

# GEDANKEN zu einem MODERNEN FINGERSATZ

„Ich sage, er soll an die Partitur, wie der Maler an den Gegenstand denken, den er darstellen will, indem ich voraussetze, dass er zu hören versteht, wie der Maler zu sehen wissen muss, denn sonst könnte er eine sehr richtige Zeichnung, aber doch zugleich ein sehr schlechtes Bild hervorbringen. „Sie verlangen also,“ möchte mir einer entgegen, „dass ich um Gitarre zu spielen, erst die Orchestercomposition lernen soll?“ Ich verlange gar nichts.“<sup>1)</sup>

Von Fabian Hinsche

Der Fingersatz der linken Hand: Was ist er? – Anatomische Notwendigkeit? – Selbsterklärend? – Natürlich? Oder ist er eher das Gesetz vom Setzen der Finger, der „Satz des Fingers,“ wie der „Satz des Pythagoras“ oder der „Satz des Thales“ eine theoretische Gesetzmäßigkeit, eine mathematische und geometrische Fingerstellenleitung? Sprechen die Finger gar selbstredend ihr eigenes Setzen, ihren eigenen (Ver-) Satz?

Betrachtet man den Fingersatz durch die Jahrhunderte, so ist fest-

zustellen, dass ihm in den verschiedenen Zeiten völlig verschiedene Vorstellungen zugrunde lagen und er einer ständig wechselnden Mode, quasi Bewegungs-Modi, unterlag und unterliegt. Wenn auch einige „setztechnische“ Konstanten beinhalten, kann man doch von einer Historizität des Fingersatzes sprechen, die von äußerster Heterogenität geprägt war und ist. Diese Historizität lässt zu dem Schluss kommen, dass es einen „natürlichen Fingersatz“ nicht geben kann, dass seine scheinbare Einfachheit oder seine selbstverständliche Gebräuchlichkeit dem Diskurs der Zeit unterstellt war und ist, auch wenn es gewisse gemeinsame (anatomische) Konstanten gibt.

## DIE FRÜHEN GRIFFSCHRIFTEN

Die frühen Griffschriften und Tabulaturen des 16. bis 18. Jahrhunderts ließen keinen Zweifel an der Ausführung des Fingersatzes aufkommen. Dort stand der Fingersatz als Strukturelement der Komposition fest. In mathematischer oder buchstäblicher Ausführung zeigte die Griffchrift (trotz ihrer künstlerischen Verbindung mit der graphisch-bildlichen Präsentation des Griffbretts) die Verkörperung

des Eingebundenseins der Musik in das „Quadrivium,“ dem „Vierweg“ der mathematischen Fächer der sieben freien Künste des Mittelalters. Akkordtabellen und Abbildungen der Fingerstellungen beim Akkordgreifen waren in

Gitarrenschulen der damaligen Zeit gang und gäbe.

■ Bei dem die Notenschrift konsequent einsetzenden Sor war der Fingersatz (besonders bei Melodien) an 3- bis 6-stimmigen Akkorden orientiert, so dass der einzelne gegriffene (Melodie-) Ton vom Verhältnis zum Grundton der Tonart (und ihrem gitarristischen Grundakkord) bestimmt wurde.

■ Carcassi sprach von „Lieblingstonarten“ der Gitarre (C, G, D, d, A, a, E, e, und F), die durch das Nicht-Verwenden von Barré-Griffen gekennzeichnet

sind und den darauf folgenden fünf Hauptpositionen der 1., 4., 5., 7. und 9. Lage.

■ Regondi ging grifftechnisch neue Wege und erweiterte den Griffraum enorm, ohne dass er dabei allerdings aufgrund der enormen Schwierigkeiten, die entstanden (und nur von ihm gemeistert werden konnten), von anderen verstanden worden wäre.

■ Mertz nutzte geschickt gewohnte Akkorde (und die leeren Saiten), um diese mit chromatischen Durchgängen und Alterationen zeittypisch und am Klaviergestus orientiert einzusetzen.

■ Tárrega erweiterte die Klanglichkeit der Gitarre durch seine Lagenfingersätze in ungewohnte Bereiche, während Barrios den Fingersatz kompromisslos (und trotzdem idiomatisch) der musikalischen Struktur seiner Werke unterwarf.

■ Villa-Lobos benutzte den Fingersatz oftmals geschickt als Vorgabe der musikalischen Struktur und erreichte eine interessante Synthese von Idiomatik und neuer klangvoller Musiksprache.

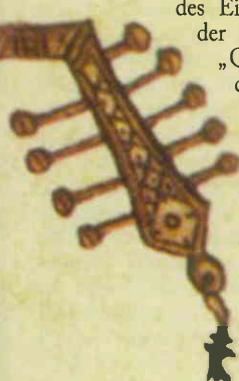
■ Segovia unterwarf dem Fingersatz schließlich sogar die Komposition in der Weise, dass er Töne entfernte, wenn er sie nicht greifen konnte oder wollte, oder nach Geschmack hinzufügte.

Nicht nur bei dem großen spanischen Meister, sondern auch bei vielen Bearbeitungen anderer Gitarristen haben so oftmals den Urtext verfremdende Einrichtungen den Weg ins gitarristische Allgemeintun gefunden. Allein Brouwer scheint in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts eine gelungene Verschmelzung aus instrumentaler Idiomatik und avantgardistischer Klangsprache bei vielen seiner Stücke gelungen zu sein, die den Fingersatz nutzen, sich ihm aber nicht strukturell unterstellen.

## DIE VIelfÄLTIGKEIT DES FINGERSATZES

Diese Unterschiedlichkeiten zeigen, wie vielfältig der Fingersatz benutzt wurde:

- als Ausgangspunkt der musikalischen Struktur (Carcassi, Villa-Lobos),
- als Ausdrucksmittel von Virtuosität als kompositorisches Hauptelement (Regondi),
- als Möglichkeit der harmonischen Erweiterung bestehender Griffe durch zeittypische Alterationen (Mertz),
- als Ausdruck idiomatischer Klanglichkeit (alle, aber besonders Tárrega, Villa-Lobos und Brouwer),
- als gelungene Synthese (Brouwer)



als von der musikalischen Struktur abgeleitetes Moment wie bei Sor.

Es ist interessant, wie Sor eine Verbindung aus auf dem Instrument idiomatisch-bequem gegriffenen Akkord und diesem als strukturell-theoretischen Ausgangspunkt setzt, nach der sich der Fingersatz richtet. Berlioz sprach in seinen Memoiren übrigens davon, froh gewesen zu sein, als Gitarrist aufgewachsen zu sein, da er sich so bei der Komposition seiner Werke nicht habe vom Klavierfingersatz die musikalische Struktur aufzwingen lassen müssen. Es wäre aufschlussreich, seine Kompositionen einmal unter dem grifftechnischen gitarristischen Aspekt zu untersuchen.

## WAS FÄLLT BEI DIESEN BEISPIELEN AUF?

Tonale Musiksprache und Handhabung der Finger stehen in unmittelbarem Zusammenhang. Die Griffen und Fingersätze, die heute in Gebrauch sind, sind an Akkorden orientiert, die aus Zeiten stammen, in denen die tonale (europäische) Musik einziger Vorstellungs- und Gebrauchshorizont war.

Die musikalisch-ästhetischen und strukturellen Kompositionselemente jeder Epoche gaben den Gebrauch des Fingersatzes vor, so dass manche Griffen in bestimmten Epochen (da theoretisch verboten oder ästhetisch geächtet) unmöglich, in anderen grundlegend waren. Die Diskursivität der jeweiligen Musiksprache bestimmte als ästhetischer Richter über das Zustandekommen von Akkorden und damit auch über das von Fingersätzen. Im heutigen gitarristischen Gepäck wird so die Vergangenheit mit getragen und (unbewusst) aufrechterhalten. Brouwer bildet, wie schon erwähnt, in manchen seiner Werke nicht nur aufgrund der „avantgardistischen“ Tonsprache eine willkommene Ausnahme.

Dem Fingersatz kommt als Umschlagspunkt von stummer Noten-/Zeichenschrift zu materieller Klanglichkeit des gegriffenen Tons ästhetisch und „ontologisch“ eine besondere Bedeutung zu. Er ist der Platz, an dem die klangliche Interpretation der musikalischen Struktur des gespielten Stückes geschieht (gleichsam der „locus mirabilis“), er entscheidet – besonders bei der Gitarre, weniger beim Klavier oder bei einem Blasinstrument – was der Zuhörer hört.

## WOVON HÄNGT DER FINGERSATZ AB?

Es stellt sich die Frage, wovon der Fingersatz der linken Hand abhängt und was den Klang wie hervortreten lässt?

### Der materielle Rahmen

- instrumental-materieller Aspekt: Qualität des Instruments, Qualität der Saiten
- anatomischer Aspekt: Spannweite der Hand, Elastizität der Finger
- spielerisch-technischer Aspekt:

technische Fertigkeiten, Tonqualität und Tonausgleichsvermögen (rechte Hand verschiebt ihre Position bei Saitenwechseln während einer Melodielinie leicht, um den Klangunterschied der verschiedenen Saiten auszugleichen)

### Der immaterielle Rahmen

- Musikgeschmack der jeweiligen Epoche
- Musikalischer Intellekt, der die kompositorischen Strukturen erkennt
- Vorstellungskraft der manuellen Kreativität
- Originalität und das Verlassen bekannter „Fingerpfade“ von Bearbeitungen, die den Fingersatz vorgeben

Es gibt also bestimmte Voraussetzungen, welche im jeweiligen Moment der Aufführung unhintergebar sind und die klangliche Präsentation bestimmen. Natürlich können der Interpret auf lange Sicht technisch versierter spielen, die Instrumentenbauweise oder der Instrumentenbauer qualitativ bessere Instrumente hervor bringen, aber dies nur über einen längeren, nicht in dem hier betrachteten Moment der Aufführung unterworfenen Zeitraum.

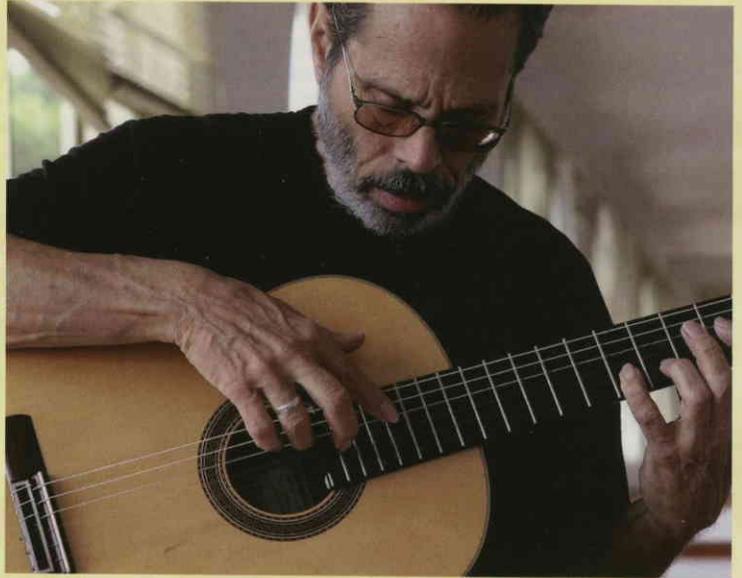
## WAS IST DIE AUFGABE DES INTERPRETEN?

Für den Interpreten, der sich hauptsächlich, aber nicht ausschließlich durch den Fingersatz dem Zuhörer im Konzert mitteilt, stellt sich nun die Frage, was seine Aufgabe ist. Auf diese Frage gibt es und gab es im Verlauf der Jahrhunderte unzählige Antworten und Ansichten, die vom Diskurs der jeweiligen Zeit bestimmt wurde. Dabei stellten sich z.B. Fragen, wer als „musikalisch“ gelte, wer oder was ein „Künstler“ sei, was ein „Komponist“ sei (komponiert Dieter Bohlen eigentlich?) und was ein Dirigent oder Interpret zu leisten habe.

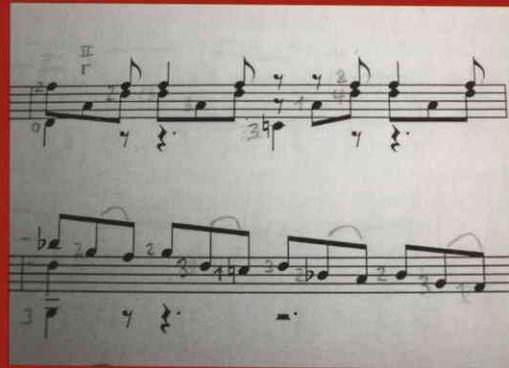
Diesem raschelnden Kaleidoskop an Meinungen soll nicht noch eine weitere hinzugefügt sein. Allerdings sei behauptet, dass die Hauptaufgabe des (heutigen) Fingersatzes (und nicht die des Interpreten) das Hörbarmachen der musikalischen Struktur des interpretierten Stückes ist. Sors Unterscheidung vom Musiker und Notenspieler ist hier sehr erhellend.<sup>2)</sup>

Der Fingersatz sollte also nicht bequem sein in dem Sinne, dass alles, was man in einer Lage oder einer Position mit einem Fingerkrümmen erreichen kann, auch den Leitfaden des Fingersatzes bilden sollte. „Fingersatzmusik“ gewöhnlicher und tendenziell langweiliger Komponisten erschöpft sich zumeist in der Lage, in der sie sich gerade befinden (meistens in der 1. oder 2. Lage). Hier gibt der Fingersatz tatsächlich die Musik vor, handelt sich von Bund zu Bund, von Klischee zu Klischee und stolpert über jede Bundstäbchenschwelle. Fingersatzfunktionalismus über inhaltsleerer Langeweile.

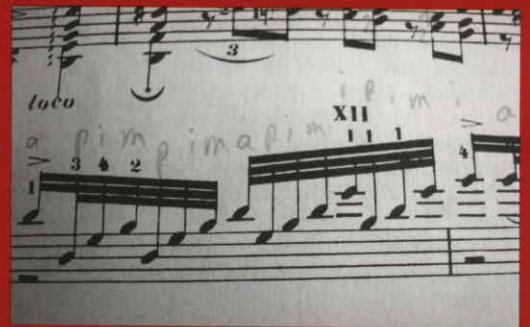
Wer sich als Interpret auf bequeme Weise auf dem Griffbrett einrichtet, ohne sich am Klang als Wiedergabe der musikalischen Struktur zu ori-



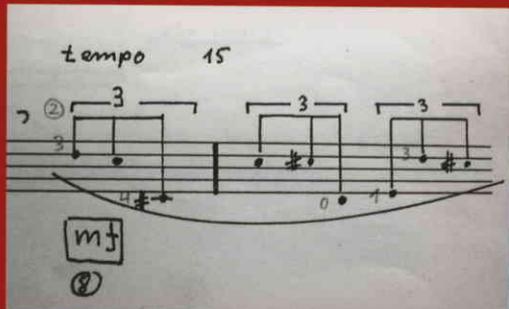
Leo Brouwer



Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



Fernando Sor

entieren, dem geht es eindeutig nicht um die Musik und ihre Übermittlung, sondern um die Zurschaustellung der eigenen Virtuosität und „Lockerheit“ beim Auftritt, der zugleich der Abtritt der Musik ist. Ein Musiker (?), dessen Profil die Profilierung ist. Der Fingersatz ist hier lebloses „Gestell.“ Dieser Fingersatztypus sei hierfür kein Vorbild, obwohl es sicherlich bei besonders schwierigen Passagen gerade in hohem Tempo ratsam sein kann, den Fingersatz zu vereinfachen. Aber: ein Stück besteht nicht nur aus „hot spots“!

## DER KLANGÄSTHETISCHE FINGERSATZ

Was gibt es noch für einen Fingersatztypus neben dem praktischen und bequemen? - Es gibt einen Fingersatz, der weniger den adretten Tanz der Finger in gekonnter Choreographie auf der Bühne des Greifens meint als eher den klangästhetischen Fingersatz, der sich an den musikalischen Strukturen des Werkes orientiert, die der Komponist bewusst erdacht hat und die er in einer Kette des immerwährenden Zitiertens und Neuzusammensetzens seiner Vorgänger und Zeitgenossen bildet und abwandelt. Nennen wir ihn den klangästhetischen Fingersatz.

Der klangästhetische Fingersatz zeichnet, wo immer möglich, die Linien und das Gewebe der musikalischen Textur nach, fügt Stimme zu Stimme in gleicher Klangfarbe, versteigt sich nie zum Bruch einer Melodie von den mondsilbrigen Baßsaiten zur sonnenlichten Transparenz der Diskantsaiten und umgekehrt. Er mag Analogien, berauscht sich eher an ihrem einheitlichen Klingen als am mathematischen und theoretischen Prinzip ihrer Einheitlichkeit. Seine Idee ist der Klang, linear wie eine Gesangsstimme oder ein Blas- bzw. Streichinstrument, sein Himmel von akustischer Sinnlichkeit geleitet. Er schwebt ein bisschen über der Bodenständigkeit und dem Bodensatz, seine flexible Fantasie ist Klangschönheit, eine Ode an eine Aolsharfe. Er ist kein Freund des Dilettantismus, vermeidet die Parzellen des geometrischen Fingersatzes, der Schablonen (wenn er welche mag, dann höchstens flexible).

Der klangästhetische Fingersatz ist nicht sesshaft an einer Position, sondern flaniert über das Griffbrett. Er mag das enge und soldatische Nebeneinander der Finger in chromatischer „Stellung“ nicht, seine Farbigkeit erschöpft sich nicht in der Chromatik. Er bewegt sich neben, vor, hinter den alten Strukturen, ist selten deckungsgleich mit ihnen: er ist modern, post-strukturalistisch. Er tanzt auf den musikalischen Linien wie auf einem Seil aus Klang, ahmt das in seiner geordneten Farbigkeit vorbildliche Orchester nach, fließt im Fluss der nicht erstarrten Tonströme. Er ist Poet, kein Beamter.

Der klangästhetische Fingersatz weigert sich gegen die Methode, will nicht eindimensional sein, nicht einmal ersonnene Schablone als angefertigte, leblose Form auf alle musikalischen Strukturen gesetzt werden (von wem, wer brachte es mir bei?). Nein - er ist ein Handleser, er schaut der Musik in die Hand und liest ihr seine momentane Aufgabe ab. Er ist strikt rezeptiver

Natur, übermittelt als dienender Träger den toten Klang verlebendigend ins Ohr. Er erweckt die stumme Form, zieht an Fäden die Linien und Konturen der Musik hervor. Ein Magier mit vielen Zaubern, kein Taschenspieler mit falschen Karten, sondern der Odem des Klangs, der Beseeler, der Bote, der Übermittler, der Sinnliche, der Klangdiener.

Zwar hat auch der klangästhetische Fingersatz Vorlieben, Affinitäten, Muster, „Pattern,“ aber diese gleicht er immer wieder mit der Aktualität des interpretierten Stückes ab. Er ist zu lernen bereit, kann vielen Herren dienen, ist jedoch Persönlichkeit, die ihre Dienste, ihren Willen dem des zu Übermittelnden beugt, damit er dieses sich vorstellen kann. Ausgeschlossen ist, dass er der Musik nachstellt, er stellt sich ihr nach und nach ihr. Er ist aber kein Träumer, sondern vergleicht seine Muster mit der Wirklichkeit der sich darbietenden Komposition, verleiht eher dem stummen Traum des Papiers Klanglichkeit als seinen eigenen Träumen.

Er ist Interpret, d.h. „Vermittler, Unterhändler, Ausleger, Erklärer, Übersetzer“ (Duden). Er vermittelt als Mittler unter der Hand, legt die Musik erklärend aus, setzt sie zum Hörer über.

Unsichtbare Formen formt er zur Sicht, jenseits aller starren, mitgebrachten Schablonen, post-strukturalistisch „postet“ er die Musik. Er wird dem kreativen Geist des Komponisten gerecht, sich zurücknehmend, ihm nicht das Seine aufbinden wollend, den profilneurotischen Bären, diese Einwegform aus schäbigem Plastik, sondern öffnet sich denen aus der Stille durch ihn hindurch fließenden Klängen auf seine individuelle Weise. Er greift ohne Reste zurück zu lassen nach der suchenden Hand des stummen Klangs der gefesselten, der papierenen Dimension. Was es zu zeigen gibt, zeigt er, was es zu hören gibt, legt er dem Hörer durch seine schauende Hand ins Ohr.

## DER MULTI-KULTURELLE ASPEKT DES FINGERSATZES

Als Kosmopolit ist der klangästhetische unter den Fingersätzen längst kein Europäer mehr, er exportiert seine ergreifenden Griffmuster nicht in andere Gefilde, würgt niemanden, denn er ist der multi-kulturelle Fingersatz, nicht mehr dem rationalistischen Diskurs der Aufklärung verpflichtet, nicht der starren Form der (tonalen) Mathematik hörig. Seine Realität ist keine geordnete mehr, in der jedes Individuum seine klare gesellschaftliche Rolle, seinen Platz, seine Position hat, die sich in der klaren Ordnung der nebeneinander gestellten Finger auf dem Griffbrett widerspiegelt.

Er lebt in Zeiten der De-Platzierung, der Zerstückelungen, der De-Positionierungen, seine Identität ist nicht mehr lückenlos kohärent. Ihn leitet kein „Weltgeist“ - ob Vernunft oder Schöpfer, er kennt viele Wahrheiten, viele Götter, lokale Wahrheiten, kulturelle Systeme.



Francisco Tárrega

Wie ein antiker Priester weihet er die rechteckige Begrenzung des Bundes, die einem Tempelbezirk gleicht, indem er sich selbst opfert, damit die Stille durch ihn als Mittler Gestalt annehmen kann. Auf dem Bund bindet er sich in einem Bund an die Musik, verbunden mit ihr als Stimme ihres stummen Mundes. Er ist Kanal, Vene des Klangstroms, der ohne ihn nicht fließen könnte. Die traditionelle europäische Tonalität ist für ihn nur ein Weg unter vielen, er denkt poly-tonal, a-tonal, anti-tonal.

Das Einzige, was der klangästhetische Fingersatz aus den alten Zeiten mitnimmt, ist das Griffbrett, nicht dessen ausgetretene Pfade. Mal ist er Traditionalist, öfter Avantgardist, inszeniert alte Werke dem originalen Fingersatz getreu in „historischer (Fingersatz-) Aufführungspraxis“, mal setzt er das Werk in neuer Klanglichkeit in Szene, in ungewöhnlichen Farben, Resonanzen, Kontrasten, Schattierungen, kostümiert alte Klänge in neue Kleider.

Sich von der musikalischen Struktur leiten lassend, erweitert er den choreographischen Raum in ungewohnte Lagen, an dunkle Orte, wenig besuchte Stellen, öffnet verschlossene Türen, bewegt den unbewegten Raum, bringt blasse Griffbrett-Regionen aus ihrer dumpfen Schwärze in das schimmernde Glänzen bebüben Holzes. Sein Schweiß markiert neue Reviere. Er entstellt die Musik, ohne sie zu entstellen, materialisiert ihre horizontferne Silhouette an unseren Ohren.

Die Begrenzungen der Bundstäbchen sind für ihn nur noch Schwellen, Schanzen, Startbahnen, keine Grenzen mehr. Er lebt in einer grenzenlosen Welt, fährt nicht mehr mit der Kutsche von Land zu Land, Zollschranke zu Zollschranke (Bund zu Bund), um sein Ziel zu erreichen. Er überspringt die Grenzen, fliegt über Länder (und Bünde, von denen er entbunden ist), landet unkonventionell im 5. Bund mit Finger 2, obwohl er mit Finger 1 im 1. Bund startete, ein „Jumper“, ein „Jetsetter“, extravagant, aber bescheiden. Er ist Künstler, interpretiert, nicht Beamter, der sich persifliert, da ihm sein Tun souffliert wird. Er ist Libertin, kein Nationalist. Nomade, nicht Sesshafter. Weltreisender statt Provinzler.



