



Nr. 4635 f

SELING

Wie und Warum

Die neue Geigenschule

Heft 6

Die höhere Technik

HUGO SELING

Wie und Warum

DIE NEUE GEIGENSCHULE

HEFT 6

DIE HÖHERE TECHNIK

Die Verzierungen - Das Akkordspiel - Das Pizzicato - Das Flageolettspiel

Die Stricharten - Die Abstufungen der Tonstärke und Tonlänge

EIGENTUM DES VERLEGERS / ALLE RECHTE VORBEHALTEN

EDITION PETERS · LEIPZIG

RICHTLINIEN ZU HEFT VI

Das vorliegende Heft, das den Abschluß meiner Geigenschule bildet, ist in mancher Hinsicht anders angelegt als die vorhergehenden. Dies ergab sich zwangsläufig daraus, daß ich bei der Abfassung mehrere Ziele im Auge hatte.

Es sollten erstens die im bisherigen Unterrichtsgang noch unvollständig gebliebenen, ja zum Teil erst bloß gestreiften Disziplinen — wie etwa die Verzierungen, das Akkord-, das Flageolettspiel — eine eingehende und geschlossene Darstellung finden, es sollte zweitens dem Studierenden Gelegenheit gegeben werden, das bisher erworbene Können an charakteristischen Beispielen aus der Vortrags-, Kammermusik- und Orchesterliteratur zu erproben und zu vervollkommen. Des weiteren war es meine Absicht, dem Unterrichtenden durch Aufzeigen des Endziels die Verantwortlichkeit der aufbauenden Arbeit und den anzuwendenden Maßstab vor Augen zu halten, und endlich sollte das abschließende Heft zu lexikalischem Gebrauch dienlich sein.

Die beiden letztgenannten Punkte stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Grundeinstellung meiner Schule, nämlich mit der Forderung: auf allen Stufen in Sicht mit den Zielen des Kunstspiels zu bleiben. Wenn — um nur ein Beispiel herauszugreifen — der Lehrer den Détaché mit allen seinen Varianten so beherrscht, wie es zur vorbildlichen Ausführung der hierzu aufgenommenen Literaturzitate nötig ist, wenn er sich darüber Rechenschaft gibt, was er dabei tut und was er nicht tun darf, dann wird er auch die elementare Gründung der Bogenführung in einem anderen Lichte sehen und seine Anweisungen mit einem anderen Geist erfüllen.

Was den lexikalischen Charakter betrifft, ist das so gemeint, daß sich Lehrer wie Schüler fallweise nähere Auskunft holen können, wo ihre Wißbegierde danach verlangt. Da es im bemessenen Stufengang weder möglich noch ratsam ist, ein berührtes Gebiet gleich erschöpfend zu behandeln, wird in den früheren Heften auf solches Nachschlagen des öfteren verwiesen.

Eine ungewohnt weiträumige Behandlung habe ich den Stricharten gewidmet, der Erfahrung gemäß, daß Perfektion in der Bogenführung nur an musikalischen Aufgaben, d. h. in Entsprechung der verschiedenartigen Ausdrucksforderungen erworben werden kann.

Desgleichen wurde dem Flageolettspiel, das längst nicht mehr alleiniges Reservat des Virtuosen ist, sondern heute von jedem guten Orchestergeiger verlangt wird, weit mehr als üblich Raum gegeben.

So hoffe ich, daß auch das abschließende Heft die gleiche günstige Aufnahme finden wird, wie sie zu meiner Freude den vorausgegangenen zuteil geworden ist.

INHALT DES VI. HEFTES

Die Verzierungen

Der kurze Vorschlag	302
Der sog. „Lombardische Vorschlag“	305
Der lange Vorschlag	306
Der doppelte Vorschlag	306
Der Schleifer	307
Der Schneller (Praller)	308
Der Mordent	309
Der Doppelschlag	310
Der Triller	313
Der Pralltrille	316
Das linkshändige Tremolo	317

Das Akkordspiel

Dreistimmige Akkorde	317
Vierstimmige Akkorde	319

Das Pizzicato

Das rechtshändige Pizzicato	320
Das linkshändige Pizzicato	323

Das Flageolettspiel

Die natürlichen Flageolets	324
Die Verbindung natürlicher Flageolets mit fest gegriffenen Tönen	329
Die künstlichen Flageolets	332
Mischung von fest gegriffenen Tönen, natürlichen und künstlichen Flageolets	333
Doppelgriffe von Flageolettklang	335
Flautato und sul ponticello	336

Die Stricharten

1. Die liegenden Striche	336
Der Ganzbogenstrich	336
Der Détaché	337
Der breite Détaché	337
Die mittelasche Zwischenform	337
Der kleine rasche Détaché	338
Détaché im Wechsel mit gebundenen Noten	339
Saitenwechselfolgen im Détaché	340

Punktierte Rhythmen	341
Das Legato	343
Legato in regelmäßigen Saitenwechselfolgen	344
Gehaltene Noten mit begleitender Stimme	345
Der Dudelsackeffekt	345
Portato	346
Arpeggienfiguren im Legato	346
Bariolagefiguren im Détaché und Legato	348
Der Martelé	349
Marteléstaccato	350
Viottistrich	351

2. Die springenden und die geworfenen Striche

Das Springbogen- und das Wurfbogenspiccato	352
Spiccato im Wechsel mit Détaché	354
Saitenwechsel im Spiccato	354
Spiccato untermischt mit Bindungen	354
Das hüpfende Staccato in seinen verschiedenen Formen	355
Wurfstaccato im unteren Bogen und in der Mitte	355
Stehendes Staccato	356
Fliegendes Staccato	356
Wurfstaccato im oberen Bogen (Ricochet)	357
Wurf- und Springarpeggien über drei und vier Saiten	361
Bariolage in Sprungarpeggien	362
Bogen-Tremolo (Trommelstrich)	362
Der gepeitschte Strich	363
3. Das rasche virtuose Staccato	363

Die Abstufungen der Tonstärke

Gleichmäßiges forte	365
Gleichmäßiges piano	366
Crescendo	367
Decrescendo	367
Crescendo und decrescendo in anschließenden Strichen	367
Crescendo und decrescendo in einem Strich	368
Stärkeakzente	369

Die Abstufungen der Tonlänge

Längenakzente	374
-------------------------	-----

DIE VERZIERUNGEN

Auf den historischen Entwicklungsgang der Ornamentik näher einzugehen, liegt nicht in unserer Absicht. Wer in dieser Hinsicht Belehrung sucht, sei auf das bis heute unübertroffen gebliebene Werk von Adolf Besslach „Die Ornamentik in der Musik“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908) verwiesen.

Wir halten uns hier an die rein praktischen Aufgaben, die das Thema dem Lehrer stellt. Es sind im wesentlichen zwei:

Der Schüler soll über Schreibweise und technische Ausführung alles Nötige erfahren, aber wir wollen es dabei nicht bewenden lassen, sondern gleichzeitig vorbauen, damit sich keine schablonenhaften Begriffe einnisten.

Unter diesem zweifachen Gesichtswinkel ist die folgende Anlage zu verstehen. Wir arbeiten planmäßig darauf hin, Verständnis dafür zu erzielen, daß jedwede Verzierungsfrage immer nur in Übereinstimmung mit dem

Stil- und Stimmungscharakter der darzustellenden Komposition richtig zu lösen ist. Auf diesem Wege wird der Schüler auch bald unterscheiden lernen zwischen einer Verzierung, die faktisch bloße Ausschmückung und einer solchen, die von struktureller Bedeutung ist. Nichts also wäre verkehrter, als die im folgenden zitierten Beispiele flott hintereinander abspielen zu lassen. Ganz im Gegenteil, man muß dem Lernenden Zeit lassen, sich in die musikalische Aussage hinein zu versetzen, damit er den Gefühlswert erfäßt, der der Verzierung zugrunde liegt.

Der kurze Vorschlag (heutige Bezeichnung: ) kann zum Hauptton in jedem beliebigen Intervall stehen, sowohl nach unten, wie nach oben. Bei der Kürze seines Zeitwertes ist es müßig darüber zu streiten, ob er antizipiert oder subtrahiert ausgeführt werden soll. Betont wird natürlich die Hauptnote. Nuancenunterschiede ergeben sich durch die verwendete Strichart.

a) In Wurfbogenfiguren

134. Allegretto

Férel Mazas, op. 36, Nr. 41



flockiger Wurfbogen

sempre stacc.

b) In Verbindung mit Marteléfiguren

a) *Allegro*

f (i) 0 4 4 5

b) *Allegro*

sf

136. Mozart: Konzert A Dur
Allegro (die auftaktigen Achtel leicht angeworfen)

Allegro (die auftaktigen Achtel leicht angeworfen)

137. Weber: aus dem „Freischütz“

a) *Allegretto*

3/4

b) *Tempo di Valse*

Häufig wird der kurze Vorschlag vom Schleifer (s.S. 307) abgelöst.

Ludwig van Beethoven

138. Türkischer Marsch

Vivace
pp

cresc. poco a poco

p *ff*

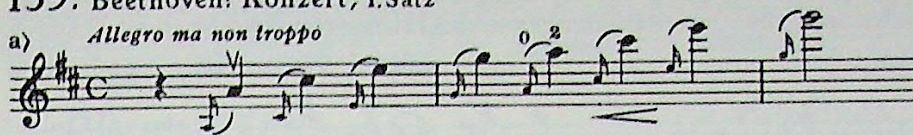
p *f*

ff

Vorschläge, die zur Hauptnote in einer größeren Entfernung stehen, haben in der Regel strukturellen Charakter.

139. Beethoven: Konzert, 1. Satz

a) *Allegro ma non troppo*



Johann Strauß: An der schönen blauen Donau

b) *Tempo di Valse*



Drdla: Ungarischer Tanz

c) *Allegretto*



Ignaz Pleyel: Allegro



Der sogenannte „Lombardische Vorschlag“ entsteht bei der Umwandlung des punktierten Rhythmus „lang-kurz“ $\text{♩} \cdot \text{♩}$, in „kurz-lang“ $\text{♩} \text{♩}$. Er ist also

das Ergebnis einer Motivvariante und gehört daher, streng genommen, nicht in den Fragenkreis der Ornamentik.

140. Haydn: Streichquartett op. 54, Nr. 3



Mozart: Streichquartett d Moll, 3. Satz



Der **lange Vorschlag** (Bezeichnung: Kleingeschriebene Note beliebigen Wertes, ohne Querstrich) ist heute praktisch außer Gebrauch. Wo man in Manuskripten oder Originalausgaben älterer Komponisten auf ihn

trifft, genügt es zu wissen, daß die Betonung der Vorschlagsnote (identisch mit einer Vorhaltsnote) zukommt und daß ihr Längenwert genau nach der Notierung einzuhalten und von der Hauptnote abzuziehen ist.

141. B. Campagnoli: Adagio non troppo

142. B. Campagnoli: Andante mesto

143. Tartini: Trattato delle appoggiature

144. Haydn: Streichquartett op. 64, Nr. 6

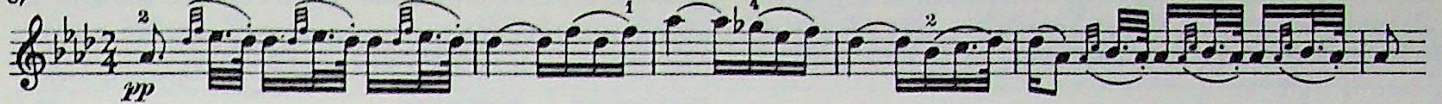
Der **doppelte Vorschlag** (nicht zu verwechseln mit dem Doppelschlag) besteht aus zwei, der Hauptnote vorausgehenden Verzierungsnoten, von denen –nach

strenger Regel– der eine tiefer, der andere höher als die Hauptnote sein muß. Die Betonung gebührt natürlicherweise der Hauptnote.

145. Tartini: Sonate g Moll

Haydn: Streichquartett op. 64, Nr. 4

Beethoven: Streichquartett op.59, Nr.1

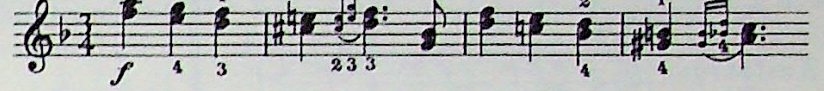
c) *Molto adagio*

Drdla: Ungarischer Tanz

d) *Allegretto*

Kreisler: Walzerlied

e)



In der Praxis hält man sich nicht so genau an die obige Definition. Hier spricht man auch dann von einem „doppelten Vorschlag“ oder „Anschlag“, wenn die beiden

Verzierungsnoten in einem anderen Intervallverhältnis zur Hauptnote stehen, wie beispielsweise bei vorschlagartigen Akkordbrechungen.

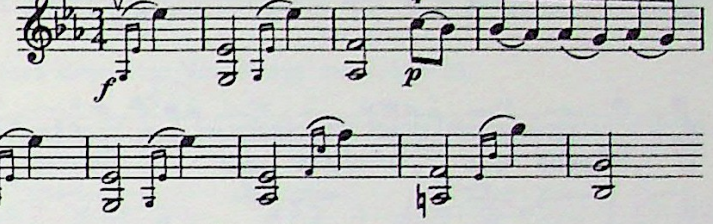
146. Haydn: Streichquartett op.74, Nr.1

Menuetto

a) *Allegro*

Mozart: Streichquartett Es Dur

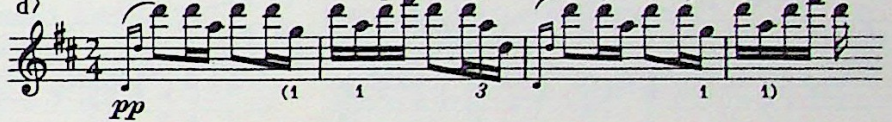
Menuetto

b) *Allegretto*

Drdla: Ungarischer Tanz

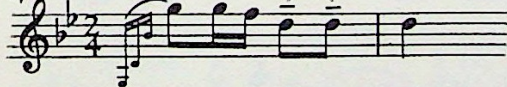
c) *Allegretto*

Brahms-Joachim: Ungarischer Tanz Nr.18

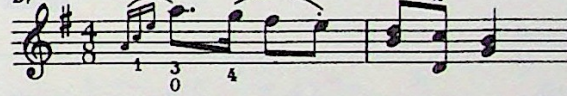
d) *Molto vivace*

Vorschlagartige Figuren im Sinn von Akkordbrechungen können auch aus 3 Noten bestehen.

147. d' Ambrosio: Canzonetta

a) *Allegretto*

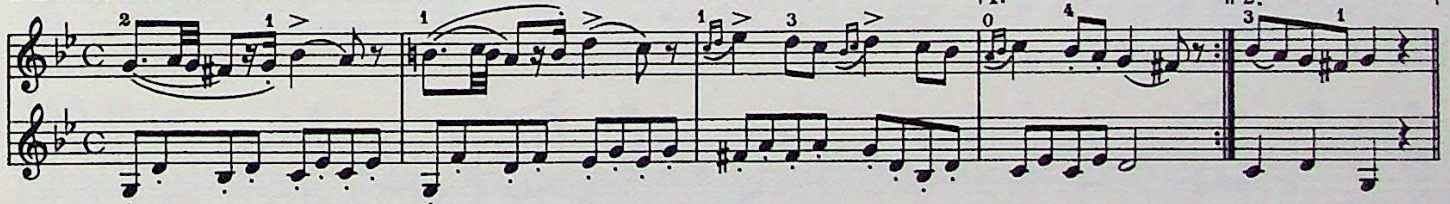
Drdla: Ungarischer Tanz

b) *Allegretto*

Schlagen zwei oder mehrere Töne vor, die sich in diatonischen oder chromatischen Sekundenschritten folgen und auch so in die Hauptnote einmünden, so spricht

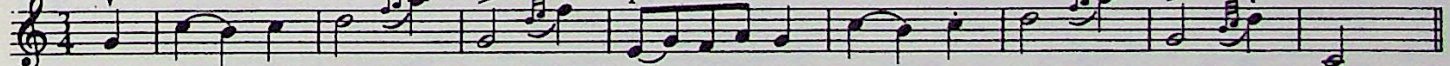
man von einem Schleifer. Die Crescendotendenz, die dieser Verzierung innewohnt, führt zur Betonung der Hauptnote.

148. A. Bruni: Andante sostenuto

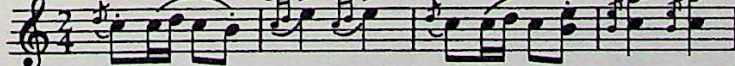


149. Haydn: Deutscher Tanz

a)

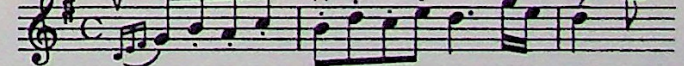


Schubert-Auer: Moment musical

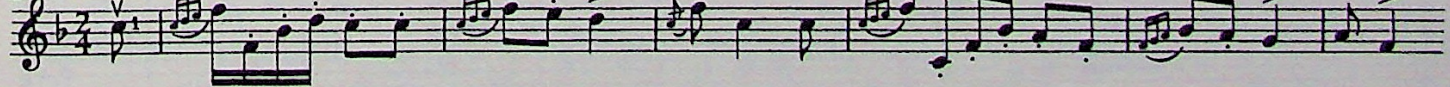
b) *Allegretto*

Boccherini-Kreisler: Allegretto

c)



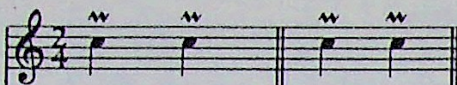
Brahms: Ungarischer Tanz Nr.3

d) *Allegretto*

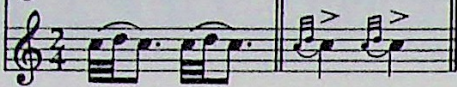
Der Schneller bzw. Praller (Bezeichnung $\sim$) ist ein einmaliger rascher Wechsel von der Hauptnote zur oberen Sekunde und zurück. Diese Verzierung, für den Geiger nicht identisch mit dem Pralltriller (s. S. 316), kann so-

wohl subtrahiert wie antizipiert werden. Bei der älteren Musik, bis etwa Bach und Händel (s. B. 150 a-c) ist für gewöhnlich das erstere angebracht, bei den späteren Kompositionen (s. B. 151-153) das letztere.

Notierung



Ausführung

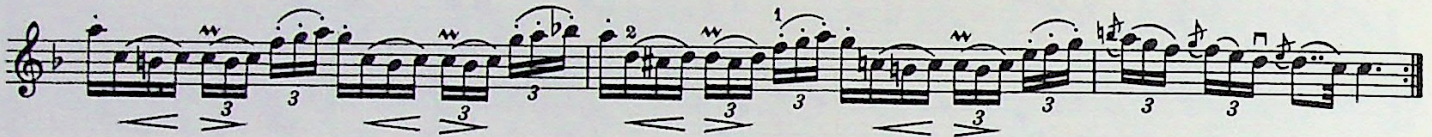


Subtraktion Antizipation

Chromatische Veränderungen der Nebennote werden durch $\sharp$, $\flat$ beziehungsweise $\natural$ über dem Verzierungszeichen angegeben.

150. Bach: Invention Nr. 15

a) *Allegro ma non troppo*

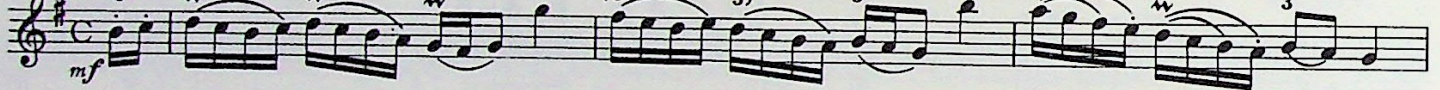
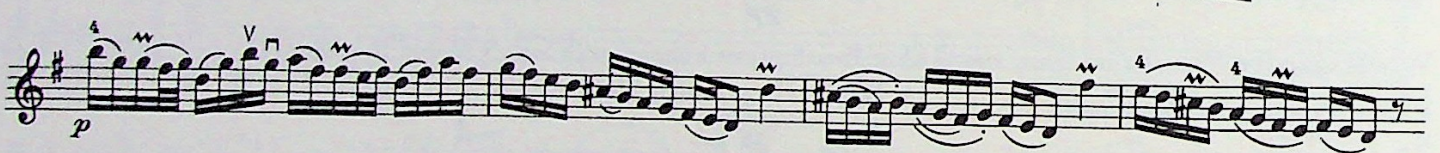
Tartini: L'art de l'archet

b) *Andante*



Tartini: Sonate G Dur

c) *Allegro*

151. Nardini: Sonate D Dur

a) *Adagio*



Beethoven: Sonate op. 96

b) *Allegretto*



152. Rosenstock, Holderblüh

Schwäbisches Tanzlied




153. Langsamer Walzer

Franz Schubert

Häufig wird der antizipiert gemeinte Schneller in Form eines doppelten Vorschlags ausgedrückt.

154. Saint-Saëns: Rondo capriccioso

Allegro ma non troppo

a)

Kreiser: Schön Rosmarin

Grazioso

b)

Spohr: Konzert Nr. 11, 3. Satz

Allegretto

c)

Kreiser: Caprice Viennois

Andante con moto

d)

Der Mordent (Bezeichnung w), früher auch Beißer oder Zwickler genannt, ist ein Schneller, der nach der unteren Sekunde wechselt. Er wird stets nach dem Grundsatz der Subtraktion ausgeführt.

155. Georg Böhm: Rigaudon

Allegro

a)

Bach: Invention Nr. 1

Allegro

b)

Händel: Klaviersuite Nr. 14

Menuett

c)

156. Walzer

Schubert

Fine

Da capo al Fine

Der Doppelschlag (durch das Zeichen ∞ oder mittels Verzierungsnoten angegeben) geht von der oberen Sekunde über die Hauptnote zur unteren Sekunde und wieder zur Hauptnote zurück (Grabner). Man unterscheidet eine anschlagende und eine nachschlagende Form.

Im ersteren Fall (Beisp. 157 + 158) steht das Zeichen über der Note, im letzteren (Beisp. 159-162) hinter der Note. Sollen die Nebentöne chromatisch verändert werden, wird das durch ein $\sharp$, $\flat$, oder $\natural$, je nachdem über oder unter das Zeichen gesetzt, klar gemacht.

Der anschlagende D. hat initiativen Charakter, weshalb sein Beginn auch genau auf den Taktschlag fallen muß. Hauptnoten geringerer Dauer gehen in der Figuration vollständig auf (Beisp. 157 a+b), bei längeren Noten bleibt ein Rest übrig, der dann deutlich in Erscheinung treten muß (Beisp. 158 a-c).

Der nachschlagende D. hat ausklingenden Charakter, wobei dem Ausführenden eine gewisse Freiheit

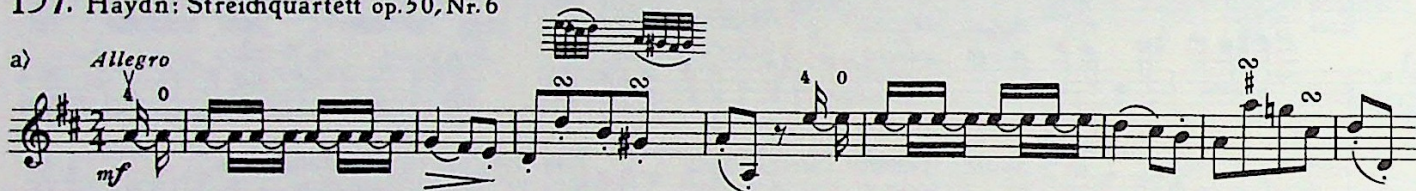
eingeräumt ist. Er kann den vorausgehenden Ton länger oder kürzer aushalten und dementsprechend die Verzierung rascher oder langsamer spielen. Ein typischer Fall für solche unterschiedliche Auffassungen ist der 1. Takt von Beethovens F-Dur-Romanze (Beisp. 160 a).

In den Originalausgaben Spohr'scher Kompositionen findet man häufig das Doppelschlagzeichen umgedreht, also anstatt ∞ so: ∞ . Man glaubte daraus entnehmen zu müssen, daß es sich hier um einen D. handle, der mit der unteren Sekunde beginnen soll. Hugo Riemann hält diese Auslegung für irrig und verweist dabei auf die Klavierschule von Hummel, wo dieses Zeichen gleichfalls vorkommt, ohne etwas anderes zu meinen als die übliche Ausführungsart.

Allerdings gibt es auch doppelschlagartige Figuren, die faktisch mit der unteren Sekunde beginnen, aber sie werden dann entweder durch Verzierungsnoten angegeben oder exakt notiert (Beisp. 163 a+b).

157. Haydn: Streichquartett op. 50, Nr. 6

a) *Allegro*



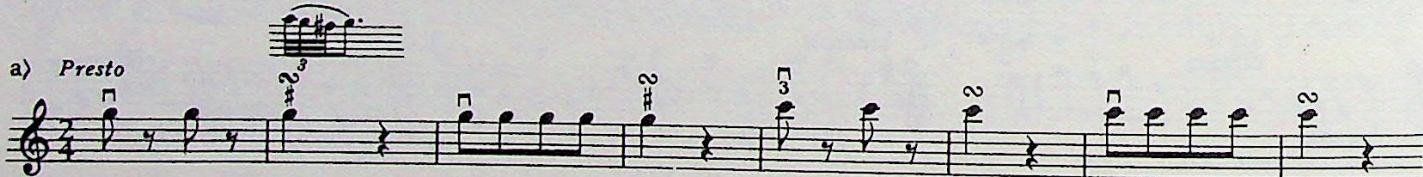
Beethoven: Romanze F Dur

b) *Adagio cantabile*



158. Haydn: Streichquartett op. 33, Nr. 3

a) *Presto*



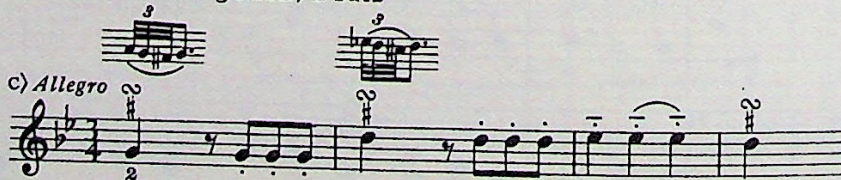
Mozart: Sonate B Dur, 3. Satz

b) *Allegro*



Mozart: Sonate g Moll, 1. Satz

c) *Allegro*



159. Haydn: Streichquartett op. 64, Nr. 6

a) *Allegretto*



Mozart: Streichquartett G Dur, 3. Satz

Andante cantabile

b)

160. Beethoven: Romanze F Dur

Adagio cantabile

a)

Beethoven: Romanze G Dur

b)

161. Viotti: Konzert Nr. 22, 1. Satz

Moderato

162. Spohr: Konzert Nr. 9, 2. Satz

Adagio

· Doppelschlag beginnend mit der unteren Sekunde. (Bei b als Kontrastwirkung):

163. Wagner: aus Rienzi

a)

Wagner: Albumblatt

Mäßig langsam

b)

Die anschließende Fiorillo-Etüde gibt ein interessantes Beispiel dafür, wie sich die Ausdrucksbedeutung einer an sich gleichbleibenden Verzierung bei einem Motivwechsel verändern kann. Während die Doppelschläge in den ersten 4 Takten nachschlagender Art sind, haben sie im zweiten Teil der Periode

initiativ-anschlagenden Charakter. So verlangen die Takte 5-8 auch eine andere Ausführung. Da es hier darauf ankommt, den unbetonten Taktteil herauszuheben, empfiehlt es sich, die jeweils erste Verzierungsnote mit gepeitschtem Strich zu spielen (s. Lehrerheft S. 47).

164. Etude Nr. 7

Allegretto

The musical score for Etude Nr. 7 is written for a second violin. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into six systems, each with two staves. The first staff of each system contains the melody, which is heavily ornamented with trills, mordents, and grace notes. The second staff contains the bass line. The score includes dynamic markings such as 'D' and 'A', and various musical notations including slurs, ties, and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the last system.

*) Ausführungsart:



Die am häufigsten vorkommende Verzierung ist der Triller, heute ausschließlich mit dem Zeichen *tr* angegeben. Man versteht darunter den mehrmaligen raschen Wechsel zwischen einer Hauptnote und ihrem oberen Nachbarten, wobei für gewöhnlich der ganze Wert der Hauptnote in der Verzierung aufgeht. Entsprechend der Vorzeichnung wird je nachdem mit der kleinen oder großen Sekunde getrillert, niemals aber mit der übermäßigen. Nicht die Raschheit der Fingerschläge ist dabei das wesentliche, sondern die rhythmische und intonationsmäßige Exaktheit.

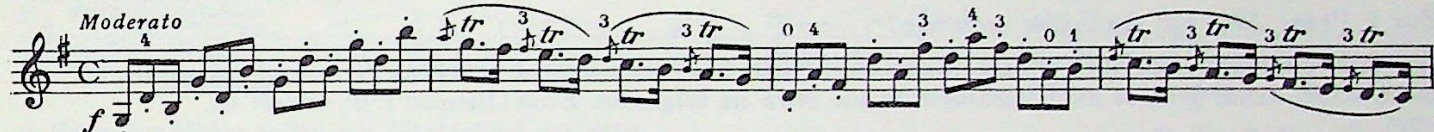
Ob ein Triller rascher oder langsamer ausgeführt werden soll, hängt auch wesentlich vom Charakter des zu spielenden Stückes ab, desgleichen von der Tonhöhe. Auf der höheren E-Saite trillert der Geiger instinktiv rascher, als auf den tieferen Saiten.

Jeder Triller bedarf der zweifachen Überlegung: Mit welchem Ton soll er beginnen, wie soll er aufhören? Geht man der ersten Frage geschichtlich nach, so findet man, daß bis zur Wende des 17. zum 18. Jahrhundert

der mit der Hauptnote beginnende Triller die Regel war. „Cavallieri, Frescobaldi, Pachelbel schlugen den Triller in dieser Weise“ (A. Moser). Von nun ab aber kommt mehr und mehr der Beginn mit der Obernote in Gebrauch. Ph. Em. Bach nennt diese Art die „regulare“ und auch Leopold Mozart, der sich in seiner Violinschule ansonsten ganz und gar an die Tartinische Tradition hält, vertritt diesen Standpunkt. Zu dieser veränderten Auffassung mag wohl beigetragen haben, daß der Beginn mit der oberen Note eine gerade Zahl von Trillersschlägen ermöglicht, wodurch die metrische Einordnung erleichtert wird. Während nun diese Art bei den Tasteninstrumenten zur Norm geworden ist und sich bis in die jüngste Zeit hinein erhalten hat, ist die Geigenkunst sehr bald wieder zur alten Gepflogenheit zurückgekehrt. Seit L. Spohr beginnen wir den Triller grundsätzlich mit der Hauptnote, falls nicht durch eine Vorschlagsnote oder auf Grund eines bestimmten Motivverlaufs ausdrücklich die andere Form verlangt wird.

Einige Beispiele für solche Ausnahmen:

165. Kreutzer: Etude Nr. 18



166. Rode: Konzert Nr. 7, 1. Satz



167. Mazas: Etudes op. 36, Nr. 55



Die folgenden Beispiele aus den Badischen Solosonaten zeigen eindeutig die Gebundenheit des Trillerbeginns an den melodischen Verlauf. Unschwer zu erkennen, wo der Triller mit der Hauptnote (168 a-c), wo mit der Obernote (168 d-f) beginnen soll.

168. Sonate a Moll



2. Wenn die dem Triller anschließende Notensfolge bereits nachschlagartigen Charakter hat.

b) *Allegro*

a) *Allegro*



17. 17. Beethoven: Treklavier op. 106 B Dur 2/3 Zeit

b) *Allegro* *tr*

c) *Andante cantabile*

b) Scherzo *Allegretto*

p *tr* *tr* *tr*

Wieniawski: Mazurka

180. *Moderato*

181. *Allegretto* *tr* *tr* *tr*

102. *Moderato*

2 2 2 2 2 2

Allegro marziale

a) *Grave*

f 2 1 2 1 2 2 *ff*

b) *Allegro moderato*

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

1 1 1 2

c) *Allegro moderato* tr tr tr tr tr Musical notation for exercise c). It starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time (C). The tempo/mood is "Allegro moderato". There are five triplets of eighth notes, each marked with a "tr" above it. The first triplet begins with a forte dynamic marking "ff". Above the staff, there are five sets of three vertical lines, each corresponding to one of the triplets. Below the staff, there are five accents (>) aligned with the first note of each triplet. A fermata is placed over the final triplet. The piece ends with a double bar line.

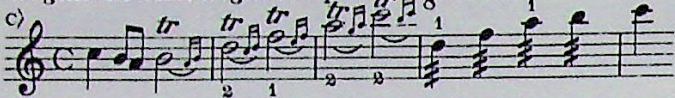
185. *Andante*
tranquillo

Doch gibt es in der Konzert- wie auch in der Ordiesterliteratur genügend Beispiele, wo diese Regel durchbro-

186. Beethoven: Kreutzer-Sonate



Wagner: Meistersinger-Vorspiel



Es gibt aber auch Fälle, wo die Nachschlagsfrage vom persönlichen Geschmack entschieden wird. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das Hauptmotiv im 1. Satz der Beethovenschen Violinsonate op. 96. Joachim, Marteau wollten es mit - Flesch, Rosé, Kreisler ohne Nachschlag gespielt haben. Wer wollte wagen, hier von „Richtig“ oder „Unrichtig“ zu sprechen?

Der Pralltriller. Zwischen der violinistischen und pianistischen Ausführung besteht hier ein grundsätzlicher Unterschied. Die Pianisten führen den Pralltriller bloß mit einem Wechselschlag aus, spielen ihn also als Schneller, während der kultivierte Geiger mindestens zwei Schläge darauf verwendet, ganz so, wie es Leopold Mozart meint, der den Pralltriller einen „mehrfa ch anbeißenden Schneller“ nennt.

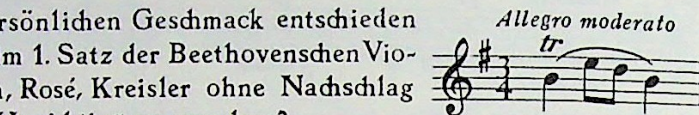
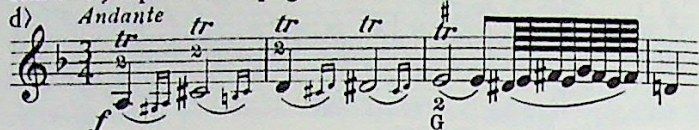
Auch aus Tartinis Notierung (s.B. 169) ist zu entnehmen,

den wird und der Komponist ausdrücklich nach jeder Note einen Nachschlag verlangt.

Nardini: Konzert A Dur, 1. Satz



Lalo: Symphonie espagnole, 4. Satz

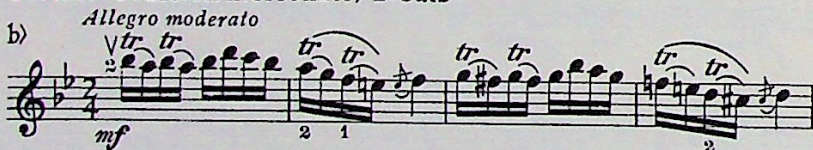


daß Pralltriller und Schneller ihm nicht das gleiche waren. Er bezeichnet ersteren mit *tr*, letzteren mit *w*, welche Schreibweise in den neueren Ausgaben älterer Violinwerke heute die allgemein übliche geworden ist. Der Umstand, daß der Pralltriller eines Strichakzentes bedarf, macht bei Legatofiguren, wo mehrere Triller auf einen Bogen kommen oftmals Schwierigkeiten. Sie sind zu vermeiden, wenn man sich im voraus die zweckmäßige Bogeneinteilung zurechtlegt.

187. Tartini: Sonate g Moll, 2. Satz



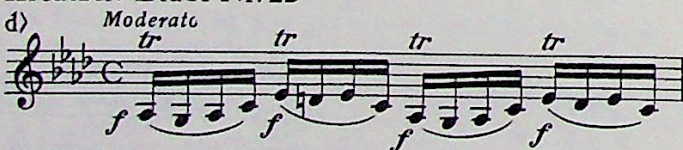
Tartini: Teufelstrillersonate, 2. Satz



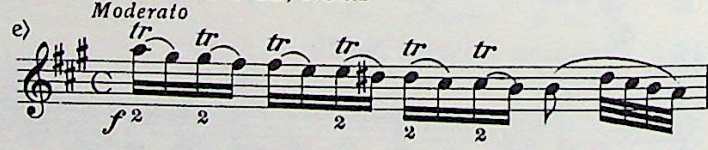
Mozart: Konzert D Dur



Kreutzer: Etude Nr. 22



Viotti: Konzert Nr. 22, 1. Satz

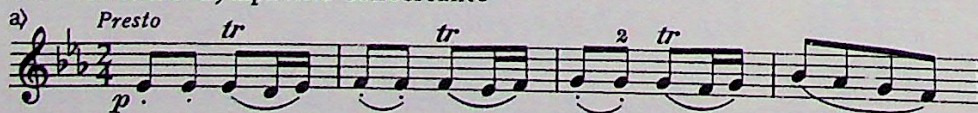


Spohr: Konzert Nr. 2, 1. Satz



Durch Akzentgebung in Wurfbogentechnik bekommen auch an sich längere Noten Pralltriller-Charakter.

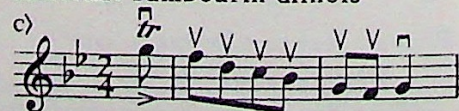
188. Mozart: Symphonie concertante



Hubay: Heyre Kati



Kreisler: Tambourin chinois



Eine Abart des Trillers ist das linkshändige Tremolo

189. Rimsky-Korssakow: Fantaisie de Concert

a) *Andante tranquillo*



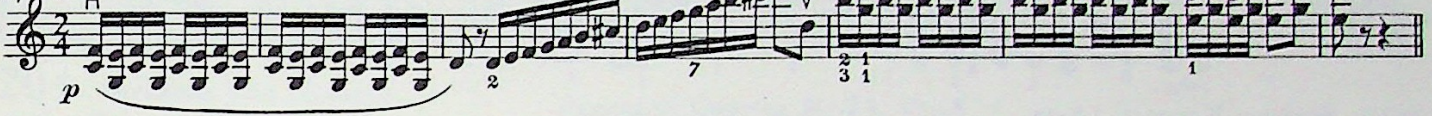
Paganini: Caprice Nr. 6

b) *Adagio*



Bazzini: La Ronde des Lutins

c) *Quasi Presto*



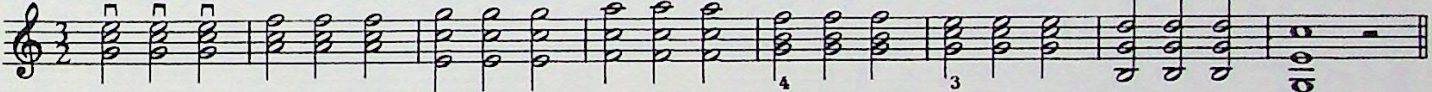
DAS AKKORDSPIEL

Dreistimmige Akkorde lassen sich auf zweierlei Art ausführen: a) durch Zusammenfügen eines unteren und oberen Klangpaares (untere und mittlere, mittlere und obere Saite), b) durch gleichzeitiges Anstreichen der 3 Akkordtöne.

Zu a): Damit die Teilung nicht auffällt, muß das Wechseln der Strichlage so flach als möglich geschehen. Man

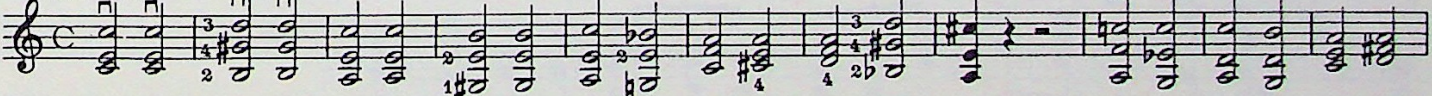
achte ferner auf die zweckmäßige Bogeneinteilung, gemäß dem Notenwert und Stärkegrad. Grundsätzlich gilt, daß die oberen Saiten mehr Druck und dementsprechend auch eine höhere Kontaktstelle brauchen als die unteren. Modifikationen im Tonansatz lassen sich in der Weise erzielen, daß man entweder mit ange-drückt liegendem Bogen oder durch einen Luftstrich eingeleitet beginnt.

Moderato



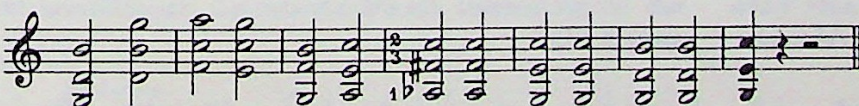
190. Fiorillo: Etude 36

Moderato



191. Tartini: Konzert G Dur, 1. Satz

Allegro festoso



Zu b): Ganz anders ist die Technik, wenn die Akkordtöne gleichzeitig erklingen sollen. Hier drückt der Bogen auf die Mittelsaite und nimmt im Streichen die beiden Nachbarsaiten mit. Für diese Ausführungsart ist der optimale Bogenteil das Froschdrittel, bei rascher Aufeinanderfolge entsprechend verkürzt.

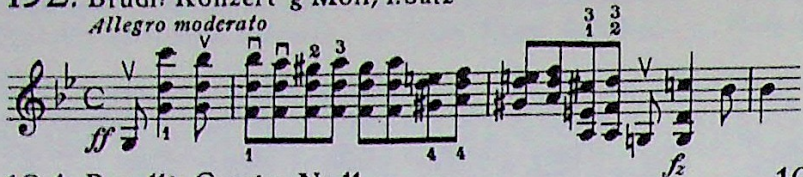
In der Regel wird dieses gleichzeitige Anfassen dreier Saiten mit einem vorausgehenden und nachfolgenden Luftstrich verbunden. Die Hand, gesteuert vom Schultergelenk, umschreibt eine flache Ellipse, in deren unterem Teil das Haar auf die Saiten trifft.

Dieser Vorgang wird rasch erfaßt, wenn man das Gleichnis eines „landenden und sich unmittelbar nach

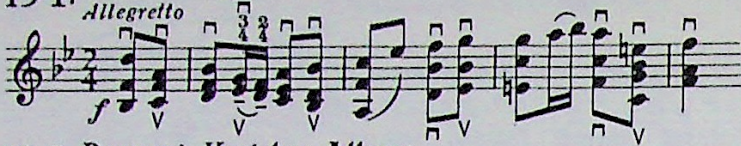
Bodenberührung wieder erhebenden Fliegers“ heranzieht. Anhand dieses Leitbildes lassen sich auch die extremen Möglichkeiten veranschaulichen: Das Flugzeug (identisch mit der Bogenhand) kann hart oder weich auf den Boden kommen, es kann sanft ausrollen oder abrupt in die Höhe gerissen werden.

Während des Anstreichens verschiebt sich die Kontaktstelle etwas mehr zum Steg hin. Ganz besonders aber ist darauf zu achten, daß der Bogen über dem gesamten Kurvenverlauf die Stegparallelität bewahrt und auch zur Dreisaitenebene stets parallel bleibt. Das Heben der Spitze während des Luftstrichs ist der am häufigsten vorkommende Fehler.

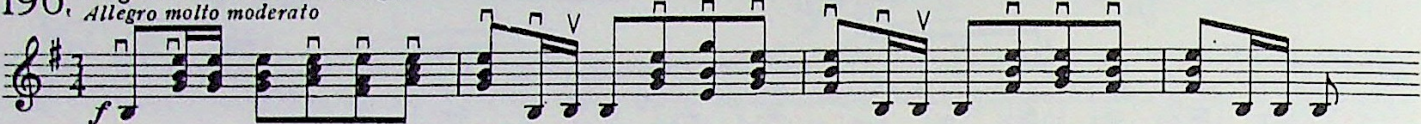
192. Bruch: Konzert g Moll, 1. Satz
Allegro moderato



194. Rovelli: Caprice Nr. 11
Allegretto



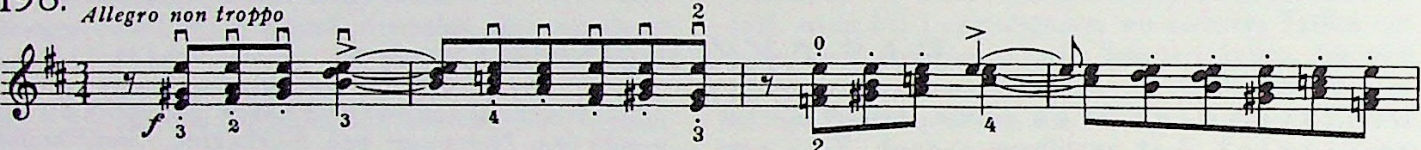
196. Pugnani-Kreisler: Allegro
Allegro molto moderato



197. Bériot: Konzert Nr. 1
Allegro moderato



198. Brahms: Konzert, 1. Satz
Allegro non troppo



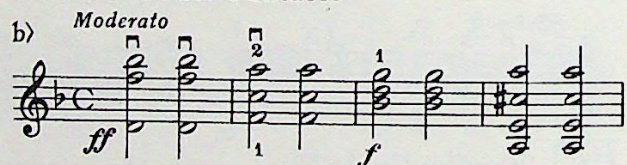
Bei Akkordfolgen von energischem, doch nicht zu raschem Charakter ändert sich die Technik insofern, als dem Anstreichen allemal ein Druckakzent vorausgehen muß. Von einer Strichkurve kann also nur insoweit die Rede sein, als der rückfüh-

rende Luftstrich kurvenartig verläuft. Bei dieser Ausführungsart heben sich mithin 3 Phasen ab: a) Vorausgehender Druck auf 3 Saiten, b) Anreißen des Akkords unter gleichzeitiger Druckverringering, c) rasches Zurückkehren zur Bogen-Ausgangsstellung.

199. Bruch: Schottische Fantasie, 4. Satz
Allegro guerriero



Sarasate: Faust-Fantasie



Dont: op. 35, Nr. 1



Ein interessantes Beispiel bietet das markante Thema im 1. Satz des Brahmskonzertes, wo die Abstriche

mit Druckakzent, die Aufstriche mit Strichkurve zu spielen sind.

200. Brahms: Konzert
Allegro non troppo



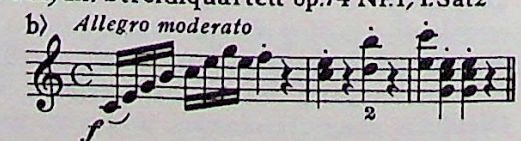
Endlich sei noch erwähnt, daß gleichzeitiges Anstreichen von 3 Saiten in Auf- und Abstrichfolge auch in der Bogenmitte möglich ist. Dieser durchwegs liegende Strich (gewissermaßen ein

Dreisaiten-Martelé) ist dort am Platz, wo sich kurze Akkorde im raschen Tempo folgen. In der Kammermusik finden sich viele solche Stellen.

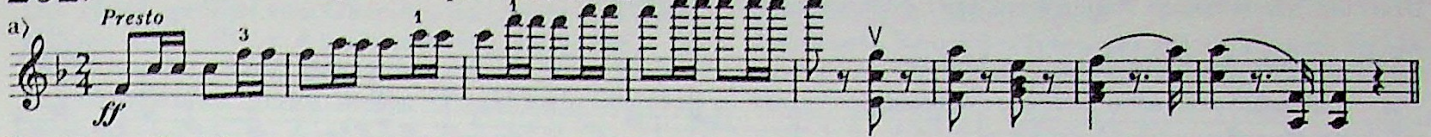
201. Haydn: Streichquartett op. 64 Nr. 6, 4. Satz
Presto



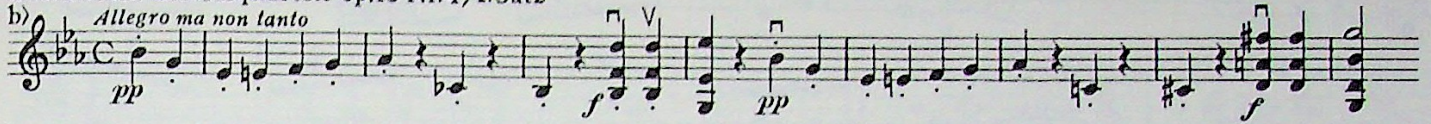
Haydn: Streichquartett op. 74 Nr. 1, 1. Satz



202. Beethoven: Streichquartett op.59 Nr.1, 4.Satz



Beethoven: Streichquartett op.18 Nr.4, 1.Satz



Hatte bei den zuletzt angeführten 4 Zitaten der Strich den Charakter eines Dreisaiten-Martelé, so gibt es auch Fälle, wo er sich mehr dem Détaché nähert, wie in Beispiel 203. Die hier im Ausdruck

liegende Verbreiterung kann nur durch pausenlos aneinandergereichte Striche und zunehmende Bogenausgabe hervorgebracht werden.

203. Haydn: Streichquartett op.33 Nr.2, 1.Satz

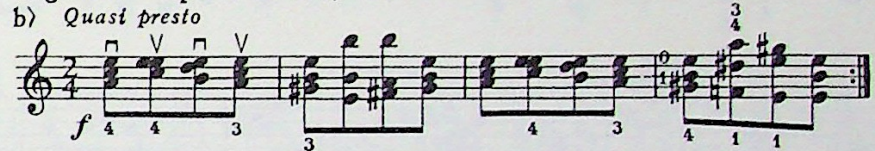


Ganz und gar auf Détaché angewiesen sind Akkordfolgen in raschestem Tempo.

204. Sarasate: Jota Navarra



Paganini: Caprice Nr.24, Var.8



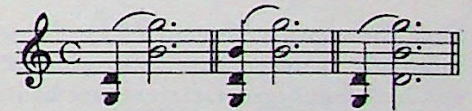
Vieuxtemps: Konzert d Moll, 4.Satz



Vieuxtemps: Morceau de Salon op.22, Nr.1



Vierstimmige Akkorde lassen sich auf der Geige nur mittels Brechung darstellen. Doch kann dies auf mehrfache Weise geschehen. Man kann den Akkord in zwei gleichwertige Klangpaare zerlegen oder ihn so ausführen, daß der untere oder der obere Teil das Übergewicht bekommt.

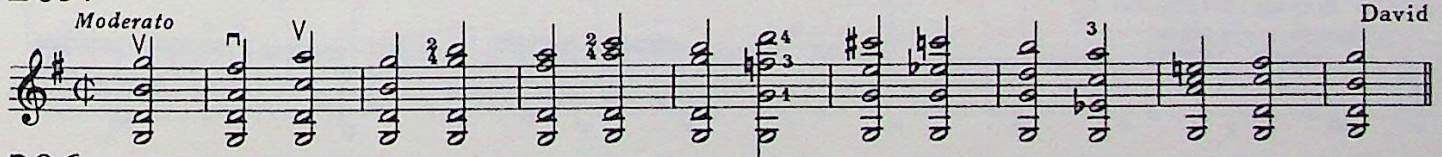


Alle diese Formen müssen bewußt geübt werden, zuerst auf leichtesten Griffen, später auf wechselnden Akkordfolgen. Selbstredend muß immer zuvor die

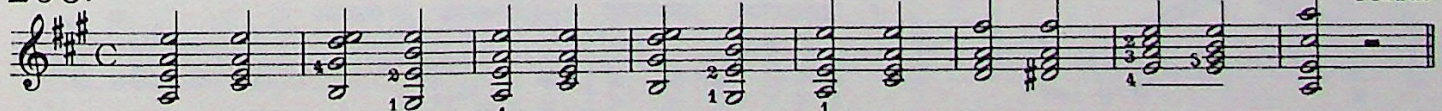
Intonation sichergestellt sein.

Hinsichtlich Druck, Bogenausgabe und Kontaktstelle gilt das gleiche, wie bei der Brechung dreistimmiger Akkorde.

205.



206.



207.



Drei- und vierstimmige Akkorde in einer geschlossenen Komposition.

208. Etüde im Stile der alten Meister

Bériot

Moderato

p

ff energico

p delicamente

cresc.

f

DAS PIZZICATO

Das Pizzicato muß genau so geübt werden wie andere technische Zweige und zwar gleichermaßen das rechts- wie linkshändige. Letzteres ist heute nicht mehr auf die virtuose Literatur beschränkt, sondern wird auch im Orchester verlangt.

Zum Üben des rechtshändigen Pizzicato können alle in unserer Schule für mittelschnelles Détaché oder Martelé bestimmten Übungen herangezogen

werden, zum Üben der Pizzicatoschläge alle im vorhergehenden Kapitel notierten drei- oder vierstimmigen Akkordgriffe.

Anhand des folgenden Beispiels seien verschiedene Übungsarten aufgezeigt. Als allgemeine Regel gelte, daß das Zupfen der Saite über dem Griffbrett geschieht, etwa 10 bis 12 cm vom Steg entfernt.

209. Kayser: Etude Nr. 10

Allegro ma non tanto

Übungsarten

a) *z z z z*

b) *z m z m*

c) *m z m z*

a) mit dem Zeigefinger zupfen (z)

b) abwechselnd mit Mittel- und Zeigefinger zupfen (m u. z)

c) in Akkordschlägen

Bei a und b wird die innere Daumenspitze an das

Griffbrettende (rechte Ecke) angelegt. Der Bogen ist dabei in der vollen Hand, das Haarband gesichtswärts gerichtet.

Zu c): Bei Akkordschlägen wird der Daumen nicht fixiert. Die Hand, geführt vom Oberarm, umschreibt eine flache Ellipse und trifft im Abwärtsschwung die Saiten. Es ist mithin die gleiche Bewegung, die wir beim Zusammen-Anstreichen dreier Saiten (Punkt b) beschrieben

haben. Angeschlagen wird mit dem seitlichen Teil des vorgestreckten Mittelfingers.

Pizzikierte Noten bedürfen, um gut zu klingen, der Unterstützung des Greiffingers. Die kurzen Tonwerte verlangen stärkeren Druck und intensives Vibrato.

210. ♩ = 96-100

pizz.

Günter Raphael*)

The musical score is for a piece numbered 210, in 4/4 time, with a tempo of 96-100 beats per minute. It is written for guitar, with the first staff marked 'pizz.' (pizzicato) and the second 'arco' (arco). The music is in the key of F# (one sharp). The score consists of six systems of two staves each. The first staff contains mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings indicated by numbers 1-4 and 0. The second staff contains mostly quarter and half notes, with some rests and longer note values. There are also some beamed eighth notes in the second staff. The word 'bleiben' appears at the end of the third system. The score ends with a double bar line.

*) Aus: Raphael, Dialoge. Edition Peters Nr. 4634

Pizzicato in beiden Stimmen

Béla Bartók »

211.

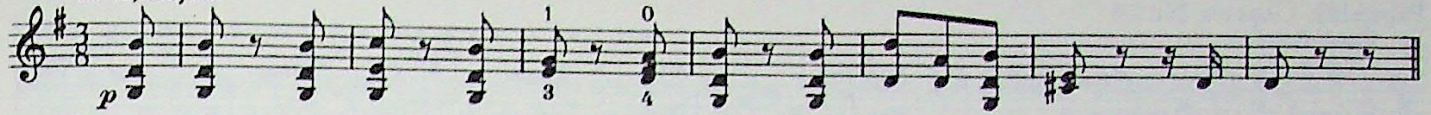
The musical score is for a piece titled "Pizzicato" by Béla Bartók, numbered 211. It is written for two staves in a 3/2 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six systems. The first system begins with a "pizz." (pizzicato) instruction and a dynamic of *mp* in the first staff, and *p* in the second. The second system features a *p* dynamic in the first staff and *mf* in the second. The third system includes *più p* in the first staff and *p* in the second. The fourth system maintains a *p* dynamic in both staves. The fifth system shows *mf* in the first staff and *p dolce* in the second. The sixth system concludes with *cresc. - - - dim.* markings in both staves. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Längere Akkordfolgen von melodischer Selbständigkeit werden auch manchmal in Gitarrehaltung pizzikiert. (Das Pizz. übernimmt der Daumen.) In dieser

Weise spielte z.B. Carl Flesch den 3. Satz der 4. Schumannsonate, wobei er den Bogen aufs Pußt legte.

212. Schumann: Sonate op.121

Leise, einfach

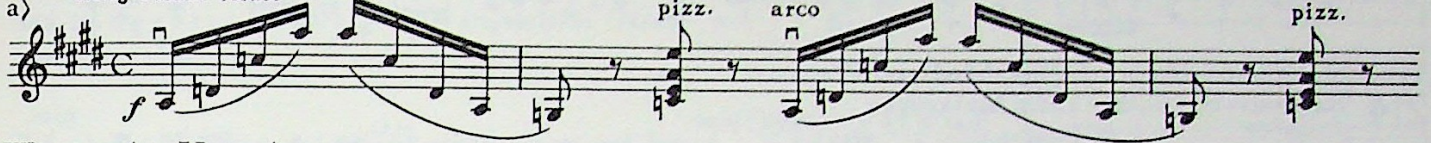


Akkordschläge, die mit col-arco-Spiel untermischt sind, werden -ohne daß der Bogen-

griff aufgegeben wird- mit dem vorgestreckten Mittelfinger pizzikiert.

Mendelssohn: Konzert, 3. Satz

Allegro molto vivace



Wieniawski: Mazurka

Allegretto



Tor Aulin: Gavotte

Vivace



Beim linkshändigen Pizzikieren passiert es leicht, daß der zupfende Finger die obere Nachbarsaite mitnimmt. Dem kann man vorbeugen, wenn man sich angewöhnt, in aufwärts gerichteter Kurve zu zupfen. Dadurch wird auch das Aufschlagen der Saite am Griffbrett vermieden.

Die mit dem 4. Finger zu greifenden Töne können begreiflicherweise linkshändig nicht pizzikiert werden. Hier muß die rechte Hand aushelfen. In gemäßigtem Tempo übernimmt sie der Zeigefinger, im raschen

der Bogen. Durch kurzes Aufschlagen an der Spitze erreicht man hier eine, dem Zupftönen ähnliche Klangwirkung. Die peitschende Bewegung kann ausschließlich im Auf- oder Abstrich oder auch abwechselnd ausgeführt werden. Da es sich nur um punktweises Berühren handelt, ist das eine genauso leicht wie das andere. Der Aufschlag geschieht mittels Unterarmrol- lung (siehe gepeitschter Strich S. 47 im Lehrerheft), wobei der Bogengriff etwas fester genommen wird.

Vorübungen:

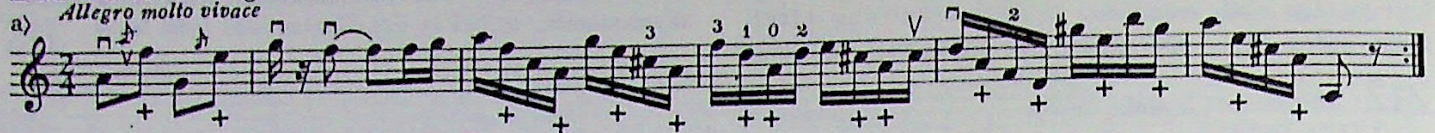
a) für die linke Hand allein (auf allen Saiten zu üben)



b) für die linke Hand in Verbindung mit dem Bogen



213. Sarasate: Zigeunerweisen.*)

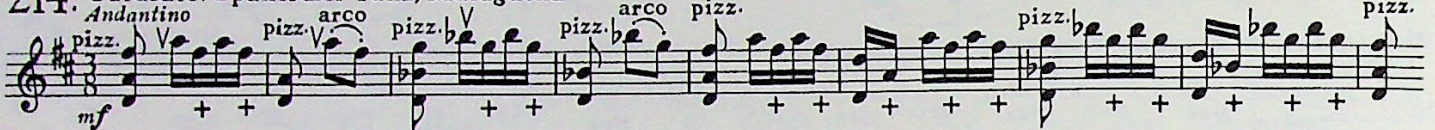
a) *Allegro molto vivace*

Paganini: Caprice Nr. 24

b) *Quasi Presto*

Verbindung von rechts- und linkshändigem Pizzicato

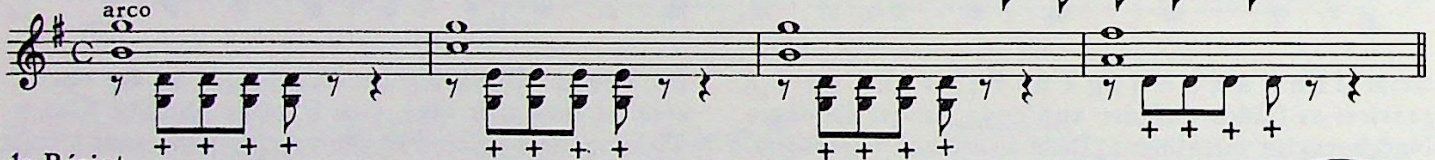
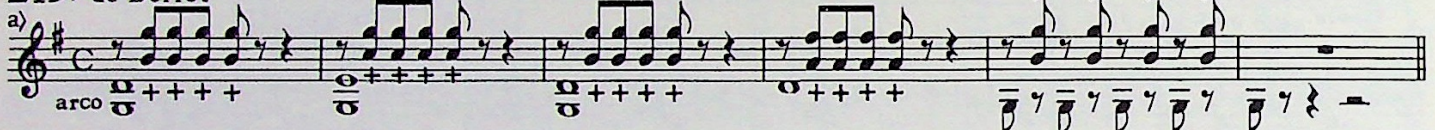
214. Sarasate: Spanischer Tanz, Malaguëna



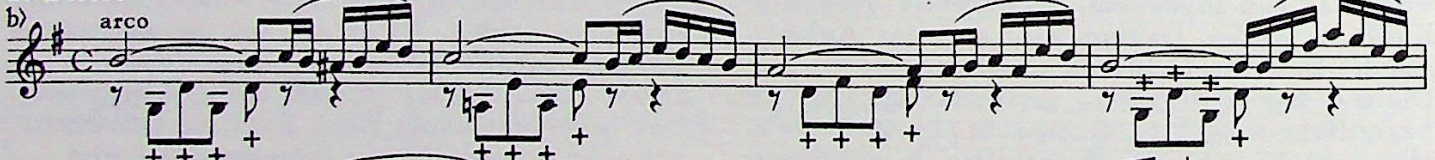
Pizzicati der linken Hand als Begleitstimme zu einer gleichzeitig vom Bogen ausgeführten Melodie haben zwar künstlerisch geringen Wert. Doch ist das Üben

dieser ungewohnten Technik ein vorzügliches Disziplinierungsmittel. Man hüte sich aber, des Guten zu viel zu tun.

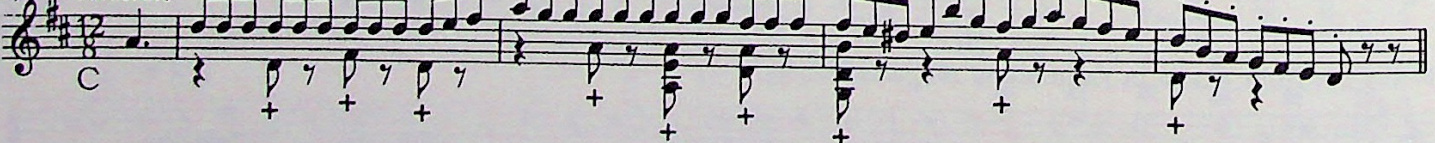
215. de Bériot



de Bériot



Rust: Sonate, 3. Satz. Gigue

c) *Moderato*

DAS FLAGEOLETTSPIEL**)

„Flageoletttöne kommen zustande, wenn die Saite nicht als Ganzes schwingt, sondern sich in mehrere schwingende Teile von gleicher Länge zerlegt“ (Trendelenburg). Dieser Vorgang tritt ein, wenn man die angestrichene Saite an einem Knotenpunkt der Teilschwingungen

leicht berührt. Auf diese Weise können wir die Saite in schwingende Hälften, Drittel, Viertel, Fünftel usw. zerlegen und haben es so in der Hand Flageoletts verschiedener Tonhöhe hervorzubringen.

*) Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig

**) Wer sich mit allen Problemen dieses umfangreichen Themas praktisch auseinandersetzen will, sei auf das 7-bändige Spezialwerk „Die Lehre der Flageoletttöne“ von Henryk Heller (Edition Simrock, 1925) aufmerksam gemacht. In physikalischer Hinsicht findet man Aufschluß in der Abhandlung „Über Saitenschwingungen“ von O. Krigar-Menzel und A. Raps (Annalen der Physik und Chemie, 1891), wie auch bei W. Trendelenburg, in seinem schon öfters zitierten Werk „Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels“ (Verlag Julius Springer, Berlin 1925).

Wir sprechen von natürlichen Flageolets, wenn die gesamte Saitenlänge zwischen Sattel und Steg, von künstlichen, wenn die durch einen festaufgesetzten Finger (dem künstlichen Sattel) ver-

kürzte Saitenlänge zur Teilung kommt. Bezeichnet werden Flageolets durch ein auf die Spitze gestelltes Quadrat, an Stelle des gewohnten runden Notenkopfes <♩>.

Die natürlichen Flageolets:

Um die Übersicht zu erleichtern, beschränken wir uns bei der folgenden Darstellung ausschließlich auf die im Bereich der G-Saite liegenden Naturflageolets. Die auf den anderen Saiten vorkommenden soll der Schüler anhand des Schemas selbst suchen und notieren.

Der bei Halbtteilung sich ergebende Flageolettton ist das eingestrichene *g*, also die einfache Oktave zur Leersaite.

Bei Dreiteilung der Saite erhalten wir auf beiden Teilpunkten die Duodezime (Quinte zur Leersaite in der höheren Oktave), also das zweigestrichene *d*.

Bei Vierteilung ergibt sich an der Stelle, wo der fest aufgesetzte Finger in der 1. Lage das eingestrichene *c* greift, desgleichen in der Mitte der oberen Saitenhälfte ein Flageolett, das der doppelten Oktave der Leersaite entspricht, mithin das zweigestrichene *g*.

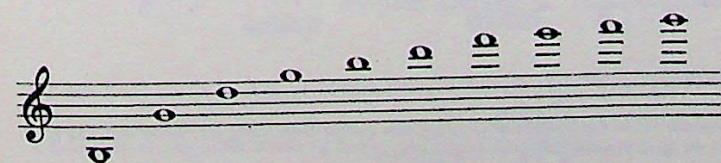
Bei Fünfteilung erklingt auf allen 4 Teilpunkten die um zwei Oktaven höhere große Terz zur Leersaite, das zweigestrichene *h*.

Bei Sechsteilung erhält man am untersten und obersten Teilpunkt die zwei Oktaven höher stehende Quinte zur Leersaite, das dreigestrichene *d*. Der Kleinterzgriff, der hier in der 1. Lage in Rede steht, muß um etwa einen Viertelton höher gegriffen werden als bei fest aufgesetztem Finger.

Von der Siebenteilung und Achteilung kommen praktisch nur die Flageolettöne in Frage, deren Greifpunkte zwischen Griffbrettende und Steg liegen. Bei ersterer kommt die Septime, das dreigestrichene *f*, bei letzterer die Oktave, das dreigestrichene *g* zum Vorschein.

Noch besseren Einblick in dieses Naturphänomen gewinnt man, wenn man die Obertonreihe des Leersaitenklangs mit in Betrachtung zieht.

Sie lautet für das kleine *g* (den Klang der leeren G-Saite) bis zum 10. Oberton:



Zweiteilung

Klang
Saite
Griff

Dreiteilung

Klang
Saite
Griff

Vierteilung

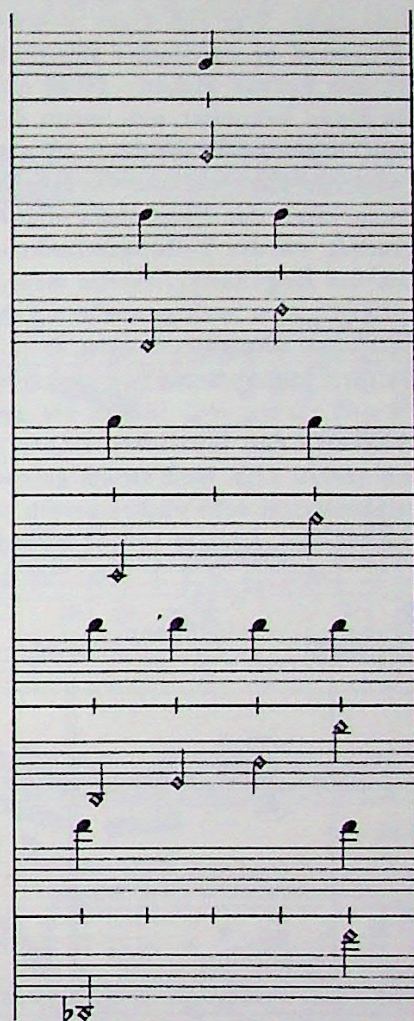
Klang
Saite
Griff

Fünfteilung

Klang
Saite
Griff

Sechsteilung

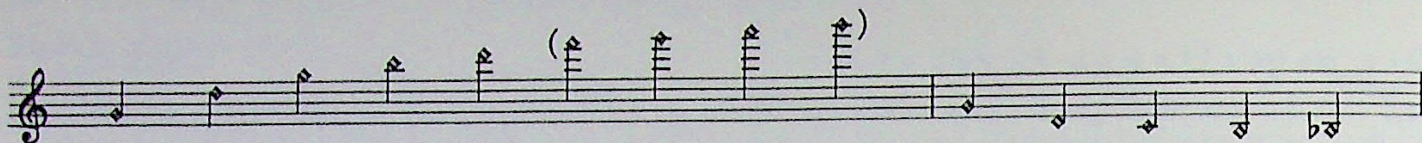
Klang
Saite
Griff



Wir sehen, daß sämtliche aus den Teilschwingungen der G-Saite abgeleiteten, in der vorstehenden Tabelle angeführten Töne in der Obertonreihe enthalten sind.

Setzen wir die Untersuchung fort, indem wir von der gewonnenen Erfahrung Ausgang nehmen, daß – mit einer einzigen Ausnahme, nämlich bei der Halbteilung – der gleiche Ton an mehreren Punkten der Saite

gegriffen werden kann, so kommen wir zu dem interessanten, nicht allgemein bekannten Ergebnis, daß sich von der Saitenmitte aus die Obertonreihe sowohl nach oben, wie nach unten spielen läßt.



Dieser Umstand ist keineswegs von bloß theoretischer Bedeutung. Wer sich diese Gesetzmäßigkeit vor Augen hält, wird in zweifacher Hinsicht praktischen Nutzen daraus ziehen. Nicht nur, daß er es damit in die Hand bekommt, sich immer den jeweils am günstigsten liegenden Flageolettgriff auszusuchen, wird ihm auch eine physikalische Bedingtheit für das willige Ansprechen der Flageoletts offenbar. Im gleichen Maße nämlich wie die Teilungsstrecken kleiner werden, muß sich die Bogenangriffsstelle mehr und mehr dem Stege nähern, also wohlgemerkt auch dann, wenn die Griffolge sattelwärts geht. *)

Da die Flageolett-Notierung lediglich eine Griffanweisung ist, indem sie nur die Greifpunkte, nicht aber den faktischen Klang angibt, wird sie auch von vielen rein mechanisch gelesen. Man muß daher im Unterricht sehr wachsam sein und darauf dringen, daß sich der Schüler immer bewußt ist, welche Töne er

spielt. Dazu bedarf es allerdings einiger Übung, handelt es sich doch hier sozusagen um ein zweites Notenlernen. Der Lehrer wird daher gut tun, den gleichen methodischen Weg zu gehen, der sich beim elementaren Notenlernen so bewährt hat.

Jedes Flageolett soll immer zuerst gespielt (am Griffbrett gesucht), dann als Ton benannt und schließlich aufgeschrieben werden. Nach und nach erweitern wir die Aufgabe bis zum Musikdiktat. Der Lehrer spielt in langsamem Tempo eine Reihe von Flageoletts, der Schüler notiert sie. Auch das umgekehrte Verfahren ist ratsam: Man legt dem Schüler eine in normaler Schrift dargestellte Notenfolge vor und verlangt, daß er sie in Flageolettschrift überträgt. Dabei soll er alle Ausführungsarten angeben, die für die einzelnen Flageoletts möglich sind.

Zur Erleichterung des Zurechtfindens führen wir noch eine 2. Tabelle an, die der Lernende ergänzen soll.

Klang	G	D	A	E
Ausführung				

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß sich einige der genannten Naturflageoletts überdies in der Weise hervorbringen lassen, daß man 2 Finger lose auf die Saite legt. In diesem Fall berühren wir

nicht, wie sonst, einen Knotenpunkt innerhalb einer bestimmten Teilung, sondern deren zwei.

Im praktischen Spiel kommt diese Ausführungsart allerdings nur für Oktavensprünge (s. Beisp. a+b) in Frage.

a)

b)

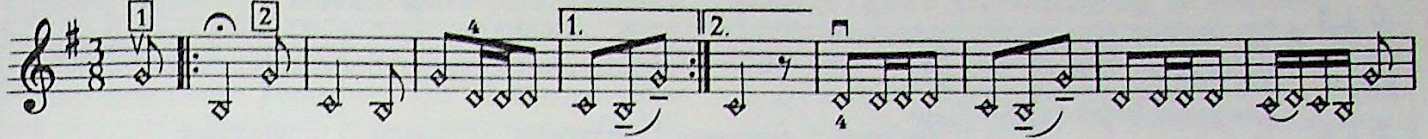
G-Saite

Auf allen vier Saiten möglich

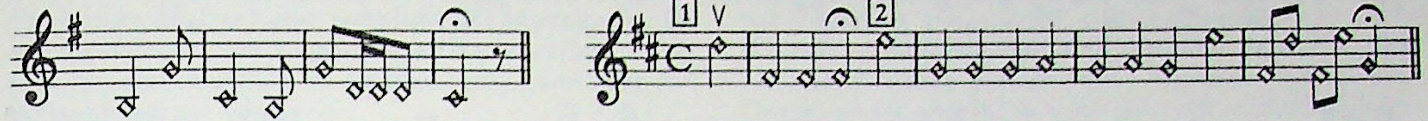
*) M.W. ist noch von keiner Seite auf diese Gesetzmäßigkeit hingewiesen worden, obgleich sie in der Flageolett-Technik von großer Bedeutung ist. So ist z.B. das häufige Versagen der Terzflageoletts im Raum der 1. Lage in den meisten Fällen auf eine zu tiefe Kontaktstelle zurückzuführen.

3 Kanons **)

216. Das österreichische Posthorn



217. Im grünen Hain



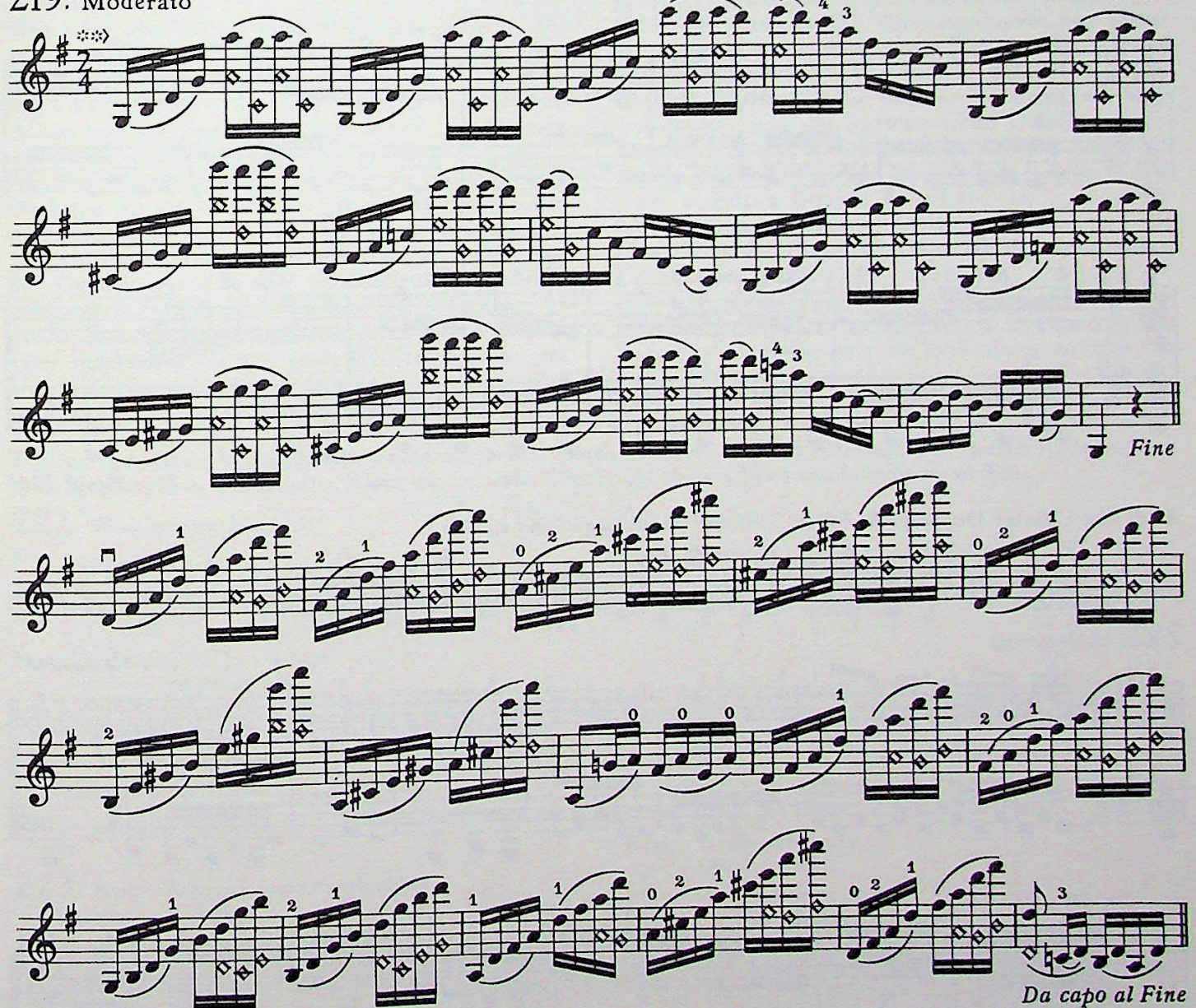
218. Uhrenkanon

Karl Karow



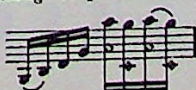
219. Moderato

Bériot



**> Der Schüler soll die dem wirklichen Klang entsprechenden Noten über den Flageolettnoten aufschreiben.

**> Zuerst in folgender Bindung üben:



220. Andante

B. Campagnoli

Das ganze Stück in der 3. Lage

Fine

Da capo al Fine

Auch schon einige Doppelgriffe lassen sich mit Naturflageoletts spielen.

221. Allegretto

Campagnoli

1. Lage bleiben

pizz.

Die Verbindung von natürlichen Flageoletts mit fest gegriffenen Tönen

Längere Folgen von ausschließlichen Naturflageoletts sind in unserer Literatur verhältnismäßig selten. Umso häufiger kommen sie einzeln, eingestreut zwischen normal gegriffenen Tönen vor. Der Ausführende sollte sich dann stets überlegen, was damit gemeint ist. Die Bezeichnung wird das eine Mal auf einen vom Komponisten ausdrücklich verlangten Klangeffekt hinweisen, das andere Mal auf eine technische Erwägung, wie z.B. auf die Absicht, den Lagenumfang zu erweitern oder eine Intonationsstütze zu schaffen. Insgesamt aber ergibt sich daraus die Frage:

Wie soll ein festgegriffener Ton mit einem natürlichen Flageolett, wie –umgekehrt– ein solches Flageolett mit einem fest gegriffenen Ton verbunden werden?

Kurz gefaßt würde die Antwort lauten: Man kann zum Flageolett oder von einem solchen hörbar oder unhörbar gleiten, und es gibt auch Fälle, wo man das Flageolett, bezw. im Abwärtsgang seinen Folgeton frei einsetzen kann.

Wem wäre aber mit so knapper Angabe gedient, berührt sie doch mit keinem Wort den eigentlichen Kernpunkt der Angelegenheit, nämlich: die Vielzahl der Ausdrucksvarianten, die hier möglich sind. Allein auch in Hinsicht der technischen Ausführung wäre damit noch nicht genug gesagt.

Nehmen wir zunächst den Vorgang des Gleitens unter die Lupe. Er ist ja nicht der gleiche, wie jener, den der Schüler in Heft V beim Glissieren zwischen zwei fest gegriffenen Tönen kennengelernt hat. Dort war das Charakteristische: der verminderte Fingerdruck während des Lagenwechsels und die Rückkehr zu voller Druckstärke beim Einmünden in den Zielton. Hier indessen kann von einer Wiederaufnahme des Fingerdrucks nicht die Rede sein, weil es ja jetzt gerade darauf ankommt, den angesteuerten Greif-

punkt in loser Saitenberührung zu erreichen.

In Abwärtsverbindung ist aber wiederum das wesentliche: unmittelbar nach Verlassen des Flageoletts in Druckführung überzugehen. In beiden Fällen also liegt die Sache anders, als beim Gleiten zwischen fest gegriffenen Tönen und die Gegenprobe zeigt, daß es klanglich nicht günstig ist, die ganze Gleitstrecke mit schwachem Fingerdruck zurückzulegen.^{*)}

Abstufungsmöglichkeiten sind dadurch gegeben, daß wir nach Belieben rascher oder langsamer gleiten, den Druckwechsel allmählich oder plötzlich vollziehen können und mithilfe des Bogens imstande sind, das Gleiten mehr oder weniger hören zu lassen.

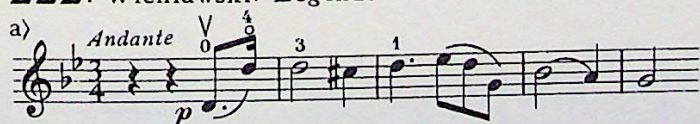
Ganz besonderer Art ist die lückenlose Verbindung eines natürlichen Flageoletts mit einem fest gegriffenen ohne Gleiten. Die Eigenschaft der Naturflageoletts weiterzuklingen, auch wenn der Finger nicht mehr auf der Saite ist, ermöglicht es, den fest zu greifenden Folgeton frei einzusetzen. Diese Ausführungsart ist überall dort angebracht, wo selbst die leiseste Andeutung eines Portamento störend wirken würde.

Es bedarf keiner Worte, daß der Lernende von alledem wissen und die anzuwendende Technik beherrschen muß, bevor er aus den anschließenden Literaturhinweisen Nutzen ziehen kann. Hier kommt es bei jedem einzelnen Beispiel darauf an, sich in den gegebenen Stimmungscharakter hineinzusetzen und die Darstellung der Flageolettstellen mit der sinngemäßen Deklamation in Einklang zu bringen.

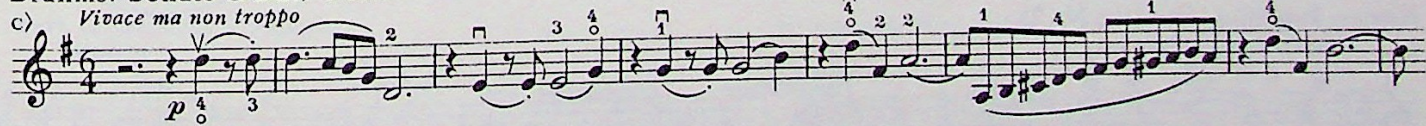
Der beigegebene Text bezieht sich selbstverständlich nur auf diese. Ist also von einem Portamento die Rede, so ist immer nur die Verbindung zu oder von einem Flageolett gemeint.

Die melancholische Verhaltenheit, welche den beiden ersten Themen innewohnt, die schlichte Innigkeit des dritten vertragen keinerlei Portamento. Schon die zarteste Andeutung eines solchen würde störend wirken.

222. Wieniawski: Legende



Brahms: Sonate G Dur, 1. Satz

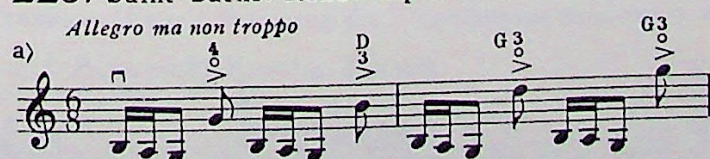


Tschaikowsky: Konzert, 2. Satz



Weitausholende Sprünge zu Flageoletts sollen in der Regel ohne hörbaren Rutscher gespielt werden.

223. Saint-Saëns: Rondo capriccioso

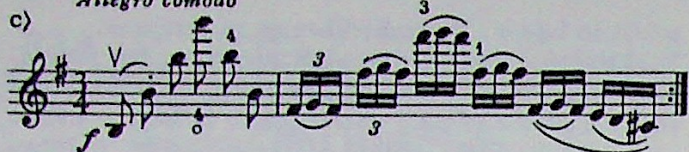


Ernst: Otello-Fantasie



^{*)} Einer der schönsten Klangeffekte, geradezu geschaffen, um dieses Draufgängertum zu demonstrieren, beruht z.B. darauf, daß der Finger in das Flageolett förmlich hineinschnellt. Dazu muß er aber knapp zuvor fest drücken. Denn gerade der Kontrast zwischen der niedergehaltenen und plötzlich freigegebenen Saite gibt diesen frischen Klang.

Moszkowski: Gitarre

Allegro comodo

Doch gibt es auch Ausnahmen! Unmißverständlich zeigt Franz Ries in seiner so beliebt gewordenen „Capricciosa“ durch Vorschlagsnoten an, daß er auf den Glissandoeffekt abzielt, im Beispiel von Jakob Dont ist es nicht anders und bei der zitierten Stelle aus

224. Ries: La Capricciosa

Moderato

Kayser: Paganini-Studien Nr. 9



der „Moses-Fantasie“ von Paganini braucht man sich gar nicht erst den Kopf zu zerbrechen, wie es gemeint ist. Das blitzschnelle Gleiten von der dritten in die zwölfte Lage unhörbar durchzuführen, ist ein Ding der Unmöglichkeit.

Dont: op.35 Nr.15

Allegro vivo scherzoso

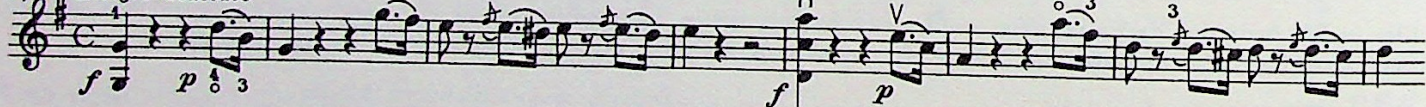
Paganini: Moise

Tempo alla marcia

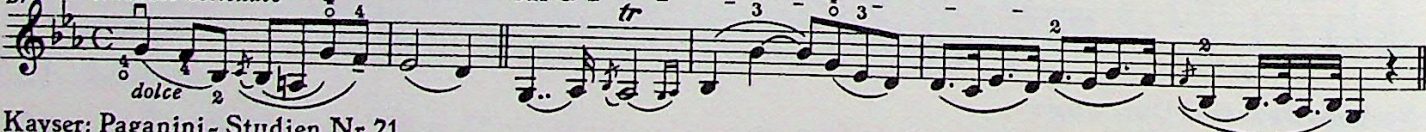
Unbedingt zu meiden sind alle Portamenti, welche die Einheitlichkeit der melodischen Linie gefährden würden. Diesen Fehler hört man am häufigsten bei Abwärtsbindungen, insbesondere wenn Ausgangs- und Endlage weit auseinander liegen. Man macht daher in

solchen Fällen gerne Gebrauch von der in der Einleitung zuletzt beschriebenen Ausführungsart. Während das Flageolet selbstständig weiterklingt, wird der für den Folgeton bestimmte Finger auf seinen Platz gebracht.

225. Haydn: Streichquartett op.77, Nr.1

Allegro moderato

Mazas: Etudes brillantes Nr.35

Andante sostenuto

Kayser: Paganini-Studien Nr.21

Allegretto scherzando

Bei der folgenden Stelle aus der Mazas-Etüde Nr.40 wird der Vorgang noch überdies durch minimales Bogenabheben und Luft-Saitenwechsel unterstützt.

226. Mazas: Etude Nr.40

Andante cantabile

Unauffällige Tonverbindung ist weiterhin angebracht, wo Flageoletts dazu dienen, den Bereich des Einsaitenspiels zu erweitern.

227. Grieg: Sonate c Moll, 1. Satz



Brahms: Klavier-Trio C Dur, 3. Satz



Arensky: Klavier-Trio d Moll, 1. Satz



Zur Bildung des Geschmacks sind Perioden anregend, wo innerhalb weniger Takte sowohl hörbare wie unhörbare Tonverbindungen angemessen sind.

228. Nardini: Konzert e Moll, 3. Satz



Spohr: Konzert Nr.9, 3. Satz



Mendelssohn: Konzert, 3. Satz

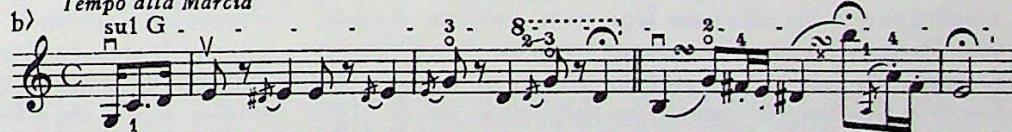


Gesangliche Motive, in der Art der folgenden, verlangen ein verhältnismäßig langsames Gleiten.

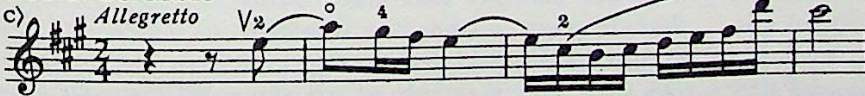
229. Mazas: Etude Nr.40



Paganini: Moise



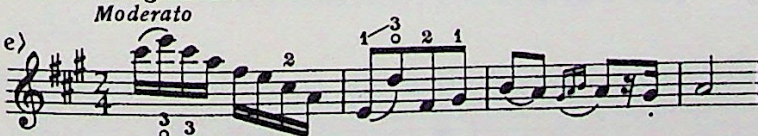
Drdla: Serenade



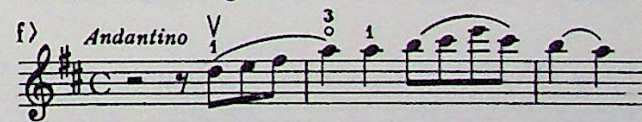
d' Ambrosio: Canzonetta



Lehár: Ungarische Fantasie



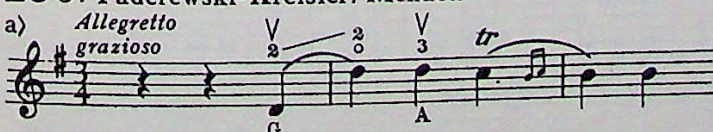
Simonetti: Madrigale



Zu f): Nach der Geschmacksregel, daß einem Portamento nicht unmittelbar ein zweites folgen darf, muß ein nochmaliger Rutscher in der zweiten Takthälfte vermieden werden.

Graziöses Gleiten, Betonung des Flageoletts entsprechen dem tänzerischen Charakter der beiden nächsten Themen.

230. Paderewski-Kreisler: Menuett



Boccherini-Kreisler:



Bei aufwärtsstürmenden passageartigen Figuren, die in einen Flageoletton münden, erzielt man einen optimalen Klangeffekt, wenn man den Finger in die Gipfelnote

förmlich hineinschnellen läßt. Dazu ist es nötig, daß er knapp zuvor fest auf die Saite drückt.

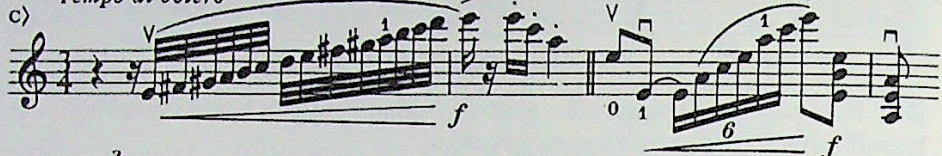
231. Ries: La Capricciosa



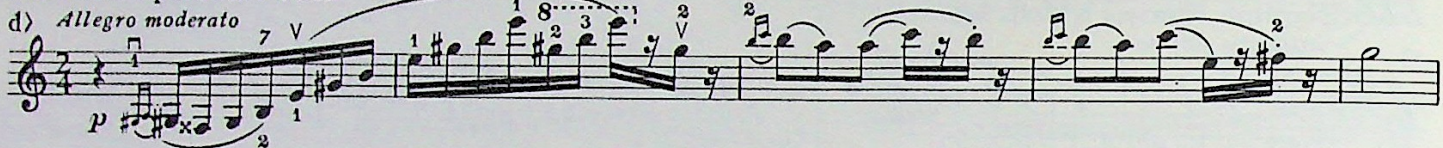
Vieuxtemps: Ballade und Polonaise



Bériot: Scène de Ballet



Sarasate: Spanischer Tanz



Die künstlichen Flageolets

Sie werden in der Weise hervorgebracht, daß ein unterer Finger (der 1. oder 2.) einen Ton fest greift, während gleichzeitig ein oberer Finger (der 3. oder 4.) in einem bestimmten Abstand davon, die Saite leicht berührt. In dieser Art lassen sich Terz-, Quart-, Quint- und Oktavflageolets herstellen.

Physikalisch betrachtet, handelt es sich also um das gleiche Prinzip, wie es sich beim Zustandekommen natürlicher Flageolets gezeigt hat, mit dem einzigen Unterschied, daß sich die Teilungen auf veränderlicher Saitenlänge abspielen. Ganz anders aber ist der praktische Nutzen. Wir können mithilfe des nach Belieben verrückbaren Standfingers eine weit größere Anzahl von Flageolets ausführen; man kann sie durch Vibrato beleben, und ihre Lesart ist viel einfacher.

Die Schreibweise für künstliche Flageolets ist: Die Stelle, auf die der festgreifende Finger zu setzen ist, wird in normaler Notenschrift, der Platz für den, die Saite lose berührenden, durch ein auf die Spitze gestelltes Quadrat angegeben.

Beim Üben muß man sich klar darüber sein, daß das Entscheidende vom unteren Finger ausgeht. Als „künstlicher Sattel“ bestimmt er die schwingende Saitenlänge

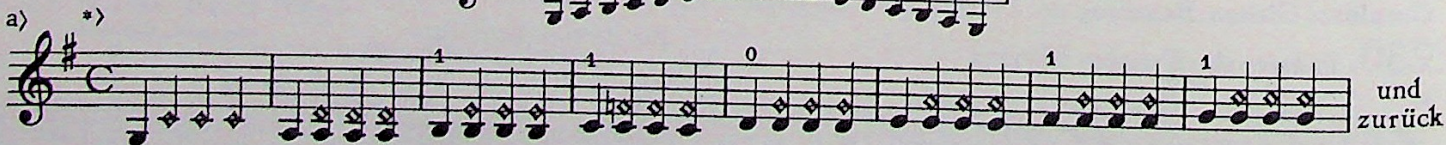
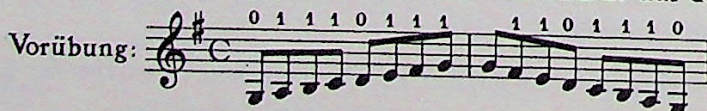
und nur dann, wenn er intonationsmäßig exakt greift und mit der nötigen Festigkeit, kommt ein rein klingendes Flageolett zustande. Vorübungen in der Art, wie wir sie der folgenden Flageolettskala vorausgehen lassen (Nr. 232) sind daher – entsprechend abgewandelt – bei allen Flageolettstudien ratsam.

Häufig ist auch der Bogen Ursache des Mißlingens. Man muß in erster Linie darauf bedacht sein, die richtige Kontaktstelle zu treffen, worüber näheres auf S. 326 gesagt ist. Wo halbwegs möglich, sind leicht abgesetzte Schwungstriche anzuwenden, bei raschen Folgen im unteren Bogendrittel.

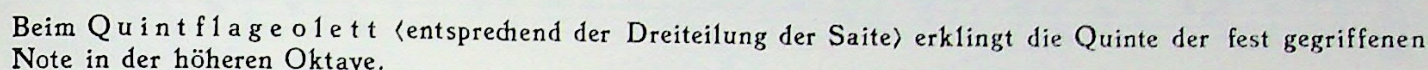
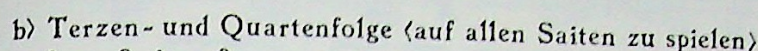
Flageolets sprechen nicht auf allen Geigen gleich gut an, der Unterschied ist besonders merklich bei Terzflageolets. Wenn sich das Versagen auch in vielen Fällen auf mangelhafte Saiten oder abgenutztes Bogenhaar zurückführen läßt, so ist doch unverkennbar, daß manches Instrument selbst eine gewisse Sprödigkeit zeigt. Es hat den Anschein, als müßte eine jede Geige für Flageolets eigens ausgespielt werden. Da dies aber identisch ist mit einem Willigmachen der Obertöne, kommen regelmäßige Flageolettstudien auch ganz allgemein dem Instrument zugute.

Beim Quartflageolett (entsprechend der Vierteilung der Saite) erklingt die doppelte Oktave der fest gegriffenen Note.

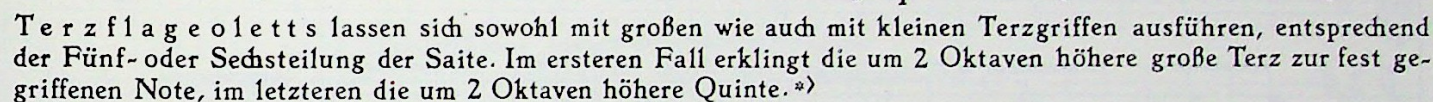
232. G Dur-Tonleiter und Dreiklang (in gleicher Weise D- und A Dur auf den höheren Saiten spielen).



* Im langsamen Tempo ♩ = 72, Schwungstriche mit g.B. In rascherer Folge ♩ = 152, flockiger Wurfbogen im 2. bis 3. Bogenadtel. Auch auf die anderen Saiten zu übertragen.



und zurück



a) sul G

b) und zurück

Die Skalen, die wir hier voranstellen, sind ein vorzügliches Mittel, sich im „Flageolettdenken“ zu üben. (Auch die dazugehörenden Dreiklänge spielen.)

a) G Dur

und zurück

b) D Dur

und zurück

c) A Dur

und zurück

d) Allegro

Mazas

* Das Ansprechen von Terzflageoletts hängt ganz wesentlich vom Herausfinden der richtigen Bogenangriffsstelle ab. Hierüber nachzulesen S. 326.

236. Morgen kommt...

a)

pp

Fine

Da capo al Fine

Das gleiche in der höheren Oktave

Fine

Da capo al Fine

Tschaiakowsky-Burmester: Altfranzösisches Lied **)

b) *Andante* *)

sempre sul A

auch im Legato zu üben

Wieniawski: Souvenir de Moscou

c) *Moderato* 4

3

Sarasate: Zigeunerweisen **)

d) *Allegro*

2

Sarasate: Jota Navarra ***)

e) *Allegro*

p

Vieuxtemps: Fantasia appassionata

f) *Moderato*

2

*) Länger gehaltene Flageoletttöne lassen sich durch Vibrato beleben. Es kommt dabei eine mittelfrasche Bebung in Frage.

**) Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig

***) Mit Genehmigung der Universal Edition, Wien

Seling: Kadenz zu Mozarts Adelaïden-Konzert, 2. Satz



Passagenausmündung in Flageoletts

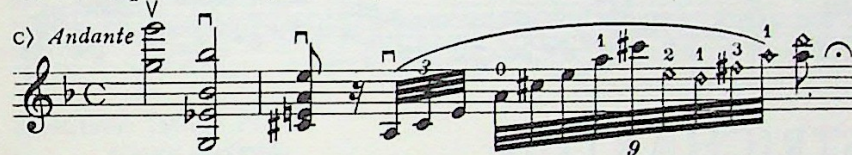
237. Wieniawski: Souvenir de Moscou



Hubay: Der Zephir



Vieuxtemps: Konzert d Moll, 1. Satz (Kadenz)

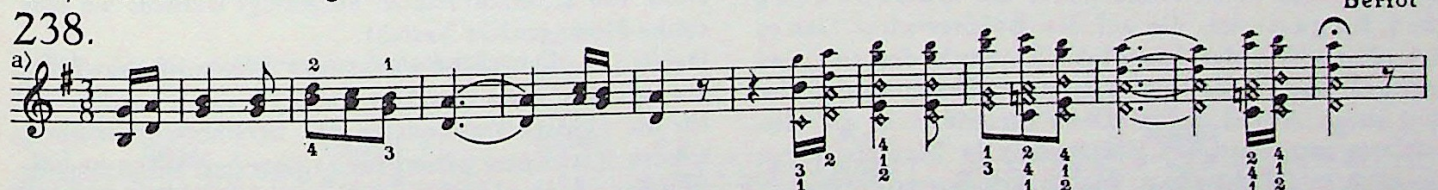


Doppelgriffe von Flageolettklang lassen sich hervorbringen:

1. Durch Kombination eines Naturflageollets mit einem fest gegriffenen Ton.
2. Mittels zweier Naturflageollets.
3. Durch Zusammenfügen eines natürlichen und eines künstlichen Flageollets.
4. Mittels zweier künstlichen Flageollets.

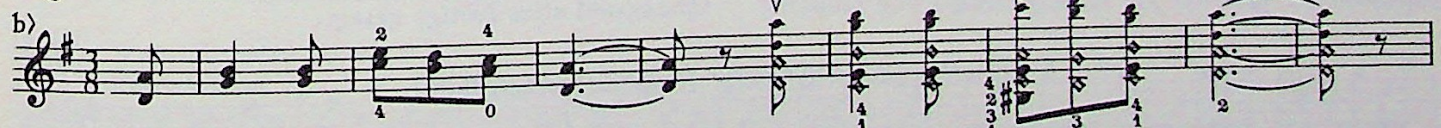
Übertragen wir, gemäß der Angabe des Komponisten die ersten 5 Takte des folgenden Themas in Doppelflageoletts, so finden wir alle genannten Arten vertreten.

238.



Diese Griffolge auszuführen, ist kein besonderes Kunststück. Wer sich mit Einzelnlageoletts vertraut gemacht hat, wird sie nach kurzer Übung zuwege bringen. Nur geht es leider nicht bei allen Doppelflageoletts so harmlos zu. Setzen wir das Thema fort,

so stoßen wir bereits beim 3. Doppelflageoletts auf einen recht unangenehmen Griff, der selbst einer großen Hand zu schaffen macht, für eine kleine aber ein Ding der Unmöglichkeit ist.



Indessen gibt es noch weit schwierigere Griffe und so kann man ruhig sagen: Die Technik der Doppelflageoletts ist nicht jedermann zugänglich, denn es ist vergebliche Liebesmüh und nicht ohne Gefahr, etwas erzwingen zu wollen, wozu die anatomischen Voraussetzungen fehlen. Wer also keine große Hand hat, muß sich mit dieser Schlußfolgerung abfinden. Der Studierende, dem solcher Verzicht schwer fällt, mag sich damit trösten, daß es eine Menge großer Geiger

gibt und gegeben hat, die sich mit diesem an sich unwichtigen, aber unendlich viel Zeit fordernden technischen Nebenzweig gar nicht erst beschäftigt haben. Es liegt daher auch nicht in unserer Planung, ihn methodisch auszubauen. Wer sich eingehend damit befassen will, sei auf das bereits erwähnte Spezialwerk „Die Lehre der Flageoletttöne“ von Henryk Heller (Edition Simrock) verwiesen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit den Flageoletts haben das *flautato* und *sul ponticello*.

Diese beiden eigentümlichen Klangeffekte gründen auf der Erscheinung der „schlechten Ansprache“, die, sonst verpönt, hier gerade beabsichtigt ist: Wir wissen, daß man am weichen Saitenteil ohne Druck und mit viel Bogen, am harten Saitenteil wiederum mit Druck und geringer Strichgeschwindigkeit streichen muß, um eine klare Ansprache zu erzielen. Macht man das umgekehrt, dann schlägt der Ton um, d.h. der Grundton tritt zurück und es mischen sich unregelmäßige Obertöne ein.

Als *flautato* bezeichnet man die Klangwirkung, die zustandekommt, wenn man im normalen Fingersatz lose greift und dazu kurze, mittelasche Striche in Griffbrettnähe tätigt.

Kennzeichnend für das *flautato* ist das Umschlagen in die Oktave, d.h. es überwiegt der 1. Oberton gegenüber der Grundtonschwingung. Der Flautatoton klingt etwas verschleiert, soll aber frei von Nebengeräuschen sein.

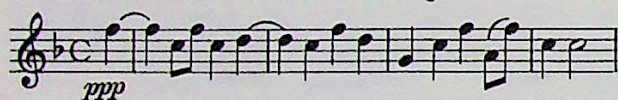
Das *sul ponticello* durch rasche, drucklose Striche in äußerster Stegnähe ausgeführt, hat einen anderen

Klangcharakter. Hier treten höhere, zum Teil auch unharmonische Obertöne in Erscheinung und so gehören Nebengeräusche mit zu seiner Eigenart.

Häufig trifft man auf die Meinung, daß diese Strichmanier von Paganini herrühre, sie reicht aber viel weiter zurück. Man kann ohne weiteres annehmen, daß das in der Frühzeit des Virtuositums so beliebt gewesene Imitieren von Tierstimmen, wie man es z.B. im „Hortulus Chelicus“ von Joh. Jacob Walther findet, in der Hauptsache auf diesem Effekt beruhte. Faktisch aber wurde er erst durch Paganini allgemein bekannt und kam dann auch in der seriösen Tonkunst zur Anwendung. Beethoven verwendet ihn in seinem Streichquartett op.131, Auber in seiner Oper „Die Stumme von Portici“ und andere folgten nach. Von geradezu dämonischer Bildkraft sind die *Sul-ponticello*-Stellen im 1. Streichquartett von Janáček.

C. Flesch weist darauf hin, daß manche Komponisten *sul ponticello* schreiben, obgleich ihnen der Klang des *flautato* vorschwebt. Der kultivierte Geiger wird also in Zweifelsfällen selbst entscheiden müssen, welche Klangwirkung gemeint ist.*)

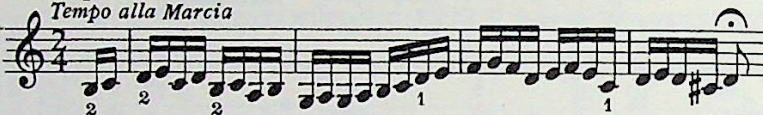
239. Schumann: Klavier-Trio d Moll, 1. Satz a) flautato (nach Fleschs Auffassung)



Paganini: Moise

b) sul ponticello

Tempo alla Marcia



DIE STRICHARTEN

in Hinblick auf ihre Ausdrucksbedingtheit dargestellt (siehe Lehrerheft S. 39)

Der Nichtfachkundige, der einem Geiger Lob spenden will, gebraucht dabei mit Vorliebe die Redensart: „Er hat einen guten Strich“. Der Kritik des Fachkundigen hält diese Formulierung nicht stand, und dennoch ist sie in gewissem Sinn aufschlußreich. Sie zeigt uns nämlich, daß es in erster Linie die Handhabung des Bogens ist, die auf den Zuhörer wirkt. Und es ist nicht allein der klangliche Eindruck, der sich hier geltend macht, auch die suggestive Bewegungssprache hat ihren Anteil daran. Denn nirgends tritt die Umsetzung musikalischen Empfindens in Muskelspiel so deutlich in Erscheinung, wie in der Bogenführung.

Betrachtet man unter diesem Gesichtswinkel die Stricharten, so wird ersichtlich, daß sie weit mehr sind als neutrale technische Formeln, die man nach Belieben auf irgendein Motiv pflanzen kann. Jeder unserer Hauptstricharten ist ein ganz bestimmter Gefühlswert zugemessen, jede ist als Klangerzeuger und Gebärde

von eigener Bildkraft. Eine Strichart steht daher nur dort auf ihrem sinngemäßen Platz, wo ihr Eigencharakter mit der kompositorischen Aussage voll übereinstimmt.

Im folgenden soll für jede einzelne Strichart an einer Fülle von Literaturzitaten aufgezeigt werden, wo eine solche Homogenität besteht.

Damit ist auch gesagt, was dieser Abschnitt bezweckt: Es soll das musikalische Sprachgefühl für die richtige Verwendung der Stricharten geschärft werden. Ganz und gar würde es unserem Wunsche entsprechen, wenn sich der Studierende von den gegebenen Kostproben anregen ließe, das eine oder andere Stück, dem sie entnommen sind, als geschlossene Komposition durchzunehmen.

Hinsichtlich der technischen Ausführung ist im Lehrerheft (S.39-48), wie auch im vorhergehenden praktischen Übungsteil alles Nötige gesagt.

1. Die liegenden Striche (siehe Lehrerheft S.39)

Der Ganzbogenstrich

240. a) als gesponnener Ton

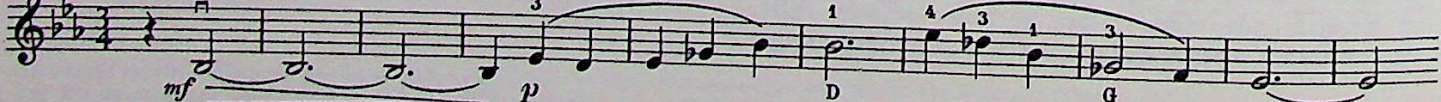
Kreutzer: Etude Nr.1

a) Adagio sostenuto $\text{♩} = 92$



Chausson: Poème

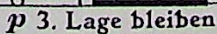
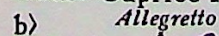
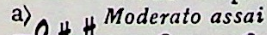
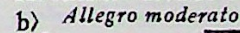
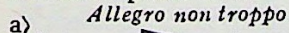
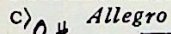
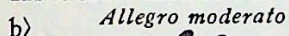
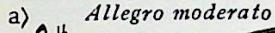
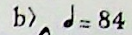
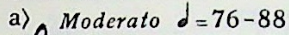
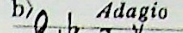
b) Lento e misterioso



*) Übrigens schreiben auch manche Komponisten „flautato“, während sie in Wirklichkeit Flageoletttöne meinen.

Adagio ♩ = 58

su1 G -

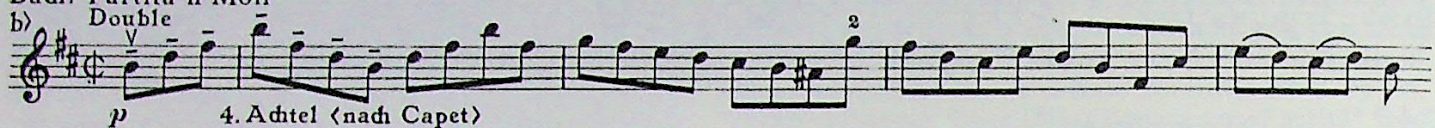


11694 f

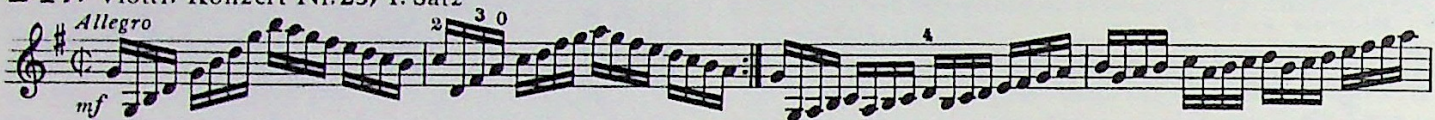
246. Bach: Doppelkonzert, 1. Satz



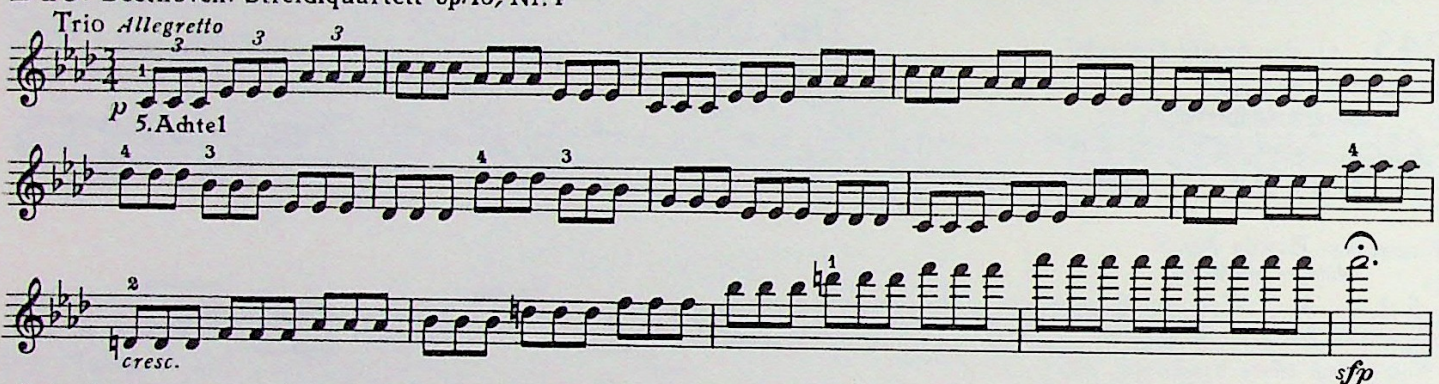
Bach: Partita h Moll



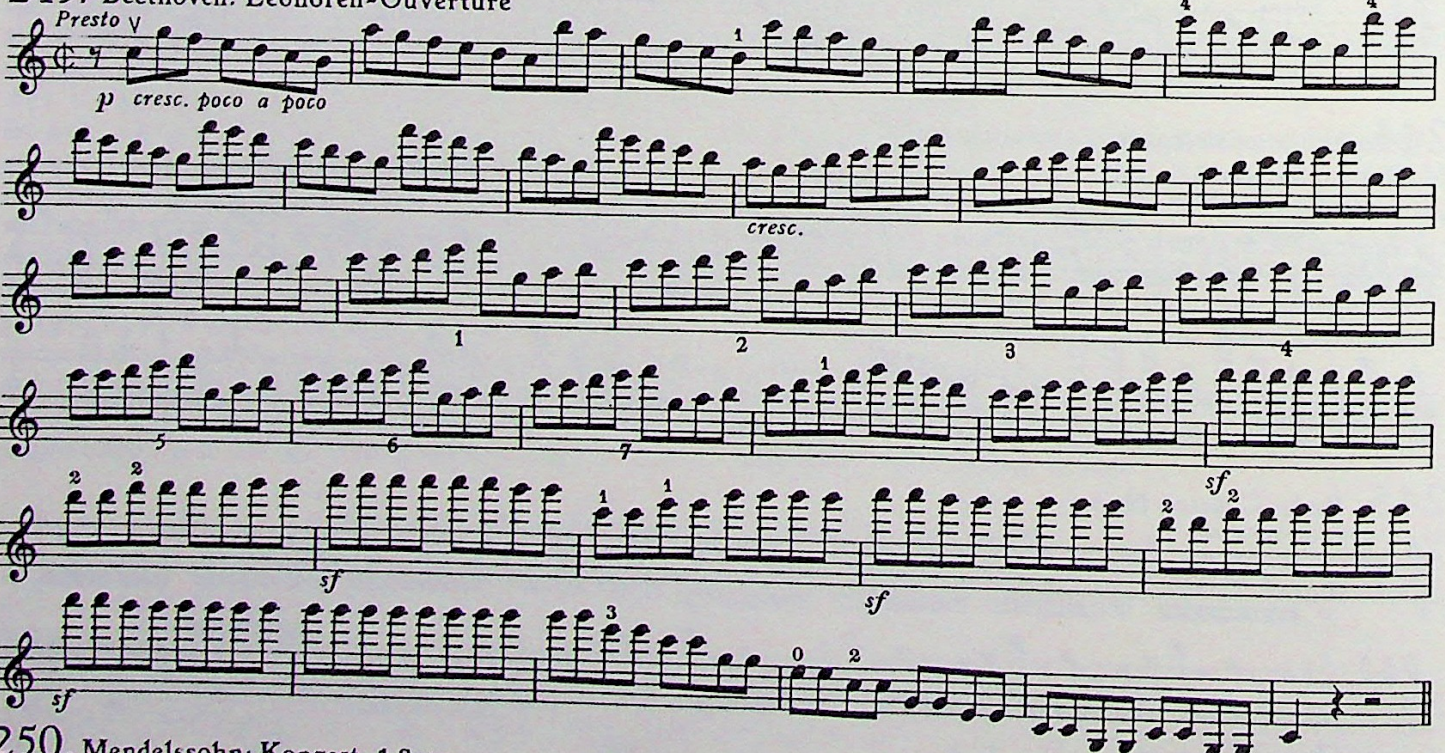
247. Viotti: Konzert Nr. 23, 1. Satz



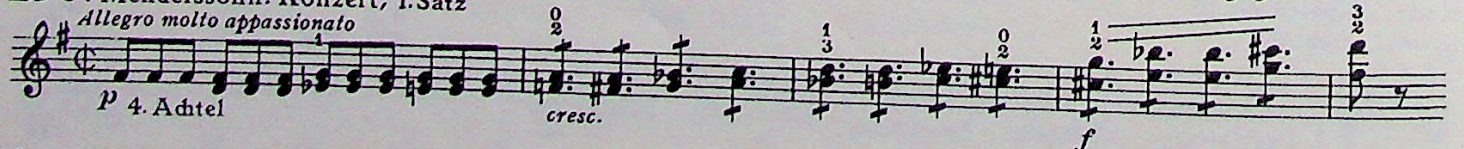
248. Beethoven: Streichquartett op. 18, Nr. 4

c) der kleine rasche *Détaché* *)

249. Beethoven: Leonoren-Ouverture



250. Mendelssohn: Konzert, 1. Satz



*) In gleicher Strichart: Kayser, Etude Nr. 19

251. Franck: Sonate A Dur, 2. Satz
Allegro, quasi presto (4 4)

252. Paganini: Moise
Tempo alla Marcia

253. Haydn: Klavier-Trio Nr 1, 3. Satz

d) *Détaché* im Wechsel mit gebundenen Noten

254. Kayser: Etude Nr.26

255. Mozart: Streichquartett Es Dur, 4. Satz

Haydn: Streichquartett op.77 Nr.1, 4. Satz

256. Mazas: op.36, Nr.42

Fiorillo: Etude Nr.12

Mazas: Etude Nr.43

Dont: op.37, Nr.7

Rode: Caprice Nr.18

Das Typische und gleichzeitig Irritierende dieser Strichart ist die Übertragung einer Triolen-Artikulation auf Vierton-Gruppen.

a) *Tempo alla Marcia*

a) *Tempo alla Marcia*

sul G

Beethoven: Konzert, 1. Satz

b) *Allegro, ma non troppo*

Der Charakter des Détaché bleibt auch erhalten, wenn in ununterbrochener Folge zwei Noten gebunden sind.

a) *Allegro*

a) *Allegro*

p *cresc.* *f*

Mazas: op. 36, Nr. 49

b) *Allegro*

mp *f*

e) Saitenwechselfolgen im Détaché

2) *Allegro assai*

a) *Allegro assai*

cresc. f

Beethoven: Klavier-Trio Nr. 9, Es Dur, 1. Satz

b) *Allegro moderato*

260. Dont: op.35, Nr.5

Allegro appassionato

Allegro appassionato

1 2 1 4 2

0 0 0

sul G+D *p*

cresc. *f* *dimin.*

261. Händel: Sonate D Dur, 2. Satz

2) *Allegro*

Händel: Sonate F Dur, 2. Satz

b) *Allegro*

Händel: Sonata, A.D. 1740

Händel: Sonate A Dur, 4. Satz

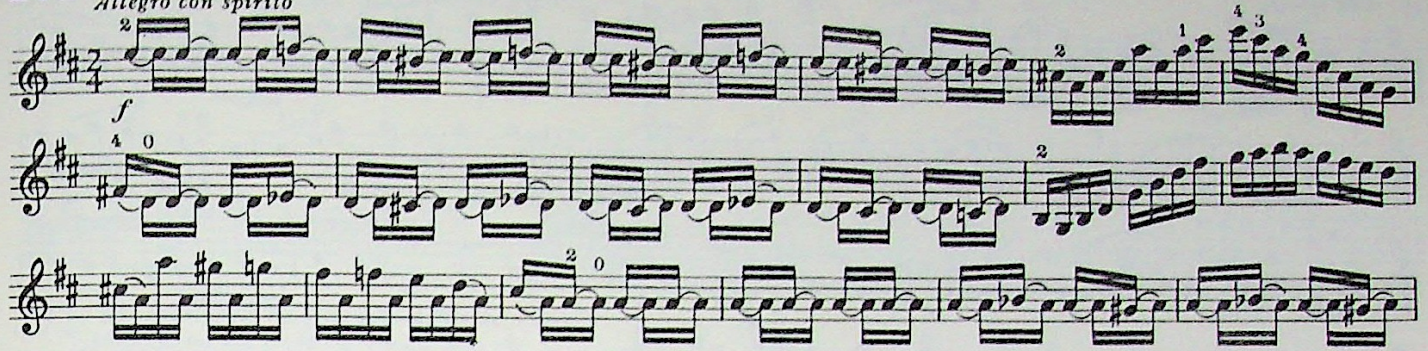
c) *Allegro*

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef, 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a piano (*p*) dynamic and a first fingering (1). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic, ending on a final chord with a third fingering (3).

Auch der gebundene Saitenwechsel bei Zweiton-Gruppen behält Détaché-Charakter.

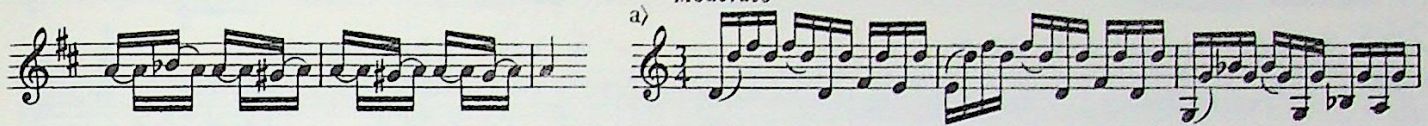
262. Haydn: Streichquartett op.50 Nr.6, 4.Satz

Allegro con spirito



263. Fiorillo: Etude Nr.29

Moderato



Fiorillo: Etude Nr.28

b) *Allegro assai*



Rode: Caprice Nr.19

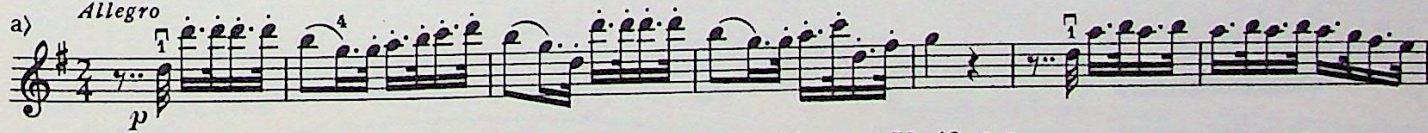
c) *Allegretto*



Punktierte Rhythmen

264. Viotti: Konzert Nr.23, 3. Satz

a) *Allegro*



Kreutzer: Konzert Nr.19, 3. Satz

Rondo

b) *Allegretto*



Rode: Konzert Nr.7, 3.Satz

Rondo

c) *Con spirito*

265. Sibelius: Konzert op.47, 3.Satz

Allegro, ma non tanto

266. Haydn: Streichquartett op.76 Nr.3, 1.Satz

Allegro

267. Beethoven: Streichquartett op.95, 3.Satz

Allegro assai vivace

Schubert: Sonatine g Moll, 1.Satz

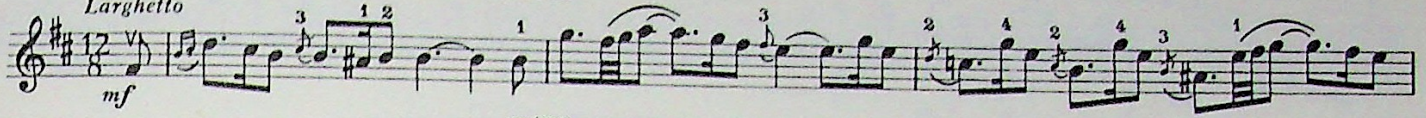
b) *Allegro giusto*

268. Schumann: Streichquartett op.41 Nr.3, 4.Satz

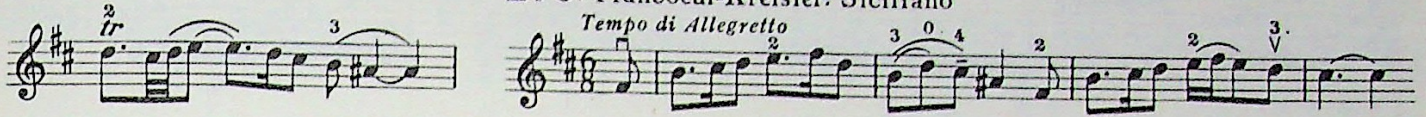
Allegro molto vivace

Das Siciliano-Motiv *

269. Bach: Arie aus der Matthäus-Passion

Larghetto

270. Francoeur-Kreisler: Siciliano

Tempo di Allegretto

271. Mozart: Streichquartett d Moll, 4. Satz

Allegretto ma non troppo

Das Legato

(Die Technik ist im wesentlichen die gleiche wie beim gesponnenen Ton)

272. Kreutzer: Etude Nr. 29

a) *Moderato*

Mazas: Etude Nr. 32

b) *Allegro moderato*

Dont: op. 37, Nr. 3

c) *Allegretto*

Rode: Caprice Nr. 3

d) *Commodo*

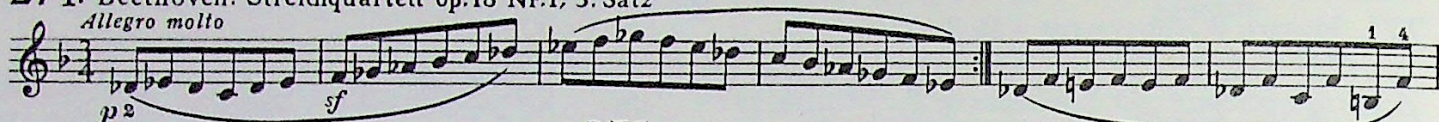
Bériot: Konzertétude Nr. 15

e) *Allegro**) Man halte sich an die folgende Bogeneinteilung: $\frac{2}{3}$ Strichlänge für das punktierte Achtel, $\frac{1}{3}$ für das letzte Achtel, wenig Bogen für das Sechzehntel.

273. Viotti: Konzert Nr. 22, 3. Satz

Agitato assai

274. Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 1, 3. Satz

Allegro molto

275. Wieniawski: Souvenir de Moscou

Andante

Ebenso: Kayser, Etude Nr. 12, 30, 35, 36; Kreutzer, Etude Nr. 14; Dont, op. 37 Nr. 5, 8, 13, 16; Rode, Caprice Nr. 12.

G - - - -

Legato in regelmäßigen Saitenwechselfolgen

276. Brahms: Klavierquartett g Moll, 1. Satz

Allegro

277. Sarasate: Habanera *)

Allegretto

*) Mit Genehmigung der Universal Edition, Wien

Gehaltene Noten mit begleitender Stimme

278. Corelli-Léonard: La Folia

Lento
pp

279. Fiorillo: Etude Nr. 32

Adagio espressivo
p

Bériot: Konzertetüde Nr. 11

Adagio
b)

280. Bach: Solosonate a Moll, 3. Satz

Andante
mf

Der Dudelsackeffekt

Er erfordert einen geschickten Ausgleich zwischen den beiden auseinanderliegenden Kontaktstellen. Man stelle immer zuerst das Klangoptimum der melodietragenden Saite her und versuche von hier aus der

tieferen Saite das beste abzugewinnen. Im allgemeinen gilt: Stegnahe Kontaktstelle, langsamer Strich, etwas weniger Druck auf die untere Saite.

281. Mozart: Konzert D Dur, 3. Satz

Andante grazioso
a)

Bériot

Allegretto
b)

Ysaye *)
Tempo di Mazurka

c)

*) Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig

Portato

282. Dvořák: Humoreske
Poco lento e grazioso

283. Paganini: Caprice Nr. 17



Arpeggien-Figuren im Legato

284. Spohr



285. Mazas: op. 36, Nr. 73



286. Rovelli: Caprice Nr. 4



287. Corelli-Léonard: La Folia

Adagio
len.

288. Léonard

Sehr gleichmäßig

289. R. Strauß: Sonate, 3. Satz >

Allegro

290. Ernst: Airs Hongrois

Allegretto moderato

Bariolage-Figuren im Détaché und Legato

Unter „Bariolage“ (wörtlich: Buntmalerei) versteht man über mehrere Takte gehende Dreisaiten-Arpeggien, bei denen die höheren Töne nicht auf den ihnen normalerweise zukommenden, sondern auf den tieferen Saiten gegriffen werden, während die jeweils höchste Saite nur als Leersaitenklang in Erscheinung tritt und durch regelmäßige Wiederkehr orgelpunktartig wirkt. Die alten Meister hatten für die Bariolage eine große Vorliebe;

sie war die bogentechnische Bravour ihrer Zeit. Im dritten Beispiel sehen wir die Figur erweitert. Fiorillo läßt die obere Saite nicht nur leer, sondern auch mit gegriffenen Tönen in Aktion treten. Da jedoch der Leersaitenklang dominiert und orgelpunktartigen Charakter hat, handelt es sich ebenfalls um eine Bariolage.

291. Bach-David: Sonate e Moll, 1. Satz

Allegro

a)

cresc.

f

p

dim.

Das vorstehende Beispiel wirkt noch besser, wenn der Lehrer das eingestrichene *e* als liegende Baßstimme dazu spielt.

Bach: Partita E Dur

Preludio

b)

f

dim. poco a poco

p

Bach: Konzert a Moll, 3. Satz

Allegro assai

c)

p

cresc.



292. Fiorillo: Etude Nr. 20

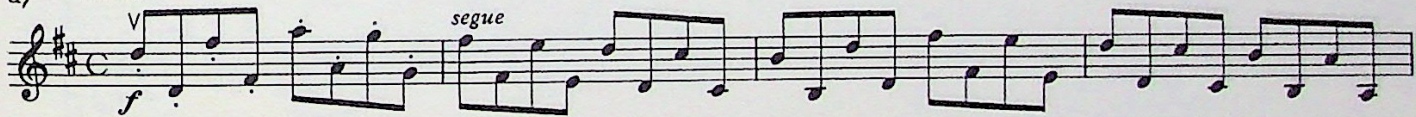
Moderato

Der Martelé

(bezeichnet durch Punkte oder Nadeln: $\dot{\cdot}$ oder $\dot{\cdot}$).
Das treffliche Leitbild, das J. Joachim für die Abstufungen des Spiccato gegeben hat: „Schneeflocken-Regen-Hagel“ läßt sich im gewissen Sinn auch auf den Mar-

teléstrich übertragen. In den folgenden Beispielen weisen die beiden Zitate: Kreutzer-Etüde und Händel-Sonate auf die markanteste, die Stelle aus der Beethoven-Romanze auf die mildeste Form hin.

293. Kreutzer: Etude Nr. 7

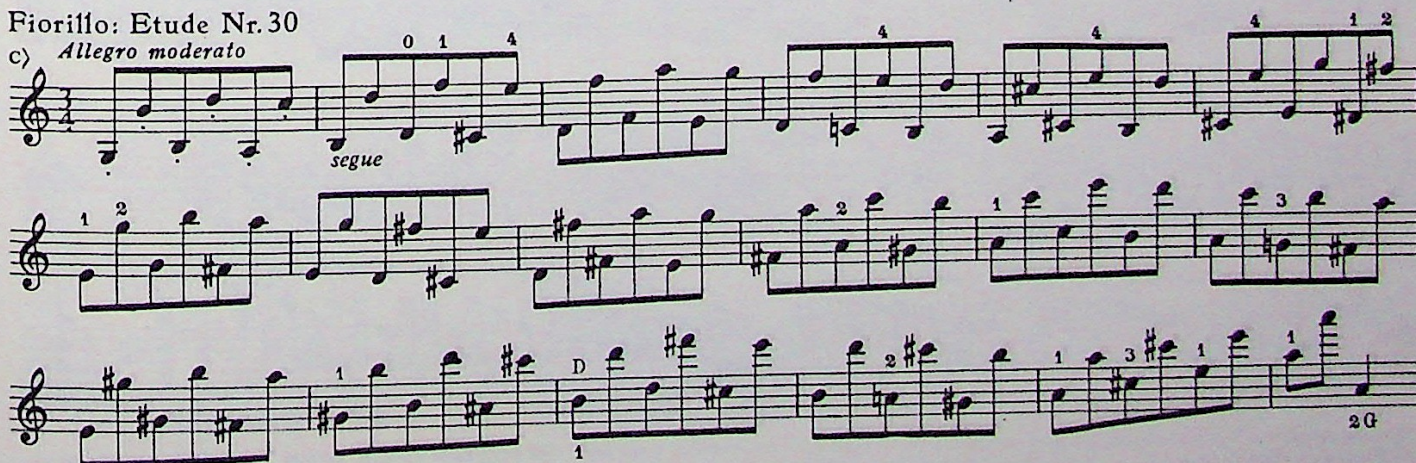
a) *Allegro assai*

Mazas: op. 36, Nr. 11

b) *Allegro non troppo*

Vorstehende Beispiele eignen sich auch zum Üben des Fingerstrich-Martelé am Frosch. Ein solches liegt vor beim ersten Thema der Kayser-Etüde Nr. 20.

Fiorillo: Etude Nr. 30

c) *Allegro moderato*

298. Bériot: Konzerttude Nr.11
Moderato



299. Spohr: Gesangsscene, 1. Satz



ebenda, 3. Satz



Der Viotti-Strich darf keinesfalls mit einem normalen Zweinoten-Staccato verwechselt werden. Man muß auf drei Momente achten:

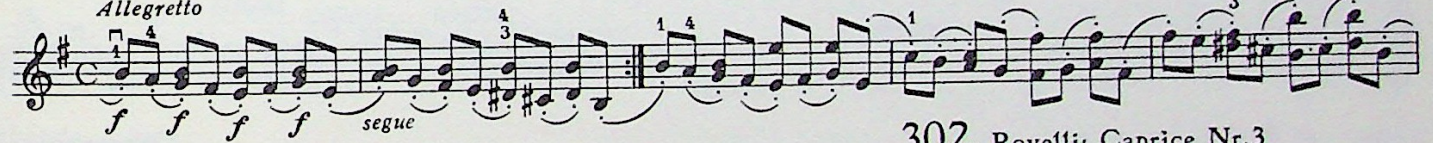
1. Längen- und stärkenmäßiges Hervorheben der beton-

ten Note, 2. verminderter Druck, geringere Bogen-
ausgabe für die unbetonte Note, 3. pausenloser Über-
gang von der einen zur anderen.

300. Vivaldi-Kreisler: Konzert C Dur, 1. Satz
Allegro energico, ma non troppo



301. Kreutzer: Etude Nr.36
Allegretto



Rovelli: Caprice Nr.10



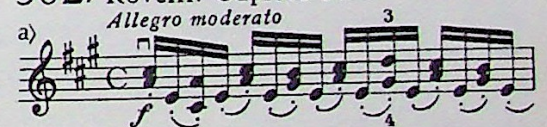
303. Spohr: Duo op.39 Nr.1, 1. Satz



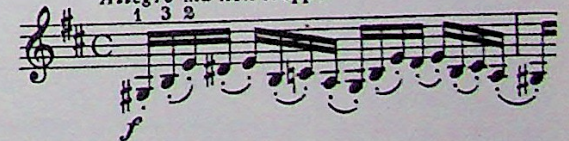
305. Dancla: Etude Nr.7
Allegro moderato



302. Rovelli: Caprice Nr.3



304. Beethoven: Konzert, 1. Satz
Allegro ma non troppo



2. Die springenden und die geworfenen Striche

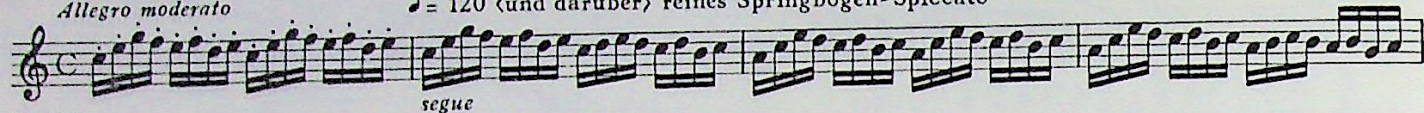
Das Springbogen- und das Wurfbogen-Spiccato

(siehe Lehrerheft S.43)

Bei Etüden, die lediglich didaktischen Sinn haben, ist hinsichtlich des Tempos ein gewisser Spielraum gegeben. So können die drei ersten Beispiele sowohl zum Üben des Wurfbogenspiccato, wie auch des Springbogenspiccato herangezogen werden. Die anderen Bei-

spiele hingegen, denen ein kompositorischer Gedanke zugrundeliegt, sind an ein bestimmtes Zeitmaß gebunden, und der Studierende soll hier selbst herausfinden, welche Art Bogentechnik die angemessene ist.

306. Kreutzer: Etude Nr.2 $\text{♩} = 60 \text{ bis } 92$ reines Wurfbogen-Spiccato
Allegro moderato $\text{♩} = 120$ (und darüber) reines Springbogen-Spiccato



307. Kreutzer: Etude Nr. 5
Allegro moderato



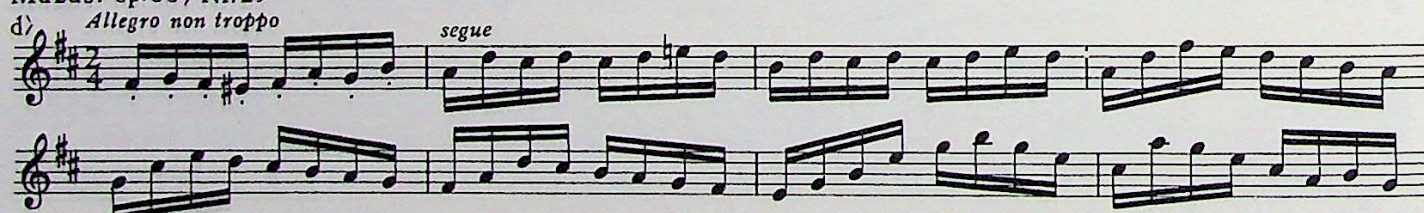
Rode: Etude Nr. 3



Kayser: Etude Nr. 29



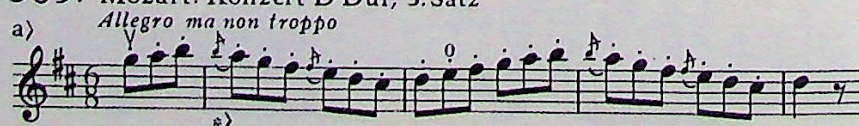
Mazas: op. 36, Nr. 29



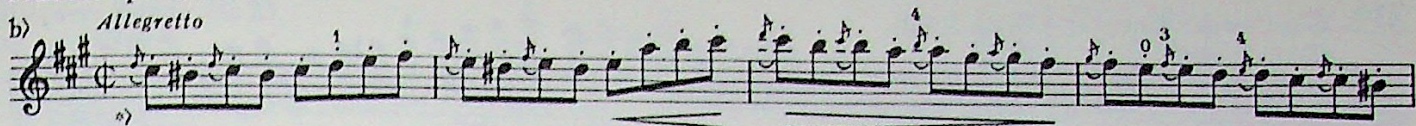
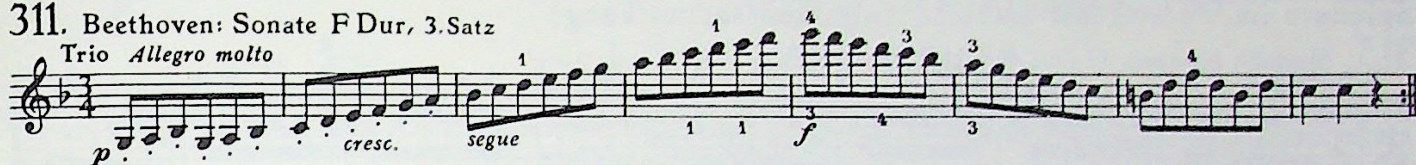
308. Bériot: Konzertetüde Nr. 25



309. Mozart: Konzert D Dur, 3. Satz



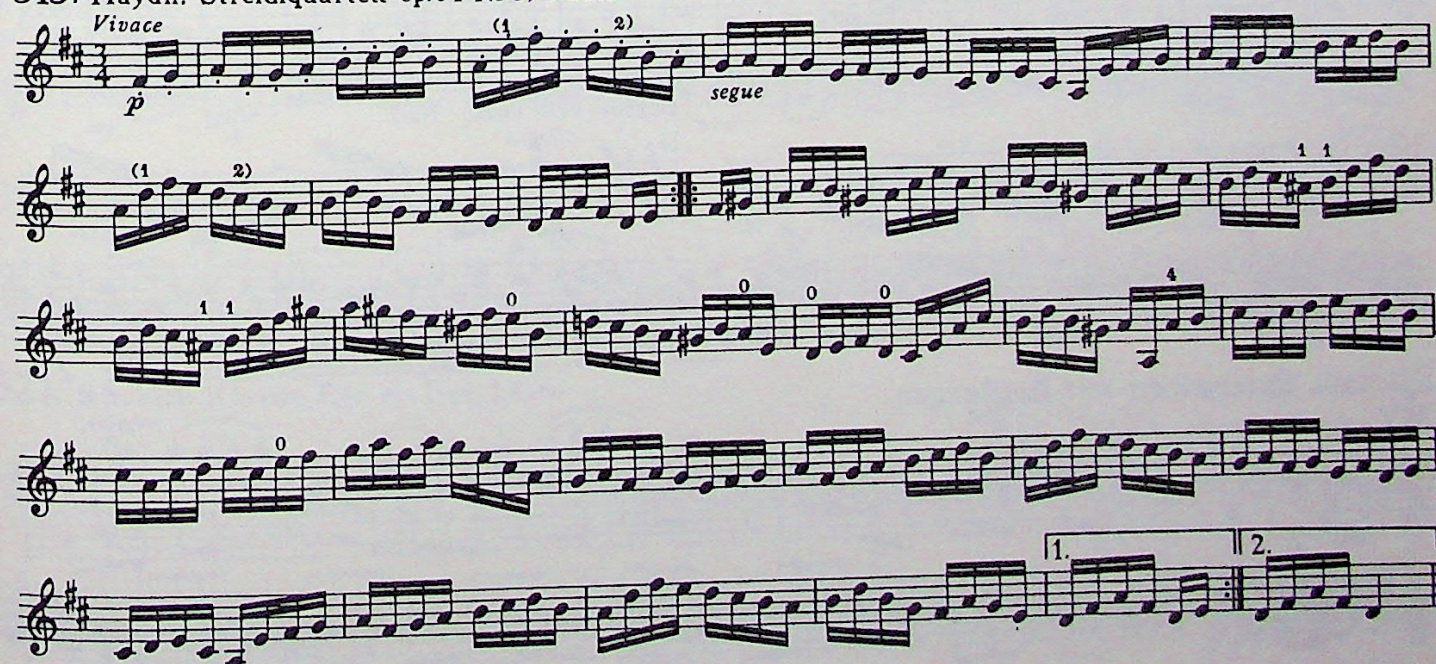
Mazas: op. 36, Nr. 41

b) *Allegretto*310. Schubert: Klavier-Trio B Dur, 3. Satz
Scherzo *Allegro*311. Beethoven: Sonate F Dur, 3. Satz
Trio *Allegro molto*312. Schubert: Sonatine g Moll, 1. Satz
Allegro giusto

ebenda, 4. Satz

b) *Allegro moderato*

313. Haydn: Streichquartett op. 64 Nr. 5, 4. Satz

Vivace

314. Wieniawski: Konzert d Moll, 3. Satz

Allegro moderato

fp segue

Gleiche Strichart in Paganini: Moto perpetuo; Ries: La Capricciosa; Sarasate: Habanera, Zigeunerweisen; Saint-Saëns: Rondo-capriccioso, letzte Seite, sowie in den Schlusssätzen der folgenden Konzerte: Mozart (Adelaidenkoncert), Viouxtemps d Moll und E Dur, Tschaikowsky, Mendelssohn, Brahms, Strauß, Busoni.

Spiccato im Wechsel mit Détaché (als Kontrastwirkung)

315. Mozart: Konzert G Dur, K.V. 216, 3. Satz

Allegro

f p

Mozart: Konzert D Dur, K.V. 218, 1. Satz

Allegro

f p

ebenda, 3. Satz

Allegro ma non troppo

f p

Saitenwechsel im Spiccato

316. Tartini: L'art de l'archet

Andante

p segue f

Bériot: Air varié Nr. 7

Allegro

p segue f

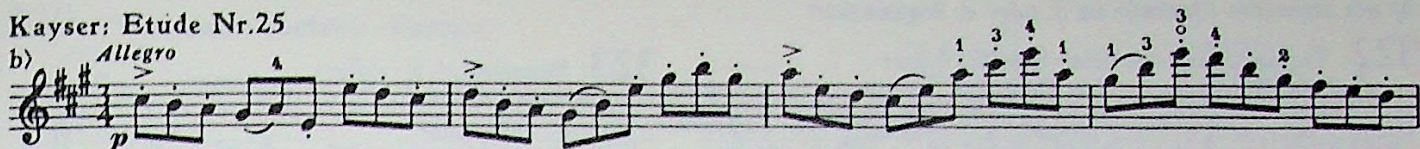
Spiccato untermischt mit Bindungen

317. Kayser: Etude Nr. 13

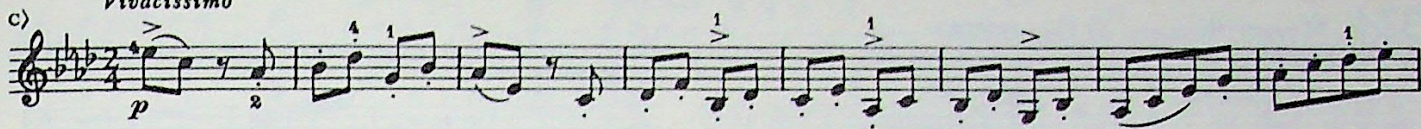
Allegretto

p f

Kayser: Etude Nr.25

b) *Allegro*

Rode: Caprice Nr.17

Vivacissimo

318. Brahms: Streichquartett a Moll, 3. Satz

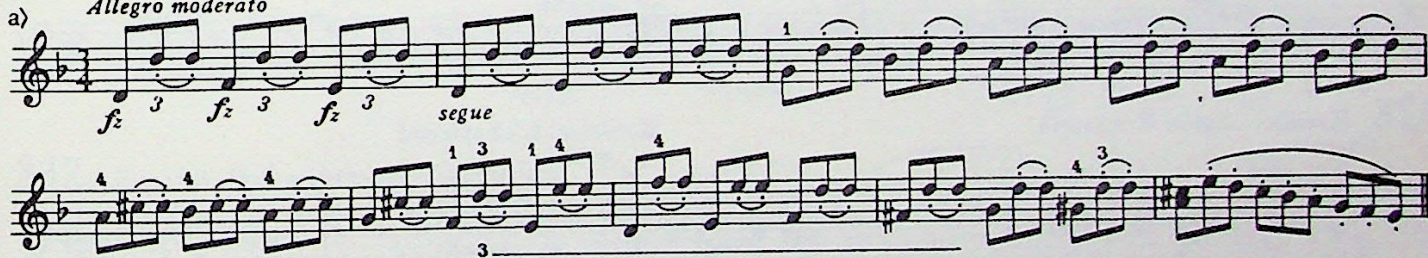
Allegretto vivace

Das hüpfende Staccato in seinen verschiedenen Formen

a) als Wurfstaccato im unteren Bogen und in der Mitte

(die 1. Staccatonote wird mit liegendem Bogen abgestoßen)

319. Mazas: op. 36, Nr.12

a) *Allegro moderato*

Kayser: Etude Nr.11

b) *Allegro energico*

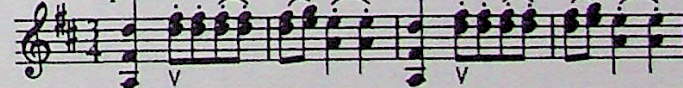
320. Dittersdorf-Kreisler:

a) *Allegro*

Milandre-Burmester: Menuett

b) *Grazioso*

pizz. arco



321. Schubert: Klavier-Trio Es Dur, 1. Satz

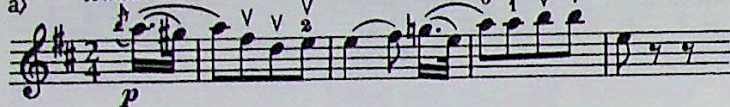
Allegro

b) als stehendes Staccato im 3. oder 4. Bogenachtel

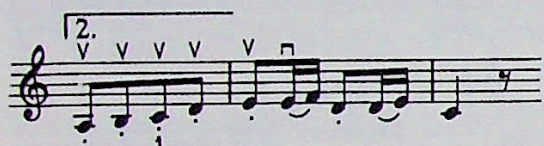
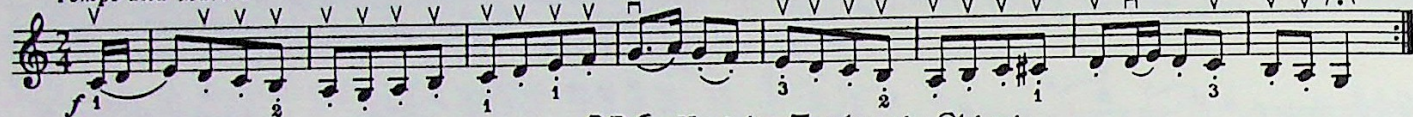
322. Tartini: Teufelstriller-Sonate, 4. Satz

Allegro assai

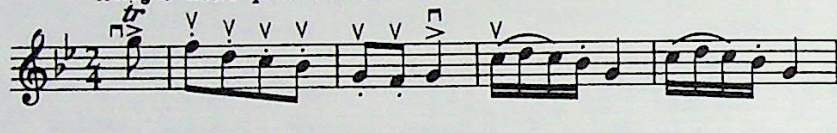
324. Mozart: Konzert D Dur, 3. Satz

Andante

325. Paganini: Moise

Tempo alla Marcia

326. Kreisler: Tambourin Chinois

Allegro molto quasi Presto

c) als fliegendes Staccato * (Staccato volant)

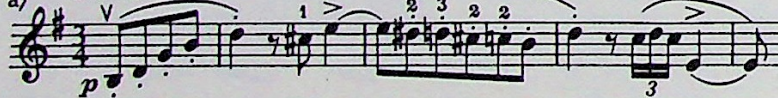
327. Kayser: Etude Nr. 33

Allegro

Mazas: op. 36, Nr. 34

b) *Allegro moderato*

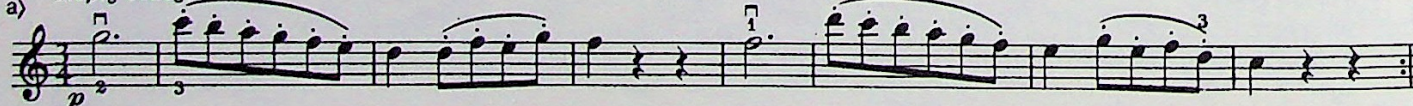
328. Kreisler: Schön Rosmarin

Grazioso

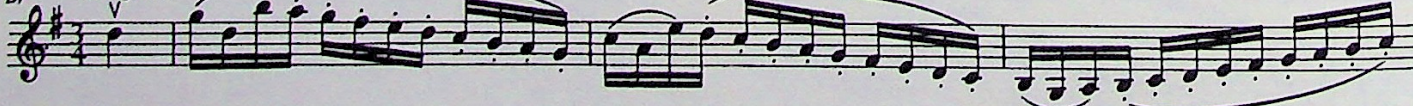
Kreisler: Liebesfreud

b) *Allegro*

329. Mozart: Deutscher Tanz

Mäßig bewegt

Mozart: Menuett aus dem Divertimento Nr. 17

b) *Allegretto*

* > Bei dieser Strichart ist zu beachten, daß der Bogen bei der ersten Note einen Abstoß nimmt, also nicht aufgeworfen wird.

330. Vieuxtemps: Fantaisie-Caprice

Allegretto

d) als Wurfstaccato im oberen Bogen (Rückprallstaccato = Staccato à ricochet)

Charakteristisch für diese Strichart, und sich dadurch von der vorhergehenden unterscheidend, ist der Wurfakzent auf der 1. Note. Die optimale Bogenstelle liegt – je nach dem Tempo – im 5. bzw. 6. Achtel.

331. Wohlfahrt: op. 45, Nr. 40

Allegro scherzando ♩ = 84 (5. Achtel) ♩ = 116 (etwa 6. Achtel)

332. Rossini: Ouverture zu Wilhelm Tell

Allegro vivace

333. Brahms: Klavier-Trio H Dur, 2. Satz

Scherzo
Allegro molto ♩ = 100

334. Vieuxtemps: Ballade und Polonaise

Tempo di polacca

335. Molique: Konzert Nr. 5, 3. Satz

a) *Allegretto*

Mozart-Ernst: Rondo Papageno

336. Bazzini: La Ronde des Lutins

Quasi Presto

337. Nach der Kayser-Etüde Nr. 33

a) *Allegro*

Dont: op. 37, Nr. 9

b) *Allegretto vivace*

Dancsa: Etude Nr. 14

c) Scherzo *Allegro vivo*

Ricochet im Wechsel mit stehendem Staccato

338. Jos. Strauß: Frauenherz

Ricochet im Wechsel mit fliegendem Staccato

339. Mozart: Eine kleine Nachtmusik, 4. Satz

a) Rondo *Allegro*

Bériot: Ballettszene

b) *Tempo di Bolero*

Hubay: Der Zephir

c) *Allegretto*

Elgar: La Capricieuse *)

d) *Molto moderato*

340. Scherzo

Hermann Grabner

The musical score is written for two staves in 3/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, with fingerings indicated. The second system includes a *rit.* marking and a *pizz.* instruction. The third system features a *mf* dynamic and a *+ arco* instruction. The fourth system includes a *p cresc.* marking and a *pizz.* instruction. The fifth system includes a *cresc.* marking and a *+ arco* instruction. The sixth system ends with a *p* dynamic. The score is rich in musical detail, including various note values, rests, and articulation marks.

Musical score for Stricharten, page 361. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'cresc.' marking. The second system includes fingerings and a 'rit.' marking. The third system includes fingerings and a 'rit.' marking.

e) als Wurf- und Springarpeggio

Immer zuerst die Intonation sicherstellen durch langsames Üben mit liegendem Bogen

341. über 3 Saiten

Spoehr

Musical score for exercise 341, 'über 3 Saiten' by Spoehr. It is a single staff in G major and 3/4 time, featuring arpeggiated chords with fingerings (1, 2, 3, 4).

Übungsarten:

Musical score for exercise 341, 'über 3 Saiten' by Spoehr, showing three variations (a, b, c) of the arpeggiated chords. Variation a) includes a 'V' marking. Variation b) includes a '3' marking. Variation c) includes a '3' marking.

Mazas: op.36, Nr.72

Allegro

(♩ = 80 Wurfarpeggio, ♩ = 104 und darüber Springarpeggio)

Musical score for exercise 342, 'über 4 Saiten' by Bériot. It is a single staff in G major and 3/4 time, featuring arpeggiated chords with fingerings (1, 2, 3, 4). The tempo is marked 'Allegro'.

342. über 4 Saiten

Bériot

Musical score for exercise 342, 'über 4 Saiten' by Bériot, showing variation a) of the arpeggiated chords.

Übungsarten:

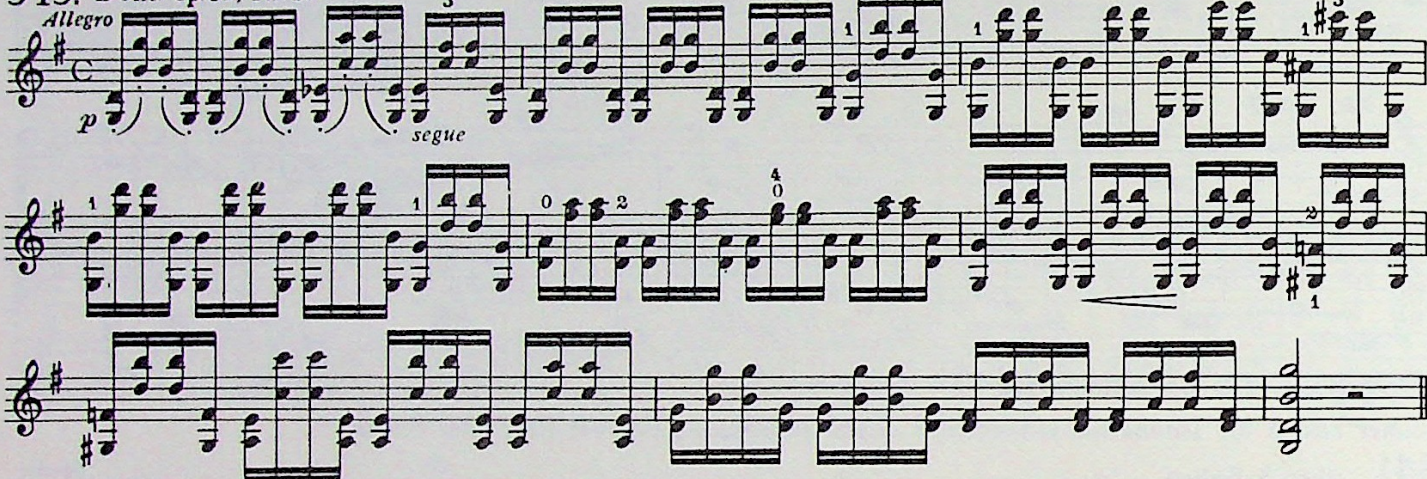
Musical score for exercise 342, 'über 4 Saiten' by Bériot, showing two variations (a, b) of the arpeggiated chords. Variation a) includes a 'V' marking. Variation b) includes a '3' marking. The score ends with 'usw.'.

Mazas: Etude Nr.37

b) *Allegro moderato*

Die gleiche Strichart in Mendelssohn: Konzert, 1. Satz, Kadenz

343. Dont: op.35, Nr.10

Allegrof) *Bariolage in Sprungarpeggien*

344. Locatelli: Das Labyrinth

Moderato *)g) *als Bogen-Tremolo (Trommelstrich)*

345. Mazas: op.36, Nr.69

Allegro

*) Zunächst liegend üben, dann wie vorgeschrieben, als Sprungarpeggien



346. Prume: La Mélancolie



Der gepeitschte Strich (die zu peitschende Note ist mit einem $\vee$ versehen)

347. Kreutzer: Etude Nr.37



Noch besser in folgender Rhythmisierung:



Der energische Aufwurf muß unmittelbar in einen liegenden Strich übergehen (siehe Lehrerheft S. 47)

348. Spohr: Konzert Nr.2, 1. Satz



3. Das virtuose Staccato (ein liegend federnder Strich)

349. Vieuxtemps: Konzert Nr.3, 3. Satz



b) *Allegretto*

c) *Allegro*

c) Allegro tr.
8 tr.
f p
rit.

Allegro moderato

Allegro moderato

1

f (4) 3 bleiben

2)

3

a) *Allegro*

b) *Andante ma non troppo*

b) *Andante ma non troppo*

Valse brillant

[illegible]

Allegretto

Lento

353. Vecsey: Caprice

a) *Allegro* *V* *mf*

b) Dinicu-Heifetz: Hora staccato *Con persistenza ritmica* *bis*

DIE ABSTUFUNGEN DER TONSTÄRKE

(siehe Lehrerheft S.48)

Wir nehmen Ausgang vom Ganzbogenstrich, mit seinen 5 Schattierungsmöglichkeiten:

- a) den gleichmäßigen Ton im forte
- b) den gleichmäßigen Ton im piano
- c) den anschwellenden Ton (crescendo)
- d) den abschwellenden Ton (decrescendo)
- e) den an- und abschwellenden Ton

a) b) c) d) e)

f *p*

Die Technik bleibt in der Hauptsache die gleiche, ob man den Bogenatem auf einem Ton oder über gebundene Tonfolgen durchhält.

a) G.B. im gleichmäßigen forte

354. Franck: Streichquartett D Dur, 1. Satz

a) *Poco lento* *ff* *molto largamente*

Franck: Sonate A Dur, 2. Satz

b) *Allegro* *f* *sempre sul G*

355. Spohr: Konzert Nr.8, 2. Satz

Adagio *sul G*

356. Grieg: Streichquartett g Moll, 1. Satz

Un poco Andante *f* *ffz*

357. Händel: Sonate D Dur, 1. Satz

Adagio *mf*

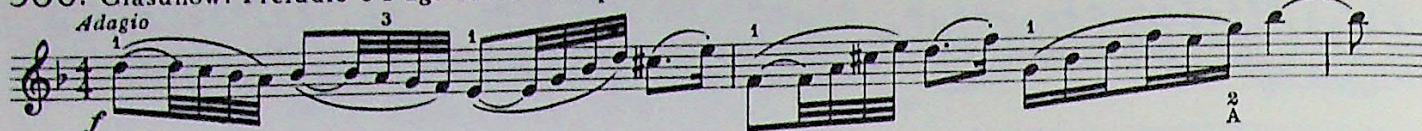
358. Reger: Suite a Moll, 1. Satz

Grave *ff*

359. Rust: Sonate d Moll, 1. Satz

Grave *f*

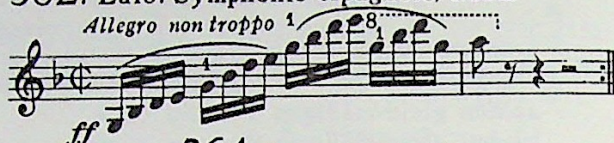
360. Glasunow: Preludio e Fuga für Streichquartett



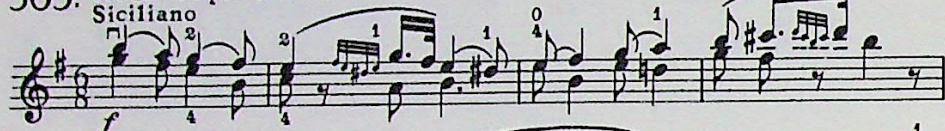
361. Grieg: Sonate G Dur, 2. Satz



362. Lalo: Symphonie espagnole, 1. Satz



363. Rode: Caprice Nr. 4

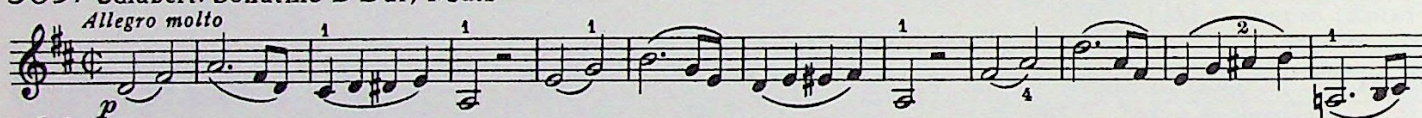


364. Mendelssohn: Konzert, 2. Satz

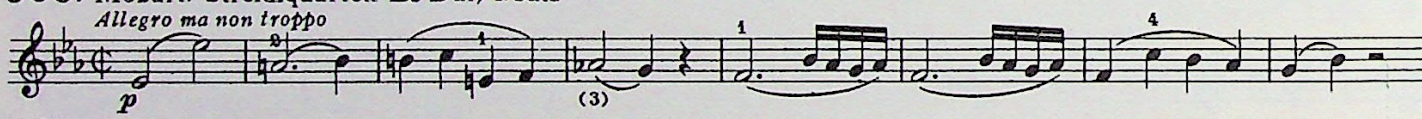


b) G. B. im gleichmäßigen piano

365. Schubert: Sonatine D Dur, 1. Satz



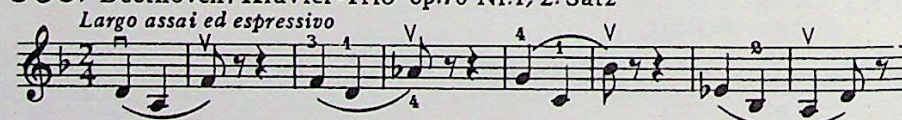
366. Mozart: Streichquartett Es Dur, 1. Satz



367. Grieg: Berceuse



368. Beethoven: Klavier-Trio op. 70 Nr. 1, 2. Satz

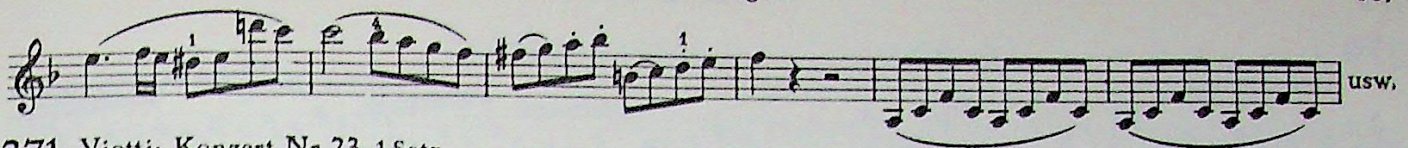


369. ebenda, 1. Satz



370. Beethoven: Sonate F Dur, 1. Satz





371. Viotti: Konzert Nr. 23, 1. Satz



372. Mendelssohn: Konzert, 2. Satz

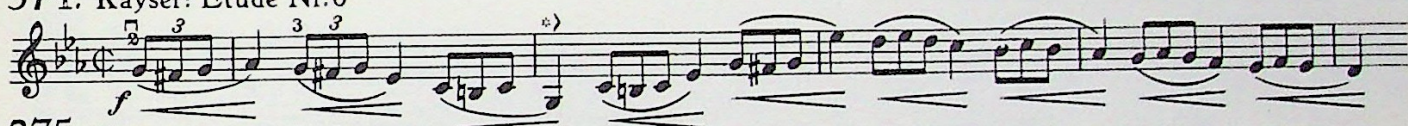


373. Bach: Air

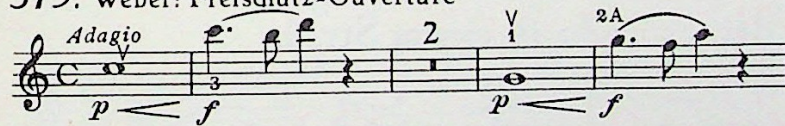
c) G. B. crescendo



374. Kayser: Etude Nr. 6



375. Weber: Freischütz-Ouverture



d) G. B. decrescendo

376. Schubert: Symphonie h Moll, 2. Satz



377. Brahms: Sonate G Dur, 1. Satz



e) G. B. crescendo und decrescendo in anschließenden Strichen

378. Kayser: Etude Nr. 16



*) Vibrato auf dem eingestrichenen g

Allegretto agitato

Allegretto agitato

The first system of the musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some groups of four and three notes beamed together. There are slurs over the first two measures and the last two measures. The system ends with a double bar line.

Molto moderato

Adagio cantabile

Adagio cantabile

p

Andante

382. Vieuxtemps: Konzert d Moll, 1. Satz
Andante

p *sf* *p* *sf* *p* *pp* *sf*

Allegro molto

Allegro molto

mf espr.

The first staff of music is in 2/4 time, marked 'Allegro molto'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then a quarter note Bb4, eighth notes A4 and G4, and a quarter note F4. After another quarter rest, there is a quarter note E4, eighth notes D4 and C4, and a quarter note B3. The staff continues with a quarter note A3, eighth notes G3 and F3, and a quarter note E3. The piece concludes with a quarter note D3, eighth notes C3 and B2, and a quarter note A2. The dynamic marking 'mf espr.' is placed below the first measure. Fingering numbers 2, 1, 2, 3, and 2 are written above the notes G4, C5, Bb4, E4, and A3 respectively.

f) G.B. crescendo und decrescendo in einem Strich

Andante con moto

Andante con moto

p

V 2 2 3

Andante con moto

Andante con moto

dolce

Presto

Allegretto grazioso

Allegretto grazioso

p $\frac{4}{4}$ *f* *f* *f*

Allegro moderato

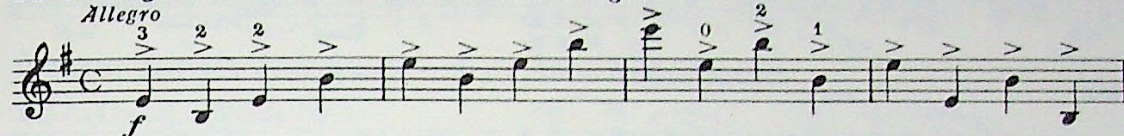
Stärkeakzente (siehe Lehrerheft S. 49)

Akzentuierter Tonansatz

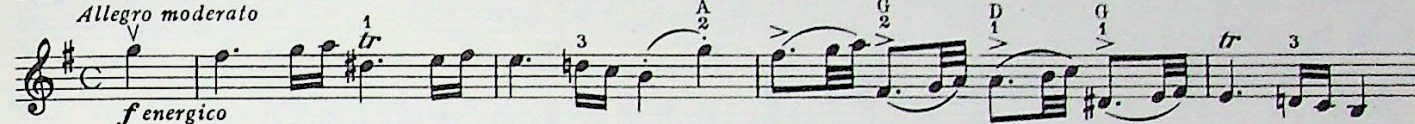
389. Kreutzer: Etude Nr. 22

Moderato

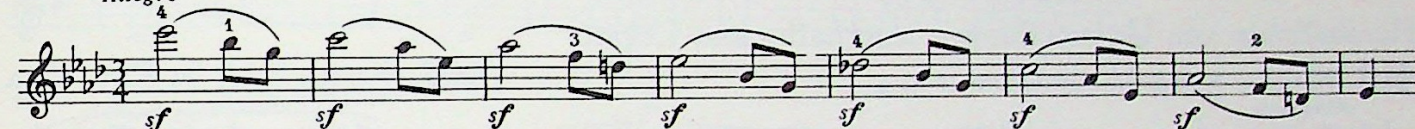
390. Pugnani-Kreisler: Präludium und Allegro

Allegro

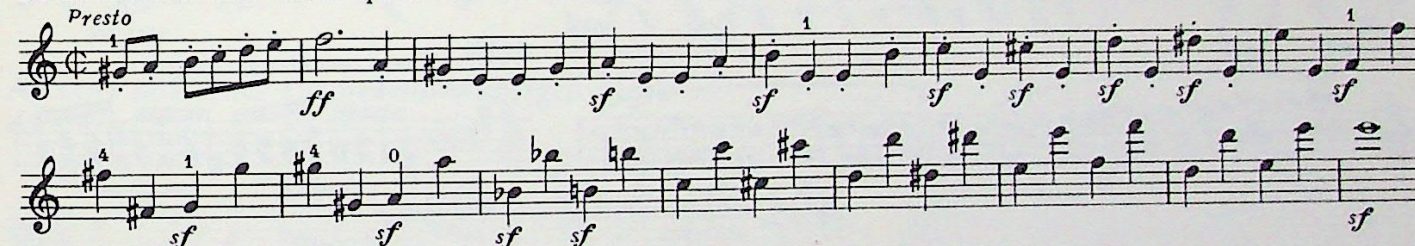
391. Nardini: Konzert e Moll, 1. Satz

Allegro moderato

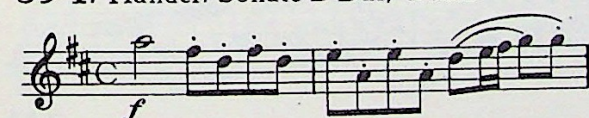
392. Beethoven: Egmont-Ouvertüre

Allegro

393. Beethoven: Sonate op. 47, 1. Satz

Presto

394. Händel: Sonate D Dur, 1. Satz



395. Mozart: Figaros Hochzeit

Presto

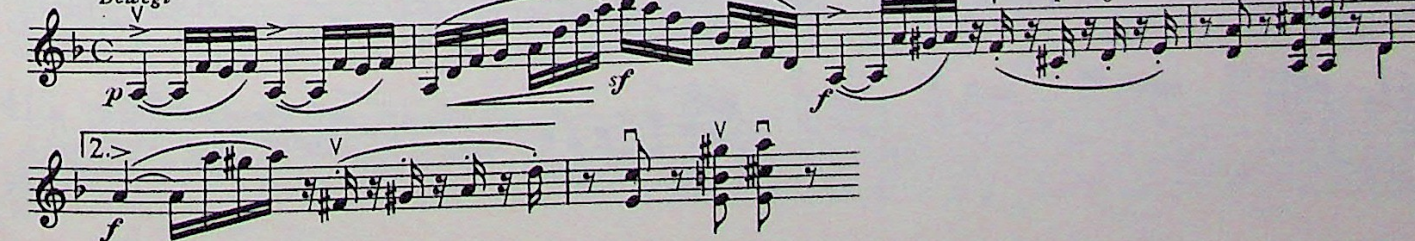
396. Mozart: Streichquartett B Dur, 1. Satz

Allegro vivace

397. Grieg: Sonate c Moll, 2. Satz

Allegro molto

398. Schumann: Sonate d Moll, 4. Satz

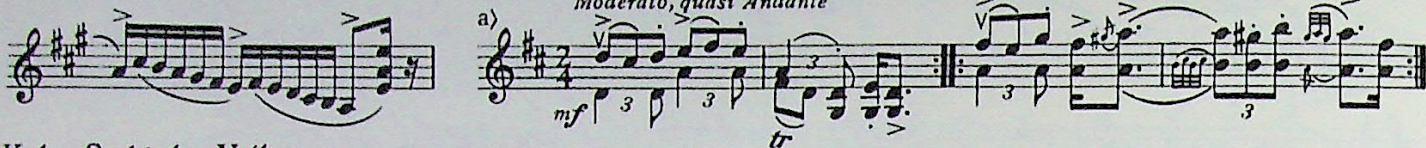
Bewegt

Typische Akzente in gewissen Tanzrhythmen

399. Wieniawski: 2. Polonaise



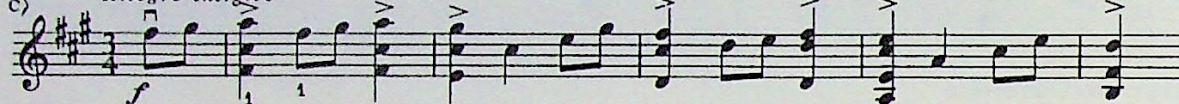
400. Halvorsen: Norwegischer Tanz

Moderato, quasi Andante

Kolo: Serbischer Volkstanz

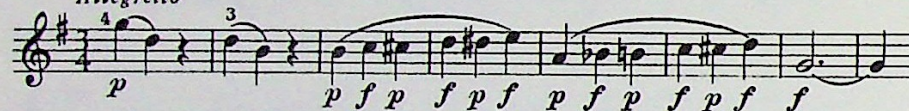
Allegro

Fuchs-Press: Wiener Walzer

Allegro energico

Herausheben von Unterteilungen innerhalb eines Legato

401. Mozart: Streichquartett G Dur, 2. Satz

Allegretto

402. Kayser: Etude Nr.30

Allegro moderato

403. Kreutzer: Etude Nr.34

Moderato

404. Francoeur-Kreisler: Rigaudon

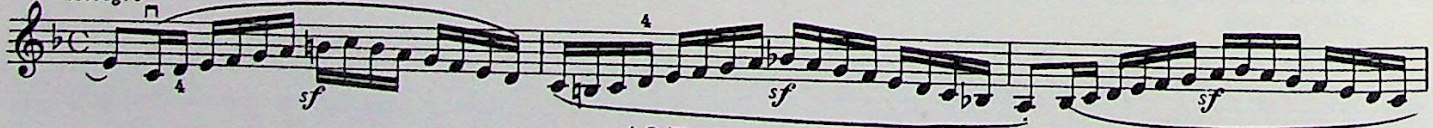
Allegro

405. Schubert: Die Biene

Allegretto poco agitato

Akzent auf einer melodischen Gipfelnote

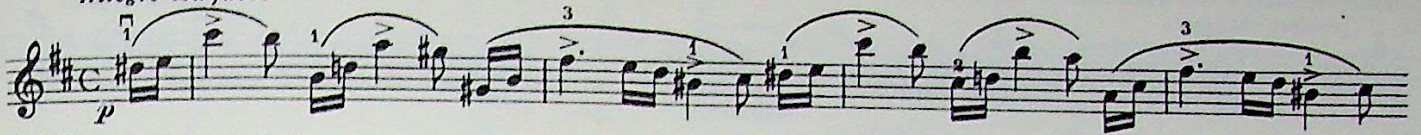
406. Beethoven: Sonate F Dur, 1. Satz

Allegro

407. Spöhr: Konzert Nr.9, 3. Satz

Allegretto

408. Weber: Oberon-Ouvertüre
Allegro con fuoco



409. Mendelssohn: Konzert, 1. Satz
Allegro molto appassionato



Akzent mittels Anschwellen der ersten Melodienote

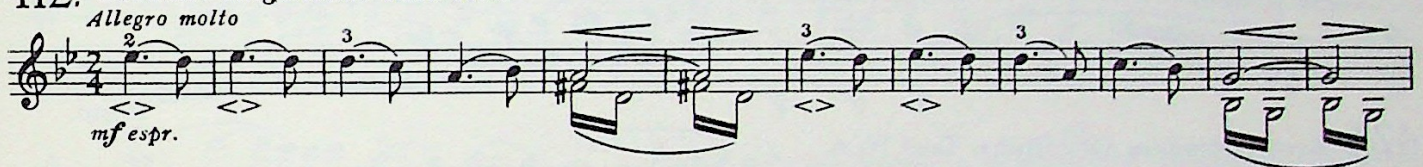
410. Dancía: Etude Nr.2



411. Vivaldi: Konzert op.4 g Moll, 1. Satz



412. Brahms: Ungarischer Tanz Nr.1

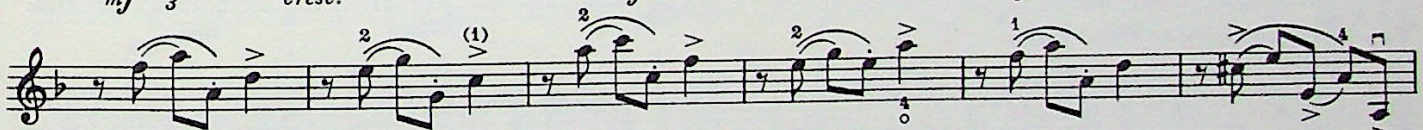
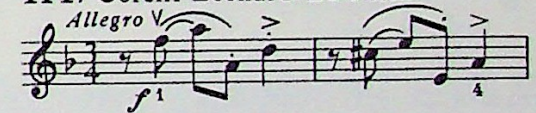


Akzent auf einer thematisch wichtigen Note

413. Viotti: Konzert Nr.22, 3. Satz



414. Corelli-Léonard: La Folia



415. Mozart: Streichquartett D Dur Nr 8, 4. Satz



416. Beethoven: Streichquartett op.18 Nr.4, 1. Satz



417. Schumann: Sonate a Moll, 1. Satz



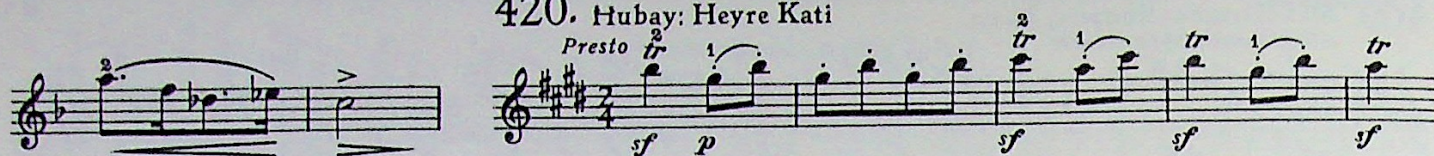
418. Tschaikowsky: Klavier-Trio, 2. Satz



419. Wieniawski: Konzert d Moll, 3.Satz

Allegro moderato

420. Hubay: Heyre Kati

Presto

421. Drdla: Ungarischer Tanz

Allegretto

422. Beethoven: Streichquartett op.130, 2. Satz

Presto

Vorwiegend linkshändiger Akzent

423. Spohr: Konzert Nr.8, 3.Satz

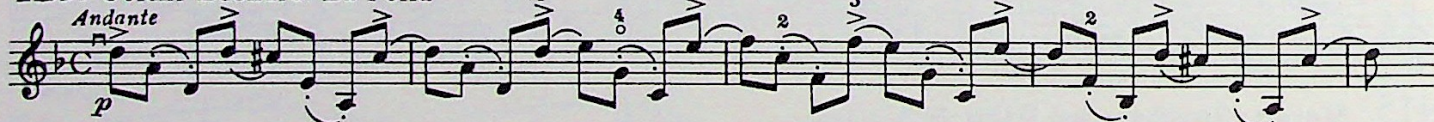
Allegro moderato

424. Brahms-Joachim: Ungarischer Tanz Nr.4

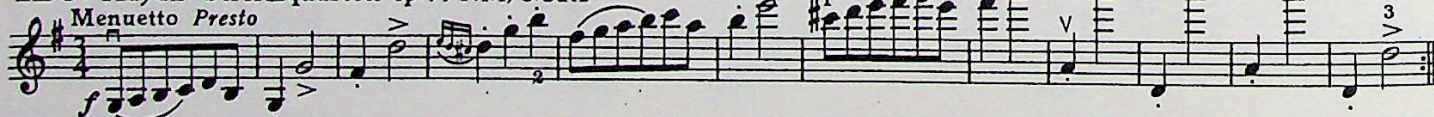
Poco sostenuto

Akzente auf unbetonten Taktteilen

425. Corelli-Léonard: La Folia

Andante

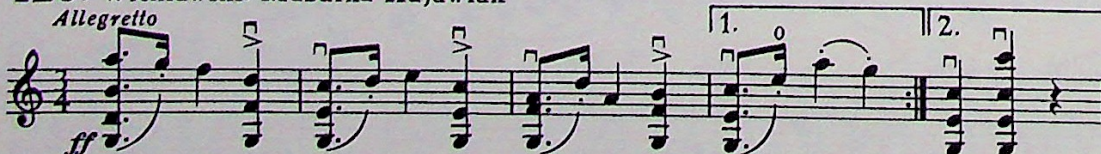
426. Haydn: Streichquartett op.77 Nr.1, 3.Satz

Menuetto Presto

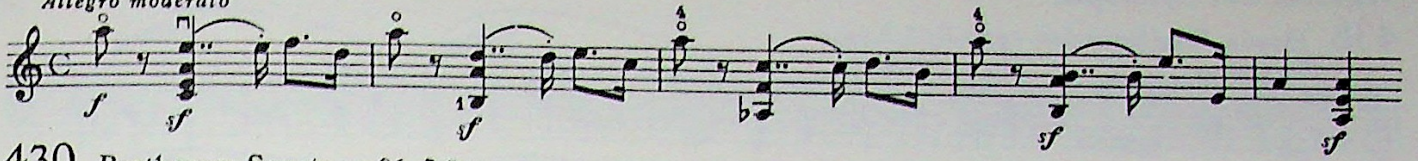
427. Mozart: Ouvertüre zur Zauberflöte

Allegro

428. Wieniawski: Mazurka Kujawiak

Allegretto

429. Goldmark: Konzert, 1. Satz
Allegro moderato



430. Beethoven: Sonate op. 96, 3. Satz
Scherzo Allegro



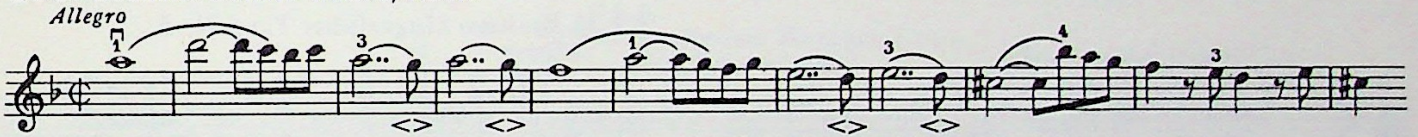
431. Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 3, 3. Satz
Allegro



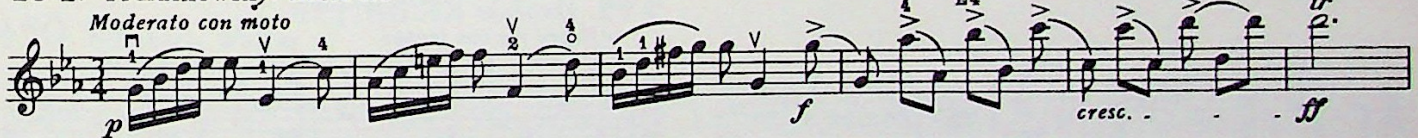
432. Spohr: Konzert Nr. 9, 3. Satz
Allegretto



433. Brahms: Sonate d Moll, 1. Satz
Allegro

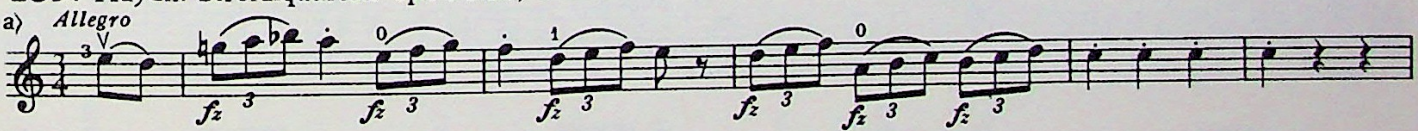


434. Tschaikowsky: Melodie
Moderato con moto

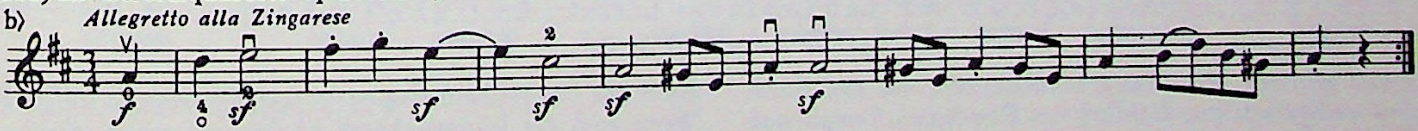


Rhythmusverschiebungen durch Akzente

435. Haydn: Streichquartett op. 74 Nr. 1, 3. Satz



Haydn: Streichquartett op. 20 Nr. 4, 3. Satz *)



436. Paganini: Caprice Nr. 13
Allegro



437. Brahms: Streichquartett B Dur, 1. Satz
Vivace



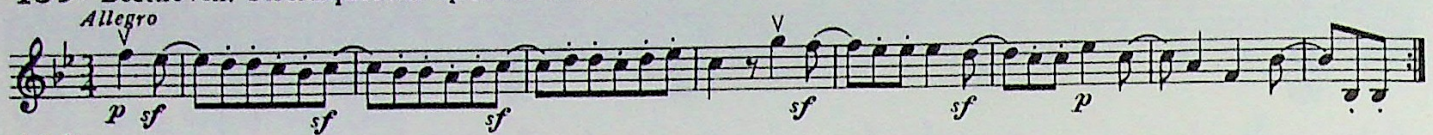
*) Mehr davon in Heft III Nr. 56

Akzente auf Synkopen

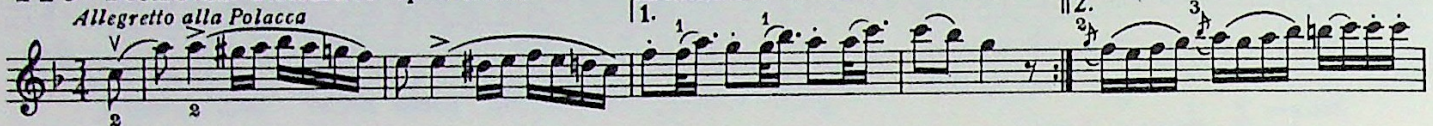
438. Haydn: Streichquartett op.64 Nr.3, 3.Satz



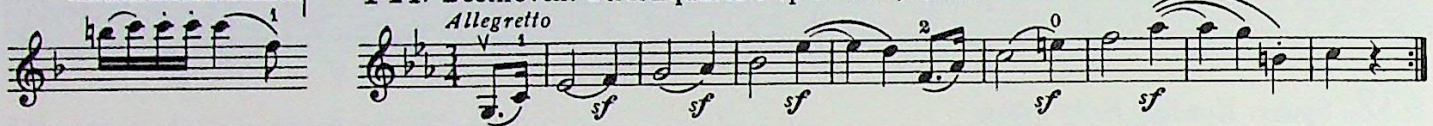
439. Beethoven: Streichquartett op.18 Nr.6, 3.Satz



440. Beethoven: Streichtrio op.8, 4.Satz



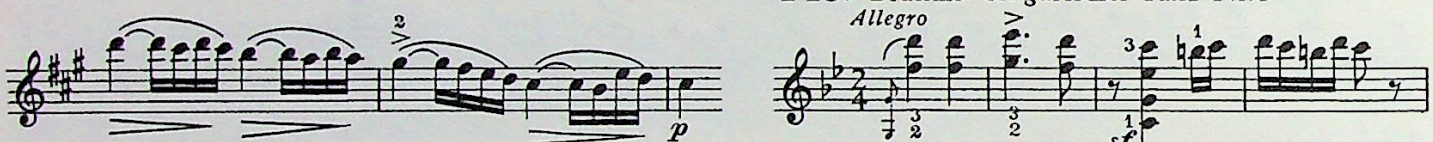
441. Beethoven: Streichquartett op.18 Nr.4, 3.Satz



442. Bériot: Scène de Ballet



443. Brahms: Ungarischer Tanz Nr.5



444. Dvořák: Konzert, 1.Satz



DIE ABSTUFUNGEN DER TONLÄNGE

(siehe Lehrerheft S. 50)

Dazu gehören alle Ausdrucksnuancen, die sich durch den wechselseitigen Einfluß von Rhythmus, Tempo und Artikulation ergeben und in unserer Terminologie mit „tempo giusto“, „tempo rubato“, „accelerando“ (stringendo), „allargando“ (ritardando) am Notenblatt bezeichnet werden.

Nicht notiert aber werden im allgemeinen Einzeltöne,

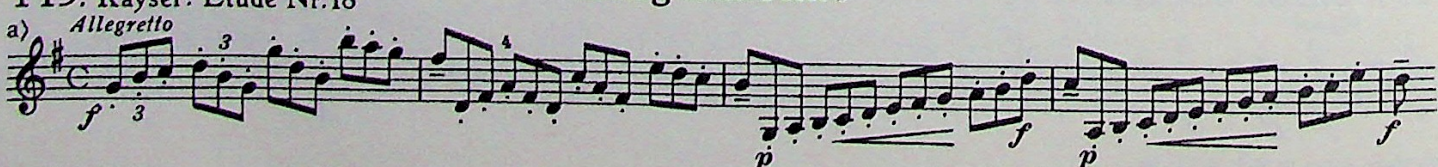
die durch Längenbetonung hervorgehoben werden sollen. Wenn auch der Längenakzent häufig mit einem gleichzeitigen Stärkeakzent verbunden ist, so kommt er doch auch selbständig vor und soll auch so geübt werden.

Hierzu einige Beispiele:

Die hervorzuhebende Note ist durch einen waagrechten Strich (→) kenntlich gemacht.

445. Kayser: Etude Nr.18

Längenakzente



Dont: op. 37, Nr. 13
b) *Allegro moderato*



446. Francoeur-Kreisler: Siciliano
Tempo di Allegretto



447. Bach: Konzert a Moll, 1. Satz



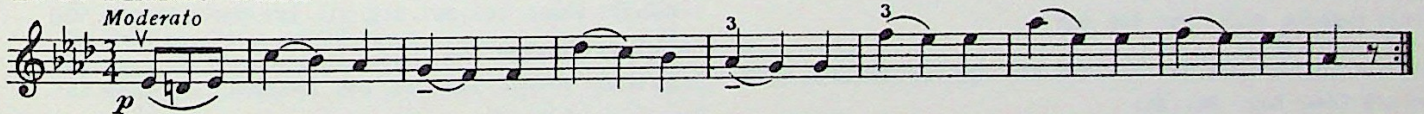
448. Bach: Solosonate g Moll
Presto



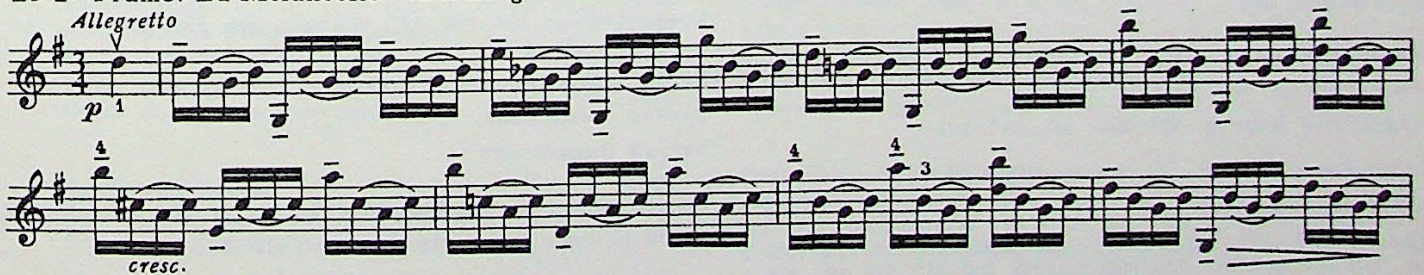
449. Beethoven: Konzert, 1. Satz
Allegro ma non troppo



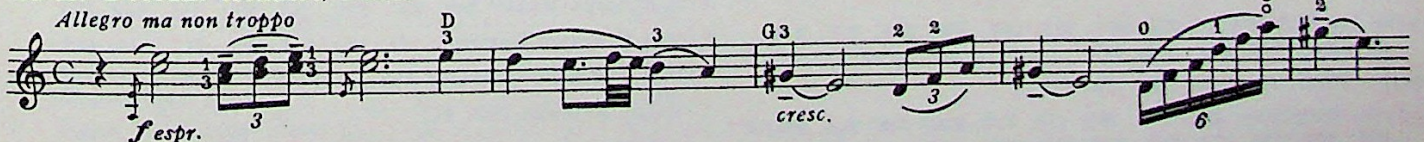
450. Schubert: Walzer



451. Prume: La Mélancolie <Die Längenakzente markieren die Melodie>



452. Dvořák: Konzert, 1. Satz



453. Pfitzner: Sonate e Moll, 1. Satz *)



Verzeichnis der Notenzitate des VI. Heftes

angegeben ist die Nr. des Zitates)

- Ambrosio Alfredo d.: 147, 229
Arensky Anton: 227
Aulin Tor: 212
Bach Joh. Seb.: 150, 155, 168, 175, 178, 179, 246, 269, 280, 291, 373, 447, 448
Bartók Bela: 135
Bazzini Antonio: 189, 336
Beethoven L. v.: 139, 145, 151, 157, 160, 177, 186, 202, 248, 249, 257, 259, 267, 274, 295, 304, 311, 324, 368, 369, 370, 381, 384, 392, 393, 406, 416, 422, 430, 431, 439, 440, 441, 449
Bériot Charles de: 185, 197, 208, 215, 231, 238, 272, 279, 281, 298, 308, 316, 339, 342, 442
Böhm Georg: 155
Boccherini Luigi: 149, 230, 323
Brahms Johannes: 146, 149, 198, 200, 222, 227, 276, 318, 333, 377, 383, 386, 387, 412, 424, 433, 437, 443
Bruch Max: 184, 192, 199
Bruni Ant. B.: 148
Busoni Ferruccio: 184
Campagnoli: 207
Chausson Ernest: 240
Corelli Arcangelo: 170, 172, 173, 174, 175, 178, 278, 287, 414, 425
Dancs Jean Bapt. Charles: 297, 305, 337, 410
David Ferdinand: 205
Dinicu-Heifetz: 353
Dittersdorf Karl von: 320
Dont Jacob: 193, 199, 224, 256, 260, 272, 337, 343, 379, 445
Drdla Franz: 139, 145, 146, 147, 229, 421
Dvořák Anton: 282, 444, 452
Elgar Edward: 339
Ernst Heinrich Wilh.: 223, 290, 335
Fiorillo Federigo: 190, 241, 243, 256, 259, 263, 270, 292, 293, 296
Franck César Aug.: 251, 354
Francoeur François: 270, 404, 446
Fuchs Robert: 400
Glasunow Alexander: 360
Goldmark Karl: 429
Grieg Edvard Hagerup: 227, 356, 361, 367, 397
Händel Georg Friedrich: 155, 261, 294, 357, 394
Halvorsen Johan: 400
Haydn Joseph: 135, 140, 144, 145, 146, 149, 157, 158, 159, 176, 179, 201, 203, 225, 241, 253, 255, 262, 266, 313, 426, 435, 438
Hubay Jenő: 188, 237, 339, 420
Kayser Heinrich Ernst: 209, 223, 225, 254, 258, 307, 317, 319, 327, 337, 374, 378, 402, 445
Kreisler Fritz: 145, 154, 188, 326, 328
Kreutzer Rudolphe: 165, 176, 180, 182, 187, 240, 243, 244, 264, 272, 293, 296, 301, 306, 307, 347, 389, 403
Lalo Edouard: 186, 362
Lehár Franz: 229
Léonard Hubert: 288
Lipinski Karl Joseph: 183
Locatelli Pietro: 171, 344
Mazas Jaques Féreol: 167, 206, 225, 226, 229, 235, 242, 243, 244, 256, 258, 272, 285, 293, 307, 309, 319, 327, 341, 342, 345
Mendelssohn-Bartholdy Felix von: 212, 228, 250, 364, 372, 409
Milandre: 320
Molique Wilh. Bernh.: 335
Moszkowsky Moritz: 223
Mozart Wolfgang Amadeus: 136, 140, 146, 158, 159, 187, 188, 255, 271, 281, 309, 315, 324, 329, 339, 366, 395, 396, 401, 415, 427
Nardini Pietro: 151, 178, 186, 228, 391
Paderewski Ignaz Josef: 230
Paganini Niccolò: 181, 189, 204, 213, 224, 229, 239, 252, 257, 283, 325, 436
Pfitzner Hans: 453
Porpora: 172
Prume François Hubert: 346, 451
Pugnani Gaetano: 196, 390
Rameau Jean Philippe: 174
Raphael Günter: 242
Reger Max: 358
Ries Franz: 224, 231
Rimsky-Korssakow Nikolai Andrejewitsch: 189
Rode Jaques Pierre: 166, 245, 256, 263, 264, 272, 293, 297, 307, 317, 363
Rossini Gioachino: 332
Rovelli Pietro: 194, 286, 302
Rust Friedrich Wilhelm: 215, 359
Saint-Saëns Charles Camille: 154, 223
Sarasate Pablo de: 199, 204, 213, 214, 231, 236, 277, 352
Schubert Franz: 149, 267, 310, 312, 321, 365, 376, 385, 450
Schubert François: 405
Schumann Robert: 212, 239, 268, 398, 417
Sibelius Johan: 265
Simonetti A.: 229
Spohr Ludwig: 154, 162, 187, 228, 284, 299, 303, 341, 348, 355, 407, 423, 432
Strauß Johann (Sohn): 137, 139
Strauß Joseph: 338
Strauß Richard: 289
Tartini Giuseppe: 143, 145, 150, 169, 171, 187, 191, 195, 316, 322
Tschaikowsky Peter: 222, 236, 388, 418, 434
Vescey Franz von: 353
Vieuxtemps Henri: 204, 231, 236, 237, 330, 334, 349, 382
Viotti Giovanni Battista: 161, 187, 247, 264, 273, 371, 413
Vitali Tommaso Antonio: 380
Vivaldi Antonio: 300, 411
Wagner Richard: 163, 186
Weber Carl Maria von: 137, 375, 408
Wieniawski Henri: 179, 212, 222, 236, 237, 275, 314, 350, 351, 399, 419, 428
Wohlfahrt Franz: 296, 331
Ysaye Eugene: 281

Verzeichnis der Lieder und Kanons

(Die römische Zahl gibt das Heft an, die arabische Zahl die laufende Nummer. Die Kanons sind mit * bezeichnet)

A, a, a, der Winter, der ist da	II 226	Im Frühtau zu Berge	IV 175
Abend wird es wieder	IV 201	*Im grünen Hain	VI 217
*Ach du mein lieber Gott	I 64	Im Märzen der Bauer	IV 191
*Ach, welche Plage (Cherubini)	V 90	Ist ein Mann in Brunnen gefallen	I 57
Ade zur guten Nacht	II 218		
Alle Leut	I 75	*Jagdgesang	V 84
*Alles schweiget (Mozart-Nachtigallkanon)	I 133	*Jagdkanon (Borris)	II 199
*Aller Anfang ist schwer	I 63		
Alle Vögel	I 66	Katjuscha	III 41
Am Brunnen vor dem Tore (Schubert)	II 162	Kein Feuer, keine Kohle	II 187
An der Saale	I, 6, 121	*Komm doch und folge mir	I 116
Auf dem grünen Rasen (Frey)	I 11, II 229	Kommt ein Vogel geflogen	I 13, 52
*Auf der Alm	I 140	*Kommt und laßt uns tanzen	I 44
Auferstanden aus Ruinen (Eisler)	I 136	Kuckuck, Kuckuck (Frey)	I 53
*Auf ihr Freunde	I 88		
		Lang, lang ist's her	I 87
Bald gras' ich am Neckar	I 5, II 215	*Lebe wohl (Abschiedskanon)	I 122
Bayrische Dirndl	I 117	Leise zieht durch mein Gemüt (Mendelssohn)	V 15
*Bim-bam, bim-bam	I 83	*Lieber Regen geh weg (Kahn)	II 204
Das Lieben bringt groß' Freud	II 225	*Mälzel-Kanon (Beethoven)	IV 147
Der Kuckuck und der Esel	I 12	*Meister Jakob	I 74
Der Mond ist aufgegangen	IV 202	Morgen kommt der Weihnachtsmann (Frey)	I 86, VI 236
Der Stockauer Tanz	I 114	*Morgenstund (Silcher)	I 131
Der Winter ist dahin	V 49	Muß i denn	I 119
Die Blümelein sie schlafen	II 205		
*Die Sonn erwacht (Kahn)	II 204	Nachtwächterlied	II 159
Drunten im Unterland (Frey)	I 134		
		O du lieber Augustin	II 175
*Ein Jäger aus Kurpfalz	V 42	*O klage nicht	V 110
Ein Mädchen oder Weibchen (Mozart)	V 21	*O sanfter, süßer Hauch (Kahn)	II 207
Ein Männlein steht im Walde (Frey)	II 176		
Entgegen dem kühlenden Morgen (Schostakowitsch)	II 188	Pflüge Traktor (Borris)	I 89
Erwacht, die ihr noch schlafend seid (Borris)	I 142	*Praterkanon (Mozart)	IV 147
*Erwacht, ihr Schläferinnen (Ferrari)	V 108		
Es ist ein Schnitter	IV 208	Rheinländer	II 166
Es steht ein Baum im Odenwald	I 76	Rosenstock, Holderblüh	VI 152
Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann	I 123		
*Es tönen die Lieder	V 89	Sah ein Knab' ein Röslein stehn (Werner)	II 189
		Schlafe Kindchen schlaf	I 47
*Flamme empor	V 67	Schöne Minka	III 80
*Freu dich des Lebens (Beethoven)	II 206	Spielliedchen (Frey)	I 135
Freut euch des Lebens (Nägeli)	II 157	Stehn zwei Stern am hohen Himmel (Weismann)	I 120
*Früh, wenn der Bock schreit	II 228	Summ, summ, summ	I 42
Fuchs, du hast die Gans gestohlen	II 177		
		Taler, Taler, du mußt wandern	I 7, 85
Goldne Abendsonne	I 2, II 224	*Tanzkanon (Cherubini)	III 9
*Große Uhren gehen tick, tack (Karow)	VI 218	*Tanz rüber, tanz nüber	I 143
Guten Abend, gut' Nacht (Brahms)	II 161	*Tod ist ein langer Schlaf (Haydn)	V 22
Hänschen klein	I 48	*Uhrenkanon	VI 218
*Heililo, der Summertag is do	V 34		
*Heiterkeit (Mozart)	V 106	Vöglein im hohen Baum (Frey)	I 65
*Herzen empor (Praetorius)	IV 134		
*Himmel und Erde	I 132	*Wachet auf (Wachsmann)	II 227
Hopp, hopp, hopp (Frey)	I 144	Wem Gott will rechte Gunst (Frey)	II 217
Horch, was kommt von draußen rein	III 99	Wer fährt mit meiner Eisenbahn (Borris)	I 115
Hört ihr Herrn und laßt euch sagen	II 159	Winter ade	I 4, 43
		*Wohlan, wohlauf (Cherubini)	III 9
*Ich bitt dich, schreib mir die E-Skala auf (Beethoven)	II 158	*Zum Abschied (Gounod)	V 92
Ich ging durch einen grasgrünen Wald	II 160	Zum Reigen herbei	I 84
Ich hab die Nacht geträumet	IV 196		
*I fahr, i fahr mit der Post	I 73, VI 216		

Lebensdaten der Komponisten · Verzeichnis der Übungs- und Vortragsstücke

(Die römische Zahl gibt das Heft an, die arabische Zahl die laufende Nummer)

- Alard Delphin, * 8. 3. 1815 Bayonne, † 22. 2. 1888 Paris
I 129 IV 210
- Bach Joh. Seb., * 21. 3. 1685 Eisenach, † 28. 7. 1750 Leipzig
I 141 III 10, 24, 33, 58, 106, 117 IV 124, 157 V 54
- Baillot François, * 1. 10. 1771 Passy bei Paris, † 15. 9. 1842 Paris
IV 128 V 36
- Bartók Béla, * 25. 3. 1881 Nagy (Ungarn), † 26. 9. 1945 New York
I 145 III 23 VI 211
- Beethoven Ludwig van, * 16. 12. 1770 Bonn, † 26. 3. 1827 Wien
II 158, 206 III 59 IV 147 V 81 VI 138
- Beriot Charles de, * 20. 2. 1802 Löwen, † 8. 4. 1870 Brüssel
III 71, 76 IV 136, 141, 146 V 5, 16, 37, 46, 51, 70, 75, 76,
79, 86, 87, 93, 95, 100, 112, 114, 126 VI 219
- Blumenthal Joseph von, * 1. 11. 1782 Brüssel, † 9. 5. 1850 Wien
IV 161
- Borris Siegfried, * 4. 11. 1906 Berlin, lebt daselbst
I 89, 115, 142 II 199 IV 224, 225, 226, 227
- Brahms Johannes, * 7. 5. 1833 Hamburg, † 3. 4. 1897 Wien
II 161
- Bruni Antonio Bartolomeo, * 2. 2. 1759 Coni (Piemont), † 1823
daselbst III 94, 100 IV 167, 205
- Butting Max, * 6. 10. 1888 Berlin, lebt daselbst III 12 IV 139
- Campagnoli Bartolomeo, * 10. 9. 1751 Cento bei Bologna, † 6. 11.
1827 Neustrelitz
I 56, 58, 94, 95, 99, 103, 118, 137 II 184, 241 III 1, 4, 8,
11, 14, 16, 18, 19, 20, 25, 26, 35, 39, 46, 49, 50, 52, 61, 67
68, 70, 78, 84, 90, 92, 96, 97, 102, 109, 112, 115, 119, 121
IV 122, 125, 127, 131, 140, 151, 154, 159, 162, 168, 173,
180, 186, 193, 195, 199, 206, 213 V 7, 8, 44, 45, 55, 113,
122, 130 VI 141, 142, 207, 220, 221
- Cherubini Luigi, * 15. 9. 1760 Florenz, † 15. 3. 1842 Paris
III 9 V 90
- Corelli Arcangelo, * 17. 2. 1653 Fusignano bei Imola, † 8. 1. 1713
Rom II 196 III 7, 47, 48, 66, 74, 89, 107 IV 148, 212
- Couperin François, * 10. 11. 1668 Paris, † 12. 9. 1733 daselbst
V 24
- David Ferdinand, * 19. 6. 1810 Hamburg, † 19. 7. 1873 Schweiz
I 50, 59, 92, 97, 101, 105 II 242 III 13, 45 V 6, 10, 18, 30,
74, 107, 120
- Diabelli Antonio, * 6. 9. 1781 bei Salzburg, † 7. 4. 1858 Wien I 41
- Dont Jacob, * 2. 3. 1815 Wien, † 17. 11. 1888 daselbst
III 34 IV 143, 155, 163 V 60
- Eisler Hanns, * 6. 7. 1898 Leipzig, lebt in Berlin I 136
- Ferrari Jacopo Gotifredo, * 1759 Roveredo (Südtirol), † 1842
London V 108
- Fiorillo Federigo, * 1753 Braunschweig, † nicht vor 1823
V 96 VI 164
- Frey Martin, * 23. 1. 1872 Crossen a. d. Elster, † Frühjahr 1946 in
Halle
- Fröhlich Johannes, * 21. 8. 1806, † 21. 5. 1860 Kopenhagen III 55
- Gebauer Michel Joseph, * 1763 la Fere (Aisne), † 1812 (im russ.
Feldzug) I 77, 111 II 168, 185, 202, 248 III 120
- Geminiani Francesco, * 1674 Lucca, † 16. 9. 1762 Dublin
III 65, 88, 95, 101 IV 129, 172, 176, 179, 183, 184, 211
- Gossec François Joseph, * 17. 1. 1734 Vergnies (Hennegau), † 16. 2.
1829 Passy bei Paris V 58
- Gounod Charles François, * 17. 6. 1818 Paris, † 17. 10. 1893 daselbst
V 92
- Grabner Hermann, * 12. 6. 1886 Graz, lebt in Berlin
IV 149 V 131 VI 340
- Händel Georg Friedrich, * 23. 2. 1685 Halle, † 14. 4. 1759 London
III 87, 113 V 53
- Haydn Joseph, * 1. 4. 1732 Rohrau, † 31. 5. 1809 Wien
III 56 IV 150, 198 V 22
- Hohmann Christian Heinrich, * 7. 3. 1811 Niederwerrn bei Schwein-
furth, † 12. 5. 1861 Schwabach III 83 IV 204, 209
- Kahn Robert, * 21. 7. 1865 Mannheim, lebt in Biddenden (Kent)
II 204, 207
- Kalliwoda Johannes Wenzeslaus, * 21. 2. 1801 Prag, † 3. 12. 1866
Karlsruhe IV 138, 166
- Karow Karl, * 15. 11. 1790 Alt-Stettin, † 20. 11. 1863 Bunzlau
(Schlesien) VI 218
- Kayser Heinrich Ernst, * 16. 4. 1815 Altona, † 17. 1. 1888 Hamburg
I 39, 40, 45, 46, 49, 51, 54, 55, 68, 72, 78, 82, 91, 93, 96, 98,
100, 102, 104, 106, 108, 112, 148 II 181, 193 III 5, 32
- Krieger Johann, * 28. 12. 1651 Nürnberg, † 8. 7. 1735 Zittau
III 63
- Lanner Joseph, * 12. 4. 1801 Wien, † 14. 4. 1843 daselbst
I 67
- Mazas Jaques Fereol, * 23. 9. 1782 Beziérs, † 1849
I 125 II 156, 170, 236 III 43, 53, 64, 81, 105, 108 IV 135,
137, 171, 177, 178, 185, 188, 189 V 59, 80, 97, 101, 117 VI 134
- Mendelssohn-Bartholdy Felix von, * 3. 2. 1809 Hamburg
† 4. 11. 1847 Leipzig V 15
- Meyerbeer Giacomo, * 5. 9. 1791 Berlin, † 2. 5. 1864 Paris III 38
- Moralt Johann Baptist, * 10. 1. 1777 Mannheim, † 7. 10. 1825 Mün-
chen II 243
- Mozart Wolfgang Amadeus, * 27. 1. 1756 Salzburg, † 5. 12. 1791
Wien I 133 II 169, 201, 216, 235 IV 147 V 21, 56, 106
- Nägeli Hans Georg, * 16. 5. 1773 Wetzikon bei Zürich, † 26. 12. 1836
II 157
- Neumark Georg, * 16. 3. 1621 Langensalza (Thür.), † 8. 7. 1681
Weimar IV 133
- Panofka Heinrich, * 3. 10. 1807 Breslau, † 18. 11. 1887 Florenz
V 98, 129
- Pleyel Ignaz, * 1. 6. 1757 Ruppersthal (Niederösterreich), † 14. 11.
1831 bei Paris III 17, 36, 44, 73 VI 139
- Praetorius Christoph, * zu Bunzlau, † 1609 IV 134 V 67
- Purcell Henry, * 1658 Westminster (London), † 21. 11. 1695 da-
selbst I 138
- Raphael Günter, * 30. 4. 1903 Berlin, lebt in Duisburg
III 21, 22, 29, 31, 57 V 99, 103, 133 VI 210
- Reger Max, * 19. 3. 1873 Brand (Bayern), † 11. 5. 1916 Leipzig
III 75
- Reuter Fritz, * 9. 9. 1896 Dresden, lebt in Dresden und Halle
V 102
- Ries Hubert, * 1. 4. 1802, † 14. 9. 1886 Berlin
I 15 II 232 IV 158 V 3, 4, 12, 14, 19, 20, 25, 26, 27, 32, 39,
41, 43, 52, 65, 69, 72, 115, 124, 125
- Schostakowitsch Dimitri, * 25. 9. 1906 Leningrad II 188
- Schubert Franz, * 31. 1. 1797 Lichtenthal bei Wien, † 19. 11. 1828
Wien II 162, 213 V 128 VI 153, 156
- Schumann Robert, * 8. 6. 1810 Zwickau (Sa.), † 29. 7. 1856 Ende-
nich bei Bonn III 72, 111 V 78
- Seybold Arthur, 6. 1. 1868 Hamburg, lebt daselbst III 77
- Silcher Friedrich, * 27. 6. 1789 Schnait (Württemberg), † 26. 8.
1860 Tübingen I 131
- Smetana Friedrich, * 2. 3. 1824 Leitomischl, † 12. 5. 1884 Prag
II 198, 214
- Spohr Ludwig, * 5. 4. 1784 Braunschweig, † 22. 10. 1859 Kassel
II 233, 234 III 30, 37, 54, 82 IV 130, 145, 156, 164, 197
V 47, 85
- Telemann Georg Philipp, * 14. 3. 1681 Magdeburg, † 25. 6. 1767
Hamburg IV 126
- Tschaikowsky Peter, * 7. 5. 1840 Wotkinsk, † 6. 11. 1893 Peters-
burg V 57, 62
- Veracini Francesco Maria, * 1685 Florenz, † 1750 Pisa III 42
- Wachsmann Johann Joachim, * 1. 2. 1787 Uthmöden (Braun-
schweig), † 25. 6. 1853 Barby a. E. II 227
- Wanhall Johann Baptist, * 12. 5. 1739 Neu-Nechanitz (Böhmen),
† 26. 8. 1813 Wien
II 167, 186, 200, 237 III 60, 114 IV 165, 190, 192, 203
- Weber Carl Maria von, * 18. 12. 1786 Eutin in Oldenburg, † 5. 6.
1826 London I 16 II 165
- Weismann Wilhelm, * 20. 9. 1900 Alfdorf (Württemberg), lebt in
Leipzig V 132
- Wenzel Hermann I 23
- Werner Heinrich, 1800—1833 II 189
- Wichtl Georg, * 2. 2. 1805 Trostberg (Bayern), † 3. 6. 1877 Bunzlau
III 118
- Wohlfahrt Franz, * 7. 3. 1833 Frauenpriesnitz, † 14. 2. 1884
Leipzig I 139 II 197, 203, 239, 241, 245, 246, 247 III 6, 28
IV 153 V 50

