

Studies and Caprices

Etüden und Capricen

Etudes et Caprices

for Violin

für Violine

pour Violon

opus 35

Edited with Preparatory Exercises by /

Revidiert und mit Vorübungen versehen von /

Edité avec des exercices préparatoires par /

Max Rostal

ED 6117

ISBN 978-3-001-06555-5

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 als zehnjähriger Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters aufgenommen und trat 1834 in die Dienste der Hofkapelle in Wien ein. Dort 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 - décédé le 17 novembre 1888 à Vienne

Dont fut un violoniste, professeur et compositeur autrichien réputé. Son père Valentin Dont, originaire de Bohême, fut un célèbre celliste de son époque. Son fils Jacob fut élève de J. Böhm (qui fut aussi le professeur de Joachim) et de Hellmesberger senior au Conservatoire de Vienne. Il devint membre de l'Orchestre de l'Opéra à l'âge de dix ans. En 1834, il entra dans le service de la Cour Impériale, également à Vienne. Il enseigna d'abord au Pädagogium de St. Anna et à partir de 1873, il professa au Conservatoire de Vienne. Son œuvre en tant que compositeur se limite principalement à des publications pédagogiques, dont plus de 50 sont connues.

JACOB DONT

geb. am 2. März 1815 in Viena - 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 1834 (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.

VORWORT

Die Beweggründe zu dieser Publikation, trotz einigen vorhandenen, guten gaben, ergaben sich aus folgenden Erwägungen: einerseits unterliegt der schmack - auch der musikalische - dem Wandel der Zeiten. Eine der auffälligsten geigerischen Entwicklungen unserer Zeit ist die Feindseligkeit gegenüber dem harten Lagerwechsel oder Glissando gegenüber. Diese Evolution bedingt die Notwendigkeit neuer technische Voraussetzungen, welche sich teilweise durch Streckung und Zusammenziehung (Kontraktion) der linken Hand, sowie durch die Ermöglichung enharmonischer Verwechslungen dokumentieren. Es ist aber nicht unbedingt richtig, wenn beispielsweise ein Cis mit dem ersten Finger (auf der ersten Saite als erste Lage bezeichnet wird. Wenn die selbe Note mit dem zweiten Finger) als ein Des notiert wäre, wäre dies bereits die zweite Lage. Es kommt eben darauf an, welche Finger und Lagen verwendet werden, um nachzufolgen. Oder umgekehrt: wenn man beispielsweise ein Cis auf der D-Saite als Dont-Etüde als F auf der D-Saite mit dem ersten Finger notiert, ist dies völlig unsinnig, nur für einen Ton in die zweite Lage zu gehen und die Intonation der Lage zu gefährden. Daher wird die Notation enharmonischer Verwechslungen natürlich soll die Intonationsfrage von vornherein eindeutig klären. Natürlich soll die Notation einer bestimmten Note die enharmonische Verwechslung nach den historischen Prinzipien und soll von der Intonation her zu berücksichtigen sein werden. —

Fingersätze sind in dieser Arbeit nicht nur als technische Mittel dargestellt, um erstens die Unmöglichkeit der Erreichung bestimmter Töne zu vermeiden, sondern dem Prinzip zu entsprechen, die Intonation zu gewährleisten. Die Fingersätze sind zu vermeiden, um so die Intonation zu gewährleisten. Für den eigentlichen Zweck der Fingersätze gegenüber der Erreichung bestimmter Töne ist die Absicht, diese Idee in der Etüde Nr. 17 A zu veranschaulichen. Die Intonation ist ein hörbarer Lagerwechsel, der sich nicht nur durch die Intonation, sondern durch die Intonation darstellt. In der ersten Etüde (nämlich Nr. 17) sozusagen die Intonation darstellt. Es geht schließlich zum Wesen einer Intonation über, die gewöhnlich als Intonation bezeichnet wird, wie etwa das Beispiel der Intonation darstellt. Die Intonation ist ein Lagerwechsel (mit sehr verschleierten Tönen) zwischen den Fingern. In keinem musikalischen Werk ist die Intonation der Fingersätze. Es muß allgemein gesagt werden, daß das Intonation sicherer sein könnte, wenn man keine hörbaren Lagerwechsel an die Intonation stellt. Gegenüber vielen anderen Musikinstrumenten ist die Intonation schließlich nicht nur im Dienst der Intonation, sondern ein sehr wesentlicher Teil des musikalischen Ausdrucks.

Andererseits ist die vorbereitende, stumme Doppelgriffstechnik, die sich als Übungsmethode so segensreich ausgewirkt hat, ein weiterer in Betracht zu ziehender Gesichtspunkt. Die Vorteile sind offensichtlich: bei schnellen Tempi ist eine gewisse Ökonomie des Bewegungsvorganges nützlich; ferner sind zwei gleichzeitig ertönende Noten für viele Geiger leichter intonationsmäßig zu kontrollieren, als wenn sie hintereinander einzeln gespielt werden; aber auch das Untereinander wird von vorneherein zuverlässiger, wenn der Finger bereits auf dem Griffbrett vor der Berührung mit dem Bogen - liegt. Diese stummen Doppelgriffstellungen und das Liegenlassen von Fingern ist in dieser Ausgabe fast überall in Betracht zu ziehen, doch können sich in der praktischen Anwendung oft gewisse Hindernisse einstellen, wenn dieses (an sich gesunde) Verfahren übermäßig angewendet wird. Hier dient es hauptsächlich, auf die Möglicheiten und Grenzen hinzuweisen, wie auch um beim Üben diese Intonationsprobleme zu vermeiden und zu beheben.

Ferner haben wir heute (zum Teil durch den Einfluß der russischen Schule) eine neue Einstellung zum polyphonen Violinpiel. Durch die Betonung des Rhythmus, die den Rhythmus erheblich verzerrt und außerdem von sich aus einen unangenehm klingenden Klang hervorgeht, genügt unseren Anforderungen. Diese äußerst begrenzte Akkordik, die in der Regel nur aus zwei bis drei Tönen besteht, ist durch gründliche Durchführung der unabhängigen Stimmenführung zu vermeiden, was jedoch in der Praxis nicht immer leicht ist. Die Verkürzungen in der Ausführung sind zu vermeiden, da sie nicht dem originalen Charakter entsprechen, teilweise jedoch dem Ausdruck dienlich sind.

Auch der Bedeutung der Artikulation wurde nicht, hier Rechnung zu tragen, sondern sie wurde als willkürliche Betonung oft zu Verwirrung und Unklarheit geführt. Die Betonungen sind dabei zu vermeiden, wie auch vom rein Technischen her zu vermeiden. Es ist für verschiedene Violschulen günstige oder ungünstige Erfahrungen gemacht worden, sprachlich gebundene Zeichen sind jedoch als graphische Hilfen für jedermann leicht verständlich.

Die stumme Doppelgriffstechnik ist in verschiedenen Problemen auch auf das Violspiel anzuwenden, nämlich eine Anleitung zu rationellen Übungsmethoden, um die wichtigsten Schwierigkeiten in isolierter Form aufzuzeigen. Die Übungen sind in einem separaten Heftchen gedruckt, das mit dem Hauptwerk verbunden ist, um zu vermeiden, und zu ermöglichen, beide Werke nebeneinander vorzufinden zu haben.

Die stumme Doppelgriffstechnik wurde davon abgesehen, bei reinen Wiederholungen als Parallelübung für Finger oder andere Hinweise zu repetieren, um so das selbständige Auffinden zu fördern und den Denkprozeß anzuregen.

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'exercice, est à prendre en considération. Les avantages sont évidents: une certaine économie de mécanisme est utile, de plus, pour ce qui concerne l'intonation lorsqu'on a un tempo rapide, deux sons résonnant en même temps peuvent être contrôlés plus facilement, par bien des violonistes, comme s'ils étaient joués l'un après l'autre. De même le passage d'une corde à une autre devient plus précis, si le doigt est déjà posé sur la corde suivante (avant qu'elle ne soit touchée par l'archet). Ces préparations silencieuses des attaques de doubles cordes (par les doigts) sont presque partout indiquées dans cette méthode. Cependant, pour cette raison, certaines difficultés peuvent s'opposer par suite de l'habitude technique, si l'on exagère cette façon de faire (bonne ou non). Soit par crainte d'attirer l'attention sur les possibilités et les dangers des attaques de doubles cordes sur le contrôle de l'intonation lors d'un exercice, soit par habitude technique. Par ailleurs, nous avons aujourd'hui (en France) grâce à la technique d'une autre conception du jeu polyphonique du violoncelle, de nombreux exemples qui défigurent le rythme dans une grande mesure. De plus, les attaques de doubles cordes de bas en haut la plupart du temps ne sont pas suffisantes. De plus, il est impossible de faire ressortir deux sons indépendants et deux voix indépendantes, si l'on utilise cette technique. Pour cette raison nous avons abordé à nos pages 22, 23, et 24. Les abréviations des cordes correspondantes aux positions d'archet, sont indiquées dans notre intention de donner des indications pour des procédés d'exercices. De même, nous avons tenté de donner des indications pour des procédés d'archet: d'abord on dira que les attaques de doubles cordes de l'archet a souvent pour effet des distorsions de son et donne des sons faux, dont les effets sont étonnants. On peut aussi dire que les attaques de doubles cordes de l'archet a souvent pour effet des distorsions de son et donne des sons faux, dont les effets sont étonnants. Nous avons aussi donné des signes techniques, pour qu'une représentation graphique de ces procédés soit possible. Enfin, en dehors des indications techniques, nous sommes préoccupés également de ce qui concerne la notation, donner des indications pour des procédés d'exercices. Les difficultés principales, isolées du contexte. Les variantes principales préparatoires ont été imprimés séparément dans un petit livre qui ne peut pas être feuilleté continuellement et, pour qu'on puisse le consulter en fait, à côté de l'autre.

En ce qui concerne les indications techniques, nous n'avons pas cru nécessaire de répéter des indications d'autres indications, lorsqu'il s'agit de simples répétitions ou de parallèles, ceci, pour favoriser la recherche personnelle et pour inviter à la réflexion.

P R E F A C E

The reason for this publication, despite the existence of some good editions, is through the following considerations: to start with, taste in general - and musical taste - is subject to change, according to the period. One of the most obvious violinistic developments of our time, is the reaction against any shifting or glissandi; this has led to the application of different techniques which manifest themselves partly through "extensions" and "contractions" of the hand, as well as through the use of enharmonic changes. Therefore it is only too correct for instance, to regard a C-sharp with the second finger on the D-string as being in the first position. If the same note were written with the first (or 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 which note precedes or follows it. To put it another way, one takes the sixth position for the 2nd Dont-Study as an F on the D-string with the first finger, some would be inclined to go into the second position just because the first finger is used: the anchorage of the position. Therefore this F should be written as an E-sharp. Obviously the question of notation is not to be decided on these considerations, because the notation of notes is based on historical and orthographical principles, which are not to be changed.

In some cases, rather difficult fingering has been adopted in the present edition, firstly to train the violinist in the use of double-stops and secondly to adhere to the principle, that a musical work should be performed as completely as possible - at least when the performer has a sufficient margin over and above the demands of the work. This has been done, almost to absurd lengths, in the 1st and 2nd Dons-Studies, which indeed contain no audible shifts. That it is nevertheless possible to play the 1st Dons-Study with so-called "fingerings" is due to the nature of the instrument, to repeat certain difficulties, especially in the 2nd Dons-Study No. 15; no musical work can be performed in such different styles in such quick succession, with perfect accuracy and without fatigue. In the real world, one must admit that violinistic technique is not so perfect as it is in the present edition, if the demands and standards of the present day and of different styles were lowered. The fingering on the violin is, as opposed to many other musical instruments, is after all a matter of convention, but plays a very considerable part in the execution of a work.

The preparatory, silent double-stopping technique has proved to be such a blessing. The advantages are obvious: a double-stopping of notes is very useful in fast tempi; furthermore it is much easier for many violinists to check their intonation if two notes are played simul-