

Listaháskóli Íslands  
Tónlistardeild  
Hljóðfærabraut

# Fiðlan, undrabörn og áhrifavaldar

Guðný Þóra Guðmundsdóttir  
Leiðbeinandi: Svava Bernharðsdóttir  
Vorönn 2008

## Efnisyfirlit

Inngangur.....	1
1 Saga fiðlunnar.....	2
1.1 Uppruninn.....	2
1.2 Endurreisn og Barokk.....	3
1.2.1 Undrabörn og áhrifavaldar.....	4
1.2.2 Tæknipróunin.....	6
1.3 Klassíkska tímabilið.....	7
1.3.1 Undrabörn og áhrifavaldar.....	7
1.3.2 Tæknipróunin.....	9
1.4 Rómantíkin.....	10
1.4.1 Undrabörn og áhrifavaldar.....	10
1.4.2 Tæknipróunin.....	16
1.5 Nútíminn.....	16
1.5.1 Undrabörn og áhrifavaldar.....	17
1.5.2 Tæknipróunin.....	22
1.6 Konur og 21.öldin.....	23
2 Þróun fiðluskóla.....	24
3 Ástæður þróunar.....	25
3.1 Undrabörn.....	25
3.1.1 Snilligáfa undrabarna.....	25
3.1.2 Umhverfi.....	26
3.1.3 Prosksi.....	26
3.2 Mismunandi áherslur.....	27
3.3 Keppnir.....	28
Lokaorð.....	30
Heimildaskrá.....	31
Fylgiskjal.....	32

## Inngangur

Tónlistin býr í öllum og öllu; mönnum, hlutum og náttúrunni allri. Sennilega hefur hún ætíð fylgt mannkyninu og mun halda því áfram um ókomna tíð. Óhætt er að segja að hún sé hluti af daglegu lífi hvers heyrandi manns. Áhrifin og tilfinningarnar sem hún vekur hjá hverjum og einum eru þó að mismunandi. En eru það ekki einmitt áhrif og upplifun einstakra einstaklinga sem hafa átt hvað mestan þátt í að þróa og skapa tónlistina til þess sem við þekkjum í dag?

Sagt er að börn kynnist tónlistinni þegar í móðurkviði og víst er að flestir foreldrar syngja einhvern tímann fyrir börnin sín. Strax í leikskóla er áhersla lögð á söng og tónlistarkennsla fer fram allan grunnskólann, einmitt á móttækilegasta skeiði ævinnar. Í tónlistarnámi felst mikil sérhæfing og oft skara þeir fram úr sem byrjað hafa hvað yngstir að læra og alltaf öðru hvoru koma fram á sjónarsviðið börn sem sýna einstaka hæfileika, undrabörn. Árangur tónlistarnáms fer vitaskuld eftir því hve nemandinn leggur mikið á sig við námið, hvernig kennslunni er háttað og í hvernig umhverfi hann elst upp. En hvað verður til þess að sumir skara fram úr, hvernig verða undrabörn til og hvað verður um þau á fullorðinsárum?

Hljóðfæranám er verklegt nám og það er því oft ekki fyrr en undir lok námsins að nemandinn kynnist sögu hljóðfærис síns og þróunar þess. Mikilvægi þess að þekkja sitt sérsvið á breiðum grundvelli er óumdeilanlegt. Hér á eftir er gerð tilraun til þess að gera sögu fiðlunnar og þróunar tækni í fiðluleik nokkur skil og hvernig afburðamenn og undrabörn hafa komið þar við sögu

## 1. Saga fiðlunnar

### 1.1 Uppruninn

Fiðlan eins og við þekkjum hana í dag kom fram á sjónarsviðið á Ítalíu á miðri 16. öld en hún á sér mun lengri sögu. Til að finna hinn raunverulega uppruna yrðum við eflaust að fara aftur í forneskju, til þess tíma þegar veiðimenn tóku eftir, að þegar þeir spenntu boga sína myndaði strengurinn í boganum tón. Í aldanna rás hafa menn velt uppruna fiðlunnar heilmikið fyrir sér. Um tíma töldu menn t.d. að tónlistarguðinn Orfeus sonur gríska guðsins Appolons hefði fundið hana upp.

Fiðlan þróaðist úr nokkrum gerðum af strengjuðum hljóðfærum sem til að byrja með var bara plokkað á. Í heimildum frá miðöldum kemur nafnið *fidula* fyrir og merkir þar einungis strengahljóðfæri sem plokkað var á. Það er líka staðfest að strengahljóðfærin *kemanghe* sem er frá Persíu og Afganistan, *ruba* eða *rebab* frá Arabíu og Eþíópíu voru upprunalega plokkhljóðfæri löngu áður en að farið var að spila á þau með boga (Kolneder, 1998).

Fyrstu heimildir um boga eru frá 9. öld, en þá var í Mið-Asíu nálægt ánni Oxus (Amu-Darya) þjóðflokkur sem þekktur var fyrir tónlistariðkun sína. Sennilega voru þessir mongólsku hirðingjar fyrstu fiðlararnir en þeir léku á uppréttar fiðlur með boga og strengjum úr hrosshári. Arabar komu til Asíu, kynntust boganum og fluttu þekkinguna með sér til Evrópu. Í kringum árið 1000 eru heimildir um að farið sé að spila á *rebab* með boga.

Boginn var fljótur að ná bólfestu í flestum Evrópulöndum og farið var að nota hann á margvísleg strengahljóðfæri sem þar voru til á miðöldum. Öll eiga þessi hljóðfæri sinn þátt í þróuninni til nútíma fiðlu og segja má að hún hafi sameinað kosti þeirra allra. Þar sem ekki er hægt að spila á nútíma fiðlu án boga er miðað við 9.öld sem nokkurs konar uppruna fiðlunnar. Segja má að tilkoma bogans marki einnig upphafið að fjölradda tónlist (Melkus, 2000).

## 1.2 Endurreisn og barokk

Endurreisnartíminn gengur í garð upp úr 1400 með vakningu fyrir vísindum og listum. Ítalía var þar í forystuhlutverki. Það kemur því ekki á óvart að fiðlan eins og við þekkjum hana í dag hafi orðið til þar. Fyrstu heimildir um fjögurra strengja fiðlu, nútímafiðluna, eru frá 1550 þegar maður að nafni Andrea Amati frá Norður-Ítalíu smíðar fiðlu sem átti eftir að verða fyrirmund annarra fiðlusmiða, s.s. þeirra Andrea Guarneri, Antonio Stradivari og annarra allt fram til dagsins í dag. Nútímafiðlan hefur þróast frá tímum þeirra Amati, Guarneri og Stradivari en þá aðallega til að mæta breytilegum kröfum mismunandi kynslóða tónsmiða og flytjenda. Fiðlan varð fljótt feyki vinsæl bæði meðal gö tutónlistarmanna og aðalsins og frá því á barokktímanum hefur hún verið eitt mikilvægasta hljóðfærið í sígildri tónlist til að spila laglínur.

Í upphafi var fiðlan notuð sem meðleikur með söng og dansi og tvöfaldaði venjulega laglínuna, sennilega vegna þess hve auðvelt var að „artikúlera<sup>1</sup>“ og hve „karakter<sup>2</sup>“ fiðlunnar var léttur og hoppandi. Fundist hafa nótur frá 1581 skrifðar fyrir fiðlu. Nótnaskriftin var á þann hátt að helstu hreyfingar laglínunnar voru ritaðar en hljóðfæraleikarinn sá svo sjálfur um allt flúr og skraut. Fiðluleikarar voru í fyrstu ekki mikils metnir í þjóðféluginu á þessum tíma og var fiðlan vinsæl meðal almúgans. Upp úr 1600 fóru tónskáld á borð við Monteverdi (1567-1643), William Lawes (1602-1646) og Domenico Gabrielli (1651-1690) að skrifa fyrir fiðluna og fiðlusónatan varð til úr tríósónötunni. Fiðluleikarar byggðu ofan á tækni fyrri gerða fiðlna og fiðlutæknin tók örum framförum. Notkun vibratós sem skraut og að fara í 3. stillingu hafði fyrir 1600 ekki verið algengt en með tilkomu flóknari verka sem fólu í sér að fiðlan var í einleikshlutverki, breyttist þetta.

Tónlist var flutt á flestum stigum þjóðfélagsins en munur var á kirkjutónlist, hirðtónlist og almúgatónlist. Innan allra þessara stéttu var þörf á nýrra tónlist og sífellt voru tækifæri til flutnings nýrra tónsmiða. Ef tónlistarmenn vildu fá greitt fyrir tónsmíðar eða flutning

---

<sup>1</sup> Að artikúlera þýðir að geta beytt boganum á hraðan og öruggan hátt.

<sup>2</sup> Með karakter er átt við einkennandi tón fiðlunnar.

sinn þurftu þeir að mynda sér sérstöðu með því að gera eitthvað nýtt sem næsti maður gat ekki. Þetta ýtti undir framþróun í tækni og greinilegt er að sú þörf á sérhæfingu sem einkennir okkar þjóðfélag nú á dögum hefur verið byrjuð á endurreisnartímanum ef ekki fyrr.

### 1.2.1. Áhrifavaldar og undrabörn

Hlutverk fiðluleikarans var þríþætt: að kenna öðrum, semja tónlist fyrir hljóðfærið og vera virkur tónlistarflytjandi. Þetta form hélst langt fram á 18. öldina. Hvort sem brautryðjendur eins og Corelli (1653-1713), Vivaldi (1678-1741) eða Tartini (1692-1770) hafi lagt upp með það að verða tónskáld, þá sömdu þeir verk sem byggðu á þekkingu þeirra á hljóðfærinu, þekkingu á því að koma fram og hvað það var sem féll hlustendum í geð. Þeim verður fljótt ljóst að áheyrendur þyrstir að heyra þann besta leika listir sínar. Einmitt um sömu mundir er konsertformið að verða til.

En hvernig varð konsertinn til, konsertinn sem í dag á að sýna yfirburði og sérhæfingu einleikarans? Konsertinn sem í raun vekur og viðheldur þorsta okkar fyrir undrabörnum og „virtúosum<sup>3</sup>“. Konsertinn var eins og fiðlan sjálf löng þróun forms. Sennilegast þykir að hann hafi þróast úr ritornello aríu, því heilmargt er líkt í framgöngu þessara forma. Ritornello arían skiptist á milli innkomu hljómsveitar og einsöng raddar sem með fylgirödd og spilar hljómsveitin á milli hvers kafla raddarinnar. Að sama skapi spilar hljómsveitin á undan og á milli hvers kafla einleikshljóðfærис í einleikskonsertinum og einnig er einleikshljóðfærinu fylgt af bassa fylgirödd.

Sá sem er talinn vera einn af stærstu áhrifavöldum konsertsformsins var ítalska tónskáldið og strengjaleikarinn **Guiseppé Torelli** (1658-1709). Hann lærði tónsmíðar og spilaði nær alla sína tíð í hljómsveitum. Eftir hann liggja rúmlega 80 verk og eru nokkur þeirra talin fyrstu drög að formi konsertköflum eins og við þekkjum þá í dag, þ.á m. er *op.6 Concerti musicali a quattro*, samið 1698. Einleikskonsertinn talinn mikil framför frá Conserto

---

<sup>3</sup> Virtúós er notað yfir einstakling sem býr yfir miklu meiri hæfileikum og hæfni á einu sviði en gengur og gerist.

grossó sem var konsert fyrir strengjasveit þar sem fulltrúar nokkurra hljóðfæra áttu einleikskafla (Kolneder, 1998).

Án þess að hafa verið undrabarn eða virtúós síns tíma leggur hinn ítalski **Arcangelo Corelli** (1653-1713) grunninn að nútíma fiðluspili. Hann var kominn af sveitafólki og fór í sinn fyrsta fiðlutíma hjá héraðsprestinum. Þaðan hélt hann áfram til náms í tónlist og fékk fasta stöðu við Accademia Filarmonica í Bologna 17 ára gamall. Corelli varð að leiðandi tónlistarmanni síns tíma á Ítalíu og samdi fjölda verka fyrir fiðlu og hljómsveit. Eitt helsta einkenni í tónsmíðum hans er fimmundagangur í bassalínu og brotnir þríhljómar í laglínú. Brotnir þríhljómar voru algengir í tónsmíðum fyrir hljómþorð á tíma Corellis og hver veit nema hann hafi verið undir áhrifum samtímmanns síns og samstarfsfélaga í Accademia Filarmonica í Bologna, Giuseppe Matteo Alberti, en eftir honum er Alberti bassi nefndur. Alberti bassagangur er einmitt þegar brotnir þríhljómar ganga í bassa á hljómþorði. Það gerist sjaldan að Corelli krefji fiðluleikarann um að fara upp í hærri stillingar á fiðlunni en ef svo er fer hann aldrei hærra en þrístrikað f.

Rauði presturinn **Antonio Vivaldi** (1678-1741) tekur við af Corelli. Hann fæddist í Feneyjum og var alinn upp í umhverfi þar sem tónlist var iðkuð af öllum stéttum. Faðir hans gerðist fiðluleikari snemma á fullorðinsárum og starfaði við Markúsarkirkjuna. Þar kynntist Antonio tónlistinni og tíu ára var hann farinn að hjálpa föður sínum með fiðluleik í kirkjunni. Antonio Vivaldi lærði til prests en hugurinn hneigðist æ meir til tónlistar. Árið 1703 fékk hann stöðu leiðandi fiðluleikara og kennara við Ospedale della Píeta, sem var munaðarleysingjahæli fyrir stúlkur í Feneyjum. Þar kenndi hann og samdi tónlist um árabil. Tónlistin skipaði stóran sess í námi stúlkanna frá unga aldri og gegndi mikilvægu hlutverki í lífi þeirra. Hælið varð frægt um alla Evrópu fyrir stúlkna-hljómsveitina sem Vivaldi stjórnaði og skrifaði meginhluta verka sinna fyrir. Hann samdi um 400 konserta fyrir sig og nemendur sína þar sem tæknilegar kröfur urðu alltaf meiri og meiri. Það kemur ekki á óvart að afburðaárangur náist í svo gjöfulu umhverfi. Vivaldi þekkti hljóðfærið vel og reyndi sífellt að finna upp á nýjungum til að halda fjölbreytni í verkum sínum og fiðluleik.

Torelli og Vivaldi hafa báðir kadensur í konsertum sínum. Kadensan kemur eiginlega úr miðalda Gregorsöngnum og var notuð til að enda verk. Kadensan var fram á 20. öldina notuð í lok konsertkafla og varð nokkurs konar frjáls spuni hljóðfærileikarans með hin gefnu stef kaflans og sýndi einleikarinn þar oftast tæknilega hæfni sína. Allt fram til rómantískra tímabilssins voru kadensur spunnar af einleikaranum en frá tíma Lizts (1811-1886) fara tónskáldin að skrifa þær niður með konsertum sínum.

Að spila á strengjahljóðfæri var oftast hluti af grunnmenntun tónlistarmanna allt fram til 1800. Ekki er hægt að fullyrða að tónlistarmenn hafi almennt verið jafnvígir á strengja- og hljómborðshljóðfæri en þeir sem það voru höfðu fjölbreyttari starfsverttvang sem var hagkvæmara. Í raun hefði þótt frekar undarlegt ef einhver hefði farið að skrifa fyrir hljóðfæri sem hann hafði sjálfur ekki kunnáttu á. **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) var bæði tónskáld og organisti og hafði einmitt þessa grunnmenntun á strengjahljóðfæri sem gerði honum kleift að semja ein helstu meistaraverk fiðlubókmenntanna, 6 sónötur og partítur fyrir einleiksfíðlu. Þessar sónötur og partítur eru mjög kröfuharðar fyrir fiðluleikarann og enn í dag teljast fiðluleikarar ekki fullnuma í list sinni nema hafa náð góðu valdi á þeim. Ástæða þess að þær þykja svo flóknar er að Bach notar fiðluna ekki einungis sem hljóðfæri sem flytur laglínu heldur bætir við undirspili í laglínuna og þar með er fiðlan orðin að fjölradda hljóðfæri. Þetta krefst þess af fiðluleikaranum að hann hafi mjög gott vald á boganum og geti spilað á fleiri en two strengi í einu. Sennilega var auðveldara á tíma Bachs að spila marga strengi í einu því að brúin sem heldur strengjunum uppi á barokkfíðlu var miklu flatari en ekki kúpt eins og hún er í dag. Að sama skapi var boginn bogadregnari og hárin í honum ekki eins spennt. Einleikssónötur og partítur Bachs bera vott um hversu vel hann þekkti fiðluna. Þótt verkin séu flókin er ekki að finna í þeim óspilandi stað. Bach samdi einnig nokkra fiðlukonserta og flesta þeirra umskrifaði hann fyrir önnur hljóðfæri.

### 1.2.2 Tæknipróunin

Þá erum við aftur komin að þróun fiðlunnar. Jafnvel þótt búkur hennar hafi fengið á sig nútímagögn á 16.öld átti fingrabrettið eftir að lengjast eftir því sem farið var að spila hærra upp á því. Brúin átti eftir verða kúptari svo meiri hæðarmunur varð á milli

strengjanna og boginn varð lengri, þyngri og beinni. Salirnir sem spilað var í urðu einnig stærri og því krafa á að meira heyrðist í hljóðfærinu. Sá vandi var leystur með því að hækka stólinn sem heldur strengjunum uppi. Við það myndaðist meiri spenna og þar af leiðandi aukinn hljómur þegar að boginn strauk strengina. Í samræmi við það var fingrabrettið látið vísa frá búk fiðlunnar í stað þess að vera samsíða honum til þess að hægt væri án mikillar áreynslu að styðja fingrunum á strenginn. Í stuttu máli má segja að breytingar á lögun fiðlunnar hafi orðið í samræmi við aukna tæknilega færni fiðluleikara almennt. Scordatura var vel þekkt í upphafi barokktímans, einkum í verkum hins þýskættaða **von Biber** (1644-1704) frá Lichtenstein. Scordatura er það þegar stillingu fiðlunnar er breytt úr fimmundunum G-D-A-E í það sem hentar tónverkinu best. Talið er að þetta hafi verið arfleið endurreisnartímans þegar enn var ekki búið að festa stillingu fiðlunnar í sessi.

### 1.3 Klassíkska tímabilið

Dánarár Bachs, 1750, hefur síðar meir orðið viðmiðunarár við lok barokktímans og byrjun hins klassíkska tónlistartímabils. Helsta breyting á formum á klassíkska tímabilinu var sú að tónskáld tóku að vinna með fleiri en eitt stefjaefni sem hafði verið eitt af einkennum barokktímans. Hið klassíkska sónötuform leggur grunn að vinnslu tveggja ólíkra meginstefjaefna og nær fljótt að festast í sessi. Enn í dag eru tónskáld að brjóta upp þetta form.. Klassíski konsertinn var aftur á móti í þremur köflum. Fyrsti kaflinn var í sónötuforminu, annar kaflinn var oft í hringformi eða rondoformi A-B-A og þriðji kaflinn var oftast hraður kafl.

#### 1.3.1. Undrabörn og áhrifavaldar

Bilið milli barokksins og klassíkur brúar ítalski fiðluleikarinn **Guiseppe Tartini** (1692-1770). Frægð hans breiddist út um Evrópu en eftir slæm handarmeiðsl snéri hann sér algerlega að kennslu og stofnaði meðal annars skóla fyrir fiðluleikara og tónskáld í Padua á Ítalíu árið 1727. Tartini eða „kennari heimsins“ eins og hann var oft kallaður hafði um 70 nemendur í skóla sínum og urðu margir þeirra frægir fiðluleikarar og tónskáld, t.d. Nardini, Pugnani og Naumann. Tartini lagði áherslu á að nemendur hans næðu góðu valdi á tækni og túlkun en sérstaka áherslu lagði hann á bogatækni. Einkunarorð Tartinis voru

„Per ben sonare bisogna ben cantare“ eða „til að spila vel, verður þú að geta sungið vel“. Samtí mamaður Tartinis lýsti fiðluleik hans einmitt svona „Hann spilar ekki á fiðluna hann syngur á hana“. *L'arte dell'arco* heitir kennslubók Tartinis í bogatækni sem gefin var út 1758 en sennilega var hún skrifuð miklu fyrr. Í bréfaskriftum Tartinis og háskólamannsins Gian-Rinaldo Carli á árunum 1739 til 1743 kemur í ljós að Tartini stóð í heilmikilli tilraunastarfsemi varðandi fiðlubogann sem þá var í allt annarri mynd en hann er í dag. Það var ósk Tartinis að ná meira hljóði úr fiðlunni með boganum og reyndi hann ýmsar gerðir fiðluboga. Til dæmis prófaði hann léttari við og styttri stöng. Tilgangurinn með því var að gera það auðveldara að ná góðu gripi á stönginni án þess að bogastöngin snerist milli fingranna. Carli virðist hafa verið hrifnari af þykkri stöng og lengri boga sem í hans eyrum kallaði fram reglulegra vibrato ásamt sætari og litfyllri tón (Kolneder, 1998).

Mesta undrabarn allra tíma, **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) var sonur fiðluleikarans, **Leopolds Mozarts**. Á fæðingarári Wolfgangs gefur Leopold út kennslubók fyrir fiðlu *Versuch einer Grundlichen Violinschule*. Fyrir útgáfu kennslubókar Leopolds höfðu komið út þó nokkrar kennslubækur fyrir fiðlu en engin jafn ítarleg og hans, t.d. Robert Bremner: *The compleat tutor for the violin*, London 1750, Carlo Tessarini: *Nouvelle méthode pour apprendre par théorie dans un mois de temps à jouer du violon*, Liége 1751, Francesco Geminiani: *The art of Playing on the Violin*, London 1754, Giuseppe Tartini: *Regole par arrivare a saper ben suonar il violino*, Bologna 1755, Georg Chr. Wagenseil: *Rudimenta / Geig-Fundamente*, 1756, José Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violon*, Paris. (Kolneder, 1998)

Í bókinni fer Leopold nákvæmlega yfir hljóðfærið og strengjafjölskylduna og talar um uppruna fiðlunnar sem hann einmitt taldi vera hjá Orfeusi grískra tónlistarguðinum. Því næst vindur hann sér í tónfræðina, þ.e. nótnaskrift og takt. Hann fer nákvæmlega yfir hvernig halda eigi á boga og strjúka streng, hvernig eigi að halda á fiðlunni og spila á hana og öll þau atriði sem nauðsynlegt er að hafa í huga við nám og iðju.

Það er því ekki að undra að sonur þessa læriföður, Leopold Mozart, skari fram úr. Píanóið varð fyrsta leikfangið hans. Kannski vegna þess að hann lærði ekki að ganga fyrr en hann var orðinn þriggja ára. Hann gerði því fátt annað en að sitja við leikfangið sitt. Eldri systir hans var honum góð fyrirmund, auk þess sem faðirinn, Leopold, helgaði sig kennslu barnanna. Afburða tónlistarhæfileikar Wolfgangs Amadeusar komu snemma í ljós. Þar sem á þessum tíma var venja að læra á fleiri hljóðfæri en eitt, byrjar hann að læra á sitt annað hljóðfæri, fiðlu, fjögurra ára gamll (*Mozart und seine Zeit*, 1967).

Leopold ákvað mjög snemma að gera son sinn að tónskáldi og píanóleikara. Þegar í ljós kom að honum gekk námið undravel fór hann með drenginn á vit eins yfirmanns kirkjunnar til þess að fá álit hans á hæfileikum barnsins. Það varð mikil sigurför og fljótt var drengurinn kallaður undur eða „Wunderkind“. Í kjölfarið reyndi faðirinn að fá fjárhagslegan stuðning út á undrabarnið og fyrr en varði (1762) voru þeir feðgar farnir að spila fyrir fyrirfólk út um alla Evrópu og öfluðu þannig þó nokkurra tekna. Draumur Leopolds var að Wolfgang kæmist í örugga vinnu fyrir hertoga eða konung sem gæti séð fyrir öllu því sem Wolfgang þarfnaðist en raunin varð önnur. Sonurinn vildi verða sjálfstæður, verða frægur jafnt meðal alþýðunnar sem fyrirfólks. Það ætlaði hann að gera í gegnum óperuna sem þá var geysivinsæl. Hann gerði uppreisn gegn föðurvaldinu, fór sínu fram en uppskar ekki í sínu lifanda lífi þá frægð sem fylgt honum hefur allar götur síðan. Mozarts verður fyrst og fremst minnst sem tónskálds og afburða píanista.

Mozarts er einnig minnst í heimildum sem mikils fiðluleikara og eru fiðlukonsertar hans fimm einkar góð heimild um færni hans. Á tónleikaferðum sínum hittir hann fyrir fjölmarga listamenn og kynnist þar með mismunandi stílum en á þessum tíma var heilmikill munur á tónlistarsköpun í Frakklandi, Ítalíu og Þýskalandi. Konsertar Mozarts líkt og einleikssónötur og partítur Bachs mynda grunn fiðlutónbókmenntanna.

### 1.3.2. Tæknipróun

En hvaða tæknilegu Grettistökum er lyft á klassísku tímabilinu? Einkenni klassíkurinnar er léttleiki, hraði og tærleiki. Þetta var kallað fram með öguðum fingrum og meira valdi yfir bogenum sem gat hoppað í hröðum léttleika og tengt fallegar en ekki of alvarlegar

laglínur með þéttleika milli strengja. Nútímboginn sem sennilega var gerður eftir hugmyndum Tartinis í bók hans „L'arte dell'arco“ upp úr 1740 kom með nýjungar sem gerðu hoppandi bogastrok auðveldari og almennt varð allt spilað skýrara. Þessi einkennandi léttu, hoppandi bogastrok koma mjög vel fram í tónsmíðum Haydn og Mozarts.

## 1.4 Rómantíkin

Rómantíkin tók við af klassíkinni á fyrri hluta 19. aldar og fiðlutæknin tók bytingarkenndum framförum. Það sem einkennir rómantísku tónskáldin var hafsjór tilfinninga sem ruddist fram í gegnum tónsmíðar þeirra. Hljómfræðin sem áður hafði einskorðast við grunntónategundir, fimmta sæti og leikandi ferðalag um nágrannatónategundir tók hröðum breytingum. Við lok tímabilsins voru þau verk í mestum metum sem komust lengst frá settri grunntónategund og spönnuðu sem breiðastan tónstigaferil. Í túlkuninni var allt lagt í sölurnar, hvert verk fjallaði um stórkostlegar kenndir og túlkandinn varð að geta fengið áheyrandann með sér í tilfinningalega rússíbanaferð á meðan á flutningnum stóð. Bytingarkenndar framfarir fiðlutækninnar voru og eru óumflýjanlegar, því það sem einn tileinkar sér kemst fljótt á allra vitorð og erfitt er að halda sérstöðu ef menn ætluðu sér að hafa lifibrauð af fiðluleiknum.

### 1.4.1 Undrabörn og áhrifavaldar

Spilamennska **Giovanni Battista Viotti** (175-1824) var í senn nákvæm og rómantísk. Hann var ekki af efnuðu fólki kominn, sonur járnsmiðs og áhugahornleikara en sýndi snemma merki um tónlistaræfileika. Þegar hann var 11 ára var hann var svo heppinn að fá að læra á fiðlu hjá Pugnani með syni Prins Alfonso dal Pozzo della Cistema og bjó einnig hjá fjölskyldu hans. Málin þróuðust þannig að Viotti varð framúrskarandi nemandi. Í byrjun árs 1780 tók Pugnani með sér sem „nemanda“ sinn í tónleikaferðalag sem stóð í tæp tvö ár. Viotti var þá þegar farinn að semja tónlist og var mjög ósáttur við að vera öðrum háður en tónlistarmenn áttu erfitt með að vera sjálfstætt starfandi. Í árslok 1781 skildu leiðir þeirra Pugnani og Viotti hélt til Parísar þar sem hann sló samstundis í gegn og komst í fremstu röð fiðluleikara. Á Parísarárunum kom hann víða við. Nokkrum árum eftir frönsku bytinguna flúði hann til Englands, kom sér síðar fyrir á Skotlandi og opnaði

þar vínbúð. Þegar hann var spurður um ástæður þess að hafa söðlað um á þennan hátt svaraði hann því til að hann hefði komist að því að Bretum líkaði vínið betur en tónlistin. Viotti var aðlaðandi persónuleiki, dáður af nemendum sínum og fyrirmund margra ungra og upprennandi fiðluleikara enda talinn mesti fiðluleikari ítalska skólans. Hann sneri síðan aftur til Parísar, vann upp forna frægð en tókst að missa allt aftur út úr höndunum. Hann fór aftur til Englands tveimur árum fyrir dauða sinn.

Viotti hafði nokkra nemendur sem einnig urðu frægir fiðluleikarar og kennrarar. Fremstan í flokki er þar að nefna **Pierre Baillot de Sales** (1770-1842) sem alla tíð var þekktur fyrir framúrskarandi spilamennsku en öðlaðist aldrei sömu frægð og samnemendur hans Rode og Kreutzer. **Pierre Rode** (1774-1830) kom 14 ára til Viottis sem samstundis hreifst af ótrúlegum hæfileikum piltsins. Hann var orðinn fullnuma 16 ára og ferðaðist um heiminn sem virtúós þar til hann var ráðinn sem fyrsti fiðluleikari í hljómsveit Napóleons. Hann starfaði einnig um tíma við illt viðurværi og vosbúð fyrir Alexander Rússakeisara og náði sér aldrei eftir það.

**Rodolphe Kreutzer** (1766-1831) var sonur franskars fiðluleikara sem var einnig fyrsti kennari hans. Hann lærði síðar hjá Anton Stamiz og Viotti. Þegar hann var 13 ára flutti hann sínar eigin tónsmíðar á tónleikum og 16 ára var hann álitinn einn af mestu fiðluvirtúosum samtímans og var úthlutað prófessorsstöðu við tónlistarháskólann í París ásamt þeim Baillot og Rode. Saman mynda þeir máttarstólpa franska fiðluskólans.

Einn helsti aðdáandi Viottis, sem varð þó aldrei nemandi hans, var **Ludwig Spohr** (1784-1859). Spohr kom úr tónlistarfjölskyldu og átti strangan föður og 15 ára var hann farinn að vinna fyrir sér sem fiðluleikari. Eins og svo margir starfsbræðra hans átti hann erfitt með að vinna eftir fyrirmælum vinnuveitandans. Hann ferðaðist um alla Evrópu sem einleikari og tónskáld og var um tíma álitinn meira tónskáld en Beethoven.

Það getur varla talist undarlegt að maður hulinн dulúð og sem hafði tæknilega kunnáttu fram yfir fyrirrennara sína nytí mikillar hylli meðal almennings á rómantíská tímabilinu. Hann æfði sig nánast aldrei og ef hann hitaði upp fyrir tónleika notaði hann stærðarinnar dempara svo að ómögulegt var að heyra hvað hann gerði. Hann hlaut að hafa selt sál sína

djöflinum. Þetta var **Nicolo Paganini** sem fæddist í Genóva á Ítalíu 1782, sonur áhuga-fíolu- og mandólínleikara. Pabbinn var harður húsbondi og um leið og hann kom auga á tónlistarhæfileika sonarins unga var drengurinn píndur til æfinga í allt að 12 tíma á dag. Ellefu ára gamall var Paganini farinn að spila konserta opinberlega í kirkjum. Velgengnin ýtti enn undir aga föðurins sem sendi hann til frekara náms til Parma þar sem kennarinn Alessandro Rolla taldi hann fullnuma í fiðluleik og kenndi stráknum frekar hljómfræði og kontrapunkt.

Einleiksferill Paganinis byrjaði seint eða þegar hann er 31 árs. Áður hafði hann unnið í hirðhljómsveit í Lucca. Stjarna hans reis hratt enda hafði hann tileinkað sér allt öðruvísi tækni en áður hafði heyrst, sennilega til að stytta sér stundir í þessa 12 tíma sem hann varð að æfa sig dag hvern sem barn. Samtímmamenn hans eins og Spohr gerðu sér ljóst að tækni Tartinis, Nardinis og Pugnanis heyrði nú sögunni til og kepptust við að rýna inn í undraheim meistara Paganinis. Líklegt er, þar sem Paganini var einnig fær gítarleikari, að hann hafi í raun fært eithváð af þeim hljómheimi sem gítarinn býður upp á yfir á fiðluna, sérstaklega það sem varðar pizzicato<sup>4</sup> og hljóma.

**Henri Vieuxtemps** (1820-1881) var aðeins sex ára þegar hann spilaði 5. fiðlukonsert Rodes opinberlega. Ári seinni fór hann til náms hjá Beriot sem áður hafði lært hjá Baillot. Frá 11 ára aldri fór hann í tónleikaferðir til allra helstu stórborga Evrópu og til Bandaríkjanna. Sem tónskáld var hann álíka dáður og sem fiðluleikari og eftir hann liggja sjö fiðlukonsertar og fjölmörg smærri verk. Hann var góður kennari og voru Hubay og Ysaye meðal nemenda hans.

**Josef Böhm** (1795-1876) var fyrsti ungverski fiðluleikarinn sem fékk formlega menntun á hljóðfærið. Fram að þein tíma hafði fiðluleikur einkum verið iðkaður af sígaunum þar í landi. Faðir hans sá um kennsluna fyrstu árin en 1808 hóf hann nám hjá Rode. Böhm varð frægur einleikari en hneigðist með tímanum frekar til kennslu og var fiðluprófessor við

---

<sup>4</sup> Pizzicato er ítalska orðið yfir það þegar strengur er plokkaður en ekki strokinn með boganum.

Vínartónlistarháskólann frá árinu 1821. Einstakir kennsluhæfileikar hans gera hann að mikilvægum hlekk í þróun fiðlутækninnar.

**Heinrich Wilhelm Ernst** (1814-1865) hóf fiðlunámið níu ára gamall og skaraði strax fram úr. Hann taldist undrabarn og lærði við tónlistarháskólann í Vín undir leiðsögn Josephs Böhms. Árið 1828 heyrði Ernst fyrst í Paganini, varð gagntekinn af spilamennsku hans og reyndi allt hvað hann gat að tileinka sér stíl hans og tæknigetu. Seinna átti Ernst eftir að ögra Paganini með því að læra eftir eyranu verk hans *Nel cor più non mi sento* af þvílíkri nákvæmni að áheyrendur og Pagnini sjálfur féllu í stafi. Eins og átrúnaðargoðið samdi Ernst einnig stutt verk fyrir fiðlu sem hann notaði sem uppkappslög. Þessi verk voru einkennandi fyrir hann og nutu mikillar hylli. Allt sitt líf var hann á tónleikaferðum um Evrópu og var álitinn arftaki Paganinis þótt í dag sé hann hálfgleymdur.

Belgíski fiðluleikarinn og lífsnautnaseggurinn **Eugene Ysaëe** (1858-1931) lærði hjá föður sínum frá fjögurra ára aldri, en áhuginn var ekki mikill. Síðar var honum vísað frá námi við tónlistarháskólann í Liège. Tilviljun réði því að hann komst síðar til náms hjá Rodolphe Massart, Wieniawski í Brussel og hjá Vieuxtemps í París. Hann var heima að æfa rólegan kafla úr konsert eftir Vieuxtemps þegar að tónskáldið sjálft gekk framhjá og hreifst svo af spilamennskunni að hann bankaði upp á. Þannig kynntist Ysaëe Vieuxtemps sem átti eftir að greiða götu hins unga fiðluleikara. Ysaëe fór að njóta almennrar hylli upp úr tvítugu og varð vinsæll einleikari með hljómsveitum bæði í Evrópu og í Bandaríkjum. Litið var á hann sem leiðtoga belgískra fiðluskólans enda fór hann snemma að kenna. Hann kenndi í Belgíu og Englandi á árum fyrri heimsstyrjaldarinnar og síðan í Bandaríkjum uns hann flutti aftur til Belgíu árið 1922. Ysaëe var sterkur persónuleiki sem hafði áhrif á fólkisíð í kringum sig og létt sér ekki standa á sama um það. Mörg tónskáld sömdu fyrir hann verk og hann tók m.a. þátt í baráttu tónskálda fyrir höfundarréttarlaunum. Hann hélt því einnig fram að án þess að fiðlusnillingar skrifuðu sjálfir verk væri ólíklegt að tæknipróun fiðlunnar héldi áfram (Campbell, 2004).

**Josef Joachim** (1831-1907) var farinn að spila erfiðustu verk fiðlubókmenntanna á tónleikum við gífurleg fagnaðarlæti áheyrenda aðeins 12 ára gamall. Fimm ára hót hann nám hjá besta fiðluleikaranum í heimabæ sínum, Pesth í Ungverjalandi. Tveimur árum seinna var hann farinn að spila kröfuharða dúetta með læriföður sínum fyrir almenning. Síðar fór hann til Vínarborgar og lærði hjá Böhml sem komst að þeirri niðurstöðu að þótt ekki vantaði mikið upp á fullkomna tækni væri bogahendi hans veikasti hlekkurinn. Joachim var svo lánsamur að kynnast Mendelssohn í Leipzig og varð hann Joachim hálfgerður lærifaðir þótt hann væri ekki sjálfur fiðluleikari. Mendelssohn kynnti hann fyrir verkum Bachs og í gegnum hann kynntist hann einnig Robert og Klöru Schumann sem og Johannesi Brahms. Þau kynni áttu eftir að verða afdrifarík í tónlistarsögunni. Joachim og Klara fóru saman í mörg tónleikaferðalög, Brahms samdi handa Joachim fiðlukonsert sinn og í sameiningu áttu þau eftir að mynda bandalag gegn Nýja þýska skólanum og berjast gegn „prógramtónlistarstefnunni“. Seinna settist Joachim að í Berlín og varð einn af uppbyggjendum tónlistarháskólans þar í borg. Nemendur komu hvaðanæva að til að nema undir leiðsögn hans en heimildir segja (Flesch & Rostal, 2002) að bogatækni hans hafi ekki verið fullkomlega eðlileg eða náttúruleg, þótt hún hafi virkað fyrir hann og því hafi enginn nemenda hans hlotið sömu frægð sem einleikari og honum hlotnaðist.

Á miðri 19.öld var Spánn það Evrópuland sem aftast stóð í tónlistarskópun og -flutningi. Þeir fáu sem fundu hjá sér hvöt til að leggja fyrir sig tónlist fóru til Parísar til náms. Það átti einmitt við um **Pablo de Sarasate** (1844-1908) sem lærði fyrst hjá föður sínum og síðan hjá Alard í París. Hann naut ekki mikillar hylli til að byrja með. Eftir að hafa lent í persónulegu áfalli virðist hann hafa fyllst einhverri dulúð og alvarleika sem sló í gegn. Sarasate kenndi aldrei og einbeitti sér eingöngu að einleiksferlinum. Eftir hann liggja mörg verk fyrir fiðlu sem njóta mikilla vinsælda.

**Fritz Kreisler** (1875-1962) einn ástsælasti fiðluleikari allra tíma fæddist í Vínarborg og hót fjögurra ára gamall fiðlunám hjá föður sínum. Áður en hann var orðinn tíu ára var hann kominn í Vínarháskólann, þar sem Hellmesberger kenndi honum á fiðlu og Anton Bruckner (Schenk, 2002) hljómfræði, og fyrr en varði var hann farinn að vinna allar

keppnir innan skólans. Þegar hann var tíu ára var hann komin í bekk Massarts í París og var farinn að fara í tónleikaferðir tólf ára. Þar sem hann var ekki viss hvort starfsframi hans lægi í tónlistinni hóf hann að loknu tónlistarnáminu nám í læknisfræði. Eftir tveggja ára læknisfræðinám var honum ljóst að tónlistin væri hans eini framavettvangur. Það tók hann aftur á móti nokkur ár að skapa sér nafn innan tónlistargeirans en það tókst, bæði sem fiðluleikari og tónskáld. Hinna miklu vinsældir Kreislers urðu ekki síst til vegna hinna fjölmörgu smáverka sem hann samdi fyrir fiðlu. Til gamans má geta að útsetningar sem við þekkjum eftir Kreisler á lögum eftir t.d. Pugnani, Stamiz, Dittersdorf og Vivaldi eru alls ekki útsetningar heldur eigin tónsmíðar hans í mismunandi stílum.

Skólastjórasonurinn tékkneski **Otakar Sevcik** (1852-1934) reyndi að minnsta kosti tvísvar árangurslaust að komast inn í tónlistarskólann í Prag. Menntaðir menn töldu hann skorta alla hæfileika til fiðluspils. Sem betur fer greiddi velviljaður ríkur maður götu hans og hann fór að læra hjá Antonin Bennewitz (1833-1926) sem gat rakið tækni sína til Viottis. Í ljós kom að Sevcik var alls ekki svo ómögulegur og eftir að hann lauk námi starfaði hann framan af sem konsertmeistari og einleikari með hinum ýmsu hljóm-sveitum. Fljótlega fór hann að fást við kennslu og varð strax ljóst að kennslan ætti frábærlega við sig. Hann starfaði bæði við Mozarteum í Salzburg og tónlistarháskólann í Kiev þar sem hann samdi námsbækur í fiðlutækni. Mestan hluta ferils síns kenndi hann við tónlistarháskólann í Prag sem hann forðum fékk ekki inngöngu í. Þar kenndi hann eftir eigin kerfi með frábærum árangri. Meðal frægra nemenda hans voru til dæmis Efrem Zimbalist og Erica Morini. Kennslubækur Sevciks í fiðlutækni hafa notið mikilla vin-sælda og enn þann dag í dag er stuðst við þær að einhverju leyti. Otakar Sevcik er gott dæmi um manna sem hafði ef til vill ekki mikla hæfileika frá náttúrunnar hendi en hafði aftur á móti hugmyndaflug og brennandi áhuga á viðfangsefni sínu. Hann notaði hæfileika sína og vinnusemi til að greina hluti og útbúa kennslukerfi sem allir eiga að geta farið eftir.

**Carl Flesch (1873-1944)**, Ungverjinn sem átti eftir að verða arftaki Josef Joachim í tónlistarháskólanum í Berlín lærði hjá Marsick í París. Hann var einn fárra sem gat að fullu tengt saman einleikaraferil sinn og kennslu. Hann var óhræddur við að prófa nýjar

aðferðir í kennslunni og segja má að hann hafi komið á hefðinni með „masterklassa“, en það er þegar að einn nemandi spilar fyrir og fær uppbyggjandi gagnrýni frá kennara sínum fyrir framan samnemendur sína og aðra áhugasama. Með þessu áleit Flesch að ferðalag fiðlunemanna úr kennslustofunni yfir í tónleikasalinum yrði ekki eins óttablandið. Hann leit á kennsluna sem eitt mikilvægasta hlutverk sitt sem tónlistarmaður og gegndi því vel. Árið 1911 gaf hann út bók um fiðlutækni *The Art of Violin Playing*. Stuttu eftir útkomu hennar fékk hann bréf frá Sevcik þar sem hann sagði að með bókinni hefðu fiðluleikarar eignast sína Biblú. Max Rostal, nemandi Flesch, taldi bogahendi hans vera af fransk-belgíska skólanum en hann kenndi eftir rússneskri bogatækni. Flesch kenndi hátt í eitt þúsund nemendum um ævina.

#### **1.4.2 Tæknipróunin**

Segja má að á rómantísku tímabilinu sé hátindi tæknilegu framfaranna náð. Það er búið að þroa bogann í það sem við þekkjum í dag. Nær öll hugsanleg tvígrip koma fram í verkum Paganinis ásamt vinstri handar pizzicato innan laglínu. Þeirri þróun heldur Ernst áfram í sínum fjölradda æfingum, þar á meðal er *Álfakóngurinn* og *Hin hinsta rós*<sup>5</sup>, sem eru á fárra færi að hafa eftir. Í þeim æfingum er krafist fullkomins valds á báðum höndum, auk þess sem flytjandinn verður að geta dregið út laglínuna án þess að skuggi falli á undirspilsþínurnar.

#### **1.5 Nútíminn**

Erfitt er að finna skýr skil frá rómantískum fiðluleik til nútímafiðluleiks en áhrif tón-skáldanna eru þeim mun meiri. Við lok rómantíkur er eins og að fiðlusnillingarnir hætti sjálfir að semja tónlist. Helst ber á því að þeir semji nýjar og tæknilega meira krefjandi kadensur við klassísku konsertana. Fiðlan þróast sem framlenging af röddinni, hún er laglínuhljófæri og í þau 450 ár sem hún hefur verið til hafa menn samið fyrir hana í tónategundum, dúr og moll og kirkjutónategundum. Þróunin fram að rómantíkinni er löng og því hafa eyru áheyrandans vanist breytingum hvers tíma smátt og smátt. Getur verið að þróun í atónal tónlist hafi kannski verið of snörp fyrir eyru samtímamannsins, eftir 450 ára þróun innan tónategundanna?

Einnig kann að vera að nútímatónlistarstefnur hafi ekkert með þessa þróun að gera heldur hitt að menntun hljóðfæraleikara hefur breyst. Sérhæfingin er orðin svo mikil að lítil áhersla er lögð á alhliða tónlistarnám eins og hljóðfæraleikarar fengu allt fram undir lok rómantíkur. Nú er því komin gjá á milli menntunar þeirra sem semja tónlist og þeirra sem flytja hana. Enginn vafi leikur á því að minna er flutt af verkum samtímatónskálda en verkum látinna meistara. Það er mikil breyting frá fyrri tónlistartímabilum og vert að velta fyrir sér hvort það haldist ekki að einhverju leyti í hendur við menntunina.

Fiðluleikari þekkir betur hljóðheim strengjhljóðfæra en píanisti, hann veit hvað er erfitt að spila, hvað liggar vel fyrir fingurna og hvaða nótur er hægt að spila saman. Að spila verk eftir samtímatónskáld getur því verið erfiðara vegna þess að tónskáldið skortir stundum þekkingu á hljóðfærinu. Ef hljóðfæraleikarinn vill ná valdi á allri tónlist krefst það mikils tíma við æfingar.

### 1.5.1 Undrabörn og áhrifavaldar

Hið sanna undrabarn nútímans má finna í **Yehudi Menuhin** en foreldrar hans voru ekki fiðluleikarar. Hann sýndi strax á öðru ári að hann hafði mikla tónlistarhæfileika og söng á hverju kvöldi tónstiga fyrir leikföngin sín. Í ævisögu sinni *The Unfinished Journey* lýsir Menuhin upplifun sinni þriggja ára gömlum á tónleikum með sinfóníuhljómsveitinni í Curran Theater. „Ég renndi augunum framhjá stjórnandanum og beindi athygli minni að konsertmeistarannum, Louis Persinger. Öðru hverju lék hann einleikskafla. Ég einbeitti mér að því að bíða eftir þessum köflum þegar unaðslegur hljómur fiðlunnar leið upp í rjáfur tónleikasalarins, meira spennandi, bliðari og alltumlykjandi en nokkuð annað. Ég spurði foreldra mína hvort ég mætti fá fiðlu á fjögurra ára afmælinu mínu og Louis Persinger til að kenna mér“. Honum varð að ósk sinni og fékk leikfangafíðlu að gjöf sem vitanlega var ekki hægt að mynda alvöru tón á. Þegar Menuhin uppgötvaði að fiðlan var bara leikfang fékk hann æðiskast, braut hana, grét og öskraði „hún hljómar ekki“.

---

<sup>5</sup>Op.nr. Ernst bókarinnar

Eftir þennan atburð lýsir Marutha móðir Yehudis í bréfi til móður sinnar í Palestínu, brennandi áhuga sonarins á fiðlunni og sendi amman peninga fyrir fiðlu og boga. Skólaganga Yehudis byrjaði áður en hann varð fimm ára, en eftir nokkra skóladaga ákváðu foreldrar hans að skólakerfið hentaði ekki börnum þeirra og að skjótari árangri væri náð með heimakennslu. Foreldrar hans höfðu bæði starfað við kennslu í skólum og átti faðir hans að baki kennslufræðinám og höfðu þau því umsjón með námi barna sinna. Fiðlunámið hófst um fimm ára aldurinn undir leiðsögn Sigmund Anker en tveimur árum seinna tók Louis Persinger við. Í gegnum Persinger lærði hinn ungi Menuhin tækni Wieniawkis og Ysaïes. Sex og sjö ára hafði hann þegar spilaði á fjölda tónleika. Þegar hann var sex ára birtist um hann grein í *The San Francisco Journal* þar sem haft er eftir honum að hann ætli að verða enn betri fiðluleikari en Jascha Heifetz og Mischa Elmann þegar að hann yrði stór.

Yehudi fór því næst tíu ára gamall að læra hjá **George Enescu** (1881-1955) sem sjálfur hafði lært hjá Hellmesberger. Í endurminningum sínum talar Yehudi frjálslega um tauga-áfall sem hann fékk seint á táningsárunum sem hafði í för með sér mikla sjálfskoðun. Sumir telja að eftir þetta áfall hafi hann aldrei spilað eins vel og áður. Því má segja að sjálfskoðunin sem fólst í því að hann vildi vita nákvæmlega hvernig hann sjálfur færi að við fiðluleikinn, hafi haft þau áhrif að það sem áður var ómeðvitað varð meðvitað og að hann hafi fyllst hræðslu við hið meðvitaða.

Rússneski fiðluleikarinn **David Oistrakh** fæddist í Odessu 1908. Hann fékk bestu hugsanlegu menntun í tónlist í Rússlandi enda var það stefna rússneskra stjórnvalda að ef fram kæmu sérstakir hæfileikar í börnum skildi lögð rækt við þá til hins ítrasta. Oistrakh var ekki undrabarn heldur þróaðist færni hans á fiðluna jafnt og örugglega. Hann lauk sínu námi 18 ára gamall og að því loknu fór hann strax í tónleikaferðir um Rússland og naut mikillar hylli. Árið 1937 hlotnaðist honum fyrsta sætið í fiðlukeppni í Belgíu sem þá var haldin í fyrsta sinn. Keppnin var stofnsett af drottningunni Elísabetu sem var fiðluleikari og hafði lært hjá Ysaïe. Með keppninni var hún að uppfylla draum hans og nefndi hún keppnina eftir honum *The Ysaïe Contest*. Sú nafngift hélst einungis í tvö ár en þá varð hún að *Concours International Reine Elisabeth*. Eftir að Oistrakh vann keppnina

myndaðist með honum og Elísabetu drottningu ævilangur vinskapur. En þetta var ekki fyrsta keppnin sem hann tók þátt í því árið 1935 lenti hann í öðru sæti í Wieniawski keppninni. Laut hann þar í lægra haldi fyrir undrabarninu Ginette Neveu sem þá var 15 ára.

**Pyotr Stolyarsky** (1871-1944) var fyrsti kennari Oistrakhs og er sagður hafa verið kennari af guðs náð. Það skipti hann ekki máli hvort nemendurnir gætu borgað fyrir fiðlutímana eða ekki. Ef áhuginn var fyrir hendi vísaði hann engum frá. Oistrakh sagði sjálfur að sú smitandi spilagleði sem Stolyarsky bjó yfir hafi haft úrslitaáhrif á marga nemendur hans. Sonur Davids, Igor Oistrakh, byrjaði til dæmis að læra á fiðlu hjá föður sínum sex ára gamall en gafst fljótt upp vegna áhugaleysis. Þegar hann var 12 ára kynntist hann Stolyarsky og við það kviknaði hjá honum óstjórnleg löngun til að gerast fiðluleikari. David kenndi lengi við tónlistarháskólann í Moskvu og varð sonur hans síðar einn af nemendum hans þar. Saman fóru þeir í fjölda tónleikaferða um Evrópu. Báðir eru þeir holdgervingar rússneska fiðluskólans

Yehudi Menuhin og David Oistrakh kynntust árið 1945 í Rússlandi. Milli þeirra mynduðust strax sterktengsl sem entust til dauða Oistrakhs árið 1974. Báðir voru þeir rússneskir gyðingar þótt Menuhin hafi aldrei búið í Rússlandi. Þeir áttu eftir að koma fram saman á tónleikum og þótt að tækni þeirra væri ólík, Oistrakh frá rússneska skólanum og Menuhin af þeim belgísk-franska, arfleið Ysayes, sagði Menuhin að einhvern veginn hafi þeir fundið nákvæmlega sama hljóminn þegar þeir spiluðu saman.

Annað undrabarn sem Louis Persinger kenndi var **Ruggero Ricci** (1918). Hann var eins og Menuhin kominn af fátækum innflytjendum, sjöunda barn foreldra sinna sem höfðu yfirgefið heimhagana á Ítalíu nokkrum árum áður en hann fæddist. Faðir hans var básúnuleikari og sá til að byrja með um tónlistarkennslu sonar síns. Ruggero segist sjálfur ekki muna eftir þeirri stund í æsku sinni að hafa haft fiðluna við hönd, slíkur var áhuginn. Foreldrar hans leiddu hann fyrir Persinger í þeirri von að hann gæti orðið undrabarn eins og Menuhin og þar af leiðandi aflað fjölskyldunni tekna. Persinger tók hann að sér og kom honum til aðstoðarkonu sinnar Elizabeth Lackey. Sannfærður um

hæfileika drengsins kom hann því þannig fyrir að Ruggero bjó hjá Lackley og fékk fiðlutíma á hverjum degi. Árangurinn lét ekki á sér standa, hann vann hverja keppnina af annarri og var fljótt farinn að spila einleik með frægum hljómsveitum. Þegar hann var 24 ára, búinn að vera 14 ár í atvinnumennsku og kominn með hærri árstekjur en forseti Bandaríkjanna, var hann kallaður í herinn. Í þrjú ár þjónaði hann í flugher Bandaríkjanna og hélt tónleika fyrir hermenn hvar sem hann fann píanó og píanista. Þar sem þetta var ekki alltaf fyrir hendi var þróunin sú að hann fór að halda tónleika með efnisskrá fyrir einleiksfiðlu án undirleiks. Það var nýjung sem nýtur vinsælda enn í dag.

Ruggero Ricci var sá fyrsti sem spilaði allar 24 caprices Paganinis og sá fyrsti sem hjóðritaði þær, en þær höfðu frá tínum Paganinis verið álitnar tæknilega of erfiðar til flutnings. Ruggero er eitt af fáum undrabörnum nútímans sem hafa komist áfallalaust frá barndómsárum til fullorðinsára. Hann hefur þjónað tónlistinni til fulls og spilað tónlist frá flestum tímabilum og stílum. Hann segist ekki æfa sig mikið fyrir tónleika og hefur lent í því að vera undirbúinn fyrir vitlausan konsert og áttað sig fyrst á því þegar hljómsveitin byrjaði að spila forspilið. Alltaf hefur hann þó komist frá því án vandræða. Ein sagan segir frá því að hann hafi haldið einleikstónleika í Boston og ekki haft tíma til að spila aukalag því hann þurfti að ná flugvél til Lissabon klukkutíma eftir tónleikana. Þegar hann lauk við síðustu nótuna bjóst hann við miklu lófataki en áheyrendur hreyfðu hvorki legg né lið. Hann hélt að hann hefði bara spilað svo vel að allir væru máttlausir af hrifningu, brosti vandræðalega og yfirlagði sviðið. Í bílnum á leiðinni út á flugvöll spurði umboðsmáðurinn hans hvers vegna hann hefði ekki spilað Hindemith sónötuna á tónleikunum. Ruggero hváði „Hindemith!! en ég var að spila Prokofiev“. Þetta ber augljós merki þess hversu afslappaður hann var gagnvart tónleikahaldi og gæti það verið ein ástæða þess hve átakalaust hann gat brúað bilið milli barndóms- og fullorðinsára.

**Josef Hassid** (1923-1950) fæddist í litlum pólskum bæ við landamæri Rússlands. Hann missti ungur móður sína og sá faðirinn einn um uppeldi sonarins. Hassid lærði af sjálfsdáðun á fiðlu en fór að læra hjá kennara þegar hann var sex ára. Á örskömmum tíma náði hann tökum á öllu því sem kennarinn hafði að miðla og hélt þá ásamt föður sínum til frekara náms í Varsjá. Tíu ára komst hann í fiðlubekk Michalowicz í Chopin

tónlistarháskólanum og þar hitti hann í fyrsta skipti jafnoka sinn, Idu Haendel. Bæði voru þau stórkoslegir fiðluleikarar og miklir kærleikar tókust með fjölskyldum þeirra. Árið 1935 þegar Hassid var tólf ára tók hann þátt í Wienawski keppninni en komst ekki á verðlaunapall því minnið brást honum. Þetta sama ár tóku þau Ginette Neveu og David Oistrakh einnig þátt í keppninni og skipuðu tvö fyrstu sætin. Fyrir tilstilli föður Idu Haendel komst Hassid að í bekk Carl Flesch sem sagði síðar að Hassid hefði verið hæfileikaríkasti nemandi sem hann hefði nokkurn tíma kennt. Á heimili Carl Flesch heyrði Fritz Kreisler Hassid spila í fyrsta skipti. Orð Kreisler vega þungt þegar dæma á um hæfileika Hassid og þau voru eftirfarandi „Á hundrað ára fresti koma upp fiðluleikarar eins og Heifetz, en fiðluleikarar eins og Hassid á tvöhundruð ára fresti.“ Það urðu samt ekki örlög Josef Hassids að verða stórkostlegasti fiðluleikari samtímans. Að alast upp móðurlaus var honum erfitt og fyrsta ástarsorgin reyndist honum mjög þungbær. Hann náði að taka upp nokkur verk fyrir fiðlu og píanó áður en fór að bera á einkennum geðklofa, þunglyndis og minnistaps. Árið 1940, þegar Hassid var 17 ára, hélt hann sína síðustu tónleika áður en hann lagðist inn á geðsjúkrahús. Þar versnaði honum stöðugt og undir lokin vildi hann ekki kannast við að hafa nokkurn tíma spilað á fiðlu. Hann lést árið 1949 í kjölfar heilaskurðaðgerðar sem á þeim tíma var eina sjáanlega vonin um lækningu.

**Isaac Stern** (1920-2001) var pólsk-rússneskur Gyðingur innflytjandi í Bandaríkjunum. Hann byrjaði að læra á píanó sex ára gamall en hreifst svo af fiðlunni að hann skipti tveimur árum seinna. Hægt er að rekja tækni hans til Viotti og Hellmesberger í gegnum kennara hans Naoum Blinder sem var konsertmeistari San Fransisco hljómsveitarinnar á fyrri hluta 20. aldar. Ferill Stern byrjaði þegar hann var 17 ára og var hann einn af virtustu fiðluleikurum síðustu aldar. Stern var ekki einungis áhugaverður fyrir frábæran fiðluleik, heldur einnig fyrir störf sín í þágu tónlistarinar. Hann barðist fyrir björgun Carnegie Hall á sínum tíma og vann ötult starf til að greiða götu undrabarna í Bandaríkjunum, einkum afkomenda innflytjenda. Þar kemur inn í vinátta hans við Dorothy DeLay sem var kennari við Julliard tónlistarháskólann í New York.

**Dorothy DeLay** (1917-2000) var bandarískur kennari og fiðluleikari, ein af nemendum Louis Persinger og **Galamians** (1904-1981) við Juilliard tónlistarskólann. Hún fékk mikinn áhuga á tækni Galamians sem var af armensku bergi brotinn og einn virtasti fiðlukennari Bandaríkjanna. Þangað flutti hann árið 1937 eftir að hafa notið mikill vinsælda í París. Segja má að tækni hans hafi verið samblund af Balliot-skólanum og rússneska skólanum. Hann lagði áherslu á tæknileg smáatriði en reyndi samt að laða fram einstaklingseðli nemandans. Hann kenndi einungis mjög efnilegum börnum og táningum og náði með þeim undraverðum árangri. Hann, eins og svo margir fiðlukennrarar, kenndi alla daga vikunnar frá snemma á morgnana til seint á kvöldin. Margir nemenda hans hafa unnið alþjóðlegar keppnir og orðið heimsfrægir fiðluleikarar svo sem Zukerman, Kyung-Wha Chung, Luca, Laredo og Michael Rabin.

Dorothy DeLay var aðstoðarkennari Galamians um 20 ára skeið og stofnaði síðan sinn eigin bekk í Juilliard, hélt „masterklassa“ um allan heim og uppskar frægð og fjölda viðurkenninga. Margir af allra frægustu fiðluleikurum í dag s.s. Itzhak Perlman, Scholmo Minz, Midori og Sarah Chang hafa verið nemendur hennar. DeLay var afar farsæl í starfi sínu með undrabörn. Þar naut hún samstarfs við Stern og var því þannig háttáð að þegar hæfileikaríkur nemandi var að hennar álti tilbúinn að spila opnberlega kom Stern og hlustaði. Ef honum líkaði það sem hann heyrði mælti hann með nemandanum við hljómsveitarstjóra sem töku orð hans sem vissa staðfestingu um ágæti nemandans. Oftar en ekki tók Stern miklu ástfóstri við þessi ungu undrabörn og reyndi að greiða götu þeirra á ýmsa vegu.

### 1.5.2 Tæknipróunin

Við upphaf 20. aldarinnar var fiðlutæknin komin á stig sem bauð ekki upp á byltingarkerndar nýjungar. Helstu áskoranir fiðluleikara líðandi stundar er fullkomnun. Þeir bestu þurfa að geta spilað svo gott sem hvað sem er og það villulaust. Óraunhæfar eða ómannlegar kröfur eru gerðar og allt lagt í sölurnar til að ná árangri

## 1.6 Konur og 21. öldin

Á seinni hluta 20. aldar koma æ fleiri kvenfiðluleikarar fram á sjónarsviðið. Hvort sem það á rætur sínar að rekja til kvenréttindabaráttu eða skyndilega auknum áhuga kvenna á fiðluleik skal ósagt látið. Staðreyndin er sú að í dag eru framúrskarandi kvenfiðluleikarar jafnvel fleiri en karlfiðluleikarar. Midori Goto er frábært dæmi um undrabarn og kvenfiðluleikara á 21.öldinni

**Midori Goto** fæddist í Osaka í Japan 1971 og lærði á fiðlu hjá móður sinni sem þá starfaði í sinfóníuhljómsveit í Osaka. Midori var einungis tveggja ára þegar að móðir hennar uppgövaði tónlistarhæfileika hennar og sjö ára var hún farin að spila opinberlega á tónleikum, m.a. 24. *Caprice* Paganinis. Hún komst að hjá undrabarnakennaranum Dorothy Delay í Juilliard þegar hún var 12 ára og skömmu síðar fór einleikaraferill hennar af stað. Midori þurfti að æfa sig daglega klukkustundum saman undir vöku auga móður sinnar. Það sem hún kunni var að spila á fiðlu og í því var hún ein af þeim bestu. Móðir hennar var tilbúin að gera allt til þess að hún yrði frábær fiðluleikari, að hún næði að slá í gegn. Það tókst en var dýru verði keypt. Enginn vafi leikur á því að Midori er stórkostlegur fiðluleikari og ótrúlegt undrabarn.

Þegar Midori fullorðnaðist komu upp ýmis vandamál sem rekja mátti beint til æsku hennar sem undrabarns. Pressa fjölmörla og plötuútgáfu var gríðarleg og henni fylgdi mikið álag. Henni var sagt hvað hún ætti að segja, hvernig hún ætti að vera og hvernig hún ætti að klæði sig. Hún fékk engu ráðið sjálf. Allt umstangið varð henni loks ofviða og þar kom að hún þurfti að leggjast á spítala vegna átröskunar. Meðferðin varð löng. Fórnir móðurinnar voru einnig miklar, hún fórnaði eigin starfsferli, flutti heimsálfa á milli og horfði á hjónband sitt leysast upp.

Midori hóf síðan háskólanám og lauk mastersprófi í sálfræði með áherslu á rannsóknir á undrabörnum. Þegar hún síðar stóð frammi fyrir því að velja milli fiðluferilsins og sálfræðinnar segir hún það hafa verið stórkostlega stund þegar hún í fyrsta skipti tók sjálfstæða ákvörðun um framtíð sína. Hún valdi fiðluferilinn.

## 2. Þróun fiðluskóla eftir löndum

Þegar talað er um fiðluskóla er ekki átt við menntastofnanir heldur mismunandi áherslur í fiðlutækninni. Skólarnir miðast við þróun fiðlutækninnar eftir kennurum og svæðum sem oft má sjá af því hvernig fiðluleikarinn heldur á boganum eða setur niður fingurna af hvaða skóla hann er. Talað er um ítalska skólann á barokk tímanum og þýska og franska skólann á klassísku tímanum. Eftir það fer að vera erfitt að skilgreina tækni eftir landsvæðum því nemendur ferðuðust heimshorna á milli til að læra hjá vissum kennurum. Upp úr miðri 18. öld er því farið að nefna skólana eftir áhrifamestu kennurunum.

Í framhaldi af þýska skólanum á 18.öld spretta upp margir angar af skólum. Þar á meðal er *Kreutzerskólinn*, en innan hans má finna Massart, Wieniawski, Kreisler og Ysaÿe. *Fransk-belgíski* skólinn eða *Baillot-skólinn* er einnig mjög mikilvægur en honum tilheyra Beriot, Dancla, Mazas, Alard, Vieuxtemps, Sarasate, Schradieck og Galamian.

*Böhm-Hellmesbergerskólinn* skilaði af sér glæsilegum fiðlurum eins og Wolfgang Schneiderhan, Max Rostal, Fritz Kreisler, Enescu, Adolf Brodsky og Leopold Auer sem einnig var fábær kennari og enn einn skólinn er nefndur eftir. Auer kenndi meðal annars Heifetz, Milstein, Oscar Shumsky, Efram Zimbalist og Mischa Elman. Í *Böhm-Grün*-skólanum má finna Carl Flesch, Paul Hindemith og Günther Pichler.

*Marsick-Fleshskólinn* er einnig nokkuð stór og þar eru nöfn allt frá Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Ginette Neveu til Rainers Kussmaul, Thomas Brandis og Anne-Sofie Mutter. Aðal afrek *Sevcíkskólangs* hljóta að teljast David Oistrach og Josef Suk. Innan *Wieniawsky-Ysaÿeskólangs* eru Louis Persinger, William Primrose, Isac Stern og Ruggero Ricci. *Joachim-Hubayskólinn* er líka mikilvægur og þar má finna Thomas Böttacher, Antje Weithaas, Huberman, Szigeti, György Pauk, Lucas David og Kulenkampff. Síðast en ekki síst er að nefna rússneska skólann sem í gegnum Pjotr Stolyarsky og David Oistrakh kenndi Oleg Kagan, Gidon Kremer, Leonid Kogan.

Í fylgiskjali bls. 32 er að finna töflur um alla helstu skólana og hvaða fiðluleikarar lærðu samkvæmt hvaða skóla.

### 3. Ástæður þróunarinnar

Fiðlusagan er þróunarsaga, saga tæknilegra framfara og menntunar. Á hverju tímabili fyrir sig hafa komið fram einstaklingar sem af brennandi áhuga ná undraverðum tökum á hljóðfærinu. Þessir einstaklingar hafa komið með mismiklar viðbætur við tæknina sem í áranna rás festust í sessi. Þróunin er tengd þörfinni fyrir að skara fram úr, því án sérstöðu er auðvelt að falla í hópinn. Gott dæmi um þetta er Paganini sem nær fljótt fullum tökum á tækni síns tíma. Hann er þvingaður til æfinga af föður sínum og e.t.v. til að stytta sér stundir byrjar hann að gera tilraunir með vinstri handar pizzicato<sup>6</sup> og tvígripum. Hann notar uppgötvanir sínar í tónsmíðum sínum og flytur svo einungis verk eftir sjálfan sig á tónleikum. Þessi nýja tækni vakti athygli og forvitni hlustenda og varð hann frægasti fiðluleikari síns tíma. Athyglisvert er einnig að þeir einstaklingar sem komu fram með tækninýjungar færðu þær inn í tónverkin sín. Er það tilviljun að nú þegar menntun hljófæraleikara er orðin svo sérhæfð og mun minni áhersla lögð á sköpun í náminu sjálfu að minna verði um tæknilegar nýjungar?

#### 3.1 Undrabörn

Undrabarn hefur verið skilgreint sem barn sem á unga aldri, yfirleitt fyrir 13 ára aldurinn, nær afburðahæfni á einu eða fleiri sviðum lista eða vísinda. Við höfum litið á nokkur slík dæmi úr tónlistarsögunni. En eru undrabörn alhliða greindari en önnur börn eða hafa þau snert af snillingáfu eða er það umhverfið, menntun og aðhald?

##### 3.1.1 Snillingáfa undrabarna

Ýmis viðhorf eru í gangi varðandi snilld undrabarna. Að mati margra fræðimanna er snilld þeirra í raun mikilli ástundun að þakka frekar en snillingáfu. Snillingar séu búin til af ýtnum og ofurmetnaðargjörnum foreldrum. Þessi börn verði því oft félagslega einangruð og eiga í erfiðleikum í samskiptum við jafnaldra sína. Aðrir, og þeir eru fleiri, halda því aftur á móti fram að tilteknir hæfileikar, gáfur og aðstæður þurfi að vera til staðar til þess að snillingáfa nái að þróast og almennt virðast börn sem hafa hæfileika á tónlistarsviðinu standi sig einnig vel í akademísku námi. Rannsóknir sýna að ofurhæfileikarík

---

<sup>6</sup> Vinstri handar pizzicato er þegar strengirnir eru ekki plokkaðir með hendinni sem heldur um bogann, heldur með vinstri hendinni sem ræður hæð tónanna.

börn hafa oft óvenjumikla hvöt til að ná árangri á sínu áhugasviði og samþætta á nánast manískan hátt þráhyggjulegan áhuga og hæfileikann til að tileinka sér og læra (Winner, 2000).

Einnig eru ýmis dæmi um að einstaklingar sem eru undir meðalgreind, samkvæmt greindarprófi, hafi haft snilligáfu t.d. í stærðfræði þar sem þeir hafa ofurminni á tölur eða í tónlist þar sem þeir muna laglínur. En það er ekki nóg að hafa afburðagott minni því að til að ná tökum á flóknum vandamálum þarf líka skipulagða hugsun og drifkraft til að missa ekki sjónar á takmarkinu.

### **3.1.2 Umhverfi**

Aðstæður og umhverfi skipta einnig miklu máli. Mörg undrabarna hafa alist upp í tónlistarumhverfi, þar sem annað foreldri ef ekki báðir foreldrar lifa og hrærast í tónlist. Það er ekki þar með sagt að þau erfi tónlistarhæfileikann heldur er tónlistin sjálfsagður hluti af lífinu frá byrjun. Gott fordæmi, hvatning og stuðningur í nánasta umhverfi hlýtur enn fremur að skipta sköpum. Líkt og börn læra að tala, geta þau lært að leika á hljóðfæri. Eins og fram hefur komið eiga margir af frægustu fiðluleikurum sögunnar það sameiginlegt að hafa byrjað snemma að læra og notið góðs af því að koma úr tónlistarumhverfi. Þeir eiga það einnig sameiginlegt að hafa búið við mikinn aga heima fyrir varðandi æfingar, sem styður þá kenningu að án þrotlausra æfinga skipta hæfileikar litlu máli. Annað sem þeir eiga sameiginlegt er að um kynþroskaaldur hafa þeir náð nær fullkomnu valdi á fiðlutækninni. Fiðlutæknin er erfiðasti hjallinn að yfirstíga og ef aftur er tekin líking við móðurmálið má segja að þeir sem ekki ná tökum á málfræðinni/fiðlutækninni áður en unglingsaldri er náð séu í sífelldri baráttu við að leiðréttu málvillur/tæknivillur.

### **3.1.3 Prosksi**

Við erum öll hluti af samfélagi og til að vera virkur þegn í því, þarf að axla ábyrgð og skyldur. Stærstan hluta lífsins erum við innan um annað fólk og þurfum að hlíta þeim samskiptareglum sem gilda innan samfélagsins. Slíkar reglur lærast frá blautu barnsbeini í samskiptum við aðra eða eru kenndar í skóla. Tónlistarnámið er einstaklingsmiðað nám. Ef hátt er stefnt verða æfingar oft á kostnað þess tíma sem nemandinn er innan um aðra.

Því er hætta á að undrabörn sem þroskast hratt á sínu sérsviði staðni í félagslegum þroska og verði þar af leiðandi misþroska.

Í ljósi þeirrar aðdáunar á snilligáfu og hvers kyns yfirburðum sem ríkt hefur í gegnum aldirnar er heldur ekki óalgengt að undrabarnið sjálft hafi brenglaða sjálfsmýnd. Annað hvort að það ofmeti getu sína eða finni fyrir of mikilum kröfum um fullkomnun sem því finnst það ekki geta staðið undir. Hvort tveggja getur haft margs konar erfiðleika í för með sér. Mörg undrabörn hafa lent í geðrænum vanda sem hefur tekið tekið langan tíma að vinna úr, samanber Midori og Menhuin. Ámóta erfitt getur verið fyrir ungstirnið að fullorðnast og finna að það skarar ekki lengur fram úr. Kannski má álykta að snilligáfan sé í raun einungis forskot á meðalmannin og að markviss þjálfun sé það sem mestu máli skiptir.

### 3.2 Mismunandi áherslur

Áherslur í kennslu eru mjög ólíkar milli landa. Sá aldalangi þorsti almennings eftir undrabörnum er ekki lengur sá sami og áður í Evrópu og jafnvel Rússlandi sem hefur alið af sér margan fiðlusnillinginn. Áherslur eru aðrar í dag. Í Bandaríkjunum virðist undrabarnshugtakið enn vera í algleymingi og þaðan koma undrabörn okkar tíma. Með tilkomu nútímatækni og -miðla verður sífellt erfiðara að skara fram úr. Til eru þúsundir upptaka af sömu verkunum og sífellt er verið að leita að nýjum hljómi. Barn sem gat skarað fram úr í smærra samfélagi þarf nú helst að geta slegið í gegn á heimsvísu. Vellengninni þarf því að fylgja eftir með erfiðum og tímafrekum tónleikaferðum um allar jarðir sem óumflýjanlega kosta rótleysi og álag sem ekki allir standast.

Ef litið er nánar á undrabörnin í Bandaríkjunum kemur í ljós að langflest þeirra er börn innflytjenda, sem tilbúnir eru að leggja allt í sölurnar fyrir framtíð barna sinna. Í byrjun 20. aldar voru það börn innflytjenda frá Austur-Evrópu oft af gyðingaættum, eftir miðbik aldarinnar voru þau frá Ísrael og nú eru þau frá Asíulöndum aðallega Japan, Suður-Kóreu og Kína. Ef við tökum sögu Ruggero Ricci sem dæmi, kemur í ljós að foreldrar hans, fátækir innflytjendur, litu á hæfileika hans sem fjárhagslegan ávining og tækifæri til að komast af neðstu stigum þjóðfélagsins.

### **3.3. Keppnir**

Á Rómantísa tímabilinu fara tónlistarháskólarnir að halda keppnir fyrir nemendur sína innan skólanna. Þeir sem unnu fengu gullmedalíu og var það mikill heiður og oft trygging fyrir góðri konsertmeistarastöðu að námi loknu, ef fiðluleikari átti í hlut. Upp úr 1900 verða til svæðisbundnar keppnir og í framhaldi af því stórar alþjóðlegar keppnir. Nú til dags eru þær orðnar hluti af tónlistarnámi barna í fjölmögum löndum. Líkt og í íþróttum, skák og öðrum greinum virka þær sem hvatning og leiða til heilbrigðra félagslegra samskipta. Stærri alþjóðlegu keppnirnar eru oft stökkpallur fyrir ungt afburðafólk. Kröfur sem gerðar eru til þátttakenda eru gríðarlegar og því þarf bæði stáltaugar og afburða tæknilega getu til þess að komast á verðaunapall.

Hér á eftir er listi yfir allar opinberar alþjóðlegar keppnir sem haldnar eru fyrir fiðlu og er hann í stafrófsröð eftir borgum:

Aukland Queenstown, Nýja Sjálandi, *Michael Hill International Violin Competition*  
Augsburg, Þýskalandi, *The 7th International Violin Competition Leopold Mozart*  
Brescia, Ítalíu, *11th International Violin Competition*  
Brussel, Belgíu, *Queen Elizabeth competition*  
Búkarest, Rúmeníu, *George Enescu International Festival and Competition*  
Budapest, Ungverjalandi, *Szigeti-Hubay International Violin competition*  
Freiburg, Þýskalandi, *Concours International de Violon Ludwig Spohr*  
Genf, Sviss, *Concours de Genéve*  
Genúa, Ítalíu, *52nd International Violin Competition „Premio Paganini“*  
Gorizia, Ítalíu, *26nd Concorso Internazionale di Violino „Premio Rodolfo Lipizer“*  
Graz, Austurríki, *Franz Schubert and the Music of Modern Times*  
Hannover, Þýskalandi, *Hannover International Violin Competition, á Josef Joachim*  
Helsinki, Finnlandi, *10th Jean Sibelius International Violin Competition*  
Indianapolis, USA, *International Violin competition of Indianapolis*  
Leipzig, Þýskalandi, *XVIth International J.S.Bach Competition*  
Lissabon, Portúgal, *XVII Vianno da Motta International Music Competition*  
Markneukirchen, Þýskalandi, *42nd International Competition Markneukirchen*

Martigny, Sviss, *41e Concours International de Violon Tibor Varga*  
Moskva, Rússlandi, *XIIIth International Tchaikovsky Competition*  
Montreal, Kanada, *Concours Musical International de Montreal*  
München, Þýskalandi, *56th ARD International Music Competition*  
Napolí, Ítalíu, *15th Concorso Internazionale di violino "A.Curci"*  
Óðinsvé, Danmörku, *The Carl Nielsen International Music Competitions*  
Pamplona, Spáni, *9th Pablo Sarasate International Violin Competition*  
París, Frakklandi, *Concours International de Violon Jacques Thibaud*  
Poznan, Póllandi, *14th Henryk Wieniawski International Violin Competition*  
Salzburg, Austuríki, *International Mozart Competition*  
Sendai City, Japan, *The 3rd Sendai International Music Competition*  
Sion, Sviss, *Concours International de Violon de Sion Valais*  
Tongyeong, Suður-Kóreu, *Gyeongnam International Music Competition*  
Vercelli, Ítalíu, *58th Concours International de Musique G.B.Viotti de Vercelli*  
Vín, Austuríki, *7th Fritz Kreisler International Violin Competition*  
Zagreb, Króatíu, *The 9th Internationa l „Vaclav Huml“ Violon competition*

Sigur í einni af þessum keppnum veitir auðvitað ekki heimsfrægð en því fleiri keppnir sem sami einstaklingur vinnur þeim mun greiðari er leiðin að einleikaraferlinum. Keppnirnar eru einnig misfrægar og eru *Tchaikovsky-* og *Sibelíusar*-keppnirnar ásamt *Keppni Elisabetar drottningar* og *Genfarkeppninni* þær nafntoguðustu fyrir fiðlu. Meðal þeirra sem skotist hafa upp á stjórnuhimininn í kjölfar þess að sigra í þeim má nefna David Oistrakh, Leonid Kogan, Jaime Laredo, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Baiba Skride í *Queen Elisabeth keppninni*. Gidon Kremer, Viktoria Mullova í *Tchaikovsky keppninni*, Kolja Blacher í *Genfar keppninni*. Alina Pogostkin, Viktory Mullova, Oleg Kagan, Leonidas Kavakos í *Sibelíusar keppninni*.

## Lokaorð

Hér hefur verið stiklað á stóru um þróun fiðlunnar og fiðlutækni og leitast við að tengja hana einstökum áhrifavöldum. Hvort þeir hafa verið undrabörn eða snillingar skal ósagt látið en neistinn hefur verið fyrir hendi og flesti eiga þau sameiginlegt að hafa fengið örvin og aðhald í æsku.

Áhugi á undrabörnum hefur lengi verið til staðar. Áhugi, sem kann að stafa af því að allir hafa einhverja löngun til þess að skara fram úr og fyllast því aðdáun á þeim sem það gera. Oft er því öfugt farið með undrabörnin, þau fengu ekkert val og þekkja ekki annað en það að vekja athygli. Undrabörn ná snemma tökum á fiðuleiknum en oft kostar það miklar fórnir bæði félagslega og persónulega. Þegar að fullorðinsárum er náð jafnast forskot þeirra út og oft tekur jafnvel langan tíma að ná upp þroska á þeim sviðum sem vanrækt voru á barns- og unglingsárum. Þeir sem ná að þroskast jafnt og þétt með hæfileikum sínum standa því oft betur að vígi þegar upp er staðið.

Því hefur verið varpað fram að það að spila vel á fiðlu séu 10% hæfileikar og 90% vinna. Það má á margan hátt til sanns vegar færa en vinna og agi er ekki allra. Suma tekur það mörg ár að ná tökum á atriði sem aðrir ná á einum degi. Metnaður manna er mismunandi, en flestir leitast við að finna hamingju bæði í einkalífi og starfi. Því er spurning hvort þær fórnir sem færðar eru á einum vettvangi fyrir frama á öðrum séu fórmarinna virði? Þegar öllu er á botninn hvolft er það ekki ánægjan af tónlistinni sem mestu máli skiptir. Gleðina yfir að geta spilað, talað tungumál tónlistarinnar, getur enginn tekið frá manni.

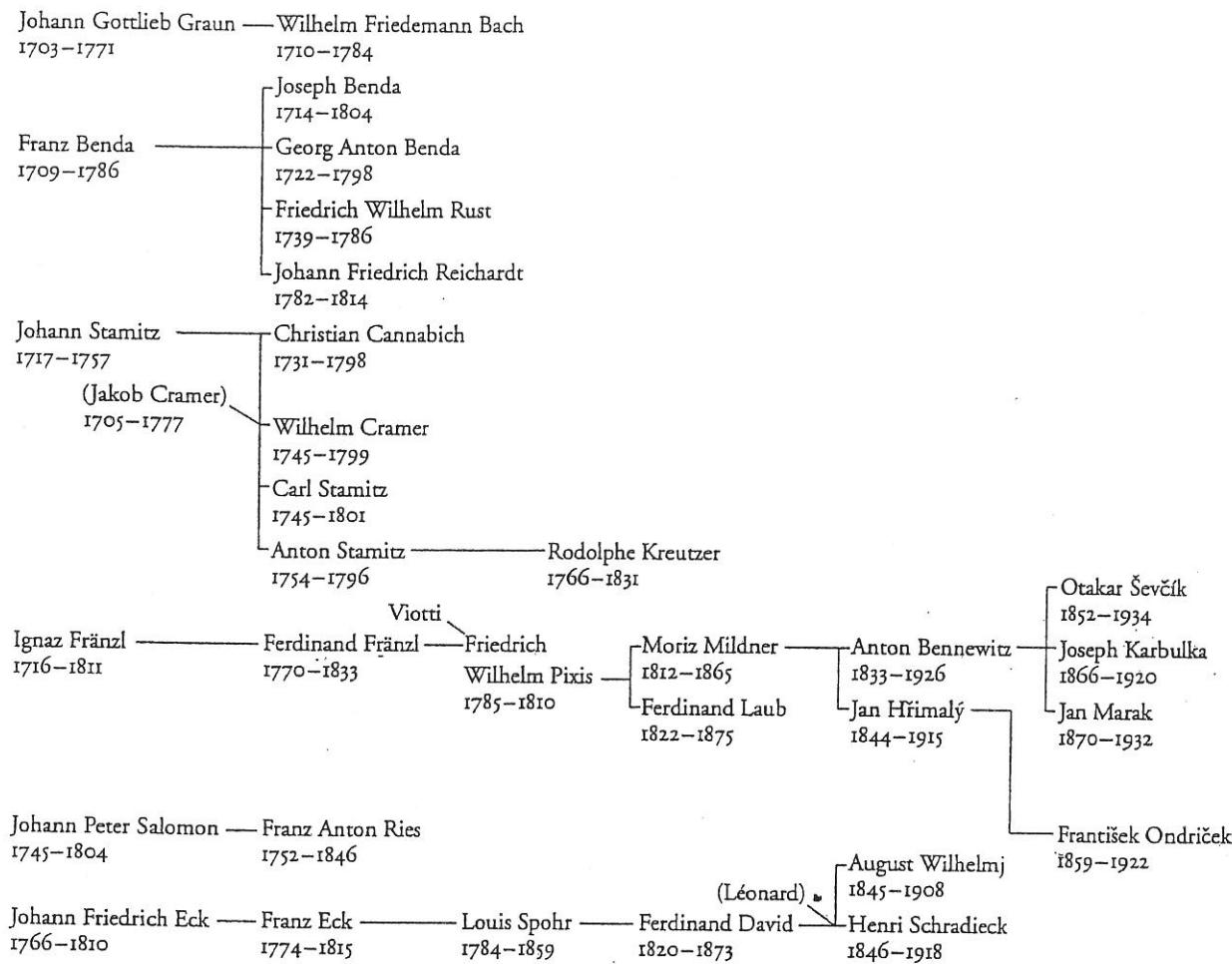
Orð Pablo de Sarasate vekja til umhugsunar um hvað það raunverulega þýðir að skara fram úr: „Í 37 ár hef ég æft mig í 14 tíma á dag og nú kalla þeir mig snilling“. Þar verður hver að meta fyrir sig hvað hann er tilbúinn að leggja í sölurnar.

## Heimildaskrá

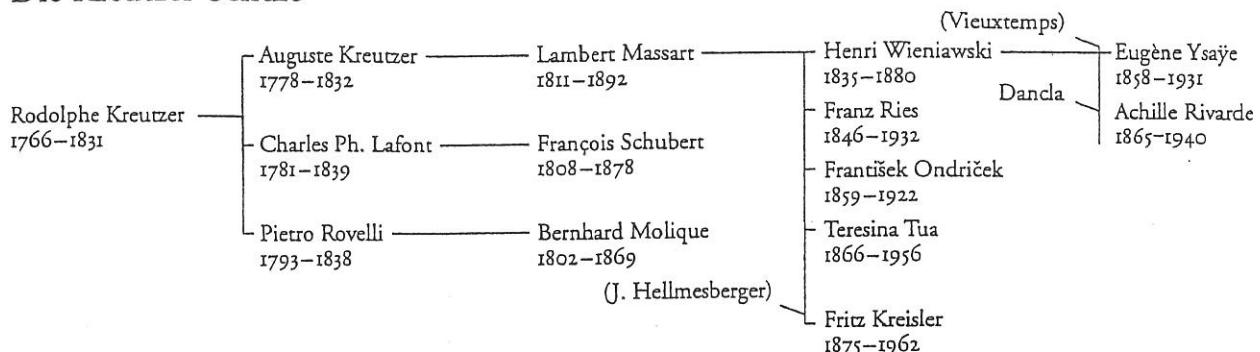
- Boyden, D. D. (2002). *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*. Oxford: Oxford University Press.
- Burton, H. (2000). *Menhuin: a life*. London: Faber & Faber.
- Campbell, M. (2004). *The Great Violinists*. London: Robsonbooks.
- Eggebrecht, H. (2005). *Grosse Geiger*. München: Piper.
- Grout, D. J., Burkholder, J. P., & Palisca, C. V. (2006). *A history of western music* New York W.W. Norton.
- Kolneder, W. (1998). *The Amadeus Book of the Violin: construction, history and music*. Portland, Oregon: Amadeus Press, .
- Maunder, R. (2004). *The scoring of Baroque concertos* Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell Press.
- Melkus, E. (2000). *Die Violine*. Mainz: Schott Musikk International.
- Mozart und seine Zeit*. (1967). Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag.
- Osborne, M. S., & Kenny, D. T. (2005). Development and validation of a music performance. *Anxiety Disorders*, 19(7), 725-751.
- Sadie, S., & Latham, A. (Ritstj.). (1988). *The Grove concise dictionary of Music*. London: Macmillan Press.
- Sand, B. L. (2000). *Teaching genius: Dorothy DeLay and the making of a musician*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Schenk, D. (Ritstj.). (2002). *Carl Flesch und Max Rostal Aspekte der Berliner Streichertradition*. Berlin: Univ. d. Künste Berlin
- Schwarz, B., & Campbell, M. (2008). *Galamian, Ivan*. Sótt á netið 20. febrúar  
<http://www.groveonline.com>
- Simon, C. (1993). *Midori Brilliant Violinist*. Chicago: Childrens Press.
- Winner, E. (2000). The Origins and Ends of Giftedness. *American Psychologist*, 55(1), 159-169.
- World Federation of International Music Competitions*. (2007). Geneva.

# Fylgiskjal

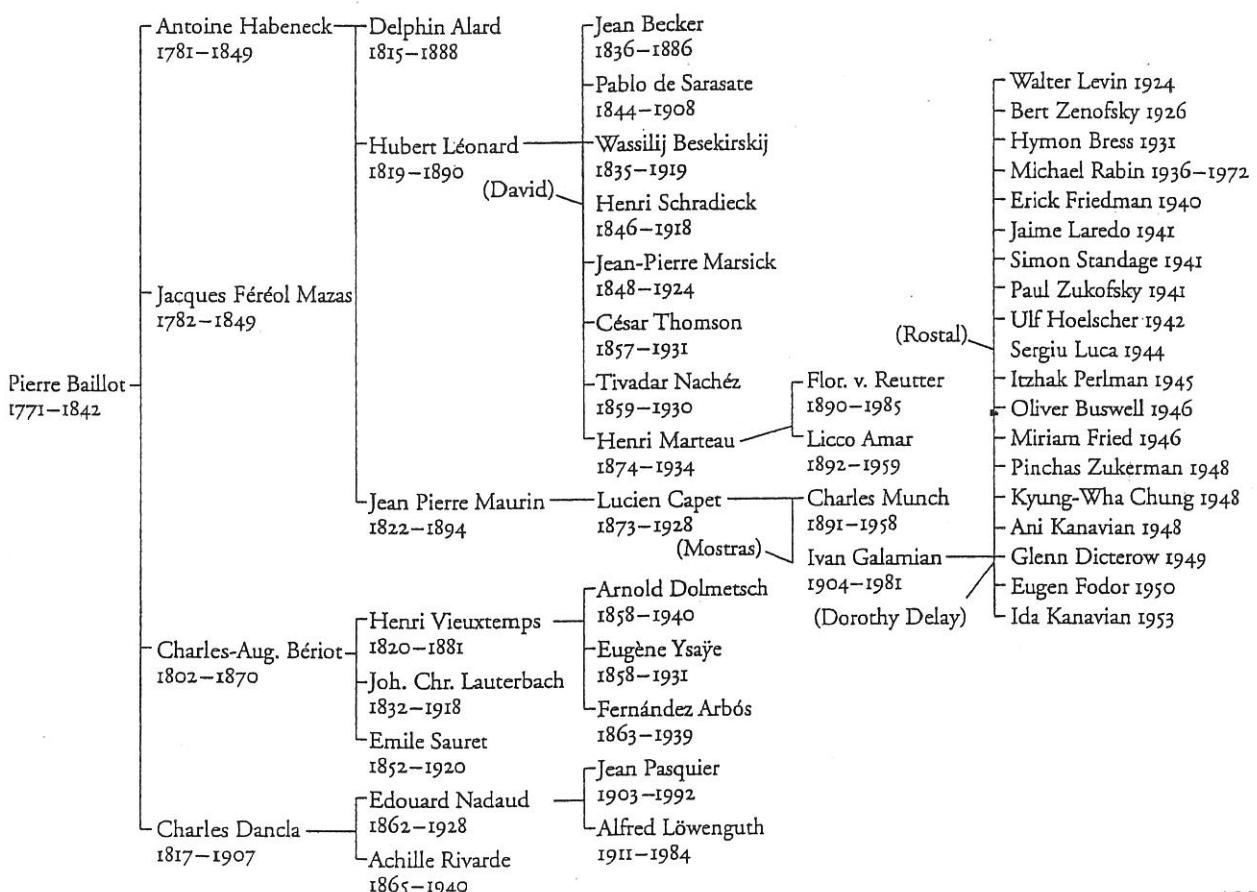
## Deutsche Schulen im 18. Jahrhundert



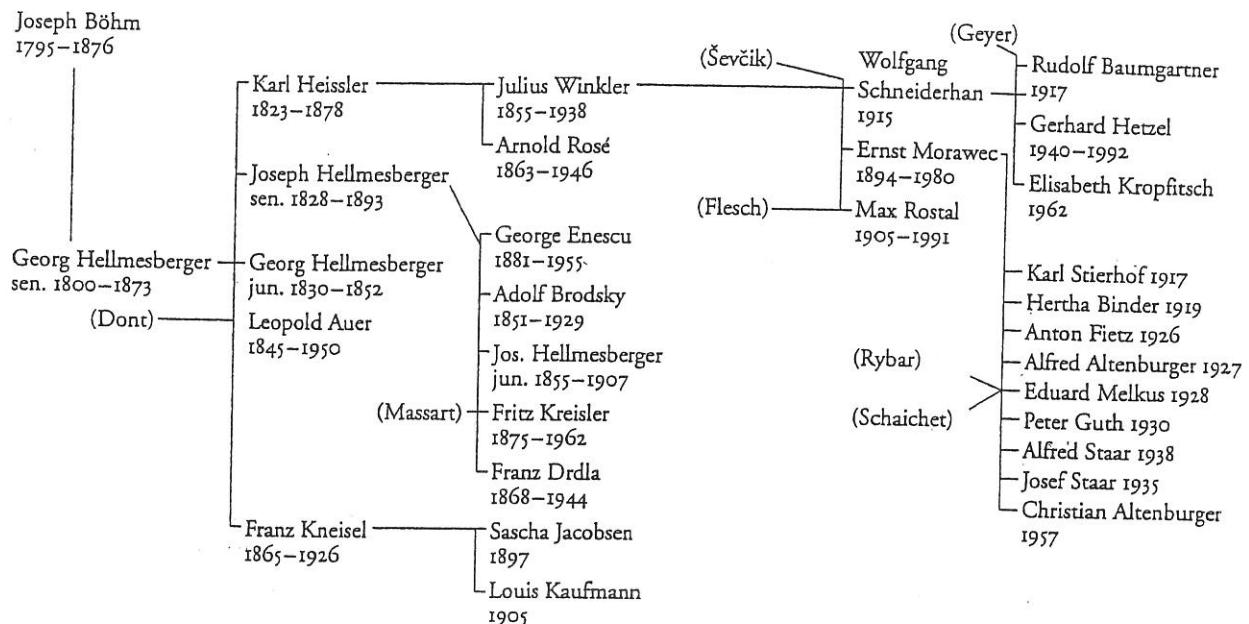
## Die Kreutzer-Schule



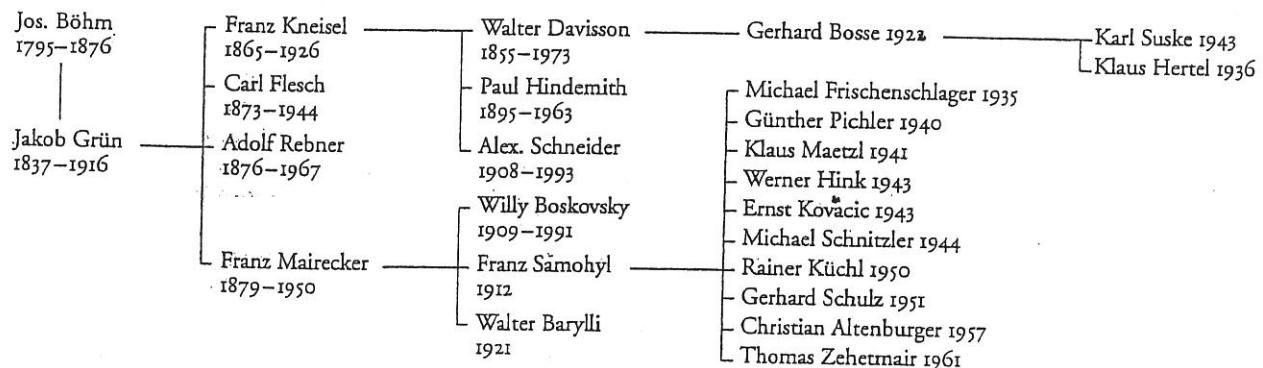
## Die Baillot-Schule (franko-belgische Schule)



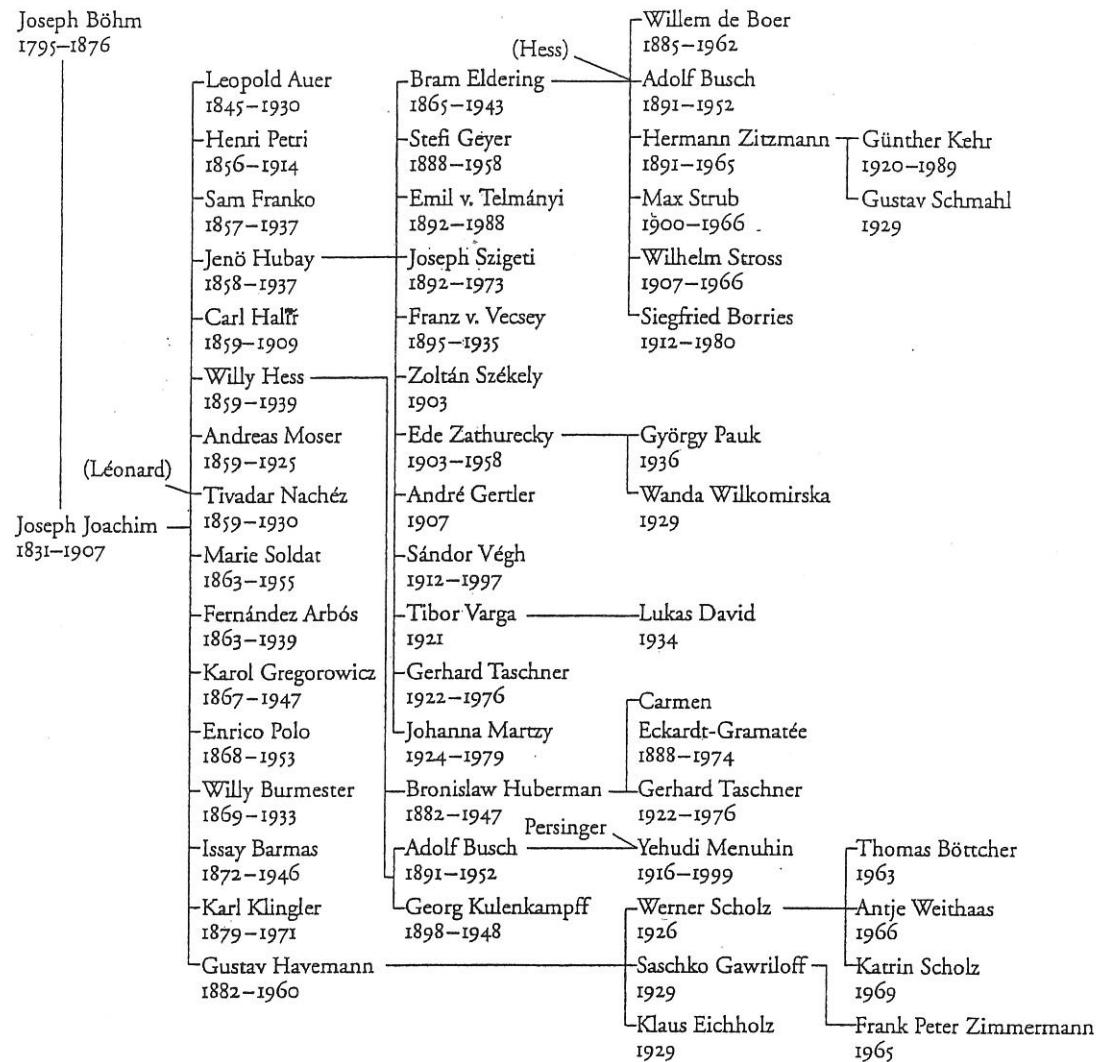
## Die Böhm-Hellmesberger-Schule



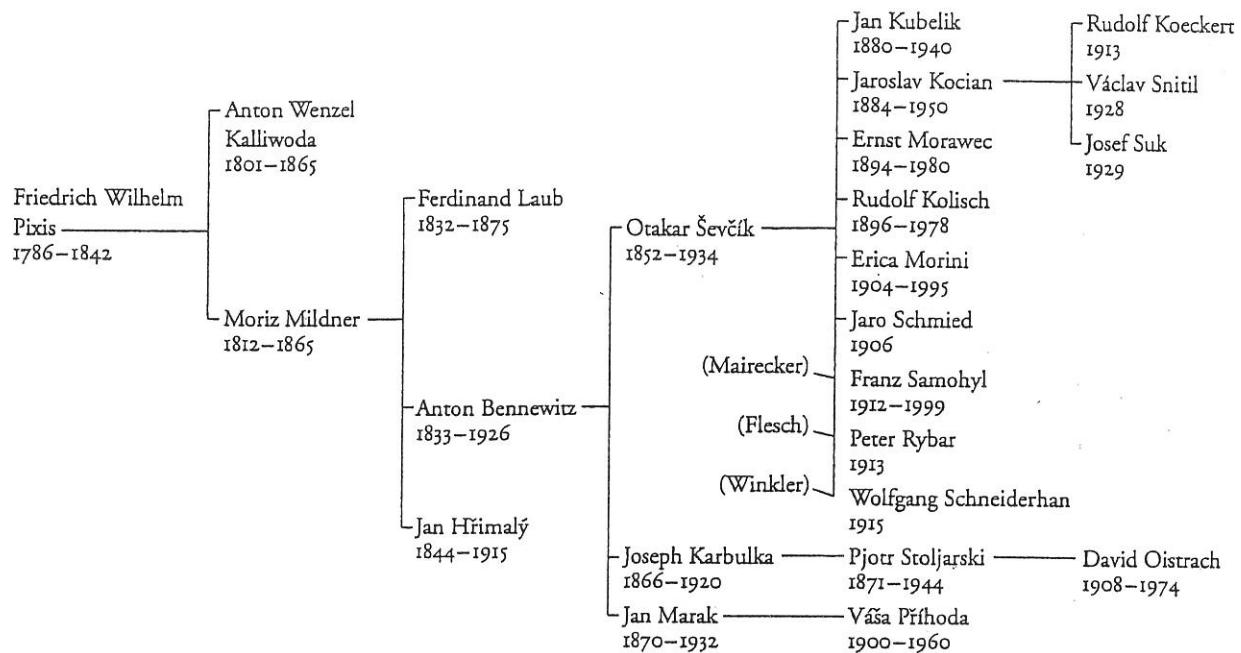
## Die Böhm-Grün-Schule



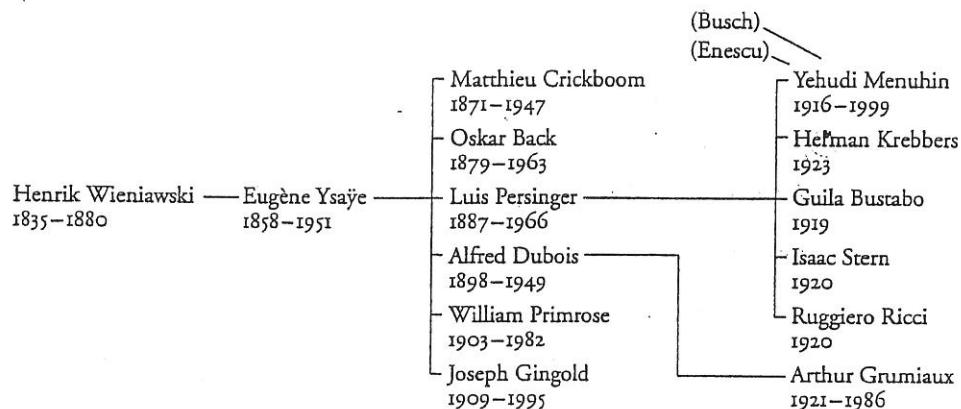
## Die Joachim-Hubay-Schule



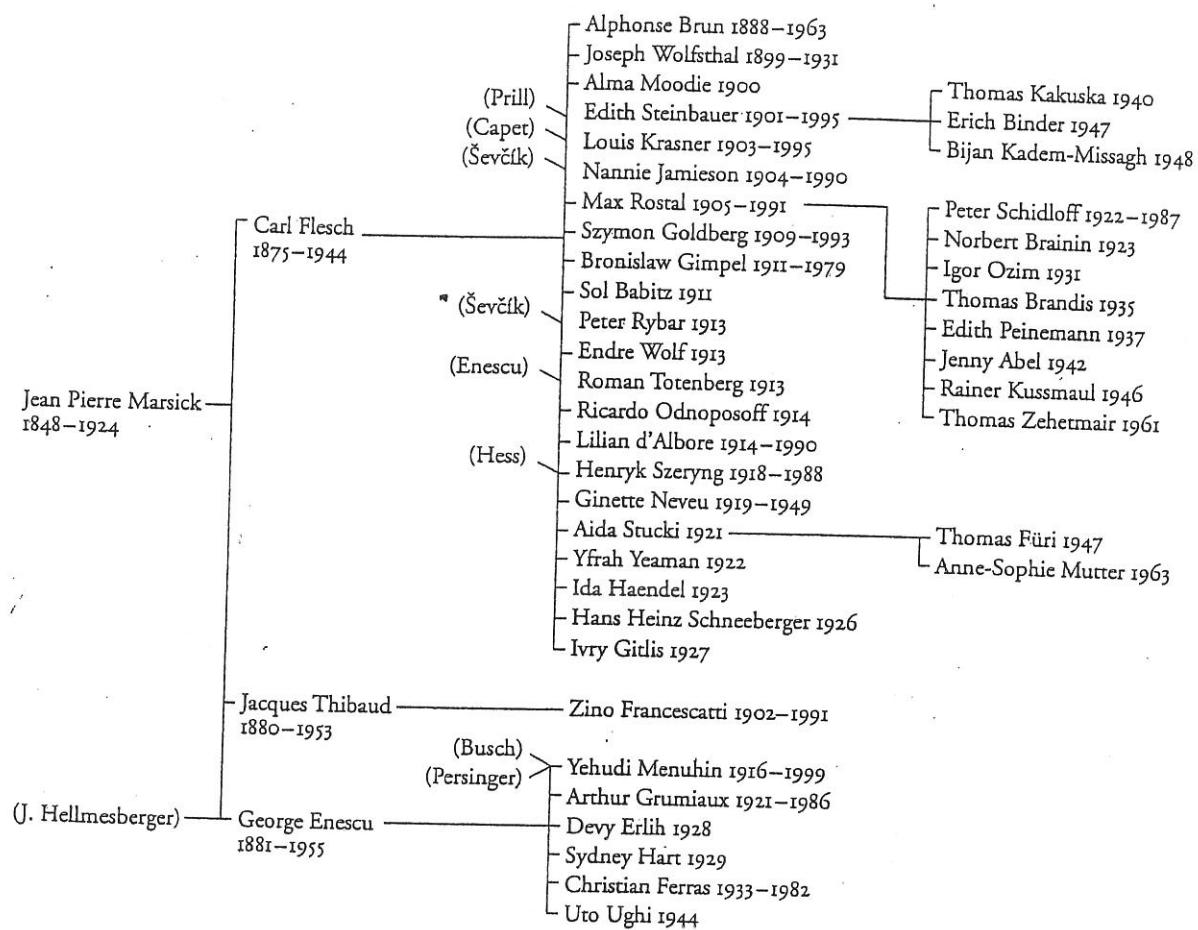
## Die Ševčík-Schule



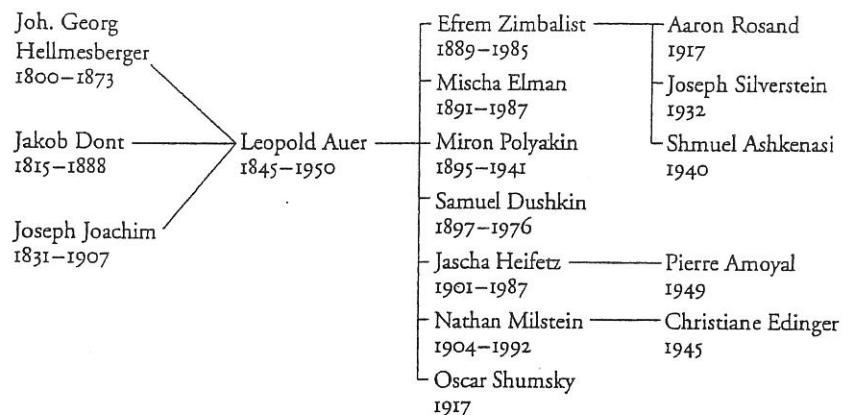
## Die Wieniawski-Ysaÿe-Schule



## Die Marsick-Flesch-Schule



## Die Auer-Schule



## Die russische Schule

