an der Gitarre, um den Nacken gelegt, erleichtert ihre Handhabung und befreit die Hände vom ängstlichen Halten, Heben, An-den-Leib-drücken. Am besten ist es, das Band am „Gitarrenknopf“ und gegenüber am Klotz des Halsansatzes an dem Gitarrenkörper zu befestigen. Und vermittelt eines Knopfloches, nicht etwa mit Eisenringen oder Metalllösen, die bei jeder Bewegung klirren.

Und weil gerade vom Bande die Rede ist: Es ist eine hübsche Sitte, dem Sänger zur Gitarre als Dank oder Huldigung Zierbänder zu widmen. Man hängt sie an den Wirbelskopf; ich glaube, man sollte es nicht tun. Eine solche buntbewimpelte Gitarre ist gar so marktchreierische, aufdringliche Empfehlung für ihren Besitzer. Und ob man lieben Andenken nicht schöner einen

<sup>1)</sup> „Das künstlerische Gitarrenspiel“; Verlag Hofmeister, Leipzig, und „Die Gitarre, Spezialstudien auf theoretischer Grundlage“; Verlag Goll, Wien.

<sup>2)</sup> „F. Carullis Gitarrenschule“, Bearbeitung und Erläuterung der französischen Urausgaben; Verlag Goll, Wien.

Ehrenplatz in seinem Stübchen zuweist? als sie an die große Glode — den Wirbelhalter zu hängen? Und von den Bändern, die ich im Zimmerchen neben der Gitarre finde, weiß ich, daß sie geschenkt sind, nicht — selbst gekauft.

Die Gitarre hängt nun am Tragband um den Nacken. Dem Griffbrett gebe man eine Richtung halb aufwärts, so daß etwa der Gitarrenkörper bei dem unteren Ende, wo der Bandknopf sitzt, an der rechten Brustseite anliegt, der Wirbelkopf, nach links hinausgeschoben, in Rinnhöhe hält. Macht man seine Übungen sitzend, wobei das Tragband auch nicht überflüssig wirkt, so wird der untere Zargenrand auf den rechten Oberschenkel zum Stütz kommen.

Die linke Hand erhält bei den ersten Übungen keine Beschäftigung; es genügt, wenn sie den Instrumentenhals leicht ansaßt, etwa so, daß dieser beim Ansätze des Wirbelkopfes zwischen den gestreckten Fingern — die Saiten dürfen vorerst nicht berührt werden — und dem abgehogenen Daumen ruht. Berührungsflächen des Halses mit der Hand sind nur: Daumenendglied und Zeigefingerwurzelgegend.

Die rechte Hand besorgt den Anschlag. Man beugt den Arm im Ellbogengelenk, legt den Unterarm über den Zargenrand zum Steg, ballt etwa leicht die Faust, so, daß die Daumen an der Zeigefingerspitze liegt, die Faust selbst die Gitarrendede nicht berührt, also das Handgelenk etwas von der Dede abgehogen ist. Nun löst man die Finger, sucht mit ihren Endkuppen die Saiten und legt den Daumen an die tiefste Saite, die nun zu oberst läuft.

### Daumenschlag und ganze Note.

Nun wäre es an der Zeit, daß ich mit der allgemeinen Musiklehre beginne, wie sie in allen Gitarrenschulen vorne zu finden ist. Knapp gesagt, würde sie immerhin ein paar Seiten füllen und — überschlagen werden.

Weil die Musiklehre aber doch nicht zu umgehen ist, verbinde ich das Nötigste mit der Instrumentalübung.

Zunächst soll der Daumen lernen, die Saiten anzuschlagen; dann soll der Spieler lernen, die Saiten, besser ihre Töne, nach den Notenbildern kennenzulernen. Denn solcher bedarf man, um geschriebene oder gedruckte Musik zu lesen und zu spielen.

Das erstere soll gleich versucht werden: das Daumenglied legt man breit von oben her an die E-Saite, drückt den leicht gestreckten Daumen in der Richtung zur A-Saite hin, bis die durch den Zug aus ihrer Ruhelage gebrachte Saite vom Druckfinger abschnellt; sie schwingt und tönt. Der Daumen haftet an der 2. Saite, ohne die tiefste in ihrem Schwingen zu behindern, im Klingen zu stören. So verharrt man, bis man vom Klangbeginn gleichmäßig von eins bis vier gezählt hat. Das ist der Zeitwert, den eine sogenannte ganze Note ausfüllt.

Man will die A-Saite nun zum Tönen bringen: der Daumen haftet noch an ihr nach dem

Anschlag der E-Saite. Eigentlich war es noch kein Anschlag, sondern ein Wegdrücken und Abschneiden-lassen. Nun zieht der Daumen die 2. Saite gegen die 3. hin. Der Vorgang wiederholt sich; die elastische Saite drängt in ihre frühere Lage zurück, rollt unter dem Daumen weg; 1-2-3-4: die ganze Note A ist gespielt. Mit der d-Saite macht man es geradeso; so streicht der Daumen über die drei überspannenen Saiten, ohne sich eigentlich von ihnen wegzuheben, und schließlich kann er den Druck auf seine jeweils zum Tönen zu bringende Saite schon derart genau einstellen, daß beim Sprechen oder Denken des „eins“ die Saite abschneilt, bis „vier“ durchklingt, um beim nächsten „eins“ einem neuen Saitenton Platz zu machen.

Das Hinübergleiten des Daumens wird zum Anschlag: Ich will beispielsweise jede Saite dreimal hintereinander zum Tönen bringen. Auf „eins“ drücke ich die tiefste gegen die höhere Nachbarsaite; sie schnellt ab. Der Daumen liegt an der A-Saite. Bei „drei“ hebe ich ihn flint von der A-Saite ab, bringe ihn über der E-Saite, ohne dieser störend zu nahezu kommen, in vorbereitende Stellung. Auf das weitere Stichwort „eins“ legt sich der Daumen schnell und sicher wieder an die tiefste Saite und im Schwung verharrend streicht er — schlägt er — zum zweitenmal die E-Saite an. In der Hälfte der Dauergeltung der ganzen Note, bei „drei“ also, springt der Daumen schon wieder in die Vorbereitungsstellung für die gleiche oder nächste Saite.

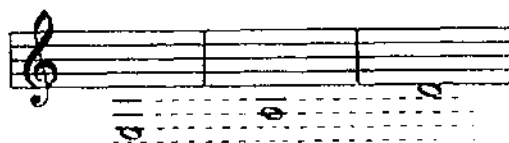
Goldene Regeln für den Daumen Schlag: Anschlaghand möglichst ruhig halten! Ruhe gibt Vornehmheit, Sicherheit; die Anschlagbewegung geschieht nur aus dem Fingerwurzelgelenk. Daumen stets gestreckt halten, nicht im Gelenk knicken! Die Daumenspitze weist eher zurück, gegen den Spieler hin; das fördert das Abrollen der Saite und macht den Ton geschmeidig. Gewissenhaft zählen — „Rhythmus halten“ — die Bewegungen im Mitzählen genau überprüfen! Fängt die Lässigkeit früh an, wird es nicht viel Gutes werden; die Kleinkunst beginnt eben schon vom Beginn an. Den Anschlag so oft üben, bis der Saitenton angenehm, abgerundet klingt. Das muß man seinem Instrumente ablauschen; je vertrauter man mit ihm wird, desto lieber gewinnt man es.

Eine ganze Note währt so lange, als man gleichmäßig bis vier abgezählt hat. Wie aber zählt man? Langsam oder rasch? Vorläufig, wie man mag; vielleicht im Mittel. Aber, wie gesagt, gleichmäßig. Im Bilde bezeichnet man die ganze Note als unausgefülltes Ringelchen: ○; es drückt die Zeitdauer der ganzen Note aus. Ob ein Ton hoch oder tief ist, sagt ihr Platz, den sie in einem Fünfliniensystem einnimmt:

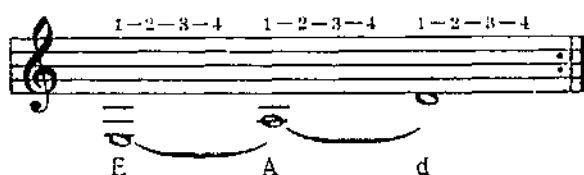


Auf fünf Linien oder in vier Zwischenräumen können die Noten gezeichnet sein. Von unten an wird gezählt: 1. — 5. Linie, 1. — 4. Zwischenraum. Macht neun verschiedene Tonhöhen. Das ist zu wenig für die menschliche Stimme, geschweige denn für ein Instrument mit großem Ton-

umfang. Also noch Plätze darüber und darunter, auf und zwischen Hilfslinien, die nur soweit angezeichnet werden, als nötig ist, den Notenstand unzweideutig kenntlich zu machen:



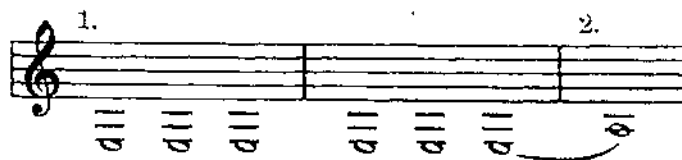
Da sind beispielsweise drei Notenzeichen unter den fünf Linien. Die erste hat drei Hilfsstrichlein über dem Ringelchen — Notenkopf sagt man —, die zweite Note steht auf der 2. Hilfslinie unter dem System, und die dritte gleich unter der 1. Linie. Und das Zeichen, das am Beginn der Notenzeile steht, ist der Schlüssel für die Namengebung der Noten: E, A, d; also die Noten für unsere drei Basssaiten.



Unsere frühere Übung. Das Zeichen :|| am Zeilenende heißt: Wiederholen. Der Rundbogen zwischen den drei Noten soll das Streichen mit dem Daumen ohne Abheben bis zur 3. Saite anzeigen. Nach dem Anstrich der d-Saite ist freilich der Daumen bei „drei“ von der g-Saite, an die er hinübergeschleift ist, aufzuheben, zurückzustellen für den wiederkehrenden Anschlag der E-Saite.



Der Bogen, also der Daumenstrich, von einer Übung zur nächsten hin ist natürlich erst nach der Wiederholung gültig, z. B.:



Übung 1—3: Wiederholter Anschlag der gleichen Saite; 4: Strich über drei Saiten; 5: Anschlag von der d- zur E-Saite; 6—10: Ständiger Saitenwechsel, in 8: mit Überspringung einer Saite. Der Daumen soll sich allein zurechtfinden: daher nicht mehr auf die Saiten hinsehen!

## Töne auf der E-Saite; die halbe und die Viertelnote.

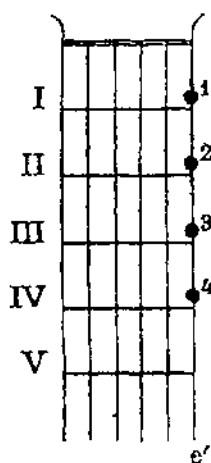
Zwischen dem E und dem A der ersten zwei Saiten liegen zwei Töne, die auf dem 1. und 3. Bund der tiefsten Saite gegriffen werden. Also wäre einiges über die Griffhand voranzuschicken.

Wie die linke Hand den Instrumentenhals umfaßt, wurde bereits erwähnt: mit Daumenspitze und Zeigefingerwurzelglied. Lose, nicht den Gitarrenhals mit der Faust umkrampfen; die Innenfläche der Hand liegt nicht am Instrumentenhals an. Übrigens richtet sich die Handhaltung links nach dem Griff, den man gerade auszuführen hat. Setzt man die Greiffinger auf die hohe e- oder auf die h-Saite, wird die Daumenspitze, beim 2. Bund etwa anliegend, über das Griffbrett hinausragen, der Handrücken mit dem Unterarm eine gerade Linie bilden; spielt man auf den Basssaiten, wird es nötig werden, den Daumen an die Unterseite des Halses zu ziehen, das Handgelenk nach außen — weg von sich — zu biegen, damit sich die Greiffinger in weiterer Wölbung auf die Bünde der tiefen Saiten finden. Denn senkrecht und spitz müssen die Finger auf die Saiten gestellt werden, so daß ein aufgesetzter Greiffinger die Nachbarsaiten nicht berührt.

Vier Greiffinger zählt man an der linken Hand, den Zeige-, Mittel-, Ring- und Kleinfinger; und bezeichnet werden sie mit den arabischen Ziffern 1—4. Der Daumen ist kein Greiffinger, wenn er auch hie und da einmal auf der tiefsten Saite aushilft; aber auch nur auf der E-Saite, wo ein Abbiegen der Daumenspitze genügt, um sich über jene zu legen. Verlangt eine Note den Daumen zum Griff, so schreibt man unter sie ein Sternchen (\*).

Zunächst eine Greif-Vorübung:

Auf der hohen e-Saite setzt man den Zeigefinger auf den 1. Bund; auch das Fingerendglied ist im Sinne der Fingerkrümmung gebogen, nicht verkehrt eingeknickt! der Nagel reicht an das 1. Bundstäbchen. Kräftig wird der Finger aufgesetzt, im kräftigen Bunddruck bleibt er liegen, dieweil der Mittelfinger auf den 2. Bund fällt. Die beiden aufgesetzten Greiffinger bleiben auf ihren Plätzen, gleichmäßig die e-Saite niederdrückend, bis auch noch der 3. und hernach der 4. Finger im 3. und 4. Bund liegen. Der Kleinfinger wird Schwierigkeiten machen; er ist zu kurz und will, strebt er seinem Platz im 4. Griffeld zu, die anderen drei Greiffinger mitziehen; doch die müssen bleiben; also streckt man den Kleinfinger, daß die Kuppe noch gerade an das 4. Bundstäbchen reicht.



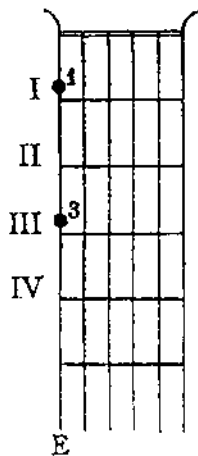
Umgekehrter Vorgang: die vier Greiffinger liegen noch unentwegt auf der e-Saite in den Griffeldern. Kleinfinger wegziehen, die anderen drei Finger bleiben. Dann Ringfinger aufheben; verbleiben zwei im Bunddruck; schließlich werden auch Mittel- und Zeigefinger abgezogen und schweben über ihren Bünden.

Und alles hübsch rhythmisch und straff! Vielleicht zählen wir einmal auf zwei statt bis vier: Eins! Zeigefinger fällt kräftig auf die e-Saite im 1. Griffelfeld. Zwei! Alles unbewegt. Drei! Der Mittelfinger klappt auf im 2. Bund uff.

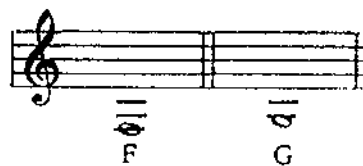
Das Zählen der Rhythmusbewegung auf zwei kommt der Zeitdauer einer „halben Note“ gleich; und ihr Zeichen ist ein Stiel an dem ganzen Notenkopf, auf  $\downarrow$  oder abwärts  $\uparrow$  gezogen; doch ist die beschriebene Greifübung zunächst stumm, ohne Anschlag auszuführen.

Die gleiche Übung spielt man auf allen Saiten ab. Sie wird vorerst auf den tiefen Saiten weniger gut gelingen. Auf der E-Saite fällt dem Ringfinger die Streckübung am schwersten. Da muß man wohl im Handgelenk ein wenig nachgeben; wie? Die Hand findet es von selber. Vieles läßt sich eben nur andeuten. Das lebendige Beispiel ist der beste Lehrmeister.

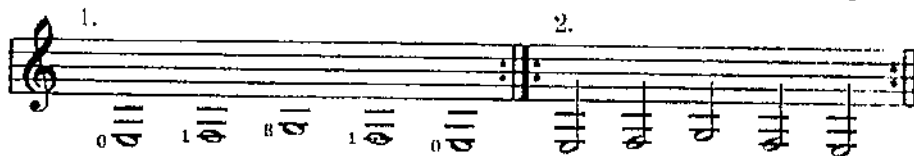
Und nun zum Auffuchen der Töne:



Jeder der vorhergesprochenen Griffe auf den vier Bündeln aller Saiten gab unterschiedliche Tonhöhen. Nur einzelne werden vorläufig gemerkt; die nämlich, die man als Stammtöne bezeichnet. Die ausgefallenen kommen später als „abgeleitete“ Töne daran. Auf der E-Saite sind F und G im 1. und 3. Griffelfeld mit Zeige- und Ringfinger genommen, Stammtöne; ihre Notenbilder sind:





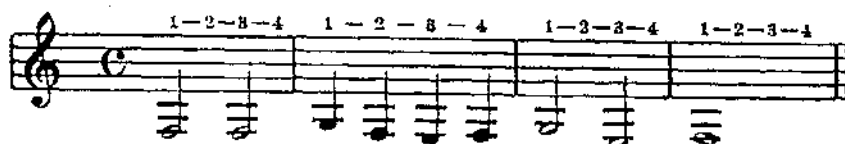
Das Aufsetzen des Zeigefingers im 1. Bund der E-Saite für den Ton F geschieht fast gleichzeitig mit dem Anschlag; um einiges früher ist der Greiffinger auf seinem Platz.



Übung 1: Anschlag der leeren Saite E. Aufsetzen des Zeigefingers im 1. Bund mit möglichst gleichzeitigem Anschlagen: F. Liegenlassen des Zeigefingers in seinem Griffelfeld; Auflegen des linken Ringfingers im 3. Bund und Anschlag: G. Abheben des Ringfingers vom 3. Bund und Anschlag; wieder F. Und endlich Abheben auch des Zeigefingers, Anschlag der leeren Saite E. Übung 2: Genau derselbe Vorgang, jedoch doppelt geschwinder Rhythmus. Abgehobene Finger bleiben in der Schweben über ihren Griffelfeldern. Kurze, straffe Bewegungen beim Aufsetzen und Abheben nach dem rhythmischen Zählen.

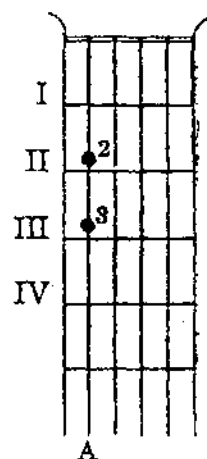


Ganze und halbe Noten wechseln; das Zeichen C nach dem Schlüssel bedeutet die Zählweise nach vier, den „Viervierteltakt“ und jeder senkrechte Strich teilt die Takte voneinander ab. Gut ist es, die Melodie beim Spielen mitzusummen; sie wird verständlicher im schnelleren Rhythmus. Nehmen wir also die Viertelnote hinzu:  oder ; zwei solcher Viertelnoten machen den Wert einer halben Note aus:



### Die Stamtöne auf A- und d-Saite. Pausen.

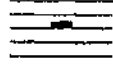
Den ersten Stamtton auf der A-Saite erhält man durch den Anschlag der leeren Saite A; den zweiten greift der Mittelfinger im 2. Griffeld: H; einen weiteren im 3. Bund: c.

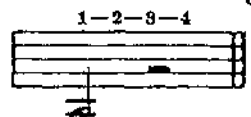


Beim Abspielen der Töne A-H-c bleibt nach dem Anschlag des H der Mittelfinger liegen, bis er in absteigender Tonreihe vor dem Anschlag der A-Saite abgehoben wird:



Allgemeiner gesagt: Greiffinger verbleiben so lange aufgesetzt, als sie 1. den Anschlag leerer Saiten nicht behindern: 2. nicht anderweitig zum Griff benötigt werden; und 3. keine mißtönenden Zusammentänge bewirken. Über den 3. Punkt kann erst später erläuternd gesprochen werden.

Ubrigens weist der letzte Takt ein neues Zeichen auf: . Einen kurzen Querstrich auf der 3. Systemlinie. Es ist eine halbe Pause, das heißt ein Schweigezeichen von der Geltung einer halben Note, das mit dieser die Zählrhythmen des  $\frac{1}{4}$ -Taktes ergänzt:



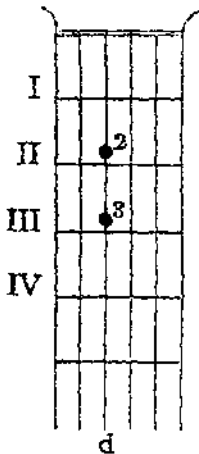
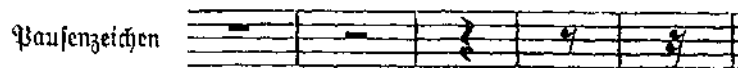
Auch die Pausen wollen auf der Gitarre „gespielt“ sein. Die Pause verlangt das sofortige Abklingen des „A“ im Augenblick, als man „drei“ zählt: der Ton wird „abgedämpft“ durch Auflegen des Daumens auf die noch schwingende Saite.



Als kleine Übung für die Dämpfung:



Es gibt natürlich jedem Notenwerte entsprechende Pausen: ganze, halbe, Viertel-, Achtel-, Sechzehntelpausen. Wäre vorerst noch die Gestalt der Achtelnote: oder und der Sechzehntelnote: oder festzuhalten und zu vermerken, daß man aufeinanderfolgende Achtelnoten mit einem, Sechzehntelnoten mit zwei Querstrichen — „Balken“ — verbindet; also statt schreibt, oder gleichseht mit .



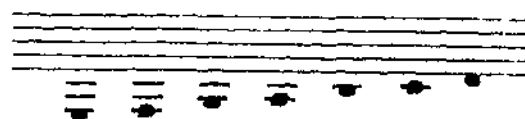
Der Stammtöne gibt es auf der d-Saite wieder drei, zieht man diejenige „Griffelage“ in Betracht, die bis jetzt geläufig ist: für die vier Greiffinger die ersten vier Bundfelder; die erste Griffelage, sagt man. Diese drei Haupttöne klingen: auf der leer angeschlagenen Saite, das d; im 2. Griffeld mit dem Mittelfinger die d-Saite niedergehalten und angeschlagen: e; und im 3. Bund ein f.



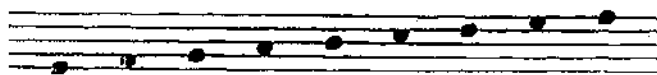
Die Notennamen e und f kamen bereits vor; groß geschrieben zwar, aber doch die gleichen Buchstaben. Einiges muß ich nun doch wohl aus der Musiklehre zusammenfassend einfügen.

## Das Tonssystem.

Die bisher gelernten Noten lagen auf und zwischen den Hilfslinien; ich merke sie, ohne ihnen eine Wertdauer zu geben, mit Punkten an:



Es war ein Aufstieg an den Hilfsystemlinien; die letzte Note erreichte bereits das System. Diese und die Fortsetzung der Notenreihe veranschaulichen die weiteren „Tonschritte“, die wie an einer Leiter aufwärts klingen, und auch — in bestimmter Zusammenfassung — Tonleitern heißen:



Auch über das Fünfliniensystem hinaus geht es noch, wieder auf und zwischen Hilfsystemlinien weiter:



Von den gekannten Noten fanden sich etliche auf Nachbarbünden gegriffen; der kleinere, der Halbtonschritt; eine andere Gruppe von Tonschritten übersprang im Griff einen Bund; es waren Ganztonschritte; Halb- und Ganztöne, kürzer ausgedrückt. Verschiedenartige Tonhöhenunterschiede, und doch gleichmäßig von Stufe zu Stufe schreitend.

Die aufgesuchten Töne auf E-, A- und d-Saite benannten sich einschließlich der leeren Saiten in aufsteigender Ordnung: E-F-G-A-H-c-d-e-f. Also nach dem siebenten Ton Namenwiederholung; und diese Wiederholung setzt sich in der Benennung fort. Daß man große, kleine, oder bezifferte Buchstaben wie C-H, c-h, c<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>-h<sup>2</sup> usw. schreibt, kennzeichnet nur die verschiedene Höhenlage der gleichbenannten und wesensgleichen Töne. Denn diese zeigen eine Klangübereinstimmung, die sie zu gleichen Tönen in unterschiedlichen Höhenlagen macht: Ein Knabe singt ein Lied, eine Männerstimme singt die gleiche Melodie mit; also dieselben Töne. Und doch klingt die Mannesstimme tiefer, um acht Tonstufen, um eine Oktave.

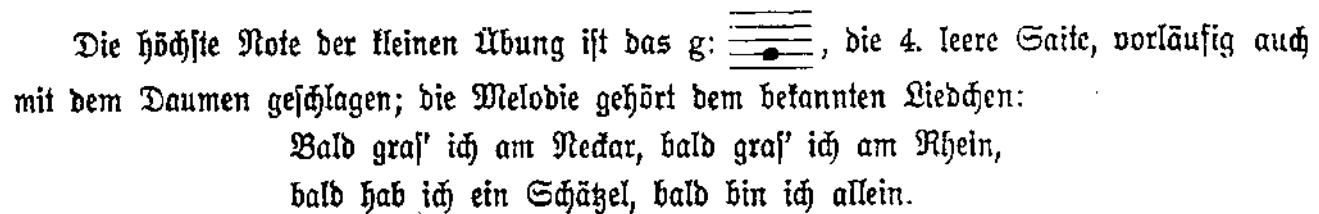
Hier wäre Gelegenheit, eine Schreib Eigentümlichkeit der Gitarrenmusik zu vermerken. Läßt man auf einer Geige Noten spielen und hernach dieselben Noten auf der Gitarre anschlagen, so klingen die Gitarrentöne eine Oktave tiefer. Sie klingen so; und sind in Wirklichkeit tiefere Oktavtöne und nur deswegen in der Schreibweise um acht Töne höher verzeichnet, weil die Notierung nach der wirklichen Tonhöhe zu viele, das Auge unsicher machende Hilfslinien unter dem Vinien-system beanspruchte.

Noch soll vorläufig betont werden, daß sich bei den Stammtönen Halbtonschritte nur zwischen E und F, H und c vorfinden; versteht sich, in allen Oktavlagen.

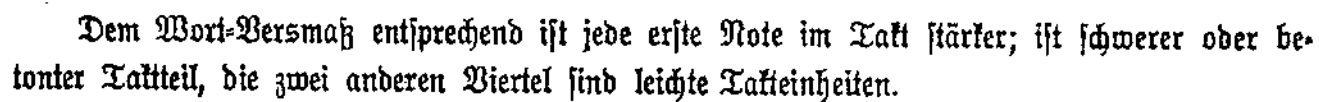
### Rhythmische Übungen. Der Takt.



ei = ne, zwei = e, drei.



Nun spielen wir die Noten ab, zählen straff Rhythmus dabei. Geht es, ohne Fehlgriff hübsch im Takt, summen wir die Melodie beim Spiel mit; schließlich legen wir die Worte unter, singen diese mit; hören unserem Gesang aufmerksam zu: Bestimmte Töne und Wortsilben treten da im Vergleich zu anderen stärker hervor. Ich will die in regelmäßigen Zeitabschnitten bestimmt hervorgehobenen oder schwächer betonten Silben und Noten mit dem Zeichen  $\wedge$  (für stärker betont) und  $-$  (schwächer betont) kennzeichnen:



The second system of the musical score consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Eine spieltechnische Anmerkung vorerst. Die Note g vor dem 1. Taktstrich — „im Aufstakte“ — greift regelrecht der Ringfinger, das nachfolgende c ausnahmsweise der Kleinfinger. Warum? Die Erklärung findet, wer g und c nacheinander mit dem gleichen, dem 3. Finger greift und die Saiten anschlägt; besonders, wenn er die beiden Noten rasch aufeinander spielt.

Nun zum Rhythmus wieder:  $\frac{6}{8}$ . Singt man das Liedchen, und spielt man es, wie man es singt, so teilt die Betonung jeden Takt in zwei Hälften zu je  $\frac{3}{8}$ ; sind zwei oder mehr Achtelwerte in einer Note zusammengezogen, so hat sie natürlich auch den Akzent, dann nämlich, wenn in ihr die betonte Achtelnote, die 1. und 4. im Takt, steht.



Etwas Neues: Der Aufstakt ist  $\frac{1}{8}$ ; der Schluß jedes Verses  $\frac{3}{8}$  und eine Viertelpause; macht zusammen einen vollen  $\frac{6}{8}$ -Takt. Auf- und Schlußtakt ergänzen sich zum Taktvollwert. Noch weiteres folgert: Die Zusammengehörigkeit von Aufstakt und dem betonten Folgetaktteil; und ob man nicht jeden Takt so gliedern müßte, ja jede Takt Hälfte für sich?



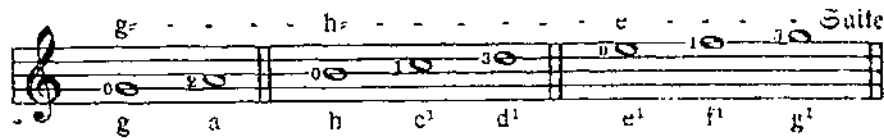
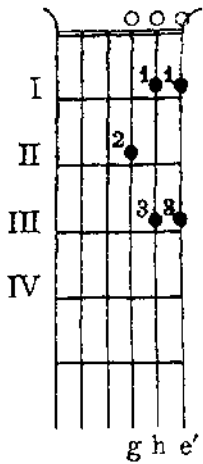
Der Taktstrich ist für das Auge da, zum Abteilen gleicher Werte; aber ja nicht als Trennung der Melodielinie; immer hübsch sinngemäß abteilen; „phrasieren“ sagt man.

Die Endtakte der beiden Verse enthalten je eine punktierte Note; wäre noch nachzutragen, daß Noten durch einen hinzugefügten Punkt rechts vom Notenkopf um den halben Wert ihrer Dauer verlängert werden. Also ist  $\text{c} \cdot$  gleichlang wie  $\text{c} + \text{c}$ ; man schreibt auch:  $\text{c} \text{ — } \text{c}$ ; die Werte ausgeschrieben, durch einen Rundbogen verbunden; diesen nennt man Haltebogen, der Ton wird ausgehalten; versteht sich, nach seinem Anschlag. Ergibt sich als spieltechnische Regel: Noten gleicher Höhe, durch Haltebögen verbunden, erhalten nur einen Anschlag; die erste Note wird „gespielt“, die andere oder anderen — es kommt auch die Bindung mehrerer gleich hoher Töne vor — „klingen nach“. Mit dem Verlängerungspunkt kommt weiter gleich:  $\text{c} \cdot = \text{c} \text{ — } \text{c}$ ;  $\text{c} \cdot = \text{c} \text{ — } \text{c}$ . Auch Pausen verlängert man durch Punkte wie Notenwerte:  $\text{—} \cdot = \text{—} \text{ — } \text{—}$ ;  $\text{—} \cdot = \text{—} \text{ — } \text{—}$ ;  $\text{—} \cdot = \text{—} \text{ — } \text{—}$  uff.

Es erübrigt sich, alle die gangbaren Taktarten anzuführen und zu zergliedern; wie ich überhaupt nur anregen will, theoretisch und instrumental; auf den richtigen Weg leiten. Gehen und weitersuchen ist auch eine schöne Aufgabe; die fällt dem Lernenden zu. Und ich weiß, daß selber Gefundenes viel Freude schafft.

## Die Griffe auf der g-, h- und e-Saite. Fingeranschlag.

Notenbilder und Namen der Töne auf der

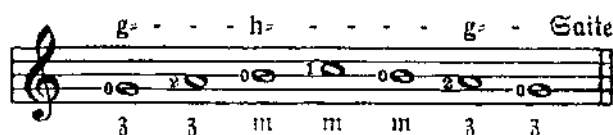


Den Anschlag mit dem Daumen, wie er bisher geübt wurde, wollen wir künftig mit dem Zeichen  $\vee$ , den Zeige-, Mittel- und Ringfinger vermerken mit:  $\text{z}$ ,  $\text{m}$  und  $\text{r}$ .

Der Fingeranschlag; eine heikle Sache, gleichwohl die Vorbedingung eines schönen Spieles. Gerade der anmutige, liebliche Klang ist es, der an unserem Instrument so entzückt. Doch der edle Ton will verdient sein; durch eingehende, liebevolle Beschäftigung mit der Anschlagsübung erworben werden. Die Tonerzeugung gibt dem Spiel sein Gepräge. Ein liebes Liedchen wirkt in einfacher Begleitung und schönem Anschlag stilvoll und duftig. Ist aber die Anschlaghand und ihre Tätigkeit nicht entsprechend, dann hilft auch eine kühne Griffbreitkunst nichts. Fingerakrobatik allein hat mir noch keine Bewunderung abgenötigt. Die Kunst suche ich zuerst in der Anschlaghand. Damit soll Virtuosität auf der Gitarre nicht unterschätzt sein; aber der Greifhand muß die Spielhand entsprechen.

Allgemein: die Schlagbewegung der Finger hat sich bei möglichst stillrunder Hand zu vollziehen. Diese ist der feste Stützpunkt für die Fingerbewegung in der Richtung gegen die hohle Hand hin. Die Bewegung selbst geht aus den Fingerwurzelgelenken hervor.

Die ersten Versuche werden die Bezeichnung Anschlag nicht verdienen; es wird wie beim Daumenanschlag zunächst ein Wegdrücken der Saite aus ihrer Ruhelage bis zum Loschnellen sein. Der Zeigefinger legt sich mit der vollen Fingerkuppe auf die g-Saite; so, daß sie, die Finger Spitze, in der Lage ist, die Saite senkrecht gegen die Gitarrendecke zu drücken, aber auch seitwärts, gegen die tiefere Nachbar-, die d-Saite, hinzuziehen. Die schräg gegen die Decke und den Körper zu verlaufende Linie ist die Druck- und Zugrichtung. Das Fingerendglied biegt sich hierbei nachgebend um, entgegen dem Sinn der Krümmung zur Hohlhand hin und wirkt federnd, wenn die Saite abschnellt und der Finger sich gegen die Handfläche einzieht, um die schwingende Saite im Tönen nicht zu stören. Wird der Zeigefinger, statt sich an die Saite anzulegen und sie durch Druck und Zug in Schwingung zu versetzen, in eine vorbereitende Stellung gebracht, Druck und Zug im Schwung vereinigt und nach Saitenablösung der Finger eingezogen, still gehalten, rhythmisch zum nächsten Schlag vorbereitet, ist die gesamte Anschlagbewegung gegeben. Sparsamkeit in der Schlagweite ist zweckdienlich. Nicht zu weit ausholen, nicht zu sehr einziehen! Und immer wieder versuchen, einen guten Ton hervorzuholen, nicht zwecklos hunderte von Anschlagwiederholungen bewerkstelligen! Hinhorchen und lauschen! Geistig üben, nicht mechanisch!



Wie der Zeigefinger die g-Saite schlug, so nimmt in gleicher Anschlagsbewegung der Mittelfinger die h-Saite.

Der Anfang eines bekannten Liedchens als Übung:



Die Ziffern für die Greifhand sind nun wohl entbehrlich. Umsomehr Sorgfalt soll der Spielhand zugewendet werden. Schließlich bemerkt das Ohr einen Greiffehler naturgemäß leichter und urteilt ihn als „falschen Ton“ ab, erkennt aber aus dem Anschlag nicht immer, ob der richtige Finger schlug. Nun brauchte freilich bloß die Aufmerksamkeit der Schlagfinger so eingestellt zu werden, daß der Zeige-, Mittel- oder Ringfinger seine g-, h- oder e-Saite faßt, was ja nach einiger Übung glücken müßte. Wohl! Doch wollen wir auf den Melodie- — das sind die drei Darmsaiten — gleich den schöneren abwechselnden Fingerschlag versuchen, solange es um das Spielen von Tonreihen geht.



Die obige Tonreihe im Wechselschlag. Warum der Mittelfinger mit dem Schlag beginnt? Man braucht nur mit dem Zeigefingerschlag diese Tonreihe anzufangen, um zu merken, wie unbequem der Zeigefinger auf die h-Saite übergreift, da gerade vorher der Mittelfinger die g-Saite nahm.



Aus dem gleichen Grunde beginnt in der Tonreihe d-g und zurück der Zeigefinger mit dem Schlag. Übungshalber schlage man die e-Saite und die Töne f und g darauf mit dem Ringfinger an.

Dem früher mitgeteilten Liedsätzchen werden nun seine Worte unterlegt; die Verse der 1. Strophe:

„Wenn wir marschieren, zieh'n wir zum deutschen Tor hinaus,  
schwarzbraunes Mädel, du bleibst zuhaus“.

Wenn die alten Griechen zu ihrer „Kitharis“ sangen, unterstützten sie die Melodietöne auf dem Instrument. Sie kannten die Mehrstimmigkeit nicht. Unsere Gitarre aber soll den Gesang „begleiten“; bald mit einer zweiten Stimme, bald mehrstimmig in Zusammenklängen oder Akkorden. Recht schlicht wird der erste Versuch sein, aber er macht Freude und spannt die Erwartung auf Kommen des.

Die früher gespielte und mitgesumunte Melodie wird nun gesungen; vielleicht erinnern wir uns des ersten rhythmischen Sätzchens? Das wollen wir dazu spielen.

Gesang:

Gitarre:

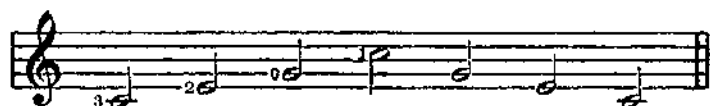
schwarzbrau = nes Mä = del, du bleibst zu = haus.

Einige punktierte Noten finden sich jetzt auch in der Gitarrenstimme, um schwierige Rhythmusverschiedenheiten zwischen Melodie und Begleitung zu vermeiden; und im 4. Takt:  $\text{♩} \cdot \text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩}$ . In der Singstimme sind alle Achtel- und Sechzehntelnoten getrennt geschrieben — wegen der Unterlegung der Wortsilben —, in der Gitarrenstimme ist die Verbindung mit Querstrichen üblich.

### Die C-dur Tonart. Der Akkordanschlag.

Eine Tonreihe, mit c beginnend, in c auslaufend. Die Griffe der III. und IV. Tonstufe sind wie die der VII. und VIII. auf Nachbarbünden zu suchen, sind also Halbtöne. Tonleitern, die ihre Halbtöne vom III. zum IV. und vom VII. zum VIII. Stufenschritt haben, heißen harte oder Durtonleitern; sie sind benannt nach ihrem Ausgangston, dem Stamm- oder Grundton; also hier c. Wir spielten in obiger Tonleiter die C-dur-Tonart.

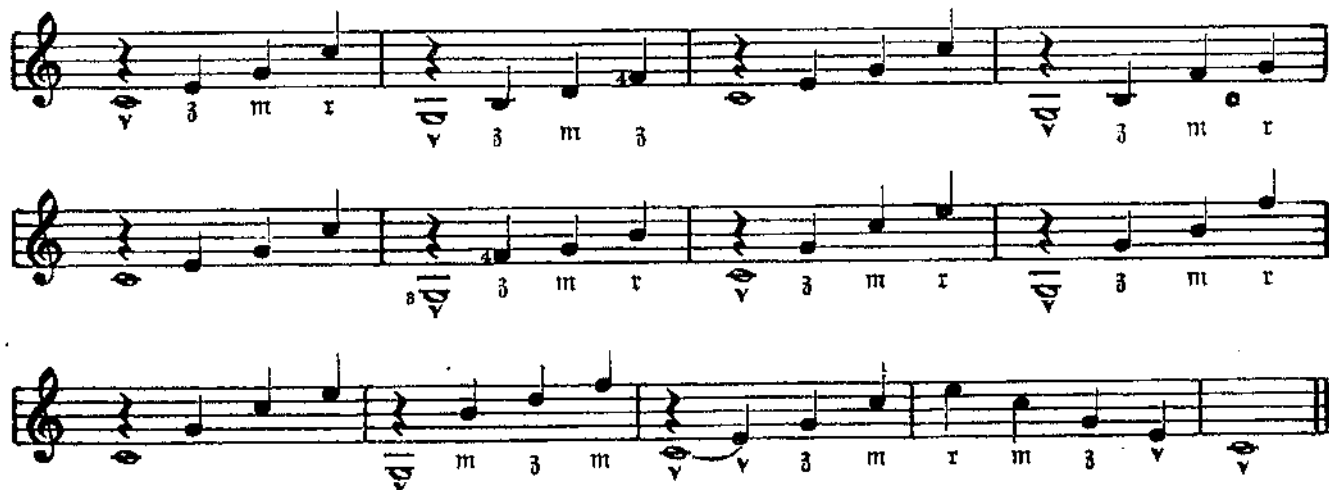
Aus der Tonleiter werden die Töne zur Bildung von Zusammenklängen oder Akkorden genommen; handelt es sich um einen „Dreiklang“, nimmt man den 1., 3. und 5. Ton von einer bestimmten Stufe aus gezählt; ein „Septimenakkord“ braucht zum 1., 3. und 5. noch den 7. Ton, die „Septime“. Ich kann natürlich von jeder Stufe aus einen Dreiklang oder Septakkord bilden; von den Dreiklängen werden vorläufig die auf der I., IV. und V. Stufe für die schlichteste Liebbegleitung wichtig sein, von den Septakkorden nur der auf der V. Stufe, der „Hauptseptakkord“.



Um den Dreiklang über der I. Stufe dreht sich die ganze Harmonie, die Akkordfolgen der Tonart; jeder Akkord steht in irgend einer Beziehung zum Grund- oder Stammakkord; von ihm geht die Harmonie aus, zu ihm kehrt sie zurück; er ist das Bild der Ruhe. Nicht so der Septakkord; ein unabgeschlossenes Klangbild, das sich vom Grundakkord gleichsam abgewendet hat und doch zu ihm sich wieder zurücksehnt, zurück muß, sich in ihm „auflöst“.



Wir spielen die Dreiklangs- und Hauptseptakkordtöne nach- und nebeneinander und wollen uns einmal gut einhören; dabei soll der Grundton des jeweiligen Akkordes durchklingen; in jedem Takte bleiben die einmal aufgesetzten Greiffinger liegen, damit auch die anderen Töne nachklingen; und dann Achtung auf den vorgeschlagenen Fingersatz der Anschlagshand; warum er zweckmäßig ist? Die Erkenntnis kommt sofort beim Akkordspiel im folgenden:



Der Grundton- (oder Tonika-)Dreiklang hat hier stets seine drei Töne c-e-g; das c ist verdoppelt; denn man bevorzugt die vierstimmige Harmonie; im Haupt- (oder Dominant-)Sept-



akkord fehlt mitunter der 5. Ton d; er ist entbehrlich; aber dann ist der Grundton g zweimal vertreten.

Das frühere Beispiel des  $\frac{3}{8}$ -Taktes soll uns nun Dienste leisten. Wir singen diese Volksweise, die nun gerade 100 Jahre alt ist, und spielen dazu unsere harfenartige Begleitung. Im ersten Vers geht die Gitarre stückweis mit der Melodie, hernach tritt wieder die Harmonie hervor. Schon ein Fortschritt gegenüber der einfach als Unterstimme gehaltenen Begleitung zum Liedanfang: „Wenn wir marschieren“. Oder hört man auch dort eine Harmonie? Wenn man z. B. die letzten vier Takte recht aufmerksam summt und spielt?

Nach noch eine Bemerkung: Steht in einem Takt vor einer Note das Zeichen # (Kreuz), singt man die Note einen halben Ton höher, beziehungsweise spielt sie einen Bund über dem Stammtone, aber nur in dem einen Takt!

War einst ein jung, — jung Zim-mer-ge - sell, der hat - te zu bau - en ein

Schloß; — ein Schloß für den Marl - gra - fen von Gold und Mar - mel -

stein, — ein Schloß für den Marl - gra - fen von Gold und Mar - mel - stein. —

Erst einmal die Begleitung allein lernen; 1. Takt: Die ersten vier Noten sind unser Stammakkord. Von der 4. Note bis Taktluß spielt die Gitarre die Liedweise mit; auch im 2. und 3. Takt. Fingersätze der Griffhand sind nur mehr, wenn es nötig erscheint, angemerkt. Auf die Schlaghand viel Sorgfalt verwenden! Wie leicht sich's spielt, wenn die ange deuteten Schlag-

finger gewissenhaft genommen werden! Im 2. Takt hat der Hauptseptakkord seine vier Töne g–h–d–f; aber der tiefste, der Baßton, ist nicht mehr g, sondern d. Darüber später. Der 3. Takt führt einen neuen Stufendreiklang ein: a–c–e, den Dreiklang der VI. Stufe der C–dur–Tonleiter. Im 4. Takt sagt schon das erhöhte g — gis sein Name — daß der Akkord einer fremden Tonart angehört; wir nehmen ihn einstweilen als Unbekannten mit.

Bisher wurden unsere Harmonien nacheinander, als „gebrochene Akkorde“ gespielt, nun sollen die Akkordtöne gleichzeitig angeschlagen werden; da muß natürlich je ein Ton auf je einer Saite liegen, und sind es Nachbarsaiten, um so bequemer. Als Grundregel: Bei zwei Noten, die zu gleicher Zeit angespielt werden sollen, schlägt die obere der Zeigefinger, bei drei nehmen die zwei oberen Stimmen Zeige- und Mittelfinger, beim vierstimmigen Akkord kommt der Ringfinger hinzu; die tiefste (Baß-) Note spielt allemal der Daumen.



Den fünfstimmigen Grundakkord am Zeilenschluß streicht der Daumen allein durch, gleitet ohne Aufenthalt vom c der A-Saite bis über die hohe e-Saite hin; das zeigt das schiefe Strichelchen durch den Akkord an.



Wo über dem g der 7. Ton f fehlt, handelt es sich nicht mehr um den Hauptseptakkord, sondern um den Dreiklang über g, den Dreiklang der V. Stufe in C–dur oder den Dominantendreiklang.

Eine zweistimmige Übung:





Ober- und Unterstimme erst einmal für sich allein abspielen, möchte ich raten; des Hörens wegen. Dann zweistimmig, langsam im Zeitmaß üben. Schwierige Stellen nimmt man besonders vor; fügt sie erst ein, bis man sie sicher hat. Vorläufig liegt uns daran, die Zweistimmigkeit mit Daumen und Zeigefinger zu bringen; wo die Unterstimme schweigt, nehmen die Oberstimme die geeigneten Anschlagfinger; selber durchdenken und versuchen! Takt 4: Das Zeichen  $\sharp$  stellt nach einer Erhöhung durch  $\sharp$  die Stammnote wieder her; Fingersatz rechts und links:

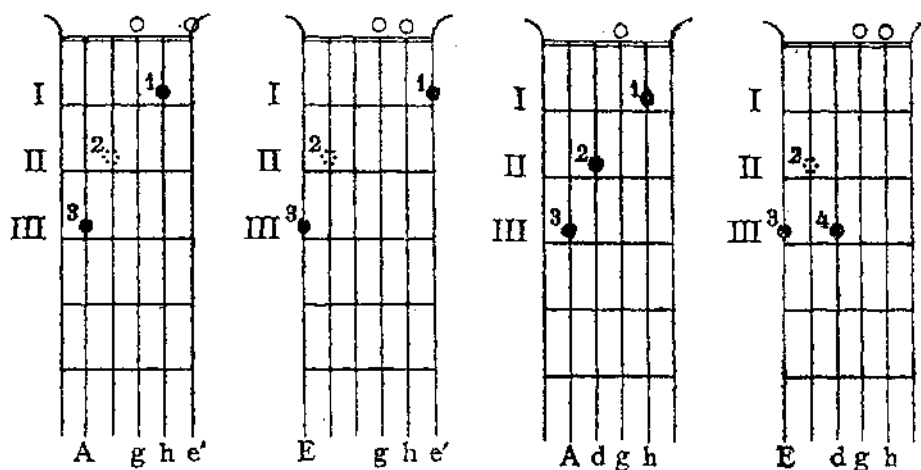


f mit  $\sharp$  (fis) liegt im 4. Bunde der d-Saite; der Kleinfinger greift es.

Übung im Harfen- und Akkordanschlag:



Statt längerer Einzelübung habe ich die zwei kleinen Beispiele hier eingefügt; das eine leb-, das andere tanzmäßig im Charakter. Beide habe ich einer alten Wiener Gitarrenschule entnommen; ihr Verfasser war wohl auch der Ansicht, daß man eingehender übt, was mehr zusetzt.



Die beiden Schemen sollen den Dreiklang der I. Stufe und den Hauptseptakkord der C-dur-Tonart versinnbildlichen, das einermal in I. Handhaltung, d. h. die drei oberen Stimmen sind auf g-, h- und e-Saite verteilt, das anderemal in der II. Handhaltung: mit Ausschluß der e-Saite.



Die schwarz ausgefüllten Kreise in den Zeichnungen bezeichnen Greiffinger, die unausgefüllten kleinen Kreise über dem Sattel die leer anzuschlagenden Saiten; die punktierten Kreise wollen einen Griff anzeigen, der genommen wird, ohne angeschlagen zu werden; ein stummer Griff mit dem „Stützfinger“.

Ein kleines Liedchen mit einfachster harmonischer Stütze als Schulbeispiel; die Melodie ist nun wohl bekannt?

Bald gras' ich am Rheine, bald gras' ich am Rhein, bald hab' ich ein Schatz-ge, bald bin ich allein.

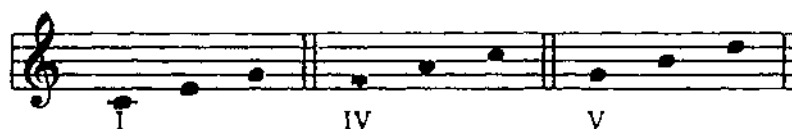
Und dann nehme man die beiden Akkorde in der II. Handhaltung zur akkordlichen Unterlage.

## Haupt- und Nebendreiklänge.



Der Dreiklang über der I. Stufe wurde als Grundtondreiklang bezeichnet; er heißt auch Akkord der Tonika. Die V. Stufe nennt man Dominante, den Dreiklang darüber den Dominantakkord; und auf der IV. Stufe, der Unterdominante, steht der Unterdominantdreiklang. Die drei Akkorde, kurz als Tonika, Unterdominante und Dominante bezeichnet, sind die Hauptdreiklänge einer Tonart; sie enthalten zusammen alle die sieben Töne ihrer Tonleiter, drücken also die Tonart deutlich aus und sind deshalb fähig und genügend, ein Liedchen richtig harmonisch zu begleiten; versteht sich, wenn die Liedmelodie nicht selbst etwa ihre Tonart verläßt.

Eine kurze Betrachtung der Hauptdreiklänge nach dem Tonhöhenunterschiedsverhältnis ihrer drei Noten:



Das Tonhöhenverhältnis des 3. zum 1. Ton heißt Terz, das des 5. zum 1. Ton Quinte. -- Die vielen fremdsprachlichen Fachausdrücke sind schon deswegen nicht zu umgehen, weil sie in der Gitarrenmusik immer wieder aufstoßen. Wo es angeht, wähle ich ohnedies und gern unsere deutschen Bezeichnungen. -- Zählt man an der Tonleiter die ganzen und halben Töne dieser Terzen und Quinten, so ergeben sich zwei Ganztöne für jede Terz, drei Ganztöne und ein Halbton für jede Quinte in diesen Dreiklängen. Nun heißt die Lehre von den Tonhöhenunterschieden solche Terzen „groß“, solche Quinten „rein“. Und Dreiklänge mit großen Terzen und reinen Quinten nennt man harte oder Dur-Dreiklänge.

Tonika, Dominante und Unterdominante sind also Durdreiklänge.

Der Durdreiklang über der I. Stufe ist zur Genüge geläufig; hingegen ist der Akkord über der V. Stufe bis jetzt nur als Hauptseptakkord bekannt. Für den Dominantakkord bescheiden wir uns vorerst mit den Formen:



Der Unterdominantdreiklang bringt in der I. Handhaltung eine neue Greifweise: Ein Finger greift zwei Saiten; Überlegen eines Greiffingers nennt es die ältere Gitarristik, Quergriff sagt die neuzeitliche. Klein ist der Quergriff über zwei oder drei Saiten; der große Quergriff ist ein Auflegen des Zeigefingers — nur der hat die Eignung, einen großen Quergriff auszuführen — über alle sechs Saiten im gleichen Griffeld. Ein kleiner praktischer Wink: Ellbogen zum Körper ziehen; dann drückt der Finger die Saiten mehr mit der dem Daumen zugewandten Fläche nieder und läuft nicht Gefahr, daß eine Saite etwa in eine Fingergelenksbeuge fällt und sich dem Drucke nicht gehörig fügen will. Eine Klammer [ zeigt den Quergriff an:



Bornehmer und — kann man's einmal — leichter ist es, die Dreiklänge mit dem tiefen Baßton im großen Quergriff zu nehmen. Da mag die Handeignung des Einzelnen entscheiden; mancher Daumen ist gar nicht imstande, das F zu greifen und liegenzulassen, dieweil gleichzeitig Greiffinger auf anderen Saiten und Bündlen liegen. Und Daumenlängen gibt es, die bis zur d-Saite hinüberreichen.



Der Dreiklang über der II. Stufe hat eine Terz im Umfang von  $1\frac{1}{2}$  Ton; man heißt sie kleine Terz. Die Quinte mit ihren  $3\frac{1}{2}$  Tönen ist wieder rein. Dreiklänge, die eine kleine Terz und reine Quint aufweisen, heißen weiche oder Molldreiklänge. Molldreiklänge finden sich auch über der III. und VI. Stufe der Durtonleiter.

Der Dreiklang über der II. Stufe:



Der Dreiklang über der III. Stufe:



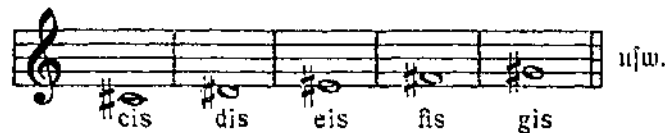
Der Dreiklang über der VI. Stufe:



Die Quinte des Dreiklangles der VII. Stufe der Durtonleiter umfaßt zwei ganze und zwei halbe Töne, also einen Halbton weniger als die reine Quinte in den Dur- und Molldreiklängen; „vermindert“ nennt man diese Quint, und einen solchen Dreiklang einen „verminderten“. Er zählt nicht zu den „konsonanten“ Akkorden und bedarf einer besonderen Behandlung, die wir vorläufig beiseite lassen können.

Ein Liedchen in schlichter Akkordbegleitung soll die Verwendung einiger Nebendreiklänge veranschaulichen. Vorerst ein ergänzender Nachtrag:

Das Zeichen # (Kreuz) erhöht, wie früher schon gesagt, jede Note um einen halben Ton und hängt ihrem Merkbuchstaben die Silbe =is an.



Das Wiederherstellungszeichen führt die Note auf ihre ursprüngliche Tonhöhe zurück und stellt ihren Stammmamen wieder her.

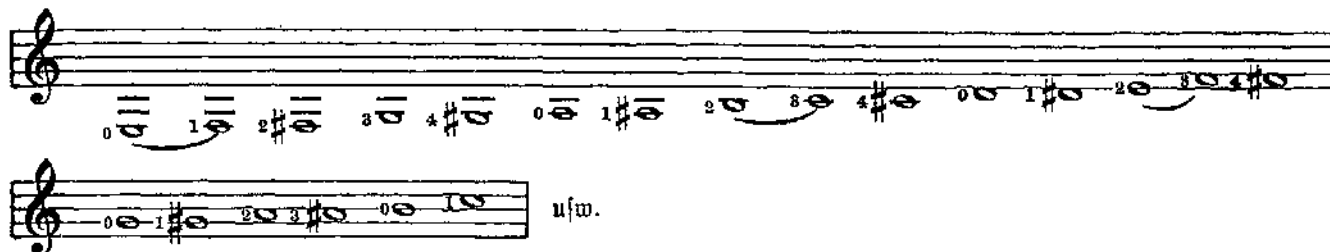


Ein „b“ähnliches Zeichen b, auch „Be“ geheißen, erniedrigt jede Note um einen Halbton und gibt ihr die Anhängesilbe =es. Doch sagt man as statt aes, es statt ees und meist be statt hes. Das Wiederherstellungszeichen hat nach einer Note mit Be-Vorzeichnung die gleiche Wirkung der Zurückführung wie bei der Kreuz-Vorzeichnung.

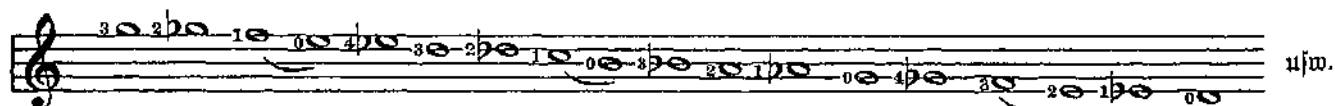


In aufsteigender Tonreihe verwendet man in der Regel die Erhöhung durch #, absteigend erniedrigt man durch b. Kreuze, Been und Wiederherstellungszeichen im Takte gelten nur für den bezüglichen Takt und heißen zufällige Vorzeichnungen.

Eine Tonleiter in halben Tönen sieht folgendermaßen aus: (das rein Instrumentale dabei ist von einer früheren mechanischen Fingerübung geläufig)



Die natürlichen Halbtöne sind durch Bogen bezeichnet; abgeleitete Halbtöne entstehen eben durch eine  $\sharp$ - oder  $\flat$ -Vorzeichnung vor dem Stammtón.



Seltener sind Doppelkreuze  $\times$  und Doppelbeenen  $\flat\flat$ , die um zwei Halbtöne erhöhen, beziehungsweise erniedrigen; auch hier führt das  $\natural$  (eines nur!) zum Stammtón zurück.

### Alle zerstreut.

Mit Ausdruck.

Studentenlied aus den 40er Jahren des 19. Jhdts.

Gefang

Auf den Ber = gen die Bur = gen, im Ta = le die Saa = le, die

Gitarre

I V<sup>7</sup> I

Mäd = chen im Städt = chen, einst al = les wie heut! Ihr wer = ten Ge =

VI II V<sup>7</sup> V I V<sup>7</sup>

fähr = ten, wo seid ihr zur Zeit mir ihr Wie = ben ge = blie = ben? Ach

I VI II





2. Die einen, sie weinen,  
Die andern, sie wandern,  
Die dritten, noch mitten  
Im Drange der Zeit;  
Auch viele, am Ziele,  
Zu den Toten entboten,  
Verdorben, gestorben  
: In Luft und in Leib. :

3. Ich der eine, alleine,  
Schau wieder hernieder  
Zur Saale im Tale,  
Doch traurig und stumm.  
Eine Linde, im Winde,  
Die wiegt sich und biegt sich,  
Rauscht schaurig und traurig,  
: Ich weiß wohl warum. :

Die Reimkunst der Liedworte weist nicht auf rein volkstümlichen Ursprung hin; es ist dem Liedchen wie vielen anderen ergangen: Durch den Studenten- kam es in den Volksmund. Bei den Begleitakkorden sind die Stufen vermerkt. Ob uns der Stil solcher Gitarrenbegleitung gefällt? Der wiederholte Schlußvers weist auf eine bessere Begleitart hin. Ähnlich wollen wir es bei künftigen Liedern anstreben. Das gleichförmige rhythmische Angeben des Baglones und und Nachschlagen des Akkordes ist die heute verbreitetste Manier in der volkstümlichen Liedbegleitung; sie artet in unmusikalische Schablone aus. Schon deshalb wollen wir eine bessere Richtung suchen.

### Die Umkehrungen des Dreiklangles und Hauptseptakkordes.

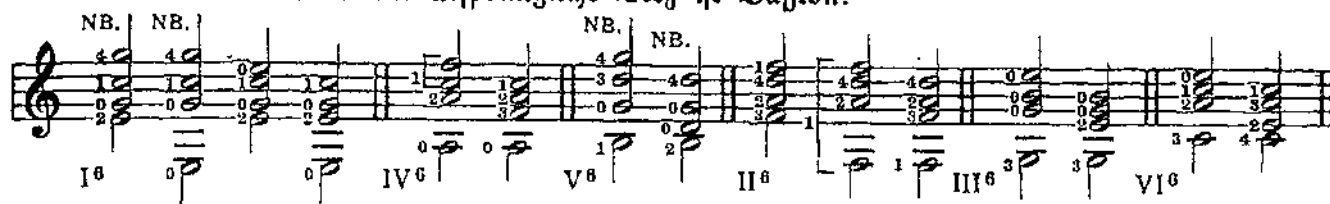
Im drittlezten Takte des Studentenliedes war der Bagton des Dreiklangles der I. Stufe: e, ein Dreiklangston. Es muß also nicht immer der Dreiklangsgrundton zugleich Bagton sein. Auch die ursprüngliche Terz oder Quinte kommen als Bagtöne vor. Wohl auseinanderhalten: Grundton und Bagton!

Demnach unterscheidet man folgende Formen und Umkehrungen der Dreiklänge:

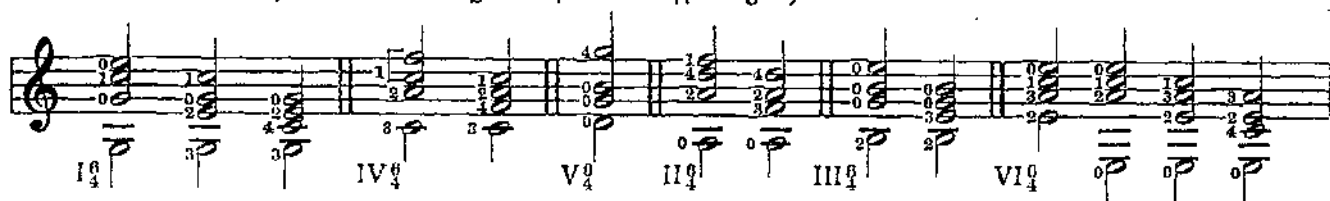
1. Stammform: Der Dreiklangsgrundton ist tiefer, also Bagton:



## 2. Der Sextakkord: Die ursprüngliche Terz ist Baßton:



## 3. Der Quartsextakkord: Baßton ist die ursprüngliche Quinte:



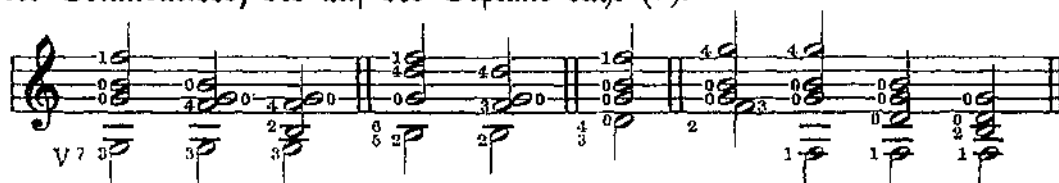
Der Sextakkord ist in den Notenbeispielen mit  $\circ$ , der Quartsextakkord mit  $\frac{6}{4}$  angedeutet. Über Name, Entwicklung, Benennung wird in meinen „Spezialstudien auf theoretischer Grundlage“ ausführliches zu finden sein. Rahmen und Raum der vorliegenden Arbeit zwingen zur Beschränkung. Das NB. bei einzelnen Sextakkorden macht auf die harmonisch günstigere Verdoppelung des (ursprünglichen) Grundtones oder der Quinte aufmerksam.

Der Hauptseptimenakkord hat als Vierklang vier Formen aufzuweisen:

Die Stammform: Grundton (V. Stufe) im Baß ( $V^7$ );

Der Quintsextakkord: Baßton ist die ursprüngliche Terz ( $\frac{6}{5}$ );

Der Terz-Quartakkord mit der ehemaligen Quinte im Baß ( $\frac{4}{3}$ ) und der Sekundakkord, der auf der Septime ruht ( $\frac{2}{7}$ ).



Im nächsten Liedchen ist Gelegenheit, die einzelnen Akkorde nach Stammform oder Umkehrung zu untersuchen; es soll gleichzeitig ein Beispiel besserer Sehart für die Gitarre sein; dennoch ist die Sehart harmonisch und instrumental recht schlicht. Gerade darin zeigt ja die Gitarre ihre stärkste Seite, daß sie schon durch ein einfaches Lied und eine mit den bescheidensten Kunstmitteln ausgestattete Begleitung einen musikalischen Kunstgenuß auszulösen imstande ist.

Ein Liedchen zu jeder Tonart mag für den Zweck der Anleitung genügen, den meine „volkstümliche Gitarrenschule“ erfüllen will. Schließlich ist das Büchlein nur der Wegweiser für gute Volksliedsammlungen zur Gitarre, von denen ich in erster Linie den „Zupfgeigenhansel“ und das „Studentenliederbuch“ nenne, beide mit der mustergültigen Begleitung des Münchener Heinrich Scherrer. Übrigens verweise ich auf die im Verlage C. Haslinger, Wien I, Tuchlauben 11 erscheinende „Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels“; darin wird Wissenswertes erschöpfend besprochen.

## Sie allein war mein Glück.\*)

Ziemlich langsam.

Volksweise.

Gesang

1. Als ich auf Ber = gen stand, sah ich zwei Rös = lein stehn, das ei = ne

Gitarre

blüht für mich, das an = dre nicht. Nur sie al = lei = ne war mei = ne

Freu = de, nur sie al = lei = ne, sie war mein Glück.

2. Mein' Schwester mag mich nicht,  
Ein' Bruder hab ich nicht,  
Und sterben will ich nicht,  
Bin noch so jung.  
Nur sie alleine  
War meine Freude,  
Nur sie alleine,  
Sie war mein Glück.

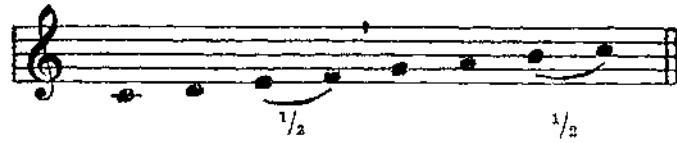
3. Wenn ich gestorben bin,  
Tragt mich zum Kirchhof hin,  
Legt mich ins kühle Grab  
An ihre Seit'.  
Nur sie alleine  
War meine Freude,  
Nur sie alleine,  
Sie war mein Glück.

### Die G-dur-Tonart.

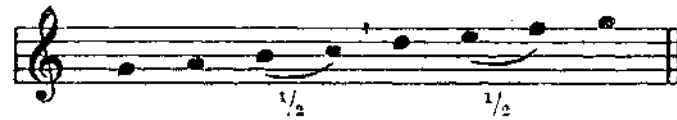
Ob man nicht mit der C-dur-Tonart auskäme? Die Hauptakkordformen sind bekannt und schließlich kann man jedes Liedchen mit der C-dur-Tonart bestreiten. Freilich ja: Wenn die Weise nur immer in einer Tonart bliebe; wenn nicht in der gleichen Tonart ein Lied unbequem tief, ein anderes gar so hoch zu liegen käme; und wenn man sich's mit dem armseligen Einerlei einer Tonart genügen ließe; wie es gar zu oft vorkommt in der sonst so schönen Wandervogelbewegung, mit welcher der Gesang zur Gitarre eng verwoben ist.

\*) Gewählt ist die Weise aus Thalsang (Hochwald); die Worte sind nach der Fassung aus Mulschenheim in der Wetterau.

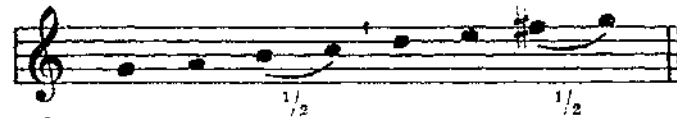
Die C-dur-Tonleiter hatte zwei gleichartig aufgebaute Hälften:



Diejenige Tonart ist der C-dur am nächsten verwandt, die die zweite Hälfte als erste einer neuen Tonleiter benützt und die vier Folgestufen daran fügt:



Doch ist diese Tonreihe noch keine Dur-Tonleiter; in der zweiten Hälfte fehlt das wesentliche Merkmal: Der Halbtonschritt von der VII. zur VIII. Stufe; dafür ist ein für die Dur-Tonleiter unangebrachter Halbton von der VI. zur VII. Stufe vorhanden. Ein Kreuz vor dem f stellt alles richtig:



Nun eine Tonleiterübung:



Also überall fis an Stelle des f der Stammtongart C; ein Vorzeichen, das zur G-dur gehört, ihr Wesen ausmacht; und dieses wesentliche Vorzeichen schreibt man — statt in jedem Takte — einmal zu Beginn jeder Zeile und am Anfang des Stückes auf die fünfte, die f-Linie.

Will gleich ein Liedchen hierher setzen und einiges daran erläutern:

### Es klappert die Mühle. \*)

	Munter.	E. Anschütz.	Volksweise.
Gesang			
Gitarre			

\*) Aus „Schul- und Kinderlieder zur Gitarre“, 1. Folge; bearbeitet von Siegl Zuth. — Mit Genehmigung des Verlages A. Goll, Wien.

Tag und bei Nacht ist der Mül - ler stets wach; klipp, klapp! Er

mah - let das Korn zu dem träf - ti - gen Brot, und ha - ben wir sol - ches, so

hat's kei - ne Not; klipp, klapp, klipp, klapp, klipp, klapp!

VII V

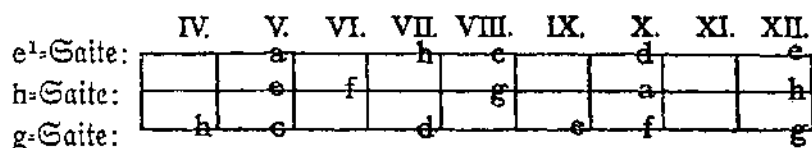
2. Schnell laufen die Räder und drehen den Stein, klipp, klapp!  
Und mahlen den Weizen zu Mehle so fein, klipp, klapp!  
Und was mit dem Mehle die Mutter dann tut,  
Das wissen die Kinder und merken sich's gut,  
Klipp, klapp — klipp, klapp — klipp, klapp!
3. Wenn reichliche Körner das Ackerfeld trägt, klipp, klapp!  
Die Mühle dann schnell ihre Räder bewegt, klipp, klapp!  
Und schenkt uns der Himmel nur immerdar Brot,  
So sind wir geborgen und leiden nicht Not,  
Klipp, klapp — klipp, klapp — klipp, klapp!

Im allgemeinen: Schullieder zur Gitarre? Mit welchem Ziel solches Unterfangen? Eine kleine Erinnerung; auch sie gehört in mein Lehrbuch:

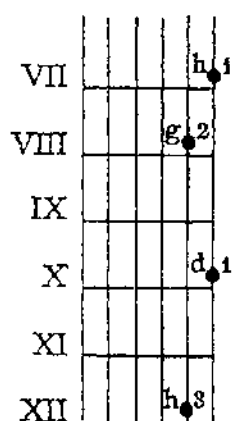
Ich habe vor geraumer Zeit mich bemüht klarzulegen, es sei musikalischer, zweckdienlicher, wenn der Lehrer in der Schulgesangstunde dem empfänglichen, für Liebes und Schönes freudig begeisterten Kindergemüt das Schullied zur Gitarre singe, Wert auf schlichten, gemütvollen Vortrag lege, statt die Melodie den jungen Ohren einzugeigen. fand auch Unterstützung in verständnisvollen Literaturkreisen, aber kein Gehör dort, wo ich es finden wollte. Da nahm mein Töchterchen

Riesl, damals Bürgerstüblerin, ihre Gitarre mit in die Schule; es wurde gewährt: sie sang und spielte Schullieder in ihrer Klasse, wurde dann auch in andere Klassen und Schulen gerufen. Das Ding gefiel erst; dann gewann es an Ansehen und Verständnis; und wie jubelte die liebe Jugend! Heute haben es eiliche Lehrer erbeten und erreicht, das Schullied zur Gitarre vorsingen zu dürfen und — manches artige Volkslied geht mit drein. Das nebenher. —

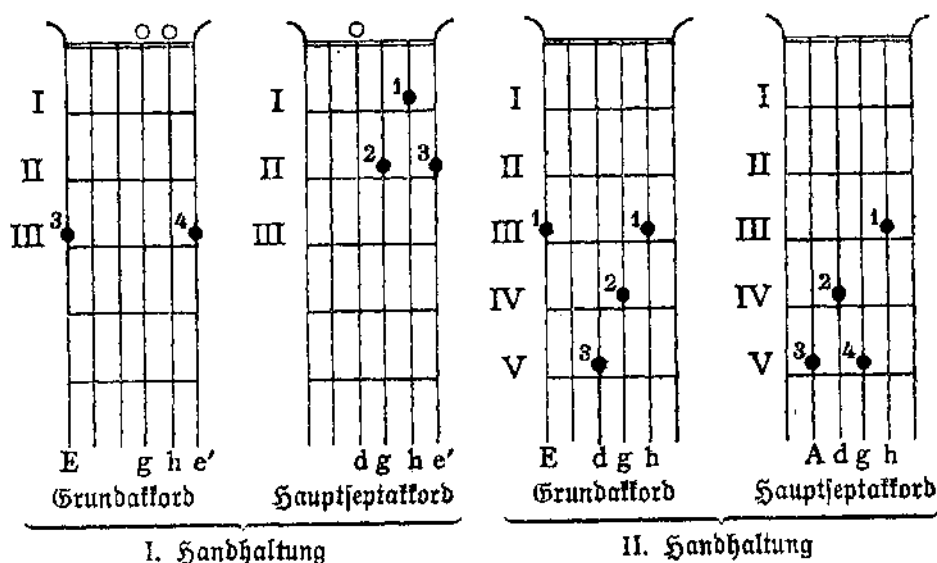
Einige Töne in höherer Griffage machen es schon nötig, sich mit den Griffen weiter oben vertraut zu machen; es genügt vorläufig, die drei Darmsaiten nach ihren Griffen bis zum XII. Bunde kennenzulernen:



Die Stammtöne prägt man sich ein; die mit # und b abgeleiteten Griffe finden sich in den jeweils höheren oder tieferen Nachbarbünden. Demnach:



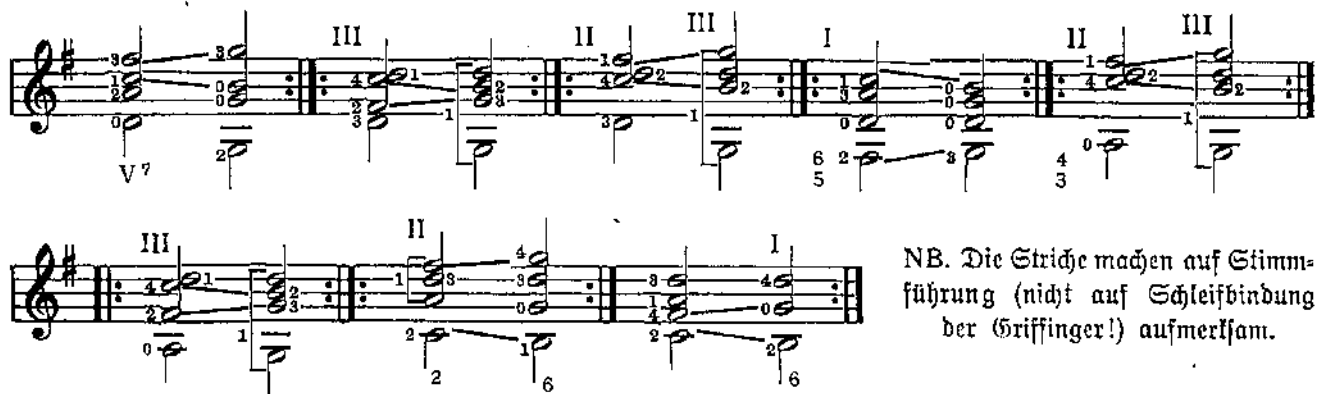
Über das Lagenpiel kann ich mich hier nicht weiter aussprechen. Doch darf ich auf die Positionslehre in meiner Bearbeitung der Carulli-Gitarrenschule, Heft 3ff. hinweisen.





Im Grundiondreiklang der I. Handhaltung mußte der Quintton d ausfallen; er läge nämlich im 3. Bunde der h-Saite, die ohnedies leer angeschlagen wird: also ein unvollkommener Dreiklang. Die II. Handhaltung spielt Grund- und Hauptseptakkord in der III. Griffelage; denn der Baßton des Septakkordes kann im vierstimmigen Zusammenklang und in II. Handhaltung nur auf der A- oder E-Saite liegen.

Einige Auflösungen des Septakkordes in die Tonika mögen das Ohr auf richtige Stimmführung aufmerksam machen; Hauptsache: Der Terzton (fis) des Septakkordes leitet stets um einen Halbton aufwärts in den Dreiklangs-Grundton; der Septton (c) fällt um eine Stufe in die Quinte des Tonikaakkordes (d) — versteht sich, im vollständigen G-dur-Dreiklang. Die Führung der beiden restlichen Stimmen verfolge man in den Beispielen; sie enthalten auch Umkehrungen der Grundharmonien.



Einige Griffe wollen recht fleißig geübt sein, sollen sie sauber klingen. Und nun wieder ein Liedchen:

### Unta dean Öpflbianbaam.\*)

Langsam.

Aus dem Egerland.

Gesang

1. Un = ter dean Ö = pfl = bian = baam (stah(r) i ma(n) Mät = dell in

Gitarre

\*) Aus meiner Sammlung „Egerländer Volkslieder zur Gitarre“; mit Bewilligung des Verlages W. Goll, Wien.

Traam; häut mer schäi(n) tramt va iha(r), how i wos g'redt mit iha(r),  
 's Ź = na, dös derf i niat sogn, 's Ź = na, dös derf i niat sogn.  
 auf A-, d- u. g-Seite!

2. Mäidell mäch's Kammerl nea af,  
 Gi(b) ma a Schmägerl glei draß;  
 Häut's mi sua g'reut ba dia(r),  
 Tramt ma nu furt va dia(r),  
 U va dean Öpfbianbaam.

### Die D-dur-Tonart.

<p>Grundtondreiklang</p>	<p>Hauptseptakkord</p>	<p>Grundtondreiklang</p>	<p>Hauptseptakkord</p>
I. Handhaltung		II. Handhaltung	

Die zweite Hälfte der G-dur-Tonleiter um vier Stufen weitergeführt und diese dem Dur-Charakter angepaßt, führt uns zur D-dur-Tonart:



Kein Griff der D-dur-Tonart fällt auf das 1. Griffeld. Daher rückt man in die II. Griffelage. Es beherrscht nun der Zeigefinger das 2. Griffeld, der Mittelfinger das 3., der Ringfinger das 4. und der Kleinfinger das 5. Griffeld. Auch kann man leere Saiten nach Belieben vom Spiel ausschalten, nimmt für sie den gleichen Ton auf der tieferen Nachbarseite und hat damit den Schlüssel zum Lagenspiel.

Die gebräuchlichsten Akkordgriffe der Tonart in Stammform und Umkehrungen mögen die Kenntnis der Harmonien bereichern:

Der Dreiklang:



Der Hauptsextakkord:

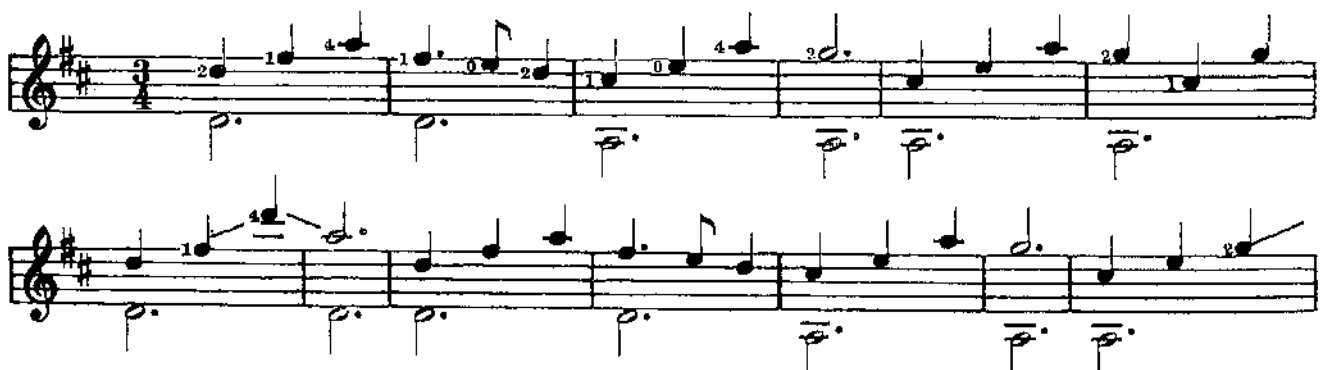


Scheint einer der Akkordgriffe zu schwierig, so versuche man, ihn allmählich in die Finger zu bekommen; merke ihn besonders für öftere, spätere Übung vor. Überhaupt wird die neue Griffelage der Greifhand noch recht ungewohnt sein; damit sie sich besser zurechtfinde, schalte ich zwei Spielfstückchen ein. Ich fand sie handschriftlich erhalten in einer Wiener Bibliothek vor. Der Tonseher ist nicht genannt. Ich schätze, sie stammen aus der Zeit der Wiener gitarristischen Nachlassit; also etwa um 1840 mögen sie entstanden sein.

Hier sei die Bemerkung eingefügt, daß selbstständiges Spiel auf der Gitarre, die solistische Behandlung, ein guter Weg zum vollkommenen Liebegleitspiel ist. Wer Zeit und Eignung hat, befaße sich auch damit. An guter Literatur fehlt es nicht.

### Aus der Alt-Wiener Gitarristik.

#### Nr. 1.





### Nr. 2.



Die höhere Griffelage wird in beiden Stücken nur für die e-Saite benötigt, auf der die — ausgesprochen sangbare — führende Stimme zumeist liegt. Die ländlerartige Schreibweise deutet auf österreichischen Boden hin. Ein Liedchen ähnlichen Stils:

# Trugliedchen.\*)

Kärntner Volkslied.

Bewegt.

Gesang

1. Du, du, däl = fa = ta Ja = gers = bua, i,

Gitarre

i wer dir's aus = zähl'n, i, i

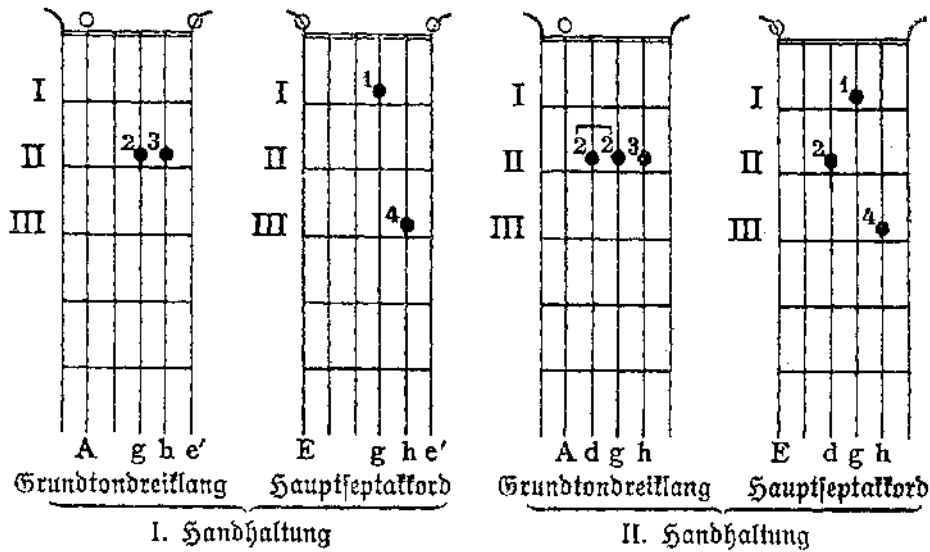
draß dir dei Hahn = le äb, daß du nea = ma lännst knäln.

2. Du, du, dälkata Müllersbua,  
I, i wer dir's auszähl'n,  
I, i zlag dir dei Wasserl äb,  
Daß du neama lännst mähl'n.

3. Du, du, dälkata Schreibsbua,  
I, i wer dir's vartreib'n,  
I, i sauf dir dei Tinten aus,  
Daß du neama lännst schreib'n.

\*) Die tiefere Stimme ist die eigentliche Weise; eine zweite Stimme singt die höheren Noten (überschlägt).  
Österreichische Volkslieder werden fast ausschließlich zweistimmig gesungen.

## Weitere Kreuztonarten.



Die  $\text{A-dur}$ -Tonart.

Ein drittes Kreuz, gis, paßt die Tonleiter mit dem Grundton A dem Durverhältnis an:



Aufbau der Tonleiter und der Grundharmonie ist uns nichts Neues. Aber das Wort Kadenz soll einiges gesagt sein.

Jede Tonleiter drückt ihre Tonart in den sieben Tonstufen aus. Ich probiere ein Liedchen in der C-dur-Tonart. Um den Anfangston zu finden, muß ich mich erst in die Tonart einhören; ich könnte mir die Tonleiter vorspielen, hätte die Höhenlage im Ohr und nun merkte ich beispielsweise, das Lied liegt für meine Stimme zu hoch. Also versuche ichs in einer anderen Tonart, etwa A-dur. Müßte mich aber erst wieder mit der neugewählten Tonart soweit befassen, daß ich aus ihr meinen Liedanfangston herausfände; die Tonleiter gäbe mir wieder Bescheid. Aber ich mache es kürzer; ich fasse die Tonarttöne in zwei oder drei Akkorde zusammen, schlage sie an und bin in der jeweiligen Tonart gleich heimisch.

Und die Feststellung einer Tonart durch eine gesetzmäßig geordnete Harmoniefolge heißt Kadenz. Die einfachste gesetzmäßige Anordnung verlangt den Dreiklang der I. Stufe; der läßt mich den Grundton hören, den Terzton, welcher Dur- oder Mollart bestimmt, und den

Quintton, als den Hauptton, auf dem ich mir den Grundtonakkord-Gegensatz, die V. Stufe, oder den Hauptseptakkord aufbaue, um diesen Zusammenklang wieder in seine Ruhelage, den Tonikaakkord hinüberzuführen: die einfachste Kadenz; sie ist I-V-I oder I-V<sup>7</sup>-I. Füge ich noch den Dreiklang der IV. Stufe, der Unterdominante ein, so habe ich sämtliche sieben Stufen der Tonleiter in den drei Akkorden vereinigt, die Tonart darin genau festgehalten.

Bevor man also ein Liedchen zu singen beginnt, vergegenwärtigt man sich seine Tonart durch ihre Kadenz.

### Wo e klein's Hüttle steht.\*)

In angenehmer Bewegung.

Fr. Silcher nach einer schwäbischen Volksweise.

Gesang

1. Wo e kleins Hütt - le steht, ist e kleins Güt - le; wo e kleins

Hütt - le steht, ist e kleins Gut. Und wo viel Bu - be sind, Maid - le sind,

Bu - be sind, do ist's halt lieb - le, do ist's halt gut.

Gitarre

2. Lieble ist's überall, lieble auf Erbe,  
Lieble ist's überall, lustig im Mai;  
Wenn es nur mög'le wär, z'mache wär, mög'le wär,  
Mei müßt du werde, mei müßt du sei.
3. Wenn zu mein Schätzle kommst, tu mers schön grüße,  
Wenn zu mein Schätzle kommst, sag ihm viel Grüß;  
Wenn es fragt, wie es geht, wie es steht, wie es geht,  
Sag auf zwei Füße, sag auf zwei Füß'!

\*) Aus „Deutsche Studentenlieder“; Gitarrensatz von Heinrich Scherrer, München. Mit Erlaubnis des Ver-  
lages Friedrich Hofmeister, Leipzig, abgedruckt.

4. Und wenn es freunde ist, sag: i sei g'storbe,  
Und wenn es lache tut, sag: i hätt' g'freit;  
Wenns aber weine tut, Klage tut, weine tut,  
Sag: i komm morge, sag: i komm heut.
5. Maible, trau net so wohl, du bist betroge,  
Maible, trau net so wohl, du bist in G'föhr:  
Daß i di gar net mag, nimmer mag, gar net mag,  
Sell ist verloge, sell ist net wöhr.

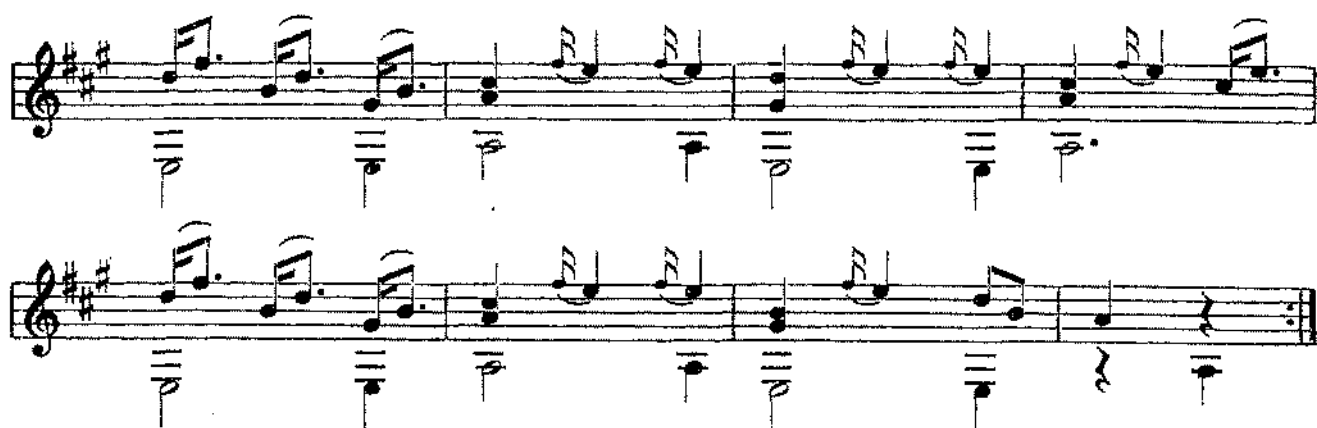
### Einige Beispiele einfachster Kadenz:



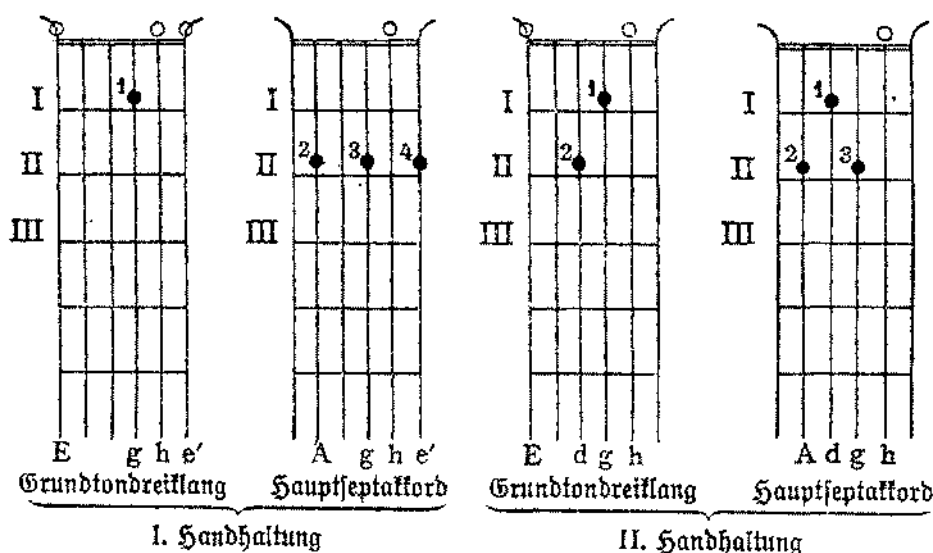
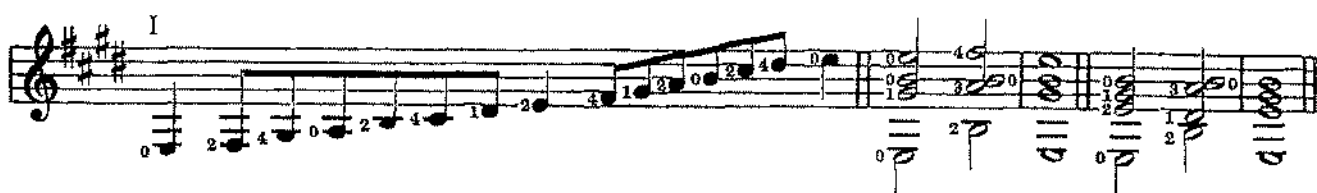
Und für diejenigen, die sich an eine knifflige Sache wagen wollen, sehe ich ein Solostückchen her, das von einem alten, Wien zugewanderten Gitarristen stammt. Wegen der Bindungsausführung der kleinen, nicht in den Takt eingerechneten Noten verweise ich auf das Kapitel „Legatotechnik“ in meinem Buch „Das künstlerische Gitarrenspiel“.

Josef Wanczura; aus op. Nr. 8.

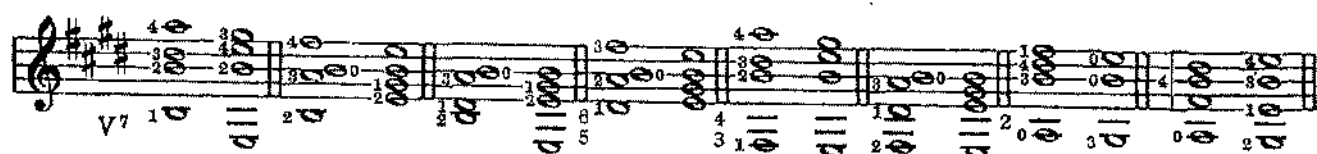




Die E-dur-Tonart:



Einige Hauptseptakkorde und ihre Auflösung:



Tonarten mit mehr als vier Kreuzvorzeichnungen sind schon in der klassischen Gitarrenliteratur recht selten; die volkstümliche Liebbegleitung bedarf jener umso weniger, als durch die Tonarten bis zu vier Kreuz und mit einem, höchstens zwei Be als Vorzeichnung bei der Gepflogenheit, volkstümliche Lieder und Begleitsätze einfach und übersichtlich zu schreiben, die

Praxis sich erschöpft. Wenn ich freilich meine, daß der Gitarrist alle Tonarten gleichgut beherrschen soll, so glaube ich mich damit nicht in Widerspruch zu setzen mit dem eingangs betonten Zweck der vorliegenden Anleitung zu schlichtem Begleitpiel. Ich muß über vieles leicht hinweggehen, an manchem sogar vorbeigehen, obgleich ich wohl weiß, daß dieses Viele und Manche mit in das Büchlein gehörte. Auch eine „vollstümliche Gitarrenschule“ müßte Bände umfassen, wollte sie schlechterdings als vollständig gelten. Aber — es ist schon darauf hingewiesen worden: eine knappe Anleitung zum Studium guter Volksliedsammlungen ist diese Arbeit; und es ist vielleicht insofern gut, als die Knappheit den Lernbessenen zu selbsttätigem Eifer hinlenkt.

Es ist beispielsweise bei der Behandlung der Stammtongart C-dur ausführlicher von Haupt- und Nebendreiklängen gesprochen, es sind die Umkehrungen der Grundharmonien besonders behandelt worden; in den folgenden Tonarten werden alle diese Akkordformen nur gestreift. Wer sich gern und eingehend mit seiner Gitarre befaßt, wird für jede Tonart nach dem Muster der C-dur die Akkorde der Nebestufen, die Umkehrungen auffuchen, über die Spielmöglichkeiten sich Rechenschaft geben; dadurch wird ihm das Studium anregend, seine Gitarre lieb werden. Und für solche will ich dies Bändchen geschrieben haben; wie ja meine Unterrichtswerke, auch die breiter gehaltenen, auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen und machen dürfen. Gitarrenspiel ist Kunst, seine Kenntnis ist Wissenschaft, und beides läßt sich nicht in kurzen Schriften abtun. Wer auf gutem Wege weiter sucht, findet sein Ziel.

Deshalb schien es auch besser, jeder Tonart nur ein, zwei Liedbeispiele beizugeben, gleichviel welcher Bearbeitung sie entstammen, wenn sie nur im Stil und Geschmack entsprachen. Die vollstümlichen Schulen der Jetztzeit mit gewaltigem Viederanhang und geringer textlicher Erörterung scheinen mir nicht das Richtige zu treffen. Es gibt genug gute Volkslieder-sammlungen, aber wenige gute Anleitungen, die entsprechend darauf vorbereiten. Wozu zwei Ziele verfolgen und doch keines erreichen?

Doch wieder zur Sache! Und noch nebenher bemerkt: Kein Angriff soll das Gesagte sein, sondern ein Bekenntnis zur Aufgabe, die ich mir für mein Büchlein stellte.

### **Jetzt gang i ans Brünnele. \*)**

Schwäbische Volksweise.

Gesang



1. Jetzt gang i ans Brün = ne = le, trinf a = ber net, jeh

Gitarre

\*) Die Gitarrenbegleitung stammt von Dießl Zuth.



Eine kleine Übung zum Einspielen in die neue Tonart. Das Tanzstückchen habe ich einer Alt-Wiener Gitarrenschule entnommen. Der zweite Teil (Trio) geht aus F-dur, der erste Teil, der nach dem Trio ohne Wiederholungen angehängt wird, steht in C-dur. Die Buchstaben *p*, *f*, *sf* beziehen sich auf den Vortrag: *p* (piano) = leise, *f* (forte) = stark; *sf* heißt betont herausheben.

Menuett.

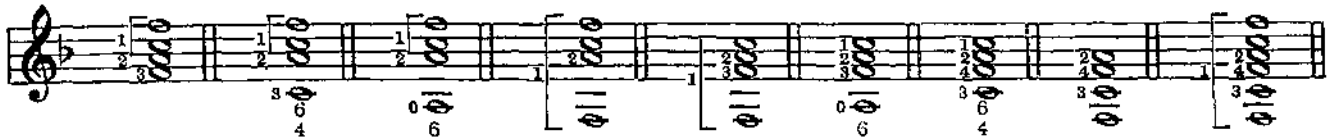
Schluß.

Trio.

Menuett vom Anfang bis Schluß.

Von den gebräuchlichen Formen des F-dur-Dreiklänges und seines Hauptseptakkordes seien einige vermerkt.

Der Dreiklang und seine Umkehrungen:



Der Hauptseptakkord und seine Umkehrungen:



Zum Schluß ein Liedchen:

### Landwehrmanns Abschied.

Weise, allgemein verbreitet,  
von F. E. Jesca, 1822.

Mäßig.

Gesang

1. Heu = te scheid' ich, heu = te wand'r ich, lei = ne

Gitarre

See = le weint um mich! Sind's nicht die = se, sind's doch an = dre, die da

frau = ern, wenn ich wan = de = re, hol = der Schatz, ich denk an dich!

2. Auf den Bachstrom hängen Weiden,  
In den Tälern liegt der Schnee —  
Trautes Kind, daß ich muß scheiden,  
Muß nun unsre Heimat meiden,  
Tief im Herzen tut mir's weh.
3. Hunderttausend Rugeln pfeifen,  
Über meinem Haupte hin,  
Wo ich fall', scharrt man mich nieder,  
Ohne Klang und ohne Nieder,  
Niemand fraget, wer ich bin.
4. Du allein wirst um mich weinen,  
Siehst du meinen Todesschein;  
Trautes Kind, sollt' er erscheinen,  
Tu im Stillen um mich weinen  
Und gedenk auch immer mein!
5. Hörst? Die Trommel ruft zu scheiden,  
Drück' ich dir die weiße Hand;  
Still' die Tränen, laß mich scheiden,  
Muß nun um die Erde streiten,  
Streiten für das Vaterland.
6. Sollt' ich unterm freien Himmel  
Schlafen in der Feldschlacht ein,  
Soll aus meinem Grabe blühen,  
Soll auf meinem Grabe glühen  
Blümchen süß: Vergiß nicht mein.

Anmerkung: Die hübsche Melodie ist im Volksgefang verzerrt worden; süßlich entstellt, besonders in dem bekannten Studentenliede mit den von F. Rugler unterlegten Worten:

An der Saale hellem Strande.

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. An der Saale hellem Strande<br/>         Stehen Burgen stolz und kühn.<br/>         Ihre Dächer sind zerfallen,<br/>         Und der Wind streicht durch die Hallen,<br/>         Wolken ziehen drüber hin.</p>     | <p>3. Droben winken holde Augen,<br/>         Freundlich lächelt manch roter Mund,<br/>         Wandrer schaut wohl in die Ferne,<br/>         Schaut in holder Augen Sterne,<br/>         Herz ist heiter und gesund.</p> |
| <p>2. Zwar die Ritter sind verschwunden,<br/>         Nimmer klingen Speer und Schild;<br/>         Doch dem Wandersmann erscheinen<br/>         In den altbemosten Steinen<br/>         Oft Gestalten zart und mild.</p> | <p>4. Und der Wandrer zieht von dannen,<br/>         Denn die Trennungsstunde ruft;<br/>         Und er singet Abschiedslieder,<br/>         „Lebewohl“ tönt ihm hernieder,<br/>         Flügel wehen in der Luft.</p>     |

### Die weniger gangbaren Durtonarten.

[illegible]

Geht man in dieser Richtung weiter — ich erinnere an die Entwicklung der F-dur aus der C-dur — so folgten der Reihe nach auf die As-dur: die Des-dur mit 5  $\flat$ , die Ges-dur mit 6  $\flat$  und die Ces-dur mit 7  $\flat$ -Vorzeichnung. Nun sind die Griffe für des, ges, ces die gleichen wie für die Noten cis, fis und h. Hätten wir früher die Kreuztonarten bis zur 7  $\sharp$ -Vorzeichnung weiterverfolgt, so wären wir auf die gleichgriffigen — „enharmonischen“ — Tonarten gekommen:

H = Ces	5 $\sharp$ = 7 $\flat$	} Vorzeichnung.
Fis = Ges	6 $\sharp$ = 6 $\flat$	
Cis = Des	7 $\sharp$ = 5 $\flat$	

Sie sind in der Schreibweise verschieden, im Griff gleich.

Man baut sie natürlich wie alle Durtonleitern und ihre Grundharmonien nach den Dur- und Akkordgesetzen, wie bisher geübt, auf.

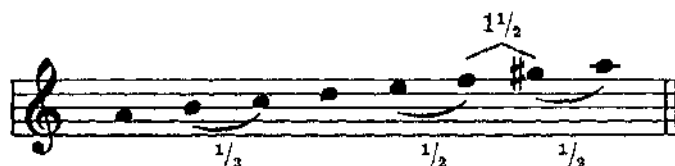
Wer versucht Aufbau und Spiel?

### Das Mollgeschlecht.

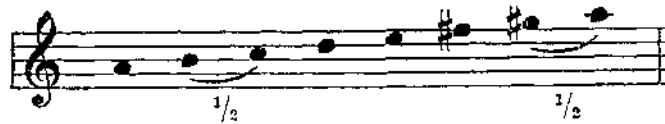
Die Normaltonreihe von a begonnen, durch eine Oktave fortgeführt, reißt ihre beiden Stammhalbtöne zwischen die II. und III., V. und VI. Stufe. Man spricht bei dieser Tonleiter vom reinen oder natürlichen Moll.



Doch fehlt dieser Skala und damit der Tonart ein wesentliches Merkmal: Der Halbtonschritt von der VII. zur VIII. Stufe, das drängende Überleiten der VII. Stufe in den Grundton, die Leittonfunktion; sie wird erreicht, wenn man die VII. Stufe erhöht, zum Leitton macht; eine solche Molltonleiter heißt nun harmonisch; aus ihren Tönen baut man die Stufendrei-klänge und Septakkorde.



Eine besonders flüssige Melodie ist es nicht — und Tonleiter ist Melodie! — aber sie wird sofort geschmeidiger, wenn man auch noch die VI. Stufe erhöht und damit den Typus der melodischen Molltonleiter schafft:



Nun gibt es wieder nur zwei halbe Töne in der Tonleiter; die zweite der ungleich gebauten Hälften hat wieder ganz Durchcharakter. Ähnlichem werden wir bei der Akkordbildung begegnen.

Ergänzend zu den Tonleitern ist noch zu sagen: Reine oder natürliche Moll braucht die heutige Musikübung kaum mehr. Aus der harmonischen Molltonleiter bildet man in der Regel die Mollharmonien; der Leitton ist nötiger Bestand. Die melodische Molltonleiter verliert absteigend ihr Leittonbedürfnis, auch die melodische Schwierigkeit löst sich durch Wegfall der Erhöhungen der VII. und VI. Stufe, das reine Moll erscheint:



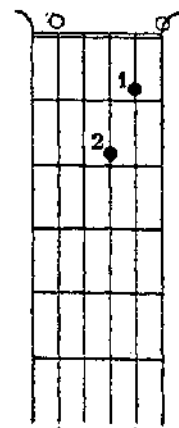
Dreiklänge und Hauptseptakkorde bildet die Molltonart gleich der Dur; und da zeigt sich nun eine für den Gitarristen ganz erfreuliche Erscheinung: Dominant- und Dominantseptakkorde werden durch den künstlich geschaffenen Leitton völlig gleichtönend mit jenen der Durtonart gleichen Grundtones.



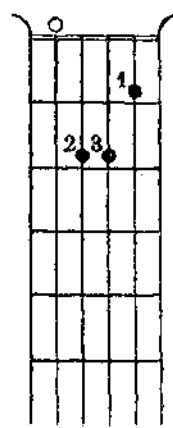
Und so braucht man sich bei den neu zu erlernenden Griffweisen in der Molltonart für die Grundharmonie nur mit den Dreiklangsakkorden zu befassen.

Der deutsche Volksgesang bevorzugt das harte, freudigere Durgeschlecht; es wird deshalb für unsere Zwecke genügend sein, die Dreiklänge der gangbarsten Molltonarten zu vermerken.

a-moll:



I. Handhaltung



II. Handhaltung



Auflösungen des Hauptsextakts:



Aus einer alten Wiener Gitarrenschule:



Verläßt ein Liedchen seine Tonart und bewegt sich stellenweise in einer andern, so sagt man, es moduliert. In Moll ist die neu aufgesuchte Tonart gewöhnlich die „Parallele“, die Durtonart mit gleicher Vorzeichnung wie die Anfangsmolltonart. Meist bewegt sich bei modulierenden Liedern der ganze Mittelteil in einer zweiten Tonart, um im Schlußteil zur Ausgangstonart zurückzukehren. In der folgenden Weise gehen nur die zwei Anfangstakte des zweiten Teiles aus C-dur, schwenken aber gleich wieder nach a-moll hin.

### Es saß ein klein wild Vögelein.\*)

Aus Siebenbürgen.

Gesang

1. Es saß ein klein wild Vö = ge = lein auf ei = nem grü = nen Ast = chen;

Gitarre

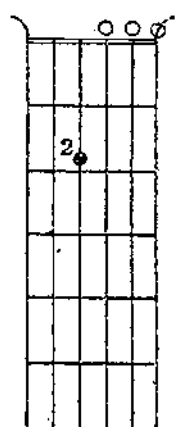
\*) In der Bearbeitung von Heinrich Scherrer aus „Der Zupfgeigenhansel“ mit Genehmigung des Verlages Friedrich Hofmeister, Leipzig.

es sang die ganze Winter-nacht, die Stimme tat laut er klingen.

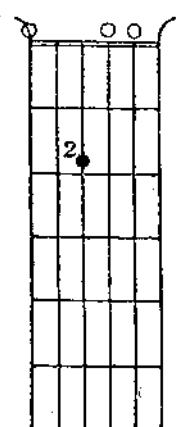
2. „O sing mir noch, o sing mir noch,  
Du kleines wildes Vöglein!  
Ich will um deine Federchen  
Dir Gold und Seide winden.“

3. „Behalt dein Gold und deine Seide!  
Ich will dir nimmer singen;  
Ich bin ein kleines wildes Vöglein,  
Und niemand kann mich zwingen.“

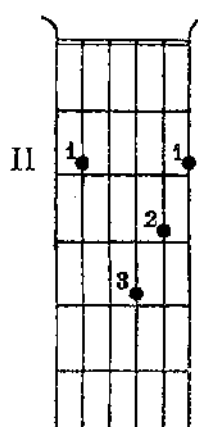
### Weitere Modifikationen:



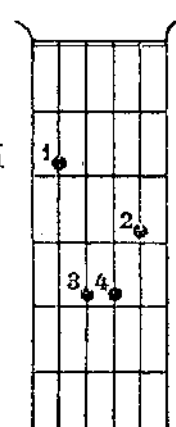
I. Handhaltung



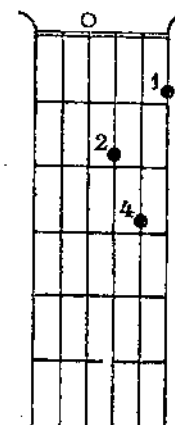
II. Handhaltung  
e-moll



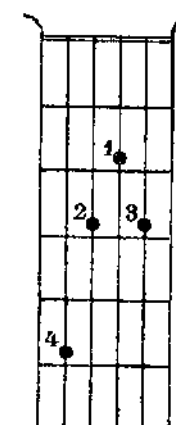
I. Handhaltung



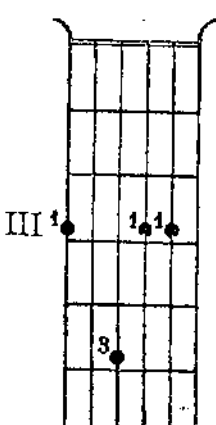
II. Handhaltung  
b-moll



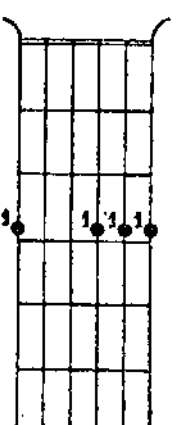
I. Handhaltung



II. Handhaltung  
d-moll



I. Handhaltung



II. Handhaltung  
g-moll



Dies die gebräuchlichsten Molltonarten der tieferen Griff lagen. Es ist natürlich ein geringer Bruchteil jener Akkorde, deren Kenntnis dem fertigen Gitarrenspieler eigen sein sollte. Ich habe die gesamten Akkordgriffe in ein systematisch geordnetes Handbuch untergebracht, das demnächst unter dem Titel „Mein Griffsystem“ der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden soll. Daraus kann der gewaltige Akkordformenreichtum unserer Gitarre ersehen werden.

### Ein Schlußwort.

Ich schicke wieder ein Büchlein aus; eines, das dem Wunsche weitester Volkskreise entsprechen soll.

In knappen Zügen skizziert es die Einführung in das Gitarrenspiel, wie ich es im ausführlichen, lebendigen Wort in meinen Uraniakursen klarzulegen suche: volkstümliches Spiel ohne Betonung des Virtuosen; aber Musik!

Ich weiß wohl, daß weder das eine — mein Kursunterricht — noch das andre — dieses kleine Buch — einem Unterrichtszweck völlig gerecht werden können: Gitarrenspiel soll in jahrelanger Übung und im Einzelunterrichte gelernt werden. Doch ist es weder hier noch dort Ziel und Absicht, vollständig zu sein; ich wollte, wie in meinen anderen musikalisch-erzieherischen Schriften den Vernünftigen einen gangbaren Weg führen, ihm eine sichere Richtung geben, damit er abseits von den Gemeinplätzen gitarristischen Schrumpens den Weg zur Höhe finde.

Warum aber, höre ich fragen, nicht gleich eine ausführliche Schule, einen geschlossenen Lehrgang? Und wenn ichs täte; etwa auf Grund der alten Meisterpraxis aufbaute, der neuzeitlichen Gitaristik Rechnung tragend! Wer würde ein solches Werk drucken, wer es kaufen bei unserer trostlosen Wirtschaftslage? Und ob es bei seinem Riesenumfange — mein Lexikon-Manuskript für Gitarren- und Lautenkunst zählt schon an 5000 Registernamen — den Zweck erfüllte? Jedem paßte? wieviele würden es ganz durcharbeiten?

Wo führt nun der Weg zu weiterer Ausbildung? Wie zu jener Vollenbung, die edle Haus- und Kammermusik von der Gitarrenkunst erheischt?

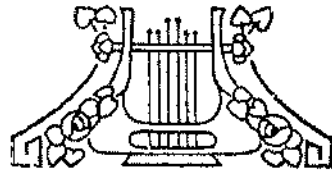
Ihr Mädel und Buben, denen die Gitarre liebgeworden ist, Ihr Frauen und Väter, die Ihr das Gitarrenspiel in Euerm Familienkreis pflegen wollt, tut nur die Augen auf: macht Euch unsere guten Volkslieder-sammlungen zu eigen, ergänzet Wissen und Können aus unseren auserlesenen Schriften und Arbeiten über neuzeitliche Gitaristik! Und wollt Ihr den Gipfel der Kunst



erklimmen, dann versucht Euch an den klassischen Gitarrenwerken der Alt-Wiener Reformatoren der klassischen Italiener, Franzosen, Spanier bis hinauf zu den Kompositionen des unsterblichen Sor mit seiner kühnen Harmonik, feinen Kontrapunktik und orchesterlichen Wirkung für die Gitarre!

Und laßt das dämliche Zeug der Operettenlieder, die Opernarien, die zur Gitarre passen wie der Frack zum Bauer, die Kabarettzoten mit ihren grotesken Titelbildern, die Taschenbücher und ihre albernen Vierzeiler und auch die Schulliteratur mit den gewissen marktchreierischen Titelanpreisungen abseits liegen. All das beleidigt den Geschmack und wird auf die Dauer selbst dem gitarristischen Mob zu dumm.

Herzens- und Gemütsache ist Gitarrenspiel; und Herz und Gemüt machen den Adel des deutschen Volkes.



Free sheet music and Tab for classical guitar in PDF by Jean-François Delcamp. Total number: 30,100 pages.

## 24,469 PAGES OF SHEET MUSIC

Classical guitar sheet music for Beginner, grades 1 to 4 – 560 pages

Classical guitar sheet music for Intermediate, grades 5 to 8 – 710 pages

Classical guitar sheet music for Advanced, grades 9 to 12 – 620 pages

Classical guitar methods 6,528 pages

Renaissance music for classical guitar 202 pages  
Luys Milán Arrangements for guitar 40 pages  
Luys de Narváez Arrangements for guitar 14 pages  
Alonso Mudarra Complete Guitar Works 28 pages  
Guillaume Morlaye Complete Guitar Works 244 pages  
Adrian Le Roy Guitar Works 68 pages  
John Dowland Arrangements for guitar 21 pages

Baroque music for classical guitar 260 pages  
Gaspar Sanz Guitar Works 118 pages  
Johann Pachelbel Arrangement for guitar 3 pages  
Jan Antonín Losy Guitar Works 118 pages  
Robert de Visée Guitar Works 164 pages  
François Campion Guitar Works 7 pages  
François Couperin Arrangement for guitar 10 pages  
Jean-Philippe Rameau Arrangements for guitar 12 pages  
Domenico Scarlatti Arrangements for guitar 56 pages  
Johann Sebastian Bach Lute Suites and Arrangements for guitar 404 pages  
Georg Friedrich Haendel Arrangements for guitar 21 pages  
Silvius Leopold Weiss Arrangements for guitar 535 pages

Classical masterpieces for classical guitar 146 pages  
Ferdinando Carulli Guitar Works 2,117 pages  
Wenzeslaus Matiegka Guitar Works 194 pages  
Molino, de Fossa, Legnani Guitar Works 186 pages  
Joseph Küffner Guitar Works 774 pages  
Fernando Sor Complete Guitar Works 1,260 pages  
Mauro Giuliani Complete Guitar Works 1,739 pages  
Anton Diabelli Guitar Works 358 pages  
Niccolò Paganini Guitar Works 138 pages  
Dionisio Aguado Guitar Works 512 pages  
Matteo Carcassi Complete Guitar Works 776 pages  
Johann Kaspar Mertz Guitar Works 1069 pages  
Napoléon Coste Complete Guitar Works 447 pages  
Giulio Regondi Guitar Works 50 pages

Julián Arcas Guitar Works 202 pages  
José Ferrer y Esteve Guitar Works 328 pages  
Severino García Fortea Guitar Works 43 pages  
Francisco Tárrega Complete Guitar Works 242 pages  
Antonio Jiménez Manjón Guitar Works 349 pages  
Isaac Albéniz Arrangements for guitar 173 pages  
Luigi Mozani, Guitar Works 50 pages  
Albert John Weidt Complete Guitar Works 88 pages  
Enrique Granados Arrangements for guitar 110 pages  
Ernest Shand Guitar Works 158 pages  
Manuel de Falla Arrangements for guitar 14 pages  
Daniel Fortea Guitar Works 45 pages  
Joaquín Turina Complete Guitar Works 80 pages  
Miguel Llobet Solés Complete Guitar Works 202 pages  
Julio S. Sagreras Guitar Works 860 pages

João Pernambuco Guitar Works 20 pages  
Agustín Barrios Mangoré Guitar Works 137 pages  
Spanish guitar 457 pages  
South American guitar 234 pages  
Atahualpa Yupanqui 143 pages  
Repertoire of Andrés Segovia 24 pages

Ñico Rojas Guitar Works 42 pages  
Baden Powell Guitar Works 865 pages  
Eliseo Fresquet-Serret Guitar works 128 pages  
Elisabeth Calvet Guitar Works 92 pages  
Jean-François Delcamp Guitar Works 380 pages  
PDF of women composers of guitar music 353 pages

Christmas Carols for Classical Guitar 12 pages

Duets, trios, quartets for classical guitars 1,012 pages

## 5,631 PAGES OF TABLATURE

Tablatures for Classical guitar, by Delcamp 1,710 pages

Tablatures for Renaissance guitar 515 pages

Tablatures for Vihuela 1,710 pages

Tablatures for Baroque guitar 1,696 pages