Violinschule

nebst 50 Übungs-Exempeln, in sehr vielen Tonarten und Einsetzungen

von

Rode Kreutzer und Baillot

Bach.

104 Anf. (6 leere [Seiten])

Sächsische Landesbibliothek Dresden

~~Handschrift~~ / Druck MB 4° 1717 Rara

Benutzungsbedingungen:

- Von Veröffentlichungen mit Forschungsergebnissen, die auf dem Studium der vorliegenden Quelle beruhen, ist durch den betr. Autor ein Freiexemplar (Belegexemplar) unverzüglich der Bibliothek zuzuleiten.
- Jede Anfertigung von Kopien der Quelle, auch handschriftlicher Art, setzt die Unterzeichnung einer Verpflichtung voraus.
- Publikationen der Quelle selbst erfordern die Genehmigung der Bibliotheksleitung. Diesbezügliche Anträge sind zum frühestmöglichen Termin schriftlich einzureichen.

Benutzer der Handschrift/des Druckes:

Datum	Name und Adresse des Benutzers	Art der Benutzung (eingesehen, verglichen, teilweise oder ganz abgeschrieben usw.)	Zweck der Benutzung; Hinweise oder neue Ermittlungen zur vorliegenden Quelle
22.1.86	Lantzsch, Anett; Dresden	einges.	

III 9 280 J 998 81

Violinschule

von

Rode, Kreutzer und Baillot.

Geordnet von Baillot,

und von dem Conservatorium der Musik zu Paris
zum Unterricht angenommen.

LEIPZIG

im Bureau de Musique von Ambrosius Kühnel.

(Zweite Auflage.)

Pr. 2 Rthlr.

Rode, [Pierre]
Kreutzer, [Rodolphe]
Baillot, [Pierre Maria François de Sales]

[1803]

VORREDE.

Die Ausarbeitung einer Violinschule, die das Conservatorium der Musik zu Paris bei dem Unterricht zum Grunde legen konnte, wurde von einer besondern Commission dieses Instituts, den Herren Baillot, Kreutzer und Rode aufgetragen. Herr Baillot, einer der solidesten Violinspieler unserer Zeit, übernahm die Redaction, und legte im darauffolgenden Jahre der Commission seine Arbeit vor, die von derselben genau geprüft und einstimmig angenommen wurde. Die Commission hat dieser trefflichen Arbeit blos Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die auf vollkommen richtige Grundsätze gebauet, den Beifall verdient, den sie überall, und besonders auch in Deutschland gefunden hat. Der Werth dieser Violinschule besteht weniger in weitläuftigen Regeln als in zweckmäfsigen Übungen, wie sie jedes musikalische Lehrbuch enthalten sollte. Wer mit einigem Talent versehn, diese Übungen, durch alle Tonarten und Lagen fleifsig studiert, der mufs unfehlbar ein guter Violinspieler werden.

Über den Werth dieser Übersetzung, von der wir hier dem Publicum eine zweite Auflage vorlegen, steht uns kein Urtheil zu; auch können wir dies getrost denen überlassen, die diese Arbeit zu prüfen und die Schwierigkeit derselben zu beurtheilen im Stande sind. Manche Kleinigkeiten, die im Original mangelhaft schienen, sind in der Übersetzung verbessert worden. Auch glauben wir derselben dadurch einen Vorzug vor dem Original gegeben zu haben, dafs wir den Bafs, der in demselben den Übungsstücken durchgängig untergelegt ist, in eine zweite Violinstimme verwandelt haben, welches beim Unterricht sichtbar zweckmäfsiger ist. *)

Möge dieses Werk sich fortdauernd der Aufmerksamkeit des musikalischen Publicums erfreuen, die es verdient und bisher erhielt!

Leipzig, im Jul. 1806.

Die Verlagshandlung.

*) Dieses ist auch in dem Supplement geschehen: *Exercices p. le Violon dans toutes les Positions et 50 Variat. sur la Gamme. Supplement etc. Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.*

INHALT.

EINLEITUNG.

Wir handeln von dem Instrument, welches das allgemeinste geworden ist, und sich wegen seiner Brauchbarkeit in den Händen der meisten Tonkünstler befindet. Es ist daher nöthig, denen, die es erlernen wollen, einen richtigen Begrif von demselben beizubringen und sie dahin zu leiten, dafs sie ihm den gebührenden Rang zu erhalten sich bemühen.

Ursprung der Violine.

Man nimmt an, dafs die Violine in den ältesten Zeiten bekannt geworden ist. Man findet auf alten Medaillen den Apollo abgebildet, der auf einem Instrument mit 3 Saiten, das der Violine ähnlich ist, spielt. Man nehme den Gott der Harmonie selbst für den Erfinder dieses Instruments oder gebe ihm einen andern Ursprung — etwas Göttliches wird ihm Niemand absprechen können.

Die Alten spielten mehrere Instrumente mit einer Art von Bogen. Aber viele Jahrhunderte hindurch hat man unterlassen, sich ihrer zu bedienen, daher sich die Spur derselben verloren hat.

Die Violine hat in ihrer Form viel Ähnlichkeit mit der Lyra, und giebt zu vermuthen, dafs sie nichts als eine weiter ausgebildete Lyra ist, die mit dem gröfsern Reichthum der Modulationen den grofsen Vorzug, den Ton auszuhalten, verbindet, welches die Lyra nicht vermochte.

Unter der Regierung Carls des 9. wurde die Violine in Frankreich eingeführt. Seit länger als 260 Jahren hat man an ihrem Bau nichts geändert, sondern ihr die ganze Einfachheit gelassen, auf der ihre wunderbare Wirkung beruht.

Ihre Beschaffenheit und Hülfsmittel.

Die vier Saiten derselben geben mehr als 4 Octaven, mehr als 32 Noten, von dem tiefsten Ton bis zur Höhe, und bieten der Melodie und der Mannigfaltigkeit der Modulation alle Hülfsmittel dar. Mit Hülfe des Bogens, der die Saiten in Schwingung setzt, und mehrere zugleich ertönen lassen kann, vereinigt sie die Reitze der Melodie und der Harmonie. Ihr eigenthümlicher Klang, der das Sanfte mit dem Glänzenden verbindet, giebt ihr den Vorrang und die Herrschaft über die andern Instrumente; und durch ihr Geheimnifs, den Ton auszuhalten, wachsen zu lassen, mannichfaltig zu modifiziren, dadurch die Töne der Leidenschaft darzustellen und den Bewegungen der Seele zu folgen, darf sie es wagen, mit der Menschenstimme zu wetteifern.

Ihr verschiedener Charakter.

Dieses Instrument, von Natur fähig in den Conzerten zu herrschen, und jedem Schwunge des Genies zu folgen, hat unter der Behandlung verschiedener grofser Meister einen verschiedenen Charakter angenommen. Es klang einfach und sangreich unter Corelli's Fingern — harmoniereich, rührend und voller Anmuth unter Tartini's Bogen, lieblich und süfs in Gaviniés Hand, edel und grofs unter Pugnani, voll Feuer und Kühnheit, pathetisch und erhaben in Viotti's Händen. So gelang es ihm die Leidenschaften kräftig und so edel auszudrücken, wie es seinem Range und der Herrschaft gebührt, die es über die Seele ausübt.

Ihre Fortschritte.

Die Kunst, dies Instrument zu behandeln, scheint mit dem Conzerte sich gleichmäſsig ausgebildet zu haben, welches ursprünglich nichts als eine Art von Sinfonie war, nachher in eine Gattung überging, wo Melodie mit glänzenden Passagien wechselte, und die Begleitung nur eine Nebensache war; das endlich aber den edlen, aller schönen Effecte fähigen Weg einschlug, wo das Orchester den Hörer durch eine Einleitung, die den Hauptcharakter des Stücks ausdrückt, vorbereitet, die Harmonie den Charakter der Melodien verschönert und unterstützt, dann bald darauf von der Violine allein der Hauptsatz aufgenommen und vorgetragen wird, mit welcher das begleitende Chor sich verschmelzend einstimmt, um ihrem Aufschwunge zu folgen, sich an ihre Wendungen anzuschmiegen und ihre Kräfte zu vervielfältigen, ohne ihren Wirkungen zu schaden.

Ursache dieser Fortschritte.

Um dahin zu gelangen muſste man die Schranken überschreiten, welche die Gewohnheit entgegen stellte. Man muſste Schönheiten des Gefühls an die Stelle gewisser Schönheiten des Herkommens setzen, bei denen allenfalls die überwundene Schwierigkeit Verwunderung erregen konnte, die aber der Einbildungskraft nichts darboten, und statt in die Seele zu dringen, nur das Ohr belustigten. Dies war das Werk des Genies und des Geschmacks zugleich.

Vom Genie, welches das Gebiet der Kunst erweitert.

Das Genie, dies Geschenk des Himmels, das dem Menschen angeboren wird, beweiset sich in den Künsten immer durch Tiefe des Gefühls, durch die Kraft des innern Empfangens und Erfindens, (*force de conception*) die es über den gewöhnlichen Kreis heraustreibt. Um was es fühlt, darzustellen, was es anschaut, zu mahlen, bedarf es neuer, bisher unbekannter Ausdrucksmittel; es bildet sich eine Sprache, die im Anfange oft Niemand versteht, die aber endlich aller Welt verständlich wird, weil ihr Alphabet im menschlichen Herzen liegt. Es sinnt, es schafft, es bricht sich eine neue Bahn, es erweitert die Gränzen der Kunst, es giebt seinem Zeitalter einen neuen Schwung und dient der Nachwelt zum Muster.

Vom Geschmack, der das Genie regelt.

Aber es ist nicht genug, daſs das Genie neue Mittel des Ausdrucks findet. Es wird seinen Zweck verfehlen, wenn es sich nicht in verständigen Schranken zu halten weiſs. Der Geschmack muſs es leiten und zur rechten Zeit zügeln. Wenn es in der Musik Vieles giebt, was blos von der Sprache des Zeitalters, von den Sitten und selbst von der Mode abhängt, und was in das idealisch Schöne sehr harte Züge mischt — so giebt es in ihr unstreitig noch Mehreres, was dem menschlichen Herzen verwandt, einen so festen bestimmten Charakter hat, daſs die Zeit nichts daran zu ändern vermag. Nein, die Wirkung der Musik ist nicht eine leere Täuschung der Sinne! Eine Kunst, die so tiefe, so dauernde Gefühle wirkt, gehört nicht zu den werthlosen Spielereyen. Sie hat in mehr als einem Jahrhundert Werke hervorgebracht, die noch unsern Kindern Thränen entlocken werden, so wie sie die Herzen unserer Väter bewegten. Die Richtigkeit des Ausdrucks verbürgt ihnen diese Gewalt. Dieser Ausdruck nun sey schwankend oder bestimmt, er fordert ein gewisses Schickliche (*des convenances*) das der Geschmack allein finden kann, und ohne welches der Reitz verloren geht. Dem Geschmack also kommt es zu die Ausführung zu leiten, deren Sache es ist, den vollen Sinn des Komponisten treu darzustellen, die aber sehr leicht die Werke des Genies entstellen wird, wenn ein verständiger Sinn des Schicklichen sie nicht begleitet.

Haupteigenschaften des Künstlers.

Um seinen Geschmack zu bilden, muſs der Künstler mit richtigem Verstande, und feuriger Einbildungskraft begabt seyn, und sein ganzes Leben dem Streben nach jener idealischen Vollkommenheit widmen, der sich zu nähern so glücklich macht. Alles was das Herz zu rühren und die Seele zu erheben vermag, gilt ihm für das wahre Schöne; seinen Eindrücken übergiebt er sich willig, doch nicht ohne Miſstrauen in seinen Enthusiasmus. Eine

Menge von Werken von verschiedener Art und aus verschiedenen Ländern, bildet nach und nach sein Urtheil und überzeugt ihn, dafs der Geschmack immer das Genie begleiten mufs, wenn es auf immer fesseln will; er tritt sie nieder die kleinen Leidenschaften, die immer nur kleine Talente geweckt haben; er geht zu den Nachbarn, um dort an neuen Quellen Kenntnisse zu schöpfen, mit denen er sein Vaterland zu bereichern zurückkehrt; aufmerksam auf alles Neue, begierig nach allem, was seine Ideen erweitern kann, nimmt er den Fremdling mit jenem brüderlichen Gefühl auf, das aus der Liebe zu den Künsten entspringt, und mit der Dienstfertigkeit, die die Lernbegierde erweckt. Sein gefühlvolles und stolzes Herz kennt die Eifersucht nicht; das Aufkommen eines neuen Talents betrachtet er als einen Gewinn für die Kunst, und von edler Nacheiferung belebt, macht er aus seinen Nebenbuhlern seine Freunde. Fern seyen von uns auf immer jene armseligen Streitigkeiten, in welchen die Vorurtheile sich dem Einflufs und den Fortschritten besserer Einsichten entgegensetzen, wo man seinen Gegnern Hafs bewiefs, in einer Kunst, die die Herzen vereinigen soll. Diese schimpflichen Zänkereien, was haben sie gemein mit jener rührenden Melodie, mit der edeln Harmonie, die die Seele erheben! Die Liebe zum Schönen soll alles besiegen, sie soll allein herrschen in der Seele des Künstlers; so wird er unbefangen und frei von allem, was sein Urtheil verfälschen kann, das Vermögen erlangen alles zu verstehen, alles zu empfinden, alles zu vergleichen und sich jenes richtige Gefühl des Schicklichen zu erwerben, wozu die Natur die Anlage giebt, aber wovon Erfahrung und Nachdenken uns die Anwendung lehren müssen. — So viel über die Metaphisik der Kunst.

Studium des Mechanismus der Violine.

Die Violine ist ein schweres Instrument, wo das kleinste Versehn die gröfsten Fehler nach sich zieht; man kann daher das Studium des Mechanischen der Violine Anfängern nicht genugsam empfehlen. Durch eine Übung, die auf die Principien dieser Violinschule gebaut ist, werden sie nicht nur alle Schwierigkeiten überwinden, sondern sich auch in den vollen Besitz aller materiellen Hülfsmittel setzen, um ihrem Spiel die ganze Kraft des Ausdrucks zu geben, dessen es fähig ist. Ehe sie sich an den Ausdruck wagen, müssen sie sich gänzlich dem Studium des Mechanischen widmen, um sich mit ihm so vertraut zu machen, dafs sie künftig nicht nöthig haben, mehr daran zu denken, oder zu ihm zurück zu kommen. Sie müssen eine gute Stellung annehmen, um Anmuth und Sicherheit in der Haltung des Körpers zu gewinnen; sie müssen auf die Bewegung der Finger und des Bogens die gröfste Aufmerksamkeit richten, um Geschwindigkeit und Nettigkeit zu erreichen; sie müssen unermüdet Tonleitern spielen, um rein spielen zu lernen; ein so seltenes und nothwendiges Verdienst, ohne welches man ein Instrument zu spielen aufgeben sollte. Sie müssen die verschiedenen Übungsstücke in allen Lagen (Applicaturen) üben, um mit dem Griffbrete der Violine vertraut zu werden; sie müssen ihre Finger in langen und kurzen Trillern üben, um der linken Hand Fertigkeit zu geben; sie müssen ihr besonderes Studium aus der Führung des Bogens machen, um die drey Hauptbewegungen und Charaktere in der Musik wohl zu bezeichnen; sie müssen die mannichfaltigen Stricharten üben, um Mannichfaltigkeit in den Vortrag zu bringen und die Accente zu vervielfältigen; sie müssen ganze Taktnoten auszuhalten sich bemühen, um den Ton wachsen und abnehmen zu lassen, aus ihrem Instrumente einen vollen und markigen Ton zu ziehen, und sich das *Forte*, *piano* und *crescendo*, mit einem Worte alle die Nüançen zu eigen machen, auf welchen der Ausdruck beruht.

Sind diese Schwierigkeiten einmal überwunden, so schreitet das Talent von selbst fort, es kennt weiter keine Schranken, und wird alles, was es werden kann.

ERSTER THEIL.

Vom Mechanischen des Violinspielens.

Dieser Theil handelt 1. von der Haltung der Violine und des Bogens und von der Stellung überhaupt. 2. Von den Bewegungen der Finger und des Bogens. 3. Von der Intonation. 4. Von der Lage der Töne auf dem Griffbret. 5. Von wesentlichen Manieren (Vorschlägen und Trillern). 6. Von der Bogenführung. 7. Von den verschiedenen Stricharten. 8. Vom Ton und seinen Nüançen. 9. Von den Verzierungen.

ERSTER ARTIKEL.

Von der Haltung der Violine.

Die Violine muſs auf dem Schlüsselbein ruhen und vom Kinn auf der linken Seite des Saitenhalters festgehalten werden, so daſs sie sich nach der rechten Hand hin ein wenig abwärts neigt. Sie wird von der linken Hand in horizontaler Lage gehalten, so daſs das Ende des Griffbretes sich vor der Mitte der Schulter befindet.

ZWEITER ARTIKEL.

Von der Haltung des linken Armes und der Hand.

Der untere Theil des Daumgelenks und der untere Theil des dritten Gelenks vom Zeigefinger müssen die Violin unterstützen, und sich an den Hals derselben ein wenig andrücken, aber nur so viel als nöthig ist, um zu verhindern, daſs sie nicht die innere Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger berührt.

Man muſs, jedoch ohne die Hand steif zu machen, das Innere der Hand vom Griffbrete entfernt halten, damit die Finger senkrecht auf die Saiten herabfallen können.

Den Arm muſs man in seiner natürlichen Lage halten, doch so, daſs der Ellbogen gerade unter der Mitte der Violin sich befindet.

DRITTER ARTIKEL.

Von der Haltung des Bogens.

Der Bogen muſs von allen Fingern gehalten werden. Man lege die Seite und die Spitze des Daumen an den Frosch, dem Innern des Mittelfingers gegen über.

Der Stock des Bogens (das Holz) muſs in der Mitte des 2ten Gelenkgliedes des Zeigefingers ruhen. Man darf diesen Finger nicht von den übrigen entfernt halten. Alle übrigen müssen ihre natürliche Lage behalten, das heiſst: man darf sie weder krümmen noch ausstrecken.

Man muſs den Bogen 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. Um indessen zu vermeiden, daſs, wenn der Arm sich ausstreckt, der Bogen die Saite nicht schief durchschneide, welches einen schlechten, unreinlichen 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, die mit der Spitze des Bogens gemacht werden, mehr Kraft gewinnt.

Die Haare des Bogens führe man über den runden Endungen der Tonlöcher (F-Löcher) der Violine, und man bringe sie mehr oder weniger dem Stege nahe, je nachdem man mehr oder weniger Ton aus dem Instrument ziehen will.

VIERTER ARTIKEL.

Von der Haltung des rechten Arms und der Hand.

Man halte die rechte Hand ein wenig gekrümmt, so dafs sie über den Bogenstock hervorragt. Es ist nöthig, diese Hand ein klein wenig nach dem Kinn zurückzuziehn, wenn man mit dem Untertheile des Bogens eine Note anfängt: 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.

Man lasse dem Arm seine ganze Biegsamkeit, und hüte sich, den Ellbogen weder höher zu heben, noch tiefer zu senken. Die Hand und der Vorderarm werden sich von selbst ein wenig höher heben, um die untern Saiten, das heifst: die tiefsten Töne, zu erreichen, und wieder in ihre natürliche Lage zurückkehren, wenn man auf der Quinte spielen will.

FÜNFTER ARTIKEL.

Von der Bewegung der Finger an der linken Hand.

Man lasse die Mitte und die Spitze des Fingers in seiner natürlichen Geschmeidigkeit auf die Saite fallen, und hebe ihn auf so weit, als nöthig ist, um ihm einen neuen Schwung zu geben.

Beides, die Finger setzen, und sie aufheben, mufs mit der allergröfsten Genauigkeit geschehn. Eigentlich soll der Finger stärker auf die Saite angedrückt werden, als der Bogen sie berührt; wenigstens mufs beides gleich seyn, auch wenn man am stärksten spielt.

Beym Aufsteigen in der Tonleiter läfst man die Finger, wie sie nach und nach kommen, ruhig liegen; beym Absteigen in derselben hebt man nur einen nach dem andern auf.

SECHSTER ARTIKEL.

Von der Bewegung des Bogens und der rechten Hand mit dem Arme.

Man gebrauche den Bogen von einem Ende zum andern. Die Ausnahmen dieser allgemeinen Regel werden weiter hin vorkommen.

Kommt der Frosch dem Stege nahe, so mufs hauptsächlich der kleine Finger den Bogen unterstützen. Entfernt sich jener wieder vom Stege, so hört diese Unterstützung des kleinen Fingers wieder auf, und dieser bleibt ruhig, und ohne steif zu seyn, am Bogenstock liegen, wie die übrigen.

Die Hand mufs am Anfange wie am Ende des Strichs dieselbe Lage beibehalten, damit der Stock des Bogens (wie schon gesagt) ein wenig abwärts geneigt bleibe und die Saite immer in derselben geraden Richtung durchschnitten werde.

Anmerkung. 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. In diesem Fall mufs der Meister ihn nur so viel Länge des Bogens gebrauchen lassen, als zur Länge seines Armes pafst, auch die Violine ihm so zu halten erlauben, wie es der kleine Arm verstattet; das heifst: so, dafs das Kinn auf der rechten Seite des Saitenhalters ruht. Bedient er sich aber einer kleinen Violine, so mufs er sie halten, wie es Art. I. vorgeschrieben ist.

Übung des rechten Armes auf den 4 leeren Saiten. (Sieh I.)

Man mache diese Übung langsam, bis der Arm sich so weit zu der rechten Bewegung gewöhnt hat, dafs man sie ohne Nachtheil geschwinder machen kann.

SIEBENTER ARTIKEL.

Von der Übung der linken Hand.

Um sicher zu seyn, dafs die linke Hand die rechte Lage hat, dafs jeder Finger gerade und auf einer Saite allein steht, mache man folgende Übung, (S. 2.) wobei man immer einen Finger aufhebt und die andern ruhen läfst.

ACHTER ARTIKEL.

Von der Stellung überhaupt.

Es ist nicht genug, dafs Violin und Bogen nach den gegebenen Vorschriften gehalten werden; die ganze Stellung des Körpers, vorzüglich die Lage des Kopfs, mufs mit jener Haltung übereinstimmen und sie behaupten. Eine edle ungezwungene Stellung begünstigt den Spieler ungemein im freien Gebrauch seiner Kräfte, giebt den Bewegungen seiner Finger und seines Bogens Anmuth und vermehrt so den Reitz des Vortrags.

Hierzu gehört wesentlich, dafs man den Kopf gerade halte, und das Gesicht auf die Musik hinrichte, die man vorträgt, dafs man die linke Schulter so wenig als möglich vorstrecke, dem ganzen Körper eine gerade Stellung gebe, und ihn hauptsächlich auf der linken Seite ruhen lasse, damit die rechte Seite ganz ungezwungen bleibt und der rechte Arm in voller Freiheit arbeiten kann, ohne dem übrigen Körper seine Bewegung mitzutheilen.

Man hüte sich endlich, seiner Stellung weder etwas Affectirtes zu geben, welches lächerlich macht, noch eine Nachlässigkeit zu suchen, die der Anmuth schadet und das erste aller Instrumente herabsetzen würde.

Anmerkungen. Man mufs sich nicht gewöhnen, diese oder jene Note mit dem Aufstrich oder mit dem Herunterstrich zu spielen, welches dem Spieler nur einen beschwerlichen Zwang aufleget und dem Spiel eine einförmige Regelmäfsigkeit giebt. Es ist genug, den Herunterstrich zu gebrauchen, wenn der Satz mit vollem Takte anfängt, bei den langen Noten der Melodie und überhaupt bei allen Ruhepunkten; den Aufstrich hingegen, wenn der Satz mit dem Auftakte anfängt, und endlich bei den Trillern, die den Satz schliefsen.

Es ist sehr rathsam den Anfänger zu üben, selbst zu urtheilen, ob der Ton, den er greift, richtig oder falsch ist, und im Fall er falsch ist, ob er zu hoch oder zu niedrig ist; damit er blofs durch Hülfe seines eignen Gehörs, welches er wiederum durch diese Übung sehr ausbilden wird, den Fehler verbessere.

In den Übungsstücken, welche nun folgen, sind manche, welche Anfänger wegen der Kleinheit ihrer Finger nicht werden spielen können, die ihnen nicht erlaubt, höher als in die dritte oder vierte Lage zu gehen. Es ist die Sache des Lehrers, die Stücke nach den Fähigkeiten und Kräften des Schülers auszuwählen.

Bei den folgenden Tonleitern ist zu bemerken, dafs der Ton von einem Ende des Bogens bis zum andern kräftig mufs gehalten werden. Die Bewegung mufs man im Ganzen sehr langsam nehmen; es giebt inzwischen Tonleitern, wo der Charakter der begleitenden Stimme eine etwas schnellere Bewegung fordert, der Lehrer wird sie leicht unterscheiden.

NB. Hieher gehören die auf der 24. Seite befindlichen *Tonleitern* und *Übungsstücke*.

Wesentliche Manieren (*Vorschlag*, *Triller*.)

1. Vorschlag. (*Appoggiatura*.)

Der Vorschlag ist eine wesentliche Manier, oder Verzierung der Melodie, welche die Italiener Appoggiatura nennen.

Der Vorschlag von oben ist um einen ganzen oder um einen halben Ton von der Hauptnote verschieden. (S. 3.)

Der Vorschlag von unten darf immer nur einen halben Ton von der Hauptnote verschieden seyn. (S. 4.)

Der Vorschlag gilt gewöhnlich die Hälfte von der Hauptnote, vor der er steht, und eben so viel nimmt er vom Werth dieser Note weg.

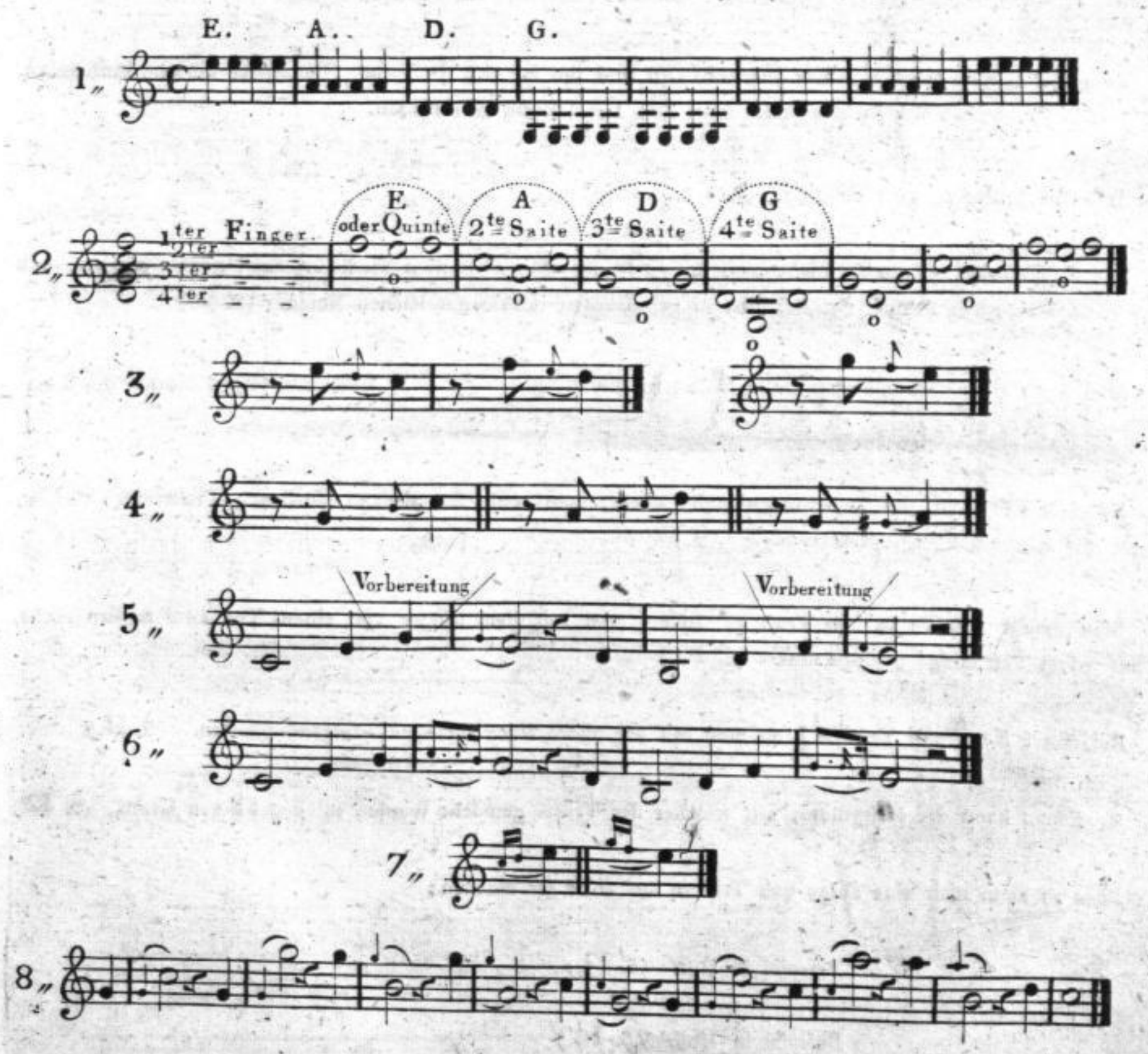
Man nennt den Vorschlag vorbereitet, wenn eine Hauptnote mit ihm auf derselben Linie vor ihm hergeht, er muſs alsdann immer die Hälfte dieser Note gelten. (S. 5.)

Das Wort Appoggiatura kommt her von dem Wort appoggiare, welches so viel heiſst: als sich auf etwas stützen, lehnen. Man soll folglich der kleinen Note einen Nachdruck geben: thut man dies aber zu viel oder zu wenig, so verfehlt man die Wirkung. Man kann auch einen doppelten Vorschlag machen auf diese Art. (S. 6.)

Diesen Vorschlag schreibt man nicht aus; man überläſst ihn dem Geschmacke des Spielers. Es giebt noch eine andere Art von doppelten Vorschlag, (S. 7.) er besteht darinn, daſs man die beiden kleinen Noten gleich und leicht angiebt, und auf der Hauptnote verweilt.

Die Componisten brauchen zuweilen den Vorschlag, (die kleine Note) um ein *Portamento* (Verschmelzen, sanftes Übergehn von einem Tone zum andern) anzuzeigen. (S. 8.)

Man darf nie einen Vorschlag vor eine Note setzen, mit der die Melodie anfängt, auch vor keine Noten die auf Pausen folgen.



Vom Triller.

Der Triller ist eine Verzierung von so allgemeinem Gebrauch, dafs, wenn man sich nicht bemüht, ihn glänzend, weich, lebendig und rasch zu machen, man die Melodie damit verunzieren wird.

Er besteht in einem abwechselnden Schlagen des Tons, auf welchem er gezeichnet ist, mit einem andern Ton, der eine Stufe höher steht.

Es giebt zwei Arten von Trillern: den Triller von einem ganzen (Sieh I.) und den von einem halben Tone. (S. 2.)

Um einen guten Triller zu bekommen, mufs man den Finger mit der gröfsten Geschmeidigkeit und Beweglichkeit senkrecht auf die Saite fallen lassen, und ihn wieder aufheben, so weit als nöthig ist, um ihm einen neuen Schwung zu geben. Man fange langsam an und hüte sich den Finger steif zu machen; man lasse nach und nach die Geschwindigkeit zunehmen, (S. 3.) je nachdem man die Fertigkeit erlangt hat, den Finger immer auf den nämlichen Punkt fallen zu lassen, das heifst: genau auf die grofse oder kleine Secunde: denn der Triller ist fehlerhaft, sobald er sich von einem ganzen oder von einem halben Tone entfernt.

Es giebt mehrere Arten ihn vorzubereiten und ihn zu schliefsen. Hier stehen die gewöhnlichsten. (S. 4.) Der Geschmack des Spielers mufs über ihre Anwendung entscheiden.

Art, den Triller zu schliefsen. (S. 5.)

Der Triller wird gebraucht, nicht blofs am Ende der Sätze, die man Final-Cadenzen nennt, sondern auch in andern harmonischen Schlufs-Sätzen, und in gebundenen wie in gestofsenen Noten. (S. 6.)

Man kann eine kleine durchgehende Note noch hinzufügen. (S. 7.) Beim Aufsteigen findet die kleine durchgehende Note nicht statt. (S. 8.)

Es giebt Fälle, wo der Triller unvollendet bleibt; man nennt ihn alsdenn Mordent, (Pralltriller) und bezeichnet ihn manchmal folgendermafsen. (S. 9.)

Man macht eine Folge von Trillern, indem man mit dem Finger von einem Ton zum andern rückt, und auf jedem Ton einige Schläge thut. (S. 10.)

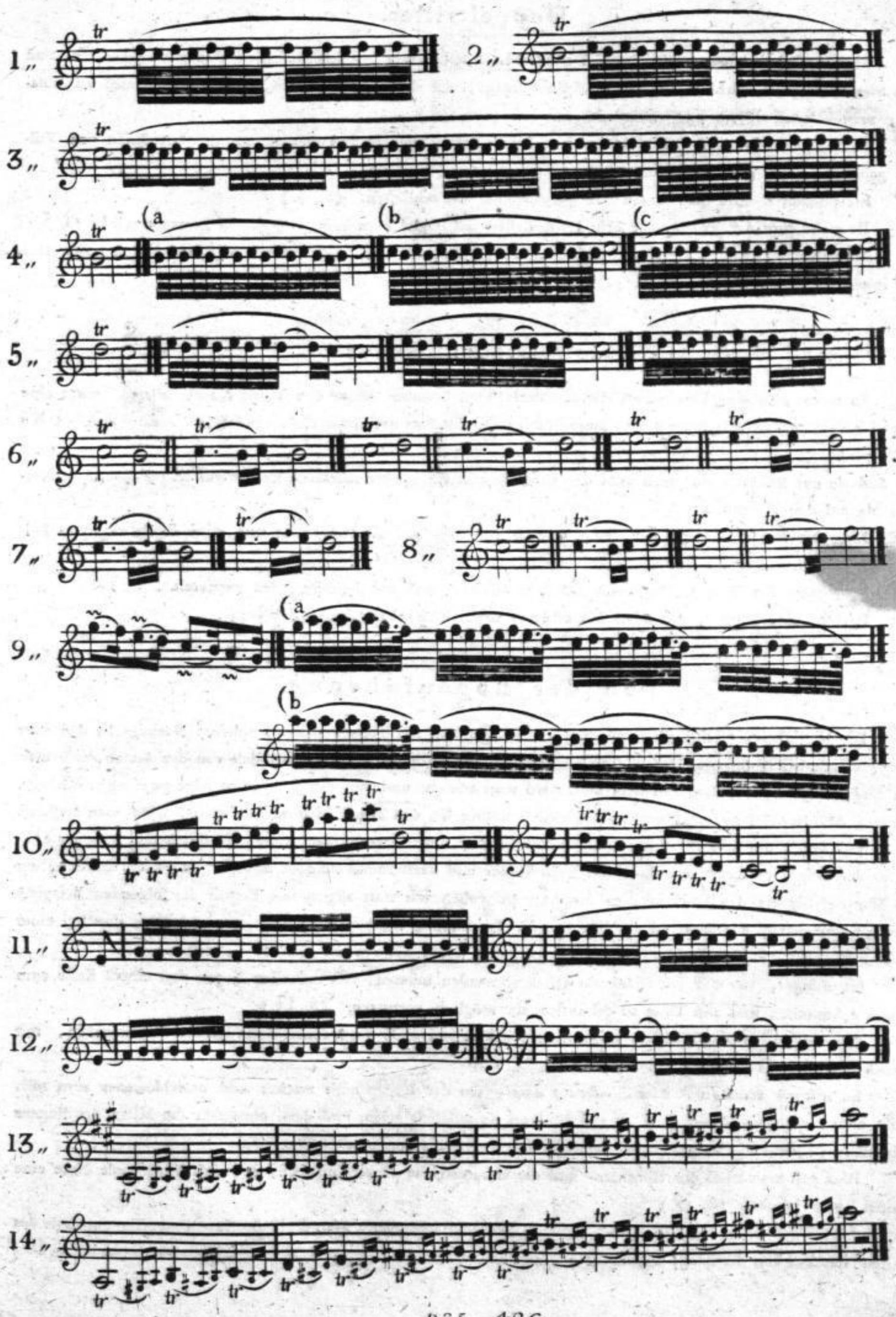
Bei dieser Kette von Trillern kann man mit der obern Note anfangen, folgendermafsen. (S. 11.)

Oder man kann die Hauptnote, auf welcher der Triller gemacht werden soll, erst hören lassen. (S. 12)

Eben so kann man eine Folge von Trillern auf diese Art machen:

Beispiel in Dur. (S. 13.)

Beispiel in Moll. (S. 14.)



Doppeltriller.

Man muſs bei den Doppeltrillern die nämlichen Regeln, wie bei den einfachen Trillern, beobachten, und sich hier vorzüglich bemühen, mit den beiden Fingern, die den Triller machen, vollkommen gleich zu schlagen; man bereitet sie vor und endigt sie eben so. (Sieh I.)

Die Doppeltriller auf den bloſsen Saiten haben keinen Schluſs und werden nur in einer Reihe von Trillern gebraucht. (S. 2.) Reihe von Trillern. (S. 3.)

Inzwischen könnte man diesen hier auf folgende Art schlieſsen. (S. 4.)

Es giebt eine Art Triller, der kein Doppeltriller ist, obgleich er beim Doppelgriff gemacht wird. (S. 5.)

Man macht zuweilen diesen Triller bei einem Doppelgriff, so, daſs man beide Finger liegen lassen und mit ihnen fortrücken muſs. (S. 6. 7.)

Schleifer oder Grupetto.

So nennt man eine Verzierung, die aus drei Noten besteht. Diese drei kleine Noten müssen immer eine kleine Terz ausmachen; sonst macht diese Manier einen harten und unangenehmen Effekt. Aufsteigend. (S. 8.) Absteigend. (S. 9.)

Soll sie gut klingen, so muſs man die erste Note etwas stärker markiren und etwas länger darauf verweilen, als auf den übrigen.

Eine Art dieser Manier (der Doppelschlag) folgt auf die Hauptnote und wird durch folgendes Zeichen angedeutet. (S. 10.)

Man kann den Doppelschlag noch auf diese (S. 11.) und auf mehrere Arten verzieren.

Hier ist eine Manier, die theils Mordent, theils Schleifer ist. (S. 12.)

Von der Bogenführung.

Die Nettigkeit, (Reinlichkeit des Spiels) die Rundung des Tons und der besondere Nachdruck, den man hauptsächlich bei gestoſsenen Noten durch den Strich hervorbringt, hängen vorzüglich von der Art ab, wie man den Bogen führt, das heiſst: von dem Platz, wo man streicht und von der gröſsern oder geringern Länge, die 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 fordern, endlich ihn noch kürzer und nachdrucksvoller zu nehmen, in Fällen nämlich, wo die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks es fordert; so wollen wir statt allgemeiner Regeln die folgenden Beispiele geben, von denen der Verstand des Zöglings die Anwendung machen muſs und ohne welche es ihm bei einer groſsen Menge moderner Musikstücke niemals gelingen wird, die rechten Accente zu treffen.

Im *Adagio*, 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. (S. 13.)

Oder sollen sie ausdrücklich abgestoſsen werden, so muſs man ihnen ihren ganzen Werth geben, mit derselben Länge des Bogens. (S. 14.)

Im *Allegro maestoso*, oder *Moderato assai*, wo der Bogenstrich rascher und entschlossener seyn soll, muſs man der abgestoſsenen 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 Heraufstriche lebhaft machen, so, daſs hinter jede Note eine kleine Pause kommt. (S. 15.)

Im *Allegro* muſs 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. (S. 16.)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

Adagio

12.

Adagio.

13.

Maestoso.

14.

15.

Allegro

16.

Im *Presto*, wo der Strich noch rascher und lebhafter seyn muſs, giebt man der abgestoſsenen Note noch weniger Ausdehnung. Man spielt hier ebenfalls um die Gegend von drei Viertheilen des Bogens, aber man muſs sich bemühen, den Strich lang genug zu nehmen, 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, je mehr Wirkung werden sie an der rechten Stelle thun; aber man muſs nichts übertreiben, man muſs sich immer bemühen, seinen Strich nach dem Maaſs seiner Kräfte einzurichten. (Sieh I.)

Es ist zu bemerken, daſs diese Bogenführung nur die Passagen angeht, und daſs man bei sangbaren Stellen nach der Bewegung und dem Charakter der Stücke den Bogenstrich länger oder kürzer nehmen muſs.

Das Stoſsen.

Dieser Bogenstrich muſs 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 groſser Wirkung, wenn man ihn am schicklichen Orte gebraucht. (S. 2.)

Er wird eben so bei Triolen angewandt. (S. 3.)

Um ihn gut, das heiſst weder hart, noch trocken auszuführen, muſs man jede Note scharf herausstoſsen, 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 Heraufstrich ein wenig mehr Stärke geben muſs, da bei diesem der Druck natürlicher Weise etwas schwieriger ist, als beim Herunterstrich.

Staccato.

Staccato heiſst, wenn man mehrere Noten auf einem und demselben Bogenstrich kurz abstöſst. Hier gilt dieselbe Regel, wie bei dem Stoſsen; es muſs nämlich mit der Spitze des Bogens gemacht werden, ohne daſs der Bogen von der Saite aufgehoben wird; doch mit dem Unterschied, daſs man hier so wenig Bogenlänge als möglich gebrauchen muſs, wenn die Töne deutlich werden sollen, und daſs man die erste und die letzte Note mit Nachdruck heraus heben muſs. (S. 4.)

Man muſs im Staccato alles Harte, Schwerfällige vermeiden. Man lasse dem Bogen in der Hand freies Spiel und drücke nur den Daumen ein wenig fester an den Bogenstock an. Man wird es lernen, wenn man die Übung langsam vornimmt und bei jedem Ton inne hält. Man macht das Staccato auch mit dem Herunterstrich und fängt dann mit der Mitte des Bogens, oder auch noch höher an, nach Beschaffenheit der Noten, die man vortragen will. (S. 5.)

Verschiedene Stricharten.

Bisher haben wir nur von gehaltenen und von abgestoſsenen Noten gehandelt. Aber so wie es durchaus erforderlich ist, die Töne unter sich zu verbinden (gebunden vorzutragen), wenn man sangbare Stellen ausführen will, so giebt es auch gewisse Passagen, die durch die Mannigfaltigkeit der Strichart einen Ausdruck und Charakter bekommen, den sie ohne dieses Hülfsmittel nicht haben würden. Man muſs es jedoch nicht miſsbrauchen, sonst ermüdet es das Ohr und schadet dem guten Vortrage, der mit dem Effectvollen sparsam umzugehen fordert.

Mannigfaltige Stricharten. (S. 6.)

Presto.

1.

2.

3.

4.

Moderato

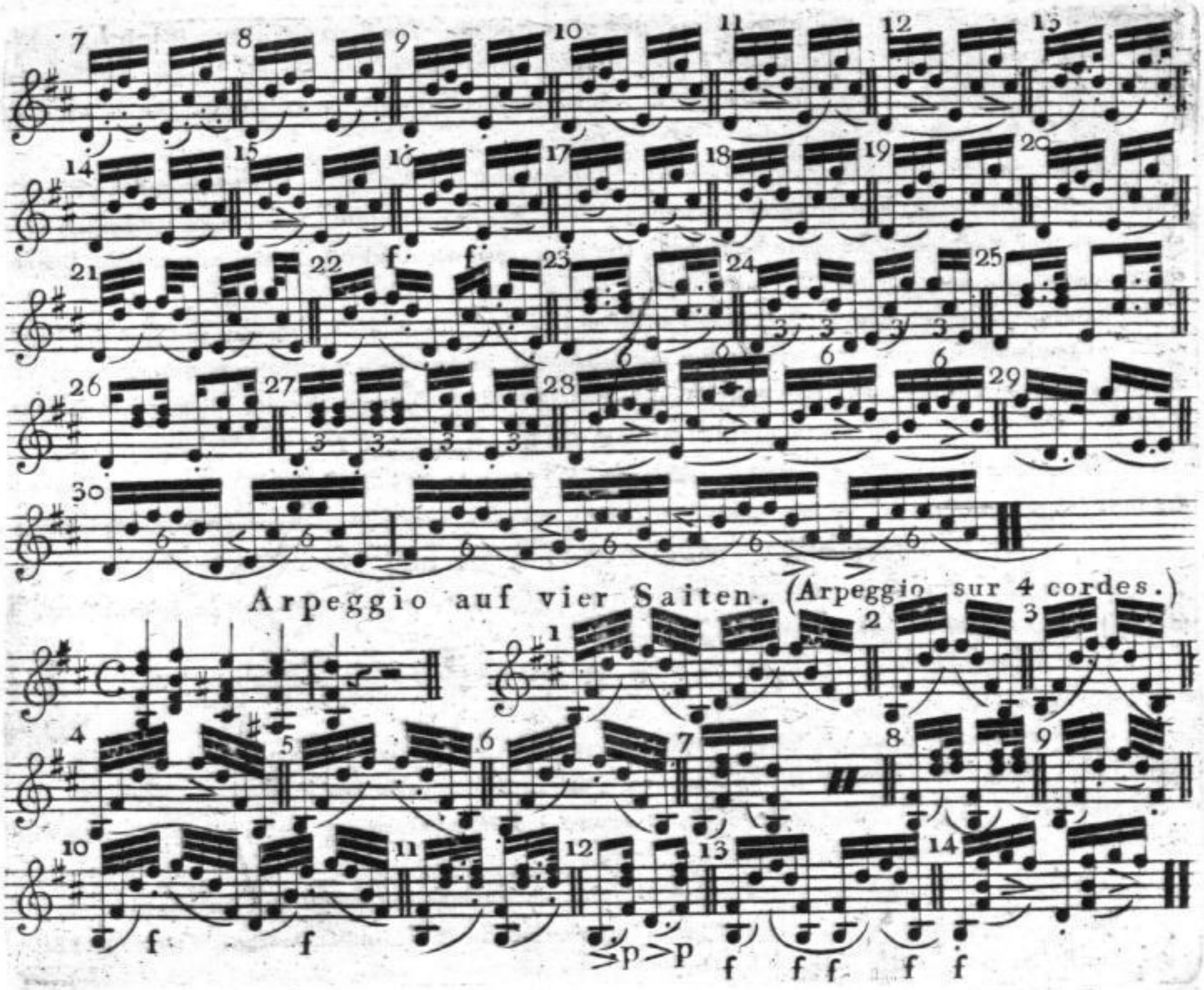
5.

Moderato

6.

Triolen.
(Triolets.)

Arpeggio
auf 3 Saiten.
(Arpeggio
sur 3 cordes.)



Der Ton.

In dem Ton eines Instruments unterscheidet man die eigenthümliche Art desselben und den Grad seiner Stärke.

Die schönste Art des Tons ist die, die das Sanfte mit dem Hellklingenden vereinigt. Man wird weiter hin sehen, wie sehr die Violine diesen Vorzug besitzt.

Man muſs sich daher bemühen denselben wohl zu erhalten, indem man volle, markige Töne aus dem Instrument zieht, denen man Kraft und Rundung giebt.

Der Ton auf einer Violine richtet sich nach der Art, wie der Bogen die Saiten in Schwingung versetzt. Es ist schon erinnert worden, daſs man sehr sorgfältig seyn muſs, um diesen stets in Richtung und Druck gleichmäſsig zu ziehen, Die Reinlichkeit (Nettigkeit) des Tons hängt davon ab. Auch trägt die Reinheit (Richtigkeit) des Tons viel zu jener Reinlichkeit bei, weil jede vollkommen richtig gegriffene Note die ihr verwandten Töne mit anklingen macht.

Um das Mechanische des Tons gut zu erlangen, muſs man sich üben: 1. den Ton stark auszuhalten, 2. einen schwachen gemäſsigten Ton hervorzubringen, 3. den Ton wachsen und abnehmen zu lassen, und ihn abzuändern.

Stark ausgehaltene Töne.

Der ausgehaltene Ton muſs von einem Ende des Bogens bis zum andern gleich stark seyn. Um diese Gleichheit zu behaupten, muſs man die Stärke vermehren, je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert, wo der Ton von Natur schwächer wird — man muſs den Bogen mit allen Fingern, besonders mit dem Daumen fester fassen. Drückt man den Zeigefinger allein an den Bogen an, ohne den Daumen ihm im gleichen Grade entgegen zu drücken,

so überwältigt man die Saite, und ist nicht im Stande einen reinlichen Ton hervorzuziehen. (Sieh I.)

Man muſs ferner die beiden Enden des Bogens genau verbinden und mit Geschicklichkeit den Heraufstrich unvermerkt an den Herunterstrich anschlieſsen, so daſs dieser Wechsel des Bogens ohne Unterbrechung des Tons — ohne einen fühlbaren Ruck vor sich gehe.

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 Ruhpunkte bemerken. Das ist es, was der Ausdruck Tartini's sagen will: Um gut zu spielen, muſs man gut singen.

Inzwischen ist zu bemerken, daſs dieses im Allgemeinen so richtige Princip, dem man zu folgen sich bemühen muſs, auf gewisse Passagen nicht anwendbar ist, die dem Genius des Instruments angemessen sind und dazu dienen, mit den sangreichen Stellen zu contrastiren. Diese bilden eine Art des Vortrags, den die Stimme nicht verträgt.

Schwach ausgehaltene Töne.

Man nehme dieselbe Übung bei Tonleitern, oder bei folgender Stelle vor, (S. 2.) indem man zu Anfang der Note den Bogen leicht auf der Saite ruhend hält, und ihm mehr Gewicht läſst, je näher man der Spitze kommt.

Wachsende, abnehmende Töne und Nüançen.

Wachsende. Man muſs die Kraft des Bogens wachsen lassen, je mehr man sich der Spitze nähert, doch so, daſs das *Crescendo* unmerklich ist. (S. 3.)

Abnehmende. Man fängt sehr stark an, und läſst die Stärke des Tons allmählig schwinden, je mehr man sich der Spitze nähert. (S. 4.)

Gedehnte Töne. Man muſs bei gedehnten Tönen sehr schwach anfangen, dann den Ton allmählig wachsen lassen, ohngefähr bis in die Mitte des Bogens, von wo der Ton eben so allmählig wieder abnehmen muſs. (S. 5.)

Man kann noch auf eine andere Art die Töne dehnen, indem man den Bogen eine Art von Wellenbewegung machen läſst. Dies ist zuweilen bei ausgehaltenen Tönen und bei Orgelpunkten anzuwenden; indessen soll man sich dieser Art den Ton zu dehnen, selten bedienen. — Der Componist wird sie mit folgendem Zeichen anzeigen. (S. 6.)

Nüançen. Die Nüançen (Mannichfaltigkeit, Abwechselung in Stärke und Schwäche, Wachsen und Schwinden) die man dem Ton giebt, bringen in der Musik die schönsten Effekte hervor. Sie sind bei der Melodie, was das Helldunkel, die Vertheilung von Licht und Schatten in der Malerei ist. Man kann daher den Anfängern nicht genugsam empfehlen, die Nüançen mit der gröſsten Genauigkeit zu beobachten. Das Studium der gedehnten Töne wird sie in den Stand setzen, dahin zu gelangen. Dieses Studium 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.

Man kann die Regeln, die wir eben auseinander gesetzt haben, auch auf mehrere Noten, ja auf ganze Phrasen, auf ganze Stücke anwenden. (S. 7. 8.)

Die nämlichen Nüançen werden in den mannigfaltigen Stricharten angewandt.

Eine allgemeine Regel, die man nie vergessen muſs, ist die, daſs man bei allen Passagen, die von den tiefen zu den höhern Tönen hinaufgehen, die Kraft des Tons wachsen, und bei allen, die von den hohen Tönen herabwärts steigen, den Ton abnehmen lassen muſs. Dies ist in der Singekunst ein strenges Gesetz; aus ihr ziehen wir es hier herüber. (S. 9.)

Verzierungen.

Verzierungen, Ausschmückungen (*ornemens*, *broderies*) sind mehrere unwesentliche Noten, die man beim Vortrage hinzusetzt, um in eine öfters wiederkehrende Melodie Abwechselung zu bringen, oder zu einfache Stellen zu verzieren, die der Verfasser zuweilen in der Absicht so geschrieben hat, um dem Geschmack des Vortragenden freies Spiel zu lassen.

Hier mögen einige Beispiele aus einem Werke des Tartini stehen. Diese Beispiele können eine Vorstellung von der Mannigfaltigkeit geben, die bei der Art, einen Satz oder einen Schluſs zu verzieren, statt findet, eben so aber auch von der Mäſsigung, mit welcher diese Verzierungen gebraucht werden müssen, bei welchen es sehr leicht ist gegen die Harmonie oder den guten Geschmack zu sündigen. (S. 10.)

1 Largo. forte tr

2 Largo. piano tr

3 Largo crescendo tr tr

4 Largo tr morendo

5 Largo segue

6 Largo tr

7 forte piano

8 Wellenförmig (Ondulés.) crescendo Wellenförmig (Ondulés.) morendo

9

10 1) tr 2) tr 3) tr 4) tr 5) 3 3 6) 7)

1) tr 2) tr 3) tr tr

tr tr 3 3 3 3 tr

Adagio.

Die Einbildungskraft erfindet die Verzierungen, aber der gute Geschmack regelt und beschränkt sie, giebt ihnen die schickliche Gestalt, den passenden Ausdruck; oder er schliefst sie auch gänzlich aus, bei solchen Stücken nämlich: wo die Composition und ihre Theile einen besondern Gegenstand, ein besonderes Gefühl darstellen, das auf keine Art verändert werden darf, sondern, wie es ist, vorgetragen werden mufs.

Doch ist es nicht hinreichend, auf die Stelle Rücksicht zu nehmen, wohin man die Verzierungen setzen will, man mufs auch vermeiden, sie zu vervielfältigen. Die Menge der Verzierungen schadet dem wahren Ausdruck, entstellt die Melodie und wird am Ende eintönig. Man bedient sich ihrer oft nur, um den Mangel des Gefühls zu ersetzen, oder in der Meinung, dadurch den Reitz des Vortrags zu erhöhen: allein dies ist ein Irrthum. Nichts ist schön und rührend, als was einfach ist. Der Ausdruck mufs von Grazien geschmückt, aber nicht von ihnen verdunkelt werden. Der gute Geschmack fordert, dafs man die Verzierungen mit Einsicht gebrauche, und vor allen Dingen, dafs man sie aus dem Wesen der Melodie, die man vorträgt, herausnehme.

ZWEITER THEIL.

Vom Ausdruck und seinen Hülfsmitteln.

Bisher haben wir das Violinspielen nach seinem Mechanischen betrachtet, und die materiellen Regeln vorgetragen, die geschickt sind, in dem Lehrling die physischen Kräfte zu entwickeln, wie sie die Natur ihm gegeben hat. Hat er diese elementarischen Schwierigkeiten überwunden, so mufs man ihn bei gutgewählten Musikstücken davon die Anwendung machen lassen, das heifst: bei solchen, wo die Schwierigkeiten zunehmen und die geschickt sind, zugleich sein Spiel und seinen Geschmack zu bilden. Denn er wird über die gewöhnliche Ordnung nicht hinausschreiten und etwas Grofses hervorbringen, ohne das, was schon vorhanden ist, studirt zu haben. Man lasse ihn also gleichsam die Geschichte der Violin verfolgen, indem man ihm die Werke älterer Meister bis auf die der neuesten Zeit in einer Reihefolge vor Augen legt. (Als die besten Compositionen in dieser Art kann man folgende nennen: die von *Corelli*, *Händel*, *Tartini*, *Geminiani*, *Locatelli*, *Ferrari*, *Stamitz*, *Leclerc*, *Gaviniés*, *Nardini*, *Pugnani* und *Viotti*.) Dann nimmt sein Violinspielen einen Charakter an. Das Mechanische und alles, was davon abhängt, verschwindet, und das Gefühl herrscht an dessen Stelle. Dann erhebt er sich als Sieger über die Kunst, er stellt sich selbst dar, und nichts erinnert mehr an die Mittel, durch deren Hülfe er das Gemüth bewegt.

Der Lehrling glaube sich also nicht am Ziel seiner Arbeit, wenn er das Mechanische der Violin sich hinreichend zu eigen gemacht hat. Er prüfe seine Kräfte, ehe er weiter geht. Der Ausdruck bietet nun seinem Talent ein Feld dar, das keine Gränzen hat, als welche die Empfindungen des menschlichen Herzens ihm setzen. Es ist hier nicht hinreichend, dafs er natürliches Gefühl habe; er mufs den Drang, die Wärme der Empfindung, die sich auszubreiten strebt, die sich mittheilt, die eindringt, entflammt — in seiner Seele tragen. Sie ist jenes heilige Feuer, das eine sinnreiche Fiction durch den Prometheus dem Himmel rauben läfst, um den Menschen zu beseelen.

Rousseau sagt (im musikal. Wörterbuche): der Ausdruck besteht darinn, dafs man alle Ideen, die der Musiker darstellen, und alle Empfindungen, die er ausdrücken soll, mit Nachdruck vortrage.

Von den Mitteln des Ausdrucks.

Der wahre Ausdruck hängt ab: vom Ton, von der Bewegung, vom Styl, vom Geschmack, vom Tacthalten, vom Genie des Vortrags.

a) Vom Ton.

Jedes Instrument hat eine eigenthümliche Art von Klang (*timbre*) die von seinem Bau, seiner Gröfse, der Materie, woraus es besteht, und den Mitteln, es in Schwingung zu setzen, abhängt. Dieser sein Klang giebt ihm einen so bestimmten Charakter, dafs auch ein wenig geübtes Ohr es leicht erkennen und unterscheiden kann. „Aber es giebt kein Instrument," sagt Rousseau, „das eines so mannigfaltigen und alles umfassenden Ausdrucks „fähig wäre, als die Violine. Dieses bewundernswürdige Instrument bildet die Grundlage aller Orchester und „genügt dem grofsen Componisten, jede Wirkung hervorzubringen, die schlechte Tonkünstler durch Anhäufung einer „Menge verschiedener Instrumente vergebens zu erreichen suchen."

In der That hat die Violin in ihren hohen Tönen das Glänzende des Clarinettons, oder das Naive, Ländliche, das in dem Oboeton liegt. Sie hat in ihren Mitteltönen das Sanfte, Zärtliche der Flöte — in ihrer Tiefe endlich die melancholischen Accente des Fagotts, oder die edlen, rührenden Töne des Horns. Diese Mannigfaltigkeit aber ist hauptsächlich das Werk des talentvollen Künstlers, der das Instrument zu beseelen weifs.

Aber aufser diesem biegsamen, dem Instrument eigenthümlichen Ton, giebt es eine zweite Art des Tons, der von dem Grade des Gefühls, das der Spieler besitzt, abhängt. Dieser Ton ist so verschieden, dafs die nämliche Violin von zwei verschiedenen Musikern gespielt, sich selbst kaum ähnlich erscheint.

Ehe die Melodie ihren Satz geendigt hat, ehe der Zuhörer das, was vorgetragen wird, im Zusammenhange aufgefafst hat, mufs der Ton schon seinen Sinn ergreifen, und seine Seele bewegt haben. Dieser ist dem Ohr, was die Schönheit dem Auge ist. Der erste Ton, wie der erste Blick, wirkt den Zauber und macht einen so tiefen Eindruck, dafs er nie wieder verlöscht. Der Ton, den Tartini, und der, den Pugnani aus ihren Geigen zogen, lebt noch genugsam im Gedächtnifs, um eine Vergleichung zwischen beiden zu gestatten und die Art des Ausdrucks zu bestimmen, die jedem eigenthümlich war. Und obgleich wir schon zu lange die ausdrucksvollen Töne Viotti's nicht gehört haben, so sind wir doch so sehr von ihnen gerührt worden, dafs nichts sie aus unserm Andenken verlöschen wird. Dieser Eindruck kann nicht flüchtig seyn; er bleibt auf immer im Gedächtnifs, wie im Herzen.

Wer eine schöne Art von Ton erlangen will, der fange mit den mechanischen Hülfsmitteln, die wir vorgetragen haben, an, ihn sich zu bilden. (Man sehe 1. Theil. Art. Ton) Aber er suche ihn nirgend anders, als in seinem Gefühl; er bemühe sich, ihn aus den Tiefen seiner Seele hervorzuziehen: denn dort wird er seine Quelle finden.

b) Von der Bewegung.

Die Alten theilten die Musik nach ihrer Wirkung auf die Seele in drei Gattungen: nämlich in die ruhige, die lebhafte, die enthusiastische.

Anmerkung. Die Philosophen haben die Musik in Rücksicht ihrer Wirkungen auf die Seele in drei Klassen getheilt, nämlich in die ruhige, lebhafte und enthusiastische Musik. Die erste bezeichnet den ernsthaften Gesang von mäfsiger Bewegung, weshalb man sie auch die moralische nannte. Die zweite enthält den lebhaftern Gesang, der für leidenschaftliche Gefühle pafst. Die dritte Klasse ergreift die Seele und berauscht sie. (Anmerkungen des Abbé Lebatteux zur Poetik des Aristoteles.)

Es giebt drei Principien der Musik, sagt Plutarch: die Fröhlichkeit, der Schmerz, und der Enthusiasmus.

Die Musik theilt sich in drei Klassen: in traurige, freudige und beruhigende Musik. (Aristides Quintilianus, ein griechischer Musiklehrer.)

Euclides unterscheidet in dem Gesange einen dreifachen Charakter, den, der die Seele erhebt; den, der sie abspannt und erweicht; und den, der sie beruhigt.

Die Unterscheidung des Aristides Quintilianus bezieht sich auf die drei Benennungen: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*. Im *Adagio* findet er mehr den Ausdruck des Traurigen als des Zärtlichen. In diesem Punkt bin ich nicht seiner Meinung. Das *Andante* malt den Frieden und so sanfte Bewegungen, die den Charakter der Ruhe nicht zerstören. Das *Allegro* drückt Fröhlichkeit aus, wie schon sein Name andeutet. Aristides Quin-

tilianus erwähnt der enthusiastischen Musik gar nicht. Sollte er etwa, wie ich, die Bemerkung gemacht haben, dafs das *Allegro* enthusiastisch wird, wenn man es durch Geräusch uud durch kunstvolle Nachahmungen verstärkt? (*Observations sur la musique par Mr. de C.*)

Dieser dreifache Charakter wird durch die drei Bewegungen ausgedrückt, die unter dem Namen des *Adagio*, *Allegro* und *Presto* bekannt sind.

Der Charakter eines Musikstücks hängt gröfstentheils von seiner Bewegung ab. Wer es jemals versucht hat, die Bewegung bei einer Arie zu verändern, der wird gefunden haben, dafs man aus dem finstersten Adagio — ein fröhliches Stück — aus einer rührenden Arie ein sehr lebhaftes Presto machen kann.

Der Ausdruck fordert also, dafs man mit der gröfsten Genauigkeit jedem Musikstück, das man vorträgt, die Bewegung gebe, die seinem ursprünglichen Charakter die angemessenste ist, wenn man will, dafs es den Charakter behaupte, der zu seiner Bewegung pafst.

Man mufs ferner diesen Charakter festhalten und nichts vornehmen, was ihn verändern könnte. Man hüte sich daher, im Adagio rasche Passagen anzubringen, oder einen Accent hineinzulegen, der für den Charakter, den diese Bewegung anzeigt, nicht gehört; man mache alle Verzierungen gedehnter, die kleinen Maniernoten langsamer, die Triller weicher, fetter (*onctueux*), und man führe den Bogen viel gehaltener und langsamer, als im Allegro.

Das Allegro will in einer festern Manier und mit lebendigern Bogen gespielt seyn. Die Verzierungen, die kleinen Maniernoten müssen immer noch gedehnt, aber doch mit mehr wechselnden Bogenstrichen vorgetragen werden, und man mufs den Trillern mehr Schwung geben.

In das Presto mufs man alle mögliche Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Hitze legen, und selbst in den allerwildesten Stellen (*passages du plus grand abandon*) müssen Finger und Bogen immer den Charakter des Lebhaften, Lebendigen behaupten.

Übrigens kann man hier nichts weiter thun, als den Lehrling auf die richtige Bahn hinleiten, um ihn vor Verirrungen zu bewahren. Es gäbe hier sonst noch eine unendliche Menge von Dingen, die zu sagen wären; der Verständige wird schon errathen, dafs es mehrere Grade der Bewegung giebt, die sich an die, von denen wir eben geredet haben, anschliefsen — als *Larghetto*, *Andante*, *Moderato*, *Allegretto* u. s. w. Man mufs es dem musikalischen Gefühl überlassen, in diesen verschiedenen Bewegungen mehr oder weniger einen der drei Hauptcharaktere auszudrücken, von denen die Rede ist.

Es ist offenbar, dafs alles, was bisher gesagt ist, das Materielle des Ausdrucks angeht, und dafs er noch von einer andern Seite betrachtet werden mufs.

c) Vom Styl.

Die Art und Weise sich auszudrücken, die Wahl der Ausdrücke, der Accent den man jedem Musikstücke giebt, charakterisiren den Styl. Es haben also, nach dem was gesagt ist, *Adagio*, *Allegro*, *Presto*, jedes seinen eigenen Styl, den man zu verwechseln sich wohl hüten mufs.

Jeder Componist drückt seinen Werken ein ihm eigenes Gepräge auf — dies ist der ihm eigene Styl, der aus seiner Manier zu empfinden und sich auszudrücken von selbst hervorgeht.

Hier liegt eine Klippe für viele Violinspieler. Mancher hat die Fähigkeit, die Werke eines Componisten gut vorzutragen, indem er die eines andern nicht zu spielen im Stande ist; seine Finger, sein Bogen, seine ganze Spielart, alles widersteht, weil er in sich selbst nicht die nöthige Geschmeidigkeit hat, um jeden Styl anzunehmen, oder weil es ihm an der natürlichen Fähigkeit fehlt, die verschiedenen Arten, einen Gedanken einzukleiden, aufzufassen, und die verschiedenen Accente zu finden, die für die Sätze passen. Für das letztere Übel giebt es kein Mittel. Wird aber der Lehrling nur durch physische Hindernisse aufgehalten, so bemühe er sich, die gröfste Mannigfaltigkeit der Spielart und des Vortrags sich zu erwerben, indem er alle Gattungen und die Werke aller Meister studirt. Er fange an, sich nach den grofsen Mustern zu bilden, damit er mit der Zeit wieder für andere ein Muster werden kann; er fürchte sich nicht dafür, Nachahmer zu bleiben. Unter den besten Werken der besten Meister wird er bald den Styl annehmen, der mit seiner Art zu empfinden die mehreste Ähnlichkeit hat. Da aber die Empfindungen in jedem Individuum von unendlicher Mannigfaltigkeit sind, und die Nüançen

des Gefühls die Verschiedenheit des Styls hervorbringen, so wird er, wenn er in der That den Keim des wahren Talents in sich trägt, sich endlich einen Styl bilden, in welchem er sich selbst ganz darstellt; er wird jenen Charakter der Originalität bekommen, der darin besteht, dafs man redet, wie man denkt, und in allem was man schreibt oder darstellt, die Gefühle seines Herzens und den Schwung seiner Einbildungskraft ausdrückt.

Aber diese Originalität darf schlechterdings nicht gesucht werden; sie mufs natürlich seyn. Man kann sie nicht erkünsteln, ohne sich zu verrathen und ins Bizarre zu fallen. Es ist die Sache des guten Geschmacks, diesem Übel vorzubeugen, das allgemeiner ist, als man glaubt.

d) Vom Geschmack.

Der natürliche Geschmack ist nichts anders, als das Gefühl des Schicklichen, Passenden (*des convenances*), ein geheimer Tact, der jeder Sache den Ton, den Charakter und die Stelle zu geben weifs, die sich für sie schicken. Er geht vor der Reflexion vorher, und ohne es zu wissen, wählt er stets gut. Eine andere Art des Geschmacks ist der, welcher durch das Resultat von Vergleichungen, durch das Urtheil, durch die Erfahrung sich bildet, und daher der gebildete (verfeinerte) Geschmack heifst. Er gesellt zu dem natürlichen Geschmack die genauere Einsicht in jenes Schickliche, dessen wir erwähnt haben. Er ist beides; ein Geschenk der Natur und eine Frucht der Erziehung — er fordert beides, Reflexion und Gefühl. Er besteht nicht, wie Viele glauben, darin, in einem Musikstück angenehme Verzierungen und Schnörkeleien anzubringen, sondern darin, sich ihrer zu enthalten, wenn der Gegenstand es fordert, oder sie am rechten Orte zu gebrauchen und diese Verzierungen aus dem Wesen und Charakter der Melodie selbst herauszunehmen, wie schon gesagt ist. Es ist die Sache des Lehrers hier dem Schüler zu Hülfe zu kommen, und die Entwickelung seines Geschmacks zu befördern, indem er ihm bemerklich macht, dafs ein rührendes Stück voll tiefen Gefühls keine Bravourarie ist, dafs ein Adagio mit den kurzen und raschforteilenden Bewegungen des Allegro nichts gemein hat, dafs man das Quartett nicht in der festen, ganz ausgebildeten Manier des Concerts vortragen solle, dafs man sein Spiel der Gröfse des Gegenstandes anpassen, dafs man, nachdem die Sätze von ganz verschiedener Bedeutung es fordern, seine Töne modifiziren, seine Hülfsmittel sparend gebrauchen, und nichts thun müsse, das dem Hauptcharakter des Stücks nicht angemessen ist.

Doch alle Hoffnung, einen Lehrling zu bilden ist eitel, wenn sein natürliches Gefühl nicht der Regel voran geht, und wenn dergleichen Bemerkungen ihm öfter eingeschärft werden müssen. Man macht endlich aus ihm nur einen Nachahmer, statt eines talentvollen Menschen. Die beste Geschmackslehre ist also nicht die, die der Lehrer giebt, sondern die, die der Lehrling selbst zu finden weifs.

e) Vom Tacthalten.

Dem Zeitmaafse wohl folgen, ist zum Tacthalten nicht hinreichend. Man mufs mehr thun; man mufs mit der gröfsten Genauigkeit jedem Zeittheil, aus welchem der Tact besteht, seinen Werth geben, und sein Spiel so beherrschen, dafs die Bewegung immer gleichmäfsig ist.

Der Ausdruck erlaubt zuweilen eine leichte Abweichung vom Tact. Aber diese Abweichung geschieht entweder so allmählig, dafs sie kaum merklich ist, oder der Tact wird eigentlich nur versteckt, dafs heifst: man scheint einen Augenblick gegen ihn zu fehlen, indem man sogleich wieder einlenkend ihn so genau als vorher beobachtet.

Man soll indessen diese Freiheit nicht mifsbrauchen, sonst verliert die Musik den Reitz, der ihr durch die Regelmäfsigkeit der Bewegung gegeben wird, und das Ohr, das an dieses Zeitmaafs, an diese Eintheilung der Zeit gewöhnt ist, die den Charakter des Stücks bestimmen, erliegt unter einer Regellosigkeit und Verwirrung in den Bewegungen, die alle Schönheiten des Ganzen zerstören.

Mancher glaubt, seinem Vortrage dadurch Wärme zu geben, wenn er bei schwierigen Stellen mit dem Tacte ein wenig eilt. Als ob die Wärme des Ausdrucks in der Geschwindigkeit bestände! Da müfste man darauf Verzicht thun, Wärme in ein Adagio zu bringen. Diese Meinung will den Mangel der ächten Wärme durch ein falsches Mittel ersetzen. Die ächte Wärme offenbart sich darin, dafs man eine Stelle mit Kraft, mit Energie, mit einem Drange der Seele vorträgt, die man eben so gut im Adagio als in den übrigen Tempo's anwenden darf.

Genaue Tactrichtigkeit ist nächst dem Reinspielen das allerseltenste bei der Ausübung. Man darf nur vor einem aufgezogenen Chronometer spielen, um sich zu überzeugen, wie schwierig es ist, das Zeitmaafs ganz genau

und gleichmäfsig abzutheilen. Man könnte sagen, dafs die Bewegung des Bluts uns den Rythmus nothwendig gemacht hat, und dafs wir den Schlägen des Herzens den Ursprung des Tactes verdanken. Folgt man in der Darstellung der Leidenschaften nicht in der That diesen bald lebhaftern, bald trägern Empfindungen, jenen mehr oder weniger raschen Bewegungen, die die Liebe und der Hafs, die Freude und der Schmerz, die Furcht und die Hoffnung in unserm Busen wirken? Sie sind es, die dem Componisten bei der Wahl seiner Rythmen und Tempo's zur Regel dienen. Aber sie können ihrer Natur nach nicht mathematisch genau seyn. Es finden sich hier aufserdem Verschiedenheiten, die aus der Organisation eines jeden Individuums entspringen. Daher kommt die grofse Schwierigkeit, den Tact vollkommen richtig zu halten und einer gegebenen Bewegung zu folgen.

Um dahin zu gelangen, mufs der Kopf früh geübt werden, die Lebhaftigkeit der Sinne zu mäfsigen, und den Affect zu regeln, der den Spielenden bei seinem Vortrage beleben soll. Läfst er sich von diesem fortreifsen, so geht das Zeitmaafs und die Nüançen mit dem Effectvollen verloren; hält er sich zu sehr in Schranken, so wird er frostig: die Kunst besteht darin, das Gefühl, was uns fortreifset, mit dem, welches uns zurückhält, im Gleichgewicht zu erhalten. Es giebt also, wie man sieht, noch eine andere Art von Tactrichtigkeit, aufser der, die es mit der richtigen Eintheilung des Tactes und dem Zeitmaafs zu thun hat. Sie erfordert eben so sehr lange Übung als Reife des Talents.

f) Vom Genie des Vortrags.

Das Genie des Vortrags (der Ausführung) besteht darin, dafs man mit einem Blick die verschiedenen Gattungen der Musik mit ihren eigenthümlichen auffafst, sich wie durch plötzliche Eingebung mit dem Genius des Componisten innigst verbindet, seine Gedanken erräth, seine Winke versteht, und seinen ganzen Sinn mit eben so viel Leichtigkeit als Precision darstellt. Genie des Vortrags heifst die Gabe, das Effectvolle schon im voraus zu ahnden, um es mit gröfserer Kraft herauszuheben; dem ganzen Spiel die Farbe zu geben, die der Gattung eines Componisten am meisten zusagt; die Anmuth mit dem Gefühl, die Naivität mit der Anmuth, das Kräftige mit dem Sanften zu verbinden, und alle Nüançen zu heben, die das Kontrastirende bestimmen; das Genie des Vortrags geht rasch aus einem Charakter zu einem ganz verschiedenen über — es weifs sich jedem Styl, jedem Accent anzuschmiegen. Es macht ohne Ziererey die hervorstechendsten Stellen fühlbar und wirft geschickt den Schleyer über die gemeinsten. Es dringt tief genug in den Geist eines Stücks, um ihn Reitze zu leihen, die nicht mit bezeichnet sind, es weifs sogar Effecte zu schaffen, die der Componist oft dem Instinct überläfst. Es versteht alles zu übertragen, alles zu beleben, und in die Seele des Zuhörers die ganze Empfindung, die den Componisten erfüllte, herüberzuführen. Es ruft die grofsen Genies der vergangenen Jahrhunderte ins Leben zurück, und wiederholt ihre erhabenen Melodien mit dem Enthusiasmus, der der edlen und rührenden Sprache gebührt, die man, mit der Poesie, so richtig die Sprache der Götter genannt hat. Ein Theil der Hülfsmittel des Ausdrucks, von dem schon oben gehandelt worden ist, gehört der Kunst, und enthält alles, was zum Gutmachen nöthig ist. Aber das Genie des Vortrags führt zum Bessermachen. Es schwingt sich, vom Gefühl getrieben, mit kühnem Fluge in das weite Gebiet des Ausdrucks, um dort neue Entdeckungen zu machen. Hier bedarf es keiner Reflexion, keiner Berechnung mehr. Dem mit dem höhern Talent ausgestatteten Künstler ist es so ganz zur Natur geworden, sein Spiel den Regeln der Kunst anzupassen, dafs er ihnen ohne Studium, wie ohne Mühe folgt, und dafs sie, weit entfernt seine Fantasie abzukühlen, vielmehr dazu dienen, seine Ideen zu wecken, und ihn mit dem, was er vortragen will, inniger zu erfüllen.

Sein feines Gefühl bereitet ihn auf alles vor, was er spielen will. Kaum hat er einen Blick auf das Thema seines Stücks geworfen, als seine Seele sich zur Höhe des Gegenstandes hinaufschwingt.

Die Sonate, eine Art von Conzert mit Weglassung des Accompagnements — giebt ihm Gelegenheit seine Stärke glänzen zu lassen, einen Theil seiner Kunstfertigkeit zu entwickeln, sich allein, ohne Zurüstungen, ohne Unterbrechung, ohne andere Unterstüzung, als die des begleitenden Basses hören zu lassen. Ganz sich selbst überlassen nimmt er seine Nüançen, seine Konstraste aus sich selbst, und ersetzt durch die Mannigfaltigkeit, die er seinem Vortrage zu geben weifs, die Effecte, die dieser Gattung der Musik sonst fehlen würden.

Im Quatuor opfert er den Reichthum seines Instruments dem allgemeinen Effect auf. Er spielt im Geiste dieser ganz andern Gattung von Musik, deren reitzender 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 einen Satz entwickelt, und dann willig dem Anstofse folgt, der allen von dem ersten unter ihnen gegeben wird, dessen Übergewicht sie fortreifst. Diefs Übergewicht entspringt nur aus der Kraft der Gedanken, die er ins Klare setzt — er soll es weniger dem Glanze seines Spiels, als der sanften Überredung seines Ausdrucks verdanken.

In dem Concerto ist es ganz anders. Hier soll die Violin ihr ganzes Vermögen entwickeln. Zum Herrschen gebohren zeigt sie sich hier in ihrer Herrscherkraft und redet als Herr. Jetzt will sie eine gröfsere Zahl von Hörern hinreifsen und die gröfsten Wirkungen hervorbringen; sie wählt sich einen weitern Schauplatz, sie fordert einen gröfsern Raum. Ein zahlreiches Orchester gehorcht ihrer Stimme und kündigt ihre Erscheinung durch den Glanz eines vollstimmigen Vorspiels an. In allem was sie thut, strebt sie nicht die Seele weich zu machen, sondern sie zu erheben. Sie gebraucht nach einander die Majestät, die Kraft, das Pathetische und ihre wirksamsten Hülfsmittel, 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 stolzen Hauptsatz, 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 Sanftheit darstellt.

Tief bewegt im Adagio verweilt er langsam und feierlich auf den rührendsten Tönen. Bald läfst er sein Spiel und seine Fantasie in Harmonien voll Ernst und Andacht umher irren, bald ergiefst 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 zerstreutesten 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 reifst sie in seinem Schwunge mit sich fort. Seine Kühnheit frappirt und erregt Staunen; sein Gefühl, das ihn auch hier nicht verläfst, rührt. Er läfst die kräftigsten Stellen wie Blitze leuchten; gleich darauf, wie im Übermaafs der Leidenschaft, erlischt sein Spiel. Seine Kraft scheint erschöpft, entweder durch den rauschenden Ausbruch der Freude oder durch die Beängstigungen des Schmerzes. Doch er ermannt sich allmählig, er verstärkt die Kraft des Tons, er verdoppelt die Effecte, seine Begeisterung erreicht den höchsten Gipfel, bis der Enthusiasmus den Hörer wie den Spieler erfüllt, beide gleich bewegt und sie in jenes so wonnevolle Entzücken einwiegt, das nur der wahre Ausdruck zu schaffen vermag.

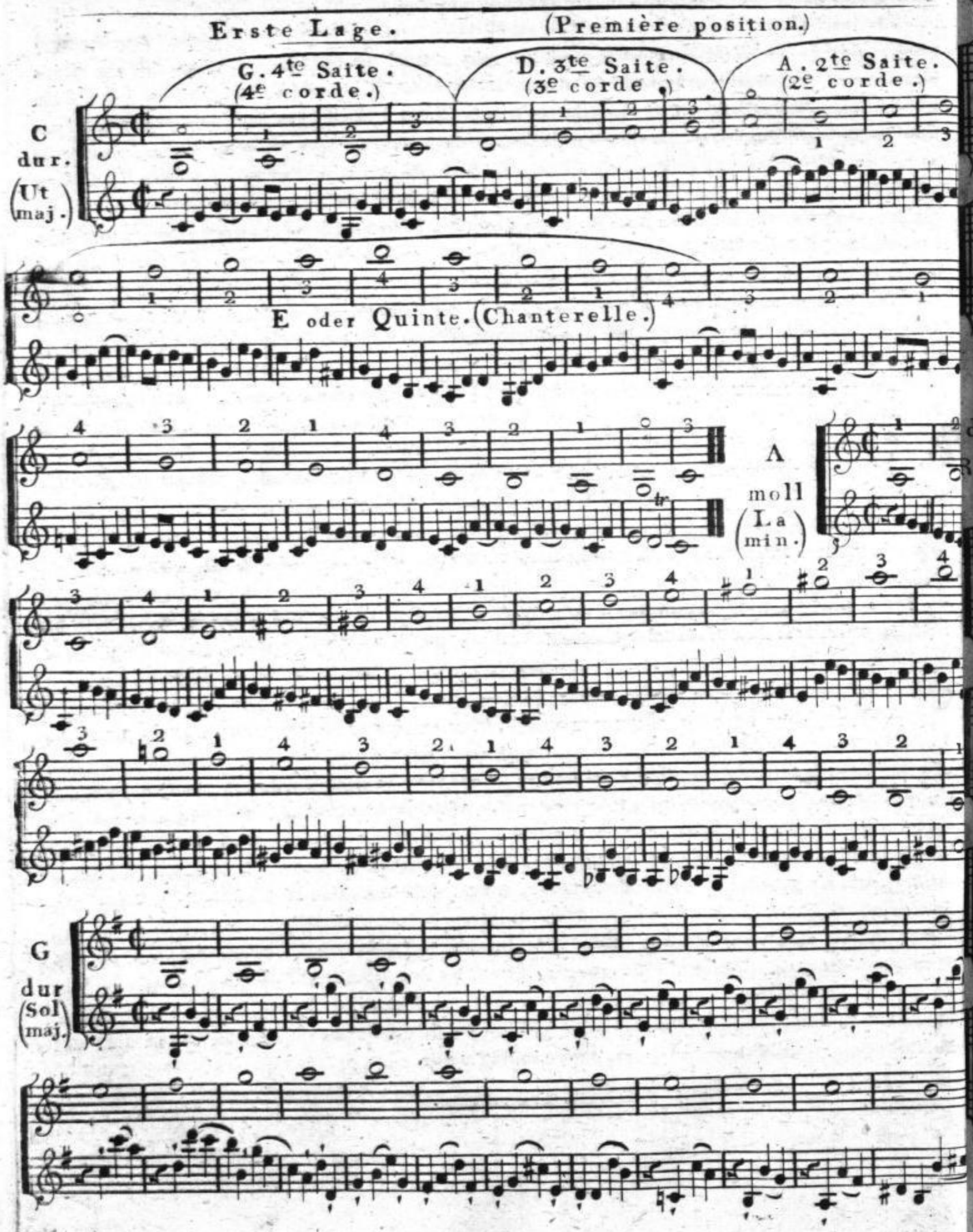
Wohl dem, den die Natur mit einer tiefen Fühlbarkeit ausgestattet hat! Er besitzt in seinem Innern des Ausdrucks nie versiegende Quelle. Die Jahre können seinen Schatz nur vermehren; sie verändern seine Lagen und führen ihm neue, oder veränderte Empfindungen zu. Je mehr seine Ideen reifen, je mehr seine Vernunft sich aufklärt; je einfacher werden seine Hülfsmittel und je mächtiger seine Wirkung. Für ihn hat der Ausdruck die Schranken der Kunst verlassen, er ist zur Sprache seiner Lebenserfahrungen geworden. Er singt seine frohen, seine schmerzlichen Erinnerungen, die Freuden, die er geschmeckt, die Leiden, die er getragen hat. Auch aus dem, was ein gemeines Talent nur niederdrücken würde, weifs er Gewinn für seine Kunst zu ziehen. Der Kummer schärft sein Gefühl und giebt seinen Tönen den süfsen Reitz der Melancholie. Die Prüfungen des widrigen Geschicks erwecken seine Kraft, spannen seine Fantasie, und geben ihm den höhern Schwung, die kräftigern Ideen, die grofse Hindernisse allein erzeugen, die nur aus dem Schoofs der Ungewitter hervortreten. Wie das Schicksal auch beschaffen sey, das ihn mit sich fortführt, die Melodie ist sein Organ, seine treue Freundin. Sie bietet ihm den reinsten Genufs an; denn sie lehrt ihn das Geheimnifs alle seine Gefühle mitzutheilen, und die Theilnahme seiner Mitmenschen an sein Verhängnifs zu fesseln.

Tonleitern und Uebungsstücke. (Sieh Seite 6.)

Die begleitende Stimme bei den einfachen Tonleitern ist von Cherubini.

Gammes et Exercices. (Voyez page 6.)

L'accompagnement des Gammes simples est de Cherubini.



E. moll. (Mi min.)

D dur. (Ré maj.)

H moll. (Si min.)

A dur. (La maj.)

Fis moll (Fa♯ min.)

E dur (Mi maj.)

Cis moll (Ut♯ min.)

H dur (Si maj.)

Gis moll (Sol♯ min.)

H dur (Si maj.)

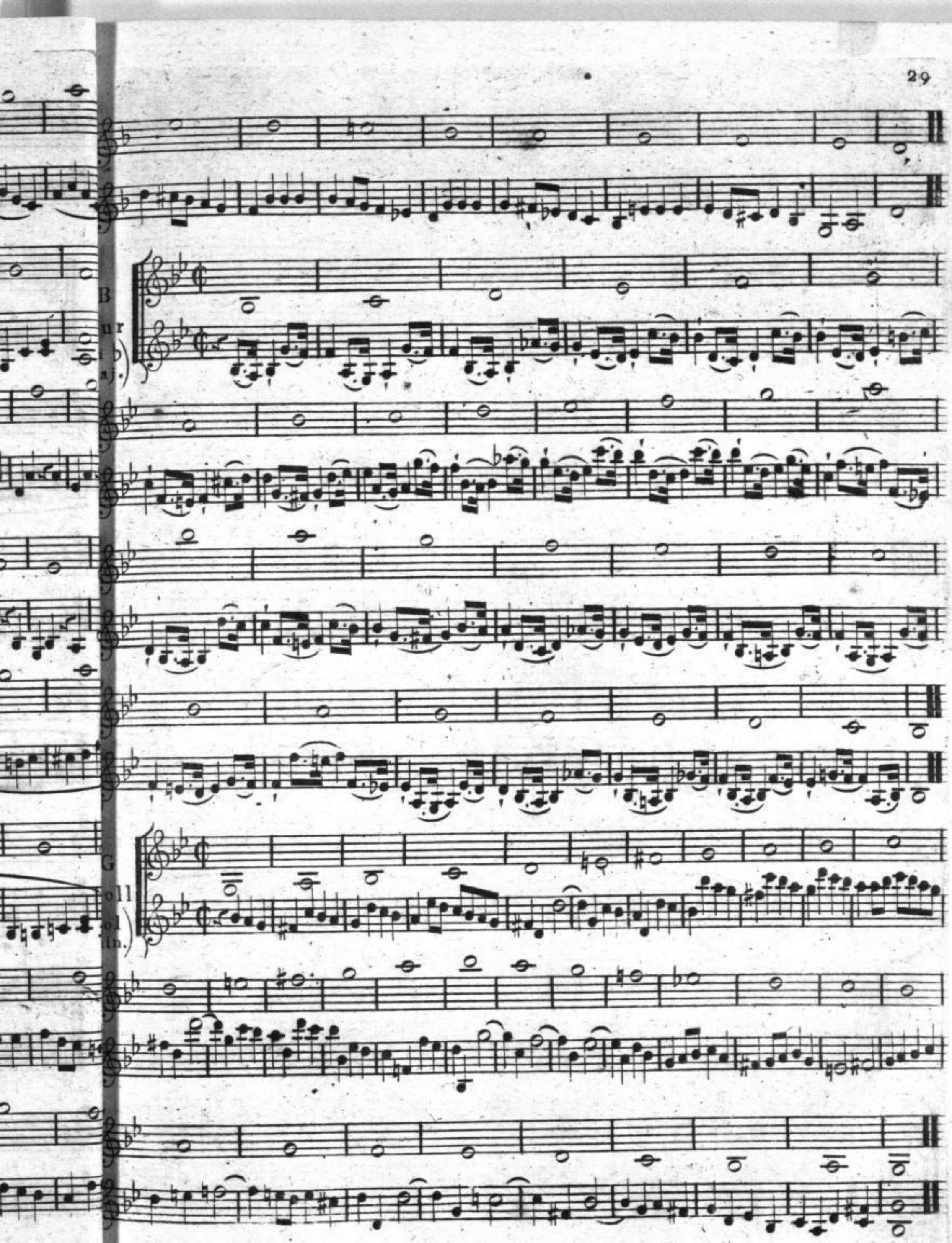
Gis moll (Sol♯ min.)

Fis dur (Fa# maj.)

Dis moll (Ré# min.)

F dur (Fa maj.)

D moll (Ré min.)



Es dur (Mi b maj.)

C moll (Ut min.)

As dur (Lab maj.)

F moll (Fa min.)

Des dur (Reb maj.)

B moll (Sib min.)

Ges dur (Solb maj.)

Es moll (Mib min.)

Ces dur (Ut b maj.)

Jn Terzen Par (Tierces)

As moll (La b min.)

Jn Quarten Par (Quartes)

Das Wechseln der Saiten muſs bei jeglicher Entfernung eines Tons vom andern ohne Aufhebung des Bogens — ohne Unterbrechung der Töne — geschehen.

(Toutes les fois qu'on changera de corde, on le fera sans lever l'archet, quelque soit l'intervalle d'un son à l'autre.)

Tonleitern in Secunden. (Gammes par Secondes.)

In Terzen (Par tierces)

In Quarten (Par quartes)

In Quinten (Par quintes)

Jn Sexten (Par sixtes)

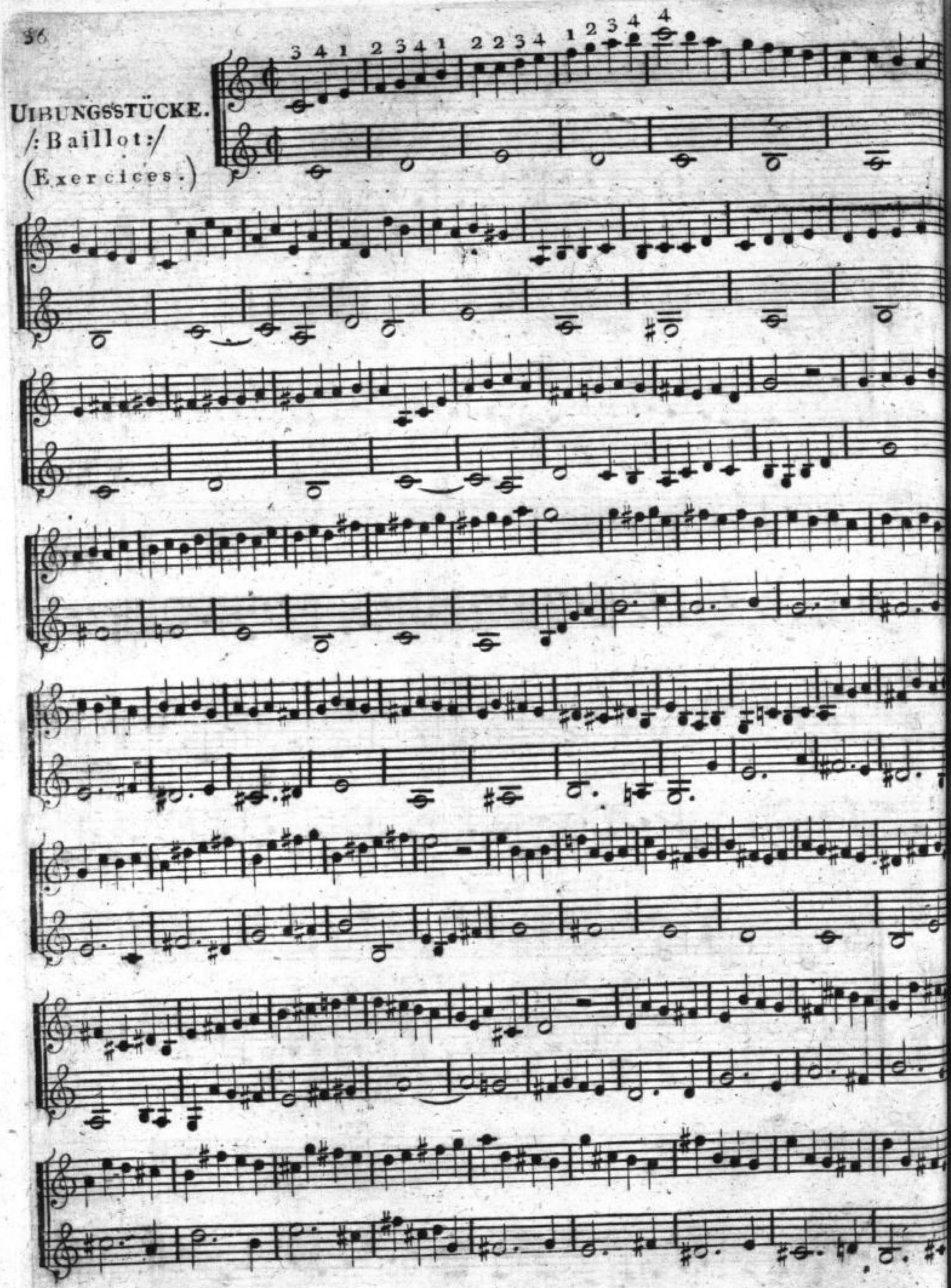
Jn Septimen (Par septièmes)

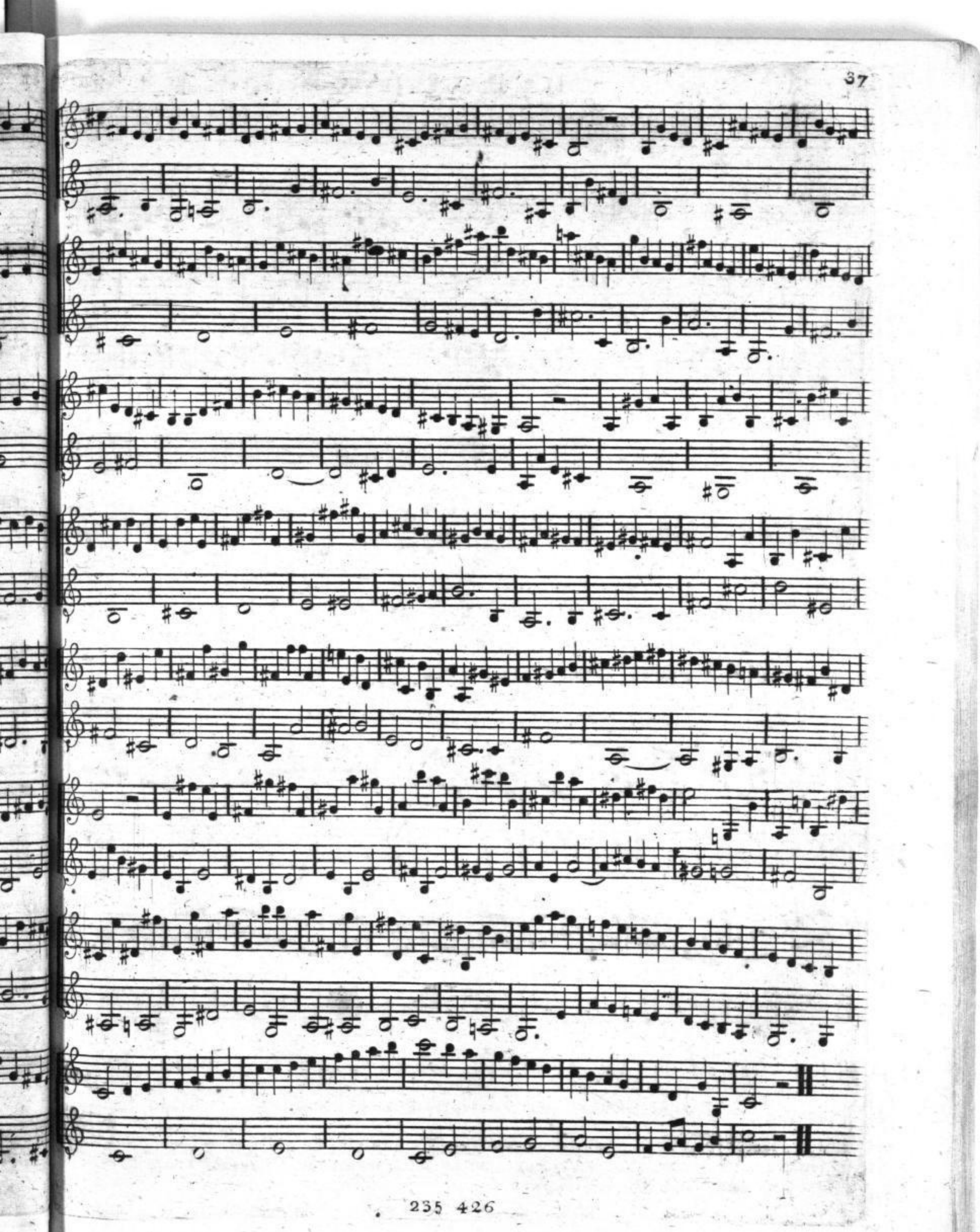
Jn Octaven (Par octaves)

In Tonen Par quvièmes

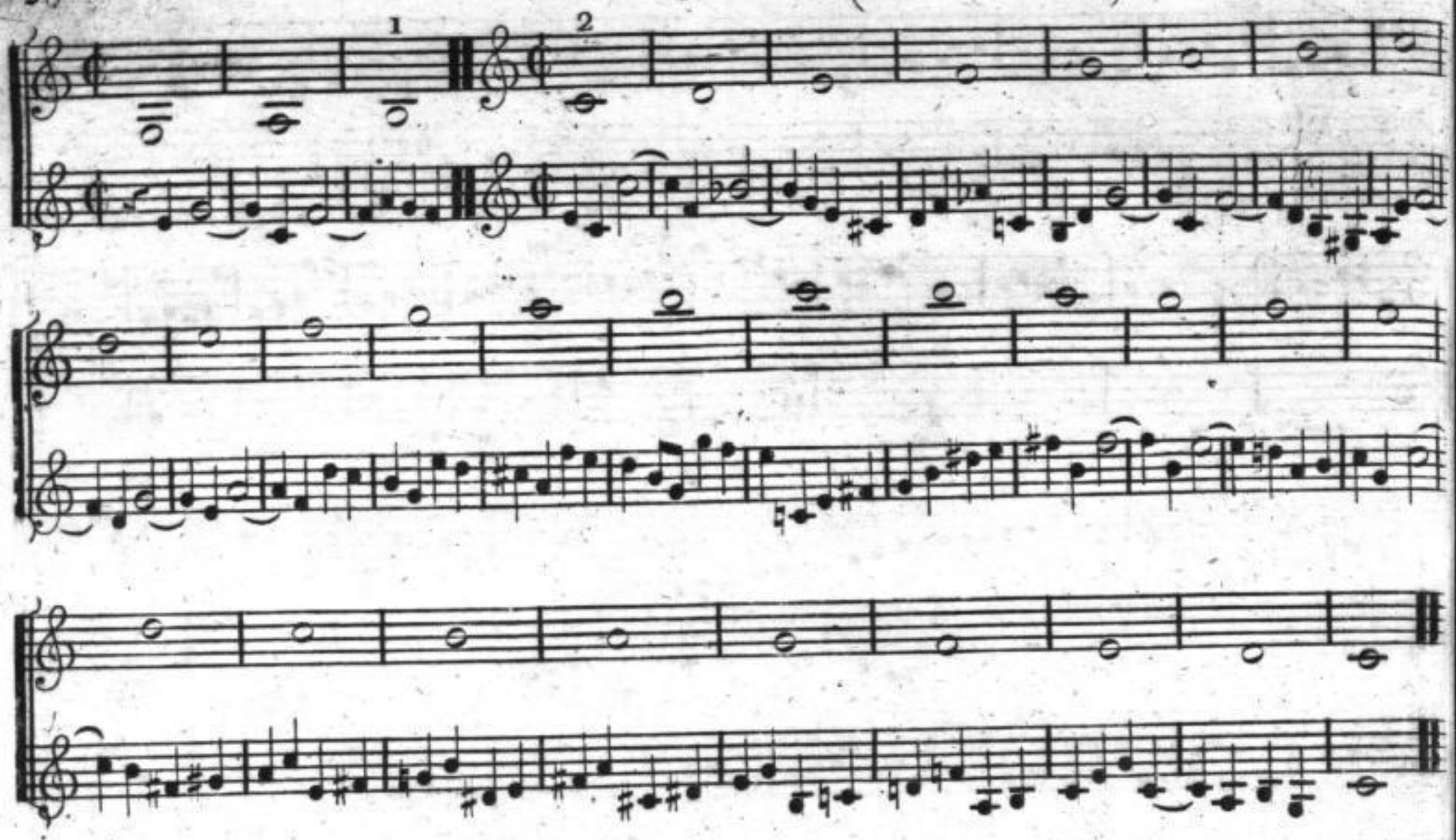
In Decimen Par xiièmes

UIBUNGSSTÜCKE.
/: Baillot :/
(Exercices.)



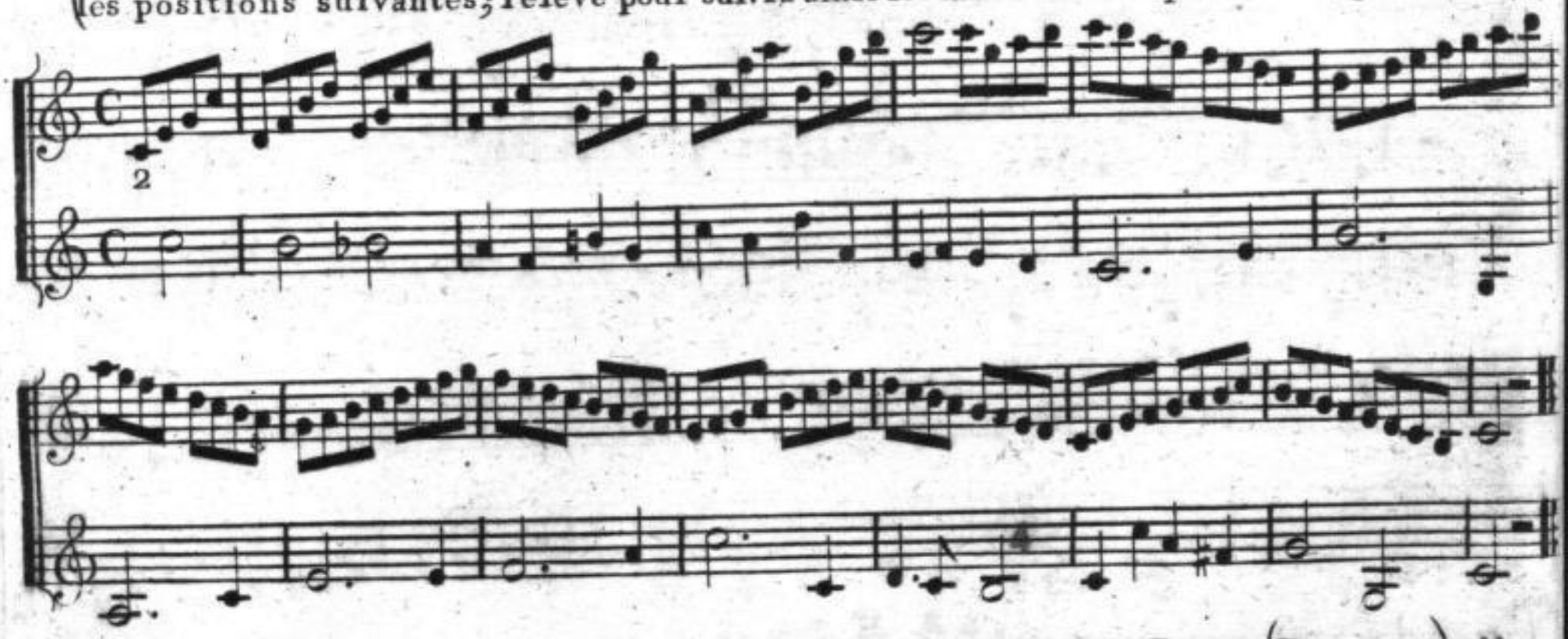


IIte LAGE. (IIe Position.)



Jn dieser und in den folgenden Lagen (Positions) kann der Lehrling die in der ersten Lage vorgekommenen Tonleitern aus allen Tonarten üben. *

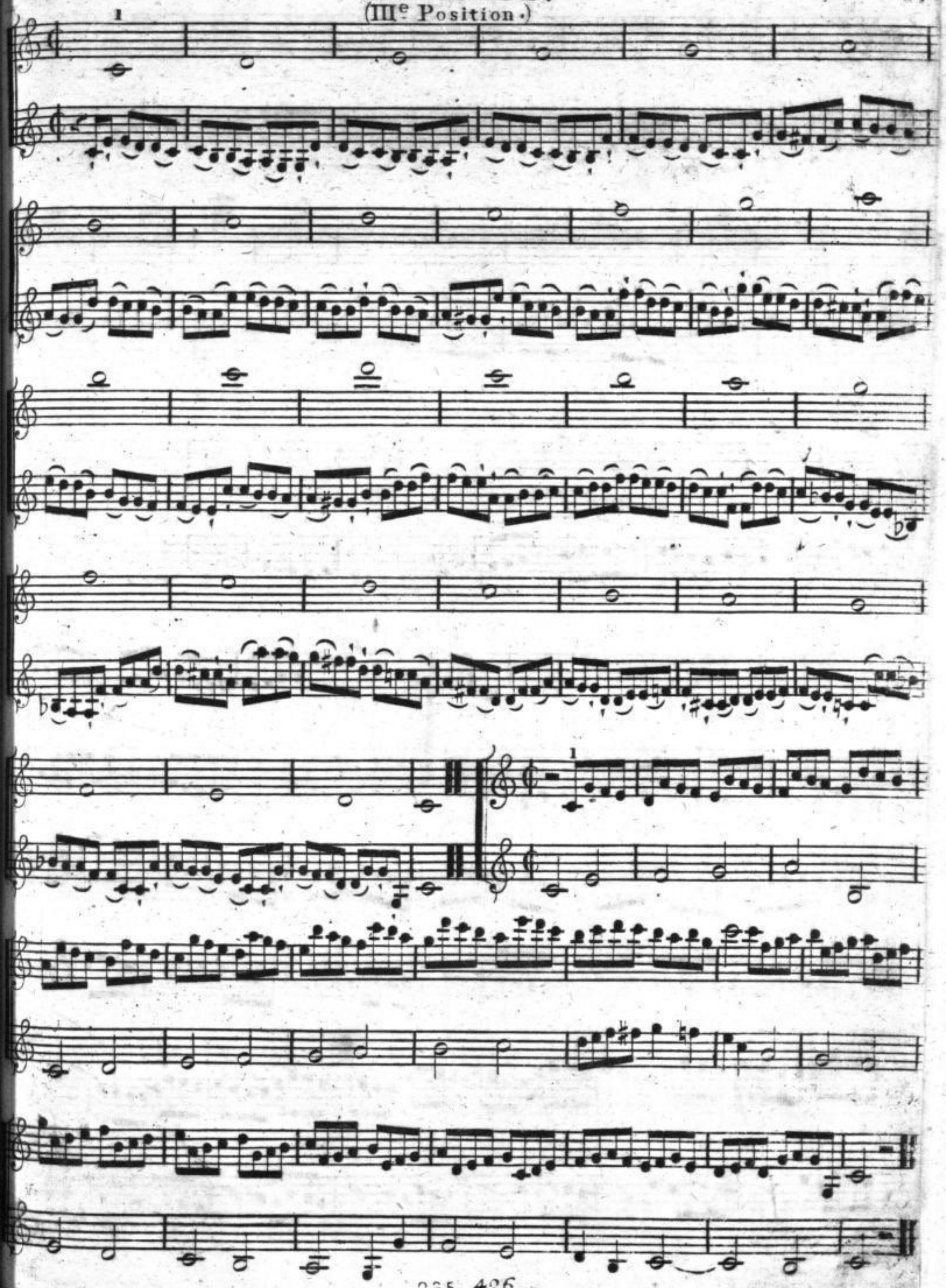
(Les gammes precedentes de la Ie Position peuvent s'exercer de même dans les positions suivantes; l'elêve pour suivra ainsi les differens tons par dièses et par bemols.*)



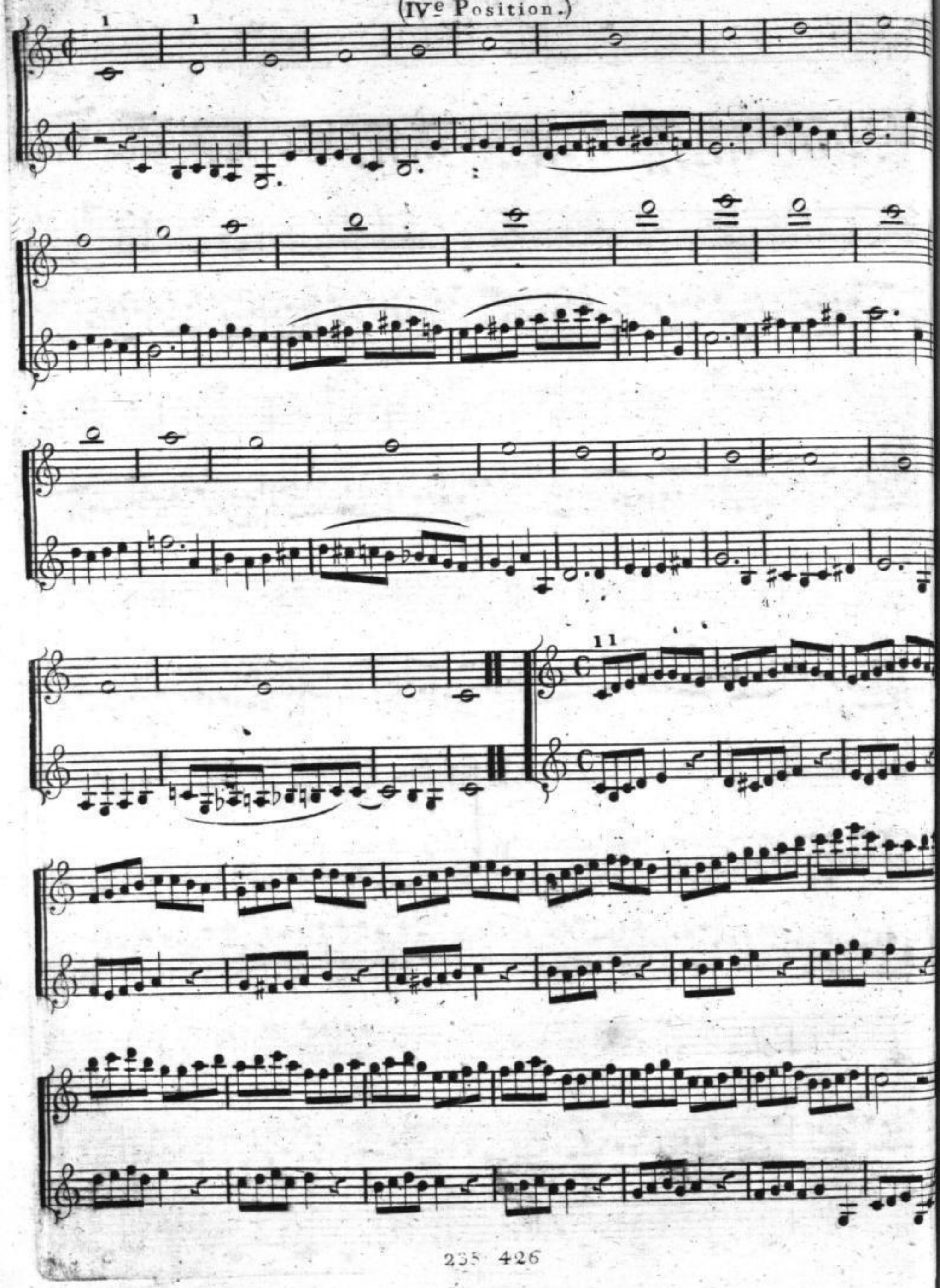
* In der französischen Ausgabe folgen in ieder der sieben Lagen (Positions) alle Tonleitern aus allen Tonarten, welche wir aber nicht nochmals hersetzen, weil diese Wiederholung das Werk sehr kostspielig machen würde.

(* L'edition de Paris a exprimè toutes les gammes de differens tons dans toutes les sept positions; mais cette repetition rendant l'ouvrage trop cher, nous l'avons supprimé comme superflue.)

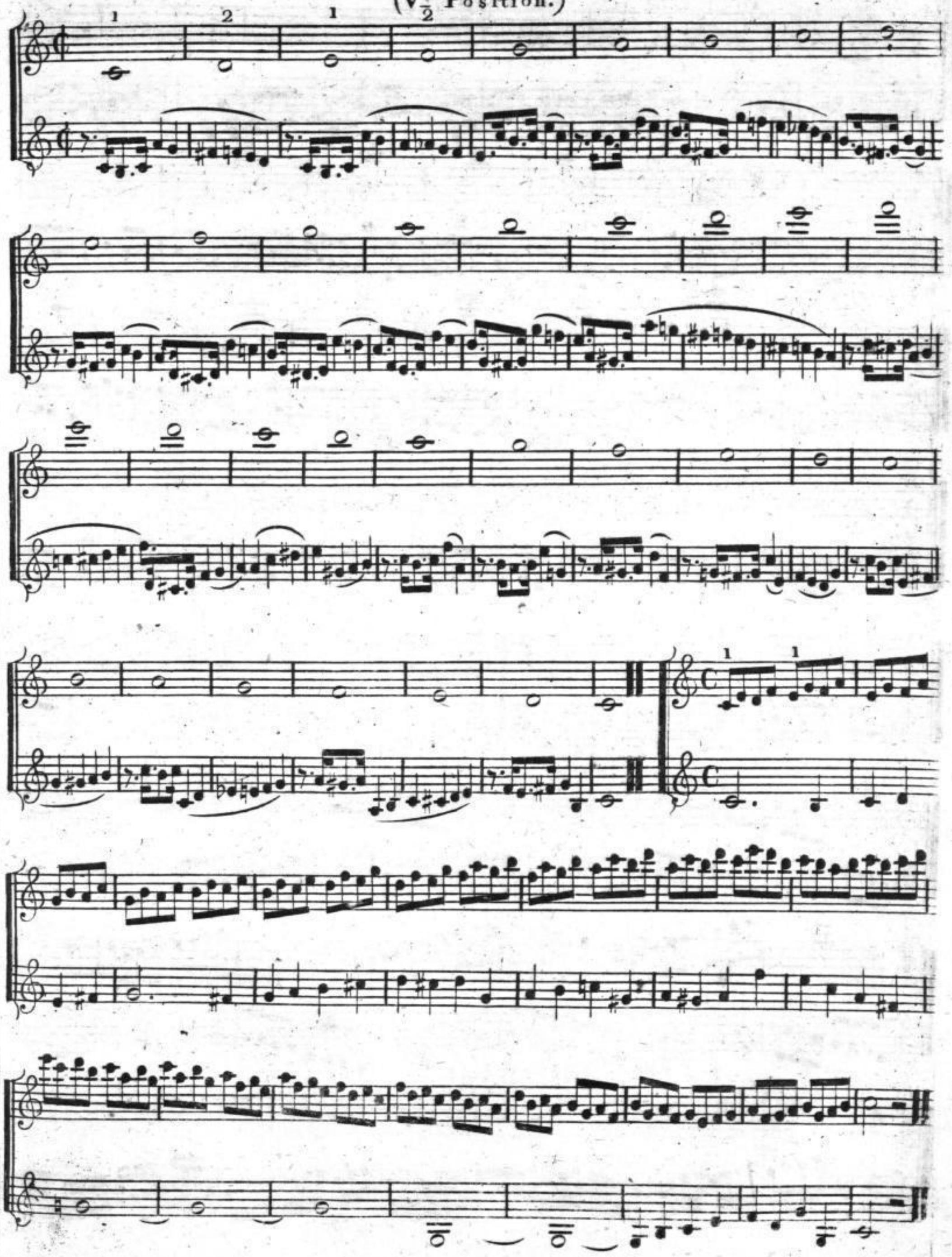
III^te LAGE.
(IIIe Position.)



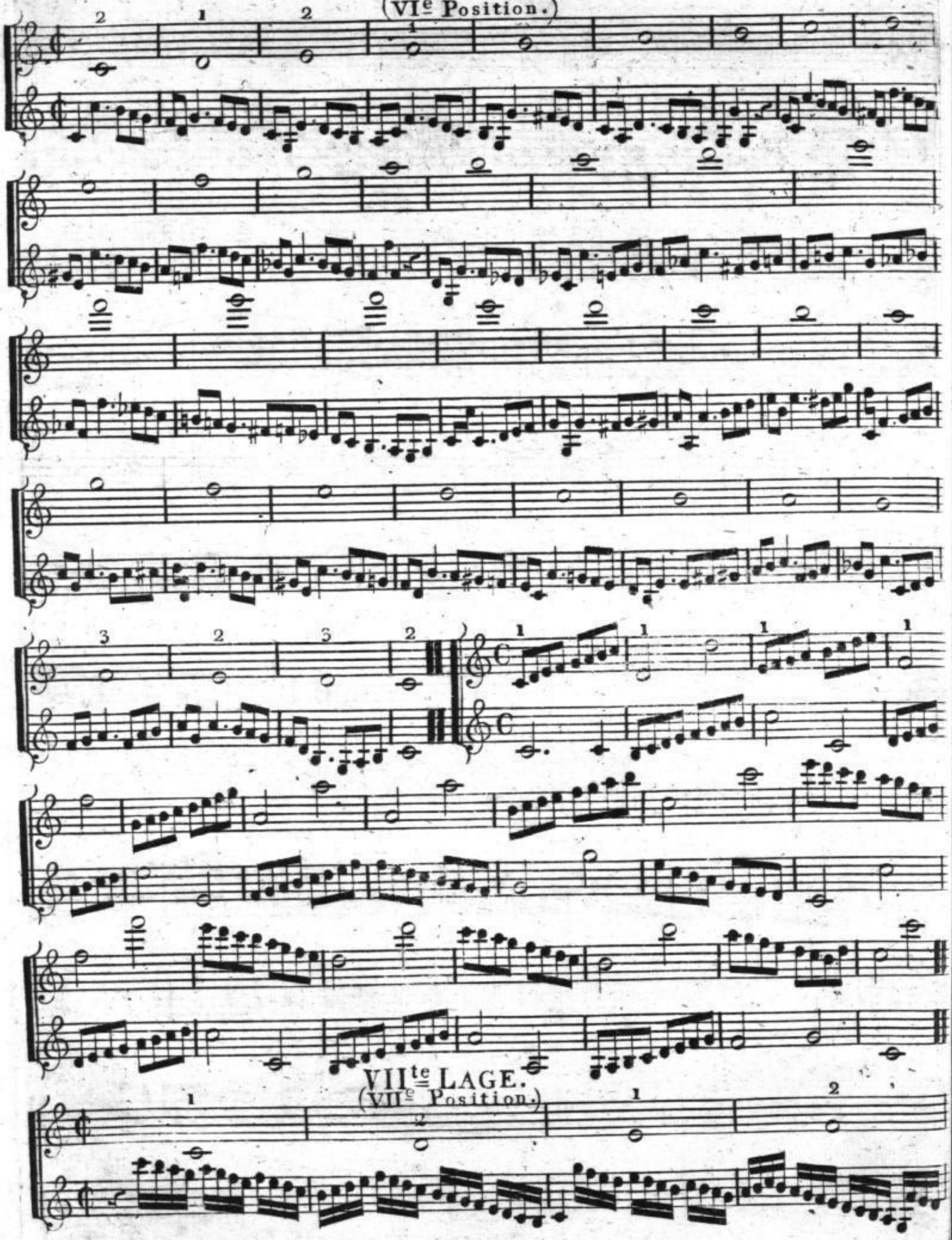
IVte LAGE.
(IVe Position.)



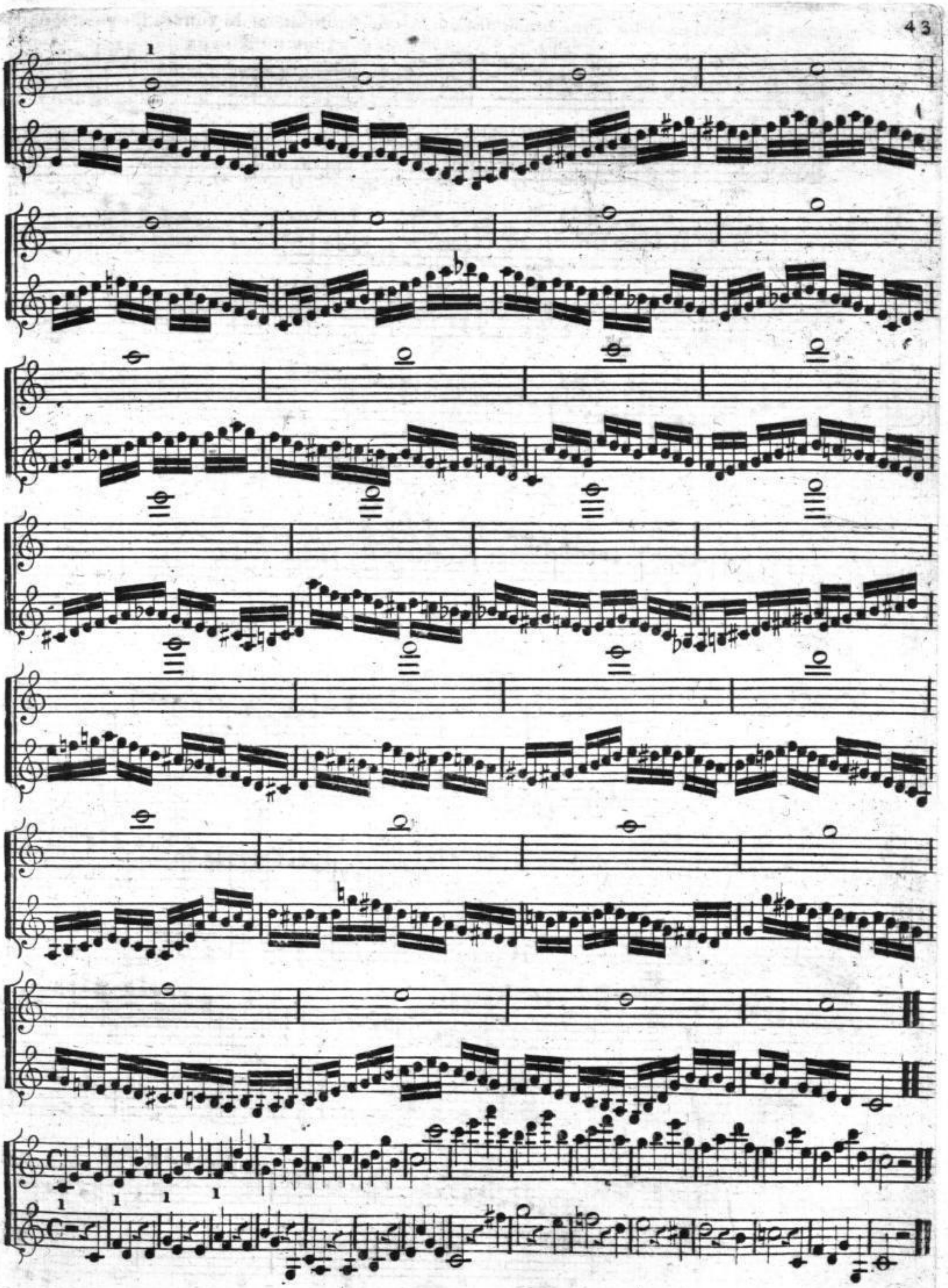
Vte LAGE.
(Vc 2 Position.)



VI^te LAGE.
(VIe Position.)



VII^te LAGE.
(VIIe Position.)



 Wiederholung aller Lagen u:der Töne mit Kreutzen. (Récapitulation de toutes les positions et des tons en dièzes.)

(Kreutzer)

1te Lage — 1e position. 2te Lage — 2e position. 3te Lage — 3e position.

4te Lage — 4e position.

5te Lage — 5e position.

6te Lage — 6e position. 7te — 7e.

6te Lage — 6e position.

5te Lage — 5e position.

4te Lage — 4e position.

3te Lage — 3e position.

2te Lage

2e position.

1te Lage

1e position.

Wiederholung aller Lagen und der Töne mit Been.

(Récapitulation de toutes les positions et des tons en bémols.)

(Kreutzer)

1te Lage 2te Lage 3te Lage

1e position 2e position. 3e position.

4te Lage

4e position.

5te Lage 6te

5e position. 6e

Lage 7te Lage

7e position.

6te Lage

6e position.

5te Lage

5e position.

4te Lage

4e position.

2te L

2e pos

235 426

1te Lage
1e position.

2te Lage
2e position.

3te Lage
3e position.

2te Lage
2e position.

1te Lage
1e position.

Uibungsstücke für die halben Töne in sieben Lagen.

(Exercices pour les demi tons aux 7 positions.)

(Baillot)

2te Lage

2e position.

3te Lage.

3e position.

4te Lage

2
4e position.

V: S:

235 426

5te Lage

5e position.

6te Lage

6e position.

7te Lage

7e position.

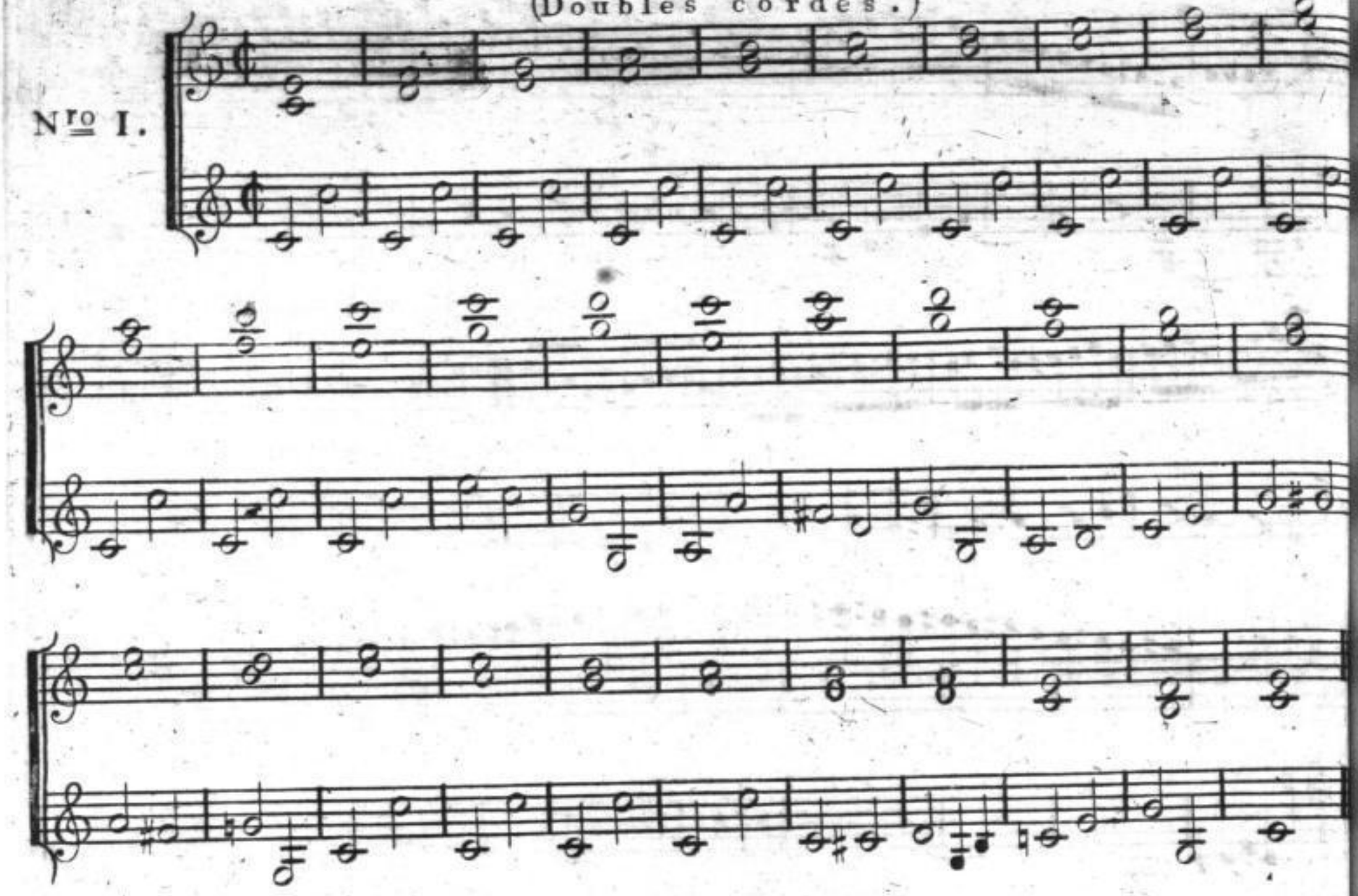
1te Lage

1e position.

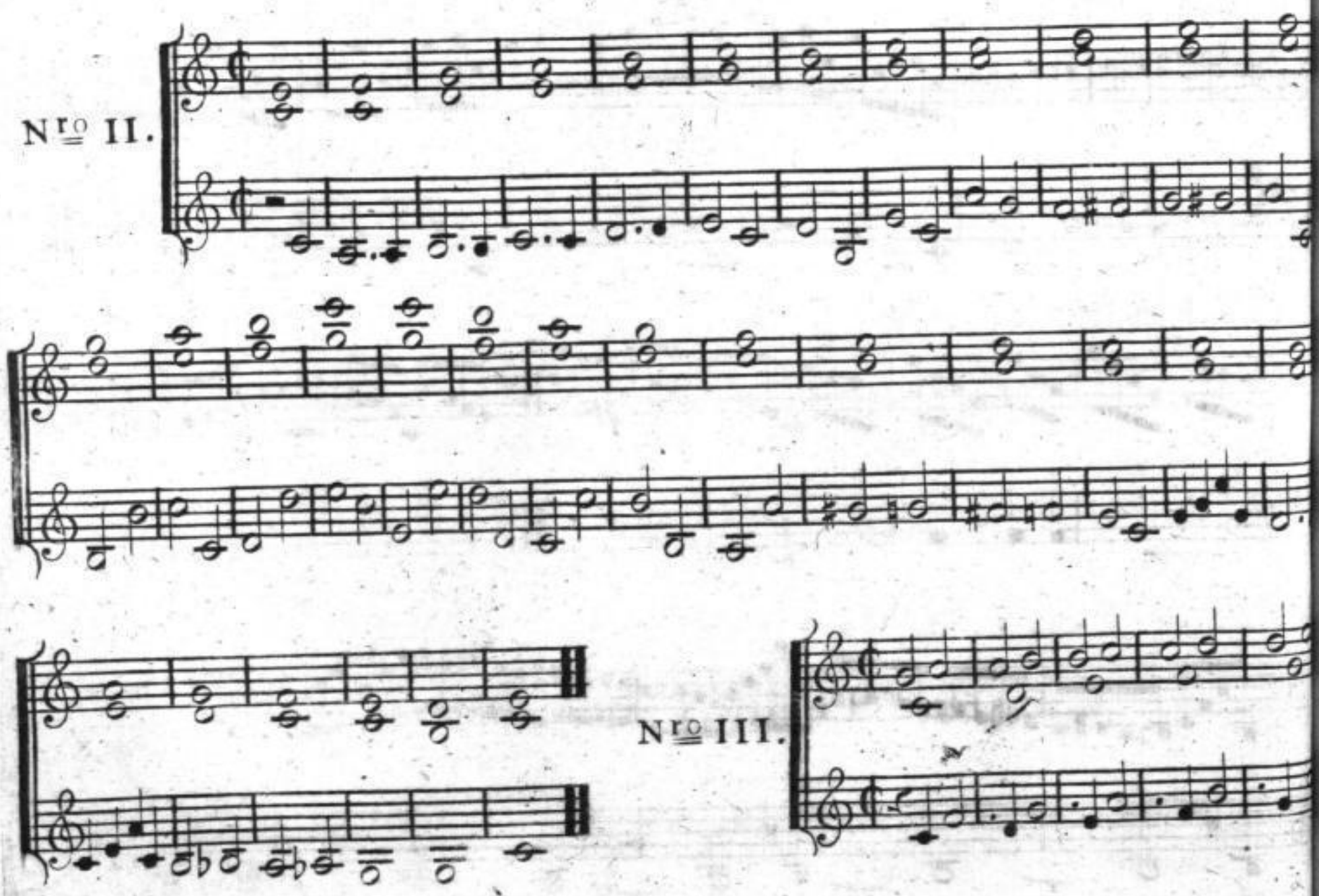
DOPPELGRIFFE.

(Doubles cordes.)

Nro I.



Nro II.



Nro III.

Nro IV.

Nro V.

Nro VI

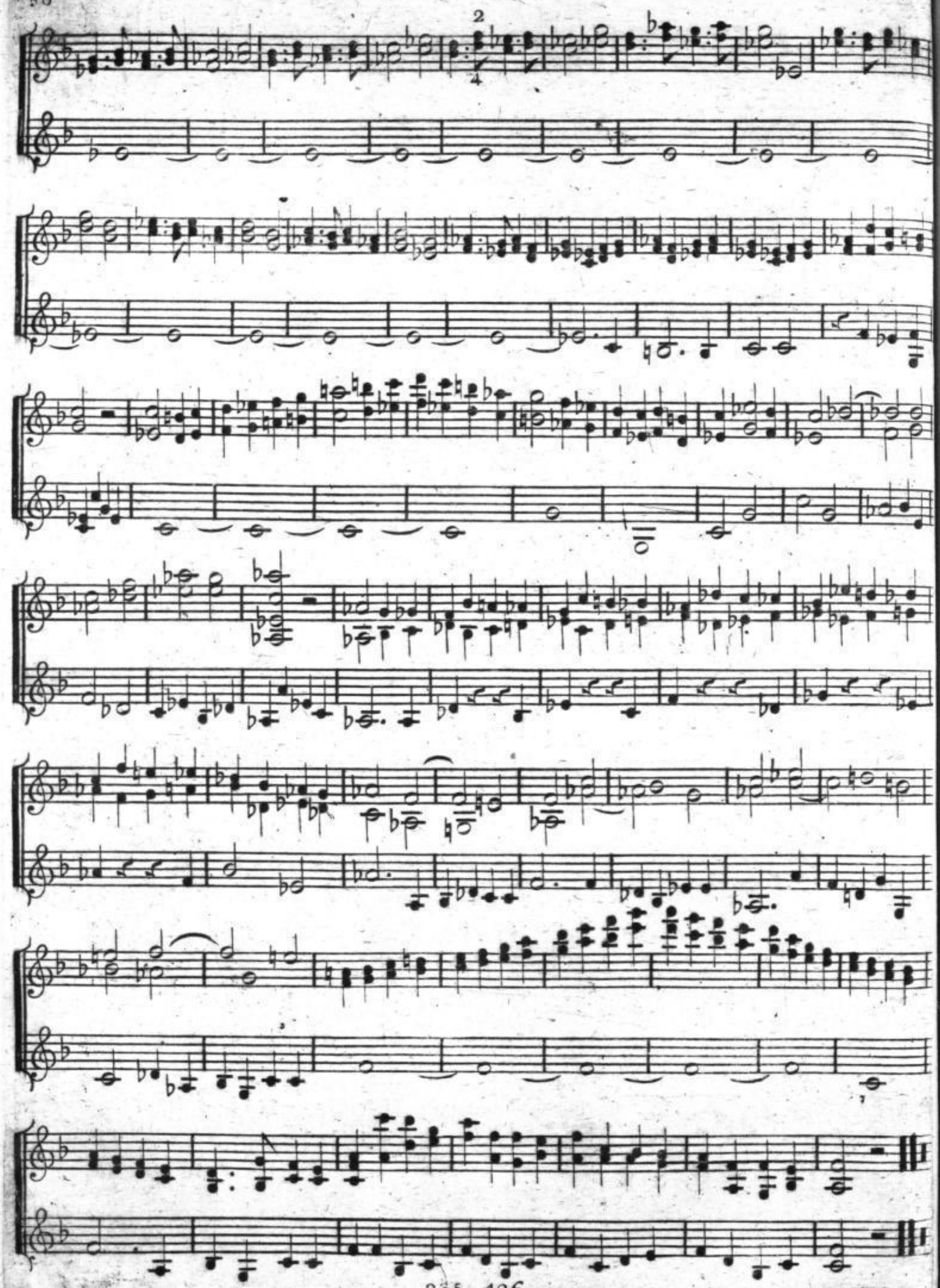
Nro VII

Nro VIII

40 41

„UIBUNGSSTÜCKE„ (Exercices.)

(Baillot)

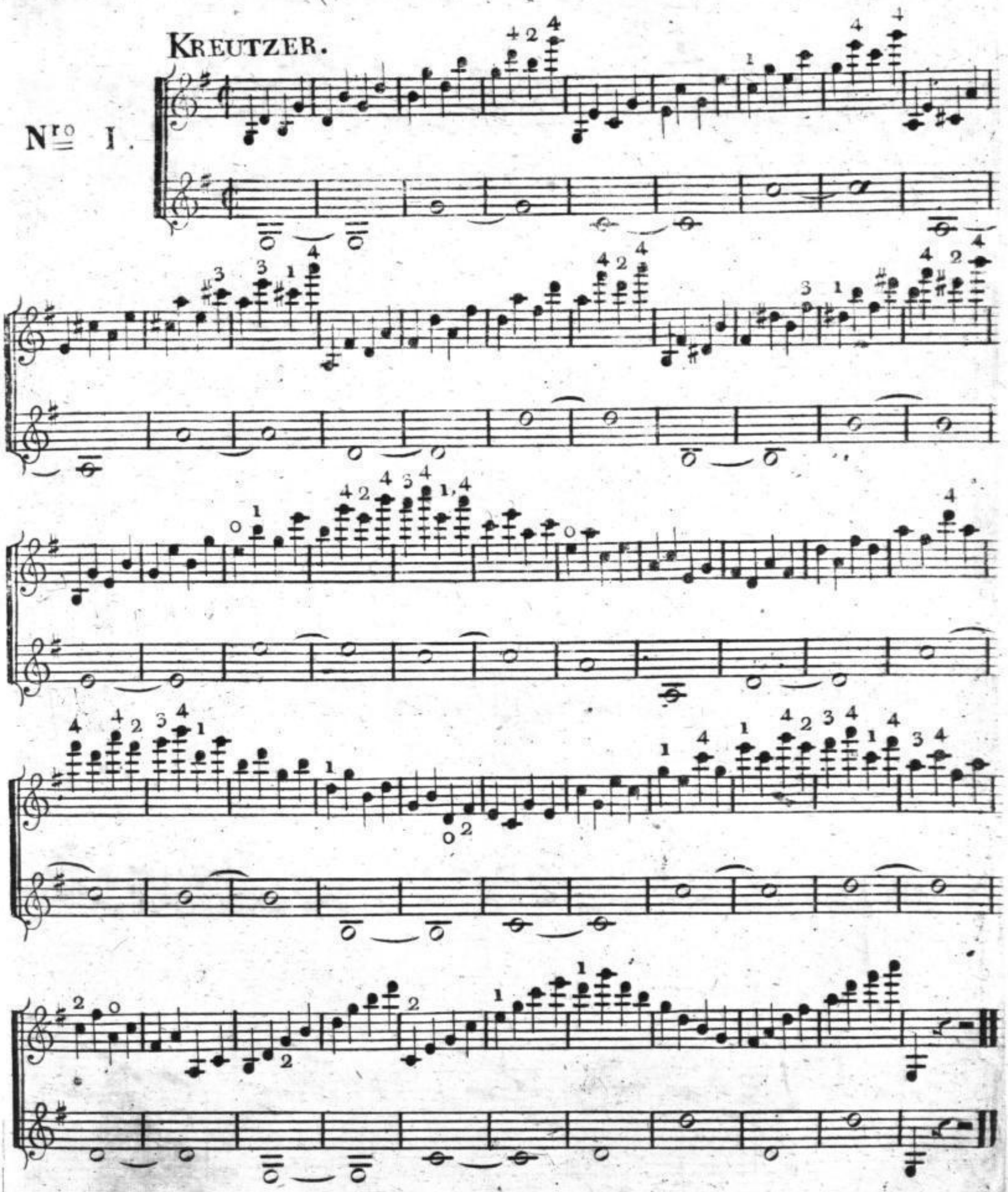


Uibungsstüke.

(Exercices.)

KREUTZER.

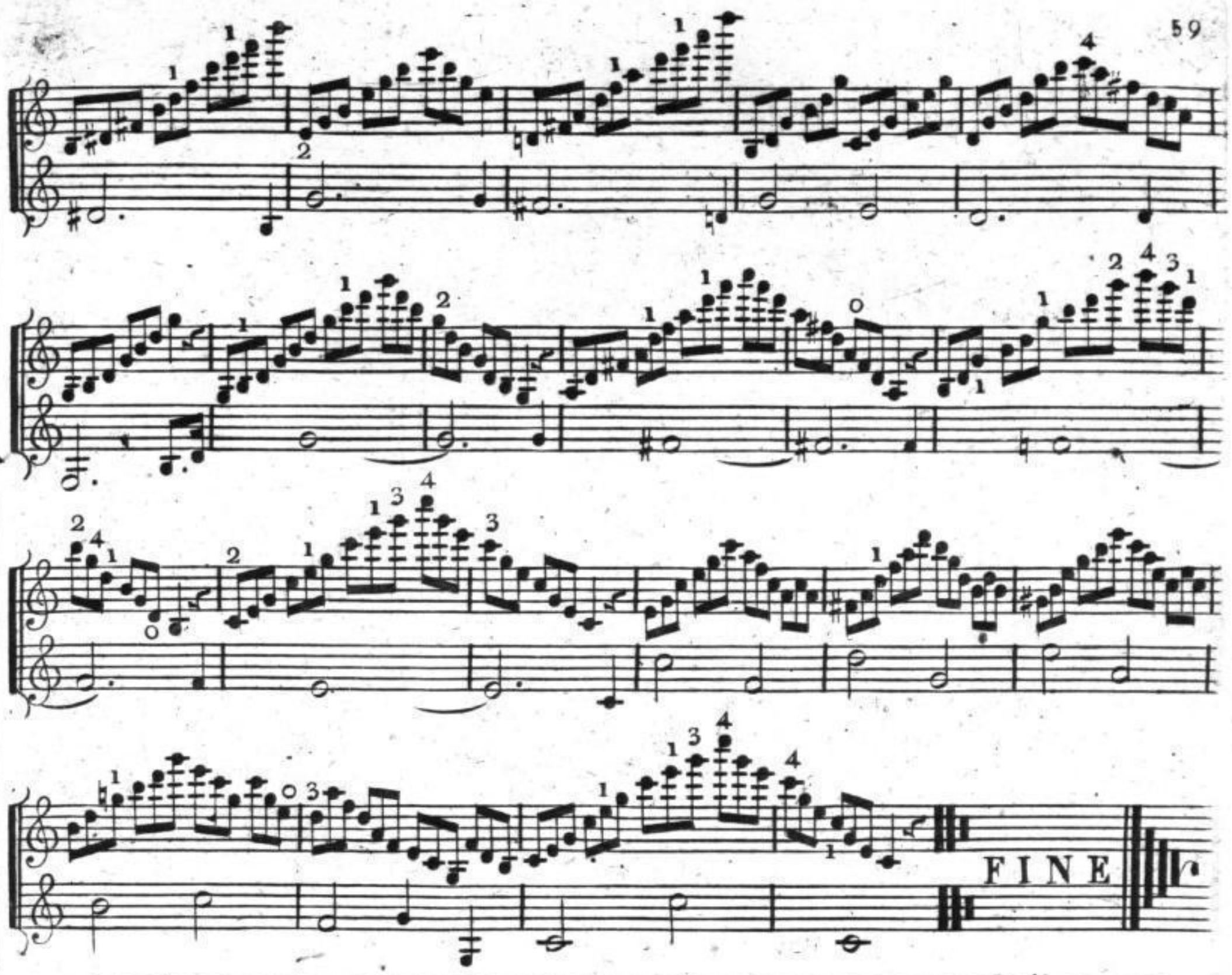
Nro I.



Nro II.
(Kreutzer)

Nro III.
(Kreutzer)

235 426



EXERCICES

pour le

Violon

dans toutes les Positions

et

50 Variations sur la Gamme.

SUPPLEMENT

de la Méthode du Violon

(Violinschule)

par

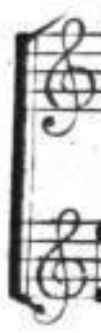
RODE, KREUTZER et BAILLOT.

à Leipzig chez Ambroise Kühnel

(Bureau de Musique)

Pr. 1. Thlr. 8. gr.

Ex



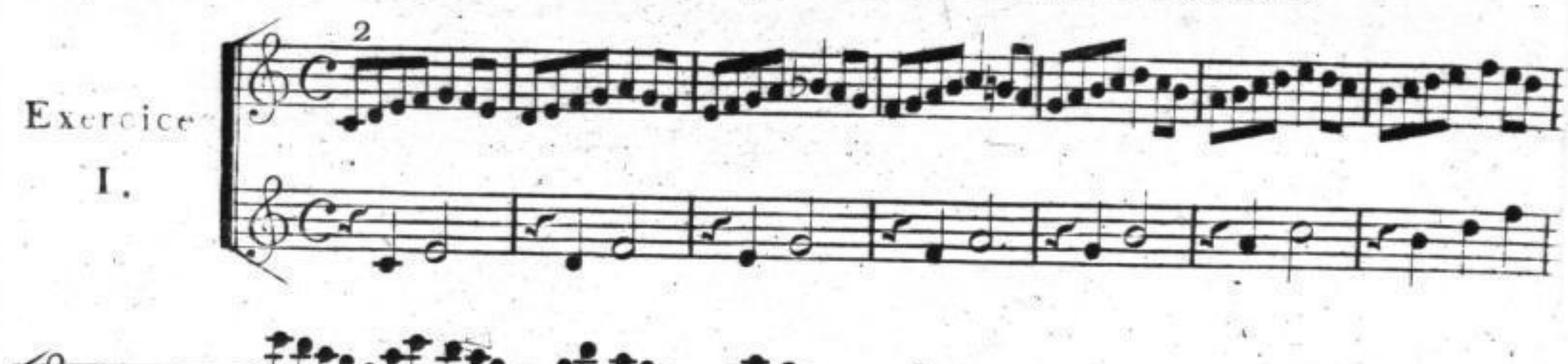
2.

3.

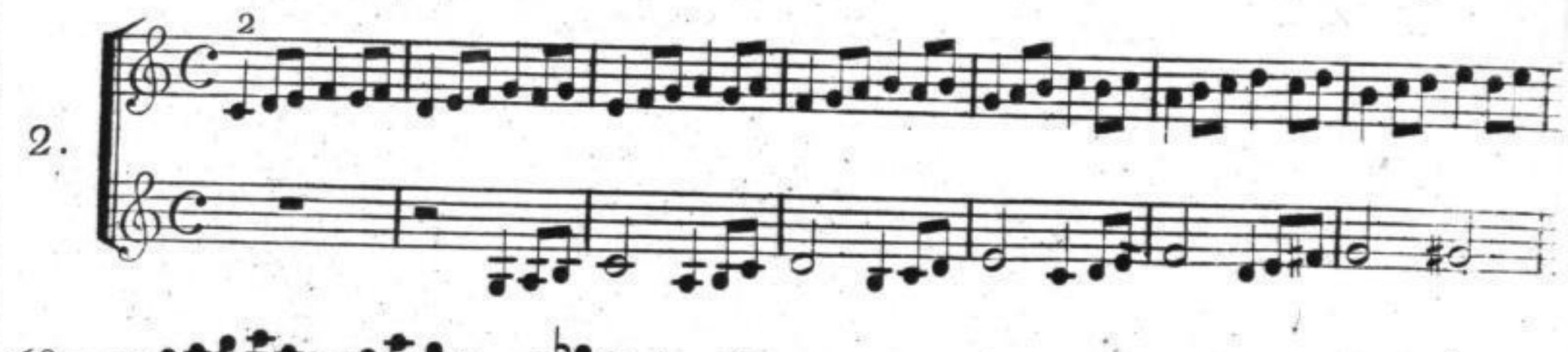
II. Position.

Les exercices de la I^e. Position sont contenue dans la Méthode de Violon.
Die Übungsstücke der ersten Lage sind in der Violinschule enthalten.

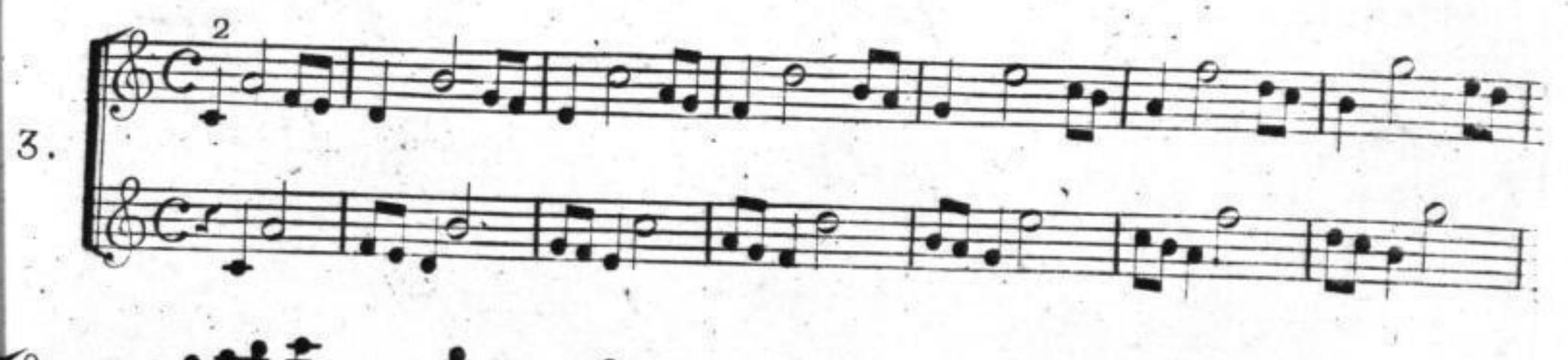
Exercice I.



2.

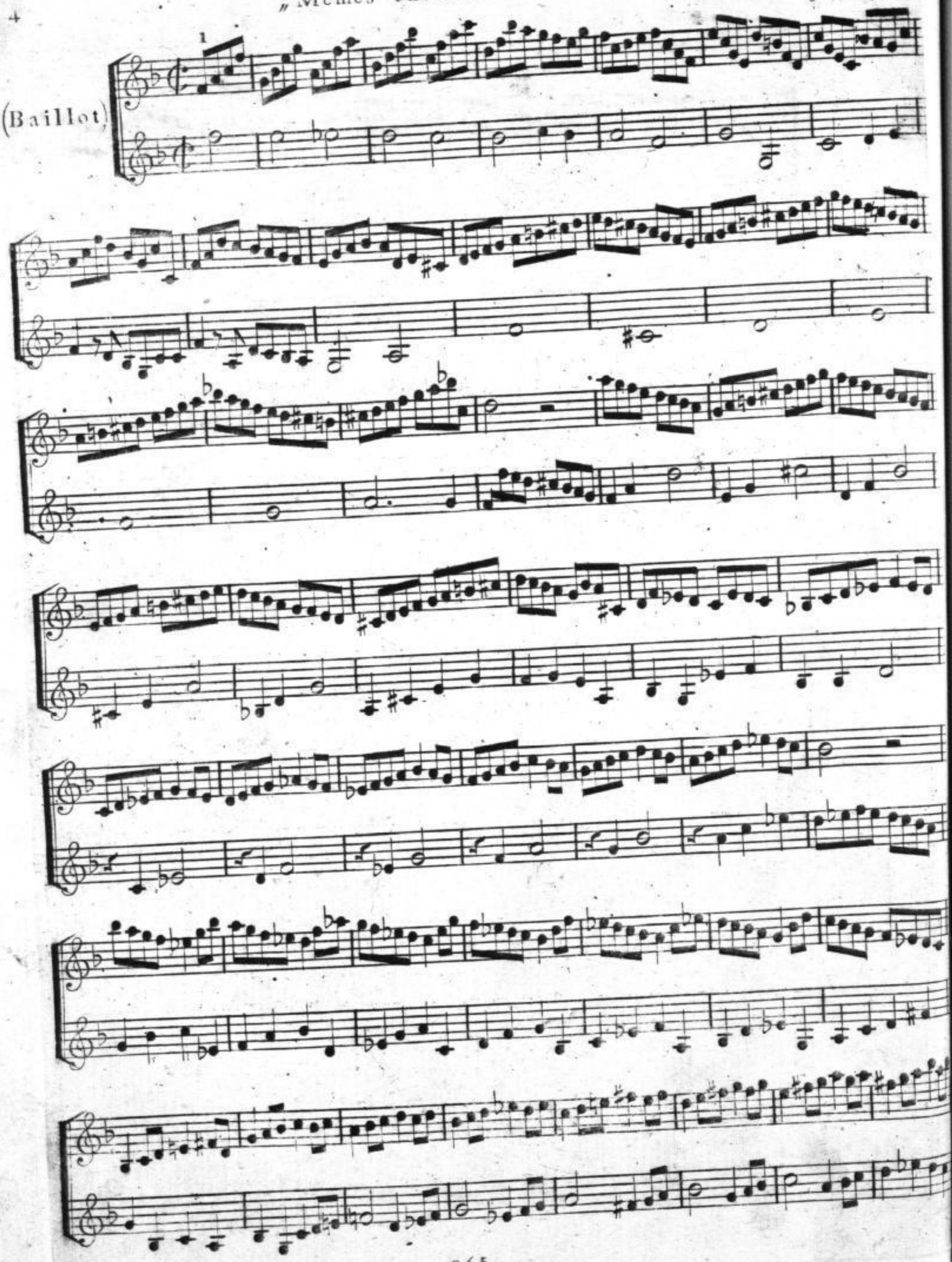


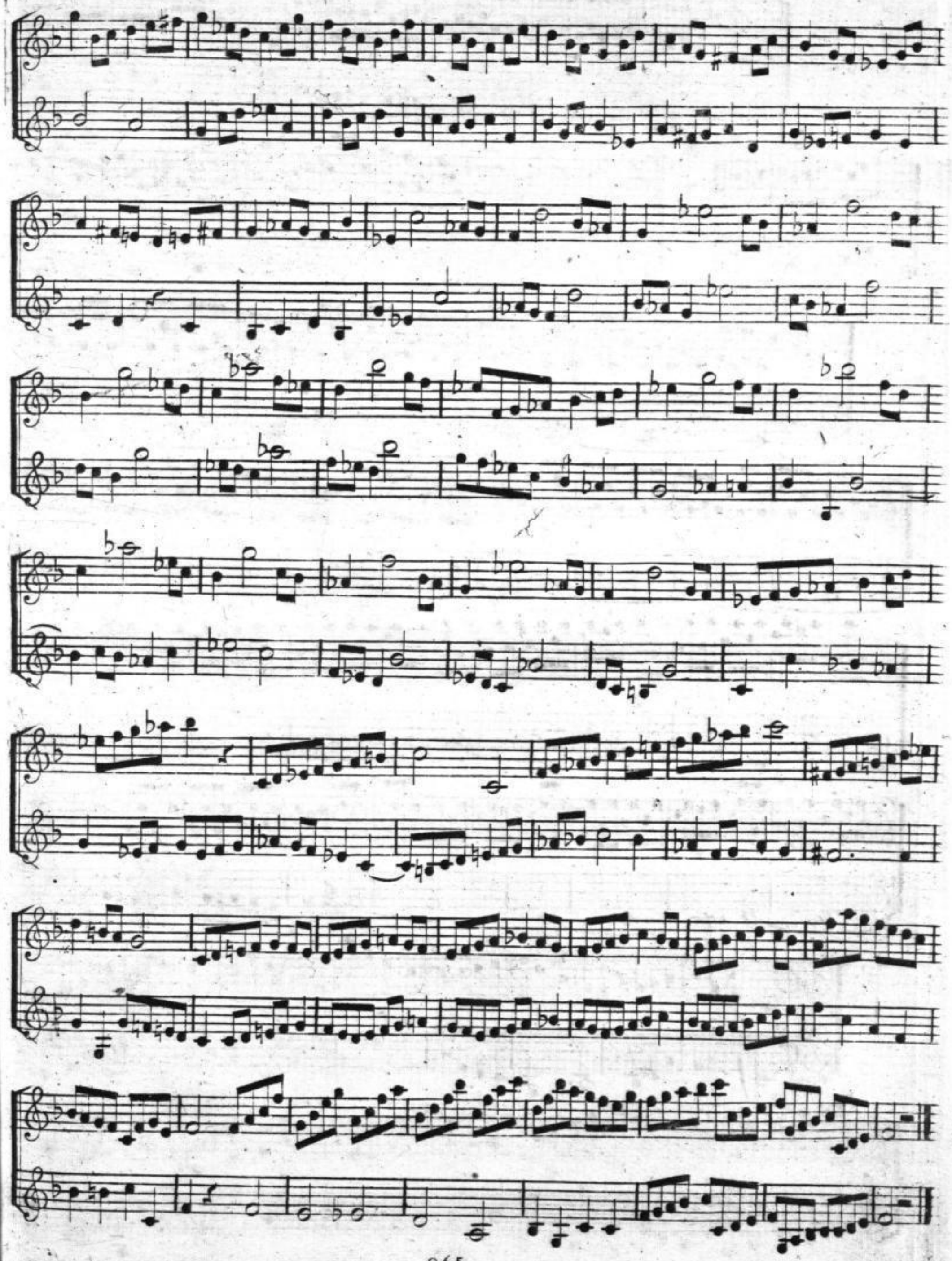
3.



„Mèmes exercices dans differens Tons"

(Baillot)





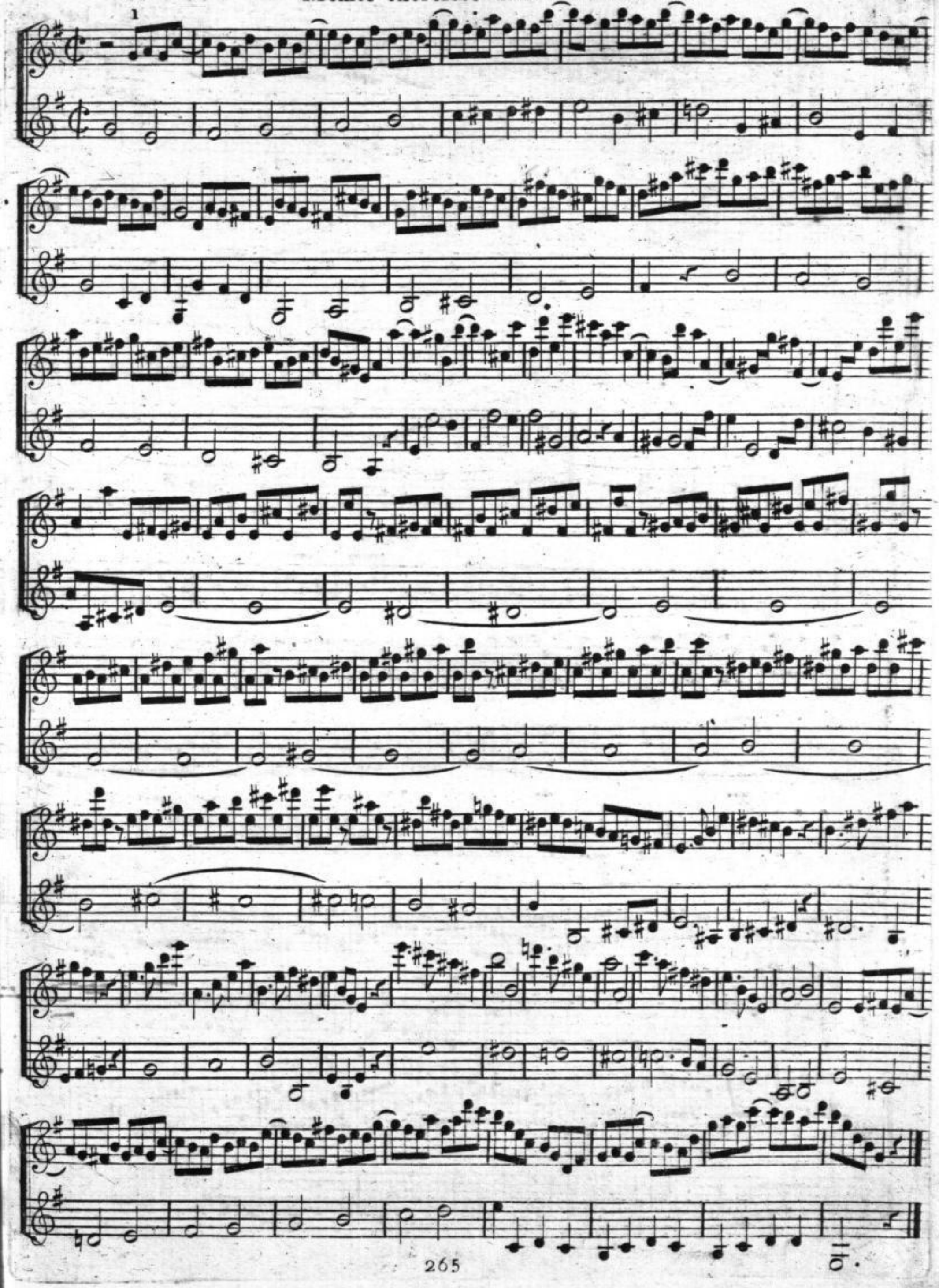
III. POSITION.

Exercice 1

2.

3.

4.



IV. POSITION.

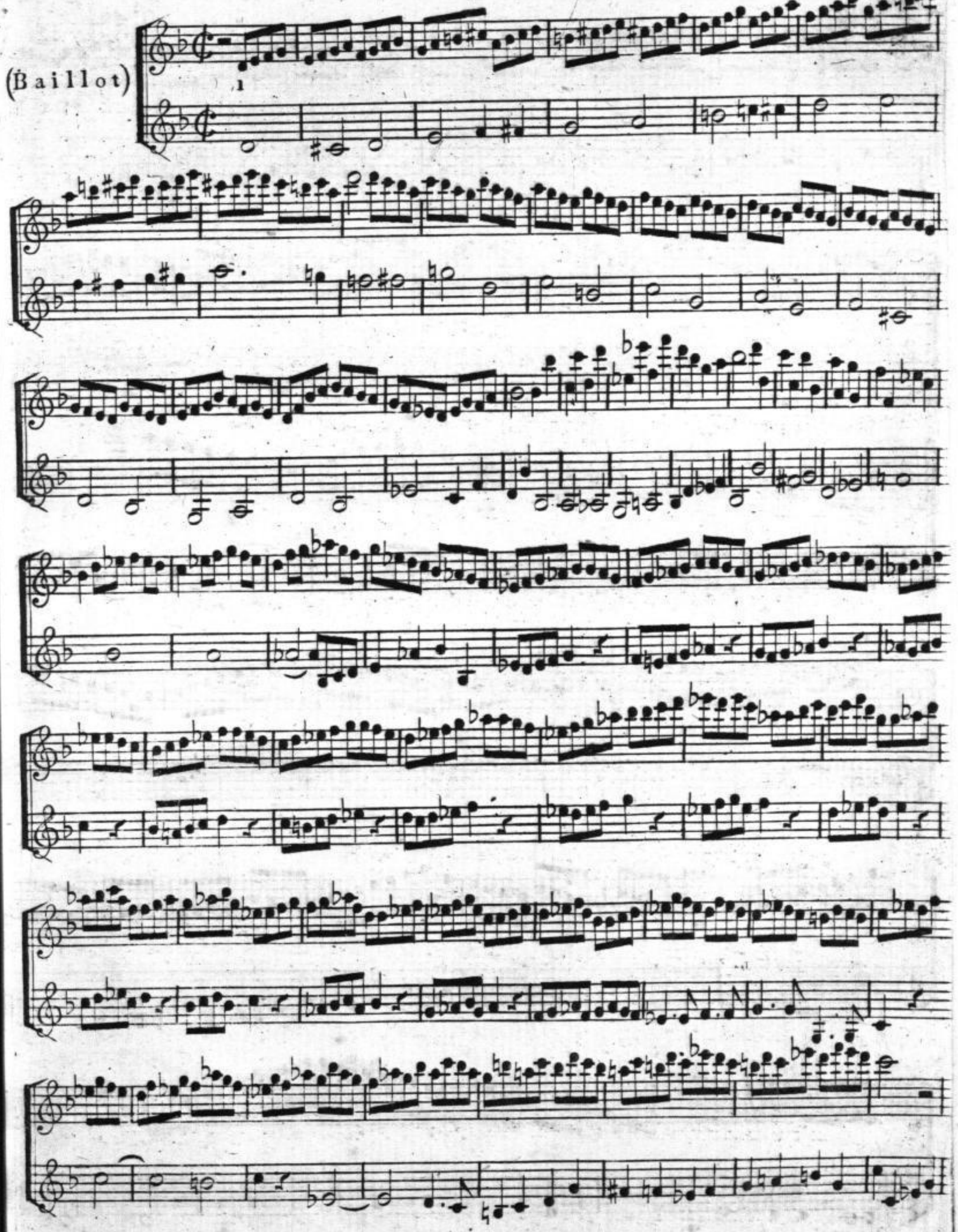
Exercice I

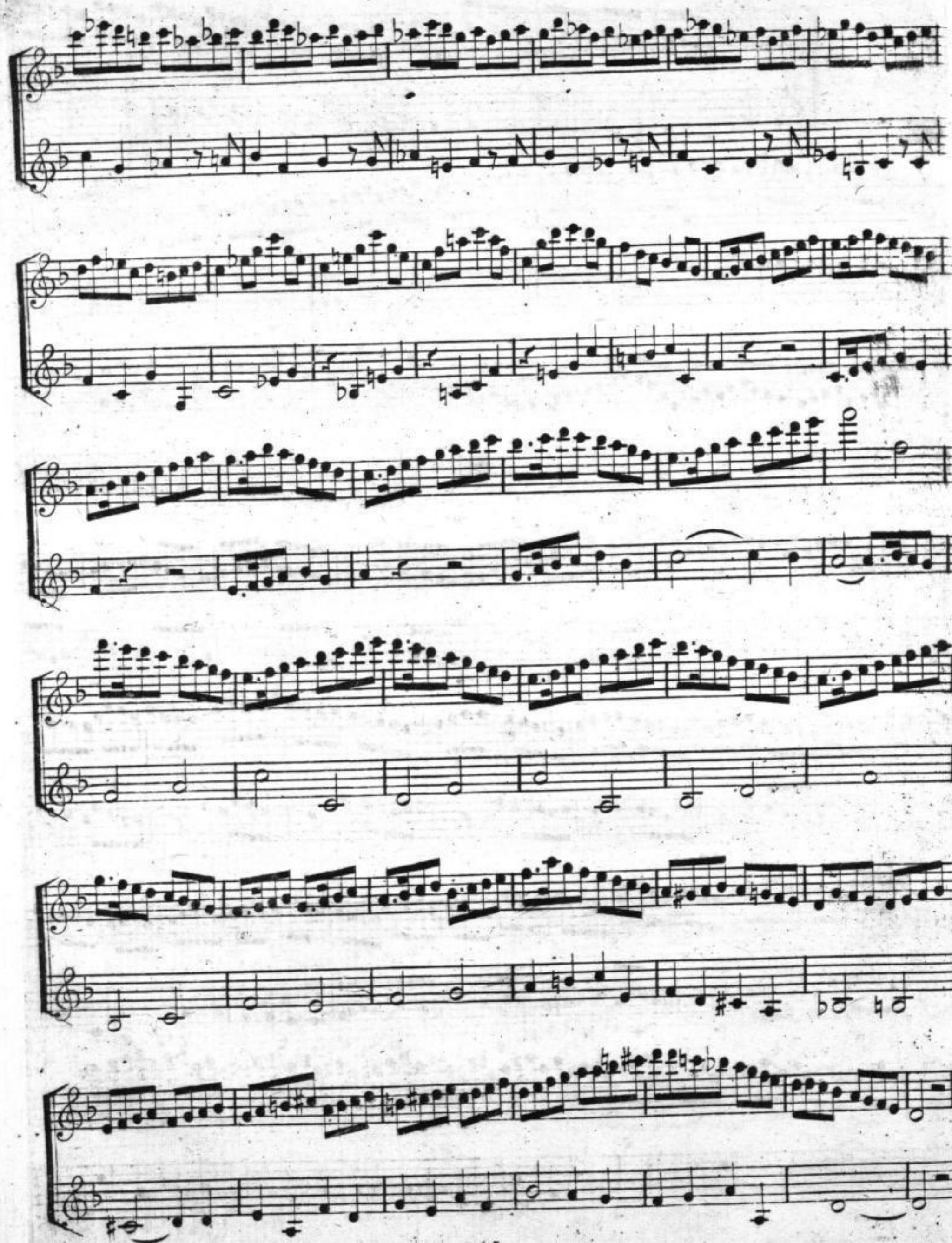
2.

3.

4.

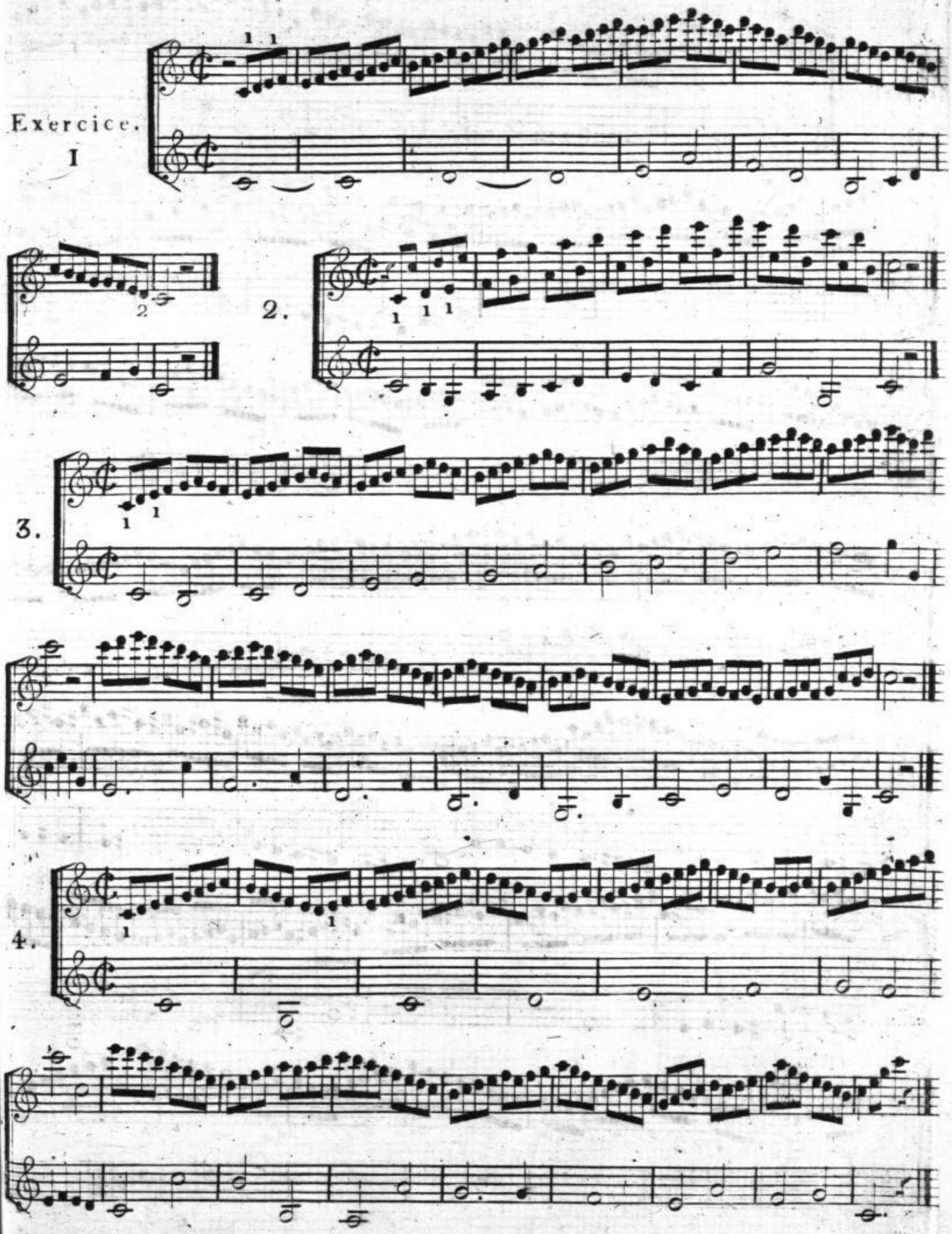
(Baillot)





V. POSITION.

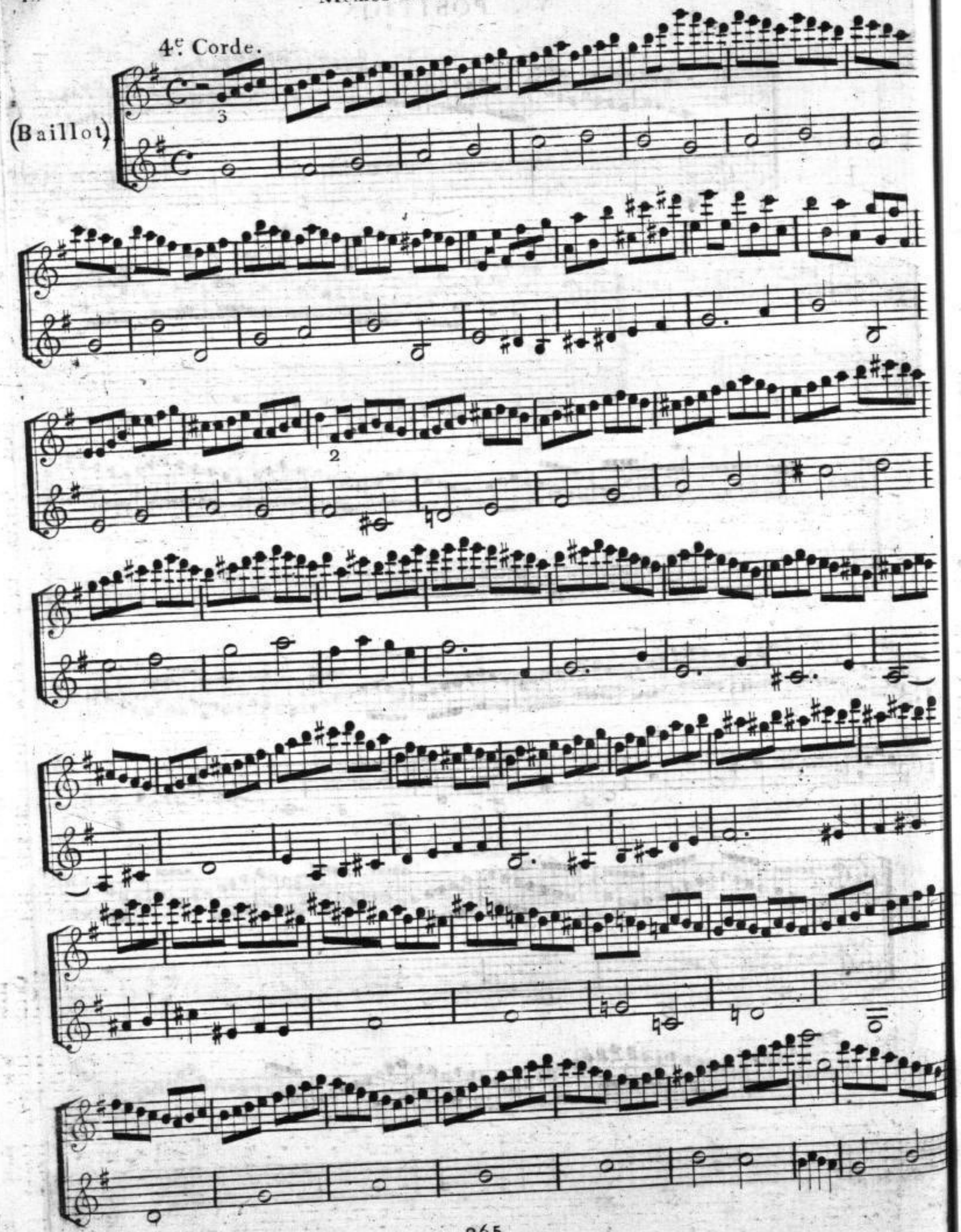
Exercice.
I



Mêmes Exercices dans differens Tons.

4e. Corde.

(Baillot)



VI. POSITION.

Ex. 1.

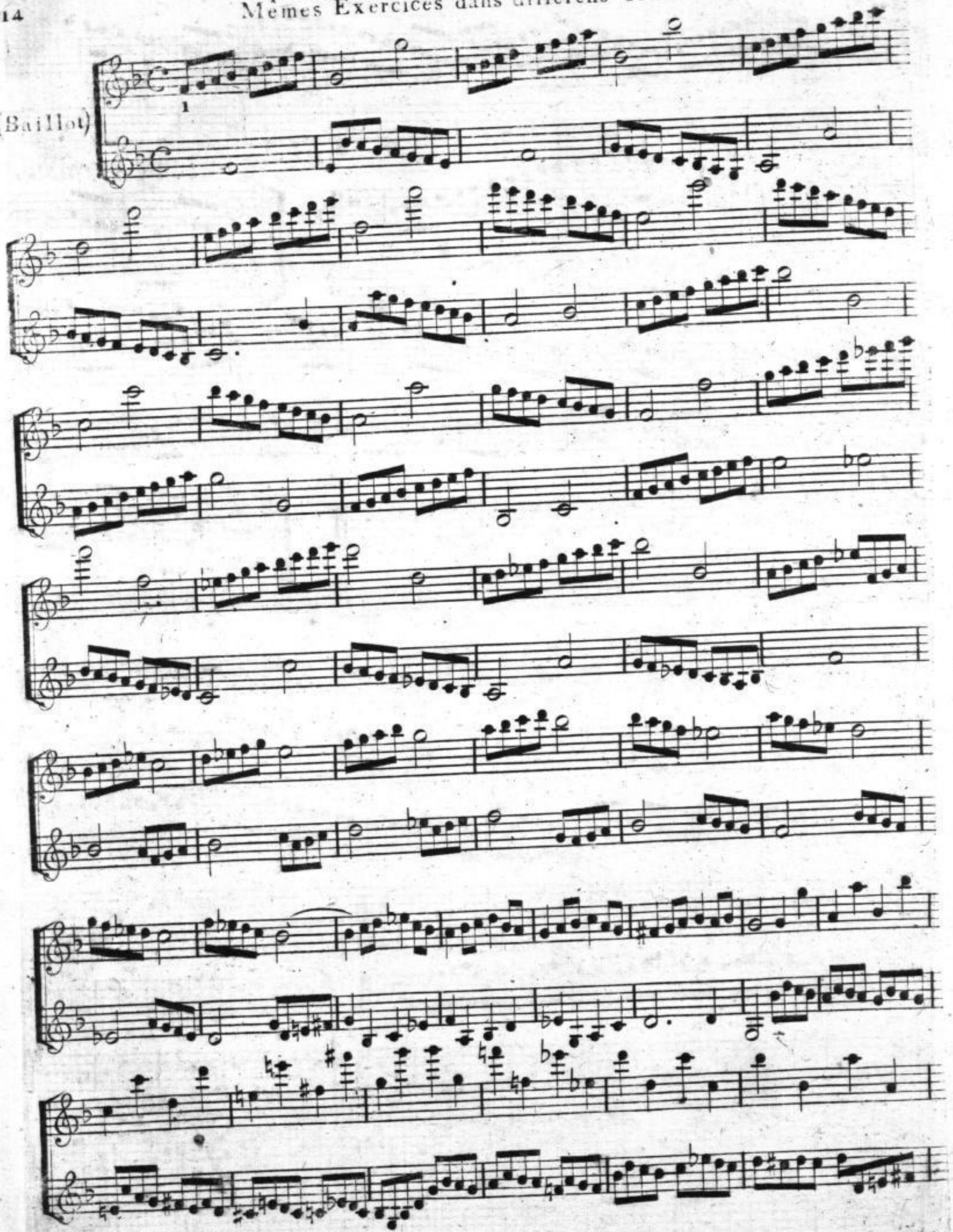
2.

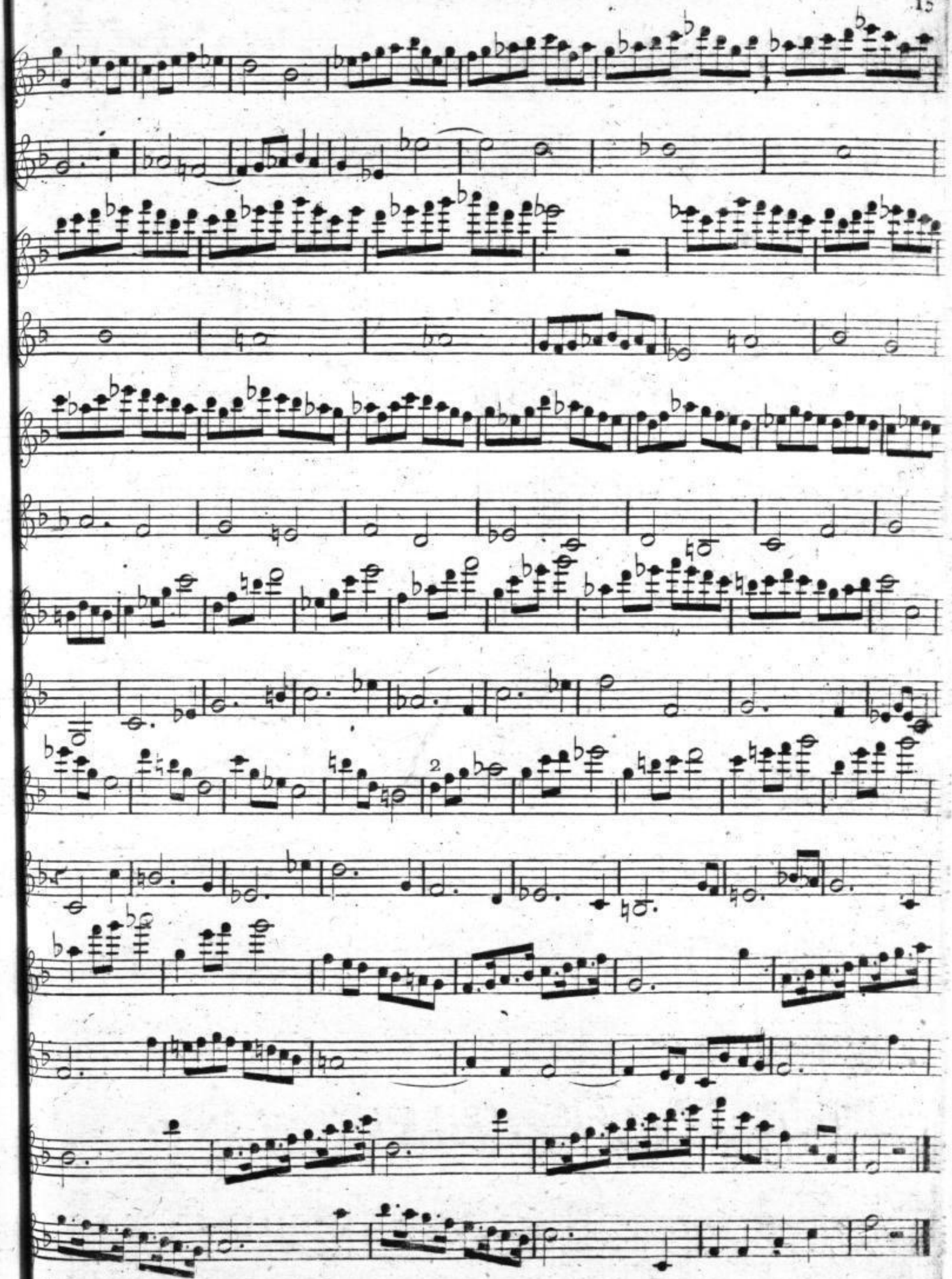
3.

4.

Mêmes Exercices dans differens Tons.

(Baillot)





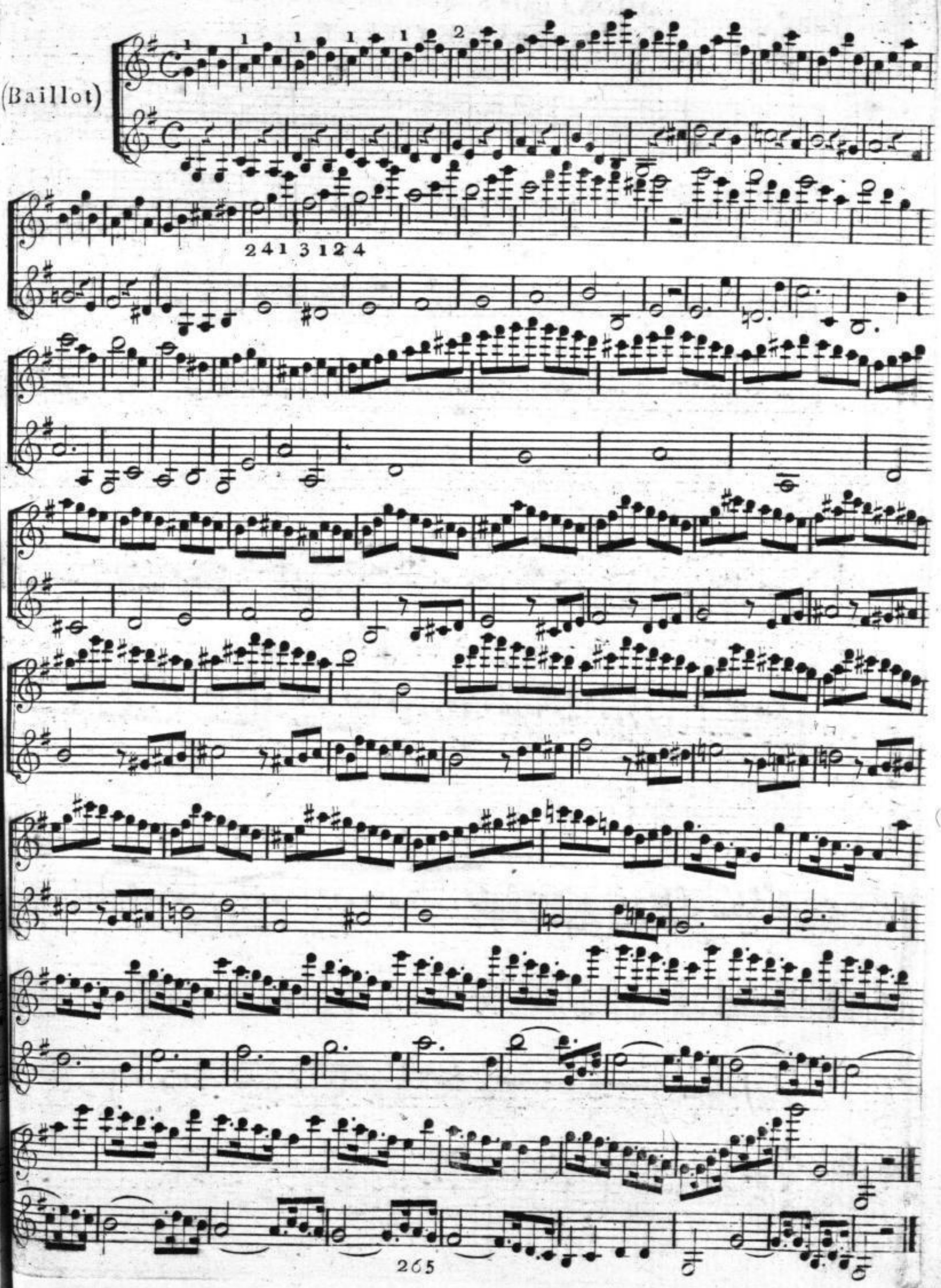
Exercice 1.

2.

3.

4.

(Baillot)



50. ETUDES SUR LA GAMME „PAR BAILLOT.„

Nº 1.

Adagio

Nº 2.

Maestoso.

Nº 3.

Maestoso.

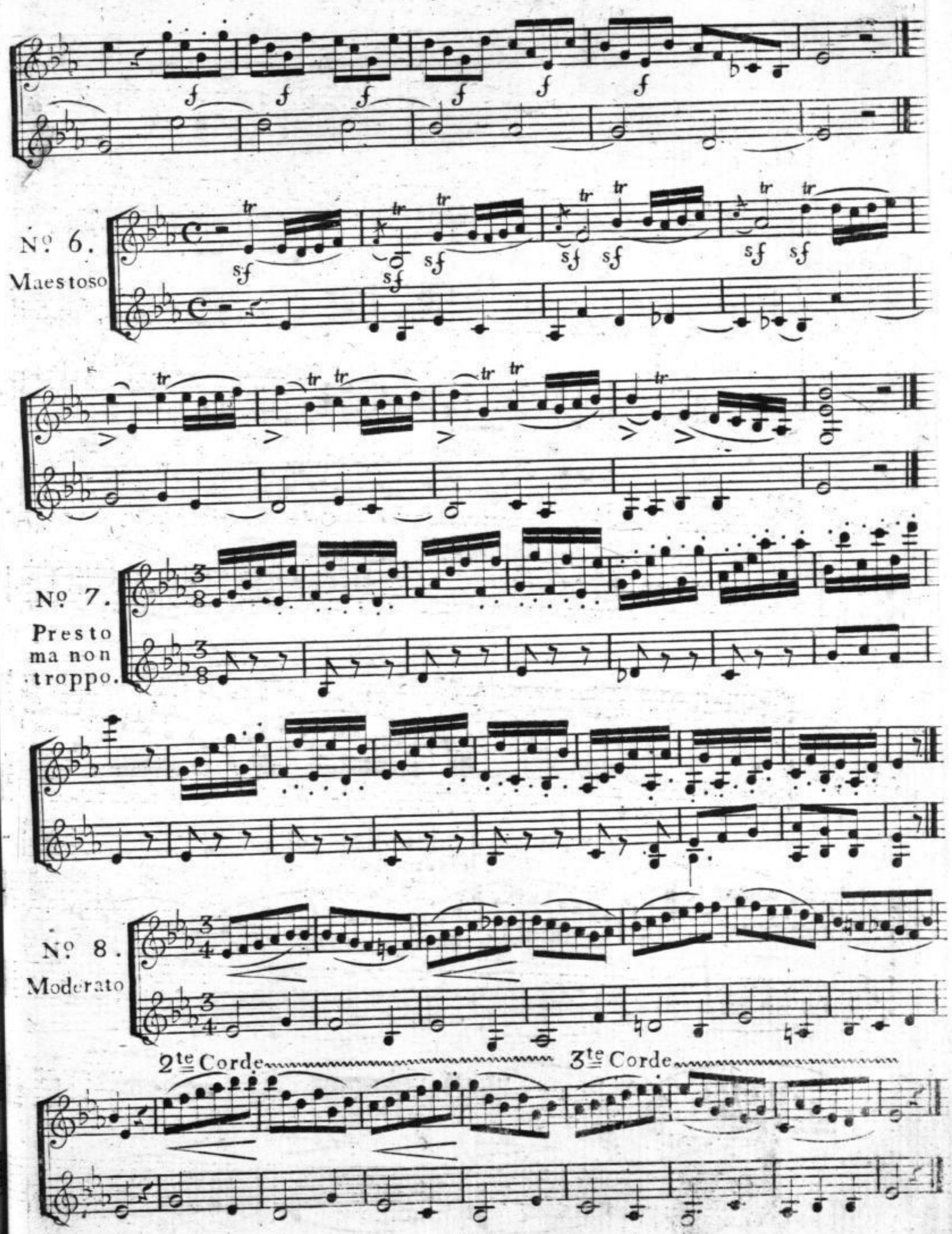
Nº 4.

Allegro

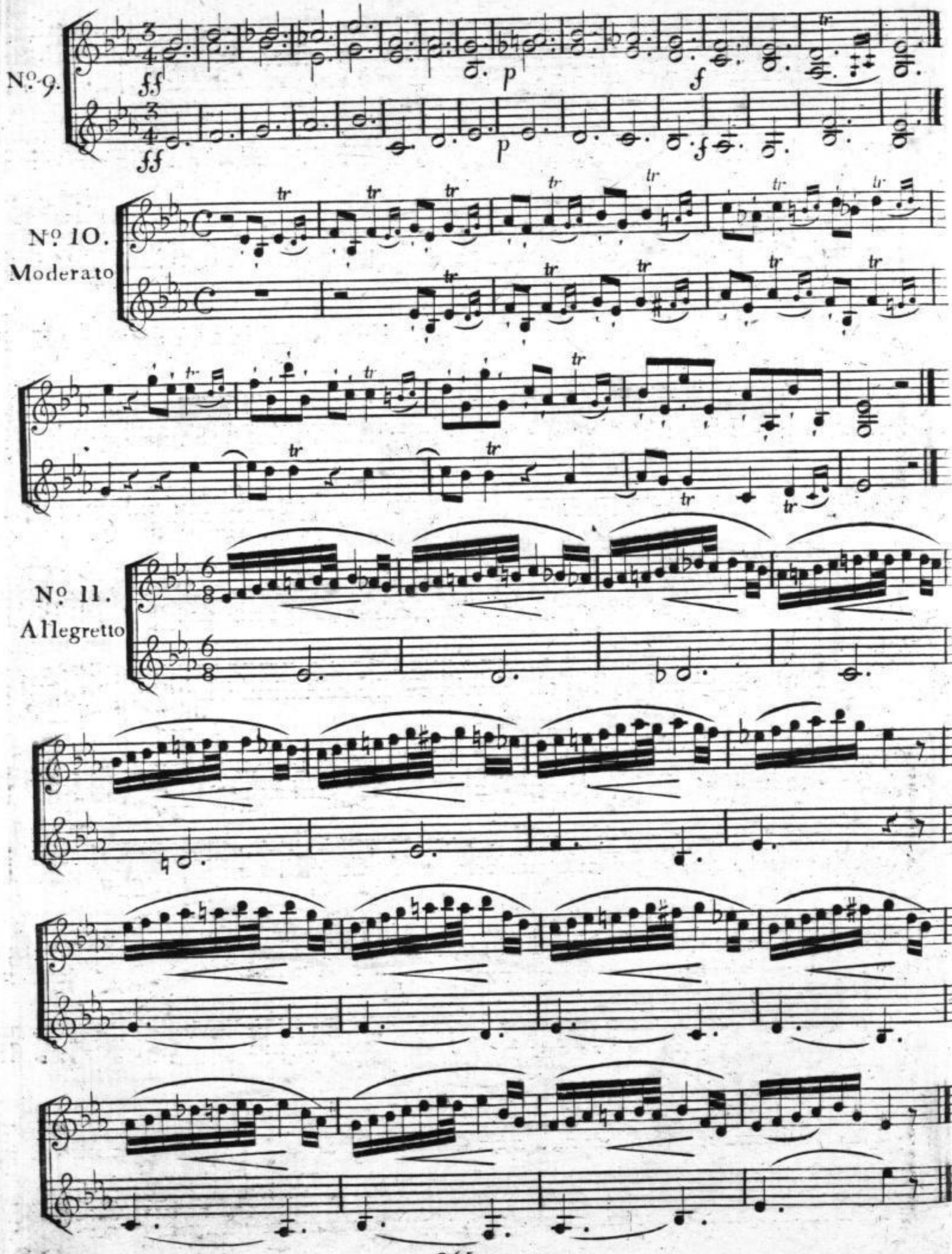
Nº 5.

Martelé

Moderato



Andante



Nº 12.

Maestoso assai.

En effleurant la Corde.

Nº 13.

Allegro.

Nº 14.

Andante.

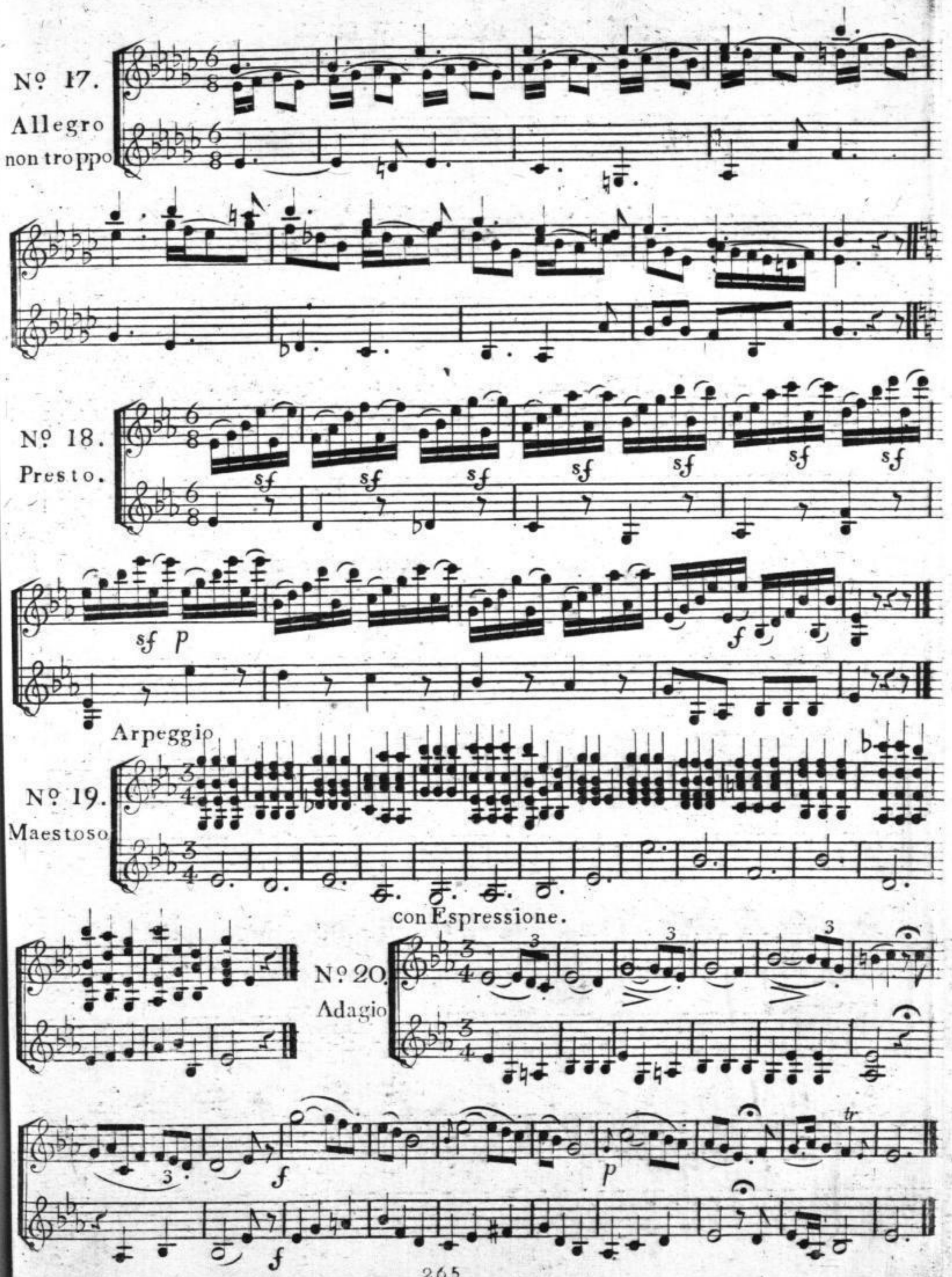
Nº 15.

Allegro

pizz:

Moderato

Nº16.



3e Corde — 2e Corde

No. 21.

All.o non troppo

2e Corde

3e Corde

No. 22.

Allegro

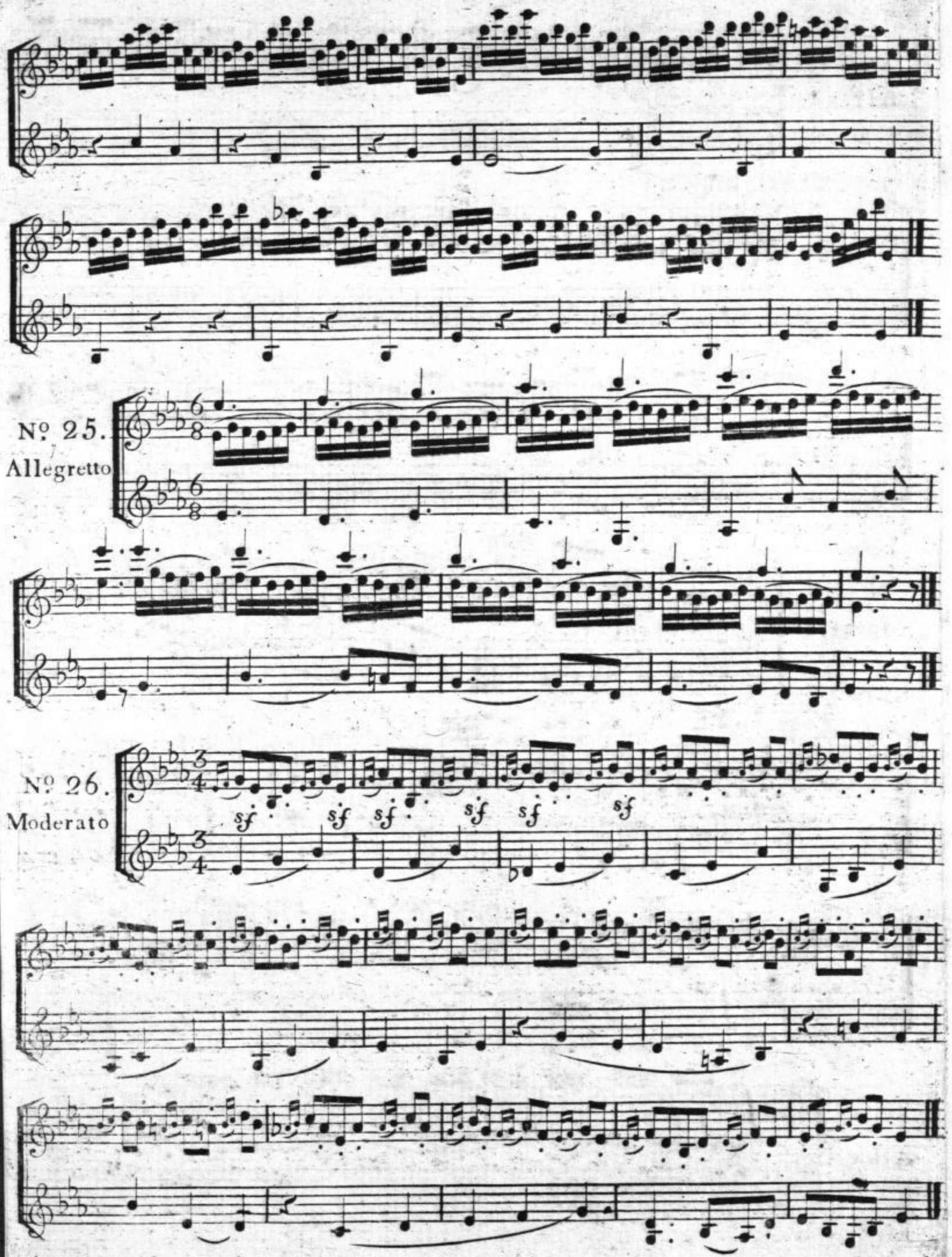
Allegretto

No. 23.

No. 24.

Allegro

segue



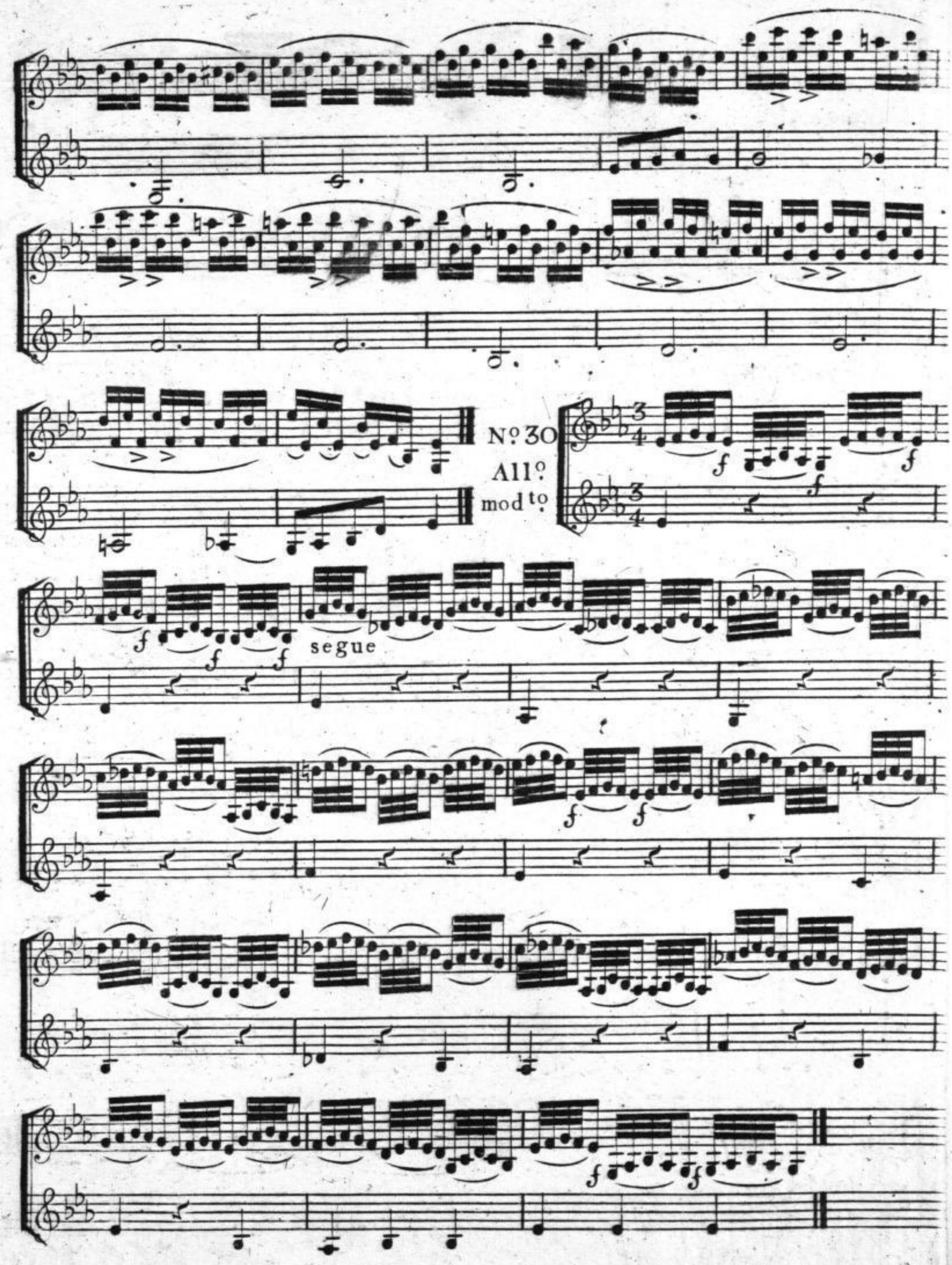
Nº 27.
Allegro

segue

Nº 28.
Maestoso

f risoluto

Nº 29.
Allegro



con Espressione.

Nº 31.

Allegretto

cresc:

f

f

Nº 32.

Andante.

f

f

f

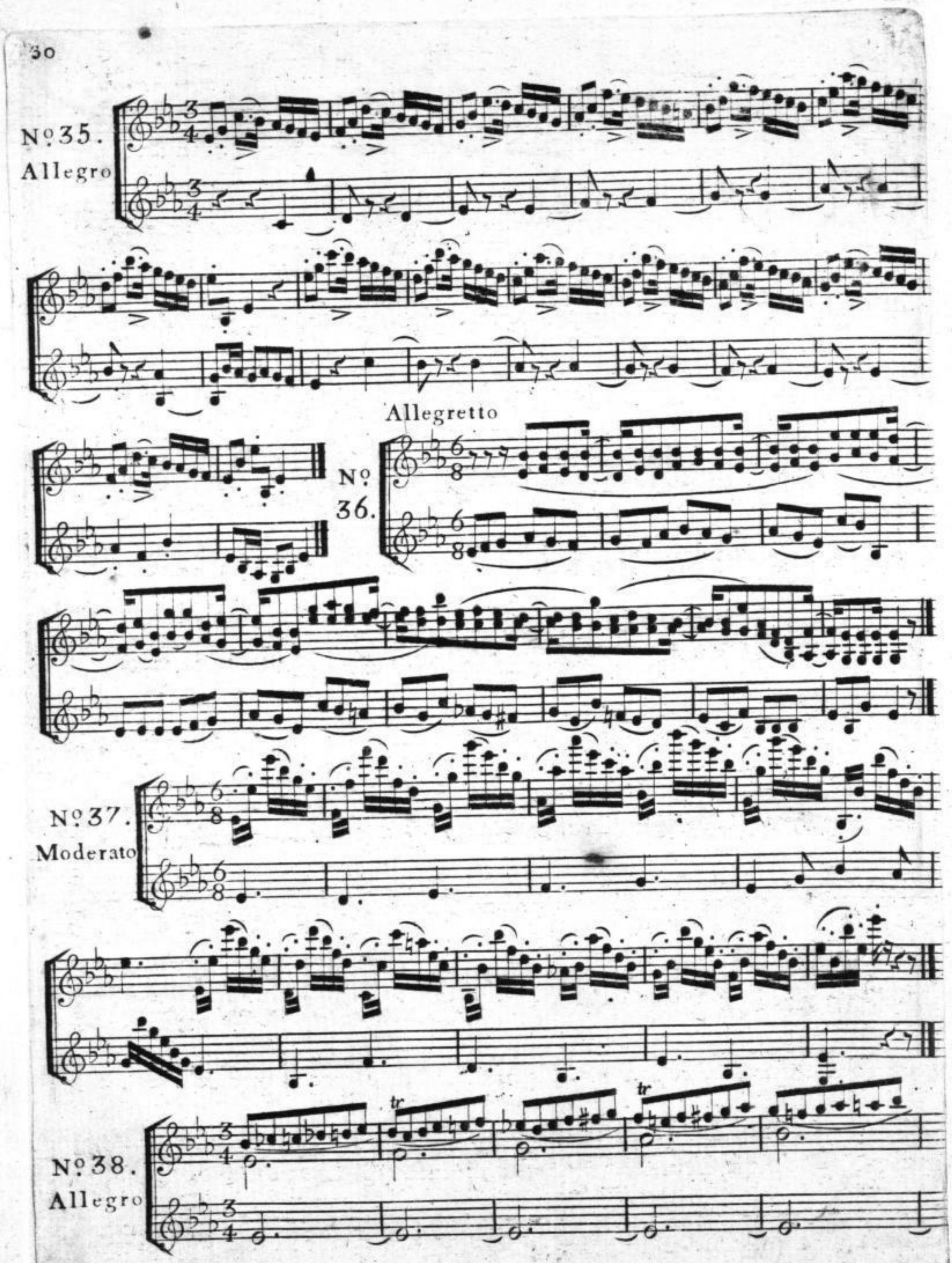
p

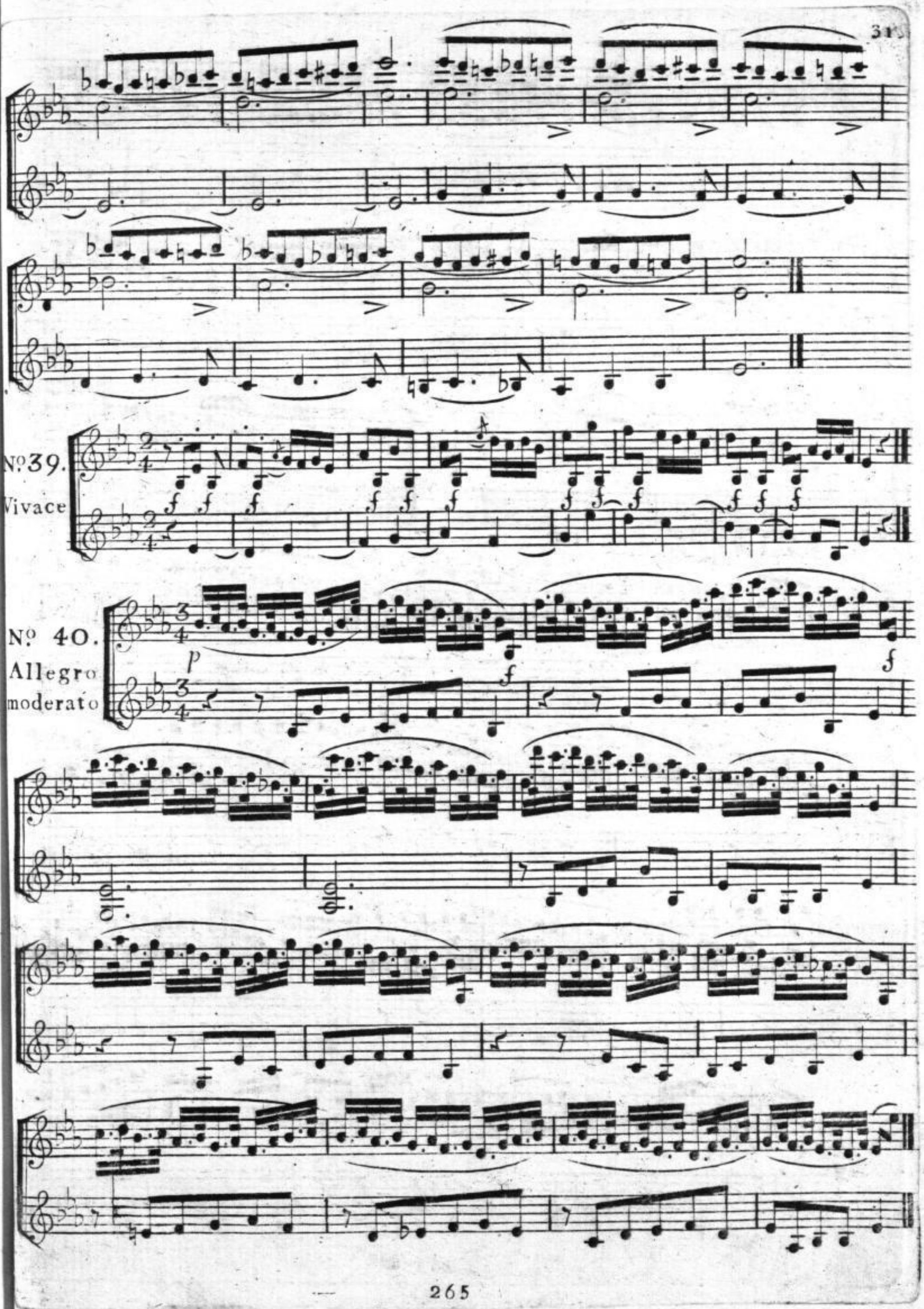
f

p

Nº 33.
Allegro vivo.

Nº 34.
Moderato.





„Nº 41. Maestoso assai.“

Sur la 4. Corde

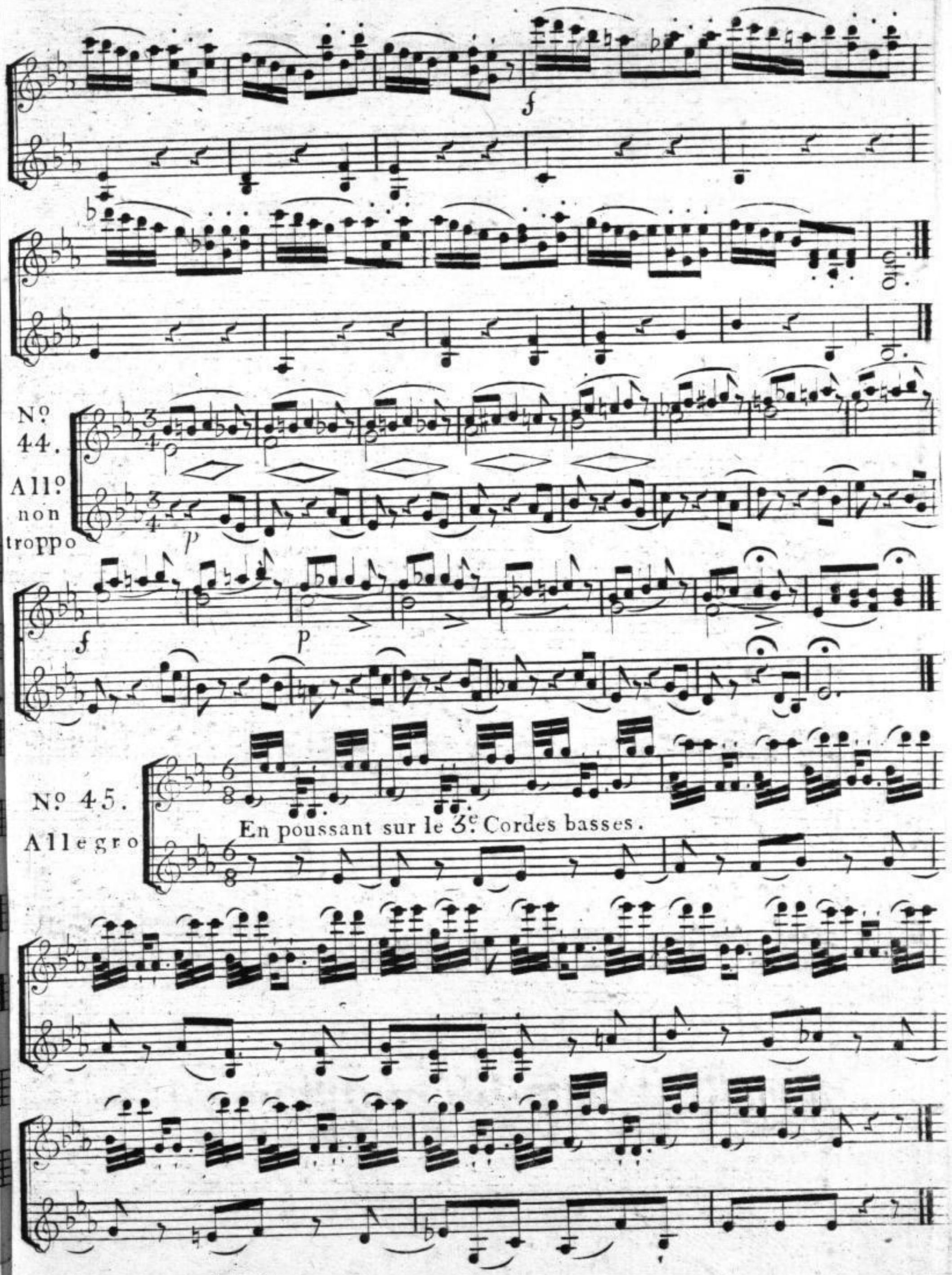
Allegro.

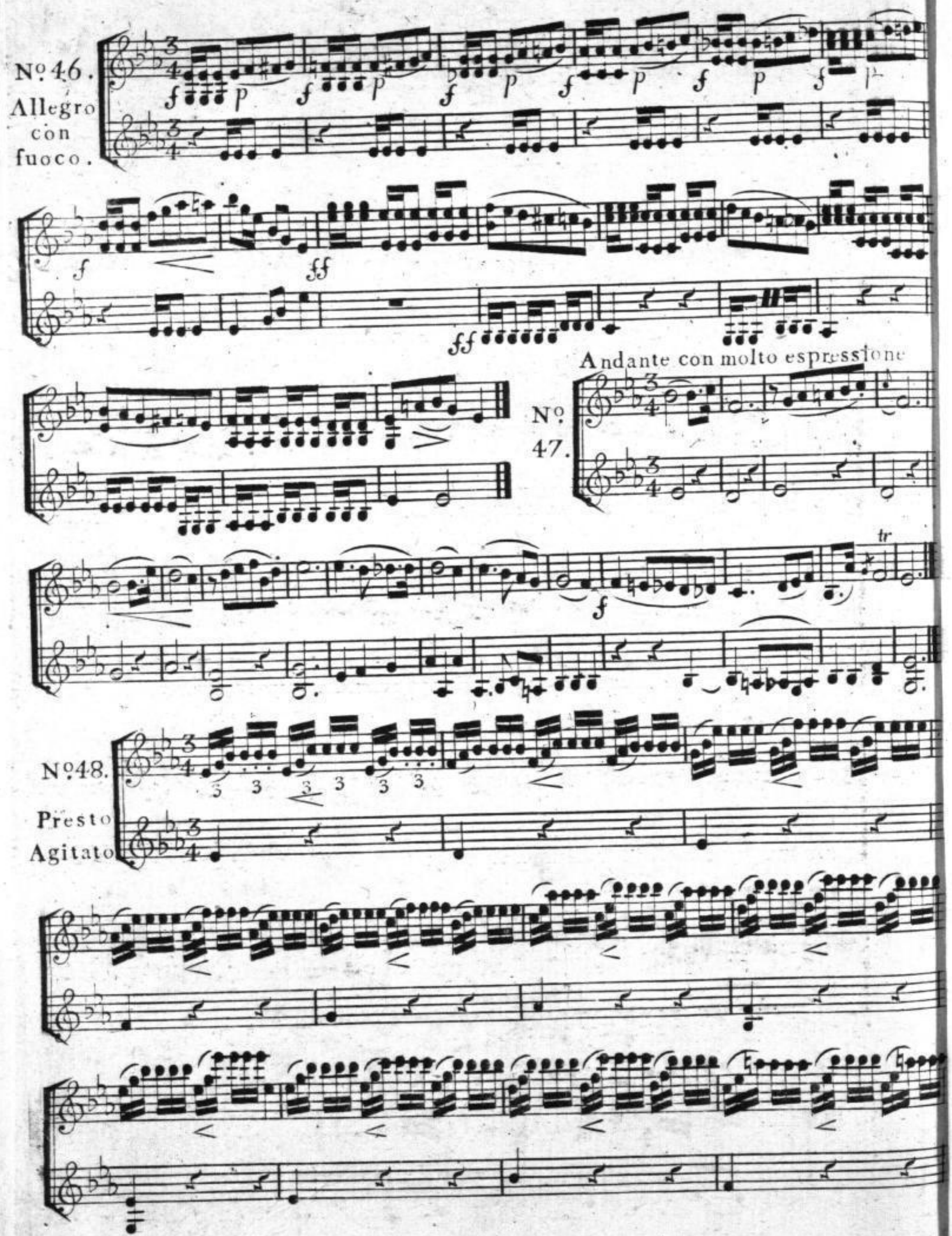
Nº 42.

Nº 43.

Allegro

p





No. 49.

Allegro

segue

No. 50

Presto assai.

ff

ff

FINE.