

*Verlag* Bibliothek der Provinz

David Dalton

# DIE KUNST DES VIOLASPIELS

*Gespräche mit William Primrose*

David Dalton

DIE KUNST DES VIOLASPIELS

*Gespräche mit William Primrose*

Vorwort von Janos Starker

Aus dem Englischen übersetzt von Peter Pasch und Gunter Teuffel

ISBN 978-3-85252-935-6

© Verlag Bibliothek der Provinz

A-3970 Weitra

[www.bibliothekderprovinz.at](http://www.bibliothekderprovinz.at)

Mit einem Geleitwort von Tabea Zimmermann  
Vorwort von Janos Starker

Aus dem Englischen übersetzt von Peter Pasch  
und Gunter Teuffel

## GELEITWORT

Dieses Buch ermöglicht nun auch den deutschsprachigen Lesern wunderbare Einsichten in die reiche Lebenserfahrung und noble Denkweise des einzigartigen Künstlers William Primrose.

Die außergewöhnlich präzisen Fragen von David Dalton und die herrlich ausführlichen Antworten von Primrose nehmen den Leser mit auf eine Zeitreise in das vergangene Jahrhundert.

Ich empfehle allen jungen Menschen die Lektüre dieser Gespräche und bin begeistert von der gelungenen Übersetzung durch Peter Pasch und Gunter Teuffel.

Möge die Leidenschaft für die Musik auf uns alle überspringen.

Ihre  
Tabea Zimmermann

## INHALT

Geleitwort	
Vorwort	
Einleitung (1988)	
An den Leser	8
1. Zur Viola über die Violine?	12
2. Lehrer und Schüler	21
3. Die Unterrichtsstunde	26
4. Über das Üben	35
5. Wie man die Viola hält	53
6. Die Kunst der Bogenführung	67
7. Weitere Aspekte der Bogenführung und Tongebung	99
8. Fingersätze	123
9. Die Technik der linken Hand	139
10. Weitere Überlegungen zur linken Hand	153
11. Über das Konzertieren	169
12. Auf dem Konzertpodium	181
13. Das Repertoire	190
14. Aufführungspraxis und Interpretation	199
15. Programmgestaltung	216
16. Aufnahmen: Wie man sie macht, wie man sie nutzt	221
17. Wettbewerbe	224
18. Auf dem Weg zum Beruf	230
Dankesrede	242
Quellenangabe	248
Index I: Sach- und Namensregister	249
Index II: Kompositionen, auf die Bezug genommen wird	257
Index III: Marginalien	260

## AN DEN LESER

Die Viola als  
„Instrument  
ohne Tradition“

Unser Instrument hat keine Tradition. Falls Sie diese knappe Behauptung entrüsten sollte, könnte Ihre Empörung möglicherweise durch folgende Überlegungen behoben werden. Der Abschnitt der Geschichte unseres Instruments, der wirklich von Belang ist, fängt eigentlich erst um 1900 mit dem Erscheinen von Lionel Tertis an. Casals, der am selben Tag wie Tertis geboren wurde, tat für das Cello, was Tertis für die Viola machte, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass es auch vor Casals hervorragende Cellisten gab, während mir kein Bratschist vor Tertis' Zeit einfällt, der dessen Format gehabt hätte. Dass Tertis in der Lage war, eine Fackel zu entfachen, und in uns später Leute fand, die sie ihm hoch erhoben nachtrugen, ist sicher bemerkenswert und sehr erfreulich, aber das darf die Tatsache nicht verdecken, dass wir keine Tradition im eigentlichen Sinn des Wortes haben.

Vielleicht können wir uns in dieser Hinsicht sogar recht glücklich schätzen. Denn Tradition kann eine große Last und für den Fortschritt hinderlich sein; und unser Instrument hatte den Fortschritt wirklich sehr nötig, nachdem Tertis den Ruf des Instruments unter seinen Zeitgenossen gefestigt hatte. Hier muss ich an Toscanini denken, der immer von der „letzten schlechten Aufführung“ sprach, wenn er sich auf die Tradition bezog. Nicht dass ich Toscanini als endgültige Instanz betrachte, aber er ist es immerhin Wert, beachtet zu werden. Zu sagen, dass wir ohne Tradition sind, kann schon deshalb nicht allzu schwer wiegen, weil wir im Gegensatz zu Instrumenten mit langer Tradition innerlich spüren, dass wir dadurch eine viel größere Freiheit besitzen, unsere eigenen Wege zu gehen.

Ich habe nicht die Absicht, an dieser Stelle in die Zeit des Barock zurückzugehen, wo wir in der Tat auf eine sehr strikt vorgegebene Spielart festgelegt werden. Eine große Anzahl von Werken des Barock, die an sich für andere Instrumente geschrieben wurden, kann auch für die Bratsche wertvoll sein, wobei die Gefahr besteht, dass wir uns in Bearbeitungen verlieren. Das mag dann vielleicht einige Leute – selbst ernannte Puristen – dazu bewegen, mit kollektiver Häme auf uns herabzublicken. Ich glaube, wir müssen zugeben, dass z.B. ein für die Viola d'amore geschriebenes Werk auf der heute gebräuchlichen Viola nicht so klingen kann wie auf einer Viola d'amore aus vergangenen Tagen, allein aufgrund der unterschiedlichen Stimmung der Saiten und des Klangunterschieds. Aber da es ohnehin viel zu wenige gute Künstler gibt, die die Hörer mit diesem Repertoire vertraut machen können, neige ich in diesem Fall zur Annahme, dass wir keinen Schaden anrichten, wenn wir solch ein Stück auch auf der Viola vortragen. Es gibt einige wenige Werke aus dieser Periode, wie z.B. die Sonate von W. F. Bach, die nur für die Viola geschrieben wurden. Hier sind wir durch die Tradition der Aufführungspraxis gebunden, jedoch nur in dem Maße, in dem wir bereit sind, uns überhaupt an sie gebunden zu fühlen. Also nicht unbedingt, wie Toscanini meinte, an die „letzte schlechte Konzert-Aufführung“, also an jene Sorte von Aufführung,

die ihre Unzulänglichkeiten und diversen Mängel unter dem Deckmantel des so genannten authentischen Musizierens versteckt.

Nein, das für uns heute wirklich relevante Repertoire gehört hauptsächlich ins 20. Jahrhundert – und auch nicht unbedingt in dessen Anfang. Als sich Tertis aufs Parkett wagte, gab es praktisch kein Repertoire für sein Instrument. Er forderte deshalb seine Schüler ständig auf, ihre befreundeten Kompositionskommilitonen anzuhalten, Werke für sie zu schreiben. Sein eigenes Drängen hatte eine Anzahl von durchaus wertvollen Stücken zur Folge, aber leider nichts von überragender Bedeutung. Um sozusagen seinen großen Hunger zu stillen, forderte er uns immer wieder auf, das Repertoire von verwandten Instrumenten zu durchstöbern. Nahm man es nicht allzu genau, bot natürlich fast jedes Instrument Kompositionen an, die man verwerten konnte. Ich habe nichts gegen Transkriptionen, solange sie gut gemacht und für das Instrument geeignet sind. Aber sich auf sie als Mittel zur Beseitigung des bedauerlichen Mankos in unserem Repertoire zu beschränken, halte ich für genauso bedauerlich wie den erkennbaren Mangel an sich.

Als sich Tertis in seinem vierten Lebensjahrzehnt befand, verfügte er über eine stattliche Fundgrube zeitgenössischer Musik. Aber genau da liegt der Hase im Pfeffer. Wie Casals hatte auch er wenig Geduld mit moderner Musik und brachte wenig Verständnis für sie auf. Man könnte geneigt sein, diese Behauptung zurückzuweisen – sie könnte fast als Verunglimpfung aufgefasst werden – und auf Werke wie *Flos Campi* und die Suite von Vaughan Williams, die Sonate von Arthur Bliss sowie andere stilistisch ähnliche Werke hinweisen. Das ist sicherlich ein triftiges Argument. Trotzdem dürfen wir nicht vergessen, dass Tertis das Konzert von Walton von Anfang an verabscheute; und was die Werke Hindemiths betrifft, so nahm er sich nicht einmal die Zeit, sie wenigstens kurz anzusehen. Im Gegenteil, er schenkte ihnen gar keine Beachtung.

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, welchen Schatz er mit Füßen trat, muss man lediglich einen Blick in Franz Zeyringers umfangreiches Buch *Literatur für Viola*<sup>1</sup> werfen. Dann stellt man mit Bedauern fest, dass ein so großer Spieler, ein so furchtloser und unerschütterlicher Pionier, die zeitgenössischen Komponisten aufgrund seiner deutlichen und klaren Abneigung völlig außer Acht ließ, zumindest was die Komponisten seiner eigenen Zeit und Generation betraf. Ich kann mich noch gut aus meiner Kindheit erinnern, dass mein Lehrer, ein recht guter Musiker aus Wien und Schüler von Joachim und Ševčík, Sonntag abends mit großer Freude und stillvergnügt Streichquartett spielte. Mein Vater wurde für diese Abende immer als Bratschist verpflichtet. Nach einem flüchtigen Durchspielen des Debussy-Quartetts (wenigstens eines Satzes – und ich überlasse es dem Leser, was man hier unter „Durchspielen“ verstehen mag), warf mein Lehrer seine Noten auf den Boden und donnerte mit schlecht verstellter Aversion und vernichtendem Abscheu los, dass er sich mit so einem Schund nicht länger herumschlagen

<sup>1</sup> Franz Zeyringer: *Literatur für Viola*. Hartberg 1985.

Repertoire  
aus dem 20.  
Jahrhundert

wolle. Ich bin sicher, dass wir alle ähnliche Erlebnisse hatten, auch in späteren Jahren.

Violakonzerte  
von Walton,  
Bartók,  
Fricker

Nun, um wieder auf mein Hauptanliegen zu kommen, nämlich auf die Sache mit der Tradition und deren Nichtvorhandensein, so glaube ich, dass der Reichtum unseres Repertoires in der Musik liegt, die seit Hindemith geschrieben wurde, mit Ausnahme von ein paar wenigen Werken, die früher erschienen. Und mit diesem Reichtum können wir uns reicher als andere schätzen. Es gibt darunter ein paar außergewöhnliche Werke, die inzwischen bereits ein gewisses Maß an Bedeutung und Tradition erlangt haben dürften. Hier möchte ich das Konzert von Walton erwähnen, das von Hindemith vor ungefähr fünfzig Jahren uraufgeführt wurde, das Bartók-Konzert, vor über 30 Jahren [von mir] uraufgeführt, und das Konzert von Fricker, das ich zum ersten Mal beim Edinburgh Festival etwa vor 30 Jahren spielte.<sup>2</sup>

Violakonzert  
von Bartók

Nachdem ich mich an dieser Stelle nun schon selbst in den Vordergrund gedrängt habe – wenn auch mit Gezeter und widerwillig –, möchte ich noch eine Sache aufgreifen, die etwas heikel, aber doch von recht großer Bedeutung ist, wenn ich das hinzufügen darf. Ich hätte gedacht, dass sich nach jener Periode, die ich im Zusammenhang mit den oben genannten, verschiedenen Werken erwähnte, eine gewisse Tradition hätte herausbilden können. Das scheint nicht der Fall zu sein. Der Grund dafür ist recht offensichtlich. Vielleicht greife ich die Angelegenheit mit dem Bartók-Konzert als Erstes auf. Kurz nachdem ich das Werk in den USA uraufgeführt hatte, stellte ich es in Europa anlässlich des Edinburgh Festivals im Jahre 1950 vor. Im Anschluss an diese Aufführung wurde ich gebeten, es auch in Budapest zu spielen, eine Einladung, über die ich mich ungemein freute, wie man sich vorstellen kann. Der Kalte Krieg war damals jedoch an seinem kältesten Punkt angelangt und der Eiserne Vorgang praktisch undurchdringlich. Diese beiden Faktoren, zusammen mit dem üblichen Hin und Her von Seiten der Regierungen, brachten den Plan zum Scheitern, und ich erfuhr, dass ein angesehener ungarischer Kollege die Aufgabe übernommen hatte. Später hörte ich mir eine Aufnahme von dessen Konzert an, und ich muss gestehen, dass ich schockiert war. Das betraf nicht sein Spiel, dem man eigentlich nichts vorwerfen konnte. Meine Bestürzung beruhte auf seinen Irrtümern bezüglich der Interpretation. Mir war bald klar, dass man diese leicht dadurch erklären konnte, dass die gedruckte Ausgabe des Konzerts in mehrfacher Hinsicht irreführend ist. Ebenso dachte ich mir, er hätte die Möglichkeit nützen können, die absolute Referenzaufnahme anzuhören – selbstverständlich meine ich dabei meine eigene Interpretation.

Damit will ich in aller gebührender Bescheidenheit nicht sagen, dass er meine Aufnahme hätte anhören sollen, um mein Spiel zu bewundern; nein, viel eher hätte er sie als Quelle für seine Interpretation heranziehen können, einmal weil das Werk für mich geschrieben wurde, zum Zweiten weil ich von

<sup>2</sup> Das vorliegende Werk wurde 1988 veröffentlicht; Anm. der Übersetzer.

Bartók einen langen Brief erhalten hatte, der die Probleme der Aufführungsweise und der Interpretation umriss, und weil ich darüber hinaus bei der endgültigen Gestaltung des Manuskripts eng mit Tibor Serly zusammengearbeitet hatte. Hier muss natürlich eingeräumt werden, dass es wegen der Einschränkungen des Kalten Kriegs und des Eisernen Vorhangs wahrscheinlich in Ungarn gar keine westlichen Aufnahmen gab, und man kann eben leicht irreführt werden, wenn man sich ausschließlich auf die gedruckte Ausgabe bezieht. Ich komme auf die Einzelheiten dieser Angelegenheit später noch einmal zurück. Ich habe mir eine ausreichende Anzahl von Fehlinterpretationen junger Spieler angehört und bin zu dem Schluss gekommen, dass Bartóks eigentlichem Wunsch und seiner Vorstellung bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, und dass schon allein aus diesem Grund keine Tradition entstehen kann. Aber wie schon Toscanini sagte, könnte das ja durchaus eine gute Sache sein!

Ein weiteres großes Problem betrifft die richtige Wiedergabe des Konzerts von Walton. Sie ist die Ursache für verbissene Argumentationen und für eine Vielzahl von Unstimmigkeiten. In diesem Fall spricht alles gegen mich, obwohl ich das Konzert annähernd 200 Mal während eines Zeitraums von über 35 Jahren gespielt habe, im Vergleich zu den ungefähr 150 Aufführungen von Bartóks Konzert zwischen 1949 und 1973. Aber mehr zu diesen beiden Werken, die inzwischen zum Standard unseres Repertoires zählen, zu einem späteren Zeitpunkt.

Violakonzert  
von Walton

Vielleicht hatte Toscanini recht. Die Tradition ist die „letzte schlechte Aufführung“, in der Tat die letzte Aufführung nach Jahrzehnten der Wandschaft vom Quellenmaterial weg bis zur totalen Entstellung des ursprünglichen Konzepts und der ursprünglichen Absicht des Komponisten. Wenn Sie jetzt annehmen, dass ich meine Ideen heranwachsenden Künstlern oktroyiere und dass ich der Ansicht bin, dass sie die besten seien, dann haben Sie völlig recht! Ich wäre mein Geld nicht wert, wenn ich anders dächte. Ein Mensch, ohne Mut zur eigenen Überzeugung, ist eine schwächliche Kreatur. Deshalb werde ich auch weiterhin darauf bestehen, dass mein Weg der richtige ist, besonders bei Werken, die für mich komponiert wurden oder mit denen ich eng (und manchmal ausschließlich) verbunden war. Viele von Ihnen werden ebenfalls darauf bestehen, dass der jeweils eigene Weg der richtige sei. Letztlich wird sich jedoch alles als gesunde Mischung erweisen und den Rost der Tradition davon abhalten, an der Aufführung unseres Repertoires anzusetzen, wie es dem Repertoire anderer Instrumente erging, das von den Pedanten und Konservativen nur deshalb mehr respektiert wurde, weil es dem Urteil des Publikums schon eine längere Zeit hindurch standgehalten hat. Aber wissen Sie: Ich glaube, dass diese Mischung etwas sehr Gutes hat.



William Primrose

## I. ZUR VIOLA ÜBER DIE VIOLINE?

*D.: Sind Ihnen Schüler lieber, die von der Violine zur Viola kamen, oder eher solche, die mit Bratsche begonnen haben?*

Anfangs-  
unterricht:  
Violine  
oder Viola?

P.: Ich habe lieber jemand, der von der Violine kommt und bereits eine technisch einigermaßen gut ausgebildete linke Hand hat. Das macht die Sache viel leichter für mich. Die meisten Fehler, die ich bei den Spielern antreffe, die von der Violine kommen, werden mit dem Bogenarm gemacht, was wirklich ein großes Problem ist, aber andererseits auch ein Thema, das ich persönlich sehr interessant finde. Jene Schüler, die auf der Viola anfangen, wurden normalerweise von Geigenlehrern unterrichtet, die auf der Bratsche wie auf einer Geige spielen. Das muss ich dann jeweils ändern. Oft kann das durch eine rein mechanische Anweisung behoben werden, wie z.B.: „Benütze hier die leere Saite statt den Ton zu greifen.“ Das ist dann relativ einfach.

Bogenarm

Was allerdings die Tongebung betrifft, so bin ich kaum einem neuen Schüler begegnet, der einen zufriedenen stellenden Bogenarm hatte. Wir dürfen die Tatsache nicht außer Acht lassen, dass die meisten Kinder mit etwa 5 Jahren anfangen sollten, ein Streichinstrument zu spielen. Da aber nur wenige von ihnen körperlich groß genug sind, auf einer verkürzten Viola oder gar auf einer ganz kleinen zu spielen, habe ich schon Kinder gesehen, die Viola auf einer um eine Quint heruntergestimmten Geige spielten. Aber das ist nicht im Sinne des Erfinders, weil der Hauptunterschied zwischen dem Bratschen-spiel und dem Geigenspiel in der Tongebung liegt. Es dürfte daher kaum befriedigend sein, wenn man auf einer schwächlich dahersäuselnden Geige mit heruntergestimmten, schlaffen Saiten spielt.

*D.: Vor kurzem las ich einen Artikel von Walter Trampler, der ebenfalls Schüler vorzieht, die auf der Geige begannen. Er stellte fest, dass die Spieler, die von Grund auf mit der Viola anfangen, oft eine wie er es nennt „langsame Technik“ haben, also eine langsamere linke Hand im Vergleich zu Geigern, die umgesattelt haben. Trampler sagte, dass seine Bratschenschüler weit besser dran seien, wenn sie vorher Geige gespielt hätten, und zwar bis zu einem Können, das wenigstens die Konzerte von Mozart ermöglicht, oder vielleicht sogar das d-Moll-Konzert von Wieniawski, Lalos Symphonie Espagnole und weitere ähnliche Stücke. Dann seien sie wirklich gut vorgebildet. Er führte auch an, dass es jungen Bratschern, allein schon aufgrund der Literatur, im Normalfall nicht zugemutet würde, mit diesem Maß an Gewandtheit zu spielen.*

P.: Da stimme ich ihm voll und ganz zu. Es mag vielleicht eine psychologische Spitzfindigkeit sein, aber ich habe auch herausgefunden, dass Bratschisten eher von der langsameren Sorte sind. Sie erinnern mich recht stark an Organisten, die Klavier spielen. Während der Organist seine Tasten drückt und auf den Ton warten muss, drückt der Pianist die Tasten und der Ton ist sofort da. Als ich jung war, musste ich öfters mit einem Organisten konzertieren, der die Begleitung auf dem Klavier spielte, aber irgendwie stimmte da immer etwas nicht ganz. Ich erklärte es mir so, dass er es gewohnt war, die Tasten zu drücken und den Ton erst kurze Zeit später zu erwarten. Bratschisten waren

damals dafür bekannt, dass sie immer etwas langsamer reagierten. Es kann damit zusammenhängen, dass der Ton auf einem als widerspenstig geltenden Instrument schwieriger zu erzeugen ist.

*D.: Haben Sie viel Erfahrung damit, Geigern beim Umlernen auf die Bratsche zu helfen?*

Probleme  
beim  
Umlernen

P.: Schon einige. Wenn ein Geiger zu mir kommt und sagt: „Entschuldigen Sie bitte, ich würde gern Bratschist werden“, frage ich ihn gewöhnlich nach dem Grund (ich meine mit „ihn“ natürlich beide Geschlechter). Wenn es sich lediglich um wirtschaftliche Erwägungen handelt, weil er denkt, dass ihm beruflich mehr Möglichkeiten offen stehen, dann entgegne ich: „Das ist ein guter Grund, aber ich könnte mir auch tiefere Gründe vorstellen.“ Wenn ein Geiger ein entschiedenes und starkes Verlangen hat, Bratsche zu spielen, vielleicht wegen des Klangs, so ist das ideal. Das ist etwas, was das Herz eines alten Bratschisten höher schlagen lässt. Ich nehme ihn dann gern in unsere Gemeinschaft auf. Wenn er aber erst mal Lunte gerochen hat, darf er niemals mehr zu den verbotenen Wegen zurückkehren, niemals mehr heimlich über die Schulter auf frühere Sünden zurückblicken.

Übrigens gab es einige wenige Einzelfälle, wo ich einem Geiger, der meine Meinung zum Umsatteln auf die Viola hören wollte, dringend davon abraten musste. Gewöhnlich hatte das etwas mit dem Vibrato zu tun. Es war einfach hoffnungslos, viel zu schnell, und konnte auch nicht verlangsamt werden. Ich stellte mir vor, dass es sich selbst auf der Violine als übermäßig schnell erweisen würde, auf der Viola aber als völlig unmöglich. Die Bogentechnik kann normalerweise korrigiert werden.

*D.: Gibt es besondere körperliche Voraussetzungen, die Sie von einem Violaschüler erwarten?*

Physische  
Vorausset-  
zungen

P.: Man ist geneigt anzunehmen, dass die augenscheinlichste Voraussetzung in der Größe der Hand liegt. Die Tatsache, dass das Instrument größer und etwas schwerer als die Violine ist, bürdet dem Spieler eine zusätzliche Belastung auf. Aber ich hatte auch Schüler, besonders Frauen, die zierlich gebaut waren und kleinere Hände hatten, denen man das Instrument aber deswegen nicht einfach aus der Hand nehmen und ihren Drang zum Schönen unterbinden konnte. (Ich nehme an, dass dies ein Hinweis auf den erhabeneren weiblichen Geschmack und die weibliche Sensibilität ist.) Vielleicht kann hier eine Parallele zu bestimmten Pianisten gezogen werden, z.B. zu Josef Hofmann, der kleine Hände hatte und der doch die gesamte Literatur spielen konnte, die ihm abverlangt wurde. Irgendwie hat er es geschafft. Eine meiner Schülerinnen war ein junges Mädchen aus Japan mit kleinen Händen, die das virtuose Bratschenrepertoire außergewöhnlich spielen konnte. Darüber hinaus habe ich selbst gesehen, wie ein zwölfjähriges Mädchen ein Violinkonzert von Paganini sehr eindrucksvoll spielte. Sie war körperlich so gebaut, dass ihr Daumen, wenn sie in die hohen Lagen ging, auf dem Instrumentenkörper zu liegen kam, weit weg vom Hals und nicht einmal an der oberen Begrenzung der Zarge. Eine große Hand zu haben und von mittel-

großer bis großer Statur zu sein, ist sicher ein Vorteil für Bratschisten, aber keine Bedingung.

*D.: Halten Sie Ihre eigene Hand als für die Viola besonders geeignet?*

P.: Ich glaube schon, obwohl meine Hand nicht besonders lang ist. Sie ist breit, und die Finger haben mehr oder weniger die gleiche Länge, was auch für die Violine von großem Vorteil ist. Ich bin kein Spezialist für Dezimen auf der Viola. Ich muss sie nur sehr selten anwenden, aber wenn ich sie spielen muss, gelingen sie mir.

Ich bin kaum jemandem begegnet, dem ich davon abgeraten hätte, sich in diese höheren Gefilde der Geigentechnik zu begeben, bloß weil die körperlichen Voraussetzungen fehlten. Das Streben an sich manifestiert ja selbst schon eine ernste Absicht, die auf eine hohe Intelligenz und auf einen guten Geschmack hinweist, sodass ich mich nicht scheue, dem Betreffenden auf seinem Weg zum Virtuositentum Beifall zu spenden.

Suche nach einem geeigneten Instrument

*D.: Wenn der Schüler auf der Suche nach einem speziell für ihn geeigneten Instrument ist, wie helfen Sie ihm bei der Auswahl?*

P.: Ich fürchte, jetzt wird es recht zynisch. In vielen Fällen hängt es davon ab, welchen Händler man kennt. Der Schüler sollte immer den Spruch *caveat emptor* im Kopf behalten. Das ist lateinisch und bedeutet: „Der Kunde möge sich in Acht nehmen.“ Es ist inzwischen für einen Schüler beinahe unmöglich geworden, ein erstklassiges Instrument zu bekommen, weil es um beträchtliche Summen geht. Vor einiger Zeit war eine Viola von Vuillaume noch zu einem vernünftigen Preis zu haben, heute jedoch übersteigen diese Instrumente die finanziellen Mittel eines jeden Schülers bei weitem, es sei denn, er kommt aus einer reichen Familie oder hat einen Mäzen. Die Schüler sind gezwungen, auf moderne Instrumente zurückzugreifen. Gott sei Dank gibt es heute eine ausreichende Anzahl von exzellenten Geigenbauern, sodass es keine Probleme geben sollte, sofern ein Schüler beim Kauf eines gut gebauten Instruments Geduld zeigt und ihm klar ist, dass es zwei oder drei Jahre dauern wird, bis das Instrument zu klingen beginnt. Hinzu kommt, dass er eine eheähnliche Beziehung zwischen sich und dem Instrument aufbauen muss. Moderne Bratschen sind ab etwa \$ 3000 zu haben.

Moderne Instrumente

Ausprobieren des Instruments

*D.: Wo probieren Sie und Ihr Schüler das Instrument aus?*

P.: Ich rate dem Schüler, darauf zu achten, dass er die Bratsche vom Händler für eine vernünftig lange Zeit zum Ausprobieren bekommt. Denn wenn die Bratsche in bestimmten, schlecht klingenden Räumen gut klingt, wird sie überall gut klingen. Um einen besseren Eindruck von der klanglichen Tragfähigkeit des Instruments zu bekommen, ist es dann vielleicht am besten, in einen großen Saal zu gehen.

*D.: Sind Sie schon einmal bei der Auswahl dadurch getäuscht worden, dass eine Bratsche am Obr sehr gut klang, Sie aber, nachdem Sie eine Zeitlang auf ihr im Konzert und in größeren Sälen spielten, von ihr enttäuscht waren, weil sie Ihren Erwartungen nicht entsprach?*



Abbildung 1a und 1b: Primroses linke Hand



P.: Oh ja, sehr oft. Das passierte mir zum Beispiel, als ich eine Bratsche von außergewöhnlicher Qualität suchte. Ich kontaktierte natürlich nur die großen und berühmten Händler. Sie schienen irgendwie immer einen Raum zu haben, in dem alles wunderbar klang. Was aber dort hervorragend klang, klang außerhalb des Raums nicht unbedingt auch hervorragend. Ich habe gelernt, mich in Acht zu nehmen. Aber solche Verkaufsbedingungen gibt es bei Verkäufern aller Produkte. Sie werden ihre Ware so vorteilhaft wie möglich präsentieren. Wenn man einen Rolls-Royce kaufen möchte, wird ihn der Händler nicht in einem Kohlenkeller verkaufen. Er wird ihn in einem sehr schönen Ausstellungsraum zur Schau stellen.

Das „passende“ Instrument

Abgesehen vom Preis, muss eine Bratsche zum Spieler passen. Andere Instrumentalisten sind nicht mit einem solch beträchtlichen Größenunterschied der Instrumente konfrontiert wie wir Bratschisten – mit Längen zwischen ungefähr 38 und 44 Zentimetern. Um herauszufinden, ob sich die Viola für den Schüler eignet, kann man folgendermaßen vorgehen: Man lässt ihn die Schnecke bei normaler Spielhaltung mit der linken Hand umgreifen, was mit Leichtigkeit gehen muss, oder man spielt einen vierstimmigen Akkord in der ersten Lage von der C-Saite aus. Der Schüler sollte außerdem ausprobieren, ob und inwieweit er in die hohen Lagen kommt, schon wegen der Literatur, die für uns in den letzten 50 Jahren komponiert wurde. Bei der Auswahl des Instruments sollte der Lehrer dem Schüler zur Seite stehen.

Fehler der musikalischen Früherziehung

Ich muss mich nicht direkt um Anfänger kümmern, aber – wenn ich mir erlauben darf, meine Meinung zu sagen – ich mache den Verantwortlichen der musikalischen Früherziehung in hohem Maße Vorwürfe, weil sie einen Teil ihrer Zöglinge dazu zwingen, die Rolle von Bratschisten anzunehmen und die Violine herunterstimmen (in einigen Fällen sogar dreiviertel oder halbe Instrumente), damit sie den Bratschenschlüssel lernen können. Womit die sich dann auch noch begnügen. Sicherlich liegt der wirklich entscheidende Unterschied – der eigentliche Kern – zwischen dem Violinspiel und dem Spiel auf der Viola in den feinen Nuancen der Tongebung. Diese können vom Schüler überhaupt erst wahrgenommen werden, wenn er ein Instrument benützt, das der normalen Größe ungefähr nahekommt.

Größenunterschiede

Wir haben also einen Spielraum von ungefähr 3,6 Zentimetern zur Verfügung, und zwar im Bereich von Instrumenten mit einer Größe zwischen 40,2 und 43,8 Zentimetern. Ich bin in der Tat Schülern begegnet, die *ab initio* – von Anfang an – Bratsche spielten, und nur Bratsche, und die dadurch einen besonderen Feinsinn und eine Klugheit unter Beweis stellten. Deshalb muss ich, auch auf die Gefahr hin, unbequem zu sein, nochmals ausdrücklich darauf hinweisen, dass junge Bratschisten vor allem im Bereich der Feinheiten unterwiesen werden sollten, welche die Bogentechnik betreffen. Aus Erfahrung weiß ich, dass die Schwächen hauptsächlich im rechten Arm liegen, sowohl beim Geigen als auch beim Bratschen.

*D.: Was die unverhältnismäßig großen Ausmaße der Viola innerhalb der Geigenfamilie betrifft, so haben Sie mir einmal erzählt, dass Stokowski die Bratschengruppe*

*seines Philadelphia Orchesters auf Tenorgeigen spielen lassen wollte, die größer sind als die Viola und kleiner als das Cello und auf den Knien gespielt werden.*

P.: Das ist richtig, und akustisch gesehen eigentlich eine gute Idee. Aber er hätte einen Aufstand am Hals gehabt, hätte er versucht, sie bei seinen Musikern mit allen Mitteln durchzusetzen. Es gibt eben leider keine einfache Lösung für das Problem, dass eine Bratsche für ihren Klangumfang nicht die richtige Proportion hat. Tertis, der im Vergleich zu seiner körperlichen Statur auf einem riesigen Instrument spielte, hat einigermassen erfolgreich versucht, diese Schwierigkeit zu meistern. Er war keineswegs der Schwächste, aber er war ein kleiner Mensch mit verhältnismäßig kurzen Armen. Er spielte jahrelang auf seiner sehr großen Montagnana, bis der Preis zu hoch wurde, den er körperlich gesehen dafür bezahlen musste. Um den Schwierigkeiten und den Nachteilen aus dem Weg zu gehen, die vom Spielen auf einer übergroßen Viola herrühren, und um nicht zugleich den Ton eines für ihn weniger akzeptablen kleinen Instruments kompensieren zu müssen, kam Tertis auf eine geniale Idee, indem er das Tertis-Richardson-Modell entwickelte. Er machte damit einen klaren Schritt in die richtige Richtung, wie es schien, obwohl ich nicht glaube, dass sein Modell die traditionelle Konstruktion der Viola ablösen konnte.

Tertis schien den Klang und die Bauart der *Gasparo da Saló*-Modelle zu favorisieren, wohingegen ich für die Standardmodelle bin, die von Stradivari und Guarneri entwickelt wurden. Bei den Bratschen ziehe ich eher einen Mezzosopran-artigen Klang als den Alt-artigen vor, den er lieber hatte.

*D.: Zusätzlich zu den Schwierigkeiten, die sich einem Geigenbauer beim Bau einer Violine stellen, gibt es beim Bau einer Bratsche das Problem, dass, wenn die A-Saite sehr gut klingt, die C-Saite beeinträchtigt ist, und umgekehrt.*

Unterschiedlicher Klang der Saiten

P.: Ich habe in dieser Hinsicht eine interessante Erfahrung gemacht, als ich meine Andreas Guarnerius gekauft hatte. Es war ein Instrument, das mich in jeder Hinsicht befriedigte, außer dass ich von der Qualität der C-Saite etwas enttäuscht war. Nachdem ich sie mehrere Wochen lang gespielt hatte, ging ich auf den genialen Geigenbauer Sacconi zu und schilderte ihm mein Problem. Er war erstaunt, da er das Instrument sehr bewunderte. Nachdem wir das Problem hin und her gewälzt hatten, schlug ich ihm Folgendes vor: „Was ist, wenn ich eine A-Darmsaite statt der gerade aufgezogenen Stahlsaite ausprobieren?“ Er umarmte mich, weil für ihn, einem Mann mit einem Blick für italienische Instrumente jener Periode, der Gebrauch von Stahlsaiten ein Sakrileg war. Innerhalb von wenigen Tagen begann die C-Saite wie eine Prinzessin aus ihrem Dornröschenschlaf zu erwachen. Es bestand hier also eine Interrelation: Die von der Stahlsaite verursachte Spannung der obersten Saite der Viola hatte offensichtlich die C-Saite gedämpft.

Ich hatte lange Zeit auf Stahlsaiten gespielt, hauptsächlich aufgrund des Einflusses von Tertis. Sie haben durchaus Vorteile gegenüber den Darmsaiten. Man hat nicht so große Schwierigkeiten mit der Quintenreinheit. Sie halten länger und verstimmen sich nicht so schnell. Darüber hinaus klingt der Ton

Stahlsaiten oder Darmsaiten

am Ohr sehr klar und deutlich. Als Zuhörer bemerkte ich jedoch, dass alle diese Faktoren im Grunde ohne Bedeutung sind. Beim Anhören von verschiedenen Bratschisten hatte ich den Eindruck, als sollte jemand mit zuge-drücktem Hals singen. Aus akustischer Sicht kann ich nicht erklären, warum das so war. Es war eben ein ganz auf praktischer Erfahrung beruhender Eindruck. Ein Instrument, das nur Stahlsaiten aufgezogen hatte, klang nicht annähernd so befriedigend wie ein Instrument mit konventioneller Besaitung. Leider hatte ich später Schwierigkeiten, Darmsaiten von guter Qualität zu finden, und wurde immer mehr gezwungen, auf umspinnene Saiten zurückzugreifen.

*D.: Ohne Zweifel haben viele Bratschisten mit unserem Instrument Probleme.*

P.: Gerade kommt mir in den Sinn, dass ich mit Lionel Tertis aneinandergeraten würde, wenn er noch am Leben wäre und wir über dieses Thema diskutieren würden. Für ihn zählten nur Bratschen mit einer Mensur von weit über 41 cm. Wenn ich es richtig verstehe, dann wurden die älteren und größeren Bratschen früher oft nur eingesetzt, um Stimmen zu verdoppeln, nicht aber um mit ihnen virtuose Aufführungen zu bestreiten. Ich frage mich, ob der Bratschist des 16. und 17. Jahrhunderts überhaupt höher ging als in die dritte Lage. Heute benutzen wir die Bratsche als ein virtuoseres Instrument und nutzen das gesamte Griffbrett aus. Dadurch haben sich unsere Probleme beträchtlich verstärkt. Es ist sicher richtig, dass eine kleine Bratsche gewöhnlich nicht jene Qualität der C-Saite hat, die wir uns alle für eine Bratsche wünschen. Aber wenn ein kleiner Spieler es fertigbringt, besonders diese Saite zufriedenstellend zum Klingen zu bringen, kann man es akzeptieren. Ich kann einem Bratschisten doch nicht verbieten, auf einer Viola zu spielen, die kleiner als 40,2 Zentimeter ist, wenn ansonsten alle spielerischen Tugenden vorhanden sind. Ich sehe nicht ein, warum Tugend nichts mit Leichtigkeit zu tun haben sollte, um einmal Montaigne zu zitieren.

*D.: Wir haben darüber gesprochen, dass das Instrument als solches beim Wechsel von der Violine zur Viola offensichtlich eine Rolle spielt. Es gibt aber auch eine Art geistigen Wechsel, der im Lernen des Bratschenschlüssels besteht.*

P.: Es tut mir leid, aber meine eigenen Erfahrungen liegen hier weit zurück. Ich kann mich nicht mehr an die Zeit erinnern, wo ich den Violaschlüssel noch nicht beherrschte. Fällt Ihnen dazu etwas ein?

*D.: Ich zeige dem Schüler zunächst die Position des Bratschenschlüssels auf den Notenslinien zwischen dem Violin- und dem Bassschlüssel. Auf einem leeren Notenpapier trägt der Schüler dann die Position der leeren Saiten der Bratsche ein. Mehrere Tage lang übt er dann den Schlüssel rein mental, indem er die Intervalle zwischen den leeren Saiten mit Noten und Fingersätzen in der ersten Lage versieht. Der Vorgang kann auch umgekehrt ablaufen, indem man eine gedruckte Stimme nimmt und die Noten und Fingersätze benennt. Ein paar Etüden in den verschiedenen Lagen lösen dann das Problem, den neuen Notenschlüssel lesen zu können. Anfangs muss der Bratschist geistig und optisch sehr beweglich sein, um zwischen dem Bratschenschlüssel und dem Violinschlüssel hin und her zu wechseln.*

P.: Ich habe in einem meiner Artikel ausgeführt, dass sich Bratschisten gemäß der ihnen eigenen Natur von derlei Schwierigkeiten des Berufs nicht einschüchtern lassen.

Dieser Band mit dem Titel *Technique is Memory* ist sowohl für Bratschisten als auch für Geiger gedacht. Aus Gründen der Klarheit und auch weil Bratschisten mit beiden Schlüsseln gleichermaßen vertraut sind, wurde nur der Violinschlüssel benutzt. Um diese Entscheidung zu unterstützen, zitiere ich Irving Kolodin, einen der scharfsinnigsten Kritiker, der sich folgendermaßen dazu äußert: „Als gerade flügge gewordener Bratschist halte ich natürlich auch alle anderen Bratschisten für lernbegierige Leute. Sie haben zwar nicht die Fingerfertigkeit von „Notenfressern“ wie die flinken ersten Geiger, sie haben jedoch mehr gelesen, mehr Musik gehört und sind insgesamt Leute von hohem Geschmack.“ Dieser Selbstverständlichkeit kann ich mich uneingeschränkt anschließen. Deshalb finde ich es auch (für den Herausgeber) unnötig, eine Sonderausgabe dieses Buchs für Bratschisten zu drucken. Den Violinschlüssel eine Quinte tiefer zu setzen, ist für Leute von hoher Intelligenz ein Kinderspiel.<sup>3</sup>

*D.: Die Zeiten haben sich glücklicherweise seit den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg geändert, als – wie Louis Kievan, der Bratschist, es formuliert – „verlangt wurde, dass wir Geiger alle auch noch Bratsche lernen sollten. Das Problem war nur, dass die Juillard School, man kann es kaum glauben, gar keinen Bratschenlehrer hatte. Wir mussten einfach selbst irgendwie Bratsche lernen.“ Die meisten Musikschulen in den USA haben heute einen Bratschenlehrer, und nicht wenige Schulen verpflichten ihre Geigenschüler dazu, sich auf der Bratsche unterrichten zu lassen und praktische Erfahrungen zu sammeln. Halten Sie diesen relativ starken Druck auf die Studenten für gut?*

P.: Na ja, es reinigt ihre Seelen.

*D.: Sind Sie auch der Meinung, jeder Geiger sollte ausreichend gut Bratsche spielen, um sich einfach hinsetzen und ein Haydn- oder Mozart-Quartett spielen zu können?*

P.: Ja, selbstverständlich sollte ein Geiger das können. Aber wie gut er dann spielt, steht auf einem anderen Blatt. Auf alle Fälle soll man ihm seinen Spaß lassen. Aber wenn ein Geiger daherkommt und etwas mit hohem und künstlerischem Anspruch spielt, dann ist das schon eine andere Sache.

*D.: Es gibt Geiger, und sogar sehr gute, die ihren Ruf beim Publikum als Geigensolisten aufgebaut haben, aber manchmal auch auf der Bratsche konzertieren.*

P.: Ich habe über dieses Thema in den letzten Jahren viel nachgedacht, da ich davon überzeugt bin, dass wir es im Verlauf dieses Jahrhunderts, als die Viola von Lionel Tertis einem teilnahmslosen Publikum mehr oder weniger untergeschoben wurde, schwer hatten, ihren Ruf als besonderes und einzigartiges Instrument unter den Streichinstrumenten zu etablieren. Ich sehe eigentlich keinen Grund dafür, warum diejenigen Geiger, die selbst bereits eine erfolgreiche Karriere gemacht haben, es nötig haben sollten, das Gebiet der Viola

<sup>3</sup> Auszug aus dem Vorwort zu William Primrose: *Technique is Memory*. London 1960.

selbstherrlich zu betreten. Es muss heute für junge und zielstrebige Bratschisten sehr frustrierend sein, wenn sie sehen, wie sich hervorragende Geiger als Solisten auf der Bratsche hervortun und nur deshalb vom Publikum anerkannt werden, weil sie ausgezeichnete Geiger sind. Ich nenne sie „Violaschwarzarbeiter“. Sie haben dafür keinen wirtschaftlichen Grund und sie können es auch nicht mit ihrem Ruf oder ihrer Karriere rechtfertigen. Wenn sie nur aus reiner Freude spielen (und Gott möge sie segnen, wenn sie es nur aus diesem Grund tun), sollte es im privaten Bereich unter Freunden zu deren Freude und Bewunderung erfolgen. Sie sollten sich nicht auf dem Terrain junger Bratschisten herumtreiben, die danach streben, „echte“ Bratschisten zu werden und die dabei sind, eine Karriere auf der Viola aufzubauen. Unglücklicherweise haben wir noch nicht ganz den Zustand erreicht, wo klar definierte Standards für das Violaspiel vorliegen. Bislang neigen die Leute leicht dazu, alles auf der Viola Dargebotene zu akzeptieren, weil sie es nicht besser kennen.

Standards für  
das Violaspiel

*D.: Sie scheinen Ihre eigene Karriere abzuwerten – oder glauben Sie wirklich, dass Ihre Arbeit wirkungslos war, was den Aufbau von Standards betrifft?*

*P.: Wenn Sie möchten, dass ich hier völlig offen antworte, würde ich sagen: Ja, meine Karriere hat in gewisser Weise schon dazu beigetragen, einen hohen Standard zu setzen. Aber es gibt heutzutage noch zu viele Geiger, die Bratsche mehr oder weniger als Hobby spielen. Und sie tun es leider auch in der Öffentlichkeit. Ich zweifle manchmal daran, ob sich diese Situation jemals ändern wird, zum Teil auch weil der Normalbürger nicht weiß, auf was man bei der Viola beim Hören achten sollte. Ich erinnere mich an einen Fall, wo ich in einem Haus war, in dem sich ein Fiedler auf der Bratsche an Hindemiths *Der Schwanendreher* versuchte. Es war eine schreckliche Vorstellung, einfach erbärmlich. Aber die Zuhörer gaben ihren Eindruck nicht etwa durch die Feststellung wieder, dass „der Vortragende ein schlechter Spieler“ sei. Vielmehr sagten sie, dass „die Viola sich eigentlich nicht wirklich als Soloinstrument“ eigne.*

*D.: Oder dass *Der Schwanendreher* ein vertracktes Stück ist.*

*P.: Genau dagegen lehnen sich die Menschen auf, die die Viola als besonderes und einzigartiges Instrument in der Familie der Streichinstrumente zu propagieren versuchen.*

*D.: Wie könnte die Antwort auf dieses Dilemma lauten?*

*P.: Ich bin mir da nicht ganz sicher. Vielleicht sollte man alle Geiger auf den Mond schießen, die öffentlich Viola spielen.*

*D.: Das wäre nur eine halbe Sache. Um die Verstorbenen ersetzen zu können, würde es eines Schwarms von echten Bratschisten bedürfen, die die Viola so spielen, wie man auf ihr spielen sollte, nämlich auf eine überzeugende, ja durchaus auch auf eine virtuose Art.*

## 2. LEHRER UND SCHÜLER

*D.: Würden Sie bitte etwas über Ihre eigenen Lehrer erzählen, sowie über deren Einfluss auf Ihr Spiel?* Bedeutung  
der Praxis

*P.: Bei allem Respekt für meine Lehrer meine ich dennoch, dass die meisten Dinge, die ich gelernt habe, auf praktischer Erfahrung beruhen. Ich kann den Studenten nicht oft und nachdrücklich genug sagen, welche Bedeutung die Praxis für alle Bereiche des Konzertierens hat. Camillo Ritter, mein erster Lehrer, folgte Ševčíks Spuren und bildete meine linke Hand wirklich sehr angemessen aus. Ich glaube allerdings, dass ich auch die entsprechenden Muskelreflexe dazu hatte.*

Mein Studium bei Max Mossel in London war eine karge Zeit, wohingegen mich Ysaÿes musikalischer Einfluss unglaublich nach oben zog. Allein ihm zuzuhören und zu beobachten, wie er spielte, war eine mächtige Motivation für mich, und da ich zu imitieren verstand, konnte ich meine hölzerne und schwache Bogentechnik in kurzer Zeit verbessern. Es gab sogar noch Einflüsse vor Ysaÿe. Der größte ging dabei von Fritz Kreisler aus. Das war darin begründet, dass ich Kreisler sowohl live als auch auf seinen Aufnahmen hörte. Elman und Heifetz waren weitere Einflüsse. Sie waren, wie Kreisler, nicht meine direkten Lehrer. Ich lernte jedoch unglaublich intensiv von ihnen, wie wir ja alle von vielen unserer Kollegen lernen können.



Abbildung 2: Primrose hinter seinem Lehrer Ysaÿe in Lille, 1927

## AUTOR:

*David Dalton*

Dr. David Dalton, emeritierter Professor für Viola an der Brigham Young University in Provo, Utah (USA). Er studierte Violine an der Eastman School of Music und legte die Diplome BM und MM ab. An dieser Schule wurde sein Interesse für Viola von Francis Tursi geweckt. Nachdem er William Primrose getroffen hatte, wechselte er zur Viola und erhielt sein Doktorat an der Indiana University. Durch ein bayerisches Staatsstipendium studierte Dalton auch an der Münchner Hochschule für Musik unter Georg Schmidt. Eine Zusammenarbeit mit Primrose bestand beim Erstellen der Memoiren *Walk on the North Side* und für das vorliegende *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*, das in der Oxford University Press im Original erschien. Er veröffentlichte auch die beiden Dokumentationen *A Violist's Legacy* und *William Primrose, Violist*. Gemeinsam mit Primrose begründete er mit dem Primrose International Viola Archive (PIVA) an der Brigham Young University die größte und wichtigste Materialsammlung zu diesem Instrument. Daltons Editionen für Viola wurden von C.F. Peters, Oxford, G. Schirmer, Eschig, Doblinger und Rarities for Strings publiziert. Seine zahlreichen Artikel erschienen in Fachzeitschriften wie STRAD. Dalton war Präsident von US-amerikanischen und internationalen Viola-Verbänden sowie Herausgeber des *Journal of the American Viola Society*. Heute, im Ruhestand, tritt er nicht mehr als Solist oder Kammermusiker auf, sondern unterrichtet, hält Vorträge, forscht im PIVA und verfolgt die Familiengeschichte.

## ÜBERSETZER:

*Peter Pasch*

Studium der Fächer Anglistik/Amerikanistik, Philosophie, Pädagogik (Tübingen, Hamburg, Exeter/England). Stipendium in England (*King Edward VII British German Foundation*), das mit einem staatlichen Examen in England erfolgreich abgeschlossen wurde (*Testamur in English Language and Literature*). Philosophikum und Staatsexamen in Tübingen. Promotion in Anglistik über den englischen Lyriker *Gerard Manley Hopkins*.

1970–2002 Professor für englische Fachdidaktik am Staatlichen Seminar für Schulpädagogik Tübingen (Gymnasien). Lehraufträge und Vorträge als Stipendiat des *German Marshall Fund of the USA* in den Vereinigten Staaten. Autor, Herausgeber und Mitherausgeber von englischer Literatur (Dramen, Radio Plays, Lektüren, Interpretationen), sowie von zahlreichen Werken für den Englischunterricht beim Klett-Verlag Stuttgart: Grammatiken, Wörterbücher, Arbeitsbücher, Handreichungen, Lehrwerke und Materialien für die Sekundarstufe I und II (Gymnasium). Außerdem eine Reihe von fachdidaktischen Fortbildungen und Veröffentlichungen.

Erster Violinunterricht mit 7 Jahren. Als Jugendlicher Mitglied in vielen kammermusikalischen Ensembles. Im Studium Geiger und Solobratschist im *Kammerorchester Tübinger Studenten*, das zahlreiche Konzerte in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas und Afrikas gab. 1978–1992 Primarius des *Tübinger Streichquartetts* mit Rundfunktoneinspielungen. Teilnahme an Meisterkursen zum Barockspiel. Mitspieler und im Management des CONCERTO Tübingen. Initiator und Violino Solo der *Tübinger Saloniker* mit CD-Einspielungen.

*Gunter Teuffel*

Gunter Teuffel wurde in Stuttgart geboren. Er studierte Musik zuerst in Stuttgart bei Enrique Santiago und beim Melos Quartett, dann am Mozarteum in Salzburg bei Jürgen Geise und Sandor Végh.

Kurz vor Ende seines Studiums lernte er bei einem Meisterkurs William Primrose kennen. Die Arbeit am Bartók Konzert, das direkte Erleben der speziellen Techniken von Primrose und das Anhören von mitgebrachten Tonaufnahmen hatten einen starken Einfluss auf den damals 25-jährigen jungen Bratschisten. Noch nie zuvor hatte er so einen Bratschenklang in Verbindung mit solch einer unglaublichen Virtuosität gehört. So haben sich ihm Hindemiths Sonate op. 11 Nr. 4, Zimbalists Sarasateana-Suite oder Dvořáks „Song, my mother taught me“ tief eingeprägt.

Primroses Urteil über Gunter Teuffels Bartókspiel: „You do it quite differently from me, but I like it!“ stand so mit am Anfang seiner Karriere und hat sicher dazu beigetragen, dass er dem „Primrose path“ gefolgt ist.

Gunter Teuffel war Solobratschist der Camerata Academica unter Sandor Végh. Seit 1982 ist er Solobratschist des Radiosinfonieorchesters Stuttgart des SWR. Seit 2000 ist er auch als Professor an der Stuttgarter Musikhochschule.

Er hat sich als Solist und als Kammermusiker mit Bratsche und mit Viola d'amore einen Namen gemacht. Zu seinen neuesten CDs gehören die Gesamteinspielung der Viola d'amore-Konzerte von Carl Stamitz und eine Trio-CD mit der Flötistin Gaby Pas-van Riet und dem Echo-Klassik-Preisträger Xavier de Maistre. Seine Aufnahme der „Intimen Briefe“ von Janáček in der Originalfassung mit Viola d'amore, die er mit Mitgliedern des Mandelring Quartetts gemacht hat, ist auf der Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik.

*Verlag* Bibliothek der Provinz

*Literatur, Kunst und Musikalien*