

Praktische  
Violin-Schule

von

Christian Heinrich Bohmann.

Complet M.3. netto.

Cursus 1. 2. 3. 4. 5. à M.1. netto.

Gebrüder Hug & C<sup>o</sup> in Leipzig und Zürich.  
Basel, St. Gallen, Luzern, Straßburg, Konstanz, Feldkirch u. Winterthur.

G.H. 1118 a-e.

Lithy. F.M. Geidel, Leipzig.

# Einleitende Bemerkungen.

## 1. Kenntnis des Instruments.

1. Die Violine gehört in die Klasse der Streich- oder Geigen-Instrumente. Sie besteht aus zwei Hauptteilen, aus dem Korpus und dem Halse, welche wieder aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind.

2. An dem Korpus unterscheiden wir:

- a) die gewölbte Decke mit den beiden Schallöffnungen, die wegen ihrer Form gewöhnlich F-Löcher genannt werden,
- b) den Boden, welcher mit der Decke gleiche Form und Grösse hat und
- c) die Zargen oder die schmalen Seitenwände, durch welche Decke und Boden mit einander verbunden sind.

3. Der Hals ist am obern Ende des Korpus zwischen der Decke und dem Boden eingesetzt und hat als Fortsetzung:

- a) den Wirbelkasten mit den 4 Paar Löchern, in welchen sich die Wirbel drehen, und
- b) die Schnecke oder den Kopf, gewöhnlich aus einem schneckenförmigen Gewinde oder einem Löwenkopfe bestehend.

4. Auf dem Halse liegt das Griffbrett, über welchem sich die 4 Saiten befinden. Diese sind an dem Saitenhalter und den 4 Wirbeln befestigt; der Saitenhalter aber hängt an einem Knopfe oder Zapfen, der an der unteren Zargenwand eingefügt ist. Damit sich die Saiten über dem Griffbrette schwingen können, ruhen sie in der Mitte des Korpus auf einem Stege und oben am Anfange des Griffbrettes auf einer kleinen Erhöhung, die Sattel genannt wird.

5. Im Innern der Violine befindet sich der Stimmstock, der Balken und mehrere Klötzchen. Der Stimmstock oder die Stimme ist ein dünnes, rundes Stäbchen, das zwischen Boden und Decke unmittelbar hinter dem rechten Fuss des Steges aufgerichtet ist. Der Balken, auch Bassbalken genannt, ist eine unter der Decke der Länge nach angeleimte Leiste. Stimmstock und Balken haben den Zweck, dem Druck der gespannten Saiten Widerstand zu leisten; der Stimmstock insbesondere, die Schwingungen der Decke dem Boden schnell mitzuteilen. Da, wo die Zargen Winkel bilden, sind kleine Klötzchen angebracht, durch welche dem Bau der Violine mehr Festigkeit gegeben werden soll. An einem solchen Klotze ist auch der Hals befestigt.

6. Der Boden, die Zargen, der Hals und der Steg werden aus Ahornholz, die Decke aus wohlgetrocknetem, gleichjährigem Fichtenholz gefertigt. Aus letzterer Holzgattung wird auch die Stimme und der Bassbalken gearbeitet. Griffbrett, Sattel, Saitenhalter und Wirbel bestehen in der Regel aus Ebenholz; zu den Wirbeln verwendet man zuweilen auch Buchsbaum. Um dem Instrumente ein gefälliges An-

sehen zu geben und es zugleich vor Feuchtigkeit zu schützen, wird es gewöhnlich mit einem braunen oder gelben Lackfirnis angestrichen. Die Saiten werden aus Lämmerdärmen gedreht. Man unterscheidet eine E-, A-, D- und G-Saite. Letztere ist gewöhnlich mit versilbertem Kupfer- oder besser mit echtem Silberdrahte übersponnen.

7. Die Saiten der Violine werden durch Anwendung des Violinbogens zum Tönen gebracht. Die einzelnen Teile des Bogens sind:

- a) Die Stange, die oben mit einem kleinen Vorsprunge endigt, welcher Kopf oder Spitze genannt wird;
- b) der Frosch, ein kleines, ausgeschweiftes Stückchen Holz, das vermittelst einer Schraube mit der Stange in Verbindung gebracht ist, und
- c) die Haare, welche im Frosch und in der Bogenspitze eingefügt sind und durch Anwendung der Schraube in die rechte Spannung gebracht werden.

8. Die Stange ist von Fernambukholz, der Frosch von Ebenholz, die Haare sind von dem Schweife weisser Pferde, am besten von Hengsten, weil diese stärker und weisser sind und weniger Fettteile in sich haben.

## 2. Der gute, spielbare Zustand der Violine.

1. Soll der junge Violinspieler Freude an seinem Spiele haben, so muss man ihm gleich anfangs ein gutes Instrument in die Hände geben. Neue Violinen klingen in der Regel etwas rau und erlangen erst nach jahrelangem Gebrauche einen milderen, angenehmeren Ton. Daher sind im allgemeinen die alten Violinen den neuen vorzuziehen. Die besten alten Violinen hat man von Antonio, Hieronimo und Nicolo Amati (1600—1690), von Andrea und Giuseppe Guarnerio (1660—1710), von den beiden Antonio Stradivario oder Straduvario (1670—1724), sowie von Jakob Stainer (1650—1680). Die ersten lebten sämtlich in Cremona, der letztere in Absom, einem Dorfe bei Hall in Tyrol. Der Ton dieser Instrumente ist stark, voll und edel, auf allen Saiten und in allen Lagen von gleicher Fülle und spricht schnell und leicht an. Leider sind viele von diesen Instrumenten, indem man sie durch Ausschaben des Deckels zu verbessern meinte, verschlechtert worden. Auch sind bei weitem nicht alle Violinen echt, die den Namen dieser Meister tragen.

2. Andere gute Violinen wurden von Mathias Klotz in Mittenwald, Matthäus Friedrich Scheinlein in Langenfeld, Leonhard Mausiehl, Leopold Wiedhalm in Nürnberg (1740—1790) und J. Vauchel in Würzburg gefertigt.

3. Unter den neueren Geigenbauern verdienen Jean Baptist Vuillaume in Paris, Noebe in Homburg, Schneider in Dresden, Sitt in Prag, Franz Ramftler in München,

Neuner und Hornsteiner in Mittenwald, Richers in Berlin, C. Padewet und Lemböck in Wien, Bauer in Stuttgart, Andreas Engleder in München etc. rühmende Erwähnung.

4. Kann nun dem angehenden Violinspieler auch nicht immer eines der vorzüglichsten Instrumente dargeboten werden, so muss man doch dafür Sorge tragen, dass er seine ersten Uebungen auf einem guten Instrumente vornehme. Es ist ein grosser Irrtum, wenn man glaubt, für den Anfänger sei jedes Instrument gut genug. Wie soll er dahin kommen, dem Instrumente einen guten Ton zu entlocken, wenn sich keiner darin findet? Oder wie kann man ihm zumuten, sich gern mit seinem Instrumente zu beschäftigen, wenn neben dem kreischenden Tone, den es von sich gibt, auch die Spielart eine unbequeme und ermüdende ist?

5. Eine leichte und bequeme Spielart ist neben dem guten Tone eine der Haupteigenschaften einer guten Violine. Sie hängt hauptsächlich von der richtigen Mensur ab, die dem Bau des Instrumentes und seiner einzelnen Teile zu Grunde liegt, namentlich von dem richtigen Bau und der gehörigen Lage des Halses, von der zweckmässigen Rundung des Griffbrettes, von der entsprechenden Höhe, Breite und Rundung des Steges und von der richtigen Lage der Saiten und deren Güte.

6. Der Besaitung des Instrumentes ist ein besonderes Augenmerk zuzuwenden. Reinheit und Haltbarkeit der einzelnen Saiten, sowie richtiges Verhältnis derselben zu einander sind Hauptigenschaften einer guten Besaitung. Nur von einer glatten und durchaus gleichmässig gedrehten Saite lässt sich ein reiner Ton erwarten. Finden sich Knoten an derselben, ist sie stellenweise bald dicker, bald dünner, oder hat sich während des Drehens Staub in die noch feuchte Saite gezogen, so kann sie keine regelmässigen Schwingungen machen, daher auch keinen reinen Ton von sich geben.

7. Es ist aber nicht genug, dass die Saiten an und für sich rein seien: sie müssen auch quintenrein gestimmt werden können. Quintenrein sind zwei benachbarte Saiten, wenn sie nicht bloss leer angestrichen eine reine Quinte bilden, sondern auch dann, wenn man sie durch Aufdrücken eines Fingers gleichmässig verkürzt. Im entgegengesetzten Falle sind sie quintenfalsch. Dieser Fehler zeigt sich bei solchen Saiten, die an dem einen Ende dünner sind, als an dem andern. Ist nämlich die Verdünnung eine allmähliche, so kann die Saite an und für sich noch rein sein; aber die Töne liegen beim Greifen an dem dickeren Ende enger beisammen, als an dem dünnern. Kommt nun eine solche Saite neben eine an allen Stellen gleich dicke zu liegen, so können die gegriffenen Quinten nicht rein sein; es sei denn, dass die benachbarte Saite an demselben Übel leidet, und so aufgezoogen ist, dass die beiden dicken Enden sich neben einander befinden.

8. Auch hinsichtlich der Stärke müssen die Saiten in einem richtigen Verhältnis zu einander stehen, damit der Ton auf allen Saiten gleiche Kraft und Fülle habe. Die E-Saite sei etwa halb so stark, als die D-Saite, die A-Saite halte zwischen beiden die Mitte, die G-Saite sei ein übersponnenes A. Übrigens verlangen manche Violinen im allgemeinen einen stärkeren, andere einen schwächeren Bezug, was am besten durch Versuche ermittelt werden kann. Wenn es um einen grossen, vollen und kräftigen Ton zu thun ist, der wird es zunächst mit einem starken Bezuge versuchen. Sprechen die Töne auf allen Saiten noch leicht und schnell an, so wird er dabei bleiben; ist dies nicht der Fall, so muss ein schwächerer Bezug an die Stelle treten. Ein häufiger Wechsel zwischen starkem und schwachem Bezug ist

aber der Violine nachteilig. Man bleibe aber bei der Stärke, die man einmal als die zweckmässigste erkannt hat, messe die Dicke der einzelnen Saiten mittelst eines Saitenmessers ab, und richte sich bei dem Ankaufe neuer Saiten nach diesem Masse. Der Saitenmesser ist eine dünne, längliche Messingplatte mit einem fast spitzig einlaufenden Einschnitte, der in Grade abgeteilt ist. Je feiner eine Saite ist, desto tiefer kann sie in den Einschnitt eingelassen werden.

9. Auch dem Stege ist die nötige Rücksicht zu widmen. Er muss aus altem, wohl ausgetrocknetem Holze bereitet, am rechten Orte aufgestellt und hinsichtlich seiner Breite, Dicke und Höhe dem Instrumente gut angepasst sein. Seinen Platz erhält er zwischen den beiden F-Löchern und zwar auf gerader Linie mit den inneren Einschnitten derselben. Die Füsse müssen sich der Wölbung der Decke genau anschliessen und von den beiden F-Löchern gleichweit entfernt sein. Wenn dabei der linke Fuss gerade über die Mitte des Bassbalkens zu stehen kommt, so ist dies ein Zeichen, dass der Steg die richtige Breite hat. Ob derselbe stärker oder schwächer in Holz gearbeitet sein müsse, hängt von der Konstitution der Violine ab. Versuche werden hier am sichersten das Rechte finden lassen. Seine Höhe muss von der Art sein, dass die Saiten noch frei und ohne an das Griffbrett anzuschlagen sich schwingen können, aber nicht so hoch, dass das schnelle Niederdrücken der Saiten dadurch erschwert wird. Da die G-Saite verhältnismässig die weitesten Schwingungen macht, so muss der Steg an der Seite, wo sie zu liegen kommt, etwas höher sein, als an der andern.

10. Endlich ist auch noch der Bogen in Berücksichtigung zu ziehen. Ein gut bezogener Bogen enthält 180—200 Haare. Diese müssen alle gleichmässig angespannt sein und etwa in der Breite eines Zentimeters so nebeneinander liegen, dass keines querüberläuft. Feine und gespaltene Haare taugen nichts und sind sorgfältig zu beseitigen. Damit die Haare angreifen, werden sie vor dem erstmaligen Gebrauche mit feinem Kolophoniumstaub eingerieben; später genügt es, 8—10 mal mit dem Bogen auf einem Stückchen Kolophonium hin und her zu fahren.

### 3. Stimmung der Violine.

1. Die Violine wird in reine Quinten gestimmt. Sind die Saiten noch gar nicht angespannt, so ist es gut, sie zuerst in eine gewisse gleichmässige Spannung zu bringen, wobei darauf zu achten ist, dass sich der Steg nicht vorwärts neige, oder gar umfalle. Die A-Saite wird in der Regel zuerst gestimmt und zwar nach einer Stimmgabel oder nach einem andern Instrument, das schon in der rechten Tonhöhe steht. Hierauf stimmt man die D- und G-, zuletzt die E-Saite. Je 2 Saiten werden beim Stimmen immer zusammengestrichen, wobei der Druck des Bogens beide Saiten mit gleicher Stärke zu fassen hat.

2. Man gewöhne sich daran, möglichst leise und schnell zu stimmen. Bei zu starkem Streichen überstürzen sich die Töne und man wird in deren Beurteilung unsicher; auch stört einer den andern, wenn mehrere zugleich zu stimmen haben. Für den Zuhörer aber ist starkes und langes Stimmen immer etwas Unerquickliches.

### 4. Stellung des Körpers.

Die Stellung oder Haltung des Körpers beim Violinspielen sei im allgemeinen eine gerade und ungezwungene. Das Stehen ist dem Sitzen vorzuziehen. Das Gewicht des

Körpers ruhe auf dem linken Fusse, den man gerade vorwärts setzt; der rechte Fuss neigt sich aber rechts auswärts. Die beiden Fersen stehen auf gerader Linie und nur in geringer Entfernung von einander. Von manchen Lehrern des Violinspiels wird das Vorsetzen des rechten Fusses empfohlen, damit der Rücken eine gleichere Richtung erhalte. So lange dieses Vorsetzen der freien Bogenführung nicht hinderlich ist, mag nichts dagegen zu erinnern sein.

### 5. Haltung der Violine.

1. Die Violine wird mit der linken Hand ergriffen und so an den Hals gelegt, dass das linke Schlüsselbein ihr als Stützpunkt dient, und das Kinn zur linken Seite des Saitenhalters zu liegen kommt. Dabei neigt sich der Korpus der Violine von der linken Seite zur rechten schief abwärts. Im Ganzen genommen muss aber die Richtung der Violine eine gerade sein; sie hat mit dem gerade vorwärts gestellten linken Fusse gleiche Richtung zu nehmen. Auch muss sie mit der Hand so hoch gehalten werden, dass sie bei der Schneckensackel denselben Höhepunkt einnimmt wie am Hals; sie darf also weder seitwärts stehen, noch abwärts hängen.

2. Der Hals der Violine ruht auf dem untern Ende des linken Zeigefingers und wird mit dem obern Daumengliede auf der entgegengesetzten Seite in dieser Lage erhalten. Man vermeide es, den Violinhals so tief in die linke Hand hineinsinken zu lassen, dass er die Verbindungshaut des Zeigefingers und Daumens berührt. Es muss vielmehr zwischen diesen beiden Fingern ein so grosser Raum gelassen werden, dass man unter dem Violinhalse mit der Bogenspitze hindurchfahren kann.

3. Die linke Hand ist so gerundet zu halten, dass die Fingerspitzen bequem auf die Saiten niederfallen können. Dies wird dadurch ermöglicht, dass man das Innere der Hand vom Violinhalse entfernt, das Handgelenk auswärts gegen die Schneckensackel biegt und den Ellbogen gerade senkrecht unter den Korpus der Violine bringt.

### 6. Haltung des Bogens.

Den Bogen ergreift man mit der rechten Hand. Die Daumenspitze liegt ganz nahe am Frosch; die übrigen Finger umfassen die Bogenstange in der Art, dass die Hand natürlich gerundet, die Finger sanft gebogen erscheinen. Die Bogenstange liegt in dem ersten Gelenk des Zeige-, Mittel- und Ringfingers. Daumen und Mittelfinger befinden sich einander gerade gegenüber. Die Spitze des kleinen Fingers ruht beweglich auf der Bogenstange und begibt sich bald etwas vor-, bald etwas rückwärts. Ersteres geschieht beim Auf-, letzteres beim Abstriche. Man sehe darauf, dass die vier Fingerspitzen eng nebeneinander liegen; kein Finger darf sich von dem andern entfernen oder eckig auf die Bogenstange gelegt werden.

### 7. Tonbildung und Bogenführung.

Ein schön gebildeter Ton ist in der Regel die Frucht einer guten Bogenführung. Wer daran zweifelt, der höre das erbärmliche Kratzen und Schaben, das steife Hin- und Herfahren des Stümpfers und vergleiche damit das Spiel des Künstlers, in dessen Hand der Bogen ruhig und anmutig dahinfließt und dem Instrumente die schönsten und eindringendsten Töne entlockt. Das Studium der Bogen-

führung ist daher mit grosser Sorgfalt zu betreiben. Folgende Punkte mögen hierbei besondere Beachtung verdienen:

1. Vor Allem ist darauf zu sehen, dass der Ton einen schönen klaren und bestimmten Anfang erhält. Nicht wenige Geiger verschwenden fast den vierten Teil des Bogens, bis der Ton recht kommen will, während er schon im ersten Moment des Fortziehens voll und kräftig hervortreten sollte. Dies kommt daher, weil sie den Bogen fortziehen, ohne zuvor die Saite gehörig gepackt zu haben. Um einen schönen vollen Ton zu erhalten, hat man die Haare des Bogens — etwa einen Zoll vom Stege entfernt — so auf die Saite zu setzen, dass sie ihrer ganzen Breite nach dieselbe berühren. Die Bogenstange neigt sich dabei ein wenig dem Griffbrette zu. Durch das Aufsetzen der Haare wird die Saite gleichsam gepackt, und dadurch genötigt, beim ersten Beginn des Striches sogleich vollständig zu erzittern. Dadurch wird der Ton voll und markig; er bekommt Anstoss, d. h. einen bestimmten und klaren Anfang; er wird gleichsam mit der Wurzel aus der Violine gezogen. Dieser Anstoss muss sich sowohl beim Ab- als beim Aufstriche bemerklich machen und ist beim Aufstriche mit besonderer Sorgfalt zu üben, weil sich die Saite an der Bogenspitze schwerer packen lässt als am Frosch.

2. Die Bogenstriche sind in gerader Richtung auszuführen; d. h. der Bogen ist so fortzuziehen, dass derselbe immer dem Stege parallel sich bewegt. Dies wird dadurch ermöglicht, dass man das Handgelenk beim Hin- und Herziehen eine sanfte Biegung machen lässt. Beginnt der Bogenstrich beim Frosch, so tritt das Handgelenk in der Richtung nach dem Kinn etwas hervor; zieht man den Bogen abwärts bis zur Spitze, so zieht sich dasselbe allmählig zurück und die Hand tritt mehr in den Vordergrund.

Das umgekehrte Verfahren findet beim Aufstriche statt, wo das einwärts gebogene Handgelenk allmählig hervortritt und sich auswärts biegt. Dabei hängt der Oberarm gerade abwärts und der Ellbogen steht dem Körper ziemlich nahe.

3. Alle Bogenstriche sind vorzugsweise mit der Hand und dem Vorderarme mit möglichst lockerem Hand- und Ellenbogengelenke auszuführen; der Oberarm hat sich fast gar nicht dabei zu beteiligen. Höchstens darf er der Bewegung des Vorderarms nachgeben. Dieser Fall tritt ein, wenn der Bogen aufwärts bis zum Frosch geführt wird, wo der Oberarm sich etwas vorwärts zu bewegen hat, oder wenn die tieferen Saiten, namentlich die G-Saite, zur Anwendung kommt, wo er sich etwas heben und auswärts bewegen muss. Mit dem ganzen Arme zu spielen ist unstatthaft; dies führt zu schiefen Bogenstrichen, bringt Steifheit ins Spiel und macht einen guten, gesangvollen Ton zur Unmöglichkeit.

4. Der Bogen ist in der Regel in gleicher Geschwindigkeit über die Saiten hinzuführen. Dies ist besonders dann notwendig, wenn der Ton vom Anfang bis zum Ende gleiche Stärke besitzen soll. Es ist ein häufig vorkommender Fehler, dass der Spieler den Bogen anfangs sehr rasch fortzieht und so den grössten Teil des Bogens verbraucht, ehe noch die Dauer des Tones bis zur Hälfte erschöpft ist. Eine solche Bogenführung fördert ungleiche Töne zu Tage, die zu Anfang des Striches stark sind, gegen das Ende hin aber immer dünner und schwächer werden.

5. Indess reicht das gleichmässige Fortziehen des Bogens noch nicht hin, um einen Ton von ganz gleicher Stärke zu gewinnen. Der Bogen ist nämlich am Frosche schwerer als an der Spitze; auch übt die natürliche Schwere der Hand, wenn der Bogen beim Frosche eingesetzt wird, einen kräftigeren Druck auf die Saite, als wenn das Einsetzen bei der Spitze geschieht.

Lässt man also bloß die natürliche Schwere des Bogens und der Hand auf die Saite wirken, so wird der Ton am Frosche stärker als an der Spitze. Diese Ungleichheit wird dadurch gehoben, dass man beim Abstriche den Zeigefinger anfangs ganz leicht, den kleinen Finger aber fest auf die Bogenstange legt. Je weiter man abwärts zieht, destomehr muss der Druck des Zeigefingers sich verstärken, während jener des kleinen Fingers nachlässt. Beide Finger teilen sich also in die Direktion des Bogens. Wo die Wirksamkeit des einen aufhört, da hat jene des andern zu beginnen.

6. Der Schüler muss sich befähigen, dem Tone alle Grade der Stärke und Schwäche einzuhauchen. Starke Töne erhält man, wenn man möglichst nahe am Stege spielt, den Bogen mit fester Hand führt und die Bogenstange sich fast gar nicht neigen lässt. Zarte Töne werden dem Instrumente entlockt, wenn man näher am Griffbrette spielt, der Bogenstange eine grössere Neigung gibt und den Bogen mit leichter Hand über die Saiten hinzieht.

7. Ist Crescendo auszuführen, so wird die Saite nur mit einem geringeren Teile der Haare gepackt und der Bogen anfangs ganz langsam, dann aber mit beschleunigter Bewegung weiter gezogen. Dabei nähert sich derselbe mehr dem Stege, und der Druck des Zeigefingers wird immer stärker. Das umgekehrte Verfahren findet beim Decrescendo statt. Hier wird der Bogen nahe am Stege angesetzt, die Saite festgepackt und energisch in Schwingungen gesetzt. Der Zug wird aber dann immer langsamer, der Druck der Hand lässt nach und der Bogen nähert sich mehr dem Griffbrette. Ist ein Crescendo und Decrescendo auf einem Striche auszuführen, so werden beide Verfahrensarten mit einander verbunden. Es ist aber darauf zu sehen, dass der Ton seine höchste Stärke erreicht habe, wenn die halbe Dauer desselben erschöpft und zugleich der Bogen bis zur Mitte geführt ist.

8. Spielt man möglichst nahe am Stege und führt dabei den Bogen ganz leicht, so ergeben sich pfeifende, näselnde Töne, die zur Darstellung gewisser Kontraste zuweilen gut zu gebrauchen sind. Man bezeichnet in solchem Falle die betreffende Stelle durch *sul ponticello* (über dem Stege). Wenn man aber mit möglichst leichter Hand und in langen Strichen ganz in der Nähe des Griffbrettes spielt, so ergeben sich flötenartige Töne, die durch *sulla tastiera* (über dem Griffbrett) angezeigt werden.

## 8. Ab- und Aufstrich.

1. Zu einer guten Bogenführung gehört auch die richtige Wahl des Ab- und Aufstriches. Der Abstrich hat mehr Kraft als der Aufstrich. Wo es sich also darum handelt, einen Ton zu accentuieren, da wird der Abstrich am rechten Orte sein. Die guten Takteile werden daher in der Regel im Abstriche, die schlechten im Aufstriche gespielt. Doch darf man sich nicht sklavisch an diese Regel binden. Sie lässt sich nicht immer genau einhalten; auch geschieht sich oft der Bogenstrich wieder aus, sodass, wenn in dem einen Takte die guten Takteile aufwärts gestrichen werden mussten, dieselben im nächsten Takte wieder auf den Abstrich kommen. Der Schüler muss sich daher üben, mit dem Aufstriche ebenso gut zu accentuieren, als mit dem Abstriche. Bei der Wahl des Ab- und Aufstriches sind aber auch noch höhere Rücksichten zu beobachten. Es handelt sich nämlich beim Vortrag eines Tonstückes nicht bloß darum, dem Hörer die taktischen Verhältnisse klar zu machen, also die guten Takteile zu betonen; gar oft ist der musikalische Gedanke von der Art, dass der zu accentuierende Ton auf eine untergeordnete Taktzeit fällt, und dass also dorthin der Abstrich zu legen ist. Daher gehört eine tiefere musikalische Bildung, eine gewisse Kenntnis des musikalischen Satzbaues dazu, um bei jedem einzelnen Falle beurteilen zu können, ob hier der Ab- oder Aufstrich anzuwenden sei.

2. Als allgemeine Regeln für den Ab- und Aufstrich können etwa folgende gelten:

Der Abstrich wird gebraucht:

- a) am Anfange eines Tonsatzes, wenn derselbe mit dem guten Takteile beginnt;
- b) bei den guten Takteilen in geraden Taktarten;
- c) bei einem Auftakte, wenn derselbe durch einen Bindebogen an den nachfolgenden guten Takteil geknüpft ist;
- d) bei einzelnen vorkommenden synkopierten Noten;
- e) bei Akkorden;
- f) bei einer langen Schlussnote, deren Tonstärke allmählig abnehmen soll;
- g) überhaupt bei Tönen, die mit besonderer Kraft hervorgehoben werden sollen, wobei sogar der Abstrich mehrmals hintereinander angewendet werden kann. Gewöhnlich wird dann der Bogen in der Nähe des Frosches benützt, und dies durch die Worte *du talon de l'archet* bezeichnet.

3. Um den Schüler vor groben Fehlern zu bewahren, hat man in vielen Unterrichtswerken den Ab- und Aufstrich durch besondere Zeichen angedeutet. Sehr häufig findet man den Abstrich durch ein oben geöffnetes Quadrat ( $\square$ ), oder durch das vieldeutige französische Wort *tiré* (gezogen), auch durch einen liegenden Pfeil mit rechts stehender Spitze ( $\nearrow$ ) bezeichnet; den Aufstrich dagegen durch ein unten geöffnetes Quadrat ( $\sqcap$ ) oder statt dessen durch zwei schiefgestellte Striche, die oben eine Spitze bilden ( $\wedge$ ), ferner durch das Wort *poussé* (gestossen, geschoben), oder durch einen Pfeil mit links stehender Spitze ( $\nwarrow$ ). Ich glaubte, den Abstrich einfacher und charakteristischer durch einen senkrechten Grundstrich ( $\perp$ ), den Aufstrich aber durch einen schiefen Haarstrich ( $\diagup$ ) bezeichnen zu können. Diese Zeichen sind auf den ersten Blick verständlich, nehmen wenig Raum ein und gewähren noch den Vorteil, dass man durch Anfügung kleiner Hilfsstriche auch die einzelnen Teile des Bogens, die zur Benützung kommen sollen, bezeichnen kann.

## 9. Einteilung des Bogens.

1. Man kann den Bogen in seiner ganzen Länge, oder auch nur an einzelnen Teilen gebrauchen. Lange Töne erfordern in der Regel den ganzen Bogen, kurze Töne werden mit halbem, Drittels-, Viertelsbogen etc. gespielt.

2. Besteht ein ganzer Satz aus kurzen Tönen, die sämtlich gesonderte Bogenstriche erhalten, so kann man dieselben entweder an der Spitze des Bogens, oder in der Mitte, oder in der Nähe des Frosches ausführen. Es wird aber auf den Charakter des Tonsatzes ankommen, ob man diesen oder jenen Teil des Bogens zu wählen habe, da der Effekt an jeder Stelle ein anderer ist. Am Frosche haben die Töne mehr Kraft und Energie, in der Mitte verbindet sich mit der Kraft eine gewisse Zartheit und Elastizität, an der Spitze charakterisieren sich die Töne durch Weichheit und Milde.

3. Wechseln lange Töne mit kurzen ab, so hat man den Bogen so einzuteilen, dass die Bogenlänge dem Werte der einzelnen Noten entspricht. Die Viertelnote bekommt also nur halb so viel Bogen als die Halbe, die

Achtelnote halb so viel als das Viertel etc. Durch solches Verfahren kommt Egalität in das Spiel. Gibt man kurzen Tönen dieselbe Bogenlänge, wie den neben ihnen aufstehenden langen, so treten erstere infolge der rascheren Bogenführung zu sehr hervor, und die Gleichheit des Tones fällt darunter.

4. Indess lässt sich diese Regel nicht immer genau beobachten, namentlich da nicht, wo nach einer langen Note immer eine kurze folgt. In solchem Falle kann die Ungleichheit des Tones nur dadurch beseitigt werden, dass man die kurze Note mit leichterem Bogenstriche ausführt.

5. Die richtige Einteilung des Bogenstriches hat für den Schüler immer eine grosse Schwierigkeit, und es ist zu verwundern, dass in den bis jetzt erschienenen Violinschulen noch keine Zeichen vorgeschlagen worden sind, um dem Schüler das Studium dieses Gegenstandes zu erleichtern. Die Spohr'sche Schule, welche hierin noch am sorgfältigsten zu Werke geht, bedient sich zur Bezeichnung des Ab- und Aufstriches der Ausdrücke *tiré* und *poussé* und zur Bezeichnung der verschiedenen Bogenlängen der wörtlichen Angabe derselben mittelst der Anfangsbuchstaben, z. B. G.B. = ganzer Bogen, K.St. = kurze Striche, H.B. u. = halber Bogen unten, Drt.St. = Drittels-Striche etc. Ich glaubte, die verschiedene Bogenlänge am einfachsten dadurch bezeichnen zu können, dass ich in dem Falle, wo der Bogen nur teilweise benützt werden soll, dem bereits gewählten Zeichen für den Ab- und Aufstrich kleine verstärkte Hilfslinien beisetzte. Die untere Hälfte des Bogens bezeichnete ich durch einen feinen senkrechten Strich, an dessen Seite sich unten, bis zur Hälfte reichend, ein verstärkter Grundstrich befindet etc.

## 10. Verschiedene Stricharten.

1. Endlich gehört auch Kenntnis der verschiedenen Stricharten und die geschickte Ausführung derselben in das Bereich einer guten Bogenführung. Man kann zwei Hauptstricharten unterscheiden: Stossen und Schleifen. Das Stossen besteht darin, dass man jedem Tone einen besonderen Strich gibt, das Schleifen darin, dass man zwei oder mehrere Töne auf einen Strich miteinander verbindet. Jede dieser Stricharten lässt eine sehr verschiedene Ausführung zu, je nachdem man dabei den ganzen Bogen oder nur einzelne Teile desselben benützt, den Bogen langsam oder schnell zieht, die Kraft der Hand mehr oder minder auf denselben wirken lässt, die Wendung des Bogens rasch oder weniger rasch vornimmt, der Elastizität des Bogens mehr oder weniger Spielraum gönnt etc. Auch können beide Hauptstricharten auf die mannigfachste Weise miteinander verbunden werden. Dadurch entstehen eine Menge verschiedener Stricharten, und die Violine gewinnt durch sie für die verschiedenen Gemütszustände einen Reichtum von Ausdrucksformen, wie solche kein anderes Instrument aufzaweisen vermag.

2. Es ist schwer, alle Stricharten namhaft zu machen; vielen derselben mangelt auch der besondere Name. Doch sollen die wichtigsten hier beschrieben und wo möglich an Beispielen aus der Violinschule nachgewiesen werden.

### A. Gestossene Stricharten.

a) Der langsam gezogene Strich (Choralstrich). Man benützt dabei den ganzen Bogen, zieht denselben ganz langsam mit einem gewissen Zurückhalten fort und führt den Strichwechsel mit einer so leichten und raschen Wendung aus, dass zwischen den einzelnen Tönen fast gar keine Lücke bemerkbar wird. I. Teil Nr. 102.

b) Der verkürzte Choralstrich. Man verwendet den

halben Bogen dazu und zwar entweder die obere oder untere oder mittlere Hälfte; der Strichwechsel ist ebenfalls kaum merklich. Nr. 102 in schnellerem Tempo.

c) Der lange und verkürzte Choralstrich mit einander verbunden. Die kurzen Striche werden abwechselnd bald an der Spitze, bald am Frosche ausgeführt. Nr. 57.

d) Der schnell geführte, abgestossene Strich mit bemerkbarem Strichwechsel (detachierter Bogenstrich, *détaché*). Bei jedem Ab- und Aufstrich wird der Bogen ein wenig angehalten, aber nicht von der Saite erhoben. Man kann diesen Strich an der Spitze, in der Mitte und am Frosche ausführen und nach Beschaffenheit des Tempo mehr oder weniger Bogen dazu verwenden. Die Töne sind alle in gleicher Stärke auszuführen; die guten Takteile werden nicht accentuiert. Nr. 151.

Stösst man jede Note in der Nähe der Spitze kurz und scharf ab, wobei der Bogen mit allen Fingern fest gefasst wird, so nennt man die Strichart die martellierte oder gehämmerte (*martellé*). Nr. 186.

e) Der hüpfende Strich. Er kann in der Mitte des Bogens, aber auch an der Spitze und am Frosch ausgeführt werden. Der Bogen wird dabei sehr leicht, etwa nur mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger gehalten und so mit lockerem Hand- und Ellenbogengelenk über die Saiten hingeführt, dass derselbe zwischen jedem Strichwechsel elastisch in die Höhe springt. Ist das Tempo sehr rasch, benützt man dabei sehr wenig Bogen, erscheinen die Töne rund und fest abgegrenzt, rollen sie gleichsam wie Perlen dahin, so wird diese Strichart Perlstrich genannt.

### B. Geschliffene Stricharten.

a) Es werden in langsamem Zuge je zwei Noten auf einen Bogenstrich ausgeführt. Der Bogen wird mit gleicher Schnelligkeit gezogen; jede Note bekommt die Hälfte des Bogens; der Strichwechsel ist rasch und kaum bemerkbar. Nr. 151 in sehr langsamem Tempo.

b) In ähnlicher Weise können je vier oder je acht Noten auf einen Strich genommen werden. Jede Note erhält einen gleichen Anteil vom Bogen; die Töne sind in ihrer Stärke und Dauer völlig gleich und so eng mit einander verbunden, dass selbst beim Wechseln des Striches keine Lücke entsteht. Nr. 151.

c) Je zwei Noten werden mit raschem Bogenstriche zusammengesogen; vor jedem Strichwechsel wird der Bogen ein wenig angehalten, sodass die zweite Note kurz abgebrochen erscheint. Die Ausführung kann mit halben, Drittels-, Viertelsbogen und an jedem Teile des Bogens geschehen. Nr. 151.

d) Der unterbrochene geschliffene Strich. (Staccatierter Strich.) Zwei Noten werden auf einen Strich genommen, aber inmitten des Strichs durch plötzliches Anhalten des Bogens voneinander getrennt. Zur Bezeichnung dieser Strichart, bei welcher Schleifen und Abstossen vereinigt erscheinen, setzt man über die beiden Noten Punkte und einen Schleifbogen (☞). Nr. 151.

e) In ähnlicher Weise können auch vier und mehr Noten auf einen Strich genommen und durch plötzliches Anhalten voneinander getrennt werden (☞). Nr. 151.

f) Vier Noten lassen sich auch so auf einen Strich ausführen, dass das Anhalten zwischen der zweiten und dritten Note stattfindet. Man deutet dies durch kleine Schleifbögen an, über welche ein grösserer gesetzt wird (☞). Nr. 151.

### C. Vermischte Stricharten.

Sie ergeben sich, wenn man Stossen und Schleifen mit einander verbindet. Dies kann je nach Beschaffenheit der

Taktart und der Anzahl Noten, die sich in einem Takte finden, auf sehr verschiedenartige Weise geschehen. Bei der Unmöglichkeit, alle Fälle aufzuzählen, beschränken wir uns bloss darauf, an Takten von acht Noten die Mannigfaltigkeit der sich hierdurch ergebenden Stricharten ahnen zu lassen. An den Beispielen Nr. 151, 157, 164, 177, 186 etc. können sie zur Einübung gelangen.

a) Von vier Noten werden zwei geschliffen und zwei gestossen. Die Ausführung geschieht mit der obern Hälfte des Bogens und zwar so, dass den gestossenen Noten immer nur ein Viertelsbogen zukommt. Der Accent fällt auf die gebundenen Noten.

b) Die ersten zwei Noten werden gestossen, die folgenden zwei geschliffen. Die Ausführung in der vorigen Weise. Infolge des längeren Bogenstriches, welcher den gebundenen Noten zukommt, wird der Accent unvermerkt auf den schlechten Taktteil verlegt.

c) Die erste Note gestossen, die drei folgenden geschliffen. Der gestossenen Note kommt ebensoviel Bogen zu, als die geschliffenen zusammen erhalten.

d) Die ersten drei Noten geschliffen, die vierte gestossen. Hier tritt das umgekehrte Verfahren ein.

e) Die erste Note gestossen, dann immer zwei gebunden. Die zweite der gebundenen Noten wird durch einen Druck des Bogens stark herausgehoben.

f) Die erste und vierte Note gestossen, die zweite und dritte geschliffen.

g) Die ersten vier Noten geschliffen, die folgenden vier gestossen. Obere Hälfte des Bogens, jedoch so, dass den gestossenen Noten ein verhältnismässig geringerer Teil zukommt.

h) Die ersten vier Noten gestossen, die nächsten vier geschliffen. Umgekehrtes Verfahren. Der Accent fällt auf die geschliffenen Noten.

i) Die ersten fünf Noten eines jeden Taktes geschliffen, alle andern gestossen.

k) Die ersten sechs Noten eines jeden Taktes geschliffen, die zwei letzten gestossen. Ganzer Bogen. Die gestossenen Noten werden abwechselnd an der Spitze und am Frosche ausgeführt.

l) Die erste und achte Note eines jeden Taktes gestossen, die dazwischen liegenden geschliffen. Die Übung beginnt mit dem Abstrich an der Spitze.

m) Die erste Note gestossen, die folgenden vier geschliffen, auf neuem Strich wieder zwei geschliffen und die letzte gestossen.

n) Die erste Note gestossen, die zweite und dritte geschliffen, ebenso auf einem Striche die vierte und fünfte geschliffen und die drei letzten Noten gestossen.

o) Die ersten vier Noten auf den Abstrich gebunden, die nächsten vier aufwärts, jedoch so, dass nach der zweiten Note der Bogen ein wenig angehalten wird.

p) Die erste Note abwärts gestossen, die drei folgenden aufwärts. (Staccato.) Mit der Spitze des Bogens.

q) Die erste Note abwärts gestossen, die folgenden sieben aufwärts. (Staccato.)

Das Staccato besteht in dem scharfen Abstossen der Töne auf einem Bogenstrich und wird gewöhnlich im Aufstriche mit der oberen Bogenhälfte gemacht. Das Abstossen geschieht lediglich mit dem Handgelenk; Vorder- und Hinterarm werden ruhig gehalten. Bei jeder Note erhält der Bogen vermitteltst des Zeigefingers einen leichten Druck, sodass die Haare in ihrer ganzen Breite auf die Saite zu liegen kommen. Die Absonderung der einzelnen Töne wird dadurch bewirkt, dass sich nach erfolgtem Druck der Bogen immer ein wenig erhebt, ohne jedoch die Saite zu verlassen.

Das Staccato ist eine der schwierigsten Stricharten und will viel geübt sein, wenn es zu einer gleichmässigen, deutlichen und scharfen Absonderung der Töne kommen soll. Man übe es daher anfangs ganz langsam und im strengsten Takte, stosse besonders die erste und letzte Note recht lebhaft heraus und gehe nur allmählig zu einem schnelleren Tempo über. Es gibt auch ein Staccato im Abstriche; doch klingt es im schnellen Tempo etwas schwerfällig, ist auch schwerer auszuführen und wird daher nur im langsameren Tempo angewendet.

r) Das Staccato mit untermischten gebundenen Tönen. Die erste Note abwärts gestossen, die folgenden sieben aufwärts und zwar drei Noten gestossen, zwei gebunden und wieder zwei gestossen.

s) Das hüpfende Staccato. Es wird mit springendem Bogen im Ab- und Aufstriche gemacht und erstreckt sich gewöhnlich nur auf wenige Töne. Man hält den Bogen ganz leicht, etwa mit drei Fingern, wirft denselben auf die Saite und lässt ihn durch seine eigene Schnellkraft springen.

## II. Fingersetzung.

1. Um höhere Töne zu erhalten, als diejenigen sind, welche die leeren Saiten von sich geben, werden die Saiten durch Aufsetzen der Finger verkürzt. Man benützt hierzu den Zeige-, Mittel-, Ring- und kleinen Finger. Diese Finger werden ein wenig eingezogen, sodass die Gelenke gekrümmt erscheinen, damit bloss die Fingerkuppen den Druck auf der Saite bewirken.

2. Das Aufsetzen der Finger muss mit einer gewissen Schwung- und Schnellkraft geschehen. Mit energischem Schlage müssen die Töne gleichsam herausgehämmert werden. Auch hat der Druck der Finger um so stärker zu sein, je dicker die niederzudrückende Saite ist, und je kräftiger der Bogen dabei geführt wird. Der kleine Finger, als der schwächste, ist im energischen Niederdrücken besonders zu üben.

3. Ein Hauptaugenmerk ist dem Reingreifen, der reinen Intonation, zuzuwenden. Der Schüler lerne zu diesem Zwecke die Tonentfernungen genau kennen, mache sich mit dem Griffbrette recht bekannt und schärfe sein Ohr durch aufmerksames Hören. Die meisten Fehler im Reingreifen werden von Anfängern dadurch gemacht, dass sie die halben und ganzen Töne nicht gehörig unterscheiden, namentlich bei den halben Tönen die Finger nicht eng genug nebeneinander stellen. Auch der verminderte Quintschritt, der mit einem und demselben Finger auf zwei benachbarten Saiten auszuführen ist, z. B. h-f, cis-g etc. wird sehr häufig

— = = =

falsch ausgeführt, indem der Schüler vergisst, den Finger vor- und zurückzuziehen.

4. Der reinen Intonation ist es sehr förderlich, wenn die Finger so über die Saiten gehalten werden, dass sie nur senkrecht niederfallen dürfen, um den rechten Ton zu treffen. Auch ist es ratsam, die niedergedrückten Finger nicht sogleich wieder zu erheben, sondern sie so lange auf den Saiten liegen zu lassen, als es nur immer angeht. Bei aufsteigender Tonfolge werden daher allmählig alle Finger niedergedrückt, bei fallender dagegen wieder allmählig aufgehoben. Ein Fingern auf dem Griffbrette, nach Art des Klavierspielens, soll nicht stattfinden.

5. Die Töne der leeren D-, A- und E-Saiten können auch vermitteltst des vierten Fingers auf der vorhergehenden Saite hervorgebracht werden. Ob nun der vierte Finger oder die leere Saite anzuwenden sei, hängt von gewissen Umständen ab. In der Regel verweilt man auf einer Saite

so lange als es möglich ist. Kommen also mehrere Töne hintereinander vor, die auf einer und derselben Saite gegriffen werden können, so bleibt man auf dieser Saite und geht nicht unnötigerweise zur folgenden über. Folgen aber höhere Töne, die ohnedies den Übergang zur nächsten Saite nötig machen, so ist kein Grund vorhanden, den vierten Finger anzuwenden, man benützt in diesem Falle die leere Saite. Sind zwei oder mehrere Töne auf einen Strich zu nehmen, so verdient der vierte Finger den Vorzug, wenn die mit diesem Tone zu einem Striche verbundenen Töne tiefer sind; die leere Saite ist aber zu benützen, wenn sich diesem Tone höhere Töne anschliessen.

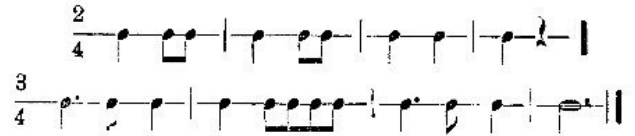
6. Der Fingersatz wird durch die Ziffern 1, 2, 3 und 4 bezeichnet. Eine Null deutet die leere Saite an.

## 12. Einige Winke und Ratschläge.

1. Der erste Unterricht im Violinspielen ist mit besonderer Sorgfalt zu erteilen, denn da soll der Grund zu einer richtigen Behandlung der Violine, zu einer reinen Intonation, zu einer guten Bogenführung gelegt werden. Fehler, die man in der ersten Zeit übersieht oder gering achtet, führen immer mehr zu üblen Angewöhnungen, die später kaum mehr zu beseitigen sind. Darum sollte der Schüler in der ersten Zeit möglichst viel unter der Aufsicht des Lehrers spielen, damit Falsches und Fehlerhaftes gar nicht aufkommen könne.

2. Es ist nicht zweckmässig, den Schüler sogleich in den ersten Stunden nach Noten spielen zu lassen, weil seine Aufmerksamkeit dadurch auf zu Verschiedenartiges gelenkt wird. Richtige Haltung der Violine, Bogenführung, Erzeugung eines gesunden, kernhaften Tones: das sind Dinge, welche die ungeteilteste Aufmerksamkeit erfordern und dem Schüler keine Zeit übrig lassen, den Blick auch noch auf die Noten zu richten. Die ersten Übungen werden daher am besten nach dem Gehöre ausgeführt. Der Lehrer spielt vor, der Schüler ahmt nach. Anfangs genügen die leeren Saiten. Der Schüler übt sich zuerst in kurzen Strichen (in der Mitte des Bogens, an der Spitze, am Frosch), dann in längeren; zuerst in langsamer, dann in schnellerer Bewegung. Diese Übungen nehmen gleich anfangs eine rythmische Form an

und bald spielt der Schüler auf den leeren Saiten mit gehöriger Einteilung des Bogens etwa Sätzchen wie folgende:



3. Ist durch solche Übungen der Schüler allmählich Herr seines Bogens geworden, so treten Finger-Übungen hinzu. Er lernt auf der E-Saite etwa die Töne e, f, g und a, später auch fis und b kennen, fasst den Unterschied auf, der zwischen einem halben und ganzen Ton stattfindet und übt sich, diese Töne rein und sicher nachzuspielen. Der Lehrer lässt nun diese Töne verschiedenartig aufeinander folgen, kleidet sie bald in diese, bald in eine andere rythmische Form, und so entstehen allerlei kleine, ansprechende Sätze, die der Schüler leicht auswendig lernt und mit vieler Freude nachspielt.

4. In ähnlicher Weise wird der Schüler auch mit den Tönen der übrigen Saiten bekannt gemacht. Die melodischen Übungen werden dabei immer umfangreicher, die rythmischen Formen immer mannigfaltiger; es treten verschiedene Stricharten hinzu, und so kann der Schüler mehrere Monate lang ohne alle Notenkenntnis auf das zweckmässigste beschäftigt werden.

5. Als Übungsstoff zum Auswendigspielen benütze der Lehrer hauptsächlich Choräle und Lieder, welche dem Schüler schon von der Schule her bekannt sind. Namentlich ist das Choralspiel ein vortreffliches Mittel, sich einen vollen und kräftigen Ton anzueignen.

6. Tritt endlich die Notenkenntnis ein, so hat der Schüler bereits viel gewonnen. Er besitzt ein Ohr, das im richtigen Auffassen der Tonverhältnisse geübt ist, eine Hand, die mit Leichtigkeit den Bogen zu handhaben versteht, Finger, welche willig und behende niederfallen und dabei den rechten Ort treffen, ein Tongedächtnis, das einen musikalischen Gedanken leicht zu behalten vermag und ein Auge, das jetzt unverrückt sich den Noten zuwenden kann, weil kein anderer Gegenstand mehr dessen Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.





# HOHMANN'S

## praktische Violin-Schule.

### Erster Cursus.

#### Zeichen für die Bogenstriche.

		Abwärts:	Aufwärts:
Ganzer Bogen			/
Halber oder Drittels-Bogen am Anfange			//
" " " " in der Mitte			//
" " " " an der Spitze			//
Kurzer Bogenstrich	am Anfange		/
" " "	in der Mitte		//
" " "	an der Spitze		//

# HOHMANN'S

## Practical Method for the Violin.

### First Course.

#### Signs for the Bowing.

		Down-bow:	Up-bow:
Whole bow			/
Half or one - third bow at the nut			//
" " " " in the middle			//
" " " " at the point			//
Short stroke of bow at the nut			/
" " " " in the middle			//
" " " " at the point			//

#### I. Die leeren Saiten.

#### I. The Open Strings.

1. *e* *a* *d* *g*  
 10 mal / 10 times

2. *a*  
 10 mal / 10 times

3. *d*  
 10 mal / 10 times

4. *g*  
 10 mal / 10 times

5. *e* *a* *d* *g* (rhythmic pattern)

6. *e* *a* *d* *g* (rhythmic pattern)

7. *e* *a* *d* *g* (rhythmic pattern)

8. *e* *a* *d* *g* (rhythmic pattern)

9. *e* *a* *d* *g* (rhythmic pattern)

10. *e* *a* *d* *g* (rhythmic pattern)





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

27. 28. 29.

30. 31. 32.

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

33. 34. 35.

36.

Moderato.

10 mal  
10 times

4 4 0

37.

Andante

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

38. | 39. | 40. |

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

41. | 42. |

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

Scherzando.

43.

44. 0 1 #1 2 0 1 2 3 4

*fis* *h*

Adagio.

46.

Moderato.

47.

Musical notation for measures 47-48 of the first system, Moderato tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Musical notation for measures 49-50 of the first system, Moderato tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Allegretto.

48.

Musical notation for measures 48-49 of the second system, Allegretto tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical notation for measures 50-51 of the second system, Allegretto tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Moderato.

49.

Musical notation for measures 49-50 of the third system, Moderato tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Musical notation for measures 51-52 of the third system, Moderato tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated with numbers 4 and 0.

Musical notation for measures 53-54 of the third system, Moderato tempo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Moderato.

50.

First system of exercise 50, Moderato. It consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of exercise 50, Moderato. It continues the two-staff format. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment with some triplet markings.

Allegretto.

51.

First system of exercise 51, Allegretto. It consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with some triplet markings.

Second system of exercise 51, Allegretto. It continues the two-staff format. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with some triplet markings.

Third system of exercise 51, Allegretto. It continues the two-staff format. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with some triplet markings.

Fourth system of exercise 51, Allegretto. It continues the two-staff format. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with some triplet markings.

Fifth system of exercise 51, Allegretto. It continues the two-staff format. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with some triplet markings.

52. **53.**

54. **55.**

*Adagio.*

56.

*Allegretto.*

57.



# III. Die Töne der A-Saite.

a . h c . d . e  
0 . 1 2 . 3 . 4

# III. The Tones of the A-string. <sup>17</sup>

a . b c . d . e  
0 . 1 2 . 3 . 4

58. 59.

60. 61.

Adagio.

62.

63. 64.

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

Moderato.

65.

66. 10 mal  
10 times

67. 10 mal  
10 times

68. 10 mal  
10 times

69. 10 mal  
10 times

70. *Moderato.* 10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

71. *Andante.* 10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

*rall.*

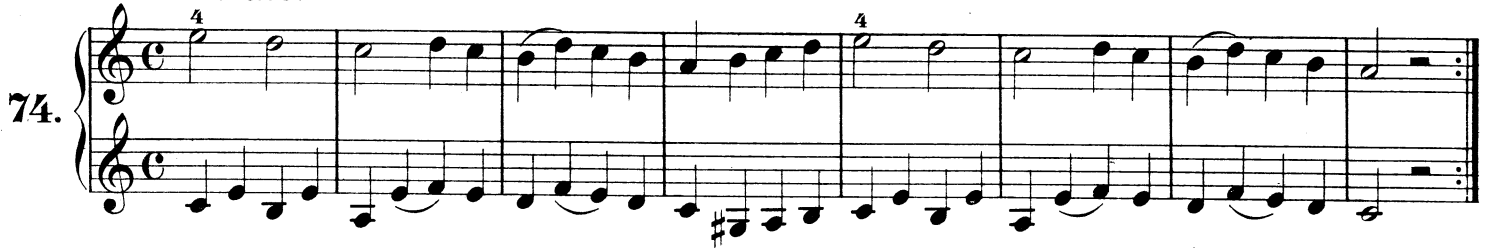
10 mal  
10 times

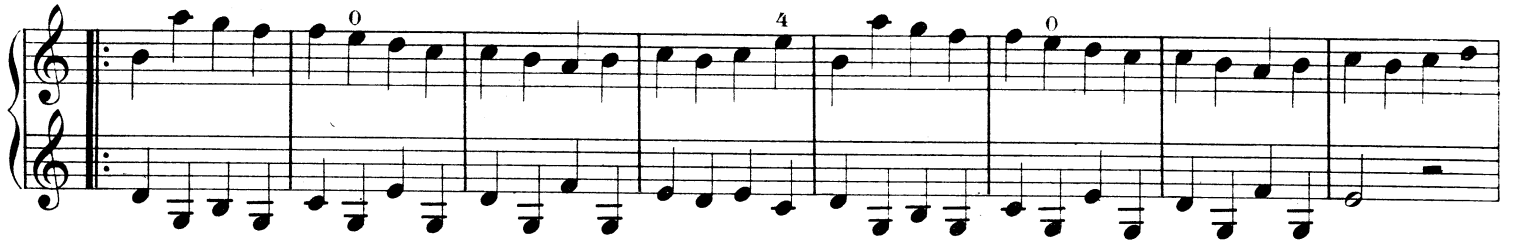
72.  73. 

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

Moderato.

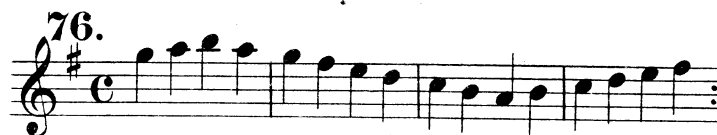

74. 




Allegretto.

75. 




76.  77. 

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

78. 79.

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

Andante.

80.

81. 82.

*cis*  
c#

Moderato.

83.

2/4 1 2 1 - 2 - 1 2 - 1 - 2 1 2 - 1 - 2 - 1 2

84. 85.

86. 87.

**Allegretto.**

88.

89. 90.

**Andante.**

91.

92. 93.

94. 95.

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

Adagio.

96.

Allegro.

97.

# IV. Die Töne der D-Saite.

d . e f . g . a  
0 . 1 2 . 3 . 4

# IV. The Tones of the D-string.<sup>23</sup>

d . e f . g . a  
0 . 1 2 . 3 . 4

98. 99.

100. 101.

102. *Lento.*

103<sup>a</sup> 103<sup>b</sup>

104. *Moderato.*

*rall.*

105.

106.

107.

108.

Andante.

110.

111.

112.

113.

Andantino.



1 2 3    1 2 3    1 2 3    1 2 3    1 2 3

115. *Allegretto.* 10 mal 10 time

116. 10 mal 10 time

117. *p* *mf*

118. *Allegretto.* *p* *f* *p* *mf*

H. Harder.

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

119. *Allegro.* 10 mal 10 times

120. 10 mal 10 times

121.

122. *Moderato.*



28 V. Die Töne der G-Saite.

V. The Tones of the G-string.

g . a . h c . d  
0 . 1 . 2 3 . 4

g . a . b c . d  
0 . 1 . 2 3 . 4

127. *g a h c* 128. *4*

129. *a b c* 130. *4*

Adagio. 10 mal 10 times

10 mal 10 times

131.

132.

5 mal 5 times

Allegretto.

133.

134.

5 mal  
5 times

*Allegro.*

135.

136.

137.

10 mal  
10 times

10 mal  
10 times

*Moderato.*

138.

6/8 1 2 3 4 || 1 2 3 4 || 1 2 3 4 || 1 2 3 - 4 || 1 - 2 3 - 4 ||

139.

*Allegretto.*

5 mal  
5 times

140.

141.

*Andante.*

*Sopr.*

142. *g<sup>is</sup>* 10 mal *g<sup>#</sup>* 10 times **Allegretto.**

143. *g<sup>is</sup>* 10 mal *g<sup>#</sup>* 10 times

144. **Pleyel.**

145. **Moderato.**

146. **Fröhlich.**

147. **Moderato.**

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

148.

149. *Largo.*

150. *Andante moderato.* *Fröhlich.*