



Studies and Caprices

Etüden und Capricen

transcribed for Viola
für Viola übertragen

by / von Max Rostal

opus 35

With Preparatory Exercises by
Mit Vorübungen von
Max Rostal

ED 6118

ISBN 979-0-001-06553-8

Jacob Dont

1815-1884

PREVIEW
Low Resolution

JACOB DONT

geb. am 2. März 1815 in Wien - gest. am 17. November 1888 in Wien

Dont war ein bekannter österreichischer Geiger, Lehrer und Komponist. Sein Vater Valentin Dont galt zu seiner Zeit als ein erfolgreicher Cellist, der aus Böhmen stammte. Sein Sohn Jacob war ein Schüler von J. Böhm (der auch der Lehrer von Joachim war) und von Hellmesberger sen. am Wiener Konservatorium. Er wurde bereits zehnjähriger Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters im Jahre 1831 und trat 1834 in die Dienste der Hofkapelle in Wien. Als Lehrer wirkte Dont zuerst am Pädagogium bei St. Anna und ab 1873 am Wiener Konservatorium. Seine kompositorische Tätigkeit beschränkte sich hauptsächlich auf bedeutende pädagogische Werke, von denen über 50 bekannt geworden sind.

JACOB DONT

naquit le 2 mars 1815 à Vienne - mourut le 17 novembre 1888 à Vienne

Dont fut un violoniste, professeur et compositeur. Son père, Valentin Dont, originaire de Bohême, fut reconnu de ses contemporains comme un excellent celliste. Son fils Jacob fut élève de J. Böhm (qui fut aussi le maître de Joachim) et de Hellmesberger senior au Conservatoire de Vienne. Il devint membre de l'Orchestre du Théâtre de la Cour à l'âge de 10 ans et entra à l'Orchestre de la Chapelle Impériale en 1834. Il fut professeur au Pädagogium de St. Anna jusqu'en 1873, puis au Conservatoire de Vienne. Son œuvre de compositeur se limite principalement à des ouvrages pédagogiques, dont plus d'une cinquantaine sont connus.

JACOB DONT

was born March 2nd 1815 in Vienna - died on November 17th 1888 in Vienna

Dont was a well-known Austrian violinist, teacher and composer. His father Valentin Dont, who came from Bohemia, was recognized in his time as a very successful cellist. His son Jacob was a student of J. Böhm (who was also the teacher of Joachim) and of Hellmesberger senior at the Viennese Conservatory and in 1831 (at the age of 16) became a member of the "Hofburgtheater" Orchestra. Later, in 1834, he entered the services of the Imperial Court Orchestra, also in Vienna. Dont taught first at the "Pädagogium" at St. Anna and from 1873 at the Conservatory in Vienna. His work as a composer was mainly dedicated to important pedagogical publications, of which more than 50 are known.

Themenübersicht / Contents

Arpeggios und Dreiklangsbrechungen / arpeggios and broken chords	Nos. 2, 3, 4, 5, 7, 12, 13, 19, 20, 23
Doppelgriffe / double stopping:	
Terzen / thirds	Nos. 8, 31
gemischt / various	Nos. 10, 11, 14, 16, 24
drei- und vierstimmige Akkorde / three-part and four-part chords	Nos. 9, 17
Geläufigkeit / rapid articulation	Nos. 1, 6, 21, 22
Lagenwechsel / position changes:	
Streckung, Zusammenziehung / extensions, contractions	Nos. 7, 12, 18, 23
gemischte Lagenwechsel / various position changes	Nos. 2, 3, 10, 15, 21
Legato	Nos. 8, 14, 18
Saitenwechsel / string crossing:	
schnelles <i>Détaché</i> / rapid <i>Détaché</i>	Nos. 3, 5, 13
<i>Martelé</i> / <i>Sautillé</i>	Nos. 10, 19
gebunden / slurred	Nos. 7, 12, 17, 21, 22
Stricharten / bowing styles:	
<i>Détaché</i>	Nos. 2, 3, 5
<i>Martelé</i> (martellato)	No. 10
<i>Sautillé</i>	No. 19
<i>Spiccato</i>	Nos. 10, 16, 20
<i>Staccato</i>	Nos. 11, 16
<i>Ricochet</i>	No. 4
Triller / trills	Nos. 9, 15, 22
Vorschläge / ornaments	Nos. 6, 15

VORWORT

Die Beweggründe zu dieser Publikation, trotz einigen vorhandenen, guten Ausgaben, ergaben sich aus folgenden Erwägungen: einerseits unterliegt der Geschmack - auch der musikalische - dem Wandel der Zeiten. Eine der größten Streicher-Entwicklungen unserer Zeit ist die Feindseligkeit des modernen Lagenwechsel oder Glissando gegenüber. Diese Evolution bedingt technische Voraussetzungen, welche sich teilweise durch die Kontraktion und Zusammenziehung (Kontraktion) der linken Hand, durch die Vermeidung enharmonischer Verwechslungen dokumentieren. Es ist aber nicht unbedingt richtig, wenn beispielsweise ein C in mit dem zweiten Finger der linken Hand als erste Lage bezeichnet wird. Wenn eine Note (beispielsweise ein C) als zweite Lage (zweiter Finger) als ein Des notiert wäre, würde dies bedeuten, dass die Note ein Des ist! Es kommt eben darauf an, welche Note gemeint ist, und welche nachfolgen. Oder umgekehrt: wenn man das C in mit dem ersten Finger der linken Hand als B auf der G-Saite notiert, so ist dies ebenfalls unsinnig, nur für einen Ton in die zweite Lage zu gehen, um die Intonation der Lage zu gefährden. Daher wird es besser sein, die Intonation der Lage zu gefährden. Natürlich soll die Intonationsfrage in diesem Zusammenhang nicht bleiben, sondern die Notation einer bestimmten Lage erfolgt, so wie es in der Praxis und orthographischen Prinzipien und soll vom Komponisten und dem Interpreten beibehalten werden. —

Fingersätze sind in der Regel so gewählt, um erstens die Fingersetzung zu erleichtern und zweitens dem Prinzip der Fingersetzung, bei der die Fingersätze die Erleichterung zu verschaffen, um die Fingersätze den einzelnen Anforderungen gegenüber zu stellen. Falls die Fingersätze diese Idee in der Fingersatzwahl nicht vollständig überwinden, keine hörbaren Lagerwechsel zu bewirken, sondern nur eine Fingersatzwahl, geht schon die Fingersatzwahl in der Fingersatzwahl (nämlich Nr. 19) sozusagen in die Fingersatzwahl ein, schließt schließlich zum Wesen einer Fingersatzwahl oft zu wiederholen, wie etwa das Beispiel der Fingersatzwahl, das so viele Lagerwechsel (mit sehr verschiedenen Fingersatzwahl) kommen in keinem musikalischen Werk. Fingersatzwahl des Fingersatzwahl muß allgemein gesagt werden, daß das Fingersatzwahl und die Fingersatzwahl sicherer sein könnte, wenn man keine hörbaren Lagerwechsel in die Fingersatzwahl und die wesentlich verschiedenen Fingersatzwahl würde. Gegenüber vielen anderen Musikinstrumenten ist das Fingersatzwahl der Fingersatz schließlich nicht nur im Dienst der einzelnen Fingersatzwahl zu verstehen, sondern ein sehr wesentlicher Teil des musikalischen Ausdrucks.

Andererseits ist die vorbereitende, stumme Doppelgrifftechnik, die sich als Übungsmethode so segensreich ausgewirkt hat, ein weiterer in Betracht zu ziehender Gesichtspunkt. Die Vorteile sind offensichtlich: bei schnellen, gleichzeitigen Bewegungen gewisse Ökonomie des Bewegungsvorganges nützlich; ferner sind gleichzeitig ertönende Noten für viele Streicher leichter intonationsmäßig zu kontrollieren, als wenn sie hintereinander einzeln gespielt werden; aber auch der Satzwechsel wird von vorneherein zuverlässiger, wenn der Finger bereits in der richtigen Position vor der Berührung mit dem Bogen - liegt. Diese stummen Doppelgriffe sind also auch in den Fällen, wenn das Liegenlassen von Fingern ist in der Ausführung fast unmöglich, doch können sich in der praktischen Anwendung nicht gerade auch dadurch neue Hindernisse einstellen, wenn dieses (an sich unumgängliche) Problem überhaupt auftritt. Hier dient es hauptsächlich, auf die Möglichkeit der gleichzeitigen Ausführung hinzuweisen, wie auch um beim Üben die Aufmerksamkeit auf die Kontrolle zu lenken.

Ferner haben wir heute (zum Teil auch durch die Musikwissenschaft) eine andere Einstellung zum polyphonen Spiel. Früher waren die Akkorde, die den Rhythmus erheblich veränderten und auch die Melodie, wenn sich überlagerte, geführt wurde, genügt unserer Anforderung nicht. Darüber hinaus sind diese äußerst begrenzte Akkorde, die sich nicht als thematische Gestalten und die unabhängige Stimmführung erlauben, in diesem Grunde auf dieses Problem nicht zu beziehen. Es ist nur in 23 Fällen, in denen es eingegangen. Die Erklärung ist, dass der Vergleich mit dem originalen Text entsprechend den realen Möglichkeiten, sich zu bewegen, auch, um der Stimmführung Stimmführung zu ermöglichen.

Auf der Bedeutung der polyphonen Bewegung ist versucht, hier Rechnung zu tragen. Es ist zu beachten, dass eine willkürliche Bewegung, die nicht auf der Phrasierung beruht, zu falschen Betonungen führt und das Ergebnis ist, dass die Phrasierung, aber auch vom rein Technischen her, gibt es verschiedene Stricharten günstige oder ungünstige Bedingungen. Hierbei wurde schon abgesehen, sprachlich gebundene Phrasen, die eine graphische Darstellung für jedermann leicht verständlich sind.

Die neben den verschiedenen Problemen auch auf das Problem der Phrasierung, die die häufigsten Schwierigkeiten in isolierter Form aufzeigen. Die Phrasierung und die Phrasierung sind in einem separaten Heftchen gedruckt, das die nötigen Hin- und Herbewegungen zu vermeiden, und zu ermöglichen, beide Phrasen nebeneinander vor sich zu haben.

Aus pädagogischen Gründen wurde davon abgesehen, bei reinen Wiederholungen oder Parallelen, Fingersätze oder andere Hinweise zu repetieren, um so das selbstständige Auffinden zu fördern und den Denkprozeß anzuregen.

Max Rostal

PRÉFACE

Bien qu'il existe quelques bonnes éditions de cet ouvrage, nous avons décidé d'en publier une nouvelle pour les raisons suivantes: d'une part, comme tous les goûts, le goût musical évolue avec le temps, d'autre part, dans le domaine de l'intonation, l'un des signes les plus évidents de cette évolution à notre époque est manifeste à l'égard du changement de position audible ou glissando. Cette évolution conditionne d'autres postulats d'ordre technique, comme d'ailleurs d'autre part par l'extension ou la contraction de la main gauche. La notion de l'enharmonie. Par conséquent, indiquer par exemple que le Ré bémol est joué avec le deuxième doigt sur la corde de La, resterait la preuve d'un postulat qui n'est que relativement vrai. Si la même note est jouée également avec un autre doigt, ou était notée comme un Ré bémol, elle représenterait alors une autre intonation. Il importe donc de savoir quelles notes et quels doigts sont prévus pour une note, ou vice-versa: lorsqu'on joue avec le surdoigt, on ne doit pas se limiter à la deuxième Etude de Dont, comme on le faisait à l'époque de Debussy. Il serait tout à fait insensé d'aller à l'autre extrême pour jouer une seule note, et de mettre ainsi en danger la sonorité de la pièce. Pour cela, que ce soit le Ré bémol ou le Ré naturel, il faut savoir que la position de la main est la même. Si bémol est transformé enharmoniquement en Ré, la position de la main est la même. Si l'intonation n'est pas conçue avec ces principes, la notation d'une œuvre n'est basée sur des principes techniques qui ne sont que des conventions. Pour le violiste doit par conséquent respecter les principes techniques. Les doigts que l'on choisit pour une note sont ceux qui ont été prévus en augmentant ou diminuant la distance entre les doigts. Pour s'exercer à tourner la difficulté des doigts, il faut les placer audiblement et correctement, pour que l'intonation soit conforme au postulat de la justesse. Il faut travailler les exercices techniques pour les rendre plus faciles, avec le minimum d'effort, afin d'obtenir ainsi une intonation plus précise. Nous nous sommes donc efforcés de rendre plus faciles, dans l'Etude N° 17 A, les exercices de la deuxième Etude de Dont, en changeant la position audible. Le fait que la deuxième Etude de Dont est la dernière de l'ouvrage (le N° 17) pour ainsi dire que la dernière de l'ouvrage, qu'il ne s'agit ici que d'un exercice. Le propos de l'ouvrage est de répéter souvent certaines difficultés, ainsi que le fait la deuxième Etude de Dont; car dans aucune œuvre musicale on ne peut se passer de changer la position, avec des distances différentes qui sont les mêmes. Pour ce qui concerne le problème du doigté, il faut remarquer que le jeu du violon est plus facile, et pour le jeu de l'alto pourrait être plus facile, et pour le jeu de la basse pourrait être plus exigeants à l'égard de l'esthétique musicale. A comparer avec bien d'autres instruments de musique, le doigté de l'instrument à cordes doit être finalement compris comme étant non seulement au service des possibilités d'exécution, mais comme une partie essentielle de l'expression musicale.

Par ailleurs, la technique préparatoire des doubles cordes sans émission de son, qui s'est montrée si heureuse dans ses résultats en tant que méthode d'exercices, est à prendre en considération. Les avantages sont évidents; une certaine économie de mécanisme est utile, de plus, pour ce qui concerne l'intonation, à tempo rapide, deux sons résonnant en même temps peuvent être choisis plus facilement, par bien des altist, comme s'ils étaient joués l'un après l'autre. De même le passage d'une corde à une autre devient plus facile, car le doigt est déjà posé sur la corde suivante (avant qu'elle ne sonne). Ces préparations silencieuses des attaques de doubles cordes (double stops) sont presque partout indiquées dans cette édition. Cependant, pour certaines difficultés peuvent s'opposer parfois, non appliquées avec mesure, exagère cette façon de faire (bonne en soi) à but pédagogique, attirer l'attention sur les possibilités et les relations harmoniques, au détriment du contrôle de l'intonation lors d'un jeu plus libre.

Par ailleurs, nous avons aujourd'hui une autre conception du jeu polyphonique. Les accords d'accorde, qui défigurent le rythme dans la grande majorité des cas, ne sont plus de bas en haut la plupart du temps, ne saffrent pas, ne saffrent pas. De plus, il est impossible de faire ressortir clairement les voix individuelles, si l'on utilise cette technique d'attaque. Pour cette raison, nous avons abordé à la fin de l'ouvrage, les techniques de jeu polyphonique. Les abréviations de ces techniques sont indiquées dans le texte original. Elles tendent soit aux possibilités d'excitation, soit à la clarté de la composition. De même, nous avons tenté de prendre en considération les possibilités de l'harmonie. On ne dira jamais assez que les techniques de jeu polyphonique, dont les effets sont éloignés de toute idéalité, ont une valeur purement technique et sonore, il existe pour les techniques de jeu polyphonique des indications favorables ou défavorables.

Enfin, nous avons utilisé des signes graphiques, pour qu'une représentation visuelle soit possible pour tout le monde. Enfin, en dehors des indications techniques, nous sommes préoccupés également de ce qui concerne la notation, donc des indications pour des procédés d'exercices rationnels des difficultés principales, isolées du contexte. Les variantes des techniques polyphoniques ont été imprimées séparément dans un petit cahier de poche qui peut être feuilleté continuellement et, pour qu'on ait les indications en face, l'un à côté de l'autre.

Pour des raisons pédagogiques, nous n'avons pas cru nécessaire de répéter des détails ou d'autres indications, lorsqu'il s'agit de simples répétitions ou de parallèles, car, pour favoriser la recherche personnelle et pour inviter à la réflexion

PREFACE

The reason for this publication, despite the existence of some good editions, arose through the following considerations: to start with, taste in general, and also musical taste - is subject to change, according to the period. One of the most obvious developments of our time in string-playing, is the reaction against the old shiftings or glissandi; this has led to the application of different techniques, which manifest themselves partly through "extensions" and "contractions" of the left hand, as well as through the use of enharmonic changes. Therefore, it is only partly correct for instance, to regard a C-sharp with the second finger on the G-string as being in the first position. If the same note were written with the second finger (one would already think of it as being in the second position); it stands to reason to adjust the position according to the notes which precede or follow it. To put it another way, the second finger on the G-string of the 2nd Dönt-Study as an B-flat on the G-string, would be ridiculous to go into the second position just for the sake of the anchorage of the position. Therefore, a B-flat is even better regarded as an A-sharp. Obviously the question of intonation is influenced by these considerations, because the notion of a cent is not a scientific and mathematical principle, which must be counted by the player.

In some cases, rather difficult passages have actually been dropped in this edition, firstly to save the player the most audible difficulties, secondly to adhere to the principle that a player should, and should without compromising, avoid making himself, as far as possible, a sufficient margin, and above all, that idea has been applied, almost to absolute limits, in the Dönt-Study No. 15, which indeed contains no audible shiftings at all. This is so, even though the student is warned by the fact that the same passage (from the first version, Dönt-Study No. 17) with so-called "normal" shiftings, is of the nature of a study to repeat certain difficulties often, for instance, in the Dönt-Study No. 15; no musical necessity exists of such frequent shiftings in such quick succession.

As regards the technique of fingering in general, one must admit that violas play much more easily and possibly safer, if the demands and standards of technique and of different styles were lowered. The fingering on the viola is different, as opposed to many other musical instruments, is after all, very much a matter of convenience, but plays a very considerable part in the expression.

One angle to be considered is the preparatory, silent double-stopping technique, which has proved to be such a blessing. The advantages are obvious: a certain economy of movement is very useful in fast tempi; furthermore it is much easier for many string-players to check their intonation if two notes are played si-