

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Rolf Fritsch

# Viola-Symposium 1990

Dokumentation



Schriftenreihe der Bundesakademie

**10**'91

**Bundesakademie für Musikalische Jugendbildung**

**Rolf Fritsch**

**2. Viola - Symposium 1990**

**Dokumentation**

**Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"**  
**Band 10 / 1991** **ISSN 0931-962X**

Herausgeber: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung  
Hugo-Herrmann-Str. 22, 7218 Trossingen

Sekretariat: Ursula Eckert

Bildnachweis: Abbildungen und Zeichnungen vom jeweiligen Verfasser  
Notenbeispiele im Beitrag von Dr. Hans Kohlhase  
mit freundlicher Genehmigung des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz

Druck: Druckerei und Verlag R. Springer, 7218 Trossingen

Vertrieb: Hohner-Musikverlag, 7218 Trossingen  
Bestell-Nr. 7-075-070

---

Vervielfältigungen und Abdrucke, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Herausgebers.

## **Vorwort**

Das Viola-Symposium sollte dem Erfahrungs- und Gedankenaustausch zwischen Viola-Pädagogen aller Ausbildungsbereiche und der Förderung junger Bratschisten dienen.

Als Dozenten konnten Hochschullehrer und Musikpädagogen, Orchestermusiker und Musikwissenschaftler gewonnen werden. Dazu kamen Referenten, die zwar nicht hauptberuflich mit der Viola befaßt waren, die aber aufgrund langjähriger Beschäftigung mit dem Instrument und seiner Musik beachtliche und von der Fachwelt vorbehaltlos anerkannte Beiträge liefern konnten.

Das Dozententeam wurde ergänzt durch Instrumentenbauer, Bogenmacher und Saitenspinner, die während des Symposiums eine offene Werkstatt unterhielten den Teilnehmern zur Beratung zur Verfügung standen.

Neben den Referaten war der Einzelunterricht an ausgewählten Werken und die Ensemblearbeit ein Schwerpunkt des Symposiums. In den Abendkonzerten konnten die Dozenten Maßstäbe setzen, im Abschlußkonzert demonstrierten die Teilnehmer ihre neu erarbeiteten Fähigkeiten.

Stellvertretend für alle, die zum 2. Viola-Symposium beigetragen haben, möchte ich mich bei Günter Ojstersek und Heinz Berck bedanken, die seitens der Internationalen Viola-Gesellschaft bei Planung und Durchführung der Veranstaltung intensiv mitgearbeitet haben, und bei Johann Czako, der zwischen den beiden Symposien den Kontakt der IVG zur Bundesakademie nicht abreißen ließ.

*Rolf Fritsch*  
Dozent an der Bundesakademie

## 2. Viola-Symposium - Zeitplan

Donnerstag, 20.9.90

- 14.30 Eröffnung / Viola-Schulen 19.Jh (Dr. Drüner)
- 16.00 Nachtstücke für und mit Bratsche (H. Thoma)
- 17.00 Die Viola bei Johann Sebastian Bach (Prof. Westphal)
- 18.00 Abendessen
- 19.00 Konzert I

Freitag, 21.9.90

- 8.30 Frühstück
- 9.00 Bearbeitungen für Viola (Prof. Sawodny)
- 11.00 Offene Unterrichtsstunde (Prof. Kußmaul)
- 12.00 Mittagessen / Mittagspause
- 14.00 Neue Musik für Viola aus der DDR (Prof. Lipka)
- 16.00 Der Schwanendreher (Dr. Kohlhase)
- 18.00 Abendessen
- 19.00 Konzert II

Samstag, 22.9.90

- 8.30 Frühstück
- 9.00 Die Entwicklung der Viola und ihres Bogens (E. Cantor)
- 10.15 Die Viola d'amore  
(H. Berck, Referat / G. Ojstersek, Viola / Prof. Dr. H. W. Berg, Klavier)
- 12.00 Mittagessen / Mittagspause
- 14.00 Frühinstrumentalunterricht auf der Viola (E. Saßmannhaus)
- 16.00 Offene Unterrichtsstunde (Prof. Lipka)
- 18.00 Abendessen
- 19.00 Konzert III

Sonntag, 23.9.90

- 8.30 Frühstück
- 9.00 Mitgliederversammlung der IVG - Sektion BRD  
Riesen und Zwerge - Bratschen und Spieler (U. Lenkewitz-von Zahn)
- 10.30 Abschlußkonzert der Teilnehmer
- 12.00 Mittagessen (anschl. Abreise)

Ausstellungen während des Symposiums:

Instrumente, Bögen, Saiten (E2) / Literatur der IVG und der Bundeskademie (E3)

## 2. Viola-Symposium

### KONZERT I

Donnerstag, 20. September 1990, 19.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart  
1756 - 1791

Duo B-Dur, KV 424  
Adagio - Allegro - Andante cantabile  
Andante con variazioni

Joh. W. Kalliwoda  
1801 - 1866

Duo C-Dur op. 208  
Adagio sostenuto  
Allegro non tanto - Andante moderato  
Scherzo - Allegro risvegliato

- P a u s e -

Wolfgang Amadeus Mozart

Duo G-Dur, KV 423  
Allegro - Andante - Rondeau (Allegro)

Johan Halvorsen  
1876 - 1934

Passacaglia

Rainer Kussmaul, Violine  
Jürgen Kussmaul, Viola

### KONZERT II

Freitag, 21. September 1990, 19.00 Uhr

Johann Sebastian Bach  
1685 - 1750

Suite für Viola solo (orig. Vc) Nr. 1 G-Dur, BWV 1007)  
Suite für Viola solo (orig. Vc) Nr. 6 D-Dur, BWV 1012)

Barbara Westphal, Viola

- P a u s e -

Justus Weinreich  
1858

Suite Nr. 3 G-Dur für Viola solo

Jacques Fereol Mazas  
1782-1849

Elegie für Viola und Klavier op. 73

Igor Stravinskij  
1882 - 1971

Elegie für Viola solo

Emile Cantor, Viola  
Susanne Stetter, Klavier

### KONZERT III

Samstag, 22. September 1990, 19.00 Uhr

Jan Zdenek Bartos  
1908 - 1981

Fantasie für Viola solo

Ivan Kurz  
\* 1953

"Morgengebete" für Viola solo

Justus Weinreich  
1858

Suite Nr. 1 für Viola solo (EA)  
Präludium - Menuett I/II - Gavotte I/II - Gigue

- P a u s e -

Miroslav Miletic

"Monodija" für Viola solo (UA)  
- Günter Ojstersek gewidmet -

Bohuslav Martinu  
1890 - 1957

Sonate Nr. 1 für Viola und Klavier  
Poco andante - Allegro non troppo

Libor Novacek, Viola - Günter Ojstersek, Viola  
Ludek Sabaka, Klavier

# ABSCHLUSSKONZERT DER TEILNEHMER

Sonntag, 23. September 1990

**Paul Hindemith**

Trauermusik

*Beate Flemming, Viola*  
*Ludek Sabaka, Klavier*

**Johann Sebastian Bach**

1. Sonate  
- Adagio -

*Filip Rahmann*

**Alessandro Rolla**

Konzert F-Dur  
- 2. Satz -

*Götz Bergmann*

**Franz Anton Hoffmeister**

Konzert D-Dur  
- Allegro -

*Caroline Schreyer*

**Franz Koczwara**

Sonate C-Dur für Viola und Klavier  
- Adagio -

*Christiane Weih, Viola*  
*Beate Fleming, Klavier*

**Karel Janacek**

Duo für Violine und Viola  
- Aria / Fuga -

*Thomas Regel, Violine*  
*Dorothee Bonn, Viola*

## 2. Viola-Symposium - Teilnehmer

Bauer	Dietrich	Am Hange 29	3500 Kassel
Benker	Mathias		0-1020 Berlin
Berck	Heinz	Breslauer Str. 48	6072 Dreieich-Spr.
Berck	Helga	Breslauer Str. 48	6972 Dreieich-Spr.
Bergmann	Götz	Heunigsdorfer Str. 20	0-8017 Dresden
Blum	Gerhard	Schwitter Weg 35 b	5750 Menden
Bodard	Philippe	Montrond le Chateau	F-25660 Saone
Bonn	Dorothee	Fuldablick 41	3500 Kassel
Buchwald	Dorothea	Simmerner Str. 84	5400 Koblenz
Cantor	Emile	Limburgstr. 2	4000 Düsseldorf
Cognier	Jean Philippe	17, rue Chanzy	F-88500 Mirecourt
Czako	Johann	Wissmanstraße 18/6	8500 Nürnberg 10
Czako	Melani	Wissmannstraße 18/6	8500 Nürnberg 10
Dietze	Ralf	Karl-Marx-Str. 38	0-8080 Dresden
Drüner	Dr. Ulrich	Ameisenbergstr. 65	7000 Stuttgart
Fischer	Hans-Georg	Eberhardstr. 7	7218 Trossingen
Fleming	Beate	Bärenklauser Str. 7	0-8020 Dresden
Fleming	Bernd	Bärenklauser Str. 7	0-8020 Dresden
Gemsa	Andrea	Vennstr. 27	4270 Dorsten 21
Goerlich	Susanne	Brennerstr. 22	0-1100 Berlin
Herr	Monika	Steigstr. 21	8700 Würzburg
Herzog	Holger	Lenin-Allee 222	0-1156 Berlin
Jutz	Hans	Arminstr. 4	7000 Stuttgart 1
Klingmüller	Henriette	Leibnizstraße 21	6800 Mannheim 1
Klingmüller	Prof.Dr.Dr.Volker	Leibnizstr. 21	6800 Mannheim 1
Kohlhase	Dr. Hans	Hagenhausen 139	8503 Altdorf
Köthnig	Ines	Bernheimer Str. 10	8000 München 81
Kuhlmann	Andreas	Abteistr. 9	4300 Essen
Kussmaul	Prof. Jürgen	Krönerweg 34	4000 Düsseldorf 1
Kussmaul	Prof. Rainer	c/o Krönerweg 34	4000 Düsseldorf 1
Langhans	Walter	Eugen-Bolz-Str. 46	7070 Schwäb. Gmünd
Lattermann	Natalie	Am Fuchsloch 9	3260 Rinteln
Lauerer	Hans	Adolf-Heilig-Str. 18	7519 Eppingen-Mühlb.
Lenkewitz-von Zahn	Uta	Ahornweg 9	5308 Rheinbach
Lipka	Prof. Alfred	Lichtenberger Str. 5	0-1020 Berlin

## 2. Viola-Symposium - Teilnehmer

Lummerzheim	Ingrid	Mühlenstr. 19	7710 Donaueschingen
Müller	Stephane	21, rue Jean Lafitte	F-31000 Toulouse
Mürbe	Heiko	F.C. Weiskopfplatz 2	O-8027 Dresden
Nehr	Jean-Pascal	14, rue paradis	F-13001 Marseille
Nieder	Monika	Bergfreiheit 61	5788 Winterberg 4
Novacek	Prof. Libor	Ladvi 88 (108)	CSFR-25168 Stirin
Ojstersek	Gerda	Fritz-v.-Wille-Str. 17	4000 Düsseldorf 30
Ojstersek	Günter	Fritz-v.-Wille-Str. 17	4000 Düsseldorf 30
Ojstersek	Markus	Spitzer-Aue 4	5067 Kürten-Spitze
Pietzner	Gundula	Obere Rainstr. 14	7315 Weilheim a.d. Teck
Ramas	Walter	Am Brüll 4	4030 Ratingen 1
Regel	Thomas	Albrechtstr. 27	6200 Wiesbaden
Roll	Dr. Hans	Beethovenstr. 3	7200 Tuttlingen
Saßmannshaus	Egon	Mönchenbergstr. 6	8700 Würzburg
Sawodny	Prof. Dr. Wolfgang	Eichenweg 27	7915 Elchingen
Schaich	Rebecca	Dr. Karl-Hohner-Str. 1	7218 Trossingen
Schlichte	Cornelia	Paradiesstr. 49	7312 Kirchheim/Teck
Schreyer	Caroline	Blumenstr. 69	O-8019 Dresden
Seifert	Thomas	Paul-Grüner-Straße 3	O-8210 Freital
Soovary	Katharina	Mozartstr. 9	6277 Bad Camberg
Terrier	Roland	17, rue Chanzy	F-88500 Mirecourt
Thoma	Xaver	Dr. Schier-Str. 1	6990 Bad Mergentheim
Tzschöckell	Helmut	A.-Bebel-Str. 4	O-6820 Rudolstadt
Vincze	Uta	Loschwitzer Straße 7	O-8033 Dresden
von Niswandt	Dr. Siegfried	Th.-Heuss-Str. 40	7012 Fellbach
Wacker	Manfred	Schwarzwaldstr. 54	7600 Offenburg
Weih	Christiane	Homburger Landstr. 657	6000 Frankfurt 56
Weis	Susanne	Feldstr. 41	8906 Gersthofen
Westphal	Prof. Barbara	J.-Wullenwever-Str. 5	2400 Lübeck 1
Windolf	Franziska	Löhrstr. 27	7218 Trossingen
Winkler	Jörg	Marthastr. 12	O-1110 Berlin
Winkler	Ralf	Rappenbaumweg 1	7032 Sindelfingen 7
Wiszniewski	Zbigniew	Swanewska 58	PL-01-821 Warschau
Zeyringer	Prof. Franz	Josef-Slibor-Str.382	A-8225 Pöllau
Zirnbauer	Michaela	Nonnenstrombergstr. 15	5000 Köln 41

Zur Entwicklung der Viola und ihres Bogens \*

Zur Weihnachtszeit des Jahres 1539 wartete Heinrich VIII. an der Ostküste Englands auf seine vierte Braut, Anna von Cleve, die durch einen Sturm in Calais festgehalten wurde. Er hatte sie auf einem Werbungsbild von Hans Holbein, das wir immer noch im Louvre in Paris sehen können, zum ersten Mal gesehen. Diese Heirat war eine politische Notwendigkeit, da der isolierte König eine Allianz mit den reformierten Fürsten Nordeutschlands brauchte. Während der Wartezeit gab er aus Angst, daß Anna sich an seinem Hofe langweilen würde, den Befehl, Musiker aus Italien anzuwerben. Diese Musiker sind uns dank der ununterbrochenen Überlieferungen der königlichen Archive in England, die von 1215 bis zum heutigen Tage erhalten sind, bekannt. Für uns ist es wichtig, daß diese Musiker zum ersten Mal nicht als *violist*, sondern als *violinist* beschrieben werden. Der englische Musikwissenschaftler Peter Hofman hat sogar später herausgefunden, wo sie herkamen, wie sie hießen und welche Instrumente sie mitgebracht hatten. Sie waren Juden spanischer Herkunft - 1492 wurden die Juden von der iberischen Halbinsel vertrieben - deren Väter berühmte Viola da gamba-Virtuoson am spanischen Hofe waren. In Norditalien lernten sie/ die viersaitigen Instrumente kennen und stellten sich sehr schnell um. Nach England hatten sie eine Baßgamba (Fünfsaiter), 3 Violas (2 große und 1 kleine) und eine dreisaitige Geige mitgebracht.

Die Gruppe ist mehrmals abgebildet worden und blieb bis in die Zeit Elisabeths I. unverändert. Die Söhne übernahmen das Gewerbe der Väter. Sie formten das erste Hoforchester überhaupt, und die Musik, die sie spielten, war natürlich Tanzmusik. - Tanzmusik, weil die wahrscheinlich aus Polen stammende Geige nur für das Tanzen geeignet war. In Skandinavien heißen die Tänze mit Violinbegleitung noch immer *Polska*, und auch unsere *Polka* scheint früher ein unbegleiteter Violintanz gewesen zu sein. So weit die erste Beschreibung der Viola da braccio oder Bratsche, die uns überliefert ist. (Die Ehe von Anna und Heinrich war übrigens sehr kurz. Das Idealbild von Holbein entsprach wohl nicht der Realität - Heinrich, auch von ihrer Keuschheit enttäuscht, ließ sich wenige Monate später scheiden.)

Die Unterschiede der Familien der *Viola da gamba* und die der *Violine* und *Viola* kann man als Klassenunterschied beschreiben: die Viola da gamba wurde sitzend von Adligen gespielt. Sie formten in der Tradition der Renaissance ein *consort*. Obwohl die Viola da gamba als Baßinstrument konzipiert war, kamen bald kleiner mensurierte Instrumente dazu, die den Diskant übernahmen. Diese Instrumente waren nicht für die Tanzmusik bestimmt; sie hatten dieselbe Funktion wie heutzutage die klassische Musik, man besuchte Hofkonzerte, in denen adlige Dilettanten gefällige Musik darboten, sangen und Gedichte rezitierten.

Die Geige dagegen und auch die Viola wurde von "gewöhnlichen" professionellen Musikern gespielt, die - als Zeichen ihres niedrigen Standes - dabei aufrecht stehen mußten. Diese Instrumente mischten sich leicht mit anderen, beispielsweise mit der Flöte, und erfüllten - vereinfacht gesagt - die Funktion der heutigen Rockmusik. Typisch für diesen Unterschied war es auch, daß es zunächst keine Geigenbauer gab, weil die Geiger und Bratschisten ihre Instrumente selber bauten; dagegen sind die ersten Gambenbauer bereits seit 1430 bekannt.

Die schlechte Reputation der Geige bleibt übrigens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestehen. Auf allen Bildern mit Bordellszenen oder den sogenannten *verlorenen-Sohn-Bildern* sieht man immer einen stehenden Geiger, der hier etwa die gleiche Funktion hat wie die Früchte bei Hieronymus Bosch, nämlich die Verkörperung der Sexualität.

Bisher war nur von Violinen und Bratschen die Rede. Zu der fraglichen Zeit gab es noch kein viersaitiges Cello, weil die entsprechenden Saiten noch nicht

\*) Abschrift des Tonbandmitschnitts

hergestellt werden konnten. Das erklärt auch, warum die Bratschen in dieser Zeit so groß sind: sie waren die eigentlichen Celli.

Zum besseren Verständnis möchte ich kurz den Zeitgeist des 16. Jahrhunderts, am Ende des Mittelalters mit seiner feudalen Lebensweise schildern: Allmählich wachsen die Städte an, und das Bürgertum gewinnt an Macht. Diese Entwicklung, die Gleichschritt hält mit der Wiederaufnahme von alten Handelsrouten, die seit den Phöniziern, Römern und Wikingern kaum noch benutzt wurden, setzt zuerst in Italien ein. Das Tre- und Quattrocento, die italienische Renaissance, führt die Kultur zu neuen Höhen, auch weil es für die Kultur eine neue Zielgruppe gibt, nämlich das städtische Bürgertum. Wir wissen, daß die Gamburgfamilie dem Adel vorbehalten war, das heißt für eine Musik im kleinen Kreis fernab jeder Primitivität. Die Gamburg hatten mindestens zwei silber- und kupferumspinnene Saiten, während zu dieser Zeit die Musiker aus dem Volk noch mit groben, dicken Darmsaiten auf ihren Geigen und Bratschen spielten. Kupfer und Silber waren auch so teuer, daß keiner dieser Musiker diese Saiten hätte beschaffen können. Es gab daher auch keinen Anlaß, die italienischen gegenüber den im übrigen Europa produzierten Instrumenten höher zu bewerten. Die meisten Musiker bauten ihre Instrumente selbst, und das Resultat war - nicht zuletzt wegen der dicken Darmsaiten - recht grob. Mit der Ausweitung der Städte wurde auch von den Instrumentalisten mehr verlangt, und allmählich spezialisierten sich einzelne Musiker auf die Anfertigung von Instrumenten. Es gab aber immer noch keine Geigenbauerzunft, und ohne die Hilfe der Zünfte waren Materialien, besonders Leim und Präzisionswerkzeuge, nur schwer zu beschaffen. Ein Beispiel mag dieses Problem illustrieren: Selbst bei perfekten Instrumenten (z.B. bei Stradivari) wurde der Hals gelegentlich mit 3 Nägeln fixiert. Diese Atavismen stammen aus der Zeit, in der es keinen oder nur wenig oder nur Leim von geringer Qualität gab, so daß man Nägel benutzen mußte. Aus ähnlichen Gründen wurden bei frühen uns überlieferten Streichinstrumenten (z.B. im Freiburger Dom) die Zargen in eine Nut in Decke und Boden versenkt - man benötigte so weniger Leim und erzielte eine höhere Haltbarkeit. Das dazu erforderliche Stecheisen wurde hundert Jahre später noch zur Anfertigung der Randeinlagen-Nut benutzt.

Zu dieser Zeit gab es auch noch keine Klötze - das erklärt auch, warum bei den älteren Instrumenten (z.B. bei Gasparo da Salo) die Zargenecken weit ausschweifen: Durch die Verlängerung der Zargenecken vergrößert sich die Kontaktfläche, die so von einer geringen Leimmenge zusammengehalten werden kann. Später wird diese Ecke kleiner und bekommt zur Stabilisierung einen Klotz.

Im 16. Jahrhundert entstehen überall nach italienischem Vorbild kleine Hofkapellen. Auch für die Volksmusiker gibt es mehr und mehr Arbeit. Die ursprünglichen Gebiete des Geigenbaus befinden sich alle an wichtigen Handelswegen, am besten nahe an einer Grenze: Füssen, Mittenwald, Mirecourt, Klingenthal, Bolzano, Cremona, Venedig und vor allem Brescia. Die Musiker kannten damals schon keine Staatsgrenzen und waren immer auf Reisen.

Soweit zur Situation im 16. Jahrhundert - zurück zur Geburt des Cellos und damit zur Verkleinerung der Bratsche. Der Saitenlieferant am Hofe von Mantua schreibt 1591 dem Kammerherrn Cavriani, der auch Leiter der Hofmusik war, daß er außer den normalen Saiten einige andere zum Ausprobieren beigefügt habe: *fatto in modo delle viola da gamba*. Obwohl wir nicht wissen, ob dieser Mann der erste war, der für Geigen und Bratschen umspinnene Saiten vorschlug, wissen wir doch, daß der Erfolg dieser Saite fast revolutionär war und unglaubliche Folgen hatte. Es ist sicher, daß es in Norditalien große Mengen Kupfer und Silber gab - wäre dies nicht der Fall gewesen, müßten wir Antonio Stradivari in einem anderen Land suchen.

In den Jahren nach 1591 werden die Messuren der Geigen und Bratschen standardisiert, d.h. verkleinert: Die Geige auf ca. 36 cm, die kleine Bratsche auf 41,5 cm, die größere auf 43-44 cm und die Tenorbratsche, der frühere Vorläufer des Cellos, bis zu 47 cm.

Auch das Cello entsteht in dieser Zeit: Das erste uns bekannte Cello, ein echter Viersaiter mit noch relativ großem Korpus, wurde 1592 von den Brüdern Antonio und Girolamo Amati gebaut.

Die Höhe der Wölbung geht erheblich zurück. Die dicken Darmsaiten erforderten eine Wölbung, die gleich am Rand begann und sofort anstieg. Seit der großen Zeit der Italiener um 1600 steigt die Wölbung erst gegen Mitte der Decke an, die Instrumente werden also flacher. Was wir heute als herausragende Eigenschaften der italienischen Instrumente bezeichnen - große Tragfähigkeit, direkte Respons -, hängt direkt mit dieser Wölbung zusammen. Diese Wölbung konnte nur entstehen, weil die neuen umsponnenen Saiten leichter ansprachen. Die Entwicklung dieser Instrumente war also unmittelbar von den Saiten abhängig. Akustisch gesehen muß ein Instrument mit dicken, nicht umsponnenen Saiten, um spielbar zu bleiben ziemlich grob gefertigt werden und eine hohe Wölbung haben; es ist daher für virtuoses Spiel völlig ungeeignet. Ein brauchbares Cello konnte also erst entstehen, nachdem die umsponnenen Saiten für Geige und Bratsche verfügbar waren.

Diese Veränderungen wurden immer als typisch für den italienischen Geigenbau betrachtet; sie konnten aber nur durch die neuen Saiten realisiert werden. Dies macht die Identifikation von vor dem Jahre 1590 gebauten Instrumenten sehr problematisch: Zwischen einer Maggini-Bratsche aus der ersten Schaffensperiode (um 1585) und einer Bratsche eines Füssener Meisters ist kaum ein Unterschied zu sehen, und auch die Experten schreiben die Vielfalt von Charakterzügen bei den großen Meistern Maggini, da Salo u.a. immer der fehlenden Präzision bei der Arbeit zu, wenn sie versuchen, uns ein Instrument aus dieser Zeit zu verkaufen. So gilt z.B. die doppelte Einlage als typisches Merkmal für die Arbeit von Casper Bertolotti, gen. Gasparo da Salo; diese Verzierung trifft man ebenso in der Volkskunst Südwestdeutschlands, besonders im Schwarzwald. Auch bei Maggini findet man die doppelte Einlage wieder.

Es gibt kein Instrument aus dieser Zeit, das noch originale Zargenbänder oder Klötze hätte. Das ist nach 400 Jahren Nutzung normal; aber selbst wenn der Innenausbau 300 Jahre alt wäre, könnte man ihn nicht als original bezeichnen. Man kann inzwischen annehmen, daß bis 1590 der Baßbalken und die Decke aus einem Stück gefertigt wurden. Nachdem die Wölbung flacher wurde, war die Ausarbeitung eines ausreichend hohen und stabilen Baßbalkens nicht mehr möglich, also mußte er aus einem zusätzlichen Stück Holz angesetzt werden.

An den wenigen erhaltenen Instrumenten dieser Zeit (z.B. im Freiburger Dom) sieht man, daß der Baßbalken fast in der Mitte lag, und daß die Stimme fast in der Mitte zwischen dem oberen Teil der f-Löcher und der Steg wesentlich tiefer als heute zwischen den unteren Hälften der f-Löcher stand. Nur wenige Instrumente aus der Zeit vor 1590 haben noch diese typische Bauweise - sie dürften also nachgearbeitet sein. Man kann auch nicht feststellen, ob die Decke noch die ursprüngliche Stärke hat.

Einige weitere Daten zum Geigenbau: Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert sind in Füssen laut Steuerregister mehr als 80 Gampen- und andere Instrumentenbauer tätig. Von den vielen Namen, die uns aus den Registern dieser Zeit bekannt sind, habe ich lediglich eine Klingler-Bratsche mit einem Originalzettel gesehen. Sie galt als ein Instrument aus der Maggini-Schule, aber unter dem Maggini-Zettel fand sich der Klingler-Zettel. Vielleicht tauchen durch die allmähliche Aufwertung der frühen Geigenbauer außerhalb Italiens noch einige Originalinstrumente auf, aber man kann wohl sicher sein, daß die meisten Instrumente dieser Zeit anonym produziert wurden und nur weinige Hinweise auf ihre Herkunft geben können. In Norditalien ist die Situation etwas anders: Das älteste Gemälde einer Geige oder Bratsche ist von Gaudenzio Ferrari in Vercelli (um 1530) erhalten. Das älteste einigermaßen authentische Instrument, das wie eine große Geige aussieht (36,5 cm), wurde vermutlich von Pelegriano di Zanetto (Brescia 1532, in Wien erhalten) gebaut.

In Norditalien haben die folgenden *liutario* die Entwicklung der Geigenform vorangetrieben: Giovanni della Corma (Brescia, 1484-1548), Zanetto di Montichiario (Brescia, 1488-1568), sein Sohn Peregrino di Zanetto (Brescia, 1520-1603), Girolamo [di] Virchi (1523-1573) und sein Schüler Gasparo Bertolotti gen. da Salo (1540-1609) und wieder dessen Schüler Giovanni Paolo Maggini (1580-1632) und vor allem Andrea Amati, geboren in Cremona (lt. letzter Forschung) 1506, gestorben wahrscheinlich nach 1580). Von da Salo und Amati wissen wir, daß sie sehr viel für den Export - vor allem nach Frankreich - gearbeitet haben.

Wichtig ist, daß diese Geigenbauer in einer Region arbeiteten, die an einer Nord-Süd-Route gelegen war, und daß Agricola noch 1528 der Geige polnische Herkunft zuschreibt. Es könnte also sehr wohl sein, daß zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Geigen und Bratschen im Norden viel weiter entwickelt waren als im Süden, und daß die Italiener versuchten, sich einer Mode anzupassen, indem sie Arm-Violen (*v. da braccio*) statt der üblichen Bein-Violen (*v. da gamba*) konstruierten.

Nur wenige Instrumente von Andrea Amati haben die Französische Revolution überstanden. Die Instrumente aus der offiziellen Bestellung aus dem Jahre 1565 durch die Mutter Karls IX., Katharina von Medici, weisen ein unglaublich hohes Raffinement auf und sind schon sehr vollkommen. Er baute insgesamt für den französischen Hof 12 Geigen mit der Mensur 36 cm, 12 Bratschen (41,5 cm), 6 Tenor-/Baßbratschen (47 cm) und 8 Baßgamben, 5- und 6-saitige. Seine Söhne haben - allerdings erst nach 1590 - auch noch für Heinrich IV. gebaut.

Gasparo da Salo hat gleichfalls viele Instrumente nach Frankreich exportiert: In einem Brief vertröstet er einen Gläubiger in Brescia damit, daß seine Lieferung nach Frankreich noch nicht bezahlt wurde. Seine Instrumente sind bereits vollkommen und sehr schön. Es ist daher unverständlich, daß diesen beiden großen Meistern, Andrea Amati und Gasparo da Salo, alle möglichen alten Instrumente zugeschrieben werden, die unvollkommen sind und nach unterschiedliche Maßen gebaut wurden.

Auf ein interessantes Detail möchte ich noch hinweisen: Auf fast allen Gemälden, auf denen Musiker mit Geigen abgebildet sind, steht der Steg sehr weit unten, zwischen den unteren Hälften der f-Löcher. Dies bleibt überwiegend so bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die Stegfuß-Spuren müßte man auch nach über 200 Jahren noch sehen können - aber wir finden derartige Spuren, die auf eine niedrige Stegstellung hinweisen, bei alten Instrumenten nur selten. Da aber eine große Zahl von Malern aus verschiedenen Ländern diese Stegposition immer wieder abgebildet hat, läßt dies den Schluß zu, daß nur wenige Instrumente aus dem 16. Jahrhundert bis in unsere Zeit erhalten geblieben sind.

### Die Entwicklung des Bogens im 18. Jahrhundert

Um die Verwandlung des Bogens zwischen 1740 und 1780 besser verstehen zu können, muß man zunächst die Herstellung bis 1740 betrachten. Bis dahin wurden die Bögen in den Geigenbauateliers als wertloses Zubehör hergestellt, für die reichen Kunden kunstvoll angefertigt, für den armen Musiker funktionell und - es handelte sich ja um eine anonyme Arbeit aus einer Ecke des Ateliers - leider nicht auf lange Lebensdauer konzipiert. Man weiß mit Sicherheit, daß es Stradivari-, Guarneri-, Stainer- und Thielke-Bögen gegeben hat. Vor 1740 sind die beliebtesten Materialien Schlangen-, Rosen- und Eisenholz für die Stangen, Elfenbein, Horn, Palisander-, und Eisenholz für den Frosch.

Ist es Zufall, daß das Ende der "goldenen Geigenbauzeit" in Italien (um 1740) synchron verläuft mit der Emanzipation des Bogens und der Bogenmacher? Die reichen adligen Familien und die Kirche sind zu dieser Zeit nicht mehr an einer Vergrößerung der schon existierenden Bestände interessiert, der Export geht

gleichfalls stark zurück. Überall in Europa produziert man jetzt Streichinstrumente, die fast Kopien der Italiener, vor allem von Amati sind, und die für die ortsansässigen Musiker bei weitem ausreichen. Nur die billig und schnell hergestellten Instrumente finden noch Absatz, in Mailand zum Beispiel noch die der Familien Landolfi, Grancino und Testore und in Neapel die der Familien Galiano, D'Espina und Ventapane. Die großen Geigenbauateliers werden so zu Einmann-Betrieben, in denen es keine Zeit mehr für die Anfertigung von Bögen gibt. In Mirecourt sehen wir im Steuerregister unter dem Namen Nicolas Vuillaume den Beruf *archetier* [Bogenmacher] zum erstenmal im Jahre 1748, und schon 1790 gibt es mehr als 40 Handwerker, die den Beruf *archetier* angeben. Sobald Musiker in direkter Verbindung zu den Bogenmachern treten, tauchen endlich die Merkmale auf, die den Übergang vom Barockbogen zum modernen Bogen markieren. Früher saßen die Bogenmacher als zweitklassige Arbeiter in einer Ecke des Ateliers und hatten so keine Kontakte zu den Kunden. Der Bogenmacher ist nun nicht mehr anonym, und der Kunde kann ihm seine Wünsche genau mitteilen. Diese Entwicklung können wir gleichzeitig in allen europäischen Kulturstädten wahrnehmen.

Die französische Revolution hat nicht nur viele Instrumente aus königlichem Besitz (darunter über 60 Instrumente der Familie Amati), sondern auch alle Archive mit den Geburts- und Sterbeurkunden der Stadt Paris zerstört. Man kann aber davon ausgehen, daß die Entwicklung in Paris ähnlich ablief wie in Mirecourt, zumal die meisten in Paris ansässigen Instrumentenbauer aus Mirecourt stammten. Aus England wissen wir dagegen mehr, z.B., daß Edward Dodd 1705 in Sheffield geboren wurde und im Alter von 105 Jahren 1810 in London starb. Sheffield ist zu dieser Zeit die Stadt mit dem königlichen Monopol für die Anfertigung von metallurgischen Produkten: Waffen, Besteck und Uhren. Demnach war Edward Dodd der erste Bogenmacher mit einer soliden metallurgischen Ausbildung (die in dieser Zeit für Präzision stand) und nicht Francois Xavier Tourte, der Uhrmacher war, bevor er der Familientradition folgend Bogenmacher wurde. Der "Übergangsbogen" wird immer länger; da ein unregelmäßig gefertigter langer Bogen aber sehr instabil ist, war die besondere Präzision bei der Fertigung kein Luxus.

Neue Materialien tauchen auf, vor allem das Pernambuko-Holz. *Brasil* oder *Bresil* war schon im 11. Jahrhundert ein teures Pulver aus tropischem Holz, das zur Färbung von Textilien verwendet wurde. In Sevilla haben Araber im Jahre 1221 erstmals *Bresil* benutzt, aus Ferrara stammt ein Nachweis aus dem Jahre 1193. In Wasser gelöst ergibt es eine dunkelrote Farbe, die leicht zu konzentrieren ist und unter Einwirkung von Säure nach dunkelviolett tendiert. Dieses Pulver (*bresil* bedeutet *zu Pulver machen*) wurde von Arabern aus Indien importiert. Bei der Landung in Südamerika trafen Spanier und Portugiesen viele derartige Hölzer an und nannten das Land mit den größten Wäldern *Brasil*. Im Norden, in der heutigen Provinz Bahia, wuchs das dunkelste Holz, das eine unglaubliche Dichte hatte und sich nur schwer bearbeiten ließ. Das beste Holz lieferten Bäume, die im Binnenland unter schwierigen Bedingungen (Trockenheit und Stürme) wuchsen. Das Holz wurde nach Europa transportiert und besonders in den Hafenstädten Venedig, Lissabon, Liverpool, Antwerpen, Amsterdam und LeHavre gelagert. Schon im 16. Jahrhundert fiel dieses Holz wegen seiner großen Wasserbeständigkeit auf, so daß man z.B. für den Transport von Gewürzen Fässer aus Pernambuko baute. Ein Faß besteht aus Holzbrettern, die unter Hitzeeinwirkung gebogen werden, ein Verfahren, das auch heute noch für das Biegen von Bögen angewandt wird.

Sheffield und Mirecourt produzierten im 17. Jahrhundert Textilien - man kannte dort also das Pernambukoholz als Färbemittel. Es war wohl die glückliche Kombination der Wirtschaftszweige Textilindustrie, Metallurgie und Instrumentenbau, welche die Innovationen im Bogenbau begünstigte. Die ursprünglichen Materialien Schlangen- und Eisenholz blieben dennoch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch. Wahrscheinlich hat man das beste Pernambukoholz (es gibt 16 verschiedene Sorten von hellgelb bis dunkelrot) zu Pulver zermahlen, bevor es exklusiv für den Bogenbau verwendet wurde. In

Mirecourt wurde noch bis in die 50er Jahre die Limonade mit Pernambukopulver gefärbt, das aus den Ateliers stammte.

Bis zur Mitte dieses Jahrhunderts dachte wegen des Holzreichtums kaum jemand an die Neuanpflanzung; heute werden die Bäume leider dicht nebeneinander gesetzt, so daß sie schneller wachsen und daher poröses Holz bilden. Die Holzqualität ist aber entscheidend für die Tonproduktion, weswegen ein grober alter Bogen oft besser klingt als ein moderner, präzise gefertigter Bogen aus schlechtem Holz. Erst wenn Material und Handwerk beide von bester Qualität sind (wie bei François Xavier Tourte und seinen Zeitgenossen, bei John Dodd, dem Sohn von Edward Dodd oder auch bei modernen Bogenmachern, die altes Holz verwenden), ist das Resultat phänomenal, was Nervosität, Spritzigkeit, Flexibilität und Saugkraft angeht.

Fétis nennt diesen "Übergangsbogen" auch *Viotti-Bogen* nach dem berühmten Geiger Giovanni Battista Viotti, der 1755 in der Provinz Piemont geboren wurde und 1824 in London starb. Zu dieser Zeit war die Entwicklung aber bereits im Gange: Louis Tourte (und auch Edward Dodd) bauten schon Bögen, die noch heute wegen ihrer Spielqualitäten sehr begehrt sind. Zwar waren sie noch etwas unterschiedlich in der Länge, aber vom Gewicht und von den Spielmöglichkeiten her haben sie alle Eigenschaften des modernen Bogens.

Viotti unternimmt mit seinem Lehrer Pugnani von 1768 an viele Tournées durch Europa, nach Rußland, Polen, Deutschland und Frankreich, bevor er sich auf Wunsch von Marie-Antoinette in Paris 1782 niederläßt. Sein Ruf als Lehrer wächst sehr schnell: Rode, Kreutzer und Baillot zählen zu seinen berühmtesten Studenten. Er eröffnet auch eine Konzertagentur, vor allem für Opernsänger, die er aus Italien nach Paris holt. Die Französische Revolution läßt ihn die ersten Jahre unberührt, aber 1792 muß er plötzlich nach London flüchten, um Verhaftung und Prozeß zu entgehen. In seinem Geigenetui hat er 4 Bögen von François Xavier Tourte, zwei mit Schildpatt und Gold und zwei mit Silber ausgeführt; sie sind heute noch unter dem Namen *ex Viotti* bekannt. Anfangs dirigiert er nur Opern in London, aber 1793 tritt er mit großem Erfolg als Geiger in den *Salomon Concerts* auf, wo er mit Orchester seine Violinkonzerte spielt. Im Jahre 1798 wohnt er einige Zeit in Dresden, geht aber nach London zurück, wo er seine reiche Kenntnis von den angenehmen Seiten des Lebens in einer 1801 gegründeten Weinhandlung in Geld umzusetzen versucht. Im Zuge der Restauration unter Louis Philippe kommt er 1819 als Leiter der Italienischen Oper wieder nach Paris, kehrt aber 1822 zu seinen blühenden Geschäften nach London zurück. Er hatte den Aufenthalt in Deutschland benutzt, um Rheinwein nach England zu exportieren, und in Frankreich gründet er eines der ersten Exportgeschäfte für Bordeauxweine. Er stirbt 1824 in London als erfolgreicher businessman an einer Leberzirrhose.

Wir haben außer den vier erwähnten Bögen keine Beweise, daß François Xavier Tourte und Viotti viel miteinander zu tun hatten, aber weil Rode, Kreutzer und Baillot auch alle Tourte-Bögen besaßen, darf man annehmen, daß sie einander mehr als nur geschäftlich gekannt haben. Es gibt aber Beweise für einen regen Kontakt zwischen dem ältesten Sohn von Edward Dodd, John Dodd, und Viotti. John Dodd wurde 1752 in Sterling, Schottland, geboren, einer Region, die auch für ihre Stahl- und Textilindustrie bekannt war. John Dodd war derart beeindruckt von Viottis Tourte-Bögen, daß er regelrechte Kopien davon anfertigte und damit auf einen Schlag die englische Bogenmacherkunst beförderte. Eine dieser Kopien ist sogar datiert (4.10.93); die Initialen *JB* lassen auf ein Geschenk schließen, vielleicht für Giovanni Battista (*John Baptist*) Viotti? Der Bogen ist - wie für Dodd üblich - zweimal signiert, am Frosch und auf der Stange.

Betrachten wir weiter die Bögen um 1700. Es ist meines Erachtens ein Mißverständnis, davon auszugehen, daß Schraube und Mutter zur Bewegung des Frosches erst am Ende des 17. Jahrhunderts erfunden oder allgemein verbreitet wurden. Der Frosch ist auf einfache Weise entstanden. Wenn man die Haare spannen wollte, gab es zwei Möglichkeiten: entweder wurden die Haare am Kopf

und am Griff mit einem Keil befestigt und durch das Einsetzen des Griffes gespannt, oder die Befestigung erfolgte direkt im Griffstück, das mit einer Metallschleife auf dem gezahnten unteren Ende der Stange mit unterschiedlicher Spannung eingehängt wurde. Das Haar selbst hatte keine besondere Spannung, die Bogenspannung war so groß wie die Spannkraft des Holzes. Um die Haarspannung zu vergrößern und so das gleichzeitige Anstreichen von mehreren Saiten zu verhindern, setzte man unter den Griff einen Holzkeil, der von einer Kerbe gehalten wurde. Dieser Keil wurde für unterschiedlich starke Spannungen in verschiedenen Größen angefertigt und war der Vorläufer des Frosches. Von dem Keil leitet sich die italienisch-französische Bezeichnung *talon* (=Absatz, "etwas Daruntergesetztes") ab.

Die Schraube selbst war anfänglich natürlich in dem selben Material wie die Stange gefertigt, wodurch sie auf Abbildungen nicht zu erkennen ist. Aus dem Jahre 1565 kennen wir aber auch schon Abbildungen, auf denen das Schrauben-Mutter-Prinzip klar erkennbar ist. Daß die Baßgamben-Bögen mit festem Frosch bis ins 18. Jahrhundert überliefert sind, darf nicht als Gegenbeweis dienen, weil auf den entsprechend dicken Stangen tiefer eingekerbt und so der Frosch leichter befestigt werden konnte. Außer Mutter und Schraube gab es beim Barockbogen noch keine Metallteile. Für die neuen Bögen wurden Metallteile aus Silber, Neusilber (oder Legierungen aus beiden), seltener auch aus Gold, benötigt, um dem unteren Teil des Bogens mehr Gewicht zu geben, weil die Stange an Länge und Gewicht zunahm und der Kopf so schwerer wurde. Zur stabileren Spreizung des Haarbündels wurde der silberne Ring erfunden.

Frühe Barockbögen oder "Übergangsbögen" sind für heutige Verhältnisse fast alle kopflastig; dies wurde aber ausgeglichen, weil der Bogen zu dieser Zeit weiter zur Mitte hin gefaßt wurde. Die Kopfplatte wurde aus Ebenholz oder Elfenbein gefertigt, Metallteile dienten oft nur zum Schutz des Kopfes, besonders der langen "Nasen".

[Demonstration einiger Bögen:]

- Louis Tourte: signiert *Tourte L.* (noch ungewöhnlich zu dieser Zeit):  
Elfenbeinfrosch und -schraube,  
"Hammerkopf" (spiegelbildliche Übernahme der Frosch-Form)
- Nicolas Duchêne (Mirecourt):  
ähnliches Prinzip, etwas grober angefertigter Kopf,  
eleganter, kleiner Frosch auf dünner Elfenbeinschiene
- Nicolas Toussaint Lefèvre:  
gleichfalls signiert, modernerer Frosch mit Elfenbeinschraube,  
moderner Kopf, original ohne Kopfplatte
- moderner Bogen:  
(Original-) Kopfplatte aus Elfenbein,  
Elfenbeinfrosch und -schraube (mit Silber)

Die Entwicklung des Bogens ist bei Louis Tourte gut zu erkennen: vom langgezogenen Barockkopf ("Hechtkopf") über den "Hammerkopf" zum modernen Kopf, von der Eleganz des barocken Froschs (ohne Schiene) über einen mit Elfenbeinschiene zu einem Frosch mit Metallteilen, von der reinen Elfenbeinschraube zu der mit Silber verstärkten.

Sein Sohn François Xavier Tourte (\*1750 in Paris, +1835 ebd.) hat eine phänomenale Synthese zwischen Holzarbeit, Metallarbeit und Präzision gehabt, die seine Bögen den Instrumenten Stradivaris ebenbürtig machen.

Aber auch andere Zeitgenossen von Tourte waren an der Entwicklung der Bögen beteiligt:

- Nicolas Toussaint Lefèvre (zwischen 1763 - 89 in Paris)
- Francois Eury (Ende 18. Jahrhundert), Vater von Nicolas Eury  
Konkurrent von F. X. Tourte,  
Erfinder der silbernen Kopfplatte, die hinter den Kopf reicht
- Nicolas Duchène (Mirecourt, +1787)  
ähnliche Entwicklung wie bei Louis Tourte

Daß gewisse Merkmale des "Übergangsbogens" weit bis ins 19. Jahrhundert erhalten blieben (offene Frösche, Schrauben aus einfachem Holz), ist an den hervorragenden Arbeiten von Jean Dominique Ardent (gen. *Grand Ardent*) zu sehen.

[Demonstration einiger Bögen aus dem 19. Jahrhundert:]

- Jean Dominique Ardent: Silberschraube, Silberring,  
Silberfrosch, charakteristischer Hammerkopf (ca. 1855)
- ders.: Frosch ohne Silberschiene
- ders.: runde Stange, ohne Silberteile

Diese Bögen wurden in großer Anzahl für die Konservatorien hergestellt. Später - nachdem sie einen Sammlerwert bekommen hatten - wurden sie überarbeitet und mit neuem Frosch und Silberschraube teurer verkauft. Um die gleichzeitige Existenz unterschiedlicher Formen zu verstehen, muß man sich die damaligen Material- und Herstellungskosten vergegenwärtigen: Heute beträgt der Kostenanteil der Handarbeit an einem Bogen ca. 7/8 gegenüber 1/8 Materialkosten, früher dürfte dieses Verhältnis umgekehrt gewesen sein: Handarbeit hatte keinen Wert, Silber war dagegen sehr teuer. Bei einem Bogen mit Silberausstattung betragen die Materialkosten wohl das Zehnfache der Arbeitslohnes.

Das Silber wurde in kleinen Barren gekauft und dann in stundenlanger Handarbeit auf die gebräuchliche Stärke von ca. 0,2 mm geschlagen. Dickere Bleche erhielt man, indem man die Silberfolie auf Neusilberblech aufschweißte, das dann nochmals gehämmert wurde. Das geschlagene Silber hatte ähnliche Eigenschaften wie Federstahl, so daß auch dünnes Blech eine hohe Haltbarkeit und Reißfestigkeit besaß.

Wie sah der Bratschenbogen von Tourte aus? Weltweit existieren noch ca. 15 Bratschenbögen von Francois Tourte. Die Länge der Stange beträgt wie bei den Geigenbögen 73 cm; der Kopf, oft mit Silberplatte verstärkt, hat eine Breite von 10 mm. Der Bogen hatte mit der zeitgenössischen Seidenbewicklung ein Gewicht von 71 g - heute wiegen sie alle (ohne Bewicklung, mit Haar) 67 g. Das Holz hat in dieser Zeit ca. 2 g Wasser verloren, die Seidenbewicklung wog nochmals 2 g. Dominique Peccatte und seinen Schülern Simon und Henry bauen den Violabogen (bei einem Gewicht von 68-71 g) 1 cm kürzer und den Kopf nur 1 mm breiter als den Geigenbogen. Mit der generellen Verkleinerung der Bratsche im 19. Jahrhundert wurden auch die Bratschenbögen immer leichter, und erst im 20. Jahrhundert kommen die modernen Bogenmacher wieder auf die klassischen Werte von Francois Tourte zurück.

Heinz Berck

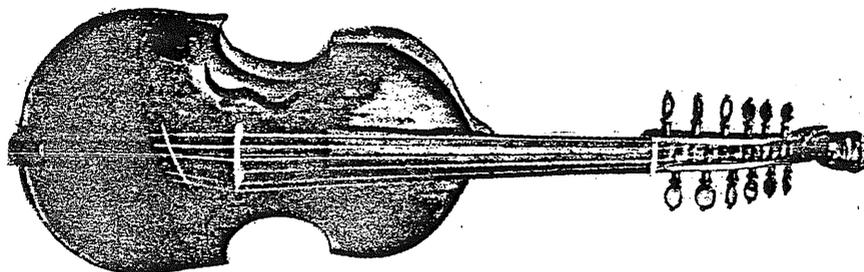
## Die Viola d'amore: Literatur und Aufführungspraxis

Werfen wir mehrere Blicke auf das Instrument und seine Stimmung, seine spieltechnischen Möglichkeiten und Grenzen, seine Geschichte und seine Literatur.

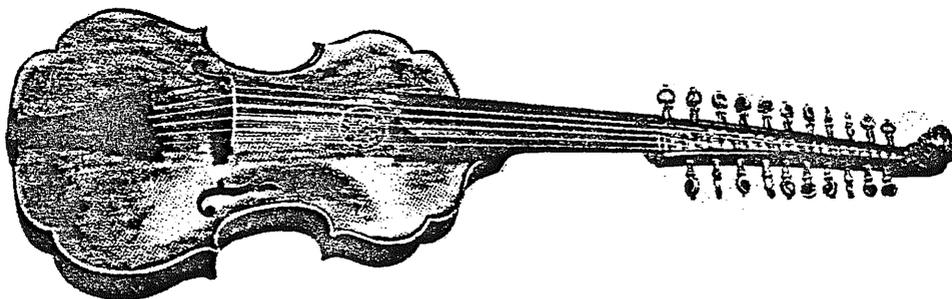
### Das Instrument und seine Stimmung

A Es zeigt sich uns in mehreren Gestalten,

- in der klassischen der *Viola da gamba* ist es von der gewöhnlichen Violine oder Bratsche nur durch ein etwas größeres Corpus, höhere Zargen, breiteren Hals und Griffbrett und einen Steg unterschieden, der rücksichtlich seiner Größe mehr dem Stege eines Violoncells als dem einer Violine gleichkommt", so *Gustav Schilling*, (1838)<sup>1</sup>, oder "dessen Corpus wie eine Bratsche, doch nicht so lang, aber der Boden und Decke drey quehr Finger in der Höhe zu stehen kommt", so *Daniel Speer* (1687)<sup>2</sup>:

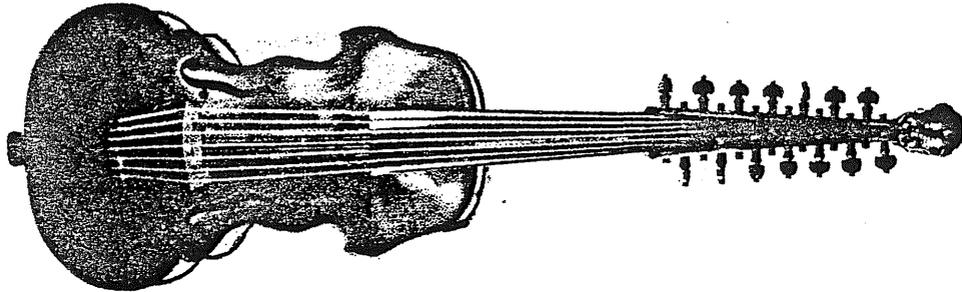


- in der mehrfach geschweiften Form, die  
a) etwa einem "schwachen" Trapez eingeschrieben ist, wie z.B. ein sog. *Englisches Violet* von *Johann Ulrich Eberle*, Prag 1737:



oder

- b) die etwa einem "starken" Trapez einbeschrieben ist, wie z.B. ein anderes Englischs Violet von Schorn, Salzburg 1712:



Alle drei Formen verbindet ein gemeinsames Viola da gamba-Merkmal: der flache, oft mehrfach "gebrochen" gestaffelte Boden; neuere Instrumente haben gelegentlich einen gewölbten Boden. Die Zargenhöhe des Herkunftsinstruments Viola da gamba mußte verringert werden auf die des Viola da braccio-Typs, um die Kinnhaltung zu ermöglichen.

- B. Die Schallöffnungen sind entweder sichel-, schlangen- oder flammenförmig oder sogar F-Löcher, manchmal auch Kombinationen dieser Merkmale. Einer gelegentlichen Rosette unter dem Griffbrett schreibt man einen günstigen Einfluß auf die Erregung der Resonanzsaiten zu, doch sie ist in viel größerem Maße Dekor, das die Decke eher destabilisiert; der Restaurator (m)einer Alletsee-Viola d'amore riet aus diesem Grunde von der Wiederherstellung einer verschlossenen Rosette ab.
- C. Um die Besaitung klarzulegen, müssen wir die lange Zeit erfolgende parallele Entwicklung und Benutzung zweier verschiedener Viola d'amore-Typen erwähnen:
- den resonanzsaitenlosen Typ mit einer Darm- und restlichen Metallsaiten und
  - den Typ mit metallenen Resonanzsaiten und Spielsaiten aus blankem und umsponnenem Darm.

Für den resonanzsaitenlosen Typ gibt es Beispiele aus dem norddeutschen Raum (Christoph Meyer, Danzig 1685; Joachim Thielke, Hamburg 1692/1694/1700; Paul Albrecht, Danzig) und aus dem süddeutschen und italienischen Raum (Paulus Alletsee, München 1710; Giuseppe Gagliano, Neapel 1765). Für den Typ mit Resonanzsaiten stehen zahlreiche Beispiele seit frühestens 1643 (Raphael Mest, Füssen).

Der Wirbelkasten muß aufnehmen: 5 bis 8 Spielsaiten und ca. 6 bis 20 Resonanzsaiten. Er muß entsprechend lang sein, will man die Resonanzsaiten nicht mit Stimmnägeln an der Unterzarge oder hinter dem Wirbelkasten befestigen oder den Wirbelkasten gar zweistöckig anlegen. Die Resonanzsaiten machen ihren Weg durch Löcher oder über eine Brücke im Steg, ohne diesen zusätzlich noch sehr viel stärker zu belasten (Winkel geht stärker gegen 180°); weiter verlaufen sie durch den hohlen Hals. Sie können im Wirbelkasten hinter- oder vorderzügig geführt werden.

- D. Den Wirbelkasten krönt ein Menschen-, Tier-, Engels- oder Amorkopf, oder auch "nur" eine Schnecke.

- E. Der Saitenhalter ist abgeschrägt, um die höher klingenden Saiten in ihrer Gesamtlänge zu verkürzen und bei weniger Spannung auf die gewünschte Tonhöhe zu bringen.
- F. Verfechter eines "Originalklanges" (was man darunter auch immer verstehen mag) spielen oft ohne Kinnhalter und Schulterstütze.
- G. Die Stimmung der Spielsaiten ist nicht unkompliziert und schreckt manchen ab, der mit dem Erlernen des Instruments liebäugelt. Dieser Vorbehalt ist unbegründet:

- Zum einen gibt es seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine sich standardisiert habende D-dur/d-moll-Stimmung, gleichsam eine Hauptstimmung,
- zum anderen ist eine in alten Manuskripten häufig vorkommende Griffschrift jedem Geiger und auch Bratschisten leicht zugänglich. Ja, es gibt einen Gewandhaus-Bratschisten, der sich gar nicht erst die Mühe macht, die Griffschrift ins reale Notenbild zu übertragen; er stellt sich vor, er habe eine in Quinten gestimmte Violine und ein reales Notenbild im Violinschlüssel; er spielt, und es erklingt das Werk in der vom Komponisten vorgeschriebenen Tonart mittels einer dieser Tonart entgegenkommenden Viola d'amore-Stimmung. Nur so ließen sich die von Joseph Friedrich Bernhard Casper Majer 1732<sup>3</sup> genannten 16 verschiedenen Stimmungen bewältigen (a.a.O., S.84):

Verstimmung mit  
neun Linien

Verstimmung mit  
fünf Linien

Dazu kommen noch 7 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Literatur erwähnte Stimmungen, und zeitgenössische Komponisten entwerfen zuweilen weitere, auch solche der Resonanzsaiten. Hans-Helmut Schad propagiert auch für ältere Werke, die nicht für die D-dur/d-moll-Stimmung konzipiert sind, eine von der Stimmung der Discant-Viola da gamba abgeleitete Quart-Terz-Stimmung. Damit ist natürlich die *Marlborough-Sonate* von Karl Stamitz nicht spielbar.

Die vorgeschriebenen Schlüssel sind dann fiktiv und ornamental. Man spricht in diesem Zusammenhang auch gern von *Pseudo-Skordatura*. Wo die fünf Notenlinien dafür nicht ausreichen, hat man

- entweder auf neun Linien erweitert (wie bei der *VII. Partita für 2 Violoncelle* von Heinrich Ignaz Franz Biber)
- oder die tiefen Töne im allerdings oktavierten Baßschlüssel notiert (wie bei der *Marlborough-Sonate* von Karl Stamitz).

Alles in allem: ein interessantes Betätigungsfeld für Musikwissenschaftler und entdeckungsfreudige Spieler. Wer damit dennoch Schwierigkeiten hat, findet genügend in die reale Notenschrift übertragenes Spielmaterial, handschriftlich und im Druck.

## H. Die Stimmung der Resonanzsaiten

- kann einmal betrachtet werden als von den Spielsaiten bzw. der Tonart des Werkes abhängig und also unisono gestimmt; sie
- kann aber auch den dem Hauptdreiklang entfernteren Tönen gerecht werden wollen; dann käme etwa eine diatonische oder gar chromatische Stimmung in Frage.

Sollen die Resonanzsaiten gelegentlich auch mit dem Bogen angestrichen werden, wie z.B. bei *Threnos II* von Oskar Gottlieb Blarr, dann ist ihre Stimmung festgelegt.

## Spieltechnische Möglichkeiten und Grenzen

Die Möglichkeiten sind eng verbunden mit der gewählten Stimmung der Spielsaiten; die Grenzen ergeben sich dort, wo die vorhandene Stimmung ihr nicht auf den Leib geschriebene Akkorde ausschließt. Grundsätzlich sind bei jeder beliebigen Stimmung alle linearen Tonfolgen mehr oder weniger gut ausführbar. Will man möglichst viele leere Saiten für harmonisch-funktionell relevante Töne benutzen, muß die Stimmung der Tonart des jeweiligen Werkes ganz oder wenigstens annähernd angeglichen sein, besonders aber dann, wenn der Spieler improvisierend die Linearität harmonisch abstützen möchte. Beispiele:

- Das *Concerto a-moll* von Antonio Vivaldi muß man der Akkorde wegen auch a-moll-gestimmt spielen;
- das *Concerto A-Dur* von Antonio Vivaldi, linear angelegt, könnte man auch D-Dur-gestimmt spielen.

Von den drei heute zu hörenden Werken verlangt die *Marlborough-Sonate* von Karl Stamitz die D-Dur-Stimmung mit 7. A-Saite; ebenfalls die *Kleine Sonate* op. 25,2 von Paul Hindemith (eigentlich ist hier die "enge" D-Dur-Stimmung vorgeschrieben); *Threnos II* von Oskar Gottlieb Blarr benötigt die nahe verwandte Stimmung d/a/c'/f'/a'/d", dazu aber noch die Stimmung der Resonanzsaiten es/a/c'/cis'/f'/g'/b'. An einem Abend zu spielen, wird man besser zwei verschiedene Instrumente zur Hand haben.

An Beispielen aus allen drei Werken sollen nun die spieltechnischen Möglichkeiten der Viola d'amore aufgezeigt werden:

1. Greifen wir zunächst einmal den Tonumfang ab: von A bis a" ' und höher, also vier Oktaven und mehr, von einer kleinen Terz unter der Bratschen-c-Saite bis zur Höhe einer Violine, oder anders: eine große Sext über dem tiefsten Violoncello-Ton beginnend.

[Stamitz, *Marlborough*, 1. Satz, (T. 113-121)]

2. Bei einer quint-gestimmten Violine wären parallele Quinten ohne weiteres möglich, doch so gut wie ungebrauchlich. Bei der Viola d'amore gibt es nun zusätzlich Terzen und Quartan in der Saitenstimmung und die dementsprechende parallele Zweistimmigkeit.

a) [Stamitz, *Marlborough*, 1. Satz, (T. 1-17)]

Handwritten musical score for three staves in G major and common time. The first staff contains the melody with measures 1-17. The second and third staves provide harmonic accompaniment. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated above the staves.

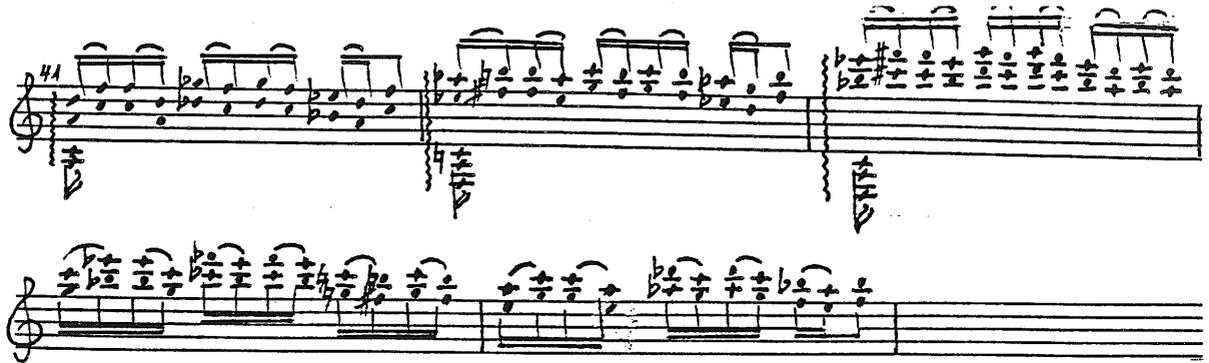
b) [Hindemith, *Kleine Sonate*, 1. Satz, (T. 10-15)]

Handwritten musical score for two staves in G major. The first staff starts at measure 10 and the second at measure 15. The music features complex rhythmic patterns and slurs. A forte (f) dynamic marking is present at the beginning of the first staff.

c) [Hindemith, *Kleine Sonate*, 2. Satz, (T. 41-49)]

Handwritten musical score for three staves in G major. The first staff starts at measure 41. The music is highly complex with many triplets and slurs. Dynamics include mezzo-forte (mf), crescendo (cresc.), piano (p), and mezzo-piano (mp).

d) [Blarr, *Threnos II*, Ciacona (T. 41-45)]



3. Dreiklangstimmung ermöglicht auch natürliche Dreiklangsflageolets, ansonsten ist auch reizvolles Melodiespiel (bei Stamitz) zu finden:

[Stamitz, *Marlborough*, 2. Satz, (T. 76-80) und 5. Satz, (T. 1-6)]



4. Akkorde und Akkordverbindungen

a) Dreiklänge in enger Lage:

[Hindemith, *Kleine Sonate*, 3. Satz, (T. 102-105)]



- b) Dreiklänge in enger Lage mit verdoppeltem Grundton um Ganztöne gerückt und 6 - 7stimmige Akkorde:

[Hindemith, *Kleine Sonate*, 2. Satz, (T. 57-64)]

- c) 7stimmige Akkorde, pizzicato auf- und abwärts:  
[Blarr, *Threnos II, Ciacona*, (T. 28-29)]

- d) Arpeggien in Tonika und Dominante:  
[Stamitz, *Marlborough*, 1. Satz, (T. 95-96 / T. 97-98, Wdh.v. T. 95-96)]

- e) Arco ein- bis zweistimmig mit einstimmigem pizzicato:  
[Stamitz, *Marlborough*, 3. Satz, (T. 38-46)]

Musical score for Viola d'amore, Stamitz *Marlborough*, 3. Satz, measures 38-46. The score is written for two staves in G major. The upper staff contains melodic lines with various articulations and slurs. The lower staff contains accompaniment with frequent pizzicato markings (pizz.) and dynamic markings such as *p* and *tr*.

- f) Arco zweistimmig mit zwei- bis dreistimmigem pizzicato:  
[Blarr, *Threnos*, II, *Aria* (T. 85-91)]

Musical score for Viola d'amore, Blarr *Threnos*, II, *Aria*, measures 85-91. The score is written for two staves in G major. The upper staff features melodic lines with slurs and dynamic markings like *p* and *mf*. The lower staff contains complex accompaniment with multiple voices of pizzicato and dynamic markings such as *mf* and *pp*.

5. Streichen der Resonanzsaiten bei vorgeschriebener Stimmung  
es/a/c'/cis'/f'/g'/b':

[Blarr, *Threnos* II, *Ciacona*, (T. 26 - 27)]

Musical score for Viola d'amore, Blarr *Threnos*, II, *Ciacona*, measures 26-27. The score is written for two staves in G major. The upper staff is marked *arco* and contains melodic lines with slurs. The lower staff contains accompaniment with dynamic markings like *f* and *tr*. The word "Resonanzsaiten" is written across the lower staff.

## II Die Geschichte der Viola d'amore

Die Anfänge sind nicht genau zu fixieren. Es gibt Instrumente mit Metall- und einer Darmsaite, die aus Nord- und Süddeutschland sowie aus Italien stammen, und es gibt Instrumente mit metallenen Resonanzsaiten und Spielsaiten aus blankem und umspannenen Darm, die gebaut worden sind in der meist süddeutschen Tradition der Füssener Meister.

Resonanzsaiten stammen aus dem süddeutschen Raum - aber auch (und zuerst bezeugt!) aus England. Verbindungen sind nicht bekannt. Die Entstehung in England ist quellenmäßig belegt durch Michael Praetorius (1619)<sup>4</sup>. Sie werden aufgrund von Anregungen aus dem Mittleren Orient zuerst der Viola bastarda aufgepfropft, sind aber laut John Playford (1652)<sup>5</sup> bald wieder außer Gebrauch gekommen.

Die älteste nachweisbare Viola d'amore mit Resonanzsaiten aus dem süddeutschen Raum, gebaut von Raphael Mest, Füssen 1643<sup>6</sup>, steht am Anfang einer reichen Produktion vom Füssener Land aus über den gesamten deutschsprachigen Alpenraum bis hin nach Böhmen und Schlesien.

Da das Phänomen der Resonanz bereits 1546 von dem italienischen Arzt Girolamo Fracastorius<sup>7</sup> erstmals beschrieben wurde, ist nicht auszuschließen, daß die Resonanzsaiten etwa zeitgleich und doch unabhängig voneinander sowohl auf der britischen Insel als auch auf dem Kontinent angewandt worden sind. Ähnliche Beispiele solcher Gleichzeitigkeit gibt es auch in anderen Bereichen. Die Verbreitung dieses neuen Typs geschah bei weitem nicht so schnell, wie dies heute geschähe. Die erste Feststellung, daß die Viola d'amore Resonanzsaiten besitzt, trifft Filippo Bonanni (1723)<sup>8</sup>; Johann Christoph Weigel bildet erstmals ca. 1725<sup>9</sup> ein solches Instrument ab.

Johann Sebastian Bach verwendet die Viola d'amore frühestens 1715 (*Tritt auf die Glaubensbahn*, Kantate am Sonntag nach Weihnachten, BWV 152) und spätestens 1733/34 (*Schwingt freudig Euch empor*, Kantate auf den Geburtstag eines Lehrers, BWV 36c); welchen Instrumententyp er besaß, ist zweifelhaft, wahrscheinlich aber den resonanzsaitenlosen.

Wie beide Typen weniger entstanden sind, so aber doch bezeugt werden, ist im Anhang *Entwicklung der Viola d'amore mit/ohne Resonanzsaiten* ausführlicher nachzulesen.

Bis in die 30er Jahre des 18. Jahrhunderts sind sie beide beschrieben, dann aber interessieren sich unsere bibliographischen Informanten nur noch für die Viola d'amore mit Resonanzsaiten, die sich bis heute durchgesetzt und sich auch überwiegend die D-Dur/d-moll-Stimmung zu eigen gemacht hat. Blenden wir deshalb jetzt die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten aus.

Die europäische Geschichte der Instrumente mit Resonanzsaiten beginnt also mit der Beschreibung durch Michael Praetorius im *Syntagma musicum* 1619<sup>4</sup>, in dem es heißt, daß *jetzo in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saitten noch acht andere Stälene [...] liegen, welche mit den Obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen, die dann per consensum zugleich mit zittern und tremuliren [...]*. Von einer Viola d'amore ist aber hier nicht die Rede. Die erste Erwähnung einer Viola d'amore mit Resonanzsaiten stammt, wie bereits erwähnt, von Filippo Bonanni. In seinem *Gabinetto Armonica*, Rom 1723<sup>8</sup>, heißt es: *unter den Darmsaiten befindet sich die gleiche Anzahl aus Metall, die nicht mit dem Bogen berührt werden, aber einen sehr süßen Klang hervorbringen, der die Harmonie der anderen vermehrt*. Eine erste Abbildung erfolgt durch Johann Christoph Weigel. Joseph F.B.C. Majer berichtet in seinem *Museum musicum*<sup>3</sup> auch von zwei verschiedenen Größen: *Es gibt derer zweyerley, grosse und kleine: Die erstern sind theils von grösserer structur als die die Brazzen oder Violen, die kleinen aber wie die Violinen, nur daß*

*das Corpus um ein merkliches vollkommener ist, als jener.* Leopold Mozart erwähnt in seiner *Gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756<sup>10</sup>, auch das sogenannte *englische Violet*: *Die zwölfte Gattung ist das englische Violet, so hauptsächlich von der Viola d'amore nur dadurch unterschieden ist, daß es oben 7. und unten 14. Seyten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangseyten einen stärkern Laut von sich giebt.*

- Das bisher gefundene einzige Werk mit zwei Violettis Anglaise von Joseph Joachim Benedict Münster (1694-1751) ist stimmlich linear geführt, eine bestimmte Stimmung ist nicht angegeben; also noch nicht einmal eine typische Viola d'amore-Stimme! -

Ende des 18. Jahrhunderts geschieht der Viola d'amore Sonderbares: Friedrich August Weber empfiehlt 1789<sup>11</sup> die Entfernung der Resonanzsaiten mit folgender Begründung: *daß, wenn die Darmsaite durch Greifen auf dem Griffbrette verkürzt wird, dies mit der unter dem Griffbrette fortlaufenden Drahtsaite nicht ebenmäßig erfolge, demnach dieselbe, wenn sie nicht unisono mit der Darmsaite klingen kann, entweder gar nicht klingt, oder wenn sie aus eigenthümlicher großer Empfänglichkeit gegen Tonschwingungen dennoch klingt, einen Resonanz von sich geben müsse, der im verhältniß mit der gegriffenen Darmsaite falsch sey.* Für ihn und auch andere sind die Resonanzsaiten also ein teils überflüssiger, teils nachteiliger Zusatz. Diese Meinung hat sich glücklicherweise nicht durchgesetzt.

Doch bald weiß Johann Friedrich Reichardt (1791)<sup>12</sup> leider zu berichten: *die Violen d'amor ... und mehrere dergleichen sanften Instrumente haben sich seit zehn, zwanzig Jahren ganz bey uns verloren.* ---

Die Romantik als Fortsetzung der Klassik mit subtileren Mitteln der Harmonie und differenzierteren Formen konnte der Viola d'amore zunächst keine Heimat mehr sein. Sie hat eine den technischen und klanglichen Möglichkeiten des Instruments adäquate Weiterentwicklung nicht mehr garantieren können. Hinderlich waren sicherlich die inzwischen standardisierte D-Dur-Stimmung sowie die relativ geringen dynamischen Möglichkeiten, aber auch die Entwicklung des Gesamtinstrumentariums mit dem Verlangen nach vielfältigeren Klangfarben - was die Viola d'amore ja noch hätte leisten können- und nach klangstärkeren Instrumenten. Hatte die Viola d'amore bisher nicht Orchesterinstrument werden können, so konnte sie jetzt auch nicht mehr in der Kammermusik neben den neugebauten und z.T. umgebauten, "tonverbesserten" Instrumenten bestehen. Die bisherige Literatur verschwand in den Bibliotheken, die Originalinstrumente wurden zu einem beträchtlichen Teil zu Bratschen reduziert und wenigstens so in unsere Zeit mit relativ heilem Korpus hinübergerettet.

Abgesehen von einigen wenigen Werken des 19. Jahrhunderts (obligate Stimmen in einigen Opern), begann der eigentliche Aufschwung wieder um die Jahrhundertwende. Dies war zunächst die Stunde der Spieler, dann der interessierten Komponisten, der Instrumentenbauer und - der "Notenarchäologen", nicht zuletzt auch die der Theoretiker und Musikschriftsteller, die diese Phase begleitet haben. Besonders starke Impulse gingen dabei aus

- von Paul Hindemith, der die Viola d'amore meisterhaft spielte, Artikel über das Instrument veröffentlichte, manche Kompositionen der Vergessenheit entriß, bezifferte Bässe aussetzte und zwei bedeutende Werke komponierte, die *Kleine Sonate* op. 25,2 und die *Kammermusik Nr. 6* op. 46,1;

- von Louis van Waefelghem, der 1875 in Paris die "Société des Instruments Anciens" (Vielle, Viola da'amore, Viola da gamba, Cembalo) gründete und die alte Musik pflegte;

- von Henri Casadesus, der 1901 mit seiner Gründung einer "Société des Instruments Anciens" ein neues Quartett alter Streichinstrumente schuf, das er sogar ins romantische Orchester zu integrieren gedachte - allerdings erfolglos.

Von großer Bedeutung ist das Werk Paul Günthers, der in Leipzig von ca. 1930 an bis zu seinem Tode 1961 einen Musik-Selbstverlag führte, in dem er bearbeitete

Viola- und Viola d'amore-Musik in einer Reihe *Meisterwerke für Viola d'amore und Bratsche* veröffentlichte.

Großen Einfluß übte auch Karl Stumpf aus Wien seit 1949 aus, der an der Musikhochschule das Spiel auf der Viola d'amore lehrte und eine *Neue Schule für Viola d'amore* 1957 entwarf und veröffentlichte.

Alle diese Impulse riefen zwei Gesellschaften auf den Plan,

- "The Viola d'amore Society", London ab 1967 und die
- "Viola d'amore Society of America", New York/Culver City ab 1977.

Letztere entfaltet seit ihrem Bestehen eine sehr rege Tätigkeit, die wiederum starke Anregungen gibt für Spieler und Komponisten.

Es gibt noch ausreichend alte Instrumente im Originalzustand oder auch restaurierend zurückgebaute, daneben aber auch Geigenbauer, die ganz vorzügliche - und weniger anfällige - neue Instrumente schaffen.

### Die Literatur für die Viola d'amore

Sie wird unermüdlich von vielen Fachleuten geortet und als Manuskript oder Druck zugänglich gemacht. Zeitgenössische Komponisten beziehen das Instrument wieder erfreulich häufig in ihr Schaffen ein.

Eine vom Referenten 1986 im Bärenreiter-Verlag veröffentlichte *Viola d'amore Bibliographie*<sup>13</sup> enthält ca. 1350 Werke von 470 Komponisten in 85 verschiedenen Besetzungen mit differenzierten Quellenangaben. 310 Literaturnachweise bieten reichliche Informationen über das Instrument. Die Zahl der Werke und das Schrifttum sind ständig im Wachsen begriffen.

Die ersten Werke mit Viola d'amore erscheinen Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts, also im Spätbarock. Darunter gleich zwei bedeutende Kompositionen,

- als *Darmstädter Manuskript* die Kantate *Pur al fin gentil viola* von Attilio Ariosti für Sopran, Viola d'amore und Bc. und

- die *Partita VII* aus *Harmonie artificiosa* von Heinrich Ignaz Franz Biber als früher Druck von 1712.

Dann sind es hauptsächlich anonyme und namentlich bekannte Kleinmeister (meistens in Klöstern und Abteien wirkend), die das Instrument in liturgischen Stücken oder in reiner Instrumentalmusik verwenden. Doch auch die bedeutenderen und großen Komponisten beziehen es in ihr kompositorisches Schaffen ein: Georg Albrechtsberger, Johann Sebastian Bach, Franz Benda, Joseph Eybler, Johann Joseph Fux, Florian L. Gaßmann, Giovanni Francesco Giuliani, Christoph Graupner, Johann David Heinichen, Franz Anton Hoffmeister, Pietro Locatelli, Johann Mattheson, Louis Toussaint Milandre, Johann Christoph Pepusch, Johann Christoph Pez und Pezel, Friedrich Wilhelm Rust, Alessandro Scarlatti, Karl Stamitz, Gottfried Heinrich Stölzel, Gg. Philipp Telemann, Giovanni Battista Toeschi, Antonio Vivaldi u.v.a.

Komponisten des 19. und beginnenden 20 Jahrhunderts haben in ca. zehn Opern, mehreren Schulen und wenigen Kammermusikwerken die Viola d'amore über eine beträchtliche Durststrecke hinweg in unser Jahrhundert gerettet und so eine Traditionsbrücke geschaffen, gefolgt von einer anhaltenden Renaissance.

Die stärksten Impulse gaben wohl der historisierende Henri Casadesus mit über 100 Werken und der expressionistische Paul Hindemith. In der Gegenwart sind als Komponisten zu nennen: Paul Angerer, Wolfgang Anton, Oskar Gottlieb Blarr, York Edwin Bowen, Siegfried Borris, Friedrich Cerha, Johann Nepomuk David, Gabriel Fauré, Giorgio Federico Ghedini, Rolf Herberger, Theodor Hlouschek,

Leos Janacek, Peter Kiesewetter, Volker David Kirchner, Rudolf Moser, Wilhelm Österreicher, Ottorino Respighi, Matyas Seiber, Xaver Thoma, Helmut Tzschöckell, Zbigniew Wisziniewski u.v.a.

Die Anstöße sind gegeben, das Interesse der Komponisten und Spieler steigt, der Instrumentenbau schafft neue Instrumente, die Literatur wird weiter erschlossen; da heißt es für die Bratschisten oder auch Geiger: Nicht abseits stehenbleiben, die Viola d'amore ausprobieren, vielleicht annehmen, um dann auch im Orchester spezielle Aufgaben wahrnehmen zu können.

Forderung, Wunsch, Zweckmäßigkeit, Notwendigkeit: Kein Orchester ohne wenigstens einen fähigen Viola d'amore-Spieler. Es darf nicht weiter hingenommen werden, daß beispielsweise die Viola d'amore-Partien in den Opern Janaceks in den hohen Lagen der Solo-Violine und in den tiefen der Solo-Bratsche zugeteilt werden. Und in der Kammermusik gibt es ein reiches und interessantes Betätigungsfeld - gleichsam als Ausgleich zum oft ermüdenden Orchester-Alltag. Seien Sie aber gewiß, daß Sie tüchtig üben müssen und nicht die Meinung Christian Friedrich Daniel Schubarts (1839)<sup>14</sup> teilen dürfen: *Dies Instrument ist so angenehm leicht, daß ein mäßiger Kopf es in 14 Tagen lernen kann.*

Ein Beispiel für zeitgenössische und dem Instrument auf den Leib geschriebene Kammermusik, wenn auch mit einigen technischen Schwierigkeiten versehen: Paul Hindemiths *Kleine Sonate*.

Bringen Sie Hindemiths Enthusiasmus auf, wie er zum Ausdruck kommt in einem Brief an Emma Ronnefeld im September 1922: *Ich habe einen neuen Sport: ich spiele Viola d'amore, ein ganz herrliches Instrument, das ganz verschollen ist und für das nur eine ganz kleine Literatur besteht. Das schönste, was Du Dir an Klang vorstellen kannst; eine nicht zu beschreibende Süße und Weichheit. Es ist heikel zu spielen, aber ich spiele es mit großer Begeisterung und zur Freude aller Zuhörer*<sup>15</sup>.

## Literatur

- 1 Schilling, Gustav, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart: F. H. Köhler, 6. Band, S. 776f, 1836/38
- 2 Speer, Daniel, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst*, Ulm: G. W. Kühnen, 1687, S. 90f,
- 3 Majer, Joseph Friedrich Bernhard Casper, *Museum Musicum, Theoretico Practicum: Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall: G. M. Majer, 1732, S. 83f
- 4 Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II*, Wolfenbüttel: E. Holwein, 1619, S. 48
- 5 Playford, John, *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-Way*, London 1661, 2/1682, Vorwort S. 3
- 6 Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums *Ferdinandeum*, Bd. 49, Jg. 1969, Innsbruck 1969, S. 139
- 7 Fracastorius, Girolamo, *De sympathia et antipathia rerum*, Venedig 1546
- 8 B(u)onanni, (Filippo), *Gabinetto armonico*, Rom: G. Plado, 1722
- 9 Weigel, Johann Christoph, *Musikalisches Theatrum*, Nürnberg: s.a., Facs. NaD Kassel: Bärenreiter 1961
- 10 Mozart, Leopold, *Gründliche Violinschule*, Augsburg: Lotter, 1756, 2/1770, 3/1787, S. 4 der 3. Auflage (Facs. Leipzig: Dt. Verlag für Musik, 1968)
- 11 Weber, Friedrich August, *Abhandlung von der Virole d'amour oder Liebesgeige in Boßler's Musikalische Realzeitung für das Jahr 1789*, II. Bd. Nr. 31ff, Speyer 1789, S. 241
- 12 Reichardt, Johann Friedrich, *Geist des musikalischen Kunstmagazins*, Berlin: F.J. Unger, 1791, S. 91-93
- 13 Berck, Heinz, *Viola Bibliographie*, Kassel: Bärenreiter 1986
- 14 Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 302f, Hrsg. Ludwig Schubart, Wien: Degen 1806 NaD, Stuttgart 1839, NaD von 1806, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft 1969, S. 302f
- 15 Briner, Andres/Rexroth, Dieter/Schubert, Giselher, *Paul Hindemith, Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich: Atlantis Verlag / Mainz B. Schott's Söhne 1988, S. 72

### Die Werke

- a) Stamitz, Karl, *Sonata Marlborough*, Kaiser: *Duos 67 für Viola'amore und Violine* oder *Viola!* Autograph: Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Druck: Wien Musikverlag Ludwig Krenn, 1973 (Karl Stumpf)
- b) Blarr, Oskar Gottlieb, *Threnos II* für Viola d'amore (solo), Druck: Köln, Musikverlage Hans Gerig 1984; 0Edition Gravis, Bad Schwalbach 1984
- c) Hindemith, Paul, *Kleine Sonate op. 25, 2 für Viola d'amore und Klavier*, Mainz: Edition Schott 1929

### Die Instrumente (gespielt)

- a) Viola d'amore 7/7 von Joannes Udalricus Eberle, Prag 1733
- b) Viola d'amore 7/7 von Alfred Coletti, Wien 1926
- c) Viola (Bratsche) von Michael Lindörfer, Weimar 1975

### Die Instrumente (gezeigt)

- a) Viola d'amore 7/6 von Joannes Udalricus Eberle, Prag 1764
- b) Viola d'amore 7/7 von Paulus Alletsee, München 1715
- c) Viola d'amore 7/7 von Albert Lorenz, Markneukirchen 1942

### Bearbeitungen in der Viola-Literatur

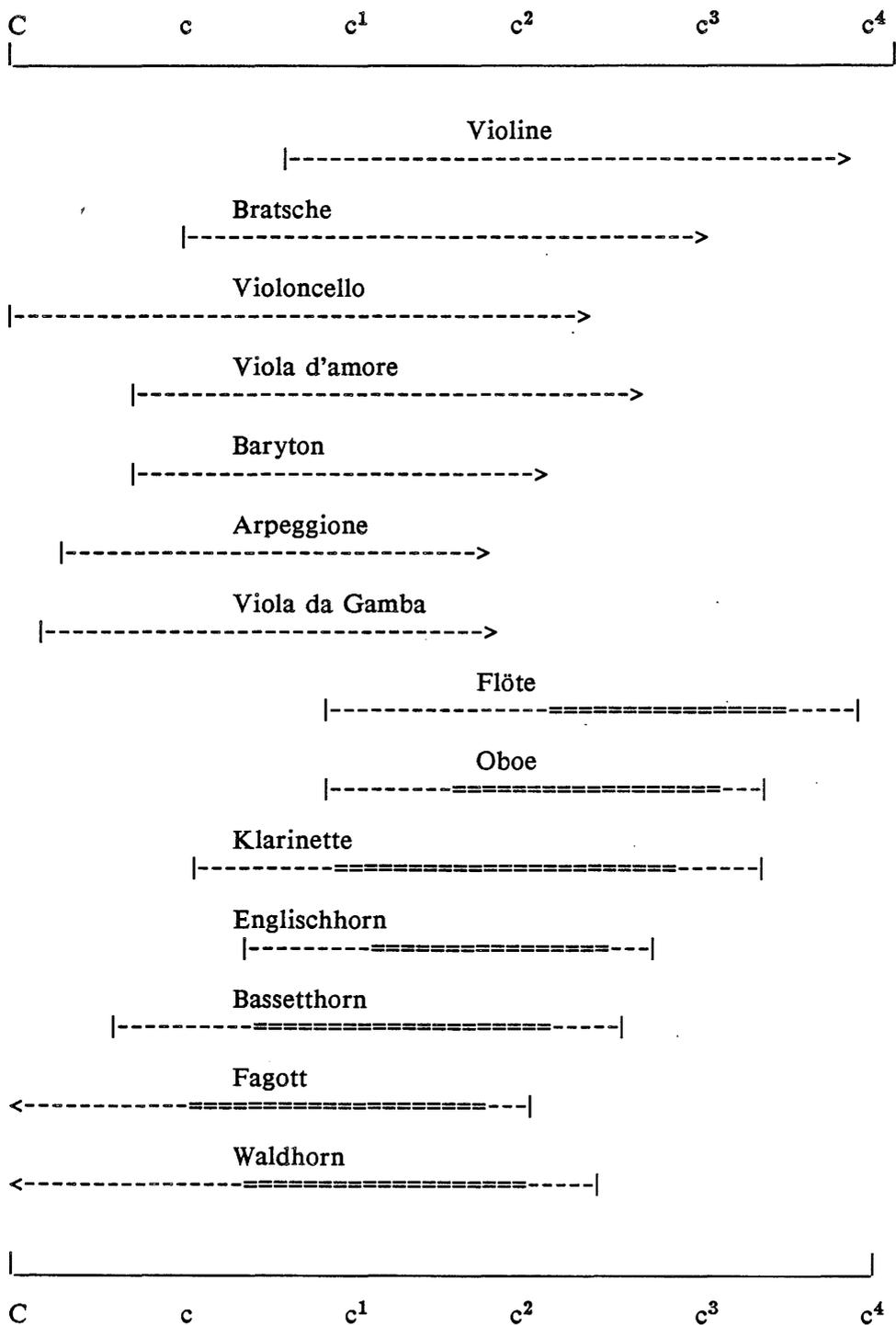
Es mag merkwürdig erscheinen, nach Jahren der Empfehlung, sich doch tunlichst der Originalliteratur für Viola zuzuwenden, nun wieder über Bearbeitungen für dieses Instrument zu sprechen. Jedoch hat sich die Sachlage inzwischen insofern geändert, als man nun einen Gesamtüberblick über das besitzt, was je für die Bratsche geschrieben wurde. Zwar ist nicht ausgeschlossen, daß da und dort noch etwas zusätzlich zutage gefördert wird, davon aber eine wesentliche Veränderung der derzeitigen Situation zu erwarten, ist sicherlich unrealistisch. So weiß man nun, daß - abgesehen vom 20. Jahrhundert, das aber im folgenden nicht diskutiert werden soll - wohl an originärer Musik, in der die Bratsche prominent eingesetzt wird (also nicht größere Kammerensembles) kein Mangel ist, aber auch, daß das meiste davon das Werk zweit- oder gar drittrangiger Komponisten ist, und wenn schon erstklassige Meister für sie schrieben, dann sind diese Stücke in ihrem Gesamtschaffen eher marginal denn zentral zu sehen, man denke etwa nur an Mendelssohns Sonate aus seiner Jugendzeit. Die wirklich große und überzeugende Komposition, wie es beispielsweise eine reife Sonate von Mozart oder Beethoven wäre, wird es also für die Viola nicht geben. Und dies vor dem Hintergrund, daß sich das öffentliche Musikleben - trotz mancher gegenteiliger Bemühungen, die aber meist nicht mehr als esoterische Zirkel zu erfassen vermögen - immer stärker auf einen kleinen Kanon ausgesprochener Meisterwerke einiger herausragender Komponisten beschränkt. Der ambitionierte Bratschist kann da im orchestralen Bereich allenfalls mit Bachs sechstem Brandenburgischen Konzert oder Mozarts Sinfonia concertante mithalten, in denen er aber auf einen Mit-Solisten angewiesen ist, und wenn er einen Abend mit Klavierbegleitung geben möchte, wird er kaum an einer der Brahms'schen Sonaten aus op. 120 vorbeikommen - und die sind eigentlich für Klarinette geschrieben worden, also Bearbeitungen! Wenngleich die Fassung für Viola (und Violine) vom Komponisten selbst erstellt wurde, wird niemand bestreiten wollen, daß sie klanglich wie technisch eben doch weit mehr dem Blasinstrument entsprechen.

Nun sind Bearbeitungen für Viola nicht etwa eine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts, als man einen eklatanten Literaturmangel für dieses Instrument glaubte konstatieren zu müssen, sondern sie begleiten die Bratschenmusik von Anfang an (der hier im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts gesehen wird, als sich die Viola aus ihrer bloßen orchestralen ripien-Rolle, zu der sie das italienische Hochbarock verdammt hatte, zu emanzipieren begann; die polyphone Musik vor 1700 bleibt also außer Betracht). So bot man häufig für die Viola geschriebene Stücke auch für andere Instrumente an, wohl weil die Zahl der potenten Bratscher alleine für einen gewinnbringenden Absatz zu klein war (dies sind zwar originäre Viola-Werke, die aber im folgenden mitbehandelt werden, weil sie zusätzliche Aspekte für die instrumentalen Korrelationen und damit auch den umgekehrten Weg darstellen) oder aber man nannte die Bratsche schon damals als Alternative für andere Instrumente und erweiterte so ihr Repertoire eben durch das Mittel der Bearbeitung. Die Frage der Authentizität ist dabei sehr häufig nicht zu klären. Stammt die Übertragung vom Komponisten selbst, vom Verleger (in eigener Tätigkeit oder als Initiator, von einem - meist unbekanntem - Dritten ausgeführt), von einer völlig anderen Person; erfolgte sie mit oder ohne Billigung des Komponisten? Beantwortbar ist hingegen, ob die Einrichtung noch während der Lebenszeit des Komponisten, nicht allzu lange nach seinem Tode, also noch innerhalb seiner Epoche, oder erst weit im nachhinein angefertigt wurde. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich weitgehend auf die beiden erstgenannten "historischen" Fälle.

Zunächst sei in einem Diagramm der Tonumfang der einzelnen Instrumente dem der Bratsche gegenübergestellt (*Abb. 1, S. 34*). Die Differenzierungen des heutigen Streichinstrumentariums sind wohlbekannt; auf die Fragen der Adaption wird später eingegangen. Von den selteneren Streichinstrumenten entsprechen Viola

d'amore (gängige D-Dur-Stimmung) und mit Einschränkung das Baryton ("Haydn"-Stimmung) der Tonlage der Viola, zumal die ihren Umfang überschreitenden tiefsten Töne nur im akkordischen Spiel Verwendung finden. Arpeggione und Gambe sind hingegen dem Violoncello zuzuordnen.

Abb. 1: Stimmumfang der Instrumente



Bei den Blasinstrumenten, bei denen das beste Register durch eine Verdickung hervorgehoben ist, gehören Flöte und Oboe der Sopranlage der Violine an, während Fagott und Waldhorn am besten dem Violoncello zu korrelieren sind. Im Bereich der Viola liegen Klarinette, Englischhorn und mit gewisser Einschränkung bei den tiefsten Tönen das Bassethorn, wobei besonders auf die Parallelität zur Klarinette hingewiesen sei, deren höchste Töne durch entsprechendes Lagenspiel auch auf der Viola noch reproduziert werden können. Diese Gegebenheiten werden naturgemäß bei der folgenden Diskussion eine große Rolle spielen.

Während die Musik des italienischen Barocks ganz ausschließlich auf die Spannung der brillant oder gesanglich eingesetzten Violinen zum soliden oder bewegten Fundament des Basses angelegt war und so die Alt-Viola (die Tenor-Bratsche wurde völlig ausgeschieden) zu einem bloßen ripien-Instrument (als harmonisches Füllsel, oft gar nur als Verdopplung des Basses) degradiert hatte, hatte sich in West- und Nord-Europa die Baß-Gambe als einzige ihrer Familie ins 18. Jahrhundert hinüberretten können (vom Sonderfall des Pardessus de viole in Frankreich sei abgesehen), und zwar - nachdem sie in der Baßfunktion schon zu Ende des 17. Jahrhunderts vom Cello verdrängt worden war, im wesentlichen als Soloinstrument in der Tenorlage. Während in England die Gambenmusik ziemlich abrupt durch den italienischen Einfluß ein Ende fand und in Frankreich trotz der lange anhaltenden Vorliebe für die Gamben Entsprechendes bislang nicht nachweisbar ist, fand im norddeutschen Raum ab ca. 1725 eine schrittweise Ablösung der Gambe als Mittellageninstrument(!) durch die modernere Bratsche statt.

Stellvertretend hierfür sei Telemann genannt, der in seiner dritten Quartettsammlung (1738) neben Flöte, Violine und Generalbaß noch die Gambe vorschreibt, in seiner vierten jedoch (bei gleichen anderen Instrumenten) die Viola. Jedoch differenziert Telemann sehr genau zwischen beiden Instrumenten, die Alternative *Viola di Gamba di Brace*, die Daniel Speer in der 2. Auflage zu seinem Lehrbuch *Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* (Ulm 1697) umgekehrt (original für Bratsche, Gambe als Alternative) zum ersten Mal gegeben hatte, findet sich bei ihm nur einmal, im Duetto aus dem *Getreuen Musikmeister* (1728/29), ansonsten sind seine Vorschriften immer eindeutig - entweder das eine oder das andere. Bei etlichen seiner Zeitgenossen taucht aber die Alternativmöglichkeit häufiger auf: in der unter dem Namen Händels kursierenden C-Dur-Sonate (Neuausgaben von Bärenreiter und Schott), die eigentlich von dem Nürnberger Johann Matthäus Leffloth (1705-31) stammt (concertierendes Cembalo und *Viola o Gamba*) oder der Sonate Johann Pfeiffers (1697-1761) (concertierendes Cembalo mit *Gamba o Viola* - man beachte den Unterschied in der Priorität zu Leffloth!), sowie in Christian Michael Wolfs (1709-89) Sonate (*Violetta o Viola da Gamba*).

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang der Berliner Konzertmeister Johann Gottlieb Graun (1702/3-71), von dem nicht nur eine Sonate für Viola und concertierendes Cembalo auch in einer (um einen Ton transponierten) Gamben-Fassung vorliegt, sondern vor allem ein Quintetto für *Cembalo concertato, Viola di Gamba, Violino Primo o Flauto, Violino Secondo, Viola o Basso*. Der Titel ist irreführend, denn die Viola geht nicht dem Baß parallel, sondern der Viola da Gamba, die - wie die Reihung schon andeutet - innerhalb des Begleitkörpers zum Cembalo eine hervorgehobene Stellung einnimmt (er nennt auch nicht die in der Partitur mit eigenem System die zweite Violine doppelnde Oboe). Viola da Gamba (oktavierend im Violinschlüssel notiert) und Viola geben auf getrennten Systemen geschrieben dieselbe Stimme wieder und lassen so das Studium der zeitgenössischen Bearbeitungstechnik zu: das Weglassen weniger gut liegender und gehäufte Doppelgriffe und figurative Vereinfachungen für die Bratsche (in denen sich auch das geringere Können der damaligen Spieler dieses Instruments widerspiegelt); die Übertragung der ohnehin oft sehr hoch geführten Viola da Gamba auf die Viola geschieht meist tongleich, scheut aber vor Transposition in die obere Oktave auch dann nicht zurück, wenn der Tonumfang bei der Gambe den der Bratsche nicht unterschreitet, aber die Passage dort in eine ungünstig tiefe Lage geriete:

A handwritten musical score for a quintet, consisting of ten staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The score is densely written with some ink bleed-through and smudges, particularly in the middle section. The staves are arranged in a single column, and the music appears to be for a string quintet.

Abb. 2: J. G. Graun: Quintetto, 1. Satz

1. Takt: Ende eines figurativen Abschnitts; Oktavtransposition der Viola, obwohl der tiefste Ton (c) nicht unterschritten wird.

3. Takt: Vereinfachung der Doppelgriffe in der Viola

The image displays a musical score for the final movement of J. G. Graun's Quintet. It consists of ten systems of staves. The first system shows the original notation with complex sixteenth-note figures. The second system shows a simplified version of these figures. The third system shows the original notation with double grace notes (Doppelgriffe) for the Viola. The fourth system shows a simplified version of these double grace notes. The fifth system is mostly blank with some faint markings. The sixth system shows the original notation. The seventh system shows a simplified version. The eighth system shows the original notation. The ninth system shows a simplified version. The tenth system shows the original notation. The score is annotated with dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Abb. 3: J. G. Graun: Quintetto, letzter Satz

1. und 2. Takt: Vereinfachung der Zweiunddreißigstel-Figuren  
für die Viola in Sechzehntel

7. und 8. Takt: Vereinfachung der Doppelgriffe für die Viola

Diese historisch nachzuweisende Substitution der Gambe durch die Bratsche läßt es durchaus legitim erscheinen, auch andere Gambenwerke für die Viola zu bearbeiten und so für deren Repertoire zu erschließen, wie z. B. die Gambensonaten Bachs oder Telemanns. Der Obertonreichtum der Gambe entspricht ohnehin eher dem helleren Bratschenklang als dem des Cellos; trotzdem sollte man aber im Auge behalten, daß ihr Tonumfang weit mehr dem des tieferen modernen Streichinstruments konform geht. Eine tongleiche Übernahme auf die Viola, wie sie von fast allen Bearbeitern angesichts der häufigen Notierung der Gambenstimme im Alt-Schlüssel vorgenommen wird, rückt das musikalische Geschehen - noch verstärkt durch die Hochtransposition der Baßtöne unter c - auf der Bratsche weitgehend in den klanglich nicht so durchsetzungsfähigen Bereich c - d', in dem insbesondere schnelle Figurationen oft dumpf rumpelnd klingen. Solche Stellen sind viel wirkungsvoller, wenn sie - dem zeitgenössischen Graun'schen Vorbild gemäß - um eine Oktave nach oben verlegt werden. Bei Triosonaten für Gambe und ein weiteres Melodieelement wird dies allerdings aus Gründen der Stimmkreuzung nicht immer machbar sein. Andererseits erlaubt heute die fortgeschrittene Technik des Viola-Spiels eine fast uneingeschränkte Übernahme der Doppelgriff-Passagen - auch längere Terzenketten sind ja durchaus zu bewältigen -, lediglich bei auf die Saitenzahl und -stimmung der Gambe ausgelegten mehrstimmigen Akkorden sind entsprechende Modifikationen unvermeidlich.

Neben der Viola da Gamba bietet es sich primär an, auch die Musik für andere, nicht so häufig gespielte oder gar fast ausgestorbene Streichinstrumente für die Bratsche zu adaptieren. Infrage hierfür kommen Werke für die Viola d'amore, das Baryton und das Arpeggione, obwohl diese von den Komponisten immer instrumenten-spezifisch angelegt wurden (das Viola d'amore-Solo aus Meyerbeers *Hugenotten*, für das auch die Bratschen-Alternative vorgesehen ist, ist dabei Ausnahme). Am unproblematischsten ist angesichts des fast identischen Tonumfangs die Übernahme von Stücken für die Viola d'amore. Die geringere Saitenzahl und deren veränderte Stimmung (Quint- statt Terz/Quart-Abstände) bedingen zwar auf der Bratsche bei schnellen Figurationen und Doppelgriff-Passagen einen erhöhten Schwierigkeitsgrad, der aber heute überwindlich ist. Lediglich Flageolett-Töne bedürfen einer speziellen Lösung. Daß die Viola d'amore den Tonumfang der Bratsche geringfügig nach unten überschreitet, ist hingegen weniger relevant, da diese tiefsten Töne im allgemeinen nur in akkordischem Spiel mitbenutzt werden, das ohnehin für die Viola auszudünnen ist. Selbst ein Stück wie Frank Martins Sonata für Viola d'amore und Orgel läßt sich ohne wesentlichen Verlust technischer Gegebenheiten auf die Bratsche übertragen.

Kann bei Musik für Viola da gamba oder d'amore angesichts der Renaissance dieser Instrumente lediglich die Erweiterung des Bratschen-Repertoires Grund für die Bearbeitung sein, so ist bei solcher für das Baryton und Arpeggione, die als Instrument wohl kaum eine Wiederbelebung auf breiterer Basis erfahren werden, auch die Erschließung dieser Literatur für das heutige Musikleben ein Aspekt. Allerdings beschränkt sich selbst für die Viola di bardone, die auf eine jahrhundertlange Geschichte zurückblicken kann, das hierfür brauchbare Oeuvre auf die Werke, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts für den Baryton spielenden Fürsten Esterhazy geschrieben wurden, von denen wiederum fast einzig die 25 Duos und 138 Trios Joseph Haydns ernsthaft zu diskutieren sind. In der von Haydn verwendeten Stimmung (es gab daneben viele andere mit stark wechselnden Saitenzahlen!) entspricht der Tonumfang des Barytons abgesehen von einer Beschneidung des oberen Bereichs ziemlich genau dem der Viola d'amore und sollte daher gut auf die Bratsche übertragbar sein. Es ist deshalb verwunderlich, daß alle bisherigen Adaptionen dieser Werke - auch die bereits zu Haydns Lebzeiten vorgenommenen - das Baryton durch die Geige ersetzen. Dies wird natürlich durch die oktavierte Schreibweise der Barytonstimme im Violinschlüssel nahegelegt, die diesen Transfer ohne jeglichen Aufwand ermöglicht. Dem tonlichen Spektrum des Barytons würde jedoch die Bratsche sehr viel mehr entsprechen und es wäre den Versuch wert, Barytontrios entsprechend - also für zwei Bratschen und Cello - einzurichten. Das Arpeggione gar lebt allein durch Franz Schuberts

A-Dur-Sonate weiter. Wie sein anderer Name -Gitarre-Violoncello- schon sagt, entspricht Tonlage und -umfang dem Baßinstrument des Geigenstimmwerks, das sicherlich auch für die Wiedergabe dieses Stücks adäquater ist. In gleicher Weise aber, wie sich aus einer analogen Notation die Zuweisung der Barytonstimme in Haydns Trios zu einer Violine rechtfertigt, kann man aus der ebenfalls oktavierenden Schreibung des Arpeggione im Violinschlüssel auch die Übernahme für die Viola gutheißen, die loco geschriebenen Bässe müssen dabei selbstverständlich nach oben transponiert werden.

Die Gegebenheiten bei der kleineren Schwester und dem größeren Bruder der Bratsche, Violine und Violoncello, sind allgemein bekannt: hier die Gleichartigkeit der Spieltechnik bei tonartändernder Quinttransposition nach unten, dort Beibehaltung der Tonart bei Oktavtransposition nach oben. Die Vorteile der ersteren kommen voll zur Geltung, wenn in dieser Art für die Geige geschriebene Solowerke auf die Viola übertragen werden, was nutzbringend von Bachs Sonaten über viele Etüdensammlungen bis zu Paganinis Capricen vorgenommen wurde - allerdings erst in neuerer Zeit, vom Ende des 19. Jahrhunderts an. An historischen Beispielen finden sich lediglich einige Duos für zwei Violinen, wobei aber die Quinttransposition nur bei denen Emanuele Barbellas auftritt, während bei den Duos von Fodor und Walter der Notentext im Violinschlüssel einfach unter gedachtem Altschlüssel und entsprechender Tonartänderung (B-Dur auf der Geige wird C-Dur auf der Bratsche; siehe Abb. 4) zu spielen ist, ein vom Standpunkt der Spieltechnik sicherlich nicht ganz unproblematisches Verfahren; daß dabei die tiefsten Töne der Violine (g und a) nicht vorkommen dürfen, versteht sich von selbst.

*Duo: No. I. Viola Primo:*

*Allegro*  
*Majestoso:*

Abb. 4: J. Fodor: Duos für 2 Violinen; Transkription für Viola  
(Identischer Notentext: B-Dur in der Violine wird C-Dur auf der Viola)  
Kreuz-Vorzeichnungen ursprünglich Auflösezeichen für die Violine (!)

In Kombination mit anderen Instrumenten bedingen Tonartänderungen, gleich welcher Art, natürlich einen erhöhten Arbeitsaufwand durch die Übertragung aller anderen Teile, unter Umständen aber auch zusätzliche Schwierigkeiten, da der Bereich dieser Begleitinstrumente nach unten überschritten werden kann oder zumindest in einem klanglich unbefriedigenderen Register benutzt werden muß (evtl. durch Oktavtransposition auszugleichen). Demgemäß sind hierfür nur wenige Beispiele bekannt: die Brevalsche Bearbeitung des Violinkonzerts A-Dur (transponiert nach D-Dur) von Jarnovick (Giornovichi) und das Quartett für Solo-Violine und Streichtrio von Pierre Rode (Es-Dur nach As-Dur). Hingegen hat man schon frühzeitig versucht - besonders in der Kombination mit Klavier, die Stücke tonartgleich zu übernehmen, zunächst allerdings in Richtung von der Bratsche zur Geige zur Erweiterung der Marktchancen. Beispiele sind die Sonaten von Vanhal und Hummel. Dabei wurde die Streicherstimme z. T. für beide Instrumente im Violinschlüssel notiert, mit gelegentlicher Anweisung zur Oktavierung nach unten für die Viola (Abb. 5).

The image shows a page of musical notation for the last movement of J. B. Vanhal's Sonata in G major. The score is written in treble clef and consists of 15 staves, numbered 50, 62, 77, 90, 105, 124, 140, 154, 166, 178, 191, and 205. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p', 'f', and 'd.c.'. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment with a more active upper voice.

Abb. 5: J. B. Vanhal, Sonate G-Dur, letzter Satz  
 Stimme für Violine und Viola im Violinschlüssel  
 Nach oben wird e" nicht überschritten  
 T. 149-153 und 179/80: Oktavierungen nach unten für die Viola

Da andererseits zunächst für die Geige keine Transpositionsanweisung in die Oberoktave gegeben wird (möglicherweise aber vom Spieler selbständig vorgenommen wurde), scheinen diese Werke in der Violinversion wegen der geringen Nutzung des höheren Tonbereichs unbefriedigend. Ab dem späten 19. Jahrhundert wurden dann zunehmend Violinsonaten tonartgleich auf die Bratsche übertragen. Die dabei notwendigen Transpositionen in die Unteroktave haben aber ihre Tücken, schieben sie doch oft die Streicherstimme mitten in den Bereich des Klaviersatzes, der sie zudeckt.

Zwischen Violoncello und Viola ist die Tonartgleichheit von vorneherein gewährleistet, so daß der Begleitapparat ohne Änderung beibehalten werden kann. Die Verwendung dieser beiden Instrumente nebeneinander ist die bei weitem häufigste, sie wurde schon im späten 18. Jahrhundert weidlich genutzt, zunächst in der Konzert- und Streicher-Kammermusik. Davon zeugen die für Cello wie für Viola eingerichteten Konzerte von Vanhal, Pleyel, Joseph Reicha, Johann Gottfried Arnold oder Merighi ebenso wie die Trios für zwei Violinen und Viola/Cello von Johann Christian Bach bis Georg Wichtl. Dabei geht die instrumentale Doppelfunktion dieser Werke im allgemeinen auf den Komponisten selbst zurück, in manchen Fällen, wie den beiden concertanten Sinfonien von Karl Stamitz oder den Trios von diesem Meister, Rolla und Bruni, kann man - obwohl z. T. nur die Cellostimme im Druck vorliegt! - sogar die Bratschen-Fassung als die primär intendierte (so wie andererseits bei den Cellisten Reicha, Arnold und Merighi als die sekundäre) ansehen. Ab dem 19. Jahrhundert überwiegt dann die - nun eindeutig vom Cello auf die Bratsche adaptierte - Sonate mit Klavier; frühe Beispiele hierfür sind die Werke Onslows, Friedrich Kummers, Goltermanns oder Anton Halms. Obwohl zunächst eine durchgehende Transposition der Cellostimme in die Oberoktave für die Bratsche naheliegend scheint, sollte man dies nicht unbesehen tun. Immer wieder übernimmt das Cello auch Baß-Funktion, und solche Stellen sollte man - wenn irgend möglich - loco lassen, da sonst das harmonische Gefüge gestört wird. Andererseits ist es dem Cellisten dank der Daumenaufsatz-Technik leichter, in höchsten Lagen zu spielen. Auch wenn gut ausgebildete Violaspieler dies heute auf ihrem Instrument nachvollziehen können, ist es im Interesse einer breiteren Nutzung mitunter sinnvoller, auch hier loco zu bleiben. Es versteht sich von selbst, daß solche oktavierenden Wechsel so vorgenommen werden müssen, daß der melodische Fluß nicht gestört wird, auch wenn dadurch längere Strecken in der anderen Position entstehen, als dies von den instrumentalen Gegebenheiten gefordert wäre (Abb. 6 und 7):

Abb. 6: A. Rolla: Notturmo op.II, 1. Satz  
Einrichtung einer Cello-Stimme für Viola  
Aufhebung der Oktavierung, um zu hohe Lage (bis es<sup>3</sup>) zu vermeiden.  
"Melodisch unschädliche" Wechsel an den Pfeilen.

Abb 6a: originale Cellostimme

Abb. 6b: Transkription für Viola

Musical score for Viola transcription, measures 55-61. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with various dynamics and articulations. Measure 55 is marked with a forte *f* dynamic and a  *dolce* marking. Measure 59 is marked with a  *Solo* instruction. Measure 61 is marked with a  *Solo* instruction and a  *dolce* marking. The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *f* and  *dolce*.

Abb. 7: A. Rolla: Notturmo op.II, 2. Satz  
Einrichtung einer Cello-Stimme für Viola; die Baßfunktion des Cellos  
wird durch die loco-Übernahme (soweit möglich) beibehalten.

Musical score for Viola transcription of A. Rolla's Notturmo op.II, 2. Satz, measures 1-19. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with various dynamics and articulations. Measure 1 is marked with an  *Allegretto* tempo. Measure 6 is marked with a  *Solo* instruction. Measure 12 is marked with a  *Solo* instruction. Measure 19 is marked with a  *Solo* instruction. The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and  *Solo*. The score is divided into two parts: "Violoncello (statt Viola)" and "Viola". The "Violoncello" part is marked with  *Allegretto* and the "Viola" part is marked with  *Rondo, allegretto*. The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and  *Solo*. The score is divided into two parts: "Violoncello (statt Viola)" and "Viola". The "Violoncello" part is marked with  *Allegretto* and the "Viola" part is marked with  *Rondo, allegretto*. The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and  *Solo*.

Von den Blasinstrumenten sind Flöte und Oboe dem Sopranbereich zuzurechnen und daher für eine Alternation mit der Viola wenig geeignet. In der Tat kann ich nur eine einzige - späte - Transposition eines Oboenwerks (Schumanns Romanzen op. 92) auf die Bratsche nachweisen. Erstaunlicherweise finden sich aber Adaptionen zwischen Flöte und Viola, natürlich immer unter Oktavierung, und zwar in beiden Richtungen. So liegt ein Flötenkonzert von Johann Stamitz in einer zeitgenössischen Bearbeitung für Viola vor (Neuausgabe bei Peters), wie von Kalkbrenners *Duo op. 63 für Flöte und Klavier* neben einer Violin- und Cello-Fassung auch eine solche für Bratsche publiziert wurde. Andererseits hat der Verleger von Amons *Quartetten op. 18 für Bratsche und begleitendes Streichtrio* die Solostimme in einer Quintett-Fassung (op. 19) auf Flöte und Viola verteilt und dieselben Stücke sogar als Flötensonaten (mit dem der Flöte zugeordneten gesamten Viola-Solopart, während das Klavier die Begleitaufgabe des restlichen Streicherkörpers übernimmt) publiziert, und die *Sonate op. 8* des Barons von Münchhausen erschien um 1800 *pour le Clavecin ou Piano-Forte Avec Accompagnement d'Altoviola ou Flute*, wobei die Flöten- gegenüber der Violastimme nicht unbedeutende Änderungen zeigt.

Vom Stimmumfang kommt von allen Blasinstrumenten - wie schon erwähnt - die Klarinette der Bratsche am nächsten. Initiierend für entsprechende Adaptionen scheint die 1801 bei André unter der Opus-Zahl 107 erschienene Viola-Fassung des Mozart'schen Klarinettenkonzertes gewesen zu sein. Seither wurden bis zu Brahms (1895) und Reger (die viel zu selten gespielte Sonate op. 107, nach Brahms' Vorbild vom Komponisten selbst auch für die Bratsche eingerichtet), ja bis zur Jetztzeit immer wieder Klarinettenwerke auch für die Viola vorgesehen oder umgekehrt (Vanhals 1810 publizierte Sonate - vermutlich ursprünglich für Bratsche, mit alternativer Violine, Klarinette oder Violoncello; Wustrows *Duo concertant op. 7*, 1828 erschienen). In diesen Kontext gehört auch Johann E. Fuß' *Notturmo op. 3 für Viola/Klarinette, 2 Bratschen und Cello* (1805); und spezielle Erwähnung verdient eine Einrichtung des Mozart'schen Klarinetten-Quintetts für Viola und Klavier von Henri Vieuxtemps. Die notengetreue Übernahme ist meist möglich, wenngleich manche auf dem Blasinstrument gut liegende Figuren auf der Bratsche viel schwieriger zu reproduzieren sind. Wohl geht einiges an klanglichem Reiz der Bläser-Fassung in der Viola-Adaption verloren, jedoch bleibt bei musikalisch gewichtigen Werken genügend übrig, um auch die Streicherversion attraktiv bleiben zu lassen, wie sich an den Brahms'schen Sonaten immer wieder erweist.

Englischhorn und Bassethorn, obwohl vom Tonumfang her auch für eine Übertragung auf die Bratsche geeignet, sind aus mangelnder eigener Literatur keine ernsthaften Kandidaten; erwähnt sei aber die Übertragung des Beethoven'schen Trios op. 87 - original für zwei Oboen und Englischhorn - für zwei Violinen und Viola (für die gleiche Besetzungsvariante gibt es auch noch ein Variationenwerk Beethovens).

Obwohl dem Baßbereich zugehörig, kommen auch gelegentlich Adaptierungen von für Fagott geschriebenen Stücken auf die Viola vor. Amons Sextett für Flöte, Fagott/Viola, Violine, 2 Bratschen und Cello sei hier ebenso genannt wie Vanhals' Konzert in F-Dur, Ferdinand Davids *Concertino op. 12* oder Kochs *Rondo-Bolero op. 40*. Andererseits hat Weber sein "Andante und Rondo Ongarese" für Viola und Orchester später nur in der Fassung für Fagott publiziert. Daß bei der Übernahme einer Fagottstimme auf die Viola in die Oberoktav transponiert werden muß, versteht sich von selbst; Stellen mit Baßfunktion, die ähnlich wie beim Cello ein Festhalten der Tonlage verlangen würden, kommen in diesen durchweg konzertanten Werken kaum vor, finden sich aber natürlich reichlich in Mozarts *Divertimento KV Anh. 229* für zwei Klarinetten und Fagott, das in einer modernen Einrichtung für zwei Violinen und Bratsche vorliegt.

Noch beliebter scheint die Übertragung von Kompositionen für das Waldhorn auch für Viola gewesen zu sein. Hier mag die eingeschränkte Beweglichkeit des Blasinstruments der geringen technischen Potenz damaliger Bratschenspieler konform gegangen sein. Dem op. 17 Beethovens sind in dieser Hinsicht Sonaten

Göpferts, Steups und Thurners an die Seite zu stellen, sowie einige kleinere Werke. Auch vom Brahms'schen Horntrio op. 40 existiert eine Bratschenfassung, und in Streicherbearbeitungen von größer besetzter Kammermusik für Bläser und Klavier, etwa der Quintette von Mozart, Beethoven und Kalkbrenner fällt der Viola meist der Hornpart zu, allenfalls angereichert mit einigen Passagen aus den Nachbarpartien von Oboe bzw. Klarinette. Wie bei Cello und Fagott ist auch beim Horn im allgemeinen Versetzung in die Oberoktave angesagt, wenn statt seiner die Viola verwendet wird.

Nur am Rande sei vermerkt, daß in neuerer Zeit auch Werke für Alt-Saxophon bzw. Trompete für Bratsche adaptiert wurden. Ersteres zeigt völlige Identität des Tonumfangs, auch letztere liegt total im Bereich der Viola, wobei allerdings deren tiefste Töne nicht genutzt werden.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß selbstverständlich die Adaption eines ursprünglich für ein anderes Instrument - gleich welcher Art - geschriebenes Stück auf die Bratsche zwangsläufig eine starke Veränderung des Klangbildes nach sich zieht. Ferner ist zu konstatieren, daß eine strikte Gleichheit mit dem Tonumfang der Viola nur selten gegeben ist, uneingeschränkt ist dies nur bei der Klarinette der Fall, nahe kommt ihr die Viola d'amore. Ansonsten sind Transpositionen vonnöten. Diese sollten - vom Spezialfall reiner Violinmusik (ohne andere Instrumente) abgesehen - nur oktavierend vorgenommen werden, wobei folgende Punkte zu beachten sind:

- 1.) führende Stimmen müssen diesen Charakter behalten;
- 2.) es ist das für den vorgeschriebenen Zweck optimale Register der Viola anzustreben;
- 3.) Oktavierungen sind so einzuführen, daß der melodische Fluß nicht unterbrochen wird.

Nicht alle auf dem Markt befindlichen Bearbeitungen entsprechen diesen Forderungen, man sollte also bei ihrer Benutzung eine kritische Prüfung vornehmen und gegebenenfalls entsprechende Modifikationen anbringen.

Sprechen diese Punkte eher gegen den Gebrauch von Bearbeitungen, so glaube ich andererseits gezeigt zu haben, daß derartige Adaptionen die Literatur für die Viola - mehr als die für alle anderen Instrumente - schon vom frühen 18. Jahrhundert an bis in unsere Zeit ständig begleitet haben und oft - wenn nicht gar von ihnen selbst angefertigt - noch zu Lebzeiten der Komponisten erschienen, was zumindest deren Kenntnisnahme, wenn schon nicht Billigung einschließt. Man kann dies als eine musikhistorische Rechtfertigung ansehen, sie auch heute nicht völlig beiseite zu schieben. Dabei kann es sicherlich nicht Ziel sein, die Zahl der Viola-Werke wenig bekannter Komponisten zu vermehren, von solchen haben wir wahrlich genügend als Originale für die Bratsche. Vielmehr wäre zu prüfen, ob damit - neben der Abdeckung von pädagogischen Aspekten, die durch die Übernahme von entsprechenden Violinwerken ohnehin bereits vollzogen ist - nicht eine publikumswirksame Erweiterung des konzertanten Repertoires erzielt werden kann. Man bewegt sich dabei freilich auf schmalen Grat, denn einerseits schränkt dies die Auswahl auf die wenigen Namen großer Komponisten ein, die heute in den Konzertsälen bestimmend sind, andererseits kann man sicherlich nicht solche Werke heranziehen, die so in aller Ohr sind, daß schon die ersten Töne den Vergleich mit der Originalfassung provozieren, der dann wohl ziemlich zwangsläufig ungünstig ausfällt. Immerhin - es schiene mir trotzdem einen Versuch wert zu testen, wie das Mozart'sche Klarinettenkonzert in der Violafassung - durch das frühe Datum der Bearbeitung nicht viel anders zu sehen als so manches andere gespielte "Bratschen"-Konzert -, oder die Einrichtung seines Klarinetten-Quintetts für Viola und Klavier - durch den ja auch nicht völlig unbekannt Namen des Bearbeiters Henri Vieuxtemps ausgewiesen - beim Publikum ankommen würde. Im Bereich des orchester-begleiteten Konzerts sehe ich darüber hinaus kaum noch ein zu erschließendes Potential, wohl aber bei den klavier-begleiteten Werken. Zwar scheint die Klarinettenliteratur mit der sogar von den Komponisten vorgenommenen Adaption der Sonaten von Brahms und Reger weitgehend ausgeschöpft, jedoch könnte der Bereich der ohnehin schon partiell von den

Bratschern genutzten Stücke für Viola d'amore und Gambe noch ausgeweitet werden, und zusätzliche Möglichkeiten eröffnet m. E. noch das Violoncell-Repertoire. Die Cellowerke Beethovens und Mendelssohns - dem gängigen Konzertpublikum kaum vertraut - könnten in dieser Hinsicht ebenso geprüft werden wie die auch von den Spielern des Originalinstruments weitgehend vernachlässigte Sonate von Chopin. Auch die Beethoven'sche Hornsonate, wiewohl vom technischen Anspruch an die Viola nicht sehr hoch, kommt aufgrund ihrer musikalischen Qualität für den diskutierten Zweck in Frage. Der Mangel an substantieller originaler Bratschenliteratur gerade aus Klassik und Romantik könnte so - die Akzeptanz bei Spielern und Publikum vorausgesetzt - zumindest gemildert werden.

## Literatur

Altmann, Wilhelm; *Kammermusik-Katalog*; Neuausgabe F. Hofmeister, Frankfurt (o.J.)

Drüner, Ulrich; *Das Viola-Konzert vor 1840*; in: *Fontes Artis Musicae* 28, 153f. (1981)

Goldberg, Louse und Sawodny, Wolfgang; *Johann Andreas Amon und seine Solo-Werke für Viola*; in *Die Viola* 1979, S. 7f.

Lebermann, Walter; *Das Viola-Konzert vor 1840, Addenda und Corrigenda*; in: *Fontes Artis Musicae* 30, 220f. (1983)

ders.; *Ignaz Joseph Pleyel: Die Frühdru seiner Solo-Konzerte und deren Doppelfassung*; in: *Die Musikforschung* 26, 481f. (1973)

Newman, William S.: *The Sonata in the Baroque/Classic/Romantic Era* (3 Bde.) W. W. Norton, New York (1972)

Sawodny, Wolfgang; *Die Viola-Sonate vom Barock bis zur Frühromantik Teil 1*; in: *Die Viola* 1981/82, S. 25f.

ders.; *Die Viola-Sonaten J. B. Vanhals*; *Die Viola* 1983/84, S. 35f.

Whistling, C. F.; *Handbuch der musikalischen Literatur*, F. Hofmeister, Leipzig Ausgaben 1817 bis 1845

Zeyringer, Frank; *Literatur für Viola*; J. Schönwetter, Hartberg (1985)

Hans Kohlhase

### Paul Hindemiths Bratschenkonzert "Der Schwanendreher" \*

Hindemiths Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester mit dem Titel *Der Schwanendreher* ist heute eines der bekanntesten und beliebtesten Bratschenkonzerte. Hindemith hat dem Werk, das wissen Sie alle, ein naiv erscheinendes, programmatisches Vorwort vorangestellt, das die Rezeption des Konzertes entscheidend beeinflusst, vielleicht aber auch den Zugang zum Verständnis des Werkes bisweilen geradezu verstellt hat. Es heißt dort:

*Ein Spielmann kommt in frohe Gesellschaft und breitet aus, was er aus der Ferne mitgebracht hat: ernste und heitere Lieder, zum Schluß ein Tanzstück. Nach Einfall und Vermögen erweitert und verziert er als rechter Musikant die Weisen, präludiert und phantasiert.*

*Dieses mittelalterliche Bild war die Vorlage für die Komposition.*

Der Titel *Schwanendreher*, der als Etikett zwar Bekanntes suggeriert, aber letztendlich unverständlich bleibt, hat ebenfalls eher von der Beschäftigung mit der Struktur des Stückes und den zugrundeliegenden Liedern abgelenkt. Die Einschätzung, es handle sich beim *Schwanendreher* um ein volkstümlich-harmloses Werk, ist vorherrschend. Symptomatisch ist die folgende Einführung Gerhart von Westermans in *Knauers Konzertführer*: Das Konzert ist "auf alte Volksweisen aufgebaut, unter denen die Tanzweise 'Seid Ihr nicht der Schwanendreher?' dem Schlußteil das liebenswürdig heitere Profil verleiht"<sup>1</sup>.

Der Text der zugrundeliegenden Lieder und ihr Bezug zur musikalischen Faktur wurde erst gar nicht untersucht. Erst vor wenigen Jahren hat Giselher Schubert darauf hingewiesen, wie stark die Komposition mit der politisch-sozialen Situation Hindemiths zur Zeit der Entstehung des Werkes verbunden ist<sup>2</sup>.

Ich möchte im folgenden auf unterschiedliche Bedeutungsgeschichten des *Schwanendrehers* verweisen, insbesondere geht es mir um die These, der *Schwanendreher* sei ein Dokument für Hindemiths innere Emigration. Ich möchte ferner auf die Skizzen Hindemiths zum *Schwanendreher*, auf die zeitgenössische Rezeption und auf Hindemiths Einspielung des *Schwanendrehers* eingehen.

### Der "Schwanendreher" als Dokument einer inneren Emigration

Die These, der *Schwanendreher* könne auch als Dokument einer inneren Emigration Hindemiths aufgefaßt werden, wird sie vermutlich überraschen und skeptisch stimmen. Scheint doch im Rückgriff auf altes deutsches Liedgut eher ein Moment der Anpassung an die ästhetischen Normen der Nationalsozialisten, ein restauratives Element liegen. Untersucht man aber die dem Werk zugrundeliegenden Liedtexte, bezieht sie auf die Satzstruktur und wertet die biographischen und zeitgeschichtlichen Dokumente aus, so finden sich viele Belege für diese These. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, man dürfe den *Schwanendreher* nur noch biographisch-politisch hören.

Um die unterschiedlichen, sich überlagernden Bedeutungsschichten herauszuarbeiten, muß ich etwas weiter ausholen. Ich werde zunächst knapp die politisch-künstlerische Situation, die Lebensumstände Hindemiths zur Zeit der Komposition des *Schwanendrehers* umreißen, dann die Entstehungsgeschichte des Werkes referieren und abschließend auf die Liedtexte und ihr Verhältnis zur Werkstruktur und zur biographischen Situation Hindemiths eingehen.

1. Hindemith war zur Zeit der Komposition des *Schwanendrehers* in einer existenzbedrohenden Situation. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte sich seine Lage schlagartig verschlechtert. Ohne daß ein offizielles Verbot ausgesprochen war, verschwanden seine Werke zunehmend aus dem deutschen

Musikleben mit der Begründung, sie wären "kulturbolschewistisch". Hindemith erhielt als Solist keine Engagements mehr in Deutschland, auch bereits festgesetzte Termine wurden abgesagt. Zwar war Hindemiths Musik auch in der Weimarer Republik massiver Kritik konservativer, rechter Kreise ausgesetzt gewesen, die heftig geführten Kontroversen um die neue Kunst hatten aber seinerzeit keine Folgen für die künstlerische Existenz.

1933, als Hindemiths Gegner die offiziellen Institutionen besetzten, verschärfte sich der Ton der Angriffe. Zunächst glaubt Hindemith noch, die Regierungszeit der Nationalsozialisten sei bald vorbei. Doch zunehmend gerät er zwischen die Mühlen der durchaus nicht einheitlich operierenden Kulturbürokratie der Nazis und deren Exponenten Rosenberg, der ihn mit Hilfe der *NS Kulturgemeinde* kompromißlos bekämpft, und Goebbels, der ihn zunächst noch zu gewinnen sucht.

Bei der Kritik an Hindemith steht - für uns kaum glaublich - "der artistische Wert oder Unwert" seiner Musik "gar nicht zur Diskussion", ausschlaggebend ist der Vorwurf der Charakterlosigkeit. Hindemith sei "immer zeitgemäß im momentanen Sinne gewesen. Er war es in seinen pervertierten Einaktern, unter denen die 'Sancta Susanna' einen Tiefpunkt der Verkommenheit bedeutet, er war es in seinem 'Lehrstück', das er mit dem Kommunisten Brecht schrieb. [...] Wenn Hindemith erkannte, wohin die jeweilige 'Richtung' lief, stellte er sich flugs an die Spitze und machte eifrig mit. Die Anpassung an die neuen Zeitverhältnisse ist keine Wandlung des Charakters, sondern nur eine Umstellung in der Haltung nach außen"<sup>3</sup>.

Doch 1934 schien sich Hindemiths Lage noch einmal zu bessern. Er wurde im Februar in den *Führerrat* des *Berufsstandes der Deutschen Komponisten* innerhalb der neu gegründeten *Reichsmusikkammer* berufen und hatte im März mit seiner Sinfonie *Mathis der Maler* einen durchschlagenden Erfolg. Diese Erfolge riefen aber auch wieder die Neider auf den Plan. Insbesondere Rosenbergs *NS Kulturgemeinde* agitierte gegen ihn. Die Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt, als am 25. November Furtwängler unter dem Titel *Der Fall Hindemith* einen Verteidigungsartikel für Hindemith publizierte und dafür wenig später einer *Tristan*-Aufführung in Anwesenheit von Goebbels und Göring demonstrativen Beifall entgegennehmen konnte. Die staatliche Autorität stand auf dem Spiel und Goebbels rechnete in seiner berühmten Kulturkammerrede vom 6. Dezember mit Hindemith ab, ohne ihn namentlich zu nennen. Hindemith sei ein "atonaler Musiker", der, "um der Sensation zu dienen und dem Zeitgeist nahe zu bleiben, nackte Frauen auf der Bühne in obszönsten und kitschig-gemeinsten Szenen im Bade auftreten" lasse und "sie dabei zur Verspottung eines feigen Geschlechts, das zu schwach ist, sich dagegen aufzulehnen, mit den mißtönigen Dissonanzen einer musikalischen Nichtskönnerei" umgebe (bezieht sich auf eine von Hitler beanstandete Szene aus Hindemiths Oper *Neues vom Tage*). "Technische Meisterschaft" entschuldige nicht etwa, sondern verpflichte. "Sie zu rein motorischer, inhaltsloser Bewegungsmusik" zu mißbrauchen, hieße "des über jeder wahren Kunst waltenden Genius" zu spotten<sup>4</sup>.

*Der Fall Hindemith* hatte zur Folge, daß Furtwängler von seinen Ämtern zurücktrat<sup>5</sup> und Hindemith sich ab 1. Januar 1935 auf unbestimmte Dauer von seiner Professur an der Berliner Musikhochschule beurlauben ließ.

Niederschlag findet Hindemiths persönliche Situation dieser Jahre in der Oper *Mathis der Maler* und in einer Fülle bisher unveröffentlichter Lieder auf melancholische Texte, die in den Jahren 1933-36 entstehen. Auch mehren sich in den Werken Anzeichen einer inneren Emigration. So liegt der *1. Klaviersonate* von 1936 Hölderlins Gedicht *Der Main* zugrunde, das die Sehnsucht des heimatlosen Sängers nach den Ufern des Mains thematisiert.

Die Angriffe auf seine Kompositionen bleiben nicht ohne Wirkung auf Hindemith. In musiktheoretischen Entwürfen wie den Aufsätzen für das *Handbuch der Musik* (1933-35), deren Veröffentlichung unterdrückt wurde<sup>6</sup>, und in den Fassungen des

theoretischen Teils seiner *Unterweisung im Tonsatz*, bemüht sich Hindemith um eine wissenschaftliche Absicherung und selbstkritische Einschätzung seiner Werke<sup>7</sup>. Hindemith will sich Rechenschaft darüber ablegen, daß seine Musik an ewig gültigen Gesetzen partizipiert. Diese theoretischen Arbeiten wirken aber auch auf die Kompositionen zurück, die merklich restaurativer werden.

Anfang Oktober 1936 kommt es erneut zum Eklat, es ergeht ein offizielles Aufführungsverbot für Werke Hindemiths. Begründet wird es mit dem "demonstrativen" Beifall nach der Aufführung von Hindemiths *Violinsonate in E* am 6.10.36 in Berlin durch Georg Kulenkampff und Walter Giesecking. "Es sei politisch untragbar", erfährt Giesecking von Goebbels Staatssekretär Funk, "daß sich die Opposition bei solchen Gelegenheiten sammelt, und eine Aufführung bedeute angesichts der Furtwängler'schen seinerzeitigen Veröffentlichung eine Sensation, die man nicht zulassen könne"<sup>8</sup>. Ein indirektes, wenn auch nicht konsequent gehandhabtes Aufführungsverbot für Werke Hindemiths hat allerdings bereits vorher bestanden<sup>9</sup>. Zu Recht befürchten nun Hindemith nahestehende Personen, er werde jetzt emigrieren<sup>10</sup>. Am 22.3.37 kündigt er seine Berliner Professur und begibt sich auf seine erste Amerikatournee, die der Erkundung neuer Existenzmöglichkeiten dient. 1938 emigriert er in die Schweiz<sup>11</sup>.

2. 1935, im Kompositionsjahr des *Schwanendrehers*, beschäftigt sich Hindemith im ersten Halbjahr vorrangig mit der Vollendung der Oper *Mathis der Maler*, die am 27. Juli "endgültig fertig ist". Unterbrochen wird diese Arbeit von April bis Mitte Mai durch einen Aufenthalt in der Türkei, wo Hindemith im Auftrag der türkischen Regierung das Musikleben neu organisieren soll. Im August entstehen bisher unveröffentlichte Lieder nach Texten von Angelus Silesius und der *Langsame Satz und Rondo* für Trautonium, dessen langsamen Teil Hindemith später in die 2. *Klaversonate* übernimmt<sup>12</sup>. Auch komplettiert er den im Juni entstandenen 1. Satz der *Violinsonate in E* durch einen 2. Satz (fertig am 17. August).

Den Plan, sich ein neues Bratschenkonzert zu schreiben, faßt Hindemith im Zusammenhang mit den Plänen für eine Amerikatournee. Im Vordergrund steht der Gedanke, seine Attraktivität durch eine eigens für Amerika verfaßte Komposition zu erhöhen<sup>13</sup>. Am 5.2.35 informiert ihn sein Verleger Willy Strecker, man schreibe ihm aus Amerika, es sei "jetzt Zeit, an einen evtl. Besuch" Hindemiths in den USA für "1935/36 zu denken" und zwar "sowohl als Dirigent, wie als Violaspieler. Der späteste Termin für eine Entscheidung sei der 1. Juni". Eine solche Tournee müsse aber lange vorbereitet werden. "Für eine Entscheidung" sei "es wohl noch zu früh, aber wir sollten die Möglichkeit immerhin ins Auge fassen, sobald die deutsche Lage [gemeint ist damit u.a. die Uraufführung der Oper *Mathis der Maler*] einigermaßen geklärt" sei. Hindemith ist offenbar einverstanden. Denn in einem weiteren Schreiben vom 27. März teilt Strecker mit, er habe sofort nach Amerika geschrieben und erwarte bis zu Hindemiths Rückkehr aus der Türkei greifbare Vorschläge. Er habe in seinem Brief die Möglichkeit eines neuen Viola-Konzertes von Hindemith erwähnt, "das hoffentlich unter einem guten Halbmond geboren" werde. "Eine schöne Harems-Szene" denke er sich "für dies, wie auch für das Violinkonzert [das Hindemith für Kulenkampff schreiben wollte] als anregendes Pizzikato Intermezzo äusserst effektiv".

Willy Strecker kannte demnach Hindemiths Plan, sich ein neues Bratschenkonzert zu schreiben. Möglicherweise reichen die Anfänge des *Schwanendrehers* sogar bis in das Jahr 1933. Denn das dem 1. Satz zugrundeliegende Lied *Zwischen Berg und tiefem Tal* hält er bereits 1933 in einem Skizzenbuch fest<sup>14</sup>. Hindemiths Schülerin Sylvia Kind berichtet, daß Hindemith eine Vorliebe hatte, in seinem Theorieunterricht "altdeutsche Volkslieder" als *cantus firmi* zu geben. So habe ein Mitstudent Jahre vor dem *Schwanendreher* Variationen über das Lied *Seid Ihr nicht der Schwanendreher* für Harfe und Orchester schreiben müssen. Überhaupt hätten alle Studenten aus Hindemiths Klasse "dieses Lied und das Fugenthema des letzten Satzes [!] 'Der Gutzgauch (Kuckuck) auf dem Zaune saß' [...] einmal unter den Fingern gehabt". Hindemith sei, "indem er solche Themen

durch seine Schüler quasi ausprobieren ließ" ähnlich vorgegangen "wie ein Professor der Physik oder Chemie, dem die Experimente der Studenten zu höherer Erkenntnis" dienten. In ihm "lebte noch jener gute Werkstatt- und Arbeitsgeist der Renaissancemaler, die große Werke von den Schülern vorbereiten ließen"<sup>15</sup>.

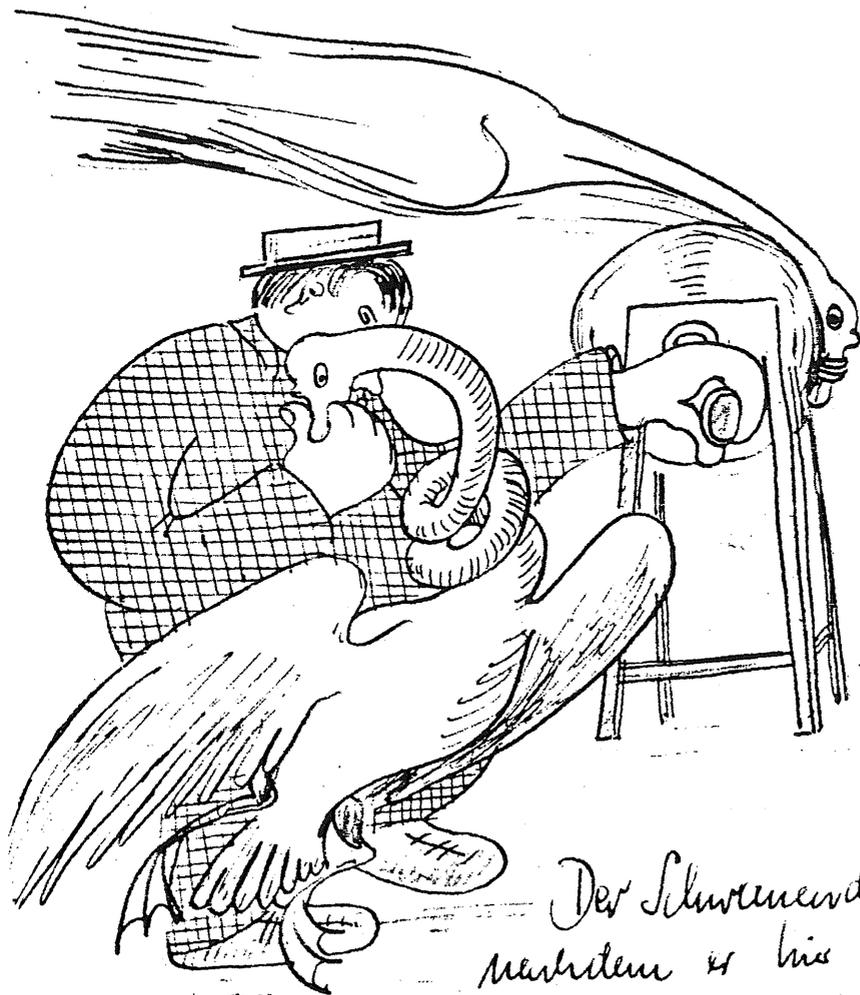
Skizziert hat Hindemith den *Schwanendreher* dann im September 1935 gar nicht weit von hier in Brenden im Schwarzwald, wo er mit seiner Frau vom 5. bis 18. September ein Sommerhaus bewohnte, und in Winterthur, wo er sich vom 18. bis 20. September aufhielt<sup>16</sup>. Wie die Skizzen zeigen, muß der Verlauf der Komposition bereits vor dem Aufenthalt in Brenden bis auf wenige Stellen, auf die ich später eingehe, weitgehend in Hindemiths Kopf fixiert gewesen sein. Auch gibt es Hinweise, daß sich Hindemith auf der dem Aufenthalt in Brenden vorangehenden Fußtour durch den Schwarzwald, die er mit seiner Frau und seinem Verleger Willy Strecker unternahm, bereits mit der Komposition beschäftigte und daß wohl auch sein Verleger in Eigenheiten des Konzertes eingeweiht war. Denn am 25. August schicken die drei an Ludwig Strecker, den Bruder des Verlegers, eine Ansichtskarte. Sie ist gekauft im *Gasthof u. Pension zum Schwanen* in Kälberbronn<sup>17</sup>. Derartige Hintersinnigkeiten liebte Hindemith. Und auf einer undatierten, am 18.9.35 abgestempelten Karte teilt Gertrud Hindemith dem inzwischen wieder zu Hause weilenden Willy Strecker mit: "Ich habe gestern auf dem Hochsitz einen Schwan gesichtet & hoffe ihn noch zu erlegen".

In Winterthur ist das Ehepaar Hindemith Gast des Mäzens Werner Reinhart. Anlässlich dieses Besuchs hat Hindemith Reinhart mit Teilen des *Schwanendrehers* und auch mit den *Silesius-Liedern* bekannt gemacht. Laut Eintrag im Gästebuch (s. Abb. S. 51) komponierte er auch weiter am *Schwanendreher*<sup>18</sup>. In Berlin, wohin Hindemith am 29.9.35 zurückkehrt, entsteht vermutlich nur das Autograph, die Reinschrift des *Schwanendrehers*. Es ist auf "Glaspapier" geschrieben und dient als Druckvorlage der Erstausgabe. Diese ist demnach ein Faksimile des Autographs. Einen Vermerk im *Werkverzeichnis* nach hat Hindemith die Arbeit am Autograph am 13. Oktober abgeschlossen.

Hindemith hat mit der Komposition des *Schwanendrehers* noch gar nicht angefangen, da beginnen bereits die Verhandlungen für die Uraufführung des Konzertes. Hierbei spielt der ursprüngliche Amerikaplan keine Rolle mehr. Die erste Amerikatournee Hindemiths findet erst 1937 statt.

Das Concertgebouw in Amsterdam schreibt Hindemith am 20.5.35, man würde sich freuen, ihn "in der nächsten Saison mal wieder im Concertgebouw zu hören und zu sehen. Hätten Sie ein neues Werk, das wir hier zur Uraufführung bringen könnten? Wären Sie bereit, selbst bei uns zu spielen unter Leitung von Willem Mengelberg, und eventuell auch ein eigenes Werk zu dirigieren?" Als Termin schlägt man den 14. November vor. Gertrud Hindemith antwortet (30.5.35): "Er kommt sehr gerne, vielleicht, wenn alles, was er noch in diesem Sommer zu schreiben hat, fertig wird, können Sie sogar ein neues Stück haben." Am 25.6.35 bestätigt sie dann den 14. November als Konzerttermin und fügt hinzu: "Wegen des zu spielenden Stücks: jetzt arbeitet er seine Mathispartitur zu Ende, das geht bis Anfang August. Dann will er sich zur Erholung ein neues Bratschenkonzert schreiben. Ob das nun bis 14. November schon ausführbar ist, ob es dann noch eine Uraufführung ist, möchte er jetzt nicht bindend versprechen. Er bittet Sie in die Vorankündigung einfach Bratschenkonzert zu setzen. Im Laufe des Sommers sagt er Ihnen dann, ob Sie das Stück bestimmt haben können." Rudolf Mengelberg, der Leiter des Concertgebouw, antwortet (28.6.35): "Ich hoffe sehr, dass das neue Bratschenkonzert zeitig fertig wird und bitte Sie nochmals herzlichst für die Uraufführung Amsterdam im Auge zu behalten."

Hindemith scheint sich aber noch Anfang Oktober auf eine Uraufführung des *Schwanendrehers* in Amsterdam nicht festgelegt zu haben. Er hofft auf eine Aufführung unter Furtwängler in Berlin, die dann allerdings nicht zustande kommt. Hierauf deutet eine Notiz in einem Schreiben W. Streckers an Hindemith vom 3.10.35, die sich auf einen nicht erhaltenen Brief Furtwänglers an Hindemith



Der Schwanendreher,  
nachdem es hier sein  
Wesen geschrieben, darauf besichtigt  
für die dabei ihm festlich gewordene  
Anwesenheit  
Pina Hindemith

27. I. 37.

Abbildung aus dem "Rychenberger Gastbuch"

bezieht: *"Furtwängler-Brief anbei mit Vergnügen zurück. Holland wird also unter diesen Umständen die Uraufführung erhalten"*. Ganz wohl war Furtwängler bei seiner Absage, die ja ohne Kenntnis des Werkes erfolgte, anscheinend nicht, denn am 7.10.35 schreibt er an Gertrud Hindemith aus Wien: *"Würde es möglich sein, dass Ihr Mann hier am 8. und 9. mit Probe am 7. Februar spielt? Um diese Zeit habe ich mit den Philharmonikern ein Konzert und der Vorstand derselben war von dem Projekt, als ich ihm davon sprach, recht angetan"*<sup>19</sup>. Ein eindeutiger Ersatz für einen nicht akzeptierten Berliner Schwanendreher.

Erst am 20.10.35 teilt Hindemith Mengelberg seine definitive Entscheidung mit: *"[...] ich will Ihnen nur kurz mitteilen, daß das Bratschenkonzert, das ich im November bei Ihnen spiele, die Uraufführung ist. Es heisst (falls Sie das vorher ankündigen wollen) 'Der Schwanendreher', Konzert für Bratsche und kleines Orchester, nach alten Volksliedern [...]. Die Partitur wird Ihnen der Verlag in den nächsten Tagen übersenden"*. Am 14.11.35 spielt Hindemith mit dem Concertgebouw Orkest unter Willem Mengelberg seinen Schwanendreher zum ersten Mal. Davor dirigiert er sein *Philharmonisches Konzert*. Die Uraufführung wird von Radio Hilversum übertragen<sup>20</sup>.

Hindemith hatte demnach für das Üben der Solostimme lediglich einen Monat Zeit! Hinzu kommt, daß er zur selben Zeit auch noch an der Erstfassung seiner *Unterweisung im Tonsatz* arbeitet. *"Ich übe fleissig am Konzert"*, teilt er am 6. November Franz Willms, dem Lektor des Schott-Verlags, mit *"es scheint hübsch zu sein. Bekanntlich ist's ja stets etwas gefährlich für Komponisten, den Spielern in die Finger zu geraten. - Das Buch ('Unterweisung im Tonsatz') schreitet ganz gut voran. Den theoretischen Teil habe ich im Groben bald fertig, alles in allem dürfte er im Dezember vorliegen"*<sup>21</sup>.

Am 13.12.35 spielt Hindemith das Werk dann unter der Leitung von Alfredo Casella auch in Turin. Das Konzert wird ebenfalls im Rundfunk übertragen. Die geplante Londoner Aufführung vom 22.1.36 wurde dann wegen des unerwarteten Todes des König Georg V. auf Dezember 1937 verschoben. Hindemith spielte stattdessen seine innerhalb weniger Stunden eigens für das Gedächtniskonzert am 22.1.36 geschriebene *Trauermusik*<sup>22</sup>.

Die endgültige Fassung des *Schwanendrehers* mit einem neu komponierten, virtuoserem Schluß des 3. Satzes erklang am 13.9.36 auf dem Internationalen Musikfest in Venedig zum ersten Mal<sup>23</sup>. Hindemith hat den *Schwanendreher* ungefähr 30 mal öffentlich gespielt. Nicht allerdings in Deutschland. Es gab jedoch Bestrebungen, ihn dort aufzuführen. Ein für den Herbst 1936 geplanter Auftritt Hindemiths beim Musikfest in Dresden hatte aber von Anfang an mit Schwierigkeiten zu kämpfen und fand letztendlich nicht statt<sup>24</sup>. Eine im selben Jahr von Carl Schuricht in Wiesbaden angesetzte Aufführung<sup>25</sup> zerschlug sich ebenso wie die von Telefunken für den Herbst 1936 projektierte Schallplatteneinspielung des *Schwanendrehers*, für die man Furtwängler als Dirigent zu gewinnen suchte<sup>26</sup>. Die kunstpolitische Ächtung des Komponisten und Bratschers Hindemith war der Grund für das Scheitern dieser Planungen.

3. Zu Recht hat Günter Mössmer auf dem Bratschen-Symposium, Innsbruck 1987, betont, die Vorrede des *Schwanendrehers* stehe für *"Hindemiths Biographie"* und habe den *"Charakter einer bekennnishaften Ideologie"*. Die *"Verbindung von Präexistentem [Liedgut] und eigener Erfindung"* impliziere *"die Musikgeschichtsauffassung des Komponisten: Musikgeschichte als musikalisches Zeitkontinuum"*<sup>27</sup>. Hindemiths *Schwanendreher* hat aber offenbar noch weitere Bedeutungsgeschichten. In jüngster Zeit hat Giselher Schubert die Ansicht vertreten, Hindemith verbinde mit dem *Schwanendreher* *"eine Darstellung seiner leidvollen Situation in Deutschland, die durch die Texte und den Charakter der verwendeten Lieder unmittelbar entziffert wird"*<sup>28</sup>.

Daß Hindemith die dem *Schwanendreher* zugrundeliegenden Lieder dem

*Alteutschen Liederbuch* Franz Magnus Böhmes entnommen hat, war in der Literatur bereits vorher angesprochen worden<sup>29</sup> (s. *Tafel 1a/b*, S. 70/71). Auf die Texte selbst und das Verhältnis Text-Musikstruktur war man aber bisher nicht eingegangen. Schubert schreibt: "Das Lied Zwischen Berg und tiefem Tal, das im Kopfsatz verwendet wird, ist ebenso wie das Lied Nun laube, Lindlein, laube aus den Rahmenteilen des zweiten Satzes, ein Lied des Abschiedes, des Schmerzes und der Trennung! Der Gutzgauch (=Kuckuck) aus dem Lied Der Gutzgauch auf dem Zaune saß, aus dem Mittelteil des zweiten Satzes ist in der alten Volkspoesie der Gebrandmarkte, Ausgestoßene, Verhöhnnte, mit Steinen Beworfene. Hindemith arbeitet dieses Lied als ein polternd-spöttisches Fugato aus, das auf dem Höhepunkt abbricht. Hier legt Hindemith in die Bratsche die beiden einzigen Liedzeilen aus dem Lied Nun laube, Lindlein, laube, die sie überhaupt spielt; sie tragen die Texte Nicht länger ich's ertrag bzw. Hab gar ein traurig' Tag. Der Schwanendreher des Schlußsatzes ist der heimatlose Spielmann, der vogelfreie Musikant".

Für Schuberts Deutung lassen sich weitere Belege finden:

- Im 1. Satz greift die Solobratsche von dem in der Koda noch einmal zitierten Lied *Zwischen Berg und tiefem Tal* zweimal die Schlußzeile *der muß ihn fahren lassen* bzw. *Glück ist in allen Gassen* als Zeichen des Abschieds und der Entsagung auf (*Notenbeispiel 1*, S. 72). Es ist das einzige Mal in diesem Satz, daß die Solobratsche das Lied aufgreift<sup>30</sup>! Grundiert wird dieses Zitat beim ersten Mal durch zwei uralte musikalische Trauersymbole, den phrygischen Tetrachord in den Posaunen und den *saltus duriusculus* in der Flöte. Die sich anschließende Kopplung der Köpfe des 1. und 2. Themas wird durchzogen von einem weiteren Trauersymbol der Musikgeschichte, dem *passus duriusculus* in den Hörnern (*Notenbeispiel 2*, S. 73). Beim zweiten Mal ist die Liedzeile in der Bratsche durch einen *break* herausgehoben.
- Das Liedzitat in der langsamen Einleitung (T. 11ff) ist mit seiner abgerissenen Begleitung unüberhörbar als Trauermarsch konzipiert (*Notenbeispiel 3*, S. 74). Bezeichnenderweise hat Willem Mengelberg, der Dirigent der Uraufführung, in seiner Dirigierpartitur über der langsamen Einleitung vermerkt: "TrauerGesang" und beim Orchestereinsatz "kurz wie Trommel / Trauermarsch"<sup>31</sup>. Die Trauermarsch-Rhythmik prägt auch weite Teile des Allegros. Sie ist essentiell für das 1. Thema (*Notenbeispiel 4*, S. 75) und ihre weichere Variante grundiert das 2. Thema (*Notenbeispiel 5*, S. 76). Mengelberg vermerkt beim 1. Thema ausdrücklich, die Viertelschläge sollen "kurz wie Trommel" klingen.
- Im 2. Satz ist das Zitat des Liedes *Nun laube, Lindlein, laube* (T. 35ff) wie ein Orgelchoral instrumentiert und wird dementsprechend feierlich vorgetragen (*Notenbeispiel 6*, S. 77)<sup>32</sup>. Es steht damit in deutlichem Kontrast zu dem eher idyllischen Bratsche/Harfe-Thema, das den Satz eröffnet. Der zwischen beiden Themen, die ja auf spätere Kombination (T. 218ff) angelegt sind, vermittelnde, rhapsodische Teil (T. 21ff) ist geprägt durch chromatische Vorhaltswendungen und jene für Hindemith so typische BACH-Wendung<sup>33</sup>. Schon Hindemiths Zeitgenossen haben die Häufung derartiger Semanteme in langsamen Sätzen Hindemiths als melancholisch und tieftraurig gedeutet<sup>34</sup>. Auch die die 'Choralzeilen' reflektierenden, freieren Einschübe der Solobratsche (T. 39ff) sind durch analoge chromatisch durchsetzte Vorhaltswendungen gekennzeichnet<sup>35</sup>.
- "Hauptzweck" des "heitern, neckischen Liedchens" *Der Gutzgauch auf dem Zaune saß*<sup>36</sup>, ist es laut Erklärung Böhmes "vor Untreue und Verlockung durch lose Vögel zu warnen"<sup>37</sup>. Hindemiths Fugato ist aber keineswegs bloß heiter. Bereits der 3. Fugeneinsatz (T. 94ff) wird nach Moll eingetrübt und der 4. Einsatz (T. 103ff) ist in hohem Maße chromatisch durchsetzt (1. Klarinette, 1. Horn).
- Der 3. Satz enthält Variationen über das Lied *Seid Ihr nicht der*

*Schwanendreher?*, das dem Konzert den Namen gab<sup>38</sup>. Über die Bedeutung des Wortes *Schwanendreher* und auch den Sinn des Liedtextes überhaupt, besteht nach wie vor keine Klarheit<sup>39</sup>. Böhme erläutert<sup>40</sup>: "*Dieses Neck- und Scherzlied mag beim Tanze angestimmt worden sein. 'S c h w a n e n d r e h e r'* scheint ein zur Pflege der Schwane und überhaupt des Geflügels (Str. 2) angestellter Diener bei Burgherrn und an Höfen gewesen zu sein". Im Gegensatz zu den anderen Sätzen nimmt die Solobratsche am Liedgeschehen von Anfang an aktiv teil und beherrscht durch virtuose Varianten und Umspielungen den Ablauf. Die Solostimme des Finales spiegelt Hindemiths Freude an einem wie selbstverständlich ablaufenden handwerklichen Können wider.

- Das Finale bildet mit seiner ausgelassenen Fröhlichkeit einen krassen Gegensatz zum Charakter der vorangehenden Sätze. Derartige unvermittelte Kontraste sind für Hindemiths frühe Werke charakteristisch. Denken Sie nur an den berüchtigten 4. Satz, den 'Maschinensatz' aus der Bratschensolosonate op. 25 Nr. 1, der die miteinander korrespondierenden melancholischen Sätze 3 und 4 auseinandersprengt<sup>41</sup>. Der abrupte Übergang von Trauer und Resignation zu heiterer Lebensfreude spiegelt einen Wesenszug Hindemiths, der durch Selbstbeherrschung, Verslossenheit und die Fähigkeit, sich auf das Notwendige zu konzentrieren, gekennzeichnet ist. Eine Stelle aus einem Brief von 1916 mag dies verdeutlichen. Hindemith berichtet dem Ehepaar Weber, sein Vater sei gefallen. Es heißt weiter<sup>42</sup>:

*"Das ist eine ganz schmerzliche Lücke, die uns der Krieg gerissen hat! Jetzt genug des Traurigen! Sie erfahren wohl auch noch genug davon, und darum ist es gar nicht nötig, daß ich noch lamentiere und Ihnen etwas vorjammere. Der ganze Krieg ist traurig genug und da ist es gut, wenn man dieser ganzen Zeit die 'Singspielhalle des Humors' gegenüberstellen kann; das hilft über vieles hinweg. Ich habe das gut fertiggebracht und deshalb leide ich auch gar nicht unter den trüben Zeiten. Im Gegenteil! Ich habe mich nicht kleinkriegen lassen, war sogar von einer rasenden Arbeitslust besessen und habe es zu manchem schönen Erfolg gebracht."*

Der Rückgriff auf das *Schwanendreher*-Lied erscheint in einem besonderen Licht, wenn man ihn in Bezug setzt zu zwei Dokumenten aus Hindemiths Nachlaß. Zu Weihnachten 1935 verfaßt Hindemith ein bisher unberücksichtigtes und unveröffentlichtes satirisches Gedicht mit dem Titel *Die Geflügelzucht*<sup>43</sup>. In diesem Gedicht geißelt er in Art einer Fabel die musikpolitische Situation seiner Zeit. Hauptpersonen der Geflügel-"Zuchtanstalt" sind u.a. Richard Strauss, der Präsident der Reichsmusikkammer, dem als Vogel Strauss "*die Aufsicht über's Eierlegen anvertraut*" ist, Peter Raabe, der nach dem im Juni 1935 erzwungenen Rücktritt von Strauss Präsident der Reichsmusikkammer ist, als Raabe, Wilhelm Furtwängler als "*vom Erfolg*" verwöhnter Adler, dem man "*für einige Zeit den Hals*" verrenkte, als er "*als Fürsprech*" einer Gans auftrat. Weitere Personen sind u.a. Staatskommissar Hinkel, der Geschäftsführer der Reichskulturkammer, ohne tierisches Pendant und namentlich genannt, sowie Goebbels als "*Chef*". Hindemith selbst tritt bezeichnenderweise als "*Gans*" und "*Eierbolschewist*" auf, als Gans, "*die sich nach Kräften stets bemühte, die Eier der Vollkommenheit zu nähern*", die aber nicht mitbekam, daß ein neuer Eigner die Farm übernahm. Sehr anschaulich schildert Hindemith im folgenden, wie die Gans "*erforscht, was die Weisen über Eier lehren*", und wie sie beginnt, "*vom Gelernten auf die eigenen Leibesprodukte zu schliessen*", um dann eine neue "*Legetheorie*" zu erfinden und "*von diesem Tage an so schöne Eier wie noch nie zuvor*" zu legen<sup>44</sup>.

Daß Hindemith die Hauptfiguren der musikpolitischen Szene privat als Geflügel bezeichnete, geht aus einem ebenfalls unveröffentlichten Brief aus der selben Zeit, vor Weihnachten 1935, an seine Frau hervor<sup>45</sup>. Es heißt dort:

*"Die Musikhelden in Berlin regen mich nicht auf, es wäre ja zu verwunderlich, wenn sich heute noch anderswo als bei der Übermacht Courage zeigte. Lass mal,*

*wir haben doch den dicksten Kopp. Die dunklen Punkte in der Musikgeschichte dieser Zeit sitzen ganz wo anders, man wird mal feststellen können, dass sie als Raben, Hinkel und sonstiges Geflügel den NS Kulturboden bevölkerten."*

Die in Böhmes Liederbuch angegebene Erklärung des Wortes *Schwanendreher* als Geflügelwärter gewinnt im Zusammenhang mit den vorangehenden Äußerungen Hindemiths, der Satzstruktur mit der eindeutigen Dominanz der Solobratsche, sowie dem Kontrast des Finales zu den anderen Sätzen mit ihrer angesprochenen Semantik die Bedeutung einer Wunschvorstellung.

Der politische Frühling ist angebrochen, die Linde laubt und das 'Geflügel' wird durcheinander gewirbelt. Hindemith als Schwanenwärter bestimmt die Richtung.

Erinnern wir uns: Hindemith schreibt den Schwanendreher in einer Zeit, wo ihm in Deutschland weitgehend die Basis für seine künstlerische Arbeit, sei es als Komponist oder auch als Bratscher, entzogen wird, er damit in seiner Existenz bedroht ist. Er schreibt das Stück für den eigenen Gebrauch ursprünglich für eine Amerika-Tournee. Die Gleichsetzung vom Spielmann der Vorrede, der in der Fremde Lieder seiner Heimat ausbreitet, mit Hindemith, der deutsche Volkslieder im Ausland vorstellt, ist demnach sicher nicht abwegig. Der Spielmann als Sinnbild des Heimatlosen und der kulturpolitisch geächtete Hindemith sind identisch.

Daß Hindemith im Titel des *Schwanendrehers* bewußt jeden aktuellen Bezug vermieden und das Sujet in eine nicht konkrete mittelalterliche Welt versetzt hat, entspricht einer Richtschnur seines kompositorischen Schaffens, nach der der Komponist verpflichtet ist, alles Private aus seinen Werken herauszuhalten<sup>46</sup>. Sie entspricht auch seiner Lebenseinstellung, man habe Gefühle nicht zu zeigen<sup>47</sup>.

### Hindemiths Entwürfe zum "Schwanendreher"

Die Entwürfe zum *Schwanendreher* befinden sich in drei Skizzenbüchern. Hindemith schreibt in der Regel vollständige Entwürfe, die weitgehend in einem Zug geschrieben sind und als Particell (sieht aus wie ein Klavierauszug mit Solostimme) meist dem gedruckten Text entsprechen. Sie dienen lediglich als Gedächtnisstütze beim Ausarbeiten und lassen nur wenig Spuren kompositorischer Arbeit erkennen. Der Kompositionsvorgang spielt sich ohne schriftliche Fixierung in der Vorstellung ab, so daß der Kompositionszeitpunkt sehr viel früher liegen kann als die tatsächlich notierten Skizzen.

Die Chronologie der Entwürfe ist nicht mit letzter Sicherheit zu bestimmen. In den vermutlich frühesten Entwürfen zum *Schwanendreher* hält Hindemith das kanonisch geführte *Schwanendreher*-Lied analog zu T. 229 - 247 des Finales fest<sup>48</sup>. Auf der folgenden Seite findet sich eine Skizze zum Kopfsatz. Wir wollen uns diese Skizze näher ansehen (*Notenbeispiel 7, S. 78*). Sie enthält das Hauptthema des Kopfsatzes mit einigen spontanen Verbesserungen und innerhalb dieses Entwurfes die Skizze des Abschnitts der langsamen Einleitung, in dem das Lied *Zwischen Berg und tiefem Tal* eingeführt wird (System 3 und 4). Hindemith hat offenbar von Anfang an geplant, den 1. Satz mit einer langsamen Einleitung zu beginnen. Der Rhythmus der Liedbegleitung verweist sehr deutlich auf den Rhythmus am Anfang des Allegrothemas.

Im Anschluß an diese beiden Themenskizzen hat Hindemith vermutlich das Finale skizziert, es folgen Entwürfe für die Rahmenteile des 2. Satzes und ein erster Entwurf der Fugatoexposition des 2. Satzes. In einem weiteren Skizzenbuch befinden sich der vollständige Entwurf zum Allegro des 1. Satzes, daran

anschließend Entwürfe zur langsamen Einleitung des 1. Satzes, Zweitfassungen von Abschnitten des Rahmenteiles des 2. Satzes und der vollständige Entwurf des Fugatos des 2. Satzes<sup>49</sup>.

Der Allegroteil des 1. Satzes entspricht im vollständigen Entwurf bis T. 173 der Ausgabe. An dieser Stelle hatte Hindemith ursprünglich als Höhepunkt geplant, die drei den Satz tragenden Themen zu kombinieren (*Notenbeispiel 8, S. 79*). Eine Fassung, die er aber noch im Stadium des Entwurfs wieder aufgab. Es ist nicht mit letzter Sicherheit auszumachen, ob die Bratschenkadenz (T. 184ff) auf die geplante Themenkopplung folgen oder den gestrichenen Entwurf ersetzen sollte. Vermutlich das letztere, da sie melodisch auf deren Bratschenpart zurückkommt und zudem die verworfene Themenkopplung nicht ganz ausgearbeitet ist.

Erst nach Abschluß des vollständigen Entwurfs des Allegroteils skizziert Hindemith die langsame Einleitung. Über ihre Gestalt scheint er sich erst während des Kompositionsprozesses klargeworden zu sein. Hindemith beginnt mit einem erneuten Entwurf für den Eintritt des Liedzitats, der sich an die in *Notenbeispiel 7* mitgeteilte Themenskizze zum Kopfsatz anschließt. Der Entwurf bleibt aber Fragment und wird gestrichen (*Notenbeispiel 9, S. 80*). Hindemith reicht zunächst die Takte 174-183 des Kopfsatzes nach, die die erwähnte, wieder verworfene Themenkopplung ersetzen, um dann einen erneuten Entwurf der Liedbegleitung anzuschließen, der die Takte 11-33 umfaßt (*Notenbeispiel 10, S. 81*). Den ihm offensichtlich zu weich erscheinenden Begleitrhythmus verbessert er vermutlich schon bald in Anlehnung an seine früheren Versuche. Erst innerhalb dieses Entwurfs, auf leeren Systemen, skizziert Hindemith nun die Takte 1-10 der Solobratsche (S. [32], Syst. 8/9; S. [33], Syst. 4/5). Es hat den Anschein, als habe Hindemith den solistisch-rhapsodischen Beginn des Konzertes, der ja eine Variante des 2. Themas des Satzes ist, erst nachträglich über den Umweg der Kadenz gefunden.

Den 2. Satz hat Hindemith nicht in einem Stück skizziert, sondern abschnittsweise, wobei die Reihenfolge der Abschnitte nicht der Reihenfolge im Stück entspricht. Werfen wir einen Blick auf einen Abschnitt, den Hindemith in einem zweiten Anlauf umgestaltet hat (*Notenbeispiel 11, S. 82*). Den auf das Bratschen/Harfe-Thema folgenden, zum Liedzitat überleitenden Teil (T. 22ff), der im Gegensatz zum real erklingenden Bratschenthema kontemplativ, gewissermaßen auf einer anderen Bewußtseins-ebene eine innerliche Stimmung wiedergibt, hat Hindemith im ersten Entwurf, wenn auch weitgehend tongetreu, so doch rhythmisch völlig anders konzipiert. Statt im 2er- steht er im 3er-Takt, dazu ist das Tempo erheblich schneller, auch fehlen die Harfenarpeggien noch. Ebenso war Hindemith sich über die Verzahnung der Choral- bzw. Liedzeilen mit den kommentierenden Bratscheneinsätzen noch nicht klar. Erst im zweiten Anlauf scheint er aus einem Nacheinander zur Verzahnung übergegangen zu sein (siehe die Zeichen X X auf S. [83], Syst. 7/8). An einigen Stellen (T. 40ff, 48ff, 56ff) sind die Bratschen-Kommentare auch bereits in einen 2er-Takt verbessert. Den korrespondierenden Abschnitt T. 240ff skizziert Hindemith dann bereits im 2er-Takt, im übrigen aber rhythmisch analog (*Notenbeispiel 12, S. 83*). Der Notentext weicht allerdings von der Endfassung noch erheblich ab.

In dem anderen Skizzenbuch hat Hindemith dann, nach Fertigstellung des vollständigen Entwurfs zum Kopfsatz, die angesprochenen Abschnitte analog zur Ausgabe umgearbeitet. Er befürchtet wohl, daß der Duktus dieser Teile zu atemlos würde und damit die Ruhe des Satzes störte. Der dramaturgische Aufbau des Rahmenteils mit den Stationen lyrisches Lied, erregt-betroffene, innere Reflexion, Bläserchoral mit kommentierenden Einschüben ist aber in der Endfassung m.E. weit weniger ausgeprägt und verliert an Stringenz.

Aus dem ersten Entwurf für das Fugato des 2. Satzes hat Hindemith das Themengerüst in der Ausgabe nahezu beibehalten, lediglich der 3. Themeneinsatz in der Oboe kommt zwei Takte früher (*Notenbeispiel 13, S. 84*). Hindemith eliminiert aber die ihm dann wohl doch zu lautmalerischen, idyllischen

Kuckucksrufe im 1. Kontrapunkt (System 2 und 6) und verwirft den etwas barock erscheinenden 2. Kontrapunkt (System 4 und 6). Wie klar er sich von Anfang an über die Länge des Fugator bzw. des Satzes war, zeigt eine Taktübersicht innerhalb des ersten Entwurfs des langsamen Teils, die der späteren Proportion entspricht.

Den Schluß des Finales hat Hindemith mehrfach abgeändert. Bis zur 10. Variation entspricht der vollständige Entwurf der Ausgabe. Die ursprüngliche 11. Variation verwirft Hindemith aber offensichtlich sofort (sie ist nicht rekonstruierbar, da Hindemith ein Blatt mit dem Anfang der Variation aus dem Skizzenbuch herausriß; nur die letzten 8 Takte sind erhalten) und ersetzt sie durch die Wiederholung der um einen Ganzton tiefer transponierten ersten 10 Takte (T. 103-113) der 4. Variation. Eine von der heutigen Ausgabe abweichende 12. Variation mit dem nahezu vollständigen Thema in der Solostimme beendet das Stück. In dieser Fassung wurde der *Schwanendreher* uraufgeführt und auch gedruckt.

Im Sommer 1936, nach Abschluß des von ihm selbst angefertigten Klavierauszugs, ersetzte Hindemith diese ursprüngliche 12. Variation durch den uns bekannten, brillanteren Schluß, der mit der expressiven Chromatik in der Solostimme (T. 289 ff) und in den Hörnern (T. 306 ff) auch wehmütige Züge aufweist<sup>50</sup>. Zu diesem neuen Schluß existieren in einem weiteren Skizzenheft mehrere Versionen<sup>51</sup>.

### Die zeitgenössische Rezeption des "Schwanendrehers"

Hier geht es vor allem um die Rezension von Konzerten, in denen Hindemith den *Schwanendreher* spielte. Leider liegen mir nicht von allen Konzerten Rezensionen vor<sup>52</sup>. Äußerungen von Kritikern sind ambivalent. Sie spiegeln einerseits die Rezeptionserwartungen der Kritiker wieder, die in Anbetracht ihres Einflusses aber durchaus auch stellvertretend für die Strömungen der Zeit angesehen werden können, falls sie nicht einfach haltlos polemisieren, sie beleuchten andererseits aber auch Sachverhalte, die in den Kompositionen selbst anzutreffen sind. Allen Rezensionen gemeinsam ist die außerordentlich positive Beurteilung des Bratschers Hindemith. Die Komposition wird dagegen durchaus unterschiedlich beurteilt. Der Rezensent des *De Standaard* (Amsterdam) schreibt anlässlich der Uraufführung, die Musik sei "in jeder Hinsicht so erstklassig, daß sich Hindemith erneut an die Spitze der modernen Komponisten" gesetzt habe. Das Konzert sei "so fein und zart wie eine Miniatur"<sup>53</sup>.

Die Rezensenten der Londoner Aufführung vom 6.12.37 sind dagegen weniger begeistert. Man muß diese Kritiken aber vor dem Hintergrund der spezifischen englischen Bratschenmusik sehen, die noch deutlich in der Spätromantik verankert ist. Der Rezensent des *Chronicle* spricht von einer merkwürdigen, sowohl fantastischen als auch naiven Komposition, von der ihm der 2. Satz am besten und originellsten erscheine, der 1. Satz ein Abmühen um etwas, was dann allerdings nicht komme<sup>54</sup>. Der Kritiker der *Times* findet dagegen nach dem ziemlich grauen und düsteren 1. Satz und dem etwas sentimentalen langsamen Satz das Finale am unterhaltsamsten, voll von lebendigem Rhythmus und eigensinnigen Harmonien<sup>55</sup>. In der *Sunday Times* wird gefragt, ob die etwas mühselige Behandlung der Volkslieder als Fuge und Variation ihrer wahren Natur entspräche. Fühle man nicht erneut, daß Hindemiths Verstand mit einer solchen Leichtfertigkeit arbeite, daß ihm jedes Sujet recht sei<sup>56</sup>?

Ausgesprochen negativ ist auch die Reaktion der Tagespresse auf die Wiener Aufführung vom 24.2.37. In den *Wiener Neuesten Nachrichten* wird die unverkennbare "Wendung zum Tonalen" hervorgehoben, die sich aber hauptsächlich darauf beschränke "im Volksliedsatz [...] nicht zu weit vom rein bestimmten Wesen solcher Musik abzukommen; kadenzierende Schlüsse" träten "mit verhüllter Miene an, das Unisono" sei "noch zur Schlußbildung da und dort nötig. Motorisches, Romantisches, Spielerisches, das sich aus dem Instrument, dessen Hindemith sich mit absoluter Meisterschaft bedient, wie improvisatorisch

ergibt, sind noch immer unentwirrbar verbunden, ohne daß man doch von einer Einheit des Stils sprechen könnte. Die einst große Brutalität des Motorischen" [...] sei "geringer geworden; das Improvisatorische stiller, vielleicht ärmer, das Romantische, das in den langsamen Sätzen Hindemiths von je seine heimliche, geduldete Stelle" habe, sei "nicht mehr so trüb", gelange "aber doch nicht zu einer klaren Gestalt, zu reinem Gesang [...]. Das Mißtönige, das mehr in einem eigenwilligen als in einem naturgemußten Grad den Klang des 'Schwanendrehers'" bestimme, stoße ab, "um so mehr, als es eben nicht stark genug" sei "zu fesseln". So bleibe nur "wieder die Probe einer starken, aber irgendwie weglosen, verrannten Begabung"<sup>57</sup>.

Joseph Marx konstatiert im *Neuen Wiener Journal* die "Sauce à la Hindemith", mit der die alten deutschen Volkslieder serviert würden, brenne "so scharf auf der Zunge, daß man nicht viel von den verklungenen Weisen" verspüre. "Hinter dem gewählt geheimnisvollen Titel" entdeckt er "den längst bekannten Hindemith, etwas gemäßigter, mit historischem Brauchtum". Dennoch bereite er "viel Vergnügen. Wie er gleichgültig droben" stehe und "wacker drauf los" geige "als ginge ihn die ganze Sache nichts an. Ein wunderbarer Instrumentalist, ein hochbegabter Mensch. Irrtum, Absicht? Und die Rücksichtslosigkeit, mit der er den Leuten allerlei zumutet, ist geradezu köstlich. Parteigänger von früher klatschten begeistert und verständnislos. Wie sollten gerade sie das Rätsel lösen, warum eine so grundgescheite Partitur so trocken, beinahe schulmeisterlich klingt. Merkwürd'ger Fall..."<sup>58</sup>

Besonders interessant im Zusammenhang mit der These von der im *Schwanendreher* chiffrierten inneren Emigration Hindemiths ist die Deutung des 2. Satzes durch den Musiktheoretiker Hans Kayser. Kayser, der 1933 Deutschland verlassen hatte, war u.a. Schüler von Humperdinck und Schönberg gewesen. Ihm ging es um die Wiederbelebung pythagoreischer Gedanken, um die Erneuerung der Lehre von der harmonikalen Ordnung der Welt. Kayser hatte vor 1935 Briefkontakt mit Hindemith gehabt<sup>59</sup>. am 19.2.36 hörte er die Übertragung des *Schwanendrehers* aus Genf und schrieb unter dem Eindruck an Hindemith:

*"Dieser II. Satz Ihres Schwanendrehers gab mir zum erstenmal jenen engen, starken und innerlichen Kontakt zu Ihrem Werk, von dem ich, sonderlich nach dem Vorangegangenen (Matthys usw.) wusste, dass er kommen werde. Er ist eines der tiefsten, seelischsten Stücke moderner Musiksprache, umrahmt von einer knochigen, oft witzig schrulligen, oft ernsthaft deutenden Ausdrucksweise der übrigen Sätze. Geradezu erschüttert hat mich, ich scheue es nicht zu sagen, das urdeutsche Element in diesem II. Satz. 'Mir gab ein Gott zu sagen was ich leide' könnten Sie drüberschreiben, aber es ist mehr: die ewige Tragik des guten, über die engstirnigen Pfähle seiner Penaten hinausstrebenden Deutschen, die Trauer über die Schändung, Selbstentmannung eines Volkes, dem man inniger angehört als alle die heute so laut schreien, und eben dadurch: das Hinauswachsen in die ewige Norm des übernationalen Kunstwerkes.*

*Vielleicht muß es bei uns Deutschen, Musikern, Dichtern, Denkern immer so sein: die Abgründe unseres ahasverischen, wohl nie endigenden Volkswerdens, immer wieder von finsternen Gewalten inhibiert, treibt ganz von selbst zu Spitzenleistungen, schon aus Selbsterhaltungstrieb. Es ist genau der Punkt, der uns mit dem guten Judentum verbindet, ja identifiziert: hier das Geistige, Menschliche als Ausdruck 3000jähriger 'unmenschlicher' Geschichte, bei uns das Musikalische, Künstlerische u. produktiv-Denkerische als Ventil dämonischer völkischer Selbstvernichtung. Eine unfassbare demiurgische Grotteske will es, daß ausgerechnet diese beiden Völker, zum Sehen berufen, zum Schauen bestellt ----*

*Nun, den Satz brauche ich nicht zu vollenden. Vielleicht bleibt er ewig Fragment.-*

*Mir altem groben Kerl liefen gestern tatsächlich ein paar Tränen herunter, als Ihre Bratsche in wunderbaren Tönen und Weisen die ehrwürdigen Normen des Choral umrankte. Ganz unreligiös (im kirchlichen Sinne) und dennoch von einer so tiefen*

*inneren Expression, dass man weiß: die Dome werden heute nicht mehr in Stein gebaut, es gibt, noch und wieder, andere Wege zum Absoluten.[...]*

*O Propagandaministerium mit seinen Idioten u. Hornochsen: da schreit es in den höchsten Tönen überall deutsch, deutsch, deutsch und die eigentlichen 'Deuter' sieht es nicht oder will es nicht sehen!*

*Jedoch und vielleicht: gut so. Es könnte ja für beide Teile kompromittierend sein."*

### Hindemith als Interpret des "Schwanendrehers"

Hindemith war einer der bedeutendsten Bratscher seiner Zeit. Als Mitglied des *Amar-Quartetts*, eines Streichtrios mit Szymon Goldberg und Emanuel Feuerberg und nicht zuletzt als Solist genoß er in der Musikwelt einen ausgezeichneten Ruf. Insbesondere mit seinem 1. Bratschenkonzert, der *Kammermusik No. 5* op. 36 Nr. 4, und der Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1 hatte er ganz Europa bereist.

Pläne, den *Schwanendreher* mit Hindemith als Solist auf Platten herauszubringen, gab es, wie erwähnt, schon bald nach der Uraufführung. Telefunken plante für den Herbst 1936 eine Aufnahme mit Furtwängler als Dirigenten<sup>60</sup>. Willy Strecker war jedoch skeptisch<sup>61</sup>. Er befürchtete, Hindemiths Engagements im Ausland könnten sich dadurch verringern, daß ausländische Rundfunkanstalten die Platten sendeten. Zwar sei dies ausdrücklich untersagt, er sähe aber keine Möglichkeit, dieses Verbot in Paris, Brüssel und Wien auch durchzusetzen. Bei der *Mathis-Sinfonie* hätten die vier bis fünf Rundfunksendungen nichts geschadet, "gegenüber der ungeheuren Popularisierung des Werkes. Vielleicht" sei "das auch beim 'Schwanendreher' der richtige Gesichtspunkt und die früher oder später erfolgenden Engagements für öffentliche Konzerte" würden "dadurch nicht berührt". Hindemith war zu den Aufnahmen aber offensichtlich fest entschlossen<sup>62</sup>. Der Plan zerschlug sich dann vermutlich deswegen, weil durch das im Oktober 1936 über Hindemith verhängte Aufführungsverbot in Deutschland für eine Hindemith-Platte kein Markt mehr bestand.

1937, anlässlich Hindemiths erster Amerikatournee, gab es erneut Pläne, den *Schwanendreher* mit Hindemith einzuspielen, diesmal für die amerikanische Firma Victor. Weil aber Hindemith mit der Interpretation Carlos Chávez', des Dirigenten der amerikanischen Erstaufführung (11.4.37 in Washington), nicht völlig zufrieden gewesen war, wurde von dem Vorhaben wieder Abstand genommen<sup>63</sup>.

Im April 1939, auf seiner dritten Amerikatournee, hat Hindemith dann doch für Victor Records den *Schwanendreher* eingespielt. Diese Aufnahme ist heute nicht mehr im Handel und ich will, weil Sie sie vermutlich nicht kennen, daraus Ausschnitte vorspielen. Bei der Beurteilung der Leistung Hindemiths müssen mehrere Punkte berücksichtigt werden:

1. Die Aufnahmetechnik ist mit heutigem Standard absolut unvergleichbar. Es sind Monoaufnahmen, Schellackplatten von nur ca. 4 1/2 Minuten Dauer, ohne Schnitt aufgenommen<sup>64</sup>.
2. Die Platte ist alt, mit hohem Rauschpegel; die Klangqualität ist durch das Überspielen auf Band und dann wieder auf Cassette auch nicht gerade besser geworden.
3. Hindemiths Vorbereitung auf die Platteneinspielung mutet geradezu abenteuerlich an. Ich will Ihnen das kurz schildern.

Hindemith fährt auf seine Amerikatournee mit einem neuen, uneingespielten Instrument des Frankfurter Geigenbauers Eugen Sprenger<sup>65</sup>. Während der Überfahrt schreibt er an seine Frau (6.2.39):

*"Chaconne spielt sich auf Sprenger's neuer Bratsche wirklich kaum schwerer als auf einer Geige. Dieses auf meiner großen Bratsche ziemlich mörderische Stück kann ich also jetzt ohne die Gefahr, mir die Finger auszurenken, auch auf der Viola vorführen. Hier habe ich es nur als Trockenübung ausprobiert, um nicht die ohnehin glotzenden Mitpassagiere mehr als nötig auf das Objekt ihrer Neugier aufmerksam zu machen. Die Bratsche verspricht ausgezeichnet zu werden, soweit man bei solcher Art der Anwendung das beurteilen kann. Ich bin neugierig, wie sie sich im Saal macht. Ja, jetzt sollte man daheim im Häuschen sitzen können, um das Instrument richtig mit Lust und Liebe auszuprobieren und einzuspielen, begleitet von einem in jeder Beziehung sattelfesten Akkompagnator<sup>66</sup>!"*

Kolophonium hatte Hindemith auch nicht mitgenommen. Mit dem Instrument kam er bei den Konzerten sehr gut zurecht und er äußerte sich dementsprechend begeistert in den Briefen an seine Frau. Aus Cleveland schreibt er (13.2.39): *"Sprengers Bratsche bestand ihre Feuerprobe mit höchsten Ehren, sie ging los wie die Zwillingbrüder Blücher, vorausgesetzt, daß dieser als Zwilling hätte geboren werden können".* Am 26.2.39 heißt es: *"Sprengers Bratsche war im großen Theater und mit dem Orchester zusammen ganz vorzüglich und es ist eine reine Wonne, darauf zu spielen!"*

Erste Besprechungen für die Plattenaufnahmen führt Hindemith erst Mitte Februar. Geplant wird, daß Hindemith Mitte April seine zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertige *Bratschensonate (1939)*, die *Trauermusik* und die *vierhändige Klaviersonate* mit ihm selbst als Pianist einspielen soll. Der *Schwanendreher* soll zwar auch gemacht werden, schreibt Hindemith an seine Frau (16.2.39), aber *"wahrscheinlich wird der sehr gute englische Bratscher Primrose ihn drehen"*. Dieses Zugeständnis Hindemiths überrascht, denn er hatte bisher die Aufführung seiner Konzerte durch andere Bratscher immer abgelehnt<sup>67</sup>.

Anfang April hatte sich dann entschieden, daß Hindemith den *Schwanendreher* doch selbst einspielen sollte. Die *Bratschensonate*, deren Uraufführung auf den 23. April terminiert war, hatte Hindemith aber, wie er am 6. April an seine Frau schrieb, immer noch nicht fertig: *"Auf der Herfahrt von Los Angeles habe ich den zweiten Satz gemacht und habe ihn vorgestern herausgeschrieben. Morgen hoffe ich mit dem kürzeren dritten zu Rande zu kommen und wenn alles gut geht, habe ich bis Mittwoch das Ganze fertig"*. Berücksichtigt man ferner, daß Hindemith auf seiner Reise noch dirigierte, Lehrveranstaltungen durchführte, Empfänge durchstehen mußte und im Fall der *Violasonate* das Stück noch neu einstudieren mußte, so wird man seine Leistung sicher gerechter beurteilen. Die Aufnahme des *Schwanendrehers* fand am 12.4.39 in Boston statt. Es spielte die *Arthur Fiedler's Sinfonietta* unter der Leitung Arthur Fiedlers.

Anfang 1940 kamen die von Hindemith eingespielten Werke, bis auf den *Schwanendreher*, in den Handel<sup>68</sup>. Während Hindemith mit seinem Klavierspiel sehr zufrieden war, war er von dem Bratscher Hindemith enttäuscht. Und nach Anhören der *Violasonate* teilte er seiner Frau lapidar mit (7.3.39): *"Den einzigen Eindruck, den ich von den gehörten Teilen dieser Platten mitbekam, war der, daß dieses Stück besser gespielt ist als die Trauermusik; aber ich habe doch beschlossen, die öffentliche Spielerei endgültig an den Nagel zu hängen. Wenn sie nicht schöner ist als das, was aus dem Grammophon herauskam, ist sie nicht mehr wert, gezeigt zu werden. Umso mehr kann dann die Hausmusik des Künstlerheims gepflegt werden"*<sup>69</sup>. Mit seiner erst im Mai 1940 erschienenen *Schwanendreher*-Aufnahme war Hindemith dann aber zufrieden, sie sei *"sehr schön geworden"*, teilt er am 2.5.40 des *Associated Music Publishers* mit.

Hören wir zum Abschluß das Finale des *Schwanendrehers* in der Einspielung durch Paul Hindemith mit der *Arthur Fiedler's Sinfonietta* unter der Leitung von Arthur Fiedler<sup>70</sup>.

## ANMERKUNGEN

Dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz sei für die Erlaubnis zum Abdruck von Notenbeispielen aus der Taschenpartitur des *Schwanendrehers*, der Hindemith-Stiftung, Blonay für die Erlaubnis zum Abdruck von Faksimiles aus den Skizzen zum *Schwanendreher* herzlich gedankt. Der Rychenberg-Stiftung (Stadtbibliothek Winterthur) danke ich für die Genehmigung, eine Seite aus dem *Rychenberger Gastbuch* Werner Reinharts reproduzieren zu dürfen.

Die Korrespondenz zwischen Hindemith und seiner Frau und zwischen Hindemith bzw. seiner Frau und dem Schott-Verlag wird nach den im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main verwahrten Kopien, die Korrespondenz zwischen Hindemith bzw. seiner Frau und dem H.V. Het Concertgebouw, Amsterdam wird nach den im Gemeentearchief Amsterdam verwahrten Originalen und Kopien zitiert.

- 1 Gerhart von Westerman, *Knauers Konzertführer*, mit einem Geleitwort von Wilhelm Furtwängler, München-Zürich <sup>6</sup>1956, 441.
- 2 Siehe hierzu Giselher Schubert, Vorwort zur Neuauflage der Taschenpartitur des *Schwanendrehers*, Edition Eulenburg Nr. 1816, London 1985, hier S. VIII und Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, *Paul Hindemith, Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich 1988, 150.
- 3 Friedrich W. Herzog, der Leiter der Musikabteilung der NS Kulturgemeinde in einem resümierenden Artikel. *Der Fall Hindemith-Furtwängler* vom Januar 1935 (Die Musik 27 [1934/35], 241 - 243).
- 4 Reichsminister Dr. Goebbels, *Aus der Kulturkammerrede vom 6. Dezember 1934*, in: *Die Musik* 27 (1934/35), 246 f.
- 5 Am 28.2.35 arrangierte sich Furtwängler nach Aussprache mit Goebbels wieder mit den Nationalsozialisten.
- 6 Paul Hindemith, *Aufsätze für ein "Handbuch der Musik"*, [Berlin 1933 - 35], unveröffentlicht. Siehe hierzu Giselher Schubert, *Vorgeschichte und Entstehung der 'Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil'*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1980/IX, Mainz etc. 1982, 16 - 64, hier 27 - 37.
- 7 Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*, Mainz 1937. Siehe hierzu den in Anmerkung 6 genannten grundlegenden Aufsatz Giselher Schuberts. Mit der Arbeit an der *Unterweisung im Tonsatz* begann Hindemith vermutlich nach Fertigstellung des *Schwanendrehers*.
- 8 Brief W. Streckers an Hindemith vom 31.10.36. Demgegenüber schreibt Gertrud Hindemith (Brief vom 28.10.36 an W. Strecker): "*Wen wir bis jetzt sprachen von Konzertanwohnern [...] sagt, es sei ein durchaus ehrlicher, sehr grosser, keineswegs demonstrativer Erfolg gewesen*". Das Ehepaar Hindemith war zum Zeitpunkt des Konzerts im Urlaub und war daher bei dem Konzert nicht anwesend.  
  
Auch Kulenkampff erhält "*auf höhere Anordnung von der [Reichsmusik-]Kammer einen Verweis und eine Verwarnung*" (Brief des Schott-Mitarbeiters J. Petschull an W. Strecker vom 11.10.36).
- 9 Dies belegt u.a. eine Nachricht der Hamburger Konzertdirektion Dr. Rudolf Goette an den Schott-Verlag vom 8.6.36: "*Eine allgemeine Auskunft, die ich u.a. auch wegen Hindemith bei der Reichsmusikkammer einholte, ermuntert nicht zur Aufführung seiner Werke. Man hat infolgedessen in der Hamburger Philharmonie von Hindemith Werken Abstand genommen*".

Am 27.2.36 berichtet W. Strecker Hindemith von einem "orakelhaften Telegramm" der Reichsmusikkammer, in dem es heißt, man könne Hindemiths *Violinsonate in E* "auf eigenes Risiko hin aufführen, sie sei nicht verboten"!

"Aufführungen Hindemiths sind noch immer 'unerwünscht', d.h. praktisch verboten", schreibt der Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt in *Bohemia* Nr. 228 vom 1.10.35 (zitiert nach Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982, 230.)

- 10 "Stein (der Direktor der Berliner Musikhochschule) hofft, dass er (Hindemith) keine Schwierigkeiten bei der Hochschule bekommt. Aber sonst?" [...] Er "fürchtet allerdings, dass H. jetzt ins Ausland geht" (J. Petschull am 11.10.36 an W. Strecker). Schon im Herbst 1934 hatte Hindemith übrigens einmal erwogen zu emigrieren.
- 11 Vgl. zu dem gesamten Problemkreis auch Prieberg, *Musik im NS-Staat*, 61 - 70 und Briner, Rexroth, Schubert, *Hindemith*, 137 ff.

Studiert man die erhaltenen Briefe und Dokumente, so scheint Hindemiths Verhalten den Nationalsozialisten gegenüber nicht immer frei von Widersprüchen zu sein. Es ist offensichtlich von dem Wunsch geprägt, die Emigration zu vermeiden. Die Jahre Hindemiths im 3. Reich bedürfen dringend einer vorurteilsfreien Spezialuntersuchung. In jüngster Zeit setzte sich Claudia Maurer Zenck mit diesen Fragen auseinander (*Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeit eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1980/IX*, Mainz etc. 1982, 65 - 129). Ihre materialreiche Darstellung enthält sicher wichtige Erkenntnisse, erweist sich aber in vielem als tendenziös und geradezu verzerrend. Auch berücksichtigt sie viel zu wenig die Zwänge, denen Hindemith ausgeliefert war. Hierauf kann im einzelnen leider nicht eingegangen werden.

Maurer Zenck kommt zu dem Ergebnis (117 f), bei Hindemith sei "trotz seiner nicht-nationalsozialistischen Einstellung nicht von der Haltung einer Inneren Emigration zu sprechen" oder "allenfalls ab Anfang 1937, und das wäre spät genug." Hindemith habe "unbedingt ein Publikum" haben und "als deutscher Komponist Anerkennung finden" wollen. "Zu diesem Zweck" sei er bereit gewesen "sich zum Vorteil des ungeliebten Staates benutzen zu lassen, bis er einzusehen lernte, daß das Paktieren sein Gewissen belastete." Der Nachweis, daß Hindemiths "Kunstprodukte eine andere Sprache" sprächen, "sozusagen einer unbewußten [!] oppositionellen Haltung Ausdruck verleihen könnten", sei aber "auf musikalischem Gebiet nur sehr schwer sinnvoll zu führen". Werkgenese, Kompositionsstruktur und literarische Dokumente zum *Schwanendreher* (wie auch zu anderen wichtigen Kompositionen Hindemiths aus dieser Zeit) ignoriert Maurer Zenck. Lediglich *Mathis der Maler* findet Berücksichtigung.

- 12 Es bildet dort im 3. Satz für das zentrale Rondo den Rahmen.
- 13 Versuche, Hindemith für eine Amerikatournee zu gewinnen, gab es schon erheblich früher. Am [7.]11.30 schreibt Hindemith aus London, wo er gerade seine *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester* gespielt hat, an seine Frau: "Jetzt kommt gleich der Wolfundsachssche Simon, um mich wieder einmal für Amerika breitzuschlagen."
- 14 Skizzenbuch 1932/33 / Übungsstücke für Räuberorchester / Plöner Musiktag / 2. Streichtrio/Lieder, S. [97], vorangeht u.a. ein Lied aus dem Jahre 1933: *Der Tod*, nach einem Gedicht von Matthias Claudius. Freundlicher Hinweis von Giselher Schubert.

- 15 Vgl. Silvia Kind, *Mein Lehrer Paul Hindemith*, in: *Melos* 32 (1965), 392 - 396, hier 396. Irrtümlich spricht Kind von dem "Fugenthema des letzten Satzes", gemeint ist aber, wie das Textzitat unmißverständlich belegt, das Fugathema des 2. Satzes!
- 16 In seinem *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen* vermerkt Hindemith für 1935 beim *Schwanendreher*: "komp. Sept./Anf. Oktober in Brenden, Winterthur und Berlin!"
- 17 Hindemiths Fotoalbum *Sommer 1935* (verwahrt im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main) enthält die genauen Daten und Stationen der Fußtour. Am Sonntag, den 25. August, berührte man auf dem Weg nach Freudenstadt Kälberbronn. Abgestempelt ist die Karte am 26.8.35.
- 18 Siehe den Brief Reinharts vom 23.10.35 an Willy Strecker, abgedruckt in P. Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, 3 Bde., Winterthur 1979-1983, hier II, 50 f.
- 19 Unveröffentlicht, zitiert nach der Kopie im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.
- 20 Hindemith hat offensichtlich trotz der im Brief vom 3.10.35 von W. Strecker mitgeteilten Entscheidung, Holland bekäme die Uraufführung des *Schwanendrehers*, ein weiteres Mal versucht, Furtwängler für eine Aufführung zu gewinnen. Der Sachverhalt ist kompliziert und ich muß etwas weiter ausholen. Hindemith schließt die Reinschrift der Partitur zwar erst am 13.10.35 ab, einzelne Partien werden dem Verlag aber bereits früher geschickt ("1. Satz Konzert schon fertig, er ist mitten im 2.", schreibt Gertrud Hindemith am 8.10.35 an den Schott-Verlag, "morgen gehen die ersten Partien an Sie ab."). Am 12.10.35 bestätigt der Verlag den Eingang der Partitur[teile], die "unbesichtigt zur Repdoruktion [!]" geschickt werden. Erste Exemplare des faksimilierten Autographs erhalten Mengelberg in Amsterdam (er bestätigt den Eingang am 24.10.35) und Clark von der BBC London, wo Hindemith das Konzert im Januar 1936 spielen soll. Auch Hindemith erhält ein Exemplar, um bei eventuellen Rückfragen des Verlags bei der Herstellung des Stimmenmaterials sofort Entscheidungen treffen zu können. Dieses Exemplar überläßt er Furtwängler. Dies geht aus einem Brief Hindemiths an Franz Willms, den Lektor des Schott-Verlags, hervor, in dem Hindemith auf Fragen hinsichtlich von Fehlern des Autographs antwortet, die ihm Willms am 31.10.35 brieflich stellte. Hindemith antwortet erst am 6.11.35 mit der Begründung, "die Partitur" sei "erst heute von Furtwängler" zurückgekommen!  
  
Auch die Kenntnis der Partitur konnte Furtwängler offensichtlich nicht umstimmen. Die Furcht vor Repressalien der Nazibürokratie war zu groß. Es scheint, daß Hindemiths späte Zusage für eine Amsterdamer Uraufführung in seinem Versuch begründet war, Furtwängler ein weiteres Mal, diesmal mit Partitur, zu gewinnen.
- 21 Auch wenige Tage vor der Uraufführung arbeitet Hindemith immer noch an der *Unterweisung im Tonsatz*. "Das Buch geht glänzend weiter, er ist kolossal im Schuss, ich denke, der theoretische Teil wird mit allen Änderungen, Einschaltungen und Durchsichten in den Weihnachtsferien abgeliefert werden kön[n]en", schreibt Gertrud Hindemith dem Schott-Verlag am 12.11.35.
- 22 "[...] von 11-5 habe ich dann ziemlich heftig getrauert", schreibt Hindemith am 23.1.36 an W. Strecker. "Es ist ein hübsches Stück geworden, am Mathis und Schwanendreher orientiert, mit einem Bach-Choral am Schluss ('Vor deinen Thron tret ich hiermit', für Könige sehr passend), den ausserdem jedes Kind in England kennt, was ich allerdings erst nachher erfuhr".
- 23 Der neue Schluß entstand unmittelbar, nachdem Hindemith die Arbeit am

- Klavierauszug abgeschlossen hatte (19.7.36): *"Den Schluss geändert. Partitur und Klavierauszug. 10. August 36."*, hält Hindemith im *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen* fest. *"Hier ist der endgültig fertiggedrehte Schwan mit einem ausführlicheren und runderen Pürzel. Es macht wohl keine Schwierigkeiten, diese Seiten in die Partitur einzufügen"*, schreibt Hindemith an W. Strecker am 12.10.36.
- 24 Am 9.4.36 schreibt Willy Strecker an den sich damals in Athen aufhaltenden Hindemith: *"In Dresden soll der 'Schwanendreher' wieder mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Vielleicht wird der Baden-Badener Erfolg nicht ohne Einfluss bleiben [...]"* (Hindemiths *Violinsonate in E* erzielte bei einer Aufführung Anfang April anlässlich des Baden-Badener Musikfestes *"einen solchen (durchaus nicht demonstrativen) Beifall, dass der letzte Satz wiederholt werden musste und der Blätterwald mit freundlichem Rauschen die Tatsache quittierte"*.)
- 25 Brief W. Streckers vom 11.5.36 an Hindemith.
- 26 *"Die Telefunken wollen im Herbst den drehbaren Schwan drehen, der massgebende Mann begibt sich heute nach Bayreuth, um den großen Furti breitzuschlagen, die Direktion dabei zu übernehmen"*, teilt Hindemith am 29.7.36 W. Strecker mit.
- 27 *Hindemiths "Der Schwanendreher"*.  
Das Referat erscheint demnächst im *Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft*. Prof. Dr. W. Sawodny sei gedankt für die Überlassung einer Kopie der Druckfassung. Es kann an dieser Stelle leider nicht näher auf die Ausführungen Mössmers eingegangen werden, sie überschneiden sich aber auch nicht mit meiner Arbeit, da Mössmer auf Fragen der Werkgenese, der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, der politisch-sozialen Bedingungen Hindemiths zur Zeit der Komposition des *Schwanendrehers*, sowie auf die Texte der Lieder überhaupt nicht eingeht. Sein Ziel, *"das syntaktische Gefüge der Komposition auf den Gehalt der semantischen Dimension hinzu untersuchen und gleichzeitig eine Verbindung zur Künstlerphysiognomie herzustellen"*, wird kaum angemessen erfüllt. Der *"Konflikt des Kompositorischen"*, der bestimmt ist *"durch das Problem, das adaptierte historische Material der Liedweise mit dem eigenen musikalischen Idiom des Komponisten in Beziehung zu bringen"*, wird keineswegs erhellt. Denn die Analysen beschränken sich mit zum Teil eklatanten Fehlern im wesentlichen darauf, die Verteilung der Liedteile auf die einzelnen Instrumente darzustellen.
- 28 Briner, Rexroth, Schubert, *Hindemith*, 150.
- 29 Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch. Volksweisen der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis 17. Jahrhundert* gesammelt und erläutert, Leipzig 1877.
- Hans Joachim Moser, *Der Schwanendreher. Altdeutsche Volkslieder bei Hindemith*, in: *Musica* 7 (1953), 504 - 508 und Walter Salmen, *"Alte Töne" und Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths*, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 1 (1969), 89-112.
- Wie Salmen (101) berichtet, stand die 3. Auflage (Leipzig 1925) von Böhmers Buch bis in Hindemiths letzte Lebenstage *"in seinem Haus in Blonay nicht etwa im großen Bibliothekszimmer, sondern in der Arbeitsloggia"*. Da die Liedtexte und die Melodien auch Bratschern, die dieses Stück spielen, keineswegs immer bekannt sind, werden sie (in modernisierter Notation) auf *Tafel 1, S. 70/71* mitgeteilt.
- Zu Recht hebt Salmen (102) die besondere Bedeutung des Volksliedes für Hindemith hervor: *"Er gebrauchte es sowohl als Lehrer wie auch als Musiker"*

*und Komponist. Dem Volkslied wohnte seiner Meinung nach noch die Kraft inne, die Mitte bilden zu können in technischer wie auch in geistiger Hinsicht. Es war ihm etwas Archetypisches, nationell Geprägtes, erinnerungswürdig Einfaches und daher leicht Verständliches, von dem es ebenso auszugehen galt, wie von der altmeisterlichen Handwerkskunst".*

- 30 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 163, siehe *Tafel 1, S. 70/71*.
- 31 Eine Kopie der Dirigierpartitur Mengelbergs befindet sich im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.
- 32 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 175, siehe *Tafel 1, S. 70/71*.
- 33 Besonders signifikant ist die BACH-Kette am Schluß des Satzes (T. 244-246).
- 34 Signifikantes Beispiel ist der langsame Satz aus dem Streichquartett op. 16. Hier ist bereits das Thema durch eine BACH-Wendung und chromatisch durchsetzte Vorhaltswendungen bestimmt. Ein Zeitgenosse meinte von diesem Satz, in ihm singe "ein Mensch von der tiefsten Qual seiner gehezten Seele", vgl. C. Heinzen, *Paul Hindemith und seine Kammermusik*, in: *Volksbühnenblätter [Düsseldorf]* 3 (1925), 57-59, hier 59.

Die rhapsodischen Teile des 2. Satzes aus dem *Schwanendreher* gehören dem Typus des melancholischen langsamen Satzes an, der für Hindemiths frühe Schaffensphase charakteristisch ist. Siehe zu diesem Typus Hans Kohlhase, *Außermusikalische Tendenzen im Frühschaffen Paul Hindemiths. Versuch über die Kammermusik No. 1 mit Finale 1921*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 6, Laaber 1983, 183-223. Hier werden S. 202-206 ästhetische Grundlagen und stilistische Anknüpfungspunkte dieses Typus herausgearbeitet.

- 35 Einen indirekten, aber eindeutigen Hinweis auf die Semantik des Satzes hat Hindemith bei der Charakterisierung seiner *Trauermusik* in einem Brief an seine Frau gegeben (23.1.36): "Sie ist nicht gerade hochoriginell, aber in der Schnelligkeit konnte ich nicht noch auf Entdeckungsfahrten gehen. Du wirst's ja hören. Bisschen Mathis (gemeint ist der Tonfall der Grablegungszone aus *Mathis der Maler*), bisschen Lindlein laube und zum Schluss ein Choral".
- 36 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 167, siehe *Tafel 1, S. 70/71*.
- 37 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, 260. Wie Böhme ausführt, ist die Rolle des Kuckucks in der älteren Volkspoese aber durchaus ambivalent. Dient er einerseits "stets als Symbol widerlicher ja gefährlicher Dinge" und "gilt sogar allgemein als Verkleidungswort für Teufel", so ist er andererseits auch ein "Frühlingssbote", der "mit Knospen, Zweigen und Blumen freudig begrüßt" wird.
- Ein weiteres Kuckuckslied, ein Liebeslied ("Ein Guguck auf dem Birnbaum saß, es mag schneien oder regnen, so wird er nicht naß, der Guguck, der Guguck wird nicht naß.") vertonte Hindemith als Chorsatz 1925 (gedruckt erst 1989 in der Hindemith-Gesamtausgabe).
- 38 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 315, siehe *Tafel 1, S. 70/71*.
- 39 Hindemith kannte vermutlich außer der Erklärung Böhmers keine weitere bzw. bessere Deutung und löste das Problem auf seine Weise. Er fertigte leicht makabre graphische Übersetzungen der Wortbestandteile an. Anlässlich der Uraufführung in Amsterdam entstand als "einzig authentische Erklärung dieser ausgefallenen Bezeichnung" jene Zeichnung, die abgebildet ist in *Paul Hindemith, Zeugnis in Bildern*, mit einer Einleitung von Heinrich Strobel, Mainz 1955, 68 und am 27.1.37, einen Tag nach der Aufführung des

*Schwanendrehers* in Winterthur, trägt Hindemith in das *Rychenberger Gastbuch* Werner Reinharts jene bekannte *Schwanendreher*-Zeichnung ein, die auf S. 51 abgebildet ist.

Hindemith scheint aber, schon um den unausweichlichen Fragen nach der Bedeutung des Wortes *Schwanendreher* gewappnet zu sein (nach dem vollständigen Liedtext fragte bzw. fragt ohnehin keiner), Nachforschungen angestellt zu haben, was mit dem Wort wirklich gemeint ist und hierüber mit W. Strecker gesprochen zu haben. Denn dieser schreibt am 19.12.35 an Hindemith: "*Wegen der Erklärung des Wortes 'Schwanendreher' kam mir nachträglich der Gedanke, ob die Italiener mit ihrer Übersetzung (gemeint ist vermutlich das Programmheft der Turiner Aufführung des Schwanendrehers vom 13.12.35) nicht vielleicht doch der Wahrheit näher gekommen sind, als sie selbst wussten. Könnte nicht irgend ein Orgelmann gemeint sein, der auf seinem Instrument z.B. als Dekoration einen Schwan angebracht hatte und auf Jahrmärkten herumzog? Ich weiss allerdings nicht, ob es zur Entstehungszeit des Liedes derartig barbarische Instrumente schon gab.*" Eine Antwort Hindemiths ist nicht bekannt.

In neuerer Zeit hat Moser (*Der Schwanendreher*, 506) angemerkt, der "*Stoff des Tanzliedes*" verlaufe "*ins Obszöne*". Karl Schleifer (*Zum Schwanendreher*, in: *Musica* 8 [1954], 166-167) bemerkte dazu: "*Obszön freilich wird man*" das Lied "*denn doch nicht gleich zu nennen brauchen, wenn auch in der dritten Strophe ein wenig unverblümt auf einen gewissen delikaten Mangel in der Konstitution des Schwanendrehers angespielt*" werde.

- 40 *Altdeutsches Liederbuch*, 397. Diese Erklärung findet sich auch im Programmheft der Wiener Aufführung von 1937.
- 41 Siehe zu diesem Satz Hans Kohlhase, *Hindemiths Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester op. 48. Anmerkungen zur Entstehung, Ästhetik und Rezeption*, in: *Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft* 1985/86, Kassel etc. 1989, 57-75, hier 60ff.
- 42 Zitiert nach *Paul Hindemith - Briefe*, hg. v. Dieter Rexroth, Frankfurt/Main 1982, 44.
- 43 Eintrag Hindemiths im *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen: "Die Geflügelzucht / Gedicht in 6 Teilen / Frankfurt Weihnachten 35."* Unveröffentlichtes Typoskript, Hindemith-Institut/Frankfurt a.M., unpaginiert, 8 Seiten, unvollständig (der 6. Teil fehlt).
- 44 Gemeint ist mit "*Legetheorie*" selbstverständlich die *Unterweisung im Tonsatz*, mit deren Erstfassung sich Hindemith spätestens seit Anfang November 1935 beschäftigte.
- 45 Auf diesen Brief wies mich freundlicherweise Giselher Schubert hin.
- 46 Ohne Zweifel galt für Hindemith, daß eine Komposition nur aus der Kenntnis der Bedingungen zur Zeit seiner Entstehung vollständig zu verstehen sei. So schreibt Hindemith nach der Aufführung des *Schwanendrehers* am 16.9.36 in Venedig an W. Strecker (21.9.36), in Venedig sei ihm "*zum erstmal die ganze Malerei der Venezianer richtig aufgegangen*". Es mache "*viel aus, wenn man die Sachen an Ort und Stelle*" sähe, sich darauf vorbereite und wisse, "*für wen sie gearbeitet wurden und wie die Maler selbst in ihrer Zeit standen*".
- 47 Hindemiths Schülerin Silvia Kind (*Mein Lehrer Hindemith*, 393) überliefert: "*Hindemith galt bei vielen für schnoddrig, unromantisch, gefühlskalt. Schnoddrig war er höchstens, wenn ein Journalist ihn interviewen wollte; er sprach überhaupt nicht gern von sich. Ja, er hatte geradezu eine rührende Scheu, wenn es um Gefühlsdinge ging [...]*"

48 Skizzenbuch "1935 Silesius-Lieder / Rondo für Trautonium / Geigensonate in E. II. Satz / Bratschenkonzert, III. & II. Satz"

- S. [50-81] vollständiger Entwurf des 3. Satzes  
S. [81] Fragmentskizze zum 2. Satz (?)  
S. [82-89] Entwürfe (in nicht strenger Reihenfolge) für die Rahmenteile des 2. Satzes  
S. [90] Entwurf der Fugensexposition des 2. Satzes  
S. [91] 1. Entwurf für das Hauptthema des 1. Satzes und 1. Entwurf für das Liedzitat in der langsamen Einleitung des 1. Satzes  
S. [92] Entwurf für die T. 229-247 des 3. Satzes

Für die Entwürfe auf S. [91] und [92] hat Hindemith das Skizzenbuch von hinten nach vorne beschrieben.

49 Skizzenbuch "III. Bratschenkonzert / I. & II."

- S. [1-28] vollständiger Entwurf des Allegroteils des 1. Satzes  
S. [29-30] Entwurf für die T. 11-18 des 1. Satzes  
S. [30-31] Neufassung der T. 174-183 des 1. Satzes  
S. [32-35] Entwurf für die T. 11-33 des 1. Satzes; innerhalb dieses Entwurfs auf freien Systemen die T. 1-10 des 1. Satzes  
S. [36-38] leer  
S. [39-42] Zweitfassungen der T. 22-34, 63-71 und 239-260 des 2. Satzes  
S. [43-53] vollständiger Entwurf des Fugatos (T. 73-194) des 2. Satzes  
S. [54] Detailskizze für T. 47-50 des 1. Satzes und nicht eindeutig bestimmbare Detailskizze (eventuell für die T. 73ff) des 1. Satzes)

50 Der neue Schluß wurde der Erstausgabe der Partitur auf Hindemiths Vorschlag beigelegt.

51 Skizzenbuch "1936 / Klaviersonaten / Marienleben / Schwanendreher"  
S. [46-52] Entwürfe zur Neufassung des Schlusses des 3. Satzes (T. 280ff)

52 Es fehlen vor allem zahlreiche Rezensionen der Uraufführung.

53 16.11.35: "*Wereldpremière van Hindemith's 'Der Schwanendreher' "*

54 7.12.37: "*A curious composition, it is both fantastic and naïve. The second movement is musically the best and the most original; the first straining after something that does not come; and the last a set of variations mainly of the bagpipe variety*".

55 7.12.37: "*In spite of the fine fiddling, most of the first movement seemed rather dull and drab, but the linden trees make even Hindemith a little sentimental in the slow movement, and there is the contrast of a whimsical fugato on 'The cuckoo on the fence'.*"

*The Finale, a set of more formal variations on 'The Swan Keeper' [...] is the most entertaining number, full of lively rhythms, ingenious counterpoints, and perverse harmonies. Evidently the swankeeper had his work cut out to keep his flock from straying. Beethoven [im selben Konzert wurde auch die Pastorale aufgeführt] looks at the country like a townsman just discovering what fresh air is; Hindemith's point of view is that of the scientific folksong collector [...]"*

56 12.12.37: "*With somewhat laborious ingenuity they [die Volkslieder] are treated by way of fugue and variation-form and so forth. But does the treatment spring from their very nature? Or does one feel, once again, that the Hindemith mind functions with such facility that anything is grist to it? The music is full of technical points of interest [...]"*

*Evening News* (7.12.37) schreibt: "The music, at its athletic best, has the attraction of clever figure-skating. A short, slow movement is pleasantly romantic, in the heart-hiding spirit of today, but Herr Hindemith is happiest in his quirks and fancies of flirtatious variation".

57 26.2.37

58 26.2.37

59 Siehe hierzu R. Haase, *P. Hindemiths harmonikale Quellen. Sein Briefwechsel mit Hans Kayser (= Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung V)*, Wien 1973.

60 "Und die Telefunken wollen Platten [vom Schwanendreher]", schreibt Gertrud Hindemith am 6.6.36 an W. Strecker.

61 Brief vom 15.6.36 an Hindemith.

62 Siehe den mitgeteilten Brief Hindemiths an W. Strecker vom 29.7.36 in Anm. 26.

63 So begründet Ernest R. Voigt, der Präsident der *Associated Music Publishers / New York* (der amerikanischen Vertretung des Schott-Verlags), die Absage in einem Schreiben vom 16.4.37 an W. Strecker. Hindemiths ungeschminktes Urteil über Chávez in den Briefen an seine Frau war erheblich drastischer. Nach der ersten Probe heißt es (9.4.37): "Chavez, der Kapellmeister hat nur wenig Ahnung von der Partitur, und sehr geschickt ist er auch nicht. [...] Er wird's nie lernen, fühlt sich aber als eine Multiplikation von Toscanini und Furtwängler." Nach der Generalprobe urteilt er (11.4.37): "Chavez kam ungefähr glatt durch; ich spiele zwar genau im Takt, aber es ist ihm nicht ganz leicht, zu folgen. Zumal wenn mal ein kleines Ritardando oder ein Taktwechsel kommt, spürt man ihn innerlich heftig bei Quexituatl [Chávez ist Mexikaner] um Hilfe flehen".

Hindemith spielte den *Schwanendreher* auf der Amerikatournee von 1937 noch in New York unter Rodzinski (15. und 16.4.37), in Boston unter Arthur Fiedler (13.4.37), in Chicago unter Hans Lange (21.4.37) und in Buffalo unter Autori (23.4.37). "Unfortunately the other conductors", so heißt es in dem Schreiben Voigts weiter, "will not be available for recording for racial reasons, with the exception of Hindemith's old friend, Hans Lange." Hans Lange kam für Hindemith aus künstlerischen Gründen wohl ebenfalls nicht in Frage. Die Ablehnung der jüdischen Dirigenten war dagegen wohl eine Vorsichtsmaßnahme Hindemiths, um einen Affront mit den Nazis zu vermeiden, noch war er ja nicht emigriert! 1939, nach der Emigration, spielte er den *Schwanendreher* dann auch mit Fiedler ein. Auch hatte er selbst der "gepriesene" Stardirigent Rodzinski die hohen Erwartungen Hindemiths nicht erfüllt. "Er begreift reichlich schwer, geht schlecht mit und ist auch technisch nicht ganz auf der Höhe" (Brief an seine Frau vom 15.4.37).

64 Hindemiths Solostimme, die innerhalb der von mir vorbereiteten Edition des *Schwanendrehers* im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe abgedruckt wird, enthält Vermerke über die Dauer der einzelnen 'takes'.

65 Der Verbleib dieses Instrumentes ist nicht bekannt, in Hindemiths Nachlaß befindet sich jedenfalls keine Sprenger-Viola. Mit Sprenger hatte Hindemith schon seit langem Kontakt. Bei ihm hatte er 1922 eine Viola d'amore entdeckt, mit der seine Vorliebe für authentischen Klang begann. Möglicherweise probierte Hindemith auf der Amerikatournee das Violamodell aus, daß Sprenger 1930 gebaut hatte: Gesamtlänge 66 cm "aber mit einem durch größere Breite und zur Mitte erhöhten Zargen um ein Drittel erweiterten Corpusvolumen" (siehe *MGG* 13, Sp. 1688).

66 Gemeint ist seine Frau.

67 So hatte Hindemith 1936 die Anfrage des Solobratschers vom Concertgebouw Orchester, ob er den *Schwanendreher* aufführen dürfe, durch den Schott-Verlag abschlägig beantworten lassen. Er ließ sich von diesem Entschluß auch durch die Intervention Rudolf Mengelbergs nicht abbringen und antwortete diesem (28.10.36): "*Wenn ich es [das Bratschenkonzert] einmal hergebe, muss ich natürlich auch allen anderen Bratschern, die mich darum bitten, den Gefallen tun; und bei der spärlichen Bratschenliteratur will jeder Bratscher ein neues Stück spielen. Kann sich Herr Denayer nicht mit der Trauermusik durchhelfen?*" Auch beim Violin- und beim Cellokonzert betrieb Hindemith eine konsequente Personalpolitik. Das unbestreitbare Können des Bratschers Primrose, der ja bereits Hindemiths Sonate op. 11 Nr. 4 eingespielt hatte, und die Einsicht Hindemiths, seine Zukunft könne nicht die Solistenlaufbahn sein, bestimmten Hindemiths Entscheidung.

68 Hindemith an W. Strecker (2.3.40): "*4händige Sonate ist auf Platten herausgekommen (sehr schön!) ferner Trauermusik und die neue Bratschensonate mit Klavier, die Du gerade gedruckt hast. Schwanendreher kommt im Mai heraus.*"

69 Dieser Entschluß ist allerdings innerlich schon lange vorbereitet, denn am 11.12.39 schreibt er an die *America Associated Publishers*, ihm erscheine eine weitere Tournee durch die USA wenig erstrebenswert, da er "*ja doch in erster Linie Komponist und Lehrer*" sei und "*erst danach ein leidlich dressierter Podiumshengst*". Dennoch hat Hindemith später noch vereinzelt öffentlich gebratscht. Am 23.9.58 spielte er u.a. bei der Uraufführung seines *Oktetts* in Berlin die 2. Bratsche.

1962, als Hindemith in London für eine Schallplattenaufnahme sein *Violinkonzert* mit David Oistrach als Solisten dirigierte, äußerte Hindemith unter dem Eindruck von Oistrachs Interpretation den Wunsch, für die andere Plattenseite als Bratscher zusammen mit Oistrach Mozarts *Sinfonia concertante* KV 364 aufzunehmen. Hindemiths Interpretation sei zwar "*außergewöhnlich interessant*" gewesen, berichtet Oistrach, doch habe sich "*die langjährige Unterbrechung seiner früheren Konzerttätigkeit als Instrumentalist doch bemerkbar gemacht, so daß der Plan wieder aufgegeben werden mußte*" (siehe Victor Jusefowitsch, *David Oistrach. Gespräche mit Igor Oistrach*, Stuttgart 1977, 185 - 186). Eine Photographie, die Hindemith und Oistrach bei der Probe zu dieser Aufnahme zeigt, ist reproduziert in *Paul Hindemith in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* dargestellt von Giselher Schubert, Reinbek bei Hamburg 1981 (=rowohlts monographien), hg. v. Kurt und Beate Kusenbergh, 299), 117.

70 Einen Umschnitt dieser Aufnahme besitzt das Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Es war geplant, der Aufnahme des *Schwanendrehers* eine "*Einleitungsbroschüre*" beizulegen. In Sorge, daß die "Victor-Leute", wie zu den im Vorjahr erschienenen Hindemith-Platten, "*wieder so dämliche Erläuterungen dazu drucken*" würden, fuhr Hindemith zu einer Besprechung extra nach New York (Briefe vom 7.3.40 und 6.4.40 an seine Frau). Die Erläuterungen sind aber entweder den Platten gar nicht beigelegt worden oder sie sind verloren. Bei den mir bekannten Exemplaren von Hindemiths *Schwanendreher*-Einspielung finden sie sich jedenfalls nicht.

Tafel 1a

# Der Schwanendreher

Seid ir nicht der schwa-nen-dre-her? seid ir nicht der  
sel-big man? seid ir nicht der-sel-big man? So dre-het  
mir den schwan, so hab ich glau-bendran, so hab ich glau-ben dran.  
und dreht ir mir den schwa-nen nit, seid ir kein schwa-nen-  
dre-her nit; dreht mir den schwa-nen, dreht mir den schwa-nen!

2. Kent ir den schwanendreher nit  
mit seiner langen nas?

Hat d' schwanen gedreht, hat d' gockeln gereht,  
hat fawe (pfaue) eingelegt, hat d' schwanen ersterkt.

Gib nichts umb mein man.

ach wann ich umb ein man wolt geben,  
so hat ich nimmer kein gut Leben,  
gib nichts umb ein man.

3. Kent ir den Schwanendreher nit  
mit seiner Leren scheid?

Er hat ein scheid und kein wer drin,  
geht mit den schwanen an den dam,  
mit seiner Leren scheid.

Kuecherin wil man ihm geben,  
ist ir gewaltig Leid;  
het er nur ein volle scheid,  
so wer's der kuecherin nit Leid,  
ist ir gewaltig Leid.

4. Und wann man in heist den Calvinist,  
so spricht er: ein schelm du bist, :|:  
gib nichts umb mein weib. :|:  
Und soltt ich umb mein weib geben,  
so het ich nimmer kein gut Leben:  
gib nichts umb mein weib.

Tafel 1b Guter Rath für Liebesleute

Handwritten musical notation for the first piece. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Zwi-schen berg und tie-fem tal da leit ein frei-e  
stras ————— sen: Wer sei-nen bu-len nit ha-ben mag,  
der muß in fah ————— ren las ————— sen.

2. Far hin, far hin! du hast die wal,  
ich kann mich dein wol maßen!  
Im jar sind noch vil langer tag,  
glück ist in allen gaßen.

Nun laube, Lindlein, Laube

Handwritten musical notation for the second piece. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Nun lau-be, lind-lein, lau-be! nicht län-ger ichs er-trag: —  
ich hab mein lieb ver-lo-ren, hab gar ein trau-rig tag.

Der Gutzgauh

Handwritten musical notation for the third piece. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Der gutz-gauh auf dem zau-ne saß, der gutz-gauh auf dem  
zau-ne saß, — es reg-net ser und er ward naß, — es  
reg-net ser und er ward naß.

2. Darnach do kam der Sonnenschein,  
der gutzgauch der ward hüpsch und fein.
3. Alsdann schwang er sein gfidere,  
er flog dorthin wol über se.

Notenbeispiel 1 (Text S. 53)

199

Gr.Fl.1

Ob.

Kl. (B) 1

Fag. 1

Solo

LIED-ZITAT

204

Gr.Fl.1

Ob.

Kl. (B) 1

2

Fag. 1

2

Hr. (F) 1

2

Solo

saltus duriusculus

phrygischer Tetrachord

der muß ihn fah - - ren las - - - - sen

Notenbeispiel 2 (Text S. 53)

24 208 **2. Thema - Kopf**

Kl. Fl. 1  
Gr. Fl. 1  
Ob.  
Kl. 1 (B) 2  
Fag. 2  
Hr. (F) 1 2 3  
Trp. (C)  
Pos.  
Solo  
Vcl. Kb.  
*passi duriusculi*  
*1. Thema - Kopf*

**Breiter**

Kl. Fl. 1  
Gr. Fl. 1  
Ob.  
Kl. 1 (B) 2  
Fag. 2  
Hr. (F) 1 2 3  
Trp. (C)  
Pos.  
Solo  
Vcl. Kb.  
*Break*  
*nur Vcl.*

Glück ist in allen Gas- - - - - sen

Notenbeispiel 3 (Text S. 53)

Musical score for the first system of 'Notenbeispiel 3'. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Clarinet in B-flat (Gr. Kl.), Oboe (Oa.), Clarinet in C (Kl. C), Bassoon (Fag.), Horn in F (Hr. (F)), Trumpet in C (Tr. (C)), Percussion (Pos.), Flute (Fl.), Solo, Violin (Vcl.), and Cello/Double Bass (Kb.). The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with various articulations and dynamics.

Musical score for the second system of 'Notenbeispiel 3'. The instrumentation remains the same as in the first system. The vocal line (Solo) is prominent, with the lyrics 'LIED - ZITAT' written below the notes. The instrumental parts continue with intricate rhythmic patterns. Dynamics such as 'p' and 'f' are indicated throughout the score.

Mäßig bewegt, mit Kraft (♩.100)

KL 1 (B) 2

Fag. 2

Hr. 1 (P) 2 3

Solo

Vcl.

Kb.

Mäßig bewegt, mit Kraft (♩.100)

Solo

Vcl.

Kb.

KL 1 (B) 2

Fag. 2

Hr. 1 (P) 2 3

Solo

Vcl.

Kb.

D

KL 1 (B) 2

Fag. 2

Hr. 1 (P) 2 3

Pos.

Solo

Vcl.

Kb.

KL 1 (B) 2

Fag. 2

Hr. 1 (P) 2 3

Trom.

Solo

Vcl.

Kb.

Notenbeispiel 4 (Text S. 53)

Kohlhase: Hindemiths Schwanendreher

Notenbeispiel 5 (Text S. 53)

The first system of the musical score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. (B) 1 and 2), Bassoon (Fag. 1 and 2), Horn in F (Hr. (F) 2), and Solo. The Oboe part begins with a dynamic marking of *p* and a fermata. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Solo part starts with a dynamic marking of *p* and a fermata. A key signature change to F major is indicated at the beginning of the system.

The second system of the musical score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. (B) 1 and 2), Bassoon (Fag. 1 and 2), Horn in F (Hr. (F) 2), Solo, and Violins (Vcl. 1 and 2) and Cellos/Double Basses (Cst.). The woodwind parts have a *zuss.* (zussato) marking. The Solo part continues with a dynamic marking of *mf*. The string parts (Vcl. and Cst.) play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

II. „Nun laube, Lindlein, laube!“  
Sehr ruhig (Jeweils 40)

25

Musical score for 'Nun laube, Lindlein, laube!' (II). The score is for Harfe and Solo-Bratsche. It consists of four systems of music, each with a Harfe and Solo-Bratsche part. The first system is marked 'p' and 'Sehr ruhig (Jeweils 40)'. The second system is marked 'A' and 'p'. The third system is marked 'B' and 'p'. The fourth system is marked 'C' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

26 35 Nun laube, lindlein, lau-be

Musical score for 'Nun laube, lindlein, lau-be' (26 35). The score is for Gr. Fl., Kl. (b), Fag., and Solo. It consists of four systems of music, each with a Gr. Fl., Kl. (b), Fag., and Solo part. The first system is marked 'Langsam' and 'frei'. The second system is marked 'Langsam', 'D frei', and 'Langsam'. The third system is marked 'Langsam', 'D frei', and 'Langsam'. The fourth system is marked 'E' and 'Langsam'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Notenbeispiel 7 (Text S. 55)

A handwritten musical score for Hindemith's 'Schwanendreher'. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system includes a 'z' marking above the first staff and 'fff' markings above the second staff. The second system is heavily obscured by large, dark scribbles. The score concludes with the number '1257' written in the bottom left corner.

Notenbeispiel 8 (Text S. 56)

[237]

[247]

Notenbeispiel 9 (Text S. 56)

[29]

The image shows a musical score for 'Schwanendreher' by Hindemith, Example 9. The score is presented in two systems. The first system consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The third staff contains a complex chordal texture with many notes and accidentals. The bottom two staves are empty. The second system consists of three staves. The top staff contains a melodic line with notes and accidentals. The middle and bottom staves are empty. A diagonal line is drawn across the entire score from the top left to the bottom right.

Notenbeispiel 10 (Text S. 56)

[32]

Handwritten musical score for measures 32-34. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'b'.

[33]

Handwritten musical score for measures 33-35. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a 4/4 time signature. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'b'.

Notenbeispiel 11 (Text S. 56)

The image displays two pages of handwritten musical notation for Hindemith's 'Schwanendreher'. The left page is numbered [82] and the right page is numbered [83]. Each page contains multiple staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The notation is dense and characteristic of Hindemith's style, featuring complex rhythmic patterns and chromatic harmonies. The right page includes a small reference note: »Sinnovak Nr. 45 - 10 selig«.

Notenbeispiel 12 (Text S. 56)

[89]

The image shows a handwritten musical score for 'Schwanendreher' by Hindemith, Example 12. The score is organized into three systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line, while the two bass clef staves below it are empty. The second system has a treble clef staff with a more complex melodic line, and the two bass clef staves below it contain some notes. The third system has a treble clef staff with a melodic line, and the two bass clef staves below it contain notes. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Notenbeispiel 13 (Text S. 56)

[30]

A handwritten musical score for Hindemith's 'Schwanendreher'. The score is written on ten staves. The first two staves are a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The remaining eight staves are arranged in pairs, each pair consisting of a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The score is enclosed in a rectangular border.

*Alfred Lipka*

### Neue Musik für Viola aus der DDR

- zur Stunde *n o c h* DDR, so lautet der Titel meines Referates; als Untertitel formuliere ich:

#### Deutsche Bratschenmusik jenseits des ehemaligen "Eisernen Vorhangs"

Und um nun im Bilde zu bleiben: hat nicht eben dieser "Eiserne Vorhang", der ja in seiner eigentlichen Realität ein Gegenstand des Theaters ist und den Bühnenraum im Falle der Gefahr vom Zuschauerraum trennt und der im Theater auch in hohem Maße schallschluckend wirkt, hat nicht dieser "Eiserne Vorhang" auch wiederum in doppelter Bedeutung schallschluckend auf unsere Kunst gewirkt, so daß wir eben voneinander zu wenig wissen?

Die Frage ist beantwortet, allein durch die Tatsache meines Vortrages. So will ich also versuchen, Sie mit einigen Werken unserer Viola-Musik bekannt zu machen.

Vielleicht ist das eine oder andere Stück durch den Äther, ausgestrahlt von Funk oder Fernsehen, schon einmal an Ihr Ohr gedrungen, aber zum selbstverständlichen Besitz unserer "Bratschengilde" ist es sicher nicht geworden. Wie es ja umgekehrt u n s mit Viola-Musik aus der Bundesrepublik, mit neuer Viola-Musik, versteht sich, ähnlich geht.

Lassen Sie mich also zum Abschluß dieser Präambel sagen, daß ich sehr glücklich bin, als nun freier Deutscher hier vor Ihnen zu stehen und als neues Mitglied der Internationalen Viola-Gesellschaft zu Ihnen sprechen und spielen zu dürfen.

Um es vorweg zu sagen: Ich habe natürlich meinen Vortrag mit klingenden Beispielen versehen, denn nur so ist ja ein anschauliches, weil anzuhörendes Bild von Musik herzustellen.

Es handelt sich dabei ausnahmslos um Aufnahmen, die ich selbst eingespielt habe, teils sind es Rundfunk-, teils Schallplattenaufnahmen. Ich werde sie Ihnen auszugs- und abschnittsweise zu Gehör bringen.

Nun kann natürlich ein solches Unternehmen nicht dem Anspruch der Vollständigkeit gerecht werden. Ich kann Ihnen nicht alle neue Musik, die nach 1949 in unserem Land für unser Instrument geschrieben wurde, vorstellen. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke ist in den jeweiligen Verlagen mittlerweile ja für jedermann zugänglich.

In heilsamer Beschränkung habe ich die bedeutendsten Werke, die in dieser Zeit entstanden sind, ausgewählt. Ihre Bedeutung besteht klar ablesbar darin, daß sie sich im Konzertleben unseres Landes durchgesetzt haben, also immer wieder gespielt werden.

Ich allein habe z.B. die drei großen Bratschen-Konzerte unserer Komponisten Johann Gilensek, Günter Kochan und E. H. Meyer insgesamt 69mal gespielt, in allen Musikzentren unseres Landes, im Funk, auf Schallplatte und im Fernsehen, aber eben auch in der sogenannten "Provinz".

Ich möchte daher diese drei Komponisten in den Mittelpunkt stellen, da sie ja schon durch die Komposition von Bratschen-Konzerten den wichtigsten Beitrag für unser Instrument geleistet haben.

Zwischen diesen Konzerten stelle ich Ihnen Kammermusik, d. h., Stücke für Viola und Klavier, aber auch ein reines Solo-Stück vor.

Auf streng chronologische Abfolge, nach der Zeit der Entstehung der Stücke, habe ich verzichtet, zugunsten der Farbigkeit des Geschehens.

Nun zu Johann Cilensek, Günter Kochan und E. H. Meyer. Sie gehören alle drei mittlerweile der Seniorengeneration unserer Komponisten an. Man kann sie also bereits zu den Klassikern der DDR-Komponisten zählen, ihre Werke haben sich in allen Genres, für die sie geschrieben haben, durchgesetzt. Ich habe diese Komponisten zum Schreiben für unser Instrument angeregt und die Konzerte sind auch in Zusammenarbeit mit mir entstanden.

Zunächst zu **Günter Kochan**: Er ist 1930 in Luckau in Sachsen geboren, war einst Meisterschüler von Hanns Eisler und ist einer der Komponisten, die das Profil der Musikentwicklung in unserem Land entscheidend mit geprägt haben. In beinahe allen Gattungen hat er maßstabsetzende Werke geschaffen - Solo- und Chorlieder, Klavier- und Kammermusik, acht Instrumentalkonzerte, drei Sinfonien, Film- und Fernsehmusiken und eine Oper. Kochan war o. Prof. für Komposition an der Berliner Musikhochschule und lebt heute als freischaffender Komponist bei Berlin.

Das *Bratschenkonzert* wurde 1974 vollendet. Es ist mir gewidmet und ich habe es 1975 uraufgeführt. Es ist zweiteilig. Der erste Satz *Metamorphosen* beginnt mit einem Monolog des Solo-Instruments, der das grundlegende thematische Material für die beabsichtigten "Verwandlungen" vorstellt.

Der Bratschenpart ist der geistige Motor des musikalischen Geschehens; in einer Art Fortspinnungstechnik wandelt das Thema immer wieder seine Gestalt und provoziert gleichsam das Orchester zum Dialog. In einer aufregenden Steigerung erreicht der Satz seinen Höhepunkt. Aus diesem Komplex erwächst eine große Kadenz der Viola. Der Satz verklingt danach sehr ruhig. Ein lang ausgehaltener Ton des Horns leitet über zum 2. Satz, dem *Capriccio*. Es verläuft fast durchweg im Vivace-Tempo und stellt nicht nur zu den Metamorphosen einen emotionalen Kontrast her, sondern ist auch wiederum in sich selbst musikalisch deutlich abgestuft. Häufige Taktwechsel und der großzügige Einsatz der Schlagzeuggruppen und der Blechbläser sorgen für Vitalität und Turbulenz.

Ich stelle Ihnen diesen 2. Satz, das *Capriccio* vor. Es ist eine Schallplattenaufnahme vom November 1975 aus der Lukaskirche Dresden mit der Halleschen Philharmonie unter Olaf Koch.

[...]

Dieses Stück wurde also im Jahre 1974 komponiert. Es ist interessant zu vergleichen, was Kochan zu sagen hat in einem Stück von 1985, also elf Jahre später.

Er komponiert da nämlich eine Sonate für Viola und Klavier. Sie ist dreisätzig und wir hören den 1. Satz und ein kurzes Stück des 2. Satzes. Es ist eine Rundfunkaufnahme aus dem Jahre 1988 mit Dieter Zechlin, Klavier.

[...]

Nun folgt als Kontrast eine *Fuge für Viola solo* von *Willi Albrecht Reuter* aus dem Jahre 1962. Der Komponist war Geiger im Gewandhausorchester. Er hat ein eigenes, vorwiegend auf Kontrapunktik beruhendes Kompositionsprinzip entwickelt, aber nur wenige Werke veröffentlicht. Diese Fuge hat eine Doppelfunktion; sie ist als konzertantes Solo-Stück spielbar und ist gleichzeitig Kadenz des *Bratschenkonzertes* von Reuter, eines groß angelegten, kompositionstechnisch überaus interessanten und damals, im Jahre 1962, instrumentaltechnisch neue Maßstäbe setzenden Werkes, das auch von Radio DDR aufgenommen wurde. Wir hören also jetzt einen Teil dieser Fuge.

[...]

Den Altmeister *Otmar Gerster* brauche ich sicher nicht vorzustellen, denn seine Werke liegen ja seit langem im Druck vor. Sein *Concertino 2 op. 16* beispielsweise, erschienen bei Schott im Jahre 1930, ist ja hinlänglich bekannt.

1950 erschienen die Vier Alten Lieder für Alt und Viola bei Schott, 1955 und 1956 die beiden *Sonaten für Viola und Klavier* bei Breitkopf bzw. Hofmeister und 1957 das *Streichtrio* bei Peters.

Ein weniger bekannter Komponist, der aber im Stil Gersters komponiert bzw. eben dem der fünfziger Jahre, ist der Leipziger *Fred Lohse*. Er ist 1908 in Leipzig geboren und 1987 gestorben. Er studierte bei Hermann Grabner, einem Schüler Regers und arbeitete als Dozent am Institut für Musikerziehung in Leipzig. Er schrieb vor allem Kammermusik.

Die *Sonate* ist ein typisches Beispiel dafür, wie in den fünfziger Jahren bei uns komponiert wurde, deshalb möge sie für viele Kompositionen auf dem Gebiet der Kammermusik stehen.

Wir hören den 3. Satz dieser *Sonate* aus dem Jahre 1953, aufgenommen 1960 mit Hans Richter, Klavier.

[...]

Nun ein Sprung vom Jahr 1953 in das Jahr 1977 zu *Johann Cilensek*. Er gehört, wie ich eingangs bereits sagte, zu den führenden Komponisten unseres Landes.

Er ist 1913 in Großdubrau bei Bautzen geboren und studierte in Leipzig Komposition bei Johann Nepomuk David. Er war Lehrer für Komposition und lange Zeit Rektor der Hochschule für Musik *Franz Liszt* Weimar.

Sein musikalisches Schaffen konzentriert sich im wesentlichen auf die beiden Gattungen Konzert und Sinfonie. Seine Kompositionsweise läßt deutlich verschiedene Etappen erkennen. Ende der vierziger bis Anfang der fünfziger Jahre entstehen Konzerte für Orgel, Klavier, Violoncello und Violine. Dieses *Violin-Konzert* aus dem Jahre 1953 habe ich übrigens selbst zur sogenannten Solistenabgangs-Prüfung gespielt.

Zwischen 1955 und 1959 schreibt er fünf Sinfonien. Man kann dies als die zweite Schaffensperiode ansehen. Danach, Anfang der sechziger Jahre beginnt die dritte Etappe. Über diese sagt er selbst:

*"Ich suchte nach einer Erweiterung der Mittel, ohne musikalische Grundhaltungen zu verändern. Bereits die Sinfonien waren formal relativ frei angelegt, in einer lockeren Form, die die starre Abfolge - 1. Thema, 2. Thema, Durchführung usw. - nicht kannte....Nun aber war für mich die motivisch thematische Arbeit nicht mehr das bindende Prinzip. Ich wollte musikalische Zusammenhänge mit anderen Mitteln herstellen, um größere Farbigkeit und Leuchtkraft zu erzielen. Möglichkeiten dafür sah ich unter anderem in der Verbindung von Sinfonischem und Konzertantem mit neuen musikalischen Mitteln."*

Zwischen 1966 und 1982 entstehen *Konzertstücke* - so die offizielle Bezeichnung - für Klavier, Violine, Viola und Horn, und immer mit großem sinfonischem Orchester. Das *Konzertstück für Viola* aus dem Jahre 1977 ist zweisätzig angelegt:

1. Satz *Ballade Adagio-Allegro-Adagio*
2. Satz *Spiel-Gesang-Abgang*

Ich möchte Ihnen diesen 2. Satz vorstellen: Es spielt die Dresdner Philharmonie unter Johannes Winkler.

[...]

*Paul Dessau*, wohl einer der bekanntesten Komponisten der DDR, bekannt vor allem durch die Vertonung der Brecht-Texte in seinen Opern *Die Verurteilung des Lukullus*, *Puntilla* sowie *Lanzelot*, hat für alle musikalischen Gattungen komponiert.

Er trat übrigens als Geiger bereits mit elf Jahren öffentlich auf. Für Bratsche und Klavier schrieb er 1929 die *Sonatine*, und erst wieder, auf meine Anregung hin, im Jahre 1973/74 *Vier Bagatellen für Viola und Klavier*. Es sind dieses ganz kurze, sehr originelle Stücke. Ich möchte Ihnen Nr. 3 und 4 vorstellen. Nr. 3 trägt die Überschrift *Hommage a Ravel*. Wir hören den Rundfunkmitschnitt der Uraufführung aus dem Jahre 1974. Der Pianist ist Dieter Brauer.

[...]

Vom Altmeister *Paul Dessau* zu einem jungen Komponisten, Jahrgang 1952, *Bert Poulheim*. Er ist in Berlin geboren, seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Berliner Musikhochschule, wo er zunächst Fagott und Klavier und dann Komposition bei Prof. Andre Asriel studierte. Er ist seit 1973 als Pianist und Fagottist an der Berliner Volksbühne tätig und hier gleichzeitig als Komponist für Bühnenmusik zu Inszenierungen verantwortlich. Daneben ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik *Hanns Eisler* Berlin.

Seine wichtigsten Werke sind ein Streichquartett (1975), das Bläserquintett (1976), *Kontradiktionen* für 16 Streicher, Streichquartett und Fagott (1976) u. a. Wir hören von ihm ein Stück mit dem Titel *Virtuoses* für Viola und Klavier. Dieses Stück hat bei einem nationalen Wettbewerb für junge Komponisten im Jahre 1978 den 2. Preis erhalten. Es hat 3 Sätze. Wir hören den 1. und einen Teil des 2. Satzes. Der Pianist ist wiederum Dieter Breuer.

[...]

Wir kommen nun zum Abschluß und damit zum Bratschenkonzert von *Ernst Hermann Meyer*.

Dem Schaffen Meyers kommt in der zeitgenössischen Musik unseres Landes ein hervorragender Platz zu. Meyer ist gebürtiger Berliner und studierte in seiner Heimatstadt und in Heidelberg Musikwissenschaft. Seine kompositorische Ausbildung erhielt er u. a. bei Paul Hindemith und Max Butting. 1933 emigrierte Meyer nach England. Mit Gründung der DDR wurde er wieder in Berlin tätig, wo er zu den Initiatoren eines neuen Musiklebens gehörte. In allen musikalischen Gattungen hat er kompositorisch Entscheidendes geleistet.

In der Sinfonik, im konzertanten Bereich, ich denke da u. a. an die Uraufführung seines Violinkonzertes mit David Oistrach, in seinem Streich-Quartett-Schaffen und in der Chorsinfonik. Er hatte eine besondere Vorliebe für unser Instrument, das er auch selbst spielte. Deshalb schrieb er 1962 für David Binder das *Poem für Viola und Orchester*, später dann eine Sonate für *Viola und Klavier* und 1978/80 das *Konzert für Viola und Orchester*, das ich 1980 zur Uraufführung brachte.

Meyer starb 1988. Für mich war er ein Mensch von hoher künstlerischer und menschlicher Integrität, der, obwohl auch Kultur p o l i t i k e r des Staates DDR, zutiefst die Tragik des nicht erfüllten humanistischen Anspruchs des Systems empfand. Und der, in diesem letzten vollendeten großen Instrumentalkonzert, im Epilog des letzten Satzes, in tiefer Resignation versinkt.

Wir hören also jetzt zum Abschluß aus dem *Bratschenkonzert* von E. H. Meyer den Beginn des 1. Satzes, den 2. Satz und den letzten Teil des 3. Satzes. Es ist eine auf Schallplatte übernommene Rundfunkaufnahme mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Heinz Rögner.

[...]

### Viola-Musik aus der Tschechoslowakei

In Böhmen spielte nicht nur der berühmte Jan Vaclav Stamitz (1717-1757), der auch in Mannheim sowie in Paris seine *Sonate für Viola d'amore* gerne präsentierte, aber auch sein Sohn Karl Stamitz (1745-1801). Er war auch ein bekannter Bratschist, ebenso wie Jan Baptist Vanhal, Franz Benda und Anton Wranitzky. Karl Stamitz machte schon damals sehr interessante Versuche mit der Bratsche in seinen Kammermusikwerken. So schrieb er *Sechs Quartette op. 1 für Geige, zwei Bratschen und Violoncello*, ebenso erschien auch sein op. 10 *Six Quatuor pour Deux Alto, Violon et Violoncelle*. Er ist auch wahrscheinlich einer der ersten Komponisten, der seine *Sonate pour Piano-forte avec un Alto-Viole* geschrieben hat. Diese Sonate ist ein prächtiges Stück, am dankbarsten können wir Karl Stamitz für seine Bratschenkonzerte sein.

Leider komponierten A. Dvorak, B. Smetana und J. Suk keine konzertante Komposition für die Bratsche. Antonin Dvorak war aber ein tüchtiger Bratschenspieler und wurde praktisch Mitgründer des Orchesters des National-Theaters in Prag im Jahre 1862, dessen Tätigkeit die böhmische Kultur und Musik beeinflusste. Dvorak war ein so guter Bratschist, daß er von der Gründung im Jahre 1862 bis 1873 im Orchester den Posten des Stimmführers der Violen bekleidete. Dvorak komponierte und spielte auch gerne die bezaubernden Stimmen im *Quintett op. 1 a-moll (1861)*, *Quintett Es-Dur op. 97 (1893)* und auch im *Sextett A-Dur op. 48 für zwei Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli* aus dem Jahre 1878. Wenn auch der Komponist Josef Suk keine Komposition für die Viola hinterließ, liebte er dieses Instrument und verlangte für die Aufführung seiner *Serenade Es-Dur op. 6* (inmitten zwei wunderbarer Bratschen-Soli) eine Verstärkung der Bratschengruppe auf 16 Spieler.

Kein anderes Land hat eine größere Tradition des Streicherspiels und insbesondere des Streichquartettspiels als Böhmen. Es ist ein Zufall, daß unsere stolze Nation das erste neue Werk dieser Art, das die Bratsche bevorzugt, hervorgebracht hat und den ersten großen neueren Spieler dieses Instruments. Das Werk ist *Smetanas Quartett e-moll 'Aus meinem Leben'* und der Spieler heißt Oskar Nedbal (1874-1930), dessen Aufstieg als Bratscher in den frühen neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts eng mit diesem Meisterwerk verknüpft war, zu dessen Bekanntwerden er und seine Kollegen vom Böhmischem Streichquartett viel beigetragen haben. Allein Carl Flesch in seiner *Erinnerung eines Geigers* bewertete Oskar Nedbal als *Bratschenriese* und "wenn Nedbal zu Anfang des Streichquartetts von Smetana die Führung übernahm, glaubte man zum ersten Mal wirklich Bratsche spielen zu hören" (Paris 1894). Nedbals Platz in der Geschichte der Viola ist recht klar und unverwechselbar. Heute denkt man an ihn zuerst als Dirigent und dann als Operettenkomponist (*Polenblut, Winzerbraut*).

Auch die Tradition des Instrumentenbaus beeinflusste das Musikleben in Böhmen und Mähren. In vielen Fällen werden die Bratschen und Violen d'amore der alten tschechischen Meister mehr geschätzt als ihre Violinen (Eberle, Edlinger, Hellmer, Hulinzsk, Strnad, Homolka, Metelka usw.). Jiri Herold (1875-1934) löste im Jahre 1906 Oskar Nedbal beim Bratschenpult im Böhmischem Streichquartett ab. Wenn auch die Kompositionstätigkeit eher zu seinen Privatliebhabereien gehörte (*Zigeunermelodie, Ballade für Bratsche* usw.), werden seine *Etüden für Solobratsche* als ein hervorragendes Werk der instruktiven Literatur für reife Spieler angesehen.

Nicht nur der Komponist J. Suk, auch der berühmte tschechische Dirigent und Gründer des Tschechischen Kammerorchesters Vaclav Talich spielte die Viola. Aus der Klasse Otakar Sevcik stammte auch Karel Moravec (1880-1959), der nicht nur als Professor am Brüner und Prager Konservatorium tätig war, sondern auch "*Die Auswahl von Etüden*" in vier Bänden (Kayser, Mazas, Kreutzer, Fiorillo, Hoffmeister, Campagnoli, Dont) systematisierte.

Der Gipfel der zweiten Generation tschechischer Viola-Virtuoson war Ladislav Cerny (1891-1975), der, nicht nur Propagandist für sein Instrument, sondern auch Anreger neuer Kompositionen war. Sein vibratofreies Spiel machte auf Hindemith großen Eindruck. Die zwei trafen sich im Jahre 1922 bei den Donaueschinger Musiktagen und waren von da an gute Freunde. Paul Hindemith hielt Cerny für den idealen Interpreten für seine Musik und widmete ihm die *Solosonate op. 25, Nr. 1* - das Werk verdankte Cerny's Rat viel. Ladislav Cerny war seit 1940 Professor am Prager Konservatorium und von 1946 bis 1958 an der Akademie tätig. Sehr gerne spielte er seine eigene Bearbeitungen der Janáček- und Franck-Sonaten. Für ihn wurden Werke von Isa Krejci, Pavel Borkovec, Jan Kapr, Anatol Provaznik, Milos Vignati, Jan Taussinger und vielen anderen geschrieben.

Unter den tschechischen Komponisten muß hier aber vor allem Bohuslav Martinů, dessen 100jähriges Jubiläum in diesem Jahr gefeiert wird, genannt werden. Die beiden Hauptwerke Martinů's für Viola bilden die *Sonate Nr. 1* (1955) und das *Rhapsodie-Konzert* aus dem Jahre 1953. Die *Sonate* wurde auf Bestellung der amerikanischen Bratschistin Lilian Fuchs geschrieben. Die *Sonate* sowie auch das *Rhapsodie-Konzert* sind frei in zweisätziger Form komponiert. Übereinstimmend mit dem Bratschencharakter ist die lyrische Stimmung und die Neigung zur rhapsodischen Epik. Dieser Stil ist ein Merkmal für den *neoklassischer Romantismus* - eine typische Martinů Fantasie mit emotionalen wichtigen Momenten, die durch Farbe und Harmonie gekennzeichnet sind. Das *Rhapsodie-Konzert* wurde für den Solisten des Cleveland-Symphonie-Orchesters, Jasha Weiss komponiert. In dieser Zeitperiode ist die Komposition durch Sehnsucht und den lyrischen Gesang beeinflusst. Schon der Formplan zeigt Fantasiestübe: Die Zweisatzigkeit als Grundlage für die zyklische Form des Konzertes ist nicht häufig zu finden. Das *Moderato* am Anfang des 1. Satzes ist nahe der Melodik des Volksliedes. Auch der 2. Satz ist formal als freier Satz konzipiert (langsam-schnell-langsam). Wie auch in seiner 3. Symphonie endet auch diese konzertante Komposition mit *pianissimo*, auch hier mit absolut überzeugendem Resultat.

Für Violine und Viola komponierte Martinů ein *Duett* (1928), *Duo Nr. 2* (1950) und besonders das reizvolle "*Madrigals*" aus dem Jahre 1947. Für Violine solo, Viola solo und Orchester ist auch die *Serenade-Divertimento Nr. IV* (1932). Aus der Kammermusik möchte ich gerne die *Serenade Nr. II* für Violinen und Bratschen (oft chorisch gespielt) wie auch das *Trio* aus dem Jahre 1932 und *Trios* (1934), *Fantasies Symphonique mit zwei Violinen und Bratsche* (1953) und das *Konzert für Streichquartett und Orchester* präsentieren.

Man kann leider nicht alle zeitgenössischen tschechischen Komponisten, die von Franz Zeyringer in *Literatur für Viola* genannt sind, präsentieren. Es handelt sich um ca. 130 Komponisten mit mehr als 260 Kompositionen. Der Kompositionsstil unserer Komponisten geht von der reichen tschechischen Volkstradition aus, ist auch durch das eigenartige Temperament des tschechischen Volkes wie Naturmusikalität, Gesangsgefühl und auch durch die Inspirationsquellen des Volksliedes beeinflusst.

Nur wenige tschechische Komponisten komponierten ihre Werke im Zwölftonsystem, atonal oder mit den Mitteln der elektronischen Musik wie z.B. Luciano Berio oder Betsy Jolas. Diese Tradition "Neuer Musik" fehlt bei uns ganz, da der "Eiserne" Vorhang den Zufluß dieser Information über 40 Jahre verhinderte.

Zu den bekanntesten Komponisten, die ab Mitte der sechziger Jahre die Möglichkeiten neuer Kompositionstechniken zu erproben begannen, gehört Jan Taussinger (1921-1980). Die *Partita für Bratsche, Hommage a Ladislav Cerny* für Bratsche und Klavier (1971) und die *Musica evolutiva für Bratsche und Klavier* sind Kompositionen, die in enger Zusammenarbeit mit L. Cerny entstanden. Andere Werke Taussingers mit Viola: *1. Trio* (1960), *2. Trio* (1980), *7 Mikrophorien für Klarinette, Viola und Klavier* (1977).

Unter den Violaspielern muß man auch andere Professoren des Prager Konservatoriums, wo die Bratsche 1947 Hauptfach wurde, nennen: Vincenc Zahradnik, Antonin Hyksa, Bohumil Klabik, Josef Svoboda, Josef Kodousek, Jaroslav Ruis, Libor Nováček und auch Dr. Milan Skampa, Lubomir Maly und Jaroslav Motlik, die an der Akademie der musischen Künste unterrichten. Dies alles hat viele Komponisten veranlaßt, auch Kompositionen für die Bratsche zu schreiben.

Zu den berühmtesten zeitgenössischen Komponisten gehört Jiri Feld (geb. 1925). Der Sohn des bekannten Pädagogen am Prager Konservatorium studierte erst Violine und Bratsche, dann widmete er sich nur der Komposition. Felds Musik wird von vielen Verlagen herausgegeben und von verschiedenen Schallplattenfirmen aufgenommen. In den Jahren 68-69 wirkte er als Professor in Adelaide in Australien, dann als Professor am Prager Konservatorium. Feld hielt auch viele Vorlesungen in USA, Dänemark, BRD usw. Aus seinen Kompositionen für die Bratsche: *Sonate* für Bratsche und Klavier (1955), *Kleine Sonatine* (1974), und besonders gelungene konzertante Musik für Viola und Klavier (1974), die bei der Prager Uraufführung W. Christ exzellent präsentierte. Zu den Kammermusikkompositionen gehören zwei *Trios* für Violine, Viola und Violoncello.

Die jüngste Generation ist durch das Schaffen Milan Slavickys (geb. 1947), dessen Werke mehrere internationale Preise gewonnen haben, vertreten. Der Komponist arbeitet nach der Methode der fixen Wahl der Intervalle in der Verbindung mit dem Prinzip thematischer Bindungen innerhalb der musikalischen Struktur und dem Streben nach maximaler emotioneller Intensität. Seine Komposition "*Anbetung für Viola solo*" 1984 wurde in Leipzig herausgegeben.

Ein großes Echo fand die Komposition *Gila Rome* für Viola solo (1978) von Sylvia Bodorova (geb. 1954), die von Zigeunermusik inspiriert ist sowie *Plankty* für Viola und Symphonie-Orchester (1982).

Ivan Kurz (geb. 1947) komponierte die *Morgengebete* für Viola solo im Jahre 1988, die Uraufführung wurde von mir im Radio Vatikana in Rom 1990 eingespielt. Für das Wesentliche der musikalischen Mitteilung erachtet Kurz den Ausdruck, wobei die einfachsten Mittel die wirkungsvollsten sind. Vor Kompliziertheit und Raffinesse gibt er der einfachen motivischen Grundlage, der übersichtlichen harmonischen Ordnung und deutlichen formalen Gliederung den Vorzug. Interessant sind seine Inspirationen aus der Literatur, der Natur, des Christentums und der gestaltenden Kunst.

Für den Bratschisten Lubomir Maly sind zwei Werke geschrieben: Oldrich Flosman: *Stein des Michelangelo* und Lubomir Zelezny: *Konzert für Viola und Orchester*. Neben den Komponisten, die oben erwähnt wurden, haben auch viele andere wie Burghauser, Ceremuga, Dvoráček, Jaroch, Jirák, Kalas, Kupkovic, Matej, Matousek, Provaznik, Rut, Válek, Vrána, Vycpálek usw., wertvolle Stücke geschrieben.

Die Slowakei, in der die eigentliche nationale Musikblüte mit den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts einsetzte, hatte ja kaum Werke für Viola in ihrem Repertoire. Erst in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg begannen sich die Komponisten für dieses Instrument zu interessieren (Korinek, Albrecht, Kowalski, Parik, Zelenka, Dibak, Bazlik, Hatrik usw.). Die größten Anreger neuer Kompositionen sind Professor Ján Albrecht sowie Milan Telecky (Mitglied des Slowakischen Quartetts), der mehrere Uraufführungen realisierte.

Am Ende dieses Vortrages möchte ich gerne die Kompositionstätigkeit des besonders hier in Deutschland geschätzten Komponisten und auch meines Lieblingskomponisten Jan Zdenek Bartos präsentieren. Bartos wurde am 4.6.1908 in Dvur Kralove (Könighof) an der Elbe geboren, wurde Geiger und bereiste Europa und auch überseeische Länder. Erst als Dreißigjähriger konnte er seinen

Lebenswunsch erfüllen, nämlich komponieren. Er studierte am Prager Konservatorium bei Otakar Sin und an der Meisterschule bei Jaroslav Kricka. Sein persönliches Naturell bestimmte auch sein kompositorisches Schaffen. Seine Melodik strahlt slawische Gefühlstiefe aus, die Architektur ist in der Klassik verankert und sein persönlicher Stil ist durch herzhaftes Musizieren charakterisiert. Als versierter Instrumentalist versteht Bartos, alle Farben und Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente zu nutzen, wohltuend für Interpreten und Zuhörer. Als erfahrener Pädagoge am Prager Konservatorium schuf Bartos nicht nur instruktive Werke, sondern auch mit Vorliebe Kammermusik und Lieder. Seine konzertanten Werke schrieb Bartos unter anderem auch für Violine, Viola, Oboe, Fagott, Akkordeon. Unter seinen Orchesterwerken findet man fünf Sinfonien, sinfonische Dichtungen sowie Opern und Ballettmusik.

Jan Zdenek Bartos liebte die Viola und nahm intensiven Anteil an der Arbeit der IVG. Seit 1966 verband eine ungetrübte Freundschaft den Komponisten und Menschen Bartos mit dem Wegbereiter der IVG Franz Zeyringer. Viele Werke wurden gemeinsam besprochen oder erarbeitet und manches Werk verdankt dieser freundschaftlichen Zusammenarbeit seine Entstehung. Bartos schrieb 23 Werke für Viola und für dieses umfangreiche vielseitige und wertvolle Schaffen sei ihm herzlichst gedankt. Am häufigsten wurde nicht nur "*Concerto da Camera*" op. 138 (1970) mehr als 60 mal in der BRD, in Frankreich, Belgien, Spanien, Tschechoslowakei und Argentinien aufgeführt. Sehr oft gespielt wurde auch das *Doppelkonzert für Violine, Viola und Streichorchester* (Uraufführung Tschechoslowakisches Kammerorchester Prag - Leitung Dr. Otokar Stejskal mit E. Lustigová und M. Maxianová). Beide Kompositionen wurden in Kritiken folgendermaßen beurteilt: "[...] *logisch aus dem Ganzen entwickelnde harmonische Wohlgefälligkeit, sondern - ? - fügte den lyrischen Stimmungsfarben Temperamentsausbrüche von allerdings feinadriger Struktur an, so daß effektiv lebendige Frische und unmittelbare Eingängigkeit den Höreindruck bestimmten.*" oder "[...] *in der Kadenz zeigte so ungefähr alles, was man an Doppelgriffen und Flageolets auf der Bratsche überhaupt machen kann.*"

Aus Bartos anderen Werken seien noch die *Partita für Viola Solo* op. 36 (1944), die *Sonatine* op. 46 für Viola und Klavier Antonin Hyksa gewidmet, die *Sonata* (1978) für Viola und Klavier, *Duo für Violine und Viola* (1978) und die *Fantasie für Viola solo* (1980) genannt.

Xaver Thoma

## Gedanken zu den "Nachtstücken" für und mit Violen

Komposition im Allgemeinen befaßt sich mit der Erfindung und Ausarbeitung von Modellen und Methoden, die das Wahrnehmungsvermögen eines bereitwilligen Zuhörers beeinflussen, und im positiven Fall einen anhaltenden inneren Nachhall schaffen.

Auslösendes Moment zur Komposition war ein bewegendes nächtliches Erlebnis: Allein, einsam, eine Sommernacht in der Natur, durch keinerlei menschliche Geräuschzutaten gestört, ein bewußtes Gefühl von Zeitstillstand und Ruhe, aber auch die Erfahrung, daß akustische Stille greifbar werden kann - Welch ungeheure Vielfalt an Geräuschen, Klängen und Rhythmen bietet die Pflanzen- und Tierwelt.

Die Partituren der "Nachtstücke" bedeuten für mich eine Gratwanderung zwischen kontemplativer philosophischer Ruhe und der latenten Bedrohung, jederzeit plötzlichen Aggressionen ausgeliefert zu sein.

### Das Nachtstück I

für Orchester und befindet sich in dem Zyklus der 5 *Orchesterstücke op. 30* (1983).

### Nachtstück II op. 31/a

für 4 Bratschen (entstanden im Januar 1983)

UA: am 6. Februar in Loitze

(J. Lang - M. Dolman - M. Eickhorst - X. Thoma)

### *P r e s s e*

*... die assoziative Dichte zwischen kontemplativer Entspannung und offenbar unvermittelt aufblitzenden Gestalten blieb durch das feinfühliges Spiel der Musiker bis zum elegisch-gedehnten, fast sinnlichen Schluß erhalten.*  
(FAZ 20.1.1987)

*... In diesem rhythmisch außerordentlich schwierigen Stück schillern Klangfarben und bleiben verhalten. Nur einige "Ausbrüche" bedrohen die Ruhe. Die Klänge haben mehr als Geräuschqualität, wirken jedoch sehr direkt und erst am Ende des Satzes stellt sich etwas wie "versöhnliche Stimmung" ein.*  
(EJZ 8.2.1983)

*... undurchdringliches Dunkel, bizarre Erscheinungen und beängstigende Laute in lastender Stimmung, obwohl scheinbar unverbunden, ein nächtliches Hörbild, überzeugend musikalische geschlossene Form.*  
(AZ Uelzen/Lüneburg 9.2.1983)

Nachtstück III op. 31/b entstand im Februar 1983.

Trägt als Titel das Gedicht (1 Zeile) von Giuseppe Ungaretti "M'illumino d'immenso" (Übersetzung von Ingeborg Bachmann: "Ich erleuchte mich durch Unermeßliches")

Besetzung: Bratsche und Violoncello

UA: 10. März 1983, Lüchow

(A. Unger - X. Thoma)

Der Titel in Bezug auf die Musik fordert Hoffen auf einen Gefühlszustand des Schwebens, das wird aber nicht eingelöst; Schwerelosigkeit des Schwebens wandelt sich in lastende Stille.

*P r e s s e*

*... so mußte sich der Zuhörer in auffallend wandelbare Klangeffekte hineinhören, die keine Thematik erkennen ließen. Es wurden Töne und Klänge in den Raum gesetzt, die nicht wiederkehrten, und doch erreichten beide Interpreten (A. Unger - X. Thoma) eine spürbare Spannung durch aufrüttelnde Momente, die zu einem dezenten, hauchdünnen Schluß führten.  
(EJZ 15.3.1983)*

*... Nachtstück III beginnt mit einer leidenschaftlichen Attacke, um sich bald im grübelnden, bald still kreisenden Stimmungsgemälde zu verlieren. In den differenzierten Klangwerken der beiden tiefen Streichinstrumente meint man schwärmend-surrende Tiergeräusche nachgebildet zu finden und wird in diesem Höreindruck durch den Komponisten bestätigt, der eigene Naturempfindungen in der ländlichen Nacht darin verarbeitete.  
(BNN März 1985, Karlsruhe)*

Nachtstück IV op. 31/c  
für Violine und Viola

UA: 2.6.1984, Bad Boll  
(Martin Biber - Hans-G. Brüning)

Gerrit Engelke *Spätdämmerung*  
(1890-1918) *Bäume still*  
*Still verträumt.*

*Wenig Wind*  
*Überm Teich.*  
*Kräuselflut*  
*Wellt und wellt.*

*Zitternd schwimmt*  
*Blasser Mond*  
*Tot im Teich*

Partitur: S. 96ff

**Nachtstück V op. 38**

für Violine, Viola, Kontrabaß (komponiert im März 1986)

UA: 11. Mai 1986 in Loitze

(Assuntha Bähr - X. Thoma - Axel Bähr)

*P r e s s e*

*EJZ 12.5.1986*

*... das für Violine, Viola und Kontrabaß gesetzte Werk ist ein reines Klangstück, bei dem der Zuhörer die Schwerpunkte selber suchen und finden muß. Es gibt ein stetes Hineingleiten in immer neue Stimmungen, die in einem ruhigen Ablauf bleiben; wenn man von einigen markanten Episoden absieht. Thoma wendet viele Techniken der Streichinstrumente an, um seine Musik auszudrücken, er stellt aber immer wieder den sehr dezenten und weittragenden Ton in den Vordergrund.*

Weiter entstanden folgende Stücke:

**Nachtstück VI**

für 2 Harfen (1989), UA August 1989 in Nürnberg

**Nachtstück VII**

(1990) für Violine, Violoncello, Klavier



10

A-S. D-Saite

ann Stog -- 1 ord. D-S. ord.

senza vibrato

15

20

ann Stog

ord. sul fusto

sul fusto

am Steg - - - - -

A-Saite

*f* *pp* *sfz* *sfz* *f* *sfz*

*sul tasto*

*pizz*

25

G-Saite - - - - -

*arco* *molto espressivo*

*pizz* *L.H.*

*pizz* *vibrato* *f* *sfz*

30

(♩ = !)

*zum Steg gehen* - - - - -

*ord.*

*ppp* *p* *ppp* *p dolce*

*ord.*

*zum Steg gehen* - - - - -

*am Steg* - - - - - *ord.*

35

A-Saite

A-Saite

am Steg

sul tasto

mf

f

ff

mf

sub. mf

molto espressivo

ff

A-Saite

C-Saite

sub. ff

ff

ff

40

am Steg

5

7

ff

fff

fff

fff

Handwritten musical score for the first system, measures 45-50. The system consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note. A slur covers the next two measures, with a *due Steg* marking above the first measure. A box containing the number '45' is placed above the second measure. The music continues with a slur over three measures, marked *al tasto* above. The system concludes with a *senza vibr.* marking above a final note. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a *ppp* dynamic marking and a slur over two measures. The music continues with a slur over three measures, marked *senza vibrato* above. The system ends with a *ppp* dynamic marking and a series of slurs and accents.

Handwritten musical score for the second system, measures 51-56. The system consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *p* dynamic marking and a slur over two measures. A box containing the number '50' is placed above the second measure. The music continues with a slur over three measures, marked *al tasto* above. The system concludes with a *3/4* time signature. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a *pp* dynamic marking and a slur over two measures. The music continues with a slur over three measures, marked *due Steg* above. The system ends with a *pp* dynamic marking and a series of slurs and accents.

Handwritten musical score for the third system, measures 57-62. The system consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *mf* dynamic marking and a slur over two measures. The music continues with a slur over three measures, marked *molto espri* above. The system concludes with a *f* dynamic marking and a slur over two measures. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a *f* dynamic marking and a slur over two measures. The music continues with a slur over three measures, marked *pizz alla guitarra* above. The system ends with a *ppp* dynamic marking and a series of slurs and accents.

55

Handwritten musical score for measures 55-59. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 5/4 time signature. It features a melodic line with notes marked *dolce* and *mf*, and includes triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef, with notes marked *pppp*, *sfz*, *pizz*, and *arco*. A handwritten note "ausstieg" with a dashed line is present above the first few measures.

60

Handwritten musical score for measures 60-64. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It includes notes marked *mf*, *pp*, and *dolce*. The bottom staff is in bass clef with notes marked *pp*, *sub. f*, *p*, *sub. pp*, and *fff*. Handwritten annotations include "ord." and "ausstieg" with a dashed line.

65

Handwritten musical score for measures 65-69. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It includes notes marked *pp*, *mf*, and *mf*. The bottom staff is in bass clef with notes marked *pppp*, *pppp*, and *pp*. Handwritten annotations include "senza vibrato", "sul G", "sul D", and "ord." with a triplet.

70

Handwritten musical score for measures 70-74. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It includes notes marked *pp*, *pppp*, and *pppp*. The bottom staff is in bass clef with notes marked *pppp* and *pppp*. A handwritten note "ca 6 Min." is written at the bottom right.

Maximilian I 83  
München 1848



Ulrich Drüner

## Viola-Schulen des 19. Jahrhunderts

Wenn im Titel dieses Aufsatzes der Begriff "Viola-Schulen" mit unbestimmtem Artikel versehen ist, so deshalb, weil sich von den aus Katalogen bekannten Viola-Schulen des 19. Jahrhunderts immer noch einige verborgen halten. Zur Zeit stehen mir 32 hier relevante Bratschen-Schulen zur Verfügung, aber etwa zwölf (meist nur kürzere) Schulen fehlen mir noch, und vielleicht auch noch einige weitere, von deren Existenz ich bisher noch nichts weiß, so daß eine durch die Umstände diktierte Beschränkung hier auferlegt ist. Das Vorliegende wird allerdings die wesentlichen Linien des Themas zur Genüge aufzeigen.

Die älteste selbständige Viola-Schule stammt von Michel CORRETTE aus dem Jahr 1781. Sie liegt zwar vor dem uns beschäftigenden Zeitraum; da sie aber die einzige aus jener Zeit ist, sei sie hier der Vollständigkeit halber erwähnt. Denn vor 1800 galt die Viola eigentlich nicht als besonders lehenswert; dem Vorurteil der Zeit gemäß, das Quantz in seiner Flöten-Schule auch noch schriftlich zementierte, genügte es ja, unser Instrument einem schlechten Geiger oder einem abgehalfterten Oboisten in die Hand zu drücken.

Die erste Schule unseres Zeitraumes ist die METHODE D'ALTO des Pariser Cellisten Jean-Baptiste CUPIS. Sie wird auf das Jahr 1800 datiert; die ersten Abzüge des Druckes könnten jedoch bereits von 1799 stammen. Cupis bringt zunächst eine kurze allgemeine Musiklehre; die eigentliche Bratschen-Schule ist recht summarisch und bringt außer einigen kurzen Übungsstücken, die gängige Melodien jener Zeit verwenden, recht schnell dann ein sehr schweres "Grand Caprice", welches ohne spezifische Vorbereitung eine fertige Streichertechnik voraussetzt. Also eine Bratschen-Schule für Umsteiger von der Geige, denn etwas anderes war zu jener Zeit ohnehin nicht denkbar. Das Caprice ist übrigens recht interessant; in etwas gekürzter Form wurde es für meine Sammlung DAS STUDIUM DER VIOLA verwendet.

Die zeitlich nächste Bratschen-Schule ist von dem exzentrischen Lolli-Schüler Michel WOLDEMAR (1750-1816), dem Erfinder des "Violon-Alto", das mit fünf Saiten Violine und Viola in einem darstellt. Seine Schule ist in einer Ausgabe von Sieber aus dem Jahr 1808 bekannt; die Pariser Bibliothèque Nationale besitzt die gleiche Schule jedoch in einer Cousineau-Ausgabe, die spätestens 1805 erschien. Wie üblich erscheint zunächst eine allgemeine Musiklehre, die Woldemar auf einem Blatt graphisch sehr originell darstellt. Es folgen zwei Seiten Skalen, und sodann gleich Flageolett-Tabellen, also wieder überhaupt nichts Progressiv-didaktisches, sondern ein Kurzlehrgang für fertige Geiger. Die abschließende Polacca mit acht Variationen ist brillant und virtuos, musikalisch aber recht ärmlich.

War der Woldemar-Schule, wie schon der von Cupis, keinerlei Nachleben beschieden, wie es die extreme Seltenheit der überlieferten Exemplare belegt, so erschien im Jahre 1810 oder 1811 die erfolgreichere "METHODE D'ALTO" von Michel Joseph GEBAUER, der 1763-1812 lebte und am Pariser Conservatoire lehrte. Recht ausführlich wird hier die Musiklehre sofort auf die Bratsche bezogen, so daß man das Werk fast ohne geigerische Vorkenntnisse benutzen konnte. Mit 39 Folio-Seiten ist Gebauers Schule unter den frühen Bratschenlehrwerken das ausführlichste, und da alles im Bereich des Leichten bis kaum Mittelschweren bleibt, kann man das Werk fast als für "richtige" Anfänger gedacht betrachten. Pädagogisch besonders interessant sind die ausharmonisierten Tonleitern für Schüler und Lehrer, die geeignet sind, in den musikalisch reizvollen melodischen Umspielungen das Intonationsgefühl für das sonst so trockene Tonleiterüben auf angenehme Weise zu entwickeln.

1814 sodann erschien das zweifellos folgenreichste pädagogische Werk, das das 19. Jahrhundert für die Bratsche hervorgebracht hat. Es ist die "METHODE POUR

L'ALTO-VIOLA" des gebürtigen Italieners Bartolomeo BRUNI, der von 1757 bis 1821 gelebt und den größten Teil seines Lebens in Paris gewirkt hat. Mit wenigstens 15 bis 20 heute feststellbaren Neuauflagen ist Brunis Schule etwa 150 Jahre lang die am weitesten verbreitete und am häufigsten nachgedruckte geblieben; und doch ist die Erstausgabe dieses für die Viola epochemachenden Werkes von ganz außergewöhnlicher Seltenheit. Bruni verzichtet auf eine allgemeine Musiklehre, weil er diese Kenntnisse, wie er im Vorwort schreibt, voraussetzt. Dafür ist das Übungsmaterial umfangreicher und progressiver, auch wenn auch hier wieder fortgeschrittene Violinkenntnisse vorausgesetzt werden. Auffallend ist bei Bruni das Bemühen, den spezifischen Charakter der Bratsche durch Ausnützung der tiefen Lagen und dort insbesondere der melodischen Möglichkeiten zu erschließen. In diesem Sinne haben die 25 mittelschweren Etüden, die den Kern und den Abschluß des Werkes bilden, dank ihrer musikalischen und technischen Qualität ihren Standardplatz in der pädagogischen Viola-Literatur zu Recht verdient.

Eine nicht allzu bedeutende, 1819 oder 1820 erschienene "METHODE D'ALTO VIOLA" aus der Feder des pädagogischen Tausendsassas Alexis de GARAUDE (1779-1852) enthält eine Reihe harmloser Übungsstückchen für den Schüler, meist mit der Begleitstimme für den Lehrer. Bemerkenswert sind lediglich die zwei letzten Kapitelchen, die - wohl erstmals im pädagogischen Violarepertoire - die zweite und dritte Lage systematisch behandeln.

Viel spannender sind die zwei Bratschen-Schulen des 1775 in Antwerpen geborenen und 1836 in Paris gestorbenen Jacques-Joseph MARTINN, welcher in der französischen Hauptstadt ein angesehener Musiklehrer war. Die "METHODE POUR L'ALTO" erschien 1823 und bringt schnell und ohne viele Umschweife schon mittelschwere Spielstücke, die eine violinistische Geläufigkeit und sicheres Lagenspiel voraussetzen. Nach den 12 Lecons folgen drei Sonaten für Bratsche mit Begleitung einer zweiten Bratsche, von denen die erste musikalisch durchaus brauchbar ist. Zum Schluß folgen 24 Etüden, die etwas rätselhaft sind, da sie einige Jahre später in Italien unter dem Namen Cavallinis erschienen sind. Eine ganze Reihe dieser technisch zum Teil sehr anspruchsvollen Stücke sind sowohl musikalisch als auch didaktisch höchst interessant; schwere Läufe, unangenehme Akkordverbindungen und Passagen bis in die achte Lage bleiben dem Schüler nicht erspart. Vier dieser Etüden sind bereits in mein "STUDIUM DER VIOLA" eingegangen, allerdings unter Cavallinis Namen. (Vor 10 Jahren existierte der neueste Band zum Datieren französischer Musikdrucke von Devriès-Lesure noch nicht: erst er etabliert die Priorität von Martinns Ausgabe.) Mit 51 Folio-Seiten liegt hier eine der gründlichsten und bemerkenswertesten Viola-Schulen der ersten Jahrhunderthälfte vor; sie vermochte, einen Geigenschüler mittlerer Fertigkeit auf der Bratsche auf den höchsten im frühen 19. Jahrhundert üblichen technischen Standard zu bringen.

Ganz anders angelegt ist Martinns zweites Bratschen-Lehrwerk, die um 1826 erschienene "NOUVELLE METHODE D'ALTO", die mit 45 Seiten fast ebenso umfangreich ist wie das ältere Gegenstück. Aber jetzt schreibt Martinn sehr brav, übersteigt nie die dritte Lage, plant mehr musikalisch als methodisch. Während das ältere Werk offensichtlich für den professionellen Musiker gedacht war, wird mit der "Nouvell Méthode" der Amateur bedient, der, ohne daß nennenswerte geigerische Fähigkeiten vorausgesetzt würden, zu einem mittleren Spielniveau geführt wird. Relativ erfolgreich waren beide Schulwerke Martinns: das jüngere Werk ist in der Erstausgabe weniger selten und wurde bereits 1876 nochmals neu herausgebracht; die ältere Schule ist dagegen im Erstdruck zwar äußerst selten, erlebte aber um 1885 eine von Laforge revidierte, bis gegen 1950 kursierende Neuauflage, war demnach wenigstens in Frankreich fast so erfolgreich wie die Bruni-Schule.

Der seinerzeit hochberühmte Komponist biedermeierlicher Romanzen, Auguste PANSEON (1796-1859), widmete sich nach 1840 zunehmend der Pädagogik; seine Lehrwerke werden für den Gesang noch heute benützt. Als Anhang seines gegen 1842 erschienenen "SOLFEGE DE VIOLONISTE" findet sich ein umfangreiches

Kapitel über die Bratsche. Es ist als ein im wesentlichen selbständiges Schulwerk konzipiert mit Spielstücken für Bratsche mit Baßbegleitung, Skalen und Akkorden, als Besonderheit erscheinen ferner 10 Triosätze für 2 Violinen und Viola, nebst einem für Violine, Viola und Cello.

Etwa gleichzeitig erschien 1842 die dem urkautigen Pariser Solobratschisten Urhan gewidmete "METHODE D'ALTO" von Alexis ROGER, der laut Fétis bereits 1846 als 32-jähriger starb. Obwohl der Lexikograph nichts über sein Schaffen zu sagen weiß, muß Roger doch einiges hinterlassen haben, da seine Bratschen-Schule die Opuszahl 50 trägt. Das Werk zeichnet sich durch einen ausgesprochen progressiven Charakter aus, der erlaubt, die Bratsche ohne geigerische Vorkenntnisse zu erlernen. Die erste Lage wird in großer Gründlichkeit studiert; erst ab Seite 33 kommen Kapitel, in denen die 2. bis 5. Lage zwar nicht ausführlich behandelt, aber doch angetippt werden. Drei musikalisch nicht uninteressante Variationswerke beschließen die Schule, die bis zu mittleren Schwierigkeitsgraden führt und offensichtlich eher für den Bedarf des versierten Musikliebhabers gedacht war.

\*

Völlig neue Maßstäbe an die Ausführlichkeit der Konzeption und an die Anforderungen des Übungsmaterials setzten zwei um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Italien entstandene Bratschen-Schulen. Erstere ist von Ferdinando GIORGETTI und trägt den Titel "METODO PER ESERCITARSI A BEN SUONARE L'ALTO-VIOLA", erstmals gedruckt 1854. Der 1796 geborene und 1867 gestorbene Autor war seit 1839 Violin- und Viola-Professor am Liceo musicale zu Florenz und hinterließ eine ganze Reihe anderer Kompositionen. Auch wenn Giorgetti eine geigerische Bildung bereits voraussetzt, so bringt er im ersten Teil seines Lehrwerks eine ihm "nicht überflüssig erscheinende Wiederholung" der Grundvorgänge des Bratschenspiels einschließlich eines Durchganges der ersten fünf Lagen. - Im zweiten Teil werden sofort virtuose technische Probleme angegangen, die sodann in sechs großen Etüden ausgebreitet werden; das Lagenspiel wird bis zur 10. vorangetrieben, schweres Akkord-, Arpeggien- und Oktavspiel wird verlangt. Dem Stil der Zeit entsprechend sind diese Übungen als Charakteretüden angelegt, d. h., daß die Behandlung der Violatechnik in ein musikalisch-poetisches Programm eingebettet wurde. In diesem Sinne sind die Titel zu sehen: "Il Chiacchierone" (der Schwätzer), "Il Retrogrado" (der Altmodische), "L'Irrequieto" (der Ruhelose) etc. - Den dritten Teil der Schule bildet ein "Gran Solo in forma di Scena drammatica" für Viola und Klavier, indem nach dem Willen des Autors sämtliche zuvor behandelten Schwierigkeiten im Gewande einer Verdi'schen Opernszene rekapituliert werden. - Wenn Brunis und Martinns Bratschen-Schulen dazu geeignet waren, den Berufsmusiker für die Orchester- und Kammermusik des ersten bzw. zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts vorzubereiten, so geht der Anspruch von Giorgettis Schule weiter: er will erklärtermaßen aus seinem Schüler eine "abile concertista" und "violista perfetto" machen, einen vollwertigen Solisten. Wenn bei Giorgetti die musikalische Leistung nicht durchweg mit dem technischen Wollen konform geht, so dokumentiert sich hier gleichwohl neuer Anspruch und neues Selbstverständnis des Bratschisten, wie es sich in der ersten Jahrhunderthälfte dank der Beiträge zum Violaspiel durch Rolla, Paganini, Urhan und Casimir-Mey angebahnt hat.

Noch umfangreicher ist der gegen 1860 erstmals gedruckte "GUIDA PER LO STUDIO ELEMENTARE E PROGRESSIVO DELLA VIOLA" des Rolla-Schülers Eugenio CAVALLINI, der von 1806 bis 1881 in Mailand lebte und am dortigen Konservatorium als Rollas Nachfolger "Professore di Violino e Viola" war. Kam Giorgettis Schule noch mit knapp 90 Folio-Seiten aus, so ist Cavallinis Werk nun auf etwa 200 angewachsen. Die Anordnung ist bei Cavallini der seines Vorgängers ähnlich: Teil I ist ein Grundlehrgang, der zwar ausführlicher, aber in der Ausarbeitung recht trocken und einfalllos ist; auch fehlt die methodische Anordnung nach Lagen. Es folgen 29 leichte bis mittelschwere, im zweiten Teil sodann 24 schwerere Etüden, die bis zum Niveau Kreutzer-Rode führen. Der dritte Teil enthält sodann acht große, fantasieartige Kompositionen für Viola und Klavier

von zunehmend virtuosen Anforderungen, die schließlich über Giorgetti hinausgehen und auch Nonen- und Dezimengriffe verlangen. Das technische Übungsangebot ist bei Cavallini enorm, aber der musikalische Wert ist sehr unterschiedlich, da besonders der dritte Teil allzu zeitgebunden konzipiert ist. - Verwirrend ist die Frage der Urheberschaft der Werke: im 2. Teil der Schule erscheinen, teils verändert und transponiert, die Etüden 12, 20 und 24 aus den bei Martini 1823 erstmals gedruckten, sodann später - wie bereits erwähnt - unter Cavallinis Namen wieder erschienenen 24 Etüden. Das Vorwort der Cavallini-Schule gibt Hinweise, aber keine -erschöpfende Auskunft: der Autor hielt es für nützlich, außer eigenen Kompositionen andere von ungenannten "pregiati artisti", sowie "alcune opere inedite dell' illustre mio maestro Alessandro Rolla, e del... suo allievo Giacomo Zucchi" zu vereinigen. Wie schade, daß man die Beiträge der einzelnen Genannten vorerst nicht identifizieren kann! Doch bei genauerem Stochern findet man freilich Übungen, die dem Eigengeschmack Cavallinis stilistisch so sehr entgegenstehen, daß man sie ohne Risiko der Generation seines Lehrers zuweisen darf. - Wie dem auch sei, bildet Cavallinis Werk den Höhepunkt der italienischen Violatradition in dem Bemühen, es als vollwertigen "istrumento di concerto" zu etablieren.

\*

In Deutschland blieb es in puncto Bratschen-Schulen bis gegen 1870 merkwürdig still. War zunächst Frankreich und dann Italien im Violaspiel führend, bleibt das deutsche Sprachgebiet eine Art luftleerer Raum, in dem außer regelmäßigen Nachdrucken der Bruni-Schule nichts Nennenswertes anzutreffen ist. Um 1870 erscheint endlich die "PRACTISCHE BRATSCHENSCHULE" des 1822 geborenen Bernhard BRÄHMIG. Sie ist eher für den Amateur gedacht, der zuvor nicht Geiger war, und geht über die dritte Lage nicht hinaus, kann also mit dem zuvor in Frankreich und Italien Geleisteten überhaupt nicht verglichen werden.

Nicht viel anders steht es mit der 1873 erschienenen "NOUVELLE METHODE D'ALTO" des berühmten, 1815 geborenen Geigenpädagogen Heinrich Ernst KAYSER. Die Einführungskapitel sind gründlich und methodisch, aber was jenseits der dritten Lage ist, selbst die vierte und fünfte, wird als für Bratschisten "nicht anzurathende" nur flüchtig angedeutet. Im Ganzen übersteigt die technische Wegweisung kaum das Niveau des guten Amateurs. - Die etwa um die gleiche Zeit entstandene, jedoch erst 1891 publizierte "SCHULE FÜR VIOLA ODER BRATSCHEN" von Adolf BRUNNER ist zwar ausführlicher, bietet aber technisch ein ähnliches Bild und ermangelt überdies der didaktischen Klarheit. Die Viola bleibt hier ein Ausfüllinstrument, solistische Aufgaben sind da nicht relevant und verbleiben dem Geiger.

Etwas ausführlicher, nicht aber wesentlich weiter führender ist die 1873 erschienene "METHODE PRATIQUE POUR ALTO" des 1839 geborenen Belgiers Léon FIRKET; immerhin war sie dank einer gewissen Gründlichkeit offizielles Lehrwerk am Brüsseler Konservatorium. - Nicht wesentlich höher scheint das technische Angebot in England gewesen zu sein; die 1874 erschienene "PRACTICAL AND PROGRESSIVE METHOD FOR THE TENOR" von Hilaire LÜTGEN wagt sich zwar bis zur fünften Lage vor und mutet dem Schüler das Üben von Oktaven zu - aber nur in vorsichtigen Vierteln, und nicht wie die Italiener in brillanten Allegro-Sechzehntelläufen.

\*

Wie es die Regel will, hat in der Musikgeschichte stets die Praxis den Entwicklungsgang der Instrumentaltechnik und indirekt somit auch der Instrumentalpädagogik vorgegeben. Während in Frankreich und Italien eine recht oft virtuos ausgerichtete Kammermusiktradition, in Frankreich auch eine sich seit 1800 rasch in den Mittelstimmen komplizierende und schon ab 1830 in Berlioz gipfelnde Orchesterkultur das Bratschenspiel früh und nachhaltig voranbrachte, vollzog sich in Deutschland eine entsprechende Entwicklung erst als Folge der für

damalige Verhältnisse unerhörten technischen Anforderungen, die mit Wagners Schaffen über die Berufsmusiker hereinbrachen. In meinen vorangegangenen Untersuchungen über das Violakonzert und die Violaetüde habe ich bereits versucht, diese Entwicklung nachzuzeichnen. Ganz in diesem Sinne schrieb 1879 der Herausgeber der ersten vollständigen Sammlung von Wagner-Orchesterstudien: "Die Zeiten sind vorüber, in denen man alte, ausrangierte Bläser während der letzten 10 Jahre vor ihrem 50jährigen Dienstjubiläum an der Bratsche verwenden konnte. Die neuere Oper, besonders die Wagnerische, verlangt für dieses Instrument einen Musiker, der ebenso wie jeder andere Streicher gegen ihre technischen Schwierigkeiten gefeit sein muß."

Solche orchestertechnischen Entwicklungen in die Praxis der Instrumentalerziehung umzusetzen, geht nicht von alleine vonstatten. Die Persönlichkeit, die die pädagogische Grundlage geschaffen hat, durch die Wagners Opern für den Berufsbratschisten spielbar wurden, ist der "Großherzoglich Mecklenburgische Kammervirtuose und Professor an der königlichen Musikschule in Würzburg", Hermann Ritter. 1849 in Wismar geboren, 1926 hochgeehrt in Würzburg gestorben, war Ritter ein vielseitig gebildeter Musiker, der in späteren Jahren noch eine sechsbändige Musikgeschichte veröffentlichte. Das grundlegende Werk, das das moderne Bratschenspiel für den deutschen Sprachraum erstmals festschrieb, ist Ritters "VIOLA-SCHULE", 1884 erschienen und bereits 1900 nachgedruckt, dann allerdings, wohl wegen der hohen Kosten, bald zugunsten anderer Schulen zu Unrecht vernachlässigt und vergessen. Auf circa 150 Großfolioseiten wird in aller Ausführlichkeit, in größter Deutlichkeit und mit tadelloser Methodik dargetan, wie man die Bratsche "von der Picke auf" ohne geigerische Vorkenntnisse bis zur Konzertreife erlernen kann. Komplizierte Bogentechnik, Chromatik, Triller-, Vorschlags- und Verzierungstechnik werden in nie zuvor gelehrter Ausführlichkeit durchgenommen; ausführliche Kapitel behandeln Doppelgriffe, Akkorde und Arpeggien, Pizzikato und Spiccato, Legato und Staccato, 1. bis 7., sowie die halbe Lage, Skalen, Oktav-, Nonen- und Dezimalgriffe. Der 2. Teil der Schule bringt tägliche Übungen, spezielle Stricharten, Finger- und Tonübungen, weitere Skalen und Flageolets. Diese Bratschen-Schule dürfte die kompletteste sein, die je geschrieben wurde. Aber auch hier gibt es Schatten: Ritter war sicher ein genialer Pädagoge; ohne seine Schüler wären die Streichkörper der deutschen Orchester im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts nicht das geworden, was sie gewesen sind, und im Bayreuther Graben hätte es furchtbar mulmig und trüb geklungen. Aber Ritter war kein genialer Komponist. Vieles ist trocken; manches geht bis an die Grenze der Einfallslosigkeit. Eine vollständige Neuausgabe seiner Schule ist daher nicht denkbar, doch gibt es in fast jedem Kapitel pädagogische Perlen, die es wiederzubeleben lohnt.

Hermann Ritter schrieb außer seiner "Viola-Schule" noch eine Reihe weiterer pädagogischer Bratschenwerke; erwähnt seien in unserem Zusammenhang die "ELEMENTARTECHNIK DER VIOLA ALTA" aus dem Jahr 1893, die zwar Ritters Spezialerfindung, die Viola alta, eine vergrößerte Bratsche, betrifft, die aber auf den Prinzipien des Vorgängerwerkes beruht und diese nun in widerwärtiger Trockenheit repetiert. Wesentlich besser ist da die 1904 erschienene "VIOLA-SCHULE FÜR DEN SCHUL- UND SELBSTUNTERRICHT", die eine Art simplifizierte Fassung der "Viola-Schule" von 1884 darstellt, allerdings mit weitgehend neuen (bzw. diesmal zum Teil von der Geige übernommenen) Übungsstücken. Wie im Falle Martinn zu Beginn des 19. Jahrhunderts liegt hier ein eher dem Amateur gewidmetes Werk vor, während das vorangegangene zur Heranbildung des professionellen Musikers zu höchstem Niveau gedacht war.

In der Relation zum Vorhandenen ist - trotz der geäußerten Abstriche - in Hermann Ritter der Höhepunkt in der Entwicklung der Violapädagogik im 19. Jahrhundert erreicht worden; etwas Qualitätvolleres ist mir bisher nicht zu Gesicht gekommen. Man darf sich deshalb für den Rest dieser Übersicht mit etwas summarischen Erwähnungen begnügen.

Zeitlich schwer einzuordnen ist die Erscheinung des Werkes "L'ECOLE DU

MECANISME. EXERCISES JOURNALIERS POUR L'ALTO" des berühmten französischen Violinpädagogen Charles DANCLA. Die mir vorliegende Ausgabe stammt von 1888; es ist aber nicht auszuschließen, daß auch frühere Auflagen existieren. Ob Dancla dieses Werk, das eine Art Vorwegnahme von Sevcik darstellt, original für Bratsche geschrieben hat oder die eigene Transkription eines Violinwerkes ist, kann ich z. Z. noch nicht sagen. - Ähnlich einzuordnen ist das 1889 erschienene Werk "GAMMES ET ACCORDS POUR VIOLA" des bedeutenden in England tätigen Bratschisten Emil KREUZ, der hiermit eine Vorwegnahme des heute verbreiteten Lehrwerkes von Carl Flesch schuf. Beide Werke sind zwar keine eigentlichen Bratschen-Schulen, liefern aber hierzu gehöriges Material.

Wichtig ist die 1891 erstmals erschienene "PRAKTISCHE BRATSCHEN-SCHULE" von Hans SITT, des berühmten Violin- und Violapädagogen am Leipziger Konservatorium, der von 1850 bis 1922 lebte. Diese Schule ist vor allem in der erweiterten Fassung von Carl Hermann aus dem Jahre 1915 verbreitet; als solche versteht sie sich als Aufbaustudium für Geiger, die (laut Vorwort) bereits das Niveau der Kreuzer-Etüden erreicht haben. Auch hat sie nur in diesem Sinne ihre spürbaren Qualitäten, die sich in der geschickten Auswahl interessanter Übungsmaterials manifestierten, das freilich für früher zur Bratsche kommende Schüler viel zu schnell voranschreitet. - In die gleiche Richtung gehört die allzu konzentrierte, um nicht zu sagen, flüchtige "VIOLA-SCHULE FÜR VIOLONISTEN" von Heinrich KLINGENFELD, die aus dem Jahre 1897 stammt und vorgibt, mit 15 Seiten jemandem das Bratschenspiel beizubringen.

Eine effektive, obgleich überhaupt nicht angenehme Lösung des Unterrichtsproblems brachte Clemens MEYER, indem er in der 1893 erschienenen "VIOLA-SCHULE" die konzentrierte, fast nur aufs technische beschränkte Übertragung von Ferdinand Davids Violin-Schule vorlegte. Richtet sich dieses Werk eher an den zukünftigen Berufsbratschisten, so geht Meyers 1899 erschienene "PRAKTISCHE VIOLA-SCHULE" viel behutsamer ans Werk, so daß jede Bedarfsstufe, auch die des Liebhaber-Musikers, auf ihre Kosten kommt. Doch ist die Präsentation trocken und das musikalische Angebot beschränkt und oft dürftig. Ähnlich verhält es sich mit Richard HOFMANN'S "VIOLA-SCHULE", die um 1900 erschien und expressis verbis auch den Schüler ansprechen möchte, der zuvor nie eine Geige in der Hand gehabt hat.

Nur der Vollständigkeit halber seien hier die zwei spanischen Viola-Schulen von LESTAN (Ende 19. Jh.) und TARRAGO (Anfang 20. Jh.) erwähnt; sie kommen hierzulande kaum vor und sind auch nicht ausführlich genug, um hier Interesse zu wecken. Wichtiger sind die zwei letzten hier zu erwähnenden Titel, die zwar von 1909 und 1912 stammen, von ihrer Art her aber durchaus zu unserem Themenkreis gerechnet werden dürfen: zunächst die dreibändige "VIOLA-TECHNIK" von Hugo von STEINER, dessen erstes Heft Skalen in Flesch-Manier enthält, während Heft 2 und 3 mit Etüden von Bruni, Campagnoli, Hoffmeister und Steiner ebenfalls wertvolle Ergänzungen zu den eigentlichen Viola-Schulen liefern. - Dann folgt noch Harry SCHLÖMINGS "DAS STUDIUM DER VIOLA. PRAKTISCHER LEHRGANG... Op. 20", der trotz gedrängter Konzeption sowohl den Amateur-Musiker als auch den Berufs-Bratschisten ansprechen will, was allerdings eine stellenweise störende Trockenheit der Darstellung des Materials mit sich bringt.

\*

Zum Ende dieser Untersuchung ist es angezeigt, einige allgemeine Schlußfolgerungen zu ziehen. Erstens ist es überraschend, wie spät sich die deutsche Streicherpädagogik in die Entwicklung der Viola-Didaktik eingeschaltet hat. Die erste große Figur, Hermann Ritter, tritt erst auf den Plan, nachdem Frankreich und Italien fast ein Jahrhundert die Führung auf diesem Gebiet innegehabt hatten.

Zweitens ist es ein verbreiteter Irrtum anzunehmen, in früheren Zeiten sei ein

mehr oder weniger weit fortgeschrittenes Geigenspiel die Voraussetzung zum Erlernen der Bratsche gewesen. Im Gegenteil lassen sich, wie deutlich zu sehen, zwei konzeptionelle Tendenzen unterscheiden: Schulen, die sich als "Schnellkurse" vor allem an werdende Berufsmusiker richten und Geigenspiel voraussetzen: Corrette, Cupis, Woldemar, Bruni, Martinn 1823, Giorgetti, Firket, Sitt, Klengenfeld; die meisten anderen Schulen richten sich eher oder auch an "Amateure", oft mit dem Hinweis, daß Violinspiel nicht vorausgesetzt wird. Oder sie sind so ausführlich, daß sie sowohl als Elementarkurse wie auch als "Umsteigkurse" für nicht sehr fortgeschrittene Geiger verwendbar sind: Gebauer, Garaudé, Martinn 1826, Roger, Cavallini, Brähmig, Kayser, Lütgen, Ritter, Meyer, Hofmann und Schloming.

Als Konsequenz kann man daraus den Wunsch ableiten, daß auch zukünftige Lehrwerke für Viola so konzipiert sein sollten, daß sie für beide Zielgruppen - die künftigen Berufs- wie auch die dezidierten Laienmusiker - verwendbar sind. Das erfordert etwas mehr Druckerschwärze und etwas mehr Papier, aber, entsprechend der Mehrzahl des historisch Überlieferten, wird solche Einheitlichkeit auch in Zukunft ihren Sinn behalten.



*Egon Saßmannshaus*

### **Frühinstrumentalunterricht auf der Viola**

Mit der Gründung des Verbandes deutscher Musikschulen begann Ende der fünfziger Jahre eine völlig neue Epoche in der Früherziehung musikalischer Talente, die bewußt schon ins Vorschulalter verlegt wurde.

Die Zahl der Musikschulen stieg von anfänglich ca. 100 auf inzwischen fast 800 an. Der deutsche Verband war auch maßgeblich am Aufbau der "Europäischen Musikschulunion" (EMU) beteiligt, in der etwa 5.000 europäische Musikschulen mit 3,5 Millionen Schülern vereinigt sind.

Systematisch werden Vorschulkinder in zweijährigen Kursen auf den Frühinstrumentalunterricht vorbereitet, der dann spätestens im Alter von 6 - 7 Jahren beginnen kann.

Parallel dazu wurde für die Begabtenfindung und -förderung der Wettbewerb "Jugend musiziert" 1963 ins Leben gerufen. Sicherlich ist es berechtigt, wenn in den Ausschreibungen darauf hingewiesen wird, daß diese Wettbewerbe zu den erfolgreichsten Unternehmungen der Jugendbildung gehören. Zitat: "Dabei sind hervorragende Leistungen gezeigt worden und neue Erwartungen und Maßstäbe für das Musizieren der Jugend haben sich herausgebildet".

Daß solche instrumentalpädagogischen Maßnahmen Aktivitäten in den einzelnen Instrumentengruppen ausgelöst haben, ist nur natürlich.

In den gleichen Zeitraum fällt auch die Gründung der Viola-Gesellschaft, die sich schon 1966 anbahnte, und der "ESTA", die 1972 in Graz gegründet wurde.

### **Neue Wege im Unterricht und Ensemblespiel**

Wesentliche Punkte des frühinstrumentalen Unterrichts sind u.a. die Bereitstellung einer altersgerechten methodischen Literatur, die frühe Zusammenfassung der Schüler zu Instrumentalgruppen bis zum Orchester und die vielen Möglichkeiten öffentlicher Vorspiele.

Die Hinführung zum Instrument kann bereits während der Früherziehungskurse nach Absprache mit den Eltern und Lehrkräften erfolgen und richtet sich nach dem Entwicklungsstand des Kindes. Dabei ist die Kenntnis des Notenlesens, das im Vorschulalter kaum präzise zu erreichen ist, zunächst unerheblich. Durch Unterlagen der Elementarübungen mit Sprechrhythmen und Illustrationen, sowie durch ein großräumiges Notenbild wird ein Erkennen der wichtigsten Notensymbole erleichtert. Unbesorgt kann das Lesen auch durch Einzeichnen von Fingersätzen über einen längeren Zeitraum gestützt werden. Flexibles Verhalten des Lehrers ist bei diesem Lernschritt Voraussetzung.

Die Erfahrung zeigt, daß eine behutsame, aber doch von Beginn an eingeführte Benutzung von notierten Übungen langsam zum Vertrautwerden mit dem Notenbild führt und dem absoluten Auswendigspiel vorzuziehen ist. Beim gemeinsamen Spiel erleichtert Notenkenntnis die Orientierung und ermöglicht eine schnellere Erweiterung der Spielliteratur

### **Bratsche - sofort oder später?**

Die Notwendigkeit zu einem grundsätzlichen früheren Beginn ergab sich durch die früher einsetzende Ensemblebildung. In Spielkreisen, Quartetten und Kinderorchestern war die Besetzung der 3. Stimme mit der Geige immer ein

unbefriedigender Notbehelf, der einem zügigen Fortschreiten in der Musizierliteratur im Wege stand. Der häufig zu hörende Einwand, kleine Bratschen klingen nicht so gut wie große, ist richtig, trifft aber für kleine Geigen und Celli ebenso zu. Man wird auch dort nicht warten, bis die Größe oder gar die Qualität endgültig befriedigt, sondern baut seit Jahrhunderten Kindergeigen. Das ist heute einschließlich der Kontrabässe ebenso und die Hersteller sind bemüht, sich dem Markt durch fundierte Hilfe anzupassen. So gibt es z.B. nicht nur umbesaitete kleine Geigen, sondern man baut sie auch mit höheren Zargen, um klanglich bessere Ergebnisse zu erzielen. Letztlich ist es nur eine Frage des Preises, für welche Qualität sich der Käufer entscheidet. Es ist auch möglich, Schülerbratschen nicht nur etwas höher, sondern auch im Korpus etwas breiter zu bauen. Geigenbauer sind für solche Fragen erfreulich offen.

An vielen Musikschulen hat man sich bereits für den frühen Beginn auf der Bratsche entschieden. Ich darf dankbar auf die verschiedenen Veröffentlichungen der Verleger hinweisen, die hier eine völlig neue Ausgangssituation schufen. Auch in vielen anderen Ländern trägt man der entstandenen Nachfrage Rechnung und das Angebot geht inzwischen über Schulen, leichteste Musizierstücke in unterschiedlichsten Besetzungen, bis hin zu Etüden aller Schwierigkeitsgrade. Und was später kommt, steht ausführlich in Franz Zeyringers prächtigem Literaturverzeichnis.

An dieser Stelle sei auch ein anderer Gesichtspunkt für den sofortigen Beginn auf der Bratsche angeführt, der in Musikschulen nicht selten zu günstigen Entscheidungen verhilft: Eltern kommen oft mit der Bitte zu Geigenlehrern, das jüngere Geschwisterkind auch zu unterrichten. Nun ist die Wahl des gleichen Instruments für die Geschwister selbst nicht immer vorteilhaft. Eltern erkennen das und verstehen auch, daß die Wahl des Erstinstruments für später noch keine Festlegung bedeutet. Die angebotene Alternative hat schon oft zu einem regen Kammermusikleben innerhalb des Geschwisterkreises geführt.

Überhaupt ist die Ausgewogenheit der Besetzungen in Streicherensembles bislang noch ein großes Problem. Eine Statistik sagt aus, daß bei Schülern deutscher Musikschulen auf ca. 35 Geiger etwa 8 bis 9 Cellisten, dagegen nur 1,5 Bratschisten und 1 Kontrabassist kommt. Zwar ist meist damit zu rechnen, daß der eine oder andere Geiger später noch zur Bratsche greift, doch bezeugt diese Hoffnung auf spätere Zufälle, die ja in Zahl und Qualität nicht immer glücklich ausgehen, eine immer noch vorherrschende Konzeptionslosigkeit. Sie ist nicht in Einklang zu bringen mit der Forderung, durch musikpädagogische Maßnahmen Kindern und Jugendlichen Fähigkeiten und Erlebnisse zu vermitteln, die eine dauerhafte Bindung an musikalisches Tun und durch Erfahrung gemeinsames Musizieren nach sich ziehen sollen.

#### **Förderung des Violaspiels nicht nur für den beruflichen Bereich**

Wer als Zehn- oder Vierzehnjähriger bereits viele positive Erlebnisse im Kammermusik- oder Orchesterspiel hatte, wird mit großer Wahrscheinlichkeit auch später immer wieder bemüht sein, seine gewonnenen Erfahrungen auszubauen. Eine Musikschule hat die Chance, junge Menschen vom 4. bis zum 16. oder gar bis zum 19. Lebensjahr zu begleiten. Die Zeit reicht aus, um eventuell sogar Qualitäten aufzubauen, die für die Berufswahl entscheidend sein können.

Eine Musikschule hat aber vor allem die Verpflichtung, in der ganzen Breite ihrer Möglichkeiten junge Menschen zur Musik zu führen. Der für die Berufswahl in Frage kommende Anteil der Schüler ist äußerst gering und kann nicht bestimmend sein für das Gesamtkonzept. Es gibt so außerordentlich viele Menschen, die in jungen Jahren ein Instrument erlernten und dann später nichts mehr damit anzufangen wußten.

### **Förderung des gemeinsamen Musizierens**

"Jugend musiziert" hat unbestritten eine hervorragende Leistungssteigerung erreicht, hat aber nie die berufliche Ebene als das einzige Ziel der Ausbildungsförderung gesehen. Die Anschlußmaßnahmen (Kammermusik, Landes- und Bundesjugendorchester) stehen auch allen Jugendlichen offen, die Musik nicht zu ihrem Beruf machen wollen. Und gerade hier wird deutlich, wie wichtig die qualitativen Erfahrungen für die Weiterbeschäftigung mit Musik sind. Sehr deutlich belegt auch die Sonderförderung der Mangelinstrumente "Bratsche, Horn und Fagott", wie klar die Problematik unbefriedigender Besetzungsmöglichkeiten erkannt wird.

### **Laienmusikverbände fördern Mangelinstrumente**

Es entspricht der Tradition aller Blasorchester, daß Empfehlungen für die Instrumentenwahl von der Notwendigkeit zur homogenen Besetzung bestimmt werden. Eine fast ausschließliche Zuwendung zur Trompete oder Klarinette beispielsweise würde eine Orchesterbildung verhindern. Beim Erlernen eines Blasinstrumentes stellt sich zudem auch gleich die Frage nach der Eignung für eine bestimmte Instrumentengattung. Es ist erfreulich, zu beobachten, von wieviel Erfolg solche Betrachtungen und Entscheidungen begleitet werden. Ebenso bemerkenswert ist, daß kostspielige Mangelinstrumente zur Verfügung gestellt werden.

### **Blockflötenensembles**

Die Blockflöte nimmt im Instrumentenanteil einer Musikschule mit 23 % einen führenden Platz ein. Alle Blockflötenlehrer sind bemüht, der Ausbildung durch Bildung von Musiziergruppen zusätzlichen Reiz und Bedeutung zu geben. Dabei ist der erste Schritt nach Erlernen der C-Sopranflöte der Schritt zur Altflöte. Bestimmt sind es die begabtesten und am weitesten fortgeschrittenen Schüler, die dafür zuerst in Frage kommen.

Die Anregung zum Erlernen des Altinstruments geht vom Lehrer aus und von entscheidender Bedeutung ist, daß Schüler und Eltern es aus eigener Anschauung genau kennen. Das Interesse des Schülers entspricht dann seinem Wunsch nach Imitation. Dieser Motivationsfaktor sollte auch von Streicherlehrern nicht unterschätzt oder verkannt werden.

Im übrigen tritt beim Erlernen der Altflöte ein Umstand in Erscheinung, der bei der Umstellung zur Bratsche überbewertet und fast dramatisiert wird: Noten und Griffe erhalten eine andere Zuordnung. Zwar bleiben bei der Blockflöte die Notennamen erhalten, aber Kinder sind ohnehin mehr an der Platzbestimmung auf dem Instrument, als an der abstrakteren Namensdefinition interessiert. Deshalb klappt zum Beispiel auch das Umlesen von der 3. Lage der Geige aus als primitivste Eselsbrücke zum Erlernen des Altschlüssels so vorzüglich.

### **Der Reiz der 2. und 3. Stimme**

Eine verblüffende Feststellung mache ich ständig neu beim Aufbau von Kinderorchestern. Nach anfänglich einfachem Kanonspiel kommt irgendwann die Erweiterung zur korrekten dreistimmigen Besetzung mit 2 Violinen und Cello. Die Auswahl der Spieler läßt sofort deutlich werden, daß die besseren Schüler die 2. Stimme übernehmen dürfen.

Kinder reagieren sehr sensibel auf eine Rangverschiebung innerhalb der Gruppe. Die Erkenntnis, daß die besseren Ensemblemitglieder die neue Stimme erhalten, löst sofort Wünsche aus. Auch Eltern fragen dann sehr bald mehr oder weniger zaghaft,

ob das eigene Kind nicht auch diese bevorzugte Rolle spielen darf. Wenn kurz darauf aus ähnlichen Gründen die Entscheidung für die Bratsche fällt, beginnt bei geschickter Argumentation des Orchesterleiters die ganze Geschichte von vorne. Nur muß für Schüler und Eltern ganz fair deutlich gemacht werden, daß mit der Übernahme der Altstimme keine Festlegung verbunden ist. Mensurprobleme treten nicht auf, wenn Leihbratschen in der Größe der bisher gespielten Geigen zur Verfügung stehen. Auch Lehrkräfte sind für die Einführung des Bratschenunterrichts eher zu gewinnen, wenn damit zunächst einmal keine Kosten verbunden sind. Leihbratschen für Lehrer sind meist ein großer Gewinn für die Orchesterbildung, wenn damit Belastungen vermieden werden können.

Nach Jahrzehnten meiner Tätigkeit als Streicherlehrer und Schulleiter freue ich mich immer sehr über diese Entwicklung an den Musikschulen. In vielen Städten sind ausgezeichnete Ensembles und Schulorchester entstanden. Davon profitieren sowohl die weiterführenden Schulen wie auch die Musikausbildungsinstitute. Vor allem aber liegt der Gewinn bei den jungen Menschen selbst, die Neigungsbereiche ausbauen konnten, die in dieser Breite und Qualität früheren Generationen versagt waren.

Ebenso bin ich sicher, daß die Zusammenarbeit der "Internationalen Viola-Gesellschaft" mit der "Bundesakademie für musikalische Jugendbildung" von großer Bedeutung für die Nachwuchsförderung sein wird.

Uta Lenkewitz-von Zahn

## Riesen und Zwerge - Bratschen und Spieler

Hier handelt es sich um Statistik, von der viele Leute behaupten, daß sie lüge. Nun bin ich ja sicher nicht eingeladen worden, um Sie von hier aus anzulügen. Ich möchte vielmehr versuchen, Ihnen zu zeigen, daß Statistik Spaß machen kann und daß das mit der Lüge ein Mißverständnis ist.

Die Grundlage für meine Versuche in dieser Hinsicht sind 213 Fragebögen (s. Abb. S. 128), die die Mitglieder unserer Gesellschaft, meistens bei Gelegenheit ihres Eintritts in die IVG, dankenswerterweise ausgefüllt haben. Nun braucht man, um die typischen Stellen einer Statistik zeigen zu können, keineswegs 200 Stück, sondern lediglich drei. Dann schon kann man nämlich ein **Maximum** und ein **Minimum** und einen **Durchschnitt** feststellen. Während nun aber Maximum und Minimum meist ganz konkrete Angaben sind - das Größte und das Kleinste, Älteste oder Jüngste, Dickste oder Dünnste, belegt mit konkreten Maß- und Zahlenangaben - besteht der Durchschnitt oder Mittelwert (manchmal sagt man auch "Idealwert") meist nur aus einer **Berechnung**. Sehen wir uns ein Beispiel an: von drei Bratschern in einem Kammerorchester ist einer 2,20 m groß, der zweite 1,62 m klein, der dritte 1,78 m. Wenn Sie diese drei Zahlen addieren, erhalten Sie 5,60 m, teilen Sie durch 3, so bekommen Sie als durchschnittliche Größe für die drei Kollegen 1,86 m. Sie sehen also, daß der mittelgroße Bratschist aus unserem Trio keineswegs dem statistischen Mittel entspricht, dafür müßte er noch 8 cm wachsen. Und deshalb behauptet er, die Statistik lüge...

Auch in meiner Statistik gibt es Maxima und Minima, zum Teil sogar sehr verblüffende, aber es gibt auch einen Mittelwert, den man errechnen kann. Und es könnte ja irgendwo einen Spieler oder auch ein Instrument geben, der oder das diesem Mittelwert, den man unter anderen Gesichtspunkten auch "Idealwert" nennen kann, am nächsten kommt - da hätten wir dann unseren "Idealviolisten", von der "Idealviola" ganz zu schweigen.

### Welche Daten erfaßt der Fragebogen?

Der Überschrift dieses Berichtes entsprechend befaßt er sich im wesentlichen mit zwei Gegenständen: den **Viola-Spielern** und ihren **Instrumenten**.

Zu den **Spielern**: Name, Geburtsjahrgang und Beruf ergeben eine grobe Einordnung innerhalb ihrer Einordnung als Violist. Es folgen Erklärungen zu der Art und Weise, wie man Bratsche zu spielen gelernt hat oder noch lernt und zu welchem Zweck man das tut oder getan hat - dies scheidet die Amateure von den professionellen Spielern. Die nächsten Fragen sind besonders für unsere Pädagogen von Interesse, die ja immer wieder gefragt werden, wann ein kleiner Schüler das Instrument beginnen soll und ob er vorher besser Geige lernen sollte.

Die bei weitem interessantesten Antworten findet man bei der Motivationsfrage. Hören Sie sich den Beginn der folgenden Rezension eines Konzerts für Viola und Klavier an:

*Bratsche - das Wort verheißt nichts Gutes, vermag nicht gut zu klingen, ihm haftet ein Beigeschmack von Trägheit und Verschlafenheit an. Die Bratsche ist das Stiefkind unter den Streichinstrumenten. Und die Bratscher? Das sind die, die ihr Leben lang neidisch zu den zweiten Geigen hinüberschielen, wenn sie wieder einmal von einem Komponisten dazu verdonnert wurden, taktelang denselben Ton zu spielen, aber ins Schwitzen geraten, sobald sich im Notentext Achtel und ähnliche unüberwindliche Schwierigkeiten auftun. Wer weiß, ob es jemand merken würde, wenn es sie eines Tages nicht mehr gäbe, die Bratschen. (Rhein-Neckar-Zeitung, Feuilleton, 3.7.1990)*

Man fragt sich doch wirklich, was Menschen dazu treibt, ein so sonderbares und eigentlich überflüssiges Instrument zu erlernen!

Bei den Fragen nach den Instrumenten hat mir ein Kundiger geholfen. Aus den Maßangaben - sofern sie überhaupt einigermaßen genau gemessen sind - kann sich ein Kenner schon ein gewisses Bild über die Eigentümlichkeiten des Instruments machen. Herkunft und Alter der Instrumente sollen den Geigenbauern gewisse Hinweise auf Häufigkeit der Verteilung geben. Wir wissen alle, daß das Verhältnis von Größe des Tons zur Spielbarkeit des Instruments im Laufe der Jahrhunderte und in den verschiedenen Gegenden recht verschieden gelöst wurde. Ob das Problem endgültig lösbar ist, bleibe dahin gestellt, da die unterschiedlichen Wünsche der Spieler an ihr Instrument ja auch noch dazukommen. Eine Bratsche der Gebrüder Amati von 1632 (wie sie im Schloßmuseum von Dresden-Pillnitz zu bewundern ist), ist sicher ein Traum, aber mit mindestens 45 cm Korpuslänge (!) auf die Dauer nur für unseren Statistik-Bratscher von 2,20 m spielbar ...

Schon hier möchte ich allen denen, die uns durch das Ausfüllen des Fragebogens so wertvolle Unterlagen geliefert haben, herzlich danken. In durchaus nicht seltenen Fällen hatte ich das Gefühl, offene Türen einzurennen, indem die Befragten die Gelegenheit nutzten, sich endlich einmal über ihre Motive für das Bratschenspiel Rechenschaft ablegen zu können und dies vor einem interessierten Publikum. Oder ich bekam die Maße nicht nur von einem, sondern gleich von zwei oder drei Instrumenten aufgeschrieben, die der stolze Besitzer zu verschiedenen Zwecken (siehe oben!) erworben hatte. Einmal wurde die Frage angeschlossen, wer in der IVG denn z. B. eine Infrarot-Analyse eines Geigenbauer-Schildes im Instrument machen könne ... Es ist ja durchaus wahr, daß wir als Bratschen-Gesellschaft so etwas eigentlich können müßten - die Vision einer eigenen Werkstatt (und natürlich eigener Instrumente) steigt am Horizont auf - aber das ist leider noch ferne Zukunftsmusik.

#### Alter und Berufe

Werfen wir zuerst einen kurzen Blick auf die Altersstruktur: wie zu erwarten, liegt das Geburtsjahr der meisten Mitglieder (= 49) in den Jahrgängen zwischen 1951 und 1960, die zweitstärksten Dekaden sind zwischen 1961 und 1970 (36) und 1931 und 1940 (34). Es ist sicher kein Zufall, daß die Kriegs- und Nachkriegszeit, nämlich die Dekade von 1941 bis 1950 mit nur 30 Mitgliedern erst an vierter Stelle liegt.

Abb. 1: Altersstruktur (Geburtsjahre der Mitglieder)

1975 - 1980	*
1970 - 1974	*****
1965 - 1969	*****
1960 - 1964	*****
1955 - 1959	*****
1950 - 1954	*****
1945 - 1949	*****
1940 - 1944	*****
1935 - 1939	*****
1930 - 1934	*****
1925 - 1929	*****
1920 - 1924	*****
1915 - 1919	****
1910 - 1914	*****
1905 - 1909	**
1900 - 1904	*****

Das Schaubild zeigt die weitere Verteilung. Natürlich sind auch hier die Extreme das Erstaunlichste: Unser ältestes Mitglied ist Jahrgang 1902, er ist einer von vierzehn Mitgliedern, die vor dem 1. Weltkrieg geboren wurden; andererseits haben wir bereits fünf Mitglieder, die nach 1970 auf die Welt kamen, darunter einen Zwölfjährigen. Möge er eine lange und erfolgreiche Bratschenlaufbahn erleben!

Zu den **Berufsangaben** gehört eine Vorbemerkung: die Fragebögen wurden in einem Zeitraum von neun Jahren ausgefüllt (d.h. der erste stammt von 1981), d. h., hier kann ich keinen korrekten Schnitt des gleichen historischen Augenblicks durch das Material legen. Während sich Geburtsjahrgänge und Instrumentengrößen und sogar die anfänglichen Motive gleichbleiben, sind die Berufe in dieser Zeitspanne natürlich einer Entwicklung unterworfen, so daß ich diese Angaben nur auf den jeweiligen Eintritt in die Gesellschaft beziehen kann. Der Einleitungssatz für die folgenden Aufgaben muß also lauten: *Zum Zeitpunkt ihres jeweiligen Eintritts in die Gesellschaft hatten die Mitglieder folgende Berufe*..."

Von 211 Antworten waren 85 Personen, die ihr Geld hauptamtlich durch Musik verdienten, nämlich 83 ausübende Musiker verschiedenster Schattierungen, ein Musiksoziologe und ein Bratschist, der im Büro einer Jugendmusikschule sein Brot verdient. Zu diesen bereits fertigen "Profis" treten noch 25 Musikstudenten, von denen sich fünf ausdrücklich als Viola-Studenten bezeichnen. Eine gleich große Gruppe bilden dann nur noch die "sonstigen" Studenten (unter denen durchaus noch mehr Musikstudenten stecken können; das ist nicht eindeutig erkennbar, läßt sich aber z. T. durch die Ausbildungslaufbahn erschließen).

Weitere große Gruppen sind dann die Lehrer (15) und die Ärzte und Zahnärzte (11). Kaufleute, Richter, Soldaten, Professoren der Naturwissenschaften, Diplom-Bibliothekare und "Azubis" sind jeweils nur mit zwei oder drei Vertretern zugegen, und völlige Einzelgänger waren zum Zeitpunkt ihres Eintritts z. B. ein Apotheker, ein Pfarrer, ein Übersetzer, ein Diplom-Verwaltungswirt, eine Referentin für Öffentlichkeitsarbeit, ein europäischer Beamter, ein Psychologe, eine Hausfrau und ein Maurermeister - der aber zugleich Amateurgeigenbauer ist! Zum Glück haben wir auch drei professionelle Geigenbauer unter uns.

Weil wir aber eine Bratschengesellschaft sind, müssen wir noch einmal auf die Musiker unserer eigenen Gattung zurückkommen: in den 85 "Profis" stecken 15 Bratschisten (die sich auch selbst so nennen), 12 Solo-Bratschisten und 7 Viola-Dozenten. Netterweise finden sich auch drei Berufsgeiger darunter, die uns fördern wollen, sowie vier bis fünf Komponisten. Von den 211 Antwortenden haben also mehr als die Hälfte ihr ganzes Leben der Musik gewidmet.

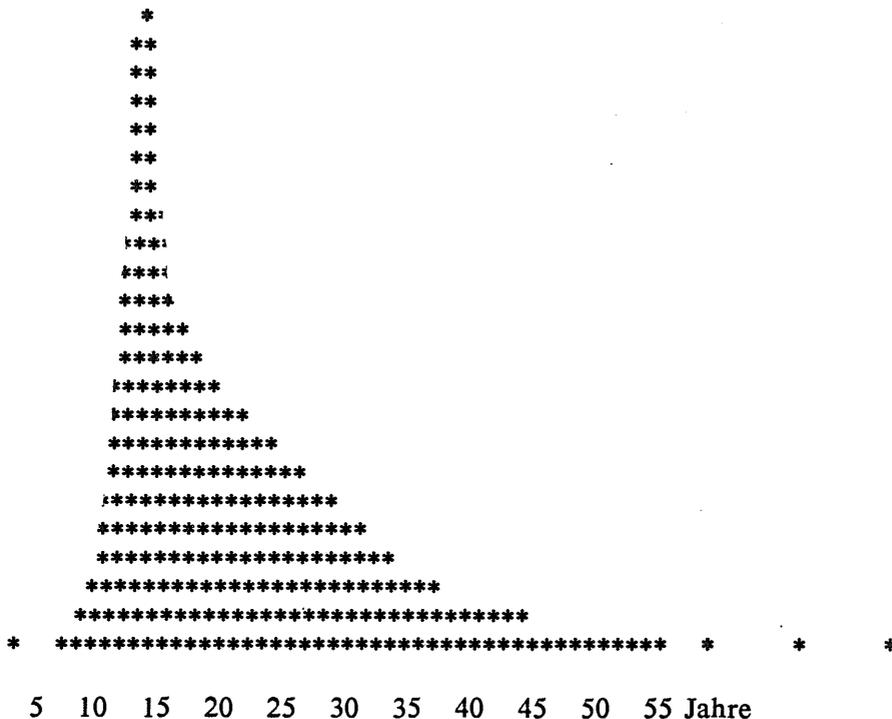
### **Ausbildung und Tätigkeit**

Von den 210 Leuten, die dazu Angaben machen, bezeichnen 48 % ihre Viola-Tätigkeit als Hauptberuf, 17 % als Nebenberuf, und 34 % nennen sich selbst Amateure, was die Bratsche betrifft. Es kann sich dabei selbstverständlich auch um Musiker mit einem anderen Instrument als Hauptberuf handeln. Bei der Frage, welche Art von Musik vorwiegend ausgeübt werde, haben viele Fragebögen Mehrfachnennungen, so daß insgesamt 456 Antworten zustande gekommen sind. Und es wird Sie nicht überraschen, daß die Kammermusik mit 37 % die Lieblings- und Hauptbeschäftigung unserer Mitglieder ist. Dahinter rangiert die Orchestermusik mit 30 %, Übungen für sich allein mit 18 % (die Musikstudenten!) und immerhin 14 % solistische Tätigkeit.

Eine Frage, die unter Viola-Pädagogen immer wieder diskutiert wird, ist die, in welchem Alter man anfangen sollte, Kindern das Bratschenspiel beizubringen. Ich erwähnte schon den Extremfall einer dreijährigen Bratscherin - natürlich auf einem kleinen entsprechend zugerichteten Instrument spielend. In diesem Fall hat der frühe Anfang ja zum frühen Erfolg geführt.

Im Übrigen zeigt das Schaubild [Abb. 2] charakteristische Abweichungen von der Laufbahn, die man für Geiger als durchschnittlich ansehen würde: nur 2,8 % aller Mitglieder haben vor dem elften Lebensjahr angefangen, Bratsche zu spielen, wobei sicher viele Pädagogen einen Anfang mit sieben oder neun Jahren für sehr früh halten würden. Weit aus die meisten, nämlich 62 % fangen im zweiten Lebensjahrzehnt an, wobei ein Gipfel bei 14/15 Jahren liegt, ein zweiter bei 18 Jahren (21 bzw., 8 %). Immerhin haben 47 Mitglieder erst zwischen 21 und 30 mit dem Violaspiel begonnen, und zwar 49 zwischen 20 und 25, d. h. also während der Hochschulausbildung (23 %), die ja bei Bratschisten ohnehin eine Spitzenposition einnimmt. Erfreulicherweise ist man aber nie zu alt, um damit anzufangen: 15 % begannen erst mit 32 oder älter, und zwischen 45 und 69 sind es immer noch 13 fröhliche Bratschisten, die meistens gerne Quartett spielen wollen und deshalb im vorgerückten Alter ein neues Instrument lernen. Mehrere von ihnen haben nur einmal den Schlüssel erklärt bekommen und mußten gleich losspielen, so etwa wie ein jüngeres Mitglied, der ganz kurzfristig bei einer Schuleinweihung als 1. Bratscher ins Mendelssohn-Oktett umsteigen mußte. Häufig haben diese plötzlichen Anfänge aber dazu geführt, daß durch diesen Ruf des Schicksals der besondere Reiz des Instrumentes entdeckt wurde und damit das persönliche Musikleben unerwartet eine ganz neue Wendung bekam.

Abb. 2: Unterrichtsbeginn der Mitglieder im Alter von n Jahren



Auch die weitere Ausbildung auf dem Instrument erforderte Mehrfachnennungen, vor allem, wenn man schon als Kind begonnen hatte. Bemerkenswert ist, daß immerhin 26 Mitglieder angeben, niemals Bratschenunterricht gehabt zu haben, darunter sind hochprofessionelle. Dies sind 9 % der Gesamtangaben. Dem steht übrigens eine Zahl aus einer anderen Tabelle gegenüber: es gibt bei uns auch 11 Mitglieder, die niemals Geigenunterricht hatten. Das berühmteste Beispiel habe ich schon erwähnt.

Die geläufigste Kombination von Unterricht auf der Bratsche ist die: zuerst Privatmusiklehrer, dann Hochschule. Insgesamt läuft die Hochschulausbildung mit 34,1 % bei den Bratschisten allen anderen Möglichkeiten den Rang ab, auch den Privatmusiklehrern, die mit 33,8 % dichtauf folgen. Das Konservatorium mit 15,8 % und die Jugendmusikschule mit 6,8 % sind dafür viel weniger wichtig. Daß ein guter Lehrer bei der Entscheidung für dieses Instrument ohnehin eine große Rolle spielt, werden wir bei der Frage nach den Motiven noch genauer hören.

Bevor ich mich aber diesem aufschlußreichsten Kapitel zuwende, möchte ich die Ergebnisse der Instrumentenuntersuchung vorstellen.

### Instrumente, Maße und Herkunft, Alter

Beginnen wir mit der letzten Angabe, dem Alter des Instruments [Abb. 3, S. ], das naturgemäß gleich mit einigen Fragezeichen versehen werden muß: ein Drittel der Antwortenden konnte das Alter ihrer Instrumente nur schätzen, da keine eindeutigen Hinweise vorlagen. Je neuer das Instrument, desto sicherer die Datierung. Die folgenden Prozentzahlen sind also durchaus mit dieser Einschränkung zu sehen.

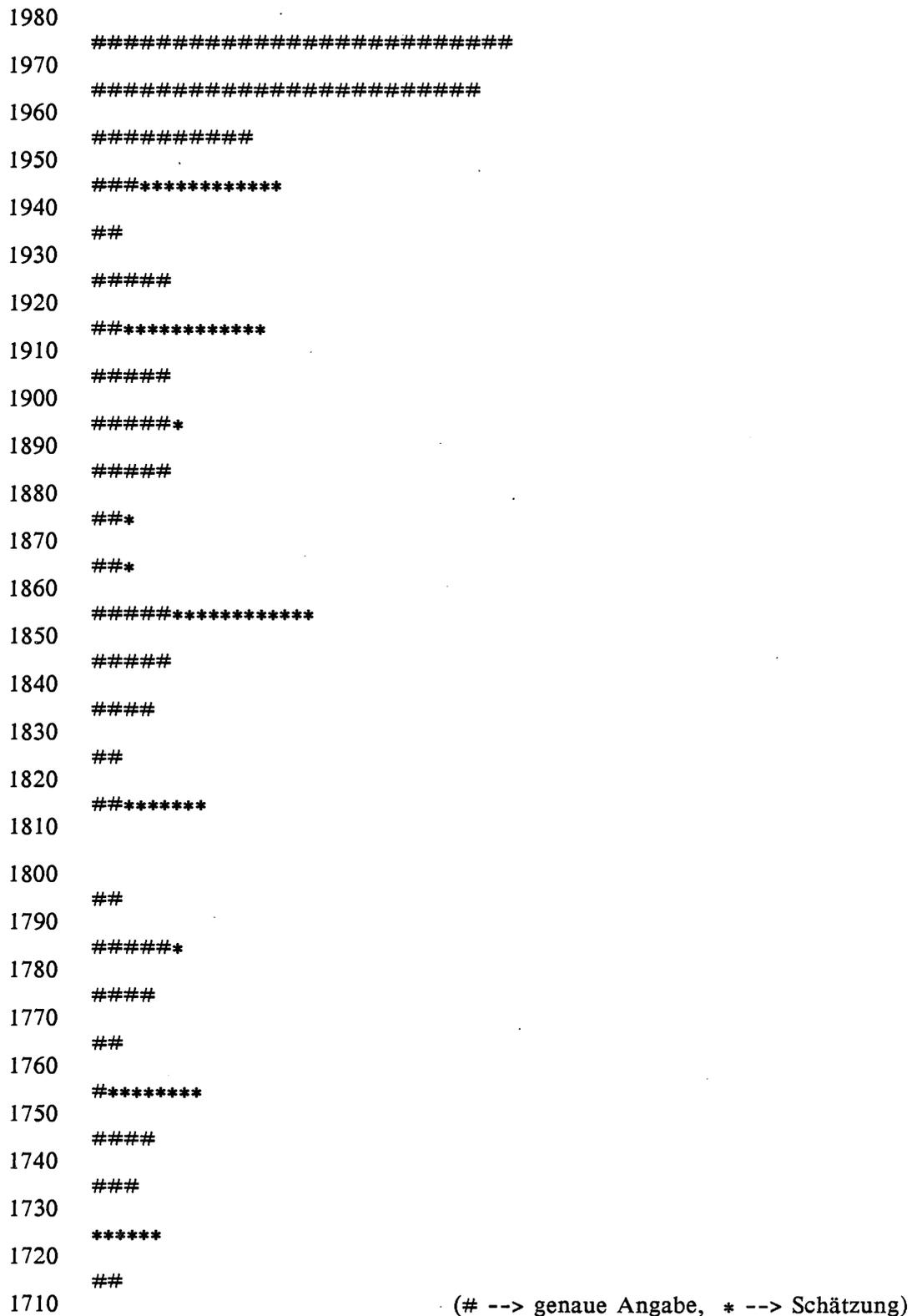
Von 210 Angaben betreffen 75 (= 35 %) solche, die zwischen 1950 und heute gebaut wurden, also ein gutes Drittel. Insgesamt stammen aus dem 20. Jahrhundert 56 %, aus dem 19. Jahrhundert 23 %, aus dem 18. Jahrhundert 18 %, aus dem 17. Jahrhundert noch 1,4 % (= 3 Stücke). Zwei Instrumente sind noch älter, nämlich eines aus Brescia von 1592 und eines von Gaspar da Salo von 1570! Dies ist in mehr als einer Hinsicht eine Sensation, denn die in Brüssel diesen Sommer als die "ältesten" bezeichneten Viola-Instrumente im Dom zu Freiberg in Sachsen (die ich inzwischen, wenn auch aus zehn Meter Entfernung, besichtigt habe), stammen von 1585 bis 1596, sind also eindeutig jünger, womit eine in Brüssel geäußerte Theorie zumindest ergänzt werden müßte.

Geradezu abenteuerlich wird es bei den Abmessungen der Instrumente. Man hat ja schon immer gewußt, daß Bratschen längst nicht in dem Maße normiert (nämlich meist nach dem Muster Stradivari ausgerichtet) sind wie Geigen, aber daß die Gesamtlängen zwischen 36 und 98 cm schwanken, hatte ich z. B. nicht erwartet ... Das einzige, was einigermaßen normiert zu sein scheint, ist die Zargenhöhe [Abb. 4, S. ]. Denn da ist die Festlegung auf 40 mm wirklich ein turmhoher Berg zwischen lauter sonst wesentlich seltener genannten Höhen. Die Extreme der Nennungen liegen hier zwischen 30 mm einerseits, 54 mm andererseits.

Wenn Sie dagegen das Schaubild für die Gesamtlänge [Abb. 5, S. ] betrachten, fällt Ihnen sofort auf, daß sich die Nennungen hier nicht auf einen einzigen großen Zacken konzentrieren, sondern daß die Möglichkeiten viel breiter sind: zwischen 64 und 69 cm Gesamtlänge liegt das Schwergewicht in dem Bereich von 66 bis 68 cm. Dafür liegen die Extreme hier eben viel weiter auseinander als bei den Zargen (naturgemäß): Nehmen wir an, daß die oben genannte Messung von 98 cm ein Versehen war, so sind aber doch Längen von 75, 78, 83 oder 84 cm schon recht ungewöhnlich, und andererseits kann eine Bratsche mit einer Gesamtlänge von 51, 42 oder gar 36 cm eigentlich nur ein Schülerinstrument sein - das steht aber nicht da!

Ähnlich unorthodox verhalten sich Korpuslänge und schwingende Saitenlänge. Die **Korpuslänge** [Abb. 6, S. ] (von Franz Zeyringer für die sogenannte "Idealviola" mit 41,2 cm berechnet) schwankt in den Angaben unserer Mitglieder zwischen 37 und 47 cm - damit wird unsere Amativiola aus Pillnitz noch um 2 cm übertroffen, und wir liegen nur noch 1 cm unter der Ritterbratsche. Der Hauptbereich liegt zwischen 39 und 42 cm, aber das "Idealmaß" von 40 bis 40,4 cm erreichen nur 16 % (bei Zargen lagen immerhin 25 % bei 40 mm). Von Standardisierung kann man also wirklich nicht sprechen.

Abb. 3: Alter der Instrumente



weiter je 1 sichere Angabe um 1680, 1670, 1620, 1592 und 1570

Abb. 4: Zargenhöhe der untersuchten Instrumente ("Idealviola": 37-39 mm)

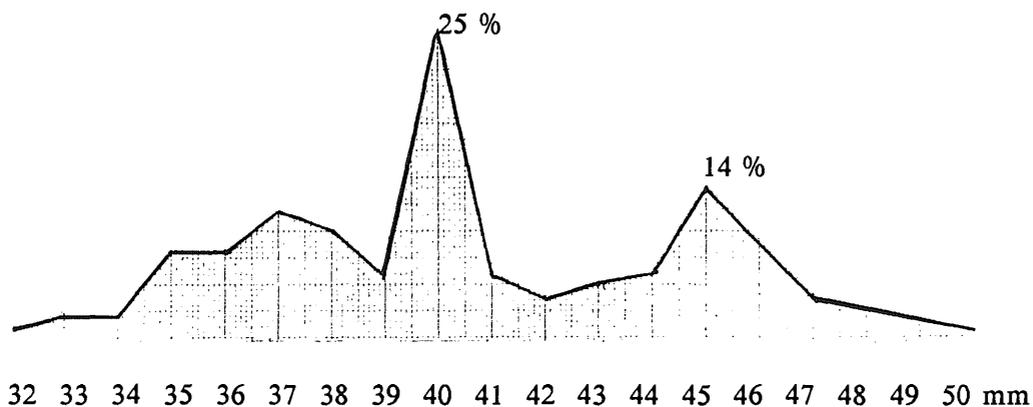
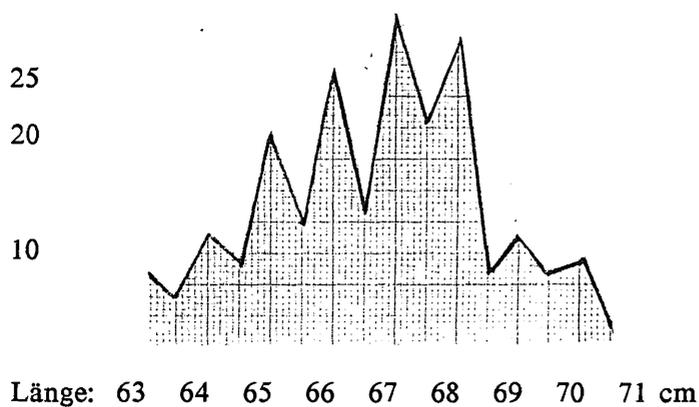


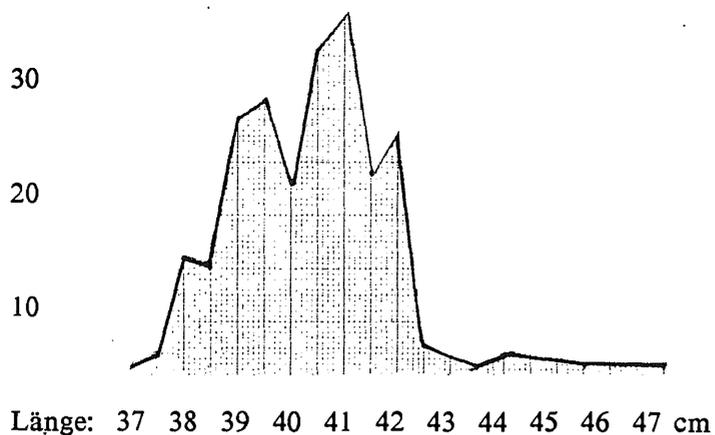
Abb. 5: Gesamtlänge der untersuchten Instrumente



Länge: 63 64 65 66 67 68 69 70 71 cm

(Sonderfälle Gesamtlänge: 36; 42; 51,5; 75,5; 78,5; 83; 94; 98)

Abb. 6: Korpuslänge der untersuchten Instrumente



Länge: 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 cm

Ähnlich sieht es bei der **schwingenden Saitenlänge** [Abb. 7] aus:

34,5 cm	####
35,0 cm	#####
35,5 cm	#####
36,0 cm	#####
36,5 cm	#####
37,0 cm	#####
37,5 cm	#####
38,0 cm	#####
38,5 cm	####
39,0 cm	####
39,5 cm	#

Die "Idealviola" sieht 37,5 cm vor, unsere Ergebnisse liegen zwischen 22,5 und 54 cm! Die größte Zahl der Nennungen liegt zwischen 36 und 37 cm, hat bei 37,5 cm schon wieder deutlich abgenommen, das bedeutet also, daß ein großer Teil der Messuren die Möglichkeiten aus dem einen oder anderen Grunde nicht ausschöpft.

Gar nichts gesagt ist durch diese Bilder natürlich über die inneren Maßverhältnisse der einzelnen Violen. Das würde noch einmal eine eigene Untersuchung - zweckmäßigerweise durch einen Geigenbauer - erfordern; ich habe mir nur wieder ein paar ungewöhnliche Proportionen notiert. Die oben erwähnte Bratsche aus Brescia hat z. B. die Maße: 43,5 Korpus, 70 cm Gesamt, 39 cm schwingende Saitenlänge, 41 mm Zargen. Aus Bubenreuth ist eine Bratsche mit den Maßen 40 : 66 : 38 : 4,8 (!) überliefert, ein Kölner besitzt eine Bratsche von 47 : 78,5 : 42,7 cm; ein Bonner ein Instrument von 37 cm Korpus und 51,5 cm Gesamtlänge ...?

Diese so verschiedenen Maße führen uns natürlich automatisch zur Frage nach den **Erbauern**, und die sind der Zahl nach beinahe so verschieden, wie die Mitglieder selber. Es gibt wirklich erstaunlich wenige Namen, die in meinen Unterlagen mehrfach wiederkehren. Zu diesen wenigen gehören:

Ernst Heinrich Roth aus Bubenreuth mit 6 Instrumenten;  
Kantuscher aus Mittenwald,  
Leicht aus Berlin, Rudolf Elbin aus Bonn und  
Höfer aus Köln mit je drei Instrumenten;  
Rudolf Eras aus Kandern,  
Gerhard O. Klier aus Neunkirchen a. Br.  
Wolfgang Hilcker aus Neustadt a. d. Weinstraße und  
Erich v. Holst mit je zwei Instrumenten;  
(darunter befindet sich die asymmetrische Bratsche).

So zufällig diese Ergebnisse bei nur 213 Fragebögen sein mögen, so spiegeln sie doch die große Vielfalt der Herkünfte und die reichen Möglichkeiten, die man bei der Suche nach einem guten Instrument immer noch zu haben scheint. Außerdem gibt es ja nicht nur die Möglichkeit, Instrumente fertig zu kaufen, sondern man kann sie auch selber bauen - als Amateur, und zwei unserer Mitglieder, die von ganz anderen Berufen herkommen, zählen zu dieser Spezies.

Nach Nationen (Abb. 8) geordnet ergeben sich über 80 Instrumente aus Deutschland, davon 12 aus Markneukirchen und 6 aus Mittenwald. Es folgen Italien mit 40 und Frankreich mit 21 Stücken. Stellenweise wird "Tirol" gesondert genannt. Das kann je nach Zeit Oberitalien oder Österreich oder sogar Süddeutschland heißen. Auch Böhmen (10) und Prag (4) stellen ein hübsches Kontingent - wobei allerdings gerade bei den böhmischen Bratschen viel Vermutung über die exakte Herkunft im Spiel ist.

Deutschland	#####
Italien	#####
Frankreich	#####
Böhmen	#####
England	##
übrige Länder	#####
-----	
Instrumente:	10 20 30 40 50 60 70 80

Besondere Provenienzen haben hier eine Bratsche aus Nowosibirsk, eine von einem Italiener in Argentinien, eine andere von einem Amerikaner in Kanada gebaute, und die speziellste Herkunft hat wohl eine in Luxemburg von einem Isländer gebaute Bratsche, wobei der Geigenbauer aber in England gelernt hat. Insgesamt verteilt sich die Herkunft auf 16 Nationen. Ich möchte unter den Instrumenten noch ein paar Sonderfälle beschreiben:

Sehr ansprechend und luxuriös ist die Idee, alle Instrumente eines Streichquintetts aus dem gleichen Holz zu bauen, und eines unserer Mitglieder gehört zu einem solchen Quintett. Ein anderer hat ein intarsiertes Instrument - auf dem Boden befinden sich *eine Laute und ein Horn mit Zweig und Schleife*. Etwas ausgefallener muß schon Folgendes genannt werden: ein Instrument von 1973 aus Deutschland, *Baßbalken auf dem Boden geleimt, Stimmstock und Steg bilden eine Einheit, Stimmstock und Steg (reiten) auf dem Baßbalken; ein F-Loch in der Decke, eins im Boden*. - Dagegen ist die Klingmüllersche asymmetrische Bratsche ja schon fast etwas Gewöhnliches. Mit 45,5 cm Korpus und 70,5 cm Gesamtlänge nimmt sie sich als ein recht großes Instrument aus, ist aber leicht spielbar gemacht durch den Trick, am rechten Oberbügel etwas wegzunehmen, um das Lagenspiel zu erleichtern, dafür am Unterbügel etwas zuzulegen (Das Instrument stammt von Johann Evangelist Baader aus Mittenwald nach E. v. Holst). Der Besitzer ist von Ton und Praktikabilität dieses Instrumentes überzeugt.

Die letzte Kuriosität möchte ich wieder wörtlich zitieren:

*Der Erbauer meiner Bratsche ist Professor Dr. Erich von Holst. ... E. v. Holst hat diese Bratsche aus einem alten Zigeunercello gebaut, das schon von Holzwürmern heimgesucht worden war (einige Holzwurmgänge kann man auch*

*noch an diesem Instrument sehen). Auffallend ist die Schnecke. Sie ist unverändert vom Cello übernommen, aber im Gegensatz zu anderen Celli wesentlich kleiner und im Vergleich zu Bratschen wesentlich zu groß. Möglich, daß man an der Schnecke den Erbauer des Cellos erkennen kann. Brallos, so nennen wir sie, hat trotz seiner geringen Körpergröße (38 : 65 : 36 : 3,6 - 4,2; Anm. der Verfasserin) einen wunderbaren großen Klang, den E. v. Holst nach physikalischen Gesichtspunkten beim Bau des Instrumentes erreicht hat.*

Die begeisterte Besitzerin gibt dann noch einen Aufsatz von E. v. Holst als weitere Information an.

Und damit bin ich in gewisser Weise bei dem persönlich anrührendsten Kapitel des ganzen Fragebogens und auch der Untersuchung: bei der Frage nach den Motiven.

### Gründe, sich mit der Bratsche eingehender zu beschäftigen

Da wir ja schon im Kapitel "Ausbildung und Tätigkeit" gehört haben, daß die Kammermusik die Lieblings- und Hauptbeschäftigung unserer Mitglieder ist, verwundert es nicht, daß dies - nach dem Viola-Klang - auch der meistgenannte Anlaß war, sich überhaupt erst einmal mit dem Instrument zu beschäftigen. Und daß für ein Viertel aller Mitglieder der Klang als Motivation an oberster Stelle steht, dürfte bei der Wahl eines Musikinstruments schließlich nicht verwundern. Die Beschreibung dieses Klanges ist stellenweise durchaus ambitioniert, wobei mir das Mitglied am meisten Spaß machte, das schlicht schrieb: *der Sound!!*

#### Abb. 9: Motive, Bratsche zu lernen

1 Viola-Klang	##### (24 %)
2 Kammermusik	#####
3 Berufsaussichten	#####
4 Bedarf an Amateuren	##### (10 %)
5 Vorbild des Lehrers	#####
6 körperliche Gründe	#####
7 Literatur	#####
8 Mittelstimme	###
9 "Liebhaberei"	### (3 %)
10 Familientradition	###
11 gutes (eig.) Instrument	###
12 man muß kein Virtuose sein	#
-- spezielle Gründe	#####

Die Gründe 3 und 4 sind eigentlich dieselben - nämlich die Tatsache, daß Bratschisten sowohl unter Amateuren wie unter Berufsinstrumentalisten offenbar immer noch gesucht werden. Nehmen wir diese beiden Gruppen zusammen, so haben wir noch einmal ein Viertel aller Mitglieder erfaßt.

Unter den Lehrern, die als Anreger hier genannt werden, sind Herr Membier aus Wien, Herr Jacobs aus Kassel (beide leider inzwischen verstorben), aber auch - wen wundert's - Max Rostal. Auch Solisten wie Yuri Bashmet können zur Nachfolge anregen.

Unter "Körperlichen Gründen" habe ich Angaben wie "zu große Hände für die Geige", "zu breite Fingerkuppen", "Altstimme", "Tenorsänger", "liegt mir mehr" etc. zusammengefaßt.

Immerhin 15 Mitglieder sind ausgesprochen durch die Literatur zum Bratschen gekommen, die zum Teil geradezu ihren "Forscherdrang" ansprach. Selbstverständlich sind auch die großen Komponisten oder besonders ihre Werke Anlaß gewesen, sich der Bratsche anzunehmen: Schuberts *Arpeggione-Sonate* wird allein dreimal genannt, aber auch Brahms' *Klarinetten-Sonaten*, Bachs Kantaten mit ihren besonderen Ansprüchen an den Bratschisten oder sein *VI. Brandenburgisches Konzert*.

Bevor ich Ihnen zum Schluß noch den "Ideal-Bratschisten" vorstelle, möchte ich einige besonders nette Begründungen wörtlich zitieren in der Annahme, daß die eine oder andere dem einen oder anderen unter Ihnen besonders aus dem Herzen spricht:

Herr F. hatte zunächst Bachs Cellosuiten durch einen guten Bratschisten gehört, woraufhin er sich von seinem Bruder eine Bratsche lieh. Ein Streichtrio entwickelte sich zu einem Streichquartett:

*Da ich von Mozarts Musik begeistert bin, gefiel mir auch, daß in einem Buch die Bratsche als sein 'Herzensinstrument' bezeichnet wurde.*

Herr G., ein bereits international anerkannter Kammermusiker, schreibt:

*Nachdem ich zum ersten Mal eine Bratsche gespielt habe (mit 15 Jahren), habe ich nur noch auf meiner Aufnahmeprüfung Geige gespielt.*

Frau S. malt kurzerhand den Umriß ihrer - allerdings ungewöhnlich großen linken Hand auf die Rückseite des Fragebogens, erwähnt den *tieferen und volleren Ton* und fährt dann fort:

*Ich hatte durch langjährige Aufenthalte im Ausland mindestens 11 verschiedene Geigenlehrer gehabt, insofern mußte ich ca. 11 verschiedene Spieltechniken lernen. Ich kam mit meinem Instrument nie voran, um interessante Kammermusik etc. spielen zu können. Ich hatte damals keine Lust, bei meiner Rückkehr nach Deutschland weiter Geige zu spielen und sattelte dann auf die Viola um, da ich trotzdem noch sehr musikinteressiert war.*

Herr J. erwähnt nach verschiedenen anderen Gründen ausdrücklich Mozarts Werke KV 364 und die Duos KV 423 und 424 und führt dann noch einen anderen Kronzeugen an:

*David Ojstrachs Aussage, ein Geiger im Streichquartett, der nicht Bratsche gespielt hat, weiß nicht um die Wichtigkeit dieser Stimme und sollte nicht Quartett musizieren.*

Ein englischsprachiges Mitglied schreibt:

*Formally it was my teachers decision, but now I believe it was my fate. (Formal war es die Entscheidung meines Lehrers, aber heute glaube ich, es war mein Schicksal; Übersetzung der Verfasserin.)*

Herr K. hatte ein ähnliches Erlebnis:

*Als Schüler bereits gelegentlich (Hindemith-Trauermusik) ... Diesen Sommer kaufte u. a. Bratsche sowie die Noten von Reger, op. 131 d - das war mein Verhängnis...*

Ein Mitglied aus Belgien schreibt:

*Ich habe grösse hände, und ein Altstimme. Professoren sagten mir die Geige für die Bratsche zu wechseln. Ich liebe die tief-warme Klang. In Belgien gibt es wenige Bratschisten. Es gibt viele Zükunft dorthin.*

Einer unserer - in jeder Hinsicht - ältesten und treuesten Mitglieder (Jahrgang 1921) erzählt:

*Die russische Gefangenschaft (1943 - 49). Im Lager gab es unter anderen Instrumenten eine Bratsche. Da niemand in der Lage war, sie zu spielen, nahm ich mich dieses Instrumentes probeweise an und ließ sie nicht wieder los.*

Herr R., Jahrgang 1924, teilt mit:

*Im Orchester des pädagogischen Institutes Weilburg fiel der einzige Bratscher aus. Die Geigenstimmen waren nicht übermäßig besetzt, aber wir brauchten jemand für die Viola. Ich meldete mich, erhielt ein paar kurze Hinweise über den Schlüssel und war von da an Bratscher.*

Es blieb selbstverständlich nicht bei dieser Tätigkeit im Schulorchester. Ein bekannter Viola-Dozent und Solist sah sich veranlaßt durch

*den dunkleren, samtigen Ton und die ruhigere, beschaulichere Auffassung der Musik durch die Viola.*

Ein 21jähriger Musikstudent gibt zu:

*Bessere Berufsaussichten! Dieses Zweckdenken schlug dann in immer größere Begeisterung für die Bratsche um!*

Und ein inzwischen 69jähriger Diplom-Ingenieur spricht wahrscheinlich allen Amateuren aus der Seele, wenn er sagt:

*Am Bratschenpult im Streichquartett lebt man erst richtig auf!*

Am ausführlichsten antwortete Frau K., die heute 28 ist, zum Zeitpunkt, als sie 20 war und in die Gesellschaft eintrat. Und manches in ihren Ausführungen hört sich an, als habe sie gerade jene unglaubliche Zeitungskritik gelesen, die ich am Anfang dieses Berichtes zitiert habe:

*Da ich eine sehr kleine Hand habe und es keine 3/4 oder 1/2 Bratschen gibt, habe ich meine Anfänge auf der Geige lernen müssen. Es hat mich insofern viel Überwindung gekostet, als ich sie nicht einmal stimmen mochte. Nichtsdestoweniger höre ich mir gute Geiger gern an, aber mein Interesse gilt dem unbeschreibbar eigentümlichen Bratschenklang, der meiner Meinung nach auch nie ganz so zu definieren ist wie der Cello- oder Geigenklang. Durch eine 8jährige Orchestererfahrung (mit 20! Anm. d. Verfasserin) habe ich die Rolle und den Wert der Bratsche im Orchester kennengelernt, sie ist immer an den "spannenden" Harmoniewechseln beteiligt. Trotzdem wünsche ich mir, daß die Bratsche auch als Soloinstrument mehr in den Vordergrund treten wird; denn für mich ist sie ein vollkommen selbständiges Instrument. Ich wehre mich gegen das Vorurteil, Bratschisten sind verkappte (gemeint ist wahrscheinlich "verkorkte", Anm. der Verfasserin) Geiger, denn das stimmt absolut nicht. Im*

*Orchester z. B. haben die Bratschisten häufig schwierige Triolen- oder 16tel "Bandwürmer", während die anderen Streicher abwechselnd schwelgen. Ich glaube, man könnte auf der Bratsche genau die virtuoson Fähigkeiten entfalten wie auf der Geige. Auch wenn die Oktaven in der linken Hand mehr "weh" tun: das zu beweisen, wäre für mich ein lohnendes Ziel.*

Und so können wir nun den Versuch wagen, aus den Ergebnissen unseres Fragebogens eine Art **Durchschnitts-** oder edler ausgedrückt, **Ideal-Bratschisten** zu entwerfen.

Er ist mit einer Chance von 4 : 1 männlichen Geschlechts (d. h. erst ein Fünftel unserer Mitglieder sind Damen, aber das nimmt zu.) Er stammt wahrscheinlich aus den Jahrgängen zwischen 1952 und 1960, am wahrscheinlichsten ist er heut 34. Er hat mit 15 Jahren angefangen, Bratsche spielen zu lernen, nachdem er vorher 5 Jahre Geigenstunde hatte. Seine Ausbildung hatte er bei einem Privatlehrer und setzte sie später an der Hochschule fort. Zum Bratschenspiel brachte ihn vor allem der spezielle Klang der Viola, aber auch der Wunsch, Kammermusik machen zu können. Er hat einen Musikberuf. Sein Instrument stammt aus Deutschland und zwar aus dem letzten Jahrzehnt. Die Maße dieser Viola sind - entgegen der Mayr'schen "Idealviola" - Gesamtlänge 67 cm, Korpus 41 cm, schwingende Saitenlänge 37 cm, Zargen 4 cm.

Befragt, warum er sich mit diesem im Orchester so versteckten, bei den Geigern verachteten, bei den reinen Musikkonsumenten völlig unbekanntem, in der Kammermusik äußerst anspruchsvollen, die Geigenbauer zur Verzweiflung treibenden Instrument überhaupt befaßt, antwortet er wie unser holländisches Mitglied - ein Psychologe, der es wissen muß: *aus Liebe.*

Abb.1: Fragebogen

INTERNATIONALE VIOLA-GESELLSCHAFT

Sektion Bundesrepublik Deutschland e.V.  
Ahornweg 9 - 5308 RHEINBACH bei Bonn

Zur Erforschung der gegenwärtigen Situation des Violaspiels  
und der Bratschisten bitten wir Sie, uns folgende Fragen,  
z.T. durch Streichung des Nichtzutreffenden, zu beantworten:

.....  
(Name, Geburtsjahrgang, Beruf)

Tätigkeit als Bratscher ist            hauptberuflich  
   nebenberuflich  
   reine Amateurtätigkeit

Ich spiele vorwiegend            Orchestermusik  
   Kammermusik  
   solistisch  
   Übungen für mich allein

Ich habe Violaunterricht - gehabt- bei einem Privatmusiklehrer  
   an einer Jugendmusikschule  
   an einem Konservatorium  
   an einer Hochschule  
   bei einem Nicht-Fachmann  
   niemals

Ich habe mit ca... Jahren angefangen, Bratsche zu spielen.  
Ich hatte vorher Geigenunterricht: ja - nein, ca.... Jahre.  
Folgendes hat mich veranlaßt, mich intensiver mit der  
Bratsche zu beschäftigen:

Ich spiele auf meinem eigenen - einem geliehenen - Instrument.  
Geschätztes oder erwiesenes Alter dieses Instruments:  
Vermutetes oder erwiesenes Herkunftsland oder Erbauer:

Korpuslänge: .....mm

Gesamtlänge: .... mm

Schwingende Saitenlänge: .... mm (vom Obersattel zum Steg)

Zargenhöhe: .... mm

Bemerkungen:

-----  
(Datum)

-----  
(Unterschrift)

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit!

*Wita Lenkewitz-v. Zahn*  
(2. Vorsitzende)

*Christoph Schönberger*

**Viola-Literatur**

**Verzeichnis der in der Bibliothek der Bundesakademie vorhandenen Ausgaben**

Schema der Titelaufnahme:

[Einheitssachtitel]. - Hauptsachtitel in der Form der  
Vorlage : Zusatz zum Sachtitel / Bearbeiter oder  
Herausgeber  
VERLAG, Jahr. - (Editions-Nr.) (REIHENTITEL ; #)

Zusätzliche Informationen:

*Epochen und Stilbereiche (Ep):*

- a = Musik bis ca. 1650 (Renaissance, Frühbarock)
- b = Musik bis ca. 1750 (Barock)
- c = Musik bis ca. 1820 (Frühklassik, Klassik)
- d = Musik bis Anf. d. 20. Jh. (Romantik, Impressionismus)
- e = Musik d. 20. Jh.
- e' = Werke der Avantgarde

*Schwierigkeitsgrad nach Literaturlisten "Jugend musiziert" (jm):*

- 1 = leicht
- 2 = leicht bis mittelschwierig
- 3 = mittelschwierig
- 4 = schwierig
- 5 = sehr schwierig

*Einstufung in den Lehrplänen des Verbandes deutscher Musikschulen (VdM):*

- U = Unterstufe (ggf. unterteilt: I/II)
- M = Mittelstufe (I/II)
- O = Oberstufe

Schulen und Studienwerke für Viola

- Arnold, Allan H.  
[Octave Scales and Arpeggios]. - Three Octave Scales and Arpeggios  
VIOLA WORLD PUBL., 1988
- Bach, Johann Sebastian (1685 - 1750)  
[Werke / Ausw. Va-Stimme]. - Orchesterstudien Viola : (Ausser Kantaten) / Bierwald, Roland (Hrsg.)  
ZIMMERMANN, 1984. - (ZM 2427) (ORCHESTERSTUDIEN)
- Bütikofer, Hans-Heinz (geb. 1933)  
Von der Geige zur Bratsche : Leitfaden f. Umsteiger  
HUG, 1989. - (GH 11367)
- Dinn, Freda (geb. 1910)  
A Viola Method : From the third to the first position, for individual and class tuition  
SCHOTT, 1975. - (ED 11241)  
Bem.: Text engl., enth. zahlr. Volkslieder u.a.
- Drüner, Ulrich (Hrsg.)  
Das Studium der Viola : E. Sammlung von 100 originalen Etüden d. 19. Jh.  
Bd.1: BÄRENREITER, 1981. - (BA 6613)  
Bd.2: BÄRENREITER, 1982. - (BA 6614)  
Bd.3: BÄRENREITER, 1982. - (BA 6615)  
Ep: d jm: 3-4
- Flesch, Carl (1873 - 1944)  
[Skalensystem / Arr.]. - Das Skalensystem : Tonleiterübungen durch alle Dur- u. Moll-Tonarten für d. tägliche Studium ; für Viola / Karman, Charlotte (Bearb.)  
RIES & ERLER, 1956. - (RE 9600a)
- Flesch, Carl (1873 - 1944)  
[Urstudien / Arr.]. - Urstudien : Grundstudien für Viola nach d. Originalfass. für Violine / Rostal, Max (Bearb.)  
RIES & ERLER, 1990. - (RE 11411)
- Mahler, Gustav (1860 - 1911)  
[Sinfonien / Ausw. Va-Stimme]. - Orchesterstudien Viola : Sinfonien Nr.1-6 / Eurich, Hans (Hrsg.)  
ZIMMERMANN, 1984. - (ZM 2425) (ORCHESTERSTUDIEN)
- Mahler, Gustav (1860 - 1911)  
[Werke / Ausw. Va-Stimme]. - Orchesterstudien Viola : Sinfonien Nr.7-10 u. andere Orchesterwerke / Eurich, Hans (Hrsg.)  
ZIMMERMANN, 1985. - (ZM 2426) (ORCHESTERSTUDIEN)
- Milne, Alison  
Viola üben - aber richtig! : e. Annäherung durch Musizieren ; auf d. Grundlage von "Playing the Cello" von Hugo Cole & Anna Shuttleworth / Eurich, Hans (Übers.)  
ZIMMERMANN, 1990  
- Unterrichtsheft: (ZM 2788)  
- Spielbuch Viola u. Klavier: (ZM 2789)
- Riedl, Oskar M. (geb. 1912)  
[Etüden, Va]. - Orchesteretüden für Viola : Blattspielstudien in Form von Orchesterstimmen  
DOBLINGER, 1980. - (03506)
- Sassmannshaus, Egon  
Früher Anfang auf der Bratsche  
Bd.1: BÄRENREITER, 1987. - (BA 6618)  
Bd.2: BÄRENREITER, 1988. - (BA 6619)  
Bd.3: BÄRENREITER, 1987. - (BA 6620)
- Schloifer, Eckart (Hrsg.)  
[Pro musica nova <Viola>]. - Pro musica nova : Studien zum Spielen Neuer Musik für Viola  
BREITKOPF & HÄRTEL, 1991. - (EB 8531)  
Enth. Auszüge aus Werken von Ulrich Gasser, Hans-Joachim Hespos, Volker Heyn, Manuel Hidalgo, Nicolaus A. Huber, Milko Kelemen, Bruno Maderna, Rolf Riehm, Salvatore Sciarrino, Hans Zender u. Bernd Alois Zimmermann
- Wagner, Richard (1813 - 1883)  
[Werke / Ausw. Va-Stimme]. - Orchesterstudien Viola : Bühnenwerke (ohne Ring) / Eurich, Hans (Hrsg.)  
ZIMMERMANN, 1990. - (ZM 2601) (ORCHESTERSTUDIEN)

Viola solo: Werke eines Komponisten

- Arel, Bülent (geb. 1919)  
Musik für Viola / Partos, Oedoen (Hrsg.)  
IMPERO VERL., 1959. - (Impero 3-59)  
(MUSIK DER WELT)  
Ep: e jm: 4
- Bacewicz, Grazyna (1909 - 1969)  
[Sonaten, Va]. - Sonata : per viola solo / Kamasa Stefan (Bearb.)  
POLSKIE WYDAWNICTWO, 1975. - (PWM 7735)
- Bach, Johann Sebastian (1685 - 1750)  
[Suiten, Vc / Arr.]. - Sechs Suiten : (für Violoncello) ; für Viola bearb. / Schmidtner, Franz (Bearb.)  
SIKORSKI, 1955. - (HS 316)  
Ep: b jm: 3-5 VdM: M2
- Baird, Tadeusz (1928 - 1981)  
[Concerto Lugubre / Va-Stimme]. - Concerto Lugubre : für Viola u. Orchester ; Viola sola / Kamasa, Stefan (Hrsg.)  
LITOLFF, 1978. - (EP 8381a; PW)
- Becker, Günther (geb. 1924)  
Reflexe : für Viola  
BREITKOPF & HÄRTEL, 1987. - (EB 9033)
- Benary, Peter (geb. 1931)  
Kleine Kammermusik : für Bratsche allein  
MÖSELER, 1972. - (41.013) (HAUSMUSIK ; 13)  
Ep: e jm: 2
- Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644 - 1704)  
[Passacaglien, Vl g-Moll / Arr.]. - Passacaglia : für Viola c-Moll / Lebermann, Walter (Bearb.)  
LITOLFF, 1975. - (EP 8339)  
Ep: b jm: 4

- Blendinger, Herbert (geb. 1936)  
[Partiten, Va (1974)]. - Partita : für Viola  
ORLANDO-MUSIKVERL., 1976. - (OM 135 E)
- Bose, Hans-Jürgen von (geb. 1953)  
[Vom Wege abgekommen]. - "... vom Wege abgekommen"  
: für Viola solo  
ARS VIVA VERL., 1985. - (AV 127)  
Ep: e' jm: 4
- Burkhard, Willy (1900 - 1955)  
[Sonaten, Va op.59]. - Sonate : für Solo-Bratsche  
op.59  
BÄRENREITER, 1947. - (BA 2094)
- Casimir-Ney, L.  
[Préludes, Va op.22 / Ausw.]  
in => [Studium der Viola]. Bd.3
- Chacaturjan, Aram (1903 - 1978)  
[Sonaten, Va (1977)]. - Sonate : für Viola solo  
SIKORSKI, 1977. - (HS 2233) (SOWJETISCHE MUSIK)  
Ep: e jm: 5
- Davies, Peter Maxwell (geb. 1934)  
[Door of the Sun]. - The Door of the Sun : solo  
viola  
BOOSEY & HAWKES, 1978. - (BH 20419)
- Degen, Helmut (geb. 1911)  
Die grosse Reihe : Musizierstücke für Streicher  
Bd.2: MÜLLER, 1954. - (WM 2038 SM)  
Enth.: Solostücke für 1 Bratsche (solistisch oder  
chorisch)  
Ep: e VdM: U2
- Denisov, Edison (geb. 1929)  
[Bilder nach Paul Klee]. - Drei Bilder nach Paul  
Klee : für Viola u. Ensemble ; 1984/85  
DEUTSCHER VERL. FÜR, 1986. - (HS 1825; dvf)  
(EXEMPLA NOVA ; 125)  
Enth.: <1> Diana im Herbstwind [Va, Kb, Vibra-  
phon, Kl] <2> Senecio [Va] <3> Kind an der  
Freitreppe [Ob, Hr, Va, Kb, Vibraphon, Kl]
- Geminiani, Francesco (1687 - 1762)  
[Adagio e Fuga, Va]. - Adagio e Fuga : für Viola /  
Lebermann, Walter (Hrsg.)  
LITOLFF, 1974. - (EP 8318)  
Ep: b jm: 5
- Genzmer, Harald (geb. 1909)  
[Sonaten, Va (1957)]. - Sonate : für Viola  
LITOLFF, 1958. - (EP 5860)  
Ep: e jm: 3 VdM: M2
- Hampe, Charlotte  
[Kleine Barocktänze]. - Sieben kleine Barock-Tänze  
: für Viola allein  
RIES & ERLER, o.J. - (RE 10135)  
Ep: e jm: 2-3
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
[Sonaten op.11,5]. - Sonate : für Bratsche allein  
op.11 No.5  
SCHOTT, 1951. - (ED 1968)  
Ep: e jm: 5
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
[Sonaten op.25,1]. - Sonate : für Bratsche allein  
op.25 No.1  
SCHOTT, 1951. - (ED 1969)  
Ep: e jm: 5 VdM: O2
- Hoffmeister, Franz Anton (1754 - 1812)  
[Etüden, Va]. - Etüden : für Viola / Herrmann,  
Carl (Hrsg.)  
PETERS, 1952. - (EP 1993)
- Hueber, Kurt Anton (geb. 1928)  
[Sonaten, Va op.4]. - Sonate : für Viola solo op.4  
HEINRICHSHOFEN, 1965. - (PEG 6141)
- Humel, Gerald (geb. 1931)  
[Sonaten, Va (1963)]. - Erste Sonate : für Viola  
allein ; 1963  
BOTE & BOCK, 1968. - (BB 22137)
- Leitermeyer, Fritz (geb. 1925)  
Bratschenkontraste : für Viola sola op.63  
DOBLINGER, 1976. - (03505)  
Ep: e jm: 4
- Marti, Heinz (geb. 1934)  
Ombra : für Violoncello solo (oder Violine/Viola)  
HUG, 1984. - (GH 11323)
- Obermayer, Klaus (geb. 1943)  
[Suiten, Va]. - Suite in fünf Sätzen : für Viola  
solo  
VERBAND DT. MUSIKERZ., o.J.  
(VDMK-MANUSKRIPTEARCHIV ; 16)  
Ep: e jm: 4
- Ostendorf, Jens-Peter (geb. 1944)  
Fundamental : für Viola solo  
SIKORSKI, 1977. - (HS 859) (EXEMPLA NOVA ; 59)  
Ep: e' jm: 5
- Penderecki, Krzysztof (geb. 1933)  
[Kadenzen, Va (1984)]. - Cadenza : per viola sola  
SCHOTT, 1986. - (VAB 52) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 52)
- Persichetti, Vincent (1915 - 1987)  
[Parable Nr.16]. - Parable : for solo viola  
(Parable XVI)  
ELKAN-VOGEL, 1975
- Pichl, Václav (1741 - 1805)  
[Fugen, Vl op.41 / Arr.]. - Sei fughe con un pre-  
ludio fugato : für Solo-Viola / Szeredi-Saupe, G.  
(Bearb.)  
ED. MUSICA, 1979. - (Z 8504)
- Pochon, Alfred (1878 - 1959)  
[Passacaglien, Va (1942)]. - Passacaglia : pour  
alto seul  
FOETISCH, o.J. - (FF 7343)
- Poser, Hans (1917 - 1970)  
[Kleine Vortragstücke]. - Kleine Vortragstücke  
: für Bratsche allein (1. Lage)  
MÖSELER, 1974. - (41.020) (HAUSMUSIK ; 20)  
Ep: e jm: 2

- Raphael, Günter (1903 - 1960)  
[Sonaten op.46 / Ausw.] - Solosonaten : Sonate  
Nr.3 in G für Solobratsche ; Sonate Nr.4 in E für  
Solobratsche  
MÜLLER, 1960. - (SM 1615)  
Ep: e jm: 3
- Reger, Max (1873 - 1916)  
[Suiten, Va op.131d]. - Drei Suiten : für Bratsche  
allein op.131d / Herrmann, Carl (Hrsg.)  
PETERS, 1928. - (EP 3971)  
Ep: d jm: 5 VdM: 01
- Reutter, Hermann (1900 - 1985)  
Caprichos sobre Cervantes : per viola sola ; 1968  
SCHOTT, 1969. - (ED 6108)  
Ep: e jm: 4
- Rode, Pierre (1774 - 1830)  
[Capriccios, Vl (1815) / Arr.]. - Vierundzwanzig  
Capricen in Form von Etüden : für Viola übertragen  
/ Hoenisch, Ernst (Bearb.)  
PETERS, 1958. - (EP 4861)
- Sauter, Ernest (geb. 1928)  
[Sonaten, Va (1974)]. - Sonate : pour alto seul  
(1974)  
WOLLENWEBER, 1975. - (NME 2)  
(NEUE MUSIK EDITION ; 2)
- Scherchen-Hsiao, Tona (geb. 1938)  
Lien : pour alto seul  
UNIVERSAL ED., 1973. - (UE 15882)
- Schibler, Armin (1920 - 1986)  
[Konzerte, Va op.9d]. - Kleines Konzert : op.9d  
für Viola allein  
AHN & SIMROCK, 1956. - (AS 197)
- Sehlbach, Erich (1898 - 1985)  
Musik für Bratsche allein : op.87,1  
MÖSELER, 1956. - (20.505)
- Söllner, Herbert (geb. 1942)  
Tabea : Solo für Viola  
BOSSE, 1983. - (BE 357)
- Stadlmair, Hans (geb. 1929)  
[Fantasien, Va (1973)]. - Drei Fantasien : für  
Viola  
LITOLFF, 1974. - (EP 8239)
- Stravinskij, Igor (1882 - 1971)  
[Elegien, Vl (1944) / Arr.]. - Elégie : für Violine  
solo (Viola solo)  
SCHOTT, o.J. - (VLB 47) (VIOLIN-BIBLIOTHEK ; 47)
- Stravinsky, Soulima (geb. 1910)  
[Suiten, Kl (1975) / Arr.]. - Suite : for Viola  
solo / Perich, Guillermo (Bearb.)  
PETERS, 1980. - (EP 66628b)  
Ep: e jm: 4
- Stutschewsky, Joachim (1891 - 1982)  
Soliloquia : für Viola solo  
ED. MODERN, 1968. - (ME 2047)  
Ep: e jm: 3-4
- Telemann, Georg Philipp (1681 - 1767)  
[Fantasien, Vl TWV 40, 14-25 / Arr.]. - Twelfe  
Fantasias : for Viola unaccompanied / Rood,  
Louise (Bearb.)  
Bd.1: MACGINNIS & MARX, 1977. - (MM 1110)  
Bd.2: MACGINNIS & MARX, 1978. - (MM 1110)  
Ep: b jm: 3 VdM: M2-02
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
In Erwartung : für Bratsche allein  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 42/11)
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Sonaten, Va (1982)]. - Sonate : für Bratsche  
allein op.26 (1982)  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 26/13)
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Sonaten, Va d'amore (1985)]. - Sonate : für Viol  
d'amore allein op.39/a (1985)  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 39/11)
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Sonaten, Va (1988)]. - Zweite Sonate : für  
Bratsche allein (1988)  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 52/10)
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
Studie el escorial : für Bratsche allein (1987)  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 45/11)
- Uhl, Alfred (geb. 1909)  
[Etüden, Va (1972)]. - Zwanzig Etüden : für Viola  
SCHOTT, 1973. - (VAB 40) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 40)
- Uhl, Alfred (geb. 1909)  
[Etüden, Va (1972) <Kleine Suite>]. - Kleine Suit  
: für Viola  
SCHOTT, 1974. - (VAB 42) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 42)  
Ep: e jm: 3
- Uhl, Alfred (geb. 1909)  
[Etüden, Va (1974)]. - Dreissig Etüden : für Viola  
SCHOTT, 1975. - (VAB 44) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 44)
- Vieuxtemps, Henri (1820 - 1881)  
[Morceaux op.61 <Capriccio>]. - Capriccio : für  
Viola op. posth. / Drüner, Ulrich (Hrsg.)  
SCHOTT, 1973. - (VAB 41) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 41)  
Ep: d jm: 5
- Wellesz, Egon (1885 - 1974)  
[Präludien, Va op.112]. - Praeludium : für Viola  
op.112  
DOBLINGER, 1975. - (03504)
- Wellesz, Egon (1885 - 1974)  
[Rhapsodien, Va op.87]. - Rhapsody : für Viola  
solo op.87  
DOBLINGER, 1963

Viola solo: Sammelwerke

- Miniatury na altówke / Gonet, Tadeusz (Hrsg.)  
 Bd.1: POLSKIE WYDAWNICTWO, 1985. - (PWM 4755)  
 Enth. Werke (in Bearb.) von J.S.Bach, Beethoven,  
 Boccherini, Corelli, Gossec, Händel, J.Haydn,  
 Leclair, Milandre, W.A.Mozart, Purcell, Rameau,  
 Tartini und Veracini.  
 Bd.2: POLSKIE WYDAWNICTWO, 1985. - (PWM 5272)  
 Enth. Werke (in Bearb.) von Aulin, Brahms,  
 Dvorak, Fauré, Granados, Massenet, Mendelssohn  
 Bartholdy, Mlynarski, Neruda, Noskowski,  
 Oginski, Paderewski, Ries, Schubert, Tschaikowsky  
 u. Wieniawski.

Viola mit Klavier/Orgel/Bc: Werke eines Komponisten

- Angerer, Paul (geb. 1927)  
 [Konzerte, Va Orch (1962)]. - Konzert : für Viola  
 u. Orchester  
 DOBLINGER, 1963. - (03601)  
 Ep: e jm: 4 VdM: 01
- Ariosti, Attilio (1666 - ca.1729)  
 [Sonaten, Va Bc / Ausw.]. - "Stockholmer Sonaten" :  
 für Viola d'amore (Viola) u. Basso continuo ;  
 Erstausg. / Weiss, Günther (Hrsg.)  
 Bd.1: BÄRENREITER, 1974. - (HORTUS MUSICUS ; 221)  
 Enth. Sonaten F-Dur, a-Moll u. G-Dur.  
 Bd.2: BÄRENREITER, 1977. - (HORTUS MUSICUS ; 223)  
 Enth. Sonaten B-Dur, g-Moll u. a-Moll.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1714 - 1788)  
 [Sonaten, Va Kl Wq 88]. - Sonata g-Moll : für Viola  
 oder Viola da gamba (Violoncello) u. obligates  
 Cembalo / Ruf, Hugo (Hrsg.)  
 SCHOTT, 1969. - (ED 5953) (VIOLA BIBLIOTHEK)  
 Ep: c jm: 2 VdM: M1
- Bach, Johann Sebastian (1685 - 1750)  
 [Sonaten, Vagb Kl BWV 1027-1029 / Arr.]. - Drei  
 Sonaten : für Viola da gamba u. Klavier BWV 1027-  
 1029 ; Ausg. für Viola u. Klavier / Klengel, Julius  
 (Bearb.)  
 BREITKOPF & HÄRTEL, o.J. - (EB 3359)  
 Ep: b VdM: M1
- Bach, Johann Sebastian (1685 - 1750)  
 [Sonaten, Vagb Kl BWV 1027-1029]. - Drei Sonaten  
 für Viola da gamba (Viola) u. Cembalo / Eppstein,  
 Hans (Hrsg.)  
 BÄRENREITER, 1987. - (BA 5186)  
 Bem.: Urtext d. Neuen Bach-Ausg.
- Bartók, Béla (1881 - 1945)  
 [Klavierstücke Sz 39 / Ausw. Arr.]. - Ein Abend am  
 Lande : [u.] Tanz d. Slowaken ; für Viola u.  
 Klavier / Vaczi, Karoly (Bearb.)  
 ED. MUSICA, 1967. - (Z 5453)
- Bartos, Jan Zdenek (1908 - 1981)  
 Concerto da camera : per Viola sola e archi ;  
 Klavierausz. / Stejskal, Otokar (Hrsg.)  
 BÄRENREITER, 1982. - (BA 6616a)

- Beck, Conrad (1901 - 1989)  
 [Sonatinen, Va Kl (1977)]. - Sonatine : für Viola  
 u. Klavier  
 SCHOTT, 1981. - (VAB 50) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 50)
- Beer, Leopold J. (1885 - 1956)  
 [Concertinos, Vl Orch op.47. Va Orch]. - Concertino  
 op.47 : in E minor ; Viola & Piano  
 BOSWORTH, 1979. - (22246)  
 (EASY CONCERTOS AND CONCERTINOS)
- Beer, Leopold J. (1885 - 1956)  
 [Concertinos, Vl Orch op.81. Va Orch]. - Concertino  
 op.81 : in D minor ; Viola & Piano  
 BOSWORTH, 1979. - (19009)  
 (EASY CONCERTOS AND CONCERTINOS)
- Beethoven, Ludwig van (1770 - 1827)  
 [Notturmi, Va Kl op.42]. - Notturmo : für Klavier  
 u. Viola D-Dur op.42 ; Nach d. Serenade op.8 /  
 Drüner, Ulrich (Hrsg.)  
 LITOLFF, 1979. - (EP 8378)  
 Ep: c jm: 4
- Benda, Franz (1709 - 1786)  
 [Sonaten, Va d'amore Bc A-Dur]. - Sonate : für  
 Viola d'amore (Violine) u. Basso continuo / Drüner,  
 Ulrich (Hrsg.)  
 LEUCKART, 1979. - (10680) (LEUCKARTIANA ; 47)
- Benda, Georg (1722 - 1795)  
 [Konzerte, Va Orch F-Dur]. - Konzert F-Dur : für  
 Viola u. Streicher mit Cembalo ; 2 Hörner ad lib.  
 (um 1775) ; erstmals hrsg. u. mit Kad. versehen /  
 Lebermann, Walter (Hrsg.)  
 SCHOTT, 1968. - (ED 5682) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 4)  
 Ep: c jm: 3 VdM: M2
- Berthold, Henry (geb. 1933)  
 [Jüdische Tänze]. - Fünf jüdische Tänze : für  
 Violine (oder Bratsche) u. Klavier  
 DEUTSCHER VERL. FÜR, 1969. - (dvfm 8112)  
 (POSITIONEN)
- Blendinger, Herbert (geb. 1936)  
 [Sonatinen, Va Kl (1954)]. - Sonatine : für  
 Bratsche u. Klavier (1954)  
 VERBAND DT. MUSIKERZ, o.J.  
 (VDMK-MANUSKRIPTEARCHIV ; 533)
- Bloch, Ernest (1880 - 1959)  
 Suite hébraïque : for viola (or violin) and piano  
 SCHIRMER, 1953. - (42892)  
 Ep: e jm: 4
- Blum, Robert (geb. 1900)  
 Musik auf zwei Ebenen : für Viola u. Klavier  
 HUG, 1975. - (GH 11091)  
 (SCHWEIZER MUSIK DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS)
- Borris, Siegfried (1906 - 1987)  
 [Sonaten, Va Kl op.51]. - Sonate in F : für Viola  
 u. Klavier op.51  
 SIRIUS-ED., 1976. - (N 8724)  
 Ep: e VdM: M2

- Borris, Siegfried (1906 - 1987)  
[Suiten, Va Kl (1972)]. - Kleine Suite ; für  
Bratsche u. Klavier  
HEINRICHSHOFEN, 1972. - (N 8725)  
Ep: e jm: 2
- Bradford Anderson, M.  
Prelude and March in Canon : for french horn or  
viola and piano / Nelson, Sheila M. (Hrsg.)  
BOOSEY & HAWKES, 1973. - (BH 20333)
- Brahms, Johannes (1833 - 1897)  
[Sonaten, Klar Kl op.120]. - Zwei Sonaten : für  
Klarinette u. Klavier op.120 / Ausg. für Klarinette  
u. Klavier von H. Bading ; Ausg. für Viola u.  
Klavier v. C. Herrmann / Bading, Heinrich (Hrsg.)  
PETERS, 1956. - (EP 3896)  
Ep: d jm: 5 VdM: 01-02
- Brahms, Johannes (1833 - 1897)  
[Sonaten, Klar Kl op.120,1]. - Sonate : für Klari-  
nette (oder Bratsche) u. Klavier f-Moll op.120 No.1  
; nach d. Stichvorlage u. d. Originalausg. hrsg. /  
Müller, Hans-Christian (Hrsg.)  
WIENER URTEXT ED., 1973. - (UT 50015)  
Ep: d jm: 5
- Brahms, Johannes (1833 - 1897)  
[Sonaten, Klar Kl op.120,2]. - Sonate : für Klari-  
nette (oder Bratsche) u. Klavier Es-Dur op.120 No.2  
; nach d. Stichvorlage u. d. Originalausg. hrsg. /  
Müller, Hans-Christian (Hrsg.)  
WIENER URTEXT ED., 1973. - (UT 50016)  
Ep: d jm: 5
- Brahms, Johannes (1833 - 1897)  
[Sonaten, Klar Kl op.120,2]  
in => [Musik für Viola]; Bd.2 / Szeredi, Gusztav  
(Hrsg.)
- Britten, Benjamin (1913 - 1976)  
Lachrymae : Reflections on a song of Dowland for  
viola and piano op.48 / Primrose, William (Hrsg.)  
BOOSEY & HAWKES, 1951. - (BH 17817)  
Ep: e jm: 4 VdM: 01
- Brixl, Frantisek Xaver (1732 - 1771)  
[Konzerte, Va Orch C-Dur]. - Konzert C-Dur : für  
Viola u. Orchester ; Erstmals hrsg. u. mit Kad.  
versehen ; Klavierausz. vom Hrsg. / Lebermann,  
Walter (Hrsg.)  
SCHOTT, 1970. - (ED 5961) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Ep: c jm: 3 VdM: M2
- Brown, Rayner (geb. 1912)  
Chorale Prelude : for viola and organ "Aus tiefer  
Not schrei' ich zu Dir"  
WESTERN INTERNAT. MU, 1968. - (WIM 18)
- Brown, Rayner (geb. 1912)  
[Sonaten, Va Org (1956)]. - Sonata : for viola and  
organ  
WESTERN INTERNAT. MU, 1970. - (WIM 82)
- Bruch, Max (1838 - 1920)  
[Romanzen, Va Orch op.85]. - Romanze : für Viola  
u. Orchester op.85 ; Klavierausz.  
SCHOTT, o.J. - (VAB 06) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 6)  
Ep: d jm: 4 VdM: M2
- Bunin, Revol (geb. 1924)  
[Sonaten, Va Kl op.26]. - Sonate : für Viola u.  
Klavier op.26 / Barschai, Rudolf (Hrsg.)  
PETERS, 1972. - (EP 5735)  
Ep: e jm: 5
- Casadesus, Henri (1879 - 1947)  
[Konzerte, Va Orch h-Moll]. - Concerto en si mine  
: pour alto avec acc. d'orchestre ; reduction pour  
alto et piano / G. F. Händel [unterschobenes Werk]  
ESCHIG, 1924. - (ME 1311)  
Ep: b jm: 4 VdM: M2
- Celis, Frits (geb. 1929)  
Episodes : voor altviool en clavicimbel ; 1973  
CEBEDEM, 1976
- Cooper, Paul (geb. 1926)  
Canti : for viola and piano  
HANSEN, 1983. - (HC 00112)
- Corrette, Michel (1709 - 1795)  
[Sonaten, Va Bc B-Dur]. - Sonate : für Viola u.  
Klavier / Doflein, Erich (Hrsg.)  
SCHOTT, 1972. - (VAB 38) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 38)  
Ep: c jm: 2
- Delvaux, Albert (geb. 1913)  
Introduzione : per viola o violoncello o contra-  
basso e Pianoforte  
CEBEDEM, 1972
- Denisov, Edison (geb. 1929)  
Es ist genug : Variationen über d. Choralthema von  
J.S.Bach für Viola u. Klavier ; 1984  
SIKORSKI, 1989. - (HS 1834) (EXEMPLA NOVA ; 134)
- Deom, Michel  
[Mobile Nr.2]. - Mobile 2 : pour alto et piano  
ANDEL, 1989
- Diabelli, Anton (1781 - 1858)  
[Sonatinen, Vc Kl C-Dur]. - Sonatine : für Violon-  
cello oder Viola u. Piano / Baechli, Julius (Bearb.)  
HUG, 1956. - (GH 10106)
- Dittersdorf, Karl Ditters von (1739 - 1799)  
[Sonaten, Va Bc Es-Dur]. - Sonata Es-Dur : Viola  
u. Klavier / Mlynarczyk, Hans (Hrsg.)  
HOFMEISTER, 1929. - (FH 3115)  
Ep: c jm: 3 VdM: M1
- Doppelbauer, Josef Friedrich (1918 - 1989)  
[Konzerte, Va Orch]. - Konzert : für Viola u.  
kleines Orchester ; Ausg. für Viola u. Klavier  
DOBLINGER, 1974. - (03603)
- Driessler, Johannes (geb. 1921)  
[Stücke, Va Kl op.24,3b]. - Fünf Stücke : für Viola  
u. Klavier op.24/3b  
BÄRENREITER, 1953. - (BA 2698)

- Druschetzky, Georg (1745 - 1819)  
[Konzerte, Va Orch D-Dur]. - Concerto D-Dur : Viola & Piano ; Erstausg. / Schwamberger, Karl Maria (Hrsg.)  
SIMROCK, 1962. - (Elite Ed. 32)  
Ep: c jm: 3
- Durbin, Jean (1919 - 1982)  
In memoriam : [u.] Melodie-Impressions ; Zwei Stücke für Bratsche u. Klavier  
CENTRATON MUSIKVERL., 1983
- Dvorák, Antonín (1841 - 1904)  
[Sonatinen, Vl Kl B 183 / Arr.]. - Sonatine G-Dur : für Violine u. Klavier op.100 ; Ausg. für Viola u. Klavier / Hallmann, Dietmar (Bearb.)  
PETERS, 1981. - (EP 9363a)
- Ebenhöh, Horst (geb. 1930)  
[Sonaten, Va Kl op.19,2]. - Sonate op.19/2 : Viola & Klavier  
DOBLINGER, 1981. - (03578)  
Ep: e' jm: 4
- Eder, Helmut (geb. 1916)  
[Sonatinen, Va Kl op.34,2]. - Sonatine : für Viola u. Klavier op.34/2  
DOBLINGER, 1963. - (03575)  
Ep: e jm: 3
- Elgar, Edward (1857 - 1934)  
[Very Easy Melodious Exercises / Arr.]. - Six very easy Pieces in the first Position ; adapted for viola with pianoforte accompaniment ; (from the Violin Exercises op.22) / Pope, Michael (Bearb.)  
LAUDY, 1954. - (LC 710B)  
Ep: d jm: 1
- Erdmann, Dietrich (geb. 1917)  
Prisma : für Viola u. Klavier  
BREITKOPF & HÄRTEL, 1985. - (EB 8464)
- Eyken, Ernest van der  
[Balladen, Vl Kl (1981). Va Kl]. - Ballata : per viola e piano  
ANDEL, 1981
- Feldman, Morton (1926 - 1987)  
[Viola in my life (3)]. - The Viola in my life (3) : viola and piano  
UNIVERSAL ED., 1972. - (UE 15402)  
Ep: e' jm: 2-3
- Fürst, Paul Walter (geb. 1926)  
[Sonatinen, Va Kl op.13]. - Sonatine : für Viola u. Klavier op.13  
DOBLINGER, 1966. - (03565)  
Ep: e jm: 3 VdM: M2
- Geissler, Fritz (1921 - 1984)  
[Sonaten, Va Kl (1971)]. - Sonate : für Viola u. Klavier  
PETERS, 1971. - (EP 9177)  
Ep: e' jm: 4
- Genzmer, Harald (geb. 1909)  
[Sonaten, Va Kl (1940)]. - Sonate : für Bratsche u. Klavier  
RIES & ERLER, 1940. - (RE 10278)
- Genzmer, Harald (geb. 1909)  
[Sonaten, Va Kl (1955)]. - Zweite Sonate : für Bratsche u. Klavier (1955)  
BÄRENREITER, 1958. - (BA 3223)  
Ep: e jm: 5
- Genzmer, Harald (geb. 1909)  
[Sonatinen, Va Kl (1973)]. - Sonatine : für Viola u. Klavier  
LITOLFF, 1973. - (EP 8179)  
Ep: e jm: 2-3
- Giordani, Tommaso (ca.1733 - 1806)  
[Sonaten, Va Bc B-Dur]. - Sonate B-Dur : für Viola u. Basso continuo / Ruf, Hugo (Hrsg.)  
SCHOTT, 1968. - (ED 5951) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Ep: c VdM: M1
- Glazunov, Aleksandr (1865 - 1936)  
[Elegien, Va Kl op.44]. - Elegie : für Viola u. Klavier op.44  
BELAIEFF, o.J. - (200)  
Ep: d jm: 3 VdM: M1
- Glinka, Michail (1804 - 1857)  
[Sonaten, Va Kl d-Moll]. - Viola Sonata d minor  
MUSICA RARA, 1961. - (MR 1034)  
Ep: d jm: 3 VdM: M2
- Grabner, Hermann (1886 - 1969)  
[Hausmusik Nr.4]. - Hausmusik op.47 Nr.4 : Sonate g-Moll für Viola (od. Violine) u. Klavier  
KISTNER & SIEGEL, o.J. - (29719)
- Graun, Johann Gottlieb (1702/3 - 1771)  
[Konzerte, Va Orch Es-Dur]. - Konzert Es-Dur : für Viola u. Streicher ; Erstausg. ; Klavierausz. / Lebermann, Walter (Hrsg.)  
SIMROCK, 1976. - (Elite Ed. 29)  
Ep: c jm: 3
- Graun, Johann Gottlieb (1702/3 - 1771)  
[Sonaten, Va Kl B-Dur]. - Sonata : für Viola u. obligates Cembalo (Klavier) B-Dur / Ruf, Hugo (Hrsg.)  
SCHOTT, 1988. - (VAB 53) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 53)
- Graun, Johann Gottlieb (1702/3 - 1771)  
[Sonaten, Va Kl c-Moll - Sonate c-Moll : für Viola u. Cembalo (Violoncello ad lib.) ; Erstdr. / Müller, Gottfried (Hrsg.)  
SIKORSKI, 1962. - (HS 564)  
(LUDUS INSTRUMENTALIS ; 68)  
Ep: c jm: 3
- Haag, Hanno (geb. 1939)  
[Miniaturen, Va Kl op.24]. - Zwölf Miniaturen : für Viola u. Klavier op.24  
MÖSELER, 1984. - (41.037) (HAUSMUSIK ; 37)

- Händel, Georg Friedrich (1685 - 1759)  
[Konzerte, Va Orch h-Moll]  
vgl. => Casadesus, H.: [Konzerte, Va Orch h-Moll]
- Händel, Georg Friedrich (1685 - 1759)  
[Werke / Ausw. Arr.]. - Selected Pieces : for viola  
& piano / Borowski, Felix (Bearb.)  
LAUDY, 1895  
Enth. einzelne Sätze aus Opern etc.
- Haller, Hermann (geb. 1914)  
[Nocturnes, Va Kl]. - Trois Nocturnes : für Viola  
u. Klavier  
ED. PEGASUS, 1977. - (N 6238)
- Hessenberg, Kurt (geb. 1908)  
[Sonaten, Va Kl op.94]. - Sonate : für Bratsche  
u. Klavier op.94  
SCHOTT, 1976. - (VAB 45) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 45)  
Ep: e jm: 4
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
Der Schwanendreher : Konzert nach alten Volks-  
liedern für Bratsche u. kleines Orchester ;  
Klavierausz. vom Komp.  
SCHOTT, 1964. - (ED 2517)  
Ep: e jm: 5 VdM: 02
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
[Sonaten op.11,4]. - Sonate : für Bratsche u.  
Klavier op.11 No.4  
SCHOTT, 1950. - (ED 1976)  
Ep: e jm: 4 VdM: 01-02
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
[Sonaten op.25,2]. - Kleine Sonate : für Viola  
d'amore u. Klavier op.25 Nr.2  
SCHOTT, 1957. - (ED 2079)
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
[Sonaten op.25,4]. - Sonate : für Bratsche u.  
Klavier op.25 No.4 (1922)  
SCHOTT, 1977. - (ED 6740)  
Ep: e jm: 4
- Hindemith, Paul (1895 - 1963)  
Trauermusik : für Bratsche (Violoncello oder Violi-  
ne) u. Streichorchester / Willms, Franz (KlA.)  
SCHOTT, 1964. - (ED 2515)  
Ep: e jm: 2
- Hoffmeister, Franz Anton (1754 - 1812)  
[Konzerte, Va Orch D-Dur]. - Concerto : pour alto  
avec acc. de quintette à cordes, 2 hautbois et 2  
cors ; Rév. et réd. pour alto et piano / Vieux,  
Maurice (Hrsg.)  
ESCHIG, 1951. - (ME 6623)
- Hoffmeister, Franz Anton (1754 - 1812)  
[Konzerte, Va Orch D-Dur]. - Konzert D-Dur : für  
Viola u. Orchester / Einrichtung d. Klavierauszugs  
Gerhard Rolf Bauer / Richter, Clemens (Hrsg.)  
PETERS, 1985. - (EP 9857)
- Hoffstetter, Roman (1742 - 1815)  
[Konzerte, Va Orch C-Dur]. - Konzert C-Dur : für  
Viola, Streicher, 2 Oboen u. 2 Hörner ; Erstmals  
hrsg. u. mit Kad. versehen / Lebermann, Walter  
(Hrsg.)  
SCHOTT, 1971. - (ED 5962) (VIOLA-BIBLIOTHEK)
- Höllner, Karl (1907 - 1987)  
[Sonaten, Va Kl op.62]. - Sonate in E : für Viola  
u. Klavier  
SCHOTT, 1968. - (ED 5847)  
Ep: e jm: 4 VdM: M2
- Höllner, Karl (1907 - 1987)  
[Sonaten, Vc Kl op.31. 1967]. - Sonate : für Vio-  
loncello (Viola) u. Klavier op.31 ; Neufass. 1967  
LITOLFF, 1971. - (EP 8121)
- Hrisanide, Alexandru (geb. 1936)  
[Sonaten, Va Kl (1965)]. - Sonata : (Music) für  
Viola u. Klavier  
GERIG, 1974. - (HG 1023)
- Hummel, Bertold (geb. 1925)  
[Albumblatt, Va Kl]. - Albumblatt : Viola & Piano  
SIMROCK, 1989. - (Elite Ed. 51)
- Hummel, Bertold (geb. 1925)  
[Romanzen, Va Kl op.69d]. - Romanze : für Viola  
u. Klavier op.69d  
SCHUBERTH, 1981. - (JS 113d)  
Ep: e jm: 1-2
- Hummel, Bertold (geb. 1925)  
[Sonatinen, V Kl op.35. Va Kl]. - Sonatine Nr.1 :  
für Viola u. Klavier op.35b (1971) ; nach d. Son-  
tine für Violine u. Klavier (1969)  
SIMROCK, 1972. - (Elite Ed. 29)  
Ep: e jm: 2
- Hummel, Bertold (geb. 1925)  
[Sonatinen, Vc Kl op.52a. Va Kl]. - Sonatine Nr.2 :  
für Viola u. Klavier ; (nach d. Sonatine Nr.2 für  
Violoncello u. Klavier) ; (1974) 1.Lage  
SIMROCK, 1977. - (Elite Ed. 29)  
Ep: e jm: 2
- Hummel, Johann Nepomuk (1778 - 1837)  
[Sonaten, Va Kl op.5,3]. - Sonata : for viola and  
piano ; 3rd ed. / Rood, Louise (Hrsg.)  
MACGINNIS & MARX, 1976
- Hummel, Johann Nepomuk (1778 - 1837)  
[Sonaten, Va Kl op.5,3]. - Sonate Es-Dur : für  
Viola u. Klavier / Lebermann, Walter (Hrsg.)  
SCHOTT, 1969. - (ED 5954) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 16)  
Ep: c jm: 3-4
- Hummel, Johann Nepomuk (1778 - 1837)  
[Sonaten, Va Kl op.5,3]. - Sonate Es-Dur : für  
Viola u. Klavier op.5 Nr.3 / Doktor, Paul (Hrsg.)  
DOBLINGER, 1960. - (DM 65) (DILETTO MUSICALE ; 65)  
Ep: c jm: 3-4 VdM: M2

- Husa, Karel (geb. 1921)  
Poem : für Viola u. Kammerorchester ; Ausg. für  
Viola u. Klavier  
SCHOTT, 1963. - (ED 5283) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Ep: e jm: 4
- Jacobi, Wolfgang (1894 - 1972)  
[Sonaten, Va Kl]. - Sonate : für Bratsche u.  
Klavier  
SIKORSKI, 1956. - (HS 387)
- Joachim, Joseph (1831 - 1907)  
[Werke, Va Kl]  
in => [Musik für Viola]; Bd.2 / Szeredi, Gusztav  
(Hrsg.)
- Kalabis, Viktor (geb. 1923)  
Tristium : koncertantní fantasie (1981) : (in  
memoriam Dr Z.F.)  
CESKY HUDEBNI FOND, 1989. - (CHF 9673)
- Kang, Sukhi  
Dialog : für Viola u. Klavier  
ED. MODERN, 1978. - (ME 2075)
- Keldorfer, Robert (1901 - 1980)  
[Sonaten, Va Kl (1964)]. - Sonate : für Viola u.  
Klavier ; 1964  
DOBLINGER, 1966. - (05369)
- Kelterborn, Rudolf (geb. 1931)  
[Momente]. - Neun Momente : für Bratsche u.  
Klavier (1973)  
BOTE & BOCK, 1973. - (BB 22526)  
Ep: e' jm: 4
- Kiel, Friedrich (1821 - 1885)  
[Romanzen, Va Kl op.69]. - Three Romances op.69 :  
for viola and pianoforte / Truscott, Harold (Hrsg.)  
MUSICA RARA, 1972. - (MR 1570)  
Ep: d jm: 4
- Klein, Richard Rudolf (geb. 1921)  
[Sonatinen, Va Kl a-Moll]. - Sonatine : für Viola  
u. Klavier  
MÖSELER, 1972. - (20.502)  
Ep: e jm: 2
- Kocvara, Frantisek (ca.1750 - 1791)  
[Sonaten, Va Bc op.2,2]. - Sonate C-Dur : für Viola  
u. Basso continuo op.2 No.2 / Drüner, Ulrich  
(Hrsg.)  
SCHOTT, 1973. - (VAB 18) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 18)  
Ep: c jm: 3
- Kratochwil, Heinz (geb. 1933)  
[Konzerte, Va Orch op.67]. - Konzert : für Viola &  
Kammerorchester op.67 ; Ausg. für Viola & Klavier  
vom Komp.  
DOBLINGER, 1977. - (03604)
- Krol, Bernhard (geb. 1920)  
Lassus-Variationen op.33 : Viola & Cembalo (Piano)  
SIMROCK, 1962. - (Elite Ed. 30)
- Kukuck, Felicitas (geb. 1914)  
[Aus tiefer Not. Partita]. - Aus tiefer Not :  
I. Partita für Bratsche u. Orgel (Klavier) ; [u.]  
II. Geistl. Konzert für Bariton, Bratsche, Orgel  
(u. Chor) / Hofmann, Friedrich (Hrsg.)  
HÄNSSLER, 1969. - (HE 13005) (INSTRUMENTALITER)
- Kukuck, Felicitas (geb. 1914)  
[Fantasien, Va Kl (1963)]. - Fantasie : für  
Bratsche u. Klavier  
MÖSELER, 1963  
Ep: e VcM: M2
- LaMontaine, John (geb. 1920)  
[Conversations. Va Kl]. - Conversations op.44 /  
Tatton, Thomas (Hrsg.)  
FREDONIA PRESS, 1977
- Lamote de Grignon, Ricardo (1899 - 1962)  
Scherzino : para viola y piano  
CLIVIS PUBL., 1975
- LeBeau, Luise Adolph (1850 - 1927)  
[Stücke, Va Kl op.26]. - Drei Stücke : für Viola  
mit Clavierbegleitung zum Concertgebrauch comp.  
KAHNT, o.J. - (2618)
- Legley, Vic (geb. 1915)  
[Balladen, Va Kl op.86,2]. - Tweede Ballade : voor  
altviool en piano op.86 no 2  
CEBEDEM, 1975
- Liszt, Franz (1811 - 1886)  
Romance oubliée : für Viola u. Klavier / Schmidt-  
ner, Franz (Hrsg.)  
SIKORSKI, 1965. - (HS 304)  
Ep: d jm: 3 VcM: M2
- Maasz, Gerhard (1906 - 1984)  
Musik für Bratsche und Klavier  
BÄRENREITER, 1949. - (BA 2236)
- Marini, Carlo Antonio (ca.1671 - ca.1717)  
[Sonaten, Va Bc D-Dur]. - Sonata in D : für Viola  
u. Cembalo (Klavier) ; Erstdr. / Stierhof, Karl  
(Hrsg.)  
DOBLINGER, 1973. - (DM 361)  
(DILETTO MUSICALE ; 361)
- Marteau, Henri (1874 - 1934)  
[Chaconnen, Va Kl op.8]. - Chaconne : Viola &  
Piano op.8  
SIMROCK, 1905. - (Elite Ed. 11)  
Ep: e jm: 4
- Martinu, Bohuslav (1890 - 1959)  
Rhapsody-Concerto : für Viola u. Orchester ;  
Klavierausz. / Sommer, Jürgen (Hrsg.)  
BÄRENREITER, 1972. - (BA 4316a)  
Ep: e jm: 5
- Martinu, Bohuslav (1890 - 1959)  
[Sonaten, Va Kl H 355]. - Sonata No.1 : for Viola  
and Piano / Fuchs, Lillian (Hrsg.)  
ASSOCIATED MUSIC PUB, 1958. - (AMP 95735)  
Ep: e jm: 4

- Medek, Tilo (geb. 1940)  
[Sonaten, Va Kl (1981)]. - Sonate : für Viola u. Klavier  
MOECK, 1989. - (EM 5267)
- Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809 - 1847)  
[Sonaten, Va Kl c-Moll]. - Sonate c-Moll : für Bratsche u. Klavier  
DEUTSCHER VERL. FÜR, 1966. - (dvfm 8103)  
Bem.: Vorabdruck aus: Leipziger Ausg. d. Werke Felix Mendelssohn Batholdys  
Ep: d jm: 3 VdM: M2
- Mihaly, Andras (geb. 1917)  
[Musica per Viola]. - Musica : per viola con acc. di pianoforte  
ED. MUSICA, 1975. - (Z 7625)
- Milhaud, Darius (1892 - 1974)  
[Visages]. - Quatre Visages : pour Alto et Piano  
Bd.1: La Californienne. HEUGEL, 1984. - (HE 31120)  
Bd.2: The Wisconsinian. HEUGEL, 1946. - (HE 33327)  
Bd.3: La Bruxelloise. HEUGEL, 1986. - (HE 33328)  
Bd.4: La Parisienne. HEUGEL, 1984. - (HE 33329)  
Ep: e jm: 4-5 VdM: M2
- Mohler, Philipp (1908 - 1982)  
[Sonaten, Va Kl op.31]. - Konzertante Sonate : für Viola und Klavier Werk 31  
SCHOTT, 1953. - (VAB 21) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 21)
- Mokry, J.  
[Concertinos, Vl Orch G-Dur. Va Orch]. - Concertino G-Dur : viola (with piano acc.) ; 1.-3.Position  
BOSWORTH, 1979. - (22245)  
(EASY CONCERTOS AND CONCERTINOS)
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 - 1791)  
[Werke / Ausw. Arr.]. - Mozart Miniatures for the young violist : A collection of early to middle grade student pieces selected from the works of W.A.Mozart / Arnold, Alan H. (Hrsg.)  
VIOLA WORLD PUBL., 1990  
Enth. 12 Stücke, überwiegend Menuette, aus den Jahren 1762-1764.
- Naoumoff, Emile (geb. 1962)  
[Suiten, Va Kl (1984)]. - Petit Suite : für Viola u. Klavier  
SCHOTT, 1984. - (VAB 51) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 51)  
Ep: e jm: 3
- Norton, Christopher (geb. 1953)  
Microjazz for starters viola : 20 graded pieces in popular styles for viola and piano  
BOOSEY & HAWKES, 1990. - (BH 8257) (MICROJAZZ)
- Onslow, Georges (1784 - 1853)  
[Sonaten, Va Kl op.16,2]. - Sonate in c : für Viola (oder Violoncello) u. Klavier op.16 No.2 / Wegner, Uwe (Hrsg.)  
BÄRENREITER, 1972. - (BA 19116)  
(DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT)  
Ep: c jm: 4
- Paganini, Niccolò (1782 - 1840)  
[Sonaten, Va Orch (1834)]. - Sonata : per la Grand Viola e Orchestra ; Klavierausz. / Drüner, Ulrich (Hrsg.)  
SCHOTT, 1974. - (VAB 43) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 43)  
Ep: c jm: 5
- Paul, Alan  
[Sonaten, Va Kl F-Dur]. - Sonata : for Viola & Piano  
BOSWORTH, 1948. - (21124)
- Pejman, Ahmad  
[Sonatinen, Va Kl]. - Sonatine : für Viola u. Klavier  
DOBLINGER, 1975. - (03569)
- Pleyel, Ignaz (1757 - 1831)  
[Konzerte, Va Orch B 105]. - Concerto : Viola & Orchester op.31 ; Viola & Piano ; Nach d. Erstaussg. hrsg. / Herrmann, Carl (Hrsg.)  
GRAHL, 1951. - (G 88) (MUSICA ANTIQUA)  
Ep: c jm: 3-4 VdM: M2
- Poser, Hans (1917 - 1970)  
[Sonaten, Va Kl op.6]. - Sonate : für Bratsche u. Klavier  
SIKORSKI, 1988. - (HS 1790)
- Poser, Hans (1917 - 1970)  
[Sonatinen, Va Kl op.54,3]. - Sonatine : für Bratsche u. Klavier  
SIKORSKI, 1973. - (HS 790)  
Ep: e jm: 2
- Raphael, Günter (1903 - 1960)  
[Sonaten, Va Kl op.13]. - Sonate in Es-Dur : für Bratsche u. Klavier  
BREITKOPF & HÄRTEL, 1954. - (EB 5323)  
Ep: e jm: 3-4
- Raphael, Günter (1903 - 1960)  
[Sonaten, Va Kl op.80]. - Sonate II : für Bratsche u. Klavier op.80  
BREITKOPF & HÄRTEL, 1957. - (EB 6251)
- Rathaus, Karol (1895 - 1954)  
[Rapsodia notturna / Arr.]. - Rapsodia notturna : for viola and piano ; originally for cello, transcribed for viola / Ebert, Carl (Bearb.)  
BOOSEY & HAWKES, 1968
- Reiter, Albert (1905 - 1970)  
[Sonaten, Va Kl d-Moll]. - Sonate : für Viola u. Klavier  
DOBLINGER, 1962. - (03570)  
Ep: d jm: 3
- Richardson, Louis  
Theme and Variations : viola solo with piano  
KENDOR, 1978. - (6150B) (GRADED SOLO SERIES)
- Richardson, Louis  
[Pieces, Va Kl]. - Two short Pieces : viola solo with piano  
KENDOR, 1978. - (6149B) (GRADED SOLO SERIES)

Rieding, Oscar

[Konzerte, Vl Orch op.35. Va Orch]. - Concerto B minor op.35 : viola (with piano acc.) ; 1.-3.

Position

BOSWORTH, 1979. - (22249)

(EASY CONCERTOS AND CONCERTINOS)

Rieding, Oscar

[Konzerte, Vl Orch op.36. Va Orch]. - Concerto D major op.36m : viola & piano ; (1st position)

BOSWORTH, 1979. - (22250)

(EASY CONCERTOS AND CONCERTINOS)

Rohwer, Jens (geb. 1914)

[Sonaten, Va Cemb (1955)]. - Sonate : für Cembalo u. Bratsche - oder e. anderes Melodieinstrument - Violine, Alt-Blockflöte, Diskant-Gambe oder -Fidel  
MÖSELER, 1963

Rolla, Alessandro (1757 - 1841)

[Konzerte Va Orch op.3]. - Concerto : for viola and orchestra op.3 ; ed. for viola and piano /

Beck, Sydney (Hrsg.)

RICORDI, 1953. - (NY 1541)

Ep: c jm: 5

Rötscher, Konrad (1910 - 1979)

Musik für Bratsche und Klavier

BOTE & BOCK, 1954. - (BB 21087)

Ep: e jm: 4

Rudzinski, Witold (geb. 1913)

[Sonaten, Va Kl (1946)]. - Sonata : pour alto et piano

POLSKIE WYDAWNICTWO, 1986. - (PWM 345)

Rueff, Jeanine (geb. 1922)

Dialogues : pour alto et piano

LEDUC, 1970. - (AL 24398)

Schäfer, Gerhart (geb. 1926)

Espressioni : Viola & Piano

SIMROCK, 1966. - (Elite Ed. 33)

Ep: e jm: 4

Schäfer, Gerhart (geb. 1926)

[Stücke, Va Kl]. - Vier kleine Stücke : für Viola u. Klavier

GERIG, 1958. - (HG 343)

(BLÄTTER FÜR SPIELMUSIK - NEUE REIHE ; 7)

Schmidt, William (geb. 1926)

[Sonaten, Va Kl (1959)]. - Sonata (in Two Movements) : for viola & piano

AVANT MUSIC, 1968. - (AVI 43)

Schoeck, Othmar (1886 - 1957)

[Andante, Klar Kl Es-Dur]. - Andante : für Clarinette oder Viola u. Klavier / Wieser, Gerhard (Hrsg.)

HUG, 1972. - (GH 10997)

Schollum, Robert (1913 - 1987)

[Chaconnen, Va Kl op.54a]. - Chaconne : Viola u. Klavier op.54a

DOBLINGER, 1956

Schubert, Franz (1797 - 1828)

[Sonaten, Arp Kl D 821-/ Arr.]. - Sonate für Arpeggione a-Moll D.821 : für Viola bearb. / Rostal, Max (Bearb.)

SCHOTT, 1970. - (ED 6064) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 26)

Ep: d jm: 5

Schubert, Joseph (1757 - 1837)

[Konzerte, Va Orch C-Dur]. - Konzert : für Viola u. Orchester C-Dur ; Klavierausz. / Schulz-Hauser, Karlheinz (Hrsg.)

SCHOTT, 1967. - (VAB 27) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 27)

Ep: c jm: 3

Schumann, Robert (1810 - 1856)

Adagio und Allegro : Klavier u. Horn (bzw. Violine, Viola oder Violoncello). Op.70

PETERS, 1960. - (EP 2386)

Schumann, Robert (1810 - 1856)

Märchenbilder : 4 Stücke für Klavier u. Viola oder Violine / Hermann, Friedrich (Hrsg.)

PETERS, o.J. - (EP 2372)

Ep: d jm: 5 VdM: 01

Sehlbach, Erich (1898 - 1985)

Kleine Kammermusik : für Viola u. Klavier op.109,1

MÖSELER, 1969. - (20.505)

Ep: e jm: 2

Šostakovič, Dmitrij (1906 - 1975)

[Sonaten, Va Kl op.147]. - Sonate : für Viola u. Klavier op.147 ; Erstdr.

SIKORSKI, 1975. - (HS 2222) (SOWJETISCHE MUSIK)

Ep: e jm: 4

Sprongl, Norbert (1892 - 1983)

[Sonaten, Va Kl op.115]. - Sonate : für Bratsche u. Klavier op.115

DOBLINGER, 1958

Stahmer, Klaus Hinrich (geb. 1941)

Threnos : (in memoriam Paul Hindemith) ; für Viola oder Violoncello u. Klavier

SIMROCK, 1977. - (Elite Ed. 29)

Ep: e jm: 2

Stamitz, Anton (1750 - ca.1809)

[Konzerte, Va Orch B-Dur]. - Konzert : für Viola B-Dur ; Erstmals hrsg. u. mit Kad. versehen / Lebermann, Walter (Hrsg.)

SCHOTT, 1972. - (VAB 29) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 29)

Ep: c jm: 4

Stamitz, Anton (1750 - ca.1809)

[Konzerte, Va Orch D-Dur]. - Konzert Nr.4 D-Dur : für Viola u. Streicher hrsg. mit Kad. / Lebermann, Walter (Hrsg.)

BREITKOPF & HÄRTEL, 1973. - (EB 6685; BA)

Ep: c jm: 4

Stamitz, Anton (1750 - ca.1809)

[Konzerte, Va Orch F-Dur]. - Konzert No.2 F-Dur : für Viola u. Streichorchester (1779) ; hrsg. u. mit Kad. versehen / Lebermann, Walter (Hrsg.)

SCHOTT, 1970. - (ED 5956) (VIOLA-BIBLIOTHEK)

- Stamitz, Anton (1750 - ca.1809)  
[Konzerte, Va Orch G-Dur]. - Konzert Nr.3 G-Dur : für Viola u. Streichorchester ; hrsg. u. mit Kad. versehen / Lebermann, Walter (Hrsg.)  
BREITKOPF & HÄRTEL, 1971. - (EB 6654)  
Ep: c jm: 4
- Stamitz, Carl (1745 - 1801)  
[Sonaten, Va Kl B-Dur]. - Sonate B-Dur : für Viola u. Klavier / Lebermann, Walter (Hrsg.)  
SCHOTT, 1969. - (ED 5955) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Ep: c jm: 3
- Stamitz, Carl (1745 - 1801)  
[Sonaten, Va Kl B-Dur]. - Sonate in B-Dur : für Viola u. Klavier / Lenzewski, Gustav (Hrsg.)  
VIEWEG, o.J. - (V 1678)  
(MUSIKSCHÄTZE VERGANGENER ZEITEN)  
Bem.: mit alternativer Violinstimme  
Ep: c jm: 3
- Stürmer, Bruno (1892 - 1958)  
[Sonaten, Va Kl op.73]. - Sonate : für Viola (Klarinette) u. Klavier op.73  
MÜLLER, 1957. - (WM 1741)
- Telemann, Georg Philipp (1681 - 1767)  
[Sonaten, Va Bc TWV 41 B3]. - Sonate B-Dur : für Viola u. Basso continuo ; Cembalo (Pianoforte), Violoncello (Viola da gamba) ad lib. / Ruf, Hugo (Hrsg.)  
SCHOTT, 1966. - (ED 5652) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 35)  
Ep: b jm: 2
- Tiessen, Heinz (1887 - 1971)  
Musik für Viola mit Orgel : op. 59  
RIES & ERLER, 1964. - (RE 11195)
- Tiessen, Heinz (1887 - 1971)  
[Ernste Weisen]. - Zwei ernste Weisen : für Bratsche mit Klavierbegl.  
JUNNE, 1948. - (RE 11004)  
Enth.: <1> Elegie op.30 Nr.2b (aus der "Hamlet-Suite") u. <2> Totentanz-Melodie op.29 Nr.2b (aus d. "Totentanz-Suite")
- Toeschi, Giovanni Battista (1735 - 1800)  
[Sonaten, Va d'amore Bc D-Dur]. - Sonata : per la Viola d'amore con Basso ; Erstdr. / Newlin, Dika (Hrsg.)  
DOBLINGER, 1963. - (DM 127)  
(DILETTO MUSICALE ; 127)
- Trede, Yngve Jan (geb. 1933)  
[Konzerte, Va Orch (1985)]. - Concerto : for viola and orchestra ; piano reduction  
HANSEN, 1986. - (WH 29911)
- Trevani, Francesco (Anfang 19 Jh.)  
[Sonaten, Va Kl Es-Dur]. - Erste Sonate : für Viola u. Klavier (Clavicembalo) / Stierhof, Karl (Hrsg.)  
DOBLINGER, 1967. - (DM 176)  
(DILETTO MUSICALE ; 176)  
Ep: d jm: 3
- Ulrich, Jürgen (geb. 1939)  
[Duos, Va Kl (1963)]. - Gran Duo C : für Viola u. Klavier  
MÖSELER, 1981. - (20.508)
- Vanhal, Jan Krtitel (1739 - 1813)  
[Sonaten, Va Kl Es-Dur]. - Sonate Es-Dur : für Viola u. Klavier ; Erstdr., verb. Aufl. / Weinmann, Alexander (Hrsg.)  
DOBLINGER, 1976. - (DM 544)  
(DILETTO MUSICALE ; 544)  
Ep: c jm: 2
- Vieuxtemps, Henri (1820 - 1881)  
[Elegien, Va Kl op.30]. - Elegie : für Viola u. Klavier / Schmidner, Franz (Hrsg.)  
SIKORSKI, 1966. - (HS 305)  
Ep: d jm: 5 VdM: M2
- Vogel, Wladimir (1896 - 1984)  
[Hörformen, Va Kl (1979)]. - Kleine Hörformen : Viola u. Piano  
HUG, 1980. - (GH 11240)  
(SCHWEIZER MUSIK DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS)
- Volkonsky, André (geb. 1933)  
[Sonaten, Va Kl (1960)]. - Sonate : für Viola u. Klavier  
BELAIEFF, 1976. - (Bel 409)
- Vuataz, Roger (geb. 1898)  
[Balladen, Va Kl op.113]. - Ballade op.113 : pour alto et piano  
HUG, 1975. - (GH 11102)  
(SCHWEIZER MUSIK DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS)
- Weber, Carl Maria von (1786 - 1826)  
Andante e Rondo ungarese : für Viola u. Orchester ; Klavierausz. / Schünemann, Georg (Hrsg.)  
SCHOTT, 1938. - (VAB 36) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 36)  
Ep: d jm: 4 VdM: O2
- Weber, Carl Maria von (1786 - 1826)  
[Variationen, Va Orch J 49]. - Variationen über c : österreichische Volkslied "a Schüsserl und a Reind'rl" ; Ausg. für Viola u. Klavier vom Hrsg. / Andreae, Marc (Hrsg.)  
LITOLFF, 1981. - (EP 8321)  
Ep: d jm: 5
- Weber, Carl Maria von (1786 - 1826)  
[Variationen, Va Orch J 49]  
in => [Musik für Viola]; Bd.2 / Szeredi, Gusztav (Hrsg.)
- Werdin, Eberhard (geb. 1911)  
[Sonatinen, Trp Kl (1970)]. - Sonatine : für Trompete (Viola) u. Klavier  
MÖSELER, 1970. - (41.147) (HAUSMUSIK ; 147)
- Werdin, Eberhard (geb. 1911)  
[Sonatinen, Va Kl Nr.2]. - Sonatine zwei : für Viola (Altsaxophon) u. Klavier  
MÖSELER, 1981. - (41.210) (HAUSMUSIK ; 210)  
Bem.: Greift auf e. Thema von Karl Stamitz zurück (aus d. Sonate in B-Dur für Viola u. Klavier)  
Ep: e jm: 3

Weyrauch, Johannes (1897 - 1977)

[Sonaten, Va Kl (1930)]. - Sonate : (Passions-sonate) über "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" ; für Viola u. e. Tasteninstrument (Klavier, Orgel, Cembalo)

HÄNSSLER, 1963. - (HE 13003) (INSTRUMENTALITER)

Wieczorek, Jan Michal

[Scherzi, Va Kl (1972)]. - Scherzo : für Viola (Violoncello) u. Klavier

POLSKIE WYDAWNICTWO, 1972. - (PWM 7275)

Ep.: e jm: 4

Zelter, Carl Friedrich (1758 - 1832)

[Konzerte, Va Orch Es-Dur]. - Concerto : Viola & Orchester ; nach d. Original hrsg. ; Viola & Piano / Mlynarczyk, Hans (Hrsg.)

GRAHL, 1952. - (G 27) (MUSICA ANTIQUA)

Ep.: c VdM: M1

Zelter, Carl Friedrich (1758 - 1832)

[Konzerte, Va Orch Es-Dur]. - Konzert Es-Dur : für Viola u. Orchester ; Ausg. für Viola u. Klavier / Lüdeke, Rudolf (Hrsg.)

PETERS, 1980. - (EP 9858)

Ep.: c jm: 4

#### Viola mit Klavier/Bc: Sammelwerke

Leichte Originalsätze : für Viola und Basso continuo / May, Helmut (Hrsg.)

SCHOTT, 1972. - (ED 6531)

Enth. kurze Stücke von D. Buxtehude, L. de Caix d'Hervelois, W. Flackton, M. Franck, J. E. Galliard, V. Haußmann, F. Koczwara, M. Marais, J. Pachelbel, M. Pesenti, J. Schenck u. G. Ph. Telemann

Ep.: b jm: 1 VdM: U1

Musik für Viola : Originalkompositionen d. Gamba- u. Viola-Literatur / Szeredi, Gusztav (Hrsg.)

Bd.2: ED. MUSICA, 1986. - (E 12 847)

Enth.: C.M.von Weber: Variazioni; M. Glinka: Larghetto ma non troppo (unvollendete Sonate); R. Schumann: Allegro molto ("Märchenbilder"); J. Joachim: Andante cantabile ("Hebräische Melodien"); J. Joachim: Variazioni; J. Brahms: Sonate Es-Dur

#### Zwei Violen: Werke eines Komponisten

Angerer, Paul (geb. 1927)

Exercitium Canonicum : 4 kanonische Stücke für 2 Violen

DOBLINGER, 1982. - (03512)

Bartók, Béla (1881 - 1945)

[Duos, Vl 1 2 Sz 98 / Arr.]. - Vierundvierzig Duos : 2 Viole / Primrose, William (Bearb.)

UNIVERSAL ED., 1975. - (UE 15998)

Ep.: e jm: 1-4

Bruni, Antonio Bartolomeo (1757 - 1821)

[Sonaten, Va 1 2 op.27]. - Drei Sonaten : für 2 Violen oder Viola u. Violoncello op.27 / Schultz-Hauser, Karlheinz (Hrsg.)

SCHOTT, 1967. - (ED 5772) (VIOLA-BIBLIOTHEK)

Ep.: c jm: 4

Chédeville, Esprit Philippe (1696 - 1762)

[Werke / Ausw. Arr.]. - Fröhliche Tänze : für 2 Bratschen / Sassmannshaus, Egon (Hrsg.)

HUG, 1988. - (GH 11375)

Corrette, Michel (1709 - 1795)

[Werke / Ausw. Arr.]. - Zwei Sonaten und ein Menuett : für 2 Bratschen (Alto I,II) / Doflein, Erich (Hrsg.)

SCHOTT, 1972. - (VAB 39) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 39)

Bem.: Sonate Nr.1 aus: Méthode, Vc op.24 (1741), Sonate Nr.2 u. Menuett aus: Méthode (1773)

Ep.: b jm: 2

Giardini, Felice de (1716 - 1796)

[Duos, Va 1 2 D-Dur]. - Duetto in D-Dur : für 2 Violen / Schultz-Hauser, Karlheinz (Hrsg.)

SCHOTT, 1965. - (ED 5470) (VIOLA-BIBLIOTHEK)

Ep.: c jm: 4

Haydn, Joseph (1732 - 1809)

[Duos, Baryton 1 2 H 12,4 / Arr.]. - Duett : für 2 Violen Hob. XII:4 / Freudenthal, Heinz (Hrsg.)

WOLLENWEBER, 1974. - (WW 40a)

(UNBEKANNTE WERKE DER KLASSIK UND ROMANTIK ; 40A)

Hempel, Christoph (geb. 1946)

Proporzioni : 6 metrische Studien für 2 Bratschen

MÖSELER, 1981. - (20.510)

Leclair, Jean-Marie (1697 - 1764)

[Sonaten, Vl 1 2 op.12 / Arr.]. - Sechs Sonaten : für 2 Violen op.12 / Lebermann, Walter (Hrsg.)

Bd.1: SCHOTT, 1971. - (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 19)

Enth. Sonaten Nr.1 e-Moll, 2 A-Dur u. 3 G-Dur

Bd.2: SCHOTT, 1971. - (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 20)

Enth. Sonaten Nr.4 D-Dur, 5 c-Moll u. 6 Es-Dur

Ep.: b jm: 4

Leitnermeyer, Fritz (geb. 1925)

[Bicini, Va 1 2 op.47]. - Sechs Bicini : (Duo-Studien) für 2 Bratschen op.47 / Stierhof, Karl (Hrsg.)

DOBLINGER, 1971

Ep.: e jm: 4 VdM: M2

- Nardini, Pietro (1722 - 1793)  
[Duos, Va 1 2]. - Sechs Duette : für Violen /  
Lebermann, Walter (Hrsg.)  
SCHOTT, 1969. - (ED 5960) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Ep.: c jm: 3
- Poser, Hans (1917 - 1970)  
[Kanons. Va 1 2]. - Zwanzig Kanons : für 2  
Bratschen  
MÖSELER, 1970. - (41.005a) (HAUSMUSIK ; 5A)  
Ep.: e jm: 3
- Rolla, Alessandro (1757 - 1841)  
[Duos, Va 1 2 / Ausw.]. - Drei Duos : für 2 Violen  
; zum ersten Mal hrsg. / Drüner, Ulrich (Hrsg.)  
LITOLFF, 1976. - (EP 8312)  
Enth. Duos f-Moll, Es-Dur und F-Dur
- Schönebeck, Carl Siegemund (1758 - ? )  
[Duos, Va 1 2 op.13 / Ausw.]. - Zwei konzertante  
Duos : für Bratschen op.13 / Schultz-Hauser,  
Karlheinz (Hrsg.)  
SCHOTT, 1968. - (ED 5538) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Enth. Duo 1 Es-Dur u. 2 C-Dur aus d. 3 Duos op.13
- Stamitz, Carl (1745 - 1801)  
[Duos, Va 1 2]. - Sechs Duette : für 2 Violen ;  
Erstmals hrsg. / Lebermann, Walter (Hrsg.)  
Bd.1: SCHOTT, 1955. - (ED 4166) (VIOLA-BIBLIOTHEK)  
Enth. Duos Nr.1 C-Dur, 2 Es-Dur u. 3 B-Dur  
Bd.2: SCHOTT, 1968. - (ED 5917)  
(VIOLA-BIBLIOTHEK ; 33)  
Enth. Duos Nr.4 F-Dur, 5 D-Dur u. 6 G-Dur  
Ep: c jm: 3 VdM: U2-M1
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Fantasien, Va 1 2 (1974)]. - "Phantasie" : für 2  
Bratschen op.10 (1974)  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 10/12)
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Impressionen, Va 1 2 (1980)]. - Impressionen : auf  
Gedichte von Paul Celan für 2 Bratschen op.22/B  
(1980)  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 22/52)  
Enth.: <1> Psalm <2> Todesfuge, <3> Schneebett
- Zwei Violen: Sammelwerke
- Tanzbüchlein für zwei Bratschen : Tanzlieder u.  
Volkstänze (nach d. Tanzbüchlein für 2 Violinen  
von A. Hoffmann) eingerichtet / Wiesenfeldt, Eva  
(Hrsg.)  
SCHOTT, 1972. - (ED 6580)  
Enth. 12 "Tanzlieder" u. 18 "Volkstänze u. Märsche"
- Weihnachtslieder : Für zwei Bratschen bearb. /  
Bierwald, Roland (Hrsg.)  
ZIMMERMANN, 1990. - (ZM 2685)

### Drei und mehr Violen

- Beethoven, Ludwig van (1770 - 1827)  
[Trios, Ob 1 2 Ehr op.87 / Arr.]. - Trio op.87 :  
(for 2 oboes & cor anglais) for 3 violas arr. and  
ed. / Tetris, Lionel (Bearb.)  
BOSWORTH, 1952. - (21446)
- Freudenthal, Otto (geb. 1934)  
Trio im alten Stil : für 3 Bratschen  
WOLLENWEBER, 1981. - (NME 4)  
(NEUE MUSIK EDITION ; 4)
- Fürst, Paul Walter (geb. 1926)  
[Trios, Va 1 2 3 op.67]. - Bratschen-Trio op.67  
DOBLINGER, 1984. - (03530)
- Telemann, Georg Philipp (1681 - 1767)  
[Sonaten, Vl 1 2 3 4 TWV 40, 203 / Arr.]. - Concerto  
No.3 in F : [Bearb. für 4 Violas] / Arnold, Alan  
H. (Hrsg.)  
VIOLA WORLD PUBL., 1988
- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Nachtstück Nr.21]. - Nachtstück II : für 4  
Bratschen (1983) op.31/a  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 31/12)

### Zwei und mehr Violen mit Klavier

- Pachelbel, Johann (1653 - 1706)  
[Kanon und Gigue <Kanon> / Arr.]. - Canon : for  
3 violas and piano / Arnold, Alan H. (Bearb.)  
VIOLA WORLD PUBL., 1980
- Telemann, Georg Philipp (1681 - 1767)  
[Konzerte, Va 1 2 Orch G-Dur]. - Konzert G-Dur :  
für 2 Violen, Streicher u. Basso continuo ;  
Klavierausz. / Lebermann, Walter (Hrsg.)  
SCHOTT, 1970. - (VAB 34) (VIOLA-BIBLIOTHEK ; 34)
- Vivaldi, Antonio (1678 - 1741)  
[Konzerte, Vl 1 2 3 4 Orch R 580 / Arr.]. - Con-  
certo : for 4 violas and piano / Arnold, Alan H.  
(Bearb.)  
VIOLA WORLD PUBL., 1981

### Viola mit zwei Klavieren

- Bach, Johann Christoph Friedrich (1732 - 1795)  
[Konzerte, Va Kl Orch Es-Dur]. - Concerto : per  
il Piano Forte e Viola abbligata ; Als  
Erstveröffentl. nach d. Original hrsg. / Seiler,  
Emil (Hrsg.)  
BOTE & BOCK, 1966. - (BB 21954)

### Violine und Viola (Ausw.)

- Thoma, Xaver (geb. 1953)  
[Nachtstück Nr.4]. - Nachtstück IV : op.31/c (198  
für Violine u. Bratsche  
SELBSTVERL., o.J. - (Thombä 31/71)  
Bem.: zu d. Gedicht "Späte Dämmerung" von Gerrit  
Engelke

## 2. Viola-Symposium

### Die Autoren

**Emile Cantor** (*Die Entwicklung der Viola und ihres Bogens*); Geigenbauer; ehem. Solo-Bratschist im Sinfonieorchester Toulouse, Mitglied des Sinfonieorchesters Düsseldorf und Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Trossingen.

**Heinz Berck** (*Die Viola d'amore: Literatur und Aufführungspraxis*); Rektor i.R., Mitglied des Präsidiums der Internationalen Viola-Gesellschaft (IVG) und im Vorstand der Sektion Bundesrepublik Deutschland; Privates Studium der Violine, Viola und Viola d'amore; Sammlung und wissenschaftliche Erfassung der Literatur für und über die Viola d'amore, Viola d'amore Bibliographie; Kassel: Bärenreiter 1980, 2. Aufl. in Vorbereitung.

**Dr. Wolfgang Sawodny** (*Bearbeitungen für Viola*) ist Professor für anorganische Chemie an der Universität Ulm. Von Jugend auf musikhistorisch interessiert, beschäftigte er sich als Amateur-Bratschist besonders mit der Erschließung der Sonaten- und Kammermusik-Literatur für Viola. Zu diesen Gebieten hat er mehrere Neu-Editionen und musikwissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht.

**Dr. Hans Kohlhase** (*Paul Hindemiths Bratschenkonzert "Der Schwanendreher"*), Bratschenstudium in Hamburg und Düsseldorf, Kammermusikstudium beim Quartetto Italiano und beim Végh-Quartett. 1970 Mendelssohn-Preis, aufgenommen in die 15. Bundeswahl KONZERTE JUNGER KÜNSTLER. Gründungsmitglied des Bartholdy-Quartetts (1968), 1. Preis im Kuhlau-Wettbewerb (1970) und Gewinn des Internationalen Quartett-Wettbewerbs (Rom 1971); 1978 Promotion (Kammermusik Robert Schumanns), Veröffentlichungen zur Musikgeschichte und Aufführungspraxis des 18. bis 20. Jahrhunderts; Mitarbeiter an den Hindemith- und Schumann Gesamtausgaben; Lehrtätigkeit an den Universitäten bzw. Hochschulen von Bremen, Flensburg und Hamburg, seit 1984 Dozent für Viola und Kammermusik am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg.

**Alfred Lipka** (*Neue Musik für Viola aus der DDR*); bis 1975 1. Solo-Bratschist an der Deutschen Staatsoper Berlin; Mitglied des Streichquartetts der Deutschen Staatsoper Berlin; Professor für Viola an der Hochschule für Musik "Hans Eissler" in Berlin.

**Libor Novacek** (*Neue Musik für Viola aus der CSFR*); Solo-Bratschist im Tschechoslowakischen Kammerorchester Prag, Professor für Viola und Kammermusik am Prager Konservatorium.

**Xaver Thoma** (*Nachtstücke für und mit Bratsche*); Studium Violine / Viola und Musiktheorie in Karlsruhe; Mitglied des Wahl-Quartetts (1972) und der Badischen Staatskapelle Karlsruhe (1973-77); Komponist und freier Mitarbeiter als Bratschist in diversen Orchestern.

**Dr. Ulrich Drüner** (*Viola-Schulen des 19. Jahrhunderts*); Musikwissenschaftler; Bratschist im Württembergischen Staatsorchester Stuttgart, Musikantiquar und Herausgeber von Viola-Literatur.

**Egon Saßmannshaus** (*Frühinstrumentalunterricht auf der Viola*); Direktor i.R der Musikschule Würzburg; Autor mehrerer Unterrichtswerke für Streichinstrumente, besonders für den Frühinstrumentalunterricht.

**Uta Lenkewitz-von Zahn** (*Riesen und Zwerge - Bratschen und Spieler*); Studiendirektorin, seit 1979 Geschäftsführerin der Sektion Bundesrepublik Deutschland der IVG.

**Christoph Schönberger** (*Viola-Literatur - Verzeichnis der in der Bibliothek der Bundesakademie vorhandenen Bestände*); Studium der Architektur und des Bibliothekswesens in Stuttgart und München, Zusatzausbildung als Musikbibliothekar; Bibliothekar an den Städtischen Bibliotheken München, seit 1990 Musikbibliothekar an der Bundesakademie.