DER KONTRABASS

Mitteilungsblatt des Kontrabassisten-Bundes

Geschäftsstelle und Verlag: Carl Merseburger, Leipzig C 1, Querstr 27 Fernsprecher 24236 / Postscheckkonto 58458 | Schriftleitung: Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstraße 54 / Fernsprecher: H 3, Rheingau Nr. 9038

Erscheint zwanglos. / Anzeigenpreis: 1/1 Seite M. 100.—, 1/2 Seite M. 55.—, 1/4 Seite M. 30.—, 1/8 Seite M. 18.—, 1/16 Seite M. 12.—. Bei Wiederholung der Anzeige 20% Rabatt. Der Preis für die zweigespaltene Zeile beträgt bis zu 9 Zeilen M. —.80, bis zu 24 Zeilen M. —.70, von 25 Zeilen ab M. —.60.

Leipzig, März 1929 **Nummer 1**

INHALT: Aufruf — Max Dauthage: Zum Geleit — Th. A. Findeisen: Das Vibrato — Paul Pietsch: Der Kontrabaß im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang — Friedrich Warnecke: Die Geschichte des Kontrabasses — Kurt Möchel: Der Kontrabaß im Orchester — Besprechungen — Briefkasten.

An alle Kontrabassisten!

Nach eingehender Vorbereitung hat sich der Kontrabassisten-Bund gebildet unb stellt sich mit dieser Nummer vor. Alle Kontrabassisten mögen sich ihm rückhaltlos anschließen, um seine Zwecke und Ziele zu unterstützen; damit nützen sie sich selbst und tragen dazu bei, das Ansehen und die Bedeutung ihres Instrumentes zu befestigen und auszubauen.

Was will der Bund?

1. Eintreten für vermehrte Berücksichtigung des Kontrabasses in der Solo- und Kammermusik.
2. Berücksichtigung der Sonderstellung der Kontrabassisten im Orchester.
3. Preisausschreiben für Solo- und Kammermusikkompositionen.
4. Veröffentlichung von Kompositionen, Studienwerken und Neuherausgabe alter wertvoller Werke durch einen Ausschuß.
5. Ermöglichung ermäßigter Bezugspreise dieser Veröffentlichungen für die Bundesmitglieder durch Subskription.
6. Herausgabe des Mitteilungsblattes „Der Kontrabaß" als wichtigstes Ausdrucksorgan des Bundes.
7. Durchführung und Überwachung etwaiger Verbesserungs- und Veränderungsvorschläge am Instrument.
8. Berücksichtigung geschichtlicher Studien usw.

Was will der Bund nicht?

Beschäftigung mit gewerkschaftlichen und organisatorischen Fragen, die den dazu geschaffenen Organisationen überlassen bleiben. **Nur rein ideale und künstlerische Zwecke vertritt der Bund.** Deshalb kann sich ihm jeder Kontrabassist ohne Bedenken anschließen.

Was kostet der Bund den Mitgliedern?

An Materiellem eigentlich **garnichts! Beiträge** für die Mitgliedschaft werden **nicht erhoben. Das Mitteilungsblatt** wird **kostenlos** direkt durch die Post zugestellt.

Was muß der Bund dafür erwarten?

Alle Kontrabassisten sollen sich nach Möglichkeit die **Veröffentlichungen des Bundes anschaffen** und überhaupt bestrebt sein, ihren Besitz an wertvoller Kontrabaßmusik zu vergrößern. Die **Geschäftsstelle** des Bundes errichtet auch eine möglichst vollständige **Auslieferungsstelle aller lieferbaren Kontrabaßmusikalien,** sodaß durch sie jeder Kontrabassist auch seltenere Werke in kürzester Zeit erhalten kann. Zur Erleichterung der Anschaffung werden bereitwilligst **Teilzahlungen** gewährt. Alle Kontrabassisten werden gebeten, dieses Auslieferungslager eifrigst zu benutzen. Sie unterstützen damit die Zwecke des Bundes, die doch letzten Endes ihre eigenen sind.

Wie wirbt man für den Bund?

Schicken Sie an die Geschäftsstelle Adressen aller Ihnen bekannten Kontrabassisten. Jede Adresse ist erwünscht und von Nutzen. Die Geschäftsstelle versendet dann das Mitteilungsblatt. **Benutzen Sie die anliegenden Karten zu Mitteilungen an den Bund und zu Bestellungen.**

Und nun ein fröhliches „Glück auf" dem Kontrabassisten-Bund! *G. M.*

Zum Geleite[1]

Von Prof. Max Dauthage, Wien

Obwohl es ein zweckloses Beginnen ist, über die technischen Schwierigkeiten der verschiedenen Instrumente untereinander zu sprechen, da jedes im Orchester einen ganzen Künstler zur Bestreitung braucht, so wird doch niemand daran zweifeln, daß die selben Schwierigkeiten, die bei der kleinen Geige schon dem schrankenlosen Entfalten der Technik so enorme Plage bereiten, beim Violoncell um so vieles größer sind und daß sie bei dem noch weit größeren Kontrabaß ebenfalls um soviel schwieriger sein müssen.

Dies ist logisch begründet; denn wenn hohe Leistungen schon von Kindern auf der Geige oder dem Violoncell nicht selten erzielt wurden, so kann das Kontrabaßstudium hingegen kaum vor dem 15. Lebensjahre ernstlich und mit Erfolg unternommen werden, weil nicht nur allein die kraftfordernde Technik der linken, vielmehr noch die den Bogen führenden rechten Hand die größten Schwierigkeiten bildet und nicht im entferntesten mit der viel bequemeren Spielweise auf der Violine oder dem Violoncell verglichen werden kann. Auch ist der Takt und Rhythmus in jedem Orchester meistens durch die Kontrabassisten[2] bestimmt. Der Orchestermusiker überhaupt ist der universellste[3] Musiker; es gilt dies ganz besonders von den Streichern, denn diese sind von jeher die Spender des Klangzaubers in allen Orchestern gewesen und können auf ein Stadium der Entwicklung durch ein Aufgebot von Virtuosen hinweisen, die dazu beitrugen, diese Orchestergruppe auf den gegenwärtigen Stand einer kaum noch zu überbietenden Meisterschaft zu bringen. Nur einige Namen genügen, um meine Annahme zu bestätigen. Von den Violinvirtuosen sind Viotti, Paganini, Spohr, Vieuxtemps, Alard, Sivori, Ole Bull, Sarasate, Dont, Joachim, Wieniawski, Hellmesberger, Wilhelmj, Heißler, Marteau bis Prihoda allen bekannt, ebenso wie die Virtuosen auf dem Violoncell Romberg, Servais, Kummer, Hausmann, Hummer, Hugo Becker, Gerardy, Casals usw. Berühmte Kontrabassisten waren u. a. Dragonetti, Bottesini, Cerny, Laska, Hause, Simandl. Zu diesen stolzen Namen, deren Anzahl durchaus nicht auf Vollkommenheit Anspruch erhebt, gesellt sich neuerdings Lebrecht Gödeke (Berlin). Es ist daher auch von jeher als unbestrittene Tatsache anerkannt gewesen, daß immer ein Geiger und nicht ein Bläser als Konzertmeister in jedem Orchester fungiert. Die Pflege der Kammermusik ist vorwiegend von Streichinstrumentalisten geübt und auf jenen Hochstand der Vollkommenheit gebracht worden, daß er kaum noch verbessert werden kann. Wo könnten die Bläser auf eine ähnliche Anzahl von Virtuosen großen, internationalen Rufes hinweisen wie die Streicher? Mit Ausnahme der Gebrüder Doppler, die in den Jahren 1850—1870 Konzertreisen machten auf Grund ihrer Virtuosität auf der Flöte und eventuell noch des Waldhornvirtuosen Savart, ist die Liste der Koryphäen schon erschöpft, und alle andern bedeutenden Meisterbläser kamen über ein lokales Renommee kaum hinaus[4]. Selten hört man von einem Klangzauber der Bläser eines Orchesters, aber meistens hingegen wird die Streichergruppe als Farbenspender hervorgehoben, denn den Schwung und Vortrag bestimmen immer die Streicher. Diese müssen das feinste Ohr[5] unter allen Musikern haben, schon aus dem einen Grund, weil sie jeden einzelnen Ton durch ihr Gehör auf seine Richtigkeit hin zu überprüfen haben und nicht, wie der Pianist oder Bläser, nur die entsprechende Taste oder Klappe niederzudrücken brauchen, ohne Verantwortung dafür, ob es stimmt, denn das Stimmen besorgt der Klavierstimmer und der Blasinstrumentenbohrer. Die Streicher allein sollten ein absolutes Gehör haben, die anderen Musiker benötigen es nicht so dringend.

Beim Kontrabaß ist das richtige Intonieren der tiefen Töne viel schwieriger als bei den anderen Saiteninstrumenten, auch schon deshalb, weil der Spielende sehr weit mit dem Ohr vom Korpus seines Instrumentes — welcher auf dem Boden steht, und aus dessen *f*-Löchern auch die Schallwellen heraus dringen — entfernt ist und es nicht so gut hat wie der Violinspieler, der sein Ohr ganz einfach an den Körper der Geige hinhält, um genauer hören zu können; wieder ein Grund mehr zur vollen Würdigung eines tüchtigen Kontrabassisten. Es sei darum allen denen, die im Orchester gleich die Lachmuskeln in Bewegung setzen, wenn es bei den Bassisten einmal nicht so stimmt, und besonders den Kontrabassisten selbst ganz energisch ans Herz und Gewissen gelegt, ihren Beruf mehr in Ehren zu halten als bisher, und auch mehr Standesbewußtsein, überhaupt das Dekorum zu pflegen. Ich wiederhole darum noch einmal das bekannte Zitat: „Der Bassist sei der Tüchtigste, weil Wichtigste im Orchester!" Diese verbürgten Worte sprach kein Geringerer als Beethoven zu seinem Freunde, dem Kontrabaßvirtuosen Dragonetti.

Mancher wird sich vielleicht über die Notwendigkeit des Erscheinens eines Fachblattes wie „Der Kontrabaß" seine Gedanken gemacht und schmunzelnd sein Gewissen befragt haben, ob ein derartiges Blatt eine Berechtigung habe oder nicht. Mir, als Lehrer für Kontrabaß an der Akademie für Musik in Wien, ist es unverständlich, daß nicht schon längst eine solche Zeitschrift entstanden ist, denn jeder Instrumentalist bedarf in Ausübung seines Berufes dringend der Aufklärungen und Belehrungen durch ein dem Gedankentausch dienendes Fachblatt. Als vor mehreren Jahren in der „Österreichischen Musikerzeitung" ein Artikel von mir erschien „Über die Spielbarkeit einer Arie von Mozart mit obligater Solobaßbegleitung", war wohl eine kleine Bewegung in den Reihen der Kontrabassisten entstanden, die sich in diversen schriftlichen Anfragen und Bitten um

---

[1]) Aus der Vorlesung über den Kontrabaß und seine Geschichte, Entstehung, Wesen und Literatur, die der Verf. an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst zu halten pflegt.

[2]) Eine Herabsetzung oder gar Ausschaltung des Dirigenten liegt keineswegs im Sinne dieser Äußerung des Herrn Verfassers. W. A.

[3]) Dieser Ausspruch dürfte wohl manchen Widerspruch finden. Wünschenswert wäre es aber, daß der Herr Verfasser Recht hätte. W. A.

[4]) Ganz so unbedeutend ist die Zahl der berühmten Bläser doch nicht. Man denke an die Flötisten Berbiguier, Wunderlich, Th. Böhm, Sußmann, Tulou, Popp, Tillmetz, Joachim Andersen, aus neuester Zeit an Tafanel, Emil Prill und Arry van Leeuwen. Auch viele Oboisten sind früher als Solisten gereist, ebenso Klarinettisten wie Bärmann Vater und Sohn, Iwan Müller, Hermstedt, Mühlfeld. Sehr berühmt waren die auch viel gereisten Hornisten Funto (Stich), Amon, Artot, Lewy, Schunke. Diese Liste ließe sich noch sehr vermehren. Selbst das Xylophon ist durch den früh verstorbenen Virtuosen Gusikow (1800—1837) in ganz Europa zur Anerkennung gekommen. W. A.

[5]) Hiergegen dürften namentlich Holzbläser mit Recht Einspruch erheben. W. A.

Erklärungen ausdrückte. Jene galt aber nicht so sehr dem Gegenstand meiner Forschungen, sondern hatte mehr das Aussehen des Un- oder Mißverstehens seitens meiner Kollegen. Denn wie konnte auch auf einmal einer sagen, daß die bisher gepflogene Spielweise eines Mozartstückes immer unrichtig gewesen war und daß die wenigen Spieler dieses schwierigen Stückes sich jedesmal um eine Tonhöhe von einer bis zwei Oktaven geirrt hatten? Um dem Drängen vieler meiner Schüler sowie den Fragen zahlreicher solistisch tätiger Kontrabassisten gerecht zu werden, will ich nun noch einmal dieses Thema anschneiden, einen Stich ins Wespennest tun und gleich betonen, daß, wenn ich den Ansichten der zirka 10 bis 15 Koryphäen des Taktstockes, der Musikschriftsteller, Gelehrten und Kritiker gefolgt wäre, ich wahrscheinlich heute noch immer nicht wüßte, wie man jenes Stück spielt. Da ich mittlerweile aber selbst darauf gekommen bin — allerdings nach 21jährigem Kalkulieren und Ausprobieren — und die Arie auch zu wiederholten Malen öffentlich vorgetragen habe, so kann ich darüber nur Freude empfinden. Fast humoristisch wirkte es aber auf mich, wenn ich mit Staunen ersah, wie wenig selbst Größen von Weltruf von dieser Sache verstanden. Unter den erwähnten Kapazitäten befanden sich Künstler, zu denen ich in jungen Jahren wie zu einem Gott gläubig emporgesehen hatte, die aber so uneinig in ihren Ansichten waren, daß jener Glorienschein, der sie umgab, gar bald entschwand. Von jenen Größen, die ich befragte, habe ich drei resp. vier verschiedene Lösungen des Problems erhalten; diese Spielmöglichkeiten will ich in der nächsten Nummer in Notenbeispielen bringen. Meine Berater waren: Hofkapellmeister Dr. Hans Richter, Operndirektor Wilh. Jahn, Kapellmeister Wilh. Gericke, Konservatoriumsdirektor Jos. Hellmesberger, Generalmusikdirektor Felix Mottl, Operndirektor Ernst Schuch und Arthur Nikisch, Direktor Joh. Nep. Fuchs, Gust. Mahler, Akademiedirektor Wilh. Bopp, Ferd. Löwe und einige noch lebende hervorragende Vertreter der musikalischen Kunst. Einige meinten auch, daß ein Fehler beim Notenstecher mit untergelaufen sein könne, demzufolge wahrscheinlich die Violoncellstimme irrtümlich dem Kontrabaß übertragen worden sei. Man ersieht eben ganz genau aus diesem einen Beispiel schon, wie notwendig ein derartiges Fachblatt ist, welche Berechtigung es hat und welchem Bedürfnis nach Belehrung sowie Aufklärung damit Genüge geschehen wird.

Das Vibrato[1]

Von Th. A. Findeisen

Das Vibrato wird auf dem Kontrabaß selten verlangt. Tatsächlich sollte man es im Orchesterspiel, abgesehen von Solostellen, gänzlich unterlassen. Das Vibrato ist nur möglich bei einer Lockerstellung der Finger. Damit ist aber die Reinheit des Tones sehr gefährdet, sogar ganz in Frage gestellt, wenn in einem großen Orchesterapparat mit vielen Kontrabässen der einzelne Spieler seinen Ton nicht hört und kontrollieren kann, alle aber vibrieren.

Wenn Orchesterleiter trotzdem unter den oben erwähnten Umständen ein Vibrato verlangen, dann sind bei den Betreffenden entweder solistische oder falsche Voraussetzungen am Werke — oder der betreffende Orchesterleiter kennt die Kehrseite der Medaille nicht und verspricht sich nur eine größere tonliche Wirkung vom Vibrato, ohne zu wissen, daß ein festgedrückter Ton viel mehr Tragfähigkeit besitzt als einer, der sich besonders auf den tiefen Saiten, wenn auch in kleinsten Augenblicken, vom Griffbrett lockert. Die tiefen Saiten des Kontrabasses verlangen eben die ganze physische Kraft, und nur wenn der Ton vom Ohr kontrolliert werden kann und eine gewaltige Tonstärke oder ein pp auf den tiefsten Tönen (wie bei dem Anfang der H-moll-Sinfonie von Schubert) nicht beansprucht wird, ist das Vibrato angebracht und vom musikalischen Standpunkt aus gutzuheißen.

Etwas anderes ist es beim Solospiel. Da soll der Ton blühen, leben und atmen. Da ist er auf sich selbst gestellt; da soll er in die Herzen dringen, soll wärmen und lebendig sein, er soll alle Empfindungen des Spielers ausströmen, dessen eigene Blutwärme dem Hörer ins Herz tragen, dem Hörer das Irdische und das Mystische nahebringen, die Seele der Seele verbinden.

Das Vibrato jemand zu lehren, ist schwer. Es ist etwas ganz Individuelles und doch etwas so mit der Künstlerschaft Verbundenes und für das Solospiel Ausschlaggebendes, daß es sich vielleicht lohnt, im Studierzimmer an sich und im Konzertsaal an bedeutenden Künstlern besondere Studien des Vibratos zu machen.

Vor allem ist ein wildes Zittern, wie man es von Kaffeegeigern und vielen anderen sogenannten Künstlern hört, ein Unsinn. An seinem Vibrato erkennt man den wirklichen Musiker. Wenn das Vibrato auch eine Herzenssache sein soll, so ist es doch in erster Linie Mittel zum Zweck. Es soll das Durchgeistigte und Durchdachte einer Phrase dem Hörer nahebringen, dem Höhepunkt der Phrase Seele und verstärkte Empfindungen einhauchen. Den Ton soll das Vibrato wärmen, ihn sprechend machen.

Trotzdem aber für das Vibrato hauptsächlich innere, rein künstlerische Angelegenheiten ausschlaggebend sind und das Vibrato sich bei einem geborenen Künstler wie etwas Selbstverständliches einstellt, so möchte ich doch die rein technische Seite nicht verleugnet wissen. Es gibt Künstler, deren Vibrato sich jedem Stärkegrad anpaßt, jeder Schwingung des Tones nachgibt, jede Phrase in wunderbarster Weise belebt und im Decrescendo den Hörer bis ins Traumland führt. Es bleibt immer dem roten Faden des Vortrages angepaßt, das seelische Klingen wird nicht gestört durch eine Schwingung zu viel oder zu wenig. Dies ist ein von Grund aus studiertes und künstlerisch angewandtes Vibrato von einem Künstler, der die innersten Regungen nicht sich selbst und wild ausleben läßt, sondern auch dort Ursache und Wirkung genau bis auf ihre technischen Uranfänge verfolgt hat, um von da immer wieder mit dem Studium zu beginnen.

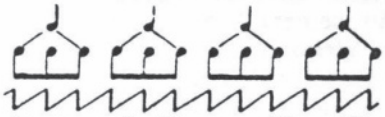
Auch wenn ein talentvoller Schüler ein Vibrato sozusagen mit auf die Welt gebracht hat, soll man ihn anweisen, wie man das Vibrato anwendet und wie man auf seine Wirkung besonders auf dem Kontrabaß achten soll. Mancher Kontrabassist bildet sich ein, er vibriere den Ton, wenn er möglichst alle Finger in die Luft streckt und mit dem einen Finger, der die Saite niederdrückt und durch Zittern mit der Hand kleine epileptische Anfälle nachahmt.

[1]) Aus einer größeren, noch unveröffentlichten Schrift.

Man stelle sich das Größenverhältnis der Kontrabaß- und der Geigenmensur vor. Ferner stelle man sich vor den Punkt (etwa 1 cm), den ein Geiger auf seiner Mensur mit einem Finger bei der Ausführung des Vibrato niederdrückt, den dazu gehörigen Kraftaufwand und den Ausschlag des Fingers bei der Bewegung der Hand, sowie die durch die Bewegung in Mitleidenschaft gezogenen, neben dem niedergedrückten Ton oben und unten liegenden Halbtöne. Dann dürfte man erst einmal zu dem verblüffenden Resultat kommen, daß ein richtiges Vibrato auf dem Kontrabaß im Verhältnis zur Geige technisch eigentlich unmöglich ist, und zwar weil ja die Kontrabassistenhand und damit jeder Finger um das Vier- bis Fünffache größer und stärker sein müßte im Vergleich zur Violinistenhand.

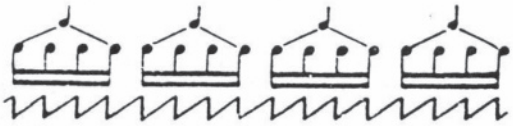
Die Ausschläge, die der Finger nach oben und unten über den gegriffenen Ton hinaus machen muß, um das Vibrato zu erzeugen, sind natürlich auch auf dem Kontrabaß entsprechend größer als bei der Geige und, um es gleich zu sagen, der Tiefe der Töne entsprechend, auch langsamer zu machen. Man sieht hier, welche technischen Schwierigkeiten dem Vibrato auf dem Kontrabaß entgegenstehen und welch liebevolles Studium dazu gehört, die Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen.

Talentvolle Schüler finden sich instinktiv oft selbst zurecht, aber irren auch lange und machen sich viel Verdruß. Deshalb lasse man mit Ton- und Bogenstudien auch die des Vibratos verbinden. Wo es am leichtesten ist, beginne man, und zwar auf dem E der G-Saite mit dem zweiten Finger (V. Lage). Eine ganze Note lasse man erst in langsamen Viertelbogeneinteilungen spielen, das Vibrato dann zuerst in Triolen auf jedes einzelne Viertel schlagen, d. h. eine Auf- und Niederbewegung der Hand stellt ein Triolenachtel dar, so daß also die Vibrationslinie so aussieht:



Rhythmus des Fingerausschlags (Vibrationslinie)

Dann lasse man dasselbe in Sechzehnteilbewegung ausführen:



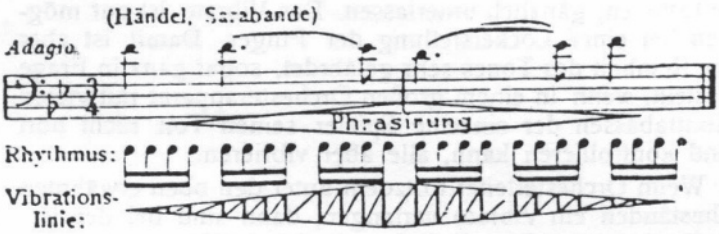
Vor allem ist darauf zu achten, daß die Bewegungen des niedergedrückten Fingers, d. h. die Ausschläge nach oben und unten, ein wirkliches Schwingen des Tones erzeugen und die übrigen Finger ihre natürliche Stellung nicht verlassen, obwohl sie sich von den Saiten heben. Der Bogen muß ruhig in seiner Vierteleinteilung laufen und darf nicht mit größerer Schnelligkeit und mit größerem Druck das Vibrato zu unterstützen suchen.

Auch die rhythmische Bewegung des Vibratos muß streng eingehalten werden, denn das Gesetz des Herzschlagrhythmus hat auch hier Berechtigung und Bedeutung.

Die anderen Finger sind zum Vibrato nicht so geeignet, und es ist noch schwerer, weil sich das in der Mitte der Hand liegende Schwergewicht nach außen verschiebt. Man übe dann den vierten Finger und zuletzt den ersten in der oben vorgeschriebenen Weise und verbinde später die drei Noten. Im folgenden gehe man lagenweise tiefer, bis man in der ersten resp. halben Lage angekommen ist. Im Daumenaufsatz beachte man auch wieder besonders den dritten und ersten Finger darauf hin, daß der Ausschlag des Fingers auf die benachbarten Halbtöne rechtwinklig zur Saite geschieht.

Bemerken möchte ich noch, daß auch die Flageolette durch ein gut angebrachtes Vibrato bedeutend an Schönheit gewinnen.

Will man nun eine musikalische Phrase gestalten, so lege man das Vibrato so an, daß der größte Ausschlag des Vibratos auf den Höhepunkt der Phrase fällt, um mit dem Abgehen der Phrase auch wieder die Bewegungen zu verkürzen



also etwa in der Zeichnung so, wie die Gabel eines Crescendo und Decrescendo.

Auf diese Weise studiert und angewandt, wird das Vibrato das sein, was es sein soll — eine ungeahnte Hebung des musikalischen Ausdrucks.

Der Kontrabaß[1] im Orchester

in bezug auf seinen Tonumfang

Eine kritische Skizze von Kammermusiker Paul Pietsch, Berlin

Das Problem, den Umfang des Kontrabasses nach der Tiefe über E hinaus zu erweitern, ist in letzter Zeit wieder aktuell geworden.

Von jeher haben die Kontrabassisten es als großen Übelstand empfunden, daß der Kontrabaß unten mit Kontra-E abschließt. Man half sich in früheren Zeiten dadurch, daß man in einzelnen Fällen für einen unterhalb Kontra-E liegenden, vorgeschriebenen Ton die E-Saite herunterstimmte. Um den Umfang chromatisch bis Kontra-C zu erweitern, stimmten einzelne Kontrabassisten die E-Saite dauernd auf Kontra-C. Dieses Herunterstimmen ist aus technischen Gründen nicht vorteilhaft, denn die Ausführung schneller Passagen stößt auf unlösbare Schwierigkeiten. Außerdem würden die Töne Kontra-F, -Fis, -G, -Gis in den erhöhten Lagen oft unrein intoniert werden; zumal bei Übergängen von der A-Saite auf die Kontra-C-Saite.

Der von dem Leipziger Kontrabassisten Otto zuerst eingeführte fünfsaitige Kontrabaß brachte auch nicht die rechte Lösung des Problems. Denn erstens konnte man eine derartige Mehrbelastung nur wenigen sehr großen Instrumenten zumuten. Dann machte die durch Hinzufügung einer fünften Saite bedingte Verbreiterung des Steges, sowie des Griffbretts und somit auch des Halses das Spiel unbequem

[1]) Rechtmäßiger Wiederabdruck aus „Das Orchester", 5. Jahrgang 1928, Nr 2. — Vgl. auch unten den Aufsatz von Kurt Möchel.

und schwerfällig. Außerdem reicht die Rundung des Steges nicht aus, jede der fünf Saiten genügend hoch und frei zu legen, um jede einzeln unbehindert angreifen zu können.

In neuerer Zeit tauchte die Idee auf, eine Zwei- oder Dreiteilung der Kontrabässe im Orchester einzuführen: In der Weise, daß man die Hälfte der Kontrabässe in der jetzt gebräuchlichen Stimmung E, A, D, G benutzte und die andere Hälfte auf H, E, A, D stimmt, — eventuell, um für die tiefen Bässe an Tonfülle zu gewinnen, die D-Saite wegfallen läßt und hierfür nur dreisaitige, auf H, E, A gestimmte Instrumente verwendet. Friedrich Warnecke (Hamburg) schlägt noch vor, den Tonumfang nach oben durch Hinzufügung kleinerer, auf A, D, G, C gestimmter Kontrabässe (Baßbaritons) zu erweitern.

Die Lösung wäre nicht übel, wenn sich die hierfür in Betracht kommenden Stellen dazu entschließen könnten, die Anzahl der Kontrabassisten im Orchester zu verdoppeln, respektive bei der Dreiteilung zu verdreifachen. Denn daß man dem Kontrabassisten, der einen auf H, E, A gestimmten dreisaitigen Kontrabaß spielt, nicht zumuten kann, bei den höheren Stellen — abgesehen von den Anforderungen, die in betreff Tonumfang nach oben in der modernen Orchesterliteratur an den Kontrabassisten gestellt werden, mitzutun, bedarf keiner Frage; man wollte denn Unmögliches verlangen.

Es müßte bei einer nach diesen Vorschlägen vorgenommenen Teilung immer ein Teil der Spieler pausieren, was zur Folge hätte, daß die Einheit der Phrasierung, besonders im Legato beim Wechsel der Spieler, respektive an den Stellen, wo der eine Teil der Spieler von dem anderen die Weiterführung einer Phrase oder einer Figur übernimmt, leiden würde. Außerdem würde das Kontrabaßregister in den höheren Lagen an Glanz und Kraft verlieren und bei Fortestellen im großen Orchester nicht durchdringen, wenn man nicht die Zahl der Kontrabassisten entsprechend vermehrte.

Da man sich an den maßgebenden Stellen vorläufig aus pekuniären Gründen, und nicht zuletzt der Platzfrage wegen, zu einer doppelten Besetzung der Kontrabässe nicht bewegen lassen wird, dürften diese Vorschläge auf absehbare Zeit wohl nicht in Frage kommen.

Als bis jetzt beste Lösung des Problems, den Kontrabaß im Tonumfang nach unten bis zum Kontra-C zu erweitern und trotzdem ein Instrument zu haben, welches allen Anforderungen genügt, muß die vom Kammervirtuosen Max Poike (Berlin) in Gemeinschaft mit dem Musikinstrumentenmacher Ludwig Glaesel jr. (Markneukirchen) konstruierte Kontra-C-Mechanik gelten. Bei dieser Einrichtung bleibt der Kontrabaß viersaitig, nur die E-Saite und ein Streifen des Griffbrettes sind bis C verlängert; auf dieser Verlängerung werden die Töne unter dem F vermittels Tasten gegriffen. Für gewöhnlich bleibt die E-Taste geschlossen und dient als Sattel für die E-Saite, was sich durch einen Feststellhebel mittels eines bequemen Daumengriffes leicht erreichen läßt. Wird während des Spiels ein unterhalb des Kontra-E liegender Ton gebraucht, so wird kurz zuvor mit dem ersten Finger die E-Taste niedergedrückt und mit dem zweiten Finger durch Druck auf die Es-Taste die Wirkung des Feststellhebels geräuschlos aufgehoben.

Die Kontra-C-Mechanik ist an jedem Kontrabaß leicht anzubringen. Das Instrument hat nach Aufmontierung der Mechanik keine größere Belastung der Decke zu tragen als vordem. Da die Erweiterung des Tonumfanges durch Verlängerung der E-Saite geschieht, bedarf es keiner besonders starken C-Saite, sondern es genügt eine mäßig starke E-Saite von entsprechender Länge. Deshalb hat sich denn auch seit 1897 die Poike-Glaeselsche Erfindung in fast allen ersten Opern- und Konzertorchestern der Welt als einfachste und bis jetzt beste Lösung dieses wichtigen Problems erwiesen.

Die Geschichte des Kontrabasses

Ein kurzgefaßter Umriß von Friedrich Warnecke, Hamburg

Eine Geschichte des Kontrabasses muß im Vergleich zu einer solchen der anderen Streichinstrumente des heutigen Orchesters etwas mager in der Form ausfallen, weil unser Instrument trotz seiner Ausgewachsenheit im Streichquintett des Orchesters das jüngste Mitglied ist, und weil die Mitwirkung des Kontrabasses im Orchester überhaupt erst seit etwa 250 Jahren nachweisbar ist. Es ist allerdings erwiesen, daß schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts der Kontrabaß vorhanden war, und doch beginnt die eigentliche Geschichte dieses Instrumentes erst mit dem beginnenden 18. Jahrhundert, also streng genommen mit seiner Aufnahme unter die eigentlichen Orchester-Instrumente. Bis dahin nämlich galten als Fundamental-Instrumente des Streichkörpers im Orchester die Viola da gamba und später das Violoncello, dem als Verstärkung noch vielfach die Theorbe oder Chitarone (Baßlaute) hinzugesellt wurde.

Noch im Jahre 1685 hatte das berühmte Orchester der St. Markus-Kirche in Venedig, in dem etwa 100 Jahre später ein Dragonetti wirkte, keinen Kontrabaß besetzt; es bestand aus 19 Geigen, 2 Bratschen, 3 Violen da gamba, 4 Theorben, 2 Kornetti (Zinken), 1 Fagott und 3 Posaunen; insgesamt also immerhin doch schon aus 34 Köpfen. Dagegen zählte 75 Jahre später (1750) das Stuttgarter Orchester unter Jomelli im Streichchor 18 Violinen, 6 Bratschen, 3 Violoncelli und 4 Kontrabässe! Ebenso hatte die Dresdner Kapelle unter Hasse schon um 1730 ständig 3 Kontrabässe besetzt.

Der Übergang vom einfachen oder Viola da gamba-Baß zum eigentlichen Kontrabaß vollzog sich vornehmlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Kleinbaßviole (1,40 m Höhe); dieser folgte dann als ein wirklicher Kontrabaß die Granbaßviole, auch Kontrabaß da gamba genannt (1,90 m Höhe). Auch das berühmte Stuttgarter Inventar von 1589 vermerkt: „1 Doppelter Basz, durch Hans Vogel zu Nürnberg gemacht."

Demnach ist der Kontrabaß ebensowenig eine selbständige Erfindung, wie die Violine und das Violoncello, sondern er ist, auch der äußeren Form nach, eine Weiterentwicklung der Viola da gamba nach der Tiefe zu, und er war bereits um 1600 in seiner heutigen Form und Größe vorhanden. Nach dem Muster der Violine sind später die Bratsche (zirka 1550) und das Violoncello (zirka 1650) gebaut. Diese Entwicklung aber, d. h. nach dem Vorbilde der Violine, hat der Kontrabaß nicht mitgemacht. Er ist noch heute der Vertreter der alten Kontrabaßviole, und an dieser Tatsache ändert auch nichts die Erscheinung, daß vereinzelt

in Frankreich, Italien und auch in Deutschland Kontrabässe nach Violinenart gebaut worden sind. Er trägt noch jetzt neben der Abdachung des Bodens nach dem Halse zu alle wesentlichen Merkmale der Violen, abgesehen von der Anzahl der Saiten. Wir haben also bei der Geschichte des Kontrabasses von den Violen auszugehen. Diese wurden am Ende des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Größen und Formen gebaut.

Über hundert Jahre, noch weit über 1700 hinaus, führte der Kontrabaß im Orchester ein mehr als bescheidenes Dasein, obgleich (nach Riemann) die Komponisten im 17. Jahrhundert den 16'-Baß (Kontrabaß) neben dem 8'-Baß (Violoncello) forderten. Erst um 1700 herum begegnen wir dem Kontrabaß vereinzelt im Orchester, in dem er zunächst weniger als selbständiger Fundamentalbaß oder Verstärkung des Fundaments, als vielmehr zur Erzielung äußerer Effekte Verwendung fand. So berichtet Michel Corrette, Paris, in seiner Kontrabaß-Schule (1780), daß der Kontrabaß, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts (1707) in der Pariser Oper eingeführt worden war, dort vorzugsweise für dramatische Effekte Verwendung fand, so zum Beispiel in Sturmszenen, für unterirdische Geräusche, dämonische Geisterbeschwörungen usw. Der Kontrabaß war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Paris noch eine solche Merkwürdigkeit, daß sein Erscheinen im Konzert noch jeweils besonders angezeigt wurde.

In der 1680 unter Kaiser Leopold I. gegründeten Wiener Hofkapelle war der Kontrabaß seit 1701 vertreten. Seit 1705 waren zwei und seit 1721 drei Kontrabassisten in dieser Kapelle angestellt.

Es ist anzunehmen, daß die technische Entwicklung des Kontrabaßspiels erst mit dem Zeitpunkte einsetzte, als man endlich zu einer feststehenden Quartenstimmung überging, die sogenannten „Bünde", wie sie im 14. Jahrhundert von den Zupf- auch auf die Streichinstrumente übertragen wurden und auf dem Kontrabaß vereinzelt noch gegen 1750 zu finden waren, abschaffte und endlich seine Heranziehung zur Praxis, vor allem in der Oper, von den Komponisten gefordert wurde.

Das, was „Bünde" waren, wird am besten demonstriert an der sie noch aufweisenden heutigen Guitarre und Zither. Außer der Messingbünde bediente man sich auch noch solcher, die man vermittels einer Schnur oder einer Darmsaite herstellte. Ein jeder „Bund" bezeichnete den Abstand eines halben Tones, und somit gestaltete sich das Spiel auf derartigen Instrumenten mehr zu einem rein mechanischen, bei dem das Gehör weniger in Betracht kam. Daß diese „Bünde" in der Entwicklung der Applikatur auf dem Kontrabaß als ein arger Hemmschuh zu bewerten sind, beweist am schlagendsten die rapide Entwicklung der Violine und des Violoncello, die beide von Anfang an ohne Bünde waren. Gerade durch die sich stets gleichbleibende Besaitung der Violine und des Violoncells setzte für diese Instrumente die Pädagogik schon frühzeitig mit Erfolg ein. Violinschulen erschienen seit 1645 in Italien, 1660 in England, 1695 in Deutschland und seit 1720 in Frankreich. Der Kontrabaß aber wurde zur damaligen Zeit noch keineswegs als ein selbständiges Orchesterinstrument bewertet, sondern es blieb dem Ermessen und der Geschicklichkeit des Spielers überlassen, wo und wie er zur Unterstützung bzw. Verstärkung der Baßstimme einzugreifen hatte. So sagt zum Beispiel der schon erwähnte Michel Corrette, daß es für die Kontrabassisten nützlich sein würde, etwas von Komposition zu wissen, um hierdurch zu erzielen, daß nur die hauptsächlichsten Noten gebracht würden, denn wenn man auf dem Kontrabaß alle Noten der Baßstimme ausführen wollte, so würde dies nichts als ein Durcheinander ergeben, vor allem wenn es sich um ein gleichzeitiges Spiel mehrerer Kontrabässe handelte.

Derselben Ansicht, wenn auch in freierer Auffassung, ist zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch Adolphe Miné, Paris, der in seiner Schule für den dreisaitigen und in Quinten gestimmten Kontrabaß (1800) sich hierüber wie folgt ausläßt: „Die Orchester-Partien sind selten für den Baß (Violoncell) und Kontrabaß allein geschrieben, mit Ausnahme weniger obligatorischer Passagen; der Kontrabaß spielt die Partie des Basses (Violoncello), und wenn er in den lebhaften Bewegungen viele Noten zu bewältigen hat, so ist es der Intelligenz des Spielers überlassen, keine Noten auszulassen, die gerade im Akkord zusammenklappen müssen, da das Instrument zu viel Kraft erfordert, um auf demselben alle Noten mit Lebhaftigkeit wiedergeben zu können; selbst wenn dies physisch möglich wäre, so würde doch nur eine Tonverwirrung entstehen. Die erste Eigenschaft für einen guten Kontrabassisten ist es, gut lesen zu können, um die Töne frei und ohne Hast aneinander zu reihen, denn der Kontrabaß ist der Metronom des Orchesters!"

Soweit Miné, doch ein solcher Zustand des eigenmächtigen und unkontrollierbaren Mitmusizierens der Kontrabassisten im Orchester konnte nicht das Endergebnis bleiben. Nachdem der Kontrabaß nun einmal im Orchester Wurzel gefaßt hatte, setzte der ganz natürliche Verlauf der Entwicklung seiner Spielbarkeit ein, indem sich die Technik bzw. die Leistungsfähigkeit des Instrumentes immer mehr vervollkommnete. Somit eröffnete sich diesem eine Perspektive, der auch der Komponist sich nicht mehr verschließen durfte.

Vor allem galt es nun, eine reinliche Scheidung herbeizuführen zwischen dem Violoncell, das sich in seiner Klangeigenschaft mehr melodisch auswirken konnte, und dem Kontrabaß, damit dann dieser als ein selbständiges Orchester-Instrument den Fundamentalbaß allein zu vertreten hatte, und das Violoncell, ganz im umgekehrten Verhältnis wie bis dahin, höchstens zur Verstärkung und vor allem durch Flüssighaltung der tieferen Baßpassagen Verwendung fand. Diese angebahnte Trennung von Violoncell und Kontrabaß beginnt sich ausgangs des 18. Jahrhunderts in der sogenannten „Mannheimer Schule", zunächst in den Sinfonien Chr. Cannabichs (1731—1798) auszuwirken. Durch Joseph Haydn und Mozart restlos durchgeführt, wurde der Kontrabaß, nunmehr unabhängig vom Violoncell, als ein selbständiges Instrument für den Fundamentalbaß im Orchester bewertet und allseitig anerkannt, und was nun noch übrig blieb, war die bis dahin übliche Notierung der Baßnoten im Orchester, wie sich diese bis heute noch erhalten hat.

Von dieser Zeit an, dann noch begünstigt durch das öffentliche Auftreten einiger reisender Kontrabaß-Virtuosen, so Jos. Kämpfer (1735—1788), Dall'Occa (1763—1846), vor allem aber durch das unvergleichliche Genie eines Dragonetti und des späteren, weltgewandten Bottesini, setzte dann der Kontrabaß, nun von allen Fesseln befreit, mit seiner rapiden Entwicklung ein, wie ihn diese bis auf seine gegenwärtige Höhe und sein jetziges Ansehen gebracht hat. Gerade die letzten 20 Jahre aber waren in der Entwicklung des Kontrabasses und seines Spieles von ausschlaggebender Bedeutung, was unter anderem auch die erst kürzlich erfolgte Gründung eines „Bundes der

Kontrabassisten" beweist. Seit jeher haben auch wir uns für unser schönes, erhabenes Instrument und seine Anerkennung eingesetzt, so früher in dem von unseren Fachkollegen anerkannten Werke „Ad Infinitum, Der Kontrabaß, seine Geschichte und seine Zukunft", so auch jetzt wieder in einer weitergreifenden Fortsetzung dieses Werkes, das in den ersten Monaten des Jahres 1929 druckfertig vorliegen wird. Wen es also gelüstet, weiter in das Wesen seines Instrumentes und seine Möglichkeiten einzudringen, wen es interessiert, wie unsere Altvorderen gestrebt und gelitten haben, wie den Enkeln schließlich der unausbleibliche Sieg wurde und wie dieser fortzuführen und weiter auszubauen sei, der sei auf dieses unser neuestes Werk schon jetzt hingewiesen. Was Alter und Erfahrung gereift, das sei unserem nachwachsenden Geschlecht mit den zukunftsfrohesten Wünschen auf den Tisch gelegt: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen." In kein Dasein passen diese Worte unseres großen Dichters und Denkers mehr hinein, als in dasjenige eines Künstlers, der bewußt an sich und seiner künstlerischen Reife weiterbaut. Dies nur ist der einzige Weg, Erfolge zu erzielen, Erfolge für sich selbst, Erfolge damit aber auch für unseren Kontrabaß, dem letzten Endes unser aller Streben und Wirken gilt.

Der Kontrabaß im Orchester[1]

(Die Forderung nach größerer Tiefe)

Von Kurt Möchel, staatlich anerkanntem Lehrer für Kontrabaß und 1. Kontrabassisten im Opernhausorchester zu Frankfurt a. M.

Die Problemstellung

Der Kontrabaß ist bisher insofern ein Stiefkind unter den Orchesterinstrumenten gewesen, als es noch nicht gelungen ist, die vielfach gemachten Vorschläge zur Vervollkommnung der Kontraoktave und Verbesserung des Kontrabaßspiels fruchtbringend zu gestalten. Das kommt vielleicht daher, daß die meisten Vorschläge das Problem einseitig erfaßten, statt es von allen Seiten zu beleuchten und durchzuarbeiten. Es zeigt sich daran wieder einmal, daß wir doch recht wenig musikwissenschaftlich durchgebildete Kontrabassisten haben. Das soll kein Vorwurf sein, denn der heutige Orchesterkontrabassist ist bei der Art unserer Vorbildung auf diesem Instrument, bei der verhältnismäßig schlechten Bezahlung und bei dem aufreibenden und zeitraubenden Dienst, den der Orchestermusiker zu leisten hat, schlechterdings nicht in der Lage, die schwierigen Probleme, die die Verbesserungsversuche am Instrument und beim Kontrabaßspiel mit sich bringen, erschöpfend zu behandeln. Der beste Beweis dafür ist der, daß man seit unvordenklichen Zeiten, fast kann man sagen seit Jahrhunderten, nach einer Lösung der wichtigsten Probleme sucht, ohne sie bisher gefunden zu haben. Es liegt auf der Hand, daß derjenige, der sich an eine solche Sache heranmacht, ein erfahrener Praktiker sein muß, denn nur dieser vermag zu ermessen, wie sich sein Vorschlag zur Verbesserung in der Praxis auswirkt.

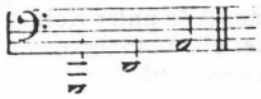
Das Problem, das ich nun zu erörtern habe, dürfte in gleicher Weise für den ausübenden Musiker, für den Musiklehrer, für den Kapellmeister wie für den Komponisten interessant sein. In kultureller Beziehung erwarte ich mir von seiner Lösung Vorteile für die Allgemeinheit, auch für das Publikum, in wirtschaftlicher Hinsicht Vorteile für den Instrumentenbauer, für den Saitenspinner u. s. f. Das Problem ist im Grunde genommen durch den Titel dieser Abhandlung nicht vollständig wiedergegeben. Wollte man das Thema erschöpfen, so müßte es lauten: die Verbesserung des Kontrabaßspiels überhaupt. Mit der wichtigste Punkt, aber und zugleich auch der schwierigste ist die Erweiterung und Vervollkommnung des Orchesterklanges nach der Tiefe, durch schönen und vollen Ton auf einem Instrument der in Gebrauch befindlichen Art unter Ausschaltung neuer Schwierigkeiten. Aus diesem Grunde habe ich diese Abhandlung überschrieben: Die Forderung nach größerer Tiefe. Höher gestimmte Kontrabässe kommen nicht in Frage; denn niemals hat ein Komponist oder Orchesterleiter ein Instrument gesucht oder gefordert, welches sich in seiner Stimmung derjenigen des Violoncello näherte, und nie wurde im Orchester ein solches Instrument entbehrt. Wann immer ich mit einem Komponisten von hochgestimmten Bässen gesprochen habe, stets lautete seine Erklärung: „hinunter, tiefer". Je mehr nämlich der Kontrabaß sich in seiner Stimmung den höheren Instrumenten nähert, desto weiter entfernt er sich von seinem ureigensten Gebiet. Die nachfolgenden Erörterungen sollen aber auch dazu beitragen, das Ansehen des Kontrabasses und seiner Spieler zu heben. Nicht länger sollen Komponisten und Kapellmeister mit der Ansicht Recht behalten, daß die Gruppe der Kontrabassisten im Orchester der Durchschnittsleistung der anderen Streichergruppe meistens nachstehe und daß es wirklich wenig gute Spieler auf diesem Instrumente gebe.

I. Die historische und sachliche Entwicklung des Problems

Um dem Problem näher zu kommen, muß es zunächst historisch und sachlich entwickelt werden; denn auch auf diesem Gebiete gilt, daß wir geworden sind, was wir sind und daß wir nur durch das Gewesene lernen können, es besser zu machen wie die Altvorderen.

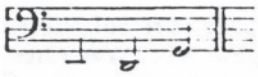
1. Zur Geschichte des Kontrabaßspiels

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts hatten die Kontrabässe vier und mehr Saiten. Der Spieler stimmte allem Anschein nach die Saiten willkürlich, d. h. er stimmte die Saiten so, wie er sie in der zu spielenden Tonart als leere Saiten am häufigsten gebrauchen konnte. Obwohl man hie und da die Quartenstimmung schon benutzte, setzten sich ganz unerwartet die in Quinten gestimmten dreisaitigen Bässe durch und sind in dieser Stimmung und Besaitung vorwiegend in Italien und Frankreich bis zur Wende des 18. Jahrhunderts benutzt worden. Ja, im Jahre 1828 schrieb der Italiener Bonifazio Asioli, daß „jetzt" — 1828! — in Frankreich

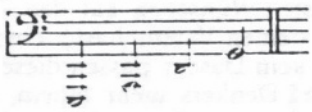


[1]) In diesem Aufsatze sind auch Fragen behandelt, die bereits in dem vorstehendem Artikel von Paul Pietsch vorkommen. Das schließt nicht aus, daß auch in den folgenden Nummern unserer dem Meinungsaustausch dienenden Zeitschrift darauf zurückgekommen wird. Gern sähe ich darin auch Äußerungen darüber, ob der Kontrabaß stehend oder sitzend gespielt werden soll. W. A.

in Italien



und in Deutschland



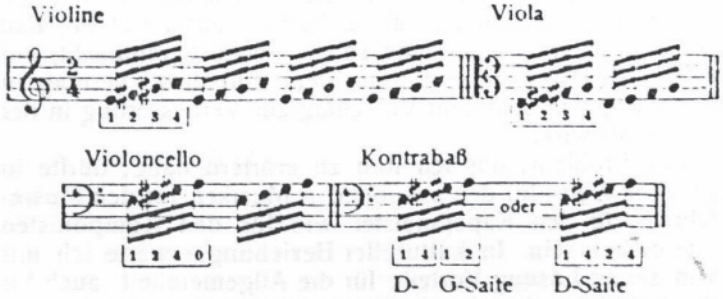
gestimmte Bässe in Gebrauch seien. Sicher ist auch in Deutschland die Quintenstimmung vorausgegangen und erst deshalb, weil man bei der Quartenstimmung das schnellere Erreichen der nächsten leeren Saite als Erleichterung empfand, blieb man bei der Quarte als Grundstimmung. Ein Halbton wurde damals mit zwei Fingern gegriffen und die Bezeichnung dafür war: Halbe Faust und ganze Faust! Bei einer großen Sekunde mußte die Lage gewechselt werden, und hieran erkennt man, welche Schwierigkeiten die einfache Tonleiter bot. Schulen — was wir heute darunter verstehen — existierten nicht für den Kontrabaß, denn Unterrichtswerke mit Titeln wie „Neueste Methode, wie man das Spiel des Violoncello und des Kontrabasses erlernen kann" und „Neue Manier, die Finger beim Spiel des Kontrabasses zu verwenden" sprechen deutlich genug dafür, daß man damit ein brauchbares System gefunden zu haben glaubte, ohne es in Wahrheit gefunden zu haben. Man beachte: 1828! also zu einer Zeit, in der die Form und Besaitung der Violinen, Violen und Violoncelle sozusagen feststand, probierte man beim Kontrabaß noch aus: drei oder vier Saiten, Quinten- oder Quartenstimmung, ja, es gab noch nicht einmal ein System, nach dem sich der Kontrabassist eine gute Grundlage hätte aneignen können, und trotzdem wurde schon eine Tiefe gefordert, die nach den bestehenden Verhältnissen gar nicht zu bringen war und heute noch zur Diskussion steht. Die verschiedenen Methoden, die sich mit der Zeit für die Benutzung der Finger entwickelten, interessieren hier nicht, erwähnen will ich nur, daß ich sechs solcher Methoden und ebenfalls sechs verschiedene Arten den Bogen zu halten feststellte.

Sehen wir uns eine Baßstimme von einem unserer Altmeister, wie Bach, Händel u. a. an, so läuft die Stimme für den Kontrabaß meist in der Oktave zum Violoncello, d. h.: die Noten sind für beide Instrumente die gleichen und — da der Baß eine Oktave tiefer klingt, als die Noten notiert sind — ergab sich ohne weiteres die Oktave. Hier findet man aber schon Notierungen unter Kontra-E! Mancher Musiker behauptet nun, die unter Kontra-E liegenden Noten seien versehentlich und nur durch die Lässigkeit des Abschreibers in die Stimme des Kontrabasses gekommen. Diesem ist wohl zu erwidern, daß es sich heute nicht mehr feststellen läßt, ob die Tiefe vom Komponisten gewünscht wurde oder ein Versehen des Kopisten vorliegt. Tatsache ist jedenfalls: Die Tiefe erzielt eine prachtvolle Wirkung! — Bei Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber ist die Tiefe sicher mit Absicht notiert. Richard Wagner schreibt einfach vor: Die E-Saite ist nach Es, zwei Kontrabässe haben das E nach Des zu stimmen. Die modernen Komponisten verlangen ohne weiteres die Kontratöne bis C, ja Richard Strauß schreibt in seiner „Frau ohne Schatten" bis Subkontra B!!

Der in E-A-D-G gestimmte Kontrabaß ist wohl von allen Komponisten als der durchweg im Gebrauch befindliche betrachtet worden. In dieser Auffassung wurde für das Instrument geschrieben. Alle unter Kontra-E liegenden Notierungen gelten sicher als Ausnahme. Mit der Zeit — wahrscheinlich durch die verschiedenen Versuche hervorgerufen — war nicht mehr der Wunsch, sondern die Meinung, in jedem Orchester seien tiefe Bässe vorhanden, für die Notierung der Tiefe maßgebend. Das ist ein Irrtum, denn selbst große Orchester haben noch kein absolut brauchbares Instrument für diesen Zweck. Man betrachte einmal die Kontrabässe in den verschiedenen Orchestern. Meistens sind nur in E-A-D-G gestimmte Bässe vorhanden und nach Lust und Laune wird herabgestimmt. Trifft man einen Baß mit Mechanik (vgl. unten), so ist er sicher ein Dienstinstrument. Ab und zu, aber schon seltener findet man Bässe in C-A-D-G gestimmt oder „Fünfsaiter". Lust und Liebe war sicher nie die Ursache, eines der bezeichneten Instrumente zu spielen. Sucht man nach den Gründen der Abneigung und weshalb sich keiner der genannten Versuche durchsetzte, so erfährt man die Mängel und kommt unwillkürlich zu der Frage, wie es möglich ist, daß noch kein befriedigendes Resultat in dieser Sache erreicht wurde.

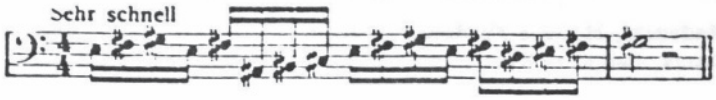
2. a) Die Anforderungen an den Kontrabaß

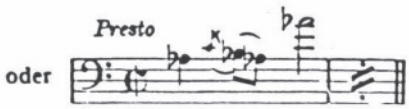
Im vergangenen Jahrhundert hat es ohne Zweifel eine Reihe guter Kontrabassisten gegeben, nur sieht man an ihren Werken eine gewisse Einseitigkeit: man erkennt ihre Stärke darin — Schwierigkeiten auszuweichen. Dem zur Zeit lebenden und im Orchester tätigen guten Spieler ist eine solche „Stärke" anzubringen nicht möglich. Er muß versuchen mitzukommen, er muß versuchen Notengruppen zu bringen, die wohl theoretisch dem Instrument zugesprochen werden können, aber praktisch kaum zu spielen sind. Es wird von den Komponisten nicht bedacht, daß die Quartenstimmung für den Kontrabaß eine aus der Handbildung und Größe der linken Hand sich ergebende Notwendigkeit ist. Es gibt infolgedessen auf dem Kontrabaß Schwierigkeiten, die kein anderer Streicher als solche ansieht oder erkennt. Ein Beispiel dürfte das Gesagte am besten verständlich machen. Sehen wir uns die nachstehende einfache Figur von vier Noten an. Könnte dazu eine leere Saite vom Spieler benutzt werden, so wäre die Figur sicher auf dem Kontrabaß zu spielen. Die Schwierigkeit ist aber deswegen groß, weil ein Wechsel der Lage erforderlich ist.



Während der Violin- und Violaspieler ohne besondere Schwierigkeit die vier Noten in einer Lage spielen kann, muß der Cellist schon eine Spannung zwischen dem ersten und zweiten Finger vornehmen und trotzdem noch die leere A-Saite benutzen, der Bassist muß die Lage unbedingt wechseln und zwar bei der einen Art um 5 und bei der anderen um 12 cm! Ungeheuer steigert sich aber die Schwierigkeit, wenn nur die ersten drei Noten zu spielen sind und, wie es oft vorkommt, einige Male wiederholt werden müssen. Bei Violine, Viola und Cello werden die Schwierigkeiten durch solche Notenwiederholung verringert, beim Bassisten dagegen ganz bedeutend vergrößert. In den meisten Orchesterwerken läßt es sich leicht und oft nachweisen, wie wenig die Komponisten den Kontrabaß in be-

zug auf Spielmöglichkeit kannten und kennen. Die Tiefe für den Hörenden deutlich zu bringen ist an und für sich, durch die größere Entfernung der Töne, durch den schwereren Bogen, die dicken Saiten und nicht zuletzt durch die Kraft, die die Finger dafür aufwenden müssen — eine Kraft, die von Natur aus keiner Hand eigen ist und die nur durch Training erlangt und erhalten werden kann —, schwierig. Werden aber Figuren verlangt wie:





so wird von den meisten die eine oder die andere Note, beim letzten Beispiel von allen Spielern zum mindesten der Vorschlag weggelassen. Es ist ja auch gar nicht anders möglich, denn wie das letzte Beispiel auf unseren heutigen Kontrabässen in dem verlangten Tempo gespielt werden soll, bleibt für immer ein Rätsel. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen

Verlag G. Ricordi & Co., Milano und Leipzig.

Die recht umfangreiche, ja erschöpfende „Neue Methode für den vier- und fünfsaitigen Kontrabaß" von **J. Billé** ist ein hochinteressantes pädagogisches Werk, das jeder auf seine Fortbildung bis zur Virtuosität bedachte Kontrabassist durcharbeiten sollte. Wenn auch der in der italienischen Schule gebräuchliche Fingersatz (die Verwendung des dritten statt des zweiten Fingers in den unteren Lagen) bei uns deutschen Kontrabassisten nicht üblich ist, so brauchen wir nur eben den zweiten statt des dritten Fingers anzuwenden, und der Fingersatz stimmt mit dem unseren überein. In zwei Teilen oder acht Bänden ist diese auch vortrefflich ausgestattete Schule erschienen. Der erste Band enthält die Anfangsgründe, der zweite alle Tonleitern sowie Intervallstudien und Strichübungen, der dritte viele sehr gute Etüden, der vierte neben praktischen Studien schwierige Stellen aus Orchesterwerken. Im fünften Band bringt Billé Übungen im Daumenaufsatz, im sechsten Übungen durch drei Oktaven und in Doppelgriffen, eine Fuge für Violine und Kontrabaß sowie einige kleine Solostücke mit Klavier. Band 7 enthält neben der Behandlung des natürlichen und künstlichen Flageoletts Kadenzen und Stellen aus Bottesinischen Solostücken, konzertante Übungen, zum Schluß ein äußerst reizvolles Capriccioso und ein variiertes Thema mit Klavierbegleitung. Der letzte Band bringt ausschließlich Konzertstücke mit Klavier. — Außerdem sind im gleichen Verlag von Billé noch erschienen 20 kleine melodische Studien, 18 orchestrale Studien (in Nr 17 ist das berühmte Solo aus Verdis „Otello" sehr geschickt verwendet) und 24 Kaprizen, welche ich ganz besonders empfehlen möchte. Durchaus bemerkenswert sind auch „Die technischen und melodische Studien" von **A. F. Gueno.** Er bringt darin u. a. die bekannte erste R. Kreutzersche Violin-Etüde in 60 Veränderungen und Übungen für einen viersaitigen C, G, D, G (von unten) gestimmten Baß, mit dem man durchaus einmal einen Versuch machen sollte, weil das tiefe C in der Praxis eigentlich doch nötig ist. Hingewiesen sei endlich noch auf die Neuausgabe der drei großen Duette für zwei Kontrabässe von **G. Bottesini** (besorgt von Caimi). Derartige Duette besitzen wir leider für unser Instrument sehr wenig; um so willkommener werden diese des Altmeisters Bottesini sein.

Linus Wilhelm (Berliner Philh. Orch.).

Briefkasten

E. D. in D. Kontrabässe sind von Dr. **Max Großmann** in Treppendorf bei Lübben, NL., nach seiner Theorie der harmonischen Abstimmung der Decke und des Bodens bisher nicht selbst gebaut worden; wohl aber hat die in den Jahren 1907—14 bestehende Neu-Cremona-Gesellschaft, von deren geistiger Leitung Dr. Großmann sich sehr bald zurückgezogen hatte, einige wenige Bässe gebaut, die trotz ihres kleinen Formats sehr viel Ton gaben. Herr Dr. Großmann wird Ihnen sicherlich gern einen großen Baß nach seinen neuesten theoretischen Forschungsergebnissen durch den ihm befreundeten Geigenbauer **Erich Brückner** in Steinkirchen-Lübben anfertigen lassen.

Lieferbare Kontrabaßliteratur

Mit dieser Veröffentlichung, die mühevollster Vorbereitung bedurfte, geben wir allen Kontrabassisten ein außerordentlich wertvolles Material an die Hand. Sie haben hier ein, wenn nicht lückenloses so doch sehr umfassendes Verzeichnis der jetzt vorhandenen Kontrabaßliteratur.

Die Geschäftsstelle richtet ein Auslieferungslager dieser Werke ein, um in der Lage zu sein, schnellstens liefern zu können. Sie erbietet sich auch zum Aufsuchen und Aufspüren vergriffener Werke, gegebenenfalls wird den Mitgliedern empfohlen, durch Anzeigen in den „Mitteilungen" nach derartigen Werken zu suchen. Vielleicht ist auch ein Austausch von Notenmaterial von vergriffenen Werken zu ermöglichen, denn es wird natürlich noch viel Zeit vergehen, ehe sich die leider sehr stark verminderte Kontrabaßliteratur wieder genügend aufforsten kann. Die Geschäftsstelle erbietet sich zur Übernahme derartiger Austauschvermittlung.

Bei größeren Bezügen wird gern Zahlungserleichterung durch Teilzahlung gewährt.

Sie unterstützen die Zwecke des Kontrabassistenbundes, wenn Sie recht eifrig Kontrabaßliteratur beziehen.

Rob. Forberg, Leipzig

Cerny, op. 20, Konzert für Kontrabaß und Klavier M 5.—
Koussevitzky, op. 3, Konzert für Kontrabaß und Klavier M 5.—
— op. 4, Humoresque für Kontrabaß und Klavier M 1.75

C. F. Kahnt, Leipzig

Für Kontrabaß

Laska, Gustav, Konzertstück für den Kontrabaß allein M 1.80
— Drei Romanzen f. den Kontrabaß m. Begleitung d. Pianoforte M 3.—
— Konzert für den Kontrabaß mit Orchesterbegleitung
Klavierauszug M 2.50
Kontrabaßstimme M 1.20

Kistner & Siegel, Leipzig

Raff, Joachim, op. 85, Nr 3, Kavatine f. Kontrabaß u. Pianoforte M 1.50
Schwabe, O., Tonleiterstudien für Kontrabaß M 3.—
— op. 3, Romanze für Kontrabaß und Pianoforte M 1.50
— op. 4, Adagio für Kontrabaß und Pianoforte M 1.50
Wagner, Richard, Ein Albumblatt für Kontrabaß und Pianofortebegleitung von Gustav Láska M 1.50

Carl Merseburger, Leipzig

Kontrabaß

Griff-Tabelle für Kontrabaß M 0.40
Richter, C., op. 15. Kontrabaß-Schule. Praktische Anleitung zur Erlernung des Kontrabasses. 12. Auflage M 2.50
Hrabe, J., 86 Etüden für Kontrabaß. Supplement zu jeder Kontrabaß-Schule, bearbeitet, progressiv eingerichtet und mit Fingersatz versehen von Franz Simandl. Eingeführt am Wiener Konservatorium. 2 Hefte je M 2.50
(Studies for the double bass. Supplement to each double bass school. — Etudes pour la contrabasse. Supplément à toute méthode de contrebasse.)
Gregora, F., Etüden für Kontrabaß, herausgegeben und mit Fingersatz und Klavierbegleitung versehen von Franz Simandl. Eingeführt am Wiener Konservatorium M 3.50
(Studies for the double bass, edited with pianoforte accompaniment. — Etudes pour la contrebasse, publiées avec accompagnement de piano.)
Schreck, C., op. 9. Sonaten für Kontrabaß und Pianoforte. Für Kontrabaß bearbeitet von M. Flechsig M 2.50
Schwabe, O. u. Starke, A., Orchesterstudien für Kontrabaß. Eine Sammlung schwieriger Stellen aus Ouvertüren, Symphonien, Opern. Mit Fingersatz und Strichbezeichnung. 13 Hefte je M 2.50
Heft XII, XIII je M 3.—
Inhalt siehe besondere Anzeige. Komplett, broschiert M 30.—