

Violinschule

von

Joseph Joachim

II.

# Violinschule

in

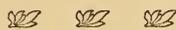
3 Bänden

von

JOSEPH JOACHIM

und

ANDREAS MOSER



- I. Anfangsunterricht.
- II. Lagenstudien.
- III. Vortragstudien.

---

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen,  
sind vorbehalten.

Verlag und Eigentum für alle Länder

von

**N. SIMROCK, G. m. b. H. in BERLIN.**  
LEIPZIG. — KÖLN. — LONDON.

Schott & Co., London  
157 and 159 Regent Street.

|| Alfred Lengnick & Co., London  
58 Berners Street.

Copyright for the British Empire.

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin.

# INHALT.



## Erster Teil.

|  | Seite |
|--|-------|
| Zur Einführung . . . . .   | 5     |
| Von der Teilung der Saite (Natürliche und künstliche Flageolets) . . . . .                               | 6     |
| Von der Größe der musikalischen Intervalle (Harmonische und melodische Intonation; Temperatur) . . . . . | 15    |
| Doppelgriffstudien in der ersten Lage . . . . .  | 20    |
| Die zweite Lage . . . . .  | 35    |
| Übungen in der zweiten und dritten Lage . . . . .  | 37    |
| Die dritte Lage . . . . .  | 60    |
| Der Lagenwechsel und die Funktionen des Daumens . . . . .  | 76    |
| Portamento und Vibrato . . . . .   | 92    |



## Zweiter Teil.

|  |     |
|--|-----|
| Die vierte Lage . . . . .  | 107 |
| Die fünfte Lage . . . . .  | 131 |
| Die sechste Lage . . . . .   | 151 |
| Die siebente Lage . . . . .  | 158 |
| Freier Wechsel durch alle Lagen . . . . .                                    | 163 |
| Vom Strecken der Finger . . . . .  | 165 |
| Von den aufprallenden Stricharten (Ricochet, Tremolo und Arpeggio) . . . . . | 170 |
| Gleichzeitige Führung zweier selbständiger Stimmen . . . . .                 | 182 |
| Vom Pizzikato . . . . .  | 187 |
| Tonleiter und Akkordstudien . . . . .  | 193 |
| Chromatische Tonleitern . . . . .  | 205 |





## Von der Grösse der musikalischen Intervalle.

Wir haben bisher die Höhe eines Tones nach Saitenlängen bestimmt, eine Methode, die schon dem Pythagoras (lebte etwa 500 v. Chr.) geläufig war und sich auch heute noch am besten zur Einführung in die Theorie des Klanges eignet. Da es aber nicht immer eine Saite ist, durch deren Anreißen, Anschlagen oder Anstreichen die Luft erschüttert wird, — bei der menschlichen Stimme und den Blasinstrumenten beispielsweise ist es eine in Schwingungen versetzte Luftsäule, — so wollen wir unsern folgenden Untersuchungen jenen Faktor zugrunde legen, der die Ursache jeder Art von Klangäußerung ist: das Schwingen der Luft.

Wird ein elastischer Körper durch die Einwirkung einer ihn in seiner Gleichgewichtslage störenden Kraft in Bewegung versetzt, so teilt sich diese der Luft mit und gelangt dadurch an unser Hörorgan. Eine solche Schallempfindung nennen wir „Klang“ im allgemeinen, wenn die Bewegung eine periodische war, d. h. wenn die Schwingungen der Luft sich innerhalb ganz kleiner Zeiträume in regelmäßiger Folge wiederholen; wir nennen sie „Ton“ im besonderen, wenn wir sie auf ihre musikalische Brauchbarkeit hin ansehen, also die Höhe des Klanges bestimmen können. Die Höhe eines Tones hängt von der Schnelligkeit der Schwingungen ab, die ihn hervorbringen. Nach der „Pariser Stimmung“ macht das eingestrichene *a* (die leere A-Seite auf der Geige oder Bratsche) 435 Doppel- oder 870 einfache Schwingungen in der Sekunde. Unter Doppelschwingung versteht man das einmalige Hin- und Hergehen einer Bewegung; in Frankreich wird meist nach einfachen Schwingungen gerechnet.

Ein flüchtiger Blick über das Griffbrett beim Anstreichen der leeren Saiten belehrt uns zwar ohne weiteres, daß hierbei die tiefen Saiten langsamer schwingen als die höheren; die Ordnung aber, nach der sich diese Erscheinung vollzieht, ist damit noch nicht bestimmt. Sie wird am besten auf einer sogenannten „Sirene“ veranschaulicht. Diese besteht aus einer kreisrunden Scheibe beliebigen Materials, die sich um ihren Mittelpunkt drehen läßt. Um diesen Mittelpunkt herum sind in eingeschriebenen Kreisen und in gleicher Entfernung voneinander eine Menge von Löchern derartig gruppiert, daß beispielsweise der innerste Kreis 40, der zweite 50, der dritte 60 und der äußerste 80 Löcher aufweist. Versetzen wir nun die Scheibe in Drehung und richten gleichzeitig einen anhaltenden Luftstrom auf einen dieser konzentrischen Kreise,

so wird der Luftstrom so viele Male unterbrochen, als der betreffende Kreis Löcher hat. Macht hierbei die Scheibe selbst z. B. 10 Umdrehungen in der Sekunde, so ergeben sich während dieses Zeitraumes im innersten Kreise 400, im zweiten 500, im dritten 600 und im äußersten 800 Unterbrechungen des Luftstromes. Und das Resultat des Vorganges? Wir werden durch das Erklängen eines vollkommen reinen Dur-Akkordes überrascht! Der innerste Kreis gibt den Grundton an, der nächstgrößere die große Terz, der folgende die reine Quinte und der äußerste die Oktave. Reduzieren wir die Verhältnisse der Zahlen 400, 500, 600 und 800 auf ihre kleinsten Werte, so erhalten wir die leicht zu übersehenden Proportionen 4:5:6:8.

Wir entnehmen unserem Experiment also nicht bloß die allgemeine Lehre, daß, je mehr Schwingungen innerhalb eines gegebenen Zeitraumes hin- und hergehen, ein um so höherer Ton zum Vorschein kommt; wir erkennen auch die gesetzmäßige Anordnung des Phänomens. Nach Schwingungen berechnet ist demnach das Verhältnis eines Tones zu seiner Oktave wie 4:8 oder 1:2; das Verhältnis zu seiner Quinte wie 4:6 oder 2:3; zur Quarte wie 6:8 oder 3:4; zur großen Terz wie 4:5 und zur kleinen Terz wie 5:6. Was demjenigen, der unseren bisherigen Untersuchungen mit Aufmerksamkeit und Verständnis gefolgt ist, sofort in die Augen springen wird, das sind die merkwürdigen Beziehungen, die zwischen der Höhe eines Klanges und der Saitenlänge einerseits und zwischen seiner Schwingungszahl andererseits stattfinden. Während nach Saitenlängen gemessen das Verhältnis eines Tones zu seiner Oktave wie 2:1 ist, zeigt uns die Menge der Schwingungen das umgekehrte Bild, nämlich 1:2. Die Quinte liefert die Verhältnisse 3:2 und 2:3, die Quarte 4:3 und 3:4, die große Terz 5:4 und 4:5, die kleine Terz 6:5 und 5:6. Die Höhe eines Klanges steht also zu der Anzahl seiner Schwingungen im geraden, zu seiner Saitenlänge im umgekehrten Verhältnis.

Auf Grund dieser Verhältnisse, die aus der natürlichen Teilung der Saite und den Beziehungen der einzelnen Töne des Dreiklangs untereinander hervorgegangen sind, ist es nun ein leichtes, die sogen. natürliche harmonische Durtonleiter durch Zahlen darzustellen und damit die Einsicht in die Größe ihrer Stufen zu gewinnen. Um bei diesem Geschäft schlecht zu übersehenden Brüchen auszuweichen, wollen wir

annehmen, daß der Grundton irgend einer beliebigen Durtonleiter 24 Schwingungen in der Sekunde macht. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß wir es hier nicht mit den absoluten Höhen der Klänge zu tun haben, sondern nur mit ihren Relationen zueinander. Dem Schwingungsverhältnis 1:2 entsprechend wird demnach die Oktave des Grundtones 48, die große Terz (4:5) 30 und die reine Quinte (2:3) 36 Schwingungen machen. In Cdur ergäbe das für den Grundton c die Zahl 24, für e die Zahl 30, für g die Zahl 36 und für die Oktave von c die Zahl 48. Vergleichen wir bei dieser Aufstellung die Zahlen 30 und 36, so können wir mit Befriedigung konstatieren, daß diese dem Verhältnis (5:6) der kleinen Terz entsprechen, gerade so wie die Zahlen 36 und 48 sich mit den Proportionen (3:4) der reinen Quarte decken.

Fassen wir nun die Dominante von c, also den Ton g = 36 als Grundton auf, so muß dem Verhältnis der großen Terz (4:5) entsprechend der Ton h 45, der Ton d' als die Quinte (2:3) von g 54 Schwingungen machen. Versetzen wir dieses d' eine Oktave tiefer, was einer Division von 54 durch 2 gleichkommt, so erhalten wir für die große Sekunde der Durtonleiter die Schwingungszahl 27. Die uns noch fehlenden Töne f und a der Cdur-Skala berechnen wir, indem wir von c' einen Durdreiklang, den der Unterdominante, von oben herab konstruieren, was die Zahlen 32 für f und 40 für a ergibt. Das Resultat unserer Untersuchungen stellen wir in der folgenden Übersicht zusammen:

|    |    |    |    |    |    |    |    |      |
|----|----|----|----|----|----|----|----|------|
| c  | d  | e  | f  | g  | a  | h  | c' | (d') |
| 24 | 27 | 30 | 32 | 36 | 40 | 45 | 48 | 54   |

Sehen wir uns nun die einzelnen Stufen der Tonleiter auf ihre Größe hin an. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, daß das Verhältnis des Tones c zu seiner Sekunde d gleich ist dem Verhältnis des Tones d zur Sekunde e, da sowohl die Differenz zwischen 24 und 27 wie die zwischen 27 und 30 gleich der Zahl 3 ist. Das wäre aber ein Trugschluß; denn nicht die Differenz der Schwingungszahlen, sondern ihr Verhältnis zueinander entscheidet über die Größe des betreffenden Intervalls\*). Da aber das Verhältnis 24:27 =

8:9 ist, das von 27:30 dagegen = 9:10, so ergibt sich daraus, daß die Sekundenschritte c—d und d—e erheblich voneinander abweichen. Wir nennen c—d einen großen, d—e einen kleinen Ganzton. Große Ganztöne liefern ferner die Verhältnisse 32:36 und 40:45, während die Proportion 36:40 einem kleinen Ganzton gleich ist. Die beiden diatonischen Halbtonstufen (kleine Sekunden) von e zu f und h zu c erweisen sich als gleich groß, da sowohl 30:32 wie 45:48 das Verhältnis 15:16 ergeben.

|               |                |                 |               |                |               |                 |               |      |
|---------------|----------------|-----------------|---------------|----------------|---------------|-----------------|---------------|------|
| 24            | 27             | 30              | 32            | 36             | 40            | 45              | 48            | 54   |
| c             | d              | e               | f             | g              | a             | h               | c             | (d') |
| $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{8}{9}$ |      |

Berechnen wir nun noch den Unterschied zwischen der Tonhöhe einer großen (4:5) und einer kleinen (5:6) Terz, so erhalten wir das Verhältnis  $\frac{4}{5}:\frac{5}{6} = 24:25$  oder den sogen. chromatischen Halbton und sind damit imstande, sämtliche in der Dur- und Molltonleiter vorkommenden Intervalle durch Zahlenverhältnisse auszudrücken. Vorher aber wollen wir noch die harmonische Molltonleiter durch ihre relativen Schwingungszahlen darstellen und hierbei zur Vermeidung von Brüchen den Grundton = 240 annehmen:

|               |                 |                |               |                 |                 |                 |     |
|---------------|-----------------|----------------|---------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----|
| 240           | 270             | 288            | 320           | 360             | 384             | 450             | 480 |
| c             | d               | es             | f             | g               | as              | h               | c'  |
| $\frac{8}{9}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{64}{75}$ | $\frac{15}{16}$ |     |

Als Endergebnis unserer Untersuchungen können wir nun die folgende Tabelle aufstellen:

### Konsonanzen:

- 1 : 2 = Oktave.
- 2 : 3 = reine Quinte.
- 3 : 4 = reine Quarte.
- 4 : 5 = große Terz.
- 5 : 6 = kleine Terz.
- 5 : 8 = kleine Sexte.
- 3 : 5 = große Sexte.

### Dissonanzen:

- 24 : 25 = chromatischer Halbton.
- 15 : 16 = diatonischer Halbton.

\*) A. Jonquière in seinem „Grundriß der musikalischen Akustik“ erläutert diesen Satz folgendermaßen: „Wenn eine Stadt von unserem Wohnort 1000 Kilometer entfernt ist, eine andere dagegen 1005, so wird die Differenz von 5 Kilometern uns im Vergleich zu der Entfernung von 1000 Kilometern als so klein erscheinen, daß wir geneigt und berechtigt sein werden zu sagen, die beiden Städte seien gleichweit von uns entfernt. Ist dagegen eine Stadt 5, die andere 10 Kilometer von uns entfernt, so spielt die Differenz von 5 Kilometern in diesem Falle eine weit bedeutendere Rolle; jetzt sind die beiden Städte nicht mehr nahezu gleich weit von uns entfernt, sondern die eine ist doppelt so weit als die andere. — Ganz ebenso verhält es sich im Gebiete der

Töne. Zwei Töne von 3000 und 3010 Schwingungen in der Sekunde sind so nahezu gleich hoch, daß nur ein geübtes Ohr bei ausdrücklich darauf gerichteter Aufmerksamkeit die beiden Töne voneinander unterscheiden wird. Haben wir dagegen zwei Töne von 80 und 90 Schwingungen, so ist ihr musikalischer Intervall trotz der gleichen Differenz von 10 Schwingungen so groß, daß Jedermann die Töne ohne weiteres als wesentlich voneinander verschieden empfinden wird.“

- 9 : 10 = kleiner Ganzton.  
 8 : 9 = großer Ganzton.  
 64 : 75 = übermäßige Sekunde.  
 32 : 45 = übermäßige Quarte (Tritonus).  
 45 : 64 = verminderte Quinte.  
 16 : 25 = übermäßige Quinte.  
 75 : 128 = verminderte Septime.  
 5 : 9 = kleine Septime (als Umkehrung des kleinen Ganztones).  
 9 : 16 = kleine Septime (als Umkehrung des großen Ganztones).  
 8 : 15 = große Septime.
- 
- 80 : 81 = syntonisches Komma oder Differenz des großen und kleinen Ganztones.

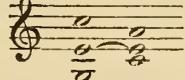
Unsere Aufgabe wird nun darin bestehen, aus der gewonnenen theoretischen Einsicht in das Wesen der natürlichen Tonleitern die praktischen Konsequenzen zu ziehen. Das setzt zunächst eine richtige, vom Ohr zu bestätigende Vorstellung von der Größe des syntonischen Kommas d. i. dem Unterschiede zwischen einem großen und einem kleinen Ganzton voraus. Dieses kleine Intervall kommt uns am deutlichsten zum Bewußtsein, wenn wir auf einer tadellos gestimmten Geige den Ton e' auf der D-Saite in der ersten Lage vollkommen rein zur G-Saite greifen, also eine große Sexte intonieren. Lassen wir nun das auf diese Weise eingestimmte e im Verein mit der leeren A-Saite erklingen, so wird jedes musikalische Ohr sofort erkennen, daß für eine zu erwartende reine Quarte entweder der Ton e zu tief gegriffen wurde oder die A-Saite zu hoch eingestimmt ist. Umgekehrt: streichen wir ein zur leeren A-Saite vollkommen rein intoniertes e zur leeren G-Saite an, so wird sich der gegriffene Ton wieder als zu hoch erweisen. Das heißt nichts anderes, als daß wir zur richtigen Intonation der Sexte g—e auf der D-Saite einen kleinen, zur Intonation der reinen Quarte e—a dagegen einen großen Ganzton greifen müssen. Dieser Streckenunterschied, der auf normal mensurierten Geigen, von der leeren Saite aus gemessen, nahezu einen halben Zentimeter beträgt, ist das gesuchte syntonische Komma.

Die Bekanntschaft mit diesem merkwürdigen Intervall gibt uns Gelegenheit, hier das im ersten Band auf Seite 9 in der Fußnote gegebene Versprechen einzulösen und die tatsächliche Verschiedenheit der beiden Tetrachorde zu erörtern, aus denen eine Durtonleiter zusammengesetzt ist. Da eine Durskala genau so konstruiert ist wie die andere, so können wir die für jede Durtonleiter gewonnenen Verhältniszahlen ohne weiteres auf Ddur anwenden:

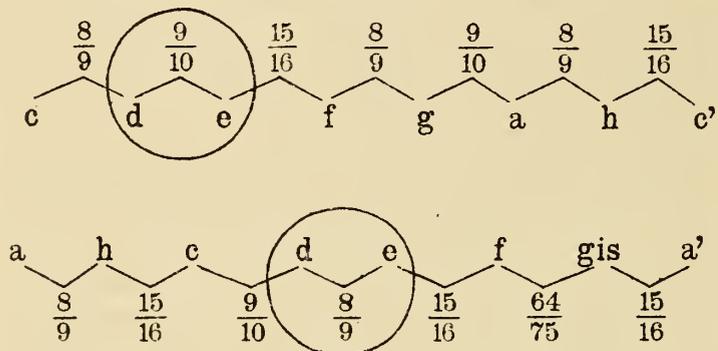
(Berechnung:  $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{72}{90} = \frac{4}{5}$ )

Wir entnehmen dieser Aufstellung zwar, daß die der leeren D- und A-Saite folgenden Terzen fis und cis dem Verhältnis 4:5 entsprechen, mithin gleich groß sind, wenn sie unmittelbar auf die betr. leere Saite bezogen werden; füllen wir aber ihre Intervalle durch die Sekundenschritte der Tonart aus, so ergibt sich trotz ihrer äußerlichen Gleichheit eine innerliche Verschiedenheit in der Anordnung. Während die Terz d-fis von einem großen Ganzton gebildet wird, auf den ein kleiner folgt, ist die Zusammensetzung der Terz a-cis umgekehrt: auf einen kleinen Ganzton folgt ein großer. Bei strenger harmonischer Intonation der D dur-Tonleiter wird demnach der erste Finger auf der A-Saite um den Streckenunterschied des syntonischen Kommas tiefer aufsetzen müssen als auf der D-Saite; dafür aber wird zwischen dem 1. und 2. Finger ein großer Ganzton zu greifen sein, um die Leittonwirkung des cis in D dur zu sichern. Was wir nun in D dur festgestellt haben, gilt nicht nur für alle übrigen Durtonarten, sondern auch für die melodische Mollskala: von der 5. zur 6. Stufe ist ein kleiner, von der 6. zur 7. Stufe dagegen ein großer Ganzton. Absolut gleiche Tetrachorde weist nur die sogenannte phrygische Oktavgattung auf:

Das syntonische Komma spielt besonders beim unbegleiteten mehrgriffigen Spiel eine so wichtige Rolle, daß es angezeigt ist, seine Eigentümlichkeiten näher zu beleuchten. Nehmen

wir die Akkordfolge , die durch den gemeinschaftlichen Ton e aufs engste verbunden scheint, zum Ausgang unserer Untersuchung. Um diese beiden Dreiklänge, zunächst jeden für sich, ganz rein zu spielen, werden sich die zwei zu greifenden Töne nach der jeweiligen leeren Saite richten müssen, die in dem betr.

Akkord vorkommt. Im ersten Dreiklang werden wir also das e nach der G-Saite, im zweiten nach der A-Saite einstimmen. Ein flüchtiger Blick auf die nachstehenden Zahlenverhältnisse der Tonleitern belehrt uns aber ohne weiteres, daß wir in C dur den Ton e als kleinen, in Amoll dagegen als großen Ganzton von der leeren D-Saite aus abzumessen haben, wenn jeder Akkord für sich rein erklingen soll.



Das schließt natürlich das Liegenbleiben des ersten Fingers aus, der vielmehr nach der Ausführung des C dur-Dreiklangs um ein syntonisches Komma hinaufrücken muß, um der Reinheit der Amoll-Harmonie gerecht zu werden.

Dieses Nachgleiten des Zeigefingers wäre gegenstandslos, wenn wir die A-Saite um ein syntonisches Komma tiefer eingestimmt hätten, wie es die Zahlenverhältnisse der natürlichen Tonleiter eigentlich verlangen:

|    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 24 | 27 | 30 | 32 | 36 | 40 | 45 | 48 |
| c  | d  | e  | f  | g  | a  | h  | c' |

(Die beiden Bogen von d = 27 zu a = 40 veranschaulichen uns, daß die natürliche Quinte d— a dem Verhältnis von 2:3 nicht entspricht, d. h. nicht ganz rein, sondern um das syntonische Komma zu klein ist.) Da aber die musikalische Praxis, vor allem die Instrumentalmusik, den Gebrauch solcher unreinen Quinten nicht kennt, so sind wir häufig gezwungen zu „temperieren“. Darunter versteht man ein Ausgleichsverfahren zwischen den natürlichen Größenverhältnissen mancher Intervalle, das sich in seiner Anwendung auf die Geige am besten durch die Ausführung des

Akkordes  veranschaulichen läßt. Into-

nieren wir nämlich die Quinte e—h dieses Akkordes vollkommen rein zur leeren G-Saite, so erweisen sich die beiden Töne derselben als zu tief, sobald die leere E-Saite hinzutritt; greifen wir umgekehrt die Quinte e—h vollkommen rein zur leeren E-Saite, so finden wir ihre Töne zu hoch zum leeren G. Um nun eine wenigstens

annähernd reine Intonation des fraglichen Akkordes zu erreichen, halbieren wir das den Übelstand verursachende syntonische Komma in der Weise, daß wir auf der D- und A-Saite weder einen großen noch einen kleinen Ganzton greifen, sondern ein Mittelding zwischen beiden. Das bewirkt eine solche Annäherung an die natürlichen Verhältnisse der großen Sexte (zum leeren G) und der reinen Quarte (zum leeren E), daß nur ein sehr scharfes und speziell darauf hinhorchendes Ohr an der Internation eines derartig ausgeführten Akkordes Anstoß nehmen dürfte.

Dieser Kompromiß, in der musikalischen Fachsprache die „Temperatur“ genannt, ist nicht nur ein Notbehelf in Fällen wie dem soeben angeführten, sondern ein Auskunftsmittel, dem wir zum großen Teil den Aufschwung der Instrumentalmusik in den letzten Jahrhunderten zu verdanken haben. Von außerordentlicher Tragweite hat sich eine besondere Art der Temperatur bei den Tasteninstrumenten, dem Klavier und der Orgel, erwiesen. Bei diesen wird das Ausgleichsverfahren auf Grund folgender Überlegung herbeigeführt:

Gehen wir von einem beliebigen Ton der Kontra-Oktave 12 Quintenschritte aufwärts, so kommen wir zu einem Ton, der um das Intervall 73:74 höher ist als ein solcher, den wir durch das Aneinanderreihen von 7 Oktaven von jenem Ton der Kontra-Oktave aus erreichen. Dieser Überschuß, das pythagoräische Komma genannt, ist um ein Geringes größer als das syntonische Komma, wie die Vergleichung der Bruchwerte  $\frac{73}{74}$  und  $\frac{80}{81}$  darlegt. Teilen wir nun das pythagoräische Komma in 12 Teile, so erhalten wir ein hart an der Grenze des Unterscheidungsvermögens liegendes Intervall, das, auf die 12 chromatischen Stufen einer Oktave verteilt, die sogenannte „gleichschwebende Temperatur“ ermöglicht. Das Wesen derselben spricht sich hauptsächlich durch den Wegfall der Unterschiede zwischen chromatisch erhöhten und vertieften Tönen im allgemeinen (des = cis, ges = fis usw.) aus, wie jeder Unterscheidung zwischen diatonischen und chromatischen Halbtonstufen (h—c = h—his = ces—c usw.) im besondern. Mit Ausnahme der Oktaven ist auch auf dem bestgestimmten Tasteninstrument kein Intervall ganz rein im akustischen Sinne, sondern je nach den Bedürfnissen der gleichschwebenden Temperatur soweit zurechtgestutzt, daß es mit leidlicher Genauigkeit im Zwölfstufen-System Platz findet. So sind beispielsweise alle großen Terzen auf dem Klavier und der Orgel im Vergleich zum natürlich-harmonischen System zu groß, die kleinen zu klein. Überflüssig zu sagen, daß auch die Umkehrungen dieser Intervalle, die kleine und die große Sexte, von diesem Ausgleichsverfahren in Mitleidenschaft gezogen werden. —

Es tritt nun an uns die Frage heran: Wie sollen wir auf der Violine beim Zusammenspiel mit dem Klavier oder der Orgel intonieren? Die Antwort darauf ist in der Frage selbst schon enthalten. Da es sich um ein Zusammenspiel handelt und die betreffenden Tasteninstrumente hinsichtlich der Intonation keine Bewegungsfreiheit besitzen, so werden wir uns in ebenso vielen Fällen der zwölfstufigen, gleichschwebenden Temperatur jener Instrumente anbequemen müssen, als uns Möglichkeiten zur Betätigung einer charakteristischen, harmonischen und melodischen Intonation übrigbleiben. Was unter „harmonischer Intonation“ zu verstehen ist, dürfte nach den Ausführungen über die Teilung der Saite und über die natürliche Größe der Intervalle nicht mehr zweifelhaft sein. Wenden wir uns daher der Erörterung der melodischen Intonation zu.

Unter „Melodie“ versteht man zunächst jene Art des Verlaufes einer einzelnen Stimme, die in leichtfaßlichen Intervallen von Ton zu Ton fortschreitet. Daß eine solche Fortschreitung erst dann eine wirkliche Melodie ist, wenn sie auf harmonischer Grundlage aufgebaut und nach metrischen Gesetzen geordnet ist, tut unserer oben aufgestellten, allgemeinen Definition keinen Eintrag. Eine Melodie ist um so „sangbarer“, je weniger sie sich in schwer zu treffenden Sprüngen bewegt, d. h. je mehr sie sich an die Stufen der Tonleiter hält. Die Art einer Tonleiter aber wird in erster Linie durch die Lage ihrer halben Töne bestimmt. In der Dur-Skala befinden sich die halben Töne zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe; in der harmonischen Molltonleiter z. B. liegen sie zwischen der 2. und 3., der 5. und 6. und zwischen der 7. und 8. Stufe, während wir sie in der phrygischen Tonart (e f g a h c d e) von der 1. zur 2. und von der 5. zur 6. Stufe antreffen usw. (Mannigfach verschieden ist die Lage der halben Töne auch bei den anderen Oktavgat-

tungen, und sie allein bestimmen das melodische Wesen der mittelalterlichen Kirchentonarten.)

Je mehr nun das Streben von Sängern und Streichern, die entweder gar nicht oder nur teilweise an eine feste Intonation gebunden sind, dahin geht, eine Tonart in ihrer Eigentümlichkeit zu charakterisieren, desto mehr Sorgfalt werden sie der Behandlung der Halbtonstufen widmen. Besonders lehrreich in dieser Hinsicht ist die Ausführung der harmonischen Molltonleiter (mit ihrem übermäßigen Sekundenschritt von der 6. zur 7. Stufe, der zu beiden Seiten von Halbtonstufen eingeschlossen ist) seitens solcher Musiker, die sich trotz der alles nivelierenden gleichschwebenden Temperatur noch ein so scharfes Ohr bewahrt haben, daß sie — ohne Übertreibung natürlich! — charakteristisch zu intonieren imstande sind. Diese werden, um die Eigenart der übermäßigen Sekunde zur Geltung zu bringen, geneigt sein, sowohl den Halbtonschritt von der 5. zur 6., wie insbesondere den von der 7. zur 8. Stufe wesentlich enger zu nehmen als unter gewöhnlichen Umständen. Dasselbe wird bei der Ausführung der verminderten Terz, der übermäßigen Sexte und der verminderten Septime der Fall sein, bei welchen Intervallen man mit Fug und Recht nicht nur von aufwärts strebenden, sondern auch von abwärts drückenden Leittönen sprechen kann, die sich nach der Auflösung sehnen. Darf selbstverständlich die melodische Intonation bei langsamen Tonfolgen nur soweit charakterisiert werden, als sie nicht in Widersprüche zu darunter oder darüber liegenden Harmonien gerät, so gestatten nicht nur, sondern verlangen vielmehr die Halbtonschritte in schnellen Tonleiterpassagen eine weit größere Abweichung von den natürlichen Zahlenverhältnissen der kleinen Sekunde zugunsten der Enggriffigkeit. Daß hierbei keine Drittel- oder gar Viertelöne zum Vorschein kommen dürfen, bedarf wohl kaum einer besonderen Erinnerung!



## Doppelgriffstudien in der ersten Lage.

Hub. Léonard hat in seiner „Gymnastique du Violiniste“ gleich zu Anfang den Satz aufgestellt: „Es ist besser gar nicht zu üben als auf schlechten Saiten!“ Ist dieser Rat an und für sich schon sehr beherzigenswert, weil auch ein gutes Instrument nur dann einen schönen Klang hergibt, wenn es mit guten Saiten bezogen ist und diese mit einem wohlbehaarten Bogen angestrichen werden, so ist er dem Schüler besonders eindringlich ans Herz zu legen, wenn er an das Studium von Doppelgriffen herantritt. Die Ausführung gut und rein klingender Doppelgriffe ist auch für einen gewandten Spieler eine nicht immer ganz leichte Aufgabe; um wieviel schwerer wird sie für den Anfänger zu lösen sein, der noch dazu mit schlechten Saiten zu kämpfen hat! Abgesehen von ihrer mühelosen Ansprache und ihrem guten Klang an sich, ist vorläufig wenigstens dafür Sorge zu tragen, daß die Saiten im Bereich der ersten Lage quintenreine Griffe ermöglichen. Mit dem Vordringen in die höheren Positionen werden sich immer steigende Ansprüche an die Quintenreinheit der Saiten von selbst ergeben, wenn anders man seine Zeit nicht mit aussichtslosen Versuchen verträdeln will.

Unsere eigentlichen Doppelgriff-Studien leiten wir durch einige Vorübungen (No. 10 bis No. 22) ein, deren sorgfältige Ausführung hauptsächlich der Bildung des Gehörs und des Klangsinnes zugute kommen wird. Da von den beiden gleichzeitig anzustreichenden Tönen der eine zunächst immer durch eine leere Saite dargestellt wird, so muß, wenn hierbei ein falsch intoniertes Intervall zum Vorschein kommt, offenbar der greifende Finger an dem Übelstand schuld sein. Diesen zu beseitigen darf aber der Schüler nicht ins Ungewisse hinein experimentieren und mit dem betr. Finger so lange auf dem Griffbrett herumsuchen, bis die richtige Stelle für ihn gefunden ist, — er muß vielmehr seine Korrekturen entweder auf Grund einer vorausgegangenen Überlegung machen oder mit jener instinktiven Sicherheit des Gehörs, die sich des rechten Weges stets bewußt ist. Man rücke also einen an unrichtiger Stelle aufgesetzten Finger erst dann, wenn das Ohr die Art des Fehlers, ob zu hoch oder zu tief, mit zweifelloser Bestimmtheit erkannt hat.

Mit dem Reingreifen allein aber ist es bei den Doppelgriffen noch nicht getan; sie müssen auch gut klingen, d. h. sich stets zu schöner Klangeinheit vermählen. Diese wird dadurch erzielt, daß der Bogen beide Saiten immer mit

der gleichen Stärke anstreicht, also bestrebt ist, das richtige dynamische Verhältnis zwischen ihnen herzustellen. Von dieser Vorschrift sind natürlich jene Fälle ausgenommen, bei denen es dem Komponisten um das Vorherrschen einer Stimme zu tun ist, die dann aber fast immer mit der Bezeichnung „ben marcato il canto“ oder einer ähnlich lautenden versehen sind.

Was nun die Ausführung drei- und vierstimmiger Akkorde anlangt, so sind die Ansichten darüber geteilt. Ch. de Bériot sagt in seiner „Méthode de Violon“: „Es ist ein für alle Instrumente gültiger Grundsatz, daß man die Akkorde ein wenig arpeggiert, wenn man ihnen die gewünschte Klarheit und Kraft verleihen will. In der Tat bemerkt man z. B. am Klavier, daß mehrere Akkordtöne, welche gleichzeitig angeschlagen werden, keine so glänzende Wirkung hervorbringen, wie jene, welche man erzielt, wenn man zwischen den einzelnen Tönen einen, wenn auch noch so kleinen Zwischenraum läßt. Diese Art die Akkorde anzugeben, die beste nach unserer Ansicht, muß vor allem bei der Violine in Anwendung kommen. Es wäre unmöglich, drei oder gar vier Saiten gleichzeitig anzustreichen ohne den Akkord zu quetschen, wodurch er das Markige und Runde verlieren würde, das die Kraft immer begleiten muß. Die ganze Wucht des Akkordes muß auf die oberste Note desselben verlegt werden und zugleich die gute Zeit des Taktes ausmachen, so daß die unteren Noten des Akkordes sozusagen nur als Vorbereitung für die oberste erscheinen.“

Abgesehen davon, daß es auch beim Klavier eine unerträgliche Manier ist, wenn Akkorde, die als ein ungeteiltes Ganzes gedacht sind, fortwährend gebrochen werden, steht der Behauptung Bériots überdies die Tatsache gegenüber, daß auf der Geige dreistimmige Akkorde von kurzer Dauer sehr wohl in der Weise ausgeführt werden können, daß ihre Töne wenigstens beim Anschlag gleichzeitig erklingen. Es gehört freilich eine große Geschicklichkeit dazu, der unzweifelhaft vorhandenen Gefahr, die Akkorde zu zerdrücken, vorzubeugen. Wer aber eine geschmeidige Bogenführung besitzt und die nötige Ausdauer an das Studium des mehrgriffigen Spieles wendet, kann sich diese Geschicklichkeit nicht nur für Tripel-Akkorde aneignen, sondern auch mit der Ausführung von Quadrupelgriffen im Zuhörer die Illusion hervorrufen, als ob alle vier Töne gleichzeitig erklingen.

Wenn wir auch über die Art und Weise,

wie Seb. Bachs Zeitgenossen dessen mehrstimmige Kompositionen für Violine allein gespielt haben, nichts Zuverlässiges wissen, so ermöglicht doch das gleichzeitige Anschlagen aller Töne eines dreistimmigen Akkordes eine für unser Empfinden weit sinngemäÙere Darstellung dieser

schlag aller Töne zunächst eine geschmeidige Bogenführung voraus. Die Gelenkigkeit muß aber auch mit großer Kraft gepaart sein, denn ohne diese wäre das gleichzeitige Anstreichen dreier Saiten unmöglich. Die Energie des anschlagenden Bogens wird sich hierbei naturge-

18

Allegro non troppo. J. Brahms.



Allegro energico. M. Bruch.



Werke als nach den Vorschriften Bériots. Jedenfalls aber würden die nachstehenden Themen und Gänge aus Violinkonzerten neuerer Autoren eine wesentliche EinbuÙe an Energie und rhythmischer Präzision erleiden, wenn man die darin vorkommenden Akkorde arpeggieren wollte. (Siehe Beispiel.)

Wie schon angedeutet, setzt die Ausführung dreistimmiger Akkorde bei gleichzeitigem An-

mäß auf die mittlere der jeweiligen drei Saiten konzentrieren müssen und das Mitklingen der beiden Außensaiten dadurch zu bewerkstelligen haben, daß der Haarbezug mit voller Breite angreift. Der letzten Forderung zu genügen, muß man die Bogenstange wesentlich steiler halten als unter gewöhnlichen Umständen, zugleich aber auch Sorge tragen, daß der Ellbogen nicht zu hoch steht.



10. Moderato.  
G. B.

Musical notation for exercise 10, Moderato, G.B. in treble clef, common time, with *mf* dynamics and fingering 0 4.

11. Andante.  
G. B.

Musical notation for exercise 11, Andante, G.B. in treble clef, common time, with *mf* dynamics and fingering 0 4.

12. Andante.

Musical notation for exercise 12, Andante, in treble clef, common time, with *mf* dynamics and fingering 0 1/2 4.

13. Sostenuto.

Campagnoli.

Musical notation for exercise 13, Sostenuto, Campagnoli, in grand staff, common time, with *f* dynamics and fingering 0 4.

Musical notation for exercise 13, Sostenuto, Campagnoli, in grand staff, common time, with *f* dynamics and fingering 0 4.

14. Andante.  
G. B.

Musical notation for exercise 14, Andante, G.B. in treble clef, common time, with *mf* dynamics.

15. Moderato.

Musical notation for exercise 15, Moderato, in treble clef, common time, with *mf* dynamics.

16. Andantino.

Musical notation for exercise 16, Andantino, in treble clef, 3/4 time, with *mf* dynamics.

Musical notation for exercise 16, Andantino, in treble clef, 3/4 time, with *mf* dynamics.

17. Moderato.

Musical notation for exercise 17, Moderato, in G major, common time. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests, with a steady accompaniment of chords.

18. Tempo di Minuetto.

Musical notation for exercise 18, Tempo di Minuetto, in G major, 3/4 time. It starts with a forte (*f*) dynamic. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with a piano accompaniment of chords and some melodic lines.

19. Allegretto.

Musical notation for exercise 19, Allegretto, in A major, 6/8 time. It begins with a *dolce* (sweet) dynamic. The melody is composed of eighth notes, and the accompaniment consists of chords and some eighth-note patterns.

20. Allegro moderato.

Musical notation for exercise 20, Allegro moderato, in F major, 3/4 time. It starts with a piano (*p*) and *legg.* (leggiero) dynamic. The melody is primarily chordal, with some eighth-note runs in the upper voice.

21. Tempo di Marcia.

Musical notation for exercise 21, Tempo di Marcia, in F major, common time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The piece has a march-like feel with a melody of eighth notes and a piano accompaniment of chords and eighth-note patterns.

22. *Vivace.*  
*mart.*

*f* *segue*

*Fine.*

*legato*  
*p*

*Vivace da Capo sin al Fine.*

23. *Moderato.*

Campagnoli.

I. *mf*

II.

I. *f* *p* *f* *p*

II.

I. *f*

II.

I. *p* *f* *p*

II.

24. Lento.

*mf*

25. Andante.

Allegretto.

*p*

26. Andantino.

*mf*

*rit.*

*p*

27. Allegretto.

Campagnoli.

*f*

*p*

*f*

*sf*

*sf*

28. Allegretto.

Campagnoli.

*p*

*f*

*f*

Listesso tempo.

I. *mf*

II.

Listesso tempo.

I. *f*

II.

I.

II.

29. Andante.

Campagnoli.

Allegro.

I. *p*

II.

I. *f* *p* *f*

II.

30. Largamente.

Musical score for piece 30, *Largamente*. It consists of four staves of music in C major, 2/4 time. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a piano (*p*) dynamic. The third and fourth staves contain repeat signs and various dynamics including mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). There are also fingerings (0, 2, 1, 2, 3, 3) and a *V* marking.

31. Tempo di Minuetto.

Musical score for piece 31, *Tempo di Minuetto*. It consists of seven staves of music in B-flat major, 3/4 time. The first staff starts with a very piano (*legg. p*) dynamic. The second staff has a forte (*f*) dynamic and the instruction *risoluto*. The third staff has a piano (*p*) dynamic and the instruction *cantabile*. The fourth staff has a *dolce* dynamic. The fifth staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff has a piano (*p*) dynamic and the instruction *dimin. e riten.*. The seventh staff starts with a very piano (*legg. p*) dynamic and the instruction *in tempo*. There are also fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2) and a *V* marking.

*risol.*

*f* *p* *f*

32. **Andantino.**

*p* *f*

33. **Allegro.**

Campagnoli.

*con forza* *sf* *decresc.* *smorzando*

34. Flèbile. (Klagend) Campagnoli.

I. *f*

II. *mf* *sf*

I. *mf* *sf*

II. *sf*

I. *p* *f*

II. *f*

35. Allegro risoluto. Campagnoli.

I. *p* *f*

II. *p* *f*

I. *p* *f*

II. *p* *f*

I. *f* *p*

II. *f* *p*

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

36. Tempo di Marcia.

Campagnoli.

I. *f marcato*

II. *p*

I. *f*

II.

I. *p*

II.

I. *f* *p*

II. *V*

I. *Fine.*

II.

Trio I.

I. *f*

II.

I. *fp*

I. *fp* *f*

I. *fp*

I. *fp* *M. D. C.*

Trio II. *p*

I. *M. D. C.*

Allegro brillante.

Campagnoli.

The first system of the piece, measures 1-2. The right hand (I.) begins with a series of chords and eighth notes, marked with accents and a forte (*f*) dynamic. The left hand (II.) plays a simple eighth-note accompaniment.

The second system, measures 3-4. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and eighth notes.

The third system, measures 5-6. The right hand features a more complex melodic pattern with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment.

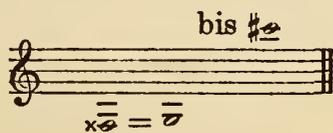
The fourth system, measures 7-8. The right hand has a dense texture of sixteenth notes, marked with a forte-piano (*fp*) dynamic. The left hand plays chords and eighth notes.

The fifth system, measures 9-10. The right hand continues with a rapid sixteenth-note passage, also marked with *fp*. The left hand accompaniment remains consistent.

The sixth system, measures 11-12. The right hand concludes with a final flourish of sixteenth notes, marked with accents. The left hand ends with a few chords.

## Die zweite Lage.

Von den im Kapitel „Von der Teilung der Saite“ gewonnenen Ergebnissen abgesehen, haben wir es bisher nur mit solchen Tönen zu tun gehabt, die durch das feste Aufsetzen eines oder mehrerer Finger im Bereich der ersten Lage entstanden sind. Die erste Lage umfaßt demnach, einschließlich der leeren Saiten und der durch Überstreckungen des kleinen Fingers erzielten Griffe, alle diatonischen und chromatischen Töne, welche die vier Finger aus der sogenannten Sekundenstellung der linken Hand herausgreifen können oder den Tonumfang von



Unter der Sekundenstellung versteht man jene Haltung der linken Hand, die sich für die Halbe Lage.

verschiedenen Griffarten von selbst ergibt, wenn der erste Finger durch festes Aufsetzen auf einer Saite die den jeweiligen Tonarten entsprechenden Sekundenschritte abmißt. In G- und D dur z. B. sind dies auf allen vier Saiten große Sekunden, in Es-, As-, Des- und Ges dur kleine, und in Cis dur auf den tieferen drei Saiten übermäßige. Danach kann man sehr wohl von drei verschiedenen Stellungen der linken Hand in der ersten Lage sprechen: der tiefen, der normalen und der hohen, und jene Tonarten als die am bequemsten zu spielenden bezeichnen, die neben dem Gebrauch der leeren Saiten überdies die gleichartigsten Griffverhältnisse aufweisen. (Der

letzte, geigentechnische Umstand war die hauptsächlichste Veranlassung, daß wir beim Anfangsunterricht im ersten Band nicht von der C dur-Tonleiter mit ihren schwierigen Griffverhältnissen ausgegangen sind, sondern von der in der ersten Lage am leichtesten ausführbaren D dur-Skala.) Ziehen wir auch noch die Enharmonik\*) in den Kreis unserer Betrachtung, so ergibt sich des weiteren, daß die sogenannte halbe Lage identisch ist mit der tiefen Sekundenstellung der linken Hand in der ersten Lage, wie die hohe Sekundenstellung der ersten Lage sich mit der tiefen Terzenstellung der zweiten Lage deckt. (Siehe Beispiel.)

Aus den Fingersätzen der vorstehenden Ges dur- und Ces dur-Tonleitern ergibt sich die theoretische Einsicht in das Wesen der zweiten Lage ohne weiteres: sie umfaßt alle diatonischen und chromatischen Töne, welche die vier Finger aus der sogenannten Terzenstellung der linken

Hand herausgreifen können. Ist, von der betreffenden leeren Saite aus gerechnet, die vom ersten Finger abgemessene Terz eine verminderte (auf der E-Saite z. B. e—ges), so haben wir es mit der tiefen Terzenstellung zu tun, greift der erste Finger eine kleine Terz (auf der E-Saite z. B. e—g), so ergibt dies die normale, beim Abschneiden einer großen Terz die hohe Terzenstellung in der zweiten Lage.

Wie sich bei den ersten Versuchen auf dem

\*) Unter „Enharmonik“ ist hier die effektive Gleichstellung theoretisch nicht ganz übereinstimmender Tonhöhen zu verstehen, wie sie beispielsweise die gleichschwebende Temperatur der Tasteninstrumente mit sich bringt, also: des = cis, eis = f, ces = h usw.

Griffbrett in der ersten Position jene Tonarten als die leichtesten herausgestellt haben, deren Skalen auf zwei benachbarten Saiten gleiche Tetrachorde aufwiesen, so wollen wir auch das Studium der zweiten Lage mit jenen Tonleitern eröffnen, deren Vierlinge die bequemste Anordnung der greifenden Finger erkennen lassen. Das sind auf der A- und E-Saite zunächst die Tonleitern von Cdur und cmoll, resp. Cisdur und cismoll in der hohen Sopranlage, auf der D- und A-Saite die Tonleitern von Fdur und fmoll, resp. Fisdur und fismoll in der Mezzosopranlage und auf den beiden tiefsten Saiten

die Skalen von Bdur und bmoll, resp. Hdur und hmoll in der Altlage. Diese Tonleitern eignen sich auch noch aus dem Grunde besonders zur Einführung in die zweite Lage, weil die linke Hand beim Austritt aus der ersten Position nur eine verhältnismäßig kleine Rückung zu machen hat, den Leittonschritt mit dem ersten Finger in der jeweiligen Tonart, um in den Bereich der zweiten Lage zu gelangen.

Über die Funktionen des Daumens beim Lagenwechsel soll nach der Bekanntschaft des Schülers mit der dritten Lage ausführlich gesprochen werden.

38. a) Lento.

b) c) d) e) f) g) h) i) Spitze Frosch

39. a) Lento.

b) c) d) e) f)

40. <sup>a)</sup> Andante.41. <sup>a)</sup> Andante.

42. a) Moderato.

G.B.



b)

c)

46.

a)

b)

d)

e)

47.

a)

b)

c)

48.

a)

b)

c)

d)

49.

a) 

b) 

c) 





50.

a) 

b) 

c) 

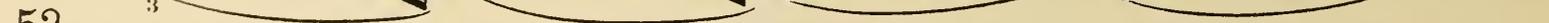


51.

a) 

b) 

c) 



52.

a) 

b) 

c) 

d) 

e) Musical notation for exercise e) in G major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 2 1 1 and 3, and a triplet of eighth notes with fingering 1. The exercise is repeated twice.

f) Musical notation for exercise f) in G major, 2/4 time. It consists of a sequence of eighth notes with fingerings 1, 1, and 1. The exercise is repeated twice.

g) Musical notation for exercise g) in G major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, and 3. The exercise is repeated twice.

h) Musical notation for exercise h) in G major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 0, 1, and 4. The exercise is repeated twice.

i) Musical notation for exercise i) in G major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 0, 1, and 3. The exercise is repeated twice.

k) Musical notation for exercise k) in G major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 and 3. The exercise is repeated twice.

l) Musical notation for exercise l) in G major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 and 4. The exercise is repeated twice.

53. a) Musical notation for exercise 53a) in 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 2 2 3 3 4. The exercise is repeated twice.

b) Musical notation for exercise 53b) in 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 2 3 3 4 1 1 2 1 1 4 3 3. The exercise is repeated twice.

c) Musical notation for exercise 53c) in 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 2 1 1 2 1 1 2. The exercise is repeated twice.

d) Musical notation for exercise 53d) in 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 1 1 1 1 1 1 1. The exercise is repeated twice.

Einige Doppelgriff-Verbindungen  
in der 1. & 2. Lage.

54. a) *Lento.* Musical notation for exercise 54a) in C major, common time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 3 and 4 2. The exercise is repeated twice.

b) Musical notation for exercise 54b) in C major, common time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 3 and 3. The exercise is repeated twice.

c) Musical notation for exercise 54c) in C major, common time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 3 and 1 3. The exercise is repeated twice.

d) Musical notation for exercise 54d) in C major, common time. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 3 and 1 3. The exercise is repeated twice.

55. Largamente.

Musical score for exercise 55, Largamente, in B-flat major, 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers (0, 1, 3) and articulation marks. The second staff continues with similar markings and includes a repeat sign. The third and fourth staves conclude the exercise with various fingering and articulation instructions.

56.

Musical score for exercise 56, in D major, 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff includes fingering numbers (3, 1, 1, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 1) and articulation marks. The second and third staves continue the exercise with similar markings and include a repeat sign.

Fünf Stücke von Ch. de Bériot.

57. Moderato cantabile.

Musical score for exercise 57, Moderato cantabile, in D major, 2/4 time. The score is for piano and consists of two hands (I. and II.). It is divided into three systems. The first system begins with a dynamic marking of *p dolce*. The second system continues the piece. The third system concludes with a dynamic marking of *mf*.

I. *dolce*

*mf*

*f*

58. Allegro moderato.

*mart.*  
*f* *segue*

I. II.

Cantabile grazioso.

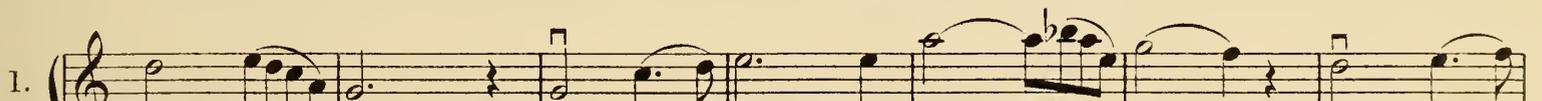
I.   
II.   
*p pizz.*

I.   
II. 

I.   
II.   
*arco*

I.   
II. 

I.   
II. 

I.   
II. 

I.   
II.   
*pizz.*

60. Allegretto.

I. *p*

II.

I.

II.

I.

II. *dolce*

I.

II. *dolce*

I.

II. *p*

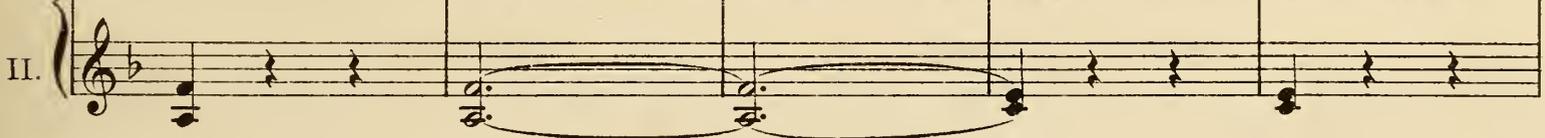
61. Allegretto.  
*Largamente.*

I. *f*

II. *f*

I.   This system shows the first two staves of a musical piece. Staff I (treble clef) contains a melodic line with several measures, each starting with a finger number '0'. Staff II (bass clef) provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

I.   This system continues the piece. Staff I features a melodic line with a finger number '1' in the final measure. Staff II continues the accompaniment with various chordal textures.

I.   This system shows a change in the accompaniment. Staff I has a steady melodic flow. Staff II features a more active bass line with some slurs and ties.

I.   This system continues the melodic and harmonic development. Staff I has a consistent melodic line. Staff II provides a steady accompaniment with some rhythmic variety.

I.   This system introduces a finger number '2' in the final measure of staff I. Staff II continues the accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

I.   This system concludes the piece. Staff I has a melodic line with finger numbers '0' and '2'. Staff II provides a final accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

62. Moderato assai.

63. Tempo giusto.

*calando* *f in tempo*

64. **Presto.**  
*ben legato*

*p*

65.

Allegro.

Spohr.

I. 

II. 

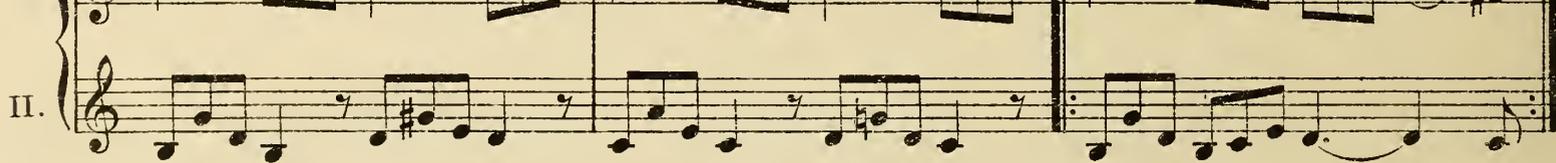
I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

66. Allegretto.

Spohr.

I. *p* G.B.  $0\frac{1}{2}$   $U\frac{1}{2}$  G.B.

I.  $0\frac{1}{2}$   $U\frac{1}{2}$

I.

I.

I.

I.

I.  II. 

I.  II. 

I.  II. 

I.  II. 

I.  II. 

I.  II. 

67. Scherzo.

Campagnoli.

I. *f* <sup>3</sup>

II.

I.

II.

I. *sf* <sup>2</sup> *Fine.* *ff*

II.

Trio.

I.

II.

I.

II.

Scherzo D.C.

68. Tempo di Marcia funèbre.

J. Joachim.

I. *pp* <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>1</sup> <sup>1</sup>

II. *pp* <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>0</sup>



Maggiore.

I. *dolce*

I.

I.

II. *cresc.*

I. *p*

I.

I. *p*

II. *pp*

Minore.

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

## Die dritte Lage.

Wenn der erste Finger auf einer der vier Saiten eine Quarte rein, vermindert oder übermässig abmisst, und die anderen drei Finger von diesem Stützpunkt aus ihre Functionen auf dem Griffbrett in vorschriftsmässiger Weise verrichten, so befindet sich die linke Hand in der sogenannten Quartenstellung oder in der dritten Lage. Die verschiedenen Griffarten, Unterstreckungen des ersten und Überstreckungen des vierten Fingers sind in dieser Position deshalb verhältnissmässig leicht auszuführen, weil die Stellung der linken Hand durch das sanfte Anschmiegen des Ballens an den Geigenkörper in ganz anderer Weise gesichert ist als in der eigentlich frei schwebenden ersten, zweiten und halben Lage. Wir werden später sehen, unter welchen Umständen es geraten scheint, auf

diese gesicherte Stellung zu gunsten anderer technischer Vorteile zu verzichten. Vorläufig achte der Schüler jedenfalls darauf, dass sich der Daumen bei dauerndem Aufenthalt der Hand in der dritten Lage dem Geigenkörper nicht zu sehr nähere, er steht richtig, wenn er auch in der zweiten und dritten Position den für die erste Lage geltenden Regeln entspricht. Ferner: je kürzere Arme der Schüler hat oder je geringer die Streckfähigkeit seiner linken Hand ist, desto früher wird er beim Vordringen in die höheren Äppikaturen für eine günstige Stellung des Elbogens sorgen müssen. Dieser ist in jedem Falle soweit unter den Geigenkörper zu halten, dass die Finger auch beim Spiel auf der G-Saite der Vorschrift des senkrechten Niederfallens entsprechen können.

69 a) **Largamente.**

The musical score consists of five staves, each with a treble clef and a common time signature (C).  
 Staff a) is in C major, starting with a quarter rest followed by a quarter note G4 (finger 3), then a quarter note A4 (finger 2), B4 (finger 1), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 3), F5 (finger 3), G5 (finger 2), A5 (finger 1), B5 (finger 2), C6 (finger 2), D6 (finger 2), E6 (finger 2), F6 (finger 2), G6 (finger 2), A6 (finger 2), B6 (finger 2), C7 (finger 2).  
 Staff b) is in C major, starting with a quarter note G4 (finger 3), A4 (finger 1), B4 (finger 3), C5 (finger 1), D5 (finger 3), E5 (finger 4), F5 (finger 2), G5 (finger 4), A5 (finger 2), B5 (finger 0), C6 (finger 2).  
 Staff c) is in D major, starting with a quarter note G4 (finger 3), A4 (finger 0), B4 (finger 1), C5 (finger 1), D5 (finger 1), E5 (finger 2), F5 (finger 0), G5 (finger 1), A5 (finger 2), B5 (finger 0), C6 (finger 1).  
 Staff d) is in D major, starting with a quarter note G4 (finger 3), A4 (finger 0), B4 (finger 1), C5 (finger 3), D5 (finger 1), E5 (finger 0), F5 (finger 3), G5 (finger 4), A5 (finger 2), B5 (finger 4), C6 (finger 2), D6 (finger 0), E6 (finger 2).  
 Staff e) is in D major, starting with a quarter note G4 (finger 1), A4 (finger 1), B4 (finger 1), C5 (finger 4), D5 (finger 4), E5 (finger 3), F5 (finger 3), G5 (finger 2), A5 (finger 4), B5 (finger 4), C6 (finger 1).

f) Musical staff f) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 3, 1, 4, 1, 4, 2, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

g) Musical staff g) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 3, 4, 1, 4, 2, 3, 4, 1. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

h) Musical staff h) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 1, 4, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

i) Musical staff i) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 3, 1, 4, 1, 4, 2, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

k) Musical staff k) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Continuation of musical staff k) with fingerings 2, 4, 3, 2, 1, 1, 1. The notes are: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

70 a) *Largamente.*

Musical staff a) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 3, 0, 3, 1, 3, 4, 1, 1, 0, 2, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff b) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 3, 0, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff c) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 3, 0, 1, 4, 1, 1, 0, 2, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff d) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 3, 0, 1, 3, 4, 3, 0, 3, 1, 4, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff e) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingerings 0, 2, 0, 1, 0, 2, 1, 4. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff f) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingering 1. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff g) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingering 1. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff h) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingering 1. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff i) in treble clef, common time. It contains a sequence of notes with fingering 1. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

# Fünf Stücke

von Ch. de Bériot.

## 71. Andante.

The musical score is written for two staves, labeled I and II. It is in the key of D major (two sharps) and common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The first staff (I) begins with a *cantabile* marking and a dynamic of *p*. The second staff (II) begins with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like  $0\frac{1}{2}$  and  $U\frac{1}{2}$ . The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the first staff.

72. Moderato.

I. *f* <sup>2</sup> *segue mart.*

I. II.

I. II. *segue mart.*

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

73. Andante grazioso.

The musical score is arranged in six systems, each with two staves labeled I and II. The first system includes the tempo marking 'Andante grazioso' and dynamic markings 'dolce' and 'pp'. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and fingerings. Performance instructions such as 'Fr.' and 'V' are present. The final system concludes with the marking 'calando' and a double bar line.

74. Allegro maestoso.

I. *ff risoluto*

I.

II. *p dolce*

I.

II. *ff*

I.

II. *p*

I.

II. *f*

I.

II.

I.

II.

75. Allegretto.

I. *mf*

II. *f*

I.

II. *p*

I.

II.

I.

II.

I.

II. *f*

I.

II. *p*

I.   
 II.

76. Allegretto vivo.

M. 4  
legg: p

V

f

77. Allegro con brio.

Musical score for exercise 77, *Allegro con brio*, in G minor, 2/4 time. The score consists of ten staves of music. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a variety of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, triplets, and sixteenth-note runs. Fingerings and breath marks are indicated throughout the piece.

78. Comodo.

Musical score for exercise 78, *Comodo*, in G major, 3/8 time. The score consists of two staves of music. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note melody with slurs and fingerings.

This musical score consists of eight staves of music in G major. The first staff includes a 'c' ornament above a note and a 'd' ornament above another. The second staff has a '1 1' fingering above a note. The third staff has a '2 2' fingering above a note and a '0' above a final note. The fourth staff has a '1 1' fingering above a note. The fifth staff has a '1 1' fingering above a note. The sixth staff has a '3' above a note. The seventh staff has a '1 1' fingering above a note. The eighth staff has a '1 1' fingering above a note and a '0' above a final note.

79. Moderato assai.

M. (*legg.*)

This musical score is for exercise 79, 'Moderato assai', in B-flat major, 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and a '1' above a note. The second staff has the word *segue* above it and a '1 1' below a note. The third staff has a '4' above a note and a '3' above another note. The fourth and fifth staves continue the melodic and rhythmic patterns of the exercise.

80. Moderato ma fiero.

Jos. Joachim.

The musical score consists of 12 staves of music in a single system. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The piece is marked 'Moderato ma fiero'. The score is characterized by frequent trills (tr) and dynamic markings including *f* (forte), *p* (piano), *dimin.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *sempre cresc.* (sempre crescendo). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets or other complex rhythmic figures. The score concludes with a final *f* marking.

Two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with several trills and ornaments, marked with 'tr'. The second staff continues the melodic line with similar trills and ornaments.

81. Moderato.

Three staves of musical notation for the Moderato section. The first staff is in common time (C) and starts with a dynamic marking of *mf*. The second and third staves provide harmonic accompaniment with various chords and intervals.

82. Tempo di Minuetto.

Three staves of musical notation for the Tempo di Minuetto section. The first staff is in 3/4 time and starts with the dynamic marking *p e grazioso*. The second staff includes a *cresc.* marking and ends with a *f* dynamic. The third staff concludes with a *ff* dynamic and the word *Fine.*

Seven staves of musical notation for the Trio section. The first staff is in 3/4 time and starts with a *mf* dynamic and the word *legg.*. The second staff includes a *f* dynamic. The third staff includes a *p legg.* dynamic. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development. The sixth staff includes a *calando* marking. The seventh staff concludes with a *ff* dynamic and the word *risol.*

Minuetto D. C. sin al Fine.

83. Allegro moderato.

*f*

J. Joachim.

84. Andante pastorale.

I. *dolce*

II.

I.

II.

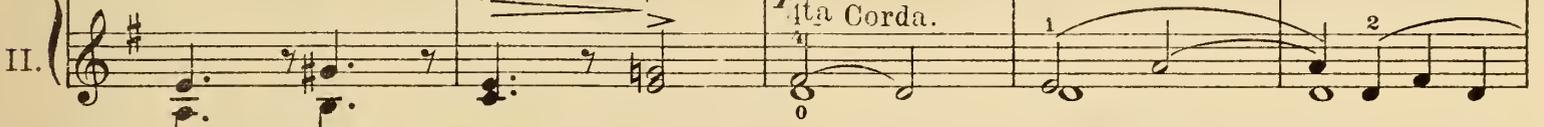
I.

II.

*crescendo*

*p*

I.    
 II. *p*

I.    
 II. *p dolce*  
*Ita Corda.*

I.    
 II. *crescendo* *dimin.*

I.    
 II. *dolce*

I.    
 II.

I.    
 II. *rall.* *dimin.* *pp*

85. Allegretto.

Spohr.

I. *p*

I. *f*

I. *p*

I. *p*

I. *f*

I. *p*

I.  *4 4* *4 4* *4 4* *4 4* *4 4*

II. 

I.  *4 4* *4 4* *1 1* *4 4* *4 4*

II. 

I.  *4 4* *4 4* *4 4* *4 4* *4 4*

II. 

I.  *f*

II.  *b* *b* *b* *b*

I. 

II. 

I. 

II. 

I.  *4* *3*

II. 

## Der Lagenwechsel und die Funktionen des Daumens.

Hat sich der Schüler durch das Studium der bisher in diesem Bande vorgekommenen Übungen und Stücke die nötige Sicherheit in der zweiten und dritten Lage erworben, so sieht er sich nun vor die Aufgabe gestellt, diese Positionen sowohl untereinander wie jede für sich mit der ersten Lage zu verbinden. Die sorgfältige Ausführung dieses Vorganges, die unter dem Namen „Lagenwechsel“ eines der wichtigsten Kapitel der Geigentechnik ausmacht, kann dem Schüler nicht eindringlich genug ans Herz gelegt werden. Denn neben dem präzisen Funktionieren der Finger während des Aufenthaltes der Hand in einer und derselben Lage hängt das fließende Passagenspiel und das manierenfreie Singen hauptsächlich von der Geschicklichkeit ab, mit der man den Übergang aus einer Position in die andere bewerkstelligt.

Der Lagenwechsel kann entweder aus mechanisch-technischen oder aus ästhetisch-musikalischen Gründen veranlaßt werden. Aus ersteren, wenn es sich um das Greifen von Tönen handelt, die außerhalb des Bereiches jener Position liegen, in der sich die Hand zurzeit befindet, oder wenn durch die Veränderung der Lage die Ausführung einer Passage für die linke Hand oder den rechten Arm erleichtert wird. Aus letzteren Gründen, wenn eine Passage oder eine Melodie, die bei Anwendung verschiedener Saiten zwar in einer und derselben Lage ausführbar ist, durch den Positionswechsel zum Erklängen in einheitlicher Klangfarbe gebracht werden soll, oder wenn die Natur einer Kantilene das Wechseln der Lage aus innerer Notwendigkeit, zugunsten des Ausdrucks verlangt. Je nach den Gründen, die ihn herbeiführen, müssen wir also den Lagenwechsel das eine Mal als ein notwendiges, nicht zu umgehendes Übel auffassen, das andere Mal als ein köstliches Mittel, im ausdrucksvollen Singen mit der menschlichen Stimme zu wetteifern. Als notwendiges Übel insofern, als der Umfang unseres Instrumentes einerseits durch die leere G-Saite als tiefstem Ton begrenzt ist, andererseits erst durch die Anwendung der Applikaturen zur vollen Entfaltung kommt. Wäre hingegen die Violine statt mit nur vier mit sechs oder gar sieben Saiten in Quintenabständen bezogen, so könnten wir Tonleiter- und Akkordpassagen durch drei oder vier Oktaven mit annähernd derselben Leichtigkeit ausführen wie auf dem Klavier; denn mit dem Wegfall des auf unseren viersaitigen Violinen unvermeidlichen Lagenwechsels hätten wir es dann nur mit den Übergängen von einer Saite zur anderen zu tun.

Diese Überlegung vorausgeschickt, muß die Wichtigkeit eines glatten und unauffälligen Lagenwechsels beim Passagenwesen im allgemeinen und beim Legatospiel im besonderen ohne weiteres einleuchten.

Für die Ausführung des Lagenwechsels haben wir in den Vorgängen beim Tonleiter- und Akkordspiel auf dem Klavier ein treffliches Vorbild. Überschreitet nämlich ein auf diesem Instrumente auszuführender Gang den Bereich der stillstehenden Hand, so hat, wenn der Übergang aus einer Handstellung in die andere nicht sprungweise erfolgen soll, der Daumen gewisse Funktionen zu verrichten, die denen beim Lagenwechsel auf der Geige sehr ähnlich sind. Soll beispielsweise die rechte Hand die Cdur-Tonleiter auf dem Klavier in einwandfreiem Legato ausführen, so hat sich bei zunächst noch ganz ruhiger Handhaltung der Daumen durch geschicktes Untersetzen schon in dem Augenblicke über der F-Taste zu befinden, in dem der dritte Finger das E anschlägt. Mit dem Erklängen des F bewegt sich dann die Hand um den Daumen als Angelpunkt in der Weise nach rechts weiter, daß sie mit dem Anschlag der G-Taste in der neuen Stellung wieder zur Ruhe kommt.

Übertragen wir diese am Klavier gemachten Wahrnehmungen auf die Geige und nehmen wir dabei den am häufigsten vorkommenden Lagenwechsel, den zwischen der ersten und dritten Position, zum Ausgang, so werden schon die ersten Versuche ergeben, daß das Gleiten aus der ersten in die dritte Lage weit leichter vonstatten geht als die Rückkehr aus der dritten in die erste Lage. Das liegt daran, weil die Hand, wenn sie die für die erste Lage vorgeschriebene richtige Haltung auch während des Gleitens beibehält, bei der Ankunft in der dritten Lage einen Stützpunkt in der Berührung mit dem Geigenkörper findet. Gleitet umgekehrt die Hand aus der dritten in die erste Lage zurück, so fehlt ihr, da sie hier keinen Anhalt hat, erstlich das körperliche Maß für den zurückzulegenden Weg, zweitens läuft der Anfänger Gefahr, mit der Ausführung des Lagenwechsels zugleich die Geige unter dem Kinn hinwegzuziehen. Diesen Notstand zu beseitigen, muß nun der Daumen helfend eingreifen. Bei zunächst noch stillstehender Hand hat er in demselben Moment, in dem ein Finger den letzten Ton vor dem Verlassen der dritten Lage greift (dieser Ton ist in unserem Notenbeispiele jedesmal mit einem \* versehen), jene gestreckte Haltung anzunehmen, die aus der vierten Abbildung auf

der Tafel zwischen Seite 16 und 17 im ersten Band ersichtlich ist. Indem nun das leicht an den Geigenhals geschmiegte Nagelglied des Daumens der Hand als Angelpunkt dient, gleitet der betreffende Finger sachte in die erste Lage, während die Hand selber ihre normale Haltung wiederzugewinnen sucht.

gänglich nötig ist; zu kräftiges Niederdrücken der Finger auf die Saite erschwert das Gleiten.

3. Sowohl bei der Vorbereitung zum Lagenwechsel wie während des Vorganges selbst hat der Daumen jedes krampfartige Andrücken an den Hals der Geige absolut zu vermeiden. Je



Um den Lagenwechsel in einwandfreier Weise auszuführen, hat der Schüler überdies noch die folgenden Ratschläge zu beherzigen:

1. Sowohl bei der vorbereitenden Streckbewegung des Daumens wie während des Gleitens selbst hat sich die Hand stets der für die erste Lage als richtig erkannten Haltung zu befleißigen. Damit also der Handrücken als die ungezwungen geradlinige Fortsetzung des Unterarmes erscheint, darf das Handgelenk weder nach außen gebogen noch nach innen geknickt werden.

2. Die aufgesetzten Finger müssen sowohl während des Aufenthaltes der Hand in einer Lage wie während des Gleitens ihre hammerähnliche Form durchaus beibehalten. Während des Lagenwechsels indessen sollen sie nicht stärker auf die Saite gedrückt werden, als zur Hervorbringung eines schlackenlosen Tones unum-

geschmeidiger er seine Funktionen verrichtet, desto besser!

4. Das bei den ersten Versuchen im Positionswechsel, zumal bei Legatostellen unvermeidliche Heulen und Hinüberziehen eines Tones in den anderen darf den Schüler nicht entmutigen. Mit der zunehmenden Geschicklichkeit muß allerdings das Bestreben Hand in Hand gehen, diese Übelstände so schnell und so gründlich als möglich zu beseitigen.

5. Man achte von Anfang an streng darauf, daß die Vorgänge beim Lagenwechsel eine spezifische Angelegenheit der linken Hand bleiben, der Bogen also sich an ihnen nicht etwa mit falschen Betonungen beteiligt. Je unabhängiger voneinander die beiden Arme ihre Funktionen verrichten, desto besser erfüllen sie die Bedingungen eines manierenfreien Spiels.



# Übungen im Wechsel zwischen der ersten und dritten Lage.

a) Der vor dem Positionswechsel zuletzt  
aufgesetzte Finger gleitet in die betr. neue Lage.

86.

Exercise 86 consists of seven staves of music. The first five staves are in C major, and the last two are in C minor. Each staff contains several measures of music with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) indicating the transition between first and third positions. The exercises are designed to show how the finger placed last in one position glides into the new position.

b) Durch Tonwiederholungen oder durch  
Sequenzen veranlasster Lagenwechsel.

87.

Exercise 87 consists of five staves of music. The first two staves are in C major, the third is in C minor, and the last two are in F major. The exercises use repeated notes and sequences to trigger position changes between first and third positions. Fingerings (1, 2, 3, 4) are provided for each measure.

c) Durch Unter- oder Übersetzen  
eines Fingers bewerkstelligter Lagenwechsel  
bei Sekundenfortschreitungen.

88.

Exercise 88 consists of eight staves of music. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in 4/4 time with a key signature of one flat. The third staff is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff is in 4/4 time with a key signature of two sharps. The fifth staff is in 4/4 time with a key signature of one flat. The sixth staff is in 4/4 time with a key signature of two sharps. The seventh staff is in 4/4 time with a key signature of one flat. The eighth staff is in 4/4 time with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. There are repeat signs and double bar lines throughout the piece.

89.

Exercise 89 consists of three staves of music. The first staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is in 4/4 time with a key signature of two sharps. The third staff is in 4/4 time with a key signature of two sharps. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. There are repeat signs and double bar lines throughout the piece.

80  
90.

Exercise 80 consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of eighth notes with fingerings 1 and 2. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 0, 1, 2, and 2. The third staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 3, 3, and 4.

d) Gemischter Lagenwechsel.

Exercise 91 consists of eight staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 0, 4, 2, 4, 3, 4. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 3, 1, 4, 3, 2, 2, 0, 2, 0, 2. The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 0, 1, 0, 1, 0, 3, 0, 3, 4, 3, 1, 0, 2, 1, 0, 2. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, featuring eighth notes with fingerings 0, 1, 0, 4, 0, 3, 0, 1, 0, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 2. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 2, 0, 2, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2. The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2. The seventh staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 1, 2, 2, 2. The eighth staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature (C), featuring eighth notes with fingerings 4, 4, 0, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 4, 4.

# Beispiele aus Werken verschiedener Meister.

92<sup>a</sup> Allegro. Viotti, 23. Conc.

92<sup>b</sup> Allegro. Viotti, ibid.

92<sup>c</sup> Allegro. Mozart, Conc. D dur.

92<sup>d</sup> Allegro aperto. Mozart, Conc. A dur.

92<sup>e</sup> Allegro molto. Beethoven, Op. 12, N° 3.

Übungen im Wechsel  
zwischen der ersten,  
zweiten und dritten Lage.

93.

94.

95.

Musical score for exercise 95, consisting of six staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

96.

Musical score for exercise 96, consisting of three staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

97.

Musical score for exercise 97, consisting of four staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Etude.

98. *Moderato.*

*mf*

Verschiedene Stricharten zu vorstehender Etude.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20)

*Sp.* *Fr.* *M. legg.* *V.*

99. Comodo.

*p*

1 3 1 3

1 2 1 2

1 1# 0 1# 4

0 0 1# 1# 1# 1# 7 7

4 4 4 4 4

1# 0 4 4 4 1

3 0 1 3 3 0

1 1# 0 1# 1# 1#

1 4 4 4 4 0 3 0 4 7 7

*calando*

100. Allegretto grazioso.

Mazas.

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of 12 staves of music. The piece begins with a *legg.* (leggiero) marking. The notation includes numerous triplets, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score concludes with a *crescendo* marking and a final *p* (piano) dynamic. The piece is identified by the number 12232 at the bottom.

# Bourrée.

J. S. Bach.  
(1685-1750)

101. Allegro.

The musical score for the Bourrée, BWV 101, is presented in 12 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and includes various articulations such as accents and slurs. Dynamics fluctuate throughout, including mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and piano (*p*) with a *legg.* (leggiero) marking. A *crescendo* marking is used in the third staff, and a *f* dynamic appears in the fourth and seventh staves. The score also features several fingering indications (0, 1, 2, 3, 4) and a *p(espr.)* (piano espr.) marking in the fifth staff. The piece concludes with a fermata on a whole note in the final staff.

# Allemande.

J. M. Leclair.  
(1697-1764)

102. Moderato.

The musical score is written for two staves, labeled I and II. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (G minor), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The score contains seven systems of music. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *crescendo*. Articulation includes accents, slurs, and trills (*tr*). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Breath marks (*v*) are used in the first staff of each system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

I. *f* *p* *mf*

II. *f* *p*

I. *crescendo*

II.

I. *f* *p*

II. *p*

I. *crescendo* - *poco* - *a* - *poco*

II.

I. *ff*

II. *ff*

I. *tr* *p* *crescendo*

II. *p* *crescendo*

I. *f* *tr* *rit.*

II. *f*



I. *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *tr*

II. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

I. *p* *f* *p* *f* *f*

II. *p* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

I. *f* *p* *f* *f*

II. *p* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

I. *pp* *pp* *pp* *pp*

II. *pp* *pp* *pp* *pp*

I. *f* *tr* *p* *tr* *pp*

II. *f* *p* *pp* *pp*

I. *crescendo* *p* *f* *ff* *pesante*

II. *f* *f* *ff* *ff* *ff*

## Portamento und Vibrato.

Hat uns in den bisherigen Übungen und Stücken das Bestreben geleitet, die Veränderung der Lage so glatt und unauffällig als möglich zu bewerkstelligen, also eine rein technische Aufgabe zu lösen, so wenden wir uns nun jener Art des Positionswechsels zu, die, vom Ohr deutlich wahrzunehmen, dem ausdrucksvollen Singen auf der Geige dienen soll. Die Anwendung des hörbaren Lagenwechsels geschieht, wenn bei melodischen Fortschreitungen zwei in verschiedenen Lagen zu greifende Töne aneinander geschmiegt werden sollen oder durch das Schlagen einer Verbindungsbrücke deren enge Zusammengehörigkeit wenigstens angedeutet werden soll. Als ein der menschlichen Stimme abgelaushtes Ausdrucksmittel (italienisch: *portar la voce* = die Stimme tragen; französisch: *port de voix*) wird die Anwendung und Ausführung des Portamento naturgemäß denselben Vorschriften unterliegen, die für „die Kunst des schönen

die Herkunft und den Sinn eines „Brauches“, den Schüler am besten vor seiner mißbräuchlichen Anwendung schützen wird.

Was nun die Ausführung des Portamento anlangt, so gilt hierfür der Fundamentalsatz:

Der vor dem Positionswechsel zuletzt aufgesetzte Finger gleitet auf der Saite des Ausgangstones in die betreffende Lage, in der sich der Ton befindet, mit dem eine Verbindung hergestellt oder angedeutet werden soll! Ist der anzubindende Ton mit demselben Finger zu greifen wie der Ausgangston, so gleitet die Hand einfach unter Beobachtung der für den Lagenwechsel im allgemeinen gegebenen Vorschriften in die gewünschte Position, und es wird nur von den Forderungen des Ausdrucks an der betreffenden Stelle abhängen, ob das hierbei anzubringende Portamento schnell oder langsam verlaufen, mild oder leidenschaftlich erklingen soll; z. B.

**Largo.**  
**Cantabile e mesto.** J. Haydn.

**Moderato.** P. Rode.

**Andante.** Mendelssohn.

Gesanges“ gelten. Das auf der Violine zwischen zwei Tönen unter demselben Bogenstrich ausgeführte Portamento entspricht demnach beim Singen dem Zusammenschleifen zweier Töne auf derselben Textsilbe, das Portamento bei gleichzeitigem Bogen- und Lagenwechsel dem besonderen Fall, in dem ein Sänger zugunsten des musikalischen Ausdruckes auch da eine Verbindung herstellen will, wo auf den zweiten Ton eine neue Silbe kommt. Dieser Hinweis ist um so wichtiger, als die lebendige Erinnerung an

Ist hingegen die anzubindende Note mit einem anderen Finger zu greifen als der Ausgangston, so gleitet zwar auch der zuletzt aufgesetzte Finger bis zur betreffenden Lage, bei der Ankunft daselbst gelangt jedoch nicht die den Vorgang bloß andeutende, eingeklammerte Vorschlagsnote zur Ansprache, sondern statt derselben der durch rechtzeitiges Niederfallen des vorgeschriebenen Fingers erzielte Hauptton. Z. B.

## Andante cantabile.

Mozart,  
Conc. D dur

## Grazioso.

Rode, Caprice.

## Andantino.

Spohr, Barcarole.

## Adagio.

Spohr.  
etc.

Zum vorstehenden Beispiel sagt Spohr in seiner Violinschule:

„Im ersten Takte wird der erste Finger auf der A-Saite von h—f fortgeschoben und dann das hohe f forzando, d. h. mit verstärktem Ton genommen. Da die Stelle überdies noch forte bezeichnet ist, so muß das Hinaufgleiten mit größter Geschwindigkeit und Kraft geschehen. Dadurch allein wird es möglich, das Über-

springen der Oktave von  dem Hörer

zu verbergen und ihn glauben zu machen, er habe das Fortgleiten des einen Tones zum anderen ohne Unterbrechung gehört.“ — Was hier Spohr von der Anwendung des Portamento im ersten Takte seines Beispiels ausführt, gilt selbstverständlich auch von der Parallelstelle im zweiten Takte.

Über ein weiteres Ausdrucksmittel der Violine, dem Lagenwechsel bei Tonwiederholungen, sagt Spohr am gleichen Ort:

„Durch das Wechseln der Finger auf einem Tone wird ebenfalls etwas, dem Gesange Angehörendes nachgeahmt, nämlich das, durch das Aussprechen einer neuen Silbe bewirkte Trennen zweier, auf derselben Klangstufe befindlichen und in einem Atem gesungenen Töne. Wenn der Geiger dieses Trennen zweier gleicher Töne gewöhnlich durch Absetzen oder Wechseln des Bogenstriches bewirkt, so wird es hier bei ruhig fortgehendem Bogenstrich durch das Vertauschen des einen Fingers mit dem anderen erreicht. Die Hand wird dabei so weit zurückgezogen oder fortgeschoben, bis der Finger, welcher den ersten ablösen soll, auf seinen Platz niederfallen kann; z. B.

Hier wird also zuerst der zweite Finger von e—c zurückgezogen, damit der vierte auf das zweite e niederfallen kann; dann der dritte von d—f fortgeschoben, damit der erste dessen Stelle einnehme. Dieses Fortrücken bis zu den angegebenen Tönen darf aber nicht gehört und die Stelle nicht etwa wie folgt vorgetragen werden:

Das Wechseln der Finger muß im Gegenteil so schnell geschehen, daß das Verlassen des ersten Tones vom Ohr kaum bemerkt wird.“ —

Besondere Vorsicht erheischt die Ausführung des Portamento bei der Verbindung eines natürlichen Flageolets mit einem in einer anderen Lage fest zu greifenden Ton unter demselben Bogenstrich, und umgekehrt, beim Hineinschleifen eines fest gegriffenen Tones in ein natürliches Flageolet. Im ersten Falle wird der zunächst nur sanft aufgelegte Finger während des Gleitens allmählich immer stärker auf die Saite niedergedrückt werden müssen, im zweiten Falle dagegen der Druck während des Gleitens unvermerkt nachzulassen haben, um den Übergang in den Flageoletklang zu vermitteln. Aber selbst wenn an der betreffenden Stelle die Bezeichnung „glissando“ oder eine ähnliche vorgeschrieben ist, darf das hierbei zur Anwendung kommende Portamento niemals in ein die Schön-

heitsgrenze überschreitendes Heulen ausarten; es läge denn die Absicht vor, gewisse Eigenarten exotischer Volksmusiken dadurch drastisch zu charakterisieren.

Jeder musikalisch empfindende Mensch wird ohne weiteres zugeben, daß trotz des Intervalls einer Oktave und des gleichzeitig auftretenden Strichwechsels die beiden Töne  $f'''$  und  $f''$  in

**Andantino.**

Jgn. Lachner.

**Allegretto graz.**

François Schubert.

**Allegro molto vivace.**

Mendelssohn.

**Andante tranquillo.**

B. Godard,  
Berceuse.

**Allegro non assai.**

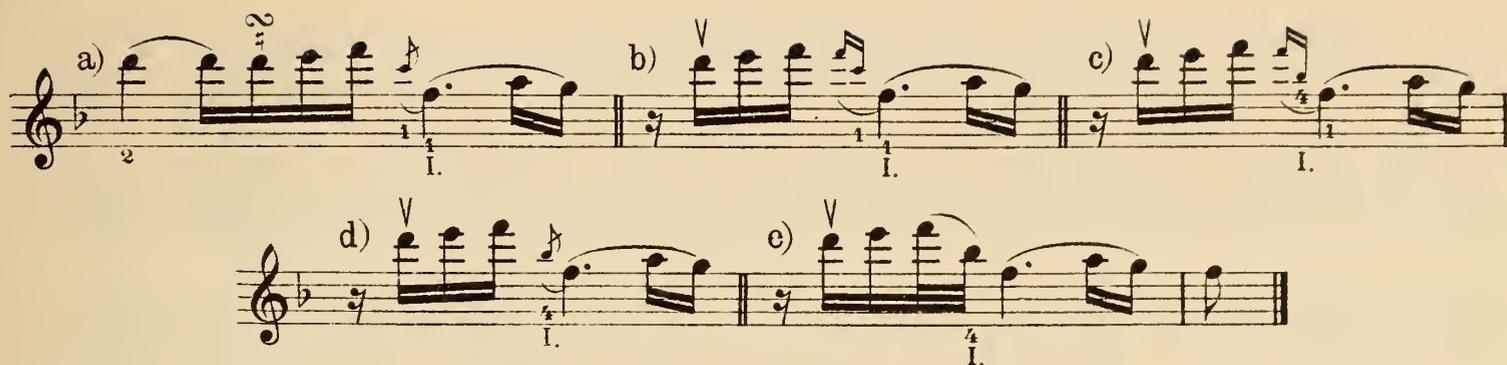
Ungar. Tanz,  
Nach Brahms-Joachim.

Die bisher angeführten Beispiele behandelten die Anwendung des Portamento in solchen Fällen, wo der Lagenwechsel unter einem und demselben Bogenstrich auftritt. Findet mit der Veränderung der Position gleichzeitig ein Strichwechsel statt, so muß zur Erzielung eines lückenlosen Anschlusses der beiden in verschiedenen Lagen zu greifenden Töne die Verbindungsbrücke so schnell und geschickt geschlagen werden, daß auch ein scharf darauf hinhorchendes Ohr den Vorgang kaum wahrnimmt. An dem folgenden Beispiele läßt sich diese Forderung aufs anschaulichste erörtern:

diesem Gange aufs engste zusammengehören und deshalb lückenlos aneinandergeschmiegt werden müssen. Führen wir das Beispiel in der fünften Lage aus, wie es die Bezeichnung „(restez)“ verlangt, — und rein musikalisch betrachtet, wäre gegen eine solche Ausführungsweise nicht das geringste einzuwenden — so ist zunächst für eine Anwendung des Portamento gar keine Gelegenheit gegeben. Diese stellt sich erst ein, wenn wir es, der einheitlichen Klangfarbe wegen, ganz auf der E-Saite spielen, also mit dem zweigestrichenen  $f$  in die erste Lage gehen. Hierbei nun können, wenn die greifenden Finger mit dem streichenden Bogen nicht in der einträchtigsten Weise zusammenwirken, d. h. Lagen- und Strichwechsel nicht haarscharf zusammenfallen, folgende Fehler entstehen, Fehler, deren Anzahl sich durch Kombinationen leicht noch vermehren läßt:

**Adagio cantabile.**

Beethoven.



Von diesen „Vortragsmanieren“, die man leider sehr oft zu hören bekommt, sind die unter a), b), c) und d) mitgeteilt, weil gegen die elementarsten Forderungen des natürlichen Gesanges verstößend, absolut zu verwerfen. Aber auch die Ausführungsweise bei e) wirkt nur dann einigermaßen erträglich, wenn das an das dreigestrichene *f* angebogene *b* dem Hörer gar nicht zum Bewußtsein kommt, der Vorgang des Gleitens also vom Spieler nur leise angedeutet wird. Ganz einwandfrei läßt sich unser Beispiel auf der E-Saite nur darstellen, wenn der Ausführende

werden, daß alle die Kunst des Vortrags betreffenden Regeln nicht von unbeugsamer Strenge sind. Denn manche Ausdrucksmanier, die bei gewohnheitsmäßiger Anwendung nicht scharf genug bekämpft werden kann, mag sich in einem Spezialfall nicht nur als wirksam, sondern als durchaus zulässig erweisen. Die Hauptsache ist, daß der Schüler die gegebenen Winke geistig verarbeitet und sich bemüht, seinen Geschmack und sein Urteil durch Vergleiche zwischen richtig und falsch, natürlich und ungesund zu bilden. —

### Adagio.



das ursprüngliche Klangbild, welches das Verbleiben in der fünften Lage liefert, im Gedächtnis bewahrt und sich bemüht, trotz gleichzeitigen Lagen- und Strichwechsels keinerlei Zwischenklänge aufkommen zu lassen. — Besonders wichtig ist die Beherrschung dieser Ratschläge überall da, wo die Gelegenheit zur Betätigung fehlerhafter Ausdrucksmanieren so reichlich vorhanden ist wie in dem nachstehenden Beispiele. Es kann durch aufdringliche und falsch ausgeführte Portamenti bis zur Karikatur verunstaltet werden. (Siehe Beispiel.)

Es darf als selbstverständlich vorausgesetzt

Um sowohl den unauffälligen, glatten Lagenwechsel wie den mit einem Portamento auftretenden in richtiger Weise ausführen zu lernen, studiere der Schüler zunächst die folgende Etüde mit ihren Vorübungen auf das sorgfältigste. Nach erfolgter Bekanntschaft mit der vierten und fünften Lage nehme er dann die Edur-Etüde von R. Kreutzer (No. 11) vor, die den gleichen Zwecken dient. Beim Studium beider Etüden seien dem Schüler die Funktionen des Daumens nochmals in Erinnerung gebracht, ebenso die Warnung, den Lagenwechsel durch falsche Betonungen mit dem Bogen unterstützen zu wollen.



104.

### Andante.





Neben dem Portamento ist die Bebung oder das Vibrato das wichtigste Ausdrucksmittel der linken Hand. Spohr sagt darüber: „Wenn der Sänger in leidenschaftlicher Bewegung singt oder seine Stimme bis zur höchsten Kraft steigert, so wird ein Beben der Stimme bemerklich, das den Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke ähnlich ist. Dieses Beben vermag der Geiger, wie manches andere der menschlichen Stimme Eigentümliche, täuschend nachzuahmen. Es besteht in einem Schweben des gegriffenen Tones, das abwechselnd ein wenig unter und über die reine Intonation hinausgeht, und wird durch eine schwankende Bewegung der linken Hand in der Richtung vom Sattel zum Steg hervorgebracht. Diese Bewegung darf aber nicht zu stark sein und das Abweichen von der Reinheit des Tones dem Ohre kaum bemerklich werden.“ — „Der Schüler hüte sich daher, sie nicht zu oft und am unrechten Ort anzubringen. Die oben bezeichneten Momente, wo die Bebung beim Sänger bemerkbar wird, deuten auch dem Geiger ihre Anwendung an. Er verwende sie also nur zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Herausheben aller mit *fz* oder *>* bezeichneten Töne. Aber auch lang ausgehaltene Töne können durch sie belebt und verstärkt werden. Wächst ein solcher Ton vom piano zum forte an, so ist es von schöner Wirkung, wenn die Bebung langsam beginnt und im Verhältnis der zunehmenden Stärke zu immer schnelleren Schwingungen (Schwankungen) gesteigert wird. Auch eine schnell beginnende und allmählich langsamer werdende Bebung bei einem starken, nach und nach verhallenden Tone ist von guter Wirkung. Man kann daher die Bebung in vier Arten einteilen: 1. in die schnelle, zu stark herausgehobenen Tönen; 2. in die langsamere, zu getragenen Tönen leidenschaftlicher Gesangstellen; 3. in die langsam beginnende und schneller werdende zum Anwachsen und 4. in die schnell beginnende und langsam werdende zum Abnehmen lang ausgehaltener Töne.

Diese beiden letzten Arten sind schwer und bedürfen vieler Übung, damit das Schneller- und Langsamerwerden der Schwankungen recht gleichförmig sei und nicht etwa ein plötzlicher Übergang vom Langsamen zum Schnellen und umgekehrt stattfinde.“ —

Diesen anschaulichen Erläuterungen des Altmeisters über das Wesen und die Anwendung des Vibrato sind nur noch einige Ratschläge hinzuzufügen, die sich auf seine Ausführung beziehen. So dürfen die das Beben des Tones verursachenden Intonationsschwankungen nicht durch krampfartige Zitterbewegungen der Hand oder gar des Armes hervorgerufen werden, sondern — je nach den Forderungen des Ausdrucks an der betreffenden Stelle — durch mehr oder weniger schnell verlaufende Schaukelbewegungen bei ganz lockerem Handgelenk. Letzteres wird seine Funktionen um so besser verrichten, durch je weniger Stützpunkte es in seiner Aktionsfreiheit behindert wird. Während der Dauer einer Bebung ist es daher ratsam, den Hals der Geige nur auf dem inneren Gliede des Daumens (in den höheren Applikaturen auf dem Nagelglied) ruhen zu lassen, so daß das Instrument, bis auf den aufgesetzten Finger, von dem übrigen Teile der Hand nicht berührt wird. Hält man hierbei die Violine in vorschriftsmäßiger Weise fest unter dem Kinn, so bereiten die von dem aufgesetzten Finger, resp. der ganzen Hand auszuführenden Schaukelbewegungen keinerlei Schwierigkeiten, und es ist nur eine Frage der Zeit und der Übung, sich des in Rede stehenden Ausdrucksmittels in dem von Spohr angedeuteten Sinne zu versichern. Es kann aber nicht eindringlich genug vor seiner gewohnheitsmäßigen Anwendung — zumal an falscher Stelle — gewarnt werden! Ein geschmackvoller, gesund empfindender Geiger wird immer die stetige Tongebung als das Reguläre ansehen und das Vibrato nur da anwenden, wo die Forderungen des Ausdrucks mit innerer Notwendigkeit darauf hinweisen.

# Musette.

J. M. Leclair.

## 105. Allegretto.

The musical score is presented in six systems, each with two staves labeled I and II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *affettuoso*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). Dynamics range from *mf* to *ff*, with a *dim.* marking in the final system. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

I. *p* *P<sub>2</sub>* *calando*

II. *p*

106. Andante.

Gluck.  
(1714 - 1787.)

I. *dolce* *(La secunda volta pp)* *fp*

II.

I. *p*

II.

I. *cre - scen -*

II.

I. *do al* *f* *p*

II.

I. *fp* *calando*

II.

107. Poco adagio.

J. Haydn.  
(1732 - 1809.)

I. *cantabile*

I. *fz* *fz* *p*

I. *fz* *fz* *p*

Variation.

I. *sempre p*

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.



Mit dem Studium der folgenden Übungen in gebrochenen Oktaven sieht sich der Schüler drei gleich wichtigen Forderungen gegenübergestellt: Der sorgfältigsten Intonation, einer besonders geschmeidigen Bogenführung und der richtigen Betonung der jeweiligen unter einem Strich auszuführenden Notengruppen. Zur Sicherung der ersteren Forderung achte er von Anfang an streng auf die enge Zusammengehörigkeit der beiden das Intervall einer Oktave greifenden Finger. Sie haben, nicht jeder einzeln für sich, sondern stets gleichzeitig die Rückungen zu bewerkstelligen, die die neue Tonstufe nötig macht. Von der einzigen Ausnahme abgesehen, wo ein Finger sich mit einer leeren Saite zum Intervall einer Oktave zusammenzutut, bleiben der erste und der vierte Finger immer fest auf den betreffenden Saiten liegen. Man hüte sich aber ebenso vor übermäßigen Druckäußerungen der einzelnen Finger wie vor jeder krampfartigen Anspannung der ganzen Hand oder des Ellbogengelenks, damit die Rückungen auf dem Griffbrett flott vonstatten gehen können.

Was den rechten Arm bei der Ausführung gebrochener Oktaven anlangt, so muß der Bogen trotz der Lockerheit der beteiligten Gelenke so

festgehalten werden, daß auch die der accen-  
tuirten Note folgenden Töne zu deutlicher An-  
sprache gelangen. Zur Vermeidung flötender  
oder gar pfeifender Nebengeräusche muß beson-  
ders die Biegung des Handgelenks nach unten  
mit großer Präzision vor sich gehen; man hüte  
sich aber vor zu starken Drehungen der Bogen-  
stange!

Sind die Reinheit der Griffe und die deut-  
liche Artikulation aller Töne die Vorbedingungen  
zur einwandfreien Ausführung gebrochener Ok-  
taven-, Terzen-, Sexten- und Dezimengänge, so  
wird das charakteristische Wesen derselben einer-  
seits durch die richtige Betonung der einzelnen  
Glieder bestimmt, andererseits durch die Klar-  
heit und Beweglichkeit, mit der sich die Ton-  
folgen abspielen. Jene leider so oft vorkom-  
mende Art der Ausführung, bei welcher der  
tiefere Ton des betreffenden Intervalls sich wie  
ein Vorschlag anhört, kann demnach nicht scharf  
genug verurteilt werden. Erstlich kommt es  
dabei fast immer zu falschen Betonungen, zwei-  
tens wird der Fluß der Gänge fortwährend da-  
durch unterbrochen, daß statt gebrochener Inter-  
valle nachlässig ausgeführte Zusammenklänge in  
die Erscheinung treten.

108.

Lento.

109.

110.

110. Musical score for guitar, featuring three staves of notation. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The piece includes various fretting techniques such as naturals (0), first (1), and second (2) frets, and includes a "G.B." (Guitar Bridge) marking.

111.

111. Musical score for guitar, featuring five staves of notation. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The piece includes various fretting techniques such as naturals (0), first (1), and third (3) frets, and includes a "0 1/2" marking.

112.

112. Musical score for guitar, featuring two staves of notation. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The piece includes various fretting techniques such as naturals (0), first (1), and third (3) frets.

113.

Largamente.

114.

Lento.

115. Moderato.

116. Allegretto.

116. Allegretto. Musical score in G major, 6/8 time, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff continues the pattern with similar fingerings and includes a repeat sign. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

117. Musical score in G major, common time, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features eighth-note patterns with various fingerings and slurs. The second staff continues the pattern with similar fingerings and includes a repeat sign. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

118. Allegretto grazioso. J. Joachim.

118. Allegretto grazioso. J. Joachim. Musical score in G major, 2/4 time, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features eighth-note patterns with various fingerings and slurs. The second staff continues the pattern with similar fingerings and includes a repeat sign. The third staff concludes the exercise with a final cadence. The fourth staff includes a *cresc.* marking and concludes with a final cadence.

*dimin.* *calando* *in tempo*

*segue*

*cresc.*

*f*

*dim e poco riten.* *in tempo*

*p*

*cresc.* *restez*

*f*

*con fuoco*

# Zweiter Teil.

## Die vierte Lage.

Nach unserer in den vorhergehenden Kapiteln gegebenen Definition des Begriffes „Lage“ befindet sich die linke Hand in der vierten Position, wenn der erste Finger durch festes Aufsetzen auf einer der vier Saiten das Intervall einer Quinte abmisst. Zur Sicherung des Eintritts eröffnen wir unsere Übungen in dieser Lage mit solchen Tonarten, deren Grundton eine reine Quinte höher steht als die betr. leere Saite, auf welcher der erste Finger seine Functionen beginnt. Dem Anfänger ist damit die Möglichkeit gegeben, einerseits durch das Anstreichen der nächst höheren leeren Saite die Intonation des Ausgangstones auf ihre Richtigkeit zu prüfen, andererseits im Verlauf der Übungen

auch den durch sanftes Auflegen des vierten Fingers erzielten natürlichen Flageoletklang (die Octave der betr. leeren Saite) zur Vergleichung heranzuziehen.

Von der Nothwendigkeit, den linken Arm beim Vordringen in die höheren Regionen des Griffbretts soweit unter den Körper der Geige zu stellen, dass sich die Hand genügend über den Rand der Decke erheben kann und die Finger auch beim Spiel auf der G-Saite senkrecht niederfallen, ist zwar schon die Rede gewesen. Zu Gunsten eines geschmeidigen Mechanismus der linken Hand kann aber die Erfüllung dieser Forderung dem Schüler nicht oft genug eingeschärft werden.

### 119. Largamente.

The musical score for exercise 119 consists of seven staves, labeled a) through g). Each staff is in G major (one sharp) and common time (C).  
 a) Notes: G4 (2), A4 (1), B4 (2), C5 (3), B4 (2), A4 (1), G4 (1).  
 b) Notes: G4 (2), 0 (open), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), C5 (3), B4 (2).  
 c) Notes: G4 (2), 0 (open), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), C5 (3), B4 (2).  
 d) Notes: G4 (2), 0 (open), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), C5 (3), B4 (2).  
 e) Notes: G4 (1), 0 (open), A4 (1), B4 (4), C5 (1), 0 (open), A4 (1), B4 (4), C5 (1), D5 (1), E5 (1), F5 (1), G5 (1).  
 f) Notes: G4 (1), A4 (4), B4 (4), C5 (4), D5 (4), E5 (4), F5 (4), G5 (1).  
 g) Notes: G4 (1), A4 (1), B4 (1), C5 (1), D5 (1), E5 (1), F5 (1), G5 (1), A5 (1), B5 (1), C6 (1), B5 (1), A5 (1), G5 (1).

Lento.

a) b)

c)

d)

e)

f)

g)

Andante.

a) b)

c)

d) e)

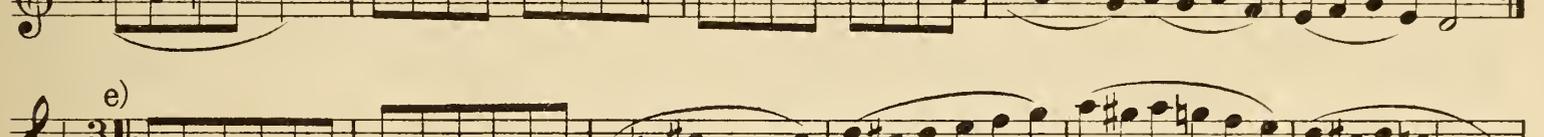
122. Moderato.

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

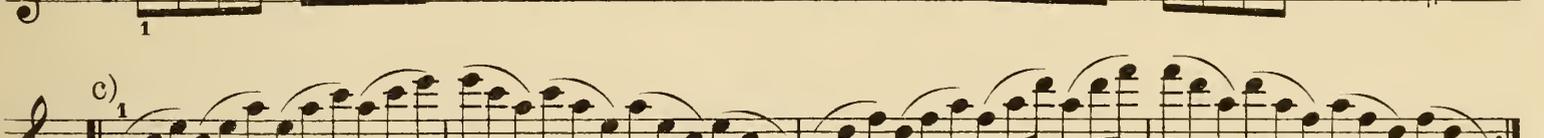
f) 

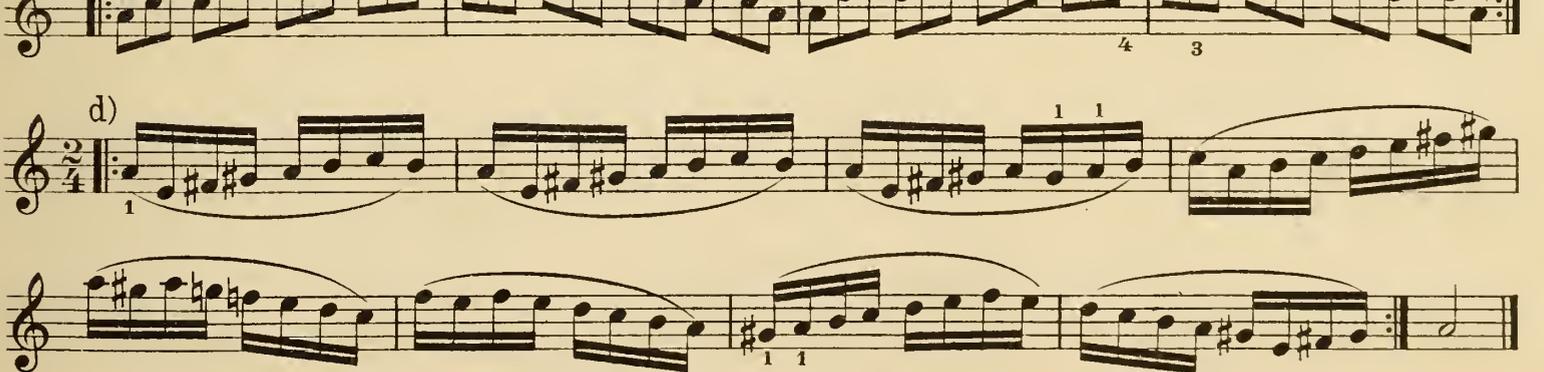
123. Allegretto.

a) 

b) 

c) 

d) 



124.

Moderato.

Exercise 124, Moderato, is a seven-staff piece in G major. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff (a) contains two measures of eighth-note patterns, with a first finger fingering (1) indicated. A double bar line with repeat dots follows. The second staff (b) continues with eighth-note patterns, also starting with a first finger fingering (1). The third staff (c) features a change to a 3/4 time signature and includes a second finger fingering (2). The fourth staff (d) continues with eighth-note patterns and a second finger fingering (2). The fifth staff (e) returns to a 2/4 time signature and includes a second finger fingering (2). The sixth staff (f) contains eighth-note patterns with a fourth and third finger fingering (4 3) and a second finger fingering (2). The seventh staff (g) concludes the exercise with eighth-note patterns, a fourth and third finger fingering (4 3), and a final quarter rest.

125. Allegro.

Exercise 125, Allegro, is a four-staff piece in B-flat major. It begins with a treble clef and a common time signature. The first staff (a) contains eighth-note patterns with a third finger fingering (3), a second finger fingering (2), and a first finger fingering (1). The second staff (b) continues with eighth-note patterns and a second finger fingering (2). The third staff (c) continues with eighth-note patterns. The fourth staff (d) concludes the exercise with eighth-note patterns, a fourth and third finger fingering (4 3), and a final whole note.

Vier Stücke von Ch. de Bériot.

126.

Andantino.

I. *mf*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

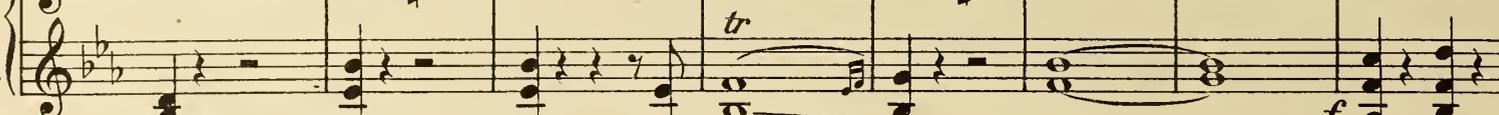
II.

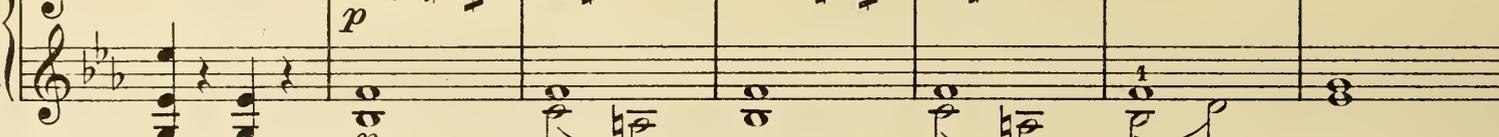
127.

Allegro.

I. *f*

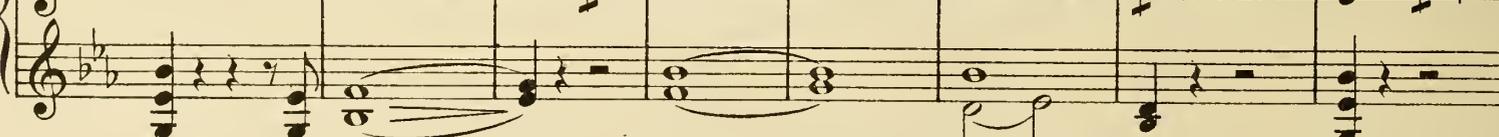
II.

I.   *tr* *f*

I.   *p* *p*

I.  

I.   *f*

I.  

I.   *tr* *pv* *pv*

I.  

128. Andantino.

The musical score is written for piano in C minor, 3/4 time, with a tempo marking of *Andantino*. It consists of seven systems of two staves each, labeled I and II. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill ornament. The second system features triplet markings (*3*) in both staves. The third system contains a 4/3 time signature change. The fourth system includes a *dolce* marking. The fifth system features a trill ornament and a *dolce* marking. The sixth system includes a *dolce* marking. The seventh system concludes with a *calando* marking and a *pp* dynamic. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Allegro moderato.

I. *f brillante*

I. *p dolce*

II. *p*

I. *f*

II. *p dolce*

I.

II.

I.

II. *f*

I.

II. *p*

I.

II. *f*

130. Allegro.

*p sautillé* *segue*

*cresc.*

*f*

131. Allegro fiero.

*f mart.* *segue*

3 3 1 1

1 1

The first system consists of three staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with some phrasing slurs and accents. The third staff concludes the system with a double bar line and a first ending bracket labeled '1'.

132. Moderato assai.

The second system consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff starts with a dynamic marking of *f* and a second ending bracket labeled '2'. The music is characterized by dense, rhythmic patterns with many slurs and accents. The second staff continues the intricate texture. The third staff features a first ending bracket labeled '1'. The fourth staff has a first ending bracket labeled '2'. The fifth staff includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The sixth staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The seventh staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The eighth staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The ninth staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The tenth staff concludes the system with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'.

133.

Allegro.

Spohr.

I. *f*  $\overset{2}{\curvearrowright}$

II.

I. *Spitze.*  $\overset{1}{\curvearrowright}$   $\overset{2}{\curvearrowright}$   $\overset{1}{\curvearrowright}$   $\overset{2}{\curvearrowright}$  *pp*  $\overset{3}{\curvearrowright}$

II.  $\overset{3}{\curvearrowright}$

I.  $\overset{3}{\curvearrowright}$   $\overset{3}{\curvearrowright}$

II.

I. *f*

II.

I.  $\overset{1}{\curvearrowright}$   $\overset{1}{\curvearrowright}$  *pp*  $\overset{4}{\curvearrowright}$

II.

I.  $\overset{4}{\curvearrowright}$   $\overset{1}{\curvearrowright}$   $\overset{1}{\curvearrowright}$   $\overset{4}{\curvearrowright}$   $\overset{4}{\curvearrowright}$   $\overset{1}{\curvearrowright}$   $\overset{1}{\curvearrowright}$

II.

Wechsel zwischen der  
1., 2., 3. und 4. Lage.

134

Lento.

Musical score for exercise 134, Lento. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains exercises a) and b). The second staff contains c) and d). The third staff contains e) and f). The fourth staff contains g) and h). Fingerings are indicated by numbers 0-4 below the notes.

135

Andante.

Musical score for exercise 135, Andante. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The first staff contains exercises a), b), and c). The second staff contains d) and e). The third staff contains f), g), and h). The fourth staff contains i), k), and l). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

136

Moderato.

Musical score for exercise 136, Moderato. It consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains exercises a), b), and c). The second staff contains d) and e). The third staff contains f) and g). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

h) i) k) l) m) n)

137. a) b) c) d) e) f) g)

138. a) b) c) d) e)

f)

Two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *f*. The second staff continues the sequence with similar note values and fingerings, ending with a repeat sign.

Beispiele aus Werken  
verschiedener Meister.

139. a) *f*

Musical notation for exercise 139a, starting with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

Bach, Preludio.

Second staff of exercise 139a, showing a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *p*.

Third staff of exercise 139a, showing a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

Fourth staff of exercise 139a, showing a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *p* and ending with *f* and "etc."

b) Allegro. *f*

Musical notation for exercise 139b, starting with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 6/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

R. Kreutzer, Etude.

c) *f*

Musical notation for exercise 139c, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

R. Kreutzer, Etude.

Musical notation for exercise 139d, showing a sequence of eighth notes with trills and a dynamic marking of *f*.

R. Kreutzer, Etude.

Musical notation for exercise 139e, starting with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

Musical notation for exercise 139f, showing a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f* and the instruction "restez".

Musical notation for exercise 139g, showing a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f* and the instruction "restez".

e) Rondo, con spirito. 4

Rode, 7. Concert.

140.

Allegro maestoso.

Ch. de Bériot.

I. II.

I. II.

I. II.

*f* *ff* *segue*

I. II.

I. II.

I. II.

R. Kreutzer.

a) b) c)

141. Moderato.

The main score for exercise 141 consists of ten staves of music. It begins in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The piece is characterized by frequent trills (tr) and dynamic markings such as *f*, *f<sup>2</sup>*, and *f<sup>3</sup>*. The notation includes various fingerings and articulations, such as *segue* and *btr*. The piece concludes with a key signature change to D major (two sharps).

This page of musical notation consists of 12 staves, each containing a single melodic line. The notation is characterized by frequent trills, indicated by the 'tr' symbol above notes. The music is written in various keys, including B-flat major, D major, and B-flat minor. The staves are organized into several systems, with some staves containing multiple measures of music. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score, possibly for a flute or violin. The page is numbered '124' in the top left corner and '12232' at the bottom center.

142.

a)  $0 \frac{1}{2}$

b)

c)

d)

e)

f)

g)

143.

Moderato assai.

*mf*

The main musical score consists of seven staves of treble clef notation in G major. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Some notes have a '0' below them, likely indicating a natural harmonic or a specific fingering. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

144. a)   
b)   
c)   
d)   
e)   
f)   
The exercises are labeled a) through f). Exercise a) is in C major, 2/4 time, with chords and fingerings (0, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3). Exercise b) is in C major, 2/4 time, with chords and fingerings (0, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3). Exercise c) is in C major, 2/4 time, with chords and fingerings (0, 1, 3, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3). Exercise d) is in G major, 2/4 time, with chords and fingerings (1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3). Exercise e) is in G major, 3/4 time, with chords and fingerings (1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3). Exercise f) is in G major, 3/4 time, with chords and fingerings (1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3).

145. Allegretto.

146. Bariolage. Allegro.

Aria.

J. M. Leclair.

147. Andante.

The musical score is written for two staves, labeled I and II. It begins with the tempo marking "Andante" and the number "147". The first system includes the instruction "dolce cantabile". The score features various musical ornaments and trills, marked with "tr" and "0". Dynamics include "mf", "f", "dimin.", and "p". Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4. The piece concludes with a final cadence in the second staff of the seventh system.

I. *mf* *tr* *p*

I. *cresc.* *f*

I. *tr* *dim.*

I. *p*

I. *tr*

I. *tr*

I. *tr* *mf* *4*

I. *p* *tr*

I. *mf* *cresc.*

I. *f* *dimin.* *p* *tr*

I. *tr*

I. *tr* *calando*

# Die fünfte Lage.

Wie aus der vorstehenden Tabelle ersichtlich, entsprechen die Fingersätze der fünften Position auf der G-,D- und A-Saite denen der ersten Lage auf der D-,A- und E-Saite. Der Schüler hat sich demnach nur noch die Fingersätze des Tetrachordes auf der E-Saite einzuprägen, um sich

nach wenigen Stunden schon in der neuen Lage heimisch zu fühlen. Die in der Tabelle unterhalb des Notensystems stehenden römischen Ziffern deuten an, auf welcher Saite der betr. Gang auszuführen ist: IV = G-, III = D-, II = A-, und I = E-Saite.

148

a)

b)

c)

II

1 1 2 2 2 2 2 2 2 2

II 0 1 1 0 2 2 0 4 0 3 0 4 0

d)

I 1 1 2 2 2 2 2 2 2 2

I 2 2 2 1 1 2

I 1 4 2 1 2 1

I 1 1 1 1 1 1 1 1

149

a) IV- 1 - - - - - 2 1 1 2 2 2 1 1 1 3 2 2 4

b) III- 1 - - - - - 2 1 - - - - - 3 - - - - - 4 - - - - - 2

c) II- 1 - - - - - 3 2 - - - - - 4 1 0 1 3 0 2 4

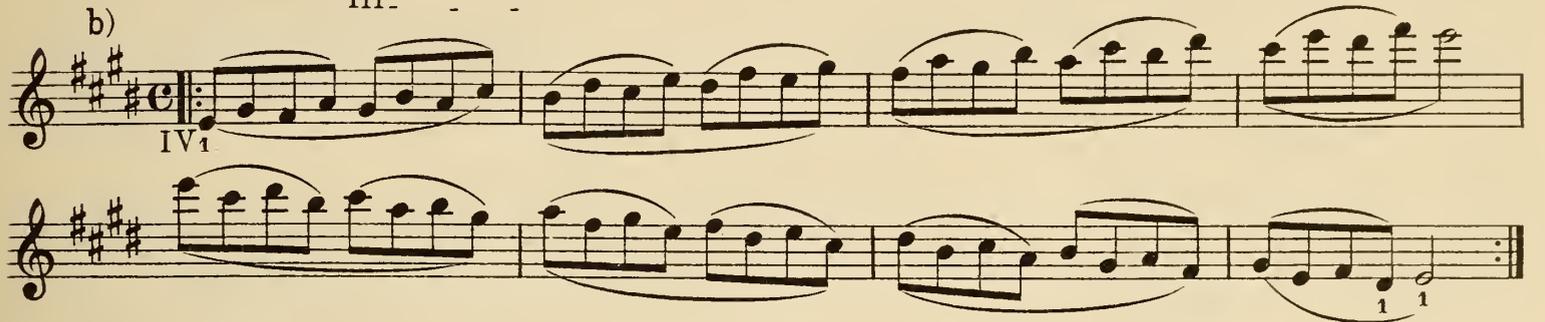
d)

1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1

2 1 3 1 1 1 1 1 1 1 1

150

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h)

i)

151

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

Drei Melodien von Ch. de Bériot.

152. Allegretto.

The musical score is written for two staves, labeled I and II. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The first system includes a 'II 3' marking above the first staff, 'delicatamente' above the second staff, and 'pizz.' below the second staff. The fourth system includes 'rall.' above the first staff and 'in tempo' above the second staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Andantino.

The musical score is arranged in seven systems, each with two staves labeled I and II. The first system includes the tempo marking *largamente*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. The right hand (I) generally carries the melodic line, while the left hand (II) provides harmonic support with chords and bass lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

154. Moderato.

The musical score is arranged in six systems, each with two staves labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The first system begins with a piano (p) dynamic. The right-hand part (I) features a melodic line with slurs and ties, while the left-hand part (II) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system continues this pattern. The third system includes a forte (f) dynamic marking. The fourth system features a 'V' marking above the right-hand staff. The fifth system continues the melodic and rhythmic development. The sixth system concludes the piece with a double bar line and repeat signs at the end of both staves.

Maggiore.

I. *con sentimento*

I. *v*

I.

I. *con anima*

I.

I. *f*

155. Allegro.

Spohr.

I. <sup>IV</sup>  
II. *p* segue

I. *f*

I. *sf* *f*

I. *pp*

I. *f*

I. *ff* *decresc.* - - - *p*

Wechsel zwischen der 1., 2., 3., 4. und 5. Lage.

156.

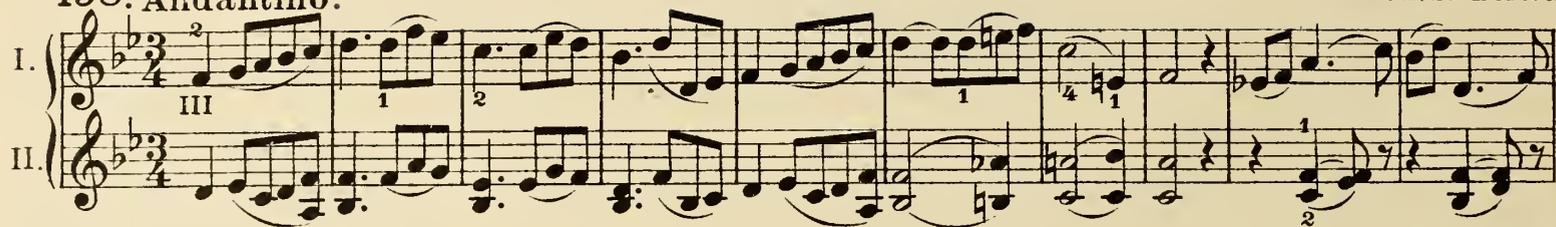
Andante.  
*espressivo*

Mazas.



# 158. Andantino.

Ch. de Bériot.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

159. Moderato.

Ch. de Bériot.

I. *f brillante*

Two staves of music. Staff I (treble clef) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes and slurs. Staff II (treble clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Both staves are in a key with two sharps (F# and C#).

160. Allegro.

Fiorillo.

A single staff of music in a key with two flats (Bb and Eb) and common time (C). The piece is marked 'Allegro' and begins with 'mart.' (march-like) and 'p' (piano). The word 'segue' is written above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, trills ('tr'), and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0). There are also dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a fermata.

Kreutzer.

a) b) c)

161.

The main score for exercise 161 consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is characterized by frequent trills (tr.) and various rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Some measures include first and second endings (I and II). The exercise concludes with a double bar line.

This page of musical notation contains ten staves of music, all in treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is characterized by frequent trills (marked 'tr.') and various rhythmic patterns including triplets and sixteenth-note runs. Fingering instructions are provided throughout, such as '1', '2', '3', 'I', and 'II'. The music is organized into measures, with some measures containing multiple trills or complex rhythmic figures. The overall style is technical and virtuosic, typical of a classical guitar piece.

162. Moderato.

Fiorillo.

*mf* *segue*

This musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music is written in a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and phrasing marks throughout. Performance markings include accents (>), a 'ritard.' (ritardando) marking above the final staff, and a trill ('tr.') marking above the final staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed below notes to indicate fingerings. The score concludes with a double bar line.

# Menuett.

W. A. Mozart.

163. Moderato.

The musical score is arranged in six systems, each with a piano (I) and violin (II) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part features a melodic line with grace notes and trills, while the violin part provides harmonic support with chords and occasional melodic fragments. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with specific markings like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The tempo is marked as Moderato.

**System 1:** Piano part starts with *p* <sup>4</sup>(grazioso). Violin part starts with *p* <sup>pizz.</sup>. Dynamics: *f*  $\rightarrow$  *p*.

**System 2:** Piano part includes trills (*tr*). Violin part includes *arco*. Dynamics: *f* *p*.

**System 3:** Piano part includes trills (*tr*) and a repeat sign. Violin part includes *p* (*dolce*). Dynamics: *f* *p*, *f*, *p*.

**System 4:** Piano part includes fingerings (0, 1, 2, 0, 3) and a repeat sign. Violin part includes *V*. Dynamics: *f* *p*, *f*, *p*.

**System 5:** Piano part includes fingerings (1, 2) and a repeat sign. Violin part includes *pizz.*. Dynamics: *f* *p*, *f* *p*, *f*, *p*.

**System 6:** Piano part includes *f*  $\rightarrow$  *p*. Violin part includes *f* *p*.

I. *tr.* *f p* *f p* *f* *Fine.*

II. *arco* *f*

**Trio.**

I. *p* (*legg.*) *V* *4* *4* *4* *1* *3*

II. *p*

I. *tr.*

II. *V*

I. *tr.* *V* *0* *1* *3* *4*

II.

I. *tr.*

II.

I. *tr.*

II. (*crescendo*)

*M. D. C. sin al Fine.*

# Die sechste Lage.

IV. III. II. I. II. III. IV.

## 164. Largamente.

a)

b)

c)

d)

## 165.

a)

IV. III. II. I. II. III. IV.

b)

This page contains 13 guitar exercises, labeled c) through m), arranged in a vertical column. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). Exercises c) through k) are in 2/4 time, while l) and m) are in 3/4 time. The keys are: c) D major, d) D major, e) D major, f) B minor, g) B minor, h) B minor, i) D major, k) B minor, l) D major, and m) D major. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together and slurred. Some exercises include repeat signs and first/second endings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Chord diagrams for the IV chord are provided for exercises c), d), e), f), g), h), i), k), and m). Exercise m) includes a 4/4 time signature at the beginning and a 4/2 time signature later in the piece.

166. Moderato assai.

Musical score for exercise 166, Moderato assai. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It begins with a first fingering (1) and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The piece consists of ten staves of music, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked 'Moderato assai'. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

167. Allegro energico.

Musical score for exercise 167, Allegro energico. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a fingering of IV. The piece consists of two staves of music, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one flat (Bb), and the tempo is marked 'Allegro energico'. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *fz* (forzando).

The musical score consists of ten staves of music. The first four staves are in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The fifth staff begins with a key signature change to one sharp (F# major or C# minor). The notation includes various musical elements:

- Staff 1:** Features a melodic line with slurs and accents. Fingering numbers 1 and 1 are visible.
- Staff 2:** Continues the melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *meno f* is present.
- Staff 3:** Shows a melodic line with slurs and accents. Fingering numbers 4 and 3 are visible.
- Staff 4:** Includes a *calando* marking, a *p* dynamic, and an *in tempo* instruction. Fingering numbers 3, 4, 4, 4, 4 are visible.
- Staff 5:** Features a *crescendo* marking and a *f* dynamic. A Roman numeral IV and a 3 are visible above the staff.
- Staff 6:** Starts with the section heading **Maggiore.** and a *dolce* marking. Fingering number 3 is visible.
- Staff 7:** Continues the melodic line with slurs.
- Staff 8:** Shows a melodic line with slurs and accents. Fingering numbers 4 and 3 are visible.
- Staff 9:** Features a melodic line with slurs and accents. Fingering numbers 1, 0, 4, 0, 4, 0, 0, 0, 2, 0, 4, 0, 4 are visible.
- Staff 10:** Includes a *legg.* marking and a *crescendo* marking leading to a *f* dynamic.

Allegro.

168.

The musical score consists of seven systems, each with a Violin (I) and Piano (II) part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a 'Fine' marking.

System 1: Violin I starts with a *V* (accents) and *p* (piano) dynamic. Piano II has *p* dynamic. Fingerings: Violin I (1, 2, 3, 4), Piano II (1, 2, 3, 4). Markings: *p* Fr.,  $U\frac{1}{3}$ , *g. B.*,  $0\frac{1}{3}$ ,  $4\ 3$ , *g. B.*, Fr.

System 2: Violin I has *U\frac{1}{3} and *g. B.* markings. Piano II has  $0\frac{1}{3}$  and Fr. markings.*

System 3: Violin I has *Sp* (sforzando) and  $4\ 3$  markings. Piano II has *crescendo* marking.

System 4: Violin I has *V* and *dimin.* (diminuendo) markings. Piano II has *p* marking.

System 5: Violin I has *V* and  $4\ 3$  markings. Piano II has  $1\ 2\ 3$  and  $4\ 3$  markings.

System 6: Violin I has *V* and  $4\ 3$  markings. Piano II has  $4\ 3$  marking.

System 7: Violin I has *V* and  $4\ 3$  markings. Piano II has *crescendo* and *f* (forte) markings. The piece ends with *Fine.*

I. *p*  $U\frac{1}{3}$

II. *p*

I.  $0\frac{1}{3}$   $U\frac{1}{3}$   $0\frac{1}{2}$  *crescendo*

II. *crescendo*

I. *f* *dimin.* *p*

II. *crescendo* *f* *dimin.*

I. *p*  $M\frac{1}{2}$  *crescendo*

II. *f* *dimin.* *p*

*D. C. D. S. sin al Fine.*

# Übungen im Lagenwechsel.

169.

Allegro moderato.

R. Kreutzer.

Musical score for exercise 169, Allegro moderato, by R. Kreutzer. It consists of six staves of music in C major, 2/4 time. The piece features a continuous eighth-note pattern with various fingering techniques, including double stops and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece concludes with a final cadence on a whole note C4.

170.

Moderato.

Musical score for exercise 170, Moderato, by R. Kreutzer. It consists of six staves of music in D major, 3/4 time. The piece features a continuous eighth-note pattern with various fingering techniques, including double stops and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece includes dynamic markings like *mf* and *cantabile*, and Roman numerals for chords (IV, III, V). The piece concludes with a final cadence on a whole note D4.



173.

IV

174. *Vivo.* IV

f Fr. segue segue

175. *Allegro con brio.*

f 0 IV 0 3 III

Musical score for measures 160-175. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four. There are several accents and slurs throughout. A fermata is present over a measure in the second staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

176. Allegretto grazioso e leggero.

Musical score for measures 176-185. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music is characterized by a light, graceful feel with many beamed eighth and sixteenth notes. There are several accents and slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

177.

M. legg. legg. M. legg.

Moderato. legg. p

1 b 1 2 3  
restez

### Übungen im Lagenwechsel.

178. Andante.

Fiorillo.

*mf* IV- 4/4  
I  
II  
tr  
IV- 4/4  
I 4/4  
II 4/4  
8 4/4  
8 4/4  
*loco*  
tr

# Freier Wechsel durch alle Lagen.

J. Joachim.

179. Allegro.

*non legato*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into 12 staves. The first staff starts with a dynamic marking of *f* and *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f* and *mf*. The third staff has a dynamic marking of *p* and *f*. The fourth staff has dynamic markings of *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The fifth staff has dynamic markings of *p* and *f*. The sixth staff has dynamic markings of *p* and *f*. The seventh staff has dynamic markings of *p* and *f*. The eighth staff has dynamic markings of *p* and *f*. The ninth staff has dynamic markings of *f* and *mf*. The tenth staff has dynamic markings of *f* and *mf*. The eleventh staff has dynamic markings of *f* and *mf*. The twelfth staff has dynamic markings of *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is characterized by frequent changes in register and articulation, with some sections marked 'restez'. The score is numbered 12232 at the bottom.

The musical score consists of 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a *restez* marking. The first staff includes the instruction *brillante*. Subsequent staves feature *restez* markings and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0). The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo) markings. Technical markings include *IV* and *I* for fingerings, and *8* for octaves. The score concludes with a final *restez* marking and a fermata.

## Vom Strecken der Finger.

Eine der wichtigsten Regeln für den Mechanismus der linken Hand ist in der Forderung ausgesprochen, dass man einen Lagenwechsel nur aus zwingenden Gründen vornehmen soll. Das technische Moment dieser Forderung ist aus der Erfahrung hervorgegangen. Denn je ruhiger man die Hand hält während die Finger ihre Functionen auf dem Griffbrett verrichten, desto zuverlässiger wird sich die Intonation erweisen. Kommen hierbei Tonfolgen in Betracht, die sich bei unserem unter dem Zeichen des Tetrachordes stehenden Mechanismus *eo ipso* in einer Position spielen lassen, so ist die oben angeführte Regel eigentlich selbstverständlich. Anders bei Tonfolgen, welche den natürlichen Bereich einer Griffart entweder nach oben oder nach unten überschreiten. Ist das hierbei in Frage stehende Intervall nicht allzu gross, so wird die Forderung nach einer ruhigen Haltung der Hand in zahlreichen Fällen dadurch zu erfüllen sein, dass an die Stelle der Positionsveränderung oder des Saitenwechsels ein Über- oder Unterstrecken einzelner Finger in das Gebiet benachbarter Lagen tritt z. B.



Von der Handlichkeit abgesehen, die in diesen Beispielen das Überstrecken des kleinen und das Unterstrecken des ersten Fingers sowohl für die linke Hand wie für den Bogen mit sich bringt, kommt dabei auch noch das ästhetische Moment der Angelegenheit zur Geltung: Die einheitliche Klangfarbe der Tonfiguren. Es liegt in der Natur der Sache, dass das Übergreifen einzelner Finger in die Gebiete benachbarter Positionen Geigern mit spannfähigen Händen leichter fällt als solchen, die mit kurzen Fingern zu kämpfen haben. Durch zweckdienliche Übungen lässt sich jedoch die Streckfähigkeit auch ungünstig gebauter Hände wesentlich steigern. Man muss nur früh genug damit anfangen, sich aber bei aller Ausdauer vor übertriebenen Anstrengungen hüten. Es ist besser Monate hindurch jeden Tag einige Minuten an diesen Zweig der Fingergymnastik zu wenden, als schnelle Resultate in wenigen Wochen erzwingen zu wollen. Schon Baillot hat die Beobachtung gemacht, dass das Strecken aus einer höheren in eine tiefere Lage leichter ist als umgekehrt und empfiehlt, in dem nachsteh-

enden Beispiel den vierten Finger vor dem ersten aufzusetzen. Zugleich warnt er eindringlich vor der üblen Gewohnheit mancher Geiger, bei Spannung der Finger das Handgelenk herauszudrücken; „denn statt sich dem abzulängenden Ton zu nähern, trägt diese schädliche Bewegung vielmehr dazu bei, dass sich der vierte Finger davon entfernt!“

Adagio sostenuto.

Baillot, 12. Caprice.



Da es sich nicht immer nur um die Überstreckung des vierten oder die Unterstreckung des ersten Fingers handelt, so sind nachstehend auch einige Übungen notirt, die der Streckfähigkeit der mittleren Finger zugute kommen werden. Sie können durch das fleissige Studium von harmonischen Molltonleitern, bei denen das Intervall der übermässigen Sekunde durch den 2. und 3. Finger dargestellt wird, ergänzt werden, z. B.



Weitere Übungen zur Förderung der Unabhängigkeit und des Spannungsvermögens der Finger ergeben sich aus den manigfaltigen Combinationen des sogen. Geminianischen Griffes. Bei diesen deuten die zu Anfang jedes Taktes notirten, aber nicht anzustreichenden ganzen Noten die Finger an, welche während der Dauer einer Übung auf den Saiten liegen bleiben, z. B.

180.

# Übungen im Strecken der Finger.

181.

Musical exercise 181 consists of ten staves of music. Each staff contains two measures of music, separated by a double bar line with repeat dots. The exercises are written in treble clef and feature various key signatures and time signatures. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (for natural harmonics or specific techniques). Some notes are marked with accents or slurs. The exercises focus on finger extension and dexterity through various melodic and rhythmic patterns.

182.

Musical exercise 182 consists of three staves of music. Each staff contains two measures of music, separated by a double bar line with repeat dots. The exercises are written in treble clef and feature various key signatures and time signatures. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. The exercises focus on finger extension and dexterity through various melodic and rhythmic patterns.

1 4 3 4 3 1 2 4 2 1 4 2 1 1 4 3 4 3 4 1 4 2 1 4 2 1 4

183.

1 4 3 1 2 1 4 3 4 1 4 2 1 4

1 4 3 4 3 1 2 4 1 4 2 1 1 4 3 1 2 4 1

1 4 3 4 3 1 4 2 4 1 1 4 3 1 2 4 1

1 4 1 4 1 4 1 4 2 4 1 1 1

184.

1 3 1 4 1 3 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 2

1 3 1 4 1 3 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 2

3 3 3 3 1

2 4 1 2 4 2 1 4 2 1 1 3 3 1 2 4 2 1 1

185.

1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 2 4

0 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 0 1 2 3 4 3 2 1

Beispiele aus Werken verschiedener Autoren.

186 **Presto.** J. M. Leclair, Tambourin.

a) *p* 1 2 4 2 1 1 2 1 8 4 3

**Allegro.** Kreutzer, Etude.

b) 0 1 1 3 1

**Grave.** Ibid.

c) *p* 4 3 0 4 4 3 4 1 4 1 3 4 1 1 1

**Allegro.** Fiorillo, Etude.

d) 4 0 4 0 4 1 4 1 4 0 4 1 4 1 4 1

**Allegro.** Ibid.

e) 3/4

**Allegretto.** Rovelli, Caprice

f) *p* 4 4 2

**Allegro** Ibid.

g) 0 1 0 1 1 4 0 1 0 1 1 4 0 1 1 4 0 1

**Allegro moderato.** Campagnoli.

h) *p* *cresc.* 3 4 0 3 4 0 *f* *ff*

**Vivace.** *mf* 0 4 4 4 4

**Allegretto.** *p* 3 3 4 3 0 2 0 1 1 1 *f* Spohr, 11. Concert.

**Allegretto.** *p cresc.* 1) *tr* 2) *tr* Spohr, 9. Concert. etc.

**Sostenuto.** *m) tr* 3 3 2 3 3 0 *tr* *tr* *tr* *tr* Paganini, Caprice. *pp tr* 1 1 1

The image shows three musical staves. The first staff is titled 'Vivace.' and features a melody with various fingerings (0, 4, 4, 4, 4) and a dynamic marking of *mf*. The second staff is titled 'Allegretto.' and includes fingerings (3, 3, 4, 3, 0, 2, 0, 1, 1, 1) and dynamics *p* and *f*, with the attribution 'Spohr, 11. Concert.' The third staff is also titled 'Allegretto.' and shows trills (tr) with dynamics *p cresc.* and *pp tr*, attributed to 'Spohr, 9. Concert. etc.' and 'Paganini, Caprice.' The fourth staff is titled 'Sostenuto.' and features trills (tr) with dynamics *m)* and *pp tr*, also attributed to 'Paganini, Caprice.'

## Von den aufprallenden Stricharten. (Ricochet, Tremolo und Arpeggio.)

Wirft man den Geigenbogen in seiner Mitte und ohne ihn von der Angriffsstelle wegzuziehen auf die Saite, so wird er hierbei je nach der Höhe des Falles eine Anzahl von hüpfenden Bewegungen machen, die allmählig kleiner und schneller werdend, schliesslich mit dem Zustand völliger Ruhe endigen. Dieses von der Spannung des Haarbezuges abhängige und von der Elastizität der Stange beeinflusste Phänomen hat zur Bildung einer Reihe von künstlichen Stricharten geführt, die bei gutem Gelingen von ausserordentlicher Wirkung sind. Lassen wir nämlich die oben zunächst nur für die Beobachtung des Vorganges aufgestellte Bedingung fallen und bewegen vielmehr nach erfolgtem Anwurf den Bogen entweder der Spitze oder der Mitte zu, so treten an die Stelle der bisherigen Anschlagsgeräusche Klänge, die denen durch ein flockiges *spiccato* hervorgebrachten sehr ähnlich sind, und es wird nur noch von der Übung und der Geschicklichkeit des Ausführenden abhängen, die Stärke und Zeitfolge jener Klänge nach Wunsch und Bedürfniss zu regeln. Zur Aneignung dieser Geschicklichkeit übe man die nachstehenden Beispiele zunächst in der Weise als ob man in sehr mässigem Tempo je zwei *spiccato*-Töne unter einem Bogen ausführen wollte. Diese Übungen, bei denen das Hand-

gelenk sowohl für den Ab- wie für den Aufstrich vorerst zwei kleine aber sehr präzise Schleuderbewegungen zu verrichten hat, sind so lange fortzusetzen, bis man das gleichmässige Aufprallen (ricochettieren) des Bogens vollkommen in der Gewalt hat.



Bei zunehmender Schnelligkeit des Zeitmasses gehen dann die beiden ursprünglichen Schleuderbewegungen allmählich in ein bloss einmaliges Zukken des Handgelenkes für jeden Ab- und Aufstrich über und führen damit zu der ehemals so beliebt gewesenen Tremolo-Strichart. Ist diese aus der künstlerischen Praxis auch beinahe völlig verschwunden, so kann doch ihrer Pflege zu geigentechnischen Zwecken nicht eifrig genug das Wort geredet werden. Denn abgesehen davon, dass ihr Studium an und für sich die Herrschaft über den Bogen wesentlich fördert, liefert sie bei ihrer Anwendung auf drei und vier Noten unter einem Strich zugleich die beste Vorübung für drei- und vierstimmige Arpeggien und längere à ricochet auszuführende Tonreihen.

## 187 Allegro.

*M. legg.*

Musical score for guitar, measures 1-12. The score is in G minor (two flats) and 2/4 time. It features a complex melodic line with many accidentals and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 0-4 below the notes. The piece ends with a final chord marked 'f'.

Variation über ein Thema von Grétry.

188

Bériot.

Musical score for guitar, measures 1-12. The score is in D major (two sharps) and 4/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals. The first measure is marked 'p'. The second measure is marked 'segue'. The piece ends with two first and second endings.

M. legg. *p* *scruce*

*p*<sup>4</sup>

*p*

*calando* *pp*

Die vorstehenden Stücke in der Tremolo=Strichart zu zwei Noten sind auch mit dreimaligem Ricochettieren der einzelnen Töne und Griffe unter jedem Bogen zu studieren; ferner die Variation über ein Thema von Gétroy auch noch in folgender Ausführung:

M.

etc.

Drei Präludien von Ch. de Bériot.

190 Allegretto.

*ricochet*

*ff* *p* *ff* *p* *f* *p* *f*

*f*

191 Allegretto.

*a ricochet*

192

Allegretto.  
*à ricochet*

A musical score for a piece titled "Allegretto à ricochet". The score is written on a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The piece consists of ten lines of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets and quadruplets. The piece features dynamic markings, including accents (V) and slurs. The first line begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note. The second line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The third line begins with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The fourth line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The fifth line begins with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The sixth line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The seventh line begins with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The eighth line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The ninth line begins with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The tenth line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final cadence.

Von der Reinheit der Griffe abgesehen beruht die gute Ausführung drei- oder vierstimmiger Arpeggien unter einem ricochettierenden Bogenstrich hauptsächlich in der deutlichen Ansprache der einander ablösenden Töne und der genau-esten Regelung ihrer Zeitfolge. Diese zu erreichen übe der Schüler das nachstehende Exempel mit etwa spannlängen Strichen in der Mitte des Bogens zunächst legato und Sorge dafür, dass hierbei der Oberarm bei aller Lockerheit der beteiligten Gelenke gerade nur jene kleinen Bewegungen des Hebens und Senkens mitmache, die beim Übergang von den höheren zu den tiefer liegenden Saiten unvermeidlich sind. Hierauf studiere er die Akkorde bei sehr mässigem Zeitmass genau in derselben



Weise mit aufprallendem Bogen wie es vorhin bei der Einführung der Tremolo-Strichart geschah. Schon nach wenigen Versuchen wird er hierbei die Erfahrung machen, dass das Arpeggio im Aufstrich widerwilliger anspricht und schwerer zu regeln ist als im Abstrich. Diesem Übelstand ab-zuhelfen empfiehlt es sich, die erste Note jeder Triole- und besonders die im Aufstrich auszuführende- immer mit einem energischen Accent anzuschlagen und dadurch den Bogen stets auf's neue zu ricochettirenden Sprüngen über die Saiten aufzu-muntern. Präzise Functionen der greifenden Fin-ger vorausgesetzt, versichert man sich auf diese Weise zugleich der deutlichen Wiederholung der in der Oberstimme liegenden Töne, resp. der für das Verständniss der Harmonie so wichtigen Klarheit in den Fortschreitungen des Basses. Wie bei der Tremolo-Strichart gehen bei zunehmender Geschwindigkeit des Zeitmasses die bewussten Schleuderbewegungen des Handgelenkes für jeden einzelnen Akkordton allmählig in ein bloss einmaliges Zucken der Hand für jeden Ab- und Aufstrich über und bewirken dann jene knisternde Klangäusserung, die im Verein mit der auf das genaueste regulierten Zeitfolge der Töne die Eigenart dieser Strichart bestimmt. Ihre schönste künstlerische Verwerthung erfährt sie wohl in der Cadenz des Mendelssohn'schen Concertes, wo sie sich zur Steigerung des Effectes auch noch des Hilfsmittels der Dynamik bedient.

193 Allegro moderato.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin, in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piece is characterized by its intricate rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The score includes several technical challenges, such as triplets, sextuplets, and sixteenth-note runs. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout the score to guide the performer. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Diese Etude ist auch in umgekehrter Anordnung der einen Akkord bildenden Töne zu üben und dann mit dem Aufstrich anzufangen, z.B.



Weitere Stricharten zur vorstehenden Etude.

1)  $0 \frac{1}{2}$   
 2) g.B.  
 3)  $0 \frac{1}{2}$   
 4) g.B.  
 5) M.  
 6) *legg.*  
 7) Sp.  
 8) Sp.  
 9)  $0 \frac{1}{3}$   
 10) >  
 11) *legg.*  
 12) V  
 13) g.B.  
 14) *legg.*  
 15)  $0 \frac{1}{4}$   
 16)  $0 \frac{1}{3}$  *fouetterez*  
 17) Fr.  
 18) >  
 19) g.B.  
 20) Fr.  
 21) *legg.*

Moderato.

194.

*mf*

1.

2.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth-note chords, often beamed in groups of three or four. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above the notes to indicate fingerings. A '0' indicates a natural harmonic. The piece ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

*poco ritenuto e diminuendo*

*in tempo*

*p*

*crescendo poco*

*a poco*

*dimin.*

*crescendo*

*f*

Weitere Stricharten zur vorstehenden Etude.

*p*

0  $\frac{1}{3}$

1)

2)

0  $\frac{1}{2}$

3)

4)

5) *legg.* 6) 7) 8) 9) 10) *fouettes* 11) 12) 13) 14) *legg.*

### Gleichzeitige Führung zweier selbständiger Stimmen.

Bei der Einführung der Doppelgriffe (im 3. Kapitel dieses Bandes) wurde bereits darauf hingewiesen, dass in Fällen, wo es dem Componisten um das Dominieren einer von zwei gleichzeitig erklingenden Stimmen zu thun ist, die dafür in Betracht kommenden Saiten in verschiedener Stärke anzustreichen seien, die begleitende Stimme also im Gegensatz zur herrschenden dynamisch zurückzutreten hat. Es kommt aber auch öfters vor, dass zwei wohl ebenbürtige, aber in ihrem Character durchaus von einander abweichende Stimmen gleichzeitig ertönen sollen und trotzdem bei der Ausführung keine Einbusse an ihrer Eigenart erleiden dürfen, z. B.

Allegro.

Händel,  
Sonate A dur.

Diese Forderung wird dadurch erfüllt dass der Bogen diejenige Saite, auf der die gehaltenen Töne gegriffen werden, ohne Unterbrechung anstreicht, dass er also durch die Articulation der kleineren Notenwerthe auf den benachbarten Saiten in seinem Fluss nicht gestört wird. Die Sonderung wieder der gleichzeitig mit dem betreffenden gehaltenen Ton unter einem Strich auszuführenden kurzen Notenwerthe geschieht durch eine energische Stossbewegung des Handgelenkes; nach oben, wenn der wiederholte Anschlag der tieferen, nach unten, wenn er der höheren der beiden Stimmen gilt. Am besten lässt sich der Vorgang durch die nachstehende Schreibweise des Beispiels veranschaulichen:

Es ist durchaus nöthig, dass sich der Schüler gleich zu Anfang von der Führung obligater Stimmen richtige Vorstellungen mache und bemüht ist die gewonnene Einsicht in die That umzusetzen. Die auf diesen Gegenstand verwendete Zeit wird besonders beim Studium polyphoner Stücke von J. Seb. Bach ihren Segen erweisen.

195. Adagio espressivo.  
*Ben marcato il canto*

*mp*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*calando*

196. Andante.

J. Joachim.

*dolce*

*mf*

*sonore*

*f espr.*

*calando*

*cresc.*

*in tempo*

*calando*

Allegro un poco agitato.

197.

*espr.*

*ben legato*

*p*

*p*

*pp*

*dimin.*

*calmato*

*dolce*

*pp*

*p*

The musical score consists of ten staves of music. The notation is complex, featuring many slurs and fingerings. The key signature has one flat. The piece includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 2: *dolce*
- Staff 4: *f*, *crescendo*
- Staff 5: *f*, *f*
- Staff 6: *diminuendo*, *p*
- Staff 8: *mf*, *dimin.*
- Staff 10: *pizz.*, *morendo*

## Vom Pizzicato.

Wenn auch die Klangäusserungen der Violine in den weitaus meisten Fällen durch das Anstreichen der Saiten bewirkt werden, so können wir doch auf ihr auch ohne Einwirkung des Bogens Klänge hervorbringen, die den auf einer Laute, Harfe oder Gitarre erzeugten sehr ähnlich sind. Diese je nach den Forderungen des Ausdrucks an der betreffenden Stelle mehr oder weniger kurz abgerissenen Klänge werden zunächst durch die allgemeine Bezeichnung „pizz.“ (pizzicato) verlangt, wobei es in das Belieben des Spielers gestellt ist, ob er das Anreissen der Saiten mit den Fingern der rechten oder denen der linken Hand bewerkstelligen will. In Fällen, wo das Pizzikieren nur mit den Fingern der Linken geschehen kann oder soll, pflegen mit der Behandlung der Geige vertraute Autoren ein senkrecht stehendes Kreuz (+) über oder unter die betr. Noten zu setzen. In der Regel klingt das mit den Fingern der Rechten ausgeführte Pizzicato schöner als das mit der Linken hervorgebrachte, weil hierbei die Saiten freier ausschwingen können. Indessen wird man selbst in klassischen Werken auch das Zupfen der Saiten mit den Fingern der linken Hand als Auskunftsmittel sehr zu schätzen wissen, wenn der Wechsel zwischen „arco“ und „pizz.“ oder umgekehrt sich in so rascher Folge abspielt, dass das Pizzikieren mit der rechten Hand entweder ganz unmöglich ist oder doch nur unter besonders günstigen Umständen gelingt; z. B.

Haydn, Rondo all' Ongarese.

**Presto.** pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Beethoven, Concert.

**Rondo.** pizz. arco etc.

Schubert, Trio B dur.

**Allegro vivace.** pizz. (+) (+) arco etc.

Handelt es sich um ein- oder zweistimmige Tonfolgen, die mit der Rechten pizzikiert werden sollen, so fasst man den Bogen in der Weise an, dass der Frosch in der zur Faust geformten Hand verschwindet und der Haarbezug sich dem Gesichte zu nach oben wendet. Hierauf wird der Daumen

gegen das obere Ende des Griffbretts gestemmt, damit die Hand einen Stützpunkt erhält, aus dem heraus der die Saiten anreissende Zeige- oder Mittelfinger bequem functionieren kann. Um nun ein klangschönes Pizzicato hervorzubringen achte man vor allem darauf, dass die Saiten beim anreissen nicht in die Höhe gehoben, sondern seitlich aus ihrer Ruhelage bewegt werden. Hebt man die Saiten in die Höhe, so besteht namentlich im forte die Gefahr, dass sie nach dem Loslassen mit einem unschönen Nebengeräusch auf das Griffbrett schlagen. Es empfiehlt sich daher, die Finger beim pizzikieren nur in weichen Linien, nicht aber in ausgesprochener Hakenform zu krümmen. Für das mit der linken Hand auszuführende Pizzicato ist dieser Rath insofern gegenstandslos, als hierbei auch die kräftigsten Finger kaum imstande sein dürften, die Saiten anders als seitlich anzureissen.

198<sup>a)</sup> Allegro moderato.

Beethoven, Op. 97.

*pizzicato*  
*pp*

*crescendo poco a poco*  
*f*

etc.

198<sup>b)</sup> Allegro.Beethoven, *ibid.*

*pizz.*  
*p*

etc.

## 199. Allegretto.

Mozart,  
Canzonetta aus Don Juan.

pizzicato

*p*

etc.

Manche Geiger pflegen längere Stücke, wie z. B. das vorstehende, in der Weise pizzicato zu spielen, dass sie den Bogen ganz aus der Hand legen, die Violine wie eine Gitarre oder eine Mandoline halten und die Saiten mit dem Daumen der rechten Hand zupfen. Von der Bequemlichkeit abgesehen, die mit dieser Handhabung des Instrumentes unzweifelhaft verbunden ist, liefert sie auch noch den Vortheil, dass die Saiten durch die fleischige Kuppe des Daumens leichter und besser in die für den Wohlklang des pizzicato so wichtigen seitlichen Schwingungen (parallel zum Griffbrett) versetzt werden können als mit dem einen oder dem anderen Finger. Ebenso unzweifelhaft aber ist es andererseits, dass durch das Anschmiegen der Violine an den Körper und ihre theilweise Bedeckung mit dem rechten Arm die Resonanz des Instrumentes nicht unerheblich beeinträchtigt wird. Man thut daher gut, seine Handhabung in jedem Einzelfall von der mit dem pizzicato beabsichtigten Wirkung abhängig zu machen.

Kommen bei dem mit den Fingern der rechten Hand auszuführenden Pizzicato drei- oder vierstimmige Akkorde in Betracht, die wie vom Pedal unterstützte Harfenklänge ausschwingen sollen, so ist es rathsam, auf das Anstemmen des Daumens gegen das Griffbrett zu verzichten und das Anreissen der Saiten aus freier Luft, im Verlauf einer elasti-

schen Huschbewegung des rechten Armes über das Griffbrett hinweg, zu bewerkstelligen. Wie beim Anreissen der Saiten im allgemeinen, so bei dieser Ausführungsweise des Pizzicato im besonderen, hat der Spieler stets für ganz kurz geschnittene Nägel zu sorgen, damit die Geigendecke nicht Gefahr läuft durch Schmarren und Kratzwunden verletzt zu werden.

200.

Leise und einfach.

Rob. Schumann,  
Sonate D-moll.

a) pizz.  
*dolce*

Allegro moderato.

B. Godard,  
Canzonetta.

b) pizz.  
*mf*

Endlich macht der schnelle Wechsel zwischen „arco“ und mit der Rechten zu pizzikierenden Akkorden zuweilen eine Ausführungsweise nöthig, bei welcher der Bogen nicht in die Faust genommen wird, sondern die Saiten frei aus der Luft mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand angeschlagen werden, z. B.

201. Allegro moderato.

Ch. de Bériot,  
1. Concert.

a) *f*

Allegro molto vivace.

Mendelssohn,  
Concert.

b) *f*



Dies geschieht am besten an der Spitze des Bogens, und nur dann in der Mitte oder in der Nähe des Frosches, wenn, wie im nachstehenden Beispiel, auch mit der rechten Hand auszuführende Pizzicati, meist Akkorde, in Betracht kommen.

203. Allegretto.

Sarasate, Malagueña.

Vortrefflich eignen sich die nachstehenden Übungen dazu, die Funktionen der greifenden und pizzikierenden Finger von denen des streichenden Bogens unabhängig zu machen.

204. a)

Ch. de Bériot.

b)

Ch. de Bériot.

Allegro non troppo.

Mazas, Tambourin.

## Tonleiter- und Akkordstudien.

Schon im Kapitel „Tonleitern über vier Saiten“ des 1. Bandes wurde darauf hingewiesen, wie wichtig das sorgfältige Üben von Skalen für die Ausbildung des Mechanismus der linken Hand ist. Handelte es sich aber dort vorerst nur um die Ausführung von Tonleitern im Bereich der ersten Lage, so gilt es nun, diese Studien auch auf die höheren Positionen auszudehnen, um mit deren Hilfe allmählig die volle Herrschaft über das Griffbrett zu gewinnen. Der hier eingeschlagene Weg, der im Grunde nichts anderes darstellt, als die Ausnutzung der mittelalterlichen Oktavgattungen zu geigentechnischen Zwecken, schärft einerseits das Verständniss des Schülers auch für Skalenbildungen, die nicht aus dem modernen Dur- und Mollsystem hervorgegangen sind, andererseits zwingt er ihn, bei der Anwendung der alten Tonarten auf die Geige die Vorgänge auf dem Griffbrett stets mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu verfolgen. Abgesehen von seinem hohen erzieherischen Werth, liefert dieses Verfahren auch unmittelbar praktische Resultate für solche Fälle, wo Skalensequenzen zwar in derselben Tonart und mit den gleichen Fingersätzen, aber in verschiedenen Lagen zu spielen sind. Z. B.

Viotti,  
23. Concert.

**Allegro.**

I. Pos. . . . . II. Pos. . . . . III. Pos. . . . . IV. Pos. . . . . V. Pos. . . . . VI. Pos. . . . . etc.

Bach,  
Sonate A-dur für Klavier u. Violine.

**Allegro.**

1 IV. Pos.                      arpeggio                      1 III. Pos.                      arpeggio

1 II. Pos.                      arpeggio                      1 I. Pos.                      arpeggio                      etc.

Um sich das Tonleiterspiel über vier Saiten durch die dafür in Betracht kommenden acht Lagen gründlich anzueignen, übe man zunächst das in C-dur notierte Beispiel in der Weise, das jede Position 8 - 10 Male wiederholt wird, bevor man zur nächsthöheren fortschreitet; und da langsames Üben die Vorbeding-

ung für die Lösung jedes technischen Problems ist, so bescheide man sich eine Zeit lang, nur acht Töne unter einem Bogenstrich zu binden. Nach gewonnener Sicherheit in C dur sind die Skalen einfach dadurch in die übrigen Tonarten zu transponieren, dass man sich zu Beginn jeder Zeile die entsprechenden Versetzungszeichen\*) hinzudenkt. Bei der Ausführung beflissige man sich einer geschmeidigen Bogenführung, damit der Übergang von einer Saite zur anderen nicht ruckweise erfolgt.

205.

The exercise consists of eight staves of music, each representing a different mode. The modes are:
 

- Staff 1: äolisch
- Staff 2: hypophrygisch
- Staff 3: jonisch
- Staff 4: dorisch
- Staff 5: phrygisch
- Staff 6: lydisch
- Staff 7: mixolydisch
- Staff 8: äolisch

 Each staff begins with a '1' and a 'c' time signature. The scales are written in a single line of music, with notes grouped by slurs and beams. The modes are indicated by brackets above the staves.

\*) Durch diese wird dann natürlich die ursprüngliche Bedeutung der betreffenden Oktavgattungen verändert. Ein vorgezeichnetes Kreuz z. B. stempelt a - äolisch zu a - dorisch, ein vorgezeichnetes B dagegen zu a - phrygisch um.

The image shows a musical score for eight staves. Each staff begins with a '1' and contains a sequence of notes with slurs and ties. The score is divided into three sections: 'äolisch', 'hypophrygisch', and 'äolisch'. The notes are arranged in a way that suggests a specific fingering or technique, with the first section being 'äolisch', the second 'hypophrygisch', and the third 'äolisch'. The notes are connected by slurs and ties, indicating a continuous melodic line. The bottom staff has a '4' under some notes, possibly indicating a fourth finger or a specific rhythmic value.

Weit häufiger als die eben besprochenen Tonleitern bei stillstehender Hand während ihrer Ausführung in der betreffenden Lage kommen in der Praxis Skalen und skalenartige Gänge vor, die in ihrem Verlauf einen oder mehrere Positionswechsel nöthig machen. Je glatter und unauffälliger bei diesen Tonleitern die Veränderung der Lage vor sich geht, desto mehr werden sie den Anforderungen an eingeschmeidiges und brillantes Passagenspiel entsprechen. Man übe deshalb die nachstehenden Skalen bei genauer Befolgung der angemerkten Fingersätze mit Fleiss und Ausdauer; sie machen die linke Hand zu jeder Art von Lagenwechsel so geschickt, dass der Schüler schliesslich auch beim Spielen von Tonleitern durch drei oder vier Oktaven auf keine erheblichen Schwierigkeiten mehr stossen wird.

Für die Ausführung selbst kommt noch in Betracht, dass bei den Skalen aus der 1. in die 5. Lage die dritte, bei denen aus der 2. in die 6. Lage die vierte, und bei denen aus der 3. in die 7. Lage die fünfte Position als blosse Durchgangslagen aufzufassen sind, in welchen sich die Hand nicht ängstlich an den Geigenkörper klammern darf, wenn anders der glatte Verlauf der betreffenden Tonleitern keinen Schaden erleiden soll. Die Nichtberührung des Geigenkörpers in den Durchgangslagen bringt zwar bei den ersten Versuchen eine gewisse Unsicherheit in der Intonation mit sich, nach Überwindung dieser Schwierigkeit stellt sich aber eine grosse Geschicklichkeit im Klettern ein, die dem ganzen Mechanismus der linken Hand ungemein förderlich ist.

206.

206. Musical exercises for Violin, divided into four positions: sul G, sul D, sul A, and sul E. Each position contains two staves (a and b) and four measures (c, d, e, f). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

207.

207. Musical exercises for Violin, divided into four positions: sul G, sul D, sul A, and sul E. Each position contains two staves (a and b) and four measures (c, d, e, f). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

208.

Auch diese Scalen werden einfach dadurch in die anderen Tonarten transponiert, dass man sich zu Anfang jeder Zeile die entsprechenden Versetzungszeichen vorgemerkt denkt, z. B.

Die Klassiker des Violinspiels, Spohr inbegriffen, gingen bei der Wahl der Fingersätze für Tonleitern und gebrochene Akkorde durch drei Oktaven von der Überlegung aus, dass die verschiedenen Tonarten insofern mit dem Griffbrett correspondieren, als jede von ihnen sich in einer speziellen Position auf der Geige am besten darstellen lässt. Die Anordnung des tonischen Dreiklangs der jeweiligen Tonart über die vier Saiten der Violine veranlasste sie, beispielsweise die erste Lage „positionseigen“ für B dur und H dur, resp. b moll und h moll zu nennen, die zweite Lage positionseigen für C dur, Ces dur und Cis dur, resp. c moll und cis moll, die dritte Lage für D dur und Des dur, resp. d moll und dis moll u. s. w. wie aus nachstehender Tabelle ersichtlich:

Dementsprechend gingen sie auch bei der Ausführung von Tonleitern und gebrochenen Akkorden durch drei Oktaven von jener Lage aus, die für die betreffende Tonart positionseigen ist. Von den Skalen abgesehen, die entweder das kleine *g* oder das kleine *gis* zur Tonika haben, machten sie dann bei allen übrigen auf der A-Saite den ersten Lagenwechsel, so dass der Grundton der letzten Oktave mit dem 2. Finger auf der E-Saite gegriffen wurde. (Nur bei den vom kleinen *a* und kleinen *as* ausgehenden Skalen trifft letztere Anordnung nicht zu.) Dieses Verfahren, dem eine gleichmässige Ausnutzung der geraden und ungeraden Positionen zu Grunde liegt, hat jedenfalls den nicht zu unterschätzenden Vortheil einheitlicher Fingersätze bei gleichnamigen Dur- und Molltonleitern für sich. Indessen stehen diesem Vortheil auch erhebliche Bedenken gegenüber. Erstens befindet sich die linke Hand nicht immer gerade in der für den Ausgang der betreffenden Tonleiter vorgesehenen Lage, so dass manchmal ganz spitzfindige Wege eingeschlagen werden müssen, um in den Bereich der Klassiker-Fingersätze zu gelangen. Zweitens haben diese Fingersätze den Übelstand im Gefolge, dass der Saitenwechsel im Verlauf der ersten Oktave immer bei

den Halbtonstufen vor sich geht, was besonders im gebundenen Spiel näselnde Klangfarben bewirkt. Drittens ist es dem brillanten Verlauf einer melodischen Molltonleiter nicht eben förderlich, wenn der 4. Finger in der letzten Oktave beim Abwärtsgehen das Intervall eines Ganztones zu durchgleiten hat. Nur bei den in den höchsten Regionen des Griffbretts auszuführenden Skalen, also etwa vom viergestrichenen *e* ab, ist das letztere Bedenken insofern gegenstandslos, als dort bei der Enge der Griffe auch das Gleiten eines Ganztones nicht mehr störend in's Gehör fällt.

Um gegen alle Vorkommnisse in der Praxis gewappnet zu sein, sei daher dem Schüler neben der Pflege der Tonleitern mit den Fingersätzen der Klassiker auch das eifrige Studium der Skalen, die sämtlich von der ersten Lage ausgehn, dringend angerathen. Beide Kategorien sind mit zwei verschiedenen Arten von Fingersätzen notirt, zwischen denen der Schüler wählen kann. Damit ist zugleich gesagt, dass für spezielle Fälle und Zwecke weitere Combinationen des Fingersatzes nicht nur möglich sind, sondern aus der Natur des Gegenstandes selbst herauswachsen.

209.

(Dieselben Fingersätze für die harmon. und melod. c moll- und cis moll-Skalen)

(Dieselben Fingersätze für Fis dur, f moll und fis moll)

(Dieselben Fingersätze für H dur, h moll und b moll)

(Dieselben Fingersätze für E dur, e moll und es moll)

(Dieselben Fingersätze für A dur, a moll und as moll)

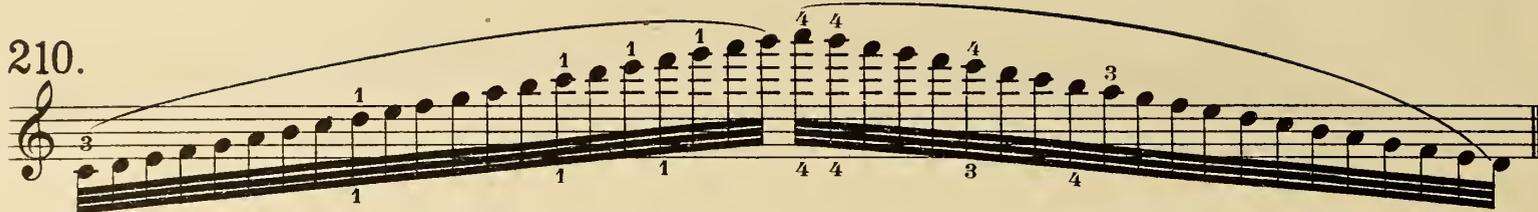
(Dieselben Fingersätze für D dur, d moll und dis moll)

(Dieselben Fingersätze für G dur, g moll und gis moll)

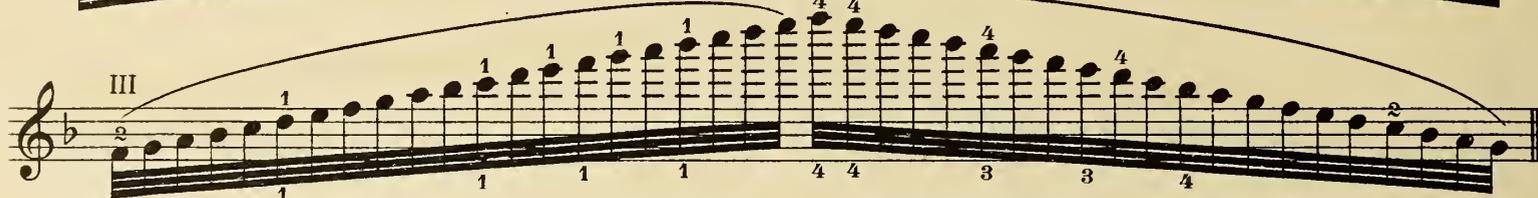
(Dieselben Fingersätze für g moll und gis moll)

## Zweite Kategorie.

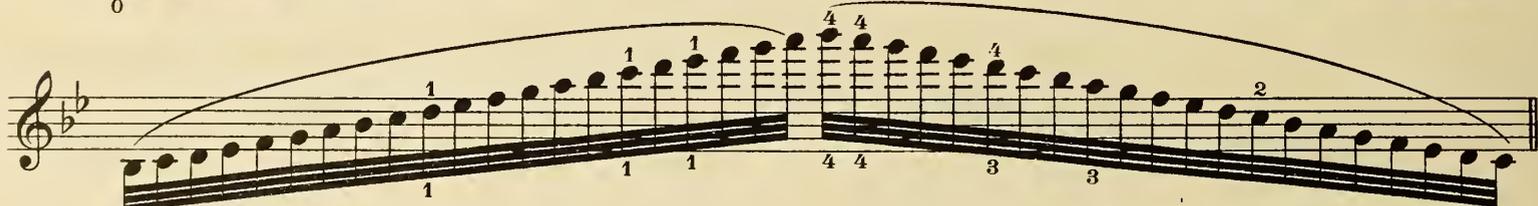
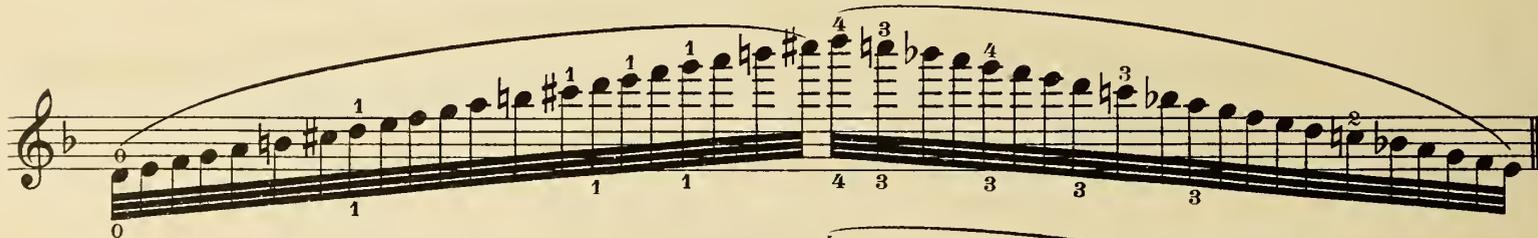
210.



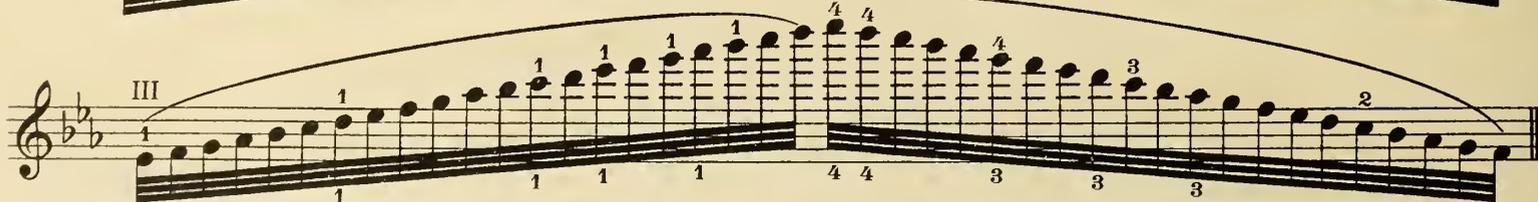
(Dieselben Fingersätze für die harmon. c moll-Skala)



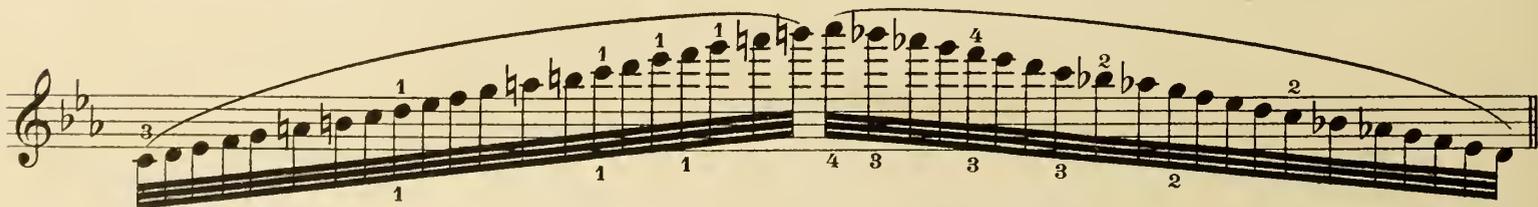
(Dieselben Fingersätze für die harmon. f moll-Skala)



(Dieselben Fingersätze für die harmon. b moll-Skala)



(Dieselben Fingersätze für die harmon. es moll-Skala)



(Dieselben Fingersätze für die harmon. h moll-Skala)



Einige Tonleitern mit Fingersätzen  
für Specialfälle.

211.

(1)

(Ebenso E dur)

(Ebenso A dur)

sul G

(Ebenso die Tonleitern in D dur, A dur und E dur auf der III., II. und I. Saite.)

sul G

(Ebenso A dur auf der IV., Es dur und Edur auf der III., B dur und H dur auf der II., und F dur und Fis dur auf der I. Saite.)

sul G

(Ebenso H dur auf der IV., F dur auf der III., C dur auf der III., und G dur auf der I. Saite.)

Bei allen Tonleitern, die in die hohen Regionen des Griffbretts führen, und besonders bei denen, wo ein direkter Übergang aus der ersten in die vierte Lage stattfindet muss der Elbogen gehörig unter den Körper der Violine gehalten werden; auch muss der Daumen von Anfang an eine so schiefe Stellung unter dem Geigenhals einnehmen, dass die Hand mit Leichtigkeit von Lage zu Lage klettern kann.— Was jene melodischen Molltonleitern an-

langt, bei denen der 4. Finger in der letzten Oktave einen Halbton aufwärts gleitet, so ist für deren geschickte Ausführung folgendes zu beherzigen: Der höchste Ton wird nicht etwa durch ein Überstrecken des kleinen Fingers erreicht wie bei den meisten Durskalen, sondern durch ein Nachgleiten der ganzen Hand in die nächste Lage. Durch das Liegenlassen des 3. u. 4. Fingers bei diesem Vorgang sichert man sich zugleich die ersten Griffe der abwärts gehenden Leiter, z. B.



Beim Üben von Tonleitern müssen dem Schüler hauptsächlich zwei Ziele vorschweben: Die sorgfältigste Intonation und die grösste Gleichmässigkeit in der zeitlichen Folge der Töne. Um das letztere Ziel zu erreichen, studiere er jede Skala nach dem folgenden Schema (eventuell auch unter Anwendung verschiedener Stricharten) so lange, bis er im Stande ist, sie ohne irgend welchen metrischen Einschnitt, glatt und ohne Unterbrechung zu spielen. Die wechselnde Rhythmisierung einer Tonleiter bringt nämlich jedesmal veränderte Stellungen des Grundtones und des Lagenwechsels im Taktgefüge mit sich, und diese Veränderungen erweisen sich bei verständigem Üben als ein treffliches Mittel zur Egalisierung von Skalen und skalenmässigen Gängen.

### Schema für die Rhythmisierung der diatonischen Tonleiter.

212.

## Chromatische Tonleitern.

Für die chromatischen Tonleitern, die nicht in einer ständigen Position gespielt werden, sondern zu ihrer Entwicklung auf einer Saite fortwährende Veränderungen der Lage nöthig machen, gibt es zwei Arten von systematischen Fingersätzen. Bei der ersten Art gleitet der Zeigefinger nach dem Erklingen der leeren Saite vom ersten zum nächsten Halbton, bei der andern Art wird diese Halbtonstufe durch das Aufsetzen des zweiten Fingers erzielt. Von da ab klettert die Hand bei abwechselndem Gebrauch des ersten und zweiten Fingers bis zu jener Lage, in der die höchste Note der Skala positionseigen ist oder aus der sie durch Überstrecken des kleinen Fingers erreicht werden kann. Die Endstation ergibt dann entweder die Fingersatzfolge 1, 2, 2, 3, 3, 4, 3, 3, 2, 2, 1, oder die dreimalige Anwendung des vierten Fingers, z. B.

213.

The image displays five systems of musical notation for exercise 213. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are chromatic, moving up and down the scale. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Some notes have accidentals (sharps and flats). The systems are separated by double bar lines. The first system starts with a natural G (4th fret) and moves up to a natural D (6th fret). The second system starts with a flat G (4th fret) and moves up to a natural D (6th fret). The third system starts with a natural G (4th fret) and moves up to a natural D (6th fret). The fourth system starts with a flat G (4th fret) and moves up to a natural D (6th fret). The fifth system starts with a natural G (4th fret) and moves up to a natural D (6th fret). The fingerings are: 1, 2, 2, 3, 3, 4, 3, 3, 2, 2, 1.

Eine andere, von den modernen Virtuosen bevorzugte Art des Fingersatzes für die aufwärts gehenden chromatischen Skalen besteht darin, dass vom zweigestrichenen g ab, das aber immer in der ersten Position gegriffen wird, der erste mit dem zweiten Finger abwechselnd bis zur Endstation der linken Hand klettert. Der Abstieg bis zum dreigestrichenen d in der 6. Lage vollzieht sich, nur bei

umgekehrter Reihenfolge der Finger, wie der Aufstieg.  
 Mit dem dreigestrichenen cis (des) gleitet dann die  
 Hand in die dritte und mit dem zweigestrichenen a  
 in die erste Position, von wo ab sich der weitere  
 Verlauf der Tonleiter von selbst versteht; z. B.

214.

The exercise consists of ten staves, each representing a different key signature and time signature. Each staff contains a melodic line with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Stars are placed above or below notes to indicate specific technical points or accents. The staves are as follows:

- Staff 1: C major, 4/4 time. Fingerings: 4 0, 4 0, 1 2 1, 1 1 1 2 2 3 3, 4 3 3 2 2 1 3 2 2 1 3 2, 2 0 4.
- Staff 2: B-flat major, 4/4 time. Fingerings: 0, 2 3 0, 1 2, 1 1 1 1 2 2 3 3 4, 4 4 3 3 2 2 1 3 2 2 1 3, 2 2 1 0, 2 2 1.
- Staff 3: D major, 4/4 time. Fingerings: 0 1, 2 2, 4 0 1 2 1, 1 1 1 1 2 2 3 3, 4 3 3 2 2 1 3 2 2 1 3, 0 4.
- Staff 4: B-flat major, 3/4 time. Fingerings: 0, 1 2 1, 1 1 1 1 2 2 3 3 4, 4 4 3 3 2 2 1 2 1 2 2 2, 1 3 2 2, 1 1 0, 2 1.
- Staff 5: D major, 3/4 time. Fingerings: 2 2 3, 4 0, 1 2 1, 1 1 1 1 2 2 3 3, 4 3 3 2 2 1 2 1 2 1 3 2, 2 1 3, 1 0 4.
- Staff 6: B-flat major, 3/4 time. Fingerings: 4 0, 2 1 1, 1 1 1 1 2 2 3 3 4, 4 4 3 3 2 2 1 2 1 2 1 3, 2 2 1 3, 2 2, 0 2.
- Staff 7: B-flat major, 2/4 time. Fingerings: 2 3 4 0, 1 2 1 1, 1 1 1 1 2 2 3 3, 4 3 3 2 2 1 2 1 2 1 2 1, 3 2 2 1 3 2, 2 1 0.
- Staff 8: D major, 2/4 time. Fingerings: 4 0, 2 1 1, 1 1 1 1 2 2 3 3 4, 4 4 3 3 2 2 1 2 1 2 1 2, 1 3 2 2 1 3.

Wie bei den diatonischen sind auch bei den chromatischen Tonleitern Fingersätze möglich und im Gebrauch, die einerseits die Spielweise des Betreffenden charakterisieren, andererseits sich als besonders geeignet für den Specialfall erweisen. So liebt es Spohr, den Aufstieg in die höheren Positionen nicht erst auf der E-Saite zu bewerkstelligen, sondern ihn auf mehrere Saiten zu vertheilen; z. B. im ersten Satz seines 9. Concerts:

215. Allegro.

a) 

b) 

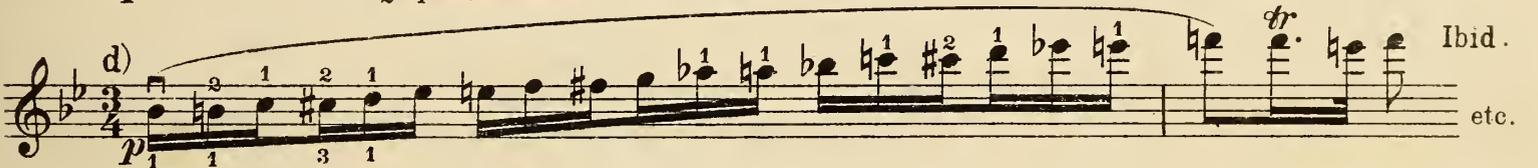
Bériot wieder schlägt bei der Ausführung von rasch auf- und absteigenden Bruchstücken chromatischer Leitern folgende Fingersätze vor, die zwar das Gleiten der Finger verhüten, dafür aber im 2. Exempel die Hand zu fortwährenden Rückungen nöthigen:



Combinations der verschiedenen Arten von Fingersätzen weisen die folgenden Gänge auf:

Alla Polacca.

c) 

d) 

Allegro moderato.

e) 









b) Finale alla Zingara.  
Allegro.

c) Allegretto.

Joachim,  
ungar. Concert.

Ernst,  
Airs hongrois.

### Tonleitern in gebrochenen Terzen.

Auch diese Skalen lassen sich mit verschiedenen Arten von Fingersätzen spielen. Von den beiden hier angemerkt sei besonders der unterhalb des Notensystems stehende eifriger Pflege empfohlen, weil er eine Sauberkeit der Ausführung gewährleistet, die beim Gebrauch anderer Fingersätze auch nicht annähernd zu erzielen ist. Abgesehen davon, dass er dem Mechanismus der linken Hand ungemein förderlich ist, indem er zu jeder Art von Lagenwechsel geschickt macht, findet er auch unmittelbare Anwendung bei Gängen wie etwa nachstehenden aus dem ersten Satz des Beethoven'schen Concerts:

Allegro non troppo.

Nicht rathsam wäre dagegen die Anwendung des in Rede stehenden Fingersatzes auf den folgenden Gang aus dem Finale des Concertes von Mendelssohn. Da in ihm auch Quartanintervalle vorkommen, so würde ein gleichzeitiges Wechseln der Lage und des Bogens zu so gekünstelten Fingersätzen führen, dass man mit ihnen nur aus dem Regen unter die Traufe käme.

Allegro molto vivace.



The page contains ten systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is for guitar, featuring treble clefs and various time signatures: 2/4, 3/4, and 4/4. The music includes complex rhythmic patterns, often with slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. Roman numerals (I, II, III) are used to indicate fret positions. The key signature starts with one flat (B-flat major/A minor), moves to two flats (B-flat major/A minor with a flat on the second degree), then to three sharps (F# major/C# minor), and finally to C major. The notation is dense and technical, typical of a guitar method book.

This page contains ten systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific guitar instructions like fret numbers (0, 1, 2, 4) and fingerings (1, 2, 3, 4). The systems are arranged in a vertical sequence, with each system's two staves connected by a brace. The key signature and time signature vary across the systems, including C major, B-flat major, and D major, and common time (C).

## Gebrochene Dreiklänge durch drei Oktaven.

Bis auf diejenigen Dreiklänge, die eo ipso aus der ersten, resp. halben Lage ausgehen, sind die übrigen mit zwei verschiedenen Arten von Fingersätzen beziffert. Der oberhalb des Notensystems stehende führt aus der ersten, der darunter angemerkte aus der für die jeweilige Tonart positionseigenen Lage in die höheren Regionen des Griffbretts. Der Schüler übe zuerst jeden dieser Dreiklänge für sich mit beiden Arten von Fingersätzen; nach erlangter Sicherheit combinire er sie in folgender Weise:



Im allgemeinen eignen sich zur brillanten Ausführung gebrochener Dreiklänge diejenigen Fingersätze am besten, die sowohl auf- wie abwärts den Gebrauch der leeren Saiten ermöglichen. In raschem Zeitmass sind grosse Lagensprünge, die schnell zum Ziele führen, durchaus erwünscht und angebracht; im langsamen dagegen ist jene Art der Positionsveränderung vorzuziehen, die, namentlich beim Abwärtssteigen, den ruhigsten Verlauf des Vorgangs gewährleistet. Man halte hierbei die Geige fest unter dem Kinn und Sorge für richtige Functionen des Daumens.

221

12232

Durch vier Oktaven.

222

Die gleichen Fingersätze für den g moll-Dreiklang.

Dieselben Fingersätze für as moll, As dur, A dur und a moll.

# Dreiklänge durch zwei Oktaven auf einer Saite.

223

IV. Dieselseben Fingersätze für den G-moll-Dreiklang.

III. Dieselseben Fingersätze für d-moll.

II. Dieselseben Fingersätze für a moll.

I. Dieselseben Fingersätze für e moll.

IV. Dieselseben Fingersätze für as moll, A dur und a moll auf der G-Saite.

III. Dieselseben Fingersätze für es moll, E dur und e moll auf der D-Saite.

II. Dieselseben Fingersätze für b moll, H dur und h moll auf der A-Saite.

I. Dieselseben Fingersätze für f moll, Fis dur und fis-moll auf der E-Saite.

a) 224 Allegro moderato.

Ernst, Concert fis moll.

4<sup>ta</sup> Corda - - - - - etc.

b) 4<sup>ta</sup> Corda - - - - - Ibid. etc.

ff >

c) Presto. sul G - - - - - glissez - - - - - Wieniawski, Scherzo-Tarantelle. Ibid.

d) sul D - - - - - glissez - - - - - Ibid.

# Dominant - Septimen - Akkorde durch drei Oktaven.

225

The musical score consists of eight staves of music, each containing three measures. The exercises are organized by key signature and position:

- Staff 1:** C major, first position. Measures 1-3 show ascending and descending eighth-note patterns with fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).
- Staff 2:** C major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '3'.
- Staff 3:** F major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '4'.
- Staff 4:** F major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '4'.
- Staff 5:** Bb major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '4'.
- Staff 6:** Bb major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '4'.
- Staff 7:** Bb major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '4'.
- Staff 8:** Bb major, first position. Measure 1 has a 'restez' instruction. Measure 2 is labeled 'III' and 'IV'. Measure 3 is labeled 'I' and '4'.

Zugleich als rhythmische Studie - Übergang aus der 16<sup>tel</sup> Bewegung in die von Achteltriolen bei unverändertem Zeitmass für das Viertel. sei dem Schüler das Auflösen des Dominant - Septimen - Akkordes in den entsprechenden Dreiklang (Dur oder Moll) nach dem folgenden Schema empfohlen:



227.

Exercise 227 consists of six staves of guitar tablature. Each staff contains a sequence of notes with fret numbers (0-4) and accidentals (sharps and naturals). The exercises are divided into two main sections, each containing three staves. The first section starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second section starts with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-4.

Verminderte Sept-Akkorde auf einer Saite.

228.

Exercise 228 consists of six staves of guitar tablature, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) indicating the diminished seventh chord. The exercises are arranged in two columns of three staves each. The notation includes fret numbers (1-4) and accidentals (sharps and naturals). The first column starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second column starts with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The exercises are designed to be played on a single string.

## Tonleitern in Terzen.

Neben der Reinheit an und für sich ist bei diesen Skalen vor allem auf das gleichzeitige Niederfallen der beiden das Intervall einer Terz greifenden Finger zu achten. Der Schüler wird daher gut thun, bevor er an die Aneinanderreihung von Terzenfolgen in verschiedenen Lagen herantritt, zuerst eine Anzahl von Vorübungen in jeder einzelnen Position vorzunehmen, die ihn zur Erfüllung dieser Forderung geschickt machen. Er gehe hierbei von denjenigen Tonarten aus, die den Gebrauch der leeren Saiten gestatten; einerseits zur Controlle der Intonation, andererseits, weil diese Tonarten ihres durchsichtigen Klanges und ihrer technischen Handlichkeit wegen in der Praxis am häufigsten vorkommen. Nach erlangter Sicherheit im Wechsel zwischen der ersten und dritten Lage sind jene Übungen vorzunehmen, die der Verbindung von je zwei benachbarten Positionen dienen. Namentlich der Übergang aus der ersten in die zweite Lage sei der sorgfältigsten Pflege empfohlen. Von den Vorkommnissen abgesehen, wo er überhaupt nicht zu vermeiden ist, wird er auch überall da anzuwenden sein, wo man zu Gunsten des glatten Verlaufs einer Passage sprungweisen Rückungen der Hand aus dem Wege gehen will, z. B.

Geigern, die eine spannfähige linke Hand haben, sind überhaupt Fingersätze, die eine Ausführung von Terzengängen ohne jeden Lagenwechsel ermöglichen, sehr anzurathen; vorzugsweise dann, wenn der vierte Finger, wie in den nachstehenden Beispielen, nur eine Überstreckung von einem Halbton zu leisten hat.

Vorübungen in der 1. und 3. Lage  
mit Anwendung leerer Saiten.

229.

a)

Exercise a) consists of five staves of music in 1st position. The first two staves show basic chord patterns with repeat signs. The third staff introduces fingerings (1, 2, 3, 4) and fret numbers (0, 4) for various chords. The fourth and fifth staves continue with more complex chord progressions and fingerings, including patterns like 1-4-1 and 2-4-1.

b)

Exercise b) consists of five staves of music in 3rd position. The first two staves show basic chord patterns with repeat signs. The third staff introduces fingerings (1, 2, 3, 4) and fret numbers (0, 4) for various chords. The fourth and fifth staves continue with more complex chord progressions and fingerings, including patterns like 1-4-1 and 2-4-1.

c)

Exercise c) consists of three staves of music. The first two staves show basic chord patterns with repeat signs. The third staff introduces fingerings (1, 2, 3, 4) and fret numbers (0, 4) for various chords, including patterns like 1-4-1 and 2-4-1.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of chords with fingerings 0, 1, 2, 3, 4. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with four measures of chords and fingerings 4, 0, 3, 0, 3, 0.

Die vorstehenden Übungen sind dadurch in die weiteren Tonarten zu transponieren, die den Gebrauch offener Saiten zulassen, dass man sich, wie s. Z. bei der Einführung der einstimmigen diatonischen Skalen, zu Anfang jeder Zeile die entsprechenden Versetzungszeichen vorgemerkt denkt. Für diejenigen Tonarten, welche die Anwendung leerer Saiten von selbst ausschliessen, treten Übungen mit der stetig abwechselnden Fingersatzfolge 1 und 3, 2 und 4 an die Stelle, z. B.

One staff of music with a treble clef. It starts in one flat and changes to two sharps. It contains four measures of chords with fingerings 1, 2, 3, 4.

Wechsel zwischen zwei benachbarten Lagen.

230.

Five staves of music for exercise 230. Each staff contains four measures of chords with various fingerings (1, 2, 3, 4) and repeat signs.

231. IV u. III.

Three staves of music for exercise 231. The first staff is labeled 'IV u. III', the second 'III u. II', and the third 'II u. I'. Each staff contains four measures of chords with fingerings and repeat signs.

Wechsel zwischen ungeraden Lagen.

232.

G- u. D- Saite.      D- u. A- Saite.      E- u. A- Saite.

G- u. D- Saite.      D- u. A- Saite.      A- u. E- Saite.

G- u. D- Saite.      D- u. A- Saite.      A- u. E- Saite.

Wechsel zwischen geraden Lagen.

233.

IV u. III.      III u. II.      II u. I.      IV u. III.      III u. II.      II u. I.

IV u. III.      III u. II.      II u. I.

Durch Tonwiederholung veranlasster Lagenwechsel.

234.

Gemischter Lagenwechsel.

235.

IV u. III.      III u. II.      II u. I.

IV u. III.      III u. II.      II u. I.

Terzenskalen über vier Saiten.

236.

This musical score, titled '236.', is a guitar exercise consisting of 12 staves of music. Each staff contains a sequence of triad scales (three-note chords) played across four strings. The scales are organized into four groups of three staves each, each group representing a different key signature: C major (first group), B-flat major (second group), D major (third group), and B-flat major (fourth group). The time signature is primarily common time (C), with some variations to 3/4 and 4/4. The notation includes fingerings (numbers 1-4) and articulation marks (accents) above the notes. The exercise concludes with repeat signs and double bar lines on the final two staves.

237. a) Allegro moderato.

Ernst, Concert Fis moll.

etc.

b)

etc.

Allegretto.

Spohr, 9. Concert.

etc.

Chromatische Terzenskalen.

238.

239.

a) Andante non troppo.

Ernst, Othello-Fantasie.

Chromatische Terzengänge im glissando.

b) Allegro.

Paganini, Caprice.

c) Tempo di Polacca.

Vieuxtemps, Polonaise.

# Tonleitern in Sexten.

Obzwar die Sexte ein mindestens ebenso wohlklingendes Intervall ist wie die Terz, wird sie doch bei rasch auszuführenden Gängen auf der Violine nicht allzu häufig angewandt. Diese Zurücksetzung hat geigentechnische Gründe. Denn so leicht jedes Sextenintervall an und für sich auf unserem Instrument zu greifen ist, so schwierig gestaltet sich die Sache, wenn mehrere Sexten in diatonischer Stufenfolge, zumal in schnellem Zeitmass und unter einem legato-Bogen, in Frage stehen. Um einen lückenlosen Anschluss der einander ablösenden Griffe zu erzielen, dürfen sich nämlich die Finger nicht vom Griffbrett entfernen, sondern müssen rasch von einer Saite auf die benachbarte hinübergeschoben werden. Hierbei ist nun selbst bei der grössten Geschicklichkeit des Ausführenden ein zeitweiliges Hängenbleiben der Finger nicht ganz ausgeschlossen. Diesem Übelstand auszuweichen, zieht man es daher häufig vor, statt in einer festen Position zu bleiben, einen Lagenwechsel vorzunehmen, der die Ausführung wesentlich erleichtert, z. B.

Ungar. Tanz nach Brahm-Joachim.

**Allegro non assai.**

M. Bruch, 2. Concert, Finale.

**Allegro molto.**

Da aber das Hilfsmittel der Positionsveränderung nicht immer am Platz ist, zudem die Ausführung von Sexten in einer ständigen Lage dem Mechanismus der linken Hand ungemein förderlich ist, so wird der Schüler gut thun, auch den nachstehenden Übungen die gebührende Zeit und Sorgfalt zu widmen.

240.

241.

241. Musical score for exercise 241, featuring six staves of guitar tablature. The first staff includes fingerings 1, 2, 3, and 4. The second staff includes fingerings 1 and 2. The third staff includes fingerings 1 and 2. The fourth staff is labeled "IV u. III." and includes fingerings 1 and 2. The fifth staff is labeled "III u. II." and includes fingerings 1 and 2. The sixth staff is labeled "II u. I." and includes fingerings 1 and 2. The score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that combines standard notation with guitar-specific techniques like slurs and fingerings.

242.

242. Musical score for exercise 242, featuring two staves of guitar tablature. The first staff includes fingerings 1, 2, 3, and 4. The second staff includes fingerings 1, 2, 3, and 4. The score consists of two staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that combines standard notation with guitar-specific techniques like slurs and fingerings.

243. IV u. III.

243. Musical score for exercise 243, featuring three staves of guitar tablature. The first staff is labeled "IV u. III." and includes the instruction "1 glissez". The second staff is labeled "III u. II." and includes the instruction "2 glissez". The third staff is labeled "II u. I." and includes the instruction "3 glissez". The score consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that combines standard notation with guitar-specific techniques like slurs and fingerings.

IV u. III. - - - - - III u. II.

II u. I.

*Allegro moderato.*

Ernst, Othello - Fantasie.

### Tonleitern in Octaven.

IV u. III.

III u. II.

II u. I.

IV u. III.

III u. II.

II u. I.

246

IV. u. III.

First system of exercise 246, labeled 'IV. u. III.'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a quarter note on the second beat and a quarter note on the third beat. A '3' is written above the triplet, and a '0' is written below the first note. A slur covers the first two measures, with a '4' above the second measure. A repeat sign follows, with a key signature change to two flats (Bb, Eb) and a '4' above the first measure. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and a '1' below the first note of the first measure.

III. u. II.

Second system of exercise 246, labeled 'III. u. II.'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F#, C#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a quarter note on the second beat and a quarter note on the third beat. A '3' is written above the triplet, and a '0' is written below the first note. A slur covers the first two measures, with a '4' above the second measure. A repeat sign follows, with a key signature change to one sharp (F#) and a '4' above the first measure. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and a '1' below the first note of the first measure.

II. u. I.

Third system of exercise 246, labeled 'II. u. I.'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F#, C#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a quarter note on the second beat and a quarter note on the third beat. A '3' is written above the triplet, and a '0' is written below the first note. A slur covers the first two measures, with a '4' above the second measure. A repeat sign follows, with a key signature change to one sharp (F#) and a '4' above the first measure. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and a '1' below the first note of the first measure.

247

IV. u. III.

First system of exercise 247, labeled 'IV. u. III.'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a quarter note on the second beat and a quarter note on the third beat. A '3' is written above the triplet, and a '0' is written below the first note. A slur covers the first two measures, with a '4' above the second measure. A repeat sign follows, with a key signature change to one sharp (F#) and a '4' above the first measure. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and a '1' below the first note of the first measure.

4  
1

III.u.II.  
3  
0

4  
1

4  
1

II.u.I.  
3  
0

Saitenwechsel.

8  
0

8  
0

8  
0

II  
III  
1

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves. Each staff contains two measures of music, separated by a double bar line with repeat dots. The notation includes various chords, triplets, and fingerings. The key signature and time signature vary across the staves. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Some measures are marked with Roman numerals I, II, III. The music is written in a style typical of classical guitar sheet music.

Musical notation for measures 232-249. The first system (measures 232-235) is in G major (one sharp) and features a double bar line with repeat dots. The second system (measures 236-249) is in B-flat major (two flats). Fingerings are indicated by Roman numerals I, II, and III. Some notes in the first system have an 'x' above them, possibly indicating a natural sign or a specific fingering.

250

Musical notation for measures 250-349. The first system (measures 250-253) is in C major (no sharps or flats) and includes triplets and a fourth-note group. The second system (measures 254-257) is in B-flat major (two flats). The third system (measures 258-261) is in G major (one sharp). The fourth system (measures 262-265) is in G major (one sharp). The fifth system (measures 266-269) is in G major (one sharp). The sixth system (measures 270-273) is in B-flat major (two flats). The seventh system (measures 274-277) is in B-flat major (two flats). The eighth system (measures 278-281) is in B-flat major (two flats). The ninth system (measures 282-285) is in B-flat major (two flats). The tenth system (measures 286-289) is in B-flat major (two flats). The eleventh system (measures 290-293) is in B-flat major (two flats). The twelfth system (measures 294-297) is in B-flat major (two flats). The thirteenth system (measures 298-301) is in B-flat major (two flats). The fourteenth system (measures 302-305) is in B-flat major (two flats). The fifteenth system (measures 306-309) is in B-flat major (two flats). The sixteenth system (measures 310-313) is in B-flat major (two flats). The seventeenth system (measures 314-317) is in B-flat major (two flats). The eighteenth system (measures 318-321) is in B-flat major (two flats). The nineteenth system (measures 322-325) is in B-flat major (two flats). The twentieth system (measures 326-329) is in B-flat major (two flats). The twenty-first system (measures 330-333) is in B-flat major (two flats). The twenty-second system (measures 334-337) is in B-flat major (two flats). The twenty-third system (measures 338-341) is in B-flat major (two flats). The twenty-fourth system (measures 342-345) is in B-flat major (two flats). The twenty-fifth system (measures 346-349) is in B-flat major (two flats).

Five staves of musical notation for chromatic octaves. Each staff shows a sequence of chords and notes, with some staves including fingering numbers like 0, 1, 2, 3, and Roman numerals I, II, III.

Chromatische Oktavenskalen.

251

Six staves of musical notation for chromatic octaves, numbered 251. The notation includes various chord voicings and fingering numbers such as 1, 4, and 8.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The music is written in treble clef with a common time signature (C). The key signature consists of two sharps (F# and C#). The notation includes various chord voicings, often with a bass line (0) and a treble line. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are several triplet markings (3) and some 4-measure phrases (4). The music is organized into measures, with repeat signs and double bar lines indicating the end of phrases. The overall style is that of a guitar method book or a collection of guitar exercises.

## Allegro un poco maestoso.

253 a)

*mf*

III. u. II.

etc.

M. Bruch.  
2. Concert. Finale.

## Allegro molto.

b)

*mf*

*crescendo*

*f*

*sfz*

Zu den vorstehenden diatonischen und chromatischen Tonleitern in Oktaven ist folgendes zu bemerken: So lange es sich um die Ausführung von Gängen in mässigem Zeitmass und in nicht sehr hohen Regionen des Griffbretts handelt, sichert der auf der höheren Saite aufgesetzte dritte Finger während der gleichmässigen Rückungen des ersten und vierten insofern die Intonation, als er dem von Natur aus schwächeren kleinen Finger als Stütze dient. Kommt jedoch ein rasches Tempo in Betracht, so erschwert das Liegenlassen des dritten Fingers die ruckweise Fortbewegung der Hand um ein so bedeutendes, dass man gut thun wird, auf die Mitwirkung dieses Fingers ebenso zu verzichten, wie auf die des zweiten, der bei Oktavengängen immer frei in der Luft gehalten werden sollte. Ganz abgesehen davon, dass es Geigern, die eine dicke, fleischige Hand haben, sogar physisch unmöglich ist bei der Enge der Griffe in den höchsten Applikaturen den für das aufsetzen des zweiten und dritten Fingers nöthigen Platz zu schaffen. Die schwierigen Griffverhältnisse in den höchsten Lagen geben daher manchen Geigern Anlass, sich beim Oktavenspiel nicht des ersten und vierten Fingers, sondern statt des letzteren des dritten zu bedienen, eine Praxis übrigens, gegen die sich bei gutem Gelingen weder geigentechnisch noch musikalisch das geringste einwenden lässt; z. B.



# Gebrochene Akkorde in Oktaven.

255

Exercise 255 consists of six staves of music, each containing three measures of broken chords in octaves. The exercises are labeled as follows:

- Staff 1: IV. u. III., III. u. II., II. u. I.
- Staff 2: IV. u. III., III. u. II., II. u. I.
- Staff 3: IV. u. III., III. u. II., II. u. I.
- Staff 4: IV. u. III., III. u. II., II. u. I.
- Staff 5: IV. u. III., III. u. II., II. u. I.
- Staff 6: III. u. II., IV. u. III., II. u. I.

The notation includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, slurs) to guide the performer.

256

Exercise 256 consists of five staves of music, each containing three measures of broken chords in octaves. The exercises are labeled with Roman numerals I, II, and III:

- Staff 1: II, I, II
- Staff 2: III, II, I
- Staff 3: I, II, III
- Staff 4: II, I, III
- Staff 5: III, II, I

The notation includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, slurs) to guide the performer.

Musical notation for exercise 238, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings. The notation includes various fret numbers (0, 1, 2, 4) and fingering indicators (I, II, III).

257

Musical notation for exercise 257, consisting of ten staves of music. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is highly technical, with many slurs, ties, and complex rhythmic patterns. Fingering and fret numbers are clearly marked throughout.



The main musical score consists of ten staves of guitar notation in G major. It features a variety of rhythmic patterns, including triplets and fourths, often grouped with slurs. The notation includes fingerings (0, 1, 3, 4) and repeat signs. The first staff begins with a triplet of eighth notes (0, 1, 3) followed by a quarter note (4). Subsequent staves continue with similar patterns, often using double lines to indicate fretted notes.

This section contains three staves of guitar notation, each in a different key signature and labeled with Roman numerals: IV.u.III. (D major), III.u.II. (F# major), and II.u.I. (C major). The notation is similar to the main score, featuring slurred groups of notes with fingerings and repeat signs.

260 IV. u. III.

III. u. II.

II. u. I.

Saitenwechsel.

261

262 IV. u. III.

III. u. II.

Three staves of musical notation for violin, showing various technical exercises with slurs and accents.

Beispiele aus Werken  
verschiedener Autoren.

263 Allegro moderato.

Spohr, 2. Concert.

a) *f* Spitze. *segue* *ff*

b) Allegro.

Spohr, 9. Concert.

*f* *crescendo* *ff*

c) Alla Polacca.

Spohr, 12. Concert.

*f*

d) Allegro energico.

M. Bruch,  
1. Concert.

d) au talon *f* *ff*

e) *ff*

f) Maestoso.

Paganini, Caprice.

*ff*

g) *ff*

h) *f*