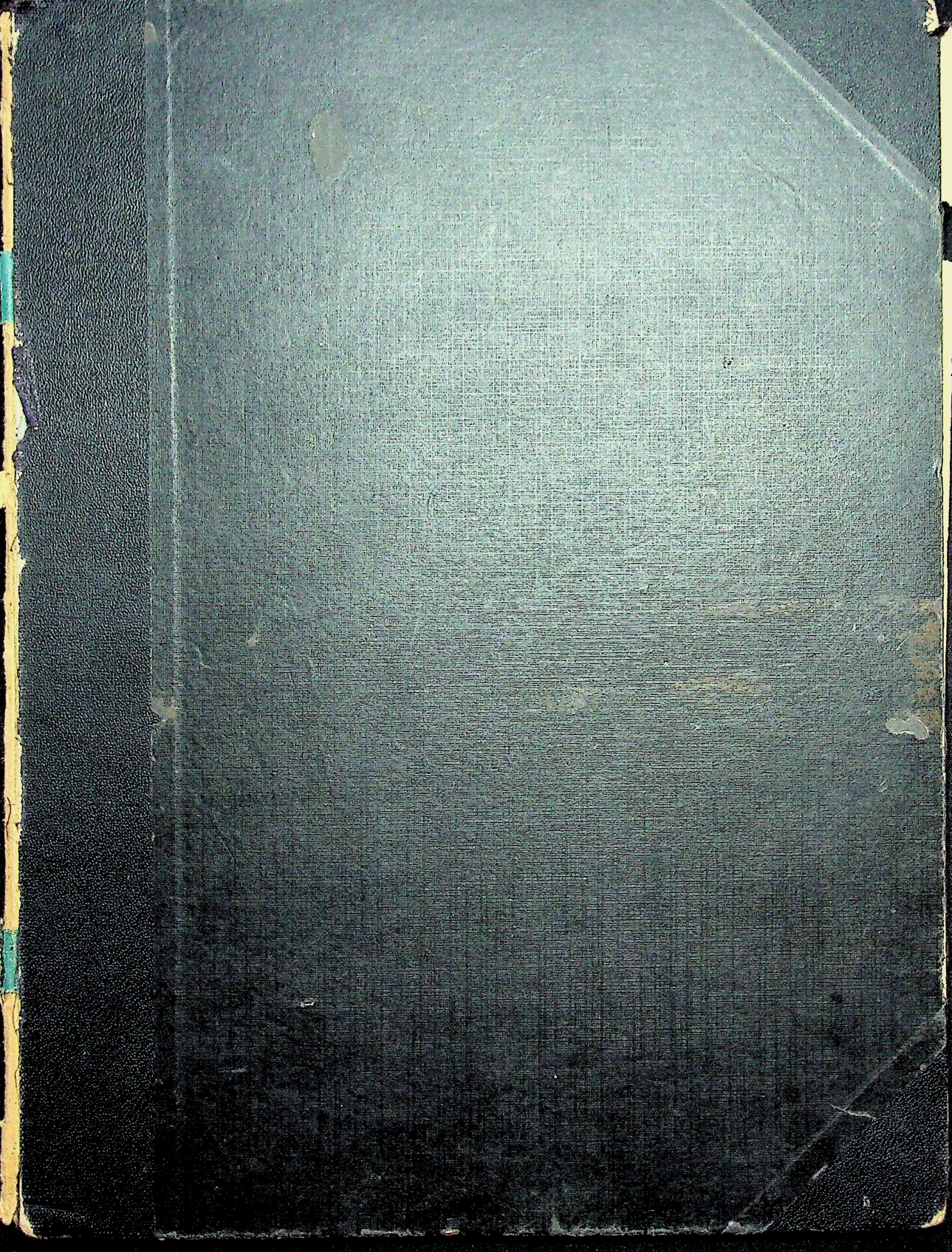




48
Lupa 1/20. dekate



No. 3360ⁿ



Elementarschule des Violinspiels

Ecole primaire – Elementary Method

Hef I

INHALT.

HEFT I.

	Seite
Vorwort — Einleitung	2
Bogenführung auf den leeren Saiten	9
Einführung in die Tätigkeit der linken Hand	13
Intervalle	17
Viertelnoten — Versetzungszeichen	22
Dur-Tonarten (C dur, G dur)	25
Darstellung u. Einteilung der Töne, Takte usw.	26

HEFT II.

Notenbindung (Ligatur)	2
Achtelnoten	5
Punktierte Noten	14
Punktierte Viertelnote	17
Achtelpause	22

HEFT III.

Einführung des Cis	2
D dur	3
Tempo	4
Auftakt	8
Synkope	11
Einführung der Sechzehntel	16
Einführung des Gis	26
A dur	28

HEFT IV.

Punktierte Achtelnote	3
Sämtliche Taktarten	4
Doppelgriffe	8

Martellé-Strichart	19
Septime — Fingerübungen	18
Energischer Strich	20
Fingerübungen	21
Einführung der B-Tonarten	35

HEFT V.

Triole	4
Triolen und Achtel — Triolenpause	5
Fingerübungen	7
Einführung des As	9
Es dur	10
Einführung des Mollgeschlechtes	13
Enharmonie und chromatische Tonfolge, sämtliche $\sharp$ und $\flat$ Dur-Tonarten	21
Fingerübungen	44
Sämtliche Kreuz-Molltonarten	46

HEFT VI.

Zweite Lage	3
Ausführliche Besprechung der Intervalle	21
Verwandtschaft der Tonarten	22
Übungen im Lagenwechsel	23
Abweichung von der normalen Fingerstellung bei verminderten Quinten	30
Staccato serioso (festes Stakkato)	32
Dynamik — Fingerübungen	38
Sextolen — Zweiunddreißigstel-Noten u. -Pausen	51
Verzierungen — Der Triller	60
Dritte Lage	68
Anhang (Grundbegriffe der Harmonielehre)	82

Als Fortsetzung der Elementarschule erschien:

MITTELSTUFE (VIOLINSCHULE TEIL II)

VON

ONDŘÍČEK-MITTELMANN

Ed. No. 3361_a



Elementarschule des Violinspiels

nach neuem System
und auf wissenschaftlicher Grundlage
von

**FRANZ ONDŘÍČEK
UND
S. MITTELMANN**

HEFT I

Eigentum des Verlegers.

9637 a

**LEIPZIG
C. F. PETERS.**

F. Baumgarten, del.

Vorwort.

Nach dem Erscheinen des Werkes „Neue Methode der Meistertechnik des Violinspiels“, welches eine von der bisherigen Methode absolut abweichende Richtung des Studiums der Violintechnik auf anatomisch-physiologischer Grundlage verfolgt, wurde in Musikkreisen der Wunsch geäußert, die Verfasser des obigen Werkes möchten die in letzterem niedergelegte Errungenschaft auch für die Elementar- und Mittelstufe heranziehen und so die durch Erfahrung gewonnene, auf theoretisches Wissen gegründete neue Methode des Violinstudiums von den ersten Anfängen bis zur höchsten Vollendung ausgestalten. Die Wissenschaft lehrt, daß die physiologischen Verhältnisse für erfolgreiche Betreibung technischer Studien im jugendlichen Alter am günstigsten liegen; man bedenke, daß die Tragfähigkeit der Muskeln, d. h. die Dehnungsfähigkeit derselben bis zum Zerreißen sich im jugendlichen, mittleren und höheren Alter verhält wie 7:3:2. Aber gerade dieses Moment, dessen Berücksichtigung von höchster Bedeutung ist zur Erreichung einer vollendeten Technik, lassen die herrschenden Methoden gänzlich außer acht und können darum einer wissenschaftlichen Kritik nicht standhalten. Die Physiologie der Muskeln gibt die Gesetze an, nach welchen die beim Violinspiel tätigen Muskeln ihre spezifische Arbeit am zweckmäßigsten vollführen. Die hier niedergelegte Methode erhebt diese Gesetze zu ihrem Leitfaden und verbürgt deswegen einerseits Fortschritt und Erfolg, während sie andererseits den Studierenden vor der furchtbaren Gefahr bewahrt, die wie ein Damoklesschwert über dem Haupt des Geigers schwebt, dem Auftreten des Violinspielerkrampfes. Die Scheu des Violinlehrers, gleich zu Beginn des Unterrichts den 4. Finger in Aktion treten zu lassen, wodurch eine

fehlerhafte Haltung desselben — Zurückziehen, Beugen in den Fingergelenken und Schieben unter den Ringfinger — anerzogen und zur üblen, schwer zu beseitigenden Gewohnheit wird, wird durch die Erkenntnis der physiologischen Gesetze schwinden. Die Dehnungsfähigkeit der Muskeln ist, wie oben gesagt, im jugendlichen Alter am größten, und diese Tatsache soll voll und ganz ausgenützt werden.

Die vorliegende Violinschule beansprucht gegenüber anderen gleichartigen Werken insofern eine Ausnahmestellung, als sie, basierend auf physiologische Gesetze, die günstige Tragfähigkeit der Muskeln im jugendlichen Alter ausnützt, indem sie Fingerübungen bringt, die der jeweiligen Stufe entsprechen und gradatim nicht nur die vom Arm aus verlaufenden langen, Hand und Finger versorgenden Muskeln, sondern auch die in der Mittelhand gelegenen Zwischenknochenmuskeln kräftigen und so eine rasche Steigerung der Technik herbeiführen. Der Umstand, daß die herrschenden Methoden eine systematische Pflege der kleinen in der Mittelhand gelegenen Muskeln vernachlässigen, bildet den Hauptgrund für das Auftreten von Schmerzen in diesen Muskeln, die sich oft bis zum Krampfe steigern. Diese früher besprochenen Fingerübungen sind geeignet, die Übungszeit bedeutend abzukürzen, wodurch die geistige Richtung des Studiums (in Bezug auf Rhythmus, Tongebung usw.) Raum zur Entfaltung gewinnt. Durch die schon im Anfang eingeführte Begleitung einer zweiten Violine, die der Lehrer spielt, soll frühzeitig rhythmisches und musikalisches Empfinden gepflegt und das Interesse des Schülers rege erhalten werden.

Die Verfasser.

Einleitung.

Bei Anlage dieser Schule, die, mit den ersten Anfängen beginnend, bis zur bereits veröffentlichten Meisterstufe führen soll, wurde ein System gewählt, in welchem Langsamkeit und Gründlichkeit das leitende Prinzip ausmachen. Jeder Schritt nach vorwärts wird dem Schüler klar und gründlich vermittelt, und mit Hilfe von Kommentar und abwechslungsreichen Beispielen wird derselbe gefestigt. Dazu kommt, daß die gewählten Beispiele durchwegs Originalarbeit im klassischen Stil sind, so daß sie in ihrer Nützlichkeit vom pädagogischen Gesichtspunkte der jeweiligen Stufe vollkommen angepaßt sind. Daß bei einem solchen System die ersten Anfänge breit angelegt werden mußten, um das Vorwärtsschreiten langsam aber desto sicherer und erfolgreicher gestalten zu können, wird jedermann klar sein. Nur die absolut solide Grundlage verbürgt den sicheren Erfolg!

Die obigen Ausführungen sollen auch teilweise die Ursache für das lange Verweilen in den beiden leichten Tonarten C-dur und G-dur erklären. Es muß nachdrücklich hervorgehoben werden, daß selbst die mit einem tadellos guten Gehör Begabten ihre Gehörsnerven durch mangelhaftes Studium, wenn es sich über einen langen Zeitraum erstreckt, falsch stimmen können, da beim Hören nicht nur das äußere Ohr eine Rolle spielt, sondern auch das im Gehirne befindliche Hörzentrum, wo die akustischen Erinnerungsbilder aufbewahrt werden. Bei den ersten Anfängen des Violinstudiums, wo die Schwierigkeiten am größten sind, muß vor allem die Kontaktsicherheit zwischen Finger und Saite hergestellt sein, wenn man vom Standpunkte der Intonation größere Anforderungen an den Schüler stellen will. Ist ihm z. B. die C-dur-Tonart völlig klar und ist er so weit, daß er in dieser Tonart die ihm gebotenen Beispiele rein spielen kann, so wird jede folgende Tonart Schwierigkeiten bieten, die, wenn nicht schon eine gewisse Griffsicherheit besteht, geeignet sind, Störungen in der Intonation herbeizuführen. Schon bei der G-dur-Tonart, wo das *fis* auftritt, ergibt sich folgende streng zu beobachtende Erscheinung: In der C-dur-Tonart wird das *f* auf der D-Saite (2. Finger) in derselben Höhe gegriffen, als das *c* auf der A-Saite. Bei G-dur haben wir aber *fis*, welches einen Halbton höher liegt als *f*. Soll in G-dur unmittelbar nach dem *fis* auf

der D-Saite (2. Finger) das *c* mit dem 2. Finger auf der A-Saite gegriffen werden, so wird der 2. Finger, der früher auf dem *fis* gelegen ist, zurückgeschoben werden müssen (gegen den Sattel hin), wenn er dann das *c* auf der A-Saite, das mit *f* in gleicher Distanz vom Sattel liegt, rein greifen soll. Die Nichtbeachtung dieser Erscheinung führt dahin, daß wiederholt das *c* auf der A-Saite etwas zu hoch gegriffen wird. Bei der D-dur-Tonart wird die Sache noch komplizierter, da zum *fis* noch das *cis* hinzukommt und dieselbe Erscheinung zwischen *cis* und *g* (3. Finger auf der G-Seite *cis* und 3. Finger auf der D-Saite *g*, der hier, wenn man von *cis* direkt auf *g* übergeht, gegen den Sattel zurückzuschieben ist) sowohl zwischen G- und D-Saite, als auch zwischen A- und E-Saite (2. Finger) auftritt. Wenn nicht die nötige Gründlichkeit betreffs Intonation beobachtet wird, so fixieren sich falsche Gehörbilder im Gedächtnis, die man dann nicht los werden kann und wodurch das Erlernen einer reinen Intonation sehr erschwert, ja fast unmöglich gemacht wird. Dies die Gründe, weshalb wir erst nach Erlangung einer gewissen Griffsicherheit seitens des Schülers zur D-dur-Tonart übergegangen sind.

Nun führen wir dem Schüler das Instrument vor. Die Geige (Bild 1) setzt sich aus dem Körper-, Hals- und Kopfteil zusammen. Der Körperteil setzt sich zusammen aus: 1. Oberdecke (*d*), welche den eigentlichen Resonanzboden darstellt und zwei Löcher — ihrer Form wegen *f*-Löcher genannt — enthält (*f*). 2. Boden (Unterdecke). Boden und Oberdecke sind durch schmale Zwischenwände, Zargen genannt (*z*), verbunden. Am Körper oben setzt sich der Hals an (*h*), welcher in den Wirbelkasten (*k*) übergeht und schließlich mit dem Kopf oder der Schnecke (*c*) endigt. Für die Oberdecke wird feines Tannen- oder Fichtenholz verwendet. Unterdecke, Hals, Wirbelkasten und Schnecke werden aus Ahorn gefertigt. Auf dem Hals befindet sich ein schmales, nach unten breiter werdendes Brettchen aus Ebenholz angeleimt, das mit seiner unteren, breiteren, frei schwebenden Hälfte über die Oberdecke hinausragt und Griffbrett (*g*) genannt wird. Am oberen Ende des Griffbretts, wo sich der Wirbelkasten anschließt, befindet sich eine schmale Leiste mit vier Einschnitten für die Saiten, welche über das Griff-

brett etwas emporragt, damit die Saiten freischwebend über dem Griffbrett verlaufen und unbehindert schwingen können. Die Leiste wird Sattel (*s*) genannt. Die beiden Seitenwände des Wirbelkastens besitzen je 4 Löcher zur Aufnahme der 4 aus Ebenholz verfertigten Wirbel (*w*), an denen oben die Saiten befestigt werden. Unten werden die Saiten an dem ebenfalls aus Ebenholz bestehenden Saitenhalter (*t*) befestigt. Letzterer wird mit Hilfe einer dicken Saite an dem am unteren Ende der Geige befindlichen Knopf (*b*) festgehalten. Diese Saite läuft über eine am unteren Ende der Oberdecke angebrachte leicht emporragende Leiste aus Ebenholz (*l*), großer Sattel genannt, damit der Saitenhalter freischwebend über der Oberdecke erhalten wird. Zwischen dem unteren Rande des Griffbretts und dem oberen Rande des Saitenhalters

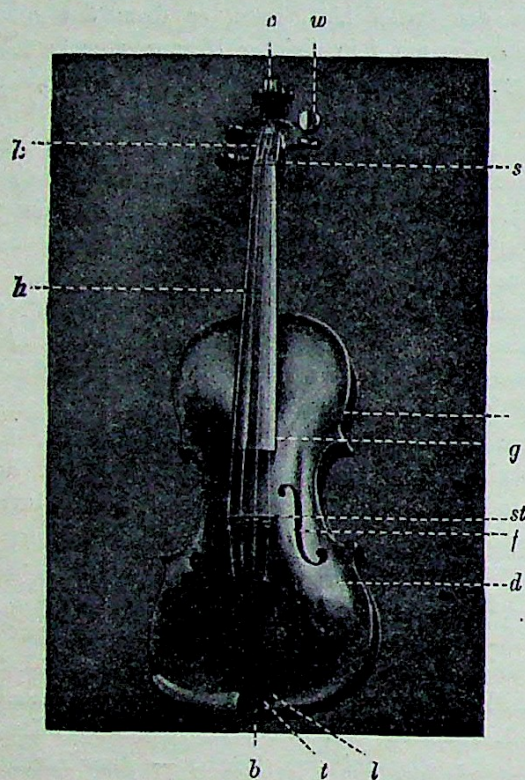


Bild 1.

befindet sich der Steg (*st*), welcher am oberen Rande entsprechend abgerundet und mit 4 Einschnitten zur Aufnahme der Saiten versehen ist und so aufgestellt sein muß, daß seine Füße mit der Richtung der bei den *f*-Löchern angebrachten queren Einschnitte örtlich zusammenfallen, wobei die Distanz der Füße von den *f*-Löchern beiderseits gleich sein muß. Im Innern der Geige befindet sich ein etwas hinter dem rechten Fuß des Steges senkrecht stehender runder Holzstab, Stimmstock genannt. An der inneren Fläche der Oberdecke, entsprechend dem linken Fuß des Steges, befindet sich

ein in der Längsrichtung (von oben nach unten) verlaufender längerer Holzstab, der Bassbalken, welcher zur Verstärkung der Oberdecke dient. Der Stimmstock hat den Zweck, die Oberdecke gegen die durch die Saiten verursachte Spannung zu stützen und die Schwingungen auf die Unterdecke zu übertragen. Es ist allgemein bekannt, daß ausgespielte alte Geigen, vorausgesetzt, daß sie auch betreffs der Bauart eine gute Qualität aufweisen, unvergleichlich besser klingen als vorzüglich gebaute neue Geigen. Die Ursache dieser Erscheinung dürfte darin liegen, daß gut gebaute Geigen, wenn sie durch eine lange Reihe von Jahren richtig behandelt und gut gespielt wurden, die Eigentümlichkeit gewinnen, daß ihre kleinsten Holzteilchen auf Tonschwingungen außerordentlich leicht reagieren. Es empfiehlt sich, dem Schüler eine gut klingende, womöglich alte Geige mit richtiger Mensur (relativ richtige Halslänge und Beschaffenheit des Griffbretts) mit richtig zugeschnittenem Steg zu geben, da unrichtige Mensur die Intonation beeinträchtigt und ein schlecht geschnittener Steg die Tongebung erschwert.

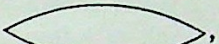
Der Bogen.

Derselbe stellt eine dünne Holzstange von einer gewissen Länge dar und zeichnet sich durch große Spannkraft und Elastizität aus. Sein oberes Ende läuft in eine eigentümlich gestaltete Verdickung, Kopf genannt, aus, wo die Haare befestigt werden. Am unteren Ende befindet sich der mit Perlmutter- und Silbereinlagen verzierte Frosch, an dem die Haare unten ihre Befestigung finden. Derselbe läuft in einer Rinne der Stange, wo er durch eine die Stange unten abschließende Schraube auf- und abwärts geschoben werden kann. Durch Drehen der Schraube nach rechts wandert der Frosch abwärts, wodurch die Haare angespannt werden; durch Drehen der Schraube nach links werden die Haare entspannt. Spannkraft und Elastizität spielen beim Bogen die Hauptrolle, weshalb das Fernambukholz, welches diese Eigenschaften in hervorragendem Maße besitzt, am häufigsten zur Anfertigung desselben verwendet wird. Es ereignet sich oft, daß neue Bogen sich nach der Seite ziehen, wodurch sie unbrauchbar werden. Sowie es notwendig ist, den Bogen, resp. die Haare, vor dem Spiel entsprechend anzuspinnen, um die erforderliche Spannkraft zu gewinnen, so ist es nötig, den Bogen nach dem Spiel zu entspannen, damit die Elastizität der Stange erhalten bleibt. Als Haare empfehlen sich ungebleichte Schimmelschweifhaare. Um die Haare entsprechend klebrig zu machen, damit sie die Saiten mitreißen und zum Schwingen bringen können, verwendet man das Geigenharz (Kolophonium), das nur mäßig und in bester Qualität gebraucht werden soll. Am unteren Ende, wo der Bogen gehalten wird, ist er mit Silberdraht umspinnen, damit er hier nicht abgegriffen und besser gehalten werden kann. Der an der Stange sich ansetzende Kolophoniumstaub soll nach dem Spielen abgewischt werden.

Behandlung der Geige.

Das Instrument soll in einem Kasten weich gebettet und in ein Seidentuch gehüllt, geschützt vor Feuchtigkeit, aufbewahrt werden. Nach dem Spielen muß der Kolophoniumstaub von der Decke gründlich abgewischt werden, da durch Ansetzen desselben die Schwingungen der Decke beeinträchtigt werden; auch Saiten und Griffbrett sind mittelst eines weichen Tuches abzuwischen.

Betreffs der zu gebrauchenden Saiten sei erwähnt, daß die italienischen am besten ansprechen und daher zu empfehlen sind. Natürlich sollen sie in ihrer Dicke dem Instrument am besten angepaßt werden. Um die Saiten auf ihre Reinheit zu prüfen, empfiehlt sich folgendes Verfahren: Die Saite wird in der Länge vom Steg bis zum Sattel zwischen Daumen und Zeigefinger beider Hände leicht angespannt und mit dem kleinen Finger ange-

schlagen. Entsteht beistehende Figur ,

so ist die Saite rein; entstehen aber in dieser Figur

Trübungen und Zwischenlinien , so ist

die Saite unrein. Beim Aufziehen der Saiten muß darauf geachtet werden, daß der Steg sich nicht nach vorne neigt, da er dann plötzlich mit großer Gewalt niederstürzen und sogar die Oberdecke einschlagen könnte. Man schiebe ihn, wenn nötig, vorsichtig zurecht.

Haltung der Violine.

Die Geige wird links vom Saitenhalter unter das Kinn gebracht, die linke Hand umfaßt den Hals in der Höhe des Sattels mit Daumen und Zeigefinger, wobei der Daumen ca. 1 cm über das Griffbrett emporragt, derart, daß zwischen der Falte, welche vom Daumen zum Zeigefinger verläuft, und dem Hals ein kleiner Raum frei bleibt. Die Geige muß horizontal gehalten werden, wobei die Nasenspitze auf die Schnecke zielt und der Körper der Geige eine leichte Neigung nach rechts erfährt. Bei dieser Haltung hat die G-Saite die höchste und die E-Saite die tiefste (unterste) Lage. Die Körperhaltung muß aufrecht sein, wobei der Körper sich auf das linke Bein stützt und der rechte Fuß mit nach außen gewendeter Spitze etwas vorgeschoben wird. Die Finger müssen im Endglied (Nagelglied) gebeugt senkrecht auf die Saiten gesetzt werden. Der Handrücken muß in geradliniger Fortsetzung des Vorderarms liegen, da sonst die Finger in ihrer Bewegung auf den Saiten eine Einschränkung erfahren. Zum leichteren und sicheren Halten der Geige, die während des Spiels keine Bewegungen machen darf, empfiehlt sich die Anwendung eines Kinnhalters, wodurch auch die Oberdecke geschützt wird, und eines kleinen Kissens.

Bogenhaltung (Bild 2).

Der Bogen wird knapp am Frosch mit der Daumenspitze und dem obersten, dem Nagelglied entsprechenden

Gelenk des Mittelfingers derart umfaßt, daß die Daumenspitze mit der einen Hälfte am Frosch und der anderen Hälfte an der Stange angreift, wobei das Daumengelenk leicht gebeugt wird; der Daumenspitze gegenüber umgreift der Mittelfinger mit seinem obersten Gelenk die Stange, worauf sich Zeige-, Ring- und kleiner Finger — die ersten zwei mit ihren Endgliedern, der letzte mit der



Bild 2.

Kuppe — derart nebeneinander legen, daß eine gleichmäßige Wölbung des Handrückens entsteht. Sämtliche Finger haben bei der Bogenführung eine ganz bestimmte Funktion. Der Zeigefinger übt den jeweilig erforderlichen Druck (accent) auf die Stange aus, Mittel- und Ringfinger halten mit Hilfe des Daumens die Stange, der kleine Finger dient zum Balancieren derselben. Unter keinen Umständen dürfen die Finger bei allen möglichen Bogenbewegungen hin- und hergeschoben werden; sie müssen stets die gleiche Stellung beibehalten.

Bogenführung.

Diese beansprucht ein äußerst sorgfältiges Studium, da von ihr die Tongestaltung wesentlich abhängt und einmal angewöhnte Unrichtigkeiten sowohl betreffs Haltung der Geige, als auch betreffs Bogenführung sehr schwer, in manchen Fällen kaum je beseitigt werden können. Für den Anfang soll der Bogen auf den Saiten in mittlerer, stets gleichbleibender Stärke in der Mitte zwischen dem unteren Rande des Griffbretts und dem Steg parallel zum Steg (der Bogen schneidet die Saite im rechten Winkel) mit etwas gegen das Griffbrett geneigter Stange geführt werden. Um in leichtester Art die bei der Bogen-

führung sich ergebenden drei Handstellungen Frosch, Mitte, Spitze und ihr Verhältnis zum Unter- und Oberarm finden zu können, empfiehlt sich die Anwendung folgenden Vorgangs: Nachdem der Schüler den Bogen in richtiger Weise gefaßt hat, lege der Lehrer, die rechte Hand des Schülers richtig dirigierend, den Bogen mit seiner Mitte auf die E-Saite (Bild 3). Bei dieser Stellung ergibt sich Folgendes: Der Bogen läuft parallel zum Steg, der Oberarm befindet sich leicht an den Körper geschmiegt — nicht angedrückt —, der Vorderarm und Handrücken befinden sich in derselben Richtung und im rechten Winkel zum Bogen. Um aus dieser Handstellung



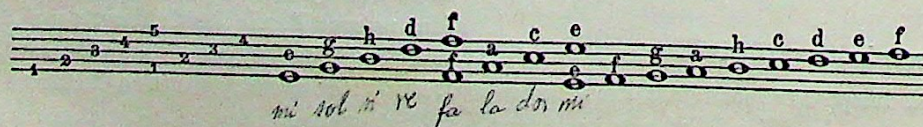
Bild 5.

zu der am Frosch zu gelangen (Bild 4), ergreife der Lehrer Vorderarm und Hand des Schülers und führe sie, den Bogen ca. 2 cm über den Saiten, also in der Luft haltend, bis der Frosch über der Saite angelangt ist. Bei diesem Vorgang bewegt sich der Oberarm leicht im Achselgelenk, jedoch nicht vom Körper weg, wodurch das Ellbogengelenk etwas höher steigt. Der Vorderarm wird immer mehr im Ellbogengelenk gebeugt, und ebenso muß das Handgelenk gebeugt werden. Befindet man sich am Frosch in der oben beschriebenen Haltung, so befindet sich die Hand in halber Beugung, den Handrücken leicht auswärts gewendet. Denken wir uns nämlich die Hand am Körper so herabhängend, daß der Daumen nach

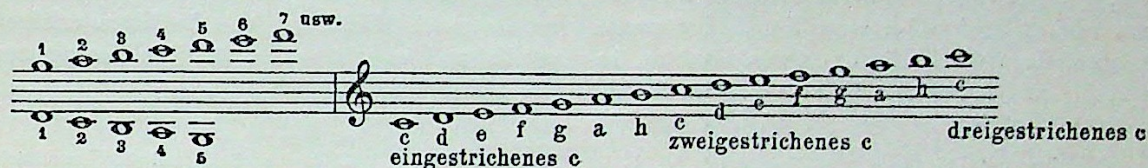
vorne, der kleine Finger nach rückwärts, der Handrücken nach außen gewendet ist, so wendet sich die Hand aus dieser Haltung einwärts, wenn sich der Daumen gegen den Rumpf, der Handrücken nach vorne und der Handteller nach rückwärts dreht (Einwärtsrollung der Hand). Dreht sich die Hand aus dieser Stellung in die zuerst beschriebene (Daumen nach vorn usw.), so sagt man, die Hand rollt oder wendet sich auswärts. Wird nun der Bogen aus der Luft am Frosch auf die E-Saite herabgesenkt und dann heruntergeführt, bis die Bogenspitze auf der Saite ruht, so bewegt sich der Oberarm nur so lange mit, bis man zur Bogenmitte gelangt ist; dabei geht das Handgelenk aus der halben Beugung in die volle Streckung über. Bewegt sich nun der Bogen über die Mitte weiter abwärts, so beugt sich das Handgelenk immer mehr handrückenwärts und die Hand rollt einwärts, so daß an der Bogenspitze (Bild 5) das Handgelenk in halber Beugung handrückenwärts und die Hand in halber Einwärtsrollung sich befinden. In der Meisterstufe ist ausführlich dargetan, warum bei diesen Handstellungen die Muskeln unter den günstigsten Verhältnissen funktionieren. Nehmen wir abermals an, der Bogen befinde sich mit der Mitte auf der E-Saite und geht man in dieser Stellung auf die A-Saite über, so hebt sich der Oberarm etwas vom Körper ab und das Ellbogengelenk steigt etwas höher. Geht man von der A- auf die D-Saite, so hebt sich der Oberarm noch mehr vom Rumpfe ab und das Ellbogengelenk gewinnt eine höhere Lage. Übergeht man nun auf die G-Saite, so geht die Abhebung des Armes vom Rumpfe noch weiter, und das Ellbogengelenk gewinnt den höchsten Stand. Niemals jedoch darf das Ellbogengelenk höher liegen als das Handgelenk. Ist sich der Schüler über alle bei der Bogenführung sich ergebenden Handstellungen klar, so beginne er unter Aufsicht des Lehrers das Studium der Bogenführung im praktischen Teil auf den leeren Saiten vom Frosch zur Spitze und umgekehrt. Schon bei den ersten Anfängen soll auf die Ausbildung eines freien Handgelenks die größte Sorgfalt verwendet werden.

Darstellung der Noten und des Liniensystems.

Noten stellen Schriftzeichen dar, mit deren Hilfe die Musik schriftlich dargestellt wird. Die Notenschrift umfaßt außer den Noten, welche die Töne in ihrer Höhe und Dauer ausdrücken, auch Zeichen für Tonstärke, Vortragszeichen, Zeichen für Pausen usw. Als Grundform für die Notenzeichen gilt der ovale Kreis *o* und der schwarze Punkt *•*, welche den Kopf der Note bilden. Das Liniensystem besteht aus fünf Linien, die von unten nach oben gezählt werden. Diese fünf Linien schließen

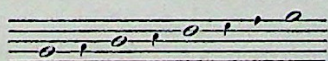


vier Zwischenräume ein. Die Noten werden auf den Linien und in die Zwischenräume eingetragen. Die auf den Linien befindlichen Noten heißen der Reihe nach *e g h d f*, die in den Zwischenräumen *f a c c*. Sämtliche Noten, die am Liniensystem angebracht werden können, umfassen staffelförmig (leiterartig) aufsteigend eine Reihe von 9 Tönen. Nun kann die Zahl der Noten im Ton-system ungefähr 100 erreichen. Die Stelle im Liniensystem gibt auch die Höhe der dort stehenden Note an. Je höher, von unten gezählt, die Note auf der Linie oder im Zwischenraum steht, desto höher klingt sie. Diese Linien heißen Hauptlinien und bilden etwas Gleichbleibendes. Das Tonsystem wird mit Hilfe der folgenden 7 Buchstaben des Alphabets dargestellt: *c d e f g a h*. Dieselben folgen einander stufenweise, so daß 7 Stufen resultieren: erste (Prime), zweite (Sekunde), dritte (Terz), vierte (Quarte), fünfte (Quinte), sechste (Sexte), siebente (Septime). Sie bilden die Haupttöne und werden auf



Note 1 über der fünften Linie befindet sich eigentlich in einem Zwischenraum, aber es ist nur ein gedachter. Note 2 zeigt uns die Linie, welche durch den Kopf derselben geht und wenn man sie sich verlängert denken würde, müßte ein sechster Zwischenraum entstehen, in welchem eben die Note 1 liegt. Note 2 liegt eben auf der sechsten Linie. Würde diese Linie als solche existieren, so würde die Übersichtlichkeit wesentlich erschwert werden und man könnte dann von einem Liniensystem als von etwas Feststehendem nicht sprechen, da sich die Zahl der Linien sowohl nach oben als auch nach unten steigern müßte, so daß bei Note 7 die Zahl der Linien 8 und bei weiterem Aufsteigen noch mehr betragen würde. Damit ginge aber jede Übersicht verloren. Darum wurden die Linien in ihrer obigen Gestalt als Hilfslinien benützt, so daß es in übersichtlicher Weise möglich wird, immer höher aufsteigende sowie tiefer (unter den 5 Linien) absteigende Töne darzustellen.

Wir wissen, daß die Töne mit Hilfe der 7 Buchstaben des Alphabets *c d e f g a h (c)* dargestellt werden. Im Liniensystem werden die Noten in derselben Reihenfolge eingetragen, so daß, wenn ein Ton bekannt ist, man daraus die Namen und Höhe der anderen Töne ableiten kann.



Heißt z. B. der auf der zweiten Linie befindliche Ton *g*, so werden die weiteren Töne *h d g* heißen müssen, da auf *g* das *a*, welches hier ausgelassen wurde und durch einen Punkt markiert ist, folgt, dann aber *h* folgen muß usw. Würde der auf der zweiten Linie stehende

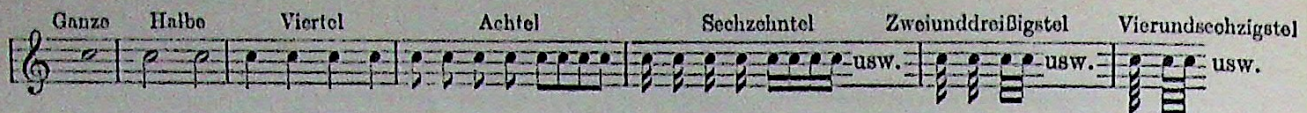
dem Liniensystem in derselben Ordnung eingetragen. Diese leiterartig aufsteigenden Töne (Haupttöne) im Liniensystem bilden die diatonische¹⁾ Tonleiter. Nach dem siebenten Ton *h* fängt die nächste Tonleiter wieder mit *c*, also dem ersten Ton der Tonleiter, an und da er an achter Stelle steht, wird er die Oktave des ersten Tones, des Grundtones, genannt. Das zweite *c* klingt genau wie das erste *c*, jedoch acht Stufen (inkl. Grundton), d. i. eine Oktave höher. Nun folgt die zweite Tonleiter in der höheren Oktave in derselben Ordnung, wie die erste Tonleiter: *c d e f g a h*. Nach dieser kann wieder eine Tonleiter eine Oktave höher folgen (2 Oktaven höher als die erste Tonleiter) usw. Daraus ergibt sich, daß die Einteilung des Tonsystems nach Oktavengattungen erfolgt. Das Liniensystem bietet bloß für 9 Töne Raum. Um für weitere Töne nach oben (Höhe) und unten (Tiefe) Raum zu gewinnen und eine übersichtliche Darstellung zu ermöglichen, bedient man sich der Hilfslinien.

Ton *h* heißen, so müßte der im Beispiel angeführte nächste Ton *d* lauten (entsprechend der Tonleiter *... h c d ...*). Daraus folgt, daß ein musikalisches Zeichen notwendig ist, welches anzeigt, wo ein bestimmter Ton im Liniensystem steht.

Dieses Zeichen wird Notenschlüssel  genannt. Da

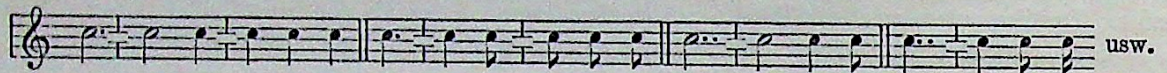
er mit seinem unteren Bogen die zweite Linie, wo das *g* beim Violinnotensystem liegt, umschlingt, heißt er auch *g*-Schlüssel oder Violinschlüssel und gibt uns eben darüber Aufschluß, daß der auf der zweiten Linie stehende Ton *g* heißt. Auf dieser Seite ist die diatonische Tonleiter durch 2 Oktaven vom eingestrichenen *c* bis zum dreigestrichenen *c* mit dem Violinschlüssel dargestellt. Die Töne werden nach ihrer Dauer eingeteilt. Letztere wird nicht mit Hilfe gleicher Zeiteilchen (Minute, Sekunde) bestimmt, sondern dadurch, daß man sie in vergleichende Beziehung zu anderen Tönen setzt, indem man sagt, der eine Ton sei 2-, 4-, 8mal so lang als der andere, oder er gilt die Hälfte, ein Achtel, ein Viertel eines anderen Tones. Geben wir der längsten Note die Form eines ovalen Kreises  und teilen sie in 2 gleiche Teile, so wird jeder Teil eine Halbe  ausmachen. Teilen wir sie in 4 Teile, so bildet jeder Teil ein Viertel . Man kann in der Teilung weiter gehen und die längste (ganze) Note in 8 gleiche Teile (8 Achtel , 16 gleiche Teile (16 Sechzehntel , 32 Teile (32 Zweiunddreißigstel ) und 64 Teile (64 Vierundsechzigstel ) teilen.

¹⁾ Vom Griechischen abgeleitet: *dia* = durch, *tonos* = Ton, d. h. von Ton zu Ton.



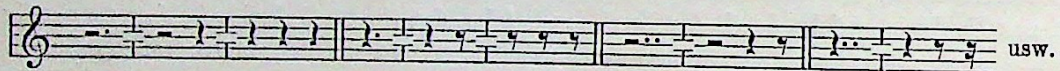
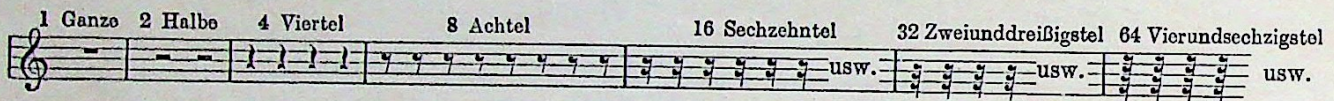
Die halbe Note wird mit Hilfe eines senkrechten Striches (Hals), der dem Kopf angefügt wird, dargestellt. Vom Viertel ab bildet der Kopf einen schwarzen Punkt und besitzt einen senkrechten Strich, Hals (♩). Das Achtel erhält noch am Hals eine einfache Fahne (♪), das Sechzehntel zwei Fahnen (♫) usw. Statt der Fahnen können auch wagrechte Striche bei Achteln, Sechzehnteln

usw. die Noten verbinden (♩ ♪ usw.). Die Noten zeigen somit durch ihre verschiedene Form ihre Dauer, oder richtiger gesagt ihre Geltung, durch ihre Stellung am Liniensystem ihre Höhe an. Um Töne darzustellen, welche z. B. 3 Viertel, 3 Achtel usw. ausmachen, bedient man sich des Punktes.



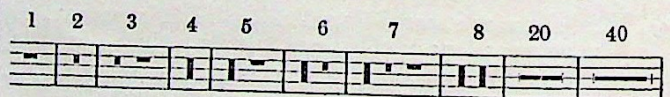
Der Punkt zeigt an, daß die betreffende Note um ihren halben Wert verlängert ist. Eine Halbe mit Punkt bedeutet $\frac{1}{2}$ plus $\frac{1}{4}$, zusammen 3 Viertel usw. Zuweilen findet man auch 2 Punkte bei einer Note. Der zweite Punkt bedeutet dann die Hälfte des ersten Punktes, so daß eine Halbe mit 2 Punkten $\frac{1}{2}$ plus $\frac{1}{4}$ plus $\frac{1}{8}$ be-

deutet. Als weitere Bestandteile der Notenschrift wären die Pausen zu erwähnen. Dieselben deuten an, daß man nicht spielen soll. Sie werden durch bestimmte Zeichen, die die gleiche Einteilung wie die Noten erfahren, dargestellt und es gibt solche für jede Notengattung und jede beliebige Anzahl von Takten. Davon später.

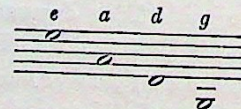


Bezüglich der punktierten und doppelpunktierten Pausen ergibt sich ein ganz gleiches Wertverhältnis wie bei den punktierten Noten. Um die Übersicht sämtlicher in der Notenschrift gebräuchlichen Zeichen (Noten, Pausen usw.) zu erleichtern, bedient man sich der Einteilung in Takte, die bestimmte gleiche Zeitgrenzen darstellen. Zur bildlichen Darstellung der Takte bedient man sich senkrechter Striche, welche Taktstriche genannt werden.

Es erübrigt noch die Darstellung jener Pausen, welche andeuten sollen, daß durch mehrere oder eine längere Reihe von Takten nicht gespielt werden soll.

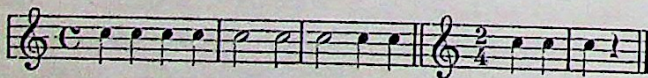


Die Zahlen über den Takten, wo die Pausen eingetragen sind, deuten an, daß 1, 2, 3, 4 usw. Takte pausiert werden muß.



Die 4 Saiten, von denen 3 Darmsaiten sind, die 4. eine mit Kupfer- oder Silberdraht umspinnene Darmsaite darstellt, heißen von der dünnsten zur stärksten gezählt E, A, D, G und werden nach Quinten gestimmt.

Um die in jedem Takt enthaltene Zahl von Theilen desselben auszudrücken, bedient man sich sogenannter Taktzeichen, die am Anfang eines jeden Musikstückes unmittelbar nach dem Schlüssel ihren Platz haben.



C bedeutet, daß jeder Takt aus 4 Viertel besteht,
 $\frac{3}{4}$ bedeutet, daß jeder Takt aus 2 Viertel besteht.
 Näheres darüber im Kommentar.



Bild 3.

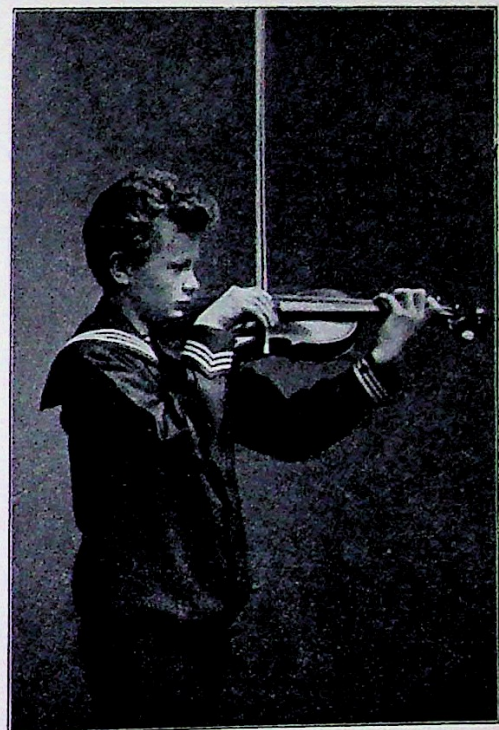
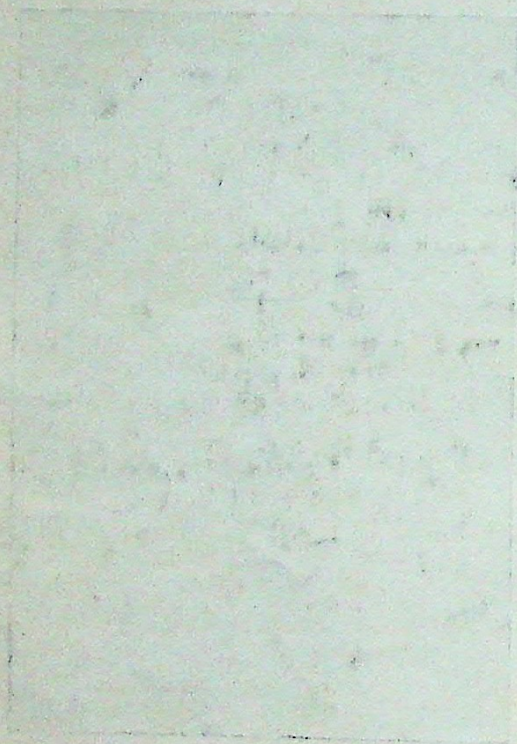


Bild 4.



Bogenführung auf den leeren Saiten.

□ = Abstrich.

V = Aufstrich.

Sp.GB. = von der Spitze beginnend mit dem ganzen Bogen.

Bm.Sp. = von der Bogenmitte bis zur Spitze.

Sp.Bm. = von der Spitze zur Mitte.

Fr.Bm. = vom Frosch zur Bogenmitte.

Bm.Fr. = von der Mitte zum Frosch.

Fr.GB. = vom Frosch mit ganzem Bogen.

HB. = Halber Bogen.

GB. = Ganzer Bogen.

Bm. = Bogenmitte.

Sp. = Spitze.

Fr. = Frosch.

Bo. = obere Bogenhälfte.

Bu. = untere Bogenhälfte.

VB. = Viertelbogen.

In erster Linie muß die Kenntnis der Bogenführung auf den leeren Saiten gründlich vermittelt und der Haltung des rechten Ellbogens die größte Sorgfalt zugewendet werden. Häufig findet man die Ellbogenhaltung zu hoch, wodurch das Lagenverhältnis zwischen Bogen und Saite ungünstig wird, was eine fortdauernde Störung der Tongebung verursacht. Darum wurde mit der E-Saite begonnen, weil bei der Bogenführung auf derselben der Oberarm ganz nahe am Körper zu liegen kommt, natürlich ohne an denselben angedrückt zu werden, und der Ellbogen am tiefsten liegt. Beim Übergehen auf die A-Saite kommt der Ellbogen etwas höher zu liegen, auf der D-Saite ist die Haltung desselben noch höher, bis er die höchste Stellung auf der G-Saite erlangt. Stets aber muß der Ellbogen tiefer liegen als das Handgelenk. Die Noten, welche die leeren Saiten darstellen, sollen mit ganzem Bogen im Ab- und Aufstrich, d. i. vom Frosch bis zur Spitze und von der Spitze bis zum Frosch, also mit der ganzen Länge des Bogens gespielt werden bei lautem Zählen oder Klopfen mit der rechten Fußspitze 1, 2, 3, 4. Vor dem Ansetzen des Bogens am Frosch empfiehlt es sich, denselben ca. 2 cm über den Saiten, also in der Luft, einige Momente so zu halten, wie er richtig auf den Saiten liegen sollte und ihn dann langsam ohne jedes kratzende Geräusch auf die Saite zu senken. Dadurch gelangt der Schüler zu einem schönen leichten Ansetzen des Bogens und zu einer leichteren Beherrschung desselben. Hat der Schüler die Fähigkeit erlangt, den Bogen im Auf- und Abstrich richtig auf der leeren Saite zu führen, so beginnt man die Übung im

Bogenwechsel derart, daß nach längerem Verweilen in mehreren Takten auf der E-Saite allmählich auf die A-Saite übergegangen wird, wobei der Bogenwechsel vom Handgelenk und nicht vom Arm ausgeführt wird. Schließlich gelangt man dahin, den Wechsel schon nach Halten eines einzigen Taktes und endlich mit Überspringen einer oder zweier Saiten, z. B. E- zur D-Saite mit Überspringen der A-Saite, oder E- zur G-Saite mit Überspringen der A- und D-Saite, ausführen zu lassen. Die Erlernung der richtigen Bogenführung auf den leeren Saiten gibt einzig und ausschließlich die Basis ab, auf der ein erfolgreiches und solides Weiterstudium möglich ist. Der Schüler muß dahin gebracht werden, sich eine solche Fertigkeit im Führen des Bogens auf den leeren Saiten anzueignen, daß er, ohne an den dabei sich abspielenden Prozeß denken zu müssen, seine Aufgabe richtig erledigt. Aus diesem Grunde ergab sich die Notwendigkeit, bei diesem Kapitel länger zu verweilen und es dadurch zu vervollständigen, daß Beispiele mit einer zweiten begleitenden Stimme, die der Lehrer spielt, angefügt wurden. Dadurch soll erstens das Interesse des Schülers am Studium geweckt, zweitens durch rhythmisches, straff abstoßendes Spielen der begleitenden Viertelnoten seitens des Lehrers der Schüler an ein rhythmisch richtiges Zählen und Empfinden gewöhnt werden. Schließlich, um zu erproben, wie weit die Fähigkeit in der Handhabung des Bogens beim Schüler gediehen ist. Kann derselbe bereits rhythmisch richtig zählen, so übergeht er zu den folgenden Beispielen, wo halbe Noten und Wechsel von ganzen und halben Noten vorkommen und der sich anschließenden Übung mit einer begleitenden Stimme. Nun reihen sich Viertelnoten an. Hat der Schüler bisher sowohl ganze als auch halbe Noten mit dem ganzen Bogen gespielt, wobei bei halben Noten die Bewegung des Bogens doppelt so rasch als bei ganzen Noten erfolgt, da die ganze Note zwei halbe darstellt, so wird er jetzt nur die Hälfte des Bogens verwenden lernen: vom Frosch bis zur Mitte und umgekehrt, wobei der Oberarm sich mitbewegt, und von der Mitte bis zur Spitze des Bogens und umgekehrt, wobei ausschließlich der Unterarm sich bewegt und der Oberarm unbeweglich bleibt bei völliger Lockerheit des Ellbogengelenkes. Nun erst, nach absolviertem gründlichen Studium der Bogenführung, tritt auch die linke Hand in Aktion.

1. GB.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

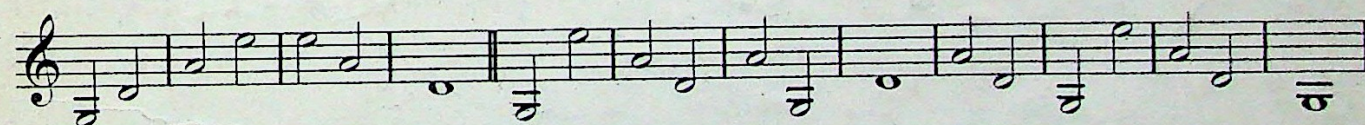
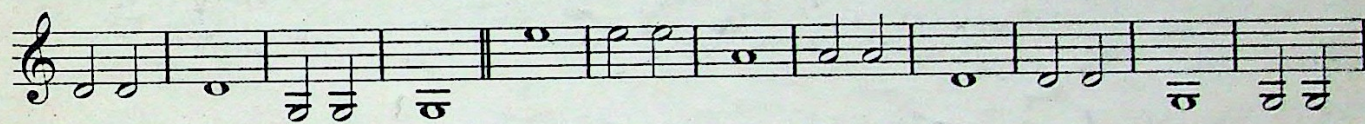
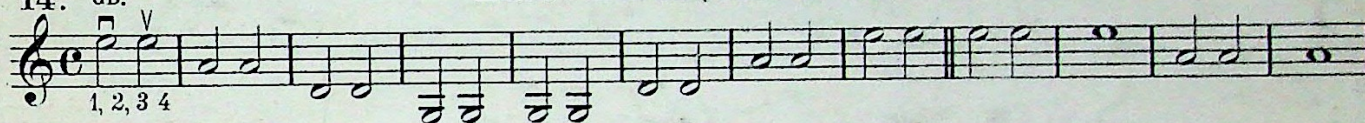


13.

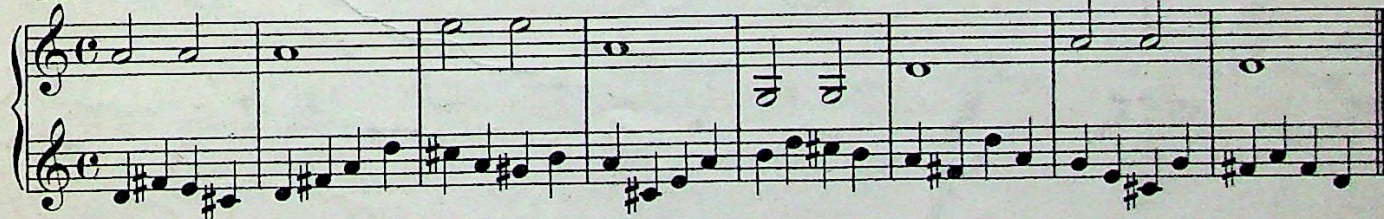


14. GB.

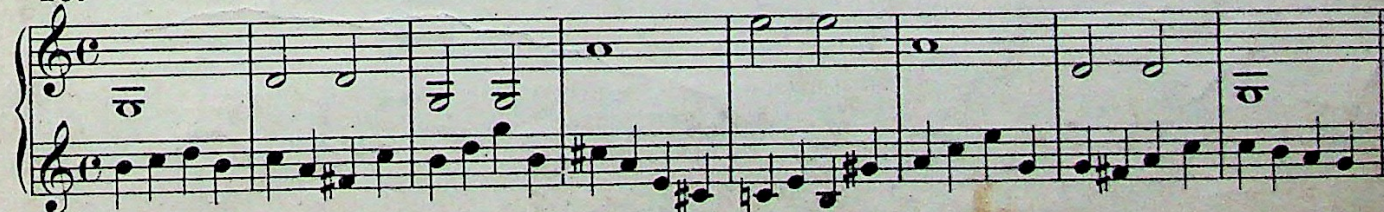
Halbe Noten (siehe Seite 7 u. 8).



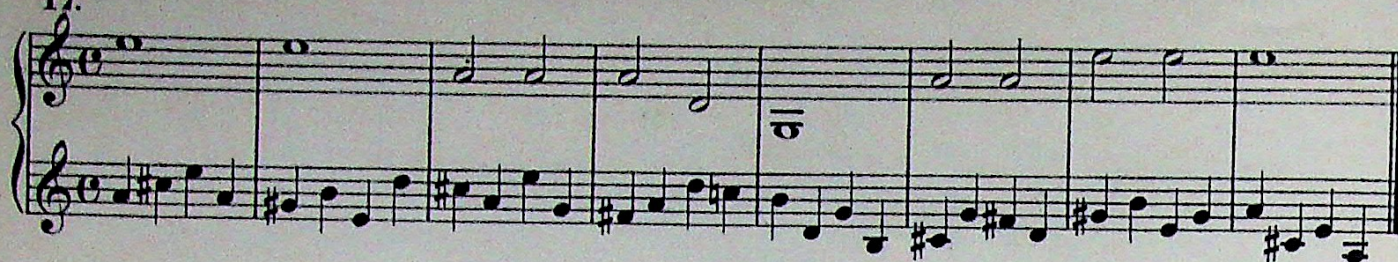
15.



16.



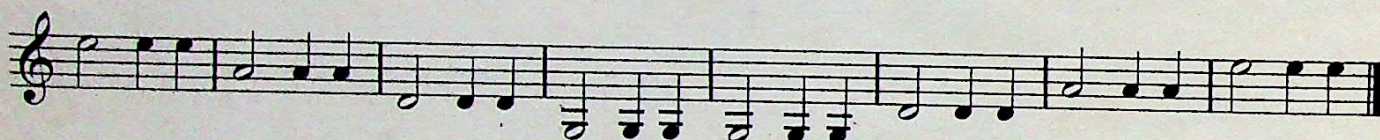
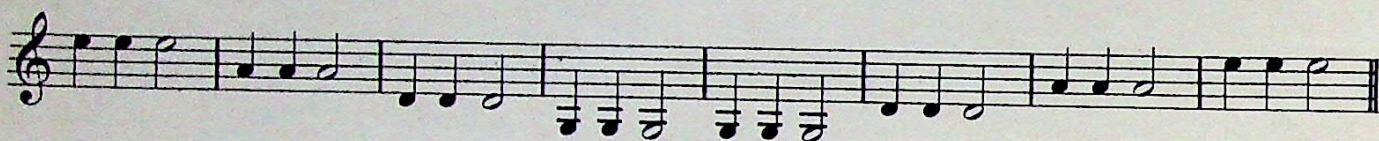
17.



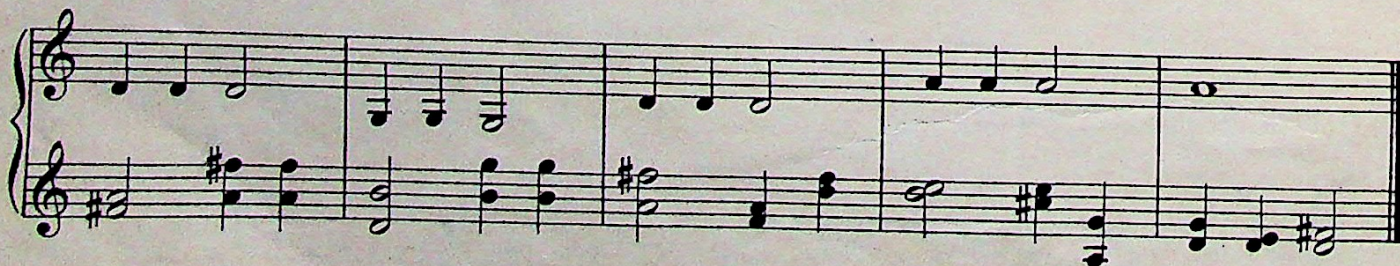
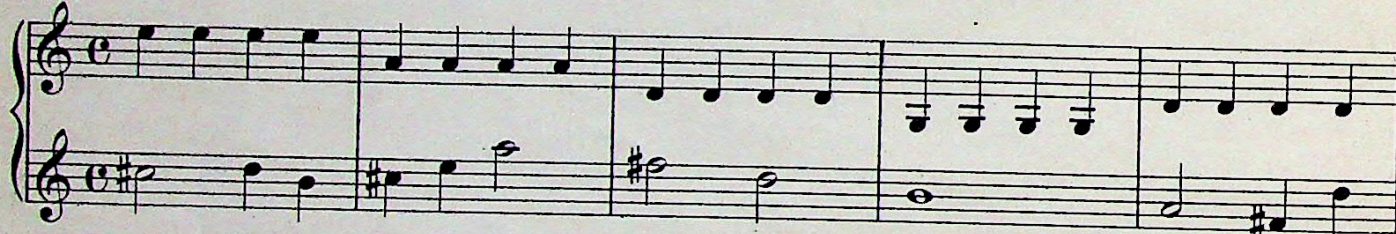
Langsam.

Viertelnoten (siehe Seite 7 u. 8).

18. GB., dann jedes Viertel mit Bo.



19.



Einführung in die Tätigkeit der linken Hand.

1 _____ bedeutet, daß der 1. Finger bis Ende der Linie liegen bleibt.

1 2 3 u. s. w. deutet an, daß alle durch die Ziffern bezeichneten Finger bis Ende der Linien liegen bleiben sollen.

0 = bedeutet, daß der folgende Finger knapp neben dem vorhergehenden aufgesetzt werden soll.
leere Saite.

0 = leere Saite.

G-Saite.

1. *G-Saite.*

Exercise 1, G-string, consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2. The second staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 2, 1.

2.

Exercise 2 consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 2, 1. The second staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 2, 1.

3.

Exercise 3 consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

4.

Exercise 4 consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. The second staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1.

D-Saite.

1.

2.

3.

4.

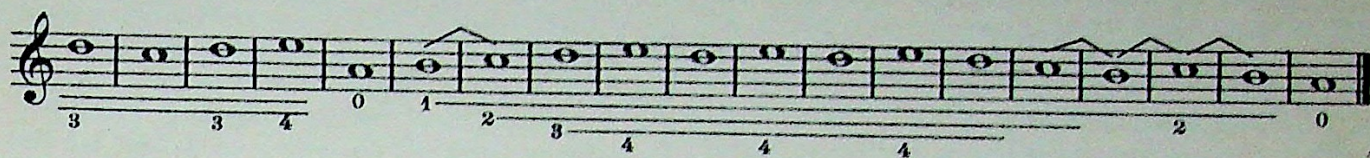
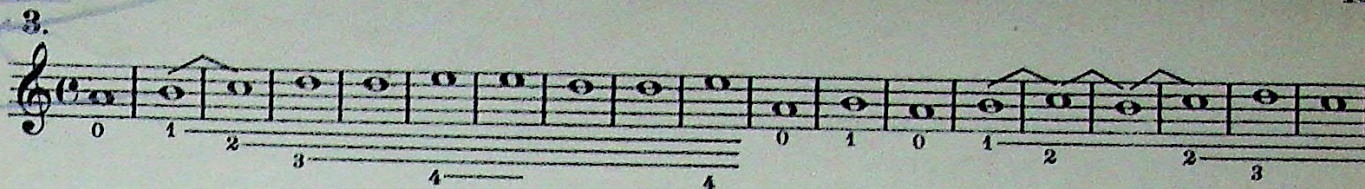
A-Saite.

1.

2.

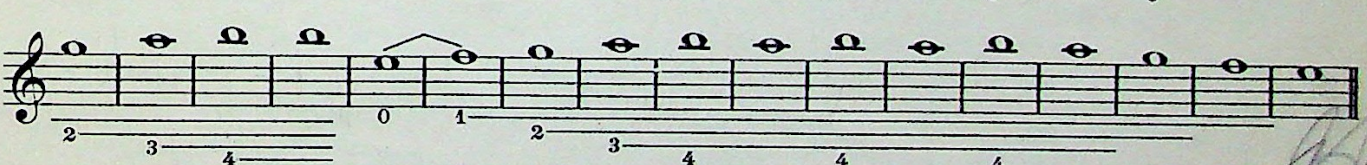
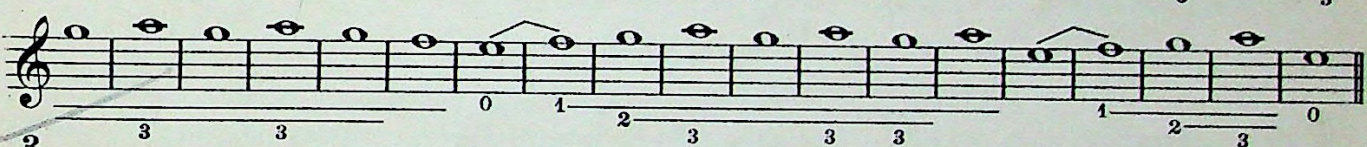
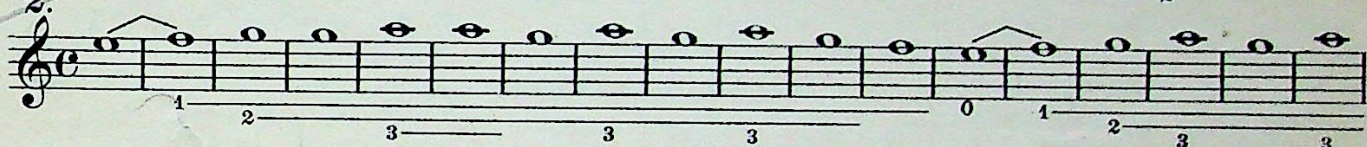
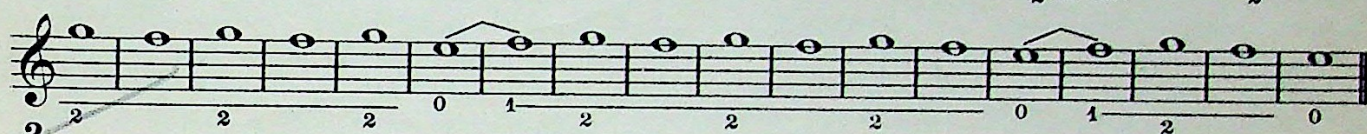
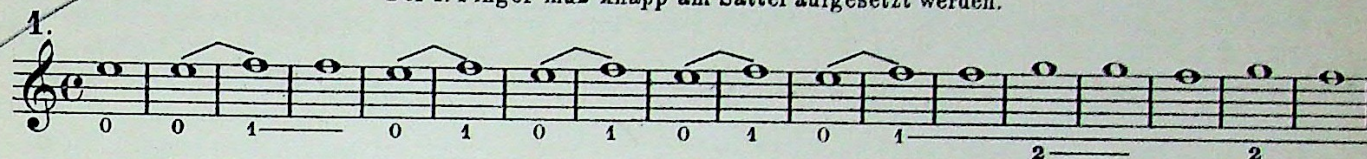
3.

4.



E-Saite.

Der 1. Finger muß knapp am Sattel aufgesetzt werden.



Durch die vorangehenden, dem Training der linken Hand dienenden Übungen, soll die Brücke zu den der Aktion dieser Hand dienenden Studien geschlagen werden. Soll die linke Hand in zufriedenstellender Weise in Aktion treten, so müssen folgende Regeln Beachtung finden: Bei horizontaler etwas nach rechts geneigter sicherer Lage der Geige, wobei die Nasenspitze auf die Schnecke zielt, umgreift die linke Hand mit Daumen und Zeigefinger leicht den Hals so, daß der Daumen ein wenig (ca. 1 cm) über das Griffbrett emporragt und zwischen der Hautfalte, welche Zeigefinger und Daumen bilden, und dem Hals der Geige ein kleiner Zwischenraum frei bleibt. Die Finger müssen senkrecht mit ihren Spitzen (Mitte des

Fingerballens) auf die Saiten gesetzt und von den Saiten abgehoben werden, da jedes schiefe Aufsetzen oder Abheben der Finger die Reinheit des Tones beeinträchtigt. Die Bewegung der Finger findet von den Gelenken aus und zwar hammerartig statt bei völlig ruhiger Handhaltung und Vermeidung jedes krampfhaften Anpressens des Daumens. Bei richtiger Haltung der Hand muß der Handrücken in geradliniger Fortsetzung des Vorderarms liegen. Um auch ein senkrecht Aufsetzen des kleinen 4. Fingers auf die Saiten zu ermöglichen, wird es nötig sein, den Kleinfingerballen dem Griffbrett zu nähern, resp. an dasselbe heranzuziehen. Wir beginnen nun mit der G-Saite, auf welcher der Schüler die mit den 4 Fingern

in Normalstellung zu greifenden Noten kennen lernt. 0 über den Noten bedeutet leere Saiten, 1 = Zeige-, 2 = Mittel-, 3 = Ring- und 4 = kleiner Finger. Der Bogen ist in stets gleichbleibender mittlerer Stärke auf den Saiten zu führen. $\text{C} = \text{Violinschlüssel oder } g\text{-Schlüssel}$, $\text{C} = \text{1/4-Takt}$ (siehe Einleitung). $\text{||: ||} = \text{Wiederholungszeichen}$. Vorerst wird das leere g in zwei ganzen Takten gehalten, damit der Schüler ruhig und nicht plötzlich, resp. unvermittelt, den 1. Finger auf die Saite setzen und den Ton la produzieren kann. Ebenso gestaltet sich der Übergang zum nächsten Ton h . Der nächstfolgende Ton e ist Halbton und wird derart erzeugt, daß man den dritten Finger knapp neben dem zweiten, also in halber Distanz der Ganztöne, aufsetzt.

Schließlich wird der Ton a mit dem 4. Finger gegriffen, welcher dem durch das Anstreichen der leeren D-Saite erzeugten Ton gleich ist. Bekanntlich werden die abwärts den 5 Linien d, c, b, a, g und die aufwärts den 5 Linien folgenden Töne g, a, b, c, d usw. mittelst Hilfslinien dargestellt. Auf der D-Saite verhält sich die Sache anders als auf der G-Saite. Auf ersterer greift der 1. Finger den Ganzton e , der zweite aber den Halbton f , welcher durch enges Heranschieben des zweiten Fingers an den ersten entsteht. Nun folgt der Ton g mit

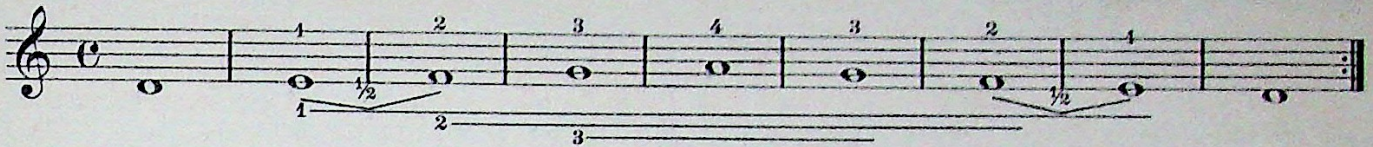
dem dritten und schließlich der Ton a mit dem vierten Finger, der mit dem leer gestrichenen a identisch ist. Auf der A-Saite ist die Lage des Halbtons gleich der auf der D-Saite. Der 1. Finger greift auf der A-Saite den Ganzton b , der zweite knapp neben dem 1. Finger den Halbton c , der 3. den Ton d und der 4. den Ton e , welcher dem leer gestrichenen e gleich ist. Die 4 Finger haben also, wenn sie die 4 Töne auf der D-Saite e, f, g, a und die vier Töne auf der A-Saite b, c, d, e greifen, eine vollkommen gleiche Lage, da in beiden Fällen der Halbton auf den 2. Finger (f, c) fällt. Auf der E-Saite fällt der Halbton auf den 1. Finger, so daß derselbe knapp neben dem Sattel aufzusetzen ist, um das f zum Erklingen zu bringen. Der 2. Finger produziert den Ton g , der 3. den Ton a und der 4. den Ton b . Um das rasche Erkennen der Noten zu erleichtern, empfiehlt es sich, daß der Schüler sämtliche auf den 4 Saiten in der ersten Lage befindlichen Töne auswendig lernt, indem er mit der G-Saite beginnt. Hier befinden sich das leere g , dann a, b, c, d , zu greifen mit dem 1., 2., 3., 4. Finger. Diese Töne sind derart zu memorieren, daß bei Nennung des Tones der Schüler sofort den Finger, der ihn greift, angeben kann. Dasselbe geschieht mit der D-, A- und E-Saite.

Re La Mi

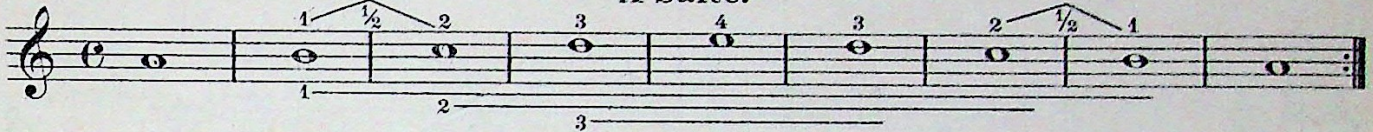
G-Saite.



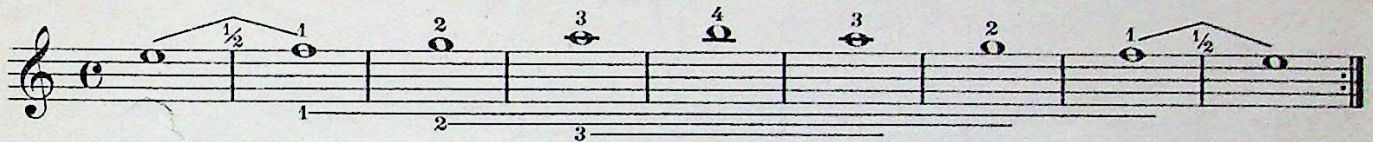
D-Saite.



A-Saite.



E-Saite.



Intervalle.

Hier folgen Übungen in ganzen Noten, um das Greifen auf allen 4 Saiten in richtigen Distanzen der Finger bei ruhiger, langsamer Bogenbewegung sicherer zu gestalten. Ist dies erreicht, so kann der Schüler zum folgenden Beispiel mit halben Noten übergehen, um auch bei rascherer Bogenbewegung die Sicherheit im Greifen zu erlangen.

||: :|| Dieses Zeichen zeigt an, daß die in demselben eingeschlossenen Takte zu wiederholen sind. Wir wissen,

daß die regelmäßige Aufeinanderfolge der Töne in Stufen erfolgt. Gehen wir von einem bestimmten Ton, z. B. dem *g* aus, so stellt dieser die erste Stufe, also die Prime dar. Der nächstfolgende Ton, der zweite Ton *a* die Sekunde, der dritte folgende Ton *b* die Terz, der vierte, der Terz folgende Ton *c* die Quarte, der fünfte *d* die Quinte, der sechste *e* die Sexte, der siebente *f* die Septime und der achte *g* die Oktave.



Wir haben also acht aufeinander folgende Töne oder Stufen, aus welchen sich die Tonleiter zusammensetzt. Im ersten Beispiel mit halben Noten haben wir Sekunden in auf- und absteigender Reihe. Nun folgen Beispiele in ganzen Noten, die, wie das einschließende Zeichen anzeigt, mehrmals zu wiederholen sind, wo bekanntlich 1—, 2— anzeigen, daß der erste Finger bis zu Ende der Linie liegen bleibt, ebenso der zweite: 1—2— bedeutet, daß beide Finger bis zu Ende beider Linien liegen bleiben. In diesen Beispielen sind Terzen auf allen 4 Saiten enthalten. Nun folgen entsprechende Übungen

in halben Noten, die laut Zeichen mehrmals zu wiederholen sind. In gleicher Weise sind die Quartan in den folgenden Beispielen dargestellt.

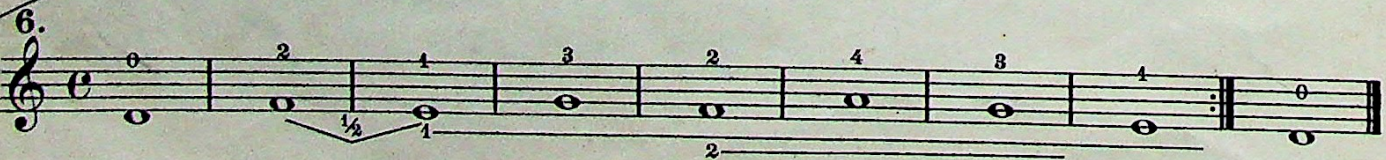
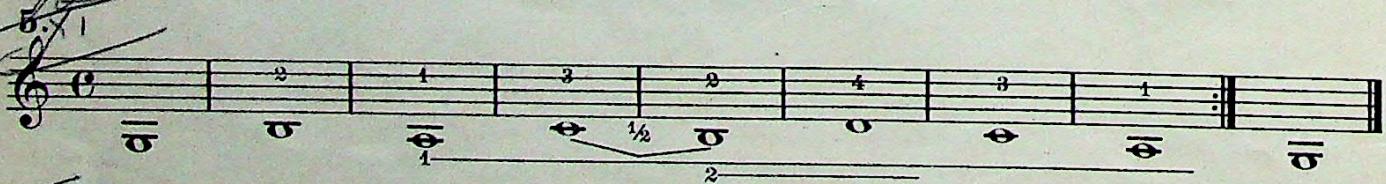
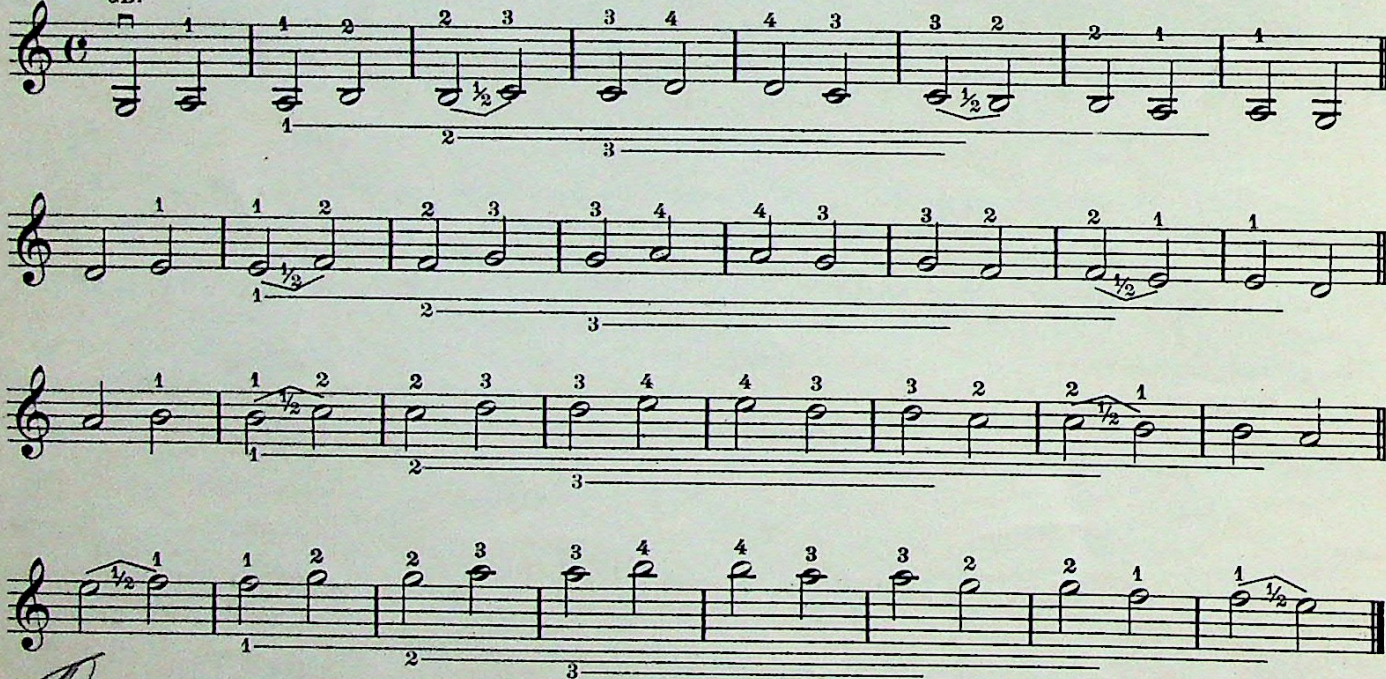
Nun hat der Schüler in den sich anschließenden Übungen mit einer begleitenden Stimme Gelegenheit darzutun, ob er die vorgeführten Intervalle mit genügender Sicherheit und Reinheit zu greifen vermag. Wir sind in denselben nicht über die Quarte hinausgegangen und haben nur hie und da von der Oktave Gebrauch gemacht, da sie denselben Ton nur höher oder tiefer darstellt.

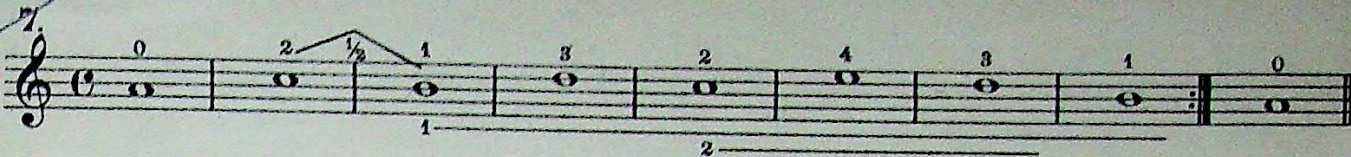
3.

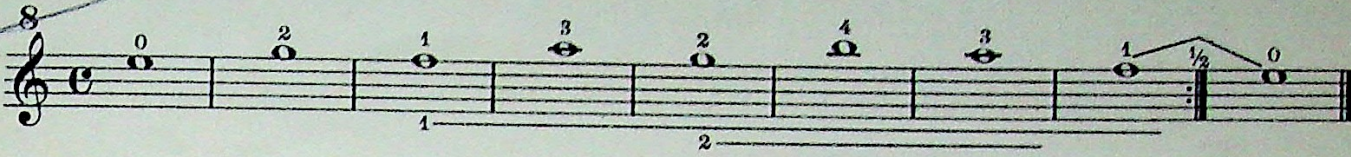


4.

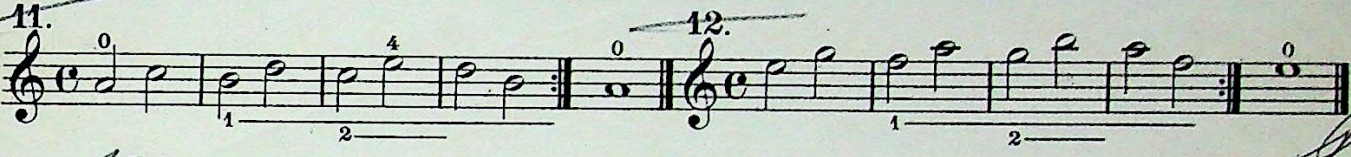
GB.

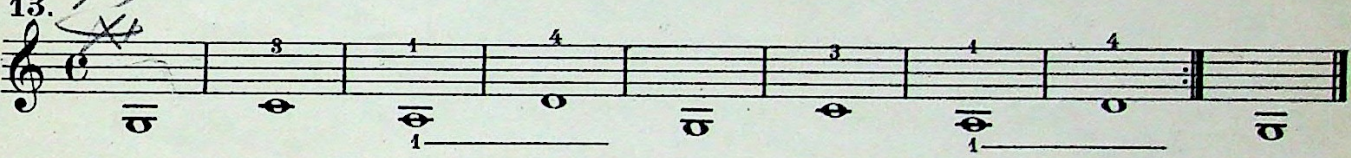


7. 

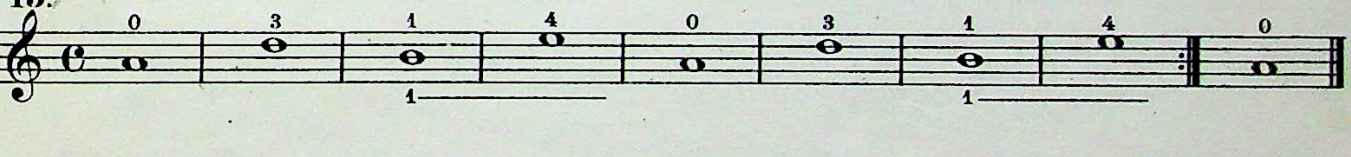
8. 

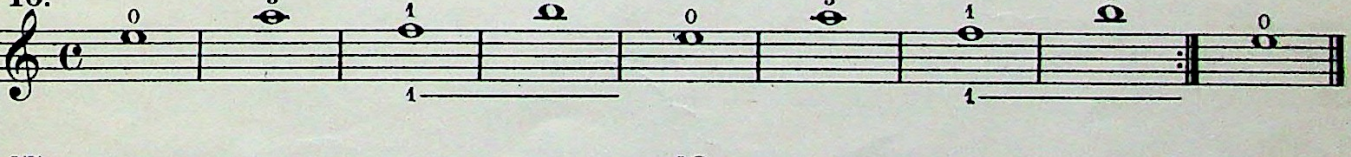
9. 

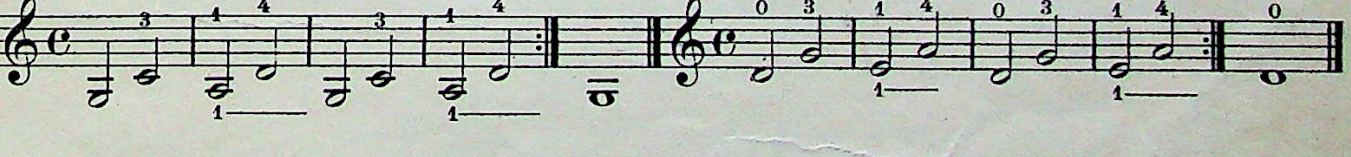
10. 

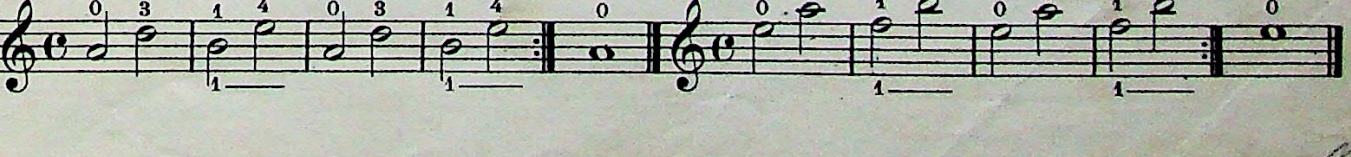
11. 

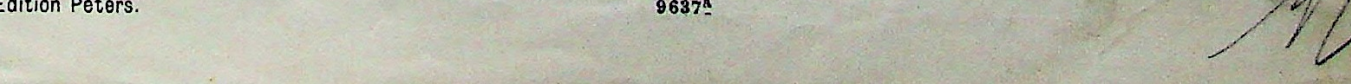
12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18.

19.

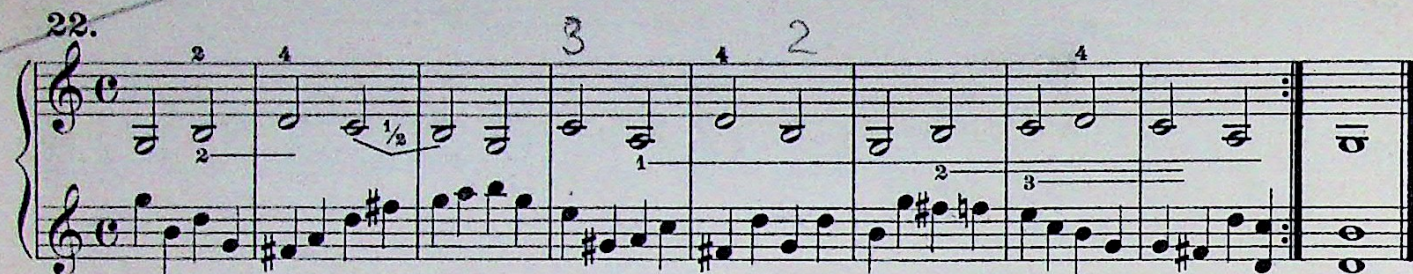
20.

20

21.



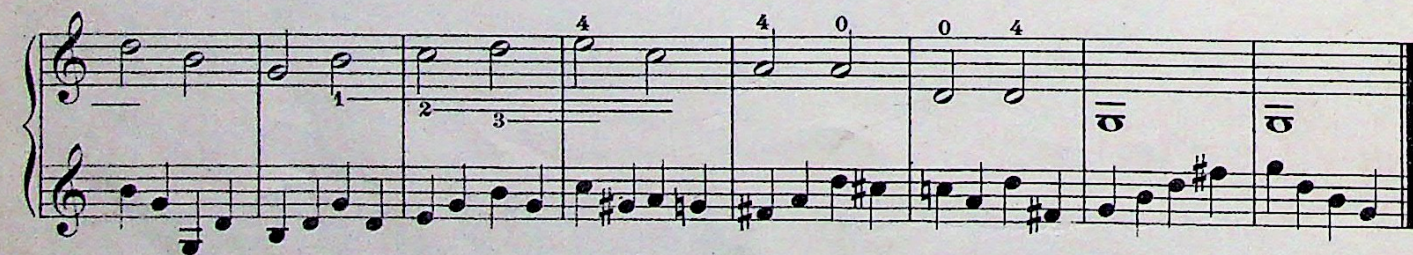
22.



23.



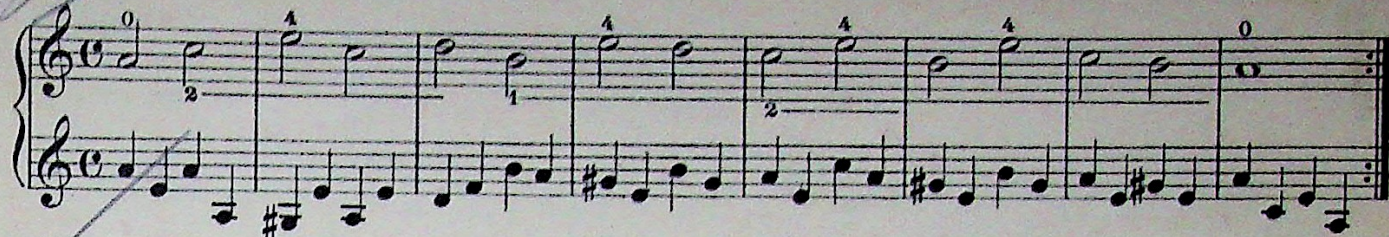
24.



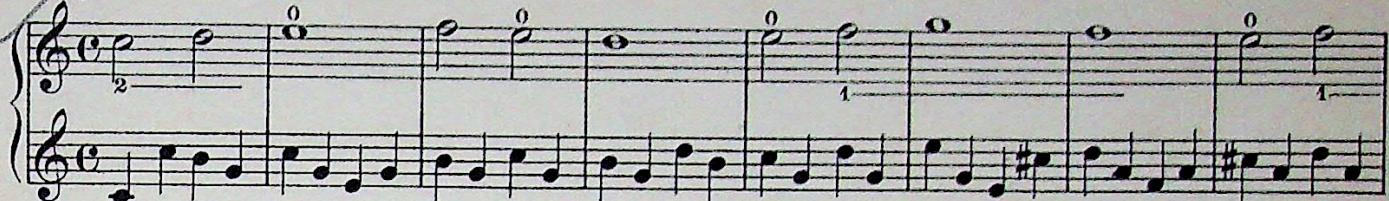
25.



26.



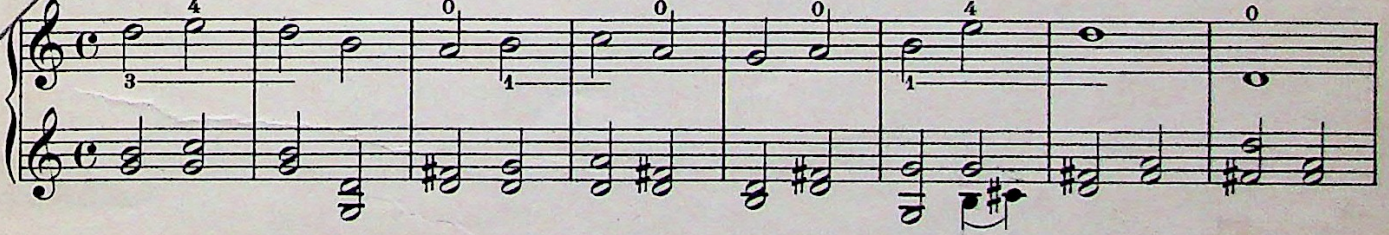
27.



28.



29.



Handwritten '23' and 'XI' at the top left of the page.

Four systems of piano music, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The music is in C major, 4/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The first system has a '0' above the first measure. The second system has a '4' above the first measure. The third system has a '0' above the first measure. The fourth system has a '0' above the first measure.

Viertelnoten.

Jetzt muß der Schüler die Sicherheit im Greifen in einer Weise sich angeeignet haben, daß er auch Viertelnoten abwechselnd mit halben und ganzen Noten richtig

zu greifen vermag, ohne durch die begleitende Stimme außer Fassung gebracht werden zu können.

Handwritten '1' above the first system.

Two systems of piano music, each consisting of a grand staff. The first system is marked '1. GB. GB. GB.' and '1. 2'. The second system is marked '2. 3 4'. The music is in C major, 4/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The first system has a '0' above the first measure. The second system has a '0' above the first measure.



Versetzungszeichen.

Nun vermitteln wir dem Schüler mit gebührender Vorsicht die Kenntnis bestimmter Zeichen, welche geeignet sind, die Noten, denen sie unmittelbar vorangesetzt werden, klanglich zu verändern. $\sharp$ = Kreuz vor der Note stehend besagt, daß diese Note um einen halben Ton zu erhöhen ist. Wir haben der Einfachheit halber den Ton f gewählt, der durch das voranstehende Kreuz in $f\sharp$ verwandelt wird. Das Kreuz verändert auch die Benennung der nebenstehenden Noten dahin, daß man ihrer ursprünglichen Benennung die Silbe *is* anhängt: f *fis*, g *gis*, a *ais*, h *his*, d *dis*, e *eis*. Die Art und Weise, wie aus dem f das $f\sharp$ auf dem Instrument erzeugt wird, ist einfach dadurch zu bewerkstelligen, daß der Finger, welcher das f greift, um einen halben Ton hinaufgeschoben wird. Der dem $f\sharp$ folgende Ton g wird mit dem nächsten Finger knapp neben dem vorangehenden Finger, der das $f\sharp$ greift, aufzusetzen sein. f — g ergibt die Entfernung (Intervall) eines Ganztons. Ein Ganzton setzt sich aus

zwei Halbtönen zusammen: $f\sharp$ f , $f\sharp$ g . Soll die durch das Kreuz $\sharp$ angezeigte Erhöhung eines Tones rückgängig gemacht und der künstlich erhöhte Ton, z. B. $f\sharp$, in den ursprünglichen natürlichen Ton f verwandelt werden, so geschieht dies durch Voransetzung eines anderen Zeichens, des Auflösungszeichens $\natural$, welches denselben Platz vor der Note einnimmt, den früher das Kreuz innehatte. Ergibt sich nun der Fall, daß der erhöhte Ton $f\sharp$ durch das Auflösungszeichen $\natural$ in f rückverwandelt wird, so geschieht das durch Zurückschieben des betreffenden Fingers um einen halben Ton. Der Übergang vom Normalton zum erhöhten Ton, f zu $f\sharp$, und vom erhöhten Ton zum Normalton, $f\sharp$ zu f , ist in der im Beginn dargestellten Art so lange zu üben, bis sich die richtige klangliche Vorstellung von der erhöhten Note beim Schüler fixiert hat, damit sich sehr bald das unvermittelte richtige Greifen des erhöhten Tones einstellt.

1

GB. GB.

0 1 1/2 2 1/2 2 1/2 3 3 1/2 2 1/2 2 1/2 1 0 3

1 2

The first line of the musical exercise is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes and their fingerings are: G4 (fingering 3), A4 (fingering 3), B4 (fingering 1/2), C#5 (fingering 1/2), D5 (fingering 1/2), E5 (fingering 1), F#5 (fingering 0), G5 (fingering 1), A5 (fingering 2), B5 (fingering 1/2), C#6 (fingering 3), D6 (fingering 2), E6 (fingering 1/2), F#6 (fingering 1), G6 (fingering 0), A6 (fingering 3). There are slurs over the first four notes (G4-A4-B4-C#5), the next four notes (D5-E5-F#5-G5), and the last four notes (A5-B5-C#6-D6). Below the staff, there are two horizontal lines with numbers 1 and 2, indicating fingerings for the notes G5 and A5 respectively.

The first staff of music is written on a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#). The notes and their fingerings are: G4 (0), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), E5 (2), D5 (1), C5 (0), B4 (2), A4 (1), G4 (1), F#4 (3), E4 (4), D4 (3), and C4 (2). Below the staff, there is a bass line with two horizontal lines, labeled 1 and 2, indicating the fret positions for the left hand.

1. GB.

0 0 0 2 2 0

1

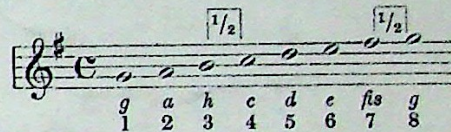
1



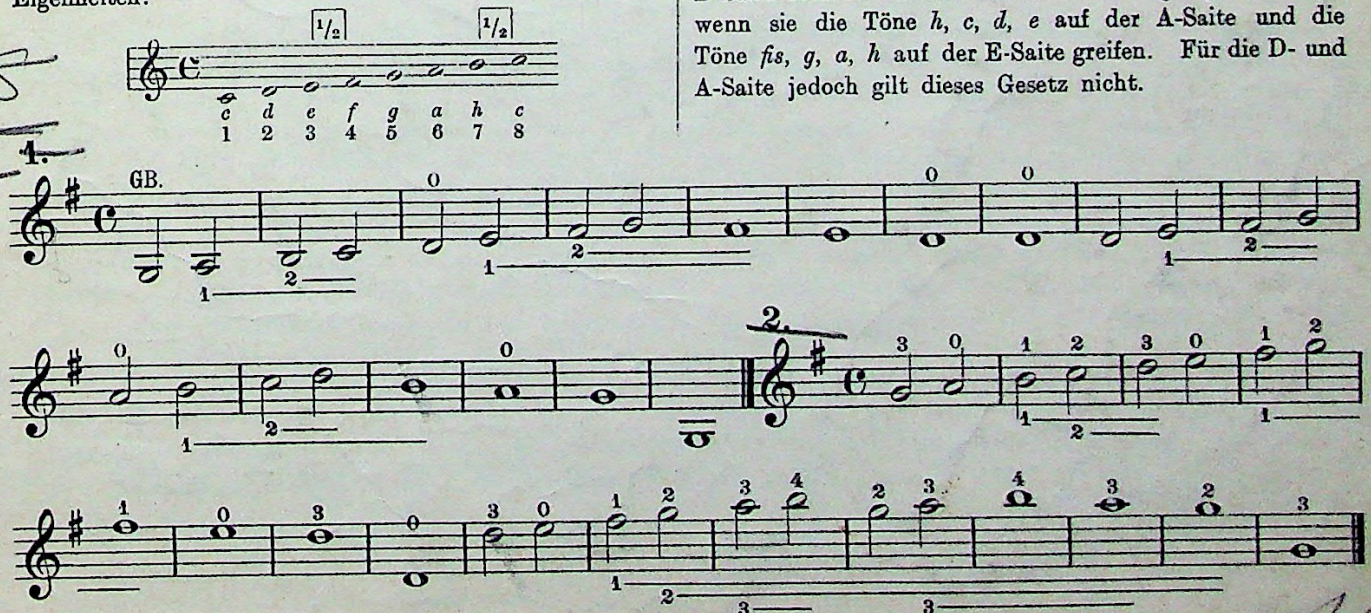
Dur-Tonarten.

Wir kommen jetzt zur Definition des Begriffes „Tonart“. Durch die Versetzungszeichen, von denen wir das Kreuz $\sharp$ und Auflösungszeichen $\flat$ kennen gelernt haben, erfahren die Töne an Ort und Stelle eine entsprechende Veränderung. Der Ton wird in diesem Falle nur zufällig verändert. Soll aber die Veränderung eines Tones oder mehrerer Töne für das ganze Stück Geltung haben und nicht, wie im ersten Falle, nur für den Takt, in welchem das Zeichen vorkommt, so muß dieses Zeichen zu Anfang des Stückes unmittelbar nach dem Violinschlüssel und vor dem Taktzeichen stehen. Jede Komposition besitzt eine für sie charakteristische tonale Färbung, die, wenn auch im Verlauf des Stückes wiederholt Abweichungen von derselben vorkommen, immer vorherrschend bleibt. Diese für eine Komposition spezifische Färbung wird mit „Tonart“ bezeichnet. Man unterscheidet zwei Hauptgruppen derselben, nämlich Dur (hart) und Moll (weich). Jede Hauptgruppe umfaßt 12 Tonarten, so daß zusammen 24 Tonarten resultieren. Der klangliche Unterschied zwischen Dur und Moll wird durch bestimmte charakteristische Eigenheiten der entsprechenden Tonleiter verursacht und ergibt sowohl melodisch als auch harmonisch eine derart klare Färbung, daß jeder Zweifel, ob Dur oder Moll vorliegt, ausgeschlossen erscheint. Da die Durtonart leichter zugänglich ist und darum schon in frühester Jugend unbewußt geübt wird, wollen wir gegenwärtig diese in das Bereich unserer Betrachtung ziehen. — Die Tonleiter der Durtonart zeigt folgende an einem Beispiel dargestellte charakteristische Eigenheiten:

Gewählt wurde jene Tonart, welche am Anfang keine Versetzungszeichen aufweist und nach dem Ton, mit dem sie beginnt, hier c , der Grundton heißt, „C-dur“ genannt wird. Jede Tonleiter setzt sich bekanntlich aus 8 Tönen oder Stufen zusammen. Betrachten wir die vorliegende Tonleiter in C-dur, so ergibt sich, daß von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe ein Halbton zu finden ist. Im folgenden Beispiel befindet sich zu Anfang nach dem Violinschlüssel und vor dem Taktzeichen ein Kreuz auf der 5. Linie des Notensystems, welches bedeutet, daß f im ganzen Stück um einen Halbton zu erhöhen ist und zu fis wird. Die Analyse dieses Beispiels ergibt



das gleiche Resultat wie oben. Da hier der erste Ton, mit welcher die Tonleiter beginnt, also der Grundton, g heißt, so wird die Tonart „G-dur“ genannt. Bei dieser Tonart ist das Lagenverhältnis der 4 Finger auf den Saiten durch das konstant bleibende fis anders als bei der Tonart C-dur. Bei G-dur haben die 4 Finger, wenn sie auf der G-Saite die Töne a , h , c , d und auf der D-Saite die Töne e , fis , g , a greifen, vollkommen gleiche Lage. Der Schüler kann sich von der richtigen Lage des fis dadurch Sicherheit verschaffen, daß er den 2. Finger, welcher auf der G-Saite das h greift, in gleicher Höhe auf die D-Saite schiebt. Ferner haben die 4 Finger gleiche Lage, wenn sie die Töne h , c , d , e auf der A-Saite und die Töne fis , g , a , h auf der E-Saite greifen. Für die D- und A-Saite jedoch gilt dieses Gesetz nicht.



3.

4.

GB. dann jedes Viertel mit Bo.

Darstellung und Einteilung der Töne, Pausen und Takte.

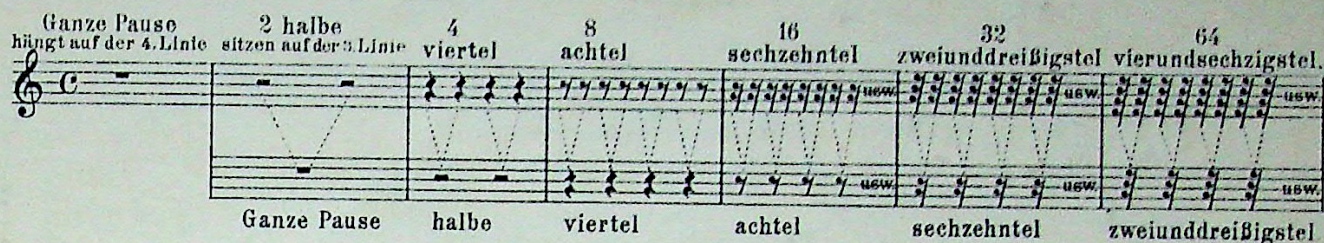
Wenn sich im Verlauf des Studienganges wiederholt die Notwendigkeit ergibt, auf Dinge zurückzukommen, die schon in der Einleitung eine zusammenfassende Darstellung erfahren haben, so findet dies darin seine Begründung, daß Vorsicht, Klarheit und Gründlichkeit beim Elementarunterricht den Leitfaden bilden müssen. Bekanntlich deuten Pausen (Schweigezeichen) an, daß man nicht spielen soll. Sie werden durch bestimmte Zeichen dargestellt, und es gibt solche für jede Notengattung und jede beliebige Anzahl von Takt. Die Töne werden

nach ihrer Dauer oder Länge durch gleiche Zeiteile gemessen. Sie werden bildlich durch Zeichen, Noten genannt, dargestellt. Nehmen wir als Einheit ein Viertel an, so wird die längste Note aus 4 Viertel bestehen und eine ganze Note darstellen. Wird die ganze Note durch eine kleinere Einheit, z. B. ein Achtel, gemessen, so wird sie sich in 8 Achtel, wird sie durch ein Sechzehntel gemessen, in 16 Sechzehntel, durch ein Zweiunddreißigstel in 32 Zweiunddreißigstel, durch ein Vierundsechzigstel in 64 Vierundsechzigstel teilen lassen.

Ganze = 2	4	8	16	32	64
Note	halbe	viertel	= achtel	= sechzehntel	= zweiunddreißigstel = vierundsechzigstel.

Aus diesem Schema ist zu entnehmen, in welcher Weise die immer kleiner werdende Einheit sich teilen läßt und welche Grenze in der Teilung erreicht werden kann: die ganze Note zerfällt in 2 halbe, die halbe in

2 Viertel, das Viertel in 2 Achtel, das Achtel in 2 Sechzehntel, das Sechzehntel in 2 Zweiunddreißigstel, das Zweiunddreißigstel in 2 Vierundsechzigstel. In ganz gleicher Art werden die Pausen eingeteilt.



Die ganze Pause, welche bedeutet, daß man den ganzen Takt, der 4 Viertel zählt, nicht spielen soll, läßt sich in 2 Halbe, 4 Viertel, 8 Achtel, 16 Sechzehntel, 32 Zweiunddreißigstel, 64 Vierundsechzigstel teilen.

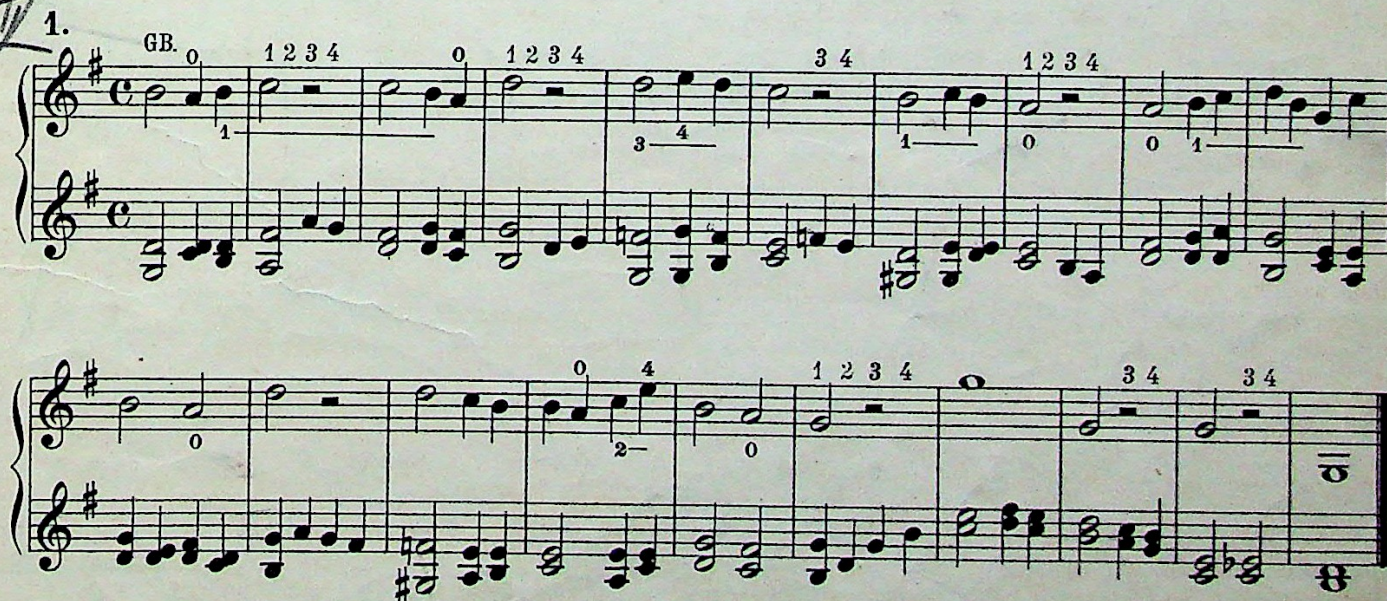
Um in Musikstücken die Übersicht verschiedener Noten und Pausen zu erleichtern, werden dieselben in Takte eingeteilt, welche durch senkrechte Striche (Taktstriche) begrenzt werden.



Man unterscheidet verschiedene Taktarten: gerade und ungerade, einfache und zusammengesetzte. Wir wollen jetzt bloß die einfachen geraden Taktarten be-

trachten. Vom $\frac{1}{4}$ -Takt, welcher durch C nach dem Violinschlüssel bezeichnet wird, lassen sich die anderen zwei Taktarten ableiten. Zählt man statt 4 Viertel 2 Halbe, so erhält man den alla breve-Takt (auf kurze Art), der durch C bezeichnet wird. Die Halben werden so schnell gezählt wie Viertel. Teilt man den $\frac{1}{4}$ -Takt in zwei Teile, so erhält man den $\frac{2}{4}$ -Takt. Die Lehre von der verschiedenen Dauer der Töne heißt Rhythmus. Die Taktzeichen am Beginn eines Musikstückes, von denen wir oben $C = \frac{1}{4}$, C (alla breve) und $\frac{2}{4}$ kennen gelernt haben, bestimmen die Zahl der Teile eines Taktes. So deutet z. B. $\frac{2}{4}$ am Anfang eines Musikstückes an, daß jeder Takt aus 2 Teilen, und zwar aus 2 Viertel, besteht.

Nun folgen Übungen, wo halbe Pausen vorkommen. Vorerst an leichtester Stelle (am Ende eines Taktes), späterhin an schwierigeren Stellen (am Anfang eines Taktes, dann am Ende des einen und Anfang des nächstfolgenden Taktes).



Handwritten: 28

Handwritten musical score for guitar, measures 1-12. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous bass line in the left hand and a melody in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Some notes have a 'V' above them, possibly indicating a vibrato or a specific technique. Measure 12 ends with a double bar line.

Hier findet die Viertelpause in stufenweise steigender Schwierigkeit Anwendung. Schließlich werden Viertel- und halbe Pausen kombiniert.

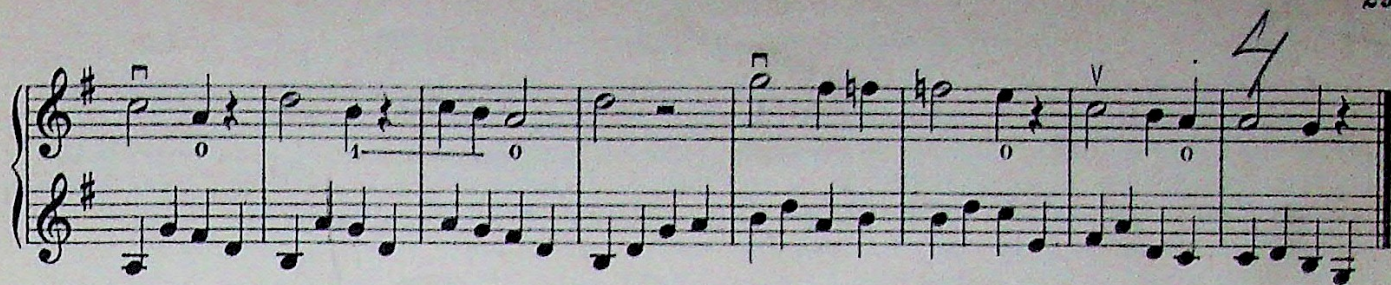
Handwritten: 22

1. GB. $\frac{1}{2}$ 2 3 4

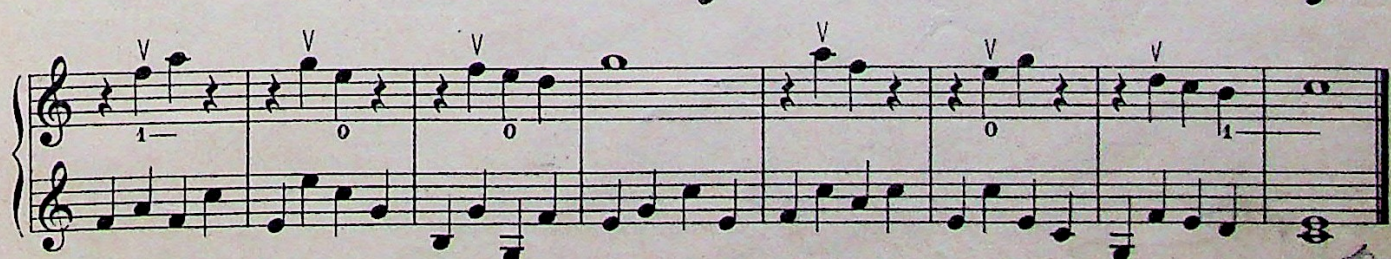
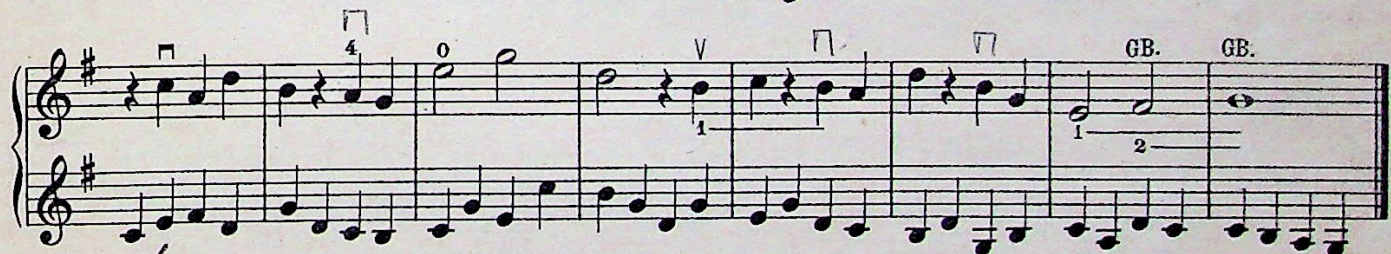
Handwritten musical score for guitar, measures 13-24. This section is labeled '1.' and includes a 'GB.' (Guitar Bridge) marking. It continues the piece with various rests and fingerings. Measure 24 ends with a double bar line.

2. GB.

Handwritten musical score for guitar, measures 25-36. This section is labeled '2.' and includes a 'GB.' marking. It continues the piece with various rests and fingerings. Measure 36 ends with a double bar line.



3. von Sp. GB.



Zusammenhängende Darstellung der Intervalle.

Bisher sind wir, abgesehen von der Oktave, nicht über die Quarte hinausgegangen. Hier folgt die Darstellung sämtlicher Intervalle der Tonleiter, die der Schüler mit Aufmerksamkeit so lange üben soll, bis er jede Intervallart vollkommen rein spielen kann. Er darf z. B. nicht früher zu Terzen übergehen, bis er die Sekunden sicher beherrscht usw. — Vom Charakter der Intervalle, ob rein, groß, klein usw., kann erst später gesprochen werden. Die Viertelnoten sind langsam und mit ganzem

Bogen zu spielen. Die den Ziffern angefügten Linien ¹ ₂ ₃ ₄, welche bekanntlich das Liegenlassen der Finger andeuten, wodurch reine Intonation gefördert wird, können nur eine gewisse Zeitlang ausgeschrieben werden; der Schüler soll dadurch lernen, überall, wo es möglich ist, wenn z. B. auf den 1. Finger (*h*) Töne, die mit 2. (*c*), 3. (*d*) und 4. (*e*) Finger zu greifen sind, folgen den 1. Finger liegen zu lassen und nicht beim Aufsetzen des 2. Fingers ihn gleich aufzuheben,

Sekunden.

1. *Bm.* 0 1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 1 0 0

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

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

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

Terzen.

5. *Bm.* 2 1 3 2 4 3 1

6. 0 2 1 3 2 4 3 1 0

7. 0 2 1 3 2 4 3 1 0

8. 0 2 1 3 2 4 3 1 0

Quarten.

9. Bm. Quarten.

10.  11. 

Quinten.

13. *Bm.* **Quinten.**

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

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

1— 2—

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

Sexten.

14. Bm. Sexten.

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

Septimen.

15. Bm. Septimon.

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

1— 2— 3— 1— 2— 3—

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



Elementarschule
des
Violinspiels

nach neuem System
und auf wissenschaftlicher Grundlage

FRANZ ONDŘÍČEK
UND
S. MITTELMANN

HEFT III

Eigentum des Verlegers.

9637b

LEIPZIG
C. F. PETERS.

H. Baumgarten, del.

Notenbindung (Ligatur).

Jetzt lernt der Schüler die Notenbindung (Ligatur) kennen. Vorerst sind 2 halbe Noten zu binden, d. h. beim Abstrich oder Aufstrich diese beiden Halbnoten mit einem Bogenstrich zu spielen, so daß auf jede Halbnote eine halbe Bogenlänge fällt, ohne daß der Bogen die Saite verläßt, wobei die zweite Halbnote ohne Stoß angeschlossen wird. Im weiteren Verlauf der Beispiele kompliziert sich die Anwendung der Ligatur. Vorerst eine halbe Note mit dem ganzen Bogen im Abstrich, dann 2 Viertel gebunden mit dem ganzen Bogen im Aufstrich. Ferner 2 Viertel gebunden mit dem ganzen Bogen im Abstrich und eine halbe Note mit dem ganzen Bogen im

Aufstrich. Nun werden 4 Viertel gebunden mit dem ganzen Bogen im Ab- und Aufstrich, dann 3 Viertel gebunden im Ab- und 1 Viertel abgestoßen mit dem ganzen Bogen im Aufstrich, 1 Viertel mit dem ganzen Bogen im Ab- und 3 Viertel mit dem ganzen Bogen gebunden im Aufstrich. Bei den jetzt folgenden Beispielen findet die Ligatur gradatim in vielfachen Varianten Anwendung. Das letzte Beispiel zeigt, daß die Ligatur nicht nur innerhalb des Taktes stattfinden, sondern auch über den Takt hinausgehen und Noten des einen Taktes mit solchen des nächstfolgenden verbinden kann.

Handwritten notes in red ink: *2/3*, *2/6*, *2/6*, *2/6*, *2/6*, *2/6*

1. GB. 4 4 0 0

2. GB. GB. 4 4 0 0

3. GB. GB. 4 4 0 0

4. GB. 4 4 4 4 0 0 0 0

5. GB. 4 4 4 4 0 0 0 0

6. GB. 4 4 4 4 0 0 0 0

Handwritten annotations in pink and blue ink are present throughout the page, including circled numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10), slanted numbers (4/6, 2/6), and a large scribble at the bottom right.

5. GB. 4 GB. 4 4 4 0 0 0 0

6. GB. GB. 4 4 4 4 0 0

7. GB. 4 0 4 4 0 4

8. GB. GB. 4 4 0 4 4 4 4 0 4 4

9. GB. GB. 4 0 0 4 4 0 0

10. GB. 4 4 4 0 0 4 4 0 4

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings (e.g., 3, 1, 2, 4). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

26

11. GB. 4 GB. 4 0 0 4 4 4 0 0

12. GB. GB. 4 4 4 0 0 4 4 4 0 0

13. GB. GB. GB.

V 0 1 2 1 0

14. GB. HB. GB. GB.

HB. GB.

Achtelnoten.

Die Einführung der Achtelnote muß mit großer Vorsicht geschehen, da sich damit schon ein höheres rhythmisches Empfinden verknüpft. Es wurden darum die mit den 4 Fingern auf allen Saiten zu greifenden Töne (die leeren Saiten inbegriffen) mit gebührender Vorsicht derart zerlegt, daß jeder Takt 4 Viertel desselben Tones aufweist und in der unteren Zeile jedes Viertel in 2 Achtel zerlegt erscheint. Diese Beispiele sind so lange zu üben, bis volle Sicherheit in der Einteilung erlangt ist. Die folgenden Beispiele, welche Kombinationen mit Viertel, halben Noten und Pausen bringen, können erst dann vorgenommen werden, wenn der rhythmische Wert der Achtelnote dem Schüler vollkommen geläufig ist. Darum

empfiehlt es sich, daß vorerst der Schüler die obere Zeile (Viertelnoten) spielt, während der Lehrer die untere Zeile (Achtelnoten) spielt, um so den rhythmischen Wert der Achtelnote mit dem Zeitwert der Viertelnote vergleichen zu können. Nun spielt der Lehrer die obere Zeile (Viertelnoten) und der Schüler die untere Zeile (Achtelnoten). Um den Zeitwert der Achtelnote leichter darzustellen, empfiehlt sich das Zählen der 4 Viertelnoten mit Hilfe folgender Silbenzerlegung:

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
 Er - stes, zwei - tes, drit - tes, vier - tes (Viertel),

wobei jede Silbe der Hälfte einer Viertelnote ($\frac{1}{2}$ Viertel), also einer Achtelnote entspricht.

1. *GB.*

er-ster zweites drit-tes vier-tes

Bm.

4

2.

0

1

2

3

4

3.

0

1

2

3

4

4.

Exercise 4 consists of four measures. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand plays a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingering is indicated: 0 for the first measure, 1 for the second, 2 for the third, and 3 for the fourth.

Exercise 4 continues with measures 5-8. The right hand plays a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The left hand plays a sequence of eighth notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

5.

Bm.

Exercise 5 consists of four measures. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand plays a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingering is indicated: 0 for the first measure, 1 for the second, 2 for the third, and 3 for the fourth.

Exercise 5 continues with measures 5-8. The right hand plays a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The left hand plays a sequence of eighth notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Exercise 5 continues with measures 9-12. The right hand plays a sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. The left hand plays a sequence of eighth notes: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Exercise 5 continues with measures 13-16. The right hand plays a sequence of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left hand plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

[illegible]

Handwritten musical score on six systems of grand staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is written in a fluid, handwritten style. A double bar line is present on the fifth system, with a '9.' above it. There are also some handwritten annotations in the second system, including a large 'V' and some illegible text.

10.





Die Achtelnote kann jetzt, nach erlangter Sicherheit in der Bewertung derselben, in fortlaufender auf- und absteigender Reihe zum Studium mannigfacher Bogenbewegung mit Hilfe der Ligatur herangezogen werden. Im ersten Takt des ersten Beispiels sind 3 Bindungsarten angegeben, mit denen das Beispiel zu üben ist. Bindungsart 1 zeigt an, daß 2 Achtel fortlaufend mit halbem Bogen zu binden sind. Vorerst beginnt der Schüler mit der Bogenmitte im Abstrich zur Spitze und von der Spitze zur Bogenmitte zurück im Aufstrich. Nachher wiederholt er die Übung vom Frosch zur Mitte und von der Mitte zum Frosch im Ab- und Aufstrich mit der Bindungsart 1. Bindungsart 2 besagt, daß 4 Achtel im Ab- und Aufstrich mit ganzem Bogen zu binden sind. Bindungs-

art 3 stellt die Ligatur sämtlicher 8 Achtel, also des ganzen Taktes, mit ganzem Bogen im Ab- und Aufstrich dar. Bevor jedoch zum Studium der Bindungsarten übergegangen wird, muß dieses Beispiel so geübt werden, daß mit einem Drittel der Bogenlänge vorerst an der Spitze, dann in der Mitte und schließlich am Frosch die Achtel abgestoßen werden. Durch aufmerksames Studium dieses Beispiels eignet sich der Schüler Fähigkeiten an, die er in den folgenden Beispielen mit mannigfachen Varianten des in der ersten Übung Enthaltenen erproben und befestigen kann. Beispiel 6 ist mit den gleichen Stricharten wie Beispiel 1 zu spielen. Über freies Handgelenk usw. bei Bogenwechsel siehe Einleitung.



Erst mit GB., dann mit HB. zu spielen in der Bm.



Handwritten musical score for piano, page 13. The score consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The music features various fingerings (1, 2, 4, 0) and dynamic markings (V). A handwritten note "Mit H.B. in der Bm." is present in the third system. A large handwritten "H" is at the bottom right.

14

Punktierte Noten.

Bevor zur Besprechung der punktierten Noten übergegangen wird, sollen die einfachen ungeraden Taktarten kurz erwähnt werden.

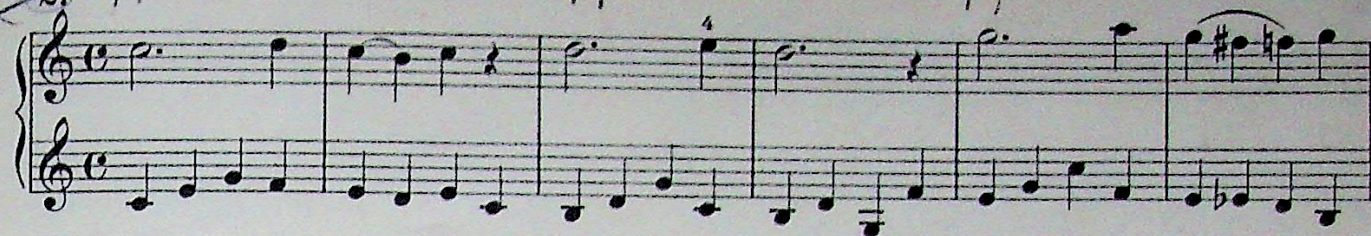
Wir wissen, daß die geraden Taktarten dadurch charakterisiert sind, daß sich der ganze Takt entweder in 4 Viertel oder 2 Viertel, also gerade Zahlen, zergliedern läßt. Bei den ungeraden Taktarten kann die Teilung des ganzen Taktes nur durch die ungerade Zahl 3 vorgenommen werden, so daß jeder Takt sich in drei Teile zergliedern läßt, entweder 3 Viertel oder 3 Achtel. Betreffs der Pausen im $\frac{3}{4}$ -Takt muß erwähnt werden, daß die ganze ($\frac{3}{4}$) Pause wie bei den geraden Taktarten (horizontaler Strich auf der 4. Linie hängend) dargestellt wird. Zwei Viertelpausen aber, welche eigentlich $\frac{1}{2}$ Pause ausmachen, müssen als Viertelpausen ausgeschrieben und nicht durch einen horizontalen Strich auf der 3. Linie — wie bei den geraden Taktarten — dargestellt werden.

Nun kommen wir zur Erklärung des neben einer Note stehenden Punktes.

Der Punkt, der unmittelbar nach einer Note gesetzt wird, deutet an, daß dieselbe um die Hälfte ihres Wertes zu verlängern ist. Der bei der ganzen Note stehende Punkt zeigt also an, daß sie aus einer ganzen und halben Note besteht. Halbe Note mit Punkt wird zu einer halben plus Viertelnote, Viertelnote mit Punkt wird zu einer Viertel- plus Achtelnote usw. In der Erklärung befindet sich auf der 2. Zeile die punktierte Halbnote und auf der 1. Zeile ihr Wert, eine halbe (= 2 Viertel) plus 1 Viertelnote, also zusammen 3 Viertelnoten dargestellt. Die Ligatur unter den 3 Viertelnoten besagt, daß sie in einem Bogenstrich zu halten sind. Nun folgen Beispiele mit Anwendung der punktierten Halbnote, von denen das vierte durch den Rhythmus der bei Vergleich der ersten und zweiten (begleitenden) Stimme hervortritt, besonders interessant und lehrreich ist.

Ganze 2 Viertel- Nicht Pause Pausen gut

26



Handwritten musical score on seven systems of grand staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, naturals), and dynamic markings (V, 0, 4). The score is written in a fluid, handwritten style. The first system begins with a circled '4' and a handwritten '28.8' above it. The notation is dense, with many beamed notes and slurs. The key signature appears to be one sharp (F#) in the first system, which changes to natural (F) in the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

30
III
Muz.



Punktierte Viertelnote.

Hier gelangt die punktierte Viertelnote zur Einführung. Da es sich dabei um einen rascheren Rhythmus handelt, muß diesem Kapitel besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden.

In der oberen Zeile der Erklärung ist die punktierte Viertelnote mit darauffolgendem Achtel dargestellt, in der unteren Zeile ist ihr Wert ausgedrückt. Vorerst spielt der Schüler die untere und der Lehrer die obere Zeile bei lautem Zählen oder Klopfen mit der Fußspitze, wodurch der wahre Zeitwert der punktierten Viertelnote dem Schüler am sichersten vermittelt wird. Nun spielt der Schüler die obere und der Lehrer die untere Zeile.

Im ersten Beispiel ist die obere Zeile vorerst ohne Bindung und dann mit der angegebenen Ligatur zu üben.

Im dritten Beispiel kommt zum erstenmal der $\frac{3}{4}$ -Takt zur Anwendung.

Im vierten Beispiel wird die ungerade Taktart $\frac{3}{4}$ mit entsprechender Vorsicht eingeführt. Vorerst die punktierte Halbnote, welche bekanntlich aus einer halben und einer Viertelnote oder 3 Viertelnoten besteht und somit einen ganzen Takt ausfüllt. Im nächsten Beispiel sind 3 Viertelnoten ausgeschrieben, dann folgen Achtelnoten und schließlich Beispiele mit Kombinationen obiger Notengattungen und Pausen im $\frac{3}{4}$ -Takt.

Bezüglich der Bogeneinteilung wäre zu bemerken,

daß die punktierten Viertelnoten von der Bogenmitte bis zur Spitze und die folgenden Achtelnoten von der Spitze bis zur Mitte zurück zu spielen sind. Punktierte Viertelnoten gebunden mit Achtel beanspruchen die ganze Bogenlänge im Ab- und Aufstrich (1. Beispiel). Achtel abgestoßen werden in der Bogenmitte mit $\frac{1}{4}$ Bogenlänge gespielt. Halbe, Viertel sowie 4 Achtel gebunden usw. mit dem ganzen Bogen. Im $\frac{3}{4}$ -Takt werden die punktierten Halbnoten mit ganzem Bogen, die Viertelnoten mit halbem Bogen und Achtel in der Bogenmitte mit $\frac{1}{4}$ Bogenlänge gespielt. Freilich ergibt sich die richtige Bogeneinteilung zumeist aus der Aufeinanderfolge der Notengattungen. Gehen z. B. 2 Achtelnoten abgestoßen einem Viertel voran, so wird, wenn die Achtel in der Bogenmitte mit $\frac{1}{4}$ Bogenlänge gespielt werden, das folgende Viertel mit der oberen Bogenhälfte, von der Mitte beginnend, im Abstrich zu spielen sein. Beim Aufstrich wird von der Mitte bis zum Frosch, also mit der unteren Bogenhälfte gespielt. Die Art des Zählens: er-stes, zwei-tes usw. dient nur zum leichteren Verständnis der Noten- und Pausenwerte in jedem gegebenen schwierigeren Fall. Für gewöhnlich darf diese Art des Zählens dem Schüler nicht empfohlen werden, da überflüssige Schwierigkeiten daraus erwachsen können. Diese Methode hat eben nur den Zweck, daß das Ohr den Noten- und Pausenwert rhythmisch richtig zu erfassen sich gewöhnt.



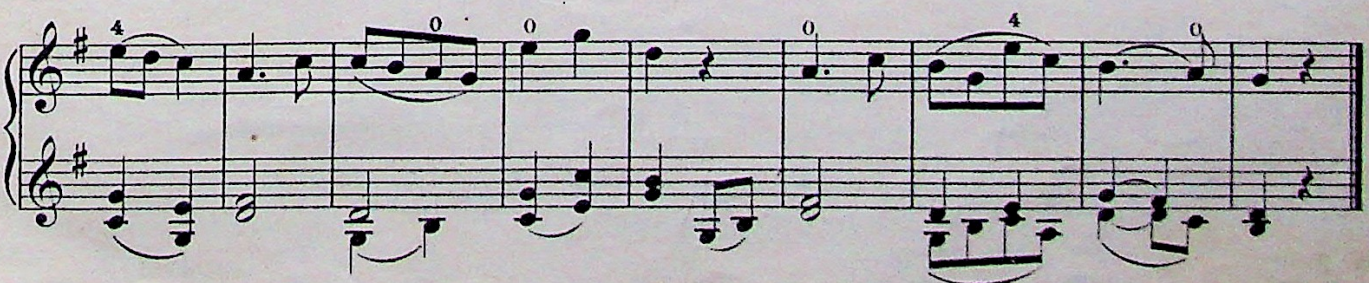
GB.





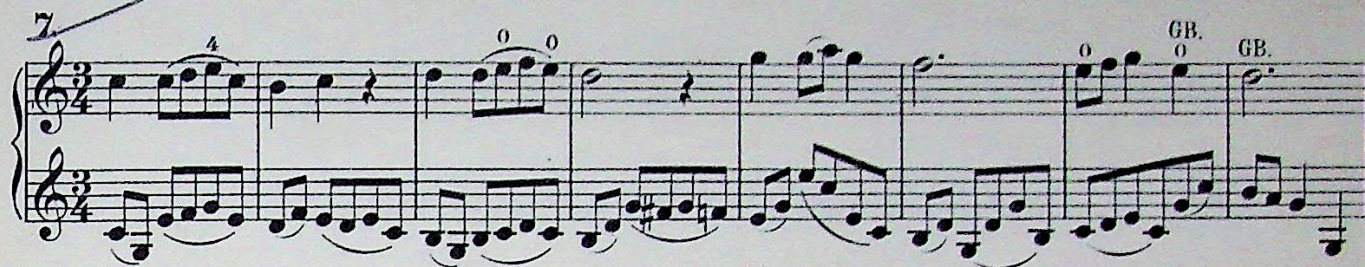
31.8

3. $\frac{2}{4}$ Takt (gerade Taktart) besteht aus 2 Viertelnoten oder 4 Achtelnoten.



4. $\frac{3}{4}$ Takt (ungerade Taktart) besteht aus drei Viertelnoten oder 6 Achtelnoten.





Handwritten: 7, 10/19

Achtelpause.

Bei der Achtelpause wurde ebenfalls die Zählart ers-tes usw. verwendet, um den Pausenwert rhythmisch aufs leichteste zu vermitteln. Vorerst spielt der Schüler die obere und der Lehrer die untere Zeile, dann um-

gekehrt. Im 1. und 2. Beispiel befinden sich Achtelpausen an verschiedenen Stellen. Im 3. und 4. Beispiel sind 2 Achtelpausen nacheinander zu halten. Sie werden genau so studiert wie 1. und 2. Beispiel.

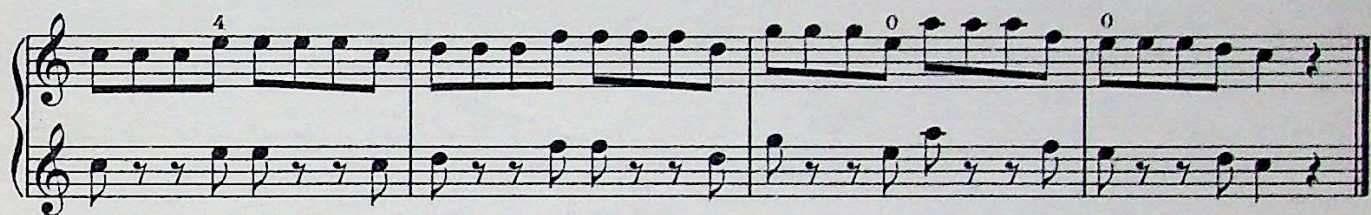
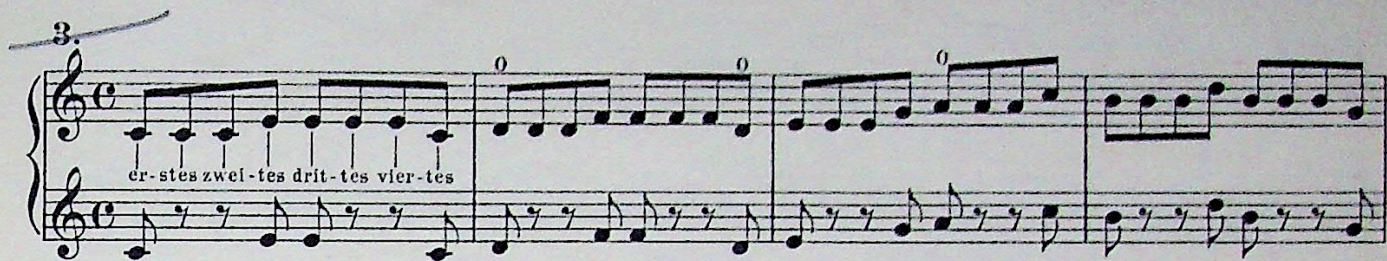
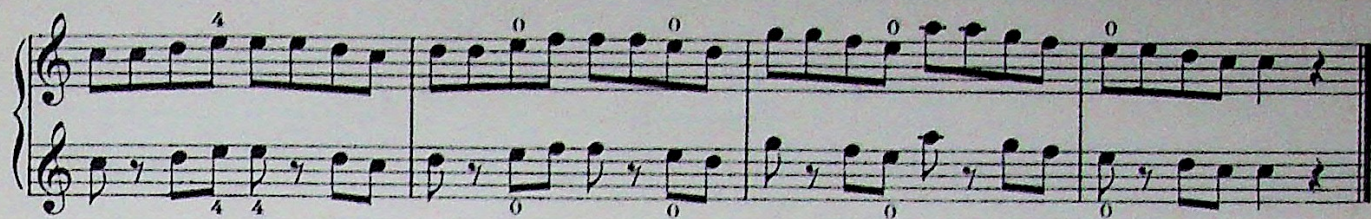
Handwritten: 27, 12

1.

er-stes zwei-tes drit-tes vier-tes

2.

Bm. er-stes zwei-tes drit-tes vier-tes



Handwritten signature/initials

Hier ist die Achtelpause an der schwierigsten Stelle, am Anfang, eingeführt. Vorerst spielt im 1. Beispiel der Schüler die obere und der Lehrer die untere Zeile, dann

umgekehrt. Nun folgen Beispiele mit verschiedenartiger Anwendung der Achtelpause.

30

1. Bm.

erstes zweites drittes

erstes zweites drittes

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

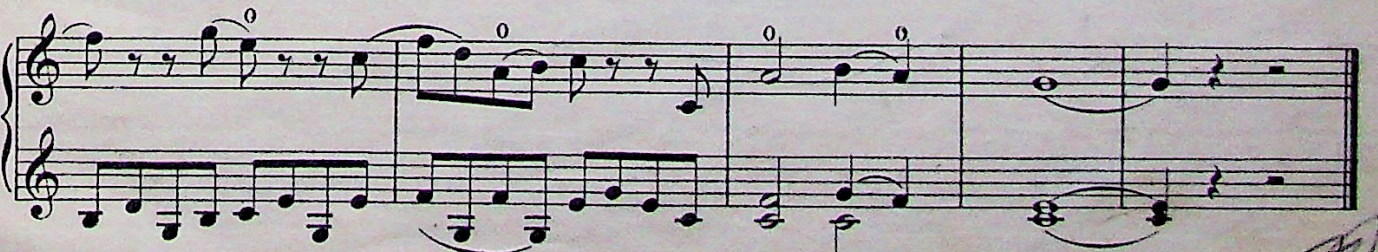
96.

97.

98.

99.

100.

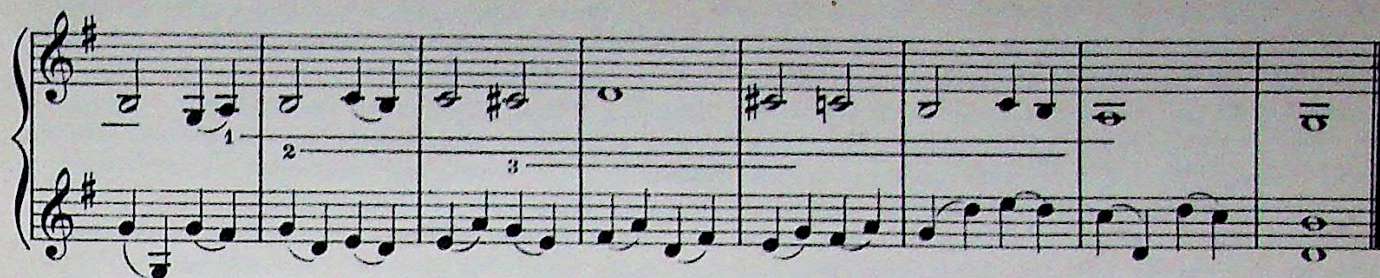




Einführung des *cis*.

Nun führen wir die D-dur-Tonart (*fis* und *cis*) ein. Es wurde schon in der Einleitung ausführlich dargetan, warum wir so lange in der C-dur- und G-dur-Tonart verweilt sind. Die richtige Abschätzung der Intervalle muß von jedermann, und sei er betreffs Gehör noch so günstig veranlagt, gründlich studiert werden, da sich beim besten Gehör falsche Gehörbilder im Gedächtnis fixieren und es dadurch gründlich ruinieren können. Der Vorgang, welcher den Schüler vom *c* zum *cis* führt (A-Saite), ist der gleiche, wie er sich beim Übergang vom *f* zum *fis* auf der D-Saite abspielt. Gehen wir von der G-Saite aus, so greift der 1. Finger *a*, der 2. Finger *h*. Wollen wir das *fis* auf der D-Saite richtig treffen, so haben wir

bloß den 2. Finger, der auf dem *h* (G-Saite) liegt, in derselben Höhe resp. im gleichen Abstand vom Sattel, auf die D-Saite zu schieben. Haben wir das *fis* auf der D-Saite, so finden wir sofort den richtigen Standort für das *cis* auf der A-Saite, indem wir den auf dem *fis* liegenden 2. Finger (D-Saite) im gleichen Abstand vom Sattel auf die A-Saite schieben. Vom *c* (A-Saite) gelangt der Schüler direkt zum *cis*, indem er den 2. Finger um einen halben Ton vorschiebt, vom *cis* zum *c* durch Zurückschieben um einen halben Ton. Im 2. Beispiel ist der letztere Vorgang (*c*—*cis*, *cis*—*c*) auf der G-Saite dargestellt.



29.11.19

Tempo.

Die Geschwindigkeit, das Tempo, mit welchem ein Tonstück ausgeführt werden soll, wird immer besonders angegeben, und zwar bedient man sich hierzu technischer Ausdrücke, die der italienischen Sprache entnommen sind. Es lassen sich folgende Grade unterscheiden: Sehr langsam, bezeichnet durch Largo (breit), Adagio (spr. adascho, langsam), Lento (schleppend), Grave (schwer). Langsam, bezeichnet durch: Andante (gehend), Andantino (etwas schneller als Andante), Larghetto (etwas breit), Sostenuuto (gehalten). Mäßig geschwind, ausgedrückt durch: Moderato (mäßig), Commodo (bequem), Allegro moderato (mäßig lebhaft), Allegretto (etwas lebhaft), Allegro ma non troppo (munter, aber nicht zu sehr). Schnell, be-

zeichnet durch: Allegro (munter), Allegro con brio (munter mit Hast), Allegro con fuoco (munter mit Feuer), Allegro agitato (spr. adschitato, mit Unruhe), Animato (beseelt, lebendig), Allegro appassionato (leidenschaftlich bewegt). Sehr schnell, ausgedrückt durch: Allegro assai (sehr lebhaft), Allegro vivace (spr. wiwatsche, lebhaft), Presto (schnell), Prestissimo (möglichst schnell).

Im 3. Beispiel sind vier Bindungsarten angegeben, mit denen dasselbe zu üben ist: 1. 2 Achtel binden (Bm.), 2. 4 Achtel binden (GB.), 3. 8 Achtel binden (GB.), 4. 3 Achtel binden (Bo.) und 1 Achtel abstoßen (Bo.). Vor Studium der Bindungsarten sind sämtliche Achtel mit VB. in der Bm. abgestoßen zu üben.

1. Andante.

The musical score is for a piece titled '1. Andante.' in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of piano and violin staves. Above the piano staves, various binding exercises are indicated: GB. (2 eighth notes), HB. (4 eighth notes), and combinations of HB. and GB. The exercises are marked with '0' for bowing and '4' for breath. The score includes slurs, ties, and dynamic markings like 'V' for accents.

Moderato.

5

2. *Bm.* *Sp. Bm.*

2. *etude.*

4. Moderato.

GB. GB.

Handwritten musical score for a piece titled "4. Moderato." in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Moderato." and the instrumentation is "GB. GB." (Guitar and Banjo). The score consists of six systems of two staves each. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand, often with triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

5. Allegretto.

Bm.

Handwritten musical score for a piece titled "5. Allegretto." in B minor (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegretto." and the instrumentation is "Bm." (Banjo). The score consists of a single system of two staves. The music is characterized by a driving eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand, featuring many slurs and accents. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece ends with a double bar line.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings (0, 4). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Fängt ein Musikstück nicht mit einem ganzen Takt (im C-Takt), also nicht mit 1, sondern 2, 3 oder 4 an, so bildet dieser erste unvollkommene Takt einen Auftakt. Soll das Stück wiederholt werden, so ergänzen sich Schluß- und Auftakt zu einem ganzen Takt. Im 1. Beispiel ($\frac{3}{4}$ -Takt) enthält der erste, unvollkommene Takt als Auftakt ein Viertel, der Schlußtakt eine Halbnote (= 2 Viertel), welche sich mit dem Auftakt zu einem ganzen Takt, bestehend aus 3 Viertel, ergänzt. 1^{mo}, 2^{do} (spr. primo, secundo) deuten an, daß beim erstmaligen Spielen des Teiles mit 1^{mo} (erster Abschluß) abgeschlossen

und wiederholt wird. Beim zweimaligen Spielen, also bei Wiederholung, wird 2^{do} (zweiter Abschluß) genommen und gleich weitergespielt. Ebenso verfährt man beim 2. Teil. Nach 2^{do} wird sofort (ohne Fine) zum Trio (Anhangsstück) übergegangen. Da capo al Fine, vom Anfang bis Fine (Ende) zeigt an, daß nach Durchspielen des ganzen Stückes mit den entsprechenden Wiederholungen wieder vom Anfang bis zum Worte Fine, mit Auslassung von 1^{mo} und 2^{do}, kontinuierlich zu spielen und hier abzuschließen ist.

Moderato.

1.

Sp. Bm.

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked Moderato. It is written for piano (Sp. Bm.). The key signature is one sharp (F#). The score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system has a repeat sign with first and second endings. The third system has a repeat sign with first and second endings. The fourth system has a repeat sign with first and second endings. The fifth system has a repeat sign with first and second endings, followed by a 'Fine.' marking.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and fingerings (0, 4, V). The piece concludes with the instruction "D.C. al Fine." in the final system.

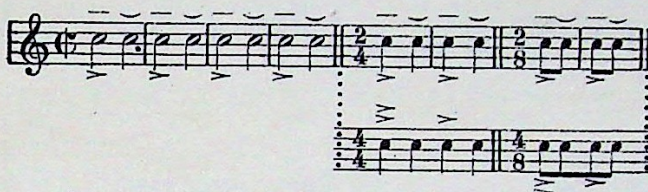
Allegro moderato.

2. Allegro moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro moderato.' The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with fingerings indicated by numbers 0, 4, and 5. A repeat sign with first and second endings is present in the second system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Synkope.

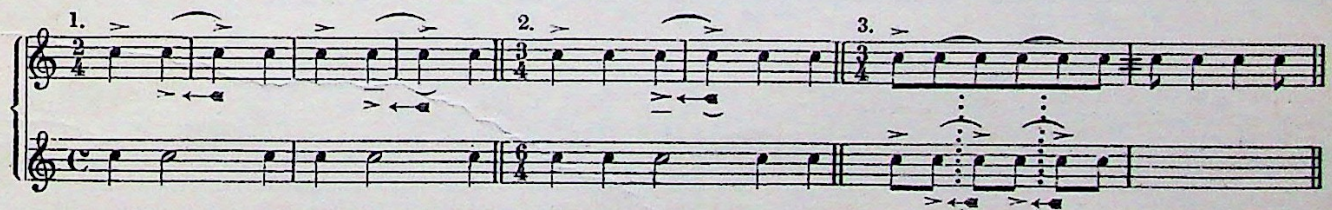
Hier gelangt die Synkope zur Einführung. Wir wissen, daß mit Hilfe des Taktes die Musikstücke in kleine, gleiche Zeitgrenzen nach einer bestimmten Ordnung eingeteilt werden. Die gleichmäßige Ordnung wird durch Abwechslung von akzentuierten (betonten) und akzentlosen (unbetonten) Tönen bewirkt. Durch den Akzent wird der Stärkegrad der Töne ausgedrückt. Es verhält sich hier ähnlich wie bei der Dichtkunst, wo durch Abwechslung von betonten und unbetonten Silben eine bestimmte Gliederung, ein Versmaß, hervorgeht. Jeder Takt eines Tonstückes zerfällt somit in betonte und unbetonte Teile. Bekanntlich unterscheidet man gerade Taktarten, bei denen sich der ganze Takt in 2 gleiche Teile zergliedern läßt, und ungerade Taktarten, bei denen der Takt sich in 3 Teile zerlegen läßt.



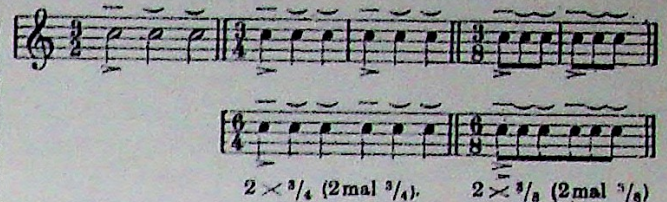
$\text{C} = \frac{2}{2}$ *Alla Breve* (auf kurze Art).

> = Betonungszeichen.

Bei den geraden (2teiligen) Taktarten $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ ist stets die erste Note betont, die zweite unbetont. Durch Zusammenziehung von zwei $\frac{2}{4}$ -Takten entsteht der $\frac{4}{4}$ -Takt, wo die 1. und 3. Note betont, die 2. und 4. unbetont sind. Bei dieser Zusammenziehung verliert der 3. Ton etwas von seiner Betonung, und zwar zugunsten des 1. Tones, so daß dieser den Hauptakzent bekommt. Ebenso verhält es sich bei Zusammenziehung von $\frac{2}{8}$ zu $\frac{4}{8}$.



Wird ein unbetonter Taktteil mit einem betonten durch eine Ligatur verbunden, so wandert der Akzent vom betonten auf den unbetonten Teil hinüber (siehe den Pfeil). Im 1. und 2. Notenbild ist in der oberen Zeile die Entstehung der Synkope, in der zweiten Zeile die Schreibweise angegeben. Hier geht sie aus der Vereinigung von 2 Viertel (= 1 Halbe) hervor. Im Notenbild 3 ist die Entstehung der synkopierten Noten durch Vereinigung von 2 Achtel dargestellt. Die Schreibweise ist im zweiten Takt ($\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$) angegeben. Nun hat im $\frac{3}{4}$ -Takt nur das 1. Viertel den Akzent, während das



$2 \times \frac{3}{4}$ (2mal $\frac{3}{4}$), $2 \times \frac{3}{8}$ (2mal $\frac{3}{8}$)

Bei den ungeraden, 3teiligen Taktarten $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ ist die 1. Note betont, die 2. und 3. unbetont. Durch Zusammenziehung von zwei $\frac{3}{4}$ -Takten entsteht der $\frac{3}{2}$ -Takt (zusammengesetzte Taktart), wo der 1. Ton den Hauptakzent hat, der 4. Ton ebenfalls betont ist, 2., 3., 5. und 6. Note unbetont sind. Ganz das gleiche Verhältnis herrscht beim $\frac{3}{8}$ -Takt und bei dem aus zwei $\frac{3}{8}$ zusammengesetzten $\frac{3}{4}$ -Takt. Im Liede müssen sich die musikalischen und sprachlichen Akzente decken, z. B.:

ob die er - sten Ler - chen schwe - ben

2teilige Taktart: betont unbetont betont unbetont usw.
lang kurz lang kurz usw.

Win - det zum Kran - ze die gol - de - nen Ah - ren -

3teilig: betont, unbetont, unbetont.

Die besprochene Betonungsart stellt den rhythmischen Akzent dar und hängt, wie oben dargetan wurde, von der Taktart ab. Außerdem ist er örtlich stabil, angenommen, der Komponist gibt absichtlich falsche Akzente behufs Erzielung bestimmter Wirkungen an. Durch die ungleiche Betonung der Teile eines Taktes sind dieselben nicht von gleicher innerer Bedeutsamkeit, dem gleichen Gewicht. Die betonten Teile werden darum gute oder schwere Taktteile, die unbetonten leichte oder schlechte Taktteile genannt. Wie entstehen synkopierte Noten?

2. und 3. Viertel akzentlos sind. Um eine Erklärung für die richtige Betonung der synkopierten Noten finden zu können, würde sich folgendes Hilfsverfahren empfehlen: Die 3 Viertel mußten in 6 Achtel ausgeschriebene werden, um die Entstehung der synkopierten Noten (Viertel) darstellen zu können. Denkt man sich diese 6 Achtel in der Anordnung 3mal 2 Achtel (siehe zweite Zeile), so resultiert eine zweiteilige Taktart ($\frac{3}{4}$) 3mal aufeinanderfolgend. Hier ist der erste Teil betont, der zweite unbetont. Durch Bindung von unbetonten und betonten Achteln entstehen die Synkopen, wie bei geraden Takt-

arten. Im 5. Beispiel ist die Entstehung der synkopierten Viertelnoten im $\frac{3}{4}$ -Takt dargestellt, indem die 3 Viertel in 6 Achtel ausgeschrieben und je 2 Achtel durch eine Ligatur zu synkopierten Viertelnoten verbunden wurden. Anschließend ist die Schreibweise der synkopierten Viertel im $\frac{3}{4}$ -Takt angegeben. Im Beispiel 4 ist die Entstehung der synkopierten Viertelnoten im $\frac{2}{4}$ -Takt, durch Zerlegung der 2 Viertel in 4 Achtel und Bindung von je 2 Achtel dargestellt. Seite 11 ist die gerade Taktart $\frac{2}{4}$ und die

Vereinigung zu $\frac{4}{8}$ angegeben. Im $\frac{2}{8}$ -Takt ist bekanntlich die 1. Note betont, die 2. Note unbetont. Werden zwei $\frac{2}{8}$ -Takte zu einem $\frac{4}{8}$ -Takt vereinigt, so sind 1. und 3. Note betont, 2. und 4. Note unbetont. Durch Bindung von unbetonten und betonten Achteln und Wandern des Akzentes in oben angegebener Weise entstehen die synkopierten Viertel im $\frac{2}{4}$ -Takt. Unmittelbar darauf folgt die Schreibweise.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of eighth notes in 3/4 time, with measures marked '0' and '4' above them. The second system shows the same sequence with eighth notes beamed in pairs to form syncopated quarter notes. The third system, labeled '1 HB.', shows a piano accompaniment with a treble staff containing half notes and a bass staff with eighth notes. The fourth system, labeled '2', shows a similar piano accompaniment. The fifth and sixth systems show further variations of the piano accompaniment, with the treble staff featuring half notes and the bass staff featuring eighth notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and ligatures.

The image displays a page of musical notation, likely for guitar, consisting of six systems of staves. The first five systems are in 3/4 time, and the sixth system is in 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The sixth system is crossed out with a large X.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (F#). Time signature 3/4. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass clef: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (F#). Time signature 3/4. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass clef: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (F#). Time signature 3/4. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass clef: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (F#). Time signature 3/4. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass clef: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (F#). Time signature 3/4. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass clef: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

System 6: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (F#). Time signature 2/4. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass clef: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

5.

6.

6. Moderato.

7.



7. Allegretto.

Bm. 4

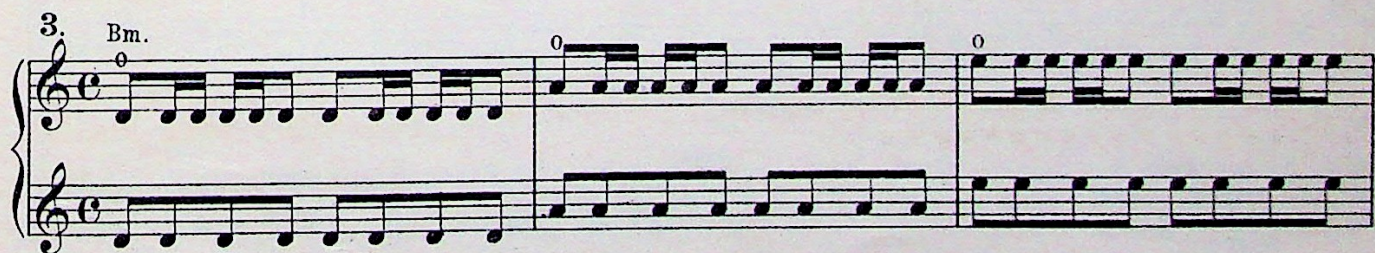
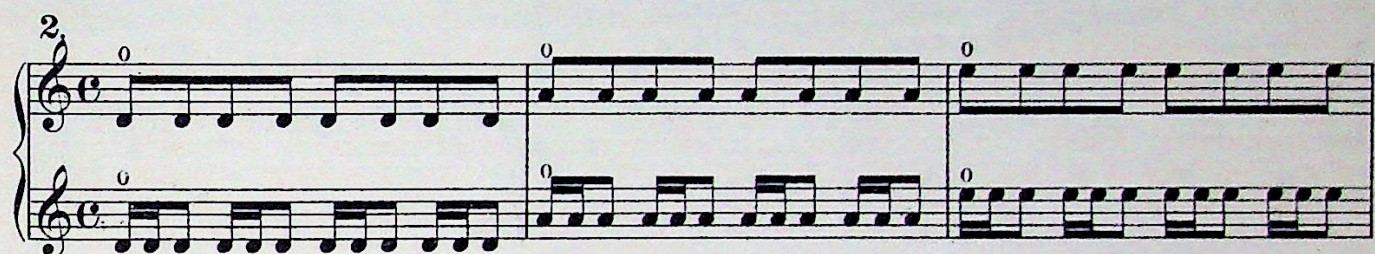
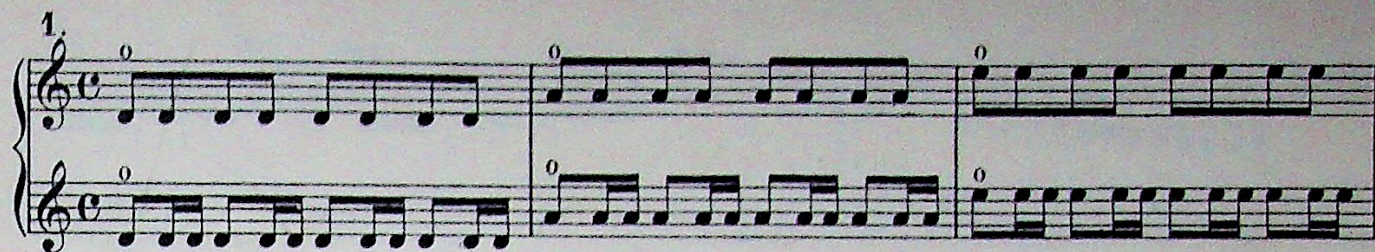


Einführung der Sechzehntel

Der Rhythmus gestaltet sich hier zweimal so schnell als bei Achtelnoten, da bekanntlich ein Achtel zwei Sechzehntel entspricht. Es sei hier nachdrücklich betont, daß das gleichmäßige Spiel im schnelleren Rhythmus, d. h. die Noten gleicher Dauer auch gleich lang zu halten, große Schwierigkeiten verursacht. Der Schüler zeigt häufig die Neigung, zwei oder vier Sechzehntel etwas schneller zu spielen als die unmittelbar folgenden Sechzehntel, so daß ein schleuderhafter Rhythmus entsteht. Wird auf diesen Übelstand nicht gleich im Beginn geachtet, so bildet sich eine üble, schwer zu beseitigende Gewohnheit heraus. Um beim Studium der Sechzehntel die Sachlage so einfach wie möglich zu gestalten, wurde mit den leeren Saiten begonnen. In der Erklärung erscheinen Achtel in der ersten Zeile und ihre Einteilung in Sechzehntel in der zweiten Zeile. Vorerst spielt der Schüler die erste Zeile (Achtel) und der Lehrer die zweite Zeile (Sechzehntel). Nachdem der Schüler durch mehrmaliges Wiederholen dieses Beispiels Klarheit über den Wert der Sechzehntelnoten gegenüber den Achtelnoten gewonnen hat, spielt der Lehrer die obere (Achtel) und der Schüler die untere (Sechzehntel) Zeile. Beispiel 1 zeigt uns die Anwendung der Sechzehntel in einem neuen Rhythmus, nämlich die regelmäßige Abwechslung einer Achtel- mit zwei Sechzehntelnoten. Hier wird jedes zweite Achtel der oberen Zeile in zwei Sechzehntel zer-

legt. Auch hier spielt der Schüler vorerst die erste und der Lehrer die zweite Zeile, dann umgekehrt. Beispiel 2 zeigt den umgekehrten Rhythmus von Beispiel 1, so daß jedes erste Achtel in zwei Sechzehntel zerlegt erscheint. Studiert wird es wie Beispiel 1. Beispiel 3 zeigt wieder einen von den zwei ersten Beispielen abweichenden Rhythmus, indem von jeder Quartole (4 Achtel) des Taktes das zweite und dritte Achtel in Sechzehntel zerlegt wird. Hier spielt der Schüler vorerst die untere und der Lehrer die obere Zeile, dann umgekehrt. Überall wird mit der Bogenmitte gespielt. Die weiteren Beispiele mit Anwendung einer zweiten Stimme und Betätigung der linken Hand bringen alle angeführten Rhythmen zur praktischen Anwendung. Die Beispiele 8 bis inkl. 13 zeigen in jedem Takte die Aufeinanderfolge von 4 Achtel, 4 Sechzehntel und 2 Achtel. Vom Beispiel 14 ab wird der Rhythmus mannigfaltiger, da schon eine größere Vertrautheit mit den Sechzehntelnoten angenommen wird. Beispiel 22 bringt die stufenweise Aufeinanderfolge der Töne der G-dur-Tonleiter, die G-dur-Skala, aufsteigend bis zum *h* (4. Finger auf der E-Saite) und zum Ausgangspunkt *g* zurückgehend in Sechzehntel. Beispiel 25 bringt in gleicher Weise die D-dur-Skala, ausgehend vom leeren *d* bis *h* (4. Finger auf der E-Saite) und zurück. Wo Wiederholungszeichen angegeben sind, wird wiederholt und mit 2^{do} (Secunda volta = zum zweitenmal) geschlossen.

The musical notation consists of two systems, each with two staves. The first system shows a rhythmic exercise where the top staff contains eighth notes and the bottom staff contains sixteenth notes. The second system shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Both systems are marked 'Bm.' (Bogenmitte) and include repeat signs.



4. Bm. 0

4 0

5 Bm. 0

6 Bm. 0

Measures 6 and 7 of the piece. Measure 6 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 7 is marked with a double bar line and a '7.' measure rest, followed by a 'Bm.' (Basso Medio) section starting with a treble staff eighth-note run and a bass staff accompaniment.

Measures 8 and 9. Measure 8 continues the eighth-note runs in the treble staff. Measure 9 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment.

Measures 10 and 11. Measure 10 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 11 continues the eighth-note runs in the treble staff.

Measures 12 and 13. Measure 12 is marked with a double bar line and an '8.' measure rest, followed by a 'Bm.' (Basso Medio) section starting with a treble staff eighth-note run and a bass staff accompaniment. Measure 13 continues the eighth-note runs in the treble staff.

Measures 14 and 15. Measure 14 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 15 is marked with a double bar line and a '9.' measure rest, followed by a 'Bm.' (Basso Medio) section starting with a treble staff eighth-note run and a bass staff accompaniment.

Measures 16 and 17. Measure 16 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 17 continues the eighth-note runs in the treble staff.

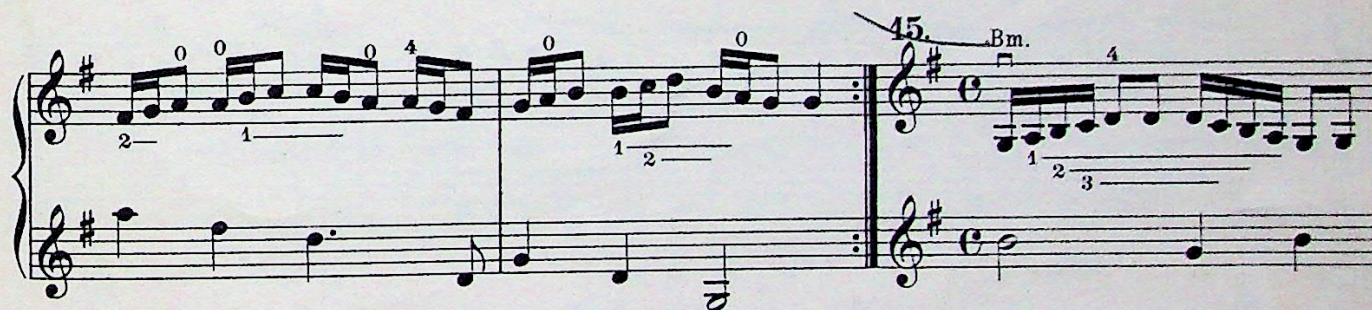
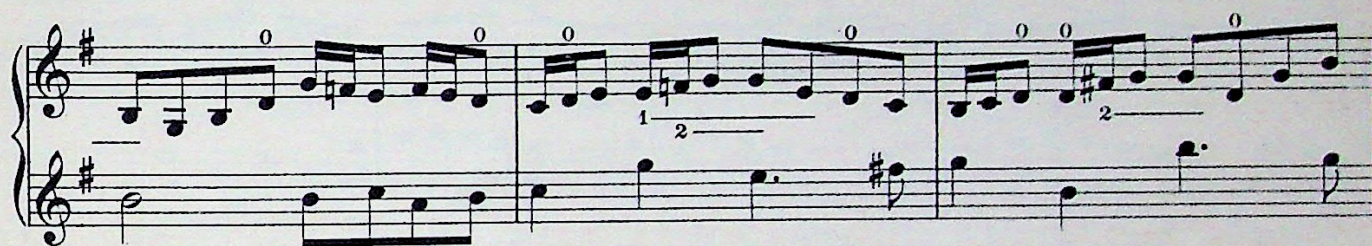
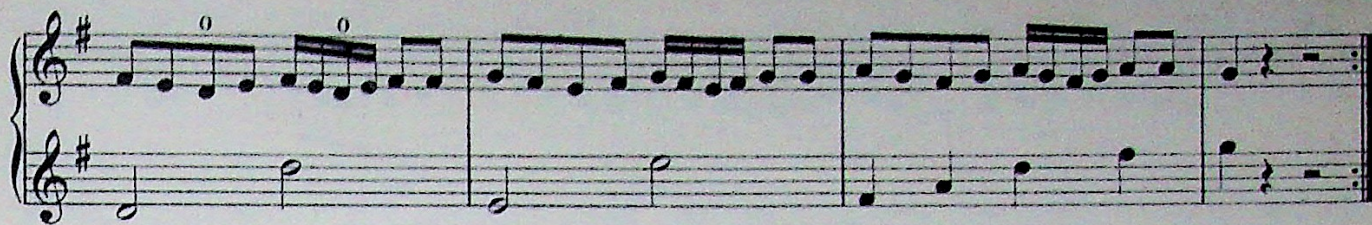
Measures 18 and 19. Measure 18 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 19 is marked with a double bar line and a '10.' measure rest, followed by a 'Bm.' (Basso Medio) section starting with a treble staff eighth-note run and a bass staff accompaniment.

10. Bm. 0 0 0 0 0 0 4 4 4 4

11. Bm. 0 0 0 0 0 0 4 4 4 4

12. Bm. 4 4 0 0 0

13. Bm. 4 4 4 0 0 0



16. Bm. 4

17. Bm. 4

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a steady bass accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The musical style continues with intricate right-hand passages and a consistent left-hand accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 9 is marked with a 'Bm.' (B-flat major) key signature change. The notation includes various fingerings and slurs across the measures.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The piece returns to G major. The right hand continues with rapid, flowing passages, while the left hand maintains its accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. This system shows further development of the melodic and harmonic themes established in the previous systems.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The final system on the page, concluding with a double bar line. It includes a large handwritten signature in the bottom right corner.

24

19. Moderato.

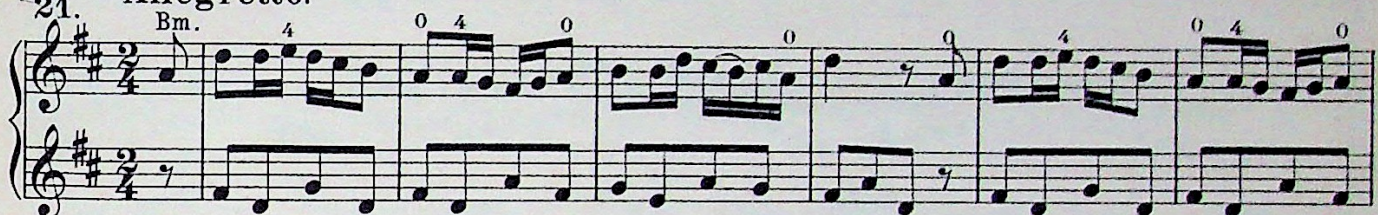
Bm.

20. Andante.



21. Allegretto.

Bm.



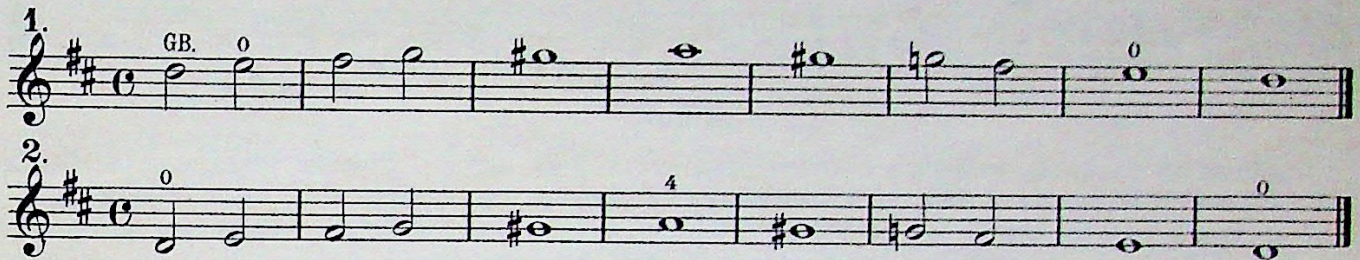
Bm.



Leib zu rücken, so ist die Erlernung einer reinen Intonation ausgeschlossen, da jede noch so kleine intonatorische Änderung auf dem Instrument die gespannteste Aufmerksamkeit erheischt. Haben sich einmal Mängel in der Intonation fixiert, so sind diese entweder gar nicht mehr oder nur mit den größten Opfern an Mühe und Zeit zu beseitigen. Ausgehend von der D-dur-Tonart, die bereits zwei Kreuze hat (*fis, cis*), führen wir der leichteren Darstellung wegen das dritte Kreuz (*gis*) auf der E-Saite ein. Wir gelangen hier derart zum *gis*, daß

wir vorerst vom *d* (3. Finger auf der A-Saite) ausgehend in bekannter Weise bis zum *g* (2. Finger auf der E-Saite) aufsteigen und nun den 2. Finger um einen halben Ton aufwärts schieben. Um sich die volle Überzeugung von der richtigen Intonation des *gis* zu verschaffen, hat man bloß nötig, das bekannte *cis* mit dem 2. Finger auf der A-Saite zu greifen und nun den 2. Finger in gleicher Entfernung vom Sattel auf die E-Saite zu schieben, so daß, wenn der 2. Finger beide Saiten (A und E) zugleich festhalten kann und der Bogen beide Saiten auf einmal streicht, eine reine Quinte resultiert. Wir wissen auch, daß *h* (2. Finger auf der G-Saite) und *fis* auf der D-Saite im gleichen Abstand vom Sattel liegen. Das gleiche

Verhältnis gilt für letzteres *fis* und *cis* mit dem 2. Finger auf der A-Saite. Mit *cis* ist aber sofort, wie oben ausgeführt, die Orientierung für *gis* auf der E-Saite gegeben. Nachdem *gis* richtig gegriffen und einen ganzen Takt gehalten wurde, wird knapp daneben, ohne den 2. Finger aufzuheben, *a* mit dem 3. Finger gegriffen und nun der Rückweg zu *gis*, *g* usw. angetreten. Vom *g* zum *a* haben wir einen Ganzton. $\overline{g^1/a}g$, $\overline{gis^1/a}$ gibt jedesmal einen Halbton. Im 2. Beispiel finden wir in ganz gleicher Art die Darstellung des *gis* auf der D-Saite. Zur leichteren Orientierung sei noch bemerkt, daß das *cis* auf der G-Saite (3. Finger) im gleichen Abstand vom Sattel liegt, wie das *gis* (3. Finger) auf der D-Saite.



Hier muß das *gis* unvermittelt dargestellt werden, da von der leeren G-Saite ausgegangen wird. Da *gis* innerhalb des Ganztones *g—a* liegt, also zu *g* und *a* im Verhältnis eines Halbtones steht, so wird seine Lage knapp am Sattel sein. Um vom *gis* zum *a* zu gelangen, muß der 1. Finger um einen Halbton vorgeschoben, vom

a zum *gis* um einen Halbton gegen den Sattel geschoben werden. In den folgenden Beispielen lernt der Schüler das *gis* bald vermittelt, bald unvermittelt greifen, immer aber soll es auf die richtige Intonation genauestens geprüft und kontrolliert werden.



4. GB.

A-dur.

Nehmen wir das *gis* als beständiges Zeichen — also für das ganze Stück geltend — nach dem Violinschlüssel und vor dem Taktzeichen auf, so gelangen wir zur Tonart A-dur. Dieselbe enthält 3 Kreuze (*fis*, *cis*, *gis*) und stellt schon ansehnliche Forderungen betreffs Intonation. Die Tonart heißt deshalb A-dur, weil ihre Tonleiter mit dem Ton *a*, der somit Grundton ist, beginnt. Obwohl ein zufälliges Versetzungszeichen, z. B. Auflösungszeichen, vor einer Note bloß für einen Takt gilt, kommt es oft

vor, daß der leichteren Übersicht wegen, wenn in einem der nächsten Takte dieselbe Note wieder erscheint und der Auflöser seine Geltung also verloren hat, das für das ganze Stück geltende Zeichen vor diese Note gesetzt wird, wie dies im 1. Beispiel (*g* und *gis*) zu finden ist. In den folgenden Beispielen findet die A-dur-Tonart in verschiedenen, dem Schüler bereits bekannten Taktarten und Rhythmen Anwendung.

1.

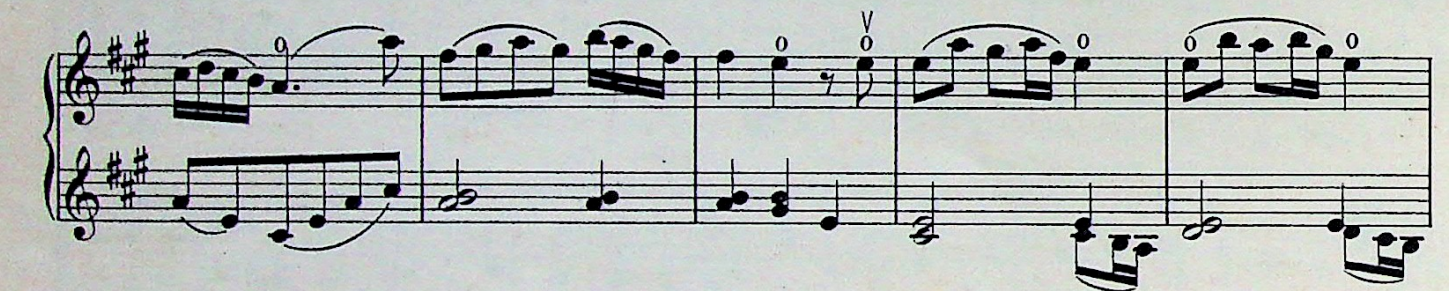
Moderato.

29

2. Bm.

3/4 3. Bm.

Bm.



6. Allegretto.



