

Violin-Schule

nach den Grundsätzen der besten
über dieses Instrument bereits
erschienenen Schriften.

bearbeitet von

J. Froehlich.

(Auszug aus dessen grösserem Werke der allg.
theor. pract. Musikschule)

Preis 7 Fr. C

Frankfurt am. bei A. Fischer.

Zeit D. N. 21. auch in der Messe in der Braunsfelsgallerie 21. 22.

042.
*

Mus. pr. Q 53/380

Q 53/109x3

Stadt- u. Univ.-Bibl.
Frankfurt/Main

Allgemeine Bemerkungen für die Geigeninstrumente.

Unter der Benennung von Geige versteht man in der Musik alle jene Saiteninstrumente, bey welchen die Schwingungen der Saiten vermittelst des Antrichs eines Bogens, und die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der Klänge durch den Druck der Finger in verschiedenen Lagen auf dem Griffbret, dem eigentlichen musikalischen Klangmesser für diese Instrumente erzeugt wird.

Zwar sind sie in Hinsicht ihrer Stimmung, Besaitung und Behandlung, verschieden, aber sie kommen doch in der Hauptsache ihres Baues mit einander überein.

Ohne uns in die Aufzählung dieser mannigfaltigen Instrumente einzulassen, wollen wir nur nach unserm Zwecke von den allgemeinsten, und bey einer Orchestermusik gebräuchlichsten, nämlich der Violin, Viola, dem Violoncell, und dem Contrebass, oder Contraviolon handeln. Der Bau dieser Instrumente ist folgender: ihr Korpus besteht aus einer Decke, und aus einem Boden, welche beyde vermittelst einer Zarge verbunden sind. Die Decke, oder der obere Theil des Korpus, den man auch das Dach, oder den Resonanzboden nennet, ist der wichtigste Theil eines jeden Geigeninstrumentes, weil von der Beschaffenheit und proportionirten Stärke des Holzes, vorzüglich aber von derselben richtigem Baue sowohl die Schönheit, als auch die Stärke und völlige Gleichheit des Tones größtentheils abhängt. Sie wird aus völlig ausgetrocknetem Fichtenholze ausgearbeitet, und ist bald höher, bald flacher gewölbt. Der Boden besteht aus einer härtern Holzart, gewöhnlich aus Ahorn oder Maaser, ist ebenfalls gewölbt, (wovon aber bey den Contrebässen oft eine Ausnahme ist) mit der Decke von gleicher Größe, und mit derselben durch die Zarge, das ist durch einen höheren oder seichteren Span desselben Holzes verbunden, von welchem der Boden ist, welcher nach der länglicht runden, und in der Mitte auf beyden Seiten ausgeschweiften Form der Decke und des Bodens gebogen ist. Auf die verhältnismäßige Höhe dieser Zarge mit dem ganzen Baue des Instrumentes vorzüglich der Beschaffenheit der Wölbung kömmt auch vieles an. Die Ausschweifung des Korpus dienet dazu, daß der Bogen bey dem Antriche der höchsten und tiefsten Saiten nicht an der Decke anstreiche.

Nabe an diesen beyden Ausschweifungen sind in der Decke einander gegenüber 2 schmale Einschnitte in der Form eines lateinischen *f*, welche man die F Löcher nennet, und die dazu dienen, die äussere Luft mit der in dem Korpus des Instrumentes enthaltenen in Verbindung zu bringen, und die so genannte Stimme aufsetzen und richten zu können. Diese Stimme ist ein Stäbchen (oder ein Stab) von Holz, welches innerhalb des Korpus ein wenig hinter demjenigen Fulse des Steges, über welchem die höchste Saite liegt, errichtet wird, um der Decke einen Gegendruck wider den Druck der beyden höchsten Saiten zu verschaffen, durch welches sich auch die Schwingungen der Decke und des Bodens einander mittheilen.

Damit die Decke auch unter dem andern Fulse des Steges, auf welchen vorzüglich der Druck der tiefern Saiten wirkt, einen Gegendruck bekomme, wird an der inwendigen Seite derselben fast durch die ganze Länge hindurch ein schmales Stückchen Holz angeleimt, welches man den Balken oder Träger nennet, der nebst der Stimme vielen Einfluß auf die Qualität des Tones hat.

An dem obern Theile des Korpus ist zwischen der Decke und dem Boden der Hals eingesetzt, auf welchem das Griffbret liegt, das über einen Theil der Decke bis in die Gegend des Steges herabreicht. Der Kopf des Instrumentes, welcher an dem öbern Ende des Griff.

4.
bretes anfängt, und ein wenig rückwärts gebogen ist, besteht aus einem ausgeftochenen Kästchen, in welchem die Stimmwirbel laufen, und welches man den Lauf, Wandel, oder Wirbelkasten nennt, dessen oberer Theil mit einer Schnecke, zuweilen auch mit einem Löwenkopf geziert ist.

Die Saiten sind an dem untern Theile des Instrumentes vermittelst eines Knotens in die Löcher eines gewölbten Bretchens eingehängt, welches mit einer Schlinge von starken Darmsaiten, oder von Messingdrath an dem untern Knopfe des Instrumentes befestiget ist, welcher durch den untern im Innern des Instrumentes befindlichen Klotz festgehalten wird. Dieses Bretchen heisset man Saitenfessel, oder Saitenhalter. Von diesem an liegen sie ohngefähr in der Mitte des Korpus auf einem mit 2 Füßchen versehenen mehr, oder weniger ausgeschnittenen Stückchen Holz (denn auch dieses Ausschneiden, so wie besonders das Verhältniß des Holzes desselben zu dem Holz der Decke, hat Einfluß auf die Güte des Tones) welches der Steg, von einigen der Sattel genannt wird. Eigentlich ist der Sattel aber dasjenige an dem obern Ende des Griffbretes befindliche Stückchen Holz, oder Elfenbein, auf welchem die Saiten in Kimmen (kleinen Rinnen) laufen, welches das Aufliegen derselben auf dem Griffbrette verhindert.

Um nun eines oder das andere dieser Instrumente gut spielen zu lernen, ist es nothwendig, daß man gleich im Anfange auf ein gutes Instrument sehe.

Ohne einem solchen findet der Schüler, wie der Lehrer unzählige Hindernisse, welche beyde in ihrem besten Vorhaben aufhalten, wenigstens doch einen bedeutenden Zeitverlust verursachen, da im Gegentheile ein gutes Instrument dem Schüler den Vortheil gewährt, daß er

a) schon bey dem ersten Anfange die Richtigkeit der Grundsätze des Lehrers z. B. im Herausziehen eines guten Klanges aus seinem Instrumente gleich bewährt, und so seinen Fleiß dadurch belohnt findet, was ihm

b) zur Ermunterung dienet, und ihm Kraft genug verleihet, mit jeder Anstrengung es zu versuchen, eine Gleichheit der Töne auf dem Instrumente zu gewinnen, was bey allen diesen Saiteninstrumenten eine der schwersten Aufgaben ist.

c) Wird die größte Höhe für den Schüler besonders jenen der Violin oder des Violoncells nicht abschreckend seyn können, indem ein gutes Instrument selbe leicht angiebt, wenn man nur einigen Vortheil weiß, wie man die Töne in der Höhe behandeln soll, und so wird der Schüler die nöthige Gewandheit gewinnen, in jeder Lage (Applicatur) gleich gut spielen zu können, wo im Gegentheile die meisten Stücke ausserdem für denselben gar nicht, oder wenigstens nur sehr schwer zum Vortrage geeignet sind.

Besonders hüte man sich hiebey für Instrumente, welche zu bald und, wenn man so sagen darf, zu viel auf das erste Anschlagen schon klingen, und daher gewöhnlich viele Extension, aber wenig Intension im Klange selbst haben. Zu dieser Art von Instrumenten gehören vorzüglich die so genannten Karren, oder sonstige Fabrikinstrumente, wiewohl auch durch Zufall ein oder das andere erträgliche sich darunter finden kann. Sparsamkeit ist hier am unrichtigen Orte, um so mehr, als der Schaden, den der Schüler bey einem schlechten Instrumente erleidet, noch weit bedeutender ist, als der Gewinn an der Kaufsumme. Man befolge daher in solchen Fällen den Rath sachkundiger Männer, oder sehe doch wenigstens darauf, daß

1) das Instrument einen starken, vollen, dabey doch aber nicht rauhen, sondern sanften, und durch alle Saiten ziemlich gleichen Klang habe. Daher muß bey demselben

2) eine gute Proportion des Holzes zur Decke und zum Boden besonders zum Gewölbe Statt finden. Je flacher das Gewölbe ist, desto stärker muß das Holz seyn, hingegen kann ein

hohes Gewölbe desto schwächer seyn, je höher es ist.

3) Das Dach so wohl als der Boden muß in der Mitte mehr Holz, als auf beyden Seiten haben, und auch bey dem höchsten Gewölbe darf die Höhe oder das Zunehmen bis in den Mittelpunkt des Gewölbes, welcher den eigentlichen Schallpunkt bildet, nur allmählig erhebend sich hinziehen, da sonst die zu geschwinde Erhebung gleichsam Ecken bildet, woran die einzelnen verschiedenen Massen der Schwingungen an und abschlagen, ohne nach ihrer Bestimmung sich alle in dem Mittel oder Schallpunkte vereinigt, und so einen wahren Ton erzeugt zu haben.

4) Da bey gut gearbeiteten Instrumenten alles im Verhältnisse seyn muß, so kann man auch darauf sehen, daß bey höher gewölbtem Dache die Zarge nieder, bey weniger gewölbtem höher sey, denn gute Instrumentenmacher beobachten immer diese Regel genau.

5) Dürfen die Jahre des Holzes nicht zu fein seyn, denn Instrumente von einem solchen Holz haben in der Regel einen schlechten dünnen Ton. Nach Verhältniß der Größe derselben müssen nothwendiger Weise auch die Jahre gröber seyn. Bey den meisten guten Instrumenten findet man, daß die gröbern Jahre auf den beyden Enden der Decke gleich verwendet sind.

6) Muß das Holz sehr gleich seyn, und die Jahre desselben müssen so viel möglich, besonders auf dem Deckel in gerader Linie laufen, ohne sich zu durchkreutzen. Bey guten Instrumenten ist gewöhnlich auch schönes Holz, und sie sind sehr sauber gearbeitet, fleißig eingelegt und geschabt, daher die nicht eingeleigten Instrumente, wenn sie nicht von den sehr alten sind, wo hie und da nicht eingelegte und doch sehr gute gearbeitet wurden, gewöhnlich wenig taugen. Hie und da ist auch ein bloßer runder Strich, statt des eingeleigten, mit Dinte oder überhaupt Schwärze gezeichnet, auch diese Instrumente sind in der Regel wenig oder gar nichts nütze, indem sich kein Meißer mit solchem elenden Machwerk abgiebt, wiewohl dieses zum Wesentlichen des Instrumentes eigentlich nichts beiträgt. Daher bey den guten Instrumenten schon das Aeussere Z. B. der Schwung der Schnecke, oder die Löwenköpfe so wie die Ecken gut gearbeitet sind, die Winkel innerlich Klötzer haben, die Zargen die gehörige Fütterung, (diese besteht in angeleimten schwachen Leisten am Rande der Zargen, damit theils die Holzstärke dicker werde, theils damit der Leim die Decke, und den Boden desto mehr an der Zarge fest halte) so wie das Ganze einen Firniß mit Oel hat, der aber nicht zu dick aufgetragen seyn darf, damit die gehörigen Erzitterungen des Instrumentes nicht gehemmt werden.

7) Suche man ein schon ausgespieltes Instrument zu erhalten. Alte Instrumente sind die besten, indem bey diesen die feinern harzichten Theile des Holzes, die der Güte und leichten Ansprache dieser Instrumente sonst sehr nachtheilig werden, schon verflogen und ausgetrocknet sind.

8) Bey jedem Instrumente, besonders wenn dasselbe noch ziemlich neu seyn sollte, sehe man darauf, daß die Decke nicht zu dünne ausgearbeitet sey, denn sonst ist der Klang immer kraftlos, und wird mit der Zeit immer schlechter, indem das Holz schwindet. Violon und Violoncellen dürfen etwas schwächer, Violinen müssen aber stärker am Holze seyn.

9) Der Klang selbst muß in die Tiefe schwingen, er darf nichts näselndes spitziges haben, sondern er muß kräftig, helle und klingend, von allem Fremdartigen frey, und rein seyn.

Man darf nur ein gutes Instrument dagegen probiren, so giebt sich so gleich der Unterschied.

Ist man im Besitze eines guten Instrumentes, dann nehme man vorzüglichem Bedacht auf die gehörige Herrichtung desselben, und zwar, daß es

1) mit reinen, proportionirten Saiten bezogen sey;

2) daß die Saiten durch die Unterstützung des Steges die gehörige Lage über dem Griffbrette

haben, weder zu niedrig, noch zu hoch liegen, weil sie im ersten Fall einen unreinen, gedämpften und schnarrenden Klang geben, im 2ten gar nicht, oder doch nicht bequem zu drucken sind. Das Griffbret sollte daher richtig und genau abgeglichen seyn, und der Steg diejenige Form haben, welche zur bequemsten Art des Greifens dient. Gewöhnlich wird er so geschnitten, dafs die tiefern Saiten etwas weniges höher liegen. Der Fehler des Schnarrens der Saiten kann aber auch an den Kimmen liegen, worinn die Saiten laufen, wenn selbe zu tief sind. Hier muß man einen neuen Sattel machen, und neue Kimmen einschneiden lassen. Man hat es auch in Gewohnheit, wenn der Steg zu hoch ist, tiefe Einschnitte in denselben zu machen, um die Saiten gemächlicher zum Drucke zu erhalten. Dieses ist doppelt gefehlt, 1) weil das auf beyden Seiten hervorragende Holz die Schwingungen der Saite hemmt, 2) der Steg sein bestimmtes Verhältniß mit dem Gewölbe, und der Stärke des Holzes zur Decke haben muß. Eine hoch gewölbte Decke erfordert einen starken und hohen, eine niedrige oder dünne Decke einen niedrigen und dünnen Steg, welcher aber doch allzeit von festem Z.B. Ahornholz und nie so dick seyn sollte, dafs er die Schwingungen der Saiten mehr aufhält, als befördert. Der Steg hat seinen Platz auf dem Dache in der Mitte der 2 so genannten F, in gleicher Entfernung von beyden.

3) Das Griffbret die gehörige Länge, und Breite habe: ersteres, damit es auch in den höchsten Applicaturen nicht an der nöthigen Unterlage fehle, letzteres, damit die äussersten Finger nicht so bald vom Griffbret abgleiten. Wo ein hoher Steg durch die hoch gewölbte Decke erfordert wird, muß es nothwendiger Weise höher gelegt seyn, im Gegentheil etwas tiefer, doch nie zu tief, damit es nicht gleichsam wie der Dämpfer auf dem Stege (sordino) eben so die Erzitterungen der Decke hindere.

Eben so darf der Hals nicht zu viel hereinhängen, sondern er muß etwas rückwärts stehen, weil sonst die Saiten nicht den gehörigen Zug und auch zu viele Länge haben, da sie in diesem Falle durch die Kimmen nicht gehörig abgeschnitten sind, wodurch der nämliche Fehler wie bey einem nicht gehörig festen Druck der Finger entsteht, dafs nämlich andere Theile mitklingen, die es nicht sollten. Der reine Klang des Tons wird dadurch gehindert, und oft auch das Greifen erschwert.

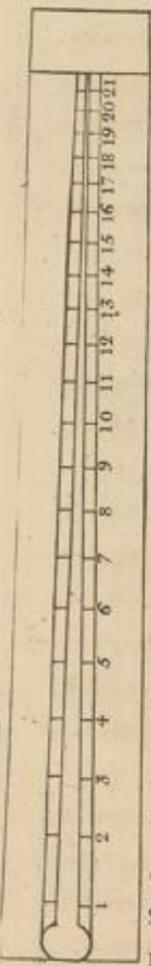
4) Dafs der Stimmstock weder zu hoch, noch zu nieder sey, an der rechten Stelle und fest stehe, damit er nicht so leicht umfalle. Er wird ein wenig hinter demjenigen Fufse des Steges aufgestellt, über welchem die dünnste Saite des Bezugs liegt. Der richtige Stand des selben trägt sehr viel zum guten Klange des Instrumentes bey, man darf sich daher keine Mühe gereuen lassen, durch öftere Versuche den richtigen Punkt, wo das Instrument den besten Klang giebt, auszumitteln; denn derselbe hält den ganzen Körper in einer solchen Spannung, dafs dadurch die Erschütterung, welche man durch die mit dem Bogen bewegten Saiten vermittelt des Steges in ihn gebracht hat, schleunig durch den ganzen Körper verbreitet wird. Hierinn besteht die Kunst des Instrumentenmachers, dafs er der Decke und dem Boden eine dem Gewölbe verhältnißmäßige Stärke des Holzes gebe, welche fähig ist, den Körper im Augenblicke durchaus zu erschüttern. Auch die Dicke der Stimme (des Stimmstocks) muß hiemit im Verhältnisse seyn, und sie darf wenigstens nur nicht zu dünne seyn.

5) Dafs die Stimmwirbel gut stehen, d. i. dafs sie bey dem Anspannen der Saiten nicht zurückgehen. Um dieses zu verhindern, bestreiche man sie, wenn sie nicht schon für sich fest stehen, mit Kreide, und Sorge dafür, dafs selbe von festem Holze seyn, und in einer guten kegelförmigen Bohrung stehen. Bey Contrebässen ist es freylich am besten, wenn die Zapfen nach neuerer Erfindung in Gewinden laufen.

6) Dafs das Instrument von allem Schmutze, Colophoniums Staube u. s. w. ganz rein erhalten

werde, nicht lange an einem feuchten, dumpfichten Ort stehe, kein Wasser oder sonstige Feuchtigkeit in dasselbe komme, und dasselbe, wenn es gebraucht ist, in einem mit wollenem Zeuge beschlagenen Futteral an einem wohl temperirten Ort aufbewahrt werde. Hat man kein passendes Futteral für den Contrebass, so Sorge man wenigstens, daß derselbe mit einem Tuch bedeckt werde. Vorzüglich bewahre man auch die Instrumente vor der Sonnenhitze, denn dadurch springt der Leim, die Fugen gehen auf, und das Holz springt gern. Ist irgend ein kleiner Sprung in dem Instrumente, so muß man ihn sogleich zumachen lassen, damit er nicht weiter reisse, so wie man auch sogleich muß nachsehen lassen, wenn das Instrument schnarrt, woran öfters eine Oeffnung des Instrumentes, hie und da einer oder der andere ledig gewordene Theil Z. B. der Balken, oder die Leiste, ein innen an der Decke befindlicher Splitter, oder eine Saite Schuld ist, welche an einem empfindlichen Orte liegt, sollte es auch manchmal nur bey den Wirbeln seyn. Oft ist aber auch eine oder die andere gesponnene Saite daran Schuld, wenn an selber der Drath los geworden ist, welches auch in andern Tönen ein Schnarren verursacht. Sehr gefährlich für die Instrumente ist es auch, wenn der Steg sich tief in die Decke eingedrungen hat, hier muß man bey Zeiten eine starke Unterlage Z. B. eine stärkere Bassleiste geben, sonst ist das ganze Instrument in Gefahr.

Was den bey den genannten Saiteninstrumenten so wichtigen Bezug angeht, so muß man vorzüglich dabey Rücksicht nehmen, ob das Instrument Z. B. Violin, Violoncell zum Solo oder Ripienspielen soll hergerichtet werden. Im ersten Falle muß es nothwendiger Weise etwas schwächer, im letzten stärker bezogen werden. Ueberhaupt aber muß der Bezug dem Baue des Instrumentes angemessen seyn. Manches will einen starken Bezug, bis ein voller Ton herauskömmt, und das ganze Instrument in die gehörige Erzitterung gebracht ist, manches einen schwachen. Auch auf die Länge desselben kömmt vieles an, denn bey einem langen müssen nothwendiger Weise die Saiten etwas schwächer seyn, als bey einem von kürzerer Dimension.



Wie stark aber der Bezug seyn müsse, dieß muß man aus mehreren angestellten Versuchen kennen lernen, wonach man aber diejenige Stärke der Saiten unverändert beybehalten muß, bey welcher das Instrument den schönsten Ton giebt. Hiezu ist es sehr gut, sich eines Chordometers (Saitenmaßes) zu bedienen, wovon wir hier eine Form angeben wollen, obschon man sie auf verschiedene Art verfertigt. Zwey viereckichte Stückchen Eisen oder Messing ohngefähr 6 bis 7 Zoll lang, sind an dem einen Ende so zusammengefügt, oder geschraubt, daß sie an dem andern Ende 3, 4 oder mehrere Linien weit von einander abstehen, so daß zwischen beyden Theilen eine Oeffnung entsteht, welche nach der Schraube oder der Zusammenfügung zu verjüngt zuläuft. Auf beyden Seiten wird das Instrument in Grade abgetheilt, und mit Nummern bezeichnet, welche in das Metall eingefeilt sind.

Hat man nun seinen Bezug einmal richtig gewählt, so schreibt oder zeichnet man sich jene Nummern, oder jenen Grad auf, bis wohin sich die in die Oeffnung eingefeste Saite schieben läßt, welches dann für immer das Maß ihrer Dicke bleibt, so daß, wenn man das Maß der Dicke vergrößern, also jenes der höchsten Saite um einen Grad zurückschieben wollte, man auch jenes der andern Saiten um einen Grad zurücksetzt. Wenn Z. B. bey der Violin das Maß der Saiten folgende Nummern hätte, das E 17, A 15, D 12, so würde, wenn das E zu 16 zurückgesetzt würde, A 14, D 11 erhalten. Dieser Chordometer kann für alle Saiteninstrumente gelten. Auch darf man bey dem Gebrauche desselben nicht ausser Acht lassen, daß man die neu aufziehende Saite ein wenig stärker nehme, als diejenige ist, deren Stelle sie vertreten soll, weil sich diese Art Saiten auf dem Instrumente merklich ausdehnt, und schwächer wird.

Der Bezug selbst muß so gewählt werden, daß die richtig gestimmten Saiten ihrer ganzen Länge nach, wo man nur immer mit einem Finger gerade gegenüber beyde Saiten auf das Griffbrett drückt, eine reine Quinte geben. Bey Contrebässen berührt man die Saiten nur ganz leise, auf die Art, daß sie einen Flageolet Ton geben, indem man so die Reinheit der Quinten bey den tiefen Saiten besser unterscheiden kann. Klingen die Quinten nicht rein, so ist die höhere Saite, wenn sie den Ton zu hoch aniebt, gegen die tiefere zu stark, oder die tiefere gegen die höhere zu schwach; klingt hingegen die höhere Saite zu tief, so ist sie gegen die tiefere zu schwach, oder die tiefere gegen die höhere zu stark. Ehe man aber die Saiten verwechselt, muß man vorher genau untersuchen, welche von beyden zu hoch oder zu tief in dem Quintenanschlage schwebt, im ersten Falle nimmt man eine stärkere, im 2ten eine schwächere, und so muß man wählen, bis der ganze Bezug Quinten rein ist. Zuweilen liegt aber auch die Ursache der Unreinheit der Quinten in der ungleichen Stärke einer Saite, oder in dem ungleichen Zusammendrehen ihrer Theile, auch darinn, daß sie Knoten haben, weswegen sie öfter, anstatt nur einen Klang zu geben, zweydeutig und also falsch klingen. In solchen Fällen, wie auch wenn die Saiten bey dem Anfriche pfeifen, ist es das beste, das rauhe oder falsche Ende wegzuschneiden, oder eine andere zu nehmen. Diesen Fehler kann man gewöhnlich schon vor dem Aufziehen der Saite gewahr werden, wenn man sie, so lang als der Bezug ist, (es versteht sich bey kürzeren Saiten) an den Enden mit dem Daumen und Zeigefinger beyder Hände anzieht, und sie mit einem andern Finger anschnellt. Macht die Saite nur einfache Schwingungen, ohne daß es scheint, als mache eine 2te oder 3te Saite da, zwischen Schwingungen in entgegengesetzter Richtung, und hat sie Schnellkraft genug, so ist sie meistens gut. Auch das Helle, Durchsichtige einer Saite dient gewöhnlich als Kennzeichen der Güte, besonders wenn man selbe aufzieht, ohne daß sie die Farbe verändert, und weiss wird. Auch recht gut müssen die Saiten aufbewahrt werden. Man thut dies am besten in einem mit Provençer Oel getränkten feinen Papier, welches man in eine Ochsenblase steckt, und selbe weder an einem dumpfen Orte, noch an einem solchen aufbewahrt, wo sie der Luft ausgesetzt sind.

Vorzüglich genau muß man mit den übersponnenen Saiten seyn, damit das Verhältniß ihrer Dicke als noch ungesponnen, und der Dicke des Drathes genau getroffen, besonders, daß sie fest übersponnen seyn, daher müssen die Saiten, welche übersponnen werden sollen, entweder schon ausgedehnt, und gebraucht seyn, oder man muß sie erst vorher sehr ausdehnen, damit dieses nicht späterhin geschieht, wodurch der Drath losgeht, und ein schnarrender Ton entsteht. Zwar hat man kein bestimmtes Verhältniß der Saiten eines Bezugs zu einander, und es muß, wie schon oben gesagt wurde, durch mehrere Versuche gefunden werden, doch giebt man gewöhnlich an, daß das A zu E auf der Violin ohngefähr ein starkes Drittheil stärker, noch mehr aber das D zu A seyn müsse, indem das G eigentlich als ein schwaches übersponnenes A angegeben wird. Bey der Viola darf das D nicht so dick gegen das A seyn, wie bey der Violin, das G ist dann ein übersponnenes A, und das C ein übersponnenes doch nicht zu starkes D mit etwas stärkerem Drath als bey dem G.

Das A auf dem Violoncell nehme man wie ein etwas schwaches D auf der Violin, das D um ein Drittheil stärker, das G ist ein übersponnenes A nur mit etwas feinerem Drath, das C ein übersponnenes D mit etwas stärkerem Drath als jener bey dem C auf der Viola.

Das G auf dem Contrebass nehme man ohngefähr so dick, daß es zu N^o 2 des Chordometers paßt, das D stärker als N^o 1, das A so stark, daß es das untere Loch ausfüllt. Das E ein stark ausgedehntes D, mit einem nicht zu starken Drath übersponnen, damit die Saite vollklinge, und leichter anzutreichen sey. Diese Saite, so wie überhaupt alle übersponnenen müssen mit dem Bogenstrich fester angefrichen werden.

Worauf man bey allen Saiteninstrumenten noch besonders zu sehen hat, ist der Bogen, welcher bey der Violin, Viola und dem Violoncell mit weissen, und dem Contrebass mit schwarzen Pfer-

gehaaren bezogen wird, weil erstere zur Hervorbringung eines sanftern Klanges dienen, letztere aber vermittelt ihrer Rauheit die stärkern Saiten eher in Erschütterung bringen. Dieser Bogen wird mit Colophonium bestrichen, welches bey den Violinen, Violon und Violoncellen, besonders bey beyden ersten sehr gereinigt seyn muß, um alles rauhe im Tone zu vermeiden, und gewöhnlich dadurch bewerkstelliget wird, daß man es einige Zeit kocht, und dasselbe mit hinzugeschüttetem Weinessig reiniget. Die Contrebassisten bedienen sich noch einer besonders angreifenden Mischung, welche gewöhnlich aus Pech und Colophonium, und im Winter, um es flüssiger zu machen, aus etwas Wachs besteht.

Von der Güte eines Bogens in Hinsicht seiner Gleichheit im Zuge, seiner verhältnismässigen Schwere, seiner Länge u. s. w. hängt sehr viel von der Güte des Klanges ab, welchen man aus dem Instrumente herauszieht. Es lassen sich zwar hierüber keine allgemeinen Bestimmungen festsetzen, indem es hierinn hauptsächlich auf den Spieler ankömmt, ob ihm ein schwerer oder leichter, längerer oder kürzerer Bogen zuspricht, doch wird es manchem nicht unangenehm seyn, folgende Eigenschaften eines guten Bogens für die Violin, welche auch meistens für jenen des Violoncellen, und theils auch jenen des Contrebasses anwendbar sind, hier zu finden.

1) Muß er von sehr hartem und elastischem Holze seyn. Gemeinlich bedient man sich dazu derjenigen Art des Brasilienholzes die man Fernambuck nennet, oder auch des Schlangenhholzes. Bögen von derjenigen Art des Brasilienholzes, dessen Spähne, im Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elastizität und schwanken zu sehr. Diese Festigkeit des Holzes bey dem Bogen ist nothwendig, damit derselbe dem Drucke seines Bezuges auf die Saiten hinlänglich widerstehe, oder damit sich der Stab im Streichen nicht mit dem Bogen zugleich auf die Saiten lege.

2) Der Stab darf, wenn der Bezug zum Spielen gehörig (nach der Hand des Spielers) angespannt ist, von dem Frosche an bis zum Kopfe auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie abweichen, weil er sonst nach Beschaffenheit dieser Abweichung bey dem Vortrage geschwinder Noten entweder zu sehr, oder zu wenig von den Saiten abspringt. Der Kopf muß daher seine verhältnismässige Schwere haben, weswegen gewöhnlich Köpfe mit Spitzen nicht so gut sind: besonders darf die Stange am Kopfe nicht zu dünn seyn, sondern sie muß sich vom Frosche an sehr unmerklich verdünnen, so, daß der Spieler, wenn er noch so viel und stark zu spielen hat, nie genöthiget ist, den Bogen so zu spannen, daß sich die Stange vorne bey dem Kopfe ausbiege. Sie muß im Gegentheile allzeit in der Mitte den Haaren am meisten zustehen, welches man am besten bemerkt, wenn man die Haare nachläßt, und die Stange von oben und unten ganz gleich, also gerade in der Mitte sich so an dieselben hinbiegt, daß diese an die Stange anliegen. Auch der Frosch muß unbeweglich stehen.

3) Der Bezug darf weder aus zu viel, noch aus zu wenig Haaren bestehen. Ein zu starker Bezug hindert im Streichen die Schwingungen der Saiten, und zu wenig Haare greifen die Saiten nicht genug an. Vorzüglich sehe man auf sehr weisse Haare, denn diese allein geben den angenehmsten reinsten Ton. Ferner dürfen die Haare nicht zu dünne, und zu sehr abgeschliffen seyn, indem letztere kein Colophonium annehmen. Man hüte sich daher, wenn zu viel von diesem Harze an den Haaren klebt, dieses mit einem Messer wegzuschaben, weil so die Haare an ihrer Dicke verlieren. Doch muß der Bogen in diesem Falle stets gereiniget werden, denn zu viel Colophonium macht den Ton äusserst rauh, so wie auch zu starke, zu nahe, und zu breit an einander liegende Haare. Manchmal sind diese auch zu kurz, welches man findet, wenn bey dem Herausziehen der Schraube die Haare noch (mehr oder weniger) gespannt bleiben. Dieses ist eben so schädlich, wie zu lange Haare, welche bey der richtigen Spannung des Bogens noch umher hängen, letztere muß man abschneiden, denn das gewöhnliche Herausreißen der Haare verdirbt

frühzeitig den Bezug, da dieselben mit flüßig gemachtem Colophonium in die im Kopfe des Bogens hiezu befindliche Oeffnung eingegossen sind, wo dann durch das Herausreißen einzelner Haare, ein Stückchen dieses Harzes um das andere sich losreißt, und endlich der ganze Bezug seine Festigkeit verliert.

Die Länge der Haare bey einem Violinbogen beträgt ohngefähr 26 Zoll. Der Bogen für die Viola unterscheidet sich mehr durch die größere Schwere, als die Länge. Bey dem Bogen des Violoncells ist die Länge der Haare ohngefähr 24 Zoll, und bey jenem des Contrebasses beyläufig 20 bis 22 Zoll. Personen, welche lange Arme haben, können sich wohl auch eines längern Bogens bedienen, ein zu langer Bogen aber würde nicht Kraft genug haben, besonders bey den 2 letzten Instrumenten, die dicken Saiten anzutreiben, und ein zu kurzer Bogen würde nicht geschickt genug seyn, volle und gehaltene Töne aus dem Instrumente zu ziehen. Ist der Bogen z. B. bey der Violin, dem Violoncell etwas zu leicht, so rückt man unvermerkt den ersten Finger auf dem Stock weiter vor, wodurch er das Gewicht des schweren Bogens ersetzt, welcher Vortheil sehr dienlich ist, wenn man mit fremden Bögen spielen muß.

4) Die Schraube muß auch bey dem Bogen vorzüglich berücksichtigt werden. Ehe man daher einen Bogen kauft, muß man erst vorher untersuchen, ob sie leicht gehe, nicht schon zu viel ausgedreht sey, ob selbe die Haare gehörig und den Frosch so fest an die Stange anschliesse, daß er mit dieser gleichsam aus einem Stücke scheint gemacht zu seyn. Bögen ohne Schraube sind natürlich ganz zu verwerfen.

5) Verzierungen von Silber, Schildkrot, u. d. gl. sind meistens nur die Decke mancher Fehler des Bogens, und schaden mehr, als sie nützen, indem sie denselben in der Regel zu schwer machen.

Doch sind alle diese Eigenschaften noch nicht hinreichend, den Spieler beym Ankaufe neuer Bögen ganz sicher zu stellen, vorzüglich darinn, daß sie sich nicht mit der Zeit werfen, und auswärts biegen. Es ist daher weit besser, sich eines schon gebrauchten Bogens zu bedienen. Sind auch die Haare und der Frosch abgenutzt, so läßt man sie neu machen, wenn nur der Bogen übrigens die angegebenen Eigenschaften hat.

Nach dem Spielen lasse man den Bogen etwas nach, damit er nicht durch beständiges Spannen schlaff werde; eben so, wenn man ihn aus einem kalten und feuchten Orte in die Wärme bringt, indem sich die Haare in der Kälte, und bey feuchtem Wetter ausdehnen, in der Wärme hingegen zusammen ziehen. Um das Fett, den gewöhnlichen Schmutz vom Gebrauche des Colophoniums, oder andere Unreinigkeiten aus demselben zu bringen, läßt man die Schraube beym Frosche ganz nach, nimmt laulicht Wasser und Seife (auch bey kleinen Unreinigkeiten bloß reines Salz und Löschpapier) und wäscht damit das Fett wieder heraus, trocknet die Haare mit einem reinen leinenen Tuche, schraubt sie nur in etwas mit dem Frosche wieder an, damit sie sich gleich ziehen, und befreit ihn wieder mit Colophonium.

Da es, um einen reinlichen Ton aus dem Instrumente bringen zu können, sehr viel darauf ankömmt, daß der Bogen weder zu viel, noch zu wenig, besonders aber im richtigen Verhältnisse der Theile des Bogens bestrichen werde, so wird es hier nicht überflüssig seyn, für jene, welche hievon noch keine genaue Kenntniß haben, eine Methode anzugeben, wie dieses am füglichsten geschehen könne.

Zuerst ziehet man den Bogen durch ganz kurze Striche am Kopfe so lange durch das Colophonium, bis dieses Harz etwas warm wird, und sich sonach leichter und gleicher aufstreicht. Dann fährt man langsam, ohne abzusetzen, herab bis an den Frosch. Hier macht man wieder

mehrere kurze Striche, je nachdem das Colophonium schon mehr oder weniger erwärmt ist, indem man von dem Frosche wieder durch einen fortlaufenden langsamen Strich bis zum Kopfe, dann eben so wieder zum Frosche, und zwar so lange fortfährt, bis man den Pogen hinlänglich bestrichen glaubt.

Dieses Verfahren hat den Vortheil, daß 1) der Bogen am Kopfe, und am Frosche das meiste Colophonium, weniger die Mitte, und diese dasselbe ganz gleich erhält, was zur Hervorbringung eines gleichen fließenden, besonders sanften Zuges äusserst nöthwendig ist; 2) die Haare dadurch nicht so nachlassen, als wenn man, wie es häufig geschieht, den Bogen in der Mitte zu bestrichen anfängt, oder es hier am meisten thut, wodurch sich die Haare, durch das Aufdrücken mit dem Colophonium gedrungen, in der Mitte gegen die Stange zu beugen, nachlassen, und sich nach und nach aus dem obern Klötzchen, durch welches sie eingespannt sind, erledigen, wodurch eine ungleiche Spannung der Haare, somit ein ungleicher Ton entsteht.

Von der Violin.

§1. Werth und Charakter des Instrumentes.

Das allgemeinste, und wegen seiner einfachen Behandlung und bequemen Struktur der größten Vollendung fähige Instrument ist die Violin.

Da die Geigeninstrumente überhaupt sich vor den andern durch die Einfachheit ihrer Construction auszeichnen, und durch die Behandlung mit dem Bogenstriche das Gesangvolle Gehaltene der geblasenen musik: Werkzeuge, mit dem Harmoniereichen der geschlagenen vermittelt der auf selben vielfältig zu gewinnenden Doppelgriffe vereinigen, welches alles auf der Violin wegen ihres bequemen Baues am leichtesten, und daher am vollendetesten sich ausführen läßt, so gehört derselben gewiss unter den andern Geigeninstrumenten der Vorzug.

Sie ist deswegen auch das erste Instrument in einem Orchester, und dasjenige, welches dem darstellenden Künstler die meisten Mittel beut, so wohl seine mechanische Geschicklichkeit auf die mannigfaltigste Weise zu zeigen, als auch die Tiefe seines Gefühls zu entfalten, die Höhe seines Geistes auszusprechen, und mit dem Feuer seiner Einbildungskraft die Herzen einer ganzen Versammlung mit sich fortzureissen.

Der diesem Instrumente eigenthümliche Klang, welcher das Sanfte mit dem Glänzenden verbindet, der auf den verschiedenen Saiten so schön vertheilte Charakter, (wenn man so sagen darf,) welcher sich auf der höhern Saite durch das Helle Klingende, auf den mittlern durch das Weiche Zarte, und auf der tiefern durch die Fülle und Kraft ausspricht, eignet dasselbe zum mannigfaltigsten Ausdrucke, und befähiget es zur vollendeten Darstellung jeder Art, deren Eigenthümlichkeit nur von der Individualität des darstellenden Künstlers abhängt. Einfach und sangreich (heißt es in der Violinschule vom Rode, Kreutzer und Baillot) klang es unter Corelli's Fingern, harmoniereich, rührend und voller Anmuth unter Tartini's Bogen, lieblich und süß in Gavini's Hand, edel und groß unter Pugnani, voll Feuer und Kühnheit, pathetisch und erhaben in Viotti's Händen. Alle diese vortrefflichen Eigenheiten zu vereinen scheint das große Ziel in der Behandlungsweise der neueren großen Künstler auf diesem Instrumente, eines Rode Kreutzer u.a. zu seyn. Man findet daher in ihren Werken das Zarte mit dem Kräftigen, das Kühne mit dem Weichen, und das Gesangreiche mit dem Glänzenden gepaart. Diese verschiedene Entfaltung eines so vollendeten Charakters im Ganzen, so wie bey jeder einzelnen Stelle zu finden, und selbe rein wiedergeben zu können, ist das Werk des darstellenden Künstlers; diese in seinem Geisteswerke wiederstrahlen zu lassen, das Werk jenes Tonsetzers, dem es gelungen ist, in die Natur dieses Instrumentes zu dringen.

Soll der darstellende Künstler aber diesen wichtigen Forderungen entsprechen, so ist es nothwendig, daß derselbe den Mechanismus der Violin genau studire. Das Wichtigste hiebey ist, daß er 1) auf die möglichst zu erhaltende Reinheit bedacht sey, 2) daß er Herr seines Bogens, und derjenigen Mittel werde, welche ihm dazu verhelfen, alle Töne aus dem Instrumente, und zwar so herausbringen zu können, wie er derselben zu seiner Darstellung benöthiget ist, 3) daß er vertraut werde mit allen Lagen auf dem Griffbrette, um jede Stelle so wiedergeben zu können, wie es der darinn liegende Ausdruck fodert. Ueber dieses, so wie über alles zu einer guten mechanischen Grundlage Gehörige folgen die nöthigen Anweisungen, welche der Schüler genau durchnehmen, und sich in den Besitz der dort angegebenen Vortheile setzen muß, wenn er mit der Zeit etwas Gutes auf diesem Instrumente leisten will.

§ 2. Stimmung und Haltung des Instrumentes, und guter Anstand des Spielers.

Da die Reinheit, wie es schon oben in den allgemeinen Grundsätzen angegeben wurde, nebst der Taktfestigkeit eines der wichtigsten Erfodernisse zu einer guten musikalischen Grundlage ist, und es bey diesem Instrumente auf das genaueste Beobachten der geringsten Verhältnisse ankömmt, wenn man einige Vollkommenheit in diesem wichtigen Punkte erhalten will, so ist es nothwendig, im Anfange gleich den Schüler zur Erlangung dieser Eigenschaft durch möglichste Schärfung seines Gehörs hinzuleiten. Vorzüglich hiezu dient, wenn man ihn die Violin bald stimmen lehrt. Da dieselbe in Quinten gestimmt ist, so dafs die tieffte Saite g, die nächfte d, die folgende a und die höchfte e anglebt, die Quinten Verhältnisse aber nach der Octave die leicht fasslichsten sind, so wird dieses nicht schwer fallen, wenn sich Schüler und Lehrer keine Mühe hierinn wollen gereuen lassen. Besonders nothwendig ist dieses, wenn der Schüler niemand zur Seite hat, welcher sein Instrument vor und bey dem Exerciren stimmt, wodurch der Schüler nicht nur ausser Standes kömmt, das in der Lektion Erlernte gehörig rein nachüben zu können, sondern auch nach und nach die Schärfe seines musikalischen Gehörs verliert. Auf diese Weise werden nicht nur seine Fortschritte gehemmt, sondern es werden ihm auch die Früchte der Unterweisungstunde wenigstens halb entrissen. Diefs ist eine der Hauptursachen mit, warum man so wenige Violinisten antrifft, welche ganz rein spielen.

Die Violin wird entweder allein, oder nach irgend einem andern Instrumente gestimmt. Ist das Erstere, so giebt man der a Saite, womit in der Regel die Stimmung angefangen wird, zwar eine beliebige Höhe, aber doch eine solche, dafs die Saite weder zu viel, noch zu wenig gespannt sey; im ersten Falle sind die Töne zu schwer zur Ansprache zu bringen, und lauten spitzig, und die Saiten, besonders die höhere e Saite, welche doch nach dieser gestimmt werden mufs, springt gerne; im 2ten fehlt der gehörige klingende Ton, welchen die zu schlaffen Saiten nicht erzeugen können. Wird aber die Violin (oder überhaupt jedes Geigeninstrument) nach einem andern Instrumente gestimmt, so mufs man sehr aufmerksam seyn, das Verhältnifs des angegebenen Stimmtones genau zu fassen, um dasselbe richtig auf sein Instrument übertragen zu können. Gewöhnlich wird das a angegeben, wonach man auch die a Saite stimmt, hiernächst nach diesem a die e Saite, dann die tiefere d, und endlich die g Saite. Wenn es auch dem Schüler im Anfange nicht gleich gelingen sollte, so lasse man sich nicht dadurch stören, und wende um so mehr Fleifs auf diesen wichtigen Punkt. Ist das Instrument gestimmt, was freylich im Anfange das Werk des Lehrers ist, späterhin aber, und zwar sobald als möglich, jenes des Schülers seyn sollte, (welches derselbe durch das Anstreichen jeder 2 Saiten und zwar mit einem auf beyden ganz gleichen Drucke des Bogens findet) so geht es an die Haltung desselben.

Man setze die Violin mit dem untern Theile, wo das Knöpfchen ist, daran der Saitenfessel befestiget, gegen die linke Schulter, doch ohne die Schulter zu heben oder vorzuschieben, so, dafs sie auf dem Schlüsselbeine ruht. Sie wird von der linken Hand in horizontaler Lage gehalten, aber doch etwas einwärts nach der Brust zu gedreht, so, dafs das Ende des Griffbretes sich vor der Mitte der Schulter befindet. Durch das Kinn, welches man auf die Decke derselben legt, wird sie fest gehalten, was vorzüglich wichtig ist bey den Veränderungen der Lagen, wo die Unterstützung des Daumens, und des Zeigefingers fehlt. Doch hüte man sich dieses zu fest zu halten. Einige legen das Kinn auf die rechte, andere auf die linke Seite der Decke. Am besten und am gebräuchlichsten ist es auf der linken. Bey einem Anfänger, der noch klein ist, kann man auch das Kinn auf der rechten Seite des Saitenhalters ruhen lassen. Bedient sich aber ein solcher einer kleinen Violin, so kann er selbe

auf die angegebene gewöhnliche Art halten. Der Hals der Violin muß zwischen dem Daumen und Zeigefinger so genommen werden, daß er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern an dem obern Theile des Daumengliedes ansetze. Beyde Theile dienen zur Unterstüzung des Instrumentes, sie müssen sich daher an den Hals desselben etwas andrücken, aber nur so viel, als nöthig ist, um zu verhindern, daß dasselbe nicht die innere Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger berührt; denn diese muß vom Griffbret entfernt gehalten werden, damit die Finger senkrecht auf die Saiten herabfallen können. Zwey Fehler finden sich hiebey häufig bey Anfängern, 1) dieser, daß sie, wenn sie den obern Theil des Daumengliedes an den Hals der Violin andrücken, das Daumenglied selbst auswärts biegen, um das Instrument desto fester halten zu können, da doch der ganze Daumen in einer geraden Richtung bleiben muß, 2) jener, daß sie gewöhnlich bey dem Entfernen der Hand von dem Griffbret die Nerven so gewaltsam spannen, daß die Hand ganz steif, und die freye Bewegung aller Theile ganz gehindert wird. Auch muß man sehr aufmerksam seyn, daß nicht bey denselben die Hand sich unvermerkt unter das Griffbret ziehe, welche über demselben seyn sollte.

Der Daumen darf nicht zu viel über das Griffbret hervorstehen, sonst hindert er im Spielen, und benimmt der G Saite den Klang. Es ist auch besser denselben mehr vorwärts gegen den 2ten und dritten Finger, als zurück gegen den ersten zu halten, weil sonst die Hand die nöthigen weitem Spannungen nicht verrichten kann. In der Regel steht der Daumen zwischen dem ersten und 2ten Finger. Der hintere Theil der Hand gegen den Arm zu, welcher die Violin hält, muß frey bleiben, und sie darf nicht darauf liegen, damit die Nerven nicht gespannt, und die leichte Bewegung derselben gehindert werde. Anfänger haben auch in Gewohnheit, den Ellenbogen an den Körper anzustemmen, dies muß man vermeiden, doch aber auch nicht den Ellenbogen zu hoch halten, denselben auch nicht zu viel einwärts noch auswärts drehen, sondern so, daß derselbe sich gerade unter der Mitte der Violin befindet.

Was die gute Stellung des Spielers betrifft, so muß er sich ganz gerade halten, alle Bewegungen und Verrückungen vermeiden, welche einem guten Anstande entgegen sind, und sein Gesicht niemals von den Noten, welche er spielt, entfernt halten. Von dieser Wendung des Gesichts bey dem Notenlesen hängt auch die Stellung der Füße ab. Ist diese Wendung links, so stellt man den linken Fuß vor den rechten: ist sie nach der rechten Hand, oder gerade aus, so ist es besser, man setzt den rechten Fuß vor den linken, weil dadurch die Schwere des Körpers zwischen beyden Füßen fällt, und einen festen guten Stand macht. Der zu enge Schluß der Beine ist auch ebenso unbequem, als das zu weite Entfernen derselben gegen den Anstand. Die linke Schulter darf der Schüler so wenig, als möglich vorstrecken, überhaupt aber lasse er den Körper vorzüglich auf der linken Seite ruhen, damit die rechte ganz ungezwungen bleibt, und der rechte Arm in voller Freyheit sich bewegen kann, ohne dem übrigen Körper diese Bewegung mitzutheilen. Auf die besonders bey sehr eifrigen Anfängern gewöhnlichen Fehler der Verzerrungen des Gesichts, des Mundes, des schweren Athmens und Schnaubens, verschiedener Rückungen des Körpers, kurz alles dem äussern Anstande Zuwidre, Affektirte oder Leidenschaftliche sehe man um so mehr, als diese allein guten Eindruck des Spiels schwächen, und desto härter abzugewöhnen sind, je länger man hierinn mit dem Schüler Nachsicht gepflogen hat.

§ 3. Haltung des Bogens, und Richtung der zum Erzeugen eines Tones nöthigen Theile des Körpers.

Das Meiste zur Erzeugung eines guten Tones auf allen Geigeninstrumenten trägt der richtige Gebrauch des Bogens bey. Da durch denselben die Saiten in die gehörigen Schwingungen

gebracht werden, so sieht man daraus, wie wichtig dieser Theil des Mechanismus, wie nothwendig daher das sorgfältigste Augenmerk des Schülers und Lehrers auf diesen wichtigen Punkt sey, um so mehr, als eine, leider zu häufige Erfahrung zeigt, daßs gerade hierinn die meisten Violinspieler vernachlässiget sind. Wir schlagen daher vor, im Anfange bloß auf einen guten Strich Bedacht zu nehmen, und nicht eher einen Finger auf das Instrument zu setzen, bis dieser durch viele Uebung der folgenden Regeln so gut und vollkommen, als immer möglich, hergestellt ist. Man lasse daher den Schüler bloß die 4 leeren Saiten spielen, sey aber nicht allein darauf aufmerksam, daßs alle folgenden Regeln des Strichs genau beobachtet werden, und der Spieler hierinn eine Fertigkeit erlange, sondern man lasse denselben den Strich so oft, und zwar immer fester, gleicher, kurz nach den anzugebenden Regeln auf der nämlichen, so wie den andern Saiten wiederholen, bis der Schüler durch den Erfolg eines bessern, aus dem Instrumente gebrachten Klanges überzeugt, für sich selbst schon in allen seinen Uebungen dieses genau berücksichtiget, und ihn das Muster eines vollen, klangvollen durch einen guten Strich erzeugten Tones für sich schon abhält, mit einem weniger klangreichen zufrieden zu seyn. Wir halten diesen, durch viele Erfahrung befestigten Weg für um so richtiger, als 1) die sichere Methode, von einem Punkte zu dem andern zu gehen, dadurch beobachtet ist, da im Gegentheile nach der gewöhnlichen, wo der Schüler mit dem Streichen zugleich das Greifen gelehrt wird, der Anfänger weder das Eine noch das Andere gehörig lernt, 2) derselbe durch nichts so sehr von der Wirkung und Nothwendigkeit eines guten Bogenstrichs kann überzeugt werden, als durch das Anstreichen von leeren Saiten, da man im Gegentheile beym Anstreichen jener durch das Aufsetzen der Finger erzeugten Töne schon schwer unterscheiden, und dem Schüler begreiflich machen kann, was dem geringern Drucke der Finger, oder dem nicht richtig geführten Striche zuzumessen sey. Ueberdies kann die Aufmerksamkeit des im Anfange immer etwas ängstlichen Schülers beydes unmöglich gleich gut umfassen.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile, gleich da, wo der Frosch aufhört, in die rechte Hand zwischen dem Daumen, und zwischen, oder auch ein wenig hinter das mittlere Glied des Zeigefingers leicht und ungezwungen genommen, so, daßs die Seite und die Spitze des Daumens an den Frosch, dem Innern des Mittelfingers gegenüber zu liegen komme. Nach der Violinschule des Conserv. mußs der Stock des Bogens in der Mitte des 2ten Gelenkgliedes des Zeigefingers ruhen. Der Zeige und Mittelfinger sind die wichtigsten, indem besonders der erste bey dem Verstärken und Nachlassen des Tones das Meiste thun mußs. Der Daumen bildet gegen diese beyden Finger den Gegendruck, und durch diese Haltung mußs der Bogen seine feste Lage bekommen, damit er nicht wackelt, ohne welche kein fester Strich, und somit kein guter Ton zu erhalten ist. Doch nehme man den Bogen nicht zu fest, damit die zu große Spannung nicht zu leicht ermüde, vorzüglich, weil das stärkere Andrücken mit dem stärker herauszubringenden Tone im Verhältnisse stehen mußs, welches man nicht beobachten kann, wenn man sich im Anfange an eine zu feste Lage gewöhnt. Um diese verhältnismäßigen Grade vom Druck nach dem mehr oder minder erforderlichen Grade von Stärke oder Schwäche des Tones geben zu können, ist es daher auch nothwendig, daßs der Bogen mit allen Fingern gehalten werde. Besonders viel hiezu trägt der kleine Finger bey, indem man durch das Anhalten oder Nachlassen desselben in den Stand gesetzt ist, so wohl einen festern Strich zu erhalten, als denselben beym Abnehmen der Stärke nach Gefallen zu leiten. Diese Unterstützung des Bogens mit dem kleinen Finger ist hauptsächlich nothwendig, wenn der Frosch dem Stege nahe kömmt. Entfernt sich jener wieder vom Stege, so hört diese wieder auf, und dieser bleibt ruhig, und ohne stief zu seyn, am Bogenstocke, wie die übrigen, liegen. Man hüte sich, den Zeigefinger zu sehr auf dem Bogen aus-

zuffrecken, und von den übrigen entfernt zu halten; denn dieses ist eben so gefehlt, als das Krümmen oder Ausfrecken der übrigen, welche immer ihre natürliche Lage behalten müssen. Man lege daher die Finger so, daß sie eine feste Lage des Bogens bewirken, nicht zu weit entfernt, und nicht zu nahe. Ein wenig darf man die rechte Hand krümmen, so daß sie über den Bogenstock hervorragt.

Den Bogen muß man auf der Violin so legen, daß der Stock sich ein wenig nach dem Griffbret hin abwärts neiget, und daß er immer mit der Fläche des Steges parallel läuft. Neigt man den Bogen zu sehr, so verliert man alle Kraft, und man ist ausser Standes, einen vollen Ton aus dem Instrumente zu bringen, welcher nur durch einen festen, und so viel möglich gerade herablaufenden Strich erhalten wird. Um zu vermeiden, daß, wenn der Arm sich ausfreckt, der Bogen die Saite nicht schief durchschneide, welches einen schlechten, unreinen Ton giebt, so giebt es Fälle, wo man der Spitze des Bogens eine leichte Neigung nach vorn hin geben darf, wodurch man zugleich für die Striche, welche mit der Spitze des Bogens gemacht werden, mehr Kraft gewinnt. Die Haare des Bogens führe man über den runden Endungen der sogenannten Löcher, und man bringe sie mehr oder weniger dem Stege nahe, je nachdem man mehr oder weniger Ton aus dem Instrumente ziehen will. Nur hüte man sich, dieses zu nahe zu thun, denn sonst erzeugt man einen rauhen, pfeiffenden Ton. Man gewöhne sich daher im Anfange auch auf dem ersten bereits angezeigten Platze des Bogens schon einen vollen Ton zu erhalten, und bringe denselben nur dann dem Stege näher, wenn der zu gebende Ausdruck einen scharfen, einschneidenden Strich erfordert. Bey den untern Saiten sollte man den Strich etwas weiter vom Stege entfernt führen, als bey den obern, denn sonst geben sie nicht den gehörigen Ton.

Das wichtigste zur Erhaltung eines guten Strichs ist die Richtung des rechten Arms, welcher den Bogen führt. Da dieses nicht mit dem ganzen Arme geschehen darf, wodurch Steifheit entstehen müßte, so muß sich jedes Glied nach dem Verhältnisse des sich in die Höhe ziehenden Bogens biegen. In dem richtigen Beobachten dieses Verhältnisses, wodurch kein Glied des Körpers mehr, keines zu wenig bewegt wird, sondern sich alles nach dem Grad des Empörhebens oder Zurückziehens des Bogens richtet. Liegt der Grund zu einem schönen Striche, zu einem gesangvollen Vortrage. Um hierinn den Schüler recht deutlich zu machen, lasse man denselben mit einem Hinaufftriche anfangen, denn der Herunterftrich setzt die gehörige Beugung des Gelenkes, und Richtung der Theile des Körpers schon voraus, wovon doch die Regeln erst angegeben werden sollen. Man theile den Strich in drey Positionen ein, und zwar in die erste, wo der Bogen am tiefsten gehalten, die ganze Länge des hiezu erforderlichen Armes in senkrechter Richtung hat. Es versteht sich, daß bey dieser Stellung an keine Beugung des Gelenkes zu denken sey.

Die 2te Position ist jene, wo der Arm sich aus der ersten senkrecht stehenden Lage in jene erhebt, wo die Hand, und der ganze vordere Theil des Armes mit dem Ellenbogen in gerader Richtung steht. Auch hier ist wohl ein Erheben des vordern Armes, keineswegs aber der Gelenke, oder eine Verrückung des hintern Theils des Armes nothwendig.

Die 3te und wichtigste Position ist jene, wo sich der vordere Theil des Arms bis zu jener Höhe erhebt, welche zu einem vollendeten Aufftriche nothwendig ist. Da es nun, zur Vermeidung der Steifheit des Armes, eine Regel ist, daß der hintere Theil desselben, so wenig als möglich, sich mit in die Höhe ziehe, so ist es nothwendig, daß dieses durch ein unvermerktes, stufenweises Emporheben des Gelenkes der Hand, und der damit zunächst in Verbindung stehenden Theile des Körpers geschehe, und zwar so, daß das Gelenke am meisten, der Ellenbogen etwas weniger, und das Achselglied am wenigsten bewegt werde. Sieh Fig. 1, 2, 3.

Fig: 1.

16
(a)



19
(L)

Fig. 3.

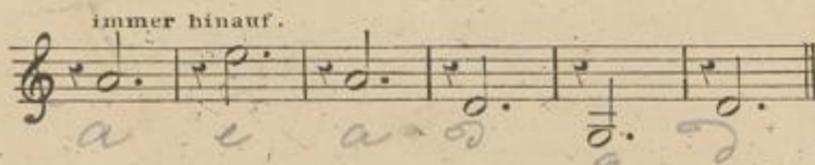


Fig. 2.



Je unvermerkter die Beugung vor sich gehet, je ungezwungener die Grade sich in einander verschlingen, desto besser ist der Strich, desto schöner der Ton, der dadurch herauskömmt. Der Schüler glaube daher nur nicht, daß er die 3 Positionen, welche wir oben angegeben haben, merkbar machen soll, im Gegentheile würde dieß sehr gefehlt seyn, und wir haben sie blos angeführt, um den Schüler im Betreff der richtigen Bewegung der Theile des Körpers deutlich zu machen. Wenn derselbe den Vortheil des unvermerkten und stufenweisen Uebergehens der Grade der Beugung in einander nur einigermaßen errungen hat, so muß ihn ein eignes Gefühl in dem Gelenke aufmerksam machen, welches auch das wahre Kennzeichen eines richtigen guten Striches ist. Nur hüte man sich hiebey, gezwungene und unnatürliche Beugungen zu machen, besonders vergesse der Lehrer nicht darauf zu sehen, daß die Beugung nicht auswärts geschehe, was bey den Anfängern, wenn sie die Steifheit des Armes vermeiden wollen, gewöhnlich der Fall ist. Diejenigen, welche das Gelenke zu viel biegen, haben keine Kraft, die es zu wenig, oder gar nicht thun, sind steif, oder sie entbehren des vorzüglichsten Mittels, einen wahren Gesangton auf dem Instrumente herausbringen zu können.

Nun lasse man den Schüler ganz langsame Töne mit einer völlig gleichen Stärke spielen Z. B.



gebrauche hiebey den Bogen von einem Ende zum andern, und lasse die Hand am Anfange, wie am Ende des Strichs dieselbe Lage beybehalten, damit der Stock des Bogens ein wenig abwärts geneigt bleibe, und die Saite immer in derselben geraden Richtung durchschnitten werde. Der Bogen muß wie eine fest gespannte, und gerade herablaufende Schnur eine und die nämliche Linie des Anstrichs durchlaufen. Anfänger fehlen häufig dagegen, besonders schlimme Folgen hat aber die verderbliche Gewohnheit, in einem und demselben Striche mehrere Linien des Anstrichs zu bilden, oder wohl gar keine feste zu beobachten. Da der Bogen seine größte Stärke unten am Frosche, somit seine größte Schwäche beym Kopfe hat, so folgt, daß man, um den oben verlangten gleich starken Ton herausbringen zu können, die Stärke des Drucks vermehren müsse, je näher man der Spitze des Bogens kömmt. Man muß dabey den Bogen mit allen Fingern, besonders mit

dem Daumen fester fassen. Drückt man den Zeigefinger, (der freylich das meiste zur Verstärkung, so wie überhaupt zur erforderlichen Modification des Tones thun muß) allein an den Bogen an, ohne den Daumen demselben im gleichen Grade entgegen zu drücken, so überwältigt man die Saite, und ist nicht im Stande, einen reinlichen Ton hervorzuziehen.

Hat der Schüler den Hinaufftrich zümlich in seiner Gewalt, dann lasse man ihn den Herunterstrich versuchen, bey welchem die Hand die nämlichen Positionen, wie bey jenem, nur umgekehrt durchlaufen muß. Der Herunterstrich fängt sonach mit der 3ten Position an, wo die Hand durch die Erhebung des Gelenkes die höchste Lage hat; das Gelenk entfaltet sich nun wieder aus seiner Beugung, aber ganz unvermerkt; der hintere Theil des Arms zieht sich ein wenig zurücke, so viel nämlich nur, als nöthig ist, um das Entfalten des Gelenkes der Hand recht natürlich und ungezwungen zu machen, bis die Hand die 2te Position erlangt hat, wo, wie bey dem Hinaufftriche, der vordere Theil des Armes mit dem Ellenbogen in gerader Richtung steht, worauf er sich in die erste Position, in die tiefste Lage senkt, welche durch die ganze Länge des Bogens bestimmt wird.

Es versteht sich, dafs ein Anfänger, der noch sehr klein ist, seinen Bogen nicht bis zu Ende der Spitze gebrauchen kann, ohne dessen Richtung zu ändern, und ihn ein wenig rückwärts zu ziehen. Da aber der ganz gerade Herunterstrich eine unerläßliche Regel für jeden Violinspieler ist, so wie derselbe auch außerdem nie eine Festigkeit erhalten, und so Herr seines Bogens werden kann, wie er es seyn muß, wenn er im Besitze des zu seiner Darstellung nöthigen Mechanismus seyn will, so darf der Lehrer denselben nur so viel Länge des Bogens gebrauchen lassen, als zur Länge seines Armes passt.

Wenn man mit dem Untertheile des Bogens eine Note anfängt, so ist es nöthig, die rechte Hand ein wenig nach dem Kinn zurückzuziehen; aber man hüte sich diese Bewegung zu übertreiben, die eigentlich nur dienen soll, um dem Arm Grazie zu geben, und vorzüglich, um die Richtung des Bogens nicht zu verrücken.

Zur Uebung des rechten Armes in Hinsicht der genauen und gleichen Anwendung der gegebenen Regeln über das Bogenführen so wohl im Auf als Abstriche lasse man den Schüler auf den 4 leeren Saiten und zwar die erste Note mit dem Herunter, und die folgende mit dem Aufftriche spielen Z.B.



Dies muß aber ganz langsam geschehen, bis der Arm sich so weit zu der rechten Bewegung gewöhnt hat, dafs man sie ohne Nachtheil geschwinder machen kann.

Der Lehrer hat hier eine gute Gelegenheit, den Schüler bey dem Wechsel der Saiten, auf die verschiedene Richtung des Bogens hiebey aufmerksam zu machen, welches besonders für die Folge zum guten Vortrage jener Passagen und Stellen nothwendig ist, worinn ein häufiger Wechsel der Saiten Statt findet. Dieses Wechseln muß zwar in der jeder Saite zukommenden Richtung, aber doch bey jeder Entfernung eines Tones von dem andern, ohne Aufhebung des Bogens, ohne Unterbrechung der Töne geschehen, so wie man sich alle Mühe geben muß, um den für alle Spieler auf Geigeninstrumenten äußerst wichtigen Vortheil zu erringen, die beyden Ende des Bogens so genau zu verbinden, und den Hinaufftrich so unvermerkt an den Herunterstrich anzuschließen, dafs es nur ein einziger Bogenstrich zu seyn scheint.

Hat nun der Schüler, so viel möglich, Festigkeit und Gewandheit im Bogenführen, kennt er die Vortheile im Betreff des Herausziehens eines festen Tones, hat er eine richtige Vorstellung, was eigentlich ein guter klangvoller Ton sey, welche er durch das Anstreichen der leeren Saiten nach den oben

gegebenen Regeln muß erlangt haben, dann wird es auch etwas leichtes seyn, ihn von der Wichtigkeit einer guten Fingersetzung zum Hervorbringen eines soliden Tones zu überzeugen, und nun wird diese Lehre um so mehr Eindruck haben, und er wird, wenn es ihm anderst um wahre Ausbildung zu thun ist, nicht ruhen, bis er es durch den gehörigen Druck, und das richtige Aufsetzen der Finger dahin gebracht hat, die hiedurch erzeugten Töne jenen der leeren Saiten, so viel möglich, an innerer Kraft des Klanges gleich zu bringen.

Das Griffbret der Violin (so wie überhaupt bey allen Geigeninstrumenten) ist ein viersaitiger Klangmesser. Es ist bekannt, daß je länger die Saite, desto tiefer, je kürzer, desto höher der Ton sey. Dieser Mechanismus des Verlängerns oder Abkürzens der Saiten nach dem Verhältnisse des tiefer oder höher herauszubringenden Tones wird durch das Aufsetzen der Finger der linken Hand bewerkstelliget. Das Aufsetzen des ersten Fingers ist die erste, jenes des 2ten die 2te, und jenes des 3ten die 3te oder 4te Fortsetzung oder Fortrückung des eigentlichen Sattels, (jenes an dem obern Ende des Griffbrets befindlichen Stückchen Holz oder Elfenbein, worauf die Saiten in den Einschnitten laufen) durch welchen, wie bey einem Monochorde, der zur Erzitterung zu bringende Theil der Saite abgeschnitten wird. Daraus folgt, daß 1) der Druck mit den Fingern so stark seyn müsse, daß dadurch eben so genau der bestimmte Theil der Saite abgeschnitten oder verkürzt werde, welches zur Hervorbringung eines reinlichen Tones um so nothwendiger ist, als bey einem zu schwachen Drucke noch der andere Theil der Saite auch mitklingt, welcher doch ausser aller Erzitterung gebracht seyn sollte, 2) daß das Reingreifen in der Kunst bestehe, die bestimmte Stelle der durch die Noten vorgeschriebenen Töne mit den Fingern richtig zu belegen. Zu dem Letzten wird viele Übung, verbunden mit der gehörigen Aufmerksamkeit auf die Reinheit der zu gebenden Tonverhältnisse erfordert, zu dem Ersten, daß das vorderste Glied der Finger, und zwar die abgerundete Spitze derselben so nahe als möglich an den Nägeln perpendikulär und so auf die Saite gesetzt werde, daß das zweite Gelenke der Finger ganz horizontal liege. Es wird nun darauf ankommen, den Schüler dahin zu führen, daß er selbst unterscheiden lerne, ob der Druck mit den Fingern gehörig stark und feste sey. Er kann dies leicht aus der Wirkung, aus dem mehr oder weniger vollen und klingenden Tone, welchen er aus dem Instrumente zieht, beobachten. Man lasse denselben daher eine leere Saite so kräftig als möglich anstreichen, hierauf denselben den ersten Finger nach der oben gegebenen Vorschrift auf selbe setzen, und wechsele so lange mit dem Anstreichen der leeren Saite, und jenes durch das Aufsetzen des ersten Fingers erzeugten Tones, bis die möglichste Gleichheit zwischen beyden hergestellt ist. Zwar läßt sich dieses nicht ganz bewerkstelligen, indem die leeren Saiten immer mehr Klang haben, allein wer sich kein gutes Muster vorsetzt, wird nie etwas leisten, und man muß hierauf um so aufmerksamer seyn, da hiedurch der Grund zu der Gleichheit der Töne gelegt wird, welche so viel zur Erhaltung der Deutlichkeit in der Folge beyträgt, und ja ohnehin alles auf die im Anfange gelegten Gründe beruht. Eigentlich soll der Finger stärker auf die Saite angedrückt werden, als der Bogen sie berührt, wenigstens muß beydes gleich seyn, auch wenn man am stärksten spielt. Wie man es mit dem ersten versucht hat, so verfähre man mit dem 2ten, darauf mit dem dritten, und zwar späterhin auf allen Saiten, indem man denselben die Finger so legen läßt, wie es in der folgenden Tonleiter angegeben ist. Nur vergesse man nicht, vor jedem Griffe die leere Saite fest anstreichen zu lassen, damit derselbe stets das Muster eines guten durch den Druck der Finger nun auch zu erzeugenden Tones vor Augen habe. Hiebey hat man zu bemerken, daß man den Finger nicht zu hoch, doch aber so weit hebe, als es nöthig ist, um ihm einen neuen Schwung zu geben, so wie überhaupt beydes, die Finger Setzen, und sie Aufheben mit der allergrößten Genauigkeit geschehen muß; ferner, daß, wenn der 2te gelegt wird, der 1te; bey dem 3ten, der 1te und 2te; und bey dem 4ten die 3 ersten zugleich mitgelegt werden, indem so die Finger schon gleich im Anfange die in der Folge nothwendige gehörige Lage erhalten, und auch der

Druck derselben dadurch verfürkt wird.

Mit Beobachtung des bereits Erklärten lasse man nun den Schüler die Griffe auf den 2 tiefsten Saiten nehmen.



Das 0 bedeutet die leere Saite, und die andern Ziffern, welchen Finger man nehmen solle. Der Schüler muß aus den allg. mus. Grundsätzen wissen, daß in dieser Tonreihe nichts als ganze und große halbe Töne vorkommen, und zwar daß letztere von h zu c und von e zu f seyn. Aus der ferner dort gegebenen Erklärung eines ganzen und halben Tones wird ihm bekannt seyn, daß bey einem ganzen noch ein halber inzwischn liege, was der Fall bey einem halben nicht ist, er wird daher schon für sich die Stellung jedes Fingers in dieser Tonreihe herausbringen, die des Aneinanderrückens von zwey Fingern bey einem halben, und des Entfernens bey einem ganzen Tone, und zwar bey letzterem so, daß ein Platz für jenen Finger übrig bleibt, welcher den in Mitte liegenden halben Ton greifen sollte. Ganz genau läßt sich nicht bestimmen, wie nahe, oder wie weit entfernt von einander die Finger bey einem zu greifenden halben oder ganzen Tone müssen gelegt werden, es kömmt hierinn auf die Stärke und Schwäche der Hand des Schülers an, doch muß der Lehrer darauf bedacht seyn, daß derselbe die nach dem Verhältnisse der Hand bestimmte Art genau beybehalte, denn Reinheit ist eines der wichtigsten musik. Erfordernisse. Da in dem ganzen musik. Systeme nichts als ganze und halbe Töne vorkommen, (denn bey den Viertelstönen werden nur die Finger noch etwas näher als bey den halben aneinander gerückt) so hat der Schüler nun den Aufschluss, wie er die Finger legen müsse, um jedes Tonverhältniß geben zu können. Da ferner das ganze musik. System aus lauter Octaven und deren Wiederholung besteht, so wie bey dem 3ten Finger auf der 2ten Saite die 2te Octave schon wieder anfängt, so weiß derselbe, wie er in allen Lagen (auch Applicaturen genannt) die Finger setzen solle, wobey nur zu bemerken ist, daß in der ersten oder untersten Lage, wo die Saiten noch am längsten sind, die Finger um etwas weiter, immer aber näher aneinander müssen gelegt werden, je höher die Lage, je kürzer folglich die Saite wird. Die Ziffer 4 unter dem 0 der 2ten Saite bedeutet, daß man diese bald leer, bald mit dem 4ten oder kl. Finger nehmen solle, damit der Schüler bey Zeiten das Spannen dieses gewöhne, und derselbe durch öftere Uebung, als der ohnehin schwächere, eine gleiche Kraft im Drucke mit den andern erhalte, ohne welchen keine Gleichheit der Töne zu erhalten ist. Doch soll man auch hie und da die leere Saite nehmen lassen, die besonders dazu dient, den Schüler auf die Beobachtung der reinen Tonverhältnisse aufmerksam zu machen. Diese 2 Saiten lasse der Lehrer so lange durchspielen, bis die Töne ganz rein sind, und der Schüler nun die Schärfe jedes zu gebenden Tonverhältnisses genau gefaßt hat. Da alles andere nur Fortsetzung dieses ist, so ist Eile am unrechten Orte, ja im Gegentheile je langsamer und genauer hier verfahren wird, desto wichtiger ist es für die Folge, desto schneller sind die Fortschritte in der Zukunft. Man lasse daher, so viel als es sich thun läßt, den Anfänger selbst urtheilen, ob der Ton, den er greift, rein oder falsch, und im Falle, daß er falsch ist, ob er zu hoch oder zu niedrig sey, damit er blos durch Hilfe seines eignen Gehörs, welches er durch diese Uebung sehr ausbilden wird, den Fehler verbessere. Wird dieses versäumt, und die Natur hat dem Schüler nicht ein ausgezeichnetes musik. Gehör verliehen, so ist die Zeit der Unterweisung beynahe ganz umsonst, denn der Schüler, der die Töne in ihrer Reinheit nicht gehörig gefaßt hat, übt selbe für sich falsch, und muß sich auf diese Art selbst verderben. Ueberhaupt muß auf alles bereits Gesagte



Solche kleine Uebungen sind für den Anfang am dienlichsten, und der Lehrer wird sie selbst schon nach dem Bedürfnisse des Schülers vermehren, und unter denselben ihn immer die erste Tonleiter und zwar immer mit kräftigem Striche wiederholen lassen, und dabey den Gebrauch des kl. Fingers abwechselnd mit der leeren Saite, wie es angezeigt ist, nicht vergessen. Hierauf kann man denselben die Terzen, Quartan, Quinten u. s. w. auf die angezeigte doppelte Art durchüben lassen, 1) ohne genaue Beobachtung des Zeitmaßes, 2) mit derselben. Hiebey hat man vorzüglich darauf zu sehen, daß der Schüler erstens die Finger miteinander lege, Z. B. wenn der 3te kömmt, zugleich die 2 ersten, 2tens daß nicht eher ein Finger irgend einer Saite aufgehoben werde, bis es nöthig ist, hiedurch wird der Grund zum Reingreifen, und zu den sogenannten Doppelgriffen gelegt, indem nach 2 einzeln genommenen Fingern der Doppelgriff sogleich angezeigt ist.

Hat der Schüler dieses gut inne, dann kann man ihm andere kleine Uebungstücker vorlegen, worinn aber weder Erhöhungs noch Erniedrigungszeichen vorkommen dürfen, denn die Erfahrung lehrt, daß doch die Schüler hiebey in der Regel die Hand verrücken. Es ist daher gewiss besser, selbe sich der richtigen Griffe in der ersten Tonleiter versichern zu lassen, ehe man zu bald weiter schreitet, um so mehr, als die Beobachtung der oben gegebenen Regeln im Betreff eines guten Strichs, und des richtigen Drucks mit den Fingern immer die Haupttrücksicht im Anfange bleibt, von deren genauen Beobachtung ein guter, so wie von der Vernachlässigung ein schlechter Mechanismus größten Theils abhängt. Zu diesen Uebungen sind ihm vorzüglich nöthig die

♩ + Regeln über den Hinauf und Herabstrich.

Die Regeln des Hinauf und Herabstriches sind so unzuverlässig, und erheischen in so vielen Fällen Ausnahmen, daß auch eine weitläufige Anführung von Beyspielen den Schüler kaum deutlich, ja vielleicht so ängftig machen würde, daß er, um dieser oder jener gegebenen Regel treu zu bleiben, vielleicht oft sich allen Zwang anthun, und seinen Strich gegen alle vom Tonsetzer bestimmte Wirkung führen möchte. Wir sind daher gesonnen, weder so viele Regeln und Beyspiele anzuführen, wie es Mozart in seiner Violin Schule that, was auch der Raum nicht wohl erlauben möchte, noch auch diese, für den Anfänger besonders wichtige Materie so kurz abzufertigen, wie es in der oben angef. P. Violin Schule geschah.

Der Herabstrich hat seiner Natur nach, als der fallende, mehr Schwerekraft, als der Hinaufstrich, ist also tauglicher die fühlbareren Einschnitte zu geben, als jener. So wie die Sylben in der Sprache, so haben auch die Töne ihr bestimmtes Maß der Länge und Kürze. Hiedurch kommt die in der Musik gebräuchliche Unterscheidung zwischen dem guten und schlechten Takttheile, wo von oben in den allg. Grundsätzen das Nöthige bereits ist gesagt worden.

Einer langen Sylbe in der Sprache wird sonach ein gutes Takttheil, einer kurzen, ein schlechtes im Allgemeinen können gleich gesetzt werden.

Da nun der Accent in der Regel auf die guten Takttheile fällt, indem durch diese eigentlich der musik. Gedanke bestimmt, und, wenn man so sagen darf, gleichsam befestiget ist, so erhalten wir die erste, und Hauptregel des Strichs, der Herunterstrich muß angewendet werden, so oft ein vorzüglich fühlbarer Einschnitt, (Cäsar) des musik. Gedankens soll bezeichnet werden.

Der vorzüglichst fühlbare Einschnitt findet nun bey der ersten, den Eintritt eines neuen Zeitabschnittes bezeichnenden Note Statt, es folgt also die weitere Regel; im Anfange eines jeden Taktabschnittes geht der Strich in der Regel jederzeit herab.

Schüler: 

Lehrer: 



So wie in manchen Fällen, so findet vorzüglich bey ungeraden Taktarten diese Regel eine Ausnahme, besonders, wenn mehrere Viertheils Noten folgen; denn hier wird der im 2ten Takte unrichtig gehende Strich im 3ten wieder berichtigt.

No 2

Ueberhaupt kömmt es hier sehr viel darauf an, ob die Taktart eine einfache, oder zusammengesetzte ist, welches man mehr aus dem Gedanken selbst, als aus der Vorzeichnung der Taktart entnehmen muß, indem viele Tonsetzer dieselbe oft ganz unrichtig bezeichnen. So liegt eigentlich in dem eben angeführten Beyspiele der zusammengesetzte $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ Takt in der Natur des ersten Gedankens, so wie der ganzen Gedankenfolge. Diefwegen fallen auch die durch den Herunterstrich bezeichneten Cäsuren in den 3ten 5ten 7ten Takt u. s. w. Das wichtigste, und, so zu sagen, ganz genügend ist es daher, nur die Hauptcäsuren des Gedankens durch den Herunterstrich zu bemerken, indem es bey den andern, weniger wichtigen Stellen mehr gleichgültig ist, wie der Strich geführt werde, um so mehr, als der Violinist im Hinauf, wie im Herabstriche gleiche Kraft zum Bezeichnen haben muß.

Fällt daher bey einer ungeraden oder geraden Taktart die Cäsur z. B. bey einer Fortsetzung des nämlichen Gedankens immer auf den Niederschlag, so muß man die 2 ersten oder letzten oder mehrere Noten in einem Striche zusammenschleifen, oder stoßen.

No 3

Bey einem sehr geschwinden Tempo kann diese Regel eine Ausnahme finden, indem sich hier das Fühlbare der Einschnitte mehr verliert.

Da, wie wir oben hörten, im Anfange eines jeden Taktabschnittes der Strich heruntergehen muß, so folgt, dafs, wenn ein Stück mit dem so genannten Aufschlage anfängt, es mag übrigens dieser nur aus einer, oder mehreren Noten bestehen, diese Aufschlags Noten immer in einem Hinaufstriche müssen gespielt werden.

No 4

Da diese Aufschläge, den kurzen Sylben in der Prosodie gleich, dazu dienen, den Eintritt der langen Sylbe, (hier der längern Note, welche accentuirt werden muß) fühlbar zu machen, diese aber nicht blos im Anfange des Taktes, sondern während eines Stückes selbst Statt finden können, so dehnt sich sonach die obige Regel auf alle Aufschläge aus, besonders, wenn sie als eine Fortsetzung des nämlichen Gedankens zu betrachten sind, wo ohnehin die gleiche Ideenfolge eine gleiche durch die Natur des Gedankens selbst bedingte Vortragsart erheischt.

No 5

In Hinsicht des Strichs bey Noten, welche auf vorhergehende Pausen folgen, hat man darauf zu sehen, ob die Pause ein gutes Takttheil einnimmt, oder nicht.

Im ersten Falle wird die darauf folgende Note, indem sie auf ein schlechtes Takttheil kömmt, mit dem Hinauf, im zweyten mit dem Herunterstriche gespielt.

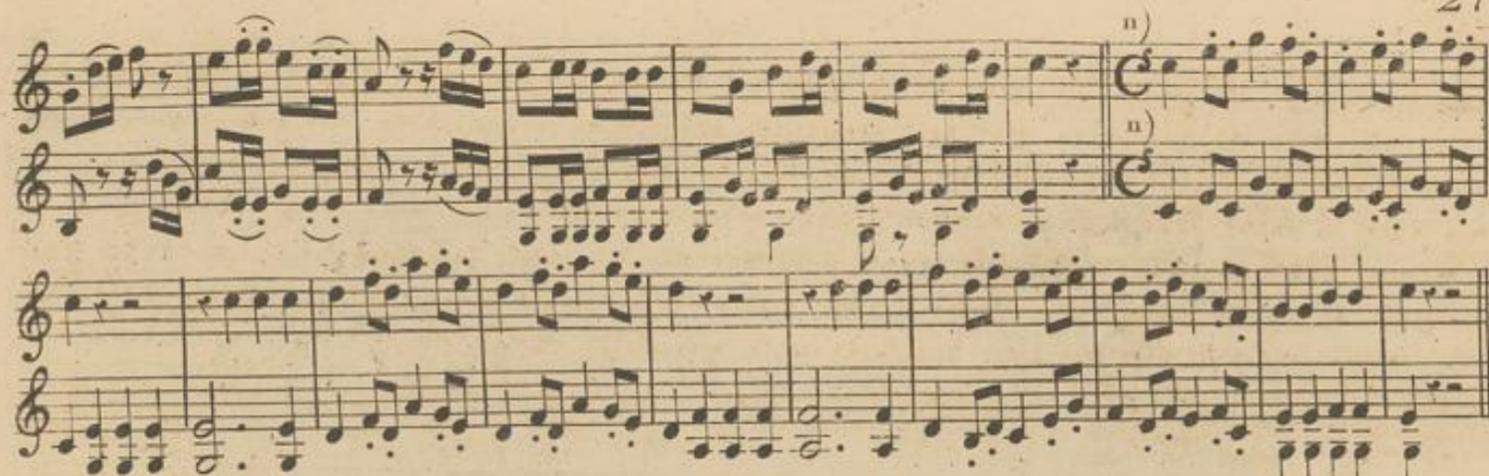
Da nun meistens, wenn auf eine Pause eine am Werthe gleiche Note folgt, die Pause das gute, und die Note das schlechte Takttheil einnimmt, und, so zu sagen, eine Art von Aufschlag bildet, so könnte man auch für jene, welche die Regeln des Strichs nach dem Gesetze der Accentuation nicht so recht anwenden können, die Regel so ausdrücken: wenn auf eine Pause, eine an Werth gleiche Note folgt, so geht der Strich hinauf, folgt eine ungleiche, herab. Eine Ausnahme dieser Regel, oder vielmehr eine Bestätigung jener vorhin gegebenen allgemeineren ist bey m) weil hier das gute Takttheil muß accentuirt werden, und die Pause auf dem schlechten steht.

86

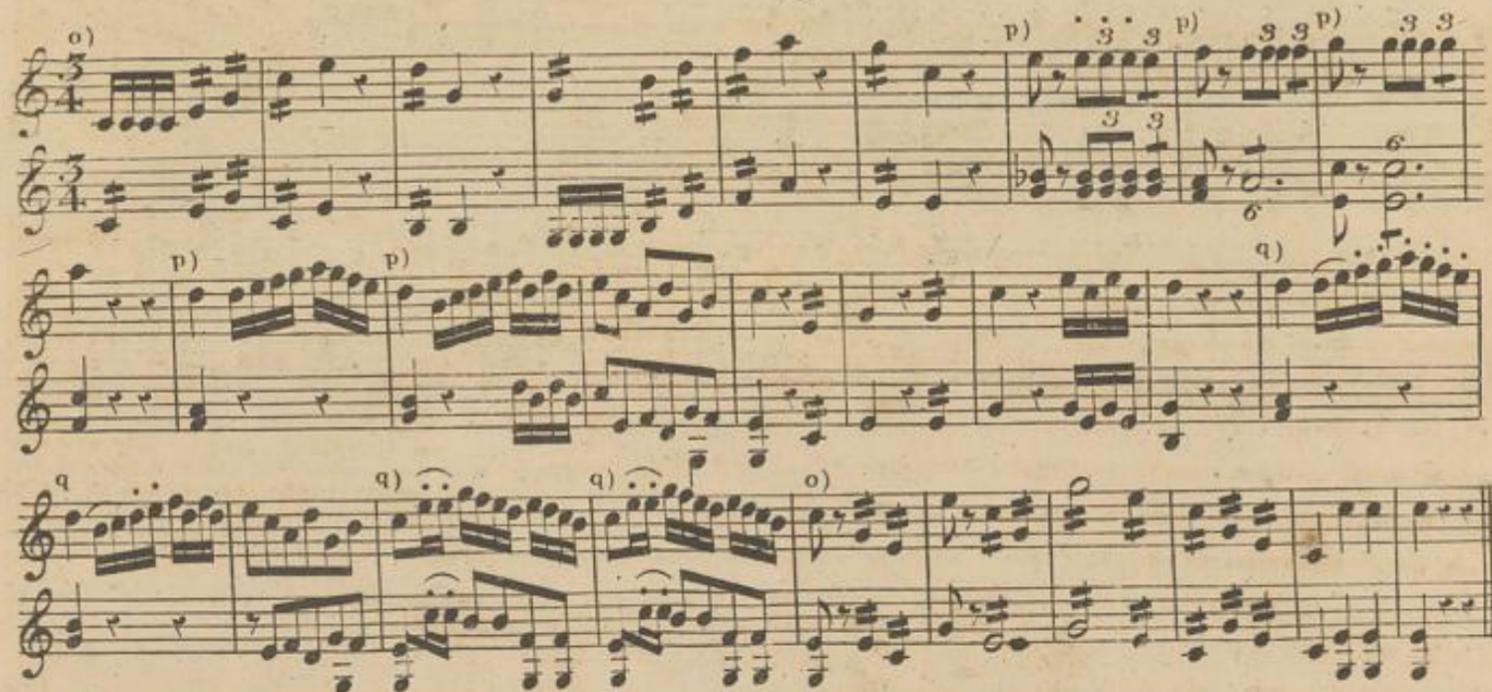
Manche spielen auch folgende Stellen, um einen geraden Strich zu erhalten, gegen die gegebene Regel mit dem Herunterstriche, doch ist es besser, sie in einem Hinaufstriche zusammen zu schleifen, oder zusammen zu stoßen.

Da durch die Folge von 2 am Werthe geringeren Noten auf eine gröfsere, der Strich gewöhnlich so verändert wird, dafs auf die guten Takttheile der Hinauf, und auf die schlechten der Herunterstrich kömmt, so werden die 2 kleineren gewöhnlich in einem Striche zusammen geschliffen, oder gestoßen. Letzteres findet nothwendiger Weise bey gleichen, ersteres in der Regel bey ungleichen Noten Statt, obgleich es hiebey vorzüglich auf die Bezeichnung des Tonsetzers, und auf den Charakter der Stelle ankömmt, indem es so gar besser seyn kann, die kleineren Noten nicht in einem, sondern jede in ihrem besondern Striche zu spielen, wie bey n).

87



Mit dem Herunterstriche anfangend müssen mehrere auf einander folgende gleiche Noten, besonders im geschwinden Zeitmaße gespielt werden o). Sollte der Strich gerade beym Eintritte dieser Figuren nicht herabgehen, so muß man ihn entweder doppelt herunternehmen, wie bey p) oder man hilft sich, was sich besonders bey Passagen anwenden läßt, indem man die 2 ersten Noten in einem Striche schleift, oder stößt, wodurch der Strich wieder auf die guten Takttheile fällt q).



Das doppelte Herunternehmen des Strichs findet auch Statt, wenn auf eine kleinere Note eine größere folgt, welche besonders accentuirt werden soll. Man nimmt die erste so kurz, als wenn eine Pause dazwischen stünde, wodurch die längere Note vorzüglich herausgehoben wird. r) Man kann auch die 2 ersten oder letzten Noten in einem Striche zusammenschleifen, oder stoßen. Oft ist dieses von dem Tonsetzer angezeigt. Verbindet man die erste und 2te, so muß die erste gelinder, und nothwendiger Weise die 2te, als die zu accentuirende schärfer, verbindet man die 2te und 3te, die letzte sanft an die 2te angeschleift werden. s)

Manche nehmen auch die erste Note mit dem Hinaufftriche, anstatt 2mal nach einander sich des Herunterstrichs zu bedienen. Im Solospielen kann es angehen, für den Orchesterspieler aber ist es gefehlt. Folgen aber mehrere dergleichen Figuren auf einander, wie bey t) oder es folgen auf eine kürzere mehrere längere Noten, u) so setzt man den Strich, wie gewöhnlich, fort, wobey aber doch, besonders im ersten Falle, die längere Note durch einen etwas kräftigeren Bogenstrich muß accentuirt werden. t)

28.

Die Accorde, welche häufig, besonders am Ende eines Stückes, oder eines Theiles desselben vorkommen, werden in der Regel mit dem Herabftriche gemacht. Man setzt den Bogen voll, und zwar nahe beym Frosche an, und zieht ihn mit einer kurzen, runden Bewegung stark oder schwach aus, je nachdem es der Charakter der Stelle fodert, indem man diese Bewegung von der tiefften Note gegen die höchste leitet.

Die Töne müssen rund, und deutlich, aber von allem Rauhen entfernt seyn, welches gewöhnlich der Fall ist, wenn man sich nicht die Mühe gibt, diesen Mechanismus gut in seine Gewalt zu bekommen. Man kann sie zwar mit dem Hinauf so wohl als mit dem Herunterftriche vortragen, ja, wenn mehrere dergleichen Accorde im sehr geschwinden Zeitmaße auf einander folgen, ist der Wechsel des Herunterftrichs mit dem Hinaufftriche nothwendig, doch hat der Herabftrich den Vorzug, indem durch denselben die Töne kräftiger herausgezogen werden, und der oberste, als die Hauptnote der Melodie, länger gehört wird.

Viele Schwierigkeit machen dem Anfänger die so genannten punktirten Noten. Sie werden auf mehrerley Art vorgetragen, wovon jene die leichteste ist, wo jede Note ihren eigenen Strich, aber doch so erhält, daß die punktirt Note mehr Bogenlänge erhält, als die darauf folgende kürzere, und zwischen beyden mit dem Bogenftriche etwas ausgesetzt wird. Schwieriger ist die Art, wo die punktirt Note mit der darauf folgenden kleineren in einem Striche zusammengespielt wird, um einen geraden Strich zu erhalten.

Es geschieht dies, indem man der punktirten Note beynabe 3 Theile der Bogenlänge verleihet, selbe durch den Druck hebt, den Bogenftrich etwas aussetzt, gerade, als wenn eine Pause dazwischen stünde, und gleichsam mit dem 4ten Theile des Bogens die 2te an Werth kleinere Note spielt. Man übe sie im Anfange immer auf der nämlichen Note, späterhin auf verschiedenen.

Da gewöhnlich die einzeln stehende Figur der punktirten Note auf ein schlechtes Takttheil kömmt, so geht der Strich hiebey in der Regel hinauf, obgleich man bey einer Fortsetzung von dergleichen

Figuren mit dem Bogenstriche so wechselt, daß die 2 ersten Z. B. im Herab, also die 2 folgenden im Hinaufstriche u. s. f. gespielt werden. Auch auf grössere punktirte Noten dehnt sich diese Regel, besonders im geschwinden Zeitmaße aus. Z. B.

So viel über diese Materie zu sagen, scheint uns hier hinlänglich, aber auch nöthig, indem sich der Anfänger in den meisten Fällen ausserdem nicht helfen kann.

Wir bemerken nur noch, daß man im Anfange auf die Beobachtung dieser wenigen Regeln sehen solle, indem es ja dem Spieler, wenn er so weit ist, daß er musik. Ideen selbst fassen, und gehörig vortragen kann, frey steht, Ausnahmen zu machen, welche aber doch dem Charakter der Stelle, und der durch die Idee bestimmten Accentuation gemäß seyn müssen. Besonders erlaubt ist dieses dem Solospieler, aber der Ripienist sollte sich an die bestimmten Regeln halten, indem leider die zu häufige Erfahrung uns belehrt, daß die gewöhnliche willkührliche Veränderung der Strichart den Vortrag der besten Orchester Stücke verdirbt, und die so gut berechneten Wirkungen vom Tonsetzer zerstört. Es wäre daher allerdings gut, ja nothwendig, daß die Tonsetzer, wenigstens doch die wichtigsten Stellen mit der gehörigen Strichart bezeichnen, um so eine Einheit in den Vortrag zu bringen, ohne welche nie eine gute Darstellung gegeben werden kann, so wie überhaupt die musik. Bezeichnungsart, beynahe in jeder Hinsicht, noch äusserst mangelhaft, und unbestimmt ist.

Der Lehrer wird es nun leicht beurtheilen können, ob der Schüler die bereits gegebenen Regeln über den Strich inne habe, oder nicht, besonders, ob er in Hinsicht des Reingreifens, der erlangten Fertigkeit der Finger alle, ohne Vorzeichnung gegebenen, Verhältnisse sicher angeben zu können, die gehörige Festigkeit sich errungen habe.

Fehlt er noch in irgend einem dieser Punkte, besonders im letzten, so darf man ihn nicht weiter führen, sondern muß ihm so viele Uebungstücke zur Berichtigung dieses geben, bis er die gehörige Sicherheit hat. Ist diese erlangt, dann kann man ihn die Tonleitern, harte so wohl als welche, von der mit der wenigsten Vorzeichnung, bis zu der schwersten fortgesetzt, so wie sie in den allg. Grundsätzen S. 12 angegeben sind, eben so wie die erste Leiter durchspielen lassen.

Daß man, um die durch ein \sharp erhöhte Note zu greifen, den Finger hereintrücken, im Gegentheile

beym \flat zurücklegen müsse, ist dem Schüler bereits bekannt. Nur ist hiebey noch zu bemerken, daß bey der durch die Vorzeichnung (Z. B. im B dur) bestimmten Erniedrigung der leeren Saiten, jede solche mit dem 4ten zurückgelegten Finger auf der tiefern Saite gegriffen wird. Der nämliche Fall ist auch bey den, durch ein \sharp erhöhten leeren Saiten, nur, daß hier der 4te Finger auf der tiefern Saite, welcher, wie es der Schüler bereits schon weiß, die Stelle der leeren höheren Saite vertritt, so viel als ein halber Ton beträgt, hereingelegt wird.

Zur bessern Uebung des Schülers hierinn, kann man denselben auch alle oben angegebenen Verhältnisse der Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. in den verschiedenen Tonarten durchnehmen lassen.

Hierauf gebe man ihm über alle diese Tonarten Uebungsfstücke, und zwar so lange, bis derselbe eine gänzliche Sicherheit in allen Griffen, somit eine ganz feste Lage der Hand errungen hat. So gern wir hier mit mehreren dergleichen Uebungsfücken an Handen giengen, so erlaubt es der Raum dieses Werkes nicht, wir rathen daher dem Lehrer, wenn er nicht schon mit mehreren passenden Uebungsfücken versehen seyn sollte, die bereits gegebenen in mehrere Tonarten zu versetzen.

Es verfehlt sich, daß man nichts von dem, dessen wir, als zu einer guten musik. Grundlage nöthig, bereits oben schon erwähnt haben, versäumen, sondern im Gegentheil immer mehr auf die richtige und genaue Beobachtung desselben sehen müsse. Vorzüglich wichtig ist die Fortsetzung der Bildung des Bogenstrichs, und des dadurch hervorgebrachten guten Tones.

Da es vielleicht dem Schüler etwas ermüdend seyn würde, die durch Vorzeichnung versetzte erste Leiter so oft mit dem nämlichen Bogenstriche spielen zu müssen, so kann man denselben anhalten, dieses mit Veränderung des Bogenstrichs zu thun, und zwar indem man ihn dieselbe 1) mit einem stark ausgehaltenen Tone, wozu die Regeln bereits schon gegeben sind, 2) mit einem schwachen gemäßigten, 3) so vortragen läßt, daß derselbe wächst und abnimmt, überhaupt willkürlich verändert werden kann.

Der schwache gemäßigte Ton ist entgegen gesetzt dem starken. Die oben gegebenen Regeln für stark ausgehaltene Töne gelten auch für diesen, nur umgekehrt. Dort muß der Bogen schon mit Kraft angesetzt, und mit allen Fingern, besonders mit dem Daumen fester gefaßt werden, hier hält man den Bogen leicht auf der Saite ruhend, und beynahe ohne allen Druck der Finger, wobey der kleine Finger, um das Wanken zu verhüten, das meiste thun muß. Zwar muß bey diesem, wie bey jenem der Bogen mehr Gewicht erhalten, je näher man der Spitze kömmt, allein dieses muß immer im richtigen Verhältnisse, hier also noch immer sanft und gemäßigt geschehen.

Am besten wird man dieses lernen, wenn man die nämliche Stelle mit einem stark ausgehaltenen, a) und gleich darauf schwachen Tone spielt. b) Beym Wachsenlassen des Tones muß man nothwendiger Weise die Kraft des Bogens, den starken Druck der Finger gegen denselben, somit auch den Druck der Finger auf die Saiten, vermehren, bey Abnehmen alles dieses sich vermindern lassen. So wie das Annähern des Bogens an den Steg im ersten Falle, so leistet das Entfernen davon im 2ten sehr gute Wirkung, besonders bey pp wo es nothwendiger Weise noch etwas weiter geschehen muß. c) Läßt man den Ton sehr schwach anfangen, denselben allmählig ohngefähr bis in die Mitte des Bogens wachsen, und von da eben so allmählig wieder abnehmen, so kömmt der so genannte gedehnte Ton zum Vorschein. d)

Das Studium dieser verschiedenen Tonbildung, vorzüglich der gedehnten Töne kann man Anfängern nicht genug empfehlen. Dieses allein kann sie zu Meistern ihres Bogens machen, ihren Ton ausbilden, Haltung Dehnung in ihr Spiel bringen, und ihnen alles, was nöthig ist, geben, damit das Mechanische der Violin ganz den Bewegungen der Seele folgen könne.

Nur vergesse man nicht den Schüler, besonders itzt, wo er doch schon kleinere Uebungstücke vortragen muß, anzuhalten, daß er sparsam mit dem Bogen umgeht. Die Regeln, die man im Singen über die Art giebt, wie man mit dem Athem sparsam umgehen soll, sind denen ähnlich, die man für die Bogenführung auszuüben hat. Der Bogen ist hier, was dort der Athem ist, er muß die ganzen und die halben Ruhepunkte bemerken. Man verschwende daher nicht an einer unbedeutenden Note die Kraft und Länge des Bogens, indem man diese der Hauptnote entzieht. Mehreres hierüber lese man S. 46 in der Singschule in dem Artikel Vortheile beym Athemhohlen.

Um den Strich, und die nöthigen mannigfaltigen Modificationen desselben recht in seine Gewalt zu bekommen, muss der Lehrer dem Schüler viele gesangvolle Stücke vorlegen, worinn viele lange Noten vorkommen, welche er denselben auf mannigfaltige Art muss vortragen lassen, damit er die gehörige Gewandheit im Bogenstriche erhält, ohne welche alles Violinspiel nur todt ist. Wir wollen einige ganz kurze Muster hieher setzen.

Langsam.

Etwas lebhafter.

942.

Da in den gewöhnlichen musik. Stücken nicht mit so vielen Zeichen das Wachsen, oder Abnehmen, und die andern Veränderungen des Bogenstriches so bemerkt sind, wie es in diesen Beyspielen geschah, so wird der Lehrer so lange diese eben so bezeichnen, bis der Schüler schon mehr Gewandheit hierinn erlangt hat, und sein Bogenstrich schon einigermaßen dem Drange seines Gefühles folgt.

Weit entfernt von der Meinung, dafs man itzt schon den Schüler mit der Lehre vom Vortrage bekannt machen solle, sind wir doch überzeugt, dafs man nicht frühe genug demselben einige Anweisung hiezu beybringen könne, indem er ja doch Uebungstücke erhalten mufs, und es gewiss besser ist, schon vom Anfange an ihn unvermerkt zuerst durch das richtige Bemerkten der Ab und Einschnitte, späterhin durch das Wachsen und Abnehmen des Tons, vermittelt der verschiedenen Bogenführung zu einiger Art von Vortrag hinzuleiten, als ihn die Stücke nur kalt, und obenhin spielen lassen. Ueberdies mufs ja der Schüler itzt schon mehrere Fortschritte gemacht haben, und es ist unleugbar, dafs man denselben nicht bald und nicht sorgsam genug anhalten kann, dahin zu streben, Meister seines Bogens zu werden. Sollten einem Lehrer dergleichen gesangvolle Uebungstücke fehlen, so kann er passende Gesänge aus Opern für den Schüler setzen, welche aber keine Passagen, sondern so viele einfache Noten, als möglich enthalten müssen.

Hat der Schüler schon einige Gewandheit im Bogenstriche, und ist er der untern oder ersten Lage in allen Tonarten mächtig, so unterweise man ihn hiernächst in der

§. 5. Lehre von den verschiedenen Lagen oder Applicaturen.

Theils die Nothwendigkeit, um manche Töne zu gewinnen, welche höher liegen, als dafs man sie mit der ersten Lage erreichen könnte Z. B. das hohe $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{e}}$ u. s. w. theils die durch genaue Bekanntschaft mit denselben errungene Leichtigkeit im Herausbringen mancher, sonst schwerer Stellen, so wie der gute Vortrag, die eigene Art von Ausdruck, der besondere Charakter, welchen manche Lage einem Satze, oder einem einzelnen Gedanken verleiht, erfordern, dafs derjenige, der nur einigermaßen den Mechanismus der Violin, so wie jeder Art von Saiteninstrumenten, gewinnen will, sich mit allen Lagen oder Applicaturen vertraut mache.

Da man unter dem Worte Applicatur nichts als eine Versetzung, eigentlich Fortsetzung der ersten Lage der Hand versteht, so folgt, dafs die nämlichen Verhältnisse der Töne in allen andern, wie in der ersten Lage Statt finden, dafs also derjenige, welcher die erste Lage genau inne hat, nun in Hinsicht des Reingreifens im Grunde schon alle kenne, nur mit dem Unterschiede, dafs, je höher die Applicaturen vorkommen, desto näher die Lage der Finger unter sich selbst seyn müsse, indem eine kürzere Saite eher einen höhern Ton angiebt. Da ferner eine schärfer gespannte Saite einen kräftigeren Druck erfordert, so mufs auch nach dem Verhältnisse der höheren Lagen der Druck mit den Fingern selbst verstärkt werden.

Da wir nun nach der bisher gegebenen Vorschrift billig voraussetzen können, dafs der Schüler die erste Lage ganz genau in seiner Gewalt habe, so wird demselben nichts mehr zu lernen nöthig seyn, als

- 1) die durch jede Lage überhaupt veränderte Fingerordnung gründlich kennen zu lernen.
- 2) sogleich aus der Stelle erkennen zu können, welche von diesen Lagen er in dem bestimmten Falle ergreifen müsse
- 3) den Punkt des Einsatzes der benötigten Lage sogleich und sicher treffen zu können.

Da zu dem Letzten viele Uebung vorausgesetzt wird, so werden wir sogleich nach der Behandlung des ersten Punktes einige Beyspiele von bestimmten Lagen angeben, wodurch der

Schüler die zum sichern Treffen des Einsatzes nothwendige Fertigkeit, so wie einige Vorbereitung zur Erlangung der zum 2ten Punkte gefoderten Kenntniss erhält. Das Griffbret der Violin (überhaupt aller Geigeninstrumente) ist, wie wir oben hörten, ein viersaitiger Klangmesser. Die Violin ist in Quinten gestimmt. Durch das Aufsetzen des ersten Fingers auf allen 4 Saiten wird diese Quinten Stimmung um einen Ton, durch das des 2ten Fingers um 2, des 3ten um 3, des 4ten um 4 Töne erhöht, welches (Siehe S. 19.) das nämliche bewirkt, was die gleichmässige Fortrückung des Sattels bewirkt haben würde. Was durch den 2ten, 3ten und 4ten Finger bewerkstelliget wurde, das leistet bey den Applicaturen der erste Finger durch stätes Hereinrücken der Lage der Hand, nur dafs hier immer noch auf jeder Saite 3 Finger zu den nöthigen Griffen vorrätig sind, indem die ganze erste Lage der Hand hereingerückt ist. Rücke ich nun die erste Lage der Hand um einen Ton herein, so habe ich die erste Versetzung der ersten Lage, erste Applicatur, oder 2te Lage, geschieht es um 2, so habe ich die 2te oder 3te, geschieht es um 3, die 3te Applicatur, oder 4te Lage, wobey nothwendiger Weise das erste durch die 4 Saiten laufende Quintenverhältniss fortgesetzt ist. Da eine anschauliche Kenntniss hiervon dem Schüler die deutlichsten Einsichten hierüber beybringen mufs, so geben wir in einem Schema so wohl das ganze fortgesetzte Quintenverhältniss, als auch die dadurch veränderte Fingerordnung der ersten Lage, indem wir den ersten Finger jeder Saite immer mit einem grossen, und die andern mit einem kleinen Buchstaben bezeichnen.

Ursprüngliche Stimmung der Violin in Quinten. G, D, A, E.																			
Ordnung der Finger in den verschiedenen Lagen.																			
In der ersten Lage.																			
1te Saite.				2te Saite.				3te Saite.				4te Saite.				fortgesetzte Quintenstimmung durch den 1ten Finger. A, E, H, F.			
0	1	2	3	+oder	0	1	2	3	+oder	0	1	2	3	+oder	0		1	2	3
G	a	h	c	D	e	f	g	A	h	c	d	E	f	g	a	h			
Anzeige des Fingers auf jeder Saite in jeder Lage.																			
I 1te Saite.	II Saite.	III Saite.	IV Saite.	I 2te Saite.	II Saite.	III Saite.	IV Saite.	I 3te Saite.	II Saite.	III Saite.	IV Saite.	I 4te Saite.	II Saite.	III Saite.	IV Saite.	Fortsetzung der Quintenstimmung.			
H	c	d	e	F	g	a	h	C	d	e	f	G	a	h	c	H, F, C, G.			
C \sharp	d	e	f \sharp	G	a	h	c \sharp	D	e	f \sharp	g	A	h	c \sharp	d	C \sharp , G, D, A.			
D \sharp	e	f \sharp	g \sharp	A	h	c \sharp	d \sharp	E	f \sharp	g \sharp	a	H	c \sharp	d \sharp	e	D \sharp , A, E, H.			
E	f	g	a	H	c	d	e	F	g	a	h	C	d	e	f	E, H, F, C.			
F \sharp	g	a	h	C	d	e	f \sharp	G	a	h	c	D	e	f \sharp	g	F \sharp , C, G, D.			
G \sharp	a	h	c \sharp	D	e	f \sharp	g \sharp	A	h	c \sharp	d	E	f \sharp	g \sharp	a	G \sharp , D, A, E.			
A	h	c	d	E	f	g	a	H	c	d	e	F	g	a	h	A, E, H, F.			

In der 9ten Lage, 8ten Vers. oder wiederholten C Applicatur ist es wie in der 2ten, in der 10ten

oder D Applic. wie in der 3ten, u. s. f. wenn noch höhere Lagen kommen sollten.

Dafs Z. B. die E und Es, die F und Fis, die H und B Applicatur im Grunde eins seyn, nur dafs der erste Einsatzfinger, somit die ganze Lage der Hand Z. B. bey der E Applic. herein, bey der Es Applic. aber so viel, als es einen halben Ton beträgt, zurücke gelegt werde, versteht sich von selbst.

Die Benennung C, D, E, F Applic. u. s. w. kann dem Anfänger dienlich seyn, indem dadurch derselbe doch einiger Mafsen dahin gewiesen wird, dafs er, um Z. B. das obere D, wenn es in irgend einer Stelle vorkömmt, zu erlangen, die D, bey dem obern F die F Applic. u. s. w. ergreifen müsse, obgleich diese Regel in vielen Fällen Ausnahmen leidet, indem hauptsächlich die Stelle selbst entscheiden muß, mit welcher Lage der Hand, oder Applic. diese am bequemsten und am besten vorgetragen werden kann, worüber weiter unten noch mehrere Beyspiele folgen sollen. Weifs nun der Schüler, welche Lage oder Applic. er nehmen solle, so weifs er auch aus dem angegebenen Schema so wohl die ganze Fingerordnung in derselben, als vorzüglich, welches der erste Finger auf der a, oder e Saite ist.

Diesen Einsatzpunkt richtig und genau treffen zu lernen, wird es sehr gut seyn, wenn man den Schüler dieses zuerst in der D Applicatur oder 3ten Lage üben läßt.

Da Anfänger gewöhnlich noch nicht so sicher die Reinheit der Tonverhältnisse bemessen können, die ganze Reinheit der Applicatur aber auf den richtigen Einsatz des ersten Fingers auf jeder Saite beruht, so wird die genannte D Applic. hiezu um so dienlicher seyn, als der Schüler so gleich durch Vergleichung seines ersten Fingers mit der tiefern leeren Saite, von welcher erster die Octave giebt, leicht finden kann, ob sein Einsatz richtig und rein sey, oder nicht. Durch dieses fleißige Vergleichen erhält der Schüler eine Fertigkeit, und da alle Applicaturen im Grunde einander ganz gleich sind, so wird er sich auch dadurch die nöthige Gewandheit in Hinsicht der andern erwerben. Wir werden daher die meisten Beyspiele über die wichtigsten Regeln in der D Applicatur geben, indem man selbe leicht in die andern Tonarten, somit in die andern Applicaturen versetzen kann. Das Erste, was man bey jedem Uebungsfücke in irgend einer Applicatur bemerken sollte, ist, dafs man den Schüler die ganze Fingerordnung nach dem angegebenen Schema durchspielen, und sich es so immer neu wieder einprägen lasse, mit welchem Finger jeder Ton auf irgend einer der 4 Saiten gegriffen werde. Da bey dem ersten Hereinrücken der Hand der 2ten Lage oder C Applic. das Griffbret um einen Ton, bey dem 2ten Hereinrücken oder der D Applic. um 2 Töne verkürzt wird, so wird im ersten Falle jeder Ton mit einem einmal, im 2ten mit einem 2mal tiefern Finger gegriffen werden, was in dem Schema augenscheinlich ist. An die Stelle, wo also a als der 3te Finger in der ersten Lage gegriffen wurde, wird nun in der D Applic. der 1te gesetzt, und so verhält es sich mit allen übrigen. Siehe das Schema.

Dieses lasse man nun den Schüler auf allen 4 Saiten versuchen, indem man immer die tiefere leere Saite dazu aus dem oben angegebenen Grunde anstreichen läßt. Ist der Einsatz richtig, dann lasse man ihn die ganze Scala in dieser Lage durchspielen, wobey man aber immer wieder untersuchen muß, ob der Einsatz oder erste Finger nicht verrückt worden sey. Deswegen ist es sehr gut, nicht eher den 1ten Finger Z. B. das a auf der e Saite aufzuheben, bis durch den richtigen Aufsatz des 4ten, 3ten oder auch sogar des 2ten Fingers die Hand in der richtigen Lage auf der tiefern Saite befestiget ist, was durch ein x) bemerkt wurde.



Hat der Schüler diese ganze Applicatur inne, dann gebe man ihm mehrere Beyspiele, um den

selben hierinn zu befestigen, wobey man zugleich denselben mit einigen Vortheilen bekannt machen kann, wie man am bequemsten in irgend eine Applicatur kömmt, und wieder von derselben in eine andere oder in die erste Lage zurücke geht.

1) Die beste und bequemste Art so wohl im Hinauf als Zurückgehen ist diese, wenn es bey leeren Saiten, a) und Pausen b) geschehen kann, indem man hier Zeit gewinnt, sich seines Einsatzes in irgend einer Lage zu versichern.

2) Liegt die Stelle, bey der man aus irgend einem Grunde in die Applicatur geht, so, daß der Ite Finger bequem kann eingesetzt werden, so suche man mit dem Iten Finger auf irgend einer Saite es zu bewerkstelligen. c) Dieser Vortheil findet auch bey dem Heruntergehen die häufigste Anwendung, indem man gerne nach dem 2ten in der Applicatur den Iten in der ersten Lage nimmt. Bey den von den tiefsten in die höheren Töne sich ziehenden Leitern, besonders wenn das Tempo sehr geschwind ist, ist es gut, den Einsatz auf der tiefsten Saite mit dem 2ten Finger zu gewinnen, wie bey d) wodurch auch eine Gleichheit in der Tonfolge, und bey dem Wachsen in die Höhe ein energischer Vortrag bewirkt wird.



3) Bey gleichen Fingern Z. B. vom 1ten zum 1ten, vom 2ten zum 2ten, u. s. w. geht man gern, so wohl im gesangvollen Vortrage, e) als bey Passagen f) und Sprüngen so wohl in die Applicaturen, als von selber zurück in irgend eine andere Lage. Doch hüte man sich, das Herab- oder Hinaufziehen mit dem nämlichen Finger nicht zu häufig zu gebrauchen, indem dadurch sonst eine eckelhafte Eintönigkeit, und ein schleppender Vortrag entsteht. Gleiche Finger bey gleichen Figuren machen auch eine vorzügliche Wirkung. g) Das Wechseln der Finger bey gleichen Noten, besonders im langsameren Tempo, oder wenn die erste Note einen etwas längeren Zeitwerth hat, giebt auch eine gute Gelegenheit zum Ergreifen einer andern Lage h). Beym Violoncell ist dieses einer der wichtigsten Vortheile, den Daumen einzusetzen, und dadurch die der Stelle zugehörige Lage zu gewinnen, worüber in der Violoncellschule bey h) Beyspiele folgen.



4) Die Abwechslung der nämlichen Finger, des 1ten und 2ten; i) 2ten und 3ten, k) 3ten und sogar des 4ten l) ist auch ein vorzügliches Mittel, besonders für das Aufsteigen, so wie auch hie und da für das Absteigen. Weil die Abwechslung mit dem 2ten und 3ten, hauptsächlich mit dem 1ten und 2ten, der Hand so bequem fällt, so könnte man im Allgemeinen annehmen, daß alle Versetzungen mit gleichen Zahlen, also die 1te, 3te, 5te, 7te u. s. w. eben so die 2te, 4te, 6te, u. s. f. oder nach der sonst gebräuchlichen Terminologie zu reden, alle halbe und ganze Applicaturen zu nächst auf sich Bezug haben, oder mit andern Worten: von der C Applicatur geht man gerne in die e, g und die gleichen, m) von der d in die f oder fis, a und die andern gleichen Applicaturen. n)

Bey gleichen Figuren, besonders wenn sie eigentliche Fortsetzungen des ersten Gedankens sind, nimmt man in der Regel gleichen Einsatz der Finger im Auf- wie im Absteigen. o) Dieses Beyspiel bey o) ist auch auf das Violoncell anwendbar, eben so das bey m) und n), nur daß statt des 1ten Fingers der Daumen verstanden wird, und so mit allen Fingern geändert;

The image shows five staves of musical notation, each representing a different exercise. The exercises are labeled i) through o). Each staff contains a series of notes with fingerings and accents indicated. The exercises are written in a single system, with each staff on a new line. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The exercises consist of various patterns of eighth and sixteenth notes, often with fingerings indicated by numbers 1-4 and accents marked with a '+' sign.

Wir führten diese für den Anfänger freylich noch zu schweren Beyspiele an, um demselben einigen Aufschluss zu geben, welche Lage diese oder jene Stelle erheische. Es wird daher auch hinlänglich seyn, wenn derselbe diese im langsamen Zeitmaße, oder der Lehrer diese spielt, und dem Schüler nur hierüber die gehörige Anweisung giebt.

5) Oefters liegt aber einer oder der andere Ton in einer Stelle, welcher zwar höher, als die eigentliche Lage ist, aber doch nicht mit einer neuen Versetzung genommen werden darf. In diesem Falle wird dieser Ton durch das Ausstrecken eines Fingers in der Regel des letzten genommen. Dieses trifft so wohl im gesangvollen Vortrage, als besonders bey Passagen ein, wobey aber zu bemerken ist, daß sich die Hand bey dem Ausstrecken eines Fingers nicht mitbewege, und sich so aus ihrer Lage verrücke. Man kann dieß verhüten, wenn man bey dem Hereinfrecken des Fingers gegen den Steg, die Hand gleichsam gegen den Sattel zu drückt, und so diese gleichsam rückgängige Bewegung der andern entgegen setzt. p) Umgekehrt ist dieses, wenn man nach der Lage mancher Passage, besonders auch bey Doppelgriffen, den ersten Finger zurücke ziehen muß, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hier muß der 4te Finger fest sitzen, und sich gleichsam gegen den Steg hereindrücken. q) Oefters trifft es sich, daß einer oder der andere Finger doppelt genommen wird. r) welches eine bey dem Heruntergehen besonders dienliche Art ist, von einer Lage in die andere zu kommen, doch muß man sich hiebey in Acht nehmen, daß dieses so sanft und angenehm, als möglich, geschehe, damit kein schleppender Vortrag oder ein Geheul dadurch entstehe. s) Auch im Hinaufgehen kann dieser Vortheil angewandt werden. t) Das Beyspiel bey q) die bey s) und t) sind auch auf das Violoncell anwendbar, nur ändert sich die Fingersetzung, statt des Iten der Daumen u. s. w.

Langsam.

Um die Hände zu üben.

6) Das geschwinde Verlassen einer Lage, um durch das Einsetzen bey irgend einem Tone eine andere Lage zu gewinnen, ist auch ein vorzüglicher Vortheil, so wohl im Hinauf, als Heruntergehen, besonders wenn dieses Springen bey einer leeren Saite Statt finden kann. u)

Ein vorzüglicher Vortheil bey dem Heruntergehen ist das Zurücksetzen um einen, bey manchen Stellen um mehrere Finger, wodurch man eine neue Lage der Hand gewinnt. v) Dieses Beyspiel ist auch auf das Violoncell anwendbar, nur muß statt des 1ten Fingers der Daumen genommen werden.

Das sogenannte Ueberlegen der Finger, wenn ein Ton nach Erfoderniß der Stelle mit einem andern als dem gewöhnlichen Finger gegriffen werden muß, gehört auch unter die wesentlichen mechanischen Vortheile, indem sich manche Stellen ausserdem entweder nicht gut, oder gar nicht vortragen lassen, was vorzüglich bey Doppelgriffen eintritt. w)

Bey x) sind noch einige Beyspiele von besondern Ausstreckungen der Finger.

Bey y) wird der erste Finger zurückgezogen.

Ueber die letzteren Fälle bey w) x) und y) sind für die Violoncellspieler in der Violoncellschule hinlängliche Beyspiele bey dem $\text{♩} 7$ von den Doppelgriffen enthalten.

Wir bemerken übrigens, daßs man den Schüler, besonders im Anfange gewöhnen solle, so lange in einer Applicatur alles, was möglich ist, zu spielen, bis derselbe eine gänzliche Fertigkeit darinn sich errungen hat. Deswegen wird es gut seyn, das Beyspiel aa) in alle Lagen und Tonarten zu versetzen, und dasselbe den Uebungen des Schülers beyzugesellen.

Zur Erleichterung des Anfängers geben wir noch ein Beyspiel von schwierigen Gängen aus den vortrefflichen Etudes vom Kreutzer bey bb)

aa)

bb)

The image displays two musical exercises, labeled 'aa)' and 'bb)', written on six staves each. Exercise 'aa)' is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music featuring rapid, ascending and descending runs of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Exercise 'bb)' is also in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music, similar in style to 'aa)', but with more complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. Handwritten annotations in cursive script are present throughout 'bb)', including 'g g g e', 'f g g f a d', 'a', 'b', 'c', and 'a' at the end of the staves. Some notes in 'bb)' have a circled '0' above them, possibly indicating a specific fingering or breath mark.

Mehr über diese Materie zu sagen, verstattet der Raum nicht. Wir wollen daher nur noch zum Behufe manches Schülers einige wenige Beyspiele anführen, wie manche Stellen so wohl leichter und bequemer in irgend einer Lage zu nehmen sind, cc) als besonders, um den in dieser oder jener Stelle gegebenen Charakter wieder zu geben, dd)

cc

The page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. There are several double bar lines with repeat signs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense and includes many triplets and slurred passages.



4^{me} corde.

ff

3^{me} corde.

mol.

2^{me} corde.

4^{me} corde.

risol.

innocente.

risol. et piano.

2^{me} corde.

3^{me} corde.

3^{me} corde.

4^{me} corde.

f.



Das bereits Verhandelte beut einem aufmerksamen und denkenden Schüler Stoff genug dar, sich in andern Fällen selbst rathen zu können, und die, ganzen Stellen, so wie auch einzelnen Tönen zukommende beste Lage aufzufinden. Das Studium gut gesetzter Stücke Z. B. von Concerten, Quartetten, Trios, Duetten vom Viotti, Rode, Kreutzer, Romberg, Spohr u. a. m., worinn bey den schwereren, und hie und da auch bey gesangvollen Stellen, die Lagen und die dem zu gebenden Charakter gemäße Fingersetzung häufig angezeigt ist, wird den noch nöthigen Aufschluß geben. Auch durch geschickte Anwendung der verschiedenen Stricharten, wovon noch weiter unten gehandelt werden wird, kann man sich bey dem Hinauf, wie bey dem Heruntergehen helfen, um so mehr, als dadurch nicht nur das Beschwerliche in Veränderung der Lage, was der Zuhörer nie fühlen darf, verdeckt wird, sondern auch der Vortrag eine Art von Mannigfaltigkeit durch die verschiedene Artikulation erhält, welche, gut gewählt, recht viele Wirkung hervorbringen kann.

Ist der Schüler mit den nöthigen Lagen vertraut, so lasse man ihn die ganze Lehre vom Vortrage in der Singschule S. 48 durchnehmen, und eben so spielen, wie es dort angezeigt ist, dafs man singen solle. Man gebe ihm darüber Uebungsstücke, die blofs gesangvoll gesetzt sind, Z. B. arrangirte Gesänge, Arien, u. d. gl., mache ihn auf die Abschnitte, Einschnitte und Perioden, und derselben genaue Bemerkung aufmerksam, lasse ihn bey jedem Einschnitte, bey jeder Fortsetzung des nämlichen Gedankens absetzen, damit er hierinn ganz deutlich werde, lasse sich selbe zergliedern, und sey vorzüglich bedacht, dafs er den Bogen so zu gebrauchen wisse, dafs er alle Schattirungen der musik. Rede einzuverleiben im Stande sey, welche der Tonsetzer derselben einbildete.

Ist der einfache Vortrag gebildet, dann gehe man zu der Lehre von den Auszierungen oder Manieren über, worüber dort die Regeln und Beyspiele von Seite 54 bis zu S. 66 angegeben sind.

Zu diesen Manieren gehört auch der Triller, zu welcher Materie wir hier noch einige Grundsätze nachtragen.

§ 6. Vom Triller.

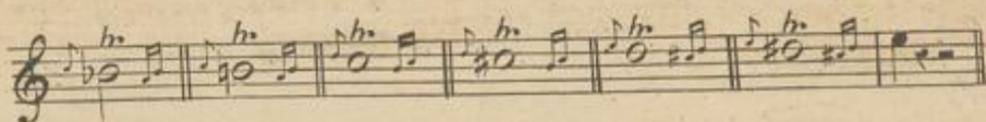
Was ein Triller, wie vielerley er sey, wie man ihn vorbereite, und schliesse, ist bereits in der Lehre vom Triller in der Singschule abgehandelt worden. Es ist daher nur noch nöthig, folgende Regeln bey dem Schlagen des Trillers zu beobachten.

1) Halte man die Violin in einer festen unbeweglichen Lage. Den Finger, welcher die mit einem tr bezeichnete Note greift, drücke man fest auf; jenen aber, mit dem der Triller ausgeführt wird, lasse man mit der grössten Geschmeidigkeit und Beweglichkeit senkrecht auf die Saite fallen, und ihn wieder aufheben, aber nur so weit, als es nöthig ist, um ihm einen neuen Schwung zu geben.

2) Da bey dem Triller nicht so wohl die Geschwindigkeit, als vielmehr die Gleichheit der Schläge in Betracht kömmt, so, dafs die Schläge nicht allein im Zeitmaße, sondern auch an der innern Kraft und Lebendigkeit einander gleich kommen müssen, d. h. dafs nicht nach einem starken Schlag einer oder 2 schwache, und so umgekehrt folgen; welche Gleichheit so wohl bey dem Wachsen, als Abnehmen des Trillers beobachtet werden muß, so fange man ganz langsam an, ohne aber den Finger steif zu machen; denn so fest der erste Finger drücken muß, so beweglich muß der andere seyn. Sind die Schläge im langsamen Tempo gleich, so lasse man die Geschwindigkeit nach und nach zunehmen, je nachdem man nämlich die Fertigkeit erlangt hat, den Finger immer auf den nämlichen Punkt fallen zu lassen, d. h. genau auf die große oder kl. Secunde. Sieh den Art. Triller in der Singschule.

3) Die nämliche Aufmerksamkeit, welche man im Anfange auf die Gleichheit der Schläge verwendet, verwende man darauf, den Bogenstrich hiebey immer langsamer zu üben, denselben zurück zu halten, damit man auch einen, etwas längeren Triller in einem Bogenstriche zu vollenden, im Stande sey. Bloss durch eine lange, und fleißige Uebung wird man in den Stand gesetzt, das Wachsen und Abnehmen der Kraft des Bogens mit dem Wachsen und Abnehmen des Trillers zu verbinden, was sich bey längeren Trillern, besonders bey jenen, bey Finalcadenzen angebrachten, sehr gut ausnimmt.

4) Da die Finger selbst nicht die gehörige Kraft unter sich haben, der kl. Finger Z.B. schwächer ist, als die andern, der Triller aber für alle Finger zu schlagen vorkömmt, so muß man auch denselben mit jedem Finger, besonders mit dem kl. sehr fleißig üben, damit bey einer Folge von mehreren, mit verschiedenen Fingern zu schlagenden Trillern, keine Ungleichheit entstehe. Dientlich hiezuy wird folgende Uebung seyn, welche man auf allen andern Saiten fortsetzen muß.

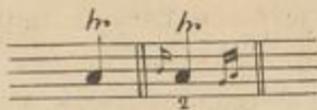


5) Da die tiefern Saiten langsamer, und die höhern geschwinder schwingen, so folgt, dafs auf den höhern ein geschwinderer, auf den tiefern aber ein langsamerer Triller müsse geschlagen werden. Diefs ist ganz besonders bey den überspannenen Saiten zu beobachten, welche gewöhnlich einen geschwinden Triller nicht gerne ansprechen. Eben so muß auch der Schlag mit den Fingern bey den höhern Saiten lebendiger, bey den tiefern aber kräftiger seyn, um die Saite in die gehörige Erzitterung zu setzen.

Ein Solospieler muß auch sogar den Ort beobachten, wo er spielt. Wo mehr Resonanz ist, kann man den Triller langsamer, wo weniger ist, muß man ihn schneller spielen.

6) Da die Anfänger gewöhnlich, um bald einen geschwinden Triller schlagen zu können, den Körper, oder manche Theile desselben anstrengen, hie und da den Athem zurückziehen, schnauben u.s.w. so sey man darauf aufmerksam, dafs dieses gleich im Anfange vermieden, und der Triller mit der möglichsten Leichtigkeit, und ohne alle Anstrengung geschlagen werde; denn das Zusammenziehen der Theile des Körpers, und jedes gewaltsame Zurückhalten hindert die Bewegung der Finger, somit das Herausbringen eines guten Trillers.

7) Da der Triller auf einer leeren Saite mit dem 1ten Finger nicht geschlagen werden darf, indem er sich schlecht ausnimmt, und keinen Nachschlag hat, so wird er mit dem 2ten Finger in der Applicatur geschlagen, Z. B.



8) Bleibt der Triller unvollendet, so nennt man ihn einen Pralltriller, wie es in der Singschule S. 64 bereits vorkam. Zur bessern Belehrung des Schülers wollen wir einige Arten der Ausführung bey a) b) c) d) hersetzen. Kömmt aber eine Reihe Stufenweise auf und absteigender Triller, so hat man zu beobachten, dafs man 1) alle Noten in einem Bogenstriche nehme, oder wenn diefs nicht möglich seyn sollte, den Strich im Anfange des Taktes, oder überhaupt bey einem guten Takttheile ändere, 2) den Bogen nicht aufhebe, sondern die mit Triller zu spielenden Noten durch einen kaum merkbaren Nachdruck mit dem Bogen gleichsam forttrage, zugleich damit das Fortrücken der Finger vereinige, und so die Töne genau mit einander verbinde. Man kann hiebey den nämlichen Finger, welchen man am bequemsten hält, brauchen, oder auch abwechseln, man kann

mit der obern Note wie bey e) anfangen, oder die Hauptnote zuerst hören lassen wie bey f).

Es giebt noch eine Art des auf und absteigenden Trillers, wo jede Note anstatt des Nachschlages einen geschwinden Abfall auf eine leere Saite nach sich hat. g) Man mufs bey solchen Gängen den Triller so lang machen, als wenn es nur eine Note wäre, und der Abfall mufs ganz spät, und beynahe gar nicht gehört werden. Uebrigens kann man jeden Triller mit einem besondern Striche anfangen, oder bey geschwinden Noten mehrere in einem Striche zusammenehmen. Eine Reihe von Trillern kann man auch auf die bey h) angezeigte Weise vortragen, wo bey aber der Nachschlag kräftig und schnell ausgeführt werden mufs.

Schreibart.

a) oder b) c)

Ausführung.

d) e) f)

g) h)

The musical notation consists of four systems of staves. The first system shows the 'Schreibart' (writing style) for trills, with examples a), b), and c). Example a) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. Example b) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. Example c) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. The second system shows the 'Ausführung' (execution) for trills, with examples d), e), and f). Example d) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. Example e) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. Example f) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. The third system shows the 'Ausführung' for trills, with examples g) and h). Example g) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. Example h) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. The fourth system shows the 'Ausführung' for trills, with examples i) and j). Example i) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats. Example j) shows a trill starting on a note with a flat, followed by a series of notes with flats.

9) Bey den Doppeltrillern mufs man die nämlichen Regeln beobachten wie bey den einfachen, nur ist bey denselben eine vorzüglich fleißige Uebung nothwendig, damit die nöthige Gleichheit der einzelnen Schläge so wohl, als die nöthige gleiche Kraft beyder den Triller schlagenden Finger vorhanden sey. So wie bey den Doppelgriffen überhaupt, so mufs man auch bey den Doppeltrillern darauf sehen, dafs der Bogen beyde Saiten gleich stark drücke. Es ist bey den Doppeltrillern vorzüglich zu bemerken, ob der Triller auf einer leeren Saite sey, oder nicht. Im letzten Falle hat er seinen gehörigen Schlufs, wie bey i) im ersten aber schliesst er wie bey k). Die Triller auf den blofsen Saiten werden meistens in einer Reihe von Trillern gebraucht, und vorgetragen, wie es bey l) angezeigt ist. Den bey m) angezeigten könnte man auf die dort angegebene Art schliesen.

10) Es giebt eine Art Triller, der kein Doppeltriller ist, obgleich er beym Doppelgriff gemacht wird. n) Man macht zuweilen diesen Triller bey einem Doppelgriffe, so, dafs man beyde Finger

liegen lassen, und mit ihnen fortrücken muß. Sieh o) und p)

Zum Ueberflusse wollen wir noch etwas von dem Triller sagen, welchen Mozart in seiner vortr. Violinschule den begleiteten nennt, weil er von andern Noten noch begleitet wird. Er gehört nicht für den gewöhnlichen Violinspieler. Der vorzügliche Vortheil hiebey ist der, daß man die untern Noten immer mit solchen Fingern nimmt, daß der Triller oben ohne Unterbrechung fortgeschlagen werden kann. Man muß sich daher hiebey aller Lagenveränderungen zu bedienen wissen. Ein anderer Vortheil besteht in der geschickten Wendung des Bogens von der Saite, worauf der Triller geschlagen wird, zu jener, auf welcher die begleitenden Töne gegriffen werden, im richtigen Zeitmaße, welches besonders markirt werden muß.

Wir geben ein kleines Beyspiel bey q).

Noch einer Manier wollen wir erwähnen, ehe wir diese ganze Materie schließen.

Es ist dieß die Bebung, welche mit oder ~~~~~ bezeichnet wird. Sie gehört über lange haltende, oder Schlufsnoten, und wird auf folgende Art ausgeübt. Man hält den Finger auf dem Tone, worauf man die Bebung machen will, fest, jedoch, wenn die Bebung anfängt, etwas los, und so wie diese geschwinder wird, den Finger immer fester, und macht dabey mit der Hand eine Bewegung vorwärts nach dem Stege, und rückwärts nach der Schnecke zu, so, daß zwischen dem bestimmten Tone eine Schwebung nach der Höhe und Tiefe zu gehört werde, welche jenen Schwingungen gleich kömmt, welche man nach dem Anschlage einer Glocke hört. Man sey aber nur sparsam in deren Anwendung, hauptsächlich nur an den oben angezeigten Orten. In langsamen Stücken wird die Bewegung langsamer, in geschwinden schneller gemacht, doch aber im richtigen Beobachten des Zeitmaßes, daher man den Nachdruck mit dem Finger allzeit bey der ersten Note jedes Viertel, in der geschwinden Bewegung aber auf der ersten Note eines jeden halben Viertel anbringt.

Hat der Schüler nun die Lehre vom Vortrage, und den wesentlichen Manieren inne, so lasse man ihn folgende Grundsätze in Hinsicht der Bogenführung durchgehen, und gehörig einüben.

7. Von der Bogenführung.

Die Regeln der Bogenführung überhaupt, in so fern diese die verschiedene Schattirung, das Abnehmen und Zunehmen, so zu sagen, die innere Organisation des Bogenstriches betrafen, sind bereits erklärt worden, es ist daher nur noch übrig von der Art zu handeln, wie der Bogen nach dem Charakter jedes einzelnen Stückes, und jenem der einzelnen Stellen müsse geführt werden. Ohne diese Kenntniss entbehrt der Violinspieler die wichtigsten Mittel zur Wiederge-

bung des in der Lehre vom Vortrage bestimmten Ausdruckes, so wie überhaupt die Nettigkeit (Reinlichkeit des Spiels) die Ründe des Tons, und der besondere Nachdruck, den man hauptsächlich bey gestofsenen Noten durch den Strich hervorbringt, vorzüglich von der Art abhängen, wie man den Bogen führt, d. h. von dem Platz, wo man streicht, und von der gröfseren oder geringeren Länge, welche man den Strichen giebt. Da es unumgänglich nöthig ist, den Bogenstrich zu verlängern, wenn man zugleich Kraft und Ausdehnung in einen Strich legen will; ferner ihn zu verkürzen, wenn die Bewegung und der Charakter des Stücks es fodern; endlich ihn noch kürzer und nachdrucksvoller zu nehmen, in Fällen nämlich, wo es die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks erheischt; so geben wir hier nur einige Beyspiele, von denen der Zögling um so leichter die Anwendung auf alle andere Fälle wird machen können, als er die Regeln der Darftellung jeder Stelle in der Lehre vom Vortrage, so deutlich und bestimmt, als möglich erhalten hat.

Im Adagio, überhaupt bey allen gesangvollen Stellen, vorzüglich jenen von einem tiefern Ausdrucke, wo alle Töne langsam gehalten werden müssen, soll man den Bogen von einem Ende zum andern gebrauchen, und alle Töne so gebunden, als möglich vortragen. a) Oder sollen sie ausdrücklich abgestofsen werden, so mufs man ihnen ihren ganzen Werth geben, mit derselben Länge des Bogens. b)

Im Allegro maestoso, oder Moderato assai, wo der Bogenstrich rascher, und entschlossener seyn soll, mufs man der abgestofsenen Note so viel Umfang, als möglich geben, und dazu ohngefähr die Mitte des Bogens gebrauchen, damit die in volle Schwingung versetzte Saite einen runden Ton gebe. Hier soll man auch die Herunter- und die Hinauffriche lebhaft machen, so, dafs hinter jeder Note gleichsam eine kleine Pause kömmt. c)

Im Allegro mufs der Bogenstrich weniger Ausdehnung haben. Man fängt die Note ohngefähr am Ende des dritten Viertheils von der Länge des Bogens an, und man spielt die Töne, ohne sie durch Pausen zu trennen. d)

Im Presto, wo der Strich noch rascher, und lebhafter seyn mufs, giebt man der abgestofsenen Note noch weniger Ausdehnung. Man spielt hier ebenfalls um die Gegend von drey Viertheilen des Bogens, aber man mufs sich doch bemühen, den Strich so lang zu nehmen, als es nöthig ist, um die Saite in vollkommene gleiche Schwingungen zu setzen, damit die Töne so weit, als möglich, in die Ferne reichen, jede Note gehörig anspricht, und man seinem Spiele Kraft und Feuer geben könne. Je länger man die Bogenstriche macht, desto mehr Wirkung werden sie an der rechten Stelle thun; aber man darf nichts übertreiben, sondern mufs sich immer bemühen, seinen Strich nach dem Mafse seiner Kräfte einzurichten. e)

Das Stofsen unterscheidet sich eigentlich in 2 Arten, in den kräftigeren, und gelinderen Stofs.

Bey jenem mufs der Strich mit der Spitze des Bogens gemacht, und mit Festigkeit ausgeführt werden. Er dient dazu, gegen die ausgehaltenen melodischen Stellen einen Contrast hervorzubringen, und ist von grofser Wirkung, wenn man ihn am schicklichen Orte gebraucht. f) Er wird eben so bey Triolen angewandt. g) Um ihn gut, das heifst weder hart, noch trocken auszuführen, mufs man jede Note scharf herausstofsen, indem man die Saite rasch angreift, und dem Bogen die nöthige Länge giebt, um den Ton rund und voll zu machen. Alle diese Töne müssen unter sich vollkommen gleich seyn, weshalb man dem Hinauffriche ein wenig mehr Stärke geben mufs, da bey diesem der Druck natürlich etwas schwieriger ist, als bey dem Herunterfriche. h)

a) Adagio. b) Adagio. c) Maestoso.
 d) Allegro. e) Presto
 f) g)
 h) Moderato.

The score consists of ten staves of music. Staves a) through h) are exercises for the violin, each starting with a specific tempo marking. The exercises involve various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and are often marked with 'Sya' (staccato) and 'loco'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Beym gelindern Stofse (staccato) wo man mehrere Noten auf einem und demselben Bogenftriche kurz abtöfst, muſs zwar auch alles mit der Spitze des Bogens ausgeführt werden, ohne daſs aber der Bogen von der Saite aufgehoben wird, doch darf man hier so wenig Bogenlänge, als möglich, gebrauchen, wenn die Töne deutlich werden sollen, und man muſs die erste und die letzte Note durch den Druck heben.

Man muſs im Staccato alles Harte, Schwerfällige vermeiden. Man laſſe dem Bogen in der Hand freies Spiel, halte die Hand frei, und drücke nur den Daumen ein wenig feſter an den Bogenſtock an. Um es gehörig zu lernen, muſs man die Uebung ganz langsam, vornehmen, bey jedem Tone inne halten, und alles Gesagte beobachten. Man macht es auch mit dem Herunterftriche, fängt aber dann mit der Mitte des Bogens, oder auch noch höher an, nach Beſchaffenheit der Noten, die man vortragen will. Eine sehr gute Wirkung macht auch die Accentuation mancher Noten in einem ganzen Laufe, welcher staccato gespielt wird. Ein vortreffl. Reyspiel vom Kreutzer über alles dieſs ist bey k).

k)

This exercise, labeled 'k)', is a single staff of music in common time (C) with one sharp (F#). It features a series of staccato notes, some with accents, demonstrating the technique described in the text.

Der kräftigere Stofs wird gewöhnlich mit großen Punkten oder Strichen, der gelindere mit kleinen über die Noten gesetzten Punkten angedeutet, obgleich man sich auf diese Bezeichnungart nicht ganz verlassen kann. Das Staccato wird aber in der Regel mit kleinen Noten, die noch durch einen langen Bogen verbunden sind, wie in dem obern Beyspiele angedeutet. Steht aber bloß unter einer oder einigen Noten Staccato, so bedeutet es, daß diese Noten nicht so wohl in einem Bogenftriche, als vielmehr überhaupt kurz sollen vorgetragen werden.

Noch eine Art des gelindern Stofses wird durch das unter den Noten gesetzte Wort Scioltte ausgedrückt, welches frey, ungebunden heißt. Sie sollen also mit Leichtigkeit, ohne Steifheit, sondern vorzüglich mit vieler Beweglichkeit des Handgelenkes gespielt werden.

Was dem Violinspieler von den sogenannten Flageolet Tönen zu wissen nöthig ist, kann er in der Violoncellschule § 9 finden, und auf sein Instrument leicht übertragen.

Oefters wird auch zu manchen Stellen, sul ponticello gesetzt. Es zeigt an, daß bey diesen der Bogen ganz nahe am Steg, und ganz leicht über die Saiten hin geführt werden soll, wodurch das Instrument eine eigene Art Ton giebt.

Die Regeln, wie man Noten verbinden, (schleifen) oder stossen solle, sind bereits gegeben, es ist uns daher nur noch übrig von der Art zu handeln, wie dieses zum Vortrage ganzer Passagen angewendet wird. Wir kommen also zu der Lehre

§ 8. Von den verschiedenen Stricharten.

Demjenigen, der nur einigermaßen den Namen eines Violinisten verdienen will, können wir nicht genug anrathen, diese Lehre mit allem Fleiße zu studieren, und alle Beyspiele sich ganz eigen zu machen, indem er dadurch Herr seines Bogens im Vortrage aller Art von Passagen wird, zu deren mannigfaltigen und brillanten Darstellung er eben dadurch die meisten Mittel erhält. Wir werden daher aus den schon erwähnten Etudes vom ber. Kreutzer einige ganz genügende Beyspiele bey A) über die Vortragsart der Passagen im Vierviertheils, bey C) im 8theils Takte, bey B) der Triolen überhaupt, bey D) der verschiedenen Arpeggios geben, deren fleißiges Studium gewiss dem Schüler alle die oben erwähnten Vortheile zuführen wird. Hiebey müssen wir aber erinnern, daß der Schüler bey dem Durchstudieren dieser, genau auf

die Anwendung der oben gegebenen Regeln über jede Art des Striches, des Schleifens, so wie des verschiedenen Stossens sehe, vorzüglich die Gegensätze dieser beyden Vortragsarten, besonders, wenn sie in einer Passage vereinigt seyn sollten, beobachte, überhaupt diese Uebungen nicht bloß mechanisch, sondern mit Geist und Feuer übe. Wir haben daher mehrere davon mit den hiebey zu beobachtenden Schattirungen bezeichnet, um manchem Schüler eine bessere Vorstellung hievon beyzubringen, ohne aber dadurch eine feste Bestimmung jeder dieser Vortragsarten geben zu wollen, was sich in dem nie zu begränzenden Gebiete der Kunst nicht thun läßt.

A.

Mit jeder der ganz kurz angezeigten 14 Stricharten muss das folgende All^o moderato durchgespielt werden.

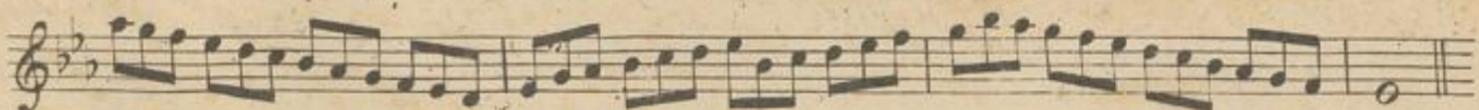


All^o moderato.





All^o mod:



Allo non troppo.

Handwritten musical score for a piece in D major, page 53. The score consists of 16 numbered staves. The first two staves are chords. Staves 3-16 contain a continuous sixteenth-note pattern. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*. A "9+5" marking is at the bottom.

Hat der Schüler dieses alles in seiner Gewalt, dann nehme man die Lehre von den willkürlichen Manieren und Verzierungen S. 72 bis 81 in der Singschule mit ihm durch, lege ihm gute Uebungsstücke von dem verschiedensten Charakter vor, mache ihn wieder aufmerksam auf den Reichthum der dem Violinisten zu Gebote stehenden Mittel, um das Kräftige zu heben, durch das Wachsenlassen, durch das Herausziehen eines kräftigen Tones, der geistvollen Darstellung der verschiedenen Gegensätze, durch die mannigfaltigsten Stricharten und Articulationen; so wie, um die sanftesten, innigsten Stimmungen darzustellen, durch ein schönes Tragen des Tons, durch Nachlassen und Abnehmen desselben mittelst des gelindern Drucks der Finger, und des sanftern des Bogens, durch geschickte Benutzung jeder Saite, und jeder Lage auf derselben, um dem Vortrage ganzer Stellen, und einzelner Gedanken die dadurch bewirkte eigene Art des Ausdrucks zu verleihen, und gebe ihm besonders gute Compositionen von großen Violinisten z. B. Rode, Paillet, Kreutzer in die Hände, lasse ihn aber erst ganz mit dem in den Werken dieser Meister liegenden Geist bekannt werden, ehe man ihn zu andern Compositionen übergeben läßt. Hier mögen die Bemerkungen über die Vortragsart der verschiedenen Tonstücke, welche in der schon oft erwähnten V. Schule angegeben sind, am rechten Orte stehen.

„Die Sonate, eine Art von Concert mit Weglassung des Accompagnements, giebt dem „Spieler Gelegenheit, seine Stärke glänzen zu lassen, einen Theil seiner Kunstfertigkeit „zu entwickeln, sich allein, ohne Zurüstungen, ohne Unterbrechung, ohne andere Unterstützung, als die des begleitenden Passes hören zu lassen. Ganz sich selbst überlassen „nimmt er seine Nuancen, seine Contraste aus sich selbst, und ersetzt durch die Mannigfaltigkeit, die er seinem Vortrage zu geben weiß, die Effecte, die dieser Gattung der „Musik sonst fehlen würden.

„Im Quatuor opfert er den Reichthum seines Instrumentes dem allgemeinen Effecte „auf. Er spielt im Geiste dieser ganz andern Gattung von Musik, deren reizender Dialog einer Unterhaltung von Freunden gleicht, die sich ihre Empfindungen, ihre gegenseitige Zuneigung mittheilen. Ihre zuweilen von einander abweichende Meinungen „verursachen eine lebhafte Discussion, in welcher einer nach dem andern seinen Satz „entwickelt, und dann willig dem Auftofse folgt, der allen von dem ersten unter ihnen „gegeben wird, dessen Uebergewicht sie fortstreift. Dieß Uebergewicht entspringt nur „aus der Kraft der Gedanken, die er ins Klare setzt, — er soll es weniger dem Glanze „seines Spiels, als der sanften Ueberredung seines Ausdrucks verdanken.

„In dem Concert ist es ganz anders. Hier soll die Violin ihr ganzes Vermögen entwickeln. Zum Herrschen geböhren zeigt sie sich in ihrer Herrscherkraft. Ein zahlreiches Orchester gehorcht ihrer Stimme, und kündigt ihre Erscheinung durch den „Glanz eines vollstimmigen Vorspiels an. In Allem, was sie thut, strebt sie mehr, die „Seele zu erheben, als sie weich zu machen. Sie gebraucht nach einander die Majestät, „die Kraft, das Pathetische, und ihre wirksamsten Hilfsmittel, um die Menge zu rühren. Entweder wählt sie einen zierlichen, und einfachen Gedanken, der in veränderter

„Gestalt immer wiederkehrt, und immer den Reitz der Neuheit behauptet, oder sie tritt auf mit einem edlen Hauptsatze, den der Spieler mit Freiheit vorträgt, und dessen Charakter er entwickelt in Passagen, die er mit Kraft und Leben, in Melodien, die er mit lieblicher Sanfttheit darstellt. Tief bewegt im Adagio verweilt er langsam und feierlich auf den rührendsten Tönen. Bald läßt er sein Spiel und seine Fantasie in Harmonien voll Ernst und Andacht umherirren, bald ergießt sich sein Schmerz in abwechselnd klagenden und zärtlichen Accenten, bald edel, majestätisch erhebt er sich mit Stolz über jedes gemeine Gefühl, und giebt sich einer höhern Begeisterung hin. Die Violine hört auf ein Instrument zu seyn, sie wird eine Seele voll Töne; sie dringt durch den Raum, um das Ohr des zerfreutesten Zuhörers zu fesseln, und in der Tiefe seines Herzens die einklingende Saite anzuschlagen.

„Das Presto bietet dem Spieler eine neue Art des Ausdrucks dar. Schnell wechselt er Ton und Charakter, um seiner Lebhaftigkeit freies Spiel zu geben. Er theilt seinen Zuhörern das Feuer mit, das ihn belebt; er reißt sie in seinem Schwunge mit sich fort. Seine Kühnheit frappirt, und erregt Staunen; sein Gefühl, das ihn auch hier nicht verläßt, rührt. Er läßt die kräftigsten Stellen, wie Blitze leuchten; gleich darauf, wie im Uebermase der Leidenschaft erlischt sein Spiel. Seine Kraft scheint erschöpft, entweder durch den rauschenden Ausbruch der Freude, oder durch die Beängstigungen des Schmerzens. Doch er ermannt sich allmählig, er verstärkt die Kraft des Tons, er verdoppelt die Effekte, seine Begeisterung erreicht den höchsten Gipfel, bis der Enthusiasmus den Hörer, wie den Spieler erfüllt, beyde gleich bewegt, und sie in jenes so wonnevolle Entzücken einwiegt, das nur der wahre Ausdruck zu schaffen vermag...

Diese vort. Anweisungen und Hinleitungen zum wahren Vortrage suche der Schüler anzuwenden, und mit Beobachtung derselben lasse man ihn Stücke von andern großen Meistern, Viotti, Romberg, Spohr u. a. versuchen, zeige ihm von jedem die Abweichung und das Uebereinstimmende in der Behandlung dieses Instrumentes, und gewöhne den Schüler immer mehr selbst zu studieren, indem man ihn nur hie und da auf die verschiedene Darstellungsfähigkeit mancher Stellen aufmerksam macht, ihn so vor Einseitigkeit bewahrt, und seinen Geist zum Selbstforschen gewöhnt.

Dann wird der Schüler um so wichtigere und schnellere Fortschritte machen, je langsamer gründlicher und genauer jeder Schritt in seiner Bildung beobachtet wurde.