

EDITION PETERS

Nr. 4605

HAVEMANN

Was ein Geiger
wissen muß

GUSTAV HAVEMANN

Goethe Institut

WAS EIN GEIGER
WISSEN MUSS

ALLE RECHTE VORBEHALTEN · EIGENTUM DES VERLEGERS

C. F. PETERS · LEIPZIG

Vorbemerkung

Mit dieser kleinen Broschüre möchte ich jungen Geigern beratend zur Seite stehen. Sie setzt sich aus jahrzehntelangen Erfahrungen und Beobachtungen, aus Aussprüchen bedeutender Musiker und Violinpädagogen zusammen, die, richtig verstanden, für die Entwicklung eines Geigers von Wichtigkeit sein können und zur schnelleren Überwindung mancher schwierigen Probleme beitragen sollen.

Gustav Havemann

Inhalt

	Seite
Geigenhaltung	3
Bogenhaltung	4
Lerne hören! (Rhythmische Finger- und Intonationsübungen)	4
Übe mit Verstand! (Strichübungen, Bogenwechsel)	6
Stricharten	9
Tonentwicklung	13
Fingerfertigkeit	16
Lagenwechsel über 4 Saiten	17
Oktav-Übungen	20
Vortrag	24
Flageolets und Pizzikati	25
Wie soll man üben? (Intonationsübungen)	27

Was ein Geiger wissen muß

Die Geige hat seit 300 Jahren ihre Form nicht geändert. Sie hat verschiedene Vorläufer, und man kann annehmen, daß sie seit ältester Zeit bekannt ist. Sie besteht aus: Boden, Decke, Zargen, Hals mit Schnecke, Wirbeln, Griffbrett, Steg, Saitenhalter mit Knopf. Innerhalb der Geige sind Baßbalken und Stimme; letztere sollte nur ein Fachmann aufstellen.

Der Violinbogen hat seit 150 Jahren seine jetzige Gestalt. Zwar tauchen, um alle 4 Saiten zusammenklingend aushalten zu können, immer wieder neue Anregungen auf, von denen sich aber bisher keine allgemein durchgesetzt hat. (Bogenstange mit Kopf, Haare mit Frosch.)

Die Namen der bedeutendsten Geiger, wie Corelli, Tartini, Viotti, Paganini, Rode, Kreutzer, Leonhard, Bériot, Vieuxtemps, Ernst, Wieniawski, Spohr, Joachim, Kreisler bleiben der Nachwelt vor allem durch

ihre Violinkompositionen bekannt, da diese zum Repertoire aller Geiger von Rang zählen. Von besonderer Bedeutung aber für den Nachwuchs sind Lehrtätigkeit und Werke berühmter Pädagogen wie Capet, Auer, Ševčík, Hubay, Elderling, Flesch usw.

Die vielseitigsten geigerischen Probleme in ihren Werken bieten wohl Bach, Reger (Solosonaten), Vieuxtemps und Paganini (Konzerte und Etüden).

Zur geigerischen Entwicklung ist grundsätzlich zu sagen:

Geige natürlich!

Lerne hören!

Übe mit Verstand!

Musiziere temperamentvoll mit ganzer Hingabe!
(Niemals darf es langweilig sein!)

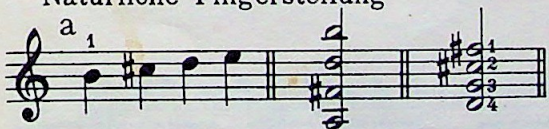
Geigenhaltung

Joseph Joachim sagte im Unterricht: „Man geige so ungezwungen, wie man spazieren geht!“

Die Geige ruht fast horizontal auf dem linken Schlüsselbein und wird sehr leicht von der linken Hand zwischen Daumen und drittem Gelenk des Zeigefingers gestützt. Das Kinn liegt links vom Saitenhalter ohne den Kopf mehr als nötig zu drehen. Die

Geige muß so zum Körper stehen, daß man ungezwungen parallel zum Steg streichen kann. Übertriebenes Hochziehen der linken Schulter kann durch ein Kissen verhindert werden. Die Finger sollen mit der Kuppe, gerade, fest aber nicht verkrallt oder verkippt auf den Saiten stehen.

Natürliche Fingerstellung



Bogenhaltung

Carl Flesch erzählte mir, daß er seine Bogenhaltung viermal umgeschult hätte. Ähnlich ist es wohl den meisten älteren Geigern ergangen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt Lucien Capet, Paris, als der beste Bogentechniker. Ihm verdanke ich sehr viele Anregungen und bin nach langjährigen Beobachtungen zum gleichen Resultat gekommen: Daumen und Mittelfinger liegen sich gegenüber, der kleine Finger steht vor der Bogenstange, dadurch liegt sie fast im 2. Gelenk des Zeigefingers, die Lage des gestreckten Ringfingers regelt sich von selbst. Finger und Daumen bleiben leicht gekrümmt, ohne sich irgendwie zu versteifen. Man spanne den Bogen elastisch; zu viel würde übertriebenen Druck verlangen.

Der Berührungspunkt von Bogen und Saite heißt Kontaktstelle. Sie ist ausschlaggebend für die Tongebung. Je höher und stärker man spielt, desto mehr nähert sich die Kontaktstelle dem Steg.

Die Haltung des rechten Armes muß sich stufenartig der Saitenlage anpassen. Deshalb ist es ein Unsinn, einem Anfänger beispielsweise ein Buch unter den Arm zu klemmen. Spielt man auf der G-Saite, steht der ganze Arm entsprechend höher, als wenn man die E-Saite anstreicht. Man braucht deshalb bei schnellem Saitenwechsel nicht mit dem rechten Ellenbogen „auszuweichen“ oder die rechte Schulter hochzu-

ziehen. Beides führt leicht zu Tonverpressungen, die sich schon beim Einstimmen der Geige (piano, langer Bogen) nachteilig auswirken.

Für die Bogenführung und Bogeneinteilung ist folgendes sehr wichtig: Beginnt man mit dem Aufstrich, so kommt der rechte Arm ungefähr zur Mitte des Bogens in Rechtwinkelstellung, Ellbogen und Hand bilden eine gerade Linie. Alle im Bereich der oberen Bogenhälfte liegenden Stricharten werden nur mit dem Unterarm ausgeführt. Ist der rechte Winkel erreicht, geht der Oberarm mit der unteren Bogenhälfte ohne sich zum Körper zu senken führend mit. In dieser Beziehung wird viel gesündigt. Diese Zweiteiligkeit der Bogeneinteilung genügt aber nicht. Sie würde die Bogentechnik im mittleren Drittel vernachlässigen, die wiederum in der Hauptsache durch den Unterarm ausgeführt wird. Niemals soll der Oberarm teilnahmslos hängen. Eine disziplinierte Bogeneinteilung ist für den musikalischen Ausdruck von ausschlaggebender Wichtigkeit und erleichtert bogentechnische Schwierigkeiten. Die Gestaltung eines Werkes hängt in der Hauptsache vom bogentechnischen Können ab.

Bei Benutzung des Kolophoniums streiche man einige Male schnell und leicht mit dem Bogen darüber.

Lerne Hören!

Eigentlich sollte das Ohr eines Streichers schon durch das Einstimmen seines Instruments auf saubere Intonation eingestellt sein. Leider ist dem nicht so.

Folgende Finger- und Intonationsübungen sollen diesem Mangel abhelfen.

Rhythmische Finger- und Intonationsübungen

The exercises are written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). They consist of various rhythmic patterns and intervals, often marked with finger numbers (0, 1, 2, 3, 4, 6) and slurs. The exercises are labeled as follows:

- a**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- b**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- c**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- d**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- e**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- f**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- g**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- h**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- i**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- k**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- l**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- m**: A series of eighth notes, starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note.



Schon bei Anfängern wird hiermit eine Grundlage für Intonation und Fingertechnik geschaffen. In langsamem Tempo wird mit hohem Fingerschlag gespielt, der sich durch Tempobeschleunigung bis zum Triller

mehr und mehr verringert. Gute Übungen zum Hören-Lernen sind auch reine Quartentöne und schnelles Gegenüberstellen von großer und kleiner Terz.

Terzen und Quartan



Kleine und große Terzen



Auf dem Klavier bestehen keine Unterschiede in den Tonschwingungen bei enharmonischen Verwechs-

lungen. Für den Streicher sind feinste Differenzierungen nötig. Hierfür zwei kleine Beispiele:



Eine glockenreine Intonation ist die unbedingte Notwendigkeit für ein gutes Musizieren. Nur dann schalten sich die Naturtöne (Obertöne) ein, wodurch der

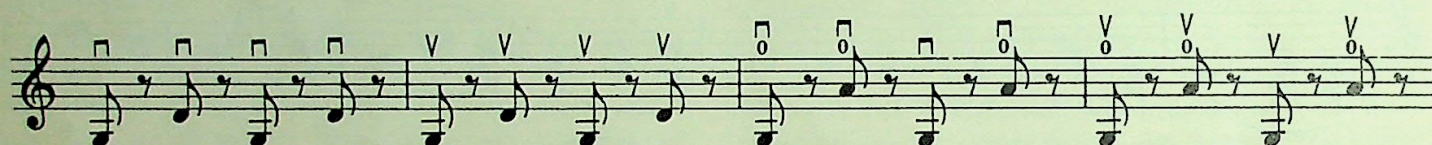
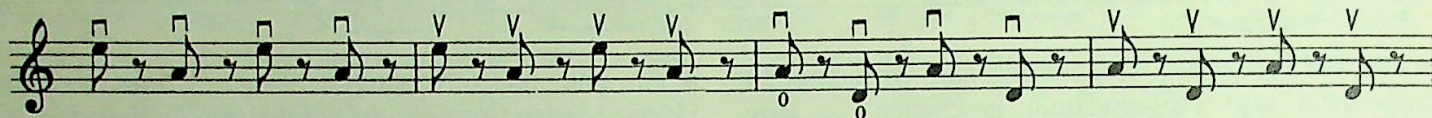
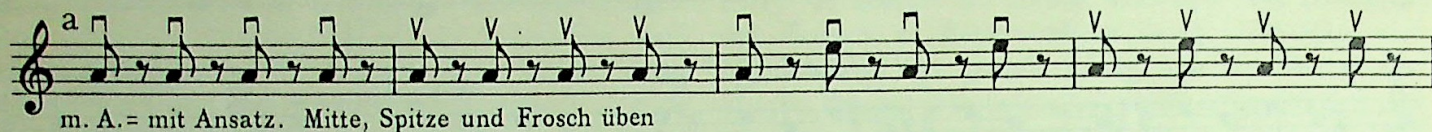
Ton klarer, voluminöser und tragfähiger wird. Wer sein Ohr besonders schärfen will, beschäftige sich einmal mit Vierteltönen.

Übe mit Verstand!

Alles, was schwierig ist, übe man langsam und so lange, bis es mindestens dreimal hintereinander richtig ist und nicht zufällig einmal!

Die Grifftechnik wird erst locker und zuverlässig, wenn ihr eine gute Bogentechnik zur Seite steht.

Wie streicht man die Geige an? 1. Bogen aufgelegt mit Ansatz = m.A. 2. Aus der Luft mit Senkung = m.S. Beide Arten sind ohne Akzentuierung auszuführen und im Pianissimo zu üben.



Bei dreistimmigen Akkorden liegt der Ansatz mit breiten Haaren auf der mittleren Saite:



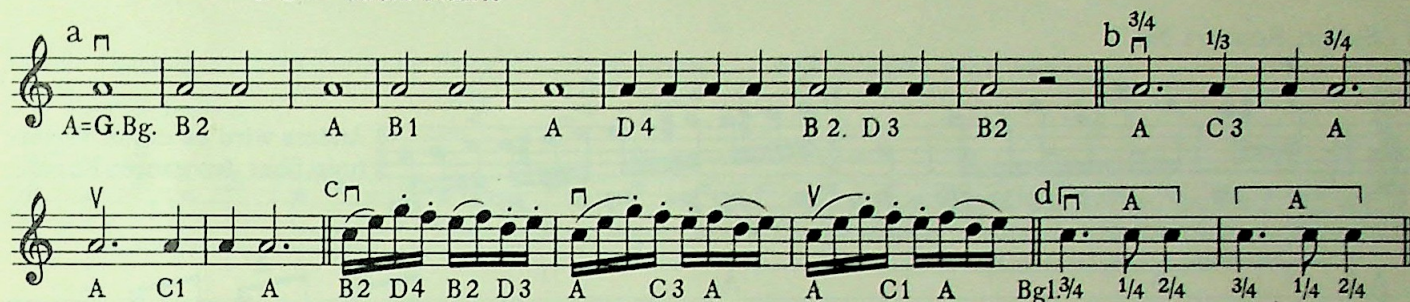
Leicht ist es in der Chaconne von Bach ungebrochen zu spielen, aber ist mit dem heutigen Violinbogen ungebrochen nicht durchführbar, deshalb unterrichte ich folgende Ausführung:

Der Bogenwechsel darf niemals störend oder geräuschvoll wirken. Ein Hilfsmittel dazu ist der Fingerstrich — Nachgeben der Fingergelenke —, den man an allen Teilen des Bogens ausführen können muß. Man hüte sich jedoch vor zu großen Fingerbewegungen. Im festen Strich wechselt der Bogen mit festem Handgelenk, will man weich wechseln, so muß man das Handgelenk besonders beim Saitenwechsel weich einbiegen. Zur genauesten Bogeneinteilung benutze ich folgende Abkürzungen:

A oder G.Bg. = ganzer Bogen
B 1 = untere Hälfte
B 2 = obere Hälfte

C 1 = unteres
C 2 = mittleres
C 3 = oberes } Drittel
D 1 = unteres
D 2 = zweites
D 3 = drittes
D 4 = viertes } Viertel
Bgl. = Bogenlänge
m.A. = mit Ansatz
m.S. = mit Senkung

Ich habe sie von Capet übernommen. Sie sollten sich international einbürgern.



Vielleicht wird diese genaue Bezeichnung manchem Geiger pedantisch erscheinen. Bei richtiger Anwendung erzielt man mit der Zeit jedoch eine viel größere Präzision und Überlegenheit in der Bogenführung.

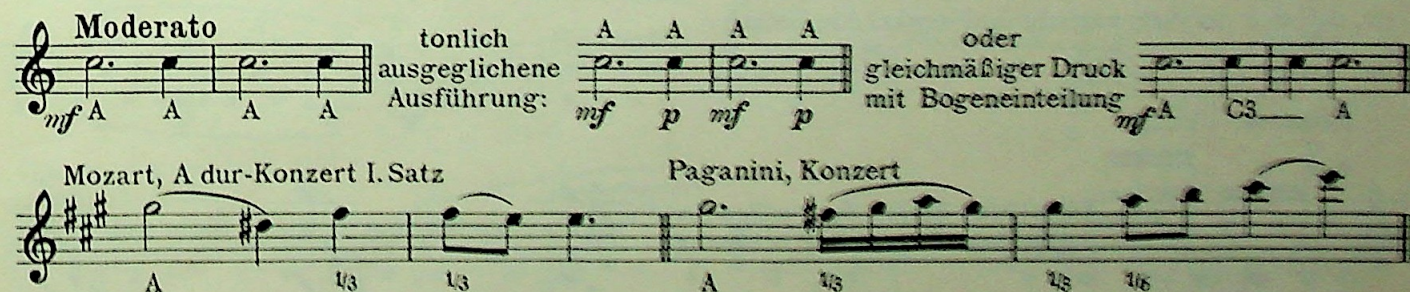
Alle unterschiedlichen Tonsärken hängen von der Kontaktstelle und vom Druck auf den Bogen ab, der sowohl vom stärkeren Zugreifen aller Finger als auch

durch Druck des Zeigefingers oder der rechten Hand vom Armgewicht ausgehen kann. Man versuche Kreutzers bekannte E dur-Etüde mit ganzem Bogen in gleichem Tempo (Andante) und gleicher Tonsärke (mezzoforte/espressivo) zu spielen, und zwar vergleichsweise 2, 3, 6 und 12 Töne gebunden:

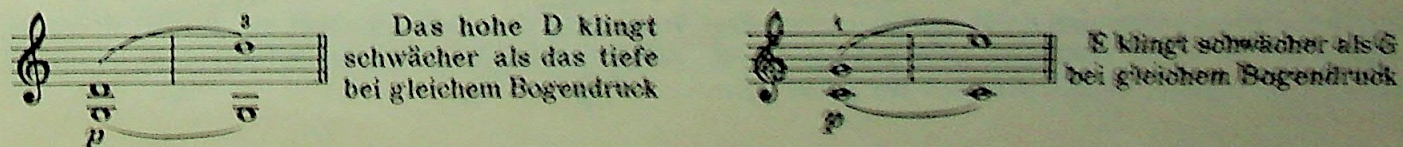


Man wird die Beobachtung machen, daß 6 oder 12 gebundene Noten mehr Druck beanspruchen und 2 oder 3 gebundene Noten viel schöner und klarer klingen. Damit ist auf einen Weg zur Tonbildung

hingewiesen. Schon das kommende kleine Notenbeispiel verlangt 2 ganze Bögen und eine starke Druckabschwächung der Viertelnote, wenn man eine Akzentuierung vermeiden will.

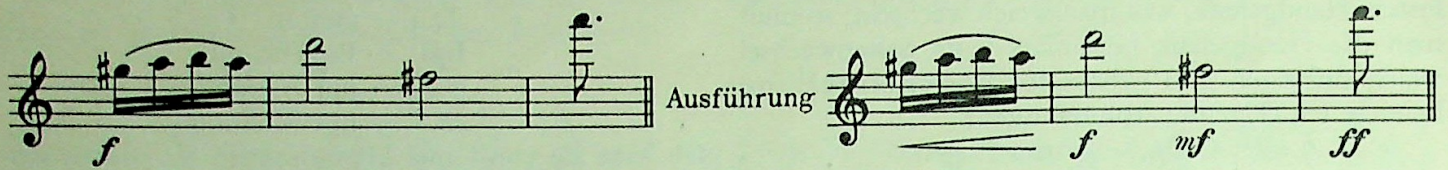


Ähnliche Druck- und Kontaktstellenveränderungen sind bei sprunghaftem Lagenspiel nötig.



Damit ist unwiderlegbar bewiesen, daß die geringere Schwingungsmöglichkeit einer Saite (beim Oktavsprung ist sie um die Hälfte gekürzt) einen bedeutend stärkeren Druck mit Verschiebung der Kontaktstelle

zum Steg zur ausgeglichenen Tongebung benötigt. Ein typisches Beispiel dafür ist der Anfang des D-dur-Paganinikonzertes:



Diese Druckunterschiede sind aber auch bei vielen Stricharten zu beachten.

Spohr, Konzert Nr. 7

Anders wird es durch Verteilung über den ganzen Bogen:

Bei c soll sich jeder Takt über den ganzen Bogen verteilen (mit Fingerstrich). Der Saitenwechsel über zwei nebeneinanderliegende Saiten wird in schnellem Tempo nur vom Handgelenk ausgeführt (D 2); über drei und vier Saiten ist es eine natürliche Notwendigkeit, daß sich der Arm mithebt und -senkt. Am Frosch

sind beim Saitenwechsel Handgelenkbewegungen unmöglich; er wird ohne Fingerstrich nur durch Arm-drehen ausgeführt, das auch für vierstimmiges Akkordspiel (D 1) ohne Eindrücken des Handgelenks unerlässlich ist.

Armdreh - Übung

Der kleine Finger der rechten Hand gibt dem Bogen den Schwung.

In der Kantilene sollen sich die Bogenhaare gewissermaßen an den Saiten festsaugen und dadurch „Ton ziehen“. Im ruhigen Tempo paßt sich der rechte Arm

stufenartig dem Saitenwechsel an. Fehlerhaft ist es, dem Bogen mit der Geige drehend entgegenzukommen.

Stricharten

International bekannt sind: legato = gebunden, détaché = weich gestrichen, martelé = gehämmert, spiccato = hüpfend, staccato = gestoßen, saltato = springend, arpeggio = gebrochen.

Im legato auf einer Saite üben die Finger der linken Hand allein eine rhythmische Tätigkeit aus; über 2, 3 und 4 Saiten kommt aber eine rhythmische Bogen-tätigkeit hinzu.

a Fingerhythmus b Bogenrhythmus c Bogen- und Fingerhythmus

Zur Lockerung sind rhythmische Bogenübungen über 2, 3 und 4 Saiten sehr wichtig.

I. über 2 Saiten

a $\sqrt[2]{0}$ b $\sqrt[2]{0}$ c $\sqrt[2]{0}$ d $\sqrt[2]{0}$

II. über 3 Saiten

a $\sqrt[3]{0}$ b $\sqrt[3]{0}$ c $\sqrt[3]{0}$ d $\sqrt[3]{0}$

III. über 4 Saiten

a $\sqrt[4]{0}$ b $\sqrt[4]{0}$ c $\sqrt[4]{0}$ d $\sqrt[4]{0}$



IV. Kombinierte Stricharten und Rhythmen



Überspringen der Saiten



Alle diese Übungen von I - IV auch gestoßen üben. Sie können beliebig erweitert werden. Jeder Geiger sollte sich mit Ševčík's 4000 Bogenübungen auseinandersetzen.

Rhythmische Änderungen



Détaché wird mit einem Strich über der Note angedeutet.

a $\checkmark$ C 3 nur mit Unterarm b $\checkmark$ Mitte = C 2 mit Unterarm c $\checkmark$ C 1 mit Ober- und Unterarm

Martelé und marcato haben keilartige und Akzent-Zeichen.

martelé marcato

Spiccato, saltato und staccato werden durch Punkte über den Noten bezeichnet. Im Briefwechsel zwischen J. Brahms und J. Joachim entstand ein Streit über die Strichart der ersten Paganini-Etüde ... Joachim

spielte fliegendes Staccato, Brahms faßte sie, da Andante vorgeschrieben, --- auf. Der Punkt über der Note verringert ihren Wert um die Hälfte.

Bestehen Figuren abwechselnd aus gebundenen und gestoßenen Noten, so muß mit der Bogeneinteilung darauf Rücksicht genommen werden.

a $\checkmark$ A D4 A D1 b $\checkmark$ A C3 A C1 Bg1.3/4 c $\checkmark$ A 1/4 2/4 3/4 1/4 2/4 sechs 16tel verteilen sich über den g.Bg.

Um den für staccato und martelé notwendigen Druck zu bekommen, übe man stumm schnelles, kurzes Durchdrücken der Bogenstange durch die Bogenhaare. Später soll im Moment des Druckaufgebens der

Ton kommen. Für spiccato kleine stumme Fingerstrichübungen. Staccato und spiccato kann man an folgenden Beispielen entwickeln:

1. stumme, schnelle Druckübung auf der Stelle
Vorübung für staccato

2. Fingerstrich für spiccato 3. détaché spiccato détaché spiccato

a $\checkmark$ 1. staccato Bgl. 1/8 2. spiccato

b $\checkmark$

c $\checkmark$

1/8 Bgl.

usw. immer eine Note mehr

d

1/8 Bgl.

steigern bis 48 Noten auf 1/4 Bgl.

usw.

Kreutzer, Etüde Nr. 8

1/4 Bgl.

usw.

Bei dieser Übung e muß der Oberarm sich stufenartig der Saitenlage anpassen!

f

usw.

Man muß es auf einer Viertelbogenlänge zu mindestens 48 Noten im staccato bringen. Dann ist man auf dem richtigen Weg. Spiccato übe man auch mit Auf-

heben des Mittel- und kleinen Fingers am Bogen. Daumen, Zeige- und Ringfinger müssen federnd arbeiten.

Große Schwierigkeiten bereiten punktierte Noten im schnellen Tempo.

Vorübungen

Exercise 'a' starts with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking 'D4'. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings (f, p, mf). Exercise 'b' includes a key signature change to one flat (Bb) and a tempo marking '1/2 Bg1. 1/4'. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings (f, p, mf).

Tonentwicklung

Bemüht man sich von Anfang an, tonschön zu spielen, so wird man viel Zeit sparen. Der Spieler muß seine Hörer durch seinen Ton zum Zuhören zwingen.

Wer tonlich nicht interessiert, kann diesen Mangel niemals durch Fingerfertigkeit ersetzen. Tonstudien sollen zuerst ohne Vibrato geübt werden.

Adagio

ohne mit dem Bogen abzusetzen

The exercise is marked 'Adagio' and 'ohne mit dem Bogen abzusetzen'. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings (p, f, mf).

Dieselbe Übung mit allen Fingern, dann Terzen und Oktaven üben, stets gleichmäßiger Fingerdruck der linken Hand.

Man achte darauf, daß der Fingerdruck der linken Hand im crescendo und decrescendo möglichst gleichmäßig ist (fest, aber nicht verkrallt). Die Tonstärken erreicht man nur durch stärkeren Zeigefingerdruck und festeres Zupacken der Finger am Bogen, sowie durch Veränderung der Kontaktstelle (näher zum Steg). Spielt man nahe am Griffbrett stark, schrillt der Ton. (Das Vibrato beseelt nur den Ton, verändert aber die Tonstärke nicht.) Ein Streicher muß fühlen, was er seinem Instrument klanglich zumuten kann.

Die beste Geige wird nicht klingen, wenn der Ton verpreßt wird. Ein Ton kann nur ohne Nebengeräusche richtig ausschwingen. Man interessiere sich für Capets „Rollstrichübungen“ (der ganze Bogen dreht sich wie ein Bleistift langsam ein- oder zweimal durch die Finger). In der Kantilene muß der Saitenwechsel gewissermaßen „pedalisiert“ werden, um in der Tonstärke keine Unterbrechung zu haben. Das erreicht man durch weichen Armdruck im Saitenübergang.

Adagio

The exercise is marked 'Adagio'. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings (p, f, mf).

Je langsamer und ausdrucksvoller diese Übungen ausgeführt werden, desto schneller führen sie zum Erfolg, besonders, wenn sie zuerst ohne Vibrato geübt werden.

Vorübung: eine Saite ist stärker als die andere zu spielen.

The exercise is marked 'Vorübung: eine Saite ist stärker als die andere zu spielen'. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings (p, mf).

Das Vibrato ist eine Ergänzung der Tonschattierung. Blättert man in einer alten Spohrschen Violinschule, so sieht man nur wenige Wellenzeichen (w), die auf vibrato hinweisen. Der Klangsinn hat sich aber in den letzten Jahrzehnten sehr geändert. Man muß ruhiges und schnelles Vibrato beherrschen, auch im crescendo beschleunigen, im diminuendo verlangsamen können. Man kann Bach, Mozart, Beethoven nicht wie Tschaikowsky, Vieuxtemps, Paganini vibrieren. Viele Geiger spielen mit Handvibrato, andere wieder mit linkem Armvibrato; ausschlaggebend bleibt das gelockerte erste Gelenk der Finger. Beim Armvibrato stellt sich leicht eine Verkrallung der Finger und übermäßige Anspannung der linken Armmuskeln ein, wodurch eine Ermüdung im linken Arm eintritt. Man vermeide vor allen Dingen das Spreizen der Hand beim Vibrieren in höheren Lagen. Die Hand muß unbedingt in der normalen Quartenstellung bleiben, sonst wird die Intonation unsicher. Die ersten Versuche mit Handgelenkvibrato beginnt man am besten in der 3. Lage mit langsamen Bewegungen, unter Anlehnung des linken Handgelenks an den Geigenkörper, ohne den Bogen zu benutzen. Nach und nach beschleunige man die Vibratobewegung. Nimmt man den Bogen dazu, so stellen sich leicht fehlerhafte Re-

flexbewegungen ein, d. h. vibriert man schnell, streicht man schnell und umgekehrt. Es ist vorteilhaft, sehr langsame Tonleitern zu üben, alle Finger stehen zu lassen und im $\frac{4}{4}$ -Takt auf der einen Bogenhälfte (B 1) langsam, auf der anderen (B 2) schnell zu vibrieren, alles im Pianissimo, ohne daß der Ton unterbrochen wird. Wenn die linke Hand ins schnelle Vibrato übergeht, muß der Bogen ruhig weiter streichen. Dieselben Übungen sind durch Sexten, Oktaven und dann Terzen zu ergänzen. Die Finger sollen auch bei Doppelgriffen fest, aber im ersten Fingergelenk gelockert auf den Saiten stehen. Dies ist ausschlaggebend, um überhaupt ein gutes Vibrato zu erreichen. Fingerablösungen müssen ohne Vibratostöß ausgeführt werden. Wie ein Geiger später das Vibrato verwendet, hängt von seinem Geschmack und Stilgefühl ab. Niemals darf das Vibrato zu einem „meckernden“ oder „kauigen“ Ton führen. (Moderne Tanz- und Jazzmusik haben ihre eigenen Gesetze.) Für einen Violinsolisten aber wird für die schöne Kantilene immer eine schöne Singstimme Vorbild bleiben müssen; der Ton ist das Ureigenste eines Geigers. Die folgenden Beispiele sollen zum Tonbilden und lockeren Vibrato erziehen, ohne mit linker Hand oder rechtem Arm zu pressen:

I. Fingerdruck beobachten

a G. Bg. ($\text{♩} = 60$)

p-f Den ganzen Takt durchvibrieren

b Gleiches Tempo
Fingerdruck beim crescendo nicht verstärken

c ($\text{♩} = \text{♩}$)

d Fingerdruck gleichmäßig

e ($\text{♩} = \text{♩}$)

II. Sexten (♩ = 60)
G.Bg. immer vibrato

f Fingerdruck beobachten

III. Terzen

Fingerdruck beobachten

IV. Oktaven

weiter wie I. b-e

Andante
vibrato

vibrato

vibrato

Eine sehr gute Tonstudie ist das Violinsolo aus der Oper „Das Nachtlager von Granada“ von K. Kreutzer:

Fingerfertigkeit

Man bekommt keine zuverlässige, geläufige Fingertechnik, wenn man möglichst schnell auf dem Griffbrett „herumgrabbelt“. Die Finger müssen bestimmt fallen und das linke Handgelenk möglichst ge-

lockert bleiben. Tägliche Finger- und Intonationsübungen stärken die Ausdauer und geben die Grundlage für sicheres Greifen.

Lagenübung über 4 Saiten (später in Achtern, Triolen und Sechzehnteln)

I. Pos.

II. Pos.

III. Pos.

IV. Pos.

V. Pos.

VI. Pos.

VII. Pos.

VIII. Pos.

Diese Übungen müssen dann durch Tonleiter-, Doppelgriff- und Lagenstudien weiter ergänzt werden. Wer langsam und tön-schön übt, spart sehr viel Zeit! Erst das Lagenspiel ermöglicht die volle Ausnutzung des Tonumfanges der Geige. Der Lagenwechsel muß schnell und unhörbar sein, besonders in der Kantilene. Stehen die Finger verkrallt, wird er

schwerfällig, stehen sie zu leicht, wird er unsicher. Aufwärts gleitet der linke Daumen mit, abwärts tastet er in die kommende Lage vorweg. Als Vorübung greife man ohne Bogenbenutzung mit abwechselnd feststehenden 4 Fingern in der 3., 4. oder 5. Lage und bewege dann den Daumen rückwärts bis zur Dezimenstellung.

a Vorübung

Daumenstellung

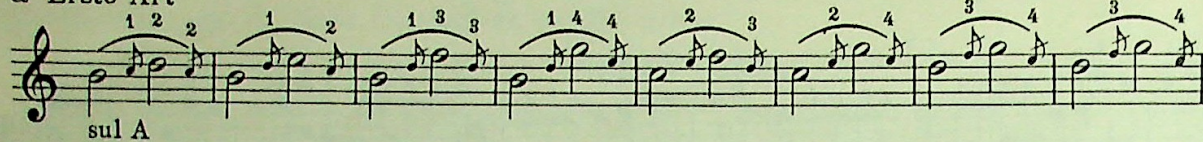
b Adagio

Daumen zurück, Finger nachziehen

Auf allen 4 Saiten üben. Beim Zurücknehmen des Daumens darf der angestrichene Ton nicht tiefer werden.

Aufwärts kann man die Fingerablösung im Lagenwechsel auf zwei Arten ausführen: 1. Der aufgestellte Finger gleitet zur notwendigen Lage (abwärts vermittelt der Daumen).

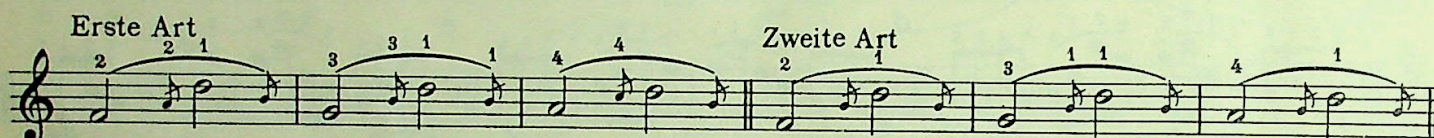
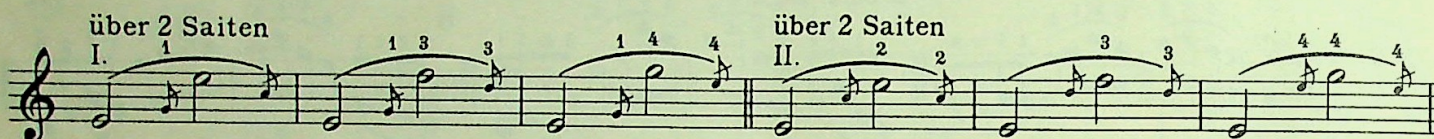
a Erste Art



Dasselbe System auch bei höheren Lagen. Später Vorschläge unhörbar.

2. Der kommende Finger schiebt in die neue Lage.

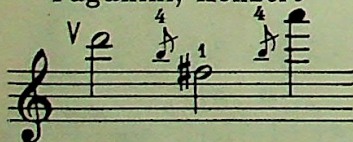
b Zweite Art



Beide Arten soll man beherrschen. Durch das zweite Beispiel verhütet man von selbst das Aufknallen des

kommenden Fingers in größeren Sprüngen, was sehr wichtig für Grammophon- und Radiospiel ist.

Paganini, Konzert



Diese zweite Art ist sicherer und verhütet Aufschlagen und Abgleiten, besonders für große Sprünge zu empfehlen.

Die Grundidee dieser beiden Arten gilt auch für Terzen- und Sextenlagenwechsel.

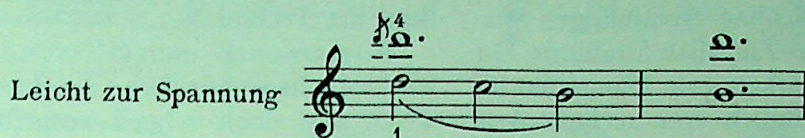
Dasselbe Verfahren in zwei Arten gilt auch für Doppelgriffe



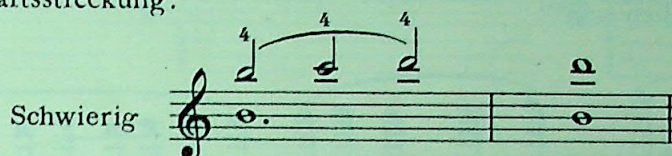
über 4 Saiten ist die zweite Art sicherer



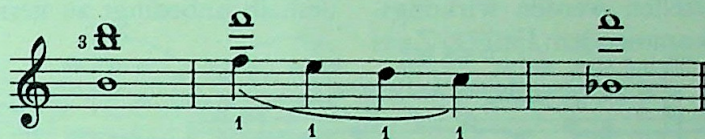
Um Dezimen leichter spannen zu können, spreizt man am besten vom 4. Finger ausgehend rückwärts die Hand:



Im Gegensatz steht die Aufwärtsstreckung:



Hände mit kleiner Spannmöglichkeit schieben bei Dezimen den linken Daumen unter den Geigenhals. Der 3. Finger liegt auch hier leicht in kleiner Terz zum 4. Finger:



also üben im Paganini - Konzert



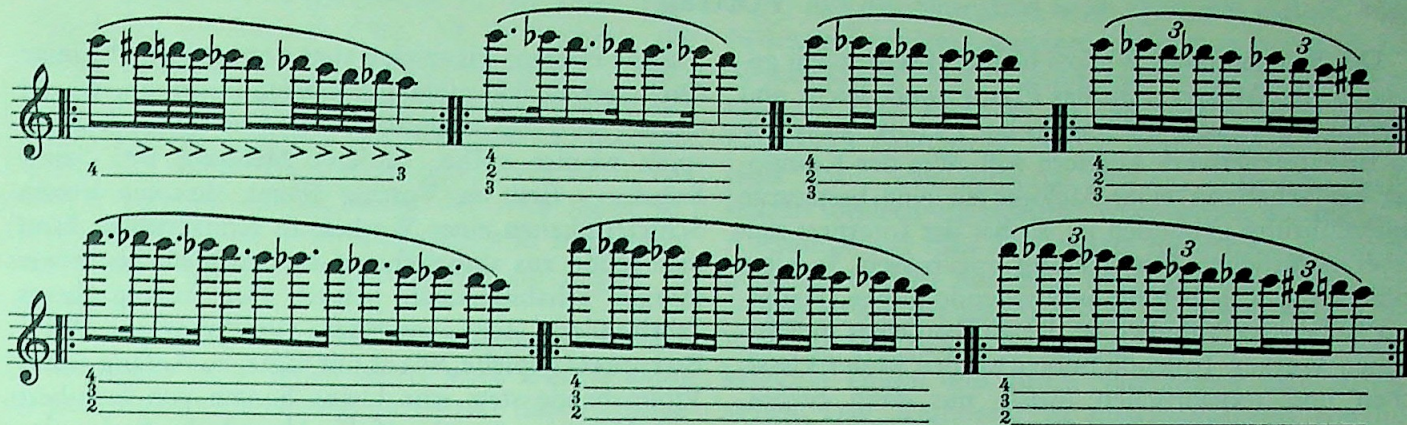
Dezimentonleiter (3. u. 4. Finger kl. Terz)



Die völlige Beherrschung der sich ergänzenden Finger- und Bogentechnik ist die Vorbedingung für schlackenloses Geigen. Bogenwechsel und Finger-

schlag, besonders schwierig über 2, 3 und 4 Saiten, müssen genauestens beobachtet werden, am besten durch kleine Luftpausen.:





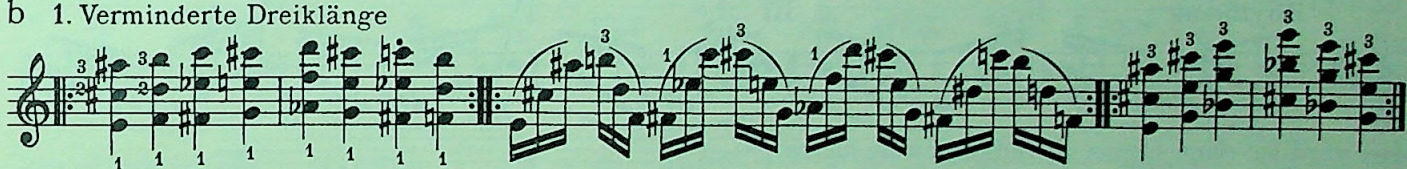
a 1. Terzen



2. Sexten



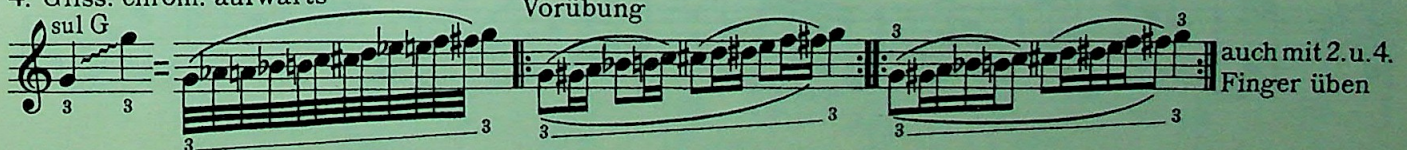
b 1. Verminderte Dreiklänge



3. Verminderte Sept.- Akkorde (auch arpeggiert üben)



4. Gliss. chrom. aufwärts



auch mit 2. u. 4. Finger üben

Vortrag

Der Vortrag eines Werkes bleibt an seinen Stil gebunden. Bei Mozart muß das Figurenwerk leicht und filigranartig wirken, während es bei Tschaikowsky wie ein Brillantfeuerwerk knattern soll. Wie der Komponist bei Schaffung einer Melodie an eine bestimmte Linienführung gebunden ist, so hat der Interpret sich dieser natürlichen Entwicklung anzupassen. In allen Sprachen gibt es betonte und fallende Silben, Haupt- und Nebensätze; ähnlich ist der Aufbau eines musikalischen Werkes. Fallende Silben werden in der klassischen und romantischen Musik nur dann betont, wenn sie mit dynamischen Zeichen (*sfz* oder *>*) versehen sind. Moderne Komponisten versehen in übertriebener Weise fast jeden Takt mit Ausdruckszeichen; besonders Max Reger. Trotzdem sagte er mir einmal: „Ein Werk, das nicht vier Auffassungen verträgt, taugt nichts. Aber man muß logisch musizieren.“ Ähnlich äußerte sich auch Arnold Schönberg. Eine andere Äußerung Regers dürfte ebenfalls interessieren: Anlässlich einer Orchesterprobe zu seinen *Hiller-Variationen* sagte er zum Hamburger Philh. Orchester, dem ich damals als 1. Konzertmeister angehörte:

„Meine Herren, wir spielen aber net im Takt!“ Einige Orchestermusiker sahen ihn verständnislos an. Was er meinte, war, daß seine Musik nicht metronomisch gespielt werden sollte. Anderer Meinung war Saint-Saëns. — Erst im Vortrag zeigen sich die letzten Schwierigkeiten eines Werkes. In Konzertsälen kann man schon aus akustischen Gründen nicht heute wie morgen schablonenhaft geigen. Der Anfang dieses Jahrhunderts sehr geschätzte Violinvirtuose Willi Burmester spielte, wie er mir sagte, zu Anfang seiner Violinabende stets eine kleine Sonate von Schubert oder Mozart, um sich auf die Akustik des Saales einstellen zu können. Nur wer sich im Konzertsaal richtig hört, kann seinen Ton kontrollieren und gut differenzieren. Wer aber voller Hemmungen ist, ist dazu nicht imstande. Kennt er aber neben dem Solopart auch die Begleitung, so hat er dadurch schon einen gewissen Halt. Temperamentvolle Solisten sind im Spiel hemmungsloser.

Manchem Geiger sind schon zu Anfang des Brahms'schen Violinkonzertes die Finger weggelaufen.

Brahms I. Satz

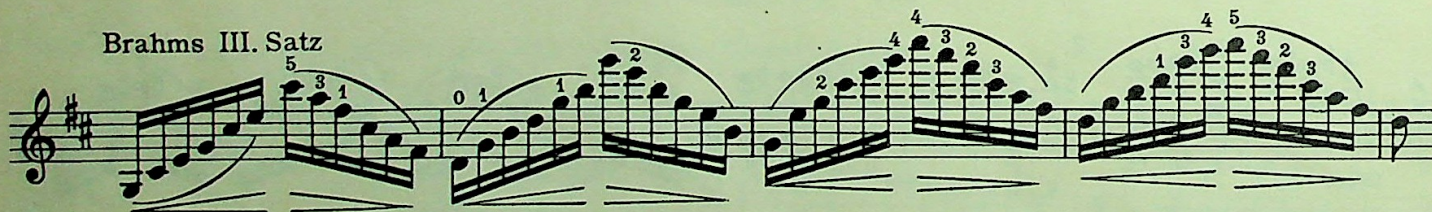


Man übe diese Stelle mit folgenden Rhythmen:



Man wird sie dann immer in Fingergewalt haben.

Brahms III. Satz



Die Pizzikati der linken Hand übe man zuerst, mit allen Fingern die leeren Saiten anreißend.

Zeichen für linke Hand pizzicato = + . Die Finger zupfen mit der Innenseite

a mit leerer Saite

b mit Bogenabwechslung

Spitze 3V

auf 4 Saiten üben

1) 4 3 4 3 3 2 3 2 2 1 2 1 3) 4 4 3

2) V 3 V 3 V 2 V 2 V 1 V 1

bis zum Triller steigern

Da man sich bei diesen Übungen die Fingerspitzenerven leicht beschädigen kann, was nicht allein schmerzhaft sondern auch gefährlich ist, so übe man sie mit größeren Pausen. Beim Pizzikato der rechten Hand ist es üblich, den rechten Daumen als Stütze an die Ecke des Griffbretts neben der E-Saite zu legen. Der Frosch des Bogens liegt in der rechten Hand. Im allgemeinen zupft der Zeigefinger, bei schnelleren

Figuren kann man auch mehrere Finger benutzen. Um verschiedene Klänge im Pizzikato zu erreichen, reißt man im Forte seitwärts vom Nagel die Saite an, im Piano streicht man dagegen mit weichem Finger leicht zu den Fingern der linken Hand hin. Beide Arten schnell aufeinander folgend werden z. B. in der Kadenz des Glazounow-Konzertes verlangt.

a Glazounow, Kadenz

b III. Satz

f *p* *f* pizz. (quasi Gitarre)

Da vor- und rückwärts pizzicato gemeint ist, bezeichnet man die Stelle mit Bogenbezeichnung.

Mit dem Bogen werden noch besondere Klangeffekte durch Ponticello (am Steg) und sulla tastiera (auf dem Griffbrett) erzielt.

Bogentremolo ist

fp

(Ernst v. Schuch erklärte: *fp* muß schußartig nachhallen)

Fingertremolo:

trem.

Wie soll man üben?

Jeder fertige Geiger sollte, um sich sein erworbenes Können zu erhalten, täglich mindestens eine Stunde nur technische Studien treiben. Joseph Joachim übte bis in sein spätes Alter täglich zwei Stunden und ruhte

sich mittags nur zehn Minuten in einem Lehnstuhl aus: — Um bis in die höchsten Lagen geschmeidig zu bleiben, empfehle ich folgende Übungen:

Täglich üben

sul A

sul A

sul A

sul A

sul A

sul A

sul A

Gebrochene Akkorde auf einer Saite

I sul G

wie I üben

usw. im Halbtönschritt bis

sul G

auf allen Saiten üben

Wer eine lockere Grifftechnik besitzt, wird auch mit kalten Fingern geigen können und kein längeres Einspielen nötig haben. Folgende stumme Trainingsübung kommt ihm dabei sehr zugute und ist vor dem öffentlichen Spielen sehr zu empfehlen: Man legt den linken Daumen an den Geigenhals, als wenn man in den höchsten Lagen zu spielen hat, greift dann aber mit Mittel- und Ringfinger zu den Zargen nächst der

G-Saite, stets mit der Absicht, soweit wie möglich mit der Hand über die Geige zu kommen. Die Grundstellung des linken Daumens darf sich aber nicht verändern. Dieses Training ist in kurzen Abständen zu wiederholen. Die Sehnen strecken sich, die Haut zwischen Daumen und Zeigefinger weitet sich, und man wird schnell spielbereit. Man kann diese gymnastische Übung durch folgendes Beispiel ergänzen:



Alle geigerischen Probleme werden aber durch den musikalischen Ausdruck überblendet. Dieser wird ausschlaggebend für die Gestaltung eines Werkes. Es genügt nicht, nur notengetreu zu spielen. Zuerst muß man jedoch alles rhythmisch genau ausführen können, damit der musikalische Ausdruck nicht von technischen Mängeln bestimmt wird. Große Persönlichkeiten unterscheiden sich lediglich durch ihre

künstlerische Auffassung. Unbedingt sind die vom Komponisten vorgeschriebenen Phrasierungen und Stricharten einzuhalten und nicht aus Geschmacks- oder Bequemlichkeitsgründen zu ändern. Viele namhafte Geiger haben z. B. bei den Bach-Solosonaten willkürlich bogentechnische Änderungen vorgenommen. Hier nur ein kleines Beispiel aus der Chaconne (Originalbezeichnung):



Wie philiströs wirkt dagegen die von Hellmesberger, die bedauerlicherweise als Unterlage in Neuausgaben beibehalten wurde.



Will ein namhafter Geiger in einer Neuausgabe seine Auffassung niederlegen, so sollte er die Originalbezeichnung beifügen, damit der geigerische Nachwuchs sich vergleichend selbst ein Urteil bilden kann. Leider ist es wenig Geigern bekannt, daß Mendelssohn im letzten Satz seines Violinkonzertes kein fliegendes Stakkato wollte. Joseph Joachim schreibt darüber: „Der fliegende Bogenstrich erschien Mendelssohn zu weich und flockig.“ Als 16jähriger hatte Joachim wiederholt das Glück, dieses Konzert vom Komponisten begleitet zu spielen, der es auch an gelegentlicher Kritik nicht fehlen ließ.

Merkwürdigerweise fällt vielen Geigern nicht auf, daß die g moll-Solosonate von Bach nur ein b vor-

gezeichnet hat. Wäre es ein Druckfehler, würde es bestimmt schon korrigiert sein. Für Bach war noch die Kirchentonart (g dorisch) maßgebend.

Im Zusammenspiel versagt bei vielen Geigern die Intonation. Sie hören nur auf sich, anstatt auf die der Modulation entsprechende Akkordfolge. Wie ein Akkord vom Grundton aus aufgestellt wird, so bleibt in der Modulation der verbindende Ton für alles Folgende intonationsmäßig ausschlaggebend. Es kann daher leicht geschehen, daß die leeren Saiten einer gut gestimmten Geige zu hoch oder zu tief sind. Schon im 1. Notenbeispiel dieser Schrift habe ich die rhythmischen Finger- und Intonationsübungen mit einer langen Note (leere Saite) als Stützpunkt versehen.

Außerdem trainieren folgende Übungen Finger und Ohr:

Intonations-Übungen *)

Jungen Geigern rate ich, nicht länger als 6 Stunden, durch Pausen unterbrochen, täglich zu üben, jedenfalls nur so lange, wie sie sich konzentrieren können (2 Stunden absolute Technik, 2 Stunden Etüden und 2 Stunden Solowerke). Täglich müssen alle Saiten auf Quintenreinheit überprüft werden. Der bekannte fran-

zösische Geiger Leonard sagte, man solle lieber gar nicht als auf unreinen Saiten üben.

Wie man als Mensch reift, so auch als Künstler, aber nur, wenn man geistig an sich arbeitet. Für das Studium gilt der Ausspruch von Moscheles: Der Geist muß mehr üben, als die Finger.

*) Aus: G. Havemann, Die Violintechnik bis zur Vollendung. Mit Genehmigung des Verlages P. J. Tonger, Köln

VIOLINMUSIK

STUDIENWERKE

- E.P.
 5115 CAMPAGNOLI, Divertimenti Op. 18 (Hermann)
 1079 DANCLA, Etudes brillantes Op. 73
 285 FIORILLO, 36 Etüden oder Capricen (Hermann)
 285a Dieselben (Davisson)
 4359 FLESCH, Das Skalensystem. Tonleiterübungen
 4340 Urstudien für Violine
 1381 GAVINIÈS, Les 24 matinées (Davisson)
 1819c MAZAS, 18 Etudes d'artistes
 2594 Melodien Op. 81
 5515 ONDŘÍČEK, Künstler-Etüden

- E.P.
 1984 PAGANINI, 24 Capricen Op. 1 (Flesch)
 281 RODE, 24 Capricen in allen Tonarten (David)
 281a Dieselben (Davisson)
 2211 12 Etüden (Hermann)
 2211a Dieselben mit zweiter Violine und Anmerkungen (Klingler)
 3253 ROVELLI, Capricen Op. 3 und 5
 2564 VIEUXTEMPS, Konzert-Etüden Op. 16 (Arbós)
 3368 WIENIAWSKI, L'Ecole moderne. Etudes-Caprices Op. 10
 3395a/b Etudes-Caprices mit zweiter Violine Op. 18 2 Hefte

VIOLIN-KONZERTE

mit Klavierbegleitung. Zu den mit * bezeichneten Konzerten ist auch Orchestermaterial erschienen

- E.P.
 229 BACH, Konzert Nr. 1 a moll (Schreck-Moser)*
 230 Konzert Nr. 2 E dur (Schreck-Moser)*
 5069 Konzert Nr. 5 g moll (Schreck)*
 189 BEETHOVEN, Konzert D dur Op. 61 mit Kadenzen (Flesch)
 189a Konzert D dur Op. 61 (Wilhelmj)
 2989a BÉRIOT, Konzert Nr. 1 D dur Op. 16 (Hermann)
 2989b Konzert Nr. 2 h moll Op. 52 (Hermann)
 2989c Konzert Nr. 7 G dur Op. 76 (Hermann)
 2989d Konzert Nr. 9 a moll Op. 104 (Hermann)
 2989e Konzert Nr. 3 e moll Op. 44 (Hermann)
 2989f Konzert Nr. 4 d moll Op. 46 (Hermann)
 2989g Konzert Nr. 5 D dur Op. 55 (Hermann)
 2989h Konzert Nr. 6 A dur Op. 70 (Hermann)
 2989i Konzert Nr. 8 D dur Op. 99 (Hermann)
 2989k Konzert Nr. 10 a moll Op. 127 (Hermann)
 3893 BRAHMS, Konzert D dur Op. 77 mit Kadenz (Klingler)
 1494 BRUCH, Konzert g moll Op. 26 (Joachim-Barmas)*
 2850 ERNST, Konzert fismoll Op. 25 (Hilf)
 4322 HAYDN, Konzert Nr. 1 C dur mit Kadenzen (Flesch)
 4182 Konzert Nr. 2 G dur mit Kadenzen (Küchler)
 1091a KREUTZER, Konzert Nr. 13 D dur (Davisson)
 1091b Konzert Nr. 14 A dur (Hermann)
 1091c Konzert Nr. 18 e moll (Hermann)
 1091d Konzert Nr. 19 d moll (Davisson)
 3796 LALO, Konzert Nr. 1 Op. 20 (Herrmann)
 3798 Concerto russe Op. 29 (Herrmann)
 2967a LECLAIR, Konzert d moll Op. 7 Nr. 1 (Herwegh)
 2967c Konzert D dur Op. 7 Nr. 2 (Herwegh)
 2642 LIPINSKI, Concerto militaire D dur Op. 21 (Hermann)
 1731a MENDELSSOHN, Konzert e moll Op. 64 (Flesch)
 2962 MOLIQUÉ, Konzert a moll Op. 2 (Sitt)
 2193e MOZART, Konzert B dur K. 207 mit Kadenzen (Sitt)
 2193f Konzert D dur K. 211 mit Kadenzen (Küchler)
 2193L Konzert G dur K. 216 mit Kadenzen (Flesch)
 2193d Konzert G dur K. 216 mit Kadenzen (Marteau)
 2193c Konzert D dur K. 218 mit Kadenzen (Marteau)
 2193k Konzert D dur K. 218 (Hermann)

- E.P.
 2195a MOZART, Konzert A dur K. 219 mit Kadenzen (Marteau)
 2195h Konzert A dur K. 219 (Hermann)
 2193b Konzert Es dur K. 268 (Marteau)
 2193i Konzert Es dur K. 268 (Hermann)
 1991 PAGANINI, Konzert Nr. 1 D dur Op. 6 (Stroß)
 3112 REGER, Konzert A dur Op. 101 *
 1095f RODE, Konzert Nr. 1 d moll (Hermann)
 1095a Konzert Nr. 4 A dur mit Kadenzen (Davisson)
 1095b Konzert Nr. 6 B dur (Davisson)
 1095c Konzert Nr. 7 a moll (Davisson)
 1095d Konzert Nr. 8 e moll (Davisson)
 1095e Konzert Nr. 11 D dur (Davisson)
 1539 RUBINSTEIN, Konzert G dur Op. 46 *
 2477a SINDING, Suite a moll Op. 10 (Flesch) (Original)
 1098a SPOHR, Konzert Nr. 2 d moll Op. 2 (Davisson)
 1098c Konzert Nr. 7 e moll Op. 58 (David)
 1098d Konzert Nr. 8 a moll (Gesangsszene) Op. 47 (Davisson) *
 1098e Konzert Nr. 9 d moll Op. 55 (Davisson)
 1098f Konzert Nr. 11 G dur Op. 70 (Davisson)
 1098g Konzert Nr. 12 A dur Op. 79 (Seeger)
 3019 TSCHAIKOWSKY, Konzert D dur Op. 35 (Herrmann)
 3019a Konzert D dur Op. 35 (Flesch)
 3324 VIEUXTEMPS, Grand Concerto Nr. 1 E dur Op. 10 (Arbós)
 2574 Konzert Nr. 2 fismoll Op. 19 (Arbós)
 3322 Konzert Nr. 4 d moll Op. 31 (Arbós)
 3323 Konzert Nr. 5 a moll Op. 57 (Arbós)
 2823a VIOTTI, Konzert Nr. 20 D dur mit Kadenz (Davisson)
 1100a Konzert Nr. 22 a moll mit Kadenzen (Klingler)
 1100b Konzert Nr. 23 G dur (Davisson) mit Kadenz (Klingler)
 2823b Konzert Nr. 24 h moll (Hermann)
 1100c Konzert Nr. 28 a moll (Hermann)
 1100d Konzert Nr. 29 e moll (Hermann)
 3794 VIVALDI, Konzert a moll Op. 3 Nr. 6 (Küchler)
 4379 Konzert E dur Op. 3 Nr. 12 (Küchler)
 4207 Pisendel-Konzert A dur (Landshoff) (Erstausgabe) *
 3296 WIENIAWSKI, Konzert Nr. 2 d moll Op. 22 (Marteau)

Weitere Werke für Violine und Klavier sind im Katalog der Edition Peters verzeichnet

EDITION PETERS