

LUCIEN CAPET

Lehrer am Conservatoire national de musique in Paris.

DIE
HÖHERE BOGENTECHNIK

DEUTSCHE, VOM VERFASSER AUTORISIERTE ÜBERTRAGUNG

von RUDOLF HEGETSCHWEILER



PARIS

ÉDITIONS MAURICE SENART

Für Deutschland, Oesterreich, Ungarn, Tschecho-Slowakei, Jugoslaviën und Polen :

OTTO JUNNE G. M. B. H., LEIPZIG.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

Copyright by Editions Maurice Senart, 1927.

ICH WIDME DIESES WERK

meiner lieben Frau geb. CAMILLE LACOSTE

und meinen beiden Söhnen JEAN-JACQUES und ETIENNE.

INHALTSVERZEICHNIS

NACH BOGENSTRICHEN GEORDNET

I. EINLEITENDE ERKLÄRUNGEN

Theoretischer Teil.		Praktischer Teil.	
	Seite.		Seite
1. Bogenhaltung (§ 1 & 2).	9		
2. Rolle der Finger auf der Stange (§ 3-15)	9		
3. Bogenrichtung (§ 16-23).	11	3. Bogenrichtung.	61
		(auf Tonleitern von zwei Oktaven in den Lagen und Übg. 1-3).	62
4. Die Bogeneinteilungen :		4. Die Einteilungen des Bogens (Übg. 4-8).	62
a) Erklärung (§ 24-43)	12	a) auf langen Notenwerten (Übg. 9 & 10):	63
b) Einteilungen in der Melodie (§ 44-48)	18	b) auf kurzen Notenwerten (Übg. 11)	63
c) Einteilung in Passagen (§ 49-54)	20	c) auf ungleichen Notenwerten (Übg. 12 & 13)	63
5. Bariolage, vorbereitende Übung (§ 55-57).	22	5. Bariolage, vorbereitende Übung (Übg. 14-54)	65

II. DIE TONBESCHAFFENHEIT

1. Das Aufdrücken des Bogens. Allgemeine Regel (§ 58)	23		
2. Der gerollte Bogenstrich :		2. Der gerollte Bogenstrich.	
a) Vorbereitung (§ 59-72).	23	Vorübungen.	
b) die vertikale Bewegung (§ 8-11 & § 73-77)	10 et 26	a) auf einer Saite (Übg. 55-57)	68
c) die horizontale Bewegung (§ 6, § 8-11).	10	b) auf zwei Saiten (Übg. 58-83)	68
(§ 78-86)	28	c) auf drei Saiten.	
		1° gebundene Vertikalbewegung (Übg. 84-96)	71
		2° gestossene Vertikalbewegung (Übg. 97-115)	73
		d) auf vier Saiten.	
		Übungen zur Horizontalbewegung (Übg. 115-122)	75
3. Das Gleichgewicht des Bogens auf zwei Saiten (87-93)	30	3. Das Gleichgewicht des Bogens auf zwei Saiten (Übg. 123-136 ^{bis}).	76
		4. Die gebundenen Töne.	
		a) mit einfachen Noten (Übg. 137-142)	80
		b) mit Begleitungsnoten (Übg. 143-144)	81
		c) stumme gebundene Töne (Übg. 149-154)	82
		5. Entwicklung der Tonfülle siehe das Legato (III).	122

III. DAS LEGATO

1. Das Legato (§ 107, § 112-114).	39	1. Vorbereitende Übungen auf Tonleitern in zwei Oktaven (Übg. 231-247).	96
2. Gleichmässigkeit des Tones bei Saitenübergängen :		2. Gleichmässigkeit des Tones bei Saitenübergängen :	
(siehe Vorstudien zum Bariolage, § 55-57	22	a) Übungen mit gleichen Notenwerten (Übg. 248-257, 261-271)	98
sowie die Übg. 14-54 des II. Teiles).	65	b) mit ungleichen Notenwerten (Übg. 258-260, 272-283)	99
		c) Übungen für das Zurückhalten des Bogens (Übg. 284-286)	101
		d) auf gebrochenen Akkorden in der Lage (Übg. 287)	102
		e) auf drei Saiten (Übg. 299-311)	104
		f) auf vier Saiten (Übg. 312-325)	105

Theoretischer Teil.

Praktischer Teil.

	Seite.
3. Siehe § 6-11, § 78-82, § 112.	9, 28 & 39

	Seite.
3. Übungen mit zwei Saiten zugleich :	
a) auf drei Saiten (Übg. 326-337)	106
b) auf vier Saiten (Übg. 338-350).	107
4. Das Legato auf Tonleitern durch drei oder vier Oktaven (Übg. 351 & 352)	108
5. Auf zwei und drei Saiten (Übg. 353-382)	110
6. Auf Tonleitern mit verschiedenen Doppelgriffen :	
a) gleichzeitig (Übg. 397-404, 422)	118
b) abwechselnd (Übg. 405-409).	120
7. Tonleitern in verdoppelten Terzen, um die Grösse des Tones zu entwickeln :	
a) gleichzeitig (Übg. 410-415)	122
b) abwechselnd (Übg. 416-422).	122
c) gemischte Intervalle (Übg. 422 & et 423).	123

IV. EINBIEGUNGEN UND AKZENTE : DAS DÉTACHÉ

1. Das geschmeidige und das derbe Détaché (§ 94)	34
2. Anleitung zum Studium (95-108).	34
(Siehe auh II. Teil : § 81 (Seite 88) und die Rekapitulation auf Seite 95).	
3. Der wellenförmige Bogenstrich :	
§ 108-111	38
§ 156	54

1. Übungen, welche zuerst mit gesungenem Bogenstrich, dann mit Einbiegungen der Stange auf jedem Strich geübt werden.	
a) auf einfachen Tonleitern durch zwei und drei Oktaven (Übg. 155-159)	83
b) auf gebrochenen Akkorden durch zwei Oktaven (Übg. 160).	84
c) auf Tonleitern in Doppelgriffen (Übg. 161 & 162)	84
d) mit verschiedenen Rythmen (Übg. 163-165)	85
e) in gebrochenen Doppelgriffen (Übg. 166).	85
f) auf zwei, drei und vier Saiten (Übg. 167-193 bis)	90
2. mit mehreren Einbiegungen im gleichen Bogenstrich :	
a) auf zwei Saiten (Übg. 194-200).	91
b) auf drei Saiten (Übg. 201-210).	92
c) auf vier Saiten (Übg. 211-216)	94
3. Der wellenförmige Bogenstrich :	
(Übg. 217-230	94
& Übg. 539-554)	137

V. DER GEHÄMMERTE STRICH

1. Der gehämmerte Strich (§ 115-118).	41
2. Der geschleuderte Bogenstrich :	
§ 166-167	58

1. Der gehämmerte Strich :	
a) siehe I. Teil :	
vorbereitende Übungen für die Akzentuierung (§ 119-133)	43
b) siehe II. Teil : (Übg. 424-433)	124
2. Der geschleuderte Bogenstrich. Vorbereitende Übungen (Übg. 434-436)	125
3. Mischung von geschleudertem und gehämmertem Bogenstrich (Übg. 437-443)	126
4. Mischung von gehämmertem und gebundenem Bogenstrich auf Tonleitern durch zwei Oktaven (Übg. 444-462)	126

VI. DAS STACCATO

1. Das Staccato ohne Akzente :	
§ 150-153	52
und § 156	54

1. Das Staccato ohne Akzente :	
a) vorbereitende Übungen (Übg. 539-541)	137
b) gemischt mit Legato (Übg. 542-548)	137
c) auf Tonleitern durch drei Oktaven (Übg. 549-550).	138
d) auf gebrochenen Doppelgriffen (Übg. 551-554)	138

Theoretischer Teil.

Praktischer Teil.

	Seite.		Seite.
2. Das akzentuierte Staccato : § 154-155	53	2. Das akzentuierte Staccato : a) im I Teil (§ 157-160)	55
		b) im II. Teil : gleiche Übungen wie für das akzentlose Staccato (Übg. 539-554	137
3. Das fliegende Staccato : § 144-147	50	3. Das fliegende Staccato : (siehe « Leichte Bogenstriche », VII) (Übg. 529-538)	136
4. Das wellenförmige Staccato : § 108-111 & § 156	38 & 54	4. Das wellenförmige Staccato : (siehe wellenförmiger Bogenstrich, IV)	94

VII. DIE LEICHTEN BOGENSTRICHE

1. Das Spiccato (sautillé mordant) : § 140	49	1. Das Spiccato (sautillé mordant) : a) im I. Teil : Vorbereitende Übungen für die Akzentuierung (§ 119-133)	43
		b) im II. Teil : Übg. 424-433	124
		Übg. 444-462	126
		Übg. 485-511	131
2. Der geworfene Bogenstrich : § 144 & 145	50	2. Der geworfene Bogenstrich : a) Übg. 512-518	133
		b) Mischung von r und V im geworfenen Strich Übg. 519-523	134
		c) Mischung mit Legato Übg. 524-528	135
3. Das fliegende Staccato : § 146 & 147	51	3. Das fliegende Staccato : a) im I. Teil : Vorbereitende Übungen : 147 & 148	50
		b) im II. Teil : Übg. 512-518	133
		Übg. 529-538	136
4. Der springende Bogenstrich : § 135 & 139	47	4. Der springende Bogenstrich : a) Übg. 463-484	128
		b) Mischung mit Legato Übg. 493-510	132
5. Der Springende Strich an der Saite anliegend : a) § 136-138	48	5. Der springende Strich an der Saite anliegend : a) Übg. 463-479	128
b) im II. Teil : § 143	130	b) Mischung mit Legato Übg. 493-510	132
6. Das Ricochet : § 161-165	57	6. Das Ricochet : Vorübungen : Übg. 555-575	139

VIII. REKAPITULATION

Styl und Vortrag : § 134 & 167	49 & 58	Schwierige Übungen mit verschiedenen Bogenstrichen. Bsp : 576-600	140
---	---------	--	-----



LUCIEN CAPET

LOUIS-LUCIEN CAPET, geboren am 8. Januar 1873 in Paris, genoss den ersten musikalischen = und Violinunterricht bei dem Geiger M. Jumas. Mit 15 Jahren trat er in das Konservatorium ein und zwar in die Klasse des als Lehrer wie als Virtuose gleich berühmten Jean-Pierre Maurin, der ganz besonders das Quartettspiel pflegte und Gründer der bekannten « Gesellschaft der letzten Beethoven = Quartette » war. Kein Wunder, dass in solcher Schule das Talent Capet's bald zur Entwicklung und Reife gelangte.

Der wundervoll grosse und geschmeidige Ton Maurin's machte auf Capet einen ebenso unmittelbaren wie tiefen Eindruck. Vom ersten Augenblicke an fühlte er aus seinem Spiel heraus die lebendige innere Kraft, die vom Bogenstrich ausging, und von nun an war ihm die Geige nicht nur das Instrument für seine künstlerischen Zwecke, sondern zugleich und vor allem die Vertraute seiner tief empfindenden, idealerfüllten Seele.

Inzwischen hatte Charles Lamoureux Capet kennen gelernt und sogleich seine ausserordentliche Begabung erkannt. Väterlich nahm er sich seiner an und verschaffte ihm in seinem Orchester eine Stelle als zweiter Geiger. 1896 erfolgte dann seine Ernennung zum Konzertmeister, nachdem schon seit Jahren in Paris wie in der Provinz, wo immer er spielte, seine unfehlbare Technik, der samtweiche, bestrickende Ton, das hervorragende Stilgefühl und sein ganz persönliches Ausdrucksvermögen Bewunderung erregt hatten.

1898 verheiratete Capet sich in Blois (wo er früher seinen Militärdienst geleistet hatte), und zu jener Zeit erwachte in ihm der Glaube an seine künstlerische Berufung. Durch Verbreitung der Meisterwerke möchte er sie erfüllen und den Kultus des musikalisch Schönen in seiner Reinheit überallhin getragen wissen. So nahm er 1899 nach einem Konzert in Bordeaux den Ruf als Lehrer an das dortige Konservatorium an und blieb daselbst 3 Jahre, zum grössten Verdruss seiner Freunde, die das Opfer nicht verstehen konnten, das Capet damit einer gewiss sehr edlen Idee brachte, durch das er aber von der ihm eigentlich gebührenden Stelle in Paris ferngehalten wurde.

Seine Reisen gab er deshalb nicht auf und brachte nach wie vor seine prächtigen Solovorträge überall zu Gehör : in auserwählten Kreisen, in öffentlichen Konzerten, in den grossen Sonntagskonzerten von Lamoureux. So finden wir ihn 1901 auch in Berlin, wo er den strengsten Kritikern — im Reiche Joachims! — begeistertes Lob abnötigte. Im nächsten Jahr kehrte er erneut in der preussischen Hauptstadt ein, und diesmal

wurde sein Erfolg zum Triumph. Gewiss waren die französischen Geiger in Deutschland hochgeschätzt, aber ihn stellte man den Allergrössten gleich, nicht nur wegen seiner blendenden Technik und seines edlen Tones, sondern auch wegen seiner vornehmen und gewinnenden Persönlichkeit, die sein ganzes Spiel beseelte.

Das Jahr 1903 ist für Capet von besonderer Bedeutung. Nach einer Konzertreise in Holland zu Anfang des Jahres liess er sich im Februar in der Pariser « Société des concerts du Conservatoire » hören, und selten hat man einen ähnlichen Erfolg dort erlebt. Ende desselben Monats spielte Capet im Saal « Erard » Solowerke von Bach, eine Violin-Sonate von Fauré, das A — moll Quartett von Schumann und das 16. Beethoven — Quartett, dann im März im Saal « Pleyel » an 3 Abenden zusammen mit Arthur de Greef die 10 Violin-Sonaten von Beethoven. Nun war es beschlossene Sache, dass Capet Bordeaux verliess und nach Paris übersiedelte, wo für ihn eine unvergleichliche Künstlerlaufbahn begann. Im selben Jahre 1903 wurde ein neues Capet — Quartett mit Tourret, H. Casadesus (später Bailly) und Louis Hasselmans gebildet. Nach mehrmonatlicher Vorbereitung stellte es sich 1904 mit der vollständigen Wiedergabe der 17 Beethoven — Quartette im Konservatoriumssaale zum ersten Male der Öffentlichkeit vor. Unvergesslich werden jene Abende bleiben, an denen in einem unvergleichlich schönen Saale, der zum wahren Beethoventempel wurde, und unter Führung eines erlauchten Priesters die höchsten und letzten Mysterien der Musik dargeboten wurden.

Drei Jahre später verlegte das berühmte Quartett seine Konzertaufführungen nach der Rue d'Athènes, wohin ihm eine immer grösser werdende Anhängerschar folgte, und bald wurde es auch von England, Deutschland und Italien empfangen. Am 16. März 1907 öffnete das Pariser Konservatorium Capet seine Tore, indem es ihm eine Klasse für Kammermusik zuerteilte und damit gleichsam offiziell seine hohe Meisterschaft anerkannte.

In dieser Zeit lernte Capet, der schon immer viel komponiert hatte, Charles Tournemire kennen, prüfte mit ihm, was er bisher geschrieben hatte und verbrannte schliesslich alles in unerbittlicher Selbstkritik. Mit beispielloser Energie und zähem Willen studierte er von nun ab bei Tournemire Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition und Instrumentation und zwar 6 Jahre lang trotz seiner fortwährenden Konzertreisen mit ihren vielerlei Ärgernissen. Das Resultat dieser Studien waren eigenartige, selbständige Werke, abgeklärt und streng im Ausdruck, ein Widerschein jenes überlegenen Mystizismus, der Capet's poetische und religiöse Norm bleibt. Hervorzuheben sind: eine Tondichtung « Devant la mer » für Gesang und Orchester, eine « Aria » für Violine, Viola und Klavier und eine Violin-Sonate; technisch bemerkenswert sind « 6 tägliche Studien » für die Geige.

Im Jahre 1910 löste sich das berühmte Quartett auf, und Capet gründete eine neue Vereinigung mit Hewitt, Henri und Marcel Casadesus (letzterer fiel im Oktober 1914). Ein Jahr lang übte dieses neue Quartett täglich 3 Stunden mit peinlichster Genauigkeit und geistiger Durchdringung die Beethoven'schen Meisterwerke, und nur, wer selbst das Capet-Quartett einmal gehört hat, kann sich eine richtige Vorstellung von dieser Studienarbeit machen. Nach 300 solcher Proben fand endlich sein erstes, unvergessliches Auftreten statt. 1911 trat es beim Beethoven-Fest in Bonn die französische Kunst in ruhmreicher Weise, und seitdem riss man sich um das berühmte Quartett, das auf seinen Programmen die Namen Beethoven, Mozart, Haydn mit denjenigen von Schumann, Brahms, Franck, Fauré und Debussy vereinigte und jegliche Art des musikalisch Schönen in idealer Weise wiederzugeben verstand. 1912 ging das Quartett mit Gabriel Fauré nach Russland und erweckte auch dort grösste Begeisterung. Seitdem feierte es bis zum Krieg in ununterbrochenem Aufstieg einen Triumph nach dem anderen bei seinen Konzertreisen durch Deutschland, England, Belgien, Holland, Italien, Russland und die Schweiz.

Jetzt geht Capet gänzlich in seiner Tätigkeit als Lehrer eines zahlreichen Schülerkreises auf. Neben seiner Klasse für Kammermusik hat er am Konservatorium seit 1914 die Vertretung Bertheliers in den höheren Geigenklassen: überdies befasst er sich als einer der tatkräftigsten Gründer der Édition Nationale mit der Herausgabe wertvoller pädagogischer Werke. Endlich liegt nun seine « *Bogentechnik* » im Druck vor, ein in langen Jahren ausgereiftes, wohldurchdachtes Werk, in dem Capet die Summe seines tiefen Wissens, seiner reichen pädagogischen Erfahrung, seiner unvergleichlichen Kunst und erhabenen Ästhetik gezogen hat. « Die technischen Möglichkeiten zu vermehren, um sie bis zu einer idealen Höhe zu bringen », das ist das Ziel dieses Werkes, das mit bewundernswerter Treftsicherheit in der Wahl von Bild und Ausdruck geschrieben ist und am Schluss ein reiches Übungsmaterial für die behandelten technischen Probleme bietet.

HENRY EXPERT

Mai 1916.

VORWORT DES VERFASSERS



Um den Vortrag einer Komposition so mannigfaltig als möglich zu gestalten, ist es unerlässlich, alle Entwicklungsmöglichkeiten der rechten Hand auszubilden, denn die vollendete Wiedergabe eines Violinstückes beruht nicht allein auf der Technik der linken Hand, sondern vor allem auf der Bogenführung. Mag die Virtuosität der linken Hand auch noch so weit fortgeschritten sein, es wird doch immer eine gewisse künstlerische Unproduktivität auf ihr lasten, während die Bogentechnik mit ihrer reichen Mannigfaltigkeit jedermann die Möglichkeit bietet, die feinsten und innersten Bestandteile des Kunstwerkes zur Geltung zu bringen.

Um die Unsterblichkeit der grossen Meisterwerke der Instrumentalmusik in greifbarer Art und Weise darzutun, muss der Vortragende diese Werke immer wieder durch die verschiedenartigsten Mittel seiner Vortragskunst von neuem erstehen lassen. Das Ideal wächst in dem Masse, als man es zu erreichen sucht, und darum ist die Anwendung der verschiedensten Mittel der Bogentechnik nötig, um diesen gleichsam immerwährenden Aufstieg fortsetzen zu können; alle, die sich des Wertes der Kunst bewusst sind, werden hierbei wahre Freude empfinden.

Ich will und soll hier nicht philosophische Erörterungen anstellen, ich möchte nur dieses Studium begründen, um seine absolute Notwendigkeit verständlich zu machen und um diejenigen, die es mit Geduld und Energie gewissenhaft betreiben, durch die Aussicht auf ein hohes Ziel zu ermuntern. So wollen wir denn freudig diesen schwierigen Kampf des Geistes gegen die Materie beginnen, indem wir unser durch lange und mühevoll persönliche Erfahrungen errungenes Wissen in den Dienst dieses Ideales stellen.

LUCIEN CAPET

ERKLÄRUNG DER ZEICHEN UND ABKÜRZUNGEN

LINKE HAND

I. II. III. IV. V. VI. VII. Lage.

S G-Saite (oder 4. Saite). R D-Saite (oder 3. Saite).

L A-Saite (oder 2. Saite). M E-Saite (oder 1. Saite).

→ ausdrucksvolles Gleiten von einer Lage in die andere, ohne Fingerwechsel.

o— Lagenwechsel vermittelt des Fingers, der sich auf der Saite befindet. Beispiel:



≡ sehr ausdrucksvolles Vibrato.

∞ Geschmeidigkeit der linken

Hand, um einen weniger starken Ausdruck zu erzielen.

o nicht vibrieren.

RECHTE HAND

∟ Abstrich. ∨ Aufstrich.

T Frosch. M Mitte. P Spitze.

— den Bogen bei jeder Note mit starkem Druck ansetzen.

∨ den Bogen leicht über der Saite.

+ den Bogen anhalten, ohne ihn aufzuheben.

o den Bogen wieder aufsetzen.

□ den Bogen auf der Saite, die Akzentuierung vorbereitend.

A ganzer Bogen.

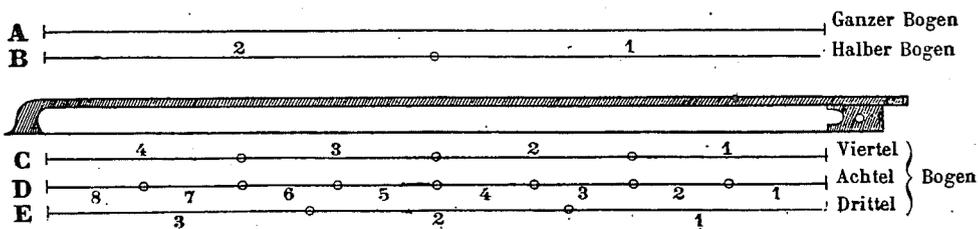
B halber Bogen.

C viertel —

D achtel —

E drittel —

Erläuterung der Bogeneinteilung.



ERSTER TEIL

Technische und philosophische Erklärung der verschiedenen Bogenstriche.

ERSTES KAPITEL

Zeichen und Abkürzungen.

HALTUNG DES BOGENS.

Lage der Hand.



Die Hand ist so zu stellen, dass die Bogenstange am zweiten Gelenk des Zeigefingers anliegt und hinter dem fünften Finger ausläuft.

2. Der erste Finger (Daumen) steht dem dritten Finger (Mittelfinger) gegenüber; diese zwei bilden einen geschlossenen Ring oder Mittelpunkt, um den die andern Finger sich drehen und bewegen.

ZEIGEFINGER (oder 2. Finger).

Funktion der Finger auf der Bogenstange.

3. Die Hauptfunktion dieses Fingers besteht in kräftigem Aufdrücken des zweiten Gliedes auf die Stange. Damit wird die Wirkung des 5. Fingers, der seinerseits gegen die Stange stemmt, ausgeglichen, während der Daumen als Mittelpunkt dient und mit dem Mittelfinger einen Ring bildet (Fig. 1).

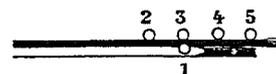


Fig. 1. — Erklärung der Ziffern.
1. Daumen; 2. Zeigefinger; 3. Mittelfinger; 4. Ringfinger; 5. kleiner Finger.

4. Die von jeder Seite gemachte Kraftanstrengung stellt ein Ringen von zwei entgegengesetzten Kräften dar und bewirkt die selbständige Kontrolle der Finger beim Führen der Stange durch die Finger. Es wird genügen einige Hauptbogenstriche, die in diesem Werke angegeben sind, zu studieren, um sich Rechenschaft von der Vielseitigkeit der Mittel zu geben, die das Führen der Stange durch die Finger bietet.

DAUMEN UND MITTELFINGER (1. und 3. Finger).

5. Diese zwei Finger bilden einen durch die Bogenstange geschlossenen Ring. Ihre Rolle besteht darin, sich aus eben erklärten Gründen in die genaue Beaufsichtigung der Finger zu teilen und die Stange zu rollen, indem sie sich zusammenziehen und wieder ausstrecken (siehe den *gerollten* Bogenstrich « coup d'archet roulé »), um den Druck der Haare auf die Saiten geschmeidiger und weicher zu machen und dadurch ein grösseres Eindringen und gleichzeitig ein tieferes Empfindungsvermögen zu erreichen.

6. Den *gleichzeitigen* Druck in entgegengesetzter Richtung durch den 2. und 5. Finger, die den 1. und 3. als Stützpunkt haben, nennen wir *horizontale* Bewegung; der 5. Finger drückt die *Stange gegen das Griffbrett* und der 2. *gegen den Steg*, wobei die Haare die Saite nicht verlassen. Die *horizontale* Bewegung wird die Grundlage aller kräftigen und starken Bogenstriche sein.

7. Anders liegt es bei den leichten Bogenstrichen, die eine andere Bewegung erfordern: die *vertikale* Bewegung.

8. Die vertikale Bewegung wird hervorgebracht durch *abwechselnden* Druck des 2. und 5. Fingers auf die Stange (1. und 3. Finger als Stützpunkt); der Bogen beschreibt einen Halbkreis um den Stützpunkt (Zentrum), dargestellt durch den Mittelfinger und den Daumen (Fig. A und B).



Fig. A. — Druck des 2. Fingers. Fig. B. — Druck des 5. Fingers.

9. Die vertikale Bewegung ist nötig, um den Bogen jedesmal ins Gleichgewicht zu bringen, wenn er die Saite *verlässt*, hauptsächlich in den Teilen : D 1 2 3 4 5. Sie ist für jede Art Bogenstriche, die *an der Saite anliegend* in den Teilen D 1 2 3 ausgeführt werden, notwendig. Übrigens beide Bewegungen : die *horizontale* wie die *vertikale*, welche das Führen des Bogens durch die Finger bilden, werden sozusagen immer angewendet, abgesehen von seltenen Ausnahmen, in denen der Bogen ganz locker gelassen wird, wie es bei *sehr leichten* und *sehr raschen* Strichen der Fall ist : D 5.

Beispiel der *horizontalen* und *vertikalen* Bewegung der Finger.

10. Die vertikale Bewegung wirkt sich am Frosch aus; indessen muss man ihr vor allem bei langen Notenwerten, und zwar im Moment des Bogenwechsels \square und \surd , die horizontale Bewegung beifügen.

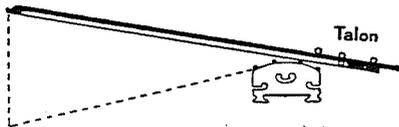


Fig. A. — Vertikale Bewegung : Der 1., 2. und 3. Finger halten den Bogen, während der 5. Finger hinunterdrückt : Leichtigkeit.

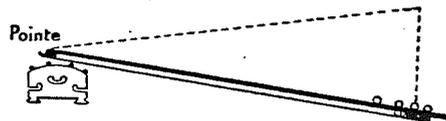


Fig. B. — Horizontale Bewegung : Der 1. und 3. Finger drücken die Stange zusammen, während der 2. zieht und der 5. stösst : kräftige Bogenstriche.

11. Diese beiden Bewegungen sind notwendig, um die Einheit des Stiles in der Bogenführung zu erlangen, an welchem Ort der Stange man sich auch befinde.

RINGFINGER (4. Finger).

12. Dieser Finger ist eine Art *geistiger Führer* im Bereich des allgemeinen Empfindungsvermögens der Finger auf der Bogenstange.

Während der Daumen und der Mittelfinger an ihren Plätzen bleiben, indem sie selbst das Zentrum aller Hauptbewegungen bilden, krönt und vollendet der 4. Finger als Aufseher und durch seine klug eingerichtete Anwesenheit das durch die Arbeit eines jeden Fingers gebildete Element; er vermehrt Weichheit oder Stärke, Empfindsamkeit und Bestimmtheit. Er ist es, der zur Verwirklichung eines unendlich mannigfaltigen Ideals das ganze entscheidende Empfindungsvermögen in diesem überaus feinen Verkehr der Finger bestimmt. Was wir hier erklären, ist sehr beschränkt im Vergleiche mit der möglichen Verwirklichung, die man durch eine ganz genaue Arbeit des Bogens erhält. Diese Studien führen in eine Welt von so grosser Feinheit, dass Worte Hampelmännchen an zerrissenen Bindfäden gleichen, wenn es sich darum handelt, die greifbaren Äusserungen einer solchen Welt zu übertragen. Dies ist übrigens das unergründliche Vorrecht der Musik, dass sie, wenn Worte gänzlich machtlos sind, es erlaubt, den Weg zu den Höhen der Gedankenwelt fortzusetzen.

KLEINER FINGER (oder 5. Finger).

13. Die Rolle des kleinen Fingers ist von grösster Wichtigkeit (siehe die Abschnitte 5 bis 11). Sein Empfindungsvermögen muss in beiden Richtungen vorhanden sein : horizontal und vertikal.

14. Mit einem Worte, das höhere (oder wenn man will innerliche) Leben des Bogens verdankt seine Existenz der in verschiedenen Richtungen sich äussernden *mannigfaltigen Druckkraft* oder *Fingerkraft*. Ursprüng-

lich zwei Druckkräften : der *horizontalen* und *vertikalen*. Aber um diese Kräfte zu beleben und um ihre Subtilität zu entwickeln, ist es nötig, sie zu teilen und nochmals zu teilen, ins Unendliche, durch ein gegenseitiges Durchdringen.

15. Diese Studien führen zur Kontrolle der Finger auf der Bogenstange, dieselbe ist unserer Ansicht nach der Kontrolle der Hand, welche mit ihrem ganzen Gewicht und zwar nur in einer Richtung auf die Stange drückt, vorzuziehen. Zudem verhindert letzteres das so tief künstlerische Empfindungsvermögen des « Anstreichens » (*toucher*). Unsere Finger sollen zu eigentlichen *Fühlern* werden, die es uns ermöglichen in diese geheimnisvolle Welt, deren Umkreis einige Wesen innehaben, und deren Mittelpunkt Schönheit ist, einzudringen. Dieses gesteigerte Empfindungsvermögen wird uns dem Zentrum nähern und trotz grosser Entfernung das Leuchten der Schönheit offenbaren; dann wird uns die wahrhaftige Freude der Kunst aufgehen. Vergessen wir nicht, dass die linke Hand nur die Materialien innehat, während die Rechte das Geheimnis besitzt, sie zu vereinigen, um den Tempel der Schönheit zu bauen. Ich erlaube mir, nur für diejenigen so zu sprechen, die aufrichtig suchen, und deren künstlerische Bestrebungen in enger Beziehung zur unendlichen Schönheit der Kunst stehen. Auch möchte ich dieses sich ins Unendliche verlierende Forschen über die Rolle, die der Bogen in der Kunst des Geigenspiels vertritt, rechtfertigen, besonders da ich durch eigene Erfahrung weiss, welche hohe Freuden denen vorbehalten sind, die es auf irgendwelche Art vermochten, dem schon so mächtigen Bau wenn auch nur die kleinste Parzelle Wahrheit beizutragen und sich dadurch der blendenden Unendlichkeit zu nähern.

Grosse Künstler, deren Vorrecht es ist, dieser Forschung entbehren zu können, und deren Namen uns stets in Erinnerung bleiben, um der Freude willen, die sie uns gegeben, sind so hoch begabt, dass es für sie sozusagen nicht nötig ist, dergleichen zu ergründen : aber jene, die wie wir ernstlich, um ein relativ kleines Ergebnis zu erlangen, forschten, wissen, wie angenehm es ist, sich zu vervollkommen, um das innerste Sehnen ihrer Seele, das durch rein technische und materielle Mittel so schwer zu verwirklichen ist, ausleben zu können.

RICHTUNG UND EINTEILUNG DES BOGENS.

16. Allgemeine Regel für die Richtung des Bogens :

1. Der Lauf des Bogens auf der Saite muss in absolut *paralleler* Linie mit derjenigen des Steges sein (Fig. 1 vom Frosch zur Spitze und umgekehrt).

17. Dieses Gesetz ist für die Beschaffenheit des Tones von grösster Wichtigkeit.

18. Allgemeine Regel für die Bogeneinteilung :

2. Der Bogen muss in *soviel gleiche Teile* eingeteilt werden, als Noten auf denselben Bogenstrich kommen oder nach deren rhythmischen Werten.

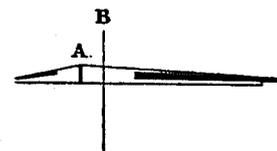
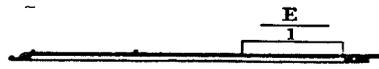


Fig. 1. — A. Steg; B. Bogen.

DER PARALLELISMUS DES BOGENS.

19. Der Oberarm, der Unterarm, das Handgelenk, die Finger mit ihren Gelenken treten vermittelnd bei der Bewegung des Bogens vom Frosch zur Spitze und umgekehrt ein. Man bringe diese verschiedenen Bewegungen in Übereinstimmung, indem man den absolutesten Parallelismus zwischen der Linie der Haare und derjenigen des Steges beobachtet. Siehe § 105.



Bsp. 1.

Beispiel 1 zeigt die Bewegung des Oberarmes im ersten Drittel des Bogens.



Bsp. 2.

Beispiel 2 zeigt die Bewegung des Unterarmes im zweiten Drittel des Bogens.



Bsp. 3.

Beispiel 3 zeigt die Bewegung des sich nach vorne ausstreckenden Unterarms.

20. Im ersten Beispiel begleitet der Oberarm die Bewegung des Bogens während des ganzen Teiles E 1.

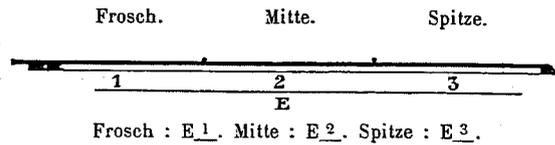
21. Im zweiten Beispiel begleitet der Unterarm die Bogenbewegung während des Teiles E 2.

22. Im dritten Beispiel bleibt der Unterarm ruhig, der Oberarm bewegt sich ungezwungen *nach vorn*, und somit wird der ganze Arm ausgestreckt. Das Heben des Ellbogens sowie das Eindrücken des Handgelenkes während dieser letzten Bewegung ist zu vermeiden.

EINTEILUNG DES BOGENS.

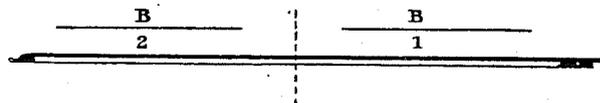
Erklärung der Bogeneinteilung.

23. Den Bogen teilt man in drei Hauptteile ein :

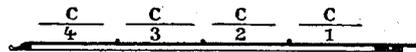


Dann in zwei Teile :

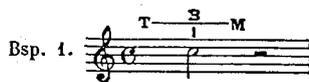
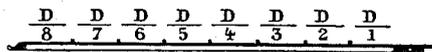
Die Hälfte von der Mitte zur Spitze. Die Hälfte vom Frosch zur Mitte.



Dann in Viertel :



Sodann in Achtel :



B 1 stellt also im Abstrich sowie im Aufstrich die erste Hälfte des Bogens vom

Frosch bis zur Mitte dar.



B 2 stellt die zweite Hälfte im Abstrich wie im Aufstrich von der Mitte bis zur

Spitze dar.

24. Desgleichen für alle oben angegebenen Teile.

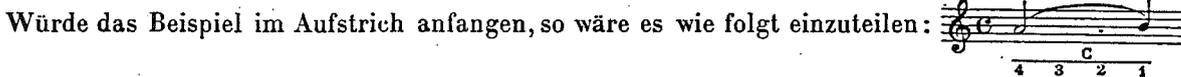
BEISPIELE ZUR BOGENEINTEILUNG.

25. 1. Man kann den Bogen auf eine lange Note in soviel gleiche Teile einteilen, wie die Note Zahlzeiten enthält (Bsp. A.), um dadurch die Schnelligkeit des Bogens auszugleichen sowie unebene Tongebung, welche durch eine falsche Bogeneinteilung hervorgerufen wird, zu verhindern.



Bsp. A.

26. 1. Beispiel A zeigt, wie man die punktierte halbe Note in 3 gleichen Teilen $C \underline{1 \ 2 \ 3}$ oder in den 3 ersten Vierteln des Bogens spielen kann und das 4. Viertel $C \underline{\frac{4}{4}}$ auf die Viertelnote verwendet.



2. Man kann eine Passage in sovieler Teile einteilen, wie sie Noten auf dem gleichen Bogenstrich enthält. (Bsp. B.)



Bsp. B.

Andere Bogeneinteilungen der gleichen Passage (Bsp. B¹ und B²)



Bsp. B₁.



Bsp. B₂.

27. Diese drei Beispiele B, B¹, B² könnten auch auf andere Art bezeichnet werden : einfachere Schreibart, gleiche Einteilungen.



Bsp : B. — C₄ statt D_{7 8}; B₂ statt D_{8 7 6 5} oder auch : C_{4 3}; u. s. w.



Bsp : B¹. — C₄ statt D_{7 8}; B_{2 1} statt D_{8 7 6 5 4 3 2 1} od. A — od. C_{4 3 2 1}; C₁ statt D_{1 2} D_{2 1} u. s. w.



Bsp : B². — B₂ statt D_{5 6 7 8} od. C_{3 4}; A statt D_{8 7 6 5 4 3 2 1} od. C_{4 3 2 1} od. B_{2 1}; C₁ statt D_{1 2} D_{2 1}.

SCHLECHTE BOGENEINTEILUNG. (Bsp. A¹)



Bsp. A¹.

AUSNAHMEN.



Bsp. C.

29. Diese Passage kann auch im *ff* mit viel weniger Bogen gespielt werden (Bsp. C'). Dieses bedingt das *Zurückhalten des Bogens*. Wie dem auch sei, es ist trotzdem vorzuziehen, den Bogen *in sovielen gleichen Teilen einzuteilen als Noten auf den gleichen Bogenstrich kommen*; die Nüancen werden durch verschiedenen Druck der Finger auf der Stange hervorgebracht und nicht durch *unregelmässige* Bogeneinteilung.



Bsp. C'.

AUSFÜHRLICHE ERKLÄRUNG DER ANGEgebenEN Einteilungen (Bsp. C).

30. Unter der ersten Notengruppe des Bsp. C  steht C 1 2 3 4 geschrieben, das will

heissen, dass *für jede Note* 1/4 Bogen zu verwenden ist : C 1 auf  C 2 auf  u.s.w. ... das gleiche

Beispiel hätte auch wie folgt bezeichnet werden können  d. h. mit ganzem Bogen; es ist aber

dringend notwendig, auf ganz *gleichmässige* Bogeneinteilung zu achten und dieselbe deshalb deutlich zu

bezeichnen wie  oder : 

31. Die erste Gruppe in Bsp. B § 27 ist also bezeichnet :  das will heissen, dass *die vier*

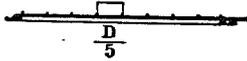
gebundenen Noten mit dem 4. Viertel des Bogens C 4 gespielt werden sollen : 

Wäre aber diese Gruppe *gestossen*  so würde *jede Note* mit dem 4. Bogenviertel C 4 nach der Spitze

zu gespielt werden; folgende Schreibweise :  ist komplizierter als der einfache Strich unter der

ganzen Notengruppe, sagt jedoch dasselbe. Die gleiche Gruppe :  oder :  geschrieben,

verlangt, dass man $1/4$ des Bogens für die zwei gebundenen Noten und das gleiche Viertel für *jede* der zwei gestossenen Noten verwendet. In demselben Beispiel B ist die letzte Gruppe so bezeichnet,  was besagen

will, dass *jede Gruppe von zwei gebundenen Noten* im Bogenteil D_5 gespielt wird 

es könnte auch wie folgt geschrieben sein : 

32. Die letzte Gruppe im Beispiel B' ist wie folgt angegeben :  was bedeutet, dass man

jede der zwei gebundenen Noten in dem vorgeschriebenen Teile spielen soll. So z. B. das  in dem Teil B_1 und das  im Teil D_2 , und umgekehrt.

Die gleiche Gruppe kann geschrieben werden :  welches bedeutet, dass die Gruppe,

zusammengesetzt aus *je zwei Noten im Auf- und Abstrich* in Teil C_1 gespielt werden soll. 

33. In § 1 der 2. Etüde von Kreutzer (vom Autor dieses Werkes durchgesehene Ausgabe) wird gesagt : Man übe diese Etüde in den folgenden Bogeneinteilungen : $B_1 \underline{2} C_1 \underline{2} 3 \underline{4} E_1 \underline{2} 3$; was bedeutet, dass Beispiel 3 oder ein

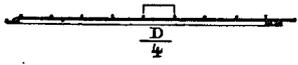
anderes auf folgende Art zu üben ist :   daraus folgt, dass

diese Gruppe von 4 Sechzehntelnoten, von denen *eine gestossen* und *drei gebunden* sind, in Teil B_1 zu spielen ist. Daher ist es notwendig, der ersten Note den ganzen Teil B_1 zu geben, um darauf den gleichen Teil im Aufstrich für die drei folgenden Noten zu gebrauchen. Das gleiche gilt für dieselbe Gruppe wie folgt

geschrieben :  die erste Note ist in Teil C_1 gestossen 

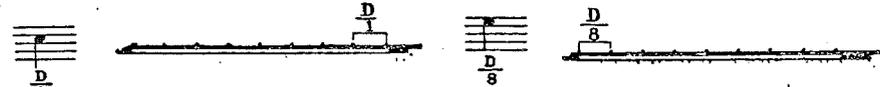
und die drei folgenden werden im gleichen Teil gespielt.

34. Beispiel 7 dieser gleichen Etüde  besagt, dass jede Note in Teil D_4

zu üben ist 

35. Ist ein Beispiel wie folgt angegeben :  so wird jede Note mit dem bezeichneten

Bogenteil gespielt :

Beispiel : 

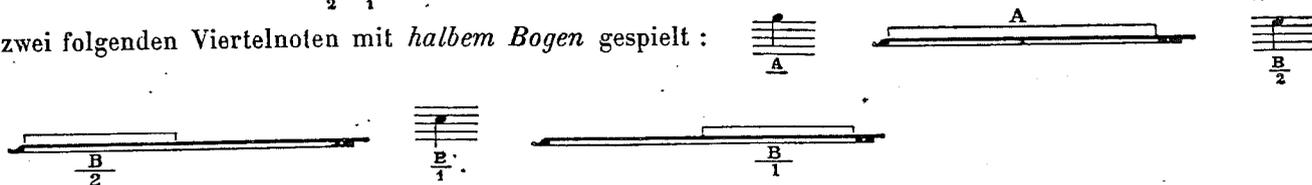
Der Bogen geht dabei *sehr schnell* vom Frosch zur Spitze und umgekehrt. Das gleiche Beispiel könnte auch folgendermassen dargestellt werden :



Beispiel zur 1. Etüde von Rode (vom Autor dieses Werkes durchgesehene Ausgabe.)

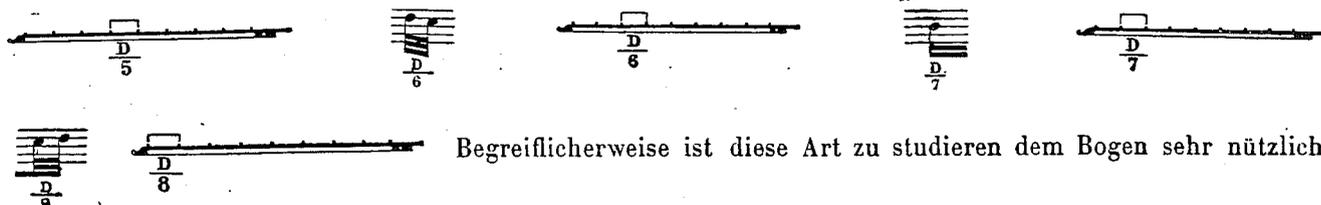
Bsp. 1^{ter} Takt.  in diesem ersten Takt wird die erste Note mit *ganzem Bogen* und die

zwei folgenden Viertelnoten mit *halbem Bogen* gespielt :



Bsp. 2^{ter} Takt.  in diesem zweiten Takt wird das erste Achtel mit *halbem Bogen*

gespielt sodann je 1/8 Bogen für jedes der folgenden Beispiele :



Begreiflicherweise ist diese Art zu studieren dem Bogen sehr nützlich.

Er vollendet seinen Lauf auf der Saite auf logische und harmonische Weise und verhindert dadurch jede *Unebenheit* im Ton, welche *unnütz* ist und von schlechter Bogeneinteilung herrührt.

36. Folgendes sind z. B. *zwei häufige Fehler*, welche die Schüler im zweiten Takt der oben erwähnten Rode-Etüde machen.



Bsp. 1.



Bsp. 2.

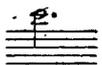
37. In beiden Fällen wird durch die ungeschickte Bogeneinteilung eine *Unebenheit* in der Tonerzeugung hervorgerufen, die sehr geschmacklos ist,

38. Es kann jedoch vorkommen, dass man es *notwendigerweise* mit *ungleichen* Bogeneinteilungen zu tun hat. In diesem Falle tritt die Funktion der Finger auf der Stange ein, gleicht die Tonstärke aus und hilft der Ungleichheit der Bogeneinteilung ab.

2. Konzert von VIEUX TEMPS

Bsp. A.

39. Beispiel A enthält ungleiche Einteilungen, die man auszugleichen verstehen muss.

Die punktierte halbe Note des ersten Taktes  teilt den Bogen in drei Teile,

 und das folgende Viertel wird gleichfalls mit dem *ganzen* Bogen gespielt.

Zwar müssen diese beiden verschiedenwertigen Noten ganz gleichmässig stark gespielt werden, *indem man vermeiden soll, einen stärkeren Akzent etwa unter dem Vorwand auf die Viertelnote zu geben* dass man mehr Bogen für diese kurze Note zur Verfügung hat als für die *dreimal längere* vorhergehende. Es handelt sich also darum, bei dem zurückgehaltenen sowie bei dem raschen Bogestrich die gleiche Tongebung zu erzielen. Es wird das Empfindungsvermögen der Finger *in horizontaler Richtung* diesem Nachteil steuern müssen, indem die gleiche Tonqualität und das gleich kräftige Anstreichen der beiden Noten innegehalten werden soll.

40. Im allgemeinen ist ein Stück den Notenwerten gemäss mit gleichmässiger Bogeneinteilung zu studieren und der Bogen in soviel gleiche Teile einzuteilen, als Noten auf denselben Bogenstrich kommen.

Dieses Studium wird in gleichmässiger Tonschattierung ohne jegliches Vibrato der linken Hand vollführt.

TECHNISCHE ÜBUNGEN FÜR DEN PARALLELISMUS UND DIE EINTEILUNG DES BOGENS.

41. Um die gleichmässige Einteilung des Bogens leichter festzustellen, wird es angebracht sein, auf der Stange kleine Zeichen für Achtel-, Viertel-, Drittel- und halbe Bogen anzubringen. Diese Zeichen sind von grossem Nutzen, besonders um den Bogen auf langen Notenwerten gleichmässig einzuteilen. Dies ist am Anfang von grosser Wichtigkeit, da es erlaubt, dem Bogen eine gleichmässige Geschwindigkeit zu geben und dadurch die Schwankungen des Tones, die durch unsachgemässe Bewegungen hervorgerufen werden, zu verhindern. Es ist selbstverständlich leichter, die Gleichmässigkeit der Einteilung festzustellen, wenn die Noten wechseln (Bsp. 1.) und jede Note durch ihren Wert den entsprechenden Bogenteil angibt. Man muss aber auch einen langen Notenwert in soviel gleiche Teile einteilen können, wie dieser Wert Viertelnoten, Achtelnoten u. s. w. enthalten kann.

Bsp. 1.

Bsp. 2.

Die kleinen Anhaltspunkte auf der Stange werden dem Schüler gestatten, die harmonische Bewegung des Bogens in seinem Lauf auf den Saiten festzustellen und das Eindringen der Bogenhaare mathematisch genau mit Hilfe des *gerollten* Bogenstrichs, der später erklärt wird, zu studieren.

42. Folgende Übungen für Bogenrichtung und-Einteilung sind auf ausgehaltenen Noten zu studieren. Der Bogen ist fortschreitend *in ebensoviel gleiche Teile, wie es Notenwerte auf einer ganzen Note gibt*, einzuteilen. Die Tonschattierung muss dabei eine absolut gleichförmige sein. Der vollkommenste Parallelismus zwischen der Linie der Haare und derjenigen des Steges ist dabei zu beobachten. Siehe die Abschnitte 16, 19, 20, 31 und 22.

43. Keine der in *kleinen* Noten angegebenen Werte dürfen gehört, wohl aber müssen sie in Gedanken durch Vermittlung der Bogeneinteilung beobachtet werden.

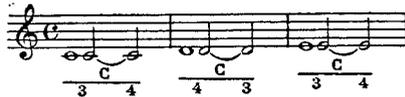
UBUNGEN.

Einteilung des Bogens in der Cantilene.

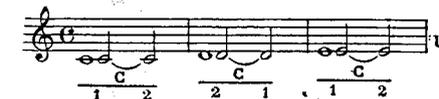
Die ganze Note in halbe eingeteilt :

Bsp. 1.  u. s. w. Beispiel 1 teilt den ganzen Bogen A in zwei gleiche

Teile ein : B 1 B 2

Bsp. 2.  u. s. w. Beispiel 2 wird mit der Hälfte des Bogens, von der Mitte

zur Spitze in zwei gleiche Teile C 3 C 4 eingeteilt, gespielt.

Bsp. 3.  u. s. w. Beispiel 3 wird mit der untern Hälfte, vom Frosch

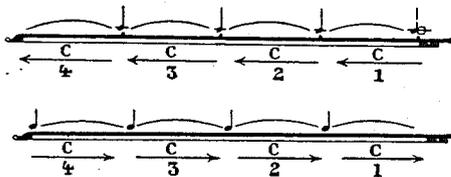
zur Mitte B 1 in zwei gleiche Teile C 1 C 2 eingeteilt, gespielt.

44. Diese Übungen müssen auf Tonleitern durch zwei Oktaven studiert werden. Man beginne sehr langsam, später das Zeitmass beschleunigend, und in absolut gleichförmiger Tongebung. Das Ziel, welches zu erreichen ist, wird die logische Einteilung des Bogens und dessen Parallelismus sein.

Die ganze Note in Viertelnoten eingeteilt, mit ganzem Bogen :

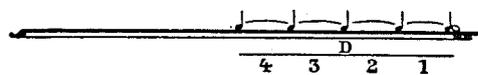


1. Takt im. U 2. Takt im. V

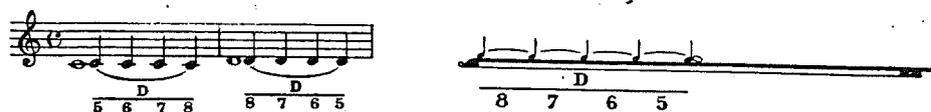


Bsp. 4.

Mit der Hälfte der Bogenhälfte :

Bsp. 5.



Bsp. 6.

Die ganze Note in Achtel eingeteilt, mit ganzem Bogen :

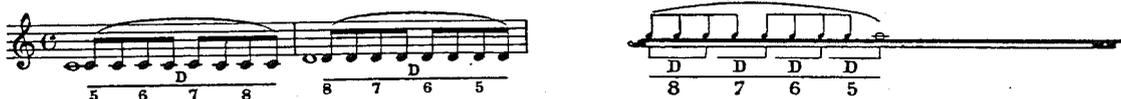


Bsp. 7.

mit halbem Bogen :



Bsp. 8.



Bsp. 9.

45. Dementsprechend wird auch eine ganze Note in noch kürzere Werte eingeteilt. Der Schüler beachte bei diesen Übungen eine *gleichförmige* Tonschattierung ohne jegliche Schwankungen, sei es im piano oder im forte (Siehe § 41 und 44).

46. Beispiel einer *schlechten* Bogeneinteilung auf *langem* Notenwert.



Bsp. 1.



Bsp. 2.

In Beispiel 1 wird der Bogen auf den zwei ersten Zählzeiten zu rasch gezogen und zu langsam auf den zwei letzten : Ungleichheit in der Bogengeschwindigkeit. Das gleiche gilt für Beispiel 2 in entgegengesetztem Sinne.

47. Die Tonschattierungen (Nuancen) sollen durch den Druck der Finger auf die Stange (horizontale Richtung) und nur *sehr selten* mittelst der *Bogengeschwindigkeit* erreicht werden; es ist notwendig, sich eine ganz *gleichmäßige* Bewegung des Bogens vom *Frosch* zur *Spitze* und umgekehrt anzueignen, um die Schwankungen des Tones, hervorgerufen durch den Wechsel dieser Bewegungen, zu verhindern. Die Bogengeschwindigkeit auf der Saite muss durch das *Zeitmass* des Stückes bestimmt werden; es ist natürlich, dass in einem Adagio der Bogen keine raschen Bewegungen macht, desgleichen wird er in einem Allegro nicht zu langsam zu führen sein. Dies gilt nur vom *allgemeinen* Standpunkt aus (Bsp. A und B).

48. In Beispiel A muss der Bogen « singen », wobei vermieden werden soll, dass der Bogenwechsel \sqcup und \sqcap hörbar wird, um den ausdrucksvollen Charakter des *Adagio-Zeitmasses* wiederzugeben.

Adagio
p espress.

Bsp. A.

Allegro

Bsp. B.

Im Gegensatz dazu verlangt Beispiel B trotz der gleichen Notenfolge *das Hervorheben des Bogenwechsels*, um den viel energischeren Charakter eines Allegro auszudrücken. Die Bogenstriche, welche über Beispiel B stehen, sind durch den Charakter dieses Themas im Allegro-Tempo *gerechtfertigt*; sie wären sehr *unpassend* in Beispiel A, wo der Ausdruck *verinnerlicht* ist.

BOGENEINTEILUNG AUF KURZEN NOTENWERTEN.

Bogeneinteilung in Passagen.

Bsp. 1.

49. Die folgenden Beispiele sind auf jeder Saite und in verschiedenem Zeitmass zu üben, zuerst Adagio dann Andante u. s. w...., indem die Geschwindigkeit gesteigert wird.

Beispiel 1 erfordert den ganzen Bogen : A__ in vier gleiche Teile

eingeteilt

Die Beispiele 2 und 3 verlangen den halben Bogen : B 1 und B 2

Bsp. 2.

Bsp. 3.

Siehe § 19, 20, 21 und 22 betreffs der Armbewegungen in den Übungen 4, 5, 6. Diese Übungen müssen vorerst *Adagio* angefangen werden, um fortschreitend in *Allegro vivo* überzugehen. Man studiere diese Übungen in den Teilen : C 1 2 3 4, B 1 2, A __; folgende Beispiele :

Bsp. 4.

Bsp. 5.

Bsp. 6.

Bsp. 7.

Beispiel 7 : Die Hälfte des Bogen auf jede Gruppe von

vier Noten vom Frosch bis zur Mitte B 1



Beispiel 8 : Die Hälfte des Bogens von der Mitte zur



50. In den Beispielen 7 und 8 muss der Bogen ganz gleichmässig eingeteilt werden, jeder Strich in vier Teile $D \frac{1}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$.



Beispiel 9 : Ein Viertelbogen $C \frac{1}{4}$ auf jede Gruppe

von vier Noten.



Beispiel 10 : Ein Viertelbogen $C \frac{2}{4}$ auf jede Gruppe

von vier Noten.

51. Die gleichen Übungen auf $C \frac{3}{4}$ und $C \frac{4}{4}$.



Beispiel 11 : Der ganze Bogen auf jede Gruppe von

vier Noten, eingeteilt in vier gleiche Teile $C \frac{1}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$.

51 bis. Man studiere die Übungen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, auch mit *acht* gebundenen Noten, statt nur vier, und in den gleichen Bogenteilen (Bsp. 12 und 13).



Bsp. 12.



Bsp. 13.

52. Bei allen diesen Studien muss sich der Schüler befehligen, die grösstmögliche Geschmeidigkeit im Bogenwechsel \sqcap und \sqvee zu behalten, damit man denselben nicht hört. Diese Bewegung wird *mit den Fingern* gemacht.

EINTEILUNG AUF UNGLEICHEN WERTEN.



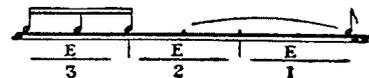
In Beispiel 1 erhält die Achtelnote den Teil $C \frac{1}{4}$, der Punkt den

Teil $D \frac{3}{4}$ und die Sechzehntelnote den Teil $D \frac{4}{4}$; auf solche Weise ist der Bogen gut eingeteilt.



Wenn man in Beispiel 2 den ganzen Bogen anwendet, so wird

vorzuziehen sein, *jedem Achtel* einen Drittelbogen zuzuerteilen $E \frac{1}{3}$, $E \frac{2}{3}$, $E \frac{3}{3}$



53. Letztgenanntes Bsp 2 in schlechter Bogeneinteilung.

54. Beispiel A ist schlecht eingeteilt, da der Takt *dreiteilig* ist. Somit zerfällt jedes punktierte Viertel in drei Achtel, und normalerweise wird ein *Drittel* des Bogens für eine Achtelnote verwendet. In Beispiel A wird die erste Hälfte des Bogens auf das punktierte Achtel verwendet, d. h. auf die *drei ersten Sechzehntel* und die zweite Hälfte auf die drei letzten; somit wird das punktierte Viertel *zweiteilig*. Deshalb muss man, wenn ein Beispiel so geschrieben ist wie Beispiel 2 A, dem Takt grosse Aufmerksamkeit schenken und den Bogen je nach dem Fall in zwei oder drei Teile einteilen. Es handelt sich genau



ums Gegenteil, wenn dieser Rhythmus wie folgt geschrieben ist :  Logischerweise müsste man hier den Bogen wie in Beispiel A einteilen.

BARIOLAGE. VORBEREITENDE BEWEGUNG.

55. Um die Bewegungen der Finger vorzubereiten, wird es gut sein, die vorhergehenden Übungen mit den hier angegebenen Fingersätzen zu üben.



Bsp. 1.



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. 4.

Diese Übungen müssen in den gleichen, oben (§ 49) erwähnten Teilen studiert werden, ohne jegliche Nuance, indem man die Gleichmässigkeit der Bewegung beim Saitenwechsel beobachtet; *der Bogen darf in seinem Lauf nie unterbrochen werden.*

56. Die gleichen Übungen gebunden mit *acht* Noten bei verschiedenen Rhythmen :



Bsp. A.

Beispiel A wird in der II., III., und IV. Lage mit den *leeren*

Saiten studiert. Dieselbe Bemerkung gilt für die folgenden Studien :



Bsp. B.



Bsp. C.

57. Jede von diesen Übungen wird mit den Teilen A—ganzer Bogen (wie es Beispiel A zeigt, indem man den Bogen gleichmässig einteilt) B 1 2, C 1 2 3 4 studiert. Wir meinen damit natürlich jeden einzelnen dieser Teile, wie Beispiele B und C.

57 bis. *Siehe die vollständigen Übungen in Tonleitern durch zwei und drei Oktaven. Arpeggien, u. s. w...*

ZWEITES KAPITEL

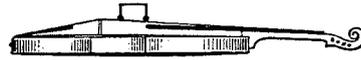
Über die Beschaffenheit des Tones.

ALLGEMEINE REGEL FÜR DAS AUFDRÜCKEN DES BOGENS AUF DIE SAITEN.

Inden tiefen Lagen kann man den Bogen so stark als möglich aufdrücken Bsp. 1; und zwar nicht nur wegen der Entfernung des Bogens vom Sattel oder vom 1. Finger, sondern auch wegen der Stimmlage selbst, deren breitere und tiefere Schwingungen der Saite eine grössere Elastizität zulassen.



Bsp. 1.



Bsp. 2.

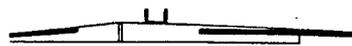
Je höher aber die Stimmlage wird, umso mehr muss sich der Bogendruck entgegengesetzter Gründe wegen umwandeln. (Bsp. 2).

Infolgedessen : Mässigung des Druckes im Verhältnis zu der verminderten Geschmeidigkeit der Saite, durch die Verkürzung der mit der linken Hand gespielten Note hervorgebracht wird.

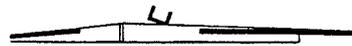
DER GEROLLTE BOGENSTRICH (coup d'archet roulé).

59. Um eine weiche und tiefe Tonqualität zu erlangen, genügt es nicht, den Bogen einfach auf die Saiten zu drücken; er muss dieselben *durchdringen*, muss sie *in seiner Gewalt* haben. Um dieses zu erlangen, ist es notwendig, dem *vertikalen* Druck (erleichtert durch die Elastizität der Stange) eine Art von *horizontaler* Geschmeidigkeit beizufügen, die das Empfindungsvermögen dieses Druckes vergrössern wird.

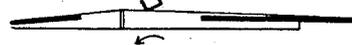
Jeder einzelne Finger der rechten Hand muss zu einer viel feineren Kontrolle als das blosser Aufdrücken *der ganzen Hand* genötigt werden. Dies wird erreicht durch den sogenannten *gerollten Bogenstrich*, bei dessen Studium die Stange zwischen Daumen und Mittelfinger hin und her rollt. Diese rollende



Der Bogen flach auf den Saiten.



Der Bogen gegen das Griffbrett geneigt.



Der Bogen gegen den Steg geneigt.

Bsp. 1.

Bewegung, die darin besteht, den Druck der Finger und somit auch den der Stange auf die Haare von einer Seite auf die andere zu verlegen, (Bsp 1) gestattet tiefer in die Saiten einzudringen und entwickelt die Gewandtheit der Fingerkontrolle auf der Stange. Durch Vermittlung dieses Bogenstrichs bekommt man eine Art *Vibrato* des Bogens, welches ein ausserordentliches Empfindungsvermögen hinsichtlich des Eindringens in die Saiten darstellt. In vielen Fällen erhält man sehr interessante Effekte, ohne jegliches Vibrato der linken Hand, wobei man eine ergreifende Tongebung hervorbringt.

60. In der künstlerischen Praxis erlangt dieser Strich nie die ausgedehnte Bewegung, die in Beispiel 1

gezeigt ist; genannte Ausdehnung ist nur zum Studium dieses Bogenstrichs notwendig, welcher bezweckt, das Gefühl beim Druck auf die Saiten zu entwickeln.

61. Es ist unentbehrlich, den vollständigsten musikalischen Farbenreichtum zur Verfügung zu haben, um die grösste Mannigfaltigkeit in der Interpretation damit zu erreichen; wohlverstanden muss die allgemeine harmonische Übereinstimmung beibehalten werden, d. h.: Einheitlichkeit in der Vielseitigkeit. Es werden sich sehr viele junge Künstler finden, welche diese Art zu arbeiten mehr oder weniger schätzen werden, deren Geduld aber bald ausgehen wird; jeder erntet jedoch, was er gesät hat. Wenn aber ihr Streben zunimmt, so werden sie den unabweislichen Wunsch empfinden, alle ihre technischen Mittel so auszubilden, dass sie höchste Genugtuung, die ihre Künstlerseele ersehnt, erlangen. Was man verwirklicht, stimmt mit dem Grade der Anstrengung überein. Je erhabener die Bestrebung, desto länger die Periode der Anstrengung, um *gleichwertige Verwirklichung zu erreichen*, und das erlangte Ideal wird sodann zur gerechten Belohnung der vollbrachten Anstrengungen. Derjenige, der die Schönheit sucht, braucht ganz besondere Mittel zur Nachforschung; an ihn wenden wir uns hauptsächlich.

62. Da nun das seelische Element der Geige im Bogen ruht, so müssen für diesen die technischen Möglichkeiten unbegrenzt sein. Er ist es, dessen ideale Ausstrahlung der Geige ein höheres Leben gibt, und nur ihm allein verdankt man die erhabenen Schönheiten der Musik für Streichinstrumente. Eben deshalb verlangt sein Studium ein immer tieferes Ergünden, um die vielfachen Stimmungen und Bewegungen der Gefühle, der Empfindungen und der höheren Bestrebungen in Musik umzusetzen.

TECHNISCHE ÜBUNGEN FÜR DEN GEROLLTEN BOGENSTRICH (*Vorbereitender Bogenstrich*: siehe § 57 bis).

63. Wir geben durch folgende Zeichen die Lage der Haare für das ausführliche Studium dieses Bogenstrichs an. (Siehe § 59).

□ den Bogen flach aufsetzen ↘ die Stange gegen das Griffbrett ↙ die Stange gegen den Steg geneigt.

64. Selbstverständlich ist die Einzelarbeit für diesen Bogenstrich nur eine Vorbereitung; die Bewegung des Eindringens der Haare in die Saiten darf beim Spiel nicht sichtbar sein (§ 60), sondern soll einfach dazu dienen, die Fingerkontrolle auf der Stange zu entwickeln und die Stärke und Weichheit des Tones zu vergrössern.

Bsp. 1.  u. s. w. Beispiel 1: Der Bogen dringt tief in die Saite ein,

indem er bei jedem Viertel von einer Seite zur andern gerollt wird; jeder angegebene Teil stellt ein Viertel des ganzen Taktes dar. (§ 44, Bsp. 4).

65. Der Bogen muss bei dieser Übung von einer Seite der Haare zur andern mit der grössten Biegsamkeit gerollt werden, wobei stets *die gleiche Tonqualität und dieselbe Tonstärke* gewahrt wird.

 etc.

Bsp. 2.

 etc.

Bsp. 3.

Die Beispiele: 2, 3, 4, 5 sind auf Tonleitern zu zwei und drei Oktaven nach der gleichen Art wie Bsp. 1 zu üben. Siehe II, Teil dieses Werkes: *Vollständige Übungen auf Tonleitern*. Diese Übungen werden Adagio

begonnen, nach und nach wird die Schnelligkeit gesteigert, indem man Sorge trägt, den Bogen immer ganz gleichmässig einzuteilen.



Bsp. 4.



Bsp. 5.

In Beispiel 6 ist der Bogen auf die gleiche Art eingeteilt, jedoch auf zwei gebundenen Noten, statt nur einer. Beispiel 7, 8, 9 sind nach dem Muster von Beispiel 6 zu üben (siehe § 57 bis).



Bsp. 6.



Bsp. 7.



Bsp. 8.



Bsp. 9.

66. Die Lagenwechsel der linken Hand haben zuweilen Rückwirkung auf die Stange und bringen sie beim Wechsel zum Springen oder Zittern. Um dem eben erwähnten Übelstand zu steuern, wird Beispiel 10 mit dem gerollten Strich im pp und ff mit angegebenen Fingersätzen studiert, indem man die Haare tiefer in die Saite eindrückt.



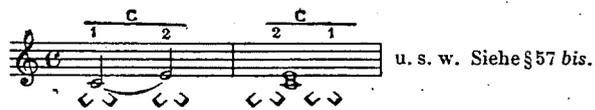
Bsp. 10.

siehe § 57 bis.

VERSCHIEDENE ÜBUNGEN DES GEROLLTEN BOGENSTRICHES.

1. Eindringen der Haare in die Saiten.
2. Weichheit und Zurückhalten des Tones.

67. Die Ausdehnung der Bewegung : □ □ muss der Länge des Bogenstriches untergeordnet werden. Wenn man beispielsweise einen Viertelbogen verwendet, wie für die erste Note der Übung 1, so wird die rollende



Bsp. 1.



Bsp. 2.

Bewegung weniger weit sein, als wenn diese Note mit ganzem Bogen gespielt würde.

68. Übung 1 wird mit den folgenden Teilen studiert : C 2 3, C 3 4, B 1, B 2 und A __, indem der Bogen gerollt wird und § 67 beachtet werden muss.



Bsp. 3.

69. Die gleichen Übungen werden auch mit der oberen Note beginnend studiert. (Bsp. 4, 5, 6).



Bsp. 4.

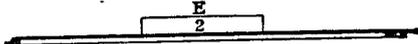


Bsp. 5.



Bsp. 6.

70. Nicht zu vergessen ist, dass der Endzweck des gerollten Bogenstrichs das Vervollkommen der Tonqualität sowie die Entwicklung der Geschmeidigkeit der Finger und der Beständigkeit bei ihrem Druck auf der Stange ist. Andererseits wird der Schüler durch das gewohnheitsmäßige Rollen der Stange einen sehr groben Fehler vermeiden, nämlich *das Berühren der Saiten durch die Stange*, wenn man im zweiten

Drittel E₂  forte spielt. Dieser Fehler kommt davon, dass man im allgemeinen mit zu stark gegen das Griffbrett geneigtem Bogen spielt,  was keineswegs notwendig ist. Da nun im zweiten Drittel E₂ der Bogen weniger Widerstand bietet als in den Teilen E₁, E₃, so folgt daraus, dass, sobald man die Stange nicht leicht in den Fingern rollt, dieselbe, wenn sie auf Teil E₂ kommt, notgedrungen die Saiten berührt, was unter allen Umständen zu vermeiden ist.

71. Die Kunst der Bogenführung besteht nach unserer Auffassung darin, die gleichen Nüancen, die gleichen Betonungen und Akzente, die gleichen Bogenstriche, abgesehen von *sehr wenigen Ausnahmen*, in allen Teilen des Bogens ausführen zu können. Sicherlich werden gewisse Bogenstriche normaler Weise in bestimmten Bogenteilen ausgeführt, aber wir finden es durchaus weder lächerlich, noch unangenehm, dieselben auch auf irgend einem andern Teil zu üben. Es ist dies das Ziel dieses Werkes: die technischen Möglichkeiten zu vervollkommen, um sie einem erhabenen und stets wachsenden Ideal zu unterstellen.

72. Um die Eindringungskraft des Bogens zu vermehren, sind folgende Übungen auf drei Saiten vorzunehmen.



Bsp. 1.



Bsp. 2.



Bsp. 3.

Siehe die §§ 6, 7, 8, 9, welche die horizontale und vertikale Bewegung der Finger auf der Stange behandeln.

ÜBUNGEN FÜR DIE VERTIKALE BEWEGUNG, § 6, 7, 8, 9.

73. Das Handgelenk soll die geschmeidige Bewegung, welche es ermöglicht, im Legato die Saite zu wechseln, nicht allein ausführen. Die Finger müssen mit einer Gelenkbewegung, sich verlängernd und sich

wieder zusammenziehend, einsetzen, um die Geschmeidigkeit der Bewegung zu vergrößern. Diese Fingergymnastik erzielt die Horizontalbewegung des Bogens (Eindringen der Haare in die Saiten), kräftige und weiche Bogenstriche, die Vertikalbewegung und Leichtigkeit des Bogens, Bariolage, sowie den Übergang von einer Saite zur andern.

74. Folgende Übungen sind speziell für die vertikale Bewegung der Finger auf der Stange. Sie sind auf Tonleitern zu üben (Siehe § 57 bis).



Bsp. 1.



Bsp. 2.

und zwar in folgenden Teilen : C $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$ 2 3 $\overset{4}{\underset{4}{\downarrow}}$, E $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$ 2 3, B $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$ 2, A $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$.

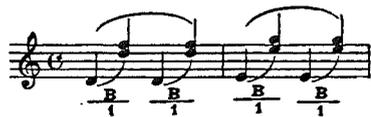


Bsp. 3.



Bsp. 4.

75. Beispiel 5 wird mit beiden Bogenteilen geübt; zuerst *abwechselnd*, dann *gleichzeitig* (Bsp. 6).



Bsp. 5.



Bsp. 6.



Bsp. 7.

76. Diese in B $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$ studierten Übungen werden mehr die vertikale Bewegung entwickeln, während B $\overset{2}{\underset{2}{\downarrow}}$ eher für die horizontale Bewegung wirkt. Vor allem aber sind es nachfolgende Studien in D $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$, D $\overset{2}{\underset{2}{\downarrow}}$, C $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$, die dem Schüler die vertikale Bewegung der Finger verständlich machen werden. Der Bogen muss über die Saiten geführt werden, *ohne in dieselben einzudringen*. (Die horizontale Bewegung wird sozusagen unnütz.)

Übungen, um die Muskelkraft zu stärken für die Wechselbewegung des 2. und 5. Fingers.



Bsp. 8 (siehe § 57 bis).



Bsp. 9.



Bsp. 10.

77. Diese Übungen sind *langsam*, in den Teilen D $\overset{1}{\underset{1}{\downarrow}}$ 2 3 $\overset{4}{\underset{4}{\downarrow}}$, zu studieren. Zuerst gehämmert, mit dem Bogen



Bsp. 11.



Bsp. 12.



Bsp. 13.



Bsp. 14.

ganz an der Saite und so, dass der Bogenwechsel \curvearrowright und \curvearrowleft durch die *Fingerglieder allein*, ohne Eingreifen des Handgelenkes hervorgebracht wird; sodann mit Aufheben des Bogens, \square nach jeder Note.

STUDIEN ZUR HORIZONTALBEWEGUNG (§ 6, 7, 8, 9, 10, 11).

78. Die Horizontalbewegung besteht darin, den Druck des Bogens auf die Saiten « ad libitum » zu vergrößern, mittelst des 2. und 5. Fingers, die abwechselnd *in der Richtung der Saiten* (horizontal) *gegen den Sattel* auf die Stange drücken, indem sie den ersten Finger (Daumen) als Mittelpunkt benützen. Der zweite Finger zieht, während der fünfte stösst, und umgekehrt.

Schemen der Bewegungen :



Fig. 1. — Horizontalbewegung. A. Steg; B. Sattel.

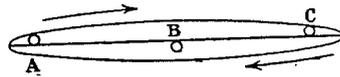


Fig. 2. — A. 2. Finger; B. 1. Finger; C. 5. Finger. Der 2. Finger drückt auf, der 5. Finger zieht.

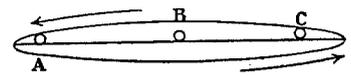


Fig. 3. — Der zweite Finger zieht; der 5. Finger drückt auf.

79. In Fig. 2 drückt der 2. Finger auf die Stange und stösst in der Richtung des Sattels, d. h. *horizontal*. In Fig. 3 ist es der 5. Finger, welcher seinerseits auf die Stange drückt und in der Richtung des Sattels stösst, während der zweite Finger gegen den Steg zieht. Im Grunde genommen ist es eine kreisförmige Bewegung, durch den 2. und 5. Finger beschrieben, welche den Daumen als Zentrum hat.

Diese Horizontal-Bewegung ist allen Bogenstrichen, die grosse Kraft und grosses Eindringungsvermögen verlangen, eigen. Sie ist es auch, die meistens bei der Nüancierung in Anwendung kommt.

80. Diese Bewegung ist mit den Übungen für den gerollten Bogenstrich § 67 und folgenden, zu studieren; sodann auch mit den untenstehenden Studien im Bogenteil B₂, der für die Horizontal-Bewegung der günstigste Teil ist.

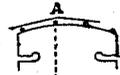


Bsp. 1 (siehe § 57 bis).

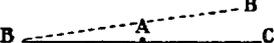


Bsp. 2.

81. Beispiel 2: wird geübt, indem der Bogen tief in die Saite eingreift und im Moment des Niveauwechsels der Haare auf die vermittelnde Saite drückt (3. Saite Bsp. 2.), um jeglichen Ruck des Armes zu vermeiden, und

um den Übergang des Bogens von einer Saite zur andern geschmeidig zu machen . Es ist also notwendig, auf Punkt A tiefer mit dem Bogen einzudringen, um den Winkel, der durch den Niveauwechsel der Haare entsteht, zu vermindern.

 B-B, erste Linie, wird durch den Bogen auf der 4. und 3. Saite hervorgerufen  ; B-C

Winkel durch die beiden Bewegungen des Bogens, die das Niveau wechseln.  Mittelpunkt des Niveauwechsels. Die Linie  muss durch das Aufdrücken im Mittelpunkt  entstehen.

Deshalb ist es notwendig, um diese Bewegung weich und geschmeidig zu machen, im Moment des Niveauwechsels auf die *vermittelnde* Saite zu drücken.

82. Es gibt noch eine andere Bewegung für den Saitenwechsel, die nicht zu vernachlässigen ist, und die den Zweck hat, die äussere Linie geschmeidig zu machen und den Druck, von dem oben die Rede war, zu vervollständigen.

A B C (Fig. 1) sind die drei Punkte, welche dem zu erlangenden Niveau entsprechen. Es handelt sich darum, diese drei Punkte durch eine ungemein geschmeidige Bewegung zu verbinden (Fig. 2).



Fig. 1.

Vor allem ist darauf zu achten, dass sich die äussere Linie des Armes und des Handgelenkes derjenigen der Wölbung des Steges nähert.

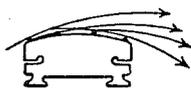
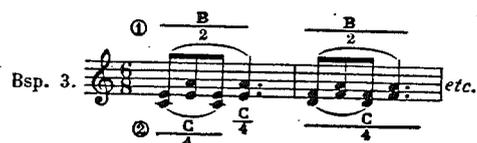


Fig. 2.

Wir stehen demnach zwei sehr wichtigen Bewegungen gegenüber :

1. der horizontalen Bewegung, die den Bogen in die vermittelnde Saite eindrückt.
2. der umkreisenden Bewegung, die den Saitenwechsel in Übereinstimmung bringt.



Bsp. 3. Beispiel 3 stellt zwei Bogenstriche dar, 1 und 2. Der Bogenstrich

1 wird von der Mitte zur Spitze ausgeführt und umgekehrt. Bogenstrich 2 im vierten Viertel im



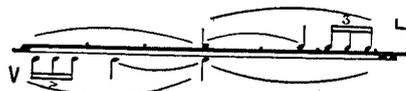
Bsp. 4. Beispiel 4 verbindet beide Bewegungen : horizontal

(B₂) Mitte zur Spitze; vertikal (B₁) Mitte zum Frosch. § 6, 7, 8, 9 und 76, werden von einem Ende des Bogens zum andern ausgeführt A. (Siehe § 57 bis.)

83. Man studiere die folgenden Übungen mit den angegebenen Bogenteilen.



Bsp. 5.



Bsp. A.

84. Beispiel A stellt die Bogeneinteilung zu Übung 5 dar, d. h. jede Hälfte B₁ und B₂ wird in drei gleiche Teile geteilt, wie sich der Takt selbst in zweimal drei Achtel einteilt.



Bsp. 6.



85. Man übe die Beispiele 6 und 7 in den folgenden Teilen: C 1 2 3 4 E 1 2 3 B 1 2 3, indem man den Bogen gleichmässig nach den Notenwerten einteilt.



Bsp. 7.



Bsp. 8.

86. Beispiel 8 stellt vier verschiedene Bogenstriche dar : 1, 2, 3, 4. Der erste wird im Teil C $\frac{1}{4}$

ausgeführt, jedesmal im Abstrich; der zweite \sqcup und ∇ mit gleicher Einteilung; der dritte in C $\frac{4}{4}$ (Spitze) \sqcup und ∇ ; dann der vierte, jedesmal im Aufstrich. (Siehe § 57 bis).

GLEICHGEWICHT DES BOGENS AUF ZWEI SAITEN.

87. Um das Gleichgewicht des Bogens, wenn er auf die Saiten drückt, zu erhalten, ist es notwendig, den gesponnenen Ton in der Nüance *mf* auf zwei Saiten zu studieren. Die Haare müssen im allgemeinen mehr auf die tiefere Saite aufdrücken als auf die höhere. Jedoch gibt es in der Kunst der Bogenführung nichts absolut Entscheidendes : je mehr das Empfindungsvermögen jedes einzelnen Fingers auf der Stange entwickelt wird, desto mehr künstlerische Befriedigung wird man erlangen.

88. Nachstehendes Beispiel beweist die Wichtigkeit des Bogengleichgewichtes auf Doppelsaiten; es ist der **Chaconne** von Bach entnommen. Dieses Beispiel ist nur insofern wertvoll, als der Künstler die Ausführung dieser Stelle mit einer Tongebung zu erreichen wünscht, die das Vibrato der linken Hand absolut ausschliesst. Überhaupt darf das Vibrato als Ausdrucksmittel nur unter der Bedingung, gewisse Bestrebungen, die relativ begrenzt sind, nicht zu überschreiten, angewendet werden. Hingegen ist das Fehlen des Vibratos der linken Hand (in gewissen Momenten des musikalischen Lebens eines Werkes) ein Mittel, die abstrakten, unaussprechlichen Schönheiten einer in jeder Hinsicht höheren Kunst zu entdecken. Es kommt dies einer Vision ins Jenseits gleich, welche uns befähigt, alle niedrigen Ausserungen, hervorgebracht durch das Vibrato der linken Hand, nach ihrem richtigen Wert zu schätzen. Dieses Vibrieren, welches die meisten Geiger missbrauchen, schliesst sehr oft die Tür zu höheren Bestrebungen zu und hindert uns, die erhabenen Wirklichkeiten zu erkennen, indem es uns in gewöhnliche Illusionen versenkt. Nur verlangt die Abwesenheit des Vibratos eine so grosse Reinheit in der Technik, eine solche Genauigkeit der Intonation, eine so edle Qualität des Tones, dass man, um diesen Schwierigkeiten zu entgehen, das Vibrato einer hässlichen und gänzlich unvollkommenen Ästhetik wie ein Kleid umhängt. Man muss also die Reinheit der Intonation, desgleichen die Schönheit des Tones, ohne zu vibrieren, üben, da sonst die Gefahr einer beschränkten Kontrolle gross ist. Die ausgehaltenen Töne ohne Vibrato der linken Hand auf zwei Saiten werden es uns ermöglichen, alle Unebenheiten im Ton erfolgreich zu beaufsichtigen; man wird so das Eindringen der Haare in die Saiten ausgleichen können, indem man die verschiedenen Niveauschwankungen der Saiten je nach den Intervallen, die zu spielen sind, feststellt. (Siehe die schematische Tafel der Niveauschwankungen). Wohlverstanden wird im *forte* diese genaue Arbeit nur einen relativen Nutzen haben, wie übrigens alles, was lärmend vor sich geht. Wenn es sich aber darum handelt, eine Stelle im *piano* zu Gehör zu bringen, dann werden wir die zahlreichen Fehler unserer Ästhetik, welche das Vibrato und die stets aufgeregte Vortragsweise verdeckte, erkennen. Um eine gewisse Stufe zu überschreiten, muss man seine Aufmerksamkeit auf viel feinere Art entwickeln als jene, welche für die frühere Entwicklungsstufe nötig war. Je höher, desto mühsamer der Aufstieg; es braucht dann eine Willensbeschaffenheit, eine Zuversicht und eine Gewissenhaftigkeit, die keineswegs gewöhnlich sind. Die Auserwählten sind eben deshalb selten. Dies sagen wir, um jene nicht abzuschrecken, welche die Geduld haben, diese Zeilen, deren genaue Nachforschungen ihnen unnütz erscheinen könnten, zu lesen. Sicherlich haben viele der grossen Interpreten die Zuhörer durch ihr Spiel entzückt, ohne so viele Untersuchungen gemacht zu haben. Dies hängt auch von der Gabe ab, sich zu veräusserlichen und von den Werken, die man wiedergibt. Es besteht selbstverständlich

ein sehr grosser Unterschied zwischen der Wiedergabe eines Konzertes von Wieniawski und derjenigen des Konzertes von Beethoven. Im ersteren ist alles *äusserlich*, im andern *innerlich*. Hier haben wir es mit dem Zeitlichen zu tun und dort mit dem Ewigen. Es scheint uns natürlich, dass der Interpret des Zeitlichen eine weniger grosse Vollendung der künstlerischen Fähigkeiten benötigt als der des Ewigen. Hier handelt es sich um die Kunst als Unterhaltung, dort als Unterweisung. Für denjenigen, der die Musik als Unterhaltung auffasst, ist es somit unnütz, zu arbeiten und die Nachforschungen im Sinne der *Tiefe* zu entwickeln. Es wird ihm genügen, sich in oberflächlicher Weise vorwärts zu bringen. Wir hoffen aber, dass jene, denen die Musik etwas Höheres bedeutet als gerade angenehme Unterhaltung, in diesem Werk einige Ratschläge und Ideen finden werden, welche ihre Aufmerksamkeit auf gewisse sehr wichtige Einzelheiten lenken werden. Das Studium dieser Einzelheiten wird es ermöglichen, die verschiedenen bogentechnischen Probleme sozusagen in unbegrenztem Masse zu entwickeln und die allergenauesten Forschungen zu rechtfertigen. Auf diesem wunderbaren Gebiete darf nichts vernachlässigt werden. Die natürliche Begabung ist unzulänglich; man muss ihre Funktion verstehen lernen und sie soviel als möglich entwickeln, denn auch den aussergewöhnlichsten Talenten *hat das Schicksal die individuelle Anstrengung als notwendig mitgegeben!* Und deshalb schuf es dieselben unvollkommen. In so vielen Fällen bleiben gewisse Musiktexte, die zu den wundervollsten gehören, ein Geheimnis für jene, die sie vortragen, weil diese letzteren die nötige Anstrengung zur Entdeckung jener verborgenen Schönheiten unterlassen haben. *Die Schönheit bedarf unser nicht, wohl aber bedürfen wir ihrer*; sie wird uns aber nur durch unzählige Opfer und ein in die Tiefe gehendes und nicht an der Oberfläche bleibendes Studium offenbar.

Chaconne von BACH



Bsp. A.

89. Dieses Beispiel aus der Chaconne von Bach verlangt eine absolut reine Interpretation, in welcher keinerlei Vibrato der linken Hand ins Mittel treten darf; denn der Ausdruck dieser Stelle liegt in ihrer erhabenen Reinheit. Die Tonschattierung *piano* fordert eine in jeder Beziehung vollendete Tongebung und Tonbeschaffenheit, Zurückhalten des Tones, Gleichmässigkeit in der Nüance und vollständige Ruhe. In Fällen dieser Art äussern sich die aller kleinsten Schwingungen des Bogens in seinem Druck auf die Saiten. (Bsp. B).



Das Gleichgewicht wechselt zwischen der Terz und der Sexte. Der Bogen

muss bei der Terz mehr auf das *Cis* aufgedrückt werden, wohingegen in der Sexte sich der Hauptdruck auf das *fis* verlegt, da man sonst diese Note nicht hören würde. Dieser Wechsel kommt von der ungleichen Länge der Saite zwischen dem aufgesetzten Finger und der Stelle, wo die Haare die Saite berühren, her. Dies vergrössert oder verkleinert die Länge der Saite, gleichzeitig aber auch die *Höhe* derselben über dem Griffbrett, und deshalb ändert sich das Niveau. Da sich in unserm Fall das *cis* der Terz weiter nach vorn auf der G-Saite befindet, wird das Niveau dieser letzteren erniedrigt; daher muss hier das Gleichgewicht wiedererlangt werden. Der Bogen wird tiefer in die untere Note der Terz eindringen, um eine vollkommene Gleichmässigkeit in der

Tongebung zu erzielen; wenn er aber von der *Terz* zur *Sexte* übergeht :

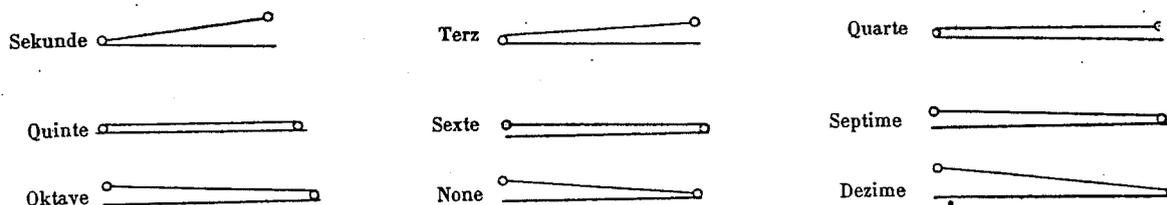


so wird die D-Saite die kürzere, da das *fis* dem Steg näher liegt als das *a* des ersten Fingers auf der G-Saite. In diesem Augen-

blick muss das Niveau des Bogendruckes gewechselt werden, um die Tonbeschaffenheit an dieser Stelle zu veredeln und auszugleichen.

NIVEAUSCHWANKUNGEN.

Schematische Tafel der Niveauschwankungen des Bogens, je nach den verschiedenen Intervallen.



90. Nach obiger Tafel ist es leicht, sich Rechenschaft darüber zu geben, dass das Aufliegen des Bogens bei verschiedenen Intervallen nicht stets das gleiche sein kann. Diese Tatsache spricht dafür, dass ein ganz eingehendes und genaues Studium der besonderen Bedeutung jedes Fingers auf der Stange berechtigt ist.



Bsp. 1. In Beispiel 1 ist der Niveauwechsel leicht festzustellen und sicherlich wird die Dezime,

wenn der Bogen diese Differenz nicht ausgleicht, nicht mit gleichmässiger Tongebung zu Gehör kommen.

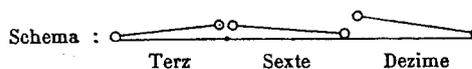
91. Um diese Untersuchungen über die Empfindsamkeit des Bogens gänzlich zu rechtfertigen, und um zu zeigen, wie notwendig es ist, dieselben soweit als möglich zu entwickeln, nehmen wir ein anderes Beispiel. Neben der Fingerbewegung der linken Hand, die den Niveauwechsel der Saiten je nach den Intervallen hervorruft (siehe obiges Schema der Niveauschwankungen), gibt es noch einen je nach der Lage, in der man spielt, sich verschieden geltend machenden Druck. So bedarf es, um eine sehr schöne Tonbeschaffenheit auf einem Doppelgriff in hoher Lage zu erzielen (Bsp. 2) eines grösseren Zartgefühls im Streichen, als wenn es sich um das gleiche Beispiel in tiefer Lage handelte (Bsp. 3). Man muss nicht nur mit dem Niveauwechsel der Saiten, hervorgerufen durch den Übergang von der Terz zur Dezime rechnen, sondern auch wissen, dass in den hohen Lagen der Bogendruck mässiger sein muss als in den tiefen, weil in letzteren die Saiten länger und weniger gespannt sind und somit dem Bogen weniger Widerstand bieten. (Bsp. A und B.)



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. A.



Bsp. B.

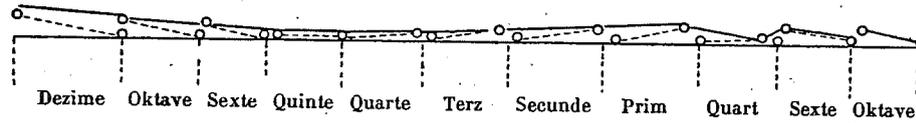
92. In obigem Beispiel A ist der Niveauwechsel der Saiten im Moment des Intervallwechsels weniger leicht festzustellen als in tieferen Lagen, wegen der Verkürzung der Saiten. In Beispiel B hingegen wird es leicht sein, den Niveauwechsel zu erkennen.

Man beachte das Schema der Niveauschwankungen der folgenden Doppelgriffpassage :



Bsp. C.

Schema der Niveauschwankungen in Bsp. C.



93. Dieses Schema zeigt die Wichtigkeit des Eindringens der Haare in die Saiten und das Feinfühliges dieses Eindringens (siehe § 59 und 88 beim gerollten Bogenstrich, sowie die vollständigen Studien des ausgehaltenen Tones *im zweiten Teil des Werkes*.)

DRITTES KAPITEL

Verschiedene Stricharten.

DAS DÉTACHÉ.



Es gibt zwei Arten von Détaché : das *geschmeidige* Détaché und das *derbe*. Das erstere verlangt eine einfache Biegung der Finger auf der Stange zu Anfang jeder gestossenen Note. Durch dieses Biegen soll die Stange, ohne die Note irgendwie zu akzentuieren, nachgeben und die Bogenwechsel \sqcup und \sqcap zu Gehör bringen, ja sogar dieselben durch leichten Druck hervorheben. Diese Strichart wird mit : — bezeichnet, welches demnach bedeutet, dass man zu Anfang jeder Note den Bogen tief aufdrücken soll; sie kann so stark als möglich sein, jedoch ohne Härte. Das erste Beispiel zeigt diesen Strich von der Mitte zur Spitze, so wie er zu üben ist



Bsp. 1.



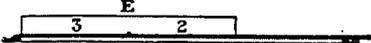
Bsp. 2.

mit einfachem Biegen der Stange auf jeder Note. Das *derbe* Détaché, durch Akzente bezeichnet (Bsp. 2.), bedingt ein rasches und kräftiges Anpacken zu Anfang jeder Note; es ist dies der gleiche Druck der Finger auf die Stange wie im weichen Détaché, nur mit viel mehr Kraft und Schlagfertigkeit in der Bewegung des Bogens vom Frosch zur Spitze und umgekehrt. Später werden wir diesen kräftigen Biegungen der Stange ein plötzliches Halten des Bogens zwischen jeder Note, bezeichnet mit +, beifügen und somit den *gehämmerten Strich* (martelé) erhalten.

ÜBUNGEN FÜR DAS DÉTACHÉ.

94 bis. Für die vollständigen Studien siehe zweiter Teil.

95. Das Détaché ist in B^2 zu üben : 

dann in E^2 3 : . Da diese letzte Art ein weites Ausstrecken des Unterarmes verlangt, so ist es vorzuziehen, sie nur in relativ mässigem Zeitmass anzuwenden. Es ist selbstverständlich, dass, je rascher dieser Strich gemacht wird, desto weniger Bogen in Anwendung kommt. In Wirklichkeit sollte aber



Bsp. 1.

das Détaché nur auf mächtige und breite Art ausgeführt werden, da es sonst ein leichter Bogenstrich wie das *Sautillé* an der Saite, von dem später die Rede ist, werden könnte. Es wird jedoch von grossem Nutzen sein, das rasche Ausstrecken des ganzen Armes (durch Spielen vom Frosch bis zur Spitze) zu üben. Diese letzte Übung wird in der Praxis sozusagen nie angewendet, einige seltene Fälle ausgenommen (Bsp. 1.). Das eigentliche Détaché wird demnach mit der Bogenlänge B^2 ausgeführt, z. B. im *Allegro* Zeitmass, und mit den Bogenlängen C^4 , C^3 u. s. w. im *Allegro molto vivo*.

96. Die Einbiegungen der Stange im *détaché* sind denen gleich, die nötig wären, um folgenden Bogenstrich

auszuführen Bsp. 2, welcher in einfachen, gestossenen Noten dargestellt werden kann, wie Bsp. 3. B₂ oder Beispiel 4, Bogenteil C₄; gleichfalls kann Beispiel 4 mit den nämlichen Biegungen durch Beispiel 5



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. 4.

dargestellt werden, nur befinden sich die Einbiegungen von Beispiel 5 am Ende jedes Bogenstriches statt zu Anfang.



Bsp. 5.



Bsp. 6.

Beispiel 6 zeigt das derbe Détaché in den oben erwähnten Bogenteilen; es kann auch, wenn das Tempo rascher wird, am Frosch mit C₁ ausgeführt werden (Bsp. 7).



Bsp. 7.

97. Um das Détaché auf nützliche Weise zu erlernen, ist es also nötig, die Biegungen der Stange, die dem Druck des Bogens auf den Saiten Kraft und Geschmeidigkeit verleihen, zu studieren (Bsp. 8).



Bsp. 8. Beispiel 8 wird mit der oberen Hälfte von der Mitte bis zur Spitze des Bogens B₂ ausgeführt, indem man am Anfang jeder Note den Bogen kräftig aufdrückt. Man erlange die gleiche Tonstärke auf der ganzen Note wie auf der halben.



98. In Beispiel 9 ist die gleiche Qualität und Kraft des

Tones auf den langen und kurzen Noten zu wahren. Die halbe Note wird mit der oberen Hälfte des Bogens gespielt,

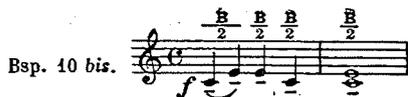
B₂ die Viertelnoten mit C₄ im Auf- und Abstrich

und die ganze Note in der oberen Hälfte B₂ im Aufstrich. Der Druck muss auf allen Détachénoten der gleiche sein.



Bsp. 10. 99. In Beispiel 10 wird jedes Viertel in der oberen Hälfte B₂

mit Druck zu Anfang jeder Note, im Abstrich wie im Aufstrich und ohne jegliche Unterbrechung im Bogenwechsel (□ und V) ausgeführt. Man sollte zwischen dem Bogenstrich von Beispiel 10 und demjenigen von Beispiel 10 bis keinen Unterschied bemerken.



Die Stärke der Einbiegungen der zwei ersten Noten und der zwei

darauffolgenden muss also die gleiche sein. Später wird man die gleichen Studien auf Noten im gebundenen *Détaché* (breitgestossene Noten auf ein und demselben Bogenstrich) finden, dies um den Druck in allen Bogenteilen auszugleichen.



100. Beispiel 11 ist auf gleiche Art wie die vorigen Beispiele

zu üben, mit der oberen Hälfte $B \frac{2}{2}$ auf jeder Note; es ist dieselbe Tonstärke auf der ganzen Note wie vorher auf den Viertelnoten zu wahren.



101. Man studiere Beispiel 12 auf beide vorgeschriebene Arten, zuerst mit der oberen Hälfte auf jeder Note, dann obere Hälfte auf das Viertel und $C \frac{4}{4}$ auf die Achtel, im ersten Takt. Im zweiten Takt obere Hälfte im Aufstrich auf die Viertelnote und $C \frac{3}{3}$ auf alle Achtel. Die gleichen Bemerkungen gelten für die folgenden Übungen 13 und 14.



Bsp. 13



Bsp. 14.

Zuerst $B \frac{2}{2}$ auf jede Note, dann $B \frac{2}{2}$ $C \frac{4}{4}$ und $B \frac{2}{2}$ $C \frac{3}{3}$ (Siehe § 94 bis).

102. Die vorhergehenden Übungen werden gleichfalls im *piano* studiert, sowie in den Bogenteilen $B \frac{1}{4}$, $C \frac{1}{2}$, $E \frac{1}{2}$ $2 \frac{3}{4}$. Man kann sie auch wie die folgenden Beispiele üben.



Den ganzen Bogen auf die halbe Note in zwei gleiche Teile geteilt (siehe § 16, 19, 20, 21, 22, 42), sodann die Hälfte $B \frac{2}{2}$ auf jedes Viertel und A ganzer Bogen auf die ganze Note in vier gleiche Teile geteilt.



Die Hälfte $B \frac{1}{4}$ auf jedem



Viertel und ganzer Bogen A auf der ganzen Note; sodann die Hälfte $B \frac{2}{2}$ auf jedem Viertel (dritter



Takt) und A auf der folgenden ganzen Note.

103. Dieselben Studien werden mit Doppelgriffen ausgeführt: Bsp. 1 und folgende. Die Kraft und Geschmeidigkeit des Tones wird dadurch in hohem Masse entwickelt. Das geschmeidige *Détaché* soll die Macht des ruhigen

Willens darstellen, während das derbe *Détaché* der Ausdruck des aktiven, äusserlichen und energischen Willens je nach dem Grade der Akzentuierung ist. Das *Détaché* soll dem *Legato* sein, was das Männliche dem Weiblichen. Einerseits der unendliche Reiz, die Anmut, die Geschmeidigkeit, das Geheimnisvolle der weiblichen Natur, andererseits die männlichen Eigenschaften: Wille, geschmeidige Kraft, Energie, Tatkraft. Aus diesen zwei ursprünglichen, auf's engste vereinten und ihre natürlichen Neigungen vermengenden Elementen wird die Mannigfaltigkeit der Ausführung und die Logik im Stil entspringen. Dieses gegenseitige Durchdringen wird ein weiches *Détaché* und ein kräftiges *Legato* im Druck des Bogens auf die Saite zur Folge haben. Die Übungen zur Erlernung des Einbiegens werden auch die Notwendigkeit, diese verschiedenen Elemente zu entwickeln, leichter verständlich machen.

104. Alle vorhergehenden Übungen sind auf drei und vier Saiten zu üben, indem man die gleichen Bemerkungen, die Bogeneinteilung betreffend, beachtet (Bsp. 1, 2, 3, 4).

Siehe die vollständigen Studien im zweiten Teil.

105. Desgleichen sollen auch alle vorhergehenden Übungen im derben *Détaché* studiert werden; man wird sodann das Zeichen: — durch das Zeichen > auf jeder gestossenen Note ersetzen. Der Druck ist nicht nur stärker, sondern er wird zum Akzent. Dieser wird hervorgerufen durch den Fingerdruck auf die Stange, der viel unterschiedener sein muss als der einfache Druck im weichen *Détaché*. Jedoch wird im derben *Détaché* der Bogen nicht angehalten, damit noch ein Unterschied erreicht werden kann zwischen diesem derben und dem noch energischeren gehämmerten Strich (*martelé*). Die Vorübungen des *Détaché*, welcher Art es auch sei, werden studiert, indem man den Parallellismus des Bogens auf Tonleitern übt (siehe § 19), mit jedem Drittel des Bogens $E \underline{1\ 2\ 3}$ in ruhigem Zeitmass beginnend $M. 120 =$ Viertelnote, dann nach und nach schneller werdend. Diese Übungen werden *ohne jeglichen Bogendruck*, ohne jegliches Eindringen mit einfacher Bewegung des Armes, der sich abwechselnd mehr oder weniger schnell ausstreckt und wieder zurückzieht, ausgeführt; die Finger halten den Bogen ohne irgendwelche Mitwirkung. Man kann diese Armbewegung auch mit Viertelbogen $C \underline{1\ 2\ 3\ 4}$ üben: kurzes und schnelles *Détaché*.

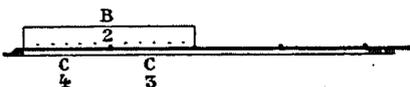
106. Da es notwendig ist in Beispielen wie dem folgenden den gleichen *Charakter* am Frosch wie an der Spitze zu erzielen, so muss das *Détaché* in allen Bogenteilen erlernt werden: $B \underline{1\ 2}$, $C \underline{1\ 2\ 3\ 4}$. Beispiel A zeigt es wohl, dass ein Unterschied zwischen den gestossenen Notengruppen am Frosch und an der Spitze vermieden werden muss, und dass der derbe Charakter an beiden Orten der gleiche sein soll.

Bsp. A.

107. Um besser zu verstehen, welchen Nutzen jeder Einzelne an solch scharfsinnigen Untersuchungen, deren Ziel es ist, natürliche Anlagen zu entwickeln und zu vervollkommen, hat, scheint es uns angebracht, dies bildlich darzutun. In diesem Falle handelt es sich um das *Détaché* und das *Legato*, die unserer Ansicht nach zwei ebenso mächtige, aber in ihren Äusserungen ganz verschiedene Elemente darstellen, wie Wasser und Erde: flüssiges und festes Element. Scheint es nicht in der Tat, als ob in vorigem Beispiel A die gestossenen Notengruppen wie Felsstücke durch die Flut der gebundenen fortgerissen würden?... Man kann also Elemente, welche

scheinbar keinen Zusammenhang mit der Natur haben und dennoch nur durch sie belebt werden, wohl mit einander vergleichen. Es lebt in unserer Kunst die geheime, heilige Sprache des göttlichen Urseins, welche sich auf mehr oder weniger greifbare Art äussert. Es genügt, unser Vorstellungsvermögen auf innere Betrachtungen zu richten, damit unser höheres Sein die wohlthätigen Ausströmungen dieser geheimnissvollen Sprache fühle. In uns lebt das Vermögen, jede Naturerscheinung in ihrer intimen Art zu erfassen. Dieser inneren Symphonie muss Gehör geschenkt werden. Wenn auf uns die Berge einerseits durch ihre gewaltigen, *jedoch unbeweglichen* Linien Eindruck machen (unbeweglich wenigstens während der Zeit, da wir sie schauen, denn nichts ist im absoluten Sinne unbeweglich; hier kommen solche philosophischen Fragen zwar nicht in Betracht), so wird uns das Meer andererseits durch seine wuchtigen, *aber beweglichen* Linien in Bewunderung setzen. Und so kann die Vereinigung zweier völlig entgegengesetzter Elemente in unserm Geiste zu wunderbaren Betrachtungen führen. Ebenso wie wir in unserer Kunst Wasser und Erde unterscheiden können, ebenso sind in ihr auch Feuer und Luft vorhanden; ein Stück hat seine Stimmung, seine Atmosphäre, die sich mit dem tiefsten Ausdruck: dem Feuer verbindet. Das gegenseitige Durchdringen dieser Elemente schafft ein Werk lebendig und vibrierend bis in die tiefsten Tiefen der sinnlichen Welt. Ich sage sinnlich, denn für den Augenblick kommen nur *Mittel* in Betracht, die von dem äussern Empfindungsvermögen wahrgenommen werden können. Wird jedoch dieses Empfindungsvermögen vertieft, so wird es eine Erkenntnis zeitigen, die es der Gefühls-Welt ermöglicht, die *sinnliche* zu durchleuchten wie ein Sonnenstrahl die Glasmalerei eines Kirchenfensters... Man muss sich sagen, dass jede musikalische Äusserung ihr Spiegelbild in der Natur hat, und dass all diese Dinge von einer unendlichen Mannigfaltigkeit sind. Welche Freude für die Seele, dieses erhabene Leben in der Unbegrenztheit zu fühlen; welche ausserordentliche Gemütsbewegung, zu wissen, dass das Studium der Bogentechnik es uns ermöglicht, in die wunderbare Betrachtung aller dieser Dinge einzudringen.

EINBIEGUNG DER BOGENSTANGE.

108. Man übe die folgenden Studien (siehe vollständige Übungen II. Teil) mit einer Einbiegung des Bogens auf jeder Note. Bogenteile C $\frac{3}{4}$, oder B $\frac{2}{2}$ 

Die Einbiegungen des Bogens werden durch einen starken Druck der Finger auf die Stange erreicht.



Bsp. 1.



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. 4.

Die Beispiele 1, 2, 3, 4, werden in gleicher Weise auf drei und vier Saiten geübt (Bsp. A und B).



Bsp. A.



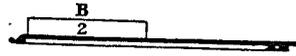
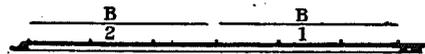
Bsp. B.

(Gleiche Bogeneinteilung: B $\frac{2}{2}$).

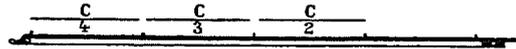
109. Man kann die vorigen Übungen auch in den Bogenteilen B₁ und A___ studieren, B₁ vom Frosch zur Mitte, A ganzer Bogen :



110. Man übe die folgenden Einbiegungen und beobachte genau, dass der Bogen in seinem Lauf im Moment der Biegung nicht angehalten werde.

Bsp. 1. — Bogenteil : B₂.Bsp. 2. — Bogenteil A___ od. B₂.

Jede Bogenhälfte wird in 3 gleiche Teile eingeteilt, indem man auf jede Note durch einfache Biegung der Finger auf der Stange einen Druck ausübt. Dadurch erhält man den *wellenförmigen* Bogenstrich, der nach und nach zum langsamen Staccato führt.

Bsp. 3. — Bogenteil C_{2 3 4}.

111. Im obigen Beispiel 3 befindet sich ein etwas stärkerer Akzent als die Einbiegungen. Dieser Akzent muss mit einem Viertelbogen hervorgebracht werden; dies bringt eine starke Einbiegung mit sich, ferner auch das Zurückhalten des Bogens. Dieses Beispiel übe man sehr gewissenhaft; denn es ist in der Folge von sehr grosser Wichtigkeit, indem es eine Tätigkeit der Finger herbeiführt, die auf die ganze Technik ihre Rückwirkung ausübt. Die Einbiegungen führen zum Beherrschen der Bogenstange und der Finger in solcher Weise, dass in der Wiedergabe eines genialen Werkes die schöpferische Idee durch keine körperlichen Schwierigkeiten mehr gehemmt wird. Der Arm, die Hand, die Finger werden den Bogen so bemeistern, dass das Seelische die Materie erleuchtet und durchdringt. Beispiel 3 sollte folgendermassen ausgeführt werden können



und dem *wellenförmigen Bogenstrich* nicht unterscheiden kann.

DER GEBUNDENE STRICH ODER LEGATO; (Siehe § 107).

112. Dieser Bogenstrich besteht darin, eine beliebige Anzahl von Noten mit der gleichen Armbewegung, sei es im Auf- oder Abstrich, zu verbinden. Die hauptsächlichste Eigenschaft ist die Geschmeidigkeit, welche jedoch die Kraftentwicklung nicht hindern darf. Auch ist der Parallelismus der Stange von grosser Wichtigkeit (siehe § 16, 17, 18, 19). Die anschwellenden Nüancen, den Meereswellen gleichend, schöpfen ihre Kraft in diesem Bogenstrich. Die Tonqualität muss tief sein, geheimnisvoll, unterschiedlich, geschmeidig,



Bsp. A.

süss, brutal und ruhig wie der Ozean. Das Legato stellt das flüssige Element dar, wie es aus der Erde als Quelle hervorsprudelt und durch alle Umwandlungen des Bächleins, Flusses, Wasserfalls, Sturzbaches, Stromes und



Bsp. B.

des Meeres hindurchgeht. Es wird nötig sein, die Qualität des Tones in allen zart abgestuften Tonschattierungen zu studieren, und ganz besonders die Richtung des Bogens auf der Saite zu überwachen, sowie die Übergänge von einer Saite auf die andere (Bsp. A). Das kleine Zeichen + bezeichnet den Saitenübergang. Siehe § 81 und 82; es wird gut sein, diesbezüglich Beispiel B zu studieren (dargestellt im zweiten Teil), sowie alle Saitenübergänge in den Tonleitern der zweiten und dritten Lage: Tonart C-dur.

Die Tonstärke muss durch immerwährenden und stets fortschreitenden Fingerdruck auf die Stange nach vorgeschriebenen Nüancen erreicht werden. Soll die Tonstärke gleichförmig sein, so wird sich der Bogen an die Saite anschmiegen müssen, sogar im *piano*, wohlbemerkt mit einigen Ausnahmen, da auf diesem Gebiet sozusagen nichts endgültig ist, sondern im Gegenteil, alles ist geheimnisvoll und wechselnd wie das Meer und unendlichen und verschiedenen Verwirklichungen unterworfen. Die Bogeneinteilung spielt die grösste



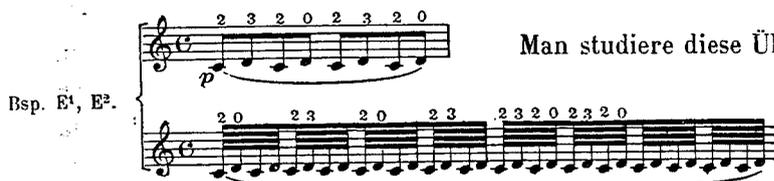
Bsp. G.



Bsp. D.

sein, Beispiel E im *p* und *f* zu spielen (Siehe § 82).

Rolle, und die Hauptregel dieses Bogenstrichs ist folgende: der Bogen wird in soviel gleiche Teile abgeteilt, als Noten auf einer Bindung sind. Siehe § 49 und folgende. Der Schüler achte darauf, dass die Lagen-sowie die Saitenwechsel die Ebenmässigkeit des Tones nicht beeinträchtigen. Beispiel C muss für das Ohr gleichklingend sein wie Beispiel D, und um sich darin zu üben, wird es gut

Bsp. E¹, E².

Man studiere diese Übungen zuerst sehr langsam, dann immer schneller (Bsp. E²). Auch kann man diese Beispiele mit beiden Fingersätzen abwechselnd üben.

113. Nachstehende Beispiele sind auf gleichklingendes Resultat, hin zu üben. (Bsp. F 2). Man teile den Bogen auf jeden Takt gleichmässig ein.

Bsp. F¹.Bsp. F².

8 Noten, 8 gleiche Teile u. s. w.... die gleichen Beispiele sind auch in folgenden Bogenteilen zu üben: C 1 2 3 4, E 1 2 3, B 1 2.

114. Übungsbeispiele für den Bogenteil C 1 



Bsp. 1.

oder:



Bsp. 2.

Man studiere diese Übungen zuerst langsam dann nach und nach schneller (Bsp. 3).



mit Fingersatz :



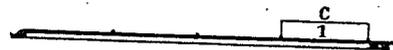
Bsp. 3.

Siehe die vollständigen Übungen des zweiten Teils.

DER GEHÄMMERTE STRICH OD. MARTELÉ.

115. Der gehämmerte Strich entsteht durch sehr rasches Streichen des Bogens in der einen oder andern Richtung und durch plötzliches Anhalten desselben. Dieses plötzliche Halten bedingt einen sehr starken Druck der Finger auf die Stange und gleichzeitig ein rasches Anhalten des Armes in seiner Bewegung von \neg und \vee .

Dieser Strich wird am Frosch sowie an der Spitze ausgeführt. Bogenteil C $\frac{1}{4}$



oder C $\frac{4}{4}$



116. Das Ziel dieses Bogenstriches ist, Energie und Willen auszudrücken. Jedoch soll er keinesfalls gepresst und unangenehm klingen, sondern im Gegenteil seinen zwei Eigenschaften entsprechend, kraftvoll und edel sein. Zwischen dem Anfangsakzent und dem Stillstehen des Bogens muss der Ton schlackenlos bleiben. Es ist vollkommen unnütz, ihn hierbei zu erdrücken, da dies nur die innere Kraft seines Charakters schwächen würde, denn Willen und Energie zeigen sich beim Menschen nicht durch äussere Muskelarbeit, sondern sind das Ergebnis edler innerer Betrachtungen, entstanden durch das Wissen und die Würdigung des Wertes gewisser Tatsachen — sodann durch Überlegung und den tiefen Wunsche, das hohe Ziel, welches man sich gesetzt hat, trotz aller Schwierigkeiten zu erreichen. Das folgende Beispiel rechtfertigt obige Auseinandersetzung über den Charakter dieses Bogenstriches.

Kreutzer-Sonate. BEETHOVEN
Lebhaft und energisch.



Dieses Beispiel wird ebensowohl am Frosch wie

an der Spitze ausgeführt, je nach individueller Befähigung. Der Charakter des gehämmerten Strichs muss sich absolut gleich bleiben. In Wirklichkeit soll diese Stelle für das Ohr wie nachstehend klingen :



Ein anderer Beleg ist folgender :

Quartett no. 1. BEETHOVEN.
Allegro



Hier sind die gebundenen Noten  als einzige,

in die zwei Achtelnoten 

auslaufende Gesangsnote zu betrachten. Letztere sind mit

gehämmertem Strich auszuführen und sollen klingen  Das Schema zum Üben dieser Stelle

ist folgendes :



117. Der gehämmerte Bogenstrich muss sich wie alle andern Stricharten sämtlichen dynamischen Abstufungen fügen, ohne seinen Charakter zu ändern (Bsp. 1).

In Beispiel 1 tritt das *Détaché* vor dem *Legato* vollständig zurück; somit ist die *Nüance piano* berech-

Streichquartett Nr. 1. BEETHOVEN.



Bsp. 1.

tigt. Die beiden abgestossenen Achtel werden aber trotz des *piano* ihren energischen Charakter beibehalten und einen völligen Gegensatz bilden zu den sie umgebenden *Legato*noten.

Das darauf folgende.

Anpacken im *forte*, welches eine Wiederholung oder noch besser eine Bejahung des sich im ersten Thema offenbarenden Willens ist, wird umso mehr hervortreten (Bsp. 2).



Bsp. 2.

118. Ein weiteres Beispiel, welches den Charakterunterschied zwischen *Legato* und *Martelé* dartut, befindet sich im *Finale* des gleichen Quartettes.

Lebhaft. Quartett Nr. 1. BEETHOVEN.



Bsp. 3.

Die vier Triolengruppen in oben angeführtem Beispiel 3 sollen den Bogen in vier gleiche Teile teilen

C 1 2 3 4 und die zwei folgenden Achtel dem Ohre als gehämmert klingen  Bogenteil C 4.

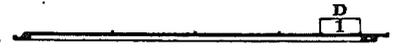
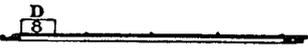
Denselben Charakter dieser Stelle sollte man, im Aufstrich anfangend, und am Frosch den gehämmerten Bogenstrich gebrauchend, wahren können C 1. Man wählt jedoch erstere Spielart, weil sie natürlicher ist. Der Unterschied hingegen ist derselbe wie zwischen rechts — und linkshändig. Hier stehen wir einer Frage intuitiver Logik gegenüber, die ein Urteil schwer zulässt, obwohl es besser wäre, sich von den Gesetzen der Schönheit leiten zu lassen und stets über dem Werke zu stehen. Hier ist Begabung in gewissem Sinne zuweilen gefährlich, indem sich der Künstler durch das Werk mit fortreißen lässt und sich Freiheiten erlaubt, die nicht zu rechtfertigen sind. Es handelt sich darum, die Leidenschaft, welche die Kunst in uns erweckt, zu beherrschen, damit die allgemeine harmonische Linie in der Wiedergabe gewahrt bleibe und gewisse Stilabweichungen oder plötzliche Umgestaltungen, welche notwendig sind, durch den auszudrückenden Gedanken oder das zu schauende Bild gerechtfertigt seien. Handelt es sich nun um ein Werk von dem Umfang, der Macht und geheimnisvollen Beredsamkeit wie die siebzehn Streichquartette Beethovens, so ist es unumgänglich nötig, sich alle Mittel der Interpretation anzueignen.

VORBEREITENDE ÜBUNGEN FÜR DIE AKZENTUIERUNG.

119. Um dem richtigen gehämmerten Bogenstrich zu erlernen, sind gewisse vorbereitende Übungen für die Akzentuierung notwendig. Nachstehende Beispiele werden dies klar machen; die angegebenen Bogenstriche werden das Anpacken der Finger auf der Bogenstange und die Raschheit im Angriff entwickeln. Man studiere die folgenden Beispiele in den angegebenen Bogenteilen, ohne die Bedeutung des Zeichens \square ' zu übergehen, (Siehe Zeichenerklärung am Anfang dieses Werkes).

Bsp. 1. 

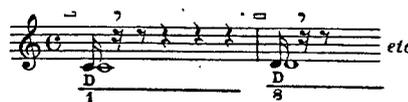
In Beispiel 1 wird die erste Note mit dem Bogenteil D_1

ausgeführt . Das Zeichen \square , welches vor der Note steht, verlangt, dass der Bogen auf die Saite gelegt werde, um das Anpacken vorzubereiten. Dieses muss rasch und energisch ausgeführt werden, worauf der Bogen mit der grössten Geschwindigkeit an der Spitze angesetzt wird. Das Zeichen 'v' besagt, dass der Bogen die Saite nicht berührt und das folgende: \square stellt den Bogen wieder auf die Saite, um ein neues Anpacken in Bogenteil D_8  vorzubereiten, wonach derselbe ebenso rasch wieder am Frosch angesetzt wird, u. s. w.

Bsp. 2. 

Ebenso wie oben, nur beginne man im Aufstrich am Frosch.

120. Diese Übungen können mit den gleichen Akzenten studiert werden, nur wird der Bogen *sehr langsam* über der Saite geführt (Bsp. A.) In dieser etwas speziellen Übung beobachte man genau die Bogenrichtung, um den absolutesten Parallelismus zu erhalten (Siehe § 16).

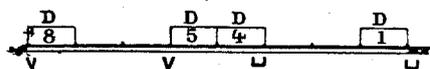


Bsp. A.

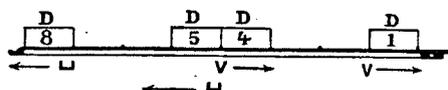
Beispiel 3 wird in folgenden Bogenteilen geübt:



Bsp. 3.




Bsp. 4.



121. In Beispiel 4 beginnen die beiden Noten  auf der gleichen Stelle des Bogens, d. h. sie gehen von demselben Punkte aus und in entgegengesetzter Richtung weiter. D_4 ist im Aufstrich gegen den Frosch und D_5 im Abstrich gegen die Spitze zu spielen.

122. Um die Kraft der Akzentuierung zu erhöhen, übe man diese Studien auf Doppelgriffen (Bsp. 5, 6, 7, 8).

Siehe vollständige Übungen II. Teil.

Bsp. 5.

Bsp. 6.

Bsp. 7.

Bsp. 8.

ANDERE AKZENTUIERUNGSSTUDIEN.

Bsp. 1.

Bsp. 2.

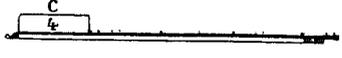
Bsp. 3.

Bsp. 4.

123. Gleiche Bogenstriche auf Terztonleitern. Siehe Vollständige Übungen II. Teil.

Bsp. 5.

Bsp. 6.

124. Die Beispiele 5 und 6 werden im Bogenteil C $\frac{4}{4}$:  mit sehr energischem, gehämmerten Strich und ohne den Bogen von der Saite zu heben, geübt. Diese zwei Übungen müssen gleichfalls sehr langsam in den Bogenteilen D $\frac{8}{8}$ 7 6:  und mit den Zeichen, '□', d. h. Abheben und Aufstellen des Bogens zwischen jeder Note, studiert werden, Bsp. 7, 8.

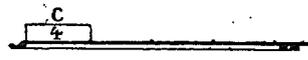
Bsp. 7.

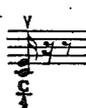
Bsp. 8.

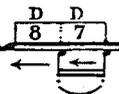
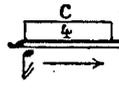
In jedem Bogenteil zu üben.

Bsp. 9.

Bsp. 10.

125. Die Beispiele 9 und 10 werden im Bogenteil C $\frac{4}{4}$:  in stark gehämmertem

Strich gespielt: . Diese zwei Sechzehntel müssen den Eindruck machen,  als wären zwei verschiedene Bogenstriche verwendet worden. Die Betonung muss ebenso energisch sein wie auf dem dritten Sechzehntel im Aufstrich  und im Bogenteil C $\frac{4}{4}$, erfolgen, während jedes der vorigen Sechzehntel in Bogen-

teil D $\frac{7}{8}$ gespielt wird. Beispiele  



Bsp. 11.



Bsp. 12.



Bsp. 13.



Bsp. 14.

126. Die Übungen 11, 12, 13, 14 werden auf gleiche Art geübt, sodann im gehämmerten Strich am Frosch,

Bogenteil C $\frac{4}{4}$:  (Siehe Beispiele II. Teil).

127. Es ist notwendig, das plötzliche Anhalten des Bogens sowie die Geschwindigkeit des Schleuderns (lancé) gegen die Spitze und gegen den Frosch zu üben. Bei diesem Studium legt man den Bogen ohne Druck auf die Saite, um durch das rasche Schleudern des Armes ein leises, aber doch energisches Martelé zu erreichen. Die Übungen 1 und 2, § 119, haben die Geschwindigkeit dieses Schleuderns vom Frosch zur Spitze und umgekehrt schon vorbereitet. Es wird demnach genügen,



Bsp. 1.



Bsp. 2.

nachstehende Übungen im *piano* zu spielen, indem der Bogen so rasch als möglich zwischen jeder abgestossenen Note geschleudert wird. In den Bogenteilen C $\frac{4}{4}$ und B $\frac{2}{2}$ verwende man soviel Bogen für die gestossenen wie für die gebundenen Noten.

Man übe Bsp. 1 auch mit dem in Bsp. 2 angegebenen Bogenstrich.

128. Beispiel 1 ist in einem einzigen Bogenstrich auszuführen, wie Beispiel 3 es zeigt; für das Ohr wird dadurch dasselbe Resultat erreicht. Nach der zweiten gebundenen und nach jeder abgestossenen Note achte man auf augenblickliches Anhalten des Bogens, wie es das kleine + angibt.



Bsp. 3.

129. Diese Übungen werden durch zwei Oktaven, in der Lage bleibend, in allen Tonarten gespielt (siehe vollständige Übungen im II. Teil.); desgleichen Bsp. 4 und 5.



Bsp. 4.



Bsp. 5.

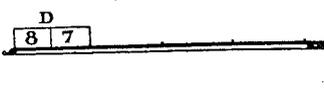
Man beachte die Bogeneinteilung in Bsp. 4.



Bsp. 6.



Bsp. 7.

130. Zwischen den Übungen 6 und 7 soll kein Unterschied zu hören sein; in ersterer wird jede Note mit einem Achtelbogen  dagegen in der zweiten jede Note mit einem Viertelbogen  gespielt. Da in letzterer Übung jede Note gestossen ist, so wird die erste Übung mehr Akzentuierung und die zweite grössere Geschwindigkeit im Schleudern des Bogens (§ 129) beanspruchen.



Bsp. 8. In Beispiel 8 finden wir eine Bogenstudie für Geschwindigkeit, die am besten zuerst relativ langsam, dann immer mehr im Allegro-Tempo studiert wird; dabei muss



Bsp. 9.

der Bogen, wie es das kleine + angibt, zwischen jeder gestossenen Note angehalten werden. Siehe § 129.

131. Dieselbe Übung wird in Bogenteil C $\frac{4}{4}$  studiert und muss ebenso wie die vorhergehende klingen; dann muss dieselbe Arbeit in den Bogenteilen C $1 \frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$ geleistet werden.



Bsp. 10.



Bsp. 11.

Eis gilt dasselbe wie für die vorhergehenden Übungen (siehe § 129, 130, 131).

132. Die Übungen mit Akzenten sind auch im *forte* zu studieren.



Bsp. 12.



Bsp. 13.

133. Beispiel 12 wird zuerst wie angegeben geübt, im Bogenteil C $\frac{4}{4}$; jede gestossene Note wird ebensoviel

Bogen erhalten wie die gebundenen: Beispiele,  . sodann in den Bogenteilen C 1 2 3 4, E 1 2 3,

B 1 2, dasselbe gilt für Beispiel 13.

134. Die technischen Bogenstudien, welche der Schüler an den Etüden von Kreutzer, Fiorillo, Rode und Gaviniés machen kann, werden seinem Stil und alsdann seinem Vortrag zu gute kommen. Der Stil und der Vortrag sind nämlich zwei verschiedene künstlerische Äusserungen, und wir glauben versichern zu können, dass der Unterschied zwischen diesen beiden Ausdrucksarten ebenso gross ist, wie zwischen einer Studie und einem fertigen Kunstwerk; dieses letztere ist durch Eingebung entstanden, ohne dass eine technische Ursache dabei mitspielte.

Immerhin kommt es vor, dass eine Etüde künstlerischen Wert haben kann, und dass sich in einem Kunstwerke rein technische Elemente vorfinden. Allerdings sind in letzterem Falle diese technischen Elemente von einer Idee abhängig, während sie in der Etüde das Ziel darstellen, welches sich der Autor gesetzt hat. Sicher ist, dass die Etüden von Kreutzer, Fiorillo, Rode und Gaviniés grösstenteils künstlerische Elemente aufweisen, bei denen die Instrumentaltechnik als nebensächlich zurücktritt. Daher ist es eine reine Freude, sie zu interpretieren. Nach unserer Ansicht aber gibt es sehr wenig Etüden von so hohem musikalischen Wert, deshalb haben wir dieselben speziell hier erwähnt. Der Stil im allgemeinen wäre also das Resultat einer gewissen Disciplin, welche durch die künstlerische Ansicht vorangegangener Geschlechter entstanden ist und keine persönliche Meinung zulassen sollte: Überlieferung.

Dagegen wird der Vortrag durch die mehr oder minder interessante Art des Individuums geschaffen. Daher die verschiedenen Ausführungen des gleichen Werkes von verschiedenen Künstlern.

Der Stil wäre somit das Resultat einer conventionellen Erziehung und der Vortrag die Offenbarung der höchsten künstlerischen Möglichkeiten eines Individuums.

Seinen Vortrag durch gründliche Kenntniss der verschiedenen künstlerischen Elemente in ihren gegenseitigen Beziehungen zu rechtfertigen, darin liegt wohl das Geheimnis höherer Begabung, welches im Herzen derer reift, die selbst unbewusst den Wunsch hegen, sich dem seelischen Leben, welches Kunst und Künstler vereinigt, zu widmen.

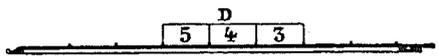
DER SPRINGENDE BOGENSTRICH.

135. Wie ein zur Erde geworfener Gummiball von derselben zurückprallt, so ist es Zweck des springenden Bogenstrichs (*sautillé*), den Bogen auf die Saite fallen zu lassen und das Zurückspringen, verursacht durch gleichzeitige Elastizität der Haare und der Stange, herbeizuführen. Indessen ist es unserer Ansicht nach, von grösster Wichtigkeit, dieses Springen des Bogens unserm Willen unterzuordnen.

Man muss dieses Springen leiten und ihm die langsame, mässige oder schnelle Bewegung geben können, welche der Charakter der zu spielenden Musik, in der es vorkommt, beansprucht. Deshalb ist es absolut unumgänglich, die Bewegungen seines Bogens zu beherrschen und sie beständig zu überwachen. Auch muss man die stärksten, sowie die zartesten Nüancen in diesem Strich ausführen können, denn das *Sautillé* darf nicht nur, wie es die gewohnheitsmässige Handgelenkbewegung hervorbringt, leicht und lebhaft sein. Gewisse Noten müssen durch diesen Bogenstrich, der mässig oder schnell sein kann, akzentuiert werden, und es ist deshalb notwendig, das *sautillé* in einer Weise zu beherrschen, dass man davon nach Wunsch Gebrauch machen kann, Allerdings wird es zum *spiccato*, wenn sich das Zeitmass verlangsamt; jedoch muss es, gleich dem *spiccato*, akzentuiert werden; in gewissen Fällen muss es sogar, trotz schnellerem Zeitmass, beissende Schärfe haben.

Der Schüler möge jetzt mit der grössten Aufmerksamkeit diese vorbereitenden Studien verfolgen, um vollständige Beherrschung des Bogens zu erlangen.

136. In Wirklichkeit ist das *sautillé* ein mit ganz kurzem Bogenteil ausgeführtes *Détaché*. Bevor man den Bogen auf der Saite springen lässt, wird eine vorbereitende Studie darin bestehen, dass man ihn mit immer weniger Bogen auf jede Note eindrückt, wie im *Détaché*. *Man ube langsam, ohne dass der Bogen die Saite zwischen den einzelnen Noten verlässt*, und indem man die Biegsamkeit der Stange ausnützt. Diese Übung wird in jedem durch die Beispiele angezeigten Bogenteile gemacht, im langsamen Zeitmass sich dem Frosch nähernd und umgekehrt. Die Hauptsache ist, sich an das Eindringen des Bogens in die Saite zu gewöhnen. Diese Übung bezweckt, einzig die Elastizität der Stange festzustellen, ohne dass diejenige der Haare dabei beteiligt ist. Dieses ist das Mittel, das *Sautillé* zu beherrschen. Man könnte es auch den *springenden Strich an der Saite* nennen. Beim Üben desselben wird man allmählich den Bogen lockerer halten und sich gestatten, die Saite zu verlassen. Die Übungen des gestossenen Strichs § 94 und folgende werden den Schüler zu dieser notwendigen Geschmeidigkeit und Kraft führen.

137. Die besten Bogenteile für diesen Strich sind $D \frac{3}{4} 5$  , $D \frac{3}{4}$ mässig schnell, $D \frac{4}{4}$ schnell, $D \frac{5}{4}$ sehr schnell. In diesem letzten Bogenteil können die Haare die Saite verlassen, wenn es äusserste Leichtigkeit zulässt. Demnach ist es nötig, den Bogenteil $D \frac{4}{4} 3$ wieder einzunehmen, sobald ein Akzent zu geben ist, oder wenn sich das Zeitmass verlangsamt. Das Überwachen durch den Willen vermindert sich bei zunehmender

Quartett Nr. 7. BEETHOVEN.



Bsp. A (Spiccato).

Schnelligkeit. Der Charakter dieses Bogenstrichs soll möglichst verschieden sein; em oder zwei Beispiele werden genügen, um den ausserordentlichen Unterschied, der in gewissen Fällen vorkommt, zu beweisen. Um sich über die notwendige Verschiedenheit klar zu werden, vergleiche man nachstehende Beispiele.

Schnelligkeit. Der Charakter dieses Bogenstrichs soll möglichst verschieden sein; em oder zwei Beispiele werden genügen, um den ausserordentlichen Unterschied, der in gewissen Fällen vorkommt, zu beweisen. Um sich über die notwendige Verschiedenheit klar zu werden, vergleiche man nachstehende Beispiele.



Bsp. B. (Sautillé).

BEISPIELE FÜR VORBEREITENDE ÜBUNGEN.

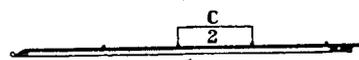


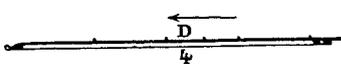
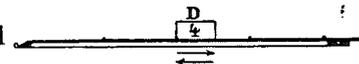
Bsp. 1.



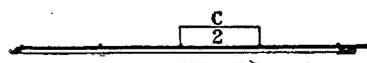
Bsp. 2.

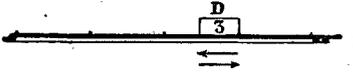
138. Man beachte die Bogenteile in Bsp. 1, 2 und folgende. In Beispiel 1 wird die erste Note in Bogenteil

$C \frac{2}{2}$  im Abstrich ausgeführt; dies bringt den Bogen an das Ende von $D \frac{4}{4}$

 Hier spielt man jedes der nachfolgenden Sechzehntel 

davon das erste im Aufstrich (gegen den Frosch). In der folgenden Gruppe  bringe man das erste

Achtel auf den Bogenteil $C \frac{2}{2}$, diesmal aber im Aufstrich (gegen den Frosch) 

und jedes der zwei folgenden Sechzehntel auf Bogenteil D_3 , davon das erste im Abstrich. Man übe diesen Bogenstrich *an der Saite anliegend*, indem man die Biegsamkeit der Stange ausnützt. Dasselbe gilt für Beispiel 2 und folgende.



Bsp. 3.



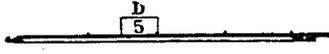
Bsp. 4.



Bsp. 5.



Bsp. 6.

139. Die Beispiele 5 und 6 übe man in Bogenteil D_5  im *piano* und einem sehr raschen Tempo, die Haare von der Saite zurückprallen lassend. In den Beispielen 1, 2, 3, 4 vergesse man nicht, am Anfang jeder Note die Stange etwas einzudrücken (durch — bezeichnet), aber ohne dass die Haare die Saite verlassen (*springender Strich an der Saite*). Siehe die vollständigen Übungen im II. Teil.

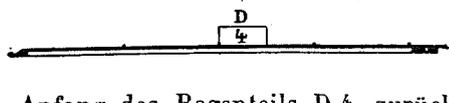
DAS SPICCATO.

140. Das Spiccato ist eine Abart des Sautillé. Es ist ein Bogenstrich, der *beissende Schärfe* haben muss, und mit dem man ein gewisses Zeitmass nicht überschreiten kann. Er besteht darin, zwischen jeder Note den Bogen von der Saite wegzuheben und wieder aufzulegen. Der geworfene Bogenstrich hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem Spiccato, nur wird er ausschliesslich im Auf — oder Abstrich ausgeführt.

Im früher erwähnten Beispiel A (7. Quartett von Beethoven) wird der erste Takt mit *geworfenem* Bogenstrich h gespielt  und der folgende im *spiccato* . Um den etwas besonderen Charakter dieses Stückes wiedergeben zu können, ist es von Interesse, diesen Bogenstrich folgendermassen zu üben.



Bsp. 4.



indem man nach jeder Note auf den Anfang des Bogenteils D_4 zurückkommt, was durch die Zeichen $\square \circ$ erklärt wird. Der Bogen befindet sich über der Saite, $\square \circ$; der wiederaufgesetzte Bogen wird stark eingedrückt, um den Akzent oder « mordant » vorzubereiten, darauf nimmt er seine Anfangsstellung wieder ein. Diese Übung muss natürlich sehr langsam gemacht werden, damit man die Bewegungen zerlegen kann. Man soll diese Strichart mit sehr viel Schärfe oder Leichtigkeit, je nach dem Charakter des Stückes oder der vorgeschriebenen dynamischen Schattierung ausführen können. So ist zum Beispiel der Charakter des Schlusssatzes im Konzert von Mendelssohn nicht der nämliche wie der des im vorhergehenden Beispiel angegebenen 7. Quartett Beethovens. Man wird später die zur Wiedergabe verschiedener Werke notwendigen Abweichungen im Bogenstrich kennen lernen. Im Ganzen ist das Spiccato ein springender Strich der

schärfer ist als der springende Strich an der Saite (*sautillé à la corde*) oder als das gewöhnliche *Sautillé*. Er darf ein allzu rasches Zeitmass nicht erreichen, sondern im Gegenteil reserviere man ihn für gewisse Stellen, in welchen die Eigenschaft des Willens die Hauptrolle spielt. Er ist eine Abweichung des springenden Strichs, und sein Zweck ist es, die Akzentuierung zu entwickeln. Seine Vorübungen sind nach unserer Ansicht das beste Mittel, um die Finger Muskeln der rechten Hand auszubilden; gleichzeitig ist dies eine ausgezeichnete Vorbereitung zum *Staccato*.

VORBEREITENDE ÜBUNGEN ZUM SPICCATO.



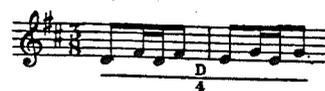
141. Bevor man die erste Note spielt, wird der Bogen

aufgesetzt und auf die Saite gedrückt, das Anpacken Bsp 1. vorbereitend. Sodann hebt er sich nach gespielter Note leicht über die Saite und legt sich wieder auf dieselbe, bevor die nächste Note angepackt wird.



Man studiere diese Übung auf Tonleitern in Doppelgriffen, einfachen Tonleitern und gebrochenen Accorden sehr langsam, indem man die Bewegung zerlegt. Siehe vollständige Übungen II. Teil.

142. Dieser Bogenstrich soll auch in verschiedenen Rythmen geübt werden (Bsp. 3, 4, 5, 6), auf zwei Saiten.



143. Dieselben Übungen können auch im *Spiccato* in den Bogenteilen D_3 , D_5 und D_6 gespielt werden. Man bediene sich zwischen jeder Note der Zeichen .

DER GEWORFENE BOGENSTRICH UND DAS FLIEGENDE STACCATO.

144. Der geworfene Bogenstrich ist ein fortwährendes Neuansetzen des Bogens; er kann beissend oder federnd sein und wird in den Bogenteilen der Mitte, zuweilen gegen die Spitze ausgeführt. Soll er federnd sein, so sind die besten Bogenteile D_4 und D_5 , will man ihn stark haben, so verwendet man die Spitze. (Bsp. A und B).

In Beispiel A haben wir den Anfang des Schlusssatzes aus dem Mendelssohn-Konzert. In der Ausführung der kurzen Noten ist zum Teil fliegendes *Staccato* und zum Teil geworfener Bogenstrich zu gebrauchen. Die

vier ersten Noten: werden in den Bogenteilen D_5 und D_4 im (Aufstrich fliegendes *Staccato*) und die

beiden letzten mit geworfenem Bogenstrich, d. h. auf derselben Stelle zwischen jeder Note neu ansetzend, ausgeführt: Der geworfene Bogenstrich tritt noch mehr hervor bei folgender Stelle des gleichen



Konzertes, wo er in einem der folgenden Bogenteile $D \underline{5} \underline{6}$, wobei der Bogen zwischen jeder Note neu angesetzt wird, ausgeführt wird.

145. Diese Stelle kann auch Spiccato ausgeführt werden, denn das Resultat wird für das Ohr das gleiche sein, wie wenn mit geworfenem Strich oder im Staccato gespielt würde. (Bsp. A.) Dieses Spiccato sollte, um den wirklichen Charakter



Bsp. 1.



Bsp. A.

wiederzugeben, gleichzeitig federnd und beissend sein. Das ganze Finale muss ein wenig draufgängerisch vorgetragen werden, das heisst mit nervigem und glänzendem Bogenstrich, stark akzentuiert

ohne schwerfällig, und sehr leicht, ohne kraftlos zu sein.

In Beispiel B, dem Hauptthema der Scherzo-Tarantelle von Wieniawski, begegnen wir dem geworfenen Bogenstrich an der Spitze im « forte ». Gewöhnlich nimmt man sich nicht die Mühe, dieses Stück mit geworfenem Bogenstrich zu spielen. Mit Unrecht, denn sein typischer Charakter kommt mehr zur Geltung, wenn man den Bogen je nach den zwei gebundenen Noten abhebt und ihn wieder stark auf jede gestossene Note im Aufstrich aufwirft.



Bsp. B.

Der geniale Geiger Eugène Ysaye hat uns dieses Beispiel gegeben; beachten wir es.

146. Das fliegende Staccato wird mehr in einem raschen Zeitmass im mezzo-forte oder piano ausgeführt. Es ergibt sich aus dem Zurückprallen des Bogens und ist dem springenden Strich, dem Spiccato, sowie dem Ricochet nahe verwandt. Es wird in den Bogenteilen $D \underline{4} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{8}$ ausgeführt. Man kann das Finale des Mendelssohnkonzertes auch mit fliegendem Staccato spielen, d. h. ohne den Bogen wie im geworfenen Strich wiederanzusetzen, wohl aber, indem man von einem Bogenteil in den andern übergeht. (Siehe weiter oben Beispiel A, § 144).

147. Beispiel C zeigt eine Stelle aus dem 3. Quartett von Beethoven, bei welcher das fliegende Staccato angebracht ist; einige Takte später ist es noch mehr am Platz. (Bsp. C').



Bsp. C.



Bsp. C'.

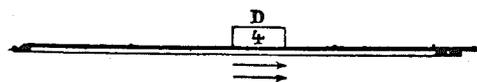
VORBEREITENDE ÜBUNGEN FÜR DEN GEWORFENEN STRICH UND DAS FLIEGENDE STACCATO.



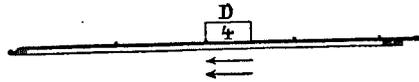
Bsp. 1.

Die erste Übung wird in den folgenden Bogenteilen $D \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{5}$

geübt; dieser geworfene Strich besteht darin, den Bogen nach jeder Note von der Saite abzuheben.



Man kann denselben auch mit jeder Note im Abstrich üben



Er wird an der äussersten Spitze ausgeführt, Bogenteil D_8 , und zwar im forte auf Saiten (Bsp. 2.) sowie auf drei und vier Saiten (Bsp. 3, 4, 5).



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. 4.



Bsp. 5.



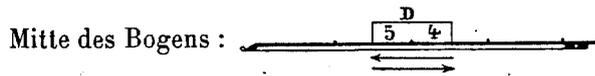
Bsp. 6.

148. Man übe diese letzten Beispiele in den Bogenteilen C^1 und E^1 , jede Note im Abstrich. Sie können auch mit ganzem Bogen auf jeder Note im Ab — oder Aufstrich gespielt werden; (Bsp. 6) man kommt zu diesem Ergebnis, indem man sie in den Bogenteilen $D^1 2 3 4 5 6 7 8$, $C^1 2 3 4$, $E^1 2 3$ und $B^1 2$ übt.



Bsp. 7.

149. Beispiel 7 übe man im fliegenden Staccato in der



ANDERE STACCATI.

Das Staccato ohne Akzente.

150. Das akzentlose Staccato wird in seltenen Fällen angewendet. Der Bogen wird zwischen jeder Note angehalten, ohne dass die Haare auf die Saite drücken. Es wird nur *dolce* gespielt und ist von eigenartiger Wirkung. Um sich darüber Rechenschaft zu geben, spiele man nachstehendes Beispiel des zweiten Beethoven Quartetts (1. Satz) auf verschiedene Arten und suche, welcher Beschaffenheit der Strich sein muss, dessen Charakter in genauer Beziehung zu dem *inneren Sinn* dieser wunderbaren Stelle, welche nicht nur eine kontrapunktische Spielerei ist, steht. Es handelt sich darum, den richtigen Bogenstrich zu finden, der im Einklang mit dem tiefen Sinn der zu spielenden Stelle steht. Das nennt man Vortragskunst (Siehe § 61, 62, 88).



Bsp. A.

151. Das fliegende Staccato sowie der geworfene Strich sind hier unmöglich, da sie diesem Thema den Ausdruck von Frivolität verleihen würden. Uns scheint im Gegenteil, dass diese Stelle, unterstützt von den energischen und geheimnisvollen Rythmen des Violoncells, begleitet von dem so zarten Gesang der Bratsche, einer Stellung entspricht, wie sie Seele und Körper gegenseitig einnehmen können, und wie sie wohl nur Beethoven hervorzubringen wusste. Das fliegende Staccato sowie der geworfene Strich sind hier unnütz, sogar nach unserer Ansicht, schlecht. Der wellenförmige Bogenstrich, welcher darin besteht, den Bogen auf jeder

Note aufzudrücken, ohne ihn in seinem Lauf aufzuhalten, wäre hier auch nicht wegen seiner durch die wellenartige Bewegung hervorgebrachten Schwülstigkeit am Platz, zumal er nur in mässigem Zeitmass spielbar ist. Es bleibt noch das Staccato mit Akzent (gewöhnliches Staccato), welches jedoch mit seinen Akzenten auf jeder Note zu glänzend und zu stark klingt, und endlich das einfache und akzentlose Staccato. Diesem letztern verdanken wir es, wenn wir die eigentümliche Stimmung dieser Passage erschöpfen können, indem wir den raschen Noten das geheimnisvolle Tempo verleihen, welches dieser höchst einfache Bogenstrich am besten wiedergibt.

Die Noten werden durch den Bogen angehalten und ohne jegliche Betonung wieder aufgenommen. Gibt man den zwei ersten halben Noten nur etwas zarten Ausdruck, so werden die nachfolgenden umso packender wirken. Dies wirkt wie der dumpfe Zusammenstoss kalter Vernunft und einer sich leidenschaftlich aufschwingenden poetischen Seele. Dieser Bogenstrich, der selten in Frage kommt, hat jedoch etwas sehr Bemerkenswertes, da er uns dazu führt, die Geheimnisse der Gefühle zu entdecken, welche, der Seele eines Genies entsprungen, in einigen Noten niedergelegt worden sind, und deren Wahrhaftigkeit sonst dem Vortragenden toter Buchstabe bliebe, ihm, dessen Pflicht den Zuhörern gegenüber so gross ist.

152. Dieses nämliche akzentlose Staccato ist nötig, um wieder in den ursprünglichen Bogenteil zu gelangen, ohne dass das Ohr dabei durch den Unterschied im Bogenstrich, mithin auch in der Stimmung, beleidigt würde : Bsp. B.



Bsp. B.

153. Das Staccato des zweiten Taktes in Beispiel B wird durch den Akzent >, welcher auf dem ersten Teil desselben angebracht ist, und der den Bogen an die Spitze bringen muss, gerechtfertigt. Um diesen ursprünglichen Bogenteil wiederzufinden, wird es nötig sein, zu ihm zurückzukehren. Dieses Staccato muss ohne Akzente, mit dem Bogen einfach auf der Saite gemacht werden und dem Ohr, während der Bogen den Teil *D* $\frac{4}{4}$ nach und nach wieder einnimmt, denselben Eindruck wie das Sautillé des ersten Taktes hinterlassen. Man kann diesen Bogenstrich wie den vorigen mit Beispiel 7 üben; siehe § 149.

DAS AKZENTUIERTE STACCATO UND DER WELLENFÖRMIGE BOGENSTRICH.

154. Das akzentuierte Staccato wird mit dem Bogen vollständig auf der Saite und jede Note energisch betonend ausgeführt. Es ist das allgemein bekannte Staccato. Dieser glänzende Bogenstrich ist für gewisse Passagen absolut notwendig. Die vorbereitende Übung dazu besteht darin, die Akzentuierung zu entwickeln und somit das Spiccato und das Martelé in fast allen Bogenteilen zu üben, ja sogar in allen; denn das Spiccato ist immer noch möglich in den Bogenteilen *D* $\frac{6}{8}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{8}{8}$, unter der Bedingung, dass es langsam gespielt wird : § 140. 141, 142, 143.

155. Danach übe man das Staccato, wie es nachstehende Beispiele angeben, indem man die Akzentuierung jeder Note vorbereitet und den Bogen nach einer jeden anhält.



Esp. 2.



Esp. 1.



Esp. 3.

Siehe vollständige Übungen im II. Teil.

156. Der wellenförmige Bogenstrich ist eine Art gebundenes Staccato, welcher dem Vortrag gewisser Passagen ein interessantes Ausdrucksmittel verleiht. Die durch diesen Bogenstrich gespielten Noten werden nicht angehalten, wohl aber durch ein kleines Biegen der Stange beim Übergang von einer Note zur andern



Bsp. C. — Siehe § 110.

oder verschiedenen unter sich gebundenen Noten hervorgehoben, Bsp. C aus dem zweiten Satz des neunten Quartettes von Beethoven. Die sechs Sechzehntel der zweiten Hälfte des ersten Taktes von Bsp. C werden mit diesem Bogenstrich ausgeführt, jedoch erfolgt die Biegung nur auf jeder zweiten Note. Dies ist der wellenförmige

Bogenstrich. Der bei dieser Stelle des Andante etwas gemächliche Charakter verlangt diesen Strich, da dieser den Gedanken besser wiedergibt, als wenn man zwei Noten mit einem Strich spielen würde. Beispiel :



ergibt eine schlechte Bogeneinteilung; dagegen werden die beiden Bogenteile, wenn diese

Notengruppe auf einen Bogenstrich gespielt wird, — Bogenteil B₂ im Abstrich auf die Noten 

und B₂ im Aufstrich auf die Sechzehntelgruppe — gegenseitig ins Gleichgewicht gebracht. Werden aber die Sechzehntelnoten mit 3 Bogenstrichen gespielt, so bringt dies den rechten Arm in eine unruhige Lage, die nicht zu dem etwas gemächlichen Charakter dieser Stelle passt und ihn auf solche Art keinesfalls wiedergeben kann. Andererseits gibt die gleiche Gruppe, wenn sie im gleichen Bogenteil wie das vorhergehende Viertel und Achtel gespielt wird, wohl den Eindruck eines Schaukelns, wie es sich im vorhergehenden Takte zeigt



und sich logischerweise auf  fortsetzen muss.

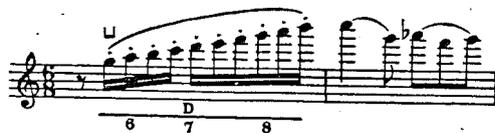
Um nur einige charakteristische Stellen aus dem Andante dieses Quartetts zu erwähnen und den Gebrauch der verschiedenen Eigenschaften, die den Bogenstrich ausmachen, zu rechtfertigen, erwähnen wir etwas weiter das *fliegende* und das *akzentlose Staccato*, welches die musikalische Idee vollständig wiedergibt (Bsp. D. und E.).

Der erste Takt von Beispiel D enthält das *akzentlose Staccato* und die Gruppe der vier Sechzehntel aus dem zweiten Takt wird im leichten oder *fliegenden Staccato* gespielt, welcher Bogenstrich über die etwas spasshafte Seite dieser Stelle entscheidet, sowie deren Sorglosigkeit und Schelmerei gewissen Vorbedeutungen des Schicksals gegenüber, die uns unsere Inconsequenz zu sehen verhindert, wiedergibt. Diese sehr komplizierten Elemente werden in der Musik (besonders in den 17 Quartetten Beethovens) viel leichter und tiefer ausgedrückt als in irgend einer andern Sprache.



Bsp. D.

Der erste Takt des Beispiel E wird mit *akzentlosem Staccato* gespielt. Er weist etwas weniger Unaufmerksamkeit und Schelmerei gegenüber gewissen Ereignissen des äussern und vor allem des innern Lebens auf; so wird dadurch die charakteristische Ursache dieses Bogenstriches erklärt. Dieses einfache Staccato trennt durch ein kurzes Stillstehen des Bogens jede Note von der andern. Es findet vor allem in den klassischen Werken Anwendung, wo das glänzende Staccato nicht am Platze wäre. Sein Zeitmass ist nie ein sehr schnelles. Es ist ein ruhiges, musikalisches Staccato und wird



Bsp. E.

vorzugsweise in den Bogenteilen $D \ 5 \ 6 \ 7 \ 8$ ausgeführt. Das akzentuierte oder glänzende Staccato ist im folgenden Beispiel dem Finale des I. Violinkonzertes von H. Vieuxtemps entnommen und spielt hier die ihm gebührende



Bsp. F.

Rolle. In diesem Beispiel soll das Staccato sehr brilliant, an der Saite anliegend und sehr akzentuiert sein; jedoch hat dieses Thema nicht mehr die gleichen Gründe tiefer Beredsamkeit, die in Beispiel E vorhanden waren. Die wahre Bedeutung der

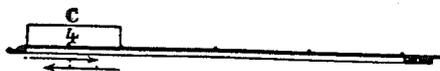
Kunst hat in Beispiel F einem rein äusserlichen Spiel, welches nach Effekt hascht, Platz gemacht. Es ist wie ein stetes Gelächter, dem als Rechtfertigung der tragisch-erhabene heimliche Unterton fehlt, welcher den tieferen Sinn einer solchen Veräusserlichung, die alsdann Güte wäre, beweisen würde. Aber alles hat seine Berechtigung und ist somit zu achten. Ernst und Leichtsinn sind eines wie das andere ebenso notwendig. Die Kunst soll eben alles wiedergeben können. Immerhin ist es schwierig, etwas Anderes als den Ernst und alle mit ihm verbundenen edlen Gefühle als höchstes Ziel der Kunst zu betrachten. Wenn man aber nachdenkt, so wird man tiefer blicken und sich sagen, dass, wenn Licht aus einem Zentrum strömt, der Umkreis sich vergrössert und immer mehr in den Schatten taucht, je weiter man sich von seinem Mittelpunkt entfernt. Der gemeine und rohe Tingel-Tangel eines Café-Concerts ist folglich ebensoweit von einer Beethoven-Symphonie entfernt, wie Sirius von unserem Planeten es sein mag; auch gibt es derartige Entfernungen und Schrofheiten, dass es nicht mehr möglich ist, zwischen einem Sonnen- und Planetensystem zu unterscheiden. Verirren wir uns jedoch nicht und kommen wir auf unsere rein technische Arbeit wieder zurück. Schliesslich ist es gut, so oft als möglich Vergleiche über alle Äusserungen des Lebens anzustellen und zu versuchen, sich darüber Rechenschaft zu geben, dass der Unterschied zwischen Vogel und Fisch allein von ihren verschiedenen Lebensbedingungen herrührt; es gibt zuweilen auch Amphibien. Unsere Gefühle und unsere Sinne sind zwei verschiedene Elemente. Lieben und Essen sind zwei Funktionen, welche sich auf das gleiche Prinzip, den Egoismus, stützen und dennoch ganz verschieden sind. Das Schicksal, welches unserem Dasein vorsteht, hat für die Selbstüberwindung Raum gelassen, da es uns gestattet, diese zwei Funktionen zu vervollkommen, sodass wir schliesslich nicht mehr leben, um zu essen und unsere Mitmenschen nicht mehr lieben zum eigenen Vergnügen, sondern um ihrer selbst willen. Kehren wir jedoch an die Oberfläche zurück und arbeiten wir weiter an der Entwicklung der technischen Mittel, welche es uns ermöglichen sollen, diese Oberfläche (äusere Welt) zu verlassen, um in die wunderbaren Mysterien der Kunst einzudringen.

ÜBUNGEN FÜR DAS AKZENTUIERTE STACCATO.



Bsp. 1.

157. Zuerst übe man, ohne die Noten zu akzentuieren, indem man den Bogen zwischen jeder Note anhält, ohne irgendwelche Nervosität in der rechten Hand; « piano » und dann nach und nach gehämmert und stark.



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. 4.



Bsp. 5.

Bsp. 6.  Siehe vollständige Übungen II. Teil.

158. Man kann das Staccato auch abwechselnd auf zwei Saiten üben; es ist dies eine ausgezeichnete Art, das Akzentuieren zu entwickeln. Man übe nachstehende Beispiele und beachte den zweiten Teil dieses Werkes.



Bsp. 7.



Bsp. 8.



Bsp. 9.



Bsp. 10.

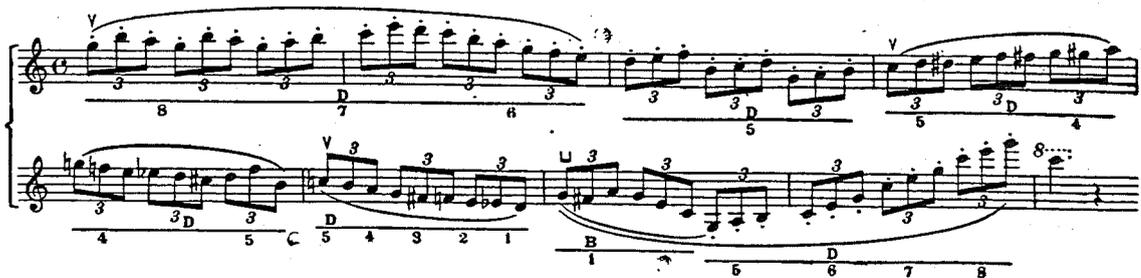


Bsp. 11.



Bsp. 12.

159. Man kann alle vorigen Übungen in nachstehenden Bogenteilen üben: E 1 2 3, C 1 2 3 4, D 1 2 3 4 5 6 7 8, zuerst langsam, dann, wie es die Beispiele 7 und 9 angeben, immer schneller werdend. Jeder dieser Bogenstriche kann im Ab- und Aufstrich angefangen werden, denn es ist besser, im Vortrag des Scherzo aus dem 2. Quartett von Beethoven, in welchem die Staccati im Ab- und Aufstrich absolut notwendig sind, um den gleichen Charakter durchgehend zu wahren, sich frei entwickeln zu können.

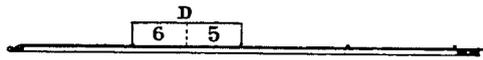


Bsp. A.

160. In Beispiel A verwendet man das akzentlose Staccato; jede Note wird deutlich abgestossen mit dem Bogen an der Saite und in einer Tonstärke nach dem dolce hin, jedoch in ziemlich brillantem Zeitmass. Das Sautillé des dritten Taktes unseres Beispiels muss für das Ohr gleich klingen wie die Noten des vorhergehenden Staccato. Das Staccato im Abstrich, welches sich am Ende des Beispiels befindet, soll wegen seiner Deutlichkeit und seines Zeitmasses brillant, aber trotzdem akzentlos sein,

DAS RICOCHET.

161. Dieser Strich ist ganz und gar seiltänzerhaft. Er mag wohl in gewissem symphonischen Zusammenspiel seinen Charakter behalten, aber er wird selten in der Kammer- oder selbst Konzertmusik notwendig sein, man rechne denn kleinere Genrestücke dazu, welche nach Effekt haschen, und mit denen die wahre Musik wenig Gemeinsames hat. Immerhin ist es gut, ihn zu studieren, wie so vieles andere; denn dadurch erlernt man, die Stange mit den Fingern besser zu handhaben. Bei diesem Strich handelt es sich darum, das Zurückprallen zu leiten, um Gleichmässigkeit der Noten zu erreichen. Diese Kontrolle übernimmt der kleine (fünfte) Finger, welcher den Bogen ins Gleichgewicht bringt, indem er ihn, sobald er dieselbe fallend berührt hat, über die Saite hebt. Um diese Bewegung des kleinen Fingers richtig zu verstehen, studiere man untenstehendes Beispiel 1.



Bsp. 1.

162. Im *Finale* des dritten Quartetts von Beethoven gibt es eine Stelle, in der wegen des etwas raschen



Bsp. B. — Finale.

Zeitmasses und des Rhythmus das Ricochet angewendet werden könnte. Dies ist eine der seltenen Stellen in der Kammermusik, wo dieser Strich erlaubt ist (Bsp. B.) Jedoch ziehen wir dieselbe im fliegenden Staccato *im Aufstrich* vor. Letz-

teres gleicht dem Ricochet sehr; der Unterschied zwischen diesen beiden liegt darin, dass das fliegende Staccato



Bsp. C.

besser geleitet wird und mehr an der Saite anliegt als das Ricochet, dessen Hauptprinzip das natürliche Zurückprallen des Bogens im Fallen auf die Saite ist. Das Ricochet ist eigentlich ein vernachlässigter und schlecht geschulter Strich und wird meistens für Effekte, wie Pizzicati der linken Hand, Nachahmung der Gitarre u. s. w. und anderer, leidervom Publikum zugelassenen Albernheiten vorbehalten.

163. Es wirkt nur noch ziemlich hübsch in Arpeggien auf drei und vier Saiten, z. B. in der Kadenz des Mendelssohn-Konzertes, während das Thema gespielt wird (Bsp. D).



Bsp. D.

Dort klingt es elegant und graziös. Aber dieses Beispiel offenbart die wirkliche Eigenart des Ricochet eigentlich nicht, eher aber Beispiel C, wo der Stil mit diesem Strich Hand in Hand geht.

ÜBUNGEN FÜR DAS RICOCHET.

164. Die vorbereitende Arbeit für das Ricochet kann man nach folgenden Beispielen ausführen.



Bsp. 1.



Bsp. 2.



Bsp. 3.



Bsp. 4.



Bsp. 5.



Bsp. 6.

165. Diese Übungen wird man auch in den Bogenteilen D 5 6 üben, jeweils jede Gruppe im Abstrich, sodann jede Gruppe im Aufstrich und endlich aufeinander folgend im Ab- und Aufstrich (Bsp. 1, 2) Beispiel 3 und 4 studiere man auf *zwei Saiten*, mit dem Fingersatz der Terztonleitern (Siehe vollständige Beispiele II. Teil).

DER GESCHLEUDERTE BOGENSTRICH.

166. Der *geschleuderte* Bogenstrich besteht in einer äusserst raschen Bewegung vom Frosch zur Spitze und umgekehrt. Er ist in allen akzentuierten Bogenstrichen von grosser Wichtigkeit. In der Tat ist es notwendig, um den energischen Charakter gewisser Akzente zu wahren, den Druck der Finger auf die Bogenstange (Horizontalbewegung, siehe § 5 ff.) von einem *raschen Schleudern* des Bogens zu begleiten, wodurch der Vortrag gewisser Stellen charakteristischer wird (siehe § 117 und die folgenden Beispiele). Dieser Strich wird *an der Saite anliegend*, indem man den Arm so schnell wie möglich vom Frosch zur Spitze und umgekehrt schleudert, geübt (siehe § 119 und die folgenden Beispiele).

167. Der Anfang der XX. Capriccio von Rode ist ein Beispiel für den geschleuderten Bogenstrich. Letzterer wird in diesem Falle nicht, wie oben angegeben, von dem den Akzent vorbereitenden Druck der Finger begleitet. Es ist der einzige Bogenstrich, der den Anfang dieses Capriccio in seinem richtigen Charakter wiedergibt, und je rascher er geschleudert wird, desto besser; denn so wird er die ruhige und melancholische Eigenart der drei folgenden Viertel mehr hervorheben. Durch die Entwicklung aller technischen Mittel wird also der Künstler alle notwendigen Fähigkeiten ausbilden, und somit auch die ihnen innewohnenden, bewunderungswürdigen Privilegien, welche die Belohnung jeder vollbrachten Anstrengung sind. Die Technik der linken Hand ist mit dem *Buchstaben* und jene der rechten Hand mit dem *Geiste* zu vergleichen. Mit dieser letztern wird der Künstler in seiner Laufbahn die vornehmste Rolle spielen. Er wird nicht nur derjenige sein, der unterhält und in Erstaunen setzt, sondern er wird unsere Schmerzen und unsere Freuden teilen und durch seine Kunst uns höhern Trostes teilhaftig machen. Dadurch wird er alle Leidenden nicht nur lehren, ihre Schmerzen und des innern Lebens tiefe Kämpfe auf edle Art zu ertragen, sondern vor allem den grossen Nutzen, den aller Schmerz in sich birgt, zu begreifen und als höchstes Gut zu würdigen. Die unzähligen technischen Mittel werden

unzählige Ausdrucksarten verwirklichen und auf den, dem sie notwendig sind, einwirken. Ein jeder wird in dieser Mannigfaltigkeit den Samen finden, den er auszustreuen wünscht, den Trost, dessen er bedürftig ist, und der Künstler wird somit seine wahre Bestimmung erfüllen.

Endlich bleibt unser einziger Wunsch beim Schreiben dieses Werkes, den Kunstjüngern soviel technische Mittel an die Hand zu geben, dass es ihnen möglich wird, im gegebenen Moment die grössten Meisterwerke für Streichinstrumente wiederzugeben. Andererseits möchten wir die schweren Enttäuschungen einer höher strebenden Seele, welche sich wegen mangelhafter Technik, oder vielmehr ungenügender Kenntnis dieser Technik nicht auszudrücken vermag, vermeiden. Wir fanden es für gut, den Anfängern eine tiefenste Haltung vor der Heiligkeit der Musik, deren Interpreten sie einst werden sollen, einzuprägen, indem wir sie nochmals erinnern, dass *die Schönheit unser nicht bedarf, wir aber wohl ihrer*, und dass wir nie denken sollen, die Kunst *nach unsern Massen* zu richten, sondern vielmehr uns ihrer zu nähern, indem wir uns vervollkommen, um ihrer würdig zu sein. Die wahre Freude des Künstlers besteht eben gerade in diesem fortwährenden Aufgehen in der Schönheit. Nur in der steten Entwicklung unserer wenigen Fähigkeiten werden wir die hohen Privilegien der Kunst kennen lernen, deren tiefer Wiederhall es uns ermöglicht, dem letzten Ziel, d. h. der Erkenntnis höherer Weisheit entgegenzugehen. Irgendwelches ernsthafte Studium verlangt notwendigerweise zwei Urqualitäten : Aufmerksamkeit und Nachdenken. Indem wir diese Eigenschaften, welche ein jeder mehr oder weniger in sich trägt, ausbilden, werden unsere Augen sich öffnen und sehend werden.

Wir sind alle von masslosem Stolz durchdrungen, weshalb denn auch unsere Kenntnisse äusserst begrenzt sind und wir Wahrheiten, die ausserhalb uns liegen, nicht entdecken. Indem wir jene beiden oben erwähnten Urqualitäten entwickeln, wird es uns gelingen, diesen entsetzlichen Stolz zu brechen; denn er ist es, welcher uns das Schönste verdeckt und somit alles, was einem Menschen erlaubt, ein Segen spendender Künstler und Interpret der höchsten Gedanken zu werden. Unser innerer Wert wird in der Masse wachsen, als wir diesen Stolz zerstören, und wir werden alle Freude ausserhalb uns finden. Der wahre Beruf eines Künstlers ist es, sich mit der Schönheit in Einklang zu bringen und nicht durch minderwertige Mittel die Aufmerksamkeit seiner Mitmenschen auf sich zu lenken. Der Aufstieg zu höherem Licht ist unendlich. Wir werden nie zum Bewusstsein kommen, dieses Ziel erreicht zu haben, da wir in dem Augenblicke völliger Einigung mit der Schönheit, einwendend mit ihr, das Wissen um unsere Persönlichkeit verlieren. Das Ideal muss sich also unserer Vervollkommnung gemäss fortwährend steigern, da sonst der Fall ein tiefer und alles wieder von neuem zu beginnen ist.

Wir haben die feste Zuversicht, dass alle diejenigen, welche diese Zeilen lesen, den sie begleitenden Wunsch verstehen werden : es möge dieses Werk durch seine Veröffentlichung vielen nützlich sein.

ERKLÄRUNG DER ZEICHEN UND ABKÜRZUNGEN

LINKE HAND

I. II. III. IV. V. VI. VII. Lage.

S G-Saite (oder 4. Saite). R D-Saite (oder 3. Saite).

L A-Saite (oder 2. Saite). M E-Saite (oder 1. Saite).

→ ausdrucksvolles Gleiten von einer Lage in die andere, ohne Fingerwechsel.

○ — Lagenwechsel vermittelt des Fingers, der sich auf der Saite befindet. Beispiel :

$\underline{\underline{w}}$ sehr ausdrucksvolles Vibrato.

~ Geschmeidigkeit der linken

Hand, um einen weniger starken Ausdruck zu erzielen.

♭ nicht vibrieren.



RECHTE HAND

▭ Abstrich. v Aufstrich.

T Frosch. M Mitte. P Spitze.

— den Bogen bei jeder Note mit starkem Druck ansetzen.

• den Bogen leicht über der Saite.

+ den Bogen anhalten, ohne ihn aufzuheben.

○ den Bogen wieder aufsetzen.

□ den Bogen auf der Saite, die Akzentuierung vorbereitend.

A ganzer Bogen.

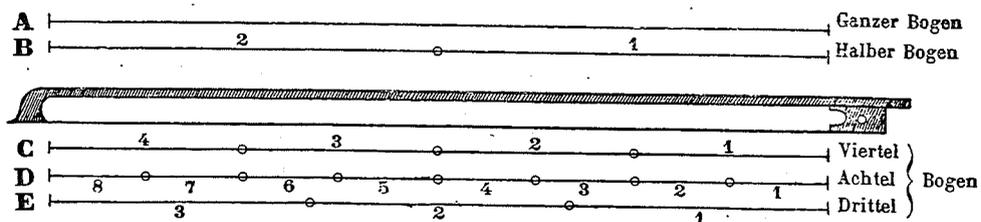
B halber Bogen.

C viertel —

D achtel —

E drittel —

Erläuterung der Bogeneinteilung.



ZWEITER TEIL

61

VOLLSTÄNDIGE ÜBUNGEN

FÜR JEDEN BOGENSTRICH

BOGENFÜHRUNG PARALLELISMUS

auf Tonleitern von zwei Oktaven in den Lagen

TONLEITERN VON ZWEI OKTAVEN EINER LAGE

2^{me} Position

3^{me} Pos.

4^{me} Pos.

5^{te} Pos.

4^e Ce

6^{te} Pos.

4^e Ce

7^{me} Pos.

4^e Ce

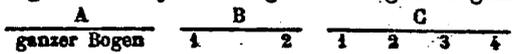
§ 1 Man übe obige Tonleitern durch zwei Oktaven hindurch wie oben angegeben mit nachstehenden Bogenstrichen :

BOGENFÜHRUNG UND PARALLELISMUS

siehe § 18-17-18-20-21-22-23 u. s. w. I. Teil

Lent

§ 2 Die gleiche Übung muss auf jedem folgenden Bogenteil gemacht werden, und zwar mit gleichförmiger Tongebung « mezzo forte »



BOGENEINTEILUNG

siehe § 23 u. folgende, § 42-44 I. Teil

Lent

§ 3 Man studiere die Übungen 5 und 6 in jedem der folgenden Teile: 5 E 1 2 3 6 E 1 2 3 B 4 2 Im Auf- und Abstrich Beispiel 8.

BOGENEINTEILUNG
auf langen Notenwerten

9 etc.

10 etc.

§ 4 Bsp. 9 Der ganze Bogen wird auf eine gesungene Note in acht gleiche Teile geteilt, die angegebenen Achtel sollen nicht gehört werden. Man studiere Übung 9 und 10 auf Tonleitern in zwei Oktaven.

§ 5 Bsp. 10 Die Hälfte des Bogens B 1 wird in vier gleiche Teile geteilt, die Achtel teilen denselben in acht Teile § 42-43 (I. Teil) und allgemeine Regel § 18.

auf kurzen Notenwerten
Die Finger der linken Hand teilen den Bogen ein.

11 *Très lentement* etc.

Bsp. 11.

§ 6 Die Hälfte des Bogens B 1 auf jeder Gruppe von 4 Sechzehnteln; diese Hälfte B 1 gleichfalls in 4 Teile geteilt, somit: D 1 2 3 4.

§ 7 Man studiere Übung 11 auf jedem der nachstehenden Teile: B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3. Diese Übung wird wie die vorhergehenden auf Tonleitern in zwei Oktaven gespielt, indem man auf dem tiefen c (2. Lage) anfängt und dann in Halbtonschritten zur nächsthöheren Oktave weitergeht (4. Saite IX. Lage). Man übe sie zuerst *sehr langsam* und beschleunige das Zeitmass nach und nach; Beispiele: A B C D.

Lent etc.

auf verschiedenen Notenwerten
siehe § 52-54 I. Teil

12 etc.

Der gleiche Grundsatz wie für Bsp. 11.

A B C

§ 8 Man beobachte die grösste Gleichmässigkeit in den Bogenteilen in dem Massel wie die Geschwindigkeit zunimmt.

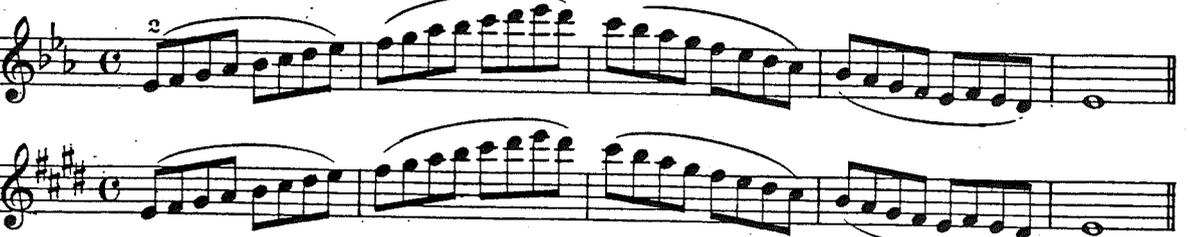
13 etc.

§ 9 Die Übungen 12 und 13 sollen in folgenden Bogenteilen geübt werden: E 1 2 3, B 1 2 mit *absolut gleichmässiger Tongebung*.

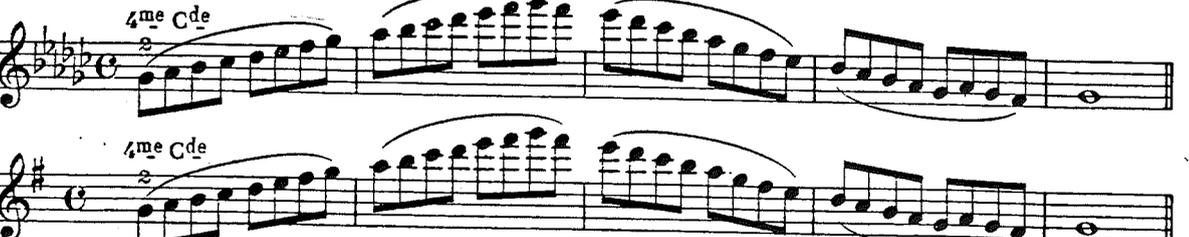
ÜBUNG 11 IN DEN VERSCHIEDENEN LAGEN

2^{me} Position  2

3^{me} Pos.  2

4^{me} Pos.  2

5^{me} Pos.  2
3^{me} Cde

6^{me} Pos.  2
4^{me} Cde

7^{me} Pos.  2
4^{me} Cde

8^{me} Pos.  2
4^{me} Cde

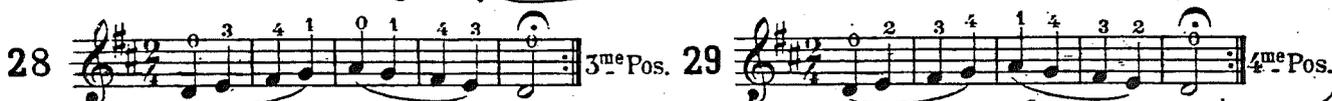
Detailed description: This page contains eight sets of musical exercises for the horn, labeled 'ÜBUNG 11 IN DEN VERSCHIEDENEN LAGEN'. Each set is for a different position: 2^{me} Position, 3^{me} Pos., 4^{me} Pos., 5^{me} Pos., 6^{me} Pos., 7^{me} Pos., and 8^{me} Pos. Each exercise is written on two staves (treble and alto clefs) in common time (C). The exercises consist of a series of eighth-note runs, often grouped in pairs with a '2' above them, and are marked with slurs. The key signatures vary by position: 2^{me} Pos. (C), 3^{me} Pos. (Bb), 4^{me} Pos. (Bb), 5^{me} Pos. (C), 6^{me} Pos. (Bb), 7^{me} Pos. (Bb), and 8^{me} Pos. (Bb). Some positions (5^{me}, 6^{me}, 7^{me}, 8^{me}) include a 'Cde' label with a '2' above it, indicating a specific fingering or articulation for the first few notes.

ÜBUNG IN 2 BOGENSTRICHEN



§ 15 Übung 26 wird in jedem folgenden Teil studiert : A , B , E
 1 2 1 2 3

DIE GLEICHE ÜBUNG IN VERSCHIEDENEN LAGEN



§ 16 Die Übungen 27, 28, 29 werden auf gleiche Art wie die vorhergehenden von Übung 14 an studiert.

DIE GLEICHE ÜBUNG AUF VERSCHIEDENEN RHYTHMEN



ANWENDUNG DER VERSCHIEDENEN BOGENSTRICHE AUF DEN OBEN ANGEgebenEN RHYTHMEN



§ 17 Übung 36 wird in jedem nachfolgenden Bogenteil studiert : E 1 2 3 , B 1 2 , C 1 2 3 4 , B 1 2 .



§ 18 Übung 37 wird in jedem nachfolgenden Bogenteil studiert : E 1 2 3 , B 1 2 , A A .



§ 19 Die Schreibart der Bogeneinteilung in Übung 38 ist wegen der ungleichen Notenwerte sehr genau angegeben. Um dem Schüler zu zeigen, wie der Bogen auf logische Art nach vorgeschriebenen Werten einzuteilen ist, beachte man Bsp. B, welches auch wie folgt bezeichnet werden kann.



§ 20 Der Schüler muss selbst die folgerichtige Anwendung jedes bariolierten Bogenstriches, wie er vorher in verschiedenen Rhythmen angegeben ist, finden.

VERÄNDERTER BOGENSTRICH ZU BSP. 14



§ 21 Die Übungen 39, 40 werden in jedem folgenden Bogenteil studiert : B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 , sowie die nachfolgenden Übungen.



§ 22 Die Übungen 41, 42 werden in jedem folgenden Bogenteil studiert : D 1 2 3 4 5 6 7 8, dazu noch in den in § 21 angegebenen Bogenteilen.

§ 23 Alle Übungen können sehr langsam im « forte » und sehr schnell im « piano » gespielt werden.

ANWENDUNG DES VERÄNDERTEN BOGENSTRICHES AUF DEN VERSCHIEDENEN OBEN ANGEgebenEN RHYTHMEN

sur quatre notes



sur deux notes



§ 24 Die Übungen 43 bis 54 ergeben gewisse Unregelmässigkeiten des Bogens, welche der Schüler ausgleichen soll; jeder Bogenstrich soll den gleichen Klang hervorbringen, und alle Noten sollen mit gleichförmiger Tongebung gespielt werden.

§ 25 Die Übungen auf vier Noten müssen in jedem folgenden Bogenteil gespielt werden ausser den Achtelbogenteilen D 1 2 3 4 5 6 7 8.

§ 26 Die Übungen auf 2 Noten müssen in jedem folgenden Bogenteil gespielt werden : E 1 2 3, C 1 2 3 4, D 1 2 3 4 5 6 7 8.

§ 27 Alle diese Übungen werden in jeder der vier ersten Lagen mit den Fingersätzen der Übungen 27, 28, 29 studiert.

DER GEROLLTE BOGENSTRICH

Vorbereitender Bogenstrich

siehe § 59 I. Teil

§ 28 Dieser Bogenstrich wird auf einfachen Tonleitern in 2 und 3 Oktaven, sodann mit Tonleitern auf Doppelgriffen studiert. Man rollt den Bogen zuerst auf langen Notenwerten, dann auf kurzen, welche durch den Notenwechsel angegeben sind (linke Hand) Bsp. A und B.

auf langen Werten



auf kurzen Werten



§ 29 Es ist vorzuziehen, diesen vorbereitenden Bogenstrich zuerst auf langen Werten zu studieren, da diese es erlauben, die verschiedenen Schwankungen des Klanges zu beobachten. Man übe ihn auf Tonleitern durch zwei Oktaven in den Lagen, vorerst mit ganzem Bogen, dann in den folgenden Teilen : B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4.

Übungsbeispiele zur F-dur Tonleiter (5. Lage)

Ganzer Bogen
4^{te} Corde

etc.

Halber Bogen
V. 4^{te} Corde

etc.

§ 30 Übung 56 wird studiert, indem man die ganze Note durch das Rollen des Bogens in zwei halbe teilt Bsp. c. Übung 55 wird man auf dieselbe Art üben, d. h. indem man den ganzen Bogen durch den gerollten Strich in zwei Teile teilt.

Ex. C

etc.

DER GEROLLTE BOGENSTRICH AUF DOPPELGRIFFEN

Entwicklung der Tonfülle TERZENTONLEITERN

Diese Tonleiter wird durch 3 Oktaven gespielt, siehe § 31.

§ 31 Diese Tonleitern werden in den 24 Dur- und Molltonarten durch 2 Oktaven studiert. Die Tonleitern : C dur, c moll, H dur, h moll, B dur, b moll, A dur, a moll, G dur, g moll können durch 3 Oktaven gespielt werden. Der vorgeschriebene Fingersatz führt bis in die V. Lage und wechselt dann zwischen dieser und der III^{ten}. Der Schüler studiere die nachfolgenden (gerollten) Bogenstriche auf diesen Tonleitern, sowie auf Tonleitern in Oktaven, Sexten und Dezimen.

59

etc.

GANZER BOGEN in Viertel eingeteilt. C 1 2 3 4 dann in Halbe B 1 2 durch Vermittlung des Rollens.

60

etc.

HALBER BOGEN

§ 32 Entsprechendes Studium mit Übung 60 in B 2

§ 33 (Die Lagenwechsel der linken Hand haben oft eine Rückwirkung auf die Stange) siehe § 66 I. Teil. Man studiere die nachstehenden diesbezüglichen Übungen, indem man den Bogen durch das Rollen in 8, 4 und 2 gleiche Teile einteilt; man übe sie im pp und ff ausschliesslich auf der III. und IV. Saite.

61

62

63

64

65

66

67

68

§ 34 Diese Übung soll auch auf den andern Saiten gespielt werden : Bsp. 69 und 70.

69

70

VERSCHIEDENE ÜBUNGEN MIT DEM GEROLLTEN BOGENSTRICH

Eindringen der Haare in die Saiten — Geschmeidigkeit und Zurückhalten des Tones.

71

72

73

74

75

§ 35 Die vollständige Übung 71 veranschaulicht den gerollten Bogenstrich in jeder Richtung zweimal auf B 1 die Hälfte des Bogens vom Frosch zur Mitte in 2 Teile geteilt C 1 2 ; gleichfalls in C 3 4 zu studieren.

72 etc.

73 etc.

§ 36 Man studiere Übung 73 auch in C 3 4 .

74 etc.

§ 37 Diese Übungen sollen studiert werden, indem man den Bogen rollt (ohne Übertreibung der Bewegung), um den Fingern der rechten Hand den Grad des Eindringens der Haare in die Saiten verständlich zu machen. Sie werden auf einer vollständigen Tonleiter studiert, wie es Übung 71 angibt, indem man « mezzo forte » beginnt und nach und nach ins. « forte » übergeht, wobei man jedoch das Zeitmass mehr und mehr *verlangsamt*, siehe § 67 bis 72 I. Teil.

Weichheit und Zurückhalten des Bogens

75 etc. **aufwärts.**

etc. **abwärts.**

76 etc. **dasselbe langsamer.**

77 etc. **dasselbe schneller.**

78 etc.

etc.

etc.

§ 38 Man studiere Übung 78 durch 2 Oktaven in den verschiedenen Tonarten in jedem folgenden Bogenteil A B 1 2 , C 1 2 3 4 , E 1 2 3 .

Tieferes Eindringen des Bogens

siehe § 72 I. Teil

auf drei saiten

Lent etc.

§ 39 Man studiere diese Übung in nachfolgenden Bogenteilen, indem man den Bogen jeden Takt auf den Saiten rollt. A _____ , B 1 2 , C 1 2 3 4 , E 1 2 3 .

87 

88 

89 

90 

§ 43 Übung 90 wird auf jedem folgenden Bogenteil studiert : C 1 2 3 4 , B 1 2 , E 1 2 3 .

91  etc. 92  etc.

§ 44 Die Übungen 91 und 92 werden auf jedem folgenden Bogenteil studiert : D 1 2 3 , C 1 2 , E 1 , indem man im *Ab-* oder *Aufstrich* beginnt; man studiere sie *vollständig* wie Übung 90 es angibt in den 24 Tonarten, den Fingersatz der Terztonleiter benützend und die Sexte beifügend. Bsp. A.

Ex. A 

§ 45 Man übe gleichfalls mit Oktaventonleitern und beigefügter Terz. Bsp. B.

Ex. B 

§ 46 Man studiere nachfolgende Übungen mit Bsp. B (Oktaven und Terzen), sehr langsam beginnend und bei jeder Wiederholung das Zeitmass nach und nach beschleunigend.

Lent

93 etc.

94 etc.

95 etc.

96 etc.

Fortschreitende Übungsbeispiele zu vorhergehenden Studien

① ②

③ ④ ⑤

VERTIKAL-BEWEGUNG IM DÉTACHÉ

Überspringen einer Saite.

97

§ 47 Die gleiche Übung im Aufstrich. Man spiele diese Dezimen (auf 3 Saiten) mit solchem Fingersatz, dass man zwischen jeder Note eine Saite überspringen muss; die *gewöhnlichen Dezimen* werden normalerweise auf zwei Saiten, wie die Terzen und Oktaven gespielt. Man übe diese Dezimen (auf 3 Saiten) in allen Tonarten, wie es die nachfolgenden Übungen dartun.

98 etc.

99 etc.

100 etc.

101 etc.

102 etc.

103 etc.

104 etc.

§ 48 Man studiere zuerst diese Übungen mit dem Bogen an der Saite anliegend, indem man ihn zwischen jeder Note anhält : + ; sodann mit den Zeichen : ' □ zwischen jeder abgestossenen Note. Sie werden auf gleiche Art in jedem der nachfolgenden Bogenteile geübt : D 1 2 3 4.

Überspringen von zwei Saiten
die Finger bleiben auf den Saiten liegen § 52

105

§ 49 Man studiere die folgenden Übungen mit Bsp. 105; die vier ersten mit gleichmässiger Tonstärke p. od. f. und von 110 an mit den vorgezeichneten Nüancen.

106 etc. 107 etc.

108 etc. 109 etc.

110 etc. 111 etc.

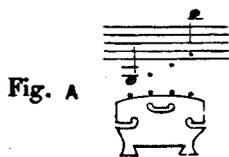
112 etc.

113 etc.

§ 50 Diese Übungen werden in nachfolgenden Bogenteilen studiert : D 1 2 3 4 , D 5 6 7 8 , vorerst den Bogen stark an der Saite anliegend, ohne ihn beim Überspringen abzuheben, sodann den Bogen nach jeder Note abhehend, vorzugsweise in den Teilen D 1 2 3 4 . Man kann ihn auch *an der Saite anliegend* in den nachfolgenden Bogenteilen studieren : C 1 2 3 4 , E 1 2 3 , B 1 2 .

§ 51 Um die vertikale Bewegung der Finger auf der Stange gänzlich zu verstehen, wird es von Nutzen sein, obige Übungen *tonlos* zu studieren. Wir nennen sie *stumme Übungen*. Der Bogen bleibt an der Saite kleben und führt die Bewegung einer Wagestange vollkommen stumm aus, Fig. A in jedem der folgenden Bogenteile :
D 1 2 3 4 5 6 7 8

Der Schüler wird sich besser Rechenschaft über die Bewegung geben, wenn er die *stumme Übung* auf zwei Noten zugleich ausführt. Beispiel und Fig. B.



§ 52 In Übung 105 werden alle Finger auf die Saiten gesetzt, jedoch ist es nicht gleichgültig auf welche Art, Übung 114 zeigt, in welcher Reihenfolge sie zu setzen sind.



Übrigens werden später gewisse Bogenstriche auf diesen Akkorden, an die sich der Schüler zu gewöhnen hat, gespielt. Um die Griffsicherheit der linken Hand zu vergrößern, ist es ausgezeichnet, den *stummen* Strich (von dem oben die Rede war) auf diesen Akkorden, aber ohne sie erklingen zu lassen, zu studieren; d. h. man ändert den Griff der linken Hand, wie wenn die Noten *gehört würden*, und von Zeit zu Zeit lässt man irgendeinen Akkord aus der Passage *erklingen*. Man wird bei dieser Arbeit betreffs Reinheit viele Überraschungen haben.

ÜBUNGEN FÜR DIE HORIZONTAL-BEWEGUNG

siehe § 78 u. folgende I: Teil

siehe Übungen 71 bis 83

§ 53 Diese Übungen werden in Bogenteil B 2 studiert, um den Druck der Finger auf die Stange, welcher von der Horizontal-Bewegung herrührt, zu entwickeln. Man studiere alsdann die folgenden Übungen in Bogenteil B 2.

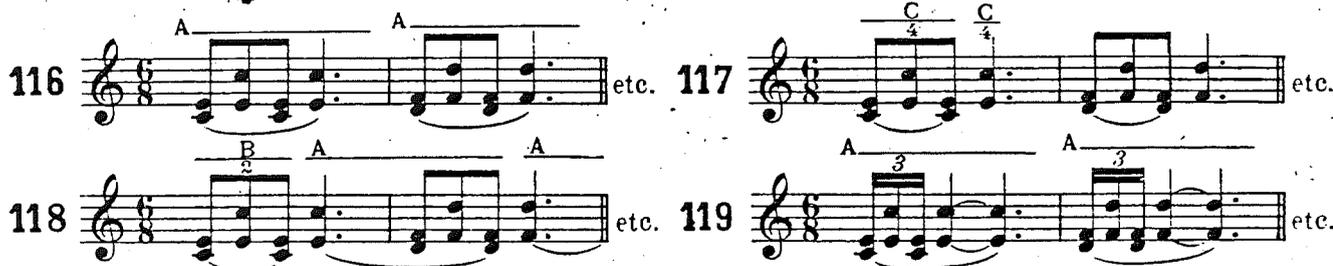
siehe Bsp. A § 44.



§ 54 Man studiere die folgenden Übungen vollständig wie Übung 115 und beobachte beim Saitenübergang ein sehr tiefes Eindringen in die *mittlere* Saite. Dieser Druck auf die mittlere Saite Bsp. A soll es ermöglichen, die 3. Saite zum Tönen zu bringen. Man kann diesen fortschreitenden Druck auf die mittlere Saite durch die Übungen 71 bis 83 in den Bogenteilen : B 2, E 2 3 studieren.



Alle diese Übungen werden auf Tonleitern in Akkorden von 3 und 4 Noten Bsp. 84, 85 studiert.



§ 55 Die Übungen 116, 117, 118, 119 werden in Bogenteil B 2 studiert. 117 in jedem der nachfolgenden Teile : C 1 2 3 4 mit kurzen Noten.



§ 56 Übung 120 wird in jedem der folgenden. Teile studiert : C 1 2 3 4, E 1 2 3, B 1 2, und A _____

121  etc. 122  etc.

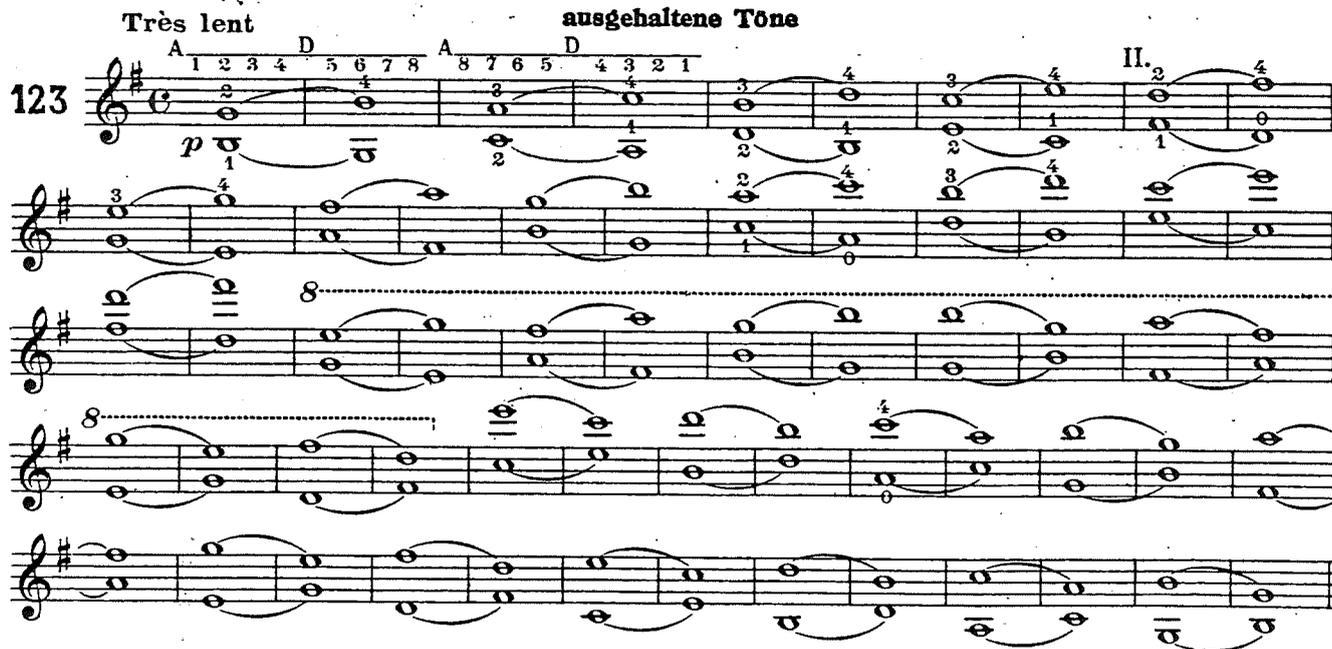
§ 57 Die Übungen 121 und 122 werden in jedem folgenden Bogenteil studiert : C 1 2 3 4 , E 1 2 3 , B 1 2 , alsdann mit den 4 Bogenstrichen von Bsp. 8 § 86 I. Teil.

GLEICHGEWICHT des BOGENS auf ZWEI SAITEN

siehe § 87 u. folgende I. Teil

ÜBUNGEN FÜR DIE NIVEAUSCHWANKUNGEN DER SAITEN siehe § 90 I. Teil

Très lent ausgehaltene Töne

123 

§ 58 Übung 123 wird wie die nachfolgenden Beispiele studiert und zwar in den 24 Tonarten.

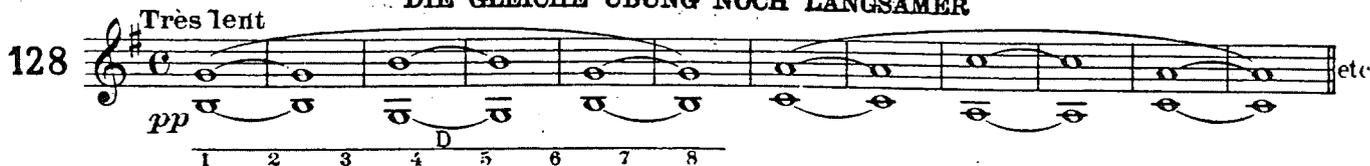
124  etc.

125  etc. 126  etc.

§ 59 Alle diese Übungen müssen so langsam wie möglich studiert werden.

127  etc.

DIE GLEICHE ÜBUNG NOCH LANGSAMER

128  etc.

§ 60 Übung 128 ist sozusagen eine *stumme* Tonleiter. § 71, (2^e partie).

Allegro vivo

Ausgehaltene Töne linke Hand schnell

129

§ 61 Übung 129 enthält gleichzeitig zwei Schwierigkeiten, die Virtuosität der linken Hand und das Zurückhalten des Bogens; alsdann ein vollkommen neues Ansetzen des Bogens im 9. Takt. Man kann diese Übung, auch ohne neu anzusetzen, so wie die Striche aufeinander folgen, studieren. Diese Art Tonleiter in Doppelgriffen enthält die höchste Virtuosität für die linke Hand und alle Bogenstriche sollen auf ihr geübt werden.

Nachstehend einige solcher Übungen :

130 etc. 131 etc.

Très lent

NIVEAUSCHWANKUNGEN

132

§ 62 Übung 132 wird so langsam als möglich und äusserst piano studiert, sodass mit Leichtigkeit festgestellt werden kann, welche Niveau-Verschiebungen bei jedem Intervall nötig sind, um den Bogen im Gleichgewicht zu behalten. Man studiere sie auch in jedem folgenden Bogenteil : B 1 2 Bsp. A und B.

Très lent

Ex. A etc. Ex. B etc.

133

Lent

pp

etc. aufwärts

etc. abwärts

§ 63 Übung 133 wird mit ganzem Bogen sehr langsam und sehr piano wie die vorhergehende studiert : jede punktierte halbe Note enthält einen Drittel E 1 2 3 .

ANDERE INTERVALLZUSAMMENSTELLUNGEN

Très lent

134

aufwärts etc.

abwärts etc.

KOMPLIZIERTERE ÜBUNGEN

135

aufwärts
2 Oktaven nach
Belieben

abwärts etc.

§ 64 Übung 134 wird wie die vorigen und so langsam als möglich studiert. Bsp. c.

Très lent

Ex. ©

etc.

1 2 3 4

FORTLAUFENDE NIVEAU-VERSCHIEBUNGEN

136

1 1 2 3 4 2 1

Vollständige aufwärtssteigende Übung

§ 65 Jede ganze Note in Übung 136 wird mit Bogenteil D — gespielt, d. h. mit einem Achtel Bogen; die 8 gebundenen Takte teilen den Bogen in 8 Teile : D 1 2 3 4 5 6 7 8

136 bis

Vollständige abwärtssteigende Übung

§ 66 Beide Übungen, aufwärts und abwärtssteigend, werden in den 24 Tonarten gespielt.

AUSGEHALTENE TÖNE AUF EINFACHEN SATTEN UND HOHEN NOTEN

Tres lent

137 *pp* etc.

138
 1 2 3 4 5 6 7 8

139 *pp*
 1 2 3 4 5 6 7 8

139 bis
 1 2 3 4 5 6 7 8
 aufwärts
 abwärts

§ 67 Übungen 137 und 138 werden in den nachstehenden — Tonarten und mit verschiedenen Fingersätzen studiert.

§ 68 In den vorhergehenden Übungen wird jeder Notenwert durch eine ganze Note dargestellt, wie in den Übungen 137, 138, 139. Sie werden so langsam als möglich gespielt.

AUSGEHALTENE TÖNE MIT KURZEN NOTEN IN DER LINKEN HAND

140 *pp*
 1 2 3

§ 69 Übung 140 wird mit einem einzigen Strich gespielt; während der 6 Adagio Takte wird der Bogen in drei gleiche Teile geteilt. Sie wird in den 9 oben angegebenen Tonarten gespielt. Übung 141 wird ebenso studiert.

141 

142 *Adagio* 

auf zwei Saiten. **AUSGEHALTENE TÖNE MIT BEGLEITUNGSNOTEN**
Très lent

143 



auf drei Saiten
Très lent

144 *espress.* 



70 Die Übungen 143 und 144 werden mit Terztonleitern in den 24 Tonarten gespielt. Der Ausdruck soll auf der gesungenen Note so weich als möglich sein. Man studiere diese Übungen im *pp*, *mf*, und *f*. In 144 im forte werden nur 2 Takte statt vier gebunden.

AUSGEHALTENE TÖNE MIT VERSCHIEDENEN NUANCEN

Très lent

145 etc.

146 etc.

147 etc.

148 etc.

STUMME AUSGEHALTENE TÖNE

I Den Bogen über den Saiten

Très lent

149 etc.

150 etc.

151 etc.

152 etc.

§ 71 Die Übungen für stumme getragene Töne werden mit dem Bogen über den Saiten, so langsam als möglich, gespielt, indem man den vollkommensten Parallelismus zwischen dem Lauf der Haare und der Linie des Steges (§ 16 u. f. I. Teil) beobachtet. Die gleichen Übungen werden auch mit dem Bogen auf den Saiten studiert, jedoch so langsam, dass das Ohr keinen Ton vernimmt: Übung 153. Beispiel A zeigt den Grad der Langsamkeit der Bewegung des Bogens auf der Saite.

Den Bogen auf den Saiten

Très lent

153 etc. so langsam als möglich im Abstrich

Très lent

154 etc. im Aufstrich

Ex. A

DAS DÉTACHÉ
VORBEREITENDE ÜBUNGEN
auf Tonleitern in 2 Oktaven
EINBIEGUNGEN DER STANGE
 siehe § 95 u. f. I. Teil

155 *Allegro* *segue*

§ 72 Man übe nach Beispiel 155 die Tonleitern durch zwei Oktaven in den Lagen in allen 24 Tonarten. Siehe den Anfang des II. Teils.

156 *f* *B* *1* etc. 157 *f* *E* *1* etc.

§ 73 Die Übungen 156 und 157 werden in jedem folgenden Teil studiert : B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 , zuerst *sehr langsam*, den Bogen singend an der Saite, indem jede klangliche Schwankung ausser den Einbiegungen des Bogens zu *Anfang* jeder Note vermieden wird; alsdann in schnellerem Zeitmass : Übung 158.

158

auf Tonleitern in 3 Oktaven
in den 24 Tonarten

159

auf gebrochenen Akkorden in 2 Oktaven in den Lagen
Dreiklänge, Sext und Quartsextakkorde

160

§ 74 Die vollständige Übung 160 wird in jedem der folgenden Bogenteile mit Einbiegungen der Stange zu Anfang jeder Note sehr langsam und den Bogen an der Saite anliegend, studiert : B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 . Die Stange soll bei jeder Einbiegung *nachgeben*. Man übe alsdann auf dieselbe Art mit Terztonleitern durch 2 und 3 Oktaven : Bsp. 161 und 162, sowie mit Tonleitern in Oktaven, Sexten und Dezimen.

mit Tonleitern in Doppelgriffen

161

162

ÜBUNGEN MIT VERSCHIEDENEN RHYTHMEN
Zu Anfang jeder gestossenen Note dieselben Einbiegungen

163

171 bis  etc.

172 ^{11^{me} Pos.} 

172 bis  etc.

DIE GLEICHE ÜBUNG MIT DER OBEREN NOTE BEGINNEND

TERZENTONLEITERN siehe § 77

173  **aufwärts** etc. **abwärts** etc.

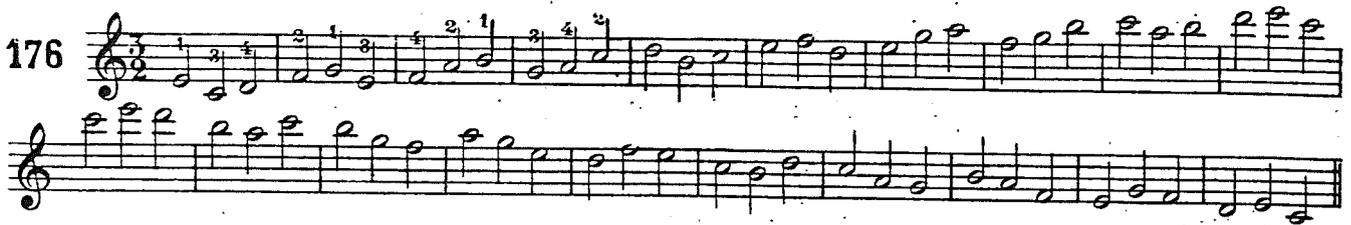
Dieselbe schneller  etc.

174  **aufwärts** etc. **abwärts** etc.

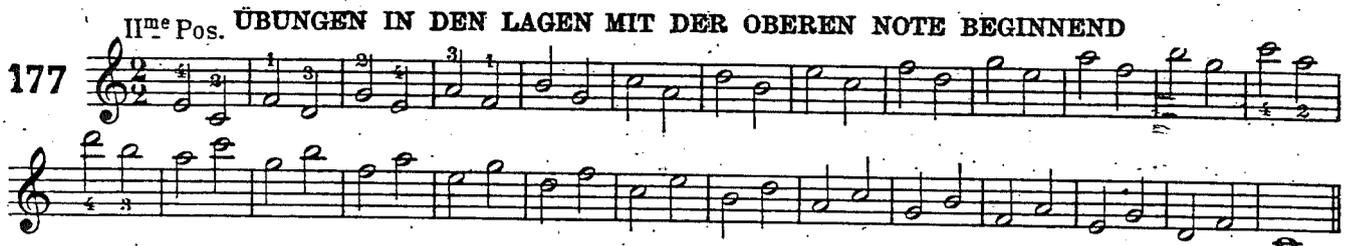
Dieselbe schneller  etc.

175  **aufwärts** etc. **abwärts** etc.

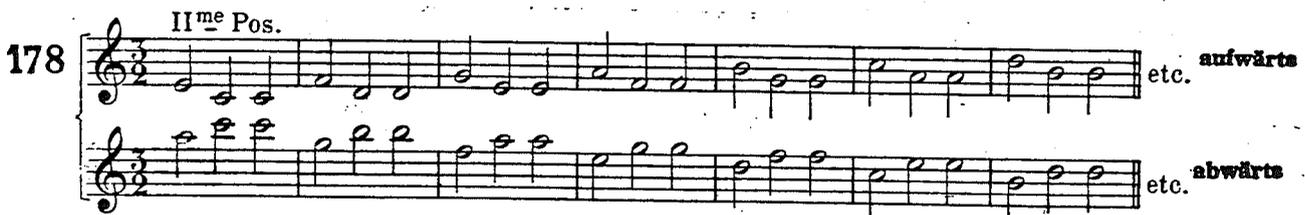
Dieselbe schneller  etc.

176 

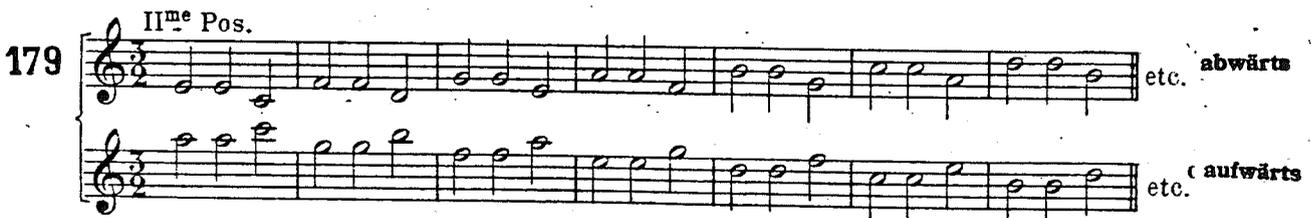
Dieselbe schneller :  etc.

II^{me} Pos. ÜBUNGEN IN DEN LAGEN MIT DER OBEREN NOTE BEGINNEND
177 

Dieselbe schneller  etc.

II^{me} Pos.
178 

Dieselbe schneller  etc.

II^{me} Pos.
179 

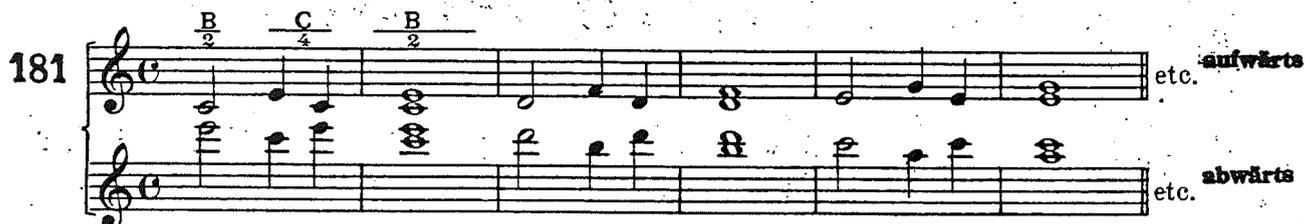
Dieselbe schneller  etc.

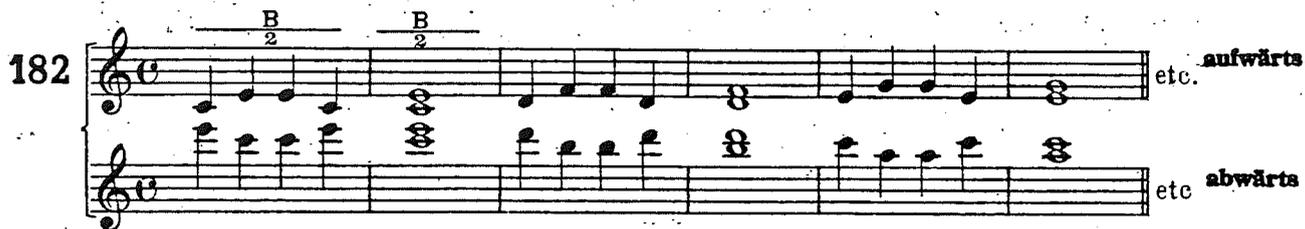
§ 81 Alle diese Übungen werden im *gesungenen Détaché*, d. h. indem man es vermeidet, den Bogenwechsel hören zu lassen, gespielt; im *geschmeidigen Détaché*, indem man den Bogen zu Anfang jeder Note durch eine einfache Einbiegung der Stange aufdrückt (siehe später die Übungen zum Studium der Einbiegungen der Stange); sodann im *derben* oder stark akzentuierten *Détaché*, indem man den Bogen mit noch mehr Heftigkeit zu Anfang jeder Note aufdrückt. Wenn das Zeitmass rascher wird, so ändert sich dieser Bogenstrich und wir bekommen : das *kleine Détaché*, welches man in den Bogenteilen D 4 oder D 5 ausführt, und das sich dem « sautillé » nähert. Die Noten werden einfach voneinander durch den Auf- und Abstrich getrennt, aber ohne Akzentuierung. Das *derbe Détaché* wird mehr in den Bogenteilen C 1 oder C 2, d. h. *gegen den Frosch* ausgeführt, während das *geschmeidige Détaché* in den Bogenteilen E 2 3 oder C 3 4 Mitte und Spitze gespielt wird. In letzterem Falle wird der Bogen die Saite nicht verlassen, während der sich beim *derben Détaché*, bei jeder Nota etwas über die Saite hebt oder wenigstens eine grössere Elastizität aufweist, wenn man die Entfernung der Stange von den Haaren in den Bogenteilen D 2 3 4 in Betracht zieht.

ÜBUNGEN IN ANDEREN RHYTHMEN

TERZENTONLEITERN

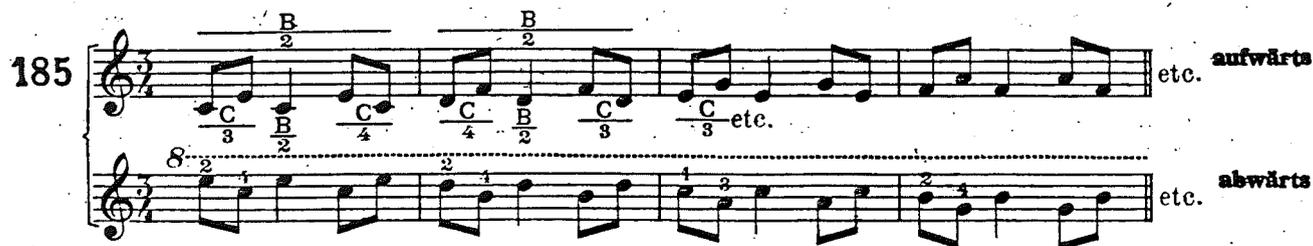
180 

181 

182 

183 

184 

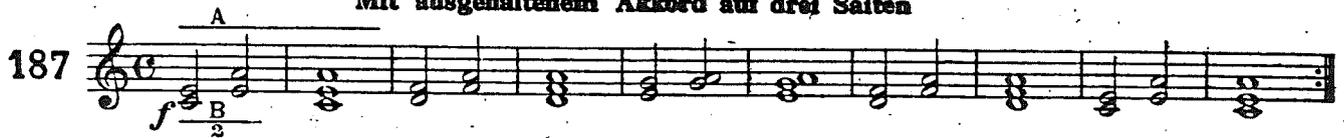
185 

186 

§ 82 Siehe § 102 (I. Teil)

DIE GLEICHE ÜBUNG IN DOPPELGRIFFEN

Mit ausgehaltenem Akkord auf drei Saiten

187 

§ 83 Man studiere Übung 187 auf jedem nachfolgenden Bogenteil : A __, B 1 2, E 1 2 3, 1 2 3.

187^{bis} *Dieselbe schneller*
in Teil B 

188 

Dieselbe schneller 188^{bis} 

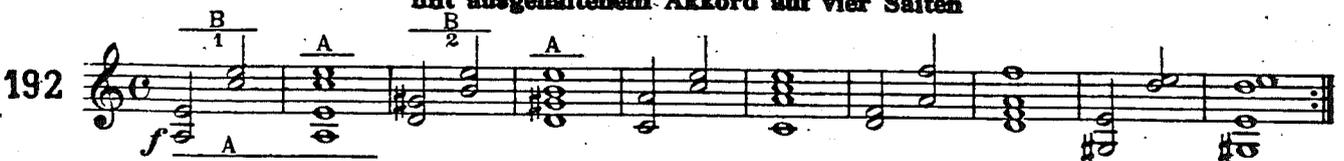
189 

190 

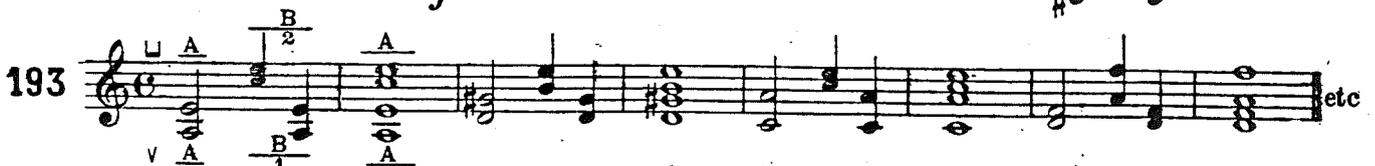
191 

§ 83² Siehe Tonleitern auf Dreiklängen Üb. 84 und die Übungen auf Vierklängen Üb. 85 (II. Teil)

mit ausgehaltenem Akkord auf vier Saiten

192 

Dieselbe schneller 192^{bis} 

193 

Dieselbe schneller 193^{bis} 

§ 84 Die Übungen 193 und 193^m sind mit 2 Bogenstrichen bezeichnet. Man beginne zuerst im *Abstrich* in den Bogenteilen : A __, B 2; dann im *Aufstrich* in den Teilen A __, B 1.

§ 85 Man studiere die in den Übungen 189, 190, 191 angegebenen Rhythmen *auf vier Saiten*.

MEHRERE EINBIEGUNGEN DER STANGE AUF EIN UND DEMSELBEN BOGENSTRICH
siehe § 108 I. Teil

auf zwei Saiten

TERZENTONLETTERN

194

195

196

197

198 etc. **aufwärts**
 etc. **abwärts**

85^{tes} Übung 198 wird mit jeder der beiden Hälften des Bogens B 1 und B 2 gespielt, letzterer darf durch die Einbiegungen der Stange in seinem Lauf nicht aufgehalten werden.

199 etc. **aufwärts**
 etc. **abwärts**

DIESELBE ÜBUNG IN ZWEI BOGENSTRICHEN

200 etc.

Man übe mit jedem nachfolgenden Bogenteil : B 1 2, E 1 2 3.

EINBIEGUNGEN AUF 3 SAITEN

siehe § 84 II. Teil

201 etc.

§ 86 Übung 201 wird in jedem folgenden Bogenteil studiert: B 1 2, E 1 2 3, A.

202 etc. **aufwärts**
 etc. **abwärts**

§ 87 Man studiere Übung 202, die Übung im Auf- und Abstrich beginnend, in den Teilen B 1, B 2, A, A.

203 etc. **aufwärts**
 etc. **abwärts**

204 

205 

206 

§ 88 Übung 208 studiere man in den nachfolgenden Bogenteilen : B 1 2 .

207 

EINBIEGUNGEN IN SCHNELLEREM ZEITMASS

208 

§ 89 Übung 208 studiere man mit ganzem Bogen A und B 1, E 1, E 2, E 3 .

209 

EINBIEGUNGEN AUF DEN ZÄHLZEITEN

210 etc. aufwärts
etc. abwärts

EINBIEGUNGEN AUF 4 SATTEN

Übung es II. Teil

211

§ 90 Man studiere Übung 211 mit ganzem Bogen und in den Bogenteilen : B 1 2 .
v. Rückkehr auf die tiefe Note.

212

§ 91 Diese beiden Übungen 211 und 212 beginne man im Auf- und Abstrich.

213 etc. GANZER BOGEN

Rückkehr zur tiefen Note 213 bis etc.

214 etc. man teile den Bogen in 3 gleiche Teile ein

215 etc.

UNGLEICHE EINBIEGUNGEN

216 etc. GANZER BOGEN

DER WELLENFÖRMIGE BOGENSTRICH

siehe § 103-111 auf Tonleitern durch zwei und drei Oktaven zu studieren.

I. Teil

217

§ 92 Übung 217 studiere man zuerst in halben Noten mit 3 Einbiegungen auf einen Bogenstrich, 217^{bis} sodann in den Bogenteilen : E 1 2 3 , B 1 2 , G 1 2 3 4 ; Übungen 218 und folgende.

217 bis

218  etc. 219  etc.

220  etc. 221  etc.

222  etc. 223  etc.

224  etc. 225  etc.

226  etc.

ÜBUNGEN AUF GRUPPEN VON SECHS NOTEN

227  etc. 228  etc.

229  etc.

MIT UNGLEICHEN NOTENWERTEN

230  etc.

§ 93 Es soll nicht vergessen werden, dass der Bogen im Moment der Einbiegung der Stange in seinem Laufe nicht anhalten darf.

§ 94 Studiere von Übung 155 bis einschliesslich 186 den Bogen an der Saite anliegend ohne irgendwelche Einbiegung in jedem nachfolgenden Bogenteil : A , B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4; sodann mit Einbiegungen. Studiere die Einbiegungen von Übung 184 an, wiederhole von 185 und übe noch einmal das Ganze mit Akzenten zu Anfang jeder Note.

Zusammenfassung

Man studiere das Détaché an der Saite anliegend ohne irgendwelche Einbiegung in den folgenden Bogenteilen : A , B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4. Sodann das gleiche Détaché mit Einbiegung der Stange zu Anfang jeder Note, geschmeidiges Détaché, dann mit Akzenten : > auf jeder Note, derbes Détaché. Nachher studiere man das kleine Détaché an der Saite anliegend, in Achtel-Bogenteilen und in ziemlich schnellem Zeitmass. Dieses kleine Détaché soll sehr an der Saite anliegend ausgeführt werden, und die Stange muss bei jedem Bogenstrich nachgeben.

DAS LEGATO

siehe § 107-112 u. f. I. Teil

VORÜBUNGEN

Tonleitern in zwei Oktaven in den Lagen

siehe zu Anfang des II. Teiles.

§ 95 Diese Tonleitern übe man zuerst sehr langsam, indem man die vollkommenste Ruhe des Bogens, sowie einen durchsichtigen und ebenmässigen Klang zu erreichen trachtet. Die Bewegung der Finger der linken Hand darf keine Rückwirkung auf die Ruhe des Bogens haben. *Letzterer darf beim Saitenübergang in seinem Lauf nicht angehalten werden*; diese Bemerkung ist für die Ebenmässigkeit des Tones von grösster Wichtigkeit. Man übe nachstehende Tonleitern, indem man das Zeitmass nach und nach beschleunigt.

In den 24 Dur und Moll-Tonarten zu studieren : Übung 231.

Tonleitern durch zwei Oktaven in den 24 Dur- und Moll- Tonarten in den Lagen

231

UT Majeur LA Mineur

FA Maj. RE Min.

SI \flat Maj. SOL Min.

MI \flat Maj. UT Min.

LA \flat Maj. FA Min.

RE \flat Maj. SI \flat Min.

SOL \flat Maj. MI Min.

UT \flat Maj. ou SI Maj. SOL \sharp Min.

MI Maj. DO \sharp Min.

LA Maj. FA \sharp Min.

RE Maj. SI Min. SOI Maj. MI Min. UT Maj. D.C.

§ 96 Alle diese Übungen fangen selbstverständlich auf der 4. Saite an. Man studiere sie, wie folgende Übungen es angeben, and beachte gleichmässige Bogeneinteilung § 25 u. ff. I. Teil.

232

233

§ 96^{bis} Diese Tonleitern können im Auf- oder Abstrich begonnen werden.

234 etc. 235 etc.

236 etc. 237 etc.

238 etc. 239 etc.

240 etc. 241 etc.

242 etc.

ÜBUNGEN IN RASCHEREM ZEITMASS

GANZER BOGEN 243 etc.

HALBER BOGEN 244 etc.

HALBER BOGEN 245 etc.

VIERTEL-BOGEN 246 etc.

§ 97 Man studiere Übung 246 in jedem Viertel- Bogen C 1 2 3 4 und Übung 247 in jedem Achtel- Bogen D 1 2 3 4 5 6 7 8 . Die ganze Übung 231 wird auf diese Art gespielt.

ACHTEL-BOGEN

247 etc.

GLEICHMÄSSIGKEIT DES TONES BEI SAITENÜBERGÄNGEN
 VORÜBUNGEN

auf Tonleitern in den Lagen

248 *pp* III^{me} Pos. C C
 1 2 3 4 4 3 2 1
 etc. aufwärts
 etc. abwärts

DIE GLEICHE ÜBUNG SCHNELLER

249 etc.
 1 2 C 3 4
 250 etc.
 1 2 C 3 4

DIE GLEICHE ÜBUNG IN JEDEM BOGENTEIL

Üb. 248 in einer anderen Tonart.

Siehe die Dur- Tonleitern in den Lagen : Anfang des II. Teils.

251 *pp* III^{me} Pos. C C A
 1 2 3 4 4 3 2 1
 etc. GANZER BOGEN
 immer schneller werdend
 Üb. 252, 253

252 etc.
 A C A
 1 2 3 4

253 etc.
 A C A C A
 1 2 3 4 4 3 2 1

§ 98 Diese Übungen werden in allen Nüancen, vom *pp* bis zum *ff* studiert.

254 etc.
 B B
 1 1

255 etc.
 B B
 2 2

256 etc.
 C C
 1 1

DIE HÄLFTE— auf gleiche Art zu studieren
 wie Übung 251, 252, 253
 siehe § 98

DAS VIERTEL— in jedem Viertelbogen zu
 üben C 1 2 3 4
 siehe § 98

257

DAS ACHEL — in jedem Achtelbogen zu üben
 D 1 2 3 4 5 6 7 8
 siehe § 98

§ 99 Diese Übung studiere man in dem *Drittel* des Bogens E 1 2 3. Man beginne alle diese Studien in *langsamem* Zeitmass, welches man nach und nach beschleunigt.

DIE GLEICHE ÜBUNG MIT UNGLEICHEN NOTENWERTEN

258

in jedem der folgenden Bogenteile zu studieren:
 B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3, D 1 2 3 4 5 6 7 8,
 und nach und nach schneller :

Üb. 259

259

260

ANDERE ÜBUNGEN FÜR DIE EBENMÄSSIGKEIT DES TONES BEI SATTENÜBERGÄNGEN

261

Dieselbe Studie nach und nach schneller werdend, mit *ganzem* Bogen.

①

②

③

④

§ 100 Man studiere Übung 261 mit angegebenen Fingersätzen und in jedem Bogenteil, auch wird diese Übung auf der 3. und 2. Saite, sowie 2. und 1. Saite ausgeführt. Übungen 262 und 263.

262

263

Mit der Hälfte B 1 und B 2 auf der 3. und 2. Saite.

264

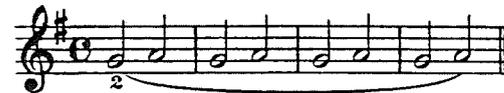
265

266

267

268

§ 101 Gleiches Studium auf jedem der Bogenteile und in den angeführten Rhythmen 266, 267, 268, sodann indem man 8 Noten, 16 Noten bindet. Üb. 269.

269  etc. 270  etc. in jedem der folgenden Bogenteile :
A B 1 2,
E 1 2 3, C 1 2 3 4

ÜBUNG IN DER 2. LAGE

271 

§ 102 Übung 271 wird in allen Dur-Tonarten in den Lagen, sowie auf den Dur-Tonleitern durch 2 Oktaven— siehe Anfang des II. Teiles— und in den verschiedenen nachfolgenden Rhythmen studiert. Sie wird auf dieselbe Art wie die vorhergehenden 248 bis 260 in den Nüancen *pp* und *ff* studiert.

272 ^{II^{me} Pos.}  etc.
B₁ B₁

273  etc.
B₂ B₂

274  etc. in B₁ E 1 2 3 zu üben.
B₂ B₂

275  etc. in folgenden Bogenteilen zu studieren C 1 2 3 4, D 1 2 3 4 5 6 7 8
C₁ C₁

276  etc. in folgenden Bogenteilen zu studieren C 1 2 3 4, E 1 2 3, D 1 2 3 4 5 6 7 8
C₁ C₁ C₁

277  etc. in folgenden Bogenteilen zu studieren A, B 1 2, E 1 2 3
B₂ B₂ B₂

DIE GLEICHEN ÜBUNGEN RASCHER

278 ^{II^{me} Pos.} 

 in B₂, A, C 1 2 3 4

Dieselbe in 2 Bogenstrichen

II^{me} Pos.

279

First line of musical notation for exercise 279, featuring a treble clef, a 6/8 time signature, and a series of eighth notes with slurs. The notes are grouped into four measures, with a 'C' marking under the third measure.

Second line of musical notation for exercise 279, continuing the eighth-note pattern. It includes a 'C' marking under the third measure and a '1' marking under the final measure.

280

II^{me} Pos.

First line of musical notation for exercise 280, featuring a treble clef, a 6/8 time signature, and eighth notes with slurs. It includes a 'B' marking under the first measure and another 'B' marking under the second measure.

Second line of musical notation for exercise 280, continuing the eighth-note pattern. It includes a '1' marking under the first measure.

in B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4, A, zu üben

281

II^{me} Pos.

First line of musical notation for exercise 281, featuring a treble clef, a 6/8 time signature, and eighth notes with slurs. It includes a 'D' marking under the first measure and a '1' marking under the second measure.

Second line of musical notation for exercise 281, continuing the eighth-note pattern. It includes a '1' marking under the first measure.

in A, B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4, D 1 2 3 4 5 6 7 8, zu üben

282

Musical notation for exercise 282, featuring a treble clef, a 6/8 time signature, and eighth notes with slurs.

etc. in allen Bogenteilen wie Üb. 281 zu studieren

283

Musical notation for exercise 283, featuring a treble clef, a 6/8 time signature, and eighth notes with slurs. It includes 'B' markings under the first, second, and third measures, each with a '1' below it.

etc. in den Bogenteilen : B 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3, A zu üben

ANDERE ÜBUNGEN FÜR DAS ZURÜCKHALTEN DES BOGENS BEIM SAITENWECHSEL

Übung in der Lage § 102

284

First line of musical notation for exercise 284, featuring a treble clef, a 6/8 time signature, and eighth notes with slurs. It includes a 'C' marking under the third measure and a '1' marking under the first measure.

Second line of musical notation for exercise 284, continuing the eighth-note pattern. It includes a '1' marking under the first measure.

Third line of musical notation for exercise 284, continuing the eighth-note pattern.

Fourth line of musical notation for exercise 284, continuing the eighth-note pattern. It includes a '1' marking under the first measure.

285  etc. in den Bogenteilen A, B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 2, D 1 2 3 4 5 6 7 8 zu üben

286  etc. dieselben Bogenteile wie vorhin

§ 103 Für Übung 284 werden nur 2 Bogenstriche für die ganze Übung verwendet, gleichfalls für dieselbe Übung mit anderem Rhythmus : 285.

GEBROCHENE DREIKLÄNGE IN DER LAGE (2 Oktaven)
siehe Üb. 160

287  etc.

VERSCHIEDENE ÜBUNGSARTEN

288  etc. 289  etc. 290  etc.

§ 104 Man studiere die Übungen 288, 289, 290 in den nachfolgenden Bogenteilen : C 1 2 3 4, E 1 2 3, A, B 1 2 im *Aufstrich* oder *Abstrich* beginnend.

291  etc. 292  etc.

§ 105 Übung 292 wird mit je einer Hälfte des Bogens für eine Gruppe von 6 Noten studiert.

VERÄNDERTE ÜBUNGEN AUF GEBROCHENEN DREIKLÄNGEN

293  III.
II^{te} Pos. IV. V.
VI. VII. VIII. IX.

§ 106 Man studiere Übung 293 wie folgt und in der nachfolgenden Bogenteilen : D 1 2 3 4 5 6 7 8, C 1 2 3 4, E 1 2 3, B 1 2, A.

294 etc. 295

ANDERE VERÄNDERUNG

296

MIT PUNKTIERTEN NOTEN

297

wie Übung 293 und in jedem der nachfolgenden Bogenteile : B 1 2, A, E 1 2 3 zu üben.

§ 107 Alle diese Übungen werden zuerst *sehr langsam* studiert (in Viertel-, Achtel- und Sechzehntelnoten u. s. w.), indem man die grösste Geschwindigkeit beim Saitenwechsel und beim Aufdrücken der Haare auf die Saiten beobachtet (siehe § 81 und 82 I. Teil).

298 etc. wie Übung 293 und in den oben angegebenen Bogenteilen zu studieren.

ÜBUNGEN IM LEGATO AUF VIER SAITEN
siehe Üb. 85 II. Teil.

313

MIT GEBUNDENEN TÖNEN UND RASCHER NOTENGRUPPE

314

Lent

B₁ B₂

315 etc.

316 etc.

317 etc.

318 etc.

319 etc.

320 etc.

321 etc.

§ 110 Man studiere die 6 Übungen von 314 bis 319 inbegriffen mit 2 Bogenstrichen und in nachfolgenden Bogenteilen B 1 2, E 1 2 3, nachdem man sie, wie angegeben, mit *einem einzigen* Bogenstrich studiert hat. Übungen 320 und 321 werden in den folgenden Bogenteilen gespielt: A , B 1 2, E 1 2 3: C 1 2 3 4, D 1 2 3 4 5
6 7 8.

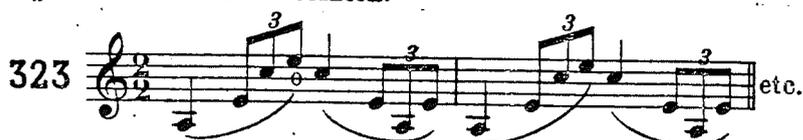
WIEDERHOLUNG DER GANZEN ÜBUNG IN EINEM NEUEN RHYTHMUS

Langsam

322 

in jedem folgenden Bogenteil zu üben : A , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3. und auf beide Arten : μ und ν zu Beginn jeder Übung

§ 111 Übung 322 wird zuerst *sehr langsam*, indem man die grösste Geschmeidigkeit in den Bewegungen des Armes und vollkommenstes Anschmiegen der Haare an die Saiten beobachtet, studiert. Dann nach und nach schneller vom *pp* bis zum *ff* durch alle Zwischennüancen.

323  etc.

324  etc. Dieselbe Bemerkung wie für Üb.: 314^u, 319 in § 110

325  etc.

§ 112 Übung 325 wird in jedem nachfolgenden Bogenteil studiert : A , B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4, man achte darauf, dass der Bogen vor der kurzen Note nicht angehalten wird.

auf 3 Saiten
siehe Üb. 312

ÜBUNGEN MIT ZWEI SAITEN ZUGLEICH

326 

§ 113 In den Übergängen von einem Doppelgriff zum andern wird der Bogen auf die mittlere Saite aufgedrückt. So wird sich z. B. in Übung 328 (I. Takt) der Bogen auf das *E* stützen (obere Note der Terz), um alsdann auf den nächsten Doppelgriff überzugehen; siehe § 81 und 82 I. Teil.

327  etc. 328  etc.

329  etc. 330  etc.

DIE GLEICHEN ÜBUNGEN MIT KURZEN NOTEN

331  etc. 332  etc.

333 etc. 334 etc.

§ 114 Vorhergehende Übungen werden in den nachfolgenden Bogenteilen studiert : A , B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 .

335 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A , B 1 2 , E 1 2 3

336 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A , B 1 2 , E 1 2 3

337 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A , B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4

auf vier Saiten

338 *f*

§ 115 Alle nachfolgenden Übungen werden mit *ganzem Bogen* studiert. Übungen 342^u, 350 ausgenommen, welche ausserdem noch in den Teilen B 1 2 studiert werden können.

339 etc. 340 etc.

341 etc. 342 etc.

343 etc. 344 etc.

345 etc. 346 etc.

347 etc. 348 etc.

349 etc. 350 etc.

DAS LEGATO AUF TONLEITERN DURCH 3 UND 4 OKTAVEN in drei Oktaven

Die 24 Tonleitern sind täglich zu üben.

351

The page contains 24 musical staves, each representing a different scale. Each staff begins with a treble clef, a 12/8 time signature, and a key signature. The scales are arranged in three groups of eight, each group starting with a 'V.' (Viertel) marking. The scales are: 1. C major (C4 to C6), 2. D major (D4 to D6), 3. E major (E4 to E6), 4. F major (F4 to F6), 5. G major (G4 to G6), 6. A major (A4 to A6), 7. B major (B4 to B6), 8. C minor (C4 to C6), 9. D minor (D4 to D6), 10. E minor (E4 to E6), 11. F minor (F4 to F6), 12. G minor (G4 to G6), 13. A minor (A4 to A6), 14. B minor (B4 to B6), 15. C major (C4 to C6), 16. D major (D4 to D6), 17. E major (E4 to E6), 18. F major (F4 to F6), 19. G major (G4 to G6), 20. A major (A4 to A6), 21. B major (B4 to B6), 22. C minor (C4 to C6), 23. D minor (D4 to D6), 24. E minor (E4 to E6). Each scale is written as a continuous line of eighth notes, with fingerings (1-4) and slurs. Some staves include 'Restez' (Rest) markings and 'V.' markings. The first staff has a 'V.' marking above the first measure. The second staff has a 'V.' marking above the first measure. The third staff has a 'V.' marking above the first measure and '4^{me} Cde' below the first measure. The fourth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The fifth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez III.' below the first measure. The sixth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez IV.' below the first measure. The seventh staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The eighth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The ninth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The tenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The eleventh staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The twelfth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The thirteenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The fourteenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The fifteenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The sixteenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The seventeenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The eighteenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The nineteenth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The twentieth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The twenty-first staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The twenty-second staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The twenty-third staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure. The twenty-fourth staff has a 'V.' marking above the first measure and 'Restez V.' below the first measure.

4me Cde

Restez Restez

4me Cde

352

LA Min.

SI \flat Maj.

SOL Min.

LA \flat Maj.

SI \flat Min.

SI Maj.

SOL \sharp Min.

LA Maj.

SI Min.

SOL Maj.

Andere Übungen auf 2 und 3 Saiten

Auf Terztonleitern siehe Übung 55.

353

I. B. V.

III. V.

III. V. III. V. III.

§ 116 Übung 363 wird zuerst sehr langsam studiert, dann nach und nach schneller. Beispiel für fortschreitendes Studium : A und in jedem folgenden Bogenteil : B 1 2 , A , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 .

Beispiel für fortschreitendes Studium

(A)

DIESELBE ÜBUNG MIT VERSCHIEDENEN BOGENSTRICHEN

354 etc. 355 etc. 356 etc.

§ 117 Die Übungen 354, 355, 356 werden, wie es § 116 angibt, geübt und in jedem der folgenden Bogenteile : A, B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 , D 1 2 3 4 5 6 7 8 , so z. B. stellt Übung 355 auf A die Entwicklung des immer schneller werdenden Bogenstrichs dar. Übungsbeispiel B :

Fortschreitendes Übungsbeispiel, Bogenteil : A

(B)

Beispiel A stellt in halben Noten auf den Bogenteilen C 1 2 3 4 die Entwicklung des immer langsamer werdenden Bogenstrichs dar Übungsbeispiel C.

Fortschreitendes Übungsbeispiel, Bogenteil : C

(C)

8 Noten in langsamem Zeitmass 16 in schnellerem Zeitmass

DIESELBE ÜBUNG DREITEILIG

Terzentonleiter, siehe Üb. 59

357

aufwärts 2 Oktaven etc.

abwärts etc.

MIT VERSCHIEDENEN BOGENSTRICHEN

Gleiches Studium wie für Übungen 353 bis 358 siehe § 116

358 etc. 359 etc.

360 etc. 361 etc.

SCHNELLES LEGATO AUF VERSCHIEDENEN BOGENTEILEN

stets auf 2. Saiten

362 etc. in jedem folgenden Bogenteil zu studieren : A __ , B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 , D 1 2 3 4 5 6 7 8

363 etc. in jedem folgenden Bogenteil zu studieren : A __ , B 1 2 3 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4

ÜBUNG AUF DREI SAITEN

siehe Üb. 312

364 etc.

§ 118 Dieselbe Bemerkung wie für Übung 353 § 116 . Diese Übung wird nach den verschiedenen nachstehenden Beispielen in den 24 Dur und Moll- Tonarten studiert.

365 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A __ , B 1 2 , C 1 2 3 4 , E 1 2 3

366 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A __ , B 1 2 , E 1 2 3

367 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A __ , B 1 2

368 etc. in jedem folgenden Bogenteil : A __ , B 1 2 , E 1 2 3 , C 1 2 3 4 , D 1 2 3 4 5 6 7 8

369 etc. gleiche Bogenteile wie in Übung 365

§ 119 Dieselbe Übung, indem man die Bindung um eine Note zurücksetzt : Bsp. A .

A etc. in den gleichen Teilen zu üben wie Übung 365

ANDERE ÜBUNGEN AUF GEBROCHENEN TERZENTONLEITERN

370 *auf 2 Saiten*

segue

in den 24 Tonarten und mit den verschiedenen nachfolgenden Bogenstrichen § 120 zu studieren.

371 etc. 372 etc.

373 etc. 374 etc.

375 etc.

§ 120 In den Bogenteilen A , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3 für Übungen 371^u, 373. Die Übungen 373 und 374 können auch noch in Bogenteil D 1 2 3 4 5 6 7 8 studiert werden.

DIESELBEN TONLEITERN IN TRIOLEN

376 *segue*

Und mit den verschiedenen nachfolgenden Bogenstrichen : siehe § 121.

GANZER BOGEN

377

378 etc. 379 etc.

380 etc. 381 etc.

382 etc.

§ 121 Die Übungen 376, 378, 379 und 382 werden in nachfolgenden Bogenteilen studiert : A ; B 1 2, E 1 2 3.
Übungen 380 und 381 ausserdem in jedem folgenden Bogenteil : D 1 2 3 4 5 6 7 8.

Gebrochene Akkorde durch 3 und 4 Oktaven

383

II.

II.

II.

III.

V.

III.

III.

vier Oktaven

vier Oktaven

vier Oktaven

IV.

VI.

IV.

II.

IV.

II.

vier Oktaven

The first system consists of four staves of music. The top staff is in G major, 3/4 time, and contains a melodic line with fingerings 1, 1, 1, 2, 3, 4, 4, 3, 1, 2. The second staff is in B-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 2. The third staff is in D-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. The fourth staff is in F major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. Each staff has a slur over the first two measures and a fermata over the last measure.

vier Oktaven

The second system consists of four staves of music. The top staff is in G major, 3/4 time, with fingerings 1, 1, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The second staff is in B-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 2. The third staff is in D-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. The fourth staff is in F major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. Each staff has a slur over the first two measures and a fermata over the last measure.

vier Oktaven

The third system consists of four staves of music. The top staff is in G major, 3/4 time, with fingerings 1, 1, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The second staff is in B-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 2. The third staff is in D-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. The fourth staff is in F major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. Each staff has a slur over the first two measures and a fermata over the last measure.

vier Oktaven

The fourth system consists of four staves of music. The top staff is in G major, 3/4 time, with fingerings 1, 1, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The second staff is in B-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 2. The third staff is in D-flat major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. The fourth staff is in F major, 9/8 time, with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 1. Each staff has a slur over the first two measures and a fermata over the last measure.

Tonleitern in Terzen und Quartan

397 **Gleichzeitig**

398 **Terzen und Sexten**

399 **Sexten und Dezimen**

400

401 **Sexten, Dezimen und Oktaven**

DIE GLEICHE ÜBUNG VERSCHIEDENE RHYTHMEN

402 in jedem der folgenden Bogenteile :
etc. A , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3

403 in jedem der folgenden Bogenteile :
etc. A , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3

404 in jedem der folgenden Bogenteile
etc. A , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3

§ 124 Nachstehende Übungen werden in allen Tonarten studiert. Sodann mit verschiedenen Notenwerten, siehe nachfolgende Beispiele : A 1 2 3 4 5 6 , d. h. immer schneller werdend, im gleichen Tempo, ausser A 2, welches dasselbe Studium nur mit ganaem Bogen in der Tonstärke *ff* aufweist.

M. 120 = VERSCHIEDENE ARTEN DES ÜBEN

① etc. A

② etc. A

③ etc. A

④ etc. A

⑤ etc. A

⑥ etc. A

8

IV.² 2 4 4 3

IV.³ 4 4

409

8

8

3

8

§ 125 Die Übungen 406, 406, 407, 408 und 409 studiere man zuerst mit einem Bogenstrich für je einen Takt in folgenden Bogenteilen: A , B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4, dann einen Bogenstrich für je zwei Takte in A , B 1 2, E 1 2 3, C 1 2 3 4, dann einen Bogenstrich für je drei Takte in A , B 1 2, E 1 2 3.

TONLEITERN IN VERDOPPELTEN TERZEN
um die Fülle des Tones zu entwickeln

§ 426 Siehe die Paragraphen : 6-7, 8, 9, 10, 11, 78, 79, 80, 81, 82 und 112 (I. Teil).

410

§ 127 Diese Tonleitern studiere man in allen Tonarten mit dem Fingersatz der (gewöhnlichen) Terztonleitern und Lagenwechsel zwischen III. und V. Lage. Übung 410 ist in jedem folgenden Bogenteil zu studieren : A , B 1 2 , E 1 2 3 . Sodann nach den verschiedenen untenstehenden Arten :

411

412

413

414

415

DIESELBE ÜBUNG IN VERSCHIEDENEN RHYTHMEN

N. B. — Stets mit den gleichen Fingersätzen siehe § 127 oben.

416

417  etc.

418  etc.

419  etc.

420  etc.

421  etc.

ANDERE ÜBUNGEN

Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen

422 

§ 128 Man studiere Übung 422, wie angegeben, in den folgenden Bogenteilen : A , B 1 2, E 1 2 3, dann immer schneller in denselben Teilen, sowie in C 1 2 3 4. Man binde alsdann 8 Takte statt nur 4, zuerst in sehr langsamem Zeitmass, dann immer schneller werdend. Diese Übung soll *abwechselnd* studiert werden Bsp. A 1 2 siehe Üb. 405^{bis}, 409 in allen Tonarten, mit der übermässigen Sekunde in den Molltonarten.

siehe § 125

(A) ①  etc. (A) ②  etc.

BEISPIEL DER GLEICHEN ÜBUNG IN MOLL

423 *c moll*

DER GEHÄMMERTE STRICH

siehe § 116 u. f. I. Teil

424 *M. ♩ = 120*

§ 129 Übung 424 wird, wie es die folgenden Beispiele angeben, im *pp* und *ff* geübt, indem man den gleichen Charakter in beiden Nüancen zu erhalten trachtet.

425 *f et p* etc. in jedem nachfolgenden Bogenteil : C 1 4, D 1 2 7 8, E 1 3

426 etc. gleiche Bogenteile wie in Übung 425

§ 130 In Übung 425 wird der Bogen zwischen jeder Note angehalten und auf der Saite sehr stark festgehalten. (Horizontale Bewegung der Finger § 78 I. Teil und *geschleudertes* Bogenstrich § 166 I. Teil.) Dieser Bogenstrich wird im *p* wegen des plötzlichen Anhaltens am Ende jeder Note sehr schwierig.

In Übung 426 bereitet der Bogen, indem er zwischen jeder Note gehoben und dann wieder aufgesetzt wird, die Akzentuierung vor. Diese letzte Übung wird wie in § 119 u. f. angegeben, studiert.

§ 131 Man wird diesen Bogenstrich auf die zwei oben angegebenen Arten studieren, auf einfachen Tonleitern durch 2 und 3 Oktaven, auf Tonleitern in Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen, sowie mit allen vollständigen Übungen auf 2, 3 und 4 Saiten 326 u. f., indem man jene mit *ungleichen Notenwerten weglässt*, Übungen : 331^m, 334 . Jedoch wird es nötig sein, letztere Übungen mit ungleichen Notenwerten zu studieren, indem die punktierten durch kurze, von Pausen gefolgte Noten ersetzt werden : Übung 427 und zwar in jedem durch Übung 425 und 426 angegebenen Bogenteil.

427 *Modèle 529* etc. *Modèle 531* etc.

§ 131^m Gleichzeitig wie die Akzentuierung studiere man das Schleudern des Bogens mit obigen Übungen in den Bogenteilen : A , B 1 , B 2 , siehe § 166 I. Teil.

VOLLSTÄNDIGE ÜBUNGEN ZUM GEHÄMMERTEN BOGENSTRICH

siehe § 116^m. 121 I. Teil

Tonleitern durch zwei Oktaven in den Lagen

siehe Üb. 231 II. Teil

428 II.

§ 132 Die Vorübungen zur Akzentuierung müssen *sehr langsam* gemacht werden; Beispiele 3 und 4 § 120, I. Teil sind aufmerksam durchzusehen.

429 etc.

430 etc.

431 etc.

Anmerkung: Nicht zu vergessen, dass das Zeichen > angibt, den Bogen leicht über der Saite zu halten, während das > bedeutet, ihn stark aufzudrücken, um die Akzentuierung vorzubereiten.

432 etc.

GLEICHE ÜBUNG AUF TERZENTONLEITERN

433 etc.

§ 133 Für die Bogenteile, die für Üb. 433 in Anwendung kommen, siehe Üb. 428^{bis}, 432.

ÜBUNGEN FÜR DAS SCHLEUDERN DES BOGENS

434 etc.

435 etc.

436 etc.

§ 134 In jedem nachfolgenden Bogenteil sind diese Übungen mit rasch geschleudertem Bogen zu studieren A , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3. Sobald die Note erklingen ist, muss der Bogen absolut unbeweglich stehenbleiben; die Schwierigkeit liegt ebensowohl in diesem Anhalten, als auch im Schleudern. Man übe in allen Nüancen des *f* und *p*. Wenn der Bogen in einem langen Bogenteil geschleudert wird, hat die Stange die Neigung zu zittern; so wird es notwendig sein, energisch vermittelst der Finger, welche die horizontale Bewegung hervorbringen (§ 78 I. Teil), dagegen anzukämpfen, um dieses Zittern zu verhindern.

Der Schüler wird dieses Studium auf Tonleitern in Doppelgriffen vollbringen. Die einfachen Tonleitern im *piano* und die Doppelgrifftonleitern im *forte*.

RHYTHMEN FÜR DEN GESCHLEUDERTEN UND DEN GEHÄMMERTEN BOGENSTRICH

TERZENTONLEITERN

siehe Üb. 53 II. Teil

gebrochene Doppelgriffe

437 etc.

§ 135 Die mit ganzem Bogen geschleuderte Note soll nicht stärker klingen, als die gehämmerte.

438 etc.

439 etc.

die geschleuderte Note hat den gleichen Wert wie die gestossene

440 etc.

441 etc.

auf Tonleitern in Dreiklängen

siehe Üb. 34 II. Teil

442 etc.

443 etc.

§ 136 Der Schüler studiere die Übungen 437, 438, 439 und 441 auf Tonleitern in Dreiklängen, wie sie vollständig in Üb. 34 II. Teil aufgezeichnet sind. Da alle *Détaché*-Übungen auch im *Martelé* studiert werden können, ist es nicht nötig, diese in jeder Strichart anzugeben; der Schüler kann, nachdem er einige Übungen für die jeweiligen Bogenstriche studiert hat, diejenigen vom *Détaché* und *Legato*, *Hauptbogenstriche*, verwenden.

Wir möchten so viel als möglich die allzugrosse Mannigfaltigkeit dieser Übungen vermeiden, damit der Schüler aus diesem Werk das Nötige schöpfe, um die individuelle Arbeit zu entwickeln. Denn diese Übungen könnten, wenn wir es wollten, bis in's Unendliche vermehrt werden. Die Hauptsache ist: die Erklärung für jeden Bogenstrich im I. Teil mit grosser Aufmerksamkeit zu lesen.

VERMISCHTE ÜBUNGEN FÜR DEN GEHÄMMERTEN STRICH UND DAS LEGATO

auf Tonleitern durch zwei Oktaven in den Lagen

siehe Üb. 231 II. Teil

444

§ 137 Übung 444 wird in den Bogenteilen C $\underline{1\ 4}$, B $\underline{1\ 2}$, E $\underline{1\ 3}$ gespielt, indem für jede gehämmerte Note soviel Bogen wie für 2 gebundene gebraucht wird: Übung 444^{sa}. Diese Übung wird auch noch studiert, indem man den beiden gebundenen Noten mehr Bogen gibt: Üb. 444^{ter}, es darf aber deshalb keine *Ungleichheit in Akzent und Klang* entstehen.

444^{bis} etc. 444^{ter} etc.

445 etc.

Man studiere in den Bogenteilen: B 1 2, E 1 3, C 1 4; gleiche Bemerkung wie für die vorhergehende Übung.

446 etc.

447 etc.

auf Tonleitern in Doppelgriffen

siehe Üb. 68 II. Teil

448 etc.

449 etc.

450 etc.

§ 138 Übung 450 wird wie die vorhergehenden in den Bogenteilen C 4 und C 4 studiert; gleiches Prinzip für die nächstfolgenden. Entweder die beiden gebundenen Noten mit mehr Bogen als die gehämmerten oder mit ebensoviel.
 Esp. A $\frac{C}{4} \frac{A}{1}$ oder: $\frac{C}{4} \frac{C}{4}$ E 3 $\frac{D}{8}$ E 3 $\frac{D}{8}$ oder: E 3 E 3

451 etc.

452 etc.

453 etc.

454 etc.

455 etc.

465 etc.

dieselben in D 4 D 5
schneller

466 etc.

Bogenteile D 3 D 4 D 5

467 etc.

Bogenteile D 3 D 4 D 5

Mit Übungen in gebrochenen Doppelgriffen
siehe Übungen 405^{bis}, 409 und 422 Bsp. A 1 A 2

Mit Die gleichen Bogenteile wie vorher

468 etc.

siehe. Üb. 405

469 etc.

470 etc.

471 etc.

472 etc.

§ 141 Man studiere auf gleiche Art die Übungen 405^{bis}, 409 und 422 Bsp. A 1 A 2 mit springendem Strich an der Saite anliegend und von ihr abspringend.

auf gebrochenen Terztonleitern in der Lage
siehe Übung 271

Gleiches Studium auf Terztonleitern
Übung 327 u. f.

473 etc.

ÜBUNGEN AUF DREI SAITEN
siehe Üb. 364 § 141 II. Teil

474 etc.

§ 142 Übung 474 wird im Auf- oder Abstrich studiert. Man lese aufmerksam § 135, 136, 137, u. ff. des I. Teiles. Diese Übung kann man im springenden Strich an der Saite anliegend oder von ihr abspringend in den Bogenteilen D 5 in sehr schnellem Zeitmass studieren. Übung 475 mit zweiteiligen und dreiteiligen Akzenten.

475 etc.

476 etc.

VERÄNDERUNG DER VORIGEN ÜBUNG
siehe § 142

477

478

479

§ 143 Da der springende Strich *an der Saite anliegend* ein kleines *Détaché* ist, wird er in jedem Achtelbogen geübt. Es ist vorzüglich, die vorhergehenden Übungen (von 463^{uu}, 479 inbegriffen) in jedem folgenden Bogenteil zu studieren: D 1 2 3 4 5 6 7 8 mit *kleinem, raschem Détaché* gänzlich an der Saite anliegend.

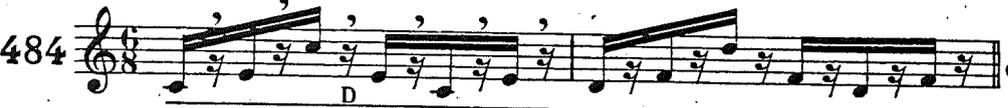
Man übt das Abspringen des Bogens mit den gleichen Übungen, jedoch nur in den Bogenteilen D 4 und D 5. Die vorigen Übungen werden studiert, indem man *den Bogen zwischen jeder Note abhebt* (wie es die nachfolgenden Übungen zeigen, in langsamem Zeitmass) und ihn genau im Moment, wo die Note gehört werden soll, fallen lässt.

480

481

482  etc.

483  etc.

484  etc.

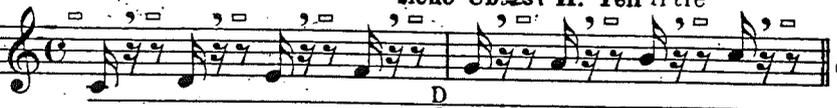
§ 144 Der Schüler spiele alsdann alle diese Übungen im springenden Strich, immer schneller werdend.

DAS SPICCATO
siehe § 140-143 I. Teil
SAUTILLÉ MORDANT
Vorübungen

§ 145 Die Vorübungen für das Spiccato werden mit denselben Übungen, welche für den gehämmerten Strich angegeben sind (Üb. 424 u. f. II. Teil), studiert; jedoch indem man den Bogen zwischen jeder Note in den folgenden zwei Bogenteilen D_4 und D_5 abhebt und aufsetzt. Man kann diesen Strich auch in D_6 spielen, aber er ist dann weniger natürlich. Wir werden nur einige Übungen, um eine komplizierte Notierung zu vermeiden, angeben, da dieses Studium mit den schon genannten Übungen stattfinden kann. Man lese aufmerksam den I. Teil dieses Werkes, die § 140-143, welche diesen Bogenstrich behandeln.

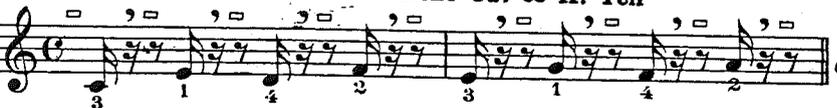
auf einfachen Tonleitern durch 2 Oktaven in den Lagen

siehe Üb. 291 II. Teil

485  etc. dieselbe Übung in Teil D_5

auf Tonleitern in Doppelgriffen

siehe Üb. 58 II. Teil

486  etc. Bogenteile D_4 und D_5

auf gebrochenen Akkorden in der Lage
siehe Übungen 287-294 inbegriffen

487  etc.

auf verschiedenen Rythmen

siehe Übungen 296 und 298

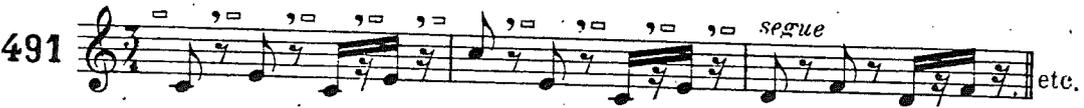
488  etc.

489  etc.

auf Tonleitern in Dreiklängen

siehe Üb. 384

490  etc.

491  etc.

492  etc.

§ 146. Man studiere die drei vorhergehenden Übungen in jedem der folgenden Bogenteile : D 1 2 3 4 5 6 7 8, indem man den Bogen zwischen jeder Note abhebt und wieder neu aufsetzt. Sämtliche Übungen spiele man mit diesem Strich in allen Bogenteilen.

VERMISCHTE ÜBUNGEN MIT LEGATO UND SPRINGENDEM STRICH AN DER SAITE
Tonleitern in der Lage

Sehr schnell

493  D 4 5, D 5, D 5 4, D 4

494  D 4, D 4 5, D 5, D 5 4, D 4

gebrochene Terzen in den Lagen

siehe Üb. 271 II. Teil und 284

495 

§ 147 Man studiere dieselbe Mischung des Legato und des springenden Strichs an der Saite auf gebrochenen Akkorden in der Lage, Üb. 287 u. ff. II. Teil; sodann dieselben Übungen in springendem Strich, vermischt mit gebundenen Noten. Der Schüler muss diese Übungen in sehr schnellem Zeitmass spielen können, ohne Unterschied im Ab- und Aufstrich beginnend und stets in den den Bogenteilen : D 4 und D 5.

auf Dreiklängen in der Lage

siehe Üb. 287 u. f.

496  etc.

497  etc.

498  etc.

499  etc.

500  etc.

501  etc.

mit Oktaven-Terzen Übungen
siehe Üb. 299 II. Teil

502  etc. 503  etc.

504  etc. 505  etc.

mit gebrochenen Akkorden auf 3 und 4 Saiten
siehe Üb. 383 II. Teil

506  etc. 507  etc.

508  etc.

509  etc.

510  etc.

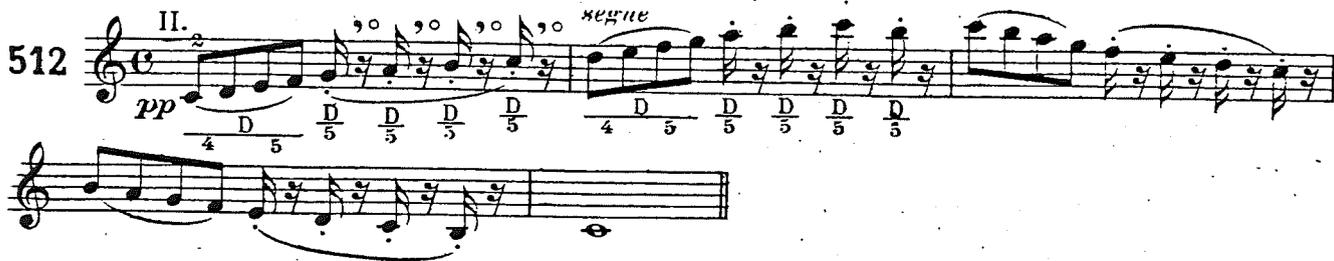
§ 148 Übungen 493 - 510 inbegriffen werden im Spiccato studiert in sehr langsamem Zeitmass, indem man sich der Zeichen   zwischen jeder gestossenen Note bedient : Üb. 511 und in allen Bogenteilen.

511  etc.

§ 149 Man studiere die Übungen § 142 I. Teil auf Doppelgrifftonleitern in Terzen, Oktaven, Sexten und Dezimen.

DER GEWORFENE STRICH UND DAS FLIEGENDE STACCATO
siehe § 144 u. f. I. Teil

geworfener Strich im piano auf Tonleitern in der Lage
TONLEITERN DURCH 2 OKTAVEN

512 

gebrochene Terzen in der Lage

513 *II.*

§ 150 Übungen 512 und 513 werden ausschliesslich mit geworfenem Strich studiert. Übungen 514 und 515 in den Teilen : $D \begin{smallmatrix} 4 \\ 5 \end{smallmatrix}$ zuerst mit den Zeichen : \circ ; dann noch dieses Zeichen beifügend : $\square \circ$.

514 *segue*

515 *segue*

516 *segue*

Auf Tonleitern in gebrochenen Dreiklängen
siehe Üb. 364

517 *p* etc. $\frac{D}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{D}{5}$ etc. die gleiche Übung in : $D \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$

518 etc. $\frac{D}{654}$ $\frac{D}{6}$ $\frac{D}{6}$ $\frac{D}{6}$ $\frac{D}{654}$ etc.

§ 151 Diese Übungen können mit fortwährendem Abstrich im *piano* in jedem der folgenden Teile $D \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$ studiert werden. Im *forte* gebraucht man die Bogenteile $C \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$.

MISCHUNG VON GEWORFENEN BOGENSTRICHEN IM AUF=UND ABSTRICH

519 *pp* etc.

§ 152 Man übe in folgenden Teilen : $D \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$ im *piano* und $C \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$ im *forte*.

mit Tonleitern auf Zwei= und drei Saiten
siehe Üb. 161, 162, 312 und 333

520 *ff* $\frac{C}{4}$ $\frac{C}{4}$ $\frac{C}{4}$ $\frac{C}{4}$ $\frac{C}{4}$ *segue*

521 etc.

522 etc.

§ 153 Übungen 520, 521, 522 können — immer langsamer werdend — in den folgenden Teilen : C 1 2 3 4 , E 1 2 3, B 1 2 A studiert werden.

TERZENTONLEITERN

523 etc.

§ 154 Dieser Bogenstrich im piano mit ganzem Bogen A __, d. h. immer im Auf= oder Abstrich ausgeführt, dient auch dazu, den geschleuderten Strich zu üben.

MISCHUNG VON LEGATO UND GEWORFENEM STRICH mit Doppelgrifftonleitern

524 etc.

525 etc.

526 etc.

527 etc.

**mit Tonleitern auf drei Saiten
siehe Üb. 312**

528 etc.

ÜBUNGEN FÜR DAS FLIEGENDE STACCATO
auf Tonleitern durch 2 Oktaven
siehe Üb. 231 II. Teil

529 etc.

530 etc.

531 etc.

532 etc.

auf gebrochenen Akkorden in der Lage
siehe Üb. 160 II. Teil

533 etc.

534 etc.

mit Tonleitern durch 3 Oktaven
siehe Üb. 351

535 etc.

mit Doppelgrifftonleitern
siehe Üb. 58

536 etc.

537 etc.

538 etc.

§ 155 Man studiere auf gleiche Art die Übungen 129, 130, 131, 132, u. s. w., d. h. alle Doppelgriffübungen, die im Kapitel der « Niveau-Schwankungen » des Bogens angegeben sind.

DAS STACCATO OHNE AKZENT
siehe § 130 I. Teil

mit Tonleitern in den Lagen

539

§ 156 Man übe diese Tonleitern mit obigem Strich, der darin besteht, den Bogen durch sein Eigengewicht zwischen jeder Note anzuhalten, ohne aufzudrücken. Das gleiche Studium mache man auch auf gebrochenen Dreiklängen in den Lagen Üb. 160 II. Teil und in den nachfolgenden Bogenteilen : C 1 2 3 4 , E 1 2 3 , B 1 2 .

540

541

MISCHUNG VON LEGATO UND STACCATO OHNE AKZENT

542

543

544

auf gebrochenen Dreiklängen in der Lage
siehe Üb. 160 II. Teil

545

546

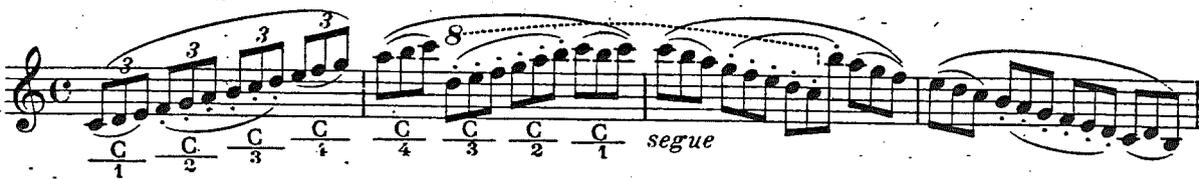
547

548

§ 157 Alle vorhergehenden Übungen müssen in nachstehenden Teilen studiert werden : B 1 2 , C 1 2 3 4 , E 1 2 3 .

Tonleitern durch 3 Oktaven.
siehe Üb. 351 und 335 II. Teil

549  etc.

550  etc.

mit gebrochenen Doppelgriffen
siehe Übungen 405-408

551  etc.

552  etc.

553  etc.

554  etc.

DAS AKZENTUIERTE STACCATO UND DER WELLENFÖRMIGE BOGENSTRICH
siehe § 154 u. f. I. Teil

§ 158. Das akzentuierte Staccato sowie der wellenförmige Strich werden in allen vorhergehenden Übungen, die für das akzentlose Staccato vorgeschrieben sind, studiert. Notwendig ist es, die Paragraphen im I. Teil, welche die Staccati behandeln, aufmerksam durchzulesen, um sein Studium mit Verständniss zu organisieren.

Zusammenfassend :

1. Der wellenförmige Bogenstrich besteht darin, den Bogen auf jede Note aufzudrücken, *ohne ihn anzuhalten*.
2. Das akzentlose Staccato besteht darin, den Bogen zwischen jeder Note, ohne ihn irgendwie aufzudrücken und ohne Akzente zu geben, *anzuhalten*.
3. Beim akzentuierten Staccato wird der Bogen nicht nur zwischen jeder Note angehalten, sondern *diese wird kräftig angepakt*, indem man den Bogen sehr rasch *auf jede Note schleudert* (siehe den geschleuderten Bogenstrich § 163 I. Teil). Es bleibt noch das fliegende Staccato, welches oben erklärt wurde.

Wir beendigen diesen zweiten Teil, der den praktischen Übungen gewidmet ist, mit einigen Beispielen zum Studium des Ricochet, und hoffen nichts ausgelassen zu haben, was für die technische Entwicklung des Bogens von Nutzen ist.

Da alle vorgeschriebenen Übungen auf tausend andere Arten studiert werden können, haben wir es vorgezogen, der persönlichen Initiative Raum zu lassen, damit ein Jeder die Freude habe, der Kunst sein Scherflein Intelligenz und Aufopferung beizutragen, und wir zählen mit Dankbarkeit auf diese zahlreiche und wertvolle Mitwirkung.

ÜBUNGEN FÜR DAS RICOCHET

siehe § 161 I. Teil

mit Tonleitern in den Lagen

555 etc.

556 etc.

557 etc.

558 etc.

559 etc.

560 etc.

561 etc.

mit Doppelgrifftonleitern

562 etc.

563 etc.

564 etc.

565 etc.

§ 159 Die Übungen 562, 563, 564, 565 müssen unterschiedslos im Auf= oder Abstrich studiert werden, jede Zählzeit in 2 Bogenstriche eingeteilt. Man wird sie auch üben, indem man *nur einen* Bogenstrich auf eine Zählzeit im Ab= und Aufstrich nimmt; sodann die ganze Übung ausschliesslich im Ab= oder Aufstrich selbstverständlich stets auf zwei Saiten, Übung 566 u. f. Terzen=, Sexten=, Oktaventonleitern und alle Übungen welche in diesem Werk angegeben sind, auf 2 Saiten, : Bogenteile D 4 5.

566 etc. 567 etc.

568 etc. 569 etc.

570 etc.

mit Tonleitern in Dreiklängen
siehe Üb. 312 II. Teil

571 etc. 572 etc.

573 etc.

mit der Übung auf Vierklängen
siehe Übung 85 II. Teil

574 etc.

575 etc.

EINIGE SCHWIERIGE ÜBUNGEN MIT VERSCHIEDENEN BOGENSTRICHEN
siehe 405 II. Teil

§ 160 Mit dem springenden Strich an der Saite anliegend und davon abspringend zu üben. Man spiele diese Übung aufwärts im Abstrich und abwärts im Aufstrich; Fingersatz aus Übung 405.

mêmes travaux sur l'EX. 406

576 segue

LEGATO UND GESCHLEUDERTER STRICH

577

LEGATO UND SPRINGENDER STRICH

578

der Übung Fingersatz

DIESELBE ÜBUNG MIT PUNKTIERTEN UND KURZEN NOTEN

579

LEGATO UND GEHÄMMERTER STRICH

580

LEGATO UND AKZENTUIERTES STACCATO

581  etc.

582  etc.

§.161 Übung 581 und 582 werden auch, indem man mit der oberen Note in den Terzengruppen und der unteren in den Quartengruppen anfängt, studiert. Dann mit verschiedenen Staccati : akzentlos, wellenförmiger Bogenstrich, und fliegendes Staccato (siehe § 158 II. Teil) in jedem dem Striche angemessenen Bogenteil : B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3, und A .

LEGATO UND SINGENDES DÉTACHÉ.

siehe § 95 u. f. I. Teil

583  etc. gleiches Studium mit akzentuiertem Détaché

584  etc. Bogenteile wie vorher

LEGATO UND STACCATO IM GLEICHEN BOGENSTRICH

585  etc.

586  etc.

LEICHTES SPICCATO AM FROSCH UND LEGATO

587  etc.

588  etc.

SPRINGENDER STRICH AN DER SAITE MIT ÜBUNG 406

589  etc.



GLEICHE ÜBUNG AM FROSCH GEBUNDEN



§ 162 Man studiere Übung 590 in den folgenden Bogenteilen : C 1 2 3 4 , D 1 2 3 4 5 6 7 8 am Frosch piano und an der Spitze forte E 1 2 3 .

MIT KURZEN NOTEN



§ 163 Man studiere diese Übung in den nachfolgenden Teilen, den *Bogen an der Saite anliegend* D 1 2 3 4 5 6 7 8



STACCATO-UND LEGATONOTEN IN DEMSELBEN BOGENSTRICH

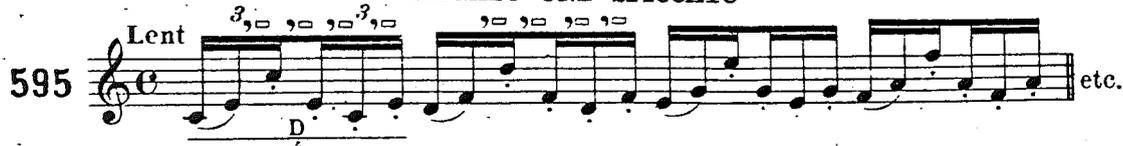


LEGATO UND STACCATO AUF DREI SAITEN

siehe Üb. 384 II. Teil



LEGATO UND SPICCATO



LEGATO UND SPRINGENDER STRICH



LEGATO UND GEHÄMMERTER STRICH



