

ÜBERSICHT.

Die Kunst des Geigenspiels erfordert die Beherrschung von drei Gebieten, die eng miteinander verbunden sind:

I. Die allgemeine Technik. Unter allgemeiner Technik verstehe ich die tunlichst vollkommene Ausbildung der Mechanik beider Arme zu dem Zwecke, alle auf der Geige möglichen klanglichen Wirkungen zuverlässig und einwandfrei hervorzubringen. Man könnte sagen: das Geigenspiel als Handwerk.

II. Die angewandte Technik. Wenn ich die erworbene allgemeine Fertigkeit dazu verwende, bestimmte technische Schwierigkeiten, die sich innerhalb einer Komposition finden, auszuführen, so handelt es sich um angewandte Technik: das Geigenspiel als Wissenschaft*).

III. Die künstlerische Gestaltung. Erst wenn ich über eine vollkommene Mechanik verfüge und sie sinngemäß und erfolgreich anwenden kann, erst dann besitze ich genügende seelische Freiheit, um mich ganz dem Geist der Musik hinzugeben und den Ausdruck

*) Jeder Einzelfall hat seine Eigentümlichkeiten, die sinngemäß erfaßt und überwunden werden müssen. Die korrekte Ausführung z. B. von Terztonleitern als Übungsstoff von seiten eines Geigers verbürgt noch nicht, daß er beim Vortrage des Fismoll-Konzerts von Ernst die zwei bekannten Terztonleitern glänzend herausbringt, d. h., daß er das technische Rohmaterial, das ihm zur Verfügung steht, auch in der richtigen Weise in der Praxis verwendet.

über die jetzt nur noch dienende Technik herrschen zu lassen: das Geigenspiel als Kunst.

Die Lehre von der allgemeinen und der angewandten Technik bildet den Inhalt des ersten Teils des vorliegenden Werkes, während sich der II. Teil mit der künstlerischen Gestaltung, sowie mit der Unterrichtstätigkeit im allgemeinen befassen wird.

Bevor wir uns mit den Grundpfeilern des geigerischen Könnens beschäftigen, ist es ratsam, die Frage aufzuwerfen, ob es überhaupt in unserer Kunst unerschütterliche, unveränderliche, dem Wandel der Zeiten trotzen Grundsätze gibt. Im allgemeinen muß diese Frage verneint werden. Viele Wege führen nach Rom — es gibt keine Zauberformeln in unserer Kunstübung — es gibt nur Wege, auf denen man Rom rascher und müheloser erreichen kann als auf anderen. Immerhin läßt sich eine Forderung als Grundgesetz bezeichnen. Dies Gesetz lautet: Die vollkommene Technik besteht darin, alle Töne rein, klangschön, im verlangten Stärkegrade, sowie im richtigen Zeitmaße hervorzubringen. Jeder technische Fehler ohne Ausnahme bewirkt die Verletzung dieses fundamentalen Gesetzes oder eines Teiles desselben. Dieses uns vorschwebende Ideal bildet das Ziel, welches wir mit dem Studium der Geigentechnik verfolgen. Ideale sind wohl unerreichbar, aber wir müssen versuchen, ihnen möglichst nahe zu kommen.

DIE KUNST DES VIOLINSPIELS. I. TEIL.

I. DIE ALLGEMEINE TECHNIK.

1. DAS INSTRUMENT UND DESSEN BESTANDTEILE*).

Im Laufe der Zeit sind die Bezeichnungen „italienische Geige“ und „gute Geige“ gleichbedeutend geworden. Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß die guten Instrumente zum allergrößten Teil italienischen Ursprungs sind, aber keineswegs klingen alle italienischen Instrumente zufriedenstellend. Auch andere Geigen können vortrefflich sein. Es gehört langjährige Erfahrung und ein gewisser natürlicher Tonsinn dazu, um die klanglichen Eigenschaften einer Geige bestimmen zu können. Die Haupteigenschaften eines guten Instrumentes sind: leichte An-

*) Eine erschöpfende Würdigung des Instruments als klang-erzeugender Ursache sowie eine ausführliche Charakterisierung seiner Bestandteile ist von mir keineswegs beabsichtigt. Die nachfolgenden Bemerkungen behandeln in gedrängter Form nur gewisse Einzelheiten, die erfahrungsgemäß im Unterricht keine ihrer Bedeutung entsprechende Darstellung erfahren.

sprache, Tragfähigkeit des Tons, gleichmäßiger Klang der vier Saiten, wohlthuende Klangfarbe. Diese Vorzüge sind bedingt durch die Bauart, die Holzstärke, die Qualität des Lacks und die Erhaltung des Instruments*).

Daß wir noch immer auf die italienischen Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts angewiesen sind und so wenige tadellose, dem 19. Jahrhundert entstammende Konzertgeigen besitzen, ist in der Hauptsache J. B. Vuillaumes Schuld, der durch das „Baeken“ von ungefähr 3000 Instrumenten diese für Konzertzwecke un-

*) Man muß versuchen, sich über den inneren Zustand einer Geige Klarheit zu verschaffen, vor allem, ob und in welchem Maße sie „gefüttert“ ist. Wenngleich ein kleines Stimmfutter den Ton eines sonst guten Instruments kaum ungünstig beeinflusst, es sogar meistens mit der Zeit unbedingt notwendig wird, die Decke, dem durch den Steg unentwegt ausgeübten Drucke entsprechend, zu verstärken, so bewirkt ein Brust- oder ein noch umfangreicheres Futter, insbesondere bei feuchtem Wetter, un-leugbar eine peinliche Unzuverlässigkeit des Instruments.

tauscht, daß es unbedingt notwendig erscheint, ihre Verschiedenheit auch äußerlich zu kennzeichnen. Wir wollen daher statt der bisherigen unbestimmten Gesamtbezeichnungen *spiccato* oder *sautillé* die unmißverständlichen Ausdrücke *Springbogenstrich* und *Wurfbogenstrich* anwenden.

Im geworfenen Strich ist der Spieler aktiv, der Bogen passiv; ich werfe den Bogen. Im springenden Strich ist der Spieler gewissermaßen passiv, nur noch überwachend tätig, der Bogen insofern aktiv, als er infolge seiner Eigenschwingungen in der Gegend des Schwerpunktes von selbst springen muß, wenn er nicht durch Zwang auf der Saite festgehalten wird. Welche Strichart zu wählen ist, hängt von dem Zeitmaß ab: im langsamen Tempo muß der Bogen geworfen werden, im raschen springt er selbsttätig:

Springbogen
♩ : 120

185.

Wurfbogen
♩ : 60

186.

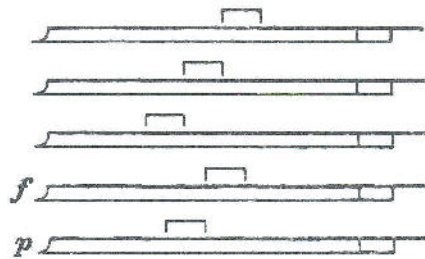
Bsp. 185 kann nur um die Mitte herum, Bsp. 186 an jeder Stelle des Bogens hervorgebracht werden.

1. Springende Striche. Wenn wir versuchen, in der Bogenmitte an der Schwerpunktstelle einen kleinen *Détaché*strich hervorzubringen, so werden wir finden, daß dies nur dann möglich ist, wenn wir auf den Bogen vermittels des Zeigefingers einen verhältnismäßig kräftigen Druck ausüben. Begnügen wir uns hingegen damit, den Zeigefinger lose auf der Stange ruhen zu lassen, so beginnt diese nach jedem Strich die Saite zu verlassen, also elastisch auf und ab zu springen. Wir nennen diese Art den *Springbogenstrich*. Er ist demnach nichts weiter als ein kleiner *Détaché*, der an derjenigen eng begrenzten Stelle ausgeführt wird, wo die Bogenstange, im Gleichgewicht ruhend, selbsttätig schwingt (Eigenschwingungen des Bogens). Die im *Legato* oder bei gehaltenen Tönen so störende Neigung des Bogens, in der Mitte ungewollt zittrigen Eigenbewegungen zu unterliegen, bildet ihrerseits die mechanische Grundbedingung eines korrekten *Springbogens*. Die dafür geeignetste Bogenstelle schwankt je nach dem Allgemeingewicht des Bogens und seiner Gewichtsverteilung, sie ist also bei jedem Bogen verschieden und muß vom Spieler erst genau festgestellt werden. Ebenso üben Schnelligkeit, Dynamik, Benutzung der hohen oder tiefen Saiten sowie Mehrstimmigkeit unverkennbaren Einfluß auf die Wahl der geeignetsten Bogenstelle aus.

Paganini, Perpetuum mobile.

187.

Tempo {
Dasselbe ♩ = 90
Dasselbe ♩ = 140



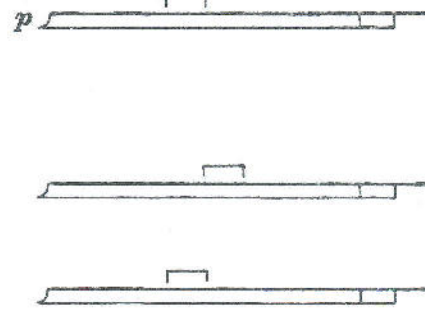
Saint Saëns, Rondo caprice.

188.

Stärkegrad

189.

Hohe oder tiefe Saite



Vieuxtemps, Edur-Konz., III. Satz.

190.

Doppelgriffe

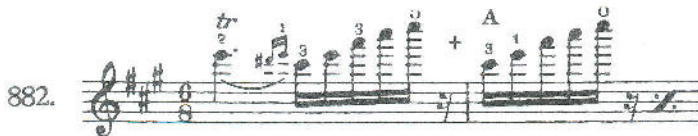
Vieuxtemps, Ballade u. Polonaise.

Akkorde



Desgleichen in folgender mit Recht gefürchteten Figur:

Lalo, Symph. espagnole, V. Satz.



Übungsart: 883.



Bruch, Konz. G moll, III. Satz.



Übungsart mit Zwischennoten:



Rhythmische Veränderungen sind zu Studienzwecken zu empfehlen, wenn durch sie eine verstärkte Kontrolle und Verbesserungsmöglichkeit bewirkt werden kann*):

Ernst, Konz. Fis moll.



Übungsart: Längeres Verbleiben auf der ersten Note nach jedem Lagenwechsel:



Schradieck, Fingerübungen, II. Heft.



Übungsart:



Durch diese rhythmischen Veränderungen wird die Gleichmäßigkeit der Passage in der Originalfassung gefördert.

*) s. S. 27.

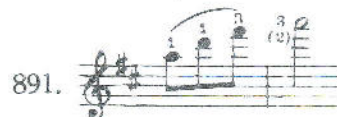
Um das Üben eines längeren Laufes im Legato anregender zu gestalten, verändere man die Bindebogen etwa in folgender Weise:

Goldmark, Konz., I. Satz.



Eine ausgezeichnete Übungsart, die viel zu wenig angewandt wird, bildet das Transponieren schwieriger kleiner Figuren im Quintenzirkel an Stelle der mehr oder weniger geisttötenden mechanischen Wiederholungen:

Beethoven, Konz., I. Satz.



Übungsart:



Anschließend noch einige Beispiele künstlich isolierter Bogentätigkeit:

Bach, Sonate G moll, Presto.



Saitenwechselschema:



Übungsart mittels Akkordübung (Ševöik, Schule der Bogentechnik, Heft VI) als Unterlage:



Joachim, Konz. in ungar. Weise, I. Satz.

