

INHALTSVERZEICHNIS.

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

DAS KLANGPROBLEM IM GEIGENSPIEL.

EINLEITUNG.

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

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

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

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

I. ALLGEMEINES.

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

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