

20 mehrstimmige

klassische Gitarrenstücke

über dem vierten Bund [>4]

Fret 9 7

The image shows a musical score in 3/4 time on a treble clef staff. The melody consists of three measures: the first measure has a quarter note G4 (fret 9), a quarter note A4 (fret 9), and a quarter note B4 (fret 7); the second measure has a quarter note C5 (fret 9), a quarter note D5 (fret 9), and a quarter note E5 (fret 7); the third measure has a quarter note F5 (fret 9), a quarter note G5 (fret 9), and a quarter note A5 (fret 7). Below the staff, two guitar diagrams illustrate fret indexing. The left diagram shows an acoustic guitar with a blue '0' below the first fret line, indicating the starting fret. The right diagram shows an electric guitar with a blue '0' below the first fret line, indicating the starting fret.

mit Fret-Index in den Notationen von

aLN und aLT

[acLead Notation]

[acaLead Tab]

acaMusic.de

Ken Haiker, Februar 2023

doepkens@bht-berlin.derobberdoc@gmail.com

(Rev. 3.3.5, 25.8.23)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Autors reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Alle Stücke in dieser Sammlung

- sind mehrstimmig
- enthalten Noten auf den höheren Bünden (> 4) des Griffbrettes
- bestehen aus einem **aLN**-Notensatz und einer **aLT**-Tabulatur, die gänzlich unabhängig voneinander sind
- enthalten vollständige Akkordangaben

Durch die vorliegende Liedersammlung wird anhand von 20 ausgewählten Liedern demonstriert, wie einfach die Notation von sehr kompliziert zu lesenden klassischen Gitarrenstücken auf den oberen Bünden des Griffbrettes nach der Methode von **aLN** sein kann.

Aus Sicht von **acaLead Notation (aLN)** und **acaLead Tabulature (aLT)** besteht das Griffbrett einer Gitarre nur aus vier Bünden plus Leersaiten - jedoch sind die Saiten unterschiedlich lang, je nachdem, wo auf dem Griffbrett man gerade spielt.

Inhaltsverzeichnis

Notationssoftware S. 4

1	IN DEN LIEDERN VORKOMMENDE MODULATIONEN	5
2	LIEDERVERZEICHNIS.....	7
3	VORWORT	11
4	EINFÜHRUNG IN DEN GLOBALEN UND LOKALEN FRET-INDEX	14
5	GRAPHISCHE BESONDERHEITEN IN ACALEAD TAB.....	23
6	NOTEN MIT ZWEI VERSCHIEDENEN NOTENDAUERN	25
7	MUSIKALISCHE INTERVALL-FRETS	28
8	DIE LIEDER IN ALN UND ALT	33
9	ANHANG: DIE VERWENDETEN STANDARD-AKKORDE.....	35

Notationssoftware

Für die Erstellung der Notationen in diesem Dokument wurde die Software *Capella* von der Firma WHC benutzt. *Capella* gibt es auf Deutsch und Englisch. *Capella* kann alles, was man braucht, ist sehr leicht zu bedienen und für relativ wenig Geld erhältlich.

Sämtliche Lieder in dieser Sammlung stehen als *Capella*-Dateien auf der Homepage acaMusic.de zur Verfügung.

1 In den Liedern vorkommende Modulationen

In einigen Liedern der vorliegenden Sammlung kommen Tonartenwechsel vor, auch Modulationen genannt, von denen es verschiedene gibt (s.u.). Manche dieser Modulationen werden - wenn das im Original auch schon geschehen ist - in der **aLN** und **aLT** Umsetzung ausdrücklich gekennzeichnet, andere hingegen werden - wenn das im Original schon nicht vorgesehen wurde - aus Gründen des tieferreichenden Verständnisses für interessierte Gitarrist:innen in runde Klammern gesetzt nur angedeutet.

Mod G

Der Deskriptor **Mod G** steht in der Terminologie von **acaChords Notation** für "Gender Modulation" (Gender = Tongeschlecht), das ist der Wechsel von einer Dur- in die gleichnamige Moll-Tonart (z.B. E-Dur nach Em), bzw. der Wechsel von einer Moll- in die gleichnamige Dur-Tonart. Ein solcher Wechsel ist immer mit einer Änderung der globalen Versetzungszeichen (*b*, *#*) verbunden, auf die manche Autoren/Komponisten aber gerne verzichten und stattdessen an den gegebenen Stellen die Noten lieber lokal mit Versetzungszeichen notieren.

Mod P

Der Deskriptor **Mod P** steht in der Terminologie von **acaChords Notation** für "Paralleltonart Modulation". Leider hat es sich in der Musikpraxis eingebürgert, Paralleltonartwechsel nicht ausdrücklich zu markieren, so dass viele Musiker häufig gar nicht merken, wenn sich die Tonart eines Liedes in die Paralleltonart geändert hat.

Was ist eine Paralleltonart? Im Quintenzirkel liegen immer eine Dur- und eine Moll-Tonart auf derselben Zirkelposition, z.B. C-Dur und Am, G-Dur und Em, F-Dur und Dm usw. Beide Tonarten einer gemeinsamen Zirkelposition verfügen nicht nur über dieselbe Anzahl von Versetzungszeichen (*b*, *#*), sondern auch über exakt dieselben 7 Tonleitertöne, jedoch in unterschiedlicher Reihenfolge der Töne und somit unterschiedlichen Positionen der Halbtonschritte¹. Diese beiden Tonarten werden deshalb Paralleltonarten genannt. Da Paralleltonarten über dieselben Tonleitertöne verfügen, werden Lieder in diesen beiden Tonarten größtenteils² mit namensgleichen Akkorden begleitet:

¹ In der Dur-Tonart liegen die Halbtonschritte auf den Tonleiterpositionen 3-4 und 7-8, in der Moll-Tonart auf den Tonleiterpositionen 2-3 und 5-6.

² Es gibt nur eine Ausnahme, die den Dur-Akkord auf Stufe VII der Dur-Tonleiter betrifft, denn dieser wird aus phänomenologischen Gründen um einen Halbton verringert.

C-Dur Tonleiter	1 c	2 d	3 e	4 f	5 g	6 a	7 b
Akkorde	C-Dur	Dm	Em	F-Dur	G-Dur	Am	Bb-Dur
Am Tonleiter	1 a	2 b	3 c	4 d	5 e	6 f	7 g
Akkorde	Am	B-Dur	C-Dur	Dm	Em	F-Dur	G-Dur

Angenommen, ein Lied in der Ausgangstonart C-Dur enthält die Akkorde C-Dur, Dm, F-Dur und G-Dur

In der modulierten Paralleltonart Am enthält es die Akkorde Am, C-Dur und G-Dur

Da die in der Modulationstonart enthaltenen Akkorde auch in der Ausgangstonart vorkommen, ist es - aus rein praktischen Erwägungen - nicht unbedingt erforderlich, den Tonartenwechsel in die Paralleltonart ausdrücklich anzuzeigen. Den meisten (i.d.R. theoriefremden) Begleitgitarist:innen ist es ohnehin egal, ob sie in der Tonart C-Dur oder Am spielen, solange nur die richtigen Akkorde an den richtigen Liedstellen notiert sind und ihre Begleitung gut klingt. Aus musiktheoretischen Erwägungen ist diese undifferenzierte Verschmelzung von zwei Tonarten hingegen nicht hinnehmbar.

Ob *versteckte* Tonartenwechsel dieser Art schon von den Komponisten der Stücke selbst stammen oder sie erst von Autoren in den Jahren danach vorgenommen wurden, wird in der vorliegenden Liedersammlung nicht hinterfragt.

Mod V:

Der Deskriptor **Mod V** steht in der Terminologie von **acaChords Notation** für "Quinten Modulation". Bei dieser Art eines Tonartenwechsels ändert sich die aktuelle Dur-Tonart in diejenige Dur-Tonart, die namentlich auf der 5ten Stufe (V) der Tonleiter liegt. Bei der Ausgangstonart C-Dur wäre das ein Wechsel in die Tonart G-Dur.

2 Liederverzeichnis

In alphabetischer Reihenfolge werden hier die Lieder gelistet, die für diese Sammlung an *mehrstimmigen klassischen Gitarrenstücken über dem 4ten Bund* verwendet wurden. (Die Lieder selbst sind derzeit nicht in diesem Dokument abgedruckt, können aber kostenlos von der Homepage **acaMusic.de** zur freien Verwendung heruntergeladen werden.)

Die Angabe eines Liedes enthält neben seinem Namen auch den Namen des Komponisten (so weit dieser bekannt ist) sowie die Tonart, in der es geschrieben ist. Als zusätzliche Angabe sind in Klammern die für **acaChords Notation (aCN)** typischen generischen, *relativen* Stufennummern angegeben, die stellvertretend für die *absoluten* Akkordnamen stehen, die in dem Stück vorkommen.

1] **A Toy** - Anonymous (16th Century)

(A-Dur - **aCN**: I, IV, V)

2] **Adelita** - Francisco Tárrega (1854-1909)

(Em - **aCN**: i, iv, V⁷ > **Mod G** > I, ii⁷, IV, V⁷, VI⁷)

Im Original (Org) ist auffällig, dass fast jede Note mit einer expliziten Fingerzahl versehen wurde. Trotzdem ist das Stück in der Org-Darstellung nur mit sehr viel kognitivem Aufwand und nur in Verbindung mit der Tabulatur auf das Griffbrett übertragbar.

Mod G: Das Lied wechselt nach der Wiederholungsanweisung von Em nach E-Dur. Der Wechsel ist im Original global notiert und somit leicht erkennbar.

3] **Andantino** - Nicolò Paganini (1782-1840)

(D-Dur - **aCN**: I, ii, iii, IV, V⁷, v, vi, VI^{dim})

VI^{dim}: Dieses Lied enthält am Ende der ersten Notenzeile den verminderten Akkord B^{dim}, der nur sehr schwer zu greifen ist und bei dem zudem die beiden E-Saiten nicht mit angeschlagen werden. Würde in dem Dreiklang an der Stelle vereinfachend der Ton f zu g (Leersaite) gemacht werden, könnte an der Stelle der Akkord G-Dur (Stufennummer IV) gespielt werden.

(Mod P): Nach der zweiten Voltenklammer (= Wiederholungsanweisung) wechselt das Stück in die Paralleltart von D-Dur, das ist die Moll-Tonart Bm. Dieser Wechsel wird - wie das häufig für den Wechsel in Paralleltarten typisch ist - nicht explizit angezeigt, so dass er nur für Notenleser mit Erfahrung erkennbar ist. Würde der Wechsel angezeigt werden, müssten in dem Lied folgende Ersetzungen von Stufennummern vorgenommen werden:

	Bm	D-Dur	Am	Em
Ausgangstonart D-Dur	vi	I	v	ii
Paralleltonart Bm	i	III	vii	iv

4] Aria - Jan Antonin Losy (1643-1721)(Am - **aCN**: i, III, iv, v, V, V⁷, VI, VII)**5] Barcarole** - Napoléon Coste (1805-1833)(A-Dur - **aCN**: I, II, II⁷, V, V⁷, vi⁷)

(Mod V): In Mitte des Liedes geht dieses - ohne dass das explizit angezeigt wird - von der Tonart A-Dur (####) in die Tonart E-Dur (#####) über, das ist bezogen auf die Ausgangstonart A-Dur die Tonart auf der Stufe V. In der Terminologie von **acaChords Notation** handelt es sich um eine Quintenmodulation. Strenggenommen müsste ab der Modulationsstelle in dem Lied der Ton d_# als viertes globales Sharp hinzukommen und die folgenden Ersetzungen von Stufennummern vorgenommen werden:

	E-Dur und E ⁷	A-Dur	F _# m ⁷	B-Dur und B ⁷
Ausgangstonart A-Dur	V und V ⁷	I	vi ⁷	II und II ⁷
Quintentonart E-Dur	I und I ⁷	IV	ii ⁷	V und V ⁷

6] Bourrée - Jacques de Saint-Luc (1616-1708)(G-Dur - **aCN**: I, ii, II, iii, IV, V, V⁷, vi)**7] Bourrée in D Moll** - Robert de Visée (1650-1725)(Dm - **aCN**: i, ii, IV, iv, V, V⁷, VI, VII, VII⁷)**8] Bourrée in E Moll** - Johann Sebastian Bach (1685-1750)(Em - **aCN**: i, I, I⁷, II, III, iv, IV, V, V⁷, VII, VII⁷)

Beim Vergleich dieses Stückes zwischen den Werken verschiedener zeitgenössischer Arrangeure, die das Stück auf die eine oder andere Art nach ihren individuellen Vorstellungen "bearbeitet" haben, fällt auf, dass die klassischen Fingersätze (die i.d.R. nicht aus den Akkorden heraus resultieren, wie das typischerweise in **aLN** der Fall ist) teilweise stark voneinander abweichen. Das heißt, es gibt für dieses Stück anscheinend nicht den einen besonders gut funktionierenden Fingersatz, der sich in einer breiten Akzeptanz klassischer Gitarrist:innen über die Jahre hinweg durchgesetzt hat. Das verwundert eigentlich auch nicht, denn das Bach-Stück wurde ursprünglich nicht für Gitarre geschrieben, und so haben sich viele Gitarrist:innen an ihm ausprobiert.

Für die vorliegende Liedersammlung mit Noten über dem vierten Bund wurde deshalb für das *Bourrée* von Johann Sebastian Bach ebenfalls der **aLN** favorisierte "Aus den Akkorden heraus"-Fingersatz verwendet.

9] Canarios - Gaspar Sanz (1640-1710)(D-Dur - **aCN**: I, iii, IV, V)**10] Española** - Gaspar Sanz (1640-1710)(Am - **aCN**: i, I, III, IV, V, V⁷, VI, VII)

Dieses Stück enthält zwar keine Note, die per se über den 4ten Bund hinausgeht, aber an einer Stelle muss eine Leersaite im 5ten Bund der nächst tieferen Saite gespielt werden, damit zeitgleich mit ihr eine andere Note gespielt werden kann, die auf derselben Saite liegt. Es handelt sich dabei um eine Maßnahme, die häufig in Gitarrenstücken Anwendung findet.

11] Lágrima - Francisco Tárrega (1854-1909)(E-Dur - **aCN**: I, II, IV, V, V⁷ > **Mod G** > i, iv, V, V⁷, VII)

Mod G: Das Lied wechselt von E-Dur (####) nach Em (#). Der Wechsel ist im Original global notiert und somit leicht erkennbar.

12] Mazurka - José Ferrer (1835-1916)(A-Dur - **aCN**: I, II⁷, IV, V, V⁷, VI, VII_#)

Etwa in der Mitte des Liedes ist der Akkord G_#-Dur als römische Stufennummer VII_# notiert. Es handelt sich dabei um einen tonartenfremden Akkord. Bei den Akkorden in Dur-Tonarten ist standardmäßig der Akkord auf Stufe VII (in A-Dur: G-Dur) generell der um einen Halbton reduzierte 7te Tonleiterton (in A-Dur: g_#). Das ist phänomenologisch begründet. Aufgrund des in dem Lied enthaltenen tonleiterfremden Tones c wird für die Begleitung jedoch der tonartenfremde Akkord G_#-Dur erforderlich, und nicht das standardmäßige G-Dur.

13] Menuett in E Moll - Robert de Visée (1650-1725)(Em - **aCN**: i, III, IV, V, V⁷, VI, VII)**14] Menuett in E Moll** - Silvius Leopold Weiss (1686-1750)(Em - **aCN**: i, i⁷, III, iv, V, V⁷, VI, VII, VII⁷)

(Mod P): In den letzten drei Takten des Liedes geht dieses - ohne dass das explizit angezeigt wird - in die Paralleltonart G-Dur über. Strenggenommen müssten die beiden Stufennummern III (G-Dur) und VII⁷ (D⁷) durch die **aCN**-Stufennummern I (G-Dur) und V⁷ (D⁷) ausgetauscht werden.

15] Minuet in G - Christian Petzold (1677-1733)(G-Dur - **aCN**: I, ii, II, IV, V⁷, vi)**16] Rujero** - Gaspar Sanz (1640-1710)(D-Dur - **aCN**: I, ii, II, iii, V)

[Mod V, Mod P, Mod VI]: Mit diesem so einfach und harmlos klingenden Stück hat Gaspar Sanz in musiktheoretischer Hinsicht eine beeindruckende Arbeit geleistet. Notiert ist das Stück durchgehend in D-Dur (##), aber streng genommen besteht es aus drei verschiedenen Tonarten; jedoch werden diese Tonartenwechsel nicht explizit angezeigt.

Das Lied beginnt - mit den zwei globalen Sharp-Vorzeichen (#) konform gehend - mit D-Dur.

In der Mitte der dritten Zeile geht es jedoch leicht heraushörbar für vier Takte über nach A-Dur (Mod V, denn A-Dur liegt auf der 5ten D-Dur-Tonleiterstufe). Das Stück müsste - streng genommen - in diesem Bereich mit drei # notiert sein.

Danach moduliert das Stück in die Paralleltonart von A-Dur, das ist F_#m (Mod P) und - weil es sich um die Paralleltonart handelt - müsste es ebenfalls mit drei # notiert werden.

Da ein Moll-Lied (hier: F_#m) nicht mit einem Akkord auf der Stufennummer VI seiner Tonleiter endet (hier: D-Dur), moduliert es im letzten Takt von F_#m zurück in die Ausgangstonart D-Dur (Mod VI, denn D-Dur liegt auf der 6ten F_#m-Tonleiterstufe).

Da sämtliche Akkorde, die in den zwei Modulationstonarten (A-Dur und F_#m) verwendet werden, auch als Standard- oder Nicht-Standardakkorde der Ausgangstonart (D-Dur) existieren, kann dieses Stück problemlos durchgehend in dieser einen Tonart notiert werden.

17] Spanish Romance - Traditional

(Em - aCN: i, iv, V⁷ > Mod G > I, IV, V⁷)

Mod G: Das Lied wechselt nach der Wiederholungsanweisung von Em nach E-Dur. Der Wechsel ist global notiert und somit deutlich aus dem Notensatz herauslesbar.

18] Tango No 3 - José Ferrer (1835-1916)

(Am - aCN: i, II_b, III, iv, V, V⁷, VI, VII > Mod G > I, I⁷, IV, V, V⁷)

Mod G: Das Lied wechselt im Teil B deutlich erkennbar von Am nach A-Dur.

Im 5ten Takt ist der Akkord B_b-Dur als römische Stufennummer II_b notiert. Es handelt sich dabei um einen tonartenfremden Akkord, der in dem Lied von einer gleichnamigen Note b_b harmonisch begründet eingefordert wird. Standardmäßig sitzt auf Stufe II der Am-Tonleiter der Akkord B-Dur.

19] The Parlement - Anonym (16th Century)

(D-Dur - aCN: I, IV, V, VII)

20] Walzer - Jose Ferrer (1835-1916)

(C-Dur - aCN: I, ii, II, V, V⁷, vi)

In diesem Stück gibt es zwar keinen Ton über a_b/g_#5, aber auf Seite 2, in der zweiten Notenzeile im ersten Takt, werden der Ton e5 und g5 zusammengespielt. Das ist nur dadurch möglich, dass der Leersaitenton e auf den 5ten Bund der B-Saite verlagert wird.

3 Vorwort

Sowohl in **acaLead Notation (aLN)** als auch in **acaLead Tab (aLT)** wird völlig unabhängig von der Bundlage eins zu eins von der geschriebenen Noten- oder Tabulatur-Vorlage abgespielt. Das heißt: man spielt genau das, was man liest. Es gibt (entgegen den Noten der klassischen Gitarrenschulen) absolut keinen Interpretationsspielraum darüber, wie der Noten- oder Tabulaturinhalt - also das vom Blatt Gelesene - zu verstehen bzw. zu greifen ist! Nur ein kleines bisschen geübte Gitarrist:innen in **aLN** und **aLT**, die die wenigen mit diesen beiden Notationssystemen verbundenen Regeln kennen, brauchen sich überhaupt keine Gedanken darüber machen, wie eine Spielanweisung zu verstehen ist ... sie spielen einfach das, was da vor ihren Augen geschrieben steht runter, als wäre es Prosatext aus einem Roman. Das heißt auch: **aLN** Noten und **aLT** Tabaturen braucht man sich - inhaltlich gesehen - nicht mühsam erarbeiten, wie das typischerweise in klassischen (Old School) Notationen der Fall ist. Vor allem braucht man sie nicht auswendig lernen in Verbindung mit der großen Wahrscheinlichkeit, dass man sie nach einiger Zeit doch wieder vergessen hat und dann nochmals erarbeiten muss.

Wenn es in **aLN** und **aLT** dann doch einmal schräg klingt, kann das nur einen Grund haben: man hat nicht richtig hingeguckt und spielt deshalb auf der Gitarre etwas, was nicht wirklich in den **aLN**-Noten oder in der **aLT**-Tab geschrieben steht. Mit anderen Worten: man hat falsch abgelesen³ (das kann passieren).

*

Viel bedeutsamer noch als das bei denjenigen mehrstimmigen Liedern der Fall ist, die nur auf den untersten vier Bündeln des Griffbrettes der Gitarre gespielt werden, ist - für die klassische Gitarrennotation - in den Liedern, die auch Töne über dem 4ten Bund⁴ des in dem Bereich *nicht eindeutigen* Griffbrettes enthalten, das Informationskonglomerat aus Noten und Tabulatur. Dennoch sind in der klassischen Gitarrennotation Noten und Tabulatur zusammen immer noch *unvollständig*; auch gemeinsam liefern sie nicht sämtliche Angaben über Tonhöhe, Tondauer, Bund&Saite sowie Fingersatz, die als Spielinformationen benötigt werden.

³ Leider kann es noch einen weiteren Grund für gelegentliches Schrägklingen geben, nämlich wenn ein Druckfehler vorliegt. Aber ich hoffe, dass das nirgendwo der Fall ist. Alle Noten und Tabaturen wurden unzählige Male auf Fehler geprüft. Aber einige von ihnen sind für die vorliegende Veröffentlichung noch einmal optisch nachbearbeitet worden, und dabei kann es vorkommen, dass durch einen unachtsamen Mausklick irgendwo eine fehlerhafte Veränderung herbeigeführt wurde, die nicht beabsichtigt war.

⁴ Eigentlich müsste es im Plural heißen: "über den 4ten Bündeln", denn gemeint ist nicht das Spielen von Tönen höher als $a_b/g\#5$ (hohe E-Saite im 4ten Bund), sondern gemeint sind ganz allgemein die über dem 4ten Bund liegenden Bündel aller sechs Saiten. Denn auch Noten, die tiefer liegen als $a_b/g\#5$ können über dem 4ten Bund - nämlich auf denen tieferer Saiten - gespielt werden.

Das ist bei den beiden Spielinformationssystemen namens **acaLead Notation (aLN)** und **acaLead Tabulature (aLT)** anders. Beide Systeme sind für sich alleine *vollständig*. Wer nach Noten spielen möchte, nimmt **aLN**, wer die Tabulatur vorzieht, nimmt **aLT**. Eine Mischwirtschaft aus Noten und Tabulatur wie in den klassischen Gitarrennotationen ist nicht erforderlich. (Eigentlich ist es überflüssig, darauf hinzuweisen, dass dadurch sehr viel Platz gespart wird und die Lieder sehr viel kompakter auf weniger Seiten untergebracht werden können.)

*

Für das Spielen der Lieder der vorliegenden Sammlung klassischer Gitarrenstücke über dem 4ten Bund werden die Kenntnisse, die in der Liedersammlung

- 40 mehrstimmige klassische Gitarrenstücke auf den untersten 4 Bündlen

gewonnen werden können, vorausgesetzt.

Die erste Voraussetzung ist der Umgang mit der generischen Methode von **acaChords Notation (aCN)**, nach der Akkorde nicht mit ihren *absoluten* Namen angegeben werden, sondern mittels *relativer* römischer Stufennummern.

Die zweite Voraussetzung betrifft die Vertrautheit mit dem implizit gegebenen Fingersatz der Greifhand, der durch die notierten Akkorde disponiert ist - m.a.W.: fingersatztechnisch wird aus den Akkorden heraus gespielt.

Eine weitere Voraussetzung für die Nutzer von Tabulatur betrifft die Kenntnis der Symbolik zum Notieren von Tondauern in **acaLead Tabulature (aLT)**.

In der dieser Liedersammlung vorangegangenen, oben genannten Liedersammlung wurden relativ leichte, mehrstimmige klassische Gitarrenstücke vorgestellt, die sowohl nach klassischen Noten als auch nach Tabulatur auf den untersten vier Bündlen des Griffbrettes spielbar sind. Die Lieder der vorliegenden Sammlung unterscheiden sich von denen der vorangegangenen Sammlung dadurch, dass sie Passagen mit Tönen enthalten, die über den vierten Bündlen der sechs Saiten hinausgehen. Obwohl melodisch nicht komplizierter, sind diese Lieder deshalb schwerer nach Noten zu spielen, weil das Griffbrett der Gitarre über dem vierten Bund hinsichtlich der Relationen zwischen Bündlen und Noten *nicht eindeutig* ist. Das heißt, eine bestimmte Note des klassischen Notensystems kann auf unterschiedlichen Bündlen verschiedener Saiten liegen. Hierdurch bedingt sind Lieder über dem vierten Bund nicht per se schwerer zu spielen ... sie sind für Komponisten und Arrangeure von Gitarrenstücken zunächst einmal sehr viel schwerer aufzuschreiben.

Mit der Einführung des **Fret-Index** (das ist ein globaler Griffbrett-Index in **aLN**, der als numerischer Offset bezogen auf die untersten vier Bünde verstanden werden kann) ist die gesamte Problematik um das Spielen auf den höheren Bänden - egal ob ein- oder mehrstimmig - jedoch obsolet. Mit dem Fret-Index ist das Spielen nach Noten in den höheren Bundbereichen genau so leicht oder schwer wie das Spielen nach Noten auf den untersten vier Bänden, weil mit **Fret**

- die untersten vier Bünde des Griffbrettes auf die höheren Bünde *abstrahiert* bzw. *reduziert* werden.

Mit der Notationsmethode von **acaLead Notation (aLN)** brauchen Gitarrist:innen die Namen der Töne auf den höheren Bänden nicht einmal kennen und können sie - als erfreuliche Folge aus Abstraktion bzw. Reduktion - trotzdem souverän nach klassischen Noten spielen. Ebenso können ganz einfach und elegant eigene auf dem Griffbrett entwickelte Arrangements über dem 4ten Bund in Form klassischer Noten aufgeschrieben werden.

Lieder, die nur auf den untersten vier Bänden (plus Leersaiten) gespielt werden, benötigen keinen **Fret-Index** ... bzw. steht dieser immer auf "0", denn bei diesen Liedern ist der Offset zu den Leersaiten der untersten Bundlage null.

Da die Lieder der vorliegenden Sammlung Passagen enthalten, die über den vierten Bund hinausgehen, verstehen sie sich hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades einfach nur als eine logische Fortsetzung der vorangegangenen Sammlung ... jedoch *mit* Fret-Index.

Während in der vorangegangenen Liedersammlung ohne Fret-Index bei dem einen oder anderen Lied die Töne, die über dem 4ten Bund lagen (das betrifft zufälligerweise jedoch nur die beiden Noten a5 und b5 auf dem fünften und siebten Bund der hohen E-Saite), in der Notation behelfsmäßig um eine Oktave nach unten transponiert wurden, weil diese Lieder ansonsten mit den Methoden von **aLN** und **aLT** nicht notierbar gewesen wären⁵, ist diese Korrekturmaßnahme von zu hohen Noten nun nicht mehr erforderlich. Denn mithilfe des oben schon genannten *globalen* sowie des unten noch hinzukommenden *lokalen* Fret-Indexes lässt sich in **aLN** und **aLT** ausnahmslos jedes mehrstimmige Gitarrenstück, egal wo auf dem Griffbrett es gespielt wird, eindeutig unter Berücksichtigung eines richtigen Fingersatzes sehr einfach sowohl in klassischer Noten- als auch in Tabulatur-Schrift darstellen.

⁵ In **aLN** und **aLT** liegt der Notenbereich streng begrenzt im Bereich e3 (leere tiefe E-Saite) bis a_b/g_#5 (vierter Bund hohe E-Saite), weil das Griffbrett nur in diesem Noten- bzw. Tonbereich *eindeutig* ist und es auch nur in diesem Bereich einen verbindlichen *richtigen Fingersatz* gibt.

4 Einführung in den globalen und lokalen Fret-Index

Bezüglich der Notation von Gitarrenmusik haben sowohl das (unvollständige) klassische Notationssystem als auch die (unvollständige) klassische Tabulatur ein ernstes Problem, wenn es um das Spielen von Tönen über den 4ten Bund auf dem *nicht eindeutigen* Griffbrett hinausgeht. In der untersten Lage - das sind auf dem Griffbrett die Töne der Leersaiten bis hoch zum vierten Bund - ist die Notation völlig konfliktfrei, weil jeder Ton auf dem Griffbrett ein einmaliges und damit *eindeutiges* Pendant irgendwo auf den fünf Linien im klassischen Notensystem hat. Auch ist bis zum vierten Bund unkritisch, mit welchen Fingern der Greifhand die Töne bzw. Noten gespielt werden sollen, denn es gibt für die unterste Lage den intrinsischen *richtigen Fingersatz*, der ganz klar bestimmt, dass die Töne im ersten Bund mit dem Zeigefinger (1), die Töne im zweiten Bund mit dem Mittelfinger (2), die Töne im dritten Bund mit dem Ringfinger (3), und die Töne im vierten Bund mit dem kleinen Finger (4) gespielt werden sollen.

Jedoch ist dieser *richtige Fingersatz* uneingeschränkt nur auf einstimmiges Melodiespiel anwendbar, denn beim mehrstimmigen Gitarrenspiel kommt es nicht selten vor, dass zwei Finger - zwar auf verschiedenen Saiten - aber dennoch im selben Bund sitzen, was einen Bruch mit dem oben genannten intrinsischen *richtigen Fingersatz* darstellt⁶. In diesen Fällen wird Abhilfe dadurch geschaffen, dass gemäß den verbindlichen Vorgaben des *richtigen Fingersatzes* nicht konform verwendete Finger *ausnahmsweise* durch eine explizite Fingerzahl bestimmt werden. Auf den untersten vier Bünden funktioniert diese Vorgehensweise für das mehrstimmige Gitarrenspiel auch ganz gut. Aber über dem vierten Bund hinaus?

Wird über dem vierten Bund gespielt, müsste eigentlich ausnahmslos jeder benutzte Finger eine explizite Fingerzahl erhalten, denn über dem vierten Bund hinaus ist - gemäß des oben genannten *richtigen Fingersatzes* - kein einziger benutzter Finger konform gesetzt. (Über dem vierten Bund gibt es in der klassischen Gitarrennotation weder für das Notensystem noch für die Tabulatur einen allgemeingültigen, gut funktionierenden "erweiterten" *richtigen Fingersatz*.) Mit dieser Vorgehensweise wären jedoch sowohl Notensystem als auch Tabulatur sofort mit unzähligen Fingerzahlen übersät, die zu einer Unleserlichkeit und auch zu einer kognitiv kaum noch zu bewältigenden Informationsüberflutung führen.

Die geschilderte Problematik lässt sich jedoch sehr einfach durch die Einführung einer universalen Notationssystematik beseitigen, nach der die Noten bzw. Töne der untersten vier Bündel plus Leersaiten (= Fret-Lage 0) auf alle höheren Lagen (1..Anzahl der Bündel) abstrahiert ... bzw. reduziert werden. Es gibt aufgrund dieser Systematik nur noch die Noten im Bereich der tiefen

⁶ Z.B. sitzen beim Standard A-Dur Akkord sowohl der Zeigefinger (1), der Mittelfinger (2) und der Ringfinger (3) im zweiten Bund, aber nur der Mittelfinger hat dort gemäß *richtigem Fingersatz* seinen legitimen Bestimmungsort.

leeren E-Saite (e3) bis hoch zur Note a_b/g_#5 im vierten Bund auf der hohen E-Saite. **Diese Noten wiederholen sich Lage für Lage immer und immer wieder über das gesamte Griffbrett (bis hoch zum letzten Bund) hinweg.** Der Clou dabei ist: auch der *richtige Fingersatz* der untersten Lage lässt sich völlig einheitlich auf alle höheren Lagen übertragen. In **acaLead Notation** ist es der globale Fret-Index, der angibt, in welcher Bundlage diese universale Notationssystematik angewendet werden soll.

Ein Beispiel:

Soll beispielsweise auf dem 5ten Bund der hohen E-Saite ein Ton gespielt werden, dann setzt das klassische Notensystem auf die erste Hilfslinie über der Notenzeile die Note a, und die klassische Tabulatur setzt auf die hohe E-Linie die Bundzahl 5. Mit welchem Finger dieser Ton gespielt werden soll, kann wie schon gesagt von keinem der beiden Systeme auf eine *effiziente* Weise angegeben werden. (An jede einzelne Note die Fingerbezeichnung zu schreiben, ist keine empfehlenswerte Lösung, weil diese Vorgehensweise schnell zu einer Unübersichtlichkeit der gesamten Notenzeile führt. Explizite Fingerangaben sollten notwendigen Ausnahmen vom regulären *richtigen Fingersatz* vorbehalten sein.)

Durch die sowohl in **acaLead Notation** als auch in **acaLead Tab**⁷ erfolgte Zerlegung der absoluten Werte (hier: der Ton im 5ten Bund) in

- einen globalen **Offset** (= Fret-Index) und
- einen **internen Lage-Bund 0..4**

lässt sich das in beiden Systemen gleichermaßen vorhandene Problem des fehlenden Fingersatzes jedoch sehr einfach und elegant über den Weg einer simplen **Summenformel** lösen, so dass jedes System für sich **vollständig** (d.h. ohne Informationsdefizite) wird und somit unabhängig vom anderen System verwendet werden kann. Die Formel lautet:

$$\text{absoluter Griffbrettbund} = \text{Offset} + \text{int. Lage-Bund } 0..4$$

Es ist genau diese Trennung in Offset und explizite Angabe des internen Lage-Bundes für jede einzelne Note, durch die die wichtige Anwendung des (im klassischen Notensystem und in der klassischen Tabulatur fehlenden) *richtigen Fingersatzes* implizit erfolgt!

⁷ Eine sehr ausführliche theoretische Beschreibung beider Systeme enthält das Dokument **acaLead Notation - Die Methode**.

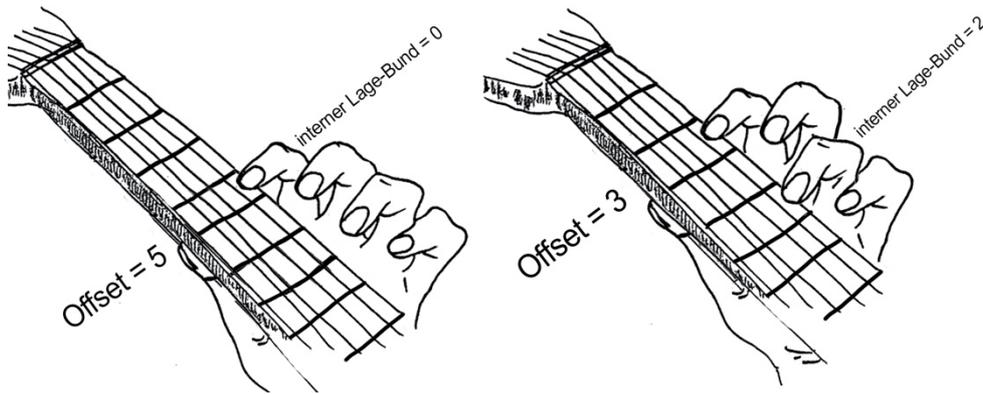


Fig. 1 Der Ton a: Fret-Index auf dem Griffbrett (= Offset + interner Lage-Bund 0..4)

In dem Beispiel (s.

Fig. 1) wird in beiden Fällen die Note a im fünften Bund auf der hohen E-Saite gespielt.

Auf das gerade genannte Beispiel bezogen, würde das bedeuten, dass für eine **acaLead** Lösung zunächst einmal festgelegt werden muss, **mit welchem Finger** die Saite im 5ten Bund gedrückt werden soll, um den Ton a zu erhalten. (Der gewählte Finger wird in Verbindung mit dem internen Lage-Bund automatisch Bestandteil des *richtigen Fingersatzes*.)

Angenommen es soll der Zeigefinger sein, dann ist der über der Noten- und Tabulaturzeile vermerkte Offset 5, und der addierte interne Lage-Bund ist 0. In **acaLead Tab** wird die Zahl 0 auf der hohen E-Saite notiert, und in **acaLead Notation** ist es die Note e (= hohe E-Leersaite).

Soll der Ton im 5ten Bund auf der hohen E-Saite hingegen mit dem Ringfinger (= 2 Bünde/Finger neben dem Zeigefinger) gespielt werden, dann ist der Offset 3 und der interne Lage-Bund ist 2 (das ergibt zusammen auch 5). In **acaLead Tab** wird hierfür der Fret-Index auf 3 gesetzt und die Zahl 2 auf der hohen E-Saite notiert; im **acaLead Notensystem** wird ebenfalls der Offset auf 3 gesetzt und in der Notenzeile die im 2ten Bund auf der hohen E-Saite liegende Note f# notiert.

Der Fret-Index als Offset-Zahl (z.B. 5) steht also für den **Bund** auf dem Griffbrett, auf den der **Zeigefinger** (in Kapodaster-Funktion oder als virtuelle Nut) als **Barré-Ausgangspunkt** für den *richtigen Fingersatz* gesetzt werden soll. Das gilt jedoch nur für Fret-Indexe größer 0, da es einen Griffbrettbund 0 nicht gibt. Ist der Fret-Index gleich 0, dann kann der Zeigefinger in logischer Konsequenz keine Barré-Funktion einnehmen, sondern die Greifhand mit ihren vier Fingern befindet sich in der klassischen Ausgangslage auf den Bündeln 1-4.

Der über einer Noten- bzw. Tabulaturzeile vermerkte Offset (Fret-Index) ist bei **acaLead Notation** und **acaLead Tabulature** identisch. Bezüglich des

addierten internen Lage-Bundes (0..4) gibt es jedoch Unterschiede in der graphemischen Verwendung:

Im **acaLead Tabulatursystem** gibt es eine direkt an der Bundzahl (= Tonhöhe, N) verankerte Tondauer-Symbolik. An den jeweiligen Tonpositionen wird der auf den Offset zu addierende interne Lage-Bund (0..4) notiert. In Verbindung mit den grafischen Symbolen '-Achtel, ''-Sechzehntel, (-Halbe, ()-Ganze und .-Punktierte ist dieses System **vollständig**. Ein interner Lage-Bund ohne Symbol entspricht einer Viertel-Note.

Grafische **acaLead Tab** Symbole

Symbol	Notenwert	punktiert
(N)	Ganze Note	(N).
(N	Halbe Note	(N.
N	Viertel Note	N.
N'	Achtel Note	N'.
N''	Sechzehntel Note	N''.
N'''	Zweiunddreißigstel Note	N'''.
N''''	Vierundsechzigstel Note	N''''.

Table 1 Grafische Symbolik zur Kennzeichnung von Noten- bzw. Tonlängen in **acaLead Tab**

N ist eine Variable und kann die Bundzahlen 0 .. 22 (= max. Länge des Griffbrettes in Bündeln) einnehmen.

Im **acaLead Notensystem** hingegen wird nicht (wie im **acaLead Tabulatursystem**) der addierte interne Lage-Bund notiert, sondern der interne Lage-Bund ist - abhängig von der Saite - zusätzlich noch mit einer klassischen Note aus dem untersten Bundbereich des Griffbretts verknüpft. Diese wird notiert.

interner Lage-Bund	0	1	2	3	4
hohe E-Saite	e5	f5	f#/g _b 5	g5	g#/a _b 5
B-Saite	b4	c5	c#/d _b 5	d5	d#/e _b 5
G-Saite	g4	g#/a _b 4	a4	a#/b _b 4	(b4)
D-Saite	d4	d#/e _b 3	e	f	f#/g _b
A-Saite	a3	a#/b _b 3	b3	c4	c#/d _b 4
tiefe E-Saite	e3	f3	f#/g _b 3	g	g#/a _b 3

Table 2 Die Noten der untersten vier Bündel

Die höchste in **aLN** vorkommende Note ist g#/a_b5, das entspricht dem vierten Bund auf der hohen E-Saite.

Nur in Fret-Lage 0 (Offset = 0) handelt es sich bei diesen Noten um *reale* Noten auf den untersten vier Bündeln des Griffbrettes. In den höheren Lagen (> 0) werden sie zu *virtuellen* Noten, die auf die höheren Lagen **abstrahiert** werden. Mit anderen Worten: der gesamte auf der Gitarre spielbare

Notenvorrat wird auf die Noten in Table 2 **reduziert**. Mithilfe des dynamischen Offsets namens Fret-Index ist das möglich. Um in **acaLead Notation** geschriebene Noten lesen zu können, ist es deshalb nur erforderlich, die Noten auf den untersten vier Bünden der Gitarre zu kennen.

Unter Benutzung der bekannten klassischen Symbole für die Notendauern ist auch dieses System **vollständig** und kann für sich alleine verwendet werden; d.h. eine Tabulatur wird nicht mehr benötigt.

Für beide Systeme, **acaLead Notation** und **acaLead Tab**, gilt: Welcher Finger im Sinne eines *richtigen Fingersatzes* (s.u. Typ 0, B_{1,2}) in Verbindung mit dem zu addierenden internen Lage-Bund (0..4) verwendet wird, ist abhängig von der Griffbrett-Lage (0 oder höher), in der gespielt wird:

interner Lage-Bund	0	1	2	3	4
Fret-/Offset-Lage 0					
Typ 0	reale Leersaite	Zeigefinger	Mittelfinger	Ringfinger	kleiner Finger
alle höheren Lagen					
Typ B ₁	Zeigefinger (virtuelle Leersaite)	Mittelfinger	Ringfinger	kleiner Finger	kleiner Finger
Typ B ₂	(Zeigefinger)	Zeigefinger	Mittelfinger	Ringfinger	kleiner Finger

Table 3 Übersicht der richtigen Fingersätze vom Typ 0, B₁ und B₂

Der *richtige Fingersatz* vom **Typ 0** sieht in Griffbrettdarstellung so aus:

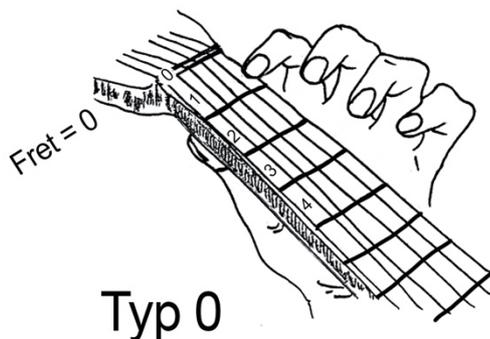


Fig. 2 Richtiger Fingersatz vom Typ 0 auf dem Griffbrett (Fret = 0)

Den Unterschied der beiden *richtigen Fingersätze* vom **Typ B₁** und **B₂** zeigen die folgenden Abbildungen:

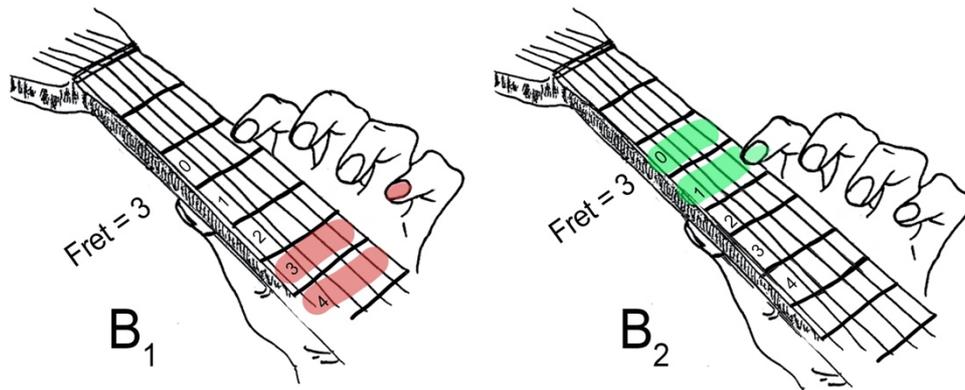


Fig. 3 Richtiger Fingersatz Typ B₁ und B₂ auf dem Griffbrett (Fret > 0)

Aufgrund der durch das Aufliegen des Zeigefingers gegebenen Greifhandstabilität, kann der kleine Finger beim Typ B₁ mühelos zwischen den internen Lage-Positionen 3 und 4 (hier: Bund 6 und 7) hin und her wechseln. Für den Zeigefinger beim Typ B₂ ist ein Wechsel zwischen der internen Lage-Position 0 und 1 (hier: Bund 3 und 4) aus motorischen Gründen nicht ganz so leicht möglich und erfordert deshalb zu Beginn etwas mehr Übung.

Es ist eine Frage der persönlichen Präferenz, ob Typ B₁ oder B₂ gewählt wird - es darf auch nach Belieben gewechselt werden, denn funktional gesehen bezüglich eines *richtigen Fingersatzes* sind beide Typen gleichwertig! Wichtig ist nur, dass der interne Bundlagenbereich (0..4) nicht unter- bzw. überschritten wird⁸.

Die Umstellung vom *richtigen Fingersatz* Typ 0 auf Typ B_{1,2} fällt anfangs vielen Gitarrist:innen nicht ganz leicht, auch wenn sie den richtigen Fingersatz auf den untersten 4 Bünden (also Typ 0) gut beherrschen. Aber - man kann es nicht deutlich genug betonen - an die erweiterte *richtige Fingersatz-Technik* von Typ B₁ (etwas schwieriger ist B₂) hat man sich erstaunlich schnell gewöhnt. Als geeignete Trainingshilfe bietet sich ein von Null beginnender Notenlernkurs an. Jedoch werden die Übungen dieses Kurses nicht auf den untersten 4 Bünden gespielt (wie das eigentlich vorgesehen ist), sondern irgendwo nach freier Wahl auf einem höheren Griffbrettbereich.

⁸ Eigentlich ist es aus **aLN**-Sicht sogar völlig egal, mit welchem Finger jemand eine bestimmte Note innerhalb des internen Bundlagenbereiches (0..4) spielt, solange nur der 0..4 Bereich bezogen auf den aktuellen Fret-Index nicht verlassen wird. Zieht jemand es vor, jede Note mit dem Zeigefinger zu spielen, funktioniert das Fret-System noch genauso gut, auch wenn der *richtige Fingersatz* nicht eingehalten wird. Aber das ist beim Spielen auf den untersten vier Bünden nicht anders: spielt jemand auf den untersten vier Bünden alle Noten nur mit dem Zeigefinger, ändern sich dadurch nicht die Notennamen.

Der lokale Fret-Index

Der oben erwähnte, über einer Noten- bzw. Tabulaturzeile gesetzte Fret-Index (Offset) ist **global** und gilt bis zu seiner Veränderung für alle nachfolgenden Noten.

Neben dem *globalen* Fret-Index, der Auskunft darüber gibt, in welchem höheren Bund größer als 0 die abstrahierende bzw. reduzierende **aLN**-Systematik angewendet werden soll, gibt es noch den *lokalen* Fret-Index.

Der globale Fret-Index kann durch **lokal** vermerkte Angaben direkt an einer Note aufgehoben (overruled) werden. Der am häufigsten vorkommende lokale Fret-Index ist die für eine Leersaite stehende "0". In der vorliegenden Sammlung an mehrstimmigen Liedern über dem 4ten Bund kommt dieser Fall relativ häufig vor. Wie anhand des folgenden Beispiels leicht erkennbar ist, kann in mehrstimmigen Gitarrenstücken über dem 4ten Bund auch nicht auf den lokalen Fret-Index verzichtet werden. In einstimmigen Gitarrenstücken über dem 4ten Bund dagegen kann man den lokalen Fret benutzen, muss man aber nicht unbedingt, denn bei einstimmigen Stücken kann der lokale Fret durch globale Fret-Wechsel (nach Fret 0 und wieder zurück) ersetzt werden.

Die folgende Abbildung zeigt die erste originale Notenzeile des Liedes *Adelita* von Francisco Tárrega (1854-1909) mit zusätzlicher klassischer Tabulaturdarstellung. Von Bedeutung sind an dieser Stelle für die Betrachtung des lokalen Fret-Indexes nur die vier punktierten halben Bass-Noten, von denen es sich bei dreien um die Leer-Saiten e₃ und a₃ handelt, bei einer jedoch um die Note b₃, die als A-Saite im 7ten Bund gespielt wird. Diese Information kann auch sehr einfach der Tabulatur entnommen werden.

The image displays the first line of the original notation and guitar tablature for the piece "Adelita" by Francisco Tárrega. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Below the staff are four dotted half notes in the bass clef, labeled with fret numbers: aCN, i, iv, and V7. A trill (tr) is indicated over the final note. Below the staff is a guitar tablature with six lines (T, A, B) and fret numbers for each string.

Fig. 4 Erste Zeile der Originalnoten und Tabulatur des Stückes "Adelita" von Francisco Tárrega.

Denselben Liedinhalt zeigt die folgende **aLN**-Darstellung.

The image shows a musical score for the first line of "Adelita" in aLN. The notation is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is written on a bass clef staff. The fret index is indicated above the staff: 9 for the first two notes, 7 for the next two, and 3 for the last two. The bass line is written below the staff with fret indices 0, 0, 0, 0, 0. The chords are labeled as aCN, i, iv, V7, and i. A trill (tr) is marked over the final note of the melody.

Fig. 5 Erste Zeile von "Adelita" in aLN

Im ersten Takt begonnen, bezieht sich der *globale* Fret-Index 9 nur auf die beiden hohen Noten; das zeitgleich gespielte tiefe E muss - das wird durch den lokalen Fret-Index 0 so bestimmt - als Leersaite gespielt werden. Dasselbe gilt für das tiefe A im zweiten Takt, das ebenfalls als Leersaite gespielt wird (alle anderen Noten des zweiten Taktes werden ausgehend vom 7ten Bund gespielt). **Im dritten Takt hingegen ist die tiefe E-Note nicht mit einer lokalen Fret-Anweisung versehen und wird deshalb auch nicht als Leersaite gespielt.** Für sie gilt deshalb der globale Fret-Index, und sie muss (als großer Barré) vom Zeigefinger im siebten Bund gespielt werden - das entspricht der Note b3.

Bei einem aktuellen globalen Fret-Index von "0" werden die Lieder aus dem Akkord heraus gespielt

Wie schon in der vorangegangenen Sammlung ohne Fret-Index werden auch die Lieder der vorliegenden Sammlung - soweit das möglich ist - aus den zugrundeliegenden Akkorden heraus gespielt. Zu allen Liedern sind deshalb die Akkorde (in aCN-Form relativer Stufennummern) angegeben, nach denen die Melodie harmonisiert ist. **Das Standard-Griffbild des notierten Akkordes disponiert somit den zugrunde gelegten Fingersatz eines Liedes**, und zwar auch dann, wenn nicht sämtliche Töne des Akkordes gespielt werden. Dadurch, dass gewisse Fingerzahlen explizit in dem Noten- bzw. Tabulaturbild genannt werden - oder gerade nicht genannt werden - wird dem Gitarristen mitgeteilt, wie - d.h. mit welchen Fingern - der Akkord an der Stelle gegriffen werden soll.

Ist ein (Akkord) - bei einem aktuellen globalen Fret-Index von 0 - in (Klammern) gesetzt, dann hat er - weil das an der Stelle des Liedes technisch nicht möglich ist - keine disponierende Fingersatzbedeutung für das mehrstimmige Spiel, sondern seine Erwähnung dient der Vollständigkeit halber nur als Information für eine nicht zur notierten Mehrstimmigkeit gehörenden Begleitung (z.B. durch einen weiteren Musiker).

Bei einem aktuellen globalen Fret-Index größer als 0 sind die angegebenen Akkorde als Fingersatz-Maßgaben grundsätzlich nicht von Bedeutung, weil sie als sogenannte *Standard*-Akkorde für den Bereich auf den untersten vier Bündeln konzipiert sind. Ausnahmen - z.B. bei in den

höheren Bundbereich transponierten Standard-Akkorden - sind jedoch möglich und werden an den entsprechenden Stellen kenntlich gemacht⁹.

Da es sich bei der vorliegenden Liedersammlung um Lehrstücke handelt, die mit der Notationsart von **aLN** vertraut machen sollen, wurden insgesamt mehr Fingersatzangaben notiert, als eigentlich erforderlich wären.

⁹ Ein Beispiel: Der im 5ten Bund gespielte E-Dur Standard-Akkord kann dort anstelle eines benötigten A-Dur Akkordes Fingersatz disponierend sein.

5 Graphische Besonderheiten in acaLead Tab

In der klassischen Notation gibt es für *mehrstimmige* Stücke¹⁰ eine vorteilhafte Darstellungsart, die das Lesen der Noten hinsichtlich des visuellen Auseinanderhaltens der verschiedenen Stimmen sehr erleichtert: **übereinanderstehende tondaueridentische Noten einer gemeinsamen Stimme** sind über einen gemeinsamen Notenhals, der in dem Notensystem je nach gewünschter Gestaltungsabsicht nach oben oder unten zeigen kann, miteinander verbunden¹¹. Dem Leser der Noten fällt dadurch die Zuordnung von Noten zu einer Stimme sehr viel leichter.

Fig. 6 aLN-Noten mit gemeinsamen Notenhals (Erste Zeile aus "Adelita" von Francisco Tárrega)

In obenstehender Abbildung enthalten die ersten drei Takte jeweils zwei Noten, die einen gemeinsamen Hals haben. Dadurch wird gekennzeichnet, dass sie bezogen auf eine Stimme zusammengehören. Insgesamt lassen sich die drei in den Takten vorhandenen Stimmen deshalb leichter auseinanderhalten, wenngleich das für den dritten Takt nicht ganz so leicht ist wie für die ersten beiden Takte¹².

Diese Möglichkeit gibt es bei der Tabulatur nicht (auch nicht bei **acaLead Tab**), so dass es in Tabulaturen schnell nur so wimmeln kann vor Zahlen, bei denen eine stimmliche Zuordnung technisch kaum noch möglich ist.

Fig. 7 aLT-Zeile mit schwieriger Stimmenidentifizierung

¹⁰ Klassische Gitarrenstücke sind nicht selten dreistimmig.

¹¹ Das betrifft nicht die ganzen Noten, da sie keinen Notenhals haben.

¹² In den ersten beiden Takten gehören leicht erkennbar jeweils die Pause und die Doppelpnoten als mittlere Stimme zusammen. Im dritten Takt gibt es prinzipiell zwei verschiedene Möglichkeiten, aus welchen Noten sich die mittlere Stimme zusammensetzt. Legt man jedoch dasselbe Muster zugrunde wie in den ersten beiden Takten, dann gehören auch hier Pause und Doppelpnote zusammen.

Unschwer erkennbar entspricht der Tabulaturinhalt den Noten aus der vorangegangenen Notendarstellung. Wer die Zugehörigkeit der Zahlen zu den drei Stimmen nicht kennt, dürfte jedoch Probleme haben, sie allein aus der Tabulatur heraus zu bestimmen.

Bei der klassischen Tabulatur spielt dieses Manko sicherlich keine Rolle, weil sie ohnehin Tondauern schon nicht richtig darstellen kann und deshalb am besten nur aus nackten Zahlen besteht; das ist dann weniger irritierend als mit falschen Tondauerangaben. Möchte demnach ein Leser der Tabulatur die Zahlen den verschiedenen Stimmen zuordnen, kann er das mit einer gewissen Sicherheit nur über die Betrachtung der korrespondierenden Noten erreichen.

In **aLT** wiegt dieser prinzipielle Darstellungsnachteil für Stimmendifferenzierung bei Tabulaturen aber ziemlich schwer, denn **aLT** steht (so wie auch **aLN**) unter dem Anspruch, *vollständig* zu sein. Einfach nur über *vollständige* Spielinformationen zu verfügen (wie **aLT** das durchaus tut) reicht aber nicht, wenn diese Informationen zwar systemimmanent vorhanden sind, sie aber entweder gar nicht, oder wenn überhaupt, dann nur unter äußerst erschwerten Bedingungen in angemessener Zeit *herauslesbar* sind, weil sie letztlich doch zu sehr in einem Wust von weiteren Informationen versteckt sind.

Um für dieses Problem Abhilfe zu schaffen, werden in **aLT** übereinanderstehende Noten bzw. Zahlen mit identischer Tondauer, die zur selben Stimme gehören, fett gedruckt (**der Fettdruck emuliert den gemeinsamen Notenhals**).

Dennoch kann es trotz dieser Maßnahme immer noch sein, dass bei einer gewissen Komplexität des mehrstimmigen Stückes die Tonzugehörigkeiten zu einer bestimmten Stimme in der Tabulatur nur sehr schwer erkennbar sind. (Dasselbe Problem existiert allerdings auch für klassische Notensysteme.) Um die Lesbarkeit für die Zahlen unterschiedlicher Stimmen noch weiter zu verbessern, wurde in **aLT** deshalb die Möglichkeit vorgesehen, die zusammenhängenden Noten einer Stimme kursiv zu setzen.

In aLT wird bei dreistimmigen Stücken die mittlere Stimme kursiv gesetzt, bei zweistimmigen die tiefe.

Beide Maßnahmen auf die Tabulaturzeile von oben angewendet ergibt folgendes schon ziemlich gut lesbares Bild - das betrifft insbesondere die Gestaltung des dritten Taktes:

Fret 9 7

aCN i iv V⁷ i

Fig. 8 aLT-Zeile mit optischer Aufbereitung

Wäre zusätzlich noch die kursive Halbe-Pause im dritten Takt eine Zeile höher gesetzt, könnte der Inhalt der Tabulatur bestimmt nochmals einen Tick besser gelesen werden.

6 Noten mit zwei verschiedenen Notendauern

Eine Note hat bekanntlich eine Notenhöhe (z.B. c4) und eine Notendauer (z.B. als Viertelnote).

Frage: Gibt es auch Noten, beispielsweise von der Dauer einer Viertelnote, mit zwei verschiedenen Tonhöhen gleichzeitig, z.B. e5 und d3?

Mir ist ein solches Konstrukt nicht bekannt, und ich kann mir auch keine sinnvolle Anwendung vorstellen.

Frage: Gibt es aber Noten (z.B. die Note e5) mit zwei verschiedenen Notendauern, wie beispielsweise die Note e5, die im Notensystem zur selben Zeit sowohl den Wert einer Viertel- als auch einer Achtelnote trägt?

Mir ist ein solches Konstrukt bekannt, aber ich finde es nicht sinnvoll.

Tatsächlich kommen Noten mit zwei verschiedenen Notendauern immer wieder in der klassischen Notation vor, so auch in der *Spanischen Romanze*.

aCN i

Fig. 9 Erste Original-Zeile der Spanish Romance mit Noten gleichzeitig-verschiedener Dauern

Die *Spanische Romanze* wird seit unzähligen Jahren wie in der Abbildung dargestellt. Alle höchsten Noten haben zwei Notendauern, nämlich eine Viertel- und eine Achtel-Dauer.

Der tiefere Sinn dieser unlogischen, wenn nicht gar absurden Darstellung ist klar: da gibt es jeweils drei Achtel-Noten, die zu einer Triole zusammengefasst werden, und die erste Achtel-Triole soll so lange klingen wie eine Viertel-Note¹³.

Es gibt also Triolen-Achtel¹⁴, die die Dauer einer Viertel-Note haben. Das ist so widersprüchlich wie ein Zweistundenflug von Berlin nach München, der nur 90 Minuten dauert, aber erst nach 120 Minuten beendet ist.

Faktisch richtig ist: drei Triolen-Achtel dauern genauso lange wie eine Viertel-Note. Aber die Darstellung in der *Spanischen Romanze* suggeriert, dass nur die erste der drei Triolen-Achtel die Dauer einer Viertel-Note haben soll. M.a.W.: Die erste der drei Triolen-Achtel soll noch über ihren rechnerischen Wert hinausklängen, obwohl schon die zweite und dann die dritte angeschlagen wird.

Den rechnerischen Aspekt in den Fokus gesetzt, könnte man aber auch davon ausgehen, dass die Viertel-Noten nichts mit den drei zur selben Zeit notierten Triolen-Achteln zu tun haben. Beide Notationen, die der einen Viertel-Note und die der drei Triolen-Achtel, liegen - wie zwei voneinander unabhängige *Stimmen* - einfach grafisch übereinander, und dabei verdeckt die Viertelnote unglücklicherweise immer die erste Achtel-Triole, so dass sie nicht mehr zu sehen ist.

Aber auch diese Interpretation ist nicht schlüssig, denn sie impliziert, dass zur selben Zeit auf dem Griffbrett im selben Bund zwei verschiedene Noten, eine Viertelnote und eine Achtel-Triole, zur selben Zeit angeschlagen werden. Von diesen beiden Noten klingt die eine etwas länger, die andere etwas kürzer. Zwei verschiedene Noten zur selben Zeit im selben Bund auf derselben Saite ... wie soll das gehen?

Wie man es auch dreht und wendet, die Darstellung der Noten in der *Spanischen Romanze* ist - sowohl rechnerisch als auch formal-logisch gesehen - Bullshit¹⁵. (Wie unten noch gezeigt wird, hat diese Darstellung nur eine Legitimation: das ist die mit ihr verbundene ästhetische Eleganz, das ist ihre grafische Einfachheit in Verbindung mit Übersichtlichkeit.)

¹³ In der Abbildung werden nur die Triolen im ersten Takt mit der typischen "3" gekennzeichnet. Bei den folgenden Triolen wird diese aus nicht zwingend erforderlichen Wiederholungsgründen weggelassen, da als bekannt vorausgesetzt.

¹⁴ Zur Unterscheidung: eine **Achtel-Triole** besteht aus drei Achtel-Noten, die zusammen den Wert einer Viertel-Note haben. Eine **Triolen-Achtel** ist eine der drei in der Triole vorhandenen Achteln.

¹⁵ Ein hartes Wort, ich weiß, aber zutreffend.

In der Darstellungsweise von **acaLead Notation (aLN)** hat dasselbe Lied dagegen folgendes *zweigestaltige* Aussehen:

Fig. 10 Zwei verschiedene aLN-Darstellungen der *Spanish Romance*

Die Abbildung enthält die ersten beiden **aLN**-Zeilen der *Spanischen Romanze*. In der oberen Zeile (Gestalt 1) wird gezeigt, wie es sowohl rechnerisch als auch formal-logisch passt: an die Stelle der jeweils ersten Achtel-Triole-Note tritt eine Achtel-Triole-Pause.

Vergleicht man die formal richtige Notation mit der formal falschen Notation (in der zweiten Zeile, Gestalt 2, die identisch ist mit der originalen Darstellung, s.o.), fällt eines schnell auf: die falsche Darstellung tut zwar intellektuell weh, aber sie sieht - obwohl es sich nur um einen relativ kleinen Unterschied handelt - viel schöner aus. Viel übersichtlicher, viel aufgeräumter ... und irgendwie besser.

Da prinzipiell beide Darstellungen, sowohl die formal unschön-richtige als auch die formal schön-falsche, in der Praxis der Musiknotation funktionieren, ist es letztlich dem Notenschreiber überlassen, welche der beiden Darstellungen er wählt.

Zwei verschiedene Tondauern in der Tabulatur

Diese Wahlmöglichkeit bezüglich der Darstellung von Noten mit zwei verschiedenen Tondauern gibt es aber nicht mehr, wenn die Tabulatur hinzukommt. Wie in der *Spanischen Romanze* gezeigt wurde, ist es in der klassischen Notation problemlos möglich, durch einfaches grafisches Übereinandersetzen von Noten (der Hals der einen Note zeigt nach oben, der Hals der anderen nach unten) rein aus *vorteilhaften gestalterischen Gründen* Noten mit zwei verschiedenen Notendauern zu kreieren. In der Tabulatur (auch nicht in **aLT**) können aber nicht zwei unterschiedliche Tondauer-

Symbole an eine Bundzahl in der Weise angebracht werden, dass das Ganze auch noch gut aussieht¹⁶.

Deshalb *muss* in **aLT** zumindest die erste verwendete Darstellung formal richtig mit Verwendung der Pause sein (in dieser Darstellung wird die Absicht des Notenschreibers vermittelt), alle weiteren Wiederholungsdarstellungen können ebenso formal falsch, aber übersichtlicher aussehend, dem bekannten Beispiel aus der klassischen Notation folgen:

= triplet (Triole)

aCN i

Fig. 11 Noten mit zwei gleichzeitig-verschiedenen Dauern in aLT

7 Musikalische Intervall-Frets

Man kann als in die Materie neu einsteigender Leser in die **aLN**-Notenschreibweise schnell den prekären Eindruck gewinnen, dass die in **aLN** notierten Töne bezogen auf ihre Tonhöhe nicht echt im Sinne von nicht real sind, sondern dass es sich bei ihnen um einen gemogelten Workaround handelt. Denn ist der Fret-Index größer als Null, entsprechen die *in den Notenzeilen* abgebildeten **aLN**-Noten nicht den wirklichen Noten, sondern sie sind stets niedriger (abhängig vom Wert des Fret-Indexes) als die der Realität entsprechenden Noten.

Dennoch handelt es sich bei den anfänglich als Mogelei wahrgenommenen **aLN**-Noten keineswegs um einen unfeinen Darstellungsmangel, der billiger in Kauf genommen werden muss, damit die Töne auf den höheren Bündeln überhaupt als klassische Noten eindeutig aufgeschrieben werden können. Der ausschließlich praktische Zweck von **acaLead Notation** ist: Klassische Noten sollen auf den oberen, nicht eindeutigen Griffbrettbünden zweifelsfrei spielbar gemacht werden. Wenn dabei die klassischen Noten bezüglich der Tonhöhen nicht mehr den originalen Noten entsprechen, dann ist das erst einmal nicht weiter schlimm, Hauptsache die **Relationen** zwischen **aLN**-Noten und realen Noten stimmen. Das tun sie in der Tat, aber immer nur über den linear skalierten Fret-Index, der bei Null beginnend, intervall-terminologisch in der untersten Stufe auch **Primen-Fret-Index** genannt werden kann und der in numerischen Halbtonschritten

¹⁶ Falls jemand eine optisch brauchbare Idee hat, die nicht zu kompliziert ist, würde ich sie gerne hören.

aufsteigende Werte - die Halbtonschritten entsprechen - annimmt (0, 1, 2, 3 ... Anzahl der Bünde).

Die numerischen Werte der jeweils aktuellen Fret-Indexe in einem Lied sind es letztlich auch, die interessierten Gitarrist:innen mit Kenntnissen der *musikalischen Intervalle*¹⁷ - das sind musiktheoretisch in Halbtonschritten ausgedrückt die Bezeichnungen für Tonabstände - Auskunft darüber geben, wie der reale Ton heißt.

$$\text{realer Ton} = \text{aLN-Ton} + \text{Fret-Offset}$$

Das heißt also, dass **aLN**-Noten sehr wohl den realen Noten entsprechen, wenn man als Leser zu jeder Note im Kopf den jeweiligen Halbton-Offset namens Fret-Index im Kopf hinzuaddiert. Für den rein *praktischen* Umgang mit der **aLN**-Schreibweise ist diese zugegeben nicht ganz einfache und mit geistigem Aufwand verbundene Tätigkeit aber nicht unbedingt erforderlich. Für den praktischen Umgang reicht es völlig, die gemogelten Noten einfach so zu spielen, wie sie gelesen werden. Wer hingegen aus einem analytischen Interesse heraus gerne wissen möchte, welcher realen Note eine **aLN**-Note entspricht, bekommt über die Halbtonaddition des Fret-Offset die Möglichkeit dazu.

Für diejenigen, die über den praktischen **aLN**-Gebrauch hinaus auch an der Offset-Addition interessiert sind, die aber die musikalischen Intervalle zu den Standardtönen nicht auswendig kennen, lassen sich die realen Töne zu den **aLN**-Tönen aus der folgenden Tabelle ermitteln. (Die Tabelle liest sich spaltenweise von oben nach unten.)

¹⁷ Als Intervall bezeichnet man in der Musik den Abstand zwischen Tonhöhen. Sie werden nach den lateinischen Ordinalzahlen wie Prime, Sekunde, Terz usw. bis hin zur Oktave benannt.

aLN-Ton	c	d	e	f	g	a	b
Inter- vall/Fret- Index							
0 Prime	c	d	e	f	g	a	b
1 kleine Sekunde	c#/d _b	d#/e _b	f	f#/g _b	g#/a _b		c
2 große Sekunde	d	e	f#/g _b	g	a	b	c#/d _b
3 kleine Terz	d#/e _b	f	g	g#/a _b	a#/b _b	c	d
4 große Terz	e	f#/g _b	g#/a _b	a	b	c#/d _b	d#/e _b
5 Quarte	f	g	a	a#/b _b	c	d	e
6 Tritonus	f#/g _b	g#/a _b	a#/b _b	b	c#/d _b	d#/e _b	f
7 Quinte	g	a	b	c	d	e	f#/g _b
8 kleine Sexte	g#/a _b	a#/b _b	c	c#/d _b	d#/e _b	f	g
9 große Sexte	a	b	c#/d _b	d	e	f#/g _b	g#/a _b
10 kleine Septime	a#/b _b	c	d	d#/e _b	f	g	a
11 große Septime	b	c#/d _b	d#/e _b	e	f#/g _b	g#/a _b	a#/b _b
12 Oktave	c	d	e	f	g	a	b

Ab dem 12ten Bund (= Fret-Index 12 bzw. Fret-Index 0), das entspricht einer Oktave, wiederholen sich die Intervalle.

Gemäß dieser Intervall-Methodik heißen die Fret-Indexe dann neben dem oben schon genannten Primen-Fret musiktheoretisch richtig¹⁸:

- kleiner und großer Sekunden-Fret
- kleiner und großer Terzen-Fret
- Quartan-Fret
- Tritonus-Fret
- Quinten-Fret

¹⁸ Leider sind die Bezeichnungen für Tonabstände in der Literatur nicht immer einheitlich. Die hier verwendeten Namen sind identisch mit denen, die in *Capella* verwendet werden.

- kleiner und großer Sexten-Fret
- kleiner und großer Septimen-Fret
- Oktaven-Fret

Während es sich bei den **klassischen Lagen-Angaben** für Gitarre, die in großen römischen Zahlen (I, II, III, IV usw.) häufig den Noten beigegeben werden, einfach nur um designmotivierte Orientierungshilfen handelt, auf die auch verzichtet werden kann, ohne dass sich dadurch die Tonhöhen der Noten ändern, haben - das sollte deutlich geworden sein - die Fret-Angaben in **aLN** eine funktionale Bedeutung, die in ganz elementarer Weise die Tonhöhe mitbestimmen und die deshalb unverzichtbar sind.

An den beiden nachfolgenden Notenausschnitten (es handelt sich jeweils um die erste Zeile des Liedes *Mazurka* von José Ferrer (1835-1916) in Original- und **aLN**-Darstellung) können die oben genannten Ausführungen zu den Intervall-Bedeutungen des Fret-Indexes noch einmal nachvollzogen werden.

Fig. 12 *Mazurka*, 1ste Zeile in aLN-Schreibweise (Intervalle)

Fig. 13 *Mazurka*, 1ste Zeile als Originalnoten (Intervalle)

Beispiel: Bei der ersten Diskant-Note in **aLN**-Schreibweise handelt es sich um den aufgehobenen Ton g#, also um ein g. Wird auf diesen ein großer Sekunden-Fret addiert (+2 Halbtöne), erhält man den Ton a als reale Note in der Original-Schreibweise. Die erste Bass-Note a erhält keine Intervall-Korrektur, weil sie mit einem *lokalen* Primen-Fret (0) nicht der *globalen* Fret-Anweisung unterstellt ist.

Übrigens lassen sich sehr einfach und schnell ganze Lieder, deren Notendarstellungen nur in **aLN** vorliegen, mithilfe einer Notensatz-Software wie beispielsweise *Capella* in die Originalnoten überführen. Hierzu wird nach und nach jeweils ein Notenabschnitt, der einem bestimmten Fret-Index unterstellt ist (z.B. 5), markiert und dieser dann mithilfe des

Transponierbefehls um die entsprechende Anzahl von Halbtönen nach oben (+5) verschoben. M.a.W.:

$$\text{reale Note} = \text{aLN-Note} + \text{Intervall-Korrektur}^{19}$$

Da es sich dabei um die Konvertierung von unterschiedlichen Fret-Indexen auf nur einen Primen-Fret-Index mit dem numerischen Wert Null handelt, ist hier die Rede von **Homogenisierung**, das ist die Gleichmachung sämtlicher in einem Lied vorkommender Fret-Indexe auf nur einen einzigen Fret-Index.

¹⁹ oder: Halbtonkorrektur, Transponierkorrektur usw.

8 Die Lieder in aLN und aLT

Als Begleitdokument zu den Liedern der vorliegenden Sammlung existiert derzeit nur die vorliegende PDF-Datei. In vollständig gedruckter Buchform wird die vorliegende Sammlung an *mehrstimmigen klassischen Gitarrenstücken über dem vierten Bund* an dieser Stelle die Noten und Tabaturen enthalten.

Sämtliches Notationsmaterial liegt aber auch digital als *Capella*-Dateien vor und kann von der Homepage **acaMusic.de** heruntergeladen werden.

Jedes Lied existiert in drei Dateien mit den Postfixen:

- >4 Org + Tab
- >4 aLN
- >4 aLT

Der für alle Dateien vorhandene Deskriptor **>4** zeigt an, dass das in der Datei enthaltene Lied Noten über dem 4ten Bund enthält.

Die Datei mit der Kennung **Org + Tab** enthält sowohl die Original-Version des Liedes in Form klassischer Noten (Org) als auch die reine Zahlen-Tabulatur (Tab), wie man sie typisch als Beigabe zu Notendarstellungen kennt. Diese beiden Darstellungen dienen jedoch nicht dem Zweck, dass sich jemand über sie das Lied auf der Gitarre erschließen kann, sondern sie sind neben einem weiteren Zweck, der unten noch genannt wird, als kritische Gegenüberstellung zu den beiden **aLN** und **aLT** Darstellungen in den anderen beiden Dateien zu verstehen.

Ich würde jedem Interessierten (zumindest den Versuch) empfehlen, sich die Lieder der vorliegenden Sammlung tatsächlich einmal über den mühsamen Weg der Originalnoten (Org) samt Tabulatur anzueignen. Wer das nämlich tut, wird anschließend merken, wie einfach und komfortabel dagegen das Lesen der Lieder und deren Umsetzung auf dem höheren Griffbrett mithilfe von **acaLead Notation** und **acaLead Tab** ist.

Achtung: Mit einem **Fret-Index** versehene Noten in **aLN** und **aLT** können (derzeit²⁰) in der Notensatzsoftware *Capella* (noch) nicht tonhöhen-richtig abgespielt werden, da in *Capella* der für **acaLead** typische **Fret-Index** als numerische Tonhöhenanpassung (in Halbtonschritten) noch nicht unterstützt wird. Die Noten dieser beiden Kategorien sind deshalb nur zum "Abspielen vom Blatt" geeignet!

Im *Capella*-Mischpult sind die Lautstärken (Vol) von **aLN**- und **aLT**-Spuren deshalb auf Null (= nicht hörbar) gesetzt.

²⁰ Stand: Frühling 2023

Wer wissen möchte, wie ein Lied der vorliegenden Sammlung richtig klingt, kann es sich in *Capella* mittels der Datei mit dem Postfix **>4 Org + Tab** anhören²¹.

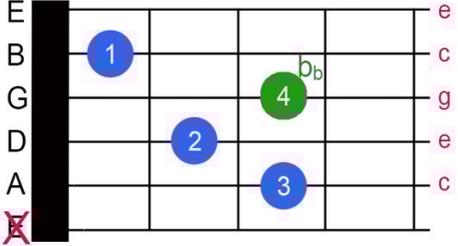
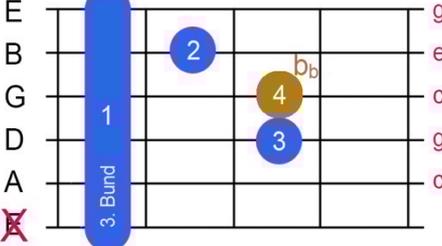
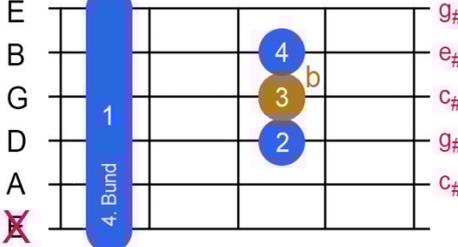
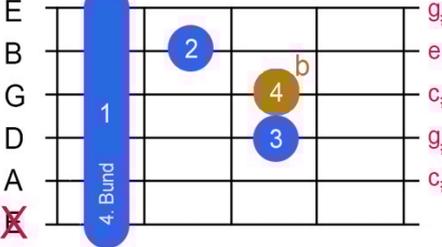
Originaltonart und aLN-Tonart

Bei Liedern, die nur gelegentlich und kurz von "0" abweichende Fret-Indexe aufweisen, wurde deren Originaltonart, so sie über globale Versetzungszeichen (*b*, *#*) verfügt (und somit nicht in C-Dur oder Am geschrieben sind) für das Schriftbild der **aLN**-Umsetzung beibehalten. **Achtung: Globale Versetzungszeichen gelten demnach auch für Fret-Passagen.** Hingegen bei Liedern mit häufigen Fret-Indexen größer Null wurde die **aLN**-Umsetzung von Beginn an "tonartenneutral" ohne Versetzungszeichen realisiert. Das hat den Vorteil, dass Vorzeichen immer lokal und besser sichtbar an den Stellen gesetzt werden, an denen sie benötigt werden; sie können also nicht so leicht vergessen werden. (Mir ist jedoch bewusst, dass diese Methode eine unfeine, von Anfängern zwar geschätzte Darstellung ist, die von Fortgeschrittenen jedoch nicht sonderlich angesehen wird.)

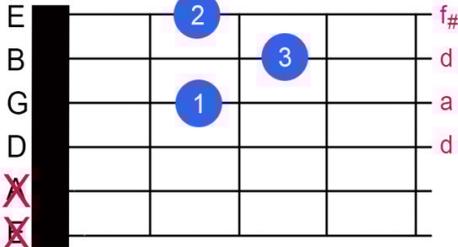
²¹ Dies ist der oben angedeutete weitere Zweck.

9 Anhang: Die verwendeten Standard-Akkorde

C und C#

<p>C-Dur und C⁷</p>  <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der C-Dur Akkord zu C⁷.</p>	<p>Cm und Cm⁷</p>  <p>Durch Abheben des kleinen Fingers (4) wird der Cm Akkord zu Cm⁷.</p>
<p>C#-Dur und C#⁷ (= D_b-Dur und D_b⁷)</p>  <p>Im Quintenzirkel gibt es die Tonart C#-Dur nicht, und somit auch nicht den gleichnamigen Akkord. Aber es gibt C#-Dur in der generischen acaChords Notation als <i>relative</i> Stufennummer. (Der C#-Dur Akkord spielt u.a. auf Stufe III in der Tonart A-Dur und auf Stufe VI in der Tonart E-Dur eine Rolle.)</p>	<p>C#m und C#m⁷</p> 

D

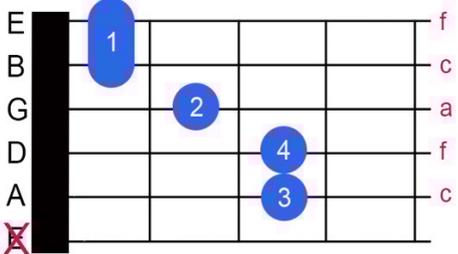
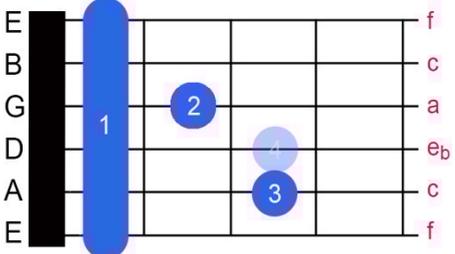
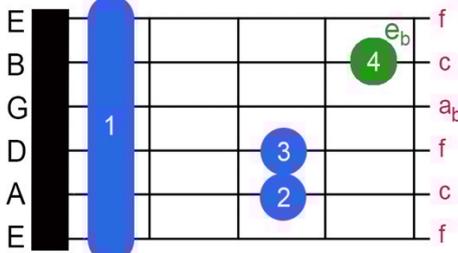
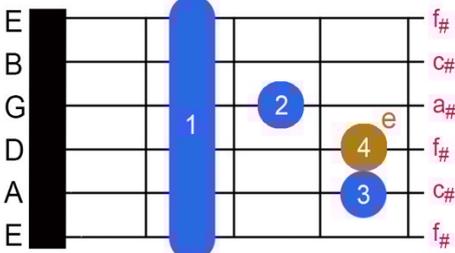
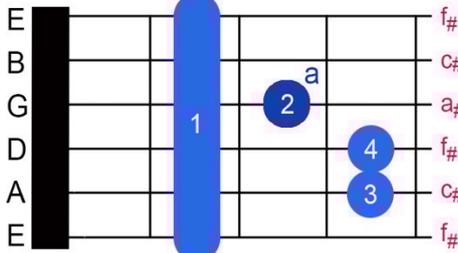
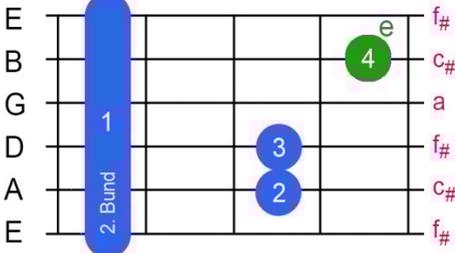
<p>D-Dur</p> 	<p>D⁷</p> 
---	--

<p>Dm</p>	<p>Dm⁷</p>
------------------	------------------------------

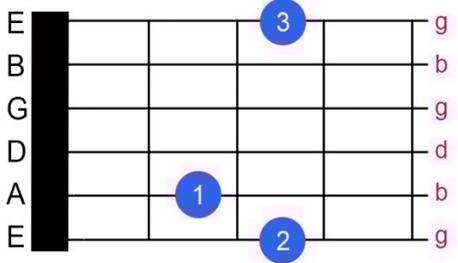
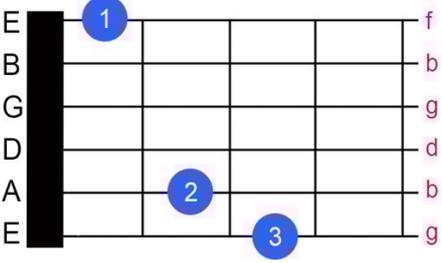
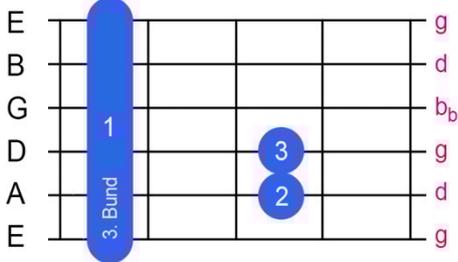
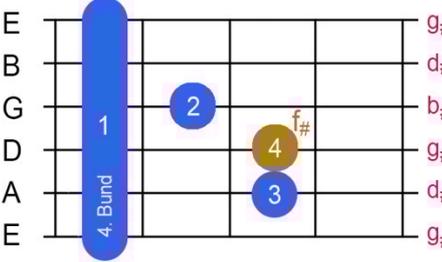
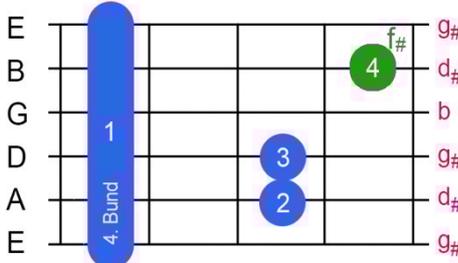
E und E_b

<p>E-Dur und E⁷</p> <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der E-Dur Akkord zu E⁷. Alternativ kann der Ringfinger (3) hochgenommen werden.</p>	<p>E-Dur und Em</p> <p>Durch Abheben des Zeigefingers (1) wird der E-Dur Akkord zu Em.</p>
<p>Em und Em⁷</p> <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der Em Akkord zu Em⁷. Alternativ kann der Ringfinger (3) hochgenommen werden. Das würde zu dem Einfinger-Akkord Em⁷ führen.</p>	<p>E_b-Dur</p>

F und F#

<p>F-Dur</p>  <p>In mehrstimmigen klassischen Gitarrenstücken sowie im Fingerpicking wird dieser Standard-Akkord sehr häufig abgewandelt gegriffen: der Ringfinger (3) nimmt die Position des kleinen Fingers (4) ein, der dadurch frei wird und für weitere Noten, die aus dem Akkord heraus gespielt werden sollen, verwendet werden kann.</p>	<p>F⁷</p>  <p>Durch Abheben des kleinen Fingers (4) wird der F-Dur Akkord zu F⁷.</p>
<p>Fm und Fm⁷</p>  <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der Fm Akkord zu Fm⁷. Alternativ kommt man vom Fm Akkord zu Fm⁷ durch Hochnehmen des Ringfingers (3).</p>	<p>F#-Dur und F#⁷</p>  <p>Durch Abheben des kleinen Fingers (4) wird der F-Dur Akkord zu F⁷.</p>
<p>F#-Dur und F#m</p>  <p>Durch Abheben des Mittelfingers (2) wird der F#-Dur Akkord zu F#m.</p>	<p>F#m und F#m⁷</p>  <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der F#m Akkord zu F#m⁷. Alternativ kann der Ringfinger (3) hochgenommen werden.</p>

G und G \sharp

<p>G-Dur</p>  <p>Der abgebildete 1-2-3 Fingersatz entspricht dem des Standard-Griffbildes. Für das mehrstimmige Gitarrenspiel ist jedoch der 2-3-4-Fingersatz besser geeignet; der Zeigefinger wird dabei nicht verwendet.</p>	<p>G⁷</p> 
<p>Gm</p> 	<p>G\sharp-Dur und G\sharp⁷ (= A\flat-Dur und A\flat⁷)</p>  <p>Durch Abheben des kleinen Fingers (4) wird der G\sharp-Dur Akkord zu G\sharp⁷.</p> <p>Im Quintenzirkel gibt es die Tonart G\sharp-Dur nicht, und somit auch nicht den gleichnamigen Akkord. Jedoch gibt es G\sharp-Dur in der generischen acaChords Notation als <i>relative</i> Stufennummer. (Der G\sharp-Dur Akkord spielt u.a. auf Stufe III in der Tonart E-Dur eine Rolle.)</p>
<p>G\sharpm und G\sharpm⁷</p>  <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der G\sharpm Akkord zu G\sharpm⁷. Alternativ kann der Ringfinger (3) hochgenommen werden.</p>	

A

<h3>A-Dur und A⁷</h3> <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der A-Dur Akkord zu A⁷. Alternativ kann der Mittelfinger (2) hochgenommen werden.</p>		<h3>Am und Am⁷</h3> <p>Durch Aufsetzen des kleinen Fingers (4) wird der Am Akkord zu Am⁷. Alternativ kann der Ringfinger (3) hochgenommen werden.</p>	
--	--	--	--

B und B_b

<h3>B-Dur und B⁷</h3> <p>Durch Abheben des Ringfingers (3) wird der B-Dur Akkord zu B⁷.</p>		<h3>B⁷ (klassisches Griffbild)</h3>	
<h3>Bm und Bm⁷</h3> <p>Durch Abheben des Ringfingers (4) wird der Bm Akkord zu Bm⁷.</p>		<h3>B_b-Dur</h3>	

B_bm

E
B
G
D
A
~~E~~

f
d_b
b_b
f
b_b

1
2
3
4

