

4 Mus. R. 2057 ²/₂

Herrn Professor Hugo Heermann, Frankfurt a/M
gewidmet.

Die
Kunst der Bogensführung

praktisch - theoretische Anleitung
zur

Ausbildung der Bogentechnik

und

zur Erlangung eines schönen Tons

von

EMIL KROSS.

OP. 40.



Verlag u. Eigenthum
von

C. F. SCHMIDT

Musikalienhandlung
HEILBRONN a.N.

Edward Schuberth & Co. New York
23 Union Square.

Lith. Anst. v. C. G. Roder, Leipzig.

4 Mus. th. 2057^z

Verlag von C. F. Schmidt, Musikalienhdlg., Heilbronn a. N., Württemberg.

Hervorragende Novität
auf dem Gebiete des Violinunterrichts und der Violintechnik:

Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung

der

Violintechnik

durch

selbstständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger

herausgegeben von

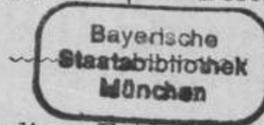
K. WASSMANN.

63 Seiten 8^o mit vielen Notenbeispielen. Preis Mark **1,50.**

Die Untersuchungen stützen sich, theoretisch betrachtet, in so auffallender Weise auf die Konstruktion der linken Hand, auf den Bau und die Quintenstimmung der Geige und auf die wichtigsten tonischen Verhältnisse in der Gestaltung der Melodie und Harmonie, dass man ihre Grundlagen, **als die absolut natürlichen Ausgangspunkte für die Her-**

stellung einer rationellen Violintechnik ansehen muss. Die gewonnenen Resultate erscheinen dabei so neu und für die Entwicklung des Violinstudiums so viel versprechend, dass man ihre Kenntnissnahme auf das angelegentlichste empfehlen muss.
Berlin.

O. Tiersch, Musikschriftsteller.



Auf Grund dieser Entdeckungen erschien:

Vollständig neue Violinmethode:

Quinten-Doppelgriff-System

von

KARL WASSMANN.

Eingeführt am Konservatorium in Karlsruhe und an verschiedenen Musikschulen des In- und Auslandes.

Erster Teil: Theoretischer Teil. Theorie der Violintechnik netto M 3,—.

Inhalt: Einleitung in die Methode. Abhandlung mit Abbildung und vielen Notenbeispielen über Neubezifferung der Saiten, Haltung der linken Hand, Fingersatz, Lage, Lagenwechsel, Quintengreifen, Doppelgriffspiel, Rhythmus und Betonung, Stricharten.

Zweiter Teil: Praktischer Teil.

- Heft I. II. Die Haupttonarten der I. Lage. Gebundene und gefeilte Stricharten. Die Fingersätze I. II. V. 2 Hefte netto à M 2,—
- Heft III. Die Haupttonarten der II. Lage. Gehämmerte Stricharten. Die Fingersätze I. II. IV. V. VII. . . . netto M 2,—
- Heft IV. V. Die Nebentonarten der II. Lage. Gehämmerte und gestossene Stricharten à netto M 2,—
- Heft VI. Die Nebentonarten der I. Lage. Zusammengesetzte Stricharten. Verzierungen. Die Fingersätze II. III. IV. V. VI. VII. netto M 2,—
- Heft VII. Die weiteren Lagen netto M 2,—
- Heft VIII. Die Lagenverbindungen netto M 2,—

Die Wassmann'sche Schule ist die erste, welche das bereits anerkannte Doppelgriff-System lehrt.

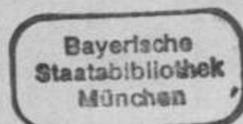
Die Wassmann'sche Schule ist die erste, welche eine auf harmonischer Grundlage bestehende Fingersatz-Entwicklung besitzt.

Die Wassmann'sche Schule bestimmt durch die neue Lagentabelle die einzig mögliche Spielweise der Violine.

Die Wassmann'sche Schule bringt zum ersten Male eine nach Tabellen geordnete Entwicklung der Stricharten und Rhythmen etc. etc.

Inhalts-Verzeichniss.

	Pag.
Vorwort.....	3.
Von dem Bogen, dessen Einrichtung und Führung.....	4.
Die Haltung des Körpers und Instruments; Bewegung der Finger der linken Hand.....	5.
Anmerkung für den Lehrer.....	6.
 Die Bogentechnik. 	
1. Ganzer Bogenstrich mit weichem Anschluss ohne Accentuirung.....	7.
2. Der abgebrochene ganze Bogenstrich mit Accentuirung.....	7.
3. Weich anschliessender Unterarmstrich, auch détaché genannt.....	8.
4. Abgebrochener Unterarmstrich, auch martelé genannt.....	11.
5. Abgebrochener Unterarmstrich (martelé) am Frosch.....	11.
6. Der schnell durchrissene Strich mit ganzem Bogen.....	12.
7. Verbindung des ganzen Bogenstriches mit détaché-Strichen an Spitze und Frosch.....	13.
8. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich in Verbindung mit martelé-Strichen an der Spitze und am Frosch.....	13.
9. Ganzer Bogenstrich bei Doppelgriffen.....	13.
10. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich bei Doppelgriffen.....	14.
11. Die Handgelenktechnik für den Saitenwechsel bei gebundenen Noten.....	14.
12. Der Legatostrich in schneller wellenartiger Ausführung.....	14.
13. Verschiedene zum Studium zu empfehlende berühmte Legato-Etüden, sowie Legato- stellen aus Concerten.....	15.
14. Mehrere aus dem vorigen zusammengesetzte Bogenstriche.....	16.
1. Etüde von Rudolph Kreutzer mit Stricharten zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik.....	18.
1. Etüde von R. Kreutzer mit Anwendung von Accenten und Nüancen.....	20.
4. Etüde von R. Kreutzer mit Stricharten.....	21.
8. Etüde von R. Kreutzer mit Stricharten.....	23.
36. Etüde von Frederigo Fiorillo mit Stricharten und Varianten.....	25.
15. Das Studium des Tonziehens.....	27.
Scalen in verschiedenen Ton-Contrasten.....	27.
16. Von den Nüancen. Scalen im Crescendo und Decrescendo.....	29.
17. Verschiedene für das Ton- und Vortrags-Studium wichtige berühmte Etüden, Concerte, Variationen etc.....	31.
18. Das Staccato.....	36.
19. Sichere Methode, bald ein schönes Staccato zu erlernen.....	38.
20. Wichtige Etüden und Concertsätze für das Staccato.....	41.
21. Der Springbogen. (Spiccato.).....	44.
22. Das springende Staccato. (Staccato à ricochet.).....	47.
23. Das Springbogen-Arpeggio.....	49.
24. Das Tremolo.....	51.
25. Die stumme Tonleiter.....	52.



Vorwort.

Der Violine gebührt seit Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag der stolze gloriose Name „Königin der Instrumente.“ Sie verdient denselben in der That, denn so vollkommen wie auf ihr, der Viola und dem Violoncell vermag man es auf anderen Instrumenten nicht, mit der menschlichen Stimme zu wetteifern und in den Vortrag den Ausdruck aller Seelenregungen zu legen. — Zu diesem Ausdruck des tiefsten Gefühls gehört — eine reine und correkte Technik der linken Hand vorausgesetzt — vor Allem ein schöner, edler, sympathischer Ton. Leider sieht man so manche Virtuosen von dieser wahren Aufgabe der Violine weit entfernt — denn die Violine ist ihrer Natur nach ein melodisches Instrument — und statt dessen das einseitige Bestreben, vorzugsweise durch Technik zu glänzen. — Noch bevor aber der Zuhörer eine Melodie oder ein Thema aufgefasst hat, fesseln und bestrecken die ersten Töne ihn. Die schönste Art des Tones ist diejenige, welche das Sanfte mit dem Hellklingenden verbindet und aller Nüancen des Sanften und Starken fähig ist, um auch, wo es angebracht und nöthig, grandiose markige Kraft entwickeln zu können.

Bevor der Lehrer beim Schüler, oder derjenige alleinstehende Geiger, der, mit seinem Ton und Vortrage unzufrieden, das Bedürfniss fühlt, sich hierin zu veredeln, auf Schönheit und Grösse des Tones wirken kann, ist es absolut nothwendig, dass Arm und Handgelenk durch gewisse Strichmanieren ganz geschmeidig und locker gemacht worden sind; erst dann kann wirklich mit **Erfolg auf die Schönheit und Grösse des Tones eingewirkt werden.**

Vor Allem sei bemerkt, dass ein wirklich schöner, sympathischer Ton, der **künstlerischen Anforderungen** genügen soll, **nie** vorwiegend durch Drücken, sondern vielmehr durch **Ziehen** hervorgebracht werden kann. Diejenigen, welche mehr durch Drücken als durch Ziehen des Bogens ihre Tongebung bewirken, werden rauhe unsympathische Töne zu Gehör bringen und liefern sofort den Beweis, dass bei ihnen Arm und Handgelenk nicht genügend vorgebildet worden sind. —

Vorstehendes Werk giebt nun die zweckmässigsten und sichersten Mittel an, Arm und Handgelenk von aller Steifheit zu befreien und zu solcher Volubilität und Lockerheit auszubilden, dass diejenigen Talente, welche gewissenhaft und oft — die nöthige Vorbildung wird natürlich vorausgesetzt — die Regeln hierzu nebst Beispielen studiren, nach meiner, durch lange Praxis im Unterrichten gewonnenen Ueberzeugung, sicher dahin gelangen werden, einen schönen sympathischen Ton und einen eleganten biegsamen, jeder Nüane fähigen Bogenstrich zu erlangen. — Empfehlen möchte ich noch dringend, recht oft und aufmerksam bedeutende Gesangskräfte (in Operaufführungen etc.) zu hören und auch Gesangsnummern aus klassischen Opern, sowie Lieder berühmter Componisten (vor Allen die Franz Schubert'schen) auf der Geige viel zu studiren.^{+) Es ist dieses ein Hauptbildungsmittel, sich den wahren gesangvollen Ton zu erwerben.}

^{+) Auch Volkslieder verschiedener Nationalitäten spiele man mit Interesse.}

Frankfurt ^a/Main, im Mai 1888.

Emil Kross.

Von dem Bogen, dessen Einrichtung und Führung.



1. Um einen schönen und sympathischen Ton zu erlangen, ist es erste Bedingung, dass der Bogen stets parallel mit dem Stege herunter und herauf geführt werde. Die Haare müssen die Saite stets genau im rechten Winkel durchschneiden, wodurch sie auch parallel zum Stege laufen. Die beste Controlle dafür ist häufiges Spielen vor einem grösseren Wandspiegel.

2. Die Haare müssen nicht zu scharf angespannt sein, sondern die Stange muss sich bei einem mässig starken Druck mit ihrer Mitte auf die Saite niederdrücken lassen. (Abweichungen von dieser Regel bieten nur einige Stricharten z. B. viele Noten im geworfenen *Staccato* auf einen Strich s. d. Art pag. 48.)

3. Der Bogen muss sich so sicher in der Hand befinden, dass er ihr nicht entrücken oder gar entfallen kann. — Man schabe den eckigen Vorsprung im Froschausschnitt heraus, da er ganz unnöthig ist, so dass man die Daumenspitze nicht an, sondern in den Frosch legen kann. Hierdurch wird der ganze Griff viel sicherer, und man verbraucht vermittelst dieser Einrichtung auch leichter die ganze Bogenlänge (bis dicht an den Frosch.) Das Daumengelenk sei von aller Steifheit frei. (siehe 8 pag. 4.)

4. Die Stange ruhe in der Mitte des zweiten Gelenks des Zeigefingers, der Mittelfinger stehe dem Daumen gegenüber. Der vierte und kleine Finger liegen lose auf der Stange. Der kleine Finger soll in gestreckter Lage mit seiner Spitze auf der Stange ruhen, so dass er weder vor noch hinter dem Bogen abrutschen kann. (Diese drei Finger und der Daumen halten den Bogen hauptsächlich.)

5. Der kleine Finger ist eine wesentliche Hilfe, den Bogen beim Herunterstriche, wenn dieser sich dem Stege nähert, zu stützen, ferner aber auch bei Saitenübergängen. Nur ausnahmsweise bei einigen springenden Arpeggio-Stricharten darf er aufgehoben werden; (s. d. Art: pag. 47, 49, 51.)

6. Die Stange des Bogens neige man etwas dem Griffbrett zu. Die Haare des Bogens müssen nicht in ihrer ganzen Breite, sondern nur mit dem Rande des Bezugs aufliegen. Letzteres gilt ganz besonders für Mezzavoce- und Pianospiele. Der Grund hierfür ist folgender: Die Reibungen der Haare sind in ihren Berührungspunkten mit den Saiten bei Gebrauch der ganzen Breite derselben nicht gleichmässig. Bei einer kleinen Berührungsstelle jedoch werden die Schwingungen der Saiten weiter tragen. Der Ton klingt bei Gebrauch der ganzen Haarbrette gedeckter, als wenn man nur mit möglichst wenigen Haaren spielt. In letzter Streichmanier vibriert die Saite leichter, der Ton klingt schöner, idealer und trägt — wie erwähnt — weiter, auch beim Passagenspiel. Beim Gebrauch der ganzen Haarbrette merkt man obigen Uebelstand auch in einer gewissen Entfernung vom Spieler. Beim *Forte*, bei *crescendi*, bei gewissen Stricharten (hüpfenden) lässt sich allerdings der Verbrauch der ganzen Haarbrette nicht vermeiden. Da man aber für gewöhnlich in den mittleren Stärkegraden spielt, so ist die anempfohlene Art der Bogenführung sowohl für die Cantilene als auch für Passagenspiel eine nöthige.

Professor Joachim spielt in dieser Weise und hat diese Bogenführung auch auf seine Schüler übertragen. Von unseren Vorfahren ist bekannt, dass namentlich der grosse Violinmeister Viotti und sein Schüler, der berühmte Rode mit der angegebenen Bogenführung sich hören liessen. Durch diese Manier der Bogenführung werden die materiellen Beimischungen des Tones immer mehr verschwinden, das ganze Spiel wird veredelt und einen grösseren Eindruck auf den feiner organisirten Zuhörer machen.

7. Wenn im Spiele Kraftaufwand nöthig ist, so darf dieser nur durch Zeigefinger, Daumen und Handgelenk bewirkt werden. Der Unterarm gehorcht dieser Kraft, indem er vom Oberarm ganz unabhängig ist. — Der letztere und die Schulter dürfen sich nie direkt bewegen.

8. Die Finger müssen sich der Bogenstange so anschliessen, dass das Handgelenk sowie die übrigen Glieder der Hand und der Finger nichts Gezwungenes an sich haben, sondern sie müssen von aller Steifheit frei sein. Auch das vordere in der Froschvertiefung liegende Daumengelenk bewahre seine natürliche lockere Biegung, denn gewisse Stricharten sind ohne dieselben gar nicht auszuführen.

9. Die Hand mit dem Bogen soll ihre geschmeidigsten Bewegungen ausführen können, ohne vom Arm direkt darin unterstützt zu werden. —

10. Der Spieler ermittle, wie stark der Druck des Bogens auf jeder der vier Saiten sein muss; die tiefen Saiten sind natürlich schwerer als die hohen in Schwingung zu setzen, und dürfen sich daher die Bogenhaare beim Streichen auf den tiefen Saiten dem Stege nicht so nähern wie auf den hohen.

11. Dass sich ein schöner sympathischer Ton auf einem edlen, alten, gut ausgespielten Instrumente viel eher erlangen lässt, als auf einem mittelmässigen, braucht nicht erwähnt zu werden. Der Spieler halte viel darauf, dass auch die **Besaitung** stets sehr gut sei, die Saiten quintenrein und im richtigen Verhältniss zu einander stehen (hierzu diene der Saitenmesser); ferner dass dieselben leicht und mit schönem Klange auch bei den leisesten Strichen ansprechen. (Sehr zu empfehlen sind die Padua-Saiten, und klingt auch eine G-Saite, welche aus einer mit Silberdrath überspannenen Padua-Quinte besteht, ganz besonders schön.)

12. Selbstverständlich halte der Spieler darauf, stets einen schönen Bogen mit gutem vollständig corekten Bezüge zu haben. Krumm gewordene Bogenstangen stören die Schwingungen der Saiten, und kommen beim Streichen die Haare neben der Stange zu liegen, was den Ton durch ein eigenthümliches Geräusch stört. Die Elasticität und Güte einer Stange erkennt man am besten durch schnell durchziehende ganze Bogenstriche, ferner beim gehämmerten (martelé) Strich, Staccato und Springbogen. Sie muss bei diesen Strichmanieren das Gefühl der Hand an eine stählerne Feder erinnern. Das Gewicht darf nicht grösser sein, als dass der kleine Finger z.B. beim geworfenen Strich etc. beliebig die Balance hält. Zu lange Bogen sind erstens wegen Ueberanstrengung des kleinen Fingers, zweitens wegen zu grossen Druckes auf die Saite nicht rathsam. Die besten Violinbogen sind die französischen von Tourte, diesen stehen die von Bausch in Leipzig würdig zur Seite.

13. Die Ausübung der Finger- und Handgelenk-Gymnastik als Beihülfe zur Erlangung eines schönen sympathischen Tons. — Da sich herausgestellt hat, dass sich in vielen Fällen der Mangel an Elasticität in den Fingern und im Handgelenk durch Anwendung von Gymnastik — auch selbst bei Schülern in schon sehr vorgerückten Jahren wesentlich verbessern lässt, so empfehle ich zu diesem Zwecke „die Finger- und Handgelenk-Gymnastik von Jackson.“ Die Ignorirung dieser vortrefflichen Beihülfe zur Hebung der Bogentechnik ist nur einem grossen Mangel an Einsicht zuzuschreiben. Mit Vernunft und Mässigung angewendet, tragen die beiden Anleitungen ausserordentlich zur Kräftigung, Biagsamkeit und Fertigkeit der Finger, sowie zur Volubilität des Arms und Handgelenks bei. Ferner wird die Ausdauer beim Geigen durch sie gehoben. Man nehme aber diese gymnastischen Uebungen nie direct vor dem Studium des Instrumentes vor und übertreibe dieselbe nicht. Natürlich ist das Hauptstudium am Instrumente selbst; die Bedeutung der Gymnastik ist jedoch als Mittel zum Zweck durchaus nicht zu bestreiten, oder ihre Vortheile in irgend einer Weise zu unterschätzen. —

Die Haltung des Körpers und Instruments; Bewegung der Finger der linken Hand.

Man stelle sich so, dass das Hauptgewicht des Körpers auf dem linken Fusse ruht, den rechten setze man leicht auf, und befinde sich derselbe etwas vom linken entfernt, so dass er schräg nach auswärts gesetzt ist. Durch diese Haltung wahrt man die Ruhe und Sicherheit der linken Körperseite und hat auf der rechten freie Bewegung für die Bogenführung. Der Oberkörper stehe gerade aufgerichtet, den Kopf halte man ebenfalls gerade, nie nach rechts geneigt, eher etwas nach links. — Die Geige stütze man auf das linke Schlüsselbein und halte sie durch Kinndruck auf dem Geigenhalter und der linken Hand derart, dass der Hals vom ersten Gelenk des Zeigefingers^{*)} und dem zweiten des Daumens gehalten wird und den Handballen nicht berühre. Den Arm halte man vor der Brust so, dass der Ellenbogen sich unter der Mitte der Geige befindet. Die Geige stehe alsdann in horizontaler Lage so, dass der Wirbelkasten — ungefähr der Schulter gegenüber — nach links gewendet ist. — Der Geigenkörper selbst neige sich ungefähr in einem Winkel von 45 Graden nach rechts über. — In dieser Haltung kann man den Arm mit dem Bogen in ungezwungener Weise auf allen Saiten führen. Man komme einer guten und sicheren Lage der Geige noch dadurch zu Hülfe, dass man ein kleines Kissen oder zusammengerolltes Tuch unter die Weste legt. Durch diese Hülfe hat man — auch bei Benützung des Kinnhalters ein viel sichereres Lagenspiel; auch ermüdet man die Hand weniger leicht dadurch, dass man ihr mehr zu tragen giebt, was ohne diese Polsterung geschieht. (In neuester Zeit ist ein Geigenhalter von Becker — Preis Mk. 4,50 — erfunden worden, durch dessen vorzügliche Construction erstens die genannte Polsterung ganz fortfallen darf, zweitens die Möglichkeit geboten wird, die Geige nur durch Kinndruck in

Anmerkung: Die Alleinvertretung dieses Geigenhalters für Europa hat die Verlagshandlung C. F. Schmidt übernommen.

*) s. Anmerkung pag. 6.

schulgerechter Lage zu halten. Hierdurch wird der linken Hand die **völligste Freiheit** bis in die höchsten Lagen gewährt, ohne dass dieselbe auch noch **Kraft zum Tragen der Geige** verbraucht. — (In der That eine für die neuere Virtuosität höchst wichtige Erfindung! —)

Die Hand halte man hohl, und müssen die Finger — in beiden Gelenken gekrümmt — so über den Saiten schweben, dass sie wie Hämmerchen fest auf jede Saite niederfallen können. — Auf festes Aufsetzen der Finger auf das Griffbret ist streng zu achten, da auch hiervon die Schönheit des Tones abhängt. — Als Regel gelte hierfür, dass der Fingerdruck stärker sein muss, als derjenige des Bogens. — Wenn man sehr stark spielt, kann der **Finger- und Bogendruck gleich stark sein.**

Anmerkung für den Lehrer.

Der einsichtsvolle Lehrer wird aus den in diesem Werke gewählten Uebungen und Uebungsstücken sofort ersehen, dass dasselbe für Geiger sehr verschiedener Stadien passt. Denn es finden sich Uebungsbeispiele aus den allerersten Kreutzer'schen Etüden darin, aber auch aus sehr schwierigen Etüden, Concerten und Concertstücken. — Ich möchte hier an das Göthe'sche Wort erinnern „Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen.“ — Um die Anwendung hiervon auf das vorliegende Werk zu machen, sei Folgendes erwähnt: Bei denjenigen Schülern, welche noch auf der Elementarstufe stehen, kann der Lehrer die Bogenführung nach den im vorstehenden Werke auf's **Genaueste gegebenen Regeln** lehren. Die angeführten Uebungsbeispiele selbst kann mit Erfolg derjenige Schüler in Angriff nehmen, der ein Elementar-Schulwerk resp. ein **Elementar-Etüdenwerk** (wie das erste Heft der Mazas-Etüden) überwunden hat und bei den **Kreutzer'schen Etüden** angelangt ist. — Nun giebt es aber eine Menge sehr vorgeschrittener Schüler und auch **practicirender Geiger**, in deren Ausbildung gerade die Bogenführung resp. die Tonbildung vernachlässigt worden ist. Diese finden ebenfalls in diesem Werke, um sich in dem ihnen Fehlenden zu vervollkommen, sowohl durch die genauen Regeln und die sorgfältige Beschreibung der einzelnen Strichmanieren, als auch durch ein **für ihren Standpunkt** aus den Uebungsbeispielen herauszusuchendes **passendes Material** den **richtigen Weg.** —

Von diesen Gesichtspunkten aus wünsche ich das vorliegende Werk angewendet zu sehen.

Anmerkung (von pag. 5). Es giebt ausser der allgemein bekannten — auch von L. Spohr benutzten — noch eine andere höchst wichtige Handstellung, welcher sich, wie mir Ole Bull 1878 in Wiesbaden mittheilte, Paganini bedient haben soll, und in welcher Ole Bull selbst spielte. — Diese Handstellung ist von mir im Vorworte zu meiner Bearbeitung der Paganini'schen Capricen genau beschrieben worden. — Bei dieser Handstellung zieht man das zweite Daumengelenk von der Seite des Halses fort und mehr unter denselben, so dass der Hals auf dem zweiten Daumengelenk ruht. Bei dieser Handstellung, an welche man sich erst nach und nach gewöhnen muss, haben die Finger grössere Kraft im Anschlage, grössere Spannfähigkeit, und geht auch der Lagenwechsel bis zu den höchsten Tönen des Griffbretts glatter von statten. Ein Anlehnen der Zeigefingerwurzel an den Hals ist bei dieser Handstellung nicht Bedingung. Namentlich für Geiger mit kurzen Fingern ist diese mehr rechtwinklige Handstellung von der grössten Wichtigkeit, weil durch dieselbe die Spannungen kürzer werden. Schwierige Doppel-, drei- und vierstimmige Griffe werden durch die erwähnte Handstellung leichter ausführbar.

Erklärungen

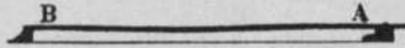
der in diesem Werke vorkommenden Abbréviaturen.

- = *tirez*, Herunterstrich.
- ∧ = *poussez*, Aufstrich.
- g.B. = ganzer Bogen.
- h.B. = halber Bogen.
- h.B.o. = halber Bogen oben.
- h.B.u. = halber Bogen unten.
- = *Détaché* - Striche.

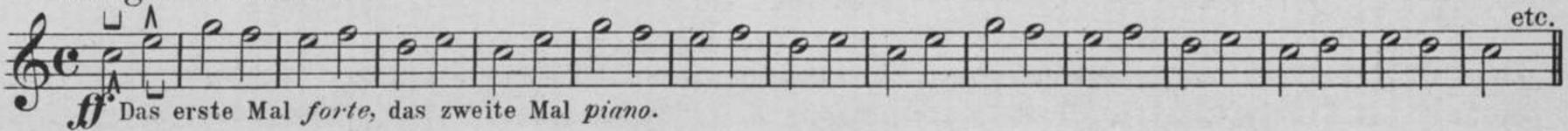
Die Bogentechnik.

1. Ganzer Bogenstrich mit weichem Anschluss ohne Accentuierung.

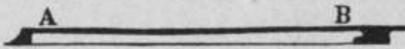
Man ziehe den Bogen vom Frosch zur Spitze und wieder zurück ohne übermässig starken Druck auf die Saite, so dass selbige frei schwingt. Beim Heraufstrich stütze der kleine Finger den Bogen, und runde man den Strichwechsel wohl ab, so dass bei demselben kein Abbrechen des Tones bemerkbar wird; dieses Abrunden geschieht durch Nachgiebigkeit der Gelenke auf der Stange, nicht aber durch Verschiebung im Handgriff. — Man übe nun zuerst diesen Strich auf den vier leeren Saiten, alsdann auf der Tonleiter. Dann nehme man als Uebungsbeispiel die berühmte erste Etüde von R. Kreutzer in halben und in Viertelnoten. Man thut sehr wohl daran, die ersten 10 Takte dieser Etüde auch eine Quinte tiefer in *F dur* zu spielen, um noch mehr die tiefen Saiten zu benutzen.

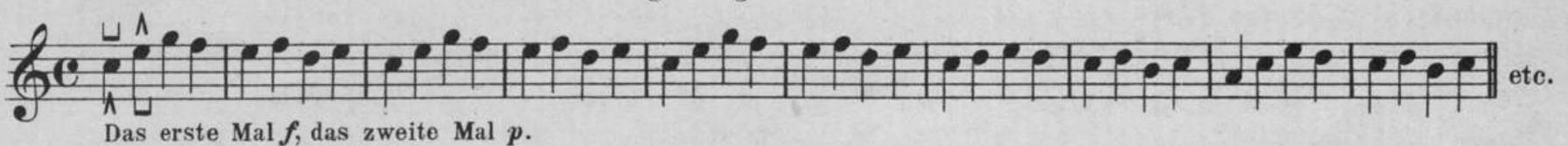
Ausführung mit der Bogenlänge A—B, ebenso hinauf. 

1. Etüde von Kreutzer. (s. dieselbe pag. 18.)
Allegro moderato.



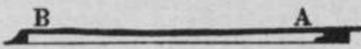
Das erste Mal *f*, das zweite Mal *piano*.

Herunter- und Heraufstrich mit der Bogenlänge B—A. 



Das erste Mal *f*, das zweite Mal *p*.

Als dann ist diese Strichweise auf der Fiorillo-Etüde 36 zu üben. Hierbei hat man den Vortheil, dieselbe viel auf den tieferen Saiten zu üben und fortwährend Saitenübergänge zu benutzen.

Ausführung mit der Bogenlänge A—B. 

36. Etüde von Fiorillo. (s. dieselbe pag. 25.)



Das erste Mal *f*, das zweite Mal *p*; ferner auch mit dem Heraufstrich beginnend.



Diese dreisaitigen Griffe der Fiorillo'schen Etüde sind sofort vollständig zu bringen und festzuhalten.

2. Der abgebrochene ganze Bogenstrich mit Accentuierung.

Der Bogen muss vor dem Erklären des Tons an die Saite angedrückt werden, so dass ein scharfer Ansatz hörbar wird, dann werde er schnell zur Spitze gezogen, woselbst man ihn anhält; ebenso klinge der Aufstrich. Gelangt man mit letzterem an den Frosch, so halte man den Bogen wieder an. Der Accent muss im Ab- und im Aufstrich ein starker sein, jedoch nur mit dem Handgelenk ausgeführt werden, nicht etwa mit der Schulter. Die Haare gehen genau parallel mit dem Stege, und hebe man den Bogen nicht von der Saite; auch überwältige man dieselbe nicht, und klinge die Ausführung auf der blanken Saite folgendermassen:





Ferner in denselben Strichmanieren auf der Fiorillo-Etüde 14.



Alsdann in schneller auf einander folgenden Strichen zuerst *f* dann *p*; alsdann wird die Strichmanier nur durch eine schlenkernde Bewegung des Handgelenks ausgeführt.

Allegro.



Alsdann auf der Fiorillo-Etüde.



Denselben Strich auch im Triolen-Rhythmus auf folgender Kreutzer-Etüde. Jede erste Note accentu-
ire man ein wenig, jedoch übertreibe man die Accente nicht; zuerst *f* dann *p*.

2. Etüde von Kreutzer.
Allegro moderato.



Der Triolen-Rhythmus ist sehr geeignet, den Herunterstrich mit dem von Natur etwas schwächeren Aufstrich auszugleichen, weil der Accent der ersten Triolennote das erste Mal auf den Herunterstrich, das zweite Mal auf den Aufstrich fällt. — In der Praxis kommt dieser Strich am meisten am obern Drittheil des Bogens vor; jedoch übe man ihn auch in der Mitte und am Frosch. Bei letzterem gebe man Acht, dass nicht das Gewicht der Hand der Klarheit des Tones schade.

In den Etüdenwerken von Kreutzer, Mazas, Fiorillo, Rode etc. sowie in den Concerten von Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, Molique findet dieser Détaché-Strich häufigste Anwendung. — Wenn bei Bezeichnungen von Werken derartige Striche wie ----- verzeichnet sind, ist dieser Strich gemeint. Gewöhnlich wird er aber nicht besonders durch Zeichen angedeutet.

Breiter Détaché-Strich.
4. Caprice von Rode.
Allegro.

Quartolen mit Triolen untermischt im Détaché-Strich.
Aus dem 7. Concert von Rode. 1. Satz.
Allegro moderato.

In dieser Passage wird der Détaché-Strich mit Ueberspringen einer und zweier Saiten angewendet.
22. Concert von Viotti.
Moderato.

Détaché Strich im Triolen-Rhythmus. Parallel-Passage zur pag. 9 angegebenen Etüde von Kreutzer.
22. Concert von Viotti.
Agitato assai.

4. Abgebrochener Unterarmstrich; derselbe wird auch **Martelé** genannt. Es ist rathsam, nicht die vollen Bewegungen des Unterarms für diesen Strich zu verwenden. Man halte den Bogen möglichst fest in den Fingern. Alle Noten müssen kräftig und scharf, doch sauber mit der Spitze angestrichen werden und von ganz gleicher Zeitdauer sein. Der Strich darf nicht zu kurz sein, da hierdurch die Klangwirkung leicht rauh und trocken wird. Nach jeder Note lasse man eine kleine Pause eintreten, welche dadurch entsteht, dass man den Bogen nach jedem Ton einen Moment auf der Saite anhält und dadurch die Schwingung derselben plötzlich hemmt. Die Töne müssen auch in der Stärke ganz gleich sein; da der Heraufstrich aber von Natur schwächer als der Herunterstrich ist, so muss man beim Heraufstrich einen kräftigeren Druck ausüben. Die Klangwirkung würde folgende sein: (S. 1. Etüde von Kreutzer.) Am gleichmässigsten und besten wird dieselbe am letzten Achtel des Bogens (an der Spitze) klingen, wo dadurch, dass die Haare durch das Verlaufen der Stange in den Kopf weiteren Abstand von derselben haben, mehr Kraft erzielt werden kann.

1. Etüde von Kreutzer.

Alsdann Fiorillo-Etüde 36.

Alsdann übe man den Martelé-Strich auf der 6. Etüde von Kreutzer. Von diesem besonders für den Martelé-Strich geschrieben, ebenso wie die nächste Etüde in *D dur*.

6. Etüde von Kreutzer.

Moderato.

5. Abgebrochener Unterarmstrich (Martelé) am Frosch. Derselbe wird ebenso wie der vorige ausgeführt. Nur hat man sich bei diesem noch mehr wie bei dem vorigen vor Rauheit und Trockenheit in Acht zu nehmen. Das Studium derselben ist zur Lockerheit des Handgelenks von grosser Wichtigkeit.

Zum Studium desselben verwerthe man folgende Kreutzer-Etüde. Man beginne mit dem Aufstrich und hüte sich beim Ueberspringen einer oder zweier Saiten die dazwischen liegende zu berühren.

7. Etüde von Kreutzer.

Um diese wichtige Manier der Bogentechnik, welche auch zur Erlangung eines schönen Staccato wesentlich ist – wie man später sehen wird – an andern practischen Beispielen zu üben, suche man aus Etüden und Kammermusikwerken sowie aus Violinconcerten die derart bezeichneten Stellen zum Studium heraus.

Bezeichnet werden dieselben gewöhnlich mit spitzen Strichen über den Noten \gg oder durch das Zeichen \gg

1. Caprice von Rode.

Moderato.

segue

17. Concert von Viotti.

Allegretto.

Etüde von Bériot. (Methode, II. Theil.)

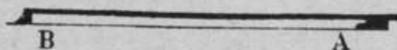
Moderato.

segue

etc.

6. Der schnell durchrissene Strich mit ganzem Bogen.

Derselbe ist der ad 2) beschriebenen Strichmanier in der Ausführung ganz ähnlich. Nur ziehe man den Bogen (A-B) mit noch grösserer Schnelligkeit von einem Ende zum andern als bei 2). – Er ist ein höchst vorzügliches Mittel, das Handgelenk sehr bald locker zu machen und dem Spiele Grossartigkeit zu verleihen. Man übe ihn wieder zuerst auf den blanken Saiten und der Tonleiter, und stosse sich nicht daran, wenn man zuerst rauhe Töne hervorbringt, welche, wenn man das Handgelenk an das schnelle Durchziehen der Saite gewöhnt hat, auch bald edler klingen werden.



etc.

etc.

Alsdann studire man denselben auf folgenden beiden Kreutzer-Etüden in der Bogenlänge A-B.



6. Etüde von Kreutzer. (im Original $\frac{3}{4}$ Takt.)

7. Etüde von Kreutzer.

etc.

7. Verbindung des ganzen Bogenstriches mit Détaché-Strichen an Spitze und Frosch.

Man ziehe den Bogen schnell vom Frosch zur Spitze, spiele darauf sechs weiche Détaché-Striche an der Spitze. Darauf ziehe man den Bogen wieder schnell zum Frosch hinauf und spiele in der Nähe desselben sechs weitere Détaché-Striche. In dieser Weise übe man ihn auf der Kreuzer-Etüde 1.

1. Etüde von Kreuzer.

Alsdann verwerthe man diese Streichmanier auf der 9. Etüde von Kreuzer, wodurch das Handgelenk durch den fortwährenden Saitenwechsel noch mehr gebildet wird.

9. Etüde von Kreuzer.

8. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich in Verbindung mit Martelé-Strichen an der Spitze und am Frosch. Man spiele 7 Noten im Martelé an der Spitze und ziehe das achte im schnell durchrissenen Strich zum Frosch hinauf. Darauf spiele man 8 Noten in Martelé-Strichen am Frosch. Alsdann die erste und letzte Note des folgenden Taktes durchrissen und die andern in gehämmerten Strichen an der Spitze oder am Frosch gemäss der Stellung des Bogens nach der durchrissenen Note.

9. Ganzer Bogenstrich bei Doppelgriffen.

Derselbe ist ebenso wie der Strich ad 1) auszuführen mit dem Unterschiede, dass jetzt zwei Saiten mit dem Bogen gleich stark in Schwingungen zu setzen sind. Die Bogenhaare müssen dabei gleich fest auf beiden Saiten aufliegen. Man achte darauf, dass die Bogenstange wie immer etwas dem Griffbrett zuge- neigt sei, denn in dieser Weise beeinflusst das Zittern der Stange die Schwingungen der Saiten und somit den Ton am wenigsten. Nachfolgende Scalen in Doppelgriffen sind zuerst im *forte*, dann *piano* zu studiren; letzteres in diesen Strichen mit vollständig klaren und gleichmässigem Ton hervorzubringen, ist schwer. Es wird noch darauf aufmerksam gemacht, dass das Doppelgriffspiel eine Hauptübung ist, grossen Ton zu erlangen, weil eben immer zwei Saiten zugleich angestrichen werden, wodurch ein grösserer Kraft- aufwand erfordert wird.

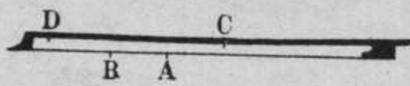
10. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich bei Doppelgriffen.

Man ziehe den Bogen wie ad 6) seiner ganzen Länge nach mit grosser Schnelligkeit durch und halte ihn an der Spitze und am Frosch an. In dieser Weise übe man ihn wieder auf den Doppelgriff-Scalen.



11. Die Handgelenktechnik für den Saitenwechsel bei gebundenen Noten.

Wenn man in gebundenen Noten auf zwei nebeneinander liegenden Saiten zu spielen hat, so muss dieses sauber und mit Behendigkeit nur durch eine leichte Bewegung des Handgelenks, welches sich senkt und hebt, — nicht etwa durch die beim Détaché-Strich gebräuchliche seitliche — ausgeführt werden. Mit völlig mechanischer Präcision muss die Handgelenkbewegung in Verbindung mit einem leichten Druck des Zeigefingers so vor sich gehen, dass nie zwei Saiten zugleich erklingen. Die Töne müssen in Zeitdauer und Stärke vollkommen gleich sein. Man hüte sich vor übertrieben plötzlichem Ueberkippen des Bogens. — Zuerst übe man diese Bogenübergänge ganz leise an der Spitze des Bogens vor dem Spiegel, um den ganzen Vorgang mit grösster Wachsamkeit controliren zu können; alsdann übe man diese Bogenübergänge in der Mitte ganz leise. Später übe man Beides auch *forte*, mit längeren Strichen.



Bogenlänge A—B.

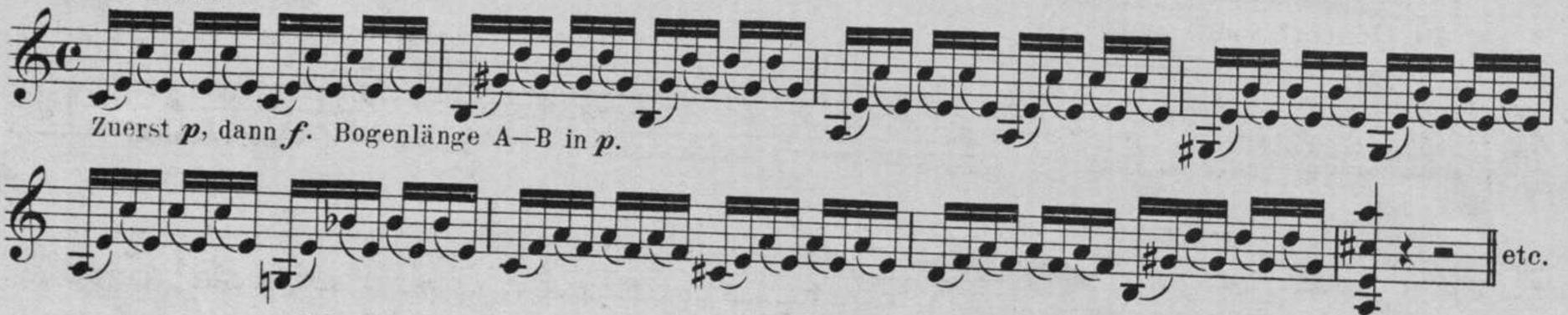


Zuerst *p*, dann *f* zu üben.

Bogenlänge C—D.



36. Etüde von Fiorillo.
Moderato.

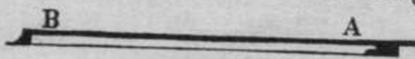


Zuerst *p*, dann *f*. Bogenlänge A—B in *p*.



12. Der Legatostrich in schneller wellenartiger Ausführung.

Mehrere derartige Saitenübergänge schnell hintereinander auf einen Bogenstrich ausgeführt, verlangen eine Stellung des Bogens, dass die Haare fast gleichzeitig auf beiden Saiten liegen, und werde die wellenartige Bewegung mit ganzer Bogenlänge und nur mit dem Handgelenk in lebendigster Weise *piano* ausgeführt.



36. Etüde von Fiorillo.

Bogenlänge A—B, Aufstrich ebenso.



13. Verschiedene zum Studium zu empfehlende berühmte Legato - Etüden, sowie Legatostellen aus Concerten.

Etüde von Kreutzer.
Moderato.

Etüde von Kreutzer.
Moderato.

Etüde 29 von Kreutzer.
Grave.

16. Concert von Kreutzer.
Allegro.

7. Concert von Rode.
Moderato.

Adagio aus dem 9. Concert von Spohr.

Musical score for Adagio from Spohr's 9th Concert. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes markings for *cresc.* and *dim.*. The second staff starts with *p* and also features *cresc.* and *dim.* markings. The third staff begins with *f* and *dim.*, followed by *p* and *cresc.*. The piece concludes with the word "etc.".

Allegro ma non troppo aus dem Beethoven'schen Concert.

Musical score for Allegro ma non troppo from Beethoven's Concert. The score is divided into six staves. The first staff includes a *pp* marking. The second staff features a *pp* marking. The third staff includes a *pp* marking. The fourth staff includes a *pp* marking. The fifth staff includes a *pp* marking. The sixth staff concludes with "etc.".

14. Mehrere aus den vorigen zusammengesetzte Bogenstriche. Folgende Stricharten übe man täglich.

1. Etüde von Kreutzer.

a) mit Verwendung der oberen Bogenhälfte

Musical exercise for Kreutzer's Etude, part a. The exercise is written on a single staff and consists of six measures. Above the staff, the following bowing patterns are indicated: h.B. M., h.B. Sp., h.B. M., h.B. Sp., h.B. M., h.B. Sp. The exercise concludes with "etc.".

b) g. B. Sp.

g. B. Fr.

g. B. Sp.

g. B. Fr.

g. B. Sp.

g. B. Fr.

36. Etüde von Fiorillo.

Musical exercise for Fiorillo's Etude. The exercise is written on a single staff and consists of six measures. Above the staff, the following bowing patterns are indicated: h.B. M., h.B. Sp., h.B. M., h.B. Sp., h.B. M., h.B. Sp. Below the staff, the following bowing patterns are indicated: g. B. Sp., g. B. Fr., g. B. Sp., g. B. Fr., g. B. Sp., g. B. Fr. The exercise concludes with "etc.".

18 Die in den vorhergehenden Abschnitten genau beschriebenen Manieren des Bogenstriches sind auf der ganzen Etüde durchzuführen.

1. Etüde von Rudolph Kreutzer

mit 75 Stricharten zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik. (Täglich 4 bis 6 Stricharten zuerst sehr langsam, alsdann immer schneller zu üben.)



+) Der Fingersatz ist mit Rücksicht auf die schönere Ausführung der Legato-Striche zweckmässiger als im Original gewählt.



1. *g.B. Sp. g.B. Fr. Sp. Fr. 4. Sp. Fr. g.B. Sp.*
a) mit halber Bogenlänge
b) mit ganzer Bogenlänge

2. *g.B. Sp. g.B. Fr. Sp. Fr. 4. Sp. Fr. g.B. Sp.*
 3. *Fr. g.B. Sp. g.B. Fr. Sp.*
 Diese beiden Stricharten übe man auch am oberen Dritth. u. auf der Caprice 21 von Fiorillo.
 5. *oberes Drittheil.*

6. *ob. Dritth. auszuführen, dann am Frosch. s. auch Caprice 21 von Fiorillo.*
 7. *M. Sp.*
 8. *ob. Dritth.*

9. *ob. Dritth.*
 10^a *mit d. oberen u. auch d. unteren Bogenh. zu üben.*
 11. *M.*
 12. *s. auch Caprice 12 von Fiorillo.*

13^b *s. auch Caprice 12 von Fiorillo. ob. Dritth.*
 14. *am Frosch auszuführen.*
 15. *g.B.*
 16. *g.B.*
 17. *Sp. g.B. Fr. g.B. Sp.*
 18. *g.B. Sp.*
 19. *Fr. 20. Fr. Sp. g.B. Fr. 22. Sp. g.B. Fr. g.B.*
 21. *Sp. g.B. Fr. g.B.*
 23. *Sp. g.B. Fr. g.B.*

24. h.B. u. auch mit g.B. zu üben. 26. 27.

25. Sp. Fr. 28. g.B.

Nach jeder der gebundenen Noten von 29 bis 32 den Bogen etwas lüften; diese Strichart hat L. Spohr oft angewendet.

29. 31. 32. g.B.

30. g.B.

Bei Strichart 33, 34 setze man den Bogen am Frosch an und verbräuche zu jeder Quartole ein Achtel der Bogenlänge, bis man zur Spitze gelangt ist, indem man zur gestossenen Note einen ganz kurzen und nur durch Handgelenk-Bewegung ausgeführten weichen Aufstrich verwendet. Von Takt III ab setze man an der Spitze an, jede gestossene Note spiele man mit ganz kurzem Herunterstrich und verbräuche wie vorher zu jeder Quartole ein Achtel der Bogenlänge, bis man an den Frosch gelangt ist.

33. Takt I. II. Takt III. IV.

34. 35. 36. ob. Dritth. 37. h.B. m. und g.B. zu üben.

An der Spitze, in der Mitte und auch am Frosch sorgfältig in jedem Tempo, sowohl mit \sqcup als mit \wedge beginnend, zu üben, und nur durch Handgelenkstrich auszuführen.

38. 39. 40. 41. 42. f f f f f f f f

s. auch Fiorillo Caprice 21

43. 44. Mitte. 45.

martelé a) an der Spitze, b) am Ende des ob. Drittheils; c) am Frosch zu üben.

Zum zweiten 32stel nehme man einen längeren Aufstrich, um wieder zur Mitte zu gelangen.

a) die beiden staccatirten Noten mit festem Staccato, b) mit geworfenem Staccato zu spielen.

46. ob. Dritth. 47. fz fz fz fz fz fz fz fz 48. 49. pf pf pf pf pf pf pf pf

sogenannte Viotti'sche Strichart; über die Ausf. dieser Strichart s. pag. 37.

50. im Allegro moderato mit h.B.o. 51. im Allegro und Presto mit dem ob. Dritth. 52. h.B.o. 53. \wedge Anmerkung: Der Vollständigkeit halber

54. 55. 56. 57. p f p f p f p f 58. \wedge 59. 60.

werden auch hier die für diese Etüde passenden staccatirten Stricharten angegeben; über die Erlernung des Staccato sehe man pag. 36-43. festes Staccato.

61. 62. 63. 64. h.B.o. 65. \wedge od. \wedge

66. im Schwerpunkt des Bogens spiccato. 67. auf jeden Ton 2 Striche. 68. spiccato, auf jeden Ton 3 Striche. 69. spiccato, zuerst in 16tel, dann in 32stel Triolen auszuführen.

69. saltato, mit Aufstrich u. Herunterstr. beginnend. saltato. 70. \wedge 71. in der Mitte und am Frosch (spicc. mit hüpfenden Stacc.)

72. Ausführung wie bei 71. 73. \wedge 74. etc. 75. eine Art stumpfes Staccato.

1. Etüde von Rudolph Kreutzer

mit Anwendung von **Accenten** und **Nüancen** zu üben. Man vergleiche auch pag.19 Strichart 42, um speciell das **Accentuiren** im **Aufstrich** zu üben. Ferner pag. 46.

The musical score consists of 13 staves of music in a single system. The notation includes various dynamic markings such as *sfpp*, *sf*, *cresc.*, *pp*, *ff*, *decrease.*, and *sf cresc.*. It also features fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and slurs. The piece is in a major key with a 2/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and accents.

4. Etüde von Rudolph Kreutzer

mit 46 Stricharten für den Triolen-Rhythmus zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik. Man übe täglich 4 bis 6 dieser Stricharten, zuerst sehr langsam, alsdann immer schneller.

Allegro moderato.

The main musical score consists of eight staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (G minor), and a common time signature (C). The first staff starts with a forte dynamic marking (*f*). The music features a consistent triplet rhythm throughout. Various fingering numbers (4, 0) are indicated above the notes. The piece concludes with a double bar line and a final whole note chord.

This section contains twelve numbered exercises, each on a single staff. They are designed to practice specific bowing techniques:

- 1. *f* h.B.o.
- 2. h.B.o.
- 3. ob. Dr.
- 4. ob. Dr.
- 5. *a*) h.B.oben *b*) auch am Frosch zu üben.
- 6. *a*) h.B.oben *b*) auch am Frosch zu üben.
- 7. *a*) h.B.oben *b*) auch am Frosch zu üben.
- 8. *a*) h.B.oben *b*) auch am Frosch zu üben.
- 9. *a*) h.B.oben *b*) auch am Frosch zu üben.
- 10. *a*) h.B.oben *b*) auch am Frosch zu üben.
- 11. M.
- 12. M.

13. Sp. Sp. 14. ob. Dritth. 15. h.B.o. 16. a) h.B.o. Sp. M. b) ppp auch ohne Accent kaum hörbar auf dem Griffbrett zu spielen.

17. Fr. Sp. g.B. 18. Fr. Martelé-Strich. 19. In d. Mitte. f p f p f p f p Man markire die erste Note jeder Triole und spiele die beiden andern leise.

20. f f f f 21. p f p f p f p f 22. 23.

24. 25. f p f p f p f p 26. mit Gesangnoten untermischt. etc. 27. mit veränderter Eintheilung. f f f

28. Schwierige Strichart. Man betone die erste Note jedes Taktes. Alle zwei Takte wiederholen sich dieselben Bogenstriche. etc. 29. f f 30. g.B. Sp. g.B.

Fr. Sp. g.B. Fr. a) mit festem Staccato. etc. 31. b) hüpfendes Staccato mit Aufstrich beginnend. 32. festes Staccato.

33. festes Staccato s. Anm. 34. g.B. 35. 36.

37. 38.

39.

40. M.d.B. hüpfendes Staccato. 41. Bei Strichart 41 setze man am Frosch an und verbrauche zu jeder Triole ein Viertel der Bogenlänge, bis man zur Spitze gelangt ist, darauf in ähnlicher Weise von der Spitze zum Frosch zurück. 42.

43. 44.

45. stumpfes und scharfes Staccato vermisch. 46. dasselbe auf einen Strich.

Anm. Der Vollständigkeit halber sind die zu dieser Etüde passenden Staccato-Stricharten hier angegeben. Ueber die Erlernung des Staccato und Studien dafür s. pag. 36-43.

8. Etüde von Rudolph Kreutzer zur Ausbildung der Bogentechnik.

Diese Etüde ist *a)* in ganzen Bogenstrichen (mit weichem Anschluss), *b)* in abgebrochenen Bogenstrichen (mit Accentuirung), *c)* im Détaché-Strich, *d)* im Martelé-Strich an der Spitze, *e)* Martelé-Strich in der Mitte, *f)* Martelé-Strich am Frosch, *g)* in leicht schlenkernden Strichen in der Mitte, *h)* in dem auf pag. 44 beschriebenen Spiccato-Strich durchzuüben. — Das Studium der nachfolgenden Stricharten verschafft dem Geiger eine grosse Herrschaft über die Bogenführung. Jede Strichart werde zuerst langsam, dann immer schneller sorgfältig geübt, täglich 4 bis 6 Stricharten.

1. Sp. g.B. Fr. g.B. Sp. 2. Fr. g.B. Sp. g.B. Fr. 3^a Sp. Fr. 4^a M. Sp.

5. M. Sp. 6. Fr. Sp. Fr. 7. Sp. 8. Sp.

9^a Sp. 10. ob. Dr. 11^a 12. h.B. u. g.B. h.B. o. g.B.

9^b f. 11. f. 12^a g.B. g.B.

13. h. B. 14. g. B. 15. g. B. mf

16. h. B. p 17. g. B. p 18. h. B. p 19. p

20. An d. Sp., in d. M. und auch am Frosch zu üben; am
letzteren die 32. ste Note durch einen leichten Handge-
lenkstrich hervorzubringen, ist schwierig.

21. Sp. f 22. h. B. f

23. mit festem Bogen und auch
spiccato mf M. 24. M. 25. *) p 26. p

27. p 28. p ob. Dr. 29. mf Sp. 30. mf Sp.

31. mf Sp. 32. p h. B. 33. p h. B. o. 34. f h. B. m.

35. 36. 37. 38.

*) Ueber Staccato und Studien dafür s. pag. 36—43.

Allegro non troppo.

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 6/8 time signature. The music is a continuous piece of guitar technique, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Some notes are marked with a '0', indicating natural harmonics. The piece is marked with a forte 'f' dynamic. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and some notes are marked with a sharp sign (#).

f a) g.B. b) h.B.o. c) in der Mitte, d) Martelé an der Spitze, e) Martelé am Frosch.

The image shows four staves of musical notation for the 36th exercise. Each staff contains a sequence of notes with various bowing techniques indicated by numbers (1, 2, 3, 4) and slurs. The notation includes stems, beams, and slurs, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing directions (up and down bows).

36. Etüde von Fiorillo (siehe meine Bearbeitung).

mit 37 Stricharten und Varianten zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik. Die sämtlichen in den vorhergehenden Abschnitten beschriebenen Strich - Manieren sind auf der ganzen Etüde durchzuführen.

Moderato. segue

The image shows musical notation for the 37th exercise, starting with the tempo marking "Moderato." and the word "segue". The notation includes various bowing techniques and performance instructions. The exercise is divided into several sections, each numbered and accompanied by specific instructions:

- Section 4: *die staccatirten Noten a) fest und b) hüpfend.*
- Section 5: *die staccatirten Noten a) fest und b) hüpfend.*
- Section 7: *f martelé an der Spitze und am Frosch zu üben*
- Section 9: *mf ob. Dr.*
- Section 10: *auch am Frosch zu üben*
- Section 10: *mf ob. Dr.*
- Section 12: *auch am Frosch zu üben*
- Section 12: *f ob. Dr.*
- Section 13: *Kein Martelé, sondern springender Bogen. (s. dessen Ausführung pag. 44)*
- Section 13: *f Mitte*
- Section 15: *Mitte*
- Section 14: *Mitte*
- Section 16: *p Sp.*
- Section 17: *Mitte, die drei letzten Noten hüpfend*

18. ^{hüpfend} *p*

19. *p* hüpfend im Schwerpunkt des Bogens

20. *p* ^{Sp.}

21. ^{hüpfend} *p*

22. *mf* Mitte.

23. *mf*

24. *mf* Mitte.

25^a *mf* ^{Sp.}

25^b *mf* ^{Sp.}

26. *mf* ^{Sp.}

27. *mf* ^{Sp.} a) ob. Dr. mit festem Strich. b) hüpfend in der Mitte

28. ^{+) am Frosch} *f* in energischen Accorden

29. ^{Mitte} *f* in getragenen Accorden

30. *f* ^{M.} In der Mitte und auch am Frosch zu üben, sowohl mit Herunter- als Heraufstrich beginnend.

31. *f* ^{M.}

32. *f* ^{M.}

33. *f* In der Mitte und am Frosch zu üben.

34. *mf* ^{M.}

35. *mf* ^{g. B.}

36. *p* ^{Sp.}

37. *mf*

+) Bezüglich der bei 28 angegebenen Accorde bemerke ich, dass dieselben natürlich nicht in der Weise einer getragenen Harmonie, sondern kräftig und energisch, wie die Schluss-Accorde eines Musikstückes, vorgetragen werden sollen. Auch ist es bei der Andertselben das ganze erste Drittel des Bogens.

15. Das Studium des Tonziehens.

Nachdem jetzt auf die wirksamste Weise Arm und Handgelenk ausgebildet und locker gemacht sind, erachten wir es an der Zeit, auf die höhere Ausbildung langathmigen, singenden Bogenstriches überzugehen, durch welchen der Spieler im Adagio sowie überhaupt in der Cantilene auf das Gemüth des Zuhörers den grössten Eindruck auszuüben vermag.

Zum Herausziehen eines schönen, edlen und sympathischen Tons sind drei Bedingungen unerlässlich.

Die erste ist **Reinheit der Intonation** und festes Aufsetzen der Finger, die zweite die **richtige Haltung und Führung des Bogens** (s. die Regeln darüber), die dritte die **Gleichmässigkeit im Ziehen des Bogens**.

Die Violine hat die Eigenschaft, dass **jeder vollkommen rein gegriffene Ton verwandte Töne miterklingen lässt**, was sehr wesentlich zur Rundung und Klarheit des Klanges beiträgt. Der Spieler strebe daher darnach, nicht nur reine Töne als vielmehr **reine Klänge** auf seinem Instrument hervorzubringen.

Was von der richtigen Stellung des Bogens zur Saite abhängt, ist bei den Vorbemerkungen ad 6) genau vermerkt worden.

Die grosse Gleichmässigkeit im Ziehen des Bogens ist es, was die eigentliche Schönheit des Spieles ausmacht. Wir unterscheiden zwei Arten von Gleichmässigkeit, eine absolute und eine relative.

Absolute Gleichmässigkeit vernehmen wir, wenn auf einer Note während ihrer ganzen Dauer ein gleich starker Druck des Bogens ausgeübt wird. Im Piano ist ein Druck des Zeigefingers auf die Stange gar nicht nöthig, und wird hierbei der Ton nur durch Ziehen des Bogens hervorgebracht. Im Forte findet ein gewisser Druck des Zeigefingers statt; jedoch wird — wie bereits hervorgehoben — der Ton mehr durch Ziehen als durch Drücken erzeugt. **Relative Gleichmässigkeit** aber vernehmen wir, wenn man einen Ton allmählig anschwellen oder abnehmen lässt.

Wir geben im Nachfolgenden zuerst Beispiele, welche die absolute Gleichmässigkeit des Tons erzielen. Jede der nachfolgenden Scalen in halben Noten, Vierteln, Achteln oder Sechzehnthteilen kann man auch in den angegebenen Ton-Contrasten in ganzen Noten in jeder Lage üben. Der Bogenwechsel darf nicht gehört werden. Auch darf man beim Forte die Stärke des Tons nicht verringern, um zum Piano überzugehen; vielmehr muss letzteres höchst präcis nach dem Forte eintreten, indem man plötzlich aus der Nähe des Steges in die Nähe des Griffbretts mit den Bogenhaaren übergeht. Ferner darf man die Pianostärke nicht erhöhen, wenn man zum Forte übergehen will, sondern man streiche in der Nähe des Steges, indem man plötzlich die Haare vom Griffbrett entfernt.

Im Forte muss also der Zeigefinger und Daumen mit grösserem Druck den Bogen anfassen, im Piano halte man ihn leicht in den Fingern. — Von grossem Nutzen ist es für die Ausbildung des Gehörs und musikalischen Sinnes des Schülers, dass der Lehrer zu den nachfolgenden Scalen eine Begleitung, sei es auf einem Streichinstrument oder auf dem Klavier oder der Orgel spielt. Die letzteren Instrumente sind wegen des vollständigen Basses zur Begleitung vorzuziehen.

Ich mache die Lehrer noch darauf aufmerksam, dass in diesem eben beschriebenen Studium der Ton-Contraste eine Art Geheimniss enthalten ist, in ganz kurzer Zeit den Ton zu verschönern, wofern dieses Studium nur wirklich sorgfältig, gewissenhaft und consequent ausgeführt wird. — Ich habe noch nicht gefunden, dass Schüler dazu regelmässig angehalten würden. Doch scheue man die hierauf verwandte Mühe und Sorgfalt nicht, in kurzer Zeit wird sie in ungeahnter Weise belohnt werden!

Scalen in verschiedenen Ton-Contrasten. (auch im $\frac{6}{8}$ Takt zu studiren.)

Jede der nachfolgenden Scalen ist in den vorgeschriebenen Ton-Contrasten sowohl in ganzen, halben, Viertel-, als auch in Achtel- und Sechszehntnoten oft einem sorgfältigen Studium zu unterziehen. — Man studire die Contraste auch in den hohen Lagen (VI. und VII.) und achte auch in diesen auf grösste Tonschönheit.

ganzer Bogen. *sehr langsam.*

ff
g. B.

pp

+) Die B-Tonarten von pag. 29 u. 30 sind ebenfalls in Ton-Contrasten zu üben. C.F.S. 12

Sowohl in der VI. als in der VII. Lage zu üben.
 oder: *f*
 oder: *pp*
 in der VI. als in der VII. Lage zu üben.

16. Von den Nüancen (Abstufungen in der Tonstärke) oder die relative Gleichmässigkeit des Tons.

Das Crescendo und Decrescendo.

Wenn man das Studium der Ton-Contraste mit dem nöthigen Fleiss, mit Genauigkeit und Ausdauer betrieben hat, so hat man schon einen bedeutenden Theil der Schwierigkeiten des Tonziehens **überwunden, welche dem Spieler das Studium des Anwachsens und Abnehmens in der Tonstärke bietet.**

Diese Abwechslung zwischen grösserer und geringerer Tonstärke ist aber das bedeutendste musikalische Ausdrucksmittel. Wer Sinn und Empfindung für ausdrucksvolle Musik hat, wird sich ununterbrochen zum Nüanciren angetrieben fühlen. — Auch ohne Vorschrift des Componisten sind Nüancen oft nothwendig. Um aber wirklich durch Nüancen auf den Zuhörer Eindruck zu machen, müssen solche mit vieler Sorgfalt studirt werden. Am besten geschieht dieses auf der Scala. Die Ansicht vieler Lehrer, dass sich dieses ebenso gut durch vieles Studium getragener Sätze, Adagio's etc. erreichen liesse, ist nur theilweise richtig. Am besten bildet man den Ton auf der langsamen Scala, wobei man die Aufmerksamkeit also nur auf einen Gegenstand zu richten hat und auf diesen die genaueste Kritik und Sorgfalt ausüben kann. Grössere Schnelligkeit im Ziehen des Bogens in Verbindung mit einem grösseren Druck des Zeigefingers und Daumens verstärken den Ton, bringen ein Crescendo zu Stande, wobei man sich zugleich dem Stege mehr nähert. Abnehmende Schnelligkeit in der Bewegung des Bogens und verminderter Druck des Zeigefingers und Daumens vermindern den Ton und bringen ein Decrescendo zu Stande, wobei man sich dem Griffbrett allmählich nähert. — Auch der Mechanismus für das Anschwellen und Abnehmen auf einem und demselben Ton in einem Strich muss mit Ausdauer und grosser Accuratesse geübt werden. Es ist in der That schwierig, ein ganz gleichmässiges nicht ruckweises Anwachsen und Abnehmen der Töne hervorzubringen. Das Crescendo ist im Heraufstrich und Decrescendo am leichtesten im Herunterstrich herauszubringen. — Dieselben Regeln gelten auch für eine Folge von anwachsenden oder abnehmenden Tönen. (s. Beispiele.)

Die Nüancen in der Musik kann man mit Licht- und Schatten-Effecten in der Malerei vergleichen. Eine lang andauernde Note in einem Crescendo oder Decrescendo schön durchzuführen ist eine der grössten Schwierigkeiten des Tonziehens, und kann sehr oft ein einziger langer nüancirter Ton mehr Wirkung hervorbringen, als ein schöner Harmoniegang. Man vergl. das Adagio des 9. Concerts von Spohr. (Beisp. 27.)

Auch im 6/8 Takt zu studiren; ferner ist jede dieser Scalen sowohl in ganzen, halben, Viertel- als auch in Achtel- und Sechzehntelnoten zu üben. — Auch die Scalen in den höheren Lagen (VI. und VII.), in welchen schönes Nüanciren schwieriger ist als in den tieferen, sind oft einem sorgfältigen Studium zu unterziehen. Ferner spiele man nüancirte Scalen auf einer Saite durch eine und zwei Octaven.

The image contains five systems of musical notation for violin exercises. Each system consists of two staves, labeled 'a)' and 'b)'.
 - System 1: G major scale. Staff 'a)' shows an ascending scale with accents (>) and a 'segue' marking. Staff 'b)' shows a descending scale with accents (<) and a 'segue' marking. The tempo marking 'Sehr langsam.' is placed between the two staves.
 - System 2: G minor scale. Staff 'a)' shows an ascending scale with accents (>) and a 'segue' marking. Staff 'b)' shows a descending scale with accents (<) and a 'segue' marking.
 - System 3: G major scale, starting on a higher register. Staff 'a)' shows an ascending scale with accents (>) and a 'segue' marking. Staff 'b)' shows a descending scale with accents (<) and a 'segue' marking.
 - System 4: G minor scale, starting on a higher register. Staff 'a)' shows an ascending scale with accents (>) and a 'segue' marking. Staff 'b)' shows a descending scale with accents (<) and a 'segue' marking.
 - System 5: G major scale, starting on a higher register. Staff 'a)' shows an ascending scale with accents (>) and a 'segue' marking. Staff 'b)' shows a descending scale with accents (<) and a 'segue' marking.

The page contains ten staves of musical notation for guitar. The first staff is marked with 'a)' and 'b)' and includes the word 'segue' written above and below the staff. The subsequent staves are marked with '2' and also include the word 'segue' at the end of each line. The key signatures vary across the staves, including E-flat major, D-flat major, C major, and B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

17. Verschiedene für das Ton- und Vortrags-Studium wichtige berühmte Etüden, Concerte, Variationen etc.

Air ancien.
Larghetto.

25. Etüde von Kreutzer.
Adagio sostenuto.

8. Etüde von Fiorillo. (s. meine Bearb. der 36 Capricen von Fiorillo.)

14. Etüde von Fiorillo.
Adagio.

11. Etüde von Fiorillo.
Adagio

+) Anmerkung: Es ist wichtig, dass der gleitende Stützfinger erst an seinem Platze stehe, bevor der den klingenden Ton greifende Finger auf seinen Platz fällt; also:

32 22. Etüde von Fiorillo.
Adagio.

25. Etüde von Fiorillo.
Andante.

Man suche durch gut gehaltenem am Stege geführtem Bogenstrich den Klang des Orgelregisters nachzuahmen und vibriere dabei mit der linken Hand.

29. Etüde von Fiorillo.
Grave.

32. Etüde von Fiorillo.
Adagio.

1. Caprice von Rode.
Cantabile.

4. Caprice von Rode.
Siciliano.

+) s. Anm. pag. 31.

6. Caprice von Rode.
Adagio.

IV. Corde - - - - -

Ferner können als vorzügliche Studien für Tonbildung sämtliche getragene Einleitungen der Rode'schen Capricen benutzt werden, welche der Schönheit ihres Ausdrucks wegen auch sogar als Vortragsstudien gelten können.

Aus der 1. Sonate von J. S. Bach.
Adagio.

Teufelssonate von Tartini.
Larghetto affettuoso.

In den Sonaten alter Meister findet man viele getragene Sätze, welche zur schönen Tonbildung beitragen.

4. Caprice von Paganini. (= 21 d. Orig.)
Amoroso.

22. Concert von Viotti.
Adagio.

7. Concert von Rode.
Adagio.

8. Concert von Rode.
Adagio.

Var. III aus den G-dur-Variationen von Rode.
Un poco Adagio.

Adagio.

7. Concert von Spohr.

Adagio.

Gesangscene von Spohr. (8. Concert.)

Adagio.

9. Concert von Spohr.

Adagio.

Concert von Mendelssohn-Bartholdy.

Andante.

Concert von Max Bruch.

Adagio.

cresc. *f* etc.

Concerto von Beethoven.

Larghetto.

cantabile etc.

etc.

G dur-Romanze von Beethoven.

Andante.

etc.

F dur-Romanze von Beethoven.

Andante.

etc.

Die Aufzeichnung berühmter Andante's und Adagio's liesse sich leicht vermehren; hat jedoch der Studirende seinen Ton und Vortrag an den vorstehenden veredelt, so wird er seinen Geschmack so weit gebildet haben, um aus andern berühmten Werken das Beste zu finden. Ganz besonders machen wir noch auf die getragenen Sätze der Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven aufmerksam. Auch studire man mit Vorliebe Lieder berühmter Meister auf der Geige, (s. hierüber auch Vorwort) z.B.:

Adelaide von Beethoven.

Andantino.

Ständchen von Schubert.

Andantino.

Schumann's Abendlied.

Diese Uebertragung ist deshalb hier gewählt, weil sie als Tonstudie für die G- und D-Saite von Nutzen ist.

Lento.

p con espressione *p* etc.

p *dim.* etc.

18. Das Staccato.

Das Staccato ist die glänzendste und kühnste Strichart auf der Violine und eine der schönsten Zierden des Solospiels. Es besteht in zwei oder mehreren marteléartig auf einem Bogenstrich in grösster Gleichmässigkeit abgestossenen Noten. — Man übe das Staccato zuerst sehr langsam, indem man die Haare von sich abwendet und mit der Schneide derselben spielt. Jede Note stosse man durch eine seitliche Bewegung des Handgelenks in Verbindung mit einem gewissen Druck des Zeigefingers auf die Stange, scharf mit wenig Bogenverbrauch in vollkommener Gleichmässigkeit ab und halte hinter jeder Note den Bogen plötzlich an. Hat man viele Noten in schnellem Tempo auszuführen, so wird man die Bemerkung machen, dass Anfangs nicht alle Noten deutlich accentuirt werden. Diese Unvollkommenheit bessert sich jedoch sehr bald, wenn man sich daran gewöhnt, das Staccato nach der in nachfolgenden Beispielen angegebenen Manier sich anzueignen. **Man betrachte das Staccato als Martelétöne unter einem Bogenstrich, und es ist zur Aneignung eines schönen Staccato unbedingt nothwendig, zuerst ein wirklich schönes Martelé hervorbringen zu können.** Kann man das **Martelé gut**, so übe man zuerst zwei Staccatostösse auf den blanken Saiten, darauf **3, 4** und mehr in langsamer nachfolgend gelehrter Weise. Darauf übe man es auf einzelnen Tönen, alsdann in tonleiterartigen und accordischen Gängen (s. Beispiele pag. **38, 39** u. **40.**)

Es wurde früher (z. B. von Louis Spohr) behauptet, dass die Staccato-Geschicklichkeit eine gewisse angeborene Gabe der Natur sei. Wenn sich nun auch nicht leugnen lässt, dass verschiedene Individuen diese Strichart sogleich auf ziemlich befriedigende Weise auszuführen im Stande sind, andere wieder es zu keinen guten Staccato bringen konnten, so liegt in letztem Falle doch mehr die Schuld am Lehrer. Ich habe mich durch die Praxis bei Schülern überzeugt, dass die vorherige Aneignung eines schönen Martelé auch zur sicheren Erlangung des Staccato führt. Viel kommt bei der effectvollen Ausführung des Staccato auch auf die **Elasticität des Handgelenks** an, welche man (wie am Anfange dieses Werkes erwähnt) durch Gymnastik nach Jackson's Methode ausbilden kann. — Am leichtesten ist das Staccato im Heraufstrich und bei den meisten Violinbögen am besten die obere Bogenhälfte dazu verwendbar. Bei den unübertrefflichen Violinbögen von Tourte kann man es jedoch von der Spitze bis zum Frosch ausführen. Eine besonders schwierige Staccato-Manier ist noch diejenige, bei welcher Staccato- und Legatonoten auf einen Strich auszuführen sind. (Man sehe die Fiorillo'sche Etüde, pag. **42.**) Ein fleissiges Ueben dieser Strichmanier ist jedoch sehr rathsam, da man durch dieselbe eine grosse Herrschaft über den Bogen erlangt. Am schwierigsten wird das Staccato im Schwerpunkt des Bogens, weil hier die Stange am elastischsten gegenschwingt.

Bedeutend schwieriger als das Staccato im Heraufstrich ist das Staccato im **Herunterstrich**. Um dieses zu erlernen, kommt es auch sehr auf die **Art des Uebens** an. Das **Herunterstrich-Staccato** beginne man in der **Nähe des Frosches**, man gehe aber — namentlich bei kürzeren Gängen — **nicht über die Mitte des Bogens hinaus, weil dort die Stange zu zittern anfängt.** — Eine Ausnahme hiervon macht jedoch das Staccato im langsamen Tempo, das man auch von der Mitte bis zur Spitze ausführen kann. — Auch wird man die Bemerkung machen, dass das **Herunterstrich-Staccato** von den tiefern Saiten nach den höheren leichter ist, als von den hohen nach den tiefen (das **Heraufstrich-Staccato** gelingt Anfängern gewöhnlich von den hohen nach den tiefen Saiten besser). Wem **Herunterstrich-Staccato**, das man auch zuerst als langsames Martelé auf einem Bogenstrich zu betrachten hat, sehr schwer fällt, der übe es zuerst mit der **linken Schneide der Haare** (von rechts aus gesehen). Beim **ersten Studium** des **Herunterstrich-Staccato** wende sich also die Stange dem Spieler zu und nicht wie beim **Heraufstrich-Staccato** nach dem Griffbrett. In dieser Bogenhaltung übe man es, bis man es **wirklich kann** und es brillant klingt, dann aber — wenn man es **kann** — vergesse man nicht, dass diese angegebene Manier nur Mittel zum Zweck war, und suche es in richtiger Bogenhaltung herauszubekommen. Bemerken möchte ich noch, dass bei vielen Individuen ein **mangelhaftes Heraufstrich-Staccato** durch vieles Studium des **Herunterstrich-Staccato** wesentlich verbessert wird. Auch giebt es Individuen, welchen das **Herunterstrich-Staccato** leichter, als dasjenige im **Heraufstrich** wird. Ferner giebt es Personen, welche ein sehr geschwindes Staccato ohne Hülfe besonderen Studiums vermittelst einer steifen Bewegung des Handgelenks und Arms durch eine gewisse zitternde Bewegung machen können, wobei alle Töne mit Leichtigkeit zur guten Ansprache gebracht werden. Höchst selten aber gelingt dies genau rhyth-

misch und anders als im Fluge. — Will man daher ein Staccato besitzen, welches künstlerischen Ansprüchen wirklich genügen soll, so ist es für jeden Solisten nöthig, sich durch gewissenhaftes Studium auch bei glänzender Naturanlage darin zu vervollkommen, damit man es wirklich brillant in jeder Geschwindigkeit ausführen kann. — Eine sehr gute Studie, das Staccato sowohl im Herauf- als im Herunterstrich zu erlernen, ist die auf pagina 41 ausgeschriebene Studie von Kreutzer, zumal man den ersten und letzten Stoss, der mit einer Ausnahme immer auf ein gutes Takttheil fällt, zu betonen angewiesen ist.

Eine besondere Schwierigkeit in der Gleichmässigkeit der staccatirten Noten ist noch dann zu überwinden, wenn in den Staccato-Passagen viel Lagenwechsel eintritt, wie Beisp. pag. 43. Man übe daher täglich Sca-len und accordische Gänge durch drei Octaven im Herauf- und Herunterstrich-Staccato. Auch wechsele man das Heraufstrich- mit dem Herunterstrich-Staccato ab wie in den Beisp. 17 - 19, 24 - 26, 28, 29. Ferner pag. 41 u. 42.*)

Es sei an dieser Stelle zugleich eine besonders effectvolle staccatirte Strichart hervorgehoben, welche sehr oft in Solocompositionen verwerthet wird, es ist die sogenannte Viotti'sche Strichart. Wahrscheinlich wurde sie deshalb so benannt, weil sie von diesem grossen Geiger zuerst oder besonders schön und effectvoll angewendet wurde. Bei derselben staccatirt man je zwei Noten auf einen Bogenstrich abwechselnd im Herunter- und Heraufstrich in der Nähe der Spitze, von denen man die erste abgestossene Note schwach und kurz, die zweite aber mit starkem, scharfem Druck und längerem Strich angiebt. — Man erlernt diese Strichart am besten, wenn man sie zuerst auf den blanken Saiten mit möglichst langen Bogenstrichen übt, dabei die zweite Note recht energisch herausstösst und hinter derselben eine Pause durch plötzliches Anhalten des Bogens eintreten lässt. (s. Viotti'sche Strichart, Beispiel I.) Darauf verkürze man die Striche, bis man diese Strichart scharf und effectvoll an der Spitze in jeder Geschwindigkeit zu executiren im Stande ist. — Es sei noch bemerkt, dass sich, will man die Beispiele 4, 5 u. 7 recht schnell ausführen, diese Strichart am leichtesten etwas nach der Mitte des Bogens zu ausführen lässt. Das Beispiel 6 in markirten Achteln bringt man am besten ganz an der Spitze zu Gehör.

1. Etüde von Kreutzer.
Allegro moderato.

3. Allegretto non troppo.

4. Allegretto.

5. etc.

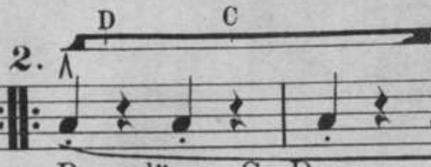
6. Allegretto.
ob. Drittheil.

7. Aus dem 1. Concert von B. Molique.
Allegro.

* Sichere Methode das Staccato zu erlernen s. pag. 38.

19. Sichere Methode bald ein schönes Staccato zu erlernen.

1.  B A
Bogenlänge A - B.

2.  D C
Bogenlänge C - D.

3.  Bogenlänge C - D.

4.  Bogenlänge A - B.

5.  Bogenlänge A - B.

6.  Bogenlänge C - D.

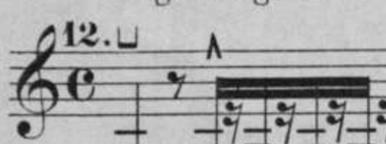
7.  F E
Bogenlänge E - F.

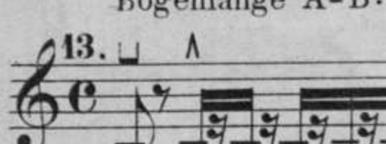
8.  Bogenlänge A - B.

9.  Bogenlänge C - D.

10.  Bogenlänge C - D.

11.  Bogenlänge A - B.

12.  Bogenlänge A - B.

13.  Bogenlänge C - D.

14.  Bogenlänge C - D.

15.  F E
Bogenlänge E - F.

auf allen 4 Saiten zu üben.

etc. durch 2 Octaven.

etc. durch 2 Octaven.

etc. durch 2 Octaven.