

hingegen



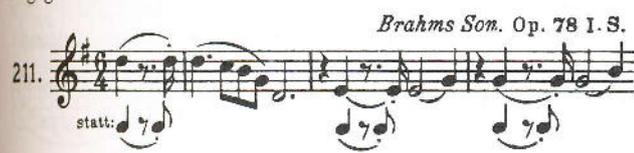
In gedehnten Zeitmaßen droht hier jedoch die Gefahr der unberechtigten Verkürzung oder Verlängerung der kürzeren Note, also statt



So hört man häufig:



hingegen wieder:



Überhaupt birgt diese Figur zahlreiche Tücken in sich, vor allem in bezug auf Fingersatz und Bogenstrich*). Der Übergang von der kurzen zur langen Note () ist nämlich in raschen Tempi ein so brüsker, daß ein reibungsloser Saiten- und Bogenwechsel entweder höchst schwierig oder gänzlich unmöglich erscheint. Beides hat demnach während der geringfügigen Pause vor der kurzen Note vor sich zu gehen. Demnach:



Gebrochene Terzen- und Oktavengänge erscheinen aus dem gleichen Grunde viel geigenmäßiger in dieser Fassung



als in der folgenden, meistverbreiteten:



Dieser Umstand sei Komponisten zur besonderen Beachtung empfohlen.

*) S. auch Bd. I, S. 79—80.

Auch die Bogeneinteilung spielt zuweilen bei dieser Figur eine wichtige Rolle. So klingt Bsp. 215 meist recht holprig. Weshalb? Weil der Spieler nach der längeren Note gewöhnlich wieder an den äußersten Frosch zurückkehrt. Würde er die kurze Note an derjenigen Stelle des Bogens spielen, wohin ihn die lange Note geführt hat — also zwischen Frosch und Mitte —, so gäbe es keine Schwierigkeit mehr.



Aus all dem können wir ersehen, daß sowohl technische Erfordernisse, als auch der allgemeine Charakter einer Phrase die Art sowie die Dauer der darin enthaltenen kurzen Noten bestimmen. Parallel zu der Empfindungsskala, die vom Ausgelassen-Heiteren zu düsterer Melancholie führt, verlaufen die unzähligen Abstufungen kurzer Noten von der keck-spitzigen bis zur getragenen-pathetischen.



Gleichmäßige, während längerer Zeit fortgesetzte Bogenstriche erzeugen leicht Monotonie. Um diese zu vermeiden, greift man zum Mittel der Artikulation, die noch außerdem gestattet, melodisch oder harmonisch bedeutsame Noten hervorzuheben.

In nachfolgendem Beispiel hat Beethoven die 32 tel-Figur ohne jegliche Strichart notiert. Ich denke mir die Artikulation folgendermaßen:



DIE KUNST DES VIOLINSPIELS. II. TEIL.

KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG UND UNTERRICHT.

EINLEITUNG.

Das vorliegende Werk erhebt keinerlei Anspruch darauf, eine allgemeine Theorie der rein künstlerischen Bestandteile des Nachschaffens oder gar des Schaffens selbst darstellen zu wollen. Die bedeutenden Arbeiten allgemein-ästhetischer und musikalisch-ästhetischer Natur, die wir besitzen, machen ein neuerliches Eingehen auf diese Fragen überflüssig. In diesem zweiten Bande sollen nur diejenigen künstlerischen Prinzipien einer näheren Betrachtung unterzogen werden, die mit der öffentlichen Betätigung des Geigers in engerem Zusammenhang stehen. Ich verhehle mir nicht, daß ich damit ein Thema berühre, dessen Behandlung den vornehmlich in praktischer Ausübung tätigen Geiger von Rang von vornherein unsympathisch anmuten muß. Wenn insbesondere seine Begabung einen im wesentlichen ursprünglichen, elementaren Charakter trägt, so findet er es nicht nötig, sich über seine Betätigung Gedanken zu machen, da es ihm doch bisher ohnedies gelang, seine künstlerischen Absichten triebhaft zu verwirklichen. Er hält es in dieser Beziehung mit Goethe, der einmal an Zelter schreibt: „Ich höre viel von Musik reden, welches immer eine böse Unterhaltung ist“*). Es gibt aber auch Geiger, die, nicht zufrieden mit einer bloß im Unterbewußtsein wurzelnden Wiedergabe, das starke Bedürfnis fühlen, sich über die Besonderheiten ihrer Kunst in hellem Bewußtsein Rechenschaft abzulegen. Vor allem an zwei Gruppen von ausübenden Künstlern wendet sich dies Werk: an die überwiegende Anzahl derjenigen, deren Werden sich in stetem Ringen mit der körperlichen und geistigen Anlage vollzieht, die sich ihre Entwicklung erst erkämpfen müssen und sich der angestrebten Vollendung nur schrittweise nähern können; in zweiter Linie an diejenigen, die mit der Heranbildung der kommenden Geigergeneration betraut sind, an die Lehrer. Doch auch diese beiden Klassen werden, wie ich fürchte, nur mit einer gewissen Scheu an das Studium dieses Bandes gehen, denn während der erste

*) Die Verquickung von Ton und abstrakten Begriffen ist es, was dem mit lebendigem Klang erfüllten praktischen Musiker einen heillosen Schreck vor theoretischen Abhandlungen einjagt.

Band ein Feld bearbeitet, das (obschon in verschiedener Art) bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen ist und sich in der Hauptsache auf sichtbare Vorgänge stützt, haben wir es hier zum Teil mit der Untersuchung innerer Zustände zu tun, die schwer zur Aussprache zu bringen sind. Diese Sorge mangelnder Gemeinverständlichkeit ist jedoch insofern unbegründet, als wir nicht beabsichtigen, in unseren Auseinandersetzungen jemals den Boden der Wirklichkeit zu verlassen. Wir werden uns in der Hauptsache mit solchen Problemen befassen, die sowohl den Ausübenden als auch den Lehrer von jeher auf das lebhafteste beschäftigt haben und gewissermaßen zu ihren täglichen Sorgen gehören.

Wir unterscheiden drei Arten des musikalischen Menschen: den produktiven, der die Werke schafft, den rezeptiven, der sie in sich aufnimmt, und den reproduktiven, der das Schaffen des einen dem Verständnis des anderen vermittelt. Der reproduktive Künstler ist aber nicht bloß der Mittelsmann zwischen schaffendem Komponisten und genießendem Hörer, er stellt auch insofern eine Synthese des Wesens beider dar, als er die Neuschöpfung des Notensymbols in Klang, die Umwandlung des toten Buchstabens in lebensvolle Empfindung mit eigener akustischer Wahrnehmung verbindet. Das vorliegende Werk befaßt sich mit den Gesetzen, denen diese Betätigung, die Kunst der Wiedergabe, unterliegt.

Um ein Werk der Hörerschaft in eindringlicher Weise vermitteln zu können, muß der Vortragende vor allem gewisse Eigenschaften musikalischer Art besitzen. Er hat ferner die Technik seines Instrumentes in vollkommener Weise zu beherrschen und muß als Gesamtpersönlichkeit einen charakteristischen, den Zuhörer fesselnden Typus darstellen. Im Besitz dieser drei Haupteigenschaften sieht er sich vor der Aufgabe, seine darstellerische Kunst in den Dienst des Tondichters zu stellen, indem er die Bekanntschaft mit dessen Schöpfung einem Hörerkreis übermittelt, während er gleichzeitig die als unangenehmste Begleiterscheinung des öffentlichen Vor-

Allegro

2 Solo

I *f* *p*

II *tr.* *2* *tr.* *3*

III *0* *4* *1* *1* *1*

IV *f* *tr.* *V* *4* *1* *1* *2* *III*

V *2* *2* *mf* *p* *2* *cresc.*

VI *1* *4* *tr.* *2* *(mf)*

VII *1* *4* *2* *tr.* *3* *(p)*

VIII *3* *3* *4* *0* *4*

IX *mf* *4* *4*

X *p*

XI *f* *tr.* *2* *(p)* *V* *2* *1*