



SCHRIFTEN DES INSTITUTS FÜR
WESTSLAWISCHE MUSIKFORSCHUNG

Violinspiel und Violinpädagogik

Beiträge zum Instrumentalunterricht

Kathinka Rebling (Hg.)

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Kathinka Rebling (Hg.) Violinspiel und Violinpädagogik

Kathinka Rebling, Bert Greiner (Hg.)
Schriften des Instituts für Westslawische
Musikforschung, Band 1

Kathinka Rebling (Hg.)

Violinspiel und Violinpädagogik

Beiträge zum Instrumentalunterricht

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Die Beiträge wurden entnommen aus Очерки по методике обучения игре на скрипке, Москва 1960 und Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики, Москва 1968
Übersetzung von Gisela und Peter Zacher

1. Auflage

ISBN 3-86596-014-6

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2005.
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Atelier für grafische Gestaltung, Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhalt

Kathinka Rebling: Vorwort	7
Kathinka Rebling: Vorwort zur Ausgabe 2005	18
Konstantin Mostrass: Zur Arbeit an Tonleitern	19
Abram Jampolski: Zur Herausbildung der Klangkultur des Geigers	63
Jurij Jankelewitsch: Grundsätzliches zu Handlungsfragen beim Violinspiel	75
Jurij Jankelewitsch: Lagenwechsel	96
Abram Jampolski: Zur Fingertechnik der linken Hand	120
Oleg Agarkow: Vibrato	130
Abram Jampolski: Zur Methodik der violinpädagogischen Arbeit	147
Boris Belenki: Zur Arbeit an Werken großer Form in Kindermusikschulen insbesondere am Beispiel von J. S. Bachs Konzert für Violine und Orchester a-Moll BWV 1041	161
Sergei Saposhnikow: Musikalische Ausdrucksmittel des Geigers	171
Biographische Notizen	228

Vorwort

Die Kunst des Violinspiels hat in der Sowjetunion ein außerordentlich hohes Niveau erreicht. Bei internationalen Wettbewerben und im Konzertleben erregen jedes Jahr junge sowjetische Violinsolisten durch ihre künstlerische Meisterschaft Aufsehen, auch wenn man über Details ihrer Interpretationen unterschiedlicher Meinung sein mag.

Es gab viele Versuche, dieses Phänomen zu erklären. So wurde häufig behauptet, die Sowjetunion verfüge auf Grund ihrer Bevölkerungszahl über ein unerschöpfliches Reservoir an Talenten, außerdem sei das russische Volk von Natur aus für das Streichinstrumentenspiel besonders prädestiniert. Dabei wird übersehen, daß es auch andere hochentwickelte Länder gibt, die gewiß auch viele hervorragende Begabungen besitzen, jedoch weniger Geiger von außergewöhnlichem Format hervorbringen. Nicht erwähnt wird auch die Tatsache, daß erst seit den sensationellen Erfolgen David Oistrachs in den dreißiger Jahren und dann vor allem nach dem zweiten Weltkrieg die Anzahl hervorragender sowjetischer Violinsolisten auf den Konzertpodien der ganzen Welt mit jedem Jahr anwuchs.

Heute kann nicht mehr bestritten werden, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse zur Erklärung dieses Phänomens angeführt werden müssen. In der Sowjetunion wurde zum ersten Mal das gleiche Recht aller Bürger auf Bildung und Entfaltung all ihrer Fähigkeiten und Begabungen, die kostenlose Ausbildung auch der musikalischen Talente verwirklicht.

Aber zum Entstehen und zur raschen Entwicklung einer so ausgeprägten und hochwertigen Interpretationsschule gehören noch weitere konkrete Voraussetzungen. Die sowjetische Violinschule verfügt über ein umfassendes System der Ausbildung und Erziehung vom Vorschulalter bis zur Aspirantur an den Hochschulen. Sie fußt auf eigenen Traditionen und hat innerhalb kürzester Frist wissenschaftlich begründete und ständig weiterentwickelte Ausbildungsmethoden hervorgebracht.

Das sowjetische System der musikalischen Berufsausbildung ist inzwischen weltweit bekannt geworden. Zwei Wege führen zum Hochschulstudium: die elfklassige Spezialschule für Musik und die siebenklassige Musikschule mit anschließender vierjähriger Fachschulausbildung.

Viel weniger bekannt sind jedoch Traditionen und Geschichte der sowjetischen Violinschule, und über die Ausbildungsmethodik von Violinisten in der Sowjetunion herrscht weitgehend Unkenntnis. Bisher sind hierzulande nur zwei theoretische Werke von Konstantin Mostrass veröffentlicht worden: „Die rhythmische Disziplin des Geigers“ und „Die Intonation auf der Violine“.¹ Diese beiden Bücher bilden jedoch nur einen kleinen Ausschnitt aus dem reichen und vielfäl-

tigen methodischen und interpretationspraktischen Fundus der sowjetischen Violinschule.

In der früheren deutschen Literatur zur Geschichte und Methodik des Violinspiels (Wilhelm J. von Wasielewski, Andreas Moser, Carl Flesch) wurden die Traditionen der russischen Violinschule ausschließlich mit der Tätigkeit und Methodik Leopold Auers identifiziert. Auch bei uns wird heute noch hier und da irrtümlicherweise über eine „russische Bogenhaltung“ gesprochen. Es ist deshalb unumgänglich, der vorliegenden Artikelserie einige Bemerkungen zur Geschichte der russischen und sowjetischen Violinschule vorzuschicken.

Solange die Violine existiert, waren Interpreten und Komponisten bestrebt, die Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments so vielseitig als möglich auszunutzen. Die Ansprüche an die klanglichen Qualitäten der Geige und damit an die Interpretationsmittel, die handwerklichen Fertigkeiten des Instrumentalisten nahmen ständig zu. So ist erklärlich, weshalb zu unterschiedlichen Zeiten gleiche technische Probleme von prinzipiell verschiedenen Gesichtspunkten aus erklärt wurden, so daß namhafte Interpreten und Pädagogen zu teilweise entgegengesetzten Schlussfolgerungen gelangten. Unterschiede in den Haltungsformen des Instruments und des Bogens sind nur aus den historisch bedingten Stilwechslern in der Musik und damit auch der Interpretation erklärbar. Der Prozeß der evolutionären Veränderung der Haltungsformen muß folgendermaßen betrachtet werden: „Die Forderung der neuen Zeit bedingt einen neuen künstlerischen Stil, der Stil aber verändert die Spieltechnik, die ist wiederum ohne entsprechende Körperhaltung nicht möglich – also paßt sich schließlich auch die Haltungsform an, denn auch die beugt sich den neuen Forderungen.“²

Nach dem dialektischen Prinzip der widerspruchsvollen Einheit von Praxis und Theorie, von historisch-empiristischer Entwicklung und wissenschaftlicher Verallgemeinerung, das von sowjetischen Musikwissenschaftlern, Pädagogen und Interpreten konsequent angewandt wird, müssen nicht nur die Entwicklung der sowjetischen Violinschule, sondern auch die Geschichte des Violinspiels in anderen Ländern neu durchdacht werden.

Wie bei vielen Völkern der Erde war auch in Rußland der Gesang die ursprünglichste Form der musikalischen Äußerung. Zur Spezifik der russischen Folklore gehört die Lebensfähigkeit gerade des Volksgesangs, der sich bis in unsere Zeit erhalten hat (seit der Oktoberrevolution 1917 gewiß nicht ohne die Hilfe der auf diesem Gebiet tätigen Musikwissenschaftler). Die von der Kiewer Rus im Jahr 988 aus Byzanz übernommene christliche Glaubenslehre kultivierte in ihren Ritualen den Gesang, vor allem den Chorgesang, schloß aber jegliche Instrumentalmusik, auch die Orgel, völlig aus. So konnte sich im alten Rußland die vokale Musik weit-

aus ungehinderter entfalten als die instrumentale, die jedoch trotz aller Verbote niemals ganz unterdrückt werden konnte. Daraus ergab sich ein Primat der Vokalmusik, die sowohl auf die instrumentale Volksmusik als auch auf die Musik an Zaren- und Bojarenhöfen einen starken Einfluß ausübte. Diese Traditionen wiederum bewirkten, dass die Vokalmusik zum wichtigsten Träger des Nationalen in der russischen Musik wurde.

Andererseits schufen die Volksmusikanten (Skomorochi) trotz aller Verbotsdekrete und Verfolgungen eigene instrumental-interpretatorische Traditionen, die im Schaffen der russischen Komponisten weiterentwickelt wurden. So schrieb Lew Ginsburg: „Das traditionsreiche Können der russischen Skomorochi auf Streichinstrumenten wie Gudok und Smyk wurde zweifellos von den Musikanten auf die Violine übertragen.“³

Peter I. öffnete bekanntlich ‚das Tor nach dem Westen‘. Während seiner Regierungszeit kamen neben vielen Handwerkern aus dem Ausland auch Musiker an den Zarenhof. Sie brachten derzeit in Rußland noch unbekannte Werke von Keiser, Telemann, Hasse, Corelli, Tartini und anderen Komponisten mit. 1740 wurde bei der Hofkapelle eine Instrumentalklasse gegründet. Die Streichergruppe wurde gewöhnlich von ausländischen Violinisten wie z.B. Giovanni Madonis, Johann Hübner, Antonio Lolli und im 19. Jahrhundert von den Franzosen Pierre Rode, Pierre Baillot und Charles Lafont geleitet, die ihren russischen Schülern die besten Traditionen der klassischen europäischen Violinschulen vermittelten. Die Violinpädagogik und -interpretation wurden im wesentlichen von der Tätigkeit dieser Hofkapelle bestimmt.

Daneben jedoch hielten sich gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts adlige Gutsbesitzer an ihren Höfen eigene Orchester, deren Mitglieder fast ausschließlich Leibeigene waren. Einige dieser Orchester erreichten ein recht hohes künstlerisches Niveau, wie z. B. die der Grafen Scheremetjew und Wjulgorski. Das Repertoire reichte von Tanz- und Unterhaltungsmusik über Volksliedbearbeitungen bis zu den besten Werken der damaligen Orchester- und Sololiteratur. Aus den Leibeigenenorchestern gingen hervorragende Geiger wie Amatow und Semjonow hervor, die wie ihre ausländischen Kollegen als reisende Virtuosen bekannt wurden.

Der spezifische Interpretationsstil der russischen Hof- und Leibeigenenorchester war mit der Volksmusik eng verbunden. Die ausdrucksstarke Kantilene, die Gesanglichkeit des Tons der russischen Violinisten des 19. Jahrhunderts wurzeln in den künstlerischen Besonderheiten der russischen instrumentalen Volksmusik. Daher stammen auch Elemente der Improvisation und Variation, die für Geiger wie Chandoschkin, Ratschinski und andere kennzeichnend waren. Sie komponierten

konzertante Violinwerke in Variationsform und verwendeten dabei als Themen fast ausschließlich russische Volkslieder.

Den stärksten Einfluß auf die Entwicklung der russischen Musik vor Glinka übte Iwan Chandoschkin aus, ein hervorragender Interpret und einer der bedeutendsten russischen Komponisten seiner Zeit, der 1804 im Alter von nur dreißig Jahren starb. Elemente der expressiven, gesanglichen und elegischen Kantilene in seinem Kompositions- und Interpretationsstil ließen ihn zu einem der ersten Vertreter der russischen Kunstmusik werden, die vor Glinka den Boden für eine nationale Kompositions- und Interpretationsschule bereiteten.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist von einer stürmischen Entwicklung der Gesellschaft, des philosophischen Denkens und der Künste geprägt. Dabei waren die sechziger Jahre von besonderer Bedeutung. Die Aufhebung der Leibeigenschaft fiel zeitlich zusammen mit einer Blütezeit der Dichtkunst und Malerei sowie einem bis dahin nie dagewesenen Aufschwung des kompositorischen Schaffens. Die philosophisch-ästhetischen Gedanken Belinskis, Dobroljubows, Tschernyschewskis und Herzens beeinflussten unmittelbar die gesellschaftliche und kompositorische Tätigkeit des „Mächtigen Häufleins“ – Balakirew, Cui, Borodin, Rimski-Korsakow und besonders Mussorgski – und mittelbar auch das Schaffen Tschaikowskis. So entwickelten sich die nationale Kompositionsschule, die Anfänge der Ästhetik und Kunstkritik (Odojewski, Melgunow, später Serow und Stassow) und die Prinzipien des Realismus in der russischen Musik.

In musikalisch-literarischen Matineen trafen die fortschrittlichsten Vertreter des Adels und Bürgertums sowie die besten Dilettanten aus den eigenen Reihen mit hervorragenden Komponisten und Interpreten aus ganz Europa zusammen, wie Clara und Robert Schumann, Berlioz, Liszt und vielen anderen. Noch galt der Musikerberuf beim Adel und Großbürgertum als verpönt, aber unter den sogenannten Dilettanten gab es viele hervorragende Musikkenner, Komponisten – denken wir nur an Mussorgski – und Interpreten, die außerhalb der Grenzen Rußlands so gut wie unbekannt blieben. Die besten russischen Geiger dieser Zeit waren Ratschinski, Dmitrijew-Swetschina und Lwow. Von Ratschinski und Lwow sind Violinkonzerte erhalten geblieben. Gleichzeitig errang die russische Musikkultur auch internationale Anerkennung.

Die Gründung der „Russischen Musikgesellschaft“ (RMO) und die Eröffnung der Konservatorien in Petersburg 1862 und Moskau 1866 bildeten eine notwendige Konsequenz des Kampfes der russischen Musiker für ihre Nationalkultur. Unter der Leitung hervorragender Pädagogen zeichneten sich an den Konservatorien bald die Anfänge einer nationalen Interpretationsschule ab. Die Kunst des Violinspiels erreichte innerhalb sehr kurzer Zeit ein hohes Niveau. Das wiederum beflügelte die

Komponisten, Werke zu schaffen, in denen auch die solistischen Möglichkeiten der Violine zur Geltung kamen. Das erste russische Violinkonzert, das auch außerhalb Rußlands bekannt wurde, entstand erst 1878: das Violinkonzert von Tschaikowski, dessen typisch russisches Kolorit Melodik, Harmonik, Rhythmik durchdringt.

Andererseits haben so ausgeprägt nationale Komponisten wie Glinka, Dargomyshski, Mussorgski und Borodin keine Violinkonzerte geschrieben, obwohl ihnen die Ausdrucksfähigkeit des Instruments wohlbekannt war, wie es in Orchester- und Kammermusikwerken nachweisbar ist. Die wichtigste Ursache dafür liegt wohl darin, daß sie der Vokalmusik, besonders der Oper, den Vorrang gaben.

Wie es schon seit den Zeiten Peters I. üblich war, verpflichteten die weitblickenden Direktoren der beiden Konservatorien international anerkannte, hervorragende Künstler und Pädagogen nach Rußland.

Als Leiter der Violinklasse wurde zunächst der große polnische Violinist und Komponist Henryk Wieniawski an das Petersburger Konservatorium berufen. Als Schüler Stanislaw Serwaczinskis und Louis Massarts stand er unter dem Einfluß des polnischen Geigers Karol Lipinski und der Traditionen der polnischen Musik. Kraft seiner ausgeprägten künstlerischen Individualität, seines pädagogischen Geschicks und seines virtuosen Könnens legte er den Grundstein für das hohe Niveau der Ausbildung an diesem jungen Institut. Nach seinem Weggang wurde der gebürtige Ungar Leopold Auer, ein Schüler Jakob Donts und Joseph Joachims als Professor nach Petersburg verpflichtet. Fast zwei Jahrzehnte wirkte Auer hier. Er wurde mit der stürmischen Entwicklung der russischen Musik konfrontiert, pflegte freundschaftlichen Umgang mit den Brüdern Rubinstein, mit Tschaikowski, dem hervorragenden Cellisten Dawidow und vielen anderen. Der russischen Violinschule verhalf er zu ersten internationalen Erfolgen. Viele seiner Schüler und Enkelschüler – unter ihnen sein Assistent Johannes Nalbandjan – wurden als Interpreten und Pädagogen hochgeschätzt. An das Moskauer Konservatorium wurde der tschechische Violinist und Pädagoge Ferdinand Laub als Professor verpflichtet. Er war ein glühender Patriot, ein Freund vieler progressiver Vertreter des Musiklebens wie Clara Schumann und Joseph Joachim. Nach Zeugnissen seiner Zeitgenossen zeichnete sich sein Interpretationsstil durch Durchdachtheit, starke emotionelle Ausstrahlung und expressiven Klang aus. Im Unterricht legte Laub auf Texttreue, Stilgefühl und Aussagekraft der Interpretation besonderen Wert. Sein Landsmann Jan Hřimali setzte sein Werk zunächst als sein Assistent und schließlich als sein Nachfolger in Moskau fort. So wurden in Petersburg wie in Moskau die Grundlagen für das Aufblühen der nationalen Violinschule geschaffen.

Nach der Oktoberrevolution 1917 wurde das Streben aller realistisch denkenden und schaffenden Musiker, Komponisten wie Interpreten, ihre Kunst möglichst allen

Menschen zugänglich zu machen, zur Wirklichkeit. Auch das Leben und Wirken an den Konservatorien änderte sich grundlegend. Sie erhielten den Status von Hochschulen, der gesamte Unterrichtsablauf wurde organisatorisch und inhaltlich völlig neu gestaltet. Zum ersten Mal in der Geschichte überhaupt konnte sich jeder, ungeachtet seiner sozialen Herkunft und Stellung um ein Musikstudium bewerben. Auch vom Musiker wurde nun eine hohe Allgemeinbildung verlangt. Völlig neu waren wissenschaftlich-musikalische Kurse mit Vorlesungen und Seminaren in Musikgeschichte, Formenlehre, Analyse modernster Literatur, Akustik usw.

Die Förderung, die der junge Sowjetstaat wissenschaftlicher Forschung auch auf musikalischem Gebiet angedeihen ließ, ermutigte drei führende Pädagogen des Moskauer Konservatoriums, Lew Zeitlin, Abram Jampolski und Konstantin Mostrass, trotz unterschiedlicher Temperamente und teils auch verschiedenartiger Auffassungen in Detailfragen, ihr Können zu vereinigen und einen gemeinsamen Vorlesungszyklus zur Methodik des Violinspiels und -unterrichts zu erarbeiten. Auf den Traditionen ihrer Vorgänger fußend, stützten sie sich dabei nicht nur auf eigene unterrichtspraktische und interpretatorische Erfahrungen, sondern zogen auch Ergebnisse neuer wissenschaftlicher Forschung, wie etwa die des Akustikers Alexander Garbusow, mit heran.⁴ Diese Kollektivarbeit entsprach der Forderung, die von den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen gestellt wurde, nämlich „... das Bemühen, einheitliche, wissenschaftlich fundierte technische Methoden und künstlerische Prinzipien für die Interpretation und Pädagogik zu finden, um den Subjektivismus und die Einengung in der Arbeit jedes Professors oder Dozenten zu überwinden“, wie es in einer Entschließung der Sektion Musik anlässlich einer Beratung der künstlerischen Lehranstalten vom April 1925 hieß.

Die methodischen Arbeiten dieser drei Moskauer Pädagogen bilden bis heute die Grundlage wichtiger methodischer und pädagogischer Prinzipien der sowjetischen Violinschule.⁵

Die Resultate und die nunmehr fünfzigjährigen Erfahrungen dieser Schule beweisen, daß deren Prinzipien für die Praxis der Interpretation und Pädagogik von unschätzbbarer Bedeutung sind und auch in anderen Ländern verallgemeinert werden sollten.

In der vorliegenden Auswahl von violinpädagogischen und -methodischen Arbeiten sowjetischer Fachkräfte werden ganz unterschiedliche Themen behandelt – sowohl allgemeine Probleme der Ausbildung und Erziehung des Geigers, Gesetzmäßigkeiten der Interpretation auf der Violine als auch Fragen der Methodik des Lehrens spezifisch handwerklich-interpretatorischer Fertigkeiten.

Keiner der Autoren hält sich in den Grenzen des von ihm betrachteten Teilproblems. Auf unterschiedliche, doch immer dialektische Weise berühren sich

theoretische und praktische Lösungen, Ästhetik und Akustik, Interpretation und Pädagogik.

„Bedeutung und Nutzen des Tonleiterstudiums wird der Schüler erst dann verstehen, wenn er ihre Verknüpfung mit künstlerischem Material erkennt“⁶, schreibt Mostrass in seinem Artikel „Zur Arbeit an Tonleitern“ und umreißt damit die Doppelfunktion handwerklich-interpretatorischer Fertigkeiten der Violintechnik.

Natürlich ist eine künstlerische Aussage auf der Violine ohne instrumental-technische Voraussetzungen ein Absurdum. Das Erlernen der handwerklichen Fertigkeiten macht eine systematische Beschäftigung mit technischem Hilfsmaterial wie Übungen, Tonleitern und spezifischen Etüden unumgänglich. Andererseits kann keine noch so „nützliche“ Übung oder Etüde außerhalb einer musikalischen Zielsetzung wirklich effektiv sein. Es wäre ein Irrtum anzunehmen, es genüge, beispielsweise Ševčíks op. 3 (Vierzig Variationen) gewissenhaft zu erarbeiten, um eine makellose Bogentechnik zu bekommen.

Die Systematik und Methoden, die Mostrass empfiehlt, sind gegen mechanisches Denken beim Tonleiterstudium gewandt. Die Verbindung technischer Fertigkeiten mit vielen Beispielen ihrer Anwendung in der Violinliteratur sowie der Klangqualität des technischen Hilfsmaterials mit der ständigen Kontrolle durch das Gehör sind Forderungen, die für die pädagogische Praxis unmittelbar wirksam sein sollten. Der Klavierpädagoge Heinrich Neuhaus meint: „Tonleitern mit ‚schlechtem Ton‘ zu spielen ist ebenso schlimm, wie Nocturnes von Chopin mit schlechtem Ton zu spielen“⁷ Jampolski führt diesen Gedanken weiter: „Wir wollen hier den Begriff ‚ausdrucksvoll‘ als Kriterium für den Ton unterstreichen und damit gegenüber ‚schön‘ abgrenzen, weil sich mit dem letztgenannten Begriff nicht immer eine Vorstellung davon verbinden läßt, welche wichtige Funktion der Ton als Ausdrucksmittel für die Wiedergabe des Werkinhalts hat.“⁸

Alle drei hier zitierten Pädagogen betrachten die technischen Handgriffe auf dem Instrument sowohl als notwendige Voraussetzung der Interpretation als auch als Mittel des künstlerischen Ausdrucks. Insbesondere dann, wenn es um eine der wichtigsten Funktionen des Ausdrucks, den Klang geht. Neuhaus äußert sich unmißverständlich: „Wirklich am Ton arbeiten kann man nur, indem man am Werk, an der Musik und ihren Elementen arbeitet. Und diese Arbeit ihrerseits ist nicht zu trennen von der Arbeit an der Technik überhaupt.“⁹ Die Beschäftigung mit dem Klang, der Klangqualität ist ein Schwerpunkt der Arbeit des Musikers. In unterschiedlichem Zusammenhang beschäftigen sich ausnahmslos alle Autoren in diesem Buch mit Klangproblemen. „Die Beherrschung des Klanges ist die Grundlage interpretatorischer Meisterschaft.“¹⁰ Dieser Satz Jampolskis sollte Leitmotiv jedes Pädagogen und Interpreten sein.

Bei der Entwicklung der Klangkultur des Geigers, für die Jampolskis Artikel wertvolle praktische Hinweise gibt, spielt das ‚musikalische Gehör‘ eine entscheidende Rolle. Der Terminus umfaßt eine wesentlich größere Zahl einzelner Komponenten als im allgemeinen Sprachgebrauch vorausgesetzt wird. Ein Musiker braucht nicht nur ein Tonhörengehör, er muß dynamisch, rhythmisch, harmonisch, agogisch, polyphon wahrnehmen können, Form und Klangfarben hören. Demzufolge ist die Erziehung des Interpreten unvorstellbar ohne die ständige Vervollkommnung seines Gehörs, seiner Klangvorstellungen und damit seines Gedächtnisses und seiner schöpferischen Phantasie. „Je klarer das ist, was man tun muß, um so klarer ist auch, wie es zu tun ist.“¹¹ Dieser Hinweis gilt dem unmittelbaren Einfluß der Klangvorstellung auf das Klangresultat und somit auf die notwendigen Spielbewegungen. Zeitlin, der alle Arten von „Zufälligkeiten“ im Spiel hart bekämpfte, sagte seinen Schülern oft, daß man den Spielapparat zwingen müsse, die künstlerischen Vorstellungen zu verwirklichen. Das ist ohne ‚Voraushören‘, aber auch ohne vorherige Bewegungsempfindung nicht möglich.

„Grundbedingung richtigen Intonierens und Korrigierens falscher Töne ist die einleitende Vorbereitung des musikalischen Gehörs“, schreibt Mostrass. „Meistens stimmt der Schüler sorgfältig seine Geige ein, bemüht sich aber nicht darum ... in sich vollkommen bestimmte gehörmäßige Vorempfindungen der Tonart, des Motivs, der einzelnen Tonhöhen, der Intervallgrößen hervorzurufen.“¹²

Die Forderung nach Klangkultur macht kultivierte, d. h. zweckentsprechende Spielbewegungen notwendig. Diese lassen sich nur auf der Grundlage rationeller Haltungsformen realisieren. In der violinmethodischen Literatur der Vergangenheit wurden viele individuelle Lösungen angeboten, ohne daß man zu allgemeingültigen Ergebnissen gelangte. Die Anpassung des Geigers an die konkreten Bedingungen des Violinspiels ist ein dynamischer Prozeß. Insofern ist der Begriff ‚Haltungsform‘ irreführend. „In der pädagogischen Praxis gibt es den Begriff der Haltungsperspektive ... , sie hängt davon ab, wie weit sie den Gesamtkomplex der Bewegungen gewährleisten kann, die der Geiger im Verlauf seiner Entwicklung benötigen wird.“¹³

So, wie das Gehör und der Spielapparat ihre Entwicklung gegenseitig bedingen und beeinflussen, ist die Bewegungsfreiheit das Resultat größtmöglicher Ökonomie von Bewegungsabläufen, die, diktiert durch Charakter und Ausdruck des zu interpretierenden Werkes, in jeder Ausbildungsphase des heranwachsenden Musikers vollkommener werden. Welcher Art Bewegungen sein können, welche Faktoren unser heutiges Wissen über sie beeinflußt haben und welche Gesetzmäßigkeiten wirken, beschreibt Jurij Jankelewitsch in „Lagenwechsel“. Dabei berühren sich ästhetische und spieltechnische Fragen: „Der Lagenwechsel selbst darf nicht nur als rein technischer Vorgang betrachtet werden. Durch das Portamento ist

der Lagenwechsel, mit dem die Töne einer Phrase verbunden werden, ein spezifisches Mittel zur Bereicherung der Ausdrucksfähigkeit des Violinspiels.“¹⁴

Selbst ein scheinbar ausschließlich technologisches Detail wie die Vorbereitung und das Liegenlassen der Finger der linken Hand auf den Saiten kann nicht einseitig interpretiert werden: „Demgegenüber führt sinnvolle Anwendung dieser Techniken zu guten Ergebnissen bei der Herausbildung der Spielbewegungen und folglich auch bei der Erhöhung der interpretatorischen Qualität.“¹⁵

Noch mehr als das Portamento ist das Vibrato auf Streichinstrumenten eine Funktion des künstlerischen Ausdrucks. „Das Bewertungskriterium für das Vibrato ist recht differenziert. Stets aber ist dieses Kriterium konkret, denn es hängt in jedem Fall vom Charakter des zu interpretierenden Werkes ab. Deshalb ist es völlig sinnlos, über den notwendigen Grad des Vibratos zu sprechen, ohne auf konkretes musikalisches Material Bezug zu nehmen.“¹⁶

Anhand akustischer Analyse beweist Oleg Agarkow seine These nicht nur, sondern er konkretisiert Bewegungsabläufe und Anwendungsgebiete. „Es sind höchste Anforderungen an System und Methoden der Arbeit an der Technik des Violinspiels, an die gewissenhafte Auswahl des geeigneten technischen Hilfsmaterials und der Qualität der Interpretation dieses Materials zu stellen. Das Wichtigste dabei ist die Beachtung individueller Besonderheiten des jeweiligen Interpreten (physische, psychische, Charakter der Begabung, Niveau der technischen und künstlerischen Entwicklung usw.)“¹⁷

Blok meint: „Das Ziel der violinpädagogischen Arbeit ist die Erziehung eines umfassend gebildeten Musikers, der sein Instrument meisterlich beherrscht, über hohe musikalische Kultur verfügt und zur selbständigen Arbeit in der Lage ist.“¹⁸

Und Neuhaus sagt: „Die Aufgabe, die darin besteht, den Schüler nicht nur ‚schön spielen‘ zu lehren, sondern seine Begabung nach Kräften zu fördern und auszubauen ist meiner Überzeugung nach real.“¹⁹

Die Richtigkeit dieser Methode ist durch die Praxis schon bewiesen, denn gerade Jampolski hat einige ganz unterschiedliche Persönlichkeiten erzogen. Er war ein Gegner statischer Unterrichtssysteme, wie sie von vielen auch namhaften Pädagogen empfohlen wurden. „Die Autoren leiten ihr System meist von einer oder mehreren methodischen Grundlagen ab und betrachten diese als Allheilmittel und Universalrezept zur Beherrschung der Violintechnik.“²⁰

Jampolski nennt keine Rezepte, die unfehlbar zum Erziehungsziel führen – seine Hinweise jedoch resultieren so unmittelbar aus dem pädagogischen Alltag, daß sie zum Nachdenken über die eigenen Arbeitsmethoden anregen dürften.

Boris Belenki geht es in seinem Beitrag um die Kontinuität beim Unterrichten von Kindern. Am Beispiel zweier Konzertsätze (Vivaldi, a-Moll, 1. Satz und Bach,

a-Moll, 1. Satz) zeigt er, wie das Verhältnis der Arbeit am Kunstwerk und notwendiger handwerklicher Voraussetzungen praktisch verwirklicht werden könnte. Wenn es z. B. um das Problem des Tempos der Schülerinterpretation geht: „Wird das Tempo (in sog. ‚Schülerkonzerten‘, wie Seitz, Viotti, Kreutzer, Rode, Spohr u. a. – d. Hrsg.) so stark verlangsamt, daß der Sinn des Werkes entstellt wird, ist eine solche Tempoabweichung keinesfalls gerechtfertigt.“²¹ Es geht immer um die Interpretation des Kunstwerkes – mit künstlerischen Mitteln – auch bei Kindern. „Ausgehend von dieser ... Überzeugung, habe ich in meiner pädagogischen Praxis niemals das Werk dem Schüler angepaßt, sondern in jedem Falle ausschließlich den Schüler dem Werk anzupassen mich bemüht, so anstrengend das für ihn – und für mich! – auch immer war.“²²

Wie schon in den Artikeln von Jankelewitsch und Agarkow interpretatorische Detailfragen mit Hilfe physikalischer Messungen und Analysen eine exakte wissenschaftliche Grundlage erhielten, so basiert Sergei Saposhnikow seine Untersuchungen auf bereits vorhandenes wissenschaftliches Material. Es geht ihm um die Wirkung des Kunstwerks auf den Hörer. Da er Gesetzmäßigkeiten der Interpretation anhand der Tonhöhenintonation, Temponahme und Nuancierung analysiert, Kategorien, die eng mit der Ästhetik zusammenhängen, stellt er die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der individuellen Auslegung des vom Komponisten vorgegebenen Notentextes. „Die künstlerische Intonation auf der Violine und auf anderen Streichinstrumenten ist ein Mittel zur emotionellen Beeinflussung des Hörers und ein dynamisches und variables Mittel zur Reproduktion und Erschließung von Ausdrucksbesonderheiten der jeweiligen tonalen Grundlagen des Kunstwerkes sowie deren Wechselbeziehungen.“²³ Saposhnikows Ausführungen sind vor allem für den Interpreten interessant. Dennoch sind die Schlußfolgerungen in mehrfacher Hinsicht eine wertvolle Hilfe für den Pädagogen. Die Gesetzmäßigkeiten, denen letztlich jede Interpretation unterworfen ist, werden hier übersichtlich und verständlich formuliert. Somit kann dieser Artikel dem Subjektivismus und Empirismus bei der Festlegung von Interpretationskonzeptionen im Unterricht entgegenwirken.

Es gibt bislang in der DDR noch zu keiner der Fragen, mit denen sich die Artikel dieser Auswahl beschäftigen, qualitativ adäquate Literatur. Deshalb erhoffen wir uns von dieser Aufsatzreihe einen breiten Wirkungsbereich, sowohl als Anregungen zu Diskussionen über theoretische Fragen als auch unmittelbar bei der Anwendung hier dargelegter Prinzipien der sowjetischen Violinschule in der Praxis der Interpretation und der Pädagogik. Wenn es auch bereits viele nützliche Beispiele des Erfahrungsaustausches in der Violinpädagogik gibt – ich verweise hier nur auf die Freundschaftsverträge unserer Hoch- und Spezialschulen für Musik mit entspre-

chenden Instituten in der Sowjetunion –, so gilt es nunmehr, die große Lücke in unserer Kenntnis im methodisch-wissenschaftlichen Bereich zu schließen.

- 1 K. Mostrass: Die Intonation auf der Violine, Leipzig 1961; derselbe: Die rhythmische Disziplin des Geigers, Leipzig 1959
- 2 J. Jankelewitsch: Grundsätzliches zu Handlungsfragen beim Violinspiel, siehe S. 61
- 3 L. Ginsburg: Die Geschichte des Violinspiels in Rußland, Bd. 2, Moskau 1957, S. 62.
- 4 Garbusow war maßgeblich an der Gründung und Arbeit des akustischen Laboratoriums am Moskauer Tschaikowski-Konservatorium beteiligt. Zum Unterschied zu bislang existierenden Versuchen einzelner Wissenschaftler, allgemeinverbindliche Gesetzmäßigkeiten der Interpretationspraxis aufzudecken (Steinhausen, Trendelenburg) oder Interpreten und Pädagogen, ihre eigenen praktischen Erfahrungen anderen Musikern zu vermitteln (Flesch, Auer u.v.a.), war die Arbeit des Laboratoriums von Beginn an eine glückliche Synthese von Wissenschaft und Praxis. Der Grund hierfür war die kollektive Arbeit, deren Ergebnisse unmittelbar der Praxis zugänglich gemacht wurden und ihr zugute kamen. Auf dieser Basis wurden auch die Vorlesungsreihen der Spiel- und Unterrichtsmethodik am Moskauer Konservatorium zusammengestellt (Anm. d. Hrsg.).
- 5 Ähnliche Entwicklungen waren auch an anderen Konservatorien der UdSSR zu verzeichnen: in Leningrad Juri Eidlín, Wenjamin Scher, Boris Struwe, in Gorki Josif Lessmann u. a.
- 6 K. Mostrass: Arbeit an Tonleitern, siehe S. 15
- 7 H. Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, Leipzig 1969, S. 75.
- 8 A. Jampolski: Zur Herausbildung der Klangkultur des Geigers, siehe S. 52
- 9 H. Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, a.a.O., S. 75.
- 10 A. Jampolski: Zur Herausbildung der Klangkultur des Geigers, siehe S. 52
- 11 H. Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, a.a.O., S. 88.
- 12 K. Mostrass: Die Intonation auf der Violine, a.a.O., S. 19.
- 13 J. Jankelewitsch: Grundsätzliches zu Handlungsfragen beim Violinspiel, siehe S. 61
- 14 J. Jankelewitsch: Lagenwechsel, siehe S. 76
- 15 A. Jampolski: Zur Fingertechnik der linken Hand, siehe S. 95
- 16 O. Agarkow: Vibrato, siehe S. 103
- 17 M. Blok: Zur Entwicklung musikalisch-interpretatorischer Technik, in: Artikel zur Methodik des Violinunterrichts, Moskau 1960, S. 7.
- 18 A. Jampolski: Zur Methodik der violinpädagogischen Arbeit, siehe S. 116
- 19 H. Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, a.a.O., S. 33 f.
- 20 A. Jampolski: Zur Methodik der violinpädagogischen Arbeit, siehe S. 116
- 21 B. Belenki: Zur Arbeit an Werken großer Form, siehe S. 126
- 22 H. Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, a.a.O., S. 29.
- 23 S. Saposchnikow: Musikalische Ausdrucksmittel des Geigers, siehe S. 134

Vorwort zur Ausgabe 2005

Es ist bereits über ein Vierteljahrhundert her, daß die vorliegende Artikelsammlung erstmals in deutscher Sprache erschien. Damals hatte ich gerade zur sowjetischen Violinschule promoviert und das seltene Glück gehabt, mit fast allen Autoren, die in diesem Buch zu Worte kommen, noch zu ihren Lebzeiten sprechen zu können. Beispielsweise war es Jurij Jankelewitsch, der mir den Gedanken einer Promotion ans Herz legte. Bei der Arbeit an einer Neuausgabe der Bachschen Solosonaten konnte ich Konstantin Mostrass mit Übersetzungsarbeiten behilflich sein. Tief berührt war ich, als er zu meinem Staatsexamen im kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums erschien, obwohl er dem ‚konkurrierenden‘ Lehrstuhl angehörte und ich an einem Samstag um neun Uhr früh spielte.

Das Jahr 2005 ist nunmehr schon das vierzigste Todesjahr von Mostrass, wir haben ein neues Jahrhundert und ein neues Jahrtausend, jedoch ist das, was er zur methodischen und pädagogischen Arbeit an Tonleitern schreibt, in keiner Weise überholt. Mehr noch, alle gravierenden gesellschaftlichen Umbrüche der letzten Jahrzehnte haben der Aktualität unserer Thematik keinen Abbruch getan. Denn, obwohl einige sehr verdienstvolle musikwissenschaftliche Arbeiten – beispielsweise von Detlev Gojowy oder Andreas Wehrmeyer – ein Bild der sowjetischen Musikgeschichte nachgezeichnet haben, sind nach wie vor sowohl viele der Autoren dieses Buches, als auch ihre wissenschaftlichen Arbeiten dem westeuropäischen Fachpublikum weitestgehend unbekannt geblieben.

Alle Artikel der ersten Auflage wurden in ihrer originalen Form – lediglich stellenweise leicht gekürzt – übernommen und die Biografien der Autoren aktualisiert.

Berlin, im Mai 2005

Kathinka Rebling

Zur Arbeit an Tonleitern

Aufgrund ihrer Struktur und der Besonderheiten ihres Klangs auf der Violine sind Tonleitern und Arpeggien das beste Hilfsmaterial, um einzelne Töne oder Tonfolgen durch Vergleich mit anderen auf Intonation, rhythmische Exaktheit, Geläufigkeit, Dynamik und Timbre zu prüfen. Die Unterschiede im Klangcharakter des Instruments in den unterschiedlichsten Tonarten und Registern, Vervollkommnung des Tones, der dynamischen Gleichmäßigkeit können anhand der Tonleiterstudien trainiert werden – leider werden diese Möglichkeiten noch zuwenig genutzt. Bedeutung und Nutzen der Tonleitern wird der Schüler erst dann verstehen, wenn er ihre Verknüpfung mit künstlerischem Material erkennt.

Bei Anfängern sind Abneigung und Widerwille gegenüber Tonleiterstudien durchaus verständlich, denn meist scheinen sie musikalisch sinnlos.

Der Pädagoge sollte seinem Schüler überzeugend deutlich machen, daß Tonleiterstudien eine Zusammenfassung von wesentlichen Grundelementen der Violintechnik darstellen und deshalb dazu beitragen, ein zu erarbeitendes Musikstück leichter einstudieren und besser interpretieren zu können. Hat der Schüler erst einmal die Bedeutung der Tonleitern verstanden und sieht er ein, daß sie kein unnötiger Ballast sind, sondern Schwierigkeiten beseitigen helfen sollen, wird er für die Aufgabenstellung durch den Lehrer zugänglicher und sein Gehör für die intonatorische, tonale und rhythmische Komponente der Tonleiterübungen nutzen.

In einigen Violinschulen (Mazas, Beriot und anderen) werden Tonleiterübungen mit Begleitung einer zweiten Violine angeboten. Das hat eine Reihe von Vorteilen: die Übungen bekommen einen melodisch klareren Charakter, werden harmonisch reicher, ihre tonale Grundlage wird deutlicher, und die Begleitung durch eine zweite Geige macht aus der Tonleiter fast schon ein Stück. All das weckt das Interesse des Schülers und hilft bei der Überwindung eines nur formalen Verständnisses der Arbeit an Tonleitern.

Beim Anfänger sollte das Studium einer Tonleiter in einer bestimmten Tonart mit der Erarbeitung eines kleinen Stücks – Lied, Melodie – und entsprechenden Vorbereitungs- und Hilfsübungen in der gleichen Tonart verbunden sein, denn hierdurch wird dem Schüler das praktische Ziel des Tonleiterstudiums klarer, und er hat weniger Schwierigkeiten bei der Intonation der Tonleiter und des Stücks.

Gute Tonbildung, Beherrschung von Bogenwechsel, Saitenübergängen, gründliches Studium der wichtigsten Intervalle und verschiedener Tetrachorde auf allen Saiten

sind aber die Voraussetzungen, ohne die das systematische Tonleiterstudium nicht begonnen werden sollte. Chromatische Rückung und Quintenzirkel sind die beiden meistverbreiteten Systeme, nach denen Tonleitern studiert werden. Nun dürfen wir aber nicht außer acht lassen, daß eine systematische Erarbeitung von Tonleitern – einschließlich der Skalen über vier Oktaven – auch in der Folgezeit immer wiederkehrt. Es ist deshalb nicht recht einzusehen, warum dem Studium diese allgemein übliche Reihenfolge zugrunde zu legen ist.¹ Den Anfang sollten unbedingt einfache Tonleitern bilden, etwa A-Dur oder D-Dur im Raum einer Oktave, bei denen vor allem der zweite und dritte Finger in relativ bequemer Stellung sind (bei Halbtonentfernung):

Nr. 1



Auf den Saiten A und E entspricht diese Fingerstellung der A-Dur-Tonleiter, auf den Saiten G und D der G-Dur-Skala. Wenn sich der Schüler die einoktavige G-Dur-Leiter erarbeitet hat, kann man diese Übung durch eine ähnliche Tonfolge eine Oktave höher ergänzen. So entwickelt man die zweioktavige G-Dur-Leiter innerhalb einer Lage.

Nr. 2



Wird zur A-Dur-Leiter die entsprechende Leiter in der Unteroktave hinzugenommen, entsteht daraus die zweioktavige A-Dur-Tonleiter:

Nr. 3



Es ist nützlich, den Schüler dann die erlernten Tetrachorde oder Tonleitern selbstständig in andere Tonarten transponieren zu lassen, wobei er sich von seinen inneren Klangvorstellungen leiten lassen muß. Diese Transpositionsübungen beginnen zunächst im Quintabstand und werden dann in anderen Intervallspannen fortgesetzt.

Das Transponieren fördert die Entwicklung der inneren Klangvorstellungen und festigt ihre Verknüpfung mit spieltechnischen Bewegungsabläufen. Außerdem werden Gedächtnis und Griffsicherheit gefördert, vorausgesetzt, es werden die gleichen Fingerstellungen verwendet und die Skalen nicht nach Noten gespielt. Beim Übergang zu Tonleitern in anderen Tonarten kann es recht brauchbar sein, wenn der Schüler die entsprechende Skala erst einmal in den Grenzen einer Oktave solfegiert, bevor er die zugehörigen Töne auf dem Instrument sucht.

Bevor eine Tonleiter über zwei Oktaven gespielt wird, ist sie in Form zweier einoktaviger Leitern zu erarbeiten.

Wir verwiesen bereits darauf, daß die Arbeit an Tonleitern nicht nur die Intonation verbessern, sondern auch viele andere Elemente des Spiels entwickeln kann. Deshalb ist das Gleichmaß des Bewegungsablaufes links und rechts wichtig.

Nr. 4



Eine Hilfe ist dabei die Betonung der Haupttaktteile, die so eine intonatorische und rhythmische Stützfunktion erhalten. Ein solches Stützen darf aber nicht zu übermäßiger Akzentuierung führen.

Die Verbindung der Bewegungen beim Saitenwechsel wird durch das Liegenlassen des Fingers auf der vorhergehenden Saite bis zum Erklingen des folgenden Tons und eine rechtzeitige Vorbereitung des Fingers auf der nachfolgenden Saite unterstützt (vgl. hierzu den Artikel von Abram Jampolski).

Im Notenbeispiel 5 verdeutlichen die eckigen Noten die Vorbereitung des Fingers auf der folgenden Saite zur flüssigeren Verbindung von Tönen auf benachbarten Saiten.

Nr. 5



Die Verwendung leerer Saiten in aufwärtsführenden Tonleitern und des vierten Fingers in abwärtsführenden hängt vor allem damit zusammen, daß dabei bessere Bedingungen zur Vorbereitung der gesamten Fingergruppe und damit für fließendere Übergänge auf folgende Saiten mit Hilfe einer Steuerbewegung des Ellenbogens geschaffen werden.

Tatsächlich erleichtert die Verwendung leerer Saiten in aufwärtsführenden Leitern die Bewegung des Ellenbogens nach links und damit auch die Vorbereitung der Fingergruppe zum Spiel auf höheren Saiten. Demgegenüber unterstützt die Verwendung des vierten Fingers mit richtigem Aufsetzen auf die Saite in abwärtsführenden Tonfolgen die korrekte Bewegung des Ellenbogens nach rechts, der damit die Fingergruppe zum Spiel auf tieferen Saiten vorbereitet.

Nr. 6



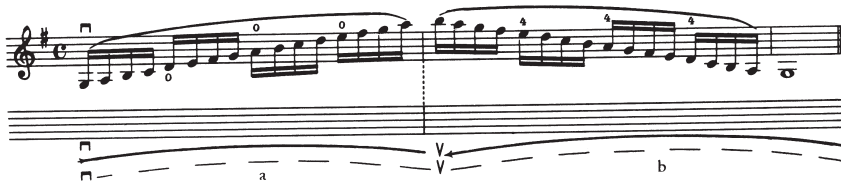
Die Vorbereitung einer Fingergruppe sollte auch genutzt werden, wenn Dreiklänge in einer Lage fließend auszuführen sind.

Nr. 7



Für den gleichmäßigen Klang spielen die Bewegungen des rechten Arms die entscheidende Rolle. Es ist deshalb besonders darauf zu achten, daß ein Legato in Tonleitern und Arpeggien nur durch eine gleichmäßige und ununterbrochene bogenförmige Bewegung des rechten Armes von der g-Saite zur e-Saite und umgekehrt erreicht werden kann.

Nr. 8



Diese Armbewegung ist nicht allein unmittelbar für den Saitenwechsel, sondern auch für das Legatospiel auf einer Saite beizubehalten, denn dadurch kann sich der Bogen jeder folgenden Saite allmählich nähern und weich und fließend hinüberwechseln.