

Marianne Rônez

Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.

Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835

Méthode de Violon 1803, in Zusammenarbeit mit Pierre Rode und Rodolphe Kreutzer entstanden, und *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode* 1835 – zwischen diesen zwei professionellen Lehrwerken desselben Geigers liegen spannende Jahre der Entwicklung im Violinspiel.¹ Den wichtigsten Schritten dieser Entwicklungen soll in großen Linien nachgegangen werden. Für hier nicht berührte Details sei auf Robin Stowell verwiesen, welcher die Schulen von Pierre Baillot in seinem Buch *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge 1985) umfassend dargestellt hat.

Am 3. August 1795 wurde das *Conservatoire national de musique* in Paris durch die *Convention nationale* gegründet. Schon bald übernahm diese Schule die Führung in der Ausbildung begabter junger Musiker und behielt sie bis heute neben den weiteren aufkommenden Konservatorien (wie zum Beispiel Brüssel) bei. Für das Violinspiel kommt dem *Conservatoire* besondere Bedeutung zu, war es doch dank hervorragender Lehrer wie dem geigerischen Dreigestirn (und zugleich musikalischen Freunden) Pierre Baillot

1 Zu diesen Lehrwerken: Die Orthographie wurde in allen Zitaten genau nach dem Original wiedergegeben. Alle Zitate und Abbildungen aus den beiden Werken von Baillot stammen aus den Exemplaren in meinem Privatbesitz: *Méthode de Violon* | Par | Les C.ens Baillot, Rode | et Kreutzer | Membres du Conservatoire de Musique. | Rédigée | Par | Le C.en Baillot | Adoptée par le Conservatoire, | Pour Servir à l'Etude dans Cet établissement | Gravée par M^{me} Le Roy | A Paris | Au Magasin de Musique, Faubourg Poissonniere, No. 152. | Propriété des Editeurs, d'après le Décret du 19 Juillet 1793 (im Folgenden zitiert als: 1803) und *L'Art du Violon* | Nouvelle Méthode | Dédié | À ses Élèves | par | P. Baillot | Membre de la Légion d'honneur, de la musique particulière du Roi | et Professeur au Conservatoire de musique. | Traduction allemande | par | J. D. Anton | No. 4260. Pr. 13 fl. 36 kr. | Mayence et Anvers | Chez les fils de B. Schott (im Folgenden zitiert als: 1835). Als Beispiel für die vielen Nachdrucke und fremdsprachige Editionen, die zum Teil gekürzt erschienen, sei eine Wiener Ausgabe angeführt (o. J.): *Neue theoretische und praktische Violinschule* | von | Rode, Kreutzer und Baillot | geordnet von Baillot, | und von dem Conservatorium der Musik zu Paris | zum Unterrichte angenommen. | Wien | bei S. A. Steiner und Comp. In dieser Ausgabe sind die Tonleitern ab der 2. Lage nicht mehr in allen Tonarten ausgeschrieben, »weil die Wiederholung das Werk sehr kostspielig machen würde.« Am Ende stehen noch drei »Übungsstücke« mit Akkordzerlegungen von Kreutzer; in der Originalschule sind diese als Lagenwechselübungen vor den Doppelgriffen eingestreut. Nach Louise Goldberg, welche *L'Art du Violon* ins Englische übersetzte, ist diese Schule nicht wie bisher angenommen 1834, sondern 1835 gedruckt worden (Pierre Baillot: *The Art of the Violin*, hg. von Louise Goldberg, Evanston 1991).

(1771–1842), Pierre Rode (1774–1830) und Rodolphe Kreutzer (1766–1831) die Wiege der französischen Violintechnik an der Schwelle zur Romantik, und damit eine der Wurzeln unseres heutigen Geigenspiels. Die drei Meister haben in Giovanni Battista Viotti (1753–1824) einen gemeinsamen »Stammvater«, aus dessen Wurzeln sich nicht zuletzt dank der langen Unterrichtstätigkeit Baillots und seines Nachfolgers Lambert Massart bis in das 20. Jahrhundert hinein eine Reihe von Geigern herleitet, in der sich so bedeutende Namen wie Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, George Enescu, Eugène Ysaÿe, Carl Flesch und Ivan Galamian finden.

Der 1771 in Passy bei Paris geborene Pierre Marie François Baillot de Sales wurde sowohl als Virtuose wie auch als Pädagoge hoch verehrt. Gleichzeitig weist der in seinem Spiel wesentlich konservativere Louis Spohr (1784–1859) in Deutschland den Weg zur neuen deutschen Spielweise und wird somit wie Baillot auf seine Weise ein Exponent der romantischen Violintechnik und ein Vorreiter der Moderne. Louis Spohr veröffentlichte seine umfassende Violinschule 1833, nur wenige Jahre vor Baillot. Eine Beurteilung Pierre Baillots durch Louis Spohr mag die Unterschiede im geigerischen wie musikalischen Verständnis dieser beiden großen Meister zeigen, die sich auch auf die von ihnen gegründeten Schulen auswirkten. In den Lebenserinnerungen schreibt Spohr:

»Vierter Brief, Paris, den 30. Januar 1821. Baillot ist im Technischen seines Spiels fast ebenso vollendet [als der französische Geiger Charles Philippe Lafont, 1781–1839], und seine Vielseitigkeit beweiset, daß er es sei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel [Virtuosengehabe] seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt außer seinen eigenen Kompositionen auch fast alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an diesem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Kompositionen von sich, ein Konzert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigentümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, sowie überhaupt sein Vortrag durch das scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck maniert wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nuancen reich, aber nicht so frei wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön [...] und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar.«²

1795 eröffnete zunächst Pierre Rode eine Violinklasse am neuen Pariser Conservatoire. Rode galt damals als der beste französische Geiger. Da er aber bereits nach wenigen Monaten Paris für Konzertreisen nach Russland verließ, übernahm sein Kollege und guter Freund Pierre Baillot diese Klasse als sein Stellvertreter. Erst 1799 wurde Baillot definitiv am Conservatoire als einer von sieben Geigenlehrern angestellt, wo er bis zu seinem Tod 1842 ganze 47 Jahre hindurch unterrichtete. Diese lange Zeit ermöglichte es Baillot, seine Spielweise sowie seine Gedanken zur Interpretation und zur Pädagogik einem großen Schülerkreis zugänglich zu machen. Zusammen mit seinem Nachfolger Lambert Massart (1811–1892) – einem Schüler Rodolphe Kreutzers – welcher sogar 48 Jah-

2 Louis Spohr: *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, S. 114.

re am Conservatoire unterrichtete, leitete Baillot eine einmalig lange und stabile Periode eines Violinstils und -unterrichts ein. Seine Lehrwerke sind dem Conservatoire (1803) und »seinen Schülern« (1835) gewidmet. Kein Lehrbuch kann aber trotz seiner Güte je den Lehrer völlig ersetzen. Dies gilt auch für Baillot, bei aller hohen Qualität der hier vorgestellten Werke.

Die *Méthode* von 1803 ist ein Gemeinschaftswerk der drei wichtigsten französischen Geiger um 1800. Pierre Baillot verfasste den Text, neun Übungsstücke (sieben für je eine Lage, eines mit Chromatik, eines mit Doppelgriffen) und fünfzig Etüden über die Tonleiter. Rodolphe Kreutzer finden wir mit fünf *Exercices* vertreten, die alle nicht zu den jedem Geiger bis heute geläufigen Etüden gehören (zwei zur Wiederholung sämtlicher Lagen, mit diatonischen und chromatischen Leitern; drei für die Lagenwechsel, mit Akkordzerlegungen). Sind Baillot und Kreutzer bei den Übungen namentlich erwähnt, so findet sich kein schriftlicher Hinweis auf eine Autorschaft von Pierre Rode; sein Beitrag zum Lehrwerk ist nicht fassbar. Die *Méthode* ist als Basis-Lehrwerk für angehende Geiger zu verstehen, auf dem sowohl technisch wie musikalisch weiter aufgebaut werden muß.

L'Art du Violon von 1835 hingegen, von Pierre Baillot allein verfasst, führt den Studenten wesentlich über die technischen Grundlagen hinaus, enthält mehr Text zur Interpretation und gibt pädagogische Ratschläge an den Lehrer. 1835 distanziert sich Baillot von seinem ersten Lehrwerk und schreibt im Vorwort, sie hätten damals noch »keine bestimmte Kunde über die Art das Spiel dieses Instruments zu studiren« gehabt. »Unsere Unterweisung hatte sich noch nicht über einige schwankende Begriffe und unvollständige Ueberlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den sogenannten Kunstgeheimnissen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen.« Die anderen Lehrbücher (wie etwa Leopold Mozart, Francesco Geminiani und andere) »waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entstanden, um uns die Geschmeidigkeit der Mittel bieten zu können, welche die neueren Compositionen immer mehr und mehr erheischten.« So entstand diese Schule, welche »mit Beibehaltung der Grundlagen, gänzlich von uns umgearbeitet« wurde. Darin kommt »eine grosse Zahl neuer Gegenstände vor, welche nach unsrer Ueberzeugung, dem Studium des Violinspiels bis jetzt noch mangelten.« Diese Gegenstände charakterisieren auch die geschichtlich-musikalische Entwicklung der dreißig Jahre zwischen 1803 und 1835, etwa neue Ansätze zur Geschichte der Violine, neue Stricharten, Erweiterung des Lagenspiels, Ausdrucksfingersätze, klangliche Effekte und Nuancen, Grundsätzliches zur Interpretation (darunter Verzierungen, Orgelpunkte und Kadenzen, *Préludes*) und Pädagogik, sowie in noch nie da gewesener Form die Einbeziehung alter und neuer Violinmusik als Anschauungs- und Studienmaterial. Für diesen Beitrag wurde die zweisprachige deutsch-französische Fassung verwendet, welche bei Schott in Mainz verlegt wurde.

Beide Lehrwerke sind in zwei Teile gegliedert, die 1835 aber umfangreicher ausfallen. Nach der Einleitung zu Fragen der Geschichte und dem Bau der Violine, dem musikalischen Ausdruck sowie Allgemeinem zum Künstler und der Technik folgen 1803 wie 1835 alle violintechnischen Probleme wie Haltung, Intonation, Tonleitern, Bogeneinteilung und -striche, Tongestaltung und Verzierungen. 1803 wird der erste Teil durch die fünfzig Etüden Baillots über die Tonleiter und die oben erwähnten Übungen Kreutzers abgeschlossen. In den kurzen, progressiven Etüden mit einer Baß-Stimme geht Pierre Baillot nochmals die ganze Technik durch. Es finden sich darin viele dynamische Angaben, besondere Striche wie etwa *Martelé*, Klangfarben wie »en effleurant la corde« (die Saite streifend, sehr leicht anstreichen), Arpeggien, Doppelgriffe, Spiel auf einer Saite, sowie Akkorde und Übungen für eine geschmeidige Bogenhand mit vielen Saitenwechseln und *Bariolage*. Es gibt kaum Fingersätze; diese muß der Schüler jetzt selbst finden. Der zweite Teil der Violinschulen ist jeweils interpretatorischen Fragen wie den Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, dem Klang, Takt und Tempo, Stil und dem musikalischen Geschmack ganz allgemein gewidmet. Einen guten Überblick über diese wichtigen Lehrwerke bieten die genauen Inhaltsverzeichnisse, wobei das von 1835 besonders detailliert ist.

In der *Méthode* von 1803 bildet die Tonleiter das Übungsmaterial schlechthin. Es ist eine Lern-Methode, die auch andere Autoren um 1800 anwenden, wenn auch nicht so durchgearbeitet wie bei Pierre Baillot; so wird etwa 1803 die späte französische Bearbeitung von Francesco Geminianis Violinschule davon Gebrauch machen.³ 1835 dient die Tonleiter dem Schüler nur zu Beginn seines Studiums, ohne aber ihre prinzipielle, allgemeine Bedeutung als Studienmaterial zu verlieren. Pierre Baillot beauftragte seinen Kollegen am Conservatoire Luigi Cherubini, zu den Tonleitern seiner Lehrwerke eine zweite Stimme zu komponieren. 1803 ist dies eine Basslinie, die 1835 als Violinstimme adaptiert wurde. Begleitungen zu Übungen und Duette als Spielstücke für den Schüler sind ein wichtiger pädagogischer Bestandteil vieler Violinschulen des 18. und 19. Jahrhunderts, kann doch der Lehrer von der zweiten Stimme aus dem Lernenden nicht nur helfen, gut zu intonieren und rhythmisch zu spielen, sondern von allem Anfang an auch klanglich und interpretatorisch den »guten Geschmack« zu finden und zu erfahren; und nebenbei kann er ihm mitspielend stets eine richtige Violinhaltung und Bogenführung vor Augen halten. Louis Spohr setzt in seiner Violinschule sogar Violinkonzerte (Kreutzer und Spohr) als Solo mit Begleitung einer zweiten Geige. Der Schüler wird auch angewiesen, die zweite Stimme zu spielen und sich damit in der Begleitung zu üben.

3 Francesco Geminiani: *L'Art du violon, ou Méthode raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet Instrument ... Nouvellement redigée, augmentée, expliquée et enrichie de nouveaux exemples, préludes, airs et duos*, Paris [1803?].

In *L'Art du Violon* werden alle Themen ausführlicher behandelt als in der *Méthode*, und es kommen neue Themen wie zum Beispiel die Orgelpunkte (Kadenzen) und Melodische und harmonische Vorspiele (*Préludes*) dazu. Neu sind auch die vielen Ausschnitte aus bekannten Violinwerken der Zeit und aus älterer Literatur (unter anderen von Johann Sebastian Bach), an denen technische Details und unterschiedliche Stile demonstriert werden. Damit beschreitet Pierre Baillot gegenüber früherer Zeit neue Wege, auch wenn er zwei Vorgänger hat: Michel Corrette bringt 1782 Sätze aus Werken für Violine (darunter auch Corelli und Vivaldi) quasi als Etüden für bestimmte technische Probleme, und Jean-Baptiste Cartier erweitert diese »Methode« zu einer reichen Sammlung an einzelnen Sätzen und ganzen Violinsonaten, darunter Johann Sebastian Bachs Fuge in C-Dur aus der dritten Solosonate als Beispiel für polyphones Solospiel. Dank Cartiers Sammlung überlebten auch mehrere Kompositionen, darunter als wohl wichtigste die »Teufelstriller-Sonate«, die fünfzig Variationen der *Arte dell'arco* und das *Traité des agréments* von Giuseppe Tartini (hier wird die Autorschaft Tartinis allerdings angezweifelt).⁴ Pierre Baillot geht 1835 jedoch in seiner Methodik einen Schritt weiter und bringt nicht einfach nur Musikstücke, sondern erklärt daran die technischen und musikalisch-klanglichen Probleme. 1803 finden sich keine Spielstücke; Interpretationsfragen werden nur im Text angesprochen (im zweiten Teil). Im Folgenden seien bestimmte Themenkreise in großen Zügen verglichen.

Bedeutung der Theorie, Geschichte der Violine Fast jedes Lehrwerk früherer Epochen enthält ein Kapitel zur Theorie mit den Grundlagen wie Noten- und Pausenwerte, verschiedene musikalische Zeichen und Kunstwörter, Tonarten, Takt und Tempo und so weiter. Auch ein Geiger sollte wenigstens die Grundelemente der Harmonie- und Kompositionslehre kennen, ohne welche er Schwierigkeiten beim Verzieren hätte und keine guten Kadenzen improvisieren könnte, wie es Francesco Galeazzi 1791 besonders eindringlich und bildreich schreibt.⁵ In beiden Schulen Pierre Baillots fehlen solche Anweisungen, denn die Schüler des Conservatoire hatten nun die Musiktheorie als gesonderte Fächer zu besuchen, und die Instrumentalschulen konnten sich ganz auf die Spieltechnik konzentrieren. Während in der *Méthode* von 1803 die Theorie mit keinem Wort erwähnt wird, schreibt Baillot aber gegen Ende der Schule von 1835 im Kapitel mit Ratschlägen an den Lehrer:

- 4 Michel Corrette: *L'Art de se perfectionner dans le violon*, Paris 1782, Nachdruck Genf 1972; Jean-Baptiste Cartier: *L'art du violon*, Paris 1798, Nachdruck der 2. Ausgabe Paris 1803, New York 1973.
- 5 Francesco Galeazzi: *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rom 1791, Nachdruck der Ausgabe 1796, Courlay 2002.

»Bevor man sich dem Violinspiele widmet, ist es unerlässlich das Solfeggiren zu erlernen, welches in der Kenntniss der Noten, deren Geltung, des Taktes, der Schlüssel und aller Bezeichnungen, in der Anwendung dieser Kenntniss, bei dem Absingen oder Benennung der Noten, und in der Takteintheilung besteht [...].«⁶

Ferner schreibt er 1835 ausführlich zu Takt- und Tempofragen und gibt eine Liste von musikalischen Zeichen zum Bogen, den Fingern, den Notenwerten, den Oktaven, für das Orchester, den Ton und »für verschiedene Absichten«, eine Aufstellung, welche 1803 noch fehlt.⁷ Diese Ausführungen sind als Ausdruck einer neuen, aber im Alten noch fest verwurzelten Ästhetik der Musik allgemein, und der Violine im Besonderen zu sehen.

Zur Geschichte der Geige und der Musik wurde in Lehrwerken nie viel geschrieben. Umso interessanter sind unsere Beispiele. 1803 skizzierte Pierre Baillot die Entstehung der Violine noch nach alten Vorbildern aus der humanistischen Bildung, wie sie auch Leopold Mozart in seiner Violinschule vertritt. Demnach seien die Violine von Orpheus und der Bogen von der Dichterin Sappho erfunden worden, welche auch als erste »nach heutiger Art geigeig hat.«⁸ In der Einleitung zu *L'Art du Violon* von 1835 nimmt diese These nur noch kürzesten Raum ein, um gleich einer neuen, von Jean-Baptiste Cartier entwickelten, etwas »wissenschaftlicheren« Deutung Platz zu machen, nach welcher die Geige den alten Griechen nicht bekannt war. Der Rebec des 9.–10. Jahrhunderts soll ihre Vorstufe gewesen sein, bevor sie im 14. Jahrhundert zum viersaitigen Instrument wurde.⁹ 1835 liest man weiter (S. 1):

»Unter der Regierung Karl IX. wurde die Violine in Frankreich eingeführt. Seit mehr als 260 Jahren hat man an ihrer Struktur nichts verändert, und man bewahrt ihr diese Einfachheit, welche den Wert ihres Ausdrucks vermehrt.«

L'Art du Violon ist das erste Lehrwerk, in welchem die baulichen Merkmale der »modernen« Geige beschrieben werden (S. 3): Am Bau des Instruments hat sich »im ganzen genommen zwar nichts verändert«; die »innern Verhältnisse« (Stimmstock, Bassbalken) jedoch wurden der höheren Stimmung und dem veränderten Hals angepasst. Pierre Baillot beschreibt innerhalb eines Lehrwerkes auch als erster den modernen Bogen und erwähnt in diesem Zusammenhang die früheren Bogenformen, wie vor ihm schon Michel Woldemar.¹⁰ Als erster Autor wird übrigens Louis Spohr in seiner Violinschule

6 1835, S. 241.

7 1835, S. 277–279.

8 Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Nachdruck Kassel u. a. 1995, S. 19, § 8.

9 Jean-Baptiste Cartier: Dissertation sur le violon, in: *Revue musicale* 3 (1828), S. 103–108. Diese Schrift blieb Fragment.

10 1835, S. 246; Michel Woldemar (1750–1815): *Grande Méthode ou Etude Elementaire Pour Le Violon*

nicht nur die moderne Bogenstange, sondern auch die Umwicklung beim Frosch erwähnen.

Haltung Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts finden sich in Violinschulen Anleitungen und/oder Abbildungen zu diesem Thema.¹¹ Ein Grund für das Fehlen von Anweisungen zur Haltung mag die Schwierigkeit sein, diese nur theoretisch mit Worten zu beschreiben, ist es doch viel anschaulicher, wenn der Lehrer seinem Schüler die Körperhaltung mit dem Instrument in der Hand vorzeigt. »Die beste Stellung eines Geigers ist die natürlichste, oder diejenige, welche ein wohlgewachsener, artiger Mensch hat, der nicht Violine spielt, sondern ganz frey und ungezwungen da steht.« Soweit Samuel Petri 1782.¹² Eine bewusste, schöne Körperhaltung war abgesehen vom Instrumentalspiel auch Ausdruck des sozial gehobenen Adel- oder Bürgerstandes. Sowohl Anstandsbücher wie Tanztraktate der Zeit belehren uns über die »freie, ungezwungene« Haltung. Da sich die Violinschulen an die mittleren bis oberen Gesellschaftskreise wandten, müssen die grundsätzlichen Anweisungen zur Körperhaltung auch zum Teil dementsprechend gewertet werden. Die »edle Attitüde« muss die Bewegungen der Finger und des Bogens unterstützen und »die Anmut des Vortrags« fördern. Auch darf die Haltung weder etwas »Manieriertes und dadurch Lächerliches,« noch etwas »Nachlässiges« zeigen, wodurch der »Charme des ersten unter den Instrumenten degradiert würde.«¹³ Dies wird 1835 noch unterstrichen und dem Schüler empfohlen, seine Haltung anhand der Abbildungen und vor dem Spiegel zu kontrollieren, »damit man sehen kann, ob die Stellung schön und graziös sey und ob in der Gestalt und in den Gliedern keine Zusammenziehungen, als unfehlbare Beweise hemmender Steifheit sind.«¹⁴ Die für eine lockere Violintechnik so wichtige richtige Körper-Balance hängt stark von der Fußstellung ab. Wie manche andere Autoren beschreibt und bildet auch Pierre Baillot diese ab, allerdings erst 1835.¹⁵ Bei der damals gebräuchlichsten Körperstellung steht der linke Fuß leicht vor, der rechte ist etwas abgewinkelt. Das Körpergewicht liegt auf dem linken Fuß.

Contenant un grand nombre de Gammes toutes les Positions du Violon, et leur Doigter; tous les Coups d'Archet anciens et Nouveaux, L'Echelle, Paris 1798/99, Nachdruck der 2. Ausgabe 1802/03, Courlay 2001.

- 11 Solche Abbildungen finden sich etwa in den Violinschulen von L. Mozart (1756, 3. Ausgabe 1787, Fig. I–III), J.-B. Labadens (ca. 1797, Planche 2), Bartolomeo Campagnoli (1797, Tafel I), Ignaz Schweißl (1794, Titelbild mit Beschreibung), P. Baillot (1835, Planche I–III).
- 12 Johann Samuel Petri: Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1767, Nachdruck der 2. Ausgabe 1782, Giebing 1969.
- 13 1803, Article VIII. »Von der Haltung allgemein.« S. 8. Die Übersetzung ins Deutsche ist von der Verfasserin.
- 14 1835, Neunter Artikel, S. 18.
- 15 Die Tafeln I–III in 1835 zeigen alle Details zur Haltung. Weitere Abbildungen dazu, zum Beispiel

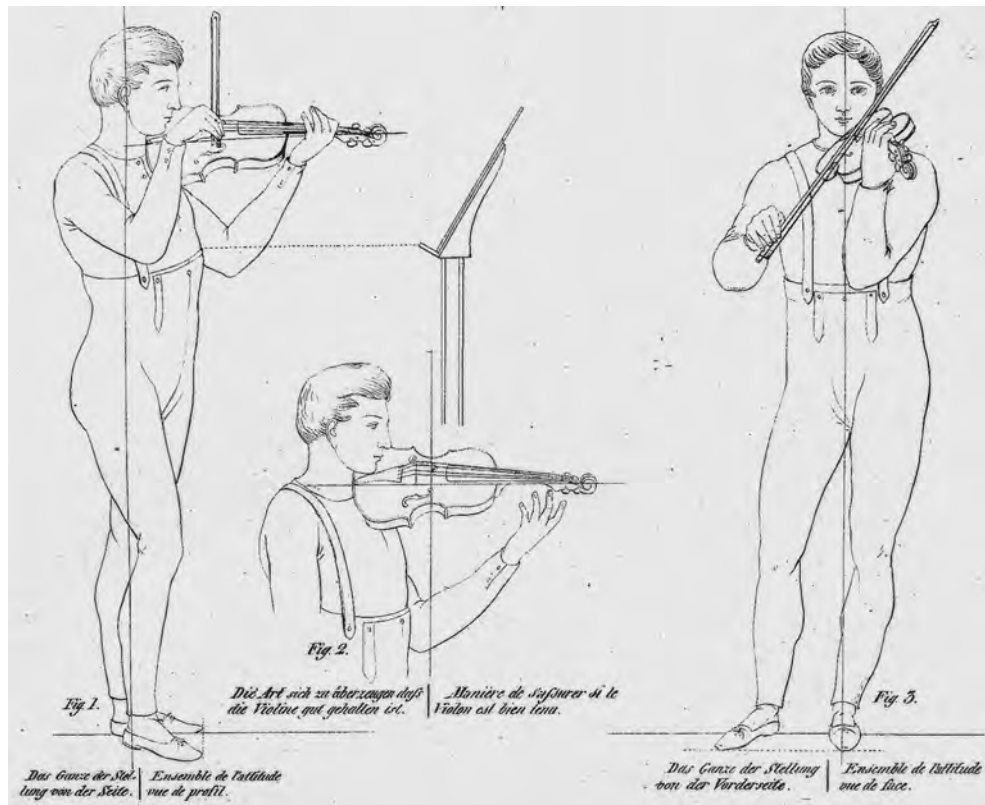


ABBILDUNG 1 Baillot: L'Art du Violon, planche 1, fig. 1–3

Die Positionierung des Instruments am Körper und die Stützfunktion des Kinns werden heute als wichtige Indizien der Entwicklung vom traditionellen Violinspiel des 17.–18. Jahrhunderts hin zur »modernen« Technik gewertet. Seit dem 17. bis in das 19. Jahrhundert hinein wurde die Violine nicht im heute üblichen Maß vom Kinn festgeklemt, sondern im Bereich der Brust oder des Schultergürtels angesetzt und mit der linken Hand unterstützt, wobei die genaue Position am Körper schwankte. Das Kinn konnte bei Bedarf – etwa beim Lagenwechsel – leicht aufgestützt werden. War zuerst die Stellung des Kinns rechts vom Saitenhalter vorherrschend, beginnt sich mit dem Übergang auf die linke Seite sachte eine neue Violintechnik zu regen. Die *Principes du Violon* (Paris 1761) des Joseph Barnabé Saint-Sevin, genannt L'Abbé le Fils, machen den ersten Schritt in diese Richtung; die unterschiedlichen Geigenhaltungen bleiben aber noch lange nebeneinander bestehen. Erst der in den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts von Louis Spohr erfundene Kinnhalter wird es erlauben, das Instrument völlig zu fixieren.

bei: Schweigl (1794), Campagnoli (1797), Labadens (1797), Antoine Nicolas Marie Fontaine (um 1835, nach dem Katalog der Library of Congress, Washington; möglicherweise gibt es einen früheren Druck, aber o. J.) und Louis Spohr (1832).

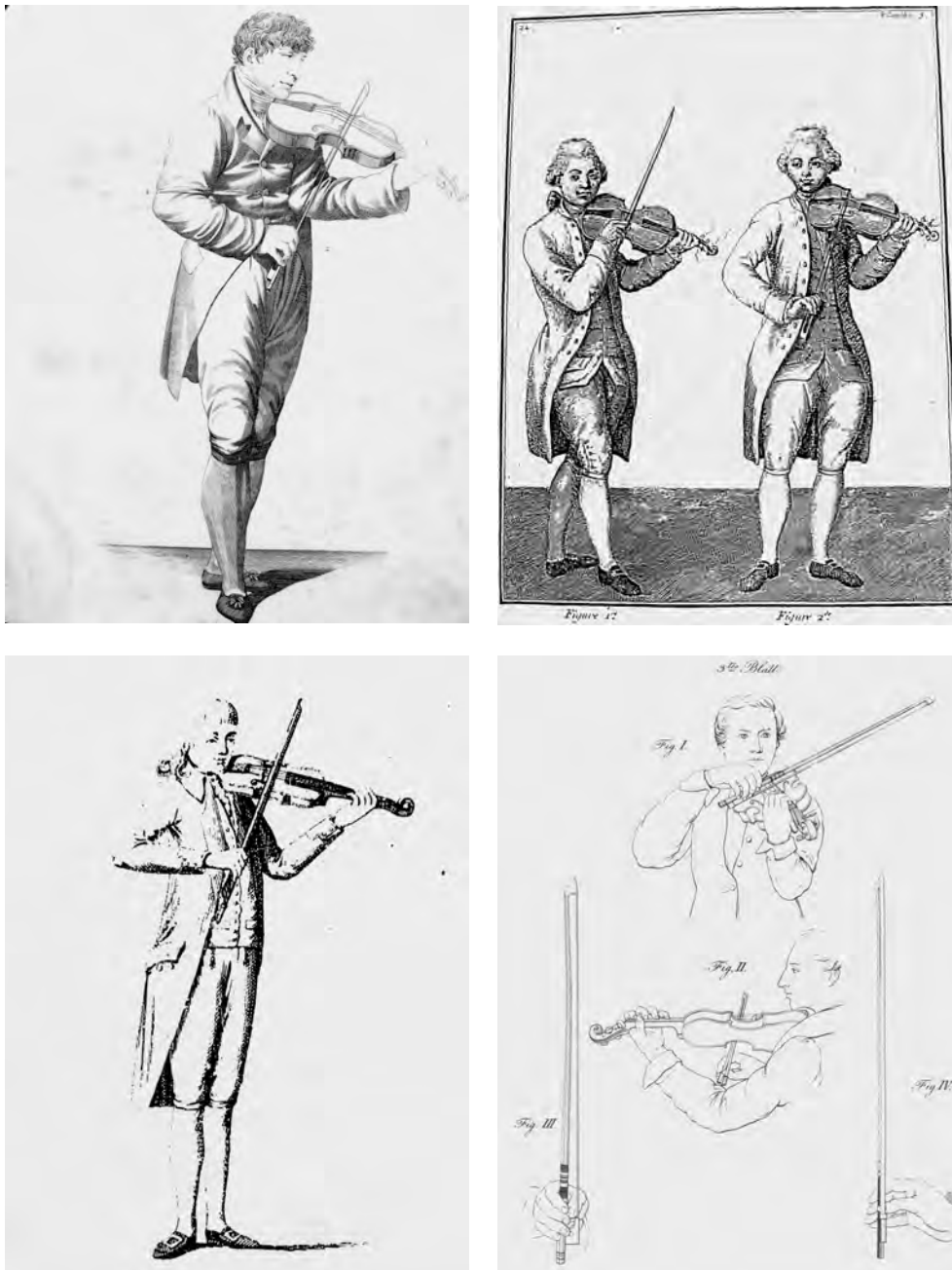


ABBILDUNG 2 Haltungen verschiedener Schulen: oben links Campagnoli 1797; oben rechts Labadens 1795, unten links Schweigl 1797 (?), unten rechts Spohr 1832

Pierre Baillot benutzte dieses Hilfsmittel jedoch wie viele seiner Zeitgenossen nicht; selbst Nicolò Paganini spielte »oben ohne«! Baillot ist noch der nicht ganz fixierten Haltung verbunden und schreibt: »Der Spieler wird schon die Passagen zu unterscheiden wissen, bei welchen man die Violine dicht an den Hals rücken und mit dem Kinn fester

halten muss.« Kann man in Baillots Bemerkung, Kinder und Damen sollen als Haltungshilfe auf der linken Schulter ein Tuch unter das Kleid schieben einen Vorläufer der Schulterstütze sehen? Zum Vergleich zu Pierre Baillot beachte man die Darstellungen aus einigen anderen Violinschulen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Abbildung 2.

Pierre Baillot befasst sich 1835 als erster Autor auch mit der Sitzposition des Orchester- und Quartettgeigers: dafür braucht es einen etwas höheren Stuhl, wodurch sich der rechte Arm freier bewegen kann; im Sitzen muss er etwas näher zum Körper gehalten werden als im Stehen. Die Stuhlhöhe wird durch einen Fußschemel unter dem linken Fuß ausgeglichen:

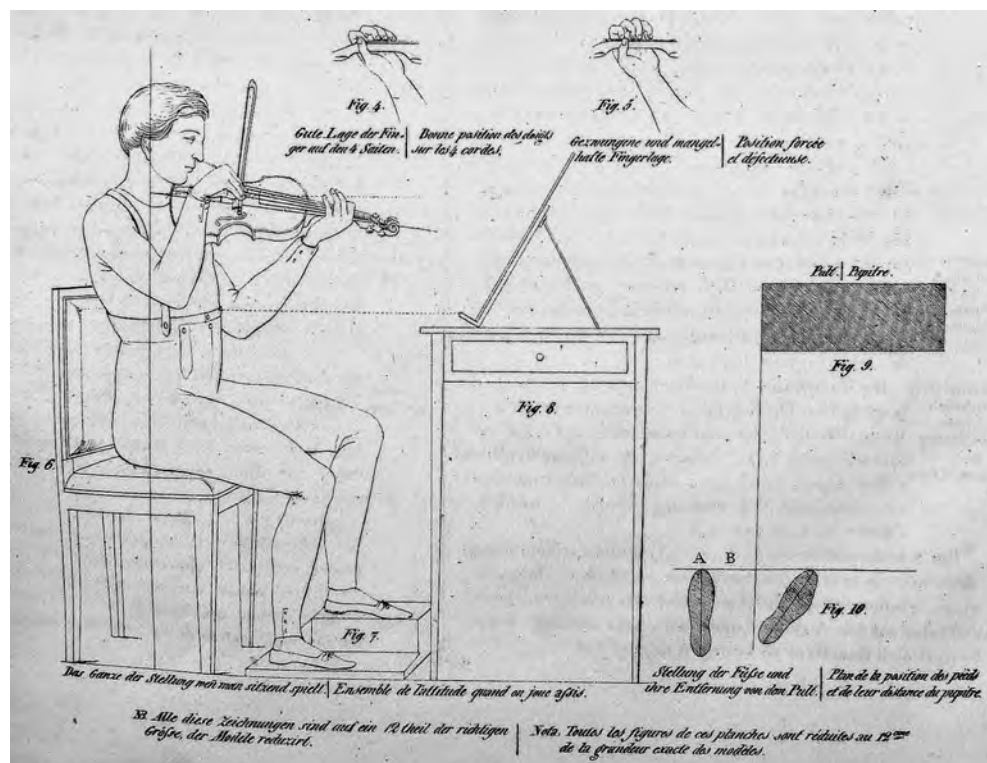


ABBILDUNG 3 Baillot: L'Art du Violon, planche 1, fig. 6–10

Anlass zu diesen Bemerkungen mögen einerseits die vermehrte Orchesterpraxis, die auf seine Schüler zukam und andererseits das von Baillot hochgeschätzte und selbst sehr gepflegte, allgemein im Trend der Zeit liegende Quartettspiel gewesen sein. Baillot spielte die Werke Joseph Haydns, studierte die späten Beethoven-Quartette ebenso wie die neuen Werke Felix Mendelssohns und Giambattista Viottis, und gründete 1814 das Quatuor Baillot.

In *L'Art du Violon* geht Baillot gegenüber der *Méthode* in Haltingsfragen weit mehr ins Detail. Einerseits kann der Schüler seine eigene Haltung anhand der Tafeln 1–3 vergleichen, und andererseits beschreibt er in 11 Punkten, was ihm wichtig erscheint:¹⁶

»GRUNDSÄTZE DES MECHANISMUS

ERSTER ARTIKEL

Die Stellung

- 1.) Körper und Kopf gerade.
- 2.) Die Brust offen und vorspringend.
- 3.) Die Schultern eingezogen.
- 4.) Man muss sich dem Notenpulte gerade gegenüber in eine Entfernung von beinahe einem Fuss, 8 bis 9 Zoll [ca. 22,5 cm, Mainzer Maß] stellen, aber etwa 4 bis 5 Zoll [ca. 12,5 cm, Mainzer Maß] links, von A bis zu B, damit man, ohne den Hals der Violine zu verrücken, beide Notenblätter lesen könne. (Tafel 1, Fig. 9)
- 5.) Der untere Theil des Pultes auf welchem die Musik liegt, muss bis an die Höhe der Magengrube und noch etwas darunter reichen.
- 6.) Das Gewicht des Körpers ruhe auf dem linken Beine, ohne schiefe Neigung des Körpers.
- 7.) Der linke Fuss muss vor dem Pulte, das heisst vollkommen im rechten Winkel mit ihm stehen.
- 8.) Der rechte Fuss, steht auf derselben Linie und natürlicherweise etwas auswärts.
- 9.) Die Fersen müssen etwa 4 bis 5 Zoll [ca. 12,5 cm, Mainzer Maß] von einander stehen. (Siehe Tafel 1, Fig. 10)
- 10.) Man muss so viel als möglich vermeiden dass die linke Hüfte vordringt.
- 11.) Der Leib sei etwas wenig einwärts gekrümmt und auf die Lenden gestützt.«

Die *Méthode* (1803) zeigt Baillot/Rode/Kreutzer bei der Haltung ganz als Vertreter ihrer Zeit. In Artikel I steht, die Violine solle auf dem Schlüsselbein und das Kinn links vom Saitenhalter liegen sowie das Instrument etwas nach rechts geneigt werden, und von der linken Hand in gerader Linie unterstützt sein, so daß die Schnecke sich gegenüber der Mitte der Schulter befindet. 1835 fügt Baillot noch zwei Anmerkungen bei:

- a) die Kinnposition soll sich nach der Körpergröße richten: Kinder legen das Kinn rechts, Erwachsene links am Geigenkörper auf (S. 16).
- b) In den »Allgemeinen Bemerkungen« (S. 147) kommt die Violinhaltung im Zusammenhang mit den Grundregeln des Fingersatzes nochmals zur Sprache:

»Der Spieler wird schon die Passagen zu unterscheiden wissen, bei welchen man die Violine dicht an den Hals rücken und mit dem Kinn fester halten muss, zu welcher Festigkeit die gegen das obere Brettchen [gemeint ist die Oberzarge] gestützte Hand beiträgt. Er verschafft dadurch seinem Spiele grössere Sicherheit und seinen Fingern mehr Freiheit; aber um mit Leichtigkeit und Grazie zu spielen, hüte er sich vor Uebertreibung. Eben so bleibt ihm die Entscheidung überlassen, wo Geschicklichkeit erfordert wird in Fällen die häufiger vorkommen, wo das Ausdehnen und Zurückziehen der Hand, die weiten Griffe und die Veränderung der Positionen (Lagen) so sehr begünstigt, dass die Unterstüt-

¹⁶ 1835, S. 13.

zung des Kinnes beinahe unnötig wäre, wenn sie nicht die Ausführung schwerer Passagen sehr erleichterte.«

Nimmt man in *L'Art du Violon* (1835) das Beispiel auf Planche I, Fig. 2 wörtlich, so geht Baillot hier noch einen Schritt weiter: Zur Kontrolle, ob die Geige fest sitzt, lasse man die linke Hand aus. Dieser die moderne Haltung suggerierenden Abbildung steht jedoch der Text gegenüber, nach welchem das Kinn nicht zu fest aufliegen solle. Da der abgebildete Schüler keine Jacke trägt kann man hier nicht von einer Polsterung durch die Kleidung ausgehen, welche die Haltung der Violine durch das Kinn im Sinne eines Kinnhalters erleichtern würde. 1803 lehren Baillot/Rode/Kreutzer eine »natürliche Haltung« des linken Ellbogens, bei welcher das Handgelenk ohne Verkrampfung und ohne Berührung des Geigenhalses gehalten wird.¹⁷ Die Stellung der linken Hand wird 1803 und 1835 durch den »Geminianigriff« definiert.



NOTENBEISPIEL 1 Der sogenannte »Geminianigriff«

Zur Sicherung einer geraden, präzisen Fingerstellung soll man dabei je einen Finger auf und nieder bewegen, ohne die andern aufzuheben. Dieser Positionierungs-Griff wurde 1751 von Francesco Geminiani in *The Art of Playing on the Violin* eingeführt und wurde zu einer viel nachgeahmten Haltungshilfe.

Die unterschiedlichen Bogenformen vor 1800 verlangten unterschiedliche Haltungen. Traditionelle barocke Bögen und Übergangsmodelle haben in ihrer klanglichen Reaktion noch etliches gemeinsam. So werden beide aus Gründen der Balance nicht ganz unten, sondern etwas entfernt vom Frosch gefasst, derweil der Tourte-Bogen am Frosch, mit dem Daumen in der Vertiefung gehalten wird. Man sieht dies (die Bogenhaltung kurz vor Tourte) deutlich auf den Abbildungen in Bartolomeo Campagnolis *Metodo per Violino* (ca. 1797) und bei Jean- Baptiste Labadens, *Nouvelle Méthode Pour Apprendre à Jouer du Violon et à lire la Musique* aus demselben Jahr (siehe die Bogenhaltungen auf den Abbildungen zur Haltung). Die neue Bogenhaltung funktioniert erst mit den bogenbaulichen Entwicklungen zu gleich hoher Spitze und Frosch und damit vermehrt ausgeglichener Balance und Eigendynamik. Dementsprechend erscheinen die ersten Quellen zu dieser Haltung frühestens Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich, wie die *Méthode Élémentaire Pour le Violon* von Constant Cadot (ca. 1789, S. 10, Art. 2.). Giuseppe Maria Cambini erinnert um 1800 ausdrücklich daran nicht zu vergessen, den Daumen in der

¹⁷ 1803, Article II., S. 5.

Vertiefung des Frosches anzulehnen.¹⁸ Pierre Baillot fügt sich ganz in dieses Bild wenn er 1803 sagt, der Daumen solle »etwas seitlich gegen den Frosch« angelehnt werden und auf dem zweiten Glied des Zeigefingers aufliegen. 1835 wird die gleiche Haltung in Bild und Wort gezeigt. Aus diesem Text:

- »3.) Der Daumen darf nicht gekrümmt werden.
- 4.) Der Daumen muss so an den Frosch gelegt werden, dass er ihn ein wenig berührt, ohne dass er jedoch zu viel oder ganz in den hohlen Ausschnitt kommt; man hat diesen Grundsatz oft vernachlässigt u. zwar mit Unrecht. Die Hand ist auf diese Art zur Kraft u. Haltung des Bogens am geeignetsten, eine kleine Gewohnheit wird bald das Vorteilhafte davon erkennen lassen. Wenn die Hand, welche immer abzugleiten strebt, sich von dem Frosche entfernt, so darf man nicht versäumen, den Daumen immer wieder auf seinen Platz zu bringen.
- 5.) Wenn der Daumen, wie vorgeschrieben auf dem richtigen Platze ist, so lege man die 4 andren Finger sanft gerundet auf die Stange und zwar dergestalt, dass die Mitte der Spitze des Daumens der Linie zwischen dem Mittelfinger und dem 3^{ten}. Finger gegenüber kommt.
- 6.) Die Bogenstange muss in der Mitte des zweiten Gliedes des Zeigefingers stehen.
- 7.) Man trenne den Zeigefinger nicht von den andern, damit sie dadurch, wie schon gesagt weder gekrümmt noch ausgespannt werden, aber man lasse sie natürlich gerundet. (Taf: 2, fig: 14. Taf: 3, fig: 21.)«¹⁹

Bei Punkt 3 mag erstaunen, daß der Daumen nicht gekrümmt werden soll; diese eher persönliche Haltung könnte auch mit dem relativ tief gehaltenen rechten Arm zusammenhängen. Laut Punkt 4 liegt der Daumen noch nicht ganz im Ausschnitt des Frosches wie bei der heutigen modernen Haltung. Man sieht die Position der rechten Hand leicht oberhalb des Frosches unter anderen auch deutlich bei Labadens und Campagnoli, denn in der Zeit Baillots bestehen die traditionelle und die moderne Bogenhaltung noch nebeneinander, auch wenn der Übergangsbogen (vor allem das so genannte »Cramer-Modell«) überwiegt.

Bogenführung »Der Bogen, als Beweger dieser Lyra der modernen Welt, beseelt sie mit einem himmlischen Hauche, er bewirkt Wunder und dient allen Affekten der Seele und allen Richtungen der Einbildungskraft als Vehikel. (Mittel)« Soweit Pierre Baillot in der Einleitung zur Violinschule 1835. In den seit Leopold Mozart (1756) in den Violinschulen allmählich genauer werdenden technischen Anweisungen zum Bogen, der Seele des Instruments, wird der Übergang von der traditionellen, kürzeren Bogenstange mit ihrem deutlichen dynamischen Gefälle vom schwereren Frosch zur leichteren Spitze hin zum neuen, längeren Typus mit ausgeglichenerem Klang erkennbar. Die Bogentechnik

¹⁸ Giuseppe Maria Cambini: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*, Paris ca. 1800, Nachdruck Genf 1974, S. 4, § 5.

¹⁹ 1835, S. 14–15.

variiert noch Ende des 18. Jahrhunderts beträchtlich, wie der italienische Autor eines anonymen Violin-Traktates von 1785 in Bezug auf sie zu verstehen gibt:

»Verschieden ist der Geschmack, verschieden die Gesangsarten der Nationen. Es gibt nicht nur merkliche Abweichungen zwischen der englischen und der französischen, der deutschen und der italienischen Art; sondern es gibt auch bedeutende Unterschiede unter den einzelnen Schulen desselben Landes.«²⁰

Stellvertretend für alle Autoren von Violinschulen sei auf Leopold Mozarts Forderung verwiesen, von Anfang an als beste Bogenübung einen durchgehend kräftigen Ton zu erzeugen, damit die Geige nicht »wie im Schläfe rede,« wie es Georg Simon Löhlein 1774 anschaulich ausdrückt. War dies zunächst als Übung gedacht, so lässt Johann Joachim Quantz 1752 deutlich einen stilistischen Grund dafür erkennen: »Die oben geforderte gleiche Stärke und Uebung des Hinaufstrichs so wohl als des Herunterstrichs, ist, bey der itzigen musikalischen Schreibart, höchstnöthig.« Giuseppe Tartini und Francesco Galeazzi versuchen die bereits als Schwäche empfundenen dynamischen Eigenheiten des traditionellen Bogens zu umgehen, indem sie ihn nicht bis zur Spitze und zum Frosch gebrauchen wollen, denn, so Galeazzi: »die extremen Bogenstellen sind schlecht: an der Spitze zu schwach, am Frosch zu rauh.« Aus den drei Zonen: Frosch = laut; Mitte = mittelstark; Spitze = am schwächsten, kann ein geschickter Spieler jedoch größten Nutzen ziehen, wenn er sie gut einzusetzen weiß.²¹

In Frankreich führt die Entwicklung über L'Abbé le Fils (1761), C. [E]. R. Brijon (1763), Bornet l'aîné (1786) und J. B. Labadens (1797) zu Pierre Baillot.²² L'Abbé le fils erwähnt bei seiner kurzen, aber subtilen Beschreibung der Bogenführung keine Eigendynamik des Bogens mehr. Seine Ausführungen werden von Jean-Baptiste Cartier noch 1798 wörtlich in *L'Art du Violon* übernommen. Brijon beklagt, dass bis jetzt nichts zum Bogen geschrieben worden sei; dies holt er ausführlich nach, wobei er besonderen Wert auf die

20 Anonymus: *Trattato di violino*, in: *Giornale delle belle arti e della incisione, antiquaria, musica e poesia*, Rom 1784–1788; der violinteknische Traktat ist im Jahrgang 1785 in sechs Teilen erschienen, S. 239–240, 245–247, 253–255, 260–261, 269–271 und 276–278.

21 Die Zitate zum Bogenstrich sind aus Georg Simon Löhlein: *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig 1774, 2. Ausgabe 1781, S. 20, § 32; Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 17. Hauptstück, 2. Abschnitt: Von den Ripienviolinisten insbesondere, Berlin 1752, Nachdruck u. a. Kassel 1983, S. 192, § 10; Giuseppe Tartini: *Libro de regole, ed esempi necessari per ben suonare*, Manuskript, zwischen 1750 und 1755, Berkeley CA, Music Library, Ms. It. 987, Faksimile Courlay 2002; Galeazzi: *Elementi*, S. 100, Regola XIII, 143.

22 Joseph Barnabé L'Abbé le fils: *Principes du violon*, Paris 1761, Nachdruck Paris 1961, 2. Ausgabe 1772; C. [E]. R. Brijon (Vornamen nicht genau bekannt): *Réflexions sur la Musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le Violon*, Paris 1763, Nachdruck Genf 1974; Bornet l'aîné: *Méthode de violon*, Paris 1786; [Jean-Baptiste] Labadens: *Nouvelle Méthode Pour Apprendre à Jouer du Violon et à lire la Musique*, Paris ca. 1797, Nachdruck Courlay 2003.

Handgelenksbewegungen und die Bogeneinteilung legt. Labadens äußert sich vor Pierre Baillot 1835 am Differenziertesten und beschreibt unter anderem akribisch die fast unmerklichen Bewegungen der Finger für die Kantung, welche sich während des Strichs leicht verändert. Ähnlich verlangen es auch Baillot/Rode/Kreutzer in der *Méthode* und ergänzen, daß der kleine Finger am Frosch das meiste und an der Spitze fast nichts zu tun hat, sondern nur locker auf der Stange ruht. Die Kraft erhält der Bogen, welcher über seine ganze Länge gebraucht werden soll, ausschließlich durch den Zeigefinger, den Daumen und das Handgelenk. In einer Fußnote weist Baillot darauf hin, daß ein kleines Kind den Bogen nicht bis zur Spitze ziehen kann, ohne eine Armbewegung nach hinten zu machen. Der Lehrer muß daher auf die vernünftigste Bogenlänge achten und dem Kind eine seiner Größe entsprechende Geige und Bogen geben. 1835 übernimmt Baillot im Prinzip die Aussagen von 1803 und erweitert sie. Aus den ausführlichen Beschreibungen seien nur die wichtigsten Punkte herausgegriffen. So wird etwa die Funktion des kleinen Fingers noch genauer beschrieben. Neu sind 1835 die Aussagen zum rechten Daumen:

»3.) Wenn bei dem Spiele Kraftanwendung nöthig wird, so darf diese nur durch den Daumen, Zeigefinger u. das Handgelenk bewirkt werden, vorzüglich aber durch den Daumen. Der Vorderarm gehorcht dieser Kraft indem er von dem Oberarme ganz unabhängig bleibt.

4.) Die vier auf der Stange ruhenden Finger, die durch ihren Druck, (der oft stark ist) die Saiten in Schwingung setzen, würden dadurch die Saiten unfehlbar aufdrücken, wenn nicht der Daumen bei grossen, gezogenen Tönen, durch Gegendruck diese Kraft ins Gleichgewicht setzte. Soll man also den Bogen aufsetzen: so muss der Daumen die Stange von unten ebenso drücken, wie die Finger von oben.«²³

Pierre Baillot ist ein großer Verfechter von Klangschattierungen, für welche alle technischen Mittel eingesetzt werden müssen, wie etwa die richtige Bogenmenge:

»Die Länge des Bogens wird öfter mit der Breite des Spiels verwechselt. Diese Länge am unrechten Orte, gibt keine wahre Grossartigkeit sondern ein Hinderniss; da oft ein Bogenstrich von geringem Umfang, die erhabensten Gedanken durch die Breite auszudrücken vermag.«²⁴

Aus der Menge an Anweisungen zur Tongestaltung sei nur eine zu den Nuancen herausgegriffen: sie sind »dasjenige, was die Lichteffekte in der Malerei [...]. Einen Ton anhalten, eine ganze Note zu nüanciren und zu tragen, ist eine der grössten Schwierigkeiten auf der Violine.« Baillot stellt dafür Gaetano Pugnani als das große Beispiel vor und betont die Wichtigkeit, diese Nuancen zu üben.²⁵ Der feinfühlig und musikalisch gestaltende Geiger darf trotzdem die Mittel der Klanggestaltung nie übertreiben, denn:

²³ 1835, Artikel zur Bewegung des Bogens, der Hand und des rechten Armes, S. 17, 7.

²⁴ 1835, Ton. S. 124.

²⁵ 1835, Nuancen (Schattierungen), S. 141.

»Zu viel Feinheit verkleinert die Gegenstände; man muss sich bemühen sie grossartig zu behandeln und deren Züge und Eigenthümlichkeit kräftig zu zeichnen. Dieses Verfahren schliesst keinesweges Zartheit und Feinheit im Einzelnen aus, wenn die Richtigkeit des Ausdrucks solche verlangt.«²⁶

Man soll auch die gegenteilige Dynamik üben (crescendo zur Spitze, decrescendo zum Frosch), damit der Spieler allen Situationen gewachsen sei. Man erreicht diese Fähigkeit durch Übung aller dynamischen Schattierungen und den »Widerstrich.« Dieser soll das Stichwort zu den Strichregeln sein, die seit Anfang des Geigenspiels die Aufteilung von Ab- und Aufstrich im Dienst der richtigen Artikulation und Betonung innerhalb einer Melodie regeln und ihre Geltung – mehr oder weniger streng angewendet – auch im 19. Jahrhundert behalten. Die Anweisung Baillots 1803, man solle sie zwecks Vermeidung von Monotonie nicht sklavisch anwenden (S. 8), machen einen beginnenden Wechsel im Stilempfinden spürbar. 1835 ändert sich in Bezug auf die Strichregeln nicht viel, ihre Verbindung zum musikalischen Ausdruck wird aber stärker betont. Schon vor Pierre Baillot gab es Geiger, welche die Strichregeln nicht mehr so streng sahen. So schimpft Francesco Geminiani schon 1751 auf die »wretched rules«, und Giuseppe Tartini fordert von seinen Schülern, Passagen sowohl im Ab- wie im Aufstrich beginnend zu üben, um allen Situationen gewachsen zu sein.²⁷

Hier sei noch auf eine notationstechnische Neuheit in *L'Art du Violon* verwiesen: Darin werden in einem Lehrwerk erstmals unsere Zeichen für Ab- und Aufstrich angewendet. Sie sind in der französischen Art umgedreht. Bis dahin wurden die Bogenrichtungen, abgesehen von einigen individuellen Erfindungen von Zeichen, stets mit Worten und deren Abkürzungen bezeichnet.

NOTENBEISPIEL 2 Strichbezeichnung
bei Baillot: *L'Art du Violon*



Stricharten Francesco Galeazzi nennt in den *Elementi teorico-pratici* (1791) fünf Stricharten, aus deren Varietät Ausdruck und Wirkung einer Melodie entspringen: »Sciolto« (détaché), »legato, portato, pichettato, miste« (vermischte). Die Stricharten, zu denen auch die »Veränderungen« des Bogenstrichs gehören, wie sie Leopold Mozart in der *Violin-schule* 1756 als Artikulationsvarianten rascher gleicher Notenwerte zeigt, wurden in älteren Lehrwerken meist nur technisch, ohne Bezeichnung mit einem Namen, beschrieben. Ein kurzer Ausschnitt aus Mozarts Tabellen soll als Beispiel genügen:

²⁶ 1835, *Bogeneinteilung*, S. 85.

²⁷ Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin*, London 1751, Nachdruck u. a. Courlay 2002; Giuseppe Tartini: *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino* [...] copiate da Giovanni Francesco Nicolai suo Scolare, Nachdruck als Beilage in Giuseppe Tartini: *Traité des Agréments de la Musique*, hg. von E. R. Jacobi, Celle 1961.



NOTENBEISPIEL 3 Veränderungen des Bogenstrichs.

Leopold Mozart: Gründliche Violinschule, Augsburg 1756, 3. Ausgabe 1787, S. 132

Hierher gehört auch die aus heutiger Sicht verwunderliche Tatsache, daß mehrere Violinschulen das Spielen von Synkopen im Kapitel zu den Stricharten behandeln, geht es bei diesen doch um die richtige Betonung und Akzentuierung der rhythmischen Verschiebung. Zu diesen Lehrwerken gehört auch Baillot 1835, welcher neben Mozart und Spohr als einziger dabei noch das Tempo rubato einfügt. Lange nicht alle Autoren verwenden in ihren Lehrwerken die uns heute geläufigen Namen der einzelnen Stricharten, sondern beschreiben einfach nur den Charakter verschiedener Bogenstriche und wie sie technisch ausgeführt werden sollen. Auch waren Bezeichnungen wie *Détaché* und *Staccato* früher in ihrer Bedeutung äußerst uneinheitlich. Stricharten sind eng mit der Bogenform verbunden und entstehen parallel zu deren Entwicklung. So unterscheiden sich das alte und moderne *Détaché* merklich: Während im Barock die einzelnen Noten klar von einander artikuliert erklingen und je nach Tempo sogar dem heutigen *Spiccato* nahe kommen und der genauen Wortbedeutung »absondern, losbinden« entsprechen, werden die Striche im modernen *Détaché* möglichst ohne Unterbrechung zwischen den beiden Strichrichtungen dicht aneinander gespielt. Neben *Détaché* ist *Staccato* die älteste, auch in Lehrwerken genannte, Strichart, wobei diese Worte ganz unterschiedliche Bedeutungen haben konnten. Der Begriff *Staccato*, beziehungsweise die Bezeichnung von Noten mit Punkten, war im 18. Jahrhundert vieldeutig. Drei ausgewählte Beispiele sollen dies zeigen:

1. Sébastien de Brossard fasst 1703 *spiccato*, *détaché* und *staccato* in einem Stichwort zusammen und erklärt das Abtrennen einzelner Noten gleich mit allen drei Begriffen: »SPICCATO. vom Verb *spicare*, was trennen, auseinander nehmen bedeutet [...] sagt, daß man die Töne voneinander absetzen (*détacher*) oder trennen soll. Dies gilt vor allem für die Streichinstrumente. Es ist ungefähr dasselbe wie STACCATO.«

2. Michel Corrette beschreibt das besonders oft in Largo- und Adagio-Sätzen der Concerts vorkommende Absetzen einzelner Noten mit zwei für ihn gleichwertigen Begriffen: *Staccato* oder *Spiccato*.²⁸

Das Wort *Spiccato* wird noch lange als eine Art Synonym von *Staccato* gebraucht, bevor es mit dem neuen Bogentypus Ende des 18. Jahrhunderts eine völlig eigenständige Strichart werden wird, die im Barock in dieser Form noch nicht existiert.

3. Pierre Baillot umschreibt 1803 das liegende *Staccato* als: *Le staccato, ou détaché articulé*. Hier wird der Begriff »*Staccato*« als Strichart mit mehreren Noten auf einer Strichrichtung mit dem Wort »*Détaché*« als Strichart, bei der jeder Ton einzeln gespielt wird, vermischt. Womit wir wieder bei unserem Autor angelangt sind.

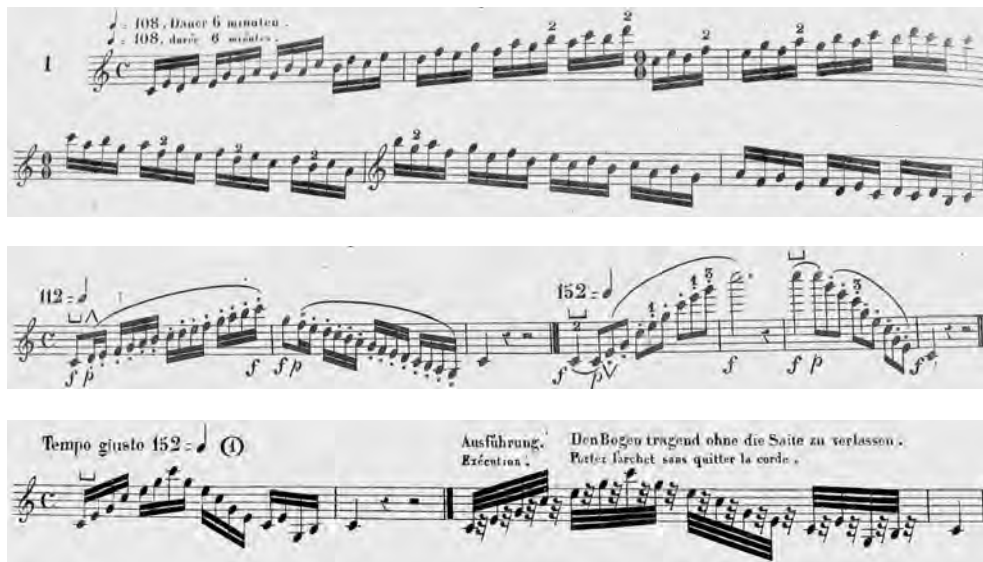
Viele Stricharten entstehen erst Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Pierre Baillot erklärt 1835 den langsamen, anhaltenden und den lebhaften Strich als Basis aller Stricharten, da sie die Saite auf unterschiedliche Weise in Vibration versetzen. Als Beispiel dafür stehen das Thema aus dem 26. Streichquartett von Joseph Haydn und eine Passage aus Giambattista Viottis Konzert Nr. 23.



NOTENBEISPIEL 4 Anhaltender Strich, aus Joseph Haydn: 26. Streichquartett (oben).
Lebhafter Strich, aus Giambattista Viotti: 23. Konzert (unten). Baillot: *L'Art du Violon*, S. 91 und 92

²⁸ Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Nachdruck der 2. Ausgabe 1705, Hilversum 1965; Michel Corrette: *L'École d'Orphée*, Paris 1738, Nachdruck Genf 1972, S. 43.

In der *Méthode* von 1803 wird erstmals das »Martelé« als fester Strich an der Spitze beschrieben – der Wechsel zum Übergangsbogen beziehungsweise dem Tourte-Modell ist vollzogen, denn diese Strichart wäre dem traditionellen Bogen fremd. Dreißig Jahre später findet man in *L'Art du Violon* alle Stricharten samt ihren Namen und ihrer technischen Ausführung. In Baillots Lehre zur Bogentechnik äußern sich sowohl die große Sorgfalt und Vielfalt in der Bogenbehandlung unseres Meisters, wie auch die neue Ästhetik der Frühromantik: Differenzierung der detachierten Striche, neue Stricharten wie »Perlstrich, Flötenstrich, Saccade« sowie neu bewertete Stricharten, wie die vielen Varianten des Martelé und der klangliche Aspekt der Bariolage. Ein weiteres Novum in dieser Violinschule sind die Metronomangaben. Sie geben nicht nur das Tempo einer Strichart an, sondern sollen auch Übehilfen zur Erlangung gleichmäßiger Striche sein.



NOTENBEISPIEL 5 Metronomangaben zu Übungen für verschiedene Stricharten. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 54, 96 und 94

Einige ausgesuchte Stellen aus dem überaus detaillierten Text Pierre Baillots zu den Stricharten sollen genügen:²⁹

»Die detachirten Striche sind wohl unter sich verschieden; aber diese Verschiedenheit ist nur relativ. Man muss sie als Grundbogenstriche betrachten, weil sie einen eigenthümlichen Charakter haben und bei der Bildung der gemischten Bogenstriche angewendet werden.

Matte Bogenstriche sind:

1) Der grosse Detachirte. 2) Der Martelirte. 3) Das Staccato.

²⁹ Zu den Bogenstrichen: 1835, S. 93 ff.

Allgemeine Art sie hervorzubringen.

Man lässt den Bogen leicht auf der Saite liegen.

Die Töne müssen durch eine mehr oder weniger ausgedehnte Bewegung des Handgelenkes u. des Vorderarmes gebildet werden.

Man benützt das Geschmeidige der Bogenstange bei jeder Art.

Die Haare auf der Saite gelassen, verhindern die völlige Freiheit der Vibration; dieser Mangel an Freiheit gibt den Tönen einen Ausdruck, welchen wir mit dem Namen *MATTER* Ausdruck belegen.

Elastische Bogenstrich sind:

1) Der leicht Detachirte. 2) Der Perlstrich. 3) Der Hüpfende, Springende. 4) Das ricochet oder geworfene u. hüpfende Staccato.

Die Art wie man sie im allgemeinen macht.

Mit mehr Spiel, mehr Elasticität des Bogens als bei den Vorhergehenden, wobei die Elasticität ein wenig gehemmt war.

Manchesmal hüpfend, springend genug um die Saite etwas zu verlassen, aber nur bei gewissen Passagen.

Gedehnte, geschleppte Bogenstriche sind:

1) Der mehr oder weniger aufliegend detachirte.

2) Der Flötenstrich.

Diese müssen als Gemischte betrachtet werden, weil der Bogen dabei lebhaft genug gezogen mithin sowohl dem langsamen als lebhaften Strich zugleich verwandt ist.«

Von den neuen Stricharten seien nur die folgenden typischen kurz angeführt:

Ricochet: Der für den neuen französischen Stil charakteristische Strich hat frühe Vorgänger: Heinrich Ignaz Franz Biber liebt einen ricochetartigen Strich bei schnellen Triolen auf längeren Passagen, die mit dem kurzen Bogen und der Technik seiner Zeit wirkungsvoll sind. Erst zweihundert Jahre später findet man einen ähnlichen Strich im fünften *Caprice* von Nicolò Paganini, welcher einen Übergangsbogen spielte. Man kann durchaus einen Zusammenhang zwischen den spieltechnischen Eigenheiten des Biber-Bogens und Paganinis Cramer-Bogen mit diesen ricochierten Stricharten sehen. Kein Virtuose des Hochbarock, wie etwa Pietro Locatelli, nützte dieses Ricochet, welches mit dem Bogen ihrer Zeit schlecht funktioniert. War es bei Biber (und später bei Paganini) im Abstrich zu spielen, so verlangt es Pierre Baillot im Aufstrich und benennt es auch als »Ricochet.«



NOTENBEISPIEL 6 Ricochetartiger Strich bei Heinrich Ignaz Franz Biber und Nicolò Paganini.
Ricochet bei Pierre Baillot (Ausschnitt aus Rodolphe Kreutzers Konzert Nr.10), *L'Art du Violon*, S. 100

Perlstrich: Er gehört zu den »elastischen Détachés.« Alle Töne werden mit wenig Bogen, getrennt, aber ohne Hüpfen des Bogens gespielt.



NOTENBEISPIEL 7 Der Perlstrich: dasselbe wie elastisches Détaché, aber schneller. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 101

Flötenstrich: Ein gedehntes Détaché: »Dieser Bogenstrich bringt seine völlige Wirkung nur in der Mitte der 2^{ten}. und 3^{ten}. Saite hervor. [...] Man legt den Bogen an der Spitze etwa einen Zoll [2,5 cm Mainzer Maß] weit von dem Ende des Griffbrettes auf. Man dehnt jeden Ton ein wenig, aber *PIANO*, egal und mit einer Art von Nachlässigkeit.«



NOTENBEISPIEL 8 Ein Beispiel für Flötenstrich aus dem 69. Quintett von Boccherini. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 103

Saccade: Die Wortbedeutung »einen heftigen Stoß geben« setzt Baillot in einen heftigen Bogenstoß meist über zwei oder drei Noten um, »manchmal wohl auch unregelmässig, das heisst ohne Symetrie. Bei der SACCADÉ muss man die Härte vermeiden, weil diese hauptsächlich in ihrer Natur liegt. Die SACCADÉ ist nur alsdann gut wenn sie die Klarheit des Tones nicht stört.« Ist sie im Orchester ein Effekt großer Klangfülle, so belebt sie das Solospiel und verhindert Eintönigkeit.



NOTENBEISPIEL 9 Eine Passage aus Pierre Rodes Violinkonzert Nr. 4, wie notiert und in der saccadierten Ausführung des Komponisten. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 119–120

Bariolage oder »buntscheckiger Vortrag«: Er entsteht durch »eine scheinbare Unordnung und Sonderbarkeit [...] dass die Töne nicht folgerecht auf der nämlichen Saite gespielt werden.« Dies kann geschehen: a) durch nicht normalen Fingersatz; b) im Wechsel von gegriffener und leerer Saite; c) durch eine leere Saite mitten in einer Passage in den Lagen. Das folgende Beispiel zeigt die Bariolage, die unter c) genannt wurde:

NOTENBEISPIEL 10
Das Bariolage. Baillot:
L'Art du Violon, S. 120



1835 werden die Stricharten auch bewegungstechnisch erklärt; als Beispiel dafür möge der Text zum Martelé genügen:

»2.) MARTELÉ. (Gehämmert.)«

Das Martelé wird an der Spitze gespielt, Tempo Viertel = 72.

»1.) Der Daumen wird gegen die Stange gedrückt.

2.) Jeder Ton lebhaft und egal, mit Schnellkraft angeschlagen.

3.) Mit dem Handgelenke. Man lässt den Vorderarm ein wenig folgen

4.) wenn das Tempo weniger lebhaft,

5.) und folglich der Bogenstrich weniger kurz ist:

6.) einen kleinen Halt zwischen jedem Ton.

7.) Der Bogen bleibt nach jedem Tone auf der Saite, doch ohne Gewalt.

8.) Man verlängert das Martelé auf der Quinte etwas, damit die Magerkeit der hohen Töne etwas verbessert wird.«

Das Kapitel zum Bogen enthält 1835 auch einen Abschnitt zur »Verschiedenartigkeit der Bogenführung.« An einer Reihe von Musikbeispielen (vorwiegend Werke von Baillot, Rode und Kreutzer, sowie Beethovens Violinkonzert) werden unterschiedliche Artikulationen und Bogen nuances gezeigt und im Text charakterisiert, wie zum Beispiel: »Delikate und mit Leichtigkeit vorzutragende Passage, sehr leicht in der Mitte des Bogens« (aus Beethovens Konzert, erstem Satz, Triolenstelle Takt 425, Ende des Solos). Die Bindungen werden ganz anders gespielt als heute üblich (Notenbeispiel 11).

Auch der »Viottistrich« mit den versetzten Zweierbindungen wird hier erwähnt. Diese Strichart war im 17. Jahrhundert bei den süddeutschen Geigern wie Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Jakob Walther beliebt; er war jedoch im Charakter im Vergleich zum 19. Jahrhundert eher lieblich und keineswegs akzentuiert. Auch das Bogen vibrato wird von Pierre Baillot 1835 als durch den Bogen hervorgebrachte »Ondulation« behandelt; 1803 wird diese Klanggestaltung unter »Sons filés« geführt, die man nur selten auf Fermaten und Orgelpunkten anwenden darf, und welche mit einer Wellenlinie bezeichnet wird.³⁰ Diese Art Bebung vermutet man anfangs des 19. Jahrhunderts kaum mehr, sie ist laut Baillot 1835 aber



NOTENBEISPIEL 11 Bindungen im ersten Satz von Beethovens Violinkonzert.

Baillot: L'Art du Violon, S. 110

»ein reiner und ruhiger Ausdruck, weil sie erstens, hauptsächlich nur bei langsamer moderirter Bewegung und auf leeren Saiten gemacht wird; oder zweitens, weil ein Finger während derselben auf der Saite fest liegen bleibt und so die Festigkeit und Reinigkeit des Tones bewahrt.«³¹

Die Bebung kann sowohl vom Bogen oder der linken Hand allein, als auch von beiden als Ausdruckssteigerung gleichzeitig gemacht werden. Damit ist die Beschreibung der Verbindung von Handgelenks- und Bogenvibrato eine weitere Neuheit in L'Art du Violon.

Fast jede professionelle Schule enthält einen Abschnitt zum Arpeggio. Die spieltechnischen Erklärungen beschränken sich normalerweise auf die Zusammenstellung von möglichen Brechungsarten, welche generell gesehen vor 1800 bunter und interessanter waren als danach; sie waren nicht zuletzt als Bogenübung gedacht. Bis um 1800 bleibt die Tabelle von dreißig Brechungsarten in Francesco Geminianis Violinschule das Vorbild für diese virtuose Spielmanier schlechthin.³² Beide Lehrwerke Baillots werten die Arpeggien als besonderen Bogenstrich. 1835 werden anstelle rhythmisch ausgeklügelter Brechungen einfachere Arpeggierungen mit unterschiedlichen Bindebögen an Beispielen aus der Literatur gezeigt und bewegungstechnisch kommentiert.³³ Das ausgestrichene Arpeggio nennt Baillot nun Batterie. Aus den technischen Hinweisen zum Arpeggio:

»1.) Die Arpeggien müssen im Allgemeinen in der Mitte, ja selbst im Anfange des Bogens gemacht werden, wenn ihr Charakter verlangt dass sie hüpfend sein sollen.

³⁰ 1803, S. 136.

³¹ 1835, S. 131.

³² Geminiani: The Art of Playing on the Violin, S. 28–29.

³³ 1835, S. 116–119.

Wenn man sich eines Bogens bedient der an der Spitze schwer ist, so ist diese Bedingung unnöthig, weil die Spitze alsdann leicht zurückprallt. Wenn man sich der Mitte oder des Anfangs des Bogens bedient, so ist jedoch zu bemerken dass die Bewegung des Handgelenkes, indem man von den tiefen zu den hohen Saiten übergeht, weniger gross ist und folglich dieses Verfahren den Vorzug verdient.«

Stimmung 1835 wird der Stimmung der Violine ein Kapitel gewidmet, welches 1803 fehlt. Der Schüler muß zuerst die Töne der leeren Saiten streichen und kennen lernen, bevor er selbst die Quinten stimmt. Dies muß ganz leise und mit kleinen Pausen geschehen.³⁴

NOTENBEISPIEL 12 Die Stimmung des Instruments, von Baillot ausgeschrieben. L'Art du Violon, S. 249



»Wenn man dieses Verfahren inne hat, und die Wirbel sich leicht drehen lassen, so genügt es jede der 3 Quinten zweimal anzustreichen. Die dabei sich selbst überlassenen und durch Pausen getrennten Saiten, lassen ein richtiges Urtheil über eine reine Stimmung zu, wenn man dagegen stark spielt, biegen sie sich und geben den reinen Ton nicht an«. Das Ausschwingen des Tones bewirkt, daß »auch der kleinste Fehler selbst in der Entfernung bemerkbar wird. Lebhaft und häufig wiederholte Quinten, es geschehe aus Vorurtheil oder Gewohnheit, würden auf eine andere Weise eben so unerträglich sein, als langsam und mit vollem Tone gespielte«.

Diese fehlerhaften Arten zu stimmen würden das Vergnügen gebildeter Zuhörer »in Pein verwandeln.«

Im Zusammenhang mit dem Effekt der Skordatur beschreibt Baillot nicht nur die Vor- und Nachteile verschiedener Stimmakkorde, sondern auch der Quintenstimmung. Ihre Vorteile sind: Reichhaltigkeit und Einfachheit, welche auch gleich ihr Nachteil ist, da sie »ungebildeten Organen« nicht immer gefällt. Trotzdem kommt man immer wieder zu ihr zurück.³⁵ Baillot beklagt sich auch über die unterschiedlichen Tonhöhen der Stimmung und wünscht sich eine Vereinheitlichung, die wenigstens für das Pariser Konservatorium verwirklicht wurde:

»Im Jahr 1812 fand man es für nöthig für die Classen des Conservatoriums eine Stimmgabel einzuführen, welche zwischen den höchsten und tiefsten die Mitte hielt; daher man auch die Blasinstrumente nach dieser Stimmung verfertigen liess.«³⁶

Linke Hand, Ausdrucksfingersätze, Effekte Vor Pierre Baillot schreibt nur P. Signoretti (1777) von der Mechanik der Fingerbewegung und vergleicht die Fingergelenke mit klei-

³⁴ 1835, S. 249.

³⁵ 1835, S. 224.

³⁶ 1835, S. 188.

nen Federn, die locker und ohne das Handgelenk zu versteifen auf die Saiten fallen sollen.³⁷ In der *Méthode* 1803 wird dies durch den Hinweis erweitert, den Fingerdruck auf die Saite mindestens gleich stark wie den Bogendruck zu machen, besonders im Forte. Nochmals verfeinert liest man 1835, der Fingerdruck solle sich der Dynamik anpassen, jedoch ohne den Bogendruck zu übertreffen. Weitere neue Aspekte für die linke Hand gegenüber 1803 sind: a) Der Fingersatz soll sich auch nach der Beschaffenheit und Größe der Hand richten. b) Richtige Fingerübungen. (Lektion 9–15, S. 22–23). c) »Ausdruck der Finger.« Baillot zählt acht »Mittel« zur Fingermechanik im Dienst des Ausdrucks auf, darunter:

3. Mittel: ein leichtes Schlagen der Finger, verbunden mit dem Strich über dem Griffbrett ergibt Flötentöne.

7. Mittel: ein vom Gesangstil übernommenes leichtes Glissando, auch als »Tragen der Töne« bezeichnet. Es muß geschmackvoll eingesetzt werden. Nicht alle Geiger hießen es gut, manche, wie etwa Louis Spohr (S. 104), verurteilten es als »heulen«. Das Portamento ist eine Ausdrucksmöglichkeit für den Solisten. Im Orchester würde es den Klang verwischen, zu aufdringlich werden und Intonationsprobleme verursachen. Aus ähnlichen Gründen war lange Zeit auch das Vibrato im Orchester verpönt.



NOTENBEISPIEL 13 Das »Tragen der Töne« in einem Beispiel von Baillot und aus dem 7. Quintett von Mozart, mit Baillots Fingersatz. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 153 und 136

Neben der Bequemlichkeit muß vor allem der Ausdruck den Fingersatz bestimmen. »In einer schweren Passage [...] muss man dem vom Componisten angezeigten Fingersatze möglichst getreu folgen, weil er öfters ein Mittel ist, seinen Styl zu charakterisiren.«

37 P. Signoretti (genauer Vorname unsicher): *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, Den Haag 1777, Nachdruck Courlay 2002.

8. Mittel: »Man erhebt den aufsitzenden Finger langsam, ohne den Werth der Note zu stören. Dieses Mittel zu rechter Zeit angewendet, vermehrt den melancholischen und zärtlichen Ausdruck, der im langsamen Tempo den halben Tönen eigen ist.«

Noch nie vor Pierre Baillot 1835 wurde in einem Lehrwerk so klar auf die Bedeutung der Originalfingersätze als Ausdruck des Komponisten verwiesen wie hier. So soll Giambattista Viotti meistens den Verbleib in einer Lage bevorzugt haben, was mit mehr Saitenwechseln verbunden ist. Pierre Rode dagegen spielte lieber auf einer Saite mit mehr Lagenwechseln, und Rodolphe Kreutzer »veränderte häufig die Lagen auf allen Saiten, welches Verfahren den brillanten Gesängen und kühnen Gängen zusagt.«

Das Spiel »su una corda« ist ein weiteres vor 1800 aufkommendes Ausdrucksmittel, welches durch den gegenüber dem 18. Jahrhundert schlanker gewordenen Geigenhals erleichtert wurde. Pierre Baillot ordnet jeder Saite ihren ganz spezifischen Ausdruck zu. Ein Beispiel von 1835 mag zeigen, wie sehr sich das klangliche Empfinden im Laufe der Jahrzehnte veränderte: als Exempel für den Klang und das Spiel auf der G-Saite bringt Baillot den dritten Satz der Sonate in c-Moll für Violine und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach, BWV 1017. Heute wäre diese Art Interpretation vor dem Hintergrund der historischen Aufführungspraxis undenkbar!

Fassen wir Baillots Charakterisierungen der einzelnen Saiten zusammen:

Die E-Saite, in den hohen Lagen dem Piccolo ähnlich, eignet sich für brillante, auch leidenschaftliche Passagen. Im Kontrast zu ihr wirken A und D sanfter, und sie »erhebt die Schönheit des G.«

Die A-Saite hat »etwas sanftes und durchdringendes,« ist mit der Frauenstimme vergleichbar und imitiert – mit entsprechend etwas fester aufgelegtem Bogen – auch Oboe und Schalmel.

Das D hat den edlen und samtigen Charakter der »Contrealt-Stimme,« wenn man mit dem Bogen sehr leicht über die Saiten fährt. Will man Oboentöne imitieren, so muss der Bogen näher zum Steg geführt werden.

Die G-Saite »entscheidet die Herrschaft der Violine,« und wirkt mächtiger als tiefe Töne anderer Instrumente. Der besonders eindruckliche Text dazu sei hier teilweise wiedergegeben:

»Es ist die Tenorstimme in ihrer ganzen Schönheit. Diese Saite hält die consonirenden Töne der höheren Saite unter ihrer Botmässigkeit. Wenn sie von schlechter Beschaffenheit ist, so lähmt sie alles, was mit ihrer Stimme in Bezug steht, ist sie aber rein und klingend, so belebt und erhebt sie alles andre. Ihr kräftiger gewaltiger Ton ersetzt allein ein ganzes Instrument und je tiefer ihr Ton ist, um so mehr vermag sie den Ausdruck bis zum Erhabenen zu steigern.«

In ihren hohen Lagen imitiert sie »Trompetentöne.« Das Spiel »sul G« wurde zwar schon vor den Lehrwerken Pierre Baillots als Klangfarbe genützt und durch Fingersätze sowohl

in Violinschulen als auch in der Violinliteratur angezeigt; wiederum ist es aber unserem Meister vorbehalten, diesen Effekt mit Beispielen zu belegen und in Worten so schön auszudrücken.

Bei den Doppelgriffen müssen der Fingerwechsel und die Verbindung mit einer leeren Saite vermieden werden. Daraus resultieren uns heute fremde Fingersätze für die Terzen.



NOTENBEISPIEL 14 Fingersätze für Terzen. Baillot: L'Art du Violon, S. 79

Zum zweiten Beispiel steht: »Bei ähnlichen Passagen wie die folgende, lässt man die Hand gegen den Körper der Violine anliegen und bedient sich der nämlichen Finger.« 1803 werden Terzen kurz auf Tonleitern gezeigt, jedoch ohne Fingersätze. 1835 liest man zum mehrstimmigen Spiel: Zur Perfektionierung

»muss man die Doppelgriffe in den Musiken der alten Meister studieren, von welchen man zuerst die leichteren wählt und stufenweis zu den Stücken der Art in der neueren Musik übergeht, deren Complication (Verknüpfung) dem reinen und sicheren Spiele größere Schwierigkeiten macht.«

Schon Giuseppe Tartini sagte, Corellis Sonaten würden technisch alles enthalten, was ein Geiger braucht, auch die Doppelgriffe! Den Streckgriffen widmet sich Baillot nur 1835. Die »Ausspannung« wird bewegungstechnisch und an Beispielen dargestellt. Hier sei lediglich darauf verwiesen, daß L'Art du Violon die erste Violinschule ist, in der Fingersatzoktaven nicht nur als einzeln vorkommende Streckung, sondern als Passagen gelehrt werden.

Wie schon mehrmals angedeutet spielt Pierre Baillot wie vielleicht kein anderer mit den Klangfarben, und im Zusammenhang damit mit besonderen Effekten. Diese werden erst 1835 in liebevollen Details in einem noch nicht da gewesenen Maß aufgezählt und beschrieben:

»Die Besonderen bestehen:

- 1.) In den Gegensätzen der Tiefe und Höhe.
- 2.) In verschiedenartigen oder rhythmischen Bogenstrichen.
- 3.) In Nuancen, (Schattirungen) als z. B. crescendo, decrescendo, gemilderte oder gedeckte Töne, oder Töne von verschiedenen Klangfarben.
- 4.) In verlängerten Cadenzen.

- 5.) In Ueberraschungen.
 - 6.) In Vorausnahmen. (Anticipations.)
 - 7.) In Verschweigen. (Retiscences.)
 - 8.) In Störungen.
- Allgemeine oder ausgedehnte Effekte. Die allgemeinen oder verlängerten Effekte bestehen:
- 1.) In Unisono und Oktaven.
 - 2.) In Harmonika Tönen (Flageolet.)
 - 3.) In durch die Sourdine (Dämpfer) gedeckten Tönen.
 - 4.) In Pizzikato.
 - 5.) In dem dritten (mitklingenden) Ton.
 - 6.) In dem Spiele auf 4 Saiten (Quadruple Corde.)
 - 7.) In verschiedenen Arten die Violine zu stimmen.
 - 8.) In dem Rhythmus.«

Aus diesen reichen Klagschattierungen können hier nur wenige außergewöhnliche herausgenommen werden:

»1.) In Unisono und Oktaven.« Darunter versteht Baillot einerseits die klangliche Nuance des Unisono und der Oktaven ebenso wie die mächtige Wirkung des Unisono eines ganzen Orchesters oder Chores. Dazu kommt der Effekt der Oktavresonanz, bei welchem ein Finger in Oktav zum gegriffenen nur fest aufgesetzt, aber nicht gestrichen wird. Dasselbe kann man auch im Unisono mit der leeren Saite und dem gegriffenen Finger für die gleiche Tonhöhe machen. Mir ist die Beschreibung dieses »Tricks,« der noch in seiner Wirkung verstärkt werden kann, wenn der »stumme« Finger trillert, in der Literatur der Zeit sonst nur von Francesco Galeazzi und J. P. Billiard bekannt.³⁸

»6.) In dem Spiele auf 4 Saiten (Quadruple Corde).« Damit stellt Pierre Baillot eine ungewöhnliche Art vor, vierstimmige Akkorde voll durchklingen zu lassen: Der Frosch wird abgeschraubt, die Bogenhaare über und die Stange unter die Geige gelegt – und schon kann man fast wie mit dem »Bachbogen« des 20. Jahrhunderts orgelartig spielen! Für diese ausgefallene Technik, welche laut Baillot selten angewendet eine große Wirkung erzeugt, gibt es Vorläufer: Die *Musikalische Realzeitung* bringt 1788 in Nr. 14 (S. 105) einen Bericht zu dieser Akkordtechnik mit abgeschraubtem Bogen, lehnt sie aber als nur für »Possenreißer« gut scharf ab. Nach Friedrich Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur*³⁹ soll auch ein gewisser »Heinrich (J.)« ein Adagio quasi als »Quartett für eine Violine« auf diese Art gespielt haben. Pierre Baillot komponierte eine Etüde für diese Akkordtechnik, deren erste Takte im folgenden Beispiel zu sehen sind:

38 Galeazzi: *Elementi*, Articolo XI., »Von einigen Kunstgriffen, welche man anwenden kann«, S. 196–170. J. P. Billiard (Vornamen nicht genau bekannt): *Méthode de Violon*, Paris, vermutlich 1818.

39 Leipzig 1824, Siebenter Nachtrag, S. 7.



NOTENBEISPIEL 15 Vierstimmiges Spiel. Baillot: L'Art du Violon, S. 223

Zu den Effekten der Klangfarben zählen 1835 auch die Flageolets und die Scordatur, deren Wirkung Baillot ausführlich beschreibt und mit etlichen Beispielen aus der Violinliteratur belegt. Er komponierte dafür auch eine Etüde, in welcher der Wirbel unter dem Spielen im melodischen Verlauf stufenweise von G nach D hinunter gezogen wird.

Zuletzt soll ein weiteres von Pierre Baillot gezeigtes Mittel im Dienste des Ausdrucks erwähnt sein: das Tempo rubato, zu welchem er sagt:

»Eine schöne Unordnung ist öfters eine Wirkung der Kunst. [...] Wir geben hier einige Beispiele über diese Art von Ausdruck, aber einzig nur in der Absicht ihren Gebrauch klar zu machen und allem Misbrauche dadurch vorzubeugen.«

Das folgende Beispiel ist aus dem 18. Konzert von Giambattista Viotti:



NOTENBEISPIEL 16 Die Ausführung des Tempo rubato. Baillot: L'Art du Violon, S. 131

Verzierungen Viele Lehrbücher für Violine enthalten bereits seit dem 17. Jahrhundert zumindest die wichtigsten Verzierungen wie Triller, Vorschläge, Doppelschläge und so weiter, welche violintechnisch mehr oder weniger bis gar nicht behandelt werden. 1803 übernehmen Baillot, Rode und Kreutzer einen großen Teil der Verzierungen aus der

Méthode de Chant des kurz vorher gegründeten Pariser Conservatoire. Die Notenbeispiele mit den verschiedenen Appoggiaturen, Triller (Verzierungen des Gesangs) und Ornemens (freie Verzierungen) werden in ihrer Charakteristik, die Triller auch violintechnisch beschrieben. Zwischen die Manieren und die Diminutionen sind die Stricharten und Tongestaltungen eingestreut; durch diese Reihung werden diese quasi als eine Art »Verzierung« des Klanges gewertet.⁴⁰ 1835 nehmen die Verzierungen weit mehr Raum ein und werden durch höchst interessante Tabellen von Préludes und Kadenzen ergänzt. Gegenüber 1803 werden alle Verzierungen an Musikbeispielen gezeigt und gleich wie 1803 in »Verzierungen des Gesangs« und »Verzierungen« als freie Form geteilt. Gerade an diesen Ausführungen läßt sich klar der Stilwandel seit 1803 erkennen. So führt Pierre Baillot einen bis dahin undenkbaren Fingersatz für den Vorschlag ein, der an ausgewählten Stellen dem Ausdruck »mehr Anmuth« gibt, nämlich die Vorschlags- und die Hauptnote mit dem gleichen Finger zu spielen.

Lento.
Vorschlag mit dem Finger der vorhergehenden Note. Appoggiature fait avec le doigt de la note précédente.
Diese letzteren Verzierungen sind selten angezeigt. Ces derniers agréments sont rarement indiqués.
Eine andre Art den heissen Ton Vorschlag von unten zu machen. Autre manière de faire l'appoggiature des deux fois au dessous.
Adagio. (22. C. de Viotti.)

NOTENBEISPIEL 17 Fingersatz für Vorschläge. Baillot: L'Art du Violon, S. 69

Zu den ersten beiden Beispiele schreibt Baillot: »Diese letzteren Verzierungen sind selten angezeigt.« Das dritte Beispiel ist aus dem 22. Konzert von Viotti; man beachte da auch den Portamento-Fingersatz und die genaue Dynamik des Trillers! Die Gestaltung des Trillers ist Pierre Baillot überaus wichtig. Bei den freien Verzierungen findet sich eine Tabelle von Trillerschlüssen, die wie kleine Kadenzen wirken, wie Notenbeispiel 18 zeigt.

Erstmals wird in einer Violinschule im Zusammenhang mit den Verzierungen auf die Stilunterschiede der alten Meister zu denen der aktuellen Zeit hingewiesen:

»Die Componisten haben ihre Musik auf zwei verschiedene Arten in Noten gesetzt. CORELLI und TARTINI, die ältesten Violinkomponisten, obgleich sie ihre Fugen und ihre Stücke in geschwindem Zeitmaas so geschrieben haben, wie man sie aufführen muss, (bis auf die Nüancen und Accente hin,) so schrieben sie doch auch nur den Entwurf (canevas) ihrer Adagios; man ersieht dieses aus einigen alten Ausgaben ihrer Sonaten, worin der verzierte Gesang unter den einfachen Gesang geschrieben

40 1803, S. 125–138.



NOTENBEISPIEL 18 Einige Beispiele aus der Tabelle mit den Trillerschlüssen.

Baillot: *L'Art du Violon*, S. 170

ist. Aber gegen das Ende des letzten Jahrhunderts haben HAYDN, MOZART und später BEETHOVEN ihre Absicht dadurch bestimmt, dass sie die Gesänge so geschrieben haben, wie sie dieselben wiedergegeben haben wollten. Diese Art zu schreiben verbreitete sich immer mehr, und die Komponisten notierten nicht nur gewünschte Verzierungen, sondern auch NÜANCEN, FINGERSÄTZE, BOGENSTRICHE, den CHARAKTER und alle Hauptelemente des Ausdrucks.⁴¹

Am ausführlichsten von allen bisherigen Violinschulen behandelt Pierre Baillot in *L'Art du Violon* alle Arten von Orgelpunkten, Kadenzen und Präludien, ein Thema, das 1803 überhaupt nicht vorkommt.⁴² Eine Anzahl Kadenzmuster finden sich vor den Violinschulen Baillots bei Carlo Tessarini in *Gramatica di Musica*, Libro II (Rom 1741), und am Schluß der *Regole* von Giuseppe Tartini (nach 1750). So interessant diese Beispiele auch sind, so kommen sie an die Reichhaltigkeit von Baillots Tabellen nicht heran. In *L'Art du Violon* folgen am Schluß des Textes Tabellen zu den Orgelpunkten (Kadenzen) durch alle Tonarten. Pierre Baillot versteht sie jedoch nur als Beispiele; sie »können nicht als Muster genommen werden, weil diese Art Verzierung dem Geschmacke des Spielers überlassen bleibt.« In derselben Art sind die Beispiele zu den »Vorspielen« zu verstehen. Die Orgelpunkte sind teils rhythmisch frei, teils in einem klaren Metrum komponiert; die Präludien – systematisch durch alle Tonarten bis zu fünf Vorzeichen gehend – sind rhythmisch immer gebunden. Alle Beispiele stehen auf einem hohen geigerischen Niveau, sind sie doch nur dem Konzertisten zugeeignet. Pierre Baillot kennt außer Rodolphe Kreutzer niemanden, der diese Kadenzformen improvisieren kann, und auch dieser macht es nie öffentlich! Wenige Beispiele aus diesen außergewöhnlichen Tabellen müssen hier genügen (Notenbeispiel 19).

Genauso faszinierend sind die Tabellen zu den »Harmonischen Vorspielen« und das Beispiel eines von Pierre Baillot in der Art Viottis ausgezierten Adagio aus dem ersten Konzert von Giambattista Viotti (Notenbeispiel 20 und 21).

⁴¹ 1835, S. 155.

⁴² 1835: Der Orgelpunkt, S. 165–178; Melodische und harmonische Vorspiele, S. 179–187.



NOTENBEISPIEL 19 Einige Beispiele für Orgelpunkte (Kadenzen). Baillot: L'Art du Violon, S. 169

NOTENBEISPIEL 20 Einige Beispiele
für »harmonische Vorspiele«.
Baillot: L'Art du Violon, S. 186



Interpretation Der gute Vortrag wird nach 1750 in allen professionellen Violinschulen mehr oder weniger ausführlich behandelt. 1835 faßt Baillot die Quintessenz der Interpretation gütig zusammen:

»Im Adagio ist die Violine nicht mehr ein Instrument, sondern eine klingende Seele. Im Presto wechselt sie unvermittelt die Charaktere und überrascht durch ihre Kühnheit. Glückliche derjenige, welchem die Natur alle diese Gaben schenkte, durch die er jede Leidenschaft der Melodie durch ihre Freundin, die Interpretation, auszudrücken vermag. Sie gibt ihm die reinste aller Freuden: das Geheimnis, alle seine Gefühle mitzuteilen und weiterzugeben.«

Auch ein genialer Musiker muß jedoch seinen musikalischen Geschmack bilden, um wirklich ein Künstler zu werden, der die Herzen rührt. Dafür muß er sich auch von den

(Adagio du 1^{er} Concerto composé par Vioti. 3^e dans l'ordre numérique.)

Solo

158 Art wie dieses Adagio verzerrt werden kann. Manière dont cet Adagio peut être orné.

56 = Tutti Solo.

Point d'orgue.

All. Mod.º Cres - - - - -

Animé.

pp

NOTENBEISPIEL 21 Der Anfang des Adagio aus G. B. Viottis Konzert Nr. 1
mit Baillots Verzierungen. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 157–158

andern Künsten wie Malerei und Dichtung ergreifen lassen und einmal mehr die alten Meister studieren, bevor er zu den modernen weiter schreitet. Kurze Ausschnitte aus dem reichen Text in der Violinschule mögen die Reichhaltigkeit von Pierre Baillots Ausführungen ahnen lassen:

»Vom Stil: Jeder Komponist hat seine unverwechselbare Ausdrucksweise, die seinen Stil definiert. Der angehende Geiger soll sich nie scheuen zu imitieren und die Werke und die Art der besten Meister nachzuahmen, bis dass er selbst zu seinem ureigensten Stil findet.

Vom Geschmack. Er kommt vor der Überlegung und entscheidet instinktiv immer richtig. Es ist die Aufgabe des Lehrers, seinen Schüler auf diesem Weg zu begleiten.

Von der Betonung: Es genügt nicht, einfach im Takt zu spielen um die richtige Betonung zu haben, sondern man muss jede Zählzeit eines Taktes präzise spielen und das Tempo eines Satzes durchhalten. Ein gelegentliches, geschmackvoll eingesetztes Rubato ist aber erlaubt oder gar erwünscht. Das Tempohalten ist mit der Intonation zusammen etwas vom schwierigsten.«

Baillot kommt auch auf Änderungen »in einigen Theilen des Mechanismus im Lauf der Zeiten« zu sprechen; aber: »Was die Anlage zu einer guten Ausführung betrifft, wer wird bezweifeln dass sie auf alle Systeme und Zeiten anwendbar bleibt?«⁴³

Der »Musikalische Charakter« kann in vier Hauptcharaktere geteilt werden: »1. Einfach: Naiv. 2. Leer: Unentschieden. 3. Leidenschaftlich: Dramatisch. 4. Ruhig: Religiös.« Das »Materielle des Ausdrucks« besteht neben den Schattierungen auch in den Bogenstrichen, im »Tragen der Töne« und im Fingersatz. Voraussetzungen des guten Vortrags sind »Reinheit, Taktfestigkeit, Zierlichkeit.«

Nur Francesco Galeazzi (1791) und Pierre Baillot widmen dem Konzertspielen ein Kapitel mit praktischen Ratschlägen, welche 1835 in sechs Punkten erläutert werden und den erfahrenen Solisten Baillot offenbaren. Sie beginnen mit der Prüfung von Bogen und Geige, welche einige Tage vor dem Konzert neu bezogen werden müssen. Dann soll man so viel Üben, bis die Finger geschmeidig sind und der Strich so gut sitzt, daß man jede Dynamik machen kann:

»Diese Uebung muss mit voller Stärke an einem nicht schallenden Ort vorgenommen werden. [...] Sammlung der Gedanken ist vonnöthen, um sich von dem, was man mit vollkommener Sicherheit vorzutragen hat, innig durchdringen zu lassen.«

Durch das Mitspielen im ersten Tutti kann man dem Orchester die Richtung angeben und dem Instrument Zeit gönnen, sich an die Luftfeuchtigkeit im Saal zu gewöhnen. Auswendig darf man erst bei völliger Sicherheit und Gewöhnung ohne Publikum spielen. Nachteile des Auswendigspielens sind, dass man sich durch die dafür notwendige intensive Übung mehr »auf das Gedächtnis der Finger, als auf das innerliche verlässt,« und man »aus Furcht sich der Begleitung zu entziehen und irre zu werden« nicht mehr spontane Gestaltungen und kleine Änderungen wagt, die der Ausführung das Feuer geben. Alle diese Nachteile gibt es aber nicht, wenn man ohne Begleitung spielt, denn da ist man ungebunden für geschmackvolle Freiheiten. Auch die Wahl des Stückes ist entscheidend, soll es doch dem Temperament des Interpreten entsprechen. Francesco Galeazzi (1791) ergänzt dies mit dem Rat, das Konzertstück auch dem Geschmack des zu erwartenden Publikums anzupassen, wenn man einen garantierten Erfolg möchte!⁴⁴

Wichtig ist auch die Stellung des Geigers vor seinem Publikum: 1.) Man kann sich seitlich zum Publikum stellen, so daß die Saiten direkt absprechen. 2.) Man stellt sich dem Publikum gerade gegenüber. Pierre Baillot zieht die zweite Art als die natürlichere vor, da sie für den Zuhörer angenehmer und für den Kontakt zum Orchester besser ist. Man wird den Geiger trotzdem gut hören, besonders wenn das Orchester »am Fusse des

⁴³ Zitate zur Interpretation: 1835, S. 3; alle Ausführungen zur Interpretation S. 158–164.

⁴⁴ Galeazzi: *Elementi*, S. 232, §311.

Theaters« spielt, und der Solist allein oben auf der Bühne steht – eine Aufstellung, welche heute nicht mehr denkbar wäre. Beim Quartettspiel hingegen müssen die Zuhörer immer rechts von der ersten Geige sitzen, damit sie zum Künstler direkten Kontakt haben und man die Hauptstimme vor allen andern besonders gut hört. Baillot gibt anschließend Ratschläge, wie ein Programm zu gestalten sei und dem Publikum Hörhilfe durch genaue Angaben eventueller Titel eines Werkes, wie zum Beispiel »symphonie militaire, d'Haydn« und durch die Satzangaben wie »allegro, mesto, vivace« etc. geboten werden kann. Ebenso wirkt ein kurzer Vortrag mit Zeit- und Ortsangaben, sowie mit Ausführungen zu kleinen historischen Begebenheiten rund um das aufzuführende Werk.

Pädagogik Pierre Baillot schenkt dem Unterricht mit Kindern besondere Aufmerksamkeit, die man nie körperlich überfordern darf. Dazu gehört die Wahl der richtigen Größe des Instruments ebenso wie die dem Alter angepasste Haltung oder die Weisung, Kinder nicht über die vierte Lage hinaus spielen zu lassen, da ihre Hände noch zu klein und zart sind. Alles das Wachstum störende muß vermieden werden, nur so können sich die Fähigkeiten ruhig und gleichmäßig entwickeln und zum großen Ziel führen. Am Ende von *L'Art du Violon* berührt Baillot neuerlich ein bis dahin nicht erwähntes Thema: die frühreife Begabung als Ausnahme des langsamen und stufenweisen Ganges der Natur. Sie ist an und für sich durchaus nichts Unnatürliches, muß aber entsprechend sorgfältig gelenkt werden. Eine Gefahr sieht unser Meister aber in den künstlich hoch gezüchteten Talenten, »denn dies ist nicht mehr die Organisation des Kindes, welche dem Unterricht voraneilte, sondern menschlicher Wille, welcher zur Unzeit an die Stelle einer Ordnung getreten ist, die man nicht ungeahndet verletzt.« Der Lehrer hat hierin größte Verantwortung, denn überfordert man das Kind in dieser Weise, so ist nicht nur seine körperliche, sondern auch seine geistige Entwicklung gefährdet.

Noch vieles wäre zu berichten, wie zum Beispiel die Empfehlungen des Lehrers an den Schüler, sein Ziel als Konzert-, Kammermusik-, Orchester- oder Tanzgeiger zu wählen, wobei stets die positiven Seiten all dieser Berufsgattungen betont werden. Trotzdem sollen Worte aus der Einleitung von *L'Art du Violon* nun das Schlußwort bilden, die für jeden Musiker aller Zeiten gültig bleiben und den steten Wandel musikalischer Stile und instrumentaler Technik ansprechen:

»Obgleich die Grundlage der Kunst unwandelbar ist, so sind doch ihre Formen im Laufe der Zeit manchen Veränderungen unterworfen und zwingen dadurch den Mechanismus, welcher nothwendig ein Sklave derjenigen seyn muss, welche Meister ihres Talentes werden wollen, zu Modificationen. [...] Die Zeit allein lehrt uns den wahren Werth neuer Dinge kennen, sie ist ein unfehlbarer Lehrer für ihren aufmerksamen Schüler. [...] Lasset uns, indem wir das Bessere suchen, den Spuren des Guten folgen, sonst würden wir den uns dahin leitenden Compas verlieren.«

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.
Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini?
A comparative assessment of the two virtuosos with
particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleicherklingend« – »trotz
unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf
der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil
der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader
in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der
Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of
the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von
Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

SPIELPRAXIS DER SAITENINSTRUMENTE
IN DER ROMANTIK • Bericht des Symposiums
in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben
von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck
und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 3



Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3