



Die *1. Aufl.* **IX: 9**
Vortragskunst
in der Musik

[mit besonderer Berücksichtigung
des Violinvortrages.

—><—
Katechismus
für
Lehrende und Lernende
von
Richard Scholz.

*** II. verbesserte Auflage. ***

Verlag Louis Oertel

Verlag Louis Oertel, Hannover.



Die Vortragskunst

in der Musik

mit besonderer Berücksichtigung des Violinvortrags.



Katechismus

für

Lehrende und Lernende

von

Richard Scholz.



II. verbesserte Auflage.



Alle Rechte vorbehalten.



Eigentum des Verlegers für alle Länder.
Verlag Louis Oertel, Hannover.

Inhalt.

Einleitung	5
Begriff von „Vortrag“. — Aufgabe der „Vortragslehre“.	
Erste Abteilung.	
I. Die Charakteristik des Materials oder der Elemente	5
Haupteigenschaften des musikalischen Klanges (Höhe, Stärke, Ton, Färbung). — Die Elemente der Tonfolge (Intervalle, Harmonien, Rhythmus [Figurengehalt]).	
II. Die Charakteristik der Kunstformen	17
Volkslied. — Choral. — Kunstlied und instrumentales Lied. — Marsch und Tanz. — Thema mit Variationen. — Sonate und Konzert.	
Zweite Abteilung.	
I. Die Vortragsmittel	22
Nüancierung und Akzentuation. — Tempo. Legato und Staccato. — Phrasierung. — Gesanglichkeit und Bravour.	
II. Der Vortrag der Form	36
Anwendung der Mittel in Bezug auf das Ganze. — Die Begleitung.	
Anhang	37
Subjektive und objektive Vortragsart. — Grundsätze und Rücksichten beim öffentlichen Vortrage.	



Einleitung.

1. Was versteht man unter „Vortrag“?

Die Art und Weise den geistigen Gehalt einer musikalischen Komposition bei der Reproduktion charakteristisch hervorzuheben.

2. Was bedingt diese Darstellung des „Gehaltes“?

Zunächst das klare Begreifen (Verstehen) desselben im Einzelnen und Ganzen, dann die Wahl richtiger und richtig angewandter Vortragsmittel.

3. Was muß daher die Aufgabe der „Vortragslehre“ sein?

Die Charakteristik des Materials und der Kunstform zu untersuchen und die Mittel zu zeigen, welche dem Toncharakter angemessen sind.

Erste Abteilung.

I. Die Charakteristik des Materials oder der Elemente.

„Jedes einzelne musikalische Element, d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Akkord, jeder Rhythmus usw. hat seine eigentümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken.“

Hanslick.

4. Welches sind die Haupteigenschaften des musikalischen Klanges?

Tonhöhe, Tonstärke und Klangfarbe.

5. Welchen Charakter hat die Tonhöhe?

In der Sprachbezeichnung liegt schon der Hinweis auf die poetische Ausdrucksweise derselben: die hohe Tonregion (entsprechend dem „Oben“, dem „Leichten“ und „Hellen“) ist lichtvoll, aber nicht so markig und voluminös als die Tiefe (entsprechend dem „Unten“, dem „Schweren“ und „Dunklen“).

6. Wo tritt dieser Charakter namentlich scharf hervor?

In der dramatischen Musik. Hier ist die Tontiefe das Ausdrucksmittel der geister- und riesenhaften oder täppischen Gestalten, sowie des männlichen Wesens überhaupt; die Höhe dagegen ist die Sprache der zierlichen, weiblichen, elfenhaften Gestalten.

7. Welchen Charakter hat die „Klangstärke“?

Die kräftige Tongebung ist die Äußerung des festen Willens, der Energie und Leidenschaft; sie feuert uns an und reißt uns mit fort. Die schwache und schwächste Tongebung hat hingegen den Reiz des Zarten und Geheimnisvollen.

8. Wie erscheinen die Gegensätze in der Klangstärke?

Das sehr Starke unmittelbar nach dem Schwachen hat einen schroffen, gewaltsamen Ausdruck; es ist wie ein erschrecktes Auffahren. Umgekehrt: das sehr Zarte nach gewaltig Starkem trägt den Ausdruck des Zurückgeschreckten und Resignierten. Häufiger als derartige leidenschaftliche Kontraste sind die allmählichen Übergänge der Stärkegrade: das crescendo ist ein erregtes Vordrängen, das diminuendo ein Zurücksinken.

9. Welche Wirkung übt der Akzent aus?

Er macht die Tonreihen faßlich, indem er sie ordnet. Starke Akzente in schwachen Tonreihen sind einschneidend und schroff.

10. Welcher Art ist der Charakter der „Klangfarbe“?

Die Klangfarbe zeigt charakteristische Unterschiede, verursacht durch die Größe und Qualität der Klangkörper, sowie durch die Tonbildung. Wir bezeichnen diese Unterschiede durch Eigenschaftswörter, wie: „hell“, „dumpf“, „spitz“, „voll“, „zart“, „rauh“, „schmetternd“, „näselnd“, „pfeifend“ usw.

11. Welche Elemente treten in der „Tonfolge“ hervor?

In der Tonfolge treten hauptsächlich die verschiedenartigen Abstände (Intervalle) der steigenden, fallenden oder schweifenden Richtung hervor, ferner das Tongeschlecht und die Harmonie, sowie die rhythmischen Figurenbildungen.

12. Hat das Tongeschlecht eine bestimmte Charakteristik?

Die Charakteristik der Tongeschlechter wird, wenn auch ganz allgemein, schon durch deren Namen angedeutet. (Dur = hart, hell, freundlich; Moll = weich, getrübt, traurig.)

„Dur und Moll sind so verschieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmut. Moll ist nicht bloß das Traurige, Weiche, sondern überhaupt das „Verhüllte“ der Stimmung, dem es sich nicht zu entwinden vermag, wodurch es gebunden und an natürlich freiem und kräftigem Aussichheraustreten gehindert ist.

Dur ist Erregung überhaupt, frische Entäußerung, Ablösung der Stimmung — Moll mehr ein Sich-Ergehen in der Stimmung, die Empfindung in ihrer Macht über das Gemüt, die lyrische Tonart, die leicht elegisch wird.“

(Vischer-Köstlin.)

13. Welchen Charakter haben die Intervalle?

I. Die Sekunde. Die große Sekunde ist die wesentliche Grundlage aller Melodie; sie tritt fester und sicherer als die kleine auf, die namentlich in öfterer Folge abwärts einen klagenden Ausdruck besitzt (Beispiel 1 und 2); die übermäßige Sekunde klingt dagegen auffallend schmerzlich (Beispiel 3).

1. *Allegro.* Spohr, 9. Konzert.

dolce *pp*

2. Wagner, Tannhäuser.

O! du mein hol - - der A - bend-stern.

3. *Adagio.* Ernst, Elegie.

II. Die Terz. Die große Terz, das Dur-Geschlecht charakterisierend, hat hellen, aufleuchtenden Klang, die kleine (Moll-)Terz hingegen weicheren, klagenden Ausdruck.

4. Wagner, Lohengrin.

Hein- rich, der Deut- schen Kö - nig

5. Mozart, Don Juan.

Dies Blut ... Die- se Wun- de ... Die- se Wan- gen!

III. Die Quarte und Quinte. Reine Quarte und Quinte haben nicht das Schmiegsame der Terz: erstere zeigt Festigkeit und Energie (was z. B. aus den meist in Quarten erscheinenden Paukentönen hervorleuchtet), sie gibt der Tonfolge einen frischen, gesunden Charakter; letztere aufwärts bildet den eindringlichen Frageton. Die selteneren Schritte der übermäßigen Quarte und Quinte klingen sehr gereizt, vorwurfsvoll, während die verminderte Quinte (siehe Beispiel 9) eindringlich bittet.

6. Schumann, Paradies und Peri.

Daß un - ge- beugt ihm Herz und Arm.

7. Wagner, Tannhäuser.

Wo wei- let Ihr so lan- ge?

8. Beethoven, Fidelio.
*

rührt nichts mehr dei - nen Ti - ger - sinn ?

9. Schumann, op. 15. Bittendes Kind.
ritard.
pp


IV. Die Sexte. Dieses Intervall hat einen ähnlichen Charakter wie die Terz, auch in ihr fließen die Töne innig ineinander.

10. *Adagio.* Nicolai, Die lustigen Weiber.

Dir nur soll mein Herz ge - hö - ren.

V. Die Septime. Die kleine Septime klingt mild verlangend, die große dagegen heftiger; die verminderte Septime paßt in elegische Tonfolgen.

11.


VI. Die Oktave dringt schwungvoll und mächtig an (12. Beispiel); ihre Umkehrung, die reine Prime hat einen resignierten, weltverlörenen Ausdruck (Beispiel 13).

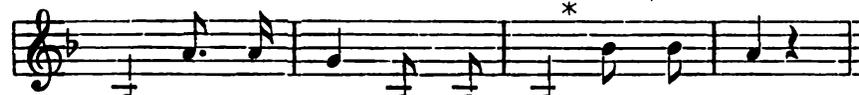
12. *Adagio.* Spohr, 9. Konzert.


13. Wagner, Tannhäuser.

Dich - tes Ver - ges - sen hat zwi - schen heut und ge - stern sich ge - senkt.

VII. Die *None* hat den Charakter wehevollen Aufschreies; die *Dezime* klingt jubelnd, doch etwas gezwungen aufsteigend.

14. Schubert, Aufenthalt.



Flie - ßen die Trä - nen mir e - wig er - neut.

15. *Allegro*.



14. Wie ist der Charakter der Intervalle beim Zusammenklange?

In der zweistimmigen Tonfolge klingen die Primen und Oktaven verstärkt und einheitlich, die Terzen haben weichen, gesanglichen Fluß, die Sexten dagegen werden leicht süßlich; die Dezimen klingen schwunghaft, doch etwas überreizt. Quarte und Quinte eignen sich nicht für Parallelen, ebensowenig wie die Dissonanzen (Sekunde, Septime, übermäßige und verminderte Intervalle), die nach Auflösung und Ruhe (nach der Konsonanz) verlangen.

15. Welchen Charakter haben die „Harmonien“?

I. Der *Dur-Dreiklang*, Repräsentant des *Dur-Geschlechts*, ist von hellstrahlendem Gepräge, der *Moll-Dreiklang* weich, düster. In der Grundlage (Grundton im Baß) wurzeln alle Akkorde fester als in den Umkehrungen; so hat der *Sextakkord* etwas Hohles, der *Quartsextakkord* klingt charakteristisch, fragend, wenn er isoliert steht. Die übrigen Dreiklangsarten sind unselbständig und auflösungsbedürftig; so strebt der sentimentale verminderte Dreiklang in die große Terz, der überreizt klingende übermäßige Dreiklang schreit grell nach Auflösung.

II. Der *Septakkord* ist der Hauptvertreter der Dissonanz in der Harmonie; er zeigt einen von seinen Intervallen abhängigen herberen oder milderer Charakter; letzteres ist namentlich beim *Dominantsept-* und dem verminderten *Septakkorde* der Fall. Das Gepräge aller anderen Akkordgestaltungen (z. B. der vielen Arten *Nonenakkorde*) läßt sich unschwer aus ihren sie bildenden Intervallen definieren; diese muß man immer zuerst klar unterscheiden. Von den zufälligen Akkordbildungen sind besonders der *Orgelpunkt* und der *Vorhalt* erwähnenswert.

III. Der *Orgelpunkt* (ein im Baß lang ausgehaltener Ton, über welchem die Harmonie ohne Rücksicht auf Konsonanz und Dissonanz fortströmt) macht einen würdevollen Eindruck, den des siegreichen Auskämpfens (man sehe den Schluß von Mozart's *Ouvertüre „Idomeneo“*); in höheren Tonlagen wohnt ihm ein träumerischer Zug inne (Beispiel 16).

16. *Allegro.* Mendelssohn, op. 64. Konzert.
Flöte. Klarin.
Solo-Viol.

Solo-Viol.

Solo-Viol. *p*

Ähnlichen Charakter haben die sogenannten „liegenden Stimmen“ (ausgehaltene Töne in Ober- und Mittelstimmen).

IV. Der Vorhalt ist eine melodisch hervortretende Akkordgestalt, bei der an Stelle eines Akkordtones ein höherer oder tieferer Ton tritt, der sich erst später in den vorgehaltenen Harmonieton auflöst: in langsamer Folge wohnt dem Vorhalt Ernst, Feierlichkeit und sich sanft lösender Schmerz inne.

17. Beethoven, op. 30. No. 2. Sonate.

Violine.

p

Klavier.

cresc. *p*

V. Die harmonische Modulation wirkt mehr oder minder überraschend, je nach den Modulationsmitteln und der Entfernung der verknüpften Tonarten. Nur nach Moll, an hervorragender Stelle, erscheint oft wie ein Sonnenstrahl nach trübem Wetter.

18. Wieniawsky, op. 17. Legende.
rit. *Allegro moderato.*

Solo-Violine.

pp

Klavier.

p

16. Wie wirken die gebrochenen Akkorde (Akkord-figuration)?

Sie geben der Kantilene wie der Passage Schwung, Frische und Naturwüchsigkeit.

19. Beethoven, op. 61. Konzert.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains a melodic line with broken chords. The second staff continues this line. Below the staves is a section labeled 'Harmonie-Auszug.' (Harmony Excerpt), which shows the chordal accompaniment for the first few measures of the melody above.

17. Womit ist die Akkordfiguration oft gemischt?

Mit harmoniefremden Durchgangs- und Wechselnoten, von denen die ersteren sich von einem Akkord-Ton zum anderen hindurch bewegen, letztere hingegen stufen- oder sprungweise das Akkord-Intervall umspielen. Beide Arten machen die Tonreihen interessant und reizend; zu ihnen gehören auch die Verzierungen (siehe Seite 16).

20. Beethoven, op. 61. Konzert.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff features a melodic line with chromatic passing notes and accidentals, marked with asterisks (*). The second staff continues this line, also with asterisks marking specific notes.

18. Welcher Gehalt liegt im „Rhythmus“?

Rhythmus, die geordnete, gesetzmäßige Bewegung, ist der charakteristische Ausdruck des Lebens und der Stimmung, sowohl in der Kunst, wie in der Natur und im menschlichen Dasein.

19. Worin äußert sich der musikalische Rhythmus?

Sowohl im Zeitmaß wie in den rhythmischen Figurenbildungen und den Teilen (Motiv, Abschnitt, Periode usw.) der ganzen Form.

20. Welches ist der Charakter des Zeitmaßes (Tempo)?

Das Largo ist voll tiefsten Ausdruckes, das Adagio innig und weihevoll, das Andante anmutig; das Maestoso hat feierliche, prächtige

Bewegung, das Allegretto hat zierlichen Ausdruck; das Moderato fließt ruhig und leidenschaftslos, während das Allegro frisch und freudig, das Presto und Vivace voll Kühnheit und Feuer einherrauschen.

21. Welcher Sinn wohnt der Tempoabweichung inne?

Das ritardando ist der Ausdruck des Nachlassens und Ermattens, wenn es mit diminuendo verbunden ist, während es bei gleichzeitigem crescendo ein Erstarren und Sichbesinnen ist. Das accelerando ist stets ein leidenschaftliches, siegreiches Vordringen. Das tempo rubato hat träumerischen, selbstverlorenen Ausdruck.

22. Welcher Bewegungscharakter spricht sich in den Figuren aus?

Jede verschiedenartige rhythmische Figur (die sich aus Tönen gleicher oder verschiedener Geltung zusammensetzt) trägt auch einen anderen Charakter. Von der Unzahl aller möglichen Figuren betrachten wir im folgenden nur eine geringe Auswahl, die aber sicher das Verständnis der anderen befördern wird.

Langatmige Figuren (aus gehaltenen Melodietönen und Harmonien gebildet) haben einen ruhigen, ja andächtigen Ausdruck, in Dur von hellerer, freundlicher Färbung, in Moll ernster; so wohnt z. B. dem Choral die Weihe des Gotteshauses inne. Überraschend und tief wirken derartige Stellen nach leidenschaftlicher Bewegung (Beispiel 21); oft tragen sie auch den Charakter des Rauschenden und Schauerlichen (Beispiel 22).

21. *Allegro con brio.* Beethoven, op. 30. Sonate.

The musical score for Example 21 consists of two staves, piano and bass. The piano staff is in the upper register and features a series of chords and single notes with a dynamic marking of *p*. The bass staff is in the lower register and features a series of chords and single notes with a dynamic marking of *decresc. pp*. The tempo is marked *Allegro con brio*.

22. Sehr langsam. Schubert, Am Meer.

The musical score for Example 22 consists of two staves, piano and bass. The piano staff is in the upper register and features a series of chords and single notes with a dynamic marking of *p*. The bass staff is in the lower register and features a series of chords and single notes. The tempo is marked *Sehr langsam*.

Die dreiteilige, leise bewegte Figur hat den Ausdruck sanften Schaukels (Beispiel 23), während die zweiteilig gleichmäßige Figur marschmäßigen Charakter hat, uns auch wohl (bei sich gleichmäßig wiederholenden Akkordintervallen derselben Lage) an das poetisch eintönige Mühlengeklapper erinnert (Beispiel 24).

23. *Allegretto con moto.* Mendelssohn, Venetianisches Gondellied.

pp

Detailed description: This musical score shows two staves in bass clef with a 6/8 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The dynamic marking 'pp' is placed between the staves.

24. *Gemächlich.*

Jensen, op. 17. Die Mühle.

p

A

Detailed description: This musical score consists of two staves in treble and bass clefs with a 2/4 time signature. The upper staff has a melody with slurs and a dynamic marking 'p'. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A hairpin crescendo and decrescendo symbol is positioned between the staves, and a fermata-like symbol is above the upper staff.

Die gleichmäßigschnelle Bewegungsfigur spricht uns im *f* leidenschaftlich und wild an, mit $\ll \gg$ verbunden klingt sie grollend und drohend. Im staccato klingen solche gleichmäßigen Figurenfolgen sprudelnd und perlend, sozusagen „schwatzhaft“ (siehe Beispiele 25 und 26).

25. *Allegro molto.*

f

Detailed description: This musical score shows a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It features a rapid, repetitive eighth-note figure. The dynamic marking 'f' is at the beginning, and hairpin crescendo and decrescendo symbols are used throughout the passage.

26. *Allegro.*

Paganini, Moto perpetuo.

p

Detailed description: This musical score shows a single staff in treble clef with a common time signature. It features a tremolo-like figure consisting of repeated eighth notes. The dynamic marking 'p' is at the beginning.

Die bebungsartige (tremolierte Figur auf Einzeltönen oder ganzen Harmonien hat im *pp* einen feenhaften Glanz (namentlich in höherer Tonlage); im *ff* klingt sie orkanartig wild und bacchanalisch ausgelassen. Beispiele hierfür finden sich genug in allen der romantischen Richtung angehörenden Kompositionen (wie bei Wagner, Mendelssohn, Weber etc.).

Durch eine kleine Pause zwischen Tönen von gleichmäßiger Bewegung entsteht ein graziöser, fast koketter Ausdruck (siehe Beispiel 27); oft wird durch die kurze Pause ein flatternder, hinuschender Toncharakter hervorgebracht (siehe Beispiel 28).

27. *Moderato.*

Vieuxtemps. Fantasie-Caprice.



28. *Prestissimo.*

Schumann, op. 2. Papillons.



Die Synkope treibt hastig vorwärts; sie erzeugt einen verstörten, verwischten, oft auch einen klagenden Ausdruck, wovon sich Beispiele überall finden.

Punktierte Noten von schnellerer Bewegung und im staccato klingen neckisch und zierlich (siehe Beispiel 29); in langsamer Bewegung, verbunden mit \sphericalangle spricht sich in solcher Figur ein Aufringen und Hochstreben aus (siehe 30. Beispiel).

29. *Allegro.*

Spoehr, 7. Konzert.



30. *Andante.*



Kürzere punktierte Noten mit längeren Noten gemischt, erzielen Figuren, die teils marschmäßigen (Beispiel 31), oder einen herausfordernden Charakter haben oder dem Rhythmus von Signalen entsprechen. Beispiele (32 und 33).

31. *Allegro.*

Beethoven, op. 30. Sonate.



32. *Frisch.*



33. *Allegro.*



Die Figurenfolgen können uns aber auch energisch, gewaltig ansprechen (siehe Beispiele 34 und 35); sie können wiederum Ausdruck einer gemüthlich drehenden oder übermütig hüpfenden Bewegung sein (Beispiele 36 und 37).

34. *Allegro moderato.*

Bruch, op. 26. Konzert.



35.

Beethoven, op. 106. Sonate.



36.

Schubert, Valses nobles.



37. *Allegro.*



Die folgenden Rhythmen tragen teils den Charakter des Täppischen, Ungeschlachten (Beispiel 38) an sich, teils sind sie tändelnden (Beispiel 39) oder verstörten, aufgeregten (Beispiel 40) oder schleichenden Charakters (Beispiel 41), oder sie sprechen uns wie eine Erzählung an (Beispiel 42).

38. *Allegro con moto.*

Rubinstein, op. 13. Sonate.



39.

dto.



40. *Agitato.*

Vieuxtemps Réverie.



41. Violoncello.

Wagner, Lohengrin.



42. *Adagio.*

Beethoven, op. 50. Romanze.



Hier wollen wir gleich der Verzierungen gedenken, die die Figuren reizend schmücken und beleben.

Der kurze Vorschlag klingt zierlich, in öfterer Folge neckend.

43. *Vivace.*

Brahms-Joachim, Ungarischer Tanz.



Kurze Triller und Doppelvorschläge haben tändelndes Wesen.

44. *Allegretto.*

Spohr, 7. Konzert.



Zwischen- und Doppelschlag sind breiteren, gesanglichen Charakters, sie verbinden die Intervalle inniger (siehe auch Beispiel 42).

45. Mendelssohn, op. 64. Konzert.



Lange Triller beschließen namentlich farbenprächtige Sätze glänzend, sie finden sich in allen Musikgattungen ernsten wie heiteren Inhalts. Zu den Verzierungen gehören auch trillerartige Figuren (Beispiel 46), ferner gangartige Ausfüllung von Intervallen wie in den Beispielen 47 und 48.

46. *Larghetto*. Beethoven, op. 61. Konzert.



47. *dto.*



48. Beethoven, op. 24. Sonate.



II. Die Charakteristik der Kunstformen.

23. Wie entstehen die Kunstformen, und welcher Art ist ihr Gesamtausdruck?

Die einzelnen Töne formen sich zur Figur; die Grundfigur (das Motiv) entwickelt sich durch gleichartige Fortführung zu Passagen, Gängen, oder sie bildet sich durch Mischung mit anderen, ähnlichen oder verschiedenen Figuren zur rhythmisch und tonisch abgeschlossenen Melodie, in größerem oder kleinerem Umfang (Periode, Satz). Die Hauptmelodie (der Hauptsatz) eines Stückes wird „Thema“ genannt, und nach der Zahl, der Verarbeitung und Gegenüberstellung der Themen, unterscheidet man verschiedene Gattungen von Kunstformen.

Der in der Einzelbewegung charakteristische Gehalt, den wir im vorigen Kapitel betrachtet haben, gestaltet sich auch in der Kunstform zu einem Ganzen; einer Stimmung, die in jedem wahren Kunstwerk vorherrscht, die „Eindruck“ auf uns ausübt und auch solchen hinterläßt.

24. Welches ist die einfachste Kunstform?

Das Lied (Volks-, geistliches-, Kunst- und Instrumental-Lied).

25. Welche Form und welchen Inhalt hat das Volkslied?

Es besteht meist aus zwei Teilen (zu je 4 oder 8, auch 3 oder 6 Takten), mitunter auch noch mit zwei- oder mehrtaktigen Anhängen, oder einem dritten Teil (wobei der letztere meist die Wiederholung des ersten ist). Die Melodie ist leicht singbar, von geringem Tonumfang und bewegt sich meist in stufenweisen Schritten, die vorwiegend derselben oder doch verwandten Tonarten angehören, weshalb der harmonische Gehalt fast lediglich aus Akkorden der Tonika, Dominante und Unterdominante besteht. Das Ganze ist leicht faßlich und einfach, — prägt sich dem Gedächtnis daher schnell ein, — aber treffend in Charakteristik des Gemütsausdruckes des Volkskindes, nämlich seiner Liebeslust, seines Liebesleides, des Wanderfrohsinns und der Vaterlandsbegeisterung oder der fröhlichen Zechstimmung usw. Es zeigt Naivität, Grazie und Humor und bietet so eine Fülle wahrer Charakteristik für den empfänglichen Musiksinn.

26. Welchen Inhalt hat das geistliche Lied, der Choral?

Der Choral hat auch die einfachste (meist zweiteilige) Form; der harmonische Gehalt aber ist viel reicher und verdeckt die rhythmische Armut. Durch die gleichartigen, gedehnten Rhythmen wohnt ihm das andächtige, fromme und ehrwürdige Gepräge inne, welches ganz seinem frommen Texte angemessen ist.

27. In welchem Verhältnisse steht das „Kunstlied“ zum Volksliede?

Das Kunstlied schmiegt sich in der Melodie eng an die Bewegung und Stimmung des Textes an, der den verschiedenartigsten Gebieten angehören kann und sowohl die Empfindung unseres Herzens, wie die Schilderung äußerer Vorgänge enthält. Es ist im Gegensatz zur strophentypischen Kompositionsweise des Volksliedes „durchkomponiert“, d. h. den Versen des Gedichtes, welche verschiedenen Ausdruck haben, entsprechen auch verschiedene charakteristische Melodien. Die Begleitung ist im Kunstliede voll reicher Harmonik und dem Texte entsprechender Figuration, ihr fällt die Aufgabe der Illustrierung zu; sie soll den Sinn des Textes näher ausführen und erläutern (so ist es z. B. der Fall bei den vollendeten Liedern von Schubert, Schumann, Franz, Brahms u. a.). Zum Kunstliede gehören noch: die Arie (Sologesangssatz in Oper und Oratorium) und die Ballade (stimmungsvolle, romantische Erzählung).

28. Welche Beschaffenheit zeigt das instrumentale Lied?

Genau die des Volks- und Kunstliedes; nur ist die Melodie meist reicher verziert und das Thema erscheint öfter variiert (siehe Beispiel 49).

Am einfachsten ist das „Lied ohne Worte“. Die „Romanze“ gleicht im Verlauf (Aufbau) und in der „Stimmung“ einer Erzählung oder einer poeti-

schen Schilderung. Ebenfalls gehören die meisten (reichverzierten) Adagio-sätze hierher.

29. Welche Form steht dem Liede am nächsten?

Die Marsch- und Tanzform.

30. Wie ist die Struktur und der Charakter von Marsch und Tanz?

Die Form ist die allereinfachste, nämlich regelmäßige Teile von 8, 16, 24 u. m. Takten (2- und 4-taktige Abschnitte). Diese Musikgattung hat zunächst den „Zweck“ die regelmäßige (gehende, hüpfende oder drehende) Bewegung des Körpers zu regeln und zu erleichtern. Nach dem Charakter der Bewegung unterscheiden wir mehrere Arten von Märschen und Tänzen, z. B. den Trauer-, Fest-, Kriegs-Marsch etc., die sich in Tempo, Figurenart, Tongeschlecht usw. unterscheiden.

Von den vielen Tanzarten erwähnen wir hauptsächlich: die Polonäse (dreiviertel Takt, von marschartiger Bewegung und liebenswürdigem, oft auch stolzem Ausdruck); den graziös drehenden, anmutigen Walzer, die übermütig hüpfende Polka, die etwas sentimentale, zierliche Mazurka; ferner die ungarischen, spanischen und anderen Nationaltänze, aus denen die sinnliche Glut, die üppige Fantasie und das heißblütig-schwermütige Temperament dieser Völker strahlt (was sich in den oft wechselnden, einhaltenden und auffahrenden Rhythmen, der häufigen Modulation etc. ausspricht).

Freier in Rhythmik und Tempo, mannigfaltiger in den Schattierungen, sind auch die ersteren Tanzarten, wenn sie nicht für Tanzzwecke komponiert sind (der sogenannte idealisierte Tanz). Es sollen solche Stücke dann poetische Schilderungen, „Stimmungsbilder“ aus dem Tanzsaal sein, so z. B. Weber's „Aufforderung zum Tanz“.

31. Zu welcher Form gehört das Thema mit Variationen?

Ebenfalls zur Liedform; denn das Thema ist ein kürzeres (meist zweiteiliges) bestimmt abgeschlossenes Stück, und die Variationen (Umbildungen, Veränderungen) fußen ganz auf dem ersteren.

32. Welche Bestandteile des Themas erscheinen in den Variationen verändert?

Es kann sowohl die Harmonie, wie die Begleitung, das Tongeschlecht, wie das Tempo des Themas verändert werden; entweder (nach dem Gesetz der Mannigfaltigkeit und des Kontrastes) einzeln, nacheinander, oder auch gleichzeitig. Jede Variation trägt einen anderen Charakter, und sämtliche Variationen reihen sich zu einem Gesamtbilde aneinander, deren Inhalt der weitausgeführte, gleichsam philosophisch durchdachte Themagehalt ist; so bei den Variationswerken von Beethoven (siehe Beispiel 49), Schumann, Joachim [Variationen für Violine], (nicht so bei den Werken von Beriot, Leonard u. a., wo die Variationen mehr musikalische Spielereien sind).

Ausführlicheres über die verschiedenen Kunstformen enthält Prof. H. Kling's „Populäre Kompositionslehre“, ein Werk, welches jedem Musiker zum Studium nicht warm genug empfohlen werden kann, ganz gleich, ob er sich der Komposition widmen will oder nicht. Wir erwähnen hier gleich noch desselben Verfassers „Populäre Instrumentationslehre“, sowie „Der vollkommene Musikdirigent“, die gleichfalls eine Fülle von Belehrung und Anregung für strebsame Jünger der Tonkunst enthalten. (Verlag von Louis Oertel, Hannover.)

49. Variation V.

Beethoven, op. 26. Sonate.

The musical score shows two systems of piano music. The first system consists of a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. Asterisks (*) are placed above certain notes in the melody to highlight the theme. A piano (p) dynamic marking is present at the beginning of the first system.

Die mit * bezeichneten Noten lassen das Thema deutlich erkennen.

33. Welche Formen basieren noch auf der des Liedes und der Variation?

Die Fantasie (mit mehreren, frei variierten Themen), die Kadenz (freie Fantasie über das Hauptthema eines Satzes); ferner die Etüde (meist durch Aneinanderfügen gleicher Figuren gebildet). Ebenso gehört hierher die „Suite“, die aus mehreren abgeschlossenen Tänzen und langsamen Sätzen („Airs“) oder Variationen besteht.

34. Welches ist die höchste Form der Musik?

Die Sonatenform, zu der auch die der Symphonie, Ouvertüre etc. zählt.

35. Was ist das Charakteristische bei dieser Form?

Die Sonate enthält mehrere Sätze, die untereinander geistige Beziehung haben, ebenso wie die Themen in jedem einzelnen Satze Bezug aufeinander haben und geistvolle Verarbeitung aufweisen.

36. Welchen Inhalt haben die einzelnen (3 oder 4) Sätze der Sonate?

Der 1. Satz, ein Allegro, zeigt große Ausdehnung (zwei Teile) und ist reich an musikalischer und geistiger Charakteristik. Das Hauptthema, zu Anfang des Teils oder nach einer Einleitung, bestimmt die Physiognomie des ganzen Satzes; sein Charakter, abhängig vom Tongeschlecht, von dem Figurengehalt, der Begleitung usw., ist leidenschaftlich oder tief geistig, ernst oder heiter. Das Seitenthema, ungefähr in der Mitte des Teils, ist zwar aus Motiven des ersteren gebildet, hat aber meist einen entgegengesetzten Ausdruck, ist z. B. gesangvoller, breiter, wenn jenes kurz gedrungen oder stürmisch war, es steht auch meist in der Tonart der Dominante. Zwischen beiden Themen stehen entweder nur kürzere Überleitungen oder größere Zwischensätze und nach dem Seitenthema folgen noch ein oder

mehrere Schlußsätze: alle diese Bildungen zeigen mit dem Hauptgedanken motivische Ähnlichkeit trotz allen Kontrastes.

Der 2. Teil beginnt mit einem modulationsreichen „Durchführungssatze“, indem ein Motiv oder mehrere des ersten Teils beharrlich (durch Festhalten der Figur in den verschiedenen Stimmen) weiterentwickelt, durchgeführt wird; symbolisch: das heftige Durchringen einer Idee (die in den Themen des ersten Teils enthalten ist). Bei dieser Durchführung ist das Hauptprinzip die „thematische Arbeit“, d. h. die Nachahmung, Versetzung, Vergrößerung oder Verkleinerung, überhaupt die Umbildung von Motiven. Nach diesem Stimmenkampfe, der manche interessante neue harmonische und rhythmische Bildungen aufweist, folgt dann in ursprünglicher oder variiertes Gestalt das Haupt- und Seitenthema, letzteres in der Haupttonart, darauf beschließt ein Kodalgedanke wie im 1. Teil, nur glänzender ausgeführt, den ganzen Satz.

Im Mittelsatze, einem Adagio oder auch Andante, Largo etc. waltet die Kantilene (der Gesangssatz) vor. Er erquickt und tröstet nach dem aufgeregten 1. Satze durch seine Ruhe und Innigkeit oder durch seinen tiefen Ernst (im Adagio, Largo, Grave), erfrischt und erheitert (im Andante und Allegretto) durch seine Anmut und Zierlichkeit. Das Hauptthema dieses Satzes kehrt ebenfalls ein oder mehrere Male wieder.

Der letzte Satz, das Finale, ist wieder ein Allegro und hat heiteren, gefälligen, mitunter auch heroischen oder stürmischen Charakter; seine Form ist meist die des Rondos (d. h. Rundgesang), welche in der öfteren, variierten Wiederkehr des Themas charakteristisch ist. Auch hier verbinden Überleitungen und kurze Zwischensätze, die motivisch verwandt sind, Haupt- und Seitenthema.

Als 4. Satz kommt in der viersätzigen Form das Scherzo hinzu (früher die heitere, graziöse Menuett), ein im dreiviertel oder zweiviertel Takt stehendes Stück in der Tanzform, mit kurzem gedrungenen Rhythmus und scharfen Akzenten im Hauptsatze und mit gesangvollem, breiteren oder auch zierlichem Thema im Trio. Das Scherzo spricht uns neckisch, humoristisch oder auch schalkhaft drohend an und huscht flüchtig vorüber.

37. Welche Beschaffenheit und Form hat das „Konzert“ für ein Soloinstrument?

Es ist drei- (seltener ein-) sätzig und zeigt in Aufbau und Verarbeitung der Themen die Form der Sonate.

Den 1. Satz eröffnet in den klassischen Konzerten (Mozart, Viotti, Beethoven etc.) eine längere Orchester-Einleitung (Tutti), dem ersten Teile in der Sonate entsprechend, mit Haupt- und Seiten-Thema; darauf folgt das Solo, gleich (oder nach kurzer Einleitung) mit dem leidenschaftlichen Hauptthema beginnend. Dieses sowohl wie auch das Seitenthema erscheinen in der Solostimme reich verziert. Nach dem glanzvoll abschließenden 1. Solo folgt ein dem „Durchführungssatze“ entsprechendes Tutti, dann das 2. Solo, welches meist mit einer glänzenden Kadenz schließt. Schwung, Leidenschaft und Feuer ist der Gesamtausdruck dieses Satzes, seltener ist die heroische oder auch die düstere Färbung (ersteres z. B. im G-moll-Konzert für Violine von Bruch).

Der zweite Satz ist gewöhnlich ein Adagio, ein zum Herzen sprechender inniger Gesang, der im Seitensatz auch wieder bewegteren, leidenschaftlichen Ausdruck annimmt.

Der 3. Satz hat entweder eine gemütliche oder eine lebhaft „sprudelnde“ oder energische Bewegung im Hauptgedanken. So einen sich hier, wie in der Sonate, die einzelnen Sätze zu einem ganzen Stimmungsbilde, dessen Wahrheit von der richtigen Beziehung aller Einzelheiten untereinander abhängt und in der Reproduktion geistvolle Auffassung und Erkennung des Einzelnen und Ganzen bedingt.

Zweite Abteilung.

I. Die Vortragsmittel.

38. Was erfordert die Darstellung des „Toncharakters“ beim Vortrage?

Sie erfordert die Wahl richtiger Vortragsmittel, nämlich der Akzente und Nuancen, des Tempos, der Legato- und Staccato-Spielweise, der Klangfärbung, Phrasierung, ferner der Gesanglichkeit und Geläufigkeit, in Summa das, was man in der Praxis „Technik“ nennt.

39. Wie muß die Nuancierung und Akzentuation beschaffen sein, und wie müssen beide angewendet werden?

Der Sinn für die feinsten Abstufungen in der Tonstärke bedingt sowohl ein fein geübtes Ohr als auch die willkürliche Kraft, die Beherrschung des Organs seitens des Spielers. Die Tonstärke muß Festigkeit und Breite zeigen, darf also nicht roh oder spitz werden: selbst das größte *ff* muß klangschön sein. „Die Schwäche muß die natürliche Klangart haben, welche die Stärke hat“, sagt L. Mozart in seiner Violin-Schule, und sagt damit, daß die Schwäche auf der Geige nicht verwischt, flötenartig klingen darf. Der beste Ausgangspunkt und die Grundlage in der Tonstärke ist das mäßig starke, gesunde Spiel!

Die starke Tongebung gebührt allen hervortretenden Figuren oder Einzeltönen, Stellen von großartigem und leidenschaftlichem Charakter und von energischer Sprache; schwache Tongebung verlangen zarte, innige, geheimnisvolle und verschleierte Stellen.

Bei Mehrstimmigkeit wird die Melodie etwas stärker als die Begleitung vorgetragen, Parallelmelodien nähern sich in der Stärke einander. Das crescendo, ein Festwurzeln, ist den aufwallenden, andringenden und den meisten steigenden Tonfolgen angemessen, das diminuendo den verwehenden, zurücksinkenden, meist fallenden Figuren; ersteres strebt zu einem rhythmisch-tonischen Höhepunkt hin, letzteres von diesem hinweg. Doch kommt zuweilen auch der entgegengesetzte Ausdruck vor.

Dem crescendo folgt in der Regel eine starke, dem diminuende eine schwache Klanggebung; die gegensätzliche Anwendung ist nur bei Beethoven sehr häufig.

50. *Adagio.*

Beethoven, op. 40. Sonate.



Namentlich „gehaltene“ Töne der Melodie müssen schattiert werden, wenn sie nicht kalt und steif klingen sollen; ebenso öfters wiederkehrende Figuren sowie Nachahmungen, die den Ausdruck wehmütiger Reminiscenz haben.

51.

Raff, Kavatine.



Aufgabe des Spielers ist nun, den Stärkegrad dem Charakter der Tonreihen anzupassen (im Einzelnen und Ganzen) und dadurch „sprechend“ in seinem Vortrage zu werden. Im Wesentlichen kommt ihm darin die Vorzeichnung des Komponisten zu Hilfe; doch bleibt dem künstlerischen Geschmacke noch viel Freiheit, denn die Schrift hat nur für verhältnismäßig große Abstufungen eine Bezeichnung (*pp*, *mp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*), die dazu nur relativen Wert hat, da sie sich ganz nach dem Charakter eines Stückes modifiziert. Ebenso läßt sich das *crescendo* und *decrescendo* nur allgemein bezeichnen ($\langle \rangle$ genauer z. B. *pp* \langle *mf* \rangle *p* d. h. *crescendo* vom *pp* — *mf* und *diminuendo* — *p*). Die Hauptsache im Vortrag ist aber, daß alle Schattierungen dem Toncharakter angemessen und mäßig (ohne Effekt-hascherei) angewendet werden.

Der Akzent bringt Leben und Ordnung in die Tonreihen. Es gibt einen feststehenden, grammatischen — und einen wechselnden, ästhetischen Akzent. Ersterer kehrt regelmäßig wieder (nach dem Taktgewicht) und zeichnet die guten Zeitteile aus; er tritt da auf, wo die Musik eine regelmäßige (Marsch- oder Tanz-)Bewegung unterstützen soll, ebenso bei großartigen, gewaltigen Rhythmen, wo er die Wucht und Schwere erhöht (Beispiel 52), ferner bei den meisten zierlichen (Beispiel 53), schmetternden, überhaupt kurzen, gedrunghenen Figuren (Beispiele 54—56). Auch in den Begleitungsfiguren wird dieser Akzent bevorzugt.*)

52. *Allegro.*

Bruch, op. 26. Konzert.



*) Der Taktakzent wird in der Schrift nur bei besonders hervorstechenden Tönen durch *sf* (*sforzato* = verstärkt) und *sfz* (*sforzando* = sehr verstärkt) bezeichnet; in nachstehenden Beispielen bedeutet $>$ den stärkeren, \wedge den schwächeren Accent, — steht für eine noch geringere Auszeichnung.

53. *Allegro.* Saint-Saëns, op. 20. Konzert.

fp

54. *Polacca.* Vieuxtemps, op. 33. Ballade und Polonaise.

55. *Allegro.* Vieuxtemps, op. 10. Konzert.

56. *Allegretto.* dto.

Der grammatische Akzent wird stets neben dem freien Akzent gültig sein, soweit nicht durch ihn Monotonie entsteht. „Nur am natürlichen Akzente wird der ästhetische nach seiner Bedeutung verständlich, indem er mit und in dem Notenakzente oder ihm entgegen sein kann.“

L. Köhler.

Der ästhetische Akzent wird nach der Bedeutung der Einzeltöne angebracht. Er kommt bei Tönen gleicher Geltung den höheren (Beispiele 57—59), bei verschiedenartiger Geltung den längsten Tönen zu (Beispiele 60 und 61). Außerdem erhalten ihn die harmoniefremden und Modulation bewirkenden Töne, z. B. die Vorhalte und Wechselnoten (Beispiele 62 und 63), ferner der Anfang kurzer Bedingungen und der Eintritt von kurzatmigen Figuren nach Pausen (Beispiele 64—66). Im Gesange wird dieser Akzent nach dem Sinne der Textworte angewandt.

57. *Allegro molto.* Mendelssohn, op. 64. Konzert.

nicht :

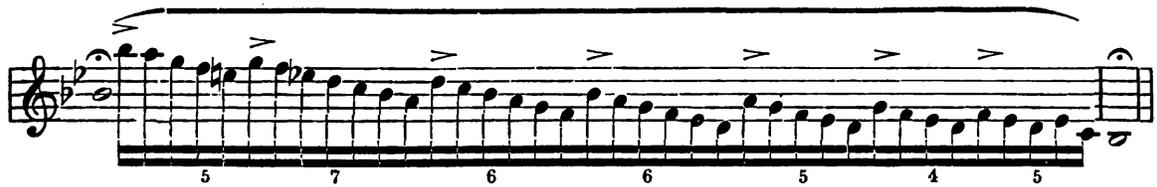
58. *Arpeggios.*



nicht :

59.

R. Kreutzer, op. 21. Etüde.



60. *Allegro.*

Beethoven, op. 93. Sonate.



oder :

61. *Allegro.*

Beethoven, op. 12. Sonate.



62. *Allegro molto.*

Mendelssohn, Konzert.



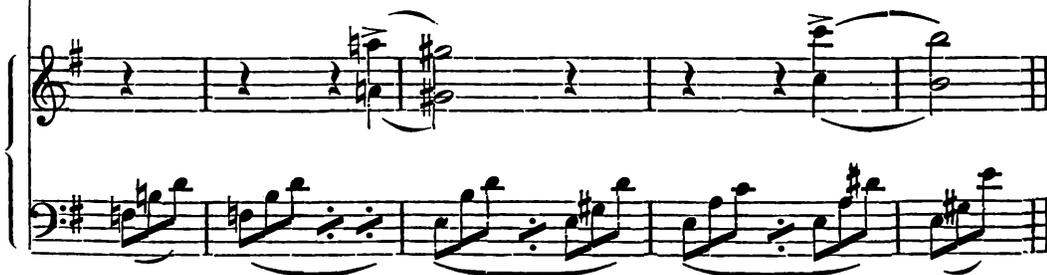
63.

Beethoven, op. 96. Sonate.

Violine.



Klavier.



64. *Allegro.*

Beethoven, op. 30. No. 2. Sonate.



65. *Andante scherzoso.*

Beethoven, op. 23.



66. *Allegro.*

Beethoven, op. 12. No. 1.



Synkopen erhalten stets einen schwächeren oder stärkeren Akzent (es werden bei ihnen also die schlechten Taktteile betont: das Hervorstößen und Nachdrücken der guten Taktzeit ist unkünstlerisch).

67.

Schumann, op. 5. Sonate.



Manche Tonfolgen vertragen weder Akzent noch Schattierung, z. B. die, welche resignierten Ausdruck tragen, oder die gleichmäßig rollen, „perlen“ sollen. Namentlich im Ensemble (Orchester) ist diese eigenwillige Vortragsweise verboten.

68. *Allegro.*

Beethoven, op. 12.



69. *Allegro.*

Beethoven, op. 96.



70. *Allegro vivace.*

Mendelssohn, op. 64. Konzert.



40. Was ist betreffs des Tempos und der Abweichungen von demselben zu bemerken?

Das Tempo wird zwar durch italienische Wörter angedeutet, dennoch hängt es ganz vom Charakter des Stückes und dem Geschmack des Spielers

ab; so fordern lebhaftere, feurige und wilde Stellen belebteres Tempo als solche, die Wehmut und Traurigkeit im Ausdruck besitzen. Doch ist das Im-Takte-Spielen und das Festhalten des Hauptzeitmaßes nach kleineren Abweichungen die Grundlage im kunstgemäßen Vortrage.

Streng taktmäßiges Spiel ist im Ensemble (namentlich bei verflochtenem Stimmengewebe, wie in der Fuge) unbedingt notwendig. Durch die gewöhnlich vorgeschriebenen wesentlichen Veränderungen (*stretta*, *stringendo*, *ritardando* etc.) wird der Vortrag leidenschaftlich und sprechend.

Die selten bezeichneten kleineren Abweichungen vom Tempo, die für das Solospiel notwendig sind, dürfen nur minimale sein und nicht prahlerisch voranstehen; auch darf durch sie die Deutlichkeit des Vortrags nicht beeinträchtigt werden.

Das Zurückhalten (*ritardando*), in Verbindung mit \llcorner oder \lrcorner kann z. B. eintreten:

1. Bei Rückgängen zum Hauptthema (namentlich in langsamen Sätzen):

71. *Andante*. Mendelssohn, Konzert.



sempre dim. *un poco ritard.*



a To.
pp

72. *Adagio*. Beethoven, op. 96. Sonate.



cresc. *riten.* *p* *a To.*

2. Bei Kadenzen (der Auslauf) und Schlußtrillern (der Nachschlag) vor Tutti-Einsätzen; ferner vor Schlußfermaten.

73. *Andante*. Mendelssohn, Konzert.



a To. *tr* *rit.*



Allegro. *riten.* *pp* *a To.*

3. Bei vielen Schlüssen von Sätzen und Perioden (namentlich bei den Stücken der Händel-Bach'schen Zeit auf zwei und mehr Takte ausgedehnt), besonders, wenn vor der langen Schlußnote Noten geringerer Geltung stehen.

74. Händel, Largo.



ritard.

75. Mendelssohn, op. 4. Sonate.

dim. e ritard.



pp

Poco Adagio.

pp *dim.* *ritard.*

Das Vordringen (accelerando und stringendo, meist mit \blacktriangleleft verbunden) kann beispielsweise angewendet werden :

Im Anfang der Kadenzen; bei wild bewegten aufsteigenden Akkordintervallen und bei einstimmigen Figuren, welche sich in gleichmäßigen Schritten durch mehrere Oktaven bewegen.

76. Bruch, Konzert.



stringendo. *tr*

77. Allegro. Rubinstein, op. 13. Sonate.



f *stringendo.*

a To.

78. *Moderato.* Rubinstein, op. 13. Sonate.

Das tempo rubato (d. h. geraubtes Zeitmaß) wird selten, und dann nur in kurzer Ausdehnung angewandt, indem das stringendo bei einzelnen Tönen, durch ein ritardando bei anderen wieder ausgeglichen wird; die Begleitung geht streng im Takte fort. Zur Tempofreiheit gehört auch die minimale Verlängerung und Verkürzung einzelner Töne auf Rechnung der folgenden.

Verlängert werden z. B. in Passagen alle hervorstechenden Melodietöne (die gewöhnlich durch $< >$, $<$ oder $-$ bezeichnet sind); ferner kürzere, punktierte Noten von zierlichem oder schwungvollem Charakter, sowohl im legato wie im staccato (bei letzterer Spielart dann die Pause zwischen beiden Noten verlängert).

79. *Allegro energico.* Bruch, Konzert.

80. *Adagio.* Beethoven, op. 50. Romanze.

81. *Allegro.* Rode, 7. Konzert.

Derartige Verlängerung von punktierten Noten findet aber nicht da statt, wo Ernst, Feierlichkeit und Innigkeit herrscht, weil dadurch der Adel des Ausdrucks verloren geht (so in den Adagiosätzen).

82. *Adagio.*

Beethoven, op. 30, Nr. 2.



Bei Figuren wie den folgenden, die zierlich oder energisch klingen sollen, muß die Pause nach der Achtelnote verlängert (im *p* mehr als im *f*), die Sechszehntelnote dafür schneller gespielt werden.

83.

Vieuxtemps, op. 38. Polonaise.

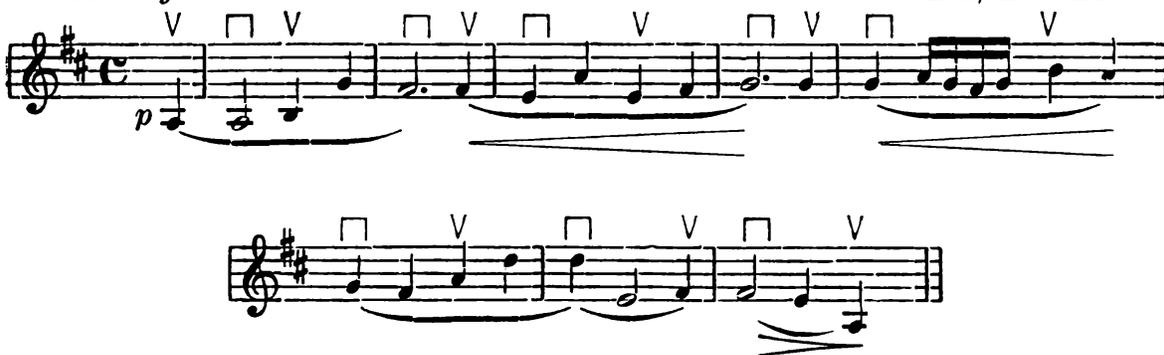


41. Wie ist der Charakter und die Anwendung vom *staccato* und *legato*?

In der Bindung (*legato*) werden die Töne innig verbunden, sie „fließen“ ineinander; daher waltet diese Spielart in der Kantilene vor, ebenso in ruhig hinrollenden Passagen: auch die meisten Auftakte in Gesangstellen sind *legato* zu spielen (in der Schrift bezeichnet der Bindebogen — das *legato*.)*)

84. *Larghetto.*

Raff, Kavatine.



85. *Moderato.*

Vieuxtemps, op. 38. Ballade.



Eindringlich sprechend wird die Bindung, wenn jeder Ton ein wenig verstärkt (angerissen) wird, was man durch $\lessgtr \lessgtr \lessgtr$ bezeichnet.

*) Im Violinspiel bedeutet bekanntlich der Bindebogen zweierlei: 1. den Bogenstrich (auch bei *staccatierten* Tönen), 2. die Phrasierung (siehe S. 33), demgemäß der Bogen die Verknüpfung der Töne bezeichnet, wobei der Geiger den Strich öfters wechseln darf, wenn er nur die Striche innerhalb des Phrasierungsbogens untereinander zu verknüpfen weiß (siehe Beispiel 84).

86. Winiawsky, 2. Polonaise.



Die „gestoßene“ Spielweise (staccato) entsteht dadurch, daß die Töne durch geringere oder größere Lücken getrennt werden; ihr wohnt härterer, festerer Ausdruck inne, und ist sie deshalb großartigen und schwungvollen Figuren angepaßt.

Die Größe der Lücke, durch die selbstverständlich das Tempo nicht aufgehoben wird, hängt vom Stärkegrade und der Schnelligkeit der Bewegung wie vom Charakter der Figuren ab: Je schneller die Aufeinanderfolge der Töne, desto geringer kann die Pause nur sein; je stärker die Tonfolge, desto breiter muß jeder einzelne Ton sein, um nicht „spitz“ und kleinlich zu werden.

Gut angebracht ist die gestoßene, fein pointierte Spielweise in marsch- und tanzartigen Rhythmen.

In der Schrift ist das allgemeine Kürzezeichen der Punkt und das Strichelchen;*) doch fehlt dieses nicht selten und läßt die Art der Kürzung

*) Gewöhnlich lautet die Regel: „Der Punkt bedeutet die Kürzung der Note über der er steht“. Dieser Satz muß aber notwendig durch den folgenden ergänzt werden: „Der Punkt bedeutet auch oft die Kürzung der vorangehenden Note“.

Diese Stellen:

a) *Allegro.*

Beethoven, op. 2.

b)

Schubert, op. 162.



c) *Allegro.*



lauten nicht:

a)

b)



c)



sondern:

a)

b)



c)



unbestimmt, so daß es auch hier auf die Einsicht und den Geschmack des Spielers ankommt. In den folgenden Beispielen bedeutet — Breite des Tones und geringes Absetzen nach demselben, \cdot und die schärfere Trennung, \frown die Verkürzung der Endnote in der Bindung (wobei man sich vor der Maniertheit hüten muß diese Note zu spitz abzuziehen).

1. Bei schwungvollen Rhythmen.

87. *Maestoso.* Bériot, 7. Konzert.



88. *Adagio.*

Beethoven, Kreutzer-Sonate.



2. Bei Synkopen.

89. *Allegro.*

Beethoven, op. 24.



3. Bei längeren Tönen, die mit kurzen zusammen eine Figur bilden, ferner bei kurzen Bindungen sowie bei längeren Tönen, nach denen Pausen folgen.

90.



91. *Adagio.*

Beethoven, Kreutzer-Sonate.



92. *Allegro.*

Beethoven, op. 12.



4. Bei gedehnten Schlußnoten.

93. *Andante.* Mendelssohn, Konzert.

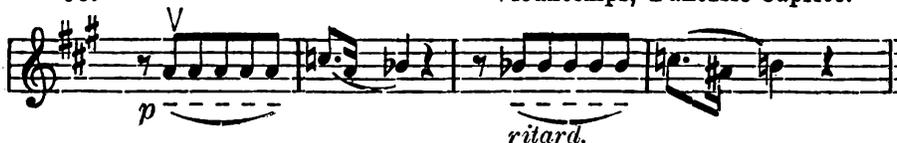


94. *Adagio.* Beethoven, op. 30.



Die Mitte zwischen staccato und legato hält das „portamento“ (d. h. getragen), indem nur ganz fein ab-, und „flockig“ angesetzt wird (bezeichnet durch $\overset{\curvearrowright}{-----}$).

95. Vieuxtemps, Fantasie-Caprice.



42. Welche Bedeutung hat die Phrasierung im Vortrage und wie ist ihre Anwendung?

Durch die Phrasierung (Gliederung) wird Klarheit und Deutlichkeit erreicht, indem Zusammengehöriges verbunden, Gegenüberstehendes getrennt wird. Das Phrasierungsmittel ist die Pause, hier Einschnitt (Cäsur) genannt.*) Die Größe der Einschnitte kann auch hier verschieden sein, vom leisen Absetzen bis zur scharfen Sonderung. Die Phrasierung muß sich natürlich einstellen und nicht kokett vordrängen; dann darf durch sie das Tonstück nicht zerstückelt werden.

Es finden z. B. Einschnitte nach ein- bis viertaktigen metrischen Phrasen statt, die sowohl voll- als auftaktig sein können (im letzteren Fall zieht sich das Auftaktverhältnis oft durch mehrere Takte).

96. a) *Andante.*



*) Die Cäsuren sind in der Schrift selten bezeichnet (hier in der Reihenfolge von geringerer zu stärkerer Cäsur durch ' , ' , "); deshalb ist es notwendig, daß der Spieler den Umfang der Phrasen selbst erkennen lerne, wozu ihm nur die Formenlehre verhelfen kann.

96. b) *Allegro.*

David, op. 16. Capriccio.

fp
(auftaktig)

97. *Andante.*

Vieuxtemps, Fantasie-Caprice.

p
(zweitaktig)

98. *Vivace.*

Brahms-Joachim, Ung. Tanz.

sf
(dreitaktig)

Hier noch ein größeres Beispiel, in welchem die zusammenhängenden Töne zweier verschiedener Bogenstriche durch ein * gekennzeichnet sind.

99. *Adagio.*

M. Bruch, 2. Konzert.

espress. *cresc.* *f* *p*
cresc.
p *tr* *a To.*
poco rit.

43. Wodurch entstehen die verschiedenen Klangfärbungen auf der Geige?

Die Klangfärbungen auf der Geige entstehen durch die Kunst der Bogenführung; so haben wir je nach den Stricharten, dem Bogenansatz etc. einen „festen“, „gehämmerten“, „spitzen“, „hüpfenden“ und „springenden“ Klang zur Darstellung des charakteristischen Ausdruckes; ferner als außergewöhnliche Klangmittel das „flautato“ (die Nachahmung des Flötentones durch lockere Bogenführung über dem Griffbrette entstehend), die Imitation des „Hornklanges“, wie sie Paganini in seiner 9. Caprice angewandt hat; sodann das „sul ponticello“ (am Steg), von einer eigenartig harten Farbe, das „Flageolett“ mit seinem „pfeifenden, hellklingenden“ Klang; das „Pizzicato“, welches sich dem Ton der Guitarre und Harfe nähert, dann das „con sordino“, die verschleierte, gedämpfte und sehr zarte Klangfarbe. Die Anwendung aller dieser Arten schreibt der Komponist ja vor, doch muß der Spieler recht das Charakteristische derselben erfassen.

44. Welche Mittel heben den gesanglichen Ausdruck im Vortrage?

„Wer ein großer Instrumentalist werden will, bemühe sich die besten Sänger (resp. Sängerinnen) nachzuahmen.“ Kalkbrenner.

Hauptsächlich ist es die Innigkeit des Ausdruckes in der Kantilene, die wir uns vom Gesange her zum Muster nehmen müssen. Wir erreichen diese auf Streichinstrumenten 1. durch die Bewegung (Drehung, Erzitterung der Fingerkuppe, resp. der Hand).

Diese befreit den Ton von seiner Starrheit und gibt ihm eine „weinerliche“, erregte Farbe (die aber nicht zum „Heulen“ ausarten darf).

Dieses Mittel wird bei allen längeren, ausdrucksvollen Tönen der Melodie, aber maßvoll und in verschiedenen Graden, benutzt.

Mitunter gibt man auch den kürzeren, akzentuierten Tönen auf diese Art einen Anstoß (namentlich bei den durch < bezeichneten Noten).

2. Das Gleiten (glissando), im Gesange portamento genannt; es entsteht durch die rutschende Bewegung eines Fingers auf der Saite und bewirkt (durch die flüchtig berührten Abstufungen) das innigste Zusammenfließen zweier Töne. Auch hier ist das Zuviel (das „Seufzen“ und „Schmachten“) streng zu vermeiden. Das glissando darf nur bei ausdrucksvollen Intervallen der Kantilene, und zwar flüchtig, „hauchähnlich“ im legato erfolgen.

100. *Adagio.* Bruch, 2. Konzert.

45. Welche Stufe nimmt die Geläufigkeit (Bravour) im Vortrage ein?

Je vollkommener eine Leistung sein soll, desto „leichter“ muß sie scheinen; die Schwierigkeiten müssen überwunden sein. Um in Tönen hauchen und donnern, singen und weinen, bitten und drohen zu können,

muß „bewußte“ Tonbildung und vor allem „Geläufigkeit“, Bravour da sein. Klarheit, Glätte und Leichtigkeit sind der Stolz der Technik, und die höchste Stufe technischer Künstlerschaft ist die, wenn jeder einzelne Ton vollkommen schön ist. Aber:

„Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt.“

(R. Schumann.)

Dem wer nur Techniker ist, ist auch nur ein Handwerker in der Kunst!

II. Der Vortrag der Form.

46. Warum muß beim „Vortrage“ auch die „Form“ des Stückes berücksichtigt werden?

Wie wir gesehen haben, ist der „Inhalt“ oder der „Gehalt“ der verschiedenen Formen ein anderer, folglich muß die Wahl der Vortragsmittel auch von diesem obersten Gesichtspunkte aus erfolgen: der künstlerische Geist muß in den Einzelheiten und in dem Ganzen sich äußern.

47. Wie gestaltet sich demnach der Vortrag der Form?

Das Lied mit seiner einfachen und natürlichen Empfindung muß auch einfach, schlicht und warm gespielt werden; es darf weder geziert noch überladen (in Tonstärke, Akzenten, Schattierung etc.) sein, sondern so, wie es eine geschulte, warmempfindende Menschenstimme „überzeugungsvoll“ singt.

Das Kunstlied (so auch die „Romanze und das „Adagio“) erfordert, wegen des reicheren rhythmischen und harmonischen Gehalts, dynamische Kontraste, Steigerungen und Höhepunkte, reich entfaltete Spielarten und vor allen schöne Gesangsmäßigkeit und warme Auffassung.

Der Tanz fordert heiteren, launigen Gesamtvortrag; bei ihm tritt eine scharf pointierte Spielweise und fast regelmäßige Phrasierung hervor.

Die Variationen erhalten je nach ihrem Figurenhalt und Ausdruck oft einen vom Thema abweichenden Vortrag, z. B. lebhafteres oder zurückhaltendes Tempo (ersteres beispielsweise bei reicher Figuration), schattierten oder einfachen Vortrag. Wird das Thema bei gleichzeitiger Variierung wiederholt, (wie z. B. im Haydn'schen Kaiserquartett), so bleibt auch das Tempo dasselbe. Der Künstler wird sich stets den Ausdruck der einzelnen Variationen zu einem einheitlichen Fantasiebild zusammenstellen.

In der Sonatenform fordert der Vortrag Großzügigkeit; denn es gilt den Zusammenhang, die Beziehung der aufeinanderfolgenden, verarbeiteten Themen kenntlich zu machen. Alle Themen müssen charakteristisch dargestellt werden.

Der Seitensatz (2. Thema) wird meist etwas ruhiger als das Hauptthema genommen, doch darf das Tempo bei beiden nicht so sehr voneinander abweichen. Der Durchführungssatz wird streng im Tempo gespielt, der Rückgang zum Thema oft (nicht immer!) etwas ritardando.

Der langsame 2. Satz fordert schönen gesanglichen Vortrag, das Scherzo hingegen Humor und Neckerei (daher viel staccato, Akzente usw.), das Finale wieder mehr Brillanz und Aufwand von Vortragsfarben.

Das Konzert trägt einen glänzenden Stempel; es erfordert Glanz und virtuose Technik, während in der Sonate die rein musikalische Idee alles Äußerliche hintansetzt.

Auch im Konzert muß jedes Thema im Hinblick auf das Vorhergehende und Nachfolgende charakteristisch ausgedrückt werden und zwar mit gewisser Noblesse und mit Adel. In den leicht wiegenden Konzerten der neueren französischen Violinmeister sind die (meist nur lose verknüpften) Themen zierlich und pikant zu geben; die ohnehin süßlichen Kantilenen dürfen nicht weichlich werden. Die gediegenen Konzerte von Beethoven, Viotti, Spohr u. A. bedingen „kernigen“ Ton, langatmigen, schwungvollen Bogenstrich und einfach edlen Gesangsausdruck; die „symphonisch“ geschriebenen Konzerte (Brahms, Raff etc.) fordern zudem noch eine sorgfältige Beobachtung der thematischen Entwicklung.

48. Wie muß die „Begleitung“ im Vortrage beschaffen sein?

Die Solostimme steht der Begleitung gegenüber, wie das frei redende Individuum zur zustimmenden Menge: wenn jene klar verstanden werden will, muß diese entsprechend zurücktreten. Auch etwaige Parallelstellen (Melodie in der Terz, Sexte, Oktave etc.) oder Gegenmelodien, müssen sich unterordnen. Im Orchester spricht auch die gleiche oder ähnliche Klangfarbe und die Tonlage der Begleitungsstimmen mit, die das Soloinstrument eventuell verdunkeln. So muß z. B. bei einem Violinsolo die Masse der Violinen und Celli (in hoher Tonlage) unterdrückt werden.

Anhang.

49. Kann man in der Reproduktion eines musikalischen Kunstwerkes verschiedene Vortragsarten unterscheiden?

Man unterscheidet zwei Hauptarten: den subjektiven und objektiven Vortrag, die durch das Sichverhalten des Spielers dem Kunstwerk gegenüber entstehen.

1. Der objektive Vortrag. Bei diesem gibt der Künstler nur das, was in der Schrift niedergelegt ist; er gibt es ganz im Geist des Komponisten und enthält sich dabei seines eigenen Gefühls, sowie aller momentanen Regungen (die sich in Tempoabweichungen, willkürlichen Schattierungen etc. äußern): er stellt das Musikstück wie ein fertiges Gemälde hin.

2. Der subjektive Vortrag. Hier gibt der Spieler den Geist des Tonstückes als seinen eigenen; er empfindet den Gehalt der Tonreihen immer „selbst“, gibt diese als seine eigene Sprache.

Die erstere Art in ihrer Vollendung (wie es Tausig im Klavierspiel, Berlioz im Dirigieren und vielleicht Spohr im Geigenspiel besaß) ist zwar

reiner, gibt das Tonstück würdiger und genauer, hat aber einen gewissen Grad Kälte, eine „Marmortemperatur“ und ist auch schwerer konsequent durchzuführen; denn sie erfordert die Kraft, sich in den Komponisten hineinzudenken, in ihm zu leben und so gleichsam mit ihm zu schaffen. Die zweite Art in ihrer höchsten Stufe reißt uns dagegen mit fort (wie wir es bei Rubinsteins Spiel erfuhren): es ist der Zauber, den ein großes, seltenes Genie auf uns ausübt, welches bei vollendeter, virtuoser Technik noch ein leidenschaftliches Gemüt und einen gereiften, sich über alles (selbst manchmal über die Richtigkeit der Noten) hinwegsetzenden Tonsinn besitzt.

Wie in allen Dingen, so ist auch hier für den Künstler das Einhalten einer gewissen Mitte geboten, nämlich:

Das Tonstück im Geist des Komponisten „genau“, verbunden mit eigener warmer Auffassung wiederzugeben.

Das setzt freilich voraus, daß der Spieler den Ausdruck „nachempfindet“, daß er es versteht, den Schmerz, die Leidenschaft, den Humor etc., der im Ausdruck liegt, auch in sich anzufachen.

„Mit kaltem Blute erlernt man nicht die Sprache der Leidenschaften, und es ist eine oft wiederholte Wahrheit, daß man, um andere aufzuregen, sich selbst in einer aufgeregten Stimmung befinden muß. Daher kann bei dem Streben nach dem pathetischen Ausdruck nichts das Talent ersetzen, welches willkürlich alle Empfindungen erregt; die Kunst besteht in diesem Falle darin, das Feuer der Empfindung, welches man anderen mitteilen will, zuerst bei sich selbst zu entzünden.“ (J. J. Rousseau.)

50. Welche Grundsätze und Rücksichten sind im öffentlichen Vortrage zu nehmen?

„Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört.“ — „Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu.“ (R. Schumann.)

Der öffentliche Vortrag erfordert außer der Fähigkeit und dem guten Willen „stets möglichst gut zu spielen“ auch eine gewisse Unbefangenheit und Sicherheit des Künstlers dem Publikum gegenüber.

Sein Grundsatz muß lauten: sich nicht durch den Ort und die Umstände verwirren zu lassen, sich mit einer gewissen inneren Gleichgültigkeit und äußeren ruhigen Haltung über alles Äußerliche hinwegzusetzen und so zu spielen, als ob er „zu Hause wäre“. —

Was den Spieler oft frappiert, ist der ungewohnte Klang in großen Sälen, infolgedessen wir ganz anders als im Zimmer hören, gleichsam „horchen“ müssen; denn in großen Räumen verbreitet sich der Schall weit mehr, kommt uns am Ohr dünner und schwächer vor, während er uns in kleinen Räumen näher gerückt, dicker erscheint.

Die Tonbildung muß im Saal daher kräftiger sein und selbst im *pp* noch voluminös bleiben. Ferner ist in manchen Räumen (z. B. in Kirchen) der „Nachhall“ zu beachten, der uns zwingt, die Bewegung der Tonreihen nicht zu schnell zu nehmen (so in Passagen, im Triller, ferner bei punktierten Figuren die kürzeren Töne, welche leicht „verschluckt“ werden).

Daraus erhellt, daß es notwendig ist, sein Spiel objektiv, gleichsam mit den Augen und Ohren eines entfernt sitzenden Zuhörers zu verfolgen; dann

auch die Beachtung einer guten, festen, aber ungezwungenen Körperhaltung ist unerlässlich; alle auffälligen Mienen und Bewegungen, wie z. B. das Augenzwinkern, das Hin- und Herwiegen, Takttreten etc. müssen vermieden werden. Auch auf das Festhalten des Haupttempo (nicht unwillkürliches Eilen oder Schleppen!), auf stete Klarheit und „athletische“ Ruhe der Technik muß geachtet werden, wenn die ganze Leistung gediegen und „harmonisch“ sein soll. Und ist die Leistung nun eine gute gewesen, so darf den Künstler auch die Freude darüber beherrschen: in der Kunst mitgeschaffen zu haben an dem Ziele, nämlich den Zuhörer zu erquicken, zu rühren und zu trösten, auf sein Gefühl und seine Fantasie zu wirken und ihm zum Guten und Schönen nachhaltig anzuregen.

„Ist der Virtuose ein echter Künstler, bringt er Hohes und Schönes auf hohe und schöne Weise zur Darstellung, so gebührt ihm der reiche Dank, der ihm gesendet wird — ist er hohl und äußerlich, dann treffe ihn derselbe Tadel, der den frivolen, unwahren Komponisten erreicht.“ (F. Hiller.)

„Die höchste Richterin des Künstlers ist die Kunst selbst, die dem Künstler entweder die Palmen reicht, oder ihm einen Ysopstengel in die Hand drückt.“ (H. Ehrlich.)



Violinstudienwerke von Richard Scholz.

- Neue praktische Elementar-Violinschule. Deutsch-englisch n. M 3,—, geb. n. 3,75
op. 6. Schule der Geläufigkeit. 30 Etüden. Deutsch-englisch. 3 Hefte je n. 1,—
op. 14. Meisterschafts-System. Technische Studien vom ersten Anfange an bis zur Virtuosität. Deutsch-englisch. 4 Hefte. je n. 2,—
Heft I: 1. Lage. Heft II: 1.—3. Lage. Heft III: 1.—5. Lage. Heft IV: 5.—7. Lage.
op. 17. Zwanzig rhythmische Studien (mit unterlegter 2. Violine.) Deutsch-englisch n. 2,—
op. 21. Die praktischen Anfangsgründe des Violinspiels. (Schule der ersten Lage.) Deutsch-englisch. 2 Hefte je n. 1,50
op. 22. Das Studium der Lagen für Violine. Gründlicher und erschöpfender Lehrgang des Lagenspiels. Deutsch-englisch Heft I (2. und 3. Lage) . . . n. 2,—
Heft II (4.—7. Lage) n. 3,—
op. 23. Schule des Flageolettspiels n. 3,—
Die Violintechnik in ihrem ganzen Umfange. Neue verbesserte Auflage n. 2,—
geb. n. 2,50
System der Fingerfertigkeit. Technische Übungen in allen Lagen n. 1,50
Die Vortragskunst in der Musik, mit besonderer Berücksichtigung des Violinvortrags n. M 1,25, geb. n. 1,75

— Auf Wunsch zur Ansicht! —

Verlag Louis Oertel, Hannover.

Oertel's Musik-Bibliothek.

Sammlung praktischer Lehrbücher

und wissenschaftlicher Abhandlungen auf dem Gebiete der Tonkunst

- Band I. Populäre Instrumentationslehre oder „Die Kunst des Instrumentierens“ v. Prof. H. Kling, n. 5 M., geb. n. 6 M.
Band II. Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses v. A. Michaelis, n. 4.50, geb. n. 5.50 M.
Band III. Theoretisch - praktische Vorstudien zum Kontrapunkte von A. Michaelis, n. 3 M., geb. 4 M.
Band IV. Praktische Anleitung zum Transponieren v. Professor H. Kling, n. 1.25 M.
Band V. Kurzgefaßte Geschichte der Musik v. W. Schreckenberger, n. 1.50 M.
Band VI. Die Organisation der Militärmusikchöre aller Länder v. A. Kalkbrenner, n. 2 M.
Band VII. Praktische Anleitung zum Dirigieren v. Prof. H. Kling, n. 60 Pf.
Band VIII. Die Pflege der Singstimme v. Graben-Hoffmann, n. 1 M.
Band IX. Der erste Unterricht im Klavierspiel, sowie Einführung in die Musiktheorie im Allgemeinen v. F. M. Berr, n. 2 M.
Band X. Die Violin-Technik in ihrem ganzen Umfange v. R. Scholz, n. 2 M., geb. n. 2.50 M.
Band XI. Der vollkommene Musikdirigent v. Prof. H. Kling, n. 5 M., geb. n. 6 M.
Band XII. Leitfaden der Harmonie- und Generalbaßlehre von L. Wuthmann, n. 1.50 M., geb. n. 2 M.
Band XIII. Neue Ideen zur gesanglichen und harmonischen Behandlung der Chormelodie v. Michaelis, n. 2 M., geb. n. 2.50 M.
Band XIV. Die Vortragskunst in der Musik v. R. Scholz, n. 1.25 M., geb. n. 1.50 M.
Band XV. Allgemeine Musiklehre mit Rückblicken in die Geschichte der Musik v. O. Girschner, n. 1.50 M., geb. n. 2 M.
Band XVI. Populäre Kompositionslehre von Professor H. Kling, n. 5 M., geb. 6 M.
Band XVII. Der Musikdirigent bei besonderen Gelegenheiten v. W. Renn, n. 2 M.
Band XVIII. Takt, Metrik und Rhythmik v. L. Wuthmann, n. 40 Pf.
Band XIX. Elementarprinzipien der Musik v. Professor H. Kling, n. 1 M.
Band XX. Speziallehre vom Orgelpunkt v. A. Michaelis, n. 3 M., geb. n. 4 M.
Band XXI u. XXII. Der gebundene Stil v. Prof. Dr. Felix Draeseke, Bd. 1 u. 2, je n. 5 M., geb. je n. 6 M.
Band XXIII. Übungsbuch für den Elementar-Unterricht v. O. Girschner, n. 60 Pf.
Band XXIV. Der perfekte Ensemble-Musiker, mit besonderer Berücksichtigung des Ensemble-Pianisten v. W. Wilhelm, n. 1 M.

18 Unterrichtsbriefe

für Harmonie-, Formen- und Kompositionslehre zur Erlernung der Komposition leichter Musik

wie Tanzweisen, Märsche, Lieder, Chöre, bis zur vollständigen Operette verfaßt
und an 29 vollständigen Beispielen erläutert von Eugen von Taund.

Subskriptionspreis pro Brief n. 50 Pf.

Übungsbuch hierzu (48 Quartseiten festes Notenpapier) blau kart. n. 85 Pf.

Verlag Louis Oertel, Hannover.