

in: EM 24 (1996), S. 133–142 • N. Zaslav, *Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5*, in: EM 24 (1996), S. 95–115 • S. Fikentscher, *Die Verzierungen zu Arcangelo Corellis Violinsonaten Op. 5: ein analytischer Vergleich unter besonderer Berücksichtigung der Beziehung von Notation und Realisation*, Lucca 1997 • P. Allsop, *Arcangelo Corelli: »New Orpheus of Our Times«*, Oxford 1999 • Gr. Barnett / A. D'Ovidio / St. La Via (Hrsg.), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350. anniversario della nascita*, Florenz 2007 • P. Allsop, *Arcangelo Corelli und seine Zeit*, Laaber 2009. EAG

## Cornet-Violine ▶ Stroh-Violine

### Corrette, Michel

\* 10.4.1707 Rouen, † 21.1.1795 Paris

Michel Corrette war Organist, Lehrer, Komponist und Autor von methodischen Abhandlungen. Bekannt wurde er insbesondere durch seine Lehrwerke zum Spiel verschiedener Instrumente. Seine Violinschule *L'École d'Orphée* (Paris 1738), zu Lebzeiten des Komponisten in drei Auflagen erschienen, stellt weit höhere Ansprüche an den Instrumentalisten als die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich publizierten Anleitungen von Sébastien de Brosard, Michel Pignolet de Montéclair und Pierre ▶ Dupont. Sie zeugt vom merklichen Fortschritt des Violinspiels nach der Einführung der italienischen ▶ Sonate. Zu Correttes Zeit waren in Frankreich die Spielweisen nach dem französischen und dem italienischen Stil vorherrschend, die er beide in seinem Lehrwerk beschreibt. So empfiehlt er die Violine nach der italienischen Art unter dem Kinn zu halten (▶ Haltung). Er erwähnt sowohl den italienischen als auch den französischen Bogengriff (▶ Bogenhaltung): Die Italiener hielten den Bogen in einem Drittel seiner Länge – diesen Griff verwendeten die neuen französischen Sonatenspieler –, die traditionellen französischen Tanzgeiger dagegen benutzten den alten französischen Griff, bei dem der Daumen unter dem Haar und drei Finger an der Bogenstange liegen, der kleine Finger manchmal

auf der dem Spieler zugewandten Seite gegen die Bogenstange gespreizt wird und die Hand den Bogen am ▶ Frosch fasst. Corrette assoziierte das Spiel in der 1. ▶ Lage mit dem französischen Stil und beschreibt das Spiel bis zur 7. Lage als einen Teil der italienischen Gepflogenheiten. Weiterhin weist er den Spieler an, die Violine beim ▶ Lagenwechsel durch Abstützen mit dem Kinn zu sichern, um der linken Hand volle Bewegungsfreiheit zu gewähren, besonders bei der Rückkehr in ihre gewöhnliche Stellung.

In seinem Lehrwerk behandelt Corrette jedoch nicht nur Fragen der Geigen- und Bogenhaltung, sondern thematisiert auch Aspekte der ▶ Phrasierung und des musikalischen Ausdrucks. Zum ▶ Staccato beispielsweise äußert er: »Staccato oder Spiccato soll trocken, ohne zu schleppen, und sehr abgesetzt gespielt werden« (zitiert nach Boyden, *Die Geschichte*, S. 464). Im 18. Jahrhundert zeigte die Bezeichnung »staccato« allgemein eine Trennung zwischen Noten an. Damit war »staccato« oder »stoccatto« gewöhnlich gleichbedeutend mit »spiccato«, »détaché«, »piqué« und »pointé« (die beiden letzteren konnten sich auch auf punktierte Noten beziehen, im Sinne eines punktierten Achters). Corrette spricht zudem detailliert über die Praxis, Gruppen gleich langer Noten ungleich lang (›inégal‹) zu spielen, erläutert die Verwendung dieser ungleichen Noten (›notes inégales‹) mit Bezug auf Notenwerte und Taktarten und bindet die Wahl für den jeweiligen Grad von Ungleichheit an den guten Geschmack. Aufschlussreich sind auch die Ausführungen zur Dynamik: Da die vorhandenen Zeichen in der Musik des frühen 18. Jahrhunderts hauptsächlich für Forte und Piano gelten und andere Lautstärkeangaben sehr selten zu finden sind, wurden sie bis in jüngste Zeit häufig im Sinne musikalischer »Terrassen« verstanden (›Stufendynamik‹) und ohne Nuancen von Crescendo und Diminuendo zur Erzielung von Zwischenwerten realisiert. Künstlerisch sind diese Ideen wenig überzeugend, da es für einen Musiker oder Sänger unnatürlich ist, sich solcher Nuancen zu enthalten. Wie in anderen Lehrbüchern des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts, lässt sich jedoch auch Correttes Lehrwerk die Praxis von zunehmender und abnehmender Klangfülle entnehmen. Entsprechend schreibt



Michel Corrette, Titelbild der *École d'Orphée* (1738): Die Abbildung zeigt einen Violinspieler mit der typischen französischen Haltung des Instruments. – In: Michel Corrette, *L'École d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jour du violon*, Paris 1738.

er: »In Sarabanden, Adagios, Largos und anderen Stücken *de gout* erhalten die langen Noten ein Crescendo am Ende und die letzte lange Note der Schlußkadenz ein *► Messa di voce*« (zitiert ebenda, S. 555).

In seiner 1782 erschienen zweiten Violinschule *L'Art de se perfectionner dans le violon* erwähnt Corrette den alten französischen Bogenriff nicht mehr. Die weiterentwickelte Technik der französischen Geiger hatte zu dieser Zeit die alte Bogenhaltung völlig verdrängt.

Werke (Auswahl):

- 25 *Concertos comiques* op. 8 (1733) für 3 Violinen und Basso continuo

Studienwerke:

- *L'École d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement à jour du violon dans le goût français et italien avec des principes de musique et beaucoup de leçons* op. 18 (Paris 1738)

– *L'Art de se perfectionner dans le violon [...]*  
Cet ouvrage fait la suite de *L'École d'Orphée*  
(Paris 1782)

Literatur:

D.D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971 • L. de la Laurencie, *L'École française de violon de Lully à Vioti*, 3 Bde., Paris 1922–1924 • E. Borroff / G. Banat, *Masters of the Violin*, Bd. 6: *Michel Corrette*, New York 1982. ANP

## Couperin, François

\* 10.11.1668 Paris, † 11.9.1733 Paris

François Couperin ist als Cembalist, Organist und Komponist bekannt geworden. Sein erstes Organistenamt trat er 1686 als Nachfolger seines Vaters an St. Gervais in Paris an und übte es sein Leben lang aus. 1693 wurde er zugleich zum »Organiste du Roy« bei Hofe ernannt und dadurch Lehrer für zahlreiche Mitglieder des Hochadels. 1713 gewährte man ihm ein 20-jähriges Druckprivileg, das die Veröffentlichung der Cembalowerke und der Kammermusik ermöglichte. Schließlich wurde er 1717 zum »Ordinaire de la musique de la chambre du Roy pour le clavecin« ernannt.

Ein Kennzeichen der französischen Instrumentalmusik zur Zeit Ludwigs XIV. war die prinzipielle Übertragbarkeit einer Komposition auf verschiedene Besetzungsarten und -größen. Couperin hingegen beschränkte 1722 im Vorwort seiner *Concerts royaux* die Werke auf zwei Ausführungsarten, indem er betonte, es handle sich hier um »eine andere Art von Cembalostücken als denjenigen, die ich bisher veröffentlicht habe. Sie sind nicht nur für das Cembalo geeignet, sondern auch für Violine, Flöte, Oboe, Viola da gamba und Fagott« (zitiert nach Steinheuer, *Couperin*, S. 131). Als Verehrer der italienischen Musik – insbesondere der Kompositionen Arcangelo *► Corellis*, von denen er mehrere Bände besaß – setzte sich Couperin für die Vereinigung des italienischen und französischen Geschmacks ein. Seine zweite, unter dem Titel *Les Goûts-réunis* (Die vereinigten Geschmäcker) publizierte Sammlung mit Concerti ist aufgrund der Formulierung eines

entsprechenden ästhetischen Programms im Titel besonders bedeutsam. In kompositorischer Hinsicht übernimmt Couperin hier die formale Gestaltung der italienischen ▶ Sonata da camera und benutzt zudem bestimmte Verfahren Corellis, um seine musikalischen Ideen zu unterstreichen; die Grundlagen der französischen Tonkunst – eine natürliche und fließende Melodie, eine reiche und ausdrucksstarke chromatische Harmonik, die Einfachheit in der musikalischen Ausführung und die Vermeidung von Virtuosität – verlässt er dabei jedoch niemals.

Im Hinblick auf den »vereinigten Geschmack« sind auch die beiden Apotheosen der Komponisten Arcangelo Corelli (*Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*, 1724) und Jean-Baptiste Lully (*Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur Lully*, 1725) wesentlich, da sie sich mit Persönlichkeiten befassen, die in Frankreich als Hauptexponenten der italienischen und französischen Musikauffassung galten. Den Werken liegt jeweils ein detailliertes Programm zugrunde, und der Apotheose Lullys treten beide Komponisten gar gemeinsam auf: Im »Essai en forme d'Ouverture« musizieren Corelli und Lully zunächst getrennt voneinander mit den italienischen und französischen Musen. Darauf folgt ein Duett beider Komponisten, in dem sie sich in Themenvortrag und Begleitung abwechseln. Abschließend wird auf dem Parnass Frieden geschlossen – unter der Bedingung, dass man von nun an in Frankreich italienische Termini wie ›Sonata‹ oder ›Cantata‹ französisch als ›Sonade‹ und ›Cantade‹ bezeichnen darf. Damit hat Couperin beiden Geschmacksrichtungen und ihren jeweiligen stilistischen Ausprägungen zu einer sehr differenzierten Symbiose verholfen.

#### Werke (Auswahl):

- *Concerts royaux* für Cembalo oder Flöte, Violine, Viola da gamba, Fagott und Basso continuo (in: *Troisième Livre de pièces de clavecin*, Paris 1722)
- *Les Goûts-réunis ou Nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instruments de musique* für Cembalo oder Flöte, Violine, Viola da gamba, Fagott und Basso continuo (Paris 1724)
- *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* für 2 Violinen und Basso continuo oder 2 Cembali (in:

12

### *Apollon, persuade Lully et Corelli, Que la réunion des Goûts François et Italien doit faire la perfection de la Musique.*

*Essai  
en forme d'Ouverture*

François Couperin, *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur Lully*, Partiturseite aus dem Erstdruck (Paris 1725).

*Les Goûts-réunis*, Paris 1724)

- *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur Lully* für 2 Violinen und Basso continuo (Paris 1725)
- *Les Nations, Sonades; et suites de symphonies en trio en quatre livres séparés; pour la comodité des Académies de Musique; et des Concerts particuliers* für 2 Violinen, Viola da gamba und Basso continuo (Paris 1726)

#### Literatur:

W. Mellers, *François Couperin and the French Classical Tradition*, New York 1968 • P. Beussant, *François Couperin*, Paris 1980 • Chr. Addington, *Peace on Parnassus*, in: RMFC 23 (1985), S. 71–81 • J. Steinhilber, *François Couperin*, in: *Barockmusikführer Instrumentalmusik 1550–1770*, hrsg. von I. Allihn, Stuttgart, Weimar und Kassel 2001, S. 130–135 • L. Braun, »*Quelques manuscrits répandus dans le monde*«: Zur Entdeckung von François Couperins Triosonate »*La Convalescente*«, in: AfMw 68 (2011), H. 1, S. 1–28. ANP

## Cremona

Die oberitalienische Stadt Cremona gilt als das bedeutendste Zentrum des Geigenbaus überhaupt und weist neben ▶ Brescia die frühesten namentlich bekannten Meister auf. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an wurde das Bild des Geigenbauerhandwerks über 150 Jahre lang vorrangig durch die Mitglieder der Familie ▶ Amati bestimmt, in deren Werkstätten viele weitere bedeutende Geigenbauer ausgebildet wurden. Neben Francesco ▶ Ruggieri (\* um 1630, † 1698) soll auch Antonio Stradivari (\* zwischen 1644 und 1649, † 1730), der heute als unbestritten größter Geigenbauer überhaupt gilt, hier gelernt haben. Übertreffende Violinen bauten auch die Mitglieder der Familie ▶ Guarneri: Hier ist insbesondere Giuseppe Guarneri »del Gesù« (\* 1698, † 1744) zu nennen, der zwar relativ wenige Instrumente hinterließ, dabei aber eine völlig andere Konzeption als der zu seiner Zeit wesentlich berühmtere Stradivari verfolgte. Als letzter hervorragender Vertreter der Cremoneser Geigenbauer gilt Carlo ▶ Bergonzi (\* 1683, † 1747); mit dem Tod seines Sohnes Michele Angelo Bergonzi (\* 1721, † 1758) endete die lückenlose, bis auf Andrea Amati (\* um 1505, † 1577) zurückgehende Lehrer-Schüler-Tradition in Cremona. Eine eher kurze Nachblüte erreichte der Cremoneser Geigenbau an der Wende zum 19. Jahrhundert durch die Arbeiten von Lorenzo ▶ Storioni (\* 1744, † 1816) und Giovanni Battista ▶ Ceruti (\* 1756, † 1817). Die Höhepunkte des Cremoneser Geigenbaus werden heute in der bedeutenden Sammlung des Museo Organologia Antonio Stradivari sowie im Museo Civico dokumentiert, das Instrumente von Andrea Amati (1566), Nicola Amati (1568), Andrea Guarneri (1689) und Giuseppe Guarneri »del Gesù« (1734) beherbergt. Darüber hinaus versucht man auch, durch die 1977 ins Leben gerufene »Triennale degli strumenti ad arco« an die alten Traditionen des Geigenbaus anzuknüpfen, indem man Preise für Arbeiten vergibt, die im Stil der Cremoneser Schule angefertigt sind.

### Literatur:

Fr. Niederheitmann, *Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumen-*

*te*, Leipzig 1877, Frankfurt a.M. <sup>8</sup>1956 • G. Nicolini, *Cremona e i suoi violini*, Cremona, 1978 • E. Santoro, *Lutherie classique*, Cremona 1987 • A.H. König / H.K. Herzog, *Die Cremoneser Schule / Antonius Stradivarius. Beschreibungen. Expertisen* (Alte Meistergeigen Bd. 3/4), Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1990 • Chr. Reuning (Hrsg.), *Cremona 1730–1750: nell'Olimpo della liuteria. Bergonzi – Guarneri – Stradivari*, Tandern 2008. NKS

## Csermák, Antal György [Anton Georg]

\* um 1774, † 25.10.1822 Veszprém (Ungarn)

Der Komponist und Geiger Antal György Csermák nimmt in der Geschichte der ungarischen Violinmusik einen wichtigen Platz ein. Bahnbrechend ist er vor allem aufgrund seiner Bestrebungen zur Schaffung einer eigenständigen ungarischen Kunstmusik, in der er die Ausdrucksmittel der Wiener Klassik und der ungarischen Tanzformen miteinander vereinte. 1795–1796 war Csermák als Leiter des ersten ungarischen Nationaltheaters in Pest und Buda tätig; zu dieser Zeit wurde er für seine virtuoson Aufführungen der Musik Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Giovanni Battista Viottis hoch gelobt. 1802 oder 1803 lernte er jedoch den Zigeunergeiger und Komponisten János Bihari kennen, unter dessen Einfluss er sich der neuen ungarischen Nationalmusik zuwandte und 1804 seine ersten Kompositionen in ungarischem Stil, die *Romances hongroises* für Violine und Klavier, publizierte. Von dieser Zeit an galt er als herausragender Komponist und Interpret ungarischer »Verbunkos« (»Werbungs-Tänze«) – also jener Tanzform, die, von Zigeunermusikern gespielt, seit dem 18. Jahrhundert häufig bei der Werbung und Rekrutierung von Soldaten eingesetzt wurde – und veröffentlichte weitere Werke dieser Art für unterschiedliche Besetzungen. Csermáks Kammermusik zeugt heute nicht nur von einer ideenreichen Annäherung an ungarische, slowakische und rumänische Volksmusiktraditionen; zugleich dokumentiert sie auch das große musiktheoretische und instrumentale Können und Wissen, das sich der Komponist durch sein Studium der klassischen Wiener Musik angeeignet hat.

*Werke (Auswahl):*

- *Romances hongroises* (1804) für Violine und Klavier
- *Magyar nemzeti tánczok* (1804) für 2 Violinen und Violoncello
- *Ungarische Werbungs Tänze* [sic!] (1810) für 2 Violinen und Violoncello
- *8 neue ungarische Verbungs, Trios und sogenannten* [sic!] *Figuren* (1815–1816) für Violine und Viola
- *3 ungarische Musik Stücke* [sic!] (1821) für Violine

*Literatur:*

F. Bónis, *Csermák Antal kamarazenéje*, in: *Új zenei szemle* 3 (1952), H. 5, S. 10–15 • P.P. Domokos, *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*, Budapest 1978 • G. Papp, *Die Quellen der ›Verbunkos-Musik‹*, in: *SMH* 21 (1979), S. 151–217, 24 (1982), S. 35–97, und 26 (1984), S. 59–133 • B. Sárosi, *A hangszeres magyar tánczene*, Budapest 1996.

## Cuypers [Kuypers, Koppers, Koepper] (Familie)

Die holländische Familie Cuypers gehört zu den wichtigsten und produktivsten Geigenbauerfamilien des 18. und 19. Jahrhunderts; ihre Mitglieder fertigten zuvorderst in Den Haag, aber auch in Amsterdam Streichinstrumente besonderer Qualität.

Johannes Theodorus Cuypers (\* 14.10.1724 Dornick, Deutschland, † 9.9.1808 Den Haag) – Sohn von Hermann Koppers und Jenncke Ross – gilt als das schaffenskräftigste und bedeutendste Mitglied der Familie Cuypers. Obgleich seine Instrumente nicht die charakteristischen holländischen Baumerkmale seiner Zeit aufweisen, sondern vielmehr eine Anlehnung an Pariser Stile verraten, ist sich die Forschung nach wie vor im Unklaren darüber, wo und bei wem Cuypers in die Lehre ging. Eine frühe, knapp 40 Jahre nach seinem Tod entstandene Quelle (vgl. G.H. Broekhuizen in *Caecilia* 1847), auf die Max Möller rekurriert, konstatiert, Cuypers sei als gelernter Zimmermann nach Paris gekommen, habe dort jedoch keine Anstellung gefunden und infolge dessen entweder bei Louis Guersan oder bei Benoît Fleury das Geigenbauerhandwerk erlernt. Eine andere Version dementiert Cuypers' Frank-

reichaufenthalt und besagt, er habe in den Niederlanden die französische Geigenbaukunst kennengelernt, und zwar möglicherweise durch Benoît Joseph Boussu, der zwischen 1750 und 1780 in Brüssel tätig war, oder aber durch den 1724–1755 in Den Haag lebenden Jean Joseph Wattier. Fest steht einzig, dass sich Cuypers 1752 in Den Haag niederließ.

Cuypers' frühe Instrumente sind äußerst elegant und zeigen eine deutliche Anlehnung an die Stile Louis Guersans (Paris) und Benoît Joseph Boussus (Brüssel). Charakteristisch sind die überaus langen Ecken des Zargenkranzes sowie die klein wirkenden, sauber gearbeiteten ▶ Schnecken. Die Hinterseite des ▶ Wirbelkastens ist relativ flach gehalten, und die ▶ F-Löcher weisen eine sehr spezielle Form auf. Stets war Cuypers in der Auswahl seiner Materialien sehr anspruchsvoll. Für die zweiteilig gearbeiteten ▶ Decken benutzte er fein strukturierte Fichte. Den französischen Vorbildern entsprechend zeugt der zuweilen etwas dick aufgetragene, goldgelbe und braun nachdunkelnde ▶ Geigenlack von guter Qualität. Ab etwa 1780 wandelte sich Cuypers' Baustil. In der Formgebung nun etwas schwerfälliger, kennzeichnet jetzt eine stärkere Wölbung das Modell. Seine enormen Holzvorräte erlaubten ihm zudem, Decken aus einem Stück zu fertigen. Tatsächlich konnten seine Söhne noch bis 1840 vom Holzbestand ihres Vater zehren. Darüber hinaus verzierte Cuypers den französischen Vorbildern entsprechend seine späten Instrumente mit langgezogenen, sehr ausdrucksvollen Schnecken. Cuypers benutzte verschiedene Arten von ▶ Geigenzetteln, auf denen er sich auch »Koeupper« zu schreiben pflegte. In den ersten Jahren verwendete er gedruckte Zettel, später wechselte er zu handschriftlichen, die zudem seinen Wohnort sowie sein Alter angeben. Neben Violinen fertigte er besonders in seiner frühen Schaffensperiode auch Violen, Violoncelli und Gitarren von hervorragender Qualität. Aufgrund ihres außerordentlich klaren Tones sind Cuypers' Instrumente sehr beliebt, die Anzahl der erhaltenen, meist späteren Instrumenten, ist relativ groß.

Aus der Ehe mit Anna Marie Borneman gingen zwei Söhne hervor: Der ältere Sohn Johannes Franciscus I. Cuypers (\* 12.1.1766 Den

**Streichsextett**

(ital. sestetto d'archi, frz. sextuor à cordes, engl. string sextet)

Als ›Streichsextett‹ bezeichnet man in der Regel eine Komposition für zwei Violinen, zwei Violinen und zwei Violoncelli oder für sechs andere solistisch besetzte Streicherstimmen; der Begriff wird jedoch auch als Bezeichnung für ein entsprechendes Instrumentalensemble verwendet. Da sich für die Besetzung mit dreimal zwei Streichern nicht – wie im Falle des Streichquartetts und des Streichquintetts – ein normativ wirkender Gattungszusammenhang entwickelt hat und ihr zur Betonung der Tiefe neigender Klang dem kammermusikalischen Ideal eines transparenten Klanges widerspricht, sind andere Besetzungen (etwa mit drei Violinen, Viola und zwei Violoncelli oder drei Violinen, zwei Violinen und Violoncello) ebenso anzutreffen; weitere Verbreitung nehmen zudem Sextette für gemischte Besetzungen mit Bläsern und Streichern ein. Die Entwicklung des Streichsextetts nimmt ihren Anfang bei den sechs *Sestetti* op. 23 (1776) von Luigi Boccherini und Gaetano Brunetti (sechs Sextette für drei Violinen, Viola und zwei Violoncelli, gedruckt 1776). In der Folge entstehen im 19. und frühen 20. Jahrhundert einige wenige Werke, deren bedeutendste die Kompositionen von Louis ▶ Spohr (*C-Dur* op. 140, 1848), Johannes ▶ Brahms (*Nr. 1 B-Dur* op. 18, 1858–1859; *Nr. 2 G-Dur* op. 36, 1864–1865), Antonín ▶ Dvořák (*A-Dur* op. 48, 1878), Alexander Borodin (*d-Moll*, 1860–1861), Joachim ▶ Raff (*g-Moll* op. 178, 1872), Peter ▶ Tschajkowskij (*Souvenir de Florence D-Dur* op. 70, 1890, revidiert 1891–1892), Arnold ▶ Schönberg (*Verklärte Nacht* op. 4, 1899), Max ▶ Reger (*F-Dur* op. 118, 1910), Vincent d'Indy (*B-Dur* op. 92, 1928), Bohuslav ▶ Martinů (*Streichsextett* H. 224, 1932) und Richard ▶ Strauss (*Streichsextett aus der Oper »Capriccio«* TrV 279a, 1941) sind. Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts spielt das Streichsextett dagegen kaum noch eine Rolle. Werke wie Darius ▶ Milhauds *Streichsextett* op. 368 (1958), Walter Pistons *String Sextet* (1964), Hans Werner ▶ Henzes *Fantasia* (für drei Violinen, zwei Violinen und Violoncello, 1966), Friedrich Cerhas *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten*

(1995), Iannis ▶ Xenakis' *Ittridra* (1996) oder Salvatore ▶ Sciarrinos *Sestetto* (2003) stellen diesbezüglich Ausnahmerecheinungen dar.

**Literatur:**

W. Pfannkuch, *Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett*, in: *Festschrift Friedrich Blume*, hrsg. von A.A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel u.a. 1963, S. 258–271 • G. Salvetti, *I sestetti di L. Boccherini*, in: *Chigiana* 24 (1967), S. 209–220 • W. Ruf, *Die zwei Sextette von Brahms: eine analytische Studie*, in: *Brahms-Analysen*, hrsg. von Fr. Krummacher und W. Steinbeck, Kassel u.a. 1984, S. 121–133 • R. Cadembach, *Max Reger: Streichsextett op. 118*, in: *Melos* 48 (1986), S. 91–110 • W. Breig, *Arnold Schönbergs Verklärte Nacht und das Problem der Programmmusik*, in: *Festschrift Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Bernhart, Tübingen 1994, S. 87–115 • W. Wackerbauer, *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert*, Tutzing 2008.

**Streichtrio**

(ital. trio d'archi, frz. trio à cordes, engl. string trio)

Mit dem Begriff ›Streichtrio‹ bezeichnet man in der Regel eine Komposition für Violine, Viola und Violoncello; der Begriff wird jedoch auch zur Bezeichnung des entsprechenden Ensembles verwendet. Die Besetzungsvariante mit zwei Violinen und Violoncello, die sich etwa bei Luigi Boccherini (so in den *6 Tercetti* op. 1, 1760) findet, verweist mit ihrer Kombination aus zwei duettierenden Oberstimmen und einem Bassfundament noch auf die Herkunft des Streichtrios aus der barocken ▶ Triosonate. Dementsprechend haben die Violoncellostimmen in solchen Werken häufig eine primär stützende Funktion und werden kaum in den thematischen Prozess einbezogen, der auf die beiden Oberstimmen beschränkt bleibt. Einen Sonderfall des Streichtrios aus dieser Zeit stellen Joseph ▶ Haydns zahlreiche Werke für die Besetzung ▶ Baryton, Viola (oder Violine) und Violoncello dar, die er für den Fürsten Esterházy komponierte.

Im späten 18. Jahrhundert entstehen für die Besetzung Violine, Viola und Violoncello eine Reihe von Werken, die sowohl in ihrer fünf-, sechs- oder gar siebensätzigen Anlage als auch

in ihrem leichteren Tonfall die Traditionen des Divertimentos aufnehmen, darunter etwa Wolfgang Amadeus ▶ Mozarts *Divertimento Es-Dur* KV 563 (1788) und Ludwig van ▶ Beethovens *Streichtrio Es-Dur* op. 3 (1794) sowie dessen *Serenade D-Dur* op. 8 (1796). Demgegenüber markieren Beethovens großformatige, streng kammermusikalisch gearbeitete und jeweils viersätzigige *Streichtrios* op. 9 (*D-Dur, G-Dur, c-Moll*, 1798) mit ihrem gehobenen Anspruch eine Loslösung von der Sphäre funktionaler Gesellschaftsmusik. Die weitgehende Konzentration der Kammermusikproduktion auf Gattungen wie das Streichquartett und das Klaviertrio bringt es mit sich, dass Beethovens Ansatz während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – abgesehen von einigen, dafür um so signifikanteren Einzelwerken beispielsweise von Franz ▶ Schubert (*B-Dur* D 581, 1817), Heinrich von Herzogenberg (*A-Dur* op. 27/1 und *F-Dur* op. 27/2, 1879), Sergej Tanejew (*D-Dur*, 1879–1880; *Es-Dur* op. 31, 1910–1911; *b-Moll*, 1913), Carl Reinecke (*c-Moll* op. 249, 1898) – kaum unmittelbare Nachfolger findet.

An der Wende zum 20. Jahrhundert entstehen jedoch wieder einige serenadenartige Kompositionen – so beispielsweise bei Ernst von Dohnányi (*Serenade C-Dur* op. 10, 1902) und Max ▶ Reger (*Streichtrio a-Moll* op. 77b, 1904; *Serenade* op. 141a, 1915; *Streichtrio d-Moll* op. 141b, 1915) –, die einen erneuten Anstoß zur Auseinandersetzung mit der Gattung Streichtrio liefern. In der Folge dieser Entwicklung werden einige herausragende Werke wie die Streichtrios von Paul ▶ Hindemith (*Nr. 1* op. 34, 1924; *Nr. 2*, 1933), Bohuslav ▶ Martinů (*Nr. 1* H. 136, 1923; *Nr. 2* H. 238, 1934), Anton ▶ Webern (op. 20, 1927) und Arnold ▶ Schönberg (op. 45, 1946) komponiert. Von den nach 1945 entstandenen Kompositionen bilden etwa die Werke von Roman Haubenstock-Ramati (*Streichtrio Nr. 1* / »*Ricercari*«, 1948/1978; *Nr. 2*, 1985), Helmut ▶ Lachenmann (*Streichtrio*, 1965, revidiert 1993), Wolfgang ▶ Rihm (*Musik für drei Streicher*, 1977), Iannis ▶ Xenakis (*Ikhoor*, 1978), Adriana Hölszky (*Innere Welten*, 1981), Alfred ▶ Schnittke (*Streichtrio*, 1985), Sofija ▶ Gubajdulina (*Streichtrio*, 1988), Mathias Spahlinger (*presentimientos. variaciones für streichtrio*, 1992), Brian ▶ Ferneyhough

(*Streichtrio*, 1995), Jonathan Harvey (*String Trio*, 2004) und Friedrich Cerha (*Neun Bagatellen*, 2008) herausragende Beiträge zur Gattung des Streichtrios. In ihnen wird jeweils eine äußerst fruchtbare Auseinandersetzung mit der tradierten Besetzung für drei unterschiedliche Streichinstrumente realisiert.

#### Literatur:

W. Hymanson, *Schoenberg's String Trio (1946)*, in: MR 11 (1950), S. 184–194 • H. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969 • B.S. Brook, *Haydn's String Trios. A Misunderstood Genre*, in: CM 36 (1983), S. 61–77 • H. Unverricht, *Trio*, in: HMT, Stuttgart 1984 • M. Tchernowitz-Neustadt, *Aspects of the Cycle and Tonal Relationships in L. Boccherini's String Trios*, in: Chigiana 43 (1993), S. 157–169 • A. Riethmüller / C. Dahlhaus / A. Ringer (Hrsg.), *Beethoven, Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Laaber 1994 • J. Rosteck, *Skizze; Vollendung. Analytische Bemerkungen zu Franz Schuberts drei Streichtrios in B-Dur*, in: StMw 43 (1994), S. 191–225 • H. Unverricht, *Traditionelles in neuer Struktur. Zu Weberns Streichtrio op. 20*, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von B. Edelmann und M.H. Schmid, Tutzing 1995, S. 377–385 • W.-D. Seiffert, *Mozarts Streichtrio KV 563: Eine quellen- und textkritische Erörterung*, in: MJB 1998, S. 53–83 • J. Ullmann, ... *im vorgefühl der dämmerung: Zum Streichtrio presentimientos von Mathias Spahlinger*, in: MusikTexte 95 (2002), S. 49–54.

#### Stricharten ▶ Bogentechnik

#### Strinasacchi, Regina

\* 1764 Ostiglia bei Mantua,  
† 11.6.1839 Dresden

»Sie spielt keine Note ohne Empfindung, so gar bei der Synfonie spielte sie alles mit Expression, und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und eben so sehr ist ihr Ton, und auch kraft des Tones« (Bauer / Deutsch, *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, S. 467). Dieses Lob Leopold Mozarts aus einem Brief vom 7.12.1785 an seine Tochter zielt auf den

Vortrag der italienischen Geigerin Regina Strinasacchi, die zu ihrer Zeit einen hervorragenden Ruf genoss. In Venedig und möglicherweise auch in Paris ausgebildet unternahm sie 1780–1783 eine Konzertreise durch Italien und kam 1784 nach Wien. Ihr Name ist heute vorwiegend mit der *Sonate B-Dur* KV 454 verbunden, die Wolfgang Amadeus ▶ Mozart anlässlich ihrer Akademie am 29.4.1784 im Kärntnertor-Theater komponiert hat. Mozart führte das neue Werk mit ihr auf und soll dabei seinen eigenen Part aus der zu diesem Zeitpunkt nur fragmentarisch skizzierten Klavierstimme gespielt haben. Sein Urteil, Strinasacchi sei »eine sehr gute Violinspielerin« mit »sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiele« (Bauer / Deutsch, *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, S. 311) wurde später von seinem Vater bestätigt. Die Italienerin galt nicht nur als ausgezeichnete Solistin, sondern wurde auch als Interpretin von Kammermusik – etwa von Streichquartetten Joseph Haydns – geschätzt. Ernst Ludwig Gerber berichtet in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*, ihr Spiel sei auch noch im Jahre 1801 »im hohen Grade der Vortrefflichkeit« gewesen (GerberNL, Bd. 2, Sp. 78).

#### Literatur:

E.L. Gerber, *GerberNL*, Leipzig 1790–1792 • W.A. Bauer / O.E. Deutsch (Hrsg.), *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, Kassel u.a. 1963 • B. Schwarz, *Violinists around Mozart*, in: *Music in the Classic Period: Essays in Honor of Barry S. Brook*, hrsg. von A.W. Atlas, New York 1985, S. 233–248. STD

## Stroh-Violine, Stroh-Geige

Die Stroh-Violine (auch ›Trichtergeige‹, ›Phonogeige‹ oder ›Cornet-Violine‹ genannt), zählt zu den sogenannten ›Trichterinstrumenten‹. Der Grund für ihre Erfindung durch den Ingenieur Johannes Matthias Augustus Stroh (1828–1914) im Jahre 1899 war das Bedürfnis nach einem lauterem Instrument als die üblichen Violinen. Dies wurde benötigt, um auch Violinen auf Wachswalzen aufnehmen zu können. Die Stroh-Violine steht somit in direktem Zusammenhang mit der frühen Aufnahmetechnik, bei

der die Musiker noch direkt vor einem großen Trichter spielen mussten, der die Musik einfing und die Schwingungen über einen Stachel unmittelbar auf die Wachswalze übertrug.

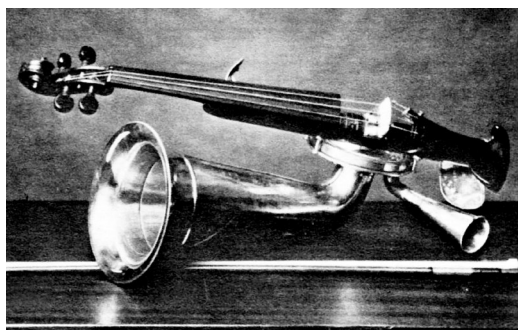
Die Stroh-Violine ähnelt in ihrem Grundgerüst der herkömmlichen Violine. Allerdings hat sie keinen ▶ Korpus in Geigenform, sondern lediglich ein längliches, schmales Holzgerüst. ▶ Griffbrett und ▶ Mensur sind jedoch vergleichbar. Die Besonderheit liegt in der Übertragung der Schwingungen des ▶ Steges auf eine Membran aus Pergament oder aus einem anderen flexiblen Material, die auf einen runden Rahmen aufgespannt ist. An dieser in Schwingung versetzten Membran sind zwei Schalltrichter angebracht, die den eigentlichen Klang der Stroh-Violine erzeugen. Ein kleiner Trichter leitet den Klang hin zum Musiker, ein großer Trichter lässt den Klang gerichtet nach vorne hin abstrahlen. Die Klangfarbe ist ähnlich einer herkömmlichen Geige. Neben Geigen wurden auch Violoncelli und Kontrabässe, aber auch Gitarren und Mandolinen als Stroh-Instrumente gebaut.

Neben ihrer Funktion als Aufnahmeinstrument fand die Stroh-Violine auch aufgrund ihrer größeren Lautstärke Verwendung in Salon- oder Freiluft-Orchestern. In dieser Funktion hat sie sich länger gehalten, denn ab Mitte der 1920er Jahre konnten im Zuge der Mikrofon-Aufnahmetechnik im Studio herkömmliche Streichinstrumente gespielt werden. Heute finden von der Stroh-Violine abgeleitete Instrumente noch in Teilen der transsylvanischen Volksmusik Verwendung. Aber auch einige Salonorchester spielen Stroh-Violinen. Mauricio ▶ Kagel verwendet in seinem Stück *1898* für Kinderstimmen und Instrumente (1972–1973) anlässlich des 75-jährigen Jubiläums der Deutschen Grammophon eine Stroh-Violine in seiner Besetzung. Die vielleicht interessantesten Ergebnisse mag die Stroh-Violine heute in der experimentellen Musik liefern, wie es z.B. die klangfarblichen Experimente des Geigers Alexander ▶ Kolkowski zeigen.

#### Literatur:

D. Donovan, *The Stroh Violin*, in: *The Strand Magazine* 23 (1902) • C. Clements, *Augustus Stroh and the Famous Stroh Violin or »The Inventors of Abnormalities in the Field of Violin-Building Have not yet Become Extinct«*, in: *Experimental Musical*





Stroh-Violine, Fotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert. – Arne B. Larson Collection.

Instruments 10 (1995), H. 4, S. 8–15 • J. Pilling, *Fiddles with Horns*, in: GSJ 28 (1975) • C. Clements, »Extra, Extra: Stroh Violins still Being Made!!!«, in: *Experimental Musical Instruments* 14 (1998), H. 4, S. 78–82 • H. Davis, *Stroh Violin*, in: *NGroveDN*, Bd. 24, London 2001, S. 602 • A. Kolkowski, *Portrait in Shellac*, Ascrecords CD40, 2001. NPO

### Stumme Violine, Stumme Geige (engl. mute violin)

Als ›Stumme Violine‹ bezeichnet man eine Violine ohne ▶ Korpus, die jedoch einen Zargenkranz (▶ Zargen) in Form einer Acht besitzt, der gegebenenfalls nach unten hin offen ist. Stumme Violinen wurden bis ins 19. Jahrhundert gebaut; es handelt sich dabei um Instrumente zum Üben, die in Ermangelung eines Resonanzkörpers nur minimale Klangstärke haben (siehe auch ▶ Brettgeige).

#### Literatur:

A. Baynes, *Lexikon der Musikinstrumente*, Stuttgart und Kassel 1996. CBÜ

### Subharmonics, Subtones

Als ›Subharmonics‹, ›Subtones‹ oder ›Untertöne‹ bezeichnet man eine bestimmte Art von Tönen mit hohem Geräuschanteil, die sich auf Streich-

instrumenten erzeugen lassen, indem man durch genaue Dosierung von hohem Bogen- druck, sehr langsamer Bogengeschwindigkeit und ▶ Kontaktstelle Frequenzen hervorbringt, die eine Oktave, eine Oktave plus Quinte, eine Doppeloktave oder mehr unterhalb der leeren Saite oder des jeweils gegriffenen Tons liegen. Das Hervorbringen von Subharmonics erfordert nicht nur eine genaue Kontrolle des Bogenarms, sondern ist zudem abhängig von Komponenten wie Instrument, Bogen und ▶ Kolophonium. Eine außerordentlich differenzierte Verwendung von Subharmonics hat die Geigerin und Komponistin Mari Kimura seit den 1990er Jahre entwickelt (vgl. *Gemini* für Violine solo, 1993; *6 Caprices for subharmonics* für Violine solo, 1997). Darüber hinaus fordert beispielsweise der Komponist Michael Maierhof in einigen Werken für Streicher vom Interpreten ein in hohem Maße kontrolliertes Umherspringen zwischen verschiedenen Subharmonics (so etwa in *splitting 5* für Violine, Zuspielung und Video, 2001).

#### Literatur:

Mari Kimura ([www.marikimura.com](http://www.marikimura.com)). – Siehe auch bei ▶ Violinspiel. STD

### Suk, Josef (Komponist)

\* 4.1.1874 Křečovice bei Prag,  
† 29.5.1935 Benešov bei Prag

Der tschechische Komponist und Geiger Josef Suk gehört zu jener Gruppe von Komponisten, die erstaunlich wenige Werke für ihr Instrument schufen. Obgleich Suk als Violinist hoch geachtet war und als zweiter Geiger des international anerkannten »Tschechischen Quartetts« wirkte, ist etwa das kompositorische Œuvre für Klavier, Suks »Nebeninstrument«, an dem er auch öffentlich auftrat, weitaus größer als das für Violine. Den Kern seines Schaffens bilden indes Stücke für Orchester, allen voran die *Sinfonie Nr. 2 c-Moll* »Asrael« (1905–1906). Schon während seiner Studienzeit am Prager Konservatorium (1885–1891), als er Violine, Theorie und Kammermusik studierte, entstanden erste Orchesterwerke. Suk verlängerte sein Studium,

das er mit dem *Klavierquartett a-Moll* op. 1 (1891) abgeschlossen hatte, um bei dem am Prager Konservatorium 1891 angestellten Antonín Dvořák Kompositionsunterricht zu nehmen. Suk wurde bald zum Liebblingsschüler Dvořáks. Die freundschaftlichen Beziehungen dehnten sich zunehmend aufs Private aus; 1898 heiratete Suk Dvořáks Tochter Otilka. Bereits zwei Jahre zuvor wurde Suks *Serenáda Es-Dur* für Streichorchester op. 6 (1892) auf Empfehlung von Johannes Brahms bei Simrock gedruckt. In den folgenden Jahren wurde Josef Suk neben Vítězslav Novák zum führenden Komponisten, der das Erbe einer tschechischen Nationalmusik ins frühe 20. Jahrhundert trug. Suk griff jedoch nicht auf volkstümliche Melodien zurück; direkte Anklänge an das nationale Idiom finden sich höchstens in tschechischen Tanzweisen. Ab den 1920er Jahren begegneten seine Zeitgenossen Suks musikalischer Sprache zunehmend kritisch. Die Erweiterung der chromatisch angereicherten, spätromantischen Harmonik, die Suk, mittlerweile Professor für Komposition an seiner ehemaligen Ausbildungsstätte, mit polytonalen Schichtungen betrieb, wurde in seiner Heimat nicht nur wohlwollend registriert.

Die Violinwerke Josef Suks gehören sämtlich der frühen und mittleren Phase seines Schaffens an. Noch während seiner Studienzeit komponierte er die *Balada d-Moll* für Violine und Klavier. Er gewinnt das thematische Material des etwa neunminütigen Werks, dessen Erzählstrom von Wellen dramatischer Zuspitzung strukturiert wird, aus einem rezitativisch angelegten Einleitungsteil. Vor allem konturenscharfe Punktierungsfiguren prägen das Ausdrucksprofil dieses Stücks, das als letztes einer Reihe von drei Balladen-Kompositionen, sämtlich in d-Moll, im Jahr 1890 entstand. Im Jahr 1900 entstanden die *Čtyři skladby* (vier Stücke) für Violine und Klavier op. 17, in denen die chromatisch geprägte Harmonik voll ausgeprägt ist. Die vier Charakterstücke in dreiteiliger Form bilden zwei Satzpaare: Motivische Korrespondenzen und Ähnlichkeiten des musikalischen Duktus verbinden den 1. (»Quasi ballata«) und den 3. Satz (»Un poco triste«), während der 2. (»Appassionato«) und 4. Satz (»Burleska«) von spritziger Rhythmik und metrischen Verschiebungen geprägt sind. Über einer von

chromatischen Stufengängen grundierten Klavierbegleitung entfaltet die Violine im »Quasi ballata« eine in sich kreisende Melodie melancholischen Charakters. In einem dramatisch bewegten Mittelteil, der insbesondere von virtuosen Klavierfigurationen bestimmt ist, werden in der Violinstimme rezitativisch expressive Gesten ausgeformt. Auch in den rhythmisch impulsiven 2. Satz webt Suk einen traurigen Tonfall ein, während im Mittelteil das Klavier Klangflächen beinahe orchestraler Dichte evoziert. Ehe in der abschließenden »Burleska« die Bewegungsenergie zu ihrem Höhepunkt geführt wird, verbindet Suk die eigentümlichen Stimmungsgegensätze des »Appassionato« im 3. Satz unter umgekehrten Vorzeichen: Hier ist es ein von Trauerfiguren geprägter Charakter, dem durch scherzose Elemente ein bizarrer Humor eingeschrieben wird.

Das einzige Werk für Violine und Orchester im Œuvre von Josef Suk ist die in den Jahren 1902–1903 entstandene *Fantasie g-Moll* op. 24. An äußerem Umfang weist das einsätziges Werk etwa ähnlichen Dimensionen wie Max Bruchs *Violinkonzert Nr. 1 g-Moll* op. 26 auf. Suk, der für die Instrumentierung seiner Orchesterwerke in hohem Ansehen stand, lässt aus dem Orchesterklang vor allem in den Mittelteilen, in denen Scherzo-Idiome sowie kantable Elemente eines langsamen Satzes aufgenommen werden, immer wieder Holzbläsersoli in einen Dialog mit der konzertierenden Violine treten. Nach einem kraftvoll-packenden, düsteren Orchestertutti wird ein absteigendes Wechselnoten-Thema exponiert, das zusammen mit einem sanglichen Seitenthema in den Mittelteilen als motivische Grundlage einer Durchführung dient. Suk evoziert hier eine Reihe kontrastierender Stimmungen und Tonfälle, von einer schlichten, sanft wiegenden volkstümlichen Weise bis zu einem flirrenden Streichertremolo, das in der Nähe zu seinerzeit modischen Exotismen steht. Trotz der fantasievollen Reihung verschiedener musikalischer Charaktere erreicht Suk durch die Wiederaufnahme der beiden Themenkomplexe eine formale Abrundung.

*Werke (Auswahl):*

Mit Orchester:

– *Fantasie g-Moll* op. 24 (1902–1903)

Mit Klavier:

- *Balada d-Moll* (1890)
- *Čtyři skladby* op. 17 (1900)

Mehrere Streicher:

- *Fantasia d-Moll* (1888) für Streichquartett (und Klavier ad lib.)
- *Balada d-Moll* (1890) für Streichquartett
- *Streichquartette d-Moll* (1888), *B-Dur* op. 11 (1896, revidiert 1915; unvollendet), *Des-Dur* op. 31 (1911)

Literatur:

J. Berkovec, *Josef Suk 1874–1935: život a dílo*, Prag 1956, 21963 • R. Budiš, *Josef Suk 1874–1935: výběrová bibliografie*, Prag 1965 • Zd. Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, Prag 1966 • Zd. Nouza / M. Nový (Hrsg.), *Josef Suk: Tematický katalog skladeb / Thematic Catalogue of the Works (JSkat)*, Prag 2005. TOP

## Suk, Josef (Geiger)

\* 8.8.1929 Prag, † 8.7.2011 Prag

»Das virtuose Element ist da, die Technik ist allen Anforderungen gewachsen, aber sie wird nicht, wie eine Generation früher, vorwiegend in den Dienst romantisch-virtuoser Musik gestellt« (Kolneder, *Das Buch der Violine*, S. 553). Gemäß dieser Charakterisierung bemühte sich der tschechische Geiger und Bratschist Josef Suk ganz im Sinne der jüngeren slawischen Generation immer darum, das allgemeine gültige Bild des »russischen Virtuosen« umzukrempeln, indem er von jeher in seinem Spiel die stilistische und inhaltliche Klarheit in den Vordergrund stellte, unterstrichen von einer reichhaltigen lyrischen Palette.

Suk hat in seiner Ahnentafel eine ganze Reihe berühmter Musiker vorzuweisen. Er ist Enkel des gleichnamigen Komponisten und Geigers Josef ▶ Suk sowie Urenkel Antonín ▶ Dvořák. Seine Studien absolvierte Suk zunächst bei Jaroslav Kocián am Prager Konservatorium; nach dessen Tod wechselte er 1951 zu Alexander Plocek an die Prager Musikakademie (bis 1953). Zur selben Zeit spielte er im Orchester des Prager Nationaltheaters – eine Tätigkeit, die Suk schnell zugunsten einer Karriere als Solist und Kammermusiker aufgab. Auch wenn Suk bereits seit seinem elften Lebensjahr erfolgreich interna-

tional aufgetreten war, gelang ihm der eigentliche Durchbruch erst 1954: Mit großem Erfolg konzertierte der junge Geiger in seiner Heimatstadt Prag, wobei er mit perfekter Technik, brillantem Klang und Tonreinheit bestach. 1964 wurde ihm ein Preis des tschechischen Staates verliehen.

1980 begann Suk seine Tätigkeit als Dozent an der Wiener Musikhochschule und hielt zahlreiche Meisterkurse. Zeit seines Lebens schenkte er der Kammermusik ein besonderes Augenmerk: Noch während des Studiums wurde er Mitglied des »Prager Streichquartetts«, 1951 gründete er das berühmt gewordene »Suk-Trio« mit Josef Chuchro (Violoncello) und Jan Panenka (Klavier). Mit diesem Ensemble sowie als Solist unternahm er zahlreiche erfolgreiche Welttourneen. Der tschechische Geiger war außerdem als künstlerischer Direktor des »Suk-Kammerorchesters« tätig, das er 1974 gegründet hatte. Besonderes Augenmerk schenkte Suk der Interpretation von Violinsonaten, wobei er mit den Pianisten Zuzana Ruzickova und Julius Katchen erfolgreiche Duos bildete. Mit letzterem spielte Suk u.a. die Violinsonaten von Johannes Brahms in einer von der Kritik als besonders poetisch gewürdigten Interpretation ein. Im Laufe seiner Karriere spielte Suk Violinen von Antonio ▶ Stradivari (die »Libon«, 1792), Giuseppe ▶ Guarneri »del Gesù« (die »Prince of Orange«, 1744) und Giovanni ▶ Guadagnini (die »Ex-Vieuxtemps«, 1758).

Mit der Viola als Solo- und Kammermusikinstrument beschäftigt sich der tschechische Musiker seit 1973. Gemeinsam mit Iona Brown und der Academy of St.-Martin-in-the-Fields spielte er Wolfgang Amadeus Mozarts *Sinfonia concertante Es-Dur* KV 364 für Violine, Viola und Orchester ein und wirkte auch als Bratschist bei zahlreichen Streichquartetten mit. Neben Aufnahmen bei bekannten internationalen Plattenlabels blieb Suk seinem Heimatland durch stete Zusammenarbeit mit dem tschechischen Label Supraphon verbunden, für das er vor allem Werke von Antonín Dvořák und Bohuslav Martinů aufnahm. Für seine Einspielungen erhielt der Geiger zahlreiche Preise der internationalen Musikkritik. So wurde er mehrmals mit dem »Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros«, der »Wiener Flötenuhr« sowie dem »Prix of Golden Disc of Nippon Columbia« ausgezeichnet.

*Literatur:*

J. Polzin, *Josef Suk. 60 Jahre. Ideal des klassisch-apolinischen Geistes*, in: FonoForum 34 (1989), H. 8, S. 11–12 • W. Kolneder, *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*, Zürich 1993 • J. Creighton, *Discopaedia of the Violin 1889–1971*, Toronto 1994 • N. Hornig, *Hüter der Tradition. Der Geiger Josef Suk*, in: FonoForum 41 (1996), H. 11, S. 32–35 • M. Zemanová, *Czech Inheritance*, in: The Strad 110 (1999), S. 775–778. EAG

**sul ponticello, sul ponte**

(ital.: über dem Steg; frz. au chevalet)

Die Vortragsanweisung »sul ponticello« (oder kürzer »sul ponte«) fordert bei Streichinstrumenten eine Verlagerung der ▶ Tonerzeugung von der normalen ▶ Kontaktstelle des Bogens in die unmittelbare Nähe des ▶ Steges. An dieser Stelle wird die Intensität der unteren Teiltöne zugunsten der oberen vermindert, wodurch ein harter, dünner, geräuschhafter und obertonreicher Klang entsteht. Das Spiel »sul ponticello« darf nicht mit dem durch die Spielanweisung ▶ »dietro al ponte« geforderten Spiel hinter dem Steg verwechselt werden. Einer der frühesten Nachweise für die Anwendung der »sul ponticello«-Klangfarbe findet sich in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* TVWV 5:1 im Accompagnato-Rezitativ *Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen* (Nr. 50), wo das Stechen der Dornenkrone naturalistisch durch Staccato-Repetitionen der Streicher mit der Anweisung »Hier können die Bogen nahe am Steg touchieren« angedeutet ist.

*Literatur:*

Siehe bei ▶ Violinspiel.

STD

**sul tasto, sulla tastiera**

(ital.: über dem Griffbrett, frz. sur la touche)

Die Vortragsanweisung »sul tasto« (auch »sulla tastiera«) fordert bei Streichinstrumenten eine Verlagerung der ▶ Tonerzeugung von der normalen ▶ Kontaktstelle des Bogens in Rich-

tung ▶ Griffbrett. Durch das Streichen nahe am oder über dem Griffbrett entstehen flötenartige und weiche Töne, bei denen die für Streichinstrumente typischen geradzahligten Obertöne entfallen. Das Spiel »sul tasto« wird häufig mit der Anweisung ▶ »flautando« (ital. flötenartig) gleichgesetzt.

*Literatur:*

Siehe bei ▶ Violinspiel.

STD

**sur la touche**

(frz.: über dem Griffbrett) ▶ sul tasto

**Suzuki-Methode**

Als »Suzuki-Methode« bezeichnet man die von dem japanischen Violinpädagogen Shinichi ▶ Suzuki begründete Methode der Talenterziehung. Angeregt durch seine Erfahrungen in Deutschland hatte Suzuki sich bereits Anfang der 1930er Jahre mit dem Unterrichten kleiner Kinder beschäftigt. Seine Erkenntnis, dass alle Kinder Japans eine so komplexe Sprache wie das Japanische problemlos sprechen und bereits mit fünf Jahren einen Wortschatz von 4.000 Wörtern wiedergeben können, lieferte ihm einen Ansatz für seine Methode, bei dem er den Weg des spielerischen Lernens durch Nachahmung auf die Violine übertrug. Dieses Prinzip wurde bekannt als sogenannte »Muttersprachmethode«. Da es zu dieser Zeit als unmöglich galt, Kinder im frühen Lebensalter erfolgreich auf einem Instrument zu unterrichten, kann Suzuki als Begründer des Frühinstrumentalunterrichts gesehen werden.

Die entscheidenden Unterrichtsversuche startete Suzuki 1948 mit einer Experimentalklasse von 40 Schülern an der Hongo Primarschule in Matsumoto mit allgemeinen Lerninhalten und setzte sie an dem wenig später gegründeten Institut für Talenterziehung, der Sain Kyoikū Yōji Gakuen, mit einer Klasse von 60 Schülern fort. In der Sainō Kyōiku Kenkyū-kai in Matsumoto (gegründet 1950) unterrichtete Suzuki dann