J. J. F. DOTZAUER

op. 147

VIOLONCELL-FLAGEOLETT-SCHULE

Herausgegeben von

WALTER SCHULZ

Professor an der Hochschule für Musik

Leipzig

VEB FRIEDRICH HOFMEISTER LEIPZIG

FRIEDRICH HOFMEISTER
HOFHEIM AM TAUNUS

EINLEITUNG

Flageolett-Töne (von dem französischen flageolet = Vogelflöte) haben einen eigentümlichen hellen, flötenähnlichen Klang, den die Komponisten des öfteren als besonderen Effekt anwenden.

Diese Töne kommen dadurch zustande, daß beim Anstreichen nicht die ganze Saite schwingt, sondern durch leichtes Berühren (nicht festes Greifen) an bestimmten Stellen die Saite sich in mehrere schwingende Teile zerlegt.

Nicht nur wegen der Beherrschung des Flageolett-Effektes muß der Cellist das Reich dieser Töne genau kennenlernen, es gibt auch noch einen anderen wichtigen Grund dafür: man findet beim Studium derselben einen sicheren Weg zur reinen Intonation.

Man könnte dem entgegenstellen, daß bei den natürlichen Flageolett-Tönen auch bei nicht ganz präziser Fixierung des Fingers das Flageolett noch anspricht und rein klingt, was dagegen bei den gegriffenen Tönen nicht der Fall ist. Der Unterschied liegt aber darin, daß auch unrein gegriffene Töne klingen, während Flageolett-Töne, die nicht ganz auf dem richtigen Punkt gegriffen werden, entweder gar nicht ansprechen und pfeifen oder an Klarheit und Fülle des Klanges verlieren. Es tritt hier dasselbe Verhältnis ein wie beim Mitklingen von Tönen: wird z.B. die Oktave der leeren D-Saite auf der A-Saite nicht ganz rein gegriffen, so wird die leere D-Saite weniger in Schwingung gesetzt. Übrigens erwächst durch Anwendung des Flageoletts dem Spieler noch der Vorteil, höchste Töne auch in den unteren Lagen hervorbringen zu können.

Die Flageolett-Töne sind wegen ihres eigentümlichen klanglichen Charakters mit dem Klang der leeren Saiten zu vergleichen, sie sind also heller und schärfer wie die gegriffenen Töne. Bedenkt man nun, daß auch das beste Instrument in dem Bereich seines ihm eigenen Tonumfanges noch manche stumpfe Töne enthält, (es, e, f oder fis) besonders auf der G- oder C-Saite, so geht daraus hervor, daß die ganze Tonmasse der leeren Saiten, der gegriffenen sowie der natürlichen und künstlichen Flageolett-Töne derart verschiedener Natur ist, daß man solch einen gleichartigen Klangeffekt, wie man ihn beim Spielen des Violoncells hört, nicht vermuten sollte. Jedoch ein höchst ausgebildeter Tonsinn vermag jene Ungleichheit wahrzunehmen, die sich im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten verliert. Leichter ist sie zu beobachten, wenn das Verhältnis von starkem und schwachem, von vollem und dünnem und von hartem und weichem Klang in der ganzen Region der Töne eines Instruments teilweise hervortritt. Gewöhnlich haben z.B. Instrumente von großer Form (außer dem Übelstand oben erwähnter stumpfer Töne) einen starken, aber hohlen Baß; dagegen ist der Diskant meistens dünn und spitz. Die älteren, unübertrefflichen Geigenbaumeister versuchten daher mehrere Formen, und nur bei einer mittleren Größe findet man annähernde Ausgeglichenheit des Tones. Kleinere Instrumente haben im Gegensatz zu jenen von großer Form oftmals einen sehr vollen Diskant, während der Baß abfällt.

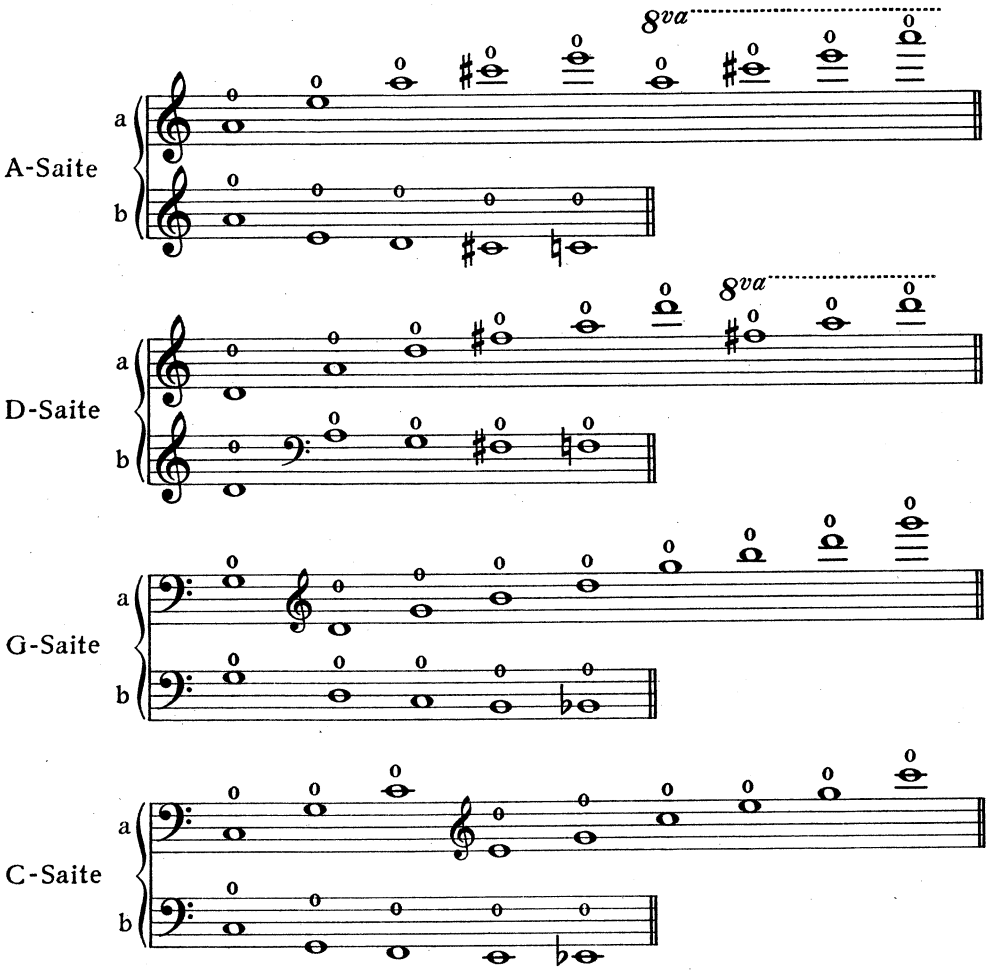
Erster Abschnitt

Von den natürlichen Flageolett-Tönen

Man teilt die Flageolett-Töne ein in natürliche und unnatürliche oder künstliche.
Die natürlichen kommen durch leichtes Aufsetzen des Fingers zustande, wobei die berührte Stelle nicht an den Querschwingungen der Saite teilnimmt, also einen Knotenpunkt bildet. Die künstlichen dagegen werden mit Hilfe des aufgesetzten Daumens (oder eines anderen Fingers) als neuen Sattel hervorgebracht. Übrigens unterscheiden sich beide auch durch die Schreibart.
Die Bezeichnung der Flageolett-Töne findet auf dreierlei Art statt:

1.) Die bei a aufgeführten Flageolett-Töne werden ihrem Klang entsprechend geschrieben. Die Bezeichnung geschieht durch das über die Noten gesetzte Zeichen o. Der größeren Deutlichkeit wegen bemerkt man unter dem Liniensystem gewöhnlich auch noch Flag~~~.
2.) Die bei b aufgeführten Flageolett-Töne müssen geschrieben werden wie das Beispiel zeigt, entsprechen aber im Klang den darüber bei a notierten Tönen.
3.) Die künstlichen Flageolett-Töne, von welchen im zweiten Abschnitt die Rede ist, werden durch zwei übereinanderstehende Noten bezeichnet.

Um Flageolett-Töne gut zu spielen und sie zum vollen Klang zu bringen, ist die reinste Intonation erforderlich. Rückt man den die Saite nur berührenden Finger auch nur ganz unmerklich von dem eigentlichen Standpunkt ab, so entstehen jene in der Einleitung erwähnten nachteiligen Folgen daraus. Außerdem sind besonders reine Saiten erforderlich, deren Stärke von der Ansprache des Instruments abhängig ist.
Jede Saite zerfällt bezüglich der Flageolett-Töne von ihrer ersten Oktave aus in zwei Teile, von welchen sowohl aufwärts (a) wie abwärts (b) mehrere gleichklingende und in der Harmonie liegende Flageolett-Töne hörbar sind.

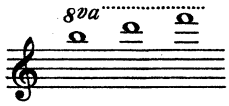
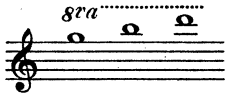


Der letzte Ton bei a ist vermöge seines zu nahen Standpunktes am Stege schwer ansprechend, und ebenso wäre es mit den vier letzten Tönen nach den fünf aufgezeichneten bei b, die ihrer Unzuverlässigkeit wegen nicht aufgeführt sind. Schon der abwärts in der Harmonie liegende sechste Ton ist unsicher – geschweige denn die drei letzten – weil sich ihr Standpunkt zu nahe am Sattel befindet.

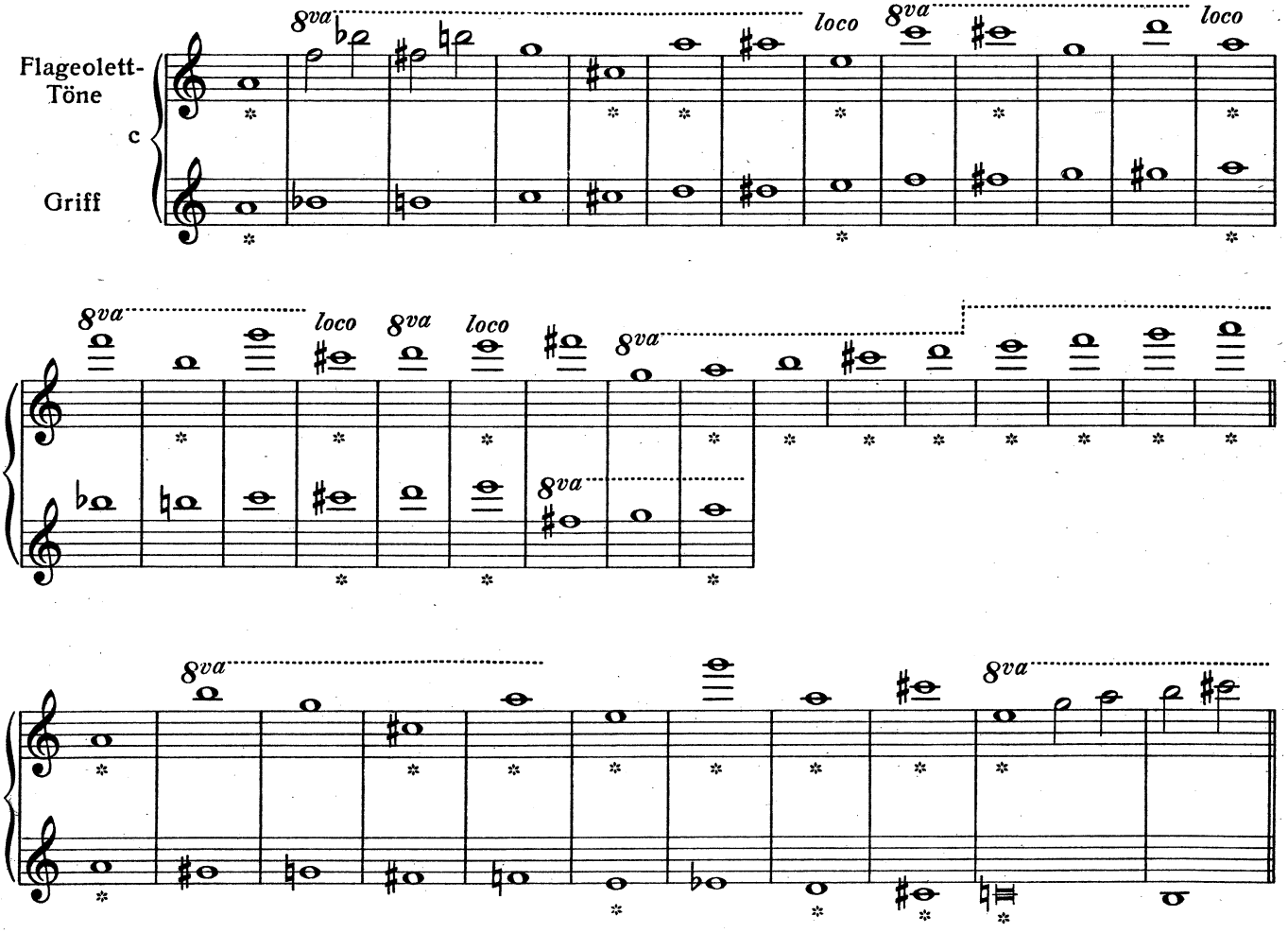
Copyright 1955 by VEB Friedrich Hofmeister, Musikverlag, Leipzig

Unzuverlässige Flageolett-Töne

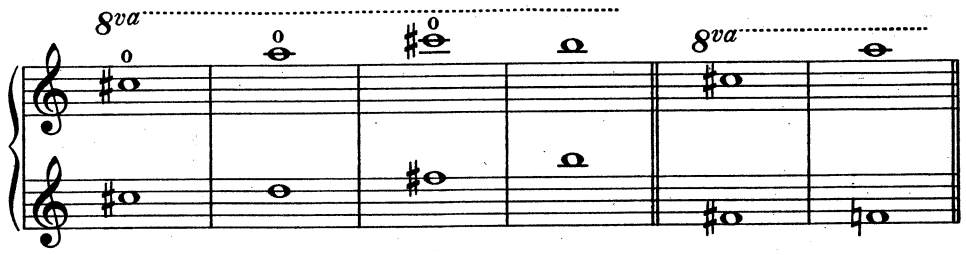
gibt es nun noch eine Menge, allein es ist selbst bei allen erfüllten Voraussetzungen nicht mit Sicherheit möglich, einen Teil dieser Flageolett-Töne – die ich so gerne doch auch in eine gewisse Klassifikation gebracht hätte – anzuwenden. Es gibt sogar welche, die zum Klingen kommen, wenn man, statt den Finger oben auf die Saite zu legen, diese seitlich berührt.

Der Vollständigkeit wegen sollen die meisten derselben hier aufgeführt werden, wobei jedoch zu bemerken ist, daß die mehr zuverlässigeren bei c mit einem * versehen sind. Auf mehreren dort befindlichen Standpunkten lassen sich auch durch unbedeutendste Verrückung des Fingers zwei und auch mehrere dergleichen Töne vernehmen. Größtenteils ist die Quinte und die Oktave hörbar, seltener die Sexte. Bemerkenswert ist es, daß namentlich die Quarte und Septime, wie bei den natürlichen Tönen des Horns und der Trompete, unrein sind. Man überzeuge sich davon bei den letzten 8 Tönen des folgenden Beispiels c. Gleitet man auf der Saite auf- und abwärts, so wird man auch noch Töne, die nicht in der Dreiklangsharmonie liegen, hören. So sind z. B. vom zweiten *h* der A-Saite in Abwärtsrichtung die Töne  vernehmbar, vom ersten *g* der A-Saite in der Aufwärtsbewegung lassen sich die Töne  hören, jedoch nur höchst unzuverlässig.

Das Beispiel c betrifft die A-Saite, die übrigen Saiten haben jeweils eine Quinte tiefer dieselben Flageolett-Töne.



Aus dem Vorhergegangenen geht hervor, daß eigentlich nur die bei a und b auf allen vier Saiten vorhandenen natürlichen Flageolett-Töne als zuverlässig rein brauchbar sind und daß außer diesen höchstens noch folgende notfalls in Anwendung gebracht werden können:

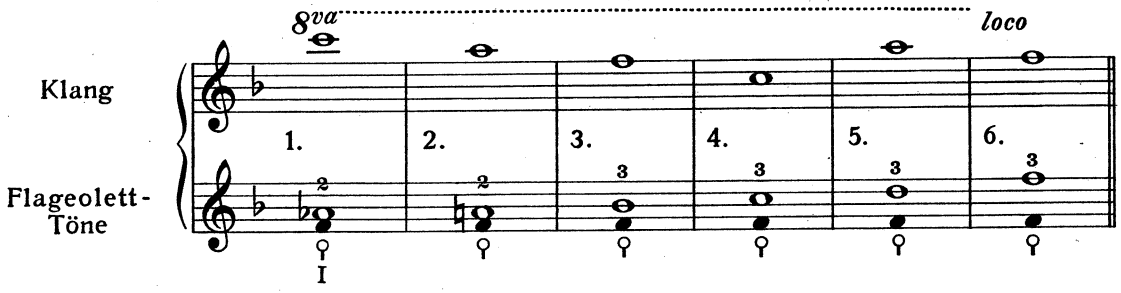


Wichtig ist dabei die Erforschung des zweiten Abschnitts, der künstlichen Flageolett-Töne.

Zweiter Abschnitt

Von den künstlichen Flageolett-Tönen

Künstliche Flageolett-Töne sind solche, die mit Hilfe des Daumenaufsatzes oder eines anderen fest hinzugesetzten Fingers hervorgebracht werden können.
Setzt man z. B. auf einem Ton, dessen Oktave noch durch Abstrecken zu erreichen ist, den Daumen fest auf, so kann man, wie folgendes Beispiel zeigt, die in der Harmonie desselben Tones liegenden Intervalle, wie bei b im ersten Abschnitt durch die leere Saite gezeigt wurde, hörbar machen. Der Daumen vertritt hier die Stelle des Sattels, und die Finger, welche für die Flageolett-Töne bestimmt sind, werden wie dort auch nur leicht aufgesetzt.

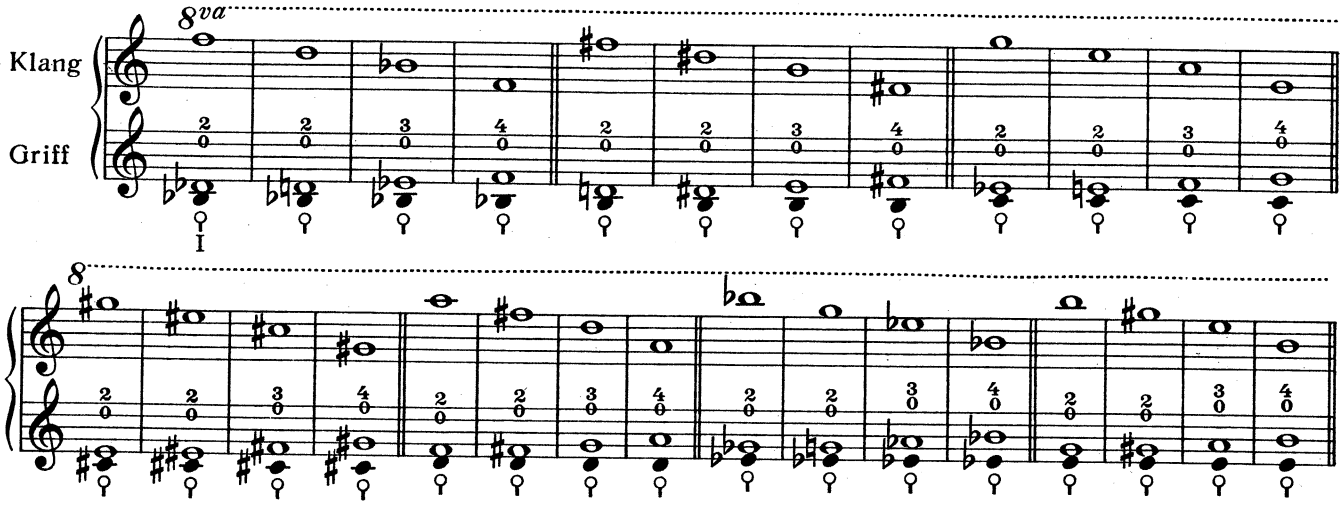


Dieses Beispiel (auf den übrigen drei Saiten jeweils eine Quinte tiefer ausführbar) enthält den Schlüssel aller künstlichen Flageolett-Töne:

1) Die kleine Terz eines fest gegriffenen Grundtones erzeugt die dritte Quinte
2) Die große Terz " " " " " " " " " dritte Terz
3) Die reine Quarte " " " " " " " " " zweite Oktave
4) Die reine Quinte " " " " " " " " " zweite Quinte
5) Die große Sexte " " " " " " " " " dritte Terz
6) Die Oktave " " " " " " " " " Oktave desselben.

Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß die Flageolett-Töne, welche durch Terzengriffe erzeugt werden, nicht so leicht ansprechen wie die übrigen.
Das System dieser künstlichen Flageolett-Töne entspringt also aus jenen der unteren Hälfte der Saite, wie bei b im ersten Abschnitt zu ersehen ist, nur daß dort der aus dem Sextengriff entstehende Flageolett-Ton nicht aufgeführt wurde.

Bei dem folgenden Beispiel (auf den anderen Saiten jeweils eine Quinte tiefer üben) setzt man den Daumen zunächst auf das erste *b* der A-Saite und rückt bis *e* chromatisch weiter. Dann schließt man das erste Beispiel dieses zweiten Abschnittes an. Wo es möglich ist, wird auch der Sexten- und Oktavengriff noch gespielt.



Der gegriffene Ton eines Flageolett-Tones muß fest und rein genommen werden, wenn auch der darüberliegende Flageolett-Ton rein ansprechen soll. Wichtig für reines Intonieren.

Es ist eine irrige Meinung zu glauben, Flageolett-Töne müssen hinsichtlich des Bogens nur auf Art des ponticellos gespielt werden. Man gebrauche den Bogen wie beim gewöhnlichen Solospiel und sehe beim Studium derselben ebenso wie dort auf Kraft und Fülle des Tones.

Die Dur- und Moll-Skalen der 24 Tonarten sind beiliegend in Verbindung der natürlichen und künstlichen Flageolett-Töne auf dreierlei Weise, d. h. 1) durch Quarten- 2) durch Quinten- und 3) durch Terzengriffe, als Studien notiert. Die Viertelnoten zeigen hierbei den festgesetzten Standpunkt des Daumens oder des ersten Fingers an, welcher gewissermaßen die Stelle des Sattels vertritt. Die übrigen großen Noten, denen keine anderen untergesetzt sind, sind natürliche Flageolett-Töne und werden, wie schon im ersten Abschnitt bei 2) erklärt wurde, dort, wo sie notiert sind, erzeugt.

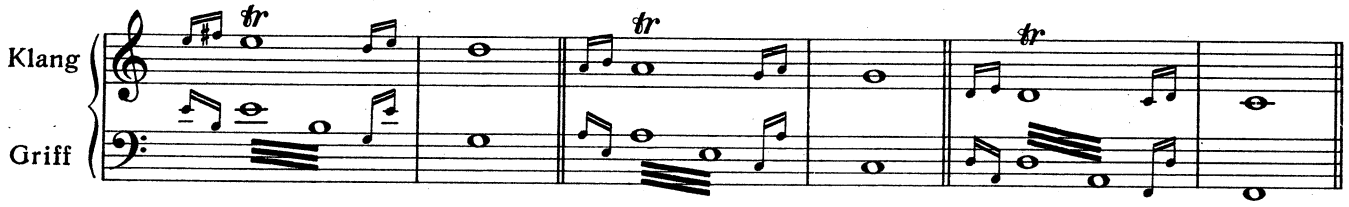
Die unter dem Liniensystem der Skalen befindlichen Zahlen bezeichnen die Saiten.

Die Reihenfolge der Quarten-, Quinten- und Terzengriffe entspricht der sich steigernden Schwierigkeit. Quartengriffe sind die bequemsten, Quintengriffe sind namentlich in den untersten Lagen schon schwerer zu erspannen, und Terzengriffe sind hinsichtlich der Reinheit und ihrer Ansprache wohl die schwierigsten.

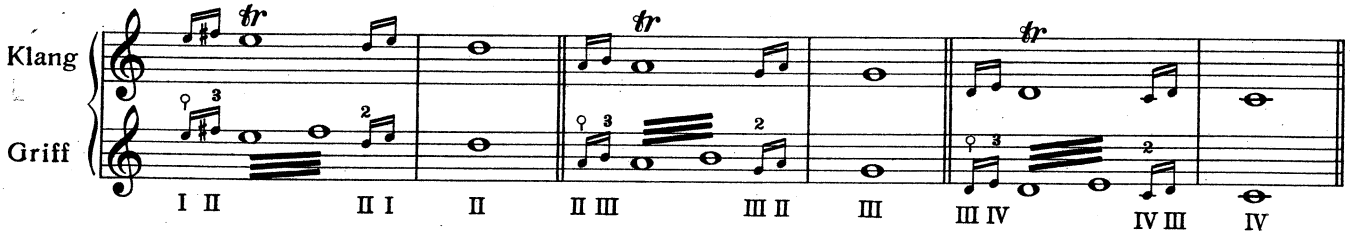
Es folgen dann noch einige chromatische Tonleitern in Quarten-, Quinten-, Terzen- und Oktavengängen.

Der Triller

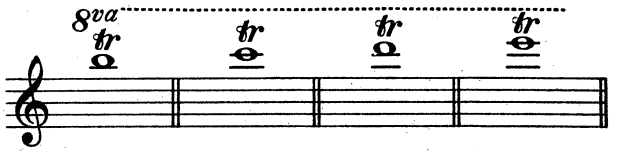
mit seinem Vor- und Nachschlag durch natürliche Flageolett-Töne ist nur auf zwei Saiten möglich und verlangt daher eine ungemeine Gewandtheit des rechten Armes.



Derselbe Triller ist nun auch in der höheren Position ausführbar, z. B.:

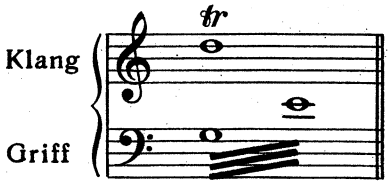


Mehrere andere Triller auf einer Saite sind, namentlich von diesem *h* an, möglich, jedoch in der Ausführung wegen der zu nahe aneinanderliegenden natürlichen Flageolett-Töne schwierig, z. B.:

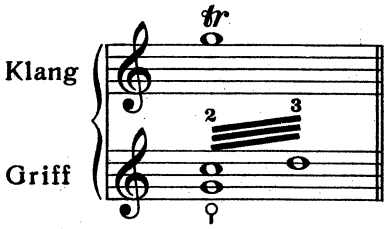


usw.

Ein Triller ohne Vor- und Nachschlag auf zwei Saiten ist folgender. Er ist, wie die zwei ersten Beispiele zeigen, nicht nur in doppelten Lagen, sondern auch auf den anderen Saiten ausführbar.

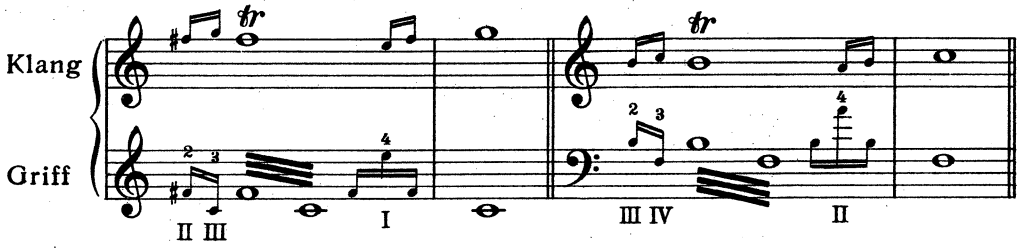


Der Triller auf einer Saite ohne Vor- und Nachschlag durch einen künstlichen und einen zufälligen Flageolett-Ton ist dieser:



Er kann sowohl in mehreren Lagen als auch auf allen Saiten ausgeführt werden; ist aber seiner Unvollkommenheit wegen nicht üblich.

Bei folgendem Triller werden alle Noten auf ihrem Standpunkt genommen; sie gehören aber mit Ausnahme der im Nachschlage befindlichen Note *e* alle unter die Rubrik der unzuverlässigen Flageolett-Töne.



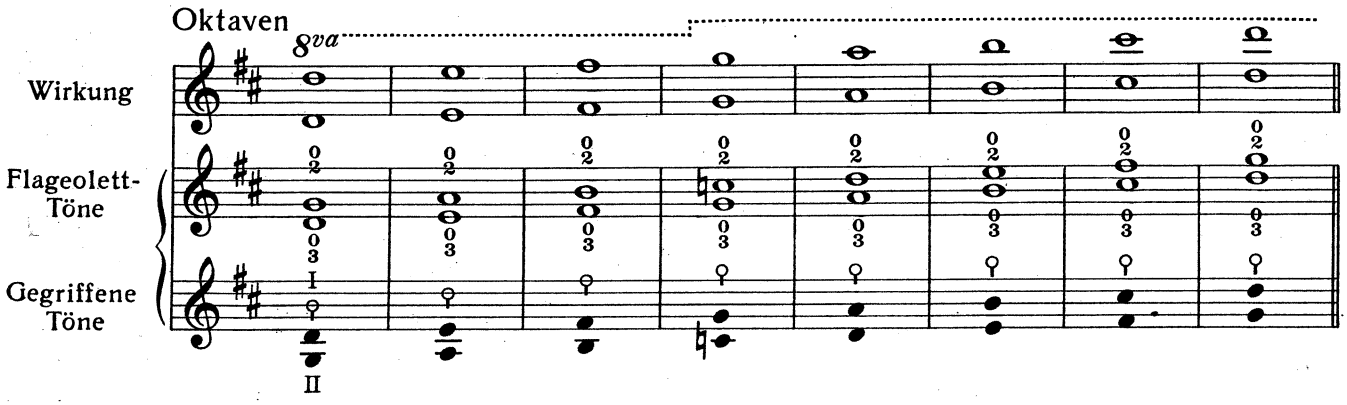
Flageolett Doppelgriffe

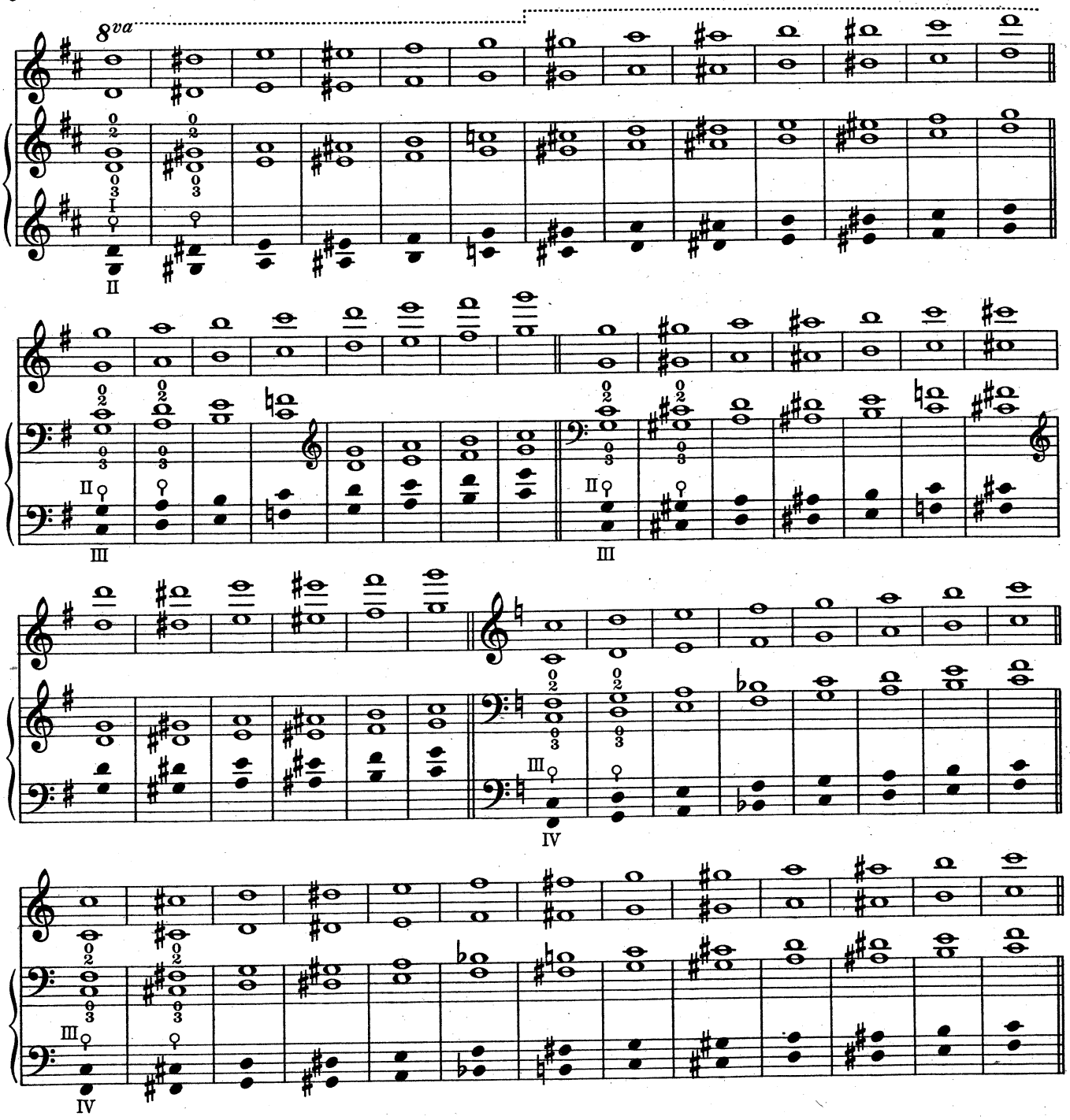
sind nur unter begrenzten Umständen hervorzubringen.

Viele Doppelgriffe, besonders in den unteren Lagen des Violoncellos, sind nicht so leicht zu erspannen wie auf der Violine, wo man sie bequem greifen kann. In stufenweiser Folge kann man sie daher nur in einem beschränkten Tonkreis hervorbringen.

In Oktaven läßt sich z. B. die diatonische und die chromatische Tonleiter ausführen, in Terzen usw. aber nur letztere, weil in der diatonischen Tonleiter ganze und halbe Töne wechseln, die durch Quinten bedeckten Töne aber stets dieselben bleiben müssen.

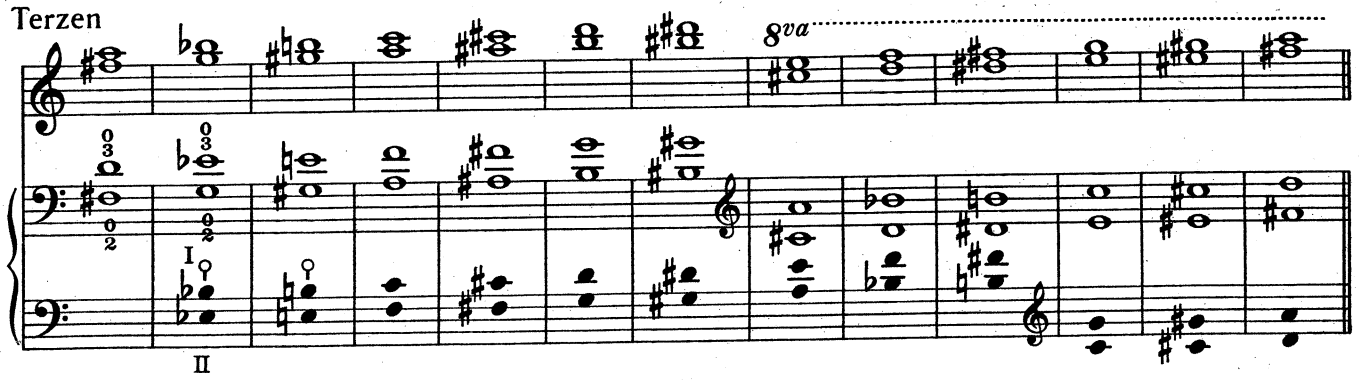
Folgende Beispiele enthalten die diatonische und chromatische Tonleiter in Oktaven auf zwei Liniensystemen dargestellt:

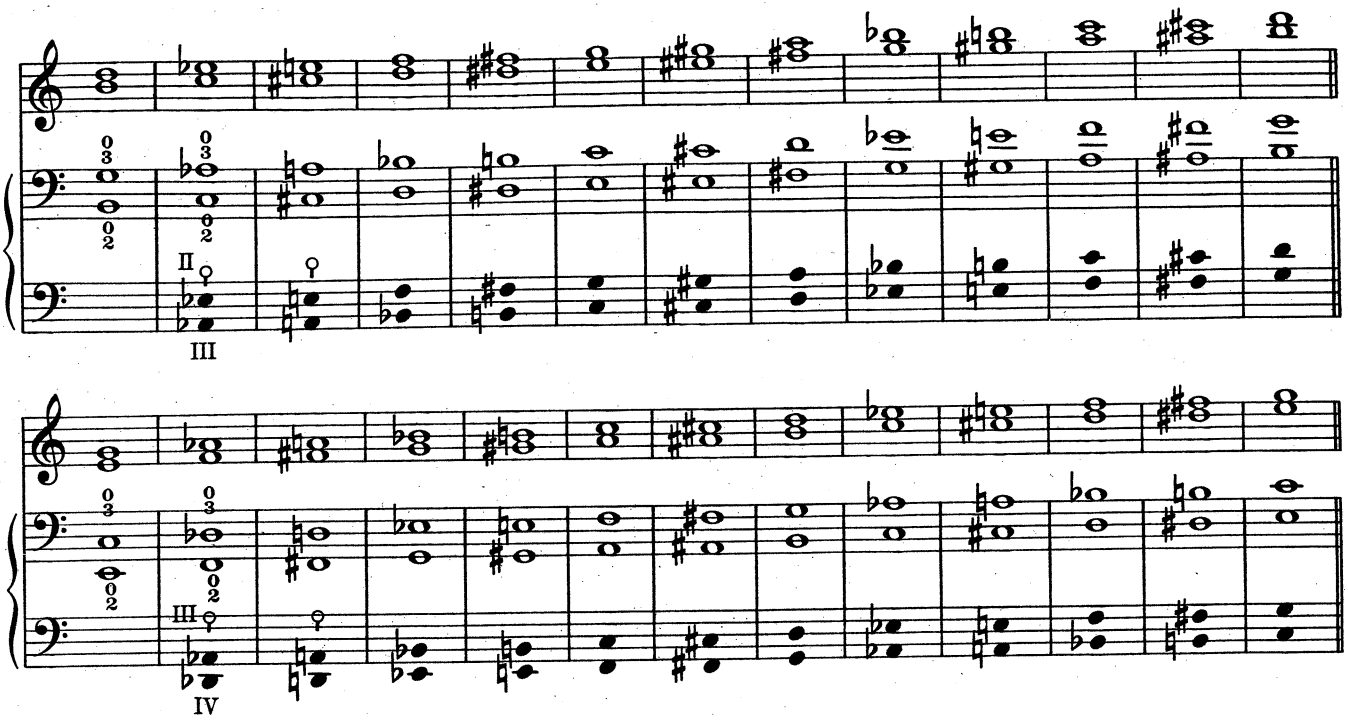




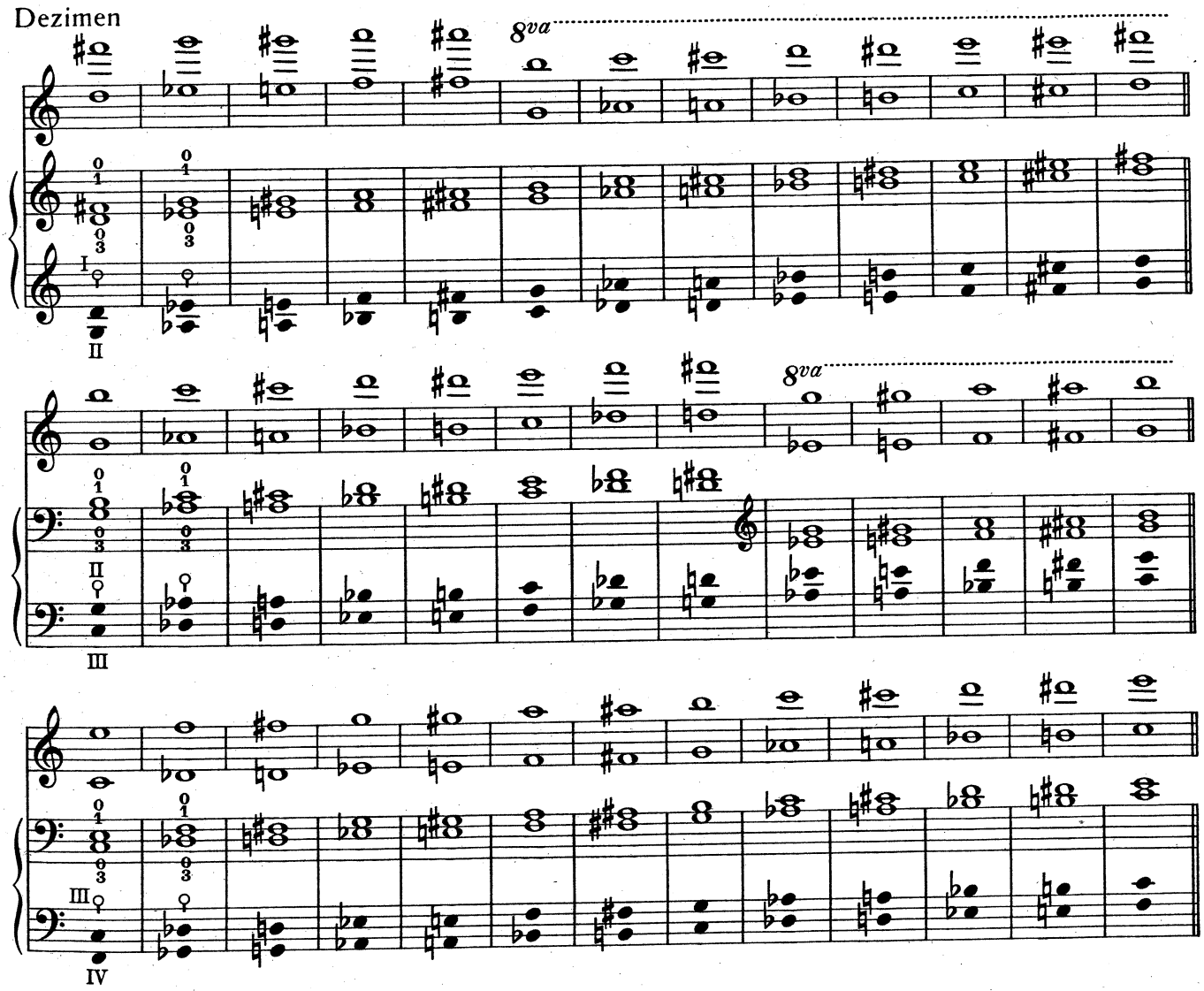
Terzen und Dezimen sind, wie folgende Beispiele zeigen, stufenweise nur chromatisch ausführbar:

Terzen

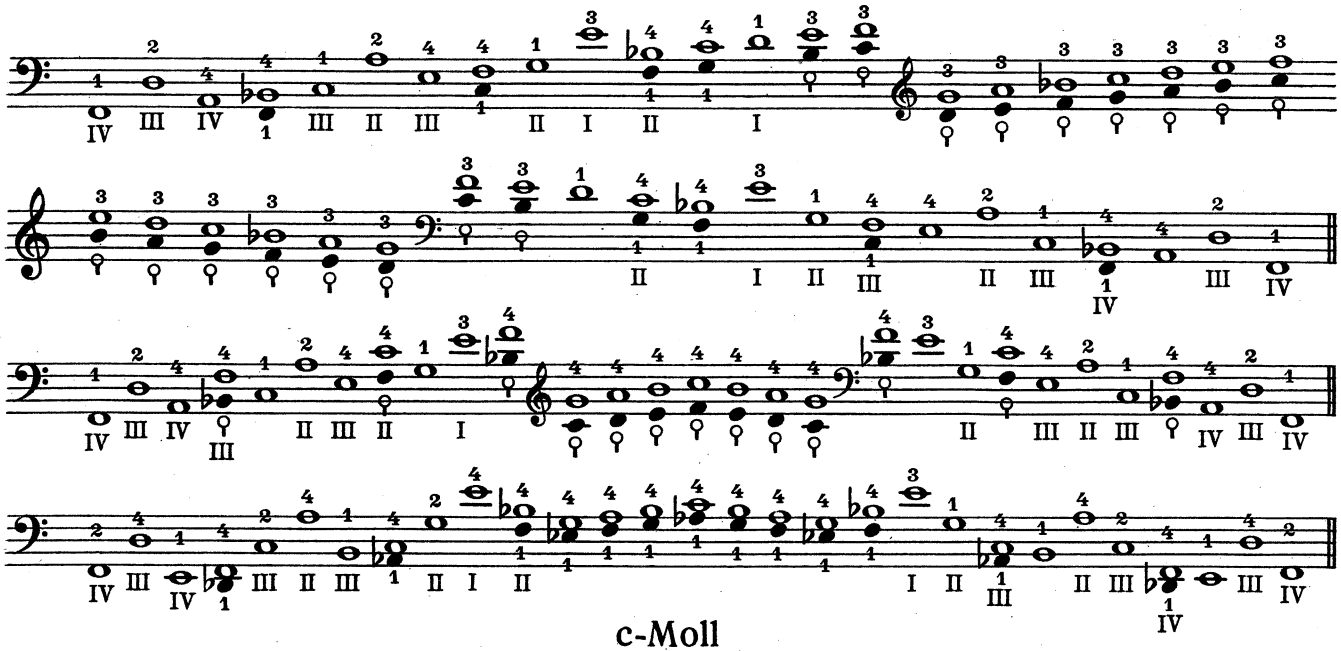




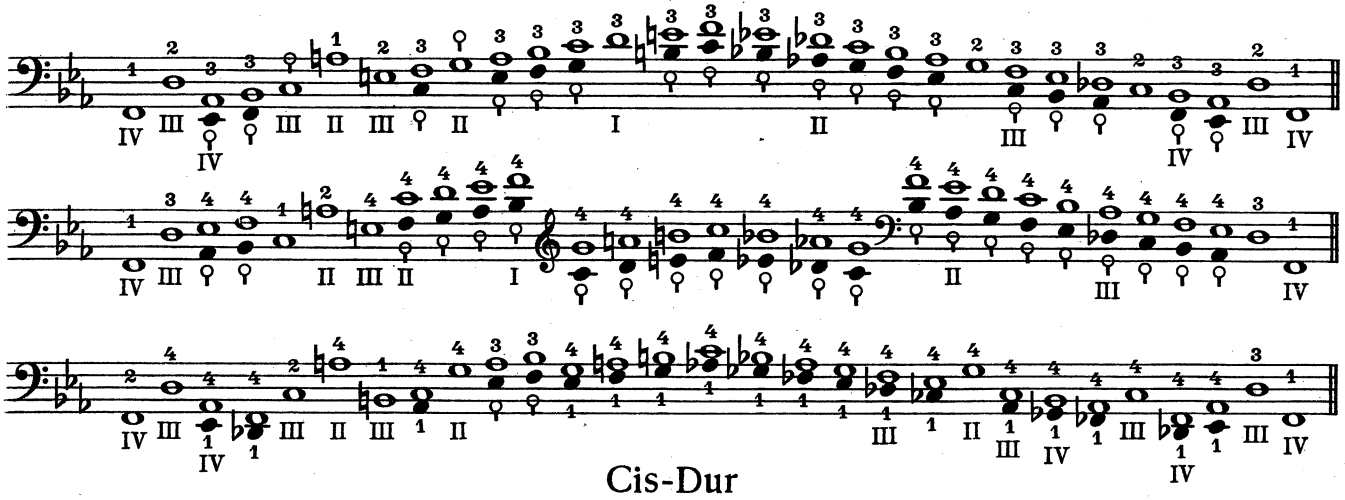
Dezimen



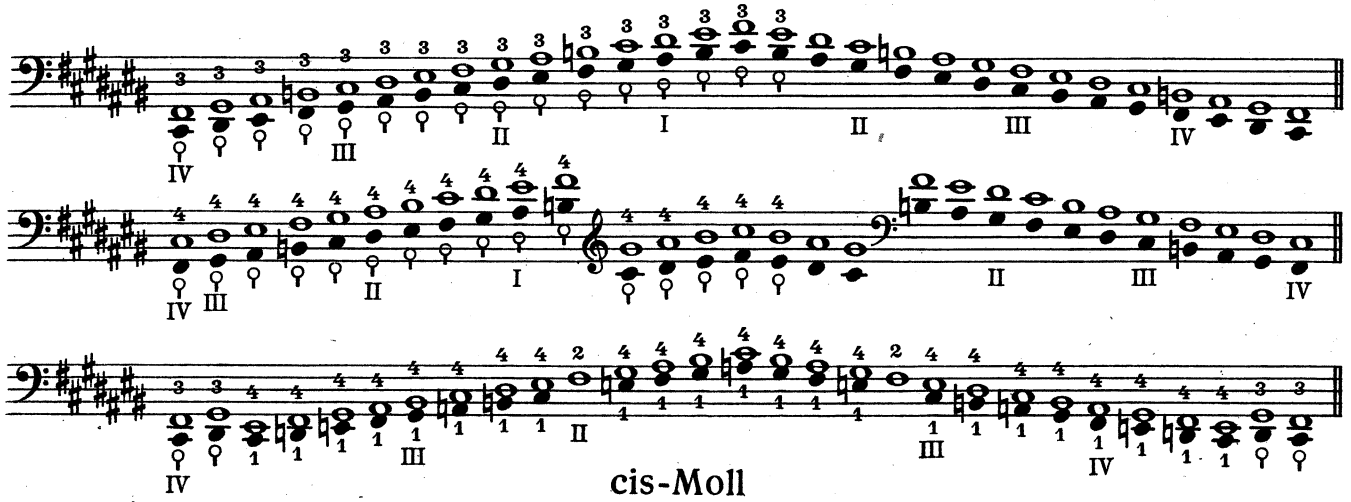
C-Dur



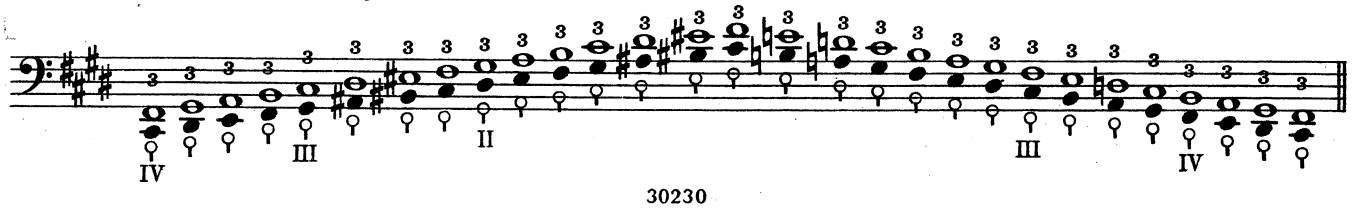
c-Moll

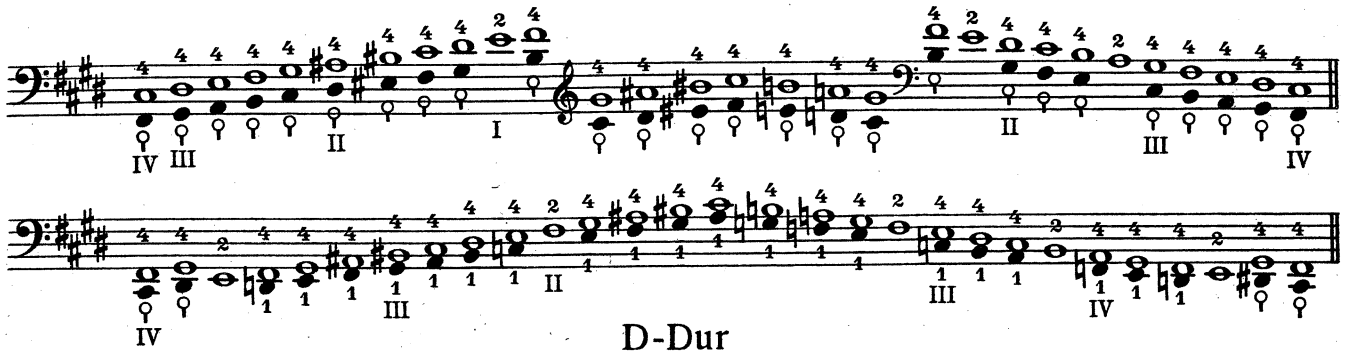


Cis-Dur

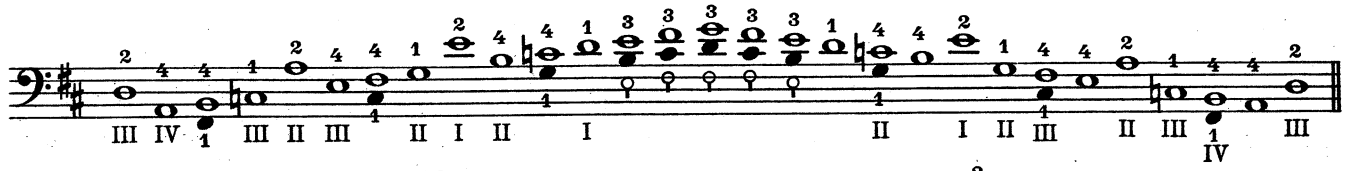


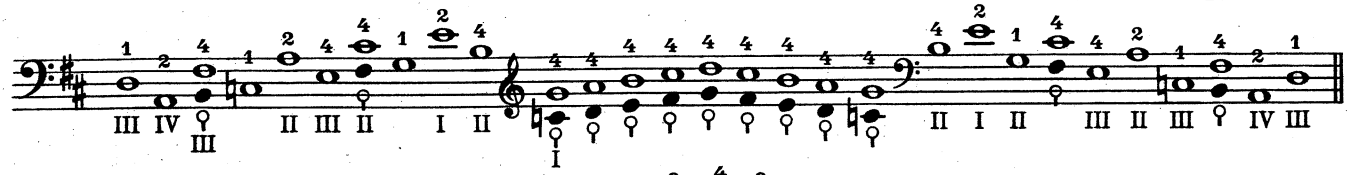
cis-Moll

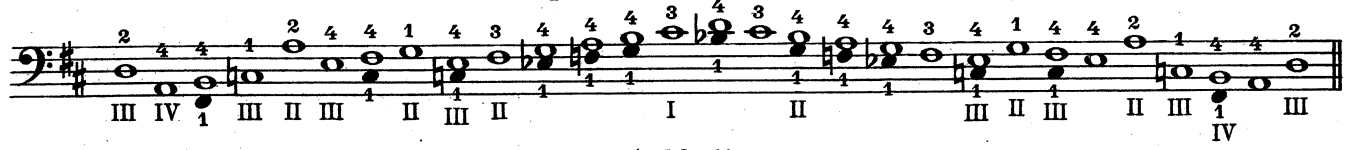




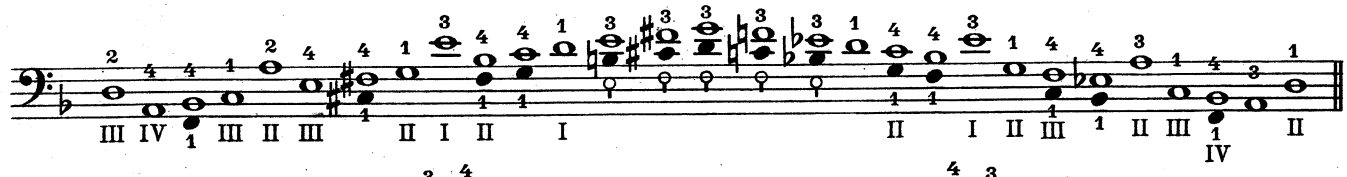
D-Dur

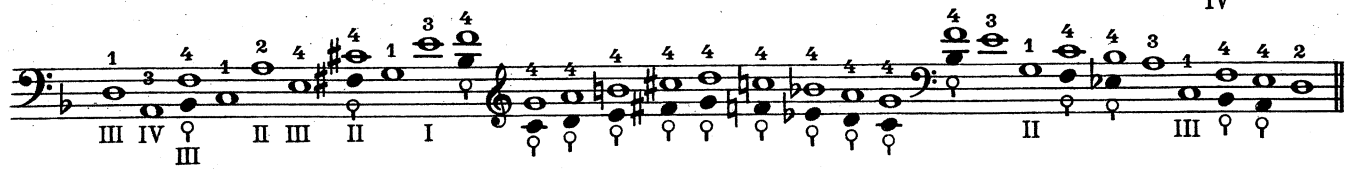


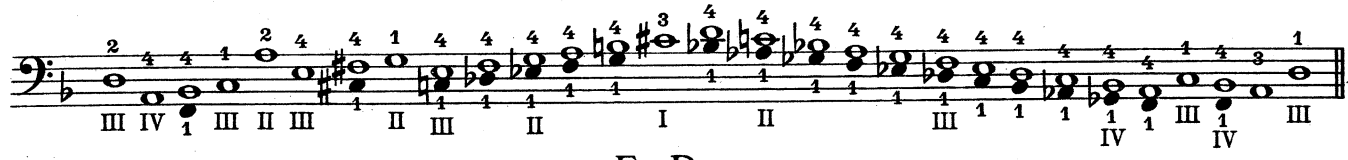




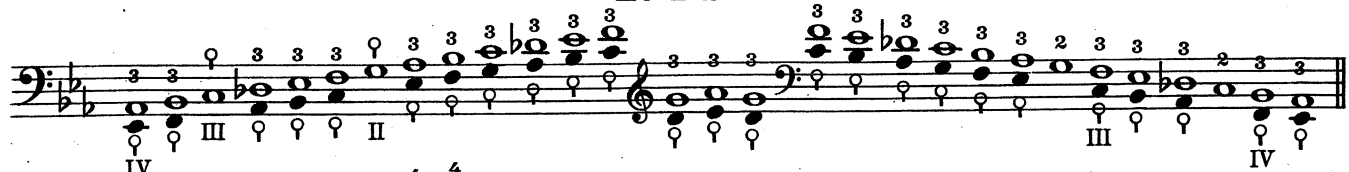
d-Moll

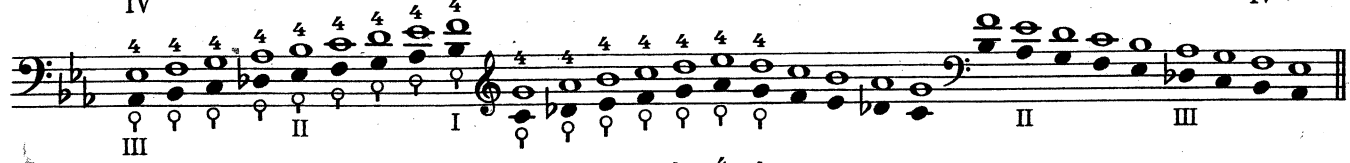


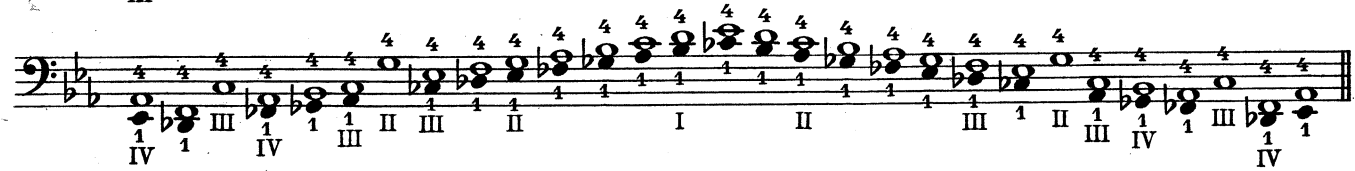




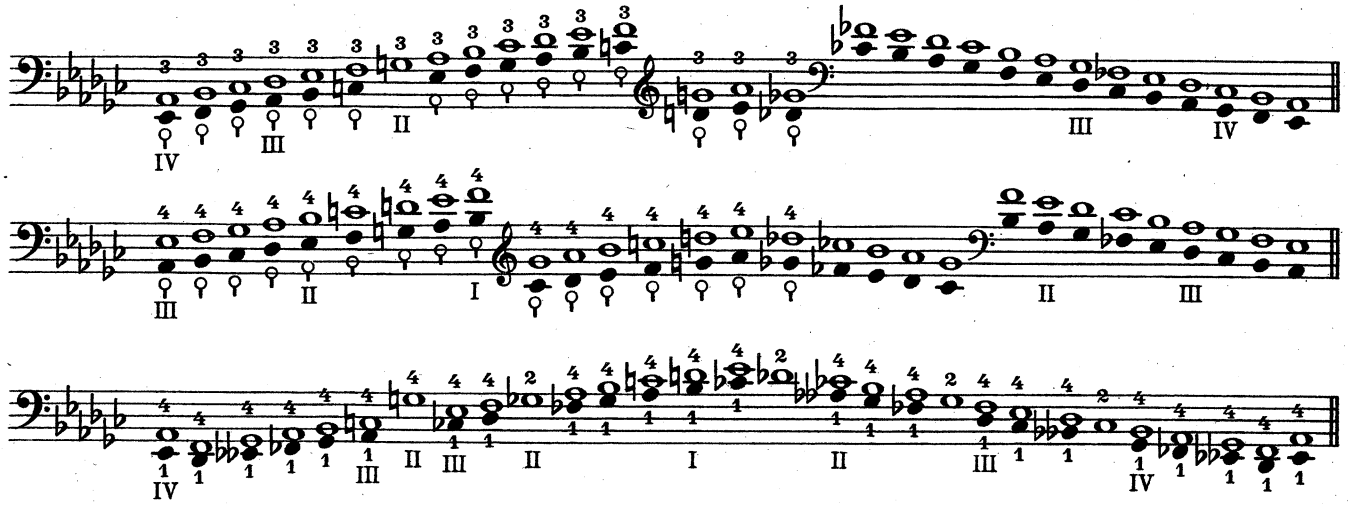
Es-Dur



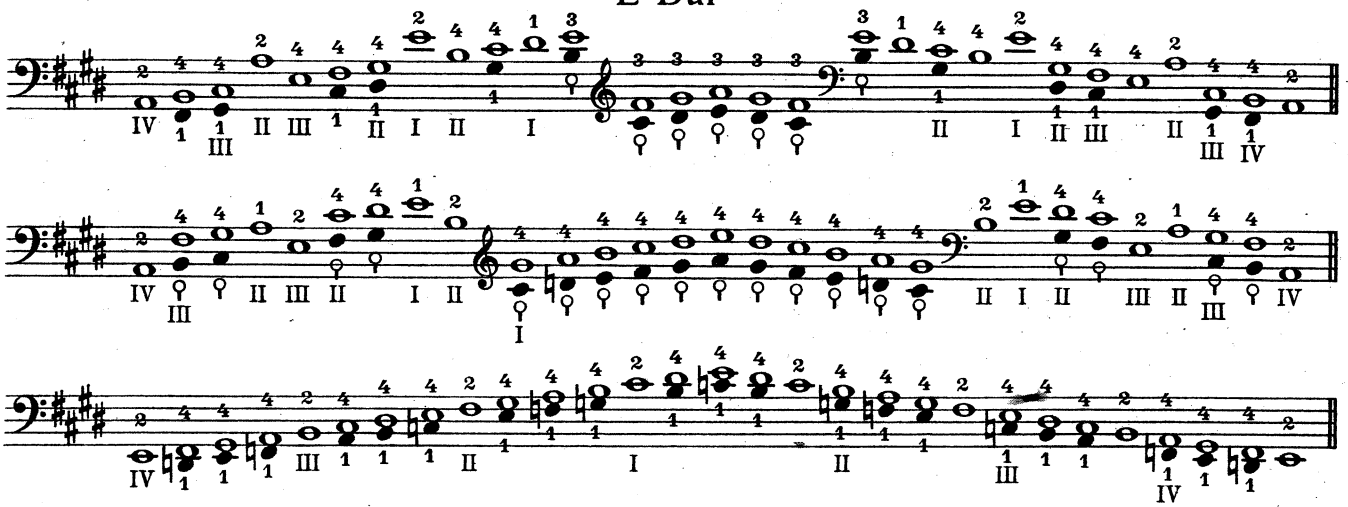




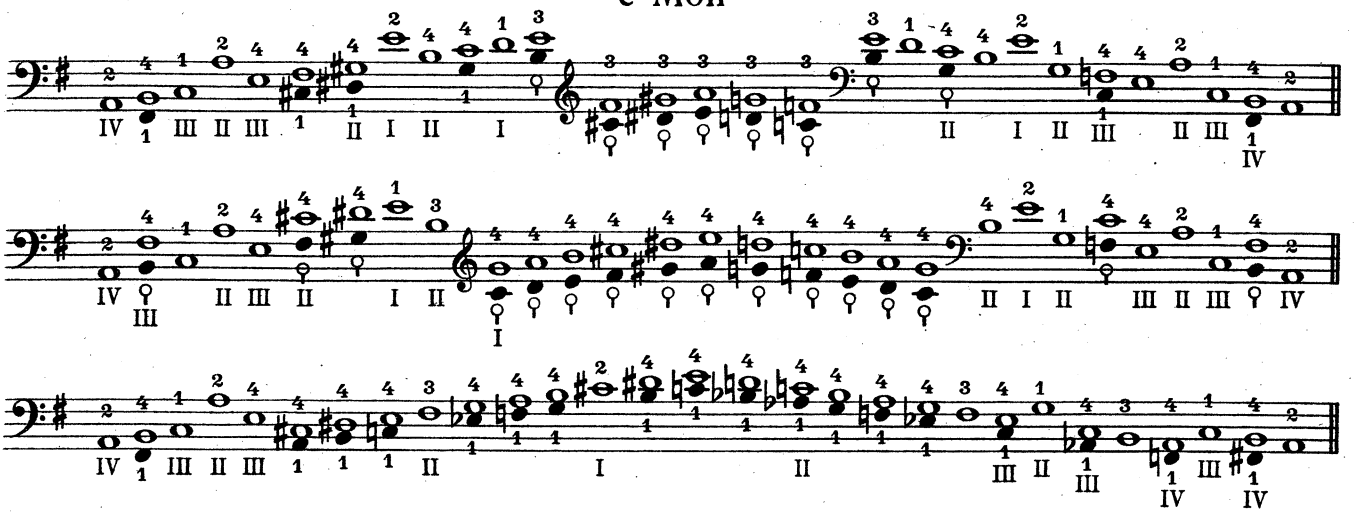
es-Moll



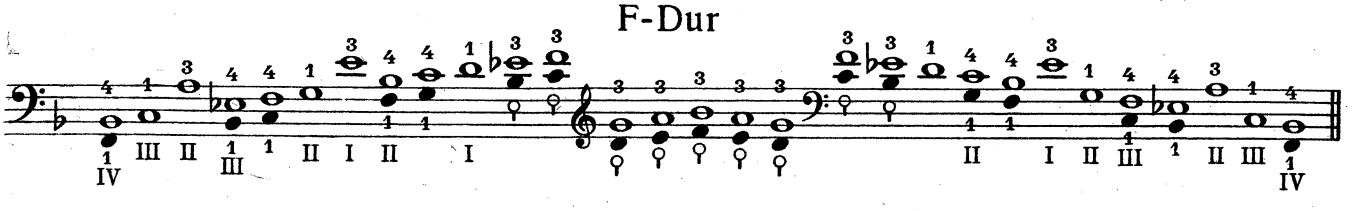
E-Dur

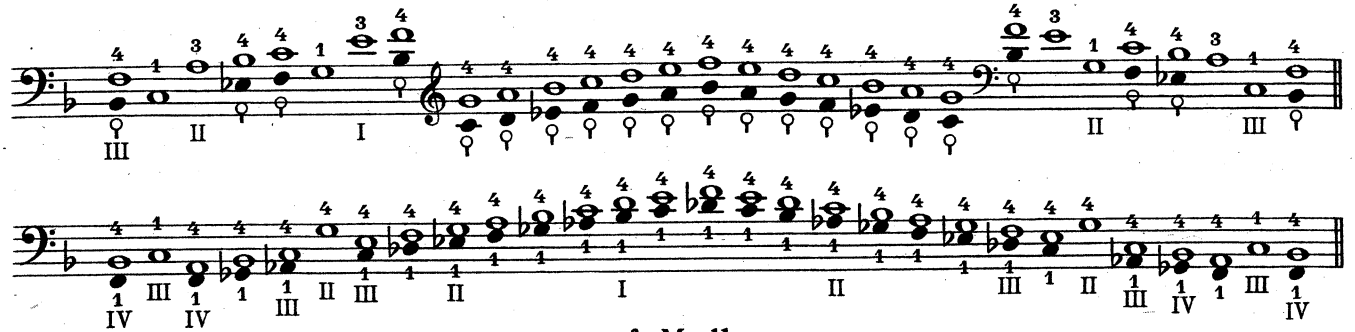


e-Moll

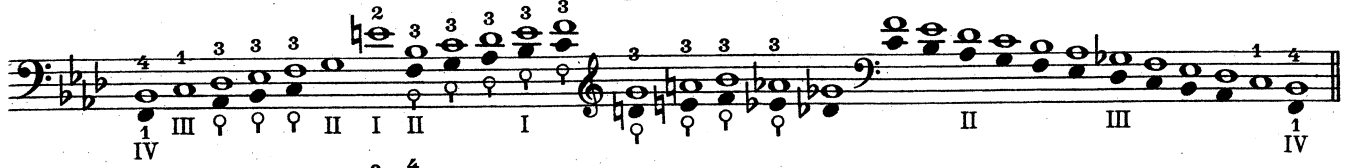


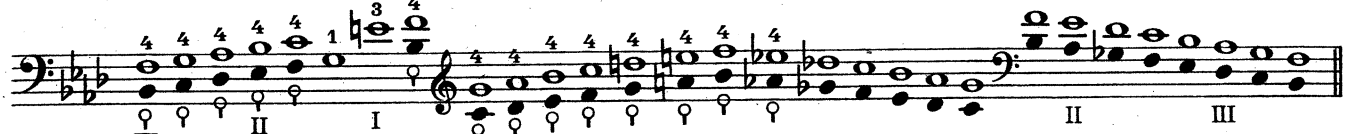
F-Dur

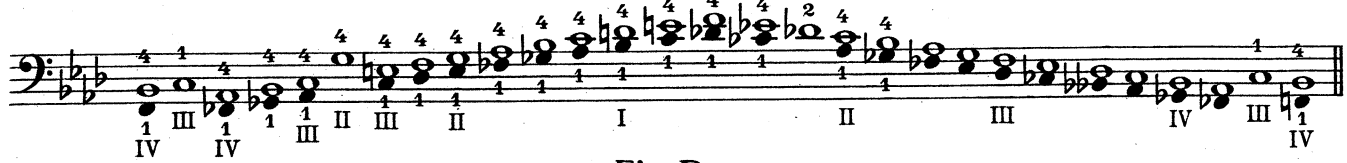




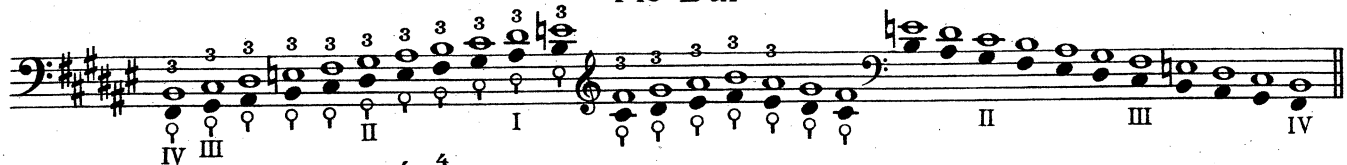
f-Moll

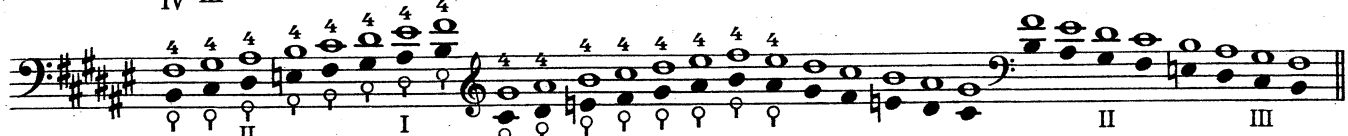


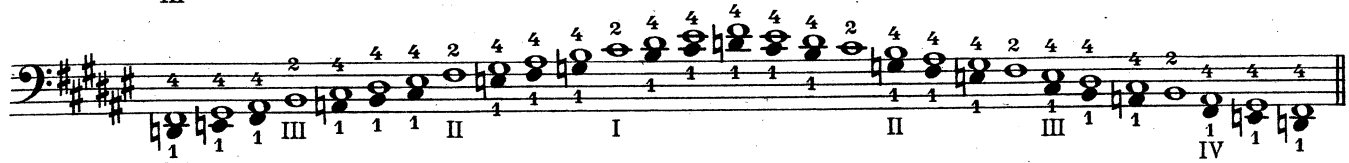




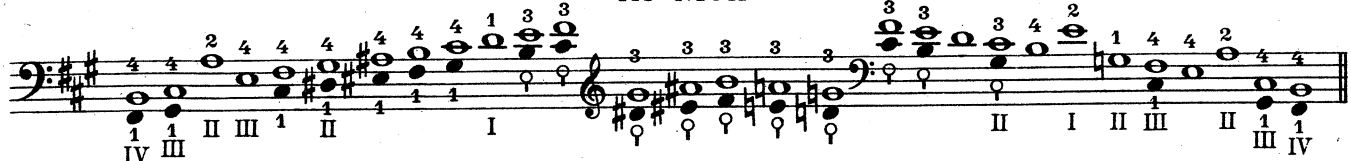
Fis-Dur

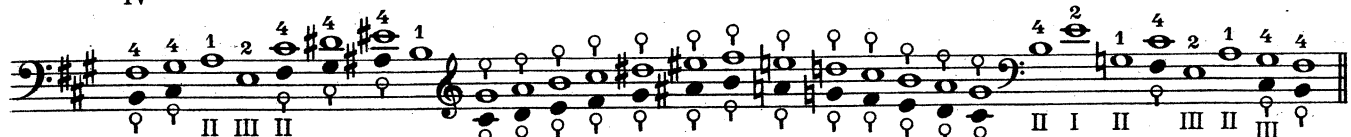


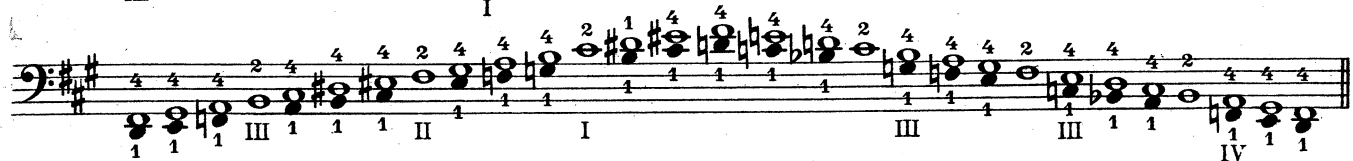




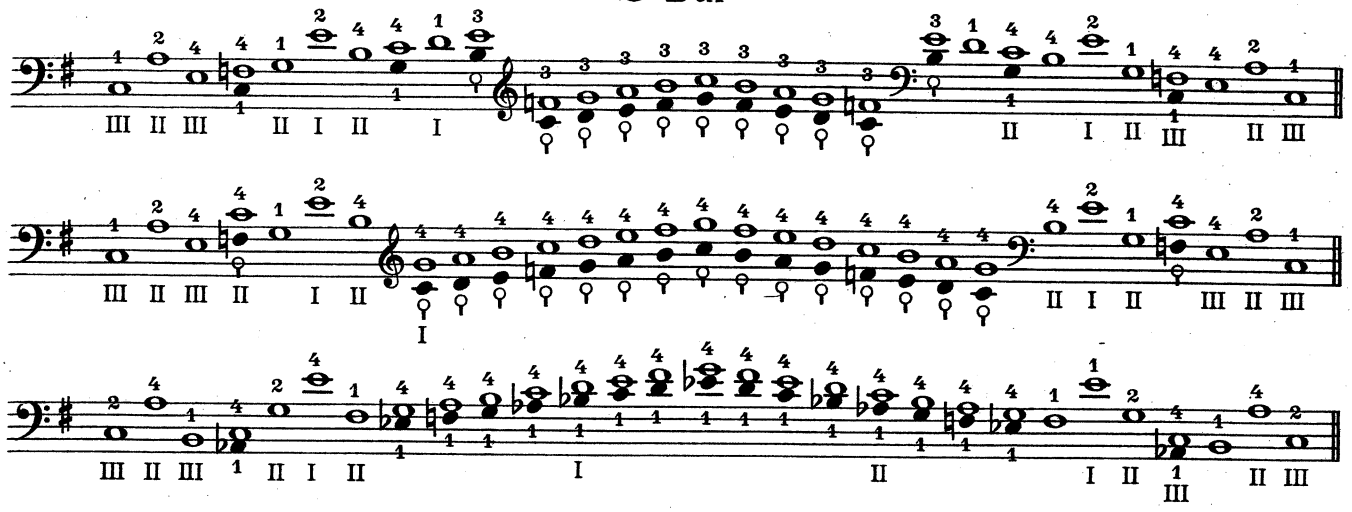
fis-Moll



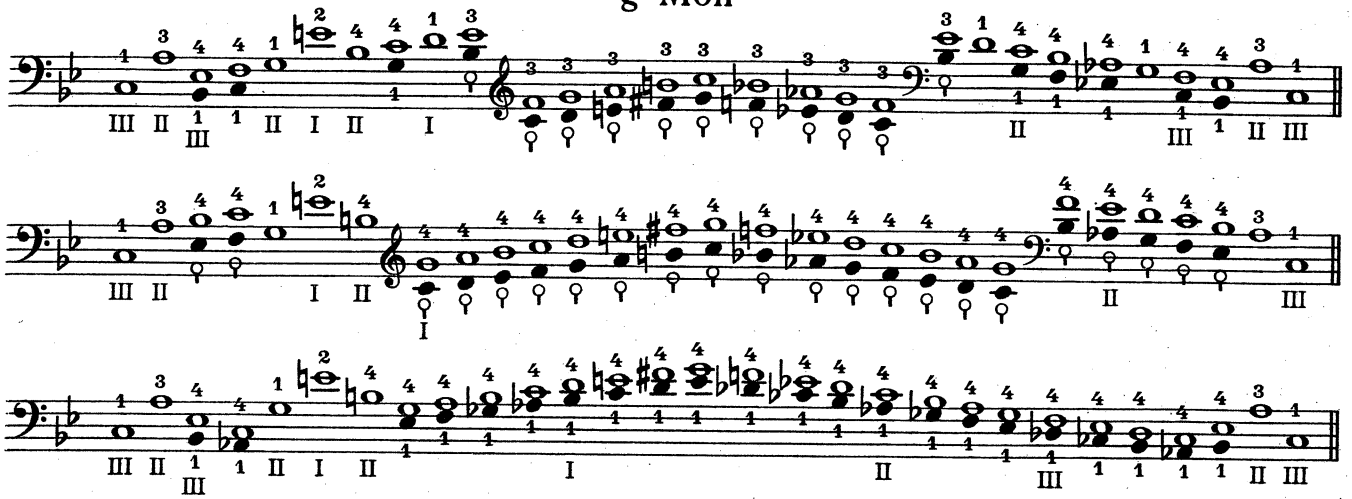




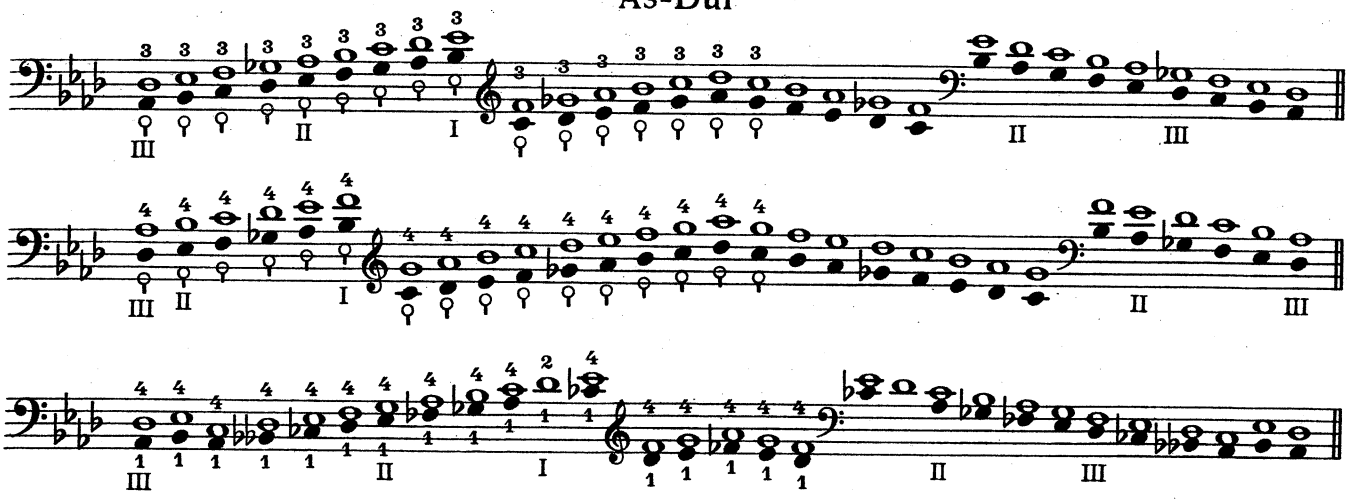
G-Dur



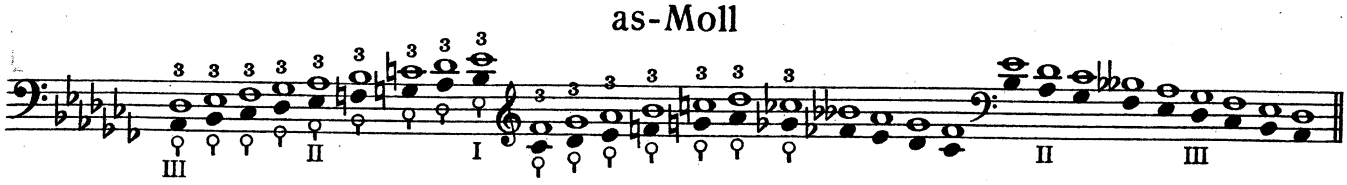
g-Moll

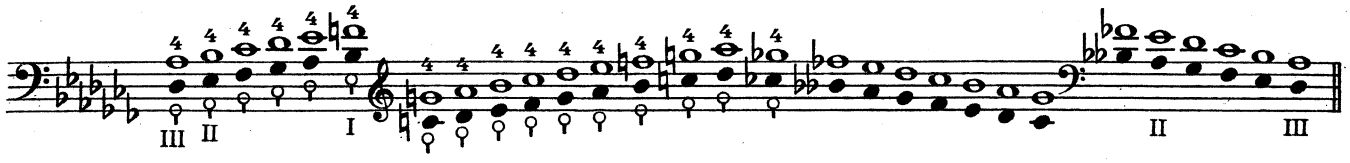


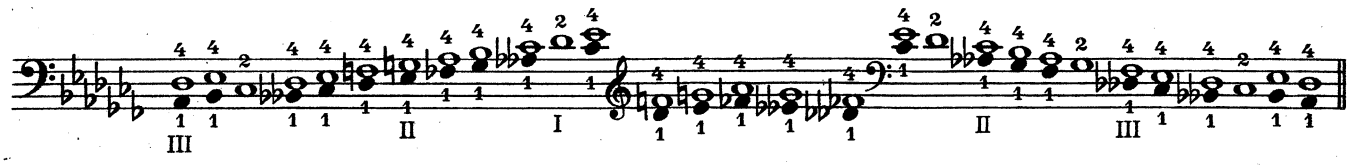
As-Dur



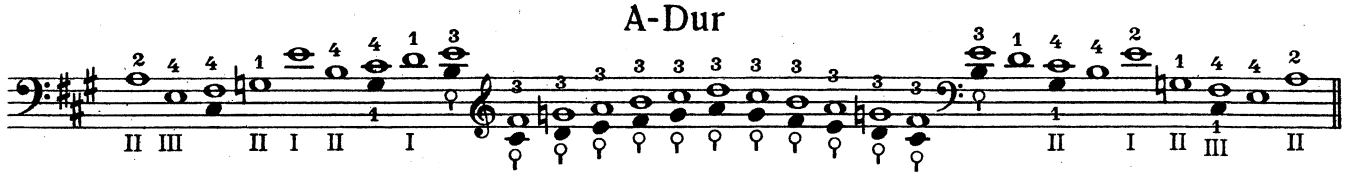
as-Moll

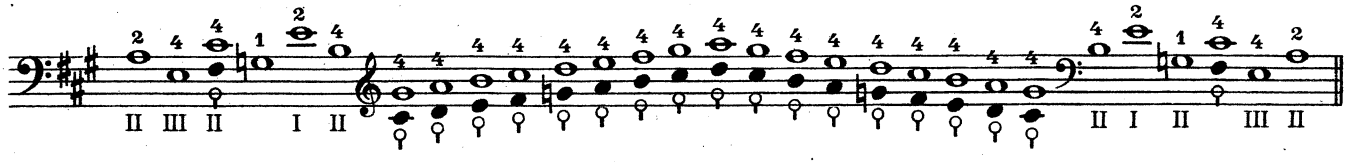


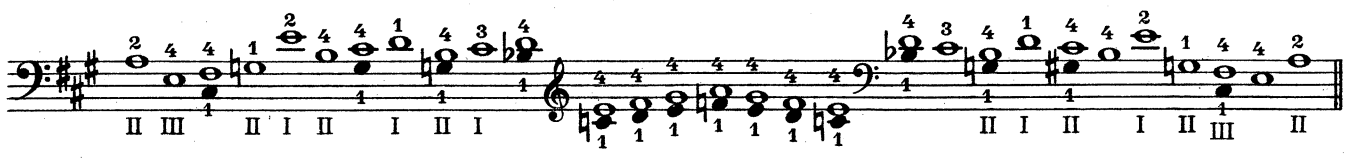




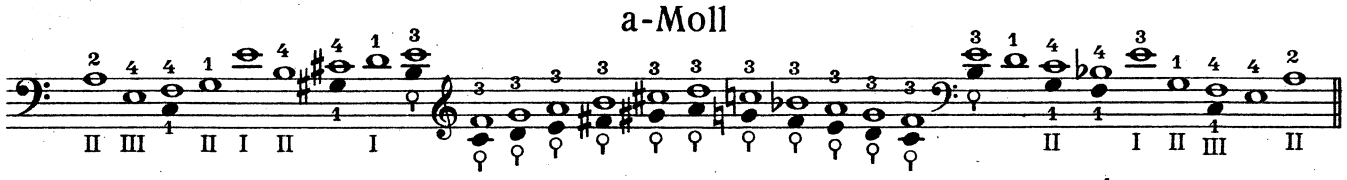
A-Dur

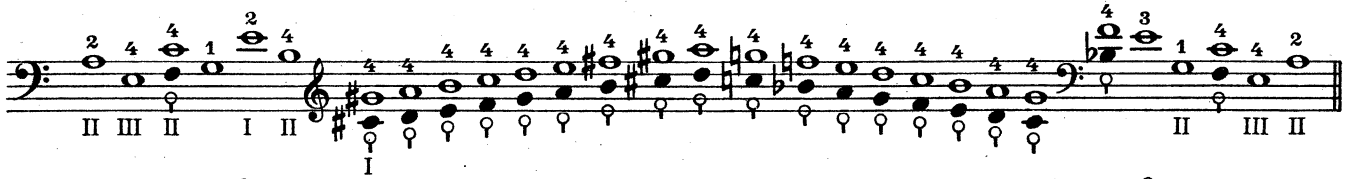


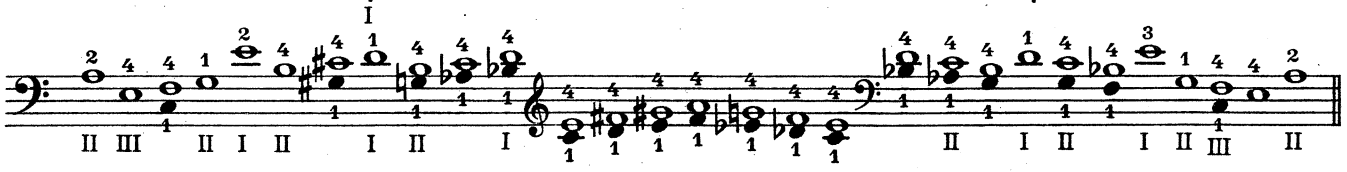




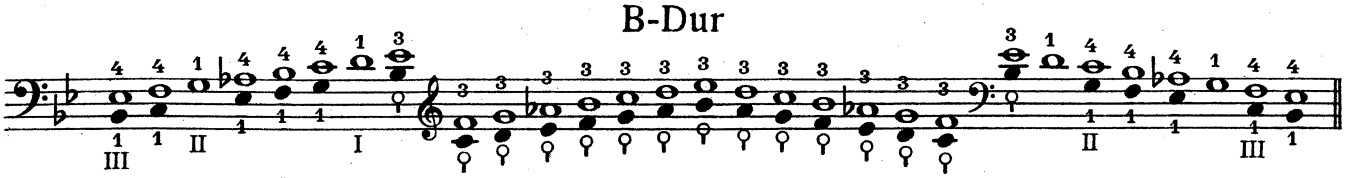
a-Moll

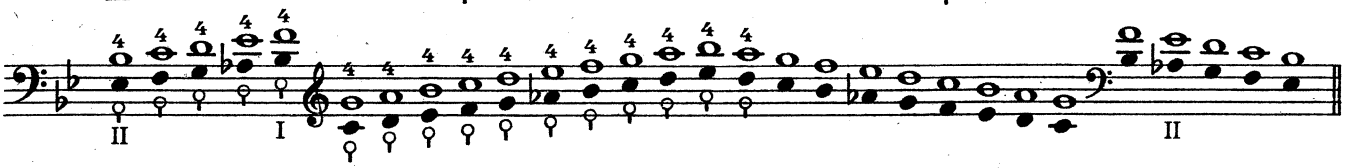


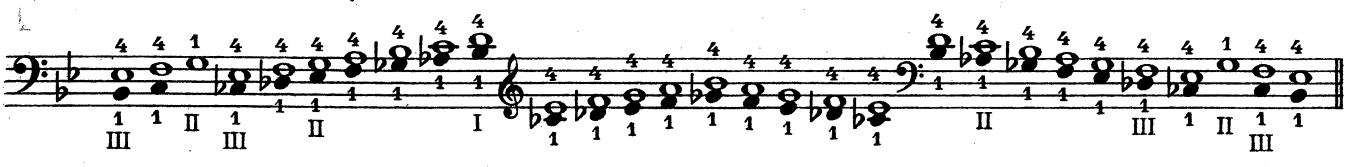




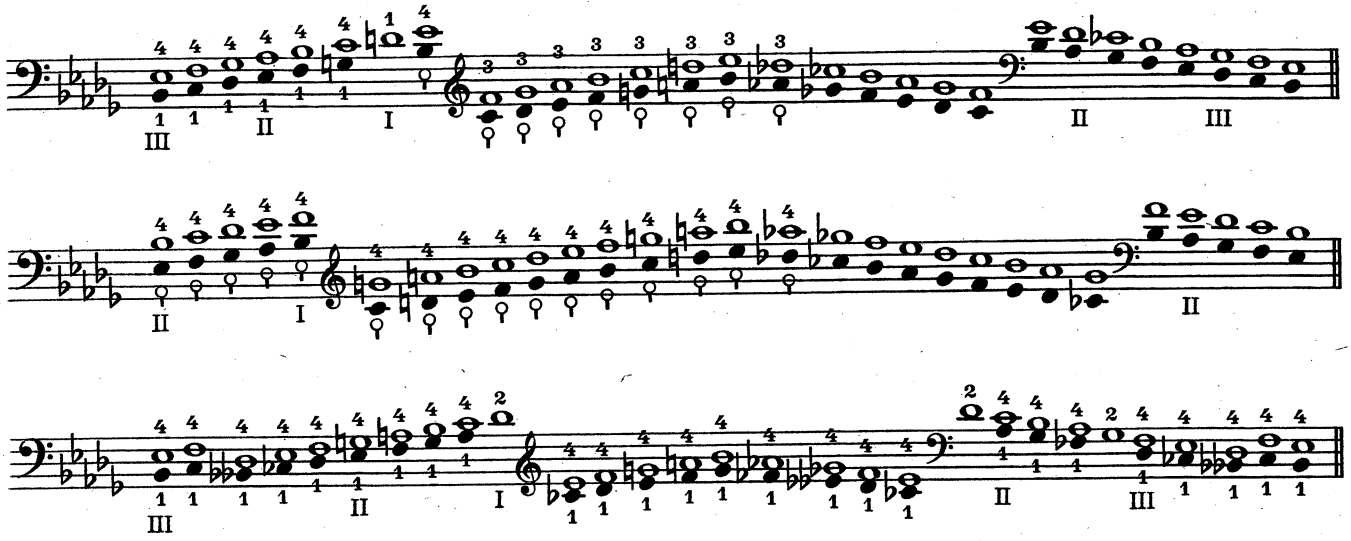
B-Dur



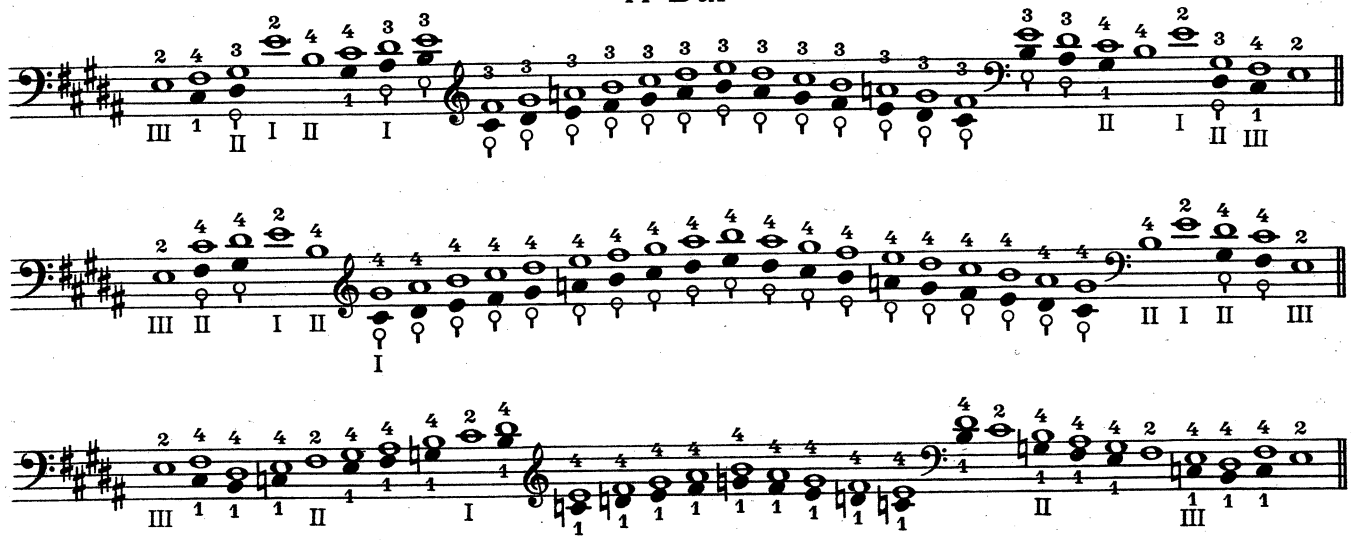




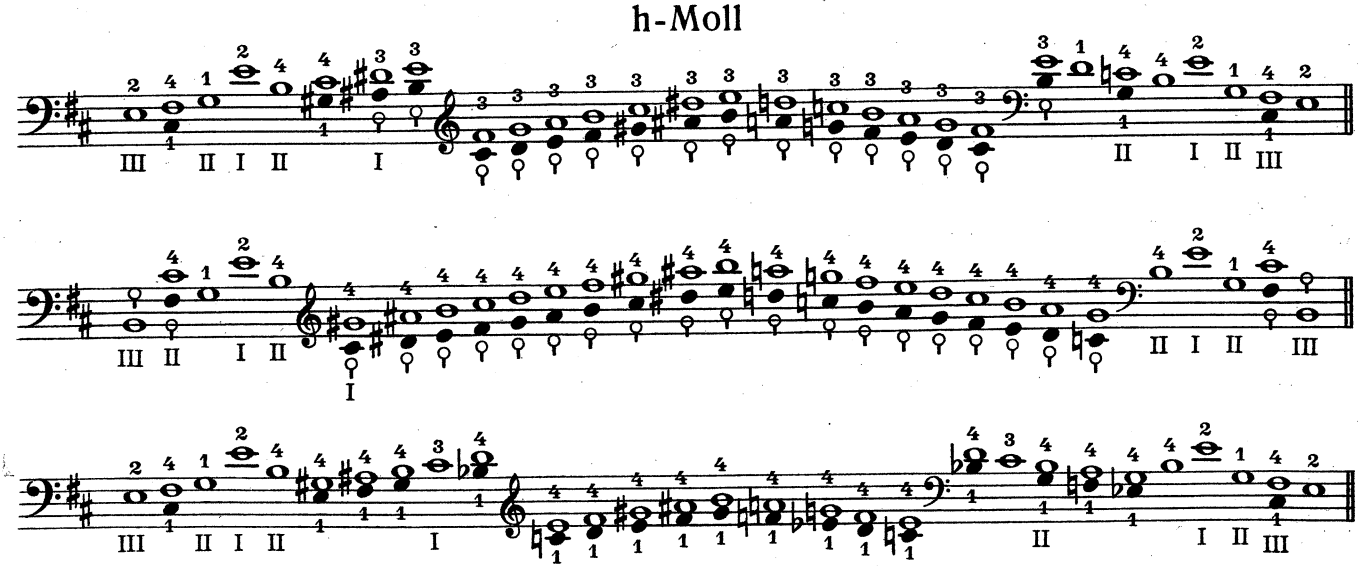
b-Moll



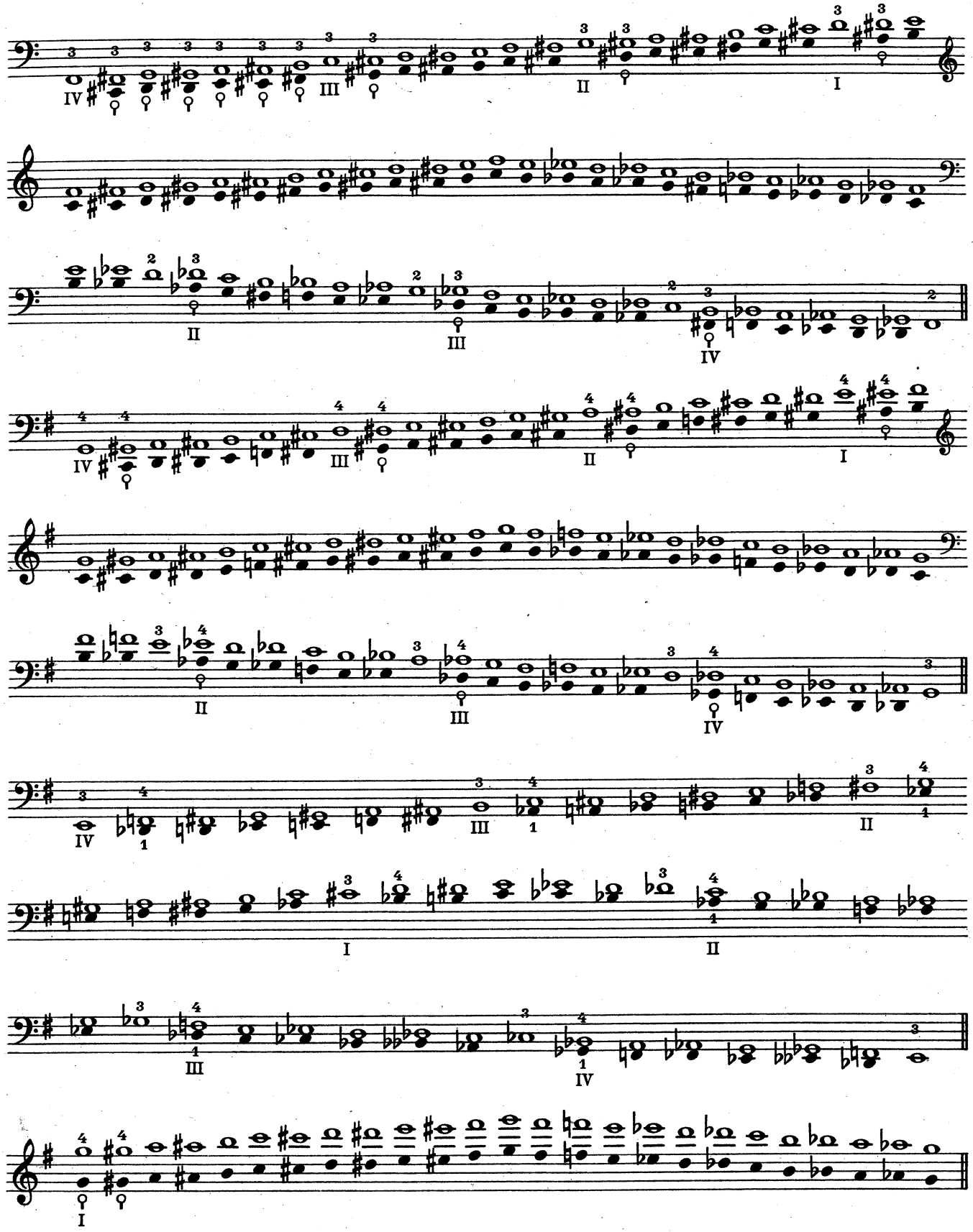
H-Dur



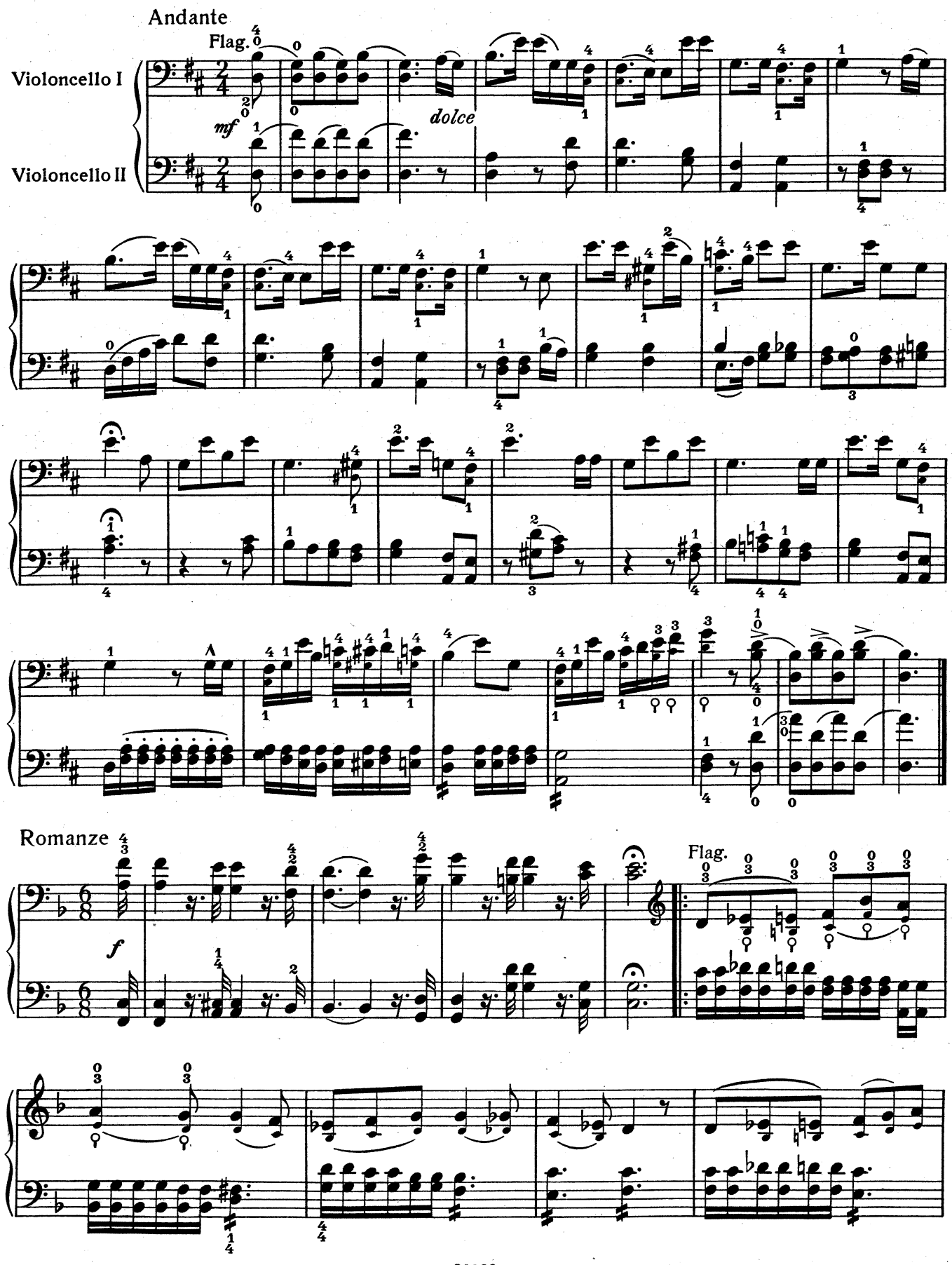
h-Moll

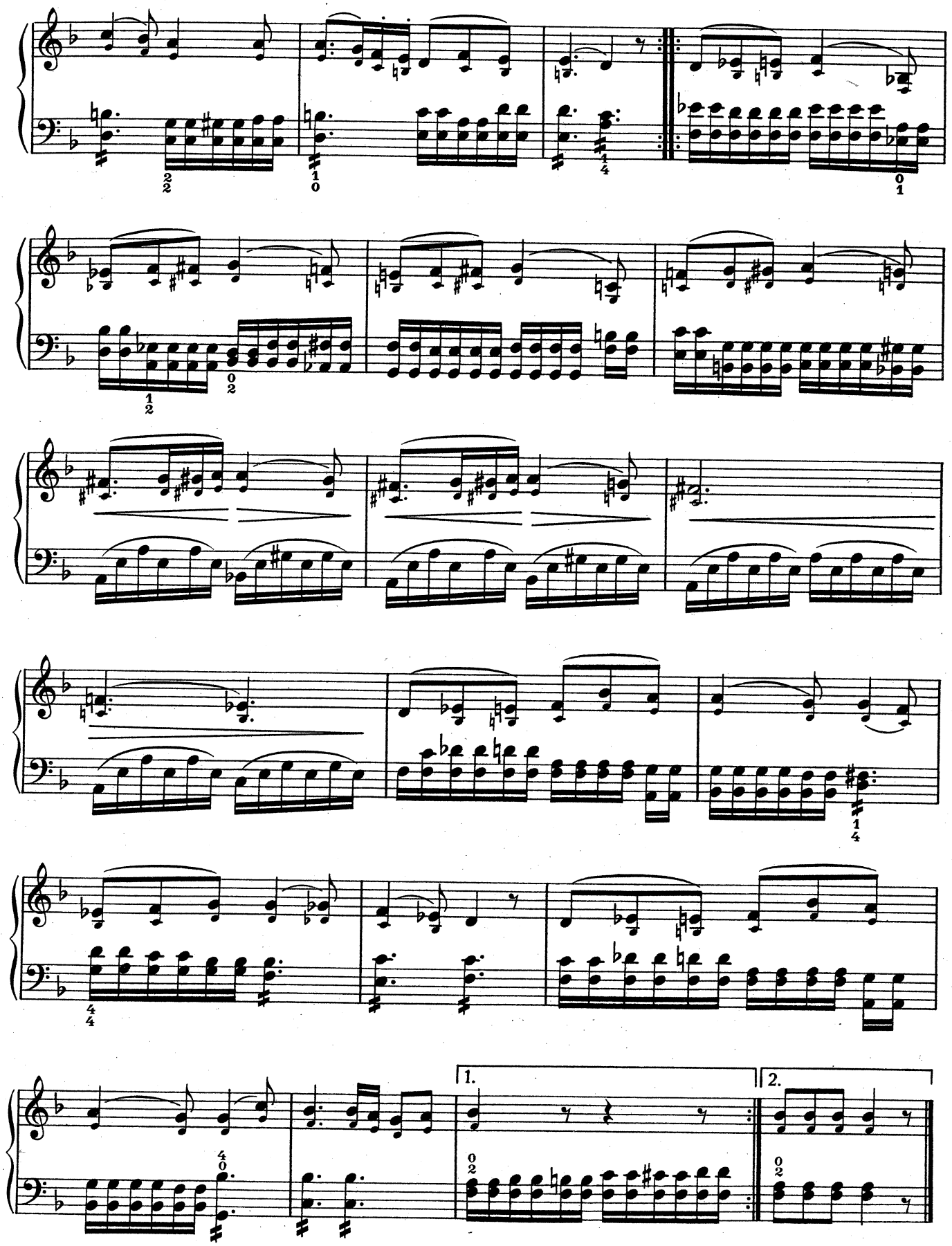


Chromatische Tonleitern

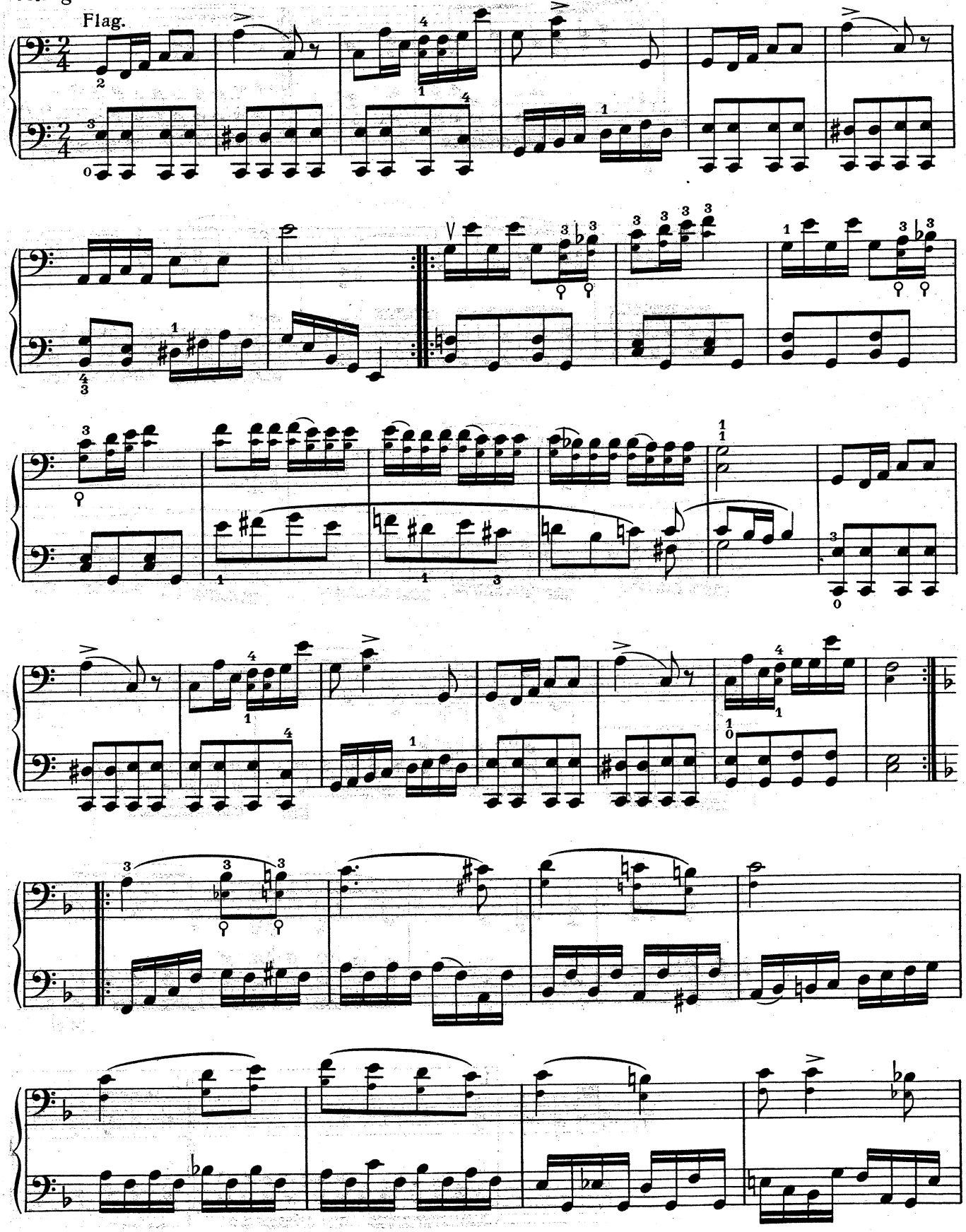


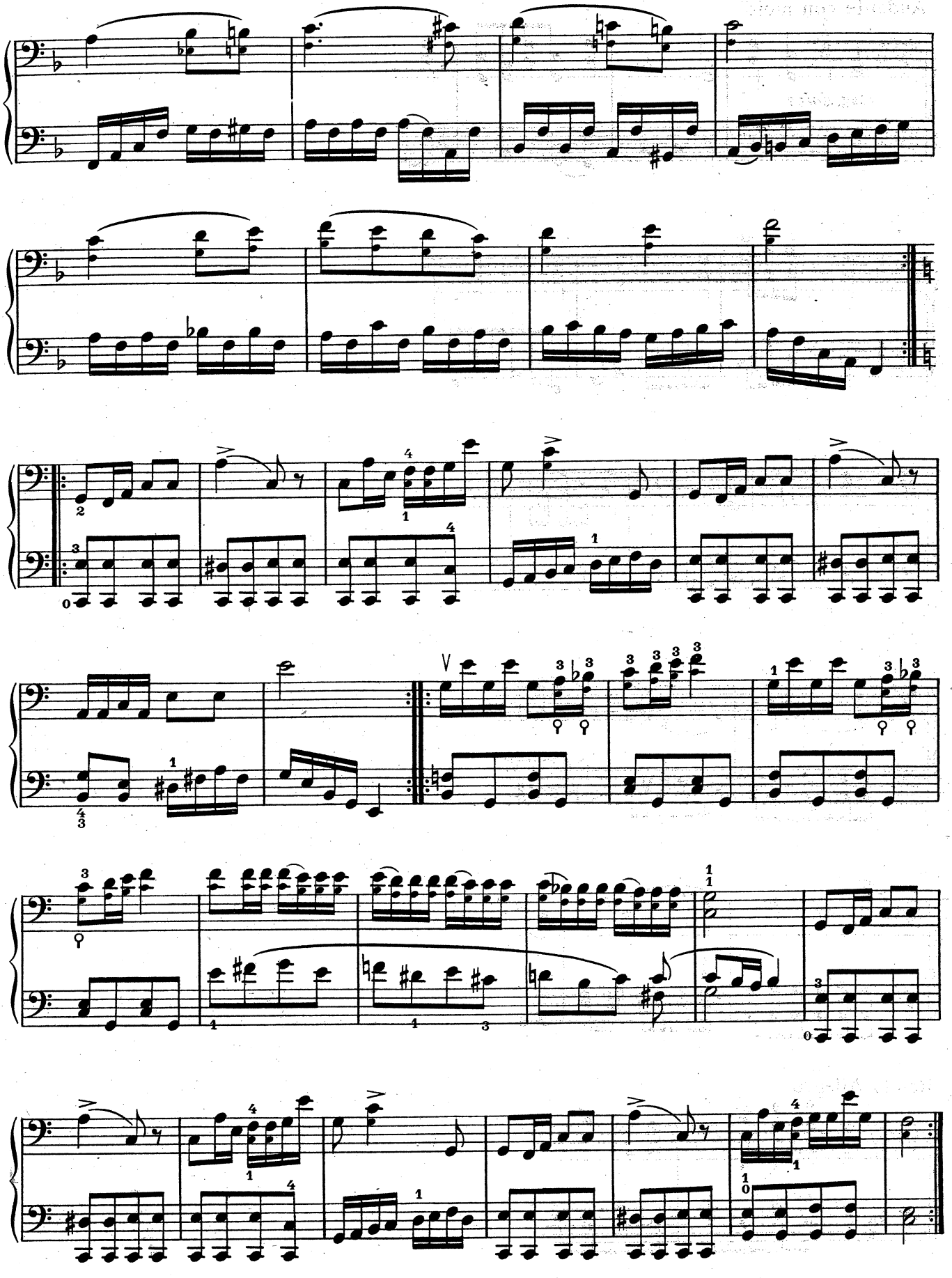
Übungen in Flageolett-Tönen mit Begleitung eines zweiten Violoncells



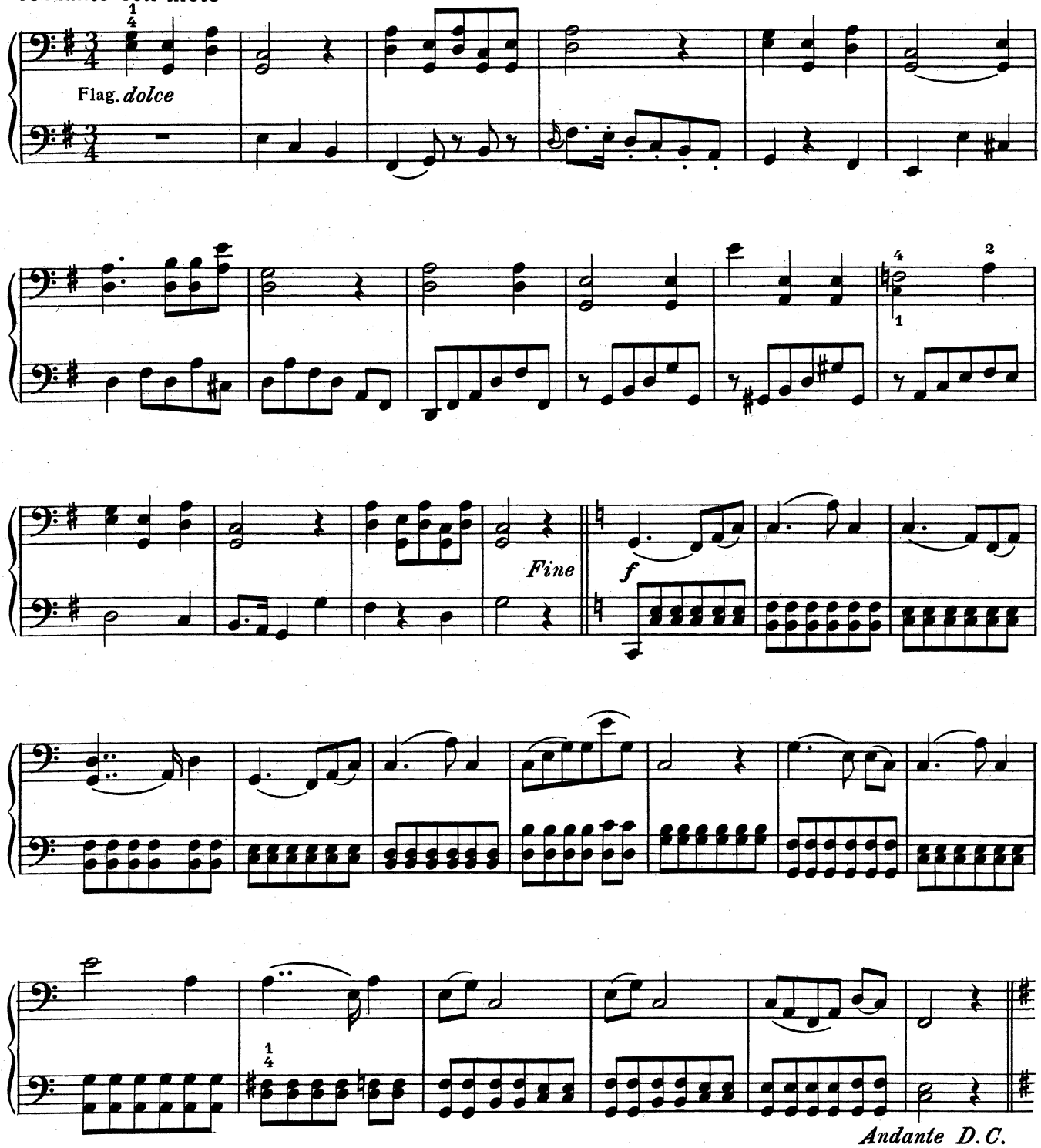

1.
2.

Allegretto

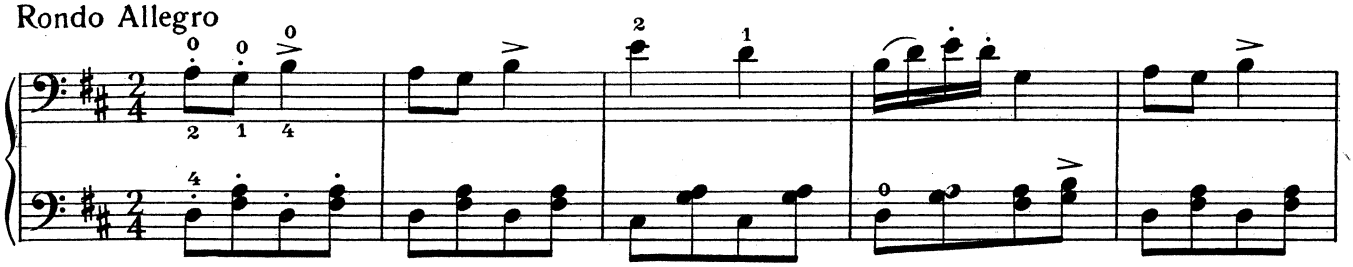


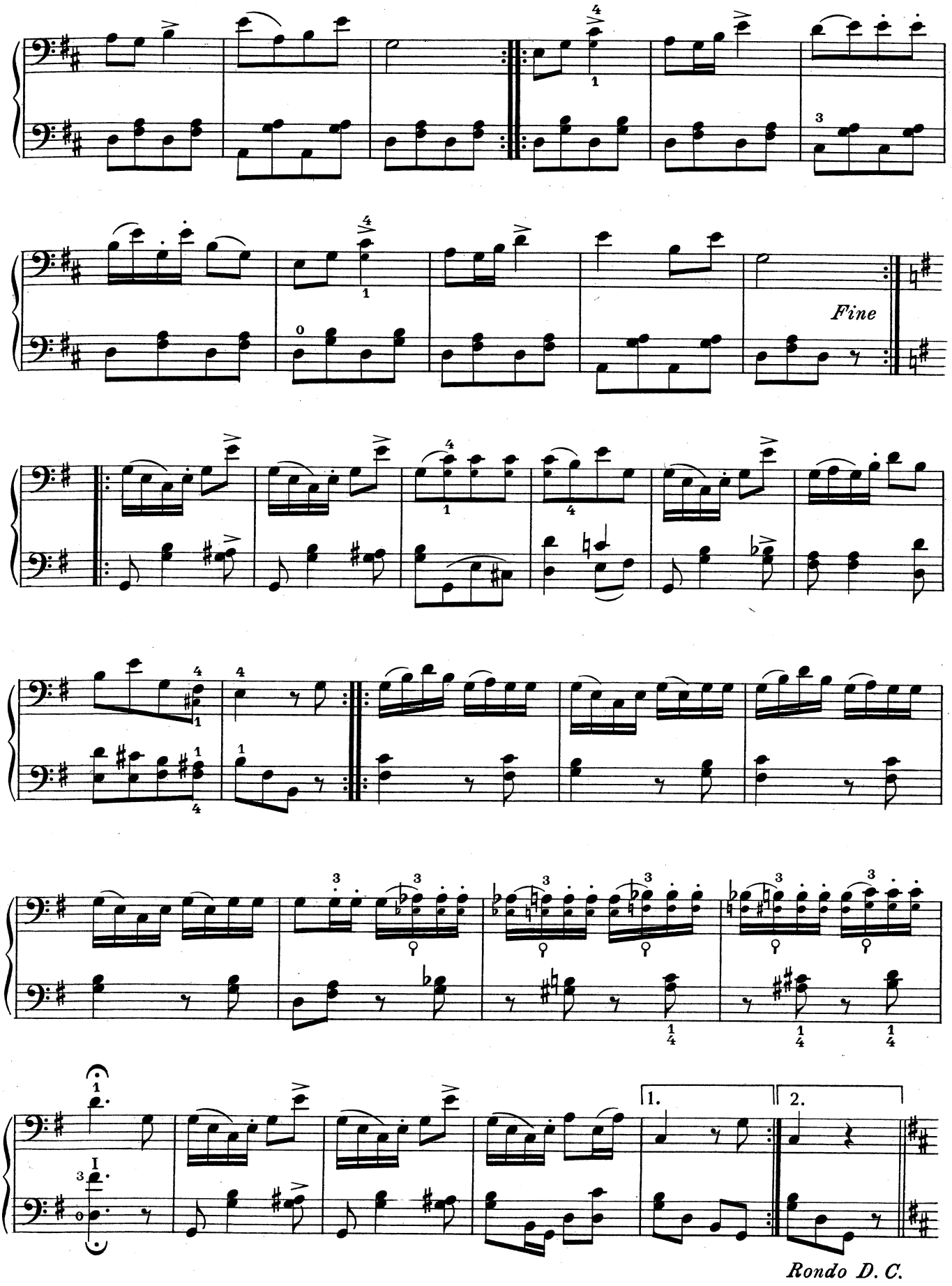


Andante con moto

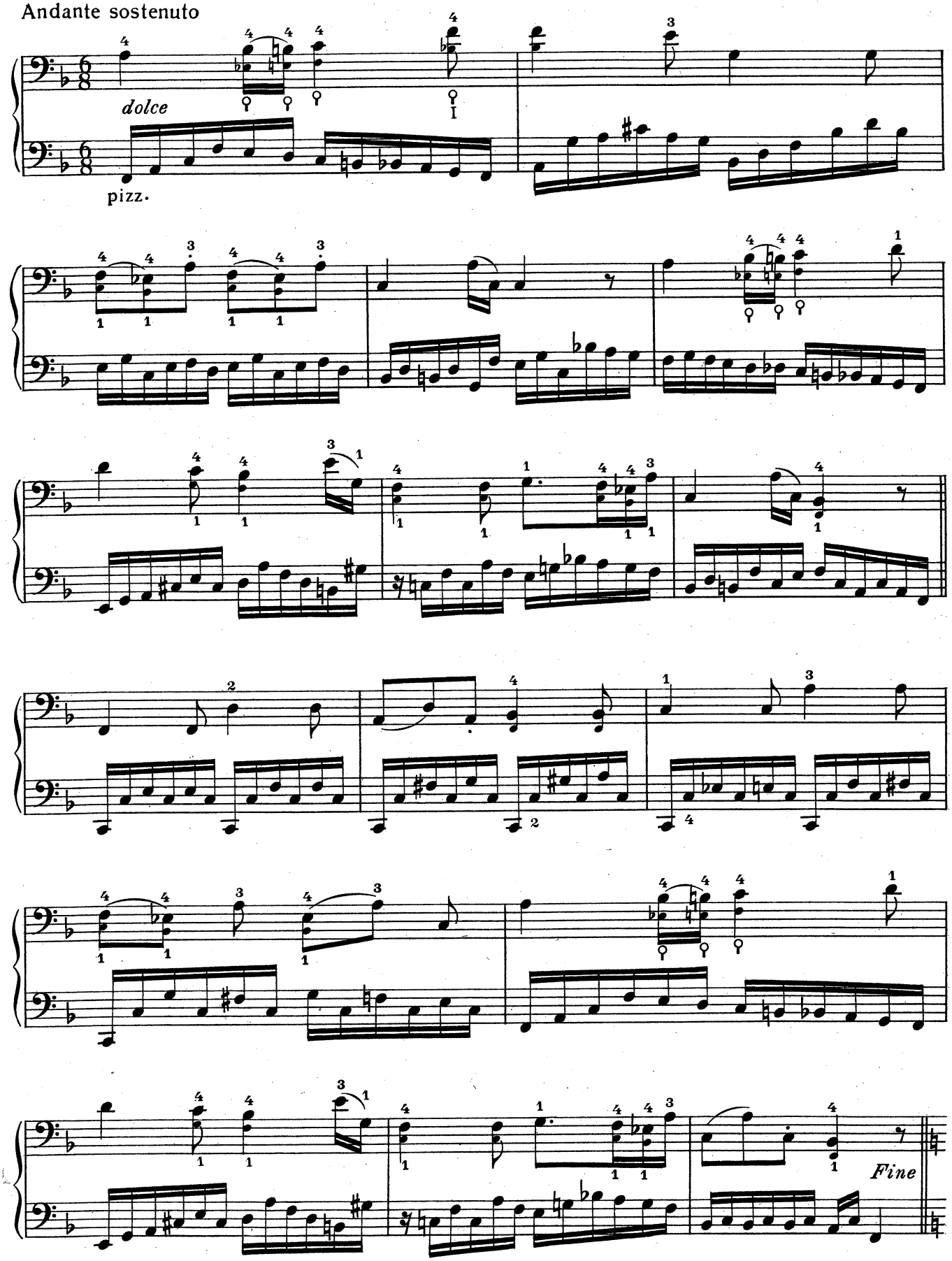


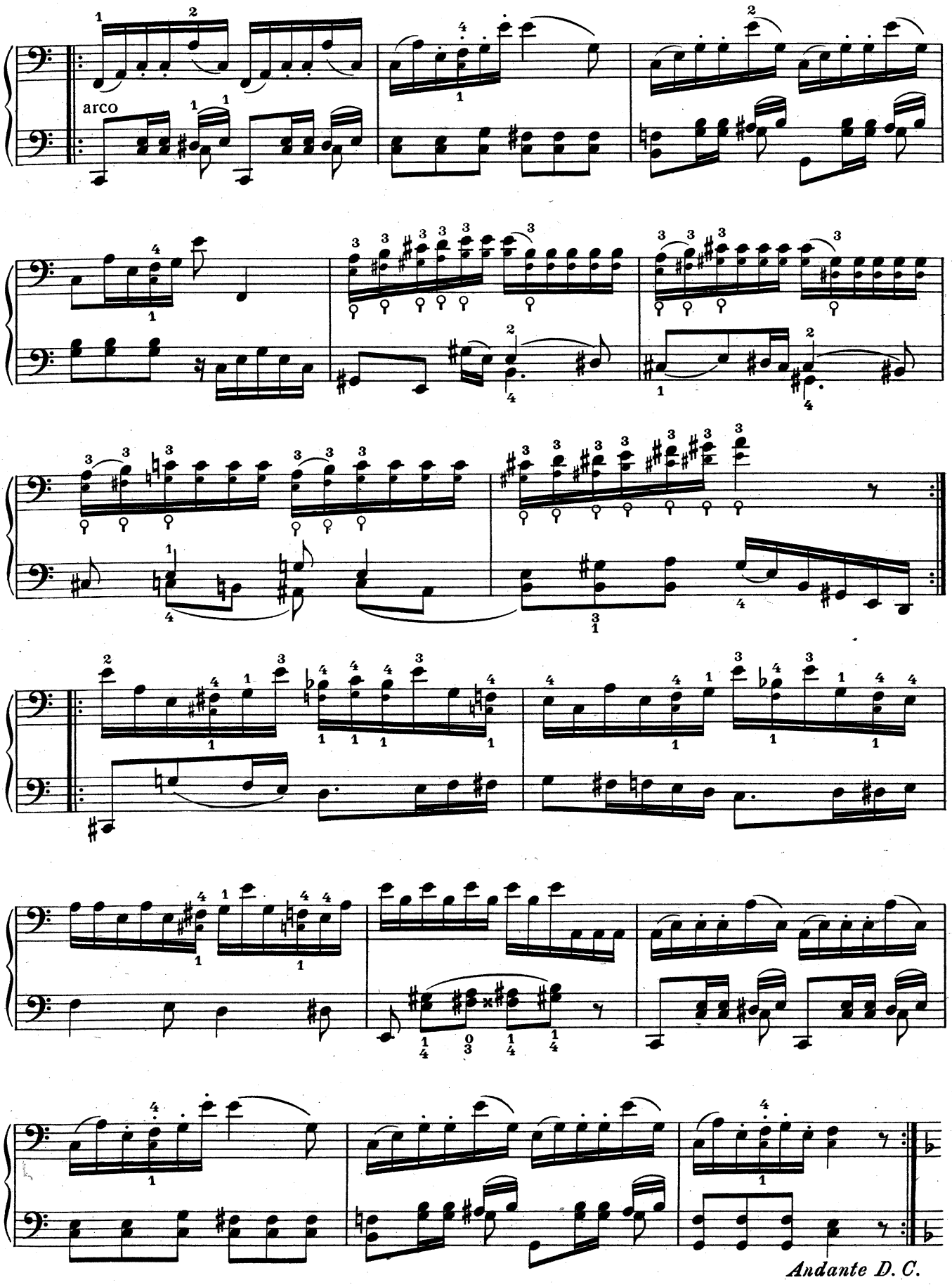
Rondo Allegro




Fine
1.
2.
Rondo D. C.

Andante sostenuto

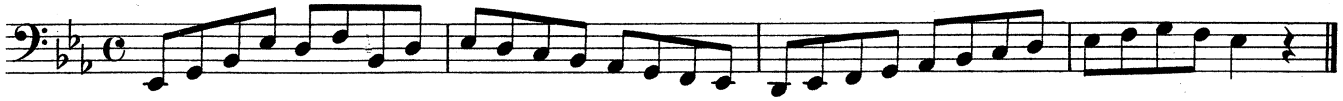



arco
Andante D. C.

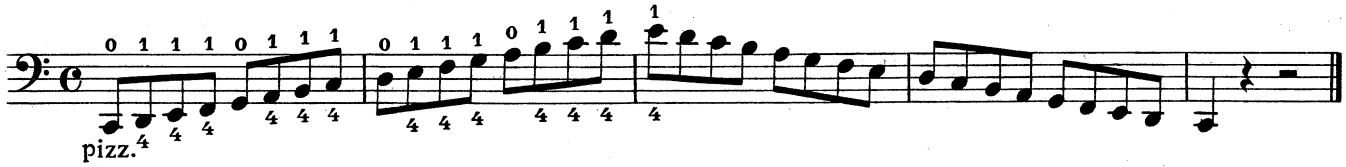
Anhang

Über das Pizzicato mit den Fingern der linken Hand

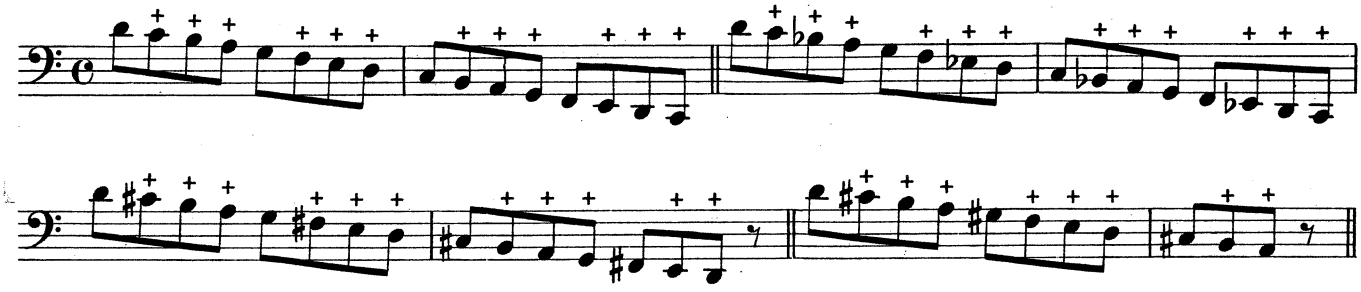
Da es wichtig ist, ein gut klingendes Pizzicato zu erlernen, schien es mir nötig, auch darüber möglichst ausführlich zu sprechen:
Wenn beim Pizzicato die Finger der rechten Hand die Saiten rechtshin anzupfen, so geschieht dies in entgegengesetzter Richtung mit den Fingern der linken. Die Möglichkeit, das Pizzicato mit der linken Hand auszuführen, ist dadurch erreichbar, daß man jeden Ton mit dem ersten Finger greift und mit dem vierten pizzikiert. Da die Saite auf diese Weise natürlich nicht so viel Schwungkraft behält wie beim gewöhnlichen Pizzicato, so kann der Ton auch nicht so stark und klangvoll sein und daher ist dieses Pizzicato auch nur im Notfall anwendbar. Auch kann es bei sehr schnellem Tempo nicht in Anwendung gebracht werden, da Stellen wie die nachstehende in ihrer Ausführung zu viel Schwierigkeit enthalten.



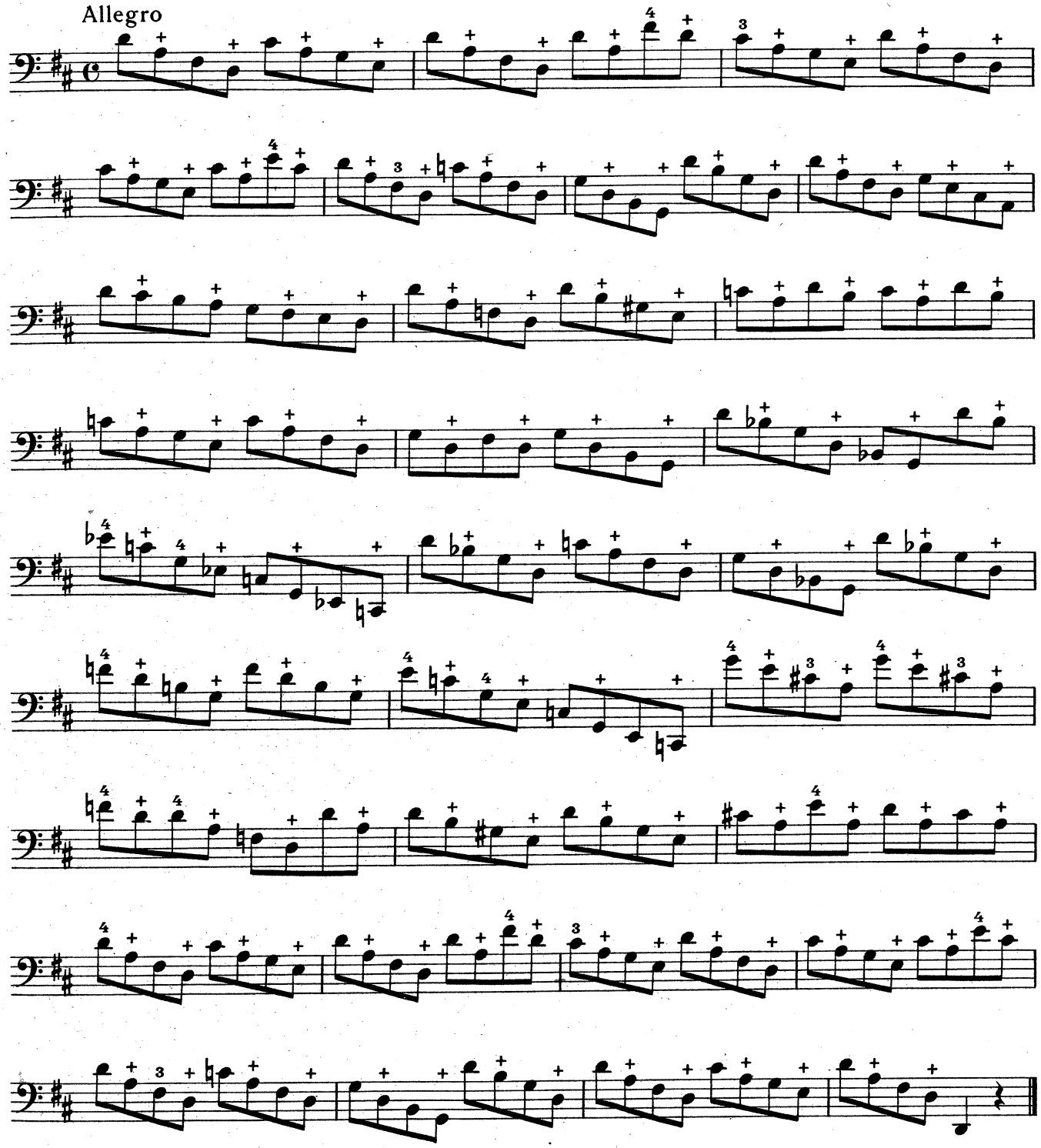
Durch Übung des folgenden Beispiels, welches abwärts auf dieselbe Weise wie aufwärts auszuführen ist, wird die linke Hand sehr an Kraft gewinnen, da ein gut klingendes Pizzicato möglichst fest gegriffen werden muß.
Die Skalen der übrigen Tonarten können ebenfalls auf diese Weise geübt werden, jedoch möglichst nicht über die erste Lage hinausgehend.



Es gibt noch eine zweite Art, nämlich den ersten Ton jeder Saite oder der vier Achtelnoten durch den Bogen schnell und kurz abzustoßen.
Mit dem vierten Finger, mit dem der Ton *d* gegriffen wird, ist das nächstfolgende *c*– mit dem zweiten Finger das *h*– mit dem ersten Finger das leere *a*– und mithin mit jedem fest liegenden Finger der nächstfolgende Ton zu pizzikieren.
Man übe diese Stellen langsam und beachte festes Aufdrücken der Finger sowie kräftiges Anzupfen.
Das + bezeichnet Pizzicato mit der linken Hand.



Und schließlich gibt es – als dritte Art – das durch beide Hände abwechselnd ausgeführte Pizzicato.
Bei folgendem Beispiel wird der erste Ton durch den ersten oder zweiten Finger der rechten Hand an der üblichen Stelle (d. h. der Daumen wird an der rechten Seite des Griffbrettes angesetzt) pizzikiert und der zweite Ton durch denjenigen der linken Hand, der den vorhergehenden Ton gegriffen hatte.
Dieses Beispiel ist ferner auch so ausführbar, daß man die erste, dritte, fünfte und siebente Note jedes Taktes durch den Bogen kurz abstößt und die zweite, vierte, sechste und achte mit der linken Hand pizzikiert.



30230

Lizenz-Nr. 484/250/49/54
Stich u. Druck: F. M. Geidel, Leipzig III/18/11