

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Rolf Fritsch

Mandolinen-Symposium 1988

Dokumentation



Schriftenreihe der Bundesakademie

6'89

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung

Rolf Fritsch

**1. Internationales
Mandolinen-Symposium**

1988

Dokumentation

**Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"
Band 6 / 1989**

ISSN 0931-962X

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

Bildnachweis: Fotos und Zeichnungen vom jeweiligen Verfasser

Druck: Lienhard-Druck GmbH, 7218 Trossingen

Vertrieb: Hohner-Musikverlag, 7218 Trossingen
Bestell-Nr. 7-075-065

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

1. INTERNATIONALES MANDOLINEN-SYMPIOSIUM 1988

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Veranstaltungs- und Konzertprogramme	6
Teilnehmerliste	12
<u>Referate:</u>	
<i>Jean-Paul Bazin, Didier Le Roux</i> Die Geschichte der Mandoline	13
<i>Armin Keller</i> Beitrag zu den historischen Mandolinen	21
<i>Matthias Wagner</i> Sopranlaute - Mandolino - Mailänder Mandoline	29
<i>Keith Harris</i> Die Mandoline im "blue-grass" und der irischen Folkmusic	37
<i>Elke Tober-Vogt</i> Die Mandoline in Opern nach 1920	43
<i>Takashi Ochi</i> Tremolo oder Staccato? -Die Notationsproblematik der Mandolinenmusik-	53
<i>Günther Siegwarth</i> Bearbeitungen für Zupforchester - Sinn und Unsinn	55
<i>Marga Wilden-Hüsgen</i> Die Instrumentaltechniken der Mandoline anhand der Mandolinenschulen des 18., 19. und 20. Jhdts.	57
<i>Dr. Erich Kraft</i> "Neue Trossinger Instrumentalmethode" für Mandoline	63
<i>Gerda Schmitt</i> Mandolinenorchester im nationalsozialistischen Deutschland	73
<i>Rolf Fritsch</i> Die Beiträge und ihre Autoren	80

Vorwort

Im Jahre 1988 konnte die Bundesakademie in Zusammenarbeit mit dem Bund Deutscher Zupfmusiker zum 1. Internationalen Mandolinen-Symposium einladen. Damit wurde der seit mehreren Jahren bestehende Wunsch verwirklicht, den aktuellen Wissensstand über die Mandoline und ihre Musik in einem Symposium der interessierten Öffentlichkeit vorzustellen und den Fachleuten so die Gelegenheit zu geben, ihre Erfahrungen auszutauschen.

Eingeladen waren Mandolinen-Lehrer aller Ausbildungsstufen, Instrumentalisten, Instrumentenbauer, Verleger und Historiker - alle, die sich mit der Mandoline und ihrer Musik beschäftigten. Der Einladung folgten beinahe einhundert Interessenten, von denen ein großer Teil aus anderen Ländern kam: Griechenland, Italien, Österreich, Schweiz, Frankreich, Belgien, Niederlande, Dänemark und der Deutschen Demokratischen Republik.

Schwerpunkthemen der Referate waren sowohl die Geschichte der Mandoline als auch die Entwicklung ihrer Spieltechnik, ihrer Literatur und ihrer Unterrichtswerke. Die Niederschrift dieser Referate bilden das Kernstück der vorliegenden Dokumentation. Wir danken allen Referenten, die die Mühe auf sich genommen haben, ihre Beiträge nochmals in schriftlicher Form niederzulegen und so über das Symposium hinaus verfügbar zu machen.

Das zweite Kernstück des Symposiums bildeten die Konzerte, in denen wichtige Aspekte und Stationen in der Entwicklung der Mandolinenmusik exemplarisch dargestellt wurden. Die Programme dieser Konzerte haben wir zur Erinnerung oder zur Erstinformation gleichfalls in diese Dokumentation aufgenommen.

Nicht dokumentierbar, den Beteiligten aber wohl in Erinnerung war die freundliche und kollegiale Arbeitsatmosphäre des Symposiums, zu der alle Teilnehmer, Dozenten und Solisten gleichermaßen beigetragen haben.

Ein Höhepunkt der Veranstaltung war sicher die Exkursion nach Stein am Rhein in der Schweiz; zur Umgehung der Zollprobleme, die ein "Export" in die Bundesrepublik ausgelöst hätten, war uns Armin Keller mit seiner einmaligen Mandolinensammlung bis an die Schweizer Grenze entgegengekommen.

Der besondere Dank aller Teilnehmer und der Bundesakademie gilt SKH Prinz Louis Ferdinand, der uns zum Abschlußkonzert mit einem anschließenden Empfang auf die Burg Hohenzollern einlud; die Gastfreundschaft Seiner Kaiserlichen Hoheit und das Konzert im Grafensaal der Burg wird allen Besuchern sicher noch lange in Erinnerung bleiben.

Stellvertretend für alle, die zum Gelingen des 1. Internationalen Mandolinen-Symposiums beigetragen haben, möchte ich mich bei zwei Kollegen besonders bedanken: bei Marga Wilden-Hüsgen, die in der Planungsphase immer ansprechbar war und mit manchem Rat weiterhalf, und bei Rüdiger Grambow, der als Präsident des Bundes Deutscher Zupfmusiker das Symposium von Anfang an mit der Bundesakademie vorbereitete.

Rolf Fritsch

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG TROSSINGEN**Internationales Mandolinen - Symposium****PROGRAMM***Dienstag, 21.6.1988*

- ca. 16.00 Anreise, Musikalische Begrüßung im Foyer
(Mandolinenquartett Musikschule Villingen, Klasse Nußbaumer)
17.15 Eröffnung des Symposiums
18.00 Empfang der Stadt Trossingen
19.00 Konzert Mandolinen- und Lautenchor Schweinfurt
anschließend: Empfang des BDZ

Mittwoch, 22.6.1988

- 8.15 Frühstück
9.00 Die historische Entwicklung der Mandoline
(Bazin, Keller, Le Roux, Wagner, Wilden-Hüsgen)
12.00 Mittagessen - Mittagspause
14.00 Fortsetzung vom Vormittag
15.30 Nachmittagskaffee
16.00 Die Lehrwerke für Mandoline und die Entwicklung ihrer
Spieltechnik vom 18.Jh. bis heute
(Wilden-Hüsgen)
18.00 Abendessen
19.30 Konzert Florentino Calvo (Mandoline) und Maurice Chancelade (Klavier)

Donnerstag, 23.6.1988

- 8.15 Frühstück
9.00 Bearbeitungen für Zupforchester - Sinn und Unsinn
(Siegwarth)
10.30 Die Mandoline in der irischen und amerikanischen Folklore
(Harris)
12.00 Mittagessen - Mittagspause
13.00 Exkursion nach Stein am Rhein / Schweiz
Sammlung Armin Keller - Stadtführung - Rheinfahrt
20.00 open-air-blue-grass-mandolin-barbecue mit der Gruppe "Main Spring"

Freitag, 24.6.1988

- 8.15 Frühstück
9.00 Die Tonbildung und ihre wesentlichen Faktoren
(Wilden-Hüsgen, Siegwarth)
10.30 Tremolo oder Staccato - Die Notationsproblematik der Mandolinen-Musik
(Ochi)
12.00 Mittagessen - Mittagspause
14.30 Nachmittagskaffee
15.00 Neue Musik für Mandoline
(Tewes, Meier)
16.30 Die Mandoline in Opern nach 1920
(Tober-Vogt)
18.00 Abendessen
19.30 Konzert Crawford Young - Timo Peedu (schola cantorum basilensis)

Samstag, 25.6.1988

- 8.15 Frühstück
9.00 Zur Sozialgeschichte der Zupforchester
-Mandolinenorchester im nationalsozialistischen Deutschland-
(Schmitt)
10.30 "Neue Trossinger Instrumentalmethode" für Mandoline
(Dr.Kraft)
12.00 Mittagessen - Mittagspause
14.30 Nachmittagskaffee
15.00 Zur Situation der Mandoline
(Referenten aus den Teilnehmerländern)
anschließend: Resumee - Abschlußplenum
17.00 Fahrt zur Burg Hohenzollern
19.00 Abschlußkonzert - Empfang S.K.H.

Sonntag, 26.6.1988

- 9.00 - 10.00 Frühstück, anschließend Abreise

in den Mittagspausen: Musikalienausstellung

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG TROSSINGEN

INTERNATIONALES MANDOLINEN - SYMPOSIUM

ERÖFFNUNGSKONZERT 21. Juni 1988

Mandolinen- und Lautenchor 1925 e.V. Schweinfurt

Valentin Roeser (um 1740 - 1782)

SONATA VI "a grand Orchestre"
Allegro di Molto con brio
Romance - Un peu lent -
Presto - Finale
Bearbeitung: Elke Tober-Vogt

Heinz Benker (1921)*

KLINGENDE MUSTER
Suite für Zupforchester, Glockenspiel u. Xylophon

Gewebe - Kerbschnitt - Filigran - Mosaik

Siegfried Behrend (1933)*

FIGURATION

Giacomo Sartori

POT-POURRI POPOLARE

Manfred Flachskampf (1954)*

IRISCHE-FOLK-SUITE
Bearbeitung: Elke Tober-Vogt

Gustav Gunsenheimer (1934)*

CONCERTINO NR. 4 für Sopranino und Zupforchester (Uraufführung)
Whistling - Strolling - King Rag - Dreaming - Take it easy

Elke Tober-Vogt (1957)*

EIN GUT DANTZEREY
Fünf Tänze um 1600

*Solisten: Carmen Günther und Andreas Nürnberger - Stabspiele, Percussion
Andrea Breier - Blockflöten*

Leitung: Gerhard Vogt

INTERNATIONALES MANDOLINEN - SYMPOSIUM

K O N Z E R T 22. Juni 1988

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

- Vier Stücke für Mandoline und Klavier

Sonatine - c-Moll
Sonatine - C-Dur
Adagio ma non troppo - Es-Dur
Thema und Variationen - D-Dur

Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837)

- Große Sonate für Mandoline und Klavier

Allegro con spirito
Andante moderato siciliano
Rondo: Allegretto piu tosto allegro

P a u s e

Raffaele Calace (1863 - 1934)

- Konzert Nr. 2 für Mandoline und Klavier a-Moll, op. 144

Maestoso
Largo mesto
Allegro ma non troppo

Florentino Calvo, Mandoline
Maurice Chancelade, Klavier

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG TROSSINGEN

INTERNATIONALES MANDOLINEN - SYMPOSIUM

Donnerstag, 23.6.1988
20.00

open-air-blue-grass-mandolin-barbecue mit "main spring", München

Irische und amerikanische Folklore, Jazz, Bearbeitungen und
Selbstgemachtes, besonders für Zupfinstrumente (Mandoline, Gitarre,
Banjo, Fiddle, Baß, Gesang)

INTERNATIONALES MANDOLINEN - SYMPOSIUM

K O N Z E R T 24. Juni 1988

" D i e L a u t e v o r 1 5 0 0 "

- I. *Chanson - Verzierungen von Alexander Agricola (?1446 - 1506) und Johannes Tinctoris (ca. 1435 - 1511)*

De tous bien plaine (4 Fassungen)
Duo für zwei Lauten

- II. *Höfische Tanzmusik des 15. Jhdts. - Anonyme Balli und Bassadanza:*

Franco cuore
La Spagna
La Danse du Cleves

- III. *Kirchliche Musik von Ugolino d'Orvieto (ca. 1380 - 1457)*

Et videar invidorum

- IV. *Italienische Instrumentalmusik ca. 1420 nach dem "Codex Faenza"*

Non avra ma pieta
Constantia
De ce que fol pense
I senti matutino

P a u s e

- V. *Lautenstücke aus deutschen Tabulaturen (ca. 1460)*

(nach Ansage)

- VI. *Oberrheinische Chanson-Bearbeitungen (1420 - 1450)*

Molendinum de Paris
Elend
Je loe amours

- VII. *Tanzmusik aus Norditalien 1380 - 1410*
(aus der Handschrift London, British Library MS Add. 29987)

Saltarello
Principio da virtu
Saltarello

Crawford Young und Timo Peedu, Mittelalterliche Zupfinstrumente

Abschlußkonzert des INTERNATIONALEN MANDOLINEN - SYMPOSIUMS
im Grafensaal der Burg Hohenzollern am Samstag, 25.06.1988, 19.00 Uhr

Hermann Ambrosius
(1897-1983)

Finlandia-Suite
Entrata - Vivace - Andante - Allegro vivace

Jugendzupforchester Baden-Württemberg
Leitung: Günther Siegwarth

Begrüßung durch Kaiserliche Hoheit Dr. Louis Ferdinand Prinz von Preußen

Dario Castello
(um 1629)

Sonata terza

Gertrud Weyhoven, Mandoline
Marga Wilden-Hüsgen, Mandoline
Michael Koch, Chitarrone

Antonio Vivaldi
(1678 - 1741)

Sonate C-Dur

Gertrud Weyhoven, Mandoline
Michael Koch, Chitarrone

Begrüßung durch den Präsidenten des Bundes Deutscher Zupfmusiker
Rüdiger Grambow

Pietro Denis
(ca. 1735 - 1790)

Zwei Lieder

Juliane Berg, Sopran
Marga Wilden-Hüsgen, Mandoline

Gabriele Leone
(1725 - ca. 1790)

Sonata Nr. 6

maestoso espressivo - larghetto grazioso -
minuetto con variazione

Detlef Tewes, Mandoline
Dagmar Tewes, Gitarre

Hans Gal
(1897 - 1987)

Variationen über ein Thema von Mozart

Gertrud Weyhoven, Mandoline
Ilka Hoffmann, Mandoline
Detlef Tewes, Altmandoline
Yasuo Wada, Mandoloncello

Thomas Blumenkamp
(* 1955)

Triptychon

Detlef Tewes, Mandoline
Dagmar Tewes, Gitarre

Schlußworte Prof. Dr. Hans-Walter Berg

Konrad Wölki
(1904 - 1983)

Konzert für Oboe und Zupforchester d-Moll
Allegro - Adagio - Allegro - Adagio

Jugendzupforchester Baden-Württemberg
Solist : Christian Pohl
Leitung : Günther Siegwarth

1. INTERNATIONALES MANDOLINEN-SYMPIOSIUM 1988

- Teilnehmer -

Albert	Ulrich	Forsthaus	6209 Aarbergen 3
Albisser	Sonja	Appitalstr. 6	CH-8804 AU / ZH
Bähr	Regina	Bogenholzstr. 22	7910 Neu-Ulm-Burlafinge
Bangert	Friedhelm	Hahnerberger Str. 271	5600 Wuppertal 12
Berth	Wolfgang	Danziger Str. 45	6750 Kaiserslautern
Bazin	Jean-Paul	Büchenlaenderstr. 7	7000 Stuttgart 80
Becker	Alois	Wilhelm-Tell-Str. 16 a	7556 Ötigheim
Beysens de Vries	Hebe	Burg Eliasstraat 9	NL-1064 Amsterdam
Biniak	Alois	Zwirner Weg 51	4010 Hilden
Bräuer	H.	Gräfenberger Straße 26	8521 Neunkirchen
Deuster	Heinz	Anxantienbach 31	5100 Aachen
Dotzauer	Thomas	Graslitzer Straße 9	8520 Erlangen-Tannenloh
Ebener	Julianne	Richardstr. 48 a	4000 Düsseldorf 1
Fietz	Erhard	KL.-Gottwald-Str. 6	DDR-9550 Zwickau
Flensburg	Tove	Plantageves 8	DK-2820 Gentofte
Frescura	Manuela	Mährstr. 8	CH-8003 Zürich
Fröhlen	Petra	Spessartstr. 8	8700 Würzburg
Fuchs-Warmhold	Monika	Rümenstr. 41	8000 München 40
Gaugle	Thomas	Gottfr.-Keller-Str. 2	7410 Reutlingen 11
Grambow	Rüdiger	Breslauer Ring 9b	6382 Friedrichsdorf
Groß	Edith	Illisstr. 37	2300 Kiel
Groß	Günther	Illisstr. 37	2300 Kiel
Groß	Barbara	Dillstr. 3	2000 Hamburg 13
Gysax	Ruth	Friedhofstr. 18	CH-8406 Winterthur
Hegemann	Horst	Roswiesenstr. 179	CH-8051 Zürich
Halfmann	Hildegard	Mozartstr. 23	4670 Lünen
Harris	Keith	Am Wiesental 4	4630 Bochum
Hense	Harald	Memeler Str. 34	2000 Norderstedt
Heydebrand	Dorothee von	Leharweg 1	8192 Geretsried
Hoffmann	Ilka	Marienstr. 107	5600 Wuppertal
Honnef	Inge	In der Mark 21	5461 Kasbach-Ohlenberg
Hüsgen	Theo	Hauptstraße 6	5100 Aachen
Ihle	Edith	Tinggarden 65 I tv	DK-7500 Holstebro
Ihle	Odd	Tinggarden 65 I Av.	DK-7500 Holstebro
Jancak	Lieselotte	Tigergasse 11/7	A-1080 Wien
Jensen	Kurt	Dronninggardsvej 2, 2tv.	DK-2840 Holte
Jentsch	Wolfgang	Hertelstr. 6	1000 Berlin 41
Kälberer	Inge	Vatzmannstr. 20	8037 Olching
Keller	Armin	Überlandstraße 461	CH-8051 Zürich
Kerkhoven-Noordzij	Leni	Parnassusweg 22'''	NL-1076 AP Amsterdam
Kolokytha	Spiridovia	AG. Nikolaou 109	GR-262-25 Patras
Konzack	Helga	Sigismundkorso 39	1000 Berlin 28
Kraft	Dr. Erich	Frankensteinerstr. 7	6100 Darmstadt-Eberstad
Kreidler	Prof. Dieter	Margeritenweg 26	4047 Dormagen 11
Kubik	Michael	Koblener Str. 9	1000 Berlin 31
Külmann	Friedrich	Wilhelm-Biester-Str. 1	3008 Garbsen
Le Roux	Didier	50 bis rue du Col.Fabien	F-78500 Sertoville
Leeb	Heidy	Zumhofstr. 28	CH-6048 Horio
Lindner-Bonelli	Gerd	Jungfernstieg 25	DDR-2754 Schwerin
Ludemann	Benny	Schoutstraat 29	NL-5121 Rijen N.BR.
Maule	Gisela	Im Kirchkamp 1 a	3300 Braunschweig
Meier	Stefan	Am Schilken 26	5860 Grevelsberg
Moors	Maria	Am Kloster 20	4060 Viersen 1
Morgenroth	Ulrike	Koblener Str. 9	1000 Berlin 31
Mühlenhaus	Jakob	Felbelstr. 9	4150 Krefeld
Müller	Hensruedi	Forchstr. 88	CH-8008 Zürich
Naito	Yasuyoshi	Euskirchener Str. 36	5000 Köln 41
Naumann	Jürgen	Falkenberger Chaussee 64	DDR-1093 Berlin
Nomnensen	Erika	Farmsener Zoll 10	2000 Hamburg 73
Nussbaumer	Herta	c/o JMS Villingen-Schwennin	7730 VS-Villingen
Ochi	Takashi	Schannenbacher Weg 3	6148 Heppenheim
Paulsen-Bahnsen	Ralph	Geesmoor 16 a	2000 Hamburg 61
Paulus	Marianne	Cranger Str. 220	4650 Gelsenkirchen
Piotrowski	Renate	Kreuzstr. 8	4370 Marl
Pleister	Gustav	Erlerweg 12	2991 Surwold
Prüß	Michael	Salierstr. 22	7050 Waiblingen
Redder	Heinz	Am Wiehagen 44	4709 Bergkamen
Reichenbach	Michael	Hauptstr. 75	7837 Eichstetten
Reiter	Monika	Am Flachsfield 3	6638 Dillingen
Richter	Rolf	Hintere Schleifersgasse 42	6400 Fulda
Schmitt	Gerda	Schwarzenbergstraße 47	6600 Saarbrücken
Schulte	Peter	Joh.-Bensberg-Str. 61	5000 Köln 80
Siegwarth	Günther	Schillerstr. 34	7556 Ötigheim
Strauß	Harlo	Amystr. 6	5100 Aachen
Stutz	Doris	Birresdorferstr. 43	5480 Remagen
Telschow	Edith	Artuswall 25	1000 Berlin 28
Tewes	Detlef	Fr.-Ebert-Str.135	5600 Wuppertal
Tewes	Dagmar	Moritzstr. 4	5600 Wuppertal
Tober-Vogt	Elke	Friedrich-Stein-Straße 10	8720 Schweinfurt
Tonke	Eveline	Taldorfer Weg 19 a	1000 Berlin 26
Trekel	Joachim	Ohlmoorgraben 14-16	2000 Hamburg 62
Tschämpferlin	Ruth	Liebenauweg 10	CH-6006 Luzern
Tsipinakis	Thanassis	Keumenioti 34	GR-262,22 Patras
Vogt	Gerhard	Friedrich-Stein-Straße 10	8720 Schweinfurt
Vogt	Jeannette	Talackerstr. 6	CH-6010 Kriens
Wagner	Matthias	Amoltelgasse 17	7818 Vogtsburg
Weber	Sebastian	Friedr.-Schaal-Str. 76	7400 Tübingen-Pfrondorf
Wieandt	Ina	Rathenastr. 18	4320 Hattlingen
Wiedemer	Sonja	Friedr.-Ebert-Anlage 5	6900 Heidelberg
Wilden-Hüsgen	Marga	Amystraße 6	5100 Aachen
Witt	Fred	Sandwiese 3	6232 Bad Soden 2
Wohl	Heinrich	Am Spielfelde 10 A	3000 Hannover 91
Wölki	Gerda	Speerweg 6	1000 Berlin 28
Wuckelt	Klaus	Hauptstr. 6	7324 Rechberghausen
Zwickl	Ferdinand	Tigergasse 11/7	A-1080 Wien

Die Geschichte der Mandoline

1. Die Geschichte vor 1270

Da nur wenige genaue Angaben vorhanden sind, möchten wir kurz den außereuropäischen Ursprung der lauten- und mandolinenähnlichen Instrumente darstellen:

In den Kulturen Mesopotamiens und Westasiens (ca. 2300 v.Chr.) sowie in Ägypten (1600 v.Chr.) finden sich die ersten Spuren von Instrumenten mit rundem Korpus und langem Hals. Circa 1300 v.Chr. erscheinen in Ägypten die ersten kurzhalssigen - vielleicht aus Asien stammenden - Lautenabbildungen; doch ist die Zahl der Abbildungen bis zur christlichen Zeit gering. Diese Laute entwickelte sich wahrscheinlich zum arabischen "Ud", dem Urahn der europäischen Laute. Natürlich wäre es sinnlos zu behaupten, daß dieses oder jenes antike Instrument der Ursprung der Mandoline, der Laute oder der Gitarre wäre. Diese Informationen zeigen nur einen historischen Werdegang auf. Vom 8. bis 11. Jahrhundert n. Chr. war Südeuropa, insbesondere Spanien und Sizilien, von den Arabern besetzt. Ihre Instrumente breiteten sich langsam auch ins christliche Europa aus. Zwei Instrumente interessieren uns hauptsächlich: der "Ud" (arabische Laute) und der "Qithara" (kleine Laute). Das Wort "Qithara" soll vom griechischen "Kithara" kommen, obwohl das arabische Instrument eine andere Form als die griechische Zither hat.

2. Zur Geschichte der Quintern

Bis vor wenigen Jahren nannten die Musikwissenschaftler dieses Instrument "Mandore". Die Bezeichnung "Mandore" findet man aber sehr selten in der Literatur des Mittelalters; sie wird erst ab 1580 gebräuchlich, obwohl das Instrument sehr oft abgebildet wurde. Neue Forschungen¹⁾ haben gezeigt, daß das Instrument im Mittelalter mit "Quintern" (franz. guiterne, engl. gittern, span. guitarra, ital. chitarra) bezeichnet wurde. Dies war schwierig festzustellen, da fast kein Dokument gleichzeitig Namen und Bild des Instruments enthält. Man muß sich also darüber im Klaren sein, daß das Wort "Quintern" oder sogar "Gitarre" in einem mittelalterlichen Text ein mandolinenähnliches Instrument beschreibt. Ein gitarrenähnliches Instrument existierte im Mittelalter auch, wurde aber "Citole" genannt.

Ab 1300 wurde die Quintern häufig benutzt und in zahlreichen Miniaturen, Fresken und Bildwerken dargestellt. Der Vergleich dieser Abbildungen zeigt, daß einige Charakteristika in den Bildern immer wieder vorkommen, die Quintern und Laute deutlich unterscheiden: Die Quintern ist normalerweise kleiner als die Laute (obwohl der Unterschied manchmal nicht sehr deutlich ist), Körper, Hals und Kopf haben eine Sichelform. Das einzige noch erhaltene Instrument wird in der Wartburg (Eisenach, DDR) aufbewahrt. Es wurde ca. 1450 von Hans Oth in Nürnberg gebaut.

Im Mittelalter wurde die Quintern häufig als Serenadeninstrument benutzt. Sie wurde oft in Kneipen gespielt; sehr viele Gedichte der Zeit bringen "Quintern" und Kneipen in Zusammenhang. Die Quinternspieler hatten einen schlechten Ruf, und manche wurden sogar wegen "nächtlicher Ruhestörung" verhaftet. Gleichzeitig war es aber auch ein Instrument des Adels. Manchmal hatten europäische Herrscher gleich mehrere Quinternspieler an ihrem Hof.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Quintern im Mittelalter ähnlich beliebt war, wie es die Gitarre heutzutage ist. Die große Anzahl von vorhandenen Bildern zeigt, daß das Mittelalter eine der größten Epochen in der Mandolinengeschichte war. Die Bauform des Instruments war genau festgelegt, fast "normiert". Die Quintern unterschied sich von ihrer Zeitgenossin, der Laute; sie ist deshalb keine Weiterentwicklung der Laute, sondern ihre Schwester. Anfang des 16. Jahrhunderts wird die Quintern von Sebastian Virdung und Martin Agricola in ihren Musiklexika beschrieben. Zur Zeit der ersten gedruckten Musikbüchern (die "Musica getutscht" von Virdung wurde 1511, die "Musica Instrumentalis Deudsch" von Agricola 1528 herausgegeben) ist es aber durchaus möglich, daß das Instrument schon außer Mode war.

3. Die Mandora

Das Bindeglied zwischen der Quintern des Mittelalters und der Mandore der Spätrenaissance fand sich in Spanien in der Bandurria, die von Juan Bermudo in seinem 1555 herausgegebenen Buch "Declaración de Instrumentos Musicales" beschrieben wird. Die Bandurria hat drei Saiten, g'c'g" gestimmt. Obwohl Bermudo die Form der Bandurria nicht beschreibt, ist dieses Instrument wahrscheinlich wegen seines Namens und seiner Quart-Quint-Stimmung ein Vorläufer der "Mandore". Das älteste Dokument, das die Mandore beschreibt, ist eine von Jacques Cellier 1585 für König Henri V. geschriebene Handschrift. In seiner auch 1585 in Paris verlegten "Instruction pour la Mandore" (Anleitung zur Mandore) sagt der Herausgeber Adrien Le Roy, daß der Ursprung der Mandore bei spanischen Schäfern (aus Biscaye und Navarrien) zu finden sei, und daß das Instrument vier Einzelsaiten und neun Bünde besitze.

Michael Praetorius gibt in seiner "Syntagma Musicum" (1619) für dieses Instrument, das er auch "Pandurina" nennt, die Stimmung g d'g'd'an. Dieses "in Frankreich sehr gebräuchliche" Instrument wird, "nach dem sie exercirt seyn", mit "zween oder mehr Finger", "mit einem Fedderkiehl (...oder) mit einem einzigem Finger" gespielt.

In seiner 1636 erschienen "Harmonie Universelle" widmet Marin Mersenne ein langes Kapitel der Mandore. Er sagt, daß sie normalerweise vier Einzelsaiten besitzt. Hätte sie fünf oder sechs Saiten, würde man sie "Mandore luthée" nennen. Sie hat neun Bünde und einen Körper aus Tannenspänen. Die Gesamtlänge beträgt eineinhalb Fuß; das entspricht ca. 50 cm - eine moderne Mandoline, zum Vergleich, ist ca. 60 cm lang. Der Kopf konnte sechs Wirbel haben, wobei die zwei zusätzlichen Wirbel nur der Verschönerung dienen. Gestimmt wurde normalerweise c'g'c"g". Die höhere Saite konnte aber auch f" ("corde avallée" ! -Stimmung) oder sogar auf e" (sogenannte Terzstimmung) gestimmt sein. Ferner erklärt er ausführlich die französischen Mandorentabulaturen, die den Lautentabulaturen gleichen, aber Punkte als Aufschlagbezeichnung haben.

Er gibt die drei gleichen Spielweisen wie Praetorius an und weist darauf hin, daß man auf ihr fast alles spielen kann, was man auch auf der Laute spielt, und daß sie im Konzert zusammen mit Lauten benutzt wird, wobei ihr Klang stärker ist. Er spricht auch von der großen Virtuosität mancher Mandorespieler.

Alle Lehr- und Wörterbücher, die nach Mersenne (1636) verlegt wurden, bringen keine zusätzlichen Informationen. Dies trifft zum Beispiel für die "Musurgia Universalis" von Athanasius Kircher (1650) oder für den "Essai d'un Dictionnaire" von Antoine Furetière (Paris, 1689 - 90) zu.

Das einzige noch erhaltene Buch, das nur Mandorenmusik enthält, ist wohl die Mandorentabulatur von Francois de Chancy, die von Pierre Ballard 1629 in Paris verlegt wurde und Richelieu, dem Premier von König Ludwig XIII., gewidmet ist. Dieses Buch enthält sieben Suiten für viersaitige Mandore in französischer Tabulatur. Chancy war zu dieser Zeit Hoflautenist und besonders wegen seiner Lieder berühmt.

Andere Sammelbände - als Handschrift vorhanden - stammen von den Jahren 1625 bis 1680 aus England und Deutschland. Alle sind für eine fünfchörige Mandore im französischen Tabulatursystem geschrieben (nie im italienischen System!) und normalerweise in Quinten-Quarten-Quinten-Quarten gestimmt. Diese Handschriften, wie zum Beispiel der Band aus Ulm für Mandore in der dritten Praetorius'schen Stimmung oder das Lautenbuch De Gallot (ca. 1660), enthalten oft Tänze und Lieder.

Am Ende des 17. Jahrhunderts scheint die Bezeichnung "Mandore" sehr willkürlich gebraucht worden zu sein, vor allem wurde damit eine kleine Laute bezeichnet. Die Mandore scheint ab ca. 1670 in Deutschland, England und Frankreich außer Mode gekommen zu sein. Das Wort "Mandora" findet man jedoch besonders in Deutschland noch bis Anfang des 19. Jahrhunderts, wo es für eine Art Gitarre mit Lautenkörper verwendet wurde.

4. Die "lombardische" Mandoline

Die Experten sind sich bei der Wahl eines einheitlichen Namens nicht einig, da dieser sich im Laufe der Zeit geändert hat. Möglich sind Namen wie "Mandola", "Mandolino", "Mailänder Mandoline" und "lombardische Mandoline". Vermeiden sollte man dagegen aus historischen Gründen "Pandora", "Pandurina", "Sopranlaute", "Liutino" u.s.w.

Wie kam die Mandore nach Italien? Der Begriff "Mandore" oder "Mandora" existiert zwar nicht, doch findet man "Mandola" zum ersten Mal in der Liste der Musikinstrumente, die bei der Hochzeit von Ferdinando I. Medici mit Christine von Lothringen 1589 benutzt wurden. Dieses Instrument, daß der Text nicht beschreibt, wurde in einer Sinfonia und einem Madrigal von Cristoforo Malvezzi benutzt. In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf hinzuweisen, daß 1589 auch die Zeit des ersten Auftretens der Mandore in Frankreich ist. 1607 spricht Agostino Agazzari von einem melodischen Zupfinstrument, das er Pandora nennt. Es gibt aber keinen Hinweis, daß dies das gleiche Instrument beschreibt.

Der berühmte italienische Lautenspieler Alessandro Piccinini (Erfinder des Chitarrone) schreibt in seiner "Intavolatura di Liuto" (Bologna 1623): "In Frankreich spielt man gerne ein sehr kleines Instrument mit vier Einzelsaiten, daß Mandolla genannt wird. Man spielt es mit dem Zeigefinger, und einige spielen es sehr gut. Ich habe bemerkt, daß dieses Instrument auch zusammen mit der Laute oder dem Chitarrone (Theorbo) benutzt werden konnte."

Der Text von Piccinini beschreibt ohne Zweifel, vier Jahre vor Praetorius und 13 Jahre vor Mersenne, die französische Mandore. Nach Piccinini war die "Mandore" (auf italienisch "Mandola") ein spezifisch französisches Instrument, das in Italien zwar bekannt war, aber nicht benutzt wurde. Bei der Florentiner Hochzeit von 1589 war die Braut Französin; dies mag erklären, warum die Mandore dort verwendet wurde. Ab ca. 1670 gibt es Beweise, daß die "Mandola" in Italien verwendet wird. Zu gleicher Zeit verschwindet sie aus Frankreich, Deutschland und England.

Die ersten Quellen für "Mandola"-Musik sind offensichtlich Tabulaturen oder Noten von ca. 1670 für ein vierhöriges Instrument, das e'a'd'g" gestimmt wurde. Diese Stimmung leitet sich wahrscheinlich von der Renaissancelaute ab, die in Italien am Ende des 17. Jahrhunderts immer noch verwendet wurde. (Gcfad'g'). Pappschablonen für Mandolinenmodelle des berühmten cremonischen Geigenbauers Antonio Stradivari sind erhalten. Auf diese hat Stradivari selbst interessante Bemerkungen geschrieben: Die kleinsten sind mit "Mandolino" und die größten mit "Mandola" bezeichnet. Das Wort "Mandolino" war von Stradivari offensichtlich dazu benutzt worden, um eine kleine "Mandola" zu beschreiben. Die Tabulaturen und Noten der Zeit sind aber alle für das gleiche, "Mandola" oder "Mandolino" genannte Instrument.

In einem 1681 in Mailand verlegten Sammelband "Armonia Capriciosa", der Sonaten für Sopraninstrument und Generalbaß enthält, erwähnt der Komponist Tomaso Motta Mandolinen mit vier, fünf oder sechs Saiten. Die Musik für fünfsaitige Mandolino/Mandola ist jedoch im 17. Jahrhundert selten. Das älteste uns bekannte Dokument ist ca. 1698 entstanden. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, daß die Mehrheit der Handschriften vor 1700 Stücke enthalten, die mit Federkiel nicht spielbar sind, sondern - wie auf der Laute - den Einsatz der Finger erfordern. Man muß dabei bedenken, daß die Komponisten dieser Mandolinstücke oft Lautenisten oder Theorbisten waren, wie z.B. Filippo Sauli, Francesco Conti oder Ceccherini. Im Gegensatz dazu kann man einen Großteil der Stücke des frühen 18. Jahrhunderts, auch jene, die viele Akkorde enthalten, mit Federkiel spielen.

Von 1670 bis 1700 ist die Spielliteratur ziemlich begrenzt, vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis ca. 1750 ist das Repertoire jedoch viel umfangreicher. Um 1700 enthalten viele italienische Opern, insbesondere am Österreichischen Hof (wo Conti tätig war), eine Mandolinstimme²). Seit Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Mandoline einen Anteil am sozialen Leben Italiens: sie war eines der wichtigsten Elemente der Ausbildung junger Adelliger. In Venedig hatte Vivaldi am Ospedale della Pietá unter seinen Studentinnen mindestens zwei Mandolinen-Spielerinnen (lombardische Mandoline, da die neapolitanische Mandoline erst ab ca. 1750 auftritt). Die Forschungen von Ugo Orlandi³) in Brescia (in der Nähe von Cremona) ergaben, daß "Mandoline" eines der Unterrichtsfächer an den Gymnasien war. Von den musikalischen Fächern sollten die jungen Adelligen gemäß einer Reihenfolge zuerst Mandoline, dann Geige, Flöte und Tanz und zuletzt Cembalo erlernen. Andere Instrumente mit ähnlichem Klang wie das Hackbrett und der kleine Colascione (neapolitanisches Instrument mit zwei oder drei Saiten und sehr langem Hals) wurden auch unterrichtet.

In Bologna war es seit der Renaissance üblich, daß die Adelligen ihre Mahlzeiten mit Zupfmusikbegleitung einnahmen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden dabei die Harfe und die Laute von der "Mandola" (lombardische Mandoline), dem "Mandolino" (neapolitanische Mandoline) und der Geige verdrängt. In Rom waren einige Musiker, die Stücke für die lombardische Mandoline komponiert hatten, Mitglieder der wichtigsten Akademien, z.B. Gaetano Boni, Francesco Piccone. Diese neuen Ergebnisse zeigen, daß die Mandoline in der italienischen Gesellschaft sehr verbreitet war, obwohl nur wenige Noten aus der Zeit vor 1750 wiedergefunden wurden. Die Forschungen sind noch nicht abgeschlossen und es ist wahrscheinlich, daß in kürzerer Zeit noch weitere vor 1750 geschriebene Noten für die Mandoline und andere Dokumente über die soziale Rolle der Mandoline in Italien gefunden werden.

Die wichtigsten Stücke für Mandoline vor 1750 sind natürlich die Konzerte von Vivaldi (für 1 Mandoline, für 2 Mandolinen, für 11 verschiedene Instrumente), aber auch andere Werke wie die Stücke von Piccone, die Sonaten von Arrigoni oder die Suiten von Sauli, haben ihren musikalischen Wert. Die lombardische Mandoline wurde während des gesamten 18. Jahrhunderts, auch während der Blütezeit der neapolitanischen Mandoline, in Italien, vor allem im Norden, weiter benutzt. Gegen 1800 erlebte sie eine neue Blütezeit (s.u.).

5. Die neapolitanische Mandoline

Es gibt keine Indizien dafür, daß die lombardische Mandoline in Süditalien oft gespielt wurde. Die Komponisten waren aus Norditalien oder aus Rom. In Neapel war das geläufigste mandolinenähnliche Instrument wohl der Colascione, eine zwei- oder drei-chörige Mandoline mit langem Hals türkischen Ursprungs.

Die neapolitanische Mandoline ist wahrscheinlich ca. 1750 aus einer Mischung verschiedener Elemente entstanden. Die Form leitet sich aus lombardischer Mandoline und kleinem Colascione ab, die Stimmung von der Geige, die Doppeltchöre aus Metall vielleicht von der Chitarra Battente und der Name von der lombardischen Mandoline, die aus Norditalien schon seit fast einem Jahrhundert bekannt war. Das Instrument hatte offensichtlich zwischen ca. 1760 und 1765 bei den Komponisten einen sehr großen Erfolg. Viele europäische Bibliotheken besitzen Handschriften des 18. Jahrhunderts für Mandoline. Die größten Sammlungen befinden sich in Paris (Nationalbibliothek), Mailand (Bibliothek des Konservatoriums) und Uppsala (Universitätsbibliothek). Merkwürdigerweise gibt es kaum Mandolinennoten in den neapolitanischen Bibliotheken. Die Komponisten haben ihre Werke sehr selten in Italien herausgeben lassen. Die Werke wurden sehr oft handschriftlich kopiert. Vielleicht gibt es deswegen in Italien sehr wenige gedruckte Noten für Mandoline.

Diese im "style galant" geschriebene Kammermusik enthält Sonaten für Mandoline und nicht bezifferten Generalbaß, Duos und Divertimentos für zwei Mandolinen, Trios für zwei Mandolinen und Generalbaß (manche werden "Sinfonia" genannt; ihre brillante Art legt den Gedanken nahe, daß sie für eine kleine Mandolinen-Gruppe geschrieben wurden). Dazu gehören auch Konzerte für Mandoline (wobei das Orchester normalerweise nur Stimmen für erste Violine, zweite Violine und Generalbaß und keine geschriebene Bratschenstimme enthält) und Orchesterwerke (wobei die Geigenstimmen durch Mandolinenstimmen ersetzt werden, wie bei den Ouvertüren von Piccinini und Sacchini).

Es ist hier unmöglich, alle Komponisten zu erwähnen. Man findet Opern- und Kammermusikkomponisten wie Barbella, Cecere, Majo, Gabellone, Prota, Cauciello; Mandolinenvirtuosen wie Gaudio, Giuliano, Gervasio; Liebhaber wie Duca Cedronio oder den Mönch Paolucci und auch weniger bekannte wie Tedesco, Eterardi, u.s.w.. Bemerkenswert ist, daß fast alle Komponisten Neapolitaner sind. Außer Monza, Sala, Chiesa, Testori u.a. haben nur wenige Norditaliener für die neapolitanische Mandoline komponiert. Ugo Orlandi erklärt dies durch die Tatsache, daß die Norditaliener das Hackbrett, das einen ähnlich metallischen Klang wie die neapolitanische Mandoline hat, verwendeten. Tatsächlich haben Monza und Chiesa auch Stücke für Hackbrett komponiert, deren Stil dem der Mandolinstücke ähnlich ist. In diesen Werken steht die schöne melodische Linie im Vordergrund, die die Mandoline durch Arpeggien und Triller hält. Die Baßlinie liegt im Hintergrund. Viele dieser Stücke sind sehr einfache Werke, was eine Konsequenz der sozialen Funktion der Mandoline ist. Sie wird als einfaches Instrument für adelige Amateure betrachtet, von denen die Gesellschaft erwartet, daß sie sich mit Musik, Tanz und Literatur befassen. Im Gegensatz dazu wurden andere Werke von oder für Virtuosen geschrieben und beinhalten große technische Schwierigkeiten.

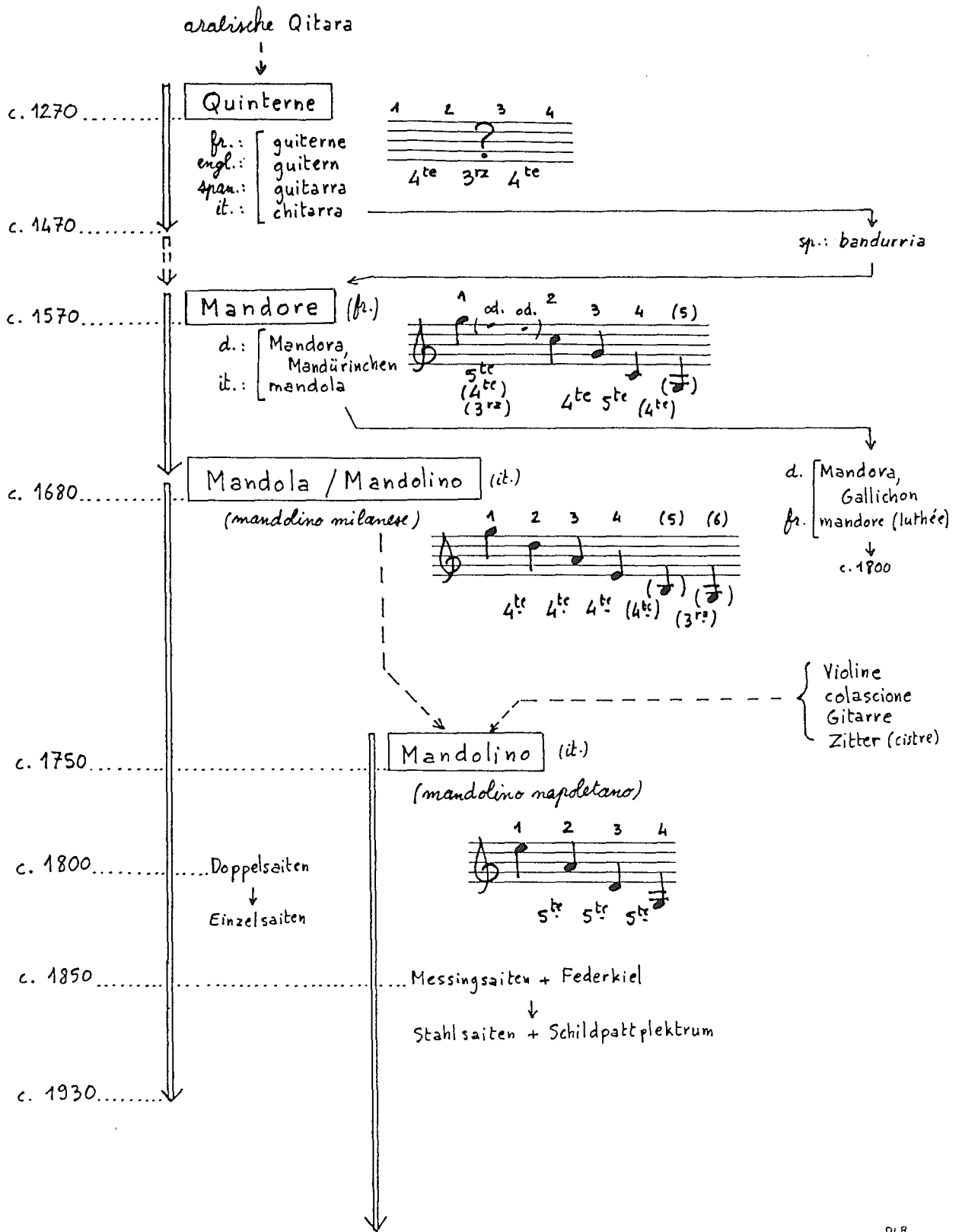
Bemerkenswert ist, daß unter den datierten Stücken keines älter als 1758 und keines jünger als 1765 ist. Die Werke in Uppsala wurden von einem schwedischen Händler während einer Italienreise 1762 - 63 gesammelt. Die wichtigsten Werke der Pariser Sammlung wurden in Frankreich zwischen 1762 und 1768 in 10 Bänden ("Les Petites Récréations de la Campagne") verlegt. Sie sind der Beweis, daß die Sinfonia von Prota, die Sonate von Majo, das Konzert G-Dur von Giuliano, die Divertimenti von Barbella und die anonyme Sonate g-moll vor 1763 und die Sonate von Prota, die Sinfonia von Eterardi und das Konzert von Conforto vor 1764 komponiert wurden.

Die Blütezeit der Mandoline in Neapel als Instrument des Adels dauerte ca. 10 Jahre. Der englische Musikwissenschaftler Charles Burney, der 1770 in Italien reiste, spricht von der Mandoline nicht als Saloninstrument, sondern nur als Straßeninstrument, mit dem Serenaden und Volksmusik, sowohl im Norden als auch im Süden gespielt wurden. Von ihrer Erfindung bis heute ist die neapolitanische Mandoline DAS Volksinstrument.

Bis jetzt existiert keine bekannte Handschrift aus der Zeit zwischen 1765 und 1790. Das Instrument wurde in den Palästen weitergespielt, interessierte Komponisten jedoch nicht mehr, außer als Serenadeninstrument (Mozart, Paisiello außerhalb Italiens!). Am Ende des 18. Jahrhunderts findet man sehr interessante Handschriften von Norditalienern, z.B. von Allesandro Rolla oder Giovanni Francesco Giuliani. Letzterer schrieb ein Konzert für zwei Mandolinen, Bratsche und Streicher und 24 Quartette für Geige, Bratsche, Flöte, Cello, Laute (möglicherweise Mandolone) und Mandoline in verschiedenen Besetzungen. Neu ist in diesen Stücken die Verwendung des Tremolos, das ausnahmsweise benutzt wird, um lange Noten durchzuhalten. Die Anzahl der Neuerscheinungen für Mandoline sind aber viel geringer als die in der Periode von 1760.

Die große Mode der Mandoline, insbesondere in Frankreich von 1760 bis 1780, die ohne Zweifel durch die riesige Anzahl von Dozenten in Paris und Lyon, von "Concerts Spirituels"⁴⁾ in Paris, und von verlegten Werken für Mandoline bewiesen ist, wird woanders beschrieben werden^{5,6)}.

Anhang: Tafel URSPRÜNGE DER MANDOLINE



Literaturangaben

- 1) Laurence Wright: "The medieval Gittern and Citole:
a case of mistaken Identity", *Galpin Society Journal* 30 (Mai 1977), S.8-42
- 2) Marianne Paulus: " Die Mandoline in der Oper",
Staatsarbeit Aachen 1986
- 3) Ugo Orlandi: (private Mitteilung)
- 4) Didier Le Roux: "La Mandoline aux Concerts Spirituels"
Journal de la Confédération Musicale de France (Juni 1986)
(Deutsche Übersetzung soll im SMGOV Bulletin erscheinen)
- 5) Jean-Paul Bazin: (möglicherweise im Zupfmusik-Magazin)
- 6) James Tyler / Paul Sparks: "The Early Mandolin"
Oxford University Press (voraussichtlich Ende 1988)

ferner:

James Tyler: "The Mandore in the 16th and 17th Centuries"
Early Music (Januar 1981), S.22 - 31

James Tyler: "The Italien Mandolin and Mandola 1589 - 1800"
Early Music (Oktober 1981), S.438-446

Armin Keller

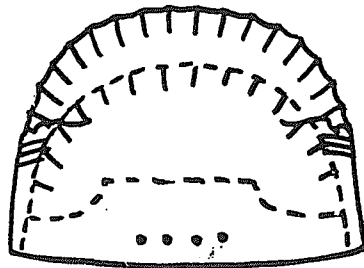
Beitrag zu den historischen Mandolinen

Die Blütezeit der Neapolitanischen Mandoline findet in Forschung und Publikationen immer mehr Beachtung, während sich in der bestehenden Literatur recht widersprüchliche, teils auch wenig fundierte Angaben zur Frühgeschichte des Instruments finden. Auch wurde der klaren Abgrenzung der regionalen Mandolinentypen bislang zu wenig Interesse geschenkt, so daß die herrschende Lehrmeinung in manchen Punkten, wie beispielsweise der Besaitung, durchaus angezweifelt werden kann. Im Folgenden wird versucht, einige Kernpunkte dieser Problematik zur Diskussion zu stellen.

Zur Entwicklungsgeschichte der Neapolitanischen Mandoline

Im Gegensatz zur gut erforschten und bestens belegten Geschichte der Mailänder Mandoline liegt die Herkunft der Neapolitanischen Mandoline noch weitgehend im Dunkeln. Bezüglich der Herkunft und Frühgeschichte müssen wir - um wissenschaftlich seriös zu bleiben - uns vorläufig mit Mutmaßungen und Thesen zufrieden geben.

Entwicklungsgeschichtlich haben die beiden heute als wichtig betrachteten Vertreter der Mandoline, abgesehen von sehr späten Beeinflussungen, nichts miteinander zu tun, obwohl sie leider denselben Namen -Mandoline- tragen. Während die Mailänder Mandoline mit einem Korpusquerschnitt, den man vereinfacht als Halbkreis bezeichnen könnte, eindeutig ein Abkömmling der arabischen Laute ist, ist der Urahn der Neapolitanischen Mandoline mit ihrem tiefbauchigen Querschnitt der Tanbur (*Abb. 1*):



*Abb.1: Vergleich der Korpusquerschnitte:
Durchgezogene Linie: Neapolitanische Mandoline
Gestrichelte Linie: Mailänder Mandoline*

Ihre Vorläufer sind verschiedene geographische Wege gegangen: Während sich in der Nachfolge der arabischen Laute die Instrumente der Lautenfamilie schon sehr früh über den Vorderen Orient - Nordafrika - Spanien - Frankreich - Deutschland und Oberitalien herausgebildet haben, führte der Weg der Tanburfamilie viel später direkt aus Kurdistan(?) - Türkei - Aegäis - Griechenland - (eventuell Balkan) nach Süditalien. Zu welcher Zeit - in der Hochblüte des Byzantinischen Reiches oder erst später während der größten Ausdehnung des Osmanischen Reiches - diese Tanburfamilie im Kulturkreis Süditaliens Eingang fand, kann heute noch niemand schlüssig nachweisen. Möglicherweise haben bei der Entstehung auch andere Instrumente Pate gestanden.

Die Frage, wann genau die uns bekannte Form der Neapolitanischen Mandoline sich herausgebildet hat, muß vorläufig noch offen bleiben, ebenso, wann baulich der Übergang vom Vollholzkörper, vermutlich unter Beeinflussung der Lauteninstrumente, zum aus Spänen zusammengesetzten Korpus stattgefunden hat. Eine Verwandtschaft zur Chitarra Battente ist unwahrscheinlich. Die abgeknickte Decke der Mandoline ist eine Folge der sehr hohen Saitenspannung. Aus diesem gemeinsamen, rein technischen Konstruktionsmerkmal zwischen zwei herkunftsmäßig und baulich dermaßen verschiedenen Instrumenten abstammungsgeschichtliche Zusammenhänge herstellen zu wollen, betrachte ich als problematisch.

Zur Neapolitanischen Mandoline des 18. Jahrhunderts

James Tyler¹⁾ betrachtet als älteste Instrumente der Neapolitanischen Mandolinenfamilie um 1740 auftretende Mandolonen. Die Bassinstrumente dieser Familie traten aber erst um 1760 auf. Bassinstrumente anderer Familien (z.B. Römische, Genuesische) existierten schon früher. Kevin Coates²⁾ datiert die ältesten erhaltenen Mandolinen in die sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts sind etliche Instrumente erhalten. Von der ältesten Neapolitanischen Mandoline von "Antonius Vinaccia 1734" berichtet uns G. Piccolellis. Viele Autoren³⁾ versuchen ihm einen Lesefehler zu unterstellen, doch war G. Piccolellis als ausgewiesener Fachmann in der Lage, um 1890 zu beurteilen, ob ein Instrument 100 oder 150 Jahre alt ist. Nachdem eine weitere Mandoline aus dieser Zeit aufgetaucht ist (signiert "Antonius Vinaccia 1737") und zwei weitere unsignierte Instrumente mit der gleichen archaischen Bauweise bekannt sind, wird seine Aussage bestärkt. Aufgrund dieser Tatsache und verschiedener Verarbeitungstechniken könnte man davon ausgehen, daß es in der Mandolinenbaurdynastie "Vinaccia" entgegen der herkömmlichen Meinung mit Bestimmtheit zwei, vermutlich aber drei Träger des Namens "Antonius Vinaccia" gegeben haben muß.

Schon im 18. Jahrhundert setzte die Familienbildung ein. Nebst der allgemein gebräuchlichen Prim-Mandoline ist eine Quart-Mandoline (Piccolo-Mandoline) erhalten. Selten sind die Mandolen des 18. Jahrhunderts, die wie die heute gebräuchlichen Mandolen eine Oktave tiefer gestimmt waren als die Prim-Mandoline. Der Neapolitanische Mandolone (nicht zu verwechseln mit dem modernen Mandolone) mit seinen 16 Saiten ist weniger selten. Der einzige mir bekannte Neapolitanische Mandolone aus den frühen sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ist noch wesentlich kleiner und archaischer in der Bauweise als die aus den späten siebziger bis neunziger Jahren stammenden Instrumente.

Zum Bau der antiken Mandoline

(Hier sollen nur einige signifikante Merkmale zur Sprache kommen).

Wie bei der Herkunft der Neapolitanischen Mandoline beschrieben, unterscheidet sich der Korpusquerschnitt wesentlich von demjenigen der Mailänder Mandole (vgl. Abb.1).

Im Laufe weniger Jahrzehnte ist der Korpus sowohl breiter als auch tiefer geworden. Beispiele:

- | | | |
|-----------------------------|-----------------|----------------|
| 1) "Antonius Vinaccia 1764" | Breite: 17,2 cm | Tiefe: 12,2 cm |
| 2) "Donatus Filano 1780" | Breite: 18,0 cm | Tiefe: 13,7 cm |
| 3) "G.B.Fabricatore 1793" | Breite: 18,5 cm | Tiefe: 15,4 cm |

Ein gemeinsames Merkmal, die Abwinkelung des Wirbelbrettes, weisen fast alle Neapolitanischen Mandolinen auf, es beträgt fast durchwegs $20^{\circ} \pm 1^{\circ}$.

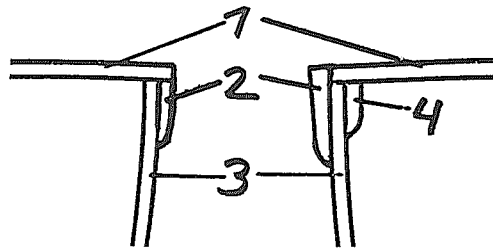


Abb. 2: Konstruktion im Vergleich: links historisch, rechts modern
1) Decke 2) Umfassungsspan 3) Korpusspan 4) Reifchen

Bei der antiken Neapolitanischen Mandoline wird der Zusammenstoß der Späne am Unterklotz immer mit einer Kappe abgedeckt, welche am Deckenrand entlang bis zum Halsansatz durch den Umfassungsspan fortgesetzt wird. Antike Mandolinen haben nie Reifchen. Die Leimfläche wird dadurch vergrößert, daß die Decke sowohl auf dem Korpusspan als auch auf dem Umfassungsspan aufgeleimt wird, während bei modernen Mandolinen der Umfassungsspan die Stirnseite des Deckenholzes schützt und somit nicht als Leimfläche dienen kann (vgl. Abb. 2).

Die Decke der historischen Neapolitanischen Mandoline weist nur zwei Querbalken auf, die nahe zu beiden Seiten des Schalloches angeordnet sind (Abb. 3):

Balken

Schalloch

Balken

Knickung

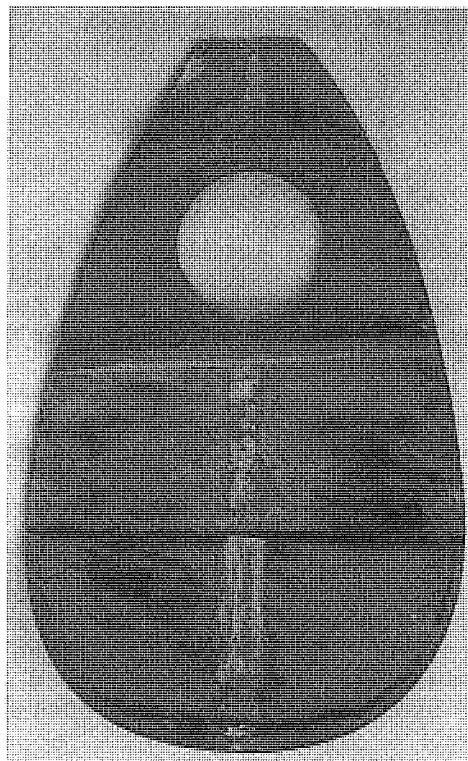


Abb.3: Decke einer historischen Mandoline "Donatus Filano 1774"

Der bei den modernen Mandolinen aus statischen Gründen in der Nähe des Knickes angebrachte Balken fehlt. Im Gegensatz zur modernen Mandoline verlaufen bei den historischen Instrumenten die Jahresringe des Balkenholzes parallel zur Deckenebene.

Gute Instrumentenbauer stellen heute die Verbindung zwischen Hals und Oberklotz mit geradem Zapfen oder sogar Schwalbenschwanzzinkung her. Bei der früher üblichen geringen Saitenspannung genügte ein stumpfer Anstoß, der durch einen handgeschmiedeten Nagel gesichert wurde (Abb. 4):

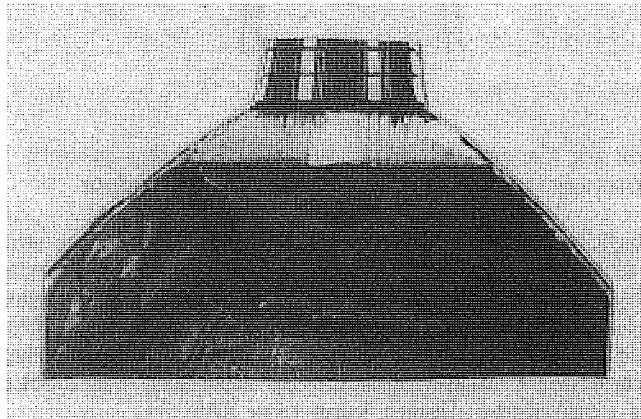


Abb. 4: Oberklotz mit Nagel "Donatus Filano 1774"

Dieser hat die Funktion, die Spannung mitaufzufangen und während des langsamen Trocknens des Knochenleimes die Leimstelle zu fixieren.

Mittel zur Tonerzeugung

In den alten Mandolinschulen wird als Anschlagsmittel der Federkiel erwähnt. In jedem gutbürgerlichen Haushalt waren Federn (als Schreibfedern) vorhanden. Wenn sie dazu nicht mehr taugten, wurden sie zu anderen Zwecken verwendet, wie das Rezitativ (1. Akt, 14. Szene) in Gioacchino Rossinis Oper "Der Barbier von Sevilla" zwischen Don Basilio und Rosina belegt:

Don Basilio: "Warum ist die Feder angespitzt?"

Rosina: "Die Feder? - Ein Blümchen auf dem Stickrahmen zu zeichnen."

Und schließlich konnte die ursprüngliche Schreibfeder immer noch als Federkiel für das Spiel von Saiteninstrumenten nützlich sein.

Bartolomeo Bortolazzi empfiehlt in seiner Mandolinschule (1805) ein Plektrum aus Kirschbaumrinde. Leider macht er über dessen Beschaffenheit (Form, Härte etc.) keine näheren Angaben. Plausibel klingt die Ansicht von Kevin Coates, daß auch andere häufig anderweitig verarbeitete Materialien (z.B. Schildpatt) verwendet worden sind. An historischen Mandolinen fanden sich auch Plättchen aus Knochen.

Zur Besaitung der Neapolitanischen Mandoline im 18. Jahrhundert

Fouchetti (Fouquet) schlägt in seiner Mandolinenschule (1770) eine Mischung zwischen Messing- und Darmsaiten vor, insbesondere Darm für die e"-Saite. Ebenso empfiehlt Corrette in seiner Mandolinenschule für die e"-Saite den Gebrauch der Chanterelle der Gitarre. Trotz dieser Angaben bestehen erhebliche Zweifel an der Allgemeingültigkeit. Folgende Indizien sprechen dagegen: Jeder Gitarrist weiß, daß eine für Metallsaitenbezug konstruierte Gitarre, mit Darm- oder Nylonsaiten bespannt, nicht rein klingt. Dies hängt mit den unterschiedlichen physikalischen Eigenschaften dieser Materialien zusammen. Eine Metallsaite, sei sie nun aus Eisen, Bronze oder Messing, hat ein spezifisches Gewicht von über 7800 kg/m³, während das einer Darmsaite bei etwa 1300 kg/m³ liegt. Diese Differenz läßt sich nicht einfach mit einer Versechsfachung des Querschnittes kompensieren. Dabei sind die durch die Saitenspannung bedingte Ausdehnung und die daraus resultierende Querschnittverringerng sowie die Erhöhung der Spannung beim Niederdrücken der Saite noch nicht berücksichtigt. Den Steg zur Korrektur dabei schräg zu stellen, kann keine Lösung sein. Erstens wird dadurch nur ein einziger Ton (meistens der Oktavpunkt) rein eingestimmt. Zweitens ist die ursprüngliche Position des Steges bei historischen Instrumenten auf der durch UV-Strahlen abgedunkelten Decke gut sichtbar. Bei all diesen Instrumenten stand der Steg gerade, nicht schräg, was bei einer gemischten Besaitung eine unerträgliche Unreinheit zur Folge gehabt hätte.

Fast alle bekannten historischen Instrumentengattungen (Laute, historische Gitarren, Mailänder Mandoline etc.) mit Darmsaitenbezug weisen auch Darmbünde auf. Die mit Darmsaiten bespannten Nachfolgeinstrumente unserer Zeit (z.B. die sechssaitige Laute in Gitarrenstimmung, sechssaitige Mailänder Mandoline) tragen Griffbretter mit versenkten Metallbünden, zwischen denen das Holz gekehlt ist. Die Gitarrengriffbretter tragen extrem breite Bünde oder die heute üblichen breiten T-Bünde. Alle diese Lösungen garantieren eine akzeptable Lebensdauer der Darmsaiten. Die Instrumentenbauer des 18. Jahrhunderts setzten an ihren Mandolinen sehr schmale Bünde von nur ca. 0,6 mm Dicke ein, die auch bei sorgfältiger Bearbeitung zu scharfkantig bleiben. Versuche haben gezeigt, daß mit den Originalbünden die Lebensdauer einer Darmsaite einige Stunden Übens nicht übersteigt. Die heute erhältlichen, mit Lack gehärteten Saiten gab es damals noch nicht. Bei der Verwendung einer Darmsaite für e" müßten die Einschnitte im Steg und im Sattel breiter sein als bei der a'-Saite und d'-Saite. Von den über sechzig historischen Mandolinen, die ich untersucht habe, weist keine einzige dieses Merkmal auf!

Vom klanglichen Standpunkt aus empfinden wir heute die e"-Saite als Schwachstelle der Mandoline. Daß dies früher nicht anders war, belegt Bortolazzi in seiner Mandolinenschule (1805), wo er sein Mißfallen über den zitherartigen Ton der Neapolitanischen Mandoline äußert und sich für die mit Darmsaiten bespannte Cremonesische Mandoline stark macht. Wäre die e"-Saite der Neapolitanischen Mandoline eine Darmsaite gewesen, hätte er diese Aussage kaum gemacht.

Die heute hergestellten Eisensaiten (nicht Stahlsaiten!) halten der erforderlichen Spannung für das e" bei einer Stimmung von 415 Hz nicht stand. Mit den historischen Eisensaiten, die, wie einige erhaltene Cembalosaiten zeigen, wesentlich besser waren, scheint die Metallbesaitung bei der in Süditalien damals üblichen viel tieferen Stimmung aber durchaus möglich.

Möglicherweise mußte Fouchetti wegen der in Paris üblichen höheren Stimmung in seiner Mandolinenschule eine Alternative zur Eisensaite aufzeigen. Frühe Angaben über Saiten und Saitenstärken sind auch bei anderen Instrumenten äußerst selten, da sie offensichtlich damals zum Allgemeinwissen des Musikers gehörten. Davon ausgehend muß man sich fragen, ob eine so detaillierte Angabe, wie sie Fouchetti macht, nicht als eine persönliche Ansicht, eventuell als eine Neuerung interpretiert werden muß.

Zur Stahlsaite auf der Mandoline

Konrad Wölki berichtet in seiner "Geschichte der Mandoline" (1939), Pasquale Vinaccia habe 1835 die Stahlsaiten erfunden. Seither wird diese Aussage kritiklos übernommen. Ruft man sich jene Zeit in Erinnerung, so wird klar, daß diese Passage nicht stimmen kann. Woher soll der mit Holzbearbeitung beschäftigte Pasquale Vinaccia die notwendigen metallurgischen Kenntnisse haben? Das Atommodell von Niels Bohr (1912) war noch nicht bekannt, d.h. Stahl konnte nur empirisch erfunden werden. Mit den technischen Möglichkeiten eines Instrumentenbauers (Spiritusflamme, bestenfalls Bunsenbrenner) ist ebensowenig Stahl zu erfinden wie mit Beil und Amboß ein Atom gespalten werden kann.

Agostino Pisani zitiert in seinem Buch ("Manuale teorico - pratico del Mandolinista", 1923) die Urquelle richtig, daß Pasquale Vinaccia die Stahlsaite auf der Mandoline erstmals benutzt habe ("applicazione"), was ja mit der Erfindung nichts zu tun hat. Als gesichert darf gelten, daß schon gegen 1834 Webster und Horsfall in England Stahlsaiten auf den Markt brachten.

Regionale Sonderformen

Von den über 20 verschiedene Mandolinentypen, welche ich während meines Referats zeigte und erläuterte, möchte ich hier aus Platzgründen nur zwei näher vorstellen. Die eine, nämlich die Genuesische Mandoline "mandolino genovese", erscheint mir außerordentlich wichtig, während die Römische Mandoline oder "mandolino romano" des 18. Jhdts. als regionale Variante zu betrachten ist. Der geschichtliche Hintergrund jener Zeit ist gekennzeichnet durch die Aufsplitterung Italiens in kleine Einzelstaaten. Die teilweise schlechten nachbarlichen Beziehungen dieser Staaten und die geringe Mobilität der Bewohner bewirkten eine größere kulturelle Eigenständigkeit, in der regionale Instrumententypen entstehen konnten, so auch die Genuesische Mandoline. Kevin Coates betrachtet die Genuesische Mandoline als den "Battente Type" der Neapolitanischen Mandoline, was völlig unhaltbar ist (vermutlich ist eine einzige "mandolino battente" erhalten, die aber mit der Genuesischen Mandoline nicht identisch ist). Früher als die Neapolitanische Mandoline kann die Genuesische Mandoline schon um 1700 als fünfchöriges, später sechschöriges Instrument mit Doppelsaiten nachgewiesen werden. Sie hat wegen der Metallsaitenbespannung eine geknickte Decke, unterständige Saitenbefestigung und eine Wirbelplatte (im Gegensatz zum Wirbelkasten der Mailänder Mandoline):

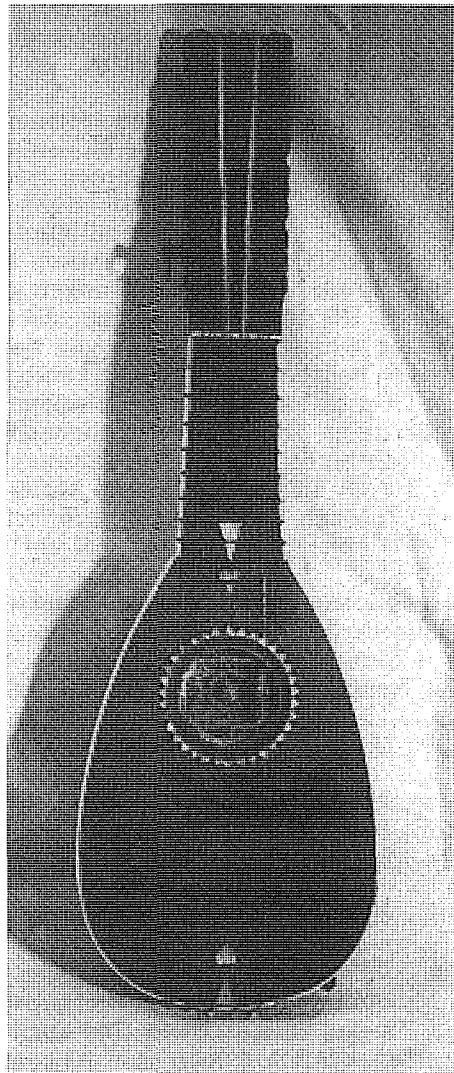
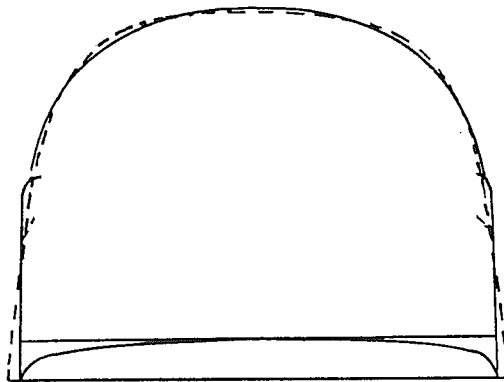


Abb.5: Mandolino Genovese von Christian Nonnemacher, Genova

Von der genuesischen Mandolinenfamilie sind meines Wissens sogar drei Baß-Instrumente erhalten geblieben. Der bekannteste genueser Mandolinenbauer war Christian Nonnemacher, von B. Disertori durch einen Zettel belegt. Außer der Neapolitanischen Mandoline war die Genuesische Mandoline der einzige Typ, der schon im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts weit außerhalb der angestammten Region gebaut wurde, z.B. von den Neapolitanern Vinaccia, Filano, da Maria. Auch die Tatsache, daß in Instrumentensammlungen sehr viele Genuesische Mandolinen erhalten sind, weist auf große Beliebtheit und Verbreitung hin. Deshalb drängt sich die Frage auf, die auch als Anregung an die Mandolinisten gerichtet ist, ob ein Teil der Literatur, die heute auf der Mailänder Mandoline interpretiert wird, weil man erkannt hat, daß sie nicht für die Neapolitanische Mandoline geschrieben sein kann, historisch korrekt auf der bis heute zu Unrecht vernachlässigten Genuesischen Mandoline gespielt werden müßte.

In der Region von Rom bildete sich ein - trotz gewisser Ähnlichkeit mit der Neapolitanischen Mandoline - klar abgrenzbarer Mandolinentypus heraus. Diese Römische Mandoline des 18. Jahrhunderts darf nicht verwechselt werden mit dem gleichnamigen Instrument, das Ende des 19. Jahrhunderts von den in Rom ansässigen Instrumentenbauern Embergher, De Santis u. a. entwickelt wurde ⁴⁾. Neben der erkennbaren unterschiedlichen Verarbeitung fällt sofort der andersartige Querschnitt des Korpus auf (*Abb. 6*):



*Abb. 6: Vergleich der Korpusquerschnitte:
Durchgezogene Linie: Mandolino romano
Gestrichelte Linie: Mandolino napoletano
(beide gebaut 1776)*

Als augenfälligster Unterschied zwischen mandolino romano und mandolino napoletano erkennt man das deutlich unterschiedliche Korpusvolumen. Dies rührt u.a. daher, daß die römischen Instrumentenbauer der unteren Umrißlinie bis zum Knick ihrer Konstruktion genau den Halbkreis zugrundegelegt haben. Die obere Umrißlinie führt in auffallend direkter Weise vom Knick zum Halsansatz (*vgl. Abb. 7*). Der Hals ist trotz identischer Besaitung viel breiter als bei der Neapolitanischen Mandoline.

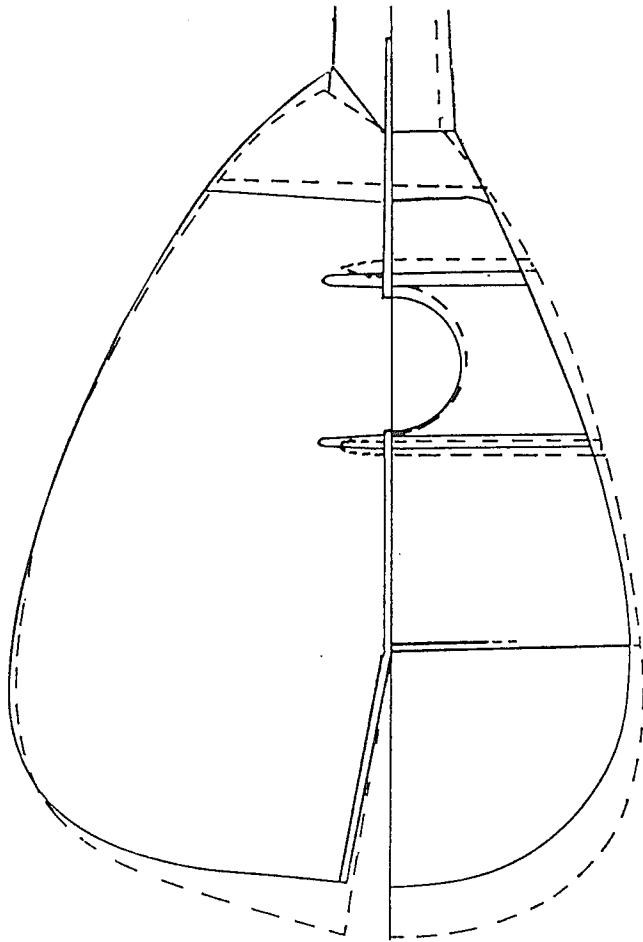


Abb. 7: Links-Längsschnitt, rechts Vorderansicht
Durchgezogene Linie: mandolino romano
Gestrichelte Linie: mandolino napoletano, beide gebaut 1776

Die Sonderformen der Römischen und Genuesischen Mandoline sind in diesem letzten Kapitel nur exemplarisch untersucht worden. Aus Platzgründen kann eine Abgrenzung der übrigen Sonderformen und ihre genaue Beschreibung an dieser Stelle nicht erfolgen, wie auch der derzeitige Stand der Forschung von der Frühgeschichte der Mandoline bis hin zu ihren regionalen Sonderformen nur angerissen werden konnte.

Davon abgesehen bleiben noch viele Aspekte dieser Problematik von der Forschung bis zur vollständigen Klarheit zu erschließen.

Literaturangaben

- 1) James Tyler: The Italian Mandolin and Mandola 1589-1800
in: Early Music 10/81
- 2) Kevin Coates: The mandolin, an unsung serenader
- 3) Rene Vannes u.a.: Dictionnaire universel des luthiers
- 4) Armin Keller: Die Römische Mandoline - mandolino romano
in: Zupfmusikmagazin 2/88

Matthias Wagner

Sopranlaute - Mandolino - Mailänder Mandoline

- Die Mandoline in Italien im 17. Jahrhundert und in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts vom instrumentenbaulichen Standpunkt aus gesehen -

In dieser Abhandlung über die Mandoline im Frühbarock geht es vornehmlich darum, einerseits die Verwandtschaft von Laute und Mandolino (Quintern/Mandora) sowohl in ihren Umrißkonstruktionen als auch in ihrer Bauweise darzulegen, aber andererseits auch wichtige Unterscheidungsmerkmale hervorzuheben, die den betrachteten Instrumenten einen Platz als eigenständige Gattung neben der Laute zuweisen.

Will man die in dieser Epoche gebauten Mandolinen instrumentenkundlich betrachten, so ist es notwendig, zuerst einmal einen Rücksprung in das Jahr 1450 zu machen. In seinem Traktat ¹⁾ beschreibt Henri-Arnoult of Zwolle neben dem Bau anderer Instrumente auch den Bau einer Laute:

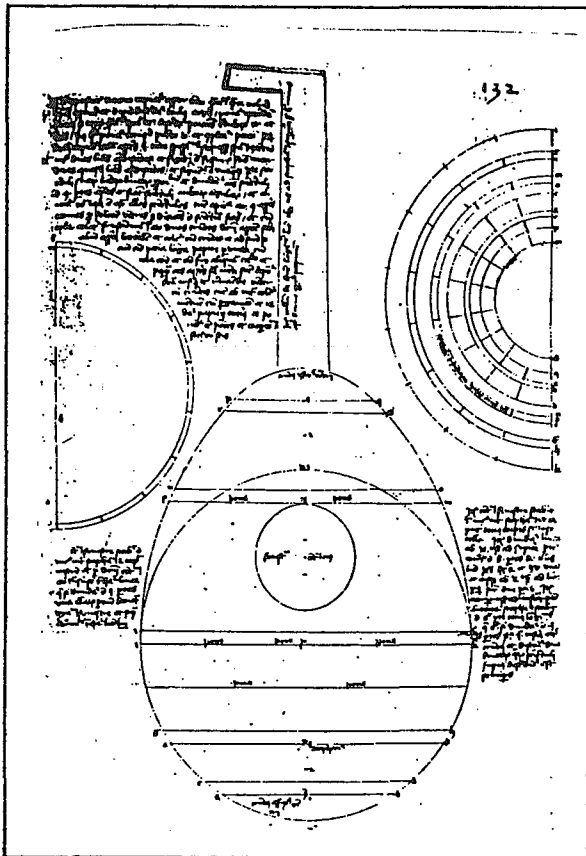


Abb. 1: Lautenkonstruktion nach Henri-Arnoult of Zwolle

Aus diesem Traktat ist ganz deutlich zu ersehen, daß, wie auch in vielen anderen Bereichen des Lebens in der Renaissance, geometrische Proportionen und Konstruktionsweisen im Lautenbau Eingang gefunden hatten.

In diesem erwähnten Fall ist die verwendete Konstruktionsmethode des Lautenkorpus zwar noch relativ einfach (Abb. 2) - es wurden lediglich drei Kreisbögen zur Konstruktion benützt - jedoch recht grundlegend; sie wurde im darauffolgenden Jahrhundert sehr verfeinert ²⁾.

Eine Hilfe für kompliziertere Lautenumrißkonstruktionen bietet der Konstruktionsschlüssel ³⁾ einer Laute von Vendelio Venere, Padua 1582, wo neben Kreisbögen auch eine Ellipsenkonstruktion angewandt wurde (Abb. 3):

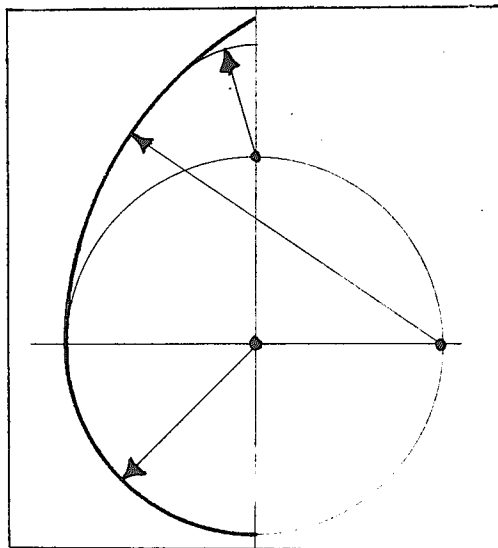


Abb. 2 : Lautenkonstruktion mit 3 Kreisbögen

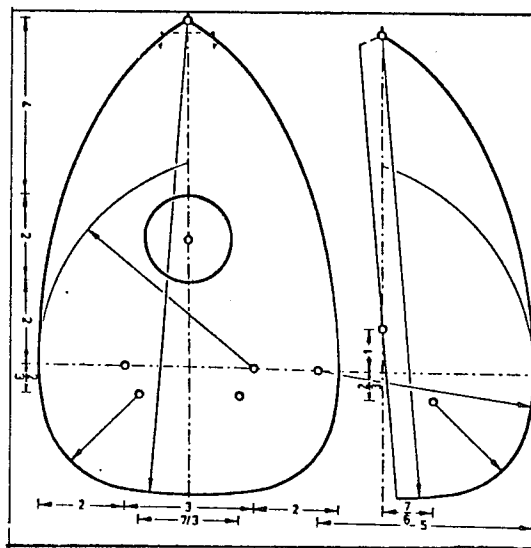


Abb. 3: Konstruktionsschlüssel zur Laute von V. Venere

Als Beispiel für eine geometrisch konstruierte Mandolino-Umrißlinie mag hier ein von mir vermessenes Instrument von Ambrogio Marafi, Milano 1690 (Abb. 4) (jetzt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, MIR 873) dienen, bei dem zudem eine sehr starke Verwandtschaft zur Bauweise von Antonio Stradivari zu erkennen ist, worauf ich später noch zurückkommen werde.

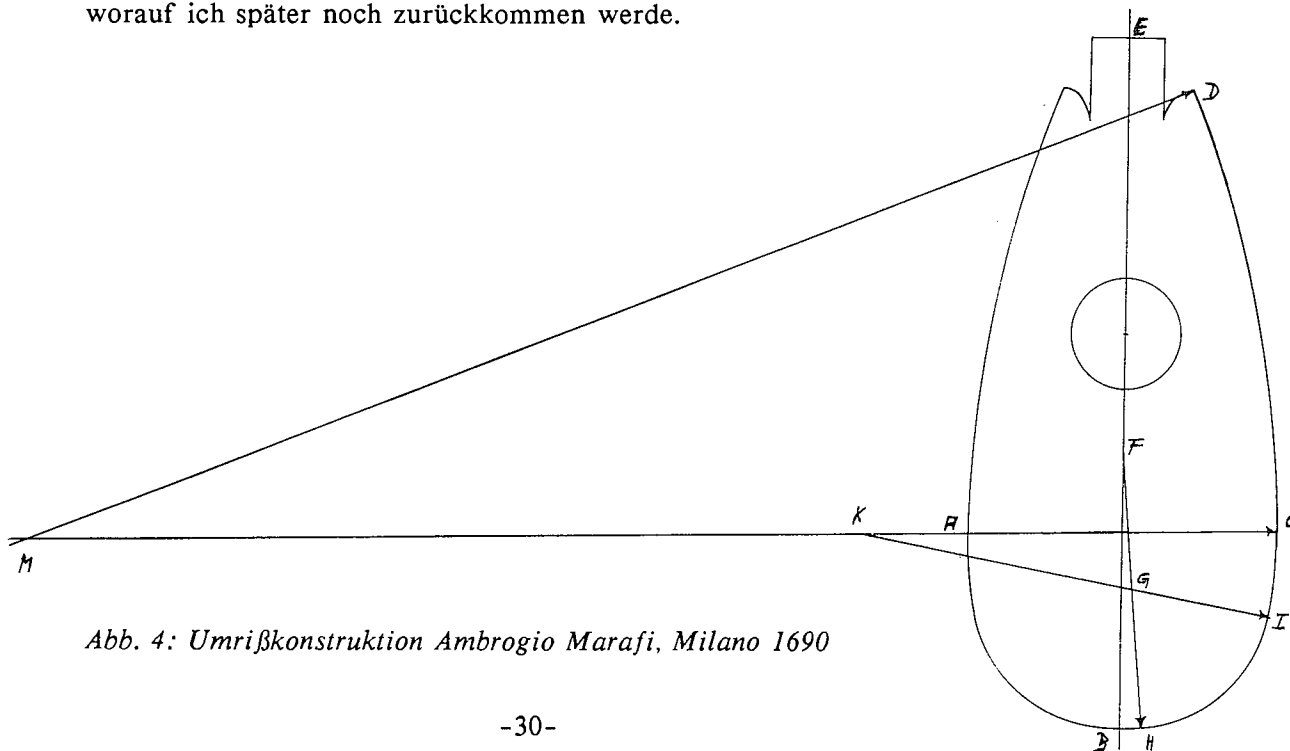


Abb. 4: Umrißkonstruktion Ambrogio Marafi, Milano 1690

Betrachtet man die zwei musiktheoretischen Schriften des beginnenden 16. Jahrhunderts von Virdung⁴⁾ und Agricola⁵⁾ wird sofort ersichtlich, daß es während der Hochblüte der Laute ein weiteres gezupftes Saiteninstrument gegeben hat, das einige gleiche Baumerkmale aufweist (Abb. 5):

- gezupftes Saiteninstrument
- aus mehreren Spänen zusammengesetzter Korpus
- flache Decke mit Rosette und aufgeleimtem Steg
- angesetzter Hals mit gebundenen Bündeln
- flankenständige Wirbel.

Als unterschiedliche Merkmale sind zu vermerken:

- geschweiften Wirbelkasten
- geringere Saitenzahl sowie chörige Besaitung
- schlankere Korpusform.

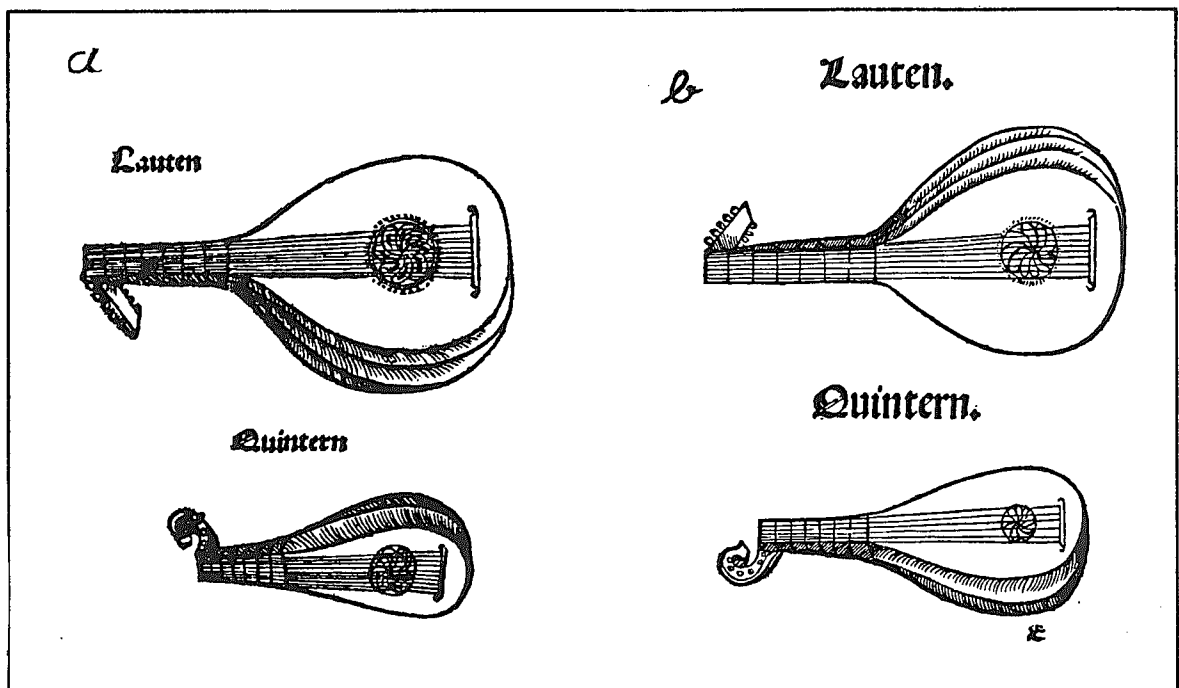


Abb. 5: a) Sebastian Virdung

b) Martin Agricola

Diese Unterschiede mögen auf den ersten Blick nicht so gravierend erscheinen. Aufgrund der Abbildungen sowie erhaltener Lauteninstrumente aus dem 16. Jahrhundert läßt sich jedoch die Verwendung eines geschweiften Wirbelkastens für eine Laute eindeutig ausschließen, was auch für die Instrumente der Lautenfamilie in Sopranlage gilt. Die Besaitung der Laute ist mindestens 6-chörig, meist jedoch schon 7-chörig, wobei der 1. Chor einzeln und nur in Ausnahmefällen doppelt ist, wie schon Virdung schreibt.

Die schlankere Korpusform ist in beiden Zeichnungen ganz offensichtlich und bei vorhandenen Lauteninstrumenten sowie der überlieferten Abbildungen nicht aufzufinden. Das Längen-Breiten-Verhältnis der Decke beträgt bei Virdung und Agricola für die Quinterne ca. 1,8 : 1 bzw. 2 : 1, für die Laute dagegen nur 1,4 : 1. Dieses Merkmal möchte ich später noch gesondert behandeln, da es mir sehr wichtig erscheint.

Diese nun schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts beschriebenen Merkmale der Quintern lassen sich nun eindeutig in italienischen Mandolinen des 17. Jhdts. wiederfinden. So wurden von Antonio Stradivari mindestens zehn verschiedene Mandolino und Mandola Modelle gebaut ^{6) 7)}:

Mandolino corista, Nr. 402, Mensur ca. 30 - 32 cm (dat. 1674)			
" " " 419, " ca. 28 cm			
" " " 420, " ca. 32 - 33 cm (5chörig)			
" " " 421, " ca. 32 cm (5chörig)			
" " " 422, " ca. 32 cm			
" " " 423, " ca. 28 cm			
Mandola Granda " 398, " ca. 53 cm			
" " 399, " ca. 52 cm (ev. 4chörig)			
" " 400, " ca. 44 cm			
" " 401, " ca. 41 cm (ev. 4chörig)			

Die Mandola ist wie die heutigen Instrumente eine Oktave tiefer gestimmt, wobei die beiden letzteren Instrumente lediglich eine Quarte oder Quinte tiefer gestimmt gewesen sein dürften. Bedauerlicherweise sind von der Vielzahl der Stradivarischen Mandolino-Modelle derzeit nur drei definitiv zuzuordnende Instrumente erhalten. An Hand der Stradivarischen Instrumente läßt sich auch die Richtigkeit der schon erwähnten Deckenverhältnisse (Länge zu Breite) von ca 2 : 1 bei Virdung und Agricola verifizieren. Diese liegen bei A. Stradivari im Bereich von 1,7 : 1 bis 2,25 : 1 . Aber auch andere Instrumente als die von Stradivari gebauten Mandolinos weisen diese Deckenverhältnisse auf, so z. B. das schon erwähnte Instrument von Ambrogio Marafi (*Abb. 6*).

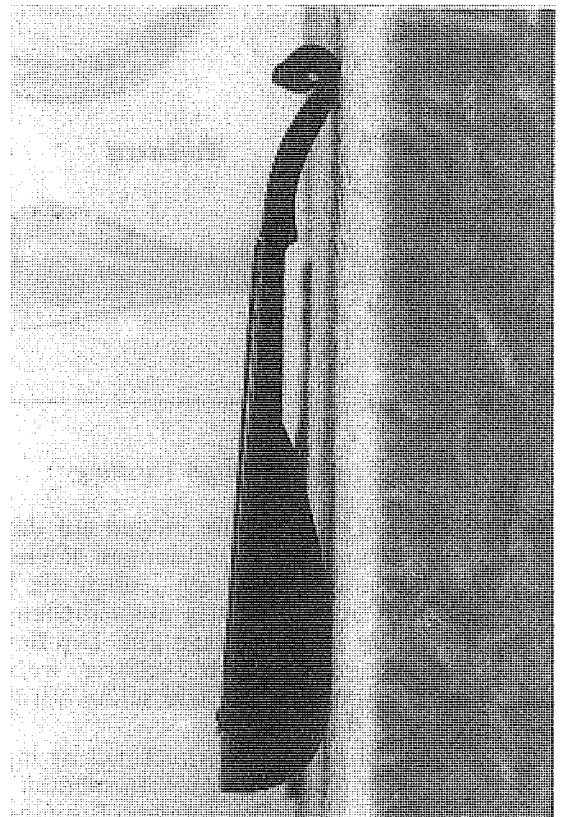
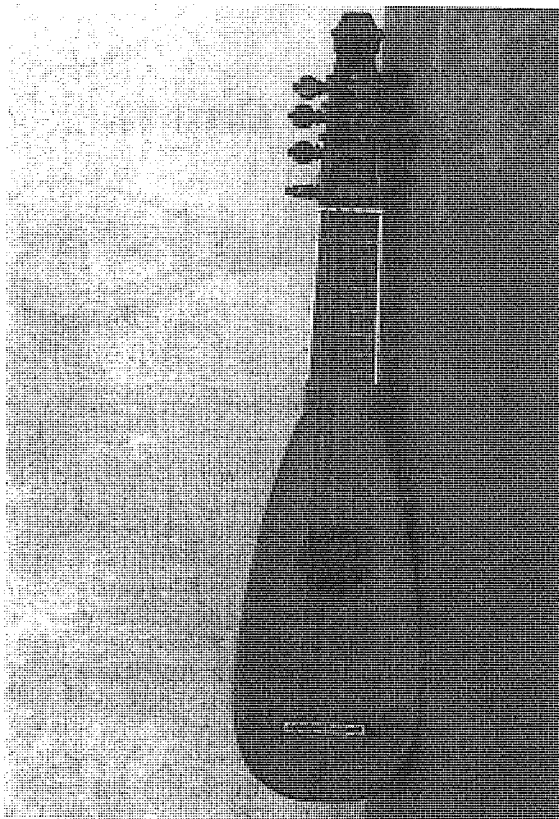


Abb. 6: Ambrogio Marafi Milano 1690
(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MIR 873)

Dieses Instrument weist nicht nur in seiner Umrißkonstruktion auf die Stradivarischen Instrumente hin, auch der Wirbelkasten ist eine Kopie von einem Stradivari-Cello, ein weiterer Hinweis auf die herausragende Rolle Antonio Stradivaris nicht nur im Streichinstrumentenbau. Dieses spezielle Deckenverhältnis betrachte ich als wichtiges Charakteristikum für Instrumente der Mandolino-Familie bis und um 1700. Ich gehe sogar so weit zu behaupten, daß der Wert von 1,7 : 1 einen Wendepunkt zu den in späterer Zeit dann auch rundlicher gebauten Instrumenten markiert.

Ein weiteres sehr wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Laute und Mandolino ist die Tatsache, daß die Mandolinos einen tieferen Korpus besitzen, d. h. die Korpustiefe ist größer als die halbe Deckenbreite. Die Differenz bewegt sich im Rahmen von ca. 10 Prozent. Lauten dagegen haben gerade die entgegengesetzte Tendenz. Die tiefere Bauweise hat eindeutig klangliche Ursachen.

Ein letzter großer Unterschiedsbereich zwischen den beiden Instrumententypen liegt nun in den verwendeten Materialien, vornehmlich für Hals und Muschel. Ist dies bei der Laute Eibe, Ahorn und in wenigen Fällen Palisander, bei Prunkinstrumenten Elfenbein und Ebenholz, so wird bei der Mandolino häufig Zypresse (ein typisches italienisches Instrumentenbauholz) für die Muschel, sowie auch für Hals und Wirbelkasten verwendet. Aber auch Ahorn, Nußbaum und nicht selten exotische Hartholzarten sind gebräuchlich.

Nachdem nun die wesentlichen Unterschiede zwischen Laute und Mandolino behandelt worden sind, sollen nun noch ihre Gemeinsamkeiten in der Bauweise aufgezeigt werden. Beide Instrumententypen sind sehr leicht gebaut, und so bewegen Mandolinos sich mit ihrem Gewicht im Bereich von 200 bis 250 Gramm. Dieses erstaunlich geringe Gewicht ist bedingt durch die Verwendung leichter Hölzer und durch sehr geringe Holzstärken. So ist die Decke unterschiedlich stark (von 0,9 mm bis ca. 1,7 mm, oft noch dünner), die Späne sind 1,0 bis 1,2 mm dick. Das Kernmaterial für den Hals, sofern dieser furniert wird, ist leichtes Holz (meist Linde), und selbst der Steg ist aus einem leichten Hartholz (Birnbäum oder Nußbaum). Oberklotz und Gegenkappe am unteren Ende des Instruments sind ebenfalls aus leichten Hölzern (Linde, Fichte). Außerdem trifft man oft durchbrochene Wirbelkästen an, nicht zuletzt auch um deren Übergewicht im Verhältnis zum Korpus zu verringern. Hier darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß Reifchen zur Vergrößerung der Leimfläche zwischen Muschel und Decke völlig ungebräuchlich waren.

Bezüglich der Decken- und Deckeninnenkonstruktion läßt sich ebenfalls eine sehr starke Parallelität zur Laute aufzeigen. So befindet sich der Steg bei $\frac{1}{5}$ bis $\frac{1}{6}$ der Deckenlänge, wie dies auch schon im Traktat von Arnould of Zwolle beschrieben ist. Weiterhin wird die Deckenlänge der Laute meist in 8 bis 9 gleiche Teile unterteilt; werden auf diesen Teilpunkten jeweils Balken plaziert. So auch bei der Mandolino, wobei jedoch die Einschränkung zu machen ist, daß aufgrund der viel geringeren Größe nicht alle Teilpunkte mit Balken belegt werden können (vgl. *Abb. 7: Balkenplan des Instrumentes von A. Marafi*). Vom Prinzip her wurden folglich zusammen mit der gestochenen Rosette Konstruktionsmethoden übernommen, die diesen Instrumenten ihren typischen Klangcharakter verleihen.

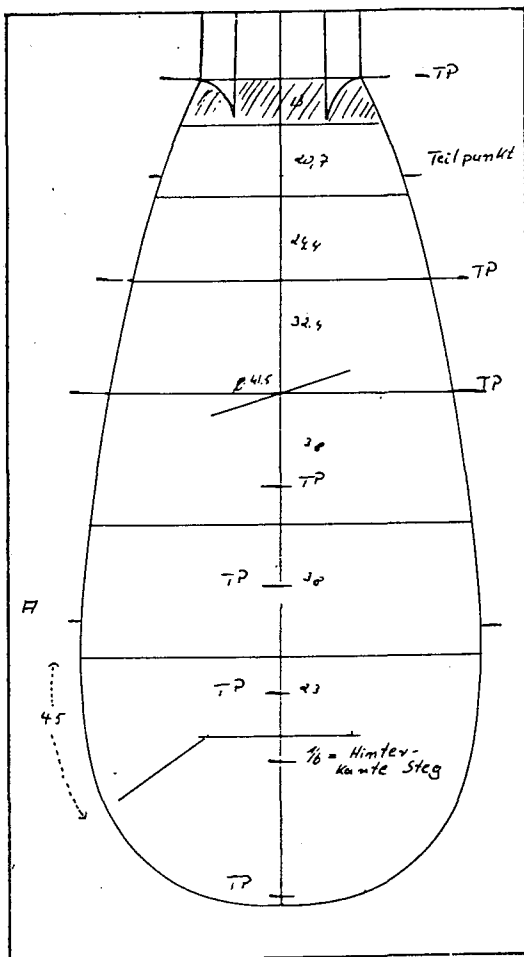


Abb. 7: Balkenplan Ambrogio Marafi

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang das Problem der Besaitung dieser Instrumente. Aufgrund der überaus leichten Bauweise ist eine möglichst geringe Saitenspannung unbedingt erforderlich, nicht zuletzt auch wegen des zu verwendenden Darmsaitenmaterials. Das bereitet in heutiger Zeit bei einer Stimntonhöhe von $a=440$ Hertz einige Schwierigkeiten, die in den meisten Fällen nur mit Nylonsaiten für die höchste Saite g'' zu bewältigen sind. Bei einer Stimntonhöhe von $a=415$ Hertz sind diese Probleme schon weitaus geringer und bei $a=392$ Hertz, das heißt einem Ganzton tiefer als die heutige moderne Stimmung, sind diese so gut wie gänzlich ausgeräumt. " $a=392$ Hertz" war vermutlich die Stimntonhöhe in Italien in der betrachteten Zeit, worauf es mehrere Hinweise gibt, deren eingehendere Betrachtung jedoch noch aussteht.

Es zeigt sich also, daß die schon bei Virdung und Agricola beschriebenen Unterscheidungsmerkmale doch recht bedeutend sind und dazu hinreichen, den Mandolinos einen eigenständigen Platz unter den Zupfinstrumenten zuzuweisen, und daß folglich die Verwendung der Bezeichnung "Sopranlaute" (wie dies z. B. häufig im italienischen Sprachraum zu finden ist), nicht zutreffend ist. Wie schon aus meinen bisherigen Ausführungen hervorgeht, halte ich den Begriff Mandolino für die in erster Linie gebrauchte Bezeichnung des betrachteten Instruments. Nicht nur Antonio Stradivari nannte seine Instrumente so, auch in zahlreichen Kompositionen dieser Zeit findet man diesen Namen. Aber auch der Bezeichnung Mandola begegnet man des öfteren und es ist sehr wahrscheinlich, daß Mandolino und Mandola mitunter synonyme Begriffe für die gleichen Instrumente darstellten.

Die von Michael Prätorius verwendeten Bezeichnungen Pandurina/Mandürchen, Bandürchen, Mandoer oder Mandurinchen lassen sich leider nur in Museen wiederfinden; es bleibt somit fraglich, ob diese Namen sehr gebräuchlich waren. Die heutzutage weitverbreitete Bezeichnung "Mailänder Mandoline - Mandolino Milanese" gehört meines Erachtens in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu der Vielzahl der 6-chörigen und in späterer Zeit dann auch 6-saitigen Instrumente.

Literaturangaben

- 1) Henri Arnault of Zwolle: Traktat
Bibliothèque Nationale Paris, MS Latin 7295
- 2) Kevin Coates: "Geometry, Proportion and the Art of Lutherie"
Oxford 1985
- 3) Gerhard Söhne: "Zur Geometrie der Laute"
in: Gitarre & Laute 4/1980, S. 14 - 23
- 4) Sebastian Virdung: "Musica getutscht"
Basel 1511
- 5) Martin Agricola: "Musica Figuralis, Instrumentalis,
Choralis, Rudimenta Musices"
Wittenberg 1529 - 1539
- 6) Simone F. Sacconi: "Die Geheimnisse Stradivaris"
Das Musikinstrument Band 31, Frankfurt 1976
- 7) James Tyler: "The italian mandolin and mandola 1589-1800"
in: Early Music, October 1981, S. 438 - 446
- 8) Michael Prätorius: "Syntagma musicum, De Organographia" (Band II)
Wolfenbüttel 1619

Keith Harris

Die Mandoline im "blue grass" und in der irischen Folkmusic

Vorbemerkung: Der Arbeitstitel dieses Vortrags lautete "Die Mandoline in der modernen Folklore". Wir verwarfen diese Überschrift sehr früh, weil der Begriff "Folklore" sich sehr vielschichtig darstellte: So hätte man zum Beispiel überlegen müssen, ob es als "Folklore" gilt, wenn ein Mandolinenorchester "Vom Don zur Wolga" oder "Unter der Dorflinde" spielt. Da Folklore etwas mit "überliefertem Kulturgut" zu tun haben sollte, wäre "Unter der Dorflinde" eher unter diesem Begriff einzuordnen als das russische Potpourri. Beckers "Griechische Tanzsuite" käme der Sache sogar noch näher, weil in diesem Werk der ernsthafte Versuch gemacht wird, der Originalform zu entsprechen. Legt man einen streng wissenschaftlichen Maßstab an, so scheiden unter Umständen auch Interpreten wie Nana Mouskouri oder die Dubliners aus.

Ausgangspunkt der Diskussion ist die Annahme, daß die zwei Musiksparten, die allgemein als "folkloristisch" im wahrsten Sinne des Wortes betrachtet und außerdem noch gedanklich mit der Mandoline in Verbindung gebracht werden, der amerikanische "blue grass" und die irische Folkmusic sind. Ich bin der Auffassung, daß im "blue grass" die Mandoline eine wesentliche, sozusagen geborene Rolle spielt, während sie bei der irischen Folkmusic eher ein Gast ist, der nicht weniger, aber auch nicht mehr Anspruch auf Unentbehrlichkeit hat als etwa die Gitarre (elektrisch oder akustisch) oder gar die Bouzouki.

Die "moderne" irische Volksmusik, vertreten durch Gruppen wie die Dubliners oder die Clarny Bros. und vor allem die Fureys und Planity scheinen großzügig gewesen zu sein. Ihnen scheint der Zweck (eben den irischen Geist darzustellen) die Mittel ("unirische" Instrumente zu verwenden) geheiligt zu haben. Die "traditionellen" Interpreten, wie die Chieftains oder Sean O' Riada sind andererseits auch um instrumentale Authentizität bemüht gewesen. Daraus ergibt sich für mich, daß die Mandoline manchmal etwas wahllos da eingesetzt wurde, wo sie unter Umständen nicht hingehörte. Diese Situation bewirkt für mich einen Zwiespalt, da ich als Musikhörer irische Musik interessanter finde als den "blue grass", als Mandolinenspieler aber das Gefühl habe, daß mein Instrument bei den Amerikanern sorgfältiger und sinnvoller aufgehoben ist.

Einführung in die Entstehung des "blue grass"

Alan Lomax hat festgestellt, daß das Instrumentarium der armen Weißen Ende des letzten Jahrhunderts in den Südstaaten Nordamerikas aus selbstgemachten Pfeifen bzw. Flöten, Dulcimer (einem Verwandten der Zither), Maultrommeln, Mundbogen und Fiedeln bestand. Daneben waren die Instrumente der Schwarzen rudimentäre Schlaginstrumente (z. B. Knochen) und seit Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem das Banjar oder Banjo, das inzwischen überwiegend 5saitig und zunehmend auch mit Bündeln versehen gebaut wird. Lomax weist darauf hin, daß die frühen Banjos ohne Bundstäbchen gebaut wurden, was der leichten Anpassung an die moderne Melodik der Volksmusik zugute kam.

Selbst die Gitarre, deren Gebrauch um die Jahrhundertwende in diesen Kreisen üblich wurde, wurde zunächst im Stil des bundlosen Banjo gespielt. Erst allmählich setzten sich die auf der Gitarre so naheliegenden sechs üblichsten Dreiklänge durch, mit der Verve einer zwangsläufigen "Abrundung" der folkloristischen Melodien - man ist vermutlich weniger geneigt, Vierteltöne zu singen, wenn die Begleitung aus "wohltemperierten Dreiklängen" besteht. Diese Hinweise erklären zum Teil die Aufnahme der Mandoline in gewisse Arten der Volksmusik.

Das Banjo wurde auch bei der weißen Bevölkerung beliebt, so daß sich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts eine neue Standardbesetzung in der weißen Volksmusik entwickelte, die aus Violine, Banjo, Gitarre und Mandoline bestand. Es scheint noch unbekannt zu sein, wie die Mandoline genau zu dieser Instrumentenkonstellation gestoßen ist. Ich möchte vermuten, daß es sich um eine Art natürliche Auslese aus vorhandenen Instrumenten handelte und daß die Mandoline aufgrund gewisser Eigenschaften besonders zur Ergänzung dieser Besetzung geeignet war.

Eine dieser Eigenschaften könnte die Quint-Stimmung gewesen sein. Wie auch bei der Violine und deren in der Volksmusik vorkommenden Verwandten bedeutet diese Stimmung naheliegende Funktionen und Gebrauchsmöglichkeiten des Instruments, z. B. eine besondere Eignung zum Melodiespiel oder - im Falle der Verwendung als Begleitinstrument - eine Bevorzugung der Bordune vor den normalen vollen Dreiklängen. Die Mandoline konnte viele Wendungen der Violine imitieren und so für Abwechslung und Klangschattierungen sorgen, vor allem im Unisono- sowie im rhythmisch parallel laufenden Harmoniespiel. Sie konnte aber auch gewisse dem Banjo typische Figurationen übernehmen und mit ihrem - bei Bedarf - penetranten Klang auch das rhythmische Geschehen bestimmen. Die für die Mandoline vielerorts als typisch angesehene Eigenart des Tremolos wurde gleichfalls verwendet, bei der gehobenen allerdings meist als bewußt eingesetzte Klangfarbe und nicht als bequeme Alternative, wenn, Kadenzten oder Verzierungen geeigneter gewesen wären.

Ensembles mit diesem Instrumentarium sangen Lieder unter Verwendung von eigenartigen und charakteristischen Techniken und spielten daneben auch reine Instrumentalmusik; besonders bekannt wurde diese Besetzung als Begleitung des "callers" bei "square dance"-Veranstaltungen. Diese Musik war die ursprüngliche Volksmusik der Bewohner der Appalachen und wurde bald unter der Pauschalbezeichnung "hill-billy-music" bekannt (hill = Hügel, unter Umständen Verniedlichung von "Berg", billy = Koseform von William; der Begriff wurde oft mit negativem Beigeschmack verwendet). Erst 1939 hörte man im Rundfunk die Gruppe "Bill Monroe and his blue grass boys". Während der 40er Jahre erfreute sich diese Gruppe einer so breiten Beliebtheit, daß sie mit der Musik, die sie vertrat auch namentlich identifiziert wurde. Bis in die 50er Jahre hinein hatte sich der Begriff völlig etabliert.

Bill Monroe spielte und spielt bis auf den heutigen Tag (trotz eines Schlaganfalls vor einigen Jahren) in dieser Gruppe die Mandoline; mit Sicherheit ist ihm in hohen Maße die Tatsache zu verdanken, daß der Mandoline in dieser Musiksparte eine feste und sogar führende Rolle zugewiesen wurde. Monroes Stil verrät eine Vorliebe für die Folkloreliteratur der Violine, wobei das angloamerikanische Melodiegut dieses Instruments ohnehin als die wichtigste Hilfsquelle der "blue grass"- Instrumentalmusik schlechthin gilt. Ohne Monroes Einfluß wäre die Entwicklung der "blue grass"-Musik sicher anders verlaufen, auch wenn andere bekannte Musikerpersönlichkeiten die Entwicklung dieser Stilrichtung und die Einbeziehung der Mandoline nachdrücklich gefördert haben: Timy Moore, Jethro Burns, Jesse McReynolds und später Frank Wakefield, Don Stienberg, Andy Statman, Sam Bush, David Crisman.

Einige der bekannteren Interpreten haben Innovationen zur technischen sowie gestalterischen Ausrüstung beigesteuert. Monroe selbst wurde bekannt für seinen aggressiven, metallischen Klang, Folge einer eigenwilligen Technik, die vorwiegend auf Abschlag "sul ponticello"-Bereich beruht. Der Komponist Monroe hat mehrfach auch mit der Scordatura experimentiert, einer Technik, die allerdings in der bürgerlichen Hausmusik der USA schon in den 20er Jahren und heute in der progressiven E-Musik Verwendung findet, hierzulande aber bisher noch wenig bekannt ist. Ein gelegentlicher "blues"-Einschlag in Monroes Musik ist auf die wohl schon seit seiner Kindheit bestehenden Kontakte zu schwarzen Musikern zurückzuführen. Spätestens hier muß erwähnt werden, daß die Bezeichnung "blue grass" nichts mit der Musikrichtung "blues" zu tun hat, sondern auf die

bildliche Vorstellung "Kentucky-bluegrass-state" zurückgeht ("Kentucky-Blaugrasland").

Wie bereits erwähnt, zeigt die Mandoline früh ihre Anpassungsfähigkeit, ihre Fähigkeit, die Diktion anderer Instrumente zu übernehmen und entsprechend den eigenen Bedürfnissen zu verändern. Typische Verzierungen der Folk-Geiger wie etwa der "squawk" ("Quäker") sowie diverse kurze Vorschläge fanden ihre Entsprechung durch Aufschlag, Abzieh- und Rutschtechniken. Eine fruchtbare Neuheit in den 40er Jahren wurde eine Anlehnung an die damals noch relativ neue Banjotechnik - den "Raoll" - eine besondere und mittlerweile charakteristische Zerlegungstechnik. Liebhaber der Denis-Mandolinenschule, die sich an den "Coup de plume de Mr. Gaudio" oder den "Coup de plume de Mr. Julien" erinnern, wird es kaum überraschen, daß diese Technik den Namen des mutmaßlichen Erfinders trägt: den "McReynolds-crosspicking" nach Jesse McReynolds. Diese Technik erschließt durch ständige Wiederkehr eines (oft harmonie-fremden) Tones auf der leeren Saite, vor allem auch die Borduneigenschaft der Mandoline. Die Analogie zu dem Banjo, dessen fünfte Saite oft als "ringstring" (klingende Saite) bezeichnet wird, ist hier erkennbar. Der Gebrauch des Borduneffekts erinnert allerdings auch an den von der Mandoline verdrängten Dulcimer, der gleichfalls eine variable Anzahl von freischwingenden Bordunsaiten aufweist, an die Balaleika mit ihrer eigenartigen Stimmung oder gar an die Bordunpfeifen des Dudelsacks. Derartige Techniken liegen in der Tradition der Folklore.

Ähnlich dem "slide", aber schwieriger in der Ausführung, ist der "hammer on", ein Aufschlagen des Greiffingers, ohne daß der zweite Ton erneut mit dem Plektron gespielt wird. Diese Verzierung wird bei einem Ganztonschritt oder bei einem größeren Intervall gebraucht, wenn der "slide" aufgrund der quäkenden Wirkung der dazwischenliegenden Töne unpassend erscheint!).

Wir haben bisher versucht, eine kurze Geschichte des "blue grass" und die Verwendung der Mandoline in dieser besonderen Form der Volksmusik darzustellen. Dabei konnten wir nachweisen, daß die Mandoline aufgrund gewisser Eigenschaften wie Klang, Stimmung und naheliegenden Spieltechniken sich in diese Musik organisch einfügte. Sicher war es auch ein glücklicher Umstand, daß Bill Monroe als besonders populärer Vertreter dieses Genres gerade unser Instrument spielte.

An dieser Stelle möchte ich einen Exkurs über den Gebrauch der Mandoline in der irischen Volksmusik einblenden. Daß die Mandoline dort eingesetzt wird und eine geradezu bevorzugte Rolle spielt, muß nicht weiter belegt werden. Bei der Vorbereitung dieses Referates wurde ich allerdings gezwungen, mich mit einer unerschwinglichen Unzufriedenheit auseinanderzusetzen, die mich manchmal beim Hören irischer Mandolinen-Musik befiel.

1) (Anmerkung: Zur besseren Veranschaulichung stellte Keith Harris im Rahmen seines Referates diese und andere Spieltechniken praktisch vor; da es sich dabei größtenteils um Improvisationen handelt, ist eine Quellenangabe bzw. schriftliche Wiedergabe im Rahmen dieser Dokumentation leider nicht möglich. Interessenten seien auf das anhängende Anschriftenverzeichnis verwiesen).

Meine Unzufriedenheit gründet sich darauf, daß weder das Instrument noch seine Spieltechnik für die irische Musik besonders geeignet sind. Der Interpret hat - wie ich aus eigener Erfahrung weiß - große Schwierigkeiten, einen scheinbar harmlos aussehenden "jig" zu spielen. Spieltechniken, die für einen Bogenspieler selbstverständlich sind, können für einen Plektronspieler äußerst ungewöhnlich sein. Damit soll nicht bestritten werden, daß es durchaus kompetente Mandolinenspieler gibt, die irische Folklore spielen - dies gilt aber gleichfalls auch für E-Gitarristen, Bouzouki- oder Synthesizerspieler, die gleichfalls mit irischen Folk-Bands auftreten.

Spätestens hier kommen wir zu dem eingangs erwähnten Problem: was versteht man unter "Folklore"? In Irland werden die Puristen von der "Vereinigung der Irischen Musiker" vertreten ("Comhaltas Ceoltori Eireann"). Diese Organisation setzt sich für die Erhaltung traditioneller Musik in Irland ein, wobei die Gegenposition unter anderem von dem Gitarristen Paul Brady und einem der bekanntesten Mandolinenspieler in der Szene, Andy Irvine vertreten wird. Beide sind zweifelsohne hervorragende Interpreten, sie spielen lediglich Instrumente, die nicht zum traditionellen irischen Instrumentarium gehören, welches grundsätzlich aus (irischem !) Dudelsack, Harfe, Flöte und Trommel besteht. Diese Streitigkeit könnte für uns unwichtig erscheinen, wenn wir nicht gerade im Begriff wären, die seit knapp hundert Jahren andauernde Identitätskrise der Mandoline zu lösen oder zumindest - unter anderem durch dieses Symposium - den Versuch dazu unternehmen würden. Da der Ausgangspunkt der Diskussion die Annahme war, daß die irische Volksmusik ein natürliches Milieu für die Mandoline ist, soll hier klargestellt werden, daß diese Annahme alles andere als gesichert ist, was im folgenden untersucht werden soll:

Im Gegensatz zum "blue grass", wo einige Interpreten in erster Linie als Mandolinenspieler und dann vielleicht als Sänger bekannt sind, ist mir kein irischer Volksmusiker bekannt, dessen Ruf ausschließlich oder hauptsächlich auf einer derartigen Kombination von Fähigkeiten beruht. Lediglich Barney McKenna, Banjospieler bei den Dubliners, spielt neben der Fiedel und dem Akkordeon auch die Mandoline. Die vor allem in den 70er Jahren beliebten "Furys" benutzten Mandoline für den gelegentlichen "jig" oder Akkordbegleitung beim Gesang, aber ihre Fähigkeiten in diesem Bereich sind keineswegs mit ihrer absoluten Versiertheit auch zum Beispiel dem Dudelsack oder der Flöte zu vergleichen. Selbst Andy Irvine, jahrelang ein führendes Mitglied der innovativen und erfolgreichen Gruppe "Planxty", scheint sich mindestens gleichermaßen als Sänger, Mandolinist und Bouzoukspieler zu verstehen. Diese Tendenz zur Vielseitigkeit deutet eventuell auf eine gewisse Einstellung hin: während für die Amerikaner die Mandoline ihre eigene, selbständige und unverwechselbare Persönlichkeit hat und von einem Spezialisten gespielt werden muß, ist sie für die Iren eher ein mit anderen Instrumenten bei Bedarf austauschbares Werkzeug. Auch wenn sich die Musik dieser Gruppen mit ihrem Instrumentarium weit von den urwüchsigen Volkswurzeln entfernt hat, klingt die Musik doch unverkennbar "irisch" und Interpreten verstehen sich trotz der Vielfalt als "traditional musicians".

Das folgende Tonbeispiel soll dies illustrieren: der Mandolinenspieler (Jolyon Jackson) imitiert geschickt die Figuration des Fiddlers (Paddy Glackin). Die Verzierungen und auch der schon besprochene "Squawk" werden sehr wirkungsvoll ausgeführt, sowohl von der Fiedel als auch von der Mandoline. Jolyon Jackson spielt in diesem Stück neben der Mandoline auch noch Gitarre, Mandola und Synthesizer, wogegen sich Paddy Glackin, der Traditionalist und Spezialist mit der Fiedel begnügt:

Tonbeispiel: "The long note"

Ein weiteres Tonbeispiel soll einen Aspekt der irischen Einstellung zeigen: Anders als bei Jolyon Jackson hat die Mandoline hier den geschliffenen, präzisen Klang des "studio folk musicians". Brein MacDonagh imitiert hier eine Spieltechnik der Gitarre, um einem subtilen Prinzip des Orchestrierens zu genügen und entspricht damit wohl eher dem Geist der abendländischen Kunstmusik als meiner Vorstellung von Volksmusik. Hier hören wir die Mandoline als technisch vollkommenes Werkzeug - ihre Aufgabe tadellos erfüllend - angepaßt und diszipliniert:

Tonbeispiel: "The next marketday"

Es wird Sie mittlerweile kaum überraschen zu erfahren, daß Brein MacDonagh für diese Aufnahme auch Bouzouki und Gitarre spielt.

Aufgrund dieser Überlegungen möchte ich einige Hauptthesen zusammenfassen: Die Rolle der Mandoline im amerikanischen "blue grass" scheint eindeutig beschreibbar und belegbar zu sein. Zwar gibt es verschiedene Strömungen, sogar Abwandlungen, wie den durch den Rock beeinflussten "new grass", vertreten vor allem durch Sam Bush. Meinungsverschiedenheiten darüber, welche die reinste Form der Musik ist, berühren die Mandoline nicht, da sie von Anfang an mit dabei war. Sie ist außerdem in dieser Musikform sozusagen groß geworden, und hat geholfen, durch ihre besonderen Klangeigenschaften und technischen Effekte die Sprache dieser Musik zu gestalten. Die Rolle der Mandoline in der irischen Folkmusik läßt sich dagegen schwerer beschreiben: Zum einen gehört sie zu jenen Instrumenten, deren historischer Anspruch auf einen Platz in dieser Musik von vielen Interpreten in Frage gestellt wird. Wer sich überzeugen lassen kann, daß Bouzouki und Synthesizer legitime irische Volksinstrumente sind, wird sicher auch keinerlei Schwierigkeiten haben, die Mandoline dort zu akzeptieren. Ungeachtet dieser Überlegung findet sie vielfach Verwendung; sie wird als Abwechslung zur Geige eingesetzt, manchmal ohne besondere Rücksicht der verschiedenen technischen Möglichkeiten der beiden Instrumente, manchmal sogar ohne Verständnis für die Stärken der Mandoline. Sie wird aber auch sehr geschmackvoll und raffiniert gebraucht unter Verwendung von geschickten Anschlagstechniken und unter Berücksichtigung der Normen wie rhythmischer und intonationsmäßiger Sorgfalt, die auch für andere Instrumente allgemein gelten. Während die Amerikaner vorwiegend Spezialisten sind, scheinen die Iren selten bereit zu sein, sich ausschließlich als Mandolinenspieler zu verstehen.

Während sich die Mandoline im "blue grass" gewisse Wendungen so zu eigen gemacht hat, daß andere Instrumente im musikalischen Wechselspiel sie imitieren können, scheint sie sich in der irischen Musik noch nicht so weit verselbständigt zu haben. Vielmehr gehört sie dort zu einer Instrumentengruppe, zu denen auch andere Saiteninstrumente wie die Gitarre, das Bouzouki, die Mandola und die E-Gitarre gehören, und die mehr wegen ihrer Klangfarben als wegen ihrer erschließbaren Unterschiede geschätzt werden.

Eine Anmerkung zu den unterschiedlichen Formen der Mandoline: Vor allem die Amerikaner haben verschiedene Abarten der Mandoline entwickelt. Am bekanntesten ist die Ende letzten Jahrhunderts gegründete Firma Gibson, die nicht nur Mandolinen, sondern auch unter anderem die in Amerika als Mandola bekannte Alt-Mandoline, Mandoloncelli und sogar Mandolonbässe herstellte. Lyon & Healey und Washburn sind nur zwei der hierzulande weniger bekannten, in Fachkreisen aber sehr geschätzten Instrumentenbauer. Die auffälligste Eigenschaft dieser Mandoline ist der flache Korpus, der im Volkstum zu der abwertenden Bezeichnung "Bratpfannenmandoline" führte. Trotz weitverbreiteter Vorurteile handelt es sich hier um Instrumente mit eigenen und durchaus respektablen Eigenschaften, die am besten mit einem Tonbeispiel demonstriert werden.

Tonbeispiel: Mike Marshall.

Lassen wir zum Abschluß Bill Monroe zu Wort kommen: "Ich nahm in meine Musik alles auf, was ich drin haben wollte. Sie werden schottischen Dudelsäcken und methodistischer Frömmigkeit begegnen. Ich spiele nur das Echte. "blue grass" ist die sauberste Musik der Welt. In ihr gibt es keinen Sex und keinen Dreck".

(Anm. d. Hrsg.: Da Noten, Literatur und Schallplatten zu diesem Spezialgebiet nur sehr schwer erhältlich sind, erlauben wir uns ausnahmsweise den Hinweis auf die folgenden Bezugsquellen, für deren Nachweis wir Michael Reichenbach, Eichstetten, dankbar sind.)

Literatur

BLUEGRASS-BÜHNE (zweimonatlich)
Herausgeber und Vertrieb: Eberhard Finke
Eberhardtstr. 14/4
7900 Ulm
Tel.: 0731/28642

Folk-Michel (zweimonatlich)
Losemund-Verlag Bonn-Beuel
Abo: Ilse Bast
Kircheichstr. 136
5120 Herzogenrath
Tel.: 02407/18669 (18 - 22 h)

Schallplatten

Folk-Shop Burgstr. 9
4405 Nottuln
Tel.: 02502/6151

Harlekin-Schallplatten Jürgen Feuß
Postfach 110142 FM
2800 Bremen
Tel.: 0421/74910

Elke Tober-Vogt

Die Mandoline in Opern nach 1920

Das Wissen um Mandolinenteile im Bereich des Musiktheaters beschränkt sich im allgemeinen auf das bekannte Ständchen in Mozarts "Don Giovanni". Wenig bekannt ist, daß zahlreiche Komponisten des 20. Jahrhunderts die Mandoline in ihren Opern einsetzen, darunter Namen wie Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Wolfgang Fortner, Ernst Krenek oder Hans Werner Henze. Aufgrund der Tatsache, daß die Mandoline überwiegend von Laien gespielt wird und als Konzertinstrument im Kulturleben keinen anerkannten Platz besitzt, liegt die Vermutung nahe, daß auch die Komponisten des 20. Jahrhunderts das Instrument in der Tradition seines folkloristischen und populären Images anwenden. Diese Untersuchung versucht, den Stellenwert zu bestimmen, den die Mandoline innerhalb der Gattung "Oper des 20. Jahrhunderts" genießt und eventuelle Unterschiede in der Anschauung verschiedener Komponisten darzustellen.

Das Gebiet der Oper bietet sich deshalb an, weil es sich ohne Berührungspunkte mit dem Laienmusizieren entwickelt hat und so der Stellenwert der Mandoline in der Anschauung anerkannter Komponisten zumindest in diesem Bereich bestimmt werden kann. Innerhalb der Darstellung werden dabei die Mandolinenteile aus über 20 Werken untersucht, die hier zur Übersicht in einer Tabelle zusammengestellt sind (*s. folgende Seite*). Aus Kapazitätsgründen mußte eine Beschränkung auf deutschsprachige Opern erfolgen.

Bei der Untersuchung ergaben sich verschiedene Gesichtspunkte, von denen einige für diese Darstellung herausgegriffen werden. In handlungsbezogener Funktion wird die Mandoline in verschiedenen Opern zur Schilderung von Lokalkolorit, zur Untermalung von Tanzszenen, bei Ständchen oder Huldigungen sowie in diversen Liedformen eingesetzt. Andere Opern bevorzugen die Mandoline als Element der Klangfarbe innerhalb bestimmter Instrumentenkombinationen oder Motivinstrument für Personen oder Situationen. Immer jedoch sollte die Frage nach Aufwand und Wirkung bei der Betrachtung der Mandolinenteile gestellt werden.

Tober-Vogt: Mandoline in Opern nach 1920

<u>Komponist</u>	<u>Titel</u>	<u>Libretto</u>	<u>Uraufführung</u>
Volkmar Andreae (1882-1954)	Abenteuer des Casanova Bühnenmusik zu vier Einaktern	Ferdinand Lion	1924
Walter Braunfels (1882-1954)	Don Gil von den grünen Hosen Oper	Walter Braunfels (nach Tirso de Molina)	1924
Paul Hindemith (1895-1963)	Neues vom Tage Lustige Oper	Marcellus Schiffer	1929
Jaroslav Křička (1882-1969)	Spuk im Schlosse. Oder: Böse Zeiten für Gespenster, Komische Oper		1929/1. Fassung 1931/2. Fassung
Arnold Schönberg (1874-1951)	Von heute auf morgen Oper	Max Blonda	1930
Ernst Krenek (1900-)	Karl der V. Bühnenwerk mit Musik	Ernst Krenek	1938
Hans Werner Henze (1926-)	Boulevard Solitude Lyrisches Drama	Grete Weill	1952
Arnold Schönberg	Moses und Aron Oper	Arnold Schönberg nach dem zweiten Buch Moses	1954/konzertant 1957/szenisch
Hans Werner Henze	König Hirsch Oper	Heinz von Cramer (nach Gozzi)	1956/Kurzfassung 1985/Gesamtwerk
Wolfgang Fortner (1907-1987)	Bluthochzeit Oper	Garcia Lorca	1957
Heinrich Sutermeister (1910-)	Titus Feuerfuchs Oper	Heinrich Sutermeister nach Johann Nestroy	1958
Hans Werner Henze	Elegy for young Lovers Oper	Wystan II. Auden und Chester Kallmann	1961
	Irrfahrten oder Wahrheit - il re cervo reduzierte Fassung von "König Hirsch"	Heinz von Cramer	1963
	Der junge Lord Komische Oper	Ingeborg Bachmann	1965
György Ligeti (1923-)	Le Grand macabre Oper. Freie Bearbeitung der gleichnamigen Ballade	Ghelderode	1977
Hans Werner Henze	La Cubana Oper	Hans Magnus Enzensberger (nach Miguel Barnet)	1972
	Don Chisciotte della Mancha Oper nach Paisiello	Guiseppe di Leva (Deutsch von Karlheinz Gutheim)	1979
Volker David Kirchner (1942-)	Das kalte Herz Ballade für Musik	nach Wilhelm Hauff	1980/orchestral 1982/szenisch
Hans Werner Henze	Il Ritorno di Ulisse in Patria Oper	nach Monteverdi	1985
Bruno Maderna (1920-1973)	Orfeo Oper	nach Monteverdi	1967
Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)	Requiem für einen jungen Dichter		1969

1. Die Mandoline in handlungsbezogener Funktion

In den Opern, die im folgenden erwähnt werden, wird die Mandoline überwiegend von Menschen aus dem Volk gespielt. Oft ist der Handlungsort Spanien oder Italien, und das entweder während der gesamten Oper oder zumindest in den Szenen, in denen die Mandoline zum Einsatz kommt. Das ist nicht weiter verwunderlich, geht man von der historischen Tatsache aus, daß es diese beiden Länder waren, über die das Instrument seinen Weg nach Europa fand. Die Mandoline wird zu den häufigsten echten Volksinstrumenten der beiden Länder gezählt.

1.1 Lokalkolorit

Diese Tatsache machen sich zahlreiche Komponisten zunutze, wenn es darum geht, italienisches oder spanisches Lokalkolorit zu schaffen. Viele Komponisten des 20. Jahrhunderts setzen in ihren Bühnenwerken diese Tradition fort.

Beispiel 1: Jaroslav Kricka - Spuk im Schloß ¹⁾

Am Schauplatz vor einem Hotel in Neapel spielt eine Bühnenmusik unter anderem mit Mandolinen und Gitarren eine italienische Volksweise.

So typisch und passend die Mandoline hier eingesetzt wird, so fraglich ist doch die Wirkung, denn Bläser- und Streicherkombinationen unterstützen die Melodie. Die Mandoline ist nicht führend, sondern eher als Klangfarbeneffekt anzusehen - falls sie überhaupt eingesetzt wird, denn Kricka erlaubt als Alternativbesetzung für die Mandoline das Klavier und für die Gitarre die Harfe. Befriedigende Wirkung dürfte der Einsatz der Mandoline erst dann erzielen, wenn sie auch optisch zur Geltung gebracht wird.

Beispiel 2: Walter Braunfels - Don Gil von den grünen Hosen

In dieser Verwechslungs- und Eifersuchtskomödie entsteht eine Reihe von komisch-banal Situationen, die Anlaß bieten, verschiedene musikalische Szenen zu schaffen. Mehrfach wird dabei die Mandoline eingesetzt, so beispielsweise in Chorszenen zu Beginn, wenn es darum geht, das spanische Kolorit des Schauplatzes Madrid um 1600 zu schaffen. Im weiteren Verlauf trägt die Mandoline zum Entstehen eines Stimmungsbildes im abendlichen Park bei; ferner gibt es Ansätze zu einer mandolinenbegleitenden Serenade.

Zu Beginn der ersten Szene erklingt viermal eine Bühnenmusik aus einer Schänke heraus. Zu ihrem Instrumentarium gehören Mandoline, Gitarre, Flöte, Klarinette, Fagott, Dudelsack, Streicher (Cembalo ad. lib.). Dazu treten Chorstimmen. Der leichte tänzerische Charakter des Bolero wird durch Streicher-Pizzicato und Holzbläser-Staccato unterstrichen. In ähnlicher Form erklingt die Bühnenmusik immer wieder während der Szene.

Vergleicht man diese Szene mit der Huldigungsszene aus dem 2. Akt von Giuseppe Verdis "Othello", so ergeben sich große Übereinstimmungen in der Instrumentation und der musikalischen Motivik.

Wieder ist es fraglich, ob der Mandolinenklang hier zum Tragen kommt. Man wird das Instrument sicher nur wahrnehmen, wenn alle anderen Beteiligten (Chor, Bläser, Streicher) sich extrem an die dynamischen Anweisungen halten.

Beispiel 3: Paul Hindemith - Neues vom Tage

In dieser lustigen Oper wird die Mandoline in einer Zirkus- bzw. Variété-Szene eingesetzt. Sie gehört zu einem Block von Instrumenten, die die Atmosphäre verdeutlichen sollen, und zwar Mandoline, Banjo und Klavier. Dazu treten alle anderen Orchesterinstrumente. Der rhythmisch betonte Part taucht refrainartig während des Hauptdarstellerduetts immer wieder auf. Die Mandoline ist dabei zusammen mit dem Banjo gut zu hören.

In zahlreichen weiteren Bühnenwerken dient die Mandoline ebenfalls zur Milieuschilderung, beispielsweise in Wolfgang Fortners "Bluthochzeit", Hans Werner Henzes "La Cubana" oder Volkmars Andreaes "Abenteuer des Casanova", u.v.a.

1.2 Die Mandoline und Tanzszenen

Hebt sich Tanz in einem Schauspiel durch den Einsatz von Musik von der verbalen Ausdrucksform ab, so benötigt Tanzmusik in einem musikalischen Bühnenwerk einen spezifischen Charakter, um sich vom übrigen musikalischen Geschehen zu unterscheiden. Dies geschieht in den als Beispiel angeführten Opernszenen durch spezifische Instrumentation und Zurückgreifen auf Formen traditioneller Volkstänze. Darüberhinaus vollzieht sich der Einsatz der Tanzmusik separiert vom Hauptorchester auf der Bühne.

Beispiel 4: Wolfgang Fortner - Die Bluthochzeit

In den Handlungsablauf dieser Oper fand der Tanz Eingang in die Szenen um die Hochzeitsfeierlichkeiten. Unter den Hochzeitsgästen befinden sich die Bühnenmusiker mit zwei Mandolinen, zwei Gitarren, Kastagnetten und Tambourin. Sie spielen ein zweitaktiges Motiv, welches ständig wiederholt wird und vom Typus her der Seguidillas Sevillanas zugeordnet werden kann. Aus den verschiedensten Kombinationen von gesungenen Motiven, Orchesterinstrumentengruppen, Bühnenmusik, Orchestertutti, Einzelinstrumenten entwickelt sich ein abwechslungsreiches Ensemble in Form eines Rundgesangs.

Der zweite tanzgebundene Einsatz der Mandoline in dieser Oper vollzieht sich während einer Sprechszene (2. Akt/5. Bild). Auch hier wird das dreitaktige Motiv ständig wiederholt, während man im Hintergrund Tanzende in einem "streng zeremoniellen Tanz" sieht. In einem folgenden Springtanz gehören die Mandolinen zum Begleitblock, und auch beim Bänderreigen wiederholt die Bühnenmusik immer ein Motiv. Nicht die Musik steht in diesen Szenen im Vordergrund, sondern Tanz und rhythmische Gestik.

Beispiel 5: Volkmars Andreae - Die Abenteuer des Casanova

Die Mandoline erscheint hier nur im ersten der vier Einakter. Er ist "Die Flucht aus Venedig" betitelt und spielt 1756 im Palazzo des Inquisitors, wo ein Ball stattfindet. Die Mandoline ist Bestandteil einer Bühnenmusik (Violinen, Mandolinen, Harfe oder Cembalo, Gitarren und Violoncello), die aus dem Ballsaal immer wieder zu hören ist, während ein Verwechslungsspiel seinen Lauf nimmt.

Zu Beginn des Einakters erklingt eine tänzerische Weise "im Mazurkazeitmaß". Die Instrumentalbehandlung erfolgt aus der Sicht der Mandoline als romantisches Tremoloinstrument. Im weiteren Verlauf spielt die Mandoline eine Tarantella, einen weiteren mazurkaähnlichen Tanz sowie eine beschwingte Weise. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Mandoline in diesem Einakter ganz in der Tradition des Instrumentengebrauchs zu Beginn dieses Jahrhunderts eingesetzt wird. Sie ist hier ein volkstümliches Instrument, das populäre Tänze aufspielt.

1.3 Die Mandoline und Liedformen

Beispiel 6: Wolfgang Fortner - Die Bluthochzeit

In dieser Oper sind nicht nur Tanz-, sondern auch Liedformen verarbeitet. Im 2. Bild des 1. Aktes ist dies ein Wiegenlied, in welchem Mandolinen und Gitarren immer wieder mit gleichbleibender Motivik zu hören sind. Dadurch wird der monotone, einschläfernde Charakter intensiviert.

Während die Mandoline in den Tanzszenen des Werkes als Bühneninstrument eingesetzt wird, ist sie in der Wiegenliedszene ein Orchesterinstrument. Wie in den Tanzszenen haben die beiden Mandolinisten immer das gleiche zu spielen, nämlich eine Folge von vier aufsteigenden (G-Dur) bzw. fallenden (E-Dur) Akkordtönen. Man kann davon ausgehen, daß die Mandoline in dieser Szene gut zu hören ist.

In ähnlicher Form wird die Mandoline nochmals am Ende der Oper eingesetzt. Das Bühnenbild zeigt einen kahlen Raum, in welchem zwei Mädchen beim Wollewickeln sind. Fortner hat für diese Szene das Sinnbild des Spinnens und der Spinnerinnen in ihrer Stube gewählt. Hierin spiegeln sich sowohl Einflüsse der antiken Mythologie wie auch der Sitten und Gebräuche des Mittelalters.

Nach einer trauermarschähnlichen Einleitung erklingt eine Musik heiteren Charakters, deren musikalische Motivik stark motorisch geprägt ist und sich monoton viertaktig wiederholt (vgl. Franz Schubert: Gretchen am Spinnrade). Vergleicht man den Bau der Spinnenszenen-Motivik mit dem der Wiegenlied-Motivik, so ist eine starke Verwandtschaft festzustellen. Die Mandoline spielt in beiden Fällen Dreiklangsmotive, der Endton jedes Motivs ist Anfangston des anderen. Beide Motive gehören verschiedenen Tonalitätsbereichen an, beide werden monoton wiederholt.

Beispiel 7: Hans Werner Henze - La Cubana

Henzes Vaudeville stellt eine Retrospektive auf das Leben der gealterten Künstlerin Rachel dar. Gespräche mit ihrer Dienerin bilden die Rahmenhandlung, in welche die einzelnen Stationen, Tableaus genannt, eingebettet sind. Verschiedene Ereignisse am Rand der Rahmenhandlung haben einen historischen Hintergrund, der Einmarsch Fidel Castros in Cuba 1959.

Henze selbst schreibt in seiner Bühnenanweisung: "Die Musik ist durchwegs von der Handlung her motiviert. Die Musiker sitzen also nicht im Orchestergraben, sondern sie treten im Kostüm auf der Bühne auf." Die Mandoline wird überwiegend in den Chansons der Zeugen eingesetzt, am Ende des 3. und 4. Tableaus sowie im Epilog. Diese Chansons nehmen die eigentliche Funktion des Vaudeville wahr. Vaudevilles waren ursprünglich französische Spottlieder mit Refrain. In der opéra-comique bilden sie eine besondere Art des Finales, wobei alle Sänger zum Publikum gewendet die Moral des Stückes vortragen. In den Chansons der Zeugen kommentieren Personen aus dem Leben der Rachel Ereignisse bzw. Zeitabschnitte und moralisieren entsprechend. So singt am Ende des 3. Tableaus ein 13stimmiger Chor, begleitet von Mandoline, Gitarre, Bombardon, Okarina, Bambusflöte und Mundharmonika. Die Mandoline ist durchgehend am musikalischen Geschehen beteiligt und spielt überwiegend Einzeltöne. In den beiden weiteren Chansons hat sie vergleichbare Parts zu spielen. Man kann jedoch davon ausgehen, daß sie nicht immer zu hören ist, vor allem wenn derart vielstimmige Chöre singen. In den solistischen Partien dürfte sie jedoch gut identifizierbar sein.

1.4 Ständchen und Huldigung

Wie Tanz und Lied sind Huldigungschöre und Ständchen bereits eigene musikalische Formen. Die "Übersetzung" und Einbindung in ein musikdramatisches Bühnengeschehen erfolgt also nicht von Sprache und Handlung in Musik, sondern von Sprache und Musik in Musik.

Beispiel 8: Walter Braunfels - Don Gil von den grünen Hosen

An die Tradition des Ständchens als "kurze Musik, unter einem Fenster stehend dargebracht" anzuknüpfen, scheint die Serenade in Walter Braunfels' Don Gil. Es ist eine romantische Mondnacht in Madrid. Unter dem Balkon von Dona Ines erscheint ein Verehrer mit den Worten: "Heraus denn meine Laute, daß Ines ich mir ersinge ... " - Handlungsbedingt wird das Ständchen hier bereits abgebrochen.

Beispiel 9: Ernst Krenek - Karl V.

Einen sowohl vom Adressaten wie auch von den Ständchendarbietenden her völlig anderen Weg beschreitet Ernst Krenek in seiner Oper "Karl V.". In einem Huldigungschor an Franz I. von Frankreich begleiten sich spanische Damen auf der Mandoline. Damit knüpft Krenek an eine Tradition an, die über Hans Pfitzner zurück zu Giuseppe Verdi führt (vgl. "Othello"). Pfitzner läßt in seiner 1917 in München uraufgeführten Oper "Palestrina" einen Huldigungschor erklingen, in welchem Hochrufe auf Palestrina von Mandolinen begleitet werden.

Ernst Krenek nennt sein Werk nicht "Oper", sondern "Bühnenwerk mit Musik". Es ist, wie das epische Theater Brechts, weniger auf dramatische Spannung gerichtet, als auf eine Art des Zeigens und Darstellens, welche den Zuschauer anregen soll, sich ein eigenes Urteil zu bilden.

In der Rahmenhandlung legt der todkranke Kaiser Karl V. einem Mönch gegenüber Rechenschaft über sein Lebenswerk ab. Handlungen und Stationen werden blitzartig erhellt, reflektiert und kommentiert. "Karl V." ist eines der großen Werke, welche in 12-Ton-Technik komponiert wurden und in denen die Mandoline ihren Platz hat. Das Tonmaterial der Reihe ist aus der Partitur heraus oft gut identifizierbar, so auch im Huldigungschor an Franz, der im Kerker mit seinem Schicksal hadert.

Ernst Krenek selbst schrieb mir zum Einsatz der Mandoline in seinem Werk in einem Brief vom November 1987: "Da die Instrumente, die die spanischen Damen auf der Bühne zu handhaben scheinen, in Wirklichkeit im Orchester gespielt werden müssen, habe ich, aus rein musikalischen Gründen, Mandolinen gewählt, wegen des feinen und doch durchdringenden Tons. Von der Laute wußte ich damals nicht viel, aber sowohl sie als auch die mir besser vertraute Gitarre würden im Orchester kaum durchdringen. (Die elektronische Amplifikation war damals noch unbekannt.) Ich gestehe, daß ich erst auf Ihren Brief hin aus Apels Musiklexikon lernte, daß die Mandoline erst im 17. Jh. aufkam..."

Der Gesang der Damen wird von 1-2 Mandolinen mitgespielt. Teilweise werden dabei beide Stimmen, also Sopran und Alt realisiert, teilweise nur die Oberstimme.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß das mandolinenbegleitete Ständchen bzw. die Serenade der klassischen Oper im 20. Jahrhundert nur noch im Ansatz aufgegriffen werden. Als musikalische Formen, die Anlaß zu einer längeren musikalischen Auseinandersetzung geben könnten, scheinen sie den Komponisten nicht mehr zeitgemäß zu sein. In beiden vorliegenden Beispielen wird die Huldigung nach wenigen Takten handlungsbedingt abgebrochen.

2. Die Mandoline als Element der Klangfarbe

Während die bisher besprochenen Opern überwiegend der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entstammen, so entstanden die Werke, die im folgenden zur Sprache kommen werden, nach 1950. Der Schwerpunkt beim Einsatz der Mandoline verschiebt sich vom funktional gebundenen Instrument zum Element der Klangfarbe.

2.1 Instrumentenkombination

Man kann innerhalb der Instrumentation in der Neuen Musik eine große Vielfalt an Möglichkeiten feststellen. An die Stelle des gewohnten traditionellen Orchesters sind oft Instrumentenkombinationen getreten. Darüberhinaus ist festzustellen, daß alle Tendenzen der Instrumentation, die sich im 20. Jahrhundert ergeben haben, sich in der Gegenwartsmusik fortsetzen und gegenseitig durchdringen und beeinflussen.

Beispiel 10: Hans Werner Henze - Elegie für junge Liebende

Henzes Instrumentation umfaßt ein Kammerorchester, in dem auch die Streicher solistisch besetzt sind. Reiches Schlagwerk, Celesta, Klavier und Vibraphon treten hinzu. Die Mandoline erscheint in mehreren Szenen, vorzugsweise in der Kombination mit Celesta, Vibraphon, Gitarre, Harfe, Klavier, Viola/Cello, Flöte und Violine.

Beispiel 11: Hans Werner Henze - Boulevard Solitude

In dieser Vertonung der Geschichte von Manon Lescaut wird die Mandoline u.a. zu Beginn des Werkes eingesetzt. In einer Kombination mit Schlagzeug, Glockenspiel, Vibraphon und Harfe kann die Mandoline laut Regieanweisung durch ein Klavier ersetzt werden, dessen Hämmer mit Reißnägeln besetzt sind!

Beispiel 12: Hans Werner Henze - König Hirsch/Irrfahrten oder Wahrheit und Il Re Cervo

Kerngedanke in diesen beiden Werken ist die Verwandlung des guten Menschen, der von bösen Neidern verfolgt wird, in ein Tier. Der Wald als geheimnisvoller Schauplatz spielt eine große Rolle. Letztlich erfolgt die Rückverwandlung in den Menschen, der die ihm auferlegte Verantwortung trägt - das Gute siegt.

Exemplarisch für den Einsatz der Mandoline sei das Auftreten der "Stimmen des Waldes" herausgegriffen. Sie werden von einem vierstimmigen Chor, teilweise mit Solostimmen gebildet, denen bestimmte Instrumente zugeordnet sind. Die Stimmen versinnbildlichen das Geheimnisvolle und Rätselhafte und nehmen mehrfach beratende Funktion wahr. Zu den Instrumenten, die wie die Stimmen hinter der Bühne ertönen, gehören Mandoline, Vibraphon, Glockenspiel und Triangel. Meist sind die Töne der Instrumente einzelnen Stimmen des Waldes zugeordnet.

Zusammenfassend kann bei den Beispielen 10 - 12 festgestellt werden, daß die Mandoline schwerpunktmäßig mit den genannten Instrumenten eingesetzt wird. Eigenständige Melodielinien treten so gut wie gar nicht auf. Hauptfunktion ist das Setzen von Klangfarbeneffekten.

2.2 Personen- und Situationsmotive

Zwei weitere Werke können ebenfalls unter dem Aspekt von Instrumentation und Klangfarbe gesehen werden. Die Mandoline ist hier, ähnlich einem Leitinstrument, bestimmten Personen und Situationen zugeordnet.

Beispiel 13: Hans Werner Henze - Der junge Lord

Im Mittelpunkt dieser komischen Oper steht ein als Lord zurechtgemachter Menschenaffe, der die kleinbürgerlichen Einwohner seiner Stadt an der Nase herumführt. Die Mandoline kommt im Verlauf der Oper mehrfach vor, und zwar überwiegend im Zusammenhang mit komischen Aktionen des Affenlords (Tremolo und Einzeltonanschlag).

Beispiel 14: György Ligeti - Le Grand Macabre

Die Oper spielt im heruntergekommenen Fürstentum Breughelland, in welchem der babyhafte Herrscher Gogo mit korrupten Ministern recht verworren regiert. Ligetis Instrumentation ist ungeheuer vielgestaltig und phantasievoll, vor allem was die Schlagzeugbesetzung angeht. Von Türklingeln bis zu Knackfröschen ist alles vertreten, was Geräusche machen kann. Die Mandoline wird u.a. zweimal eingesetzt, als der Chef der Geheimpolizei (Gepopo) auftritt. Die Mandoline begleitet Teile seiner kreischenden Koloraturarie.

Ligeti schrieb mir zur Instrumentierung, er habe die Mandoline an diesen Stellen ihres Klanges wegen eingesetzt.

Beispiel 15: Arnold Schönberg - Von heute auf morgen

In diesem Einakter ist der Mandolinenteil ebenfalls einer Person und Situation zugeordnet. Der Text dieses vom Inhalt her recht seichten Werkes ist als Zeitsatire gedacht und liegt damit im Trend der Zeitoper der zwanziger Jahre. Ein Ehepaar ist einander überdrüssig, findet aber nach kleinen Abirrungen wieder zueinander.

Die Mandoline spielt hier den Gesangspart der Ehefrau mit, die mit ihrem Mann streitet. Das Instrument spielt sowohl im Tremolo als auch im Einzeltonanschlag. Immer sind andere Instrumente beteiligt, z.B. Klavier, Streicher, einzelne Bläser, sodaß sich die Wirkung auf eine leichte Klangfärbung beschränken dürfte.

3. Aufwand und Wirkung - Fazit

Abschließend sei die Frage nach Aufwand und Wirkung gestellt.

Beispiel 16: Arnold Schönberg - Moses und Aron

In diesem Werk hat die Mandoline einen sehr umfangreichen und spieltechnisch nicht einfachen Part zu bewältigen. Der dabei zu betreibende Aufwand steht in keinerlei Verhältnis zur dadurch erzielten Wirkung.

Die Handlung reicht von der Berufung Moses über den Auszug der Israeliten aus Ägypten bis zur Errichtung des goldenen Kalbs. Innerhalb der Oper kommt die Mandoline an vielen verschiedenen Stellen vor. Überwiegend hat sie dabei Einzeltöne anzuschlagen.

Als Beispiel sei die Szene mit dem Tanz ums goldene Kalb herausgegriffen. Die Hauptstimme wird von Xylophon, Celesta, Mandolinen, Harfe und Klavier gespielt. Zunächst sind weder Bläser noch Chor oder Vokalsolisten beteiligt. Die Streicher begleiten in Triolenakkorden. Hört man diese Szene, so dominieren Xylophon und Klavier.

Diese Stelle ist exemplarisch für den gesamten Einsatz der Mandoline in "Moses und Aron". Sie geht im Zusammenspiel mit den anderen Instrumenten, an anderen Stellen im Zusammenklang mit Chor und Solisten völlig unter.

Beispiel 17: Bernd Alois Zimmermann - Requiem für einen jungen Dichter

Im ersten Teil seines zweiteiligen Requiems arbeitet Zimmermann mit einer Montage aus Sinustongemischen von Tonbändern, Einspielungen von Reden berühmter Staatsmänner, Zitaten aus Werken der Weltliteratur, Berichten und Reportagen, mit Sprecher, Sopran- und Baß-Solo, drei Chören, Orchester, Jazz-Combo und Orgel. Die Mitwirkenden sind an den vier Seiten des Konzertsaumes aufgestellt. Vier Dirigenten arbeiten mit Hilfe von Monitoren. Der zeitliche Ablauf ist in der Partitur durch eine optische Einteilung in Minuten und Sekunden geregelt.

In der 17.-22. Sekunde der 26. Minute erfolgt der Einsatz der Mandoline. Sie spielt im Tremolo ein wellenförmiges Crescendo und Diminuendo (2. Saite). Die a-Saite ist auf a und as gestimmt. Vor dem Mandolineneinsatz ertönt ein Ausschnitt aus der Hitlerrede zum Einmarsch in die Tschechoslowakei 1939, nach dem Einsatz ertönt Art. 2 des Grundgesetzes (freie Entfaltung der Persönlichkeit).

Fazit

1. Lag der Schwerpunkt des Einsatzes der Mandoline in der Oper zu Beginn unseres Jahrhunderts eher im situativ-funktionalen Bereich, so verschiebt er sich heute mehr in Richtung von Klangfarbeneffekten. Die Mandoline wird also etwas mehr vom instrumentenspezifischen Aspekt, weniger vom handlungsbedingten her gesehen.
2. Die Komponisten der 20er und 30er Jahre setzten die Mandoline keineswegs nur in der Tradition des romantischen Tremoloinstrumentes ein, wenngleich andere Spieltechniken zu einigen Komponisten bis heute noch nicht vorgedrungen sind.
3. Die Mandoline spielt trotz der Vielzahl an Opern, in denen sie eingesetzt wird, keine herausragende Rolle. Sie ist ein Instrument wie viele andere auch und wird in mehr Fällen aufgrund verschiedenster Instrumentenkombinationen nicht zu hören sein als umgekehrt.

1) (Anm. d. Hrsg.: Das Referat enthält im Original Notenbeispiele und Partiturauszüge. Da der Erwerb der Abdruckrechte die Dokumentation unverhältnismäßig verteuert hätte, haben wir auf die Wiedergabe der Beispiele verzichtet.)

Stefan Meier

Die Mandoline in der Neuen Musik

Anm. d. Hrsg.: An dieser Stelle sollte der o.g. Vortrag von Stefan Meier stehen. Das frei gehaltene Referat wäre schriftlich nur schwer fixierbar gewesen, ebenso wäre es nicht möglich gewesen, die zahlreichen, z.T. improvisierten Musikbeispiele wiederzugeben. Wir haben letztlich auf den Abdruck verzichtet, weil die Aussagekraft dieser Kombination nur mit großen Verlusten reproduzierbar gewesen wäre.

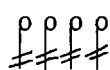
Interessenten können einen Mitschnitt (Musikkassette) zum Selbstkostenpreis von DM 7,- bei der Bundesakademie bestellen.

Takashi Ochi

Tremolo oder Staccato?

-Die Nationsproblematik in der Mandolinenliteratur-

Ich beginne meine Ausführungen mit einem kleinen Test (Ochi spielt auf der Mandoline folgende Noten):

 (Tempo ca. ♩ = 150)

Viele Zuhörer bezeichnen diese Ausführung als "Tremolo". Nun werden die gleichen Töne langsamer gespielt:

Tempo ca. ♩ = 92)

Diese Ausführung wird von einigen Zuhörern als "Staccato" definiert. Damit haben wir das Problem meines Vortrages benannt:

Seit mehr als 100 Jahren (vor allem in der Literatur der Romantik) war und ist es auch heute noch in vielen Fällen üblich, daß man fast alle Noten tremolierte, und die wenigen, die nicht tremoliert werden sollten, wurden mit "*staccato*" bezeichnet.

Das Tremolo wurde also nicht seiner spezifischen Klangfarbe wegen gebraucht, sondern eher als Ersatz oder als Nachahmung, so zum Ausführen langer Töne, Legatostellen, Binde- und Phrasierungsbögen etc. Der Begriff "*staccato*" wurde unbekümmert für die angeschlagenen Töne verwendet, ohne daß man sich, meiner Meinung nach, Gedanken um die Bedeutung dieses Terminus machte. Vielleicht kamen aber auch die wenigen angeschlagenen Töne den damaligen Interpreten, im Gegensatz zu den ständig durchtremolierten Passagen, sehr kurz vor. Durch die Tonrepetition beim "*tremolo*" hat man die Möglichkeit, lange Notenwerte genügend aushalten zu können, während das "*staccato*" eine Tonverkürzung verlangt. Mit dem Begriff "*staccato*" wurde jedoch nicht diese Tonverkürzung erstrebt, sondern es sollte lediglich der Gegensatz zum "*tremolo*" herausgestellt werden. Dieser langwährende, schwerwiegende Irrtum im Gebrauch der Begriffe, der einzig und allein nur in der Mandolinenliteratur in der ganzen Welt zu finden ist, hatte sicherlich einen großen musikalischen Aussageverlust in der Mandolinenmusik zur Folge, zumal diese ohnehin bis heute oft nicht mit ernstzunehmender Phrasierung und Artikulation gesegnet war.

Da "*tremolo*" nur eine Bezeichnung für eine bestimmte Spieltechnik ist, "*staccato*" dagegen eine genau definierte Artikulationsbezeichnung, kann man auf keinen Fall diese beiden Termini direkt gegenüberstellen. Möglich wäre dagegen:

staccato - *legato*

tremolo - *non tremolo*

Ebenso, wie man das Tremolo verschieden ausführen kann, kann man *non tremolo* auf noch vielfältigere Weise interpretieren, z.B. *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato* etc.

Folgerung: *non trem.* † *staccato*

Auch Konrad Wölki, der schon in den 20er und 30er Jahren vor allzuviel Tremolo gewarnt hatte und sich große Verdienste um eine neue Richtung in der Literatur erworben hatte, übernahm diesen Notationsfehler in seinen Werken. Heute noch werde ich Zeuge, wie die Frage "Tremolo oder Staccato?" häufig in Lehrgängen gestellt wird und sogar vereinzelt schon im Deutschen Zupforchester gestellt wurde.

In vielen Notentexten kann man z.B. solche Notationen finden:



Diese Notationen müssen einem normal denkenden Musiker absurd erscheinen, da ein Punkt hinter einer Note diese verlängert und der Punkt über der Note diese wieder verkürzen soll.

Um meine Ausführungen zu belegen, möchte ich Ihnen noch Ausschnitte aus verschiedenen Schulwerken mit einschlägigen Stellen zeigen:

(Schulwerke und Literatur von Odell, Ranieri, Calace, Zuth, Pettine, Wölki, Repke, Socha, Schanno, Ritter, Bickford, Hladky usw.)

Nur wenige Komponisten haben diesen alten Fehler nicht begangen, und ich hoffe, etwas zum Aufzeigen dieser alten Notationsproblematik beigetragen zu haben. Da die vorhandenen Notentexte in dieser Hinsicht leider nicht mehr geändert werden können, sollte jeder nach kritischer Überprüfung, z.B. des Stils, der Aussage des Stückes usw., versuchen, eine adäquate Interpretation zu finden.

Günther Siegwarth

Bearbeitungen für Zupforchester - Sinn und Unsinn

"Sinn und Unsinn von Bearbeitungen" werden sich in diesem Referat verständlicherweise auf die Literatur der Zeit beziehen, als es zwar schon Mandoline und Gitarre gab, aber eben leider noch kein Zupforchester, also auf Renaissance, Barock und die Vorklassik. Bei der Umreißung der Problematik von Bearbeitungen für Zupforchester sind zwei Ausgangspunkte zu berücksichtigen:

1. das derzeit über einschlägige Verlage zu beziehende Material und
2. der Kenntnisstand desjenigen, der dieses Material in die Hände bekommt.

Was die Verlage angeht, ist folgendes festzuhalten: Es gibt z. Zt. drei Verlage, die in entsprechendem Umfang Literatur für Zupforchester anbieten, die ursprünglich für andere Besetzungen, meist Streich- oder Kammerorchester, geschrieben waren, oft (zu oft?) auch Solo-Konzerte. Leider entspricht m. E. nur ein Verlag dem Standard, den man im Vergleich zu anderen Ausgaben in der allgemeinen Instrumentalliteratur generell erwarten sollte. Gravierend sind z.B. Mängel beim Korrekturlesen (Druckfehler, Satzfehler). Sehr häufig fehlen Hinweise über Ausführung der Spielweise, die ja einher geht mit der historischen Auffassung.

Womit wir beim wohl größten Problem wären, dem Fehlen des heute allgemein üblichen Revisionsberichtes, worin ein klärendes Vorwort über Herkunft, Idee und Vorgehen bei der Bearbeitung stehen sollte. Dadurch wird logischerweise die Situation dessen, der das Material in Händen hat, außerordentlich schwierig. Der Fachmann mag den Fehler erkennen bzw. die notwendige Sekundärliteratur zur Hand haben, muß sich aber bei nicht gerade geringen Kosten umständlich seine Informationen verschaffen.

Der Laie jedoch hat von vornherein einen begrenzten Wissensstand und nimmt alles "Schwarzgedruckte" unvoreingenommen hin, zumal er bei gewissen Namen ohnehin schon aus Respekt nicht kritisch hinterfragen würde. Bezieht man dies alles auf die Situation des BDZ, wo bestimmt 80 - 90 Prozent aller Dirigenten Laienmusiker sind, so dürfte die Forderung nach baldiger Änderung der bisher geübten Praxis mancher Verlage leicht einsehbar sein.

Was sollte man nun zunächst beachten, wenn man bereits vorhandene Literatur aufführen will?

Wichtig wäre zunächst, sich so eingehend wie möglich über das Original zu informieren, um die Absichten des Komponisten mit den Intentionen des Bearbeiters in eine Linie zu bringen. Daraus resultiert meist eine wesentlich klarere Vorstellung über die Spielweise (Wechselschlag, Laienspiel, Register, etc.) und die damit verbundenen Voraussetzungen der Spieler. Dementsprechend wird der einzelne Verantwortliche auch bereits vorhandene Ausführungsvorschläge seinem Geschmack anpassen können.

An dieser Stelle sei nochmals unterschieden zwischen:

BEARBEITUNG = Jede Änderung einer Vorlage, und

EINRICHTUNG = Eintragung von Vortrags-, Registerbezeichnungen u.ä.).

Vor allem bei der Mandola-Stimme sollte auf mögliches Lagenspiel geachtet werden, da diese Stimme meist von der Viola-Stimme her übertragen wurde und dritte und oft sogar vierte Lage häufig vorkommt.

Daß ein "Allegro" vor allem im Barock eben nicht "schnell" gespielt werden soll, sondern eher einem "heiteren" Tanzcharakter entspricht, sei nur am Rande vermerkt.

Wer selbst als Bearbeiter tätig werden möchte, beachte folgende Grundsätze:

Die Grundstruktur eines Stückes sollte mit der Vorstellung des gezupften Tones in einen harmonischen Zusammenhang gebracht werden. Dabei sind oft nicht so sehr lange Sechzehntel-Ketten entscheidend als vielmehr die Verwendung kurztoniger Motive und deren kompositionstechnische Verarbeitung. Dies gilt natürlich vor allem bei den langsameren Mittelsätzen, wo ein tonverlängerndes Tremolo eigentlich verpönt sein müßte.

Desweiteren sollte man eingehende Überlegungen anstellen, wie man u.U. technisch für Zupfinstrumente schwierig zu spielende Stellen so einrichten kann, daß es leichter spielbar wird, aber trotzdem die Klangstruktur des Werkes erhalten bleibt. Hierzu gehört natürlich eingehende spielpraktische Erfahrung. Und wenn man dann an die Herausgabe bei einem Verlag tatsächlich denkt, bitte einen ausreichenden Revisionsbericht.

Anmerkung:

Literaturangaben und Klangbeispiele sind beim Verfasser erhältlich

Marga Wilden-Hüsgen

Die Instrumentaltechnik der Mandoline anhand der Mandolinenschulen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts

1. Grundgedanken

Musizieren basiert auf zwei Grundlagen:

1. Instrumentaltechnik
2. musikalisches Wissen und Empfinden

Punkt 1 dient der Tonproduktion, Punkt 2 gibt dieser Sinn und Ordnung. Beide zusammen befähigen den Instrumentalisten sich musikalisch auszudrücken.

Jede Epoche der Musikgeschichte hat ihren eigenen Charakter. Unterstrichen wird dieser durch eine bestimmte, in dieser Epoche gültige Instrumentalbehandlung. Das ist auch gültig für die Mandoline und sollte bei den nachfolgenden Betrachtungen immer mitbedacht werden. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Mandoline gliedert sich in drei Zeitabschnitte:

- ca. 1750 - 1820, klassische Zeit
- ca. 1870 - 1935, romantische Zeit, mit einer ca. fünfzigjährigen Verspätung im Hinblick auf die allgemeinmusikalische Entwicklung
- ca. 1935 - heute, Zeitabschnitt der neueren und neuen Musikaussage.

2. Die romantischen Mandolinenschulen

Die Betrachtung der romantischen Mandolinenschulen wird vorangestellt, weil die rom. Technik heute oft noch als die Mandolinenteknik an sich angesehen wird. Ab ca. 1870 werden die ersten romantischen Mandolinenschulen veröffentlicht. Italien ist führend, ca. 20 Jahre später gefolgt von Frankreich. Fast gleichzeitig oder wenige Jahre später werden Schulwerke in Deutschland, Großbritannien, USA, Belgien und Niederlande veröffentlicht. Hier eine Auflistung der wichtigsten Schulen, geordnet nach Ländern:

Italien

Carmine de Laurentiis, 1869 bei Ricordi
Ferdinando Christofaro, Italien 1873, Paris 1884
Giuseppe Branzoli, 1875 bei Franchi
Constantino Bertucci, 1885 bei Ricordi
Carlo Munier, 1891 bei Maurri und Ricordi
Agostino Pisni, 1889 bei Hoepel, Mailand
Carlo Rossi, 1893 bei Hug, Leipzig
Vittorio Monti, 1900 bei Ricordi
Rafaale Calace, Editions Calace, Neapel o.J.

Frankreich

Jean Pietrapertosa, Paris 1891
Jules Cottin, Paris 1891
Edgar Bara, Paris 1902
Madeleine Cottin, Paris 1903 und 1905
Maurice Mariton, Paris 1907
R. Talamo, Paris 1907
Laurent Fantauzzi, Paris 1922

Deutschland

Köhler, Ernesto, 1890
Hertel, Julius, Leipzig 1890
Vorpahl, Reinhold, 1902
Branzony, Alberto, Leipzig 1913
Ritter, Theodor, Leipzig 1913
Ragotzky, Hans, 1918

USA, England, Niederlande, Belgien

Odell, Herbert Forest, USA o.J.
Pettine, Giuseppe, USA 1906
Ellis, Herbert, England 1892
Hawkes, England 1903
Harrison, Ricardo o.J.
Ranieri, Silvio, Brüssel 1910
Wieda, Aat, Niederlande o.J.
Smits H.
Kok, Joh. B., 1920 und 1945

Fast alle Schulwerke sind in mehreren Bänden herausgegeben und oft mehrsprachig verfaßt, so ital., franz., engl., deutsch. Alle Schulen zeigen in etwa das gleiche Bild: Hauptspieltechnik ist das Tremolo, es ist musikalisches Ausdrucksmittel, es ist "stilprägend". In allen Schulen findet sich sinngemäß der Hinweis, daß größte Dichte und Feinheit des Tremolos, welches dem Strich der Geige nahekommt, anstrebenswert ist.

Alle in der Auflistung erwähnten Schulen wurden eingesehen, 10 Schulwerke wurden genauer untersucht:

Carmine de Laurentiis, Italien
Fernando Christofaro, Italien
Carlo Munier, Italien
Carlo Rossi, Italien
Silvio Ranieri, Belgien
Jean Pietrapertosa, Frankreich
Ernesto Köhler, Deutschland
Reinhold Vorpahl, Deutschland
Alberto Branzony, Deutschland
Theodor Ritter, Deutschland

Es wurden folgende Fakten besonders berücksichtigt:

1. Haltung: Instrument - Hände - Plektrum
2. Tonbildung
3. Einführen der Tremolotechnik
4. Wechselschlagtechnik
5. Geläufigkeit
6. Lagenspiel
7. Romantische Techniken, wie Glissando, Chromatik, Arpeggien, Tremolo-staccato, Pizzicato der linken Hand, Flageolett.

Zu 1: Haltung: Instrument, Hände, Plektrum

Klare Übereinstimmung in Lehrwerken zur Haltung des Instruments, die Mandoline liegt auf dem rechten Oberschenkel.

Linke Hand: sie stützt den Hals der Mandoline, die Finger haben eine starke Schrägstellung.

Rechte Hand: sie schwebt frei über dem Steg. Die deutschen Autoren *Vorpahl* und *Branzony* lehren das Spiel mit dem Stützfinger.

Zu 2: Tonbildung

Alle Autoren empfehlen als Anschlagsmittel ein Plektrum aus Schildpatt. Übereinstimmender Hinweis: keine dünnen biegsamen Plektren benutzen, sie geben keinen lauten, geräuschfreien Ton. *Vorpahl* spricht ausführlich über Plektrumpflege mittels feilen und polieren. Außer mehrfachem Hinweis auf ein schönes Tremolo und daß bei "forte" das Plektrum festgehalten, bei "piano" das Plektrum locker zwischen den Fingern spielt, gibt es keine Hinweise auf Tonbildung.

Zu 3: Einführung Tremolotechnik

Von den 10 untersuchten Schulwerken, beginnen 6 mit der Tremolotechnik, davon 5 mit ausgezählten Bewegungen. Nur *Theodor Ritter* geht davon aus, daß eine nicht definierbare Anzahl von Auf- und Abschlägen das Tremolo hervorbringt. *Theodor Ritter* ist der einzige Autor, der Regeln für den Gebrauch von Tremolo gibt. Die Angaben zum Tremolo in den Schulwerken aller anderen Autoren, stimmen mit den Regeln *Th. Ritters* überein. *Ritter* schreibt:

Grundregel:

- alle ganzen und halben Noten werden tremoliert
- sehr langsame Bewegung: alle Werte, einschl. sechzehntel
- mäßig langsam: alle Werte bis einschl. achtel
- mäßig schnell: alle Werte, einschl. viertel
- schnell und sehr schnell: nur ganze und halbe
- alle Noten mit Bindebogen werden tremoliert

Zu 4: Wechselschlagtechnik

4 Schulwerke stellen als erstes den Wechselschlag vor. Abschlag wird nicht gesondert gelehrt oder erst zu einem späten Zeitpunkt als Nebenlernschritt. Bei der Wechselschlagtechnik gibt es 2 Richtungen

- a) alle Anschläge werden mit geneigtem Plektrum ausgeführt, dabei werden alle Saitenübergänge im Abschlag gespielt, das ergibt einen unregelmäßigen angewandten Wechselschlag.
- b) Der Wechselschlag wird mit geradegestelltem Plektrum ausgeführt, der Saitenwechsel unterbricht nicht die Folge der Ab- und Aufschläge.

Hier gehören genau 5 Schulwerke zur Kategorie a) und 5 zur Kategorie b).

Giuseppe Pettine sagt in seinem Lehrwerk über Plektrumtechnik, er habe beobachtet hat, daß es zwei Arten gibt, die Mandoline zu spielen:

Die einen spielen alles mit geneigtem Plektrum, die anderen alles mit geradegestelltem Plektrum. Er sagt weiter, die wahre Kunst sei es, wenn ein Mandolinist in der Lage sei, beide Spielweisen musikalisch einzusetzen.

Zu 5: Geläufigkeit

Die Mehrzahl der Schulen haben gründliche und ausgedehnte Übungen zur Geläufigkeit.

Zu 6: Lagenspiel

- 5 Schulwerke bis 7. Lage
- 2 Schulwerke bis 6. Lage
- 2 Schulwerke bis 5. Lage
- 2 Schulwerke bis 3. Lage

Zu 7: romantische Techniken

- 5 Autoren lehren die obengenannten Techniken
- 5 Autoren lehren keine dieser Techniken

Alle Schulwerke haben eine ausführliche Verzierungslehre auf der Basis der romantischen Regeln.

Zusammenfassend kann man sagen: Hauptspieltechnik ist das Tremolo, es wird eine hohe Geläufigkeit angestrebt, der Solist soll ausgebildet werden.

3. Die klassischen Mandolinenschulen

Es wurden die heute bekannten Schulen des 18. Jahrhunderts untersucht.

Giovanni Fouchetti, 1760
Giovanni Batista Gervasio, 1767
Gabriele Leone, 1768
Pietro Denis, 1768
Michel Corrette, 1772
Bartolomeo Bortolazzi, 1805

Die Tremolotechnik im 18. Jahrhundert

Da auch heute noch das Tremolo als Charakteristikum der Mandoline gilt, sollten an erster Stelle die Aussagen zu dieser Technik untersucht werden. Die Wiederholung des gleichen Tones durch eine Folge von Ab- und Aufschlägen wird in den alten Schulen gelehrt, allerdings mit vorgegebenen Regeln. Hier die wichtigsten Zitate zu diesem Themenkreis:

Gabriele Leone:

"Der Triller (Tremolo) ist -schlecht ausgedrückt- ein Widerhall von oben nach unten geführter Federschläge im gleichen Ton... um die Dauer einer Note in Ermangelung eines Bogens zu halten.... Er hilft höchstens das Handgelenk freimachen, daher soll man ihn nicht zu oft wiederholen." Es folgen Ratschläge, wie der Spieler mittels Verzierungen eine lange Note halten kann.

Pietro Denis:

"Da das Instrument den Ton selbst nicht lange hält, muß man dies durch mehrere Federschläge erreichen, welche den Ton so lange wiederholen, wie es die Länge erfordert... Der Triller (Tremolo) muß immer ungerade Schlagzahlen besitzen, d.h., aus 3, 5, 7 oder mehr, je nach dem Wert der Note..." "Man braucht keine Triller auszuführen, wenn man Stücke von Meistern der Mandoline spielt, weil diese keine langen Noten verwenden." Auch hier die Empfehlung, daß der vorgeschrittene Spieler die langen Werte mit Verzierungen ausfüllen soll.


Giovanni Fouchetti:

"Die Mandoline muß das Cembalo imitieren und die Harfe und das Tremolo darf nur auf lange Töne angewandt werden." Er gibt genaue Regeln, wie oft der Ton der langen Note zu wiederholen ist: 7 Schläge für die Ganze, 5 Schläge für die Halbe und 3 Schläge für die Punktierte.

Ein wichtiger Hinweis von Fouchetti zum Tremolo:

"Wenn sich in einem Stück mehrere Halbe befinden, wird nur der erste Ton tremoliert und die anderen ohne Tremolo gespielt, sonst würde es einen schlechten Effekt haben." Diese Aussage macht klar, daß das Tremolo als Melodieträger in der klassischen Zeit der Mandoline nicht dem Geschmack der Zeit entsprach.

G.B. Gervasio:

Er sagt, daß alle langen Töne "getrillert" werden sollen. Er macht als einziger keine Angaben zur Anzahl der Federschläge. Gekennzeichnet werden die zu tremolierenden Töne mit . In den kleinen Übungsstücken seiner Schule befindet sich dieses Zeichen jedoch nur über kadenzierende Noten mit Vorschlag.

M. Corrette:

Seine Aussagen stimmen mit denen von Fouchetti, Leone und Denis überein.

B. Bortolazzi:

"Die Bebung, tremolo, wird eigentlich auf Saiteninstrumenten durch schnelles Hin- und Herwälzen des Fingers, welcher die Saite niederdrückt, bewirkt, auf der Mandoline aber kann man dies nur durch schnell abwechselndes Herunter- und Heraufschlagen der Patacca, beinahe wie beim Triller hervorbringen." Es wird

....

 bezeichnet und  gespielt.

In seinen Kompositionen, die in frühen Drucken erhalten sind, findet sich keine Stelle mit einem solchen Zeichen.

Die Meister der klassischen Mandoline kannten also eine tremoloähnliche Technik. Den Aussagen der Lehrwerke zufolge kann man jedoch nicht zu dem Schluß kommen, daß die klassischen Werke auch tremoliert werden können. Der Blick soll darauf gerichtet sein, daß es feststehende Regeln für die Tonwiederholung zum Füllen eines langen Wertes gab und daß die Meister den Hinweis geben, daß der fortgeschrittene Spieler die langen Töne mit Hilfe von Verzierungen aller Art ausfüllt.

Die übrigen Techniken der alten Meister

Eine klare Definition der Bewegungsabläufe gibt es in diesen Lehrwerken nicht. Alle Autoren ermahnen ihre Leser allerdings, die Federführung sehr sorgfältig zu studieren, damit der Ton angenehm klingt. Es wird der Abschlag für das langsame Tempo empfohlen, der Wechselschlag für die schnellen Passagen.

Hauptstudienziel sind die Arpeggiotechniken der rechten Hand. Sie sind in allen Lehrwerken auf die gleiche Grundlage gestellt: im Abschlag Durchgleiten über 2 oder mehr Saiten und der Aufschlag mit einer Saite.

Gervasio z.B. stellt die Töne der Mandoline vor und beschäftigt sich dann nur mit den Arpeggiotechniken.

Leone ermahnt seine Schüler einige Male, diese Techniken sehr sorgfältig zu studieren, er sagt: "Ich versichere Ihnen, daß nur das wenigste willkürlich gespielt werden kann..."

Aufgrund der Aussagen der alten Schulwerke lebt die klassische Mandolinspielkunst von der Lebendigkeit der Ab- und Aufschläge, der genauen Artikulation (schwer - leicht), zahlreicher Verzierungen und virtuoser Arpeggiotechniken.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Techniken beider Epochen, der klassischen und der romantischen, sehr unterschiedlich sind. Eine klassisch gespielte Mandoline, die im Einzeltonanschlag die vielgestaltigen kleinen Motive und Sequenzen klar zum Ausdruck bringt und die häufig verwendeten Kadenzen in kunstvollen Arpeggiotechniken ausführt, erzeugt ein völlig anderes Klangbild als die romantisch gespielte Mandoline, bei der alle Intensität in der Dichte des Tremolos liegt, das die großen Bögen dieser Musik bestens wiedergeben kann.

4. Die dritte Epoche des Mandolinenspiels: das 20. Jahrhundert

Diese Epoche begann 1939 mit Herausgabe der Mandolinenschule von *Konrad Wölki*. Er berücksichtigt als erster die mandolinengeschichtlichen Erkenntnisse und sagt in seinem Lehrwerk, daß romantische Musik und Volksmusik tremolierend gespielt wird, daß die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, seien es nun Bearbeitungen oder Originalwerke, im Einzeltonanschlag ausgeführt werden müssen. Er lehrt in seinem Schulwerk allerdings nicht die alten Arpeggiotechniken, sehr wohl wissend, daß er für Orchesterspieler schrieb und sie nur behutsam zu einer neuen Technik führen konnte.

Wölkis Lehrwerk hat folgende Methode:

- | | |
|------------------------|---|
| - Haltung, Instrument | romantisch, erhöhter rechter Oberschenkel, darauf ruht die Mandoline |
| - Haltung, linke Hand | starke Schrägstellung der Finger, Zeigefinger stützt den Hals der Mandoline |
| - Haltung, rechte Hand | Stützfinger |
| - Plektrum | geneigt, infolgedessen unregelmäßig angewandter Wechselschlag |
| - Anschlagstechniken | erste Technik: Wechselschlag, daraus ergeben sich Abschlag und Tremolo |

Haltung: noch romantisch, Technik: erster Schritt zur stilgerechten Interpretation.

Neben *Wölkis* Lehrwerk ragen besonders heraus: die Methoden von *Erich Repke*, *Erwin Scharz-Reifflingen*, *Dittrich/Socha*, *Gerhard Vogt*.

Erich Repke begründet seine Methode sehr genau, er lehrt als erster die Haltung der Mandoline in Körpermitte mit erhöhtem linken Oberschenkel, die geradegestellte linke Hand ohne Abstützen des Zeigefingergelenks und definiert genau den angelegten Abschlag.

Die Schulen von *Scharz-Reifflingen* und *Dittrich/Socha* sind an seine Methode angelehnt.

In der Nachfolge *Wölkis* steht das Lehrwerk von *Gerhard Vogt*, seine Technik stimmt mit der *Wölkis* überein, allerdings ist seine Mandolinenschule die erste, die kleine kindgemäße Lernschritte anbietet.

Alle nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland erschienenen Schulwerke sind von *Wölki* oder *Repke* beeinflusst und lehren nicht mehr das Tremolo als erste und Hauptspieltechnik. Sie eröffnen damit dem Spieler die Möglichkeit, die Werke der verschiedenen Epochen mit der entsprechenden Technik zu interpretieren.

Dr. Erich Kraft

"Neue Trossinger Instrumentalmethode" für Mandoline

Es soll hier von einem Projekt berichtet werden, das über drei Jahre hinweg von der Kontaktstelle Weiterbildung an der Bundesakademie Trossingen durchgeführt wurde.

Ziel war die Erstellung von Lehrwerken für eine Reihe von Instrumenten wie die der Blasmusik, der Spielmannsmusik und der Zupfmusik (Mandoline, Gitarre), Instrumente also, die zum großen Teil oder gar überwiegend im Laienmusikbereich Verwendung finden, die nicht nur von Laien gespielt, sondern oft von solchen auch unterrichtet werden.

Natürlich erhebt sich die Frage, warum nun zur soundsovielten Gitarren- oder Mandolinschule jetzt noch eine weitere hinzukommt, angeregt, herausgegeben und finanziert durch die Kontaktstelle Weiterbildung.

Zunächst ist auch hier Vielfalt grundsätzlich zu begrüßen, und es führen gewiß viele Wege zum Ziel, nämlich zum Ziel eines musikalisch wie technisch gediegenen Mandolinenspiels. So will diese Trossinger Mandolinemethode wie auch diejenige für Gitarre oder das jeweilige Lehrwerk für die Instrumente der Blas- und Spielmannsmusik nicht unbedingt konkurrieren mit vorhandenen Schulen, vielmehr sind die Adressaten und die Zielsetzung eine andere. Die Trossinger Instrumentalmethoden sind genau eingegrenzt auf die Tätigkeit des Laienausbilders in den Vereinen mit Kindern im Alter zwischen 8 und 12 Jahren. Ebenso ist die Zielsetzung deutlich beschränkt auf das Hinführen zur Spielfähigkeit im Nachwuchsorchester des Vereins. Nicht der konzertierende Künstler, der Solist, der Kammermusiker wird ins Auge gefaßt - freilich ohne den Weg dahin zu verbauen - sondern das Einordnen in eine musizierende Gemeinschaft.

Nicht selten erleben wir es, daß selbst hervorragend geschulte Solisten mitunter erhebliche Schwierigkeiten haben, sich in eine größere Gruppe musikalisch einzufügen, wenn sie bis dahin ausschließlich allein für sich übten und spielten. Dieses Einordnen in den Klangkörper eines Zupforchesters mit der klaren Zielsetzung "Nachwuchsorchester" erfordert daher eine Beschränkung der verschiedensten Spieltechniken auf das hierfür Nötige. Nicht die volle Breite der technischen Möglichkeiten des Instrumentes steht im Vordergrund, sondern die Zielgerichtetheit. Die Breite kann hinterher mit weiterführenden Lehrwerken erarbeitet werden. Entscheidend ist, daß der Schüler möglichst frühzeitig zur Erfahrung des Gemeinschaftsmusizierens kommt, daß er den Klangkörper eines Zupforchesters erlebt, nicht als Beiwerk seiner Instrumentalausbildung oder gar als notwendiges Übel, sondern als Erfüllung und Höhepunkt seines musikalischen Tuns.

Das mag man als Manipulation oder auch als falsch abtun angesichts der Tatsache, daß man selbstverständlich auch durch individuelles Musizieren eine persönliche Erfüllung erfahren kann. Und Ziel eines guten Instrumentalunterrichtes sollte das ebenso sein. Das Überleben der Zupfmusikvereine erfordert aber die Darstellung und Erreichung des Gemeinschaftsmusizierens als ersten und zunächst obersten Wert. So gesehen gehen der Lehrer an einer gewerblichen Musikschule und der ehrenamtliche Vereinsausbilder durchaus grundverschiedenen Zielen nach. Natürlich wollen beide ein gutes Mandolinenspiel mit gesicherten technischen und musikalischen Fertigkeiten erreichen. Der ehrenamtliche Laienausbilder, der nicht zuletzt auch aus Zeitgründen in kleinen Gruppen unterrichten muß, hat aber kein Interesse daran, einen Solisten heranzubilden, der keine Neigung verspürt, im Vereinsorchester mitzuspielen. Ein jeder Schüler, jeder Unterricht dient allein dem Zweck, Orchesternachwuchs zu erhalten.

Diesem Umstand will die Neue Trossinger Mandolinmethode Rechnung tragen. Sie stellt das Gemeinschaftsmusizieren nicht nur als wichtigstes Ziel hin, sie besteht aus demselben. Sie ist Gruppenunterricht von der ersten Stunde an. Geht man davon aus, daß in den Vereinen in der Mehrzahl keine studierten Musikpädagogen zur Verfügung stehen, so muß ein Lehrwerk dieses berücksichtigen. Die wichtigsten methodischen Schritte sollten daher sehr ausführlich erklärt werden, nachvollziehbar für Schüler wie Lehrer, ohne jedoch an Übersichtlichkeit zu verlieren. Ebenso müssen die Unterrichtsmaterialien genügend Möglichkeiten zum spielerischen Umgang und zur Improvisation lassen. Konkret heißt das, es ist ein Gleichgewicht zu halten zwischen der Disziplin, die das Einordnen in den gemeinsamen Klangkörper erfordert, einerseits, und dem individuellen Spielen andererseits, worin jedes Kind zwar seinen eigenen Beitrag bringt, aber trotzdem ein gemeinsames musikalisches Ganzes entsteht. Das geschieht etwa durch Wechselspiele, Vor- und Nachspiele, Improvisationsspiele und dergleichen.

Was aber immer geschieht, es geschieht stets in der Gruppe und ist bezogen auf diese. Das ständige Üben und Gruppenmusizieren führt schließlich zu richtigen Orchesterwerken, deren Erarbeitung am Ende eines jeden größeren Lernabschnittes steht und sich organisch aus dem Unterrichtsablauf ergeben soll. In dieser Beschränkung der Trossinger Mandolinmethode auf Altersgruppe, Laienausbilder in den Vereinen und konsequente Hinführung zum Zupforchester liegt zugleich ihre Besonderheit, die sie von anderen Lehrwerken unterscheidet und damit rechtfertigt.

Die zweite Besonderheit ergibt sich aus der Art des Entstehens dieser Methode, also die konkrete Durchführung des Projektes an der Bundesakademie. Zunächst ist der Hinweis wichtig, daß allen Instrumentalmethoden die gleichen pädagogischen Grundsätze gemeinsam sind. Sie wurden von den Mitarbeitern der Kontaktstelle Weiterbildung zusammen mit den Teilprojektleitern erarbeitet. Sie orientieren sich an den Erkenntnissen der kindlichen Lernpsychologie ebenso wie an den Inhalten der musikalischen Grundschuldidaktik, wie sie auch an den Musikschulen schon lange üblich sind, doch in den gängigen Instrumentallehrwerken des genannten Bereiches noch kaum anzutreffen sind.

Diese nachher noch näher beschriebenen Trossinger Grundsätze waren gleichsam die Vorgaben für die Teilprojektleiter, nach denen sie ihre einzelnen Methoden zu entwickeln und die Unterrichtsmaterialien zusammenzustellen hatten. Was daraus entstand war zunächst nichts weiter als ein erster, noch grober und sicher auch mit Fehlern behafteter Rahmen, den es erst auszufüllen galt. Dieses Ausfüllen und Ausbessern geschah dann im Zeitraum von zwei Jahren.

Auf einen Aufruf der Kontaktstelle an der Bundesakademie fanden sich für den Bereich Mandoline etwa 20 erfahrene Vereinsausbilder aus den verschiedensten Gegenden des Bundesgebietes zusammen, die ihrerseits etwa 100 Mandolinenschüler der genannten Altersgruppe zur Durchführung des Projektes gefunden hatten. Die Unterrichtsmaterialien in ihrer Erstfassung gingen jetzt in die Erprobung. Die einzelnen Mitarbeiter vor Ort mußten nun jede Stunde genau protokollieren mit Angaben über aufgetretene Schwierigkeiten, über Entbehrliches oder auch ungeeignete Lernschritte. Die Protokolle enthielten Verbesserungsvorschläge, Anregungen für weitere oder andere Literatur, Übungsmaterial und methodische Anmerkungen. Durch reichhaltigen Schriftverkehr, Telefongespräche und auch Unterrichtsbesuche begleitete der Teilprojektleiter diese erste Erprobungsphase. In einer Zwischenkonferenz wurden die Gesamtkonzeption als auch einzelne didaktische und methodische Fragen eingehend diskutiert und eine Gesamtüberarbeitung aufgrund der nun vorliegenden Erfahrungen vorgenommen.

Dieses überarbeitete Konzept ging dann in die weitere Erprobung, und in der Abschlußkonferenz stand dann noch einmal die gesamte Methode zur Diskussion. Die Wirksamkeit, die Praxisbezogenheit und Zielgerichtetheit jedes einzelnen

Lernschrittes und Übungsstückes konnte nun anhand der mit 100 Schülern gemachten Erfahrungen überprüft und entsprechend formuliert werden.

Was nun herauskam, entsprach nur noch wenig dem allerersten Grundrahmen, vielmehr entstand in diesem Zeitraum von zwei Jahren das gemeinsame Konzept einer ganzen Autorengemeinschaft, ein mehrfach erprobtes und überarbeitetes Modell. Im wesentlichen hat es sich im Versuch bewährt, und als konkretes Ergebnis konnte in einigen Vereinen gar ein Nachwuchsorchester ins Leben gerufen werden, da sich genügend Kinder zur Erprobung bereitgefunden hatten und durch diese Methode systematisch zum Orchesterspiel hingeführt worden waren.

Soviel zu den Besonderheiten des Trossinger Instrumentalprojektes, die sich ergeben einerseits durch die Adressaten und Zielsetzung und andererseits in der Durchführung. Diese beiden Kennzeichen treffen für alle Instrumentalmethoden zu. Nun zur Mandolinenfassung im einzelnen. In den didaktischen Elementen, also das, was man erarbeitet oder erarbeiten sollte zur Erlangung eines sicheren Mandolinenspiels, unterscheidet sich die Trossinger Mandolinemethode nicht grundsätzlich von den vorliegenden Mandolinenschulen. Auch hier geht es zunächst um die mehr "handwerklich-kognitiven" Elemente der Griffsicherheit, der Fingerfertigkeit und der Musiklehre. Was die Haltung des Instrumentes anbelangt, so werden drei Varianten vorgestellt: Die Erhöhung des rechten Beines wie in den Schulen von Wölki u. a., oder die Erhöhung des linken Beines wie Dittrich Socha u. a. - hier ist die linke Hand freier beweglich, da sie den Mandolinenhals nicht stützen muß - oder auch die Möglichkeit, beide Beine zu erhöhen. Das alles wird mit den jeweiligen Vor- und Nachteilen, den Stützpunkten genau erklärt und durch Abbildungen verdeutlicht. Für welche Haltung sich der Vereinslehrer entscheidet, das hängt ab von der Körpergröße des Kindes, der Größe und Form der Mandoline (Flach- oder Rundmandoline) oder nicht zuletzt auch von den Gewohnheiten des Ausbilders.

Beim Saitenanschlag wird großer Wert darauf gelegt, daß der Bewegungsablauf, die Plattchenhaltung, die Handhaltung genau verstanden, einsichtig und nachvollziehbar ist. Für den Lehrer wie für den Schüler sind hier die methodischen Anweisungen ganz ausführlich gehalten. Zur Wahrung der Übersichtlichkeit, aber auch zur gegenseitigen Kontrolle der Kinder werden die einzelnen Bewegungsabläufe in Form von Merksätzen erklärt. Im Gegensatz zu anderen Lehrwerken erscheint der Saitenanschlag hier aber zunächst nur als Abschlag. Erst später kommt der Wechselschlag und schließlich das Tremolo als eigene Bewegungsform hinzu. Erster Schritt beim Anschlag ist die Bewußtmachung einer guten Tonbildung mit der rechten Hand, wobei die kindliche Spielfreude auch hier im Vordergrund steht. Es wird zum Improvisieren mit lauten und leisen, hohen und tiefen, langen und kurzen Tönen angeregt, ohne dieses freie Spiel in das Korsett eines Taktes, einer Taktart mit Taktzählen und dergleichen zu zwingen. Auch das Notenbild erscheint noch längere Zeit nicht. Von Anbeginn werden die Kinder zudem angehalten, aufeinander zu hören, sich gegenseitig zu beobachten und zu kontrollieren.

Das Greifen der linken Hand geschieht eingangs nur als Klopf- oder Greifübung ohne dazu angeschlagenen Ton. Allerdings werden sofort beide Fingerstellungen eingeführt, also mit dem Halbton vom 1. zum 2. Finger oder mit dem Halbton vom 2. zum 3. Finger. Das ist einem Kind zuzumuten, und es stieß erfahrungsgemäß auf keine Schwierigkeiten. Man ist dadurch von Anbeginn mit dem 2. Finger beweglicher und hat bei Versetzungszeichen später weniger Probleme. Schwierigkeiten dürften sich eher ergeben, wenn über Monate hinweg nur in einer Fingerstellung gespielt wurde und dann plötzlich eine andere hinzukommt. Die ersten gegriffenen und angeschlagenen Töne und Melodien nach Noten gehen dann allerdings nach der erstgenannten Fingerstellung, wobei die andere dennoch in Greif- und Anschlagsübungen weiter geübt wird, um eine einseitige Festlegung der Hand zu vermeiden. Auf alle Fälle wird nach Noten mit gegriffenen Tönen erst gespielt, wenn

Anschlag und Greifen einigermaßen sicher sind. Die Entscheidung für die genannte Fingerstellung fiel unter Abwägung der Vor- und Nachteile allein aus melodischen bzw. musikalischen Gründen. Mit c'' und a' ist die Rufertz möglich, und ohne schon die ganze Fingerstellung spielbar erarbeitet zu haben, können recht bald kindgemäße Melodien musiziert werden, die auch ein vielfaches Improvisieren zulassen. Natürlich ist die Trossinger Mandolinentechnik nicht allein ein Lehrwerk zur Erlernung einer gediegenen Mandolinenteknik, sondern wie andere auch eine Schule zur allgemeinen Musikerziehung, und hier, also bei der Erarbeitung der rhythmisch-musikalischen Schulung, dem Einüben des Gemeinschaftsspiels und dem Erlernen der musiktheoretischen Elemente kommen die Trossinger pädagogischen Grundsätze besonders zum Tragen. Diese Grundsätze sind in der Musikerziehung, wie schon oben gesagt, nicht unbedingt neu, nur von den gängigen Mandolinschulen hat sie keine bis jetzt konsequent umgesetzt.

Die gemeinsamen Grundsätze als Vorgabe für alle Methoden:

1. Das Erlernen eines Musikinstrumentes soll dem Lernen der Muttersprache entsprechen. Den Anfang des Spracherwerbs bilden nicht Buchstaben, sondern Worte und Sätze. Auf die Musik übertragen bedeutet dies: nicht Einzeltöne stehen zu Beginn, sondern die Verbindung mehrerer Töne zu Rufen, Melodien und rhythmischen Einheiten.
2. Solche Tonfolgen und Rhythmen sollen dem Lernenden schon bekannt oder durch Nachahmung leicht erfaßbar sein.
3. Beim Erlernen des Instrumentes und damit der Musik steht zunächst das Hören und Spielen im Vordergrund. Die musiktheoretischen Begriffe werden erst nach und nach bewußt gemacht, wenn der Schüler bereits Erfahrungen im Musizieren gesammelt hat.
4. Der Unterricht soll in Gruppen stattfinden. Dadurch wird das Zusammenspiel von Anfang an gefördert.
5. Eine wichtige Aufgabe ist es, die Schüler auf das Mitspielen in der Gruppe oder im Orchester frühzeitig vorzubereiten. Deshalb werden auch Auszüge aus Orchesterstimmen einbezogen.
6. Die Begleittexte dienen nicht nur den Schülern, sondern auch den Ausbildern in den Vereinen.
7. Ziel der Unterrichtsmethoden ist es, den jugendlichen Nachwuchs bis zur D1-Prüfung der Musikverbände zu führen. Damit ist der pädagogisch schwierigste Ausbildungsabschnitt bewältigt. Für den aufbauenden Instrumentalunterricht bieten die Musikverlage genügend Unterrichtsmaterial an.

Kurz, das Musizieren steht im Vordergrund, das Instrument und seine Technik wird musizierend begriffen und "ergriffen". Durch das Musizieren lernen und üben wir, und zwar dreifach, nämlich die Technik des Instrumentes, die rhythmisch-musikalischen und theoretischen Elemente und drittens das Erlernen des Orchesterspiels.

Bei den konkreten Umsetzung dieser Grundsätze in der Mandolinentechnik wurde auch auf bewährte musikpädagogische Literatur zurückgegriffen. Namentlich aus der Grundschuldidaktik von Sigrid Abel-Struth "Musikalische Grundausbildung" stammen wichtige methodische Anregungen, aber die wesentlichen Überlegungen gründen sich auf die doppelte Erfahrung einer langjährigen Tätigkeit als Schulumusiker von der Grundschule bis zum Gymnasium einerseits und der gut 25jährigen Praxis als Vereinsausbilder für Mandoline und Gitarre und einer entsprechend langen Dirigentenzeit im Zupforchester andererseits. Mitwirkung bei Lehrgängen des BdZ und an der Bundesakademie sowie die Heranbildung von gut einem Dutzend

Bundes- und Landespreisträger bei "Jugend musiziert" runden diese Erfahrungen ab. Dieses verband sich nun im Laufe der Projektdurchführung mit dem reichen Erfahrungsschatz aller Mitarbeiter und den in der Erprobungsphase konkret gesammelten Ergebnissen.

Der Hinweis hierauf erscheint notwendig, um Argumenten vorzubeugen, hier hätten etwa Laien etwas Laienhaftes produziert. Zwar sind mit Ausnahme des Teilprojektleiters die Mitarbeiter keine studierten Musikpädagogen - fast alle sind freilich Teilnehmer von Lehrgängen der Bundesakademie oder des BdZ -, doch wer über lange Jahre hinweg vor Ort, an der Basis die "Knochenarbeit" der Nachwuchsausbildung wahrzunehmen hatte, dabei viele Schulen und Methoden ausprobierte, auch durch manche Irrtümer und Umwege stets auf der Suche nach dem geeigneten Weg war, dem Weg nämlich zum Orchesterspiel, solchen Leuten kann man Fachkompetenz gewiß nicht absprechen. Vor allem wissen sie von den Bedingungen und Notwendigkeiten auf der untersten Vereinsebene, die sich oft wesentlich unterscheiden von denen einer Musikschule.

Wenn das Ziel dieser Methode die baldige Hinführung zum Nachwuchsorchester ist, so müssen die hierzu notwendigen Techniken und musikalischen Kenntnisse wie Abschlag, Wechselschlag, Tremolo, dynamische und Tempobezeichnungen beherrscht werden, aber zunächst auch nicht mehr. Die Erarbeitung fortgeschrittener Techniken wie Lagenspiel oder eine differenziertere Anschlagstechnik können später weiterführenden Lehrwerken entnommen werden.

Bei der sofort beginnenden Einübung in das Gemeinschaftsmusizieren müssen die kleinen mehrstimmigen Sätze so einfach als möglich gehalten sein und in den Stimmen meist parallel laufen. Der Ehrgeiz eines Herausgebers etwa, sein Können in kunstvollen zwei- und dreistimmigen Sätzen mit polyphoner oder kontrapunktischer Gestaltung zur Geltung zu bringen, muß hier zurücktreten. Allein pädagogische Gesichtspunkte sind maßgebend.

Die gründliche Anfangsschulung bringt langsam aufbauende Lernschritte, die von einem völligen musikalischen Laien im Alter zwischen 8 und 12 Jahren ausgehen. Kennzeichen ist daher der Verzicht auf musiktheoretische Systematik. Stets nur steht das kindgemäße Musizieren im Vordergrund. Genauer heißt das, auf Taktzählen und Musiklehre wird zunächst völlig verzichtet. Es wird nur das erklärt, was zum jeweiligen Musizieren notwendig ist. Die musiktheoretische Bewußtmachung einer Sache steht am Ende, nachdem der Schüler schon längst musizierend damit umgegangen ist.

Das Erkennen der unterschiedlichen Tondauer erfolgt vom sprachlichen Ansatz her. So werden erst Achtel- und Viertelnoten erarbeitet, weil diese dem natürlichen Sprachrhythmus entsprechen. Die betreffenden Notenzeichen werden aber erst eingeführt, wenn der Schüler gelernt hat, kürzere und längere rhythmische Motive, also rhythmische Ganzheiten, richtig darzustellen, wiederzugeben und zu erfinden; alles verbunden mit der Schulung des Anschlags. Das Notenbild kommt dann hinzu, wenn der Saitenschlag einigermaßen sicher ist.

Entsprechend wird mit den ersten Greifübungen und kleinen Melodien verfahren. Nicht lange Übungen stehen am Anfang, sondern kindgemäße Melodien mit den hierzu gerade notwendigen Greiffingern. Erste melodische Ganzheit ist die Ruf-terz und deren Erweiterung nach oben. Sie entspricht der kindlichen Sprachmelodik, wie sie uns in Rufen und Kinderreimen begegnet.

Sowohl bei den rhythmischen wie melodischen Ganzheiten ist die Improvisation gefordert. Das Kind soll musizierend mit selbstgefundenen Melodien umgehen, möglichst ohne Ablenkung durch das Notenbild. Dieses bestätigt hinterher etwas, das man schon kann. So ist gewährleistet, daß die volle Aufmerksamkeit dem Greifen und Anschlagen gilt. Hat der Schüler doch eine dreifache Schwierigkeit zu bewältigen: Erstens der Anschlag der rechten Hand, zweitens das Greifen und

drittens auch noch das Notenbild, und wenn gar noch das Taktzählen hinzukommt, wird oft ein anderes wieder vernachlässigt.

Entscheidend ist, daß die Bewegungsvorgänge der rechten Hand theoretisch wie praktisch beherrscht werden. Das Einüben wird durch das Musizieren erreicht. Die sprachliche Stütze fällt erst nach und nach weg, unterschiedliche Tondauer soll durch den Sprachrhythmus bewußt gemacht werden; das Zählen erfolgt nur ergänzend. Diese wichtige Regel gilt auch noch später, wenn der Schüler einen Rhythmus nicht gleich erfaßt. Ein passender Sprachrhythmus ist allemal besser als abstraktes Zählen, zumindest für die genannte Altersstufe. Einige Beispiele sollen das zuletzt Gesagte verdeutlichen:

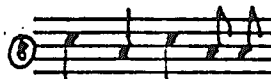
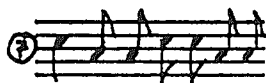
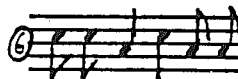
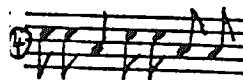
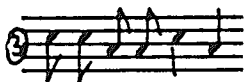
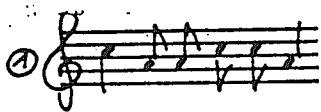
The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is in G-clef and 2/4 time, with lyrics: "Liebe liebe Sonne schei-ne schön dem wir wollen spa-zie-ren gehn." The bottom staff is in G-clef and 2/4 time, with lyrics: "Schei-ne Son-ne scheine recht schön, wir wol-ken heut spa-zie-ren gehn." The notes are simple eighth and quarter notes, illustrating a rhythmic exercise.

Dieses Liedchen zeigt, in welcher rhythmisch schon vielfältiger und dennoch recht einfacher Weise allein mit der Ruf-terz mehrstimmig musiziert werden kann. Würde dies ohne sprachliche Stütze nur mit Taktzählen erarbeitet, fiel es ungleich schwerer. Auch werden die Kinder mehrfach angeregt, zu vorgegebenen oder erfundenen Texten Melodien zu "komponieren" und sogar zwei- oder dreistimmige Sätzchen zusammenzustellen. Dem Musizieren und Improvisieren ist also keine Grenze gesetzt.

Natürlich soll der Schüler auch bald in der Lage sein, ein vorgegebenes Notenbild ohne sprachliche Stütze zu erfassen. Das ist schon am Anfang mit der Ruf-terz möglich, zumal die melodischen Motive sich an zuvor geübte Sprachmelodien anlehnen.

Mit dem Begriff "Liedbaustein" wird dem Schüler zugleich die erste Ganzheit eines melodischen Motives verdeutlicht (1. Trossinger Grundsatz), das nicht auseinandergerissen werden darf, womit aber wiederum größere Ganzheiten zusammenzubauen sind. Der Schüler wird hier zu vielfachem Musizieren und Improvisieren angeregt.

> Liedbausteine



> Füge zwei Liedbausteine zu kleinen Liedchen zusammen, dann mit drei und mit vier. Die einzelnen Bausteine müssen sich unmittelbar anschließen, keine Pause darf entstehen.

Rateaufgabe:

Wir spielen einen Baustein vor. Ratet welchen?
Spielt einander zwei, drei oder mehr vor.

Vor- und Nachspielen:

Ohne Pause dazwischen nachspielen!

Wechselspiel:

Nacheinander spielt jeder einen neuen Liedbaustein.
Keine Lücke darf entstehen!

Mehrstimmigkeit:

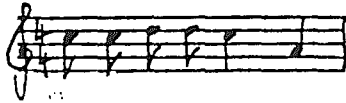

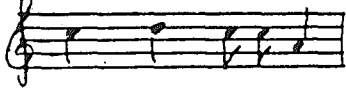
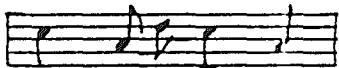

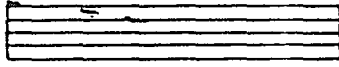
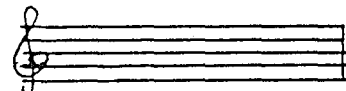
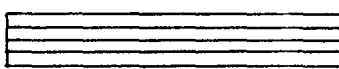
Wir spielen gleichzeitig jeder einen anderen Liedbaustein. Sie passen alle zusammen.

Erfinde weitere Übungen und spiele sie!

Hier ein Beispiel für das Improvisieren mit drei Tönen:

> Liedbausteine

Verändere oder vervollständige jeweils die beiden Liedbausteine. Mache z.B. aus zwei Achteln eine Viertel oder umgekehrt. Natürlich geht das nur mit gleichen Tönen. Der Takt muß stimmen. (siehe Muster)

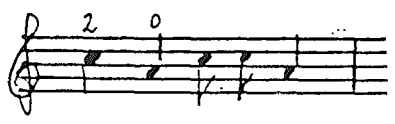
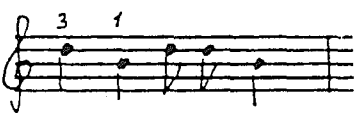
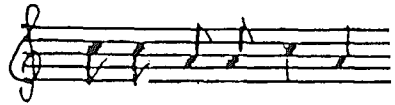
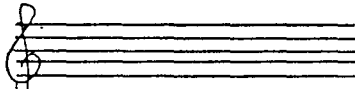
Grundform:		
1. Veränderung		
2. Veränderung		
3. Veränderung		

Auch leichte Transponationsübungen erscheinen früh:

> Nun können wir viele Zwei-Ton-Rufe (Rufterz) einen Ton höher spielen.

Liedbausteine

1 Ton höher

Das nachfolgende Beispiel steht für die bewußte Schlichtheit vieler mehrstimmiger Sätze. Zugleich ist hier zu sehen, wie auch ohne sprachliche Hilfe die Punktierung ohne Probleme aus dem Musizieren heraus erarbeitbar ist. Die anschließende theoretische Bewußtmachung erklärt dann etwas, mit dem man vorher schon musizierend umgegangen ist.

> Spiele dieses Lied in drei verschiedenen Fassungen:

1. ohne Beachtung des Haltebogens
2. mit Beachtung des Haltebogens
3. erste Stimme (oder zweite) mit Haltebogen, die andere Stimme ohne; das gemeinsam! (also verschiedene Fassungen gleichzeitig)

> Walzer

1. *zähle 1 2 u 3 1 2 u 3*

2. *f*

3. *f*

p

p

f

f

f

4

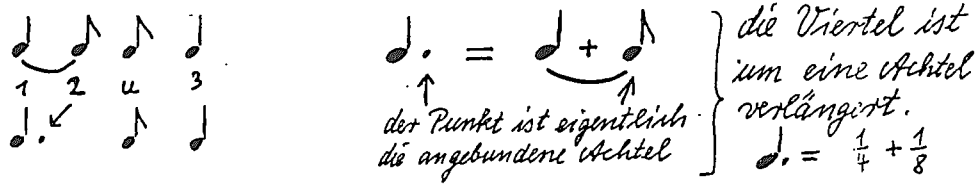
4

> Bei diesem Walzer ist also die angebundene Achtelnote mit dem ersten Viertel (dem gleichen Ton) klanglich verschmolzen:

1 2 u 3

usw.

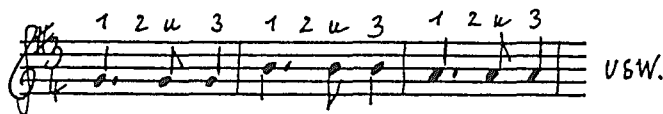
> Man braucht deshalb die angebundene Achtel gar nicht mehr auszuschreiben; sie wird zu einem Punkt hinter der Note:



die Viertel ist um eine Achtel verlängert.
 $\text{♩} = \frac{1}{4} + \frac{1}{8}$

der Punkt ist eigentlich die angebundene Achtel

> Übung: Schreibe den Walzer nun mit der punktierten Viertel in Dein Notenheft. Als Beispiel die ersten Takte:



u s w.

Zum verwendeten Liedmaterial ist zu sagen, daß es neben Kinderliedern, Melodien aus der kindlichen Sprachmelodik überwiegend Volkslieder und Tänze aus dem deutschen, italienischen, englischen und amerikanischen Kulturraum zum Inhalt hat. Leichte Klassik und auch etwas sog. U-Musik runden das Bild ab. Erste Orchesterstücke sind die "Kleinen Stücke" von Konrad Wölki, "Ländliche Skizzen" von Konrad Wölki, "Gassenhauer" von Hans Neusiedler (bearb. S. Behrend). Hinweise erfolgen auf "Kleine Suite in G" von Wölki, "Tanzstunde am Spinett" von Wölki, "Vier Volkstänze" von Herbert Baumann sowie einzelne Sätze aus den Suiten von Gunsenheimer.

Damit ist in etwa der Schwierigkeitsgrad umrissen, der nach Durcharbeitung der Trossinger Mandolinmethode erreicht worden ist. Dem schwierigen Kapitel des Tremolo wird auf verschiedenen Wegen begegnet. Einmal wird es als Verdoppelung und Vervielfachung des Wechselschlages erklärt, dann aber auch als schnelles, lockeres Schwingen aus dem Handgelenk heraus mit einer etwas steileren Plättchenhaltung. Ein ganz weiches Plektron ist hier sehr hilfreich für die ersten Bewegungen. Die ersten Tremolostücke in vierstimmiger Orchesterfassung sind aus Wölkis Sammlung "Kleine Stücke", die vom Komponisten methodisch sehr geschickt und hilfreich angelegt sind.

Nach Durcharbeitung des Lehrwerkes in etwa einem bis maximal zwei Jahren sind die Schülergruppen jedenfalls fähig, im Nachwuchs-Zupforchester mitzuspielen, nicht nur vom Schwierigkeitsgrad der Orchesterliteratur her, sondern auch bezüglich der Fähigkeit, sich in einem größerem Orchester zurechtzufinden und organisch in dieses einzufügen.

Der Beweis hierfür wurde von den Mitarbeitern am Projekt mit ihren Schülergruppen vielfach erbracht.

Gerda Schmitt

Mandolinorchester im nationalsozialistischen Deutschland

Es ist noch nicht allzu lange her, daß die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland ein Thema war, über das man am liebsten geschwiegen hat. Bei den Skandalen der letzten Jahre standen oft Prominente im Mittelpunkt, die sich als devote Parteigänger einen Namen gemacht hatten und dies nach Kriegsende geschickt zu vertuschen wußten, bzw. in Zusammenarbeit mit "alten Freunden" für die neue Karriere nutzen konnten.

Im außerpolitischen Bereich, wie der Musik, wenn man davon überhaupt sprechen kann, denn der nationalsozialistische Geist stellte erklärtermaßen alles in den Dienst des neuen Staates, fällt es bisweilen schwer, zu unterscheiden, ob jemand um der Karriere willen rein formal Parteimitglied wurde, wie es z.B. der bevorzugten Selbstdarstellung Karajans entspricht, oder ob jemand den Beginn des Dritten Reiches mit Begeisterung aufnahm, weil sich schon damals viele die nazistische Ideologie zu eigen gemacht hatten.

Abgesehen davon kann insbesondere im Bereich der Zupfmusik, der ja fast ausschließlich Amateurmusikern vorbehalten war und somit zum Freizeitverhalten zählt, verdeutlicht werden, wie der NS-Staat seine Macht ausbreitete und absicherte, indem alles streng hierarchisch geordnet, der Mensch reglementiert, erzogen und zwecks Ideologieunterwerfung bis ins private Freizeitvergnügen hinein total organisiert wurde.

Doch im folgenden kann es nicht darum gehen, anzuklagen, Menschen in ihrer Zeit zu verurteilen, in die man sich vom heutigen Standpunkt aus nur schwer hineinversetzen kann, sondern vielmehr darum, den Verlauf dieser Epoche im Hinblick auf die Entwicklung der Musik, der Zupforchester und ihrer Verbandspolitik zu skizzieren.

Im Jahre 1919 einigten sich die Zupfmusiker auf die Gründung eines Dachverbandes, des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bundes (DMGB), von dem sich 1923 der Deutsche Arbeiter-Mandolinisten-Bund (DAM) abspaltete. Beide Verbände betrachteten sich fortan als erbitterte Gegner.

Für den DAM war die Musikausübung im Gegensatz zum DMGB kein reines Freizeitvergnügen, sondern die Orchester, als Arbeitervereinigung, waren Ausdruck proletarischer Kultur.

DAM und die Linksparteien unterstützten sich gegenseitig. So veröffentlichten die Parteiorgane Nachrichten des Mandolinistenbundes und empfahlen ihn ihren Genossen wegen seines politischen Engagements. Die antifaschistische Haltung des DAM gipfelte bei der Reichstagswahl 1933 in dem Aufruf zur Wahl der marxistischen Parteien. Die Gesamtheit der politischen Äußerungen veranlaßte die Nationalsozialisten schon bald nach der Regierungsübernahme, diesen Verband zu liquidieren. Nahm man dies im DGMB zunächst mit hämischer Freude wahr, so ahnte man doch, daß auch für diese Organisation andere Zeiten anbrachen. Auf der Bundesdelegiertentagung Ostern 1933 in Berlin wird als Tagesordnungspunkt ein Loyalitätsbeweis gegenüber der Hitler-Regierung diskutiert. Ergebnis war ein Treuegelöbnis, mit dem der DGMB die Anpassung an den "Geist der Zeit" vollzog. Das Wort "deutsch" nahm man in seiner Wertung bereits so ernst, daß man einen jüdischen Verein aus dem Verband ausschloß.

Die NSDAP war schon 1933 eine alle Schichten umfassende Volkspartei. Von den 850.000 Mitgliedern waren 30 % Arbeiter, von denen bezeichnenderweise die Hälfte ohne Beschäftigung war. Hitlers Ankündigung großer Maßnahmen zur Arbeitsbeschaffung, Goebbels' Parolen zur Überwindung von Klassenhaß und Standesdünkel,

zur Ehrung der Arbeit und des Arbeiters, sein Aufruf zu Schaffensmut und freudiger Lebensbejahung etc. wirkten verlockend, zumal zur Zeit der verheerenden Weltwirtschaftskrise. Die meisten Parolen waren so schwammig formuliert, daß die Zustimmung kein großes Nachdenken erforderte. Extreme Punkte des Parteiprogramms, wie etwa die Judenfrage, wurden wohlweislich abgeschwächt oder ganz zurückgehalten. Sicherlich spielte auch die Namensgebung der Partei eine Rolle: NSDAP. Demnach werden viele Arbeiter hier ihre Interessenvertreter gesehen haben.

Anstelle der erhofften Einheitsgewerkschaft wurde 1933 die "Deutsche Arbeitsfront" gegründet, in die zunächst die Verbände der Arbeiter und Angestellten eingegliedert wurden. Einige Monate später umfaßte sie, bei nur formell freiwilliger Mitgliedschaft, die Gesamtheit der Arbeiter, Angestellten und Unternehmer, ca. 20 Millionen Mitglieder. ¹⁾ Eine ihrer Hauptaufgaben war die Schulung im Sinne der politischen Zielsetzung der Partei.

Ähnliche Schwerpunkte gab es bei Musiklehrgängen und Dirigentenkursen. Bald war der neue Staat allgegenwärtig und für einen engagierten Menschen, sei es auf politischem, kulturellem oder musikalischem Gebiet, gab es keinerlei Möglichkeit mehr, sich zu organisieren, ohne sogleich zwangsweise Mitglied in einer der nationalsozialistischen Untergliederungen von Reichsmusikkammer (RMK), Reichskulturkammer (RKK) oder Partei zu sein.

Im Zuge der Gleichschaltung schritt man nach dem Führerprinzip der "Abkehr von parlamentarischen Formen" zur Umorganisation des Verbandes. Die Wahl der Funktionäre von der Basis her wurde durch deren Bestimmung von oben ersetzt. So ernennt z.B. der Bundesvorsitzende die Gauvorsitzenden, die wiederum die Bezirksvorsitzenden und Ortsgruppenvorsitzenden bestimmen. Die Mehrheit der Mitarbeiter mußte der NSDAP angehören oder zumindest schon seit langer Zeit der nazistischen Bewegung nahestehen. Außer den Funktionären wurden auch die Mitglieder aus der bequemen politischen Abstinenz und Neutralität gerissen. Wer jetzt dem Verband beitreten wollte, mußte auf dem Boden der nationalsozialistischen Weltanschauung stehen, arischer Abstammung sein und durfte keine jüdischen Verwandten haben. Damit hat der DMGB bereits im ersten Jahr des Dritten Reiches alle bisher wohlbehüteten Prinzipien über Bord geworfen.

Zum Jahreswechsel 1933/34 veröffentlichte die Bundesleitung des DMGB ein Geleitwort in der Verbandszeitschrift, in dem sie sich nicht mehr wie im Treuegelöbnis auf den schmalen Grat der neutralen Volksmusikpflege beschränkte, sondern sich voller Optimismus in den Dienst des neuen Staates stellte. Kritische Stimmen gegen diesen Wandel finden sich kaum in den Fachzeitschriften, dagegen aber massenweise Beiträge von Funktionären des Verbandes, die mit fliegenden Fahnen der neuen Zeit entgegeneilen. Diese Tatsache kann nicht verwundern, denn die Zeitschriften wurden von den Funktionären und engagierten Laienmusikern gestaltet, und zur Führungskaste konnte nur zählen, wer Parteimitglied war oder wenigstens seine Nähe zur Bewegung glaubhaft machen konnte. Zu ihnen zählt auch Theodor Ritter, einer der populärsten und meistgespielten Komponisten der Vorkriegszeit. Seine Äußerungen auf der 2. Westdeutschen Dirigententagung am 10. 09. 1933 in Wuppertal-Elberfeld verraten in Stil und Inhalt seine nazistische Gesinnung, der man das Wohl der Zupfmusik nicht entschuldigend vorschieben kann.

Die Eingliederung des DMGB in NS-Organisationen wurde zügig vorangetrieben. Im Oktober 1933 wurde als Dachorganisation aller Zupfer der "Reichsdeutsche Großverband für Zupfmusik" gegründet und der Fachgruppe Musik im "Kampfbund für Deutsche Kultur" angeschlossen. Dem Prinzip des nationalsozialistischen Kulturaufbaues "von unten her" folgend, ließ man die Notwendigkeit der volkstümlichen Musikpflege erkennen und versprach den Zupfern ein Ende ihres Aschenbrödeldeins, sobald sie den anderen Sparten vergleichbare künstlerische Leistungen erbringen würden.

Mit der Gründung der Reichskulturkammer (RKK) als "Zusammenfassung aller geistig Schaffenden" war es schon 1934 durch das immer dichter werdende Netz der Verästelungen der Organisation weder Laien- noch Berufsmusikern möglich, unorganisiert tätig zu sein, ja, sogar bei Strafe verboten. Selbst den Musikabteilungen von Turn-, Sport- und Wandervereinen war jegliche Musikausübung ohne Mitgliedschaft in der RMK untersagt.

Vordergründig stellt man dies als Schutz für die Berufsmusiker hin, die unter einer Erwerbslosigkeit von 70 % litten, tatsächlich aber war dem Staat mit der Straffheit der Organisation auch die Garantie für eine totale Überwachung gegeben. Die Gliederung der RKK mit ihren Unterteilungen in Kammern, Ämter, Fachverbände und Fachschaften veranschaulicht das folgende Schaubild:

Gliederung der Reichskulturkammer

7 Kammern

Bildende Künste

Schrifttum

-- Musik = Reichsmusikkammer (RMK)
| Theater
| Film
| Rundfunk
| Presse

-----> 6 Ämter

A. Berufsstand der deutschen Komponisten
B. Reichsmusikerschaft
C. Amt für Konzertwesen
-- D. Amt für Chorwesen und Volksmusik
| E. Deutscher Musikalien-Verleger-Verein
| F. Reichsverband der deutschen Musikalienhändler

-----> 4 Fachverbände

D I Der Deutsche Sängerbund
D II Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands
-- D III Der Reichsverband für Volksmusik RfV
| D IV Die Fachschaft der evangelischen
| Kirchen- und Posaunenchöre (ab 1938)

-----> 8 Fachschaften

I : Liebhaberorchester
II : Blasmusik-Verein
III : Evangelische Posaunenchöre
IV : Handharmonika-Vereine
V : Mundharmonika-Vereine
VI : Konzertina- und Bandonion-Vereine
VII : Mandolinen- und Gitarren-Vereine
VIII : Zithermusik-Vereine

Doch noch immer gab es unorganisierte Vereine. Friedrich Fürst, Fachschaftsleiter im RfV, und Theodor Ritter, beide nicht zimperlich in ihrer Wortwahl, riefen zu Denunziation dieser Vereine auf. Die angestrebte Verlagerung des Schwerpunktes von der Geselligkeit auf kulturelle Aufgaben, sowie die ideologische Beeinflussung, d.h. die nationalsozialistische Ausrichtung aller schaffenden und nachschaffenden Musiker, wie Goebbels auf den Reichsmusik-Tagen 1938 in Düsseldorf formuliert, bedingten die totale Erfassung aller Vereine. Aber die organisatorische Erfassung genügte nicht allein, sondern nur ein unumschränkter Einblick in die Fachverbände und deren Kontrolle konnten diese Zielsetzung gewährleisten. Gesetzlich verankert wurde dies im Reichskulturkammer-Gesetz und den Satzungen der RMK. Danach konnte die RMK in sämtlichen Sitzungen der Fachverbände und ihrer Unterorganisationen einen mit besonderen Befugnissen ausgestatteten Vertreter entsenden. Beschlüsse und Presseveröffentlichungen waren durch die RMK genehmigungspflichtig.

Daneben gab es auf den ersten Blick positiv scheinende Anordnungen, wie eine Vereinbarung zwischen dem Deutschen Gemeindetag und der RMK, wonach die Gemeinden angehalten waren, Laienmusik zu fördern und einzusetzen. Da mittlerweile aber auch die Gemeinden nationalsozialistisch regiert wurden, waren solche Auftritte gleichzeitig auch immer im Dienste der Partei.

Angesichts der Wirtschaftslage und der verheerenden Situation unter den Berufsmusikern war es unerlässlich, zunächst das Verhältnis zwischen Laien und Profis neu zu ordnen, d.h., quasi zum Schutz der Berufsmusiker, die bezahlte Musikausübung der Laien einzudämmen. Die obligatorische Tanzmusik nach dem Musikvortrag, wie sie in den Mandolinenkonzerten seit langer Zeit Tradition war, wurde nur genehmigt, wenn Berufsmusikern dadurch kein Schaden entstand. Daß bei solchen Veranstaltungen ausschließlich deutsche Tanzmusik gespielt werden mußte, versteht sich.

Jeder Musiker, ob Laie oder Profi, mußte bei Behörden und RMK einen Ausweis mit der Erlaubnis zu der ihm entsprechenden Musikausübung beantragen. Durch diese Ausweispflicht war es dann wiederum möglich, jede noch so unbeutende Musikergruppe oder Veranstaltung auf ihre Rechtmäßigkeit hin zu kontrollieren. War z.B. ein Musiker mit Beitragszahlungen säumig, wie aus dem Mitgliedsausweis der RMK ersichtlich war, und wurde durch eine Kontrolle erwischt, so wurde sein Ausweis bis zur Zahlung der Rückstände eingezogen. Ohne Ausweis aber hatte niemand Spielerlaubnis.

Diese Ausweise wurden für ganz unterschiedliche Fristen ausgestellt, sodaß die Musiker ständig um die Verlängerung bangen mußten und behördlicherseits jederzeit Eingriffe ins Musikleben möglich waren. Grundsätzlich mußten alle Musiker, die in der Öffentlichkeit für Geld musizierten, durch eine Mitgliedskarte ihre Zugehörigkeit zur RMK nachweisen bzw. besondere Gruppen ihre Genehmigung durch Ausweise. Die Polizei half bei der Durchführung dieser Anordnungen. Bei Zuwiderhandlungen drohten den Musikern Geldstrafen oder gar der Ausschluß aus der RMK, was einem Berufsverbot gleichgekommen wäre. Die Aufnahme in die RMK konnte ohnehin von der "Marktlage" abhängig gemacht werden. Dies ermöglichte eine künstliche Reduzierung des Berufsmusikerstandes, die einerseits deren wirtschaftliche Lage verbessern konnte andererseits aber auch durch die schärfere Kontrolle des Arbeitsmarktes einen Rückgang der Schwarzarbeit und den damit verbundenen Steuerverlust des Staates bewirken sollte.

Mit allen in der NSDAP und ihren Verbänden tätigen Personen verfuhr man großzügig. Sie wurden für Proben und Aufführungen einer Untergliederung der RMK, ja sogar für Musikunterricht vom Dienst befreit. Solchen Geschenken bei Wohlverhalten standen entsprechende Sanktionen bei abweichendem Verhalten gegenüber.

1935 erging an den RfV die Anordnung, alle selbständigen Bünde innerhalb des RfV sofort aufzulösen. Dazu gehörte auch der DMGB, dessen Funktionäre daraufhin die Einberufung eines Bundestages für den 21. 09. 1935 in Köln beschlossen, der nur unter der Bedingung genehmigt wurde, daß der DMGB dort seine eigene Auflösung beschließen würde, was auch einstimmig erfolgte, nachdem ohnehin in jeder Sitzung ein Vertreter der RMK anwesend war. Die einzig gültige Bezeichnung war fortan "Fachschaft VII Mandolinen- und Gitarren-Vereine des RfV, Fachverband DIII in der RMK". Als diese Anordnungen in Kraft traten, war das Bundesfest in Köln bereits vorbei. Für die Zupfmusik hatte es eine entscheidende Bedeutung.

Im Vorfeld des Bundesfestes erfolgte ein Aufruf an Komponisten, seriöse Werke für Mandolinenorchester zu schreiben, denn nur Originalmusik sollte in Köln aufgeführt werden. Dem Aufruf folgten nicht nur gestandene Zupferkomponisten aus der Bewegung wie Konrad Wölki, Theodor Ritter, Willy Althoff und Rudolf Krebs, sondern auch Hermann Ambrosius, ein angesehener Komponist, der bis dahin nichts mit Zupfmusik zu tun hatte. So kam es, daß vollkommen gegensätzliche Musik aufeinanderstieß:

- Zupfmusik in großer Besetzung, angelehnt an symphonische Musik, wie z.B. "Die große Stunde" von Konrad Wölki,
- Zupfmusik, die auf deutschen Volksliedern und Tänzen basierte, wie z.B. Theodor Ritters "Volkslieder-Suite",
- und erstmals Zupfmusik im kammermusikalischen Stil, für kleine Besetzung, die sich formal an die Musik der Vorklassik hielt, wie z.B. die "Suite Nr. 6" von Hermann Ambrosius.

Von offizieller Seite förderte man diese "neue" Zupfmusik, da man sie für "arteigen" und dem Charakter der Instrumente entsprechend betrachtete. Vor dem Bundesfest war ziemlich unklar, was denn nun unter "arteigener" Musik zu verstehen sei. Glaubten manche noch, mit deutscher Musik von deutschen Komponisten sei dem Anspruch genüge getan, so verkannten sie doch die Absicht, daß mit der Überbetonung des Deutsch-Nationalen die italienische Tradition in der Mandolinen-Musik vollkommen verdrängt werden sollte. Im Bereich der Zupfmusik waren allenfalls noch die sehr verbreiteten Potpourris mit osteuropäischer Folklore davon betroffen.

Dies wird bestärkt durch die Anordnung, daß weder Musiker noch Musikvereinigungen ausländisch klingende Namen tragen durften. Mandolinenorchester mit italienischen Vereinsnamen wie "Gondoliere", "Catania" oder "Napolita" mußten sich eiligst umtaufen und so finden sich in den Fachzeitschriften dieser Jahre überwiegend Orchester, die außer dem Ortsnamen ein nichtssagend-heiteres deutsches Motto wie "Heimatklänge", "Wanderheil" oder gar "Burschenlust" im Titel tragen.

Eine anspruchsvollere Programmgestaltung war das erste Ziel der Fachschaft, das sie durch Herausgabe von Literaturlisten und Durchführung mustergültiger Veranstaltungen ansteuerte. 1939 begann in Berlin und im übrigen Reichsgebiet die Schulungsarbeit für Dirigenten mit dem Ziel einer "einheitlichen ausgerichteten musikalischen Führerschaft". Durchgeführt wurden diese Schulungen von der Fachschaft Volksmusik in Zusammenarbeit mit den Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerkes in der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude" und in Verbindung mit städtischen und behördlichen Schulungseinrichtungen. Parteiredner erläuterten in der neugegründeten "Reichsschule für Volksmusik-dirigenten" die Zusammenhänge zwischen Weltanschauung und Kultur.

In diesen Maßnahmen waren alle Laiendirigenten zusammengefaßt, sodaß die verschiedenen Ensembles erstmals in einer Art Konkurrenz zueinanderstanden. Auf diese Weise aus der Isolation herausgerissen und ständig unter Kontrolle

von höheren Stellen, sah man sich in permanenter Erwartung von Lob und Tadel, sodaß die Volksmusikgruppen in den gemeinsamen Konzerten um die Erfüllung der vorgegebenen Normen und Erwartungen wetteiferten.

Um bereits dem Nachwuchs die beste Förderung zukommen zu lassen, wurden an Volksmusikerzieher Mindestanforderungen gestellt, um solide technische Fähigkeiten und theoretische Kenntnisse zu garantieren. Da man in reinen Volksmusikschulen die Gefahr eines wachsenden Dilettantismus fürchtete, versuchte man in Berlin eine vorbildliche Lösung zu finden und richtete 1934 am Stern'schen Konservatorium eine Abteilung, genannt "Schule zur Pflege deutscher Volksmusik" ein. Lehrer für Zupfinstrumente war dort von 1934-40 Konrad Wölki.

Zu den vorbildlichen Veranstaltungen, die von verschiedenen Sparten bestritten wurden, zählte z.B. der alljährliche "Tag der Hausmusik". Innerhalb eines solchen Rahmens wurde 1940 in Berlin ein Konzert unter dem Motto "Klassische Musik auf Volksinstrumenten" veranstaltet. Beteiligt waren die Fachgruppen IV bis VII, mit den Instrumenten Mandoline, Gitarre, Bandoneon und Akkordeon. Diese "repräsentative Werbeveranstaltung" wurde von höheren Stellen wohlwollend empfohlen. Im Jahre 1942 wurde im gleichen Rahmen in Leipzig zeitgenössische Zupfmusik von Hermann Ambrosius und Walter Kretschmar dargeboten. Spielten die Volksinstrumente bei diesen Veranstaltungen nur eine untergeordnete Rolle, so standen sie bei den "Volksmusikfesten" im Mittelpunkt. Diese Feste fanden auf Bezirks- und Gauebene statt, wurden aber auch in die jährliche Reichsmusikwoche eingegliedert.

Der Aufbau der Feste war immer ähnlich: Nach einem Konzert mit verschiedenen Volksmusikkapellen fand ein Wertungsspiel statt. Die offizielle Absicht dabei war, die Literaturkenntnis zu vertiefen und den Geschmack zu schärfen. In der Realität hatten diese Wertungsspiele wohl Prüfungscharakter. Bei Versagen wurde auf eine Bewertung verzichtet, ansonsten erhielt jede Spielgruppe ein Gutachten. Niveau und Fortschritt der Gruppen waren also leicht überschaubar, der Erziehungscharakter der Veranstaltungen unverkennbar. Die in den gängigen Quellen erwähnten Volksmusikfeste weisen in der Werkauswahl eine erstaunliche Einheitlichkeit im Hinblick auf die neue, zeitgemäße Zupfmusik auf. Immer wieder werden Komponisten wie Ambrosius, Kretschmar, Wölki genannt, auch wurden immer mehr Bearbeitungen aus der Vorklassik gespielt.

Aber auch im Einsatz für Partei und Staat hatten die Zupforchester ihre besonderen Aufgaben zu erfüllen, so bei offiziellen Veranstaltungen, Kundgebungen und Wohltätigkeitskonzerten. Jedoch nicht nur zu caritativen Zwecken, wie zugunsten und zur Unterhaltung von Verwundeten und Frontsoldaten wurden die Spielgruppen eingesetzt, sondern schon vor dem Krieg auch zu rein politischen Kundgebungen, wie den Empfangskundgebungen zu Hitlers Ankunft in Hamburg im März 1938.

Zu Veranstaltungen im Umfeld der NSDAP mußte niemand gezwungen werden, zumindest nicht direkt, eher durch die allmähliche, umfassende Erziehung, der man sich nicht erwehren konnte. Es war wohl vielmehr so, daß sich Volksmusikkapellen allzu bereitwillig in den Dienst der Partei stellten, "denn sie garantierte effektvolle Auftritte im Rahmen politischer Feierstunden und bestärkte die Laien in ihrem Selbstwertgefühl, wenn sie 'oben' auf dem Podium sitzen oder einem Fackelzug voranmarschieren, die Rede des Kreisleiters umrahmen oder auch nur im heimatlichen Dorf oder Städtchen das Erntedankfest verschönen dürfen".²⁾

Den Menschen zum berechenbaren Wesen zu machen, das im Interesse des Staates und seiner Organisationen nutzbar wird, war das erklärte Ziel der Nationalsozialisten von Anbeginn. Schon 1933 kündigte Goebbels an, daß der neue soziale Mensch das Produkt einer jahrelangen Erziehungsarbeit sein werde.

Unter diesem Aspekt war die neue instrumentengerechte Zupfmusik und die Anerkennung der Instrumente nur ermöglicht durch die nationalsozialistische Erziehung und untrennbar mit ihr verbunden.

Dennoch kann man nicht sagen, daß die während der NS-Zeit gepflegte Zupfmusik ideologisch geprägt sei. Gingen die Orchester zuvor den verschiedensten Neigungen nach in der Musikausübung zum Tanz, zum Wandern, als Form der Geselligkeit und schließlich auch als Möglichkeit, aktiven Zugang zur sinfonischen Musik zu finden, so wurde dieser Vielfalt in der NS-Zeit ein Ende bereitet. Vom Staat beauftragte Musikwissenschaftler wie Heinz Brandes, Siegfried Goslich und Kurt Zimmerreimer befaßten sich im Rahmen der RMK mit diesem Musizierzweig. Sie erkannten und förderten den intimen Charakter der Zupfinstrumente, der ihrer bisherigen "dramatischen" Rolle ganz entgegenstand. Voraussetzung für diese Erkenntnis und die Wiederbelebung der alten "gezupften" Spielweise der Mandoline waren die Forschungsarbeiten von Joseph Zuth und Konrad Wölki. Jetzt sah man auch eine Berechtigung in der Bearbeitung alter Musik. Daß diese Technik auch in neuer Musik wirkungsvoll sein konnte, zeigte als erster Ambrosius mit seinen Werken.

Bleibt noch einmal festzuhalten, daß die Entwicklung der Zupforchester während der NS-Zeit, aber losgelöst von aller Ideologie, einen nicht zu unterschätzenden musikalischen Gewinn darstellte, der jedoch nur durch die Straffheit der Organisation und deren Erziehungsmaßnahmen in dieser Breite möglich war. Eine unter solchem Druck entstandene Entwicklung, die ohnehin nicht den Bedürfnissen der Orchester entsprang, konnte ohne straffe Führung nicht weitergehen. So wuchs für viele das Zeitgeschehen mit den musikalischen Errungenschaften zu einem undurchsichtigen Konglomerat zusammen, von dem man nach Kriegsende nichts mehr wissen wollte. Statt dessen zog man es vor, sich ins unverfängliche Repertoire der Vorkriegszeit zurückzuziehen.

Literaturangaben

- 1) vgl. Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 20:
Karl Dietrich Erdmann, Deutschland unter der Herrschaft des
Nationalsozialismus 1933 bis 1939, München 1982
- 2) Prieberg, Fred: Musik im NS-Staat, Frankfurt 1982, S. 201

Rolf Fritsch

Die Beiträge und ihre Autoren

In ihrem Bericht "**Die Geschichte der Mandoline**" beschreiben die Autoren *Jean Paul Bazin* und *Didier Le Roux* die Baugeschichte und die regionale Ausbreitung der Mandoline und ihrer Vorläufer. Neben der "Quintern" und der "Mandore" werden besonders die seit dem Barockzeitalter in Italien bekannten Varianten betrachtet: Die "lombardische" und die "neapolitanische" Mandoline. Eine Tafel veranschaulicht die Entwicklung und die Bezüge der Instrumente untereinander. *Jean-Paul Bazin* arbeitet als Chemiker im Max-Planck-Institut Stuttgart, *Didier Le Roux* ist Physiklehrer an einem Gymnasium bei Paris.

Armin Keller untersucht in seinem Beitrag **zu den historischen Mandolinen** besonders die "neapolitanische Mandoline". Der Schwerpunkt dieses Beitrags liegt auf der Untersuchung der baulichen Besonderheiten, die sich auch auf das Zubehör wie Plektrum, Bünde und Saiten erstreckt. Den Abschluß bildet ein Vergleich regionaler Sonderformen, der vom Autor des Beitrags anhand seiner nach Schaffhausen ausgelagerten Sammlung anlässlich der Exkursion des Symposiums auch praktisch demonstriert wurde. Der Autor arbeitet als Mandolinlehrer in Zürich und verfügt wohl über die umfangreichste Privatsammlung an Mandolinen.

Matthias Wagner beschreibt in seinem Referat **Sopranlaute - Mandolino - Mailänder Mandoline** besonders die Gemeinsamkeiten bzw. Unterscheidungsmerkmale von Laute und Mandolino. Anhand von Bauplänen, Zeichnungen und Maßangaben werden die Überlegungen und Arbeitsweisen der alten Instrumentenbauer verdeutlicht. Die terminologische Bestimmung der einzelnen Instrumente erfolgt anhand der zeitgenössischen Lehrwerke. *Matthias Wagner* ist Gitarren- und Lautenbaumeister in Vogtsburg.

Keith Harris befaßte sich mit der **Mandoline in der Folklore**, wobei sich Schwerpunkte in der irischen und amerikanischen Volksmusik ergaben. In der irischen Folklore gehört die Mandoline nicht zu den bodenständigen Instrumenten und scheint oft nur eine klangliche Alternative zur Geige und anderen Instrumenten zu sein. In der amerikanischen "blue grass"-Musik entwickelte sich dagegen die eigenständige Sonderform der "Kentucky-mandolin", die aufgrund ihrer klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten zum stilbildenden Faktor dieser Musik wurde. *Keith Harris* stammt aus Australien und lebt als Mandolinlehrer in Bochum.

Über ein anderes Gebiet berichtet *Elke Tober-Vogt* in ihrem Referat **Die Mandoline in Opern nach 1920**: der handlungsbezogene Einsatz der Mandoline, sei es zur Darstellung des Lokalkolorits, von Tänzen, Liedern und Ständchen, sowie die Verwendung der Mandoline als besondere Klangfarbe im Orchester. *Elke Tober-Vogt* ist Musikwissenschaftlerin und arbeitet in einem Schweinfurter Verlag.

Takashi Ochi untersucht in seinem Beitrag **Tremolo oder Stakkato** eine Notationsproblematik der Mandolinen-Musik, die in der Literatur und zahlreichen Schulwerken beobachtet werden kann. *Takashi Ochi* ist Lehrbeauftragter für Mandoline an der Musikhochschule Mannheim.

Günther Siegwarth erläutert in seinem Referat **Sinn und Unsinn von Bearbeitungen für Zupforchester**. Aus der Kritik ergeben sich nach einer Begriffsklärung ein Anforderungskatalog für künftige Bearbeitungen. *Günther Siegwarth* leitet die Musikschule der Stadt Baden-Baden.

Marga Wilden-Hüsgen analysierte **Die Instrumentaltechnik der Mandoline** anhand von Mandolinschulen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Die Darstellung basiert auf einer Analyse von über 150 Unterrichtswerken und vergleicht besonders die Entwicklung der einzelnen Techniken in den verschiedenen Epochen. *Marga Wilden-Hüsgen* ist Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik Köln, Abteilung Wuppertal.

Im Rahmen eines Modellversuchs des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft wurden von der Kontaktstelle Weiterbildung an der Bundesakademie Trossingen neue Instrumentalmethoden für den Laienmusikbereich entwickelt und erprobt. *Dr. Erich Kraft* ist der Autor der "**Neuen Trossinger Instrumentalmethode für Mandoline**". Er beschreibt in seinem Referat die didaktischen Vorüberlegungen des Modellversuchs und anhand von Beispielen die methodischen Besonderheiten des neuen Unterrichtswerkes. *Dr. Erich Kraft* ist Schulmusikerzieher und arbeitet als Studienrat in Darmstadt.

In ihrem Beitrag **Mandolinen-Orchester im Nationalsozialistischen Deutschland** stellt *Gerda Schmitt* die politischen, organisatorischen und musikalischen Hintergründe dar, die für die Laienmusik im Dritten Reich bestimmend waren. *Gerda Schmitt* lebt in Saarbrücken und arbeitet als Dokumentarin im ZDF.