

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Rolf Fritsch

## **2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992**

Eine Dokumentation



Schriftenreihe der Bundesakademie

**20**'94

# **Bundesakademie für musikalische Jugendbildung**

**Rolf Fritsch**

**2. Internationales  
Mandolinen-Symposium  
1992**

**Eine Dokumentation**

**Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"  
Band 20 / 1994** **ISSN 0931-962x**

Herausgeber: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung  
Hugo-Herrmann-Str. 22 · 78647 Trossingen

Bildnachweis: Fotos und Zeichnungen vom jeweiligen Verfasser

Verlag und Vertrieb: Hohner-Musikverlag, 78647 Trossingen; Bestell-Nr.: 7-075-080

---

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

## Inhalt

Vorwort	5
Arbeitsplan - Konzertprogramme	6
<i>Marga Wilden-Hüsgen</i> Workshop Barockmandoline	11
<i>Dieter Kreidler</i> Frühinstrumentalunterricht auf der Mandoline	21
<i>Marga Wilden-Hüsgen</i> Die Technik der Neapolitanischen Mandoline	25
<i>Eveline Tonke</i> Technik und Haltung der Neapolitanischen Mandoline	37
<i>Herta Habersam-Wenghöfer</i> Die Methode des Mandolinenunterrichts nach Prof. Vinzenz Hladky	39
<i>Erhard Fietz</i> Zur "Weimarer Methodik für Mandoline" von Erich Repke	43
<i>Jens Wagner</i> Hinweise zu einer Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten	45
<i>Marlo Strauß</i> 2. Mandolinen-Symposium in Trossingen Bericht für das Zupfmusik-Magazin	59
<i>Rolf Fritsch</i> Die Autoren und ihre Beiträge	65



## Vorwort

Im Jahre 1988 lud die Bundesakademie in Zusammenarbeit mit dem Bund Deutscher Zupfmusiker zum 1. Internationalen Mandolinen-Symposium ein. In diesem Symposium wurde erstmalig der aktuelle Wissensstand über die Mandoline und ihre Musik zusammengetragen. Am Ende dieser offen angelegten Sammlung, die als *Band 6 '89* in der Schriftenreihe *Aus der Arbeit der Bundesakademie* dokumentiert wurde, standen neben zahlreichen Antworten immer noch viele Fragen, die sich teilweise aus den Berichten und Gesprächen des Symposiums neu ergeben hatten. So wurde der am Ende einer jeden Veranstaltung geäußerte Wunsch nach Wiederbegegnung und Fortsetzung gleich von einem Themenkatalog begleitet, der in den kommenden Jahren die Arbeit der Fachleute mit bestimmte und bald zu einer Stoffsammlung für ein zweites Symposium wurde.

Eingeladen waren wieder alle, die sich mit der Mandoline und ihrer Musik beschäftigen: Mandolinen-Lehrer aller Ausbildungsstufen, Instrumentalisten, Instrumentenbauer, Verleger und Historiker. Wieder folgten Interessenten aus dem In- und Ausland der Einladung, und erstmals waren die Kolleginnen und Kollegen, die beim 1. Symposium nur unter Schwierigkeiten aus der Deutschen Demokratischen Republik ausreisen konnten, selbstverständlich und ohne Visaprobleme mit dabei.

Die Schwerpunkte der Referate lagen diesmal auf der Entwicklung des Instruments und seiner Spieltechnik, angefangen von der Barockzeit bis hin zu aktuellen Fragen des Frühinstrumentalunterrichts. Die Beiträge wurden von den Referenten, denen wir für ihre Mühe herzlich danken, für diese Dokumentation nochmals überarbeitet. Beide Schriften dürften das derzeitige Wissen über die Mandoline und ihre Musik umfassend dokumentieren.

Die Konzerte des Symposiums zeigten den Stand der historischen Aufführungspraxis und der zeitgenössischen Mandolinenmusik. Wir danken allen Mitwirkenden, die einen Teil der Werke eigens für diese Veranstaltung einstudiert hatten.

Ein herzlicher Dank für die kollegiale Zusammenarbeit bei der Planung und Durchführung des Symposiums sei Marga Wilden-Hüsgen, Dieter Kreidler und der Bundesmusikleitung des Bundes Deutscher Zupfmusiker gesagt. Es war uns eine besondere Freude, daß Marga Wilden-Hüsgen bald nach dem Symposium in Anerkennung ihrer Lehr- und Forschungstätigkeit die erste Professur für Mandoline erhielt, die an einer Musikhochschule vergeben wurde. Wir sind ein wenig stolz darauf, einen bescheidenen Teil dieser Arbeit in unserer Schriftenreihe dokumentiert zu haben.

*Rolf Fritsch*

## Arbeitsplan - Konzertprogramme

Zeit	Dienstag, 25.8.92	Mittwoch, 26.8.92	Donnerstag, 27.8.92	Freitag, 28.8.92
8.30		Frühstück		
9.00 -10.00	seit Montag vorm.: Arbeitsgruppen (auf bes. Einladung)  - Fröhinstr. unterr.  - Neapol. Mandoline	Workshop HALTUNGS- und BEWEGUNGSLEHRE		
10.15 -12.00		Bericht / Forum  FRÜHINSTRUMENTAL- UNTERRICHT	Bericht / Forum  NEAPOLITANISCHE MANDOLINE	Abschlußplenum AKTUELLE FRAGEN Konzert  11.30 Mittagessen
12.00 -14.00		Mittagessen / Mittagspause		
14.00 15.00	Anreise	ggf.: Fortsetzung vom Vormittag	ggf.: Fortsetzung vom Vormittag	
15.00		Nachmittagskaffee		
15.30 -18.00	Nachmittagskaffee 16.00 Eröffnung anschließend: Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten	workshop I BAROCKMANDOLINE	workshop II NEUE MUSIK für MANDOLINE	Abreise nach dem Mittagessen
18.00	Abendessen			
19.00 -20.30	Konzert "moments musicaux"	Konzert BAROCKMANDOLINE	Konzert NEUE MUSIK	

Dienstag, 25. August 1992, 19.30 Uhr

**N e u e M u s i k f ü r Z u p f m u s i k - Q u a r t e t t**  
**m o m e n t s m u s i c a u x**

Sonja Widemer, Mandoline - Birgit Wendel, Mandoline  
Christopher Grafschmidt, Mandola - Harald Kühn, Gitarre

**P R O G R A M M**

**Marcel Wengler**  
(\*1946)

**Canzona**  
frei nach Lautensätzen

**Giovanni Battista Sammartini**  
(ca. 1700-1775)  
Einr.: Chr. Grafschmidt

**Sinfonia Nr. 13**  
- Allegro ma non tanto  
- Grave  
- Allegro assai

**Domenico Scarlatti**  
(1685-1757)  
Bearb.: Chr. Grafschmidt

**Sonate K87**  
**Sonate K9**  
**Sonate K58**

**Hermann Ambrosius**  
(1897-1983)

**Quartett G-Dur**  
- Vivo  
- Andante con tenerezza  
- Scherzo: Vivo  
- Intermezzo: Andante maestoso  
- Finale: Allegro

**Stefan Meier**  
(\*1962)

**Die vier Temperamente**  
- Der Sanguiniker  
- Der Phlegmatiker  
- Der Melancholiker  
- Der Choleriker

**Walter Kretschmar**  
(1902-1976)

**Reisebilder aus Italien**  
- In der Campagna, Andante  
- Maskenfest in Venedig,  
Allegro moderato

Mittwoch, 26. August 1992, 19.30 Uhr

**Barockmusik für Mandolinen - Ensemble**

**Capella di Leutino**

Barockmandolinenensemble der Musikhochschule Köln, Abt. Wuppertal

Marga Wilden-Hüsgen (Ltg.), Steffen Hülsenbeck, Caterina Lichtenberg, Barbara Groß, Maren Trekel, Carla Rettenmeier, Petra Tübben, Marlo Strauß

**PROGRAMM**

**Jacopo Peri**  
(1561-1633)

**Prolog, Tanz und Variationen aus "Euridice"**

**Antonio Vivaldi**  
(1678-1741)  
B.C. M. Tröster

**Sonate C-Dur für Mandoline und B.C.**  
Allegro - Larghetto - Allegro  
Barockmandoline: Caterina Lichtenberg  
Barockgitarre: Marlo Strauß

**Domenico Scarlatti**  
(1685-1757)  
B.C. M. Strauß

**Sonate g-moll für Mandoline und B.C.**  
Grave - Andante, moderato - Allegro - Menuet  
Barockmandoline: Carmen Schulz  
Barockgitarre: Jürgen Tiergärtner

**Lorenzo Allegri**  
(um 1573-1648)

**Primo Ballo, Venedig 1618**  
Introduction - Alemana - Gagliarda - Corrente

**Erasmus Widmann**  
(1572-1634)

**Intrada, Cantona und Gagliarda, 1618**

**Johann Hoffmann**  
(1770-1814?)

**Sonate a Due Mandolini F-Dur**  
Allegro, moderato - Romanze - Rondeau  
Barockmandolinen: Carla Rettenmeier  
Petra Tübben

**Anonymus**  
(18.-Anfang 19. Jh.)  
B.C. J. Tiergärtner

**Sonate per Mandolino e basso**  
Allegro, moderato - Andante - Rondeau  
Barockmandoline: Carmen Schulz  
Barockgitarre: Jürgen Tiergärtner

**Johann Rosenmüller**  
(1619-1684)

**"Eine Studentenmusik", 1654**  
Paduan - Alemanda - Courant - Ballo - Sarab

Donnerstag, 27. August 1992, 19.30 Uhr

## NEUE MUSIK FÜR MANDOLINE

Studierende der Musikhochschule Köln, Abt. Wuppertal  
anlässlich des 2. Mandolinen-Symposiums vom 25. bis 28. August 1992

**Seungoo Paik**  
(Korea/Deutschland)

**"Romulus und Remus"** (1992)  
(Uraufführung)  
Frank Scheuerle, Mandoline  
Anja Weingärtner, Mandoline

**Friedrich Zehm \*1923**

**Canzonetta Variata** (1980)  
(Einleitung, Thema und 5 Variationen)  
Claudia Hein, Gitarre  
Steffen Hülsenbeck, Mandoline

**Gordon Kerry**  
(Australien)

**"On Gaku"** (1987)  
(Lento-Allegretto con moto-Grave-  
Allegretto con moto)  
(Deutsche Erstaufführung)  
Frank Scheuerle, Mandoline

**Daniel Pinkham \*1923**  
(USA)

**Introduction, Nocturne und Rondo**  
Frank Scheuerle, Mandoline  
Thomas Bauer, Gitarre

**Dietrich Erdmann \*1917**

**Impressioni** (1992)  
(Tempo Rubato-Presto-Adagio-  
Allegro grazioso)  
Christiane Kotthaus, Klavier  
Maren Trekel, Mandoline

### P a u s e

**Veit Erdmann-Abele \*1944**

**Drei Stücke für Mandoline solo** (1990)  
(Atem-Schlaf-Traum)  
Barbara Groß, Mandoline

**Walter Gieseler \*1919**

**Memory für Mandoline und Gitarre**  
(1985)  
Claudia Hein, Gitarre  
Steffen Hülsenbeck, Mandoline

**Michael Whiticker**  
(Australien)

**"Orpheus and Persephone"** (1986)  
(Deutsche Erstaufführung)  
Anja Weingärtner, Mandoline  
Thomas Bauer, Gitarre

**Peter Hoch**

**Ausschnitte aus: "Grüße an Orpheus"**  
für Instrumente und Stimme(n) (1992)  
Maren Trekel, Flöte  
Petra Tübben, Mandoline  
Caterina Lichtenberg, Gitarre  
Carla Rettenmeier, Piano  
Barbara Groß, Percussion



*Marga Wilden-Hüsgen*

## **Workshop Barockmandoline**

### Themenübersicht

1. Informationen zum Thema "Barockmandoline", Begründung und Erläuterung zu der heutigen Namensgebung "Barockmandoline"
2. Allgemeiner geschichtlicher Abriß über die Entwicklung des Instrumentes mit Bilddokumenten (Diavortrag von Bernd Holzgruber, ergänzt von Matthias Wagner)
3. Betrachtung der wichtigsten Werke mit Tonbeispielen

### zu 1) Namensgebung

Seit etwa 10 Jahren wird ein weiterer Mandolinentyp von zunehmend mehr Spielern gespielt, ein Instrument in Bauweise einer kleinen Laute, darmbesaitet, mit 6 Doppelsaiten in der Stimmung g h e' a' d'' g'' und gespielt mit Federkiel.

Mit der Popularisierung dieses Instrumentes wurde eine Namensgebung sinnvoll, die das Instrument gegenüber der allgemeingebräuchlichen neapolitanischen Mandoline abgrenzt. Im 18. Jahrhundert wurden beide Mandolinentypen mit dem Namen "Mandoline" belegt. Nur die Akkordlagen der Kompositionen geben heute Aufschluß darüber, welches Instrument gemeint war.

Der oft gebrauchte Name "Mailänder Mandoline" ist historisch erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts belegt \*) und charakterisiert ein Instrument, das dem im Barock hauptsächlich gespielten Instrument gleicht, aber schon eine bauliche Weiterentwicklung erfuhr, d.h. es wurde in moderner Schwerbauweise, mit Metallbünden und 6 Einzelsaiten in Darm hergestellt.

Die heute vorzunehmende Namensgebung sollte dem Instrument eine Klassifizierung geben, die eine Einordnung der Musikfachwelt in den Bereich der sogenannten klassischen Musik zuläßt und damit Interpreten und Musik den Weg der Anerkennung erleichtert.

In der heutigen Zeit, wo historische Aufführungspraxis groß geschrieben wird, hat der Name "Barockmandoline" eine gute Wirkung. Desweiteren erreichte das Instrument in der Barockzeit seine endgültige Form. Die schönsten Kompositionen wurden in dieser Zeit geschrieben, so z.B. die Werke von Antonio Vivaldi.

-----

\*) "Jene von 6 Saiten, sind die Mailändischen und Turiner, diese mit 8 Saiten versehen, die Neapolitanischen." B.Bortolazzi, Schule für Mandoline (1805)

In F.G. Schillings "Universallexikon der Tonkunst" (1835-42) werden beide Mandolinentypen genannt und als Mailänder und Neapolitanische Mandoline bezeichnet.

## zu 2) Entwicklung des Instruments

Bauweise, Namen, Stimmung und Spieltechnik

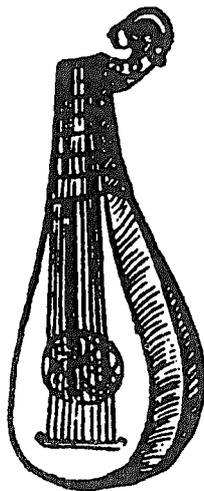
### Bauweise:

11. bis 16. Jahrhundert:

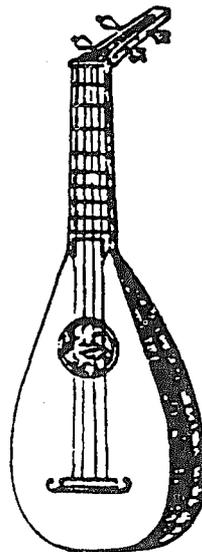
Schlanke Keulenform, Korpus aus einem Stück, das unmittelbar in den Hals übergeht und sichelförmig geschweiften Kopf, mit seitenständigen Wirbeln. Querriegel zur Saitenbefestigung.

ab 16. Jahrhundert:

Angleichung an die Laute, Spankorpus, angesetzter Hals und weiterhin geschweiften Kopf mit seitenständigen Wirbeln, Querriegel.



*Abb.:*  
*Sebastian Virdung*  
*Musica getutscht, 1511*



*Marin Mersenne*  
*Harmonie universelle, 1648*

### Namen:

Die Namen, mit denen die Kleinlaute seit dem 11. Jahrhundert in Europa belegt wurde, sind vielfältig und verwirrend. Im folgenden eine grobe Einordnung, ohne Rücksicht auf ländereigene Namen:

- |                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| - 11. bis 14. Jahrhundert: | Guitarre morisca               |
| - 15. Jahrhundert:         | Quinterna                      |
| - 16. Jahrhundert:         | Mandora, Lutina (kleine Laute) |
| - 17. Jahrhundert:         | Mandola                        |
| - 18. Jahrhundert:         | Mandoline/o                    |

### Stimmung:

Bis zum 17. Jahrhundert ist keine Stimmung der vier oder seltener drei Saitenpaare festlegbar. Im frühen Mittelalter geht man von einer Quart-Stimmung aus.

Ab Ende des 15. Jahrhunderts ist die Quint-Quart-Stimmung oder Quart-Terz-Stimmung vorherrschend.

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts hat sich die Stimmung e'a'd'g" gefestigt. Zwei tiefere Saiten kamen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts hinzu (g- und h-Saite).

### Spieltechnik:

Bis zum 15. Jahrhundert wird mit einem Plektrum aus Holz, Stein oder Horn gespielt. Ab dem 15. Jahrhundert ist auf den Abbildungen in der Mehrzahl ein Federkiel zu sehen.

Im 17. und 18. Jahrhundert sind Fingertechnik und Federkiel gebräuchlich.

### zu 3) Literatur für Barockmandoline

Auszug einiger wichtiger Werke

Die Literatur im 16. und 17. Jahrhundert ist in Tabulatur erhalten, so z.B. zwei schöne Manuskripte anonymer Meister aus Italien in italienischer Tabulatur, die als Stimmung e'a'd'g" oder c'a'd'g" vorsehen:

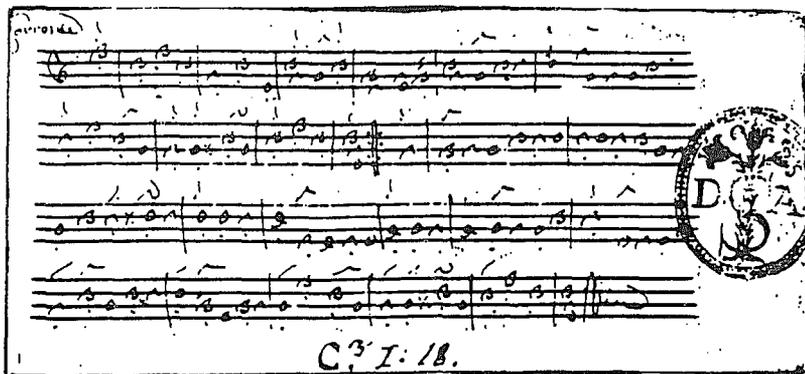


Abb.: anonyme Tabulatur, Biblioteca Konservatorio, Florenz MS 3802

- Giovanni Pietro Rici, Rom 1677 schreibt am Ende seiner Schule für Gitarre: "Neue Sonate der Mandol...: Balletto allgro per la Mandola von Sig. D. Gaspare Cantarelli, Bolognese." (Tonlage zwischen g' und h'').

- Matteo Caccini, Libro per la Mandola, 1703

Eine Handschrift mit vielen kurzen Tanzsätzen in der Stimmung e'a'd''g''.



Abb.: Matteo Caccini, Libro per la Mandola, Paris, Bibl. nationale

- Francesco Piccone, La maggior parte de quali composti, e diretti dal Sig. Francesco Piccone, Romano 1732 Conservatorio di Musica Milano, 0-31-8

In diesem 42 Saiten starken Band befindet sich eine Skala für Mandola, aus der folgende Stimmung abzulesen ist: f h e'a'd''g''. Er hinterließ weiter zwei Sonaten, eine *Pastorale* für Mandola und Bass und 6 Duos für 2 Mandolen:



- In jüngster Zeit erweckt eine Cembalosonate von Domenico Scarlatti das Interesse der Mandolinisten. Es handelt sich um die Sonate LIII (Kirkpatrick 88). Diese Sonate gehört zu den Sonaten, die nicht als Sonate für Cembalo gedacht sein können und als Sonaten für Melodieinstrument und Bass herausgegeben wurden. Dabei wurde z.B. von Rodolfo Bonucci (Le Sonate per Violino e Cembalo di Domenico Scarlatti, in: Studi Musicali 1, 1/2 1992, S.249ff) festgestellt, daß die Sonate LIII sehr unviolinistisch ist. In der Tat sind nicht alle Akkordlagen auf der Violine spielbar. Sie sind typisch für die viersaitige, in Quarten gestimmte Barockmandoline.

S.1

S.3

Die Vermutung, daß Scarlatti an die Mandoline in der Quartstimmung gedacht haben könnte, wird dadurch verstärkt, daß sich in der Nationalbibliothek in Paris unter "Arsenal MS 6785" eine Handschrift mit dem Titel "Sonatina per Mandoline e cimbalo" befindet:

Der Notentext ist völlig übereinstimmend mit dem der Sonate LVI (Kirkpatrick 89). Für eine weitere Beweisführung zu Gunsten der Barockmandoline ist es heute (1992) noch zu früh. Es fehlen noch zahlreiche Details.

■ Antonio Vivaldi hinterließ die schönsten musikalischen Zeugnisse für die Barockmandoline. Er verwendete die Mandoline (Stimmung g h e' a' d'' f'') in folgenden Werken:

Oratorium "Juditha Triumphans", RV 644

Konzert D-Dur für Mandoline und Streicher, RV 425,

Konzert G-Dur für 2 Mandolinen und Streicher, RV 532,

Konzert per molti instrumenti u.a. mit 2 Mandolinen und Theorben, RV 558.

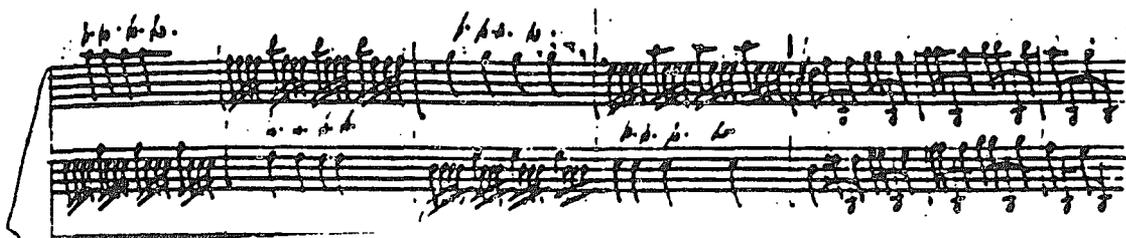


Abb.: *Concerto per 2 Mandolini G-Dur, RV 532*  
*autographe Partitur, Bibl. nazionale, Giodano 28*  
(Der Notentext weist eindeutig auf eine Mandoline in Quart-Terz-Stimmung hin.)

Ungeklärt ist bis heute, welches Instrument Vivaldi mit dem Namen "Leuto" belegte. Wahrscheinlich ist, daß er eine Sopranlaute meinte. Die Stimmung des Instruments ist nicht genau feststellbar. Seine Werke für Leuto:

Concerto con Viola d'amore, et Leuto e tutti gl'Stromi.sordini d-moll RV 540

Concerto con Violini, Leuto e basso, D-Dur, RV 93

Trio per Leuto, Violini e basso, C-Dur, RV 82

Trio per Leuto, Violini e basso, g-moll, RV 85

Sicher ist heute, daß Vivaldi nicht die 6-chörige Renaissance-Laute oder die 13-chörige Barock-Laute meinte, Notierung und Instrumentalbehandlung deuten in keiner Weise darauf hin. Der Tonumfang der Werke schöpft den großen Tonumfang der Lauten nicht aus. Das Konzert D-Dur hat z.B. einen Tonumfang von d' bis cis'', die Sonate C-Dur von g' bis d''. In allen seinen Werken für Laute überwiegt das Melodiespiel mit einigen zwei- oder dreistimmigen Kadenzen.

Die Stimme ist im Violinschlüssel notiert und muß in der angegebenen Stimmlage gespielt werden. Werden die Werke auf der Laute oder Gitarre gespielt, liegt die Solostimme noch unter der Tonhöhe der 2. Violine. Eine stilgerechte Wiedergabe kann somit nicht auf Gitarre oder Laute erfolgen, sondern am ehesten auf der Barockmandoline mit Federkiel oder Fingertechnik.

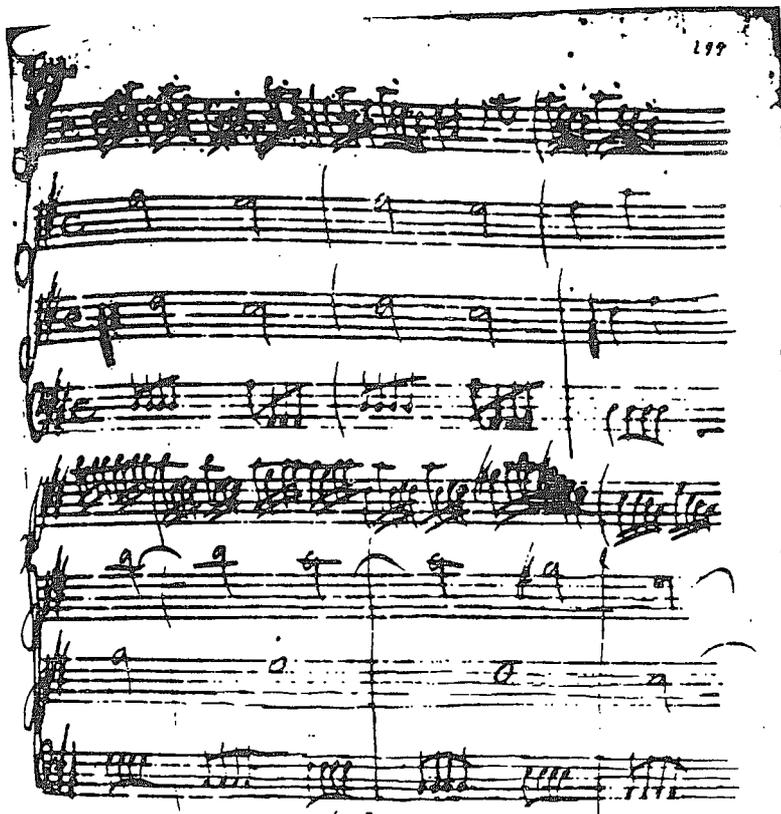


Abb.: *Concerto a Violini, Leuto e basso, RV 93*  
Turin, Girolamo 35, Biblioteca Nazionale

■ Die späte Hochblüte der Barockmandoline in Wien.

Nachdem in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Barockmandoline von der Neapolitanischen Mandoline verdrängt worden war, wurde das Instrument um die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert im kulturellen Umkreis von

Wien noch einmal bevorzugt gespielt. Erhaltene Literatur dieser Zeit sieht vor allem die Kombination mit Streichinstrumenten vor. Es entstanden aber auch Sonaten mit unbeziffertem Bass, Konzerte und Duos für 2 Mandolinen. In den Wiener Bibliotheken werden eine große Zahl von Werken ohne Komponistennamen verwahrt. Der fruchbarste Komponist war der Wiener Mandolinenvirtuose Johann Hoffmann (1770-1840?).



Abb.: Johann Hoffmann, Sonate a due Mandolini  
Gesellschaft der Musikfreunde Wien (19763.3)

Weitere Namen sind: Kistner (keine Daten), Giuseppe Blesber (Ende 18.Jh.), Giovanni Francesco Giuliani (1760 Florenz od. Livorno -, um 1820 Wien), Leonhard von Call (1767-1815), Melchiorre Chiesa (1730-1800), Dolphin (keine Daten), Georg Druschetzky (1745-1819), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Ignazio Secondo Greggio (keine Daten), Johann Konrad Schlick (1748-1825).

*Alligro. Mandolino*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Mandolino" in "Alligro" tempo. The score is written on ten staves. The first staff has the title "Mandolino" written over it. The music is written in a single system with ten staves. There are some markings like "C.F.C." and "H. 9." scattered throughout the score.

Abb.: anonymus, Allegro für Mandoline und Bass  
Gesellschaft der Musikfreunde Wien (47.303)

\*\*\*\*\*

Referenten:

Bernd Holzgruber, Lautenbauer  
Mathias Wagner, Lautenbauer  
Marga Wilden-Hüsgen, Dozentin für Mandoline

Musikbeiträge:

Carmen Schulz, Mandoline  
Jürgen Tiergärtner, Barockgitarre / romantische Gitarre  
Caterina Lichtenberg, Barockmandoline  
Marlo Strauß, Barockgitarre  
Petra Tübben und Carla-Maria Rettenmaier, Barockmandolinen



Dieter Kreidler

### Frühinstrumentalunterricht auf der Mandoline

Zunehmend setzt sich in Deutschland die Musikalische Früherziehung (MFE) durch. Nach dem Strukturplan des VdM beginnt die MFE mit 4 Jahren und die Musikalische Grundausbildung (MGA) mit 6 Jahren, wobei die MFE als eine Alternative zur MGA gedacht ist.

Nach dem Lehrplan des Verbandes deutscher Musikschulen (VdM) stehen musikalische Grunderfahrungen im Mittelpunkt der zweijährigen Ausbildung der MFE:

- Singen und Sprechen
- Musik / Bewegung / Tanz
- elementares Musizieren
- Musikhören
- Instrumenteninformation

Ein weiteres Ziel ist die Förderung der Persönlichkeitsentwicklung des Kindes durch Aktivierung und Entfaltung von

- Spiellust
- Phantasie
- Gefühlswelt des Kindes
- Lernbereitschaft und Wahrnehmungsfähigkeit
- Erfahrung des eigenen Körpers und der Wunsch nach Kontakt zu anderen Kindern und zu ihrer Umwelt

Das Ziel der MFE ist also die Verbindung von fachorientierten und allgemeinen Lernzielen durch Einbettung fachbezogener Aktivitäten in kindgerechte Spiel- und Lernsituationen.

Zur MFE liegen heute verschiedenen Modelle bzw. Konzepte vor, von denen die folgenden drei die an den Musikschulen am meisten verbreiteten sind:

- Curriculum Musikalische Früherziehung  
(Wucher, Twittenhoff u.a.; hrsgg. vom VdM)
- Musik & Tanz (Haselbach, Nykrin, Regner)
- Musikalische Früherziehung (Karl-Heinz Zarius)

Mit dieser Vorerfahrung kommen auf den Instrumental-Lehrer immer häufiger jüngere Kinder - in der Regel 6jährige - zu. Auf diese pädagogische Herausforderung müssen Hochschulen mit modifizierten Studienordnungen und Musikschulen mit neuen Konzepten im instrumentaldidaktischen und methodischen Bereich agieren und reagieren. Man kann grundsätzlich von zwei Modellen ausgehen:

1. Die Schüler lernen mit bzw. am Instrument die Grundlagen der MFE
2. Die Schüler beginnen nach der MFE mit dem Instrumentalspiel

zu 1.)

Dieses Modell hat sich bisher nicht bewährt, die Schüler sind in der Regel überfordert. Die derzeit vorliegenden empirischen Untersuchungen und Forschungen lassen keine abschließende Urteilsbildung zu.

Das ganzheitlich orientierte Lernen in der MFE steht offenbar im Widerspruch zu einem früh einsetzenden Instrumentalunterricht.

zu 2.)

Der stufenweise Aufbau von zweijähriger MFE mit anschließendem Instrumentalunterricht bietet klare Vorteile:

- Der allgemeine Umgang mit musikalischen Erfahrungen führt bei Kindern zu einem grundlegenden Musikverständnis.
- Die kognitive und emotionale Lernbereitschaft zum Erlernen eines Instrumentes ist geschaffen und ein sinnvolles Anknüpfen im instrumental-handwerklichen Bereich ist möglich.

Wünschenswert wären daher für den Instrumentalunterricht Konzepte, die sich in ihrer methodischen Anlage an Erfahrungen und Grundlagen der MFE anlehnen, andererseits einen überzeugenden Transfer auf das jeweilige Instrument gewährleisten und sich im übrigen am Lehrplan des VdM orientieren.

Vor diesem Hintergrund sind Kriterienkataloge zu erstellen, die die Grundlage für Instrumentalschulen und Konzepte für den frühen instrumentalen Beginn aufweisen.

Der folgende Kriterienkatalog wurde in der Arbeitsgruppe zusammengestellt. Er war gleichzeitig Arbeitshilfe für die nachfolgende Analyse von ausgewählten Schulwerken.

Kriterienkatalog:

- 1 Zielgruppenbestimmung, Alter (Vorwort)
- 2 keine abstrakten Begriffsbildungen; Arbeit mit konkreten Inhalten und handlungsbezogenes Lernen
- 3 kindgemäße Gestaltung / Layout
- 4 kleine aufeinander aufbauende Lernschritte
- 5 kurze Übungen / Stücke / Liedauswahl
- 6 Vertiefung - Wiederholung - Memory-Spiele
- 7 physiologische Voraussetzungen; Anpassung des Instrumentes an die Körpergröße/Sitzmöbel/Plektrum; evtl. einsaitige Bespannung;
- 8 Gruppensituation / Aspekte des Zusammenspiels
- 9 Orientierung des Stoffes an der Stimme (Liedauswahl)
- 10 Berücksichtigung der Übesituation, Einbeziehung der Eltern usw.

Da zum Zeitpunkt des Symposiums nur eine Mandolinschule mit diesem Ansatz (Maria Moors / Marlo Strauß) vorlag, wurden - wegen der methodischen Nähe (gleiche Stimmung, gleiche Fingerstellung der linken Hand) - folgende Violinschulen in den Vergleich einbezogen:

- 1) Stanzeleit, Barbara: Der kleine Geiger (1. Band, ab 4 Jahre), Peters, Frankfurt 1973
- 2) Petersen, Marianne: Geigenstern (4-6 Jahre), Bärenreiter, Kassel 1992
- 3) Petersen, Marianne: Violinschule für Kinder (5-8 Jahre), Mösel, Wolfenbüttel 1974
- 4) Bruce-Weber, Renate: Die fröhliche Violine, Schott, Mainz 1986
- 5) Gilgen, Dorothea: Geigen macht Spaß (4-8 Jahre), Amadeus, Winterthur 1988
- 6) Moors, Maria und Strauß, Marlo: Spaß mit der Mandoline (ab 6 J.), Vogt & Fritz, Schweinfurt 1992

Zusammenfassung des Vergleichs:

Von den 5 untersuchten Violinschulen sind nur in 2 ansatzweise die Prinzipien der MFE bzw. des Kriterienkataloges zu finden.

Einschränkend und mit Nachdruck muß jedoch hier angemerkt werden, daß sich die Analyse ausschließlich auf den methodischen Weg der linken Hand

und der kindgerechten Darstellung bezieht.

Eine Würdigung der violinspezifischen Methodik kann nicht Gegenstand des angestellten Vergleiches sein.

Gleichwohl ist die methodische Unsicherheit in den Publikationen im Hinblick auf den frühen Beginn auffällig.

Ein Grund hierfür kann die traditionell auf Einzelunterricht aufgebaute Ausbildung sein, die davon ausgeht, daß generell oder überwiegend die Inhalte vom Lehrer vermittelt werden (Leistungsorientierung).

Zu der einzigen vorliegenden Mandolinenschule von Maria Moors / Marlo Strauß ist nach Auswertung der Analyse folgendes zu sagen:

Mit der klaren im Vorwort fixierten Absicht der Vorbereitung auf die Mandolinenschule von Marga Wilden-Hüsgen stellt das Lehrwerk ein in sich geschlossenes Konzept dar.

Die Lernschritte richten sich weitgehend nach dem Lehrplan des VdM und berücksichtigen die Grundlagen der MFE.

Sie versteht sich eindeutig als Instrumentalvorschule für den frühen Beginn nach der MFE.

Ein Diskussionspunkt im Arbeitskreis war jedoch die Frage nach der methodischen Offenheit in Bezug auf andere anknüpfende Konzepte.

Die von der Expertengruppe vorgetragene Arbeitsergebnisse im Detail lösten bei den Teilnehmern im Plenum eine lebhafte und sachlich geführte Diskussion aus.

Unter Einbeziehung des großen Erfahrungshintergrundes der Teilnehmer herrschte Konsens über die Notwendigkeit, neuen instrumentaldidaktischen Konzepten gegenüber offen zu sein und auf diesem Anfang weiter aufzubauen.

\*\*\*\*\*

Teilnehmer der vorbereitenden Arbeitsgruppe:

Sieglinde Büttner, Ost-Berlin  
Petra Fröhlen, Würzburg  
Dieter Kreidler, Wuppertal (Leitung)  
Maria Moors, Viersen  
Annette Schneider, Zwickau  
Marlo Strauß, Aachen

*Marga Wilden-Hüsgen*

**Die Technik der neapolitanischen Mandoline**

**1. Die Spieltechnik heute**

- Tonbildung
- Das Instrument und seine Beschaffenheit, Saiten, Plektrum
- Die Spieltechnik der Neapolitanischen Mandoline

**2. Die klassischen Vorbilder**

- Die Aussagen zur Tonbildung in den klassischen Schulen
- Die Aussagen zu Plektrum und Saiten
- Die Aussagen zur Spieltechnik

**3. Die romantischen Vorbilder**

- Die Aussagen zur Tonbildung
- Die Aussagen zu Plektrum und Besaitung
- Die Aussagen zur Spieltechnik

**zu 1.) Die Spieltechnik heute**

**Die Tonbildung**

Das Phänomen "Klang und Ton" ist schwer zu beschreiben. Dies betrifft ebenso die Tonbildung der Mandoline. In Worte fassen kann man eher Dinge, die eine ästhetisch schöne und edle Tonbildung zunichte machen. Diese sind bei der Mandoline:

- Unausgeglichene Tonbildung, jede Saite hat einen anderen Klang und Lautstärke, besonders die e"-Saite, sie klingt hell und metallisch
- Schlecht intonierte Töne durch Verziehen der Saitenpaare
- Klirren der Saiten durch unkontrollierte Anschlagbewegungen, die zum Beispiel die Saiten auf das Griffbrett schnarren läßt
- Dünnere, unwandelbarer Ton durch ebenso unkontrollierte Anschläge
- Anschlaggeräusche durch Benutzen dünner Plektren oder/und ungepflegter Plektrumspitze
- Instrument mit Mängeln, schlechte oder alte Saiten

## Das Instrument und seine Beschaffenheit

Die erste Voraussetzung für eine gute Tongebung ist ein einwandfreies Instrument.

- Bundreinheit
- Keine abgespielten Bündel. Zeigen sich Rillen im Bunddraht, klirrt der Ton nach dem Anschlag
- Weder zu hohe noch zu niedrige Saitenlage
- Genaue Einteilung der Abstände der einzelnen Saitenpaare zueinander und untereinander an Steg und Sattel
- Bandumspinnene Saiten für g - d' und a' und blanke e"-Saiten, alle mittlere Stärke. Die sogenannten "weichen" Saiten ergeben aufgrund ihrer geringen Stärke einen leicht klirrenden Ton bei Forte. "Harte" oder "starke" Saiten haben eine hohe Saitenspannung und sind nicht zu empfehlen.
- Ein gut geschliffenes und poliertes Plektrum in einer Stärke, die zwar flexibel, aber nicht biegsam ist. Hier sind folgende Stärken empfehlenswert: Bei Roland 1,8 mm, bei Schildpatt oder Ersatz: 1 mm Spitzenstärke

## Die Spieltechnik der Neapolitanischen Mandoline

Der Festlegung der Spieltechnik der Mandoline liegt folgender Hauptgedanke zugrunde:

Die Doppelsaitigkeit des Instruments als besonderes Phänomen der Mandoline klanglich auszuschöpfen. Nur durch ihre Doppelsaitigkeit bekommt sie ihren charakteristischen Klang - erreicht einen vollen, wandelbaren Ton - und nur so kann ein reiches Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten in der Musik zum Klingen gebracht werden.

Alle Techniken werden aus dem Handgelenk ausgeführt. Ausnahme: mehrstimmiges Tremolo und Harfenarpeggio.

## Die Haltung

Die Haltung der Mandoline soll so sein, daß sich beide Hände frei bewegen können und nicht zum Halten des Instrumentes benötigt werden. Hier hat sich die Haltung in der Körpermitte bewährt.

Der Spieler sitzt in guter Anspannung auf der vorderen Kante eines Stuhles. Das linke Bein wird durch eine Fußbank erhöht. Die Mandoline wird zwischen dem erhöhten linken Oberschenkel, dem tiefer liegenden rechten Oberschenkel und dem Körper eingelagert. Der rechte Arm liegt am oberen Korpusrand, die Hand schwebt frei in der Höhe des Schallochs, sie liegt nicht auf der Decke auf. Der Hals der Mandoline ist etwa in Schulterhöhe.

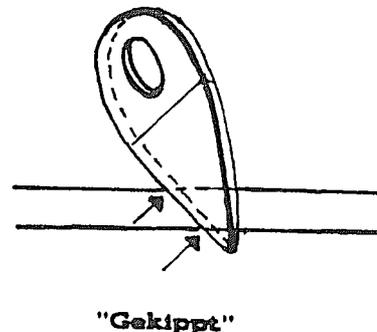
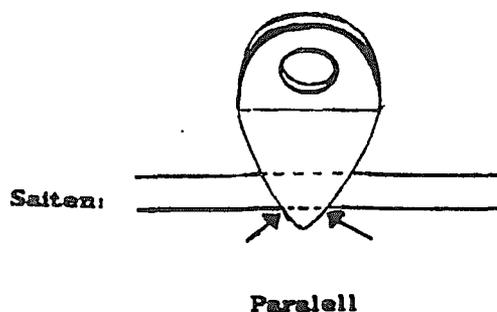
Die linke Hand hält nicht den Hals der Mandoline. Der Daumen liegt hinter dem Griffbrett, etwa in Höhe des 2./3. Bundes. Die Finger der linken Hand liegen, in allen Gelenken gewölbt, über dem Griffbrett, etwa parallel zu den Bundstäbchen, in leichter Linksneigung. Hier kann die Haltung der modernen Gitarrentechnik nicht ganz übertragen werden, da der Mandolinist keine chromatische Griffweise ausführen muß, sondern diatonisch greift und die Finger in schneller Abfolge chromatisch versetzen muß.

**Das Mandolinenspiel kennt zwei Grundtechniken:**

1. die Technik mit geneigtem Plektrum  
(45° zur Decke) und der angelegte Anschlag (apoyando)
2. die Technik mit geradegestelltem Plektrum  
(90° zur Decke) und der unangelegte Anschlag (tirando)

Das Plektrum steht bei beiden Grundtechniken nicht parallel zu den Saiten, sondern etwas "gekippt", d.h. die linke Seite des Plektrums zeigt in einer viertel Drehung zur nächst tieferen Saite.

So wird nicht mit der Plektrumspitze angeschlagen, sondern mit der größeren Fläche der linken Seite der Plektrumspitze. Der Ton wird dadurch weicher und dunkler. Der Spieler nutzt die Drehung des Plektrums zur parallelen Haltung, um den Ton heller oder schärfer zu färben.



, das Plektrum berührt nur dem der gestrichelten Seite die Saiten.

■ Die Technik mit geneigtem Plektrum 

Der Abschlag:

1. anlegen
2. Schwung holen bis über das nächsttiefere Saitenpaar
3. an dem Saitenpaar vorbeigleiten \*)
4. anlegen, bis ganz kurz vor Endes des Wertes des gespielten Tones.

Die logische Folge des Abschlags mit Anlegen ist der Aufschlag mit einer Saite.

■ Die Hauptspieltechniken mit geneigtem Plektrum:

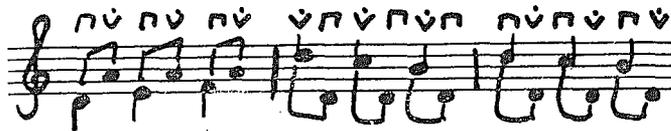
- Abschlag 
- Aufschlag eine Saite 
- Wechselschlag 2:1   (zwei Saiten Abschlag, eine Saite Aufschlag)

Dieser Wechselschlag wird verwendet:

1. Artikulation (Schwer-Leicht Effekt)



2. Zweistimmiges Spiel. Die Stimme im Abschlag klingt dunkel und voll, die Stimme im Aufschlag hell und zart.



-----

\*) Das Vorbeigleiten geschieht schnell, mit Schwung und mit Druck auf das zu spielende Saitenpaar, der Druck des Plektrums geht zur Decke. Nur so kann die Saite ihre Schwingung optimal auf den Steg übertragen und ein Aufschlagen auf das Griffbrett wird vermieden.

### 3. Bestimmte Rhythmen



4. Arpeggiertechniken. Die Mehrzahl der klassischen Arpeggio-Techniken, die mittels Durchgleiten über ein, zwei oder drei Saitenpaare realisiert werden und die in der Regel einen Aufschlag mit einer Saite beinhalten.



vgl.: M. Wilden-Hüsgen, "Technische Studien für Mandoline", Vogt & Fritz, V&F 10

#### ■ Die Technik mit geradegestelltem Plektrum:

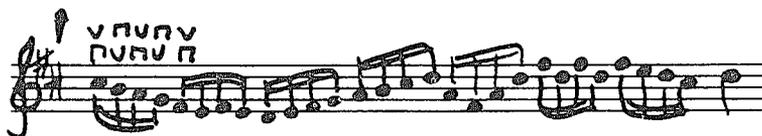


Das Plektrum steht gerade und soll sowohl beim Abschlag, als auch beim Aufschlag beide Saiten in Schwingung versetzen, d.h. die Plektrumspitze gleitet über das Saitenpaar, ohne unter das Saitenniveau einzutauchen. Das Eintauchen in die Saiten hätte ein Anreißen der Saiten zur Folge; dadurch würde bei jedem Anschlag der Klang einer Saite des Paares kurz unterbrochen, was den Gesamtklang sehr mindern würde.

Auch diese Technik wird aus dem Handgelenk gespielt. Die Saitenübergänge, die zeitlich nicht hörbar sein dürfen, werden mittels Verschiebung des Unterarms gesteuert.

Die Technik mit geradegestelltem Plektrum wird angewendet:

- zur Realisation schneller Läufe, in denen alle Töne die gleiche Tonintensität und Klangfarbe haben sollen.



- zum Tremolo, einstimmig aus dem Handgelenk, zwei-, drei- und vierstimmig aus dem Arm. Die Anschlagsbewegung bei zwei-, drei- und vierstimmigem Tremolo ist zu groß, um aus dem Handgelenk gesteuert zu werden.



- für bestimmte Arpeggiotechniken, bei denen im Ab- und Aufschlag die gleiche Tonqualität erreicht werden soll. Auch hier, ab Dreistimmigkeit: Bewegung und Steuerung aus dem Arm.



Die wichtigste Bewegung des Spielers ist die Plektrumumstellung vom angelegten Anschlag zum unangelegten Anschlag.



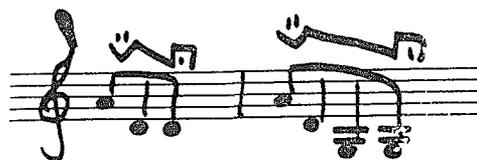
zeigt die Plektrumumstellung an.

Die Technik mit nach oben gestelltem Plektrum:  
(45 Grad zur Decke in Richtung g-Saite)



Diese Technik wird angewandt bei:

- Abschlag (eine Saite)  (Der Ton klingt hell und zart)
- verschiedenen Arpeggiotechniken, deren Grundanschlag der Aufschlag ist:



## Die Registrierung auf der Mandoline

Schon die klassischen Mandolinisten des 18. Jahrhunderts kannten den Gebrauch von Registern. Sie beschrieben die unterschiedlichen Klänge sehr treffend.

Gabriele Leone:

über dem Schalloch = natürlicher Ton  
am Steg = Silberton  
über dem Griffbrett = Flötenton

Die Register und deren Ausführung heute:

- *naturale (nat)*  
= Spiel über dem Schalloch bzw. am unteren, zum Steg zeigenden Schallochrand
- *sul tastiero (s.t.)*  
= Spiel in Höhe des Griffbretts, ca. 14. bis 20. Bund
- *metallico (met)*  
= Spiel am Steg. Hier gelangen zwei Arten zur Ausführung:

1. *metallico* im gewöhnlichen angelegten Abschlag, kräftiger, derber Ton
2. *metallico*, eine Saite wird angezupft, der Ton klingt hell und zart

Auch die Register *nat* und *s.t.* können durch die Ausführung mit zwei oder einer Saite im Klang variiert werden.

Weitere Register:

- *pizzicato (pizz.)*  
= Spiel mit abgedämpften Saiten, mittels Auflegen der rechten Hand, direkt am Steg.

Auch hier gibt es verschiedene Formen:

1. *pizz-legato* = Abschlag mit Anlegen
2. *pizz-staccato* = Abschlag eine Saite
3. *klingendes pizzicato (k.pizz)*  
= Die Hand hebt sofort nach dem Anschlag die Dämpfung der Saiten auf. Es entsteht ein flageolettartiger Ton (Abdämpfung der ersten Obertöne).

## zu 2.) Die klassischen Vorbilder

### Aussagen der Mandolinschulen des 18. Jahrhunderts

#### Die Tonbildung

Die recht kargen Aussagen zu diesem Thema können nur subjektiven Charakter haben, da keine klingenden Beispiele vorhanden sind. Die Ausdrücke "schön, anmutig, sanft, zart, schmeichelhaft, weich und angenehm" werden je nach Erwartungshaltung des Betrachters sicher sehr unterschiedliche Vorstellungen hervorrufen. Hier kann allerdings die Kenntnis der Besaitung, des Anschlagsmittels, der erhaltenen Instrumente und deren Klang und die genaue Kenntnis der vermittelten Technik eine große Vorstellungshilfe sein.

#### **Fouchetti:**

"... ob man schöne Töne macht oder an den Saiten reißt."

#### **Gervasio:**

"Der Klang wird anmutiger, wenn er nicht durch den unangenehmen Schlag der Feder auf die Decke unterbrochen wird."

"Mit einer dünnen Feder erlangt das Spiel mehr Zartheit, sie macht das Instrument sanft und anmutig."

"Man soll die Saite nicht mit der Feder reißen, sondern leicht mit dem Ende derselbigen berühren. Je zarter man die Saite berührt, desto melodischer und schmeichelhafter wird der Klang."

#### **Leone:**

"Feder fest, um kräftige Töne zu spielen, sie sozusagen spielen lassen, um weichere Töne zu spielen."

"...die Feder muß elastisch sein, weder zu hart noch zu weich. Die Feder nicht spitzen, wenn sie ein wenig Fahne hat; sie ist gut um tiefere, weichere Töne zu spielen, wenn sie ein wenig abgestumpft ist."

#### **Denis:**

"Die Feder darf nicht zuviel, noch zuwenig gepresst werden."

#### **Corrette:**

"Wenn die Feder am Ende weich ist, macht sie angenehmere Töne."

"Man muß beachten, daß man, um schöne Töne zu erzeugen, mit dem Finger der linken Hand nicht auf den Bündlen, sondern in den Flächen die Saiten drückt."

"Man muß sich daran gewöhnen, daß man mit Zartheit spielt."

"Wenn (die Federn) benutzt werden, werden sie am Ende weich, doch das macht sie besser, um angenehme Töne zu machen."

#### **Bortolazzi:**

"Man hält das Blättchen mit gewisser Leichtigkeit zwischen Daumen und Zeigefinger, so daß man es immer in seiner Gewalt hat mit mehr oder weniger Stärke die Saiten anzuschlagen."

## Plektren und Saiten

### **Plektren:**

Die Schulen des 18. Jahrhunderts sprechen immer von einer Feder, als Anschlagsmittel. Es werden Federn vom Straußen oder Raben vorgeschlagen.

### **Corrette:**

"Straußen- oder Hühnerfeder"

### **Fouchetti:**

"Mandolinen mit Darmsaiten werden mit einem Plektrum aus Kirschbaumrinde (Vogelbeerbaum) gespielt. Federn sind schlecht für Darmsaiten".

### **Saiten:**

### **Fouchetti:**

"Saiten aus Darm, aber umspinnen, Saiten aus Seide klingen als Bässe gut. a'- und d'-Saiten aus Messing."

**Leone, Gervasio und Denis:** (kein Hinweis auf Saiten)

### **Corrette:**

"Für die e" verwendet man Gitarrensaiten, für die a' Cembalosaiten Nr. 5, für d' gelb, für g ganz umspinnen."

**Bortolazzi:** (vier einzelne Darmsaiten)

## Die Spieltechnik

Alle Autoren: die Anschlagsbewegung kommt aus dem Handgelenk.

### **Fouchetti:**

"Der Abschlag ist kräftiger als der Aufschlag".

Dieser Aussage kann entnommen werden, daß er alles mit geneigtem Plektrum spielt und beim Aufschlag nur eine Saite anschlägt. Er gibt genaue Regeln für die Federführung.

### **Leone:**

"Die Federschläge unbedingt so ausführen, wie sie mittels Zeichen angegeben sind. ... Bei der Mandoline müssen die Federschläge festgelegt sein."

(Der Abschlag): "Man braucht ihn, da er voll ist und eine schönere Klangfarbe erzeugt, um die einzelnen Noten zu zupfen".

(Der Aufschlag): "Der zweite Anschlag, der vom ersten abhängt...", "dieser nicht so weiche kommt dem ersten (Abschlag) zu Hilfe und wird nur gebraucht, wenn es die Geschwindigkeit erfordert."

Aus diesen Ausführungen ist zu entnehmen, daß er mit geneigtem Plektrum spielt, er vermeidet Aufschläge zur nächsthöheren Saite. Auch Leone gibt genaue Regeln für die Führung der Feder.

**Denis:**

"Beim Abschlag hält man das Blättchen etwas schräg nach unten, damit es beide Saiten berührt, der Abschlag klingt stärker als der Aufschlag".

"Beim Aufschlag berührt man nur eine Saite".

Geneigtes Plektrum mit genauen Regeln der Federführung. Denis vermeidet aufgrund des geneigten Plektrums Saitenübergänge im Aufschlag.

**Corrette:**

"Die Abschläge bringen leicht beide Saiten im Unisono zum Klingen".

"Die Aufschläge treffen manchmal nur eine Saite".

**Bortolazzi:**

"Mit der Petacca ... gibt man jede Note an, die man in der Regel herunterwärts anschlägt."

Alle Autoren spielen aus dem Handgelenk und alles mit geneigtem Plektrum. Hauptmerkmal der Technik ist die Lehre von zahlreichen Arpeggiotechniken.

**zu 3.) Die romantischen Vorbilder**

Wegen der Fülle der Schulwerke kann hier nur ein kleiner Auszug berücksichtigt werden. Eine genaue Analyse ist der Staatsarbeit von Gertrud Weyhofen (Wuppertal 1989) zu entnehmen.

**Die Tonbildung**

**Pietrapertosa (Frankreich 1891)**

"Musiker haben ihre (Mandolinen-) Technik entwickelt, ihre Klangfarbe erforscht, sie haben bewiesen, daß ihre Klangfarbe, obwohl "scharf" und "nasal" (er bezieht sich vorher auf diese Aussage von Berlioz), so doch auch süß einlullen und direkt zu Herzen gehen kann."

**Reinhold Vorpahl (Deutschland 1902)**

"Die Mandoline wird ja im allgemeinen von dem Standpunkt der höheren Musik als ein nicht vollkommenes Instrument angesehen, den Grund zu dieser Ansicht kann man hauptsächlich wohl darin suchen, daß der größte Teil der Spieler nicht weiß, wie er das Instrument zu behandeln hat. ... denn meistens hört man nur ein dünnes Zirp, Zirp und das berechtigt allerdings den Musiker, die Behauptung aufzustellen, die Mandoline sei kein Instrument.

Die Mandoline kann, richtig behandelt, ebenso ihren Standpunkt als musikalisches Instrument behaupten... Allerdings muß jedes Instrument im Rahmen seiner Leistungsfähigkeit bleiben, man darf auf der Mandoline nicht ein Beethoven-Konzert oder die Tannhäuser-Ouvertüre spielen wollen, ebensowenig, wie ein schwieriges Violinkonzert auf dem Kontrabaß."

**Huber**, (Schweiz 1903, Vorwort von Jos. Zuth)

"Hervorragende Fachleute suchen mit Erfolg das Instrument nach der Richtung hin zu verbessern, daß der harte Metallklang möglichst verschwindet..."

**Alberto Bracona**, (Deutschland 1913)

"Man soll lernen, die Feder so zu führen, daß man dieselbe beim Spielen nicht mehr hört, sondern nur einen fließenden, sanften und weichen Ton".

### **Plektrum**

Fast alle Autoren dieser Zeit empfehlen das Schildpattplektron, weisen aber auch darauf hin, daß es eine gewisse Stärke haben soll, um eine optimale Tonbildung zu erhalten.

**Reinhold Vorpahl:**

"Dieses Schildpattplättchen darf nicht, wie leider die Unsitte herrscht, weich und biegsam sein, sondern es muß vollständig fest sein, so daß es sich nur ganz wenig biegen läßt. Die weichen Platten sind zu verwerfen, denn der damit erzeugte Ton wird immer unangenehm und klimpernd sein".

Er sagt ferner, daß kein Plektron fertig zum Gebrauch ist, wenn man es kauft. Er gibt Anweisung, wie die Spitze mit Schmirgelpapier oval gefeilt wird: "Der abgeschliffene Teil des Plättchens auf einem Stücke harten Leder oder glatten Holz so lange polieren, bis derselbe blank und ohne jeden sichtbaren Riß oder irgendwelche Unebenheiten ist".

### **Saiten**

Bis in die Mitte unseres Jahrhunderts verwendete man runddrahtumspinnene g- und d'- Saiten sowie blanke a'- und e" - Saiten. Die Tonqualität der einzelnen Saitenpaare war sehr unterschiedlich. Besonders die a-Saite war sehr schwach und erzeugte einen sehr metallischen Klang. Erst durch Maria Hinterberger, eine Wiener Mandolinistin, wurde die Firma Dr. Thomastik in Wien um 1935 dazu angeregt, bandumspinnene Saiten für g - d' - a' anzufertigen, die e"-Saite wurde in ihrer Stärke erhöht. Diese Besaitung gewährleistete einen wesentlich höheren Tonausgleich aller Saiten.

### **Spieltechnik**

Die Spieltechnik der "romantischen Mandoline" ist geprägt vom Tremolo, das Tremolo ist Hauptspieltechnik und Hauptlernziel der Schulwerke. Die Aussagen zur Handhabung des Plektrums:

**Giuseppe Pettine** (Italien / USA 1906)

"Ich habe bemerkt, daß man die heutigen Mandolinisten in zwei Klassen einteilen kann:

1. Jene, welche beim Wechseln der Saite einen Niederstrich gebrauchen...  
Dieselben lassen den Picker bei jeder Gelegenheit über die Saiten gleiten.

2. Jene, welche abwechselnd Auf- und Niederstriche gebrauchen, ohne dabei auf den Wechsel der Saiten Obacht zu geben.

Erstere halten den Picker in einem scharfen Winkel und erfassen gewöhnlich nur eine Saite beim Aufstrich.

Zweitere halten ihn im rechten Winkel und meistens erfassen sie dabei zwei Saiten beim Auf- und Niederstrich.

Der vollendete Mandolinist muß imstande sein, in beiden Wegen zu spielen, je nachdem es eine Gruppe von Noten verlangt und je nachdem dieselben geschrieben sind."

Dies beschreibt die Situation der Technik des späten 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts. Die Analyse der Schulwerke ergab folgendes Bild: Ungefähr die Hälfte der Schulwerke kennt nur die Technik mit geneigtem Plektrum ( $45\frac{1}{2}$ ) und den damit verbundenen unregelmäßigen Wechselschlag (Vermeidung des Saitenwechsels im Aufschlag). Die Schulwerke, die den regelmäßigen Wechselschlag propagieren, gehen nicht auf die Plektrumstellung ein. Sie setzten das Pletrum im rechten Winkel ( $90\frac{1}{2}$ ) zur Decke als selbstverständlich voraus.

*Eveline Tonke*

### **Technik und Haltung der Neapolitanischen Mandoline** Haltung und Tonbildung <sup>1)</sup>

Die Bemühung bei jedem einzelnen Spieler muß darauf hinzielen, daß er sich mit dem Instrument wohlfühlt, da die Empfindung des körperlichen Wohlbehagens eine wichtige Voraussetzung zum Gelingen der musikalischen Wiedergabe, ist. Deshalb wird in den ersten Stunden daran gearbeitet, dem Schüler die für ihn günstigste Haltung zu finden, um entspannt und locker ein gutes Gefühl für sein Instrument zu finden, um die notwendige Spannung beim Musizieren einbringen zu können.

Wichtige Kriterien für eine günstige Haltung sind:

- eine gerade Sitzhaltung auf dem vorderen Drittel der Sitzfläche des Stuhls
- die Schultern sollten gerade und entspannt sein
- die Mandoline sollte etwa in der Körpermitte gehalten werden
- die Hände sollten zum Festhalten der Mandoline nicht benötigt werden

Gegebenenfalls wird zur Unterstützung des sicheren Haltens ein Leder- oder Schaumstofftuch benutzt und, um eine bequeme Höhe zu erreichen, eine Fußbank.

Bei der Tonbildung sind verschiedene Kriterien zu beachten:

- das Material (wie Saiten und Plektrum <sup>2)</sup>)
- die Anschlagstechnik
- die Schulung des Gehörs

Die kurzen Versuche während des Symposiums haben gezeigt, daß die unterschiedlichen Materialien und Stärken des Plektrums in erster Linie unterschiedliche Klangfarben bieten, die sinnvoll musikalisch einzusetzen dem Spieler obliegt. Festzustellen war, daß eine gewisse Stärke und Flexibilität des Plektrums vorhanden sein muß, um einen klaren, formbaren Ton erzeugen zu können. Es gilt, das Ohr des Schülers dahingehend zu schulen, die unterschiedlichen Tonqualitäten und Klangfarben heraushören zu können, um sie dann gezielt einsetzen zu können.

-----

1) Kooreferat zum Beitrag von Marga Wilden-Hüsgen.

2) Material vgl. ebd.

Von größerer Bedeutung für die Tonqualität scheint mir die Anschlagstechnik zu sein. Hier gehe ich von dem Spiel aus dem Handgelenk aus. So kann die Kraft auf die das Plektrum haltenden Finger konzentriert werden, während die übrigen Muskeln des Armes und der Schulter weitgehend locker funktionieren können. Dadurch ist eine direkte, flexible Tongebung möglich. Bei großen Bewegungen wie bei mehrsaitigem Tremolo ist natürlich eine größere Anspannung der Armmuskulatur nötig als bei einsaitigem Spiel.

Es gibt die Möglichkeit mit geneigtem Plektrum (45° zur Decke) und mit gerade gestelltem Plektrum (90° zur Decke) zu spielen. Beide Techniken muß der Spieler beherrschen, um die zahlreichen musikalischen Möglichkeiten und unterschiedlichen Spieltechniken wie Tremolo, Arpeggien u.ä. ausschöpfen zu können.

Ich gehe bei beiden Techniken (geneigt und gerade) von einer Parallelführung des Plektrums zur Saite aus, um die Geräuschbildung bei der Tongebung möglichst gering zu halten. <sup>3)</sup>

Für all das Gesagte scheint es mir außerordentlich wichtig, die Geschmacksbildung des Schülers zu fördern und sein Ohr für die Wahrnehmung von unterschiedlichen Tonqualitäten und die verschiedenen Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung eines Werkes zu schulen. Das sollte für jeden Ausbilder für das Instrument Mandoline ebenso selbstverständlich sein wie bei allen Instrumentengruppen.

-----

3) Spieltechniken vgl den Beitrag von Marga Wilden-Hüsgen.

*Herta Habersam-Wenghofer*

### **Die Methode des Mandolinenunterrichts von Prof. Vinzenz Hladky**

Es wäre verfehlt, von einer "Mandolinschule" im Zusammenhang mit der Unterrichtsmethode meines verehrten Lehrers Vinzenz Hladky zu sprechen. Der Unterricht war auf den jeweiligen Schüler individuell abgestimmt und ging auf dessen Intentionen ein. Natürlich gab es aber ein Konzept und Regeln, an die man sich im Unterricht halten mußte, um vor den strengen Augen und Ohren des Lehrers bestehen zu können.

Schon in jungen Jahren war Hladky zur Musik gekommen, sie wurde ihm sozusagen in die Wiege gelegt. Sowohl sein Vater als auch seine Mutter waren mit Musik verbunden. Noch heute werden Werke von Vinzenz Hladky sen. von Zitherensembles gerne gespielt. Durch seine Eltern lernte Hladky die Mandolinenmusik kennen, so wie sie seinerzeit von den Pionieren in diesem Zeitraum - Hladky wurde 1900 geboren - gespielt wurde.

Hladky war von Musik so angetan, daß er sie zu seinem Beruf machte. Er wurde Cellist. Ich möchte seinen Werdegang gar nicht näher aufzeichnen, dies kann man in jeder Biographie nachlesen. Seine Liebe aber galt der Mandoline, diesem ach so vernachlässigten Instrument, auf dem man in der Nachkriegszeit hauptsächlich volkstümliche Musik spielte und das man so leicht schultern und in den Wald mitnehmen konnte.

In mühevoller und teilweise auch sehr kostspieliger Arbeit hat Hladky Literatur für die Mandoline ausgegraben, die so gar nichts mehr mit Volksmusik und Wandervogeltum zu tun hatte. Wegen dieser Arbeit wurde er oft schief angesehen und teilweise auch angefeindet, er ließ sich aber nicht beirren und ging zielstrebig seinen Weg, der Mandoline das ihr zukommende Ansehen zu verschaffen, weiter.

Hand in Hand mit diesem Wechsel in der Literatur ging auch die Entwicklung der Spieltechnik. Es war einfach notwendig, für die oftmals sehr aufwendigen Sechzehntelfiguren in der klassischen Literatur, mehr Spielfreiheit und mehr Lockerheit im Handgelenk zu entwickeln, um dieser Musik gerecht zu werden.

Ich möchte nun ein wenig über die Spieltechnik, die Hladky seinen Schülern vermittelte, berichten.

Die Hauptangelpunkte der Spieltechnik sind die Bewegungsfreiheit der Hände, die Geschmeidigkeit der Gelenke, die Kraft beim Greifen in der linken Hand und die Einfühlsamkeit beim Spiel in der rechten Hand.

Um einen guten Sitz der Mandoline zu garantieren, wird der rechte Oberschenkel erhöht, sei es durch Überschlagen der Beine oder - wie es von Hladky immer empfohlen und auch gerne gesehen wurde - durch die Verwendung eines Fußschemels. Auf den erhöhten Oberschenkel wird das Instrument plaziert und in einem derartigen Winkel gehalten, daß die Schnecke des Instrumentes etwa in der Höhe der linken Schulter ist.

Etwa in der Hälfte des Unterarms der rechten Hand liegt das Instrument an diesem auf und sichert so die richtige Position der rechten Hand. Das Handgelenk der rechten Hand ist stark gebogen, sodaß man zwischen Decke des Instrumentes und Handgelenk leicht 4 Finger einer Hand unterbringen kann. Mag sein, daß diese Haltung, die lockere Schläge garantiert, ein Erbe des Cellos ist, da mich diese Schlagtechnik an die Bogenführung auf diesem Instrument erinnert. Die Mandoline wird mit einem Schildpattplektron angeschlagen, dieses Plektron ist weitgehend elastisch, ohne nachgiebig zu sein. Für die verschiedenen Instrumente der Familie - Mandoline, Mandola, Liuto - gibt es auch verschieden starke Plektren, da ja die unterschiedlich starken Saiten nach diesem Unterschied verlangen. Die Finger der linken Hand werden leicht schräg aufgesetzt. Wichtig ist, daß die Finger exakt dort aufsetzen, wo sie hinsollen und auch mit dem nötigen Kraftaufwand aufgesetzt werden, da sonst der klare, saubere Ton nicht zustande kommen kann, wenn ein Spieler zaghaft die Saiten streichelt.

Um das Instrument nicht extra festhalten zu müssen - dazu wäre auch keine Hand mehr frei - es aber zuweilen vorkommt, daß die Instrumente bei rutschiger Kleidung nicht fest am Oberschenkel aufliegen, wird ein Stück Schaumgummi dem Instrument unterlegt, der aber keinesfalls dazu dienen soll, das Instrument höher zu stellen, sondern lediglich als "Antirutschmittel" gedacht ist.

So vorbereitet, begann der Unterricht, den Hladky mit Schlagübungen begann.

Das richtige Schlagen ist auch in meinen Augen ein besonders wichtiger Punkt. Die beste Fingerfertigkeit in der linken Hand kann nicht wirklich wirksam werden, wenn mit der rechten Hand nur beiläufig die Saiten in Schwingung versetzt werden. Wie schon oben erwähnt, soll natürlich auch die Treffsicherheit der linken Hand nicht vernachlässigt werden, wie eben überhaupt, wie so oft im Leben, nur ein perfektes Zusammenarbeiten - hier der beiden Hände - wirklich gute Erfolge liefern kann.

Hladky hatte während seiner Tätigkeit als Lehrer an der Akademie (heute Hochschule) für Musik und Darstellende Kunst in Wien immer ein Ensemble geleitet, welches sich aus Schülern und auch Absolventen der Akademie zusammensetzte und welches über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt war. Besonders geschätzt wurde der homogene Klang unserer Gruppe. Dieser wurde natürlich dadurch erreicht, daß wir alle denselben Lehrer hatten und daher auch alle denselben Stil beim Spielen hatten, es lag auch daran, daß wir alle Instrumente vom selben Instrumentenbauer hatten. Wir spielten nahezu ausnahmslos auf der "Hladky-Calace". Es ist müßig, über den Instrumentenbauer Calace Worte zu verlieren, dieser ist jedem bekannt. In Zusammenarbeit mit diesem berühmten Mann hatte Hladky eine Mandoline kreiert, die die Elemente von ausgezeichneten Schul- und hochwertigen Konzertinstrumenten vereinigte. So war gewährleistet, daß die Schüler schon bald, nachdem sie sich entschlossen hatten dem Instrument treu zu bleiben, auf einem ausgesprochen guten Instrument musizieren konnten. Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß mein Vater - ein Beamter des gehobenen Justizdienstes - für jedes unserer Instrumente (auch meine Schwester hat bei Hladky gelernt) ein Monatsgehalt aufwenden mußte. Schon allein diese Tatsache informiert ein wenig über die Qualität der Instrumente. Als Besaitung wurden Edeldahlsaiten von Thomastik (schwarz) verwendet.

Der Unterricht bei Hladky gestaltete sich abwechslungsreich und arbeitsintensiv. Nachdem man die Schlagübungen erfolgreich hinter sich gebracht hatte, kamen Tonleitern und Etüden. Hladky unterrichtete mit Max Adler Tonleitern und mit Seybold Violinetüden. Wenn der nötige Könnensstand erreicht war, wurden weitere Violinetüden, Kreutzer und Fiorillo, gespielt. Von dem Moment an, wo es möglich war, wurden Vortragsstücke in den Unterricht eingebunden.

Dies war natürlich für jeden Schüler der heißersehnte Moment, konnte man doch endlich zeigen, daß man auch etwas anderes spielen konnte als die lästigen Tonleitern. Aber - ganz so leicht war es auch nicht. Hladky bemühte sich, Schülern die Vortragsstücke nahezubringen, ein "Notenfressen" war nicht nach seinem Sinn. Allerdings wird jeder zugeben, daß man ein Stück, welches man versteht und das man nicht nur "liest" auch besser interpretieren kann.

Hladky unterrichtete als Professor an der Akademie. Natürlich war eine Aufnahmeprüfung notwendig, um an die Hochschule zu kommen. Hladky unterrichtete die "Nachwuchshörer" in seiner Wohnung auf sein eigenes Risiko. Nach etwa 1 1/2 Jahren - je nachdem, wie begabt und rasch der Schüler war - war es möglich, die Aufnahmeprüfung an die Akademie zu machen und als Hörer des Sonderlehrgangs C ein vierjähriges Studium zu absolvieren. Ich selbst habe mit knapp acht Jahren das Studium an der Hochschule begonnen - heute wäre dies aufgrund der Altersklausel nicht mehr möglich.

Hladky hat von seinen Schülern viel verlangt - er hat ihnen aber auch sehr viel gegeben. Er selbst hat wegen seines Berufes - vielleicht kann man auch sagen, wegen der Berufung - oft ein Lächeln von Kollegen einstecken müssen, die "ernstzunehmende" Instrumente an der Akademie unterrichteten. Unverzagt ist er seinen Weg gegangen und hat dabei Weltruhm erlangt. Nicht umsonst sind Schüler und Studenten aus Japan, Amerika, Australien und vielen europäischen Ländern zu ihm gekommen. Dies zeigt mir, daß der Weg, den er eingeschlagen hat, der richtige war und ich selbst bemühe mich, in seinem Sinn sein Werk fortzusetzen.



*Erhard Fietz*

**Zur "Weimarer Methodik für Mandoline" von Erich Repke  
(Unterarm-Spielweise)**

Erich Repke wurde 1902 in Rathenow geboren. Er lernte den Beruf des Brillenmachers und sammelte dabei u.a. Kenntnisse im Umgang mit Schildpatt. Er spielte Geige und Mandoline. Wohl nach 1920 machte er in Berlin Bekanntschaft mit Prof. Goby Eberhardt, Violine (1852 - 1926), der Spielvorgänge als "natürliche Bewegungsfunktionen" untersuchte und an der wissenschaftlichen Grundlage zur Vermeidung bzw. Behebung von Spielschädigungen arbeitete (u.a. Bedeutung der Winkel- und Hebelfunktionen im Bewegungsapparat und der zugeordneten Muskulatur). Repke übertrug diese grundsätzlichen Erkenntnisse auf das Mandolinenspiel. <sup>1)</sup>

1951-1955 war Repke Dozent für Mandoline, nach Begründung des Hauptfachstudiums für Mandoline, Zither, Gitarre, Akkordeon erstmals für Deutschland an der Hochschule für Musik Weimar, später Lehrer an Musikhochschulen.

Die wichtigsten Aspekte seiner Unterrichtsmethode sollen hier vorgestellt werden.:

**Methodisches Ziel:**

Ausgehend von den natürlichen Bewegungsfunktionen des Körpers einen tragfähigen, abstufungsreichen, geräuscharmen (runden, vollen) Mandolinenklang zu erzeugen (Analog: klangliche Entwicklung für Streicher, Bläser, Tasteninstrumente).

**Haltung:**

Drei-Punkte-Einlagerung des Instrumentes in den Körper:

(1) linker erhöhter Oberschenkel, (2) Brustbein/Oberkörper aus dem Hüftgelenk nach vorn geneigt, Sitz auf der vorderen Stuhlbank, Körpergewicht in den Füßen spürbar, (3) rechter Unterarm, in Nähe des Saitenhalters auf dem Instrument aufliegend, für Spielvorgänge frei beweglich, Tendenz leicht nach links unten zur Körpermitte.

Linke Hand: wenig Abweichungen in den neueren Spielmethoden, nicht mit Haltungsdingen betraut.

**Plektrum nebst Haltung:**

z. Zt. nach Möglichkeit noch Schildpatt, eigene Nacharbeitung wichtig, kantenfreie, glänzende Spitze, Stütze ca. 0,8 mm, individuelle Abweichungen möglich, auch in der Größe, keinesfalls zu weich (klatschend), Härte erzeugt stumpfen Ton.

-----  
1) in: "Das Mandolinenorchester" 4/1935.

Einlagerung des Plättchens in die geschlossene (nicht gepreßte!) Hand; Finger nach dem Handinneren gekrümmt, treppenförmig aufsteigend aneinandergereiht, kleine Finger anliegend aufgestellt.

Auflegen des Plättchens auf den Winkel zwischen 1. u. 2. Glied des Zeigefingers, darunterlegen des entspannten Daumens, der leicht zur Plättchenspitze gerollt wird. "Lockere Geschlossenheit" des Haltungs- und Spielapparates, kein Neigen oder Eindrehen des Plättchens.

#### **Tonerzeugung (rechte Hand):**

Ausgehend von der natürlichen Fallbewegung des Unterarms, Vorstellung des Vorbeigleitens an der Saitenoberfläche, senkrecht zur Decke, parallel zu den Saiten. Zusammenwirken der Muskelpartien des Körpers ohne hemmende Unterbrechung (etwa ohne Festhalten des Instrumentes), gesteuerte, zielgerichtete Bewegung, Kontrolle durch das Ohr.

#### **Abwärtsschlag:**

Aus einer vorbereiteten Bewegung, die schräg oberhalb der Saite beginnt, berührt die Plättchenspitze im tiefsten Punkt der Bewegungsphase die Saiten und kehrt in kleinem Bogen zur Ausgangsstellung zurück (ohne Anlegen). Führungsfunktion des kleinen Fingers (Tastsinn der Fingerspitze).

#### **Tremolo:**

Eigenständige Anschlagsart, Vorstellung einer gleichmäßigen, raschen, federnden Plättchenbewegung auf engstem Raum, ausgehend von der Oberarmmuskulatur (Wechselspiel von Beugen und Strecken). Funktion der kleinen Finger als Stützfinger. Grundlage für die Ausführung mancher Verzierungen.

#### **Wechselschlag:**

Auflösung des Tremolovorgangs zu einer Folge von Ab- und Aufschlägen (mit Treffen beider Saiten), parallel zur Decke des Instrumentes; der kleine Finger unterstützt als Gleitfinger, eingeleitet durch die vorbereitende Bewegung.

Die genannten Bewegungen können für beabsichtigte Klangveränderungen weitgehend abgewandelt werden. Die Anwendung einer praktizierten Spielmethode ist nicht als abgeschlossen dazustellen, vielmehr ist sie für Entwicklungen offen und auch in Abhängigkeit vom Körperbau und den musikalischen Vorstellungen des jeweiligen Spielers zu sehen.

*Jens Wagner*

## Hinweise zu einer Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten

*Mit seinem ganzen Körper drückt der Mensch sich aus, teilt sich mit: diese Sprache ist die natürlichste, die ursprünglichste und die wesentlichste.*

*van Lysebeth*

Um ein Spiel in Bewegung zu erlernen, sollte man nicht nur an ein möglichst ungestörtes Funktionieren des Spielapparates der Hände und Arme denken, sondern vielmehr den ganzen Körper von seinem Schwerpunkt aus einbeziehen. Voraussetzung für den ganzen Körper einbeziehende Bewegungsformen ist zunächst eine Optimierung der Grundhaltung, die sich aus folgenden Punkten definiert:

- a) Mensch
- b) Instrument
- c) Musik
- d) Hilfsmittel

Um eine den individuellen Bedürfnissen entsprechende Haltung zu entwickeln, sind diese Punkte in Verbindung zu bringen und abzuwägen.

### a) Der Mensch im Stehen und Sitzen

Ausgehend von der menschlichen Physiologie, die sich insbesondere durch die Fähigkeit zum aufrechten Gang charakterisiert, steht für das Entwickeln einer eigenen Haltungs- und Bewegungsform das Erfahren des natürlichen Stehens und Sitzens ohne Instrument an erster Stelle. Im Stehen trägt das bewegliche Fundament der Fuß-, Knie- und Hüftgelenke den Rumpf. Diese Beweglichkeit kann durch die Vorstellung eines "Sitzens im Stehen" bewußt gemacht werden. Es ist zu vermeiden, daß die Kniegelenke "einrasten" und damit der Körper zwar in eine aufrechte, aber doch starre und bewegungsblockierende Haltung zwingen. Vielmehr sollte sich das Gewicht nach unten verlagern, wobei die Kniegelenke nachgeben und leicht gebeugt werden. So befindet sich der Körperschwerpunkt in der Mitte des Bauchraumes, der Rumpf bleibt beweglich und anpassungsfähig. Eine gedachte Linie der Körperachse verbindet das Zentrum des Ohrs mit Schulter, Hüfte und Fuß. Diese Punkte stehen in Beziehung zueinander und beeinflussen sich gegenseitig. Verändert sich zum Beispiel die Lage der Hüfte zur Achsenlinie, so wird auch die Schulterpartie als Folge eines Ausbalancierens ihre Lage verändern. Stehen die Punkte übereinander, ist eine stabile, aber auch dynamische Statik gegeben (Abb. 1).

Ist im Stehen eine gute Balance fast von selbst vorhanden, ändert sich dies schon beträchtlich im Sitzen. Das bewegliche Fundament der Fuß- und Kniegelenke kann nicht mehr zum Ausbalancieren genutzt werden. Das Fundament bildet im Sitzen jetzt das Becken in Verbindung mit den Hüftgelenken. Der Schwerpunkt verlagert sich nach hinten, eine aktive

Spannung der unteren Rücken- und Beckenmuskulatur ist notwendig, um die günstige Statik, wie sie im Stehen bestand, zu erhalten (Abb. 2). Diese Anpassung ist natürlich auf Dauer anstrengend, sofern sie nicht durch Bewegung abgelöst wird.



Abb.1

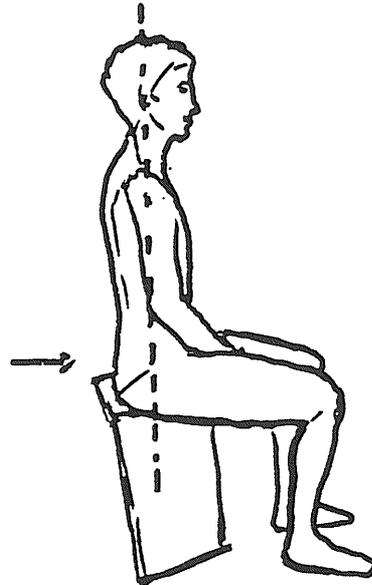


Abb.2

Eine individuelle Höhenanpassung des Sitzmöbels ist Bedingung für eine gute Statik des Rumpfes. Die Höhe des Stuhls sollte sich nach der Länge der Unterschenkel richten, sodaß sich diese ungefähr in einem Winkel von 90 Grad zu den Oberschenkeln befinden. Entspricht der Abstand der Kniegelenke dem der Hüftgelenke, so ist die größtmögliche Beweglichkeit der Becken-/Hüftgelenkverbindung erreicht. Diesen Abstand kann man durch die eigenen nebeneinandergehaltenen Fäuste, zwischen den Knien plaziert, bestimmen (Abb. 3). Wird der Abstand der Kniegelenke erweitert oder ein Bein nach hinten mit der Fußspitze aufgesetzt, ist die Beweglichkeit des Beckens und des unteren Rückens entsprechend erschwert bzw. eingeschränkt (Abb. 4). Als Ausgangs- und Entlastungshaltung ist das Sitzen auf beiden Sitzknochen zu bevorzugen; aus dieser Position können vielfältige Bewegungen wie Kipp- und Rollbewegungen ausgeführt werden.

Voraussetzung für dieses Sitzen ist eine nicht zu weiche, aber auch nicht zu harte, ebene Sitzfläche. Ist die Stuhlhöhe niedriger als die Länge der Unterschenkel, wird das Becken und die untere Wirbelsäule zu einer Verlagerung nach hinten gezwungen; ein Aufrichten kostet noch mehr Gegenspannung. Auch bei nur einem höhergestellten Bein (Fußbankhaltung)

entsteht diese Wirkung. Zusätzlich versucht der Körper diese einseitige Erhöhung mit dem Verlagern des Gewichtes auf nur ein Sitzbein und dem seitlichen Ausweichen des gesamten Rumpfes auszugleichen. Eine zu hohe Sitzfläche senkt die Höhe der Oberschenkel, das Becken kippt nach vorn und das Körpergewicht wird nun mehr auf die Beine übertragen, wobei die Beweglichkeit der Hüftgelenk-/Beckenverbindung reduziert wird. Die Statik nähert sich mit zunehmender Sitzhöhe der des Stehens an (Stehsitzen). Eine hohe oder niedrige Sitzposition beeinflusst also nicht nur die Höhe der Beine und damit die Auflagehöhe des Instrumentes, sondern auch die Spannung, Beweglichkeit und Statik des ganzen Körpers.

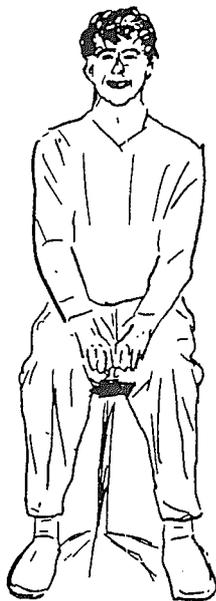


Abb.3



Abb.4



Abb.5

#### b) Instrument und Spieler

Ist einmal das natürliche Stehen und Sitzen erlernt, sollte im Idealfall ein in Größe, Form und Klang dem Spieler entsprechendes Instrument ausgewählt werden. Da in Stehhaltungen eine Auflage des Instrumentes auf den Beinen nicht gegeben ist, kann ein zu großes oder zu kleines Instrument besser angepaßt werden (abhängig natürlich von den verwendeten Hilfsmitteln wie zum Beispiel bei der Bandhaltung).

Anders sieht es bei den Sitzhaltungen aus, wo, abhängig von der Auflage auf dem linken oder rechten Bein, die Größe der Mandoline entscheidend zu einer guten Haltung beitragen kann. So sind häufig bei Menschen mit langem Oberkörper die Instrumente mit großem Korpus besser geeignet. Die Höherstellung des linken Beins mit Hilfe der Fußbank bringt ein kleines Instrument zumeist nicht auf die gewünschte Spielhöhe (Höhenposition des Instrumentes beim Spielen). Andererseits können etwas kleinere Mandolinen manche Haltungen erleichtern, wie zum Beispiel Sitzhaltungen mit der Auflage des Instrumentes auf dem rechten Bein, bei denen eher das Problem einer zu hohen Spielhöhe auftaucht.

c) Musik und Anpassung der Mandoline

Die Ansprüche an die Mandolinenhaltung stehen in engem Zusammenhang mit der Musik, die man spielen möchte. Ein Mandolinist, der überwiegend in der 1./2. Lage spielt und nur bestimmte Anschlagsarten verwendet, benötigt unter Umständen eine andere Haltung als ein Spieler, der das gesamte Griffbrett ausnutzt und vielfältige Anschlagsarten gebraucht. Was aber beide verbindet, ist die Forderung nach einer ausreichenden Stabilität des Instrumentes ohne aktive Haltearbeit der Hände und Arme. Ist diese Forderung erfüllt, wird nicht nur die erstrebte Bewegungsfreiheit des Spielapparates gewährleistet, sondern auch die Beweglichkeit des ganzen Körpers begünstigt. Ich möchte mich im Folgenden mit Kriterien zum Finden einer Grundhaltung beschäftigen, die den Spieler betreffen, der alle Techniken der klassischen Mandolinliteratur verwendet, d.h. das gesamte Griffbrett und verschiedenste Anschlagsarten nutzt. Ausgehend von der natürlichen Steh- bzw. Sitzhaltung möchte ich einen wichtigen Grundatz zum Finden der individuellen Grundhaltung herausstellen: Das Instrument sollte sich in seiner Position dem Spieler anpassen und nicht umgekehrt.

Zum Bestimmen der Höhenposition der Mandoline und der sich daraus ergebenden Spielhöhe dient als Orientierung das Griffbrett, genauer gesagt die ungefähre Mitte des ausgenutzten Spielbereichs zwischen Sattel und Korpusansatz. Die linke Hand sollte diesen Bereich ohne Anstrengung und ohne Aufgeben der aufrechten Körperhaltung, allein durch Anwinkeln des Arms im Ellbogengelenk erreichen (Abb. 5). Abbildung 6 zeigt eine zu niedrige Anpassung, Abbildung 7 die Korrektur.



Abb.6



Abb.7

Beim Angleichen des Instrumentes an die rechte Hand sollte ein Mitdrehen des Rumpfes vermieden werden. Fernando Sor hat dieses Problem auch bei der Gitarrenhaltung erkannt und löst es durch Heranbringen der Gitarre zum

rechten Arm. Durch Schrägstellen des Instruments zur Achse A/B (Abb.8) kann die Korpuskante vom rechten Arm ohne Verdrehen des Rumpfes überwunden werden - durchaus übertragbar auf die Mandolinenhaltung.

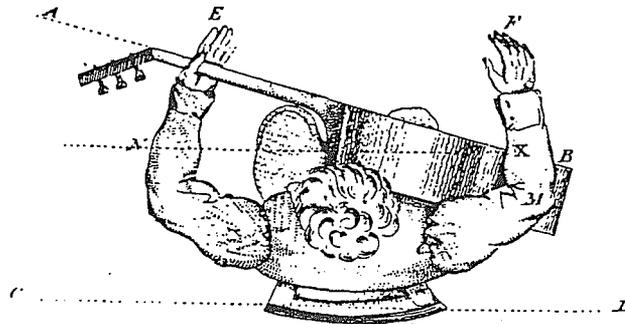


Abb.8

Zwar entfernt sich bei dieser Anpassung das Griffbrett vom Körper, was aber durch das Vorbringen des linken Arms ausgeglichen werden kann. Diese Armstellung begünstigt zudem eine "gewichtige", passive Kraftübertragung - das Eigengewicht des linken Arms wirkt direkt über die gebeugten Fingergelenke und das fixierte Handgelenk auf das Griffbrett (Abb.9).



Abb.9.



Abb.10

Mit der Armhaltung von Abbildung 10 würde man diese Gewichtübertragung nur durch aktives Zurückziehen des Arms erreichen, was häufig auch mit einem Anheben der Schulter einhergeht.

Dem linken Spielapparat stehen außerdem der größere Aktionsraum und damit auch mehr Bewegungsmöglichkeiten zur Verfügung im Vergleich zu dem räumlich enger bergrenzten Anschlagsbereich der rechten Hand. Die Belastung einer etwas weiteren Entfernung des Griffbretts vom Körper kann durch diese Bewegungsmöglichkeiten aufgefangen werden (Bewegungen mit ihren Spannungs- und Entspannungsphasen stellen eine geringe statische Belastung dar).

Als Maßstab für eine Mittenanpassung (Angleichen der Instrumentenposition an die Körperlängsachse) der Mandoline an den Körper dient das Höhenverhältnis beider Ellbogengelenke zueinander. Befinden sich die linke Hand in der Mitte des Griffbretts und die rechte Hand im Anschlagsbereich, so sollten sich bei einer ausgewogenen Grundhaltung die Ellbogen auf gleicher Höhe befinden (Abb. 7). Gleichzeitig wird durch diese Grundhaltung eine Rechts- bzw. Linksneigung der Wirbelsäule vermieden. Der Winkel der Oberarme zum Körper sollte einer Mittelstellung entsprechen, d.h. die Mitte zwischen hängenden und maximal angehobenen Armen.

#### d) Hilfsmittel

Bei der Auswahl der benötigten Hilfsmittel, die letztendlich eine individuelle Anpassung ermöglichen, sollte man auf die wirkliche Effektivität achten, so zum Beispiel, ob eine dem Körper entsprechende Spielhöhe erreicht werden kann, die Stabilität auch ohne Haltearbeit der Arme besteht und die natürliche Körperhaltung erhalten werden kann. Die Bereitschaft, verschiedene Hilfsmittel auszuprobieren und auch zu kombinieren, erscheint mir besonders wichtig für das Entwickeln einer eigenen Grundhaltung und von verschiedenen Bewegungsformen. Ich möchte von den zahlreichen Haltungsmöglichkeiten eine Variante hervorheben, die mir besonders gut zum Erfahren von verschiedenen Bewegungsformen im Stehen und Sitzen geeignet scheint. Es handelt sich dabei um die Haltung mit dem traditionellen Band in Verbindung mit dem von mir entwickelten "Stabilizer" (ein stufenlos verstellbares Haltebändchen zur zusätzlichen Stabilisierung der Mandoline) (Abb. 11).

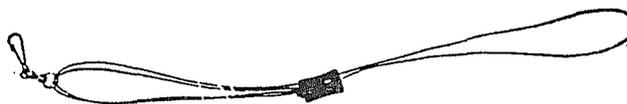


Abb.11

Ist das Mandolinenband gut eingestellt (bei einer Führung des Bandes dicht am Hals vermeidet man, im Gegensatz zum Aufliegen auf der Schulter, eine Instabilität der Mandoline bei Bewegungen des linken Schulter-/Armkomplexes, z.B. Lagenwechseln, Abb. 7) und die Schrägstellung (zur Achse A/B bei Sor, Abb. 8) der Mandoline durch den "Stabilizer" fixiert (Abb. 12), so sind eine stabile Stehhaltung (Abb. 12 - 14) und Sitzhaltung (Abb. 15) möglich. Rutschfeste Unterlagen wie zum Beispiel ein Schaumstoff- oder Ledertuch zwischen Instrument und Körper plaziert sowie die verwendete Fußbank bei Sitzhaltungen machen eine Haltearbeit der Arme überflüssig.



Abb.12



Abb.13



Abb.14

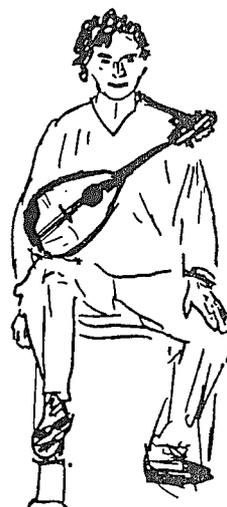


Abb.15

Ausgehend von einer natürlichen Steh- bzw. Sitzhaltung und einer ausgewogenen, daran orientierten Grundhaltung mit Instrument, möchte ich nun auf Bewegungsmöglichkeiten des Körpers eingehen, die das Mandolinenspiel sowohl technisch erleichternd unterstützen als auch die künstlerische Aussagekraft beim Spielen erhöhen. Ich beschränke mich auf die Beschreibung und Wirkung von Bewegungen, die scheinbar zunächst nichts mit den Bewegungsabläufen des Spielapparates der Arme und Hände zu tun haben.

### Vom Großen zum Kleinen

Der menschliche Körper ist in seiner Struktur auf vielfältige Bewegungsmöglichkeiten ausgerichtet: von der kraftvollen Spring- oder Laufbewegung zu Feinstbewegungen der Fingerspitzen. Große Muskelgruppen befinden sich im Zentrum des Rumpfes, wie zum Beispiel Bauch- und Rückenmuskeln. Zur Peripherie (d.h. nach außen, zu Armen und Beinen hin) verkleinern und verfeinern sich Muskeln und deren Bewegungsmöglichkeiten. Die kraftvolle Bewegung des Zwerchfells pflanzt sich vom Zentrum bis in die Außenbereiche des Körpers mit einer zunehmend kleiner werdenden Intensität fort (dennoch überall fühlbar als Spannung und Entspannung beim Ein- und Ausatmen). Eine bewußte Steuerung der Bewegungsenergie großer Muskelgruppen ist beim Erlernen von ökonomischen Bewegungsformen beim Mandolinenspiel von größtem Nutzen. Das Kraftpotential großer Muskeln kann so auf feiner, aber nicht kraftvoller arbeitende Muskeln übertragen werden.

### Homolog, homolateral, diagonal

Die Unterscheidung von drei verschiedenen Bewegungsformen erleichtert die Analyse und Bewertung von Bewegungsabläufen:

- 1) Die homologe Bewegung - der gesamte Körper bewegt sich als eine Einheit durch eine plötzliche Spannung mit folgender Entspannung, z.B. beim Hüpfen aus der Hocke ("Froschbewegung").
- 2) Die homolaterale Bewegung - eine Körperseite bewegt sich als eine Einheit gleichzeitig im Wechsel mit der anderen, z.B. beim Krabbeln auf dem Boden ("Kamelbewegung"), wobei linkes Bein/linker Arm und rechtes Bein/rechter Arm im Wechsel die Bewegung ausführen.
- 3) Die diagonale Bewegung - ein Teil des Körpers bewegt sich zusammen mit der diagonal gegenüberliegenden Seite gleichzeitig im Wechsel mit der entsprechenden, entgegengesetzten Körperpartie, z.B. beim "Baby-Krabbeln" auf dem Boden, wobei sich linkes Bein/rechter Arm mit rechtem Bein/linken Arm in der Bewegung abwechseln.

Die drei Bewegungsformen unterscheiden sich voneinander durch den für ihre Ausführung benötigten Kraftaufwand und ihren Bewegungscharakter. So sind homologe und homolaterale Bewegungen sehr kraftvoll, da sie für kurze Zeit den gesamten Körper bzw. eine Körperseite mobilisieren und dadurch gewichtig wirken. Diagonale Bewegungen sind kraftsparender, da nur immer ein Teil des Körpers mobilisiert wird, während der andere Teil entspannt. Spannungs- und Entspannungsphasen gehen fließend ineinander über, wodurch diese Art der Bewegung auch über einen längeren Zeitraum ohne Ermüdung ausführbar ist. Der Charakter diagonalen Bewegungen ist weich und fließend. Alle drei Bewegungsformen, auch in Kombination miteinander, sind beim Mandolinspiel anwendbar. Die charakteristischen Merkmale der drei Formen bewirken bei einem Spiel in und aus der Bewegung unterschiedliche Ausdrucksergebnisse.

### Bewegungen in der Stehhaltung

Beinbewegungen und -stellungen beeinflussen im Stehen die Statik des gesamten Körpers und erzeugen unterschiedliche Körperspannungen. Im Stehen kann man besonders gut das elementare Körpergefühl von schwer und leicht erfahren. Ein Schweregefühl wird empfunden, wenn die Schwerkraft stärker auf den Körper bzw. einzelne Teile wirkt. Dies geschieht immer dann, wenn aus einer ausbalancierten Stellung heraus sich der gesamte Körper oder auch nur Körperteile dem Boden nähern. Ein Nachgeben bzw. Beugen der Kniegelenke macht den Körper schwerer, ein Strecken leichter (Abb. 16/17). Das Spielen von schweren Noten bzw. Taktzeiten kann durch die Beugebewegung der Knie auf natürliche und ungezwungene Weise erreicht werden. Man gebe in den Knien nach und schlage auf dem tiefsten Punkt der Bewegung eine leere Saite an; dann den gleichen Ton ohne die Beugebewegung. Die unterschiedliche Qualität des Tones mit und ohne Kniebewegung wird sofort hörbar sein. Eine Folge von schweren und leichten Tönen entsteht bei einer kontinuierlichen Beuge- und

Streckbewegung, wobei der schwere Ton beim Anschlag in der tiefen, gebeugten Position entsteht, der leichte Ton beim Anschlag in der hohen Position bzw. Streckphase.



Abb.16

Abb.17

Abb.18

Abb.19

Diese Beuge-Streckbewegung ist sehr kraftvoll, aber auch, als homologe Bewegungsform, kraftraubend, wenn sie über einen längeren Zeitraum ausgeführt wird. Verteilt man das Beugen und Strecken auf beide Beine im Wechsel, so entsteht zumeist eine diagonale Bewegungsform, d.h. der Körper balanciert die einseitig veränderte Statik aus (Abb. 18/19); belastet und beugt man z.B. das rechte Knie, so gleicht die linke Körperseite aus (Abb. 18, gedachte Linie rechtes Knie/linke Schulter). An dieser Ausgleichsbewegung sind im wesentlichen auch die Hüftgelenke und das Becken beteiligt. Das abwechselnde Beugen und Strecken bekommt nun einen weicheren Charakter, hohe und tiefe Position gehen fließender ineinander über. Eine gebundene, auf- und abwärts gerichtete Tonreihe kann mit dieser diagonalen Bewegung an Spielfluß und Ausdrucksstärke gewinnen. Die Schwerpunkte fallen dann mit dem größten Gewicht auf dem linken bz. rechten Bein zusammen (Notensbeispiel 1):



Drehbewegungen des Rumpfes erweitern und verstärken die Wechselbewegung der Beine. Ist das rechte Bein belastet, dreht sich der Oberkörper

nach links, ist das linke Bein belastet, findet eine Drehung nach rechts statt (Abb. 20/21). Die homolaterale Komponente der Drehung verleiht der Bewegungsabfolge mehr Schwung und Gewicht, so - daß auch eine musikalisch stärkere Aussage entsteht. Die gleiche Tonreihe (Nb. 1) bekommt, wenn sie mit der Bewegung koordiniert wird, eine verstärkte Dynamik und Zielgerichtetheit. Achtet man auf das Gewicht beider Arme und Hände und die damit zusammenhängende Intensität beim Anschlagen und Greifen, so wird man feststellen, daß die Drehung nach links die Greifintensität der linken Hand verstärkt und entsprechend bei einer Rechtsdrehung die Anschlagsintensität wächst. Die gezielte Kraftübertragung von den großen Körperpartien (Beine, Rumpf) zu den kleineren (Arme, Hände, Finger) wird spürbar und auch hörbar. Weitere Bewegungen mit Ursprung aus dem Hüftgelenk-/Beckenbereich sind das Vor- und Zurückschaukeln, wobei der Oberkörper jeweils entgegengesetzt nach hinten und vorne ausgleicht (Abb. 22/23). Die Übertragungsenergie verändert sich auch bei dieser Bewegung während der verschiedenen Phasen und steuert so den musikalischen Ausdrucksgehalt. Vor-, Zurück- und seitliches Ausweichen der Hüften, verbunden zu einer kreisförmigen Bewegungsabfolge, ergeben das sogenannte Hüftrollen. Kreisbewegungen sind besonders gut geeignet, musikalische Bögen und Phrasen zu verdeutlichen und zu verbinden. Der diagonale Bewegungscharakter und die quasi "Unendlichkeit" des Kreises machen eine Koordination von Bewegung und Spiel leicht.



Abb.20



Abb.21



Abb.22



Abb.23

Die beschriebenen Bewegungen und Bewegungsabfolgen lassen sich auf mannigfaltige Art kombinieren und erweitern. Tempo und Größe der Ausführung lassen sich entsprechend zu dem Inhalt eines Musikstückes variieren.

### Bewegungen in der Sitzhaltung

Rumpfbewegungen im Stehen sind zumeist Folge von Beinbewegungen, mit der Absicht, diese auszugleichen und so eine sichere Balance zu schaffen. Im Sitzen hingegen bewirkt die Höhenfixierung des Beckens durch den Stuhl eine Entlastung des Oberkörpers und der ganzen Wirbelsäule. Die Wirbelsäule ist nun freier für ihre vielfältigen Bewegungsmöglichkeiten; die ruhiggestellten Beine in Verbindung mit den Hüftgelenken und dem Becken bilden ein stabiles und zugleich dynamisches Fundament.

Kippt man das Becken nach hinten, rundet sich als Folge dieser Bewegung die untere Wirbelsäule (Abb. 24). Ein Vorkippen des Beckens richtet die Wirbelsäule wieder auf (Abb. 25). Diese Hoch-/Tiefbewegung der Wirbelsäule, als Folge der Kippbewegung des Beckens, erzeugt ein Schwer-/Leichtgefühl, wie wir es bereits beim Beugen und Strecken der Knie im Stehen kennengelernt haben. Schwere und leichte Töne können so aus der Bewegung heraus erzeugt und verdeutlicht werden.



Abb.24



Abb..25

Das Aufliegen auf dem rechten/linken Bein bzw. auf beiden Beinen, je nach Art der Sitzhaltung und der Höhe der Fußbank, stabilisiert die Mandoline, und das Gewicht der Arme kann sich besser auf das Instrument übertragen. Man halte einmal die Finger der linken Hand dicht über den Saiten in der Mitte des Griffbretts bei aufrechter Körperhaltung und kippe dann das Becken nach hinten (Abb. 25/24). Die Finger werden, ohne selbst aktiv zu werden, auf die Saiten gedrückt. Beim Aufrichten reduziert sich das auf das Griffbrett wirkende Armgewicht wieder, und die Finger lösen sich von den Saiten. Ähnlich verhält es sich mit der Zu- und Abnahme von Gewicht auf die rechte Hand.

Das Nachgeben und Aufrichten aus dem Becken heraus kann sehr fein abgestuft werden, von einer großen, dramatischen zu einer kleinen, kaum merklichen Bewegung. Erfolgt das Zurück- und Vorkippen rasch hintereinander, werden die beiden Bewegungen als eine Bewegung wahrgenommen (vergleichbar einem Gummiball, der auf den Boden geworfen wird und von alleine wieder zurückspringt). Dieses Abfedern setzt im musikalischen Spiel Impulse und Akzente, ist sozusagen eine Impulsbewegung, die man gleichzeitig mit einem Anschlag ausführen kann, aber auch davor oder zwischen zwei Anschlägen. Man spiele einmal eine Folge von punktierten Noten mit der Impulsbewegung zwischen den Tönen (auf der vollen Zählzeit, Notenbeispiel 2) und danach die gleiche Tonfolge ohne diese Bewegung:

Impulsbewegung



Ein Unterschied in der rhythmischen Lebendigkeit wird auffallen. Homologe und homolaterale Bewegungsformen eignen sich besonders gut für eine Ausführung als Impulsbewegung. Sie sind schnell ausführbar und mobilisieren in kurzer Zeit viel Körpergewicht. Das Geben von genauen, eindeutigen musikalischen Einsätzen ist ein weites Anwendungsgebiet dieser Impulsbewegungen (z.B. bei dem oben genannten Beispiel der punktierten Tonreihe mit einem kleinen Einsatz für den jeweils folgenden Ton). Bleibt die Wirbelsäule fixiert, d.h. aufrecht, bringt eine Beckenbewegung den gesamten Rumpf nach vorne, hinten und zur Seite (Abb. 26 - 29). Das Vorbringen des Rumpfes bewirkt eine Zunahme von Gewicht auf das Instrument, das Zurücklehnen eine Reduzierung.



Abb.26

Abb.27

Abb.28

Abb.29

Als Wechselbewegung (vor und zurück) ausgeführt, kann z.B. ein dynamisches crescendo und decrescendo über einen kurzen Zeitraum verstärkt werden (Notenbeispiel 3):



Das Zurücklehnen dient auch als Entspannungsbewegung, z.B. bei musikalischen Einschnitten zwischen zwei Teilen oder nahe dem Ende eines Stückes. Bei einer auslaufenden, decrescendierenden Linie stellt sich mit dem Zurücklehnen auch eine stärkere "morendo"-Wirkung ein.

Verbindet sich die Seiten-, Vor und Zurückbewegung des Rumpfes zu einer Bewegungsabfolge, so erhält man eine Kreisbewegung, die vergleichbar mit dem Hüftrollen im Stehen ist. Diese Kreisbewegung entspricht der diagonalen Bewegungsform und eignet sich, langsam ausgeführt, für die Verdeutlichung von längeren Phrasen und musikalischen Perioden. Diagonale Bewegungsformen können auch als Impulsbewegung ausgeführt werden, z.B. als Einsatz für einen weich zu spielenden Ton. Führt man die Kreisbewegung schnell aus und schlägt auf dem größten Schwerpunkt der Bewegung (beim Vorkommen des Rumpfes) eine Saite an, so erklingt ein weich einschwingender Ton.



Abb.30



Abb.31

Der Ursprung von Drehbewegungen des Rumpfes findet sich in der unteren und mittleren Wirbelsäule. Mit diesen Bewegungen kann gezielt die Kraft der linken bzw. rechten Hand verstärkt werden (Abb. 30/31) und es können

beim Spielen Schwerpunkte und Akzente gesetzt werden. Hoch-/Tiefbewegungen (wie das Einsinken und Aufrichten des Rumpfes), Neige- und Drehbewegungen haben neben ihrem Einfluß auf das musikalische Spielergebnis auch die Eigenschaft, bestimmte technische Schwierigkeiten überwinden zu helfen. Für das sichere Führen des linken Arms und der linken Hand bei großen Lagenwechseln eignet sich sehr gut als Beispiel die Hoch-/Tiefbewegung (Abb. 32/33).



Abb.32



Abb.33

## ZUSAMMENFASSUNG

Wie am Beispiel der beschriebenen Bewegungen und Bewegungsabläufe deutlich wird, bringt ein Mandolinenspiel in und aus der Bewegung nicht nur bestimmte technische Erleichterungen mit sich, sondern bewirkt auch eine Steigerung des Ausdrucks. Um das Mandolinenspiel mit Bewegungen zu koordinieren, ist es hilfreich, zunächst Einzelbewegungen mit den dazu passenden musikalischen Motiven, wie kurze Tonfolgen oder auch Einzeltönen, bewußt einzuüben. Man unterscheidet zwischen homologen, homolateralen und diagonalen Bewegungsformen und deren Kombination, die unterschiedliche Wirkungen auf das Spielgeschehen haben. Eine "übertriebene", große Ausführung von Bewegungen erleichtert das Erlernen und Bewußtmachen. Eine Verkleinerung und damit auch Verinnerlichung und Automatisierung stellt sich meistens von selbst ein, ebenso die Kombination von Einzelbewegungen zu individuellen, harmonischen Bewegungsabfolgen.

*Marlo Strauss*

## 2. Mandolinsymposium 1992 in Trossingen

- Bericht für Zupfmusik-Magazin -

Das zweite Mandolinsymposium 1992 fand in der Zeit vom 25.8. bis 28.8.92 statt. Veranstalter war die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen in Zusammenarbeit mit dem BDZ. Die Gesamtleitung lag in den bewährten Händen von Rolf Fritsch.

Angesprochen waren Mandolinenlehrer an Musikschulen, Orchesterausbilder und Studenten mit Hauptfach Mandoline. Nachdem das erst vier Jahre zurückliegende 1. Internationale Mandolinsymposium Trossingen quasi als Standortbestimmung allgemeine pädagogische, aufführungspraktische und historische Grundfragen behandelt hatte, waren beim zweiten folgende zentrale Themen geplant:

- Der Frühinstrumentalunterricht auf der Mandoline
- Die Neapolitanische Mandoline
- Die Barockmandoline
- Zeitgenössische Musik für Mandoline
- Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten

Außerdem gab es Workshops, Vorträge und Konzerte zum Thema Barockmandoline (Solo u. Ensemble), Zeitgenössische Musik für Neapolitanische Mandoline und die oben erwähnte Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten.

Zu den beiden Themenschwerpunkten "Frühinstrumentalunterricht" und "Neapolitanische Mandoline" hatten die Bundesakademie und der BDZ zwei Expertenteams, bestehend aus Instrumentalpädagogen, Mandolinspielern und Musikhistorikern, eingeladen. Diese nahmen ihre Arbeit bereits am Vortage des Symposiums auf. Hier wurden die Themen vorbereitet, um sie später dem Forum vorzutragen. Eine gezielte Einführung in die Materie zur Information des Forums und ein effektiver Einstieg in die Fachdiskussion war damit gewährleistet.

Am Dienstag, den 25.8.92 um 16.00 Uhr wurde dann das Symposium offiziell eröffnet. Die angereisten Teilnehmer kamen aus Deutschland, Österreich, den Niederlanden und der Schweiz. Selbst Fred Witt scheute weder Kosten noch Mühen, um aus seiner neuen Heimat Australien anzureisen.

Die erste Veranstaltung war "Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten" mit dem Dozenten Jens Wagner, Gitarrist aus Bochum/Bremen. Da Jens Wagner die Gitarrenhaltung mit Schulterband favorisiert, machte er auch entsprechende Versuche einer Mandolinenhaltung mit Schulterband und seitlichem Stabilisierungsband. Offensichtlich hatte er sich aber keine Kenntnisse zur heute gebräuchlichen Mandolinenhaltung

verschafft, was ihm als Ausgangspunkt seiner Vortragsreihe sicherlich zugute gekommen wäre. Die Veranstaltung fand ein sehr geteiltes Echo. Durch gezielte Vorbereitung und konkretere Vorgehensweise wäre hier von dem Dozenten vielleicht mehr Interesse im Forum geweckt worden, zumal die grundsätzliche Bereitschaft der Teilnehmer sich mit dem Thema zu befassen sehr hoch war. Konkrete Übungen zum Thema "Verkrampfung" oder "Schwere Stellen - gezielte Lockerung" o.ä. wären vielleicht eher als "Köderthemen" zum Einstieg geeignet gewesen. So aber konnte sich dieses, von der Organisation gut gewählte Thema, nicht im Rahmen des Symposiums durchsetzen.

Das Eröffnungskonzert am selben Abend wurde von dem Quartett "Moments musicaux" gestaltet. Das Quartett besteht aus Instrumentalisten, die an den Musikhochschulen Heidelberg/Mannheim studiert haben und neben ihrer kammermusikalischen Betätigung als Instrumentalpädagogen an Musikschulen arbeiten (Sonja Wiedemer, 1. Mandoline, Birgit Wendel, 2. Mandoline, Christopher Grafschmidt, Mandola und Harald Kühn, Gitarre).

Das Konzert bot als Einstieg einen kaleidoskopartigen Überblick der verschiedenen Stilrichtungen, die im heutigen Zupforchester gebräuchlich sind: Bearbeitungen alter Musik aus Renaissance, Barock und Klassik (Sammartini und Scarlatti), Originalwerke romantischer/folkloristischer Prägung (Kretschmar, *Reisebilder aus Italien*), aber auch Werke von zeitgenössischen Komponisten wie Hermann Ambrosius (*Quartett G-Dur*) und Stefan Meier (*Die vier Temperamente*). Von der Repertoirespanne und als Bestandsaufnahme der heutigen Konzertpraxis ein guter Einstieg. Den ersten Abends ließen die Teilnehmer bei angeregtem Gespräch und kühlem Trunke in der Foyer-Bar der Akademie ausklingen.

Am Mittwochmorgen präsentierte die Arbeitsgruppe "Frühinstrumentalunterricht für Mandoline" unter der Leitung von Prof. Dieter Kreidler, Musikhochschule Köln/Wuppertal, ihre Arbeitsergebnisse dem Forum.

Dem Expertenteam gehörten an: Petra Fröhlen, Lehrerin für Mandoline, Früherziehung und Grundausbildung in Würzburg, Sieglinde Büttner, Mandolinenlehrerin, Berlin, Maria Moors, Lehrerin für Mandoline, Früherziehung und Grundausbildung in Düsseldorf, Annette Schneider, Mandolinenlehrerin, Zwickau und Marlo Strauß, Lehrer für Mandoline/Gitarre, Früherziehung und Grundausbildung, Aachen.

Als Einführung in die Thematik gab Dieter Kreidler einen kurzen Bericht über die Arbeit des Expertenteams und hielt ein kurzes Referat zum Thema Früherziehung und Grundausbildung, in dem er die Inhalte und Ziele dieser Fächer definierte. Der starke Trend zur musikalischen Früherziehung (Einstiegsalter 4 - 5 Jahre) und der Wunsch, nach diesem Einstieg bald ein Instrument zu erlernen, haben eine musikpädagogische Situation geschaffen, der sich die moderne Mandolinendidaktik gerade in dieser Altersphase stellen muß. Entsprechende Schulwerke und Konzepte sind vergleichbar auch im Violin- und Flötenunterricht seit längerem vorhanden. Die soeben erschienene Kindermandolinschule "Spaß mit der Mandoline" (Verlag Vogt und Fritz) ist die erste Mandolinschule, die sich speziell dieser Zielgruppe widmet. Da außer diesem Unterrichtswerk keine andere vergleichbare Schule für Mandoline vorlag, analysierte das Expertenteam eine Reihe von Violinschulen für Kinder.

Dieser Vergleich bot sich an, da neben der methodisch-didaktischen Vorgehensweise auch Gemeinsamkeiten wie z.B. Stimmung und Fingerstellung vorhanden sind; die instrumentalspezifischen Aspekte der Violine blieben dabei ausdrücklich unberücksichtigt. Als Grundlage der Analyse wurde von der Arbeitsgruppe ein Kriterienkatalog aufgestellt, der die aktuellen Erkenntnisse der Lernforschung, Spieltheorie und der Musikpädagogik im Bezug auf eine kindgemäße Instrumentalschule zusammenfaßt.

Nachdem die einzelnen Mitglieder des Teams ihre Analysen vorgetragen hatten, war das Forum für das Thema entsprechend sensibilisiert. Es folgte die Analyse der vorgelegten Mandolinschule nach denselben Kriterien. Die Aufmachung und der didaktische Weg der Schule wurden von allen Mitgliedern der Expertengruppe sehr positiv bewertet. Dabei wurde hervorgehoben, daß die Schule den heutigen Anforderungen der Musikpädagogik entspricht, und die Kindermandolinschule im Vergleich mit den wichtigsten Violinschulen sehr gut abschnitt.

Anschließend gaben die Autoren Maria Moors und Marlo Strauß einen Bericht zur Entstehung und Konzeption ihres Schulwerkes. Danach stellten sie sich den Fragen und der Kritik des Forums. Hier wurde deutlich, welches großes Interesse diesem Thema von allen Teilnehmern entgegengebracht wurde. Die intensive Diskussion und der Erfahrungsaustausch im Forum wurden auch noch nachmittags fortgesetzt.

Der Nachmittag und Abend standen dann als thematischer Kontrapunkt ganz im Zeichen der Barockmandoline.

Das zarte 6-chörige Sopraninstrument der Lautenfamilie, gezupft mit einem Federkiel, hat in den letzten Jahren ausgehend von der Arbeit der Musikhochschule Köln/Wuppertal eine kleine "Renaissance" erfahren. Marga Wilden-Hüsgen gab einen Einblick in den aktuellen Forschungsstand an ihrem Institut. Neben Hinweisen zu Geschichte, Spieltechnik und Literatur dieses apart klingenden Instrumentes, stellte sie auch eine Reihe von alten Manuskripten vor.

Unterstützt durch kleine musikalische Kostproben, gespielt mit Barockmandoline und Barockgitarre, erfuhren die Teilnehmer danach Wissenswertes zu den Werken des am Abend angekündigten Konzertes. Nach diesem ansprechend präsentierten musikalischen Apéritif wurde das Konzert der "Capella di Leutino", dem Barockmandolinenensemble der Musikhochschule Köln/Wuppertal unter Leitung von Marga Wilden-Hüsgen mit Spannung erwartet.

Das Konzert stellte einen der Höhepunkte des Symposiums dar. Das Ensemble schuf eine traumhaft schöne Klangwelt mit Werken aus Renaissance und Barock. Es spielten: Marga Wilden-Hüsgen, Steffen Hülsenbeck, Caterina Lichtenberg, Marianne Paulus, Barbara Groß, Maren Trekel, Carla Rettenmeier, Petra Tübben, Carmen Schulz (Barockmandolinen), Jürgen Thiergärtner, Marlo Strauß (Barockgitarren).

Das Ensemble zeigte eine musikalische Leistung in Stilsicherheit, Zusammenspiel und Virtuosität auf höchstem professionellen Niveau. Den Ensemblestücken mit Werken von Peri, Widmann, Allegri und Rosenmüller

wurden Sonaten von Vivaldi, Scarlatti und Hoffmann für Barockmandoline und Gitarren-Continuo oder Mandolinen-Duo zur Seite gestellt. Auch die solistischen Darbietungen zeigten eine traumwandlerische Virtuosität und musikalische Ausdrucksstärke.

Das Ensemble und seine Solisten erhielten begeisterten Beifall des Fachpublikums. Der Rest des Abends gehörte wieder der Entspannung und dem erfrischenden Trunke.

Der Donnerstag stand ganz im Zeichen der Neapolitanischen Mandoline und der zeitgenössischen Musik.

Am Morgen präsentierte sich die Expertengruppe Neapolitanische Mandoline unter der Leitung von Rolf Fritsch dem Forum. Dem Team gehörten an: Marga Wilden-Hüsgen, Musikhochschule Köln/Wuppertal; Herta Habersam-Wenghöfer, Mandolinenlehrerin Wien, Erhard Fietz, Hochschullehrer Zwickau; Ursula Junghans, Mandolinenlehrerin Wünschendorf; Eveline Tonke, Hochschule der Künste Berlin; Sylke Lisko, Mandolinenlehrerin Wünschendorf.

Es galt verschiedene Aspekte der Haltung, Anschlagsart und der Tonerzeugung zu beleuchten. Nach einem einführenden Bericht des Vorsitzenden Rolf Fritsch, der auf erfrischende Weise Kompetenz und Humor zu verbinden versteht, wurde dem Forum ein kurzer historischer Abriss der Aussagen der Mandolinschulen des 18. und 19. Jahrhunderts präsentiert. Anschließend wurden verschiedene Haltungstypen vorgeführt und diskutiert. Auch die leidige Plättchenfrage wurde angesprochen. Glücklicherweise sind die Zeiten der "Grabenkriege", ob Schildpatt oder Nylon verwendet werden sollte, endgültig vorbei. Der gute Ton ist mehr eine Frage der durch die Anschlagsart bedingten Tonbildung. Die Art, das Plättchen zu neigen, zu kippen und zu führen und der Anschlag aus dem Handgelenk sind von primärer Bedeutung. So wurden ausführlich die unterschiedlichen Anschlagsmittel, die Haltung des Plektrums und Instrumente verschiedener Baumeister vorgeführt und diskutiert.

Der Nachmittag und der Abend brachten wieder eine vollkommen kontrastierende Facette der Musik mit Mandoline zu Gehör. Keith Harris, Dozent für Mandoline an der Musikhochschule Mannheim, stellte im **Workshop zeitgenössische Komponisten** und Werke des Abendkonzertes vor. Informationen und Analysen der Stücke, ergänzt mit musikalischen Klangbeispielen, gespielt von Studierenden der Mandolinenklassen Mannheim und Wuppertal, führten das Forum in die Klangwelt aktueller zeitgenössischer Kammermusikwerke für Mandoline. Dabei wurden auch Teile eines neuen Werkes des Hausdozenten der Akademie, Peter Hoch, mit dem Titel "Grüße an Orpheus" vorgestellt, das ein Ensemble der MHS Wuppertal in der Besetzung Flöte, Mandoline, Gitarre, Klavier und Perkussion während des Symposiums einstudiert hatte.

Das letzte gemeinsame Abendmahl des Symposiums wurde dem Begriff "Symposium" = "Gastmahl" voll gerecht. Die Küche hatte ein köstliches und üppiges kaltes Büffet hergerichtet, dem die Teilnehmer begeistert zusprachen. An dieser Stelle ein besonderes Lob an die Küchenchefs und das Personal, die mit vorzüglicher Menügestaltung diese Tage auch kulinarisch sehr schmackhaft und abwechslungsreich gestalteten.

Das Abendkonzert "Neue Musik" bildete den konzertanten Schlußpunkt eines ereignisreichen Tages. Es wurde gestaltet von Anja Weingärtner, Frank Scheuerle, Steffen Hülsenbeck, Maren Trekel, Barbara Groß, Petra Tübben (Mandolinen), und Claudia Hein, Thomas Bauer, Caterina Lichtenberg (Gitarren), Carla Rettenmaier, Christiane Kotthaus (Klavier) sowie Maren Trekel (Flöte) und Barbara Groß (Perkussion).

Die Vielfältigkeit und Farbigkeit der zeitgenössischen Werke verschiedenster Gattungen und die professionelle Ausführung durch die Interpreten machten dieses Konzert zu einem besonderen Erlebnis. Erwähnenswert: Dies war das erste gemeinsame Konzert von Studierenden der Mandolinenklassen der Musikhochschulen Wuppertal und Mannheim.

Am letzten Tage des Symposiums fand auf Wunsch der Teilnehmer noch eine kurze Fortsetzung der Diskussion mit der Expertengruppe "**Neapolitanische Mandoline**" statt. Danach - ebenfalls auf Wunsch der Teilnehmer - traf man sich zu einer gemeinsamen Orchesterprobe. Unter der Leitung von Prof. Dieter Kreidler wurde dessen "Pizzicato-Bossa" einstudiert. Nach einer halben Stunde war aus dem 40-köpfigen, wild zusammengewürfelten Teilnehmerorchester unter Kreidlers temperamentvoller Hand ein gutes Ensemble gewachsen und ein schönes musikalisches Voneinander-Abschiednehmen gelungen.

An dieser Stelle ein besonderer Dank an die Organisation, an den Gesamtkoordinator Rolf Fritsch, an den Direktor der Akademie Prof. Dr. Berg und an die Bundesmusikleitung des BDZ für ihre umfangreiche Vorbereitungsarbeit und an alle, die geholfen haben, zum Gelingen dieses 2.Mandolinen-Symposiums 1992 beizutragen.

## ZUSAMMENFASSUNG

**Pädagogik:** Die Mandoline und ihre Didaktik stellt sich den aktuellen Trends des frühinstrumentalen Unterrichts mit Kindern. Das erste Schulwerk zu diesem Themenkreis liegt vor.

Im Bereich Jugendarbeit und Musikschararbeit liegt eines der wichtigsten Arbeitsfelder der Mandolinenpädagogik und besonders der Verbandsarbeit des BDZ. Steigende Schülerzahlen in den Anfängerkursen Mandoline der Musikschulen belegen dieses Anliegen.

**Alte Musik:** Die weitere Erforschung der Historie der Instrumente, die Manuskriptforschung und die Untersuchungen zur Aufführungspraxis besonders bei der Barockmandoline gehen voran. Die zunehmende Anerkennung der Mandoline in der allgemeinen Musikwelt wird durch die Barockmandoline im Zuge der gerade aktuellen Beliebtheit alter Musik vorangetrieben. In professionellen Kreisen sind die beiden Instrumente "Neapolitanische Mandoline" und "Barockmandoline" mittlerweile gleichermaßen im Gebrauch. Eine steigende Zahl von Instrumentenbau-meistern - speziell auch Lautenbauern - beginnt den Bau von Mandolinen.

**Alte Musik:** Im Bereich der zeitgenössischen Musik hat die Mandoline den Anschluß an die umfangreichen aktuellen Strömungen durch intensive Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Komponisten, Verbänden und Verlagen gehalten.

**Instrumentalbehandlung:** Die Frage "Schildpatt" oder "Nylon" trennt die Mandolinisten nicht mehr in zwei Lager. Vor dem Hintergrund des Studiums der alten Mandolinschulen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, einer durchdachten Technik und Aufführungspraxis, ist die Anwendung beider Plektren je nach Stil der Musik ohne weiteres denkbar.

Das Symposium hat gezeigt, daß die Mandolinisten eine große Bereitschaft haben, neue und zugleich traditionsreiche Wege zu gehen, und daß sie damit in zunehmendem Maße der Mandoline und ihrer Musik zu einer verdienten Akzeptanz in der Musikwelt verhelfen.

Rolf Fritsch

## Die Autoren und ihre Beiträge

*Marga Wilden-Hüsgen* war zum Zeitpunkt des Symposiums Lehrbeauftragte an der Musikhochschule Rheinland, Abteilung Wuppertal; im Herbst 1992 erhielt sie am gleichen Institut die erste deutsche Professur für Mandoline. Neben ihrer Lehr- und Forschungstätigkeit ist sie Mitglied der Bundesmusikleitung im Bund Deutscher Zupfmusiker. Frau Wilden-Hüsgen leitete den Workshop *Barockmandoline* und lieferte den grundlegenden Beitrag für die Arbeitsgruppe *Neapolitanische Mandoline*. Die Neapolitanische Mandoline ist das "klassische" Instrument des 18.-20. Jahrhunderts, das im Zuge der Bemühungen um eine historisch genaue Aufführungspraxis als Gegenpol die von der Lautenfamilie abgeleitete Barockmandoline erhielt.

*Dieter Kreidler*, Professor für Gitarre an der Musikhochschule Rheinland, Abteilung Wuppertal, ist Autor einer Gitarrenschule und Herausgeber darauf aufbauender Literatur; Mitglied der Bundesmusikleitung des Bundes Deutscher Zupfmusiker. Er leitete die Arbeitsgruppe *Frühinstrumentalunterricht auf der Mandoline* und berichtet über die ersten aktuellen Möglichkeiten dieser Fachrichtung.

In der Unterrichtsliteratur für Neapolitanischen Mandoline wurden regional unterschiedliche Spieltechniken entwickelt, die in den folgenden Kurzbeiträgen beschrieben werden:

*Eveline Tonke*, Lehrbeauftragte für Mandoline im Berlin, beschreibt die Spieltechnik der Schule *Konrad Wölkis*. *Herta Habersam-Wenghöfer*, Wien, stellt die Methode des Mandolinunterrichts ihres Lehrers Prof. *Vinzenz Hladky* vor. In der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik wurden zahlreiche Schüler nach der "Weimarer Methodik" von *Erich Repke* ausgebildet, deren wichtigste Aspekte von *Erhard Fietz*, Zwickau, dargestellt werden.

*Jens Wagner*, Dozent an der Universität Essen und der Hochschule für Künste, Bremen, gibt *Hinweise zu einer Haltungs- und Bewegungslehre für Mandolinisten*, bei der die Spieltechniken aus Bewegungen und Bewegungsabläufen entwickelt werden.

*Marlo Strauß*, Aachen/Wuppertal, Mandolinlehrer und Autor einer Mandolinschule für Kinder, berichtet über seine Eindrücke vom 2. Mandolinen-Symposium im Zupfmusik-Magazin.