

PAUL STINGL:

5 ETÜDEN für Gitarre

(nach Teil IV v. Pl. selon pl. (Boulez))



Tombear (Boulez) *Guitar*

mus bouffes (quasi piaz)

prima du choral

sul particolare

crescen - do

a i p m

f p m i m i p a

Handwritten musical score for guitar, featuring various measures, dynamics (mp, mf, f, ff, p, m), and performance instructions. The score includes measure numbers in boxes (e.g., 159, 175, 189, 199, 209, 225, 232, 235, 240, 247, 250, 305, 342, 345, 350) and includes the title *Tombear (Boulez)* and the instrument *Guitar*. The notation includes notes, rests, and various musical symbols.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *fff* and *f*. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a Roman numeral *VI* and a boxed number *361*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *365* and another boxed number *383*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *390*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *395* and another boxed number *405*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *410*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *447*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *450* and another boxed number *455*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *460*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *487*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the piece with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten numbers and symbols, including a boxed number *489*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

i m(i) a p i p m p a i p m a p m i a p i m p m p i m i p i m p m p m

Handwritten musical notation on a single staff. Above the staff are Roman numerals: *I*, *II*, *III*, *I*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The melody includes notes with accidentals (sharps and flats). Below the staff is the vocal line with lyrics: *ap ip m p m pa pi pa m i p m pa*. Dynamic markings include *mf* and *mf*. Measure numbers 504, 505, and 507 are boxed.

Handwritten musical notation on a single staff. The melody continues with various notes and accidentals. Dynamic markings include *mf* and *pp*. Measure number 508 is boxed.

Handwritten musical notation on a single staff. The melody features several beamed eighth notes. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *ff*. Measure numbers 513 and 515 are boxed.

Handwritten musical notation on a single staff. The melody includes notes with accidentals. Dynamic markings include *ff*. Measure numbers 519 and 526 are boxed. The text *jusqu'à extinction* is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. Above the staff is the text: *ab hier spanische Gitarre (ohne elektr. Verstärkung)*. Below the staff is the text: *stanzahnung vom dinstalst*. The melody includes notes with accidentals. Dynamic markings include *ff*. Measure number 530 is boxed. The text *jusqu'à extinction* is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The melody includes notes with accidentals. Dynamic markings include *ff*. Measure number 534 is boxed. The text *acceler.* is written below the staff.

Four empty musical staves.

Four empty musical staves.

Four empty musical staves.

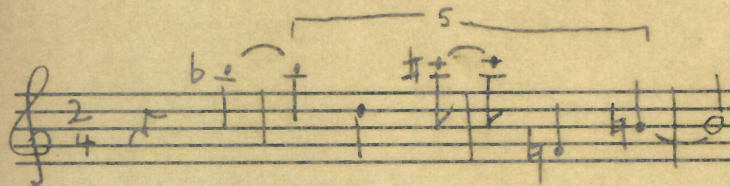
Four empty musical staves.

Die Behandlung gitarrentechnischer Probleme in „Tombeau“ folgt im Wesentlichen den gleichen methodischen Richtlinien, wie sie in Teil IV v. „Plaisance“ aufgezeigt ^{wurden} (Die darin verwendeten Abkürzungen werden als bekannt vorausgesetzt. Die Gitarrenstimme in „Tombeau“ ist mit Ausnahme einiger Stellen am Anfang u. am Schluß nicht ausgesprochen solistisch, doch zeigt sie die dieselben oder ähnliche Schwierigkeiten wie Teil IV, freilich mit dem Unterschied, daß alles mehr oder weniger in den Rahmen des Orchesterklangs eingefügt ist. Zu erwähnen sei noch, daß die Partie mit Ausnahme des Schlusses auf einer Gitarre mit elektronischer Verstärkung gespielt werden soll. Da das Spielen auf Stahlsaiten den Fingernägeln der rechten Hand nicht besonders förderlich ist u. einer längeren Beanspruchung nicht standhält, ist es ratsam, die ganze Partie auf der spanischen Gitarre mit der heute üblichen Besaitung zu üben u. erst nach vollständiger Beherrschung auf die elektrische Gitarre überzugehen. Der beige-farbige Auszug bringt eine Auswahl der ^{schwierigsten} Stellen, die erläutert werden sollen. Die Zahlen im ^{ganzen} Rechteck (□) bedeuten die Takttakten.

Takt 44 - 49



Diese Takte sind lediglich ein rhythmisches Problem. Es könnte auch auf folgende Weise geschrieben sein.



In der ersten Schreibweise erscheinen 2 Quintolen hintereinander. Jede ^{Quintole} entspricht einem ^{Viertel} 2/4 Takt. Die zweite Schreibweise zeigt eine Quintole ^{über} zwei 2/4 Takte. Mit anderen Worten.

Die erste Schreibweise zeigt für einen Takt das Teilungsverhältnis 2:5. Die zweite Schreibweise für 2 Takte das Verhältnis 4:5.

Diesen Takten gehen in der Originalstimme Pausen voraus. Der Spieler hat dabei reichlich Zeit den Schlag des Dirigenten zu beobachten u. sich das Quintolenmetrum vorzustellen. Methodisch müßte man auf folgende Weise vorgehen.

- 1) Dieses Schema zunächst einmal durch Klopfen auf eine Tischplatte (oder mit umgedrehter Gitarre auf dem Resonanzboden des Instru-
mentes) sich einprägen. Dabei laut von 1 bis 5 mit zählen.
↑↑↑↑↑↑↑↑↑↑
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
- 2) Dann dieses Schema aufnehmen. Dieser Mal aber nicht von 1-5 zählen, sondern 1m., 2m., 3m., 4m., 5m. Wir erreichen also mit den beiden Klopfeschemata einmal die Vorstellung 2 x 5 m. im zweiten Schema 5 x 2 rhythmische Einheiten.
- 3) Als nächste Übung hintereinander üben u. streng darauf achten, daß die rhythmischen Einheiten den gleichen Wert behalten (Metronom benutzen)

4)

4) Nun wird uns noch laut von 1-5 gezählt. Die Silbe in bleibt inausgesprochen. Bei der Zahl 3 kann das in noch laut gezählt werden, später aber weggelassen werden.

5)

5) Diese Übung ist die Zusammenfassung von 1) - 3) in 4)

6)

6) Dies ist das Endergebnis. Man beachte hier, daß die Zahlen der drei Quintolen reichen von der kürzesten (Quintole auf 1 Viertel) über die mittlere (Quintole auf 2 Viertel) zur längsten (Quintole auf 4 Viertel) jeweils durch ihre Schreibweise den Zeitwert darstellen.

In Zahlen ausgedrückt:

7)

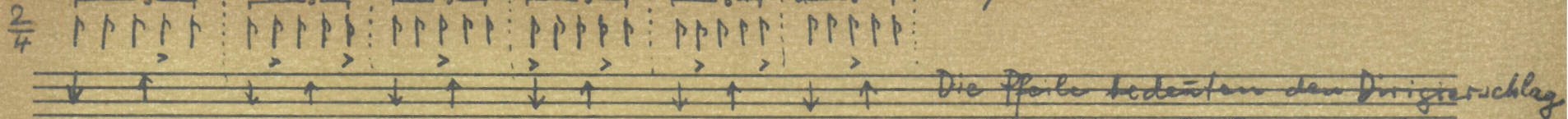
7) Bei diesem Schema soll übungshalber mit der rechten Hand die Schlagbewegung des Dirigenten (Abwärtschlag = ↓, Aufwärtschlag = ↑) geübt werden. Zunächst die Quintolenzahlen laut zählen. Dann jede zweite (in 2 aufeinanderfolgenden Quintolen) auslassen (aber stumm mitzählen), also folgendermaßen: 1 (2) 3 (4) 5 (1) 2 (3) 4 (5); der Dirigier-

schlag erfolgt in der 1. Quintole auf 1 (laut mitgesprochen) als Abwärtschlag, als Aufwärtschlag nach der laut gesprochenen Zahl 3 (genau zwischen 3 in 4), in der 2. Quintole als Abwärtschlag auf der nicht mitgesprochenen Zahl 1 in als Aufwärtschlag nach der ebenfalls nicht gesprochenen Zahl 3.

Es erscheint jetzt ratsam, die schwersten Takte [489] bis [494] vorzunehmen. Der Komponist schreibt hier eine Quintolenfiguration auf jeden Viertelschlag. Die Notenananzahl ist etwa 100. Meine persönliche Erfahrung ist folgende: Hier ist es besser sich eine übergeordnete Quintole über 2 Viertel (also über je einen $\frac{3}{4}$ Takt) vorzustellen oder die ganze Stelle in folgender Art anzuschreiben. (was dasselbe ist)

[489]

Das rhythmische Schema sieht also folgendermaßen aus:

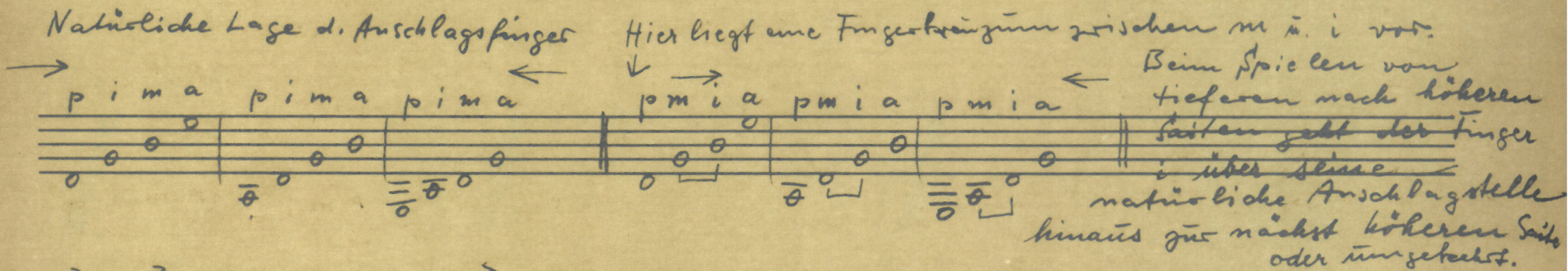


Stellen wir diesem Schema noch einmal das notierte Schema mit zwei $\frac{1}{16}$ Quintolen pro $\frac{2}{4}$ gegenüber:



Jeder Spieler mag nun nach eigenem Gutdünken wählen, welches rhythmische Schema er in seiner Vorstellung entwickeln will. Persönlich ziehe ich das 8tel Quintolenschema vor.

Nun beginnen wir mit dem Üben am Instrument. Der hier gewählte Anschlagsfingersatz folgt dem Prinzip der Vermeidung von Fingerkreuzungen. Dies kurz erläutert (erklärt) an folgenden Beispielen auf den leeren Saiten.



Die Beachtung dieses Prinzips schafft für die rechte Hand die einfachsten Verhältnisse. Doch wird es dann ab u. zu notwendig eine Schlag- oder Abziehbindung bei Tönen, die auf einer Saite liegen, anzubringen. Gleichzeitig erzielt man dadurch eine (wenn auch kleine) Pause in der Anschlagsbewegung d. rechten Hand, wodurch diese erneut mit größerer Konzentration in den weiteren Verlauf eingreifen kann.

Anmerkung: Das Prinzip der Vermeidung von Fingerkreuzungen ist bei der Gitarrentechnik nicht überall anwendbar (z. B. bei der Tonleistertechnik).

Wir beginnen jetzt die unter jedem Phrasierungsbogen zusammengefaßten Sechsergruppen (mit Ausnahme der ersten Gruppe, wo eine R Note fehlt) langsam einzüben. Am besten ist es, die ganze Stelle auswendig zu lernen. Ist man soweit fortgeschritten, dann zählt man das Quintolenschema mit unter Hervorhebung der Akzentuierung auf den entsprechenden Quintolenvierteln (1 2 3 4 5; 1 2 3 4 5; 1 2 3 4 5 usw.).

Schließlich kann man noch den Schlag des Dirigenten mit dem rechten oder linken Fuß mitklappen. Diese Tätigkeit wird später durch den Dirigenten übernommen.

Handwritten musical notation for exercises 1 through 10, each with a specific time signature and a bracketed number indicating the exercise number.

- Exercise 1: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 1. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 2: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 2. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 3: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 3. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 4: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 4. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 5: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 5. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 6: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 6. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 7: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 7. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 8: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 8. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 9: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 9. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Exercise 10: Treble clef, 2/4 time signature, bracketed 10. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

»Sünova« Nr. 3 - 10 zeilig

Hat man sich mit der Materie der Schreibweise gründlich aus einander-
gesetzt, geht man daran, die einzelnen Teilungsverhältnisse in der
inneren Vorstellung zu entwickeln. ~~Wir~~ Wir schreiben das metrische
System aus praktischen Gründen in horizontaler Ausdehnung.

(Als Übung auch in üblicher Notierung
mit Tablaturstücken zu schreiben)

(Klarer
diese Notation)

Wir schlagen nun mit der Hand einen gleichmäßigen Abwärts (↓) u. Aufwärts schlag
(mit Metronom kontrollieren) u. sprechen dazu laut die Metren in fortlaufender
Zahlenprogression. Anfang wird man Schwierigkeiten haben die zugeordneten Zahlen-
bereiche genau einzuordnen. Es ist darauf zu achten, daß der Aufwärts-
schlag im richtigen Augenblick erfolgt, zur Erleichterung greifen wir uns
diese Zeitbereiche heraus u. notieren ein neues Schema, das den Vorgang
auch optisch unterstützt

(Hier sind die Zeichen in traditioneller Art notiert)

Wir können den Aufwärtsschlag auch auf folgende Weise präzisieren, indem
wir beim Zählen an der Stelle, wo er einsetzen muß die Sperrsilbe
"und" hinzufügen.

Nun übertragen wir diese Übungen auf unser Instrument, in dem wir folgende Anordnung
ausführen (der Einfachheit halber auf der 2. Saite dargestellt).

Entwick-
lung
des
Triole
gesprochenes
Zählschema
oder anders geschrieben
Jetzt könnte man den fortlaufenden Schlag (durch die
Pfeile gekennzeichnet) noch durch Klopfen mit der Fußspitze
mitmachen u. damit wäre mit Hilfe eines optischen,
(Lesen d. Notenbildes), eines gespielten (Instrument), eines gesprochenen (lautes Zählen),
u. eines geklopften Mediums das Problem der Triolen vorstellung keine Schwierigkeit mehr.

(2)

Im "Tombau" sind alle metrischen Unterteilungen zur Zahl zwei in Beziehung
gesetzt. In Zahlen ausgedrückt:

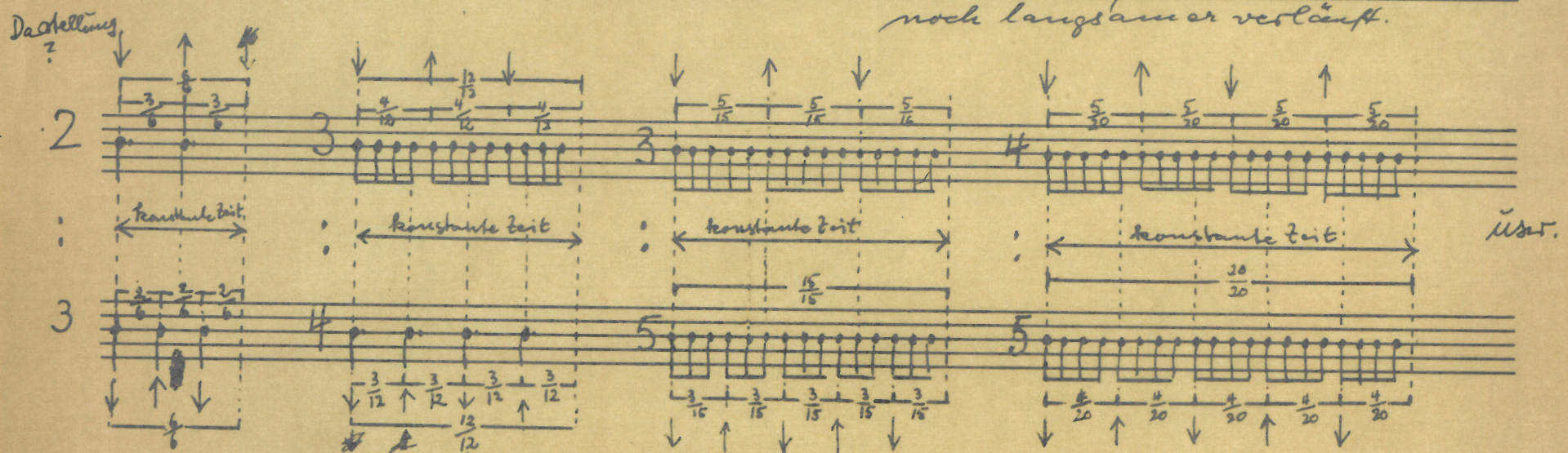
1:2, 2:2, 3:2, 4:2, 5:2, 6:2, 7:2, 8:2, 9:2, 10:2, usw.

Die geradzahligen Teilungsverhältnisse sind für die innere Vorstellung u. auch
von der Notation her kein Problem.

Anders die ungeradzahligen. 3:2, 4:3, 5:3, 5:4, 6:5, 7:2, 7:3, 7:4, 7:5, 7:6 über
Diese Probleme stellen sich in "Tombeau" nicht, da es sich hier fast durchweg
um einstimmige ^{metrische} Strukturen handelt. ~~Die~~ Die bisherige Arbeit erscheint
aber ~~zu vollkommen~~, wenn die metrischen Festlegungen nicht auch aus
zwei realen Stimmen (Zweistimmigkeit) durchgeführt zur Darstellung können.
Bei der Darstellung bedienen wir uns des Zeit Diagramms u. daneben der
üblichen Notation.

Bei der Bruchrechnung erinnern wir uns, daß es zunächst unmöglich er-
scheint $\frac{1}{2} + \frac{1}{3}$ zu addieren. Um diese rechnerische Aufgabe zu lösen,
müßte der sogenannte Hauptnenner gesucht werden, der sich ergibt, wenn
die beiden Nenner d. Einzelbrüche als Produkt genommen werden. Bei
 $\frac{1}{2} + \frac{1}{3}$ wäre dies $2 \cdot 3 = 6$. Dieses Verfahren wollen wir graphisch darstellen

Der Begriff konstante Zeit stellt einen beliebig gestreckten Zeitraum dar, in diesem
Zeitraum aber konstant bleibt also nicht schneller
noch langsamer verläuft.



Man könnte die Beispiele beliebig vermehren. Wichtiger ist es jedoch diese Zeit Diagramme
in Notenbeispiele unserer gebräuchlichen Notation einzusetzen. Dazu wollen
wir einfache Modelle wählen, die der Spielmöglichkeit der Gitarre entsprechen.

Beispiel für 2:3 (am) Anders geschrieben, wenn $\frac{2}{4} = \frac{3}{4}$ das vorherigen Modells ist

Nun vergleiche man einmal die beiden letzten Beispiele. Obwohl sie metrisch dieselbe Proportion aufweisen, haben sie ein dynamisch verschiedenes Gefälle. In der $\frac{3}{4}$ Notierung haben die Viertel mehr Gewicht, in die Oberstimme ist die unter gestrichelt. In der $\frac{2}{4}$ Notierung ist es umgekehrt.

für die Darstellung des Verhältnisses (3:4) wählen wir eine Anstellnotation. Der gemeinsame Haupt Nenner ist 12, also $\frac{12}{8}$ als Notierung

Der interpretative Unterschied zwischen den beiden Beispielen wird aus folgender Notierung klar

(Noch nicht gut!)

Auch hier angeben die verschiedenen Schreibweisen ein verschiedenes dynamisches Gefälle.

Als Übung versuche man noch weitere Beispiele durchzuführen. Verhältnisse
mäßig einfach sind (wie wir jetzt festgestellt haben) solche Zeitbrüche dar-
zustellen, bei denen der Hauptkummer nicht zu groß wird. Den Gitarristen
empfehle ich aus dem am Schluß angeführten Modellen Einiges auszu-
fertigen. Ohne Schwierigkeit wird auch der Gitarrepädagoge erkennen
können, daß diese Modelle Grundlagen bilden können, um das Spiel
des Daumens völlig unabhängig zu machen gegenüber den Fingern
a, i, m der rechten Hand.

Baden-Baden, Febr. 1970 Paul Stöckle

Handwritten musical notation for guitar, featuring various chords and fingerings. Roman numerals VII, VI, and III are visible above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics like *p* and *a* are present.

Übungen
1) Diese kl. Dezimen werden richtig geübt, wenn der 3. Finger nach jedem Anschlag sich leicht von der Saite löst, sodaß kein Lagenwechsel nicht das störende Pfeifgeräusch entsteht.

2) auf n. abwärts mit steigender Sequenzen

3) auf n. abwärts mit steigender Sequenzen

6) in Sequenzen

9) Hier werden die Finger nacheinander aufgesetzt n. schließen sich dann zum Akkord im Nachklang

Die nächste Figur kann ähnlich behandelt werden wie in 8) u. 9)
Hier schließen sich die letzten 3 Töne zum Akkord zusammen.

Eine komplizierte Stelle. Schon im ersten Takt erhebt sich die Frage, ob man anstelle des Barrégriffs (1. Finger) nicht doch die Töne d'' u. h mit 3 u. 2. Finger greifen sollte, da bei der nachfolgenden Figur die Finger 2 u. 3 erst als 3. u. 4. Ton des Fingers gebraucht werden. Das Einspringen in das cis''' des Fingers geht auf diese Weise gelöst. Natürlich kann die Tonfolge (cis''' b'' a) als Ganzes mit aufgelegtem Barréfinger (1. Finger) gegriffen werden, doch zeigt sich, daß über 4. Saiten der Übergang in die nächste Figur schwieriger wird, als wenn die Finger ohne Barrélage aufgesetzt werden.

Danach zur Auflockerung des linken Handes
Hier sollen die Finger nacheinander aufgesetzt werden u. sich wieder lösen, nachdem sie die entsprechenden Töne hervor gebracht haben.

Handwritten musical notation for guitar, showing fingerings and dynamics like *p*, *a*, *pp*.

Ein Beispiel für die Anwendung des 2. Fingers in einem 2 sätigen Barrégriff am Anfang u. am Schluß der Stelle. Wenn der Sprung zur Oktave des (4) zu schwierig erscheint möge folgenden Fingersatz nehmen

Hier sollen noch einmal die 2 Funktionen des Fingeransatzes d. r. H. dargestellt werden. Einmal Aktion des Anschlags u. Wiederanfliegen auf die Anschlagsstelle (dies entspricht dem Dämpfen nach einem einzelnen Finger)

Keine besondere Schwierigkeit, wenn der Fingersatz d. r. H. gut beachtet wird.

Man beachte hier, daß die Zeichen f. d. Fingersatz zwei Bedeutungen haben. Einmal das Aufstellen auf den entsprechenden Saiten, u. auch die Aktion des Anschlags.

Für diese Quintolenstelle ist noch ein anderer Fingersatz möglich, indem man den Barregriff für es' u. f' vermeidet u. diese Töne auf der 5 u. 2 mit dem 3. u. 4. Finger beginnt. So wäre alles in der IV. Lage mit Barregriff des Barren 5 u. 2. Für die zwei letzten Töne f' u. b' benötigt man dann 2. u. 4. Finger (III. Lage).

Hier beginnt man mit dem Barregriff in der VI. Lage, behält den Griff bis zum Ton d' der Quarte, der Rest wird mit frei aufgesetzten Fingern d. l. H. gespielt.

Für den Anfang kann man für die Vorschläge u. es' den 1. Finger u. für das nachfolgende f' den 2. Finger (also kein Barregriff) benötigen, um erst mit Beginn des b' in die Barre Lage zu gehen. Auch diese Stelle transponierend üben.

Auch diese Tonfolge keineswegs in Barrehaltung des 4. Fingers spielen.

In Quintolenform transponierend üben
mit nachstehenden Saitengruppen:

- 1) ③ ① ② ④ ②
- 2) ④ ② ③ ⑤ ③
- 3) ⑤ ③ ④ ⑥ ④

Beim Üben dieser Stelle lasse man zunächst die Vorschläge weg, bis sich das rhythmische Schema eingeprägt hat. Dann füge man die Vorschläge dazu. Allgemeine Bemerkung: Vorschläge u. ihre Hauptnoten sind in hervorragendem Maße geeignet motorische Reflexe zu fördern, wenn sie auf folgende Weise geübt werden.

Die beiden letzten Stellen aus ⑨ bieten keine Schwierigkeiten.

Im weiteren Verlauf der Arbeit sollen nun noch die höheren Stellen erläutert werden. Mit den Abkürzungssymbolen, die zu Anfang dieser Abhandlung erklärt wurden, gibt es dann kaum noch Unklarheiten.

$\frac{VI}{b} \frac{VII}{b} \frac{VIII}{b}$ oder $\frac{VI}{1} \frac{VII}{b} \frac{VIII}{b}$ Der zweite Fingersatz gelingt in dieser Lage (VII), da die Bünde hier schon wesentlich enger liegen. In Einzelnoten aufgelöst ergibt sich folgende mögliche (für 1. Streckung v. 2. u. 4. Finger) Übung.

Etwas ab V. Lage werden die Spannungen in d. linken Hand fühlbar größer, deshalb große Vorsicht wegen Zerrungen.

1 4 2 1 4 2 1 4 2
3 2 1 3 2 1 3 2 1
i m a i m a i m a

Hier muß der Fingersatz der r. H. sehr sorgfältig beachtet werden. Der Sprung in die VII³ ist einzeln zu üben. (in Fingersatzsequenzen) Hier auf die ganze Stelle transponierend nach höheren Lagen.

1 2 3 4 3 2 1
3 2 1 3 2 1
i m 3

Diese Akkorde sind in erster Linie rhythmisch schwierig. Der erste Akkord nach d. Ton f nicht in Barre Lage spielen. Erst den nächsten (c, h, d). Am 4. Akkord soll demonstriert werden, wie ein solcher Akkord geübt werden muß.

1 2 3 4 4 3 2 1
I II I II

Die leere (ungriffene) 2. Saite stellt keine Schwierigkeit dar, also lassen wir sie b. üben vorerst. Die Figuren heißen dann die, e, c u. stellt wieder eine Streckung dar, die sorgfältig geübt werden muß.

4 3 2 1 5 4 3 2
II I

Beginnen wir etwa in der VIII. Lage u. transponieren nach tieferen Lagen. (Lagen VII, VI, V, IV, III, II, I)

4 1 3 5 4 3 4 1 3 5 4 3 4 1 3
VIII VII VI V IV III II I

Diese Sequenzen auf 2erlei Arten üben: Zuerst mit leichtem Anheben nach jedem Ton (kurze Töne), dann mit liegenlassen der Finger (Griffe), so daß der Akkord real ertönt, und schließlich die 3 betref. Finger gleichzeitig aufsetzen, was ja das Resultat der Bemühungen sein soll.

Für kleine Hände in dieser Lage kaum ausführbar. In diesem Fall bleibt der Ton es weg. Eine Stelle, die das Überstrecken des 4. u. 2. Fingers gegen den 1. erfordert. Kein Barregriff für den 1. Finger. Fingersatz d. r. H. beachten.

4 1 3 5 4 3
VII VI

9 Rechte Hand des Dirigenten in 3, linke Hand in der gleichen Zeit in 4 Schlägen.

In diesem Teil 9 liegt (abgesehen von dem sehr schwierig zu lesenden Notenbild in seiner gitarrentechnischen Bewältigung) eine Besonderheit

darin, daß der Dirigent, die oben erwähnte verschiedene Schlagweise beider Hände ausführt. Die gleiche Zeit (also jedes Takts) wird im Verhältnis 3:4 geteilt. Als Schema sieht das so aus:

in Klammern notiert
mit 2
verschiedenen
Tönen

Als Übung dieses Schema mit 2
Händen auf d. Tisch klopfen.

Die aufsteigenden Sequenzen ergeben folgendes Notenbild:

Sequenz V:

Sequenz VI:

Bei diesen Sequenzen beachte man die folgenden Töne:

Sequenz V:

Sequenz VI:

Sequenz VII:

Dies ist der 5. 1. u. 2. Ton der vorangehenden Quintole.

Abrwärts wären diese Sequenzen mögliches Klangmaterial folgendermaßen:

Sequenz VII:

Übung zur Streckung von 2 u. 4. Finger, u. 1. u. 4. Finger der l. H.

In einem modernen Gitarrensatz (wie dem vorliegenden) kommt man ohne diese Streckungen nicht mehr aus. Die nächste Stelle ist dafür ein gutes Beispiel.

Wenn man den 2. Finger als Zentralpunkt ansieht, ergeben sich 2 Akkorde, die nicht schwierig sind.

Auch hier transponierend üben, sowohl sukzessive als auch abwechselnd.

Der letzte Takt aus ⑧ mit 3 verschiedenen Fingersätzen

1) Fingeransatz l. H.

2)

3) Fg. r. H.

Zu 1) Am besten ausführbar. Das Einspringen des 1. Fingers in die V. Lage gelingt leicht, wenn der Barreegriff nach Erreichen des Tones b vollständig gelöst wird u. der 1. Finger so zurückgekrümmt, daß er mit seiner Kuppe auf die ④ zeigt. Der Ton a u. is wird durch Sprung erreicht.

Zu 2) Hier wird der 2. Finger als Barreefinger benutzt. Der Ton b infolgedessen mit dem 3. Finger gegriffen, so daß das nachfolgende a u. is durch einfaches Zurückstrecken erreicht wird.

Zu 3) Die Töne e, fis, h werden hier mit dem 1. 2. u. 3. Finger auf dem VII. Bund gegriffen. Das nachfolgende b mit d. 4. Finger auf Bund VIII der ④. Das nachfolgende a, is liegt dann in d. V. Lage u. bereitet keinerlei Schwierigkeit. Dieser Fingersatz sollte mehr als Übungsstoff betrachtet werden, da er für Finger mit breiten Kuppen nicht leicht ausführbar ist.

8) Indicatif: Guitare-Mandoline. Auch dieses Teil wird jetzt in $\frac{4}{4}$ notiert. (geschlagen)

(Früher $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$)

Diese 3 Akkorde bieten keine nennenswerten Schwierigkeiten Als Übung in figuration auflösen um zu prüfen, ob jeder Ton einwandfrei heraus kommt. Natürlich könnte der 2. u. 3. Akkord auch in der I. Lage gegriffen werden, jedoch das Abdämpfen der leeren Saiten wird dann schwieriger, ebenso ist ein Transponieren in andere Lagen dann nicht möglich. Mit Hingnahme der letzten Figur aus ⑦

ergibt sich folgender Ablauf:

Besonders üben:
Das 4. Finger sollte hier möglichst nicht aufgehoben werden, sondern locker (d. VIII Lage erreichen gleitend)

Diese kleine Figur ist ein gutes Beispiel für sinnvolles Barreingreifen. Betrachten wir zunächst folgende Töne. Der Barrefinger liegt hier auf 5 Saiten.

Wir beginnen zunächst vom letzten Ton zum vorletzten Ton ohne Tendenz d. d. Fingers zur Barreclage. Erst nach Erreichen des Tones as legt sich der 1. Finger flach auf die höheren Saiten, um am Schluß sofort wieder die leicht gewölbte lockere Haltung einzunehmen.

Im Ablauf dieser Töne von oben nach unten (von hohen nach tiefen Tönen) lockert sich der Barregriff bei dem Ton as m. der letzte Ton d wird mit der Kuppe des 1. Fingers gegriffen. Im transponierenden Ablauf wird alles noch klarer. Wir nehmen jetzt noch den fehlenden Ton

zus. (für 2. Lage) g dazu u. bilden Sequenzen zunächst in absteigender Folge. Fingeranfsatz genau beachten.

Dann beginne man folg. Übungen

Die Schreibweise soll den Vorgang der Abzichbindung (3 1) u. der Aufschlagbindung deutlich machen (1 3). Aus diesen Elementen besteht bekanntlich die Trillerbewegung beim Gitarrespiel u. gehört technisch zu den aller-schwierigsten Vorgängen (wie leicht dagegen ist ein Triller auf einem Streichinstrument).

Also müssen hier immer wieder die beiden Grundelemente geübt werden zunächst ohne die Akkordnoten h u. f.

Hier ist noch einmal darauf hinzuweisen, wie gefährlich solche Übungen für die l. H. sein können, zumal für Spieler, deren Muskeltonus schwach entwickelt ist. Diese

Methodik d. Barregriffens liegt m. Ansicht nach noch sehr im Argen u. müßte, wie soviel Anderes einmal gründsätzlich behandelt werden. Es muß also gewarnt werden, diese Übungen minutenlang zu wiederholen. Immer wieder andere Übungen dazwischen schreiben.

Die letzte Stelle aus Teil ⑦ bietet keinerlei Schwierigkeit, doch läßt sich hier deutlich machen, was zur Methodik des Barregriffs gehört. Man achte einmal darauf, daß der Barrefinger (1. Finger) nur die Saiten ⑤ ④ ③ niederdrückt u. im Lauf der Töne ^{d. 2. 4} cis, fis, e sich lockert, bei dem Tone e schon fast aufgehoben ist, wie bei den Tönen f, h, völlig gelöst wird.

Im Notentext folgt jetzt ein richtig gezeichnetes Formatenzeichen (M). Es bedeutet in diesem Zusammenhang kein Halten, sondern eine Einschleichen kürzerer Noten nach Art von Vorschlägen. Die Anzahl ist meist angegeben.
Im Notentext erscheinen jetzt mehrstimmige Stellen. Zum Üben werden sie hier nicht in originaler Notation wiedergegeben.

Hier ist bemerkenswert, daß im ersten Akkord der Finger 3 die Saiten ③ u. ④ anschlägt. Sonst aber auch im original beim ersten Schrittschritt. Als Übungsmethode empfiehlt sich bei Akkorden figurative Auflösung also:

Für den letzten Akkord wäre auch möglich

Finger auf

Auch hier transponierende Sequenzen bilden. Danach eine Septole üben. Als Fädelübung folgendes Schema laut u. möglichst schnell mitzählen:

1 2 1 2 1 2 3
1 2 1 2 3 1 2
1 2 3 1 2 1 2

u. dann die Töne dazu mit den Akkorden spielen

Bei diesem Fingersatz macht der 2. Finger einen kl. Barriegriff über fis u. h (④ u. ③). Für die u. e wäre natürlich möglich

Aber folgendes wäre auch möglich

Hier wird der Ton h durch Abziehbindung hervorgebracht, was einen flüssigen Spielablauf der Quintolen erst ermöglicht. u. sehr gitarristisch ist

Für das Üben der Originalstelle 2 Quintolen zählen u. die Töne (in d. 1. Quintole der 5. Ton, in der 2. der 1. 2. 3. u. 4. Ton) dann Rhythmus entsprechend abspielen.

In 2 stimmigen Akkorden üben

I. Lage

VI.

Dies ist nun wirklich eine unangenehme Stelle. Trotz dem einige Vorschläge zum Üben

Der Finger a soll dauernd auf der ③ aufliegen. Dadurch wird beim Abziehen d. 3. Fingers der l. h. verhindert, daß die ③ auch wenn sie berührt werden sollte, zum Klingen kommt.

Es bleiben also folgende Töne:

② ② ⑤ ① ① ② ④ ① ↘ Fingeransatz für 3 u. 4 Ton noch

a i p m a i p m

fix die ersten 3 Töne
m p ist hier nur noch einmal geschrieben da schon angelegt.

Fingeransatz d. r. H.

Der aufmerksame Spieler wird hier sofort fragen, warum bei dem Ton g' auch noch p auf ④ als Fingeransatz gefordert wird. Dies dient zur Abdämpfung des Tones d', der mit dem Beginn v. g' der Notation entsprechend abgedämpft werden muß.

Der erste Übungsteil mit g' als erstem Ton wird aus der I. Lage durch Sprung erreicht. Dieser Sprung wird erfolgreich geübt, indem man das tiefe f mit dem 1. Finger d. l. H. als Aufschlag angibt, nicht als Anschlag d. r. H.

a i p m a i p m

Es ergeben sich also Sprünge von d. I. in die VI, II. in VII, III. in VIII, IV. in IX, V. in X. Lage.

a i p m a i p m

Die Verbindung v. erstem u. zweiten Übungsteil ist ein Sprung von der VI. zur IX. Lage.

Auch hier einige Sequenzen bilden. Es ist sogar zu empfehlen diese auszusprechen, man lernt dabei die Orthographie der Töne u. ihre Lage auf d. Griffbrett. Der zweite Übungsteil bietet sich gerade zu zur Sequenzierung an.

halbtönenweise abwärts, Fingeransatz genau einhalten u. langsam auf höhere Tempi üben. Beginnen etwa ad libitum mit $\text{♩} = 80$ bis $\text{♩} = 112$. Bei schnelleren Tempi leiser spielen u. den Fingeransatz lockeres gestalten.

Empfehlen kann man auch Triolen gruppen (wobei die 4er Gruppe 3 mal durchläuft), ferner 5er Gruppen. Diese sollen hier einmal notiert werden.

a i p m a i p m

Hier läuft die ursprüngliche 4er Gruppe 5 mal durch.

Bei dieser Gelegenheit muß etwas Grundsätzliches über das Erlernen von solchen Gruppen gesagt werden. Als Ausgangspunkt gilt folgendes: Wats... nicht in der Vorstellung entwickelt ist, kann nicht in motorische Reflexe übertragen werden. In der Praxis heißt das: Ich muß (am Beispiel der Quintolen gruppe) erst einmal lernen schnell von 1 bis 5 zu zählen, (am Metronom kontrolliert) bevor ich daran denken kann, dies am Instrument zu realisieren. Vor darüber nach, soll sich einmal die Takte 489-494 in der Gitarrenstimme von Teil V (Tombeau) vornehmen, wo Boulez in den Quintolen gruppen eine Sextolen abgrenzung verlangt. Dort heißt das Problem in Tabellen ausgedrückt:

a i p m a i p m

Dieses Schema (auf einem Tisch üben, wobei jeder Hand abwechselnd das durchlaufende Quintolen Schema zugeteilt wird u. entsprechend der anderen die Abzente des Sextolenschemas).

⑦ Es folgt nun der Noten-Text von Teil ⑦. Dieser Teil wird jetzt in $\frac{4}{4}$ Notierung gegeben, was früher aber in 2, 3, 4, 5 u. 6 Vieltaktarten notiert war.

Für die erste Figur als Fingerstütze a auf der ②. Saite. Zur Vermeidung unnötigen Textes werden die einzelnen Stellen von jetzt an mit dem Symbolen erläutert, die in der anfangs angeführten Tabelle genau prägnant sind.

④ ③ ②
4 1 0

a m p i

③ ① ④

a m p i

④ ③ ②

Die Fingerstütze a auf ② bedeutet also, daß a beim Üben unbedingt a auf ② liegen bleibt. Als weitere Übung zur Streckung d. 1. Fingers am anderen Fingersatz. Für beide Fingersätze Sequenzen bilden halbtontreuportierend nach höheren Griffstufen. Für d. 2. Fingersatz (den ich nicht anwende) also folgende Sequenzen:

③ ① ④ ③ ① ④ ③ ① ④

a m p i

④ ③ ②

(mit d. 2. Fingersatz)

Die Finger 3 + 4 nach jedem Greifen wieder abheben, um Zerrungen zu vermeiden. Dasselbe auf den Saiten ③ ⑤ ⑦ üben. ② ④ ⑥

Nun die Stelle wieder im Originalzustand, wobei auf dem letzten Ton (4. F.) ein intensives Vibrato versucht werden soll. Die abwärts steigenden Sequenzen erzeugen zusätzlich die Gangtonschrittspannung zwischen 3. u. 1. Finger d. l. H., wenn der v. Finger am Schluß jeder Sequenz solange liegen bleibt, bis der 3. Finger seinen neuen Platz eingenommen hat.

3. B.

③ ① ④ ③ ① ④

a m p i

④ ③ ②

Bei solchen Übungen Vorsicht wegen Zerrungen! Zu den tieferen Tonlagen aufhören, wenn diese Gangtonschrittspannung (bezogen auf die Griffweise v. 3. u. 1. F.) Mühe macht. Vor allem sollte diese Griffe vorerst nur in höheren Lagen üben.

Die nächste Stelle umfaßt 2 Übungsteile. Die erste bis zum Ton b°, die zweite von c° bis c°.

③

④ ③ ②

Zur Vereinfachung bleibt d. Vorschlag zunächst unberücksichtigt. Ebenso die Triolennotierung.

Für die Saiten ⑤④③② ergibt sich folgende Notierung.

Handwritten musical notation for the first system, showing fingerings (1 0 4, 1 3 2, 1 3 2, 1 2 3 4, 1 4, 1 3 2 0) and notes on a staff. Below the staff are tablature notations: (m) a p i, p m p a, p i m, p a p m p i, p m p a. Further down are more tablature notations: a, m, a, m, p, p, p, p, p, p, p, p.

Für die Saiten ④③②① folgende Notierung

Handwritten musical notation for the second system, showing fingerings (1 0 4, 1 3 2 0, 1 3 2, 1 2 3 4, 1 4, 1 3 2 0) and notes on a staff. Below the staff are tablature notations: (m) a p i, p m p a, p i m, p a p m p i, p m p a. Further down are more tablature notations: a, m, a, m, p, p, p, p, p, p, p, p.

Die Transponierung dieses Gruppen in höhere Lagen (wobei die leeren Saiten erspart bleiben) ergibt ein fast unerschöpfliches Übungsmaterial u. läßt die Arbeit nie monoton werden.

Nun zur linken Hand. Hier erscheint es ratsam, den Ablauf d. Töne, wo es möglich ist, in 2 oder 3 stimmigen Abschnitten zusammen zu ziehen. Dadurch wird eine Konzentrierung d. Fingersatzes d. linken Hand erreicht, was für die Entwicklung des schnellen Ablaufs d. Töne sehr förderlich ist. Also etwa folgendes Art:

Handwritten musical notation for the third system, showing fingerings (1 4, 3 4, 3 2, 0 2, 0 3, 2 3, 2 3, 4 3, 3 3, 0 3) and notes on a staff. Below the staff are tablature notations: a, m, a, m, p, p, p, p, p, p, p, p. To the right of the staff is text: Als methodisches Prinzip gilt hier: Figurative Stellen zu akkordischen u. akkordische Stellen in Figurationen ver-

Der Schluß v. Indicatif III bietet keine Schwierigkeiten zu ändern.

Handwritten musical notation for the fourth system, showing fingerings (3 4, 2 1, 4 5, 2 2) and notes on a staff. Below the staff are tablature notations: a, m, a, m, p, p, p, p, p, p, p, p.

Statt i für ges könnte man natürlich auch den Daumen nehmen. Auch hier einige Fingersatz suggestiven üben. (Siehe Etude I)

Teil IV Analytische STUDIEN für (Pli selon pli v. P. Boulez)

Indicatif III Gitarre-Mandoline
♩ = 120 (♩ = 100)

staccatissimo
accents ad libitum

Takt 1 & 2 Langsames Einprägen des Notentextes mit Fingersatz

Für die linke Hand gilt allgemein
wenn möglich Vermeidung
von Barockgriffen, da
sie den Spielablauf zu sehr
hemmen.

Fingersatz f. linke Hand

Beim Üben dieser Partikel
Finger a nicht auf ③ (a-Seite) aufsetzen, ebenso d. Daumen
wie aus d. Modell
④ (D-Seite) ersichtliche

Dann im Fingersatz sequenzen weiter üben

vorher bis etwa 18 Tage
w. zurück (genau)
Achten auf Fingersatz
d. r. Hand

Sind d. Fingersatzsequenzen sicher im Ablauf, wobei man jetzt schon
das Metronom zu üben beginnen soll, dann fangen wir an, langsam
auf d. Endergebnis zu steuern, mit folgenden Veränderungen

auch im Fingersatz-
sequenzen üben

Erste
Hälfte
Takt
4 (7/4)

Hier liegt eine Schwierigkeit in der Streckung
d. a. u. 4. Fingers d. l. Hand

zu Beginn ist unbedingt darauf abzuheben
C in es gleichzeitig zu greifen, da dies zu
Bewegungen d. linken Hand führen kann.
Beginnen wir daher in höheren Lagen m.
üben wie die Streckung langsam nach unten
in folgender Art.

jetzt noch tiefere Töne

Die endgültigen Beherrschung
sollen folgende Übungen dienen

Fingersatz
vor jeder Sequenz
oder gleichzeitig
mit Beginn
des Anschlags
einnehmen
zu üben
auch mit der Saite ⑤⑥⑦

Die linke Hand soll d. Finger so heben u.
senken, daß keine pfeifenden Geräusche auf-
treten.

Die Quintolen würden der
besseren Lesbarkeit in Klischee
notwendig.
Der Fingerring d. rechten
Hand entspricht sicher den
Absichten des Komponisten
da der Datum der Ab-
gabe auf natürliche Art
bestimmen lässt.

Finger-
aufsatz
d. t. H.

Finger-
aufsatz.
d. v. H.

Die ganze Stelle
benützt die Saiten
(6) (5) (4) (3).
Als Übungsmaterial
übertrage man das
auf die Saiten
(5) (4) (3) (2) in, zuletzt
(4) (3) (2) (1). Der Finger

✓
Barker
notion

15

[Handwritten musical score for piano, featuring complex chords, triplets, and various dynamics like p, mp, f, and crescendos.]

♩ 1. circa 60-80

Etüde für (10)

Handwritten musical score for Etüde für (10). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system has a tempo marking '1. circa 60-80' and a time signature of 2/4. The second system has a 'D.C.' marking. The third system has a 'D.C.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Below the staff, there are handwritten notes in German.

In spielen mit schönstem Ton u. ohne Härte.
 Der Gegensatz dazu die Originalstellung mit hiniger Schärfe.
 Die Vorschlagsnoten fördern schnelle Reaktionen der rechten
 u. linken Hand. (Vergleiche die entsprechende Stelle in der
 Etüde für Indicatif III)

Anmerkung: Sehr förderlich beim Üben wäre, diese Etüde abwechselnd legato
 u. staccatissimo zu spielen. Damit bringt
 man dem allzu festen Ansetzen der Finger d. linken Hand
 vor. Die Finger d. linken Hand üben dabei schnelle Seitenbewegungen
 (Bewegungen von einer Seite zur andern). Der erste Finger d. linken
 Hand soll dann ganz beruht auf die Barrélage verzichten.
 (Anmerkung des 1. Falt)

Etüde für ⑧

Handwritten musical score for "Lode 7" by J. S. Bach. The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as chords, intervals, and fingerings. The lyrics "piani", "ma mi", and "Zitat" are written below the staves. The score is numbered 1 through 20, with some measures marked with a tilde (~). The handwriting is in ink on aged paper.

Anmerkung: Die methodische Absicht ist hier ein flüssiges u. virtuoses Spiel der Quintolengruppen.

Das Material liefern die 3 Alkalische aus dem Titat. Auch hier ergeben sich zwei Lösungsarten. (wie in der vorhergehenden Probe) Durch Lösen lassen

Der Finger der linken Hand entstehen 3 stimmige Akkorde, (1. Übungsst.)
 Fügt man in jede Quintalengruppe (bis einschließlich Takt 10) noch eine andere
 Note₄ für den nicht benutzten Spilfinger₁, so sieht es folgendermaßen:

iv. Die Spielart wäre hier charakteristisch ~~in~~, wobei jeder Finger der linken Hand nur kurze Zeit auf einem Platz bleiben dürfte.

Mit Takt $\boxed{7}$ beginnt das Üben der Quintolenfiguren aus dem Zitat. Durch Hinzunahme eines Tones anstelle der 4 Quintolenpunkte ergeben sich Sequenzen in einem

Barregriff (Quergriff des 1. Fingers). Man beobachtet hier peinlich genau das Lockern des Griffs bei den Tönen g, ges. Nur dadurch erreichen wir geschmeidig die nächste Griffelage. Nun vergleichen wir mit dieser Stelle die entsprechende in Takt 13 u. Takt 15 mit den Spielsaiten 6 3 2 3 5. Hier lockert sich der Barregriff.

nach Auflegen des 4. Fingers u. setzt sich durch Heben (nicht Schreiben) an
oder mit seinen neuen Platz.

Takt 174 n. 16 bringt das Teilungsverhältnis 5:2 (vorher 2:5).

Etüde für (7)

Schnell ♩ = 90-110

Anmerkung: Ein Vergleich mit der Originalstelle zeigt, in welcher Weise das Material verarbeitet worden. Takt 5 bis 6 zeigt eine Sequenz in rhythmischer Zerlegung. Dadurch entstehen (1. Viertel) Anschlagsgruppen (ipm, aip, mai, pma) die den Spieler zwingen in kleinsten Zeiträumen schnell zu spielen unter gleichzeitiger Vorstellung des jeweiligen Anschlagschemas. Ab Takt 6 2. Viertel erfolgen für die linke Hand Legenwechsel in tieferen Lagen. Es entstehen dadurch (den Anschlagsgruppen analoge) Greifgruppen (231, 423, 142, 314), die zusammen mit den entsprechenden Anschlagsgruppen in besonderer Weise geeignet sind schnelle Spielreaktionen zu fördern. Eine andere Art diese Etüde zu üben ergibt sich, wenn wir jede Achtelnote (wenn möglich mit Vibrato) nachklingen lassen. Schließlich könnten wir auch noch die aus den Greifgruppen entstehenden 3 stimmigen Akkorde nachklingen lassen. Zur Tollerstelle sei auf den Kommentar hingewiesen.

Etüde für Inducatif III

$\text{♩} = 110$ (Beginnen mit $\text{♩} = 80$)

1. Töne in feiner Dauer (legato, con vibrato)

Anmerkung: In Takt [1] bis Takt [3] (bis z. 3. Achtel) wird das Material vorgestellt. Dann folgen Fingersatzsequenzen bis Takt [10]. Der nächste folgende Teil bis Takt [15] stellt eine Lockersatzfigur dar (3. Teil in echten u. Fingersatzsequenzen). Mit Beginn des 2. Viertels von Takt [16] folgt eine Fingersatztransposition der 4 Quintolenfiguren in der II. Lage. Ab Takt [32] erscheinen die Quintolen einzeln als Fingersatztranspositionen auf anderen Saiten. In Takt [37] erscheint die originale Quintolenfigur.