

Quartett für Nagelgeige und ... : Friedrich Wilhelm Rust zum 250. Geburtstag

Autor(en): **Jappe, Michael / Reichlin, Paul J.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **13 (1989)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869102>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

QUARTETT FÜR NAGELGEIGE UND ...

Friedrich Wilhelm Rust zum 250. Geburtstag

VON MICHAEL JAPPE

mit einem Beitrag von PAUL J. REICHLIN

1. *Kleine Huldigung an F. W. Rust*

Am 6. Juli 1989 feierte – nein, nicht „die“ Musikwelt, sondern ein kleiner Kreis von Kennern und Liebhabern den 250. Geburtstag von Friedrich Wilhelm Rust.

Wer war Friedrich Wilhelm Rust? Aus der frühesten Monographie, verfaßt „vom Professor Siebigke“¹, der selbst bei Rust Unterricht genossen hatte, erfahren wir u. a. folgendes:

„Rust wurde gebohren zu Wörlitz, einem wegen seiner Gartenanlagen berühmten Städtchen unweit Dessau, wo sein Vater Conrad Heinrich Rust, fürstl. Kammerrath und Amtmann war. Da er sich, nach dem Willen seiner Verwandten, dem Studiren widmen sollte, so besuchte er seit seinem dreizehnten Jahre die lutherische Stadtschule zu Köthen und genoß daselbst drey Jahre lang den Unterricht des verdienstvollen Rektors Ernst. Darauf bezog er 1758 die hohe Schule zu Halle und betrieb daselbst mit vielem Eifer neben der Rechtsgelehrsamkeit die schönen Wissenschaften und freyen Künste. Unter diesen letztern behielt die Musik stets bey ihm den Vorzug. Schon in seiner zartesten Jugend ließ er hiezu eben so viel Talent als Neigung blicken, obgleich damals die äußern Umstände der Entwicklung seiner Fähigkeiten nicht sehr günstig waren. Ein Hauslehrer brachte ihm die ersten Anfangsgründe der Violine bey, fand sich aber in Kurzem von seinem Schüler übertroffen – welches auch eben nicht zu verwundern war; denn der ehrliche Mann hielt es für etwas Allzugewagtes, über den vierten Ton auf der Quinte hinaufzuklimmen, und machte die gefährlichsten Anstalten, wenn er das c noch mitgreifen sollte. Auch suchte er bey Zeiten seinen Schüler vor solchen Wagstücken zu warnen. Doch der kleine Zögling kehrte sich wenig daran, weil er bald fühlte, daß eine weitere Bahn möglich und notwendig sey. Dazu hatte ihn noch Mutter Natur mit einem seltenen Gedächtniß begabt, sodaß er nicht gar zu schwere Tonstücke, die er nur einmal gehört hatte, sogleich auf dem Claviere, das er mit ebenso großem Fleiß betrieb, oder auf der Violine nachspielen konnte. Schon in seinem sechsten Jahre hatte er es so weit gebracht, daß er auf beyden Instrumenten einige Fertigkeit besaß.

So wie sein Körper wuchs, so wuchs auch sein Trieb zur Musik und sein Gedächtniß. In einem Alter von 13 Jahren spielte er Seb. Bachs 24 Präludien und Fugen vom

¹ Christian Albert Siebigke, *Museum berühmter Tonkünstler*, Breslau 1801 VI: Friedrich Wilhelm Rust. Nebst einer kurzen Darstellung seines Lebens und seiner Manier.

Anfang bis zu Ende auswendig.² Sein Geschmack an dieser schweren Art von Composition wurde in seinen Universitätsjahren dadurch vermehrt, dass er sehr oft Gelegenheit hatte, den berühmten Fugisten Friedemann Bach zu hören und ihm die Geheimnisse seiner Kunst abzustehlen. Nicht selten bat dieser finstere und mit der Mittheilung seiner Kenntnisse etwas karge Mann Rust auf eine Fuge zu Gaste und wunderte sich dann nicht wenig, seine eignen Gedanken, die er vorher auf der Orgel vorgetragen hatte, von unserm Künstler auf das Feinste und Gelehrteste ausführen zu hören.³

Die Violine setzte er mit nicht geringerm Fleiße fort, ob es ihm gleich jetzt noch an Gelegenheit fehlte, auf diesem Instrumente etwas Gutes zu hören. ... Nach Beendigung seines akademischen Cursus trat er 1762 in die Dienste seines Landesherrn, des noch jetzt regierenden Fürsten, der Rusts Talente schon kannte. ... Der Beyfall seines Fürsten und einiger Kenner gaben unserm jungen Musiker neuen Muth, in der Kunst immer größere Fortschritte zu machen. Einer der größten Clavierspieler – dessen auch Hr. Burney in seinen Reisen sehr vorteilhaft erwähnt – Gottlieb Friedrich Müller, lebte damals in Dessau. Er war ein Schüler des großen Goldbergs (Anmerkung: Von Niemanden sprach Rust mit mehr Achtung, als von diesem Goldberg. Er versicherte unter andern einst dem Vf., daß Goldberg eine solche Fertigkeit im Notenlesen besessen hätte, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, vierstimmige, in vier Systeme und vier verschiedene Schlüssel geschriebene Fugen vom Blatte zu spielen.) und behandelte das Clavier mit eben so vieler Fertigkeit als Delikatesse. Rust war sein fleißigster Schüler und da er durch Bachs Fugen schon eine gewisse Fertigkeit und Präcision des Vortrags erlangt hatte, so ward es ihm nicht schwer, sich nach und nach die eigenthümlichen Schönheiten der Goldbergischen Spielart zu eigen zu machen.

...sein Fürst...that ihm den Antrag, ihn noch zu einem berühmten Meister auf der Violine zu schicken. Zu dem Ende gieng er noch im nämlichen Jahre 1762 nach Zerbst und nahm daselbst noch sechs Monate lang bey dem geschickten fürstl. Concertmeister Höckh Unterricht. Hier lernte er zwar ein feuriges Allegro spielen, allein es blieb ihm noch immer ein Verlangen nach jenem herzschnelzenden Ausdruck des Adagio übrig, wovon er so vieles gehört und gelesen hatte, zu welchem auch schon die Empfindungen in seiner Seele verborgen lagen, und nur auf den Wink des gefühlvollen Meisters warteten, der sie hervorlocken sollte. Auch hierin wurden seine Wünsche erfüllt; denn sein gütiger Fürst ließ ihn im July 1763 nach Potsdam zu Franz Benda reisen, dessen vortrefflichen Unterricht er neun Monate lang genoß.....Was fühlte Rust bey dem ersten Adagio, das er den unnachahmlichen Benda spielen hörte! Wie lebendig erkannte er hier die grossen Vorzüge der Kunst zu rühren vor derjenigen, die bloss Bewunderung erregt!–

² Rust's älterer Bruder Joh. Ludw. Anton studierte 1744/45 an der Universität Leipzig und kam dort in persönlichen Kontakt zu J. S. Bach, bei dessen Aufführungen er als Violinist mitwirkte. Nach dem Tode des Vaters 1751 nahm er die Erziehung des elfjährigen Bruders in die Hand.

³ Joh. Fried. Reichardt, Pate von Rusts drittem Kind, berichtet im *Musikalischen Almanach* vom Jahr 1796, S. 61, daß Friedemann Bach Rust unentgeltlich in Composition, Orgel und Klavier unterrichtete, wofür Rust als Gegenleistung dessen Korrespondenz erledigte. - Von Friedemann ging auch das Autograph der Französischen Suiten von J. S. Bach in Rusts Besitz über.

Seine Fertigkeit auf dem Clavier erwarb ihm auch in Potsdam viele Freunde. Benda selbst ließ sich oft auf diesem Instrumente von ihm vorspielen und ermunterte ihn durch seinen Beyfall. Zu nicht geringerm Nutzen gereichte ihm die nähere Bekanntschaft zweyer berühmter Männer, des kürzlich verstorbenen Fasch und Ph. Em. Bachs. Des letzteren schöne Weise, das Clavier so viel als möglich singen zu lassen, und der schöne Vortrag dieses Meisters im Adagio erregte seine ganze Aufmerksamkeit und Nacheiferung. Mit Verwunderung nahm er wahr, daß die Spielart Phil. Eman. Bachs von der Spielart Friedemann Bachs so verschieden war.

Im Jahre 1764 verließ er Benda. Der Abschied von diesem Meister gieng ihm sehr nahe und beyde unterhielten seitdem die genaueste Freundschaft. –

Im Oktober 1765 hatte er das Glück, seinem vortrefflichen Fürsten nach dem Vaterlande der schönen Künste, nach Italien zu folgen.“

Über die vielfältigen Eindrücke dieser Reise berichtet Siebigke ausführlich; der Kürze halber seien hier nur die wichtigsten Namen aufgeführt, mit denen Rust Bekanntschaft schloß: Tartini, Georg Benda, Padre Martini, Farinelli, Nardini, Pugnani, daneben auch Nicht-Musiker wie Winkelmann oder Yorik. Wenden wir uns nun wieder unserer Monographie zu:

„Er kehrte über Venedig nach Deutschland zurück und langte im Juli 1766 wieder in Dessau an.

Nunmehr suchte er bey stiller Muße sich alles dessen wieder zu erinnern, was er gesehen und gehört hatte. Seine Einbildungskraft hatte einen neuen Schwung bekommen und sein Geschmack und seine Spielart erlitt manche Veränderung. Er ward Eklektiker in der Musik, suchte von jedem Virtuosen das Beste in sich zu vereinigen und bildete sich dadurch eine ganz neue, eigne Manier. Doch blieb er, im Ganzen genommen auf der Violine seinem guten Benda am meisten treu. Auf dem Claviere folgte er Eman. Bachs Grundsätzen, nur daß er eine Menge neuer Fingersetzungen theils selbst erfand, theils aus der Goldbergischen Schule hinzufügte. Wieviel er auf diesem Instrumente leistete, wissen Männer, wie Naumann, Reichardt, Hiller und die große Anzahl von Schülern, die er gezogen hat, am besten. Seine Fertigkeit in der linken Hand war außerordentlich. Die schwersten Doppelpassagen brachte er mit derselben rein und nett heraus. Spielte er Octavengänge, so blieb sein Arm in Ruhe und die Hand war allein geschäftig – so wie er bey runden Passagen die Finger gleichsam von der Hand absonderte und alle Kraft der Hand und des Arms in die Fingerspitzen concentrirte. Bewunderungswürdig war sein feiner Druck und sein schöner Ton auf dem Claviere. Diess Instrument klang ganz anders, wenn eine weniger delikate Hand sich drauf hören ließ; – und es war einer seiner Lieblingsgrundsätze, daß man aus einem und dem nämlichen Claviere eben so wohl einen guten als schlechten Ton ziehen könne, nicht viel anders als das bey der Violine der Fall ist. Darum bediente er sich des Fortepiano nur zum Akkompagnement und unterrichtete niemals auf diesem Instrumente. Es sey nicht zu leugnen, meynte er, daß der Anschlag des Fortepiano sehr von dem des Claviers verschieden sey. Ob er hierin Recht hatte, kann man bald erproben, wenn man nur einen Fortepianospieler auf dem Claviere hören will. Daher sind auch seine meisten Compositionen bloss für das Clavier gesetzt; denn viele seiner Clavierapplikaturen sind theils auf den besten Forte-piano's nicht so ausführbar, theils thun sie darauf wenig Effekt...

... Ehe ich seine Compositionen hier aufführe, muss ich noch einige Umstände seines Lebens berühren. Im Jahre 1775 ernannte ihn sein Fürst zum wirklichen

Musikdirektor; auch verheyrathete er sich in eben dem Jahre mit einer seiner liebenswürdigen Schülerinnen ...

... 1794, den 28. März, erlebte Rust ein Unglück, das ihn schwer drückte, und gewiß eine Hauptursache seines baldigen Todes war. Sein guter, hoffnungsvoller, achtzehnjähriger Sohn nämlich, ertrank bey Halle, im ersten Jahre seiner akademischen Laufbahn, in der Saale ... Die Nervenschwäche, die Rust vorher schon fühlte, nahm täglich zu; seine Heiterkeit war dahin – und 1796 den 28sten Febr. entschlief er mit dem Gedanken an seinen Sohn und an seine Hinterlassenen. –

I. Seine Compositionen, die dem Publikum bekannt geworden sind:

1. Sechs Sonaten fürs Clavier. Leipzig.
2. Vier und zwanzig Veränderungen für das Clavier über das Lied: Blühe, liebes Veilchen. Dessau 1782.
3. Oden und Lieder, zwey Sammlungen.⁴ Die erste kam 1784 in Dessau heraus, die zweyte 1796 bey Griesshammer in Leipzig ...
4. Allegretto grazioso con Variazioni per il Clavicembalo. Berlin. –

II. Im Manuscript sind vorhanden:

1. Ynkle und Yariko, ein Duodrama.⁵
2. Mehrere Cantaten,⁶ ...
3. Vier Dutzend Claviersonaten - aus allen Tönen.⁷ ...
7. Sehr viele Compositionen für die Violine, Viole d'Amour, Guitarre, Harfe und Laute.⁸ – Noch kurz vor seinem Tode componirte er Fugen für die Violine und ein Solo, das bloß auf der Quinte executirt wird. ...

Ehe ich schließe, ist es meine Pflicht, noch ein Paar Worte über die in seinen Tonstücken herrschende Empfindung hinzuzusetzen. Im Ganzen genommen läßt sich wohl nicht leugnen, daß er das Schwärmerischzärtliche am öftersten schildert. Selbst wenn er brillant wird, oder ein munteres Rondo schreibt, oder - welches gleichwohl seltner der Fall ist – wenn er den Cothurn anlegt, webt er immer das Zärtliche ein. Seine Variationen und seine Sonaten, so wie seine Kirchenstücke, beweisen dies zur Genüge. Sein Lieblingsdichter war ja Matthisson. Ich möchte ihn auch den Matthisson unter den Tonkünstlern nennen; wenigstens athmen seine Compositionen der Lieder jenes Barden ganz den ätherischen Geist, der uns in Matthisson zu süßem Mitgeföhle bewegt.“

⁴ Darunter einige auf Gedichte von Goethe, mit dem Rust persönlich bekannt war.

⁵ Desweiteren das Monodram „Colma“ nach Werther sowie einige Singspiele.

⁶ Weltliche und geistliche.

⁷ Davon etwa die Hälfte mit begleitender Violine

⁸ Das thematische Verzeichnis (s. u.) führt im einzelnen auf:

24 Sonaten für Violine + Bc, 8 Duette für 2 Violinen, 3 Sonaten für Violine solo;

9 Werke mit Viola d'Amore;

4 Sonaten für Harfe mit und ohne Begleitung, 5 Sonaten für Laute mit begleitender Violine bzw. Bratsche.

Wie Siebigkes Werkverzeichnis zeigt, wurden nur ganz wenige Werke Rusts zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, und natürlich nur die „gängigsten“. Der Rest blieb Manuskript und somit unbekannt. Dem suchte der Enkel Wilhelm, Thomaskantor und Mitherausgeber der alten Bach-Ausgabe durch eine Reihe Druckausgaben zu begegnen, die aber z. T. so „frisirt“ waren, daß sie eher das Gegenteil bewirkten. Auch stilisierte er Rust zum Wegbereiter Beethovens hoch, indem er die direkten Anklänge an Rust'sche Themen in einigen Werken Beethovens (z. B. *Coriolan*) überbetonte⁹. Immerhin führten diese Bemühungen dazu, daß sich die Musikwissenschaft für Rust zu interessieren oder gar für ihn zu schwärmen begann¹⁰:

„In den Annalen der Forschung wird mit goldenen Lettern Rust's Name als der des letzten Vertreters des einst so blühenden Lauten-Virtuosentums verzeichnet bleiben. Und was Rust für das Clavier und die Violine schuf, das wird ihn jetzt in die Reihe neben unsere großen, in der Kunst noch lebenden Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven erheben...

Darin liegt gerade das seltsam Anmutende und Reizvolle von Rust's Compositionsweise, daß wir mit voller Klarheit erkennen können: die Form ist die dreiteilige, italienisch-deutsche, die Tonsprache redet die kräftigen Bach'schen Worte, die Spielfreudigkeit haben Bach's Söhne zu dieser Höhe gebracht und die Sonne italienischer Kunst hat mit dem Glanze farbiger Klangschönheit in die Wiege des echt deutschen Kindes hineingeleuchtet. Und obwohl wir alles das deutlich sehen, jede Sonate erscheint dabei wie aus einem Guß; nicht im entferntesten wird unser musikalisches Gefühl von einer Stimmung in die andere gerissen, durch unlogischen Wechsel beleidigt und abgestoßen...

Eines solchen Meisters wollen unsere deutschen Künstler vergessen? Ich fürchte es nicht. Wenn es je hehre Kunstschöpfungen gegeben hat, ihre Anerkennung haben sie sich stets errungen, und sei es erst nach hundert Jahren. Und diese, so hoffe ich zuversichtlich, soll auch noch den unvergänglichen Werken Fr. Wilh. Rust's zu Teil werden.“

Eine Generation später, 1926, erschien die Dissertation von R. Czach¹¹ mit thematischem Verzeichnis der Instrumentalwerke; der gleiche Autor konnte schließlich rechtzeitig zum 200. Geburtstag 1939 in einem Denkmälerband¹² eine Auswahl an Klavier- und Kammermusik vorlegen.

⁹ Dabei gibt es für diese Tatsache eine plausible Erklärung: Rust's Sohn Wilhelm Karl hatte in Wien näheren Kontakt mit Beethoven, der ihm auch verschiedene seiner adligen Schüler weitergab. Begabt mit einem außergewöhnlichen Gedächtnis, könnte dieser Beethoven durchaus des öfteren Kompositionen seines Vaters vorgespielt haben, von denen dann unbewußt das eine oder andere bei Beethoven hängenblieb.

¹⁰ Max Seiffert, „Friedrich Wilhelm Rust“, *AMZ* 29 (1893) 384 ff.

¹¹ Rudolf Czach, *Friedrich Wilhelm Rust Leben und Werke*, Diss. Berlin 1926.

¹² *Das Erbe Deutscher Musik*, Landschaftsdenkmale Mitteldeutschland Band 1.

Und heute, nach weiteren 50 Jahren, was fasziniert den Kenner und Liebhaber an Rusts Musik?

Spontan und ohne Anspruch auf Vollständigkeit dürfte er wohl anführen: Die stilistische Vielfalt, von den archaischen Fugen in den Solo-Sonaten für Violine über die schwermütige Sonate f-moll für Streichtrio ganz in der tief empfundenen Art eines Philipp Emanuel Bach, zu den einfachen Liedformen im Stil der Berliner Liederschule und den erwähnten „Vorausnahmen“ Beethovens: all dies in einer unverkennbar persönlichen Tonsprache, eben der „ganz eigenen Manier“. Die einschmeichelnde, „mozärtliche“ Melodik bei nie banaler Harmonik und deutlichem Formgefühl. Vor allem aber eine ausgeprägte Sensibilität für ungewöhnliche Klänge und Farben, etwa in den Werken für Viola d'Amore, die sowohl von der Substanz als auch von den spieltechnischen Anforderungen zu den Perlen des Repertoires zählen, oder in der großen Sonate G-dur für Clavichord, bei der der Spieler wie in einem modernen Klavierstück ins Instrument hineingreifen muß, um Effekte wie „Pauken“, „Psalterium“ oder „Laute“ (Flageolet-Töne) hervorzubringen, wobei diese Effekte immer streng in den kompositorischen Ablauf integriert sind.

Zeugnis von Rusts außergewöhnlichem Gespür für besondere Klänge ist auch das Quartett für Nagelgeige, zwei Violinen und Baß¹³, das am 21. März 1787 in einem Liebhaber-Konzert in Dessau öffentlich aufgeführt wurde und hier nun Ausgangspunkt der folgenden „Entdeckungsreise“ ist.

2. Auf der Suche nach einem vergessenen Instrument

Was ist eine Nagelgeige? Wer in unbekannte Gefilde aufbricht, sollte zunächst mal eine gute Landkarte zur Hand nehmen. Also konsultiere ich als ersten Schritt die bekannten Nachschlagewerke: während sich MGG¹⁴ zu diesem Thema ausschweigt, heißt es im *Riemann*¹⁵:

„Nagelgeige, auch Eisenvioline, Stiftspiel (ital. violino di ferro; frz. harmonie à clous de fer, violon de fer; engl. nail violin), ein von dem deutschen Violinisten J. Wilde 1744 konstruiertes Instrument, bei dem 12–24 Drahtstifte verschiedener Länge auf einem halbmondförmigen Resonanzkörper angebracht sind und mit einem mit Harz eingeriebenen derben Bogen seitlich angestrichen werden. Die Anzahl der Drahtstifte wurde später wesentlich vermehrt. Verbesserungen des Instruments erfanden Senal in Wien 1780 (15 –16 mitschwingende Sympathiesaiten) und Träger in Bernburg 1791, der das Instrument mit einer Klaviatur versah (Nagelklavier)...“

¹³ „Quartetto/à/Violino diFerro/Violino Primo/Violino Secondo/e/Basso./di F.W.Rust“ Autograph in D-ddr: Bds, Mus. ms. autogr. Fr. W. Rust 90,1-4, ediert von R. Czach im erwähnten Denkmäler-Band.

¹⁴ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Basel 1949 ff.

¹⁵ *Riemann Musik Lexikon* Sachteil, Mainz 1967.

Etwas ausführlicher sind die Informationen im *Grove*¹⁶:

„*Nail violin* (Fr. violon de fer; Ger. Nagelgeige, Nagelharmonika, Eisen-violine; It. violino di ferro). A friction IDIOPHONE (not a violin) consisting of metal, glass or wooden rods (which are in some cases bowed, in others struck) fastened at one end to a sounding-board. The earliest instrument to employ this method of sound production was invented in 1740 by Johann Wilde, a German violinist in St. Petersburg. The suggestion for its construction originated in Wilde's accidentally scraping the hair of his bow across the metal peg upon which he was about to hang it, and in so doing producing a musical sound of distinctive quality. The flat wooden sounding-board is usually in a half-moon shape and the metal nails are firmly fastened perpendicularly around the edge of the curved side. As these nails diminish in height the notes rise in pitch, and the chromatic nails are distinguished by being slightly bent; the nails sound an octave lower than would rods of the same length fastened at both ends or suspended (the principle is similar to the one at work in stopped pipes). The instrument was held in the left hand by a hole underneath, and the sound was produced by rubbing a strong, well-rosined, black-haired bow across the nails. In 1780 it was improved by the addition of sympathetic strings. Senal, a Viennese artist, excelled upon it. In 1791 a new oblong arrangement of it, the Nagelclavier, was produced by Träger of Bernberg (Saxony)...“

Knapp, aber sehr präzise formuliert C. Sachs¹⁷:

„*Nagelgeige, Nagelharmonika*, ein nach dem Zeugnis Jakob von Stählin's in Hiller's Wöchentlichen Nachrichten IV 193 von dem Bayern Johann Wilde in St. Petersburg, demnach um die Mitte 18. Jhs. erfundenes idiophones Reibspiel aus einem halb- oder dreiviertelkreisförmigen Schallkasten, in dem anfangs 12, 18 oder 24 Eisenstifte von verschiedener Länge und Dicke saßen, um, mit einem Violinbogen angestrichen, transversal zu schwingen. Später wurde die Zahl der Stifte vermehrt und ihre einfache Nagel- durch die Bügelform ersetzt. 1780 gab ihnen Senal in Wien 15 Resonanzsaiten bei. Engl. NAIL VIOLIN, dän. STAALFIOL, schw. SPIKHARMONIKA, frz. VIOLON DE FER, it. VIOLINO DI FERRO.“

Eine Art kurzer Zusammenfassung der bisherigen Angaben gibt S. Marcuse¹⁸:

„*Nail violin* (Fr: violon de fer; Ger: Nagelgeige; It: violino di ferro), bowed friction idiophone invented by Johann Wilde of St. Petersburg ca. 1740, consisting of a circular, flat wooden resonator with a set of nails or iron pins driven into its sides. The nails were tuned by driving them more or less deeply into the wood (the shorter the nail, the higher its pitch). Originally the instr. had 12, 18 or 24 nails. It was held in the left hand by a handhole underneath and bowed with a violin bow. The number of nails increased until 37 became the usual number. Ca. 1780 Senal of Bohemia added 15 sympathetic strings and made the new model known by concertizing with it; he called it violino armonico or Violino-Harmonika. Manufacture of the nail violin was carried on almost exclusively in Germany and Sweden. By the mid-19th c., if not before, it was obs.“. Als weitere Bezeichnung erwähnt sie noch zusätzlich „semiluna“.

¹⁶ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984.

¹⁷ Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Reprint Hildesheim 1964.

¹⁸ Sybil Marcuse, *Musical instruments. A comprehensive dictionary*, London und New York 1975

Auch in Nachschlagewerken des 19. Jahrhunderts findet sich die Nagelgeige. So weiß z.B. das „Neu eröffnete Magazin musikalischer Tonwerkzeuge...“ 1855¹⁹:

„*Nagelharmonica*. Der Erfinder dieses gewiß eben so sonderbaren als unbedeutenden Tonwerkzeugs, war der Kammermusikus Joh. Wilde in Petersburg, im Jahr 1744. Die ganze Geschichte besteht darin, daß achtzehn bis zwanzig Stifte von Eisendraht in einem Halbkreis auf ein Brettchen eingeschlagen sind, das ungefähr $\frac{3}{4}$ Zoll dick ist und ebenfalls einen Halbzirkel bildet. Die Stifte oder Nägel sind vom tiefsten bis zum höchsten Ton, der erzeugt werden soll, von Stufe zu Stufe immer kürzer und dünner, um die Tonleiter darzustellen. Der Ton wird diesen Stiften durch Streichen mit einem Violinbogen entlockt. Neugierde, die Tonart solcher Nägel kennen zu lernen, veranlaßte mich zu einem derartigen Versuch, welcher mich zu meinem Erstaunen manchen wohlklingenden Ton hören ließ.“

Noch ein halbes Jahrhundert früher heißt es in Kochs *Musikalischem Lexikon*:²⁰

„*Nagelgeige*, oder *Nagelharmonika*. Ein Bogeninstrument, welches der ehemalige Kammermusikus Johann Wilde zu Petersburg gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erfunden hat, und auf welchem eiserne oder messingene Stifte vermittelst des Bogenstriches zum Klange gebracht werden. Es bestehet bloß aus einem ohngefähr 1 $\frac{1}{2}$ Fuß langen, und 1 Fuß breiten Bretchen, welches auf der einen Seite beynahe halbrund ist, und auf welchem 16 bis 20 Stifte von Eisen oder Messing eingeschlagen sind, von welchen, nach Verhältnis der Töne der Tonleiter, der folgende immer ein wenig kürzer ist, als der vorhergehende. Diese Stifte werden mit einem gewöhnlichen Geigenbogen zum Klange gebracht, der mit schwarzen Pferdehaaren bezogen, und stark mit Colophonium bestrichen ist, damit er die Stifte scharf genug angreife. Der dadurch zum Vorschein kommende Ton hat einige Aehnlichkeit mit dem Tone der Harmonika; die Stifte sprechen aber theils zu schwer an, theils ist ihre Lage für den Gebrauch des Bogens zu ungünstig, als daß auf diesem Instrumente mehr, als eine Melodie von mäßiger Bewegung, die hauptsächlich sich stufenweis fortbewegen muß, herausgebracht werden könnte.“

Schließlich der Bericht Jakob von Stählins in Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* 1770²¹, auf den offenbar alle anderen Quellen zurückgehen:

„... Ferner muß ich verschiedener neuerfundener Instrumente von einem einzigen Mann erwähnen, der seit dem Antritt der Regierung der Kaiserin Elisabeth als Kammer-Musicus gedient hat, und nunmehr Alters halber im Genuß einer Hof-Pension annoch zu Petersburg in Ruhe lebt. Dieser ist Johann Wilde aus Beyern, ein Meister auf der Violin, Viol d'Amour, und zu gleich auch ein sehr geschickter Instrumentmacher²². Sein Spielen ist ganz italiänisch. Wie er aber überhaupt ein Kopf voller

¹⁹ Heinrich Welcker von Gontershausen, *Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge*, Frankfurt a. M. 1855.

²⁰ Heinrich Christian Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802.

²¹ Jakob von Stählin, „Nachrichten von der Musik in Russland“, *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen*, Leipzig 1770, 191-194.

²² Gemäß einer Aufstellung auf Seite 165 im gleichen Bericht erhielt Wilde seine Anstellung in Petersburg im Jahr 1735.

Einfälle ist, der viel neues ersinnt, und alles was er sieht und hört, glücklich nachzumachen weis, unter andern ganz natürlich einen Bären, der an der Kette gezerret wird, einen Bärenbeißer, einen rammelnden Kater, und mehrere Thiere: so ist er dabey fähig, ein jedes Stück nach Verlangen in Französischem oder anderm National-Geschmack so vollkommen zu spielen, als der beste von derselben Nation. Ja er hat vielmahl ein einziges Stück so vielmahl auf einander gespielt, als Musici in dem Kaiserl. Orchester sich befinden, und bey jedemmahl einen jeden derselben in seinem eignen Ton, Strich, Manier, und Grimassen so vollkommen vorgestellt, als wenn in der That einer nach dem andern sich hören ließe.

Von seinen curiösen Inventionen, die er allhier selbst ausgedacht, selbst gearbeitet, und zu Stande gebracht hat, will ich nur die vornehmsten Stücke anführen... 8. Eine eiserne *Nagel-Geige*, sonst auch von mir das Wildische Nagel- oder Stiffenspiel genannt. Es besteht aus einem halbrund oder in Hufeisen-Gestalt ausgeschnittenen Bretgen, etwan 1 1/2 Fuß lang und 1 Fuß breit, auf welchem 12, 18, oder 24 eiserne gemeine Nägel oder Stifte eingeschlagen sind, je einer länger als der andre oder tiefer eingeschlagen, nach dem Verhalt, daß einer nach dem andern immer einen ganzen oder halben Ton höher schwirre oder klinge, wenn man mit einem gewöhnlichen Fiedelbogen, der wohl mit Kolophonium bestrichen seyn muß, daran streicht. Es ruht auf befestigten Kugeln oder niedrigen Füßen, und kann, damit es sich beym Spielen nicht verrücke, an jedem Tisch angeschraubt werden. Sonst kann man auch am Boden dieses Nagel-Spielbrets einen vorragenden Stiel befestigen, woran man das Instrument mit der linken Hand halten, und dem Strich des Bogens mit der rechten Hand entgegen wenden kann, wie man will. Darauf nun kann man so gut als auf einem andern Instrument, das mit dem Bogen tractirt wird, alle Melodien mit einem besondern Klang spielen. Der Erfinder dieses sehr wohlfeilen Instruments hat bey Hofe im Concert, und bey dem Intermezzo und Balletten im Orchester, mit aller Zuhörer Beyfall und Bewunderung darauf gespielt. Der Schall davon ist so durchdringend, daß man es mit Anmuth durch ein ganzes Concert von stark besetztem Orchester durchschwirren hört. Er ist, wie er mir erzählt hat, von ungefähr auf diese Erfindung gerathen, als er in seiner Werkstube einen Fiedelbogen an die Wand hängen wollen, und mit demselben unversehens an einen in der Wand festen Nagel angefahren: da er denn einen unerwarteten Klang gehört darauf mit Fleiß noch einmal mit dem Bogen über diesen Nagel und andere Nägel mehr gefahren, bey jedem, nachdem er kürzer oder länger, dicker oder dünner war, einen unterschiedenen tiefern oder höhern Ton angetroffen, und also auf den Einfall gerathen, eine Octav von Nägeln nach unterschiedener Länge oder Stimmung auf ein besonderes Brettgen, oder eigentlich zuerst nur in die Thüre seiner Werkstube, zu schlagen; wodurch das neue Instrument gar bald in vollen Stand gerieth. ...“

Schalten wir hier einen kleinen Zwischenhalt ein und ziehen ein rudimentäres Fazit: auf einem halbkreisförmigen Resonanzkörper mit flachem Boden und Decke sind 12 und mehr Metallstifte in stufenweiser Tonfolge eingelassen, die mit einem rauhen Streichbogen in Schwingung versetzt werden. Und was noch? Da drängen sich wohl eher Nebengedanken auf wie: wer hat hier von wem abgeschrieben? Woher stammt die Jahreszahl 1744? Warum gibt nur C. Sachs seine Quelle an? Wieso bezeichnen gerade die modernsten Nachschlagewerke Weiterentwicklungen des Instruments gedankenlos als „Verbesserung“ bzw. „improvement“?....

Trotz aller Beschreibungsversuche ist unsere Vorstellung von dem Instrument noch recht vage. Besuchen wir also als nächste Etappe auf unserer Suche das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und das Stadtmuseum München, um am konkreten Objekt weitere Aufschlüsse zu erhalten. In Nürnberg sind zwei Nagelgeigen ausgestellt; die eine (Signatur MIR 623, Abbildung 1) überrascht zunächst durch ihr kunstvolles Korpus, keineswegs nur ein „Brettgen“, sondern ein schön gearbeiteter zweistöckiger Klangkasten mit drei kunstvoll geschnitzten Rosetten und der Inschrift IMW 1783 (Möglicherweise Johann Michael Willer). Die Nägel beginnen links beim kleinen g, dem tiefsten Ton der Violine, und sind in der Art einer Klaviatur, aber natürlich halbkreisförmig, angeordnet: Vorn am Rand die „weißen Tasten“ (kurze Stifte), leicht zurückversetzt die „schwarzen Tasten“ (lange Stifte). Zwischen den Halbtönen h–c und e–f ist jeweils ein kleiner Zwischenraum ausgespart. Damit der Bogen oben nicht über die Nägel hinausrutscht, läuft über die ganze Reihe der Nägel eine durchgehende Führungsleiste aus Eisen, die von separaten Stiften gehalten wird. Der Bogen, der als dem Instrument zugehörig angegeben ist, erweist sich als fein gearbeiteter Violinbogen etwa halber Länge. Der Klang, den wir dem Instrument entlocken können, erinnert am ehesten an den einer Glasharmonika bzw. an ein angeriebenes Trinkglas, von bekannten Instrumenten am meisten an eine Traversflöte. Der Ton scheint in der Nähe nicht sehr stark, ist aber offenbar sehr tragfähig in die Weite. Das zweite in Nürnberg ausgestellte Instrument (MI 622) ist kleiner und viel einfacher gearbeitet: Keine chromatischen Zwischentöne, keine Führungsleiste, dafür sind die Stifte viel länger. Interessant ist aber die große Öffnung im Boden, die offensichtlich dazu dient, das Instrument in der linken Hand festzuhalten²³. (Die Hand schlüpft dabei etwa so in das Instrument wie in eine Kasperle-Figur.) Der angeblich dazugehörige Bogen ist in diesem Fall ein recht grober abgeschnittener Cello-Bogen.

Von den unrestaurierten Nagelgeigen im Magazin des Nürnberger Museums interessiert uns die mit MI 43A signierte: Sie weist am Boden Haken und Metallwirbel auf zum Einspannen von Resonanzsaiten; diese verlaufen also längs des Bodens, was zusätzliche Füßchen bedingt (siehe Abbildung 2).

Im Stadtmuseum München stoßen wir auf weitere Varianten bei einer großen Nagelgeige mit 35 Tönen (g–f³), ins späte 18. Jahrhundert datiert, die dem Auge schon recht „biedermeierlich“ erscheint. Auch hier haben wir einen doppelstöckigen Klangkörper, doch sind die Stifte im oberen Korpus seitlich

²³ Dies ist aber nur bei kleineren Nagelgeigen und bei spezieller Vorrichtung im Boden möglich, nicht generell, wie man auf Grund der Angaben im *Grove* meinen könnte.

eingetrieben und haben alle die Bügelform, wie sie bei Sachs erwähnt ist. Dabei bilden die diatonischen Bügel die obere Reihe, die chromatischen, leicht vorstehend, die untere. Darüber wieder eine Führungsleiste und in der Mitte des Instruments eine schöne große Rosette, beides Feinheiten, die eine ähnlich konzipierte Nagelgeige im gleichen Museum nicht aufweist.

Hier ist wieder ein kleiner Zwischenhalt fällig. Wenn ich auf dem eingeschlagenen Weg weiterkommen möchte, ist es nun unumgänglich, auf einem (eigenen) Instrument praktische Erfahrungen zu sammeln. Soll ich mir also eine Nagelgeige nachbauen lassen? Aber von wem? Wie ist eine Nagelgeige überhaupt konstruiert, d. h. wie sieht sie „innen“ aus? Während ich noch zaudernd abwarte, bietet unverhofft Sotheby's als „Deus ex machina“ zur Auktion an: „*A Rare Nail Violin, German, third quarter of the 18th Century the sycamore body of semi-circular form with ebony moulding around the lower edge, the table pierced by two C-holes, thirty seven graduated iron nails, compass c¹ to b³, the accidentals bent inwards, with iron guide rail parallel with the tips of the naturals, width 16 1/8 in. (41.3 cm.).*“ (Siehe Abbildung 3 und 4.)

Es gelingt, diese Rarität zu ersteigern, und – weiterer Glücksfall – Geigenbaumeister Paul J. Reichlin erklärt sich bereit, sie zu restaurieren. Hier folgt nun mit seinen eigenen Worten, was er am Beispiel dieses Instruments über den Konstruktionsvorgang zu sagen weiß:

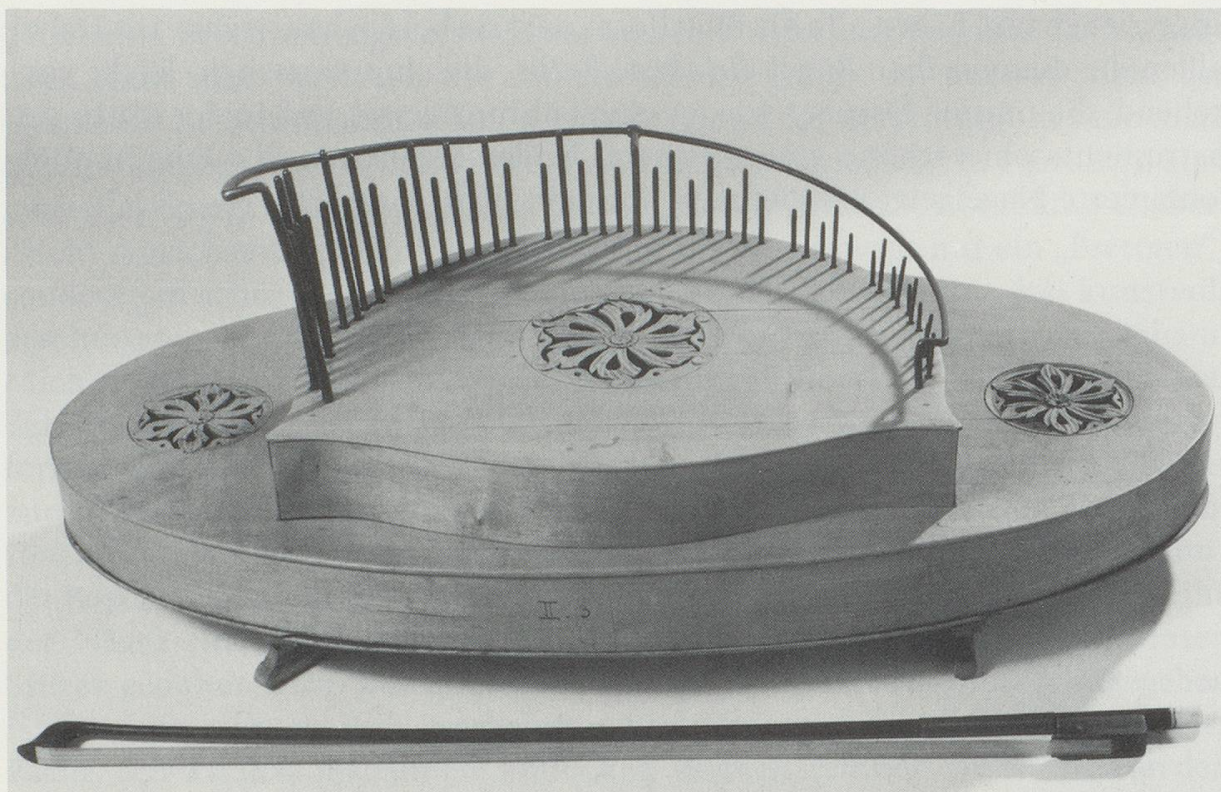


Abb. 1: Nagelgeige, signiert IMW 1783, mit dazugehörigem Bogen. Nürnberg, Germanisches National-Museum, Slg. Rück MIR 623.

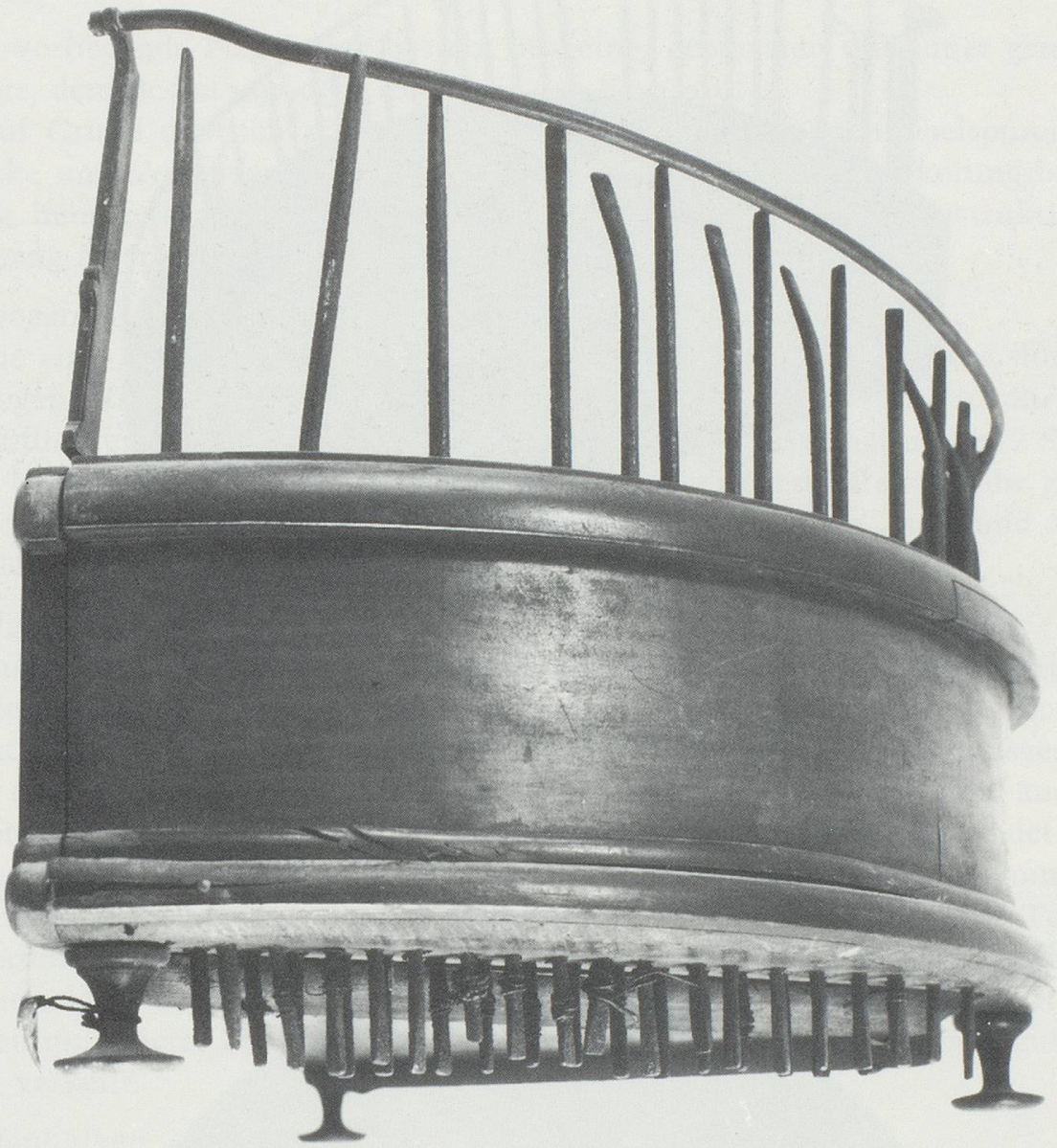


Abb. 2: Bodenansicht einer Nagelgeige mit Aufhängevorrichtung für Resonanzsaiten.
Nürnberg, Germanisches National-Museum, MI 43 A.



Abb. 3: Deutsche Nagelgeige, Drittes Viertel des 18. Jahrhunderts.

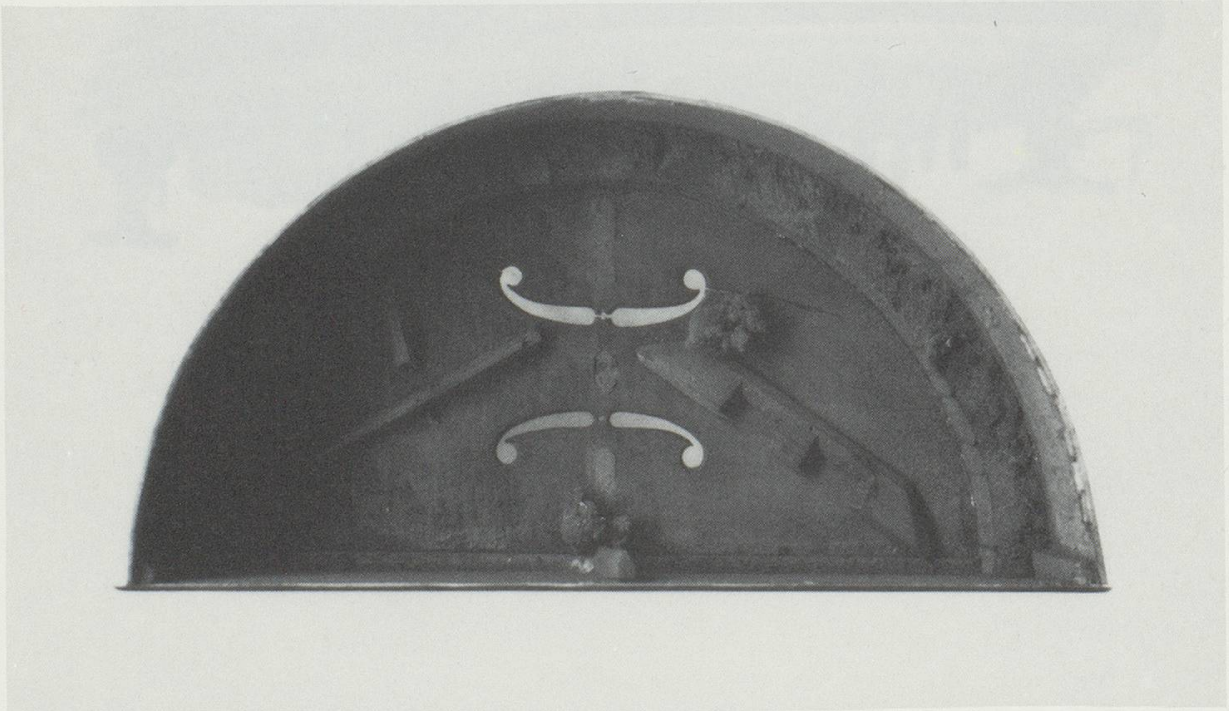


Abb. 4: Dieselbe Nagelgeige von innen, vor der Restauration.

3. Zur Nagelgeige aus der Sammlung D. und M. Jappe

VON PAUL J. REICHLIN

Die vorliegende Nagelgeige besteht aus einer gebogenen und einer geraden Zarge, dem Boden und der Decke mit den Klangstiften.

Auf Grund deutlich erkennbarer Arbeitsspuren wie Zahnhobelspuren an Decke und Vorderzarge, Säge- und Raspelspuren an der Verankerungsbereitung, herabgetropftem, überflüssigem Leim, versuche ich den Konstruktionshergang zu erklären.

Gebogene Zarge

Die eine *Zarge* (Dicke: 2,1 – 2,4 mm) aus Ahornholz wird halbkreisförmig gebogen. Eine dicke *Bereifung* (Höhe: 25,5 mm, Breite: 26,5 mm) aus Birkenholz für diese Zarge wird mit der gleichen Rundung ausgesägt und in 2 Stücken (in der Mitte 5,1 cm übereinandergeplattet) am oberen Rand an die gebogene Zarge geleimt. Diese *Bereifung* fixiert die Rundung der Zarge und dient zugleich zur Verankerung der Stifte.

Bodenbrett

Nun kann die gebogene Zarge auf das *Bodenbrett* (Dicke: 3,2 mm) aus Ahorn gestellt und aufgezeichnet werden. Das so erhaltene, halbkreisförmige Bodenbrett wird auf der gebogenen Seite mit 6 mm überstehendem Rand ausgesägt. Auf diesen Rand wird eine gebogene *Außenbereifung* (Höhe: 3,4 mm) aus gefärbtem Nußbaum aufgeleimt, mit Holznägeln gesichert und abgerundet.

Auf der inneren Seite dieses Randes, mit einem Abstand von 3 – 5 mm, ist eine *Bereifung* (Höhe: 3 – 3,6 mm, Breite: 12 mm) in 2 gleichen Teilen (Viertelkreise) eingeleimt und ebenfalls mit Holznägeln gesichert. In die so entstandene, halbkreisförmige Nut wird die bereits gebogene und mit der *Bereifung* fixierte Zarge eingeleimt und von innen her mit Längsholz zusätzlich verkeilt.

Bodenbalken

Auf der Innenseite des halbkreisförmigen Bodens ist radial, im rechten Winkel zur Geraden, ein *Bodenbalken* (Höhe: 12 mm, Breite vorn: 9,9 mm, Breite hinten: 9,4 mm) eingeleimt. Er besteht aus sehr weitjähriger Fichte mit liegenden Jahren. Der Bodenbalken ist auf beiden Seiten dachförmig abgeschrägt.

Auf der geraden Seite des Bodens ist eine *Bereifung* (Höhe: 4 mm, Breite: 4 mm) aus Ahorn bündig zum Rand eingeleimt.

Vorderzarge

Die gerade *Vorderzarge* (Dicke: 2,8 – 3,2 mm) muß nun oben mit einer *Bereifung* versehen werden. In ihrer Mitte wird ein *Balken* (Höhe: 11,8 mm, Dicke: 7,4 mm) quer aufgeleimt aus grobjähriger Fichte mit liegenden Jahren, auf beiden Seiten ebenfalls dachförmig abgeschrägt.

An den beiden Enden der gerundeten Zarge sind innen 2 Eckklötze (Breite: je 9 mm, Dicke: unten 7 mm, oben 11 mm; unten 8 mm, oben 13 mm) eingeleimt. Schließlich kann die gerade Vorderzarge über den Boden und an die gerundete Zarge mit den Eckklötzen geleimt werden. Somit sind Boden und Zargenkrans fest miteinander verbunden.

Decke

Jetzt muß noch die *Decke* (Dicke: 3,1 – 3,5 mm) vorbereitet werden. Sie besteht ebenfalls aus Ahorn. In der Mitte sind 2 C - Löcher in Längsrichtung ausgeschnitten. Diese sind, wie auch bei Gamben - C - Löchern üblich, ziemlich stark unterschritten. Auf der Innenseite der Decke ist ein Querbalken – wieder aus sehr weitjähriger Fichte mit liegenden Jahren – radial, im rechten Winkel zur geraden Seite eingeleimt; der Balken kommt also unter die C - Löcher zu liegen und wurde deshalb an diesen 2 Stellen ausgespart.

Nun kann die vorbereitete Decke auf den Zargenkrans mit den verschiedenen Bereifungen geleimt werden.

Klangstifte

Nachdem der Korpus der Nagelgeige fertig ist, müssen die Klangstifte eingesetzt werden. Dafür werden dem gebogenen Rand entlang, im Abstand von 10 und 13 mm, konische Löcher durch die Decke in die Birkenbereifung gebohrt, in die dann die Klangstifte eingeschlagen werden können. Die Klangstifte sind aus Eisen und von Hand geschmiedet. Links ist der am tiefsten klingende, also *längste Klangstift* (vorstehende Länge: 114 mm), rechts der am höchsten klingende, also *kürzeste Klangstift* (vorstehende Länge: 46 mm), eingepaßt.

Die Stifte sind chromatisch angeordnet. Damit man sie einzeln gut anstreichen kann, sind sie in leicht verschobenen Ebenen eingepaßt. An den oberen Enden sind Feilenspuren zu erkennen, die vom Stimmen herrühren. Außerdem sind außen und in der Mitte 3 Halterungen angebracht, die die Führungsschiene tragen. Diese Schiene verhindert das Abgleiten des Bogens beim Spielen. Sie besteht aus einem Stück Eisendraht, das in der gleichen Rundung wie die gebogene Zarge den oberen Enden der Klangstifte, ohne diese zu berühren, entlang geht.

Am Boden befinden sich 3 scharfe Messingstifte, mit denen das Instrument zum Spielen sicher auf der Unterlage steht.

Der Klang der Nagelgeige ist zart, dem der Glasharfe vergleichbar. Musiker suchten mit Hilfe der Instrumentenbauer nach neuen Klangmöglichkeiten, die sie bis zu einem gewissen Grad ausschöpfen konnten.

Das Instrument ist in sehr gutem Zustand. Außer einem Schwundriß im Boden, den ich ausgesetzt habe, mußten alle Balken und einige Stellen neu geleimt werden.

4. Coda: Erste spieltechnische Erfahrungen

Es erscheint zweckmäßig, die Nagelgeige im Stehen zu spielen; man stellt sie also am besten auf einen Tisch. Durch einen zusätzlichen Klangkasten, sei es nun eine Schublade im Tisch, ein weiterer Kubus aus Holz oder gar ein Zither-Tisch, läßt sich das Klangvolumen merklich vergrößern.

Der Spielvorgang beschränkt sich ausschließlich auf das Streichen; die Wahl eines geeigneten Bogens ist daher eminent wichtig: Er sollte nicht zu weich sein, auch nicht zu leicht, und gut packen (am besten schwarze Haare und Kontrabaß-Kolophonium). Beim Streichen kantet man den Bogen leicht einwärts wie in Violinhaltung (allerdings auch in Gambenhaltung möglich), um ungehindert der Führungsleiste nachfahren zu können. Der ständige Kontakt mit dieser erweist sich für die diatonischen Stifte als unerlässlich.

Der Klang der Nagelgeige ist in der mittleren Oktave ($c^2 - h^2$) am farbigsten und klangvollsten; die untere Oktave spricht etwas schwer an, während die obere Oktave leicht dünn klingt. Der „Kammerton“ unseres Instruments liegt bei ca. 415 Hz, doch entsprechen nicht alle Stifte genau dieser Tonhöhe. Wieweit hier Korrekturen möglich oder nötig sind, bleibt noch abzuklären. Stufenweise Tonfolgen auf den diatonischen Stiften sind am einfachsten zu spielen (sowie umgekehrt auch pentatonische Tonfolgen auf den „schwarzen Tasten“, was aber von wenig praktischem Wert ist). Hierbei sind im Prinzip alle Artikulationsarten möglich, die bei Streichinstrumenten zur Verfügung stehen. Dreiklangsfigurationen sind hingegen weniger günstig, mehrstimmige Akkorde gar unmöglich. Das Wechseln zwischen „weißen Tasten“ und „schwarzen“ erfordert einige Geschicklichkeit, besonders wenn häufig und unregelmäßig zu wechseln ist.

Wenden wir uns nun wieder dem Quartett von Rust zu, dem Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Das dreisätzige Werk – ein Sonatensatz und ein Rondo umrahmen den langsamen Mittelsatz in Liedform – ist fast mehr in der Art eines Miniatur-Konzertes geschrieben denn als kammermusikalisches Quartett. „Solist“ ist also hier die Nagelgeige, die daher auch erst nach einer „Tutti“-Exposition der Streicher beginnt).

(Moderato)

Nagelgeige

Violine 1

Violine 2

Violoncello

Auch das Seitenthema wird zuerst von den beiden Violinen eingeführt, bevor es die Nagelgeige aufnimmt und in einer Tonrepetitionsfigur weiterführt, die im weiteren Verlauf des Satzes eine recht gewichtige Rolle spielt. Der Ton „dis“ – in A-dur leiterfremd, aber für die Dominante notwendig – wird dabei geschickt den Geigen überlassen).

In der Reprise wird das Seitenthema mit einem langen Orgelpunkt auf „e“ eingeleitet – klanglich apart durch den gehaltenen Ton der Nagelgeige in Verbindung mit der Bariolage-Figur der 1. Violine – der in eine originale Kadenz mündet.

Der langsame Satz – ebenfalls in A-dur, um chromatischen Ausweichungen zu entgehen – bringt mit den „sordini“ der Streicher eine neue Farbe und für den Solisten eine Menge kleiner Noten und Verzierungen.

Adagio

The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is A major (three sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked **Adagio**. The first system includes the instruction *poco f con sordini* for the strings and *p* for the soloist. The second system has a measure number **5** above the first staff. The third system includes *tr* (trill) and *pù f* (pizzicato forte) markings. The fourth system starts at measure **10** and features triplets (marked **3**) and a trill (*tr*) in the first staff.

Auch hier findet sich wieder eine originale Kadenz (in der Mitte des Satzes während die gewohnte Kadenz am Ende eines langsamen Satzes zwar verlangt wird, aber nicht notiert ist).

Cadenza

35

3 3 3 3 6 6

Am Rondo-Thema – wie üblich vom Solisten eingeführt – fällt die geschickte Mischung von stufenweiser schneller Bewegung und größeren Notenwerten für die Sprünge auf.

Rondo
Allegretto

p

p

p

5

10

f

f

f

Manchmal kommen allerdings auch größere Intervalle mit Bindungen vor, die wohl mehr den legato-Effekt als wirkliches Binden anzeigen sollen, das streng genommen hier nicht möglich ist.

15

p

50

p

Interessant an diesem Beispiel ist auch, wie wiederum ein „dis“ bei der Nagelgeige vermieden wird. Ganz virtuos, aber mit der nötigen Übung wohl durchaus spielbar, wird es schließlich vor dem letzten Refrain.

110

p

coll' arco



Insgesamt bleibt – vom kompositorischen Gehalt des Quartetts einmal ganz abgesehen – spieltechnisch festzustellen: Die Behandlung der Nagelgeige erscheint sehr instrumentengerecht. Tonleiterartige Figuren dominieren, und zwar gebunden und ungebunden, in den verschiedensten Rhythmen, ebenso alle Formen von diatonischen Wechselnoten einschließlich der bekanntesten „wesentlichen Manieren“. Chromatik und Modulation werden hingegen den anderen Instrumenten überlassen. Merkwürdig ist allerdings, daß das Stück in A-dur steht. Das könnte darauf schließen lassen, Rust habe es für eine diatonische Nagelgeige in A (Umfang $e^1 - e^3$) komponiert; doch mag der Grund auch in Stimmtonfragen gelegen haben. Bleibt noch so manche Frage offen, so hoffe ich doch zuversichtlich, diese Musik noch vor Rusts 200. Todestag im Jahr 1996 wieder zum Klingen zu bringen.

