

CARL FLESC

DAS
KLANGPROBLEM
IM
GEIGENSPIEL



VERLAG VON RIES & ERLER / BERLIN

CARL FLESCH

DAS KLANGPROBLEM IM GEIGENSPIEL



*Jon Serban dupu
1962*

VERLAG VON RIES & ERLER / BERLIN

R. 9832 E.

Im gleichen Verlage erschienen:

CARL FLESC H

Die Kunst des Violinspiels / Band I

(Allgemeine und angewandte Technik)

*

Die Kunst des Violinspiels / Band II

(Künstlerische Gestaltung und Unterricht)

*

Das Skalensystem

(Tonleiterübungen durch alle Dur- und Moll-
Tonarten für das tägliche Studium)

*

Urstudien

für Violine

*

Händel-Arien

bearbeitet für Violine und Klavier
(Klavierbegleitung von Bruno Eisner)

- | | |
|---------------------------------------|---|
| Nr. 1. Gebet..... (aus „Te deum“) | Nr. 4. Jubal's Harf'..... (aus „Josua“) |
| Nr. 2. Pastorale(aus „Salomon“) | Nr. 5. Aria(aus „Messias“) |
| Nr. 3. Lamento (aus „Esther“) | Nr. 6. Marsch (aus „Wahl des Herakles“) |

* *
*

VORWORT.

Als ich 1928 den II. Band der „Kunst des Violinspiels“*) beendete, hätte ich nicht gedacht, daß ich drei Jahre später das Bedürfnis fühlen würde, mich mit einem der wesentlichsten Bestandteile der Geigenkunst, dem Klangproblem, erneut auseinanderzusetzen. Wenngleich ich schon in meinen bisherigen Veröffentlichungen in jeder Materie, auch wenn sie noch so ausgesprochen technischer Art zu sein schien, stets bemüht war, die klangliche Verwirklichung in den Vordergrund zu stellen, so kann ich dennoch die vorliegende, in ihrem Umfang weit bescheidenere Schrift eher als Ergänzung denn als Wiederholung von etwas schon Gesagtem bezeichnen. Denn trotz des beträchtlichen äußeren Umfangs der „Kunst des Violinspiels“ war es mir infolge der Vielfältigkeit der Materie nicht möglich, von all den in Frage kommenden Einzelgebieten eine erschöpfende Darstellung zu geben. Ich hatte gehofft, daß erzieherisch begabte Fachgenossen sich dieser Aufgabe in einer Reihe von Monographien unterziehen würden und daß vor allem die Anwendung meiner Grundsätze auf den Elementarunterricht ein dankbares Feld für den Betätigungsdrang jüngerer pädagogischer Kräfte bieten würde. Aber auch ins einzelne gehende, tiefer schürfende Analysen von Teilgebieten, wie Vibrato- und Triller-Korrekturen, Lagenwechsel als Fortbewegungs- oder als Ausdrucksmittel wären geeignet, die Erkenntnis über das Wesen unserer so unendlich vielfältigen Kunst zu bereichern und zu immer weiteren Forschungen anzuregen. Vielleicht liegt die Ursache der Passivität meiner Kollegen in der, unseren ungünstigen Zeitverhältnissen eigentümlichen, Unrast und Unbeständigkeit, die das materielle Moment auch in der Kunstausbübung in den Vordergrund drängt und für selbstlose Forschung nur noch wenig Raum läßt.

So habe ich mich denn entschlossen, selbst in die Bresche zu springen und den Versuch zu machen, das Problem der Klangproduktion auf der Violine von anderen geigerischen Problemen zu isolieren und in schärfere Beleuchtung zu rücken, als es bisher geschehen ist. Eingehende Beschäftigung mit den physikalisch-mechanischen Bedingungen einer korrekten Tongebung erzeugt rückwirkend eine Verfeinerung des Klangsinns als integrierenden Bestandteils der musikalischen Begabung und damit höhere Ansprüche an klangliche Vollkommenheit überhaupt. Sowohl in der Kunst als auch im Leben erreicht man stets nur dasjenige, wofür ein dringendes inneres Bedürfnis besteht. Dieses in uns allen latent vorhandene Verlangen nach reinem Klang zu stärken und in die Wirklichkeit umzusetzen, ist der Zweck dieser Arbeit.

Baden-Baden, im Herbst 1931.

CARL FLESCHE.

*) Carl Flesch, „Die Kunst des Violinspiels“, 2 Bände 1923—1928, Ries & Erler und C. F. Peters. (In späteren Anmerkungen wird auf dieses Werk mittels der Abkürzung „K. d. V.“ Bezug genommen. Die für den I. Band in Betracht kommenden Seitenzahlen beziehen sich auf dessen 2. Auflage, 1928.)

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorwort	3
Einleitung	5
I. Allgemeines	5
II. Die mechanischen Bedingungen der Klangbildung . .	6
III. Klangbildung und Spielmaterial	9
IV. Klangbildung und Technik der linken Hand	11
V. Klangbildung und Bogentechnik	14
VI. Klangbildung und Stricharten	15
VII. Klangbildung und Dynamik	16
VIII. Klangbildung und Fingersätze	16
IX. Klangbildung und Strichartenauswahl	17
Anhang (Klangstudien)	18

DAS KLANGPROBLEM IM GEIGENSPIEL.

EINLEITUNG.

Ich habe das Gebiet der Klangproduktion aus folgenden Gründen zum Thema der vorliegenden Arbeit gewählt: während das Niveau der Technik der linken Hand, insbesondere was Genauigkeit und Reinheit der Intonation betrifft, unter der Einwirkung neuer rationaler Studienmethoden in unserer Zeit weit höher liegt als früher, ist in tonlicher Beziehung in zweifacher Hinsicht eher ein Rückschritt festzustellen. Vor allem hat die eingehendere Beschäftigung mit der Fingertechnik das klangliche Element automatisch auf den zweiten Platz verwiesen. Die industrielle Musik (auch Gebrauchsmusik genannt) unserer Tage wiederum, wie sie in Vergnügungstätten verschiedener Art üblich ist, erstrebt statt rein künstlerischer Eindrücke eine oberflächlich-schmackhafte Wirkung auf den Zuhörer, eine Art angenehmen, nicht weiter störenden Ohrenkitzels, wofür ein gefälliges Vibrato sowie mehr oder weniger geschmackvolle Portamenti genügen. Der Lebensnerv der Tonproduktion hingegen, die Dynamik, in vergangenen Zeiten der Angelpunkt, um den sich eine stilgerechte, den Vorschriften des Komponisten folgende Interpretation zu gruppieren hatte, ist zur Nebensache herabgesunken; denn die gewerbliche Musik darf ja nicht in störender Weise die Aufmerksamkeit des Zuhörers mehr als unbedingt nötig auf sich lenken.

Der Schwerpunkt der Tongebung scheint mir in unseren Tagen demnach vom rechten Arm in die linke Hand verlegt, die differenzierende Nuance einer temperierten, uncharakteristischen, lauwarm-verwässerten Gleichförmigkeit gewichen zu sein. Die systematische Vernachlässigung dieses, neben der Reinheit der Intonation allerwichtigsten Gebietes in unserer Kunst bringt es auch zwangsläufig mit sich, daß die Gesetze, nach denen sich die Tonproduktion den Vorschriften des Komponisten anzupassen hat, allmählich in Vergessenheit geraten. Betrachten wir das Schülermaterial, das sich an großen Instituten um die Aufnahme bewirbt, so finden wir in tonlicher Hinsicht zwei Kategorien vertreten: den Spieler, dem die klangliche Realisation ein Buch mit sieben Siegeln ist, und den Routinier, der seine Tongebung mittels einer ausgleichenden Vibratosauce schmackhaft zu machen versucht. Eine richtige, akustischen Gesetzen entsprechende, sich dem musikalischen Inhalt anpassende, modifikationsfähige Tongebung, die durch ein entsprechendes Vibrato bloß veredelt, jedoch nicht verwässert wird, bekommt man bei solchen Anlässen nahezu niemals zu hören.

In den nachfolgenden Ausführungen wird der Versuch gemacht, in zusammenhängender Weise das tonliche Moment in seinen verschiedensten Manifestationen plastisch in den Vordergrund zu stellen. Diese gewollte Einseitigkeit glaube ich mir um so eher gestatten zu dürfen, als

ja die Gesamtmaterie in ihrer Vielseitigkeit den Gegenstand meines zweibändigen Hauptwerks „Die Kunst des Violinspiels“ bildet. Die hierauf bezüglichen Hinweise verfolgen den Zweck, die Verbindung zwischen ihm und der vorliegenden Monographie herzustellen.

I. ALLGEMEINES.

Die Legende einer naturgegebenen tonlichen Veranlagung hat von jeher im Geigenunterricht viel Unheil angerichtet. Für den unbegabten oder arbeitsscheuen Lehrer bedeutet sie einen willkommenen Vorwand, um sich mit der Beseitigung tonlicher Mängel nicht zu befassen, sie als ein schicksalshaft unvermeidbares Übel zu betrachten. Gewiß gibt es ganze Rassen oder Volksstämme, bei denen sich der Klangsinn unter dem Einfluß bestimmter Lebensgewohnheiten günstiger entwickelt hat als bei anderen; allen voran die polnischen und russischen Elemente jüdischer Abstammung. Die Hauptbeschäftigung des durchschnittlichen Ghettojuden hat nämlich während vieler Jahrhunderte darin bestanden, mittels ausgedehnter Gebetübungen seinem Gott zu dienen. Die jüdischen Gebete werden zumeist von einer, mittels bestimmter Zeichen notierten gesungenen Litanei begleitet, die sich im Laufe der Zeit stellenweise zu einem selbständigen Tongebilde von hervorragender und eigenartiger Schönheit entwickelt hat; kein Wunder, daß diese regelmäßige, primitiv-musikalische Betätigung einer ganzen Rasse, die das Bedürfnis empfand, ihr Schicksal singend zu beklagen, im Laufe der Zeit in ihr den Sinn für den beseelten Ton erweckte, wachhielt und entwickelte, als dessen Ergebnis die vielen aus diesem Milieu stammenden hervorragenden Geiger gelten können. In Frankreich ist es wiederum die durch Viotti übermittelte, Jahrhunderte-alte, solide geigerische Tradition, die das klangliche Durchschnittsniveau dort höher erscheinen läßt als in anderen Ländern. Auch der Zigeunerrasse läßt sich eine, auf erblicher Grundlage entwickelte, besondere Prädisposition für den Klang nicht absprechen. Von diesen Ausnahmen abgesehen, vermag jedoch die pädagogische Erfahrung bei allen anderen Volksstämmen, seien sie germanischer, slavischer oder romanischer Art, eine von vornherein besonders ausgesprochene Feinheit des Klangsinnes als rassenmäßige Eigentümlichkeit nicht festzustellen. Wir Lehrer müssen uns demnach schon damit abfinden, der großen Masse unserer Schüler die Klangproduktion zu lehren.

Klangliche Mißstände werden in erster Linie durch eine auf unrichtigen Grundsätzen beruhende Mechanik der Tonproduktion hervorgerufen. Sache des Lehrers wäre es, dem Schüler die äußeren Ursachen tonlicher Mängel klarzumachen und Mittel zu deren Beseitigung zu finden. Der Schüler wiederum sollte während des Übens fort-

dauernd seine Tonproduktion überwachen und nach der sichtbaren Ursache des Klangfehlers forschen. Beiden gemeinsam jedoch müßte vor allem ein hochentwickelter Klangsinn sein, der als gebieterischer innerer Impuls die Beseitigung störender Klangphänomene zu erzwingen hätte. Wenn all' diese Voraussetzungen zuträfen, so läge für mich kein Anlaß vor, dieses Buch zu schreiben. In Wirklichkeit jedoch vernachlässigt der Durchschnittslehrer ebenso sehr das klangliche Element, insbesondere im rein technischen Teil eines Werkes, wie der Schüler selbst tonliche Mängel im Studium gewohnheitsmäßig übersieht. Selbst derjenige, der genügend Selbstdisziplin und Gehörsbildung sein eigen nennt, um jede falsche Note zu korrigieren, wird Unsauberkeit des Klangs bedenkenlos hinnehmen, ohne nach Abhilfe zu suchen. Der Grund für diese scheinbare Inkonsequenz liegt darin, daß jedermann die primitive Ursache eines falsch gegriffenen Tones kennt (der Finger berührt die Saite zu weit nach oben oder nach unten), der unsauber schwingende Ton hingegen als Zufallserscheinung bewertet und zumeist auf das Konto von Wind und Wetter, Kälte und Wärme, Qualität der Saiten, der Bogenhaare oder des Kolophoniums gesetzt wird.* In Wirklichkeit jedoch unterliegt die Klangproduktion ebenso genau umgrenzten (nur unendlich komplizierteren) mechanischen Gesetzen wie die Tonhöhe, bei der die mathematisch feststehende Schwingungszahl das allein ausschlaggebende Moment bildet. Diese mechanischen Bedingungen der Klangbildung nicht in mathematische Formeln zu pressen, sondern in sicht- und greifbarer Weise auszudrücken, ist der Zweck dieses Buches.

Seit Steinhausen*) sind eine ganze Reihe mehr oder weniger bedeutender Abhandlungen über die physiologischen Bedingungen der Bogenführung erschienen**). Es liegt mir fern, den Wert dieser zuweilen ungemein aufschlußreichen Arbeiten für die Erkenntnis der physiologischen und physikalischen Gesetze der Bogenführung mindern zu wollen. Es scheint mir nur, als ob die zu erstrebenden akustischen Ergebnisse darin allzu stiefmütterlich behandelt würden. Bogentechnik und Tongebung hängen wohl miteinander zusammen, aber nur teilweise voneinander ab. Korrekte Bogenbehandlung bedeutet stets bloß das Mittel, durch das wir eine mehr als korrekte, beseelte, unseren künstlerischen Absichten entsprechende Tongebung zu erzielen trachten. Damit ist jedoch noch nicht gesagt, daß eine zweckvolle Mechanik des Bogenarmes auch entsprechende tonliche Resultate zeitigt. Ich gehe sogar so weit, zu behaupten, daß trotz falscher physiologischer Prinzipien zuweilen klangliche Ergebnisse erzielt werden können, die an Vollkommenheit grenzen. Als Beweis hierfür mag einer der bedeutendsten Geiger unserer Tage, Josef Szigeti, dienen. Man ist sich darüber einig, daß dessen Bogenführung auf veralteten, als falsch erkannten, längst zum alten Eisen geworfenen Grundsätzen beruht. Er nähert seinen Oberarm an der unteren Hälfte des Bogens so weit dem Körper, daß er

*) F. A. Steinhausen, Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten, Leipzig 1907.

**) Die bedeutendsten unter ihnen scheinen mir zu sein: A. Jahn, Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine, Leipzig 1913; K. Klingler, Über die Grundlagen des Violinspiels, Berlin 1924; W. Trendelenburg, Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels, Berlin 1925; J. Winkler, Die Technik des Geigenspiels, Wien 1922.

beinahe das berühmte Buch halten könnte, mit dem uns unsere Lehrer so sehr gequält haben. Gleichzeitig bilden Handgelenk und Unterarm am Frosch den berüchtigten rechten Winkel. Trotzdem ist seine Tongebung sowohl in der Cantilene als auch in Passagen von hervorragender Schönheit. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären? Einfach dadurch, daß Szigeti trotz einer unzweckmäßigen Bogenmechanik das Geheimnis einer, durch einen hochentwickelten Klangsinn unterstützten, zweckmäßigen Klangproduktion kennt und beides einander anzupassen verstanden hat. Freilich darf man ihn in dieser Hinsicht nur als Sondererscheinung und nicht als nachahmungswürdiges Vorbild bewerten. Jedenfalls bildet er ein lebendes Beispiel für die durch Steinhausen eingeleitete Überschätzung der Bewegungsvorgänge im Bogenarm*).

In ähnlicher Weise würde es einem gewiegten Theoretiker nicht schwer fallen, beinahe allen bedeutenden Geigern bogentechnische Verstöße gegen die Norm nachzuweisen, ohne daß entsprechende tonliche Nachteile festzustellen wären. Somit lehrt uns die Praxis, daß nur dann, wenn eine physiologisch unrichtige Bogenführung oder -haltung gleichzeitig auch das Verhältnis der Bogenstange zu den Saiten in ungünstigem Sinne beeinflusst, unmittelbare klangliche Nachteile entstehen.

Zu diesen gehören in der Hauptsache:

1. „Nach hinten“-Streichen (spitzer statt rechter Winkel zwischen Bogen und Saite) — ergibt flache Tongebung an der oberen Hälfte infolge unbeabsichtigten Abgleitens des Bogens auf das Griffbrett.

2. Zu starke Bogenkantung**) — bewirkt Nebengeräusche infolge der Berührung der Saite durch die Bogenstange.

3. Hemmungen im Bogenwechsel.

4. Unrichtig dosierter Bogen- resp. Bogenarmdruck.

Wie oft begegnen wir hingegen Geigern im Konzertsaal, deren Klangproduktion trotz „steifen“ Handgelenks, spitz in die Luft stechenden Ellbogens oder starrer Fingergelenke, sich der Vollkommenheit nähert! Diese praktischen Erfahrungen zwingen uns anzunehmen, daß die Tonproduktion weniger von der Führung des Bogens durch den Arm als vom Verhalten des Bogens auf der Saite, von seinem Verhältnis zur Saite bestimmt wird.

II. DIE MECHANISCHEN BEDINGUNGEN DER KLANGBILDUNG.

Die Beschaffenheit des Klanges wird in der musikalischen Umgangssprache nahezu ausschließlich vom ästhetischen Gesichtspunkte aus gewertet. Die hierfür verwendete Terminologie gebraucht vorwiegend Ausdrücke, die durch Übertragung aus den Gebieten der anderen

*) Vor vielen Jahren wohnte ich in Berlin einem Hauskonzert des Böhmischen Streichquartetts, mit dem verstorbenen Oskar Nedbal an der Bratsche bei. Hingerissen durch dessen phänomenale Art der Tongebung, beschloß ich, mir seine Bogenhaltung näher anzusehen. Wie überrascht war ich, festzustellen, daß er seinen Bogen gegen jede vernünftige Regel hielt. Sein Daumen war in die Froschöffnung eingezwängt, diese — statt mit der Spitze — mit der Mitte des ganz flach gestreckten Nagelgliedes berührend!

**) Darunter versteht man die Neigung der Bogenstange in Richtung des Griffbretts, im Gegensatz zum ungekanteten Bogen, bei dem die Stange vertikal, ungefähr im rechten Winkel über der Saite steht.

Sinnesorgane entstanden sind. Man spricht von einem leuchtenden oder matten, hellen oder dunklen, vollen oder leeren, pastosen oder dünnen, süßen oder herben, harten oder weichen, parfümierten oder indifferenten, sinnlichen oder keuschen Ton. Gesicht, Geschmack, Geruch, Tastgefühl und Gefühlsleben im allgemeinen müssen erhalten, um den Eindruck, den wir in Wirklichkeit bloß durch das Gehör empfangen, zu verdolmetschen. Die Bewertungsmöglichkeiten rein akustischer Natur sind dagegen viel weniger zahlreich und von weit primitiverer Art. Stark und schwach, rein und kratzig oder pfeifend, sind ungefähr alles, was uns unsere Sprache für die Verdeutlichung des Gehörseindrucks zur Verfügung stellt. Wir sind daher bei differenzierender Beurteilung des Klanges gezwungen, unseren akustischen Eindruck gewissermaßen in andere Sinnesorgane zu transponieren, um uns verständlich zu machen. Diese in das ästhetische Gebiet übergehende Bewertung des Klanges ist jedoch für den Unterricht eher schädlich als nützlich. Was soll der Schüler mit einer Bemerkung, wie z. B.: „Der Ton ist nicht strahlend genug“, anfangen, wenn man ihm nicht gleichzeitig erklärt, wie die entsprechende mechanische Korrektur durchzuführen sei, und wenn die Kenntnis der Zusammenhänge zwischen Mechanik und Ästhetik nicht bereits von jeher einen wesentlichen Teil seiner geigerischen Erziehung ausgemacht hat? Gegen die Verwendung des „blumigen“ Stils in der literarischen Kritik ist nichts einzuwenden. Im Fachunterricht hingegen müssen wir versuchen, unser Urteil in möglichst einfachen und eindeutigen Ausdrücken zu formulieren und es in erster Linie auf diejenigen greifbaren und sichtbaren Ursachen zu beschränken, die sich der Hervorbringung des reinen Klanges entgegenstellen.

Mit diesem Gebot nähern wir uns dem Kernpunkt des Klangproblems. Es ergibt sich die Frage: Welcher Art sind die technischen Momente, die auf die Tonproduktion unmittelbaren Einfluß ausüben? Bevor wir zu deren Beantwortung schreiten, müssen wir vor allem feststellen, daß es in erster Linie eine vom Komponisten gestellte musikalische Aufgabe zu lösen gilt:

Beethoven, Sonate Op. 12 Nr. 1, II. S.



Hier schreibt der Komponist im 1. Takt ein *p* vor, im 2. Takt ein *sfz*. Im 1. Takt sehen wir ferner vier miteinander verbundene Töne auf einem Bogenstrich, während in einer ähnlichen Figur im 3. Takt die einzelnen Töne voneinander zu trennen sind. Die klangliche Verwirklichung dieses Beispiels ist demnach vor allem an die vorgeschriebene Dynamik und Artikulation gebunden, an den Unterschied zwischen legato und non legato zwischen *p* und *sfz*. Oder

Lalo, Symphonie espagnole, IV. S.



Hier bilden die plötzlichen Lagenveränderungen das zu lösende Tonproblem. Oder

Brahms, Konzert, II. S.



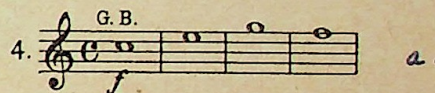
Hier besteht die klangliche Schwierigkeit im Alternieren von langen und kurzen Bogenstrichen.

Wir sehen demnach, daß auch für die tonliche Realisation stets eine gebundene Marschroute in Form einer restlosen Verwirklichung der Absichten des Schöpfers vorliegt.

Die zur Bildung des vollkommenen Klanges nötige Reinheit und Gleichmäßigkeit der Saitenschwingungen hängt, abgesehen vom rechtwinkligen Verhältnis zwischen Bogen und Saite, in erster Linie davon ab, daß die Bogenhaare die Saite an der richtigen Stelle in Schwingung zu setzen suchen, also von der Kontaktstelle*). Diese selbst wird von drei Faktoren bedingt: von der Dauer des Bogenstriches, der vorgeschriebenen Tonstärke und der Höhe der durch die Finger der linken Hand eingenommenen Lage. Die Kontaktstelle ist demnach einem steten Wechsel unterworfen. Zum näheren Verständnis ihrer Natur mögen die folgenden Beispiele dienen, die man nicht nur in der vorgeschriebenen, sondern auch in der entgegengesetzten fehlerhaften Art, gewissermaßen als Gegenproben, vorzunehmen hat:

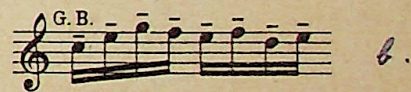
I. Strichdauer.

Langer, gesponnener Bogenstrich, Berührungsstelle in der Nähe des Stegs:



(Gegenprobe: am Griffbrett; Ergebnis = Umschlagen des Tones.)

Kurzer Ganzbogenstrich, in der Nähe des Griffbretts:



(Gegenprobe: am Steg = heiseres Kratzen.)

II. Tonstärke.

f in der Nähe des Stegs:



(Gegenprobe: am Griffbrett = Umschlagen des Tones.)
p in der Nähe des Griffbretts.

(Gegenprobe: am Steg = heiseres Kratzen.)

III. Lagenhöhe.

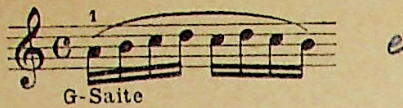
Untere Lagen, zwischen Steg und Griffbrett:



(Gegenprobe: zu nahe dem Steg oder Griffbrett = Ponticello-Charakter oder Umschlagen des Tons.)

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels, Bd. I, 59ff.

Obere Lagen, am Steg:



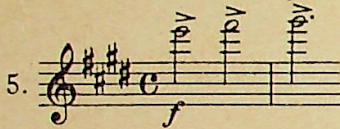
(Gegenprobe: am Griffbrett = Umschlagen des Tones.)

Wir resümieren:

Langer Strich	} Stegnähe.
<i>forte</i>	
Hohe Lagen	} Griffbrettnähe.
Kurzer Strich	
<i>piano</i>	
Tiefe Lagen	

Die wichtigste Frage, die es nunmehr zu lösen gilt, besteht darin, ob der anzuwendende Bogen- bzw. Bogenarmdruck die Kontaktstelle bestimmt oder ob diese ihrerseits einen bestimmten Druck zwangsläufig nach sich zieht. Was ist hier primär und was ist sekundär? Muß sich in nachfolgendem Beispiel der Bogendruck nach der Kontaktstelle richten oder umgekehrt?

Vieuxtemps, Konz. E-dur, I. S.



Zweifelloos besteht hier insofern eine Wechselwirkung, als die Höhenlage + dem länger gehaltenen Ton + dem *forte* die Annäherung an den Steg erfordert, was wieder ohne einen gewissen Druck eine ponticelloartige Klangwirkung ergeben würde; also die Stegnähe verlangt hier gebieterisch den Bogendruck. Dieser selbst ist jedoch unter den gegebenen Verhältnissen bloß in unmittelbarer Nähe des Stegs möglich. Die Lösung dieser Frage erscheint auf den ersten Anlauf unwichtig, bildet aber in Wirklichkeit den Kernpunkt des ganzen Problems. Ein Beispiel aus der Praxis möge dies erhärten: Wenn ein Geiger bei einem lange zu haltenden Ton einen übermäßigen Druck auf die Saite ausübt, dem diese nicht standhält, sodaß der Ton umschlägt, so nennen wir dies im geigerischen Sprachgebrauch „den Ton forcieren“. Die typische Bemerkung des Kritisierenden lautet in diesem Falle zumeist: „Drücken Sie nicht so stark!“ Diese Ausdrucksweise ist irreführend und verfälscht die Tatsachen. Sie sollte lauten: „Drücken Sie an der richtigen Stelle!“ Die Saite war nämlich nur deshalb nicht in reine Schwingungen versetzt worden, weil der Druck an einer Stelle vor sich ging, auf der die Saite ihm nicht standhalten konnte, einer Stelle, die zu weit vom Endpunkt der Saite, dem Steg, entfernt war. Das entgegengesetzte Beispiel bildet der „kratzige Détaché“, bei dem die mechanische Fehlerquelle in zu großer Annäherung an den Steg liegt. Die überragende Bedeutung der Kontaktstelle für die Tonproduktion, der Bogenarmdruck als Folge der Kst. *) und nicht als primäre Erscheinung — beides gehört zu den wichtigsten Erkenntnissen moderner Pädagogik.

Die Bedeutung des Bogendruckes für die Stärke des Tones wird im übrigen weit überschätzt **). Der starke Ton entsteht bei länger gehaltenen Bogenstrichen in

erster Linie durch Annäherung an den Steg. Der Bogen soll prinzipiell stets nur so stark niedergedrückt werden, als es die anzuwendende Kontaktstelle in Verbindung mit der vorgeschriebenen Nuance erfordert, aber nie mehr. Freilich ist hier auch die Persönlichkeit des Spielenden richtunggebend. Sarasate war der typische Repräsentant einer mehr dem Griffbrett zustrebenden Kontaktstelle, er spielte mit viel Bogen und schwächerem Druck, während Kreisler die Annäherung an den Steg mit daraus resultierendem stärkeren Druck und geringerer Bogenabgabe bevorzugt. Wollte man ihn zwingen, in der Sarasateschen Manier zu spielen, so würde dies eine Schwächung seines Ausdrucksvermögens zur Folge haben. Ebenso wie die Persönlichkeit des Spielers der entscheidende Faktor für die Art des Vortrags selbst ist, so wird auch die Kontaktstellenregion bis zu einem gewissen Grade von der Temperamentsart des Ausführenden bestimmt. Die Intensität im Ausdruck sucht die Nähe des Stegs, während die Eleganz dem Griffbrett zustrebt.

Wenn ein Geiger gewöhnt ist, intensives Fühlen in erster Linie durch verstärkten Bogendruck statt durch Annäherung an den Steg zu übertragen, so genügt bloßes Wollen nicht, um eine Änderung herbeizuführen. Folgende Übung (die, ich glaube, in ihrer Art durchaus neu ist) wirkt in dieser Hinsicht zuweilen Wunder: Gespinnene Töne so nahe wie möglich am Steg, jedoch ohne kratzige Nebengeräusche (also wohlklingend) im *pp* oder zumindest im *p* eine halbe Stunde täglich *). Infolge Eliminierung des Bogendruckes wird die Bedeutung der Stegnähe als primären Faktors für die Intensität des Ausdrucks unserem Muskelsinn gewissermaßen in greifbare Nähe gebracht.

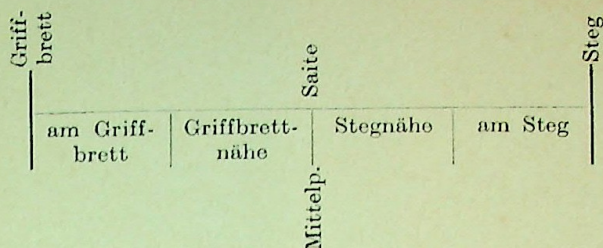
Die Art des Bogendruckes steht im engsten Zusammenhang mit der Bogenspannung **). Die Tatsache, daß es ganz hervorragende Geiger gibt, die den Bogen stark spannen, und wieder andere, die die schwache Spannung bevorzugen, beweist zur Genüge, daß beides eine individuelle Angelegenheit ist. Wichtig ist nur, daß mit der stärkeren Spannung eine ebensolche Kantung des Bogens verbunden ist, weil sonst der Bogenarmdruck gewissermaßen ins Uferlose geht und nicht mehr kontrolliert werden kann. Schwache Spannung hingegen erfordert den ungekanteten Bogen, weil ja sonst das Holz der Stange die Saiten berühren muß. In meiner Lehrpraxis stelle ich es jedem Schüler frei, sich für eine der beiden Arten zu entscheiden, vorausgesetzt daß die schwache Spannung nicht so weit getrieben wird, daß man auf den Springbogen verzichten muß.

Wenn wir die Kontaktstellenlehre auf den einzelnen Fall anwenden wollen, so müssen wir jedoch im Interesse der Klarheit der Darstellung vor allem die verschiedenen Regionen des Saitenteils zwischen Steg und Griffbrett genauer abzugrenzen versuchen. Man kann hier fünf typische Stellen unterscheiden:

- I. Am Steg (St.).
- II. In Stegnähe (zwischen Steg und Mittelpunkt) (Stn.).
- III. Im Mittelpunkt (Mpt.).
- IV. In Griffbrettnähe (zwischen Griffbrett und Mittelpunkt) (Grn.).
- V. Am Griffbrett (Gr.).

*) Nicht zu verwechseln mit den sog. „stummen gesponnenen Strichen“, s. S. 15.

**) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 37, 41.



Es erscheint kaum nötig, noch besonders darauf hinzuweisen, daß diese Abgrenzungen nicht wörtlich zu nehmen sind. Sie dienen bloß der Orientierung und ungefähren Ortsbestimmung. Sie fließen ineinander über, gehen ineinander auf. Mit ihrer Hilfe ist es jedoch möglich, den vagen Begriff des bisher üblichen „harten“ oder „weichen“ Saitenteils näher zu präzisieren und zu lokalisieren.

III. KLANGBILDUNG UND SPIELMATERIAL*).

Wir sind in unserer Klangproduktion nicht nur von den lebendigen Kräften unseres Könnens, sondern bis zu einem gewissen Grade auch von den Eigenschaften des von uns benutzten Spielmaterials abhängig. Hierzu gehört vor allem das Instrument selbst, ferner die Saiten im Hinblick auf deren Qualität, Stärke und Stimmung, dann Höhe, Rundung und Lage des Stegs, sowie Elastizität, Gewicht und Bespannung des Bogens.

Die Qualität des Instruments ist für die Klangproduktion nicht ausschlaggebend, wie vielfach behauptet wird. Die Tongebung hängt in erster Linie vom Spieler selbst ab. Das Instrument vermag ihn höchstens in seinen Bestrebungen zu unterstützen. Jede Geige hat eine ihr allein eigentümliche helle oder dunkle Klangfarbe, die nicht ins Extreme umschlagen darf, soll nicht das Helle zum Spitzen, das Dunkle zum Dumpfigen werden. Eine Modifikation dieser tonlichen Grundeigenschaften durch den Spieler liegt nicht im Bereich der Möglichkeit. Dieser hat daher bei Wahl eines Instruments vor allem seinen persönlichen Geschmack zu Rate zu ziehen. Ein Geiger, der den sopranhaften Timbre bevorzugt, wird sich auf einem Instrument, dessen Klang an eine Altstimme erinnert, nie wohlfühlen können, weil er damit seine innere Klangvorstellung nicht verwirklichen kann. Ferner ist auf leichte Ansprache zu achten, weil bei schwer ansprechenden Geigen eine sonst unnötige Verstärkung des Bogendrucks erforderlich ist, was abgesehen von sonst daraus entstehenden klanglichen Nachteilen den Spieler übermäßig anstrengt. Auch die Gleichmäßigkeit im Klang der einzelnen Saiten ist wichtig. Bei Instrumenten, die zu dünn im Holz sind, ist die Höhe meist zu hell, die Tiefe zu dunkel. Ein Ausgleich durch den Spieler selbst ist hier nicht zu erzielen. Eine ausführliche Besprechung der klanglichen Eigenart einzelner Geigenbaumeister oder bestimmter Schulen würde zu weit führen. Einige Andeutungen mögen genügen.

Stradivarius-Geigen verlangen zarte, rücksichtsvolle Behandlung, während die Guarnerius del Gesu energisches Zugreifen nicht bloß verträgt, sondern geradezu erfordert. Die Weichheit der Amati entspricht nicht mehr dem Umfang zeitgenössischer Konzertsäle und ebensowenig den Anforderungen des modernen Repertoires. Sie ist daher einigmaßen aus der Mode gekommen. Eine

gut erhaltene J. B. Guadagnini kann unter Umständen einen vollwertigen Ersatz für Stradivarius oder Guarnerius del Gesu bilden, desgleichen eine nicht allzu gewölbte Petrus Guarnerius oder Montagnana. Die Geigen der weitverzweigten Familie Gagliano hingegen sind tonlich im allgemeinen zu gläsern. Es sind die italienischen Fabrikgeigen des 18. Jahrhunderts. Ihnen ziehe ich eine „ungebackene“ Vuillaume (aus den Jahren 1820 bis 30 oder 1860—75) unbedingt vor. Die Lupots haben sich trotz ihres hohen materiellen Wertes tonlich nicht bewährt, wie man sich ja im allgemeinen den Ankauf einer französischen Geige aus der Zeit von 1830—70 wegen des meist präparierten Holzes gut überlegen soll. Die Neu-Italiener Rocca und Pressenda halte ich hingegen noch für sehr zukunftsreich. Beim Erwerb dieser beiden Meister ist jedoch größte Vorsicht geboten, denn sie werden oft mit dem nicht auf gleicher Höhe stehenden d'Espine verwechselt und bilden überdies trotz ihrer relativen Jugend bereits ein beliebtes Objekt für Imitatoren und Fälscher. Wiener Geigen aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts sind noch nicht „entdeckt“ worden, aber sie bilden m. E. eine wertvolle Reserve für die Zukunft.

Über die Geigenbaukunst unserer Tage und über die durch sie erzielten tonlichen Ergebnisse ein Urteil zu fällen, erscheint mir kaum möglich. Sicherlich gibt es neue Geigen, deren klangliche Resultate auch anspruchsvolle Geiger befriedigen können; der bleibende tonliche Wert eines Instrumentes hängt jedoch weniger vom Eindruck des Augenblicks, als von den klanglichen Eigenschaften ab, die es im Laufe der Jahre entwickelt. Auch die „gebackenen“ Vuillaume-Geigen haben unmittelbar nach der Fertigstellung edel geklungen; erst nach einer Reihe von Jahren hat sich herausgestellt, daß die künstliche Austrocknung der Holzfasern auch gleichzeitig ein allmähliches Verdorren der Klangseele nach sich gezogen hatte. Das Morgen spielt bei der Beurteilung neuer Instrumente eine noch größere Rolle als das Heute; daher die Unsicherheit beim Versuch einer Beurteilung moderner Instrumente.

Die leichte Ansprache einer Geige wird wesentlich gefördert durch sorgfältige Pflege derselben. Die Schwingungsfähigkeit des Holzes wird durch vielfach bereits verkrusteten Staub erschwert. Man soll auch den Klangkörper eines Instruments nie mit den Händen berühren; es wird am besten an Schnecke, Saitenknopf oder Mittelzargen angefaßt, dann werden sich auch keinerlei Fingerabdrücke an den Backen zeigen. Die Reinhaltung des Instruments erfordert dreierlei: täglich mehrmaliges Abwischen des Kolophoniumstaubes auf der Oberfläche mittels eines weichen Seidentuches, Entfernen der Kolophoniumkruste von den Saiten mit Hilfe eines sehr vorsichtig und leicht mit Kölnischem Wasser benetzten Tuches (2—3 mal wöchentlich) und Beseitigung des Staubes aus dem Innern der Geige durch Einführen und Durchschütteln leicht erwärmter Reiskörner (alle 6—8 Wochen).

Bei den Saiten achte man vor allem auf deren richtiges Stärkeverhältnis zueinander. Eine zu starke G-Saite begünstigt das Hervortreten von stets latent vorhandenen „Wölfen“ und spricht überdies in den oberen Lagen schwer an. Die mit Aluminium überspinnene D-Saite ist der Darm-D aus klanglichen Gründen unbedingt vorzuziehen (hier spielt die Stärke auch eine geringere Rolle), während ich vom Ersatz der Darm-A durch eine Metall-

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 1 ff.

saite abraten muß, und zwar nicht nur wegen der minder edlen Tonqualität, sondern vor allem, weil nach meiner Erfahrung die Intonation durch den Bogendruck eine gewisse Unstätigkeit bekommt. Eine zu dünne A-Saite bringt im übrigen erhebliche tonliche Nachteile mit sich, sie hält dem Bogendruck nicht stand, schlägt leicht um und ihr Klang besitzt nicht genügend Konsistenz. Die Stahl-E hat innerhalb der letzten 15 Jahre die Darmsaite endgültig verdrängt. Tonliche Nachteile sind nicht nachweisbar, die daraus resultierenden Vorteile für das Spiel in der Öffentlichkeit sind jedoch nicht hoch genug anzuschlagen. Die Qualität des Stahls selbst bleibt sich meist gleich, wichtig ist hier bloß die Stärke der Saite, die um $\frac{1}{4}$ mm herum schwankt. Im allgemeinen kann man sagen, daß der Nachteil zu dicker Saiten in der Notwendigkeit eines zu starken Druckes, der Nachteil zu dünner Saiten darin besteht, daß sie dem normalen Bogendruck nicht standhalten.

Man achte darauf, stets in der durch eine Stimmgabel festgelegten Normalstimmung zu spielen. Abgesehen von der Unsicherheit in der Intonation bei wechselnder Grundstimmung leidet auch das Instrument selbst unter der verschiedenartigen Belastung.

Die Höhe des Stegs und das damit zusammenhängende Höhenverhältnis der Saiten zum Griffbrett beeinflußt die Klangbildung mehr als man gemeiniglich denkt. Bei zu niedrigem Steg neigt der Ton zur Schärfe, bei zu hohem zur Dumpfheit. Zu niedrig liegende Saiten rasseln bei kräftigen Strichen, bei zu hoch liegenden Saiten wird deren Ebene in hohen Lagen leicht abschüssig, wodurch Berührung und Mitklingen der Nebensaiten begünstigt wird, insbesondere, wenn sich die Kst. dem Griffbrett nähert. Die Höhe des Stegs wird auch häufig zwangsläufig durch die Lage des Halses bestimmt. Ist dieser zu schräg eingesetzt, so wird ein zu hoher Steg oder zu tiefe Saitenlage am Griffbrett die unvermeidliche Folge sein. Liegt hingegen der Hals zu gerade, dann zieht dies einen zu niedrigen Steg oder zu hoch liegende Saiten nach sich. Die Instrumentenmacher pflegen in diesem Falle zumeist das Anbringen eines neuen Halses vorzuschlagen. M. E. genügt, insbesondere bei weniger kostbaren Geigen, zumeist das Einfügen eines Holzspans zwischen Griffbrett und Hals oder leichtes Abschaben des letzteren. Die Rundung des Stegs erfordert viel Sorgfalt. Ist sie zu gering, so werden die Nebensaiten leicht mit angestrichen; ist sie zu gewölbt, so liegen die Mittelsaiten zu hoch. Die Stärke des Stegs hat sich der tonlichen Eigenart des Instruments anzupassen. Dunkel gefärbter Klang erfordert einen dünneren Steg als heller Klang. Die Stellung des Stegs auf der Decke richtet sich vor allem nach der Mensur des Instruments, d. h. nach dem richtigen Verhältnis zwischen der Gesamtlänge der Saiten und der Länge des Halses. Auch das Verhältnis zwischen Steg und Stimmstock ist wichtig; je näher die beiden zueinander stehen, desto heller, je weiter, desto dunkler wird der tonliche Charakter des Instruments. Der Winkel, den der Steg zur Decke bilden muß, hängt in der Hauptsache von der Art ab, wie die Stegfüße geschnitten resp. „angepaßt“ sind. Jedenfalls darf er nicht nach vorn neigen.

Die Tongebung wird durch die Bogenstange vor allem dann in ungünstigem Sinne beeinflußt, wenn diese zu nachgiebig oder zu steif ist. Im ersten Falle wird das

Kanten zur Unmöglichkeit, im zweiten überträgt sich der Mangel an Elastizität auf den Klang. Das mittlere Bogengewicht beträgt ca. 58 g. Ein zu leichter Bogen erfordert zu starken Druck, während bei einem zu schweren Bogen die Froschtechnik mehr zu schaffen macht.

Eigentlich sollte jeder Lehrer die regelmäßige Erneuerung des Bogenbezuges bei seinen Schülern überwachen, sonst kann es vorkommen, daß man einer mysteriös fortschreitenden Verminderung des Klangvolumens ratlos gegenübersteht, bis man durch Zufall erfährt, daß die Bogenhaare seit 6 Monaten nicht mehr erneuert worden sind! Diese Nachlässigkeit kann für den Schüler insofern verhängnisvolle Folgen zeitigen, als die Mechanik der Tongebung durch den infolge des Nichtangreifens der Haare erforderlichen übermäßigen Druck in ganz falsche Bahnen gedrängt werden kann. Die Haare sind in regelmäßigen Abständen mit Kolophonium zu versehen. Es gibt Schüler, die ihren Bogen nur einmal täglich damit bestreichen, dann aber gleich mit der ganzen Tagesration, mit dem Erfolg, daß ein Normalton erst dann erzielbar ist, wenn das überschüssige Harz in wahren Sinne des Wortes „abgekratzt“ ist.

Auch die Bogenstange schwingt leichter mit, wenn sie regelmäßig gereinigt wird.

Trotz der Wichtigkeit des benützten Materials für die Tongebung muß sich der Geiger dennoch davor hüten, selbstverschuldete tonliche Mängel dem Instrument unterzuschreiben. Durch derartige „faule Ausreden“ wird seine tonliche Entwicklung im Keime erstickt.

Auch Kinnhalter*) und Kissen**) beeinflussen in gewisser Hinsicht die Tongebung. Die Beseitigung des Kinnhalters bewirkt den unmittelbaren Kontakt zwischen Unterkiefer und Deckenholz, dadurch übermäßige Abnutzung des letzteren, Druck auf den Saitenhalter mit daraus entstehender Unstätigkeit der Saitenstimmung, aber vor allem die Ausschaltung der Schwingungsfähigkeit des durch den Unterkiefer berührten Deckenholztes, also eine erhebliche Verminderung des Klangvolumens. Die Empfindung, ohne Kinnhalter seelenvoller spielen zu können, ist durchaus subjektiv und wird vom objektiven Hörer nicht geteilt. Ebenso ist ein prinzipielles Weglassen des Kissens undurchführbar. Entweder wird der Raum zwischen Kiefer- und Schlüsselbein durch die Zargenhöhe + Kinnhalter ausgefüllt — dann braucht der Spieler kein Kissen —; oder es bleibt ein erhebliches Vakuum übrig, dann ist ein Kissen notwendig, wenn man nicht durch Heben der Schulter nachhelfen will, was immer ein zweifelhafter Behelf bleibt.

Haltung und Lage***) des Instruments kann verschiedentlich die Klangbildung beeinflussen.

I. Geigenhöhe.

a) Tieflage.

Die zu tiefe Haltung bewirkt zwangsläufig das Abgleiten des Bogens in der Griffbrettgegend, also falsche Kst., in all den Fällen, wo eine Annäherung an den Steg erforderlich ist, z. B.:

Brahms, Konz., I. S.



*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 6f., 76.

**) Ebenda 6f., 138.

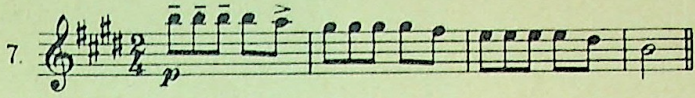
***) Ebenda 5ff.

Das viergestrichene *cis* ist mit herabhängendem Instrument gar nicht auszuführen, der Ton muß umschlagen.

b) Hochlage.

Hier wird wieder die Benutzung der Kst. in Griffbrettnähe (Flautato) dadurch erschwert, daß der Bogen in Stegrichtung abgelenkt, z. B.:

St. Saëns, Havanaise



II. Geigenebene.

a) Allzu flache Lage.

Sie erschwert die Tongebung auf den tieferen Saiten infolge erzwungenen, übermäßigen Hebens von Oberarm und Schulter (rechts); nebenbei bewirkt sie unnatürliche Rechtsdrehung des linken Arms.

b) Spitzwinklige Lage.

Für Spieler mit hervorstehendem Abdomen undurchführbar, da hiedurch der Bogenarm auf dem Niveau der E-Saite an seiner Fortbewegung gehindert würde. Die Tongebung auf den unteren Saiten ist zwar bequemer, hingegen besteht Neigung zum Abgleiten der Finger der linken Hand auf der E-Saite.

III. Geigenrichtung.

a) Linkshaltung.

Der Strich geht anscheinend nach hinten, daher Abgleiten des Bogens aufs Griffbrett mit falscher Kst. wie bei I.

b) Rechtshaltung.

Wenn diese nicht übertrieben wird, ist nichts dagegen einzuwenden, weil der Bogen in dieser Lage leichter die Kst. findet, die er gerade braucht.

Im übrigen hängt die Geigenrichtung vielfach von der Länge des Bogenarmes ab. Bei zu langem Arm ist Linksneigung, bei zu kurzem Rechtsneigung empfehlenswert.

Die Lage des Kopfes auf dem Instrument ist von mir in der „Kunst des Violinspiels“ von den verschiedensten Gesichtspunkten aus bereits eingehend beleuchtet worden*). Hier sei nur soviel gesagt, daß die geneigte Kopfhaltung weniger die Tonproduktion an sich als den subjektiven Eindruck, den wir von ihr empfangen, beeinflußt. Je mehr wir unser Ohr dem Instrument nähern, desto größer und eindringlicher erscheint uns der Ton; in Wirklichkeit ist er für den objektiven Hörer häufig schwächer als bei gerader Kopfhaltung. Die geneigte Kopfhaltung bildet jedoch durch die inspirierende Art, in der sie auf den Spieler wirkt, ein nicht zu unterschätzendes Stimulans, insbesondere bei momentaner seelischer Indisposition.

IV. KLANGBILDUNG UND TECHNIK DER LINKEN HAND.

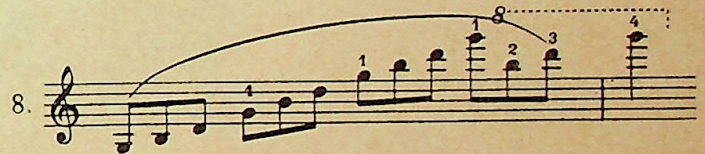
Das Aufsetzen**) der Finger der linken Hand ist in zweifacher Hinsicht geeignet, die Tongebung ungünstig zu beeinflussen: durch zu schwachen oder zu starken Druck. Im ersten Falle werden die Saiten nicht genügend scharf verkürzt und der Ton klingt unbestimmt und sandig. Dieser Übelstand zeigt sich jedoch meist nur bei Anfängern; Vorgeschrittene leiden eher am gegenteiligen Übel, dem übermäßig starken Fingerdruck, der sich entweder in starrem, unelastischem Pressen oder in zwar

elastischem, aber übertriebenem Schleudern der Finger äußern kann. Der übermäßige Fingerdruck bewirkt gläserne Klangfarbe, vermindert die Fähigkeit zum Vibrato und schädigt durch Ablenkung eines Teils der Ausdruckskraft des rechten Arms das Tonvolumen, ganz zu schweigen von störenden Klopferäuschen und der Gefahr des „Durchspielens“ der Finger.

Die Tonqualität wird ferner beeinflusst durch flaches oder spitzes Aufsetzen der Finger. Berührt man mit dem fleischigen Teil der Fingerkuppe die Saite, so wird eine wesentlich weichere Tonfarbe erzielt als beim Auflegen der härteren, dem Nagel benachbarten Partie. Daher zieht die übermäßige Einwärtsdrehung des linken Arms nicht bloß die Gefahr des Abgleitens der Finger von der E-Saite nach sich, sondern auch die Klangfarbe selbst wird dadurch härter und spröder.

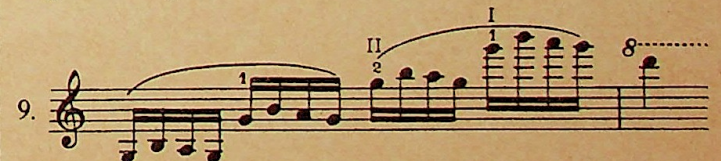
Intonation*) und Klangwirkung stehen miteinander in nur anscheinend losem Zusammenhang. Die Tongebung kann nämlich durch unreine Intonation insofern ungünstig beeinflusst werden, als sich unser Wohlgefallen an einem an sich schönen Klang infolge seiner Abweichung von der korrekten Tonhöhe erheblich vermindert, ohne daß wir uns der eigentlichen Ursache bewußt werden. Erst eine genaue Analyse unserer Eindrücke verrät uns den wirklichen Tatbestand. Zu hohe oder zu tiefe Intonation beleidigt demnach sowohl unseren Gehör- als auch unseren Klangsinn.

Die Beziehungen zwischen Lagenhöhe bzw. Lagenwechsel**) und dem reinen Klang sind von größter Bedeutung für die Tonproduktion. Wir wissen, daß die Kst. sich um so mehr dem Steg zu nähern hat, je höher die Saite abgegrenzt, je kürzer sie wird. In der Passage:



liegt die Kst. anfangs gegen die Mitte zu, um nach und nach bis hart an den Steg zu gehen. Die Behauptung, daß im Verlaufe eines Striches die Beibehaltung der gleichen Kst. in jedem Falle erforderlich sei, ist barer Unsinn. Das Umschlagen hoher Endnoten in Passagen ist ausnahmslos die Folge einer zu geringen Annäherung an den Steg.

Man beachte auch den notwendigen Wechsel der Kst. bei gleichbleibender oder ansteigender Tonstärke in nachfolgender Figur:



Die korrekte Ausführung dieses Beispiels allein genügt schon, um den Lehrsatz von der notwendigen Unveränderlichkeit der Kst. im Verlaufe eines Strichs, dem man in so vielen sonst guten Lehrbüchern begegnet, ad absurdum zu führen; denn es besteht kein Zweifel, daß das viergestrichene G nur hart am Steg hervorzubringen ist, während der Ansatz für die leere G-Saite im Mittelpunkt liegt.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 7, 60; II, 82f., 90, 92.

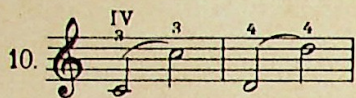
**) Ebenda 9, 17.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 10ff.

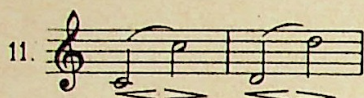
**) Ebenda 15ff.

Würden wir diese Tonfolge *piano* beginnen und im *forte* endigen, so wäre der Unterschied in der Kst. noch größer, während erst in der Abstufung vom *forte* zum *piano* die Kst. annähernd die gleiche bleiben würde. Jede Lagenwechselübung bildet daher auch gleichzeitig eine Tonstudie resp. Kontaktstellenübung. Geiger, bei denen die Kst. im allgemeinen zu nahe dem Griffbrett liegt, werden gut tun, einfache Übungen eine Oktave höher zu transponieren, um auf diese Weise eine Annäherung an den Steg zu erzwingen.

Noch sinnfälliger zeigt sich die Veränderung der Kst. im Portamento*):



Das fehlerhafte An- und Abschwollen im Portamento



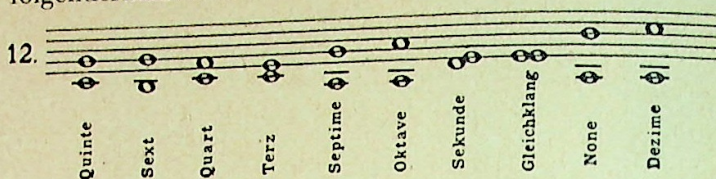
ist nicht bloß vom musikalischen Standpunkt aus verwerflich; da diese schlechte Angewohnheit zumeist mit starrer Beibehaltung der Kst. verbunden ist, so trifft der verstärkte Druck einen zu weichen Saitenteil, daher der flache Klangcharakter dieser Manier (s. Anhang 13—19).

Die Art des Vibrato**) ist bestimmender für den intimen seelischen Gehalt des Tones als für die Klangproduktion im physikalischen Sinne. Der reine Klang ist zwar theoretisch auch ohne Vibrato möglich, für den Hörer jedoch klingt er, außer im Falle unsinnlicher oder übersinnlicher Empfindungskomplexe, leer und ausdruckslos. Die Klangproduktion als solche wird durch das Vibrato hauptsächlich insofern beeinflusst, als ein allzu intensives Vibrato die Tonbildung durch den rechten Arm schwächt, während fehlerhaftes oder fehlendes Vibrato den Willen zur Klangbildung durch den rechten Arm übermäßig stärkt und zum Forcieren des Tones verleitet. Die von mir ausführlich dargestellte Lehre von der fundamentalen Notwendigkeit gleichmäßiger Verteilung der Ausdruckskraft zwischen rechtem und linkem Arm, zwischen Klangproduktion und Vibrato, erspart mir, auf dieses wichtige Thema näher einzugehen***).

Das hauptsächlich durch Kreisler eingeführte Vibrato in Passagen bedeutet eine der wichtigsten Errungenschaften neuzeitlicher Geigenkunst. Man kann über die ästhetische Berechtigung dieser Art verschiedener Meinung sein. Sicher ist jedenfalls, daß sie dem Zeitgeschmack entspricht und von ihm bereits als unumgänglich notwendigen Bestandteil unserer Kunst gewertet wird. Vom rein klanglichen Standpunkt aus beseitigt sie vor allem im *Détaché* jene trockene Etüdenhaftigkeit, die das Passagenwerk dieser Art leicht als Fremdkörper im Organismus des lebendigen Kunstwerks erscheinen läßt. Ihre Anwendung bewirkt, dem Gesetze von der gleichmäßigen Ausdruckskraft beider Arme zufolge, automatisch eine Druckverminderung des rechten Arms, ist also für forcierende Geiger ungemein wertvoll.

Die Tongebung in Doppelgriffen†) wird um so schwieriger, je mehr die beiden Töne lagenmäßig ausein-

andergehen. Demgemäß würde die Schwierigkeitsskala folgendermaßen lauten:

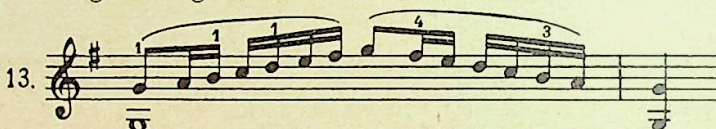


Es handelt sich hier um die Angleichung zweier an sich verschiedener Kontaktstellen. Nehmen wir beispielsweise

die Dezime $a-c^2$ Hier liegt die Kst. des *a* (einen

Bogenstrich von ungefähr zwei Sekunden Dauer im *mf* vorausgesetzt) ungefähr im Mittelpunkt, die des c^2 jedoch in Stegnähe. Hier muß nun eine mittlere ausgleichende Linie zwischen der 1. und der 6. Lage gefunden werden, wobei sich diese allerdings mehr nach der höheren als nach der tieferen Note zu richten hat. Das häufige Umschlagen des Klangs beruht hier zumeist darauf, daß die Kst. sich mehr nach der niedrigeren Note richtet, also zu weit vom Steg entfernt ist (s. Anhang 28—31).

Der von mir mit Lagenhöhenübung*) bezeichnete Zusammenklang der leeren Saite mit höherliegenden Tönen auf einer benachbarten Saite — der sogenannte Dudelsackeffekt —, bei dem phantastische Lagendifferenzen erreicht werden können, bildet eine der wertvollsten Übungen für die Angleichung zweier verschiedener Kontaktstellen.



Desgleichen die zerlegte Lagenhöhenübung:



(s. Anhang 35—40).

Das häufige Umschlagen des Klanges im Triller und Tremolo**) der linken Hand wird verursacht durch die mit größter Rapidität wechselnden Lagenhöhen, eine Schwierigkeit, die noch deutlicher bei doppelgriffigen Trillern zutage tritt. Das bekannteste Beispiel dieser Art im Geigenrepertoire bildet Kreisler's Kadenz zu Tartini's Teufelstriller: *Tartini-Kreisler, Teufelstriller-Sonate*



Diese klanglich ungemein schwierige Aufgabe wird in folgender Weise am zweckmäßigsten und raschesten bewältigt:

I. Isolierung und gesondertes Studium der linken Hand:



*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 73.
**) Ebenda I, 31 ff.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 17 ff.

**) Ebenda I, 22 ff.

***) Ebenda I, 75 ff.

†) Ebenda I, 61 ff.

Diese Übung wird so lange studiert, bis man die Tonfolgen auswendig kennt; dann ist man nicht mehr an das Notenbild gefesselt und kann die Kst. mit dem Auge kontrollieren.

II. Vorübungen für die Klangproduktion:



und ähnliche Kombinationen.

III. Studium der Originalfassung.

Bei II. und III. sind folgende Maßnahmen zu beobachten: fortdauernde visuelle Kontrolle der Kst., geringe Bogenausgabe, starker Druck, kurze akzentuierte Pralltremolos mit trennenden Pausen (s. Anhang 32–34).

Eine Kombination von Lagenhöhenfiguren und Doppelgrifftremolo finden wir im II. Satz von Mendelssohn's Konzert:



Die Tatsache, daß diese Verbindung so schwer in reinen Klang umzusetzen ist, beweist ihren Wert als Klangstudie (s. Anhang 37, 38).

Das Akkordspiel*) bildet sowohl in bogentechnischer als auch in klanglicher Hinsicht ein Kapitel für sich. Akkord bedeutet den Zusammenklang mehrerer Töne verschiedener Höhe. Dieses Zusammenklingen ist auf der Geige infolge der gewölbten Saitenlage nur bei verhältnismäßig kurzen Strichen möglich, weil die Kst. sich dann der flacher liegenden Griffbrettgegend nähert. Bei länger gehaltenen Akkorden müßte man die Steggegend aufsuchen, und dort ist dann wieder die Wölbung zu rund. Dieses Dilemma ist nicht zu umgehen. Man behauptet, daß es zu Bach's Zeiten möglich gewesen sei, die vierstimmigen Akkorde in dessen Sonaten für Violine allein mittels der damals üblichen konvexen (nach oben gerundeten) Bogenstange, bei der die Anpassung der Haare an die Saiten durch den Daumen reguliert wurde, gleichzeitig erklingen zu lassen und länger auszuhalten. Ich halte dies für eine Legende. Ich bestreite zwar nicht die

bogentechnische Möglichkeit dieser Spielart, — aber wie sind gleichzeitig ausgehaltene Griffe wie die folgenden ausführbar, wenn man das Niveau des fingertechnischen Könnens in der Vor-Viottischen Zeit in Betracht zieht?



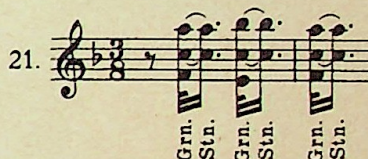
Doch nicht mit Hilfe des Daumens! Also, was nützt uns die bogentechnische Möglichkeit, wenn die Grifftechnik versagen muß? Sollte Bach wirklich die Geigentechnik so schlecht gekannt haben, um den Geigern das gleichzeitige Erklingen eines bei längerem Durchhalten ungreifbaren Akkords zuzumuten? Meines Erachtens hat auch Bach schon damals mit dem Brechen vierstimmiger Akkorde gerechnet.

Die Ausführung dreistimmiger Akkorde hängt von der Strichdauer ab.

Dont, Op. 35 Nr. 1



Diese Akkorde sind im Tempo von annähernd ♩ = 100 dreistimmig-durchklingend in Griffbrettnähe ausführbar, in langsamerem Zeitmaß hingegen, also z. B. ♩ = 50 sind sie in folgender Weise zu brechen:



Hier hat demnach ein Wechsel der Kst. in der Richtung vom Griffbrett zum Steg vor sich zu gehen und zwar aus folgenden Gründen: Bei dem gleichzeitigen Anstreichen der drei Saiten liegt die Kst. in der Nähe des Griffbretts, weil das gleichzeitige Erfassen derselben eine möglichst flache Saitenlage voraussetzt. Kaum ist jedoch der Anstrich vollzogen, muß der Bogen die tiefere Saite verlassen und die zwei oberen Saiten in Schwingung versetzen, was einen langgestrichenen Doppelgriff ergibt, daher die Nähe des Stegs erfordert. Hier hat demnach unbedingt ein Wechsel der Kst. zu erfolgen. Wird dies versäumt und der dreistimmige Akkord schon in Stegnähe begonnen, so ist gleichzeitiges Erklingen unmöglich, während der Ton unwiderruflich umschlägt, wenn für den späteren Doppelgriff die Kst. in Griffbrettnähe liegt. Die Beobachtung dieser sich aus den Tatsachen ergebenden Regeln verhindert das Umschlagen der zwei oberen langgehaltenen Töne eines Akkords, eine der weitverbreitetsten klanglichen Schwächen. Wir haben es hier wieder einmal mit einer der verhängnisvollen Folgen der gedankenlosen „Lehre“ der starren Kst. im Verlaufe eines und desselben Bogenstriches zu tun.

Die gleiche Regel gilt für vierstimmige Akkorde, nur

daß hier die Brechung lautet:



Akkorde, bei

denen aus technischen Gründen die untere Stimme zu

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 61 ff.

dominieren hat, werden am besten in rückschlagender Weise ausgeführt*).

Bach, Sonate Nr. 1, Fuga, f. Viol. allein



Akkorde im *piano* oder *mf* müssen unter allen Umständen 2:2 gebrochen werden:

Dont, Op. 35 Nr. 1



(s. Anhang 41—50).

Die klangliche Verwirklichung von Flageolets bedingt starke Bogenkantung, elastischen Strich, möglichst verminderten Bogenruck und leichtes Fingervibrato. Bei raschen Flageolets am Frosch ist auf attackelosen, schwungvollen, „aus der Luft“ kommenden Strich zu achten, bei dem die Saite gewissermaßen „mitgenommen“ wird. Doch auch bei Verwendung des ganzen Bogens ist das rasche, beschwingte Durchziehen des Bogens am wichtigsten. Man soll deshalb bei länger zu haltenden Flageolett-Tönen ausnahmsweise die Vorschrift des Autors nicht befolgen und den Bogen so oft wechseln als es für die vollkommene tonliche Realisation notwendig erscheint.

V. KLANGBILDUNG UND BOGENTECHNIK.

Die Art der Bogenhaltung ist geeignet, die Tonemission zu erleichtern oder zu erschweren. Ich habe die verschiedenen Arten der Fingerhaltung auf der Bogenstange mit älterer, franco-belgischer und russischer Art bezeichnet. Die ausführliche Behandlung dieser Materie in der „Kunst des Violinspiels“ erspart ein näheres Eingehen auf deren bogentechnische Seite**).

Vom klangtechnischen Standpunkte aus wäre zu bemerken, daß der Ton bei der von mir (mit Recht oder Unrecht) als „russische Bogenhaltung“ bezeichneten Art eine größere Rundung aufweist als bei geringerem Vorschieben des Zeigefingers; nur darf dieser beileibe nicht mit dem Anfang des Handwurzelgliedes (vom Nagelglied aus gerechnet) auf der Stange liegen, sonst verwandeln sich alle Vorteile dieser Haltung in das Gegenteil, der Ton wird hart, unelastisch und modulationsunfähig, die Technik am Frosch ungelenk und der Détaché an der Spitze flackrig. Ich überlasse es im übrigen zumeist dem Schüler selbst, ob er die russische oder die franco-belgische Bogenhaltung gebrauchen will. Es gibt da ganz ausgesprochene Idiosynkrasien (unbewußte seelische Widerstände), die man respektieren soll. Das gleiche gilt für die Bogenstimmung, deren Stärke für das tonliche Resultat ziem-

lich gleichgültig ist (wie das Beispiel zahlreicher hervorragender Vertreter der stärkeren und schwächeren Bogenstimmung beweist). Wichtig ist bloß, wie nicht oft genug erwähnt werden kann, die Kantung bei starker und das Nichtkanten bei schwacher Spannung.

Der Daumen kann den Klang hauptsächlich an der Spitze durch zu starke Krümmung ungünstig beeinflussen, weil dadurch keinerlei Möglichkeit mehr besteht, den Bogen an der oberen Hälfte zu kanten. Der Spieler wird hierdurch sogar zur Kantung in entgegengesetzter Richtung verleitet, was katastrophale tonliche Ergebnisse zeitigt.

Der kleine Finger wieder kann durch starres Festkleben auf der Stange an der oberen Bogenhälfte die Pronation (Einwärtsdrehung) des Oberarmes verhindern und dadurch die Tongebung all' der Vorteile berauben, die die russische Bogenhaltung mit sich bringt. Nur bei der Bogenhaltung in der alten Manier, also mit den Fingerspitzen, erscheint das Verbleiben des kleinen Fingers auf der Stange natürlich und ungezwungen. Hingegen ist es erforderlich, den kleinen Finger an der unteren Bogenhälfte nicht auszuschalten; denn er ist es, dessen Druck diejenige Supination (Auswärtsdrehung) bewirkt, die das überschüssige Froschgewicht aufhebt und den Bogenwechsel reibungslos gestaltet. Die hierbei mittels einer Verbindung von Handgelenk und Finger (Fingerstrich) ausgeführte Ausgleichsbewegung muß minimal sein. Ich habe den Fingerstrich*) in meinen 1910 erschienenen „Urstudien“ in die Pädagogik eingeführt, ohne zu ahnen, welches Unheil die Erhebung dieser rein gymnastischen Hilfsübung zur Schlüsselstellung in der Bogentechnik durch andere Theoretiker einst anrichten würde. Ich habe schon damals ausdrücklich davor gewarnt, diesen Strich in der Praxis in selbständiger Weise zu verwenden. Wenn man ihm allein den Bogenwechsel am Frosch überträgt, erzielt man gerade das Gegenteil eines unhörbaren Ausgleichs. Er darf nur in Verbindung mit der Handgelenksbewegung und auch dann nur in minimaler Dosis praktisch angewandt werden, denn — sieht man den Bogenwechsel, so hört man ihn auch!

Die Schwierigkeiten im Saitenwechsel**) sind hauptsächlich bogentechnischer Art. Die klanglichen Klippen bestehen im Wechsel der Kst. infolge Verschiebung der Lagenhöhe***), in der Bogeneinteilung, sowie in der Verstärkung oder Abschwächung des Drucks je nach dem Widerstande der einzelnen Saiten.

Vieuxtemps, 6 Capricen Nr. 1- und 2



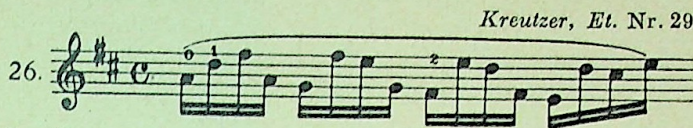
Hier hilft nur die visuelle Kontrolle der Kst., den nötigen Ausgleich zu finden.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 33f., sowie Bach, 6 Sonaten und Partiten, herausgegeben von Flesch (Ed. Peters).
**) Ebenda I, 35ff.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 41ff.
**) Ebenda I, 43ff.
***) Ebenda I, 43ff.



Hier muß man das Bogengewicht auf der E-Saite durch Heben möglichst zu vermindern suchen.



In dieser klassischen Saitenwechselstudie erfordert der lange Strich entsprechende Annäherung an den Steg (s. Anhang 21, 22).

Die Bogeneinteilung*) interessiert uns klanglich vor allem durch den verschiedenartigen Druck, den sie nach sich zieht. Deshalb gehören gemischte Stricharten**) in folgender Art



mit zu den besten Klangstudien, weil am Frosch Heben mittels Supination, an der Spitze Druck durch Pronation und im verbindenden Ganzbogenstrich der reibungslose Übergang zwischen beiden erhebliche Schwierigkeiten bieten (s. Anhang 23, 24).

In der Praxis soll man daher die extremen Bogenteile (äußerster Frosch und äußerste Spitze) für Stricharten möglichst vermeiden und denjenigen Bogenteil zur Ausführung aller in die Détachéfamilie gehörigen Stricharten wählen, der die Saite schon durch sein Eigengewicht in der Nähe des Schwerpunktes in regelmäßige Schwingungen versetzt, also ungefähr im 3. Bogenviertel zwischen Mitte und Spitze.

VI. KLANGBILDUNG UND STRICHARTEN.

Langgehaltene Töne auf einem Bogenstrich, sogenannte gesponnene Töne***) erfordern selbst im *piano* Annäherung an den Steg. Die sogenannte flache Tongebung entsteht durch eine zu weit vom Steg entfernte Kst. Bei zu großer Annäherung an den Steg hingegen ertönt ein Warnungssignal in Form eines ponticello-ähnlichen Nebengeräusches.

Zur Beseitigung der flachen Tongebung ist das Üben stummer gesponnener Striche anzuraten. Darunter versteht man langgezogene Striche in der allernächsten Nähe des Stegs ohne jeden Druck, wodurch ein kaum mehr hörbares, aus Obertönen zusammengesetztes, ponticello-artiges Geräusch entsteht, das mit reinem Klang nichts mehr gemein hat. Diese Übungen verfolgen den Zweck, erstens das allgemeine Niveau der Kst. näher an den Steg heranzuschieben und zweitens den Strich in Stegnähe vom Bogendruck bis zu einem gewissen Grade unabhängig zu machen. Sie sind nicht als regelmäßig fortzusetzende Übungen, sondern bloß als zeitweilige korrigierende Maßnahmen gedacht, die ihre Berechtigung von dem Moment an verlieren, wo das vorgesteckte Ziel erreicht ist.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 46ff.

**) Ebenda I, 57ff.

***) Ebenda I, 46 ff.

Bei nuancierten gesponnenen Tönen, beispielsweise:

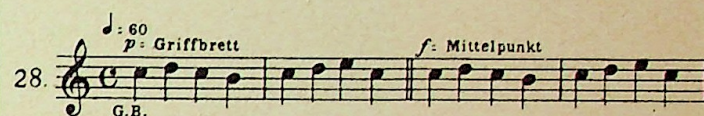


erfolgt die Tonschattierung nicht durch Wechsel der Kst., etwa in solcher Weise:



(denn die lange Strichdauer schließt selbst im *piano* eine Entfernung vom Steg aus), sondern durch einen nach und nach mäßig sich verstärkenden Druck.

Je rascher der Bogenstrich, desto mehr wechselt die Kst. zum Griffbrett hin, bis sie schließlich im raschen Ganzbogendétaché in Griffbrettnähe endigt. Bei diesem ist die Nuance der entscheidende Faktor für die genaue Ortsbestimmung der Kst.



(s. Anhang 1—12).

Der Legatostrich*) unterliegt den gleichen Gesetzen wie der gesponnene Ton, ist jedoch wegen der wechselnden Lagenhöhe noch schwerer realisierbar. Bei Doppelgriffen kommt die Schwierigkeit der ausgleichenden Kst. hinzu.

Die schlackenlose Ausführung des Détaché**) scheitert zumeist an zu großer Annäherung an den Steg. Insbesondere bei Cellisten hört man nahezu niemals diesen Strich ohne Nebengeräusche. Die Geiger wieder drücken hier im allgemeinen zu stark. Détachéübungen im *p* sind daher für jedermann sehr empfehlenswert (s. Anhang 25). Ein leichtes Vibrato vermindert überdies automatisch den Bogendruck. Die orchestrale Gewohnheit übermäßiger Bogenausgabe im Détaché verpflanzt sich zuweilen auch in die solistische Darbietung, was das typische äußere und akustische Bild des „Schabens“ ergibt. Meines Erachtens sollte im Unterricht hier einzig und allein das klangliche Ergebnis als Kriterium gelten. Der hörbare Bogenwechsel im Détaché wird am besten mittels des sogenannten französischen Détaché***) bekämpft.

Im akzentuierten Ganzbogenstrich ist darauf zu achten, daß die durch den Akzent entstehende vermehrte Bogenausgabe zu Anfang, sowie die verlangsamte am Ende, einer entsprechend wechselnden Kst. vom Griffbrett zum Steg gegenübersteht, die jedoch nicht allzu weiträumig sein darf, sondern mehr um den Mittelpunkt laviert (s. Anhang 9—12).

Die Mechanik des Martelé-Strichs†) wird als bekannt vorausgesetzt. Die hierbei am häufigsten vorkommende klangliche Unzulänglichkeit besteht in der Fortdauer des Druckakzents nach der Attacke. In solchen Fällen hilft am besten die Isolierung des Druckakzents mittels der Druckpause vom eigentlichen Martelé-Strich. Die Kst. liegt hier in der Griffbrettgegend.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 46f.

**) Ebenda I, 47f., 121ff.

***) Ebenda I, 48.

†) Ebenda I, 49.

Im Stakkato*) ist die klangliche Realisation ausnahmsweise in erster Linie vom richtig dosierten Druck und erst in Verfolg von der entsprechenden Kst. abhängig. Ein an sich korrekt funktionierendes, jedoch kratziges Stakkato krankt an einer Kst., die zu nahe dem Griffbrett oder dem Steg liegt.

Auch im Portato**) muß man sich davor hüten, den hierfür charakteristischen weichen Druck in der Griffbrettgegend auszuüben, weil die sonst hervorragenden erzieherischen Resultate dieser Strichart in ihr Gegenteil in Form flacher Tongebung umschlagen würden (s. Anhang 26).

Der Unterschied zwischen geworfenen und selbsttätig springenden Stricharten***) wird als bekannt vorausgesetzt. Ihre Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Kategorie wird in erster Linie durch das Zeitmaß bestimmt, in dem sie auszuführen sind: langsame Tempi-Wurfbogen, rasche Tempi-Springbogen. Die klangliche Gefahr im Wurfbogen in der Mitte liegt erstens in zu hohem Heben, wodurch das Bogengewicht im Rückfall auf die Saite diese zu sehr belastet, ferner in allzu ausgeprägter Verminderung der horizontalen Strichbewegung und endlich in der Wahl der Kst. auf einem zu weichen Saitenteil, also zu weit vom Steg entfernt. All dies ergibt mehr eine Art lärmenden Anpralls als regelmäßige Schwingungen. Die Höhe, in die der Bogen zu heben ist, wird vor allem bestimmt durch den vorgeschriebenen Grad der Kürze der Note. Je höher der Bogen gehoben wird, desto näher liegt die Kst. zum Steg und umgekehrt.

Im echten (raschen) Springbogen hingegen sollten die Haare die Saiten so wenig als möglich verlassen. Der hüpfende Charakter der einzelnen Noten darf allein durch die Eigenschwingungen der Stange bewirkt werden. Je weniger im Springbogen die Haare von der Saite gehoben werden, desto befriedigender ist das tonliche Ergebnis — eine goldene Regel, die viel zu wenig beherzigt wird. Hierzu kommt noch, daß auf diese Weise Schnelligkeitsgrade erzielt werden können, die bei Heben des Bogens von der Saite schon wegen des hierbei entstehenden Zeitverlustes unerreichbar sind (s. Anhang 27).

Im fliegenden Stakkato†) ist, wie im Wurfbogen, das Heben des Bogens auf das äußerste Maß zu beschränken und die Kst. sorgfältig auszuwählen. Ebenso gehorchen langsame Wurfarpeggien den Gesetzen des Wurfbogens, rasche Sprungarpeggien denen des Springbogens.

VII. KLANGBILDUNG UND DYNAMIK.

Die Grundelemente der Dynamik††) bestehen aus *f*, *p*, *cresc.*, *decresc.*, *sfz.* Die Beziehungen zwischen diesen Klangschattierungen und der Wahl der Kst. wären einfachster Art, wenn sie nicht durch Hinzutreten von Strichdauer und Lagenhöhe kompliziert würden. Die 45 dynamischen Grundtypen, die sich aus der Kombination dieser drei Faktoren ergeben, könnte man als dynamisches Skalensystem bezeichnen (s. die wichtigsten Kombinationen im Anhang 1—20).

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 49ff.

**) Ebenda I, 52.

***) Ebenda I, 52ff.

†) Ebenda I, 56.

††) Ebenda I, 66, 71f.; II, 38ff.

Als zweckdienlichste Grundstärke im technischen Studium erscheint das *mf*, der mittelstarke Ton. Um diesen herum gruppieren sich, je nach Vorschrift von Seiten des Komponisten oder speziellen Übungszwecken folgend, die verschiedenen Tonabstufungen. Den leisen oder starken Ton prinzipiell als Grundfarbe zu wählen, also, falls keine Tonschattierungen erwünscht sind, alles im *p* oder *f* zu spielen, halte ich schon deshalb für unzumutbar, weil dynamische Veränderungen am leichtesten vom *mf* aus, nach oben oder nach unten ausstrahlend, ausführbar sind. Ausnahmen werden durch bestimmte bogen- oder klangtechnische Absichten bewirkt: für den roh und unbekümmert drauflosgehenden Geiger wird eine *piano*-Kur sehr heilsam sein, während umgekehrt der Ersatz einer säuselnden Spielart durch gesunde Tongebung am raschesten durch die Pflege der gegenteiligen Dynamik, des *ff*, erfolgen wird.

VIII. KLANGBILDUNG UND FINGERSÄTZE.

Die Beziehungen zwischen der Klangproduktion und dem gewählten Fingersatz sind so vielfacher Art, daß ihre eingehende Besprechung eine selbständige Arbeit erfordern würde. Unter Hinweis auf die diesbezüglichen Abschnitte in der „Kunst des Violinspiels“*) wollen wir uns darauf beschränken, in gedrängter Form einige Grundregeln zu formulieren.

I. Der zu wählende Fingersatz hat sich in erster Linie den musikalischen und erst in zweiter Linie den klanglichen Erfordernissen anzupassen.

Tranquillo Brahms, Son. Op. 78, III. S.

Hier ist die klangliche Verführung groß, die Phrase auf der *G*-Saite zu beginnen und im 5. Takt auf der *D*-Saite fortzusetzen. Beides wäre falsch. Um die Einheitlichkeit der Themen zu wahren, muß sich auch die Klangfarbe möglichst auf eine Saite beschränken und darf nicht zwischen *G* und *D*, bzw. *D* und *A* hin- und herpendeln. Ferner entspricht dem *mp* der gedämpfte Charakter der *D*-Saite mehr als der heroische Timbre der *G*-Saite.

II. Auf den mittleren Saiten sind die höheren Lagen von der VII. aufwärts wegen der ihnen eigentümlichen Dumpfheit im Klang nur in Ausnahmefällen zu benutzen, selbst wenn theoretisch deren Gebrauch angezeigt wäre,

Richtig III Beethoven, Son. Op. 24, II. S.

Falsch III IV III

Hingegen:

Mozart, Son. Köch. Nr. 454

später

weil hier die Einheitlichkeit der Klangfarbe unumgänglich notwendig erscheint.

*) Flesch, Die Kunst des Violinspiels I, 89ff., 97ff. usw.

III. Man soll in der Auswahl der Lage streng zwischen Studienzwecken und künstlerischer Wiedergabe unterscheiden. Um den 4. Finger zu kräftigen, sind z. B. Übungen wie



ANHANG.

KLANGSTUDIEN.

Anexa

Studio de ton

Zeichenerklärung: Kst. = Kontaktstelle.
St. = am Steg.
Stn. = Stegnähe, d. h. zwischen Steg und Mittelpunkt.
Mpt. = Mittelpunkt.
Grn. = Griffbrettnähe, d. h. zwischen Griffbrett und Mittelpunkt.
Gr. = am Griffbrett.

I. GANZBOGENSTRICHE.

Tratamentu pe acustic

1. $\text{♩} = 40$ *f* etc.

2. *p*

3. *p* *f* *segue*

4. *f* *segue*

5. *f* Stn.

6. *p* Mpt.

7. *p* *f* Grn. Stn. Stn. Grn. *segue*

8. *f* *p* *f* Stn. Grn. Grn. Stn.

9. *f* Mpt.

10. *p* Gr.

11. *p* *f* *p* Gr. Mpt. Mpt. Gr.

12. *f* *p* *f* Mpt. Gr. Gr. Mpt.

II. LAGENWECHSEL.

Schimburi de pozitie

13. *f* IV III Stn. St. Stn. St. *segue*

14. *p* Mpt. Stn. Mpt. Stn. *segue*

15. *p* *f* *p* Mpt. St. Mpt. St. *segue*

16. *f* *p* *f* *p* St. Stn. St. Stn.

(non se calende)
f (nicht strecken)
 17.
 Stn. Stn. Stn. Stn. segue

18.
 p Mpt. Stn. Stn. Mpt. etc.

19.
 p Mpt. St. St. Mpt. etc.

20.
 f Stn. bleibt f etc.

III. SAITENWECHSEL.

Wellenförmige (w) statt eckiger (v) Bewegung.

21.
 Stn. 5 4 etc.

22.
 St. etc.

NB. Im vorübergehenden intermittierenden Saitenwechsel liegt die Gefahr des Drucks auf einem zu weichen Saitenteil besonders nahe. *In schimbarea intermitenta a corzii este pericolul punerii pe o parte prea moale a corzii.*

IV. STRICHARTEN.

23.
 G.B. Stn. G.B. Grn. G.B. etc.

24.
 G.B. St. G.B. Grn. G.B. G.B. etc.

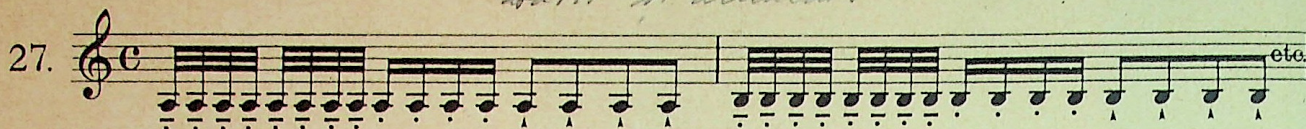
25.
 p f p etc.

26.
 p f p etc.

NB. Die dem Portatostrich eigentümliche, stetig unterbrochene Druckbewegung erfordert auch im *piano* eine größere Annäherung an den Steg als bei ununterbrochen gespielten Tönen. *Portatostrichul de portato, impune si in piano se joacă mai aproape de calus decât în cazul sonorului neîntrerupt sonor.*

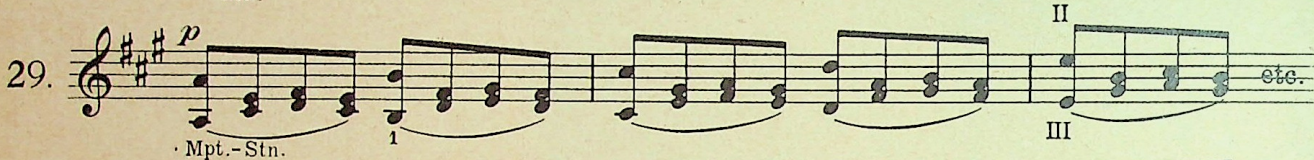
IVa SPRING- UND WURFBOGENÜBUNG.

*Exercițiu de arcu
sărit și aruncat.*



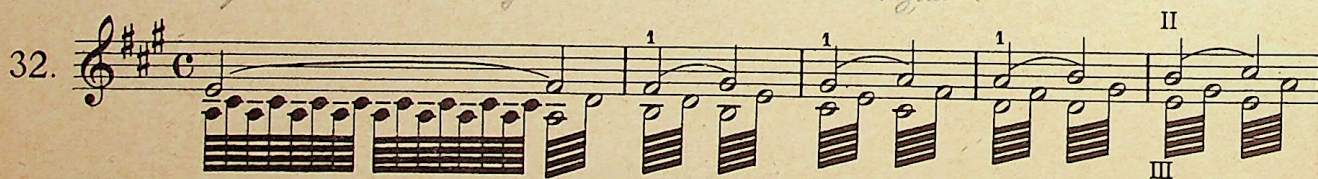
NB. In dieser aus raschem Springbogen, mäßig schnellern und langsamerem Wurfbogen kombinierten Strichart ist die richtige Kontaktstelle deshalb nicht leicht zu finden, weil in den Sechzehnteln und Achteln der verhältnismäßig heftige Rückfall des Bogens auf die Saite eine graduelle Veränderung der Kst. in Form einer Annäherung an den Steg erfordert. Man achte darauf, die horizontale Strichbewegung nicht zugunsten der vertikalen Fallbewegung zu vernachlässigen.

combinate din arcu rapid sărit, mäßig schnellern, mai puțin aruncat, punctul de contact just este greu de găsit deoarece la sărit și aruncat se obține o anumită necesitate de apropiere a arcului de corpul instrumentului și o gradată modificare a punctului de contact prin apropierea acestuia de calaj. Trebuie observat că pe — se acordă o însemnătate importantă. V. DOPPELGRIFFE. = Double.



NB. In Nr. 28—31 ist die Kst. selbst bei gleichbleibender Dynamik veränderungsbedürftig, weil die Saitenlänge einem fortwährenden Wechsel unterworfen ist. Hier ist genaue visuelle Kontrolle vonnöten.

Selecție modificată dintr-un arcul unei dinamici constante, deoarece lungimea corzii este supusă unei continue modificări. În acest caz este necesar controlul vizual.



NB. In Doppelgrifftrémolos wird die Suche nach der richtigen Kst. zu einem Problem, das nur unter günstigen Temperaturverhältnissen und bei normalem Feuchtigkeitsgehalt der Luft lösbar erscheint. Der Ausgleich zwischen den beiden, infolge der wechselnden Saitenverkürzung ganz verschiedenartigen Kst. ist deshalb so schwer zu finden, weil die Rapidität der Tonfolgen eine entsprechende Veränderung der Kst. ausschließt und eine mittlere Linie gefunden werden muß, die den Anforderungen beider Kst. in ungefährrer Weise gerecht wird.

În tremolurile duble găsim problema de contact just devine o problemă care poate fi realizată numai în condiții favorabile de temperatură și în aerul curat, umiditate normală a aerului. Echilibrul dintre cele două puncte de contact corect și foarte scurt și lung variate ale corzii este alături de deficiența datorată rapidității necesității de a găsi o linie mijocie care să excludă posibilitatea unei modificări corecte a punctului de contact și să impună o anumită linie.

35.

36.

37.

38.

VI. LAGENHÖHENÜBUNGEN.

Exercitii in solfeggio.

39.

40.

41.

mișcări care să corespundă aproximativ necesităților celei două părți de cântec.

42.

43.

44.

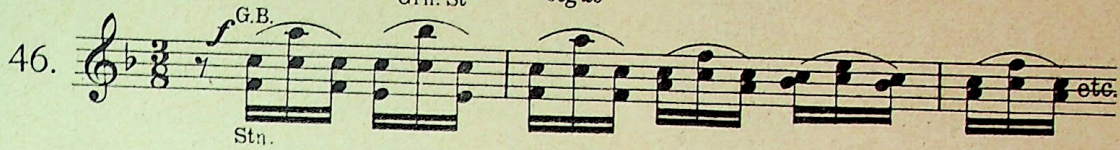
NB. In den sogenannten Lagenhöhenübungen werden infolge des Mitklingens der leeren Saiten größtmögliche Lagen-
differenzen erzielt. Der Ausgleich der, beiden Lagen entsprechenden Kst. ist ungemein schwer zu finden. Auf jeden Fall richtet
sich der wirksame Berührungspunkt mehr nach den höheren Lagen als nach der leeren Saite. Man suche demnach möglichste
Annäherung an den Steg zu erreichen. Ich halte diese Kombination für die nutzbringendste aller Klangstudien.

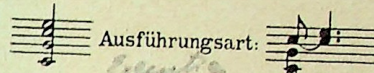
22 În așa numitele exerciții de poziție se obțin, multă vreme, autoharmonii care sînt
corespunzătoare celor dintr-o poziție este deosebit de greu. În tot cazul, pentru a obține
un rezultat se gîndesc mai ales după pozițiile apăsate și nu după cele libere. În

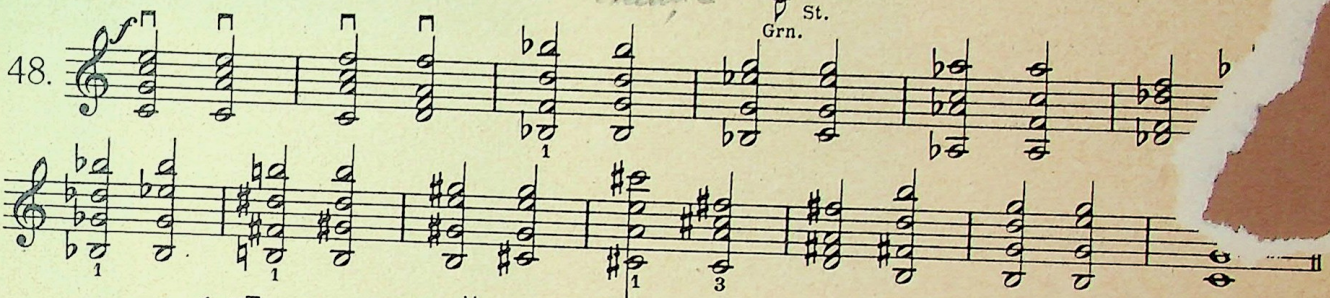
va conta din cea mai mare apropiere de celalalt. Cu toate acestea
sa exersati cel mai mult toate dolele de sunet.

VII. AKKORDE. = Accords

Dont, Op. 35 Nr. 1



Ausführungsart: 



NB. Das Rückschlagen der Akkorde wird aus musikalischen Gründen zur Notwendigkeit, wenn die thematische Linie in den Baß verlegt wird, wie dies in Bachschen Fugen für Violine allein häufig der Fall ist. *Restituirea acordurilor din mână muzicală dintr-o necesitate este linia tematică este transpusă la bas, așa după cum se întâmplă adesea numai în fugile pentru violă de Bach.*



NB. Vierstimmige, in zwei Doppelgriffe zerlegte Akkorde sind wegen des zu allen anderen Schwierigkeiten hinzutretenden Saitenwechsels in klanglich befriedigender Weise schwer zu realisieren. Die Est. bedarf hierbei steter Überwachung. Sie gehören zu den wertvollsten Klangübungen. *Accorduri pe 4 voci, despartite în două dublu sunt greu de realizat din cauza schimbării corzilor în mod satisfăcător. Ele aparțin celor mai valoroase exerciții.*

SACHVERZEICHNIS.

- | | | |
|---|---|--|
| <p>Akkordspiel 13f., Übungen im —, Anhang 45—54.
Allgemeines 5.</p> <p>Besaitung 9.
Bogendruck 6, 8.
Bogeneinteilung 15.
Bogenführung, Überschätzung ihres Einflusses auf die Klangbildung 6.
Bogenhaare 10.
Bogenhaltung 14.
Bogenkantung 6.
Bogenspannung 8.
Bogentechnik, — und Klangbildung 14.
Bogenwechsel 6.</p> <p>Détaché 15.
Doppelgriffe, Übungen in —, Anhang 28—38.
Dynamik 5, — und Klangbildung 16f.</p> <p>er, Aufsetzen der — 11.
ersatz und Klangbildung 16f.
strich 14.
ts 14.</p> <p>ogenstrich, akzentuierter 15,
Übungen im —, Anhang 1—12.</p> | <p>Haltung des Bogens 14, — und Lage des Instruments 10.</p> <p>Instrument, Ansprache des — 9, italienisches — 9, Klangfarbe des — 9, Stimmung des — 10, Wahl des — 9.</p> <p>Kinnhalter 10.
Kissen 10.
Klang, Unreinheit des — 6.
Klangbildung 5f., — und Intonation 11, Mechanik der — 6, musikalische Aufgaben der — 6, — und Technik der linken Hand 11. Siehe auch unter Akkordspiel, Bogendruck, Bogenführung, Bogenhaare, Bogenkantung, Bogentechnik, Doppelgriffe, Dynamik, Instrument, Klang, Kolophonium, Kontaktstelle, Lagenhöhe, Lagenwechsel, Rassen, Spielmaterial, Stricharten, Tongebung, Vibrato.</p> <p>Kolophonium 10.
Kontaktstelle, Allgemeines 7, — und Bogendruck 8, — und Tonstärke 8, Örtliche Bestimmung der — 9. Siehe auch unter Akkordspiel, Bogendruck, Détaché, Doppelgriffe, Dynamik, Flageolets, Ganzbogenstrich, Klangbildung, Lagenhöhe, Lagenwechsel, Portato, Stricharten, Töne, Tongebung.</p> | <p>Lagenhöhe 11.
Lagenhöhenübung 12, Anhang 39—44.
Lagenwechsel 11, Übungen im —, Anhang 39—44.
Legato 15.
Martelé 15.
Portamento 12.
Portato 16.
Rassen, klangliche Veranlagung gewisser — 5.
Saitenwechsel 14, 21, 22.
Spielmaterial und Klangbildung 9f.
Stakkato 16, fliegendes — 16.
Steg 10.
Streichen, nach hinten 6.
Stricharten, — und Klangbildung 15f., —auswahl 17, gemischte — 15, Übungen in gemischten —, Anhang 23—27, geworfene und springende — 16, Anhang 27.
Töne, stumme gesponnene — 15, nuancierte gesponnene — 15.
Tongebung, flache — 15.
Vibrato 12.</p> |
|---|---|--|

NAMENVERZEICHNIS.

- | | | |
|---|--|--|
| <p>Amati, Nicolas 9.</p> <p>Bach, J. S. 13.</p> <p>Gagliano, Familie 9.
Guarnerius, del Gesu 9.
Guarnerius, Petrus 9.</p> <p>Jahn, Artur 6.</p> | <p>Klingler, Karl 6.
Kreisler, Fritz 8, 12.</p> <p>Montagnana, Domenico 9.</p> <p>Nedbal, Oskar 6.</p> <p>Pressenda, Gianfrancesco 9.</p> <p>Rocca, G. A. 9.</p> | <p>Sarasate, Pablo de 8.
Steinhausen, F. A. 6.
Stradivari, Antonius 9.
Szigeti, Josef 6.</p> <p>Trendelenburg, W. 6, 8.</p> <p>Viotti, J. B. 5.
Vuillaume, J. B. 9.
Winkler, J. 6.</p> |
|---|--|--|

VERZEICHNIS DER NOTENBEISPIELE.

(Die Zahlen beziehen sich — soweit nicht mit „Anhang“ bezeichnet — auf die Nummern der Notenbeispiele im Textteil.)

- | | |
|---|--|
| <p>Akkorde 19, Anhang 45—54.</p> <p>Bach, J. S. 22.</p> <p>Beethoven, Ludwig van 1, 30, 36, 37.</p> <p>Brahms, Johannes 3, 6, 29, 34.</p> <p>Dont, Jakob 20, 21, 23.</p> <p>Doppelgriffe 12, Anhang 28—38.</p> <p>Dreiklänge, gebrochene 8.</p> <p>Fingerübung 32.</p> <p>Ganzbogenstriche, Anhang 1—11.</p> <p>Kontaktstelle 4, 9, 10, 11, 28.</p> <p>Kreutzer, Rudolf 26, 27.</p> | <p>Lagenhöhenübung 13, 14, Anhang 39—44.
Lagenwechsel, Anhang 13—20.
Lalo, Edouard 2.</p> <p>Mendelssohn-Bartholdy, Felix 18, 34.
Mozart, W. A. 31, 35.</p> <p>Saint-Saëns, Camille 7.
Saitenwechsel, Anhang 21, 22.
Spring- und Wurfbogen, Anhang 27.
Stricharten, Anhang 23—26.</p> <p>Tartini-Kreisler 15, 16, 17.</p> <p>Vieuxtemps, Henri 5, 24.</p> <p>Wieniawski, Henri 25, 33.</p> |
|---|--|

