

ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Sara Mayer

Matrikelnummer: 01520966

Interpretation und deren Vermittlung im Instrumentalunterricht

Masterarbeit

PMA

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums: Instrumental(Gesangs)Pädagogik

Studienkennzahl: RA 066 745 716

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Linda Aicher; Univ. Prof. MMag. PhD.

Zweitleser: Werner Neugebauer; Univ. Prof.

Salzburg, 07.11.2022

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
Abstract.....	4
Einleitung.....	5
Stellenwert der Kunst in der gegenwärtigen Situation?	6
I. Theorie	9
Bedeutung von Interpretation bei Musikwerken	9
Zur Interpretation historischer Musik und der Stellenwert der Bearbeitung.....	11
Die Rolle der Kreativität.....	17
Musik und Emotion	20
Interpretation und künstliche Intelligenz	21
II. Interpretation in der didaktischen Praxis.....	24
Ansätze einer Interpretationsmethodik	25
Interpretieren lernen.....	25
Anregungen zur Interpretationsanalyse	26
Interpretation als Bildungsauftrag im KOMU Lehrplan.....	28
Ausdrucksformen.....	31
Gestik und Mimik	31
Atmung	32
Die Rolle des Singens	34
Sprache und ihre Mitteilungsfähigkeit.....	34
Spontanität am Beispiel des Sprechens.....	36
Analyse und Interpretation	37
Tonartencharakteristik	38
Tempo	43
Der Interpret/die Interpretin als Schauspieler/in	44
Assoziationen.....	45
Musikaufnahmen	46

Auswendig vortragen.....	47
III. Interpretationsverständnis bedeutender Pädagogen	48
Francesco Geminiani (1680-1762)	48
Leopold Mozart (1719-1787).....	48
Carl (Wilhelm Ferdinand) Guhr (1787-1848).....	49
Louis Spohr (1784-1859).....	50
Pierre-Marie-Francois de Sales Baillot (1771-1842).....	51
Joseph Joachim (1831-1907) und Andreas Moser (1859-1925).....	52
Leopold von Auer (1845-1930)	54
Lucien (Louis) Capet (1873-1928)	55
Carl Flesch (1873-1944)	56
Ivan (Alexander) Galamian (1903-1981).....	57
Shinichi Suzuki (1898-1998)	58
Ruggiero Ricci (1918-2012)	59
IV. Praktische Aspekte der violinspezifischen Interpretation	60
Einteilung der Übezeit am Instrument.....	60
Technik und Interpretation	62
Flow als Grundgefühl	64
Intonation und Interpretation	66
Reine Stimmung.....	67
Gleichstufig temperierte Stimmung.....	67
Das pythagoreische Komma	68
Das syntonische Komma.....	69
Doppelgriffe	70
Akustik	71
Tempo	71
Logarithmische Veränderungen und die Geografie des Griffbretts.....	72
Visualisieren	74

Voraushören	74
Motorisches Gedächtnis.....	74
Bogenführung und Intonation	75
Intonation expressive	76
Intonation im Zusammenspiel.....	76
Vermittlung von Intonation und Interpretation bei Kindern, Anfängern und Anfängerinnen	78
Stellenwert der Kammermusik	81
V. Schlussworte.....	82
Literaturverzeichnis	85
Abbildungsverzeichnis	92

Abstract

Auf der Grundlage einer umfassenden Literaturrecherche bietet die vorliegende Masterarbeit ausgehend von einem theoretischen Grundgerüst mögliche didaktische und spieltechnische Ansätze einer Interpretationsmethodik. Dabei wird im Besonderen auf violinspezifische Aspekte der Interpretation eingegangen. In diesem Zusammenhang werden die Betrachtungsweisen dieses Themas einiger der bedeutendsten Pädagogen und Pädagoginnen beleuchtet und gegenübergestellt. Besonderes Augenmerk wird auf den Stellenwert des Interpretationslernens im täglichen Üben gelegt. Die Arbeit richtet sich in erster Linie an Lehrer/innen (insbesondere an Geigenlehrer/innen), die sich einen Überblick über die essenziellen Punkte der Interpretationsvermittlung verschaffen möchten.

10.10.2022

Einleitung

Kunst ist Magie, befreit von der Lüge Wahrheit zu sein. (Adorno, 1969, p. 289)

Wie ist der Kunst im Instrumentalunterricht zu begegnen? Inwieweit ist die Frage nach der Authentizität einer Interpretation zufriedenstellend zu beantworten, ohne naiver Anmaßung zu verfallen? Aus konstruktivistischer Sicht fiele die Antwort wohl auf eine Umgehung derselben, indem objektiver Wahrheit oder der „richtigen Ausführung“ nur das Adjektiv der Fragwürdigkeit zugemessen werden kann. Dennoch lassen einige Autoren und Autorinnen dem Ideal der Wahrheit mit dem Zusatz der „Angemessenheit“ (Röbke, 2000, p. 289) einen gewissen Spielraum zu, dessen Grenzwert sich an der Erfahrung, den technischen Möglichkeiten und dem musikalischen Verständnis der Interpretierenden misst. Mit der Auffassung der Interpretation als „Verstehen und Auslegen“, bestimmte Karl Heinrich Ehrenforth 1971 in seiner gleichnamigen Schrift sie als ein „Zentralthema der Musikerziehung“ (Ehrenforth, 1971, p. 5), die als Grundlagenwerk für die didaktische Interpretation von Musikstücken bis heute prägend werden soll. Die Interpretation ist somit als hermeneutischer Prozess zu verstehen, dessen Erfolg nur durch eine stete Kultivierung des musikalischen Geistes gegeben werden kann, niemals aber ein absoluter sein wird. Jeder Interpret/ jede Interpretin wird durch die Summe der persönlichen Erfahrungen zu einem anderen Ergebnis kommen – die Frage nach dem „richtig“ oder „falsch“, wird hier relativiert durch den Anspruch seiner Angemessenheit.

Der musikalische Ausdruck ist gleichsam die goldene Achse, um welche sich die Aesthetik der Tonkunst dreht. Wir verstehen darunter den, jedem individuellen Stücke, ja jedem einzelnen Gedanken angemessenen Vortrag. (Schubart, 1806, p. 372)

Die folgende Arbeit soll sich genau dieser Thematik der natürlichen subjektiven Offenheit der Interpretation widmen, die Frage nach dem „richtig“ oder „falsch“ klären und wie sie im didaktischen Rahmen einem Instrumentalschüler/ einer Instrumentalschülerin vermittelt werden kann. Im Zuge dessen soll ein Versuch gewagt werden, die Interpretation im Dschungel der an ihr streifenden Teildisziplinen freizulegen. Diese Erkenntnisse sollen dem Interpretationsverständnis historisch bedeutender Pädagogen gegenübergestellt werden, um sie

schließlich in einem letzten praktischen Teil „handlich“ zu machen. Dafür sollen in vier Säulen, *erstens* ein theoretisches Grundgerüst gelegt werden. *zweites* soll ein praktischer Teil didaktische Anleitungen zur Interpretationsvermittlung geben. *Drittens* werden Perspektiven historisch bedeutender Pädagogen vorgestellt. In einem letzten *vierten* Teil wird auf violinspezifische Aspekte der Interpretation sowie eine effiziente Einteilung der Übezeit eingegangen-

Neueste Erkenntnisse aus jüngster Forschungsliteratur aus den Bereichen der Erkenntnistheorie, Neurobiologie, Kognitionspsychologie, Big-Data Science und Musikpädagogik sollen diese Arbeit zu einem transdisziplinären Werk verdichten, dass der Komplexität dieser Thematik möglichst gerecht werden soll.

Die Wichtigkeit dieser Thematik – dem Finden einer angemessenen und doch auch individuellen Interpretation – beschäftigt mich seit vielen Jahren. Musikwerke zu interpretieren und diese öffentlich aufzuführen, bedeutet stets auch einen Teil von sich preiszugeben. Durch Musikinterpretation wird es möglich, über die Sprache hinaus mit anderen zu kommunizieren. Obwohl die Forschung auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz in der Interpretation von Musikwerken große Fortschritte macht, bleibt offen, ob Computersysteme es jemals schaffen werden, ihr Publikum mit ihrer Art der Interpretation zu berühren. In meiner Arbeit als Geigenpädagogin werde ich zum einen immer wieder mit der Schwierigkeit konfrontiert, Musikalität und das Finden einer eigenen Interpretation von Anfang an in den Unterricht miteinzubeziehen. Allzu leicht verfällt man dem Ansatz, lange Zeit lediglich an der technischen Basis zu feilen, und Musikalität und Kreativität erst als i-Tüpfelchen im Musikschulalltag zu betrachten. Einen Schüler/ eine Schülerin dazu anzuregen etwas in seiner/ihrer Interpretation von sich preiszugeben, erfordert viel Feingespür, da es bedeutet, beim Musikzieren dem *Innersten* etwas zu entlocken und anderen in klanglicher Sprache mitzuteilen.

Stellenwert der Kunst in der gegenwärtigen Situation?

Kunst ist vermutlich das einzige Instrument, das unsere Individualität und unseren Gemeinschaftssinn gemeinsam stärkt. (Hammer, 2022)

Kristina Hammer (Präsidentin der Salzburger Festspiele) beschreibt die Kernaufgabe von Kunst in unserer heutigen Zeit. Das Wort Individualität wird in den letzten Jahren zunehmend auf ein Podest gehoben. Dabei wird oftmals außer Acht gelassen, dass das zwanghafte Streben nach Individualität gleichzeitig die Abgrenzung von anderen beinhaltet. Dennoch müssen

Individualität und Gemeinschaftssinn nicht kontrovers sein. Individualität kann sich erst entfalten, wenn sie auf freiem Denken fußt.

Freies Denken kann seinem Wesen, seiner Lebenszugewandtheit und seinem Wirklichkeitssinn nur dann gerecht werden, wenn es sich dem wirklichen Leben der Menschen widmet, wenn es die wirkliche Individualität der Menschen in ihren realen Lebensverhältnissen begreift. Humanitäre Vorstellungen über die Perspektiven des Menschseins erheben denn auch die würdige Entfaltung der Individualität aller Menschen entsprechend den objektiven Bedingungen und subjektiven Voraussetzungen in der Menschheit zum Kriterium für die Beurteilung gesellschaftlichen Fortschritts. (Eschke, 2000)

Individualität wird so zur Grundlage für eine freie Kommunikation. Dies ermöglicht sinnvolle Zusammenarbeit, fern von Gruppenbindung. Auf diese Weise unterstützt freies Denken die persönliche Bereitschaft für Eigenverantwortlichkeit, was wiederum eine feinere Selbstwahrnehmung fördert und so zu mehr Empathie führen kann.

Kunst sollte also nicht allein zum Genuss, sondern auch zum Diskurs führen. Sie bewegt, rüttelt auf und lehrt Toleranz. Was sie uns im Kern bietet, ist nicht weniger als das Archiv unserer Erkenntnisse über die Welt. Sie vermittelt die elementarsten Wahrheiten und Werte, welche die Grundlage unserer gemeinsamen Existenz bilden. Anders formuliert kann die Aussage gewagt werden, dass Kunst der Grund ist, hoffen zu dürfen, dass all die Verwerfungen dieser Tage am Ende nicht mehr als ein weiteres unrühmliches Kapitel unserer Zivilisation bleiben. (Hammer, 2022)

Ist es in Zeiten des Krieges in Europa angebracht, Feste der Kunst zu feiern und das Schöne zu genießen? Die alleinige Antwort kann nur die sein, dass es dafür Platz für die Freude am Leben geben muss. Dabei ist es wichtig, sich nicht von der Realität abzuwenden, und hier im reichen Österreich die Augen zu verschließen, vor dem was unweit von uns passiert. Dabei geht es nicht um unangemessene Ausgelassenheit, sondern um Reflexion, und Kultur statt Rücksichtslosigkeit. Kunst kann in schwierigen Zeiten als Vorbild dienen, indem sie das Gemeinsame betont, Missstände benennt und bedingungslos solidarisch ist. Sie ist jenes gesellschaftliche System, dass das Zusammengehörigkeitsgefühl, welche Hoffnung gebend ist, immer schon in sich trägt. Allein im internationalen und kreativen Austausch kann sie sich entwickeln. Kunst ist auch jener Bereich, der Stellung nimmt, aufzeigt und warnt. Seit jeher haben Künstler/innen Missstände in der Gesellschaft erkannt und kritisiert. Dabei ist Kunst ein Medium der Solidarität, indem sie Heimat gibt, unabhängig von Staatsangehörigkeit und

Herkunft. Es ist die Aufgabe der Gesellschaft, die Freiheit der Kunst zu respektieren und sicherzustellen. Der Respekt vor der Freiheit im Kunstbereich schließt aber auch ein, mit Widersprüchlichkeiten (anderen Meinungen und Entscheidungen) umzugehen. Kunst *darf* Widerstand leisten, stören und Gesellschaftskritik leisten. In der heutigen Zeit hingegen wird Kontroversen mit gegenseitigem Unverständnis und Aggression begegnet. Es ist die Kunst, die uns hingegen darin bekräftigt, die Idee einer friedvollen Welt zu verwirklichen. (Mayer, 2022)

I. Theorie

Bedeutung von Interpretation bei Musikwerken

Interpret m. 'Ausleger, Erklärer' (von *Texten*), später auch 'reproduzierender Künstler' (als Vermittler eines Kunstwerkes), *Entlehnung* (um 1800) aus lat. *interpres* (Genitiv *interpretis*) 'Vermittler, Unterhändler, Ausleger, Erklärer, Dolmetscher, Übersetzer'. Davon abgeleitet lat. *interpretārī* 'den Mittler machen, auslegen, deuten, verstehen', woraus *interpretieren* Vb. 'deuten, erklären, erläutern', mhd. *interpretieren*. **Interpretation** f. 'Auslegung, Erklärung' (16. Jh.), 'künstlerische Wiedergabe' (2. Hälfte 19. Jh.), lat. *interpretatio* (Genitiv *interpretātiōnis*) 'Auslegung, Erklärung, Deutung, Übersetzung'. (Pfeifer, 1993)

In der Etymologie des Wortes *Interpret* wird die Rolle als Erklärer und Vermittler erkennbar. Demnach könnte die weniger gebräuchliche Bedeutung *Entlehnung* oder *Unterhändler* ihren Ursprung darin nehmen, dass bei der Interpretation eines Musikwerkes (sofern Komponist/in und Interpret/in nicht dieselbe Person sind) die jeweilige Komposition eines anderen Künstlers/ einer anderen Künstlerin im Sinne einer Vorlage entlehnt wird und persönliche Auslegung hinzugefügt wird. Als Synonyme werden im Duden die Begriffe *Auslegung*, *Auffassung*, *Deutung* angeführt. Auch hierbei wird erkenntlich, dass Interpretation stets eine subjektive Darstellung bedeutet. Doch in welchem Ausmaß ist Subjektivität angemessen?

Bei Musikwerken ist im Gegensatz zu Werken der Literatur und der bildenden Kunst eine klingende Vermittlung der Notenschrift durch eine/n ausführenden Künstler/in erforderlich. Im Englischen wird diese Vermittlung *Performance* (Aufführung), im Französischen *Exekution* (Ausübung), dagegen im Deutschen aber *Interpretation* genannt. (Jecklin, 2014)

Das Wort *Interpretation* hat eine bis in die Antike zurückreichende Geschichte. Erst bedeutete es die Deutung von Gesetzestexten im Blick auf die Spezifik des jeweiligen Falles. Später war damit in erster Linie die Auslegung der Heiligen Schrift, und der Versuch dem Volk diese auf die Gegenwart bezogen zu vermitteln, gemeint. Gerade dies wurde in der Folge zu einem Muster dessen, was man heute unter musikalischer Interpretation versteht. (Mahlert, 2006, p. 1)

Die Bezeichnung *Interpretation* von Musikwerken war bis 1800 im deutschen Sprachbereich nicht gebräuchlich. Für die damals zeitgenössische Musik verwendete man den Begriff *Vortrag*. Im Interesse des Publikums war an erster Stelle die Komponierenden, der Musiker/ die

Musikerin wurde eher als passiv Ausführende/r der Komposition gesehen. Erst im 19. Jahrhundert änderte sich dieses Bild. Mit ausdrucksstarken Persönlichkeiten wie Niccolò Paganini, Clara Schumann oder Franz Liszt rückten die Interpretierenden ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Bis heute hat sich daran nicht viel geändert. In erster Linie geht man der Interpretation wegen ins Konzert. Auch auf Konzertplakaten und CD-Hüllen stehen die Namen der Dirigenten und Dirigentinnen sowie der Solisten und Solistinnen meist in größerer Schrift als der, des Komponisten/ der Komponistin. (Jecklin, 2014)

An dieser Stelle ist es die Aufgabe der Musikpädagogik, nüchtern konstruktiv und aufklärend zu wirken und Interpretation nicht etwa als übersinnlichen Vorgang zu werten. Zwar ist es eine hochkomplexe Tätigkeit, dennoch lässt sie sich erüben und erlernen. Wie schwierig die Vermittlung von Interpretation in der Praxis ist, zeigen einerseits ohnmächtige Aufforderungen im Instrumentalunterricht wie „Hör dir diese Aufnahme an, so muss es gespielt werden“. Oder der gegenteilige Fall: Der Interpret/ die Interpretin wird überhäuft mit detailliertesten Anweisungen, bis am Ende die anfänglich erlebte musikalische Aussage verborgen bleibt. (Mahlert, 2006, p. 1)

Auf die Frage, ob ein Interpret/ eine Interpretin als Vollender/in eines Musikwerkes zu sehen ist, hat auch die Musikwissenschaft keine eindeutige Antwort. Sie beschäftigt sich vorwiegend mit der Analyse des Notentextes, weniger mit der klingenden Interpretation einer Darbietung. Die Beurteilung dieser wurde vorwiegend der Musikkritik überlassen. (Jecklin, 2014)

Die folgenden Zitate zeigen die Bandbreite der Auffassungen von Komponisten, Dirigenten und Interpreten zur Bedeutung von Interpretation.

Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dass Manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen lässt, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen. (Franz Liszt, 1856, in der Vorrede zur Symphonischen Dichtung Ce qu'on entend sur la montagne).

Der Begriff Interpretation umschließt die Grenzen, die dem Ausführenden auferlegt sind oder die er sich selbst bei seiner Ausübung auferlegt, um die Musik dem Hörer zu vermitteln. (Igor Strawinsky)

Ich habe dem Wort interpretieren immer das Wort übermitteln vorgezogen, das mir besser auszusprechen scheint, was denen aufgetragen ist, die Licht auf ein Musikwerk werfen sollen. (Dietrich Fischer-Dieskau, Sänger)

Ich war immer der Meinung, der wirkliche Musikwissenschaftler ist der Musiker. Jedes Wissen über Musik ist das notwendige Rüstzeug des Musikers. Wenn ich ein Stück in E-Dur spiele, dann will ich wissen, warum es nicht in F-Dur steht. Wenn einer nur weiß und nicht empfindet, kann er nicht Musiker sein. Wenn einer nur empfindet und nichts weiß, kann er schon Musiker sein. Er macht jeden Triller falsch, und es geht trotzdem unter die Haut. (Nikolaus Harnoncourt anlässlich der Verleihung des Siemens-Preises im Berliner Tagesspiegel)¹

Zur Interpretation historischer Musik und der Stellenwert der Bearbeitung

Im Folgenden werden zwei vorherrschende Denkrichtungen diskutiert. Dabei sehen die Vertreter/innen der *einen* Denkrichtung, Musik als etwas in der jeweiligen Gegenwart Anpassungsfähiges und diese Anpassung sogar in einigen Fällen bedürfe. Die Vertreter/innen der *zweiten* hingegen befürworten die werkgetreue Wiedergabe.

Die erste Auffassung sieht Musik als etwas Veränderliches. Die Sprache der Musik galt stets als zeitgebunden. Man wollte das Klangbild der Zeit hören, nichts etwas „Altes“. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass früher die Komponisten für ihre Werke so sehr bejubelt wurden, weil die Meinung dominierte, dass jedes neue Werk einer noch nie zuvor dagewesenen Höchstleistung entsprach. Demzufolge wurde Alte Musik lediglich als Vorstufe beziehungsweise Studienmaterial für Folgekompositionen betrachtet. Wurde im 18. Jahrhundert ein Werk von früheren Zeiten aufgeführt, hielt man eine Modernisierung für unbedingt notwendig. Zum Beispiel wurden J. S. Bachs Orgelwerke für eine Wagner-Orchesterbesetzung instrumentiert. Heutzutage hingegen verlangt das Publikum nicht mehr nach solch einer Bearbeitung im Sinne einer Anpassung an die Gegenwart. (Harnoncourt, 1984, p. 13)

Die Problematik um das Thema der Bearbeitung zieht sich durch die gesamte Musikgeschichte. Dabei haftet an diesem Wort unter professionellen Musikern und Musikerinnen nicht nur

¹ Zitiert nach: (Jecklin, 2014)

Positives. Häufig wird es mit einer Geringschätzung am Originalwerk in Verbindung gebracht – ist es nicht anmaßend, wesentliche Veränderungen an einer vollendeten Komposition vorzunehmen? Ein Werk Bachs oder Mozarts gleichsam zu verbessern? Dabei ist Forderung nach einer historisch „korrekten“ Wiedergabe erst 20. Jahrhundert entstanden. Davor vertrat man eine völlig andere Perspektive zum Thema Bearbeitung. (Brönnimann, 2004, p. 1)

In der Renaissance gab es kaum Vorgaben zur Besetzung einer Komposition. Den Musikern und Musikerinnen blieben viele Möglichkeiten bei der Instrumenten- oder Singstimmenauswahl. Auch betreffend die Realisierung des Notentextes hatten sie einen großen Spielraum. Verzierungen waren meist nicht niedergeschrieben. Der improvisierte Anteil in der Musik war demzufolge viel höher. Für Musiker/innen und Publikum stellte außerdem in keiner Weise ein Problem dar, wenn beispielsweise ein mehrstimmiges Vokalwerk auf nur einem Tasteninstrument aufgeführt wurde. Es wurde als völlig normal betrachtet, eine Komposition an die Gegebenheiten betreffend der Größe des Konzertraums oder der Anzahl der verfügbaren Musiker und Musikerinnen anzupassen. Zum Beispiel konnte eine fehlende Violine durch eine Flöte eingetauscht werden, ohne dabei den Wert der Komposition zu beeinträchtigen. Auch Generalbassinstrumente kamen je nach Verfügbarkeit zum Einsatz. Trotzdem bedeutet diese Grundhaltung nicht, dass die Interpreten und Interpretinnen der damaligen Zeit nicht ebenso auf der Suche nach einer Ideallösung waren. Selbst Komponisten wie Johann Sebastian Bach bearbeiteten geistige in weltliche Musik. Generell verarbeitete und bearbeitete Bach häufig seine eigenen Kompositionen und jene anderen Komponisten. Letzteres wurde allerdings eher als Würdigung und Bewunderung der Vorlagekomposition verstanden. Der Bearbeiter/ die Bearbeiterin wollte sich dadurch etwas von der Arbeitsweise des anderen Komponisten/ der anderen Komponistin zu eigen machen. Bachs Intention war allerdings, seine Kompositionen nicht dem interpretatorischen Belieben der Nachwelt zu überlassen, deshalb schrieb er viele seiner Verzierungen bereits aus. Das Instrumentarium betreffend machte er ebenso genaue Anweisungen. Dabei kamen auch selten gebräuchliche Instrumente wie beispielsweise das Violoncello piccolo oder die Oboe d`amore zum Einsatz. (Brönnimann, 2004, pp. 1-2)

Das Konzertleben zu Lebzeiten Mozarts wurde von der damaligen Gegenwartsmusik dominiert. Man scheute Bearbeitungen nicht. Leopold Mozart sprach grundsätzlich von guten und schlechten Komponisten. Bei Werken von Letzteren sollte der Interpret/ die Interpretin nicht zu bescheiden sein, das Werk entsprechend zu adaptieren. (Christée, 2011, p. 22) Musik von früheren Zeiten galt zu Mozarts Zeiten als überholt. Hin und wieder wurden Werke alter Meister zur Aufführung gebracht. War dies der Fall, so war es eine Selbstverständlichkeit, diese dem

gegenwärtigen Musikgeschmack (in erster Linie betreffend Besetzung und Instrumentarium) anzupassen. Galten in der Barockzeit Adel und Kirche als Träger der Musik, so wurde in der Epoche der Klassik auch das Bürgertum zu einem Faktor als Kulturträger. Ein immer größer werdender Anteil der Bevölkerung beherrschte ein Instrument. Dadurch stieg auch die Literaturnachfrage für die Hausmusik. Vor Erfindung von Aufnahmegeräten waren Kammermusikbearbeitungen die einzige Möglichkeit, groß besetzte Werke wie Sinfonien oder Opern Zuhause kennenzulernen. Diese Bearbeitungen waren meist darauf ausgerichtet, auch für Musikliebhaber/innen spielbar zu sein, die keine professionelle Ausbildung hatten, beziehungsweise von hoher Virtuosität absahen. Außerdem waren sie so eingerichtet, dass auch Instrumente (außer dem Klavier) ersetzt oder weggelassen werden konnten, und die Musik an sich trotzdem erhalten blieb. (Brönnimann, 2004, p. 2)

Später bearbeitete Franz List Lieder Schuberts und Sinfonien Beethovens und versetzte dadurch seine Zuhörer/innen in Stauen, indem er große Orchesterwerke nur auf dem Klavier allein zur Aufführung bringen konnte. Als besonders dankbar stellte sich die Bearbeitung von bekannten Melodien beispielsweise aus Opern heraus. Pianisten und Pianistinnen nutzen diesen Umstand, indem sie diese Schlager der damaligen Zeit zusätzlich mit Virtuosität ausschmückten, und so den doppelten Effekt im Publikum hervorrufen konnten. Bis in die Gegenwart gelten solche Zusammenstellungen bekannter Melodien (Potpourris) als Verkaufsschlager. (Brönnimann, 2004, pp. 2-3)

Ebenfalls in diesen Kontext fällt die Frage nach der Interpretation *echter* Volksmusik. Viele Volkslieder und Volkstänze haben kein genaues Entstehungsjahr. Der Komponist/ die Komponistin ist oft unbekannt. Ist dies der Fall, so bleibt auch der Anspruch auf interpretatorische Ursprünglichkeit fragwürdig. Geschieht das Bewahren von Tradition zwanghaft, indem jegliche Anpassung an die Gegenwart abgelehnt wird, läuft sie in Gefahr, museal zu werden. Obwohl in Österreich in den vergangenen Jahren der Trend sich wieder zur Pflege und Erhaltung der Tradition entwickelt, ist Volksmusik nach wie vor eine Gattung, die nur von einer Minderheit der Bevölkerung (meist älteres Publikum) gehört, praktiziert und lebendig gehalten wird. Die Bretagne in Frankreich zeigt das Gegenteil: Hier ist das Tanzen von Volkstänzen und Liedern für alle Altersgruppen gleichermaßen aktuell. Musik und Kultur wird als etwas Veränderliches betrachtet.

Die Vertreter dieser Denkrichtung finden Lebendigkeit in historischer Musik durch kontinuierliche Anpassung an die musikalischen Vorlieben des jeweils gegenwärtigen gesellschaftlichen Kontextes.

Die zweite Auffassung hinsichtlich der Interpretation historischer Musik, entspricht jener der *werkgetreuen Wiedergabe*. Ziel ist es nicht mehr historische Musik zu modernisieren, sondern sich als Interpret/in selbst in die Zeit zurückzusetzen, um sie im Sinne der Zeit ihres Entstehens wiederzugeben.

Problematisch dabei ist, dass *werkgetreu* oft als *notentextgetreu* verstanden wird, was oftmals das Gegenteil bewirkt in der Interpretation (vor allem in der Musik der Barockzeit und davor). Eine *werkgetreue* Wiedergabe erfordert intensives Studieren der Quellen. Durch das Trachten nach dieser werkgetreuen Wiedergabe, besteht allerdings die Gefahr, dass die lebendige Gegenwartsmusik möglicherweise verloren geht. Momentan trägt in erster Linie historische Musik das Konzertleben (gemeint ist hierbei nicht nur die Musik vom Mittelalter zum Barock, sondern schlichtweg alles Nicht-Zeitgenössische). Sowohl Musiker/innen als auch das Publikum sind vorrangig Anhänger Alter Musik. Dies war seit Bestehen der Mehrstimmigkeit noch nie der Fall. Würde heutzutage in erster Linie zeitgenössische Musik in den Konzertsälen gespielt, lässt sich vermuten, dass sich diese schnell leeren würden. (Harnoncourt, 1984, p. 14)

Allerdings trägt nicht nur historische Musik das Konzertleben, auch das Publikum wird älter. Veranstalter klassischer Musik müssen um ihre Zuseher buhlen. Dies könnte damit zusammenhängen, dass zwar historisch einwandfreie Aufführungen zu erleben sind, denen es allerdings an der Lebendigkeit der Gegenwart fehlt. Historisch korrekt zu interpretieren, ist hierbei selbstverständlich unmöglich. Gründe dafür sind, dass die Wünsche und Idealvorstellungen der Komponisten/Komponistinnen nur teilweise realisiert werden können, da keine direkte Kommunikation mehr möglich ist und auch Aufnahmen keine Anhaltspunkte geben können. Zur Interpretation historischer Musik schreibt Leopold Auer in seiner Violinschule, dass nie mit Sicherheit bestimmt werden könne, wie die Bach-Chaconne oder das Beethoven-Violinkonzerte zu spielen seien, da die Hörgewohnheiten und Lebensumstände von Menschen früherer Zeiten nicht mit denen des 20. Jahrhunderts zu vergleichen sind. (Christèe, 2011, p. 59) Alle Hörvorstellungen vor der Erfindung des Phonographen 1877 müssen indirekt rekonstruiert werden. Darüber hinaus haben sich sowohl das Instrumentarium als auch die Aufführungspraxis kontinuierlich gewandelt.

Yehudi Menuhin schreibt im Vorwort zur Handschrift von Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein:

Wir wenden uns zu Bach wie zu einer größeren Kirche, wie zu einem Heiland der Musik. Obgleich der Klang der Musik unantastbar ist, sodass man annehmen könnte, er sei nicht zu verderben, ist Bachs

Musik doch gegen Missdeutungen nicht gefeit, so wenig wie Christi Wort. [...] Wie die edelsten Werke der Menschheit alle doch angewiesen bleiben auf Auge und Ohr, Sinne und Herzen derer, die sie erfassen, so ist auch Bachs Musik oft von vorübergehenden Moden entstellt worden. (Menuhin, 2014, p. 8)

Die Beurteilung von Authentizität einer Interpretation ist schwierig. Auf der Suche nach bedeutungsgleichen Wörtern, tauchen *Wahrheit, Echtheit, Belegtheit* auf. Dabei bedarf eine Komposition einer klanglichen Aufführung, damit die Intention des Komponisten/der Komponistin realisiert werden kann. Die Schwierigkeit liegt dabei, dass das Kunstwerk einem Übermittler/ einer Übermittlerin bedarf, um lebendig zu werden. Das heißt, dass die Persönlichkeit des Interpreten/ der Interpretin zwingend als Teil des Kunstwerkes miteinfließt. Wenn Komponist/in und Interpret/in dieselbe Person sind, kann die Interpretation noch am ehesten als *belegt* gelten. Zu bedenken gilt allerdings, dass Komponisten/ und Komponistinnen nicht immer auch die besten Musiker/innen zu sein haben. Kreativität und die entsprechende Umsetzung auf Papier bedeuteten nicht automatisch die gewünschte tonale Realisierung, da dafür auch das Handwerk zur Umsetzung entsprechend perfektioniert sein muss. Authentische Interpretation kann im Sinne einer glaubwürdigen, und überzeugenden Wiedergabe verstanden werden.

Interpretatorisch problematische Punkte in der Muszierpraxis:

- Notation: Eintragungen wurde oftmals unterschiedlich verstanden und umgesetzt. Hier ein Beispiel aus einer Handschrift J.S.Bachs:



Abbildung 1 (Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato; Bach, J.S.; 2014; S.2)

- Improvisation: Diese war bis zum 18. Jahrhundert fixer Teil der Aufführungspraxis - das heißt, vieles wurde in den Noten nicht niedergeschrieben.
- Klangbild: Änderung des Klangideals, Stärke und der Charakter der Instrumente und damit einhergehend Veränderung der Spielweise und Technik.

Es gilt zu bedenken, ob dabei von einer Aufwärtsentwicklung des Instrumentariums gesprochen werden kann. Die Instrumente wurden den Forderungen ihrer Zeit stets restlos angepasst. In diesem Sinne kann nicht von einer Verbesserung gesprochen werden, da jede Epoche ihr eigenes Klangideal hat. Dass einige Werke von Komponisten und Komponistinnen früherer Zeiten als unspielbar gelten, könnte auch dadurch bedingt sein, dass mit dem heutigen Instrumentarium und neuen Spieltechniken herangegangen wird. (Harnoncourt, 1984, p. 18)

Neben Erkenntnissen aus der Wissenschaft verhelfen in erster Linie Originalinstrumente, alte Lehrbücher und Wissen um den kulturellen Kontext der jeweiligen Zeit zu einer möglichst ursprünglichen Wiedergabe.

Musik früherer Zeiten zu interpretieren kann demnach ausschließlich eine Annäherung an den originalen Klang dieser Zeit bedeuten. Zielvorstellungen die mit Worten wie *Historische Aufführungspraxis*, *authentisches Interpretieren* oder *Originalklang* beschrieben werden, können lediglich eine Annäherung bleiben. Gründliche Forschung lässt die Zielfläche auf der Suche nach dem Original zwar schrumpfen, trotzdem muss man sich mit der Tatsache abfinden, dass die oben genannten Begriffe niemals mit hundertprozentiger Sicherheit in der Gegenwart umgesetzt werden können. Dabei sollte das Streben eines Künstlers/ einer Künstlerin nach einer möglichst werkgetreuen Wiedergabe durch das starre Einhalten von Regeln den eigenen musikalischen Horizont nicht schrumpfen lassen, und in weiterer Folge nicht in einen interpretatorischen Tunnelblick führen.

Nicolaus Harnoncourt, der die Interpretation Historischer Musik auf neuartige Weise offengelegt und gewöhnliche Hörgewohnheiten infrage gestellt hat vertritt die Meinung: „Es gibt keine authentische Interpretation eines Werks von Bach oder Mozart.“ (Harnoncourt, 2020, p. 27) Diese Überlegungen führen zum Resümee, dass Musik ohne subjektive Interpretation nicht aufführbar ist. Dabei ist die Grenze zwischen Interpretation und Bearbeitung oft schwierig zu ziehen. Könnte man bereits von einer Bearbeitung sprechen, wenn historische Musik nicht auf modernem Instrumentarium gespielt wird? Interpretation beinhaltet in diesem Sinne immer auch ein gewisses Maß an Bearbeitung. Alles, in welchem Ausmaß auch immer, persönlich Hinzugefügte kann gleichsam als Veränderung der Vorlage gesehen werden. (Brönnimann, 2004) Die vermutlich bedeutsamste Frage ist wiederum jene, ob eine bestimmte Interpretation eines Werkes das Publikum der Gegenwart berührt und persönlich bereichern kann.

Die Rolle der Kreativität

Studien zur Kreativität kommen seit Jahrzehnten aus fast allen Disziplinen und scheinen den Eindruck zu erwecken, ein gesättigtes Forschungsfeld zu bilden. In diesem Fall sollen einige für die Musik relevante Methoden besprochen werden. Bereits etymologisch zeigt sich das Wort Kreativität von lateinisch „creare“ (zeugen, gebären, schaffen, erschaffen), als „etwas Dynamisches, [als] ein Prozess, der sich entwickelt und entfaltet und der bereits Ursprung und Ziel in sich birgt“ (Landau, 1984, p. 13).

Eine eindeutige Definition scheint aber keine zu finden zu sein, einige Autoren und Autorinnen weisen aber auf die „Komplexität kreativer Phänomene hin“. Attribute wie Originalität und Einzigartigkeit reichen nicht aus, kreative Phänomene zu beschreiben. Sternberg und Lubart

führen hier den Begriff der “adaptive creativity” (Kalcher, 2020, p. 21) ein. Nach Oscar Odena bezieht sich (musical) creativity auf „the development of a musical output that is novel for the individual(s) and useful for their situated musical practice” zit. n. (Kalcher, 2020, p. 21). Kreativität sollte also an einen Zweck gebunden (adaptiv) bleiben. Reine Originalität findet sich somit nur in der kindlichen Kreativität, die eben durch Zweckfreiheit (non-adaptive creativity) gekennzeichnet ist. Wer eine Oper komponieren will, kann sich dem literarischen und theatralischen Vorwissen kaum entziehen, um einer künstlerischen Problemlösung näherzukommen (Kalcher, 2020, p. 21).

Der Begriff der Kreativität in der Musikpädagogik hat eine unstete Geschichte. In den 1970er Jahren florierten die Diskussionen, worauf sie in den 1980er Jahren wieder nachließen. Erst seit Beginn der 2000er Jahre verstärkten sie die Auseinandersetzungen mit diesem Begriff im Bereich der Musikpädagogik wieder. Kreativität entwickelte sich zu einem musikpädagogischen Grundbegriff. (Lothwesen, 2013, p. 183)

Doch was ist *Kreativität*? Obwohl die Begriffsverständnisse und Deutungszusammenhänge sich teilweise stark unterscheiden, wird damit ausschließlich Positives in Verbindung gebracht. Kreativität ist willkommen, sei es in der Musik, Wirtschaft, Werbung, Wissenschaft oder Pädagogik. (Lothwesen, 2013, pp. 183-184)

Indem Kreativität als ein Typus musikalischen Handelns definiert ist, werden nicht nur das Resultat des Handelns, sondern auch dessen Verlauf und seine möglichen Folgen beobachtbar. (Lothwesen, 2013, pp. 186-187)

Der Überbegriff *musikalische Kreativität* wird zur Bezeichnung eines produktionsorientierten Fähigkeitsansatzes, als auch zur Hervorhebung eines umfassend menschlichen Strebens nach Weiterentwicklung verwendet. Die handlungsbezogene Bezeichnung *musikalisches Verhalten* wird verwendet zur Reflexion gewisser Verhaltensweisen und lässt Raum für eine Änderung des Verhaltens. (Lothwesen, 2013, p. 187)

Kreativität kann im musikpädagogischen Kontext in unterschiedlichen Formen zum Ausdruck gebracht werden. Einerseits beim Interpretieren eines Werkes – dabei liegt die Rolle der Kreativität in der schöpferischen Freiheit der Aufführung – andererseits beim Arrangieren eines vorliegenden Musikstückens, als gestalterische Bearbeitung für andere Besetzungen oder in Form einer Bearbeitung für dasselbe Instrument und/oder andere. Auch in Form von Improvisieren und Komponieren, kann musikalische Kreativität umgesetzt werden, indem

entweder mit Vorlagen experimentiert wird oder etwas völlig Neues geschaffen wird. (Lothwesen, 2013, p. 189)

Kreativität kann dann entstehen, wenn völlig im Moment gelebt wird. Im „Flow“-Zustand kann sich Kreativität entfalten. Dabei gibt es zwei starke Gefühle, die beflügeln können: Einerseits das Schenken von Aufmerksamkeit, andererseits das Bekommen von Aufmerksamkeit. Dank moderner Technologien erleben immer mehr Menschen das stimulierende Gefühl Aufmerksamkeit zu bekommen. Dies erlebt man bei jeder Form der Kreativität, im Schreiben, Schauspiel, Musik, Tanz, Fotografie, Malerei oder Ähnlichem. Jedoch gibt es dabei einen Nebeneffekt, für alle die kreativ sein möchten: Kreativität wird dabei mehr und mehr ein Mittel zum Zweck. Der Zweck besteht darin, Aufmerksamkeit zu bekommen. Technologie zerstört deshalb nicht zwingend Kreativität. Sie ist ein Werkzeug, dass das Potential hat ungeahnte Kreativität zu fördern. Es sollte dennoch hinterfragt werden, womit Social-Media-Firmen ihr Geld verdienen. Ein großer Teil davon geschieht dabei durch das „Verkaufen“ von Aufmerksamkeit der Nutzer und Nutzerinnen an Inserenten und Inserentinnen. Momentan wird viel darüber diskutiert, wie viel Aufmerksamkeit wir Plattformen, wie zum Beispiel Instagram widmen. Auf die Frage, ob solche Plattformen so viel Aufmerksamkeit bekommen sollten, ist in einem gesellschaftlichen breiten Spektrum zu diskutieren. Doch im Grunde ist jede/r Benutzer/in selbst verantwortlich. Jeder Post auf Social-Media-Plattformen verhilft einem zur Aufmerksamkeit der Follower/innen. Je mehr Aufmerksamkeit man bekommt, desto mehr kann sie verkauft werden. Aus diesem Grund ist es das Interesse von Social-Media-Plattformen, dass den Nutzenden so viel Aufmerksamkeit wie möglich gegeben wird. Deshalb wird versucht, die User/innen regelrecht süchtig danach zu machen. Wenn Kreativität vom Ringen nach Aufmerksamkeit angetrieben wird, findet man keine künstlerische Erfüllung. (Gordon-Levitt, 2019), 00:25-09:58

Vor digitalen Neuerungen sind auch die künstlerischen Branchen betroffen. Das Online-Marketing bekommt in allen Firmenstrukturen, sowie auch der künstlerischen, einen immer höheren Stellenwert. Social-Media wird also für den einzelnen Kunstschaftenden und die einzelne Kunstschaftende im Karriereweg ein wichtigerer Bestandteil.

Viele Menschen haben Probleme damit, sich selbst die Erlaubnis zu geben, kreativ sein zu dürfen. Gleichzeitig ist es für viele erfüllend, der Welt etwas zu bieten, das Qualität hat, und als gut und wichtig betrachtet wird. Ob menschliche Kreativität als wichtig betrachtet wird, ist die ausschlaggebende Frage. Wenige Menschen gehen kreativen Beschäftigungen nach, weil der Alltag es zeitlich nicht zulässt, beziehungsweise zuerst allem scheinbar Wichtigeren Vorrang

gegeben wird. Meist führen erst einschneidende Ereignisse und Erlebnisse im Leben zur Erkenntnis, was tatsächlich wichtig ist. Am Beispiel des Todes eines geliebten Menschen oder starker Gefühle der Verliebtheit können existentielle Gefühle wahrgenommen werden. Um sich ausdrücken zu können, ist es notwendig sich mit sich selbst zu beschäftigen und sich selbst kennenzulernen. Kreativität bedeutet nicht etwas *besonders gut oder schön* zu machen, sondern einen Teil von sich preiszugeben. Dadurch wird es möglich, auch über die Sprache hinaus mit anderen zu kommunizieren, und dadurch auch anderen zu helfen, indem die Verbindung erkennbar wird. Nur durch authentische Kommunikation - sei es mit Worten oder anderen Mitteln – kann dieses Gefühl der Verbindung spürbar gemacht werden. Das ist das Ergebnis davon, wenn Kunst kein Luxus mehr ist, sondern existentiell wird. (Hawke, 2020), 00:20-8:30

Musik und Emotion

Schon Plato dachte an starke Beziehung zwischen Musik und Emotion. Im Buch „Der Staat“ fordert er die Verbannung der „Lydischen“ Tonleiter aus der Erziehung zukünftiger Gouverneure, da sie die Menschen lasziv und faul werden ließe. Dagegen sollte die „Dorische“ Tonleiter gefördert werden, bringe sie doch Tugenden wie Mut und Virtuosität aus den jungen Männern hervor. Das Verständnis von Musik als Bewusstsein stimulierendes Medium hält sich bis zum gegenwärtigen Tag und erfährt mitunter immer mehr empirische Beweise. (Robinson, 2008, p. 395)

Musik kann auf zwei Arten Emotionen beim Menschen hervorrufen. Einerseits durch direkte Reaktion auf die gespielte Musik und ihrem Klangbild aus Tonalität, Rhythmus und Tempo auf rein musikalische Ebene. Andererseits durch das Wecken von Erinnerungen an eine bestimmte Zeit, in der das Stück gehört wurde. (Sellmann, 2018)

Bereits seit einiger Zeit wird in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen die Beziehung zwischen Musik und Gemüt analysiert. Laut Studien soll Musikhören ein wichtiger Motivator zur Stimmungsregulation sein. Allerdings wird dabei die Musik zur jeweilig passenden Laune ausgewählt. Andere Studien zeigten, dass gerade die Musik aus der Zeit des Heranwachstums prägend ist, und diese besonders gut im Gedächtnis bleibt. Trotz allem bleibt die Wechselbeziehung zwischen Musik und Gemüt unklar. In einer Spotify-Analyse der US-amerikanischen Cornell Universität in New York wurden tageszeitliche, saisonale und regionale Präferenzen von Musikhörenden über Länder- und Kulturgrenzen hinweg untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass am Abend ruhigere Musik als am Tag bevorzugt wird. Große Unterschiede wurden auch im regionalen Bereich herausgefunden. Musikhörende aus Asien

haben eine Vorliebe für ruhige Musik, wohingegen Südamerikaner/innen Schwungvolleres bevorzugen, und somit Stereotype bestätigt wurden. (BR-Autoren, 2021)

Prof. Reinhard Kopiez, Professor für Musikpsychologie in Hannover untersuchte den Gänsehaut-Effekt untersuchte den *Gänsehaut-Effekt* über mehrere Jahre. Musik ist in der Lage, Spannung ins Unerträgliche zu steigern. Eine Art von Musik, die bei jedem/r Gänsehaut auslöst, gibt es allerdings nicht. Dies hängt vor allem von Hörgewohnheiten und Vorlieben ab. (BR-Autoren, 2021)

Interpretation und künstliche Intelligenz

Das Interesse von Forschern und Forscherinnen auf dem Gebiet der Entwicklung einer musikalischen, künstlichen Intelligenz zeigt, dass musikalische Interpretation im Bereich der modernen Technik ein neues Feld öffnet. Die neuen methodischen Möglichkeiten, die die Big Data Analysen und künstliche Intelligenzen hervorbringen, entfachen eine regelrechte Goldgräberstimmung, quantitativen Theorien an ihnen messen zu wollen. In den Musikwissenschaften ist dies nicht anders, ist dort doch der Reiz besonders groß, die musikalische Kreativität als Prüfstein menschlichen Seins zu brechen.

Was Musik beziehungsweise eine musikalische Aufführung besonders und mitreißend gestaltet, sind Dinge, die sie ausdrückt, die Emotionen und Assoziationen, die sie hervorruft, sowie die Charaktere, die sie darstellt. Die Ursprünge musikalischer Expressivität sind vielfältig: Die Musik selbst, ihre Struktur, Orchestrierung, persönliche Assoziationen, soziale Umgebungen, aber auch die Aufführung selbst, die Interpretation und die expressiven Absichten, die von den Musikern und Musikerinnen beispielsweise durch Nuancen in Timing oder Dynamik bewusst eingesetzt werden.

Computersysteme sollen individuelle Interpretationen von Musikern und Musikerinnen erkennen und auch selbst imstande sein, ausdrucksvoll zu spielen. Das bedeutet, dass sie auch jene Tempoverläufe oder Betonungen, die nicht auf dem Notenblatt abgebildet sind, hervorbringen können. Letztendlich sollen jene Muster und Strukturen in der Darbietung von Musikwerken entschlüsselt werden, welche im musikalischen Ausdruck einer Performance kodiert sind. (Widmer, et al., 2018)

Dank Forschungen in Bereichen, wie das Music Information Research (MIR) können Computer viele nützliche Dinge mit Musik umsetzen, angefangen von der Beat- und Rhythmuserkennung bis hin zur Liederkennung und -verfolgung. Allerdings sind sie noch weit davon entfernt, das Wesen der Musik zu erfassen: Computer können nicht erkennen, ob eine Aufführung

Verspieltheit, Feierlichkeit, Fröhlichkeit, Entschlossenheit oder Unsicherheit ausdrücken soll. Darüber hinaus sind sie nicht in der Lage, Musik mit einer gewünschten Ausdrucksqualität hervorzubringen. Es gelingt ihnen nicht, mit menschlichen Musikern oder Musikerinnen zu interagieren und die in ihrem Spiel implizierten Ausdrucksabsichten zu erkennen und darauf zu reagieren. (Widmer, et al., 2018)

Ziel ist es, Maschinen zu entwickeln, die sich bestimmter Dimensionen der Expressivität bewusst sind, besonders im Bereich der klassischen Musik, bei welcher Expressivität - zumindest was das Aufführen angeht - auf klar definierte und messbare Werte (wie zum Beispiel Timing, Dynamik, Artikulation) zurückgeführt werden kann. Man ist daran Systeme zu entwickeln, die Ausdrucksqualitäten in der Musik erkennen, charakterisieren, generieren, modifizieren und darauf reagieren können. Dafür sollen die Bereiche KI, Machine Learning, Music Information Retrieval (MIR) und Music Performance Research in Verbindung stehen, und Wissen aus der Musikwissenschaft integriert werden, um fundierte Modelle des Musikverständnisses zu entwickeln. (Widmer, et al., 2018)

Das musikalische Zusammenspiel von Menschen erfordert einen komplizierten Koordinationsvorgang. Erfahrungen aus dem gemeinsamen Zusammenspiel, oder dem mit anderen, Mimik und Gestik, oder das Gehör sind Werkzeuge, die den Musiker/innen helfen, die gemeinsam beabsichtigte Interpretation zu koordinieren. Ein Computer verfügt nicht über die genannten Hilfsmittel, deshalb bleibt als einzige Möglichkeit die Verarbeitung und Analyse riesiger Datenmengen in Höchstgeschwindigkeit. Computersysteme müssen eigene Entscheidungen hinsichtlich der Interpretation treffen. Diese erfolgen auf Grundlage eines Interpretationsmodells, welches sich ein Künstliche-Intelligenz-System (KI) durch Trainings erarbeitet hat.

Es ist ein starker Fokus auf datengetriebene Methoden zur Analyse und Generierung zu erkennen, was den Trend in anderen Bereichen wie beispielsweise jener der Verarbeitung natürlicher Sprache widerspiegelt. Ebenso zeigt sich ein gesteigertes Interesse an interaktiven Systemen, welche es ermöglichen, musikalische Mensch-Computer Interaktionen zu erforschen. Der Nachteil von Big-Data Methoden ist, dass ihre Aussagekräftigkeit erst mit enorm großen Datenmengen gegeben ist. Dies könnte ein Problem darstellen, welches die Fortschritte in computergestützten Modellen des Musikausdrucks behindert. (Widmer, et al., 2018)

Musizierende Menschen denken weniger in Einzeltönen als in musikalischen Phrasen und Gruppierungen. Sowie beim Lesen nicht einzelne Buchstaben gelesen werden, stehen die

Einzelöne stets in Bezug auf andere Töne, die gleichzeitig, vorher oder nachher gespielt werden. Diese Fähigkeit zur Strukturierung von Musikwerken soll auch der künstlichen Intelligenz beigebracht werden. Ziel ist es, eine Art Sprachenlehre in Form von Algorithmen für den Bereich der musikalischen Interpretation zu schaffen, um so eine überzeugende musikalische künstliche Intelligenz zu entwickeln.

Mit Forschung in diesem Gebiet erhofft man sich, zu einer neuen Generation von MIR-Systemen beizutragen. Diese sollen musikalische Dienste und Interaktionen auf einem neuen Qualitätsniveau unterstützen und zu einer expressivitätszentrierten Forschung in anderen Bereichen der Künste und der Mensch-Computer-Interaktion (HCI) anregen. (Widmer, et al., 2018)

Welchen künstlerischen Wert kann die Komposition eines Computers haben? Was passiert, wenn es einer künstlichen Intelligenz einmal möglich sein wird, Musikwerke nicht nur fehlerfrei, sondern auch mit wahrhaftig musikalischem Ausdruck zu realisieren? Ist es tatsächlich der Interpret/ die Interpretin, der/die uns mit ihrer musikalischen Aussage berührt, oder geht es lediglich darum, dass sich der Zuhörer/ die Zuhörerin auf eine Weise in der wiedergegebenen Musik wiedererkennen kann? Alle diese Frage könnten menschliche Interpreten und Interpretinnen entmutigen, wenn man bedenkt, dass Computer in vielen anderen Bereichen den Menschen weit überholt haben. Dennoch bleibt zu hoffen, dass die Interpretation eines Computers ihre Hörer/innen niemals zu Tränen rühren und den Wert eines Konzertbesuches niemals ersetzen wird.

II. Interpretation in der didaktischen Praxis

Was veranlasst ein Kind oder einen erwachsenen Menschen zum Erlernen eines Instruments? Dafür gibt es unterschiedliche Beweggründe. Die Hauptmotive sind dabei das Erlernen bestimmter Musikwerke und sich dabei bestimmte Spieltechniken anzueignen, gemeinsam mit anderen zu musizieren, sowie ein persönliches Ausdrucksmittel zu finden. (Richter, 1997, p. 8)

Das, was über die rein mechanisch-technische Beherrschung eines Instrumentes und über das syntaktisch korrekte Spiel hinausgeht, ist das Bemühen, mit der Musik etwas mitzuteilen. Musik kann als Medium verstanden werden, durch welches der/die Musizierende etwas mitteilt. Eine persönliche Erfahrung wird durch Sprechen, Singen oder Spielen für andere zu einem hör- und verstehbaren Erlebnis. Was kommuniziert Musik und wie kann die Aussage der Musik an die Ausführenden klanglich vermittelt werden? Musikästhetik beschäftigt sich seit dem 18. Jahrhundert mit den Fragen, welche Eigenschaft von Mitteilung ein künstlerisches Werk und das Ausführen benennen und zum Ausdruck bringen, und auf welche Weise und womit das geschieht. Dabei werden zwei gegensätzliche Positionen vertreten: Erstere vertreten die Auffassung, Musik könne ähnlich einer Sprache Vorgänge und Erscheinungen benennen. Letztere meinen, Musik teile nur sich selbst und die „Ideen“ ihrer Stimmungen und Gefühle mit. Die Befürworter der Autonomieästhetik vertreten die Ansicht, dass etwas Sichtbares oder Begriffliches durch Musik nicht zum Ausdruck gebracht werden kann. Sie beschränken sich darauf, dass Mitteilung nur allein durch Sprache geschehen kann. Hingegen verzichten Vertreter/innen der Heteronomieästhetik auf nötiges weiteres Hinterfragen, was tatsächlich mitgeteilt werden will, wenn beispielsweise Vogelgezwitscher oder Donnergerollen zu hören ist. Diese Kontroverse in der Musikästhetik nützen den Interpretierenden wenig. Die Vertretenden beider Positionen gehen nicht weiter auf die Frage nach der besonderen Art der Mitteilung der Musikwerke ein. (Richter, 1997, p. 9)

Mitteilen heißt – darauf verweist der lateinische Begriff communicatio -, andere an etwas teilnehmen lassen, etwas zu einem Gemeinschaftlichen machen, etwas mit anderen teilen. Das „Etwas“ der Mitteilung kann ein Gefühl sein, eine Stimmung oder ein Befinden, ein Gedanke, ein Denkprozess, eine begriffliche Einsicht oder der Zustand einer Sache oder Erscheinung, eine sinnliche oder körperliche Wahrnehmung, ein Ereignis oder auch eine Erfahrung von diesem allem. (Richter, 1997, p. 9)

Ansätze einer Interpretationsmethodik

In *Darstellen und Mitteilen* beschreibt Christoph Richter die Handlung des Interpretierens als Übersetzen und Rückübersetzen der Schrift zum Klang. Für diesen Vorgang sind persönliche Erfahrungen, Emotionen, Gedanken, Talente, Vorwissen sowie körperliche und geistige Verfassung federführend. Der Interpret/die Interpretin hat dabei eine übersetzende Funktion. Der subjektive Zugang zu einem Werk wird durch Darstellung und dramaturgische Gestaltung verständlich gemacht. Richter deutet musikalische Interpretation auf dreierlei Weise:

- Deutung und Verdeutlichung musikalischer Struktur
- Darstellung und Erleben des musikalischen Charakters
- Musikhistorisches, gesellschaftsgeschichtliches und kulturhistorisches Verständnis des jeweiligen Werkes

Jedes Interpretieren im Sinne eines künstlerischen Ausdrucks fordert einen offenen und experimentellen Zugang zum Werk. Eine Interpretation, die für alle Hörer/innen und Interpreten und Interpretinnen den *Richtigkeitsanspruch* erfüllt, gibt es daher nicht. Anders verhält es sich mit der Frage nach der Angemessenheit. Daraus resultierend kann Interpretation niemals gänzlich vorausgeplant werden. (Richter, 2010, pp. 11-19) Dabei folgt Interpretation keinem allgemeingültigen Schema. Eine Interpretationsmethodik, im Sinne eines Leitfadens vom Anfängerunterricht bis zum Profi zu entwickeln, wäre anmaßend. Dennoch gibt es sehr wohl einige Ratschläge und Anregungen, die dem Ziel einer möglichst angemessenen und authentischen Interpretation dienlich sind:

Interpretieren lernen

- Alle Fähigkeiten musikalischer Interpretation sind angeeignet. Schüler/innen sollten den Zusammenhang zwischen musikalischem Ausdruck, theoretischem und geschichtlichem Hintergrund sowie Spieltechnik erleben, verstehen und gezielt einsetzen lernen
- Der eigene Drang und Mut des Schülers/der Schülerin sich musikalisch auszudrücken, sind essenziell. Dabei ist es notwendig, im Unterricht Freiraum für schöpferische Gestaltung ohne Zurechtweisung zu schaffen.
- Alle (auch außermusikalischen) Interessen und Talente der Schüler/innen können Potential für einen lebendigen Interpretationsvorgang sein.

- Musikalischer Ausdruckswille kommt nicht ohne die entsprechenden spieltechnischen Fähigkeiten aus.
- Als Lehrer/in sollte man sich stets seiner Vorbildfunktion bewusst sein. Bewusst oder unbewusst übernehmen Schüler/innen zumindest ansatzweise den Zugang der Lehrer/innen zum Instrument, zum jeweiligen Werk und zur Musik selbst. Dabei sollte stets der eigene Ausdruckswille des Schülers/der Schülerin gefördert werden, um so eine musikalische und instrumentaltechnische Selbstständigkeit zu fördern. (Losert, 2010, pp. 256-257)

Anregungen zur Interpretationsanalyse

Um eine Vertrautheit mit dem Werk zu bekommen, ist es förderlich, sich ihm auf möglichst unterschiedliche Weise zu nähern. Dies kann auf spielender, experimentierender, analysierender oder verstehender Ebene geschehen.

Lesen und Analyse des Notentextes: Dieser bildet den Bezugspunkt aller instrumentalen, emotionalen und inhaltlichen Auslegungen. Dabei soll in erster Linie Augenmerk auf die verbalen Anweisungen im Notentext gelegt werden, da sie wichtige Information zum Ausdrucksgehalt und dessen spieltechnische Umsetzung im Sinne der Komponierenden liefern.

Musikhistorischer Kontext: Das Wissen um die geschichtliche Einordnung und sorgfältige Analyse kann als Vorbereitung als auch als Ergänzung auf dem Weg zur eigenen Interpretation sein. Alles wissenschaftliches Hintergrundwissen muss in direkte Verbindung zur Wiedergabe des Werkes gebracht werden: Durch musikalische Verdeutlichung hinsichtlich des formalen Aufbaues, durch Ausdruck im Sinne der Komponierenden, oder einem neuen emotionalen Zugang zum Stück, welcher sich im Klang zeigen kann.

Verstehen und vermitteln: Nur etwas, das vom Interpreten/von der Interpretin selbst verstanden wird, kann auch dem Publikum überzeugend vermittelt werden. Musiker/innen sollen in der Lage sein, den Notentext hinsichtlich formaler und emotionaler Bedeutungsebenen genau zu beschreiben. Dadurch kann auf Verstandesebene erfahren werden, was emotional darstellbar ist. Dabei geht es um das Ergründen von:

- Verhältnis und Aussage der Motive, Themen, Phrasen, Entwicklungen
- Harmonische und intervallische Spannung

- Sequenzen, Analogien, Wiederholungen
- Verlauf der Tempi
- Musikalischer Struktur und formales Konzept
- Spieltechnik und Ausdruck

Eine Vorstellung vom Ausdrucksgehalt des Werkes erarbeiten

Die Überlegungen zum Ausdrucksgehalt sollten im Notentext belegt werden können. Dies kann sowohl durch konkrete schriftliche Anweisungen als auch durch allgemein stilistische oder persönliche Merkmale des Komponisten/der Komponistin begründet werden. Förderlich kann auch die Entwicklung einer Leitidee sein, die den Zusammenhang der interpretatorischen Entscheidungen unterstützt. Schließlich folgt die Frage nach der Umsetzung dieser Vorstellung durch eine gewisse Farbgebung. Wie kann ein Motiv oder eine Stelle melancholisch, träumerisch, bizarr, jubelnd gespielt werden?

Eigene Emotionen in die Interpretation miteinbeziehen

Ausdrucksvolles Spiel beinhaltet auch das Einfließen der eigenen Emotionen, was vom Spieler/von der Spielerin einen eigenen emotionalen Zugang zum Werk fordert. Dabei können bestimmte Fragestellungen unterstützend wirken: Wie wurde das Werk kennengelernt? Wann und wo wurde das Stück zum ersten Mal gehört? Welche Erinnerungen werden beim Hören dieses Stückes geweckt? Welche Stimmung löst es aus? Wie wirken sich Assoziationen auf die spieltechnische Umsetzung, die Formgestalt und den musikalischen Ausdrucksgehalt aus?

Interpretationen anderer Künstler/innen

Die Analyse von Tonaufnahmen und Videos von Interpretationen anderer Künstler/innen können dem Finden einer persönlichen Interpretation sehr dienlich sein. Beobachtet können werden beispielsweise der Umgang mit Tempo und Agogik, Phrasierung, Artikulation, Vibrato, Verzierungen, Einsatz des Atems, sowie Intonation und Stimmung. Zu überlegen ist, was eher für die eine, was für die andere Interpretation sprechen könnte, oder womit man sich am ehesten identifizieren kann.

Aufnahmen der eigenen Interpretation analysieren

Video- und Tonaufnahmen sind nützliche Hilfsmittel zur Analyse des eigenen Spiels und zur besseren Selbstwahrnehmung, da sie eine Beobachterperspektive ermöglichen. Stimmt die eigene Klangvorstellung mit der tonalen Realisation überein? Gibt es Auffälligkeiten in der Körperhaltung?

(Losert, 2010, pp. 259-261)

Interpretation als Bildungsauftrag im KOMU Lehrplan

Der Lehrplan der Konferenz der österreichischen Musikschulwerke (KOMU) aus dem Jahr 1994 bildete den ersten einheitlichen pädagogischen Rahmen aller öffentlichen und geförderten Musikschulen. Davor unterschieden sich die Lehrpläne in den einzelnen Bundesländern. Im Folgenden wird der Stellenwert des musikalischen Ausdrucks im Lehrplan beleuchtet.

Gleich, welche musikalischen Voraussetzungen die SchülerInnen mitbringen oder welche Ziele sie verfolgen, gleich auch, welchen speziellen Lernweg SchülerInnen gehen: Alle SchülerInnen der Musikschule sollten von Beginn an die Musik als einen Raum erleben, in dem es um Persönliches geht, als ein Medium, mit dem Eigenes mitgeteilt werden kann, als einen subjektiv bedeutsamen Bereich jenseits des Alltäglichen. So entstehen Begeisterung und Faszination, d.h. es wächst jene Freude am Musizieren und Tanzen, welche die eigentliche Triebkraft für die langwierigen Bemühungen der Stimmbildung, der Körperschulung und des instrumentaltechnischen Lernens darstellt. (KOMU, 2007, p. 20)

Familiensituation, Schicht- oder Gruppenzugehörigkeit, Stand-Land-Unterschied sind Gründe für unterschiedliche Wünsche, sich musikalisch auszudrücken. Die Musikschule versteht und berücksichtigt diese Wünsche, im Sinne eines darauf abgestimmten musikalischen Repertoires und der entsprechenden Vermittlung. Allerdings kann dies zu Problemen zwischen musikalischen Lernzielen der Schüler/innen und jenen des Bildungsauftrags der Musikschule führen. War der Impuls für das Erlernen eines Instruments beispielsweise das Spielen eines bestimmten Werkes aus der Romantik, so kann es mitunter schwierig sein, denjenigen Schüler/diejenige Schülerin für zeitgenössische Musik und deren Ausdrucksformen zu

gewinnen. Durch beständiges Bemühen um die musikalische Horizonterweiterung der Schüler/innen können solche Probleme allmählich in den Hintergrund rücken. Als Lehrer/in sollte man dabei ebenso eigene Vorlieben und Schwerpunkte mitteilen. (KOMU, 2007, p. 22)

In allen Entwicklungsstufen der musikalischen Ausbildung beschreibt der KOMU Lehrplan neben der Instrumentaltechnik und der Musikalität grundsätzlich folgende Punkte als notwendig und förderungswürdig:

- Liebe zur Musik und zum eigenen Instrument
- Interesse am Kulturgesehen
- Allgemeine musikalische Fertigkeiten und Fähigkeiten
- Gehörbildung und Rhythmus
- Förderung der Aufmerksamkeit und Konzentration
- Förderung der Fantasie
- Ausdrucksvolles Musizieren
- Selbstständige Interpretation
- Förderung des gemeinsamen Musizierens
- Auswendig- und Blattspiel
- Improvisation
- Auftrittsverhalten – Präsentation (KOMU, 2008, p. 16)

Der musikalische Bildungsauftrag österreichischer Musikschulwerke beinhaltet eine Ausbildung der Schüler/innen hinsichtlich verschiedenen Stilepochen, Strömungen und Gattungen – stilistische Vielfalt soll vermittelt werden. Trotzdem ist darauf zu achten, auf die musikalischen Präferenzen der Schüler/innen einzugehen und eine Schwerpunktsetzung dahingehend aufzubauen. (KOMU, 2008, p. 2) Im Laufe der Ausbildung sollte das musikalische Repertoire von mittelalterlicher bis zu zeitgenössischer Musik reichen. Je nach Vorlieben sollten dabei auch Stile des Jazz, Rock, Pop oder Volksmusik erkundet werden. Für das Musikverständnis förderlich hat sich auch das Anregen zum selbstständigen Komponieren gezeigt. Selbst wenige selbstständig komponierte Takte im Unterricht oder als Hausübung pro Woche fördern ein feineres musikalisches Gespür.

Da jeder musikalische Gedanke seinen bestimmten Vortrag in sich selbst enthält; so kommt es nur darauf an, daß ich in die Natur dieses Gedankens eindringe, und ihn charakteristisch darstelle. (Schubart, 1806, p. 373)

Für eine gelungene Wiedergabe eines Musikstückes ist es notwendig, denn Sinn der Musik im Sinne der Komponierenden zu erfassen. Der musikalische Ausdruck, das Vermögen künstlerisch zu gestalten und das Werkverständnis werden durch den geschichtlichen Zusammenhang bereichert. Zum musikhistorischen Wissen, zählt dabei ebenso die Entwicklungsgeschichte der Instrumente. Aufführungspraxis und Stilkunde fördert die Bewusstmachung der Vielfalt möglicher Interpretationen eines Werkes. Oft erlebt man Schüler/innen, die jahrelang am Instrumentalunterricht teilnehmen, selbst allerdings noch nie ein klassisches Konzert besucht haben. Teilnahme an kulturellen Veranstaltungen wie zum Beispiel Konzert- oder Theaterbesuche und die Vermittlung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes (Literatur, Bildende Kunst), fördern die Inspiration und dahingehend die eigene Interpretation.

Ein weiterer Aspekt ist der persönliche, fantasievolle Zugang der Interpretierenden zum Musikstück. Schüler/innen sollten sich möglichst gut mit den gespielten Stücken identifizieren können, da so die Musikalität am natürlichsten entwickelt werden kann. (KOMU, 2007, p. 26) Eine gelungene Wiedergabe ist in erster Linie eine aussagekräftige und für das Publikum verständliche. Wie bei einer Rede ist der Vortrag dann am wirkungsvollsten, je spontaner und weniger eingeübt er klingt. (Galamian, 1988, p. 17) Darüber hinaus bedeutet ein gelungener Vortrag, dass er das Publikum in irgendeiner Weise berührt. Um solche Momente der Berührung beim Publikum hervorzurufen, muss der Interpret/die Interpretin diese in erster Linie einmal selbst oder im Zusammenspiel mit anderen erfahren können.

Musizieren im Ensemble und Kammermusik sollen in unterschiedlichen Besetzungen von Beginn an Teil des Unterrichts sein. Dabei werde im Besonderen das Hörvermögen und das Rhythmusgefühl trainiert, aber auch die soziale Integration geschult. (KOMU, 2008, p. 3) Beim Ensemblespiel sollten nicht allein die interpretatorischen Ideen des Lehrers/der Lehrerin umgesetzt werden, sondern die Schüler/innen zur eigenen gemeinsamen Interpretationsfindung angeregt werden.

Der KOMU Lehrplan bildet eine Beschreibung der Zielvorstellungen einer Ausbildung an der Musikschule ab. Der Weg zu den musikalischen Zielen eines Schülers/einer Schülerin ist stets individuell zu gehen. Die Einleitung des Lehrplans verspricht einen „modularen Aufbau“. (KOMU, 2007, p. 5), welcher allerdings nicht konkret ersichtlich wird. Die Empfehlungen und

Anforderungen zu den einzelnen Prüfungen im Laufe der Ausbildung, angefangen von der Elementarprüfung bis zur Abschlussprüfung, dienen als Anhaltspunkt.

Der Lehrplan gibt einige interessante Denkanstöße, in welche Richtung sich das Musikschulwerk entwickeln soll. Alleiniger Adressat ist aber nicht nur der Lehrkörper selbst, sondern auch die Schüler/innen und deren Eltern, die beim Lesen des Lehrplans Interesse an dieser Ausbildung erwecken sollen. Für Lehrende dient er als visionärer Wegweiser.

Obwohl ein allgemeingültiger instrumentenspezifischer Aufbau nur schwierig umzusetzen ist, erschiene eine Art Leitfaden im Sinne eines stufenweisen Aufbaus sinnvoll. Dabei sollte nicht nur auf die technische Entwicklung Augenmerk gelegt werden, sondern auch die musikalische Interpretation von Anfang an miteinbezogen werden. Ob ein Lehrplan diesen didaktischen Leitfaden beinhalten soll, ist zwar diskutabel, dennoch erscheint es dem Ziel einer möglichst einheitlichen und gleichwertigen Ausbildung an allen österreichischen Musikschulen förderlich zu sein.

Ausdrucksformen

Neben der Sprache als offensichtlichstes Medium zur Mitteilung, zählen auch unterschiedliche Körperbewegungen als Ausdrucksbewegungen. Wie eine Person geht, wie viel sie ihre Hände beim Sprechen einsetzt, wie schnell oder langsam ihre Atmung ist, verrät oft mehr über das tatsächliche Befinden als die Sprache selbst. Im Folgenden wird auf die Rolle der unterschiedlichen körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten eingegangen.

Gestik und Mimik

Ausdrucksbewegungen einer musizierenden Person beim Spielen bilden das Spiegelbild der inneren musikalischen Bewegung. Jede Art von Bewegung, auch jene der Emotionen oder in der Vorstellung des/der Musizierenden löst eine Bewegung in einem anderen Bereich aus. Bewegungen können nie nur rein technische Funktionsbewegungen sein, da sie immer eine Geste der Mitteilung von inneren Vorgängen sind. Das oberste Ziel von Musikschaaffenden im Bereich der Ausdrucksbewegungen sollte eine vollkommene Synthese von äußerer und innerer Bewegung sein. Wie bei Schauspielenden können auch Musikschaaffende an ihrer Interpretation arbeiten, indem sie an Ausdrucksbewegungen arbeiten. Von Musikschaaffenden wird ein schauspielerischer Zugang zur Interpretation häufig als nicht authentisch empfunden, da

musikalischer Ausdruck als etwas Abstraktes oder Unkörperliches und deshalb als etwas Unnatürliches betrachtet wird. Aus diesem Grund scheuen sich oftmals auch Lehrende, am äußeren Bewegungsbild mit Studierenden zu arbeiten. Vom Publikum wird das äußere gleichgestellt mit dem inneren Bewegungsbild von Musikschaaffenden. Doch auch bei der interpretierenden Person selbst regen Ausdrucksbewegungen die musikalische Vorstellungskraft an. Dennoch sollte in erster Linie an der Synthese zwischen innerem Erleben und äußerem Ausdruck gearbeitet werden, damit das Ergebnis nicht bloß reines Posieren ist. Ausdrucksbewegungen führen das Tempo in logisch-geschmackvollen Zusammenhänge. Eine ganzheitliche Bewegung des Körpers ermöglicht Stabilität im Tempo im Sinne eines künstlerischen Zugangs. Besonders augenscheinlich wird dies beim Tanz. (Mantel, 2001, pp. 102-103) Allerdings kann unzweckmäßige Bewegung den musikalischen Ablauf stören. Ein Beispiel dafür ist, das laute Mitklopfen mit einem Fuß, sozusagen als Ersatz des Metronoms. Vergleichbar damit ist bei Geige Spielenden die übermäßige vertikale Bewegung mit der Schnecke. Deshalb ist meist nicht das Zuviel an Bewegung das Problem, sondern die Unzweckmäßigkeit.

Ein verbreiteter Glaube ist, dass der beste Vortrag bewegungsökonomisch zu sein hätte. Dies ist allerdings ein Irrglaube, da Ausdrucksbewegungen die Information über die Gesamtverfassung des Körpers erhöhen und dadurch die Genauigkeit in der Spielweise steigern. Dabei zeugt das Ausmaß einer sichtbaren Bewegung nicht von deren Qualität. Alles Übertriebene im Bewegungsablauf kann zu mehr Verspannung und Anspannung führen, was die grundsätzlich positive Auswirkung wieder zunichtemachen kann. Studierende lediglich zu mehr oder weniger Bewegung aufzufordern, genügt nicht. Um Bewegungen in Form einer Körper-Geist-Beziehung in echte Ausdrucksbewegungen zu wandeln, sollte in erster Linie eine Feinheit der Bewegungen angestrebt werden. Um dies zu erreichen, ist die Aufgabe der Lehrenden genau zu beobachten und wenn nötig zu modifizieren, und die Studierenden zur Selbstreflexion anzuregen. Wichtig dabei ist, dass auch Ausdrucksbewegungen geübt werden müssen, um vom Bewussten ins Unbewusste überzugehen. (Mantel, 2001, pp. 104-105)

Atmung

Die Atmung entspringt einem muskulären Bewegungsablauf. Da sie omnipräsent ist, kann sie spieltechnische Abläufe sowohl begünstigen als auch stören. Bei Sängern und Sängerinnen und Bläsern und Bläserinnen übernimmt die Atmung die wesentlichste Rolle der Interpretation. Doch auch bei anderen Instrumenten hat der Einsatz der Atmung große Bedeutung.

Systematische, bewusste Steuerung des Ein- und Ausatemvorganges während der Interpretation eines Werkes haben dabei eher störende Wirkung. Dies führt meist zur Überforderung, da der Atem in enger Verbindung mit der Emotion beim Spielen steht, und eine bewusste Abkoppelung nur schwierig umsetzbar ist. Dennoch kann die Atmung, wenn sie bei Übungen spezifisch an einigen wenigen Stellen eingesetzt und trainiert wird, einen positiven Effekt auf die Interpretation haben. Wieder ist dabei das Ziel, sie vom Bewussten ins Unbewusste zu führen. Obwohl dem Atem während des Spielens grundsätzlich freier Lauf gelassen werden sollte, gibt es einige Situationen, in denen es lohnend ist, ihn bewusst einzusetzen. Beim kammermusikalischen Zusammenspiel sorgt das gemeinsame Einatmen für einen sicheren Einsatz in der Gruppe. (Mantel, 2001, p. 110)

Nervosität zeigt sich oftmals dadurch, dass die Ausatmung kürzer dauert als die Einatmung. Dies lässt den Herzschlag schneller werden, was wiederum zu mehr innerer Unruhe führt. Die Herzschlagfrequenz lässt sich durch bewusstes Aus- und Einatmen regulieren. Aktivierung des Körpers gelingt durch eine längere Einatmung im Vergleich zur Ausatmung. Hingegen sorgt längeres Ausatmen für einen ruhiger werdenden Herzschlag, was sich besonders in Auftrittssituationen zunutze gemacht werden kann.

Wird dieses Wissen auf das Instrumentalspiel übertragen, so kann bewusstes Ausatmen bei schwierigen Stellen zu mehr Entspannung im Körper führen. Wird der Vortrag eines Werkes mit einer Ausatmung begonnen, kann dies von Beginn an für mehr Lockerheit beziehungsweise für eine gute Erdung beim Spielen sorgen. Die Vorstellung mit dem Unterkörper zu atmen, verstärkt die Sensibilität und das sichere Spiel.

Atempausen, in erster Linie jene nach der Ausatmung, können der dichtest möglichen Verbindung zwischen den Tönen dienen. Bei Streichinstrumenten betrifft dies beispielsweise den Bogenwechsel. Dabei sollte die Atempause mit einer durchlaufenden Bewegung verknüpft sein, und nie als ein bewusstes Anhalten des Atems verstanden werden. Atempausen verstärken die Aufmerksamkeit und können Raum für kreative Gestaltung schaffen. Dabei ist Atmung stets individueller Ausdruck und kann deshalb ebenso als Ausdrucksbewegung betrachtet werden. (Mantel, 2001, pp. 111-112)

Bei Streichinstrumenten wird oftmals der Bogen als Pendant zum Atem betrachtet. Zwar beeinflusst der Atem alle Bewegungsvorgänge, dennoch ist es für den Streicher/die Streicherin letztlich der Bogen, der die Geige *zum Singen* bringt.

Die Rolle des Singens

Im Geigenunterricht hört man oft Aussagen wie: „Spiele diese Phrase so, als würdest du sie singen“, wohingegen im Gesangsunterricht die Anleitung zu hören ist: „Spiele so, als würde eine Geige die Phrase spielen.“ Dabei geht es in erster Linie um den Einsatz des Atems beim Spielen oder Singen. Bei Streichern und Streicherinnen spielt die Atmung eine große Rolle, wenn es um eine gute Phrasierung geht. Wenn den Instrumentalwerken zur Übung ein Text unterlegt wird, und die Phrase im Anschluss gesungen wird, hat der Interpret/die Interpretin sofort eine natürliche, stärkere Verbindung zum jeweiligen Werk. Außerdem hilft es dabei, sich das Stück leichter auswendig zu merken. (Perlman, 2009), 00:10-02:58 Abgesehen vom Atem erfordert ein Vokal-Klang eine gute Artikulation. In der Instrumentalmusik entspricht das Verhältnis der Geräusche zu einem rein kantablen Klang dem Verhältnis von Vokalen und Konsonanten beim Sprechen. Konsonanten sind notwendig, um den Tönen klare Abgrenzung und Gestalt zu geben. Besonders sinnvoll ist es, mit Sprachanalogien und Sprechgesang zu arbeiten. (Mantel, 2001, p. 117) Beim Einsetzen von Konsonanten im Instrumentalspiel ist es erforderlich sich bewusst zu sein, in welchem Rahmen das Werk aufgeführt wird. Hallende Räume erfordern stärkere Konsonanten, wohingegen im Studio eine feinere Artikulation möglich ist. Immer geht es dabei darum, das Gesagte oder Gespielte dem Gegenüber verständlich machen zu können. (Galamian, 1988, p. 20) Ziel einer guten Interpretation ist es, sich als Spieler/in auch körperlich involviert und verbunden zu fühlen, nicht „nur Noten“ zu spielen. Dabei bietet das Singen ein gutes Handwerkszeug, um einen holistischen Zugang zur Musik zu bekommen. (Perlman, 2009), 02:58-03:38

Sprache und ihre Mitteilungsfähigkeit

Sprache ist einerseits das dem Menschen dienlichste und ihn kennzeichnende Mittel des persönlichen Ausdrucks. Gleichzeitig ist sie aufgrund ihrer Begrenztheit umstritten. Einen starken Gegensatz dazu bildet die Musik und das Musizieren als Ausdrucksmittel. Aus diesem Grund scheint es von Nutzen zu sein, ausgehend vom Potential der Sprache als Mitteilungsmittel die Möglichkeiten des Ausdrucks in der Musik und im Musizieren zu erforschen. Dafür ist es unumgänglich zu hinterfragen, was die Sprache ausdrückt und wie dies geschieht. „Sprache benennt – in symbolischen Formen von Lautgebilden, Begriffe, die für etwas stehen, das heißt die symbolisch etwas repräsentieren – Gegenstände, Ereignisse, [...], Gefühle, Stimmungen und Befindlichkeiten.“ (Richter, 1997, p. 9) Dies geschieht durch

Termini, die durch eine vereinbarte Definition etwas benennen. Diese Definitionen funktionieren in dem Maße der Genauigkeit der allgemeinen Festlegung eines Begriffes. Mithilfe von Ergänzungen kann diese Genauigkeit nahezu ins Unendliche gehen. Ein Beispiel dafür ist der Begriff *Pflanze*.

Er kann konkretisiert werden durch unzählige Beschreibungen: Die Orchidee steht am Fensterbrett ihrer Cousine, welche im zweiten Stock des Hauses ein elf Quadratmeter großes Zimmer hat. Sie hat drei Zweige, an denen sich jeweils zwei bis drei Knospen befinden. Die Blüten sind fliederfarben und in Richtung Sonne zum Fenster hin geneigt...

Diese an Details hinzugewinnende Beschreibung ließe sich unendlich fortsetzen. Gleichzeitig ist zu erkennen, dass das Mitteilungsvermögen der Sprache im Versuch ästhetischer Produktion und Erfahrung mündet. Am zuvor genannten Beispiel würde das bedeuten, je stärker das Bemühen ist, die Pflanze mit Worten zu beschreiben, erkennbar wird, dass die Beschreibung immer unzulänglich bleibt. Abgesehen davon werden beim Versuch um Präzision einer sprachlichen Mitteilung stets musikalische Mittel als Hilfe herangezogen. Wenn der Ausdruck durch Worte allein ungenügend ist, wirkt Prosodie ergänzend. Gemeint sind laut-musikalische Werkzeuge wie Betonungen, Heben und Senken der Stimme, Tempowechsel, Pausen, sowie Phrasierung und Artikulation. Darüber hinaus sorgen Mimik und Gestik für einen präziseren Ausdruck. Es ist nahezu unmöglich Erfahrungen und Gefühle in ihrer subjektiven Klarheit und Wirklichkeit zu Papier zu bringen. (Richter, 1997, p. 10)

Felix Mendelssohn-Bartholdy schreibt dazu in einem Brief an Marc Andre Souchay:

Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch Jeder. Mir aber geht es gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit dem ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mir tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch etwas Ungenügendes, und so geht es mir auch mit den Ihren. Dies ist nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können. (Bartholy, 1863, p. 346 ff.)

Eines der bekanntesten Zitate zu diesem Thema stammt von Victor Hugo:

Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.! (Hugo, 1802-1885)

Die Unbeschreibbarkeit von Musik formuliert Franz Zappa in diesem Zitat:

Über Musik zu reden ist wie über Architektur zu tanzen. ! (Zappa, 1940-1993)

Musik ist imstande Unaussprechliches auszudrücken und die Tiefen der menschlichen Psyche anzusprechen. Es ist die Sprache der Gefühle, welche ohne Worte auskommt und dennoch oder gerade deshalb von allen verstanden wird. Es gibt unterschiedliche Ansichtsweisen, ob die Musik in ihrer Aussagekraft vor der Sprache steht, oder doch die Sprache vor der Musik. Von einer Perspektive aus betrachtet, steht Musik *nach* der Sprache, denn sie kann Konkretes kaum ausdrücken, die Sprache jedoch schon. Für den Ausdruck von Abstraktem genügen Worte jedoch nicht. Von dieser Sichtweise aus betrachtet, beginnt die Musik da, wo selbst die gewagtesten Metaphern den Inhalt nicht zulänglich beschreiben können. Im Gegensatz dazu steht die Annahme, Musik beginne vor der Sprache. Selbst Kinder können Emotionen, die über Musik transportiert werden, besser verstehen als die detailreichste Erklärung derselben. Worte allein vermögen es nicht, Gefühle und erlebte Situationen in ihrer einmaligen Stimmung und feinen Schattierungen darzustellen. Musik jedoch ist imstande, das Publikum in solche Situationen hineinzusetzen. Sie transportiert Stimmungen klar und unverfälscht und jede/r Zuhörende hat die Möglichkeit dies zu erleben. Dabei kommt es nicht nur auf die Komposition selbst, als vielmehr auf die Interpretation der Ausführenden an. Die gesprochene Sprache spielt im Publikum dabei keine Rolle, da Musik global, oder zumindest in einem bestimmten Kulturkreis, für alle verständlich ist. In jedem Fall ist Musik etwas Gemeinschaftbildendes.

Spontanität am Beispiel des Sprechens

Die Qualitäten einer guten Rede sind vergleichbar mit jener einer gelungenen musikalischen Interpretation. Kennzeichen eines guten gesprochenen Vortrages sind eine klingende Stimme und eine deutliche Aussprache und Vortragsart. Außerdem wird mit großer Überzeugungskraft und auf eine für jede/n verständliche Art und Weise vorgetragen. Deshalb geht eine gelungene Interpretation damit einher, dass sie allgemein verständlich ist und überzeugt. Eine weitere sich ähnelnde Punkt in Bezug auf Rhetorik und musikalischer Interpretation ist die Spontanität.

Wenn jedes Wort eingeübt klingt, kann ein/e Redner/in das Publikum kaum in seinen/ihren Bann ziehen, das heißt je spontaner die Rede klingt, desto mehr Wirkung wird sie zeigen. Dies ist auch bei der Wiedergabe von Musikwerken der Fall. Je weniger eingeübt, und je mehr sie nach Improvisation klingt, desto wirkungsvoller ist sie. Nur eine Interpretation dieser Art ermöglicht dem Publikum die Essenz der Musik zu vermitteln mit der Spontanität einer echten Nachschöpfung. Auch eine Improvisation kann im Vorfeld eintrainiert werden. Dabei wird die Inspiration, welche nur im Moment entstehen kann, künstlich ersetzt. Das Publikum hat zumeist allerdings ein sicheres Gespür was authentisch und was nicht authentisch ist. Dennoch sollte das Improvisatorische im Rahmen einer musikalischen Gesamtidee bleiben und das freie Spiel sich an dieser orientieren. Die Aufgabe eines Lehrers/einer Lehrerin besteht darin, den Schüler/die Schülerin zur Selbstständigkeit anzuleiten. (Galamian, 1988, p. 18)

Analyse und Interpretation

„*Richtig* interpretiert man ein Werk dann, wenn der *ausdrückliche Wille* des Komponisten/der Komponistin verwirklicht wird.“ (Kühn, 1991, p. 4) Dies scheint eine einfache und einleuchtende Anweisung zu sein. Dennoch ist dieser *ausdrückliche Wille* eines Komponisten/einer Komponistin nicht immer unmissverständlich und eindeutig. Häufig werden beispielsweise die Tempoangaben diskutiert, im Besonderen die Metronomzahlen Beethovens.

Ohne die Vielschichtigkeit eines Kunstwerkes und ohne sich wandelnde historische Sichtweisen gäbe es keine Interpretationsgeschichte; und die formalen, stilistischen, sprachlichen Verästelungen von Musik offenbaren sich nicht, gleichsam von ganz allein, bei der bloßen Execution des Notentextes. (Kühn, 1991, p. 4)

Bei der Interpretation des Notentextes geht es stets um das Treffen von wohlüberlegten Entscheidungen. Diese sollten nicht aus beliebigen persönlichen Motiven, vielmehr aber aus einer sorgfältigen Analyse resultieren. Dies bedeutet nicht, dass gute Interpretation nur von objektiven Sachverhalten abhängig ist. Der persönliche Zugang zum Stück, macht die Interpretation erst einzigartig. Immer geht es darum, den Notentext dem Publikum möglichst gut verständlich zu machen. Dabei sollten musikalische Strukturen nie zu auffällig beziehungsweise geschmackslos dargestellt werden, da dies dazu führen kann, dem Werk das wahrhaft Künstlerische zu nehmen. Interpretatorisches Ziel sollte es sein, das musikalische Gefühl begründen zu können, sowie die Analyse auch erleben zu können. Für Musiker/innen

kann musiktheoretisches Wissen (in Form sprachlicher Bilder) einen nützlichen Richtungsweiser darstellen. Sprachliche Bilder leiten zu einer persönlichen, aber dennoch begründbaren Interpretation an. Eine verbreitete Meinung ist, dass *zu viel* Analyse *die Musik zerstören* könne. Beispielsweise kann ein Musiker/eine Musikerin niemals die Gematrie bei Bach in vollem Ausmaß wiedergeben. Auch syntaktische Schwierigkeiten können niemals gespielt werden. Trotzdem führt jede Beschäftigung mit dem vorliegenden Werk dazu, dass die Musik für den Spieler/die Spielerin verständlicher und bewusster gemacht wird. Theoretisches Wissen sollte als helfendes Werkzeug betrachtet werden, das die Musik begreifbarer macht und hilft, sie richtig zu deuten. Sinn der Analyse eines Werkes ist nicht, es in isolierte Einzelteile zu zerstückeln. Vielmehr dient sie dazu, den Kern des Werkes und so das Wesen der Komposition zu identifizieren. Umgekehrt kann fesselnde Interpretation selbst zur Analyse werden: Das höchste Ziel eines Interpreten/einer Interpretin. (Kühn, 1991, pp. 4-8)

Eine Möglichkeit das jeweilige Werk tiefer zu verstehen, bildet die Auseinandersetzung mit Tonartencharakteristiken.

Tonartencharakteristik

Schon seit der Antike gibt es Überlieferungen über die Aussagekraft von Tonarten und Tongeschlechtern. Auf die Passage Platons wurde bereits im Kapitel „Musik und Emotion“ hingewiesen. Im Mittelalter wurden die vier authentischen Modi mit den vier Charaktereigenschaften in Verbindung gebracht. (Amon, 2015, p. 294 ff.):

- *dorisch* mit *phlegmatisch*
- *phrygisch* mit *cholerisch*
- *lydisch* mit *sanguinisch*
- *mixolydisch* mit *melancholisch*.

Eine wesentliche Änderung begann mit der Reduktion der Modi auf die zwei Tongeschlechter *äolisch* (natürlich Moll) und *ionisch* (Dur). Es ist der Beginn der Ausformung des 24 Tonartensystems. (Kiem, 2019)

Im 17. Jahrhundert werden von Johann Mattheson systematisch die siebzehn meistverwendeten Tonarten in seinem Schriftwerk *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) beschrieben:

*Daß nun ein jeder Tohn [jede Tonart] etwas Sonderliches an sich habe
/ und sie dem Effect einer von dem andern sehr unterschieden sind / ist*

*wol einmahl gewiß / wenn man Zeit / Umstände und Personen dabey
wol consideriret. (Mattheson, 1713, p. 232)*

Christian Friedrich David Schubart spricht sich in seinem Werk *Ästhetik der Tonkunst* (1806) gegen die Beliebigkeit in der Wahl der Tonarten aus.

Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. (Schubart, 1806, p. 377)

Kurz, der musikalische Ausdruck durch alle Töne, ist so genau bestimmt, daß, ob es gleich philosophische Kritiker noch nicht genug geltend gemacht haben, er es doch an Genauigkeit dem poetischen und pittoresken Ausdrücke weit zuvor thut. (Schubart, 1806, p. 381)

Wenn man gegen diese Charakteristik der Töne [...] einwenden wollte: daß wegen der mannigfaltigen Ausweichungen kein Ton einen bestimmten Charakter haben könne; so muß man bedenken, daß es die Pflicht für jeden Componisten sey, den Charakter seiner Töne genau zu studieren, und nur die sympathetischen [dem Charakter des Stückes angemessenen Tonarten] in seinen Lichtkreis aufzunehmen. (Schubart, 1806, p. 381)

Obwohl die meisten Menschen beim Anhören eines Musikstückes die Tonart nicht genau bezeichnen können, wirkt ihr Charakter auf sie, indem er plötzlich erlebbar wird: Passagen oder ganze Stücke werden beispielsweise als durchsichtig, hell, dunkel, weich oder hart wahrgenommen. Im Orchester können Klangfarbenwechsel auch durch unterschiedlichen Einsatz der Instrumente unterstrichen werden. Harmonieverläufe und Modulationen versetzten das Publikum in unterschiedliche Stimmungen. (Kiem, 2019)

Gegenwärtig haben lediglich wenige Musiker/innen Kenntnis von Tonartencharakteristik - oder sie betrachten die Beschäftigung mit dieser Thematik seit der Einebnung der Tonarten durch die gleichstufige Stimmung als nutzlos. Zudem haben sich Tonartencharakteristiken im Laufe der Musikgeschichte immer wieder verändert. Dennoch gibt es viele Gemeinsamkeiten, und es kann nicht geleugnet werden, dass Komponierende „bestimmte Tonarten als Teil der inhaltlich semantischen Gestaltung und der angestrebten Stimmung bzw. des Affekts bewusst eingesetzt“ haben. (Amon, 2015, p. 294)

Freilich sind die Überlegungen dazu komplex: Ein D-Dur war im 18. Jahrhundert Stimmung und Tonhöhe betreffend ganz anders als das D-Dur des 19. Jahrhunderts oder dem gegenwärtigen D-Dur. Unverändert bleiben lediglich die Griffkombinationen am Instrument „und eine historisch gewachsene ästhetische Verwandtschaft und Referenzialität“. (.akut, 2019)

Bis heute ist es lohnend sich damit zu beschäftigen, da sie bis zur Zeit von Strauss und Mahler, das heißt bis ins 20. Jahrhundert, als eines der künstlerischen Ausdrucksmittel berücksichtigt und angewandt wurden. Es entwickelte sich eine Art allgemeingültige Übereinkunft. (Kiem, 2019)

Die folgende Auflistung nach Schubart dient als Beispiel für die Charakterisierung der Tonarten:

C dur, ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.

A moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

F dur, Gefälligkeit und Ruhe.

D moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer besseren Welt.

H moll, Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.

ES dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias [Dreifaltigkeit] ausdrückend.

C moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. - Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunknen Seele, liegt in diesem Tone.

As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. - Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.

B moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien [Vorwürfe] gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord - hallen in diesem Tone.

Ges dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich besiegt hat - liegt in allen Applicaturen dieses Tons.

Es moll. Empfindungen der Bangigkeit des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düsteren Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, athmet aus dem gräßlichen Es moll. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweiflung, und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiete.

Gis moll, Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tons Farbe.

E dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E dur.

Cis moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottesvertrauen.

Fis moll. Ein finsterer Ton; er zerzt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn; daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A dur, oder nach der triumphierenden Seligkeit von D dur hin.

D dur. Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur [der Fingersatz] dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deßhalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.

H dur. [G dur?] Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; - mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen die scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommene Befriedigung finden. (Schubart, 1806, pp. 379-380)

Im Sinne einer angemessenen Interpretation kann es lehrreich sein, die Charakteristik einzelner Tonarten über einen historisch längeren Zeitraum zu untersuchen. Die zugeschriebenen Eigenschaften der Grundtonarten stimmen, trotz persönlicher Umgangsweise der Komponierenden, meistens mit der allgemeinen Auffassung einer spezifischen Stimmung überein.

Ist die Befassung mit Tonartencharakteristiken in der heutigen Zeit lediglich eine Fleißaufgabe?

Tonarten spielen für Komponierende der Gegenwart durch die gleichstufige Stimmung nicht mehr eine so bedeutsame große Rolle, wie es in früheren Zeiten der Fall war – sehr wohl aber für die Interpreten und Interpretinnen (tonaler Musik). Sämtliche stilistischen Merkmale und formbildende Elemente müssen verstanden werden, um das jeweilige Werk angemessen klanglich umsetzen zu können. (Kiem, 2019) Ziel ist es, die Zielfläche der Beliebigkeit zu verkleinern.

Dass Tonarten ein Decodierungssystem bieten, die abstrakte Idee der Tonalität in (lebens)weltlichere Parameter zu übersetzen und umgekehrt, bringt das englische Wort key auf den Punkt: Tonart war

*schon immer Hauptschlüssel zur Entschlüsselung einer Komposition.
(.akut, 2019)*

Tempo

Nahezu alle Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks beziehen sich auf den Umgang mit der Zeit. Zeit zu proportionieren, ermöglicht es, menschliche Gefühle und Gedanken darzustellen, wie zum Beispiel: langsam – schnell, spät – früh, tief – hoch (tiefe und hohe Frequenz). Der musikalische Puls steht ununterbrochen *in Bezug auf* andere rhythmische Einheiten, weshalb im Sinne einer lebendig musikalischen Ausführung kein metronomisch genaues Muster entstehen kann. (Mantel, 2001, p. 165)

Die Bedeutung des Tempos wird in Schulen historisch bedeutenden Pädagogen immer wieder hervorgehoben:

Da dieses Prinzip der Variation in Tempo und Schattierung ein Lebensprinzip jeder gespielten Komposition ist, da es die Seele der Musik des Komponisten offenbart, liegt es der Interpretation jedes wichtigen Werkes der Violinliteratur – sowohl klassisch als auch modern – zugrunde. (Auer, 1925, pp. 8-9)

Über Rubato und Phrasierung schreibt Moser: „Freiheit [ist] nicht Willkür, sondern innerlich verarbeitete Gesetzmäßigkeit“ (Joachim & Moser, 1905, p. 16) Leopold Mozart weist in seiner Violinschule darauf hin, dass Rubati innerhalb des Grundtempos auszuüben sind, und es außerdem die Aufgabe eines begleitenden Orchesters sei, das Zeitmaß beizubehalten, anstatt dem Solisten/der Solistin zu folgen. (Christèe, 2011, p. 22)

Obwohl ein Interpret/eine Interpretin fähig sein muss, mit gleichmäßigen Pulsschlägen zu spielen, bedeutet die strikte Einhaltung dessen, den Verlust eines wesentlichen Elements der musikalischen Gestaltung: Den variablen, kreativen Umgang mit der Zeit. Da solch ein Vortrag bezüglich des Pulsschlags keine Überraschung mehr bereithält und keine neue Information mehr zu erwarten ist, verliert er an Aussagekraft und beim Publikum schwindet die Aufmerksamkeit. (Mantel, 2001, p. 165)

Die Raumakustik betreffend sollten in großen Sälen schnelle Tempi vermieden werden. Besonders in Räumen mit starkem Nachhall (zum Beispiel in Kirchen) sollte darauf Acht gegeben werden, da ein zu schnelles Tempo tendenziell die Klarheit des Gespielten verwischen lässt. (Galamian, 1988, p. 20)

Der Interpret/die Interpretin als Schauspieler/in

Da Musik keine Fakten darlegt, ist sie prinzipiell nicht semantisch. Dies bedeutet, dass alles durch Musik Ausgedrückte der Auslegung der zuhörenden Person überlassen ist. Diese Interpretationen fallen im Einzelnen gewöhnlich verschieden aus, wenngleich sie in Bezug auf die ausgelösten emotionalen Prozesse meist sehr ähnlich sind. Der Interpret/die Interpretin ist immer gleichzeitig auch Regisseur seines/ihres gespielten Werkes. Das heißt er/sie versucht die Gedankengänge der Komponierenden zu vermitteln, welche sie zuerst aus dem Notenbild und Hintergrundwissen herleiten müssen. Dies geschieht durch die Übermittlung der eigenen interpretatorischen Gedankenverbindungen auf die Zuhörenden, wodurch dieselben bei ihnen ausgelöst werden sollen. Wie der Regisseur/die Regisseurin eines Bühnenwerkes, ist es die Aufgabe der Musikschaaffenden, das Musikwerk durch ihre Interpretation für das Publikum verständlich zu machen. (Mantel, 2001, pp. 166-167)

Ein Musiker hat nicht die Wahl, eine Rolle zu verkörpern oder nicht. Er kann nur entscheiden, welche er verkörpern will. (Mantel, 2001, p. 167)

Beim Erlernen eines Werkes ist in erster Linie wichtig, den Notentext richtig zu lesen. Im zweiten Schritt folgt die Frage nach der Bedeutung dieses Textes. Und schließlich folgt jene nach Auffälligkeiten im Text. Das Publikum kann lediglich verstehen, was aussagekräftig ist. Und dies geschieht vor allem durch Abweichungen von der Norm im Geschriebenen. Indem sich Wichtigeres von weniger Wichtigem, also schon Vertrautem abhebt, entsteht Sinn in der Interpretation. Einige Mittel zur Erregung von Aufmerksamkeit sind: „Akzente, große Intervalle gegenüber kleinen, Moll-Dur-Änderungen, harmonische Überraschungen, chromatische Reibungen, plötzliche dynamische Wechsel, plötzliche Tempowechsel, kurze Werte gegenüber langen, Kontraste auf allen Parametern, plötzliche rhythmische Ereignisse, Klangfarbenwechsel“ (Mantel, 2001, p. 168) Werden diese Mittel jedoch beliebig und/oder monoton eingesetzt, so können sie in vielen Fällen hinderlich für die Aussagekraft des Vortrags sein. Das bewusste Einsetzen von vergleichbaren aber doch nicht vollkommen identischen Auffälligkeiten schafft Struktur- und Sinnzusammenhänge. (Mantel, 2001, p. 169)

In dem Moment, in dem sich durch die Fragestellung die Aufmerksamkeit auf das Problem richtet, sorgt die Wahrnehmung ästhetischer Unterschiede selbst schon für die Lösung der Aufgabe. (Mantel, 2001, p. 169)

Sich beim Üben Fragen zu stellen, ist die vorwiegend künstlerische Handlungsweise. Das reine Realisieren der gedruckten Noten, ohne diesen einen musikalischen Gehalt zu geben, ergibt keinen interpretatorischen Sinn. Die Aufgabe des Interpreten/der Interpretin ist es, diesen Sinn aus dem Notentext zu erforschen und diesen schließlich mit allen zur Verfügung stehenden Gestaltungsmittel ans Publikum weiterzugeben. Interpretiert werden können allerdings nicht die gedruckten Noten, sondern nur die Ideen dahinter. Das Publikum merkt meist nach kürzester Zeit, ob das Niedergeschriebene nur akustisch ausgeführt, oder eine Idee interpretiert wird. Wird eine Stelle *rein technisch* geübt, so bleibt sie viel besser im Gedächtnis, wenn Dynamik in das Üben miteinbezogen wird. Da Dynamik die Genauigkeit der Körperbewegungen beeinflusst, sollte Technik nie ohne, beziehungsweise nicht mit beliebiger Dynamik geübt werden. Die verbreitete Meinung, dass zuerst die Technik und dann erst die musikalische Gestaltung geübt werden sollte, ist demnach auch rein physiologisch nicht haltbar. (Mantel, 2001, p. 170)

Assoziationen



Abbildung 2 (Sonnenuntergang; Mayer, S.; 2022)

Das Sprichwort *ein Bild sagt mehr als tausend Worte* verdeutlicht den Mehrwert von Bildern in ihrer Aussagekraft gegenüber Text allein. Eine Assoziation zu einer Phrase im Stück oder zu einem ganzen Satz kann komplizierte technische Anweisungen ersetzen und so den Weg zum interpretatorischen Ziel deutlich verkürzen. Dabei sind mit Assoziationen nicht unbedingt nur Bilder gemeint – auch Klang, Proportion, Mimik und Gestik anderer können dabei dienlich sein.

Assoziationen sind zwar inhaltlich nicht direkt auf den Hörer übertragbar, aber die so gewonnene schärfere Profilierung einer Stelle,

einer Phrase erzeugt im Hörer zumindest einen hohen Grad an Aufmerksamkeit. (Mantel, 2001, p. 178)

Dabei bilden die Assoziationen des Interpretierenden die Schnittstelle zwischen jenen der Komponierenden und jenen der Zuhörenden. Assoziationen wirken bei jedem Menschen auf unterschiedliche Weise, weshalb jeder Musiker und jede Musikerin herausfinden sollte, auf welche er/sie am meisten anspricht. Die Basis dafür ist die Bereitschaft, sich konkrete Assoziationen zu überlegen. Die Hürde dabei ist, dass eine solche Arbeit oft als überflüssig betrachtet wird, oder oft geglaubt wird, das Überlegen einer solchen Gedankenverknüpfung stünde erst am Ende des Schaffensprozesses. Dabei wird oft übersehen, dass sich technische Probleme häufig von allein lösen, wenn eine konkrete Vorstellung vorhanden ist.

Musikaufnahmen

Wird ein neues Werk gelernt, ist für viele Studierende der erste Schritt sich das Werk erst einmal anzuhören. Tonaufnahmen zu machen, ist erst seit Edisons Erfindung der „Sprechmaschine“ im Jahre 1877 möglich. Dass Tonaufnahmen für jede/n jederzeit zugänglich sind, und man sich ein Gesamtbild vom Werk vor dem Einstudieren machen kann, ist erst in den letzten Jahrzehnten durch die starke Weiterentwicklung der Technologie möglich geworden. Galamian steht dem Nachahmen von Musikaufnahmen kritisch gegenüber:

Eine Aufnahme kann immer wieder gespielt werden, bis der Schüler zuletzt nur noch im Sinne der Aufnahme des Künstlers an die Komposition denken kann. Wenn solch ein Verfahren systematisch angewandt wird, muß es lähmende Wirkung auf die musikalische Entwicklung des strebenden Künstlers haben. Er wird musikalisch träge und abhängig. (Galamian, 1988, p. 18)

Anders als Galamian könnte diese Möglichkeit, auch als Privileg aufgefasst werden. Beispielsweise können verschiedene Aufnahmen des einzustudierenden Werkes angehört werden. Außerdem ist es ebenso wichtig, dass Lehrende imstande sind, Passagen des Werkes vorzuspielen, um dadurch den Studierenden nicht nur technisches Handwerkszeug zu lehren, sondern auch interpretatorische Anleitungen und Möglichkeiten zu bieten.

Eine künstlerisch wertvolle Umgangsweise mit Tonaufnahmen bietet sich im Anhören von anderen Kompositionen desselben Komponisten/derselben Komponistin. Im Besonderen eignen sich auch Werke, welche nicht für das eigene Instrument geschrieben wurden, um dabei ein Gefühl für das musikalische Grundverständnis der Komponierenden zu entwickeln. Einige Schüler/innen entfalten ihre künstlerische Persönlichkeit in einem sehr langsamen Tempo.

Dieser Entwicklung sollte mit Ausdauer gefördert werden, und ein Schüler/eine Schülerin niemals als „hoffnungslos“ eingestuft werden. (Galamian, 1988, pp. 18-19)

Bei Studioaufnahmen wird nach einer in erster Linie technisch perfekten Wiedergabe des jeweiligen Werkes gestrebt. Die Interpretation scheint manchmal zweitrangig. Dabei ist *technisch* freilich ein dehnbarer Begriff. Abgesehen von der Diskussion um die Begriffsbestimmung, ist es oftmals das Problem von Studioaufnahmen, dass sie zwar fehlerfrei und *clean* sind, ihnen es aber gleichzeitig oft an musikalischem Leben fehlt. Wie sehr dies der Fall ist, hängt dabei in erster Linie vom Tonmeister/von der Tonmeisterin ab. Auch hierbei ist es Interpretationssache, ob der Hörer/die Hörerin lieber eine vielfach zusammengeschnittene Aufnahme bevorzugt, die aber frei von Störquellen ist, oder kleinere Fehler zugunsten einer authentischen Wiedergabe in Kauf genommen werden. Es gilt zu bedenken, ob Liveaufnahmen eine der scheinbar immer weniger werdenden Möglichkeiten bieten, sich von der Wiedergabe einer künstlichen Intelligenz abzuheben.

Auswendig vortragen

Gerade bei Streichinstrumenten ist der auswendige Vortrag zum fixen Bestandteil bei den meisten Aufnahmeprüfungen und Abschlussprüfungen an Universitäten geworden. Bereits an Musikschulen wird bei Übertrittsprüfungen das Auswendigspiel gefordert. Doch auch abseits von Prüfungssituationen wird von den Zuhörenden vorausgesetzt, dass Solisten und Solistinnen, in erster Linie Streicher/innen, das Werk auswendig vortragen. Bei Bläser/innen hat sich diese Tradition weniger stark durchgesetzt, sodass der Vortrag ohne Noten sowohl in Prüfungssituationen als auch im alltäglichen Konzertleben weniger zwingend ist.

Wie legitimiert sich diese Anforderung an in erster Linie Streicher/innen in der Musizierpraxis? Lehrende verweisen oftmals darauf, dass ein Stück nur dann wirklich beherrscht wird und frei gespielt werden kann, wenn keine Noten mehr benötigt werden. Oftmals dient es einfach auch der Effekthascherei, nicht unbedingt der Musik selbst. Sicherlich wirkt es ansprechender, je weniger eingeübt und spontaner musiziert das vorgetragene Stück klingt. Dabei wird oft der mentale Druck unterschätzt, der beim Aufführen vorherrschend ist. Letzterer kann so weit führen, dass das Gegenteil erzielt wird: Nicht eine freie Interpretation des Musikers/der Musikerin wird erlebbar, sondern eine in der Angst vorherrschend ist. Diese Überfokussierung auf die zu memorierenden Passagen kann der Interpretation jegliche Freiheit und Spontanität rauben. Das ist freilich nicht bei allen Musikern und Musikerinnen der Fall. Dennoch würde es sich im Sinne der Förderung einer angstbefreiten persönlichen Interpretation lohnen, dem Musiker/der Musikerin diese Entscheidung selbst zu überlassen.

III. Interpretationsverständnis bedeutender Pädagogen

Geiger/innen der Gegenwart stehen in erster Linie vor der Schwierigkeit des Filterns einer Informationsflut hinsichtlich der persönlichen Relevanz. Eine Violinmethode, die für alle gleichermaßen ideal oder richtig ist, gibt es nicht. Es ist vor allem das individuelle Spiel, welches auf die subjektiven körperlichen und psychischen Gegebenheiten abgestimmt ist, das zu herausragenden Leistungen führt. Eigenes Reflektieren, Analysieren und Ausprobieren ermöglichen nachhaltiges Lernen. Folgender Überblick zum Thema Interpretation in bedeutenden Violinschulen bildet eine der Grundlagen für diesen persönlichen Entwicklungsprozess. (Christèe, 2011, p. 9)

Francesco Geminiani (1680-1762)

Francesco Geminiani gehörte der *römischen Violinschule* an. Zu Beginn wurde er von seinem Vater und Carlo Ambrogio Lonati unterrichtet. Später war er Schüler von Arcangelo Corelli in Rom. Komposition studierte er bei Alessandro Scarlatti. Neben dem Virtuosentum und dem Komponieren widmete er sich auch dem Unterrichten. In seiner didaktische Publikation *The Art of Playing on the Violin* (1751), welche eine der ersten dieser Art begründet, bietet er auch allgemeine Interpretationshinweise. (Christèe, 2011, p. 14)

Ziel des Interpreten/der Interpretin sollte es sein, die Idee des Komponisten/der Komponistin mit Freiheit und Stärke auszudrücken. „Ich möchte außerdem jedem Musiker raten, sei er Komponist oder Interpret, der seine Hörer begeistern will, diese Begeisterung unbedingt zuerst bei sich selbst zu empfinden [...]“ (Geminiani, 1998, p. 33)

Leopold Mozart (1719-1787)

Die Violinschule Leopold Mozarts erschien im Geburtsjahr von Wolfgang Amadeus 1756. Leopold Mozart selbst war universell und im Aufklärungsgedanken gebildet. In seinem Werk *Versuch einer gründlichen Violinschule* vereint er die Technik des Violinspiels mit einem ästhetischen Anspruch. In diesem Werk versucht er die süddeutsche mit der italienischen Spieltradition zu verbinden. Angeregt wurde er durch Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) und durch Carl Philipp Emanuel Bachs Veröffentlichung *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753). Zur Lebzeit

Leopold Mozarts fehlte es noch an einer gründlichen schriftlichen Auseinandersetzung mit dem Geigenspiel. Seine Absicht in diesem Werk war es, Anfängern und Anfängerinnen einen Leitfaden zu geben, und auch Lehrende dazu anzuweisen, ihre Studierenden bestmöglich zu unterrichten. (Christèe, 2011, p. 18)

In seiner Violinschule haben ästhetische Gesichtspunkte wie beispielsweise die Erziehung zu einem guten Geschmack eine wesentliche Bedeutung. Sowohl für Geminiani als auch für Mozart hatte die Singstimme für das Violinspiel eine starke Vorbildwirkung, da der Gesang als der Natur am nächsten angesehen wurde: (Christèe, 2011, p. 22) Wie auch im Kapitel *Die Rolle des Singens* (S.34) beschrieben, sorgt das Singen einer Phrase für eine natürlichere und stärkere Verbindung der Interpretierenden zum jeweiligen Werk.:

Und wer weiß denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentalisten seyn soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel als immer möglich ist, nähern muß? (Mozart, 1787, p. 264)

Dynamische Extreme und Effekte lehnt er ab:

Es sind also jene gar nicht zu loben, welche das piano so still ausdrücken, daß sie sich kaum selbst hören, bey dem forte aber ein solches Raspeln mit dem Geigenbogen anfangen, daß man, besonders auf den tiefen Saiten, keinen Ton unterscheiden kann, und lediglich nichts anderes, als ein unverständliches Geräusch höret. (Mozart, 1787, p. 147)

Rubati sollten innerhalb des Grundtempos ausgeübt werden. Aufgabe eines begleitenden Orchesters ist es, das Zeitmaß beizubehalten, anstatt dem Solisten/der Solistin zu folgen.

Im Umgang mit den geschriebenen Werken spricht Leopold Mozart grundsätzlich von guten und schlechten Komponisten. Bei Werken von Letzteren sollte Interpretierende nicht zu bescheiden sein, das Werk entsprechend zu adaptieren. (Christèe, 2011, p. 22)

Carl (Wilhelm Ferdinand) Guhr (1787-1848)

Carl Guhr stammte aus einer Musikerfamilie und war Kapellmeister, Komponist und Geiger. Sein geigerischer Ursprung liegt in der *Rode-Schule*. Seine Faszination für den Virtuosen Niccoló Paganini veranlasste ihn zum Verfassen seines Traktates *Über Paganini's Kunst die Violine zu spielen* (1829). Die Absicht dieses Traktates war es, bisherige Violinschulen zu

ergänzen, weshalb nur Teilaspekte darin behandelt werden. Guhr hatte Paganini mehrfach bei öffentlichen Auftritten erlebt und sich mit ihm über die Kunst des Geigespiels unterhalten. Obwohl Paganini Fragen bezüglich seiner Violinkunst meist ausgewichen ist, konnte Guhr wichtige Beobachtungen hinsichtlich seiner Spieltechnik machen. (Christèe, 2011, p. 23)

Es ist im höchsten Grade subjectiv-lyrisch und stets ein Abbild des Künstlers selbst; wie in seinem Leben der Kummer, das tiefe Leid, der Schmerz vorherrschend gewesen sein mögen, [...] so ist auch die düstere Klage, die Melancholie, das Gefühl der Trauer in seinem Vortrage überall hervortretend. (Guhr, 1830, p. 60)

So entschieden auch Paganinis Kunst, sein Instrument zu bewältigen, die erreichbar höchste Stufe gewonnen haben mag, sie allein würde nicht im Stande sein, die verschiedensten Zuhörer zu bezaubern. Aber des Meisters ungemeine Technik ist auch stets von der innigsten Seelenbewegung durchwärmt. (Guhr, 1830, p. 60)

[...] wie er selbst sich während seines Spiels streng an das vorgeschriebene Zeitmaß hält und ein Feind ist von dem accelerando und ritardando [...] (Guhr, 1830, p. 60)

Drum genügt auch Paganini so wenig, wenn er Compositionen anderer Meister, eines Rode, eines Viotti vorträgt. Hier soll er fremder Spur folgen. Seiner Individualität sich entschlagen und sich in den Geist des Dritten versetzen, was ihm nicht gelingt. (Guhr, 1830, p. 60)

Louis Spohr (1784-1859)

Luis Spohr war ein Komponist, Dirigent, Geiger und Pädagoge. Sein geigerischer Ursprung war die *Mannheimer Schule*. Unterrichtet und wurde er von Charles Louis Maucourt und auch Pierre Rodes Spiel beeinflusste ihn. Viele Schüler wie zum Beispiel Ferdinand David und sein Enkelsohn August Wilhelmj entstammten der von Spohr gegründeten *Kassler Schule*. Neben Niccoló Paganini galt Louis Spohr als berühmtester Geiger dieser Zeit. 1820 erfand er den Kinnhalter, welcher das virtuose Geigenspiel erheblich begünstigte. Außerdem verwendete er bereits die heutige gebräuchliche Bogenform. Seine *Violinschule* (1833) ist vom Anfängerunterricht kontinuierlich aufbauend und vermittelt die Basis des Violinspiels (Christèe, 2011, p. 27)

Spohr unterscheidet zwei Arten des Vortrags – den *richtigen* und den *schönen*. Korrektes Wiedergeben der Noten und Eintragungen kennzeichnen einen richtigen Vortrag, wohingegen der schöne Vortrag darüber hinaus eine geistige Belebung fordert und die Absicht des

Komponisten/der Komponistin dargestellt wird, welche vom Publikum nachempfunden werden kann, Spohrs Ansicht nach kann Letzteres nicht gelehrt werden, dennoch könne der *gute Geschmack* eines Schülers anhand von Beispielen entwickelt werden. Grundsätzlich empfiehlt er Flageolett, Portamento und Vibrato nur sparsam anzuwenden.

Da *schöne* Interpretation im Sinne Spohrs nicht gelehrt werden könne, gibt er viele technische Anregungen, die „zumindest“ zu einer *richtigen* Interpretation verhelfen können.

Stil- und Interpretationshinweise gibt er in Rodes siebten Violinkonzert als auch in seinem neunten Violinkonzert. Dabei schreibt er zu beiden Konzerten als Übungszweck eine begleitende Violinstimme für die Lehrenden und gibt detailreiche Anweisungen zur Dynamik, Rubati, Akzentuierungen, Accelerandi, Ritardando, verschiedene Vibratovarianten, sowie für Glissandi im langsamen Satz. Am Beginn jedes Satzes schreibt er die empfohlene Metronomangabe. Darüber hinaus gibt er konkrete Anweisungen, ob ein Triller langsam oder schnell angefangen werden soll. In Spohrs angefügtem Text können weitere Erklärungen und Anweisungen zur Interpretation entnommen werden.

Beim Zusammenspiel im Ensemble (Quartett) soll zuerst die Partitur studiert und das Werk mehrmals angehört werden, bevor Striche, Rubati, Fingersätze und andere Eintragungen vorgenommen werden. Im Orchester liegt das Hauptaugenmerk auf der Anpassung im Gruppenklang. Besonders wichtig dabei ist eine adäquate Bogeneinteilung. Auf eigenständige Rubati und dynamische Eigenheiten soll verzichtet werden. (Christèe, 2011, p. 32)

Pierre-Marie-Francois de Sales Baillot (1771-1842)

Der Geiger, Komponist und Pädagoge Pierre-Marie-Francois de Sales Baillot wurde in Rom ausgebildet. Später wurde er stark von Viottis Spiel in Paris beeinflusst. Er wurde Lehrer am neu gegründeten Pariser Conservatoire und brachte 1803 das offizielle Schulwerk des Pariser Konservatoriums *Méthode de violon de Conservatoire*, 1834 sein Hauptwerk *L'Art du violon* heraus. Unter anderen wurde er von Felix Mendelssohn Bartholdy und Louis Spohr als herausragender Kammermusiker hoch gelobt. (Christèe, 2011, p. 33)

Die Interpretation betreffend hat Baillot einen vorrangig technischen Zugang.

Besonderen Wert legt er auf den nuancierten Einsatz von Akzenten. Die Bezeichnung *Accent général* beschreibt bei ihm den gesamten Charakter einer Passage oder eines ganzen Werkes.

Er unterscheidet dabei in vier Kategorien: 1. Einfach: naiv, 2. Vage: unentschieden, 3. Leidenschaftlich: dramatisch, 4. Ruhig: religiös.

Baillot zufolge sind Klang, Tempo, Stil, Geschmack, Agogik und der Geist des Vortrags jene Parameter, die in optimalem Zusammenspiel zu einer gelungenen Interpretation führen. (Christée, 2011, p. 41)

Joseph Joachim (1831-1907) und Andreas Moser (1859-1925)

Joseph Joachims geigentechnische Basis wurde in erster Linie von Joseph Böhm, dem Begründer der *Wiener Schule*, geprägt. Später wechselte er an das neu gegründete Konservatorium in Leipzig, wo Felix Mendelssohn Bartholdy seine musikalische Entwicklung entscheidend beeinflusste. Bedeutsam war auch die Konzertmeisterstelle unter Franz Liszt in Weimar. 1868 wurde er Direktor der *Lehranstalt für ausübende Tonkunst* in Berlin. Er war Komponist, Dirigent, Solist, und Pädagoge. Einer seiner Schüler war Andreas Moser, ebenfalls Pädagoge, Herausgeber vieler Violinkompositionen und musikhistorischer Schriftsteller. Gemeinsam mit Joseph Joachim brachte er die *Violinschule* in 3 Bänden (1902-1905) heraus. Am Beginn des dritten Bandes beschreibt Moser in seinem Aufsatz *Vom Vortrag*, die Wichtigkeit einer guten, allgemein musikalischen Bildung für einen guten Musiker. Es ist notwendig etwas über die Zeit und Umstände der Entstehung eines Werkes zu wissen, sowie den harmonischen, thematischen Verlauf, und den formalen Aufbau zu erforschen. Moser rät außerdem von der willkürlichen Anwendung des Portamentos ab.

Moser orientiert sich dabei an Robert Schumanns *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*, die er in seiner *Violinschule* zitiert:

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck – forsche nach, welche Töne sie angeben.

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie.

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbass, Kontrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen.

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren.

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil.

Sieh‘ dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften.

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht.

Es ist des Lernens kein Ende! zit. nach (Joachim & Moser, 1905, p. 6)

Über Rubato und Phrasierung schreibt Moser: „Freiheit [ist] nicht Willkür, sondern innerlich verarbeitete Gesetzmäßigkeit“ (Joachim & Moser, 1905, p. 16). In diesem Zusammenhang zitiert er Joachim:

Man kann den jungen Leuten nicht oft genug einschärfen, dass Rhythmus und Akzent die eigentliche Seele der Musik sind, und dass das Spannen eines weiten Bogens über große Strecken eines Tonwerkes nur dann die Übersicht über das Ganze gewährleistet, wenn auch die kleinsten Glieder, aus denen eben dieser Bogen zusammengesetzt ist, in sich wohlgeordnet und gefügt sind; aber nicht starr, sondern elastisch. (Moser, 1923, p. 537)

Am Ende der Violinschule sind sechzehn Werke der Violinliteratur angeführt, die mit Strichen, Fingersätzen von Joachim bezeichnet sind. Außerdem hat er eigene Kadenzen beigefügt. Zu jedem Werk gibt es einführende Worte. Bei den Violinkonzerten von Mendelssohn und Brahms, sowie bei Tartinis Teufelstriller-Sonate und Viottis a-moll-Konzert ist diese Einleitung von Joachim selbst geschrieben worden. Bei den anderen Werken schrieb sie Moser. Sie unterscheiden sich darin, dass Moser die Werke hauptsächlich analysiert, wohingegen Joachim vorwiegend praktische Anleitungen mit nützlichen Interpretationshinweisen gibt. Joachims Eintragungen sind stets in Klammer geschrieben, sodass die ursprünglichen Bezeichnungen des Komponisten klar erkennbar bleiben. (Christée, 2011, p. 50)

Die wahrhaft gute Lehre hat ihre Aufgabe stets darin gesucht, ihre Jünger zu künstlerischer Selbstständigkeit zu erziehen [...]. (Joachim & Moser, 1905, p. 34)

Leopold von Auer (1845-1930)

Leopold von Auer begann seine geigerische Ausbildung bereits mit acht Jahren am Budapester Konservatorium bei Dávid Kohe. Eigenen Aussage zufolge wurde in Ungarn zu dieser Zeit nach keiner bestimmten Violinmethode unterrichtet. Er orientierte sich an Jean-Delphin Alards *Ecole du violon*, welche er um eigene Übungen ergänzte. Später wechselte er zu Jakob Dont nach Wien und schließlich zu Joseph Joachim nach Hannover. 1868 wurde Auer Professor am St. Petersburger Konservatorium, wo er in die Fußstapfen Henryk Wieniawskis trat. Aufgrund der politischen Lage flüchtete er um 1918 in die USA. Dort lehrte er in New York und auch am *Curtis Institute* in Philadelphia. Zu seinen berühmtesten Schülern gehörten Mischa Elman, Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist und Nathan Milstein. Auer war federführend in der Entwicklung der *Russischen Schule*. Seine bedeutendsten Veröffentlichungen waren *Graded Course of Violin Playing* (1926), *Violin Playing as I Teach it* (1921), und *Violin Master Works and their Interpretation* (1925). (Christèe, 2011, p. 52)

Die Publikation *Violin Master Works and their Interpretation* ist besonders für die Werke von Joachim, Saint-Saëns, Wieniawski, Glasunow und Tschaikowsky von großer Bedeutung. Er stand in persönlichem Kontakt zu diesen Komponisten, was einen tieferen Einblick in deren Vorstellungen und Absichten bezüglich der Interpretation ihrer Werke ermöglichte. In Zusammenarbeit mit den Komponisten wurden manche Kompositionen von ihm adaptiert wie zum Beispiel der letzte Satz von Tschaikowskys Violinkonzert. (Christèe, 2011, p. 59)

Auer vertrat die Meinung, dass nie mit Sicherheit bestimmt werden könne, wie die Bach-Chaconne oder das Beethoven-Violinkonzert zu spielen seien, da die Hörgewohnheiten und Lebensumstände von Menschen früherer Zeiten nicht mit denen des 20. Jahrhunderts zu vergleichen sind. Nichtsdestotrotz gibt es einige Maßstäbe der musikalischen Ästhetik, welche entscheidend bezüglich der Interpretation dieser Werke sind. (Christèe, 2011, p. 59)

Eine der wichtigsten Regeln, die ich selbst immer beachtet habe und jetzt unterrichte, ist, einen Unterschied im Ausdruck beim Spiel von Dur- und Mollthemen zu machen. (Auer, 1925, p. 164)

Der *gute Geschmack* kann herausgebildet werden: „Schönheit und nicht Tradition ist der Prüfstein jeden Stils“. (Auer, 1980, p. 77) *Stil* bedeutet für Auer die Persönlichkeit des Musikers/der Musikerin im Spiel zu entfalten, anstatt den Eigenheiten einer gewissen Epoche

zu entsprechen. Aus diesem Grund ist es Auers oberstes Ziel, die Individualität seiner Schüler/innen zu fördern. Bei ihm steht die Technik im Dienste der Musik: „Der Virtuose existiert für die Musik, nicht die Musik für den Virtuosen.“ (Auer, 1980, p. 27). Ein Hauptkapitel in seinem Werk *Violin Playing as I Teach it* widmet sich der *Nuance*. Das Wort *Nuance* bezieht sich dabei auf die interpretatorische Bandbreite bezüglich Tempo, Rhythmus, Rubato, Dynamik, Phrasierung und Klangfarben. „Nuance – das Prinzip des unendlichen Wandels, der Vielseitigkeit, Wendung, Schattierung [...] – ist das wesentliche Prinzip in der Musik. (Auer, 1980, p. 66)

Da dieses Prinzip der Variation in Tempo und Schattierung ein Lebensprinzip jeder gespielten Komposition ist, da es die Seele der Musik des Komponisten offenbart, liegt es der Interpretation jedes wichtigen Werkes der Violinliteratur – sowohl klassisch als auch modern – zugrunde. (Auer, 1925, pp. 8-9)

Laut Auer gibt es drei Ebenen der Interpretation: Die *emotionale*, die *mentale* und die *spirituelle* Ebene:

Und im Hinblick auf die Interpretation ist es nicht die übermäßige Betonung eines einzelnen Faktors – mechanisch oder emotional –, die die besten und die wirklich befriedigendsten Resultate produziert. Es sind die richtige Abstimmung und das Wechselspiel von allen beteiligten Faktoren sowie der exakte Gebrauch im entsprechenden Moment, die es dem Schüler erlauben, dem Werk gerecht zu werden, welches er anstrebt zu interpretieren. (Auer, 1925, pp. 165-166)

Lucien (Louis) Capet (1873-1928)

Lucien (Louis) Capets wurde nach der *Französischen Schule* ausgebildet. Seine Lehrer waren Jean-Pierre Maurin, und Francois-Antoine Habeneck. Bekannt wurde er in erster Linie wegen seiner ausgezeichneten Bogenführung. Er war Pädagoge für Violine und Kammermusik am Pariser *Conservatoire*. Das Werk *Technique supérieur de l'archet pour violon* (1916) wurde zu einem Referenzwerk der Bogentechnik. (Christèe, 2011, pp. 61-62)

Dieses Werk zeigt, welchen Stellenwert er der Art der Bogenführung zugunsten einer überzeugenden Interpretation beimisst:

Vergessen wir nicht, dass die linke Hand nur die Materiealien darstellt, während die rechte Hand über das Geheimnis verfügt, diese zusammenzufügen – mit dem Ziel, einen Tempel der Schönheit zu konstruieren. (Capet, 1916, p. 11)

Aufmerksamkeit und Reflexion betrachtet Capet als notwendige Voraussetzung zur Weiterentwicklung. Sein Buch ist in zwei Teile untergliedert. Im ersten Teil werden seine Art der Bogeneinteilung und Stricharten erklärt, im zweiten Teil finden sich Übungen dazu. Die Erfolge seiner Schüler wie zum Beispiel Ivan Galamian und Jascha Brodsky spiegeln sein pädagogisches Können. (Christèe, 2011, p. 62)

Im interpretatorischen Zugang unterscheidet Capet zwischen Virtuosität und zeitloser Innerlichkeit:

Es gibt sicherlich einen sehr großen Unterschied zwischen der Interpretation eines Konzertes von Wienawski und dem Konzert von Beethoven. In dem einen ist alles äußerlich und in dem andere innerlich. Auf der einen Seite: das Vergängliche; und auf der anderen: das Unendliche! [...] Auf der einen Seite die Kunst, die Unterhaltung ist; und auf der anderen eine Lehre. (Capet, 1916, p. 31)

Capet befürwortet einen verantwortungsbewussten Umgang mit den unterschiedlichen Stilen der Komponisten. Er gibt Literaturbeispiele, um den intendierten Strich bezüglich des interpretatorischen Grundgedankens anzuwenden.

Carl Flesch (1873-1944)

Carl Flesch wurde in Wien von Jakob M., Grün und in Paris zuerst von Eugène Sauzay und später Martin Marsick unterrichtet. Er wurde zum erfolgreichen Pädagogen am Konservatorium in Bukarest, in Amsterdam, am Curtis Institute in Philadelphia und schließlich am damals neu gegründeten Konservatorium in Luzern. Zu seinen berühmtesten Schülern zählten Henryk Szeryng, Ida Haendel, Ginette Neveu, Ivry Gitlis, Alma Moodie und Max Rostal.

Flesch publizierte zahlreiche Werke wie zum Beispiel *Die Kunst des Violinspiels* (Band 1: *Allgemeine und angewandte Technik*, 1929; Band 2: *Künstlerische Gestaltung und Unterricht*, 1928), *Das Skalensystem* (1926), *Urstudien für Violine* (1911), *Das Klangproblem im Geigenspiel* (1931) und *Die hohe Schule des Fingersatzes* (1960). *Die Kunst des Violinspiels* ist ein Werk für Lehrer/innen zur Unterrichtsgestaltung und Erziehung der Schüler/innen. Gleichzeitig soll es den Spieler/die Spielerin auf den Weg zur geigerischen Selbstständigkeit

verhelfen. Flesch beschreibt unterschiedliche Zugangsweisen und schließlich seine eigene für ihn daraus resultierende Methode. Im zweiten Band des Werkes sind Interpretationshinweise und Bezeichnungen zu Literaturbeispielen zu finden. (Christèe, 2011, pp. 69-70)

Fleschs Absicht hinsichtlich der Interpretationslehre ist, Individualität und Intention der Komponierenden ins Gleichgewicht zu bringen. Am Beispiel vieler Literaturausschnitte schreibt er über Metrik, Rhythmik, Tempo, Agogik, Phrasierung, Artikulation, Dynamik und Rubato. Dabei bezeichnet er Dynamik als einen relativen Parameter, welcher an das begleitende Orchester oder den Kammermusikkollegen adaptiert werden müsse. Außerdem vertritt er die Meinung, dass moderne Spieltechniken auch bei der Aufführung älterer Kompositionen Anwendung finden dürfen. Dies erläutert er am Beispiel des Springbogens bei Werken von Bach. Die Technik des Springbogens wurde erst mit der Entstehung des Tourte-Bogens praktiziert, weshalb sie zu Lebzeiten Bachs noch unbekannt war. Zur Stilbildung rät Flesch seinen Studierenden eine musikalische Gesamtausbildung, die sich auch auf den Bereich anderer Künste und Epochen erstreckt. (Christèe, 2011, p. 79)

Ivan (Alexander) Galamian (1903-1981)

Ivan Galamian entstammt sowohl der *Russischen* als auch der *Französischen Schule*. In seiner eigenen entwickelten Methode fließen Bausteine beide Schulen ineinander. Er studierte bei Konstantin Mostras, einem Schüler von Auer, in Moskau und später bei Lucien Capet in Paris. 1937 wanderte er in die USA aus. Galamian wurde zu einem der beispielhaftesten Pädagogen des 20. Jahrhunderts. Seine Unterrichtstätigkeit führte ihn an das *Curtis Institute* in Philadelphia und an die *Julliard School* in New York. Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Michael Rabin und Kyung-Wha Chung zählen zu seinen bedeutendsten Schülern.

Galamian veröffentlichte zwei Grundlagenwerke zum Geigenspiel: *Principles of Violin Playing and Teaching* (in Zusammenarbeit mit Elizabeth Green, 1962), welche Einblicke in seine pädagogischen Erfahrungen gibt und *Contemporary Violin Technique* (in Zusammenarbeit mit Frederick Neumann, 1966). In Letzterem gibt er Tonleiter- und Arpeggienübungsmaterial in unterschiedlichen Rhythmen und Stricharten, sowie Akkord- und Doppelgriffstudien.

Zentrale Inhalte seiner Methode sind eine individuell adaptierte Haltung, Analyse, geistige Kontrolle über Bewegungsabläufe und die Bildung eines kritischen Ohrs. (Christèe, 2011, p. 80)

Galamian vertritt die Meinung, dass Interpretation im künstlerischen Sinn eigentlich nicht vermittelt werden kann: „Eine die aus zweiter Hand vom Lehrer stammt, kann man nicht zur wahrhaft schöpferischen Kunst rechnen.“ (Galamian, 1988, p. 18) Die Aufgabe der Lehrenden besteht darin, die Studierenden durch eine Schulung des Stil- Geschmackempfindens in die interpretatorische Eigenständigkeit zu leiten. (Christée, 2011, p. 86)

Shinichi Suzuki (1898-1998)

Shinichi Suzuki studierte in Deutschland bei Karl Klingler, einem Schüler Joachims. Er begann mit siebzehn Jahren Geige zu spielen. Später lehrte er an der *Imperial School of Music* und der *Kunitachi Music School* in Tokyo. 1969 publizierte er das Werk *Natured by Love* (deutscher Titel: Erziehung ist Liebe). Bekannt wurde Suzuki in erster Linie aber für seine Unterrichtsmethode beziehungsweise Unterrichtsphilosophie. Dabei war sein oberstes Ziel, einen guten Menschen zu erziehen. Das Geigenspiel selbst diente eher als ein Mittel zum Zweck, um „einen edlen Geist, einen hochentwickelten Sinn für Werte und glänzende Fähigkeiten zu erzielen.“ (Suzuki, 1994, p. 29) Zu Suzukis zehnbändiger *Suzuki Violin School* (1978) gibt es jeweils ein eigenes Heft mit einer Klavierbegleitung sowie Tonaufnahmen, um die Stücke nachzuahmen. Die weltweite Bekanntmachung und Vermarktung seiner Unterrichtsmethode durch die *International Suzuki Association* mit regionalen Verbänden in Asien, Amerika, Europa, Japan und dem Pan-Pazifik sorgte außerdem für die Ausbildung von heute zirka achttausend Suzuki-Lehrenden. Vor allem bei kleinen Kindern zeigte sich der Erfolg dieser Methode, welche auf der Zen-Tradition beruht.

Einige seiner Leitgedanken sind:

- Alle Menschen sind begabt.
- Das richtige Umfeld ist entscheidend.
- Ständige Wiederholung bringt Fähigkeiten.
- Jeder hat Intuition. Es muss nur geübt werden, sie zu Tage zu bringen.
- Die Entwicklung verläuft linear. Dies bedeutet: Eine bestimmte Anzahl von Stunden wird auch ein bestimmtes Resultat hervorbringen.

Nachahmung ist Suzukis oberstes Prinzip in der Vermittlung. Individualität ist bei ihm gegenüber anderen großen Pädagogen zweitrangig. Die Miteinbeziehung der Eltern, sowie der Gruppenunterricht sind weitere zentrale Aspekte seiner Methode. (Christèe, 2011, pp. 87-89)

Ruggiero Ricci (1918-2012)

Ruggiero Ricci wurde zuerst Louis Persinger, einem Ysaÿe-Schüler in San Francisco unterrichtet. Auch Yehudi Menuhin zählte zu Persingers Schülern. Ricci studierte bei Mischel Piastro, Georg Kuhlenkampff und Paul Stassevitch. Später unterrichtete er an der *Indiana University* in Bloomington, der *Julliard School* in New York, der *University of Michigan* und am *Mozarteum* Salzburg.

Seine beiden Bücher: *Left-Hand Violin Technique* und *Ricci on Glissando. The Shortcut to Violin Technique* sind in erster Linie für Fortgeschrittene gedacht. Hauptaugenmerk liegt auf der Technik der Greifhand, wobei an das Werk *Ricci on Glissando* auch eine DVD beigelegt ist, auf der Ricci die Bogentechnik veranschaulicht. Riccis außerordentliche Technik und das Interesse an Paganini und dessen Violintechnik bescherten ihm den Ruf des Paganini-Spezialisten.

Riccis Leitgedanken waren:

- Technik basiert auf Effizienz
- Alles, was man tut, muss mit minimaler Bewegung gemacht werden.
- Man lernt durch Experimentieren.

Seine Veröffentlichungen sind stark von den technischen Anforderungen in Paganinis Werken geprägt. Riccis *Glissandotechnik*, bei welcher der Grundgedanke ist, dass die linke Hand bei Längenwechseln nicht in die neue Position springt, sondern rutscht, bietet eine ganz neue Herangehensweise, die Hilfestellung in vielen Geigentechnischen Problemen gibt. (Christèe, 2011, p. 90)

Es ist zu beobachten, dass frühere Pädagogen wie Geminiani, Mozart, Guhr, Spohr, Baillot, Joachim und Moser einen vorwiegend technischen Zugang zur Interpretation haben, wohingegen bei Auer, Capet, Flesch und Galamian Ganzheitlichkeit und die Persönlichkeit der Interpretierenden mehr und mehr in den Vordergrund rückt. Bei Suzuki allerdings ist Individualität durch das Prinzip des Nachahmens zweitrangig. Ricci vertritt einen pragmatisch-technischen Zugang. Diese Unterschiedlichkeiten im Umgang und der Vermittlung von

Interpretation ziehen sich bis in die Gegenwart. Dies sollte nicht zur Bewertung in *gute* und *schlechte* Pädagogen und Pädagoginnen je nach persönlicher Präferenz führen. Wirkliche Künstler/innen sollten immer bereit für neue Anregungen bleiben.

IV. Praktische Aspekte der violinspezifischen Interpretation

Der Versuch einer sinnvollen Einteilung der oftmals begrenzten Übezeit bietet die Basis effizienten Lernens. Außerdem wird die Bedeutung der Instrumentaltechnik in Bezug auf das Thema Interpretation, sowie der Stellenwert der Intonation beleuchtet. Da bei Streichinstrumenten die Intonation einen Großteil der Übezeit einnimmt, und dabei ihre Rolle in der Interpretation oftmals wenig Bedeutung zukommt, wird ihr hier ein verhältnismäßig großer Teil der Arbeit gewidmet.

Einteilung der Übezeit am Instrument

Sowohl Technik als auch Interpretation soll Ziel jedes Übens sein. Bei der Interpretations-Zeit sollte besonderes Augenmerk auf den musikalischen Ausdruck gelegt werden. Eine Einteilung dieser könnte folgendermaßen aussehen:

- Aufbau-Zeit (sie dient in erster Linie zum Erlernen und Verbessern der Spieltechnik)
- Interpretations-Zeit (dabei soll musikalische Vorstellung im Sinne des Komponisten/der Komponistin sowie der persönliche Zugang zum jeweiligen Musikstück erarbeitet werden; Ziel ist eine Verfeinerung der Verbindung zwischen musikalischer Vorstellungskraft mit der Instrumentaltechnik)
- Aufführungszeit (dabei soll das Werk möglichst im Ganzen, wenn möglich mit Begleitung und der Imagination von Publikum ohne Unterbrechung durchgespielt werden) (Galamian, 1988, pp. 104-105)

Aufbau- und Interpretationszeit sind nicht streng in dieser gezeigten Abfolge durchzuführen. Es ist förderlich das Werk nicht ausgehend von technischen Details zu erarbeiten, sondern sich zuerst einen Überblick über das Gesamtwerk zu verschaffen. Ein wichtiger Teil ist dabei, abgesehen von der Sololiteratur, das Studieren der Partitur beziehungsweise des Klavierauszuges. Gerade in der gegenwärtigen Zeit, in welcher man ein Werk meist zuerst

durch das Anhören kennenlernt und erst im Anschluss beginnt, es auf dem Instrument zu üben, besteht die Gefahr, diesen Teil außer Acht zu lassen, da man der Meinung ist, man hätte es ohnehin schon gut im Gehör. Allerdings können aus der Partitur meist viele musikalische Hinweise entnommen werden, die einem tatsächlich zu einer eigenen Interpretation führen können, und so weniger die Gefahr besteht, lediglich Aufnahme nachzuahmen. Dabei sollte auch der musikgeschichtliche beziehungsweise ebenso der weltgeschichtliche Kontext beachtet werden, um das Werk in Relation zu anderen Geschehnissen der Zeit setzen zu können. Je mehr Informationen zum Werk im Bewusstsein sind, desto stärker wird die persönliche Verbindung dazu. Sowohl für Lehrende als auch für Studierende ist es sinnvoll sich eine persönliche Tabelle zu erstellen, die nach und nach ergänzt wird. Durch diese Arbeitsweise entsteht neben der Verschaffung eines Überblickes eine bessere persönlichere Verbindung sowohl zum Werk als auch zum eigenen musikalischen Repertoire.

Eine Möglichkeit zur Erstellung einer Übersicht zeigt diese Tabelle:

Jh.	Epoche	Instrumente/ Bögen	Geigen- und Bogenbauer/ <u>SolistInnen/Pädagog.</u>	<u>KomponistInnen</u>	Werke/ Schriften/ Lehrwerke	Sonst: Politik, Kultur
11. Jh.	1000 – 1400) Hohes und spätes Mittelalter 1000-1250: Romanik (Beginn in Frankreich)	Rebec (Streichlaute, 3-5 Saiten, birnenförmig) und Fidel (3-6 Saiten, kastenförmig): die wichtigsten Typen der mittelalterlichen Streichinstrumente. in Europa ab dem 10. Jh. bis einschl. Renaissance. Um 1000: Cwyth (Streichleier, 3 Saiten)				1026: Guido von Arezzo : Solmisation, Einführung der Noten und Notenlinien 1054: Trennung der römisch- katholischen Kirche und der orthodoxen Ostkirchen 1077: Bau der Feste Hohensalzburg 1088: Bologna: 1. Universität 1099: 1. Kreuzzug: Eroberung Jerusalems
12. Jh.	1135-1520 Gotik (Beginn in Frankreich)	Seitenständige Wirbel der Fidel Flachbogen		Leoninus, Perotinus	2- bis 4-stimmige geistliche Organa	Notre-Dame-Schule Polyphonie (2-4-stimmig) Höhepunkt des Minnesangs in Deutschland, der Troubadours in S-Frankreich und Trouveres in N-Frankreich
13. Jh.		Blüte des Cwyth Beschreibung der fidula durch Hieronymus von Moravia: „ viella “			1240/50 – 1320: Ars Antiqua Entstehung der Motette in Frankreich	1250: Spanische Cantigas de Santa Maria aufgezeichnet
14. Jh.		Viersaitigkeit der rubebe		14. Jh.: Italienische und französische Schule	1320 - 1380: Ars Nova : Vereinfachung + Ordnung der Rhythmik (Philipp de Vito) 1364: Guillaume de Machaut : Krönungsmesse für Karl V.	1307-1311: Dante: Göttliche Komödie 1309: Päpste ziehen nach Avignon 1339: Beginn des 100jäh. Krieges England-Frankreich 1347: Die Pest erreicht Europa

Tabelle 1 (Daten, Zahlen, Fakten zur Geschichte der Violine; Kröner, V.; 2019; S.1)

Beim Üben des musikalischen Ausdrucks sollte, anders als bei der technischen Aufbauzeit, das Spiel nicht bei jedem technischen Fehler unterbrochen werden, da dies beim öffentlichen Vorspiel dazu führen kann, den Vortrag im schlimmsten Falle abubrechen, oder bei kleinen Fehlern derart aus der Ruhe gebracht zu werden, dass es Folgen für den gesamten weiteren

Spielverlauf hat. Wenn Studierende dazu tendieren, beim Vorspielen im Unterricht häufig abzurechnen, wenn kleinere oder größere Fehler unterlaufen, sollten Lehrende besonders darauf bedacht sein, einen Teil der Stunde dem alleinigen Durchspielen des Werkes zu widmen. Allerdings verfallen manche Studierende ebenso in Nachlässigkeit, was die Korrektur der Fehler angeht. Ihr Üben besteht zum größten Teil im Konzertieren. Zwar ist dies förderlich für das Erleben des gesamtmusikalischen Zusammenhanges, doch technische Probleme bleiben dabei oftmals ungelöst. Deshalb ist ein Gleichgewicht aus Zeiten technischen Aufbaus und dem Erarbeiten eines musikalischen Zusammenhanges erstrebenswert.

Wird eine schwierige Stelle rein mechanisch geübt, werden oft die sich völlig verändernden Bedingungen übersehen, wenn sie als Teil der Komposition gespielt wird. Damit technisch schwierige Passagen nicht nur mechanisch geübt werden, ist es notwendig sie auch im musikalischen Zusammenhang des Stückes zu üben und wieder in die Musik einzugliedern. (Galamian, 1988, pp. 110-111) Die Eigenreflexion, trägt eine wichtige Rolle beim selbständigen Üben. Das Gespielte sollte unter beständiger Überprüfung stehen. Bei vielen Studierenden wird das, was sie hören, stark durch eine verzerrte Selbstwahrnehmung geprägt. Es wird das gehört, was sie hören *wollen*, die Wahrnehmung des Gehörten ist stark subjektiv geprägt. Um dieser Täuschung entgegenzuwirken, ist es nützlich Aufnahmen zu machen. Neben Tonaufnahmen sind auch Videoaufnahmen ein hilfreiches Tool zur besseren Selbstwahrnehmung.

Technik und Interpretation

In der lehrenden und vermittelnden Position ist es essenziell, den Studierenden das notwendige technische Rüstzeug weiterzugeben, um alle musikalischen Ideen auch umsetzen zu können. (Galamian, 1988, pp. 14-15)

Technik ist die Fähigkeit, alle erforderlichen Spielbewegungen [...] geistig zu steuern und körperlich auszuführen. (Galamian, 1988, p. 15)

Technik entwickeln heißt, das notwendige Bewegungsrepertoire auf eine Weise erwerben, welche die Weisheit und natürliche Ökonomie des Körpers ebenso nützt wie die Fähigkeit des Gehirns, unmittelbar bewegungssteuernde mentale Bilder der anstehenden Spielbewegungen zu entwickeln. (KOMU, 2007)

Klang, Tonhöhe und Rhythmus sind die Quintessenz aller Musik. Um einen erfolgreichen Vortrag zu erzielen, müssen Technik und Interpretation miteinander eine Einheit bilden. Drei Faktoren sind für einen gelingenden Vortrag bedeutend:

- Der physische Faktor: Bestehend aus der anatomischen Beschaffenheit des Einzelnen, insbesondere dem Wuchs der Finger, Hände und Arme, plus der Geschmeidigkeit ihrer Muskeln; aus den physiologischen Funktionen im Hinblick auf die Muskelbewegungen, die sie auslösen.
- Der geistige Faktor: Die Fähigkeit des Verstandes, die Muskeltätigkeit vorzubereiten, zu lenken und zu überwachen.
- Der ästhetisch-gefühlsmäßige Faktor: Die Fähigkeit den Sinn der Musik zu verstehen und zu erfühlen, und dazu das angeborene Talent, ihre seelische Aussage dem Hörer zu übermitteln. (Galamian, 1988, p. 13)

Ivan Galamian unterteilt in seinen *Grundlagen und Methoden des Violinspiels* in absolute (veränderliche) und relative (unveränderliche) Werte beim Violinspiel. Zu den unveränderlichen Werten zählen dabei solche, die zeitlos gültig sind, wie etwa die komplette technische Beherrschung des Instruments, sowie „die Forderung nach vollkommener Kenntnis des zu spielenden Musikwerkes, was ein gründliches Erkennen seines harmonischen und formalen Aufbaus miteinschließt“. Auch wenn eine bestimmte Klangfarbe aus der Mode kommen kann, so kann niemals die Fähigkeit sie hervorzubringen altmodisch werden. Zu den veränderlichen Werten zählen all jene, die mit der Interpretation des Musikwerkes in Verbindung stehen. Die Frage, ob und wie ein Werk beispielsweise von J. S. Bach korrekt historisch interpretiert wird, also ob man versuchen sollte es so zu spielen, wie zur damaligen Zeit, oder ob es besser wäre die Musik der gegenwärtigen Zeit anzupassen, wird wohl nie endgültig beantwortet werden können. Deshalb wird Interpretation als relativer Wert verstanden. Schlussendlich muss jede/r Musikschaffende für sich entscheiden und Verantwortung dafür übernehmen. Für Lehrende ist es deshalb entscheidend, die Schüler/innen mit möglichst allen technischen Hilfsmittel vertraut zu machen, um damit ihre musikalischen Vorstellungen umsetzen zu können. (Galamian, 1988, p. 14)

Technik ist die Fähigkeit, alle erforderlichen Spielbewegungen der linken und rechten Hand, der Arme und der Finger zu steuern und körperlich auszuführen. Eine vollkommene Technik heißt die Entwicklung aller Elemente geigerischen Könnens auf die höchste Ebene. (Galamian, 1988, p. 15)

Galamian bezeichnet eine Technik, die diesen höchsten Anforderungen gerecht wird, eine *vollendete Ausdruckstechnik*. Ob sie, wie von Galamian gefordert, das Hauptziel sein soll, das den alleinigen Weg zur künstlerischen Vollendung darstellt, gilt zu überdenken, da es eine Interpretationsvermittlung ausschließt.

Der *vollendeten Ausdruckstechnik* steht die *virtuose Technik* gegenüber. Auch sie kann eine hervorragende Performance hervorbringen. Der Unterschied besteht darin, dass sie nicht vollkommen kontrolliert, das heißt nicht zuverlässig ist. Beim Erlernen einer soliden Technik sollte nach punktgenauem Funktionieren der Abfolge von geistigem Befehl und der erwünschten Muskelreaktion gestrebt werden. Nicht allein eine kontrollierte Feinmotorik beziehungsweise die Muskelkraft sind entscheidend, sondern vor allem eine gut funktionierende geistig-physische Verbindung. Eine Möglichkeit diese Wechselbeziehung zu verfeinern, besteht durch Rhythmus- und Koordinationsübungen. (Galamian, 1988, p. 16)

Eine gelungene Interpretation sollte das Hauptziel beim Erlernen eines Instrumentes sein. Die Technik ist dabei das Handwerkzeug, das seine Aufgabe in der Verwirklichung musikalischer Ideen zuverlässig erfüllen soll. Eine kontrollierte Instrumentaltechnik allein reicht nicht aus für eine künstlerisch wertvolle Interpretation. Es ist essenziell, den Sinn der Musik zu erfassen, kreativ zu sein, und einen subjektiven, emotionalen Zugang zum jeweiligen Werk zu haben. (Galamian, 1988, p. 17)

Flow als Grundgefühl

Flow – das Gefühl müheloser Fokussierung und völliger Versunkenheit in eine Aufgabe. Wer im Flow zustand arbeitet, vergisst alles rundherum und lebt völlig im Moment. Nicht das Ergebnis der Arbeit führt zur Erfüllung, sondern die Tätigkeit selbst. Dies bedeutet nicht, dass deswegen keine Freude am Erreichten erlebt wird, dennoch ist es nie der Beweggrund für den Flow-Zustand. Bereits Lucien Capet beschreibt die Selbstvergessenheit im Spiel:

Die wahre Rolle des Künstlers ist, sich mit der Schönheit zu identifizieren [...] Im Augenblick unserer vollständigen Identifikation mit der Schönheit, verlieren wir das Bewusstsein unserer selbst, und werden selbst zur Schönheit; das Ideal muss also in dem Maß wachsen, in dem wir uns perfektionieren. (Capet, 1916, p. 59)

Es ist das Ergebnis einer ganzheitlichen, rauschartigen Arbeitsweise des Gehirns, welche selbst komplizierteste Tätigkeiten einfach und ohne Anstrengung einhergehen lässt. Besonders in den letzten Jahren ist dieser einzigartige Zustand und dessen künstlerisches Potenzial untersucht worden. (Burzik, 2003, p. 1)

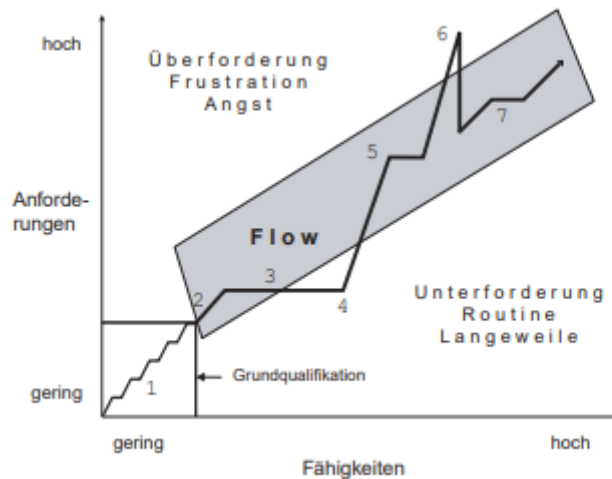


Abbildung 3 (Das Flow-Erleben im Verhältnis von Anforderungen und Fähigkeiten, Burzik, 2003, S.2)

Der Zustand des Flows wird beim Üben durch Fokussierung von vier Faktoren der instrumentalen Praxis hervorgerufen: Durch 1. einen engen und bewussten Kontakt zum Instrument, 2. die Ausbildung eines raffinierten Klangsinnes, 3. ein Gefühl der Mühelosigkeit im Körper und 4. einen spielerischen Zugang zum Studienmaterial. (Burzik, 2003, p. 4)

Zu 1.: Förderlich ist eine möglichst exakte Beschreibung der Gefühle wichtiger Berührungspunkte. Bei Streicherinnen und Streichern ist hier der Kontakt der Fingerspitzen der Greifhand, sowie der zwischen Bogenhand und Bogen, als auch die Verbindung der Bogenhaare mit den Saiten gemeint. Bei optimalem Kontakt wird häufig von einem *saugenden* Ton gesprochen. Optimaler Fingerkontakt der linken Hand gibt dem Spieler/der Spielerin ein Gefühl der dichten, feinnervigen Verbindung zwischen Griffbrett und Finger. Diese beiden Komponenten bilden die Basis tragfähigen Klanges.

Zu 2.: „Bei der Entwicklung des Klangsinnes handelt es sich daher in erster Linie um eine gezielte Sensibilisierung für den Obertonbereich der selbst erzeugten Töne.“ (Burzik, 2003, p. 4) Bei Streicher/innen kann durch Experimentieren mit dem Bogenkontakt (Druck, Geschwindigkeit, Kontaktstelle) der Einfluss auf den Obertonbereich (mit Auswirkungen auf Tragfähigkeit, Brillanz und „Größe“ eines Tones) erlebt werden. „Eine derartige auf die Tonqualität gerichtete Konzentration fördert zudem ein äußerst genussreiches „Aufgehen in den selbst erzeugten Klängen“. Sie kann bei konsequenter Anwendung regelrecht „high“ machen und ist in der Lage, den gesamten Übeprozess zu tragen.“ (Burzik, 2003, p. 4)

Zu 3: Das Gefühl der Mühelosigkeit sollte im gesamten Arbeitsverlauf erhalten werden. Für anspruchsvolle Passagen bedeutet dies, dass sie so weit vereinfacht werden müssen, dass sie in

diesem Gefühl, das heißt ohne jegliche Verkrampfung, umsetzbar sind. Nicht gemeint ist damit jedoch das Fehlen jedweder Körperspannung. Im Verlauf des Übeprozesses wird die Grenze dessen, was in der Empfindung der Mühelosigkeit gemeistert werden kann, fortwährend ausgedehnt.

Zu 4: Jede Übeeinheit sollte damit beginnen, den beschriebenen Kontakt zum Instrument, zum Klang und zum Gefühl der Mühelosigkeit anhand einzelner Töne oder leichten Melodien hervorzubringen. Dieses Gefühl ist die angestrebte Basis jeder Übesequenz. Die anschließende Arbeit an der gewünschten Literatur kann mit einem spielerisch-improvisierenden Zugang begonnen werden. Gemeint damit ist ein „Herumspielen“ mit dem gegebenen Tonmaterial. Priorität dabei haben nicht die Eintragungen im Notentext, sondern der erzeugte Klang und die beschriebene Verbindung zwischen Spieler/in und Instrument. (Burzik, 2003, p. 5)

Man geht zunehmend im selbsterzeugten Klang auf. In der Regel entsteht spontan eine musikalische Dynamik, die unmittelbar in den Geist des studierten Werkes führt und für die notwendige seelische Beteiligung am Übeprozess sorgt, aber frei ist von den Zwängen einer richtigen bzw. perfekten Interpretation. (Burzik, 2003, p. 5)

Das Ziel dieses Ansatzes ist, nicht vom Original abzuweichen, sondern sich durch spielerische Weise immer mehr dem ursprünglichen Notentext anzunähern und dabei das angenehme Körpergefühl der Mühelosigkeit stets beizubehalten. Im Gegensatz zum Überzug früherer Pädagogen und Pädagoginnen, bei denen der schöne Klang am Ende des Arbeitsprozesses zu stehen scheint, fokussiert sich dieser jüngere Zugang auf eben diesen als Grundlage der Interpretationsarbeit.

Intonation und Interpretation

Bereits ein großer Teil des musikalischen Ausdrucks wird in der Intonation selbst erlebt. Saubere Intonation wird an sich nicht unbedingt als primäres Ausdrucksmittel gesehen. Dennoch ist sie die Grundvoraussetzung für die Verwirklichung der musikalisch-künstlerischen Aspekte eines Vortrags, wie zum Beispiel Klangqualität, Ausdruck, Phrasierung Charakterisierung, etc. Abgesehen davon, kann sie wiederum doch als Ausdrucksmittel gesehen werden, wenn ihr künstlerischer Gestaltungsfreiraum miteinbezogen wird. In jedem Fall ist Intonation nie als Konstante auf dem Griffbrett zu verstehen. (Mantel, 2005, p. 9)

Allein das Wissen um unterschiedliche Stimmsysteme kann Intonationsproblemen entgegenwirken. In der heutigen Spielpraxis ist in erster Linie das Wissen um den Unterschied zwischen reiner und gleichstufig temperierter Stimmung bedeutsam.

Reine Stimmung

Vorweg sei erwähnt, dass die Begriffe *rein* und *sauber* umgangssprachlich in der Bedeutung identisch verwendet werden. Der Begriff *rein* beschreibt in der Diskussion um Intonation allerdings ganzzahlige Schwingungsverhältnisse, wohingegen *sauber* und *unsauber* je nach Zusammenhang für passende oder unpassende Intonation (zu hoch oder zu tief) gilt.

Als *reine Stimmung* wird ein musikalisches Stimmsystem bezeichnet, bei dem die Moll- und Durdreiklänge nur reine Terzen (Frequenzverhältnisse 5:4 und 3:2) und reine Quinten (3:2) aufweisen. Sie wird auch als akkordische Intonation bezeichnet, da diese Frequenzverhältnisse im Zusammenklang zur größten Klangentfaltung führen. (Wikipedia-Autoren, 2022) Dies erfordert geringfügige Abweichungen von der heute gebräuchlichen gleichstufigen Stimmung. Viele Musikinstrumente und auch Sänger/innen können diese Abweichungen umsetzen. Je besser die Intervalle in einem Akkord als reine Intervalle realisiert werden können, desto vollkommener wird der Klang wahrgenommen.

Bei Tasteninstrumenten steht allerdings nur eine begrenzte Anzahl von reinklingenden Akkorden zur Verfügung.

Gleichstufig temperierte Stimmung

Als Kompromisslösung wurde die *gleichstufige Stimmung* (auch als *gleichstufig temperierte Stimmung* bezeichnet) entwickelt. Die umgangssprachlich verwendete Bezeichnung *temperierte Stimmung* ist allerdings zu unklar, da es unterschiedliche Möglichkeiten der Temperierung gibt. Bei der *gleichstufigen Stimmung* wird die Oktave in zwölf genau gleich große Halbtonschritte zu 100 Cent aufgeteilt. Dabei werden die unvermeidbaren Unreinheiten, die durch das pythagoreische Koma verursacht werden, gleichmäßig auf alle Tonstufen aufgeteilt. Dies führt dazu, dass alle Akkorde und Tonarten in geringem Ausmaß unrein gestimmt sind. Dieser Kompromiss hat den Vorteil, dass Wechsel in andere Tonarten und Enharmonik problemfrei umgesetzt werden können. Kritikpunkt dabei ist, dass dadurch der spezifische Charakter der einzelnen Tonarten verloren geht. (Mantel, 2005, pp. 33-36) Zurzeit Johann Sebastian Bachs wurden verschiedene Formen einer wohltemperierten Stimmung praktiziert. Diese sind allerdings nicht mit der heute gebräuchlichen *gleichstufig temperierten Stimmung* gleichzusetzen. Die feinen Abweichungen der wohltemperierten Stimmung waren

ungleich verteilt, wodurch einzelne Tonarten einen ganz individuellen Charakter bekamen. Komponisten und Komponistinnen des 18. Jahrhunderts setzten diese spezifischen Färbungen gezielt in ihren Kompositionen ein. (Mantel, 2005, p. 17)

Das pythagoreische Koma

Das pythagoreische Koma ist ein Intervall in der ungefähren Größe eines Achteltons (23,46 Cent), der nicht als eigenständiger musikalischer Tonschritt benötigt wird.

Pythagoreische Stimmung: Unterschied von 23, 46 Cent bei der Schichtung von 7 reinen Oktaven und 12 reinen Quinten

Gleichstufige (temperierte) Stimmung: 7 reine Oktaven entsprechen exakt zwölf (gleichstufigen) Quinten

Dieser Unterschied wird in der gleichstufigen temperierten Stimmung gleichmäßig auf die zwölf Quinten verteilt. Das Ergebnis ist eine Temperierung, bei der sich diese gleichstufigen Quinten (700 Cent) nur minimal von den reinen Quinten (702 Cent) unterscheiden. (Wikipedia-Autoren, 2022)

Ein musikalisches Intervall ist mathematisch gesehen ein Frequenzverhältnis. Eine Oktave schwingt zu ihrem Grundton im Verhältnis $2:1$, das heißt doppelt so schnell wie dieser. Wenn man 7 Oktaven übereinanderschichtet (also vom tiefsten Kontra C auf dem Klavier aus über die gesamte Tastatur siebenmal eine Oktave zum dann jeweiligen neuen Grundton (c,c',c'', etc.) anschlägt, dann verdoppelt sich mit jedem Oktavsprung jeweils die Frequenz: Grundton mal $2 \text{ hoch } 7 = \text{Grundton mal } 128$. Ein Ton, der sieben Oktaven höher ist als der Grundton, schwingt demnach 128-mal so schnell wie dieser. Eine Quint schwingt zu ihrem Grundton im Verhältnis $3:2$, als 1,5-mal so schnell wie dieser. Schichtet man 12 Quinten (ganzer Quintenzirkel) übereinander ergibt sich: Grundton mal $1,5 \text{ hoch } 12 = \text{Grundton mal } 129,75$. Rechnerisch ist das pythagoreische Koma also der Unterschied zwischen 128 und 129,75.) (Mantel, 2005, pp. 15-16)

Das syntonische Komma

Das Wissen um den Umgang mit dem syntonischen Komma ist für Streicher/innen sogar noch bedeutsamer. Sowohl gleichstufig temperierte Terzen als auch reine Terzen können je nach Zusammenhang als „sauber“ wahrgenommen werden.

(Enge, reine) große Terz als 4. Oberton eines Grundtons berechnet: Frequenzverhältnis 5:4. (80:64)

(Weite, pythagoreische) große Terz errechnet durch die Schichtung von vier Quinten: 81:64.

Syntonisches Komma = pythagoreische Terz – reine Terz = (2 pythagoreische Ganztöne – reine Terz) = 21,51 Cent

Die reine große Terz (enge Terz) mit dem klaren Verhältnis 5:4 (als 4. Oberton in der Obertonskala) wird in Doppelgriffen als sauber wahrgenommen, wohingegen die pythagoreische (weite Terz) bei einer melodischen Tonfolge (zum Beispiel c-d-e-f) ausdrucksstärker empfunden wird. (Mantel, 2005, pp. S. 20-21)

Das syntonische Komma wird bei Modulationen hörbar, wenn die Intonation *rein* ist. Beispielweise ändert sich bei einer Modulation von C- nach G-Dur nicht nur das *f* zu einem *fis*, auch die Frequenz des *a* ändert sich um ein syntonisches Komma von 440 Hz zu 445,5 Hz. (Wikipedia-Autoren, 2022)

Syntonisches Komma auf der Violine in der Praxis erfahrbar machen:

- Reine große Sexte zur G-Saite bildet keine reine Quarte zur A-Saite und umgekehrt: Ersten Finger auf A- oder D- Saite greifen und zur oberen Saite eine Quarte mit der höheren leeren Saite sauber intonieren. Dann Finger unverändert lassen und eine große Sexte zur unteren leeren Saite spielen. (zum Beispiel: e` auf D-Saite greifen und zuerst zur A-Saite und dann zur G-Saite intonieren). Ergebnis: Sexte ist unsauber! (zu groß)
- Reine große Sexte zur leeren G-Saite: Das gegriffene e` auf der D-Saite stimmt nicht zur leeren E-Saite. Die E-Saite ist dagegen zu hoch.

Doppelgriffe

Reine Intervalle (Primen, Oktaven, Quinten und Quarten) haben nahezu keinen Intonationsspielraum, außer in der Anwendung der *Intonation expressive*, welche unten näher erläutert wird.

Grundsätzlich sollte beim Spielen von Doppelgriffen die Intonation zu reinen Intervallen tendieren, das Gehirn bevorzugt einen reinen, möglichst reibungsfreien Klang. Dies hängt damit zusammen, dass es sich bei Intervallen stets um Frequenzverhältnisse handelt, welche zahlenmäßig benannt werden können. Das Gehirn rechnet diese Verhältnisse raschestens in Wahrnehmungsqualitäten um. Abweichungen von den ganzzahligen Frequenzverhältnissen werden als unbehaglich wahrgenommen. Sieht man von bewusst eingesetzten Reibungen im Sinne einer expressiven Intonation ab, so nimmt man Konsonanzen prinzipiell als angenehm, Dissonanzen als unangenehm wahr.

Voraussetzung dafür ist, dass man mehr als eine Drittelsekunde Zeit hat, den Klang wahrzunehmen. Ist dies nicht der Fall, bevorzugt das Gehirn den horizontalen, das heißt melodischen Zusammenhang und nimmt dabei auch geringfügige Unsauberkeiten in Kauf.

Bei kurzen Tönen richten wir uns bei einer melodisch definierten Tonhöhe tendenziell eher nach der pythagoreischen Intonation, selbst dann, wenn ein gleichzeitig erklingender Akkord eine harmonische Intonation erfordern würde. In einem etwas langsameren Tempo kann dies zum Problem werden. Einerseits möchte man die Melodie durch expressive Intonation unterstützen (zum Beispiel durch eine pythagoreische Terz), andererseits wird im langsamen Tempo auch die Harmonie stärker wahrgenommen, was eigentlich eher für eine reine Terz sprechen würde. Intonation ist demnach auch stets eine Entscheidung, die der Interpret/die Interpretin treffen muss. (Mantel, 2005, pp. 46-47)

Unter den reinen Intervallen gibt es zwei unterschiedlich große Sekunden. Bei einer Durtonleiter hat der rein intonierte Abstand zwischen 1. und 2. Stufe (in C-Dur zwischen c und d) das Frequenzverhältnis 9:8. Der rein intonierte Abstand zwischen 2. und 3. Stufe das Frequenzverhältnis 10:9, was sowohl mathematisch als auch akustisch einen engeren Abstand bedeutet. Bei der melodischen Intonation spielt dies allerdings eine geringe Rolle, da hier die großen Terzen größer intoniert werden. Trotzdem nützt das Wissen um diesen Unterschied oftmals, um gezielter intonieren zu können. (Mantel, 2005, p. 23)

Der Halbton hat den größten Intonationsspielraum. Ein diatonischer Halbton (zum Beispiel *fis-g*) kann je nach Kontext groß oder klein zu intonieren sein. Klein ist er, wenn er als Leitton erscheint. Groß ist er, wenn er als Tonschritt von einer reinen (engen) großen Terz *d-fis* zu *g* auftritt. Je nach Zusammenhang kann ein großer Halbton 130 Cent, ein kleiner 70 Cent ausmachen. Enge Halbtöne in hohen Lagen führen oftmals zu Unsauberkeiten, da die Finger verhältnismäßig zu breit sind und sie so zu weit gegriffen werden. Hierbei ist es nützlich, die Finger auszutauschen. (Mantel, 2005, pp. 25-26)

Akustik

Da zuhause meist nur in kleineren Räumen geübt wird, sollte darauf Acht gegeben werden, wo das geübte Werk aufgeführt wird. Ob man einen großen Raum mit Klang füllen kann, hängt nicht nur von der Lautstärke, sondern zu einem Großteil von der Tragfähigkeit ab. Zum Teil hängt diese zwar vom Instrument selbst ab, mehr noch aber davon, wie der Ton erzeugt wird. Wesentlich dabei ist eine gute Intonation. Nur ein *intonatorisch richtig entschieden* gespielter Ton, kann die volle Tragfähigkeit des Instrumentes zeigen. (Galamian, 1988, p. 20) Da in Räumen mit halliger Akustik die gespielten Töne viel länger im Raum nachklingen, empfiehlt sich hier eher die Entscheidung zur reinen Intonation. Darüber hinaus ist es eine weitere Entscheidung, ob schnelle Passagen im Sinne einer besseren Verständlichkeit eventuell etwas langsamer gespielt werden sollten. Dabei kann auch deutlichere Artikulation als Hilfsmittel dienen. In Räumen mit geringerem Nachhall empfiehlt es sich besonders, schnelle Passagen pythagoreisch zu intonieren.

Die Verwendung des Portamentos stellt eine Besonderheit in diesem Kontext dar. Wie auch bei anderen Klängen steht das Portamento bei sehr hallender Akustik lange im Raum. Der Nachhall betrifft dabei alle Töne, die dabei durchlaufen werden, was eine ungewollte Heulwirkung erzeugen kann. Bei trockener Akustik ist dies nicht der Fall, da diese Wirkung bei kürzerer Nachhallzeit nicht entsteht. Zwar verschwimmt der Klang in trockenen Räumen weniger, dafür sind sie weniger „intonationsfreundlich“. (Mantel, 2005, pp. 64-65)

Tempo

Da bei schnellen Tempi auch die Vorbereitungszeit der Finger kürzer ist, ist es ratsam in schnellen Tonfolgen Halbtöne eher kleiner und Ganztöne eher größer zu intonieren. Außerdem sollte man danach trachten, dass die Saiten mit genügend Gewicht zum Griffbrett gedrückt

werden (oder entsprechend höher aufgesetzt), da ein zu wenig stark aufgesetzter Finger zu geringerer Saitenspannung und deshalb zu einem tiefen klingenden Ton führen kann.

Relevant ist dies auch beim Spielen eines Ganzton-Trillers, wenn dieser langsam beginnt und anschließend beschleunigt wird. Den vorigen Beobachtungen zufolge müsste er im sehr schnellen Tempo tendenziell eher etwas weiter gegriffen werden. Tatsächlich ist oft das Gegenteil der Fall, weil sich der Standfinger und der trillernde Finger tendenziell annähern, weshalb hier besonders Acht gegeben werden sollte. (Mantel, 2005, p. 50)

Logarithmische Veränderungen und die Geografie des Griffbretts

Folgende Abbildung ist die schematische Darstellung einer Violin-Mensur. Die Notennamen sind handschriftlich bis zur 7. Lage eingetragen. Der Beginn des Geigenkorpus ist skizziert.

Das Wort *logarithmische* Veränderung beschreibt den Umstand, dass gleich gehörte Abstände nicht den gleichen räumlichen Abständen auf dem Griffbrett entsprechen. Das bedeutet, dass ein Intervall sowohl in der ersten als auch in der achten Lage denselben gehörten Abstand hat, der räumliche Abstand auf dem Griffbrett sich jedoch verkleinert, je höher die Lage ist. Auch innerhalb einer Lage, ist diese logarithmische Veränderung schon deutlich bemerkbar. Diese Veränderung besteht bereits beim Spiel mit gleichstufig temperierter Stimmung. Kommen bewusst entschiedene intonatorische Veränderungen im Sinne einer expressiven Intonation hinzu, verändern sich zusätzlich auch die räumlichen Abstände auf dem Griffbrett. (Mantel, 2005, p. 68)

Schematische Darstellung einer Violin-Mensur

Der Abstand jedes Halbtones verkleinert sich im Verhältnis zur Saitenlänge 1 : 18. Das heißt, der erste Halbton ist auf dem ersten Achtzehntel der Saitenlänge, der zweite Halbton dann wieder auf dem ersten Achtzehntel der restlichen Saitenlänge, usw. Diese Werte sind nur annähernd richtig. Sie weichen von den genauen Werten in folgender Weise ab:

reinharmonische Stimmung	temperierte Stimmung
c — 0	c — 0
cis — 0,0625 10	cis — 0,0561 10
d — 0,1111 10	d — 0,1091 10
dis — 0,1667 10	dis — 0,1591 10
e — 0,2000 10	e — 0,2063 10
f — 0,2500 10	f — 0,2508 10
fis — 0,2941 10	fis — 0,2929 10
g — 0,3333 10	g — 0,3326 10
gis — 0,3750 10	gis — 0,3700 10
a — 0,4000 10	a — 0,4054 10
ais — 0,4444 10	ais — 0,4388 10
b — 0,4647 10	b — 0,4703 10
c — 0,5000 10	c — 0,5000 10

1 : 18 = 0,05556, ist also etwas kleiner als der oben berechnete Wert 0,0561. Somit weichen alle mit dem „Achtzehntel-Verfahren“ bestimmten Halböne etwas von den obigen mathematisch genauen Werten ab. Ein praktisches Spiel auf dem Griffbrett entsteht außerdem eine Abweichung anderer Art nach unten, welche durch die zusätzliche Spannung verursacht wird, die die Saite durch das Niederdrücken auf das Griffbrett erfährt, während die Naturöne (Flageolets) auf den absoluten Punkten liegen bleiben.

zur Verfügung gestellt von
Herrnbaumeister Konrad Leuninger in M. A. 1910

Abbildung 4 (Darstellung einer Violinmensur; Fischer; 2013; S. 3)

Visualisieren

Um sauber intonieren zu können, sollte die Vorstellung eines Bündesystems verinnerlicht werden. Das Problem dabei ist, dass dies den vorigen Beobachtungen zur veränderlichen Intonation widersprechen würde. Deshalb kann es nützlich sein, sich nicht unveränderliche Bünde auf dem Griffbrett vorzustellen, sondern Bänder, die je nach musikalischem Zusammenhang geringfügig nach oben oder nach unten geschoben werden können. (Mantel, 2005, p. 73) Wird vor dem Spiegel geübt, so geschieht dies meist zur Beobachtung der allgemeinen Haltung oder Bogenführung. Stellt man sich so zum Spiegel, dass die linke Körperhälfte näher beim Spiegel ist als die rechte, so können die genauen Fingerpositionen und ihre Stellung auf dem Griffbrett besser beobachtet werden.

Voraushören

Eine sichere innere Vorstellung eines Tones trägt wesentlich dazu bei, dass der real gespielte Ton sauber intoniert werden kann. Dabei ist es förderlich, in der Vorstellung mehrmals zwischen Ausgangston und Zielton hin- und her zu denken – nie einzelne Töne zu denken, sondern die Töne stets in Bezug auf andere (als Intervalle) zu üben. Auf welche Art und Weise mental am besten gelernt wird, ist persönliche Präferenz. Je mehr Sinneskanäle angesprochen werden, desto sicherer und stabiler wird das Geübte abgespeichert. Auch das mentale Singen von Passagen kann die Sicherheit verbessern. Diese Übertechniken eignen sich zum einen zum Üben einzelner schwieriger Lagenwechsel, zum anderen sorgen sie auch für mehr Sicherheit im Auswendigspiel. Das Stück während des Spielens innerlich mitzusingen, bedeutet nicht, dass es tatsächlich gesungen werden könnte – dies ist bei den wenigsten Instrumentalwerken der Fall. Gedanklich können allerdings auch große Lagenwechsel oder selbst Doppelgriffe gesungen werden. Diese Technik dient auch dazu, in Gedanken *beim* Stück zu bleiben und nicht abzuschweifen. Schließlich lebt gute Interpretation davon, nicht allein von der Wiedergabe motorischer Erinnerung, sondern viel eher davon *im Moment* erlebt zu werden.

Motorisches Gedächtnis

Die Fingerkuppen verfügen über die größte Dichte an Tastsensoren im menschlichen Körper. Wird die Saite *gestreichelt*, das heißt sie wird nicht niedergedrückt, sondern findet eine feine Bewegung statt, bekommt man eine viel genauere Information über die

Oberflächenbeschaffenheit. Bereits beim leichten Streicheln der Saiten, wird eine kleine Bewegungsaktivität erzeugt, welche Information an das Gehirn überträgt. (Mantel, 2005, p. 126) Aus diesem Grund empfiehlt es sich, die Finger nicht zu steil aufzusetzen, da so weniger Haut die Saite berührt und so weniger Informationen an das Gehirn weitergegeben werden. Die Saite durch die Finger nicht zu fest an das Griffbrett zu drücken, sorgt dafür, dass die Schwingungen der Saite an den Fingerkuppen besser erfüllt werden können. Obgleich dies bewusst oder unbewusst geschieht, verhilft dies zu einem besseren Klang. Die Saiten können zum einen mehr schwingen, zum anderen vermeidet man dadurch ein Verkrampfen der linken Hand. Eine weitere Sensibilisierungsbewegung bietet die Anwendung des Vibrato, da dabei die Fingerkuppe entlang des gegriffenen Tones auf dem Griffbrett rollt.

Beim Lagenwechsel kann dieses Wissen hilfreich sein, indem der Zielton nicht durch einen Sprung in die neue Lage, sondern durch ein unhörbares Glissando mit einem eher flach aufgesetzten Finger erreicht wird. Dies ermöglicht eine blitzschnelle Adaption der Intonation beim Zielton. Darüber hinaus ist es gerade bei großen Lagenwechsel förderlich, die Geschwindigkeit des Glissandos so einzuteilen, dass der größte Teil des Wechsels mit höherer Geschwindigkeit vollzogen wird, sodass am Ende kurz vorm Erreichen des Zieltons noch genügend Zeit bleibt, um genau hinzuhören und gegebenenfalls eine minimale Intonationsanpassung vorzunehmen. Ähnlich wie beim Voraushören kann versucht werden, eine gewisse Fingerposition vorauszufühlen. Dabei sollte nicht nur die Bewegung des einzelnen Fingers beachtet werden, sondern die der gesamten Hand. Das Üben mit geschlossenen Augen bietet eine weitere Möglichkeit das motorische Empfinden zu stärken.

Bogenführung und Intonation

Dass auch die Art der Bogenführung einen wesentlichen Beitrag zur Intonation leistet, wird oftmals außer Acht gelassen. Jede Bewegung des Körpers steht in Bezug auf eine andere, deshalb beeinflussen Bewegungen der linken Hand, jene der rechten und umgekehrt. Geschwindigkeit – Kontaktstelle – Druck, diese drei Parameter sind hauptverantwortlich für die Erzeugung eines guten Klangs. Dabei hat jeder einzelne davon auch Auswirkung auf die Intonation. Wird die Saite durch den Bogen im Verhältnis zur Strichgeschwindigkeit zu sehr niedergedrückt, sinkt der Ton etwas ab. Auch die Kontaktstelle hat einen wesentlichen Einfluss auf Klang und Intonation. Intonationsprobleme treten die Kontaktstelle betreffend meist in hohen Lagen auf, da die schwingende Saitenlänge kürzer wird, je weiter oben man greift. Dies kann etwas ausgeglichen werden, indem näher beim Steg gestrichen wird. Je nuancierter die

Parameter Geschwindigkeit, Kontaktstelle und Druck im Sinne der gewünschten Klangvorstellung aufeinander abgestimmt sind, desto besser wird die Intonation dadurch unterstützt. (Mantel, 2005, pp. 83-84)

Intonation expressive

Pablo Casals prägte den Begriff der *Intonation expressive*. Er forderte in Melodiefolgen eine stark pythagoreische Intonation mit hohen Leittönen. Dabei unterteilte er den Ganzton in drei unterschiedlich große Teile, zum Beispiel:

- d-es enger, *expressiver* Halbton
- es-dis große, enharmonische Differenz
- dis-e enger, *expressiver* Halbton

Obwohl diese Unterteilung sehr vereinfacht und auch überspitzt ausgedrückt ist, zeigte sie dennoch ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten durch gezieltes Intonieren. Die *intonatorische Intuition* allein führt bereits in vielen Momenten hin zu einer expressiven Intonation. Doch auch die Intuition ist begrenzt. Vor allem im Zusammenspiel mit anderen kann sie inkompatibel sein. Mit dem Wissen über die Grenzen und Möglichkeiten der ausdrucksstarken Intonation steht dem Interpreten/der Interpretin ein viel größerer Spielraum an Gestaltungsmöglichkeiten offen. Um diesen Ausdrucksfreiraum zu gewinnen, muss für jeden Ton zuerst das intonatorische Umfeld definiert werden. Er wird anders behandelt, je nachdem ob die Harmonie oder die Melodie im jeweiligen Kontext dominiert. Ein Ton ist dadurch nicht entweder „sauber“ oder „unsauber“, sondern je nach Funktion entweder etwas höher oder etwas tiefer zu spielen. Abweichungen haben also nur dann eine künstlerische Legitimität, wenn Musiker/in und Hörer/in wissen und empfinden können, in Bezug worauf sich Tonhöhe, Rhythmus, Lautstärke, etc. differieren. (Mantel, 2005, pp. 60-63)

Intonation im Zusammenspiel

Streicher

Beim Stimmen der Instrumente sollte darauf geachtet werden, dass die Quinten *nicht* rein gestimmt werden. Wäre dies der Fall, so würde sich von der C-Saite des Cellos bis zur E-Saite der Geige ein hörbares pythagoreisches Komma ergeben. Aus diesem Grund sollten enge Quinten (gleichstufig) gestimmt werden. Es empfiehlt sich am Ende des Stimmvorgangs die

Cello C-Saite mit der Geigen E-Saite gemeinsam zu spielen. Dabei sollte keine reine Terz angestrebt werden, da sonst die E-Saite für das Spielen von Melodien im Sinne der Intonation expressive zu matt (tief) klingen würde. Anhaltspunkt bietet der Vergleich mit dem Klavier oder einem Stimmgerät.

Wie in den vorigen Kapiteln beschrieben, sollen auch im Zusammenspiel länger ausgehaltene Akkorde zur reinen Intonation tendieren. Doch selbst innerhalb derselben Instrumentengruppe sollte man sich bewusst sein, dass oft unterschiedliche Intonationsgewohnheiten existieren, die einer Absprache wert sind. Musiker/innen, die sich vorwiegend mit barocker Musik beschäftigen, neigen dazu *rein* zu intonieren, vor allem zu reinen Terzen. Unsauberkeit im Zusammenspiel sollte daher nicht von vorneherein mit mangelndem Können der Mitmusiker/innen gleichgesetzt werden. (Mantel, 2005, pp. 138-139)

Streichinstrumente und Klavier

Ein gut gestimmtes Klavier wirkt nie unsauber, obwohl mathematisch gesehen alle Intervalle minimal verstimmt sind. Die Unterschiede zwischen der unveränderlichen, gleichstufigen Intonation des Klaviers und der anpassungsfähigen Intonation bei Streichinstrumenten wird oft erst im Zusammenspiel offenkundig. Für Streicher/innen ist es selbst im Zusammenspiel mit gleichstufig gestimmten Instrumenten möglich, zwischen unterschiedlichen Intonationssystemen zu wählen. Spielen beide Instrumente dieselben Töne, muss sich das Streichinstrument zwangsläufig gänzlich an das Klavier anpassen. Spielt das Streichinstrument allerdings alleine den Ton eines Akkordes (zum Beispiel eine Terz), so ist es möglich, diesen nahezu rein zu intonieren. Diese Erkenntnis eröffnet neue Gestaltungsmöglichkeiten. (Mantel, 2005, pp. 139-141)

Streichinstrumente und Blasinstrumente

Bei Blasinstrumenten steht die Tonhöhe in enger Verbindung mit der Lautstärke. Dies ist bei Streichinstrumenten in viel geringerem Ausmaß der Fall. Außerdem haben die beiden Instrumentengruppen oft konträre Intonationspräferenzen. Streicher/innen bevorzugen im ausdrucksvollen Spiel oftmals die pythagoreische Intonation, während Bläser/innen es meist gewohnt sind, im Zusammenspiel die Harmonien möglichst schwebungsfrei auszustimmen.

Erwähnenswert ist auch die physikalische Tatsache, dass bei steigender Temperatur von Raum und Instrument die Intonation bei Blasinstrumenten höher wird, wohingegen sie bei

Streichinstrumenten durch das Nachlassen der Saitenspannung sinkt. (Mantel, 2005, pp. 142-143)

Grundsätze für eine gute harmonische Intonation

Einige Grundregeln für harmonische Intonation, die bei vielen Stellen im Zusammenspiel gefordert ist:

1. Basis für die Intonation im Akkord ist der Grundton
2. Im Anschluss werden Quinten und Oktaven rein dazu intoniert
3. Es folgen die Terzintervalle: Durterzen sollten etwas tiefer, Mollterzen etwas höher als beim expressiven Solospiel intoniert werden
4. Septimen sollten im Zusammenspiel tendenziell tief intoniert und zum Grundton gestimmt werden

Vermittlung von Intonation und Interpretation bei Kindern, Anfängern und Anfängerinnen

Da die vorher beschriebenen Übertechniken weitgehend Fortgeschrittene betreffen, werden im Folgenden Anregungen für die Schulung eines guten musikalischen Gehörs für Kinder und Anfänger/innen gegeben. Die Wichtigkeit der Vermittlung einer guten Intonation wird auch im KOMU Lehrplan betont. Da ihre Bedeutung bei Streichinstrumenten im Vergleich zu anderen besonders hoch ist, empfiehlt sich eine aufbauende Gehörschulung (Solmisation). (KOMU, 2007, p. 24) Gute Intonation macht bereits einen Großteil einer guten Interpretation aus, weshalb es notwendig ist, sie von Beginn an miteinzubeziehen.

Eine erste Annäherung kann dabei sein, den Unterschied zwischen *hoch* und *tief* wahrzunehmen. Beim Vorspielen empfiehlt es sich, die Tonabstände nach und nach kleiner werden zu lassen. Das Kind sollte durch Hören und selbst Ausprobieren erfahren, wo sich die hohen und wo die tiefen Saiten befinden.

Der Quintabstand zwischen den leeren Saiten kann durch gemeinsames Singen der einzelnen Tonstufen, als auch als Glissando erlebt werden. Als Hilfsmittel dient dabei die Hand des Lehrers/der Lehrerin, welche zwar keine genauen Tonstufen zeigen kann, jedoch die Richtung (höher oder tiefer werdend) anzeigen kann.

Um sich dem Stimmen des eigenen Instruments anzunähern, sollte das Kind ab der ersten Unterrichtsstunde in den Stimmvorgang miteinbezogen werden. Beispielsweise kann der Lehrer/die Lehrerin die Saiten bewusst verstimmen und das Kind am Feinstimmer drehen lassen, bis die Quint sauber klingt. Ein reibungsfreier Klang kann meist sehr schnell auch von Anfängern und Anfängerinnen wahrgenommen werden.

Zur Unterscheidung der Lautstärke sind Assoziationen förderlich: Beispielsweise das Stampfen eines Elefanten (laut), oder auf Zehenspitzen gehen (leise). Ebenfalls ist das Fordern von Extremen hilfreich: Zum Beispiel die Aufforderung so laut oder leise wie möglich zu zupfen. Das leiseste Zupfen erfordert dabei lediglich das Hinlegen des Fingers auf die Saite und das anschließende Hochheben. Dynamikbezeichnungen in den Noten können als musikalische „Geheimsprache“ vermittelt werden.

Tongeschlechter können mit Stimmungen und Emotionen assoziiert werden. Zum Beispiel spielt der Lehrer/die Lehrerin ein Stück in Dur und anschließend in Moll vor. Anschließend sollte das Kind den Unterschied durch eigene Worte zu beschreiben versuchen. Als Anregung können Emotionen oder auch Farben dienen.

Intervalle können durch gemeinsames Singen, Sehen und Hören (zum Beispiel auf einer Klaviertastatur) vermittelt werden. Auch Assoziationen aus der Umwelt helfen, sich ein bestimmtes Intervall einzuprägen (Liedanfänge, Rufterz, Feuerwehr).

Kann das Kind selbst bereits streichen und greifen, ist eine weitere Möglichkeit zur Schulung des Gehörs, sich an den Ton des Lehrers/der Lehrerin anzupassen. Als Assoziation dient hierbei beispielsweise ein Chamäleon, welches sich an die Farben der Umwelt anpassen kann.

Obwohl Klebesteifen auf dem Griffbrett zur Visualisierung der Plätze der einzelnen Töne mit einem Tabu behaftet ist, lohnt es sich bei manchen Schülern/Schülerinnen doch dieses Hilfsmittel anzuwenden. Grundsätzlich sollte aber zuerst versucht werden, die richtigen Plätze der Finger durch das Gehör finden zu lassen. Ist dies nach längerer Zeit für das Kind immer noch nicht möglich, kann ein Klebestreifen als Ersatz eines Bundes, wie man sie auf der Gitarre kennt, dienen. Kritikpunkt dabei sind, dass das Ohr dadurch *bequem* wird. Außerdem sollte dem Kind von Anfang an vermittelt werden, dass eine wirklich genaue Intonation nur durch das Hinhören erreicht werden kann. Die Bedeutung des pythagoreischen und des syntonischen Kommas kann auch einem Kind (in angemessener Sprache) früh vermittelt werden.

Beim Üben mit dem Stimmgerät verhält es sich ähnlich. Wie die zuvor beschriebenen Klebestreifen einen Bund suggerieren, wirkt das Stimmgerät zum Training des Gehörs. Zwar

spielt man mit dem Stimmgerät stets in gleichstufiger Stimmung, dennoch dient es zur ersten Orientierung. Ein weiterer Vorteil ist, dass das Stimmgerät einen gleichmäßigen, guten Klang fordert, da die Töne ansonsten nicht richtig angezeigt werden können.

Da saubere und bewusste Intonation bereits einen großen Teil der Interpretation ausmacht, und ohne diese Basis musikalisch zufriedenstellender Ausdruck kaum möglich ist, sollte entsprechend Augenmerk im Unterricht und beim selbständigen Üben daraufgelegt werden. Das Wissen um die Abhängigkeit der Intonation von unterschiedlichen Aspekten erhöht die Sicherheit und Freiheit im Spiel:

- Bedeutung des pythagoreischen und syntonischen Kommas und der Umgang damit in unterschiedlichen Stimmsystemen
- Richtige Entscheidungsfindung in der Frage nach pythagoreischer oder gleichstufiger Intonation im jeweiligen musikalischen Kontext
- Eine klare gedankliche Vorstellung (voraushören, vorausfühlen) des jeweiligen Tones
- Bedeutung der logarithmischen Veränderung (gehörte Abstände entsprechen nicht denselben räumlichen Abständen auf dem Griffbrett)
- Differenzierter Umgang mit Intonation hinsichtlich Tempo und Akustik
- Auswirkungen der Bogenführung hinsichtlich Kontaktstelle, Geschwindigkeit und Druck auf Klang und Intonation
- Unterschiedlicher Zugang (auch hinsichtlich verschiedener Intonationsgewohnheiten und instrumentenspezifischen Rahmenbedingungen der Mitspieler/innen) beim Zusammenspiel mit anderen Instrumenten

Stellenwert der Kammermusik

Das erfolgversprechendste Mittel zur Hebung des musikalischen Bewusstseins im weitesten Sinn des Wortes liegt jedoch für mich in intensiver Pflege der Kammermusik jeglicher Gattung. (Flesch, 1978, p. 130)

In dieser Aussage beschreibt Flesch Kammermusik als Elementarkraft zur Förderung musikalischen Bewusstseins.

Dabei wird die Rolle der Kammermusik bezüglich ihres Vermögens, den persönlichen Ausdruck zu fördern oft nur zweitrang wahrgenommen. Die meisten Musiker/innen bemerken, dass sich vieles in der Musik von selbst erklärt, wenn sie erst einmal im Zusammenspiel erklingt. Harmonische Verläufe werden erlebbar und erzwingen nahezu einen bestimmten Ausdruck. Den Spielern und Spielerinnen von Melodieinstrumenten fehlt oftmals dieses natürliche harmonische Bewusstsein, welches gerade für Solowerke wie beispielsweise die Sonaten und Partiten von J.S. Bach nötig wäre. Hier muss der Interpret/die Interpretin imstande sein, die Funktion der einzelnen Stimmen zu erkennen um ihnen ihre entsprechende interpretatorische Bedeutung zukommen lassen zu können. Dass Spielen von Kammermusik fördert ein solch natürliches harmonisches Bewusstsein, wie man es beispielsweise von Pianisten und Pianistinnen kennt, auch bei Spielern und Spielerinnen von Melodieinstrumenten.

Dies soll die theoretische Analyse nicht kleinreden, dennoch kann es oftmals zielführender sein, ein Kammermusikwerk mit allen Beteiligten Musikern und Musikerinnen zuerst einmal vom Blatt zu lesen, beziehungsweise eine erste gemeinsame Probe am Beginn des Arbeitsprozesses zu machen, anstatt zu viel Zeit in das Vorbereiten der Einzelstimmen zu investieren. Problematisch ist oft, dass jede/r seine ganz eigene Vorstellung des Werkes über einen längeren Zeitraum entwickelt, die später oft schwierig in der Gruppe zusammenzufügen sind. Abgesehen von einer immer gefestigteren individuellen Vorstellung kommt hinzu, dass oftmals unterschiedliche Aufnahmen gehört oder auch mit ihnen geübt wird, was eine starke individuelle Vorprägung verursachen kann. Werden Aufnahmen zu Übungszwecken verwendet, so wäre es, um dem entgegenzuwirken, sinnvoll, unterschiedliche zu hören. Keinesfalls sollte dies aber den Blick in die Partitur ersetzen, sondern ihn lediglich ergänzen.

Spieltechnik, musikalische Bildung und Persönlichkeit der Kammermusikpartner/innen haben – im Positiven wie im Negativen – nicht nur auf das Zusammenspiel, sondern auch auf das eigene Spiel einen enormen Einfluss. Je nach Persönlichkeitsstruktur liegt in der Wahl der

Ensemblemitglieder der Schwerpunkt auf einem anderen Parameter. Dass eine tendenziell bessere Spieltechnik und musikalische Gesamtbildung auch dem eigenen Spiel förderlich sind, liegt auf der Hand. Unterschätzt wird allerdings oft die Bedeutung der Persönlichkeit der einzelnen Musiker/innen. Zwischenmenschliche Beziehungen können die Interpretation vor allem sensiblerer Menschen stark positiv oder negativ beeinflussen, indem sie entweder das Gefühl von Sicherheit und Wohlwollen oder aber das Gegenteil hervorrufen.

Doch nicht immer bleibt im Musikeralltag die Möglichkeit, seine Kammermusikpartner/innen auszuwählen. Wenn es die Musik allein nicht schafft, persönliche Barrieren zu überwinden, ist Kommunikation essenziell.

V. Schlussworte

Wie eingangs dargestellt, bezieht sich das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit auf die Untersuchung von theoretischen und methodischen Zugängen zur Interpretationsvermittlung. In einem ersten Teil wurde die Rolle der Interpretation in Musikwerken besprochen. Im zweiten wurde die Interpretation aus didaktischer Sicht beleuchtet und eine Bestandsaufnahme bestehender Lehrmeinungen gegeben. Folgend wurden Lehrmeinungen historisch bedeutender Pädagogen gegenübergestellt und im letzten Teil diese Erkenntnisse für die Violine spezifiziert und praxeologisch greifbar gemacht. Diese sollen für Violinlehrer/innen als Anhaltspunkte für ihren Beruf dienen.

Historisch gesehen, verschob sich das Publikumsinteresse immer mehr vom Komponierenden zum Interpretierenden. CD-Cover, bei denen der Interpret/die Interpretin meist in größer Schrift abgedruckt wird als der Komponist/die Komponistin sind keine Seltenheit. Dabei ist Interpretation nicht gleich Interpretation. Während eine Denkrichtung Musik als etwas *Veränderliches* begreift, sieht die andere eine gelungene Interpretation in einer möglichst *werkgetreuen Wiedergabe*. Wie bei der bildenden Kunst sollten Musiker/innen den Blick auf musikalische Meisterwerke relativieren lernen.

Sie sind so groß, und sind ja deshalb Meisterwerke, weil sie den Menschen zu jeder Zeit etwas zu sagen haben – aber jede Generation sieht darin etwas Anderes. [...] Ein Musikstück wird durch die Aufführung viel weitergehend interpretiert als ein Bild durch die Restaurierung: Es wird erst durch Interpretation erkennbar. (Harnoncourt, 1995, p. 29)

Christoph Richter beschreibt die Handlung des Interpretierens als Übersetzen und Rückübersetzen der Schrift zum Klang. Dabei ist die jeweilige Interpretation einerseits immer Produkt aus dem technischen Können des jeweiligen Künstlers/der jeweiligen Künstlerin, andererseits aus seinen/ihren jeweiligen Erfahrungen, Emotionen, Gedanken, sowie körperliche und geistige Verfassung. Methodisch ist einem Werk dabei zuerst analytisch zu begegnen. Diese Analyse sollte von mehreren Perspektiven beleuchtet werden, um das volle Potential eines Werkes zu erkennen und verstehen zu können. Das Verständnis bezieht sich ebenso auf den musikhistorischen Kontext, wie dem über den Komponierenden und deren Ausdruckswillen. Neben musikhistorischen, musiktheoretischen, und spieltechnischen Grundlagen ist es auch der Mut und der musikalische Freiraum, der den Studierenden dabei gegeben werden sollte, um schöpferischer Gestaltung und Kreativität möglichst guten Nährboden zu bieten. Die Analyse seiner eigenen Emotionen verleiht der Interpretation dabei ihre Ausdruckstärke.

Der ausdrückliche Wille der Komponierenden ist hierbei nicht immer eindeutig. Im Vordergrund sollte stehen, dem Publikum den Notentext möglichst gut verständlich zu machen. Interpretatorisches Ziel sollte es sein, das musikalische Gefühl überzeugend darzustellen und die starre Analyse lebhaft zu machen. Der persönliche Zugang zum Stück macht die Interpretation erst einzigartig. Kunstschaffende sollten nach einem Zustand völliger Versunkenheit und Mühelosigkeit in der Darbietung streben. Dieser Zustand, in der Literatur Flow genannt, ist das Ergebnis einer ganzheitlichen, rauschartigen Arbeitsweise des Gehirns, welche selbst komplizierteste Tätigkeiten einfach und ohne Anstrengung einhergehen lässt. Im Gegensatz zum Überzug früherer Pädagogen und Pädagoginnen, bei denen der schöne Klang am Ende des Arbeitsprozesses zu stehen scheint, fokussiert sich das Üben im Flow auf eben diesen als Grundlage der Interpretationsarbeit.

Abschließend sind noch einige Worte zur Wahrheit in musikalischen Aussagen mitzugeben. Viele Musiker/innen, besonders in Vorbereitung auf Wettbewerbe, setzten ihre Anstrengungen in gekünstelter Individualität, überhöhten Tempo und Lautstärke, auf Kosten der eigentlichen Aufgabe des Interpretierens. Diese oft sehr oberflächliche Art des Spielens unterbricht den natürlichen Fluss, aus dem sich natürliche Höhepunkte entwickeln sollten. Der wahre Künstler/ die wahre Künstlerin sucht ständig nach der „Wahrheit in der Aussage und ist offen für die verschiedensten Anregungen. Seine Suche ist dabei nie abgeschlossen, und bleibt stets lebendig“. (Christèe, 2011, p. 105)

Ob Musikinterpretation gelehrt werden kann oder nicht, bleibt umstritten. Eine „zielsichere“ Anleitung oder Methode gibt es nicht. Die Aufgabe der Lehrenden ist es nicht, eine *richtige* Interpretation, wohl aber eine *angemessene* Interpretation zu vermitteln. Hauptaugenmerk sollte dabei darauf gerichtet sein, die Studierenden zur Selbstständigkeit anzuleiten (Galamian, 1988, p. 18) und dabei die Merkmale ihrer Individualität zu bewahren. (Flesch, 1978, p. 67)

Man muss klar sehen, dass jede musikalische Manifestation ihre logische Konsequenz in der äußeren Natur hat und dass all diese Dinge von einer unendlichen Vielfalt sind. (Capet, 1916, p. 38)

Literaturverzeichnis

.akut, 2019. *Verein für Ästhetik und angewandte Kulturtheorie*. [Online]
Available at: <https://www.vereinakut.at/projekte/schubert-im-spektrum-der-tonarten-2019-2022/>

[Zugriff am 02. 08. 2022].

Adorno, T. W., 1969. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Amon, R., 2015. *Lexikon der Harmonielehre*. 2. Auflage Hrsg. Wien: Doblinger.

Anon., kein Datum s.l.:s.n.

Auer, L., 1925. *Violin Master Works and their Interpretation*. New York: Carl Fischer Edition.

Auer, L., 1980. *Violin Playing as I Teach it*. New York: Dover Publications.

Bach, J. S., 2014. *Sonaten und Partiten für Violine allein*. 12. Auflage Hrsg. Berlin: Insel Verlag.

Bartholy, F. M., 1863. *Briefe II*. Leipzig: s.n.

Berg, I. I., 2014. *Musikalische Spannung, Grundlagen und Methoden für den Instrumentalunterricht*. Band 109 Hrsg. Essen: Die blaue Eule.

Bitzan, W., 2010. *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Brandstätter, U., Losert, M., Richter, C. & Welte, A., 2010. *Darstellen und Mitteilen. Ein Handbuch der musikalischen Interpretation*. Mainz: Schott.

BR-Autoren, 2021. *BR Wissen. Musik und Emotion*. [Online]
Available at: <https://www.br.de/wissen/musik-forschung-psychologie-100.html>
[Zugriff am 26. 8. 2021].

Brönnimann, M., 2004. Original und Bearbeitung oder: Wie authentisch kann Musik sein?. *Festivaljournal der Fredener Musiktage*, August, pp. 1-4.

Brown, C., 2004. *Classical & romantic performance practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.

Burzik, A., 2003. *Verband deutscher Musikschulen*. [Online]
Available at: https://www.musikschulen.de/medien/doks/mk03/referat_ag08_16.pdf
[Zugriff am 9. 9. 2022].

Capet, L., 1916. *Technique supérieur de l'archet pour violon*. Salabert Hrsg. Paris: s.n.

Christèe, J., 2011. *Violintechnik. Historische Schulen und Methoden von heute..* Mainz: Schott.

Ehrenforth, K. H., 1971. *Verstehen und Auslegen. Die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik*. Frankfurt am Main: Diesterweg.

Erb, J., 2019. *Youtube, Sozialpsychologie mit Prof. Erb*. [Online]
Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8XRZDtvzq2E&t=0s>
[Zugriff am 10. 6. 2022].

Eschke, H.-G., 2000. *Juraforum*. [Online]
Available at: <https://www.juraforum.de/lexikon/individualitaet>
[Zugriff am 27. 07. 2022].

Fischer, S., 2013. *Basics; 300 Übungen und praktische Anleitungen für die Violine*. s.l.:C. F. Peters.

Fladt, H., 2009. *Gesellschaft für Musiktheorie. Analyse und Interpretation*. [Online]
Available at: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/467.aspx>
[Zugriff am 24. August 2021].

Flesch, C., 1978. *Die Kunst des Violinspiels. Band 2: Künstlerische Gestaltung und Unterricht*. Berlin: Ries & Erler.

Galamian, I., 1988. *Grundlagen und Methoden des Violinspiels*. Sven Erik Bergh Hrsg. s.l.:Ullstein.

Geminiani, F., 1998. *The Art of Playing on the Violin*. Ebersberg: Editio Alto.

Gordon-Levitt, J., 2019. *YouTube, TED*. [Online]
Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3VTsIju1dLI>
[Zugriff am 9. 6. 2022].

Guhr, C., 1830. *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*. Mainz-Leipzig: B. Schott's Söhne.

Hammer, K., 2022. *ORF TVTHEK. Festakt zur Eröffnung der Salzburger Festspiele*. [Online] Available at: <https://tvthek.orf.at/topic/Kultur/6275545/Festakt-zur-Eroeffnung-der-Salzburger-Festspiele-2022/14143867/Festrede-von-Autor-Ilija-Trojanow/15207612> [Zugriff am 26. 07. 2022].

Harnoncourt, N., 1984. Zur Interpretation historischer Musik. In: *Musik als Klangrede*. Wels: Residenz Verlag, pp. 13-18.

Harnoncourt, N., 1995. *Was ist Wahrheit?*. Wels: Residenz Verlag.

Harnoncourt, N., 2020. *Über Musik - Mozart und die Werkzeuge des Affen*. o. A.: Residenz Verlag.

Hawke, E., 2020. *YouTube, TED*. [Online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WRS9Gek4V5Q> [Zugriff am 9. 6. 2022].

Heinz, 2016. *Musikwoche Grünbach*. [Online] Available at: <https://www.musikwoche-gruenbach.at/1000tipps/intonation-auf-geige-bratsche-cello/> [Zugriff am 19. 07. 2022].

Hubrich, S., 2016. Where the magic happens..., Interpretation als kreative Kunst im Spektrum von Improvisation und Komposition. *Üben & Musizieren*, Heft 6, pp. 7-10.

Hugo, V., 1802-1885. *Zitate berühmter Personen*. [Online] Available at: <https://beruhmte-zitate.de/suche/?h=Die+Musik+dr%C3%BCckt+das+aus%2C+was+nicht+gesagt+werden+kan+und+wor%C3%BCber+zu+schweigen+unm%C3%B6glich+ist.+Victor+Hugo> [Zugriff am 6. 9. 2022].

Jecklin, J., 2014. *Contrapunkt*. [Online] Available at: <https://contrapunkt-online.net/musik-werk-und-interpretation/> [Zugriff am 27. 07. 2022].

Jecklin, J., 2014. *Contrapunkt. Musik: Werk und Interpretation*. [Online] Available at: <https://contrapunkt-online.net/musik-werk-und-in> [Zugriff am 24. 8. 2021].

Joachim, J. & Moser, A., 1905. *Violinschule in 3 Bänden. Band 3.*. Berlin: Simrock.

Kalcher, A. M., 2020. *Musikbezogene Kreativität als Phänomen oszillierender Prozesse*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.

Kiem, B., 2019. SWR2; *Über die Wirkung von Tonarten*. [Online] Available at: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml> [Zugriff am 31. 07. 2022].

KOMU, 2007. *Konferenz der österreichischen Musikschulwerke*. [Online] Available at: <https://www.komu.at/content/lehrplan-allgemein-2007> [Zugriff am 28. 07. 2022].

KOMU, 2008. *Konferenz österreichischer Musikschulen*. [Online] Available at: [file:///C:/Users/Sara%20Mayer/Downloads/09_komu_lehrplan_violine%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Sara%20Mayer/Downloads/09_komu_lehrplan_violine%20(1).pdf) [Zugriff am 29. 07. 2022].

Kröner, V., 2019. *Daten, Zahlen, Fakten zur Geschichte der Violine; Nachschlagewerk für die Vorlesung von Prof. Mag. Veronica Kröner*. s.l.

Kühn, C., 1991. Analyse und Interpretation - Elf Thesen. *Üben & Musizieren*, Heft 4, pp. 3-8.

Landau, E., 1984. *Kreatives Erleben*. 2 Hrsg. München, Basel: Reinhardt.

Losert, M., 2010. Versuch einer Interpretationsmethodik. In: *Darstellen und Mitteilen. Ein Handbuch der musikalischen Interpretation*. Mainz: Schott, pp. 253-266.

Lothwesen, K. S., 2013. Kreativität in der Musikpädagogik. Anmerkungen zu Begriffsverständnis und Thematisierungskontexten. In: F. H. M. B. Jürgen Vogt, Hrsg. *(Grund)Begriffe musikpädagogischen Nachdenken. Entstehung, Bedeutung, Gebrauch. Sitzungsbericht 2013 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik*. Münster: s.n., pp. 183-212.

Mahlert, U., 2006. Musikalische Interpretation. *Üben & Musizieren*, Heft 1, p. 1.

Mantel, G., 2001. *Einfach üben. 185 unübliche Überezepte für Instrumentalisten*. Mainz: SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG.

Mantel, G., 2005. *Intonation. Spielräume für Streicher*. Mainz: SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG.

Mattheson, J., 1713. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: B. Schiller.

Mayer, A., 2022. *ORF TVTHEK. Festakt zur Eröffnung der Salzburger Festspiele*. [Online] Available at: <https://tvthek.orf.at/topic/Kultur/6275545/Festakt-zur-Eroeffnung-der-Salzburger-Festspiele-2022/14143867/Festrede-von-Autor-Ilija-Trojanow/15207612> [Zugriff am 26. 07. 2022].

Menuhin, Y., 2014. *Vorwort zu den Sonaten und Partiten für violine allein von Johann Sebastian Bach*. 12. Auflage Hrsg. Berlin: Insel Verlag.

Moser, A., 1923. *Geschichte des Violinspiels*. Berlin: Max Hesses Verlag.

Mozart, L., 1787. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. 3. Auflage Hrsg. Augsburg: Breitkopf und Härtel.

Perlman, I. u. T., 2009. *YouTube, WNYC*. [Online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Wnc8jaftSJ4> [Zugriff am 9. 6. 2022].

Pfeifer, W., 1993. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. [Online] Available at: <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb> [Zugriff am 27. 07. 2022].

Richter, C., 1997. Teil 1: Die Mitteilung der Musik - eine Aufgabe für den Instrumentalunterricht. *Üben & Musizieren*, Heft 4, pp. 8-11.

Richter, C., 1997. Teil 2: Die Mitteilung der Musik - eine Aufgabe für den Instrumentalunterricht. *Üben & Musizieren*, Heft 5, pp. 11-16.

Richter, C., 2010. Interpretation durch Musizieren. Die darstellende Aufgabe des Musizierens und des Instrumentalunterrichts. In: M. L. C. R. A. W. Ursula Brandstätter, Hrsg. *Darstellen und Mitteilen. Ein Handbuch der musikalischen Interpretation..* Mainz: Schott, pp. 11-24.

Robinson, J., 2008. Music and Emotions. In: *Journal of Literary Theory*. s.l.:s.n., pp. 395-419.

Röbke, P., 1993. Text und Kontext. Wie im Prozeß der Interpretation aus einem Notentext Musik wird. In: *Instrumental- und Vokalpädagogik, 1: Grundlagen (=Handbuch der Musikpädagogik Bd. 2)*. Kassel: Bärenreiter, pp. 287-327.

Röbke, P., 2000. *Vom Handwerk zur Kunst, Didaktische Grundlagen des Instrumentalunterrichts*. Mainz: Schott Music International.

Schubart, C. F. D., 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: BEY J. V. DEGEN..

Sellmann, M., 2018. *Sound Experts. Wie berührt uns Musik.* [Online] Available at: <https://soundexperts.de/wie-beruehrt-uns-musik/> [Zugriff am 24. 8. 2021].

Suzuki, S., 1994. *Erziehung ist Liebe.* Kassel: Bosse.

Vereno, K., 2012. Auf der Suche nach dem Making-of, Analyse als Bereicherung des Instrumentalunterrichts. *Üben & Musizieren*, Heft 6, pp. 18-23.

Widmer, G., 2021. *Johannes Kepler University Linz.* [Online] Available at: <https://www.jku.at/en/institute-of-computational-perception/research/projects/con-espressione/> [Zugriff am 22. 07. 2022].

Widmer, G., Grachten, M., Goebel, W. & Cancino-Chacon, C. E., 2018. *Computational Models of Expressive Music Performance: A Comprehensive and Critical Review*, Linz, Wien: frontiers.

Wieland, R., 2001. Traum und Wirklichkeit, Zur inneren Geschichte von Schuberts Impromptu As-Dur. *Üben & Musizieren*, Heft 6, pp. 60-63.

Wieland, R., 2006. Die Entdeckung der inneren Geschichte, Zeitgestalten strukturieren den Musikalischen Spannungsverlauf. *Üben & Musizieren*, Heft 1, pp. 22-28.

Wikipedia-Autoren, 2020. *Wikipedia - Die freie Enzyklopädie.* [Online] Available at: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Interpretation&oldid=203912202> [Zugriff am 24. 8. 2021].

Wikipedia-Autoren, 2022. *Pythagoreisches Komma.* [Online] Available at: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Pythagoreisches_Komma&oldid=219712084 [Zugriff am 18.07.2022].

Wikipedia-Autoren, 2022. *Reine Stimmung.* [Online] Available at: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Reine_Stimmung&oldid=223346540 [Zugriff am 18.07.2022].

Wikipedia-Autoren, 2022. *Syntonsisches Komma.* [Online] Available at:

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Syntonisches_Komma&oldid=213432870

[Zugriff am 18. 07. 2022].

Zappa, F., 1940-1993. *Zitate berühmter Personen*. [Online]

Available at: <https://beruhmte-zitate.de/autoren/frank-zappa/zitate-uber-musik/>

[Zugriff am 6. 9. 2022].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 (Sonaten und Partiten für Violine allein; Bach, J. S., 2014, 12. Auflage, Berlin: Insel Verlag, S.2).....	16
Abbildung 2 (Sonnenuntergang; Mayer, S., 2022)	45
Abbildung 3 (Das Flow-Erleben im Verhältnis von Anforderungen und Fähigkeiten; Burzik, A., 2003. Verband deutscher Musikschulen. [Online] Available at: https://www.musikschulen.de/medien/doks/mk03/referat_ag08_16.pdf S.2) [Zugriff am 9. 9. 2022].....	65
Abbildung 4 (Darstellung einer Violinmensur, Fischer, S., 2013, Basics; 300 Übungen und praktische Anleitungen für die Violine, C.F. Peters, S. 3).....	73

Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen und Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialen.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sara May', is written in a cursive style.