

**TECHNIQUE AND AESTHETICS
OF THE CELLO**

(Treatise, 1929)

by Hugo Becker

Introduction in English:

TECHNIQUE AND AESTHETICS OF THE CELLO (Treatise, 1929)

Hugo Becker expounded all his views in the book '*Technique and Esthetics of Violoncello Playing*', which was written in collaboration with the physiologist Dr. Dago Rynar. Fascinated by the achievements of physiology at the beginning of the century, many music teachers began searching for the physiologically justified playing movements and the most natural performing devices. Thus, Becker's attention was directed to the scientifically objective reasons for a musician's movements as he is playing. The planned work was in collaboration with Dr. Dago Rynar (who played the cello and was familiar with Becker's school), and who was a follower of the thinking of Steinhausen – up to a point Becker and Rynar worked together on the grand treatise, but the principal author of the entire book was surely Hugo Becker, and this would especially be true of the second part dedicated to the aesthetics of the art of the violoncello.

What makes it so valuable is the search to conceive of the technical and aesthetic problems as a united whole. As a concert musician and professor, he based his book on the artistic and methodological analyses of the greatest cello works in music, from the classical 18th century composers (Bach, Haydn) to his contemporaries (Richard Strauss, Reger, Hindemith). It is this part of the book which is of topical interest today. He preferred the classical masters at an earlier stage, because he believed that until the classics were absorbed one could not solve the problems in contemporary music. He gave performing analyses of the concertos by Haydn (D Major), Saint-Saens, Dvorak and the violoncello part in Don Quixote by Strauss. In the analysis of the Dvorak concerto, Becker referred to his own interpretation, which came with many written examples.

He also analyzed the cello obligato part in the symphonic poem 'Don Quixote' by Richard Strauss. Becker had performed it under the direction of the very composer, and he paid special attention to the literary study of the main character of the symphonic poem as well as to the score as a whole. His own personal interpretation was apparently always geared to recreating the image of Don Quixote at all moment. Having received the manuscript of the analysis that Becker sent, Richard Strauss replied:

"Dear friend! Your valuable work about Don Quixote gave me the greatest joy. If I unfortunately no longer have the chance of seeing the ideal interpreter of Don Quixote, who is a true master of the violoncello himself, standing in front of the orchestra, his analyzing and teaching work left for his pupils and colleagues is the best legacy that the author of this curious piece could wish for. I thank you a thousand times for it, and hope that your creation will soon be published and serve as a valuable aid for all cellists, if they are only able to comprehend it and bring it to life. But of course, all the beautiful analyses are unable to replace the wonderful original interpretation which I always remember with gratitude and delight.

*Yours sincerely,
Richard Strauss."*

Becker also gave many examples from sonatas by Boccherini, Valentini and Locatelli, sonatas by Beethoven, Brahms and Strauss, concertos by Schumann and Saint Saens, pieces by Davydov and Popper, Reger's Second Suite for Violoncello Solo (which was dedicated to him), as well as from many other cello and chamber music compositions.

It is a shame that there has not been an English version readily available, for it would still be as interesting and appropriate to cello study in the twenty-first century as it was when it was first published in 1929 – but alas, it is only to be found in German.



Hugo Becker

SUMMING UP

Becker's book was very highly acclaimed by such artists as Pablo Casals, Enrico Mainardi, Ernst Cahnbley, and also by many other outstanding cellists. Maybe it is true that the aesthetics of concert performing, and indeed the art of the cello itself, have been guided to even higher levels since the time of the treatise as this becomes an inevitability as the decades pass, but the book is still of enormous interest to contemporary cellists (both performers and teachers), for its advice on musical styles and the general methodical approach to the teaching and performing of music. I would like to maintain that Hugo Becker, not only one of the greatest cello teachers of the first half of the twentieth century but one of the greatest that the cello has ever known, was the crucial Germanic gateway to modern twentieth-century cello performance, and whose descendants (musically speaking of course) are now the *pupils of the pupils* of Becker – making them 'grandchildren' or even 'great-grandchildren' - and are to be found all around the world!

DAVID JOHNSTONE

VERÖFFENTLICHUNGEN
DER STAATLICHEN AKADEMISCHEN HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
IN BERLIN-CHARLOTTENBURG

HERAUSGEGEBEN VON
FRANZ SCHREKER UND GEORG SCHÜNEMANN

UNIVERSAL-EDITION
WIEN—LEIPZIG

MECHANIK UND ÄSTHETIK
DES
VIOLONCELLSPIELS

VON
HUGO BECKER
UND
Dr. DAGO RYNAR

MIT 23 FIGUREN IM TEXT UND
81 ABBILDUNGEN IM ANHANG

Nr. 8840
UNIVERSAL-EDITION
WIEN—LEIPZIG

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1929 by Universal-Edition A. G., Wien

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1929 by Universal-Edition A. G., Wien

Erster Teil
MECHANIK



Der Künstler mit seiner Familie

Kgl. Galerie Berlin. Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstengl, München

David Teniers d. J. pinx.

Du übst die angeborene Kraft,
Mit schneller Hand bequem dich auszudrücken;
... Allein du übst die Hand,
Du übst den Blick, nun üb auch den Verstand!
Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Goethe (aus Künstlers Apotheose).

Erstes Vorwort.

Seit fast zwei Dezennien trage ich mich mit der Absicht, meine im Laufe eines langen Konzertlebens gewonnenen und durch reiche pädagogische Tätigkeit ausgebauten Erfahrungen der heranreifenden Generation in der Cellistenwelt zu übermitteln.

In dem Maße, wie die aus eigener empirischer Forschung abgeleiteten Theorien des Cellospieles sich bei ihrer Umsetzung in die Praxis des Unterrichtens bewährten, steigerte sich in mir der Wunsch, aus der ursprünglichen Sphäre subjektiver Mutmaßungen in den Bereich objektiv nachweisbarer Ergebnisse zu gelangen. Dieser sehnliche Wunsch nach einer unparteiischen Instanz, welche ihre Kriterien aus wissenschaftlichen Quellen schöpft, hat lange auf seine Erfüllung warten lassen.

Das Erscheinen von Steinhausens Arbeit über die „Physiologie der Bogenführung“ hat seinerzeit wohl niemand enthusiastischer begrüßt als ich. Schien mir doch von dieser Seite zum ersten Male der Versuch unternommen zu sein, aus dem unerquicklichen Streit der persönlichen Meinungen und mehr oder minder subjektiv gefärbten Ansichten herauszukommen und die Entscheidung in so wichtigen methodischen Fragen, die zugleich die künstlerische Tätigkeit tiefgreifend beeinflussen, auf das Gebiet der wissenschaftlichen Analyse zu verlegen.

Leider haben sich meine Hoffnungen nur zum bescheidenen Teil erfüllt. Die Debatte über Steinhausens Erkenntnisse verstummte bald, nachdem man die aus einer gewissen Einseitigkeit heraus zu verstehenden Übertreibungen und Fehler des Forschers über Gebühr hervorgehoben hatte.

Steinhausen hat gleichwohl das Verdienst, den Anfang gemacht zu haben mit der Klärung hochwichtiger Dinge. Aber anstatt den dornigen Pfad der Erkenntnis weiter zu beschreiten, fuhr man fort, auf den bequemen Seitenpfaden der persönlichen und allerpersönlichsten Meinungsäußerungen zu wandeln. Nach wie vor stellt man Theorien auf, ohne sie in Einklang mit den physikalischen und physiologischen Grundtatsachen des Spielprozesses zu bringen und ohne ihre Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit zu beweisen!

Ich hege die Überzeugung, daß eine Spielweise, mit der jemand auf Grund individueller Veranlagung zu künstlerischen Erfolgen gelangt ist, deshalb noch nicht zur praktischen Lehrmethode erhoben werden darf, sondern daß die Brauchbarkeit einer solchen sich daran zu erweisen hat, ob sie einer größeren Anzahl normal angelegter Talente zur rascheren Entwicklung ihrer Fähigkeiten verhilft und den über dem Durchschnitt Begabten auf kürzestem Wege zur Meisterschaft in der Beherrschung seines Instrumentes gelangen läßt.

Für ebenso wichtig halte ich die Forderung bezüglich der einheitlichen Behandlung des Instrumentes sowohl nach der mechanischen Seite hin wie nach der des rein künstlerischen Ausdruckes. Künstlerisch einwandfreie Gestaltung setzt absolute Beherrschung mechanischer Hilfsmittel voraus. Mit unzulänglichen Mitteln läßt sich bei vorhandener musikalischer Intelligenz vielleicht eine Ahnung vom Kunstwerk vermitteln, niemals jedoch eine vollkommene Erschöpfung des Werkes erzielen; hierzu gehört eben noch mehr: die souveräne Beherrschung aller technischen Mittel, welche das Resultat ernster forschender Arbeit ist. Ich spreche von „Forschearbeit“, denn darin wird mir jeder bedeutende konzertierende Künstler recht geben, daß ein produktives Studium niemals durch übende mechanische Tätigkeit allein zu erzielen ist, sondern durch eine kluge Disposition der vorhandenen natürlichen Mittel, durch logisches Vorgehen bei der Lösung von Schwierigkeiten und durch gewissenhafte Analyse der ein Tonwerk zusammensetzenden Einzelheiten. Trotz dieser mehr intellektuellen Tätigkeit, aus welcher der Erfahrungsschatz eines jeden Tonkünstlers herührt und die in Wahrheit eine Abkürzung des Studiums bewirkt, braucht der gefühlsmäßige Impuls keinen Schaden zu nehmen, denn erst die freie und „spielend“ leicht erscheinende Beherrschung sämtlicher einem Instrument möglichen Ausdrucksmittel gestattet es der künstlerischen Phantasie, sich ungehemmt auszuwirken. Die Freiheit der Darstellung beginnt da, wo sich der inneren musikalischen Vorstellung die adäquate technische Handhabe von selbst zugesellt. Je weniger die mechanischen Schwierigkeiten bei der Gestaltung eines Tonwerkes eine Rolle spielen, desto vollständiger kann der Musiker den strengen künstlerischen Forderungen entsprechen, die der Komponist aufstellt.

Die Beschäftigung mit der musikalischen Analyse, soweit sie die restlose Erschöpfung des Ausdrucks zum Ziele hat, lenkt naturgemäß zur Erforschung der technischen Schwierigkeiten hin. Nachdem ich im Verlaufe meiner Studienzeit Gelegenheit hatte, die deutsche, französische, italienische und belgische Schule der

Reihe nach kennen zu lernen, suchte ich den Spielprozeß selbständig zu durchdenken und die empfangenen Lehranweisungen auf ihre Berechtigung zu prüfen. Je mehr ich in die schwierige Materie der mechanischen Analyse eindrang, desto intensiver erfüllte mich das Bewußtsein, daß Steinhausens Gedanke, den er in einem Essay in der „Musik“, Jahrgang 1903/04, Heft 23, über „Die Gesetze der Bogenführung auf Streichinstrumenten“ aussprach, unanfechtbar ist. Dasselbst heißt es: „Für den Pädagogen besteht die unabweisliche Verpflichtung, die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung in ihrer Lehrtätigkeit auszunützen. Denn schon die nächste Generation wird ihre Lehrer dafür verantwortlich machen, wenn sie den nunmehr gebahnten Weg nicht geführt worden ist. Dazu muß eine neue Methode geschaffen werden, natürlich nicht vom Künstler und Pädagogen allein, sondern unter Mitwirkung des Physiologen.“

Die Erkenntnisse eines Künstlers mögen der schärfsten Selbstkontrolle, der fruchtbarsten Intuition entspringen, sie werden immer nur Anspruch auf individuelle Geltung erheben dürfen, solange nicht die wissenschaftliche Untersuchung sie auf die Stufe allgemein gültiger Gesetzmäßigkeit erhebt.

Nun liegen ja die Entscheidungen der physikalisch-akustischen Wissenschaft längst vor¹⁾. Von der Grundtatsache der Physik, daß eine Saite am reinsten klingt, wenn sie in regelmäßig schwingende Bewegung versetzt wird, bin ich ausgegangen und habe vor allem eine Bogentechnik angestrebt, bei der der Bogen erstens: die Saiten im rechten Winkel, unter Vermeidung unzumutbarer Längsdrehungen, schneidet, und zweitens: stets mit ein und derselben Haarquantität auf die Saiten einwirkt²⁾. Alle technischen Einzelheiten haben sich aus diesen beiden Kardinalforderungen ergeben.

Aber die nächstwichtige Frage erhebt sich sogleich; sie lautet: In welcher Weise adaptiere ich die Leistung meines Körpers der als notwendig erkannten Leistung des Bogens? In welcher Weise erfasse ich den Bogen, wie habe ich ihn zu führen und welche Kräfte sind dabei zu betätigen? Hier setzen Schwierigkeiten besonderer Art ein, denn wo lebendige Organe sich betätigen, wird die Erklärung der Zweckmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit ihrer Funktionen immer kompliziert sein.

Nicht minder wichtig als die Bogenführung ist die Mechanik der linken Hand. Beide haben ihre spezifischen Schwierigkeiten, mit deren Überwindung der Studierende einen großen Teil seiner Zeit verbringt. Aber weder ein Höchstmaß von Bogen geschicklichkeit, noch die extreme Schnelligkeit der linken Hand, stellen das Ziel an sich dar... Erst auf der Synthese beider Mechanismen beruht die Vollendung des Spieles.

Zufällig traf ich auf den cellospielenden Arzt Dr. Rynar, der sich schon längere Zeit mit bewegungsphysiologischen Arbeiten ähnlich denjenigen Steinhausens be-

¹⁾ „Nicht die Gesetzmäßigkeit ist neu, sondern lediglich das Wissen darum“ (Steinhausen), vergl. dessen „Physiologie der Bogenführung“, S. 15.

²⁾ Einhaltung des Frontalwinkels.

schäftigt hatte. Eine merkwürdige Übereinstimmung der allgemeinen Resultate seiner Forschungen mit den besonderen Ergebnissen, die ich seit einer ganzen Reihe von Jahren, wie schon erwähnt, bereits auf empirischem Wege gewonnen hatte, ließ den Wunsch in mir rege werden, das ganze große Gebiet der Cellotechnik von Grund auf mit ihm gemeinsam durchzuarbeiten, eine Arbeit, die ich seinerzeit schon mit Steinhausen verabredete, die aber der frühzeitige Tod dieses Forschers verhinderte . . . Inzwischen haben auch die Fortschritte der Wissenschaft neue Erkenntnisse gebracht, und es ist daher gewiß kein Nachteil, daß die verzögerte Veröffentlichung dieses Buches nunmehr den Niederschlag der modernsten Ergebnisse der Bewegungsphysiologie enthält.

Möge es dazu beitragen, die Diskussion in einem wichtigen Teilgebiet der Musik von Nebensächlichkeiten abzulenken und bedeutsamen Dingen zuzuführen.

Hugo Becker

ordentl. Professor an der Staatl. akadem. Hochschule für Musik zu Berlin.
Auswärt. Mitglied der Königl. Akademie in Stockholm.

Zweites Vorwort.

Mit besonderer Freude habe ich die Mitarbeit an der Herausgabe dieses Werkes übernommen. Wenn, wie in diesem Fall, ein Wissenschaftler mit seinen analytischen Methoden zu gleichen Ergebnissen gelangt wie der Künstler, der über die Bedingungen seiner Kunst reflektiert, so liegt darin ein starkes Argument für die Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer Synthese zwischen künstlerischer und physiologischer Aufklärungsarbeit. Sowenig etwa vom Bewegungsforscher, der die Voraussetzungen für das Zustandekommen der Spielvorgänge beherrscht, eine brauchbare Spielpraxis geschaffen werden kann, sowenig vermag der reproduzierende Künstler mit apodiktischer Gewißheit auszusagen, welcher Teil seines Schaffens freizügig geschieht, und welch anderer durch die Lösung mechanischer Probleme naturnotwendig bedingt ist. Bestimmte Wirkungen sind durch das Wesen des Instrumentes gegeben, andere wieder stellen die Auswahl von Möglichkeiten infolge der Beherrschung mechanischer Mittel dar; und je größer letztere ist, umso bedeutender die Ausdrucksfähigkeit.

Ich für meinen Teil sehe den für die Pädagogik anzustrebenden Fortschritt in der Erkenntnis des Spielprozesses, gewonnen durch Beobachtung am lebenden Modell, das heißt durch die Auffassung des spielenden Künstlers als eines natürlichen Studienobjektes, und durch Vergleich der Spielweise der besten Vertreter ihres Faches. Zu welchen Fehlschlüssen kann nicht allein die Beschreibung der Bewegungsabläufe bei einem mittelmäßigen Instrumentalisten führen, dessen Tonerzeugung manchmal durch allerhand bizarre Maßnahmen zustande kommt, die für sich betrachtet gar nicht zum Spielprozeß notwendig sind, sondern nur individuelle Hilfen einer unvollkommenen Bewegungstechnik darstellen oder persönliche Auswirkungen einer besonderen, einmalig gegebenen Konstitution. So sehen wir manche Pianisten zuweilen gewisse Bewegungen einschalten, in der Vorstellung, den Ton der bereits niedergeschlagenen Taste zu beeinflussen, während in Wirklichkeit das Schicksal des zu erzeugenden Klanges von der Kraftwirkung des Armes bis zum Moment des Niederschlages abhängt. Beim Streicher deutet oft eine hochgezogene Schulter (das heißt die Spannung des ganzen Schultergürtels sowie der Halsmuskeln) auf das Streben nach klanglicher Abstufung hin, während der wirklich gute Spieler weit einfachere Mittel zur Erreichung seines Zieles anwendet.

Die Einwendungen, die man a priori gegen die Absicht eines solchen Buches erwarten darf, bewegen sich wohl zumeist in der Richtung des Widerstandes gegen jede methodische Erklärung überhaupt. Warum soll es nicht möglich sein, auf die verschiedenartigste Weise zu spielen, den Bogen so oder so zu fassen und zu führen? Darauf läßt sich antworten, daß erstens alle Willkür an der physikalischen Gegeben-

heit von Bogen und Instrument eine Grenze findet. Wenn die Saite nicht in bestimmter Weise erregt und zum Schwingen gebracht wird, entsteht eben kein vollkommener Klang. Wenn anderseits die technischen Details sich nicht zu einer Bewegungseinheit verbinden lassen, welche den physiologischen Eigentümlichkeiten eines normalen Menschen angemessen ist, so läßt sich ein universales Können gar nicht erzielen.

Man sieht, das Gelände für eine wissenschaftliche Untersuchung des Instrumentalspiels ist zwar nicht in seiner Ausdehnung genau abzustecken, aber man kann die Richtung erkennen, in welcher sich die Arbeit zu bewegen hat.

Der Ausgangspunkt meiner Untersuchungen war das Bestreben, ganz generell alles Musizieren auf Bewegungsvorgänge hin zu untersuchen, diese zu analysieren und das Bewegungsgefühl durch die sinnvolle Pflege der charakteristischen Koordinationen beim Instrumentalspiel zu vervollkommen.

Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Erhöhung manueller Geschicklichkeit; denn der richtige Bewegungsvorgang an der Peripherie ist nur möglich, wenn dessen Ablauf vom Zentrum des Körpers aus richtig erfolgt. Im eigentlichen Sinne war es mir also um die Schaffung einer glücklichen Bewegungsdisposition zu tun. Als fruchtbares Prinzip solcher Studien erkannte ich zunächst die Untersuchung der Kräftewirkung innerhalb des Bewegungssystems.

Die Resultate meiner Untersuchungen sind im I. Teil des Buches in der Darstellung der Mechanik mitverarbeitet worden. Mit großer Genugtuung machte ich die Wahrnehmung, daß ich die Theorien einer rationellen Bewegungstechnik durch die Praxis des Cellospiels Hugo Beckers verwirklicht sah. Gleichermassen gewährte es mir besondere Freude, mit einem so scharf denkenden Künstler mich zu gemeinsamer Arbeit verbinden zu können, von dem schon Steinhausen im Jahre 1903/04, Heft 23 der „Musik“, schreibt: „In Herrn Hugo Becker lernte ich einen außerordentlich unterrichteten Künstler kennen, der über das Wesen der Technik sich in hervorragender Weise Rechenschaft zu geben vermag, eine Ausnahme unter den Musikern, denn gerade von den Kreisen der Geigen- und Cellolehrer, denen es leider, wie von Fachgenossen bekanntlich selbst geklagt wird, häufig an einer umfassenden Allgemeinbildung fehlt, wird am längsten Widerstand gegen Neuerungen geführt.“

Nun sind seit diesem Ausspruch mehr als zwanzig Jahre verflossen . . . Spät, doch nicht zu spät, ist dieses Werk gemeinsamer künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit zustande gekommen. Für mich selbst bedeutet die Bekanntschaft mit dem hervorragenden Cellomeister eine Erweiterung meines musikalischen Horizontes.

Ich gebe der Erwartung Ausdruck, daß meine speziellen physiologischen Untersuchungen, die zugleich einen Prüfstein für die Analyse der Beckerschen Cello-technik abgeben sollen, eine Vertiefung unserer Anschauung vom Wesen der instrumentalen Technik darstellen werden.

Dr. med. Dago Rynar

Berlin-Charlottenburg

„Alles ist einfacher, als man denken kann,
zugleich verschränkter als zu begreifen ist.“
Goethe.

Einleitung.

Das vorliegende Buch verfolgt in erster Linie den Zweck, eine umfassende Darstellung des Cellospiels an der Hand bewegungsphysiologischer Analysen zu geben und im Anschluß daran eine Erörterung ästhetischer Probleme, an denen der musikalisch gebildete Cellist nicht vorbeigehen darf. In zweiter Linie soll es die Aufgabe eines Studienwerkes erfüllen, welches in Einzelfragen Aufklärung geben und auch als Leitfaden zum Unterricht dienen kann. Es handelt sich um keine „Schule“ im landläufigen Sinne, sondern um ein systematisches Werk. Deshalb wurden die elementaren Dinge nur gestreift. Wir setzen deren völlige Kenntnis und genügendes Wissen auf theoretischem Gebiete voraus. Sodann erwarten wir, besonders für den zweiten Teil des Buches, beim Leser eine gewisse Reife des musikalischen Geschmacks vorzufinden, weil wir es nicht darauf anlegen, durch eine einseitige Darstellung zu überreden, sondern auf Grund einer reichen Auswahl von Möglichkeiten die Überzeugung des Hörers für die endgültige Gestaltung zu gewinnen.

Neben der Analyse der einfachsten Spielvorgänge wird der Leser zugleich eine Auswahl charakteristischer Stellen aus der Celloliteratur vorfinden.

Das Elementare wird nur insoweit behandelt, als in den einfachsten Mechanismen von Bogenführung und Linkehandtechnik bereits der Unterbau für das virtuose Spiel geschaffen wird. Eine besondere Methodik für Anfänger und eine solche für Fortgeschrittene gibt es eben nicht. Andererseits ist in methodischen Fragen grundlegender Natur kein Raum für eine willkürliche Auffassung, soweit sich diese Materie durch physikalische und physiologische Untersuchungen klarstellen läßt.

Bei dieser Einstellung gegenüber dem technischen Problem glauben wir uns zu der Forderung berechtigt, entweder Zustimmung zu finden oder aber den Nachweis von Irrtümern zu verlangen.

Etwas anderes natürlich ist der freie Gebrauch der mechanischen Mittel im Dienste künstlerischer Gestaltung, wobei Geschmack, Temperament und Stilgefühl sowie Erziehung und Einfluß des Milieus eine gewisse Rolle spielen. Wir werden es daher wagen, im ersten Teil mit apodiktischer Gewißheit zu sprechen, im zweiten Teil jedoch mit jener Toleranz zu verfahren, die sich bewußt ist, daß alle reproduktive Kunst letzten Endes in Deutungen besteht, die je nach Auffassung verschieden ausfallen können. Gleichwohl wird der einsichtige Musiker unserer Meinung beipflichten, daß jedes bedeutsame Werk eines Komponisten ein Vermächtnis darstellt, welches bis zur Grenze der persönlichen Aufopferung ausgeführt werden muß. Also auch im Ästhetischen Gesetzmäßigkeit an Stelle der Willkür!

Das vorliegende Bildermaterial entstammt mit wenigen Ausnahmen einem von der Kulturabteilung der „Ufa“ aufgenommenen Bewegungsfilm. Bei der Beurteilung der einzelnen Reproduktionen muß man sich die Gesetze der Perspektive vergegenwärtigen. Besonders was die Führung des Bogens im rechten Winkel zur Saite anlangt, könnte der Leser leicht den Eindruck gewinnen, als ob diese Forderung des öfteren nicht innegehalten wurde. Die scheinbaren Abweichungen erklären sich durch die verschiedene Einstellung des Objektives zum Spieler.

Das Bestreben nach möglichster Klarheit brachte es mit sich, daß Wiederholungen in den Erklärungen der verschiedenen Abschnitte nicht zu vermeiden waren. Der Studierende möge sie in der Überzeugung hinnehmen, daß sie zur erschöpfenden Darlegung unerlässlich waren.

Wir hegen die Hoffnung, daß wir auf unserem bescheidenen Teilgebiet mit dieser Arbeit einen brauchbaren Beitrag zur Erkenntnis und Entwicklung der Instrumentalkunst geliefert haben.

Eine besondere Freude bereitet uns die Feststellung, daß wir bei unserer Arbeit an verschiedenen Orten hilfsbereite Förderer fanden. Für wertvolle Mitteilungen und Ratschläge, bzw. Aufklärung auf verschiedenen Spezialgebieten, haben wir in erster Linie Herrn Prof. Dr. G. Schünemann zu danken, sodann den Herren Professoren Kurt Sachs, Max Seiffert und Leo Schrattenholz, sowie Herrn Prof. F. H. Levy von der II. Medizinischen Klinik der Charité.

Sodann fühlen wir uns der Kulturabteilung der „Ufa“ aufrichtig verpflichtet, welche in großzügiger Weise die Filmaufnahmen ermöglichte. Auch Herr Dr. med. Adalbert Lindner aus Wien sei genannt, der bereits vor etlichen Jahren zu der später in Angriff genommenen Arbeit anregte, indem er die Notwendigkeit der physiologischen Analyse mit modernen wissenschaftlichen Mitteln hervorhob.

Die Verfasser.

Zur Physiologie der Bogenführung.

Die Bogentechnik stellt das zwangsläufige Resultat statistisch beherrschter und dynamisch geregelter Bewegungen dar.

Es gibt nicht viele grundlegende Werke, aus denen man die einzelnen Momente bei der Bogenführung auf dem Cello, sowie die verschiedenen Phasen und die Dynamik der Bewegung ersehen kann. Wer das Bildermaterial dieses Buches, welches zum überwiegenden Teil aus einem Bewegungsfilm stammt und deshalb die Wirklichkeit unverändert wiedergibt, vollkommen verstehen will, tut gut, sich wenigstens die hauptsächlichsten physikalischen und physiologischen Vorstellungen anzueignen. Neben dem vor 25 Jahren erschienenen Werk von Steinhausen: „Physiologie der Bogenführung auf Streichinstrumenten“ sind unter den neueren Werken, welche diese Materie behandeln, hauptsächlich „Die natürliche Bogenführung auf der Violine“ von Arthur Jahn, sowie das Buch „Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels“ von Trendelenburg zu nennen³⁾.

Betrachten wir zunächst Arm und Bogen als ein bewegliches System!

Die Bewegung des Bogens und des Armes stellt kinematisch eine Zusammensetzung von sogenannten Elementarbewegungen dar, deren beide Komponenten Elementarschiebungen und Elementardrehungen sind. Bei der Schiebung bewegt sich der Körper so, daß alle seine Punkte parallele und kongruente Bahnen beschreiben, bei einer Drehung derart, daß alle seine Punkte Kreise beschreiben, deren Ebenen winkelrecht zu einer Geraden stehen, die zugleich die Mittelpunkte aller Kreise enthält. Durch Zusammensetzung beider Bewegungen entsteht eine sogenannte Elementarschraubung. Alle Bewegungen, die ein bogenführender Arm ausführt, sind Schraubungen, da folgende Bedingungen erfüllt werden müssen:

1. Der Bogen muß stets lotrecht zur Saite geführt werden, oder was dasselbe ist, diese im rechten Winkel schneiden.
2. Damit der Bogen stets nur eine Saite berührt, muß er in einer Richtung bewegt werden, die sich aus seiner Verlängerung nach beiden Seiten hin ergibt.

³⁾ Namentlich das Buch von Jahn gibt dem Leser, der über eine gewisse mathematische Vorbildung verfügt, wertvolle Aufschlüsse über physikalische und physiologische Einzelfragen; vieles läßt sich bei sinnentsprechender Abänderung der Daten auch auf das Cello übertragen. Das Studium von Jahns Buch ist demnach sehr zu empfehlen. Insofern wir auf die ausgezeichneten Untersuchungen des Autors verweisen dürfen, erleichtern wir unsere Aufgabe, indem wir hier nur die spezifisch cellistischen Verhältnisse zu erörtern brauchen.

Denken wir uns die Bewegungen auf eine zum Erdboden parallele Fläche projiziert, so ergibt sich beim Streichen auf einer der mittleren Saiten schematisch folgendes Bild:

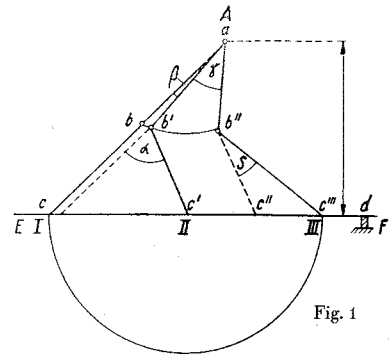


Fig. 1

a sei das Schultergelenk, b der Ellbogen, c die Hand am Bogen. Wir unterscheiden dann drei hauptsächliche Bewegungsphasen. Phase I zeigt den Bogen an der Spitze; der Unterarm bc steht ungefähr in gerader Fortsetzung des Oberarmes ab (bei langem Arm in einem stumpfen Winkel), im Verlauf des Aufstriches ergibt sich die Phase II. Hier berührt der Bogen mit seiner Mitte die Saite. Der Oberarm ist um den kleinen Betrag des Winkels β adduziert worden (adduzieren = an den Körper heranbewegen). Der Unterarm dagegen hat den Hauptteil der Bewegung zu liefern, er hat eine Drehung im Ellbogengelenk um den Betrag von Winkel α vorgenommen. Wie der Spieler es auch anstellen mag, so muß er unbedingt bei der Zurücklegung des Weges von der Spitze zur Mitte den Unterarm in seiner Stellung zum Oberarm verändern, mit anderen Worten, es tritt beim Aufstrich im oberen Drittel eine Verkürzung des durch den Oberarm gebildeten Hebelsystems (umgekehrt beim Abstrich eine Verlängerung) ein.

Bei der Vollendung des Aufstrichs ergibt sich folgendes: Der Oberarm wird um den Betrag des Winkels γ weiter an den Körper adduziert, dadurch rückt die Hand und mit ihr der Bogen nach c'' vor und endlich erreicht die Hand durch weitere Einwinklung des Unterarmes (Winkel δ) die Endphase III. Ob der Oberarm von einem bestimmten Punkte seiner Adduktionsbewegung ab stillsteht und der Unterarm allein den Bogen fortführt, oder ob bis zuletzt Ober- und Unterarm in der Bewegung verharren, ist für unsere Betrachtung zunächst unerheblich. Man ersieht aus der Skizze, daß das Armhebelsystem abc bei Annäherung an den Frosch wieder relativ länger geworden ist.

Der Leser möge nicht überrascht sein, daß die doch gleichbleibende Länge von Ober- resp. Unterarm durch verschieden lange Strecken ab, bc, ab', b'c', ab'', b''c'', b'', c''' dargestellt ist. Es handelt sich um die Projektion von Gliedern, die sich im Raume, nicht aber in einer bestimmten Ebene bewegen. Wie wir des näheren im Kapitel über den Ganzbogenstrich ausführen werden, rotiert der Ellbogen bei der Strichführung etwas nach hinten, während die für Unterarm und Hand gemeinsamen Linien bc, b'c', b''c'', b''c''' durch Beugen und Strecken in Hand- und Fingergelenken bald länger bald kürzer in der Projektion erscheinen.

Die Entfernung der bogenführenden Hand von dem im Raume als feststehend zu denkenden Pole des Schultergelenkes unterliegt also bei jedem Strich dauernder Veränderung. Die Unterteilung des Armes in Ober- und Unterarm, sowie die Flexion des Handgelenkes ermöglichen es dem Arm, sich jeder Distanz zwischen Schulter und Bogen anzupassen. Ebenso trägt das erwähnte „Nach-hinten-Führen“ des Ellbogens dazu bei, die periphere Bewegung der Bogenhand zu regulieren; denn jedes

Ausweichen des Ellbogens nach hinten bedingt eine Verkürzung der geraden Entfernung zwischen Schulter und Bogenhand, sofern letztere im selben Niveau verbleiben.

Während Ober- und Unterarm die Fortbewegung des Bogens in der eigentlichen Strichrichtung auszuführen haben, sorgen Hand und Finger für die Innehaltung der geraden Linie, als welche die Bogenbahn sich darstellt. Man nennt diese Tätigkeit „Ausgleichsbewegung“ und spricht von Handgelenksausgleich und Fingerausgleich, je nachdem an diesem Vorgang mehr das Handgelenk oder die Finger beteiligt sind. Wenn man von einem rein statischen Gesichtspunkt ausgeht, so kann man sich leicht vorstellen, daß der Ausgleich z. B. am Frosch auf zwei verschiedene Weisen ausführbar ist, nämlich durch starkes Einknicken des Handgelenks oder aber durch Ausstrecken der Finger.

Nun sind aber für die Spielpraxis nicht allein statische, sondern dynamische und bewegungstechnische Faktoren maßgebend. In späteren Kapiteln werden wir alle einzelnen mechanischen Maßnahmen als eine Anpassung der physiologischen Eigentümlichkeiten unseres natürlichen Spielapparates an die einmal gegebenen Verhältnisse des Instrumentes erklären.

Es sei zunächst ein kurzer Überblick über die physiologischen Möglichkeiten unseres Bewegungsorganes gegeben: Aktiv kann jeder Mensch seinen Oberarm (vom Körper weg) heben und senken, und zwar nach vorne, hinten, wie auch nach der Seite. Die Erhebung bei aufrechter Stellung nennt man speziell Abduktion, die Senkung Adduktion. Obwohl genauere Kenntnisse der Muskeln dem Spieler keine weiteren Vorteile bringen, führen wir doch als bemerkenswerte Tatsache an, daß der allbekannte Deltamuskel den Arm nur bis zur horizontalen Linie zu heben vermag. Die weitere Erhebung bis zur Vertikallinie geschieht durch eine Veränderung der Lage des Schulterblattes. Der Oberarm vermag ferner seiner Länge nach zu rotieren. Hält man den Unterarm im rechten Winkel gebeugt und fixiert den Ellbogen, so beschreibt die Hand bei der Längsdrehung des Oberarmes das Stück von einem Kreise, dessen Radius der Unterarm darstellt.

Das Ellbogengelenk gestattet in erster Linie Beugung und Streckung des Unterarmes. Sodann ist dem Menschen eine Längsdrehung seines Unterarmes ermöglicht, wobei der eine Unterarmknochen (Radius) sich über den anderen (Ulna.) kreuzend dreht. Man nennt diese Längsdrehung des Unterarmes auch Unterarmrollung. Diese ist eine der häufigsten und alltäglichsten Bewegungen. Jede Schraubendrehung der Hand illustriert die Unterarmrollung. Beim Schließen eines rechtsgängigen Schlosses geht die Hand vom Zustand der Pronation in jenen der Supination über, beim Öffnen umgekehrt⁴⁾.

Im Handgelenk sind Beugung und Streckung, sowie seitliche Bewegung möglich. Durch Kombination von Handgelenksdrehung und Unterarmrollung ergibt sich die Möglichkeit eines Kreisens der ganzen Hand. Sehr vielfältig ist die Bewegungsweise des Daumens. Er kann der Hohlhand gegenübergestellt werden (Opposition), ferner

⁴⁾ Pronation nennt man die Lage der Hand, bei der der Handrücken nach oben zeigt, Supination diejenige, bei der die Hohlhand nach oben weist.

vermag man ihn zu abduzieren und zu adduzieren. Dazu kommt die Streck- und Beugungsbewegung der beiden Phalangen (das sind die einzelnen Fingerglieder). Die vier übrigen Finger sind im sogenannten Fingergrundgelenk mit der Mittelhand verankert. Die Eigentümlichkeit dieser Gelenke bringt es mit sich, daß man die Finger im gestreckten Zustand nach beiden Seiten spreizen kann; je mehr man aber die Finger im Grundgelenk beugt, desto geringer wird die Spreizfähigkeit und bei extremer Beugung ist die Spreizung praktisch gleich Null. Die übrigen Fingergelenke sind ebenso wie die Gelenke der Phalangen des Daumens reine Scharniergelenke, die nur in einer Ebene Bewegung zulassen.

Die Muskeln, welche den Oberarm halten und bewegen, werden durch den sogenannten Schultergürtel repräsentiert. Die Erhebung des Armes (nämlich über die Horizontale hinaus) wird durch Veränderung der Lage des Schulterblattes bewirkt. Die Muskeln, welche den Unterarm dem Oberarm nähern und von ihm entfernen, haben ihren Ursprung am Oberarm, respektive am Schultergürtel (in der Hauptsache musculus biceps und musculus triceps). Die Oberarmmuskulatur kann durch Hebel- und Drehwirkung ihre Funktion ausüben⁵⁾. Die Muskulatur für die Funktion der Handbewegung im Handwurzelgelenk, sowie für Daumen und Finger befindet sich am Unterarm. Jedoch gibt es auch eine ganze Reihe von kurzen Muskeln, welche am Knochengerüst der Mittelhand ihren Ursprung haben und am Daumen, sowie an den einzelnen Phalangen ansetzen: muscoli interossei und lumbricales, sowie einige kurze Muskeln für die Bewegung des Daumens und des fünften Fingers (abductor digiti V. et extensor digiti V. propr.). Sie unterstützen die Wirkung der langen, vom Unterarm stammenden Fingerbeuger und -strecker. Sie sind sehr wichtig, weil sie eine Erhöhung der Leistung unserer Hand bewirken. (Steinhausen unterschätzte ihre Bedeutung.) Außerdem ermöglichen sie erst manche Bewegung, wie die Spreizung der Finger im Grundgelenk, sowie die Beugung der Fingergrundgelenke bei gestreckten Endphalangen.

Das durch den Bewegungsimpuls ausgelöste Zusammenspiel der Bewegungsvorgänge, welche durch eine Reihe von Muskelaktionen in geordneter Kombination und Reihenfolge mittels nervöser Zuleitung zustande kommen, heißt Koordination. Nur ein organisch gesundes Nervensystem garantiert den richtigen Ablauf der Bewegungen. Einzelheiten werden uns im Verlaufe der folgenden Abhandlungen noch begegnen.

Wir werden später die Notwendigkeit für den beweglichen Bogengriff ableiten. Hier soll die Möglichkeit desselben erörtert werden.

Wir haben durch die Gegenüberstellung des Daumens (Opposition), sowie die Funktionen der vielen Einzelgelenke der Finger eine fast unbegrenzte Beweglichkeit der Hand. Wir wollen ihre Grenzen einmal untersuchen, indem wir den Unterarm feststellen und einen Bogen zur Hand nehmen. Zunächst können wir den Bogen auf-

⁵⁾ Die Funktionen der einzelnen Muskeln sind nicht ganz eindeutig. So zieht der Bizeps nicht nur den Unterarm an den Oberarm heran, er supiniert ihn auch.

und abwärts bewegen, indem die Hand sich streckt und beugt. Dieser Ausschlag kann durch Mitwirkung der Finger vergrößert werden (Fig. 2 und 3).

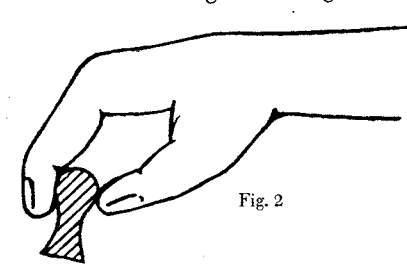


Fig. 2

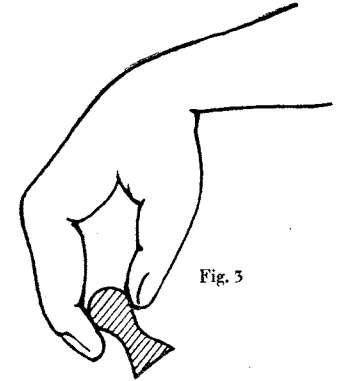


Fig. 3

Nur erscheint die Beugung—Streckung in dieser Form noch nicht spielreif. Denn wie der Vergleich von Fig. 2 und 3 zeigt, macht der zwischen die Finger geklemmte Bogen als Ganzes die Drehung mit, so daß der Haarbezug jeweils auf eine ganz verschiedene Ebene zu liegen kommt. Würden wir den Mechanismus auf das praktische Spiel übertragen, so kämen wir beim Übergang von der tieferen Saite auf die höhere mit viel weniger Haaren dahin. Es wäre ein dauerndes Verkanten des Bogens beim Saitenwechsel unausbleiblich, hierdurch aber ein Schwanken der Tonstärke.

Um dies zu vermeiden, müssen wir die sogenannte Längsrollung des Bogens ausführen. Sie besteht darin, daß der Bogen nicht zwischen den Fingern festgeklemmt wird, sondern daß geringe zwirbelnde Bewegungen zwischen den Berührungsflächen von Daumen und Fingern und der Bogenstange ausgeführt werden, die nur der lockere Griff zuläßt. Der Daumen ist dabei der hauptsächliche Aktivator; indem er an dem Holz aufwärtsrollt, dreht er den Haarbezug nach unten, resp. hinten; dementsprechend erfolgt der umgekehrte Vorgang. Allerdings können auch die Finger diese Längsdrehung des Bogens veranlassen. Und ebenso häufig wird es sich wohl ereignen, daß sowohl der Daumen wie auch die Finger an der Drehung gleicherweise teilnehmen.

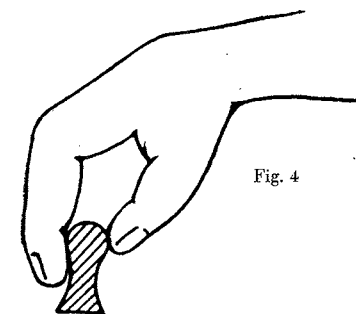


Fig. 4

Wenn wir nunmehr die Bewegungen des Handgelenkes und der Finger mit der Bogenlängsdrehung vereinigen, so vermögen wir die Niveauunterschiede der Saiten zu überbrücken, ohne den Unterarm zu Hilfe zu nehmen und ohne den Bogen zu verkanten. Man vergleiche die Fig. 4 mit der Fig. 2.

Eine andere zum Spielen notwendige Bewegungsart ist das Doppelhebelspiel der Finger; über dem Daumen als Drehpunkt wird die Bogenstange in der sogenannten Bogendrehebene bewegt; daran beteiligen sich in erster Linie Zeigefinger und Kleinfinger. Es kann aber für den letzteren auch der Ringfinger eintreten. Besonders in Froschnähe machen wir Gebrauch vom Doppelhebelspiel der Finger, wenn wir von einer Saite auf die nächsttiefere oder -höhere gehen.

Man unterscheide diese Art mittels Doppelhebelspiels der Finger streng von einer anderen Bewegungsführung des Bogens, wobei letzterer, zwischen Daumen und Fingern festgeklemmt, durch Unterarmrollung so bewegt wird, daß einmal die Spitze nach oben, der Frosch nach unten zeigt, ein andermal die Spitze nach unten und der Frosch nach oben weist. Das Doppelhebelspiel der Finger ist die feinere, beweglichere Art der Bewegung; auch läßt es sich besser mit der Beugung und Streckung der Hand kombinieren. Natürlich wird auch zuweilen Unterarmrollung mit im Spiel sein; sie wird vorzugsweise beim Saitenübergang in Froschnähe angewendet, besonders in Verbindung mit breiten Strichen. Die Details dieser Mechanik werden uns bei den Spezialverrichtungen des Bogens noch beschäftigen.

Wir erläutern nun den Begriff der Spielachse. Da wir so mannigfache Drehungen unserer Hand am Bogen und mit dem Bogen ausführen, müssen wir auch die Frage beantworten, um welche Achse diese Drehungen stattfinden. Bei der Zwirbelbewegung der Bogenlängsdrehung ist es wohl klar, daß die Achse der Drehung die Bogenstange selbst ist. Beim Doppelhebelspiel der Finger ist es die gedachte Verbindungslinie zwischen dem Daumen und den Aufsatzstellen der gegenüberliegenden Mittelfinger, welche man als Achse zu betrachten hat. Diese wird allgemein als die Spielachse bezeichnet. Allerdings müssen wir auch an die Tatsache denken, daß der Bogen nicht nur gedreht wird, sondern auch gehalten werden muß, wobei die Reibung der Finger eine wichtige Rolle spielt; und dies hat zur Folge, daß in Wirklichkeit die Spielachse nicht die große Bedeutung hat, wie es auf Grund theoretischer Überlegung den Anschein haben könnte. Überdies verändert sich die Lage der Spielachse kontinuierlich mit der Drehbewegung, wenn auch nur um geringe Beträge.

* * *

Beim Cello kommt es mehr als bei der Geige auf das dynamische Prinzip bei der Bogenführung an, weil der Cellist größere Kräfte aufzuwenden hat.

Das Problem, die einheitliche lebendige Bogenführung theoretisch zu begründen, ist undenkbar ohne Erörterung der Prinzipien der Kraftgebung.

Die Kraftgebung ist der Angelpunkt für das Verständnis der Bogentechnik überhaupt. Während die Technik der linken Hand sich aus verhältnismäßig wenigen Bausteinen zusammensetzt und für das Verständnis keinerlei Schwierigkeiten bietet, sobald die grundlegenden Prinzipien einmal klar erkannt sind, ist die Bogentechnik von jeher als eine Besonderheit empfunden worden. Von verschiedenen Seiten ist der Zugang zum Verständnis des außerordentlichen Problems versucht worden und in immer neue Geheimnisse schien diese sakrale Angelegenheit vor dem profanen Zugriff des Analytikers sich einzuhüllen. Man hat ganz richtig in der Bogenführung das tragende Prinzip des Streichinstrumentenspiels erkannt (Capet). Kraft und Weichheit, rasche und ruhige Bewegung, Freude und Schmerz, Jubel und Klage, Sehnsucht und Verzicht, kurz alle Empfindungen, deren der Mensch fähig ist, hat der Bogen zu vermitteln. Dieses Wunder einer ständigen Transformation seelischer Impulse durch motorische Energie in akustische Effekte mittels mechanischer Werkzeuge (allerdings beispieillos vollkommener Werkzeuge) ist also durch rationelle Überlegung zu ergründen! Wir nehmen aus der Kette der Phänomene das Wichtigste,

allerdings nicht das Primäre heraus. (Dieses wäre die Umsetzung einer Vorstellung mittels Impulses in eine Bewegung, eine Frage, die an die Urgeheimnisse des Lebens rührt.)

Uns soll im folgenden das dynamische Prinzip beschäftigen: Die Frage, die sich der Physiologie stellt, lautet: in welcher Weise haben sich die natürlichen Kräfte auszuwirken, damit sie in optimaler Weise der Tonerzeugung dienen? Wie wichtig diese Frage ist, erhellt aus der Tatsache, daß die beständige fehlerhafte Anwendung von Kräften, meistens in der Art von überflüssig erhöhten Anstrengungen, nicht nur eine allgemeine Behinderung in der technischen Entwicklung des angehenden Musikers darstellt, sondern auch zu körperlichen Schädigungen führt. Schon Waltershausen beschrieb die Schulterverkrampfung als Quelle von Spielhemmungen.

Die Verkrampfung eines Gliedabschnittes ist aber bereits ein Folgezustand falscher Bewegungsweise, da bei richtigem Üben sich keine Verkrampfungen einzustellen pflegen. Verkrampfung kommt zustande bei mangelhafter Entspannung und bei unzweckmäßig erhöhter Mitspannung der an einer Bewegung nicht direkt, sondern in statischer Funktion teilnehmenden Muskeln. Beide Zustände müssen gesondert werden. Zu sorgfältiger Entspannung kann man einen Muskel erziehen, indem man den Vorgang der Entspannung, der bei einem durchgebildeten Organismus automatisch einsetzt, wenn die Spannung nicht mehr nötig ist, sorgfältig und bewußt pflegt und öfters sich daraufhin kontrolliert. Mitbewegungen resp. Mitspannungen festzustellen, ist schon schwerer. Zwar kennt jeder das Bild des Anfängers, dessen Mitspannungen sogar in den Gesichtsmuskeln sichtbar werden. Aber bei den einzelnen Bewegungen der Bogenführung lassen sich unnötige Spannungen in entfernten Muskelpartien oft nur schwer feststellen.

Aus diesem Grunde habe ich zwei objektive Maßstäbe für die Erkennung von Mitspannungen benützt. Die erste Versuchsanordnung bestand darin, daß eine mechanische Vorrichtung an den zu untersuchenden Muskel geschnallt wurde, welche jede Volumenzunahme dieses Muskels (als Ausdruck der Spannung) registrierte.

Eine Reihe einfacher Bogenstriche manifestierte sich bei angespannter Schulter, wie nebenstehende Kurve I (Fig. 5) zeigt:

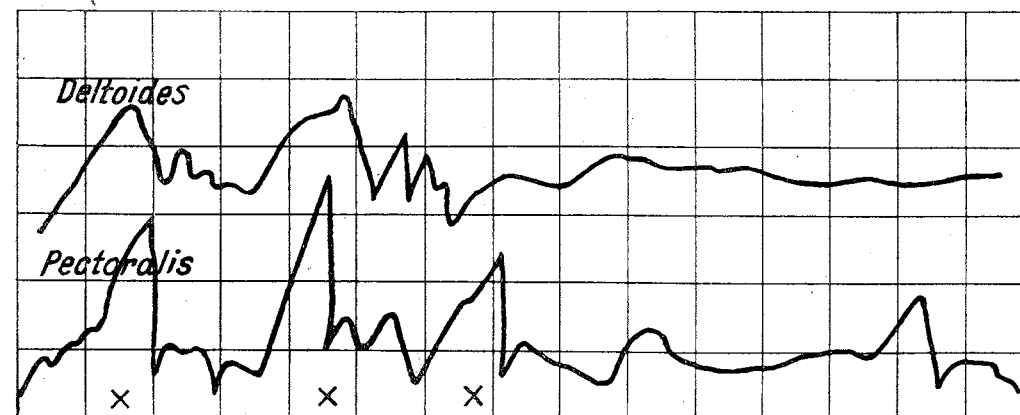


Fig. 5

Sowohl Deltoides wie Pectoralis zeigen die Merkmale erhöhter Tätigkeit. Die Kurvenberge kennzeichnen hierbei den Zustand der Spannungssteigerung (durch Volumenzunahme der Muskeln). Je spitzer die Erhebungen sind, desto plötzlicher tritt die Spannung auf. Die mit x gekennzeichneten Stellen entsprechen den Phasen des Bogenwechsels. Hier ist die Aktion ganz besonders gesteigert.

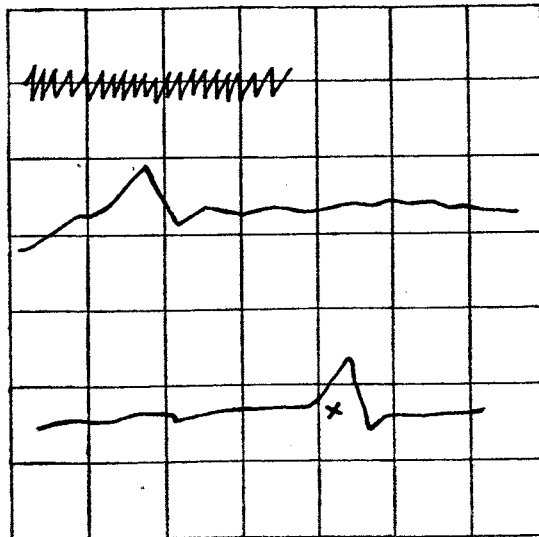


Fig. 6

Spannung verteilt sich gleichmäßig über die ganze Bogenbewegung hinweg.

Eine zweite weit feinere Methode zur Feststellung der Muskelaktion besteht in der Messung des elektrischen Stromes, der bei jeder Muskelzusammenziehung entsteht, mittels feiner elektrophysikalischer Apparate. Wer sich dazu entschließt, sich ein paar silberne Nadeln in das Fleisch seiner Muskeln stecken zu lassen, kann diese Versuche jederzeit wiederholen und an sich selbst nachprüfen.

Auch hierbei ist der Unterschied zwischen richtig und fehlerhaft dynamisierter Bewegung durch objektiven Nachweis erbracht: Die Kurve III (Fig. 7) zeigt die

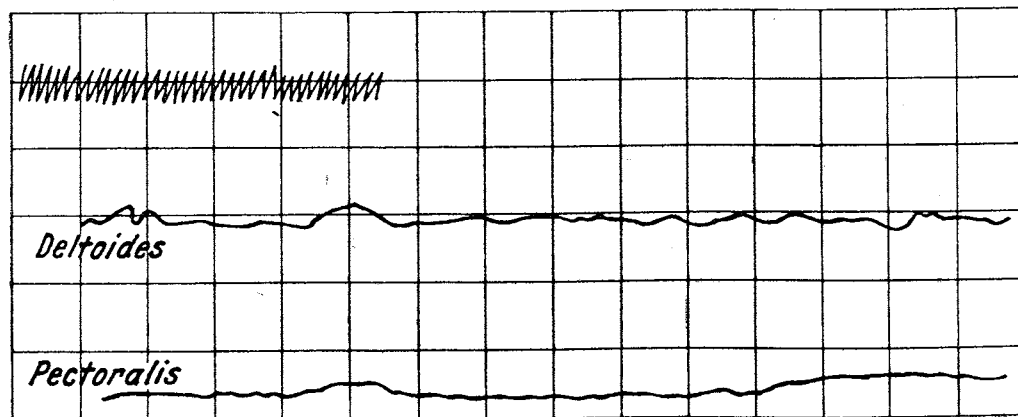


Fig. 7

Bei entspannter Schulter verläuft die Kurve II (Fig. 6) wesentlich einfacher. Dieses Bewegungsdiagramm entspricht der später zu erörternden sogenannten „Unterarmkraftgebung“.

Die in Betracht kommenden Muskeln (m. deltoides und pectoralis) sind dabei nicht wie in ersterem Falle in einer unzweckmäßigen übertriebenen Weise gespannt. (Die Funktion des Deltamuskels besteht im Heben des Armes, die des Pectoralis im Heranziehen = Adduktion des Oberarmes.)

Interessant ist bei Vergleich der beiden Kurven, daß im zweiten Falle der Bogenwechsel nur an einer Stelle zu erkennen ist. (An der Spitze.) Die

Tätigkeit von Pectoralis und Latissimus dorsi beim Spiel eines einfachen Taktes bei richtig gestufter Kraftgebung.

Die nächste Kurve IV (Fig. 8) demonstriert bei genau derselben Stelle und gleicher Tonstärke die erhöhte Spannung in den gleichen Muskeln bei physiologisch fehlerhaftem Vorgang:

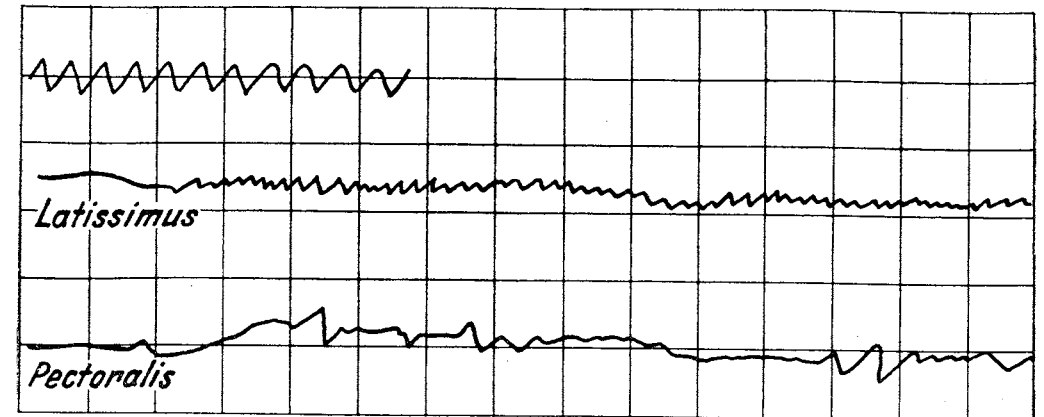


Fig. 8

Um diesen Versuch richtig auszuwerten, müssen wir noch einmal auf die Druckverhältnisse am Bogen zurückgreifen. Die Tonstärke ist neben der Bogengeschwindigkeit bedingt durch den Bogendruck, der auf der Saite lastet. Dieser letztere wird zum größten Teil von der Pronationskraft des Unterarmes geliefert, welche gegen den opponierten Daumen als Drehpunkt an der Bogenstange in der Richtung von oben angreift. Eine einfache Skizze möge den Vorgang der Hebelwirkung dem Verständnis näherbringen: (Fig. 9.)

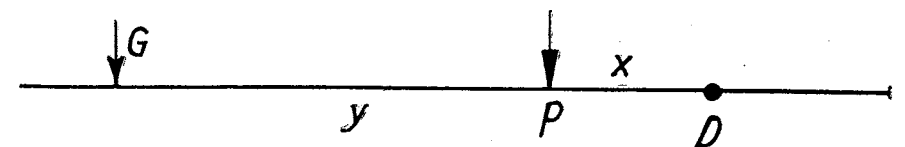


Fig. 9

Die Größe des Zeigefingerdruckes in der Entfernung X vom Drehpunkt D, die wir als identisch mit der Pronationskraft auffassen, sei dargestellt durch die Strecke p. Dann wird an einem bestimmten Punkte des Bogens in der Entfernung y vom Drehpunkt eine gewisse Kraft G resultieren, mit welcher der Bogen auf die Saite drückt.

Es ist klar, daß die Kraft des Zeigefingers auch durch den Mittelfinger verstärkt werden kann, sobald dessen Druck nur links vom Daumen angreift. Wir lassen in unserer Betrachtung alle durch Reibung und Schrägstellung der Fingerachsen in Verlust geratenen Kräfte außer acht und halten uns einzig an die senkrecht wirkenden Kraftkomponenten. Außerdem dürfen wir nicht vergessen, daß der physikalische Drehpunkt des Hebelsystems in D auch physiologische Kräfte absorbiert, nämlich die der Daumen-Adduktion und -Opposition.

Wir nennen eine Kraft, die drehend auf ein System einwirkt, das Drehmoment. Es ist gleich dem Produkt aus der Größe der Kraft mal dem senkrechten Abstand ihres Angriffspunktes vom Drehpunkte. In unserer schematisch vereinfachten Skizze wäre D der Drehpunkt des Systems, p der Angriffspunkt der Kraft. Der Zeigefingerdruck würde demnach durch das Produkt $p \cdot x$ bestimmt sein.

Die drehende Komponente ist also die durch den Zeigefinger vermittelte Pronationskraft des Unterarmes; beim Doppelhebelspiel der Finger genügt, falls der Bogen sehr wenig Druck brauchte, auch praktisch ein sehr geringes Drehmoment; dieses nähme die Unterarmmuskulatur ebenfalls nur wenig in Anspruch. Da zudem auch die kurzen Handmuskeln bei der Beugung der Finger mitwirken, so spürte man bei dem Vorgang einer Pronation kaum etwas an muskulärer Spannung im Vorderarm.

Bei den starken Drucken aber, die der Arm im Mezzoforte- und Fortespiel aufzubringen hat, besonders je mehr er sich der Spitze nähert, liegen die Verhältnisse beim Cello wesentlich anders. Zur Vereinfachung denken wir uns den Zeigefinger als Verlängerung der Mittelhand, die Funktion des Zeigefinger-Grundgelenks sei ausgeschaltet. Der Zeigefinger soll keine selbständige Bewegung machen, sondern die vom Arm kommende Kraft übertragen.

Das Drehmoment, welches dann durch Zeigefingerdruck an der Bogenstange zur Wirkung kommt, entsteht physiologisch durch eine Rollung des Unterarmes nach links (im Sinne der Pronation). Gegen den Daumen sucht der Unterarm seine Linksdrehung durchzusetzen.

Nun ist aber an jedem System, auf welches drehende Kräfte einwirken, nur dann das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten, wenn die arithmetische Summe aller Drehmomente gleich Null ist: Wirkt also z. B. an einer drehbaren Scheibe eine Kraft von 3 kg im horizontalen Abstand von 5 cm ein, so muß eine andere Kraft gegensinnig wirken, damit die Scheibe in Ruhe bleibt; greift letztere z. B. im Abstand von 3 cm an, so muß sie 5 kg betragen.

Auf den Arm übertragen besagt dieses Gesetz: Damit mein Unterarm durch Linksdrehung ein für die Tonerzeugung notwendiges Drehmoment am Bogen erzeugen kann, muß der Oberarm durch gegensinnige Kräfte für den Gleichgewichtszustand sorgen. (Von diesem Vorgang haben wir keine bewußte Empfindung.) Dies tun die Muskeln der Schulter, indem sie am Oberarm in der Tendenz der Rechtsdrehung einwirken. Dieses Kräftespiel setzt eine bestimmte mittlere Armeinstellung voraus. Wir orientieren uns am Niveau des Ellbogens, denn nur bei der im Kapitel „Ganzbogenstrich“ geschilderten Bewegungsweise des Armes ist es möglich, daß die zur Strichführung notwendige Verkürzung und Verlängerung des Armhebels durch einfache Beugung und Streckung im Ellbogengelenk stattfindet, wobei die Längsrollung des Oberarmes nach Möglichkeit ausgeschaltet ist. Der Ellbogen bewegt sich hierbei annähernd auf einer horizontalen Ebene. Wenn der Spieler dagegen (und hierzu verleitet besonders den muskelschwachen Menschen die Notwendigkeit der Druckgebung) mit jedem Abstrich eine beträchtliche Erhebung des Ellbogens verbindet (durch Abduktion des Oberarmes), so erfolgt gleichzeitig hiermit eine Längsdrehung des Oberarmes nach innen, welche ein für die Kräfteerzeugung ungünstiges Moment

darstellt. Denken wir uns nun den Kräfteausgleich am Ellbogengelenk ausgeschaltet (z. B. durch eine Versteifung des Gelenkes oder durch einen Gipsverband), so daß also Unterarm und Oberarm ein einziges starres System bilden, so kann man ein Drehmoment im Sinne der Pronation an der Peripherie des Fingers nur erzeugen, indem man den Arm unter Erhebung des Ellbogens als Ganzes in der Schulter nach links herum zu drehen versucht.

Wir müssen diese beiden Arten peripherer Druckerteilung begrifflich und auch praktisch voneinander trennen. Auf die normalen Verhältnisse des Bogens übertragen haben wir die beiden Möglichkeiten, den Druck durch eine Unterarmlinksdrehung zu erteilen, wobei die Schulterkräfte nur die Aufgabe haben, den ganzen Unterarm sozusagen im Gleichgewicht zu erhalten oder aber den ganzen Arm als einen starren Hebel zu gebrauchen und durch eine Einwärtsdrehung des Oberarmes durch den Schultergürtel die Kraft aufzubringen.

Zu wirklichen Drehungen braucht es naturgemäß nicht zu kommen, da alle noch so starken Drucke durch den elastischen Widerstand der Saite paralysiert werden; es genügt die Tendenz der Drehung gegen den Widerstand der Saite. (Bleibt eine Scheibe in Ruhe, obwohl an ihr ein Drehmoment zur Auswirkung kommt, so wirkt eben an dieser ein entgegengesetzt gerichtetes Drehmoment von gleicher Größe, sei es die Reibung der Achse oder eine sonstige Kraft, die das Gleichgewicht herbeiführt.)

Die beiden soeben geschilderten Arten der physiologischen Kraftangabe sind nicht gleichwertig, was ihre mechanische Zweckmäßigkeit anlangt. Wir werden danach fragen müssen, welcher Bewegungsmodus die Schulterkräfte mehr in Anspruch nimmt, denn es ist klar, daß derjenige den Vorzug verdient, der die Schultermuskulatur am wenigsten belastet. An sich haben die Mm. pectorales und latiss. dorsi die Aufgabe, den Arm bei jeder Strichbewegung zu adduzieren und zu abduzieren. Kommt dazu eine starke Belastung durch Drehmomente, die für die Pronation an der Peripherie zur Herstellung des Bogendruckes nötig sind, so wird die Bewegung gehemmt, besonders beim Wechsel des Bogenstriches am Frosch und an der Spitze.

Die Einwärtsrollung des Oberarmes hat den Nachteil, daß im Verlauf des Abstriches tatsächlich eine Erhebung des Ellbogens erfolgt. Wie wir im Kapitel über den Ganzbogenstrich näher auseinandersetzen werden, ist jedoch für die ungehemmte Strichführung wesentlich, daß der Ellbogen auf seinem Niveau bleibt. Wir haben es beim Cellospiel nicht wie auf der Geige mit ausgiebiger Unterarmrollung zu tun, die nach beiden Richtungen erfolgt (Supination und Pronation, vergl. Steinhausen „Physiologie der Bogenführung“), sondern wir bleiben mehr oder minder in Pronationsbereitschaft. Die Minderung der Kraft (das Supinieren des Geigers mit Hilfe des Kleinfingers) kommt hier durch andere Maßnahmen zustande (Funktion des Griffwechsels). Wovon der Cellist sich hüten muß, ist die Übertreibung der Pronation, das unter Erhebung des Ellbogens erfolgende Aufstützen mit dem ganzen Arm. Dies aber ergibt sich aus der Situation, bei der das Drehmoment aus der Schulter erteilt wird, zwangsläufig.

Vermag sich nun der Spieler ein Bewußtsein von diesen Vorgängen zu verschaffen? Durchaus! Denn diese Theorien der Kraftgebung wurden ja im Einklang mit der Spielpraxis herausgearbeitet.

Der Spieler, der, aus richtigen Erwägungen handelnd, zur richtigen Bewegungsweise vordringt (immer das Dynamische inbegriffen), oder derjenige, der aus einer glücklichen Bewegungsanlage heraus die einzelnen Maßnahmen zu der richtigen Einheit verbindet, fühlt sich frei von Hemmungen. Er ist im doppelten Sinne frei; frei von psychischen Hemmungen, die bei anderen das körperliche Unvermögen schafft, und frei von körperlichen Behinderungen, die im Verlaufe fehlerhafter Koordinationen auftreten. Freiheit an der körperlichen und psychischen Richtung schafft erst jene glückliche Disposition, welche zu großen Leistungen befähigt.

Wir können in das so schwierige und dunkle Gebiet unserer Bewegungstechnik mehr Licht hineinbringen, wenn wir die Bewegungsführung als aktiven motorischen Vorgang von dem Auslauf der Bewegung [passives Nachgeben der Glieder; „Reaktivität“⁶⁾] unterscheiden lernen und ebenso die Dynamisierung von der Bewegung an sich (Form der Bewegung) trennen, obgleich beiden Faktoren muskuläre Vorgänge zugrunde liegen.

Da die großzügige Streichbewegung in der Hauptsache eine Angelegenheit der Kräfte der Schulter darstellt, darf die letztere nicht unnötig durch falsche Drehmomente zur Erzeugung des Bogendruckes noch mehr belastet werden. Die Schulter soll frei von erhöhten Spannungen bleiben. Die Hälfte aller Spielschäden und der allergrößte Teil technischer Hemmungen rührt von einer Versteifung der Schulter her und diese ist bedingt durch die zu starke Anspannung der Schultergürtelmuskulatur infolge falscher Druckgebung.

Wir müssen, um durch Schlagworte die Sache dem Verständnis näher zu bringen, die Druckkraft hauptsächlich durch den Unterarm bestreiten (wohlgemerkt durch Muskeln, die am Oberarm entspringen und am Unterarm ansetzen und ihn seiner Länge nach zu drehen vermögen). Gerade im Fortespielen soll in der Schulter und im Oberarm keine Spannung gefühlt werden. Man kann sich physiologisch dazu trainieren, man kann auch durch aufmerksame Selbstbeobachtung beim Üben dazu gelangen, die richtige Verteilung zwischen Druckgebung (Unterarmspannung) und Bewegungsführung (Schultertätigkeit) zu erreichen.

Wie diese Theorie sich in der Spielpraxis auswirkt, wird in den folgenden Kapiteln gezeigt werden.

Ein interessantes Beispiel für die Beziehungen zwischen Druckgebung des Bogens und Dynamismus der Armmuskeln liefern die abrupten Stricharten. Um bei abrupten Strichen kratzende Nebengeräusche zu vermeiden, ist es erforderlich, die Bewegung des Armes präzise zu unterbrechen und gleichzeitig den Druck zu mindern. Es darf nicht die volle Druckkraft während der Pausen auf dem Bogen lasten. Die Fixierung

⁶⁾ Siehe in der Abhandlung „Der Ganzbogenstrich“, S. 37 ff., vergl. auch Jahn, „Grundlagen . . .“, S. 68.

des Bogens auf der Saite nach kurzen abrupten Bewegungen kann zweckmäßig ebenso wie die Druckerteilung während des Striches nur durch periphere Maßnahmen (Unterarmpronieren) erreicht werden. Erregt der Impuls den ganzen Arm, so ist die bewegte Masse zu groß, um den Bogen rechtzeitig stoppen zu können, eventuell ist dies nur unter abnormer Spannung im Arm möglich (Beispiele: zwei Stellen aus dem D-moll-Streichquartett von Schubert).



Von diesen Betrachtungen ausgehend, läßt sich das Spiel des Streichers genauer charakterisieren. Die steife Art eines ungeübten, ungelenken Spielers rührt in der Hauptsache von einem verfehlten Dynamismus seiner Armkräfte her. Der Bogen-druck wird hierbei stets vom ganzen Arm mit der Schulter als Drehpunkt geliefert⁷⁾. Dadurch wird aber der Ellbogen als Ausgleichstelle der Kräfte ausgeschaltet. Es tritt an Stelle der Unterarmpronierung mit ausgleichendem Drehmoment der Schulterkräfte eine Torsion des ganzen Armes, wodurch wiederum die Abduktion und Adduktion des Oberarmes (also das Hin- und Herstreichen) leidet. Das feinere Wechselspiel der Druckkräfte, die an der Berührungsstelle des Haarbezuges sich auf die Saite übertragen, wird teilweise ganz unmöglich, teilweise nur unter erheblicheren Anstrengungen ausführbar.

Aber noch ein weiteres Moment läßt diese Spielweise als unvollkommen erscheinen.

Eine schlackenlose Tongebung hängt außer von der Innehaltung der geraden Strichbahn und der gleichmäßigen Haarfläche auch noch von der Konstanz der Druckwirkung ab. Am günstigsten für die Erregung regelmäßiger Schwingungen ist natürlich die senkrechte Einwirkung des Druckes vom Bogen auf die Saite. Nun wird ja der Druck nicht unmittelbar am Ort der Klangerzeugung (das ist die Strichstelle) bewirkt, sondern in jeweils wechselndem Abstände durch Kräfte, die am Froschende angreifen. Die ideale Bedingung der konstanten senkrechten Druckeinwirkung des Bogens wird am ehesten zu erreichen sein, wenn die Partialkräfte (des Unterarmes) an allen Stellen des Striches möglichst in vertikal-paralleler Verschiebung sich betätigen können. Das wird aber bei der anatomischen Einrichtung unserer Bewegungsorgane nicht durch eine Torsion des ganzen Armes zu erreichen sein, wobei der Ellbogen sein Niveau wechselt, sondern nur bei einer Spielweise, bei welcher die Drucke durch die sogenannte Unterarmbelastung bei gleichzeitiger Entspannung höherer Armabschnitte (inklusive Schulter) hervorgebracht werden.

⁷⁾ Wohlgemerkt darf und soll der Spieler zur Erzielung von besonderen Klangeffekten, besonders in der Cantilene, sich auch gelegentlich dieser Art bedienen.

Die Haltung des Violoncells auf Grund der Feststellung der individuellen Strichhöhe.

Schlechte Anleitung oder Nachlässigkeit führen den Spieler oft von Anfang an zu einer unrichtigen Haltung des Instruments. Die Gewöhnung tut dann das ihre und nach und nach wird daraus das falsche „System“!

Die Fragen: kurzer oder langer Stachel, steile oder flache Haltung des Violoncells, hoher oder niedriger Sitz, beantworten sich meistens von selbst, wenn wir wissen, daß jedes cellospielende Individuum seine ihm eigentümliche Strichhöhe besitzt. Diese festzustellen, sollte die allererste Aufgabe des Lehrenden, sie innezuhalten, die zunächst allerwichtigste des Lernenden sein. Die Einhaltung der richtigen Strichhöhe erleichtert nicht nur die Bogenführung an sich, sondern ermöglicht überhaupt erst jene Übereinstimmung des Zusammenwirkens beider Hände, die den sicheren Weg zur Erlernung einer mühelosen, alles vermögenden Technik darstellt. (Abb. 1.)

Wie finden wir nun die richtige Strichhöhe? Wir wissen, daß die Saite vom Bogen im rechten Winkel geschnitten werden soll. Ist der eine Schenkel durch die Saite gegeben (im Anfang wählen wir abwechselnd eine der Mittelsaiten und gehen dann zu der A- und zuletzt zu der C-Saite über), so bilden wir den anderen Schenkel dadurch, daß wir den Bogen am Froschende mit der linken Hand fassen und derart auf die betreffende Saite einstellen (siehe Abb. 2 u. 3), als ob wir den Abstrich beginnen wollten. Nun lassen wir die rechte Hand mit den Kuppen der ersten drei Finger auf der also rechtwinklig gehaltenen Bogenstange hin- und hergleiten. Die Hand führt dabei dieselben Bewegungen aus, wie sie beim normalen Streichen anzuwenden sind (vergl. die Abhandlungen über Bogenwechsel, bezw. Griffwechsel). Die Abbildungen 4, 5, 6, 7, 8 zeigen einzelne Phasen dieser mechanischen Vorübung (Abb. 4 u. 5 im \square , 6, 7 u. 8 im \vee). Wir werden nun mit Hilfe des Spiegels feststellen, ob wir auch an den Enden des Bogens den rechten Winkel einzuhalten vermögen und ob der Ablauf der Bewegung sich natürlich und mit dem nötigen Schwung vollzieht. Ist dies nicht der Fall, so besteht ein Mißverhältnis zwischen der Sitzhöhe und der Länge des Stachels. Im allgemeinen läßt sich als Norm annehmen, daß Menschen mit langem Oberkörper niederen Sitz und langen Stachel, solche mit kurzem Oberkörper hohen Sitz und kurzen Stachel wählen müssen, um die individuelle Strichhöhe zu finden. Bei solch objektivem Vorgehen wird gleichzeitig der Arm zur geradlinigen, rechtwinkligen Bogenführung ein- für allemal herangebildet, ohne die wir weder tonlich noch technisch Hervorragendes leisten können.

Sehr steile oder sehr flache Haltung des Instrumentes erschwert dessen vollkommene Beherrschung. Ein ziemlich sicheres Kriterium für die richtige Haltung ist der versuchsweise Verzicht auf den Stachel bei mittlerer Neigung des Violoncells⁸⁾. Individuen, welche bei dieser Haltungsart infolge ihres anormalen Körperbaues eine schwierigere technische Aufgabe (z. B. ein Romberg-Konzert) nicht lösen können, eignen sich eben weniger zum Berufs-Violoncellisten.

⁸⁾ Meistens wird durch den Gebrauch des Stachels die natürliche Lage des Violoncells verdorben, so daß es anstatt gewissermaßen vor der Mitte des Körpers, mehr vor dessen linke Hälfte zu stehen kommt. Das Einschieben des linken Knies in die Ausbuchtung des Instruments trägt daran die Hauptschuld.

Der Bogengriff.

(Das zweckmäßige Erfassen des Bogens.)

Die Möglichkeit, die Kräfte unseres Armapparates auf den Bogen zu übertragen, das komplizierte Hebelspiel in jedem Moment auszugleichen und je nach dem Charakter der Strichart und des Ausdrucks zu differenzieren, hängt auf das innigste mit der Art der Bogenerfassung durch die rechte Hand zusammen.

Eine an sich zweckmäßige Armführung ist nutzlos, solange nicht der richtige Bogengriff die Gewähr dafür bietet, daß alle Teilkraften und Teilbewegungen sich ungehemmt am Bogen auswirken können. Setzen doch alle klanglichen Schattierungen ein fein abgestuftes Muskelspiel voraus, das sich ohneweiters direkt am Frosch auf das Holz der Bogenstange übertragen lassen muß. Durch ein starres Erfassen des Bogens würde diese Übertragung gehemmt werden. Zum Verständnis des richtigen Bogengriffs muß man sich zunächst überlegen, welche Funktionen die einzelnen Teile der Bogenhand auszuüben haben. Hierzu verhilft uns folgender Versuch: Halten wir die Hand mit der Handfläche nach oben gerichtet, so daß Hohlhand und sämtliche Finger einschließlich des Daumens eine gleichmäßige schwache Wölbung bilden, also nicht völlig gestreckt, sondern als ob wir etwas in der Hand empfangen wollen, und spreizen wir nun die vier Finger⁹⁾ mäßig auseinander, während der Daumen in Opposition zu den Fingern tritt, als wäre er im Begriff, einen Gegenstand in der Hohlhand festzuhalten!

Jetzt legen wir den Bogen so über die Endglieder der vier Finger, daß zweiter und dritter Finger näher zusammenrücken und dem oberen Ende des Frosches aufliegen, dort wo der leere Raum zwischen Froschende und Silberbewicklung sich befindet. Der dritte Finger ragt mit seiner Kuppe etwas über den Rand der Haare und des Endringes hinaus. Zusammen mit dem Endglied des zweiten Fingers füllt er die Hohlkehle des Frosches aus. Beide Finger bilden so das eine Widerlager des Bogengriffs. Auf der anderen Seite stemmt sich der Daumen gegen die Bogenstange. Er liegt mit jener Stelle dem Holze auf, welche den Übergang der Daumenkuppe in das Polster des Endgliedes bildet. Zu einem Drittel etwa bedeckt die Druckfläche, mit welcher der Daumen dem Bogen anhaftet, die Stange, zu zwei Dritteln den Vorsprung des Frosches. Der kleine Finger haftet mit dem Polster seines Endgliedes, der Zeigefinger in der Furche zwischen Endglied und Mittelfinger in ungefähr gleichem Abstände von den Mittelfingern an der Stange. Dabei ist der Kleinfinger wegen seiner Kürze mehr langgestreckt; Zeige- und Mittelfinger sind hingegen in allen Gelenken leicht gekrümmt.

⁹⁾ Wir benennen auch die Finger der rechten Hand nach dem Prinzip der linken.

Die Hand sei bei dieser Ausgangsstellung in allen Teilen locker und entspannt. Kein einzelnes Glied ist besonders stark in Anspruch genommen. Alle Gelenke weisen eine leichte, nach innen konkave Wölbung auf.

In allen Teilen der Hand ist eine geringe gleichmäßige Spannung vorhanden. Die gedachte Verbindungslinie zwischen Daumenstützpunkt (in Wirklichkeit kein Punkt, sondern eine kleine Berührungsfläche) und dem Widerlager des zweiten und dritten Fingers nennen wir Spielachse (eine Achse im mathematischen Sinne besteht nicht, da die Angriffspunkte der Kräfte niemals ganz die gleichen bleiben).

Für die Vorstellung des Bewegungsvorganges ist der Begriff der Spielachse unerlässlich. Drehen wir den Bogen nun herum, so daß der Handrücken nach oben zeigt, und halten ihn frei horizontal ausgestreckt, so bemerken wir, daß der Kleinfinger die Funktion hat, das Gegengewicht gegen den langen Hebelarm vom Drehpunkt im Achsenlager bis zur Spitze zu bilden. Also schon der unbelastete Bogen erfordert die Wirkung einer Kraft, die rechts vom Drehpunkt angreift. Nun erscheint es ganz natürlich, daß diese Hebelkraft geringfügig bleibt, wenn die unbeteiligten Finger locker gehalten werden und jeder unnötige Druck im Achsenlager vermieden wird.

Drehen wir nun den ganzen Unterarm mitsamt der Hand, die in derselben Lage am Bogen verharrt, im Sinne des Uhrzeigers (also nach rechts), so vollzieht der Bogen eine kreisförmige Bewegung nach oben. Bei weiterer Drehung des Unterarmes kommt die Hohlhand mit dem Frosch nach oben, die Stellung des Bogens nähert sich wieder der Horizontalen, um 180° gedreht. Wir nennen diese Drehung des Unterarmes im Ellbogengelenk *Supination*.

Wir können nun eine Bogendrehung im selben Sinne, nur nicht so weit, höchstens um 90°, durch Herabdrücken des Froschendes mit dem kleinen Finger vornehmen. Während im ersteren Falle der Drehpunkt des ganzen Systems im Ellbogengelenk lag, befindet sich jetzt der Drehpunkt im Bogen selbst, und zwar im Achsenlager. Der Kleinfinger übt auf den Frosch einen Druck aus, der als Hebelkraft zwischen Achsenlager und Kleinfingeraufsatz auf die Bogenstange wirkt.

Dieselbe zweifache Möglichkeit der Drehung besteht auch nach der anderen Seite hin. Der Arm kann im Ellbogen als Ganzes gedreht werden, wobei die Lage der Finger am Bogen unverändert bleibt. Wir nennen diese der Länge nach erfolgende Unterarmdrehung nach der Daumenseite hin *Pronation*.

Bei wagrecht in der Luft gehaltenem Bogen genügt aber auch schon das Loslassen des Kleinfingers, um den Bogen durch seine eigene Schwere zur Linksdrehung zu veranlassen. Dabei bestimmt der Kleinfinger als Gegenkraft, wie ein Bremshebel, die Größe des Ausschlages. Löst man den Kleinfinger ganz von der Bogenstange ab, so fällt der Bogen mit der Spitze nach unten.

Diese Bewegungs- und Drehungsmöglichkeiten sind das Kriterium der lockeren Bogenerfassung. Unter diesen Umständen genügt allein die Funktion des Kleinfingers, um den Bogen in der Vertikalebene zu drehen. Denken wir uns aber den Bogen in einem beliebigen Punkt unterstützt, z. B. durch Auflegen auf die Saite, so

wird das Nachlassen in der Druckgebung des Kleinfingers wohl das Gewicht der Bogenstange wirksam machen, aber genügend große Drucke, wie sie zur Ton-erzeugung des Forte notwendig sind, kommen dadurch nicht zustande. Es ist hierzu die Aufwendung einer Kraft nötig, die der Zeigefinger im Sinne der Pronation aufzubringen hat. Diese Kraft können wir messen, indem wir den Bogen in einem beliebigen Punkt des Haarbezuges auf eine Wage legen und nun dieselbe herunterzudrücken suchen. Dabei bemerken wir, wie der Kraftaufwand von seiten der Hand und des Armes bedeutend zunehmen muß, um den gleichen Effekt zu erzielen, wenn der Auflegepunkt nach der Spitze hin verschoben wird. Auf die Verhältnisse am Cello übertragen bedeutet dies, daß zur Erzielung der gleichen Tonstärke nach der Spitze zu die Kraftgebung bedeutend gesteigert werden muß (vergl. Jahn, „Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine“, S. 19 u. ff.).

Die Funktion des Zeigefingers an der Bogenstange besteht also darin, daß er auf diese eine Druckkraft ausübt, die an dem kurzen Krafthebel zwischen Spielachse und Aufsatzstelle des Zeigefingers angreift. Dieser Druck überträgt sich durch die Haare auf die Saite; hierdurch kommt eine Reaktionskraft der Saiten und damit Reibung zustande, welche für die Tonstärke maßgebend ist. Da bei Gleichgewicht das Produkt Kraft und Hebelarm gleich sein muß und der Kraftarm (das ist der Abstand zwischen Zeigefinger-Berührungsstelle und Spielachse) immer der gleiche bleibt, so besteht eine unveränderliche Beziehung zwischen Zeigefingerdruck und Entfernung der Strichstelle von der Spielachse, das heißt, es muß bei der Bewegung des Bogens nach der Spitze hin der Zeigefingerdruck in gleichem Maße zunehmen wie die Entfernung Strichstelle—Spielachse zunimmt und umgekehrt bei Bewegung nach dem Frosche hin, abnehmen, um eine gleichbleibende Druckwirkung auf die Saite zu erreichen, welche für die Erhaltung einer kontinuierlichen Tonstärke notwendig ist. Somit erfordert das Crescendo nach der Spitze zu den allergrößten Kraftaufwand.

Nun kann die Pronationskraft in doppelter Weise zum Ausdruck kommen, der Zeigefinger kann in fester Verbindung mit der Mittelhand und dem Unterarm einen Druck ausüben (die sogenannte Unterarmrollung).

Zweitens aber kann der Zeigefinger in gleicher Weise wie der Kleinfinger aus dem Fingergrundgelenk drehend auf die Stange einwirken. Dann ist der Drehpunkt des ganzen Systems nicht im Ellbogengelenk, sondern im Achsenlager des Frosches zu suchen.

Ohne auf eine Erörterung der komplizierten Verhältnisse bei beiden Varianten der Krafteinwirkung einzugehen, sei hier soviel gesagt, daß eine natürliche und zweckmäßige Wirkung der Pronationskraft niemals zustande kommt, wenn wir den Zeigefinger saugend um die Bogenstange herum anlegen. Die Hand am Bogen ist vermittelndes, bewegliches Glied zwischen Arm und Bogen, sie kann nur dann den mechanischen Forderungen einer kuppelnden Gelenkverbindung entsprechen, wenn sie die Kraft des Armes ungehemmt überträgt und zugleich dem Bogen die größtmögliche Bewegungsfreiheit beläßt.

Die Auffassung der Hand als vermittelndes Bindeglied zwischen Arm und Bogen bringt es mit sich, daß wir Handwurzelgelenk, Mittelhand-Fingergelenk, sämtliche Scharniergelenke der Finger, sowie das Sattelgelenk des Daumens als ein einheitliches Gelenksystem betrachten. In diesem Sinne vereinigen sich die verschiedenen anatomischen Gelenke, von den Fingerspitzen bis zur Handwurzel, zu einer funktionellen Einheit für die Übertragung von Kraft und Bewegung vom Arm auf den Bogen.

Zur Dynamik der Bogenhand.

Wer in der Tätigkeit des am Schluß der vorangehenden Abhandlung dargestellten Kollektivgelenkes eine Gefahr für die Kraftentfaltung, einen Nachteil für die Entwicklung eines starken, tragfähigen Tones erblickt, dem sei von vornherein gesagt, daß bei richtiger Funktion die Tonentfaltung nicht nur nicht geschwächt, sondern sogar gefördert wird.

Die Hebelkraft des Unterarmes wirkt nämlich in der sogenannten Mittelstellung am günstigsten. Es ist also für die Kraftentfaltung von Vorteil, wenn bei Richtungsänderungen des Bogens, insbesondere bei Saitenübergängen, die Längsdrehung des Unterarmes (Rollung) nicht zu stark in Anspruch genommen zu werden braucht, mit anderen Worten: wenn die Endstellungen der Rollung (die Extreme von Pronation und Supination) vermieden werden können. Dies wird dadurch ermöglicht, daß die Finger an der Richtungsänderung des Bogens teilnehmen. Das Doppelhebelspiel, Beugung und Streckung der Finger, sowie ihre weniger sinnfällige, aber sehr wichtige Seitwärtsbewegung in den Grundgelenken an der Mittelhand — diese elastische Federung ist es also gerade, welche die Entfaltung eines kraftvollen Tones begünstigt.

Freilich muß man die Tätigkeit der Finger richtig einschätzen, indem man sie als Hebel auffaßt, welche in erster Linie die Kräfte der Unterarmmuskeln vermitteln, wobei die kurzen Mittelhand- und Daumenballenmuskeln durch Beugung der Grundphalangen und Streckung der Endphalangen mitwirken.

Wenn dagegen die Finger sich saugend, in den Grundgelenken eingeknickt, um die Stange legen, kann von einer richtigen Funktion des künstlichen Gelenkes keine Rede mehr sein, denn dann ist eben nur eine gemeinsame Kraft am Werke, dann ist der Bogen mit dem Unterarm zwangsläufig verbunden und Verkantungen, sprunghaftes Wechseln der Strichstelle, heftiges Umherschlenkern des Unterarmes sind die unausbleiblichen Folgen.

Die Funktion des „künstlichen Gelenkes“ kann eine zweifache sein; bei langsamen Bogenbewegungen stellt sie mehr eine Eigentätigkeit dar (aktiv), bei rascheren dagegen eine Fortleitung (reaktiv).

Es muß immer die gewölbeartige wirkende Konfiguration der Hand gewahrt bleiben, ebenso wie auch das Handgelenk nie zu stark eingeknickt werden darf, weil sonst Kraftverluste entstehen (dies besonders an der Spitze!); vergl. Abb. 9.

Je rascher die Richtungsänderung des Bogens ist, desto sorgfältiger muß der Ausgleich zwischen Handgelenk, Unterarmrollung und Fingertätigkeit erfolgen. Auf

der richtigen Zusammensetzung der Bewegungen und vor allem der richtigen Bemessung der Kraft (je nach dem Grade der Reaktivität¹⁰⁾ bzw. Aktivität) beruht die Präzision der Ausführung. Ganz allgemein kann man sagen, daß z. B. bei der raschen Springbogenbewegung in der Schwerpunktgegend die Fingertätigkeit der schwingenden Bewegung der ganzen Hand eingeordnet ist, so daß mehr das Bewegungsbild, das wir beim Griffwechsel kennenlernen werden, in Erscheinung tritt. Beim Spiccato (oder Détaché-Spiccato) über drei Saiten muß für gewisse Figuren eine größere Stabilität der Bogenhand eintreten, um auf jeder Saite die nötige Fallhöhe für den Bogen zu gewinnen. In solchen Fällen kann man das Doppelhebelspiel der Finger durch ein Doppelhebelspiel des ganzen Unterarmes (Pronation und Supination) ersetzen. Beispiel: aus dem ersten Satz der Valentini-Sonate:

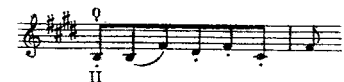


Wir haben gesehen, daß die auf den Bogen anzuwendenden Kräfte in zweierlei Form zur Auswirkung kommen, erstens durch selbständige, gegen den Widerstand des Daumens ausgeführte Beugung von Zeigefinger und Kleinfinger, zweitens durch Längsdrehung des Unterarmes, wobei Zeigefinger und Kleinfinger die drehende Komponente auf den Bogen übertragen, ohne sich an der Mittelhand in ihrer Lage zu verändern. Die zweite Form werden wir bei Figuren, wie z. B.



aus demselben Satz anwenden, wo das Crescendo eine flottere Strichführung mit reichlicher Armbewegung bedingt. Diesem Strichcharakter paßt sich die Unterarmrollung glücklich an.

In der Nähe des Frosches verleiht gerade die selbständige Tätigkeit der Fingerhebel dem Spiel eine besondere prägnante Physiognomie. Hier ein Beispiel aus dem

letzten Satz der Valentini-Sonate: 

In welcher Weise der Schwung, den die Masse der Hand erhält, ausgenutzt werden kann, zeigen die Stellen derselben Sonate, bei welchen der Tremolostrich oft Anwendung findet (erster und letzter Satz, ebenso zweitletztes System von S. 5). Markierung der betonten einfachen und Doppelgriff-Sechzehntel durch Schwung der Hand unter plötzlichem, aber leichtem Anstoß des Unterarmes!

Das Détaché in Froschnähe erfordert stets weitgehende Einschränkung der Handgelenktätigkeit. Es sei schon hier ausdrücklich

¹⁰⁾ Siehe S. 65 (Kapitel Ganzbogenstrich).

betont, daß besonders im Détaché des unteren Drittels die Bewegung von der Schulter ausgeht (vergl. die Abhandlung „Der Détaché-Strich“).

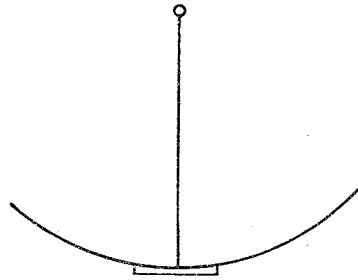


Fig. 10

Eher darf man auf alle Handgelenk- und Fingerbewegungen verzichten, als auf Armbewegung im Schultergelenk. Denn zur Erzeugung gerader Striche im Bereich der Froschnähe gehört das Einschalten eines langen Pendelarmes, an dessen Peripherie sich die Bewegungskurve dann der Geraden mehr nähert (vergl. Fig. 10 neben und den Abschnitt „Der Détaché-Strich“, S. 60, Buchstabe b).

Auch hier gilt zur Vermeidung von Versteifungen die Regel, daß bei rascher Richtungsänderung des Bogens die Armbewegung zugunsten der Bewegung der peripheren Gliedmaßen eingeschränkt, das heißt von dieser rechtzeitig abgelöst werden muß.

Die später unter der Bezeichnung „Griffwechsel“ näher zu schildernde Bewegung der Bogenhand bei der Verbindung der Striche ist eine solche Vereinfachung des Bewegungsablaufes. Bei abrupten Stricharten und verminderter Tonstärke kann diese Bewegung sogar auf die Finger beschränkt werden (siehe die Abhandlung „Der Fingerstrich und seine Abarten“, S. 97).

Der Ganzbogenstrich.

Wir beginnen die Darstellung der speziellen Bogentechnik mit derjenigen Strichart, welche aus didaktischen und physiologischen Erwägungen als grundlegend betrachtet werden kann, nämlich dem sogenannten Ganzbogenstrich. Es ist dies der langausgezogene, in mäßiger Geschwindigkeit über die ganze Länge verlaufende Ab- und Aufstrich¹¹⁾. Diese Strichart umfaßt einerseits den gesponnenen Ton (son filé), anderseits das große Détaché (le grand détaché). Charakteristisch für sie ist die kontinuierliche Krafteinwirkung auf den Bogen während der ganzen Dauer des Striches. Mit Ausnahme der am Anfang und Ende auftretenden mäßigen Beschleunigung, die ihm durch die Streckung und Beugung der Finger zur Erzielung des unhörbaren Bogenwechsels erteilt wird, steht der Bogen unter der Einwirkung eines gleichmäßigen und gleichförmigen Muskelzuges und -druckes. Jede ruckweise Bewegung von Arm oder Hand unterbleibe nach Möglichkeit! Es ist gerade für Anfänger sehr schwer, diese Gleichmäßigkeit der Muskelwirkung zu erreichen, weil verschiedene Bewegungsfaktoren sich an der einheitlich erscheinenden Bogenbewegung beteiligen. Daher die häufigen Verkrampfungen und Versteifungen im Anfang! All dies hängt auf das engste mit der dynamischen Muskelaktion zusammen und verlangt die Beachtung des Gesetzes minimalster Energieaufwendung.

Zu- und Abnahme der Bogengeschwindigkeit kann wechselweise mit einer Druckänderung gepaart sein, die in gleichem oder entgegengesetztem Sinne wirkt.

¹¹⁾ Die Anwendung der Bezeichnung „Ab- oder Aufstrich“ ist beim Violoncellspiel durchaus unrichtig, ja unsinnig; sie ist gedankenlos von der Technik des Violinspiels übernommen worden, wo sie wegen der horizontalen Haltung der Geige Berechtigung hat. Durch die nach links geneigte Haltung des Violoncells ergibt sich aber die erheiternde Tatsache, daß der sogenannte Ab-Strich auf diesem Instrument (wenigstens auf der A- und D-Saite) gar nicht abwärts, sondern in aufsteigender Richtung, der sogenannte Auf-Strich in absteigender Richtung ausgeführt wird. Wie Steinhausen schon in seiner „Physiologie der Bogenführung“ erwähnte, entspricht die von den Franzosen gewählte Ausdrucksweise „tirez“ für Abstrich und „poussez“ für Aufstrich allein dem tatsächlichen mechanischen Vorgang. Vielleicht wird sich eine spätere Generation entschließen, die Bezeichnung „Zug- und Stoßstrich“ einzuführen und zugunsten absoluter Klarheit und Einheitlichkeit ausschließlich folgende Bildzeichen zu gebrauchen: □ Zugstrich, √ Stoßstrich (also nicht □ oder ∨!). Der Violoncellist würde daher gut tun, sich hinsichtlich der Arm-, Hand- und Fingerstellung beim Aufstrich von dem Gedanken leiten zu lassen, daß gewissermaßen der Arm die Hand und diese wiederum den Bogen vorwärts „stößt“. Die Hand soll aber nicht etwa Arm und Bogen nachziehen. Nur zur Ermöglichung des Griffwechsels übernimmt das Handgelenk einen Augenblick, lediglich zum Übergang, die Führung, sonst führt der Arm und die Finger übertragen die Bewegung.

Durch die entsprechende physiologische Einstellung des Spielapparates stehen uns die zur Tonerzeugung erforderlichen Mittel zu bewußter freier Verfügung. Beginnen wir mit einem Abstrich auf einer der mittleren Saiten! Auf der D-Saite setzen wir den Bogen in der mit „Ausgangsstellung“ bezeichneten Handhaltung an. (Siehe Abb. 10.) Denken wir uns nun die weiteren Anweisungen an die Adresse eines noch unverbildeten, aber bereits mit ausgeprägtem Muskelsinn begabten Schülers gerichtet und fordern wir ihn auf, durch eine geringe Aktivität des pronierenden Unterarmes sowie der am Spielachsenlager angreifenden Finger den Bogen in Bewegung zu setzen!

Während nun zunächst der Oberarm durch eine mäßige Abduktion für die Weiterführung des Bogens sorgt, stellt der Unterarm durch die Tendenz zur Einwärtsrollung den für die Tonerzeugung nötigen Pronationsdruck (siehe Abb. 11) her. Hierbei rückt der Ellbogen in einer Kurve etwas seitlich nach hinten. Es ist sehr wichtig zu beachten, daß die Kurve möglichst in einer horizontalen Ebene liegt! — Um eine Hilfsvorstellung dafür zu erhalten, möge der Schüler sich einbilden, daß der Ellbogen in der Ebene verbleiben müsse, welche bei der Anfangsstellung parallel zum Erdboden durch ihn gelegt wird. Wenn es sich auch nicht um mathematisch genaue Begriffe handelt, so verhilft diese Vorstellung doch zu einer zweckmäßigen Disposition unserer Mittel.

Würde der Ellbogen anstatt in einer Ebene zu bleiben in die Höhe gehen, so entstände jener bereits im vorigen Abschnitt geschilderte physiologische Nachteil, daß durch Übertreibung der Pronation sich Hand und Unterarm zu sehr von der Mittelstellung entfernen. Um den hierdurch entstehenden Überdruck von der Saite zu nehmen, müßte der ganze Bewegungsapparat stets etwas von der Schulter angehoben werden.

Damit würde an die Stelle des relativ einfachen ein viel komplizierterer Bewegungsvorgang treten, dessen Tendenz gegen das physiologische Grundgesetz gerichtet wäre, daß nämlich zu jeder Klangerzeugung der einfachste zur Verfügung stehende Bewegungsvorgang der beste ist¹²⁾. Von einem bestimmten Punkt der Bogenbahn ab, dessen Lage je nach den Körperproportionen des Spielers etwas schwankt, im großen ganzen aber zwischen Mitte und oberem Drittel des Bogens liegt, hört die Ellbogenbewegung auf. Die Weiterführung geschieht durch die Entwicklung der Armstreckung zur vollen Länge, indem der Unterarm seinen Winkel gegen den Oberarm im Ellbogengelenk etwas erweitert. (Siehe Abb. 12.)

¹²⁾ Freilich dürfen wir als Kriterium der Einfachheit nicht etwa das Bewegungsgefühl eines ungeübten Menschen annehmen, weil dieser unter „einfach“ und „natürlich“ ihm gewohnte, alltägliche Bewegungsvorgänge versteht, welche zur Kunstausübung oft ganz unzureichend sind. Es wird viel von natürlicher Bogenführung gesprochen, ohne daß man sich klar macht, daß die meisten unter „natürlich“ alles verstehen, was ihnen bequem und gewohnt ist. Von diesem Grundsatz ausgehend, ließe sich nur bei ganz wenigen, motorisch begabten Menschen ein hohes, künstlerisches Niveau erreichen, indem man sie in ihrer gewohnten Bewegungsweise beläßt.

Damit nun der Unterarm nach der Spitze zu mit der streichenden Bewegung gleichzeitig die Kraftwirkung durch Pronation ausüben kann, muß der Ellbogen in einer bestimmten Mittellage gehalten werden (siehe Abb. 13), so daß er weder zu hoch steht, wodurch die oberen Armpartien zu starke Belastung erfahren würden, noch zu tief, da letzteres die pronierende Komponente der Bewegung beeinträchtigen, den Strich nach der Spitze zu abschwächen und so der Saite die Schwingungsbreite nehmen würde.

Wir betonen von vornherein, daß zur Erzielung der richtigen Bogenführung immer mehrere Akte von verschiedener Bewegungsform gleichzeitig vor sich gehen müssen. Jede einfache natürliche Bewegung beansprucht mehrere Glieder und Muskelgruppen. Die Abwicklung einer komplizierten Bewegung (wenn sie richtig und ästhetisch wirken soll) bedingt den Ablauf der Bewegungsmaßnahmen vom Zentrum nach der Peripherie in richtiger Zeitfolge. Teilbewegungen mit dem Bogen (z. B. den Übergang von einer Saite auf die andere) können wir wohl durch eine einzige mechanische Verrichtung der Finger oder des Handgelenks ausführen; während wir aber ausstreichen, kommt der großzügige Bewegungsvorgang des Unter- und Oberarmes hinzu. Auf die richtige Kombination von Zug und Druck kommt es eben an.

So vereinigen sich sämtliche motorische Funktionen von Arm, Mittelhand und Fingern zu einem einheitlichen lebensvollen Vorgang der Bewegung, dessen hauptsächlichstes Merkmal, von der physiologischen Seite aus gesehen, der Schwung ist.

Der Schwung ermöglicht neben der technischen Glätte höchste Belebung der Darstellung sowie Größe und Modulationsfähigkeit des Tones. Ja, es kann eine geschickte Armführung zum Teil auch die Aufgabe des Vibratos der linken Hand übernehmen (Capet), indem durch geeignete Ausnutzung von Druckabstufung (Geschwindigkeitsveränderung bei richtiger Wahl der Strichstelle) alle feineren Nuancen und Behungen des Klanges erzeugt werden können, die zur intensiven und interessanten Gestaltung nötig sind.

Wir müssen bedenken, daß alle physikalischen Faktoren mit den physiologischen in einem ständig wechselnden Verhältnis der Abhängigkeit verknüpft sind. So bedingt der von der Mitte nach der Spitze zu anwachsende Druck auf den Bogen, wie er zur Erzielung der gleichen Tonstärke oder gar eines Crescendos notwendig ist, eine stärkere Belastung des Armes, die stärkere Druckgebung eine raschere Bewegung des Bogens, damit der Ton auch trotz größeren Volumens schlackenfrei bleibt.

Es lassen sich für die intimsten Vorgänge der Bogenführung gar keine festen Formeln geben, sondern nur Hinweise auf die Wirkung einzelner Faktoren; ferner ermöglichen analytische Versuche, die einzelnen Bogenbewegungen durch Spezialübungen herauszubilden!

Dem Muskelgefühl des Spielenden bleibt es überlassen, alle einzelnen Bewegungsmaßnahmen zu der Einheit einer lebhaften, lebendigen Bogenführung zu vereinigen. Ja, wir fordern sogar, daß er lerne, diese Synthese mit jener Leichtigkeit und Selbst-

verständlichkeit vorzunehmen, welche wir bei unseren banalen alltäglichen Werkverrichtungen jederzeit anwenden. Es läßt sich jedoch leider nicht leugnen, daß dieses Ziel einer mühelosen und ästhetisch einwandfreien Handhabung des Bogens, welche niemals ihre Wirkung auf Zuhörer und Zuschauer verfehlt, nur dann auf dem kürzesten Wege erreichbar ist, wenn im Anfang jedes Detail der Bogenführung bei gespanntester Aufmerksamkeit ganz bewußt erlebt wird. Man kann ein kluges, bewußt abwägendes, dabei innerlich erfüllendes Üben dem blindwütigen, mechanischen, unintelligenten Studium gegenüberstellen. Ersteres führt auf dem Wege langsamer sicherer Fortschritte zur Beherrschung des Instrumentes und damit zu musikalischer Reife, letzteres über den Umweg verkrampfter Muskeln, überspielter Gelenke, beschädigter Sehnen bestenfalls zu einem leeren Virtuositentum¹³⁾. Und damit gehen wir zur Erörterung von Einzelfragen beim Ganzbogenstrich über.

Wir bekennen uns auf Grund theoretischer Erwägung und praktischer Ergebnisse zu dem Prinzip der sogenannten lockeren entspannten¹⁴⁾ Bogenführung.

Nicht das krampfartige starre Erfassen der Bogenstange, sondern der lockere Griff, welcher dem Bogen Bewegungsmöglichkeit auch in der raschesten Tempopnahme läßt, ist der Ausgangspunkt unserer Lehranweisungen; Gedankengänge, die schließlich in der Forderung gipfeln, man müsse in den Froschansatz eine Kerbe schneiden, damit der Daumen „ja recht fest sitze“, erweisen sich angesichts der physiologischen Spielbedingungen als undiskutierbare Irrtümer. Freilich, es wird keine noch so bizarre Lehranweisung geben, mit der nicht irgendein Detail besonders gut gelänge. Wenn man aber in mechanischer und künstlerischer Hinsicht höchstgesteigerte Präentionen erheben will, so muß man von anderen, einheitlichen Gesichtspunkten ausgehen.

Der unverrückbar feste Bogengriff ist mit einem Übermaß von Handgelenksbewegung verknüpft, die besonders am Frosch sich ungünstig auswirken muß (vergl. den betreffenden Abschnitt „Der Détaché-Strich“). Gleichermassen hemmt er den natürlichen Schwung, der ein viel zu kostbarer Faktor der Bogenführung ist, als daß wir ihn einem Prinzip zuliebe opfern würden¹⁵⁾.

Der lockere Bogengriff hat zwei eigentümliche wichtige Folgerungen. Erstens gestattet er bei allen Stärkegraden des Tones die Anwendung des sogenannten künstlichen Fingergelenkes (vergl. die Abhandlung „Der Bogengriff“), wodurch Saiten-

¹³⁾ Wir müssen jene Spielhemmungen, wie vorzeitige Ermüdung, Schmerzen an beliebigen Stellen, die ganz ungefährlich sind, sobald man sie rechtzeitig beachtet, ebenso bewerten wie Schmerzen und Fieber in der Heilkunde, nämlich als warnende Symptome dafür, daß etwas am Körper nicht in Ordnung ist.

¹⁴⁾ Der Begriff „entspannt“ bezieht sich natürlich auf die Muskeln des Armes und der Hand, nicht etwa auf den Haarbezug.

¹⁵⁾ Verbindung von Leichtigkeit und Kraft in der Bogenführung: Eine der größten Schwierigkeiten in der Kunst der Bogenführung besteht darin, die elastische Bogenhaltung mit einer gewissen Festigkeit der Bogenführung zu verbinden. Bekanntlich stehen sich die beiden Anschauungen: „Fester oder loser Griff“ diametral gegenüber. Soweit das Violoncell in Betracht kommt, können gewisse,

übergänge, Akzentuierungen beim Tonansatz, Griffwechsel, sowie springende Stricharten allein mittels Finger- und Handgelenksbewegung zustande kommen, ohne die hauptsächlichliche Strichrichtung des Armes zu verändern.

Zweitens gestattet er der Armkraft, den Bogen in besonders günstiger Weise anzugreifen, wobei Auf- und Abstrich verschiedenartig dynamisiert werden können. Beim Aufstrich bewegen wir unser Kraftzentrum gegen den Widerstand, das ist die Berührungsstelle des Bogens auf der Saite, gleichsam wie beim Schieben eines Karrens; beim Abstrich entstrebt das Kraftzentrum dem Belastungspunkt, wie etwa beim Ziehen an einem Strange.

Die Umschaltung unserer Handstellung an der Wende von Auf- und Abstrich nennen wir den

Griffwechsel.

Es ist von jeher als eine besondere Schwierigkeit der Bogenführung betrachtet worden, den Übergang von Auf- und Abstrich möglichst unhörbar und geschmeidig auszuführen. Man redet fälschlich immer von Strichkurven, was so zu deuten wäre, daß der Bogen in Kurven um die Nullpunkte am Frosch und an der Spitze herumgeführt werden müßte. In Wirklichkeit liegen die Verhältnisse aber anders: Man muß unterscheiden zwischen Kurven, die durch Projektion eines beliebigen Punktes des Bogens entstehen, und solchen der Bogenhand. Um ein klares Bild von der Bewegung im Raum zu erhalten, wählen wir als Vergleichsmomente die Projektion von Frosch, Knöchel (Fingergrundgelenk eines der Finger) und Handwurzel. Ferner unterscheiden wir zwischen Bewegungskurven des einzelnen lang ausgezogenen Striches auf ein und derselben Saite von solchen, die beim Spielen über mehrere Saiten entstehen. Bei ersterem bewegt sich der Bogen annähernd in einer geraden Linie, während bei Saitenübergängen die verschiedenartigsten Kurven der Bogenbewegung entstehen.

Das Bewegungsdiagramm des Bogens verläuft meist nicht konform mit dem der Hand. Das zeigt sich besonders bei der Gegenüberstellung zwischen dem Bogenwechsel am Frosch und an der Spitze beim Einzelstrich. Am Frosch entstehen keinerlei Bewegungskurven des Bogens, dagegen verursacht die Funktion des Griffwechsels solche der Hand, wie aus den Figuren 12 und 13, S. 43, ersichtlich ist. An der Spitze jedoch kommt in geringem Ausmaß eine Bewegungskurve des Bogens zustande, die im Verlauf dieser Abhandlung noch näher dargestellt werden soll. Sämtliche Dre-

in dessen Literatur enthaltene Aufgaben ohne elastischen, das heißt losen Griff, gar nicht einwandfrei gelöst werden (z. B. im Dvořák-Konzert, letzter Satz, S. 31, 2. Syst., 3. und 4. Takt). Läßte man aber die Behauptung der Gegner des losen Griffes, eine kraftvolle Tongebung sei nur bei fester Bogenhaltung möglich, als erwiesen gelten, so wäre der Vertreter des lockeren Griffes ohne weiteres fähig, beim Fortespiel den Bogen, falls dies zeitweise erforderlich sein sollte, ausnahmsweise fester zu halten, während umgekehrt derjenige, welcher mit dem lockeren Griff nicht vertraut ist, keinesfalls in der Lage wäre, sich nach Bedarf plötzlich umzustellen und ihn bei raschen, Leichtigkeit und Grazie erheischenden Figuren anzuwenden. Daraus geht mit absoluter Klarheit hervor, daß die größeren Vorteile bei der elastischen Bogenhaltung zu finden sind.

hungen des Bogens, die sich in Kurven manifestieren, sei es beim Einsaitenstrich oder bei Übergängen, dürfen nur in der sogenannten Bogendrehebene stattfinden.

Mit Bogendrehebene bezeichnen wir die durch Bogenstange und Haarbezug gelegene, auf der Saite annähernd senkrecht stehende Ebene, in der auch die durch das Doppelhebelspiel verursachten Bewegungen des Bogens stattfinden. (Der Winkel zwischen Bogendrehebene und Saite beträgt 90° , wenn mit allen Haaren gestrichen wird; er verkleinert sich je nach der Kantung des Bogens.) Spielebene dagegen heißt die durch die streichenden Haare quer gelegte, mit der Saite parallel verlaufende Ebene, die ihrerseits annähernd senkrecht auf der Bogendrehebene steht.

An den Endpunkten der geradlinigen Bewegungsbahn des Bogens ist die Geschwindigkeit Null. Hier ändert sich die Richtung des Aufstrichs in die des Abstrichs um und umgekehrt. Wird die Zeit des Bogenstillstandes auf ein Minimum beschränkt und der Druck auf die Saite genügend vermindert, so entsteht eine akustisch gute Wirkung. Leider ist aber unser Arm nicht imstande, in vollkommener Präzision den Bogen für einen Augenblick anzuhalten, zugleich den Druck zu vermindern und von einer Bewegungsrichtung in die andere überzuleiten. Wir bemerken diese Schwierigkeit besonders beim Martelé-Strich, wenn er in großer Geschwindigkeit mit dem ganzen Bogen ausgeführt werden soll! Die Verrichtungen der Bogenhand sind verschiedene, je nachdem der Bogenwechsel an der Spitze oder am Frosch stattfindet. An der Spitze führen wir den Bogen in einer Kurve, wie Fig. 11 andeutet, herum.



Fig. 11

An dieser Kurvenführung dürfen sich nur Hand und Finger beteiligen. Am Frosch soll von der geraden Linie der Bogenbahn nicht abgewichen werden, da jede Schwenkung in der Bogendrehebene eine dynamische Ungleichheit auslösen würde. Der Moment der Umkehr von Aufstrich in Abstrich soll akustisch nicht wahrnehmbar sein; weil aber ein momentaner Stillstand der ganzen Armbewegung eine größere Kraftabgabe, besonders der höher gelegenen Armmuskeln, bedeutet, so müssen wir die Hand als elastisch wirkenden Vermittler zwischen Armführung und Bogenbewegung einschalten.

Wir führen die Hand am Bogen (nicht etwa den Bogen selbst) in Kurvenlinien um den Nullpunkt herum.

Am Frosch bietet der Griffwechsel größere Schwierigkeiten als an der Spitze; denn wir balancieren am Frosch an einem Doppelhebel, dessen einer langer Hebelarm jenseits von der Saite durch seine Schwere in entgegengesetzter Richtung wirkt, wie das Gewicht unserer Hand am anderen kurzen Hebelarm. An der Spitze dagegen wirkt die Hebelkraft des pronierenden Zeigefingers gleichsinnig mit der Last des Hebels.

Der Griffwechsel am Frosch wird nun derart ausgeführt, daß von einem bestimmten Punkt des Aufstriches an in der Nähe des Frosches, Mittelhand und Finger den Bogen zu Ende führen, während der Unterarm sich bereits zur Abstrichbewegung anschickt. (Vergl. die Illustration im Kapitel „Einzeldarstellung von Hilfsbewegungen“.)

Während einer geringen Zeitspanne befindet sich also die Hand auf dem Hinwege zur Vollendung des Stoßstriches, während der Unterarm sich bereits in der Zugrichtung bewegt. In dieser Weise wird der Nullpunkt durch eine kontinuierliche Bewegung der Hand überwunden. Um diese Exkursion der Hand zu ermöglichen, muß das Handgelenk beim Aufstrich etwas emportreten, denn durch Ausstrecken der Hand an dem einwärts gerollten Unterarm, sowie Langstrecken der Finger wird der letzte Teil des Aufstriches vollendet.



Fig. 12

Fig. 12 zeigt die Projektion eines Punktes auf der Verbindungslinie der Knöchel auf eine vertikal vor dem Spieler zu denkende Ebene. Unmittelbar an diesen Griffwechsel schließt sich der Abstrich an. Das Bewegungsbild dieses Vorganges läßt erkennen, ob Unterarm, Mittelhand und Finger und die dazwischenliegenden Gelenke in ihrer Funktion ohne Hemmung in richtiger Reihenfolge sich betätigen. Diese Augenkontrolle wird ergänzt durch die Kontrolle des Ohres. Nach dem Grundsatz, daß einwandfreie Spielbewegung zu einwandfreier Klangerzeugung führt, wird die Verbindung der Striche sich so in vollendeter schöner Tonfolge auswirken, sobald der Griffwechsel ausgeprägt, doch ohne Übertreibung geschieht.

Da das Handgelenk beim Griffwechsel im Moment des Abstriches zwangsläufig etwas einsinkt, muß es im Anfangsteil der Abwärtsbewegung (der Zugbewegung!) wieder etwas gehoben werden, um gleichzeitig die Pronation herzustellen. Letzteres

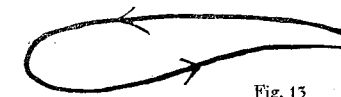


Fig. 13

ist besonders bei größerer Tonstärke notwendig. Fig. 13 zeigt die Kurven des Handgelenkes. Man vergleiche sie mit der Fig. 12, um eine Vorstellung der Gesamtbewegung im Raume zu gewinnen. Zur Erzielung eines hemmungslosen Griffwechsels muß, wie schon gesagt, das Handgelenk beim Aufstrich emportreten, jedoch nicht so hoch, daß die Bogenspitze im letzten Moment nach unten abgedrängt und die Saite in ihrer Schwingung beeinträchtigt wird.

Sodann ist ein gewisser Schwung der Strichführung notwendig, denn bei sehr langsamer Bogenbewegung vermindert sich sukzessive der Griffwechsel; er sollte aber nie ganz ausbleiben, sonst müßten die Finger eine rein aktive Tätigkeit ausüben, was einen hörbaren Ruck auslösen könnte. Und jetzt kommen wir zur Erläuterung des wichtigen Begriffes der Reaktivität.

Beim Griffwechsel nämlich ist die Bewegung der Finger und der Mittelhand nicht ganz aktiv, aber auch nicht ganz passiv, sondern der Zustand ist derart: Der Bogen hat eine gewisse Geschwindigkeit und erhält einen bestimmten Impuls durch die Armführung, die ihn mechanisch als angetriebenen Körper vorwärts bewegt. Finger und Hand aber folgen seiner Bahn und erreichen erst im Moment der Umkehr,

wenn der Arm bereits zum Abstrich ausholt, die Möglichkeit der Aktivität in Druckgebung und Bewegung. Diesen Zustand des Nachfolgens und Nachgebens der Gliedmassen im Rahmen einer großzügigeren Bewegung nennen wir Reaktivität (siehe auch bei Jahn, Grundlagen der natürlichen Bogenführung). Nur wenn der Bogen locker erfaßt wird, nie aber beim starren Griff, kann sich der Schwung bis zum natürlichen Ende der Bogenbahn fortpflanzen.

Natürlich dürfen die Finger nicht schon vorher gestreckt werden, sondern sie müssen in dem geeigneten Moment aus der Beugung heraus ihre Bewegung ausführen, wenn der Unterarm zum Stillstand gekommen ist und das Handgelenk hoch steht. Senken des Handrückens, Ausstrecken der Finger und Beginn der Rückwärtsbewegung des Unterarmes schließen sich unmittelbar einander an. Dadurch ist es möglich, daß für eine kurze Zeitspanne zwei gegensinnige Bewegungen unseres Spielapparates ausgeführt werden, die den Zweck erfüllen, die Strichführung abzurunden und den Nullpunkt zu überwinden. Finger und Hand vollenden den Aufstrich, während der Unterarm bereits den Abstrich beginnt.

Der Griffwechsel am Ende des Aufstriches findet eine allgemeine Anwendung auch bei Strichen, welche den Bogen nicht bis zum Frosch heranzuführen. So benutzen wir ihn z. B. beim Spiccato sowohl als auch beim Détaché. Wir können fast sagen: „keine Strichart ohne Griffwechsel!“

Der Griffwechsel an der Spitze bereitet, wie eingangs erwähnt, geringere Schwierigkeiten. Hier wird die Bewegungskurve durch Hand und Finger derart geschaffen, daß der Bogen durch leichtes Anheben der Mittelhand und gleichzeitiges Einsenken des Handgelenkes, sowie Strecken der Finger nach der Kleinfingerseite hin, in einer Schleife um den Nullpunkt herumgeführt wird: Im Gegensatz zum Griffwechsel am Frosch verlaufen die Kurven von Handwurzel und Knöcheln im selben Sinne (Fig. 14).



Fig. 14

Der Griffwechsel darf natürlich den geraden Strichverlauf an keiner Stelle stören, er soll ihn im Gegenteil herstellen, wo andernfalls bei falscher, übertriebener Anwendung des Handgelenks der Bogen aus seiner die Saite rechtwinklig schneidenden Bahn unfehlbar abgedrängt würde. Immer wieder müssen wir darauf hinweisen, daß die meisten mechanischen Verrichtungen mittels Hand und Finger nur am Bogen geschehen, nicht mit dem Bogen.

Der Bogen soll in jeder Phase des Strichablaufes die Saite rechtwinklig schneiden; er darf auch nicht verkantet werden, sofern es nicht

in der Absicht des Spielers liegt, durch willkürliche Abweichung vom normalen Strichverlauf eine besondere Klangwirkung zu erzielen, wie z. B. sotto voce, Flautando oder al ponticello.

Man achte darauf, daß man Abweichungen vom geraden Strichverlauf (also in der Spielebene) durch einfachste Mittel korrigieren lernt; ein Sinken der Spitze nach unten gleiche man aus durch Anziehen (Beugung) des Zeigefingers, eine zu hohe Aufwärtsbewegung der Spitze durch Verminderung der Beugung oder durch eine leichte Aktion des Kleinfingers (Vermehrung bzw. Verminderung des Druckes).


Eine Veränderung der Spielebene (Saitenwechsel) führe man in der Nähe des Frosches nie durch Armbewegung, sondern stets durch Doppelhebelspiel der Finger aus.

Der Saitenübergang.

Beim richtigen Saitenwechsel (das ist die Verbindung zweier Töne auf verschiedenen Saiten) sind zwei Forderungen zu erfüllen. In musikalischer Hinsicht wird die Homogenität des Klanges und die Integrität des Rhythmus gefordert. Weder darf der Saitenübergang durch einen unfreiwilligen Akzent auf der zweiten Note hörbar werden, noch darf das rhythmische Gefüge der Tonreihe auch nur im geringsten eine Störung erfahren; man soll eben den Übergang als solchen akustisch gar nicht wahrnehmen. In mechanischer Hinsicht ist die technische Handhabe für die Ausführung des Saitenüberganges in allen möglichen Abschnitten des Bogens bei jeder Art der Verbindung von zwei Tönen (gebunden, gestoßen, détachiert oder springend) derart zu ersinnen und im Bewegungsgefühl zu befestigen, daß der Bogen überall auf einfachste, leichteste Weise von einer Saite auf die andere gelangen kann, wobei rechtwinklige Kreuzung der Saiten und gleichmäßige Kantung zu beobachten ist und alle hebenden und senkenden Bewegungen des Armes möglichst eingeschränkt werden. Um letzteres zu erreichen, soll der Arm von vornherein eine Einstellung erhalten, die ihm gestattet, die Spielebene der benachbarten Saiten zu beherrschen.

Die Einstellung des Armes beim Saitenübergang.

Die ziemlich allgemein — besonders im piano — zu beobachtende Schwerfälligkeit des Violoncellisten bei der Ausführung rascher, über mehrere Saiten führender Figuren, resultiert aus der Unfähigkeit, den Saitenübergang ohne ausgesprochene hebende und senkende Bewegungen des Armes auszuführen¹⁶⁾. Figuren,

wie etwa Schumann-Konzert letzter Satz: ¹⁷⁾ oder Romberg-Konzert e moll aus dem ersten Satz:




oder Hugo Becker-Kaprice h moll:  u. s. w. müssen plump und unbeholfen klingen, wenn der Arm dabei die Hauptarbeit verrichtet. Zur Ver-

¹⁶⁾ Schon Duport stellte diese Forderung. Er schreibt in seinem (um 1770 erschienenen) „Essai sur le doigté du Violoncello et sur la conduite de l'archet“ im Artikel 4: „Die zweite Bewegung des Handgelenkes dient, um von einer Saite auf die andere zu kommen. Befindet sich der Bogen z. B. auf der D-Saite, so darf man die

meidung dieses Fehlers sei folgender Grundsatz aufgestellt: Beim Spielen von Figuren, die über drei Saiten führen, nimmt der Arm stets die der Mittelsaite entsprechende Stellung ein und behält sie auch für die auf der oberen und unteren Saite zu spielenden Töne bei¹⁸⁾. Daraus folgt, daß der Übergang von einer Spielebene in die andere durch Handgelenk- bzw. Fingerausgleich zu bewerkstelligen ist. Wir haben daher zwei Hauptarmstellungen zu unterscheiden: Die der G-Saite für Figuren auf den drei unteren und die der D-Saite für die der drei oberen Saiten. Drei weitere Armeinstellungen erfordern Figuren, die sich nur über zwei Saiten erstrecken: C—G, G—D und D—A. Endlich wäre für gewisse Fälle, z. B. bei großer Kraftentfaltung, sogar für jede einzelne Saite eine besondere Armeinstellung anzuwenden. Die Armeinstellung hängt in jedem Falle von der gestellten Aufgabe ab. Bei einer ruhig dahinfließenden Kantilene zum Beispiel, wo es mehr auf Kraft und Fülle als auf Leichtigkeit ankommt, mag der ganze Arm die Hand beim Überführen des Bogens über die Saiten begleiten, obgleich es auch dabei geboten ist, unnötige hebende und senkende Bewegungen zu vermeiden. Hingegen muß bei rascher auszuführenden Figuren unbedingt an dem oben aufgestellten Prinzip festgehalten werden; nämlich: den Arm beim Saitenübergang möglichst auszuschalten. Unberührt davon bleiben natürlich die Supinations- und Pronationsbewegungen, von denen oft die Streck- und Beugebewegungen der Hand unwillkürlich begleitet sind. Auch darf die Armtätigkeit in seitlicher Richtung nicht im geringsten durch diese Einflüsse beeinträchtigt werden, da die Tonbildung sonst darunter leiden würde.

Übergänge über Saiten ausführen heißt, den Niveauunterschied der Spielebenen überwinden und gleichzeitig den Anschluß an die neue Spielebene gewinnen. Betrachten wir zunächst den einfachen Vorgang der Verbindung zweier Ganzbogenstriche auf zwei verschiedenen Saiten:

A) Saitenübergang an der Spitze.

1.  Wir führen den Abstrich auf der D-Saite in normaler Weise (das heißt am Frosch-Handgelenk höher, an der Spitze tiefer) bis an die Spitze aus (siehe Abb. 14). Durch Beugung der Hand und Langstrecken der Finger erreichen wir die G-Saite (siehe Abb. 15). Im Verlauf des anschließenden Aufstriches bleibt das Handgelenk hoch, um am Frosch die Bewegungsmöglichkeit zum Er-

Hand nur ein wenig heben, um ihn auf die A-Saite zu bringen; wenn man sie hingegen gesenkt hätte, so würde er auf die G-Saite gekommen sein; der Arm hat fast gar nichts dabei zu thun.“

¹⁷⁾ Durch Frau Clara Schumann erfuhr ich, daß Robert Schumann das Forte in der Cellostimme eigentlich erst beim dritten Eintreten des obigen Motivs (Beginn des Themas) gedacht habe, während es vorher etwas schüchtern auftreten sollte.


¹⁸⁾ Beim Studium ist der Einstellung des Armes ganz besondere Sorgfalt zu widmen. Erst wenn der Spieler sich davon überzeugt hat, daß er imstande ist, den Bogen von einer der Mittelsaiten auf die nächsthöhere oder tiefere Saite zu führen, ohne dabei die Stellung des Armes verändern zu müssen, darf die Übung beginnen.

reichen der D-Saite ohne Beteiligung des Armes wieder zu gewinnen. Den Vorgang von Handbewegung und Fingerstreckung illustrieren die Abb. 16 und 17.

Wiederholen wir den Vorgang in der gleichen Weise auf den anderen Saiten, so ist die Mechanik des Saitenüberganges allenthalben dieselbe, nur die Einstellung des Armes ändert sich mit der Spielebene. Je nachdem wir uns auf der A- oder G-Saite befinden, steht der Unterarm etwas mehr proniert oder supiniert.

Wir leiten aus vorhergehendem die I. Regel ab: Der Abstrich der höheren Saite, an den sich der Aufstrich der tieferen anschließt, geschieht in normaler Weise. Der Saitenübergang an der Spitze auf die benachbarte tiefere Saite erfolgt durch Handbeugung und Fingerstreckung (vergl. Abb. 16 u. 17).


2. Im Falle eines Überganges an der Spitze auf die nächsthöhere Saite

 ändert sich die Situation. Führt man den Abstrich in normaler Weise aus, ließen wir also das Handgelenk nach der Spitze einsinken, so wären wir gezwungen, den Übergang auf die nächsthöhere Saite mit dem ganzen Arm zu vollziehen, da der noch übrigbleibende Streckausschlag nicht mehr reichen würde. (Denn wie gering die Exkursion des Handgelenkes von der Mittelstellung bis zur extremen Streckung ist, sieht man durch Vergleich der Abb. 16. u. 17.) Aus diesem Grunde lassen wir das Handgelenk hoch bis zu dem Moment des Überganges auf die höhere Saite. Diese von der Norm abweichende Maßnahme, daß die Hand am Bogen in ihrer Ausgangsstellung belassen wird, nennt man: Reservieren¹⁹⁾. Es ergibt sich so eine II. Hauptregel: Wollen wir am Ende eines Ganzbogenstriches an der Spitze auf die nächsthöhere Saite gehen, so müssen wir das Handgelenk reservieren (vergl. Abb. 19).

Mit dem Vorgang des Beugens und Streckens der Hand ist die sogenannte aktive Bogenlängsdrehung verbunden, von der im Kapitel über die Physiologie der Bogenführung die Rede war. Sie besteht in der Viertelkreisdrehung der Hand um die Bogenstange und setzt den lockeren Bogengriff voraus. Ihr Zweck ist die Verhütung einer Verkantung des Bogens, welche bei starrem Griff unausbleiblich ist.

B) Saitenübergang am Frosch.

Während der Spieler an der Spitze mit einem sehr langen Hebelarm zu operieren gezwungen ist, bedeutet der Saitenübergang am Frosch ein Hantieren mit einem recht kurzen Hebelstück, wofür die Bewegungsweise des Doppelhebelspiels der Finger ausreichen kann.


 An den normalen Aufstrich des nebenstehenden Beispiels schließt sich also der Abstrich mittels Überganges durch Doppelhebelspiel auf die G-Saite an.

Folgerichtig müßten wir nun ebenso wie beim Abstrich das hohe Handgelenk, so beim Aufstrich die niedrige Handstellung reservieren. Da sich aber

¹⁹⁾ Von Friedrich Grützmacher d. Ä. eingeführter terminus. Man bezeichnet mit „reservieren“, sei es im Aufstrich oder Abstrich, die Innehaltung der jeweiligen Ausgangsstellung der Hand.

durch die Annäherung an den Frosch die Hebellänge des Bogens stark verkürzt, so können wir uns in anderer Weise helfen, nämlich durch die Anwendung des Doppel-


hebelspiels²⁰⁾ der Finger:  (Aus Fr. Grützachers „Technologie des Violoncellspiels“, Etüde Nr. 7).

Beim Spielen der folgenden Übungsfigur:  ergeben sich die Maßnahmen für den richtigen Saitenübergang zwanglos als Auswirkungen des normalen Bogenstrichs.


Beginnen wir dieselbe Übung jedoch im Aufstrich, so ergeben sich Schwierigkeiten des Saitenüberganges: wir langen mit hohem Handgelenk auf der höheren Saite an und können infolgedessen die tiefere Saite nicht erreichen, ohne den Arm zu Hilfe zu nehmen. Um dem für die Bogenführung hiermit entstehenden Nachteil zu begegnen, müssen wir sowohl beim Aufstrich als beim Abstrich das Handgelenk reservieren. Aber, wie schon erwähnt, ist die Bedeutung des Reservierens an der Spitze weit größer als am Frosch (wo das Doppelhebelspiel die Funktion des Handgelenkes ersetzt).

C) Saitenübergang in der Mitte.

Spielen wir dieselbe Übung im mittleren Bogendrittel, so erkennen wir, daß die Mechanik des Reservierens sowohl nach der Froschrichtung wie auch nach der Spitze zu von der gleichen Bedeutung ist.

Bei folgendem Beispiel:  ergibt sich die Notwendigkeit, jeweils auf dem mit + bezeichneten hohen h den Aufstrich zu reservieren, andernfalls wir gezwungen wären, beim Übergang nach der D-Saite eine Armbewegung zu vollziehen, die der Stelle eine gewisse Schwerfälligkeit verleihen würde.

Um einen Saitenübergang über drei Saiten zu vollziehen, müssen wir, wie eingangs schon erwähnt, die Einstellung des Armes nach der Mittellinie richten:

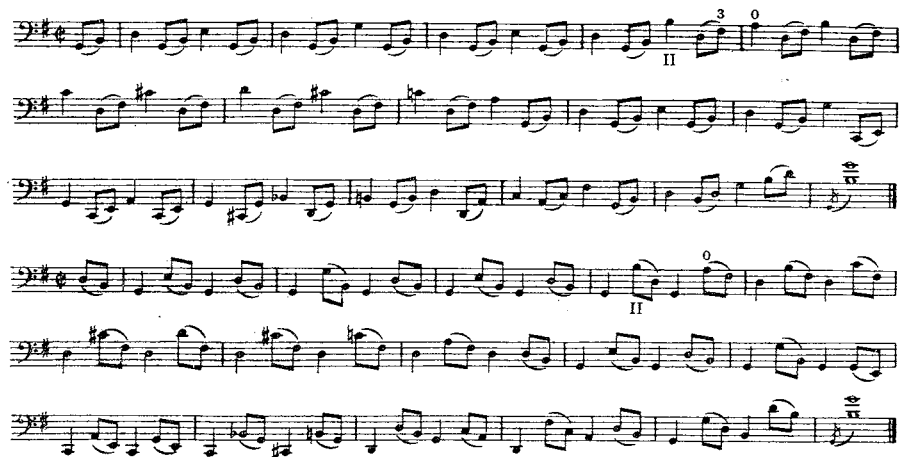
 Das Handgelenk soll weder hoch noch tief stehen, sondern nimmt ein mittleres Niveau ein, wodurch der Hand ermöglicht wird, den Bogen ebenso leicht nach der höheren, wie nach der tieferen Saite zu führen. Diese Bestimmung bezieht sich hauptsächlich auf mittleres und unteres Bogendrittel. Bei dem oberen Drittel bedürfen wir einer leichten Unterstützung des Armes, d. h. der Unterarm macht eine geringe horizontale Bewegung von rückwärts nach vorne.

In erhöhtem Maße beteiligt sich der Arm an dieser Bewegung beim Übergang über vier Saiten, besonders bei Arpeggien mit Ganzbogen (vergl. d'Albert-Konzert, Anfang). Die Bewegungsform des Armes ist dabei weniger ein Heben und Senken

²⁰⁾ Vergl. Steinhausen, „Physiologie der Bogenführung“, Fig. 12, S. 64.

(wie am Pumpenhebel), als ein leichtes Vor- und Zurückgehen auf horizontaler Basis. Zu diesen Armbewegungen müssen sich natürlich die Ausgleichsbewegungen von Hand und Fingern gesellen.

Um die Sicherheit der Verbindung des Saitenüberganges mit allen denkbaren Kombinationen von Strichen zu gewinnen, übe man das folgende Beispiel in den drei Abschnitten des Bogens mit wechselndem Auf- und Abstrich:



Das Regulieren: Sobald sich ein Abstrich über mehr als zwei Saiten vollzieht, kommt zur Vermeidung überflüssiger Mitbewegung des Armes das sogenannte Regulieren des Handgelenkes in Betracht. Spielen wir z. B. die C-dur-Tonleiter, wobei zuerst ein Takt und dann zwei Takte auf einen Bogen genommen werden:




so erreichen wir erstmalig die G-Saite durch Reservieren des Handgelenkes. Die Hand kommt also in Streckstellung auf die G-Saite. Würden wir beim Weiterspielen das Handgelenk auf diesem Niveau belassen, so könnten wir die nächsthöhere Saite nur vermittle des Armes erreichen. Um dem für die Bogenführung hieraus entstehenden Nachteil zu begegnen, müssen wir einen Zustand schaffen, der uns ermöglicht, wiederum mittels Handgelenk auf die nächsthöhere Saite zu gelangen. Wir heben das Handgelenk, indem wir eine Viertelkreisdrehung der Hand um den Bogen nach oben vollziehen (so daß also das Handgelenk hochsteht und imstande ist, durch Streckung die D-Saite zu erreichen). Derselbe Vorgang wiederholt sich für den Übergang auf die A-Saite, so daß innerhalb der obigen Tonleiter einmal reserviert und zweimal reguliert wird. Beim Abwärtsgehen (im Aufstrich) steht die Hand bereits in der Normalstellung (tieferes Handgelenk), so daß die D-Saite bequem zu erreichen ist. Dann aber beginnt wiederum die Notwendigkeit des Regulierens. Beginnen wir die Tonleiter mit Aufstrich, so muß das Handgelenk a priori hochstehen, um die G-Saite durch Handstreckung zu erreichen. Dann setzt das Regu-

lieren ein. Wir gelangen auf die A-Saite mit gestreckter Hand (niedriges Handgelenk). Beim Abwärtsgehen nützen wir diese Konstellation unverändert aus. Das Regulieren setzt dann wie oben geschildert ein.

Zur Erzielung einer guten flüssigen Ausführung ist es nötig, daß Regulierung und horizontale Armbewegung nicht gleichzeitig, sondern nacheinander erfolgen, weil das Regulieren eine lokale Maßnahme der Hand darstellt, die Einstellung des Armes auf die jeweilige Spielebene aber durch Armimpuls erfolgt. Diese bei rascher Ausführung schwer sichtbare zeitliche Differenz kann durch Zeitlupenaufnahme klar erkannt werden.

Eine kleine Übung zur Demonstration dieser Umstellung, Regulieren genannt, ist

folgende:  Im Ab- und Aufstrich, in der Mitte, an der Spitze und am Frosch zu üben.

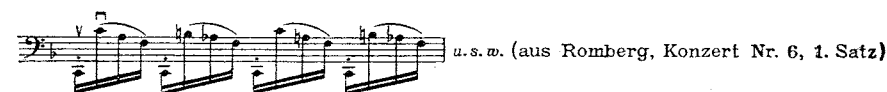
Sodann die folgende Reservier- und Regulierübung:



Der fünfte Takt des Bachschen G-dur-Präludiums veranschaulicht gut die Notwendigkeit des Reservierens sowie des Regulierens:

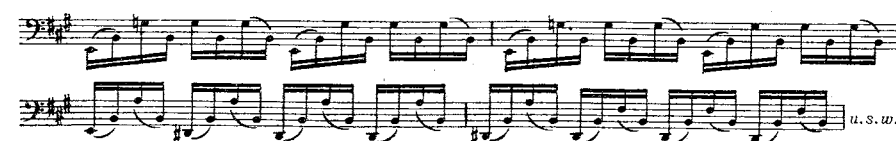


Der Saitenübergang mit Überspringen der Mittelsaiten erfordert einen intensiven Griffwechsel. Bei der nachfolgenden Stelle:



ist für die Änderung in der Spielebene neben dem Griffwechsel auch noch eine Pronation des Unterarmes sowie eine Doppelhebelanwendung der Finger (in der Luft) auszuführen notwendig.

Ein Beispiel für den Übergang über drei Saiten (aus Beethovens A-dur-Sonate, erster Satz):



Weitere Beispiele für charakteristische Saitenübergänge, die in der Hauptsache durch Hand und Finger bestritten werden (Romberg, E-moll-Konzert, erster Satz):



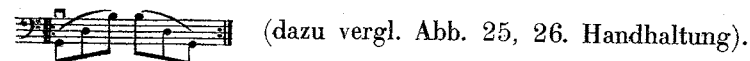
oder aus Nr. 2 der „Spezialetüden“ des Verfassers:



Die Abbildungen 20, 21, 22, 23, 24 geben der Reihe nach wieder: Ausgangsstellung auf der D-Saite, Aufstrich auf der C-Saite, dem Frosch genähert, Abstrich auf der G-Saite, Aufstrich auf der D-Saite, nahe dem Frosch, und anschließender Abstrich auf der A-Saite.

Einzeldarstellung von Hilfsbewegungen.

a) Doppelhebelspiel bei Übergang von einer Saite zur benachbarten.



Man führe zuerst die Bewegung in unmittelbarster Nähe des Frosches aus, mit einer Spur von Armbewegung unter reichlicher Anwendung des Doppelhebelspiels. Ferner achte man auf möglichste Pausenlosigkeit zwischen den Strichen, ebenfalls auf exakte rhythmische Ausführung! Der Rhythmus beginne schon bei der kleinsten Tonfigur! Unrhythmische Übungen sollte es überhaupt nicht geben! Wesentlich: Geringste Teilnahme der oberen Armpartien für die Bewegung.

Am Frosch nach denselben Grundsätzen zu üben! Man achte auf ökonomische Ausnützung des für diese Übung zu benützenden Bogenabschnittes von 3—5 cm. Gleiche Tonstärke und gleiche Bogenstrecke für Auf- und Abstrich, trotzdem $\frac{3}{16}$ gegen $\frac{1}{16}$ stehen!


Die rhythmische und dynamische Präzision beim Spielen kleiner und kleinster Bogenstrecken hat unschätzbare Vorteile für das spätere virtuose Spiel und für die Ökonomie des Bogengebrauchs.

Beim Studium obiger Übungen achte man darauf, daß jeweils das zweite Achtel, bzw. zweite und dritte Sechzehntel nicht verkürzt werde.

Man nehme jedes einzelne Achtel unter die sogenannte „Gehörslupe“, indem man es in Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel zerlegt und diese kleineren Bruchteile aus zählt.

In beiden Bogenrichtungen gleiche Präzision! Natürlich kann bei der verlangten eingeschränkten Bewegung kein idealer Klang zustandekommen. Gleichwohl wird bei genügender Leichtigkeit in den Fingern die Figur ohne häßliche Nebengeräusche ausführbar sein.

Die folgende Übung  über vier Saiten verlangt ausgiebigsten Gebrauch von Doppelhebelspiel.

Bei dieser Figur  muß das eingesenkte Handgelenk beim Aufstrich reserviert bleiben (vergl. die Abbildungen am Schlusse dieses Kapitels). Die im Aufstrich genommenen Töne dürfen nicht stärker erklingen als die


anderen. Weil aber der Bogenaufwand in diesem Fall für $\frac{2}{16}$ sowie für $\frac{4}{16}$ derselbe ist, so muß eben der Aufstrich ganz besonders zart genommen werden, was ein teilweises Aufheben des Bogengewichtes durch Supinationsdruck des kleinen Fingers erheischt. Dieser kann aber nur wirksam sein bei völlig freiem Hebelspiel zwischen Zeigefinger, Daumen und kleinem Finger.

Sollte bei dieser Bewegung das Doppelhebelspiel nicht ausreichen, um alle Saiten zu fassen (besonders bei kleineren Händen), so kann bis zu einem gewissen Grade die Unterarmrollung herangezogen werden. Man achte aber streng darauf, daß aus ökonomischen Gründen dies erst geschieht, wenn die volle Erschöpfung der einen Hilfsbewegung eingetreten ist. Wohlgemerkt: Keine Anleihe beim Unterarm ohne zwingende Notwendigkeit!

b) Beugen und Strecken der Finger für den Saitenübergang in der Bogenmitte.

Als zweite Übungsserie spiele man die vorstehenden Figuren in der Mitte des Bogens.

Hierbei ersetzt das Beugen und Strecken der Finger (Beugen der zweiten und dritten Fingergelenke bei gleichzeitigem Strecken der Fingermittelhandgelenke und umgekehrt Strecken der peripheren Fingergelenke bei gleichzeitigem Beugen der Fingergrundgelenke) das Doppelhebelspiel am Frosch. Und zwar kommt diese Hilfsbewegung desto weitgehender in Betracht, je mehr Saiten zu kreuzen sind. Bei der

Figur:  ist durch bloße Fingerbeugung und -streckung der Über-

gang für jede Hand möglich. Auf der D-Saite beugen sich die Finger im Grundgelenk und strecken sich im Endgelenk. Die A-Saite wird durch Strecken der Grundgelenke und Beugung der Fingergelenke erreicht (vergl. Abb. 27 u. 28).

Bei Übergängen über drei Saiten genügt diese Ausgleichsbewegung nicht immer, in solchem Falle muß dann vorsichtiger Gebrauch von der Handgelenkbeugung und -streckung, bzw. Unterarmrollung gemacht werden. Man halte aber damit möglichst lange zurück, um die Fingerbeugung und -streckung bis zur Grenze des Möglichen anwenden zu lernen. Der Bereich des Möglichen liegt viel weiter als es zuerst den Anschein hat! . . . Durch sorgfältiges Studium gerade dieser Bewegungsformen erleichtern wir uns sehr die Erwerbung der späteren großen Technik, indem wir mehr Mittel zur Verfügung haben als diejenigen Spieler, die alle Bewegungen immer nur mit Arm- und Handgelenk auszuführen imstande sind, wobei nicht nur das Bogengewicht, sondern auch die Schwere des Armes jedesmal zu überwinden ist.

c) Kombination von Fingerbewegung, Handgelenksausgleich und Armbewegung.

Wir spielen nun dieselben Übungen oder ähnliche an der äußersten Spitze (über drei Saiten). Cellisten mit einigermaßen langen Fingern werden erstere durch reine Fingerbewegung bewältigen können, ebenso die viersaitigen. Wollte man diese arpeggienartigen Figuren aber mit steifen Fingern, Handgelenksbeugung und -streckung spielen, so würde ein dauerndes Verkanten der Bogenstange eintreten, das heißt: die

C-Saite würde durch viele, die A-Saite jedoch durch wenige Haare berührt werden, weil das Handgelenk auf der C-Saite hoch, auf der A-Saite aber tief steht. Hierdurch müßte die Gleichmäßigkeit der Tongebung stark beeinträchtigt werden. Wenn man aber mit Hilfe der Zeitlupe den Vorgang genau analysiert, so kann man folgendes beobachten: Beim falschen Saitenübergang durch Handgelenksausgleich tritt die Verkantung schon bei der Wendung auf die nächstliegende Saite ein, denn das Hoch- und Tieftreten des Handgelenks geschieht ja nicht ruckweise, sondern fließend mit der Strichbewegung kontinuierlich verbunden. Also wird schon ein Teil der Bogenhaare die tiefere Saite verlassen haben, wenn die höhere noch nicht angestrichen ist.

Beim Übergang über vier Saiten (vergl. 1. Notenbeispiel oben) wird der Höhenunterschied schon so groß, daß es nur ganz langfingrigen und elastischen Händen gelingen kann, den Niveauunterschied der verschiedenen Saiten durch reine Fingerbewegung auszugleichen. Infolge des langen Hebels, den der Bogen an der Spitze darstellt, erreicht der Ausschlag der Hand die maximale Grenze.

Zur Überwindung des Niveauunterschiedes zwischen C- und A-Saite beim Spielen eines arpeggierten Akkordes über vier Saiten im oberen Bogendrittel tritt zur Funktion der Hand- und Fingergelenke die Armtätigkeit hinzu. Wenn von der oben beschriebenen Ausgleichsbewegung von Hand und Fingern richtiger Gebrauch gemacht wird, so beschränkt sich die Bewegung des Armes in der Hauptsache auf eine Veränderung des Winkels, den Ober- und Unterarm im Ellbogengelenk bilden. (Hier tritt die sonst oft überflüssig angewendete Ruderbewegung zu Recht ein.)

Abb. 33, Bogen auf der C-Saite. Handgelenk gebeugt, Finger und Daumen gestreckt. Abb. 29, Übergang von der C-Saite auf die G-Saite. Abb. 30 auf der G-Saite: Hand weniger gebeugt, Finger weniger gestreckt; Ellbogenwinkel etwas vergrößert, nahezu 90°. Abb. 31 auf der D-Saite: Handrücken annähernd die Fortsetzung des Unterarmes bildend, Finger gebeugt; Ellbogenwinkel ein stumpfer. Abb. 32 auf der A-Saite: Handrücken etwas über die Horizontale erhoben, erster, zweiter und dritter Finger stark gebeugt, vierter gestreckt. Daumen annähernd waagrecht; Ellbogenwinkel je nach Länge der Gliedmassen 150—180°.

Parallel zu diesen mechanischen Vorgängen erfolgt gleichzeitig die sehr wichtige Bogenlängsdrehung,

die in vorangegangenen Abhandlungen bereits beschrieben und in den Abb. 16, 17, 18 dargestellt ist. Die Daumenrotation bei der Bogenlängsdrehung ist ein Hauptcharakteristikum für die lockere Bogenführung (vergl. Abhandlung „Der Saitenübergang“).

Die Notwendigkeit ihrer Anwendung ergibt sich aus der Beziehung unseres Bewegungssystems zum Instrument.

Da die Längsachse des Instrumentes schräg zum Körper des Spielers gerichtet ist und außerdem die Saiten vom Steg zum Sattel nicht ganz parallel zueinander, sondern konisch verlaufen, so ist die Forderung, alle Saiten rechtwinklig zu schneiden, nur dadurch erfüllbar, daß wir beim Spielen auf der C-Saite beim Abstrich mit dem Frosch dem Körper zustreben, auf der A-Saite uns hingegen vom Körper entfernen.

Die Einstellung für die verschiedenen Spielebenen im Raume besorgen wir also in erster Linie durch Handgelenk- bzw. Fingerausgleich in Verbindung mit der Daumenrotation, wozu natürlich in zweiter Linie auch eine federnde Unterarmbewegung hinzutritt.

Erst dann erreichen wir, aber auch in jedem Falle, die richtige Führung des Bogens in jeder zu der betreffenden Saite gehörenden Spielebene!

Wir spielen nun an der äußersten Spitze mit ganz wenig Bogen die Figur:



Hierbei müssen wir bestrebt sein, aus all den Teilbewegungen eine einheitliche Gesamtbewegung herzustellen. Denn das tonliche Resultat hängt immer ab von der strikten Durchführung einer einheitlichen Bewegungsfolge.


Sache des Lernenden ist es, durch sinnvolles Üben die Synthese der einzelnen mechanischen Vorrichtungen reibungs- und hemmungslos anzuwenden. Aller Erfolg hängt im wesentlichen davon ab, inwieweit der Spieler sich nach den hier angeführten mechanischen Einzelheiten richtet. Es ist nötig darauf hinzuweisen, daß kein Glied in der Kette der einzelnen Bewegungsvorgänge fehlen darf, damit das oberste Prinzip dieser Art von Bogenführung, die Lockerheit, auch bei Anwendung äußerster Kraft und schwierigster Detaillierung durchführbar sei.

Man betrachte hintereinander die Abb. 33, 34, 35, um eine Vorstellung von der Bewegung beim Spielen des obigen Notenbeispiels zu erhalten. Die Gesamtbewegung der Hand ist im Abstrich beim Hinaufgehen auf die höheren Saiten nach vorn und schräg nach außen gerichtet, quasi vom Körper fortstrebend. In dieser Gesamtlinie vereinigen sich: Beugung des Handgelenkes, extreme Streckung der Finger in den Endgelenken und Beugung in den Grundgelenken, ferner Supination des Unterarmes auf der C-Saite, sowie die Veränderungen beim Durchgang über die mittleren Saiten bis zu der Endstellung der Hand auf der D- und A-Saite. Hier ist die Hand etwas nach oben abgeknickt. Die Finger im Grundgelenk sind annähernd gestreckt, in den Endgelenken gebeugt, der Unterarm mäßig proniert. Im Laufe der Bewegung wird der Winkel des Unterarmes gegen den Oberarm, der auf der C-Saite kleiner als ein rechter ist, immer stumpfer, so daß auf der A-Saite Unterarm und Oberarm einen Winkel von ungefähr 160° bilden (bei annähernd normalen Körperproportionen). Es lassen sich keine Normen dafür aufstellen, nur im allgemeinen kann man sagen: je kürzer der Vorderarm ist, desto mehr streckt sich der ganze Arm bei vollem Ausstreichen. Bei kurzen, gedrunghenen Gliedmaßen wird selbst bei ausgestrecktem Arm diese Bogenstellung nicht ganz erreicht, was zur Folge hat, daß die Spitze nach unten zeigt. In solchen Fällen wird der Betreffende sogar noch etwas die Schulter vorziehen müssen, um den physikalischen Anforderungen zu genügen; denn wesentlicher noch als die strikte Befolgung methodischer Anweisungen ist die Erfüllung der jeweiligen objektiven Erfordernisse, welche das Wesen und die Bauart des Instrumentes stellen. Natürlich handelt es sich dann immer um Nothelfer, und niemals darf man in dieser Abweichung von der Norm — selbst wenn ein hervorragender Musiker sie ausführt — etwa einen Schlüssel zum Erfolg

sehen. Es gibt eben besonders veranlagte Menschen, die trotz einzelner körperlicher Mängel und Hemmungen Hervorragendes leisten. Wie oft führt dann eine falsche Logik dazu, gerade diese Unvollkommenheiten zum Gegenstand eifrigster Nachahmung zu machen!

Wird die Saite schräg angestrichen, ist eine Bewegung nicht ausreichend, oder entsteht ein Druck an verkehrter Stelle, so leidet unfehlbar der Klang. Dem abzuweichen ist oft ein physiologischer Ausgleich notwendig, der sich nicht immer in den Geleisen der methodischen Spielanweisung zu bewegen braucht. Denn eine Methode kann immer nur eine Norm geben. Sie kann aber unmöglich allen zufälligen Faktoren Rechnung tragen als da sind: Angeborene Ungeschicklichkeit zu gewissen mechanischen Vorrichtungen²¹⁾, schlechte Qualität des Instrumentes, der Saiten, Witterungseinflüsse (das schlechte Ansprechen der Saiten bei feuchter Witterung verlangt einen ganz besonders subtilen Tonansatz) etc.

Den vorherigen Anweisungen analog werden wir beim Spielen der obigen Figur die Noten der beiden Aufstriche mit der jeweilig erreichten Handstellung mittels einer kleinen Fingerbewegung wiedergeben. Auf der C-Saite betätigen sich die Finger im Sinne des Scharniergelenkes als Beugung—Streckung. Auf der A-Saite ist eine Bewegung in der Bogensaitenebene nur möglich durch Ausnützung auch der letzten Beweglichkeit der Finger, nämlich deren Seitwärtsbewegung. Man kann selbst bei festgestellter Mittelhand (Versuch ohne Bogen!) eine kleine Seitwärtsbewegung der Finger vornehmen, sobald das Grundgelenk gegen die Mittelhand gestreckt ist (vergl. die Abhandlung „Physiologie der Bogenführung“). In dem Maße, wie sich das Grundglied der Finger gegen die Hohlhand beugt, wird diese Beweglichkeit geringer. Bei senkrecht gegen die Mittelhand gebeugten Fingern ist absolut keine seitliche Beweglichkeit mehr vorhanden (eine Eigentümlichkeit des anatomischen Baues der Mittelhand-Fingergelenke). Die Beweglichkeit mit dem Bogen erstreckt sich somit

auf zirka 2—4 cm der Bogenbahn, was zur Darstellung der Figur  schon genügt.

Übrigens werden wir dieser Seitwärtsbewegung in Kombination mit der Seitwärtsdrehung des Handgelenkes noch begegnen. Bei all diesen Bewegungen handelte es sich bisher darum, dem Leser den Mechanismus des Fingerhandapparates zu entwickeln und zu demonstrieren, welcher hervorragenden Anteil die Beweglichkeit der peripheren kleinen Gliedmaßen für die Bogentechnik hat.

An jedem beliebigen Stück, sei es aus Konzerten, Sonaten oder aus der Kammermusikliteratur, lassen sich in Menge solche Stellen nachweisen, deren vollendete Wiedergabe im richtigen Tempo sowohl nach der musikalisch-ästhetischen Seite als auch in cellomäßig-virtuoser Hinsicht kaum anders als auf die einfachste und zweckmäßigste Art erzielt werden kann. Freilich erscheint anfänglich die Tätigkeit der vielen kleinen Fingergelenke, die Kombinierung mit Handgelenktätigkeit und Unterarmrollung recht kompliziert. Aber sobald der Lernende einmal

²¹⁾ So gelingt es z. B. manchen Menschen nur schwer, eine Unterarmrollung mit Fingerbewegung zu verbinden.

mit dem Gebrauch seiner Gliedmaßen vertraut geworden ist, wird ihm deren Nutzanwendung für das Cellospiel nicht minder zweckmäßig und unentbehrlich erscheinen als die manuellen Verrichtungen bei beliebigen werktäglichen Tätigkeiten. (Ähnliche Bewegungsmechanismen kommen vor beim Binden einer Schleife, beim Knöpfen eines Rockes usw.)

Was aber das Instrumentalspiel über alle sonstigen Manipulationen hinaushebt, und was die Voraussetzung schafft für die künstlerische Behandlung des Instrumentes, das ist die Verbindung dieser Einzelverrichtungen mit den großen ausladenden Bewegungen des Armes, sowie die Bemessung der Kräfte in dauernder Druckregulierung. Die letztere Erscheinung wirkt sich ja schon beim einfachsten Bogenstrich aus. Damit der Ton im Verlauf des ganzen Auf- und Abstriches gleichmäßig erklinge, sind eben ganz ungleichmäßige Krafteinwirkungen auf den Bogen nötig.

Wir wollen für die Vereinigung der Hilfsbewegungen mit der Armführung ein Beispiel aus der Literatur geben.

Präludium der I. Bach-Suite. Erster Takt: Der erste Abstrich lehrt zugleich die Anwendung des Reservierens. Die Basis der Bewegung ist die Strichebene der D-Saite, da innerhalb eines Abstriches G-, D- und A-Saite angestrichen werden. Die normale Ausgangsstellung zeigt Abb. 36. Im Verlauf des Abstriches, der in flotter Führung den Bogen bis an seine Mitte auf der G-Saite bewegt, nimmt die Hand eine reservierte Stellung am Bogen ein. Nun wird die zweite Sechzehntelnote d genommen mittels Streckung der Finger in den Grundgelenken und Beugung in den Endgelenken unter gleichzeitiger leichter Hebung des Handrückens (Abb. 37). Eine Weiterführung von Mittelhand und Finger bringt den Bogen auf die A-Saite (Abb. 38). Die zweite Sechzehntelgruppe (zweites Viertel) wird wohl jeder Spieler an der äußersten Spitze bringen. Das Zurückgehen auf die D-Saite wird durch Beugen der Finger unter gleichzeitiger leichter Senkung der Mittelhand bewerkstelligt. Die Abb. 39 gibt eine Phase der Rückwärtsbewegung auf der D-Saite wieder. Abb. 40 zeigt die Handstellung beim Ende des ersten Taktes, wenn der Bogen wieder am Frosch angelangt ist.

Wir geben jetzt den sichtbaren Bewegungsvorgang beim einfachen Ganzbogenstrich bildlich wieder.

Einzelheiten in Bildern.

Auf den Abb. 41, 42, 43, 44 und 45 sehen wir deutlich die Tendenz eines Abstriches ausgeprägt. Kein irgendwie mit Bewegungsvorgängen vertrauter Mensch kann die Bilder anders deuten denn als die verschiedenen Phasen einer Zugbewegung, das heißt eines Abstriches; ebenso wie die Abb. 46, 47, 48, 49 und 50 nichts anderes sein können als verschiedene Etappen einer Stoßbewegung, das heißt eines Aufstriches. Abb. 51 kann man deuten sowohl als Auslauf einer Bewegung des Aufstriches, wobei der Bogen in Fortsetzung eines intensiven Griffwechsels über die Saite hinaus zu gehen scheint, als auch als Beginn des Abstriches eines Dreiklages.

Eine sehr gute Demonstration der Arm- und Handführung zeigen die Abb. 4 bis 8 der Abhandlung „Die Haltung des Instrumentes“. Die Bewegung hat so zu

erfolgen, daß der Impuls von Oberarm und Schulter ausgeht, die Hand aber reaktiv mitgeführt wird; dadurch kommt die Stetigkeit der Bewegung an der Peripherie zustande, welche allein den Schwung und die hemmungslose Übertragung des Druckes auf die Saite garantiert. Die verschiedenen Handstellungen auf den Bildern zeigen nicht die Phasen einer aktiven Handgelenkbewegung, sondern sie stellen verschiedene Momente eines einheitlich erfolgenden Bewegungsvorganges dar, der von den höheren Armpartien und der Schulter ausgeführt wird und bei dem die Hand am Bogen nur die reaktiven Auswirkungen der Bewegung wiedergibt. Sobald der Kraftaufwand minimal bleibt, stimmt der Vorgang mit dem Steinhausenschen Kriterium überein: der Oberarm ist Kraftgeber, der Unterarm Kraftleiter und die Hand übernimmt die Funktion der Übertragung der Armkräfte auf den Bogen. Nur kannte Steinhausen nicht den Begriff Reaktivität. Mittelhand und Finger bilden keine starre Konfiguration, sondern müssen die Reaktion auf den Bewegungsimpuls von oben in Erscheinung treten lassen; das heißt, sie müssen geschmeidig den Bogen durch die Finger gleiten lassen, den Bewegungsablauf ohne Hemmungen zu Ende führen. Sobald aber größere Drucke (für das Fortespiel) aufgebracht werden müssen, kommt es zu der Konstellation, wie sie die Abhandlung über „Die Physiologie der Bogenführung“ bespricht.

Der Détachéstrich.

Der Détachéstrich ist, wie bei der Geige, so auch beim Cello eine der wichtigsten Stricharten. Über die Bezeichnung herrschen zumeist Unklarheiten. Nach der landläufigen Nomenklatur gebraucht man diesen Ausdruck für Bogenstriche, die mit größerer oder minderer Geschwindigkeit und mit beliebig langer Bogenstrecke auszuführen sind und bei denen in der Regel ein Ton auf jeden Bogenstrich kommt. Ein wesentliches Merkmal ist die Pausenlosigkeit zwischen den Strichen. Auch Ganzbogenstriche können den Charakter des Détachés erhalten, wodurch dann die Darstellung ungemein großzügig und energisch wirkt, z. B. der Anfang des ersten Taktes des Präludiums aus Bachs C-dur-Suite.

Am häufigsten begegnen wir jedoch in der Literatur dem Détaché bei der Verwendung von kürzeren Abschnitten des Bogens an beliebiger Stelle seines Bereiches.

Ein an jeder Bogenstelle gut klingendes Détaché hervorzubringen, gehört zu den wichtigsten Aufgaben des Streichers. Das Détaché ist deshalb so vielgestaltig, weil es nicht wie die springenden Stricharten an eine bestimmte Stelle des Bogens gebunden ist. Neben den Fehlern der Bogenverkantung, mangelhaftem Saiten- und Bogenwechsel, ist besonders ein mangelhaftes Détaché die Quelle für mancherlei häßliche Nebengeräusche, welche den Cellospielern jenes bekannte boshafte, aber leider oft nur zu berechnete alliterierte Scherzwort vom „schabenden Cello“ eingebracht haben.

Beschäftigen wir uns zunächst wieder mit den physiologischen Notwendigkeiten, so unterscheiden wir das Détaché unterhalb der Bogenmitte, oberhalb der Bogenmitte und dasjenige, welches die Mitte umspielt.

Die Détachébewegung im unteren Drittel.

Wir wollen zunächst einmal die Möglichkeiten der Ausführung kurzer Striche in der Nähe des Frosches betrachten (Fig. 15):

a) Durch Drehung im Ellbogengelenk (bei steifem Handgelenk) ist die Hin- und Herbewegung ohneweiters sicherlich nicht ausführbar, denn der Bogen würde auf der A-Saite nach oben abweichen. (EH und EH', das heißt die beiden Unterarmachsen bilden die Schenkel eines gleichschenkligen Dreieckes.) Man müßte also schon durch extremes Emporheben des Handgelenkes beim Aufstrich und entsprechendes Einsinken beim Abstrich eine Ergänzungsbewegung vornehmen. Die häufige Wiederholung dieses Vorganges setzt aber eine fortwährende heftige Aktivität des Handgelenkes voraus, welche jeden Wohlklang unfehlbar zerstören müßte. Schon das

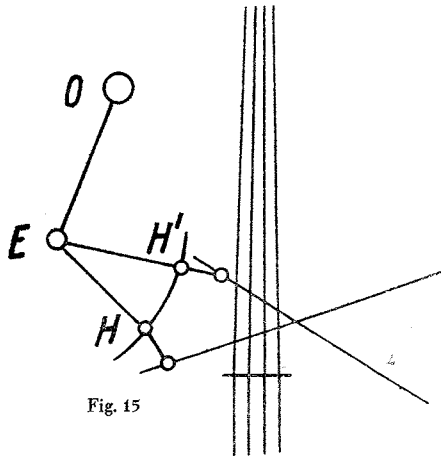


Fig. 15

Wiederholung dieses Vorganges setzt aber eine fortwährende heftige Aktivität des Handgelenkes voraus, welche jeden Wohlklang unfehlbar zerstören müßte. Schon das

hierbei unvermeidliche Umherschlenkern der Bogenstange, deren Spitze beim Aufstrich nach unten, beim Abstrich nach oben zeigen würde, beweist, wie wenig cellomäßig eine solche Strichbewegung wäre.

b) Je größer der Radius einer Kreisbewegung ist, desto mehr nähert sich ein kleines Kreisbogenstück der Geraden. Wir werden also, um eine geradlinige Bewegung zu erzeugen, mit unserem Arm einen langen Hebelarm bilden, mit anderen Worten: wir werden die Schulter als Drehpunkt benützen und Oberarm und Unterarm als starren Hebel (als ob kein Ellbogengelenk dazwischengeschaltet wäre [siehe Fig. 16]). Das besagt natürlich nicht, daß der Arm gespannt sein müßte, im Gegen-

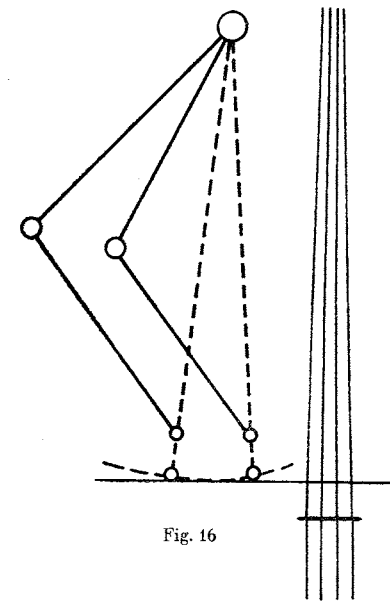


Fig. 16

teil, bei dem geringen Druck auf die Bogenstange in Froschnähe ist der ganze Arm als absolut entspanntes, in der Schulter drehbares System zu betrachten. Durch diese Bewegung aus dem Schultergelenk sind wir imstande, selbst bei starrem Handgelenk und bewegungslos gehaltenen Fingern den Bogen in Froschnähe genau rechtwinklig zur Saite hin und her zu bewegen. Natürlich geschieht die Drehung im Schultergelenk je nach der Spielebene in verschiedener Richtung. Auf der A-Saite bewegt sich der Oberarm schräg nach außen aufwärts. Auf der D-Saite annähernd horizontal, auf der C-Saite mehr nach hinten und unten (diese Anweisungen beziehen sich nur auf die Führung der Bewegung, nicht jedoch auf deren Dynamisierung).

Bei sehr rascher Strichfolge werden wir allerdings eine gewisse Steifheit und Schwerfälligkeit der Bewegung verspüren. Diesem Übelstand helfen wir dadurch am besten ab, daß wir Hand und Finger nicht als starre Masse durch den Arm fortbewegen lassen, sondern durch Fingertätigkeit den Schwung aufnehmen und auf den Bogen übertragen (Nachgiebigkeit durch federnde Fingerbewegung, quasi ein reduzierter Griffwechsel). Dabei ist die Handgelenkbewegung so minimal, daß wir sie völlig außer acht lassen. Praktisch genommen herrscht Bewegung in Schulter und Fingern.

Durch diese Kombination von Schulter- und Fingerbewegung erhalten wir das Optimum der Spielbedingungen für das Détaché in Froschnähe. In der Tat klingt dann der Celloton bei raschster Bewegung des Bogens voll und schlackenfrei.

Wir leiten daraus die Regel ab: kurze Striche im unteren Drittel des Bogens niemals mit der Hand allein ausführen, sondern immer unter Begleitung des Oberarmes; bei größerem Bogenabschnitt, etwa bis zur Mitte, wenden wir den vollausgeprägten Griffwechsel am Frosch an, wie wir ihn bei der Besprechung des Ganzbogenstriches kennengelernt haben.

Wir wollen nun das

Détaché im oberen Bogendrittel

lernen:

Hier läßt sich wohl die Unterarmbewegung mit dem Ellbogen als Drehpunkt ausnützen. Wie untenstehende Skizze zeigt, werden Auf- und Abstrich durch Endstellungen ausgedrückt, bei denen der Unterarm jeweils den Schenkel eines gleichschenkligen Dreiecks bildet (die Oberarmbewegung bleibt minimal [Fig. 17]).

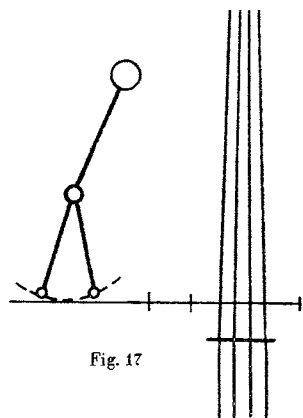
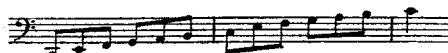


Fig. 17

Bei beträchtlicher Bogenlänge etwa ist die Ausführung durch bloße Unterarmbewegung gut möglich, besonders im Forte und bei mäßiger Geschwindigkeit. Je mehr aber die Bogenstelle eingeengt wird, an der wir das Détaché ausführen, und je rascher wir spielen, desto mehr tritt die seitliche Handgelenkbewegung und der Fingerausgleich an Stelle der Unterarmbewegung.

Wir haben ferner zu berücksichtigen, daß für den Saitenwechsel die Finger in Funktion treten müssen. Also

werden wir z. B. die Stelle  als Détaché des oberen Drittels, bei folgender Temponahme: M.M. $\text{♩} = 80$ mit reichlichem Bogen (etwa wie Fig. 18 zeigt):

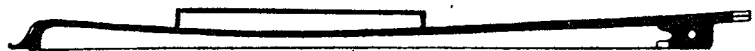


Fig. 18

und mit viel Unterarmbewegung (Unterarmstrich) spielen. (Auf dem F der C-Saite reservieren, um auf die G-Saite zu gelangen; auf c der G-Saite „das Reservoir von neuem auffüllen“ [regulieren], damit der Übergang auf die D-Saite ohne Arm erfolgen kann!) (Abb. 52 stellt den Augenblick des Überganges auf die A-Saite dar.)

Spiele wir denselben Takt doppelt so schnell, also: M.M. $\text{♩} = 160$, so werden wir den Unterarm weitgehend ausschalten müssen, den Bewegungsumfang einschränken und die seitliche Bewegung durch Hand und Finger erzielen. Ähnlich ist auch die folgende Stelle (aus Duports 21 Étuden — Berteau —) zu spielen:



Nun noch einiges über die Dynamik des Détachés an der Spitze: Ebenso wie die fehlerhafte Kombination der beiden hauptsächlichsten Bewegungsfaktoren (Arm und Finger), verdirbt eine falsche Dynamisierung unseres muskulären Spielapparates die Bogentechnik. Wir haben im allgemeinen Kapitel über die „Physiologie der Bogenführung“ erfahren, wie die akustisch wahrnehmbaren Klangeffekte durch analoge bewegungsphysiologische Vorgänge in den Muskeln erzeugt werden, die die

Einheit des Bewegungsablaufes innehalten. Jeder krampfhaft spielende Anfänger beweist uns, daß vermehrter Kraftaufwand nicht vergrößertes Tonvolumen erzeugt, sondern das Klangliche durch Nebengeräusche trübt. Nicht die rohe, unkontrollierbare Kraft, sondern das feinabwägende Wechselspiel der Kräfte befähigt erst die Hand zu den Leistungen einer hohen Künstlerschaft. Damit aber diese Kräfte einheitlich wirken können, müssen sie verschiedenartig und in der richtigen Reihenfolge zur Anwendung kommen. Schon der einzelne Auf- und Abstrich erfordert dies: Pronierende Belastung nach der Spitze, Entlastung nach dem Frosche zu durch die Funktion des Griffwechsels.

Wir haben bereits kennengelernt, welch wertvolles Ersatzmittel wir für die Supinationsdrehung der Hand durch die Ausnützung des Endschwunges am Frosch mittels Griffwechsels gewonnen haben. Dieser ordnet sich der einheitlichen Bogenführung besser ein als die besonders bei rascher Bewegung schwer abstufbare Supinationsbewegung der Hand (wie bei Steinhausen).

Besonderer Berücksichtigung bedarf die Dynamik noch in folgender Hinsicht: Im oberen Drittel ist ein Détaché im Forte und Mezzoforte nur durch einen ziemlich starken Druck auf die Bogenstange ausführbar, der während der ganzen Dauer der horizontalen Hin- und Herbewegung auf der Saite lastet.

Den Druck konstant zu erhalten, damit Auf- und Abstrich gleichmäßig stark erklingen, und die Saite im rechten Winkel zu schneiden, sind zwei Schwierigkeiten, welche sich nur dadurch restlos überwinden lassen, daß der ganze Arm als Belastung auf der Bogenstange ruht, wobei die den Arm herunterziehenden Schulterkräfte (M. latissimus u. pectoralis) zur Verstärkung des Druckes in Anspruch genommen werden. Finger und Hand aber sorgen für die Innehaltung der Horizontalbewegung (horizontal ist die Bewegung nur auf der D-Saite, auf den anderen Saiten weicht ihre Richtung je nach der Spielebene von der Horizontalen ab!).

Wir wollen noch einiges über die Leistung der rechten Hand bei der Ausführung des Spitzendétachés sagen. Die Gegend der Spitze ist im Falle einer raschen Bewegung bei erheblicher Tonstärke die schwierigste Spielregion, da eben nicht nur der volle Druck vom Arm auf den Bogen zu übertragen, sondern auch die Innehaltung der streng geradlinigen Bogenbewegung zu beobachten ist. Die Spielmöglichkeit wird insofern vermindert, als die Notwendigkeit, den starken Druck zu erhalten, die pronierende Tätigkeit des Zeigefingers außerordentlich stark in Anspruch nimmt und dadurch das reine Bewegungsmoment beeinträchtigt. Während eine Stelle, wie

z. B.  M.M. $\text{♩} = 152$ am Frosch mit aufgehobenem Zeigefinger mezzoforte gespielt werden könnte, bedarf es zur Erlangung derselben Ton-

stärke an der Spitze bereits eines beträchtlichen Druckes vom Zeigefinger auf die Stange. Um nun den maximalen Druck vom Arm durch den pronierenden Zeigefinger ohne Kraftverlust auf die Bogenstange zu übertragen, ist es nötig, die Endstellung der Pronationsdrehung, also den stark einwärts gerollten Unterarm, peinlichst zu vermeiden, da, wie wir in vorangegangenen Kapiteln erfahren haben, alle

Endstellungen eine gewisse Erschwerung für die hemmungslose Kraftübertragung bilden (abgesehen davon, daß die Beweglichkeit am Ende der Einwärtsrollung — im Sinne der Kraftwirkung — eben erschöpft ist). Diese Klippe muß man besonders an der Spitze meiden lernen, und das erreichen wir einfach durch die Befolgung der Vorschrift, daß das Handgelenk nicht einknicken darf! (Abb. 9.) Jedes Einsinken des Handgelenks gegen die Spitze hin vermindert schon beim ruhigen Ganzbogenstrich in gewissem Grade die Kraftwirkung; hier ist dies immerhin nicht so verhängnisvoll, weil die Kraftwirkung im Moment des Aufstriches die Richtung ändert und jede Spannungsänderung ja schon eine Erholung für den Arm bedeutet und die Auslösung neuer Energien ermöglicht. Aber beim raschen und kraftvollen Détaché jenseits der Mitte nach der Spitze zu kommt es ganz besonders auf die Vermeidung jeglichen Kraftverlustes an. Dieses Ziel kann am besten durch die gewölbeartig wirkende Konfiguration der rechten Hand erreicht werden, wie obige Abbildung zeigt, die zweierlei bewirkt: erstens die Vermeidung übertriebener Pronation und zweitens die Erhöhung der Belastungsfähigkeit der einzelnen Finger (Gewölbe Wirkung).

Man sieht aus der Abbildung 12, daß das Handgelenk auf der A-Saite eine Mittelstellung eingenommen hat, so daß durch Beugung der Finger im Grundgelenk und leichtes Herausheben des Handgelenkes die D-Saite erreichbar ist. Der Niveauunterschied des Frosches zwischen beiden Saiten beträgt beim Spielen an der Spitze zirka 6—10 cm. Dies ist der größte Ausschlag, welcher durch Finger-Handgelenksausgleich (in erster Linie Finger, in zweiter Handgelenk) auf dem Cello überhaupt bewirkt werden kann.

Mit Hilfe dieser speziellen mechanischen Verrichtung wird erreicht, daß der Unterarm während des Streichens in seiner Position verbleibt und seine Horizontalbewegung ausführen kann, während der Bogen, ohne zu verkanten, die Nachbarsaite erfaßt. Abbildung 53 verdeutlicht, wie die äußerste Spitze durch Abbiegen des Handgelenkes nach der Kleinfingersaite erreicht wird (also nicht etwa durch Einknicken des Handgelenkes, wodurch die Pronationsdrehung erschöpft wäre und die Kraft sich teilweise brechen würde!).

Beschäftigen wir uns nun mit dem

Détaché in der Mitte des Bogens.

Mit dieser Betrachtung sind dann die Bedingungen für jede Stelle erschöpfend festgelegt, denn die Ausführung an den dazwischenliegenden Stellen läßt sich leicht durch Annäherung und Ausgleich bestimmen. Das Détaché in der Mitte des Bogens ist das am häufigsten vorkommende. Die Bewegungsmaßnahmen, die für ein gut klingendes Détaché der Bogenmitte anzuwenden sind, ähneln denjenigen, die wir beim Spiccato kennenlernen werden (vergl. das betreffende Kapitel). Nur ergeben die Impulse von den oberen Armpartien und von der Schulter her kein freies Schwingen wie beim Springbogen. Es muß vielmehr ein kontinuierlicher Druck auf die Saiten herrschen, so daß sich die Bogenhaare an der Saite festsaugen können. Dieser Druck ist geringer als an der Spitze, dagegen stärker als am Frosch, die Bewegung von Fingern und Handgelenk ist sehr ähnlich dem Griffwechsel; dabei ist die Beteiligung

des Handgelenkes noch geringer als bei jener Bewegungsform. Man achte mehr auf Hin- und Herbewegung des Armes, welcher die bogenhaltende Hand vorwärts schiebt und zurückzieht, als auf die Tätigkeit des Handgelenkes, welche nur ganz gering zu sein braucht.

Im raschen Tempo ausgeführt, vermindert sich die Bewegung des Armes zugunsten derjenigen der Hand. Aber man studiere das Détaché der Bogenmitte stets so, daß man es zuerst langsam und mit viel Arm Bewegung ausführt. Man erhält dann den Schwung, der die Tonqualität durchaus günstig beeinflusst, während ein von Anfang an hauptsächlich nur mit Finger und Handgelenk geübtes Détaché recht stumpf und glanzlos klingt und auch leicht zu unangenehmen Nebengeräuschen führen kann. Die häufigsten Ursachen dieser unliebsamen Klangstörung sind: erstens das zu plötzliche und gewaltsame Anreißen der Saite durch die Bogenhaare, zweitens die in schräger Richtung auftretende Einwirkung des Bogens. Dadurch kann die Saite nicht gleich maximal schwingen und das dauernde Verändern der Bogenbahn (Umherschlenkern des Bogens nach allen Richtungen) beim Auf- und Abstrich verhindert die richtige Tonbildung.

Der regelmäßige Schrägstrich ist nicht einmal so verhängnisvoll wie das ungleichmäßige Schiefstreich, welches durch zu starke Handgelenkbeteiligung verursacht wird. Gebraucht man doch bisweilen den Schrägstrich, um den Ton zu schattieren, ihn abzuschwächen, unter gleichzeitigem Annähern an das Griffbrett. Aber das unfreiwillige ständige Wechseln der Strichrichtung beeinträchtigt stets die Klangwirkung, weil die dadurch erregten verschiedenen Schwingungen sich gegenseitig störend beeinflussen.

Die Hauptaufgabe beim Détaché des mittleren Bogendrittels ist, daß die Bogenführung bei jedem Grad des Bogendruckes so locker bleibt, daß alle Ausgleichbewegungen der Finger mit größter Leichtigkeit und Sicherheit erfolgen können. Dies ist besonders bei Saitenübergängen zu beachten. Als gutes Beispiel dafür diene die 3. Etüde im I. Heft der 21 Exerzitien von J. C. Duport.

Im folgenden Beispiel, Don Quixote-Thema von Strauß,

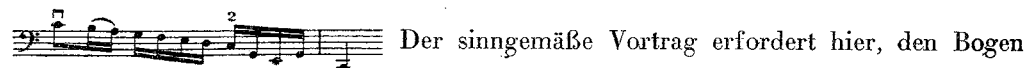


wird der Ausdruck großer Kraft verlangt, was durch das Détaché der Bogenmitte unter reichlichem Armgebrauch erreicht wird.

Die klassische Domäne für Détachéanwendung bildet aber die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere jene Bachs. So gebietet z. B. der Charakter des Präludiums der III. Suite, Allegro maestoso in C-dur, den Gebrauch eines energisch auszuführenden, rhythmisch beherrschten Détachéstriches. Dieser liefert gleichsam die Quadern zum Aufbau des mächtigen Satzes. Auf- und Abstrich dürfen nicht zu unterscheiden sein! Bei den Fortestellen kommt es weniger auf die Schattierung des Klanges an (der natürlich immer schlackenfrei sein muß), als vielmehr auf die Gestaltung durch Herausarbeiten des Melos und dessen sinngemäße, logische Fortführung. Wer gelernt hat, alle mechanischen Hilfsmittel, die wir im einzelnen dar-

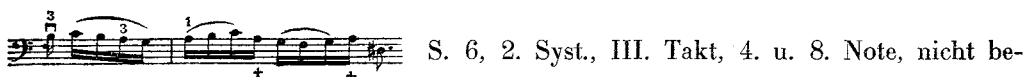
gestellt haben, für die Bogenführung nutzbar zu machen, wird in der Lage sein, dies Stück mit allen seinen rhythmischen und dynamischen Besonderheiten großzügig und plastisch zu gestalten. Hierfür bietet das Détaché die rechte Möglichkeit. Durch Zuteilung eines größeren Bogenabschnittes für jede Note sind wir imstande, die Energie der Armführung für die zu bevorzugenden Noten zu verwenden und die minder wichtigen Noten entweder mit gleicher Bogenlänge, aber vermindertem Druck oder mit verminderter Bogenlänge, aber gleichem Druck auffassungsgerecht wiederzugeben.


Gelegentlich kommen wir in die angenehme Lage, günstige mechanische Konstellationen des Bogenstriches für die musikalische Gestaltung auszunützen, z. B.



auf der ersten (betonten) Note c rasch durchzuziehen, um dann seine ganze Länge für den Aufstrich zu verwenden. Beim folgenden Abstrich (auf g) ist der Bogen vom Frosch bis zu jenem Abschnitt zu führen, der sich für die Darstellung der folgenden sieben Noten am besten eignet, das ist ungefähr das mittlere Drittel. Auf der siebenten Note Annäherung zum Frosch, damit das Viertel C an diesem begonnen werden kann.

An anderen Stellen wiederum müssen wir, entgegen der Natur der Strichart, zugunsten des musikalischen Ausdruckes handeln. So z. B. Bach, I. Suite, Allemande,



tont. Dazu S. 7, Courante, I. Bach-Suite, 2. Syst.:  Die Akzente

an der Spitze mit Aufstrich erfordern eine geschickte Anwendung der Pronationskraft in Verbindung mit kräftigem Unterarmstrich, während der Übergang über die Saiten durch aktive Fingerbewegung und Handgelenkausgleich zu erfolgen hat. Auch rhythmisch ist die Stelle von Bedeutung: durch eine geringe Verlängerung der Strichdauer bei den akzentuierten Noten und deren Verkürzung bei den folgenden wird der Vorgang der Abwärtsbewegung im melodischen Fortschritt noch schärfer erfaßt (agogische Akzente).

Wir müssen ferner darauf Rücksicht nehmen, daß das untere Bogendrittel die Kraftentfaltung am meisten begünstigt. Um den Détachéstrich gleichmäßig und rhythmisch beherrscht auszuführen, muß man also die Tonstärke unter Kontrolle behalten. Die Nähe des Frosches gebietet indessen, das künstliche Gelenk der Finger mit der Schultertätigkeit zu vereinen und Ellbogendrehung möglichst auszuschalten. So deutet schon, wie man wohl sagen möchte, das äußere Bild der Bewegung auf die sinnvolle Interpretation eines auf Größe hinzielenden Werkes, wie das vorhin genannte Bachsche C-dur-Präludium.

Gleich der erste Takt mit dem c' auf der A-Saite als Ausgangspunkt und der abwärtsstrebenden Tonfolge zu dem um zwei Oktaven tieferen C erfordert eine ziel-

bewußte, dynamisch ausgeglichene Bogenbewegung. Gleiche Bogenlänge für das Anfangs-c' und die zwei folgenden gebundenen Noten; für letztere gleiche Zeitdauer! Das tiefe C mit allen Haaren des in der Hohlhandfläche gestützten Bogens erfassen!

Beim Aufwärtsschreiten des zweiten Taktes starke Rhythmisierung durch Einfügung sekundärer Akzente, welche den Rhythmus noch stärker zum Ausdruck bringen. Die Bewegung des Armes auf der C-Saite in der Richtung der Bogenbahn und des Griffwechsels ausführen! (Der Oberarm rotiert nach hinten, Beugung und Streckung der Mittelhand in Diagonalrichtung schräg aufwärts!) Bewegungsführung des Oberarmes auf der D-Saite geschieht mehr durch seitliches Abheben als durch Rotation nach hinten! (Mittelhand mehr wagrecht einstellen!)

Oberarmführung auf der A-Saite nach rechts schräg oben-außen. Unterarm genügend pronieren, um den Griffwechsel einwandfrei ausführen zu können.

Seite 17, siebentes System bis zum ersten e des dritten Taktes im achten System quasi im Charakter des II. Manuals. Mehr in die Mitte gehend! Gewicht aus der Schulter heraus von der Saite abheben. Die Führung des Bogens geschieht durch den ganzen Arm. Das ganze Armsystem befindet sich in einer federnden Bewegung in schräger Richtung von vorne links nach hinten rechts.

Im zweiten Takt des achten Systems werden wir eine Art weichen Spiccato anwenden, um den Saitenübergang so leicht wie möglich zu gestalten.

Im siebenten — letzten und sechsten — letzten Takt kraftvolles Détaché in der Bogenmitte mit energischem Hand- und Fingerausgleich! Ohne Verkantung! Daher Bogenlängsdrehung durch zwirbelnde Daumenbewegung um die Bogenstange bewerkstelligen! Zurückgehen auf die Mitte des Bogens!

Die Courante derselben Suite bietet Beispiele für die Vereinigung von zwei détachierten Noten auf einem Bogen, z. B.:



wodurch ein besonderer Klingeffekt erzielt wird.

Andere Beispiele für das Détaché mit besonders weicher Tongebung bietet der III. Satz aus der Brahmschen F-dur-Sonate:



Diese Stelle wird man am besten an der Grenze zwischen unterem und mittlerem Drittel mit reichlichem Oberarm spielen. Die angemessene Tonfärbung wird erreicht, indem der Bogen, von der Schulter getragen, unter gelindem Druck zart auf die Saite einwirkt.

Eine ausgesprochene Détachéstelle befindet sich in Brahms E-moll-Sonate, Allegro, Schlußsatz:



Ebenso folgende:



aus der F-dur-Sonate von Marcello. Beide Stellen sind am besten mit breiten Vorderarmstrichen, dicht über der Mitte des Bogens, energisch und rhythmisch beherrscht wiederzugeben.

Die richtige Dynamisierung des Armsystems ist gerade für das Détaché ein Gegenstand erhöhter Bedeutung. Denn erstens kommen hierbei die meisten Verstöße gegen die Vorschrift, die Saite im rechten Winkel zu schneiden, vor. Die Ursache des für kürzere Bogenabschnitte besonders verwerflichen Schiefstreichens, das, wie schon erwähnt, die Schlackenreinheit der Tongebung und somit die Tragfähigkeit des Tones beeinträchtigt, liegt in der falschen Bewegungsführung, und diese wiederum in der fehlerhaften Anwendung von Armkräften. Zweitens ist das Détaché diejenige Strichart, bei der Schwerpunkt und Bogenelastizität nur eine sekundäre Rolle spielen, die also an jedem Bogenabschnitt gleich gut zum Erklängen gebracht werden muß. Der Urtyp eines einwandfreien Spiccato kann hingegen nur in der Nähe des Schwerpunktes in raschem Zeitmaß hervorgebracht werden. Die Reduzierung der Armkraft bis auf das notwendige Maß zur Erzeugung der Schüttelbewegung muß im richtigen Verhältnis zur Verminderung der Armbewegung geschehen. Ist diese richtige Proportion zwischen Kraft und Bewegungsgröße einmal erreicht und im Muskelgefühl genügend verankert, — was Sache der Erfahrung ist — „sitzt“ die Bewegung (wie der Musiker sagt), so läßt sich ein gutes Spiccato jederzeit mit denselben Mitteln sicher erzielen. Die Bogenführung verlangt beim Spiccato für dasselbe Tempo eine konstante Bewegungsgröße und Kraftaufwendung.

Anders dagegen beim Détaché! Um zum Beispiel diese beiden Takte:



aus dem ersten Satze der Sonate D dur, op. 102, von Beethoven in gleicher Tonstärke zu spielen, bedürfen wir an Spitze und Frosch ganz verschiedener Kraftwirkung. Im ersten Takt nützen wir für die Détachéanwendung die günstige Konstellation der Froschnähe aus. Im zweiten Takt bedarf es dagegen der ganzen Kraftreserve unserer Pronation, um die gleiche Tonstärke an der Spitze zu erzielen. Im dritten Takt wenden wir wieder ausgesprochenen Unterarmstrich an. Am einfachsten ist der Vorgang im Piano. Hier wird beim Streichen an der Spitze die Schwere des Bogens vielleicht schon genügen, um den Ton hervorzubringen. Die Aufgabe der Schulterkräfte ist es, den Arm zu tragen und den Bogen von jeder Belastung durch das Armgewicht freizuhalten. Dabei kommt physiologisch die reine

Form der Bewegung zur Darstellung. (Man übe die folgende Stelle in verschiedenen Stärkegraden am Frosch, in der Mitte und an der Spitze des Bogens):



Gerade weil keine formverändernden Kräfte auf die Bogenhand einwirken, entspricht so die Hauptkonfiguration, wenn der Bogen sich an der Spitze befindet, der Endphase einer natürlichen Bewegung.

Nahe dem Frosch ist das Eigengewicht des Bogens für die Erzeugung des Pianos bereits zu groß, es muß daher der die Supination des Unterarmes ersetzende Druck des Kleinfingers hinzutreten, um das Gewicht der Bogenstange zum Teil von der Saite abzuheben, oder es übernimmt beim Bogenwechsel am Frosch der Griffwechsel, wie wir bereits in früheren Kapiteln erfahren haben, die Funktion der Druckverminderung. Das letzte Notenbeispiel hingegen in Forte und Fortissimo im oberen Bogendrittel zu spielen, erfordert immensen Kraftaufwand.

Die Dynamisierung des Détachéstriches.

Druck auf den Bogen durch Armkräfte bewirkt in vielen Fällen eine Abweichung von der reinen Bewegungsform. Wir haben auf diese Zusammenhänge bereits hingewiesen. Es sei nochmals daran erinnert, daß der Spieler bei solcher Kraftanwendung bestrebt sein müsse, den reinen Bewegungsvorgang von Hemmungen freizuhalten.

Da das Détaché an verschiedenen Stellen des Bogens gespielt wird, so ergeben sich mannigfache Möglichkeiten einer Bewegungshemmung durch fehlerhafte Kraftübertragung.

Im unteren Drittel des Bogens besteht die Notwendigkeit, das Gewicht der Bogenstange teilweise von der Saite zu nehmen. Es braucht in Wirklichkeit gar nicht zu einer Drehung von Hand und Unterarm im Sinne der Supination zu kommen, sondern es genügt eine Hebelwirkung des kleinen Fingers an dem kurzen Hebelarm des Bogens zwischen Achsenlager und Kleinfingeraufsatz. Nähert man sich auf der D-Saite in langsamer Bewegung dem Frosch und will ein Decrescendo erzielen, so greift dieser Mechanismus ein. Man berücksichtige: Je langsamer der Bogen geführt wird, desto mehr nähert sich die Konstellation der am Bogen angreifenden Kräfte den statischen Verhältnissen in der Ruhe, das heißt es tritt gegen das Ende des Bogenstriches am Frosch (sofern keine Weiterbewegung durch Abstrich unter Einschaltung des Griffwechsels sich anschließt) der Fall ein, daß die Finger der Bogenhand sich so betätigen wie beim bloßen Halten des Bogens in der Luft. Beim Violoncellspiel ist die Funktion von Zeigefinger und Kleinfinger, je nach der Saite, auf welcher wir spielen, etwas verschieden. Auf der A-Saite bewirkt der Zeigefinger die Innehaltung der Bogenrichtung; das leichte Krümmen der Endglieder um die Stange verhindert das Abwärtsneigen der Spitze. Auf der C-Saite übernimmt mehr der Kleinfinger die Innehaltung der Strichrichtung.

Der Kleinfinger besorgt in jedem Falle auch die Fortpflanzung der supinierenden Kraft, welche gegen den Daumen wirkt. Dieser bildet aber zugleich das Widerlager zum zweiten und dritten Finger. Zwischen diesen beiden Mittelfingern und dem Daumen, welche selbstdritt das Achsenlager zusammensetzen, macht sich stets ein gewisser Reibungswiderstand geltend. Er darf jedoch niemals so groß sein, daß die Hebelwirkung an den kurzen Krafthebeln zwischen diesem Achsenlager und Zeige-, respektive Kleinfinger sich nicht auswirken könnte.

Das ist eben der Sinn des lockeren Bogengriffes, daß jede Einzelkraft bemessen ist nach ihrem Verhältnis zum Gesamtaufwand und nach dem Grade des dynamischen Bogendruckes auf die Saite. Der Druck auf die Saite stellt gewissermaßen die Resultante aller Kräfte unseres Armapparates dar. Bei der lockeren Bogenführung muß der Kraftaufwand auf ein Minimum beschränkt werden, andernfalls das feine Wechselspiel von Doppelhebelanwendung, Griffwechsel und Fingerbeugung und -streckung nicht möglich ist. Preßt man den Bogen zwischen Daumen und den beiden Mittelfingern, so ist das ein ganz unnötiger Kraftaufwand besonders am Frosch, da wir es hier ja nur mit den Gewichtsverhältnissen des Bogens ohne jede weitere Druckeinwirkung auf die Stange zu tun haben. Ja, einen Teil des Bogengewichtes nehmen wir sogar noch von der Saite fort. Man kann natürlich auch einen fest zwischen die Finger geklemmten Bogen über die Saiten führen, indem man den ganzen Arm aus der Schulter anhebt. Dies werden wir normalerweise aber nur zur Erzielung bestimmter klanglicher Effekte ausführen, nicht aber beim gewöhnlichen legeren Strich.

Somit stellt sich der starke Griff als eine Kraftverschwendung dar, insofern die Einzelkräfte am Unterarm sich in ihrer gegensätzlichen Wirkung zum Teil wieder aufheben. (Wer dauernd die Bogenstange unter festem Daumendruck hält und nicht wenigstens da, wo nur geringe Gegenkräfte wirken, wie am Frosch, mit dem Pressen nachläßt, zieht sich zuweilen einen Spielschaden in der Art eines sogenannten „durchgespielten“ Daumens zu. Man sieht, daß das physiologisch richtige Spielen nicht nur die beste Klangwirkung erzielt, sondern auch die gesündeste Art musikalischer Betätigung darstellt.)

Sehr oft aber kommt es vor, daß im Pianissimo und bei ganz feinen Klangabstufungen dieses differenzierte Hebelspiel der Finger nicht möglich ist, besonders bei rascherer Strichführung (wenn wir sozusagen „mit einem Haar“ streichen). Wir müssen dann den Bogen über die Saiten „tragen“. Dieses Tragen geschieht durch Anheben des ganzen Armes mitsamt dem Bogen aus der Schulter (ja nicht zu verwechseln mit dem so unschön wirkenden Hinaufziehen der Schulter!). Der Oberarm ist durch ein Kugelgelenk in der Schulter verankert; diese anatomische Eigentümlichkeit gestattet ihm freie Drehungsmöglichkeit nach allen Seiten. Das Schultergelenk stellt also einen Drehpunkt für den Arm als Hebel dar. Gleicherweise vermag bei relaxierten Schultermuskeln der Arm als Gewicht zu wirken. Diese Schwerewirkung wird durch Anheben des Oberarmes mittels der Schultermuskulatur aufgehoben.

Es erscheint paradox, entspricht aber unter diesen Voraussetzungen der Wirklichkeit, daß beim Pianissimo der Bogengriff eher etwas fester sein muß als im

Mezzoforte und Forte. Für diesen Fall ist festzustellen, daß der ganze Arm mitsamt der Bogenstange mehr einem einzigen starren Hebel gleicht. Es bildet dieser Zustand eine Ausnahme von der Regel, daß die Hand ein bewegliches Glied zwischen Arm und Bogen herstellt.

Ganz anders dagegen spielen sich die Bewegungsvorgänge bei stärkerer Einwirkung auf den Bogen ab, besonders also im Forte nach der Spitze zu.

Wir müssen hier etwas auf die Theorien Steinhausens eingehen.

Steinhausen spricht in seiner „Physiologie der Bogenführung“ von dem Oberarm und der Schulter als Kraftgebern und vom Unterarm und der Hand als Kraftleitern. Er untersucht die physiologischen Bedingungen, unter welchen das Spielen auf der Geige vor sich geht. Aus dem Resultat, zu welchem er in etwas einseitiger Weise gelangt, indem er dem Oberarm die Rolle des Kraftspenders und dem Unterarm die des Kraftleiters dauernd übertragen wissen will, läßt sich ersehen, daß er mehr primitive Spielvorgänge auf der Geige zur Grundlage für seine Untersuchungen gemacht hatte. Als Hilfsbewegung für die Strichführung definiert er hauptsächlich die Unterarmrollung, welche bei jedem Aufstrich als Supinationsdrehung, bei jedem Abstrich als Pronationsdrehung wirksam ist, und wodurch die Bogenführung den eigentümlichen Schwung erhält. Dagegen schaltet er jede Aktivität von Handgelenk und Fingern aus, er kennt auch noch nicht die Reaktivität der peripheren Gliedmaßen, von der wir an anderer Stelle eine Darstellung gegeben haben.

Um also eine Formel für die Theorien Steinhausens zu geben, können wir sagen, daß die Kraftquelle der Spielbewegung immer in Oberarm und Schulter liegen soll. Mit diesem einfachen Prinzip allein läßt sich jedoch nicht das Problem einer hochentwickelten Geigentechnik lösen.

Noch viel weniger aber gelten diese Bedingungen für die Cellotechnik, da diese sich mit denen der Geige keineswegs decken. Abgesehen davon, daß alle Bewegungen in ganz anderen Bahnen und Ebenen sich abspielen, daß also die reine Form der Bewegung eine andere ist, sind auch die dynamischen Einwirkungen auf den Bogen ganz verschiedener Art. Mit anderen Worten: Das äußere Bild der Bewegung ist ein anderes, und es wirken auch andere, im allgemeinen bedeutend größere Kräfte beim Cellospiel. Am besten wird der Unterschied durch den Hinweis charakterisiert, daß der Vorgang der Unterarmrollung beim Cello eine erheblich geringere Bedeutung hat als bei der Geige. Wir haben es des größeren Kraftaufwandes wegen eben mehr mit einem Dauerzustand von Unterarmpronation, bezw. Pronationsbereitschaft zu tun.

Man könnte zur Not, wenn man alle Spielvorgänge auf der Geige etwas summarisch auf eine Basis beziehen wollte, mit dem Steinhausenschen Prinzip der konstanten Kraftwirkung auskommen, da hier die Druckkräfte so gering sind, daß eine Überschreitung der zweckmäßigen Länge des Hebelarmes nicht sehr ins Gewicht fällt.

Unter diesem Gesichtspunkt kommt man aber in der Cellotechnik mit dem Steinhausenschen Prinzip allein nicht aus. Wir haben zwar abgeleitet, daß beim freischwingenden Spiccato der Antrieb und gleichzeitig die Druckwirkung vom Ober-

arm ausgehen kann, weil der Kraftaufwand sehr bescheiden ist. Ebenso spielen wir *Détaché*triche im unteren Drittel mit Schulterkräften und Fingerbewegungen (aus mechanischen Gründen zwecks geradliniger Strichrichtung). Auch hierbei ist der Kraftaufwand durchaus mäßig. Wenn wir aber ein kräftiges *Forte* an der Spitze bringen müssen (wie z. B. in Dvořáks Konzert, Anfangstakte) oder gar ein *Détaché* über mehrere Takte im *Forte* an der Spitze zu spielen haben, so ist eine beträchtlich größere Kraft nötig.

Es sind nun zwei Fälle möglich: Entweder legt sich der Unterarm in Pronationsstellung so auf den Bogen, daß die Teilkkräfte des Unterarmes sich zu einer einzigen Kraft vereinen. Dann nimmt der Oberarm in erhöhtem Maße an der Kraftabgabe teil, und der Griff wird mehr und mehr ein fester, da die Pronationsdrehung der Unterarmrollung erschöpft ist. Durch die vermehrte Spannung im Oberarm wird aber die freie Beweglichkeit in der Schulter gehemmt. Außerdem wirkt der Druck des Bogens auf die Saite nicht mehr genau senkrecht ein, sondern es entstehen seitliche Druckwirkungen, welche die Schwingungen der Saite beeinträchtigen (vergl. Jahn, „Grundlagen“, S. 52). An der Bogenstange wirkt sich diese Konstellation dadurch aus, daß der Zeigefinger die Bogenstange umsaugt und bei starker Druckabgabe im Grundgelenk einsinkt. Mehr und mehr verlieren die einzelnen Finger die Möglichkeit, ihre normale Funktion auszuüben.

Im anderen Falle aber bleiben die Hebelkräfte des Unterarmes in ihrer abgegrenzten Wirkung erhalten. Dann wirkt die Pronation auf den Bogen, ohne daß es zu einer extremen Unterarmrollung kommt. Hierbei beschränkt sich die Kraftabgabe in erster Linie auf den Unterarm. Der Oberarm bleibt von erhöhten Spannungen frei und die Schulterkräfte können ungehemmt für den Schwung der Bogenführung ausgenützt werden. Ferner kann der Druck auf die Saiten senkrecht einwirken, was für die Schwingungserregung und damit für die Tonbildung in jedem Falle am günstigsten ist, bei dem Spiel mit allen Haaren aber sich sogar als absolut notwendig erweist.

Bei dieser Methode werden die Finger zu erhöhter Aktivität erzogen im Sinne unserer Theorie der lockeren Spielweise. Das Pressen der Bogenstange wird auch bei einer kräftigen sonoren Tongebung vermieden. Da nun, wie wir im Kapitel über die „Physiologie der Bogenführung“ gesehen haben, zur Beugung und Streckung der Finger in den Grundgelenken auch die sogenannten kurzen Handmuskeln (*musculi interossei* und *lumbricales*) gebraucht werden, so können wir durch eine weitgehende Erziehung der Finger zur Aktivität eine Entlastung der oberen Armpartien erzielen, welche auf die Beweglichkeit und den Schwung des ganzen Systems eine außerordentlich günstige Wirkung hat. Es wird hierdurch der Bogenführung jene Schwere und Unbeholfenheit genommen, welche den meisten Cellisten eigen ist.

Die statischen Bedingungen der Bogenmechanik sind beim Cello eher etwas günstiger als bei der Geige. (Gibt es doch Stricharten, welche der Geiger nicht ausführen kann: z. B. springende Arpeggien von tieferen nach höheren Saiten im Aufstrich. Der technisch gut durchgebildete Cellist vermag sie in beiden Richtungen zu

spielen!) Nur die verkehrte Dynamisierung der muskulären Energien hindert den Cellisten an der vollen Entfaltung der mechanischen Möglichkeiten...

Nun ist oft in der Praxis die restlose Erfüllung dieser aus theoretischen Erwägungen abgeleiteten Spielprinzipien nicht immer möglich. Denn bei jedem einfachen Bogenstrich, z. B. beim Ganzbogenstrich im Piano am Frosch beginnend, mit starkem Crescendo nach der Spitze zu, durchlaufen wir ja die ganze Skala der Kraftgebungen: Am Frosch teilweise Aufhebung des Bogengewichtes, an der Spitze große Druckentfaltung unter völliger Ausnützung der Pronationskraft, ohne die Rollungsmöglichkeit des Unterarmes zu erschöpfen und dazwischen kontinuierlicher Übergang einer Phase in die andere.

Wir kommen in der Praxis dem Ideal der Anpassung unseres Armes an die physikalischen Forderungen sehr nahe, wenn wir beim Bogenwechsel am Frosch den Griffwechsel (der ja zugleich druckmindernd wirkt) geschmeidig ausführen, während des Strichverlaufes die Gewölbewirkung der Finger erhalten und das Handgelenk nach der Spitze zu nicht einknicken lassen.

Deshalb ist auch die Ausführung des Ganzbogenstriches in langsamem Tempo, Abstrich mit Crescendo, Aufstrich mit Decrescendo so schwierig. Für das *Détaché* an der Spitze, ebenso natürlich auch für den einfachen Bogenwechsel an der Spitze besteht die schwierige Aufgabe, bei aller Kraftanwendung doch das Handgelenk locker, beweglich zu erhalten.

Es ist einleuchtend, daß der Weg des Lernenden zur Erzielung eines hemmungslosen, automatisch sicher funktionierenden Mechanismus nur dann abzukürzen ist, wenn er im Anfang alle Phasen der Bewegung bewußt studiert und sein Muskelgefühl genau auf das erforderliche Maß der Kraftwirkung einstellt, während sein Klangsinn ständig darüber zu wachen hat, daß alle Bewegungsmaßnahmen die Tonbildung im Sinne der musikalischen Vorstellung beeinflussen.

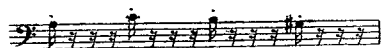
Der Martelé-Strich.

Das wesentliche Merkmal des Martelé-Striches ist, wie der Name ausdrückt, der ihm eigentümliche, hämmernde Charakter. Zwischen je zwei Martelé-Tönen tritt eine Pause ein. Manche Autoren unterscheiden zwischen langen und kurzen Stricharten und weisen das Martelé der letzteren Gattung zu.

Um die für diese Strichart bezeichnende Schärfe und Kürze der Tongebung zu erzielen, muß der Schüler anfänglich Martelé-Ganzbogenstriche spielen (aus Grützmachers „Technologie“, I. Teil, Etüde Nr. 2):



Das Tempo soll anfangs so langsam gewählt werden (ungefähr M. M. ♩ = 72), daß der Bogen nur für den vierten Teil des Wertes der Note in Anspruch genommen wird; die übrige Zeit bleibt für die Pause reserviert, also:



Hier unterscheidet sich die Cellomechanik wieder von jener der Geige. Das Cellospiel erfordert größere Druckanwendung als das der Geige, folglich darf auch in den Pausen die Druckkraft nicht gänzlich aufgehoben werden.

Analog den sonstigen Vorgängen in der Bogentechnik muß der Bogendruck möglichst durch Muskeln der Peripherie erzeugt werden (Pronatoren des Unterarmes); damit schaffen wir eine günstige Situation für das rasche Martelé und das aus dem Martelé hervorgehende Staccato, welches letzteres normalerweise am besten gelingt, wenn die Schulter von erhöhten Spannungen möglichst frei bleibt.

An das langsame Üben von Martelé-Ganzbogenstrichen schließt sich das raschere von verkürzten Bogenstrichen an. Grützmacher ebenda:



M. M. ♩ = 100.

Einige charakteristische Stellen aus der Literatur, Haydn-Konzert, I. Satz:



Aus dem III. Konzert von Romberg:

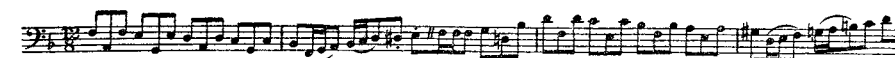


Aus dem I. Satz des Doppelkonzertes von Brahms:



Neben dem ausgesprochenen Martelé-Strich gibt es Abarten dieser Strichart, welche durch Modifikation von Bogendruck, Geschwindigkeit sowie Wahl der besonderen Strichstelle zustande kommen und die in verschiedenen Abstufungen hinüberleiten zum Détaché oder Spiccato.

Aus Don Quixote von Strauß, Martelé-Détaché:



Die im folgenden Beispiel (aus dem letzten Satz des Dvořák-Konzertes)



vorkommenden kurzen Noten in der zweiten Hälfte des Taktes stellen ebenfalls ein Martelé-Détaché dar (sehr abrupte Bewegungen, Bogendruck während der Pausen nicht aufheben!).

Einen Détaché-Wurfbogen, bzw. ein Spiccato finden wir im letzten Satz des

B-dur-Trios von Schubert:



Durch eine Anwendung des Martelé in der unmittelbaren Nähe des Frosches läßt sich ein besonderes, dem Paukenton nahekommendes Klangkolorit erzielen. Wir wollen ihn den „Paukenklangstrich“ nennen und widmen diesem eine gesonderte Darstellung, weil er bisher nicht bekannt war und daher nie besprochen worden ist.

Der „Paukenklang“-Strich.

Wie des Komponisten phantasiebeschwingte Seele in unersättlichem Drange immer und immer wieder nach neuen Klangfarben verlangt (die Fähigkeit, Klangfarben zu mischen, bildet einen Bestandteil seiner Eigenart), so wird auch der begabte, reproduktive Musiker nach Bereicherung seiner „klingenden Palette“ streben, um die Ausdrucksfähigkeit seines Instrumentes zu steigern. Steht uns durch die reichen, richtig ausgenützten Vibrato- und Portamentonuancen schon ein wertvolles Material für die Charakterisierung des Stoffes zu Gebote, so sind die Möglichkeiten der Farbengebung durch den Bogen fast unerschöpflich. Er ist in erster Linie der Dolmetsch unserer Empfindung, möge sie nach elegischem Ausdruck ringen oder sich in sprudelnder Heiterkeit ergehen.

Ein eigenartiger Klangeffekt ergibt sich, wenn wir beim Spielen detachierter Töne den Bogen ganz am Frosch mit voller Haarfläche, in nächster Nähe des Steges, mit kurzen, saugenden Strichen auf die C-Saite einwirken lassen. Es ist

kaum noch ein Streichen zu nennen, doch würde auch das Wort „klopfen“ dem Vorgang nicht gerecht werden, da der paukenartige Klang eher durch Aufheben des vorausgegangenen Bogendruckes (bei jedem einzelnen Ton) zu erzielen ist. Eine wichtige Rolle spielt bei der Einwirkung des Bogens auf die Saite die Kürze der Zeit. Die besondere Einstellung von Arm und Hand ist aus Abb. 54 zu erkennen.

Der Paukenklangstrich ist z. B. sowohl im III. Satz der F-dur-Sonate von Brahms als auch im letzten Satz seines Doppelkonzertes zugunsten eines charakteristischen Vortrages vorteilhaft anzuwenden. Hier die beiden Stellen:



Handelt es sich bei der ersten darum, aus einer ausgesprochen geheimnisvollen Stimmung heraus — die der Paukenklangstrich wirksam unterstützt — eine große dynamische Steigerung anzubahnen, so vermögen wir bei der zweiten, jener humorvollen Stelle aus dem Doppelkonzert, trotz des vorgeschriebenen *Pianos* charakteristisch zu pointieren und so das Tonkolorit jenem der Pauke anzugleichen.

Bei der absteigenden Sechzehntelfigur geht man nach und nach aus dem Springbogen in den Paukenklangstrich über, der in seiner ganzen Charakteristik dann vom tiefen E ab erklingt. Auch im ersten Satz des Streichquartetts op. 33, a moll, von

E. von Dohnányi  läßt sich dieser Strich mit Erfolg anwenden.

IV.

Die springenden Stricharten.

Die springende Strichart ist mit allen ihren Möglichkeiten dynamischer Abstufung und klanglicher Schattierung ein hervorragendes Ausdrucksmittel des Cellospieles.

Durch Anwendung der verschiedenen Springbogenarten von der breiten, mehr dem *Détaché* zuneigenden Weise, bis zu dem raschbeschwingten, charakteristisch scharf und doch gut klingenden, tragfähigen *Spiccato*, gelingt es eine Abwechslung in die Darstellung zu bringen, welche dem Ausdrucksbereich der Geige durchaus gleichkommt, vorausgesetzt, daß die Gewandtheit der linken Hand der Bogengeschicklichkeit nicht nachsteht.

Man kann das Wesen des Springbogens nicht dadurch erschöpfen, daß man ihn als schwingende, geschüttelte Bewegung definiert und den Ausfall von Tonqualität und Geschwindigkeit einzig der Elastizität der Bogenstange und — dem Zufall überläßt.

Die Elastizität ist nur ein Faktor für das Zustandekommen des Springbogens. Es treten noch eine ganze Reihe weiterer Spielfaktoren hinzu, so die Wahl der Strichstelle, die Kantung des Bogens und die Regulierung der physiologischen bogenführenden Kräfte.

Wir besprechen in diesem Kapitel gemeinsam Springbogen und Wurfbogen, da beide Stricharten keine scharfe Grenze erkennen lassen. Das unterscheidende Merkmal ist, daß man Wurfbogen an jeder beliebigen Stelle innerhalb des elastischen Bereiches des Bogens und mit regulierbarer Geschwindigkeit ausführen kann, während das eigentliche *Spiccato* am besten an bestimmter Stelle des Bogens in der Nachbarschaft des Schwerpunktes (zwischen Schwerpunkt und Mitte des Bogens) und nur in bestimmten Grenzen der Geschwindigkeit ausführbar ist. Dem eigentlichen *Spiccato* steht der abgewandelte Springbogen gegenüber.

Für die Ausführung im raschen Tempo sind wir beim *Spiccato* in erster Linie allerdings auf die Auswirkung der Elastizität von Bogen und Saite angewiesen. Deshalb ist der Bereich in der Nähe des Bogenschwerpunktes die am besten geeignete Strichstelle. Aus später zu erörternden Gründen muß man die Aktivität von Hand und Unterarm weitgehend reduzieren können, damit der Bogen seine springende Bewegung unbehindert auszuführen vermag, ohne daß die Finger ihn stören. Es ist nur eine geringe Aktion nötig, um ihn in Bewegung und in der richtigen Lage zu erhalten. Diese Minimalaktion kommt folgendermaßen zustande: Der Arm wird lose in der Schulter gehalten und der ganze Spielapparat in ein locker schwingendes

System verwandelt. Die motorische Energie des Armes überträgt sich durch reaktive Beugung und Streckung von Fingern und Handgelenk auf den Bogen, indem sie die springende Bewegung, mitmachen und je nach Bedarf das Tempo ändern.

Verfolgen wir die Entstehung der springenden Strichart aus den ursprünglichen Bewegungsformen: Der Springbogen ist nicht eine einheitliche, feststehende, unveränderliche Spielart, wie manche Schulen lehren, sondern läßt sich, wie schon angedeutet, durch geringfügige Veränderung von Strichstelle, Kantung, Bogendruck und durch Regulierung der einwirkenden Armkräfte zu vielfältiger Darstellung benützen. Der musikalische Ausdrucksbereich des Springbogens erstreckt sich eben nicht nur auf jene Virtuosenstücke, wie Elfentanz, Springbrunnen usw.

Die Urform des Spiccato,

welche allen Varianten als gemeinsame Abstammung zugrunde liegt, setzt sich aus zwei Bewegungen zusammen, einem Aufschlagen des Bogens auf die Saite (zur Ermöglichung des Springens) und einem kurzen Anstreichen der Saite (zur Tonbildung). Die erste Bewegung verdeutlichen wir uns am besten, wenn wir durch Doppelhebelspiel der Finger, ohne bedeutendere Handgelenkveränderung, den Bogen auf die Saite niederfallen lassen (vergl. Abb. 55 und 56). Die zweite Komponente besteht in einem kurzen Auf- und Abstrich, der durch eine dem Griffwechsel ähnliche Bewegung ausgeführt wird.

Die einheitliche Spiccato-Bewegung, welche sich aus diesen beiden Bewegungsformen zusammensetzt, ähnelt in ihrer äußeren Form dem Niedergehen und Wiederaufsteigen einer Möve, welche, über die Wasseroberfläche streichend, ihre Beute im Flug erhascht (Fig. 19).



Fig. 19

Dem Schlagen verbindet sich das Streichen. Die Bewegung erfolgt in diagonaler Richtung; wie sie zustande kommt, lehrt Fig. 21.

Je nachdem die Berührung auf der Saite kürzere oder längere Zeit anhält, klingt der Ton spitzer oder breiter (Fig. 20).



Fig. 20

Bei längerer Berührungsdauer geht er fast in das Détaché über.

Die Tonqualität hängt neben der Wahl der Strichstelle von der Gleichmäßigkeit und der richtigen Springhöhe ab. Das Gleichmaß der Bogentätigkeit wird durch einen hemmungslosen, auf Entspannung sorgsam bedachten Bewegungsablauf gewährleistet. Durch geringfügige Krafteinwirkung regulieren wir die Richtung des Bogens, den Grad der Kantung und bestimmen die Geschwindigkeit. Die Spring-

höhe darf nur so groß sein, daß der Ton keine unangenehmen Nebengeräusche enthält. Durch gegenseitiges Ausgleichen der verschiedenen, an der Tonerzeugung beteiligten objektiven und subjektiven Spielmaßnahmen (Wahl der Strichstelle, Bogendruck, Kantung, sowie Hand- und Fingertätigkeit) läßt sich trotz der den Springbogen charakterisierenden Kürze der einzelnen Töne ein weittragender Klang in jeder dynamischen Schattierung erzeugen.

Betrachten wir nun die bogenhaltende Hand genauer, weil ihre Beweglichkeit die Hauptbedingung für das Gelingen der Strichart darstellt. Sie macht eine schwingende Bewegung in der gleichen Schwingungszahl, wie der Bogen Aufschläge auf die Saite ausführt. Bei der zeichnerisch-schematischen Darstellung der Handbewegung ergibt sich diese als Resultierende aus einer senkrechten und einer wagrechten Bewegung, nämlich der des Aufschlagens und des Streichens (die Bewegungsrichtung verläuft also diagonal²²⁾). Gleichzeitig ist mit der Handgelenkbeugung eine geringe Fingerbeugung im Grundgelenk, mit der Handgelenkstreckung eine geringe Fingerstreckung im Grundgelenk mit gleichzeitiger Beugung der Fingergelenke verbunden.

Der Daumen nimmt an dem Schwingen der Hand teil, ohne seine Stellung im Verhältnis zur Mittelhand wesentlich zu verändern. Dagegen ändert sich seine Berührungsstelle mit dem Bogen in charakteristischer Weise, die man ganz gründlich studieren muß. Das Verständnis für die mechanische Notwendigkeit erleichtert ungemein die Ausführung.

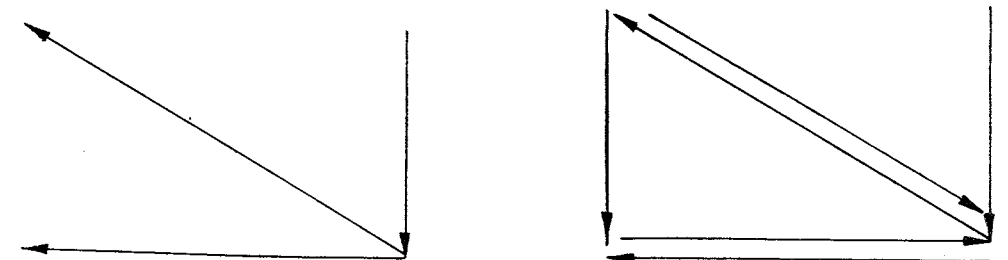
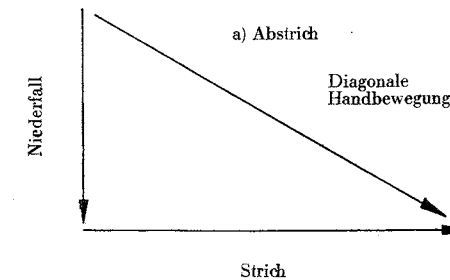


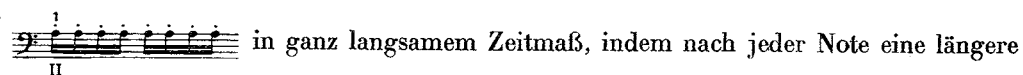
Fig. 21

Vor dem Aufspringen des Bogens auf die Saite ist die Stellung des Daumens am Froschansatz, ähnlich der Abb. 54, mehr horizontal, im spitzen Winkel gegen das Froschende. Beim Auffallen auf die Saite steht die Daumenachse mehr senk-

²²⁾ Vergl. Fig. 21.

recht über dem Froschansatz, an dessen oberer Rundung (vergl. Abb. 57 und 58). Zwischen diesen skizzenhaft angedeuteten Endphasen verläuft nun der lebendige Bewegungsvorgang in leicht schwingender Form, deren Ablauf wir uns am besten ohne Bogen als kleine gymnastische Übung verständlich machen. Halten wir einmal den Unterarm wagrecht vor uns hin und führen wir in der Mittelstellung des Unterarmes, wobei der Handrücken nach oben zeigt, eine mehrfache Beugung—Streckung der Hand aus! Die Drehung im Handgelenk erfolgt dann um eine Achse, welche senkrecht zum Unterarm und quer zur Hand verläuft. Bleiben wir nun bei dieser schwingenden Bewegung, während wir gleichzeitig den Unterarm spitzwinklig zum Oberarm einstellen und ihn etwas pronieren, also mit anderen Worten, bringen wir ihn in die natürliche Spielstellung, so erkennen wir die Springbogenbewegung der Hand als eine einfache Handbeugung—Streckung um die Handgelenkquerachse. Diese Bewegungsform ist nicht so leicht als solche zu erkennen, wenn wir sie nicht auf vorstehende Weise ableiten. Wir vermögen also bei richtiger Einstellung des Armes (Pronation des Unterarmes und Einhaltung einer gewissen Höhe des Ellbogens) durch eine einfache natürliche Bewegung der Hand die diagonale Richtung der Bogenbewegung herzustellen. Diese Ableitung ist nicht genau im mathematischen Sinne; aber die für die Praxis notwendige geringfügige Verschiebung ergibt sich ohne weiteres.

Nun müssen wir noch eines wichtigen Umstandes gedenken. Spielen wir:



Pause eingehalten wird, oder so ist die Aus-

führung nur möglich, wenn sich der Arm an der Aktion beteiligt und der Bogengriff etwas fester als sonst ausfällt. Hierbei nimmt der Arm die Bewegung auf, der Ellbogen bleibt ungefähr in einer horizontalen Ebene, während der Oberarm nach hinten ausweicht und auch eine ganz geringe Längsdrehung um seine eigene Achse ausführt. (Der langsame Springbogen ist eigentlich ein Wurfbogen!)

Wir beginnen auch am besten methodisch mit der Einübung dieser langsamen Bewegung, wenn wir es zu einer vollkommenen Darstellung der raschen Spiccato-bewegung bringen wollen. Von der Oberarm längsdrehung machen wir uns eine Vorstellung, indem wir den Arm ohne Bogen so einstellen, wie Abb. 55 es zeigt, und nun bei möglichst unveränderter Höhenlage des Oberarmes, Unterarm und Hand nach unten und zurück drehen, wie Abb. 59 andeutet. Von dieser Bewegungsart enthält die langsam ausgeführte Grundbewegung allerdings nur eine Spur.

Wenn wir nun das Zeitmaß des obigen Taktes andauernd steigern, so braucht der Arm immer geringere Exkursionen zu machen. Statt dessen übernehmen mehr die Finger und das Handgelenk die Ausführung, wobei der Bogen durch die Hand hindurchgleitet. Erreichen wir einen bestimmten Schnelligkeitsgrad, dann ergibt sich das Bild des anscheinend „stillstehenden“ Armes.

In Wirklichkeit steht der Arm nicht still, sondern die ursprünglich recht große Bewegung der oberen Armpartien ist bis auf ein geringes notwendiges Maß zusammengeschrunpft, welches wir „Ausgleichsbewegung“ nennen. (Den physiologischen Vorgang verdeutlichen wir uns leicht, indem wir bei locker wagrecht gehaltenem Unterarm die Hand in vertikaler Richtung auf- und niederschleudern [schütteln]. Bei größerer Geschwindigkeit fühlt man, wie der Ellbogen in Gegenbewegung etwas nach oben und unten ausweicht. Ohne diese Ausgleichsbewegung würde der Arm bald versteifen und krampfhaft werden.)

Solche Ausgleichsbewegungen können wir nicht willkürlich beherrschen. Sie werden automatisch durch aktive Bewegungsvorgänge verursacht und erstrecken sich auf Muskelgruppen, welche oberhalb oder unterhalb des jeweiligen Sitzes der Haupttätigkeit liegen. Ihr Ausmaß ist bestimmt durch die Qualität der Hauptbewegung. Je richtiger diese vor sich geht, desto geringer die Ausgleichsbewegung. Am besten kümmern wir uns um letztere überhaupt nicht, sondern achten auf die richtige Abwicklung des aktiven Vorganges. (Erhalten wir z. B. einen plötzlichen Stoß gegen den Rücken, so werden wir auch in dem momentanen Bestreben, das Gleichgewicht herzustellen, die Abwehrbewegung nicht bewußt vornehmen.)

Zum Thema der in diesen Zeilen charakterisierten raschen Spiccatoart gehören Stücke wie der „Elfentanz“ von Popper, „Am Springbrunnen“ von Davidoff, Scherzi aus den Trios d moll von Mendelssohn und c moll von Brahms usw. Wir beschäftigen uns hier vorzugsweise mit der Analyse der technischen Mittel, durch welche wir instand gesetzt werden, der musikalischen Vorstellung entsprechend zu gestalten, und verschieben die ästhetische Besprechung bestimmter Musikstücke auf den II. Teil des Buches.

Wenn durch kurzes, zweckmäßiges Üben die Koordination für das Spiccato soweit gewonnen ist, daß es auf einer Saite in jedem Schnelligkeitsgrad anstandslos gelingt, so gehen wir dann dazu über, den Saitenwechsel mit in die Spielbewegung hineinzuziehen.

In den folgenden Takten aus „Gemischte Finger-Bogenübungen“, Becker (Schott, Mainz),



und allen daraus abgeleiteten Veränderungen wird bei genügend langsamem Tempo der Saitenwechsel durch aktive Fingereinstellung bedingt: Im Moment vor dem Übergang auf die andere Saite wird durch Anwendung der Doppelhebelbewegung der Bogen in die Lage gebracht, welche das korrekte Spiel verlangt (also im rechten Winkel zur Saite und, falls die gleiche Tonstärke erzielt werden soll, mit demselben Grad der Kantung).

Je mehr aber die Schnelligkeit wächst, desto mehr hat sich, wie wir schon andeuteten, die Aktivität in den Fingern zu vermindern. Der Schwung, den der Arm

dem Bogen verleiht, wird dabei gleichzeitig für die Richtungsänderung des Bogens ausgenutzt. Die Finger verhalten sich reaktiv, wobei durch größtmögliche Lockerung der einzelnen Gelenke dem Bogen freie Bahn gelassen wird. Aktive Fingerbewegung würde unfehlbar die rhythmische Präzision des Spiccato zerstören und den Arm versteifen, abgesehen davon, daß von einem bestimmten Geschwindigkeitsgrad ab es den Fingern unmöglich wird, mitzukommen.

Die Hauptschwierigkeit im Davidoffschen „Springbrunnen“ besteht für den bogentechnisch nicht richtig Ausgebildeten im Saitenübergang, und zwar ganz besonders bei jenen Stellen, wo $\frac{3}{16}$ gegen $\frac{1}{16}$ stehen:



Hier hilft sich der „weitherzige“ Virtuose einfach damit, daß er — sei es bewußt oder unbewußt



spielt!! Obige Forderung erheischt ihrerseits Unabhängigkeit der Hand und der Finger vom Arm, was nur durch Lockerung und weitgehende Entspannung der Armmuskulatur zu erzielen ist.

Die Schwierigkeit der angeführten Stelle vom bewegungstechnischen Standpunkt aus besteht in dem Zwang eines momentanen Zurückgehens von der einen Spielebene (A-Saite) zur anderen. Diese eine Stelle beweist schon die unumgängliche Notwendigkeit, bestimmte Funktionen auf Hand und Finger zu beschränken (ohne Beteiligung des Armes).

Zu der Bemerkung über die Aktionsfähigkeit der Finger, die wir, abweichend von der Spielweise vergangener Epochen, für die Mechanik des Cellospiels in Anspruch nehmen, sei auch an dieser Stelle nochmals betont, daß alle möglichen und verwendbaren Fingerbewegungen (abgesehen von Akzenten durch abrupte Fingerbewegung) mit der Armführung einheitlich verbunden sein müssen. Zwar sind Doppelhebelspiel, ebenso Beugung—Streckung, Seitwärtsdrehung, Handgelenkbeugung—Streckung und Drehung im Handgelenk als selbständige Bewegungsformen für sich allein ausführbar, aber letzten Endes sind sie doch nur die peripheren Ausläufer einer vom Oberarm ausgehenden Bewegung. Je schwungvoller der Antrieb des Armes ist, desto mehr verwandelt sich die aktive Rolle der Finger in eine reaktive. Armschwung und Aktionssteigerung der Finger dagegen sind Widersprüche. Je langsamer, belasteter die Bewegung, desto größer die Aktivität der Finger bei den Hilfsbewegungen für den Saiten- und Bogenwechsel (vergl. Nr. 5 der „Spezial-Etüden“ des Herausgebers). Wir sehen also immer wieder, daß die Lockerheit als Gesetz des Bogenhaltens und der Armführung sich wie ein roter Faden durch das ganze System zieht. Dieses Prinzip ist so allgemein gültig, daß wir überall, wo wir ein mattes, unausgeglichenes Spiel vernehmen, auf Steifheit in den Armen (sei es in Schulter, Oberarm oder Unterarm) und besonders auf mangelnde Aktionsmöglichkeit in den

Fingern schließen können, und umgekehrt, daß wir da, wo wir die Schwunglosigkeit der Bewegung sehen, mit Sicherheit eine mangelhafte Technik und ein unbeherrschtes, wenig charakteristisches Spiel erwarten dürfen.

Wie gering beispielsweise die Kraft beim Spiccato zu sein braucht, erhellt aus der Tatsache, daß nicht einmal die im Schwerpunkt sich äußernde Masse des Bogens (von ungefähr 80 g) bewegt zu werden braucht, da ja die Elastizität zwischen Bogen und Saite das Gewicht des Bogens während des Springens noch vermindert (die Hand braucht nur die Bewegungsrichtung innezuhalten, bzw. zu leiten). Man spiele fol-



Über die Modifizierung solcher geringer Kräfte lassen sich aber keine Regeln aufstellen: In unserem Muskelgefühl haben wir den sichersten Gradmesser für die Abstufung der Kraft auf das notwendige Maß.

Die motorische Geschicklichkeit feiert gerade darin ihre Triumphe, daß Stellen, die als schwierig bekannt sind, mühelos bewältigt werden und leicht klingen!

Die bewegungsphysiologische Analyse erklärt nun auch ohneweiters die so häufig beobachtete Tatsache, daß gerade beim Spiccato Ermüdung, Übermüdung, ja Krampfzustände in den Armen, vorzugsweise in der Schulter, entstehen. Akustisch macht sich dieser Übelstand in einem Undeutlichwerden der einzelnen Spiccato-töne und in einem gewaltsamen Übergang des Spiccato in einem dem Détaché sich nähernden Klangcharakter bemerkbar. Bei längeren Spiccato-Stücken, wie dem Elfantanz, hören wir dies bei Schülern recht häufig und zuweilen auch im Konzertsaal... Natürlich ändert sich mit der Strichart auch der Charakter des Stückes! Diese vorzeitige Ermüdung hängt mit unzweckmäßigen Spannungen in den oberen Armpartien zusammen. Der Grund dafür liegt oft in dem Forcieren der Geschwindigkeit. — Steigerung des Tempos, die durch krampfhaftige Anstrengung erzielt wird, verdirbt immer die Technik, und es entsteht bestenfalls ein zufälliges Gelingen. Wo aber der Studierende den festen Willen besitzt, die Technik durch Herausarbeiten einer guten, zweckmäßigen Bewegung sicher zu fundieren, da erreicht er nach bestimmter Übungszeit ohneweiters die Fähigkeit, das Tempo beliebig zu steigern.

Merkt man ein Steifwerden des Armes, so darf das Üben nicht gleich fortgesetzt werden, sondern der Arm muß erst wieder völlig entspannt sein. Durch konsequente Erziehung zur Entspannung vermindert sich auch die Entspannungszeit der Muskeln und die Schnelligkeit steigert sich dann automatisch. Auf diese Weise erhalten wir ein Kriterium für das Üben: wo die Bewegung steif wird, ist die Geschwindigkeit zu groß gewesen. Daraus geht hervor, daß das häufig anzutreffende übertriebene rasche Tempo des Spiccato nicht künstlerischen Erwägungen entspringt, sondern auf einem Zwangszustand beruht! Es entsteht dabei eine Klangwirkung, die mit derjenigen des krampfhaften Behens der linken Hand vergleichbar ist.

Beim Elfentanz z. B. besteht für den Spielapparat die wirkliche Anstrengung darin, daß die Schulter den Oberarm sehr lange gleichmäßig in der Schwebe zu halten hat, besonders beim Spielen auf der A-Saite. Dagegen ist die Kraftabgabe für die Schüttelbewegung minimal. Dem ersten Nachteil kann man dadurch begegnen, daß man während des Spielens, sobald man Ermüdung in der Schulter verspürt, den Oberarm etwas senkt, ohne die periphere Bewegung zu stören. Für jemanden, der den Arm horizontal halten muß, bedeutet es schon eine gewisse Erholung, wenn er ihn um 10° senken oder in einem Winkel von 20° hin- und herbewegen kann. Nicht die Bewegung ermüdet so sehr als das Verharren in einem Zustand, der mit Spannung verbunden ist. Im obigen Fall muß natürlich diese relative Oberarmbewegung, die wir zu unserer Entlastung ausführen und nur im Notfalle verwenden dürfen, mit der schwingenden Bewegung der übrigen Gliedmaßen in harmonischer Beziehung stehen (das heißt synchron erfolgen).

Während für die Ausführung des raschen Spiccato die Strichstelle durch Bogenelastizität und Schwerpunkt bestimmt ist, haben wir beim langsamen Springbogen (oder Wurfbogen) die Möglichkeit, die Strichstelle nach Wahl zu bestimmen. Bei mäßig raschem Spiccato, beispielsweise bei der oben genannten Etüde (M. M. ♩ = 80) sorgen wir durch schwingenden Antrieb dafür, daß die Hand und die Finger reaktiv in der diagonalen Bewegungsrichtung pendelnd erhalten werden, indem wir den Bogen zum Springen und kurzen Anstreichen veranlassen. Die Geschwindigkeit des Spiccato hängt hierbei von der spannungsfreien Beweglichkeit der unteren Armpartien und des Schwingungsimpulses ab. (Hier sei ein kurzer Hinweis auf die Relativität des Tempos in Bezug auf den Raum gestattet: der intelligente erfahrene Künstler wählt in Räumen größten Ausmaßes ein etwas gemäßigteres Tempo als im kleinen Saal.)

Bei dem ganz raschen Spiccato, das mehr in der oberen Bogenhälfte, oberhalb des Schwerpunktes ausgeführt werden muß, ist die Beteiligung des Armes an der Bewegung fast Null (sogenannter stillstehender Arm), aber es wäre falsch daraus abzuleiten, daß wir von vornherein beim Üben die Armbewegung einschränken sollten. Die Verminderung des Armpendelausschlages muß sich von selbst mit wachsender Geschwindigkeit ergeben, indem wir die Aktivität etwas mehr von der Hand ausgehen lassen, während die rückwärtigen Armpartien sekundäre geringe Ausgleichsbewegungen vollführen. Die Tonstärke hängt ab von dem prägnanten Niederfallen des Bogens (Fallhöhe) und von dem Grad der Kantung. Wird das Tempo gemäßigter, so müssen wir größere Armbewegungen machen und etwas mehr Aktivität anwenden. Man nennt diese Art des langsam aktiv ausgeführten Springbogens auch Wurfbogen. Wir können so beliebige Grade der Geschwindigkeit und Tonstärke erreichen, indem wir mit dem Armschwung das Maß der Aktivität von Hand und Fingern regeln, welche das Niederfallen des Bogens auf die Saite erfordert. Hierbei springt der Bogen im Gegensatz zum raschen Spiccato nicht mehr automatisch infolge seiner Elastizität, sondern wir nutzen seinen elastischen Aufprall aus, indem wir ihn mit der großzügigen Armbewegung fortreißen.

Also gilt für das Üben des Spiccato die Regel: Anfangs langsames Tempo, großzügige Armbewegung. Aufprallenlassen des Bogens auf die Saite in der Nachbarschaft

des Schwerpunktes unter ständiger Benützung des gleichen Bogenabschnittes, aktive Fingerbewegung und Handgelenkbewegung in der Form des Griffwechsels beim Übergang von einer Saite auf die benachbarte; zudem Anwendung von Fingerbeugungs-Streckung. In dieser Weise übe man jede der in des Herausgebers „Gemischte Übungen“ verzeichneten Spiccatoübungen, sowie die oben genannte Etüde. (Sehr lehrreich ist auch die Springbogenstudie aus Servais' Capricen.) Sodann gehe man unter Reduzierung der Armbewegung zu rascherer Tonfolge über, wobei Hand und Finger sich mehr passiv verhalten und die Armpulse sich durch reaktive schräge Handgelenkschleuderung (quasi in Fortsetzung des Unterarmes) auf den Bogen übertragen.

Bei noch rascherem Tempo wieder etwas mehr Aktivität der Hand und noch weitere Einschränkung der Armbewegung (sogenannter stillstehender Arm). Mit anderen Worten: Je langsamer das Tempo, desto größer der Ausschlag des Armes.

Durch Annäherung der Spiccatobewegung an diejenige des Détaché und Martelé lassen sich zahlreiche „Toncharaktere“ erzielen, wobei auch die willkürliche Wahl der Strichstelle und die Regulierung des Bogendruckes von Einfluß auf die Schattierung des Tones werden. Wie der Maler durch Beimischen anderer Farben zu einer Grundfarbe zahlreiche Farbennuancen erhält, so erreicht man durch Anwendung der eben genannten Faktoren eine ganze Skala von klanglichen Schattierungen, wobei jedoch der Grundcharakter des Springbogens gewahrt bleibt.

Eine Anwendung von marteliertem Spiccato verlangt z. B. die folgende Stelle aus dem Dvořák-Konzert, S. 3, drittleztes System:



die einen ungemein energischen Charakter erhält, wenn man sie in der Mitte, resp. im unteren Drittel mit Martelé-Spiccato spielt, (wobei man gut tut, im zweiten, vierten und fünften Takt jeweils die erste Note einer Sechzehntelgruppe zu markieren). Ebenso verfähre man bei den Einleitungstakten vom Elfentanz:



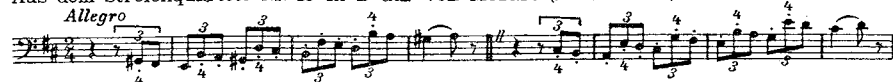
die fortissimo erklingen müssen, also nicht gut durch passive oder reaktive Schwingungen zur Darstellung gebracht werden können, sondern am unteren Drittel mit allen Haaren und durchaus aktiver Hand zu spielen sind. Dergestalt klingen diese ersten drei Takte wie eine Fanfare, welche die tanzenden Elfen auf den Plan ruft (vergl. im II. Teil „Randbemerkungen über den Elfentanz“).

Die beiden folgenden Takte leiten aus diesem Fortissimo in das zarte Piano über. Der Bewegungsvorgang wechselt von der aktiven, das Tempo willkürlich beherrschenden Form zur locker schwingenden Spiccatobewegung hinüber. Im Verlauf von

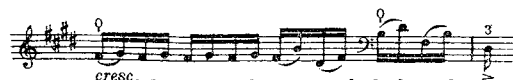
anderthalb Takten hat der Spieler Zeit, seinen Bogen allmählich zur richtigen Strichstelle zu führen, während die Aktivität der Hand nachläßt und die nötige Impulsgebung vom Arm her einsetzt. Jenseits vom Schwerpunkt nach der Spitze zu ist der Bereich für zartere Spiccatostricharten.

Wo im Verlauf einer Spiccatostrichstelle schwierige Saitenübergänge vorkommen, muß man gleichwohl auch dann in die Schwerpunktgegend zurückgehen, so in folgenden Stellen aus dem letzten Satz des Streichquartetts D dur von Mozart:

Aus dem Streichquartett Nr. 18 in D-dur von Mozart (letzter Satz)



Es gibt bestimmte Regionen auf dem Cello, welche für den reinen Spiccatostrich weniger geeignet sind, so die unteren Lagen der C- und G-, sowie die ganz hohen der D- und A-Saite. Zur Verhütung ungünstiger Klangwirkung ist der Cellist wohl berechtigt, aus dem Spiccato in eine Art Détaché-Spiccato überzugehen, so z. B. im Elfentanz bei den ausgeprägten Fortestellen und jenen Takten, die sich in der „Kolophonium-Region“ bewegen. Dieses Détaché-Spiccato kann besonders beim Übergang über drei Saiten, z. B. Popper, Elfentanz, 1. S. 3. Syst., Valentini-Sonate, S. 2, vorletztes System, Anwendung finden. Aus Gründen des Wohlklanges dürfen wir ohne Bedenken die Strichart modifizieren. Immer aber ist die musikalische Idee bei willkürlicher Änderung der Strichart zu berücksichtigen. Vor allem muß man auf unmerkliche Übergänge bedacht sein und auf rechtzeitige Disposition des Bogenarmes und der linken Hand. An der Stelle: Valentini-Sonate, S. 2, viertletztes System, muß sich die linke Hand rechtzeitig auf die jeweilig zu spielende Position der nächsten Tonfigur einstellen. Die Verzögerung des Bruchteiles einer Sekunde genügt, um eine Hemmung des Bogens eintreten zu lassen:



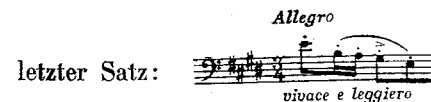
Einen Übergang vom langsamen aktivierten Spiccato im Piano zu raschem martelliertem Spiccato, resp. Détaché-Spiccato im Forte, weisen die beiden letzten Systeme des ersten Satzes der Valentini-Sonate auf:




Gleichzeitig mit der Veränderung von Tonstärke und Tempo geschieht die Annäherung an die normale Strichstelle.

Das Spiccato kann auch gelegentlich unter Wahrung seines Klangcharakters durch raschen Wurfbogen über wenige Noten ersetzt werden. Im folgenden Beispiel aus der Valentini-Sonate (letzter Satz) gibt der Wurfbogen den Charakter des Lustigen, Übermütigen wieder. Das Spiccato ist nur für die kontinuierliche Bewegung gleichwertiger Töne zu gebrauchen. Einzelne Noten, besonders wenn sie

metrisch differenziert sind, im Spiccato-Klangcharakter wiederzugeben, ist nur möglich durch Anwendung des Wurfbogens. Zum Beispiel Allegro, Valentini-Sonate,

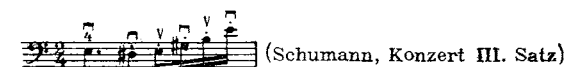


letzter Satz:  sowie jene berühmte Stelle aus dem Brahms-Trio, H dur, op. 8 — neue Ausgabe, Scherzo, Coda, leicht, leise, rasch und rhythmisch!:

Brahms, Trio Op. 8 H-dur (Neue Ausgabe) Scherzo, Coda



und Schumann-Konzert, letzter Satz:



An der Spitze sind diese abgewandelten Spiccatoarten kaum auszuführen.

Eine weitere Abart des Wurfbogens ist die springende Strichart, die mehrere Töne auf einen Bogen vereinigt. Auch hier lassen sich aktivierte Bewegungen von freischwingenden unterscheiden. Erstere wenden wir an, wenn ein Wechselspiel zwischen zwei gebundenen und zwei gestoßenen Noten stattfindet, oder wenn, wie bei der zweiten Variation in Servais' Phantasie über Schuberts Sehnsuchtswalzer, auf jeden Bogenstrich zwei springende Noten kommen (Tremolostrich). — In raschem Tempo ausgeführt stellt

„der Tremolostrich“

eine freischwingende Bewegung dar und leitet so zum springenden Arpeggio über. Beispiele aus der Valentini-Sonate:




Im folgenden wollen wir angeben, wie der Tremolostrich zu erlernen ist: Er läßt sich auf einer Saite, auf zwei und abwechselnd über zwei Saiten ausführen. Man übe zuerst:




Wir wollen denselben in langsamer Ausführung analysieren: Im mäßigen Tempo machen wir natürlich alle Bewegungen mit größerem Armausschlag und aktiver Handfingertätigkeit. Man achte auf geradlinige Bogenführung und gleich-

mäßige Kantung. Auf die erste Note fällt der Impuls der Bewegung, bei der zweiten wird die Hand reaktiv mitgenommen. Beide Noten müssen kurz gestoßen und ohne rhythmische Verschiebung gespielt werden. Dabei macht der Arm eine ruhige Bewegung wie beim Legatostrich. Der Hauptakzent, welcher zur Ermöglichung einer rhythmisch beherrschten Ausführung auch beim schnellsten Tempo ganz besonders kräftig ausfallen soll, liegt auf der dritten Note, dem schweren Taktteil. Man muß also den Bogen mit aufwärtsschwingender Hand (Griffwechsel!) kräftig auf die A-Saite auffallen lassen (vergl. Abb. 60). Im selben Moment aber soll der Arm zurückgerissen und gleichzeitig entspannt werden, so daß die auf den schweren Taktteil folgende Note auf der D-Saite quasi in den Auslauf der Bewegung fällt. Die beiden ersten Noten fallen also in die erste Phase des Griffwechsels, die beiden letzten in die zweite. Dann erfolgt eine kleine Pause, die dazu benützt wird, den Bogenarm wieder an die Ausgangs-Strichstelle zu führen, worauf der nächste Impuls einsetzt. Durch Wiederholung des gleichen Vorganges unter genauer Ausbalancierung des Bogengewichtes in der Schwerpunktgegend läßt sich das Tempo allmählich steigern. Hierbei nimmt der Ausschlag des Armes etwas ab, die Mittelhand gewinnt eine größere Aktivität. Man achte darauf, daß die Reduzierung der Armbewegung im Verhältnis zur wachsenden Geschwindigkeit erfolgt und die oberen Armpartien von größeren Spannungen frei bleiben. Daß hierbei der lockere Bogengriff eine unerläßliche Vorbedingung ist, braucht nicht erst erwähnt zu werden.

Beim Tremolostrich auf einer Saite ist der Vorgang derselbe, nur muß im allgemeinen noch mehr Armbewegung angewandt werden. Besonders im rascheren Tempo verlangt die Bewegung viel Armschwung!

Die oben zitierten Stellen in der Valentini-Sonate können sehr gut auch im Tremolostrich ausgeführt werden. Man achte beim Üben der Figuren:  etc.

darauf, daß das Zeitmaß nicht verändert werde, wozu der dynamisch abgeschwächte

Aufstrich leicht verführt, also nicht:  etc. Die Schwierigkeit

einer Bogenstrichart bildet keinen triftigen Entschuldigungsgrund für rhythmische Verstöße! Durch genügenden Aufwand an Oberarmbewegung ist solchen leicht vorzubeugen.


Alle diese Stricharten, wie Spiccato, Wurfbogen, Tremolostrich, marteliertes Spiccato, sowie Détaché-Spiccato kann man sich in vollkommener Weise nur dann aneignen, wenn man erstens die Bewegung anfangs ganz langsam ausführt, zweitens unter reichlicher Beteiligung des Armes die Schwungkraft gut ausnützt, und sie drittens mit der Fingermotilität vereinigt. Dann füge man vom Arm und der Schulter aus allmählich kürzere Impulse ein und vermindere gleichzeitig die Aktivität der Hand! Zuletzt endlich (im ganz geschwinden Zeitmaß) überlasse man wiederum der Hand die Führung der Bewegung. Grundfalsch aber und nie zum Ziele führend ist die Art, gleich im Beginn alle Bogenbewegung dem Handgelenk zu übertragen.

Anmerkung:

Gleich wie man aus klanglichen Gründen, wie schon erwähnt²³⁾, den Spiccatostrich in eine Art Détaché-Spiccato umändern darf, kann man umgekehrt auch das Détaché in eine springende Strichart umbilden, z. B. Bach, 3. Suite, 2. Seite,

7. System:  u. s. w.

Durch geringes Springenlassen des Bogens wird die Stelle klarer, zugleich kann man den Charakter des II. Manuals nachahmen, ähnlich wie im 4. System der ersten Seite durch Legatostrich im Piano.

Ein anderes Beispiel; Eccles-Sonate Gigue: 

Hier ist ein sehr weicher Détaché-Spiccatostrich am Platze.

Ein Beispiel für die Umwandlung eines Détaché resp. Martelé in eine dem Springbogen ähnliche Strichart ist die Courante der Eccles-Sonate:



die letzten vier Achtel.

Mischung von Spiccato mit Wurfbogen:



Die drei Achtel des Auftaktes werden ein wenig verzögert und poco espressivo gespielt, die folgenden vier Sechzehntel mit hüpfendem Bogen, mehr im freien Spiccatostril, und die vier Achtel wieder wurfbogenartig pointiert.

Auch einzelne Töne zwischen zwei Legatobögen können den Charakter des Spiccato oder Wurfbogens aufweisen, z. B. Bach, III. Suite, Allemande:



Die mit + bezeichneten Noten werden auftaktartig, kurz und leicht (Spiccato-Détaché) gespielt, ohne sie dynamisch hervorzuheben.

Man muß auch beim Spiccato die Nuancen der Dynamik und Agogik (vergl. zweiten Teil, Kapitel über Vortragskunst) zu verwerten wissen.

Die Tonstärke des Spiccato ist eben nicht nur durch die Schwere des Bogens und durch die infolge seiner Elastizität bestimmte Fall- und Springhöhe unabänderlich festgelegt; vermöge der allgemeinen Entspannung des Armes kann man das Gewicht der Hand zum Teil dem des Bogens hinzuaddieren und damit

²³⁾ Vergl. dieses Kap. S. 86.

den Bogen graduell belasten. Zum geringen Teil hilft eine Spur von vermehrter Fingeraktivität den Bogen intensiver aufzuwerfen und so die dynamische Steigerung zu erzielen. Es ist also möglich zu spielen:



Beim Saitenübergang (Volkman-Konzert, neue Ausgabe, Schott, Mainz):



kommt der physikalische Faktor des Gewichtes der Hand besonders zur Geltung. Man kann hier im gewissen Sinne von einer

Gewichtstechnik

sprechen.

Wenn man mit der Bewegung des Saitenüberganges (das heißt Fingerbeugung-Streckung und zum geringeren Teil auch Handgelenkbeugung und -streckung) zugleich die das Streichen ermöglichende Bewegung in der Schulter derart verbindet, daß der Arm den schleudernden Impuls erteilt, welcher die Hand reaktiv vorwärts treibt, so wirkt sich das Gewicht der letzteren an der Bogenstange in besonderer Weise aus. Es kommt zur Masse der Hand quasi die des Bogens hinzu; beide stellen einen in Schwingung geratenen Körper dar. Der durch das Gewicht der Hand belastete Bogen erhält demnach in der Bewegung im Raume (Bogendrehebene) eine erhöhte Stabilität. Eine Stelle, wie die folgende (aus demselben Konzert):



kann z. B. dadurch zum exakten Erklängen gebracht und beliebig schnell genommen werden. Voraussetzung für diese Gewichtstechnik ist die weitgehende Entspannung im Ober- und Unterarm, sowie die Ausschaltung jeglicher Hemmung in Schulter- und Handgelenk.

Die als reaktive Schleuderung definierte Gewichtstechnik kann mit Vorteil bei Stellen angewendet werden, bei denen der Bogen über mehrere Saiten in rascher



Bewegung zu springen hat, wie z. B.:

Die Mechanik liefert uns ein gutes Vergleichsmoment: je schwerer ein Wagen gebaut ist, je tiefer sein Schwerpunkt liegt, desto sicherer passiert er eine Kurve bei einer gewissen Geschwindigkeit. Je schwerer eine Hand ist, desto günstiger für den eben geschilderten Fall des Saitenüberganges. Die leichte, zarte Hand ist in der Bogen-technik allgemein im Nachteil. Sie muß vieles durch aktive Inanspruchnahme der Finger ausgleichen, während die massige Hand durch reaktive Schleuderung bei weitgehender Entspannung des übrigen Armes die schwingende Masse des Bogens in vorteilhafter Weise vergrößern kann.

Dieses Moment der Summierung der Gewichte durch die reaktive Handschleuderung kommt auch im obigen Fall des Tremolostriches zum Ausdruck, siehe S. 87 in diesem Kapitel. Der Akzent auf dem dritten a entsteht so am günstigsten. Gleichweise etwa im vorhin schon erwähnten Beispiel: Brahms, Trio, op. 8, Scherzo, Coda. Natürlich ist in diesem Beispiel in Anbetracht der Zartheit der Stelle der Impuls des Oberarmes entsprechend gering, die Handschleuderung vermindert.

Eigentlich ist bei der ganzen Spiccato-, resp. Wurfbogenmechanik etwas von dieser Gewichtswirkung vorhanden, wenn sie richtig ausgeführt wird. Wir finden darin geradezu ein Kriterium für die folgerichtige Änderung der Bewegungsweise beim Übergang vom langsamen, vorbereitenden Übungstempo zum geschwinden, konzertfähigen Zeitmaß. Der Griff am Bogen wird loser, der Arm entspannt sich, die Hand wird in Schleuderung versetzt und nimmt die Armimpulse rhythmisch auf.

Aus der aktiven langsamen Bogenbewegung wird die schwingende, bei welcher die Masse der Hand die Gewichtsbelastung darstellt. — Ein langsames Spiccato hat den Charakter des Wurfbogens und der schnelle Wurfbogen kann den Charakter des Spiccato annehmen. Die Grenzen sind fließend.

Für die kontinuierliche Schwingung im physikalischen Sinne ist charakteristisch die periodische Wiederholung des Schwingungsimpulses und die elastische Verbindung zwischen bewegendem und bewegtem Glied (in unserem Falle stellt sie das Handgelenk dar!). Physiologisch ist die Vermeidung ungünstiger Drehmomente notwendig; ins Praktische übersetzt heißt das: Vermeiden unnötiger Spannung!

Die Mechanik bietet viele Analoga; es würde jedoch zu weit führen, sie alle darzustellen. Der Leser möge nur aus dieser Tatsache ersehen, daß eine gute Technik naturgesetzlichen Bedingungen unterworfen ist und daß die mehr oder minder vollkommene Erwerbung einer umfassenden Bogentechnik auf der Einstellung und Anpassung des natürlichen Spielapparates beruht.

Hinweise zur Erlernung des springenden Arpeggio.

Wie schon erwähnt, sind unter Berücksichtigung der mechanischen klang-erzeugenden Momente Spiccato und Wurfbogen nicht scharf voneinander zu trennen. Das springende Arpeggio ist z. B. in langsamer Ausführung ein Wurfbogen, genau wie das langsame Spiccato; andererseits wird das springende Arpeggio und der Tremolostrich bei raschem Tempo zu einer frei-schwingenden Strichart vom Charakter des Spiccato.

Den springenden arpeggierten Strich, der bei guter Ausführung einen großen klanglichen Reiz ausübt, treffen wir unter anderem im ersten Satz des Dvořák-Konzertes an (siehe auch des Herausgebers „Waldschrat-Suite“, erster Satz. Simrock).

Wir wollen einige Hinweise zur Erlernung des springenden Arpeggio geben und müssen dabei wieder vom Tremolostrich ausgehen.

Die folgenden Übungen sollen der Reihe nach in langsamem Tempo geübt werden, rhythmisch genau und mit Einhalten der Pausen. Dann mit einem Accelle-

rando, so daß zuletzt die Pausen ganz schwinden und ein kontinuierliches Arpeggio entsteht.



Die verschiedenen Phasen des Überganges über die vier Saiten beim springenden Arpeggio illustrieren die Abb. 61, 62, 63 und 64, welche den Vorgang von vorn gesehen wiedergeben. Abb. 65 und 66 zeigen die der Hand von der Daumenseite.



Zum Schlusse sei noch das Üben trommelartiger Rhythmen als weiteres Mittel zur raschen Aneignung einer guten Springbogentechnik empfohlen. Nachfolgende Beispiele können endlos nach Belieben variiert werden:



Das Staccato.

Bei keiner anderen Strichart herrscht eine solche Verschiedenheit der Auffassungen in mechanischer und ästhetischer Hinsicht wie beim Staccato.

Von den einen wird es als Schlüssel für die gesamte Bogentechnik angesehen, von den andern als minderwertiges Ausdrucksmittel, dessen Studium der Entwicklung der rechten Hand schädlich im Wege stehe, abgelehnt. Weder das eine noch das andere ist ganz zutreffend.

In der inhaltlich bedeutenden Kammermusikliteratur wird wenig Gebrauch vom Staccato gemacht, in der virtuoson Literatur dagegen spielt es eine gewisse Rolle (Rokoko-Variationen von Tschaikowsky, Konzert a moll von Davidoff, Locatelli-Sonate, Servais-Konzerte und Phantasien usw.). Ein brillantes Staccato verfehlt niemals seine verblüffende Wirkung auf den Zuhörer. Man braucht es zwar nicht gerade als großes Unglück zu betrachten, wenn man über diese Strichart nicht verfügt, anderseits aber ist der sichere Besitz eines flotten Staccato eine schöne Bereicherung bogentechnischer Mittel. Mag auch zugegeben werden, daß der künstlerische Wert des Staccato kein allzu großer ist, so gibt es doch Stücke, deren Charakter diese virtuose Strichart unbedingt verlangt, so der I. Satz der Locatelli-Sonate. Wird hier Spiccato anstatt Staccato angewandt, so verliert das hübsche Stück entschieden an Reiz. Der vollkommene Virtuose kann dieser Strichart nicht ganz entraten; der angehende trachte deshalb danach sie zu erlernen.

Nähern wir uns zunächst wieder von der physiologischen Seite dem Problem des Staccato! Wir bemerken bei den meisten Spielern, daß ihnen das Staccato im Aufstrich leichter fällt als im Abstrich; ferner bereitet das Staccato im unteren Bogen Drittel am Frosch besondere Schwierigkeiten.

Betastet man den bogenführenden Arm bei der Ausführung, so fühlt man meistens eine beträchtliche Spannung, die weit höher ist als der Druckgebung entspricht. Mit anderen Worten: der Arm wird in einen Krampfzustand versetzt, um eine größere Reihe von Noten rasch hintereinander staccatierend hervorzubringen.

Ein mangelhafter Automatismus von Spannung und Entspannung bildet auch hier den Grund für das technische Versagen. Wir wollen einmal untersuchen, ob nicht die physiologische Betrachtungsweise auch in diesem Falle ein Hilfsmittel für die Überwindung technischer Schwierigkeiten abgibt.

Denken wir an die Herkunft des Staccato aus dem Martelé-Strich. Gelegentlich der Einteilung der Stricharten haben wir bereits das Charakteristische hervorgehoben.

Eine gewisse prägnante Kürze, die als Akzentuierung jedes einzelnen Tones hörbar wird, ist dem Martelé eigentümlich. Ferner liegt zwischen je zwei Tönen eine

Pause. Diese charakteristischen Pausen können wir gleichsam als Stationen für die Erneuerung der Energie betrachten, die dann in dem resoluten Strich jeweils zur Entladung kommt. Es ist dabei gleichgültig, mit welcher Bogenlänge und in welchem Bogenabschnitt das Martelé ausgeführt wird. (Man muß nur darauf achten, daß Auf- und Abstrich nicht unfreiwillige Crescendi und Decrescendi ergeben.)

Beim Staccato wird nun eine mehr oder minder große Anzahl von Martelé-Tönen auf einem Bogenstrich vereinigt. Optisch betrachtet, handelt es sich um die Auflösung einer geradlinigen Bewegung in eine Reihe gleichmäßiger, rhythmisch unterbrochener Teilbewegungen von annähernd horizontaler Richtung. Die Gesamtbewegung wird durch eine Gerade oder eine Wellenlinie dargestellt, je nachdem der einzelne Ton durch Pronationsdruck zustande kommt oder durch Unterarmrollung.

Die Hauptschwierigkeit liegt in der jeweiligen raschen Fixierung des Bogens auf der Saite — wie beim Martellato — nur daß beim Staccato die Druckfixierung stets in der gleichen Bewegungsrichtung liegt. Eben diese rasche Fixierung führt so oft zur Armversteifung und damit zum Mißlingen der Strichart.

Falls nicht eine besondere natürliche Veranlagung die Ausführung des Staccato ermöglicht, kann das Problem nur gelöst werden, wenn es gelingt, aus der krampfhaften Bewegung eine solche größtmöglicher Lockerung zu machen. Und das gelingt ohneweiters, wenn man an dem physiologischen Grundsatz festhält, daß einmal Druckgebung und Bewegung identische muskuläre Vorgänge sind, welche zeitlich und örtlich, gemeinsam oder auch unabhängig voneinander in den jeweilig geeigneten Muskelabschnitten sich abspielen, und anderseits die Kraft dort einsetzen muß, von wo aus sie am günstigsten wirken kann. Aus der ersten Erkenntnis folgt, daß eine Druckerteilung niemals die reine Bewegungsform stören darf. Die zweite Forderung verlangt, daß in der Nähe des Frosches bei rascher Bewegung die Oberarmspannung bis zur Nullgrenze sinkt, während mit wachsender Annäherung an die Spitze die Belastung bis zur Schulter hinaufgeführt werden muß, um den großen Druck zu ermöglichen.

Bei richtiger Verteilung der Kraft gelingt die Ausnützung des Bogens für das Staccato in Auf- und Abstrich bis in die Nähe des Frosches. Dies ist der Fall, wenn die Fortbewegung des Bogens und die Fixierung auf der Saite im unteren Drittel nur noch durch die Hand allein bewirkt wird, wobei die Druckgebung hauptsächlich durch die kleinen Handmuskeln erfolgt.

Im übrigen braucht man sich nur das Bewegungsdiagramm vorzustellen. Es handelt sich, wenn wir die Bewegung als solche studieren, um die Verbindung einer langsamen Spielbewegung, wie sie beim Ganzbogenstrich auftritt, mit einer abrupten Bewegungsform der Hand, welche mit Hilfe des Handgelenkes und durch geringfügigen Fingerausgleich zustande kommt.

Die Handgelenkbewegung erfolgt entweder annähernd um die quere Handgelenkachse wie beim Springbogen und Griffwechsel, dies bei ziemlich hohem Ellbogen und stärker proniertem Unterarm oder annähernd horizontal, wenn der Unterarm mehr niedrig horizontal eingestellt ist. Daneben gibt es noch eine dritte Möglichkeit, nämlich die Fortbewegung des Bogens durch kleine Anstöße mittels Unterarmrollung (Stein-

hausen). Dies würde eine Auflösung der horizontalen Hauptbewegung in kleine Bogen im Sinne einer Wellenlinie bedeuten. Eine vierte Art versetzt den ganzen Arm in eine exzessive Spannung und läßt das Staccato durch zitternde Erschütterung des Bogens entstehen, wobei die Bewegungsform nicht ganz gleichmäßig ist. Physiologisch einwandfrei sind nur die drei ersten Arten, und darauf beziehen sich die folgenden Anweisungen.

Die erste Art gestattet, den Druck auf die Saiten konstant zu erhalten. In den Pausen und auf den martelierten kurzen Noten herrscht gleichmäßiger Druck des Bogens. Bei der zweiten Art wird der Bogen fortgedrückt, so daß der stärkste Druck in die Pause fällt und die Saite während des Streichens freier schwingt. Diese Art eignet sich deshalb mehr für das fliegende Staccato, bei welchem der Bogen immer wieder die Saite für einen kurzen Moment verläßt.

Zum leichteren Verständnis für die Mechanik des Staccato teilen wir den Bogen prinzipiell in drei Teile ein. Wir wollen im Spitzendrittel beginnen. Hier ist infolge des langen Hebelarmes ein großer Druck notwendig, damit der Bogen mit seinen Haaren recht in die Saite eindringt. Wir gebrauchen den ganzen Arm dazu, denn die Kraft des Unterarmes allein würde nicht ausreichen. Man soll zuerst Martellato üben, mit großen Pausen, und beständig darauf achten, daß der Bogen wirklich stehen bleibt. Man übe abwechselnd Auf- und Abstrich, weil es besser ist, beide an dem gleichen Bogendrittel zur selben Zeit zu studieren, als erst den Aufstrich und dann den Abstrich über die ganze Bogenlänge. Denn physiologisch betrachtet, ähneln sich z. B. die Abstrichstaccati im oberen und unteren Bogendrittel viel weniger als Auf- und Abstrichstaccato an ein und demselben Bogendrittel.

Oft erleichtert man sich die Aufgabe mit einem kräftig gestoßenen Anfangsstrich, an den sich in schneller Folge die weiteren Töne anschließen. Ferner achte man darauf, daß der Druck auf den Bogen nicht zu einer Versteifung des Oberarmes führt, sondern daß die Spannung des letzteren gerade nur so groß ist, als der Druckgebung entspricht. Man kann dies auf einfache Weise üben, wenn man den Bogen an der Spitze fest aufdrückt, die Größe des Druckes mit der linken Hand nachprüft, indem man die Spitze aufzuheben sucht, und nun den ganzen Arm etwas in der Schulter drehend bewegt²⁵). Dabei suche man das Gefühl der Anstrengung möglichst los zu werden, indem man die Spannung weitgehend vermindert.

Verfügt man über eine genügende Sicherheit der Druckgebung an der Spitze, dann beschäftigt man sich mit dem mittleren Bogenabschnitt. Hier ist der Hebelarm des Bogens so weit verkleinert, daß die Spannung des Unterarmes allein genügt. Man schalte also den Oberarm von der Druckgebung aus und benütze ihn nur in lockerer Schulteraufhängung zur Führung der ganzen Bewegung.

Zum Schluß nähern wir uns staccatierend dem Frosch. Nun ist der Hebelarm so kurz, daß schon die Belastung der Hand genügt, um restlos jeden Zentimeter des Bogens auszunützen. Dagegen würde jegliche Spannung im Arm die Fortbewegung

²⁵) Es ist eine feststehende Tatsache, daß eine Überspannung in einem Muskelabschnitt eher an einem fixierten als an einem bewegten Körperteil auftritt.

hemmen. Allerdings muß in der Nähe des Frosches die Supination einwirken, um das Gewicht des Bogens teilweise aufzuheben, wobei der Daumen den Drehpunkt bildet. Also würde allenfalls die Supination des kleinen Fingers eine minimale Unterarmtätigkeit erfordern, während die Finger zum Fortdrücken des Bogens so wenig Kraft beanspruchen, daß man keine Anspannung im Unterarm mehr fühlen dürfte. In Wirklichkeit ersetzt aber das Gewicht der Hand, die sich etwas mehr in Supinationsstellung befindet, die aktive Unterarmsupination, so daß man beim letzten Drittel am Frosch gewissermaßen auch von einer „Gewichtstechnik“ der Hand sprechen kann.

Dieser Ausdruck ist so zu verstehen, daß beim Staccato in Froschnähe der ganze Arm tatsächlich ganz entspannt ist.

Das Phänomen der nacheinander Oberarm, Unterarm und Hand erfassenden Belastung nennen wir das Prinzip der „wandernden Spannung“.

So kann man auch aus dem Staccato eine technische Angelegenheit von äußerster Lockerung machen.

Die Schwierigkeit besteht nun darin, den Übergang von dem einen Drittel zum anderen, also die Wanderung der Spannung unmerklich fließend vorzunehmen, so daß ein Zuschauer von den inneren muskulären Vorgängen überhaupt nichts bemerken kann. Die Dreiteilung des Bogens ist natürlich nur ein Behelfsmittel von annähernder Geltung, das Muskelgefühl allein entscheidet über den Grad der Druckabgabe und der Armbelastung. Im allgemeinen aber sind tatsächlich in der Hauptsache drei Stufen zu unterscheiden: Man gebraucht das volle Armgewicht und darüber hinaus die Muskelspannung der Schulter für die Spitze des Bogens, die Hebelkraft des Unterarmes für die Mitte und das Gewicht der Hand allein für das Ausbalancieren des Bogens am Frosch. Die Übergänge von einem Abschnitt zum anderen sind fließend.

Der „Fingerstrich“ und seine Abarten.

Unserer Erklärung des Fingerstriches legen wir das Scherzo aus dem Quartett op. 127 von Beethoven zugrunde.

Der geistessprühend-flüchtige Satz verlangt in seinen p- und pp-Stellen so viel leichtfüßige Behendigkeit, daß es wahrlich keiner besonderen Intelligenz bedarf, um einzusehen, wie wichtig in jenen Momenten die Vermeidung jeder unnötigen Bewegung ist. Dies Gebot führt uns zwangsläufig zur Anwendung des Fingerstriches. Er kennzeichnet sich dadurch, daß die Bogenbewegung nur durch die Finger ausgeführt wird. Wohl beteiligen sich dabei auch minimale Handgelenk-, sowie Supinations- und Pronationsbewegungen (quasi Reflexe), doch ändern diese Erscheinungen nichts an der Forderung, Hand- und Armtätigkeit möglichst zu unterlassen. Das gilt jedoch, wie gesagt, nur für die p- und pp-Stellen. Sobald stärkere dynamische Register gezogen werden, gesellen sich zu den Fingern, je nach Notwendigkeit, die Hand- und Armkräfte. Aber auch hier darf die Bewegung nicht zu stark belastet werden.

Greifen wir einige besonders charakteristische Stellen aus dem genannten Satze heraus. Die drei ersten Takte des Themas



Sehr verschieden vom Vorangegangenen sind die folgenden ff-Stellen zu behandeln:



Hier gibt der Arm den Impuls, und zwar führt er den Bogen auf den Achtelnoten sehr energisch in der unteren Hälfte hin und her. Während der Sechzehntelpausen stehen Arm und Bogen still, um die folgende Sechzehntelnote jeweilig nur mit Hand und Fingern zu spielen.



Dieselben Verhaltensmaßregeln sind auch im D-moll-Quartett von Schubert (Scherzo und letzter Satz) zu beachten. Die Anwendung des reinen Fingerstriches ermöglicht dem Spieler auch Aufgaben wie folgende: Scherzo aus der A-dur-Sonate

von Beethoven:  in Vollendung zu lösen.



Neben rhythmischer Präzision erheischt dieses Thema Leichtigkeit und Grazie. Gewöhnlich hört man das eingeklammerte kleine Motiv verschwommen oder plump. Vor solchem Versagen schützt der Fingerstrich!

Das Akkordspiel.

Das Akkordspiel (Zusammenklänge von drei oder vier Saiten) ist eines der Kriterien für die Bogenführung des Violoncellisten. Es ist keineswegs eine Übertreibung, wenn man behauptet, nur wenige Violoncellisten seien imstande, nicht arpeggierte Akkorde im Forte tonschön und klangvoll zu spielen. Abgesehen von häßlichen, kratzenden Geräuschen erscheint der Akkord fast immer in folgender

Form:  anstatt  ²⁶). Noch schlimmer steht es mit den viersaitigen

Akkorden. Hier ist ein gleichzeitiges Anstreichen aller vier Saiten unmöglich (bedient man sich nicht eines Instrumentes mit sehr niedriger Saitenlage und wenig gerundetem Steg, was aus mancherlei Gründen zu widerraten ist). Um den Eindruck des gleichzeitigen Erklingens der vier Töne hervorzurufen, muß der Grundton als äußerst kurzer Vorschlag genommen und die übrigen Intervalle als nicht arpeggierter Zu-

sammenklang gespielt werden:  nicht etwa  ²⁶.

Wie hat der Spieler nun zu verfahren, um die größtmögliche Klangfülle beim Anstreichen eines Dreiklanges (ohne Verdoppelung des Grundtones) zu erzielen? Der Bogen wird einige Finger breit vom Frosch entfernt mit allen Haaren auf die mittlere Saite aufgesetzt (siehe Abb. 67). Die auf ihr zu wählende Stelle hängt von der Rundung des Steges ab, da der Bogen durch entsprechenden Druck des Zeigefingers auch beide Außensaiten berühren soll. Bei stark gerundeter Saitenlage müßte die Berührungsstelle näher dem Griffbrett, bei flacher hingegen näher dem Steg gewählt werden. Zur Vermeidung kratzender Geräusche erstrebe man ein genau rechtwinkliges Schneiden der Saiten, intensive, energische Armbewegung und keinen zu großen Fingerdruck auf die Bogenstange. Hand- und Ellbogengelenk müssen sich hierbei „passiv“, fast steif verhalten. Der Griff weicht von der Norm ab, weil der Bogen nicht als beweglicher Hebel über einer Saite als Drehpunkt wirkt, sondern über eine Fläche zu gleiten und die dabei auftretende Reibung zu überwinden hat.

²⁶) Natürlich gibt es auch Fälle, in denen das Arpeggio musikalisch wohl begründet ist.


Zusammengesetzte Stricharten.


Die Beherrschung der Mechanik zeigt sich weniger in der Geschicklichkeit, gewisse Mechanismen in hochgesteigerter Virtuosität auszuführen — mag es sich um brillante Aufgaben der linken Hand oder um solche des Bogens handeln — sie erweist sich vielmehr in der Fähigkeit, das ganze Gebiet der Cellotechnik künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. So sollten z. B. auch die verschiedenen Stricharten nur als Ausdrucksmittel betrachtet werden, deren Anwendung stets einem sinnvollen Plane zu entsprechen hat. Schon die einzelne Strichart ergibt Schattierungen (vergl. Kapitel Springende Stricharten); durch Kombinierung der verschiedenen Stricharten aber ergeben sich schlechthin unabsehbare Möglichkeiten der Gestaltung und des Ausdruckes. Aus der Fülle der Beispiele, welche uns die Literatur bietet, seien einige typische Fälle herausgehoben.

1. Legato und Détaché.

 (aus Haydn-Konzert). Die ge-


bundenen Noten am besten unterhalb der Mitte beginnend bis zur Mitte gehend zu spielen, die detachierten in der Mitte (vergl. Haydn-Konzert, Analyse).


 (aus d'Albert-Konzert, I. Satz). Die ganze Stelle nahe dem Griffbrett spielen, weiche elastische Bogenführung, detachierte Noten gut miteinander verbinden. Reichliche Oberarmbewegung (Sotto-voce-Charakter).


 (aus Becker-Konzert, A dur, I. Satz). Sehr energisches, brillantes Détaché, breite Striche in der Bogenmitte. Rhythmisch und präzise (Saitenübergang).


2. Legato und Martelé.

Verschiedene Stellen aus Romberg-Konzerten:


 Sehr energisch und rhythmisch, insbesondere die gebundenen Noten nicht vernachlässigen! Die gestoßenen kurz und scharf! Das Martelé immer unterhalb der Mitte.

 Die Schwierigkeit besteht hier darin, daß der Aufstrich auf cis' mit der gleichen Stärke erfolgt wie bei der vorausgehenden Gruppe der Abstrich auf fis, obwohl wegen des sofort anschließenden Abstriches auf der D-Saite die Hand in Streckstellung auf die A-Saite geführt werden muß.

 Hier ist darauf zu achten, daß jeweils die erste einer jeden Sechzehntelgruppe akzentuiert wird. Auf die akzentuierten Noten entfällt eine größere Bogenstrecke, während auf die nicht akzentuierten Sechzehntel wenig Bogen entfällt; es wird so die Mitte des Bogens umspielt.

 Hier ist nur die erste und letzte Note (f') betont. Bei dem Aus-
holen für die Betonung der letzten Note darf die vorletzte (g') nicht betont werden.

3. Legato und Spiccato.


 aus der Valentini-Sonate (letzter Satz). Hierbei ist auf zweierlei zu achten; erstens darf die rhythmische Kontinuität des Orgelpunktes der Sechzehntel auf h nicht durch die eingestreuten melodischen Noten unterbrochen werden. Zweitens darf sich der Bogen bei den Legatostrichen nicht zu weit von jener Stelle entfernen, welche für Spiccatoerzeugung am günstigsten ist, das ist die Nähe der Schwerpunktsgegend.

Ein weiteres lehrreiches Beispiel für die Kombination Spiccato-Legato findet sich im ersten Satz des Streichquartetts von Verdi:

 p 1 2 3 4 1 III - - - 1 1 3 III - - -

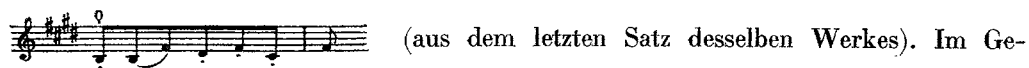
Hier handelt es sich um folgendes: Die Spiccato-Sechzehntel sollen sehr leicht und flüchtig (etwa in der Mitte des Bogens) gespielt werden. Da aber das in der zweiten Hälfte der beiden Takte stehende Motiv einen längeren Bogenabschnitt erfordert, so muß jeweils der Bogen nach der letzten Sechzehntelnote (E) in der Luft zum Frosch zurückgeführt werden. Diese Verrichtung gelingt nur dann ohne Zeitverlust, also rhythmisch, wenn wir vom Griffwechsel ausgiebigen Gebrauch machen. Hand und Finger ersparen dann dem Arm einen großen Teil des zurückzulegenden Weges.

4. Legato und Wurfbogen.

 Bei diesem Beispiel aus der Valentini-Sonate (letzter Satz) muß der Wurfbogen sehr aktiv ausgeführt werden; es handelt sich keinesfalls um ein bloßes Aufprallen des Bogens, sondern auch um eine Stoßbewegung.



Werk, Tempo di Gavotta). Ebenfalls eine Art aktivierten Wurfbogens.



gensatz zu den beiden vorausgehenden Beispielen handelt es sich hier um einen frei auffallenden Wurfbogen.

5. Legato — Wurfbogen — Spiccato.



III. Satz, Variation IV). Der erste Takt dieser Stelle ähnlich den vorausgegangenen ersten beiden Beispielen in Absatz 4; im zweiten befindet sich ein langsames, wurfbogenähnliches Spiccato.

6. Legato — Détaché — Spiccato.



tion II). Die Stelle ist mit delikater, zarter Tongebung zu spielen, zögernd beginnen mit weichem Legato- resp. Détachéstrich. Darauffolgendes leichtes, tänzelndes Spiccato. Einholen des Zeitversäumnisses.

7. Staccato — Martelé — Ganzbogenstrich.



nate.) Hier sollte das Tempo mäßig rasch: M.M. ♩ = 108 genommen und das Staccato mit großer Gleichmäßigkeit gespielt werden, weil die Grazie, die dem Satze innewohnt, bei rascherem Tempo leicht verlorenght. Die anschließende Martelé-Achtelnote rhythmisch und entschlossen bringen!

8. Martelé — Wurfbogen.



Konzert). Hier handelt es sich wieder um einen aktivierten Wurfbogen. Ausführung wegen des bedeutenden Kraftaufwandes im unteren Drittel. Ziemlich viel Haar. Jede erste Triolen-Achtelnote erhält soviel Bogen wie die folgenden beiden zusammen.



lentini-Sonate.) Damit möglichst viel Bogen für die geworfenen Noten zur Verfügung steht, ist die erste Achtelnote als Martelé-Ganzbogenstrich zu spielen.

Zur Physiologie der linken Hand.

Eine rationale Bewegungslehre für den Streichinstrumentalisten darf sich keinesfalls auf die Vorgänge der Bogenführung beschränken; ohne die ergänzende Untersuchung der Bewegung und Kraftgebung von linker Hand und linkem Arm bliebe sie ein Torso. Zu dem Bilde einer einwandfreien Bewegungstechnik, die eine Grundlage für die Bewältigung hochgespannter musikalischer Aufgaben darstellen soll, gehört das zweckmäßige Zusammenarbeiten und das aufeinander abgestimmte Wechselspiel zwischen der rechten und linken Extremität. In erster Linie handelt es sich um die Erwerbung der Fähigkeit, gleichmäßige Impulse zu erteilen, die rechts wie links synchron abzulaufen haben; das Gelingen schwierigerer Passagen mit Détaché, bezw. Springbogenstrich hängt davon ab, daß die Motorik beider Gliedmassen auf das feinste gegeneinander abgestimmt ist. Ferner handelt es sich um die Unabhängigkeit der Kraftgebung des Bogenarmes von der des linken Armes. Beispielsweise darf die mit der Annäherung an die Spitze wachsende Druckgebung der rechten Hand sich nicht auf das Fingerspiel der linken Hand übertragen. Andererseits soll die Verstärkung des Druckes der aufgesetzten Spielfinger in den hohen Lagen, die zur klaren Artikulation unerlässlich ist, niemals eine unfreiwillige Zunahme des Bogendruckes bewirken. Im Gegenteil, es wird meistens Verminderung des letzteren am Platze sein. Hierher gehört auch die Erörterung der Frage, weshalb beim Vortrag so vieler Streicher eine Unmenge hörbarer Glissandi oder falsch angebrachter Portamenti zu verzeichnen sind: es hängt dies weniger mit der musikalischen Auffassung zusammen, als vielmehr mit der mangelnden Fähigkeit, das letztgenannte Prinzip zu verwirklichen, nämlich die Druckgebung der Bogenhand unabhängig von der der linken Hand durchzuführen. Beim Glissando soll der Bogendruck vermindert werden. Da aber, zumal bei weiten Griffen, die Muskulatur des linken Armes bei der Bewegung stärker angespannt ist, überträgt sich dieser Zustand auf dem Wege reflektorischer Mitspannung nur zu gern auf den Bogenarm. Auf dieser Neigung beruht beispielsweise zum Teil auch die Schwierigkeit des Tonleiterspieles durch vier Oktaven in raschem Tempo auf einen Bogen. Beim Übergang von den unteren Lagen in die höheren sowie umgekehrt, erfolgen mehr oder minder ruckartige Änderungen der Spannung in den Muskeln des linken Armes. Hiervon muß aber die Bewegung des rechten Armes völlig unbeeinflusst sein. Diese wickelt sich nach eigenen Gesetzen ab und wird einzig durch die Tonstärke bestimmt, die ihrerseits wieder eine Funktion von Geschwindigkeit und Druck darstellt (wobei noch die Kantung des Bogens zu berücksichtigen ist).

An dieser Stelle muß die tiefere Bedeutung des Begriffes Rhythmus aus dem physiologischen Verhalten gefolgert werden. Es besteht kein Zweifel, daß schnelles Spielen eine Sache der motorischen Geschicklichkeit darstellt, sich aber sehr oft in einer im musikalischen Sinne unzulänglichen Weise äußert: nämlich unrythmisch (man sollte eigentlich lieber sagen: arhythmisch!). Beim Üben wird die Wahl des Tempos durch die bis zu einem bestimmten Grad entwickelte Bogengeschicklichkeit oder durch die Geläufigkeit der linken Hand bestimmt. Dabei entstehen allzu leicht rhythmische Inkongruenzen, da übersehen wird, daß Bogenarm und linke Hand selten in der Entwicklung genau die gleichen Fortschritte machen. So wird die Motorik des einen oder anderen Teiles vergewaltigt, denn stets wird die Bewegung in dem Augenblick ungleichmäßig, wo ihre Geschwindigkeit sich nicht organisch aus der zunehmenden Geschicklichkeit (durch Ausschleifen der Koordination), sondern gezwungenermaßen durch forcierte Spannung der Muskulatur entwickelt. Also sollte der Rhythmus nicht im Bogenarm, auch nicht in der linken Hand gesucht werden, sondern er muß zentral im musikalischen Bewußtsein verankert sein. Der Grad der Schnelligkeit beim Üben sollte daher immer durch reifliches Nachdenken festgestellt und durch die Erwägung bestimmt werden, bis zu welchem Grade rhythmischen Koordinierens linke und rechte Extremität fortgeschritten sind. Unendliche Wiederholungen der gleichen Übung erlauben, das Tempo ins Virtuose zu steigern, aber erst die Kontrolle des musikalischen Bewußtseins macht die Leistung künstlerisch brauchbar, indem sie rhythmisch einwandfrei erfolgt.

Das Bewegungsprinzip der linken Hand ist formal bestimmt durch die räumlichen Verhältnisse des Cello. Im Kapitel über die linke Hand wird darüber eingehend gesprochen werden. Ob die Hand in der einen oder anderen Weise zu führen ist, die Finger steil oder flach aufzusetzen sind, das ist in erster Linie aus der Natur des Cello abzuleiten, allerdings unter Würdigung des anatomischen Baues der Gliedmaßen.

Hier im Zusammenhang mit physiologischen Erörterungen soll uns das dynamische Element der linken Hand und des linken Armes beschäftigen. Deren Kraftgebung unterliegt denselben strengen Anforderungen physiologischer Zweckmäßigkeit wie die des Bogenarmes. Das Gesetz des minimalen Kraftaufwandes gilt durchgehend für unsere gesamte Bewegungstechnik. Beim Niederdrücken der Saiten durch die Kuppen der Finger, bezw. durch die Kante des Daumens darf nur so viel Kraft aufgewendet werden, als dieser Aktion entspricht. Ein stärkeres Aufdrücken ist physiologisch unzweckmäßig und auch sinnlos, weil die Tonstärke allein vom Bogen abhängt. Davon unberührt bleibt natürlich die Anwendung stärkerer Drucke zu dem Zwecke gymnastischer Übung der Finger Muskeln.

In den unteren Lagen erweist sich der Daumen nicht nur als Führer der Hand, insofern er jede Bewegung mitmacht wie der Schieber auf einer Gleitschiene. Er wirkt auch als Kraftsparer durch Ausübung eines Gegendruckes für die Finger. Drückt man mit den Fingern auf die Saiten unter Fortnahme des Daumens vom

Halse, so ist zwar keine größere Kraft vonnöten, um die Tonhöhe zu bestimmen. Indessen ist die Verteilung der Kraft auf die Armmuskulatur physiologisch ungünstig. Die Schwere der Hand genügt nicht, um den Druck herzustellen, es ist eine aktive Anspannung der Schultermuskeln im Sinne einer Armsenkung erforderlich. Man spürt den gespannten „breiten Rückenmuskel“ und den „großen Brustmuskel“ als wulstförmige Verdickung an beiden Rändern der Achselhöhle.

Der Gegendruck des Daumens vermag dagegen die Schulter- und oberen Armmuskeln zu entlasten, indem er den ganzen Vorgang zu einer Aktion von Unterarm- resp. Handmuskeln gestaltet. Kurve Fig. 22 und 23 zeigen die Unterschiede in graphischer Darstellung. Erstere weist den

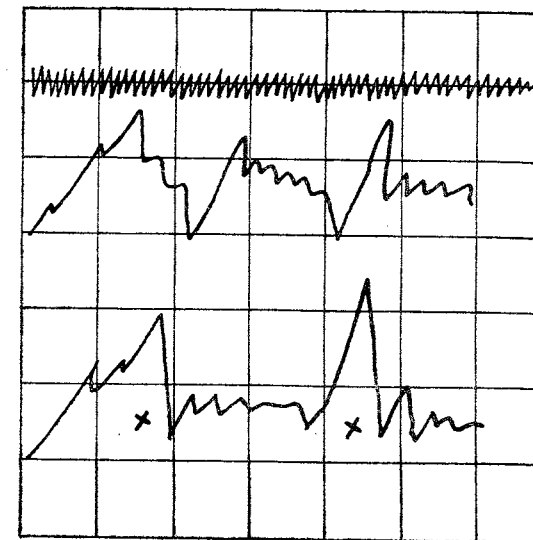


Fig. 22

unruhigen Verlauf der erhöhten Spannung an den höheren Armmuskeln auf, wobei besonders der Lagenwechsel als bedeutende Erhebung in Erscheinung tritt. Kurve 23 demonstriert die Anwendung des Daumens als Gegendruckspender. Bizeps und Trizeps sind entlastet. Natürlich ist beim Lagenwechsel, der durch eine Armstreckung resp. -beugung zustande kommt, die Tätigkeit dieser Muskeln notwendig und auch gar nicht auszuschalten. Wir unterscheiden die Tätigkeit der Unterarmmuskeln bei der Druckverteilung der Finger von der Tätigkeit der Schulter- resp. Oberarmmuskulatur beim Lagenwechsel. Wür-

den wir nun in den unteren Lagen stets ohne den Daumen am Halse spielen, so würde sich bei jedem Verschieben der Hand beim Lagenwechsel die Spannung der Schultermuskulatur übermäßig steigern, so entstünde daraus eine mit der Zeit fortschreitende Verkrampfung der Schulter. In der Tat bildet dieser Zustand der verkrampften Schulter den häufigsten Modus für das Zustandekommen bei einer Reihe von Spielhemmungen. Wir haben hier eine Analogie zu dem Verhalten des rechten Armes bei der Bogentechnik. Wird hier schon bei der einfachen Druckerteilung des Bogens die Schultermuskulatur stark in Anspruch genommen, so resultiert bei der Strichführung im Forte eine derartige Steigerung der Anspannung in den Muskeln der Schulter und des Oberarmes, daß die mit der Zeit unabwendbar eintretende Verkrampfung zum Ausgangspunkt von Spielhemmungen wird. Wir bemerken so eine natürliche Kongruenz zwischen der linken und der rechten Hälfte unseres Spielapparates. Im Falle eines physiologisch falschen Gebrauches distaler Körperabschnitte tritt Verkrampfung der höhergelegenen muskulären Partien ein, bei richtiger, zweckmäßiger Kraftgebung erscheint uns der Arm als ein im Schultergelenk locker aufgehängtes bewegliches System, das der höchsten Steigerung der Beweglichkeit in

allen einzelnen Gliedabschnitten zugänglich ist. Man ersieht ferner aus diesen Zusammenhängen, wie falsch es ist, beim Üben sein Augenmerk einzig und allein auf Teilvorgänge im Bewegungsablauf zu richten, wie sehr das „Manuelle“ von dem richtigen Geschehen in den dem Körper nähergelegenen Gliedabschnitten abhängt.

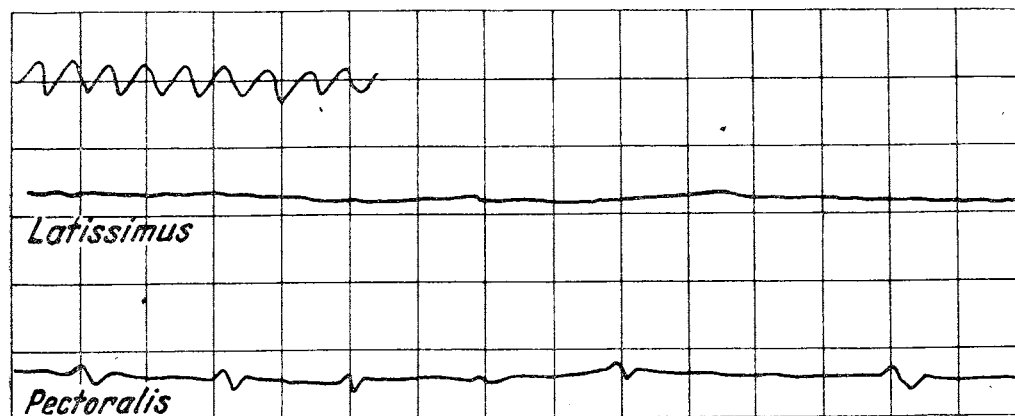


Fig. 23

In der Praxis äußert sich die physiologisch unzweckmäßige Einstellung an objektiv nachweisbaren erhöhten Spannungen in den betreffenden Körperabschnitten und subjektiv empfundenen Spannungsschmerzen. Diese Symptome können also vom Schüler wohl angegeben, wie auch vom Lehrer durch Betasten nachgewiesen werden. Man bedenke, was das rechtzeitige Erkennen von Zuständen, die im Verlauf forcierten, täglichen Übens unfehlbar zu Spielhemmungen führen müssen, für die Pädagogik bedeutet!

Die im vorstehenden abgeleitete richtige Art und Weise der Dynamisierung unseres natürlichen Spielapparates — wobei den distalen Körperabschnitten die hauptsächliche Kraftgebung zufällt — hat den weiteren großen Vorteil, daß die kleinen unterstützenden Handmuskeln (lumbricales und interossei) zu besonderer Entfaltung kommen. Dadurch wird die Hand kraftvoller und ausdrucksreicher.

Bei der linken Hand wird dieser Vorteil besonders beim Spiel in den hohen Lagen evident, wo der Daumen als Gegenkraft den Fingern gegenüber fortfällt und selbst Spielfinger wird. Bei schwacher Handmuskulatur treten dieselben Erscheinungen wie im Falle der erhöhten Schulterspannung in den unteren Lagen auf, nämlich Schmerzen und Muskelsteifigkeit, die sich hier aber vorzugsweise am Handrücken entlang äußern. In den Lagen mit Daumenaufsatz ist der Daumen als Basis der Hand aufzufassen. Wird derselbe kraftvoll auf die Saiten gedrückt, dann ist das Spiel der übrigen Finger in ähnlicher Weise erleichtert wie in den unteren Lagen: durch verminderte Armspannung.

Im Spinnlied von Popper werden beispielsweise die Finger sich präziser und leichter über die Saiten bewegen, wenn der Hauptdruck der Hand konstant auf dem

Daumen lastet. Es erhält dadurch die Hand eine größere Stabilität, die Finger eine größere Beweglichkeit.

Eine besondere Berücksichtigung verdient das für die linke Hand so wichtige Vibrato. Es ist in den unteren Lagen in der Hauptsache eine Unterarmrollung, wobei die Hand als Schwungmasse wirkt und ihre physikalische Schwere eine Rolle spielt. Damit der Schwung der Hand ungehemmt zur Entfaltung kommt — und nur in diesem Falle kann ein gleichmäßiges, in der Schnelligkeit abstufbares edles Vibrato entstehen — muß wiederum die Oberarm- und Schulterspannung weitgehend vermindert werden. Es sind immer die gleichen Prinzipien! In den Daumenaufsatzen verändert sich die einfach zu erfassende Unterarmrollung in eine kompliziertere Art von Schüttelbewegung, die schwer zu definieren ist. Aber auch hierbei macht das Gebot der minimalen Kraftaufwendung keine Ausnahme.

Die linke Hand.

Es erhebt sich nun die Frage, ob in ähnlicher Weise wie beim Bogenarm auch für den Gebrauch der linken Hand aus der Beschaffenheit des Instrumentes und der Natur unserer Bewegungsorgane einheitliche, pädagogisch verwertbare Prinzipien abgeleitet werden können.

Diese Frage ist unbedingt zu bejahen. Wir werden zunächst wieder von der physiologischen Seite aus das Problem betrachten, um dann auf die Spielpraxis einzugehen.

Der linken Hand fällt eine doppelte Aufgabe zu. Sie soll die Saite zur Erzielung einer bestimmten Tonhöhe verkürzen und gleichzeitig den Klang durch das Vibrato beleben und beseelen.

Das Niederdrücken der Saite erfordert einen gewissen Kraftaufwand von Hand und Arm. Auch für die Greif- und Lauftechnik der Hand gilt das Gebot ökonomischer Kraftanwendung. Es ist sehr wichtig zu beachten, daß die Muskelarbeit keinesfalls größer sein darf, als Spannung und elastischer Widerstand der Saite es erfordern.


Die statischen und dynamischen Verhältnisse sind beim Cello so verschieden von denen der Geige und des Klaviers, daß wir selten — nur in vereinzelten Fällen, und dann noch mit größter Vorsicht — auf Analogien in der Technik jener Instrumente verweisen können.

Unerläßlich ist vor allem die Heranbildung eines feinen Bewegungsgefühls, da wir weniger Anhaltspunkte für die Orientierung der Finger haben als bei Geige und Klavier. Der Geiger hat sein Instrument im vollen Sinne des Wortes „in der Hand“. Beim Hinaufrücken in die höheren Lagen ist das Auge der Hand ein sicherer Führer. Auf dem Cello hingegen bewegt sich die Hand nur streckenweise im Gesichtsfeld des Auges. Gleitet sie in die tieferen Lagen, so entfernt sie sich damit aus dem Blickbereich. Und in den höchsten Lagen ist die Kontrolle des Auges wegen der bedeutenden Entfernung und der immer kleiner werdenden Raumintervalle unzulänglich. Hier sind wir mehr auf das Bewegungs- und Lagegefühl angewiesen.

Ein anderer beträchtlicher Unterschied gegenüber der Geige ergibt sich aus den viel weiteren Distanzen, welche die einzelnen Finger zu bewältigen haben; die Hand muß eine größere Spreizfähigkeit und natürlich auch eine größere Kraft entfalten, somit sind ihre physiologischen Funktionen ganz anders bestimmt.

Die Treffsicherheit setzt besonders bei weit auseinanderliegenden Tönen neben der eigentlichen Fingertätigkeit eine erhöhte Beanspruchung des linken Ober- und

Unterarmes voraus, durch deren verschiedene Einstellung die Entfernungen auf dem Griffbrett überbrückt werden. Übt der Cellist z. B. folgenden Oktavensprung in

Sexten:  so wird er nach mehrfachem Zutief- oder Zuhochgreifen

erst allmählich die richtige Distanzierung gefühlsmäßig gewinnen. (Bei einem Spieler, der durch physische oder psychische Hemmungen körperlich behindert ist, läßt sich die interessante Wahrnehmung machen, daß er meistens zu tief greift, weil die fixierende Spannung, in der Angst, den Ton zu verfehlen, sich zu rasch einstellt.)

Das richtige Greifen und Treffen hängt, abgesehen von der optischen Kontrolle, aufs engste mit der Intaktheit unseres Lagegefühls zusammen, welches durch eine Funktion der sensiblen Nerven tieferliegender Gewebe und Organe (Muskeln, Sehnen-scheiden und Gelenke) bedingt wird. Außerdem spielt natürlich der unmittelbare Kontakt der Haut mit der Saite eine gewisse Rolle bei der Orientierung. Die Spannungen der Muskeln bei Bewegungen werden dauernd dem Zentralnervensystem übermittelt, wobei sowohl das Bewußtsein für die Lage oder Stellung der Glieder im Raum, als auch die richtige Steuerung der Bewegung (Antagonismus) geschaffen wird.

Dies erklärt, wie durch Übung aus einer unsicheren, tastenden, mit viel zu großem Kraftaufwand verbundenen Bewegung im Laufe der Zeit die automatische, in Kraftgebung und Bewegungsumfang abgestimmte Verrichtung wird. Bis zu einem gewissen Grade des Automatismus, wie ihn jeder Mensch doch beim Gehen und Laufen ausbildet, muß es auch der Instrumentalist bei seinen Spielbewegungen bringen. Dieser Automatismus soll sich auf alle mechanischen Verrichtungen erstrecken, welche gegenüber den stets wechselnden Situationen des Notenbildes die gleichbleibende Grundlage der Technik darstellen. Indem sich aus der zuerst mit angespanntem Bewußtsein regulierten Bewegung allmählich der automatisch erfolgende Spielvorgang entwickelt, wird die Sicherheit der Technik gewonnen.


Und erst auf einer solchen Stufe gelingt es dem Spieler, seine Aufmerksamkeit zu teilen und das Bewußtsein für die geistige Auffassung und Gestaltung des Tonwerkes bereitzuhalten.

Zur Abkürzung dieses Weges, ja zur Erreichung dieses Zieles überhaupt, dienen die später zu erörternden Anweisungen für den Gebrauch der linken Hand.

Die Erziehung des Musikers hat mit dem Studium des Elementaren zu beginnen. Das Fundament muß gesichert sein. Andernfalls kommt es zu der Erscheinung, daß der Spieler bei jedem Stück die entsprechende Bewegungsmechanik immer wieder aufs neue zu erwerben gezwungen ist. Wir bedürfen also zur Gewinnung der Treffsicherheit in erster Linie der Ausbildung des Lagegefühls. Hierbei handelt es sich mehr um ein Schätzenlernen der Entfernung als um ein bewußtes Fühlen der Spannung des Armes. Keinesfalls dürfen wir die Muskelspannungen als Gradmesser für das richtige Ausmaß der Bewegung benutzen, weil sonst die Gefahr einer allgemeinen Verkrampfung heraufbeschworen wird, und weil der stark gespannte Muskel die Bewegung auch eher

hemmt als fördert. Beim einfachen Gleiten der Hand auf den Saiten fühlen wir keine Spannungen der Muskulatur; erst durch das mit einem gewissen Kraftaufwand verbundene Aufsetzen der Finger stellt sich oft eine Spannung im Oberarm, in der Schulter oder im Handrücken ein, die unsere Bewegungsfreiheit mindert.


Wir sollen daher beim Üben weit auseinanderliegender Griffe das Ziel der Bewegung im Auge haben und abschätzen lernen, jede fühlbare Spannung im Arm aber weitgehend auszuschalten versuchen. Nur so ergibt sich die Möglichkeit, eine

große Sicherheit auf dem Griffbrett zu gewinnen. Beispiel: 

Hierbei nicht mit dem dritten Finger allein, sondern mit der ganzen Hand in die höhere Lage rücken! Dies gibt erst die Sicherheit!

Musiker, denen es an Kultur mangelt, benützen oft beim Lagenwechsel, und ganz besonders beim Nehmen entfernt liegender Töne, sei es bewußt oder unbewußt, eine mechanische Eselsbrücke, das hörbare Gleiten. Diese häßliche Angewohnheit darf nicht mit dem Portamento verwechselt werden, welches als Ausdrucksmittel dient und als solches ästhetisch begründet ist. Der im Studium begriffene Spieler, dessen Bewegungsgefühl noch mangelhaft entwickelt ist, hüte sich wohl vor unfreiwilligen Portamenti!

Die Vorstellung, daß der erste Ton seinem vollen Werte nach ausgehalten werden müsse, ohne daß der nächste verspätet einsetzt, wird viel zum Gelingen beitragen. Nur so ergibt sich die Möglichkeit, eine große Sicherheit auf dem Griffbrett zu gewinnen. Das Üben in anderer Weise führt zu einer unsauberen, lässigen Technik.

Die folgenden Oktavensprünge:  von der halben, ersten und zweiten Lage ausgehend, sind wie folgt auszuführen:

Die geschlossene Form der Hand bleibt in den vier Fällen stets die gleiche. Der Unterschied beim Nehmen der verschiedenen hohen Noten besteht hauptsächlich in der geringeren oder größeren Wölbung der Hand und der damit verbundenen Beugung, bzw. Streckung des dritten Fingers. Die Hohlhand soll jedesmal an derselben Stelle den Deckenrand des Instrumentes, der als Auflage dient, berühren. Je größer die Streckung, je flacher das Gewölbe, desto weiter rückt der Daumen — der den Cellohals nicht verlassen darf — nach außen. Die Zeit, die der Lagenwechsel erfordert, ist von der tieferen Note zu entlehnen und muß auf ein Minimum beschränkt werden. (Der Bogenwechsel erfolgt in dem Augenblick, wenn die linke Hand sich in Bewegung setzt.)

Ein Kriterium für die tadellose Ausführung des Lagenwechsels sind z. B. die Takte 4 und 5 des ersten Themas im d'Albert-Konzert:



Weder beim Nehmen des hohen des'', noch beim Wechsel auf b' und g' dürfen unfreiwillige Portamenti oder rhythmische Verzögerungen eintreten.

Wir haben also die Spannung im Arm bis auf ein Minimum zu reduzieren. Nur aus der spannungsverminderten Disposition läßt sich der Lagesinn vervollkommen. Die physiologischen Erwägungen der Kraftökonomie decken sich auch hier mit den künstlerisch-ästhetischen Forderungen.

Was nun die Distanzierung innerhalb einer Lage anbetrifft, so ergibt sich die Notwendigkeit, eine Spieltechnik zu schaffen, welche den Entfernungen der Töne in den verschiedenen Lagen angemessen ist und sich dem normalen anatomischen Bau, sowie der Funktion von Hand und Fingern gut anpaßt.


Diese Erwägung führt uns zur Aufstellung von zwei Begriffen, nämlich der Konfiguration und der Position der Hand.


Im Rahmen einer kunstgerechten Technik kann es natürlich nicht darauf ankommen, die einzelnen Töne für sich allein zu greifen, — denn dann brauchten wir ja nur mit einem Finger zu spielen! — sondern es besteht die zwingende Notwendigkeit, derart zu verfahren, daß benachbarte Töne durch benachbarte Finger möglichst ohne wesentliche Veränderung der Handstellung am Instrument gegriffen werden können. Aus diesem Grunde müssen wir bestimmte Ausgangs- oder Grundstellungen der Hand festlegen.

Unter Position verstehen wir die durch das Notenbild bestimmte Lage der Hand auf einem beliebigen Abschnitt der Cellomensur. Wir verwenden den Ausdruck „Position“ im großen ganzen synonym mit „Lage“, denken jedoch bei „Lage“ mehr an die Ortsbestimmung auf dem Griffbrett, an den Abstand vom Sattel und sprechen in diesem Sinne von I., II., III. etc. Lage. (Infolge des Gebrauchs des Daumens als Spielfinger, der überall eingesetzt werden kann, hat die Einteilung nach „Lagen“ beim Violoncellspiel nicht dieselbe Bedeutung wie bei der Geige. Sprachlich sind dem Violoncellisten eigentlich nur die ersten vier bis fünf Lagen geläufig!) Der Ausdruck Position soll dagegen Verwendung finden, wenn es sich um die Unterscheidung von innerhalb einer Lage möglichen Ganzton- oder Halbton-Verbindungen handelt²⁷⁾: weite oder enge Position.

Mit Konfiguration bezeichnen wir die aus gewissen Grund- oder Ausgangstellungen abgeleitete cellomäßige Handhaltung, deren Charakteristikum die bestimmte Stellung der Finger zueinander, sowie das bestimmte Verhältnis der Finger zu Mittelhand und Arm darstellt.



„Position“ und „Lage“ beziehen sich auf den Spielvorgang selbst, auf das Notenbild, Konfiguration dagegen auf das physiologische Verhalten der Hand bei diesem Spielvorgang. Die Besonderheiten der engen resp. weiten Position veranlassen zu der Aufstellung dieses Begriffes.

Spiele wir z. B. auf der A-Saite  so haben wir wegen der Halbtöne eine enge Position vor uns; ebenso bilden in derselben Lage die Noten $\overset{1}{h}-\overset{3}{cis}-\overset{4}{d'}$ und $\overset{1}{h}-\overset{2}{c'}-\overset{4}{d'}$ enge Positionen. Eine andere enge Position wäre:

 oder $\overset{1}{cis}-\overset{2}{d'}-\overset{3}{dis}-\overset{4}{e'}$ usw. Die relativ weiteste der engen

²⁷⁾ Bisher waren die Begriffe „Position“ und „Lage“ identisch.

Positionen wäre auf der A-Saite $\overset{1}{a}is-\overset{2}{h}-\overset{3}{c}-\overset{4}{cis'}$, auf der C-Saite: $\overset{1}{cis'}-\overset{2}{d'}-\overset{3}{dis'}-\overset{4}{e'}$, denn je näher wir uns beim Sattel befinden, desto größer sind die Halbtonentfernungen.

Folgen dagegen zwei ganze Töne aufeinander, so sprechen wir von weiten Positionen, z. B.:  oder . Die weiteste der weiten

Positionen wäre z. B. auf der A-Saite die Tonfolge $\overset{1}{b}-\overset{2}{c'}-\overset{4}{d'}$.

Die Verschiedenheit der Konfiguration in enger und weiter Lage wird dem Studierenden durch folgende Übungen veranschaulicht, die durchgehend, ohne Änderung der einmal angenommenen Hand- und Armstellung, zu spielen sind: die Konfiguration bei engen Lagen:



Bei weiten Lagen:




Beschäftigen wir uns zunächst mit der I. Lage, und zwar mit der engen Position; als Beispiel diene uns die Tonfolge $\overset{1}{h}-\overset{2}{c'}-\overset{3}{cis'}-\overset{4}{d'}$. Wird das c rein gegriffen, so besteht die Neigung, das cis zu tief zu greifen, besonders dann, wenn wir die Hand entspannt, in klaviermäßiger Haltung mit den Fingern auf die Saite stellen. Dies hängt mit der anatomischen Bauart der Hand zusammen. Zweiter und dritter Finger stehen enger beieinander als erster und zweiter (wenigstens bei einer nicht besonders durchtrainierten Hand).

Wir verlassen deshalb die klaviermäßige Handstellung, bei welcher die Querachse der Mittelhand parallel zur Saite verläuft, und stellen die cellomäßige Konfiguration her, indem wir den in allen Gelenken gebeugt zu haltenden zweiten Finger mit der Kuppe senkrecht auf das c der A-Saite aufdrücken. Dabei ist der Unterarm so einzustellen, daß er mit dem Handrücken annähernd eine gerade Linie bildet; das Handgelenk steht also weder hoch noch tief, sondern liegt in der Unterarmebene, ohne daß eine seitliche Abknickung der Mittelhand gegen den Unterarm eintritt (siehe Abb. 68). Wir gehen von der Annahme einer für das Cellospiel geeigneten normal großen Hand aus! In der ersten Lage steht also bei enger Position die Mittelhand in der Verlängerung des Unterarmes und wird nicht nach der Daumenseite abgelenkt, wie dies bei klaviermäßiger Einstellung der Fall wäre.

Der erste Finger wird etwas weniger stark gebeugt auf das h gestellt, der dritte ist schon etwas flacher aufzusetzen, aber immer noch gebeugt, und der vierte endlich wird unter annähernder Streckung im ersten und zweiten Fingergelenk auf das d gesetzt.


Bei dieser Konfiguration von Hand und Fingern nimmt also die Krümmung der Finger vom zweiten zum vierten mehr und mehr ab. Hierbei wird der Abstand zwischen zweiten und dritten etwas größer als bei klaviermäßig eingestellter Hand. Man überzeuge sich davon, indem man die Finger mit den Kuppen in einer Linie auf einen ähnlich wie das Griffbrett gerichteten Stock aufsetzt und durch Drehung des ganzen Unterarmes mitsamt der Mittelhand bei festgestellten Fingerkuppen die beschriebene cellomäßige Konfiguration herstellt. Die Zwischenräume des ersten und zweiten, resp. zweiten und dritten Fingers werden etwas größer, der vierte Finger streckt sich wegen seiner Kürze. Die Konfiguration erlaubt es uns, in der engen Position ohne aktive Spreizung der Finger zu spielen. Wir definieren also als Konfiguration der engen Position den Fingeraufsatz ohne aktive Spreizung in den Fingergrundgelenken. Wir nennen sie die I. Konfiguration.

Von dieser Position aus können wir leicht und einfach das b greifen, ohne den Zusammenhang der anderen Teile der Hand zu verändern, indem wir bei unveränderter Hand- und Armeinstellung den ersten Finger ausstrecken wie den vierten, nur in der entgegengesetzten Richtung nach dem Sattel, so daß er anstatt mit der Kuppe mit der dem Daumen zugekehrten Seitenfläche des Nagelgliedes die Saite berührt. Diese Verrichtung mit dem ersten Finger kommt durch eine Spreizung im ersten Fingergrundgelenk zustande, unter gleichzeitiger Streckung des ersten, zweiten, dritten

Fingergliedes (vergl. Abb. 69): 

Das Spreizen des ersten Fingers zur Herstellung eines Ganztones zwischen erstem und zweitem Finger, welches der Leser auf dem Bilde verdeutlicht sieht, ermöglicht es, ohne nennenswerte Veränderungen der Konfiguration der Hand den Ganzton $\overset{1}{b}, \overset{2}{c'}$ zu greifen.

Durch eine Supinationsdrehung der Hand mit der ersten Fingerkuppe als Drehpunkt, wobei die Handquerachse (Verbindungsline der Knöchel auf dem Handrücken) sich parallel zur Saite einstellt, gelangen wir aus der engen in die weite Position:

 Dieser weiten Position bedienen wir uns bei

Tonfolgen, welche mit Spreizungen der Finger in ihren Grundgelenken einhergehen, mit Ausnahme der untersten Lagen (bei denen die obige Spreizung des Zeigefingers allein aus der engen Position heraus den Ganzton schafft).

Während wir die cellomäßige Konfiguration der Hand bei der engen Position aus der Notwendigkeit abgeleitet haben, in der I. Lage (auf der A-Saite) den Halbton $\overset{2}{c'}-\overset{3}{cis'}$ rein zu spielen (nämlich durch Vergrößerung des Abstandes zwischen

zweitem und drittem Finger), müssen wir nach einer anderen Basis für den Fingersatz $\overset{1}{h}-\overset{2}{cis}'-\overset{3}{(d)}-\overset{4}{dis}$ suchen. Wir wissen aus der anatomischen Betrachtung, daß die Spreizung der Hand am größten ist, wenn die Finger radspeichenartig auseinanderstehen, das heißt in ihren Grundgelenken gestreckt sind. Um diese Möglichkeit für das Cellospiel auszunützen — wenn es sich darum handelt, größere Dehnungen zu überwinden, wie dies beim Greifen eines Ganzton-Intervalls zwischen erstem und zweitem Finger notwendig ist —, muß sich die Hand immer im Zustand der Dehnung befinden. Zu diesem Zweck führen wir den Unterarm mehr in die Supinationsstellung, wobei sich der Handrücken etwas mehr senkt. Verdeutlicht wird diese Handstellung, welche wir die II. Konfiguration nennen, durch Abb. 70. Wir wenden letztere also überall im Bereiche der unteren Lagen an, wo die Finger im Zustand der Spreizung zu greifen haben (nicht zu verwechseln mit jenem lokalen Vorgang des Zurückstreckens des ersten Fingers in der I. Konfiguration, beim Fassen der erniedrigten II. Lage).

Bei dieser Ableitung haben wir vorzugsweise die A- und D-Saite im Auge. Auf den tiefen Saiten machen wir überhaupt mehr Gebrauch von der II. Konfiguration. Das senkrechte Aufsetzen der Finger ist hier nicht möglich, wenn wir nicht den Hals des Instrumentes tief in die Hand hineinschieben. Beim Spielen auf der C-Saite findet sich die Handwurzel von der Saite weiter entfernt als bei der A-Saite. Infolgedessen ist hier auch schon die enge Lage ähnlich der weiten auf der A-Saite zu behandeln. Wir beginnen also die C-dur-Tonleiter $\overset{0}{C}-\overset{1}{D}-\overset{3}{E}-\overset{4}{F}$ mit II. Konfiguration. Auf der G-Saite ist diese nicht mehr so stark ausgeprägt; auf der D- und A-Saite kommt die I. Konfiguration bei der Engstellung wieder rein zum Ausdruck.

Eine gute Anschauung der Verschiedenheit beider Konfigurationen erhalten wir

durch das Spielen folgenden Themas:



(letzter Satz aus dem Streichquartett op. 18, G dur, von Beethoven.) Die beiden ersten Takte sind mit der II. Konfiguration, die beiden folgenden mit der I. Konfiguration zu spielen.

Von seltenen Ausnahmen abgesehen, wird in der allgemein angenommenen und anerkannten Fingersatzbezeichnung das Intervall des zweiten und dritten Fingers, ebenso des dritten und vierten Fingers, nicht größer als ein Halbton, das Intervall zwischen zweitem und viertem Finger in der Regel nicht mehr als ein Ganzton sein. Das Erfassen der gegebenen Intervalle und das möglichst ungezwungene Fortbewegen in Intervallen führt zur Aufstellung des Fingersatzes. Der richtige Fingersatz ist demnach als logische Folge der natürlichen Handhaltung am Instrument etwas organisch Entstandenes²⁸⁾.

²⁸⁾ Das Prinzip, die linke Hand eine ungezwungene, natürliche Haltung einnehmen zu lassen, aus der sich die Grund- oder Normalstellung der Finger ergibt, ist nicht neu. Kein Geringerer als Paganini verlangt sie! In einer interessanten, nicht

Das Intervall vom ersten zum zweiten Finger kann ein halber, aber auch ein ganzer Ton sein. Ist es ein Ganzton, so besteht die sogenannte „weite Position“. Diese weite Position erfordert, abgesehen von dem Fall, den wir bei Herstellung der Lage $b-c'-cis'-e'$ aus $h-c'-cis'-d'$ mittels Zurückstreckens des Zeigefingers erörtert haben, die sogenannte II. Konfiguration.

Wir haben gesehen, in welcher einfacher Weise wir die erste enge Position nach unten erweitern können, indem wir nämlich den ersten Finger zurückstrecken und bei unveränderter Konfiguration der übrigen Hand und des Armes mit dem im Grundgelenk gespreizten ersten Finger zurückgehen.

Anders das Bild, wenn wir aus der ersten engen Position die nach oben erweiterte erste weite Position herstellen, also wenn wir nacheinander $h-c'-cis'-d'$, und $h-cis'-(d')-dis'$, oder auch $h-c'-d'$ und $h-cis'-dis'$ spielen. Da wir uns in der normalen Ausgangsstellung befinden, können wir die weite Position auf einfachste und natürlichste Weise herstellen, indem wir durch eine Supinationsdrehung des Unterarmes die ganze Hand um die Kuppe des anfänglich steil aufgesetzten Fingers vom Körper etwas fortdrehen, so daß eine Konfiguration resultiert, wie Abb. 70 zeigt.

Als feste Regel ergibt sich also, daß innerhalb der unteren Lagen die Veränderung einer engen Position in die weite erniedrigte Lage ohne Änderung der Konfiguration erfolgt (nur durch Ausstrecken und Spreizen des ersten Fingers), dagegen

nur für Geiger lesenswerten Schrift: „Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes“, Paganinis Lehre des Violinpädagogen Albert Jarosy, sucht letzterer aus Paganinis eigenen Worten nachzuweisen, daß dessen fabelhafte Technik der linken Hand, die auf einem Geheimnis zu beruhen schien, nicht zum kleinsten Teil aus dem Erkennen und Befolgen des „natürlichen Fingerfalls“ herrührte.

Jarosy schreibt (S. 18 seiner Abhandlung):

„Was wissen wir über das Geheimnis Paganinis? Professor J. M. Schottky, sein Prager Freund und Biograph, gibt uns in folgender Aufzeichnung die Basis unserer Forschung:

„Sehr oft kam Paganini in seinen Gesprächen mit mir darauf zurück, daß er der Welt einst, nachdem er seine Reisen vollendet und sich gleichsam in die Ruhe zurückgezogen haben werde, ein musikalisches Geheimnis mitteilen wolle, was in keinem Konservatorium der Musik zu lernen sei, und durch dessen Besitz sich dann ein junger Mensch binnen dem Zeitraume von höchstens drei Jahren völlig ausbilden könne, während er sonst vielleicht zehn Jahre bedürfen würde.“

Mein Geheimnis, wenn ich es so nennen darf, dürfte den Violinspielern die Wege deuten, um die Natur des Instrumentes besser zu ergründen als es bisher geschehen ist und welches sich weit reicher zeigt, als man gewöhnlich annimmt. Nicht dem Zufall, sondern erstem Studium verdanke ich diese Entdeckung, bei deren Anwendung man nicht mehr nötig haben wird, täglich vier bis fünf Stunden zu üben. Sie muß die gegenwärtige Lehrmethode, worin sich's mehr ums Erschweren als ums Lehren zu handeln scheint, verdrängen. Doch für einen Irrtum muß sich's erklären, wenn man dies Geheimnis, dessen Ausführung Geist erfordert, nur in meiner Geigenstimmung oder wohl im Bogen finden will.“

die einer engen Position in die entsprechende weite derselben Lage durch Veränderung der Handkonfiguration mittels supinierender Drehung. Beispiele:



Wo es nötig ist, zur Herstellung einer spielgerechten Konfiguration mit dem ganzen Arm vorzurücken, kann dies ruhig unter mäßigem Vorgehen mit der linken Schulter geschehen. Nur muß dieses Vor- und Zurückgehen sparsam erfolgen, während die Supinationsdrehung des Unterarmes immer nachdrücklich ausgeführt werden sollte. Beispiel:



Wenn es nun Paganinis Bestreben war, die Spannung, wo angängig, zu vermeiden und seinen Fingersatz „auf Basis des natürlichen Fingerfalls“ zu begründen, so stellen sich diejenigen, welche glauben, die Violoncelltechnik höher entwickeln zu können durch Zumutungen, die dem natürlichen Bau der Hand und der Eigenart des Instrumentes widerstreben, in diametralen Gegensatz zu den Anschauungen des größten „Technikers“ aller Zeiten.

Der Scharfsinn dieses unvergleichlichen Genies erkannte die unerbittliche Forderung, zu allererst „die Natur des Instrumentes zu ergründen“ und auf Grund dieses Erkenntnis eine Lehrmethode aufzustellen, die eine dem Charakter des Instrumentes entsprechende natürliche Spielweise gestattet. Stellt diese Forderung schon für die Geige ein unwiderlegbares Prinzip von allgemeiner Gültigkeit dar, um wieviel mehr noch für Streichinstrumente, deren räumliche Ausdehnung größer ist als diejenige der Geige!

In der Praxis des Violoncellspiels den alten, durch J. L. Duports Reform endgültig über Bord geworfenen Fingersatz nach folgendem Prinzip:



wieder einbürgern zu wollen, wie dies von vereinzelt Cellisten anscheinend versucht wird, wäre vernichtend für die Intonation. (Vergl. die Fußnote in „Überblick über die Evolution in der Kunst des Violoncellspiels“. Auf der D-Saite könnte es im zitierten Falle noch angehen, weil vom zweiten zum dritten Finger (fis-g) nur ein Halbtonschritt erfolgt. Dem dritten Finger aber in den unteren Lagen einen Ganztonschritt zuzumuten, stellt zweifellos eine Erhöhung der Schwierigkeit dar. Weshalb? ist leicht einzusehen: Der Ringfinger büßt dadurch an Bewegungsfreiheit ein, daß seine Strecksehne

Das vorstehende Notenbeispiel illustriert nicht nur die unterschiedliche Handstellung (Konfiguration) bei enger und weiter Position, sondern auch die Verschiedenheit in der Art des chromatischen Weiterschreitens. Es verändert sich beim Hinaufgehen von der weiten in die enge Position nur der erste Finger, von der engen in die weite hingegen die Konfiguration. Änderungen der Lage machen natürlich Daumen und Unterarm mit. Beim Heruntergehen sinnentsprechende Umstellung!

Bei dieser Aktion bleibt der Ellbogen in ungefähr derselben Höhe. Folgende kleine Übung wird zum raschen Erlernen der zweckmäßigen Handstellung viel beitragen können:

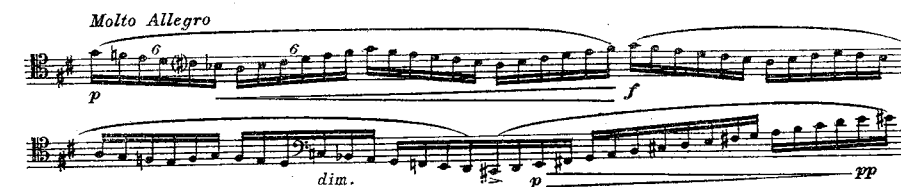


Ein illustres Beispiel für diese Konfigurationsänderung ist der erste Takt des

Hauptthemas aus dem ersten Satz des Dvořák-Konzertes: u. s. w.

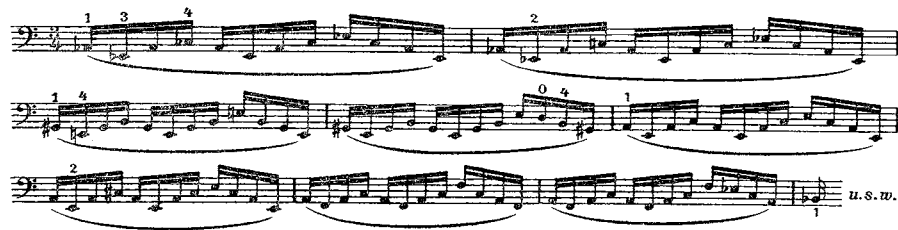
mit denen des Mittel- und Kleinfingers durch schräge Brücken verbunden ist und deren Bewegungen mitmacht. Die Streckfähigkeit des dritten Fingers ist dadurch beeinträchtigt. Deshalb läßt man bei solchen Ganztonschritten den zweiten Finger ausfallen! Zwecks Trainings, im Sinne einer jeden anderen Streckübung, mögen solche Fingersätze immerhin benutzt werden, wie sie auch jeder denkende Künstler aus ästhetischen Gründen besonders in der Kantilene ausnahmsweise anwendet, so zur Vermeidung einer die Klanghomogenität störenden leeren Saite. (Siehe die „Behandlung der leeren Saiten“ in diesem Buch.) Vergessen wir jedoch nicht: die Erzielung einer perfekten Intonation erfolgt in der Hauptsache im klaren Erkennen der Zugehörigkeit jedes einzelnen Fingers zu der von der Hand richtig eingenommenen natürlichen Lage (siehe die Abhandlungen über Intonation und die Stellung der linken Hand), wodurch ein ungezwungener Fingerfall anstandslos erfolgen kann. Aber auch die Geläufigkeit würde unter solchen widernatürlichen Fingersätzen leiden. Man versuche rasche Legato-Tonleitern oder gar einen Lauf wie den folgenden:

(Einleitende Figur zum „Waldraunen“ aus der „Waldschrat-Suite“ von Hugo Becker:)



im verlangten raschen Tempo auf die oben zitierte Art zu spielen. Weder Reinheit noch rhythmische Egalität können dabei zu ihrem Rechte gelangen. Freilich, die Anforderungen, die beim Cellospiel gemeinhin an Reinheit und Gleichmäßigkeit gestellt werden,

Die folgende halbe Note h werden wir jedoch wieder mit steil aufgesetztem erstem Finger nehmen, indem wir die Supination rückwärts durchlaufen (also Pronationsdrehung). Selbstverständlich soll sich diese Veränderung auf das aller nötigste Maß beschränken! Durch dieses Verfahren gelingt es uns, der doppelten Forderung nach Intensität des Ausdruckes und Reinheit der Intonation gerecht zu werden. Wir sehen bereits, daß es sich bei der Technik der linken Hand nicht um eine starre, einseitig festgelegte Handstellung handeln kann, wie dies in Unterrichtswerken, ja sogar in neueren physiologischen Arbeiten angegeben wird, sondern um ein labiles Bewegungsprinzip, welches einerseits die von Natur gegebenen Bewegungsmöglichkeiten ausnützt, anderseits die Anpassung an die Verhältnisse des Griffbrettes durchführt. Zusammenfassend sei gesagt, daß das Fortschreiten von Lage zu Lage wegen Verringerung der Entfernung von Ton zu Ton eine bestimmte modifizierende Anpassung der Hand an die Mensur des Cellos verlangt (vergl. folgendes Notenbeispiel):



„Der Geiger, dem der natürliche Fingerfall, die veränderte Lagenauffassung usw. klar geworden ist, wird nun selbständig sein Spiel korrigieren können, was bedeutend müheloser ist, als man geneigt wäre anzunehmen. Gerade die überraschende Schnelligkeit, mit welcher er eine neue Applikatur zu benutzen imstande ist, trotzdem diese im vollen Gegensatz zu der oft viele Jahre hindurch verwendeten steht, zeigt, daß es sich hier um die Befreiung von einem unnötigen Zwang handelt. In diesem Sinne nur sind die Worte Paganinis über den Cellisten Gaetano Giandelli zu verstehen, den einzigen Musiker, dem er sein Geheimnis mitteilte.

„Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf eine höchst mittelmäßige Art, so daß sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb. Da mich der junge Mann aber interessierte und ich ihn begünstigen wollte, so machte ich ihn mit meiner Entdeckung bekannt, welche so vorteilhaft auf ihn wirkte, daß er in einem Zeitraum von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde.“

Kehren wir in unserer Betrachtung nun wieder zur Ausgangsstellung zurück! Werden die Finger beim Spielen der Tonfolge h—c'—cis'—d nach den gegebenen Anweisungen aufgesetzt, so bilden sie durch Aufdrücken auf den Fingerkuppen entstehenden Rillen mit den Querdurchmessern derselben ungefähr einen Winkel von 45°. Die hierdurch gekennzeichnete Stellung bewirkt außer der für die Intonation so wichtigen Vergrößerung des Abstandes zwischen zweitem und drittem Finger zwei weitere Vorteile:

Wir vermögen uns dieses Wunder zu deuten. Der junge Künstler war mit einem Male von den zahlreichen Hemmungen der linken Hand befreit und konnte seine ungeteilte Aufmerksamkeit der Bogenführung, das heißt dem beseelten Vortrag widmen.

Die Angst vor falscher Intonation war weggefallen, sowie die Finger begannen, ungezwungen zu arbeiten; Grund genug, um das Spiel Giandellis vollkommen umzuwandeln.“


(Giandelle scheint demnach von der Reform I. L. Duports, vergl. die „Bemerkung“, S. 2, im „Überblick über die Evolution in der Kunst des Violoncellspiels“, unberührt geblieben zu sein!)

Es entbehrt nicht der Ironie, daß Paganini seine Geigentechnik gewissermaßen durch Anwendung eines dem Violoncell in den unteren Lagen eigentümlichen Fingersatzes zu erleichtern suchte; wohingegen manche zeitgenössische Cellisten jene sich schon beim Geigenspiel als hemmend erweisenden Spannungen auf das noch um so viel größere Violoncell glaubten übertragen zu müssen! Geradezu grotesk mutet aber die Anschauung solcher vermeintlicher Bahnbrecher an, wenn man bedenkt, daß an

lenken gebeugt ist und annähernd senkrecht auf die Saite einwirkt (von diesem Vorteil ist der vierte allerdings oft ausgeschaltet). Das Aufsetzen der flachen Finger mit dem Polster des Nagelgliedes anstatt der Kuppe mag bisweilen zu einer weicheren Tongebung führen (ist also für die Kantilene in gewissen Fällen zur Tonschattierung brauchbar), für eine virtuose Lauf- und Grifftechnik aber ist diese Art unzulänglich, da die Übertragung der Armkraft Einbuße erleidet (erstens aus physikalischen Gründen der Hebelwirkung und zweitens weil die Stabilität bei gestreckten Gelenken einen Mehraufwand an Kraft erheischt).

Der zweite Vorteil der Ausgangsstellung ist die Bereitschaft für das ungehemmte Hinaufgehen bis in die höchsten Register. Da in diesen hohen Regionen, etwa vom d'' ab, der Arm zum Griffbrett in einem spitzen Winkel steht, und die Handquerschse nicht mehr parallel, sondern spitzwinklig zur A-Saite verläuft, so können die Kuppen der Finger nur schräg auf die Saite einwirken (das heißt die Druck-Rillen verlaufen in derselben Richtung, wie beim Spiel in den unteren Lagen, zirka 45°).

Mit anderen Worten: es ist bei unserer Ausgangsstellung zugleich die Richtungstendenz für das Gleiten der Finger auf dem Griffbrett in der Richtung nach oben gegeben. Ebenso wird die Bewegung des Armes, die Näherung und Entfernung des Unterarmes zum, bzw. vom Körper in einfachster, natürlichster Weise festgelegt. Durch einfaches Ausstrecken des Armes, wobei der Winkel im Ellbogen sich vergrößert, wird die Hand von der tiefen in die höheren Lagen hinaufgetragen unter Vermeidung komplizierter Drehungen in Oberarm und Schulter. Der Ellbogen befindet sich bereits in der I. Lage in der Nähe der Operationsbasis für die hohen Lagen. Einen anderen Ausgangspunkt für die Gewinnung einer spielgerechten Handstellung bildet die IV. Lage, vergl. Abb. 73. Beim Spielen folgender Übung in Sexten erfolgt der Lagenwechsel nur


durch Verschiebung des Unterarmes. 

Stelle des von Duport modernisierten Fingersatzprinzips, auf ein solches zurückgegriffen wird, das aus der Zeit stammt, in der das Violoncellspiel noch in den Kinderschuhen steckte.

Würde sich seit Duports Reform an den positiven Gegebenheiten etwas geändert haben, würde beispielsweise die menschliche Hand inzwischen größer oder die Cello-mensur kleiner geworden sein, so könnte man verstehen, daß eine neue Applikatur geschaffen werden müsse, die diesen veränderten Verhältnissen Rechnung trägt. Dies ist aber nicht der Fall, Hand und Mensur sind dieselben geblieben. Hat sich also daran nichts geändert, so muß logischerweise auch heute an den Duportschen Prinzipien, als Basis unseres Applikatorsystems, festgehalten werden — wohl gemerkt, als Basis, unbeschadet gewisser Erweiterungen und Freiheiten, die jeder hervorragende Spieler zwecks besserer Phrasierung, größerer Egalität der Registrierung — also, wie gesagt, aus ästhetischen Gründen mehr oder minder anwendet. Solche Modifikationen werden aber immerhin die Systematik derart erschüttern, daß aus der Freiheit Anarchie werden könnte. — Vergl. auch in Trendelenburgs „Grundlagen usw.“, S. 225, Der Fingersatz.

Noch ein Hinweis sei erlaubt bezüglich der Spielbarkeit mancher Stellen, bei denen gerade das Steilaufsetzen des Nagelgliedes einen großen Vorteil bietet.

Stellen wie die folgenden sind gar nicht anders wirklich rein zu spielen, als daß man ersten, zweiten und dritten Finger mit ihren Endgliedern möglichst senkrecht auf die Saite drückt, so daß die nächst höhere wie die nächst tiefere

Saite frei schwingen kann (Bach, III. Suite, Sarabande, 2. Takt  oder

Cossmann, Fingerübungen ). Als Norm für die unteren vier Lagen könnte man festlegen, daß das Nagelglied des zweiten Fingers, wie schon angedeutet, annähernd senkrecht auf der Saite steht; danach bestimmt sich die Stellung der Hand.

Wenden wir uns nun dem Aufbau der Tonleiter zu! Hierbei haben wir fortwährend Gelegenheit, die Weitstellung mit der Engstellung der Finger abwechseln zu lassen, und bedienen uns der für die Einstellung jeweils günstigen Konfiguration. Während wir auf der A-Saite die Tonfolge $a-h-cis'-d'$ als Engstellung auffassen und in normaler Ausgangsstellung spielen, können wir die entsprechende Tonfolge auf der C-Saite, also $G-D-E-F$ nicht gut mit derselben Handstellung ausführen, wir müssen schon trotz der engen Position etwas von der Supinationsdrehung Gebrauch machen, also die Handachse parallel zum Griffbrett einstellen. Die I. Konfiguration wäre nur möglich, wenn wir mit der Hand ganz den Cellohals umfassen würden, wobei der Daumen weit neben dem Hals herausragen müßte. Dann hätten wir die Möglichkeit, die Finger so steil aufzusetzen, wie es die I. Konfiguration erfordert. Das ist aber gar nicht erwünscht. Die stärkste der Saiten verlangt weniger eine punktförmige scharfe Abklemmung als die A-Saite. Es genügt, den Finger an der Stelle des Überganges von der Kuppe in die weiche Fingerbeere aufzudrücken. Dem kommt eine Handstellung zu Hilfe, welche sich mehr der II. Konfiguration annähert. Zunächst machen wir uns die C-Saite voll und ganz zugänglich für den Bogen, indem wir durch geringes Vorneigen des Oberkörpers das Cello ein wenig nach vorn neigen. Man hört oft beim Spielen auf der C-Saite eine verminderte Tonbildung, weil die Strichbahn der C-Saite dem Körper am nächsten liegt und deshalb die Aktionsfreiheit des Armes behindert. Manche Cellisten pflegen dann das rechte Bein seitlich zurückzuziehen, um größere Bewegungsfreiheit zu erlangen. Besser als dies wirkt eine geringfügige Aktion des Oberkörpers (Vorneigen der Brust!), durch welche die rechte Seite des Cellos sich etwas hebt, und die C-Saite so frei liegt, daß die richtige Strichebene eingehalten werden kann. Wir beginnen nun die C-dur-Tonleiter mit einer der II. ähnlichen Konfiguration, trotz der Engstellung $D-E-F$, siehe Abb. 74. Auf der G-Saite nähern wir uns bei der Engstellung $A-H-c$ wieder mehr der I. Konfiguration. Auf der D- und A-Saite spielen wir natürlich die Engstellung $e-f-g$ und $h-c'-d'$ mit der normalen I. Konfiguration.

Untersuchen wir die D-dur-Tonleiter!

Die Tonfolge $\overset{1}{D}-\overset{2}{E}-\overset{4}{Fis}$ spielen wir mit ausgesprochener II. Konfiguration, ebenso auf der G-Saite $\overset{1}{A}-\overset{2}{H}-\overset{4}{cis}$; würden wir das D auf der C-Saite mit gebeugtem Finger spielen, so könnten wir wohl aus der I. Konfiguration das E mit dem zweiten Finger erfassen, beim Fis müßten wir dagegen doch die Supinationsdrehung vornehmen; denn keine noch so große Spannung einer Hand würde ausreichen, um alle drei Töne mit I. Konfiguration zu spielen. Deshalb vermeiden wir besser die Drehung inmitten der Tonfolge, indem wir gleich mit der II. Konfiguration das D erfassen. Endlich wollen wir uns mit der E-dur-Tonleiter beschäftigen.



Die Tonfolge $\overset{1}{E}-\overset{2}{Fis}-\overset{4}{Gis}$ wird zunächst mit II. Konfiguration gespielt. Nun tritt ein neues Moment hinzu. Da wir mit derselben Konfiguration auf der G-Saite die nächste Tonfolge $\overset{1}{A}-\overset{2}{H}-\overset{4}{cis}$ zu spielen haben, erhalten wir auf dem Gis die Handkonfiguration und gleiten mit dem vierten Finger (zu Übungszwecken!) um einen Ganzton auf der C-Saite zurück, zur Hilfsnote Fis, so daß der vierte Finger gerade gegenüber dem cis der G-Saite zu liegen kommt. Auf diese Weise wird nicht nur dieser Ton rein gegriffen werden, sondern bei entsprechender Ausdehnung der Hand die Reinheit der ganzen Lage verbürgt. Nun befindet sich die Hand in der richtigen Konfiguration, um die Tonfolge $\overset{1}{A}-\overset{2}{H}-\overset{4}{cis}$ zu spielen. Durch Zurückziehen der Hand auf der G-Saite vom cis zur Hilfsnote H, wobei der vierte Finger von cis nach H gleitet und sich etwas mehr zu beugen hat, gelangt der erste Finger auf das $\overset{1}{dis}$ der D-Saite. Da nun aber die nächste Tonfolge $\overset{1}{dis}-\overset{2}{e}-\overset{4}{fis}$ eine Engstellung bedeutet und in normaler I. Konfiguration zu spielen ist, müssen wir auf dem dis mit der Kuppe des ersten Fingers die entsprechende Drehung ausführen, wodurch die zweckmäßige Konfiguration hergestellt wird. Mit ebenderselben Konfiguration werden die Noten $\overset{1}{gis}-\overset{2}{a}-\overset{4}{h}$ gespielt. Auf h analoges Zurückrutschen des vierten Fingers zur Hilfsnote a, um die Engstellung $\overset{1}{cis}-\overset{3}{dis}-\overset{4}{e}$ auf der A-Saite mit der gleichen Konfiguration ausführen zu können.

Abwärts erfolgen ähnliche Maßnahmen: $\overset{4}{e'}-\overset{3}{dis'}-\overset{1}{cis'}$. Auf dem cis' fixieren wir die I. Konfiguration, rutschen einen Ganzton auf der A-Saite bis zur Hilfsnote dis' vor, ergreifen das h auf der D-Saite mit dem vierten Finger und spielen die Tonfolge $\overset{4}{h}-\overset{2}{a}-\overset{1}{gis}$ in normaler Konfiguration. Um nun die weitere Tonfolge fis—e—dis beim Lagenwechsel sicher in die Hand zu bekommen, sichern wir uns den tiefsten Ton dieser Tonfolge durch Zurückgleiten des ersten Fingers von gis auf die

Hilfsnote dis und bringen alle Finger so auf das Griffbrett, daß der zweite auf e, der dritte auf f, der vierte auf fis zu liegen kommen, und zwar in der für diese Engstellung erforderlichen I. Konfiguration. Durch Hochheben der fest aufgelegten Finger spielen wir nacheinander die Töne fis—e—dis. Dann gehen wir auf dem dis mit dem ersten Finger einen Halbton weit zur Hilfsnote e und vollführen auf dem e die Supinationsdrehung der Hand unter gleichzeitiger Spreizung der Finger, wodurch die für die Tonfolge $\overset{4}{cis}-\overset{2}{H}-\overset{1}{A}$ notwendige II. Konfiguration hergestellt wird. Man beachte, daß bei dieser Drehung der Daumen vom Halse fortgezogen wird und mit seinem Nagelglied beinahe an den linken Rand des Halses zu liegen kommt. Kleine Hände werden nur noch mit der Daumenkuppe den Hals berühren können. Beim folgenden Lagenwechsel bleibt die I. Konfiguration bestehen, die Hand rückt einen Ganzton hinauf (ersten Finger nach h), wodurch die sämtlichen folgenden Töne rein erklingen.

Der Lagenwechsel.

Sauberkeit und Glätte der Linkenhandtechnik hängen nicht allein von der richtigen Einstellung der Hand und dem korrekten Aufsetzen der Finger, sondern auch von der Ausführung eines einwandfreien Lagenwechsels ab.

Beim Tasteninstrument ist es möglich, die spielende Hand für einen Moment von der Klaviatur zu entfernen und an eine beliebige Stelle der Tastatur zu bringen, wobei die Kontinuität des Klanges durch Pedalwirkung gewahrt bleibt. Am Streichinstrument darf der Zusammenhang der Hand mit dem Instrument, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht unterbrochen werden. Der Wechsel der Lagen durch Gleiten ein und desselben Fingers auf der Saite bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Schwierigkeiten tauchen auf bei Verlassen einer Lage, wenn der nächste Ton durch einen anderen Finger gegriffen wird.


Der Daumen hat beim Lagenwechsel die Führung; er macht jede Lagenveränderung mit (wie der Schieber auf einer Gleitschiene) und sorgt für die entsprechende Einstellung der Hand. Ferner bildet er die Gegenkraft für die Finger, so daß er die Oberarm- und Schulterkräfte entlastet.

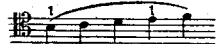
Als einfaches Beispiel diene folgende Tonleiterfigur auf der A-Saite:



Wir haben aus der Eigenart des Instrumentes und der Natur unserer Hand für die Erzielung einer sicheren, allen Anforderungen genügenden Linkehandtechnik den Grundsatz abgeleitet, daß möglichst immer derselbe eigentümliche Zusammenhang der Hand mit dem Unterarm, den wir Konfiguration nannten, gewahrt bleibe. Ferner, daß der Übergang von der einen Konfiguration in die andere sich ungehemmt abwickle, so daß eine vollkommene Bindung der Töne entsteht.

Nun tritt als wesentliche Voraussetzung zur Erreichung dieses Zieles die weitere Forderung hinzu, den Lagenwechsel unhörbar zu vollziehen, wenn es sich um Stellen handelt, bei denen kein Portamento angebracht werden darf.

In dem folgenden Notenbeispiel  vollführen wir die Engstellung in der dazugehörigen Konfiguration (normale Ausgangsstellung genannt) der ersten Lage und lassen zunächst alle Finger liegen oder über ihren Plätzen schweben. Träfen wir schon beim Spielen dieser Figur Dispositionen für den Lagenwechsel, so würden wir dadurch leicht das richtige Verhältnis der Finger zueinander in der neuen Lage zerstören. Es hat sich aus der künstlerischen Praxis ergeben — und diese Feststellung steht in Übereinstimmung mit physiologischen Ergebnissen —, daß man den Prozeß des Aufsetzens und Hochhebens der Finger, welcher fast ausschließlich eine Funktion der Fingerbeuger und -strecker ist, möglichst trennt von dem Vorgang des Lagenwechsels, welcher in der Hauptsache durch eine Armbewegung zustande kommt. Somit laufen zwei Bewegungsarten nebeneinander, deren Impulsgebung und Kraftaufwendung beim naiven Spieler oft zu einem einzigen gekrampften Vorgang zusammenfließen, durch rationelles Üben wohl aber zu trennen sind. Indem die Beuge- und Streckmuskeln der Finger nur zu der Aufgabe erzogen werden, das Aufsetzen und Hochheben der einzelnen Finger zu besorgen, das Weiterrücken der ganzen Hand dagegen in erster Linie dem Arm zufällt (Beugen und Strecken im Ellbogengelenk), wird eine Arbeitsteilung geschaffen, welche die klarste und sicherste Technik ermöglicht. Die Treffsicherheit innerhalb einer Lage hängt lediglich von dem Spannungs- und Lagegefühl der Hand, die innerhalb weiterer Greifräume hauptsächlich von dem Lagegefühl des Armes (vorzugsweise im Ellbogengelenk) ab.

Wir werden also bei folgendem Lagenwechsel  auf dem d' mit dem vierten Finger angelangt, durch eine blitzschnelle Bewegung des Unterarmes im Ellbogengelenk die Hand weiterrücken und den ersten Finger mit der gleichen Konfiguration auf das e' setzen. (Natürlich verändert sich die Konfiguration der Hand durch das Hinaufrücken in die höhere, etwas engere Lage doch ein wenig, aber immer innerhalb der Gesamtbewegung, durch welche wir uns die Auf- und Abwärtsbewegung zwischen der untersten und den höchsten Lagen hergestellt denken.)

In der geschwinden Lauftechnik, z. B. beim Tonleiterspielen durch vier Oktaven, entstehen an den Stellen des Lagenwechsels momentane Stillstände, wenn anders nicht die Gleichmäßigkeit der Tongebung gestört werden soll. Diese müssen jedoch so gering sein, daß weder das Auge sie sieht, noch in der Muskulatur des Armes eine merkliche Hemmung gefühlt wird (nur der Zeitlupe offenbaren sie sich).

Wir wollen kurz die andere Art des Lagenwechsels streifen, die hie und da gelehrt wird. In der Idee, die Bewegung von Fingern und vorrückender, resp. zurückgehender Hand zu einer Einheit zu verschmelzen, wird gelehrt, z. B. bei der obigen Tonfolge bereits im Beginn des Tones d' die Hand zusammenzuziehen, wobei sich der erste Finger dem vierten nähert. Dieses Prinzip hat, oberflächlich geurteilt, etwas Verführerisches: man glaubt dadurch den „hörbaren Ruck“ beim Lagenwechsel zu vermindern. Die Verfechter dieser Theorie übersehen aber gänzlich, daß jede akustische Auswirkung beim Spielen eines Streichinstrumentes (pizzicato natürlich ausgenommen) nur durch Vermittlung des Bogens er-

folgt. Wenn daher der Lagenwechsel als „hörbarer Ruck“ auftritt, so ist dies die Folge eines unfreiwilligen Reflexes des rechten Armes, den eben der Spieler zu vermeiden gelernt haben sollte! . . . Zwar wird der Weg, den der erste Finger nach Beenden der Note d' bis zum e' zurückzulegen hat, dadurch abgekürzt, aber es tritt der wesentliche Nachteil ein, daß der Zusammenhalt der Hand, die Konfiguration, hierdurch zerstört wird. Dies bedeutet eine Komplizierung für das Sinnesorgan, mit welchem wir die Orientierung im Raum gewinnen, nämlich für das Lagegefühl.

Und hiermit kommen wir zur Besprechung der physiologischen Zusammenhänge zwischen Hand und Arm:

Es wäre höchst einseitig und unvollkommen, wollte man seine Aufmerksamkeit nur den Fingern zuwenden und darüber die Einstellung und Haltung des Armes, sowie die Regulierung der Schulter- und Armkraften vergessen. Gewiß spielen letztere Momente nicht die gleich wichtige Rolle wie beim Bogenarm. Nichtsdestoweniger dürfen wir sie aber völlig außer acht lassen.

Wir haben bereits erfahren, daß der Wechsel von der I. Konfiguration in die II. durch eine leichte Drehung des Unterarmes im Ellbogengelenk im Sinne der Supination zustande kommt. Wir haben ferner aus den physiologischen Bewegungsgesetzen abgeleitet, daß es für die hemmungsfreie Technik der linken Hand wesentlich sei, wenn die einzelnen Muskelgruppen zu einer gewissen Isolierung ihrer Funktion erzogen werden. Beugung und Streckung der Finger werden durch die Beuge- und Streckmuskeln besorgt, während das Gleiten mit der ganzen Hand auf dem Griffbrett durch Beugen und Strecken des Unterarmes im Ellbogengelenk erfolgt, ohne daß die eine Bewegung die andere zu stören braucht. Diese Tatsache wird sich freilich erst bei bewußtem Erleben des Bewegungsvorganges dem Spieler offenbaren. Durch diese Konzentration erwirbt er ein wichtiges bewegungstechnisches Mittel für die Ökonomie erfolgreichen Übens.

Freilich wird dem Leser auf dem ersten Blick eine solche Arbeitsteilung fremdartig erscheinen, er möge sich aber davon überzeugen lassen, daß das universale Gesetz, wodurch eine gute Bewegung sich von der schlechten durch Innehaltung des ökonomischen Kraftverbrauches und durch Abrundung des äußeren Bewegungsvorganges unterscheidet, auch bei der Technik der linken Hand seine volle Geltung besitzt. Da das Aufsetzen und Hochheben der Finger durch Unterarmmuskulatur unter Hilfeleistung der kurzen Handmuskeln (lumbricales und interossei) geschieht, die Veränderung in den Lagen durch Beugung und Streckung im Ellbogengelenk, welche vermittels der Muskeln des Oberarmes vor sich geht, dürfte eigentlich bei einem Triller, ebenso bei einer Tonfigur innerhalb derselben Lage keinerlei Spannung im Oberarm herrschen. Dieser ideale Zustand kann aber nicht ganz verwirklicht werden, am wenigsten in den hohen Lagen, weil ja der Arm beständig von den Schulterkräften gehalten werden muß. Es handelt sich daher für uns darum, den Bewegungsvorgang nach der Richtung zu vervollkommen, daß Mitspannung und der Grad der Spannung in den Haltemuskeln der Schulter möglichst gering bleiben!

Nun kann aber die Spannung im Oberarm durch Gegendruck des Daumens aufgehoben werden, so daß die Druckgebung fast ganz auf den Unterarm beschränkt bleibt.

In den höheren Lagen mit Daumenaufsatz fällt dieser Gegendruck des Daumens jedoch fort, vergl. Abb. 75. Man kann sich leicht davon überzeugen, wie sich beim Daumenaufsatz die breiten Muskelränder zu beiden Seiten der Achselhöhle stärker anspannen, sobald man etwa die Finger unter erheblichen Druck auf die Saite preßt.

Es ist also ein Gebot der praktischen Klugheit, beim Spielen die Finger allgemein keinen größeren Druck aufwenden zu lassen, als dem Widerstand der elastisch gespannten Saite entspricht. Denn abgesehen davon, daß das Tonvolumen durchaus unbeeinflussbar vom Druck der Finger ist, ergeben sich sonst physiologisch schwerwiegende Nachteile der vorhin beschriebenen Art. Auch in unteren Lagen, wo durch Gegendruck des Daumens die Aktion beim Aufstellen und Hochheben der Finger möglichst auf den Unterarm zu beschränken ist, wäre es verkehrt, den Fingerdruck unnötig zu erhöhen, da die freie Beweglichkeit des Daumens hierdurch eingeschränkt wird, wodurch unzweckmäßige Koordinationen entstehen, welche die Geschwindigkeit behindern. Viele Cellisten erreichen allein aus diesem Grunde niemals eine flüssige Technik, andere wieder bekommen Schmerzen und Verkrampfungen in der Schulter, weil zu der normalen Funktion des Haltens noch überflüssige Druckkräfte aufgewendet werden, die sich bald zu einer Gesamtanstrengung summieren, und so beim Spieler das Gefühl der Ermüdung und des Schmerzes auslösen. Selbstverständlich dürfen zu Zwecken gymnastischer Übungen auch Übertreibungen der Kraftgebung im Aufsatz, besonders aber im Hochheben der Finger erfolgen, was beim langsamen Üben sogar ein gesundes Prinzip darstellt, weil im Leben für gewöhnlich die Streckmuskeln benachteiligt sind. Aber man sollte peinlich zu vermeiden lernen, im Moment eines Lagenwechsels oder eines weiten Sprunges eine erhöhte Spannung im Oberarm entstehen zu lassen. Es wird ganz sicher einmal eine Zeit kommen, in der man falsche Vorgänge beim Spielen eines Instrumentalmusikers durch objektive Zeichen wird erkennen können (elektrophysiologische Messungen); vorläufig muß man sich damit begnügen, durch Betasten des Armes eines Spielenden nachzuprüfen, ob überflüssige Mitspannungen vorhanden sind. Wenn man sieht, welche Erregung, welche Hemmungen und Ängsten das Auftreten in der Öffentlichkeit bei Vielen auslöst, kann man sich eigentlich nicht wundern, wenn unter solcher Disposition sich erhöhte, unzweckmäßige, schädliche Spannungen im Spielapparat reflektorisch einstellen. Sehr oft sind solche krampfhaften Zustände psychisch bedingt; nervöse Angst, Unlustgefühl, unzuverlässliches Gedächtnis, ganz besonders auch die Unfreiheit in der Bewegung unter dem Eindruck eines beobachtenden Publikums, versetzen Menschen, deren Nervensystem von Natur aus oder durch erworbene Schwächung im Leben nicht die Widerstandsfähigkeit eines Normalen, Gesunden aufweist, in jenen bekannten, die Willenskraft lähmenden Zustand, „Lampenfieber“ genannt.

Die allgemeine Relaxierung der Glieder ist eine wichtige Vorbedingung für erfolgreiches Studieren, zugleich auch ein wirksames Mittel zur Beseitigung obiger Hemmungen.

Bei sonst gesunden Konstitutionen ist einzig und allein ein mangelhaftes Bewegungs- und Lagegefühl die Ursache einer allgemeinen körperlichen Behinderung, die uns als Ungeschicklichkeit auffällt.

Wir wollen nun die Leistungen der linken Hand noch genauer charakterisieren und teilen ihre Bewegungen zu diesem Zwecke generell in limitierte, das heißt solche von bestimmtem Bewegungsumfang, und freischwingende von unbestimmtem Bewegungsmaß ein:

Unter Bewegungen vom ersten Typus verstehen wir alle bewußt vorgenommenen Aktionen, also das Hochheben und Aufsetzen der Finger, das Beugen und Strecken des Unterarmes im Ellbogengelenk beim Lagenwechsel, das Gleiten der Finger auf der Saite bei großen Entfernungen.

Als Bewegungen vom zweiten Typus fassen wir mit der primären Spielbewegung zwangsläufig verbundene Bewegungen auf, wie die Rollung des Unterarmes beim Vibrato in den unteren Lagen, sowie die kurzen Beuge- und Streckerschüttelbewegungen im Ellbogen beim Vibrato in höheren Lagen (das Vibrato in den Daumenlagen ist eine Kombination von Unterarmrollungen und der letztbezeichneten Art von Schüttelbewegungen im Ellbogen). Ferner rechnen wir dazu die langsame Rollung des Unterarmes bei rasch gespielten Tonleitern im Bereich der unteren Lagen, welche die Geschwindigkeit zu steigern erlaubt und dem Spiel eine brillante Geläufigkeit und Gleichmäßigkeit verleiht, endlich die Supinationsdrehung des Unterarmes beim Übergang von der I. in die II. Konfiguration.


Wir wollen zunächst das Vibrato besprechen: Die Mechanik des Vibratos, dessen ästhetische Seite an anderer Stelle zur Sprache kommen wird, beruht in erster Linie auf der Unterarmrollung²⁹⁾. Wenn wir Supination und Pronation in einen einheitlichen Bewegungsablauf zusammenfassen und die Geschwindigkeit steigern, so erhalten wir eine schwingende, schüttelnde Bewegungsart, die das Vibrato kennzeichnet. Die Achse des sich hin und her drehenden Unterarmes liegt im Ellbogengelenk und in der Fingerkuppe des vibrierenden Fingers. Steigert man die Anzahl der Drehungen unter gleichzeitiger Verminderung der Größe des Ausschlages, so wird aus einem langsamen, großschlägigen Vibrato ein rasches kleinschlägiges. Die feine Abstufung des Vibrato beruht auf der Ausnützung der Hand als schwingende Masse im Sinne der schwingenden Masse eines Pendels. Akustisch vernehmbare einzelne Vibrationsschläge dürfen dabei in keinem Falle unterlaufen. (Vibrato! Nicht Tremolo!) Diese Bewegungsart des Vibratos gehört zu dem Typus der Schüttelbewegungen.

Man achte in erster Linie auf Spannungsfreiheit im Oberarm. Denn nur zu oft stellen sich im Verlaufe des Studiums Verkrampfungen in den höheren Armpartien

²⁹⁾ Der Vibratomechanismus des Geigers ist von dem des Cellisten verschieden und kann letzterem daher nicht als Vorbild dienen.

ein, vor allem bei jenen Menschen, denen diese Koordination der Unterarmrollung von Natur aus nicht liegt³⁰⁾. Durch diese Mitspannung im Oberarm verliert aber das Vibrato ganz den Charakter einer sekundären Bewegung, und wird zu einer primären, vom Bewußtsein bestimmten Koordination. Diese Unterschiede sind natürlich nicht nur durch den Tastsinn fühlbar, sondern der Zuhörer empfindet sie an dem Charakter und der Qualität der Tongebung.

Eine andere der oben aufgezählten Arten sekundärer Bewegung, die Supinationsdrehung des Unterarmes beim Übergang von der I. in die II. Konfiguration, wollen wir an dem Beispiel aus der bereits besprochenen E-dur-Tonleiter kennen

lernen:  Das dis auf der D-Saite greifen wir in der I. Konfiguration

mit dem steil aufgesetzten ersten Finger von obenher. Beim Gleiten mit dem ersten Finger nach der Hilfsnote e führen wir langsam die Unterarmsupination aus. Gleichzeitig streckt sich der Zeigefinger und kommt mit der dem Daumen zugekehrten Seitenfläche des Nagelgliedes auf das e zu liegen. Um diese Aktion zwanglos durchzuführen, muß der Ellbogen etwas nach vorn unten rücken oder mit anderen Worten: es muß die Schulter eine Kleinigkeit nachgeben und sich vorneigen. Der Unterarm steht in einer Stellung, als wolle man mit gestrecktem Zeigefinger von unten links nach schräg aufwärts der Nasenspitze zu deuten.

Nun hat aber diese Umstellung der Hand nur einen Sinn, wenn sie in der grifffähigen Konfiguration für die Töne $\overset{4}{\text{cis}}-\overset{2}{\text{H}}-\overset{1}{\text{A}}$ auf die G-Saite gelangt, dies kann aber nur eintreten, wenn mit der Supinationsdrehung gleichzeitig eine extreme Spreizung der übrigen Finger stattfindet.

Was die Rollung des Unterarmes bei raschem Tonleiterspiel in den unteren Lagen anbetrifft, so ist für diese sekundäre Bewegung folgendes zu beachten:

Während wir beim langsamen Spiel der Tonleiter darauf sehen, daß nur die präzise primäre Bewegung des Niederdrückens und Hochhebens der Finger zur Geltung kommt, passen wir uns beim raschen Spiel der Gesamtbewegung an, indem wir durch Rollung des Unterarmes die Tendenz der Hauptbewegung zum Ausdruck bringen. Denken wir z. B. an die C-dur-Tonleiter! Wenn wir auf der C-Saite in der Tonfolge C—D—E—F beim Greifen der beiden letzten Töne den Unterarm etwas supinieren, bringen wir den dritten und vierten Finger näher an die Aufsatzstellen heran, ebenso auf der G-Saite bei den Noten H und c, auf der D-Saite f und g, auf der A-Saite bei c' und d' usw. Bei raschem Spielen kommt dadurch eine gewisse Rollung des Unterarmes zustande. Die Rollung darf aber nicht so weit gehen, daß sie zur primären Bewegung wird und die Fingeraktion zur sekundären; denn dies würde unfehlbar zu einer unausgeglichenen, verschwommenen Technik führen. Sicherlich ist die Unterarmrollung in ihrer Bedeutung zuweilen überschätzt worden (Steinhausen wollte sie für das Klavierspiel gar zu der Hauptbewegung machen, gegen-

³⁰⁾ Solche Spieler wenden an Stelle des freischwingenden, das zitternde Vibrato an, das fast ohne Unterarmrollung ausgeführt werden kann.

über welcher die Tätigkeit der einzelnen Finger völlig in den Hintergrund zu treten hätte). Zur Unterstützung des Passagenspieles ist sie aber sehr wertvoll. Jede über die Saiten führende tonleiterartige Figur, auf- oder abwärts, verlangt bei raschem Tempo die genannte Rollung. Zum Beispiel:



Wir legen trotzdem großen Wert auf eine möglichst weitgehende Egalisierung der einzelnen Finger. Die Egalisierung bezweckt die Annäherung der Funktion des von Natur aus schwächeren dritten und vierten Fingers an die Fähigkeit des ersten und zweiten. Je mehr der Leistungsunterschied der einzelnen Finger, welcher durch anatomische und physiologische Eigenart von Natur aus bedingt ist, durch spezielle Übungen ausgeglichen wird, desto homogener ist das Spiel der linken Hand. Es ist nicht gesagt, daß der einzige Weg zur Verbesserung der Hand das Üben am Instrument sei. Durch eine vernünftige Gymnastik der Hand und durch eine spezielle Art der Massage kann ohne Zweifel die Leistungsfähigkeit der Finger bedeutend verbessert und der dahinzielende Weg instrumentellen Übens abgekürzt werden. Man hüte sich nur vor Exzessen und waghalsigen Experimenten in dieser Richtung und bedenke, daß man es nur durch ein systematisches, die Verletzbarkeit und Empfindlichkeit der Gewebe respektierendes Training zu nennenswerten Leistungen bringen kann. Schon manches Unheil jedoch ist durch übertriebene sogenannte medikomechanische Behandlung angerichtet worden. Irreparable Schädigungen durch forcierte Kraftleistungen und übertriebene, bruske Dehnungen sind nichts Seltenes. Nach dieser Richtung nehme man sich den trainierenden Sportsmann zum Vorbilde, welcher seine Leistungsfähigkeit ganz allmählich zu steigern sucht.

Es seien einige gymnastische Übungen angeführt, durch welche man die Spreizfähigkeit fast jeder Hand beträchtlich steigern kann.

1. Man mache die Finger der rechten Hand lang und opponiere den Daumen der Länge nach, wobei man kleinen Finger und Daumen möglichst zusammenbringt. Nun strecke man die Finger der linken Hand, so daß sie wie die Speichen eines Rades auseinanderstehen. (Die untrainierte Hand zeigt meistens ungleiche Abstände zwischen den einzelnen Fingern, und zwar sind für gewöhnlich zweiter und dritter Finger enger aneinandergestellt als erster und zweiter, bzw. dritter und vierter.) Hierauf presse man elastisch die rechte Hand in die Zwischenräume der linken, z. B. in die Lücke des dritten und vierten ausgestreckten Fingers, so daß der dritte Finger mit seiner Kleinfingerseite an die Außenfläche des Daumenballens, der linke Kleinfinger mit der gegenüberliegenden Innenfläche außen an den Rand des Kleinfingerballens der rechten Hand zu liegen kommt. Nunmehr schließe man die rechte Hand zur Faust, wodurch die Finger der linken Hand auseinander gepreßt werden und mit der Zeit ihre Spreizfähigkeit erhöhen. Gleichermassen kann man die rechte Hand in den Fingerspalt der linken Hand drehen, hin und her bewegen und gegen den Grund der Fingerspalte zu vordringen.

Das gleiche wiederhole man in den vom dritten und zweiten, resp. zweiten und ersten gebildeten Lücken! Durch eine sachgemäß ausgeführte Massage lassen sich die Gewebe der Finger und der Mittelhand so dehnen, daß die Beweglichkeit und die Griffbreite der Hand beträchtlich erhöht werden. Dagegen sei vor jeder Benützung maschineller Hilfsmittel gewarnt! Es gibt keine Maschine, welche der Hand diese Leistung abnehmen könnte.

Eine weitere Maßnahme zum Zweck der Egalisierung der Finger ist die Annäherung der Funktionstüchtigkeit der Streckmuskeln an die der Beugemuskeln. Bei fast allen praktischen Betätigungen des Lebens benützen wir überwiegend die Beugemuskeln der Finger, so beim Greifen und Erfassen eines Gegenstandes, beim Festhalten in der Hand, beim Drücken und Pressen. Daß die Ruhespannung (der Tonus) der Beugemuskeln größer ist, ersieht man daraus, daß die Finger in der Ruhe bei der Abwesenheit jeglicher willkürlicher Aktion eine mehr oder minder gebeugte Haltung einnehmen (z. B. in der Hängelage des Armes beim Gehen). Aus diesem Grunde sollte der Cellist, der auf eine Verbesserung seiner manuellen Disposition Wert legt, eine einfache Etüde so üben, daß das Hochheben der Finger bis zur Grenze des Möglichen geschieht. Auch hierfür läßt sich eine gymnastische Übung anführen, die sehr günstig auf die Entwicklung der Strecker einwirkt und besonders in den Fingergrundgelenken Hemmungen beseitigt. Man halte die linke Hand ruhig vor sich hin, Handrücken nach oben in der geraden Verlängerung des Unterarmes, die Finger ohne aktive Spannung herabhängen lassend! Nun schleudere man bei ruhig gehaltener Mittelhand sämtliche Finger blitzschnell nach oben und lasse sie sofort passiv herunterfallen. Es muß aussehen, als ob die Finger plötzlich aufschreckten. Durch den momentanen Impuls, den die Streckmuskeln erleiden, werden die Beugemuskeln für einen Moment ausgeschaltet, es kommt also annähernd die reine Wirkung der einen Muskelgruppe zustande.

Bei mehrstimmigem Spiel, Akkorden, Oktaven, auch Tonfolgen, welche im raschen Nacheinander komplizierte Intervallbildungen umfassen, kommt zur Technik des Greifens, wie bereits gesagt, noch das Lagegefühl und die Spreizfähigkeit hinzu. Die beiden letzten Faktoren stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander. Durch bewußtes Aufnehmen der bestimmten Spreizungen der Finger, verbunden mit der Ausprägung der für einen mehrstimmigen Griff typischen Konfiguration der Hand, werden die Assoziationen für das Bewegungsgedächtnis ausgebildet. (Paganini soll auf diese Weise die Virtuosität seiner linken Hand gefördert haben.)

Wer gewohnt ist, neue Eindrücke mit größter Konzentration zu verarbeiten und die einmal als notwendig erkannten Maßnahmen der Bewegungsorgane seiner übrigen Erfahrung zuzuführen, ist im Vorteil gegenüber dem bloß mechanisch Üben, dessen Stärke in der ewigen Wiederholung und gewohnheitsmäßigen, aber letzten Endes doch oberflächlichen Bewältigung eines täglichen Pensums liegt. Eine gewisse Intelligenz ist zur Entwicklung des Musikers unerläßlich. Geistige Regsamkeit verlangt schon allein das Mechanische, denn die Beherrschung der Technik wird durch die Einsicht in die Zweckmäßigkeit der Vorgänge bedingt. Richtig üben in diesem Sinne heißt: intelligente, sachliche Pflege der einmal

als richtig erkannten Koordinationen betreiben. Künstlerisch spielen hieße dann: die übungsmäßig erworbenen Koordinationen als jederzeit bereite Diener für die Verwirklichung der musikalischen Vorstellungen benützen.

In unserer Zeit, in der sich bereits eine gewisse Regung zur Abkehr vom Materialismus wieder geltend macht, wird folgende Überlegung für manche vielleicht einen willkommenen Wegweiser bedeuten: Der Musikstudierende, welcher in der Beherrschung eines Instrumentes seine Lebensaufgabe erblickt, sollte die Überzeugung gewinnen, daß ausschließliches Üben am Instrument ihn noch nicht zu einem Ausgewählten der Kunst, zu einer interessierenden Persönlichkeit machen kann. Die Erscheinung des künstlich gezüchteten Virtuosentums, von dem schon in einem der ersten Kapitel die Rede war, ist eine Tatsache und Folge der Zeitverhältnisse. Der Ruhm des Nur-Virtuosen ist aber der vergänglichste und unsicherste. Für die Dauer verschafft sich ein Künstler die allgemeine Geltung nicht dadurch, daß er lediglich über ein begrenztes Repertoire verfügt, welches bei Fehlen jeder frischen Zufuhr mit der Zeit jenen fatalen Beigeschmack der Routine erhält, der die Zahl der Konzertbesucher langsam aber ständig verringert, sondern nur dann, wenn er seine Kunst aus vielfachen Quellen nährt und seine Persönlichkeit jederzeit für ein neu entstandenes Werk einzusetzen vermag. Der Eindruck einer künstlerischen Leistung beruht nicht nur auf einer notengetreuen Wiedergabe einer Komposition, sondern auf der Fähigkeit des Künstlers, das Stück vor dem Zuhörer nachschaffend gleichsam neu erstehen zu lassen. Kann aber der Künstler dieses höchste begeisternde Ziel erreichen, um dessen Verwirklichung sich eigentlich allein das Studium lohnt, wenn er im Moment des Nachschaffens mit den Tücken der Mechanik zu kämpfen, beständig an den Bogen oder die linke Hand zu denken hat? Kann er die Begeisterung, die in ihm lebt und nach Ausdruck ringt, auf den Zuhörer übertragen, wenn er seine gesamte Konzentration auf den mechanischen Prozeß einstellen muß, um letzten Endes nur alle Noten mehr oder minder korrekt zu bringen? Nein, die Starre des Mechanischen muß er zuerst überwunden haben, ehe er daran denken kann, seine Auffassung mitzuteilen. Diese Auffassung vom Kunstwerk aber darf nicht von der Mechanik diktiert sein, sondern muß auf der freien Entschließung eines künstlerischen Willens beruhen. Welche Umwege könnten vermieden werden, wenn der Studierende schon bei der geringsten Leistung auf seinem Instrument an dieses Ziel zu denken gewohnt wäre! Er ahnt aber vielleicht nicht einmal, wie eine unzweckmäßige Armeinstellung, eine rhythmische Nachlässigkeit im Moment des Übens die falsche Koordination befestigt, die im Gedächtnis der Bewegungen unfehlbar ihre Spuren hinterläßt und auf dem Weg zur Vollendung ein Hindernis bildet. Er macht sich auch im Drang seines hinreißenden Willens zu musizieren nicht immer klar, daß ein unkritisches und unsachgemäßes Üben sehr leicht den Gehörsinn abstumpft und ihn nicht mehr die feinen Unterschiede rhythmischer, dynamischer Verzerrungen, Fehler der Intonation, ungewollte vom Bogen beeinflusste Akzente mit der Schärfe empfinden läßt, die eine sofortige Abstellung und Verbesserung verlangt. Er beginnt auf seinem Instrument zur Unzeit zu träumen. Aus

diesen Erwägungen heraus kann dem Studierenden immer nur wieder der dringende Rat gegeben werden, das Üben als eine Selbsterziehung anzusehen, jede mechanische Einzelübung zugleich als ein geistiges Training aufzufassen, sein Muskel- und Bewegungsgefühl heranzubilden, die speziellen Anweisungen dieses Werkes, sofern sie ihm noch unbekannt sind, bewußt und mit einem gewissen freudigen Schwung auszuprobieren. Es gilt „wach“ zu sein! Wie günstig eine innere Erlebnisfreudigkeit das Schaffen beeinflußt und wie ein erhöhter Aufwand an Intelligenz das Studium fruchtbarer zu gestalten vermag, ist ganz erstaunlich! Unter Intelligenz verstehen wir hier nicht nur die verstandesmäßige Fähigkeit logischen Urteils, sondern auch die Ausbildung gewisser psycho-physischer Funktionen, welche die Bewegungsorgane geschickter machen, im speziellen, Klangvorstellungen durch die jeweilig besten Bewegungsmaßnahmen zu realisieren. Man könnte dies kurz den „Instinkt für die Bewegung“ nennen.

Diese Erscheinungen beobachten wir besonders oft beim sogenannten Wunderkinde. Leider gereicht hier der Zwiespalt zwischen der angeborenen Gabe und Musikfreudigkeit und der durch Angehörige und blinde Bewunderer genährten Unlust, sich der rationellen Ausbildung zu unterziehen, dem Wunderkinde leicht zum Verhängnis! Unterbleibt in den Jahren der Empfänglichkeit die Schulung des Geistes, die Kultivierung der natürlichen Anlagen, die Disziplinierung der Bewegungsorgane, so entsteht ein dauernder Schaden. Vergißt man doch nur zu leicht, daß die Leistung, die in dem kindlichen Stadium verblüffend und begeisternd wirkt, später, wenn der Reiz der Jugend gewichen ist ohne durch wertvollere und beständigere Eigenschaften ersetzt worden zu sein, nicht mehr gleichermaßen faszinieren kann. Leicht tritt dann beim also vernachlässigten Wunderkind der Abstieg ein.

Der Daumenaufsatz und die Handstellung in den höheren Lagen.

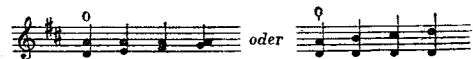
a) Allgemeines.

Beim Spielen in Daumenlagen vergesse man nicht die Lage des Daumens!

Die richtige Handhaltung in den Daumenlagen lehrt uns die Tonleiter: Wenn wir z. B. folgende Tonfolge:



rein spielen können, so vermögen wir auch die Intervalle:



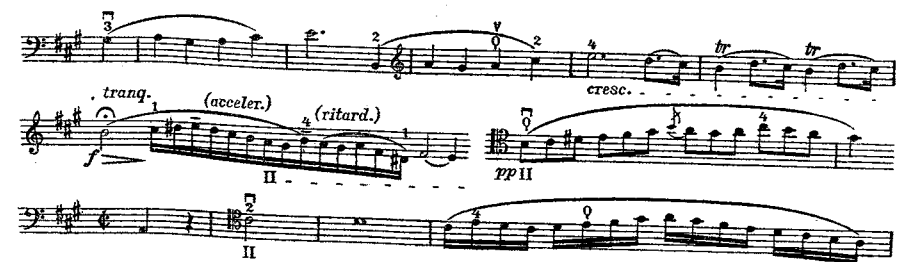
richtig zu greifen. Die gewölbartige Konfiguration der Hand ist, wo immer angängig, einzuhalten. Je weiter wir das Spielen im Daumen-aufsatz nach den unteren Lagen hin ausdehnen, desto größer werden bekanntlich die Raumintervalle zwischen den einzelnen Fingern. Das Handgewölbe wird dadurch mehr und mehr abgeflacht. Bei folgendem Beispiel (chromatische Tonleiter in der

Daumenlage) erfolgt ein Vorrücken der einzelnen Finger ohne Veränderung der Handstellung:



Die Ganztonintervalle in den Daumenlagen schrumpfen in den höheren und höchsten Positionen auf so enge Distanzen zusammen, daß wir in einer einheitlichen, mäßigen Schräglage zu spielen vermögen, ohne die Konfiguration der Hand verändern zu müssen. Es besteht also hier nicht die Notwendigkeit, die Konfiguration, wie wir dies für die unteren Lagen abgeleitet haben, bei jedem Wechsel von Engstellung und Weitstellung durch Supinationsdrehung zu ändern, sondern wir kommen mit einer einheitlichen Konfiguration gut aus. Gleichwohl verzichten wir nicht ganz auf die sekundäre Hilfsbewegung der Unterarmrollung bei raschen Bewegungen in der gleichen Lage, die mit Saitenübergängen besonders unter Benützung des vierten Fingers verbunden sind, denn der vierte Finger verlangt wegen seiner Kürze ein Hinneigen der Hand gegen den Steg im Sinne der Supination. Beispiele: Aus dem

Haydn-Konzert D dur:  verschiedene Stellen aus der
A-dur-Sonate von Beethoven:



Aus dem Schumann-Konzert:



Bei Tonleitern auf ein und derselben Saite ist eine Rollung des Unterarmes weniger angebracht, eher bei gebrochenen Akkorden beim Einsetzen des Daumens.



Die Sicherheit der linken Hand beruht in den höheren Lagen, ebenso wie in den tieferen, größtenteils auf der richtigen Funktion des Daumens. In den unteren Regionen wirkt er, wie gesagt, wie der Schieber auf einer Gleitschiene; er ist der Führer der Hand, der jede Lageveränderung mitmacht und für die entsprechende Einstellung der Hand zu sorgen hat. Ferner bildet er die Gegenkraft für die Finger, so daß er die Oberarm- und Schulterkräfte entlastet (in welcher Weise dies

geschieht, ist bereits auseinandergesetzt worden). Im Aufsatz gibt der Daumen dem Gewölbe der Hand zugleich die notwendige Festigkeit und Sicherheit³¹⁾. Die eine seiner Funktionen, nämlich die des Gegendruckes, fällt in den Aufsatzlagen fort, dafür aber obliegt dem Daumen die wichtige Aufgabe, eine Grundlage für den Fingeraufsatz zu bilden, und zwar in der Art eines verschiebbaren Sattels. (Siehe Abb. 76.) Der Daumen sollte daher — reine Besaitung vorausgesetzt — immer rechtwinklig auf den Saiten aufliegen, so daß er die Quinte zweier Saiten deckt und jede Gleitbewegung sofort mitzumachen vermag, immer den Abstand einer großen Sekunde zum ersten Finger einhaltend.

b) Spezielles.

1. Oktaven.

Beim Oktavenspiel besteht die besondere Schwierigkeit nicht nur im richtigen Fortschreiten des Daumens von Stufe zu Stufe, sondern auch in der Aufgabe, der Handspannung jene Form zu geben, die das richtige Erfassen des Oktavenintervalls gewährleistet. (Vergl. Abb. 77.) Man tut deshalb gut, bevor man an das Studium der Oktaventonleitern herangeht, die einzelnen Oktavendistanzen in den verschiedenen Abschnitten der Mensur dem Lagegefühl der Hand durch bestimmte Übungen sicher einzuprägen. (Grützmacher: Tägliche Übungen. Hugo Becker: Gemischte Finger- und Bogenübungen.)

Hat der Studierende die Fähigkeit erworben, einzelne Oktaven in den verschiedenen Regionen des Griffbrettes mit Sicherheit rein zu greifen, übe er zuerst chromatisch, dann diatonische Tonleitern. Dieses Prinzip hat gegenüber demjenigen, wonach der Schüler sogleich mit Tonleiterläufen anfängt, den Vorteil, daß es zuerst eine genügende Sicherheit der einzelnen Oktave verschafft und dann erst die Intonation der Tonleiter verlangt, während im anderen Falle immer eine doppelte Intonation gleichzeitig zu üben ist, die der Oktave an sich und die der einzelnen Tonleiterstufen, und so die klare Lösung des Intonationsproblems meist erst nach übermäßig langem Üben erreicht wird.

Die bekannte Oktavenstelle im Volkmann-Konzert



bietet ein gutes Übungsmaterial zur Vervollkommenung des Oktavenspieles. Nachdem man jede einzelne Stufe in langsamem Tempo zuerst viermal, dann zweimal, zwecks Befestigung der Reinheit, wiederholt hat, übe man zuletzt die Figur auch im Zusammenklang:

u. s. w. (Alle Oktavenübungen haben zuerst gebrochen und dann im Zusammenklang zu erfolgen.)

Die einfache Beobachtung, wie beim Oktavenspielen nach der Höhe zu die Distanz zwischen drittem Finger und Daumen sich ständig und gleichmäßig ver-

³¹⁾ Vergl. S. 133.


mindert, legt es nahe, diese Verminderung der Handspannung, für sich allein genommen, als einen besonderen Bewegungsmodus aufzufassen. Betrachten wir den Daumen wieder als Führer der Hand und halten diese etwas supiniert, so nähern sich Daumen und dritter Finger wie die Branchen einer Zange. In den unteren Lagen steht letzterer wegen der größeren Entfernung vom Daumen noch steil auf der Saite. Je mehr die Hand aber hinaufrückt und je kleiner die Raumintervalle werden, desto mehr beugt sich der dritte Finger und neigt seine Kuppe dem Daumen zu. So lange es die räumlichen Verhältnisse gestatten, sind auch erster und zweiter Finger zur Verstärkung des dritten auf die Saite zu setzen. Der vierte Finger legt sich ausgestreckt ziemlich fest in der Wirkung eines Strebepfeilers an den dritten Finger an, wodurch die ganze Hand eine größere Stabilität erhält. Auf diese Weise läßt sich der Widerstand der Saiten leichter überwinden und auch die Sicherheit im Treffen der Intervalle besser erzielen.

Noch ein Wort über die Armspannung bei Legato-Oktaven: Das rasche Legato-Oktavenspiel (viele Tonstufen auf einen Bogen genommen) z. B.:



stellt gewissermaßen eine Analogie zu einer bestimmten Staccatobewegung des Bogenarmes dar. Oft wird bei beiden Bewegungstypen die Spannung vom Spieler übermäßig erhöht und so ein künstlicher Krampfzustand erzeugt, aus welchem heraus in der Tat bei vielen die Bewegung überraschend gut gelingt. Man kann aber, ähnlich wie wir dies im Kapitel über das Staccato gezeigt haben, auch beim Oktavenspielen nach dem Gesetz der Minimalspannung verfahren, indem man beim Üben möglichst nach jedem Intervall im Oberarm relaxiert und so die erhöhte Dauerkontraktion vermeidet. Auf diese Weise kann es wenigstens niemals zu einem sogenannten Spiel-schaden in irgend einem Teil des linken Armes kommen.

Die sogenannten Fingersatzoktavengänge, wie sie der Geiger ohne besondere Schwierigkeit erlernen kann, sind wegen der großen Mensur nur in den höheren

Lagen des Violoncells, etwa von  ab möglich. Für solche Läufe, z. B.:



der beste Fingersatz.


Trendelenburg gibt für eine Stelle wie diese



den über den Noten stehenden Fingersatz an und meint, daß eine solche Tonfolge mit „Fingersatz“ gespielt werden könne, „wenn nicht ein großes Gerutsche in Kauf genommen werden soll“. Je nun, akustisch kann das Gerutsche leicht vermieden werden, wenn der Bogendruck beim jeweiligen Lagenwechsel fast ganz aufgehoben wird! Diese

Forderung muß übrigens bei allen Oktaven-, Sexten-, Terzen- und Dezimengängen erhoben werden, insbesondere wenn Bindungen, wie sie das zweite Beispiel oben zeigt, stattfinden. Bei solchem Verfahren wird die von Trendelenburg zitierte Stelle trotz Rutschens der Hand anstandslos gut klingend zu spielen sein.

2. Dezimen.

Das Spielen von Dezimen läßt sich, der weiten Spannung halber, auf dem Violoncell nur in den höheren Lagen — etwa von  ab — bewerkstelligen.


Der beste Fingersatz für das Dezimenspiel ist der oben angegebene. Stellen, wie die folgenden:



lassen sich bei einiger Geschicklichkeit gut klingend ausführen. Im Gegensatz zur Handstellung beim Oktavenspiel werden die Mittelfinger nicht aufgesetzt, sondern über den Saiten schwebend mitgeführt.

3. Terzen.

Mit abwechselndem Fingersatz, in beiden Richtungen, gleichmäßig und sauber zu spielende Terzenläufe stellen keine ganz leichte Aufgabe für die Cellisten dar. Zu den Schwierigkeiten der Intonation und der großen Spannung in den unteren Lagen,

z. B.:  kommt noch die Koordination der gleichmäßigen

Koppelung zwischen Daumen und kleinem Finger, bzw. erstem und drittem. Wenn irgendwann die Klarheit und Präzision der Linkehandtechnik abhängig ist von der sorgfältigen Trennung der Bewegungsimpulse für Fingeraufsatz und Lagenwechsel, so hier bei Terzenläufen.


Neben der Beobachtung gewissenhaftester Intonation ist daher die äußerste Exaktheit beim Vorrücken der Hand in die neue Lage notwendig.

Dieses Vorrücken sollte durch einen plötzlichen Impuls ruckartig geübt werden; auf jeden solchen mit spontaner Armspannung verbundenen Ruck muß eine weitgehende allgemeine Relaxierung erfolgen. Dies verschafft erst die Stabilität der Hand in der neuen Position.

Wenn man rhythmischen und dynamischen Asymmetrien, besonders bei schnellem Tempo, näher auf den Grund geht, so bemerkt man neben Fehlern der Bogenführung meistens eine mangelnde Stabilität der linken Hand als Grund solcher Erscheinungen. Und dieses Manko hängt sehr oft mit der falschen Gewohnheit des Übens zusammen, Geschwindigkeitssteigerungen erzwingen zu wollen, worunter der



Automatismus von Spannung und Entspannung leidet. Man kann natürlich, wie bereits früher erwähnt, auch aus einer Disposition krampfartiger Spannung heraus das Tempo einer Bewegung steigern. Diese Steigerung hat aber etwas Ungesundes an sich, verdirbt die gesamte Technik und löst auch im Zuhörer ähnliche Empfindungen von Starre und Krampfhaftem aus.

Das Üben einer Terzentonleiter kann zu einem Paradigma falscher oder richtiger Bewegungen werden. Falsch ist es, von vorneherein ein zu rasches Tempo zu wählen, ehe noch das Spannungsgefühl für die einzelne Terz dem Bewußtsein eingeprägt ist. Ebenso muß auch die Gleichmäßigkeit im Fortschreiten von Lage zu Lage kontrolliert

werden. Hierbei ist zu beachten, daß z. B. bei der Terzenfolge 

die Armspannung, durch welche der Lagenwechsel von d'/f' nach e'/g' ausgelöst wird, nicht zu früh, das heißt nicht beim Beginn des Wechsels erfolgt, sondern erst beim Fassen der neuen Position.

Physiologisch nachteilig wäre das Üben, bei dem diese feine Unterscheidung nicht gemacht würde, sondern die Armspannung schon einen Moment zu früh sich einstellte (unbeabsichtigt, automatisch, im Hinblick auf den bevorstehenden Wechsel); denn dadurch würde die Rückung der Hand nicht durch die bereits bestehende Spannung ausgeführt, sondern durch ein Spannungs-Plus im Moment des Wechsels. Dem vorzuziehen ist der erstgeschilderte Modus, wo Spannungszuwachs sich ausschließlich in Bewegung umsetzt. Kurz zusammengefaßt, ließe sich die Forderung in die folgende Formel kleiden: Spiele so entspannt und locker wie nur möglich, vermeide Spannungen, die sich nicht in Bewegungen umsetzen lassen, wo sie aber angebracht sind (also z. B. auch bei Terzenläufen ohne abwechselnden Fingersatz und beim Legato-Oktavenspiel), da wende sie zuerst energisch und zielbewußt an und suche sie dann allmählich zu reduzieren. Hierdurch wird das Einrücken der Hand in die jeweilige neue Position sich leicht vollziehen und die Bewegung die äußere Rundung erhalten. (Bei abwärtsschreitenden Terzenläufen ist streng darauf zu achten, daß Daumen und zweiter Finger zuerst die neue Lage richtig erfassen, ehe erster und dritter Finger in Aktion treten. Man übt derartige Stellen auf folgende

Weise:  oder  u.s.w. Hierbei halte


man ersten und dritten Finger schwebend in jener Spreizung, welche den nachher zu nehmenden Intervallen entspricht.)

Der Triller und dem Triller verwandte Bewegungen.

Der Weg zu einem gutklingenden, das heißt raschen und gleichmäßigen Triller führt über gewissenhafte Studien, wie sie im folgenden dargestellt sind. Langsame Vorübungen sind unerlässlich. Wir beschäftigen uns zunächst mit der Ausführung des Übungstrillers. Beim Übungstriller eines Halbtones zwischen erstem und zweitem Finger muß der zweite Finger bei jeder Bewegung recht hoch gehoben werden, um

den Streckmuskel zu kräftigen. Weniger wichtig ist das Aufklopfen, weil ja der Beuger meistens schon von Natur aus bevorzugt ist. Um die ganze Streckmuskulatur der Finger gleichzeitig und gleichmäßig zu üben, sollten auch dritter und vierter Finger in ihrem Grundgelenk möglichst gestreckt, also hochgehalten werden. Dadurch wird auch die Schlaghöhe des trillernden Fingers vermehrt. Beim Ganztontriller zwischen erstem und drittem Finger soll auch der zweite die Bewegung des dritten Fingers mitmachen (aufschlagen), tut er dies nicht, sondern bleibt er in die Luft gestreckt, so sind zwei entgegengesetzte Spannungstendenzen an der Hand in dem Augenblick wirksam, wo der dritte Finger herunterfällt. Dies macht manchem Spieler, der überhaupt mit übermäßigen muskulären Spannungen arbeitet, nicht viel aus; aber für die Entwicklung eines optimal funktionierenden Bewegungssystems sind diese Unterscheidungen wichtig. Man kann die Regel daraus ableiten, daß bei Trillerbewegungen zweier Finger möglichst keine entgegengesetzten Spannungstendenzen zwischen festgestelltem und trillerndem Finger bestehen sollen. Ist der erste Finger festgestellt und trillert der dritte, so soll der zweite nicht in Streckspannung gehalten werden, sondern die Bewegung des dritten mitmachen.

Außerdem ist diese Koordination schon durch das reguläre Fingerspiel vorbereitet, indem der zweite Finger die Bewegung des dritten begleitet. Es wird die Stabilität der Hand hierdurch weitgehend gefördert, wie auch die Technik ver-

einfacht. Setzt man beim Spielen dieser Tonfolge:  den zweiten Finger mit dem dritten zusammen fest auf, so kann das c' durch bloßes Hochheben des dritten Fingers gewonnen werden, andernfalls müßte der zweite erst niederfallen, wodurch eine Bewegung mehr nötig wäre. Besonders bei raschen Passagen ist diese Tatsache äußerst wichtig. Unnötiges Fingeraufheben ist überhaupt, wo immer zugänglich, zu vermeiden.

Es sei bemerkt, daß man auch bei den Trillern zwischen zweitem und viertem Finger den dritten mitgehen lassen kann, um die Spannungstendenzen gleichsinnig zu gestalten; er darf aber weder aufgesetzt noch gestreckt werden. Die Mitbewegung des dritten Fingers erleichtert dem vierten die Arbeit. Man hüte sich aber vor dem Mit-aufsetzen des ersteren, weil er wegen seiner Länge zu früh käme.

Die C-Saite bietet für den Triller insofern eine Besonderheit, als durch starkes Aufschlagen leicht ein Geräusch entsteht. Dem ist durch Verminderung der Fallhöhe abzu helfen, indem man nicht mit der Kuppe des Fingers, sondern mit dem Polster der Innenseite des mittleren Gliedes trillert. Ebenso sollte das Tremolo im ersten

Satz der Brahms-F-dur-Sonate:  behandelt werden: Hier läßt man die beiden Mittelfinger die Bewegung des vierten Fingers mitmachen. (Vergl. Abb. 78.)

Beim Triller zwischen zweitem und drittem Finger wiederholt sich der gleiche Vorgang wie beim Triller zwischen erstem und zweitem. Etwas anders geartet ist die Trillerbewegung zwischen drittem und viertem. Hier macht sich besonders der Mangel in der Egalität der Finger bemerkbar, der selten und nur durch ein hartnäckig durchgeführtes Training annähernd zu beheben ist. Denn wenn sich im Ver-

laufe des Studiums die ganze Hand in ihrer Funktion bessert, so bleibt doch eine gewisse Minderfunktion des vierten, oft auch des dritten Fingers in ihrem Verhältnis zu den beiden ersteren bestehen. Wer daraus den Schluß ziehen würde, den vierten Finger ganz vernachlässigen zu dürfen, der hat nicht nur die verminderte Funktion dieses Fingers zu kompensieren, sondern er kann sich eigentlich als im Besitz einer Hand mit nur vier Fingern betrachten! Die Disharmonie der Funktion ist die Folge der natürlichen Harmonie des Baues der Hand. Goethe macht in seinen physiologisch-anatomischen Versuchen — Anweisungen an seine Schauspieler — darauf aufmerksam, daß bei der natürlich gestellten Hand diese Asymmetrie im anatomischen Bau von besonderem ästhetischen Reiz sei: sicherlich würde eine Hand mit vier gleich langen und starken Fingern minder anmutig wirken. Da also der Mensch von Urbeginn an nicht zum Cellospiel prädestiniert zu sein scheint, muß er eine Korrektur seiner natürlichen Anlage vornehmen und eine Egalität der Finger seiner Hand anstreben, ebenso wie er seinen Bogenarm vervollkommen und aus der scheinbar „natürlichen“, das heißt oftmals ungeschickten, die künstlerische zweckmäßige Bewegung erarbeitet. Wie bedeutsam die Segnungen eines gut ausgebildeten vierten Fingers sind, erkennen wir am besten beim Spielen oder Anhören des letzten Satzes des B-dur-Sextetts von Brahms. Die im Hauptthema ent-

haltenen Takte:  hört man im Violoncell selten einwandfrei. Hier ist der Spieler — wegen der Trillernachschläge — geradezu genötigt, den obigen Fingersatz zu nehmen: jeder andere würde noch verhängnisvoller sein... Wer aber hier mit dem vierten Finger anstandslos zu trillern vermag, wird dieses reizvolle Thema in Leichtigkeit und Anmut interpretieren. Bei Ausschaltung des vierten Fingers würde ein Kettentriller wie der folgende

schlechthin unmöglich sein: 

Noch einige Worte über die Gelenktätigkeit der Finger beim Triller: Die genaue Beobachtung zeigt, daß die Scharniergelenke der Finger nur wenig beteiligt sind im Gegensatz zu den Grundgelenken. In dieser ist der hauptsächlichste Drehpunkt der einzelnen Fingerhebel zu suchen. Man muß dies wissen, um den Sitz von Bewegungshemmungen zu erkennen, auch wenn es sich um andere technische Aufgaben handelt (z. B. Tonleitern, rasche Passagen).

Beschäftigen wir uns einmal etwas eingehender mit den Ursachen einer sogenannten Hemmung. Was eine Spielhemmung der Hand bedeutet, weiß jeder Spielende am besten auszusagen. Es ist der fühlbare Widerstand, der sich einer gewollten Bewegung entgegensetzt. Es kann sich (besonders bei kleinen und eng gebauten Händen) um eine Schwierigkeit in der Drehung und Spreizung der Finger handeln oder um die Behinderung einer Bewegung im Zustand der Spreizung. Es wird dann für die Herstellung einer Spreizung (beispielsweise bei der D-dur-Tonleiter in der untersten

Oktave) so viel Energie aufgewendet, daß die Bewegung unbeholfen und unrhythmisch wird. Wir dürfen nämlich nicht vergessen, daß sowohl die Bewegung an sich wie auch der Zustand der Spreizungen durch gleichartige Muskelaktionen ermöglicht werden: Bewegung durch Spannung und Entspannung von Muskeln, Spreizung durch Verharren von Muskeln in einem bestimmten Grade einmal angenommener Spannung. Es kommt nun auf den Gesamtverbrauch von Energie an. Ist die Hand genügend dehnungsfähig, so kostet es geringere Mühe, in weiten Intervallen fließend zu spielen, als wenn diese Dehnung erst mit Hilfe einer größeren aktiven Anstrengung hergestellt werden muß. Instinktiv fühlt dies jeder Instrumentalmusiker, indem er bestrebt ist, durch verschiedenste Arten von Spannübungen nicht nur seine Hand den Intervallen auf dem Instrument anzupassen, sondern auch in den Spreizstellungen bequem spielen zu können. (Wie solche Dehnungen auf gymnastischem Wege erleichtert werden können, haben wir im vorhergehenden gezeigt.) Dies wären also die anatomischen Hemmungen. Es gibt aber noch eine andere Art der Hemmung, die Behinderung durch mechanische Ursachen in Gelenken, Sehnenscheiden, teilweise in der Muskelsubstanz, sodann endlich die auf nervösen Störungen beruhenden Impulshemmungen. Es würde zu weit führen, alle möglichen pathologischen Zustände zu erwähnen, welche eine mechanische Behinderung herbeiführen können. Aus dem Grenzgebiet normaler Zustände sei hier nur erwähnt, daß bei bestimmt disponierten Personen rheumatische Affektionen, die oft als solche gar nicht erkannt werden, weitgehende Bewegungseinschränkung verursachen, die zudem gelegentlich mit Schmerzen einhergehen und im Laufe der Zeit selbst zu echten Neuralgien führen. Solche ausgeprägte Zustände vermögen sich derart zu steigern, daß sie sogar den Beruf in Frage stellen können.

Wenn wir die Überwindung der Schwerkraft der Gliedmaßen und des elastischen Widerstandes der Saite als den äußeren Widerstand für die Bewegung ansehen, so dürfen wir die beschriebenen Zustände als innere Widerstände auffassen. Zu letzteren Faktoren kommt natürlich noch eine gewisse Reibung der Gewebe, die niemals ganz ausgeschaltet werden kann, sodann die Hemmungen des Bewegungsumfanges eines Gelenkes durch straffe Bandeneinhüllung. Hiervon machen wir uns eine Vorstellung, indem wir die Finger der linken Hand in völlig entspanntem Zustande durch ruckartiges Ziehen in den Grundgelenken lockern. Nach wenigen Minuten bemerkt man eine leichtere Beweglichkeit der einzelnen Finger. (Man hüte sich jedoch, solche Maßnahmen einseitig zu betreiben, die nur im Rahmen eines umfassenden, die Eigenart des Individuums sorgfältig berücksichtigenden körperlichen Trainings einen gewissen Wert haben.) In welcher Weise man die äußeren Widerstände möglichst verringert, haben wir bereits erfahren. (Vermeidung übermäßig starken Niederdrückens der Saiten bei raschem Spiel. — Entspannung!)

Außer diesen mechanisch-anatomischen gibt es noch physiologisch-funktionelle Hemmungen im Ablauf der Bewegung. Jede Bewegung wird auf zweckmäßige Weise abgerollt, indem Muskelgruppen sich in einer bestimmten geordneten Reihenfolge in wechselseitiger Beeinflussung spannen und entspannen. Die geordnete Abwicklung

der Bewegung nennt man deren Koordination. Aus der Fülle der physiologischen Tatsachen sei das Hauptsächlichste hervorgehoben:

Bei einer Beugung des Unterarmes z. B. treten nicht nur jene Muskelgruppen in Kraft, welche die Beugung direkt bewirken, sondern auch jene, welche die gegensinnige Bewegung, das Strecken, veranlassen. Man nennt sie die Antagonisten. Obwohl ihr Eingreifen in einer etwas abgeschwächten Form erfolgt, so vermögen sie doch durch ihre Spannung die Bewegung zu steuern und zu bremsen.

Die Bedeutung dieses Muskelmechanismus erkennt man an dem Verhalten nervenkranker Menschen, bei denen die genannten Hemmungen fortfallen, wodurch ihre Bewegungen unbeherrscht, schleudernd und ausfahrend werden (Ataxie).

Nun unterscheidet sich in der Fingertechnik der linken Hand die gute Spielbewegung von der schlechten dadurch, daß bei jener die Steuerung durch Antagonisten unter geringster Anspannung geschieht, so daß der Kraftaufwand dem äußeren Widerstand angepaßt ist, während die schlechte Bewegung unter starker Anspannung beider Arten von Muskeln verläuft, wobei aber eine größere Nutzwirkung für die Tonerzeugung keineswegs ermöglicht wird, da ja nur das Plus der gerade dominierenden Muskelenergien sich in Druck oder Zug umsetzt. Die gespannte Bewegung stellt also einen ökonomisch ungünstigen Faktor dar und beeinträchtigt die Gesamttechnik. Vor allem stört sie den rhythmischen Ablauf der Spielvorgänge. Gerade die krampfhaft eingelegte Einstellung des Armes oder der Hand verleitet zu rhythmischen Verstößen!

Aus allen diesen Erörterungen kann der Lernende für sich entnehmen, daß er im Verlaufe seines Studiums sich weitgehend zur Entspannung erziehen müsse, und da, wo das Spiel unrhythmisch, unausgeglichen wird, bei reduziertem Tempo selbständig die Analyse seiner Bewegungen vornimmt, das Nachlassen der Spannungen kontrolliert und die Hemmungen teils durch spezielle Gymnastik, teils durch eine Modifizierung seines Übens zu beseitigen lernt.

Für den Pädagogen erscheint es aber geraten, nicht nur auf die äußeren Bewegungsabläufe zu achten, sondern auch auf die Vorgänge im Spielapparat des Schülers; er betaste zuweilen den Arm, um z. B. das Vorhandensein übermäßiger Spannungen zu entdecken.

Auch die Schnelligkeit der Trillerbewegung kann dadurch gesteigert werden, daß man die Fallhöhe des trillernden Fingers nach und nach vermindert und auch die Saite in bestimmten Fällen nicht mehr ganz niederdrückt, was eine Kraftersparnis bedeutet.

Anhangsweise sei ein Surrogat des echten Trillers erwähnt: Der Arm wird auf dem festgestellten Finger in einen künstlichen Krampfzustand versetzt; durch rasches Hin- und Herschütteln des Unterarmes im Ellbogengelenk wird nun der Trillerfinger im Wechselspiel starr gegen die Saite gedrückt und wieder von ihr entfernt. Es ist dies ein Armtriller, der meistens nicht so klar wie der echte klingt, obwohl zugegeben sei, daß er in gewissen Fällen einen annehmbaren Ersatz bieten kann. Es gibt Menschen mit einer Disposition für Trillerbewegung und andere, denen der zur Erzielung eines idealen Trillers notwendige rasche, elastische Wechsel der Bewegung

auch bei vieler Übung nie recht gelingen will, obwohl sie in mancherlei anderer Hinsicht gut ausgestattet sind. Ebenso wie es auch Musiker mit besonderer Disposition für Schüttelbewegungen gibt, denen ein Staccato sehr leicht gelingt, neben anderen, welche zwar die feinste Abstufung der Muskelaktion und damit die subtilsten Klangschattierungen erzielen, denen aber die rasche, zum Staccato nötige abrupte Bewegungsänderung des Bogens schwer fällt.

Immerhin ist es eine allgemeine Erfahrungstatsache, daß derjenige, welcher einen vortrefflichen Triller besitzt, zugleich die Fähigkeit zu allgemeiner Virtuosität in sich birgt. Solche Spieler werden selten in die Lage kommen, den Schütteltriller anwenden zu müssen — er ist und bleibt eben ein Surrogat für den klassischen Fingertriller.

Den Schütteltriller aber gewohnheitsmäßig ohne Not anzuwenden, kann nur als Torheit bezeichnet werden, denn seine ständige Anwendung muß notwendigerweise zur Verelendung des echten Trillers führen.

Sexten.

Das Sextenspiel ist ein wichtiges Kriterium für die von uns vertretenen Theorien. In vollkommener Intonationsreinheit nachstehende Sextenfolgen zu greifen:



wird uns nur durch physiologisch korrekte Arm- und Handeinstellung möglich sein. (Siehe Abb. 68 und 72.) Hierbei ist so zu verfahren: Man beginne mit folgender

Übung in der IV. Lage: weil diese an die Spreizung der

Hand keine großen Anforderungen stellt und sie außerdem durch den Stützpunkt auf der Zarge eine gute Einfühlung am Instrument findet. (Abb. 13.) Dann spiele

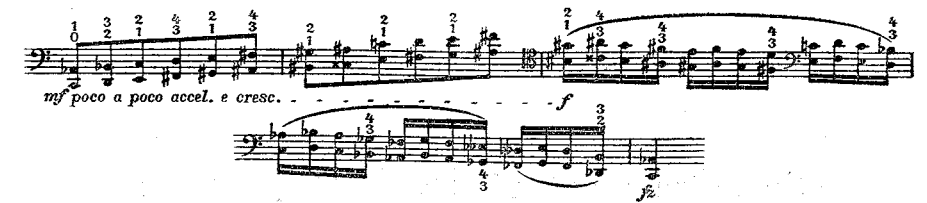
man dieselbe Übung in der I. Lage: worauf dann die Ver-

bingung beider Lagen folgt, zuerst dann Die Finger sind gebeugt aufzusetzen; der Daumen ragt (je nach Größe der Hand) mit seiner Kuppe etwas über den Cellohals hinaus; Unterarm und Handrücken befinden sich annähernd in der gleichen Ebene. Die Höhe des Ellbogens und Oberarmes ist hiermit bestimmt.

Bei der Veränderung von der IV. in die I. Lage und umgekehrt ist die Bewegung auf das notwendigste Maß beschränkt. Der Ellbogen behält sein Niveau, die Hand ihre Konfiguration.

Der motorische Bewegungsvorgang beim Spielen der obigen Übung beschränkt sich neben dem Hochheben des dritten und vierten Fingers (erster und zweiter bleiben hier ständig liegen) auf eine einfache Hin- und Herbewegung des Unterarmes. Durch das Verharren des ersten und zweiten Fingers auf den Saiten kommt die Richtungstendenz der Bewegung zum Ausdruck.

Beim Spielen der folgenden Takte:



läßt sich nicht umgehen, daß der Spieler auch auf der C-Saite mit steil aufgesetztem Finger wie auf der A-Saite spielt. Damit dasselbe Verhältnis vom Arm zur Saite geschaffen wird, muß der Oberarm ziemlich hoch gestellt sein.

Über Doppelgriffe im allgemeinen und Akkorde.

Für eine Reihe von Griffen kommen die verschiedenartigsten Spreizungen und Handstellungen zustande: für Doppelgriffe, bei denen eine leere Saite mit Fingeraufsatz auf einer tieferen Saite kombiniert ist, bildet der gewohnheitsmäßige, korrekte Fingeraufsatz, bei dem alle Gelenke gleichmäßig gebeugt sind und das Endglied des ersten, zweiten, zum Teil auch noch des dritten Fingers senkrecht auf die Saite gestellt wird, einen großen Vorteil: ebenso bei Akkorden, wie z. B.

den folgenden: oder Deckt der erste oder zweite Finger zwei oder drei Saiten, bei Quinten und Akkorden, so ist damit die Hand zwangsläufig auf die I., bzw. II. Konfiguration eingestellt, z. B.:



Bei bestimmten Akkorden und Doppelgriffen müssen wir bis an die Grenze der II. Konfiguration gehen, z. B.: (vergl. Abb. 79). Diesen Akkord

(aus der Waldschrat-Suite, III. Satz, von Hugo Becker) vermögen normale Hände anders als wie auf Abb. 9 dargestellt, rein zu greifen (ähnlich der „hängenden Hand“ bei Trendelenburg). Einen Akkord, bei dem wir die Streckfähigkeit des zweiten

Fingers ausnützen, zeigt uns Abb. 80: (Bach, C-dur-Saite, Schluß des Präludiums). Hierbei rückt der ganze Arm vor, unter Beteiligung der Schulter. Der Daumen rückt weit heraus, so daß er den Hals nur noch mit der Kuppe berührt.

Die Quinte c—g mit dem dritten Finger zu nehmen, ist unzweckmäßig, weil dann die A-Saite leicht berührt wird. Der Gebrauch des zweiten Fingers für die Quinte ermöglicht es jedoch, die Hand höher zu heben, wodurch die Gefahr einer Berührung der A-Saite vermindert wird. Abb. 81 demonstriert durch folgende Stelle

(aus dem ersten Satz derselben Suite): die prakti-

sche Bedeutung der Streckfähigkeit des ersten Fingers.

Die „Grammatik“ des Spielprozesses.

Wenn es berechtigt ist, die Musik als eine Sprache zu bezeichnen, so dürfen wir wohl auch von einer Grammatik der instrumentalen Technik reden, denn so wenig die richtige Erlernung einer Sprache in Wort und Schrift ohne genaue Kenntnis der Grammatik möglich ist, ebensowenig können wir ihrer im Bereiche unserer Mechanik entraten. Wie die Beherrschung der Grammatik die „syntax ornata“ erst ermöglicht, so befähigt auch die grammatikalisch einwandfreie Mechanik den reproduktiven Musiker erst zur bewußten künstlerischen Gestaltung. Kein Dichter, kein Deklamator wird sich über die Regeln seiner Sprache hinwegsetzen; ihre Beherrschung bildet bei diesem wie jenem die selbstverständliche Voraussetzung. Warum sollte die Musik darin eine Ausnahme machen? ... Wäre die Kenntnis der Grammatik des Spielprozesses weiter verbreitet, so würden auch die meisten unschönen, oft sinnentstellenden Verstöße unterbleiben. Abgesehen von den häufig anzutreffenden Deklammationsfehlern, würde durch Einhaltung schulgerechter Grundsätze die Intonation allein schon erheblich gewinnen. Resultieren doch die meisten Intonationsfehler erstens aus einer schlechten, das heißt unzweckmäßigen Handhaltung, und zweitens aus der Unklarheit, ob beim Lagenwechsel in eine weite oder enge Lage zu rücken ist. Klare Disposition bezüglich der jeweils zu wählenden Konfiguration schützt uns mit Sicherheit vor üblen Intonationsfehlern.

Die folgenden Takte aus Nr. 3 der Spezial-Etüden des Herausgebers





veranschaulichen:

a) Die Notwendigkeit der Umstellung der Hand von der engen Position in die weite. Auf dem tiefen Cis des ersten Taktes vollzieht sich die Wandlung: zuerst geschlossene, dann gestreckte Hand! Dasselbe im dritten Takt auf Dis und im letzten Takt auf dem Sechzehntel gis, beim Beginn der zweiten Hälfte des Taktes. Hier ist es der zweite Finger, auf welchem die Drehung stattfindet, um den Fingern zu ermöglichen, die folgenden in der weiten Position zu spielenden Noten dis—cis—H rein zu greifen.

b) Den systematischen Lagenwechsel. Im ersten Takt rückt der erste Finger aus der weiten halben Lage unhörbar von Gis nach der gedachten Hilfsnote H der engen

II. Lage, wodurch d und cis die sichere Gewähr richtiger Intonation erhalten. Zum richtigen Wechseln in die erhöhte III. Lage, für die Noten der C-Saite A—Gis—Fis, rückt der erste Finger von H auf die gedachte Hilfsnote cis. Im zweiten Takt Wechsel auf die gedachte Hilfsnote dis (erster Finger). Hier folgten zwei enge Positionen aufeinander. Der nächste Lagenwechsel (vierter Finger von fis nach cis) vollzieht sich jedoch in der Wandlung aus einer engen zu einer weiten Position. Interessant ist nun der Übergang vom zweiten zum dritten Takt. Die letzten beiden Sechzehntel des zweiten Taktes gehören noch der vorausgegangenen weiten Position der ersten weiten Lage an, so daß das Nehmen des Dis im Beginn des dritten Taktes nur durch Beugung des ersten Fingers zu geschehen braucht. Nun folgt aber die unter a) oben geschilderte Drehung zwecks richtigen Erfassens des Fisis. Das folgende e bedarf wieder der imaginären Hilfsnote cis mit dem ersten Finger. Nun folgen lauter enge Positionen bis zur bereits geschilderten zweiten Hälfte des letzten Taktes.

Ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit der Umstellung der Hand finden wir auch in Schumanns Stücke im Volkston, Nr. 1:  ³²⁾. Ohne dieselbe kann die Reinheit keine einwandfreie sein, es sei denn, der Spieler verfügte über eine anormale große Hand, die ihm erlaubt, die beiden Griffe  mit ein und derselben Konfiguration auszuführen. Eine normale Hand kann dies nicht leisten.

Auch der bekannte Lauf aus Poppers „Vito“ ist ein Beispiel dafür, daß der Spieler nicht nur darauf zu achten hat, die erste Note der neuen Lage rein zu fassen, sondern der Hand gleichzeitig die entsprechende Ausdehnung und Konfiguration zu geben, um die in den betreffenden Lagen zu spielenden Tonfolgen richtig zu greifen.



Man beachte im vorletzten Takt der Passage die zwei verschiedenen Fingersätze.

³²⁾ Bei der Wiederholung im p selbstverständlich in der IV. Lage zu spielen.

Zur Intonation.

Um über Intonation erschöpfend zu schreiben, müßte man sich eher auf das Gebiet der Physik begeben als auf das der Tonkunst. Gewisse allgemeine Vorstellungen bezüglich der Entstehung von Tönen hat wohl jeder einigermaßen gebildete Musiker. Wer darin weitergehende Aufklärung erhalten will, sei unter anderem auf die klassische Arbeit von v. Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen“ verwiesen! Auch über die physiologischen Vorgänge bei den Tonempfindungen gibt es Werke von hohem Rang. Für den praktischen Musiker aber kommt in erster Linie in Betracht, daß er sein Gehör zu seinem maßgebenden Organ entwickelt. Schon hier sei gesagt, daß in den meisten Fällen mangelhafter Intonation die Ursache weniger in der Ungeschicklichkeit der Finger, als in der Unvollkommenheit des Tonurteilvermögens liegt. Die Ursache dafür kann entweder mangelhafte Veranlagung oder Vernachlässigung in der Ausbildung des Gehörs sein. Ersteres Faktum lassen wir aus unserer Betrachtung, denn wer nicht die notwendigen musikalischen Fähigkeiten mitbringt, sollte kein Streichinstrument spielen!


Wer noch keine Sicherheit des Tonbewußtseins hat, muß zuerst durch unparteiische Instanzen belehrt werden!


Die Erziehung zur Tonreinheit läßt sich durch verschiedene Maßnahmen unterstützen. In erster Linie steht uns ein optisches Hilfsmittel zur Verfügung, nämlich die Beobachtung der sympathetisch mitschwingenden leeren Saite. Einige Beispiele: Spielt man in der IV. Lage den Ton d auf der G-Saite, so schwingt die leere D-Saite mit. Durch minimale Verschiebung des Druckpunktes des aufgesetzten Fingers wird der Schwingungsbauch der mitschwingenden D-Saite sich vergrößern oder verringern, je nachdem sich der Finger dem physikalisch richtigen Punkt nähert oder von ihm entfernt. Ebenso können wir auf der D-Saite das a spielen und beobachten, wie die leere A-Saite mitschwingt. Streichen wir aber das tiefe D an, so werden wir erkennen, daß nicht nur die leere D-Saite, sondern auch die A-Saite (als Quinte) in Schwingung versetzt wird, wenn die Intonation eine perfekte ist. Solche Fälle lassen sich noch vermehren.

Was das Akustische anbelangt, so sind wir in erster Linie auf den Vergleich mit der leeren Saite in Einklang, Oktave, konsonierenden Intervallen angewiesen. Sodann ziehen wir den Tartinischen Kombinationston zu Rate. Darunter darf sich der Lernende nicht etwa einen in ähnlicher Stärke wahrnehmbaren Klang vorstellen, wie die angestrichenen Töne. Es handelt sich vielmehr um ein leises, wie aus der Ferne stammendes Summen tieferer Klänge beim Greifen zweier verschiedener Töne (Rie-

mann). Obwohl die Kombinationstöne sehr lautschwach sind, so haben sie doch auch ihr Tonmaximum, das durch absolutes Reingreifen erreicht werden kann.

Die Tonreinheit, welche wir auf diese Weise erzielen, ist eine absolute; wir erkennen dies nicht allein an der Tonhöhe, sondern an der Qualität des Tones, an seiner Abrundung, Schlackenlosigkeit, an der strahlenden Helle. Im Gegensatz zu dieser absoluten Tonreinheit steht die relative des Klaviers, nach der wir uns zu richten haben, wenn wir mit Klavier musizieren. Diese Unterschiede der absoluten und relativen Tonreinheit treten klar zutage bei der sogenannten enharmonischen Verwechslung. Ein fis und ges ist auf dem Klavier derselbe Ton, nicht auf dem Streichinstrument.

Eine kleine Abschweifung in das rein physikalische Gebiet sei hier erlaubt: Das Problem, warum in  das e anders gegriffen werden muß (tiefer) als in

 läßt sich ganz exakt physikalisch erklären.

Wie man weiß, beruht die Empfindung, daß ein Intervall rein klingt, auf der Tatsache, daß die Schwingungszahlen der betreffenden Töne im Verhältnis ganzer Zahlen zueinander stehen. So verhält sich der Kammerton a' mit 435 Schwingungen/pro Sekunde zum Ton a auf dem Cello a auf dem Cello mit 217,5 Schwingungen wie

$$2 : 1$$

Es ist somit in der Oktave $a : a' = 1 : 2$,
oder in der Quinte $a : e' = 2 : 3$.

Es hat daher das d auf dem Cello $d = \frac{2 \times 217,5}{3} = 145$ Schwingungen pro Sekunde.

In der Quinte verhält sich $g : d$ wie $2 : 3$, somit führt das G auf dem Cello $G = \frac{2 \times 145}{3} = 96,66$ Schwingungen aus.

Rechnet man von G aus die Schwingungen für das e, also die große Sexte aus, wo sich verhält $G : 3 : 5$, so ergibt sich $e = \frac{5 \times 96,66}{3} = 16,11$ Sekundenschwingungen.

Rechnet man dagegen von a abwärts die reine Quarte, so erhält man: $a : e = 4 : 3$,
 $e = \frac{3 \times 217,5}{4} = 163,1$ Sekundenschwingungen.

Das fragliche e muß also, wenn die Quarte rein klingen soll, um zwei Schwingungen höher sein als wenn die Sexte rein klingen soll. Auf Grund dieser Erwägungen kommen wir zu dem Resultat, daß der Weg zur perfekten Intonation nur über den Vergleich mit der leeren Saite, Beobachtung der sympathetisch mitschwingenden Saite und Nachprüfen des Kombinationstons führt. Dies sind objektive Vergleichsmomente und sie haben den Ausgangspunkt für alle Intonationsstudien zu bilden! Nicht empfehlenswert dagegen ist es, gleich im Anfang einzelne Töne ohne eine solche eindeutige Bezugsbasis auf Tonreinheit prüfen zu wollen. Hinsichtlich der

Tonreinheit sind wir in einer ähnlichen Lage wie bei der Wahrnehmung der Farben. Man kann bekanntlich die Empfindungen zweier Menschen nicht unmittelbar miteinander vergleichen, die Farbenempfindung rot kann daher nur aus dem Vergleich mit einer Skala der Farben auf ihre Intensität geprüft werden. Sache der Übung ist es, die sinnliche Wahrnehmung und das Unterscheidungsvermögen zu schärfen.

Man muß beim Üben die Klangvermehrung durch Kombinationstöne berücksichtigen, weil mancher Spieler, der vorher unrein spielte und durch das Studium der Intonation zur Wahrnehmung der Tonreinheit erzogen wurde, anfänglich durch die größere Intensität des Klanges frappiert ist. Es geht ihm in dieser Hinsicht wie jemandem, der aus einem Halbdunkel plötzlich ins grelle Licht tritt.

Wenn nun der Studierende in langwieriger, konsequenter Arbeit sein Ohr schließlich zu jener Hellhörigkeit erzogen hat, die zum Reinspielen unerlässlich ist, so stellt sich dann bei ihm subjektiv das deprimierende Gefühl ein, als hätte er niemals unreiner gespielt! Diese Meinung braucht ihn nicht zu beunruhigen, denn sie ist irrig: Früher spielte er unrein und glaubte rein zu spielen . . . Heute berührt ihn, bei geschärftem Sinn, schon die geringste Unreinheit höchst unangenehm. Diese Erscheinung ist ein Durchgangsstadium und als Fortschritt zu bewerten. Nunmehr ist die Situation derart, daß er richtig empfindet, aber noch unrein spielt. Jetzt gilt es endlich, als letzten Schritt zur Erreichung der Tonreinheit, eine unmittelbare Beziehung herzustellen zwischen dem Gehörsorgan und der Motorik der Hand. In Blitzesschnelle, das heißt unter Ausschaltung des Bewußtseins, vollzieht der Finger durch Veränderung seiner Lage die Korrektur. So kommt man zu dem Schluß, daß das Reinspielen eigentlich nur auf der ständigen Verbesserung des Falschspielens beruht!

Das Tonoptimum.

Wie jedes Gefäß sein bestimmtes Fassungsvermögen, jeder Körper sein bestimmtes Gewicht hat, so besitzt auch jedes Streichinstrument ein Höchstmaß der Klangfülle, das ihm bei richtiger Behandlung restlos zu entlocken ist: Das Tonoptimum. Dieses zu produzieren hängt weniger von hochgesteigerter Muskelkraft, als von der richtigen Erfüllung statischer und dynamischer Forderungen ab (Bogengriff und Kraftgebung).

Ein befähigter Spieler mit normalem Gliederbau wird auf einem richtig montierten Violoncell ohneweiters das Tonoptimum erzeugen können. Ist das Tonergebnis zweier Spieler auf demselben Instrument verschieden, so wandte eben derjenige, welcher das größere Volumen erzielte, geeignetere Mittel an als der andere!

So wie es sportlich begabte und unbegabte Menschen gibt, so können wir auch tonlich Begabte und Unbegabte unterscheiden. Erstere sind solche Spieler, die über eine genügende Tonvorstellungsgabe (Tonphantasie) verfügen, und bei denen sich die zur idealen Tonerzeugung notwendigen Bewegungen zu einem einheitlichen Bewegungsablauf mühelos verbinden; ihnen fällt es leichter als den anderen das Tonoptimum zu erzeugen.

Mit der Ausdrucksmöglichkeit des Klanges verhält es sich aber anders. Hier kommt die Individualität des Spielers zur Geltung.

Mit unseren heutigen aufgeklärten Anschauungen über das Wesen der Mechanik können wir mit Recht jenen mittelalterlichen Vorstellungen entgegentreten, daß bei der Klangerzeugung metaphysische Einflüsse walten . . . Die Vollendung der Mechanik läßt sich anerkennen, nicht so das schöpferische geistige Prinzip.

Zweiter Teil
ÄSTHETIK

Vorwort.

Wir verlassen nunmehr das Gebiet der logisch nachweisbaren Tatsachen und begeben uns auf ein anderes, das Innerliche des Menschen betreffendes, welches sich nicht allein mit verstandesmäßigen Gründen und Überlegungen bestreiten läßt, auf dem vielmehr Gefühl, Empfindung und Geschmack mitzusprechen haben¹⁾).

Vermag man wohl eine schwierigere Aufgabe für den Künstler auszudenken, als ihn in Worten auszusprechen heißen, was Gefühl und Temperament mit Hilfe der Phantasie in seiner Darstellung auf dem Instrument anklingen lassen? Ist doch das Schöne gleich dem Göttlichen unaussprechlich! In der Mechanik des Instrumentalspiels läßt sich jede Einzelheit des Spielprozesses mit Hilfe physiologischer Analysen bis ins letzte nachweisen und klarlegen. Die Anweisungen für den Studierenden müssen sogar auf der vollen Erkenntnis physikalischer Gegebenheiten und physiologischer Notwendigkeiten beruhen; es muß das eine aus dem andern logisch abgeleitet werden können. Wehe dem Musiker, der bei der Beurteilung mechanisch-technischer Angelegenheiten eine gefühlsmäßige Einstellung hat! Wird man von diesem eine völlige Freiheit in künstlerischer Gestaltung erwarten dürfen? Wird er nicht vielmehr durch den Erdenrest technischer Hemmungen, manueller Eigenwilligkeiten an seinem Fluge zu den Höhen der Kunst ständig behindert sein?

Kann man von Auffassung reden, wenn man z. B. noch Rücksicht auf den Bogen zu nehmen hat? Es sollte soweit kommen, daß es über die Mechanik eines Instrumentes geteilte Ansichten nicht mehr geben kann, sondern nur Aufklärung oder Beseitigung von Irrtümern.

Aber in der Ästhetik, auf dem Gebiete der schönen Künste steht es anders. Hier gibt es Deutungen, hier spricht sich der Einfluß der Persönlichkeiten aus; Temperament und Gefühl entscheiden. Und was im Moment der Inspiration alles vor sich geht, läßt sich mit Worten nachträglich gar nicht ausdrücken. Selbst die

¹⁾ Lessing sagt im 19. Stücke seiner Hamburgischen Dramaturgie über „Geschmack“: „Es ist jedem vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben, und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmack Rechenschaft zu geben. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem wahren einzigen Geschmack machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen, und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufzuwerfen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.“

lebendigste Schilderung eines Zeitgenossen Paganinis etwa kann der Nachwelt nicht die Vorstellung von den realen Klängen und dem Gefühlsausdruck dieses Künstlers verschaffen.

Im Zeitalter des Films und Grammophons ist der ewige Traum der Menschheit, Bewegungen und Klänge vor dem Vergessenwerden, vor dem Vergehen in das Nichts zu bewahren, in Erfüllung gegangen. Man wird sicherlich noch zu verbesserten Methoden gelangen, die es jedermann ermöglichen, einen Griff ins Archiv zu tun und die Kunst eines nicht mehr unter den Lebenden Weilenden neu erstehen zu lassen. Schon heute lernt mancher Gesangsschüler nach Caruso-Platten — aber dieses technisch bezaubernde Auskunftsmittel hat seine Gefahren. Und diese liegen in der Mechanisierung der Kunst, in der Verleitung zur äußerlichen Nachahmung. Dann wird allenfalls das technische Niveau im Durchschnitt ein höheres werden, ohne daß aber musikalische Intelligenz und Kultur dieselben Fortschritte machen. Schon heute gibt es allerorten technische Höchstleistungen, Resultate unsäglichen Fleißes, die kaum noch zu überbieten sind. Und doch läßt sich das gebildete musikalische Publikum nicht mehr allein durch manuelle Wunderdinge packen, sondern es sehnt sich wieder nach dem Zauber, nach der Führung der innerlich Reichen, der Phantasievollen, der Persönlichkeiten, die etwas zu sagen und zu bedeuten haben...

Kann man sich angesichts dieser Tatsachen der Notwendigkeit verschließen, daß der musikalische Nachwuchs vor Einseitigkeit bewahrt werden muß? Man sollte wieder eine größere Bedeutung jenen Bestrebungen beimessen, die auf eine harmonische Durchbildung in musikalischen und allgemein kulturellen Angelegenheiten hinzielen und Geist und körperliche Geschicklichkeit gleicherweise vervollkommen. „Der Künstlerberuf muß wieder mehr zur ideellen Mission werden.“ (Liszt!) Der Anteil der Musik an den drei großen Kulturfaktoren (der Religion, der Kunst und der Wissenschaft) soll dem Jünger der Kunst ins Bewußtsein gerufen werden. Technische Vollendung und Verantwortung vor der Kunst sind stets als gleichwertige Ziele im Erziehungsplan der Pädagogen und Lehranstalten anzustreben²⁾.

Nur auf diesem Wege wird sowohl das Niveau der künstlerischen Ausführung, als auch das Niveau der Künstler in berufsethischer und sozialer Geltung zu heben sein. Denn nicht allein an der Erscheinung einzelner prominenter Solisten (die allerdings großen Einfluß auf Bildung und Geschmack der Nachstrebenden ausüben können), sondern auch am Gros der Musiker in Kammermusikvereinigungen und Orchestern ist die Höhe musikalischer Kultur eines Landes zu bemessen. Aber sogar der Dilettant hat für sich und seinen kleinen Umkreis eine wunderbare Möglichkeit, bildend und erhebend einzuwirken, indem er selbst aus den Fängen des „Dilettantismus“ herauszukommen trachte! Ihm ergeht es umgekehrt wie dem Berufsmusiker, er kann es meist aus Mangel an Zeit nicht zu technischer Vollendung bringen. Dennoch sollte auch er sich der musikalischen Verantwortung bewußt werden, Vortragssünden vermeiden und auf die Ausbildung des rhythmischen Emp-

²⁾ Kretzschmar, „Musikzeitfragen“, S. 43: „Die Klavierschulen des 18. Jahrhunderts gehen alle viel weniger darauf aus, gute Techniker als gute Musiker zu bilden.“

findens den größten Wert legen; kurz, die ästhetischen Grundlagen möge auch er beherrschen!

Freilich, zur restlosen Erschöpfung eines Tonwerkes gehören musikalisches Wissen, ein zielbewußter sicherer Geschmack und die souveräne Herrschaft über alle technischen Mittel. Diese Eigenschaften setzen wir in den folgenden Erörterungen voraus, da wir uns ja in erster Linie an den Berufsmusiker wenden.

Wir beginnen unsere Aufgabe mit der Feststellung, daß jeder Vortrag, auch der freieste, gewissen Gesetzmäßigkeiten unterliegt, deren Kenntnis und Beherrschung a priori nötig sind. Diese Gesetzmäßigkeiten befolgt der talentvolle Künstler meistens instinktiv, ohne bewußte Vornahme. Darin liegt die Gefahr für den mit natürlichen Anlagen weniger reich Ausgestatteten: ihm steht es nicht an, sich seinem „Gefühl“ zu überlassen, wie dem Talentvollen, der absichtslos, aus dem Quell musikalischer Intuition schöpfend, meistens das Richtige trifft. Um zu dieser beneidenswerten Höhe zu gelangen, muß er sich durch Arbeit jene Eigenschaften erwerben, die der Reichbegabte vermöge seiner glücklichen Veranlagung bereits besitzt. Obwohl für beide dieselbe moralische Verpflichtung der restlosen Entwicklung ihres Talentes besteht, würde es der Minderbegabte schwerer zu büßen haben als der Hochbegabte, wenn er gleichsam einen Teil seines Feldes brachliegen ließe. Hohe musikalische Kultur kann nur auf dem Wege gewissenhaften Studiums erworben werden. Dies gilt für alle! Wie sagte Voltaire? „Genie ist Fleiß.“

Die folgenden Ausführungen bringen zunächst eine Klarstellung der wichtigsten musikalischen Ausdrucksmittel und sodann einige Deutungsversuche verschiedener Tonwerke von allgemeiner Bedeutung.

Vom Rhythmus.

Ohne in die Tiefen mystischer Spekulation hinabzusteigen, soll doch in kurzer Zusammenfassung versucht werden, einen Begriff von der Bedeutung des Rhythmus in der Musik und von den Mitteln rhythmischer, musikalischer Gestaltung zu geben. Der gebildete Musiker wird ohnedies das Wesen des Rhythmus nicht nur aus einer oberflächlichen Kenntnis der Tonwerke zu erfassen suchen, sondern er wird sich durch systematisches Studium ein umfassendes Wissen auf dem Gebiete der gesamten Musiktheorie angeeignet haben.

Der Rhythmus hat seine Geltung in erster Linie in den zeitlich ablaufenden Künsten: des Tanzes, der Musik und der Poesie. Im übertragenen Sinne gibt es auch Rhythmus in der Architektur, Plastik und Malerei, wo es sich um rhythmische Gliederung ruhender Massen oder um erstarrte Bewegungen handelt. Ja, in einer abgewandelten Bedeutung spricht man auch vom Rhythmus als einem eingeborenen Gefühl und der Fähigkeit eines Menschen, seine Lebensäußerungen in periodisch geordnetem Ablauf folgen zu lassen. (Rhythmus der Lebensführung.)

Im allgemeinen stellt der Rhythmus ordnungsmäßige Bewegung in der Zeit dar, wie sie auch in der Natur sich allenthalben im Wirken der Elemente offenbart, in der Brandung des Meeres, im Schwingen des Äthers, in der wellenförmigen Fortpflanzung der Strahlen, im Kreisen der Gestirne. In der organischen Natur werden die meisten Bewegungen, ob willkürlich oder vom Willen unabhängig, rhythmisch geregelt, z. B. Atmung, Herztätigkeit, Gehen und Laufen, der Flügelschlag des Vogels, Schwimmen. Es scheint der Rhythmus das ökonomisch regelnde Prinzip zu sein, dem alle vitalen Vorgänge, soweit sie mit einem Kraftaufwand einhergehen und für das Bestehen des Individuums lebenswichtig erscheinen, unterworfen sind. So ist der Rhythmus aufs engste mit der Dynamik verknüpft.

Wie tief das rhythmische Gefühl in der Naturanlage des Menschen wurzelt, lehrt die Erfahrung, daß auch auf den untersten Stufen menschlicher Kultur und Gesittung alle Tätigkeit von Dauer in einem rhythmischen Ablauf geregelt wird (der Tanz der Wilden, Ziehen und Schleppen von Lasten, Marschieren). Auch die primitive Kunstäußerung der älteren Völker war charakterisiert durch die rhythmische Gliederung ihrer körperlichen Bewegung nach begleitenden musikalischen Klängen.

Zur Griechenzeit waren die drei rhythmischen Künste: des Tanzes, der Musik und der Poesie zu einheitlicher Kunstausbübung verbunden.

Es ist müßig zu untersuchen, ob im Anfang wirklich der Rhythmus war, oder ob er sich erst als etwas Zweckmäßiges entwickelt hat, als Hilfsmittel bei körperlich anstrengenden Lebensäußerungen. Vielleicht hat auch der Ausdruck des Lebens-

gefühls und der Lebensfreude (Tanz, Religions- und Naturfeste) den Menschen zu rhythmischer Bewegung veranlaßt. Jedenfalls ist der Rhythmus in der Musik etwas Primäres, durch das Gefühl und die Bewegung Betontes. Und wir können das Wort Bülow's, daß im Anfang der Rhythmus war, für die Musik als sicher verbürgt hinnehmen.

Definition des Rhythmus:

Der Rhythmus ist das einteilende Prinzip, wodurch die musikalische Bewegung in gesetzmäßiger Weise durch Zeitmaße festgelegt und gegliedert wird (Takteinteilung). Diese Zeitmaße stellt man, abgesehen von der Aufzeichnung, für gewöhnlich durch Bewegungen dar, welche sich in der gleichen Zeiteinheit wiederholen und symbolisch durch bevorzugte Richtungen zugleich den jeweiligen Eintritt einer neuen Einheit der Zeitabschnitte erkennen lassen (Dirigieren). Oder aber es werden der musikalischen Bewegung metrische Zeiteinheiten zugrunde gelegt, wodurch die Takte nach dem Wert ihrer kürzesten Bestandteile gegliedert werden (Metronom). (In der neuesten Zeit entstand eine Tendenz zur Abschaffung der Takteinteilung.) Sofern zu der sinngemäßen Dynamik und Phrasierung die Erfüllung des Rhythmus hinzutritt, sprechen wir von künstlerischem, rhythmischem Musizieren.

Was unserer Willkür festzusetzen überlassen bleibt, ist jeweils die Wahl metrischer Zeiteinheit. Was zwangsläufig aus der einmal gewählten Einheit erfolgt, ist das Tempo der Bewegung. Auf dieser gesetzmäßig festgelegten Ausführung beruht das wichtige Fundament allen musikalischen Gestaltens: die rhythmische Beherrschung eines Tonwerkes. Keine schlimmere Verzerrung, als ein Tempo so zu wählen, daß zwar alle gemäßigten Bewegungen rhythmisch erfolgen, dagegen rasche Passagen und Tonfiguren unter Hemmungen und Verzögerungen leiden; nicht minder tadelnswert ist es, wenn die Finger aus Mangel an rhythmischer Beherrschung davonlaufen.

Alle Freiheit der Gestaltung findet ihre natürliche Grenze an der strikten Innehaltung des eingeschlagenen Rhythmus. Dafür finden wir aber im Rhythmus die stärkste Stütze für die Sicherheit aller mechanischen Ausführung, sofern schon im Anfang des Übens das rhythmische Element in den Vordergrund gestellt, und jede einfache Tonfolge, jede Bogen- oder Fingerübung rhythmisch ausgeführt wird: Der Rhythmus als Erzieher!

So wird der Rhythmus zum integrierenden Bestandteil unseres Bewegungssinnes, und was im Laufe eines langen Studiums zur Natur geworden ist, steht uns im Moment der Gestaltung als sicherer Besitz jederzeit gegenwärtig zur Verfügung.

Den stärksten Appell bei den Hörern findet alle reproduzierende Kunst gerade durch die restlose Einordnung aller mechanischen Schwierigkeiten in den Rhythmus der Bewegung. Und auch Gefühl, Temperament, die Auswirkung unserer emotionalen Kräfte sind im Rhythmus gebannt. Aus dem Chaos der ungeordneten Empfindung organisiert sich die rhythmisch fließende, auf den Schwingen beseelter Töne aufschwellende Melodie, ordnet sich das harmonische Gefüge der einzelnen Stimmen eines polyphonen Ganzen.

Der Rhythmus ist von zweierlei Bedeutung. Im engeren Sinne regelt er das Verhältnis der Tonwerte innerhalb des Einzeltaktes. Hierbei ist die akzentuelle, also dynamische Hervorhebung einzelner Noten das Mittel zur organischen Gliederung³⁾. Im weiteren Sinne regelt er den Ablauf ganzer Taktgruppen im großen Gefüge des Satzes. Auch hierfür bestehen feste Regeln: die Steigerung des musikalischen Ausdruckes, sei es im Sinne einer dramatisch belebten Zuspitzung des musikalischen Geschehens, sei es als logische Entwicklung von Themen zu ihrem Höhepunkt, setzt eine Beschleunigung des Zeitmaßes, eben die rhythmische Steigerung, voraus. Wir werden sehen, daß auch diese Steigerung, die mit *accelerando* (bezw. *stringendo*) bezeichnet wird und häufig, aber durchaus nicht immer, mit einer dynamischen Steigerung verknüpft ist, unter dem Zwang einer Gesetzmäßigkeit steht (Dvořák-Konzert, S. 12, 8. System). Ein Beispiel dafür, daß ein *accelerando* auch mit einem *decrescendo* verbunden sein kann, bildet die kleine Kadenz St. Saëns-Konzert, S. 5, 2. System. Hier drückt das Rascherwerden der Bewegung, das *accelerando*, den Übergang einer gefühlsmäßig betonten Stelle in eine spielerische Arabeske aus⁴⁾. Wird das *Accelerando* zu einer Nuance innerhalb einer kleinen Figur verwandt (Haydn-Konzert, erster Takt nach *E*), so handelt es sich um agogische Differenzierungen!

Eine andere Funktion des Rhythmus ist das *Ritardando*: es ist oft (jedoch keineswegs immer) mit einer dynamischen Abschwächung verbunden; während das *Accelerando* den Charakter des Bestürmenden, Drängenden oder einer Situation Entfliehenden hat, deutet das *Ritardando* auf Besinnung, Zurückhalten, Zögern, Überlegen (Dvořák-Konzert, S. 2, Takt vom Übergang in Tempo I, ebenda letzte Seite).

Das *Ritardando* kann aber auch mit einer dynamischen Steigerung verbunden sein, um einem Höhepunkt entgegenzustreben (Dvořák-Konzert, S. 7, letztes System, Triller, Steigerung im Orchester).

Accelerando und *Ritardando* unterliegen einer gesetzmäßigen Entwicklung. Wie eine in Bewegung zu setzende Last ihre volle Geschwindigkeit erst allmählich gewinnt, so muß auch in der Musik die Steigerung des Tempos logisch erfolgen, das heißt der zeitliche Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Noten innerhalb der Tonfolge soll in gesetzmäßiger Entwicklung immer kleiner werden.

Mit wachsender Geschwindigkeit erlangt jeder Körper eine größere lebendige Wucht (kinetische Energie). So soll auch die gleichzeitige dynamische Steigerung meistens im selben Verhältnis vor sich gehen wie die rhythmische (Reger, D-moll-Suite, Präludium):



³⁾ Wir unterscheiden dynamische und agogische Akzente, verwenden aber beide zu melodischen und harmonischen Hervorhebungen (siehe Riemann).

⁴⁾ Vergl. die Vortragsanalyse des St. Saëns-Konzertes, S. 234.

Hier seien die häufigen Verstöße angeführt, welche den Sinn eines Stückes entstellen, indem Vortragszeichen von verschiedener Bedeutung gegen den Willen des Komponisten miteinander verbunden werden. (Wie oben schon gesagt: ein *Accelerando* braucht nicht immer mit einem *Crescendo*, ein *Ritardando* nicht mit einem *Diminuendo* verbunden zu sein!)

Das *Ritardando* erinnert an das Auslaufen eines Körpers, dessen Bewegung sich infolge eines gleichmäßigen Reibungswiderstandes verlangsamt. (Beispiel: der von einer rangierenden Lokomotive abgestoßene Wagen.) Ein vortreffliches Bild für einen bestimmten Bewegungsmodus ist der aufspringende Gummiball. Mit der Fallhöhe des Balles werden die zeitlichen Abstände seiner Aufschläge immer geringer. Auf die Musik übertragen würde dies also ein *Accelerando* mit einem damit verbundenen *Diminuendo* ergeben. Stellt man sich den Vorgang rückläufig vor, so ist das ein Beispiel für ein *Ritardando* und *Crescendo*. Das Anwachsen einer Lawine ist vergleichbar einem *Crescendo* und *Accelerando*. Das *Ritardando* ist vom *Ritenuto* in der Wirkung kaum zu trennen, aber zwischen *animato* und *accelerando* besteht ein wesentlicher Unterschied, der leider sehr oft nicht richtig erkannt wird.


Im Gegensatz zu rhythmischen Veränderungen, deren Wesensart die gleichmäßig fortgesetzte Beschleunigung oder Verzögerung der Bewegung voraussetzt, stehen die von Anfang an unmittelbar erhöhten oder verlangsamteten Geschwindigkeitsgrade, nämlich das *Animato* und das ihm entgegengesetzte *Meno* (*meno mosso* oder *piu moderato*). Das *Animato* ist die Bezeichnung für die Belebung, mit der wir Begebenheiten, die uns innerlich stärker angehen, in rascherem Zeitmaß erzählen (St. Saëns-Konzert, I. Satz). Das *Meno* oder *Piu tranquillo* soll dagegen den Fluß der Erzählung aufhalten; es kann sowohl zur Beruhigung gebraucht werden, als auch um die Bedeutung einer Stelle zu unterstreichen, um etwas musikalisch Wichtiges hervorzuheben. Ein ähnliches Moment stellt das *Sostenuto* dar. *Sostenuto* heißt verhalten und darf nicht mit *ritardando* verwechselt werden (vergl. die Abhandlung „Das *Sostenuto*“).

Die rhythmische Gliederung innerhalb eines Taktes erfolgt durch Hervorhebung (Betonung) gewisser Takteile, die für die musikalische Entwicklung nach den traditionellen Lehren der Metrik und Rhythmik von Bedeutung sind. In erster Linie kommen die Töne der sogenannten schweren Takteile in Betracht. Akzente im eigentlichen Sinne (das heißt also positive Akzente) — man muß diese Begriffe klar unterscheiden — sind stärkere dynamische Auszeichnungen einzelner Töne; sie werden durch die Zeichen *sf.* oder $>$ (fälschlich auch \vee !) ausgedrückt und dürfen nicht mit den milderen dynamischen Akzenten (besser: Betonungen) verwechselt werden, welche durch den Rhythmus diktiert sind und die Physiognomie eines Tonwerkes bestimmen (Dreivierteltakt des Walzers, Marschrhythmus usw.). Hierbei darf die Zeitdauer der hervorzuhebenden Töne nicht willkürlich verändert werden, sondern sie ist nach den Regeln der Agogik zu bemessen. Sinngemäße Interpretation musikalischer Gedanken kann nur durch richtige Verbindung dynamischer und agogischer Betonungen innerhalb des rhythmisch gegliederten Taktes zustande kommen.

Der Grundsatz, daß entsprechend der musikalischen Struktur eines Tonwerkes solche Akzente (ohne metrische Entstellung des Taktganzen) gegeben werden, erlaubt die größte Freiheit der Gestaltung innerhalb der Gesamtbewegung (Bach-Suiten! z. B. Präludium in d moll):



Treffen, wie hier, dynamischer und agogischer Akzent zusammen, so muß die Integrität des Rhythmus durch Einholen der versäumten Zeit hergestellt werden (vergl. die Abhandlung über „Agogik“). Auftakte können den Charakter negativer Akzente

annehmen, wie folgendes Beispiel zeigt:  (Bach, Gigue, D-moll-Suite).

Trotz des Punktes über einer Auftaktnote darf die durch die Note vorgeschriebene Zeitdauer nicht geschmälert werden, es muß vielmehr der verkürzte Ton durch eine darauffolgende Pause eine Ergänzung erfahren, so daß der volle Zeitwert innegehalten wird. Solche Pausen sind oft bei punktierten Noten zugunsten der Integrität der Rhythmik anzuwenden (Volkmann-Konzert, S. 1, 7. System, Dvořák-Konzert, S. 1, 3. System). Neben den Akzenten, mit welchen in der Regel die auf Taktanfang und Taktmitte fallenden Töne ausgezeichnet werden, die daher den Namen des schweren oder guten Takteiles führen (Betonungen ersten Grades), bedarf es zur Verdeutlichung des rhythmischen Gefüges oder aus sonstigen musikalischen Gründen ⁵⁾ oftmals noch weiterer Betonungen im gleichen Takt (vergl. die Analyse der ersten Bach-Suite. — Siehe auch Riemanns „Metrik“).


Hier sei eine Bemerkung über den Zusammenhang zwischen Rhythmisierung durch Akzente und Bogenführung eingeschaltet, der von prinzipieller Bedeutung für die Darstellung ist und dessen Verkennung in der Praxis (nicht nur beim Üben, sondern leider zu häufig auch beim öffentlichen Vortrag) eine Entstellung gerade der wertvollsten Werke unserer Literatur herbeiführt. Wenn wir bei der Darstellung eines Musikwerkes den mechanischen Eigentümlichkeiten des Violoncells den Vorrang einräumen, dann müßten alle Akzente mit dem Abstrich, alle Crescendi mit Aufstrich gespielt werden. Wir halten es aber mit unserer Auffassung von Freiheit der Gestaltung für unvereinbar, uns in so einseitiger Weise festzulegen ⁶⁾. Denn man würde dann in der Phrasierung zu dauernder Rücksichtnahme auf diese Forderung verpflichtet sein, und nur zu oft wird sich doch die Zwangslage ergeben, daß die Betonung einer Note nicht mit dem Abstrich, sondern mit dem Aufstrich zusammenfällt. Andererseits aber berauben wir uns einer Reihe von Klangschattierungen, welche zur Belebung der Darstellung vortreffliche Dienste leisten, falls wir nicht in

⁵⁾ Wir kennen rhythmische, melodische und harmonische Betonungen.

⁶⁾ Siehe in der nächsten Abhandlung die Fußnote über Paganinis Eigenart, Akzente im Aufstrich zu nehmen.

den Stand gesetzt werden, gegen die Eigentümlichkeiten der cellistischen Mechanik der musikalischen Intention gemäß zu spielen (Brahms: E-moll-Sonate, I. Satz):



(Bach: I. Suite, Courante): 

Das Präludium der I. Suite von Bach bietet hierfür ein weiteres geeignetes Beispiel: wie unvollkommen gelänge uns die in den Takten des 6., 7. und 8. Systems (S. 5) vorkommende Steigerung, wenn wir die Melodietöne zu der Liegestimme A im Abstrich nähmen! Die Feinheit des Klang- und Bewegungssinnes sollte uns davor bewahren. Wir wählen daher für diese Stelle besser den Aufstrich, beginnen an der Spitze und lassen die Bogenlänge ständig zunehmen, so daß wir schließlich den ganzen Bogen verwenden; gleichzeitig halten wir aber das A der leeren Saite, obgleich es auf den Abstrich entfällt, dynamisch ständig zurück. Das Diminuendo erreichen wir durch graduelle Verminderung des Bogenabschnittes. Umgekehrt spielen wir die betonten Noten des 3. und vorletzten Systems mit Abstrich. Die Strichrichtung ist in diesem Falle bestimmt durch die klangliche Vorstellung; die mit Aufstrich zu spielenden melodischen Noten können zarter hervorgebracht werden, während bei entgegengesetzter Strichrichtung die Steigerung gröber ausfällt. Um eine Abwechslung hervorzubringen, wurden die beiden Arten einander gegenübergestellt. Im ersteren Falle erstreckt sich die Steigerung über eine größere Zeitdauer (vergl. Vortragsanalyse, G-dur-Suite, Bach).

Von der Dynamik.

Wir haben im mechanischen Teil ausführlich von den Einwirkungen der Kraft auf das Instrument gesprochen und auch des öfteren hervorgehoben, wie sich die Dynamik der einzelnen Hebelabschnitte von Arm, Hand und Fingern in akustischer Hinsicht auswirkt und wie sorgfältig darauf zu achten ist, daß der Energieaufwand des Muskelapparates nicht über das notwendige Maß hinausgehe.


Bei richtiger Bogenführung wird also jede beabsichtigte Nuance oder Akzentuierung durch zweckmäßige Koordination ausführbar. Als Prüfstein einer vollkommenen Technik erweist sich die Fähigkeit, nicht nur in der Kantilene schön singen, sondern auch die Passagen einwandfrei und wohlklingend spielen zu können.

Die Lehre von der Dynamik umfaßt alle Klangstärken vom äußersten zartgehauchten Piano bis zu dem an die Grenzen des Möglichen gehenden Forte. Zwischen diesen Extremen liegen nicht nur die Stufen, welche man nach allgemeinem Übereinkommen als piano, mezzoforte usw. bezeichnet; alle möglichen Tonstärken vereinen sich zu einer Skala, die, ähnlich dem Farbenband des Sonnenspektrums, unmerkliche Übergänge aufweist.

Neben unvermittelten Kontrasten vom forte zum piano und umgekehrt kennt die musikalische Ästhetik Tendenzen der Dynamik, die durch crescendo, decrescendo (diminuendo) und durch Akzente bezeichnet werden. Alle diese dynamischen Varianten können ebenso gut an einem einzigen Ton wie an einer Reihe von Tönen zum Ausdruck kommen. Welche Nuancierungsfreiheit erwächst hiedurch dem Spieler trotz Innehaltung aller Vorschriften! . . .

Wohlüberlegtes, unausgesetztes Ab- und Zunehmen in der Kraftgebung verlangt eine gleichmäßig zu spielende Phrase, wie sie z. B. in den ersten Takten der VI. Sonate von Boccherini zu finden ist. Der Hörer soll hier in eine beglückende, ruhige Stimmung (A dur!) versetzt werden. Dynamische Schwankungen, wie sie durch Bogen- und Lagenwechsel gar zu leicht dem Spieler unterlaufen, sind daher streng zu vermeiden. Es muß ein fortgesetzter Ausgleich mechanischer Verrichtungen stattfinden, damit in dem gleichmäßigen Tonvolumen kein Vakuum an irgend einer Bogenstelle entsteht — dies verlangt der richtige Verlauf der melodischen Linie und jeder gute Sänger wird so verfahren. Der Bogen darf somit unter keinen Umständen eine eigenwillige Dynamik entfalten. Oft hört man schon den ersten Takt dieses Satzes mit nachdrückenden Akzenten auf den einzelnen Tönen (vergl. die Abhandlung über das „Portato“). Eine solche, aus einer gewissen Armut der Mittel entspringende

Spielweise ist ein weitverbreitetes Laster. Im Solovortrag, besonders aber im Kammermusikensemble, wirkt diese Manier auf die Dauer ermüdend und unerträglich. Die melodische Linie, welche einem gleichmäßigen Fluß der Empfindung entsprechen soll, darf nicht durch intermittierende Dynamisierung beeinträchtigt werden. Anders, wenn wir diese Nuance in kluger Beschränkung ausnahmsweise anwenden, so bei der aufsteigenden Tonleiter im zweiten Takt desselben Stückes, die rubato und gleichzeitig in abnehmender Tonstärke zu spielen ist. Hier lassen sich die meisten Cellisten durch den Aufstrich zu einem Zunehmen verleiten, so daß das

leichte Spielerische der Figur verlorengeht.  Ein weiteres Beispiel für die Verbindung eines Rubatos mit einem Diminuendo enthält die Beethoven-Sonate op. 102, D dur (vergl. die Abhandlung „Vom Rubato“).

Andererseits gesellt sich wohl gelegentlich ein Accelerando zu einem Crescendo, besonders bei aufwärtsschreitender Tonfolge, und ganz besonders bei Einleitung einer stürmischen Entwicklung. Neben der richtigen Dynamisierung im Arm ist hierbei die ökonomische Ausnutzung des Bogens unerlässlich.

Capet gründet seine violinistische Bogentechnik auf eine bis ins Genaueste festgelegte Einteilung des Bogens. Diese, der französischen Schule überhaupt eigentümliche Beziehung metrischer Verhältnisse auf Abmessungen des Bogens läßt sich, soweit das Cellospiel in Betracht kommt, nicht immer aufrecht erhalten. Gerade zur scharf charakterisierenden Darstellung gehört eine erfahrungsmäßig zu erwerbende Kenntnis von der Ausdrucksfähigkeit des Bogens an seinen verschiedenen Stellen. Hat die mechanische Übung den Hauptzweck, die Bogengeschicklichkeit so zu erhöhen, daß Akzente auch an ungünstigen Abschnitten einwandfrei gelingen und jede Beeinträchtigung der dynamischen Schattierungen durch die mechanischen Unterschiede der (schwächeren) Spitze und des (stärkeren) Frosches vermieden wird, so wäre es andererseits unklug, wenn der Spieler auf eine Ausnutzung der verschiedenen günstigen mechanischen Momente bei der Bogenführung verzichten wollte. Gibt es doch für die Ausführung jeder beliebigen bogentechnisch schwierigen Stelle einen besonders geeigneten, sozusagen „dafür geborenen“ Bogenabschnitt. Es ist unsere Aufgabe, durch Erfahrung den Instinkt dafür zu schärfen!

Das stolze Don-Quixote-Thema:  ver-

langt z. B. ein breitklingendes und energisches Détaché, welches weder an der Spitze noch am Frosch zu erzielen ist, sondern im unteren Bogendrittel, mit reichlichem Griffwechsel und ausgiebiger Ober- und Unterarmbewegung, am besten gelingt¹⁾.


Das Spiccato erfordert mehr als andere Stricharten den richtigen Bogenabschnitt. Bei rascher, selbsttätiger Bewegung, dem sogenannten freischwingenden Spiccato, ist die Schwerpunktsgegend die „geborene“ Strichstelle, bei leichterem, zarterem nähert sie sich dem oberen Drittel des Bogens (vergl. Randbemerkungen zum „Elfentanz“

¹⁾ Vergl. „Hinweise zum Vortrag des Don Quixote“.

von Popper), bei marteliertem Spiccato mehr dem Frosch (Schluß des ersten Satzes des Konzertes von Dvořák *piu mosso*, fünfter Takt):



Das dynamische Prinzip steht, wie schon erwähnt, in Beziehung zu zwei Faktoren, Geschwindigkeit und Druck des Bogens. Als unterstützende Momente kommen Grad der Kantung und Wahl der Strichstelle auf der Saite hinzu. Besteht die Aufgabe, eine Reihe gebundener Töne im Abstrich unter gleichzeitiger dynamischer Steigerung vorzutragen, so muß der Spieler zur ökonomischen Ausnutzung des Bogens nach der Spitze zu einen größeren Abschnitt aufwenden: Dvořák-Konzert,

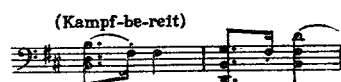
Auftakt vor 13 (letzter Satz) 

Der Bewegungsinstinkt, den der Schüler dadurch zu entwickeln hat, daß er schwierige Stellen an den verschiedensten Bogenabschnitten übt, soll ihm in der Praxis dazu verhelfen, für den vorgestellten Ausdruck den geeigneten Bogenabschnitt spontan zu finden. Wenn ihm dies auch nicht immer gelingen mag, so wird er dennoch beim Prima-Vista-Spiel nicht versagen⁸⁾.

Ein besonders aufschlußreiches Kapitel ist die Lehre von der sinngemäßen Interpretation mit Hilfe der Prosodie. Es würde zu weit führen, alle möglichen Beziehungen zwischen musikalischen Taktarten und Ausdrucksformen auf entsprechende Verweise zurückzuführen. Wir wollen nur einen dieser prägnanten Fälle anführen, bei denen ein untergelegter Text oder die Feststellung, ob männliche ob weibliche Endung vorliege, vor sinnentstellender Interpretation schützt. Nach Art eines Trochäus

sind zu akzentuieren:  (Voller Freude). Trotzdem die Bezeichnung

der Akzente festgestellt ist, hört man oft einen unfreiwilligen Akzent des Aufstriches auf dem Es. Man lege nur einmal den Noten obige Worte unter, so wird man diese Interjektion musikalisch richtig wiedergeben. Oder:



(aus dem Dvořák-Konzert). Der Hauptakzent liegt in beiden Takten auf den Akkorden. Was die Betonung anbelangt, so sind dies daktylusartige Rhythmen. Dem Zeitwert nach bestehen jedoch Abweichungen. Die Akzentuierung hängt wieder engste mit dem Rhythmus zusammen, denn die rhythmische Gliederung setzt richtige Akzente voraus. Ein Beispiel hierfür bietet das Hauptthema des St. Saëns-Konzertes:



⁸⁾ Der Frankfurter Kapellmeister Karl Guhr, welcher Paganini oft gehört hatte, veröffentlichte eine Schrift: „Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen“. Wir finden darin folgenden Satz: „Die Gesetze vom Auf- und Herabstreichen umkehrend, trug er Auftakte mit dem Niederstrich, Niederschläge mit dem Aufstrich vor.“

Hier muß der erste Ton e', obwohl er auf einen leichten Taktteil fällt, betont werden, weil er vom zweiten zum dritten Viertel, also zum schweren Taktteil übergebunden ist. Der diesem zukommende Akzent ist gewissermaßen vorausgenommen. Ein schwächeres Einsetzen des Viertels e' und Nachdrücken auf das angebundene Achtel des schweren Taktteiles wäre sehr unschön. Der Reiz liegt hier gerade in der Verschiebung.

Im zweiten Takt fallen normale Deutlichkeitsakzente auf das erste und siebente Achtel; dieses gehört aber nicht zu einer Triole, sondern ist ein gewöhnliches Achtel. Die Integrität des Rhythmus verlangt daher genaue Differenzierung. Der vorgezeichnete positive Akzent auf dem vierten Viertel f ist eine besondere Willensäußerung des Komponisten.

In rhythmisch komplizierteren Gebilden kommen wir mit einer einzigen Art der Akzentgebung nicht aus. Zur klaren Gliederung wenden wir dann Betonungen verschiedenen Grades an: neben solchen erster Ordnung auch noch minder stark hervorgehobene zweite und dritte Ordnung. Selbst bei gleichwertigen Achtel- oder Sechzehntelnoten (vergl. die Analyse der I. Bach-Suite, Präludium) oder aber bei dramatisch bewegten Stellen: Lalo-Konzert erster und zweiter Takt



kann solche Differenzierung nötig werden.

Bei vorliegendem Beispiel verlangt das e auf alle Fälle den stärksten Ausdruck! In zweiter Linie kommt A; aber auch das vorangegangene d und das zweite G tragen eine wenn auch schwächere Betonung. So wird durch eine verständige dynamische Differenzierung der Charakter dieser beiden für die ganze Einleitung maßgebenden Takte fest umrissen.

Die Akzente setzende Dynamik ist keine eindeutige Funktion unserer musikalischen Vorstellung, sie ist auch an physische Gegebenheiten gebunden. Gleichwohl sind die Äußerungen der Kraft auf einem Instrument nur zum Teil die Wirkungen physischer Vorgänge. Der Zusammenhang des peripheren motorischen Geschehens mit zentralen Assoziationen, die in Verbindung stehen zu gefühlsmäßig bedingten Impulsen, läßt erkennen, daß die inneren Quellen der Kraft von seelischen Vorstellungen, von Affekten und Gemütsbewegungen mit beeinflusst werden. In der Tat bilden Veranlagung, Temperament, Rassenzugehörigkeit, sodann die individuellen Auswirkungen von Intelligenz, Phantasie, endlich auch das Milieu die Stützen der musikalischen Persönlichkeit. Wie jede Sprache ihre eigentümlichen Akzente und besonderen Idiome aufweist, so hat auch jede Nation ihre besondere musikalische Physiognomie. Man spricht z. B. von slawischer Schwermut, von deutscher Tiefe, von romanischer Grazie. Auch in den Tonwerken spiegelt sich diese Eigenart wieder. Wie jede Kultursprache verschiedene Mundarten enthält, die ihren Niederschlag in der Dichtung finden, so gibt es auch Volksweisen, welche den national bedingten musikalischen Kulturen ihren besonderen Stempel aufdrücken. Die in der Weltliteratur enthaltenen Werke sind

aber nicht nur die Konzeptionen verschiedener Geister, sondern auch die Schöpfungen verschiedener nationaler Temperamente, daher ihre Wiedergabe eine besondere, vom feinsten Stilgefühl diktierte Spielweise (Auffassung) verlangt.

Wie sich aber die Mundarten von den Schriftsprachen unterscheiden — und nur in diesen erscheinen die Meisterwerke der Weltliteratur — so unterscheidet man volkstümliche Weisen (z. B. Zigeunermusik) von den mit nationalen Elementen durchsetzten bedeutsamen Werken der großen Meister eines jeden Landes. Vermittelt ihres inneren Wertes, das heißt durch die Art der Verarbeitung, werden solche Schöpfungen erst auf die Stufe höchster Kunst erhoben.

Wird man also im Konzert von Schumann schwärmerische Romantik, in jenem von Dvořák Schwermut und Leidenschaft und im Lalo-Konzert das Kolorit eines in südlicher Landschaft bundbewegten Volkslebens charakterisieren — um das auszusprechen, was quasi zwischen den Zeilen steht — so darf das Verlangen nach prägnanter Charakteristik doch nicht so weit gehen, daß die Grenzen eines durch allgemein gültige musikalische Gesetze bestimmten Geschmackes dadurch überschritten werden.

Die sinnngemäße, musikalisch richtige Betonung.

Im Gegensatz zum Sänger oder zum Klavierspieler ist, wie schon erwähnt, der Streicher genötigt, zur Hervorbringung eines gleichmäßigen Klanges in der Kraftgebung ungleichmäßig zu verfahren. Der nicht systematisch geschulte Spieler kennt diese Forderung nicht. Infolgedessen leidet sein Vortrag — ohne daß er sich dessen bewußt wird — unter den Erscheinungen des Zufalls, wie sie die Eigentümlichkeit des Cello-Mechanismus eben hervorbringt. So wird beispielsweise ein Motiv wie:



in verschiedener dynamischer Gestalt erscheinen, je nachdem mit dem Ab- oder Aufstrich begonnen wird. Man sollte nun aber doch erwarten dürfen, daß nicht der Bogenarm, sondern das ästhetische Bewußtsein darüber zu entscheiden hätte,

ob das kleine Motiv in dieser:



oder jener:



Ge-

stalt zu erscheinen habe, ganz unabhängig von der Richtung des Bogenstrichs. Die richtige Erkenntnis dieser Theorie wird den Spieler vor vielen Fehlern bewahren, so auch ganz besonders vor den sinnentstellenden falschen Akzenten, d. h. den unbeabsichtigten Betonungen auf den leichten Taktteilen. Läßt sich der Spieler ahnungslos treiben, so wird er leicht in den Fehler verfallen, ein Thema wie das folgende (II. Satz der A-dur-Sonate von Boccherini) in dieser Weise:



anstatt:



zu interpretieren. Man

wird es kaum für möglich halten, daß es berühmte Cellisten gibt, die das Hauptthema des I. Satzes vom Dvořák-Konzert — sicher nicht absichtlich! — folgendermaßen zur

Darstellung bringen:



Eine prägnante Wieder-

gabe dieses Themas kann doch zweifellos nur durch richtige Betonung der schweren

⁹⁾ Was hier fehlerhafte Betonung darstellt, wird in der sogenannten „Jazz-Musik“ zum charakterisierenden, reizvollen Ausdrucksmittel.

Takteile erzielt werden. Auf dem ersten Viertel erfolgt diese Betonung auch stets ohne weiteres, da es im Abstrich beim Frosch begonnen wird, also leicht auszuführen ist. Die halbe Note hingegen, die an der Spitze begonnen wird, fällt gänzlich ab, weil der Spieler sich nicht bemüht, sie ebenso stark einzuführen, wie das erste Viertel. Der bei weitem größere Verstoß folgt nun aber in Form des ästhetisch durch nichts zu rechtfertigenden, mechanisch aber umso leichter erklärlichen unfreiwilligen Crescendo des Aufstriches („Die Gelegenheit ist günstig, hier vollend' ich's“!). Die korrekte Ausführung dieses Themas müßte eher in folgender Weise angestrebt werden:



wenn man nicht vorzieht, überhaupt keine dynamische Veränderung eintreten zu lassen.

Vom Rubato.

Das Kapitel über die Vortragskunst würde ein Torso bleiben, wollten wir das Rubato-Spiel nicht in den Kreis unserer ästhetischen Erwägungen einbeziehen. Trotz aller Konzessionen, welche der Eigenwilligkeit starker Begabungen bei der Interpretation einzuräumen sind — denn auch das Spekulative hat in der Musik seine Berechtigung — darf man nicht vergessen, daß in der Geschichte des Rubato-Spieles bereits vieles enthalten ist, was den Spieler der Mühe eigenen Versuchs enthebt, sofern er die historische Entwicklung des Rubierens kennt.

Er sei demnach zuerst mit der Entstehungsgeschichte des Rubatos vertraut gemacht. Die erste Erwähnung des Ausdrucks *rubato* findet sich (nach Kamiński)¹⁰⁾ in einem Gesangslehrbuch des damals berühmten Gesanglehrmeisters Pierfrancesco Tosi vom Jahre 1723. Da er von einer bereits bekannten Erscheinung des „*rubato il tempo*“ (des Zeitraubens) spricht, so darf man annehmen, daß die Entstehung des Rubamento vielleicht in den Ausgang des 17. Jahrhunderts oder Anfang des 18. Jahrhunderts fällt. Denn Tosi verweist seinerseits auf den großen Sänger Pistocchi, den er einen unsterblichen Musiker nennt und dessen vollendeten Geschmack er preist, denn er habe die Schönheiten der Sangeskunst ohne Verletzung des Zeitmaßes herausgebildet. Im Kapitel „*delle Cadenze*“ spricht Tosi von der unentbehrlichen Verschönerung des Arien-Vortrages, welche im Hinschlendern von Note zu Note (*andare*) nach Maßgabe der Bewegung des Basses bestände, in künstlichen und regelmäßigen Auszierungen, welche der eigenen Willkür überlassen bleiben. „Wer das *rubare il tempo* nicht verstünde, der wüßte nicht zu accompagnieren und entbehrte des höchsten Geschmackes.“ Und gleich darauf heißt es: „*purchè l'intendimento e l'ingegno ne facciano una bella restituzione*“ (zu deutsch: „Wofern nur Verstand und Genie das Geraubte in schöner Weise wieder ersetzen“). Diese Bemerkung weist darauf hin, daß das Rubieren nur dem in der Satz- und Kompositionslehre und mit Generalbaßspiel vertrauten Sänger zugänglich war. Es setzte eine hohe Gestaltungsfähigkeit voraus. Es bestand in einer rhythmischen Umformung der Singstimme innerhalb des gegebenen Tempos und ohne dies zu verändern. Die melodischen Veränderungen waren dagegen durch Appoggiaturen und Passagen bereits gegeben. Besonders bei pathetischen Arien war das Rubieren am Platze. Nach der genannten Schrift, die uns die erste historische Kenntnis des Rubato-Begriffes vermittelt, ist darunter also kurz gesagt eine rhythmisch freie Behandlung der Singstimme ohne Veränderung der Baß-

¹⁰⁾ „Archiv für Musikwissenschaft“, I. Jahrg. (Breitkopf und Härtel).

bewegung zu verstehen¹¹⁾. Bei Arien, besonders pathetischen Charakters, pflegte man durch Hinschleifen von Ton zu Ton eine Zeiteinheit zu verkürzen, wobei das Tempo der Gesamtbewegung nicht berührt wurde. Beispiel:

Weitere Beispiele. Die einfache Synkope:

Aber in der richtigen Erkenntnis, daß es sich bei diesen Alterationen um zu feine rhythmische Schwankungen handelt, als daß man sie in Synkopen errechnen oder in Notenwerten exakt auszählen könnte, meint Kamiński: „Weder erschöpflich noch annähernd vollständig ist die Fülle möglicher Rubato-Veränderungen, da es sich um irrationale, in Noten kaum einzufangende Rückungen handelt“. Um aber doch eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie zu rubieren ist, sei an dem Beispiel einer einfachen tonleiterartigen Figur eine Reihe möglicher Veränderungen demonstriert. Natürlich handelt es sich nicht um genaue Festlegung der Notenwerte (sonst hätte der Komponist ja von vornherein so notieren können!), sondern um allgemeine Richtlinien:

Bei der Nachahmung und Ausprägung des Rubatos als Manier mag es sich in den folgenden Zeiten um spielerische Vorgänge des perdere per ricuperare und guadagnare per perdere gehandelt haben, die ursprüngliche Absicht ihrer Entdecker aber war sicherlich das Verlangen nach Steigerung des seelischen Ausdruckes. Und hierin knüpft die Moderne wieder an, indem sie das intermittierende Zu- und Abnehmen des Tempos mit einer Verhaltung, resp. Steigerung eines Affektes verbindet, das heißt das

¹¹⁾ Agricola, der um ein Menschenalter spätere deutsche Ausleger Tosis, illustriert das rubare folgendermaßen: „Die Noten verziehen, ‚rubare il tempo‘, heißt eigentlich, einer vorgeschriebenen Note etwas von ihrer Geltung abnehmen, um es einer anderen zuzulegen und umgekehrt.“

Zeitverlieren und Zeiteinholen ist mit einem Stringendo-calandò, resp. Calando-stringendo verbunden.

Eine besondere Beachtung verdient die Vorschrift der älteren italienischen Schule, die sich trotz mancher Wandlungen bis zu Chopin erhalten hatte, daß die Baßbewegung als Träger des Tempobewußtseins nicht zu alterieren sei; denn der Baß repräsentiert die starre, unpersönliche Gesetzmäßigkeit, von der sich der individuelle Charakter der Melodiestimme (sei es des Sängers oder des Instrumentalisten) abhebt. Indem nun die Melodie in gewissen Fällen dem Taktschlag ausweicht, hebt das Rubato die Grundbewegung des Basses nicht auf, sondern erhöht im Gegenteil die Empfindung der Tempobewegung. Als rhythmische Ausdrucksfreiheit bei unverändert fortgehendem Tempo erhält sich so das Rubato bis in die moderne Zeit hinein. Von diesem historischen Gesichtspunkt aus betrachtet, müßte man folgerichtig auch nicht mehr vor einem gestohlenen oder geraubten Tempo reden, sondern von einem „Zeitraub“ mit der ergänzenden Vorstellung der restituzione, der Wiederauslieferung des der einen Note Weggenommenen an eine andere. Man sollte mehr von einer rhythmischen Melodieverziehung sprechen.


Sonderbar berührt es, daß gerade Quantz, der gründliche Theoretiker des 18. Jahrhunderts, das Rubato stillschweigend übergeht. Es mag dies auf das Bestreben nach Einschränkung der in dieser Hinsicht zu weit gediehenen Freiheiten des Vortrages zurückzuführen sein. Auch Philipp Emanuel Bach schreibt wenig über das Rubato. Mittelbar erwähnt er es insofern, als er beim Vortrag langsamer Sätze empfiehlt, den guten Sänger zum Vorbild zu nehmen. Leopold Mozart schreibt über das Rubato-Spiel: „Ein geschickter Accompagnist darf einem rechtschaffenen Virtuosen nicht nachgeben, er würde ihm sonst gewiß sein Rubato verderben, hat man hingegen mit einem Virtuosen von Einbildung zu tun, da mag man oft in einem Adagio cantabile ganze Achtelnoten die Zeit eines halben Taktes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxysmus zu sich kommt, es geht nichts nach dem Takt, denn er spielt rezitativisch“ (ironisch gemeint). Und Leopolds großer Sohn, Wolfgang Mozart, berichtet sehr bemerkenswert und klar in einem Brief an jenen: „Daß ich immer akkurat im Takt bleibe, über das verwundern sich alle, das Tempo Rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts weiß darum, können sie mir gar nicht begreifen. Bei den anderen gibt die linke Hand nach“.

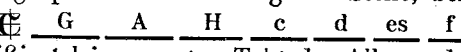
Seine höchste Ausbildung erreichte das Rubato durch Chopin, welcher in seinen subtilen und oft recht weitschweifigen Vortragsangaben im Grunde genommen nur Hinweise für das Rubato-Spiel gab. —


Wir wollen nun, geleitet von dem Gedanken, daß jeder Maßnahme ein seelischer Impuls entsprechen müsse, versuchen, aus unserer Celloliteratur einige Stellen zu zitieren:

I. Suite von Bach: Praeludium

(wegen der Bezeichnung : — — — vergl. weiter unten). Die rhythmisch ausgezählte Viertelnote C mit der übergebundenen Sechzehntelnote c steht für sich und gibt Charakter und Tempo des Satzes an. Die unter dem folgenden Bogen zusammengefaßte Sechzehntelfigur stellt eine Entwicklung dar, die zu dem rhythmischen Pfeiler des zweiten Taktes:

 führt. Sie muß sinngemäß rubiert werden, und zwar im Geiste einer Intensivierung des Ausdruckes. Der Übergang von dem Zustand der Ruhe und des Beharrens in den der Bewegung, und zwar in den Modus der drängenden Bewegung, wird hierbei durch das, was die Alten *perdere per recuperare* nannten, herbeigeführt.

In der Erkenntnis, daß eben eine Aufzeichnung durch Noten das Wesen des Rubatos nicht erschöpfen kann, haben wir nach einer anderen Art der Veranschaulichung gesucht und geben im folgenden eine graphische Darstellung der Stelle, bei welcher Längenmaßstäbe Zeitwerte bedeuten:  Ähnlich sind auch die Zweiunddreißigstel im neunten Takt der Allemande

der zweiten Suite in d moll zu behandeln:  Das vorstehende Schema stellt eine Möglichkeit von vielen dar, ist aber doch eines der im Vortrag gebräuchlichsten. Ein weiteres Beispiel aus dem Adagio der D-dur-Sonate op. 102 von Beethoven:



Hier wäre zu rubieren die Notengruppe von g' ab. Verlängerung des g', welches jedoch der Phrasierung nach mit den beiden vorausgehenden Noten ein Motiv bildet. Einlenken in das Tempo, mit welchem das Klavier die Melodie aufnimmt!

Aus derselben Sonate:

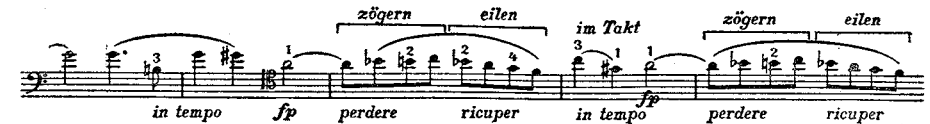


Das besondere Pathos dieser Stelle verlangt eine sehr freie Deklamation und große Wärme. Die erste Zweiunddreißigsteltriolenote etwas zurückhalten, die beiden folgenden drängender! Großer Ausdruck auf dem hohen d'. Portamento zum a'. Wiedereinbringen des Zeitverlustes bis zu den Schwerpunktsnoten c' und h; — bei der Sequenz genau so.

Ein Rubato über mehrere Takte: 2. Gavotte der C-moll-Suite von Bach:



Die eingeklammerte Phrase ruhig und ausdrucksvoll, dann vermehrt schneller werdend. Ferner Schumann-Konzert: Rubato in der Kantilene beim Beginn des Durchführungsteiles, wenn das Soloinstrument die Stelle zu spielen hat:



Wir sehen hier, daß auf einen strengen Takt jeweils ein Rubatotakt folgt, in welchem die erste Hälfte verzögert, die zweite Hälfte zum Ausgleich beschleunigt zu spielen wäre:

In der folgenden Stelle aus Brahms F-dur-Sonate (III. Satz)



bedeuten die eingekreisten Noten Zielpunkte für die vorausgehenden Triolenfiguren. Da sie selbst nur Bestandteile von Achteltriolen darstellen, können sie nur durch agogische Akzente hervorgehoben werden (geringes Verweilen), nicht aber durch dynamische Betonung. Um den Triolen jeden etüdenhaften Charakter zu nehmen, spiele man sie rubato.

Aus diesen Beispielen geht der Begriff des Rubatos zur Genüge hervor. Das Rubato gestattet Freiheit des Vortrages, ohne die Bindung an Gesetzmäßigkeiten aufzuheben. Man kann obige Stellen gewiß auch anders darstellen, wenn man nur eine richtige musikalische Begründung zu geben vermag. Denn dem Rubato darf keine unklare Empfindung zugrunde liegen, sondern die Absicht, einen musikalischen Text plastisch zu gestalten. Freilich, für den musikalisch geläuterten Geschmack schränken sich die vielen Möglichkeiten sogleich auf eine gewisse Auswahl ein. Für den Wissenden ist eben alles andere „unmöglich“!

Über Agogik und Affektäußerung.

Agogik ist ein von Hugo Riemann in die Musikwissenschaft eingeführter Ausdruck. In einem Essay über Agogik vom Jahre 1889 führte Riemann aus, bestimmte Vortragszeichen seien dadurch entstanden, daß der Ausdruckswille einer musikalischen Epoche das Bedürfnis nach besonderen Vortragsrichtlinien weckte. „So habe das 18. Jahrhundert das Crescendo und Decrescendo erfunden (die Mannheim unter Canabisch, 1775), das 19. Jahrhundert das Stringendo und Parlando (die Meininger unter Bülow, 1880). Sicherlich wären diese Vortragszeichen auch schon vorher in der Musik angewandt worden, aber doch nicht mit der besonderen Tendenz, welcher sich die bezeichneten Meister im Bestreben nach leidenschaftlicherem Ausdruck befleißigten.“

Die Zeit, in welcher Riemann diese Zeilen schrieb, brachte eine Vertiefung ins Detail. Es genügte nicht mehr der Ausdruck im großen; auch im kleinen und kleinsten ward Vollendung angestrebt. Diese Tendenz schuf die Lehre von der musikalischen Gestaltung, Dynamik und Agogik umfassend. Zur Voraussetzung hat sie die Lehre von der motivischen Gliederung, die Kunst der Phrasierung.

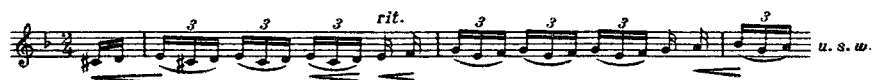
Riemann definiert die Agogik als ein Prinzip des guten, korrekten Vortrages, der Deutlichkeit dienend, indem Taktart, motivische Gliederung und Harmonie klar gestellt werden. Aber auch was wir im Vortrag an Leben, Farbe, Wärme und Wahrheit aufbringen, wird durch sinngemäße Agogik erst ermöglicht. Sicherlich kann man seiner Ansicht beitreten, daß eine falsche Agogik den Ausdruck verzerrt und das Edle ins Banale umzuwandeln vermag.

Neben die dynamische Schattierung (Abstufungen der Tonstärke) tritt demnach als gleichberechtigter Faktor die agogische Nuancierung, welche eine Schwankung der Tempora darstellt.

Zum raschen Verständnis setzen wir das von Riemann selbst zitierte Beispiel hierher. Der Anfang des Prestissimo der D-moll-Toccata von Bach lautet:



Die Verzerrung dieser Stelle würde folgendermaßen aussehen:



Da auf den alten Orgelwerken die dynamische Schattierung fortfällt, ist eine sinnvolle Interpretation nur möglich durch kleine Verlängerung der Töne, welche Schwerpunkte des Motivs sind, durch geringe Beschleunigung der Auftaktwerte und allmähliches Verschwinden der Dehnung bei weiblichen Endungen, also:



Wenn die Darstellung eines Tonwerkes mit der Beachtung aller vom Komponisten angedeuteten Vortragszeichen, der richtigen Tempi, der dynamischen und rhythmischen Forderungen, sodann der tonlichen Qualität erschöpft wäre, so bedürfte es keiner Agogik. Denn wozu sollte neben der strengen Innehaltung des Zeitmaßes noch eine ihrem Zeitwerte nach so geringe Verschiebung der Tempi treten? Vielleicht, weil es einer Eigenschaft des menschlichen Wesens entspräche, sich gegen eine längere, fortdauernde Exaktheit in zeitlichen Bewegungen aufzubauen? Das hieße eine bloße menschliche Unvollkommenheit in die Sphäre künstlerischen Tuns übertragen, wäre also kaum zu rechtfertigen. Es ist nicht einzusehen, warum nicht ebenso wie die beim Primitiven bestehende Ungleichheit der von Finger und Arm geleisteten Bewegungen, so auch die Unvollkommenheit des rhythmischen Empfindens auszugleichen wäre und die Einzelbewegungen zu der richtigen Kurve der musikalischen Gesamtbewegung zusammengefaßt werden sollten!

Der Grund liegt tiefer. Es ist uns nicht bekannt, ob das Problem in der musikalischen Ästhetik von diesem Gesichtspunkt aus schon einmal betrachtet worden ist. Uns erscheint das Verlangen nach Vortragsnuancen, wie sie durch die Agogik bezeichnet werden, mit einer dem Menschen ganz allgemein immanenten Eigentümlichkeit zusammenzuhängen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Ausdruck und Affekt, der in anderen Kunstgattungen hinlänglich studiert worden ist, seltsamerweise aber in der Musikwissenschaft stets kümmerlich behandelt wurde; wenigstens finden sich in den modernen Schriften (mit Ausnahme derer von Kretzschmar) wenig Hinweise auf diesen Punkt. Schon im alltäglichen Gespräch vernimmt der aufmerksame Beobachter, daß eigentlich niemand zu allen Zeiten mit völlig neutraler Tonfärbung und Dynamik spricht. Die Schwankungen der Tonhöhe und Tonstärke treten selbst beim gewöhnlichsten Gespräch auf; um wieviel mehr, wenn der Mensch überreden, überzeugen, für sich werben will, wenn er gebietet oder seinem Widerwillen Ausdruck verleiht, in einem Wort, wenn er im Affekt spricht. Man hat in sorgfältigen phonetischen Versuchen herausgefunden, daß auch in der scheinbar von jeder Affektäußerung weit entfernten Rede solche Schwankungen in Höhe und Stärke des Tones auftreten. Bei empfindsamen, künstlerisch eingestellten Menschen, deren Inneres leichter zum Schwingen kommt als bei geistig schwerfälligen und ausdrucksarmen, zeigt auch die Kurve der Alltagssprache solche Schwankungen, so daß man also annehmen kann, daß zu jeder Äußerung ein gewisser, wenn auch noch so geringer Affekt gehört. Dem psychologisch geschulten Beobachter ist es ja ein Leichtes, das Echte und Naturwahre vom Unechten zu unterscheiden, den Affekt

von der Affektation. In der Bühnenkunst besonders erweist sich der Unterschied zwischen dem aus der Tiefe stammenden und in die Tiefe dringenden Ausdruck von der oberflächlichen pathetischen Art zu sprechen und zu agieren, zwischen menschlichem Gehalt und dem schönen Schein durch das Vorhanden-, bzw. Nichtvorhandensein eines Äquivalents des Ausdruckes im Affektiven gekennzeichnet. Wort und Geste stehen anscheinend unter gleichen Gesetzen der Wirkung. Die letzten und tiefsten Wirkungen werden bei einer Verhaltenheit im Ausdruck, durch eine Beschränkung äußeren Bewegungsumfanges auf das notwendige Maß erreicht (Eleonore Duse!).

Die Unterschiede im musikalischen Ausdruck bestehen nicht nur in der grobkörnigen Dynamik und im Tempo, sondern auch — meistens mit der Schattierung des Akzentes gepaart — in der Verschiebung der rhythmischen Elemente innerhalb der metrischen Einheit, wodurch Ballungen und Auflockerungen, Wellenberg und Wellental, Spannung und Entspannung entstehen.

In der Sprache der Musik ist doch eigentlich außer rein technischen Übungen — und diese bedürfen keiner agogischen Differenzierung — alles auf den Affekt gestellt. Die alten Theoretiker beobachteten darin sehr fein, und die Tatsache, daß das Gefüge der vorklassischen Musik einfacher, das Gewebe von Harmonik und Melodik durchsichtiger war, erleichterte ihnen die Auswertung dieser praktischen Erfahrungen in Theorien. So schrieb Quantz in seinem Werk über „Die Kunst, die Flöte traversière zu spielen“ mancherlei von den Affekten in der Musik. Er vergleicht den musikalischen Vortrag mit dem eines Redners, denn beide beseelt dieselbe Absicht: „sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen“.

Jedem Affekt eignet ein anderes Tonkolorit — eine andere Dynamik.

Quantz sagt: „Ein guter Vortrag muß zum ersten: 1. rein und deutlich seyn; 2. rund und vollständig. (Jede Note muß in ihrer wahren Geltung [Notentreue!!] und in ihrem rechten Zeitmaße ausgedrückt werden.)“ Er empfiehlt zu differenzieren zwischen den Noten, die auf den schweren und jenen, die auf den leichten Taktteil kommen. (Akkordliche und durchgehende!). „Leicht und fließend“ (die Schwierigkeit sich nicht ansehen lassen, keine Grimassen!); „4. mannigfaltig seyn; 5. ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn“. (Haupt- und Nebenleidenschaften.) Für die Affektbestimmung ist maßgebend: Die Tempovorschrift des Stückes, seine Tonart, die Harmonie, Dissonanzen! Quantz unterscheidet: Das Lustige, das Prachtige, das Freche und das Schmeichelnde. Die Hauptgedanken müssen von den untermischten wohl unterschieden werden.

Wir können diesen Begriff des Affektes, durch die Ergebnisse moderner Psychologie gestützt, heute viel weiter fassen, indem wir unter Affekt nicht nur die Anteilnahme eines fühlenden, liebenden oder hassenden Gemütes verstehen, das was wir im praktischen Leben als Stufen des bewußten Empfindens bezeichnen, sondern in einem weiteren Sinne die hinter jeder unserer Äußerungen stehende vitale Kraft. Diese nimmt die vielfältigsten Formen an, immer aber erscheint sie in persön-

licher Prägung. Sie offenbart einen integrierenden Teil unseres Wesens, welcher dem Charakterlichen beigesellt ist. In ihr offenbaren sich individuelle Wesenszüge gleicherweise wie in der Mimik oder in der Handschrift. Soll sie aber im Musikalischen der Träger eines persönlichen Ausdruckes sein, so muß eben das rein Mechanische überwunden werden, denn das Mechanische ist das Unpersönliche, die Materie, der wir uns bedienen, um in Freiheit schaffen und gestalten zu können.

Auch von diesem Gesichtspunkt aus ertönt also die Warnung, die Bedeutung des Mechanischen nicht zu verkennen, und die Mahnung, über das Mechanische hinaus zu gelangen. Im rein Tonlichen erleben wir das Gleichnis dieses Vorganges: für die Zwecke der reinen Kunst erstreben wir eine Entmaterialisierung des Tones, die Befreiung des Klanges von Schlacken infolge unrichtiger Bogenführung oder fehlerhafter Impulsgebung.

Wir leiten die Elemente der Agogik und der Affekte von einer gemeinsamen Quelle des persönlichen Ausdruckes ab. Wir haben erfahren, daß jeder lebendige Ausdruck, sei es in Worten oder Tönen, eine Verschiebung des Rhythmus innerhalb der metrischen Einheit mit sich bringt. Betrachten wir ein Beispiel aus dem Schumann-Konzert:



 Die Sehnsucht des Romantikers, welche

aus diesem Thema spricht, lebt sich insbesondere auf dem hohen g' aus, das als Höhepunkt einer zarten werbenden Empfindung zu gelten hat. Ein kleines Verweilen ist unvermeidlich. Um liebenswürdig zu sein, braucht man Zeit! ... Aber vom Erhabenen zum Lächerlichen ist bekanntlich nur ein Schritt; wie leicht kann durch eine zu intensive Anwendung der Mittel die bei aller Leidenschaft doch zarte Empfindung sich zu einer schmachtenden Sentimentalität vergrößern. Dies würde eintreten, wenn das Vibrato nicht differenziert (das heißt intensiveres Vibrato auf der Note gis, dann auf g' als Höhepunkt), das Portamento von g' nach a nicht mit einem Diminuendo versehen wird. Ähnlich verhält es sich bei folgendem Beispiel:



Nr. 3 der „Spezial-Etüden“ des Herausgebers.

Untersuchen wir den ersten Takt dieser Etüde, welche in erster Linie eine Studie für den Ausdruck sein soll, daraufhin, mit welchen Mitteln des Vortrages wir dem zarten Gefühlsausdruck gerecht werden! Das Gelingen hängt davon ab, daß die drei


Sechzehntelnoten, welche sich zwischen die gehaltenen Noten  und 

schieben, nicht völlig gleichmäßig gespielt werden dürfen. Sie stehen nicht für sich isoliert, sondern sind die vermittelnde Brücke zwischen der Empfindung der höheren Note fis und der um eine Oktave tieferen. Deshalb werden wir sie in Beziehung setzen zu den beiden sie einfassenden Empfindungsträgern, so daß sich der Ausdruck einerseits vom ersten Viertel zum dritten spannt, anderseits vom dritten Viertel zum ersten


des folgenden Taktes. In musikalischer Logik werden wir also das d' an dem Gefühlsausdruck des ersten fis teilnehmen lassen, indem wir die Note etwas dehnen, ohne sie dynamisch hervorzuheben (Agogik!) und die beiden folgenden Sechzehntel etwas mehr indifferent spielen, um den Tempoverlust auszugleichen.


Vielleicht ist der Widerstand mancher Musiker gegen jegliche Untermalung der Musik und Ausdeutung mit Worten darin begründet, daß das ursprüngliche Gefühl von Spannung und Lösung, das primäre musikalische Erlebnis, nicht durch einen Vergleich mit außerhalb der Musik liegenden Dingen beeinträchtigt werden will. Zum Künstler spricht das Kunstwerk unmittelbar als jedes Wort! — Eine Tondichtung mit äußeren Geschehnissen zu verknüpfen ist nur da angebracht, wo der Musik ein Programm (Berlioz, Liszt, Strauß) oder eine Naturschilderung (Beethoven, „Pastorale“) zugrunde liegt. Aber auch abgesehen von diesen näher bestimmten Deutungen läßt sich manches poetisch erfassen. Steht doch das Lyrische der Musik so nahe! —

Das Agogische verfolgt unmöglich nur einen Deutlichkeitszweck. Zur Kenntlichmachung einer Phrase bedeutet die agogische Differenzierung natürlich ungemein viel. Daneben aber bildet sie noch einen Spielraum für die Modulation des Gefühls und erlaubt innerhalb der Gesamtbewegung gewisse Schwankungen im Zeitlichen, Dynamischen und Seelischen.

Betrachten wir das konkrete Beispiel:  Haydn-Konzert, S. 4, 2. System, letzter Takt). Das vereinfachte Motiv würde lauten:




Die beiden Oktavennoten d bilden den Auftakt für das  des schweren Taktteiles, der hier etwas zu dehnen ist auf Kosten der nachfolgenden Noten (der weiblichen Endung).

Die in der Solostimme enthaltene Tonfolge  muß also eine gelinde Beschleunigung (wie Riemann sich ausdrückt: „ein Hineinlaufen in die Schwerpunktsnote“) erfahren; das geschieht durch wachsende Verkürzung der Notenwerte (vergl. die Abhandlung „Vom Rubato“): d e fis g a h cis d¹²⁾ Die Integrität des Rhythmus verlangt demnach, daß die Anfangsnoten entsprechend verlängert werden, um das Schnellerwerden logisch zu begründen — es ist ein Einholen, Ausgleichen! In diesem ständigen Ausgleich zwischen Verlängerung und Verkürzung von Notenwerten besteht die agogische Schattierung, welche erst im Verein mit dynamischen Abstufungen die Forderung einer höheren Vortragskunst erfüllt.

¹²⁾ Gleichzeitig auch die graphische Darstellung für das *accelerando*.

Oft kommen innerhalb einer melodischen Linie mehrere solcher Verschiebungen

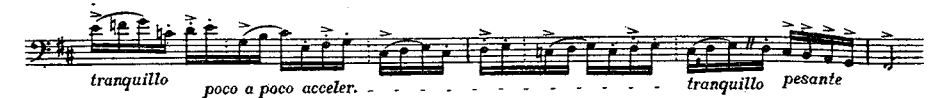
vor. Haydn-Konzert, erster Takt:  Die auf den agogischen Akzent (Dehnung der ersten und dritten Sechzehntelnote) folgende Verkürzung der zweiten und vierten Note nennt man Abzüge¹³⁾ (nach Emanuel Bach). Solche Abzüge sind für die sogenannten weiblichen Endungen charakteristisch. Bei längeren Reihen gleichwertiger Noten ermöglichen die agogischen Schattierungen oft erst die Erkennbarkeit des melodischen Fortschreitens (Schumann-Konzert im Durchführungsteil des ersten Satzes):



Ferner Doppel-Konzert von Brahms, I. Satz nach Buchstabe D:



Bei Verschiebung der Schwerpunktsnoten innerhalb der Taktzeichen spielen agogische Betonungen eine besondere Rolle (Dvořák-Konzert):



Hier ist innerhalb des Viervierteltaktes ein verkappter Dreiachteltakt-Rhythmus enthalten (aus den punktierten Taktstrichen zu ersehen).

Die nächstfolgende Stelle aus demselben Konzert,



die *rubato* vorzutragen ist (vergl. Kap. „Rubato“ und Dvořák-Analyse), enthält in den beiden letzten Takten ebenfalls agogische Elemente; das b ist nicht dynamisch hervorzuheben, sondern durch eine geringe Dehnung bei gleichbleibender Tonstärke, das h als harmonische Steigerung neben der Dehnung vielleicht auch noch durch eine gewisse dynamische Hervorhebung, weil es wie eine seelische Erlösung wirkt. (Die absolute Notentreue würde diese Stelle zur Bedeutungslosigkeit verurteilen.)

Agogische Beeinflussung erfahren aber nicht nur die Details des Tonwerkes, sondern auch die Linienführungen ganzer Sätze.

Eine bei Sequenzen leicht entstehende Langeweile des Vortrages vermeidet man durch vermehrte Lebhaftigkeit des Ausdrucks (nicht etwa durch ein ausgesprochenes *Accelerando* unter Zuhilfenahme der Dynamik!).

¹³⁾ Abzüge sind demnach angebracht bei agogischen Akzenten unter gleichwertigen Noten.

Der Einsatz eines Themas kann wirksam vorbereitet werden, indem man die vorhergehenden Noten etwas verzögert. Beispiel: Dvořák, I. Satz, Schluß des letzten Taktes vor dem zweiten Thema.

Fehlerhaft ist das oft anzutreffende unmotivierte Eilen bei Satzschlüssen.

Eine weitere Besprechung agogischer Schattierungen findet der Leser bei den Vortragsanalysen. Die Agogik stellt gewissermaßen einen Mikrokosmos zeitlicher Differenzierung dar in Analogie zu dem Makrokosmos des Rubatospiels.

Da dem Studierenden mit der bloßen Erwähnung von Vortragsanweisungen nicht in allen Fällen geholfen ist, dieses Buch aber praktischen Bedürfnissen entsprechen soll, und weil den ästhetischen Momenten in gesetzmäßiger Weise mechanisch-technische Vorgänge parallel gehen, sei auf einige Punkte hingewiesen:

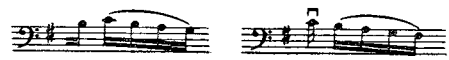
Wie stark der Kampf gegen das Primat der von der Technik diktierten Gestaltungsweise aufgenommen werden muß, ist schon des öfteren ausgesprochen worden. Daß zuweilen die Opportunität der Bogenführung gegen den musikalischen Sinn verstößt, erweist folgende Stelle aus der I. Bach-Suite:



Wenn auf die drei ersten Noten der Sechzehntelgruppe des zweiten Taktes (a h c und g fis g) viel Bogen im Abstrich verbraucht wird, so fällt der Aufstrich des vierten und achten Sechzehntels meistens viel zu stark und schwerfällig aus. Gerade das Gegenteil aber soll erreicht werden. Die Schwerpunktsnoten sind a — g — dis



dagegen ist die vorausgehende und folgende Notengruppe als Auftakt zusammen-

zufassen:  Allein das Bewußtsein der musikalischen Notwendigkeit verhilft hier zu den rechten mechanischen Maßnahmen: sparsamer Bogengebrauch im Abstrich, zarte Tongebung im Aufstrich, Benützung einer stark reduzierten Bogenstrecke für die Note a des Aufstriches, die entweder im allerersten Teil des Striches genommen wird (wobei der übrige Weg durch die Luft zurückzulegen ist) oder im letzten Abschnitt (wobei der Bogen eine vorangehende Strecke durch die Luft geführt wird). Es kommt hierbei ganz auf die motivische Gliederung an.

Beim nachfolgenden Beispiel:  (aus dem


Dvořák-Konzert) sind die ersten drei Sechzehntel mit relativ wenig Bogen zu spielen, da zur energischen Charakterisierung Froschnähe erforderlich ist. Nicht zu weit in den Bogen hineingehen! — — — Das vierte und achte Sechzehntel in unmittelbarem Anschluß an den Abstrich, aber nur kurz anstreichen, den übrigen Weg durch

die Luft zurücklegen! Die beiden punktierten Achtel auf dem dritten und vierten Viertel des Taktes richtig auszählen!


Es erscheint paradox, zu behaupten, daß Schwankungen der Temponahme (Agogik) auch auf einem Einzelton möglich seien. Aber erstens ist die Dauer jedes Tones relativ zu den anderen Tönen bemessen, und zweitens erfordert die Punktierung einer Note deren Verkürzung. Sofern nur der vorgeschriebene Taktwert innegehalten wird, steht dem Spieler frei, die Note beliebig zu verkürzen und den Rest

zu pausieren. Zum Beispiel: Volkmann-Konzert  Zur

prägnanten Darstellung dieser Stelle muß die Sechzehntelnote von der vorausgehenden Achtelnote gut abgelöst werden, so daß ungefähr eine Zweiunddreißigstelpause ein-


tritt. In folgendem Beispiel:  (Bach, Gigue aus der D-moll-Suite) geschieht die Verkürzung der Auftaktnote am besten durch einen schwungvollen Griffwechsel, wodurch der Bogen nur kurz und zart die Saite berührt und für die übrige, dem Notenwert entsprechende Zeit sich frei in der Luft befindet (als Fortsetzung der Griffwechselbewegung). Die agogische Differenzierung darf an dieser Stelle natürlich nicht mit einer falschen Dynamik kombiniert sein, das heißt der Aufstrich hat stets schwächer zu erklingen, als die folgende Note (wenn der Komponist nicht ausdrücklich anders verlangt. Jazz!).

Über den Sinn der Bindebogen in der Literatur der Streichinstrumente, insbesondere des Violoncells.

Forderungen der musikalischen Deklamation einerseits und solche der Mechanik andererseits stehen sich sehr oft diametral entgegen. Vom allgemeinen musikalischen Standpunkt betrachtet, deutet, wie wir wissen, der Bindebogen (die Ligatur)  die Phrasierung an.

Bei der Notierung für Klavier oder für Streichinstrumente hat aber dieses Zeichen heute noch eine andere Bedeutung: bei ersterem bezeichnet es auch das Legato, bei letzterem bestimmt es den Bogenwechsel.

Da wir uns hier mit dem Klavier nicht zu befassen haben, beschränken wir uns auf folgende Feststellung: Es liegt auf der Hand, daß die Forderungen der Phrasierung sich nicht immer mit der Notwendigkeit eines Bogenwechsels decken. Die Folge davon ist das Tohuwabohu, welches tatsächlich auf diesem Gebiete herrscht. Diesem Übel ist nur zu steuern, wenn der Streicher seine Bogentechnik zu einer Vollkommenheit entwickelt, die ihm ermöglicht, frei von jeder mechanischen Hemmung, allein nach künstlerischen Grundsätzen zu verfahren.

Voraussetzung dafür ist allerdings die Kenntnis der musikalisch-ästhetischen Prinzipien, die trotz ihrer Allgemeingültigkeit dennoch meistens ignoriert werden. Als gutes Beispiel zur richtigen Erkenntnis, bzw. Gegenüberstellung von Phrasierung und Bogenstrich, mag das Anfangsmelos der Allemande der G-dur-Suite von Bach dienen. Die mit rechtwinkligen Klammern  versehenen Notengruppen ergeben die „Interpunktion“ gegenüber den den Bogenstrich bestimmenden Bogen:




Zwei berechnete Forderungen schreiten, wie man sieht, nebeneinander her, logische Übereinstimmung erheischend.

Der musikalisch-ästhetisch wenig oder gar nicht Gebildete könnte nun vielleicht die Frage aufwerfen, warum der Bogenwechsel nicht immer so eingerichtet wird, wie die Deklamation es verlangt?

Darauf ist zu antworten: erstens aus dynamischen Gründen und zweitens wegen des Ausdruckes und des Klangcharakters.

Die Schilderung von Kraft und Energie verlangt naturgemäß häufigeren Bogenwechsel als eine Stelle der Zartheit und des schmelzenden Duftes. Aber selbst wenn

unsere Bogenkraft genügt, um z. B. das Anfangsmelos der genannten Allemande mit

folgender Bogenstrichen wirksam zu spielen:  so würden wir

dennoch besser aus Gründen einer enthusiastisch-entschlossenen Darstellung zu der oben angegebenen Lösung greifen. Im übrigen sei bemerkt, daß sie mit der als Original geltenden Handschrift (Berliner Staatsbibliothek) übereinstimmt.

Noch eindrucksvoller vielleicht ist ein Beispiel, das einen breiten sonoren Gesang in langsamstem Tempo verlangt. Denken wir an die Sarabande der Es-dur-Suite

Nr. IV:  Ungeachtet des häufigen Bogen-

wechsels sollte der melodische Strom ununterbrochen in gleichmäßiger Schönheit und Fülle dahinfließen, und nur an jenen Stellen für einen Moment einhalten, wo ein „Interpunktionszeichen“ anzubringen unerlässlich ist.

Der geschulte Sänger handelt nach demselben Grundsatz, nur bringt es die Eigentümlichkeit seiner „Mechanik“ mit sich, daß er den Atemwechsel nicht so unhörbar vollziehen kann, wie es vom Bogenwechsel eines erstklassigen Streichers aber unbedingt gefordert werden muß. Somit ergibt sich folgender Grundsatz, der einem Axiom gleichkommt: Der Bogenwechsel hat nichts (in künstlerischem Sinne) mit der Phrasierung zu tun, er kann sie aber wirksam unterstützen.


Über die Verschiedenheit der Klangfarben unter besonderer Berücksichtigung der leeren A-Saite.

Wie der Komponist instrumentiert, der Organist seine Register zieht, so vermag auch der Violoncellist verschiedene Klangfarben auf seinem Instrument zu geben. Hierbei sind nicht die fast unerschöpflichen dynamischen Abstufungen gemeint, sondern speziell das Kolorit des Klanges.

Die vier Saiten bilden vier verschiedene Register, die der kundige Spieler zugunsten eines intelligenten, abwechslungsreichen Vortrages ohneweiteres auszunützen versteht, indem er das Zusammengehörige einer Phrase möglichst auf ein und derselben Saite zu spielen bestrebt ist. Schwieriger wird es ihm aber werden, die Homogenität der Register herzustellen, wenn eine Stelle sich über zwei (oder mehrere) Saiten bewegt und unter den zu spielenden Tönen sich außerdem noch die leere A-Saite befindet. Da gilt es hellhörig zu sein und durch entsprechende dynamische Beeinflussung der einzelnen Tonstufen einen Ausgleich zu schaffen, der die Einheitlichkeit des betreffenden Registers ermöglicht.

Fälle, die ein Übergehen auf eine andere Saite als nicht tunlich, weil unschön, erscheinen lassen, sind solche, bei denen der Saitenwechsel nur wegen weniger (ein bis zwei) Noten erfolgt. Als gutes Beispiel hierfür kann das zweite Thema des I. Satzes im Schumann-Konzert angeführt werden. Wenn es in C dur auftritt, kann man die ganze

(eingeklammerte) Teilphrase:  auf der A-Saite

spielen. Wo es aber in A dur steht, entfielen nur das  auf die A-Saite, das dadurch völlig aus dem Rahmen treten würde; hier pflegt man deshalb das ganze Thema auf der D-Saite zu spielen:



Bekanntlich ist in der Kantilene die Verbindung mit einer leeren Saite möglichst zu vermeiden, weil sonst die Einheitlichkeit des Registers leiden würde. Dies bezieht sich ganz besonders auf die leere A-Saite, welche im Klang heller ist als die tieferen. Immerhin sollte aber der Spieler danach streben, durch geschickte Einwirkung des Bogens auf die leere Saite diese derart zu beeinflussen, daß sie sich im Klangcharakter den sie umgebenden Tonstufen anpaßt. Durch solche fein differenzierende

Handhabung des Bogens sind wir manchmal sogar imstande, ohne Schaden die genannte Regel zu durchbrechen, falls eine höhere Forderung dies erheischt, wie es z. B. in der Analyse des Dvořák-Konzertes an einer Stelle dargelegt wurde.

Selbstverständlich bedarf es einer großen Übung, um zu einer solch vollkommenen Beherrschung des Bogens und Feinnervigkeit des Ohres zu gelangen. Übungen wie die folgende können zum gewünschten Ziel führen: Man spiele die Phrase



zuerst in der II. Lage (dritter Finger auf gis) und darauf in der ersten unter Benutzung der leeren A-Saite. Das Streben des Studierenden sollte nun dahin gehen, den Klangcharakter beider Arten in Übereinstimmung zu bringen, so daß der Hörer kaum zu erkennen vermag, wann der eine und wann der andere Fingersatz angewandt wurde. Gleicherweise:



Durch die Erwerbung solcher Geschicklichkeit wird der Spieler auch in die Lage versetzt, Stellen wie z. B. jene im I. Satz des C-dur-Quartetts op. 59, Nr. 3, von Beethoven auf zwei Arten zu spielen, ohne daß bezüglich der Glätte und Einheitlichkeit der Figur der einen oder der anderen Art der Vorzug unbedingt gegeben werden


müßte. 

Allerdings ist in beiden Fällen der Bogenstrich wie angegeben einzurichten. Zu beachten ist ferner, daß bei der Wahl des unteren Fingersatzes der Lauf am Frosch begonnen wird, bei dem oberen hingegen in der Mitte, damit die Töne a g beim Saitenübergang mit großer Weichheit an der Bogenspitze genommen werden können.


In der Überwindung aller klangstörenden Momente besteht eine der Haupteigenschaften, die die Meisterschaft des Spielers ausmachen.

Es gibt nun aber auch Fälle, bei denen die Benützung der offenen Saite weniger störend wirkt; ja, es finden sich sogar solche, bei welchen die leere Saite zweifellos die beabsichtigte Wirkung ganz erheblich unterstützt.

Stellen wir uns z. B. das obige Motiv rhythmisch umgestellt bei schnellerem

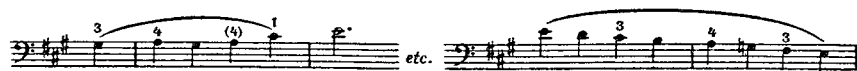
Tempo und energischem Ausdruck im Forte vor:  so unter-

stützt die offene Saite den gewünschten Ausdruck. Aus demselben Grunde empfiehlt es sich, in der Sechzehntelpassage des d'Albert-Konzertes, S. 3, 8. System, in der

Figur:  die leere A-Saite wegen des auf a fallenden Akzentes zu benützen.

Sollte der Spieler durch bestimmte Umstände sich gezwungen sehen, die leere A-Saite in einer ausdrucksvollen Kantilene bei langsamem Tempo anzuwenden, so kann er durch leises Aufklopfen (vermittels eines unbeschäftigten Fingers der linken Hand) auf der sympathetisch mitschwingenden D-Saite eine dem Vibrato ähnliche Wirkung hervorbringen und dergestalt die Einheitlichkeit des Klangcharakters herstellen.

Bei den hier folgenden, dem I. Satz der A-dur-Sonate von Beethoven entnommenen zwei Stellen würde es ein Beweis mangelnden Klangsinnes sein, wollte der Violoncellist andere Fingersätze als die angegebenen wählen.



Gleicherweise bei Schumann, „Stücke im Volkston“, Nr. 1



Denselben Vorwurf müßte man gegen ihn erheben, wenn er beim Vortrag des I. Satzes der Locatelli-Sonate das zweite Achtel des siebenten Taktes (a) offen nähme. Dies geschieht jedoch meistens, wodurch eine falsche Betonung entsteht:



weil das offene a durch seine Helle hervorsticht.

Auch bei der folgenden Stelle (aus Nr. III der „Spezial-Etüden“, op. 13, des Herausgebers) ist der Saitenübergang und die Benützung der offenen A-Saite anfangs wohl am Platze, da der Ausdruck sonoren Klang verlangt. Im piano ist dies nicht der Fall, die leere Saite muß daher vermieden werden:



Größte Aufmerksamkeit erheischt auch die Behandlung gewisser Töne, wie

z. B.: die bekanntlich auch als Flageoletts gegriffen werden

können. Sie dürfen jedoch als solche in der Kantilene nicht gewohnheitsmäßig angewandt werden, andernfalls die Klanghomogenität einer Phrase Einbuße erlitte. Die wahllose Einstreuung solcher Flageolet-Töne erfolgt meist nur aus Bequemlichkeit. Der Spieler lasse sich auch hier von dem Grundsatz leiten, daß die leichtere Spielbarkeit der Schönheit geopfert werden muß.

Über die Vorschläge.

Über die Frage der Vorschläge wurde — ohne, daß sie bis heute eindeutig gelöst wäre — schon viel Tinte aufgewandt. Weitgehende Aufklärung erhalten wir über das komplizierte, reich verzweigte Gebiet durch Adolf Beyschlags tiefeschürfendes Werk: „Die Ornamentik der Musik“¹⁴⁾.

In Ansehung der Wichtigkeit der Frage sei der genannten Arbeit das Folgende entnommen. Beyschlag schreibt S. 103 seines Buches:

„Kein anderes Ornament hat eine so verwickelte Theorie aufzuweisen wie der Vorschlag; kein anderes bildet so sehr eine Quelle fortgesetzter Verlegenheiten für jeden, der sich mit älterer Musik beschäftigt; und um einige Klärung in die verfahren Angelegenheit zu bringen, sehen wir uns genötigt, den Werdegang des Ornamentes im Zusammenhang zu beleuchten. Vor allen Dingen haben wir unsern Weg von dem Dornestrüpp unerwiesener, aber nahezu unausrottbarer Vorurteile frei zu halten. Dahin gehört z. B. die Behauptung, daß ♪ das Symbol sei für den langen Vorschlag, ♪ für den kurzen. Es bleibe unentschieden, welche von beiden Irrlehren die größere Verwirrung angerichtet hat.

Dem Leser ist bekannt, daß man erst kurz vor der Zeit Bachs und Händels, angefangen hatte, die Vorschläge überhaupt aufzunotieren, statt sie, wie vordem, gänzlich dem Gutdünken der Vortragenden zu überlassen. Als Zeichen dienten Häkchen und Strichlein, wobei natürlich jede Andeutung der Zeitdauer ausgeschlossen war; aber selbst als man später das kleine Nötchen ♪, und darauf auch ♪ einführte, lag eine solche Tendenz gänzlich fern, indem diese Verzierungen zunächst den Charakter kurzer Vorschläge trugen¹⁵⁾. J. C. Walther erklärt 1732, „daß die Vorschläge (Accente) den längeren Hauptnoten etwas wenig, den kürzeren Hauptnoten aber die Hälfte abnahmen, und Mattheson definiert 1739, daß die einfachen Accente der folgenden Hauptnote etwas wenig, die doppelten Accente derselben

¹⁴⁾ Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

¹⁵⁾ „Kurze Vorschläge“ nennen wir nicht allein diejenigen, welche man „so schnell als möglich abfertigt“, sondern auch solche, die man mit einiger Gelassenheit vorträgt, sollte der Stil der Komposition dies bedingen. Quantz sagt 1752 von den Vorschlagsnoten: „Es liegt eben nicht viel daran, ob sie mehr als einmal oder gar nicht geschwänzt sind. Doch werden sie mehrtheils nur einmal geschwänzt.“ — Der Leser rekapituliere: 1720 Händels erste Sultensammlung; 1722 Wohltemperiertes Klavier I; 1729 Matthäus-Passion, 1741 Messias.

aber die Hälfte abzögen“, hiermit zum erstenmal eine klare, wenn auch summarische Scheidung der Vorschläge in kurze und lange vollziehend. Wenn wir noch der mehr oder weniger unbestimmten Andeutungen über längere Vorschläge bei Janowka (1701), Montéclair (1736) und Geminiani (1740) gedenken, so haben wir alles erschöpft, was bis zum Tode J. S. Bachs (1750) und der Erblindung des greisen Händel über die Theorie dieses Ornamentes bekannt war.

Drei Jahre nach dem Tode seines großen Vaters veröffentlichte Philipp Emanuel Bach seinen epochemachenden „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753), in welchem er eine bis ins minuziöseste ausgearbeitete Theorie der „Manieren“ und speziell der Vorschläge aufstellt. Nun läge ja die Vermutung nahe, daß der Sohn nur des Vaters Lehren ausgearbeitet und publiziert habe — gewichtige Gründe sprechen aber dagegen. Philipp Emanuel, vom Vater zum Juristen bestimmt, verließ schon im 20. Lebensjahre das elterliche Haus; in der Fremde bildete er den ihm eigentümlichen „galanten“ Stil aus, und dieser war es, der die neue komplizierte Theorie der Ornamentik bedingte. Das „galante Genre“ konnte der Pikanterie frei eintretender, langausgehaltener Vorhalte nicht entraten, welche der strenge Stil perhorreszierte. Man umging also das alte Verbot, indem man diese unvorbereiteten Dissonanzen für den Augenschein als etwas Nebensächliches durch kleine Nötchen andeutete, dabei aber nicht versäumte, sie mit allem auszustatten, was sie dem Gehörsinn empfehlen konnte: sie erhielten die stärkere Betonung und eine Dauer, welche von der Hälfte der Hauptnote bis zu deren vollem Wert variierte. Philipp Emanuels Lehrbuch wurde tonangebend, und Marpurg z. B. modifizierte sofort sein System der Ornamentik den neuen Prinzipien gemäß.

Bei seiner verwickelten Theorie mußte Ph. E. Bach natürlich auf eine genaue Notierung der Vorschläge dringen. Er schreibt darüber: „Man hat seit nicht gar langer Zeit (!) angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Achtteile (Achtelnoten) zu bezeichnen pflegte. Damals waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführt; bey unserem heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind.“ Leider fand dieser vernünftige Rat gerade bei den besten Komponisten wenig Beachtung, den einzigen W. A. Mozart ausgenommen; selbst bei Haydn, ja bei Beethoven, Schumann und Brahms finden sich immer wieder Rückfälle in die alte Schreibweise, welche kurze Vorschläge durch ♪ andeutet¹⁶⁾. Noch verwickelter wurde die Angelegenheit, als man etwa seit dem Jahre 1802 anfang, die bisherige italienisch-süddeutsche Sechzehntelmarke ♪ (als solche noch von Gluck, Haydn, Mozart angewandt), zum Wahrzeichen des kurzen Vorschlages zu proklamieren. Wenn auch die Komponisten bis zu Berlioz und Mendelssohn hin von dieser Neuerung

¹⁶⁾ Seit man nur noch kurze Vorschläge schrieb, war es allerdings gleichgültig, wie man sie notierte. Aber schon vorher war bei manchen Verlegern der Gebrauch von ♪ ♪ ♪ nur scheinbar genau; sie druckten nämlich aus Geschäftsprinzip das Vorschlagsnötchen stets im halben Wert der nachfolgenden Hauptnote.

keine Notiz nahmen, so konnten sie doch nicht verhindern, daß einige Verleger sich ihrer bedienten, wodurch einer allgemeinen Verwirrung Tür und Tor geöffnet ward.

Noch ein weiteres Vorurteil ist zu beseitigen, ehe wir einige Klarheit über die Vorschlagsfragen gewinnen können. Welcher „gediegene Musiker“ würde nicht für sein künstlerisches Renommée fürchten, sobald er in älterer Musik die Phrase ♪ anders vortrüge als so: ♪ ? Entgegenen wir ihm, daß eine derartige Ausführung zwar zutreffend sei für die Ära Haydn-Mozart-Beethoven, nicht aber für die ältere von Händel, Bach, Gluck, Scarlatti, Tartini usw., so müssen wir diese Behauptung durch vollgültige Beweise stützen: Vor J. A. Hiller und Türk wird man keinem Theoretiker begegnen, der die obige Ausführung billigte, dagegen alle einige finden in der Forderung des Gegenteils. Bei der Notation ♪ warnt Quantz (1752) ausdrücklich vor solcher Wiedergabe ♪, Agricola erklärt (1757) ♪ als richtige, dagegen ♪ als „unrichtige“ Ausführung, Ph. E. Bach (1753) und seine Adepten rubrizieren solche „Vorschläge“ ♪ unter die „kurzen“ und erst Hiller (1780) und Türk (1789) rechnen sie zu den „zweifelhaften, wenn auch meist kurz ausgeführten“, hiermit zur neueren Praxis überleitend. Die Ausführung ♪ wird nunmehr allgemein adoptiert und bleibt unbedingt verbindlich für die Werke von Haydn, Mozart, Cherubini, Clementi, fast durchweg gültig für diejenigen von Beethoven und Weber. Nach dem Tode der letzteren verschwinden die langen Vorschläge überhaupt aus der Notation. Berlioz folgend, hat keiner der im 19. Jahrhundert geborenen Tonsetzer, von Mendelssohn angefangen, sich ihrer mehr bedient. Schon diese kurze Übersicht läßt erkennen, wie sehr die Theorie der Ornamentik sich in stetigem Fluß befand.

Erhöhte Schwierigkeit erfuhr die Aufklärungsarbeit des weiteren noch durch den Umstand, daß manche Komponisten früherer Epochen ihre Schreibweise nicht konsequent durchführten.

Hören wir auch, was Franz Wüllner in seinem Revisionsbericht zu Mozarts Opern etc. schreibt:

„In Mozarts Jugendwerken finden sich vorwiegend Sechzehntelvorschläge — einerlei ob sie vor einer groß- oder geringwertigen Note stehen. Und zwar wird dieses Sechzehntel immer ♪ geschrieben, wie man überhaupt damals nicht bloß die Vorschlags-, sondern auch die einzelnen Sechzehntel meistens zu schreiben pflegte. Die Schreibart ♪ kommt bei Mozart sehr selten, in gewissen Fällen, z. B. als Ergänzung nach einem punktierten Achtel, niemals vor. Es sei hier nur beiläufig darauf hingewiesen, daß der öfter gelehrte Grundsatz, die durchstrichenen Vorschläge seien kurze, die undurchstrichenen lange, auf einem Mißverständnis beruht. ♪ bedeutet eben ein Achtel, ♪ ein Sechzehntel; — insoweit ist freilich die erste Note doppelt so lang als die zweite; aber auch ein als Sechzehntel ausgeführter Vorhalt kann ja das sein, was wir einen langen Vorschlag nennen, — wenn er nämlich, vor einem Achtel stehend, die Hälfte vom Werte der Hauptnote erhält. Mozart hatte weder früher noch später für kurze oder lange Vorschläge eine gesonderte Schreibweise, sondern er schrieb die Vorschläge in einem gewissen Notenwert, früher zumeist als Sechzehntel-

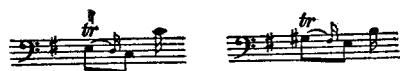
vorschläge, indem er den Ausführenden überließ, ob sie dieselben als kürzere oder längere Vorhalte oder als nach unserem Sinne kurze Vorschläge machen wollten.“

Wüllner fügt noch hinzu, daß „der letztere Fall“ (kurze Vorschläge) sehr selten ist, die meisten Vorschlagsnoten aus damaliger Zeit vielmehr als lange Vorschläge gedacht seien. —

Aus Engelbert Röntgens Bemerkungen zur Urtextausgabe der Mozartschen Violinsonaten erfahren wir endlich, daß Mozart statt des Zweiunddreißigstels meistens ♩ geschrieben hat.

Die am häufigsten zu hörenden sinnfälligen Verstöße der Cellisten auf gedachtem Gebiete treffen wir z. B. an:

1. Im II. Teil der Allemande der G-dur-Suite von Bach:



Die Vorschläge sind hier lang, also: ♩ und müssen betont werden.

2. Im D-dur-Haydn-Konzert, I. Satz, zweiter Takt nach C:



und im Adagio, zweiter Einsatz des Soloinstrumentes:



In beiden Fällen hat der Vorschlag lang zu sein, das heißt in der Zeitdauer die Hälfte der Viertelnote einzunehmen, andernfalls die Stellen eckig und steif klingen.

3. Im Adagio der Locatelli-Sonate (vierter und fünfter Takt des I. und II. Teiles):



Die rhythmische Einteilung hat wie folgt zu sein: ♩

4. Im I. Satz der A-dur-Sonate Nr. VI von Boccherini, Adagio: Im ersten Takt

kurzer ♩ im zweiten Takt langer Vorschlag, als: ♩ ebenso im sechsten Takt. Die im zehnten Takt vorkommenden Vorschläge sind wohl alle kurz gemeint; anders jene des elften Taktes. Hier dürfte es immer eine Streitfrage

bleiben, ob die Vorschlagsnote ♩ kurz oder lang zu spielen ist. Die in der Berliner Staatsbibliothek befindliche alte Ausgabe (wohl vom Ende des 18. Jahrhun-

derts) verzeichnet die gedachte Stelle so: ♩ Am geschmackvollsten

wäre es daher vielleicht, sie wie folgt zu interpretieren: ♩ Der am

Schlusse des Taktes befindliche Vorschlag vor der Note fis ist zweifellos kurz, ebenso sind es die Vorschläge des folgenden (zwölften) Taktes. Wollte man sie lang spielen, so möchte der Vortrag recht uninteressant werden, denn die folgende lange Tonreihe in Vierundsechzigsteln würde durch die Vermehrung der gleichen Notenwerte den Eindruck großer Monotonie hervorrufen. Im 15. Takt sind die Vorschläge wie folgt zu spielen: die beiden ersten lang, der letzte kurz. Takt 16 enthält einen kurzen Sech-

zehntel- und einen langen Viertelvorschlag: letzterer ist so gedacht: ♩

Um auch hier die Gefahr der Monotonie zu bannen, kann empfohlen werden, die Vorschläge der beiden nächsten Takte wie folgt zu deuten:



beim ersten Male die Vorschlagsnoten gis , e und eis kurz (in lombardischer Art), beim zweiten Male lang (nach altfranzösischem Geschmack). Auch die beiden Vorschläge e im zweiten Takt können verschieden, einmal kurz, das andere Mal lang aufgefaßt werden.

Das Sostenuato.

Über die Bedeutung dieser Bezeichnung herrschen überaus unklare, divergierende Anschauungen. Um falschen Deutungen vorzubeugen, ist es sicher angebracht, eine klare Darstellung des Sinnes dieser Vortragsbezeichnung zu geben, die selbst im sonst so ausgezeichneten Riemannschen Lexikon nicht erschöpfend behandelt ist.

Übereinstimmung herrscht wohl in der Auslegung des Sostenuato, wenn wir es als Tempobezeichnung einem Satz vorangestellt finden; z. B. Andante sostenuto oder In tempo sostenuto oder schlechthin Sostenuato.

Die Meinungsverschiedenheiten stellen sich aber alsbald ein, wenn das gedachte Wort im Verlaufe eines Stückes als Vortragsbezeichnung adjektivisch, wie accelerando, ritenuto, animato, stringendo usw. auftritt, wie dies besonders in den Werken von Brahms z. B. häufig zu finden ist. In diesem Falle bedeutet die gedachte Bezeichnung: im Ausdruck verhalten, gut ausgewertet, ja nicht flüchtig zu spielen. Keinesfalls ist sie aber dem ritenuto oder rallentando gleich zu erachten, welche bekanntlich ein allmähliches und vermehrtes Langsamerwerden ausdrücken. So verschieden das animato vom accelerando ist (indem jenes eine Belebung, aber nicht, wie dieses, ein fortgesetztes Schnellerwerden bedeutet), ebenso scharf unterscheidet sich sostenuto von ritenuto oder rallentando. In diesem Sinne ist daher auch die in diesem Buch öfter angewandte Bezeichnung sostenuto zu verstehen.


Das Portamento.


Das Portamento spielt sowohl in der Gesangkunst, wie in der Kunst des Streichers eine große Rolle. Der aufmerksame Hörer wird beim Vortrag eines hochkultivierten intelligenten Sängers — einer Erscheinung, der wir leider nicht oft genug begegnen — beobachten können, daß er das Portamento in verschiedener Gestalt anzuwenden versteht, je nach dem Sinn der Worte, die den Ausdruck seines Gesanges bestimmen.

Dem Instrumentalisten fehlt dieser sichere Führer: das Wort — daher die häufigen Geschmacksverirrungen so mancher Bogenkünstler.

Das Portamento des Streichers ist ein musikalisches Ausdrucksmittel, bei welchem regelmäßig der mechanische Bewegungsvorgang des Lagenwechsel in besonderer Weise für den Vortrag nutzbar gemacht wird; in mechanischer Hinsicht ist es eine hörbare gleitende Verbindung zweier Töne, die (von wenigen Ausnahmen abgesehen) verschiedenen Lagen angehören.

Es gibt zwei Arten der Portamento-Ausführung:


1. mit demselben Finger, z. B.: 

2. unter Benützung zweier Finger, z. B.: 

Bei der ersten Art findet die Verbindung ohne Unterbrechung statt.

Bei der zweiten hingegen können wir entweder a) mit dem startenden Finger bis

zu der Hilfsnote e gleiten:  oder wir gebrauchen b) den Finger der

als Ziel gesetzten Note zum Portamento: 

Beispiel 1 und 2b eignen sich mehr für das Lyrische, Beispiel 2a mehr für das Heroische.

Der kultivierte Cellist versteht das Portamento — während des Gleitens — immer mit einem mehr oder minder ausgesprochenen Diminuendo (also Abnehmen des

Bogendruckes, resp. Verminderung der Bogengeschwindigkeit)¹⁷⁾. Zu häufiges oder am falschen Platz angewendetes oder gar ein zu intensiv ausgeführtes Portamento kann den Vortrag bis zur Lächerlichkeit entstellen. Denn auch hier, ähnlich wie beim Vibrato, erhöht ein weises Maßhalten, ein feinsinniges, intelligentes Differenzieren die Schönheit und Bedeutung der Darstellung. Es sind neben den wenigen geschriebenen, zahllose ungeschriebene Gesetze, die sich hier, unter der Führung eines guten Geschmackes, auswirken können.

Alle Möglichkeiten richtiger Portamento-Anwendung hier anzuführen, wäre ein ebenso vergeblicher Versuch wie jener, alle vorkommenden Fälle unangebrachter Portamenti aufzählen zu wollen („Wenn ihr's nicht fühlt . . .“). Immerhin besitzen wir aber gewisse Anhaltspunkte, die uns gestatten, einige unumstößliche Regeln aufzustellen und mit ihrer Hilfe Klarheit auf dem gedachten Gebiete zu schaffen.

1. versehe man, wie schon erwähnt, jedes Portamento mit einem Diminuendo;
2. je weiter die zu verbindenden Töne auseinanderliegen, je langsamer die Gleitbewegung ausgeführt wird, desto notwendiger das Diminuendo;
3. lasse man niemals auf das in einer Richtung erfolgte Portamento ein solches in entgegengesetzter Richtung unmittelbar folgen;
4. geselle man zum Portamento noch ein Vibrato, wenn große Leidenschaft, Schmerz, tiefe Ergriffenheit oder das Aushauchen der Lebenskraft geschildert werden soll. Diese Nuance sollte aber nur von einem höheren zu einem tieferen

Tone vollzogen werden, z. B.  (der dritte Finger gleitet bis zum es der II. Lage, worauf der zweite Finger auf d einsetzt). Siehe auch „Don Quixote“, vorletzte Takte, S. 254 ff.

Dies sind zunächst die Generalregeln, die wir beim Gebrauch des Portamentos zu beobachten haben.

Nun gibt es aber noch einige besondere Arten desselben. Zur sinnfälligen Darstellung einer sehr subtilen Portamento-Art müssen wir uns vorübergehend auf ein

¹⁷⁾ Von dem gefühlsmäßig bestimmten Portamento, als welches sich der hörbare Lagenwechsel darstellt, ist wohl zu trennen das Gleiten der Finger auf den Saiten, um von einer Lage in die andere zu gelangen; dies stellt eine bloße mechanische Notwendigkeit dar, die sich akustisch möglichst wenig bemerkbar machen darf.

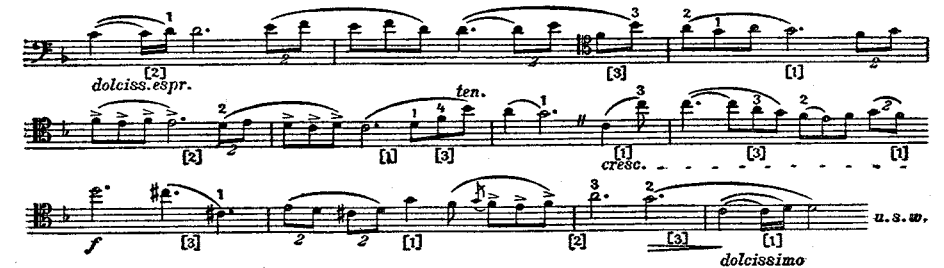
Ich folge der Anregung meines ehemaligen Trio-Kollegen Flesch, für diese Art von gleitender Bewegung den Ausdruck: Glissando zu reservieren. Das Glissando hat also eigentlich keine akustische Daseinsberechtigung! Das gewohnte Durcheinander der Begriffe Portamento und Glissando rührt davon her, daß in beiden Fällen der gleiche mechanische Prozeß zugrunde liegt.

Man kann dies auch so ausdrücken: Wo ein Portamento nicht angebracht erscheint, jedoch ein Glissando hörbar wird, liegt eine technische Ungeschicklichkeit vor (des Bogens oder der zu langsamen Hand). Gleichwohl wird leider in absehbarer Zeit diese Nomenclatur sich nicht so leicht durchsetzen können, da bisher immer Glissando gedruckt steht, wo Portamento gemeint ist.

etwas entferntes Gebiet begeben, in dessen Bereich wir eine charakteristische Analogie finden — es ist die französische Sprache.

Bekanntlich pflegt der Franzose bei der Verbindung gewisser Worte die letzten Konsonanten vom ersten Worte mit dem ersten Vokal des zweiten — z. B. „pas un mot“ oder „dans une maison“ — zu verbinden. Dem Nicht-Franzosen bereitet diese Sprachnuance, die „Liaison“, eine gewisse Schwierigkeit: entweder er unterläßt die Verbindung gänzlich oder er schlägt eine zu gewaltige Brücke hinüber zum zweiten Wort, indem er das s zu scharf und hart spricht. Beides ist falsch. Das Richtige liegt in der Mitte! Also: Keine Unterbrechung zwischen den beiden Worten, sondern eine schöne, zartschleifende, weiche Verbindung!

Die Sprachnuance charakterisiert am besten das auf kurze Distanzen (z. B. Sekundenschritt) wirkungsvoll anzuwendende „kleine“ Portamento, das auch beim Ansatz eines Tones, beim Beginn einer Phrase, angewandt werden kann — wenn — die musikalische Diktion es gestattet, ihren Vortrag durch diese etwas sinnliche Nuance zu würzen (vergleichbar dem schluchzenden Tonansatz italienischer Sänger. Caruso!) Das zweite Thema des I. Satzes des Lalo-Konzertes liefert ein gutes Beispiel für die drei verschiedenen Arten des Lagenwechsels, durch welchen sich ja hauptsächlich — nicht ausschließlich! — die Gelegenheit zur Anwendung des Portamento ergibt. Wir sagen: nicht ausschließlich, weil wir uns auch bei einem kleinen Sekundenschritt innerhalb einer Lage seiner bedienen können! In dem genannten Thema finden wir Gelegenheit: erstens unhörbaren Lagenwechsel, zweitens das kleine und drittens das große Portamento anzuwenden:



Die in eckigen Klammern befindlichen arabischen Ziffern deuten nach der eben genannten Reihenfolge an, welche Art des Lagenwechsels zugunsten eines geschmackvollen, edlen Vortrages zu wählen ist.

Bei langen Distanzen, z. B. bei:




können wir auch das Portamento erst im zweiten oder letzten Drittel des zurücklegenden Weges eintreten lassen, wenn uns das große Portamento, als zu auffallend, unerwünscht wäre. Ständiges hörbares Gleiten bei Positionswechsel wirkt aufdringlich und abstoßend; es ist das Kainszeichen mangelnder Kultur, das der also Handelnde

(leichtfertig oder ahnungslos) sich selbst auf die Stirne drückt! Das feinsinnig angewandte edle Portamento hingegen vermag den Vortrag in so vielfältiger Weise zu kollieren, daß sich der empfängliche Hörer dessen Reiz nicht zu entziehen vermag.

Aus der obigen Numerierung wird der aufmerksame Beobachter erkennen, daß Gründe der Bequemlichkeit (sogenannte „Rück“-Versicherungen!!) ausgeschaltet werden müssen, wenn es sich darum handelt, nach ästhetischen Grundsätzen zu interpretieren. Verzicht auf billige Effekte einerseits und auf Eselsbrücken andererseits ist die Lösung! Man prüfe daher, wo ein Portamento angebracht erscheint, denn nicht jeder Lagenwechsel ist dazu geeignet, und man traue sich die Fähigkeit zu, aus „Reinlichkeitsgründen“ (!) auch bei Zurücklegung größerer Distanzen den Wechsel unhörbar, das heißt lückenlos und portamentofrei zu vollziehen.

Dagegen gibt es aber auch Stellen, die nach einem Portamento gebieterisch verlangen und wo auch der gutgeschulte Sänger seine Anwendung niemals unterlassen würde, bei welchen jedoch normalerweise kein Lagenwechsel stattfindet. Hier müssen wir einen solchen eigens schaffen; so z. B. im zwölften Takt des Adagio des Dvořák-Konzertes. Durch Auswechseln der Finger auf H sind wir imstande, ein schönes, intensives Portamento anzubringen, wodurch die ganze Stelle erheblich an Wärme gewinnt¹⁸⁾.



wie die folgende:  (Hugo Becker, Romanze, Es dur, op. 8, siebentletzter Takt). Portamento von des nach ces, wobei der vierte Finger nur bis c gleitet und der dritte alsbald auf ces einfällt.

Eine weitere Portamento-Anwendung, die von vielen in Bausch und Bogen verurteilt wird, weil sie sich leicht zur Manier auswächst, ist die Verbindung zweier Töne, von denen der letzte eine leere Saite bildet. Es ist nicht einzusehen, warum eine Portamento-Verbindung nach einer leeren Saite hin im Prinzip geschmacklos und daher verpönt sein sollte; kommt es doch auf die innere Notwendigkeit und nicht auf die Eigentümlichkeit der Besaitung des Instrumentes an! Das zweite Thema des I. Satzes vom Schumann-Konzert würde sicher recht kalt erscheinen, ohne die zarte


„Liaison“ von g' hinab nach a:  (man beachte genau

Fingersatz- und Portamento-Bezeichnung). Ohne Portamento b—d würde z. B. auch folgende Phrase, welche den Höhepunkt der obigen Romanze darstellt und einen begeisterten, leidenschaftlichen Ausdruck erheischt, vollkommen verfehlt sein:




¹⁸⁾ Vergl. Dvořák, Analyse, S. 242 ff.

Ebenso verlangt in dem folgenden kleinen Motiv aus dem Adagio der Locatelli-Sonate

 (S. 7, zweiter Takt) die Note h eine (allerdings sehr zarte) schleifende Verbindung mit dem leeren a. Zu häufige, wahllose Anwendung dieser Nuance ist selbstverständlich falsch. Auch hier kann nur der gute Geschmack vor Verfehlungen schützen; außerdem müssen solche Ausdrucksmittel in Vollendung ausgeführt werden, sonst wirken sie lächerlich oder abstoßend.

Zum Schlusse sei noch eine Portamento-Nuance erwähnt, die bei einer nach oben

weitergeführten Trillernote sehr schöne Wirkung auslöst: . Der


Triller ist ohne Nachschlag zu spielen, der erste Finger gleitet langsam von d' nach e'; bei der Wiederholung des e erfolgt Fingerwechsel. Der Bogen diminuiert stark, gibt aber einen gelinden Akzent auf die wiederholte Note.


Das Portato.

Kurz und bündig sagt das Riemannsche Musik-Lexikon: „Portato (italienisch) fordert ‚breiten‘ getragenen Vortrag, aber ohne Bindung (vergl. Legato), ist also keineswegs dasselbe wie Portamento“.

Diese Erläuterung kann dem Streichinstrumentalisten nicht genügen; es sei daher das Folgende hinzugefügt.

Vor allem anderen: Das Portamento ist in der Hauptsache eine Angelegenheit der linken Hand (bis auf das Diminuieren des Bogens), das Portato hingegen ausschließlich eine solche des Bogens. Handelt es sich beim Portamento darum, zwei Töne durch Hinüberschleifen miteinander zu verbinden, so sollen wir beim Portato hingegen die Töne eher voneinander trennen, d. h. sie auseinander halten durch kleine dynamische Unterbrechungen in der Kontinuität der Bogenbewegung. Wir „tragen“ gewissermaßen den Bogen von Ton zu Ton.

Das Portato wird nur in der Kantilene angewandt. Graphisch wird es wie folgt dargestellt: . Man gebraucht es oft in Verbindung mit einem kleinen

Rubato auf Doppelschlägen:  Auch im zweiten Thema des Lalo-Konzertes finden sich im vierten und fünften Takt Portato-stellen (vergl. „Das Portamento“).

Es muß darauf hingewiesen werden, daß allzu häufiges, wahllos angewandtes Portato eine üble Angewohnheit darstellt. Für eine in erhabenem, großem Stil vorzutragende Melodie eignet es sich nicht; seine Domäne ist das Zarte, Leichte und Schmachthende. Ich hörte Cellisten, die während der Dauer eines ganzen Vortragsabends jede auf längerem Bogenstrich zu spielende Notengruppe mit der gedachten Zutat würzten — —, die Würze blieb jedoch nicht Zutat, sie bildete, wie mir schien, die Hauptsache! Solche Spieler kommen schließlich dahin, keinen längeren Ton ohne An- und Abschwellung mehr erzeugen zu können — eine Angewohnheit, die wegen ihrer den Hörer ermüdenden Häßlichkeit zu verurteilen ist.

Bei dieser Gelegenheit sei es gesagt: Alle Übertreibungen, wo immer sie sich abspielen, sei es auf dem Gebiete des Vibrato, Portamento oder Portato, stellen dem Spieler ein geistiges Armutszeugnis aus. Meistens entspringen sie der Furcht, ohne solches „Dick-Auftragen“ keine Geltung zu erlangen, wobei übersehen wird, daß jede Übertreibung leicht einen Stich ins Groteske erhält.

Das Wesen des Vibrato.

Über das Wesen des Vibrato herrschen weit auseinandergehende Anschauungen.

Ohne diesen näher zu treten, stellen wir die Frage: Was bezweckt das Vibrato? und antworten darauf: Seelische Belebung des Tones.

Ähnlich der menschlichen Stimme, die, je nach dem Grad unseres Empfindens, durch ihr Vibrieren die innere Anteilnahme an irgend einem Erlebnis verrät, sei es das „himmelhoch Jauchzende“ oder das „zu Tode Betrühte“, beseelen wir unseren Ton durch das Vibrato.

Daraus geht klar hervor, daß die bekannte Streitfrage: „Langsames oder rasches Vibrato?“ eine müßige ist, denn beide Arten sind gut, wenn sie dem vom Komponisten vorgeschriebenen Ausdruck entsprechen¹⁹⁾.

Intensität und Schnelligkeitsgrad des Vibrato sollten daher nur in Übereinstimmung mit dem jeweiligen Affekt bestimmt und angewendet werden. Jeder feiner empfindende Mensch wird wohl bei näherer Überlegung zugeben müssen, daß zur Schilderung tiefer, edler Gefühle das rasche, lüsterne, sogenannte „Caféhaus-Vibrato“ nicht das geeignete Mittel sein kann, wenn wir auch auf dieses, jedoch in veredelter Form, nicht verzichten können, sobald es sich darum handelt, Eros zu Worte kommen zu lassen!

So wenig wir in der Dynamik mit Forte und Piano allein ausreichen, sondern jegliche verfügbare Kraftschattierung anwenden, ebensowenig können wir uns mit einer einzigen Vibratoart begnügen. Jeder Gefühlsgehalt verlangt eine andere Mischung in Kraft, Farbe und Ausdruck; dabei spielt die Wahl des Vibrato-Charakters eine große Rolle. Wie oft vergreift sich aber der Cellist in letzter Hinsicht . . . Die Neigung, jede Kantilene mit überfließendem Gefühl zu spielen, ist allgemein verbreitet. Hanslick nannte daher das Cello das Instrument der Schwermut und Sentimentalität. Unmotiviertes, übertriebenes Sentiment wirkt aber lächerlich, weil es ein Zuviel an Ausdruck schafft. Wie der Trinker kein volles Glas sehen kann, ohne es zu leeren, so scheint der Cellist keine Kantilene vortragen zu können, ohne sentimental zu werden. Löst denn nur eine traurige Stimmung den Wunsch zum Singen in uns aus? Ich wage die Behauptung aufzustellen, daß viel öfter die Freude den Menschen dazu veranlaßt als der Schmerz. Und die menschliche Stimme ist doch unser Vorbild . . . Der Sänger ist vor solchen Fehlgriffen durch den der Musik unterlegten Text geschützt, dem Cellisten fehlt ein solcher Wegweiser, daher vergreift er

¹⁹⁾ Die Kenntnis der „Lehre von den Affekten“ würde den Spieler vor diesbezüglichen Mißgriffen bewahren.

sich oft in den anzuwendenden Ausdrucksmitteln ²⁰⁾. Wie verfehlt ist es doch, wenn er z. B. das Seitenthema im I. Satz des Haydn-Konzertes D dur auf Klage und Trauer stimmt . . . Froh-begückt, wie die Lerche im Äther der Sonne entgegen singt, sollte er es bringen! Genau so verhält es sich mit der C-dur-Variation in Tschaikowskys „Variationen über ein Rokokothema“. C dur eignet sich nicht zur Klage! Dieses Zuviel an Ausdruck hat schon manchen Komponisten der Verzweiflung nahe gebracht. Busoni tadelt den „vibrierenden Überschwang des Violoncells“ und zählt ihn zu den Erscheinungen, die den freien Flugversuch des Komponisten hindern. Wie recht hat er doch! Wenn der tiefste Schmerz keine Träne mehr hat, gewissermaßen zu Stein erstarrt, so läßt sich die Schilderung dieses Zustandes nur durch absolut: Vibrationslosigkeit erzielen. Eine Stelle, die solche Maßnahme verlangt, ist z. B. die Überleitung zur Fuge im Schluß des Adagios der Sonate D dur, op. 102, von Beethoven. Hier wechselt schmerzliche Erstarrung mit dem Ausdruck tiefer Wehmut ab.



Die hier zitierte Stelle wäre demnach folgendermaßen zu spielen: Die ersten dreieinhalb Takte ohne Vibrato, dann allmählich vermehrte Vibration bis zum Höhe-

²⁰⁾ Carl Ludwig Schleich schreibt in „Die Weisheit der Freude“: Der Ursprung der Musik ist das Lachen. Nicht Arbeit schuf den Gesang, sondern Rhythmus und Odem der jubelnden Bejahung des Lebens erzeugte die Intervalle; Töne sind Stimmen von Jubeln. — Daß auch das Leid Ausdruck fand in Tönen, widerspricht nicht der Frohsinnnatur der Musik. Auch das Lachen hat Tränen und kann schmerzhaft sein.

punkt *f* beim Beginn des sechsten Taktes. In der zweiten Hälfte dieses Taktes Abnahme bis zur Erstarrung des Ausdrucks. Dasselbe wiederholt sich in den folgenden Takten mit dem Unterschied, daß die Abnahme des Vibrato sich nun über mehrere Takte (10., 11. und 12) erstreckt und vom 13. Takt ab bis zum Schluß gänzlich unterbleibt.

Bei solchem Verfahren wird die vom Komponisten gewünschte Stimmung restlos erzielt; die Spannung erreicht dadurch einen geradezu beklemmend hohen Grad und findet erst ihre Lösung beim Eintritt des Fugenthemas des anschließenden Satzes ²¹⁾.

Auch beim Vortrag Bachscher Musik sollte das Vibrato nur diskret angewandt werden. Wie ist es heutzutage aber damit bestellt? Das winselnde, effimierte Bach-Spiel manches überempfindlichen Cellisten wirkt oft unerträglich. Ernste, klassische Musik verträgt kein erotisches Vibrato; sie verlangt Stilgefühl, Vornehmheit und Würde, ohne dadurch etwa an Wärme einzubüßen. Es ist ein Zeichen der Schwäche des vortragenden Künstlers, wenn sich seine Ausdrucksmittel im Vibrato erschöpfen. Vielleicht lohnt es sich, eine Betrachtung darüber anzustellen, wie dieses übertriebene Vibratospiele entstand.

Ohne Zweifel hängt es mit dem Zeitgeist und der Mode zusammen. Kein Kaffeehaus, kein besseres Restaurant glaubt heute ohne „Ensemble“ auskommen zu können. Die darin mitwirkenden, wenig beneidenswerten Musiker, unter denen sich ohne Zweifel oft begabte Leute mit respektablem Können befinden, sind gezwungen, ihre Darbietungen dem Niveau ihres Publikums anzupassen. Dieses kann naturgemäß kein musikalisch hochstehendes sein. Die Musik spielt in solchem Kreise nur eine sekundäre Rolle; sie wird als Zubuße zum Essen und Trinken, zur Unterhaltung geboten. Würden nun die Musiker ihre Darbietungen nicht mit starken Würzen versehen, so könnten sie sich inmitten dieses Hexensabbats an Geräuschen, die durch Kommen und Gehen, das laute Reden, das Servieren usw. entstehen, kaum Gehör verschaffen; sie müssen, wie man sagt, „dick auftragen“, um sich geltend zu machen. Bei der an solchen Orten meistens gebotenen leichten Musikgattung schadet dies auch weiter nicht. Wenn nun aber im Dienst der reinen Kunst stehende Künstler diesen „Stil“ auf den Konzertsaal übertragen und inhaltlich wertvolle Musikstücke mit übertriebenen Affekten vortragen, so ist dies beinahe unmoralisch zu nennen.

Anfangs imitierte das Kaffeehaus den Konzertsaal, indem es angeblich „Künstler-Konzerte“ bot, heute ahmen viele konzertierende Künstler den Kaffeehausstil nach! — Um Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich ausdrücklich betonen, daß diese Deduktionen nichts Geringschätzendes gegen den Kaffeehausmusiker enthalten. Man begegnet in Kaffee-Ensembles Künstlern, die in jedem ernstesten Konzert mit Ehren

²¹⁾ Bei dieser Gelegenheit möchte ich einer Aufführung der „Eroica“ unter S. v. Hausegger Erwähnung tun, die mir durch die ergreifende, wahrhaft erschöpfende Wiedergabe des Trauermarsches zu einem unvergeßlichen Erlebnis wurde. Einen großen Teil des tiefgehenden, nachhaltigen Eindruckes schreibe ich dem Umstand zu, daß das Trauermarschthema vom Streichkörper ohne jedes Vibrato vorgetragen wurde. Die Wirkung war erschütternd . . .

bestehen würden und wiederum hört man im Konzertsaal Leistungen, die in manchem Kaffeehaus-Ensemble nicht genügten.

Es wurde oben schon angedeutet, daß durch langsames oder rascheres Vibrato der Charakter eines Musikstückes sinngemäß unterstützt werden kann. Ebenso verhält es sich aber auch bei der einzelnen Phrase. In einer Melodie, welche aus einer gewissen Anzahl Noten besteht, sind z. B. nicht alle Tonstufen von gleicher Bedeutung. Die wichtigeren, harmonischen, meistens auf den schweren Taktteil fallenden Töne erheischen zur schönen, klaren Darstellung intensiveres Vibrato als die anderen; sie werden durch letzteres mehr hervorgehoben, gewissermaßen belichtet, wodurch die gute Phrasierung wesentlich unterstützt wird²²⁾.

Wenn das Vibrato sich einbürgerte, wird sich wohl schwer feststellen lassen. Sicher ist, daß die alten klassischen Schulen in Italien und Frankreich einem reichlich angewandten Vibrato abhold waren. Der einzige Paganini-Schüler: Sivori (1815 bis 1894), der einen wundervollen Ton hatte²³⁾, pflegte überhaupt nicht zu vibrieren. Alfredo Piatti, der größte Violoncellist italienischen Geblüts, wandte das Vibrato selten und nur in sehr dezenter Weise an . . .

Daß in Paris das Vibrato anfangs der Dreißigerjahre noch nicht Gemeingut der Geiger gewesen sein kann, geht aus einer Kritik hervor, die der französische Musikschriftsteller F. I. Fétis nach Paganinis erstem Auftreten in Paris in der „Revue musicale“ (1831, Nr. 6) schrieb. Er sagt darin u. a.: „Ein ganz neuer eigenartiger Effekt bei ihm ist das zitternde Vibrato der Saite, das er im Gesang verwertet. Dieser ähnelt deutlich dem der menschlichen Stimme, namentlich auf den drei letzten Saiten; leider ist damit häufig bei ihm eine rutschende Bewegung der Hand verbunden, vergleichbar mit dem Ziehen der Töne beim menschlichen Gesang, das man mit Recht an der Methode einiger Sänger tadelt und als geschmacklos empfindet“²⁴⁾.

Es ist nicht müßig, die Frage aufzuwerfen, warum heutzutage die übermäßig sensitive Vibratoart so beliebt ist. Die Antwort erscheint nicht schwer: es ist leichter zu schwächen, als sich ins Erhabene zu steigern. Der Künstler aber, der bestrebt ist, in seiner Kunst den Gefühlen der Menge dauernd entgegenzukommen, verliert zuletzt die Fähigkeit, das Erhabene auszudrücken und das Opfer eines Verzichtes auf billige Effekte zu bringen.

²²⁾ Selbstverständlich gibt es auch Ausnahmen von dieser Regel.

²³⁾ Der Nestor der heutigen Geiger, mein langjähriger Quartett-Genosse Hugo Heermann, bezeichnete Sivoris Ton sogar als den schönsten, den er je gehört habe.

²⁴⁾ Fétis, dem in neuerer Zeit Ungenauigkeiten nachgewiesen werden konnten, wirft hier zwei Dinge durcheinander, die in keinem organischen Zusammenhang stehen. Allerdings geht aus seiner Bemerkung klar hervor, daß Paganini, sei es unbewußt oder des Effektes halber, vom Portamento oft reichlichen Gebrauch gemacht haben muß. Die Tatsache, daß in Gluckschen Opernpartituren dem Streichkörper das Vibrato bei gewissen (ergreifenden) Stellen durch ~~~~~ vorgezeichnet ist, beweist, daß es damals als besonderer Effekt ausnahmsweise nur Anwendung fand. (Vergl. Joachim-Mosers Violinschule.)

Über musikalische Vortragskunst.

Die Höhe einer künstlerischen Leistung ist bestimmt durch den Grad ihrer Annäherung an das künstlerische Ideal. Da erst durch die Kompositions-Analyse eines Tonwerkes wichtige musikalische Vortragspostulate allgemeiner und spezieller Natur enthüllt werden, so ist klar, daß eine künstlerisch hochstehende Leistung nur durch eine Synthese gefühlsmäßiger und intellektueller Faktoren zustande kommen kann. Es vermag jemand über einen schönen klangvollen Ton oder über eine große Geläufigkeit verfügen, ohne jedoch auch nur im entferntesten etwa eine Bachsche Fuge oder eine Beethovensche Sonate erschöpfend darstellen zu können. Hierzu gehört die Kunst der Phrasierung, das Verständnis für die Zusammenfassung des musikalisch Zusammengehörenden. Die innerliche Kraft, das Bedeutende durch große Mittel zu gestalten und beim Unbedeutenden auf das Glanzvolle zu verzichten, muß der Phantasie zu Hilfe kommen.

Andererseits wieder mag ein Musiker über tiefe Erkenntnisse der musikalischen Satzlehre verfügen, vermag auch vielleicht korrekt zu interpretieren, und kann doch nicht eine Zuhörerschaft auf die Dauer interessieren, da ihm die Lebhaftigkeit der Empfindung oder die Gabe eines blühenden und beseelten Tones versagt geblieben ist. — In erster Linie ist doch alles Musizieren ein sinnlicher Vorgang. Der Zugang zum Herzen führt durch das Tor der Sinne.

Die musikalische Ästhetik ist eine Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung und Geltung. Es gibt keine besondere cellistisch eingestellte Ästhetik. Denn die Phrasierung des guten Cellisten soll die nämliche sein wie die des guten Sängers, Pianisten oder Dirigenten. Ein vollendeter Vortrag gründet sich hier wie dort neben den Affekten auf Innehaltung derselben Gesetze der Rhythmik, Dynamik und Agogik. Nur die Technik und der Schwierigkeitsgrad sind verschieden. Und insofern können wir allerdings von einer Ästhetik des Cellospiels sprechen, als eben die Technik nur zu leicht und oft unbewußt Einfluß auf die Gestaltung gewinnt. Dies ist im einzelnen aufzuspüren, um der Gefahr einer von mechanischen Wirkungen entstellten Auffassung zu entgehen.

Letzten Endes beruht die Auffassung einer Sonate auf denselben künstlerischen Gesichtspunkten wie die einer Symphonie. Daß der Dirigent seinen Willen einem vielköpfigen Orchester aufzuzwingen vermag, ist eine menschliche, weniger eine künstlerische Charaktereigenschaft. Allerdings besitzt das Cello wie jedes andere In-

strument einen umgrenzten Ausdrucksbereich. Umsomehr ist es nötig, das eigene Können tatsächlich bis an die Grenzpfähle des Möglichen vorzutragen und innerhalb dieser Grenzen die höchste Intensität an Ausdruck zu erwerben. Was soll man angesichts dieser sittlichen Pflicht dem Kunstwerk gegenüber zu der Meinung gewisser Cellisten sagen, die ein Cello-Konzert mit Orchester für ein Unding erklären? Ganz abgesehen davon, daß dann auch Werke wie das Tripel-Konzert von Beethoven und das Doppelkonzert von Brahms unter dieses Verdikt fallen würden, müßte man — wenn dem so wäre — die Komponisten, welche Violoncell-Konzerte geschrieben haben, von Haydn bis Hindemith der Urteilslosigkeit zeihen! . . . Sollte nicht das Unvermögen, derartige über den Rahmen des Salonspieles hinausgehende Werke richtig zu bewältigen, der Grund solcher Fehlschlüsse sein?

Ganz allgemein kann man, ohne damit ein Werturteil zu fällen, zwei Kategorien von Instrumentalisten unterscheiden: die einen lassen sich in erster Linie vom sinnlichen Klangreiz leiten, sie lauschen den Tönen, die sie erzeugen, gleichsam als objektive Zuhörer und werden in der Darstellung vom Zauber des Klanges inspiriert. Psychologisch beurteilt sind diese Menschen mit intensivem Tonbewußtsein, welche alles Klangliche als das Primäre empfinden. Wenn ihnen musikalische Bildung und Geschmack zur Seite stehen, so gehören sie zu dem Typus jener glücklichen Künstler (Sarasate), welche die Gunst des Publikums im allgemeinen rascher erwerben, als die zur anderen Kategorie gehörenden Musiker, welche ein Tonwerk in erster Linie geistig erarbeiten (Joachim). Diese pflegen vor allem nach dem Sinn, nach der Bedeutung eines Stückes zu forschen. Das Moment der Lust bei der Wiedergabe wird bei ihnen weniger durch das Klangliche als durch den Ausdruckswert der Musik an sich bedingt sein. Sofern ihnen lebhaft, warmblütige Empfindung gleichermaßen gegeben ist, bilden sie den zweifellos wertvolleren Teil der Künstlerschaft.

Zu dem Typus der ersten, mehr subjektiv eingestellten Kategorie, gehören die Künstler, denen das Kunstwerk nur ein Anlaß bedeutet für den Ausdruck eigenen musikalischen Erlebens. Die anderen fühlen in sich den Drang, Vermittler zu sein zwischen dem Werk des Komponisten und der Hörschaft. Diese erlesene Mission erfordert Selbstverleugnung und Verzicht auf die billigen Lorbeeren des Virtuosen. Nur die sittliche Verantwortung vor der Kunst befähigt zur Steigerung über sich selbst hinaus und berechtigt zum Führertum. Das Streben des Werdenden, welcher in der Musik mehr als in anderen Kunstgattungen durch die Vorstellung der Idealität und Dignität des Künstlerischen beeinflusst wird, erleidet unter dem Eindruck praktischer Erfahrung oftmals eine Wandlung nach jener Richtung, daß letzten Endes jeder treibt, was ihm von Natur aus besonders „liegt“. Diese Art der Eignung kristallisiert sich im Laufe der Zeit als eine natürliche Eigenschaft zwangsläufig heraus. Auch die musikalische Erziehung hat ihre Grenzen. Die Erfolge eines Pädagogen hängen im wesentlichen von der Beschaffenheit seines Schülermaterials ab (daher ist es so schwer, auf Grund irgendwelcher Leistungen einzelner Schüler sich ein Urteil über den Wert einer Methode bilden zu wollen).

Es geht in der Kunst wie im Leben überhaupt nach dem Ausspruch Schopenhauers: „Das Schicksal mischt die Karten und wir spielen“. Der Pädagoge hat keinen


Einfluß auf diese Mischung des Schicksals. Die Vererbung einer bestimmten Summe von Begabung ist eine gegebene Tatsache. Damit ein Talent in musikalischer wie technischer Hinsicht zur vollen Entfaltung komme, bedarf es einer vernunftgemäßen Methode, deren Aneignung ihm nicht nur die Möglichkeit gibt richtig zu „spielen“, sondern nach höchstehenden künstlerischen Prinzipien zu interpretieren. Dies scheint uns die wahre Aufgabe der Pädagogenschaft zu sein.

Auf welche Weise die Tonbildung bewußt gepflegt und vervollkommen werden kann, ist im mechanischen Teil ausführlich dargestellt worden. Der Dynamismus und die Form der Bewegung wurden von uns mit den Mitteln der empirischen Beobachtung und der wissenschaftlichen Analyse klargestellt, so daß hier nur übrig bleibt, über die Anwendung der von der Musikwissenschaft als sicher erkannten ästhetischen Begriffe auf das Violoncellspiel in einigen wichtigen Punkten hinzuweisen.

I. Eine allgemeine Erkenntnis, gewonnen durch Vergleiche mit der bildenden Kunst: Die Wirkung eines guten bedeutenden Gemäldes oder einer Radierung kommt dadurch zustande, daß das Wesentliche besonders herausgearbeitet ist und durch Farbgebung oder Linienführung gleichsam unterstrichen erscheint, wohingegen Nebensächliches in den Hintergrund tritt. Die Physiognomie eines Musikstückes kann gleichermaßen durch die Mittel der musikalischen Darstellung bestimmt werden, indem das Wesentliche hervorgehoben, das Nebensächliche dagegen zurückgedrängt wird. Was dort Licht und Schatten schaffen, kommt hier durch rhythmische Differenzierung, dynamische Abtönungen und seelischen Ausdruck zustande (Vibrato, Portamento, Agogik usw.), z. B. die Orgelpunktakte aus dem Bach-Präludium d moll:



Der Vergleich mit der bildenden Kunst kann aber noch weiter ausgedehnt werden: Es kommt zuweilen nicht auf wirksame Gegensätze, sondern auf vermittelnde Übergänge an, wodurch die Spannungen, welche Kontraste zu erzeugen vermögen, gemildert werden, z. B. Bach-Suite d moll, Präludium, zweiter Takt, vorletztes System,

S. 10:  In diesem Takt findet der Ausgleich statt zwischen der vorausgegangenen großen Steigerung und dem wieder aufzunehmenden alten Tempo.

II. Steigerungen müssen logisch entwickelt werden — seien es solche des Tempo oder der Kraft. (Reger-Suite, Präludium):



Der Spieler hat sich von vornherein vorzustellen, zu welcher Höhe sie führen sollen und wieviel Zeit zu ihrer Entwicklung zur Verfügung steht, ansonsten ein logischer Aufbau nicht erfolgen kann (vergl. Vortragsanalyse des St. Saëns-Konzerts, vor C, S. 237).

III. Charakterisierung innerhalb eines Tonstückes: Die Musik ist nicht immer so völlig absolut, wie es die eingeschworenen Gegner der „Programm-Musik“ unterstellen. Wenn wir von den strengsten klassischen Kompositionsformen absehen, bei denen Aufbau und Entwicklung gesetzmäßig in sich selbst begründet sind (z. B. Fuge), so enthält auch die Violoncell-Literatur gar vieles, was eine konkrete poetische Ausdeutung verlangt. Welcher Wirkungen berauben sich nicht viele Vortragende durch bloßes Darüberhinwegspielen, weil sie den poetischen Sinn zwischen den Zeilen nicht zu lesen vermögen. So enthalten allein die Bachschen Suiten den vollen Umfang menschlicher Empfindungen von Ernst und Schwermut bis zu ausgelassener Heiterkeit in allen möglichen Wandlungen seelischer Steigerung und Erlebnisfähigkeit. Wie arm bliebe eine Interpretation, wenn sie solchen Empfindungen in ihrer Gegensätzlichkeit nicht Raum gäbe und alles nur auf das Formale einstellte, oder sich gar in einseitiger Manier, etwa in der Richtung gravitatischen Ernstes festlegen wollte, wie dies auch heute noch oft, sogar von hypermodernen Musikern getan wird, die Bach in falsch angebrachter Pietät nur „historisch“ auffassen.

Bei den meisten Stücken treten neben der Hauptstimmung eine oder mehrere Nebenstimmungen auf, manchmal Dialogen gleich; in anderen wieder nur eine einzige, so z. B. in der Gigue der Bachschen Es-dur-Suite, deren Charaktergehalt sprudelndes Leben bedeutet²⁵⁾. Bei einzelnen Stücken ist der Umriß, die Zeichnung, quasi das Profil eines Satzes wichtiger, in anderen wieder das Kolorit.

Im feinsinnigen, richtigen Erkennen und Herausarbeiten dieser Dinge dokumentiert sich der Geist des Interpreten.

IV. Stilfragen: Der Begriff des Stils ist einer der vieldeutigsten. Man spricht von Stil, wenn man eine historische Einstellung gewonnen hat. So lange eine Kunst im Kampf der Gegenwart um ihre Geltung zu ringen hat, ist sie immer problematisch. So lange sie um Verständnis bei den Lebenden wirbt, begeisterte Annahme oder Ablehnung erfährt, ist sie Kampfobjekt und Teil einer lebendigen Entwicklung. Erst wenn uns eine Epoche als in der Vergangenheit abgeschlossen erscheint, überblicken wir das Zusammengehörige, ahnen wir die Zusammenhänge zwischen der Zeit und ihrem Ausdruckswillen, oder sagen wir lieber, der Zeiteinfluss auf den Künstler und dessen Reaktion gegen Zeit und Umwelt. In diesem Punkt ist keine Kunst, auch die höchste nicht, außerzeitlich. Irgendwie spiegelt sich jede Kulturepoche, jedes geschichtliche Zeitalter in der Kunst wieder.

Und so sehr wir auch alles Musizieren auf ein menschliches Erlebnis schlechthin beziehen und jeden „Historizismus“ als unfruchtbares Prinzip verwerfen, so wenig können wir uns damit einverstanden erklären, etwa altitalienische Solosonaten, eine Beethoven-Sonate und ein modernes Konzert auf die gleiche Art zu spielen.

V. Der Einfluß der Persönlichkeit in der Darstellung: Wie man in der bildenden Kunst die einzelnen Meister mit ziemlicher Sicherheit an der Eigenart ihres persönlichen Schaffens erkennt, so daß der Maler eines nicht signierten Bildes durch eine sorgfältige Analyse der Komposition, der Farbgebung oder der Arbeitsweise herausgefunden werden kann, so drückt auch die Persönlichkeit bedeutender reproduktiver Musiker dem vorzutragenden Werk den Stempel auf (sofern sie nicht zeitweise unter dem Unstern einer Indisposition zu leiden haben). Man unterscheidet bei Pianisten leicht die Besonderheit des Anschlages, bei Streichern die Art der Tongebung; darüber hinaus sind Unterschiede festzustellen, die nicht nur den sinnlich wahrnehmbaren Vorgang betreffen, sondern sich auch auf das Geistige des Vortrages erstrecken.

VI. Das spezifisch cellomäßige: Die physikalische Eigenart des Cellos bedingt zugleich seine Ausdrucksfähigkeit. Gegenüber der Geige hat unser Instrument den Nachteil des tieferen Registers, der dickeren Besaitung und der weiten Greifräume. Es ist deshalb nicht in dem Maße zu einem Koloraturinstrument geschaffen wie die Flöte oder die Geige. Der große Tonumfang (es umfaßt mehr als die sämtlichen Register der menschlichen Stimme) befähigt das Violoncell, in erster Linie das gesangliche Element auszudrücken, sodann auch weitgehenden technischen Anforderungen zu genügen.

Die günstige Konstellation für die Handhabung des Bogens könnte den Cellisten zu noch größeren bogentechnischen Leistungen als den Geiger befähigen, sofern er alle Möglichkeiten restlos auszunützen verstünde. Allerdings wird der Geiger gegenüber dem Cellisten im Vorteil sein, weil die Greiftechnik der linken Hand sich auf einem weit engeren Gebiet abspielt. Doch wird dieser Nachteil einigermaßen ausgeglichen, indem der Daumen als Spielfinger benutzt werden kann und so eine Menge technischer Kombinationen ermöglicht. Soviel über die Unterschiede der Technik.

Was den sinnlichen Ausdruck anbelangt, so haben wir es innerhalb eines bestimmten Tonbereiches mit einem baritonalem Timbre zu tun, welcher den Wesenskern des Cellos bildet. Je größer die Geschicklichkeit des Cellisten, desto sicherer vermag er sich jenseits dieser Grenzen zu bewegen. Wohlgemerkt — in Schönheit bewegen, darauf kommt es an! Es muß auch möglich sein, den Timbre anderer Stimmregister, sowie jenen der meisten anderen Orchesterinstrumente wiederzugeben, gewissermaßen auf dem Cello zu „instrumentieren“.

Ziehen wir die Ausdrucksfähigkeit des Cellos nach der geistigen Seite in Betracht, so deutet schon die Entstehungsgeschichte des Instrumentes (vergl. die Abhandlung „Die Evolution des Cellospieles“) seine Aufgaben an als Vertreter des Männlichen, Ernsten, Erhabenen. Es kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, das edle Instrument durch beständige Weichlichkeit und Sentimentalität zu denaturieren. Gleichwohl müssen wir bedenken, daß Männlichkeit nicht nur Kraft bedeutet, sondern auch Anmut und Beweglichkeit ausdrücken kann, also das Dionysische und das Apollinische umfaßt.

Von diesem Gesichtspunkte aus sollten auch die für das Cello zu übertragenden Stücke ausgewählt werden. Überträgt man z. B. die sogenannte „Frühlingssonate“

²⁵⁾ Vergl. des Herausgebers Bach-Ausgabe (Peters).

von Beethoven für das Cello, so fehlt das für dieses Werk so bezeichnende Jubilierende. Sie wirkt dann fast pathetisch. Anders wieder eignet sich die aus der Geigenliteratur entnommene Locatelli-Sonate für die Übertragung ganz vorzüglich.

Die Domäne des Violoncells bleibt aber zweifellos das Getragene. Es ist das Gesangsinstrument par excellence.

Die künstlerische Forderung nach einheitlicher Registrierung wirkt neben der Bestimmung der Strichstelle auch auf die Wahl des Fingersatzes zuweilen ein. Wie schon im mechanischen Teil bei der Besprechung der linken Hand auseinandergesetzt wurde, unterscheidet sich der musikalisch-ästhetische Fingersatz von dem schematischen dadurch, daß zugunsten der musikalischen Intention Abweichungen vom Schulgerechten eintreten dürfen. Solche Abweichungen müssen jedoch durch die Notwendigkeit künstlerischer Wirkungen hinreichend motiviert sein.

Wir wollen eine Reihe solcher unter Umständen notwendig werdender Maßnahmen zusammenfassen unter dem Begriff der „künstlerischen Freiheiten“.

Künstlerische Freiheiten.


a) Abweichungen vom schulgerechten Fingersatz.

Die Abweichungen vom schulgerechten Fingersatz können sich in verschiedener Richtung bewegen. Einmal, um Unebenheiten der Mechanik zu glätten



(der hier angegebene Fingersatz erspart uns das Überspringen der D-Saite, welches nötig würde, wenn wir das a leer nähmen). Ferner um einen unschönen Lagenwechsel innerhalb einer Kantilene zu vermeiden, Bach, Air, D dur:



Dvořák, Quintett, I. Satz:  oder um eine einheitliche Registrierung zu erzielen: Bach, Sarabande aus der D-moll-Suite:



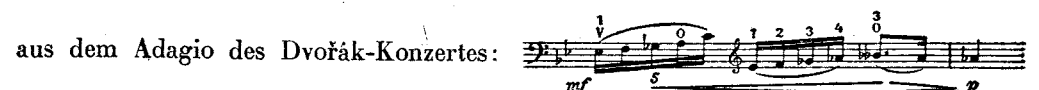
Im nächsten Beispiel wenden wir aus ähnlichen Gründen den „geigenmäßigen“ Fingersatz (obere Bezeichnung) an: Beethoven, op. 59, I. Satz, Hauptthema:



III. obgleich auch der untere empfohlen werden kann.

Keinesfalls aber Lagenwechsel von c nach d!

Als weitere Beispiele für die freiwillige Wahl nicht ganz schulgerechter Fingersätze zugunsten künstlerischer Wirkungen seien das zweite Thema des I. Satzes im Schumann-Konzert (vergl. die Abhandlung über „Portamento“), sowie eine Stelle



und endlich noch eine solche aus dem Es-dur-Streichquartett von Mendelssohn (Canzonetta Più mosso, II. Teil):



genannt.

Wir dürfen auch selbst vor der Wahl schwierigerer Fingersätze nicht zurückschrecken, wenn es sich um künstlerische Intentionen handelt.

b) Wahl schwierigerer Fingersätze zur Erlangung künstlerisch feinsinniger Wirkung.

Es ist schon an anderer Stelle dieses Buches gesagt worden, daß der Violoncellist geneigt ist, die Wahl des Fingersatzes (und natürlich auch der Strichart und Dynamik) meistens nach Gründen der Bequemlichkeit zu treffen. Wenn auch grundsätzlich jedem Spieler das Recht zuzubilligen ist, daß er bei schwierigen Stellen sich die leichteste Spielart herausucht, so wird der feinsinnige Künstler doch in gewissen Fällen aus musikalisch-ästhetischen Gründen zur beschwerlicheren Lösung greifen: denn der leichteste Weg ist nicht immer der beste und schönste! Um einer interessanten Vortragspointe willen, oder zugunsten einer feinen dynamischen Schattierung sollten wir es riskieren, der schwierigeren, aber künstlerisch höherstehenden Lösung den Vorzug zu geben.

Ein charakteristischer Fall findet sich z. B. im zweiten Teil des ersten Satzes der Locatelli-Sonate:



Nicht nur wegen der bei der Wiederholung des ersten Motivs anzubringenden Echo-wirkung ist der hier angegebene Fingersatz zu empfehlen, sondern wegen der Eigentümlichkeit des Klangkolorits überhaupt, durch welches die anschließende Figur besonders getönt werden kann. Diese bildet dann wiederum zu der auf der A-Saite zu spielenden Fortsetzung einen wirksamen Kontrast.

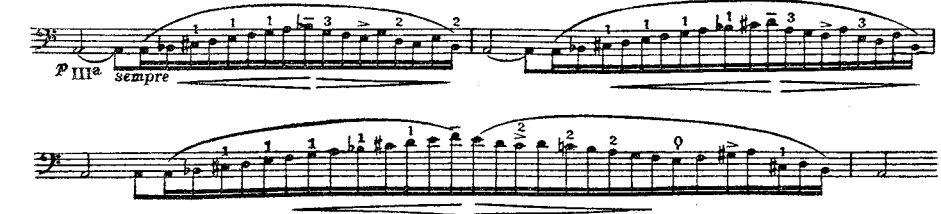
Noch klarer tritt uns die oben genannte Forderung beim Hauptthema des letzten Satzes der F-dur-Sonate, op. 99, von Brahms entgegen. Der Vorschrift des Komponisten: „piano und mezza voce“ kann nur in vollem Maße entsprochen werden, wenn wir das Thema in der Daumenlage spielen, wodurch auch die dynamische Schattierung, wie sie durch die Bezeichnung in der Klavierstimme angedeutet ist, voll zur Geltung kommt (die ersten zwei Takte p, vom dritten Takt ab pp), weil die pp-Takte auf der D-Saite genommen werden können.

Aber abgesehen von der Dynamik bietet die Daumenlage auch noch den weiteren Vorteil, daß dem Thema ein reizvolleres Kolorit verliehen werden kann, als dies bei häufigem Lagenwechsel in dem verlangten raschen Tempo möglich wäre. Brahms nahm diesen Satz, „Allegro molto“ (in Halben!), im Gegensatz zu dem vorher-

gehenden, den er trotz des „appassionato“ in gemäßigerem Tempo spielte, sehr rasch²⁶⁾. Hier die Notierung:



Auch die folgenden „quasi improvisando“ zu spielenden Takte:




die sich am Schlusse des Volkmann-Konzertes befinden, werden wir durch den schwierigeren Fingersatz — indem wir die ganze Stelle ausschließlich auf der G-Saite spielen — in der Wirkung erheblich steigern können.

c) Notwendig werdende Umlegungen.

In Ausnahmefällen können wir aber auch in die Lage versetzt werden, zugunsten einer vollkommeneren Lösung der künstlerischen Aufgabe kleine technische Modifikationen vornehmen zu müssen. Wohlgermerkt, nicht aus persönlicher Bequemlichkeit, sondern einzig in der Erkenntnis, des Komponisten Wünsche besser realisieren zu können.

Erfahrungsgemäß kennt nicht jeder Tondichter die Mechanik der einzelnen Instrumente bis ins kleinste — wenn er nicht etwa selbst auf dem betreffenden Instrument Virtuose ist — um in jedem Falle entscheiden zu können, was sich gut ausführen läßt und was nicht. Manchmal kann schon durch ganz geringfügige, kaum als Abänderung anzusprechende Umstellungen einzelner Töne eine schlecht klingende (weil schlecht liegende) Figur in eine gut klingende verwandelt werden. So empfiehlt es sich z. B. im Saint-Saëns-Konzert die folgende Stelle:



derart umzustellen:  weil die Quinten e—h und f—c erfahrungsgemäß nie ganz rein klingen (vergl. Analyse des Saint-Saëns-Konzertes nach Buchstaben C).

²⁶⁾ Ich hatte des öfteren Gelegenheit, das genannte Werk öffentlich und im Privat-kreis mit Brahms zu spielen.

Selbstverständlich dürfen solche Modifikationen weder das harmonische Gefüge noch die melodische Linienführung verändern, ebensowenig den Stimmungsgehalt oder den Affekt nachteilig beeinflussen. (Handelt es sich um eine vollständige Umarbeitung eines „notleidenden“ Werkes, so können allerdings einschneidendere Maßnahmen notwendig werden.)

Wenn diese Freiheiten dem Wunsche entspringen, dem Kunstwerk zu dienen und wir diesen Ehrendienst in Aufrichtigkeit und Strenge verrichten, werden wir kaum fehlgehen. Das künstlerische Gewissen wird den guten Musiker sicher leiten und ihn davor bewahren, durch allzu subjektives Vorgehen berechnete Forderungen zu verletzen²⁷⁾. Wir sollen nicht päpstlicher sein als der Papst, indem wir etwa selbst verschleppte Druckfehler als „heilige Satzung“ ansehen! Auf den lebendigen Geist kommt es an, nicht auf den toten Buchstaben. In einer Instrumentalstimme gelegentlich anzutreffende Ungeschicklichkeiten — mögen sie aus Flüchtigkeit bei der Notation oder aus nicht ganz erschöpfender Kenntnis des betreffenden Instrumentes entstanden sein — sind Irrtümer, welche Druckfehlern sehr nahe kommen.

Die Verlegung der Triolen-Figur in die Oberstimme bei der Oktavenstelle im letzten Satz des Dvořák-Konzertes fällt ebenfalls unter diese Rubrik. Diese Umlegung fand den Beifall des böhmischen Meisters.

²⁷⁾ Anlässlich des Tonkünstlerfestes in Krefeld am 13. Juni 1927 hielt Hans Pfitzner über das Thema „Der Schutz des künstlerischen Schaffens“ einen sehr bemerkenswerten, interessanten Vortrag, in welchem er auch zu der Frage Stellung nahm, ob der Interpret an dem ihm anvertrauten Werk etwas ändern dürfe, oder ob er sich unter allen Umständen strikte an die Notierung zu halten habe. Aus seinem Vortrag seien hier folgende Betrachtungen wiedergegeben:

„Entspricht die Aufzeichnung auch wirklich immer dem gewollten Bilde im Geiste des Schöpfers? Darf der Interpret es verbessern, ergänzen? Wie stellt sich da die Verantwortungsfrage? — Sie wissen alle, daß Richard Wagner die Instrumentation der IX. Symphonie von Beethoven in seiner Aufführung geändert hat, wissen aber auch, daß das ein Werk der Liebe war, der tiefsten Einfühlung in ein anderes Kunstwerk, ein Dienst an ihm, die Vervollkommenung eines in der Aufzeichnung gewissermaßen unvollkommenen Klangbildes, kurz eine Interpretation, die dem Sinne des Werkes voll gerecht wurde und seine Wirkung historisch nachweisbar zugunsten des Beethovenschen Werkes erwiesen hat. Er änderte nicht, um zu ändern, sondern hier war Liebe am Werk. Richard Wagner hat nicht nötig, hier ‚schöpferisch‘ genannt zu werden, sondern er war Diener am Werke. — Es gibt da wie dort ein Ringen nach dem Richtigen, sowohl im Schaffen als im Interpretieren; das ist die Ehrlichkeit vor sich selbst.“

Des weiteren geißelt Pfitzner scharf „das hemmungslose Ändern, auch wenn es sich nicht um hilfsbedürftige und mit gewissen Schwächen behaftete Werke handelt“ und sagt: „Ändern und Verstümmeln ist leicht, verstehen und vollendet wiedergeben schwer.“

Aus den schönen, beherzigenswerten Worten Pfitznrs geht hervor, daß es Fälle gibt, wo der Interpret einzugreifen genötigt sein kann, daß aber sein in strenger Sachlichkeit wurzelndes Verantwortlichkeitsgefühl dem Werk und dessen Schöpfer gegenüber so stark entwickelt sein muß, daß ein Vergreifen so gut wie ausgeschlossen ist.

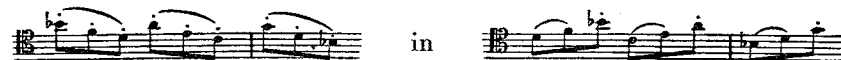
Daß Komponisten für Winke von berufener Seite empfänglich sind, darf an dieser Stelle mit Beziehung auf das d'Albert-Konzert angeführt werden. Der Komponist hat gern eingewilligt, u. a. die ursprüngliche Stelle:



(I. Satz, dritter Takt, nach Animato) abzuändern in:



Ebenso im letzten Satz, ab Takt 42:



Bekanntlich hat z. B. auch Joachim im Manuskript des Violin-Konzertes von Brahms den Komponisten veranlaßt, einige ungeschickt liegende Stellen der Prinzipalstimme zu verändern. Weniger bekannt dürfte sein, daß auf Joachims Rat Brahms den Anfang des I. Satzes des B-dur-Sextettes uminstrumentierte. In der ersten Fassung begannen gleich alle sechs Instrumente.

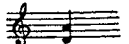
d) Anwendung von Hilfsnoten.

Die in Nr. 3 von Schumanns „Stücke im Volkston“ enthaltene A-dur-Episode:



gehört zu den unbequemsten Stellen unserer Literatur. Die angeführten Fingersätze sprechen für sich selbst. Allenfalls könnten die zwei letzten Takte auf der A-Saite gespielt werden, was aber durchaus keine Vereinfachung bedeutete.

Benützt man den hier angegebenen Fingersatz, so ist folgendes dazu zu bemerken: Eine wesentliche Erhöhung der Treffsicherheit kann erzielt werden, wenn man bei der Sexte a'—fis" im fünften und siebenten Takt das a' etwas vorausnimmt (arpeggiert), wobei dieser Ton zuerst als Flageolett zu nehmen ist, dann aber beim Eintritt des fis die Finger auf das Griffbrett niederzudrücken sind. Dieser „Trick“ wurde hier in Form einer Vorschlagsnote angedeutet. Ferner ist wichtig, während des sechsten,

achten und zehnten Taktes den Daumen auf  liegen zu lassen. Beim Neh-

men der Sexte cis'—a' (vorletzter Takt) muß jedoch die Hand um eine große Sekunde höher rücken, damit die neue Lage (Daumen auf e—h) schulgerecht, das heißt richtig genommen werden kann, wodurch die Reinheit der Terz cis'—e' gewährleistet wird.

Daß der Komponist in einem solchen Falle die Anwendung von Hilfsnoten nicht nur duldet, sondern zuweilen sogar selbst vorschreibt, ersehen wir aus folgenden Fällen:

1. Im I. Satz des Schumann-Konzertes:



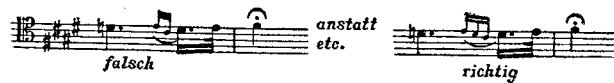
kann der Komponist die Vorschlagsnote c' nur wegen der Erleichterung des Einsatzes des hohen c'' (nach dem vorausgehenden tiefen F!) vorgeschrieben haben, denn der Vorschlag fehlt sowohl vorher als auch bei der Wiederholung der Stelle nach der Durchführung.

2. Man erinnere sich des zweiten Themas im letzten Satz der A-dur-Sonate von Beethoven:



und frage sich, warum die Oktaven-

Vorschlagsnote bei der Wiederkehr des Themas im zweiten Teil fehlt? ... Sollte nicht Beethoven in Ansehung des für manchen Violoncellisten schwierigen freien Einsatzes auf dem hohen e'' dem Spieler eine Konzession gemacht haben, um ihm seine Aufgabe zu erleichtern? Für diese Hypothese spricht das Fehlen der Vorschlagsnote bei der Wiederholung in A dur. Allenfalls könnte hier ihre Notierung vom Komponisten vergessen worden sein. Da nun aber Beethoven in mehreren Briefen an Breitkopf und Härtel verschiedene andere Druckfehler derselben Sonate moniert — Druckfehler, die leider zum Teil auch heute noch nicht ausgemerzt sind! — u. a.:



so ist nicht einzusehen, warum er gerade über diese, einem Druckfehler gleichkommende Unterlassung hinweggegangen sein sollte²⁸⁾. Die Wahrscheinlichkeit spricht also für die Annahme, daß die Vorschlagsnote e' ein Zugeständnis an die leichtere Spielbarkeit ist. Verwirft man jedoch diese Auffassung, so müßte man logischerweise die Vorschlagsnote auch bei der Wiederkehr des zweiten Themas anbringen!

Setzen wir nun den Fall, Beethoven würde diese Vorschlagsnote nicht geschrieben haben und dennoch hätte irgendein Spieler sich diese „Hilfsnote“ aus eigenem Ermessen hinzuzufügen gestattet ... welches Geschrei würden die musikalischen Tugendwächter dann wohl erhoben haben! ...

3. Auch im Straußschen „Don Quixote“ ist ein ähnlicher Fall zu verzeichnen (vergl. Don-Quixote-Analyse, Variation VI). Ich verweise daher heute schon darauf, daß die betreffenden kurzen Vorschlagsnoten von mir angewandt und vom Komponisten sanktioniert wurden.

²⁸⁾ Vergl. Kalischer, „Briefe Beethovens“, 2. Band, Brief 431.

Größe in Ausdruck und Darstellung.

Das Violoncell ist ein männliches Instrument, es eignet sich wie kaum ein anderes Streichinstrument dazu, neben dem Gefühlvollen das Ritterliche, Kraftvolle und Erhabene zu charakterisieren. Dies ist und bleibt seine Domäne, wenngleich der mit den richtigen mechanischen Mitteln ausgestattete virtuose Cellist imstande sein sollte, wo es angebracht ist, auch in Leichtigkeit und Behendigkeit mit dem Geiger zu rivalisieren. Es liegt aber in der Natur der Dinge, daß größerer räumlicher Umfang und tiefere Tonlage das Violoncell gegenüber der Geige mehr auf das Virile verweisen. In vollständiger Verkennung dieser Tatsache denaturiert so mancher Cellist sein edles Instrument durch verweichlichtes, süßliches Spiel. Die Fähigkeit, in zarten, duftigen Farben malen zu können, wird wohl zuweilen gefordert, darf aber nicht zu dauernder, süßlicher Manier ausarten. Vergreift man sich im Toncharakter eines Stückes, so ist es um die Absichten des Komponisten von vornherein geschehen! Das ebenbürtige Gegenstück zu solch verweichlichtem Spiel bildet, wenn ich so sagen darf, das Tonprotzenthum. In dem sehnlichen Wunsche, sich einen großen Ton anzueignen, übersieht der Cellist zu oft, daß die Größe in Ausdruck und Darstellung nicht allein auf einem massigen Tonvolumen beruht. Intensität des Ausdruckes ist nicht nur eine Frage dynamischer Gewalt. Vornehmheit und Würde drücken sich oft durch den weisen Verzicht aus, alle zu Gebote stehenden Mittel zu jeder Zeit heranzuziehen. Wir haben es mit geistigen und mechanischen Funktionen gleicherweise zu tun, die sich wechselseitig bedingen und Übereinstimmung erheischen. Über Empfindung und Schwärmerei darf die Pflicht zu zielbewußtem Urteil nicht vernachlässigt werden. Leider fehlt es aber vielen Musikern an Urteilsfähigkeit. „Zahlreicher als unter den übrigen Künstlern sind unter den Berufsmusikern die überspannten und versimpelten, die geistig toten oder ganz matten Naturen, unter den Musikfreunden die Bewunderer schaler Äußerlichkeiten“²⁹⁾. Urteilsfähigkeit in Bezug auf den Geist eines Tonwerkes ist vonnöten, wenn man nicht in den Fehler sinnwidriger Auffassung verfallen will. Davor schützte die Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts ihre genaue Kenntnis der Affektenlehre!

Zu wahrer Größe im Ausdruck werden wir nur gelangen, wenn wir in den Kern der uns vom Komponisten gestellten Aufgabe einzudringen versuchen und aus der dabei gewonnenen Erkenntnis heraus die adäquaten Mittel der Darstellung bestimmen. Die dauernde Einfühlung in den Geist des Werkes wird davor bewahren, alles und jedes nur auf eine Art wiederzugeben. Einem unbedeutenden Salonstückchen wird es nicht schaden, wenn es mit einer gleichmäßigen Intensität des Ausdruckes von Anfang

²⁹⁾ Vergl. Kretzschmar, „Musikalische Zeitfragen“.

bis zum Schluß gespielt wird. Bei einem gehaltvollen, bedeutsamen Stück, etwa dem langsamen Satz der F-dur-Sonate von Brahms, geht dies nicht an; hier würde die im Beginn erschöpfte Kraft des Ausdruckes eine Steigerung im Verlauf des Satzes unmöglich machen, und ohne die Fähigkeit, den Ausdruck zu steigern, wäre der Spieler den geistigen Anforderungen des Werkes nicht gewachsen. Da jede Melodie sich aus kleineren Motiven zusammensetzt, so entsteht für den Spieler bei dem an sich lobenswerten Wunsche, das einzelne Detail herauszuarbeiten, die Gefahr, durch Spalten und Trennen sich ins Kleinliche zu verlieren. Der „große Zug“ geht dabei verloren, und es kommt besten Falles ein Mosaikbild anstatt eines Gemäldes zustande. Alle Cäsuren, die nicht durch den musikalischen Sinn bedingt sind, haben daher zu unterbleiben. Und damit sind wir bei dem Hauptgrund mangelhafter Darstellung angelangt. Der Bogenwechsel kann bekanntlich nicht nur auf jene Stellen beschränkt werden, die eine Cäsur verlangen, sondern die Eigentümlichkeit der Bogenmechanik erfordert besonders bei größerer Kraftentfaltung, ein häufigeres Wechseln, welches, wenn es nicht unhörbar ausgeführt wird, den Eindruck von Cäsuren erwecken kann und so die melodische Linie zum Schaden der Klarheit zerstört. Kein Zufall ist es, daß zu großzügiger Darstellung auch der große Zug der Bogenführung gehört, das heißt breit ausladende, schwungvoll ausgeführte Bewegungen des Armes im Schultergelenk, wobei die Hand mit reichlichem Griffwechsel unterstützt. Gesellt sich hierzu eine energische, klare Rhythmik, so kann der Eindruck imposanter Größe beim Hörer nicht ausbleiben.

Einleitung zu den Analysen.

Nach Erörterung der mechanischen Vorgänge und der elementaren musikalischen Ausdrucksmittel sehen wir uns nun vor die Aufgabe gestellt, ihre Anwendung in der Praxis des Spieles zu zeigen. Zu diesem Zweck lassen wir einige Vortrags-Analysen folgen. Die Auswahl der Stücke stellt kein Programm dar, welchem etwa eine persönliche Neigung oder Wertbemessung zugrunde liegt, sondern erfolgte lediglich aus didaktischen Gründen. Deshalb sind auch nur allgemein bekannte Werke ausgewählt worden. Daß hierbei die Kompositionen älterer Meister bevorzugt worden sind, liegt in der Natur der Sache. Wer nicht an den Beispielen der Alten herangebildet wurde, vermag die schwierigen Probleme der modernen Musik nicht einwandfrei zu lösen. Wie auf anderen Gebieten der Kunst, so kommt es auch in der Musik darauf an, daß der Studierende die Entwicklung seiner Spezialkunst an typischen Beispielen kennen lernt.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die in den folgenden Analysen gegebenen Fingerzeige in erster Linie für den Werdenden „als Sache der Belehrung, Befreiung und des Fortschrittes“ gegeben wurden . . . Immerhin wird auch der Reife, unbeschadet seiner Eigenart, manche Anregung daraus empfangen können . . .

G-dur-Suite von Bach.

Versuch einer Vortrags-Analyse.

Der sinngemäße Vortrag der Bachschen Suiten gehört zu den schwierigsten Aufgaben, die dem Violoncellisten gestellt sind. Ganz besonders gilt dies von den Präludien, die wegen ihrer oft gleichmäßigen Rhythmik, bei mangelhafter Darstellung, leicht etüdenhaft anmuten können, wenn der Spieler nicht zwischen den Zeilen zu lesen und neben dem harmonischen Gefüge die melodische Linie herauszuschälen versteht. Ja, in einzelnen Fällen wird er sogar imstande sein, eine ausgesprochene Polyphonie zu entdecken und durchfühlen zu lassen, wie dies Ernst Kurth in seinem interessanten Buch³⁰⁾ vom linearen Kontrapunkt Bachs nachgewiesen hat.

Freilich auf der Oberfläche liegen diese Dinge nicht. Schürfen, in die Tiefe dringen muß der Interpret, wenn er diese Schätze heben will.

Der Zweck dieser Abhandlung kann nicht sein, eine Analyse in kompositionstechnischer Hinsicht zu geben, sondern fruchtbare Prinzipien für die Praxis aufzustellen.

Immerhin sei aber erwähnt, daß für den mit dem „Diskretionsstil“³¹⁾ nicht vertrauten Cellisten die Schwierigkeit bei der Interpretation der Bachschen Präludien, im Gegensatz zu der später entstandenen Sonatenform, welche klar abgegrenzte Themen aufweist, hauptsächlich in der schwierigeren Erkennbarkeit der Ausdehnung, bzw. Abgrenzung des musikalischen Gedankens liegt, den Bach in seiner unvergleichlichen phantasievollen Art in motivisch entwickeltes Figurenwerk auflöst und in immer neuen rhythmisch zergliederten Wendungen zu einem prächtigen monumentalen Gefüge auf- und ausbaut.

³⁰⁾ Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern, Drechsel, 1917.

³¹⁾ Max Seiffert schreibt darüber: „Das Spielen ‚con discrezione‘ ist eine Eigentümlichkeit des Franzosen L. Couperin und des Deutschen I. I. Froberger, die sie für ihr Klavierspiel und ihren Klavierstil aus der französischen Lautenkunst eines Denis Gaultier gewannen. Sie besteht darin, gewisse lineare Abläufe von Figuren nicht wirklich als Linienfigur zu spielen, sondern sie zu erkennen als Nacheinander von Klängen, die Bestandteile eines Harmonie-Ganzen sind, und sie demgemäß aus einem Nacheinander zu einem flächenmäßigen Miteinander klanglich zu verschmelzen und so in einen gemeinsamen Zusammenhang zu bringen.“

Dieser Diskretionsstil beherrscht die deutsche Klavierkunst bis zu Bach und Händel. Er dringt von hier auch vielfach in die Geigenliteratur und verdrängt hier das früher betriebene vollgriffige Spiel (mit Hilfe der Skordatur).

Solche Bewegungsmotive finden wir manchen Stücken gewissermaßen als Motto vorangestellt. Am besten erkennen wir dies beim Präludium der III. Suite in C dur.

Mit dem Motto:  beginnt und schließt das

Stück. Anders bei dem Präludium der G-dur-Suite, die unserer Betrachtung zugrunde liegt. Hier finden wir nur in Bewegung aufgelöste Harmonie, die in ihrer gleich-

förmigen Rhythmik  leicht die Gefahr der Monotonie her-


vorrufen kann. Zur Verhütung dieses Eindruckes sind daher ganz besondere Maßnahmen anzuwenden, auf die im folgenden hingewiesen sei:

Die Tonart, in der sich das Stück bewegt, ist G dur. Diesem Akkord und besonders dessen Fundamentaltönen G sollte ein breiterer Zeitraum beim erstmaligen Erklingen eingeräumt werden, um dem Stück eine seinem Charakter entsprechende ruhige, vornehme Grundlage zu geben und um dem Hörer Zeit zu innerer Sammlung zu lassen (die Ähnlichkeit mit dem ersten Präludium in C dur, des „Wohltemperierten Klaviers“ bewog den Herausgeber zu der angegebenen Strichart). — Erscheint nun die erste Hälfte des ersten Taktes dadurch gewissermaßen pathetisch, so sollte die Wiederholung (zweite Hälfte des zweiten Taktes) eher schlicht erfolgen.

Gleichförmige Wiederholungen ermüden sowohl in der Rede als auch in der Musik. Ein geistvoller Mensch wiederholt sich nicht. Wird er aber durch bestimmte Umstände zur Wiederholung gezwungen, so greift er zur Variante. Dieses Mittels müssen auch wir uns bedienen. Der Ausdruck sollte daher in der Regel bei der Wiederholung eines Motives entweder gesteigert oder, ähnlich der von den Alten oft angewandten Echowirkung, abgeschwächt werden. (Diese Forderung läßt selbstverständlich Ausnahmen zu.) Dadurch entsteht Licht und Schatten. Stärkere „Belichtung“ erheischen in erster Linie alle Characteristica, die das Verständnis des vorzutragenden Stückes in harmonischer, melodischer und rhythmischer Hinsicht unterstützen können.

In gedämpfterem Licht zu halten sind hingegen meistens die Wiederholungen. Der Cembalist benutzt hierzu das zweite Manual (Echowirkung). Bis zur Indifferenz dürfen jedoch auch solche Stellen nicht abgeschwächt werden. Diese feinen Abtönungen vollzieht sich übrigens nicht nur auf dem Gebiete der Dynamik, sondern vielmehr auch auf jenem der Rhythmik (Agogik) nach Maßgabe des Gefühls (Seelischen); sie sind dem in der Malerei angewandten „Ton in Ton-Malen“ vergleichbar.

Die ersten vier Takte wären demnach so vorzutragen, daß deren fortschreitende Harmoniefolgen klar zu erkennen sind. Auf die letzte Note fis des vierten Taktes als Durchgang zum e des folgenden Taktes ist besonders zu achten. Im fünften Takt sind über den ersten fünf Sechzehntel die letzten vier Sechzehntel zu belichten. Ein diskretes Sostenuato (vergl. die Abhandlung über „Sostenuato“, S. 192) wird den Ausdruck dieser Notengruppe entsprechend unterstützen. Dasselbe in Takt 7 und 9,

jedoch in der Weise, daß der Hörer eine Steigerung im Verlauf der Takte 5 bis 10 empfindet. Takt 11 verlangt neben dem Partikel:  Hervorhebung von


gis, gis, h, gis und c (erstes Sechzehntel) des zwölften Taktes. In Takt 14 sind die ersten neun Sechzehntel die wichtigsten. Nun erfolgt eine Steigerung in Dynamik und Ausdruck über vier Takte hinweg bis zu Takt 19; von der sechsten Note dieses Taktes an nimmt der Ausdruck wieder gradatim ab, um zu einer neuen Steigerung bis zum Sekundakkord des Taktes 22 anzusetzen, der mit seinem Halt auf d' den Höhepunkt darstellt. Nach diesem kraft- und glanzvoll hervorgebrachten, lange ausgehaltenen d' setzt sich die Bewegung wieder in gleichmäßigem Tempo fort, zu Anfang jedoch etwas zart-zaghaft (22. und 23. Takt), dann klagend (Takt 24), immer eindringlicher werdend, bis in Takt 26 beim Beginn des dritten Viertels die anfänglich leise Klage in lauten Schmerz ausbricht (man beachte den vorgeschriebenen Fingersatz, der dieser geschilderten Ausdruck ermöglichen und unterstützen soll). Zuversichtlich und hoffnungsvoll erklingen nun die beiden folgenden Takte 29 und 30.

Ehe in dem nächsten Takt 31 die Liegestimme auf a mit der anfangs darunter befindlichen Melodie beginnt, sollte die kleine eingeklammerte Notengruppe



ausdrucksvoll und verhalten gespielt werden. Das d ist, ob-

wohl Abschluß dieses Motives, gleichzeitig Beginn der vorerwähnten Melodie (eine Erscheinung, die wir bei Bach, wie in der Musik überhaupt, häufig antreffen), die leise, aber rhythmisch bestimmt einsetzt, sich über die Takte 33 bis 35 zu einem klangvollen mf entwickelt, um dann ebenso allmählich bis zum Takt 37 wieder abzuflauen.

Die Notengruppe  ist als Einleitung zu der nun folgenden aufsteigenden Melodie über dem Orgelpunkt auf d ähnlich den oben zitierten, zart und zögernd zu spielen. Aus ihm heraus entwickelt sich nun die große Steigerung, die den Satz krönt, bis endlich die Spannung sich im Schlußakkord kraftvoll und glänzend löst³²⁾.

Tempobestimmung der Tanzstücke.

Ehe wir zur Besprechung des Vortrages der folgenden Sätze schreiten, ist es notwendig, sich mit der Frage der Tempobestimmung der einzelnen Tanzstücke zu beschäftigen.

³²⁾ Es mag vielleicht manchen Spieler befremden, die beiden hintereinander folgenden aufsteigenden Melodien in verschiedenen Strichrichtungen angegeben zu sehen, die erste im Auf-, die zweite im Abstrich. Der Hauptgrund hiefür ist, die beiden Stellen mit einander kontrastieren zu lassen, damit eine Steigerung erzielt wird. Umspielt die erste Melodie gewissermaßen die Liegestimme auf a, so baut sich die zweite machtvoll und eindringlich auf dem Orgelpunkt d auf, wobei die Abstrichrichtung die Wirkung erheblich unterstützt.

Die Angaben, die Quantz in seinem bekannten „für die Kenntnis der Musikübung und Musikauffassung im 18. Jahrhundert“ sonst so maßgebenden Musiklehrbuche: „Versuch usw.“ darüber macht, scheinen nicht in jedem Falle ganz zutreffend zu sein. Dieser Ansicht hat auch schon der Musikgelehrte A. Schering, dem wir die Neuausgabe des genannten Werkes verdanken, Raum gegeben. Nach ihm beziehen sich Quantz' Lehrgrundsätze und Anschauungen³³⁾ mehr auf den sogenannten „galanten Stil“, dessen unbedingter Anhänger er war, das heißt „jener Schreibweise, die an Stelle der alten kontrapunktlichen Polyphonie trat und als Vorläuferin der Kantabilität der Mozartschen Zeit die gefällige Melodie auf den Schild erhob. Wann diese Stiländerung eintrat³⁴⁾, ist nicht aufs Jahr anzugeben, doch ist sicher, daß Johann Sebastian Bach und seine Kunst nicht von ihr beeinflusst wurde“.

Die Tempi, die Quantz für die verschiedenen Tanzstücke angibt³⁵⁾, sind nach dem Pulsschlag des Menschen berechnet (durchschnittlich 80 Schläge in der Minute). Schering bemerkt zu Quantz' Tempoangaben³⁶⁾: „Diese Tempi sind durchschnittlich äußerst lebhaft und bedürfen, auf die Tanzmusik der älteren, das heißt Joh. Seb. Bachschen Zeit bezogen, mancher Einschränkung“. Auch Georg Schünemann schreibt (Geschichte des Dirigierens): „Diese ungefähren Tempoangaben sind sehr hoch gegriffen und scheinen nach unserer Gewöhnung fast zu schnell. Quantz denkt dabei an Tanzstücke im Rahmen einer szenischen Aufführung, die die angegebenen Tempi sehr gut vertragen“. Im Hinblick auf den Vortrag der Bachschen Cellosuiten, denn um diese handelt es sich für uns, sind sie sogar zum Teil undenkbar.

Um nur ein Beispiel anzuführen: Das Sarabanden-Tempo gibt Quantz mit je einem Pulsschlag für jedes Viertel an, dies würde (nach Schering) auf Mälzels Metronom übertragen = 80 sein! Ich glaube, daß sich kein guter Musiker unserer Zeit dazu verstehen würde, das Tempo der Sarabande, welche doch den gesanglichen Ruhepunkt in der Suite bildet, so rasch zu wählen, und stelle daher die Frage: Sollte nicht zu Bachs Zeiten — und vielleicht auch später noch — ein Unterschied bestanden haben zwischen der Musik, zu der man tänzte und solcher, die man (gleichviel, ob es auch Tanzformen waren) um ihrer selbst willen vortrug? Quantz begründet ja auch auf S. 207 seines Buches (neue Ausgabe) in einer die heutige Generation erheiternden Weise die Wahl rascherer Tempi mit der Notwendigkeit, den Tänzern die Sache zu erleichtern, wenn sie „teils wegen der guten Nahrung, die sie vorher zu sich genommen“ oder „aus Ehrgeiz in ein größeres Feuer geraten. Hierdurch können sie nun leichtlich die Sicherheit in den Knien verlieren und, wenn sie eine Sarabande oder Loure tanzen, wo bisweilen nur ein gebeugtes Knie den ganzen Körper allein tragen muß, so scheint ihnen das Tempo oftmals zu langsam zu seyn“ . . .

³³⁾ Insofern, als sie nicht allgemeiner Natur sind und somit auch heute noch Geltung haben.

³⁴⁾ Nach Schering bereitete sich im vierten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts der Übergang vor.

³⁵⁾ Neue Ausgabe von Schering, S. 209.

³⁶⁾ Ebendasselbst, S. 210.

Nach meiner Ansicht läßt sich das Tempo der einzelnen Tanzgattungen in den verschiedenen Bachschen Suiten überhaupt nicht ein- für allemal genau festlegen. Ein Vergleich zwischen den betreffenden Stücken untereinander wird dies bestätigen.

Ebenso wie die Präludien, die ja eigentlich als Phantasien aufzufassen sind, wegen der Verschiedenheit ihres Gehaltes (man vergegenwärtige sich nur den Unterschied zwischen dem tiefe Melancholie und Trauer ausdrückenden d-moll-Präludium der II. mit jenem energischen, Kraft und Glanz ausströmenden C-dur-Präludium der III. Suite) in der Bewegung voneinander abweichen müssen, dürfen auch keinesfalls alle sechs Allemanden, Couranten, Giguen usw. nach ein und demselben Schema gespielt werden. Dies würde durchaus unkünstlerisch und ein Beweis mangelnder Phantasie und Urteilkraft sein. So erheischt zum Beispiel die sangbare Allemande der II. Suite ein ruhigeres Tempo als jene geistsprühende, fast witzig zu nennende der III. Suite, sowie die energische der IV. Suite. Noch krasser ist aber der Unterschied unter den Giguen: die in d moll weist fast sächsische Gemütlichkeit auf, jene in Esdur mysteriöse, flüchtige Behendigkeit, während jene der D-dur-Suite etwas Stolz, fast Gewichtiges hat. Die vergleichenden Gegenüberstellungen ließen sich noch vermehren, doch würde dies über den Rahmen der Arbeit hinausgehen. Wir glauben auch durch die wenigen Beispiele ohnehin die Notwendigkeit der Tempodifferenzierung schon bewiesen zu haben.

Eine weitere Frage, die hier aufgeworfen werden muß, lautet: Ist die heutige Generation fähig, eine bis ins kleinste gehende, dem Musizieren des 18. Jahrhunderts adäquate Art noch zu genießen? Der Geschmack und die Empfindung des Nervensmenschen des 20. Jahrhunderts sind nicht mehr dieselben wie in der Rokokozeit, so daß ein peinliches Einhalten jeder in der Zopfzeit üblichen Nuance einer Kleinigkeitskrämerei gleichkäme, die gewiß nicht dem großen Geiste Bachs würdig wäre. Dem warmempfindenden, phantasievollen Künstler ist die Gabe verliehen, das zu reproduzierende Kunstwerk durch die Kraft seiner Persönlichkeit im besetzten, vollendeten Vortrag stets von neuem wiedererstehen zu lassen. Daß er bei diesem Aufbau seinem Freiheitsdrang nicht die Zügel schießen lasse, davor müssen ihn freilich ein kultivierter Geschmack und ein sicheres Stilgefühl bewahren. Es unterliegt keinem Zweifel: Der Talentvolle weiß ohne Pedanterie stilgerecht und dennoch warmblütig zu musizieren.

Allemande.

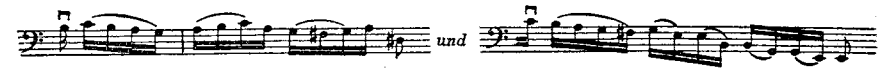
Das Anfangsmelos dieses Satzes besteht aus dem „Motto“



und den sich daran anschließenden dreieinhalb Takten (bis zum tiefen G des vierten Taktes). Die vom Herausgeber des Klangkolorites gewählte Bogenstrichbezeichnung


³⁷⁾ Die hier vorgeschriebene Strichart deckt sich mit jener der als Original geltenden Handschrift aus der Berliner Staatsbibliothek.

darf nicht zu einer Verzögerung des Eintrittes der an die letzte Note des Mottos sich anschließenden Notengruppe führen. Zur Vermeidung dieser Gefahr ist auf der getrennt zu spielenden Note g nur eine halbe Bogenlänge zu benützen (derselbe Hinweis gilt für alle analogen Stellen). Im Gegensatz zu dem energischen Charakter des „Mottos“ schließt das Melos (vierter Takt) ruhig, unter agogischer Bevorzugung der jeweiligen ersten Note von je zweien (bei Phil. Em. Bach „Abzüge“ genannt). Losgelöst vom letzten Ton des Themas, wird der melodische Faden nun weiter gesponnen. Wie Frage und Antwort stehen sich die beiden Motivgruppen:



gegenüber. Dabei ist darauf zu achten, daß den einzelnen gestoßenen Sechzehnteln, die auf die drei gebundenen folgen, genau so viel Bogen wie diesen gegeben wird, unter reichlicher Benützung des Oberarmes. Letzteres gilt auch für gestoßene Noten der folgenden Takte im weiteren Verlauf des Stückes. Die stereotype Angewohnheit so vieler Spieler, nicht nur am Schlusse der Stücke, sondern auch der Teile, ausgesprochene ritenuti anzubringen, ist verwerflich. Nicht jeder Teil oder Satz verlangt nach breit ausladendem Schluß. Wenn aber der Charakter des Stückes dies verlangt, wie z. B. bei der vorliegenden „Allemande“, so muß das Zeitmaß schon auf der Kadenz verlangsamt und bei Eintritt des tonischen Dreiklages wiederhergestellt werden. In vorliegendem Falle also vom Beginn des vierten Viertels des 15. Taktes bis zum ersten Ton D des 16. Taktes, worauf die folgende Notengruppe ohne jegliches Pathos, schlicht und ohne Tempoverrückung den Teil zu Ende führt.

Im zweiten Teil gelten dieselben Prinzipien wie im ersten. Die kleine Vorschlagsnote d im 19. Takt ³⁸⁾ gibt vielen Spielern Anlaß zu ungeschickten Absonderlichkeiten. Das kurze Motiv ist leicht und rhythmisch gleichmäßig wie folgt

darzustellen:  Jedem bogentechnisch Ungewandten passiert dabei das

Malheur, das c anstatt der Vorschlagsnote d als erste von je zwei Noten zu betonen (einer von den vielen Fällen, bei denen der Bogenarm und nicht der Intellekt gebietet, wodurch die Phrasierung auf den Kopf gestellt wird!). Dasselbe gilt für die kleine Note fis im 20. Takt. Der Triller auf gis im 21. Takt wäre vielleicht besser durch Mordent zu ersetzen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Trillerzeichen überhaupt nicht dahin gehört, sondern auf das h in Takt 23, wo es zwar in der als Original geltenden Handschrift fehlt, aber wegen seines häufigen analogen Vorkommens bei ähnlichen Wendungen Bachs sehr gut denkbar wäre. Die Takte 26 und 27 sind mit großer Leichtigkeit und Grazie vorzutragen, wobei die hinzugefügten Triller den genannten Charakter unterstützen. Repetiert man die Teile, so sollten die oben besprochenen Ritenuti beim erstmaligen Spielen weniger intensiv angelegt werden wie beim zweiten. Das ausgiebigste Ritenuto findet naturgemäß am Ende des Stückes statt.

³⁸⁾ Vergl. Quantz, „Versuch usw.“, VIII. Hauptstück „Von den Vorschlägen usw.“ ebenso Beyschlag, „Die Ornamentik der Musik“.


Courante.

Der Charakter dieses Stückes atmet Glanz und Würde. Das Tempo ist ein mäßiges. Mitte des 17. Jahrhunderts unterschieden übrigens die Komponisten gewöhnliche und schnelle Couranten, die der späteren Gigue oder Canarie entsprechen (nach Riemann). Keine der Couranten aus den sechs Suiten von Bach fallen unter die schnelle Gattung. Die vorliegende verlangt ein ziemlich gewichtiges, majestätisches Tempo. Die vorgeschriebene Strichart, Takt 5 (mit Auftakt), mag manchen Spieler anfangs befremden, denn sie nötigt ihn, alle schweren, zu betonenden Takteile im Aufstrich in der Nähe der Spitze zu nehmen, hierdurch wird jedoch eine energiegelade und vornehmere Tongebung erzielt als bei jener banaleren, dem „Nur-Orchesterspieler“ geläufigen Abstrichlösung am Frosch oder in der Mitte. Wird die gestellte Forderung richtig ausgeführt, wobei die erwähnten Takte in der oberen Bogenhälfte mit breiten wohlklingenden Vorderarmstrichen genommen werden müssen, so wird kein Zweifel bestehen, welcher Lösung in musikalisch-ästhetischer Hinsicht der Vorzug zu geben ist.

Gründe der Unbeholfenheit und Bequemlichkeit schalten in künstlerischen Fragen aus. Die Takte 28 und 30, die leicht und graziös zu spielen sind, bringen eine kleine Abwechslung in den Vortrag. Nach Ablauf dieser kurzen Episode der Zartheit belebt sich allmählich der Ausdruck der Energie wieder in steter Steigerung bis zum machtvollen Schluß.

Sarabande.

Die Zweiunddreißigstel im Takt 3 sind entscheidend für die Tempobestimmung dieses Satzes. Es würde einer Entweihung gleichkommen, wollte der Interpret dieses herrlichen Musikstückes nicht danach streben, die darin enthaltene erhabene Stimmung durch richtige Auswertung selbst der kleinsten Notenbruchteile festzuhalten. Die gedachten Zweiunddreißigstel dürfen daher nicht überstürzt gespielt, sondern sollten schön gesungen werden. Diese Forderung erheischt die Wahl eines sehr ruhigen Zeitmaßes. Vom dritten Viertel des fünften Taktes ab verlangt der seelische Ausdruck

eine kleine agogische Belebung bis zu der Stelle Takt 7:  worauf bis zum Teilschluß eine Verbreiterung einsetzt.

Während die erste Periode (Takt 1 bis 4) trotz des häufigen Bogenwechsels möglichst zusammenhängend vorzutragen ist, wird die genaue Beobachtung der ange deuteten „Interpunktion“ zu plastischer Herausarbeitung des Stimmungsgehaltes wesentlich beitragen können. Dieser Hinweis hat auch für den zweiten Teil der Sarabande Geltung. Besondere Beachtung erfordert noch die kleine zweistimmige Stelle im 15. Takt. Damit die Sechzehntel der Unterstimme das gehaltene d der Oberstimme nicht erdrücken, empfiehlt es sich, jene etwas verzögert eintreten zu lassen und die Oberstimme ein wenig zu dehnen, so daß das ausgehaltene d länger anklingt als das darunter liegende H der Unterstimme. Zwecks Ausgleiches des Taktwertes muß dann natürlich eine kleine Beschleunigung der letzteren stattfinden (ähnlich verfährt der Organist zur Erzielung von Akzentwirkungen).

Menuetto I und II.


Bekanntlich bewegen sich die Vor-Haydn'schen Menuette alle in gemessenerem Tempo als jene der späteren Epochen. Bei der Bestimmung des Ausdruckscharakters des Vorliegenden ist von vornherein daran zu denken, daß auf das erste Menuett ein zweites folgt!

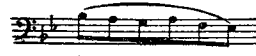
Beide Stücke sind grundverschiedenen Stimmungsgehaltes. Das erste Menuett trägt männliche, das zweite weibliche Züge. Nicht nur auf dem Gegensatz zwischen Dur und Moll beruht der Unterschied. Selbstbewußte Entschlossenheit verbunden mit ritterlicher Liebenswürdigkeit atmet das erste Menuett, während das zweite sich in schüchterner Zaghaftigkeit ergeht. Sieggewohnt fordernd und widerstrebend gewährend, so stehen sich die Charaktere der beiden Menuette gegenüber, denen aber eines gemeinsam ist: die Grazie. Die Phantasie des interpretierenden Violoncellisten sollte beschwingt genug sein, ihm jene Epoche vorzuführen, welche überleitet zu den Festen des Sonnenkönigs Ludwig XIV., die Watteau, der Maler des Rokoko, in zahlreichen entzückenden Bildern der Nachwelt überliefert hat; sonst wird er schwerlich imstande sein, seinem Vortrag jenen prägnanten Ausdruck zu verleihen, welcher das Letzte an feinsinnigem Stilgefühl darstellt. Es sei denn, daß er zu jenen gehöre, denen die Gottheit die Erkenntnis im Schlafe verleiht!

In stolzer, kecker Stimmung beginnt das erste Menuett. Im zweiten Teil wandelt sich der Ausdruck vom 13. zum 16. Takt jedoch zu liebenswürdiger Konzilianz. Frage und Antwort stehen sich in den Takten 16 bis 20 gegenüber, worauf die energische Stimmung sich nach und nach wieder durchsetzt, so daß das Stück männlich kraftvoll abschließt.

Zaghaft und scheu beginnt hingegen das zweite Menuett. Die Takte 1, 3, 5 und 7 sind rubato zu spielen, dergestalt, daß die ersten drei Achtel stets etwas zögernd-verhalten und die darauf folgenden letzten drei Achtel etwas beschleunigt werden, wodurch das rhythmische Gleichgewicht in jedem einzelnen Takt wiederhergestellt wird.

Im zweiten Teil erheischt der vierte Takt (Takt 12) besondere Aufmerksamkeit. In metrischer Hinsicht müßte er, der Symmetrie halber, genau der rhythmischen

Einteilung des zweiten Taktes (Takt 10) entsprechen:  Es

lautet aber:  so daß der feinsinnige Interpret durch Dehnung des Tones f und durch eine entsprechende Cäsur vor der Durchgangsnote „es“ als des Auftaktes zu der folgenden Notengruppe:



die Symmetrie andeuten wird. Ein undifferenziertes Darüberhinwegspielen würde sehr geistlos sein. Vielleicht darf nur noch daran erinnert werden, daß beim Wiederholen des ersten Menuetts sofort mit dem ersten Takt der ritterlich-entschlossene Charakter wieder aufzunehmen ist.

Gigue.

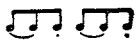
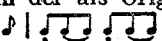
Das Tempo der Gigue ist ein schnelles. Eine spätere Epoche würde das vorliegende Musikstück vielleicht „con spirito“ bezeichnet haben, denn es ist viel Geist und Humor darin enthalten. Wer zwischen den Zeilen lesen kann, wird dies unschwer erkennen. Sprudelnd hebt das Thema an, das wie eine heitere Manifestation anmutet, die nach zwei Takten eine entschlossene, fast derb zu nennende Beantwortung erfährt. Der Akkord des vierten Taktes sollte des energischen Ausdruckes halber nicht arpeggiert werden. Die Takte 5 bis 8 sind wieder im Charakter des Anfanges, die darauf folgenden Takte 9 bis 11 mit scherzhaft affektierter Sentimentalität zu spielen.

Wie ungehaltene, ablehnende Einwürfe muten im zweiten Teile (Takt 14, 16, 21 bis 24) die unvermittelten Einstreuungen



an. Die Takte 25 bis 27 verlangen wieder denselben Ausdruck wie die Takte 9 bis 11. Die Takte 28 bis 31 fordern Leichtigkeit, Grazie und Humor.

Durch eine kleine Atmung nach dem etwas zu verkürzten ersten Achtel und ein wenig verzögertes Einsetzen des vorher bereits zitierten, hier wiederkehrenden kurzen Motives, erhält die Stelle einen anmutig heiteren Charakter, der trotz der folgenden drängenden, sich fast überstürzenden Sequenzen, Takt 31 (zweite Hälfte) und 32, sowie den energischen Schlußtakt, bis zum Ende vorherrschend bleibt³⁹⁾.

³⁹⁾ Kenner strengster Observanz würden vielleicht folgende Strichart  als dem Stil der Gigue mehr entsprechend vorziehen. Der Herausgeber glaubt aber durch diese kleine Stilsfreiheit keine Stilwidrigkeit begangen zu haben, da der Vortrag gerade durch die Abwechslung der Stricharten an Interesse gewinnt, ohne dem Charakter des Stückes Abbruch zu tun. Im übrigen wird es den Leser interessieren zu erfahren, daß die ersten Takte dieses Stückes in der als Original geltenden Handschrift (Berliner Staatsbibliothek) so angegeben sind: 

Versuch einer Vortrags-Analyse des D-dur-Konzertes von Haydn.

Allegro moderato M. M. $\text{♩} = 104 - 108$.

Bevor der Spieler an die Interpretation eines Stückes herangeht, sollte er sich Rechenschaft ablegen über Charakter und Stimmungsgehalt des Tonwerkes. Beim Haydn-Konzert ist der I. Satz im Ausdruck durch Frohsinn und Lebensbejahung gekennzeichnet, den II. Satz erfüllt eine innige Stimmung, während durch den letzten ein Zug von Munterkeit und sprudelndem Humor geht. — Selbstverständlich schließen diese Grundzüge nicht gelegentliche gegensätzliche Episoden aus, die sich im I. Satz sogar vom Lyrischen bis zum Dramatischen steigern. Gerade darin zeigt sich ja die Meisterschaft des Komponisten, durch entsprechende Gegensätze die Grundidee zu besonderer Geltung zu bringen, ohne der einheitlichen Stimmung des Stückes Abbruch zu tun.

Mit Rücksicht auf den erwähnten Grundcharakter des I. Satzes hätte sich der Spieler also jeglicher Sentimentalität des Ausdruckes zu enthalten!

Abgesehen von der oft zu beobachtenden irrigen Auffassung in dieser Richtung, pflegen dem Spieler noch eine Reihe anderer Verfehlungen zu unterlaufen, die jedoch aus technischen Mängeln resultieren.


Gleich der erste Takt ermangelt gewöhnlich der notwendigen Prägnanz, meist infolge falscher Akzentuierung, vielfach auch infolge mangelhafter Rhythmik:



Einzig und allein dem ersten und dritten Sechzehntel kommen agogische Akzente zu. Das letzte Sechzehntel *fis* wird fehlerhafterweise meistens derart verkürzt, daß es den Eindruck eines Zweiunddreißigstel macht.

Im zweiten Takt:  läßt es der Spieler oft

an der nötigen Grazie fehlen. Die beste Lösung — der Spieler möge sich selbst davon überzeugen — besteht darin: crescendo auf *h'*; das angebundene *d'* piano; kleine Luft-

pause, nun allmähliches accelerando bis zu dem Motiv  wobei aus-

schließlich das erste a' zu betonen ist. Die dem d' folgenden vier Sechzehntel (Sextolen) sind auf einen Bogen weich staccato zu nehmen!

Im fünften Takt nach B zweites Viertel, agogische Bevorzugung des ersten e'.



Unter Vermeidung jeglicher auffälliger Portamenti, schlicht über die Stelle hinweg spielen!

Zweiter Takt nach C: Langer Vorschlag! Vierter Takt nach C: Die auf der ersten Hälfte des ersten Viertels befindlichen zwei Noten d' und fis' verzögert spielen und diese Verzögerung in der zweiten Hälfte wieder einbringen! Ebenso auf dem dritten Viertel.

Nach D: Der erste Takt des Solos ist halbstark in altfränkischer Steifheit, die Wiederholung (dritter Takt) im piano mehr graziös zu spielen. Kurz vor dem Beginn der D-dur-Tonleiter crescendo; bei dem Oktavengang nicht eilen, damit der Schluß der Phrase ruhig und groß wirkt!

Nach E: Frohgemut, freudig bewegt, hebt das zweite Thema an. Bei der Wiederholung in der höheren Oktave dynamische Steigerung!

Zwei Takte vor F: Zweiunddreißigstel Figuren verzögert beginnen (rubato) und durch accelerando ausgleichen! Ein Takt vor F: Das erste Sechzehntel des zweiten Viertels vom zweiten trennen zugunsten einer guten Phrasierung!

Die zur Durchführung überleitende Figurengruppe vollzieht sich in steter dynamischer Steigerung bis zu dem Takt der Fermate; sie ist so zu spielen, daß trotz des Lagenwechsel keine Portamenti zu vernehmen sind. Nun folgt eine kürzere Episode, die aus der Umkehrung des ersten Themas gewonnen ist und (S. 6, 3. System, erster und zweiter Takt) zur Durchführung führt.

Bei der Wiederholung (in den folgenden zwei Takten) wäre es nicht ohne Reiz, die Melodie etwas gefühlvoller zu spielen. Im weiteren Verlauf straft sie sich aber und entwickelt sich nach und nach zu immer größerer Energie.

Die Durchführung im Orchester bringt das Hauptthema in erneuter dynamischer Steigerung. Nach sechs Takten setzt das Soloinstrument mit einem Motiv ein, welches wiederum die Umkehrung des Hauptthemas darstellt.

Wir dürfen uns den Inhalt der folgenden Takte als einen Dialog vorstellen, in welchem lyrische Weichheit mit dramatischer Entschlossenheit abwechseln. Um die Sextolen interessanter zu gestalten und ihnen eine Bedeutung für den Dialog zu verleihen, versuche man (unter Bevorzugung der melodieführenden Baßnoten) in etwas mysteriöser Stimmung zu beginnen und im Verlauf der beiden nächsten Takte einen Übergang zu drohendem Unwillen zu schildern.

Auf den energischen Einwurf des Orchesters (S. 7, letzter



Takt, 7. System) klingt eine um Versöhnung flehende Antwort: sie muß bei zartester Tongebung tiefste Empfindung aussprechen.

Die bei G beginnende Episode in h moll stellt eine dramatische Szene dar.

Die Stelle sei der Kürze halber nebenstehend genauer bezeichnet:



Ebenso sind die beiden folgenden Takte darzustellen. Nach vier Takten beginnt ein seelischer Umschwung, indem sich nun das zarte, weibliche Element aus der anfänglichen lyrischen Weichheit allmählich zu heroischer Kraft umwandelt.

Die drei Takte vor H erscheinen wie ein erbittertes Kämpfen unter Einsatz aller verfügbaren Energien, die ihren Höhepunkt im letzten Takt erreichen.

Die acht Sechzehntel des Orchesters bei H leiten aus diesem erregten Kampf zu besonnener Ruhe über. Eine mehr versöhnliche Stimmung greift Platz, die allerdings noch einige Male durch dramatische Zwischenfälle unterbrochen wird, so daß das frühere Wechselspiel seine Fortsetzung bis zum Orchestereinsatz bei I findet. Das zweite Thema erscheint nun in D dur und ist in derselben Weise wiederzugeben wie beim ersten Auftreten, ebenso die darauf folgende Figurengruppe!

Der letzte Takt



ist von einer gewissen Wichtigkeit für den Vortrag; er muß sehr frei (kadenzartig) gespielt werden! Er leitet in den Teil über, welcher der Kadenz vorausgeht, um sie gewissermaßen vorzubereiten.

Eine fesselnde Ausführung dieser Episode wird am besten erreicht, wenn man im Orchester in Berücksichtigung des Umstandes, daß das dem ersten Thema entnommene Motiv dreimal hintereinander auftritt, es zuerst zart-zaghaft, dann etwas entschlossener und zuletzt resolut erklingen läßt. Das Solocello antwortet jedesmal darauf mit einer Zweiunddreißigstel-Figur, die als Abschluß eine Reminiszenz aus dem dritten Takt des zweiten Themas führt. Hierbei ist jeweils die erste Hälfte spielerisch, die zweite ausdrucksvoll, aber jedesmal eindringlicher, so daß das Ganze eine Steigerung darstellt, welche ihren Höhepunkt auf dem Sext-Akkord von D dur und dem folgenden Takt findet. (S. 11, 3. System, zweiter Takt.)

Der Satz wird nun mit größter Energie und Siegesfreudigkeit bis zur Kadenz weitergeführt. Im vorletzten Takt (S. 11, 4. System, zweiter Takt) mag folgende Alternative gewählt werden:



Adagio M. M. $\text{♩} = 66 - 69$.

Das liedartige, in Rondoform stehende Adagio bietet keine Rätsel. Das schlichte Thema verliert an Schönheit und Würde, wenn die Sechzehntel der beiden ersten Takte nicht ihren vollen Wert erhalten; es empfiehlt sich daher, auf diese Noten reichlichen Bogen anzuwenden. Die Zweiunddreißigstel des fünften und sechsten Taktes sind rubato zu spielen!

Die folgende Episode nach der Wiederholung des Themas im Orchester sollte nicht Mezzoforte vorgetragen, sondern im Piano begonnen und mit innigem, rührend-naivem Ausdruck gespielt werden, in einer Stimmung etwa, wie das „Veilchen“ von Mozart. (Der Vorschlag im ersten Takt hat lang zu sein.)⁴¹⁾

Nach und nach steigert sich allerdings der Ausdruck und verlangt eine größere Kraftgebung, die auf dem Fermaten-Takt ihren Höhepunkt findet. Dieser Takt vermittelt den Übergang zum Ausgangsthema, daher müssen die Zweiunddreißigstel nicht wie in einer Passage, sondern deklamierend „gesungen“ werden.

Die darauf folgende C-dur-Episode verlangt eine gelinde Temposteigerung und einen gewissen Ernst des Ausdruckes. Vom siebenten Takt an drängt das Tempo bis zum Fermaten-Takt auf e'. Die zum Hauptthema überleitende kadenzartige Notengruppe sollte auch deklamatorisch behandelt werden (rubato!).

Nun folgt zum letzten Male das Thema, wie eine Reminiszenz zart auftretend und leise verklingend.

Falls der Solist die kurze anschließende Kadenz benützt, sollte er sie, wie nachstehend bezeichnet ist, phrasieren:




⁴⁰⁾ Cellisten, die den Wunsch nach einer mehr thematisch durchgeführten Kadenz haben, seien auf jene des Herausgebers aufmerksam gemacht, die sich in der von Schwalm besorgten Ausgabe des Haydn-Konzerts im Verlag Steingraber befindet. Bei der genannten Ausgabe trägt der Verfasser dieses Buches nur die Verantwortung für

Allegro M. M. $\text{♩} = 84$.

Das Hauptthema setzt schwungvoll, mit Lust und Heiterkeit ein; es muß scharf rhythmisiert werden, gleichwohl im zweiten und vierten Takt nicht überstürzend. In feiner Differenzierung das dritte Achtel im zweiten Takt trennen, das heißt von der

ersten Viertelnote abheben:  im vierten schön binden:

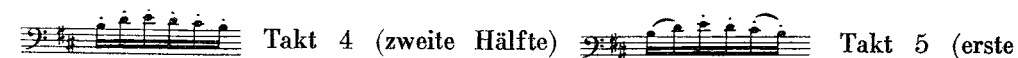
 dabei etwas diminuieren!

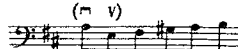
In den weiteren vier Takten ist zur besseren Markierung der punktierten Noten die vorausgehende Viertelnote zu verkürzen, derart, daß das erste Viertel d' an dem Spitze, das zweite Achtel d' als Auftakt am Frosch zu nehmen ist. — Die Verkürzung das zweitemal nicht so ausgeprägt! Im Takt vor der Fermate letztes Achtel lieber binden! — Damit die Fermate den Fluß der ganzen Bewegung nicht unterbreche, wolle man sich während dieses Fermaten-Taktes die Fortsetzung der Achtel-Bewegung unter mäßigem Ritenuto vorstellen, wodurch eine bessere Verbindung mit dem folgenden Orchestereinsatz hergestellt wird!

Beim zweiten Eintritt des Soloinstrumentes ist das dolce nicht mit „süßlich“ zu verwechseln. Es kann damit ein feinsinniger Humor verbunden werden. Die Möglichkeit hierzu besteht in der Verkürzung der ersten Note e' und in der Akzentuierung des g' im zweiten Takt, ebenso in der Vereinigung der ersten drei Achtel im dritten Takt auf einen Wurfbogen.

Dagegen muß das vierte Achtel etwas breiter genommen werden, um die folgenden Sechzehntel etwas zu beschleunigen. Im sechsten und in den folgenden Takten agogische Akzente auf dem ersten Achtel jeder Bogengruppe, „Abzüge“⁴²⁾ auf dem zweiten Achtel und Punktierung des dritten!

Die folgende brillante Figur bei Buchstabe A ist im Aufstrich zu beginnen und die Strichart in den Takten 2, 4 und 5 wie folgt abzuändern: Takt 2 (zweite Hälfte)



Hälfte) 


Im Takt vor der Fermate auf den beiden Viertelnoten a' nur geringer Bogenverbrauch, damit der Rückweg zum Frosch kein zu großer wird und jene gewissermaßen herausgehämmert werden können. Den Fermaten-Takt wiederum wie oben, so daß die Verbindung sich glatt vollziehen kann. Für den nächsten Einsatz sei die

Fingersätze, Stricharten und die beiden Kadenzen. Der Wortlaut des Titelblattes: „Herausgegeben von Robert Schwalm und Hugo Becker“ ist daher falsch und geschah in dieser Form — wohl durch Versehen — gegen den ausdrücklichen Wunsch des letzteren.

⁴¹⁾ Vergl. die Abhandlung „Über Vorschläge“.


⁴²⁾ Vergl. Emanuel Bach, Quantz und andere.

folgende Strichart vorgeschlagen: 

Drittletzter und vorletzter Takt vor *B* sind berüchtigt wegen ihrer Unbequemlichkeit für die greifenden Finger:  etc. Es ist leicht mög-

lich, daß der vorgeschriebenen Akzentuierung ursprünglich nicht musikalische Erwägungen zugrunde lagen, sondern mechanistische. (Eigenwillige Akzentuierung des Bogens!) Wir wollen lieber die musikalische Intention befolgen und die Baßnoten betonen, so daß die hohen Töne leicht herausgeschleudert werden.

Die Takte 2 bis 5 nach *B* sind warm und singend, die hernach kommenden vier Takte mit einer gewissen graziösen Keckheit vorzutragen. Zweites und drittes Achtel des zweiten Taktes nach *B* singend auf je einen Bogen zu nehmen! Strichart im

vierten Takt nach *B*: 

C: Die ersten vier Takte sehr energisch, gemessen und stark, rhythmisch genau und ohne Veränderung des Tempos; die folgenden zwei Takte wieder singend! Bei der anschließenden Wiederholung mit einer geringen Echowirkung und bis zum Triller hin nach *D* crescendoierend!

Im vierten und sechsten Takt nach *D* sollten die Achtel melodisch bedeutsam gespielt werden; diese melodische Linie zieht sich bis zu dem ersten Sechzehntel des nächsten Taktes hin, das auch noch etwas ruhig genommen werden muß, worauf dann durch ein leichtes *accelerando* die Zeitversäumnis wieder eingeholt wird. Die Sechzehntelgruppen sind vom dritten Sechzehntel ab leiser zu spielen als die Achtel.

Vom achten Takt ab wird der Ausdruck allmählich energischer. Auf dem hohen *a* nicht zu lange verweilen; kein zu großes *Ritenuto*!

Der nächste Eintritt des Soloinstrumentes hat wieder lustig-keck zu erfolgen, als wollte man das Voraufgegangene leicht ironisieren, wobei speziell die Sechzehntelnoten *spiccato* zu spielen sind.

Ein Takt vor der *Fermate*: *calmando*! Im *Fermaten*-Takt großes *crescendo* auf *a* zur Note *h*, die auch etwas auszuhalten ist, so daß es wie ein Sichbesinnen klingt, ehe man sich zur Wiederaufnahme des Tempos entschließt. — Großes *diminuendo* auf *h*! — Kurzes *g*, gewissermaßen als Auftakt zum Folgenden!

Über die nun auftretende kleine Abwandlung des Themas ist nichts Besonderes zu erwähnen. Wenn es darauf in „*Minore*“ erscheint, ist der Vortrag gefühlvoller, mit einem etwas traurigen Beiklang, gleichsam schmollend, zu beginnen.

Bewog das *Minore* den Interpreten, das Tempo durch acht Takte etwas ruhiger zu nehmen, so beginnt in der zweiten Hälfte des achten Taktes bei der Sechzehntelfigur des Orchesters vor der Oktavenstelle wieder das alte Tempo; sie verlangt temperamentvolles Zufassen.

Die neu auftretende Episode in *F* dur, etwa in der Art eines lustigen Jägerliedchens, verlangt Rhythmus und Humor, sie wechselt mit jener Oktavenstelle ab und bildet so ein Wechselspiel zwischen sorgloser Lustigkeit und bedrohlichem Ernst.

Man beachte: bei den Oktaven unhörbaren Lagenwechsel, keine „*Portamenti*“; in den ersten Takten dynamische Bevorzugung der Noten der *C*-Saite, nachher der *D*-Saite! Robuste Kraft!

Die zweite Wiederholung der Oktavenstelle leitet zur *Kadenz* über: Das voraufgehende *a* des letzten Taktes lange halten!

Die recht gelungene kurze *Kadenz* von *Gevaert*, die auf dem Orgelpunkt *A* ruht, ist ruhig, gleichsam improvisierend zu beginnen. Zart einsetzen! Im zweiten Takt das Motiv *g*—*e* in der zweiten Hälfte etwas dehnen und leiser spielen als das erstemal, ebenso im vierten Takt das zweite *a*! (*Echowirkung*!)

Vom fünften Takt ab *mezzoforte* langsam beginnen, dann etwas beschleunigen und wie eine Frage ausklingen lassen! In der gleichen Art sind die Sechzehntel unter dynamischer Bevorzugung der leeren *A*-Saite zu spielen, so daß der Eindruck entsteht, als ob der Ton *a* ununterbrochen ausgehalten würde. Stets die erste Note der zweiten Hälfte jeden Taktes agogisch bevorzugen!

Die Abwärtsbewegung der Achtelnoten langsam absterben lassen, so daß das thematische Motiv zuletzt in größter Ruhe und Zartheit verklingt! An Stelle der chromatischen Tonleiter kann folgende Variante treten:



Eine ausgezeichnete Wirkung löst folgendes Verfahren aus: Man führe das nach der *Kadenz* zum letzten Male wiederkehrende Hauptthema hier zart und ruhig in poetischer Weise ein, liebliche Erinnerung an Vergangenes erweckend. Dies bezieht sich jedoch nur auf die ersten vier Takte, denn vom fünften Takt ab gewinnt das Tempo wieder neues Leben.

In steter Steigerung drängt die Entwicklung nun zum Abschluß. Das Orchester führt in jubelnder Weise das Thema voran, während das Soloinstrument es in brillanten Sechzehntelfiguren umspielt.

Zum Schlusse sei noch darauf hingewiesen, daß der anmutig-liebenswürdige Charakter dieses Satzes, durch die Wahl eines zu raschen Tempos, leider sehr oft verdorben wird. Temperament und „*Schneid*“ sind hier nicht am Platze! Vielmehr sollte der Interpret danach streben, alle *Grazie* und Humor ausdrückenden Stellen aufzuspüren und feinsinnig zur Geltung zu bringen. Beschauliche Heiterkeit! Nicht eilige Abfertigung! —

Das Werk hat mancherlei Wandlungen durchgemacht und ist in verschiedenen Fassungen veröffentlicht worden. Die vorliegende Form von *Gevaert* ist eine glückliche zu nennen. Da sie unserer Analyse zugrunde liegt, können die hier vorgeschlagenen Modifikationen nicht als Abweichungen von der Originalfassung des Komponisten im Sinne einer Verletzung des Grundsatzes der Notentreue betrachtet werden.

Versuch einer Vortrags-Analyse des Konzertes a moll, op. 33, von Saint-Saëns.

Das Cellokonzert von Saint-Saëns wird bezüglich seiner Schwierigkeit sehr oft unterschätzt, in manchen Kreisen gilt es als „keine Aufgabe“, das Werk öffentlich zu spielen.

Sicherlich gehört es nicht zu den schwierigeren Cellokonzerten. Dennoch enthält es aber eine Reihe von Stellen, die fast nie in Vollendung zu hören sind! Die Schwierigkeit beginnt schon mit dem ersten Thema:



das meistens unrhythmisch und undeutlich heruntergespielt wird. Erst beim Einsetzen des ersten Tuttis, wenn die Flöte das Thema bringt, vernimmt es die Hörschaft zum ersten Male richtig, das heißt rhythmisch und deutlich artikuliert. Der Flötist des begleitenden Orchesters erteilt somit dem Solisten eine Lektion! Die Flötenmechanik bringt es eben mit sich, daß solche Stellen rhythmisch und dynamisch anstandslos zu spielen sind, während sie für die Cellomechanik, hauptsächlich des Lagenwechsels wegen, eine gewisse Schwierigkeit darstellen.

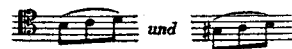
Um dieses Problem einer klaren Diktion restlos zu lösen, ist es unerlässlich, daß jeder Cellist sich erst einmal mit den allgemeinen musikalischen Regeln und Gesetzen des Vortrages eingehend vertraut macht und dann die spezifischen Schwierigkeiten des Instrumentes erkennen und durch sinngemäßes Studieren auszugleichen lernt.

Eine solche Schwierigkeit besteht beispielsweise darin, eine Reihe von Tönen rhythmisch und dynamisch ganz gleichmäßig legato zu spielen (wie es der Pianist schon im ersten Halbjahr erlernt).

Kein Spieler entgeht daher der Notwendigkeit, sich zur Objektivität zu erziehen oder erziehen zu lassen, denn trotz höchster natürlicher Begabung und technischer Geschicklichkeit wird ein Vortrag für den anspruchsvollen Kenner künstlerisch unbefriedigt bleiben, wenn er der Objektivität ermangelt.

Im vorliegenden Fall ergibt die Untersuchung des häufig zu hörenden Fehlers zunächst, daß der Cellist sich nicht in den Rhythmus des Anfangsthemas einfühlt. Dieser besteht in einer Kombination von Viertel- und Triolenbewegungen. Er muß sich also schon auf der Pause des ersten Viertels bei dem a-moll-Akkord des Orchesters und dem gehaltenen e' (der ersten Note des Themas) die Achtel-Triolenwerte klar vorstellen, um die folgenden Noten aus der gedachten Bewegung heraus leichter anschließen zu können.

Ferner pflegen die Finger der linken Hand bei der Aufwärtsbewegung zu eilen:



Dieser Neigung kann gesteuert werden durch intensives

Hochheben der Finger.

Eine weitere Ursache der Undeutlichkeit ist das zu kurze Aushalten der Note a eines regulären Achtels nach der Triolengruppe (zweiter Takt, drittes Viertel).

Wer derartige Dinge auf die leichte Schulter nimmt und in der Forderung nach äußerster rhythmischer Präzision eine Pedanterie erblickt, dem ist freilich nicht zu helfen. Vielleicht kann diesen noch der Hinweis bekehren, daß sich ein Solist einer der stärksten Wirkungen begibt, wenn er rhythmisch nachlässig spielt. Liest man ein analytisches Werk vergangener Epochen, wie z. B. jenes bekannte von Quantz: „Versuch usw. . .“, so kann man leicht den Eindruck gewinnen, daß die Musiker von einst mit einer gewissen Pedanterie verfahren. Die modernen freiheitlichen Regungen haben zu einer gewissen Reaktion geführt. In dem Wunsch nach größerer Freiheit wird jedoch oft über das Ziel hinaus geschossen. Unsere Zeit neigt infolge der Unruhe moderner Lebensbedingungen im allgemeinen zur Hast, so daß an Stelle langsamer, gewissenhafter Arbeit oft regellose Improvisation tritt. Eine genaue Beobachtung der Vorschriften des Komponisten würde in den meisten Fällen Entgleisungen dieser Art verhüten.

Kehren wir zurück zum ersten Thema des Konzertes!

Die in der Solostimme angegebenen Bogenstriche dürfen nicht als Phrasierungsbogen angesehen werden⁴³). Die musikalisch richtige Phrasierung des Themas erkennen wir aus der Partitur, bzw. Klavierstimme: Buchstabe A (Takte 24 bis 26 des Stückes)⁴⁴). Daraus geht hervor, daß der Bogenwechsel unhörbar vollzogen werden muß, um die Einheit der Phrase nicht aufzuheben. Es hätte daher auch keinen Sinn, den Bogenwechsel im zweiten Takt so abzuändern, wie manche Cellisten zu tun belieben, daß das Achtel e zum folgenden Viertel f gebunden wird, ähnlich wie im folgenden Takt 3 in der tiefen Oktave vorgeschrieben ist. Im Takt 3 hat es einen Sinn, weil dieser Wiederholung eine Pause vorhergeht; im vorangehenden aber würde diese Phrasierung die Note a, die auf den starken Taktteil kommt, verkürzen, was fehlerhaft wäre. Der Übergang der Triolenfigur in gewöhnliche Achtelwerte (Takt 13 und 14) sollte ohne jede rhythmische Veränderung stattfinden. (Reichliche Oberarmtätigkeit im 14. Takt!)

Zur Unterstützung der dynamischen Steigerung der im „Poco animato“ beginnenden Triolenfigur empfiehlt es sich, von der zweiten Triolenachtelnote ab, also auf dem ersten gis, piano zu beginnen. Die Akzentuierungszeichen: > > im Takt 17 sind nicht als Stöße zu verstehen, sondern eher als kleine Dehnungszeichen des Motives:



Auf den folgenden drei Achtelnoten dis wird die

⁴³) Siehe die Abhandlung „Der Sinn der Bindebogen“. S. 182.

⁴⁴) Da nicht jeder Violoncellist eine Partitur besitzt, wurde dieser Analyse der Klaviarauszug zugrunde gelegt.

Versäumnis wieder eingebracht. Dergestalt erhält die halbtaktige, sich wiederholende Phrase einen insistierenden, bittenden Charakter, der die Wirkung erhöht.

Die Takte 20 bis 24 (vier Takte vor A) dürfen nicht beschleunigt werden (im Gegensatz zu den analogen Stellen vier Takte vor C, auf die wir noch zu sprechen kommen), denn sie führen im „Poco animato“ (Takt 16) über das kurze, geringfügige rallentando wieder zum Tempo I^o zurück. Von B ab Kraft und große rhythmische Strenge! Im zweiten Takt nach B ist wieder auf gewissenhafte Umstellung der Triolenachtel in normale gut zu achten, wobei dem ersten Achtel des dritten Viertels besondere Sorgfalt zuzuwenden, das heißt Zeit zu gönnen ist.

Die chromatische Tonleiter — elfter und zwölfter Takt nach B — muß sich im Tempo streng nach dem vom Orchester gebrachten Thema richten. Aus koloristischen Gründen, nämlich um das zweite Thema (17 Takte nach Buchstaben B) auf der D-Saite zu beginnen und in einem besonderen Register erscheinen zu lassen, empfiehlt es sich, die vorausgehenden einleitenden Takte auf der A-Saite zu nehmen. Dabei ist die leere A-Saite sehr dezent zu behandeln, damit sie im Klang nicht aus dem Rahmen fällt. Differenzierte Kraftgebung im Bogendruck führt zu dem gewünschten Ziel.

Bei den der chromatischen Tonleiter folgenden vier Takten ist die Note c² quasi im „Ostinato-Charakter“ etwas hervorzuheben, während die leere A-Saite zu dämpfen ist. Die beiden letzten in das zweite Thema führenden Takte bilden eine besondere Quelle für agogische Verstöße: Erstens wird meistens ein großes, nicht vorgezeichnetes rallentando angebracht, wodurch sich der Solist veranlaßt fühlt, das zweite Thema (Takt 17 nach B) zu langsam zu spielen; zweitens wird das diminuendo nicht logisch durchgeführt. Man darf allerdings nicht in das zweite Thema hineinstürzen, vielmehr sollte in den vier letzten Achteln außer dem streng logisch durchzuführenden diminuendo ein kleines calando angewandt werden, so daß die letzte Achtelnote von den vierten tatsächlich die leiseste und längste ist. Dieser Takt bietet vielen eine gewisse Schwierigkeit, indem diminuendo und calando auf den Aufstrich kommen!

Das zweite Thema läßt durch seine gleichmäßige Bewegung die Gefahr der Monotonie aufkommen, wenn die Deklamation nicht mit einer gewissen Freiheit durchgeführt wird. Es ist daher gut, den dritten und vierten Takt rubato zu spielen, derart, daß von den acht Viertelnoten die beiden ersten und die beiden letzten etwas ruhiger, die mittleren ein wenig drängend zu gestalten sind. Der Gesamtwert der beiden Takte darf aber hierdurch nicht im geringsten alteriert werden.

Was das zweite Thema an sich betrifft, so wird es meist nicht nur zu langsam, sondern auch zu stark gespielt, wofür kein Anhaltspunkt gegeben ist. Die Hinweise des Komponisten bewegen sich in der entgegengesetzten Richtung! Wo das Orchester mit dem ersten Thema wieder einsetzt, gilt es, Ungenauigkeiten im Ensemble zu vermeiden, die übrigens stets dem Solisten zur Last gelegt werden würden, da er die Führung hat!

Die folgende Triolenstelle in g moll (zwölf Takte vor C) ist analog der ersten in E dur (acht Takte vor A) zu spielen.

Zum logischen Aufbau der folgenden Stelle (beginnend beim achten Takt vor C) ist es notwendig, daß der Spieler sich von vornherein den Schnelligkeitsgrad des Animato-Tempos (Buchstabe C) vorstelle, denn das accelerando muß in der Weise über die acht Takte verteilt werden, daß es tatsächlich eine Überleitung zum Animato bildet. Erst mit diesem darf das Maximum der Schnelligkeit eintreten. Die oft beobachtete übermäßige Steigerung hat die unbeabsichtigte Wirkung, daß aus dem „Animato“ ein „Più tranquillo“ wird! . . .

Mit breitem Wurfbogen (martelé-détaché) sind bei C die beiden Fortetakte am Frosch zu spielen; sodann sofortige Umstellung in spitzes Spiccato beim Eintritt des Piano! Im neunten Takt nach C sind die auf den schweren Takteil fallenden harmonischen Fortschreitungen hervorzuheben. Altmeister Cossmann pflegte im elften und zwölften Takt nach C in geringfügiger Abänderung⁴⁵) statt der Quinten Sep-

timen zu spielen  was man nur emp-

fehlen kann, da, abgesehen von der leichten Intonation, die Stelle an harmonischen Reiz gewinnt. Zugunsten größerer Deutlichkeit und zur Vermeidung hörbaren Lagenwechsels betone man die schweren Takteile.

Der dem „Allegro molto“ vorausgehende Takt darf nicht, wie es gewöhnlich geschieht, mit einem ritenuto versehen sein! Wir haben es mit einer Steigerung zu tun, die acht Takte vor dem Buchstaben C beginnt und bis in das Allegro molto führt. Denn erst bei D setzt wieder das Tempo I^o ein.

Das nun in D dur auftretende Hauptthema ist etwas beschaulicher anzulegen. — Im achten Takt beginnt ein Wechselspiel zwischen Orchester und Soloinstrument; es bedarf einer feinen Abtönung, wenn anders die Stelle nicht ermüdend wirken soll. Es erübrigt sich, genaue Hinweise über die einzelnen Freiheiten in agogischer und dynamischer Hinsicht zu geben, da es jedem Spieler überlassen bleibt, Licht und Schatten hineinzubringen und richtig zu verteilen. Am Schluß, wenn die Arpeggien beginnen, ausgiebiges crescendo und große Lebhaftigkeit!

Bei E sehr energischer, fast dramatischer Einsatz; wiederum im vierten Takt diminuendo und calando!

Vom siebenten Takt des im Beginn genau wie beim ersten Erscheinen zu spielenden Themas (elf Takte nach Buchstaben E) sollte sich der Ausdruck zu größerer Intensität erheben und bis zu dem hohen b² hin steigern. Beim F im 17. Takt nach E hingegen nimmt er wieder etwas ab, um dann zu neuer Steigerung bei der aufwärtstrebenden Viertelbewegung wieder anzusetzen.

Eine vom Komponisten zwar nicht vorgeschriebene, aber sehr schöne Wirkung läßt sich durch ein großes crescendo auf den beiden halben Noten erzielen; darauf folgende Luftpause und Pianoeinsatz auf G. Dann aber wie vorher aufsteigend und

⁴⁵) Vergl. Kapitel „Über künstlerische Freiheiten“ (C. Notwendig werdende Umlegungen). S. 209.

an Kraft zunehmend, jedoch etwas länger auf der Höhe verweilend und vom vierten Takt vor *F* ab nach und nach bis zur Auflösung abnehmend:



Beim Buchstaben *F* beginnt der Mittelsatz „Allegretto con moto“; er mutet an wie ein zartes, in der Ferne erklingendes Menuett. Dazu tritt nach 33 Takten (ohne die geringste Verlangsamung des Orchesters im 32. Takt zu gestatten!) das Solocello mit einem melodischen Kontrapunkt, im Charakter einer lieblichen Schalmeyenmelodie „pianissimo dolce assai“.

Jegliches Pathos, jedes stärkere Auftragen in Tongebung und Ausdruck sollte unterbleiben! Wenn auch eine diskrete Belichtung einzelner Stellen für vorübergehende Belebung sorgt, wie z. B. in den Takten 60 und 61 nach Buchstaben *F*:



so treten doch an keiner Stelle stärkere

Kontraste auf.

Eine gelinde Echobewegung läßt sich durch feinste dynamische Schattierung beim Spielen dieser beiden Takte auslösen. Zwei Takte später beginnt der Ausdruck (wohlgemerkt im *Piano* laut Vorschrift des Komponisten!) sich etwas zu erheben, als ob uns die ferne Musik näher getragen würde.

Nun wird der Mittelsatz durch eine kurze Kadenz unterbrochen. Die aufsteigende Achtelfigur sollte das erste Mal ohne rhythmische Veränderung gespielt, bei der Wiederholung in der höheren Oktave jedoch mit einem kleinen Ritenuto versehen werden, so daß das folgende *d'* wie eine Fermate als Ruhepunkt wirkt, von dem aus eine neue Bewegung einsetzt. Die beiden Takte sind am besten wie folgt zu spielen:



Die anschließende, nach unten strebende Achteltriolen-Figur sollte anfangs langsam genommen, zu je drei Noten gebunden werden; nach und nach muß sie aber mit dem zunehmenden accelerando in den springenden Arpeggio-Strich übergehen (der allerdings nicht jedermanns Sache ist!), unter Hervorhebung der in der oberen Stimme enthaltenen chromatischen Tonleiter. — Das Springen des Bogens soll sich ungezwungen aus dem Legatobogenstrich entwickeln. — In der Mitte der Arpeggien-Figur setzt ein leichtes diminuendo ein, zu welchem sich gegen das Ende derselben ein geringes calmando gesellt. Um den folgenden Fermatentriller auf *d'* wirksam zu gestalten, verwende man zwei Bogenstriche für das Anschwellen und nur einen für das Abschwollen. Die Zeitdauer hat jedoch für crescendo wie für diminuendo dieselbe zu sein.

Die Fortsetzung: Kettenriller *es'—e'—f'* in einem Bogen im Aufstrich zu nehmen! Dann auf *f'* leichter Akzent beim Beginn des Taktes (Buchstabe *G*), damit das Orchester einen sicheren Anhaltspunkt für den Einsatz gewinnt. Der Kettenriller darf natürlich keine Unterbrechung erfahren, der trillernde Finger beim Lagenwechsel nicht aus der Bewegung kommen. Am Schluß des Trillers auf der Note *b'* beginne man die Sechzehntelfigur langsam und steigere sie derart, daß die letzte Gruppe die rascheste ist und gewissermaßen als Auftackt zum folgenden wirkt. An dieser Stelle erfolgt oft aus technischer Unvollkommenheit das Gegenteil, so daß die letzte Gruppe breit gerät, wodurch die Entwicklung aufgehalten wird. Die kürzeste Note der vier Sechzehntel ist die allerletzte, die längste die erste! Außerdem ist jede erste Note der jeweiligen Gruppe zu betonen.

Takt 29 und die folgenden Takte nach *G* haben etwas Drängendes, so daß wir das Tempo leicht beschleunigen müssen. Das Soloinstrument, welches die antreibende Achtelbewegung des Orchesters übernimmt, setzt das Drängen fort bis zum vierten Takt, in welchem ein entsprechendes ritenuto das Tempo wieder herstellt, so daß vier Takte später das thematische Motiv des Orchesters wieder im alten Tempo eintreten kann. Die folgende Stelle ist zugunsten einer möglichst graziösen Gestaltung in bogentechnischer Beziehung wie folgt abzuwandeln:



Ebenso fünf Takte später. — Der Mittelsatz schließt in derselben rhythmischen Strenge wie er begann.

Das erste Thema des Hauptsatzes (Buchstabe *H*), das hier zunächst vom Orchester im piano schüchtern wieder eingeführt wird, übernimmt nun noch einmal das Soloinstrument, wie beim Buchstaben *B*, so auch hier in straffer Rhythmik und kraftvoller Tongebung. Dieser Charakter wird vom Orchester fortgesetzt, so daß die ganze Stelle einen wirksamen Kontrast zu dem nun folgenden Schlußsatz bildet.

K. „Un peu moins vite!“ Trotz dieser Vorschrift wird das Zeitmaß meistens viel zu langsam genommen, wodurch das hübsche Thema an Grazie und Leichtigkeit verliert. Bei dieser Melodie besteht die Gefahr einer rhythmischen Entstellung, indem der Spieler die Betonung fälschlich der Viertelnote zuerteilt und sie dadurch zum schweren Taktteil erhebt. Man vermeidet dies in der Weise, daß man die erste Achtelnote gut aushält und mit verstärktem Vibrato versieht, und vielleicht jeweils ein geringes diminuendo von der Achtel- zur Viertelnote anwendet. — Im vierten Takt kleines crescendo zum ersten Viertel des folgenden Taktes! Abschwollen auf den beiden ersten Vierteln im fünften Takt! Vom vierten Viertel des siebenten Taktes nach *K* Beginn einer dynamischen Steigerung, die bis zum Anfang des gehaltenen *e'* (elf Takte nach *K*) sich fortsetzt, dann Abschwollen bis zum pianissimo bei der Wiederaufnahme des Themas, das diesmal aber in einer noch bedeutenderen Steigerung zu entwickeln ist und deren Höhepunkt im vorletzten und letzten Takt erreicht wird.

Siebenter und achter Takt vor *L* etwas vermehrt drängen bis zur ersten Triolennote des folgenden Taktes!

Es ist ratsam, diesen Takt *rubato* zu spielen und in der Weise vorzugehen, daß man nach der ersten Vierteltriolennote *a* eine kleine Luftpause eintreten läßt, darauf den gebrochenen *a*-moll-Dreiklang langsam beginnt, *e* stark betont und die Versäumnis in der zweiten Hälfte des Taktes einholt. Strenges Einhalten der Taktwertel

Im ganzen sollten die letzten drei bis vier Takte den Eindruck des Dramatischen hervorrufen, denn die anschließende weitere Entwicklung gestaltet sich sehr erregt.

Die beim Buchstaben *L* beginnende Sechzehntelpassage hört man nicht immer einwandfrei. Größte Deutlichkeit und Egalität in Verbindung mit straffer Rhythmik!

In den beiden Takten nach *L* kleine Akzente auf jede Sechzehntelgruppe! Die zweite Stelle (neunter Takt nach *L*) analog der ersten!

Die acht Takte vor *M* beginnende Figur gestalte man derart, daß man jeweils nur die beiden ersten von acht Sechzehnteln betont und die anschließenden sechs mit sehr wenig Bogen *piano* spielt. — Die im dritten Takt einsetzenden Sechzehntel sind vom Komponisten gebunden vorgeschrieben; sie werden aber allgemein mit *Spiccato*-Strich *detachiert* gespielt, was ohneweiters zu billigen ist. Starke Betonung der ersten von je vier Sechzehnteln auch hier geboten! — Die Art und Weise, wie diese Stelle vorgetragen wird, läßt einen Rückschluß auf das Niveau der Bogentechnik des Spielers zu. Selten hört man sie in Vollendung.

Im zwölften Takt vor *N* beginnt eine neue Phrase. Mit ihr hebt der leidenschaftlichste Teil des ganzen Stückes an. Die Stelle ist sehr wuchtig und temperamentvoll, mit guter Akzentuierung zu spielen, ebenso die analogen Takte nach den beiden Tonleiterläufen. Die Darstellung gewinnt an Lebhaftigkeit und Größe, wenn wir jeweils über die drei Takte ein *rubato* anwenden, das heißt langsam beginnen, in der Mitte rascher, am Ende wieder breiter werden.

Was die Tonleiterläufe anlangt, so kommen sie nur dann wirksam zu Gehör, wenn wir verschiedene Bogenstriche auf sie verwenden, wie dies im folgenden an-



Diese bogentechnische Freiheit darf jedoch den natürlichen Fluß des Laufes nicht unterbrechen.

Zu den Oktaven sei noch bemerkt, daß die Hörbarkeit des Lagenwechsels durch ein Nachlassen des Bogendruckes zu vermeiden ist. Bei der abwärts gehenden Oktavenstelle ist jede erste von vier Oktaven zu akzentuieren. Der Spieler differenziere gut zwischen Ganz- und Halbtönen!

Die Tonleiterpartikel im sechsten und siebenten Takt vor *O* bereitet manchem Spieler wegen der schwer zu erzielenden Deutlichkeit auf der C-Saite Schwierigkeiten. Es kommt oft unbeabsichtigt eine groteske Wirkung zustande; dem läßt sich leicht entgehen, wenn man den Bogen mit sämtlichen Haaren auf die Saite einwirken läßt

und die Strichstelle nahe beim Griffbrett wählt. Die linke Hand vollziehe sehr plötzlich den Lagenwechsel! Der Spieler möge sich in die Vorstellung versetzen, als wolle er den Akzent allein mit der linken Hand ausführen; die Plötzlichkeit der Bewegung der letzteren überträgt sich dann reflektorisch auf den Bogenarm — eine Erscheinung, die wir sonst bekämpfen, hier aber künstlerisch verwerten.

Buchstabe *O*: Mit vollem schönen Ton zu spielen (breites Haar!), das Tempo jedoch nicht langsamer als vorher! Im dritten Takt nach *O* kein Portamento von *f* nach *A*, sondern eher von *A* nach *c*. Diese Gesangsperiode schließt mit einer aufwärts steigenden Bewegung im Soloinstrument ab, die den Hörer den ganzen Tonumfang des Instrumentes erkennen läßt (über fünfeinhalb Oktaven)!

Alles was zwischen diesem Abschluß und dem Buchstaben *R* liegt, ist in allem Wesentlichen bereits besprochen und bedarf daher keiner weiteren Erklärung. Eine Ausnahme bildet nur die im 34. Takt vor *P* beginnende Sechzehntelfigur:



sowie die daran anschließende Achteltriolenpassage:



Damit diese Stellen in „klaviermäßiger“ Brillanz zur Geltung kommen können, achte man auf größte rhythmische und dynamische Gleichmäßigkeit. Größerer Bogenaufwand auf die Akzentnoten! —

Die Befolgung der obigen Hinweise bezüglich Fingersatz, Bogenstrich und Dynamik (Akzente!) wird wesentlich zum Gelingen beitragen.

Das Tempo der bei *R* beginnenden Coda nehme man nicht zu schnell, da auch hier eine Steigerung bis zum Schluß den Hörer in Spannung erhalten soll.

Diese Schlußmelodie ist mit einer gewissen verbindlichen Liebenswürdigkeit zu beginnen, im Ausdruck nach und nach zu steigern und schließlich brillant zu Ende zu führen.

Nicht zu verwerfen ist die Gepflogenheit, die Achtelfigur vom *h'* des letzten Taktes des 2. Systems ab in Oktaven zu spielen.

Versuch einer Vortrags-Analyse zu Dvořáks Konzert in h moll, op. 104⁴⁶⁾.

Allegro.

Das Vorspiel, welches dem Einsatz des Solocellos vorausgeht, gibt fest umrissen einen Überblick über den Charakter und die Thematik des I. Satzes. Der Solist hat also in Übereinstimmung mit der Orchestereinleitung seine Disposition für den Vortrag dieses Satzes zu treffen.

Gerade in diesem Punkte unterscheidet sich ein mehr symphonisch gehaltenes Werk wie das vorliegende von einem Konzert, in welchem das Orchester nur die Funktion der Begleitung ausübt.

Es ist daher unvermeidlich, etwas bei dem Vorspiel zu verweilen: Der Satz beginnt düster, aber in rhythmischer Entschlossenheit. Bei jedem erneuten Auftreten des Anfangsmotives vom Hauptthema steigert sich die Entschlußkraft bis zum Heroischen: (Ziffer 1).

Vom achten Takt vor 2 ab mildert sich allmählich wieder der heroische Charakter. Nach mehrtaktigem diminuendo setzt nun als kurze Episode plötzlich ein Seitenthema im Baß ein, das durch die Holzbläser wiederholt wird. An dieses reiht sich (Ziffer 2) die Überleitung zum zweiten Thema unter Benützung des Hauptmotives an.

Letzteres kontrastiert durch seine Wärme und Innigkeit wundervoll mit dem Hauptthema; es sollte in großer Einfachheit vorgetragen werden. In seinem weiteren Verlaufe steigern sich Wärme und Kraft stetig bis Ziffer 3, wo eine neue ritterliche und energische Episode in anfänglich trotziger Aufwallung einsetzt, doch bald ins Versöhnliche einlenkt und das Vorspiel zart und ruhig ausklingen läßt.

Der vor dem Eintritt des Soloinstrumentes über einen vollen Takt pp gehaltene H-dur-Dreiklang erzeugt eine große Spannung im Hörer. Der Einsatz des Cellos wird dadurch wirksamst vorbereitet. Er hat trotz der Bezeichnung „quasi improvando“ stark und entschlossen zu sein!

Nur in Bezug auf die Rhythmik sei eine gewisse Freiheit erlaubt; die Sechzehntel dürfen etwas breiter genommen und die halben Noten h dementsprechend in beiden Anfangstakten etwas verkürzt werden, so daß nach dem ersten und zweiten Takt kleine Atmungen entstehen.

⁴⁶⁾ Da nicht jeder Violoncellist eine Partitur dieses Werkes besitzt, wurde dieser Analyse der Klavierauszug zugrunde gelegt.


Ganz unzulässig ist es, ein Crescendo auf der halben Note h anzubringen (wie man oft hören kann)⁴⁷⁾. Eher wäre das Gegenteil berechtigt, Anhäufung aller Energie an der Spitze und Abschwellen nach dem Frosch hin!

Ob der zweite Takt des Themas im Interesse einer homogenen Lösung nicht lieber auf der D-Saite zu nehmen sei? — Nein, denn wir können des Glanzes der brillanteren A-Saite gerade hier nicht entraten, und die offene A-Saite muß der Violoncellist so zu behandeln gelernt haben, daß sie tonlich eben nicht hervorsticht.

Der dritte Takt des Themas:  ist rhythmisch energisch

wiederzugeben, das letzte dis' ein wenig verkürzt, damit der folgende Akkord (viertes Viertel) des Soloinstrumentes als Auftakt zu den folgenden Akkorden wirken kann. (Akkorde am besten so zu spielen, daß alle Saiten gleichzeitig angestrichen und ihrem vollen Taktwert nach ausgehalten werden, ganz besonders jener des dritten Viertels!) Der letzte, auf das vierte Viertel des vierten Taktes kommende, im Aufstrich zu spielende Akkord ist zu arpeggieren und kurz herauszuschleudern, so daß drittes und viertes Viertel dieses Taktes sich zueinander verhalten wie in der Prosodie Senkung und Hebung.

Bei der Wiederholung des Themas (fünfter Takt) wäre es fehlerhaft, den Akkord auf dem ersten Achtel sehr scharf vom Thema zu trennen, da er eigentlich ein Arpeggio

darstellt:  Der Vortrag der folgenden drei Takte analog dem vorigen.

Neunter und zehnter Takt sehr rhythmisch und unter peinlicher Innehaltung der vorgeschriebenen Akzentuierung zu spielen! Keine unfreiwillige Betonung der Aufstrichnoten f' und d', keine schlaaffe Rhythmik bei



Sehr frei und interessant, dabei durchaus natürlich, können nun die beiden kadenzartigen Takte 11 und 12 gestaltet werden. — Man stelle sie sich im Dreiachteltakt wie folgt vor:



Takt 13 streng rhythmisch, der folgende rubato, doch gesetzmäßig, das heißt ohne Veränderung des Gesamtwertes der Takte. Ebenso Takt 14, 15 und 16.

Die folgende Trillerkette mit den Sequenzen im Orchester verlangt ein mäßiges Vorwärtsdrängen, welches zwei Takte vor 4 seinen Höhepunkt erreicht. Im folgen-

⁴⁷⁾ Vergleiche die Abhandlung „Die sinngemäße musikalisch richtige Betonung“. Seite 167.

den vollzieht sich die Rückbildung zum alten Tempo, das indessen ein wenig lebhafter als bei Beginn des Satzes zu wählen ist. Der Komponist hat dies ja durch die Bezeichnung „Vivo“ genügend gekennzeichnet. Das rhythmisch veränderte Thema verlangt hier kein zierliches Spiccato, sondern energisches, gehämmertes Martellato-spiccato (am besten etwas unterhalb der Bogenmitte hervorzubringen). Zu beachten: fp-Akzent auf h' (fällt gewöhnlich im Aufstrich zu schwach aus gegenüber dem Abstrichakzent!).

Vier Takte vor Ziffer 5 hüte man sich zu eilen! Der Solist lasse sich nicht durch die Begleitung drängen; Beschleunigung des Tempos wäre falsch, weil die Stelle zu dem diesmal besonders heroisch zu spielenden Hauptthema führt! Hier sind die halben Noten gut auszuhalten, weil die Begleitung rhythmisch bewegt ist und der Vortrag nicht frei gestaltet werden soll. Von der „Ad libitum-Verdopplung“ in Oktaven ist besser abzusehen, da erfahrungsgemäß die auf die A-Saite allein konzentrierte Bogenkraft sich akustisch am stärksten auswirkt.

Während die in den Takten 5 bis 7 nach Ziffer 5 erstmalig auftretende Phrase noch sehr energisch und erregt zu klingen hat, sollte sich deren Wiederholung in der tieferen Oktave (neunter und zehnter Takt) in Zartheit und Ruhe bewegen. Das Ritardando, welches über die Takte 10 und 12 nach Ziffer 5 zum ruhigeren Tempo des zweiten Themas führt, darf am Schluß nicht zu weit ausgedehnt werden. Diese letzten vier Takte übernehmen die Vermittlung des Tempos zwischen den beiden Themen! Daher hat sich die Verlangsamung logisch, ohne rhythmische Besonderheit in das gewünschte Tempo hinein ruhig zu entwickeln. (Zeitmaß M. M. $\text{♩} = 100!$) Dadurch gelingt es, beim Spielen des Auftaktes zum zweiten Thema den Eindruck des Improvisierens zu erwecken, ohne den natürlichen Fluß der Melodie zu hemmen!

Zart, verhalten, weltvergessen im piano hebt dieses Gesangsthema an. (Nicht pianissimo, dieses bezieht sich nur auf die Begleitung!)

Beim vierten Viertel seines achten Taktes steigert sich der Ausdruck zu größerer Intensität, ohne rhythmische Beschleunigung damit zu verbinden. Erst mit dem Auftakt des letzten Taktes (1. System, S. 9) setzt die Beschleunigung zum „animato“ ein, das über zweieinhalb Takte begeistert glanzvoll aufleuchtet.

Der Übergang zu Tempo I^o ist wie folgt zu gestalten: In der zweiten Hälfte des Taktes vor Ziffer 6 auf dem Dominant-Septimen-Akkord ist ein „calmando“ anzubringen! Im folgenden Takt (Ziffer 6) die ersten drei Viertel im Tempo und auf dem vierten Viertel, bei der Erhöhung des a' auf ais', etwas zurückhalten!

Ebenso ist auch das im folgenden Takt beginnende Tempo I^o nicht allzu streng aufzufassen. Ein schroffer Tempowechsel vom Ritenuto zum Tempo I^o kann leicht steif und ungelenk erscheinen. Wenn man sich aber erlaubt, die mit Tempo I^o bezeichnete Episode ruhig zu beginnen und im Verlauf der vier ersten Takte allmählich etwas zu beschleunigen, sodaß die beiden folgenden dann erst im Tempo I^o anheben, so gewinnt die Stelle sicherlich an Klarheit. — Ein „poco a poco calmando“ führt dann die Bewegung wieder zurück, und zwar zu einer neuen Episode (zweiter Takt, 1. System, S. 10), die ruhig und gesänglich vorzutragen ist. Die Akkorde in den

Takten 1 und 2 (3. System) können, um das gesangliche Moment in der Oberstimme herauszuheben, arpeggiert werden.

Im zweiten Takt des 4. Systems lasse man die Sechzehntelfigur ruhig im mezzo-forte beginnen und nach und nach zum fortissimo anwachsen. Der Höhepunkt befindet sich auf dem dritten Viertel des folgenden Taktes. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Takt des 2. Systems (S. 11). Die gebrochenen Akkorde in Takt 2 bis 4, 3. System, sind rubato zu spielen, breit beginnend, dann etwas beschleunigend bis zu dem thematischen Hauptmotiv, das wieder streng rhythmisch zu nehmen ist. Phrasiert man die ganze Stelle nicht in der angedeuteten Art und Weise, so klingt sie leicht trocken und phantasielos.

In einem prächtigen Orchestersatz, mit dem die kraftvoll einsetzende Durchführung beginnt, vollzieht sich die Abwandlung des ersten Themas in verschiedenen Formen und Schattierungen, wobei das Soloinstrument (Ziffer 10) eine traurige, tief empfundene Weise anstimmt (Verbreiterung des ersten Themas), welche die Oboe nach 16 Takten übernimmt und weiterführt, während die Solostimme zurücktritt und gewissermaßen deren Begleitung übernimmt. Der Solist tut gut, das im ersten Takt, 1. System, S. 14, vorgeschriebene animato in den beiden vorhergehenden Takten schon etwas vorzubereiten. Keinesfalls dürfen sie schleppend oder zu ausdrucksvoll gespielt werden! Die Solostimme hat nur eine harmonische Bedeutung. Das animato darf nicht übertrieben werden.

Der letzte Takt in dem 2. System gewinnt durch ein mäßiges Drängen auf der ersten Hälfte bis zum dis' des dritten Viertels, das etwas gehalten werden muß, und von dem aus, durch entsprechendes Vorangehen, die Versäumnis wieder eingeholt wird. Der Gesamtwert des Taktes darf dadurch keine Veränderung erfahren. Freiheit, keine Anarchie! —


In der ersten Auflage dieses Konzertes erstreckt sich die im ersten Takt der S. 14 beginnende Figur (mit Ausnahme des letzten Taktes) in derselben Form bis zur Ziffer 12; später wurde sie jedoch — wohl der Erleichterung halber — leider! — in

 etc. abgeändert. Ich persönlich halte an

der ersten Notierung, als der logischeren, fest ⁴⁸⁾

 etc.

⁴⁸⁾ Die Solostimme enthält überhaupt eine Reihe von Abänderungen, welche von der Prinzipalstimme in Partitur und Klavierauszug abweichen. Diese Änderungen stellen Konzessionen an die leichtere Spielbarkeit dar. Meistens handelt es sich um Stricharten, so zum Beispiel auf den vierten Vierteln der beiden Doppelgriffakte, 1. System, S. 15, und auf dem zweiten und vierten Viertel des ersten Taktes des 2. Systems. Auch

hier ziehe ich die ursprüngliche Fassung  vor; sie verlangt allerdings eine größere Bogenbeherrschung.

Ein besonders starker sf.-Akzent ist auf der 1. Oktave g im fünften Takt nach Ziffer 12 anzubringen.

Zugunsten eines absolut sicheren Zusammenspiels darf man sich die Freiheit nehmen, im folgenden Takt die chromatische Oktaventonleiter auf dem zweiten und dritten Viertel unterzubringen, so daß der Einsatz des Orchesters (auf dem vierten Viertel) mit dem ais' des Solocellos zusammenfällt:

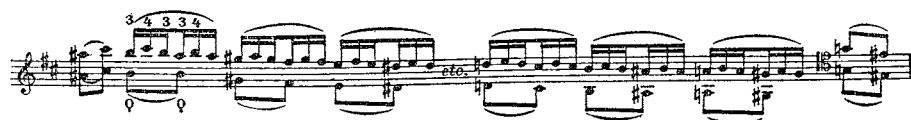


Das nun vornehm und glänzend in H dur erscheinende zweite Thema wird vom Orchester begonnen und vom Solocello fortgesetzt. Der Solist hat hier Mühe, auch seinerseits den Eindruck imposanter Kraft (S. 16, 1. System, die beiden ersten Takte) hervorzurufen. Im folgenden Takt darf das diminuende nicht zu früh zum pianissimo führen. Letzteres sollte besser erst am Schluß der punktierten halben Noten in Erscheinung treten.

Alles bisher für den ersten Teil des Satzes Gesagte wiederholt sich auch im zweiten. — Es bedarf nunmehr nur noch der Besprechung der Coda (Ziffer 15).

Sieghaft aufleuchtend erscheint hier noch einmal das Hauptthema, zuerst vier Takte vom Orchester allein gespielt, dann vom Solocello übernommen. Des Komponisten Vorschriften „grandioso“, „molto appassionato“ und ff. sprechen für sich!

Von der Ad-libitum-Berechtigung, das Thema in Oktaven zu spielen, ist auch hier besser kein Gebrauch zu machen! Einstimmig auf der A-Saite gespielt, dringt es viel schneidiger durch. Für die im letzten Takt, S. 18, und erster Takt, S. 19, vorkommende Oktaven-Figur gibt es noch eine dritte Lösung, deren sich der Verfasser immer in der Öffentlichkeit bedient hat, in der Annahme, daß diese der Intention des Komponisten am besten entgegenkäme:



Daß im Takt vor „più mosso“ auf dem vierten Viertel der Figur die Wechselnoten wegen der großen Spannung wegfallen müssen, spielt keine Rolle. Zur wirklichen Darstellung des in Sechzehnteln aufwärtssteigenden Akkords (letztes System, S. 19) versehe man das erste der Sechzehntel in jedem Viertel mit einem Akzent. Für den Sextengang auf S. 20 wähle man am besten den Fingersatz:



Hörbarer Lagenwechsel ist hierbei streng zu vermeiden! (Während des Lagenwechsels den Bogendruck mindern.) Stark akzentuieren!

Damit das „molto ritardando“ im dritten Takt des 2. Systems nicht ins Uferlose gerate, sollte der Solist darauf achten, das zweite Viertel noch ohne ritardando zu spielen, so daß letzteres erst auf dem dritten Achtel beim Eintritt des Orchesters beginnt!

Adagio ma non troppo.

Der Satz, in der sogenannten „großen Liedform“ komponiert, bringt im Anfang ein schlichtes, aber feierliches Thema. Gleich zu Beginn gibt es zwei Stellen, bei denen eine nachlässige Interpretation der Vornehmheit und Schönheit der melodischen Linie leicht Abbruch tun kann. Wird die Sechzehntelnote c' im Anfang des Themas (wie es oft geschieht!) nicht nach ihrem vollen Wert ausgehalten, so verliert die Melodie an Feierlichkeit und wird . . . banal. Im folgenden Takt gilt es, ein unfreiwilliges Portamento von d' nach g' (durch extreme Spannung oder rasches, unhörbares Springen der Hand) zu vermeiden und dafür ein solches im Abwärtsgehen von g' nach d' anzuwenden. Die im 12. und 13. Takt in der Solostimme respektive Partitur zu findenden dynamischen Zeichen sind manchem Spieler unverständlich. Mit ihnen verhält es sich folgendermaßen: In Kraft und Ausdruck schwellen die beiden Takte vor Ziffer 1 mächtig an und finden zu Beginn des folgenden zunächst ihren Höhepunkt. Während das Orchester nun abnimmt, sollte in der Solostimme ein weiteres Anwachsen des Tonvolumens zum G des nächsten Taktes beginnen! Dazu reichen aber unsere Mittel nicht aus. Es bleibt dem Spieler daher nichts anderes übrig, als auf der halben Note H eine Art fp. möglichst unauffällig anzuwenden, um dann wieder zu crescendieren, wodurch er das Thema dann groß und breit (bei ausgiebiger Entwicklung des dritten Viertels A) ausklingen lassen kann. Portamento von H nach A. Finger auswechseln!⁴⁹⁾

Im dritten und fünften Takt nach Ziffer 1 müssen zugunsten eines schönen Ensembles die ersten drei Sechzehntel jeweils sehr streng im Takt gespielt werden; hingegen verlangen die auf das dritte Viertel kommenden Notenwerte ein ausgiebiges Rubato. Die Takte 6 und 7 nach Ziffer 1 sollten ein wenig vorwärtsdrängen. Im achten Takt wird das Tempo vollständig wiederhergestellt und bleibt unverändert bis zum dritten Viertel des dritten Taktes (letztes System der S. 21), dessen Achteltriolen hier als Auftakt zu einer neuen Phrase anzusehen und daher etwas bedeutender und breiter wie die vorhergehenden analogen Triolen zu spielen sind.

Im folgenden Takt beginnt nun eine lebhaftere Stimmung, mit der auch zugleich eine Beschleunigung des Tempos verbunden ist, welches im dritten Takt, S. 22, 1. System, in ein poco accelerando übergeht. Den dem Tempo I⁰ vorausgehenden Takt darf es aber nicht mit einschließen, denn sonst würde das Tempo I⁰ unvermittelt eintreten, was nicht in der Absicht des Komponisten gelegen haben kann. Der gedachte Takt sollte vielmehr durch ein entsprechendes calmando den Übergang zum Tempo I⁰ vermitteln! (In dem anschließenden, zum Thema des Mittelsatzes hinleitenden Motiv spielt das Orchester im zweiten Takt gewöhnlich das Sechzehntel zu kurz!)

⁴⁹⁾ Vergleiche die Abhandlung über „Das Portamento“, S. 193.

Die nun beginnende Melodie des Mittelsatzes verlangt einen breit ausladenden Bogenstrich unter Anwendung sämtlicher Bogenhaare!

Ziffer 3: Klagend erhebt sich ein Dialog zwischen Orchester und Solostimme; beim zweiten Einsatz etwas befreiter, drängender!

Beim „poco animato“ nimmt das Cello die leidenschaftliche Bewegung des Orchesters auf und führt sie nachher weiter. Der Fingersatz der vier Sechzehntelnoten auf dem zweiten und dritten Viertel ist wie folgt zu nehmen:



Um der Intention des Komponisten am besten gerecht zu werden, müssen die nun folgenden Zweiunddreißigstel (fünfter Takt nach Ziffer 4) im oberen Bogen Drittel sehr weich, je zwei zu zwei, gespielt werden. Eine einzige Ausnahme bilden die Sechzehntel-Sextolen des sechsten Taktes, wo eine Teilung von 3 zu 3 stattfindet.

Nun folgt eine Wiederholung des bei Ziffer 3 Gesagten bei Ziffer 5.

Kadenz: Am Schluß des vom Orchester feierlich vorzutragenden „Meno“ muß das Solocello sich möglichst unauffällig dazugesellen, gewissermaßen „einschleichen“, da es zunächst nicht den prominenten Part hat. Der Schluß der Figur ist auf der D-Saite zu spielen. Luftpause nach dem langgehaltenen Fermaten-d'; dann hervortretend — schwermütig, träumerisch, in großer Ruhe!


Da bei dieser Stelle alles Heil von der richtigen Bogenbenützung abhängt, seien einige kurze Hinweise gegeben: Man achte auf die gute Verbindung des d' mit der Sexte g—e' bei der Pizzicato-Begleitung im ersten Takt! Beginn der Kadenz im Aufstrich, so daß sich auch für das Thema der Aufstrich ergibt. Im nächsten Takt Bogenstrich wie im vorhergehenden, Luftpause nach dem ersten Viertel! Die Doppelgriffe fis—d', e—c' im letzten Takt des 1. Systems, S. 27, auf je einen breiten Bogen spielen! Beim vierten Takt im 2. System müssen die Viertel gut ausgehalten werden; man stelle sich die Viertel in Sechzehntel zerlegt vor.

Zugunsten eines guten Zusammenspiels zwischen dem Solocello und der Flöte ist es für beide Instrumentalisten empfehlenswert, sich der Sechzehntelbewegung auch hier vorzustellen, damit der jeweilige Anschluß sich möglichst glatt vollzieht.

Bei den folgenden Sexten muß der Bogen die D-Saite rechtzeitig verlassen, um die Pizzicato-Begleitung bewerkstelligen zu können, ohne jedoch die Bogenbewegung auf der A-Saite auch nur im geringsten zu unterbrechen!

Die Zweiunddreißigstel-Arpeggien im piano beginnend, etwas zum nächsten Takt steigern, das folgende „Poco stringendo“ sehr logisch durchführen! Beim „Poco stringendo“ darf der Solist nicht willkürlich abwärts eilen, sondern hat Rücksicht auf den Grad der Steigerung im Orchester zu nehmen. Es ist ein wechselseitiges Vorwärtsdrängen, das eine große Übereinstimmung erheischt, wenn die Stelle nicht einen kläglichen Eindruck in rhythmischer Hinsicht machen soll!

Ebenso verhält es sich mit dem darauf folgenden Ritenuto, das wenige Takte vor Ziffer 7 einsetzt und das alte Tempo wieder herbeiführt. Bei Ziffer 7 wiederholt sich die reizende Episode von Ziffer 1, die hier besonders duftig und zart anheben soll. Das Motiv

 das alternierend zwischen Solocello und Orchester beim Quart-Sext-Akkord von G dur auf dem Orgelpunkt D auftritt, sollte in Gleichmäßigkeit und gelassener Ruhe erklingen. Der vorletzte Takt dieses Systems kann als Augmentation des vorerwähnten Motivs aufgefaßt werden. Vor der letzten Terze A—c sollte demnach eine Cäsur erfolgen, so daß durch gute Verbindung der beiden ersten Viertel mit dem ersten Achtel die genannte Terz als Auftakt zur folgenden Notengruppe erkennbar wird⁵⁰). Welcher Bogenstriche sich der Solist auch immer bedienen mag, er muß stets auf logische Phrasierung bedacht sein. Auf dem Trillertakt darf ein mehrmaliger Bogenwechsel stattfinden. Nachschlag im Interesse eines guten Ensembles mit der Klarinette langsam spielen! Der vierte Takt bei Ziffer 8 ist nach Angabe des folgenden Notenbeispiels auszuführen:



Derselbe Vorgang wiederholt sich in der untersten Oktave. Im letzten Takt des 3. Systems sollte das erste Sechzehntel G etwas gehalten werden, da es nicht den Beginn einer neuen Phrase, sondern den Abschluß der vorhergehenden darstellt. Die folgenden Sechzehntel bilden die Basis, auf welcher die nächste Figur sich aufbaut. Die Triller im dritten und vierten Takt des vorletzten Systems sind ohne Nachschläge zu spielen; beim Triller auf dem dritten Viertel fis" empfiehlt es sich aber, an Stelle eines Nachschlages das fis" ein wenig zu halten, als Verbindung zur folgenden höheren Stufe g". Das Stück verhaucht nun in zauberhafter, traumvoller Stimmung!

Allegro moderato.

In geheimnisvollen, düsteren Farben beginnt das Vorspiel. Bald erhebt sich die Musik zu heldenhafter Höhe. Das Soloinstrument bringt nun das Thema stolz und resolut! Am Schluß desselben ist der Wurfbogen bei der Sechzehntel-Quintole wohl angebracht; Akzent auf dem folgenden Achtel d' (dreimaliger Aufstrich hintereinander!). Kein unfreiwilliger Akzent auf cis!

Zu dem im 2. System (S. 31) im dritten Takt beginnenden Einsatz ist zu bemerken: Das Motiv



⁵⁰) Man verzeihe die kleine Korrektur an einem eventuell stehengebliebenen Notierungsirrtum. Ein Ausspruch Rubinsteins lautet: „Man soll nicht die Gewissenhaftigkeit so weit treiben, daß man sogar die Druckfehler mitspielt.“ Vergl. die Abhandlung „Künstlerische Freiheiten“.

muß besonders scharf akzentuiert sein. Wesentlich für die Bogenmechanik an dieser Stelle ist die Akzentgebung mittels „abrupter“ Bewegung von Hand und Fingern; der Bogendruck muß auch während der Pause konstant bleiben! Die Stelle ist einmal knapp bis über die Mitte des Bogens, das andere Mal im unteren Bogenviertel zu nehmen! Man vermeide, der Spitze zu nahe zu kommen!

Die anschließenden acht Takte sind großzügig, leidenschaftlich und etwas frei zu spielen, ohne jedoch die rhythmische Struktur zu zerstören.

Vom viertletzten Takte an des letzten Systems (S. 31) beobachte man strengste Rhythmik!

Die drei ersten Takte (S. 32) sind nicht ganz leicht in voller Deutlichkeit zur Geltung zu bringen, so daß ein Hinweis für Bogenstrich und Fingersatz nicht überflüssig sein mag:



Die bei Ziffer 3 auftretende Episode, die vom Orchester bereits bei Ziffer 2 gebracht wurde, trägt einen sehr energischen, stolzen Charakter. Der anschließende, mehr gesangliche Teil (4. System), gewinnt an nationaler Charakterisierung, wenn der Spieler im ersten Takt für das *cis* in der Lage bleibt, die anschließenden Takte bis zum Eintritt der Wiederholung jedoch auf der A-Saite nimmt (wobei unfreiwillige Portamenti zu vermeiden sind!).

Bei Ziffer 4 „poco meno mosso“ mit sehnstüchtigem Ausdruck! Da die Stelle sehr oft wiederkehrt, variere man durch Fingersatz und kleine dynamische Schattierungen innerhalb der Vorschrift! Diese Hinweise beziehen sich auch auf alle folgenden Takte bis zum Tempo primo. — Gegen Ende dieses Abschnittes nach Ziffer 5 steigert sich der Ausdruck in Stärke und Bewegung. Bei Tempo I^o ist zur Erzielung einer kraftvollen und klaren Lösung der Sechzehntel-Triolen ratsam, für jeden Takt zwei Bogenstriche zu verwenden (unter starker Betonung jeder ersten Note aller Triolengruppen!).

Die vorliegende Passagenstelle stellt ein Problem für die Bogenhandhabung dar infolge der Notwendigkeit, sehr rasch über die Saiten gehen zu müssen. Der Studierende, der die Theorien im 1. Teile dieses Buches in die Praxis umzusetzen gelernt hat, wird den darin liegenden Vorteil bei der Lösung dieser Stellen unschwer erkennen. Für normal große Hände ist bei den ersten beiden Takten des 2. Systems



der folgende Fingersatz angebracht:

Bei S. 37 verlangt das Fortissimo auf jeder Triole einen besonderen Bogen. Um die Brillanz des Tonleiterlaufes zu steigern und die Sicherheit des Orchestereinsatzes zu gewährleisten, sei ein Vorschlag gemacht, der sich in der Konzertpraxis wirksam bewährt hat: Die Tonleiter in ruhigem Tempo zu beginnen, dann derart zu beschleunigen,

daß ihre letzte Note *cis* mit dem Orchestereinsatz beim Auftakt a zusammentrifft.



Was den Bogenstrich anlangt, so binde man die zwei ersten Noten und stoße die folgenden. Akzent auf dem ersten g!

Die in das Hauptthema zurückleitenden Achteltriolen-Figuren (S. 38, vorletztes System) gehören mit zu den in der Gestaltung schwierigsten Stellen des ganzen Konzertes. — Der verständnisvolle Spieler wird ohneweiters erkennen, daß die dürftigen Angaben der Partitur bezüglich des Vortrages nicht ausreichen! — Hier muß die Kunst des Vortragenden einsetzen, um dem Komponisten zu Hilfe zu kommen.

Wenn wir die auf die erste Hälfte der beiden ersten zwei Takte entfallenden Triolen etwas dehnen und ausdrucksvoll spielen, jene der zweiten Hälfte aber ein wenig beschleunigen, ferner den dritten Takt im Zeitmaß gleichmäßig, den vierten Takt fast gleichmäßig gestalten, und endlich den fünften unter starker Bevorzugung des b und den sechsten sehr ruhig und ausdrucksvoll unter Bevorzugung des h vortragen, so genügen wir den speziellen Anforderungen sinngemäßer Agogik. Dazu kommen noch einige dynamische Hilfen: die ersten Hälften der beiden ersten Takte ausdrucksvoll, die zweiten indifferenter! Kleine Schwellung vom vierten bis zum Beginn des fünften Taktes! Abschwellen zum sechsten Takt und erneutes Anschwellen unter Steigerung des Ausdruckes zum h. Auf der gehaltenen Note *cis* des folgenden Taktes großes Diminuendo und Portamento zum *fis* (Dolcissimo)! Die Linie der Tempoentwicklung führt über ein *accelerando* zum vierten Takt und mündet in das „Molto ritenuto“ ein. In großer Schlichtheit erscheint diesmal das Hauptthema.

Bei Ziffer 9 „moderato“ ist das erste Viertel im Aufstrich zu nehmen, abgelöst von der folgenden Note, ebenso im neunten Takt. Man beachte die Vorschrift „dolce“ und „moderato“, vermeide also, etwa ein robustes, marschartiges Tempo einzuschlagen.

Im Abschnitt zwischen den Ziffern 10 und 11 hat sich, praktischer als die vorgeschriebene Strichart, die folgende Notierung bewährt: Die ersten zehn Takte ganztaktig auf einen Bogen, elfter und zwölfter Takt je vier Sechzehntel auf einen Bogen, 13. und 14. Takt wie im Anfang (acht Sechzehntel auf je einen Bogen), dann wieder je vier.

Bezüglich des Fingersatzes seien folgende Winke gegeben: siebenter und achter Takt im Aufsatz zu spielen, die beiden letzten Takte wie Takt 11 und 12.

Im „Meno mosso“ (Ziffer 11) sind die aufsteigenden Figuren als Antwort auf den Orchesteranruf *rubato* zu nehmen, dergestalt, daß man etwas langsamer beginnt und dann durch *accelerando* den Zeitverlust einholt.

Diese dreimalige Invokation des Orchesters erfährt quasi eine immer schroffere Ablehnung; die betreffenden Stellen sind also fortgesetzt zu steigern, bis das erlösende H dur erscheint.

Trotz des vom Komponisten vorgeschriebenen Fortissimo in der Solostimme muß der Solist eine gewisse Rücksicht auf die Sologeige nehmen, die hier den Vortritt hat und keineswegs übertönt werden darf. Dieser Hinweis bezieht sich auf die betref-

fenden Takte bis zur Ziffer 12. Die weitere Entwicklung vollzieht sich in stürmischer Erregung und findet ihren Höhepunkt, wie überhaupt den des ganzen Stückes, in den machtvollen, feierlichen Akkorden der Hörner, Trompeten und Posaunen. (Vergrößerung des Hauptthemas des letzten Satzes in H dur.)

Zu bemerken für den letzten Abschnitt: Im zwölften Takt nach Ziffer 12 ein fortissimo auf dem ersten Sechzehntel mit sofort beginnendem crescendo und fortissimo, und im 15. Takt ein Akzent auf dem fis.



Die Zweiunddreißigstel-Figur vor Ziffer 13 sollte als Auftakt zu dem folgenden c' hinübergebunden werden. Ein kurzes Absetzen, wie dies durch den Punkt auf dem vorausgehenden g angedeutet ist, darf nicht fehlen!

Im fünften Takt dieses Bläserensembles (zweitletztes System) muß ein „Diminuendo subito“ stattfinden, weil man sonst den thematischen Einsatz des Soloinstrumentes nicht hört!

Der Solist hat nun alle seine verfügbaren Kräfte einzusetzen um durchzudringen. Die erfahrungsgemäß beste Lösung für den Bogenstrich und den Fingersatz ersieht man aus der folgenden Notierung:



Ab „meno mosso“ verlangt die ganze Stelle bis zum Schluß einen feinen Klang-sinn, weil eine wohldurchdachte Differenzierung vonnöten ist zwischen Stellen, die thematischen und solchen, die nur harmonischen Wert haben.

Das gehaltene tiefe Fis, fünf Takte nach Ziffer 14 beginnend, wirkt meistens gegenüber der Baßnote H der Kontrabässe zu stark, so daß man den Quart-Sext-Akkord an Stelle des tonischen Dreiklanges von H dur zu hören vermeint!

Reichhaltiger Bogenaufwand bei den folgenden drei Takten, die je auf einen Bogen zu nehmen sind.

Im elften Takt nach Ziffer 14 spiele man fis—e—dis auf der G-Saite! 17. und

18. Takt siehe Notenbeispiel:



Bezüglich der beiden Takte, die zum hohen Triller auf h" führen, vergleiche



Während das Soloinstrument sich nun in brillanten, starken Trillern ergeht, ertönt im Orchester das Hauptthema des I. Satzes noch einmal in seiner ursprünglichen Form, worauf das Violoncell in eine tiefempfundene, wehmütige Melodie übergeht, die nach und nach verklingt, jedoch noch einmal auf der langen Schlußnote in Erregung anschwillt. Es ist wie ein Aufbäumen vor dem Ende.

Das Orchester beschließt den so düster begonnenen Satz in kurzen bewegten Rhythmen.

Nachtrag.

Die vorstehenden Hinweise und Modifikationen werden vielleicht manchen Spieler befremden, weil sie, besonders in der Coda, nicht die landläufigen Gepflogenheiten wiedergeben. Indessen wurden diese Angaben nicht mit Rücksicht auf die bequemste Lösung gewählt, sondern aus ästhetischen Erwägungen aufgestellt: im Sinne einer durchdachten Phrasierung und einer Tönung, die sich den jeweiligen Orchesterfarben möglichst anzupassen vermag.

Einwände, welche vielleicht gegen die obengenannten Freiheiten erhoben werden könnten⁵¹⁾, dürften sich leicht durch folgende historische Reminiszenz widerlegen lassen: Im Jahre 1897 (30. April) hat der Verfasser auf Wunsch des Komponisten das vorliegende Werk in einem Konzert des Prager Konservatoriums gespielt, bei welcher Gelegenheit die Auffassung, welche sich in obigen Anweisungen manifestiert, die Sanktion des böhmischen Meisters erhalten hat. Ja, es hatte sich Dvořák sogar dahin ausgesprochen, daß die kleinen Abänderungen, welche das Zusammenspiel erleichtern und die Wirkung des Konzertes erhöhen, durchaus in seinem Sinne wären!

⁵¹⁾ Vergl. die Abhandlung „Künstlerische Freiheiten“, S. 209.

Hinweise zur sinngemäß-erschöpfenden Darstellung des obligaten Violoncellparts in Richard Strauß' „Don Quixote“.

Die Kenntnis des dichterischen Stoffes, sowie der Partitur sollte die selbstverständliche Voraussetzung beim Studium der Don Quixote-„Rolle“ sein! — Leider ist dies aber nicht immer der Fall — daher das häufige Versagen selbst geschickter Violoncellisten bei dem Versuch, diese gewiß nicht ganz leichte Aufgabe lösen zu wollen.

Ich wüßte kein Werk der Violoncell-Literatur zu nennen, das größere Anforderungen an die Phantasie und das Charakterisierungsvermögen des Spielers, des Interpreten des „Ritters von der traurigen Gestalt“, stellt.

Der Besitz eines mehr oder minder ausgiebigen, schönen Tones und einer genügenden Treffsicherheit der linken Hand (wer glaubte nicht mit solchen Eigenschaften begabt zu sein!), sind noch lange keine ausreichenden Attribute zur restlosen Lösung der gedachten Aufgabe. Dazu bedarf es mehr! Es gilt auch nicht nur rhythmisch und dynamisch einwandfrei zu musizieren, sondern es muß versucht werden, den verschiedenen Stimmungen und Situationen des romantischen Stückes gerecht zu werden. Hierzu stehen uns als Ausdrucksmittel von unbegrenzter Wandlungsfähigkeit Portamento und Vibrato zur Seite, welche gemeinsam mit agogischem Differenzieren der Temponahme uns erst das plastische Erlebnis vermitteln.

Psychologisch betrachtet stellt die Gestalt des „Don Quixote“ ein dichterisches Symbol dar. Es ist der romantisch veranlagte Mensch, der unverbesserliche Idealist, welcher die Welt nur im Spiegel seiner Phantasie sieht und unbeirrt — trotz aller Niederlagen — an seine Scheinwelt glaubt und an ihr festhält.

Cervantes verdichtet diesen Gedanken in der Gestalt des Junkers von der Mancha.

Schicksalhaft treibt ihn seine durch schlechte Lektüre überhitzte Phantasie auf die Bahn des fahrenden Abenteurers. Sein Wahn, er sei dazu berufen, Großes zu vollbringen, den Bedrängten beizustehen, das Böse auszurotten, läßt ihn in allerlei mißliche Situationen geraten, die stets zu seinem Schaden tragikomisch enden.

Jedoch würde es ein Fehler des Interpreten sein, die Gestalt unseres Helden nur von der grotesken Seite zu sehen. Grotesk sind allerdings seine Erscheinung und seine Unternehmungen. Das Urgefühl aber, das diesen Querkopf zu seinen wahnsinnigen Taten treibt, ist immerhin ein edles, ritterliches. Güte, Tapferkeit und Galanterie zeichnen unbeschadet aller Verschrobenheiten sein Wesen aus. Trotz aller üblen Er-

fahrungen hält Don Quixote an seiner vermeintlichen hohen Mission fest. Das ist der sittliche Kern in ihm.

In seltsamer Verblendung stürzt er sich immer wieder in neue Abenteuer, bis das endlich eintretende Erwachen ihn aus seinen Träumen reißt und wieder zum normalen Menschen werden läßt, als welcher er dann friedlich seine Tage beschließt . . .

Welche reiche Palette die Schilderung des Ritters von der traurigen Gestalt und seiner Taten verlangt, läßt sich bei der Eigenart des Stoffes leicht denken.

Nur einem Genie wie Strauß konnte es gelingen, dieser phantasievollen, bilderreichen Dichtung in der Sprache der Musik einen gleichwertigen Ausdruck zu verleihen. Wie intensiv und leuchtend in den Farben erscheinen uns die Gestalten und Vorgänge dieser Tragikomödie, wie treffend ist das absonderliche Innenleben unseres Helden in der Partitur gezeichnet! Um so komplizierte Seelenvorgänge verständlich zu machen, bedarf es allerdings eines reichen Arsenal an künstlerischen und technischen Mitteln. Der Vertreter der Titelrolle dieser wunderbar originellen Tondichtung sollte, mit einem Worte, dem Komponisten ein kongenialer Gehilfe sein.

Ehe wir ins einzelne gehen, sei auf die allgemeinen Richtlinien hingewiesen: Mit den den Interpreten zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln muß äußerst ökonomisch und feinsinnig verfahren werden. Weder Vibrato noch Portamento darf der Interpret gedankenlos und undifferenziert anwenden, handelt es sich doch darum, die Gefühle der Zartheit, wie Sehnsucht, Wehmut, Liebenswürdigkeit und Galanterie, von denen der Leidenschaft und des Schmerzes, sowie auch von denen der Energie, wie Kampflust, Entrüstung, Zorn und Haß, deutlich zu unterscheiden. Demgemäß sind Stricharten niemals nach Gründen der Bequemlichkeit zu wählen. Die vom Herausgeber hinzugefügten Bezeichnungen (□ √) dürfen nicht des Komponisten Intentionen bezüglich der Phrasierung durchkreuzen — im Gegenteil, sie sollten sie unterstützen und restlos zum Ausdruck bringen (siehe die Abhandlung „Über den Sinn der Bindebogen bei der Notierung für Streichinstrumente“, S. 182).

Wenden wir uns nun der Partitur zu.

Der auf dem Titelblatt die Überschrift ergänzende Vermerk: „Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“ stellt schon ein Programm dar!

Das Thema:



schildert den in den Traditionen alter spanischer Ritterlichkeit denkenden und fühlenden Junker. In seinen ersten vier Takten drückt das Thema Stolz und Ent-

geschlossenheit aus, sie sollten daher mit einer gewissen „Grandezza“ vorgetragen werden; die anschließenden Takte bei Ziffer 13 hingegen schildern die Gefühle ritterlicher Galanterie und verlangen somit den Ausdruck liebenswürdiger Grazie.

Variation I. Auf seinem Schlachtroß „Rozinante“ trolcht Don Quixote in Begleitung seines Knappen Sancho Pansa gemächlich dahin, in der Hoffnung, auf seinem Wege Aufgaben zu finden, deren Lösung ihm Ruhm und Ehre und den huldvollen Dank seiner angebeteten Dulzinea, der Dame seines Herzens, einbringen werden.



Es hält schwer, den alten Klepper in gleichmäßigem Trapp zu halten — öfter fällt er heraus oder strauchelt (die in punktierten Klammern eingeschlossenen Notengruppen). Als der Ritter der vermeintlichen Riesen (Windmühlen) ansichtig wird, treibt er ihn erneut an (S. 28, vierter Takt; S. 29, erster Takt), stürmt mit eingelegter Lanze auf den imaginären Gegner ein



und liegt alsbald mit verrenkten Gliedern am Boden (gehaltenes tiefes F). Das Bewußtsein erwacht wieder (S. 31), mühsam erhebt er sich



und klagt laut in sehnüchtigem Gedenken an Dulzinea,



zu deren Ehren und Preis — wie er sich vorstellt — er seine Waffen erprobt.

In Variation II übernehmen drei Ripiencelli die Rolle des Don Quixote. Gespräche zwischen Don Quixote und Sancho Pansa.

Variation III. Auf die Fragen, Forderungen und banalen Sprichwörter Sanchos folgen Belehrungen, Beschwichtigungen und Verheißungen des Ritters. Die obligate Violoncellstimme wird hier meistens in Verdopplung mit anderen Instrumenten geführt, weitere Hinweise sind daher überflüssig.

Variation IV. Don Quixote setzt seine Rozinante wieder in Bewegung und stößt auf einen Pilgerzug, den er in dem Glauben, böse Räuber vor sich zu haben, attackiert. Es kommt zum Handgemenge, in welchem unser Held wiederum den Kürzeren zieht

und zu Boden geschlagen wird (gehaltenes tiefes D, S. 59). Nach einiger Zeit regen sich wieder seine Lebensgeister; er richtet sich auf und sinnt auf neue Taten.



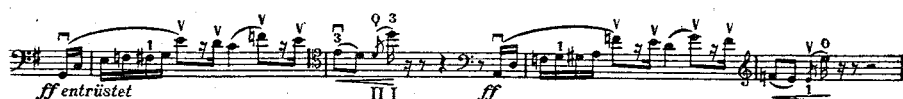
Variation V. Die Schilderung der nächtlichen „Waffenwache“, die Don Quixote „getreu der Sitte der fahrenden Ritter“ nun hält, stellt an den Interpreten des Titelhelden größte Anforderungen. In dieser Variation, mehr noch als in allen anderen, zeigt es sich, was Geistes Kind der interpretierende Künstler ist und wie er sein mechanisches Rüstzeug anzuwenden versteht, um dieses komplizierte, psychologische Vorgänge schildernde Tongemälde vor dem Hörer aufleben zu lassen, Seufzer, Bitten und Beteuerungen sendet er in die Ferne zu Dulzinea, der Herrin seines Herzens.

Der Interpret wird gut tun, diese Selbstgespräche — bald reflektierend leise in den Bart gemurmelt, bald in plötzlicher Aufwallung zu lauten Anrufen und Bekenntnissen sich steigend — streng nach dem Sinn der Themen zu beurteilen und aus dieser Erkenntnis heraus zu gestalten. Das Weitere ist aus der ergänzenden Bezeichnung der Violoncellstimme zu ersehen. Besonders bemerkt sei nur noch, daß im ersten Takt, bei dem Intervall b—f, nicht gerutscht werden soll. Spannen!





Variation VI. Sancho bezeichnet seinem Ritter ein gerade vorbeikommendes häßliches Bauernmädchen als die angebetete Dulzinea. Don Quixote weist diese Unterstellung entrüstet zurück.



Die wirksame Schilderung der Entrüstung gelingt durch genaue Befolgung der Bogenstriche und Fingersätze. Die hinzugefügten kurzen Vorschläge vor d", bzw. e", durch welche die hohen Töne besonders kräftig herausgeschleudert werden können, unterstützen den Ausdruck der Empörung erheblich.


Variation VII schildert die vermeintliche Luftreise auf dem hölzernen Wunderpferd „Clavilenno“. Dem obligaten Cello ist dabei keine Aufgabe gestellt.

Variation VIII. Wasserfahrt: Don Quixote begibt sich mit Sancho in ein ruderloses Boot auf dem Ebro. Der Strom treibt dieses gegen eine Schiffsmühle, es schlägt um. Mit vieler Mühe gelingt es den Müllerknechten, die Don Quixote ursprünglich für Teufel hielt, Ritter und Knappe vom sicheren Tode des Ertrinkens zu retten.

Die Pizzicati im obligaten Violoncell (und übrigen Streichquintett) am Schlusse der Variation können als das Tropfen nassetriefender Kleider gedeutet werden. Vielleicht auch als Meinungsverschiedenheiten zwischen Ritter und Knappe. Erstere müssen im obligaten Violoncell sehr stark gespielt werden; dies erreicht der Interpret, wenn er die Saite mit dem zupfenden Finger weit unten, am Ende des Griffbrettes angreift, wobei der Daumen an dessen äußerer Kante der Hand einen festen Stützpunkt verleiht. Das unschöne Aufschlagen der Saite, das bei starkem Pizzicato leicht vorkommt, wird dadurch vollkommen vermieden.

Variation IX. Bei dieser Variation, Attacke auf zwei friedliche Mönche, die Don Quixote für bösertige Zauberer hält, ist das obligate Violoncell nicht beteiligt.

Variation X. Im Kampfe mit dem „Ritter vom blanken Mond“ unterliegt Don Quixote. Infolge der vorausgegangenen Vereinbarung muß er als Besiegter auf weitere Abenteuer nunmehr verzichten.

Das hohe f" im obligaten Violoncell (Ziffer 68)  stellt

den Lanzenstich dar, durch welchen Don Quixote aus dem Sattel gehoben und zu Boden geschleudert wird. Dieser Einsatz ist mit der ganzen zu Gebote stehenden Kraft auszuführen.

Die Takte ab Ziffer 69 schildern das „Lamento“, welches Don Quixote über seine Niederlage und deren Folgen nun anstimmt:

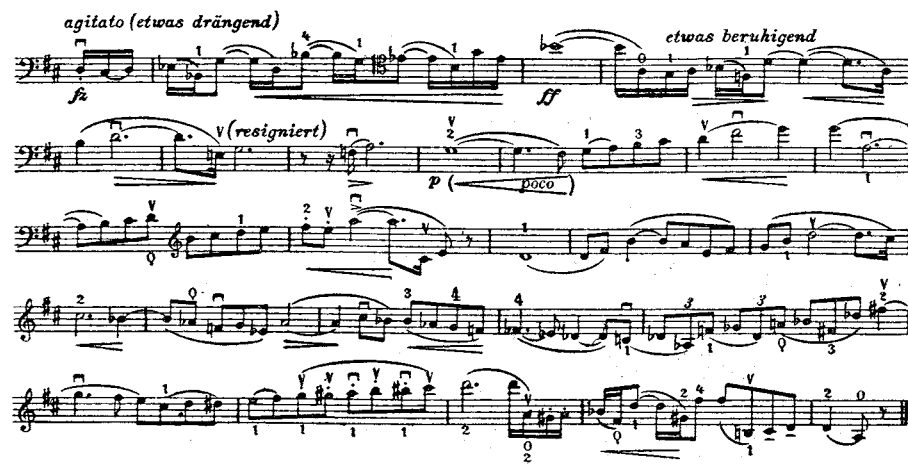


Betrübt zieht er heimwärts. Reichlicher Gebrauch von Vibrato und Portamento ist hier am Platze, um den klagenden, weinerlichen Charakter wiederzugeben.

Finale. Die Ernüchterung ist eingetreten. Don Quixote sieht ein, daß sein Dichten und Trachten eitel Hirngespinnst war. Völlig geheilt von seinem Wahne führt er ein normales Leben bei den Seinen. Bald fühlt er sein Ende nahen. Auf dem Totenbette liegend, überblickt er noch einmal sein Leben. Es hat ihn betrogen: „Sein Schicksal war das eines Narren, denn die Zeit war seinem Willen entgegen. Die Tragödie des Idealisten!“ Das zu einer ruhigen, gesangvollen Melodie abgewandelte Don Quixote-Thema



bedarf einer vornehmen, abgeklärten Vortragsweise. Die Tongebung soll warm, aber weder sinnlich noch sentimental sein. Edles, ruhiges Vibrato! Der zwischen Ziffer 78 und 82 liegende Abschnitt



schildert die Beklemmungen und Aufwallungen des mit dem Tode Ringenden. Ziffer 82. Allmählich verlischt seine Kraft.



Der Widerstand ist gebrochen. Ergeben haucht der Sterbende seine Seele aus. Sehr langsames und diminuierendes Vibrato-Portamento auf der C-Saite.

Randbemerkungen zum „Elfentanz“ von Popper.

Es ist eine leider nicht zu leugnende Tatsache, daß die Wiedergabe dieses reizenden phantasievollen Kabinettstückes virtuoser Kleinkunst unter arger Verkennung der wahren Aufgabe des Spielers in neuerer Zeit mehr und mehr zur Aufstellung eines Schnelligkeitsrekordes benutzt wird.

Wie wenig Spieler mögen sich beim Studium dieser netten, charakteristischen Komposition die Frage vorlegen, welche Mittel sie zu wählen haben, um einen „Tanz der Elfen“ zu schildern! Ein Blick in die Partitur genügt, um den phantasiebegabten Musiker erkennen zu lassen, in welcher meisterhaften Weise Popper die Milieuschilderung gelang. Das Stück „schreit“, wie man zu sagen pflegt, nach dem Orchester und wirkt nur dann erschöpfend, wenn es mit Orchesterbegleitung gespielt wird. Die Behandlung des Soloinstrumentes muß daher der Instrumentierung, das heißt also den in der Partitur enthaltenen Andeutungen entsprechen, deren Befolgung auch bei Wiedergabe mit Klavierbegleitung nur Gewinn bringen kann. Voraussetzung dazu ist allerdings die Fähigkeit, das Spiccato in allen Stärkegraden und Schattierungen, nämlich je nach Bedarf, bald in der Mitte, bald in der Nähe der Spitze oder am Frosch des Bogens hervorbringen zu können, wie dies im mechanischen Teil des Buches dargelegt wurde.

Sehen wir uns nun einmal das gedachte Stück etwas genauer an! Der erste Lauf schildert einen Weckruf oder eine Aufforderung zum Sammeln, in der Wirkung eines Tam-Tam-Schlages. Man beachte des Komponisten Vorschrift „sempre spiccato“, gleichzeitig aber fortissimo! Hier muß der Spieler das untere Drittel des Bogens anwenden, denn ein Fortissimo-Spiccato ist an einer anderen Bogenstelle gar nicht zu erzielen. In demselben Stärkegrad setzt der fünfte Takt ein, um sich während des Verlaufes des sechsten Taktes allmählich zum piano abzuschwächen, worauf dann mit dem siebenten Takt der Tanz der Elfen erst beginnt. Grazie und Behendigkeit verbinden sich nun zu reizvoll-anmutigem Spiel. Leichtfüßig, aber nicht hastend, huschen die Elfen dahin. Andere Waldgeister gesellen sich dazu und treiben mit ihnen ihr fröhliches Wesen. Neckisches Lachen ertönt (chromatischer Lauf nach unten). Gespenstischer Spuk erfüllt die Luft. In die lieblichen Reigenmelodien mischen sich mysteriöse, schreckhafte Laute. Unheimlich rauscht der Wind (chromatische Oktaventonleiter auf C- und G-Saite). Dergestalt wirbelt der Elfentanz voll Humor und Anmut dahin, von dem Spieler eine Fülle feiner charakteristischer Springbogen-Eigenschaften erheischend, die jeder begabte Cellist anzuwenden vermag — falls er die richtigen Mittel dazu erworben hat! —

Wer dieses Stück von Popper selbst hat spielen hören, empfindet den weiten Abstand der heute beliebten Auffassung und Darstellung von der stilgewandten, geistvollen Wiedergabe des Komponisten; sie war unvergleichlich!

Überblick über die Evolution in der Kunst des Violoncellspiels.

Trotzdem das Violoncell nicht aus der Viola da gamba hervorgegangen, sondern zu der Familie der Viola da braccio zu rechnen ist, muß die Gambe in gewissem Sinne dennoch als Vorläuferin des Violoncells bezeichnet werden. Sie spielte noch in der Rokokozeit eine große Rolle als Soloinstrument.

Mit dem sterbenden Rokoko starb auch das Interesse für die Gambe, ihr zarter, dynamisch wenig abschattbarer Klang genügte nicht mehr den Ansprüchen der Zeit. Das Tonideal hatte sich verändert, der Geschmack verlangte mehr gesanglichen Ausdruck und Kraft. So kam es, daß das Violoncell die Gambe mehr und mehr verdrängte. Doch ging dies nicht ohne Kampf ab. Nur sehr langsam gelang es dem Violoncell, sich durchzusetzen. Viele Spieler konnten sich nur schwer von der alten Tradition lösen. Da die Gambenliteratur vorhanden war, der dürftige Gambenton aber nicht mehr befriedigte, so versuchten manche Spieler ihre Zuflucht zu einem gambenartig (mit fünf oder sechs Saiten) bezogenen Violoncell zu nehmen. Diese Versuche blieben jedoch vereinzelt, das viersaitige Instrument fand immer mehr Anhänger, bis es die völlige Herrschaft über seine Rivalin gewonnen hatte.

Die Metamorphose zum Soloinstrument konnte aber das anfangs nur als Baß zur Unterstützung des Continuo verwendete Violoncell erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts vollziehen⁵²⁾.

Wenn auch schon vorher auf den damals gebräuchlichen Instrumenten, wie sie zwischen 1550 und 1600 z. B. die älteren Amati, Gasparo da Salò und Maggini u. a. bauten, „Solo“ gespielt wurde (das Riemanns Lexikon läßt die Sololiteratur für Violoncell mit Dom. Gabriellis „Ricercari“ a Vc., comp. oder ersch. 1689, beginnen), so kann von richtigem Solospiel nach unseren heutigen Begriffen doch kaum die Rede sein, denn den Spielern fehlte die Kenntnis des Daumenaufsatzes, auch hielten und führten sie den Bogen noch wie die Gambisten (siehe das Bild des jungen Teniers).

Wohl spricht auch Quantz (1697 bis 1773) in seinem 1752 erschienenen Flöten- und allgemeinen Musiklehrbuch „Versuch einer Anleitung die Flöte traversière zu spielen“ schon von „Solospielen“. Er sagt u. a.: „Das Solospiel auf diesem Instrument (Violoncell) ist eben nicht eine gar leichte Sache“ (!) und empfiehlt zum Solospielen ein kleineres Violoncell als beim „Ripienspielen (Begleiten) bei großen Musiken“. Ferner behauptet er, einige „große Meister“ gehört zu haben, „die auf diesem Instrument bey nahe Wunder gethan haben“.

⁵²⁾ Siehe Curt Sachs „Handbuch der Instrumentenkunde“, S. 197.

Die Ansicht, daß die Franzosen Corrette, der Verfasser der ersten 1741 veröffentlichten Celloschule, und J. L. Duport (1749 bis 1819), der Schöpfer der modernen Violoncell-Applikatur⁵³⁾, die Reformatoren des Violoncellspiels waren, ist ziemlich verbreitet. Sicherlich muß man ihnen Dank wissen, weil sie als die ersten eine Methodik des Violoncellspiels schufen. Insbesondere war es Duport, dessen Grundprinzipien auch heute noch volle Geltung haben, der bahnbrechend wirkte, indem er die Violoncelltechnik klar fundierte, erweiterte und verfeinerte. Dies bezieht sich nicht nur auf die linke Hand, sondern auch auf die Bogenführung⁵⁴⁾.

Ob aber vor ihm kein Violoncellist den Daumen als Spielfinger benützte und den Bogenriff nicht modifiziert hatte, ist schwer nachzuprüfen, aber kaum glaublich, denn Berteau (1700 bis 1773), der in Frankreich allgemein als der eigentliche Begründer der französischen Schule angesehen wird, hatte schon im Jahre 1739 in Paris gelegentlich eines Auftretens in einem Concert spirituel einen sensationellen Erfolg als Violoncellist, was doch auf eine virtuosere Spielweise schließen läßt.

Denkt man ferner an den glänzenden Boccherini (1743 bis 1805), so beweisen dessen Werke (erste Veröffentlichung 1768) als beredtes Zeugnis seiner Virtuosität, daß er sich sowohl des Daumens als auch einer der modernen Anschauung entsprechenden Bogenhaltung bedient hatte.

Wie bei vielen Erfindungen und Verbesserungen auf wissenschaftlichem und technischem Gebiet, werden auch hier wohl mehrere gleichzeitig von dem fortschrittlichen Gedanken der Weiterentwicklung der Violoncelltechnik beseelt gewesen sein, ohne daß man einen einzelnen als „Erfinder“ der gedachten Neuerungen bezeichnen könnte. Solche Dinge liegen gewissermaßen in der Luft, sie wirken zwangsläufig und stellen Entwicklungsphänomene dar.

Mag dem aber sein wie ihm wolle, fest steht, daß die große Evolution im virtuoson Violoncellspiel erst beginnen konnte, nachdem die Gambenbogenhaltung aufgegeben und der Violoncellbogen durch F. Tourte geschaffen war, der Daumenaufsatz allgemein gebräuchlich wurde und Ant. Stradivarius die Größe der Violoncell-Mensur endgültig in vorbildlicher Weise festgelegt hatte. Diese Umstände verursachten den großen Umschwung! Die Bahn ward nun frei für eine Virtuosität, die im Verlaufe der Zeit eine Entwicklung nehmen sollte, die jener der Geige nicht nachstand.

Als Marksteine auf diesem Wege finden wir die Namen der großen Vertreter des Violoncells bis zur Jetztzeit. Sie alle, welcher Nation sie auch angehörten, haben an der Entwicklung der Cellotechnik mitgewirkt.

⁵³⁾ Nach Riemann: „Der Begründer der eigentlichen Cellovirtuosität“. „Dieser war es, der als Prinzip der Celloapplikatur das Halbtonintervall für Nachbarfinger aufstellte, während man bis dahin wie auf der Violine und Bratsche die Tonfolge der Skala als Norm für die Fingerfolge betrachtet hatte . . .“

⁵⁴⁾ Vergl. Trendelenburg: „Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels“, S. 206 ff. (Historisches).

Aber nicht etwa durch ihr virtuosos Spiel allein bewirkten sie den Fortschritt, sondern hauptsächlich durch ihre Kompositionen, in welchen sie ihre charakteristischen, die Technik erweiternden Neuerungen niederlegten. Man denke nur an das herrliche Dreigestirn Romberg (1767 bis 1841), Servais (1807 bis 1866) und Davidoff (1838 bis 1889), die glänzendsten Erscheinungen auf dem Entwicklungswege, deren Kompositionen den größten Einfluß auf die Cellistenwelt ausgeübt haben.

Den Kern von Rombergs Kompositionen bilden die zehn Konzerte (das zehnte in E dur, op. 75, vielleicht ein posthumes Werk, das von Grützmacher etwas retouchiert zu sein scheint, ist weniger bekannt); sie stellen das beste Erziehungsmittel besonders für die linke Hand dar. Die Erkenntnis, den vierten Finger zu derselben Gebrauchsfähigkeit wie die der anderen Finger erziehen zu können, verdanken wir hauptsächlich Romberg. Durch die Gleichwertigkeit des kleinen Fingers erlangen wir erst die technische Unabhängigkeit in den Daumenlagen. Jeder Eingeweihte weiß, daß der Violoncellist, dem der Gebrauch des vierten Fingers in den Daumenlagen nicht geläufig ist, gewisse technische Aufgaben nicht einwandfrei lösen kann.

Die Linkehandtechnik Rombergs muß phänomenal gewesen sein. Die in seiner Schule niedergelegten, mehr auf richtiger Intuition als auf Wissen beruhenden Anweisungen für die linke Hand, sind — bis auf die Haltung in den unteren Lagen — auch für den mit der wissenschaftlichen Sonde Prüfenden größtenteils stichhaltig.

Bezüglich seiner Bogentechnik läßt sich dies nicht im selben Maße sagen. Die von ihm vertretene Theorie der Bogenhaltung ist sehr ungünstig. Vom Standpunkt des Physiologen betrachtet, darf sie sogar als falsch bezeichnet werden; sie mußte die Beweglichkeit und Unabhängigkeit beeinträchtigen. Daher erklärt sich auch, daß Romberg weder das Staccato noch das Spiccato liebte! Wir finden diese Stricharten in seinen Kompositionen überhaupt nicht, ihre Abarten nur selten.

Über diese Materie äußert er sich in seiner Methode u. a. wie folgt bezüglich Staccato: — — „da der Violoncellist zu wenig Gelegenheit hat, das Staccato anzubringen, so wäre es schade, wenn er seine gute Bogenführung durch Einüben des Staccato verderben wollte, ich widerrate es ganz und gar.“ (!)

Bezüglich der springenden Arpeggien: — — „ich widerrate aber dieses Studium, weil es einen steifen Arm macht, was sicher dem schönen Spiel, wie schon oben gesagt, ganz entgegen ist“ — ein Beweis dafür, wie fremd er diesen Stricharten gegenüber stand und — — wie wenig er sie vielleicht beherrscht haben mag . . . Eine besondere Meisterschaft bewies er jedoch in den langen Bogenstrichen (Bindungen über viele Takte hinweg), die er viel anwandte. Dadurch mußte aber sein Vortrag naturgemäß an Kraft und Größe verlieren.

Haben wir nun, wie dargelegt, Romberg hauptsächlich die Entwicklung der linken Hand zu verdanken, so brachte uns die glänzende Erscheinung Servais', neben der Erweiterung der Bogentechnik, den „großen Stil“: das Streben nach sonorem, sattem Klang und Brillanz des Figurenwerkes. In seinen zahlreichen effektvollen, musikalisch nicht schwerwiegenden Kompositionen finden wir oft das Imposante vertreten, leider steigert er es auch hie und da bis zum Bombastischen!

Der Genialität Servais' gelang es aber, durch ebenso geschickte als weitgehende Ausnützung der sogenannten „gut liegenden“ mechanischen Möglichkeiten eine äußerst wirksame Technik zu schaffen, die durch ihre imponierende, oft nur scheinbar große Schwierigkeit verblüfft, ohne (im Vergleich zur Rombergschen oder Davidoffschen) wirklich sehr schwierig zu sein.

Dem Bogen stellte er jedoch entschieden schwierigere Aufgaben als Romberg. Erinnern wir uns nur der bekannten Tremolo-Strich-Variation in der Phantasie über den „Sehnsuchtswalzer“ Schuberts und der Staccato-Variation in der „Barbier-Fantasie“.

Servais' Erfolge waren enorm. Er hatte keinen gleichwertigen Rivalen — kein Wunder, daß das Publikum in ihm den „Paganini des Violoncells“ zu sehen glaubte . . .

Der legitime Erbe seiner beiden großen Vorgänger war Davidoff. Er vereinigte in sich die Vorzüge beider, baute ihre Errungenschaften weiter aus, verwandte sie aber, dem Zeitgeiste entsprechend, zur Vertiefung des musikalischen Ausdruckes.

In seinen Kompositionen (er hat — außer einer Reihe von Orchester- und Kammermusikwerken — für sein Instrument vier Konzerte, eine Phantasie und eine Menge kleiner Stücke geschrieben) weht schon eine andere Luft. Trotzdem er in virtuoser Hinsicht, besonders in den Konzerten, dem Spieler glänzende, manchmal recht schwer zu bewältigende Aufgaben stellt, erwecken diese doch nicht den Eindruck seichter Virtuosität. Darin erkennen wir eine wichtige Etappe in der fortschreitenden Entwicklung.

Die Kunst Davidoffs stellt einen bis dahin unerreichten Höhepunkt universellen Könnens dar. Sein in edler Schönheit blühender, warmer Ton, seine souveräne Technik verbanden sich mit einer großen Intelligenz, die, durch umfassende Bildung erhöht, jene Bestimmtheit des Geschmacks schaffen konnte, die wir unter „sicherem Stilgefühl“ verstehen. Einerlei, ob Davidoff klassische oder moderne Musik interpretierte, sei es, daß er als Solist oder Kammermusikspieler wirkte, sein Vortrag fesselte stets durch Geist, Wärme und feinsinnigste Musikalität.

Vielleicht dürfen wir daher Davidoff als den Erwecker des musikalisch-ästhetischen Gewissens auf dem Gebiete des Violoncellspiels ansehen . . .

Daß er auch als Pädagoge Bedeutendes leistete, kann nach dem Gesagten nicht bezweifelt werden; dennoch fand sich unter seinen zahlreichen, zum Teil ausgezeichneten Schülern kein Talent, das stark und eigenartig genug gewesen wäre, seine geistige Hinterlassenschaft weiter auszubauen. — —

Die Namen aller derer anzuführen, die neben den Genannten an dem Auf- und Ausbau der Violoncelltechnik teilhaben, ist hier nicht beabsichtigt, es seien jedoch noch Dotzauer, Piatti, Franchomme, F. Grützmacher d. Ä., Cossmann, Popper und Klengel genannt, denen bekanntlich ebenfalls erhebliche Verdienste auf dem Gebiete zuzuschreiben sind. Insbesondere schuf Popper ein neues Element, das leichte, graziöse, heitere. Er selbst rühmte sich, „der erste gewesen zu sein, der lustige Solostücke für Violoncell geschrieben habe“. Die Psyche des Violoncellisten wurde ohne Zweifel durch seinen Einfluß von der bis dahin vorwiegenden Schwermut befreit!

Klengel schuf eine Spezialliteratur für das Cello, welche, neben ihrer musikalischen Gediegenheit, einen Gipfelpunkt technischer Schwierigkeiten darstellt.

Es ist eine eigentümliche, aber in sich wohl begründete Erscheinung, daß jeder Erfinder auf dem Gebiete der instrumentalen Technik von der Natur die Gabe empfängt, seine für ihn charakteristischen Ideen und Errungenschaften in eine musikalische Form zu bringen, als unveräußerlichen Besitz für die Mit- und Nachwelt. Solche Virtuosen sind in erster Linie die „Weiterbringer“! Auf die musikalische Bedeutung oder eine große Anzahl solcher Werke kommt es dabei weniger an als auf das Neuartige, das Originelle der technischen Bereicherungsmittel. Diese werden dann in der Retorte des feinsinnigen, kultivierten Virtuosen zu Ausdrucksmitteln umgeformt und so dem Dienste der höheren Kunst zugeführt, zur Vervollkommnung der Palette des berufenen Komponisten ⁵⁵⁾.

Gelegentlich unternommene technische Absonderlichkeiten, wie z. B. der Versuch, das Perpetuum mobile von Paganini in der Originallage auf dem Cello zu spielen — die eher auf die Spezialitätenbühne als in den Konzertsaal gehören — können wohl für den Betreffenden selbst ganz interessant und förderlich sein, sie werden aber niemals auf den Entwicklungsgang eine auch nur annähernd so große Wirkung ausüben, wie dies z. B. selbst das a moll-Konzert von Goltermann seinerzeit getan hat. Wie neuartig in gewissem Sinne dieses bei seinem Erscheinen auf die damalige Cellistenwelt gewirkt haben muß, geht aus einem Briefe hervor, den Servais an Goltermann richtete. In diesem zwar im ganzen sehr anerkennenden Schreiben beanstandet Servais einige schwierige Stellen des Konzertes wegen ihrer „Unspielbarkeit“! (Sic!) ⁵⁶⁾ Die heutige Cellistengeneration wird dies kaum für möglich halten, und gerade daran erkennen wir den Fortschritt ⁵⁷⁾.

War die Violoncelltechnik somit im Verlaufe der Zeit zu einer kaum mehr zu überbietenden Höhe aufgestiegen, so dokumentierte sie sich jedoch mehr oder minder in der Bewältigung der sogenannten Schwierigkeiten, also in Geläufigkeit und Treffsicherheit zur Befriedigung der virtuosens Ansprüchen. Von einem Streben nach Vergeistigung der Materie, nach der Entmaterialisierung des Klanges auch in den Passagen, nach Loslösung von sinnentstellenden Asymmetrien in Dynamik und Rhythmik waren bis dahin kaum vereinzelte leise Ansätze zu bemerken.

⁵⁵⁾ Julius Kapp sagt in seiner Paganini-Biographie (S. 146): „Die wahre Bedeutung Paganinis, seine kunstgeschichtliche Mission liegt nicht in den Kompositionen, die er hinterlassen, sondern in der Anregung, die er durch seine Werke gegeben hat.“

⁵⁶⁾ Ich habe Mitte der Achtzigerjahre bei Goltermann den besagten Brief mehrere Male in Händen gehabt und bedaure sehr, damals keine Abschrift davon genommen zu haben. Wohin dieses für die Cellistenwelt so interessante Dokument nach Goltermanns Tod geraten ist, konnte ich bis jetzt trotz eifriger Bemühens nicht ermitteln. Vielleicht bewirkt dieser Hinweis, es wieder an das Tageslicht zu fördern.

⁵⁷⁾ Man wäre geneigt, zu fragen, ob denn Servais Rombergs Konzerte Nr. 5 und 8 nicht kannte, in welchen immerhin ähnliche Terzenfiguren vorkommen . . .

Eine rühmliche Ausnahme bildet in neuerer Zeit das Spiel Pablo Casals', das sich bezüglich seines musikalischen und klanglichen Feinsinnes hoch über die Leistungen seiner konzertierenden Kollegen erhebt.

Es ist erstaunlich zu beobachten, wie gering zum Teil auch heute noch die Ansprüche sind, die die meisten Violoncellisten an sich stellen. Anstatt nach dem wahren Ziel, nach Vollkommenheit durch die mechanische Unabhängigkeit zu streben, die den Weg erst frei macht für einen warmblütigen, geistig hochstehenden, logischen Vortrag, irrt der Spieler meistens ab in die Wirrnisse blinden Draufgängertums oder verweichlichter Sentimentalität. Nur derjenige vermag seine inneren Kräfte voll auswirken zu lassen, dem die mechanische Unabhängigkeit zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Wem dies gelungen, der beherrscht alle Register, vom Heroischen bis zum Transzendenten! Und daraus können erst jene Leistungen erwachsen, die die zeitgenössischen Komponisten zu neuen Taten zu inspirieren vermögen . . .

Das auf dem Violoncell lastende Odium, es sei kein Soloinstrument im Sinne des Klaviers oder der Geige, wird dann verschwinden. Der kommenden Generation ist es vielleicht schon vorbehalten, die Wandlung zu vollziehen.

Aber täuschen wir uns nicht: Das Solospiel auf dem Violoncell ist auch heute noch „eben nicht eine gar leichte Sache“!

Über sogenannte „Persönlichkeitsunterdrückung“ beim Lehren und warum nach bestimmtem Vorbild zu arbeiten ist.

Die Persönlichkeit dokumentiert sich durch den Besitz verschiedener Eigenschaften, die, obwohl im einzelnen vielen Menschen gemeinsam, in der Eigenart ihrer Zusammensetzung etwas Einmaliges darstellen.

Die Gewinnung der eigenen Persönlichkeit, „dem letzten Ziel, das jede Pädagogik sich setzen kann,“ vermag aber nur auf Grund der mechanischen und geistigen Unabhängigkeit erreicht zu werden.

Ehe wir nicht imstande sind, ein gutes Vorbild getreu zu kopieren, sind wir keine souveränen Herrscher im Reiche der Vortragskunst. Diese Erkenntnis legt dem Pädagogen die Verpflichtung auf, von dem ihm zur Ausbildung Anvertrauten zu verlangen, daß er imstande sei, jede gewünschte Vortragsnuance ohneweiters zu imitieren. Dadurch wird das Zufällige ausgeschlossen und das Bewußte gefördert.

Wunderbar der Ausspruch des Altmeisters Menzel gegenüber einem jungen Maler, dessen Talent und Leistungen er beurteilen sollte: „Sie haben alles Zeug, ein tüchtiger Künstler zu werden, aber alles, was das Schönste bei Ihnen ist, ist Zufall. Sie müssen, wenn der Zufall Ihnen etwas gebracht hat, was gut ist, es wieder auswaschen und es dann durch Arbeit und Fleiß auf den Punkt bringen, den Sie durch den Zufall erreicht hatten.“

Ähnlich verhält es sich in der Reproduktion eines Musikstückes. Wie oft diktieren Zufälligkeiten oder mechanische Unvollkommenheiten den Vortrag! Selten ist sich der Interpret dessen in vollem Ausmaß bewußt. Ja, er scheint oft genug geneigt, diese Unvollkommenheiten als Ausfluß seiner Persönlichkeit anzusehen, ohne zu ahnen, in welchem hohem Maße diese Verstöße seine Leistung beeinträchtigen. Erst wenn die Aufforderung an ihn ergeht, dieses oder jenes Stück nach dem Vorbild seines Meisters mit musikalischem Feinsinn einwandfrei vorzutragen, erkennt er seine Unzulänglichkeit.

Wie sollte es nun aber möglich sein, den Studierenden, welchem die Götter solche Erkenntnisse und Fähigkeiten selten genug als fertiges Geschenk in die Wiege legen, anders zu erziehen als durch Beispiel? Nur durch die Aufforderung zur Nachahmung kann er herangebildet werden, durch sie lernt er alle die Ausdrucksmittel anwenden, die zu einer erschöpfenden Darstellung unerlässlich sind, durch sie lernt er die verschiedenen Stilarten beherrschen und voneinander unterscheiden.

Kurz, in der Nachahmung beruht das geistige und mechanische Training, welches ihn zur späteren Freiheit führen kann und soll. Wie aber könnte die Gewinnung der eigenen Persönlichkeit durch Übergehung all der kleineren oder größeren Unrichtigkeiten und Häßlichkeiten gefördert werden! Allerdings wird sehr häufig die Gesamtsumme solcher Unzulänglichkeiten und Auswüchse fälschlich als Eigenart erklärt! Freilich, ein talentvoller Mensch wird mich ohne Zweifel durch seine Darbietungen trotz der ihm anhaftenden Mängel mehr interessieren als ein Unbegabter, der nur korrekt spielt. Bildet jedoch dieser Umstand für den Pädagogen einen Grund, dem Talentvollen die Segnungen einer aufklärenden Bildung vorzuenthalten? Besteht denn die Verpflichtung zur Objektivität und Notentreue nur für den Minderbegabten? Kann ferner eine Leistung befriedigen oder gar auf Bedeutung Anspruch erheben, die nicht einmal korrekt ist?

Der leider weitverbreiteten, durchaus falschen Ansicht, daß ein heranzubildendes Talent an Eigenart verlieren könnte, wenn es zur strengen Objektivität, zur gewissenhaften Respektierung künstlerischer, Axiomen gleichkommender Prinzipien angehalten wird, kann nicht entschieden genug entgegengetreten werden. Gerade durch das Kopieren erwirbt der Heranreifende seine Bildung, erweitert er seinen Horizont und vermehrt sein Ausdrucksvermögen. Sollte es also nicht nur das Recht, sondern geradezu die Pflicht des Lehrmeisters sein, seinen Zögling diesen Weg betreten zu lassen?

Würde indessen durch die erworbene Fähigkeit des Kopierens die sogenannte „Persönlichkeit“ wirklich unterjocht worden sein, je nun — dann hätte sie auf recht schwachen Füßen gestanden, und die Welt würde an ihr nichts Kostbares verlieren!

Wird doch auch an den Akademien der bildenden Künste peinlich darauf geachtet, daß die jungen angehenden Künstler zuerst richtig sehen und zeichnen lernen, ehe sie mit Farbe oder Marmor umgehen dürfen! Sollte denn nur in der reproduktiven Musik völlige Willkür herrschen?

Welcher Pädagoge würde nicht eigenartige Züge, die er bei seinem Schüler entdeckt, mit Freude begrüßen! Aber Eigenart und Unkultur sind zwei ganz verschiedene Dinge für den Gebildeten! Die Fähigkeit der Nachahmung hat noch nie den wahrhaft Eigenartigen, also Starken, verhindert, seine Persönlichkeit zu wahren und sie in seinen Leistungen widerzuspiegeln⁵⁸⁾.

Dem Studierenden steht aber, so lange er noch Schüler ist, nicht das Recht zu, entscheiden zu dürfen, auf welchem Wege er rasch und sicher ans Ziel zu führen sei, denn er besitzt noch kein klares Urteil. Ich sagte „führen“, denn es soll eine Führung und keine Versklavung sein⁵⁹⁾. Man vergesse nicht, daß die von einem her-

⁵⁸⁾ In Hermann Grimms „Leben Raphaels“ lesen wir S. 30 (2. Auflage): „Vasari sagt von Raphael, ‚er war ein großer Nachahmer‘. Dieses Urteil ist von auffälliger Richtigkeit und paßt für seine ganze Entwicklung.“

⁵⁹⁾ Alle mir bekannten Fälle zu früh angemaßter Selbständigkeit haben sich stets zum Nachteil der sich Überhebenden ausgewirkt. Mancher jugendliche Abtrünnige gestand mir in reiferem Alter die Torheit seines damaligen Verhaltens ein und suchte als zur Einsicht gelangter Mann dasjenige nachzuholen, was er als leichtfertiger Jüngling in blinder Überheblichkeit versäumt hatte.

vorragenden Meister gewählte Auffassung eines Musikstückes nicht nur den Niederschlag seines Talentes darstellt, sondern als Manifestation einer auf positivem Wissen und Können beruhenden Überzeugung zu gelten hat.

Die Summe dieser Eigenschaften lassen den Grad seiner Kultur erkennen und gestatten ihm, je nach Vorstellungsgabe und Temperament, unter allen Möglichkeiten die beste Auswahl zu treffen, denn *Auffassung ist Auswahl!*

Handelt es sich nun etwa um Beschlagnahme der Persönlichkeit, wenn man den Schüler veranlaßt, das Resultat dieser Auswahl zu adoptieren — wohlgemerkt, zum Zwecke seiner Bildung? Denn, hat er eines Tages die Reife erlangt, so mag er seine eigenen Wege suchen. Die ihm zuteil gewordene Schulung kann sie ihn nur umso leichter finden lassen, — falls er eigene Art besitzt. . . . Ohne Zweifel wird er aber der großen Gefahr entrinnen, notorische Fehler als geniale Eingebungen anzusehen, wie dies leider so oft geschieht. Der wahre Pädagoge wird stets mit Freuden dem „organischen Wachstum“ seines Schutzbefohlenen lauschen . . .

Und wie steht es mit dem Minderbegabten? Ist es für ihn nicht besser, in Anlehnung an ein gutes künstlerisches Vorbild Richtiges zu schaffen, anstatt im trüben Nebel selbstüberheblicher Unzulänglichkeit nach dem Ausdruck vermeintlicher „Persönlichkeit“ zu haschen? Es ist nicht jeder ein guter Erzähler, denn „das Privileg einer interessanten Subjektivität ist nur wenigen von der Natur verliehen“⁶⁰⁾ Viele fühlen sich berufen, aber wenige sind auserwählt!

⁶⁰⁾ Hans von Bülow.

Virtuose und Dilettant.

„Wörter und Begriffe“ betitelt Bülow eine Reihe Artikel, in welchen er den Unterschied, ja, den Widerspruch hervorhebt, der sich bei gewissen Fremdwörtern zwischen ihrem ursprünglichen und dem ihnen durch verkehrten Gebrauch später angehefteten Sinn eingeschlichen hat. Und nun zitiert Bülow⁶¹⁾ als ein Beispiel von besonders schwankenden Begriffen die beiden Bezeichnungen Virtuose und Dilettant. „Der mißbräuchlichen Anwendung dieser Ausdrücke entgegentreten, heißt so viel als dieselben rehabilitieren. In neunundneunzig unter hundert Fällen dienen sie herabsetzenden Urteilen und scheinen nur dem Tadelwörterbuch des musikalischen Rezensenten noch anzugehören. Indem man beide in Gegensatz zum eigentlichen Künstler stellt, will man gewissermaßen unter Dilettant einen unfertigen Künstler (contradictio in adjecto), unter Virtuose einen allzu fertigen Künstler (nonsens) verstanden wissen. Das ist nun, wie der Berliner sagt, ‚gegen alle Verfassung‘, nämlich eine handgreifliche Verletzung der Charte des gesunden Menschenverstandes.

Beide Ausdrücke stammen aus dem Italienischen. Virtuoso ist ursprünglich ein Beiwort, das ‚geschickt, tüchtig‘ bedeutet, von virtù (Tugend, Kraft) stammt und als Hauptwort einem Meister in den schönen Künsten zugeteilt wird. Dilettante, das heißt ‚uno, che dilettasi‘ ist zu übersetzen, ‚einer, der an etwas Vergnügen, Freude empfindet‘, speziell an den schönen Künsten, also ein Kunstliebhaber, und da man, um eine Sache zu lieben, sie zuvörderst kennen muß, auch ein Kunstkenner. Wenn je zwei Fremdwörter vor Mißdeutung und Sinnentstellung hätten geschützt bleiben können, so hätten es diese sein müssen, sollte man meinen. In der bekannten Kellerszene des Goetheschen ‚Faust‘ wird die Frage mit zwei Zeilen aufs bündigste erschöpft:

Frosch (zu Mephisto): Seid Ihr wohl gar ein Virtuos?

Mephisto: O nein! Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß.

Klarer ist die Sache nicht zu fassen: Lust (Dilettant) und Kraft (Virtuos), letzterer allerdings nicht denkbar ohne die Lust, die Weckerin ihrer Betätigung.“

Als eines der höchsten Erfordernisse des reproduzierenden Künstlers bezeichnet Bülow die „Beredsamkeit“ in der Sprache des Gefühls. Bei falscher, geheuchelter Beredsamkeit sprechen wir den Tadel „Effekthascher“ aus. Bei wirklicher Beredsamkeit könnte man sagen „Eindruckswecker“. Eindrücke, starke, innerlich tief ergreifende Eindrücke in der Seele des Hörers zu wecken, das ist die Aufgabe und gleichzeitig der Lohn des reproduzierenden Künstlers, der in seiner höchsten Vollendung

⁶¹⁾ Aus Marie von Bülow: „Hans von Bülow in Leben und Wort“, S. 227.

dann dem Sinne des Wortes gemäß den Beinamen Virtuose erhalten darf. Zunächst Knecht des Tondichters, des Schöpfers des Was, steigt er durch seine Schöpfung des Wie dieses Was zum Range eines Freigelassenen, zuweilen gar zu dem eines Mitbürgers des Komponisten empor.

Beim Schauspiellervirtuosentum treten der Natur des Dramas nach noch andere Erfordernisse auf. Nur gegen den Mißbrauch des Ausdrucks Virtuose auch auf diesem Gebiete wollte ich protestieren, nachdem ich angedeutet, was zu einem solchen in der Musik gehöre. Protestieren wollte ich, daß Leute Virtuosen genannt werden, die nur zu heißen verdienen: Musikanten, Komödianten.

„Musikant! Komödiant!“ Mit diesen Gegenhieben rächt sich der Dilettant, wenn ihm der Künstler von Fach und Beruf dieses Wort in wegwerfendem oder geringschätzigem Sinne zuruft. Und in der Tat, der engherzige Zunftgeist, der das Wort „Dilettant“ gleichbedeutend mit P f u s c h e r verwendet, ist im Unrecht und verdient die strafende Replik. Deshalb, weil einer aus Lust und Neigung sich mit den schönen Künsten beschäftigt, nicht des Existenzerwerbes halber, ist von ihm noch nicht ohneweiters anzunehmen, daß die Beschäftigung bei ihm eine oberflächliche, leichte, launenhafte — impotente sein müsse. Gerade darum, weil er es „nicht nötig hat“, wäre er imstande, seiner Neigung mit jener echten Objektivität, mit jenem unpersönlichen, reinen und also wahrhaft sittlichen Ernste zu frönen, welcher das scharfe Gegenteil bildet zu jenem tierischen Ernste, mit dem die Menschen alle auf ihre Selbsterhaltung und Fortpflanzungsmöglichkeit zielenden Berufsgeschäfte zu verrichten pflegen.

Also, der Stand, das Gewerbe tun nichts zur Sache, stellen den Begriff nicht fest. Den privaten Geheimkünstler — im Gegensatz zum öffentlichen, klassifizierten Künstler — Dilettanten zu nennen — wäre ein gar zu äußerliches Verfahren. Es erscheint daher ratsam, die schlichte, bündige Unterscheidung aus Auerbachs Keller festzuhalten. Dilettant: Kenner und Liebhaber, Künstler: Wissener und Könnner. Dieses Verhältnis von Lust und Kraft gestaltet sich dann materiell zu dem von Empfänger und Geber, also von Konsument und Produzent. Aber — und hiermit modifiziert sich der nationalökonomische Gesichtspunkt auf dem Kunstgebiete sehr wesentlich — das Empfangen will gelernt sein, der Liebhaber muß auch Kenner sein, und was zur Erfüllung dieser Bedingung gehört, nämlich Selbstübung in der betreffenden Kunst, habe ich im vorangegangenen angedeutet. Künstler und Dilettant repräsentieren gewissermaßen das männliche und das weibliche Prinzip. Von einem Dilettanten im guten und, wie ich anzuregen wünschte, im eigentlichen Wortsinne, verlange ich das, was mit dem Ausdrucke rezeptive Genialität verständlich sein dürfte; da die rezeptive Genialität häufiger ist als die produktive und reproduktive, so bilden die Dilettanten für den Künstler die Avantgarde seines Publikums. — Respekt also vor dem tüchtigen Dilettanten, dem Leithammel der vielköpfigen Herde, und Enthaltung von Mißbrauch des guten Wortes diletto für die sich zur Kraft vergeblich aufbäumen wollende Lust, für das nicht könnende Wollen. Bezeichnen wir mit „Dilettant“ den verständigen Genießenden des Schönen, nicht einen unberufenen, ohnmächtigen Eindringling in die Priesterschar, der bei seinem wahren Namen P f u s c h e r heißt! (1864.)

„Alles Göttliche
geht auf leichten Sohlen.“

Schlußwort.

Mögen die beiden großen Gebiete der Mechanik und Ästhetik, in die sich unsere Ausführungen teilten, einander ihrem Wesen nach auch fremd sein, so bedarf es doch gerade ihrer gegenseitigen Ergänzung und Durchdringung, um die Synthese künstlerischer Gestaltung zu ermöglichen.

Nicht nur für die dem Instrumente eigentümliche Mechanik gelten bestimmte Gesetze; auch der musikalische Vortrag, soll er nicht ins Unbeherrschte ausarten, ist gewissen Regeln unterworfen, von denen aller Aufwand an Kraft und Empfindung uns nicht entbinden kann. Die verantwortungsvolle Arbeit des Künstlers besteht in einer vom Geiste des Kunstwerkes geleiteten, seinem Aufbau entsprechenden Auswahl der aus der Eigenart des Instrumentes gewonnenen besten Mittel. Als zuverlässiger Führer durch den Irrgarten der Willkür diene der durch Bildung geläuterte musikalische Geschmack. Freilich setzen die Grenzen der Begabung des Schülers auch der künstlerischen Erziehung ihr Ziel. Ihr obliegt es, den Dualismus von musikalischer Erkenntnis und technischem Geschick auszugleichen.

Handelte es sich bei unseren ästhetischen Untersuchungen naturgemäß stets nur um Fragen der Klangbildung und des Vortrages, um Dinge, die das Ohr vermittelt, so wollen wir doch nicht vergessen, daß auch die sichtbare Erscheinung des Spielvorganges als Gegenstand ästhetischer Beurteilung in Betracht kommt. Die Griechen schufen sich für das, was sie als schön und tugendhaft zugleich empfanden, einen umfassenden Begriff. Wie, wenn wir im Rahmen unserer Überlegungen es wagten, die Forderung nach einer Vervollkommenung im Akustischen und Optischen in gleicher Weise zu erheben, den Begriff einer künstlerischen Potenz zu bilden, deren Vorzüge hörbar und sichtbar zugleich wären? Wir sahen, daß eine ideale Klangbildung an zweckmäßige Motorik gebunden ist. Sollte der zweckvoll-natürliche Ablauf von Bewegungen nicht auch für das Auge von angenehmer Wirkung sein? Sind wir doch sogar gewohnt, bei den Erzeugnissen der Technik von einer Schönheit des Zweckmäßigen zu sprechen; so kann uns der Anblick eines schnittigen Schiffsrumpfes, einer schwungvollen Brückenkonstruktion geradezu einen ästhetischen Genuß bereiten. Denken wir aber an die Betätigung des Menschen im Sport, bei Tanz und Spiel, so unterliegt es keinem Zweifel, daß eine Bewegung umso schöner wirkt, je zweckmäßiger und organischer sie verläuft.

In der Tat! Dasselbe muß auch für die Bewegungen des Instrumentalisten zutreffen. Nicht nur die akustische Wirkung, sondern auch der optische Eindruck seines Spieles wird umso angenehmer sein, je zweckmäßiger seine Bewegungen verlaufen.

Und in diesem Sinne wird, wenn man so sagen darf, das, was gut klingt, auch gut aussehen.

Es ist dagegen als ein Zeichen von mangelnder Kultur anzusprechen, wenn ein Spieler, um beim Publikum Eindruck zu machen, Anleihen auf einem Gebiete aufnimmt, welches seiner Kunstgattung fernliegt: Schauspielerei geziemt dem Opernsänger, in bescheidenem Ausmaß darf auch der Liedersänger von Mimik und Gesten Gebrauch machen, um den Empfindungsgehalt eines Liedes zu verdeutlichen. Beim Instrumentalisten aber wirkt jegliches auch nur entfernt an Schauspielerei erinnernde Gebaren vor dem Publikum lächerlich; so etwa die von manchem „Virtuosen“ beliebte Art, die Schwierigkeit von Passagen zu unterstreichen oder durch Gesten anzudeuten, während der Beweis für echtes virtuosos Können doch gerade durch die mühelose Bewältigung auch der größten Schwierigkeiten erbracht wird!

Von großer Bedeutung ist es, in welcher Weise der Spieler sitzt und wie er sein Instrument hält. Im Vergleich zum stehenden Geiger ist der Cellist im Nachteil, er ist in seiner körperlichen Bewegungsfreiheit beengt; sogar der Pianist ist besser daran. Um den beiden Armen die beste Aktionsmöglichkeit zu verschaffen, soll der Cellist nur auf dem vorderen Teil des Stuhles sitzen.

Die Statik des Sitzenden erfordert zwanglose aufrechte Körperhaltung, nicht einlässiges Anlehnen oder ein ausgesprochenes Sich-Vornüber-Neigen. Nur dem vielstündig beschäftigten, meist überbürdeten Orchestermusiker wird man es verzeihen, wenn er durch Anlehnen des Rückens sich zu entlasten sucht. Es darf aber hier nicht übergangen werden, daß die Sitzweise, sowie die Körper- und Cellohaltung mancher Spieler durchaus unästhetisch, ja, direkt anstößig wirkt. Doch abgesehen von dem unerfreulichen Anblick, den eine verkrampfte oder schlaffe Körperhaltung bietet, schädigt eine solche den Spieler wohl mehr, als man leichthin zu glauben geneigt sein mag. Die Atmung, die so wichtige Aufnahme von Sauerstoff, wird dadurch behindert, was gleichbedeutend ist mit Kraftverminderung. Wir haben an anderer Stelle bereits hervorgehoben, welche Bedeutung die Kraftökonomie für den Spieler hat. Das ökonomische Prinzip läuft, mehr oder minder sichtbar, wie ein roter Faden durch den ganzen mechanischen Teil dieser Arbeit. Daß tiefes Atmen außerdem zur Beruhigung der Nerven beiträgt, wird jeder in der Öffentlichkeit Auftretende leicht an sich selbst erproben können.

Die für das virtuose Spiel erforderliche Haltung, von der im Anfang unseres Buches weitläufiger die Rede war, muß den organischen Zusammenhang zwischen dem Körper des Spielers und seinem Instrument herstellen. Wie Roß und Reiter, so sollen auch Instrument und Spieler eine Einheit bilden. Während linkes Knie und rechter Unterschenkel die Funktion des Haltens übernehmen, verharrt der Körper bis hinauf zum Schultergürtel in einer gleichmäßigen, möglichst geringen Spannung. Für den ungehinderten Bewegungsablauf beider oberer Extremitäten ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß der Spieler die Spannungsverhältnisse in seinem Körper zu regulieren versteht.

Im Gegensatz zu der gleichmäßig-ruhigen statischen Funktion des Körpers bis zu den Schultern unterliegt die Motorik beider Arme einem ständigen Wechsel. Hierbei darf die vorübergehend erhöhte Spannung in den Muskeln des rechten Armes, z. B. beim Crescendo nach der Spitze, sich weder auf den linken Arm auswirken, noch darf die Kraftäußerung der linken Hand etwa die Dynamik der Bogenhand beeinflussen. Ebenso wenig darf die Anspannung in einem beliebigen Körperabschnitt sich auf reflektorischem Wege auf entferntere Teile übertragen (sogenannte Mitspannung). Natürlich wirkt jeder muskuläre Vorgang auf das nächst höher gelegene Gebiet zurück. Die Spannung der Handmuskeln erregt den Unterarm, die des Unterarmes den Oberarm und diese oder jene Bewegung des Oberarmes bringt die Muskulatur des Thorax zur Anspannung. Dabei kommt es aber sehr auf das Maß an! Ein großer Unterschied ist es, ob eine Bewegungswelle sich unter physiologisch günstigen Bedingungen zur Körpermitte fortpflanzt, oder ob bei einem beliebigen Bewegungsvorgang der ganze Armapparat, vielleicht auch noch weitere Teile des Körpers, in erhebliche Mitspannung versetzt werden.

Der Verkrampfung müssen wir in jedem Falle vorzubeugen lernen. Gelingt dies, dann vollzieht sich jede unserer Bewegungen leicht und schwungvoll. Ist es doch eben kein zufälliges Zusammentreffen, daß auch das äußere Bild des Spielers einen natürlichen anmutigen Eindruck erweckt, wenn er den richtigen Gebrauch von seinen Organen zu machen versteht.

Wenn erst die Zusammenhänge zwischen der physiologischen Motorik und der Ausdruckserzeugung Gemeingut aller Instrumentalmusiker geworden sein werden, dann wird man das Bemühen des Pädagogen, den Schüler zuerst den richtigen Gebrauch seiner natürlichen Mittel zu lehren, nicht mehr — wie das jetzt noch häufig geschieht — als Dressur bezeichnen!

In erstaunlicher Weise vermag eine Korrektur der Bewegungstechnik das Spiel zu verbessern. Man könnte hier eine Parallele ziehen zu der moralischen Erziehung des Menschen. So wie nach Kant ein anfangs rein äußerlich angenommenes sittliches Verhalten nach und nach die Gesinnung des Menschen veredelt, so darf man in einer großen Anzahl von Fällen erwarten, daß der in der Entwicklung begriffene Instrumentalist allein aus der willig hingenommenen Reformierung seines Bewegungssystems dauernden Nutzen für sein künstlerisches Wachstum zieht.

An einem bestimmten Punkt der Entwicklung angelangt, fühlt der Studierende dann meistens selbst, ob er sich auf dem richtigen Weg befindet. Sobald der Eindruck des Gekünstelten, unnatürlich Wirkenden entsteht, oder der Schüler sich von Hemmungen bedroht fühlt, muß er immer noch die kritische Sonde anlegen, oder dulden, daß sie bei ihm angelegt werde.

Die genaue Kenntnis der physiologischen Vorgänge beim Bewegungsablauf müßte man bei denen, die mit der Erziehung des musikalischen Nachwuchses betraut sind, als selbstverständlich voraussetzen dürfen.

Natürlich muß man sich darüber klar sein, daß die mechanischen Faktoren allein nicht zum Erfolg zu führen brauchen, sondern der äußeren richtigen Einstellung muß sich die innere zugesellen. Die Konzentrationen auf das Musikalische, die Ausbildung der Urteilsfähigkeit, das Unterscheidenlernen zwischen dem Echten und Unechten, innerliche Schwungkraft, Begeisterungsfähigkeit, Phantasie, kurzum, die geistige Persönlichkeit ist ein Faktor von mindestens gleicher Bedeutung. Was aber Ausfluß wahrer Persönlichkeit ist, trägt immer den Stempel des Echten an sich.

Das Verhalten des angehenden Künstlers vor dem Publikum sollte über der musikalischen Ausbildung nicht vernachlässigt werden, denn die von innerer Sicherheit erfüllte Haltung, das ernste, würdige, dabei natürliche, unbefangene Gebaren zeugt von persönlicher Kultur und unterstützt den Musiker in seinem Ringen um Anerkennung ganz wesentlich.

Erst wenn alle diese Momente zur vollen Auswirkung gelangen, wird die Kunstausbübung zur Offenbarung dessen, was in den Bezirken menschlicher Tätigkeit so außerordentlich selten ist, nämlich der Vollendung!

Sachregister.

Die neben den Sachnamen stehenden Ziffern geben die Seite des Buches an.

- Abduktion 17
- adduzieren 16
- Agogik:
 - Agogik und Affekt 177
 - Bedeutung der Agogik für die Deutlichkeit des Vortrages 178
 - Graphische Darstellung der Agogik an einem Beispiel 178
 - Verhältnis der Agogik zum Rubato 180
- Akkord 99 ff.
- Akkord, arpeggierter 55
- al ponticello 44
- Analysen:
 - zur Bach-G-dur-Suite 218 ff.
 - zum Don-Quixote 254 ff.
 - zum Dvořák-Konzert 242 ff.
 - zum Haydn-Konzert 227 ff.
 - zum Saint-Saëns-Konzert 234 ff.
- Armeinstellung 46
- Arm, sogenannter „stillstehender“ 81
- Armspannung bei Oktaven 135
- A-Saite in der Kantilene 184
- Ausgleichsbewegung des Handgelenkes resp. der Finger 17
- Ausgleichsbewegung beim Springbogen 81
- Automatismus der linken Hand 109
- Behandlung der C-Saite 121
- Belastungsfähigkeit der Finger (Gewölbe-wirkung) 64
- Bewegung, Abrundung der Bewegung 109
- Bewegungs-Analyse bei der Aufdeckung von Fehlern 141
- Bewegungshemmungen, verschiedene Arten der Bewegungshemmungen 139
- Bewegungsmöglichkeiten der Finger 57
- Bewegung, Stetigkeit der Bewegung an der Peripherie 59
- Beziehung zwischen Geschwindigkeit und Bewegungsumfang beim Springbogen 84
- Bindebogen, Bedeutung der Bindebogen 182
- Bogen:
 - Abweichung des Bogengriffs beim Akkordspiel 99
 - Ausgangsstellung 38
 - Bogendrehebene 19
 - Bogengriff 30 ff.
 - Bogengriff, lockerer 40 u. 48
 - Bogengriff, starrer 48
 - Bogenhaltung, elastische 41
 - Doppelhebelspiel 19
 - Druckverhältnisse 23, 27, 32
 - Geschwindigkeit 23
 - Kurven der Bogenbahn 41, 42
 - Längsdrehung des Bogens 19, 48, 55
 - Schwerpunkt des Bogens, Bedeutung für die springende Strichart 77
 - Schwerpunktsgegend, günstigste Stelle für das Spiccato 68
 - Spielachse 20, 31
 - „Tragen“ des Bogens über die Saite 70
 - Unterarmstrich 62
 - Verkanten des Bogens 48, 55
 - Verschiedenartige Kraftwirkung auf den Bogen 72
 - Wechseln des Bogens und Phrasierung 183
- Cellomäßige Handhaltung 112
- Cellomäßige, das spezifisch Cellomäßige 207
- Daumen:
 - Aufsatz 132
 - Bedeutung des Daumens für die oberen Lagen 106
 - Bedeutung des Daumens in den unteren Lagen 105
 - Funktion des Daumens für die höheren Lagen 126
 - Funktion des Daumens für die linke Hand 123
- Détaché 64, 60 ff.
- Dezimen 136

Discrezione-Spielen 218
Doppelgriffe 143
Doppelhebelspiel 24, 48, 53 ff.
Dynamik:
Dynamik der Bogenhand 34
Dynamik und Drehmoment 24
Dynamisierung des Détachéstriches 69 ff.
Egalisierung der Finger 129
Einteilung der Bewegungen 127
Ellbogengelenk:
*Drehung im Ellbogengelenk beim Dé-
taché an der Spitze 62*
*Drehung im Ellbogengelenk, ungeeignet
für das Détaché in Froschnähe 60*
*Nach-hinten-führen des Ellbogens beim
Ausstreichen 16*
Niveau des Ellbogens 25
Ruderbewegung 55
Elementarbewegung 15
Elementarschraubung 15
**Entspannung, Notwendigkeit der Entspan-
nung beim Springbogen 83**
Entwicklung des Cellospieles 262
**Fingersatz, Abweichung vom schulgerech-
ten Fingersatz 209**
Fingersatz, organische Entstehung 114 ff.
Fingersatzoktaven 135
Fingerstrich 97
Flautando 44
Ganzbogenstrich 37 ff.
Gesponnener Ton (son filé) 37
Gewichtstechnik 90, 96
Glissando als Eselsbrücke 110
Grammatik des Spielprozesses 144
Griffwechsel 36, 41 ff.:
*Griffwechsel als Ersatz für die Supina-
tionsdrehung des Unterarmes 63*
Griffwechsel beim Saitenübergang 51
Größe im Ausdruck und Darstellung 215
**Gymnastische Übungen für die linke Hand
129**
**Gymnastische Übungen zur Einübung des
Springbogens 80**
Haltung des Cellos 28 ff.
Handgelenk, Flexion des Handgelenks 16
Handgelenk und Fingerausgleich 47
Hilfsnoten 213
Instinkt für die Bewegung 132
Intonation 146 ff.
**Intonationsfehler, Ursachen der Intona-
tionsfehler 144**

Kettentriller 139
**Klang, Homogenität des Klanges beim
Saitenübergang 46**
Klangfarben der verschiedenen Saiten 184
Konfiguration 111:
erste Konfiguration 113 ff.
zweite Konfiguration 114
Konfiguration und Lage 112
Koordination 18:
*Bedeutung der Koordination für das
Üben 131*
**Kraftanwendung, ökonomische Kraftan-
wendung in der Linke-Hand-Technik 108**
Krafthebung 20, 21
Künstlerische Freiheiten 209
Künstlerische Leistungen 131
Künstliches Gelenk 34
Lagegefühl beim Greifen 109
Lagenwechsel 110, 123 ff.
**Lagesinn, Vervollkommenung des Lage-
sinnes 111**
Linke Hand 108 ff.:
Normale Ausgangsstellung 124
Lockerer Griff 70
Martelé-Strich 74 ff.
Marteliertes Spiccato 85
Mechanik des Vibratos 127
**Mechanische Fehler beim Lagenwechsel
124, 125**
Muskeln:
*Verschiedene am Spielprozeß teilneh-
mende Muskeln 18, 22, 23*
Muskelgefühl 39
Spannungsverhältnis 21 ff.
Muskeltätigkeit beim Martelé 74
Oktaven 134
Oktavensprünge 110
Opposition 17
Paukenklangstrich 75 ff.
**Persönlichkeit, Einfluß der Persönlichkeit
auf die Darstellung 207**
Persönlichkeit als Vorbild 268
Phalangen 18
Physiologie der linken Hand 103 ff.
Physiologische Analyse des Staccatos 94 ff.
Portamento 193 ff.:
Arten der Portamentoausführung 193
Portamento und Glissando 194
Portato 198 ff.:
Portato als üble Angewohnheit 198
Position 111

**Präzision, rhythmische und dynamische
Präzision beim Spielen kleinerer Bogen-
strecken 53**
Pronation 17, 31:
Pronationsbereitschaft 25
*Pronationsdrehung, Schädlichkeit der
übertriebenen Pronation 63*
Pronationsdruck 38
Pronationskraft 23
Radius 17
Randbemerkungen zum Elfantanz 261
Reaktionskraft (der Saiten) 32
Reaktivität 43 ff., 26, 34
Regulieren 50
Relaxierung 127
Reservieren 48, 49
Revision von Bezeichnungen 37
Richtiges Üben 130
Rollung des Unterarmes 34
Rollung beim raschen Tonleiterspiel 128
**Rhythmus, Innehaltung des Rhythmus beim
Saitenübergang 46**
*Verankerung des rhythmischen Empfin-
dens durch das musikalische Bewußt-
sein 104*
Saitenübergang:
Saitenübergang an der Bogenmitte 54
Saitenübergang am Frosch 53
Saitenübergang an der Mitte 49
Saitenübergang an der Spitze 47, 54
Saitenwechsel 46
Scharniergelenke 18
Schrägstrich 65
**Schultergelenk, Bewegung im Schulterge-
lenk für das Détaché am Frosch 61**
Schwingungsberechnungen 147
Schwung 40, 43
**Seitliche Druckwirkungen auf den Bogen
72**
Sexten 142
Skordatur 218
Sostenuto 192
Sotto voce 44
Spiccato 78

Spielebene 47, 48
Springendes Arpeggio 91
Staccato 93 ff.
Stachel 28
Steinhausens Theorien 71
Stilfragen 206
Strichablauf 44
abrupte Stricharten 26
Détaché 35
springende Stricharten 77 ff.
zusammengesetzte Stricharten 100
Strichhöhe 28
Strichkurven 41
Supination 17, 31
Supinationsdruck des Kleinfingers 54
**Tempobestimmung der Tanzstücke in den
Bachschen Sonaten 220**
Terzen 136
Tonleiter und Konfiguration 122 ff.
Tonoptimum 149
Tremolostrich 87
Triller 137 ff.
Triller auf der C-Saite 138
**Typen, zwei verschiedene der Instrumen-
talkünstler 204**
Ulna 17
Unterarm:
Unterarm-Kraftgebung 22
Unterarm-Rollung 17, 54
Verkrampfung (Mitspannung) 21
Verkrampfung der Schulter 26
Vibrato 199 ff.
Vibrato, Historisches 202
Viotuose und Dilettant (v. Bülov) 271
Vorschläge 187 ff.
Vortragskunst, musikalische 203
„Wandernde“ Spannung im Bogenarm 96
**Wert des vierten Fingers der linken Hand
139**
Wirkung der kurzen Handmuskeln 72
**Wurfbogen (cf. Springende Stricharten)
77 ff.**
Zeigefinger, Funktion des Zeigefingers 32
Zusammengesetzte Stricharten 100

Namen- und Notenverzeichnis.

Die Ziffern geben die Seitenzahl des Buches an.

- D'Albert-Konzert 100, 110, 185
- J. S. Bach:
- Air, D dur* 209
 - C-dur-Suite* 66, 67, 89, 121
 - G-dur-Suite* 180, 182
 - Es-dur-Suite* 183
 - Präludium, d moll* 205
 - Sarabande (D-moll-Suite)* 209
- Ph. Emanuel Bach 188
- Becker, Hugo Gemischte Fingerübungen 81
- Kaprice* 46
 - Konzert* 100
 - Romanze* 196
 - Spezialetüden* 52, 177, 186
 - Waldschratt* 117
- Beethoven:
- A-dur-Sonate* 51, 68, 98, 133, 186
 - D-dur-Sonate* 200
 - Quartette* 97, 114, 185
- Beyschlag, Adolf 187
- Boccherini 190
- Brahms:
- Doppelkonzert* 75, 76, 179
 - E-moll-Sonate* 67
 - F-dur-Sonate* 67, 76, 211
 - Trio, op. 8, 87*
- Capet 20, 39
- Casals, Pablo 267
- Cherubini 189
- Davidoff, Springbrunnen 82
- Dvořák-Konzert 85, 175, 179, 196
- Duport 46, 120
- Eccles-Sonate 89
- Fétis 202
- Geminiani 188
- Glandelle 119
- Grützmacher, Friedrich d. Ältere 148
- Grützmacher 74, 49
- Hausegger 201
- Haydn-Konzert 74, 100, 133, 178, 179, 190
- Heermann 202
- Hiller 189
- Jahn, Arthur 15
- Janowka 188
- Jarosy 115
- Joachim 204
- Klengel, Julius 265
- Lalo-Konzert 195
- Locatelli-Sonate 102, 185, 190, 210
- Marcello-F-dur-Sonate 68
- Mendelssohn-Canzonette 210
- Montéclair 188
- Mozart, A-dur-Quartett 86
- Paganini 114
- Popper, Elfentanz 85
- Reger-Suite 205
- Romberg 46, 52, 74
- Sarasate 204
- Scarlatti 189
- Schumann, Robert:
- Konzert* 46, 87, 133, 177, 179, 184, 196, 214
 - Stücke im Volkston* 213
- Fr. Clara Schumann 47
- Schubert:
- B-dur-Trio* 75
 - D-moll-Streichquartett* 98
- Seiffert, Max 218
- Sivori 202
- Saint-Saëns 211
- Steinhausen 15, 25, 49
- Strauß, Richard:
- Don Quixote* 65, 75
 - Cello-Sonate* 87
- Tartini 189
- Trendelenburg 15
- Türk 189
- Übungen:
- für den Wechsel der Konfiguration* 116, 117
 - für das Regulieren* 51
 - für den Saitenübergang* 50
- Valentini-Sonate 35, 86, 101, 102
- Verdi, Streichquartett 101
- Volkman-Konzert 90, 134, 211
- Walter, J. C. 187
- Wüllner, Franz 189

INHALTSVERZEICHNIS

Erster Teil: MECHANIK

	Seite
Erstes Vorwort	7
Zweites Vorwort	11
Einleitung	13
Physiologie der Bogenführung	15
Haltung des Violoncells auf Grund der individuellen Strichhöhe	28
Das zweckmäßige Erfassen des Bogens	30
Zur Dynamik der Bogenhand	34
Der Ganzbogenstrich	37
Der Saitenübergang	46
Einzeldarstellung der betreffenden Hilfsbewegungen	53
Der Détaché-Strich	60
Der Martelé-Strich	74
Die springenden Stricharten	77
Das Staccato	93
Der Fingerstrich und seine Abarten	97
Das Akkordspiel	99
Zusammengesetzte Stricharten	100
Zur Physiologie der linken Hand	103
Die linke Hand	108
Die Grammatik des Spielprozesses	144
Zur Intonation	146
Das Tonoptimum	149

Zweiter Teil: ÄSTHETIK

	Seite
Vorwort	153
Vom Rhythmus	156
Von der Dynamik	162
Die richtige Betonung	167
Vom Rubato	169
Über Agogik und Affekt	174
Der Sinn der Bindebogen	182
Über verschiedene Register	184
Über Vorschläge	187
Das Sostenuto	192
Das Portamento	193
Das Portato	198
Das Wesen des Vibrato	199
Über musikalische Vortragskunst	203
Künstlerische Freiheiten	209
Größe in Ausdruck und Darstellung	215
Einleitung zu den Vortrags-Analysen	217
Bach, G-dur-Suite	218
Haydn, Konzert D dur	227
Saint-Saëns-Konzert a moll	234
Dvořák-Konzert	242
R. Strauß, Don Quixote	254
Randbemerkungen zu Poppers „Elfentanz“	261
Überblick über die Evolution der Kunst des Violoncellspiels	262
Über sogenannte Persönlichkeitsunterdrückung	268
Virtuose und Dilettant	271
Schlußwort	273
Sachregister	277
Namen- und Notenverzeichnis	280

Druckfehlerberichtigung

Seite 114 vierzehnte Zeile: erniedrigten Lagen anstatt II. Lage.

- „ 115 Fußnote, zweite Zeile: die Schluß-Anführungszeichen anstatt hinter Fingersatzes, hinter Lehre.
- „ 135 Nach dem vorletzten Oktavenlauf muß es heißen: ist der hier angeführte der beste Fingersatz.
- „ 142 achzehnte Zeile, muß es heißen: Siehe Abb. 68 und 73 (nicht 72).
- „ 143 elfte Zeile von unten, muß es heißen: Abb. 79; ferner: nicht rein zu greifen.
- „ 167 Beim vorletzten Notenbeispiel fehlt > auf der halben Note c.
- „ 171 unten: V. Suite von Bach (nicht I.)
- „ 191 viertletzte Zeile: cis anstatt eis.
- „ 193 Die beiden letzten Notenbeispiele sind in ihrer Reihenfolge umgekehrt zu lesen.
- „ 198 sechzehnte Zeile, muß es heißen: zweites Thema des ersten Satzes des Lalo-Konzertes.
- „ 200 zweite Zeile: das zweite Thema statt Seitenthema.
- „ 204 sechzehnte Zeile: dies statt diese.
- „ 209 zweites Notenbeispiel: Vorschlagsnote fis' anstatt g'. „Ohne Lagenwechsel“ bezieht sich auf die Spannung fis'—h'.
- „ 234 Im ersten Takt des Notenbeispiels Bogenwechsel nach dem gehaltenen e'; im dritten Takt ist das tiefe E anzubinden, wie dies auf Seite 235 besprochen ist.
- „ 238 Im achten Takt des ersten Notenbeispiels: c'' anstatt d''.
- „ 252 letztes Notenbeispiel: drittes Achtel gis' anstatt fis'.
- „ 258 oben, am Ende des dritten Systems: röm. III anstatt II.

Im Namen- und Notenverzeichnis:

Dvořák-Konzert: zweite Zahl 75 (anstatt 175!)

Mozart: D-dur-Quartett (anstatt A-dur!)

Please do see other original works for many different instruments and groupings, and also special transcriptions for cellists, and cellists with other instruments on the [Johnstone-Music](#) web page

Also both general musical and cello based articles, directories of famous historical cellists, and many other items of interest

DOWNLOADS - Many downloads on [Johnstone-Music](#) are now available, for those that are interested, at a *symbolic* payment, which is to help cover the costs of this web site. Some scores/parts are presented in musical edition programmes but generally they are found here in a most “clear” hand-written manuscript copy (the majority to almost a professional copyist standard) and transferred to a PDF file.

As far as [Johnstone-Music](#) is concerned you are welcome to publicly perform or record any work or piece found in the web; however you DO need to make mention of the name of the composer and the arranger on any printed information (hand programmes, disc covers etc.).

FREE PUBLICITY - If you care to inform us of any public performance (no matter how formal or informal the event is), recording or other uses of the original music or arrangements of David Johnstone or of other musical colleagues included in this web, we are happy to give your event free publicity on the [Johnstone-Music](#) web.

To take advantage of this, try to write to us three weeks or more in advance with any information. Last-minute entries are certainly better than not writing at all - however, understandably, once we have past the calendar month of the event it is not usually possible to add old items to the calendar. It is very interesting for the promoters of [Johnstone-Music](#) to have knowledge of your activity - and so in return for your information you will be entitled to a free gift of a work/s for every diary addition you tell us about. To find out more about this, please visit the [“Cello Club”](#) section in the web!