



Education and Culture DG

Lifelong Learning Programme

NYCKELHARPA

MARCO
AMBROSINI



ESERCIZI

per la pratica quotidiana

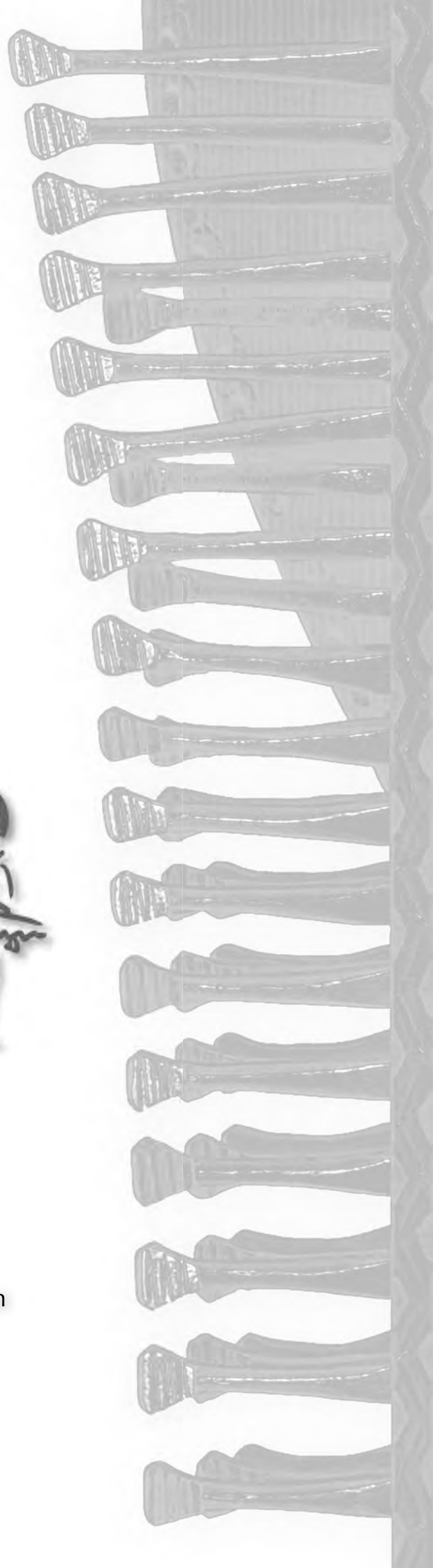
ETÜDEN

für den täglichen Gebrauch

EXERCISES

for daily practice

italiano - deutsch - english



Esercizi per la pratica quotidiana

Introduzione

La nyckelharpa, vista come grande famiglia di strumenti ad arco provvisti di tastiera meccanica, per ragioni storiche, culturali e senz'altro prettamente legate ad un certo tipo di repertorio musicale, si presenta al giorno d'oggi in numerose forme, estensioni ed accordature.

Questo dato di fatto sconcerta ogni esecutore che si avvicina per la prima volta allo strumento e rappresenta una non indifferente sfida per chi invece è attivo nel suo insegnamento, soprattutto nelle realtà educative dell'Europa continentale dove allegramente coesistono versioni cosiddette "svedesi" e "continentali". Inoltre, non si devono dimenticare fantasiosi esperimenti di alcuni liutai che, negli ultimi anni, stanno apportando modifiche più o meno efficienti al nostro strumento partendo da esperimenti estetico-strutturali sino ad arrivare a futuristiche proposte di elettrificazione e implementazione MIDI.

Ecco quindi una breve (per quanto riduttiva) panoramica degli strumenti di fronte ai quali abitualmente ci troviamo nei nostri rapporti con gli studenti:

- 1) Strumenti con estensione di contralto (prevalentemente di provenienza svedese) e accordatura I=A, II=C, III=G, IV=C (sesta, quarta, quinta) con tre file di tasti sulle prime tre corde.
- 2) Strumenti con estensione di contralto (prevalentemente di provenienza svedese) e accordatura I=A, II=D, III=G, IV=C (quinta, quinta, quinta) con tre file di tasti sulle prime tre corde.
- 3) Strumenti con estensione di contralto (prevalentemente di provenienza continentale) e accordatura I=A, II=C, III=G, IV=C (sesta, quarta, quinta) con quattro file di tasti.
- 4) Strumenti con estensione di contralto (prevalentemente di provenienza continentale) e accordatura I=A, II=D, III=G, IV=C (quinta, quinta, quinta) con quattro file di tasti.
- 5) Strumenti con estensione di soprano e accordatura I=E, II=A, III=D, IV=G (quinta, quinta, quinta) con tre file di tasti sulle prime tre corde.
- 6) Strumenti con estensione di soprano e accordatura I=E, II=A, III=D, IV=G (quinta, quinta, quinta) con quattro file di tasti.

Ecco quindi una tabella riassuntiva dei 6 tipi di nyckelharpa trattati:

Strumento	I corda	II corda	III corda	IV corda	File di tasti
Contralto a tre file di tasti					
1)	A (la)	C (do)	G (sol)	C (do)	3
2)	A (la)	D (re)	G (sol)	C (do)	3
Contralto a quattro file di tasti					
3)	A (la)	C (do)	G (sol)	C (do)	4
4)	A (la)	D (re)	G (sol)	C (do)	4
Soprano con accordatura da „violino“					
5)	E (mi)	A (la)	D (re)	G (sol)	3
6)	E (mi)	A (la)	D (re)	G (sol)	4

I problemi che si trova davanti un musicista quando deve misurarsi con strumenti diversi tra di loro sono evidenti. In effetti stiamo parlando di strumenti appartenenti tutti alla stessa famiglia, ma differenti tra loro come possono esserlo un violino da una viola, o una viola da gamba da un contrabbasso.

La questione fondamentale è quella di capire in quale maniera questa eterogeneità possa essere un problema o piuttosto una chance sia per il docente che per lo studente – sia nel caso che egli provenga dalla pratica di un altro strumento ad arco, o che egli si avvicini alla nyckelharpa ex novo e senza una grande conoscenza musicale teorica o pratica.

In realtà le differenti caratteristiche costruttive e di intonazione sono a mio avviso più profonde di quello che si potrebbe pensare di primo acchito.

Da una parte abbiamo la cosiddetta "accordatura tradizionale" (sesta-quarta-quinta), che di solito si accomuna a strumenti dal suono molto squillante e con una certa predominanza di risonanza sulla prima corda, dall'altra la cosiddetta "accordatura a quinte" (quinta-quinta-quinta), che invece viene utilizzata prevalentemente su strumenti di fattura continentale, la quale predilige un più grande equilibrio tra le corde di melodia, senza preferenze per un determinato registro.

Gli strumenti del primo tipo saranno certamente più indicati per l'esecuzione di un repertorio scandinavo tipicamente "nyckelharpesco", spesso incentrato su di una esecuzione accompagnata da corde vuote utilizzate come bordoni. Uno strumento che nelle sue tre corde più basse abbia un rapporto quarta-quinta (e quindi con un intervallo di ottava tra la II e la IV corda), sarà comunque di grande risonanza, con un suono nello stesso tempo aperto e squillante nella melodia e caldo e pastoso nelle corde più basse. Questo effetto viene spesso esaltato anche dall'uso di corde di metallo pieno per il LA cantino.

Per contro, una nyckelharpa costruita per un' accordatura rigorosamente in quinte sarà normalmente più adatta ad eseguire altri tipi di repertorio, che possono variare dalla musica barocca a quella contemporanea d'avanguardia.

Si osserva una predilezione dei suonatori di strumenti del primo tipo a rapportarsi alla tastiera in una maniera libera e non vincolata da classiche posizioni di tipo violinistico, sicuramente data da ragioni storiche, ma anche propria della differente accordatura degli strumenti e quindi della differente assegnazione dei toni relativi ai vari tasti. Un approccio di questo tipo assomiglia piuttosto ad una pratica diteggiatura pianistica, funzionale non in rapporto alla posizione “classica” della mano, quanto piuttosto alla sua funzione pratica e logistica correlata allo sviluppo della linea melodica.

Musicisti che invece prediligono un’ accordatura a quinte saranno normalmente più invogliati a considerare il loro strumento alla stregua di una viola “semi-meccanica”, cercando di adattare e quindi utilizzare un’ impostazione della mano più fissata sul cambio di posizione e in realtà utilizzando più o meno coscientemente dei parametri di solmisazione nella ricerca di posizioni adatte all’ esecuzione di una determinata melodia.

A mio parere ambedue i metodi hanno i loro vantaggi e le loro pecche: nel caso della nyckelharpa ci troviamo di fronte ad uno strumento molto particolare che trascende l’ abituale forma mentis che normalmente (e purtroppo automaticamente) adottiamo avvicinandoci ad uno strumento classico.

Vediamo brevemente i pro e i contro dei due diversi approcci:

Primo metodo - approccio alla tastiera di tipo pianistico:

gli studenti imparano il proprio repertorio memorizzando salti di posizione, allungature, diteggiature a volte altamente complicate in funzione di un determinato brano. L’ applicazione di queste diteggiature risulta essere assolutamente e splendidamente funzionale nella perfetta esecuzione di un repertorio già assimilato, raggiungendo livelli di perfezione esecutiva altissimi in tempi relativamente brevi. Forse unico inconveniente è la difficoltà nella lettura di spartiti a prima vista, nell’ esecuzione di melodie, accordi o arpeggi inusuali.

Secondo metodo - approccio alla tastiera di tipo violinistico:

gli studenti organizzano le diverse soluzioni di diteggiatura seguendo i parametri classici delle posizioni utilizzate sugli altri strumenti ad arco. La facilità di trasposizione derivante dall’ accordatura a quinte associata alla pratica del cambio di posizione permette una veloce padronanza della lettura a prima vista, addirittura di un (eventuale) facile e veloce scambio di voci tra i musicisti. Però attenzione: chi segue solo questo metodo purtroppo arriverà di rado alla cieca padronanza della tastiera (sempre vista in relazione ad una data melodia) rispetto agli studenti che seguono principalmente il primo metodo.

Da queste riflessioni è nato il desiderio di trovare, compilare e sperimentare diversi tipi di esercizi combinati (quindi coinvolgenti sia la mano sinistra che quella destra) possibilmente adatti a quasi ogni tipo di nyckelharpa e quindi adatti ad essere utilizzati in classi miste – incoraggiando (se non quasi obbligando) gli studenti ad abituarsi ad utilizzare nella pratica quotidiana ambedue i metodi o, meglio ancora, una sintesi tra i due.

Cosa anche questa importante, sarebbe bene invogliare gli studenti, attraverso questi esercizi, ad accordare il proprio strumento in diversi modi e quindi aiutarli a raggiungere un’ elevata elasticità, sia mentale che esecutiva.

Vorrei riportare a questo punto alcuni esempi di esercizi pensati esattamente in questa ottica, scritti per nyckelharpa contralto utilizzando entrambe le accordature (che qui in seguito per semplicità verranno denominate “tradizionale” e “a quinte”, cioè rispettivamente sesta-quarta-quinta e quinta-quinta-quinta) proprio con il fine di invogliare gli studenti a sperimentare e misurarsi con le diverse possibilità di diteggiatura offerte dalle due tecniche.

Come prima cosa, un esempio di un semplice esercizio adatto alla pratica del cambio di corda, concepito per l’ accordatura a quinte:

Lo stesso esercizio, scritto invece per l’ accordatura tradizionale:

Le differenze sono forse più sostanziali di quello che potrebbe sembrare a prima vista.

Si noti infatti l'intervallo di unisono su due corde, nella battuta 7 del primo esempio. Questo viene a mancare nel secondo esempio, perché la caratteristica della coincidenza di tono tra una corda inferiore diteggiata col mignolo (4° dito) ed una superiore vuota è tipica dell'accordatura a quinte e non di quella a seste.

Una buona possibilità di implementare un intervallo di unisono suonato su due corde si ripresenta un paio di battute più avanti, ecco di nuovo prima l'accordatura a quinte:

In questo caso sarà possibile trascrivere l'esercizio anche per l'accordatura tradizionale:

Nel caso che invece non si tratti di diteggiatura ma piuttosto di cambi di corde presi per sé stessi e quindi utilizzando solo corde vuote, la trascrizione si fa molto più semplice. Di nuovo prima l'accordatura a quinte:

e poi quella tradizionale:

Un'altra questione che si pone nella stesura di esercizi adatti a diversi strumenti della famiglia della nyckelharpa è quella della chiave di lettura. Si tratta in questo caso di una discussione relativamente recente e normalmente sconosciuta nell'ambiente scandinavo, dovuta alla più ampia diffusione sul continente dello strumento a quattro tastiere.

Lo strumento svedese infatti, con la sua accordatura tradizionale, le tre tastiere e l'utilizzo della quarta corda come bordone, non prevede infatti la necessità di scrivere note inferiori al SOL della terza corda suonata a vuoto. Per questa ragione il repertorio svedese viene tranquillamente annotato in chiave di violino.

Il caso della nyckelharpa a quattro tastiere è chiaramente diverso. Come annotare le note rese possibili dalla tastiera per la quarta corda?

In questo caso sono presenti (e coesistenti) diverse modalità di scrittura.

Le chiavi più utilizzate sono quattro:

1. chiave di violino (chiave di sol)
2. chiave di violino all'ottava bassa (chiave di sol)
3. chiave di basso (chiave di fa)
4. chiave di contralto (chiave di do)

Prendiamo come esempio una facile melodia che abbia un'estensione sulle quattro corde:



Vediamo come nella terza e nella quarta battuta ci siano numerose note "tagliate" di non facile lettura. Per ovviare a questo problema alcuni autori preferiscono inserire all'occorrenza una chiave di violino all'ottava bassa, spesso addirittura nel bel mezzo di una battuta:



Seguendo lo stesso principio, altri autori preferiscono utilizzare a questo scopo l'inserimento della chiave di basso:



Una consuetudine di alcuni compositori di musica contemporanea sembra invece essere quella di utilizzare la chiave di contralto partendo dall'erroneo presupposto che - avendo lo strumento un'estensione simile a quella della viola - la maggior parte dei suonatori siano piuttosto abituati a leggere nella chiave tipica di questo strumento.



Questo sembrerebbe apparentemente facilitare la lettura della melodia evitando il cambio di chiave nel bel mezzo del suo svolgimento.

In realtà i vantaggi che ci vengono offerti dall'utilizzo di questa chiave non sono evidenti (come a mio parere non lo sono mai stati se non per ragioni storiche, anche nel suo uso per la viola da braccio). La maggior parte dei musicisti odierni preferisce infatti leggere nelle chiavi di violino o di basso - vediamo quindi come apparirebbe la stessa melodia scritta interamente in chiave di violino all'ottava bassa:



La piccola differenza di uno spazio tra una chiave e l'altra non giustifica quindi, a mio avviso, l'utilizzo della chiave di contralto, se non nel caso che lo strumento abituale dell'esecutore sia appunto la viola.

Un'altra particolarità della nyckelharpa è senz'altro l'uso dell'archetto tipico di questo strumento.

La sua misura, molto più corta di quella degli altri strumenti ad arco tradizionali e classici, presuppone un uso differenziato dello stesso. Se da una parte questo sembrerebbe porre dei problemi, per esempio nell'esecuzione di note lunghe o di passaggi legati, dall'altra proprio per la sua più alta maneggevolezza, per la sua tensione, peso e nervatura, si presta ad un utilizzo quasi da strumento di percussione, permettendo all'esecutore figure ritmiche e accenti molto marcati e definiti, quasi sconosciuti o comunque di molto difficile esecuzione su altri strumenti ad arco.

La stesura di esercizi dovrà tenere conto anche di questo fattore e quindi, nello stesso tempo, aiutare lo studente a superare le difficoltà, ma anche a valorizzare le particolarità del nostro archetto.

Un esercizio pensato soprattutto per la mano destra non dovrà quindi comportare grandi difficoltà per la sinistra, in modo da poter riservare tutta la propria attenzione sull'archetto. Penso però che l'utilizzo di una piccola frase melodica sia più efficace dello stesso esercizio effettuato su semplici corde vuote.

Da questa considerazione nasce l'idea di combinare una linea melodica semplice da eseguire e memorizzare con una serie di articolazioni differenti e complesse.

Nel prossimo esercizio, dalla prima alla nona battuta, ogni "ciclo" ha un'articolazione propria.

A partire dalla decima battuta troviamo invece una diversa articolazione per ogni battuta e, a partire dalla sedicesima, incontriamo le prime legature.

Vediamo in seguito la stessa frase melodica ma questa volta trovandoci di fronte ad un'alternanza di legature e articolazioni varie atte a stimolare una maggiore e flessibile padronanza di ogni tecnica precedentemente appresa.

L'esercizio continua poi con l'aggiunta di accenti indipendenti dal cambio d'arcata, a volte sul battere, a volte sul levare. Dalla battuta 44 ne troviamo addirittura anche diverse all'interno della stessa arcata.

Segue un altro esempio che utilizza la stessa frase melodica ma questa volta trasposta di una quinta. Ora, ai frequenti cambi di articolazione e agli accenti ad ogni cambio d'arcata si aggiungono, nella dodicesima battuta, legature a tre note (asincrone rispetto alla melodia binaria e quindi una piccola anteprima di ulteriori esercizi poliritmici):

Avendo a disposizione più di un esecutore, ancora una volta, utilizzando la stessa frase melodica, si possono combinare le articolazioni dell'archetto a segni di dinamica e ad un'esecuzione a canone a due o a tre:

Per quanto riguarda l'uso dell'archetto come strumento ritmico, si possono utilizzare facili esercizi provenienti, in origine, da un metodo per percussione, anche in questo caso utilizzando nuovamente la stessa frase melodica:

Nel caso della nyckelharpa ci troviamo davanti ad uno strumento solo puntualmente paragonabile agli strumenti tradizionali e classici provvisti di tastiera meccanica.

Il nostro strumento ha infatti caratteristiche proprie in parte molto differenti da questi e, non solo dovute alle varie accordature e alle sue particolarità costruttive, ma anche alla posizione dello strumento durante l'esecuzione, alla presenza delle corde di risonanza e alle caratteristiche dell'archetto.

Si tratta quindi di incoraggiare il musicista ad un approccio a mente aperta con la nyckelharpa, invogliandolo nella pratica di lettura in varie chiavi, nella sperimentazione di diverse posizioni, accordature e tecniche di ambedue le mani, tenendo conto – soprattutto nel caso della mano sinistra - sia del metodo tradizionale svedese che quello classico.

In questo modo potremo presto avere una generazione di esecutori aperti ad ogni repertorio musicale, sia esso tradizionale o appartenente all'ambito della musica antica, come anche a quello della musica contemporanea d'avanguardia – un traguardo senz'altro più che appetibile per uno strumento che ha saputo sopravvivere, soprattutto grazie a innumerevoli (e molto spesso sconosciuti) musicisti e liutai svedesi, dal tardo medioevo fino ai nostri giorni.

Un'avventura musicale emozionante e sicuramente degna di nota, che spero possa perdurare almeno altrettanti secoli nel futuro.



Suggerimenti su come affrontare questa raccolta di esercizi

Questa raccolta di esercizi è rivolta a musicisti esperti che abbiano già una discreta padronanza dello strumento. Consiglio i principianti di dedicare la propria attenzione al primo fascicolo di questa raccolta, **“Playing Nyckelharpa - Tutor for Beginners”** (Verlag der Spielleute, ISBN 978-3-943060-02-7) di Jule Bauer, prima di passare allo studio di letteratura più complicata: avere nel proprio bagaglio una solida base tecnica e teorica è il presupposto più importante per l’acquisizione e il consolidamento della padronanza di una tecnica esecutiva di alto livello, che ci permetta di suonare con piacere (nostro e di chi ci ascolta) il repertorio che più amiamo.

Un elemento importante per ogni musicista è anche quello della conoscenza del proprio strumento, per questo ti consiglio di consultare anche un’altra pubblicazione appartenente a questa collana: **“Nyckelharpa Handbook - Adjustment and Maintenance”** (Verlag der Spielleute, ISBN 978-3-943060-05-8) di Annette Osann.

Seguiranno ulteriori pubblicazioni che saranno dedicate ad argomenti particolari, come la pratica dell’esecuzione polifonica o raccolte di composizioni e arrangiamenti per nyckelharpa.

Per finire, un paio di consigli relativi alle modalità di studio dei miei esercizi:

Non pensare che i primi esercizi di questo fascicolo siano troppo semplici: a volte risulta molto difficile mantenere la concentrazione necessaria a produrre un suono bello e pastoso suonando note lunghe e apparentemente facili – e non avere paura che gli esercizi dell’ultima parte superino le tue possibilità: (quasi) niente è impossibile, se si affrontano i problemi con calma, serenità e naturalmente.... grazie ad uno studio assiduo.

Esegui non più di un esercizio al giorno, cercando di fare attenzione ad ogni piccolo particolare della tua esecuzione: alla posizione dello strumento, alla tua tensione muscolare (o meglio al tuo rilassamento), alla scioltezza di entrambe le mani, alla posizione dell’archetto sulle corde, alla purezza del suono, alla musicalità dell’esecuzione.

Esegui gli esercizi se possibile guardandoti allo specchio, il controllo visivo a volte può fare miracoli!

Una volta arrivati alla fine del fascicolo è arrivato il momento di ricominciare il ciclo – vedrai che ogni volta che lo ripeti riesci ad entrare più a fondo negli esercizi, scoprendo nuovi elementi e traendone nuovi benefici.

Buon divertimento!

Marco Ambrosini, marzo 2012

Grazie a:

Rudolph Kreutzer (1766 – 1831), uno dei più famosi violinisti dei suoi tempi. Fu professore di violino al Conservatorio di Parigi dall’anno della sua fondazione, 1795, fino al 1826. La sua opera più conosciuta è senz’altro “42 études ou caprices” per violino, Otakar Ševčík (1852 – 1934): i suoi esercizi e metodi per violino sono stati pubblicati in numerosi fascicoli e sono ancora considerati tra i più importanti strumenti educativi nello studio degli strumenti ad arco.

Le loro pubblicazioni hanno accompagnato la mia intera educazione musicale e certamente hanno influenzato più o meno indirettamente molti degli esercizi di questa raccolta.

Una delle persone più importanti nella mia vita è il Maestro di violino e viola della mia gioventù, Adrio Casagrande – grande solista e insegnante ancora più grande.

Vorrei ringraziare anche la persona che ha ispirato il Seminario Europeo di Nyckelharpa (European Nyckelharpa Training), Renzo Ruggiero e gli altri meravigliosi colleghi, Ditte Andersson, Annette Osann, Jule Bauer e Didier François, per il loro instancabile aiuto nella diffusione dell’uso del nostro strumento.

Ho ricevuto un grande supporto e incoraggiamento dallo studioso svedese Per-Ulf Allmo, grazie per il suo aiuto entusiastico e per le sue ricerche storiche e iconografiche riguardanti l’origine e la diffusione della nyckelharpa.

Grazie anche ai tre Istituti europei nei quali esercitiamo la nostra attività di insegnanti, la Scuola di Musica Popolare di Forlimpopoli, la Akademie Burg Fürsteneck e il Eric Sahlström Institutet e soprattutto grazie a Marco Bartolini, Karsten Evers e Håkan Larsson.

Questi Istituti, con l’aiuto della Commissione Europea, hanno fondato anche il progetto CADENCE (Cultural ADult Education and Nyckelharpa Cooperation in Europe) come “Grundtvig Learning Partnership”.

Gli obiettivi del progetto sono stati la ricerca di soggetti, di metodi didattici e di gestione per la formazione culturale di studenti adulti soprattutto relativamente all’insegnamento della nyckelharpa (www.cadence.nyckelharpa.eu).

Questa raccolta di esercizi è nata come uno dei risultati di CADENCE; gli editori Verlag der Spielleute e Förlaget Tongång presenteranno presto altre pubblicazioni sull’argomento.

La mia gratitudine va a tutti i Maestri Liutai fattori di nyckelharpa, ma soprattutto a J.-Claude Condi, Annette Osann, Esbjörn Hogmark e Olle Plahn, che supportano da molti anni la mia attività educativa con i loro strumenti, la loro esperienza e una grande quantità di preziosi consigli.

Grazie anche alla mia redattrice per l’edizione italiana, Daniela Vespignani e alla redattrice musicale, Anke Spindler.

Infine un grande ringraziamento a tutti i nostri allievi passati, presenti e futuri, che ci aiutano a verificare ogni giorno di nuovo la correttezza e l’effettiva validità del nostro operato.

Nyckelharpa Etüden für den täglichen Gebrauch

Vorwort

Die Bezeichnung Nyckelharpa umfasst heute eine ganze Familie von Streichinstrumenten mit mechanischer Tastatur. Historische und kulturelle Gründe, aber auch die Auswahl des musikalischen Repertoires haben dazu geführt, dass sie sich nun in vielen verschiedenen Formen, Erweiterungen und Stimmungen präsentiert.

Diese Tatsache verblüfft jeden Musiker, der zum ersten Mal mit dem Instrument in Kontakt kommt und ist gleichzeitig eine erhebliche Herausforderung für die Unterrichtspraxis.

Dies gilt besonders auf dem europäischen Kontinent, wo „traditionell“ gestimmte Instrumente mit jenen in „Quintstimmung“ parallel verwendet werden. Nicht zu vergessen sind darüber hinaus einige phantasievolle Experimente der letzten Jahre, bei denen verschiedene Instrumentenbauer mehr oder weniger effiziente Änderungen vorgenommen haben, angefangen bei ästhetisch-strukturellen, bis hin zu futuristischen Konzeptionen in elektronischer Form oder mit MIDI-Implementation.

Hier also ein kurzer und vereinfachter Überblick der Instrumente, mit denen man als Dozent alltäglich konfrontiert wird.

1. Instrumente mit einem Alt-Umfang

(vor allem aus Schweden),
gestimmt I=A, II=C, III=G, IV=C (Sechst, Quart, Quint) mit 3 Tastenreihen auf den ersten 3 Saiten

2. Instrumente mit einem Alt-Umfang

(vor allem aus Schweden)
gestimmt I=A, II=D, III=G, IV=C (Quint, Quint, Quint) mit 3 Tastenreihen auf den ersten 3 Saiten

3. Instrumente mit einem Alt-Umfang

(vorwiegend kontinentalen Ursprungs)
gestimmt I=A, II=C, III=G, IV=C (Sechst, Quart, Quint) mit 4 Tastenreihen

4. Instrumente mit einem Alt-Umfang

(vorwiegend kontinentalen Ursprungs)
gestimmt I=A, II=D, III=G, IV=C (Quint, Quint, Quint) mit 4 Tastenreihen

5. Instrumente mit einem Sopran-Umfang

gestimmt I=E, II=A, III=D, IV=G (Quint, Quint, Quint) mit 3 Tastenreihen auf den ersten 3 Saiten

6. Instrumente mit einem Sopran-Umfang

gestimmt I=E, II=A, III=D, IV=G (Quint, Quint, Quint) mit 4 Tastenreihen

Im Folgenden eine zusammenfassende Tabelle über die sechs Arten der oben genannten Nyckelharpa-Typen:

Instrument	I (1. Saite)	II (2. Saite)	III (3. Saite)	IV (4. Saite)	Tastenreihen
Alt mit 3 Tastenreihen					
1.	A (la)	C (do)	G (sol)	C (do)	3
2.	A (la)	D (re)	G (sol)	C (do)	3
Alt mit 4 Tastenreihen					
3.	A (la)	C (do)	G (sol)	C (do)	4
4.	A (la)	D (re)	G (sol)	C (do)	4
Sopran mit „Geigenstimmung“					
5.	E (mi)	A (la)	D (re)	G (sol)	3
6.	E (mi)	A (la)	D (re)	G (sol)	4

Die Probleme, vor denen ein Musiker steht, der mehrere dieser sehr unterschiedlichen Instrumente spielt, sind offensichtlich. Wir sprechen zwar über Instrumente, die der gleichen Familie angehören, sich faktisch aber derart voneinander unterscheiden können, wie eine Geige von einer Bratsche oder eine Viola da Gamba von einem modernen Kontrabass.

Neben anderem stellt sich die Frage, ob diese Heterogenität ein Problem darstellt oder vielmehr eine Chance für das Erlernen des Nyckelharpaspiels bietet, unabhängig davon, ob man schon ein anderes Saiteninstrument beherrscht oder sich der Nyckelharpa ohne großes musiktheoretisches oder -praktisches Vorwissen nähert.

Tatsächlich glaube ich, dass die Unterschiede durch Design und Stimmung sogar noch größer sind, als man auf den ersten Blick vermutet.

Auf der einen Seite existiert die „Traditionelle Stimmung“ (Sechst-Quart-Quint), die normalerweise bei sehr hell klingenden Instrumenten zu finden ist und mit einer dominierenden Resonanz auf der ersten Saite einhergeht. Auf der anderen Seite stoßen wir vor allem bei Instrumenten aus kontinentalen Werkstätten auf die „Quintstimmung“ (Quint-Quint-Quint), die eine bessere Ausgewogenheit zwischen den Melodiesaiten hervorbringt und keine Präferenz für ein bestimmtes Register aufweist.

Instrumente „Traditioneller Stimmung“ sind sicherlich besser für das typisch skandinavische Nyckelharpa-Repertoire geeignet, bei dem charakteristisch leere Saiten als Bordune die Melodie begleiten. Bei einer Quart-Quint-Stimmung der drei tiefen Saiten ergibt sich das Intervall von einer Oktave zwischen der II. und IV. Saite. Die Nyckelharpa wird dadurch eine starke, schöne Resonanz haben und sowohl einen offenen, hellen Ton auf der ersten Saite, als auch einen warmen, weichen Klang auf den tiefen Saiten entwickeln. Dieser Effekt wird häufig durch die Verwendung von nicht umwickelten Stahlsaiten für die erste Saite noch verstärkt.

Im Gegensatz dazu wird eine Nyckelharpa, die speziell für „Quintstimmung“ gebaut ist, normalerweise besser geeignet sein, ein anderes Repertoire, welches von Mittelaltermusik bis hin zu zeitgenössischer Avantgarde reichen kann, zu interpretieren.

Bei Spielern, die Instrumente in „Traditioneller Stimmung“ nutzen, kann man beobachten, dass sie die Tastatur in einer sehr freien Art und Weise verwenden, ohne sich von den festgelegten Lagen der klassischen Streicher einengen zu lassen. Diese Methode gleicht mehr einem pragmatischen Klavier-Fingersatz, ist funktional und nicht strikt an die klassischen Lagen der linken Hand ausgerichtet. Sie hat eher eine praktische und logistische Funktion in Verbindung zum Verlauf der Melodielinie.

Begründet ist sie in historischen Entwicklungen, aber auch durch verschiedene traditionelle Stimmsysteme der Instrumente und der damit auftretenden Unterschiede in der Zuordnung der Töne auf die Tasten.

Musiker, die eine „Quintstimmung“ bevorzugen, sind in der Regel eher geneigt, ihr Instrument wie eine „halbmechanische“ Viola zu betrachten. Sie tendieren deswegen dazu, die linke Hand in einer Lagen verbundenen Art zu verwenden und mehr oder weniger bewusst Solmisations-Parameter zu benutzen, auf der Suche nach einer geeigneten Lage für die jeweilige Melodie.

Ich denke, beide Methoden haben ihr Pro und Contra.

Bei der Annäherung von einem klassischen Musikinstrument werden oft einfach Methoden übernommen, die für die Nyckelharpa eher kontraproduktiv sein können, denn wir haben es mit einem sehr speziellen Instrument zu tun, das keine übliche methodische Herangehensweise erlaubt.

Betrachten wir kurz die Vor- und Nachteile der beiden unterschiedlichen Ansätze:

Erste Methode – Anwendung des Klavier-Fingersatzes:

Der Spieler lernt sein Repertoire durch Memorieren bestimmter Fingersätze und manchmal recht komplizierter Griffe in Bezug zur Melodie. Die Umsetzung dieser Technik ist meist absolut perfekt und wunderbar funktional für die Darbietung eines bereits beherrschten Repertoires und ermöglicht das Erreichen einer hohen Perfektion in relativ kurzer Zeit.

Der vielleicht einzige Nachteil dieser Methode ist die Schwierigkeit, Noten „a prima vista“ (vom Blatt) zu spielen und die Umsetzung von ungewöhnlichen melodischen Phrasen, Akkorden oder Arpeggien.

Zweite Methode – Anwendung des Geigen-Fingersatzes:

Hier verwendet der Nyckelharpaspieler verschiedene Fingersatz-Lösungen nach dem klassischen Lagenspiel, das auch bei anderen Saiteninstrumenten Anwendung findet. Die Quintstimmung in Verbindung mit dem Einsatz von Lagenwechseln erlaubt leichtes Transponieren, zügiges Erlernen des „a prima vista“ Lesens und ermöglicht darüber hinaus einen schnellen, einfachen Austausch der Stimmen zwischen den Musikern. Doch Vorsicht: Musiker, die nur diese Methode verfolgen, schaffen es leider selten, in Bezug auf eine bestimmte Melodie, ihre Tastatur blind zu beherrschen, im Gegensatz zu den Anwendern der ersten Methode nach dem Klavier-Fingersatz.

Aus diesen Reflexionen heraus ergab sich der Wunsch, verschiedene Arten von beidhändigen Übungen für möglichst jeden Nyckelharpa-Typ zu finden, zusammenzustellen und zu testen. Die vorliegenden Übungen sind geeignet für den Einsatz in Klassen mit Spielern verschiedener Instrumententypen und -stimmungen und sollen die Musizierenden ermutigen, vielleicht sogar zwingen, sich in der Praxis an beide Methoden zu gewöhnen, bzw. idealerweise ihre persönliche Synthese zu finden.

Darüber hinaus sollen diese Übungen die Ausführenden motivieren, ihr Instrument auf unterschiedliche Arten zu stimmen, um damit eine höhere Flexibilität, sowohl mental als auch in der praktischen Umsetzung zu erreichen.

An dieser Stelle möchte ich einige Übungsbeispiele aufzählen, die genau aus dieser Perspektive heraus für Nyckelharpa in Altstimmung und für beide Stimmsysteme konzipiert wurden, die ich der Einfachheit halber ab jetzt „Traditionelle Stimmung“ (Sechst-Quart-Quint) und „Quintstimmung“ (Quint-Quint-Quint) nennen werde.

Sie verfolgen das Ziel, die Musizierenden zum Experimentieren zu ermutigen und sich mit den Möglichkeiten der beiden Fingersatztechniken auseinander zu setzen.

Zuerst ein Beispiel einer einfachen Übung, um den Saitenwechsel zu trainieren, konzipiert für die Quintstimmung:

Die gleiche Übung für die Traditionelle Stimmung:

Die Unterschiede sind vielleicht viel tiefgreifender als sie auf den ersten Blick erscheinen.

Man beachte zum Beispiel das Unisono-Intervall auf zwei Saiten im Takt 7 des ersten Beispiels. Dieses Intervall fehlt in der zweiten Version, da eine Tongleichheit zwischen einer tieferen Saite (gegriffen mit dem 4. Finger) und einer höheren leeren Saite charakteristisch für die Quintstimmung und nicht für die Traditionelle Stimmung ist.

Eine gute Möglichkeit, ein Unisono-Intervall auf zwei Saiten zu implementieren, ergibt sich nochmal ein paar Takte später, hier wieder zunächst für die Quintstimmung:

Two staves of musical notation. The first staff starts at measure 19 and the second at measure 25. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers below the notes: 0, 4, 3, 4, 0, 3, 0 in the first staff; 2, 0, 1, 0, 0 in the second staff.

In diesem Fall lässt sich die Übung leicht für die Traditionelle Stimmung umschreiben:

Two staves of musical notation, identical in structure to the previous block but with different fingerings: 1, 0, 0, 0, 4, 0, 0 in the first staff; 3, 0, 2, 0, 1, 0, 0 in the second staff.

Wenn wir uns auf die Saitenwechsel auf leeren Saiten beschränken, ist es viel leichter, die Übung von einem Stimmsystem ins andere umzuschreiben. Hier wieder zuerst die Quintstimmung:

Two staves of musical notation. The first staff starts at measure 54 and the second at measure 58. It features a sequence of chords and eighth-note patterns. Chords are labeled with 'V' (open strings) and 'D' (D). Fingerings include 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0.

Und nun die Traditionelle Stimmung:

Two staves of musical notation. The first staff starts at measure 44 and the second at measure 48. It features a sequence of chords and eighth-note patterns. Chords are labeled with 'V' (open strings) and 'D' (D). Fingerings include 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0.

Eine zusätzliche Frage, die sich beim Schreiben von gemeinsamen Übungen für die verschiedenen Instrumente der Nyckelharpa-Familie ergibt, betrifft den Gebrauch unterschiedlicher Schlüssel in den Partituren. Es handelt sich in diesem Fall um eine relativ neue Debatte, die durch die stärkere Verbreitung der vierreihigen Instrumente auf dem Kontinent angeregt wurde und im skandinavischen Raum eher unbekannt ist

Für das schwedische Instrument mit seiner spezifischen Stimmung, den drei Tastenreihen und der Verwendung der vierten Saite als Bordun, ist es nicht nötig, Noten zu schreiben, die tiefer als die dritte leere Saite (G) sind. Deshalb lässt sich das schwedische Repertoire auch normalerweise im Violinschlüssel notieren.

Das stellt sich bei der vierreihigen Nyckelharpa natürlich deutlich anders dar. Wie lassen sich Töne für die Tasten der vierten, tiefen Saite schreiben?

In diesem Fall finden wir verschiedene koexistierende Schreibweisen.

Die vier am häufigsten verwendeten Schlüssel sind:

1. Violinschlüssel (in G)
2. Violinschlüssel nach unten oktaviert (in G)
3. Bassschlüssel (in F)
4. Altschlüssel (in C)

Nehmen wir zum Beispiel eine Melodie mit einem Umfang, der über alle vier Saiten geht:



Im dritten und vierten Takt finden wir mehrere Noten unter dem Pentagramm, die nicht sehr einfach zu lesen sind. Um dieses Problem zu umgehen, gibt es Komponisten, die einen nach unten oktavierten Violinschlüssel einfügen, oft sogar mitten in einem Takt:



Andere Komponisten bevorzugen den Einsatz eines Bassschlüssels:



Einige Komponisten zeitgenössischer Musik machen in ihrer Notation Gebrauch vom Altschlüssel. Da das Instrument einen ähnlichen Tonumfang wie eine Bratsche hat, gehen sie vielleicht fälschlicherweise davon aus, dass die meisten Nyckelharpaspierer gewohnt sein werden, im typischen Schlüssel für Bratsche zu lesen.



Ohne die lästigen Schlüsselwechsel in der Mitte mag diese Notation auf den ersten Blick das Lesen erleichtern.

In Wirklichkeit sind die Vorteile dieser Schlüssel nicht direkt evident. Mir erscheinen die Vorteile sogar in Bezug auf die Verwendung für die Bratsche allenfalls vor einem historischen Hintergrund nachvollziehbar.

Die meisten heutigen Musiker ziehen es vor, Musik im Violin- oder Bassschlüssel zu lesen. Die gleiche Melodie wie oben, sähe aber, notiert in einem nach unten oktavierten Violinschlüssel folgendermaßen aus:



Der kleine Unterschied von einer Linie oder einem Zwischenraum zwischen den beiden Schlüsseln rechtfertigt aus meiner Sicht nicht die Verwendung des Altschlüssels.

Eine weitere Besonderheit der Nyckelharpa ist sicherlich die Verwendung des typisch kurzen Bogens.

Er ist wesentlich kürzer als es Bögen für sowohl klassische als auch traditionelle Streichinstrumente sind, was eine differenzierte Nutzung dieses „Werkzeugs“ erfordert.

Während seine Länge einerseits problematisch erscheinen könnte, beispielsweise um lange Noten oder Legato zu spielen, bietet er andererseits eine höhere Beweglichkeit durch seine Spannung, das geringere Gewicht und seine Eigendynamik.

Diese Art von Bogen kann fast wie ein Perkussionsinstrument eingesetzt werden und macht es dem Musiker recht einfach, klare, sehr scharfe Akzente und rhythmische Muster zu spielen, die in dieser Weise fast unbekannt für andere Saiteninstrumente sind oder sich zumindest schwer auf ihnen erzeugen lassen.

Übungen müssen die Gegebenheiten des Bogens unbedingt berücksichtigen. Sie sollten dem Ausführenden sowohl helfen, die daraus resultierenden Schwierigkeiten zu überwinden, als auch die Besonderheiten schätzen und hervorheben zu lernen.

Eine Übung, geschrieben speziell für die rechte Hand, sollte natürlich der Linken keine großen Schwierigkeiten bereiten, damit die volle Konzentration auf der Bogenführung liegt. Meiner Meinung nach ist die Anwendung einer kleinen melodischen Phrase in solch einer Übung jedoch effektiver, als das Spielen auf leeren Saiten.

Aus diesen Überlegungen heraus entstand die Idee, verschiedene Artikulationsmöglichkeiten mit einer kurzen, leicht erlernbaren melodischen Linie zu verbinden.

In der folgenden Übung bilden von Takt 1 bis 9 jeweils drei Takte einen Zyklus mit eigener Artikulation. Ab dem zehnten Takt findet man verschiedene Artikulationen in jedem einzelnen Takt und ab dem sechzehnten Takt die ersten Legatobögen.

Im Folgenden sehen wir dieselbe Melodielinie, diesmal aber in Verbindung mit alternierenden Artikulationen und unterschiedlichen Legatobögen. Dadurch wird geübt, die zuvor gelernte Technik zu perfektionieren und flexibel anzuwenden.

Die Übung wird fortgeführt durch den Einsatz von Akzenten, unabhängig vom Bogenwechsel, mal im Auf- und mal im Abstrich. Von Takt 44 an finden sich sogar unterschiedliche Akzente innerhalb des gleichen Bogenstrichs.

Im folgenden Beispiel wird dieselbe einfache Melodielinie genutzt, jedoch um eine Quinte nach unten transponiert. Nun verbinden sich häufige Wechsel von Artikulationen und Akzenten bei jedem Bogenwechsel und werden ab dem zwölften Takt durch Drei-Töne-Legato-Phrasen ergänzt (asynchron, bezogen auf den binären Rhythmus der Melodie und so ein kleiner Vorgriff auf weitere poly-rhythmische Übungen).

Wenn die Möglichkeit besteht, mit mehreren Musikern zu arbeiten, können Artikulation und Dynamik verbunden werden, indem man dieselbe Melodie als zwei- oder dreistimmigen Kanon spielt.

In Bezug auf die Verwendung des Bogens als rhythmisches Instrument, gibt es die einfache Möglichkeit, Übungen, die ursprünglich für Perkussionsinstrumente konzipiert wurden, mit der gleichen Melodiephrase zu verbinden.

The image shows a musical score for Nyckelharpa exercises, consisting of seven staves of music. The first staff (measures 1-18) features a simple melody with a 'V' (bow) symbol above the first and 18th measures. The second staff (measures 19-24) continues the melody with a 'V' symbol above the 19th measure. The third staff (measures 25-27) shows a rhythmic exercise with triplets, indicated by '3' below the notes and a 'V' symbol above the first measure. The fourth staff (measures 28-29) continues the triplet exercise. The fifth staff (measures 30-31) shows a rhythmic exercise with quintuplets, indicated by '5' below the notes and a 'V' symbol above the first measure. The sixth staff (measures 32-33) continues the quintuplet exercise. The seventh staff (measures 34-36) shows a rhythmic exercise with sextuplets, indicated by '6' below the notes and a 'V' symbol above the first measure.

Die Nyckelharpa ist ein Instrument, das man nur partiell mit traditionellen oder klassischen Streichinstrumenten vergleichen kann. Dies ist nicht alleine durch die mechanische Tastatur begründet. Das Instrument hat viele, sehr unterschiedliche Eigenheiten. Neben den verschiedenen Stimmungen und den besonderen strukturellen Eigenschaften, sind dies auch die spezielle Haltung beim Spiel, die Resonanzsaiten und die Charakteristiken des Bogens.

Deshalb ist es mir wichtig, Nyckelharpaspieler zu ermutigen, sich mit dem Instrument auf eine offene Art und Weise auseinander zu setzen: Zum Beispiel durch das Lesen in unterschiedlichen Schlüsseln, das Spielen in verschiedenen Lagen und Stimmungen, unter Anwendung unterschiedlicher Techniken beider Hände – speziell auch der Linken – und das Experimentieren mit der traditionellen schwedischen sowie der klassischen Methode.

Auf diese Weise werden wir bald eine Generation von Musikern haben, die offen für jedes musikalische Repertoire ist, sei es traditionell oder aus dem Bereich der Alten Musik bis hin zur Avantgarde. Das stellt sicherlich ein erstrebenswertes Ziel dar für ein Instrument, das es geschafft hat, vor allem Dank unzähliger (und oft unbenannter) schwedischer Musiker und Instrumentenbauer, vom Mittelalter bis heute zu überleben.

Ein aufregendes und sicherlich bemerkenswertes musikalisches Abenteuer, das sich, wie ich hoffe, mindestens nochmal so viele Jahrhunderte in der Zukunft fortsetzen wird.



Tipps zum Umgang mit dieser Etüdensammlung

Die vorliegende Übungs-Sammlung richtet sich an erfahrene Spieler, die das Instrument bereits gut beherrschen.

Ich rate Anfängern, bevor sie sich dem Studium komplexerer Literatur widmen, ihre Aufmerksamkeit auf das erste Buch dieser Sammlung von Publikationen zu richten, „**Nyckelharpa spielen - Lehrbuch für Anfänger**“ (Verlag der Spielleute, ISBN 978-3-943060-02-7) von Jule Bauer: Ein solides technisches und theoretisches Hintergrundwissen ist die wichtigste Voraussetzung für das Erlernen und Festigen der Spieltechnik, aber nicht nur das, es ermöglicht uns auch das Repertoire zu spielen, das wir lieben – zu unserem und dem Vergnügen der Zuhörer.

Es ist sehr wichtig für jeden Musiker, viel über sein Instrument zu wissen. Dazu empfehle ich das Buch "**Nyckelharpa Handbuch - Feinabstimmung und Wartung**" (Verlag der Spielleute, ISBN 978-3-943060-05-8) von Annette Osann.

Zum Ende einige praktische Tipps zum Studium meiner Übungen:

Bitte nicht annehmen, die ersten Übungen in diesem Buch wären zu einfach! Manchmal ist es sehr schwierig, die Konzentration zu halten, die man braucht, um einen schönen, vollen Klang beim Spiel einer langen und nur scheinbar einfachen Note zu erzeugen – und keine Angst, dass die Übungen im letzten Teil zu schwierig sein könnten: (fast) nichts ist unmöglich, wenn man Schwierigkeiten mit Ruhe, Gelassenheit und natürlich mit Hilfe konstanter Praxis angeht.

Ich rate, nicht mehr als eine Übung pro Tag zu spielen und dabei die Aufmerksamkeit auf jedes kleine Detail zu richten: die Position des Instruments, die muskuläre Anspannung (oder besser die Entspannung), die Leichtigkeit beider Hände, die Position des Bogens auf den Saiten, die Reinheit des Klangs, die Musikalität der Ausführung.

Wenn möglich, vor einem Spiegel üben: das visuelle Feedback kann oft wahre Wunder bewirken.

Einmal am Ende des Buches angekommen, ist es Zeit, erneut bei der ersten Übung anzufangen, denn mit jeder Wiederholung dieses Zyklus, kann man weiter in die Tiefe gehen, neue Aspekte entdecken und zusätzliche Effekte erzielen.

Viel Spaß!

Marco Ambrosini, März 2012

(Deutsche Übersetzung: Bärbel Kandziora)

Vielen Dank an:

Rudolph Kreutzer (1766 - 1831), einer der bedeutendsten Geigenvirtuosen seiner Tage. Er war Professor für Violine am Pariser Konservatorium von dessen Gründung im Jahre 1795 bis 1826. Seine bekanntesten Werke sind jedoch die "42 études ou caprices" für Violine.

Otakar Ševčík (1852 - 1934): Seine Etüden und Methoden wurden in mehreren Büchern veröffentlicht und sind auch heute noch bedeutsam als wichtige Lehrmittel.

Die Publikationen von Kreutzer und Ševčík haben mich während meiner ganzen musikalische Ausbildung begleitet und dadurch sicherlich mehr oder weniger direkt viele der Übungen in diesem Buch beeinflusst.

Eine der wichtigsten Personen in meinem Leben ist der Violinlehrer, der mich in meiner Jugend unterrichtet hat: Adrio Casagrande – ein großer Musiker und ein noch größerer Dozent.

Ich möchte mich bei dem „Inspirator“ der Europäischen Nyckelharpa-Fortbildung (www.training.nyckelharpa.eu), Renzo Ruggiero bedanken, sowie bei meinen wunderbaren Kollegen Ditte Andersson, Annette Osann, Jule Bauer und Didier François, für ihre Hilfe und Unterstützung bei der Verbreitung unseres Instruments.

Ich erhielt große Hilfe und Ermutigung durch den schwedischen Wissenschaftler Per-Ulf Allmo, ich danke ihm für seine enthusiastische Unterstützung und seine historischen und ikonografischen Nachforschungen über Ursprung und Verbreitung der Nyckelharpa.

Danke auch an die drei europäischen Institute (Scuola di Musica Popolare di Forlimpopoli, Akademie Burg Fürsteneck, Eric Sahlström Institutet), an denen wir unsere Unterrichts-Aktivitäten umsetzen können. Hier ein besonderer Dank an Marco Bartolini, Karsten Evers und Håkan Larsson.

Gefördert von der Europäischen Kommission, kooperieren diese Institute auch im EU-Projekt CADENCE (Cultural ADult Education and Nyckelharpa Cooperation in Europe) als "Grundtvig Lernpartnerschaft". Die Ziele dieses Projekts waren, nach Themen, didaktischen Methoden und Managementmöglichkeiten in der kulturellen Bildung für Erwachsene, speziell bezogen auf Nyckelharpa-Unterricht zu suchen (www.cadence.nyckelharpa.eu). Dieses Buch entstand als eines der Ergebnisse des CADENCE-Projektes. Weitere Veröffentlichungen im Verlag der Spielleute und Forlaget Tongång werden folgen.

Mein Dank geht auch an alle Instrumentenbauer, vor allem aber an J.-Claude Condi, Annette Osann, Esbjörn Hogmark & Olle Plahn, die meine pädagogischen Aktivitäten seit vielen Jahren mit ihren Instrumenten, Erfahrungen und wertvollen Ratschläge unterstützen.

Danke an meine Übersetzerin ins Deutsche, Bärbel Kandziora und an Anke Spindler, die das musikalische Lektorat übernommen hat.

Last but not least, vielen Dank an alle unsere Studenten in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, die uns helfen, täglich die Korrektheit und Wirksamkeit unserer Arbeit zu überprüfen!

Nyckelharpa Exercises For Daily Practice

Foreword

The nyckelharpa, seen as a large family of stringed instruments equipped with mechanical keyboard, for historical and cultural reasons and, indeed, for reasons strictly related to a certain type of musical repertoire, is presented today in many forms, extensions and tunings.

Such reality baffles every player coming in touch for the first time with the instrument, and represents a considerable challenge for those who are active in its teaching. This is especially true in the educational reality of continental Europe, where so-called „Traditional tuned instruments“ and „5th tuned instruments“ versions happily coexist, without forgetting some imaginative experiments in recent years, whereby some instrument makers are making more or less efficient changes, both aesthetic and structural all the way to futuristic proposals for electrification and MIDI implementation into the nyckelharpa.

So here's a brief (as simplistic) overview of the instruments which we are usually faced with, in our dealings with students:

- | | |
|--|--|
| <p>1) Instruments with an extension of contralto
(mainly from Sweden),
tuned I = A, II = C, III = G, IV = C (sixth, fourth, fifth)
with three rows of keys on the first three strings.</p> <p>2) Instruments with an extension of contralto
(mainly from Sweden),
tuned I = A, II = D, III = G, IV = C (fifth, fifth, fifth)
with three rows of keys on the first three strings.</p> <p>3) Instruments with an extension of contralto
(mainly of continental origin),
tuned I = A, II = C, III = G, IV = C (sixth, fourth, fifth)
with four rows of keys.</p> | <p>4) Instruments with an extension of contralto
(mainly of continental origin),
tuned I = A, II = D, III = G, IV = C (fifth, fifth, fifth)
with four rows of keys.</p> <p>5) Instruments with an extension of soprano
tuned I = E, II = A, III = D, IV = G (fifth, fifth, fifth)
with three rows of keys on the first three strings.</p> <p>6) Instruments with an extension of soprano
tuned I = E, II = A, III = D, IV = G (fifth, fifth, fifth)
with four rows of keys.</p> |
|--|--|

Here follows a summary table of the 6 types of the afore mentioned types of nyckelharpa:

Instrument	I (1st string)	II (2nd string)	III (3rd string)	IV (4th string)	Rows of keys
Contralto with three rows of keys					
1)	A (la)	C (do)	G (sol)	C (do)	3
2)	A (la)	D (re)	G (sol)	C (do)	3
Contralto with four rows of keys					
3)	A (la)	C (do)	G (sol)	C (do)	4
4)	A (la)	D (re)	G (sol)	C (do)	4
Soprano with „violin“ tuning					
5)	E (mi)	A (la)	D (re)	G (sol)	3
6)	E (mi)	A (la)	D (re)	G (sol)	4

The problems confronting a musician, when he has to manage several different instruments, are evident. In fact we are talking about instruments belonging to the same family, but maybe so different from each other as a violin may be from a viola, or a viola da gamba from a modern double-bass.

The key issue is to understand in what manner this heterogeneity could be a problem or might rather be a chance for the teacher and for the student, whether he has been previously practicing another string instrument, or even if he approaches the nyckelharpa from scratch and without a great knowledge of music theory or practice.

Indeed, I think that the different features in design and tuning go deeper than we might think at first.

On one hand we have the so-called „Traditional tuning“ (sixth-fourth-fifth), which is usually with instruments sounding very bright and with a certain predominance of resonance on the first string, on the other hand the so-called „5th tuning“ (fifth-fifth-fifth), which instead is mainly used on instruments of continental manufacture, favors a greater balance between all melody strings, with no preference for a particular register.

The instruments of the first type will certainly be more appropriate to perform a typical Scandinavian repertoire of “nyckelharpaesque” music, often focused on a performance accompanied by “empty” strings used as drones. An instrument with a fourth-fifth ratio in the three lower strings (so with an interval of octave between the II and IV string) will still have a strong and beautiful resonance, with a sound at the same time open and bright in the melody and warm and mellow in the lower strings. This effect is often enhanced by the use of solid metal for the first string.

By contrast, a nyckelharpa built strictly for to be tuned in fifths will normally be better suited to perform other types of repertoire, which can range from medieval music to contemporary avant-garde.

One big difference - certainly due to historical reasons, but also to the different tuning system of the instruments, and consequently to the allocation of the notes to the various keys - is the preference (which I observed) of the players who mainly use the first type of instrument, to relate to the keyboard in a free manner, without being constrained by classical violin-type positions. One such approach is more like a practical piano fingering, functional and not strictly related to the "classical" positions of the left hand, but rather to its practical and logistical function, related to the development of the melodic line.

Musicians who prefer a 5th tuning will usually be more inclined to consider their instrument the same way as a „semi-mechanical“ viola and so try to use the left hand in a position-related modality, in fact using more or less consciously solmization parameters in search of suitable positions to perform a particular melody.

I think both methods have their advantages and their faults: in the case of nyckelharpa we are confronted with a very particular instrument that transcends the usual "forma mentis" that we normally (and, unfortunately, automatically) assume when approaching a classical musical instrument.

Let us briefly consider the pros and cons of the two different approaches:

First method - approach to the keyboard with a "piano" style:

the students learn their repertoire memorizing hand positions and sometimes highly complicated fingerings in relation to a particular tune. The implementation of these fingerings is absolutely perfect and beautifully functional to the performance of an already mastered repertoire, attaining very high levels of executive perfection in a relatively short time.

Perhaps the only disadvantage (of this method) is the difficulty in reading scores "a prima vista" and the performance of unusual melodic phrases, chords and arpeggios.

Second method - approach to the keyboard with a "violin" style:

the students organize the various fingering solutions according to the classical positions used on other stringed instruments. The ease of transposition resulting from the tuning in fifths, associated with the practice of position shifting, allow for a quick mastery of "prima vista" reading, and possibly even a quick and easy exchange of voices between the musicians. But beware: unfortunately, musicians who only follow this method, will be less likely to achieve a blind control of the keyboard (always seen in relation to a given melody) than students who mainly follow the "piano style".

From these considerations came the desire to find, compile and test different types of combined exercises (involving both the left and right hand), possibly suitable to almost any type of nyckelharpa, and therefore convenient for their use in mixed classes - encouraging (and maybe even forcing) students to become accustomed using both methods in daily practice or, even better, to find their personal synthesis between the two.

Also very important, it would be good to encourage students, through these exercises, to tune their instrument in different ways, thus achieving a high flexibility, both mental and executive.

At this point, I will introduce some examples of exercises designed in exactly this perspective, written for contralto nyckelharpa using both tunings (which for simplicity will be called simply „Traditional tuning“ and „5th tuning“, i.e. respectively the sixth-fourth-fifth and the fifth-fifth-fifth tuning) with the aim to encourage the player to experiment and assess for themselves the possibilities offered by both fingering techniques.

First, an example of a simple exercise especially written for practicing string changes, conceived for the „5th tuning“:

The same exercise for the „Traditional tuning“:

The differences are perhaps more substantial than might seem at first sight.

Note for example in bar 7 of the first exercise the unison interval on two strings. This is lacking in the second version, since the characteristic of the coincidence in tone between a lower fingered (4th finger) and a higher open string is typical of tuning in fifths and not for a sixth-fourth-fifth system.

A good opportunity to implement a unison interval playing on two strings comes again a couple of bars later, here again first for the „5th tuning“:

Musical notation for exercise bars 19-24 and 25-30 in 5th tuning. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Bars 19-24 show a sequence of notes with fingerings: 0, 4, 3, 4, 0, 3, 0. Bars 25-30 show a sequence of notes with fingerings: 2, 0, 1, 0, 0.

In this case, we can easily compile the exercise for the „Traditional tuning“:

Musical notation for exercise bars 19-24 and 25-30 in traditional tuning. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Bars 19-24 show a sequence of notes with fingerings: 1, 0, 0, 0, 4, 0, 0. Bars 25-30 show a sequence of notes with fingerings: 3, 0, 2, 0, 1, 0, 0.

If our attention is limited to string changes, using only open strings, it is much easier to translate the exercises from one tuning system into the other.

First again the „5th tuning“:

Musical notation for exercise bars 54-57 and 58-61 in 5th tuning. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Bars 54-57 show a sequence of notes with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. Bars 58-61 show a sequence of notes with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. Chord symbols V, D, and F are indicated above the notes.

and then the „Traditional tuning“:

Musical notation for exercise bars 44-47 and 48-51 in traditional tuning. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Bars 44-47 show a sequence of notes with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. Bars 48-51 show a sequence of notes with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. Chord symbols V, D, and F are indicated above the notes.

Another issue that arises in writing exercises for different instruments of the nyckelharpa family is the musical key used in the scores. It is in this case a relatively recent debate, mostly unnoticed in the Scandinavian milieu, due to the wider dissemination on the continent of instruments with four rows of keys.

The Swedish instrument, with its tuning, the three rows of keys and the use of the fourth string as a drone, does not require writing notes below the third open string (G). For this reason the Swedish repertoire is normally written in the treble clef.

The case of four-rows-keyboard nyckelharpa is clearly different. How to write down the notes made possible by the keys on the fourth string? In this case we can find (coexisting!) a few different ways of writing.

The most frequently used clefs are four:

1. treble clef (G clef)
2. treble clef octave lower (G clef)
3. bass clef (F clef)
4. Alto clef (C clef)

Let's take for example a simple melody with an extension on all four strings:



We see how in the third and fourth bar there are several notes under the staff, which are not very comfortable to read. To overcome this problem some authors prefer to insert an appropriate lower-octave treble clef, often even in the midst of a bar:



Other writers prefer to use for this purpose the inclusion of the bass clef:



A practice from some composers of contemporary music seems to be the use of the alto key in their compositions. This, because of the incorrect assumption that - having the instrument an extension similar to that of the viola - most musicians will be quite used to read in the typical key of this instrument.



This would appear to facilitate the reading of the melody, without changing key in the middle of its progress .

In reality, the advantages afforded us by the use of this key are not obvious (as I believe, they have never been evident, if not for historical reasons, even in its use for the viola da braccio). Most contemporary musicians prefer to read music in the treble or in the bass key - see how the same melody would look, when written entirely in lower-octave treble clef:



The small difference of a line or a space between a key and the other does not justify in my opinion the use of the alto key, except in the case when the usual instrument of the performer is the viola.

Another peculiarity of the nyckelharpa is certainly the use of the short bow typical of this instrument.

Its length, much shorter than bows made for other string instruments, both traditional and classic, requires a differential use of this tool. While this would seem to pose problems, for example in playing long notes or legato, on the other hand it will offer a higher maneuverability, because of its tension, weight and nervation.

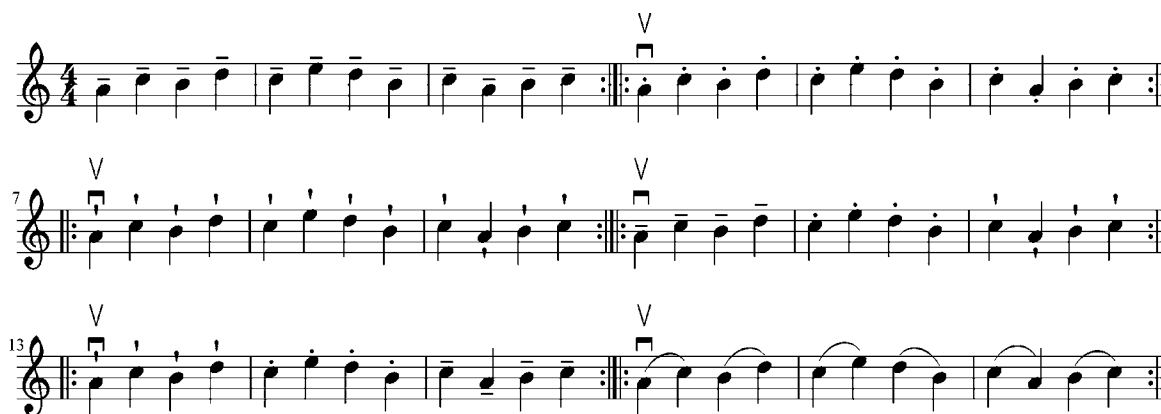
This type of bow can be used almost like a percussion instrument, allowing the performer to play easily very sharp, defined accents and rhythmic patterns – in a way which is almost unknown or at least very difficult to attain on other string instruments.

Exercises should absolutely take account of this fact as well, offering the student help in overcoming difficulties but at the same time also highlighting the particularity of our nyckelharpa bow.

An exercise written especially for the right hand should not therefore include big difficulties for the left hand, so we can focus all our attention on the bow. In my opinion, however, the use of a little melodic phrase is in this case more effective than practicing the same exercise on open strings.

From this consideration comes the idea to combine different articulations with a small, easy melodic line. In this exercise, from bar 1 to 9, every „cycle“ of 3 bars has its own articulation.

Starting from bar 10 we find a different articulation for every bar, and from bar 16 the first legato strokes.



Proceeding in this exercise we'll discover the same melodic line, but this time accompanied by various alternating articulations and legato combinations, aimed at improving flexibility and mastery of each previously learned bow technique.



The exercise continues with the addition of accent-independent bow changes, sometimes downward, sometimes upward. Starting from bar 44 there are also different accents within the same bow stroke.

Another example follows, that uses the same simple melodic line but in this case transposed down a fifth. Now the frequent changes of articulation and the accents at each bow change are joined at bar 12 by three-tones-legato phrases (asynchronous, relative to the binary rhythm of the melody and so a short anticipation of more poly-rhythmic exercises):

If we have the possibility to involve more performers, we can combine articulations with dynamics and play the tune as a 2- or 3-voices canon, using again the same melodic line:

Concerning the use of the bow as a rhythmic instrument, we have the uncomplicated possibility to “import” several good exercises originally construed for percussion instruments, even in this case using the same (or another) easy melody:

In the case of nyckelharpa, we are confronted with an instrument which only partially can be compared with traditional and classical bowed string instruments, and not necessarily for the single reason that it is fitted with a mechanical keyboard.

Our instrument has many very different features, not only due to the different tunings and to its special structural properties, but also because of the particular position of the instrument during the performance, the presence of sympathetic strings and the characteristics of the bow.

It is therefore a matter of helping the musician to approach the nyckelharpa with an open mind, by encouraging the practice of reading in various keys, in of experimenting with different positions, tunings and techniques of both hands, applying - especially in the case of the left hand - both the traditional Swedish and the classical method.

In this way we will have soon a generation of performers open to any musical experience and repertoire, be it traditional or belonging to the field of early music or avant-garde.

Certainly a desirable goal, for an instrument that has managed to survive, largely thanks to countless (and often unnamed) Swedish musicians and instrument makers, from the late Middle Ages to the present day.

An exciting musical adventure, and surely worthy of note, which I hope will continue for at least as many centuries in the future.



Finally, a couple of tips concerning how to study the exercises here proposed.

This collection of exercises is aimed at experienced players who already have a fair command of the instrument.

I advise beginners, before moving to the study of more complex literature, to concentrate their attention on the first book of this collection of publications, „**Playing nyckelharpa- Tutor for Beginners**“ (Verlag der Spielleute, ISBN 978-3-943060-02-7) by Jule Bauer: A solid technical and theoretical background is the most important prerequisite to achieving and consolidating a mastery of techniques, not only, but it also allows us to play with pleasure (ours and the listeners) the repertoire we love.

It is very important for every musician to know his instrument well. That's why I also recommend to read the book "**Nyckelharpa Handbook - Adjustment and Maintenance**" (Verlag der Spielleute, ISBN 978-3-943060-05-8) by Annette Osann.

At the end some practical tips on studying my exercises:

Please do not presume the first exercises of this book are too simple for you: sometimes it is very difficult to maintain the concentration we need to produce a beautiful, full sound, when playing long and only seemingly easy notes - and don't be afraid that the exercises of the last part exceed your capability: (almost) nothing is impossible, if you face difficulties with calm, serenity and of course with the help of a constant practice.

Play no more than one exercise a day, trying to pay attention to every little detail of your execution: the position of the instrument, your muscle tension (or, rather, relaxation), the ease of both hands, the position of the bow on the strings, the purity of sound, the musicality of execution.

Execute the exercises, if possible, in front of a mirror: this visual feedback can often produce real wonders!

Once at the end of the book, it is time to start again from the first exercise - you'll see that every time you repeat the cycle you'll go deeper into the same exercises, and will discover new aspects and benefits.

Enjoy!

Marco Ambrosini, March 2012

Thanks to:

Rudolph Kreutzer (1766 – 1831), one of the foremost violin virtuoso of his days. He was a violin professor at the Paris Conservatoire from its foundation in 1795 until 1826. His best known works, however, are the “42 études ou caprices” for the violin and to Otakar Ševčík (1852 – 1934): His violin studies and methods were published in several books and are still important as major teaching tools. Their publications have accompanied all my musical education and certainly more or less directly many of the exercises in this book. One of the most important persons in my life is the violin tutor of my youth, Adrio Casagrande – a great musician and an even greater educator.

I would like to thank the “inspirator” of the European Nyckelharpa Training, Renzo Ruggiero & my other wonderful colleagues Ditte Andersson, Annette Osann, Jule Bauer & Didier François, for their help and support in spreading the use of our instrument.

I received a great help and encouragement from the Swedish scientist Per-Ulf Allmo, thanks to his enthusiastic support and his historical and iconographical research concerning the origin and the diffusion of the nyckelharpa.

Thanks also to the three European Institutes (Scuola di Musica Popolare di Forlimpopoli, Akademie Burg Fürsteneck, Eric Sahlström Institutet), where we implement our educational activities and especially to Marco Bartolini, Karsten Evers and Håkan Larsson.

Supported by the European Commission, these institutes also established the CADENCE co-operation (Cultural ADult Education and Nyckelharpa Cooperation in Europe) as “Grundtvig Learning Partnership”. The objectives were to search for subjects, didactic methods and management of cultural education for adult learners and especially nyckelharpa teaching. This exercises book were created as one of the results of CADENCE, additional publications will be presented by the Verlag der Spielleute and Förlaget Tongång.

My gratitude also goes to all nyckelharpa makers, but especially to J.-Claude Condi, Annette Osann, Esbjörn Hogmark & Olle Plahn, supporting my educational activities for many years with their instruments, experience and precious advices.

Esbjörn Hogmark has taken over the national responsibility in Sweden for promoting the instrument after the late master player and maker Eric Sahlström and made over 100 instruments. Since 25 years back he organizes and runs annual maker's competitions, seminars and master classes.

Many thanks to my revisers for the English edition, Gerard Vespignani (“Foreword”) and Sue Ferrers (“Explanation of the symbols”) and to the musical reviser Anke Spindler.

Last but not least, many thanks to all our students in present, past and future, who help us checking every day the correctness and effectiveness of our work!