

NEUE
theoretisch-practische
VIOLIN-SCHULE

des
Conservatoriums der Musik in Paris



von
RODE, KREUTZER u. BAILLOT.

N^o 5524.

B. 43. C. 21.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Großes N^o 1133.

I

I N H A L T.

Einleitung

Seite

Erster Theil.

Vom Mechanischen des Violinspiels	5
1. Artikel. Von der Haltung der Violine	
2. ——— Von der Haltung des linken Armes und der Hand	
3. ——— Von der Haltung des Bogens	
4. ——— Von der Haltung des rechten Armes und der Hand	6
5. ——— Von der Bewegung der Finger an der linken Hand	
6. ——— Von der Bewegung des Bogens und der rechten Hand mit dem Arme	
7. ——— Von der Übung der linken Hand	7
8. ——— Von der Stellung überhaupt	
Wesentliche Manieren	
Vom Vorschlag	
Vom Triller	9
Vom Doppeltriller	11
Vom Schleifer oder Gruppetto	
Von der Bogenführung	
Das Stossen	13
Staccato	
Mannigfaltige Stricharten	
Der Ton	17
Stark ausgehaltene Töne	
Schwach ausgehaltene Töne	17
Wachsende, abnehmende Töne und Nuancen	18
Verzierungen	

Zweiter Theil.

Vom Ausdruck und seinen Hilfsmitteln	20
Von den Mitteln des Ausdruckes	
Vom Ton	21
Von der Bewegung	
Vom Styl	22
Vom Geschmack	23
Vom Takthalten	
Vom Genie des Vortrags	24
Tonleitern und Übungsstücke	26
1. Lage	
2. ———	44
3. ———	45
4. ———	46
5. ———	47
6. ———	48
7. ———	
Wiederholung aller Lagen und Töne mit Kreuzen	50
Wiederholung aller Lagen und der Töne mit Beem	52
Übungsstücke für die halben Töne in sieben Lagen	54
Doppelgriffe	58
Übungsstücke	66

Jhre Fortschritte.

Die Kunst, diess Instrumēt zu behandeln, scheint mit dem Concerte sich gleichmässig ausgebildet zu haben, welches ursprünglich nichts als eine Art von Sinfonie war, nachher in eine Gattung überging, wo Melodie mit glänzenden Passagen 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 Stückes ausdrückt, vorbereitet, die Harmonie den Charakter der Melodien verschönert und unterstützt, dann bald darauf von der Violine allein der Hauptsatz aufgenommen und vorgefragt 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. Diess war das Werk des Genies und des Geschmacks zugleich.

Vom Genie, welches das Gebieth der Kunst erweitert .

Das Genie, diess Geschenk des Himmels, das dem Menschen angeboren wird, beweist 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 hinaus treibt. 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 Grenzen der Kunst, es gibt 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 Ausdruckes 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 gibt, was bloss von der Sprache des Zeitalters, von den Sitten und selbst von der Mode abhängt, und was in das idealische Schöne sehr harte Züge mischt, so gibt 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 Reiz verloren geht. Dem Geschmack also kommt es zu, die Ausführung zu leiten, der Sache es ist, den vollen Sinn des Componisten treu darzustellen, die aber sehr leicht die Werke des Genies entstehen wird, wenn ein verständiger Sinn des Schicklichen sie nicht begleitet.

Erster Theil.

Vom Mechanischen des Violinspiels.

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) Von dem Ton und seinen Nuancen. 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 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 Daumgelenkes und der untere Theil des dritten Gelenkes vom Zeigefinger müssen die Violine 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 Griffbret entfernt halten, damit die Finger senkrecht auf die Saiten herab fallen können.

Den Arm muss man in seiner natürlichen Lage halten, doch so, dass der Ellbogen gerade unter der Mitte der Violine 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 Daumens an den Frosch, dem Innern des Mittelfingers gegenüber.

Der Stock des Bogens (das Holz) muss in der Mitte des zweiten 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 Violine so legen, dass der Stock sich ein wenig nach dem Griffbret hin abwärts neigt, und dass es 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 gibt, so gibt 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 Instrumente ziehen will.

Übung des rechten Armes auf den vier leeren Saiten. (Siehe I. Seite 8.)

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

SIEBENTER ARTIKEL.

Von der Übung der linken Hand.

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

ACHTER ARTIKEL.

Von der Stellung überhaupt.

Es ist nicht genug, dass Violine und Bogen nach den gegebenen Vorschriften gehalten werden; die ganze Stellung des Körpers, vorzüglich die Lage des Kopfes, muss mit jener Haltung übereinstimmen und sie behaupten. Eine edle und ungezwungene Stellung begünstigt den Spieler ungemein im freien Gebrauch seiner Kräfte, gibt den Bewegungen seiner Finger und seines Bogens Anmuth und vermehrt so den Reiz des Vortrags.

Hiezu gehört wesentlich, dass man den Kopf gerade halte, und das Gesicht auf die Musik hinricte, die man vorträgt, dass 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 mitzuthellen.

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 herab setzen würde.

Anmerkungen. Man muss sich nicht gewöhnen, diese oder jene Note mit dem Aufstrich oder mit dem Herunterstrich zu spielen, welches dem Spieler nur einen beschwerlichen Zwang auflegt und dem Spiel eine einförmige Regelmässigkeit gibt. Es ist genug, den Herunterstrich zu gebrauchen, wenn der Satz mit vollem Takte anfängt, bei den langsamen 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 schliessen.

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 bloss durch Hülfe seines eigenen Gehörs, welches er wieder 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, da sie 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, dass der Ton von einem Ende des Bogens bis zum andern kräftig muss gehalten werden. Die Bewegung muss man im Ganzen sehr langsam nehmen, es gibt inzwischen Tonleitern, wo der Charakter einer begleitenden Stimme eine etwas schnellere Bewegung fordert, der Lehrer wird sie leicht unterscheiden.

W. Hieher gehören die auf der 26 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.)

2. Vom Triller.

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

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

Es gibt zwei Arten von Trillern: den Triller von einem ganzen (Siehe 1.) und den von einem halben Tone. (S. 2, Seite 10.)

Um einen guten Triller zu bekommen, muss man den Finger mit der grössten 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 heisst: genau auf die grosse oder kleine Secunde, denn der Triller ist fehlerhaft, sobald er sich von einem ganzen oder von einem halben Tone entfernt.

Es gibt mehrere Arten ihn vorzubereiten und ihn zu schliessen. Hier stehen die gewöhnlichen. (S. 4.) Der Geschmack des Spielers muss über ihre Anwendung entscheiden.

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

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

Man kann eine kleine durchgehende Note noch hinzu fügen. (S. 7.) Beim Aufsteigen findet die kleine durchgehende Note nicht Statt. (S. 8.)

Es gibt Fälle, wo der Triller unvollendet bleibt; man nennt ihn alsdann Mordent (Pralltriller), und bezeichnet in manchemal folgender Massen. (S. 9.)

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

Bei dieser Kette kann man mit der obern Note anfangen, folgender Massen. (S. 11.)

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

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 gibt 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 Gruppetto.

So nennt man eine Verzierung, die aus drei Noten besteht. Diese drei kleinen Noten müssen immer eine kleine Terz ausmachen, sonst macht diese Manier einen harten und unangenehmen Effect. 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 folgen des 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 Platze, wo man streicht, und von der grössern oder geringern Länge, die man den Strichen gibt. Da es unumgänglich nöthig ist, den Bogenstrich zuverlängern, 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 Züglings 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 ihren ganzen Werth geben, mit derselben Länge des Bogens. (S. 14.)

Im *Allegro maestoso*, oder *Moderato assai*, wo der Bogenstrich rascher und entschlossener sein soll, muss man der abgestossenen Note so viel Umfang als möglich geben, und dazu ungefähr die Mitte des Bogens gebrauchen, damit die in volle Schwingung versetzte Saite einen runden Ton gebe.

Hier soll man auch die Herunter- und die Hinaufstriche 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 ungefähr am Ende des dritten Viertels von der Länge des Bogens an, und man spielt die Töne, ohne sie durch Pausen zu trennen. (S. 16.)

Im *Presto*, wo der Strich noch rascher und lebhafter sein muss, gibt man der abgestossenen Note noch weniger Ausdehnung. Man spielt hier ebenfalls um die Gegend von drei Viertheil 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 nicht übertreiben, man muss sich immer bemühen, seinen Strich nach dem Masse seiner Kräfte einzurichten. (S. 1. S. 14.)

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 hervor zu bringen, und ist von grosser Wirkung, wenn man ihn am schicklichen Orte gebraucht. (S. 2. S. 14.)

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 gibt, um den Ton rund und voll zu machen. Alle diese Töne müssen unter sich vollkommen gleich sein, wesshalb man dem Herausstrich 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 dass 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 gibt es auch gewisse Passagen, die durch 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.)

Musical score for piano, measures 21 to 50. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. Measures 21-26 are on the first staff, 27-32 on the second, 33-38 on the third, 39-44 on the fourth, and 45-50 on the fifth. The music features a continuous eighth-note pattern with various dynamic markings including *f*, *fz*, and *fz f*.

Triolen.
(Triolets.)

Musical score for piano, measures 1 to 30. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. Measures 1-2 are on the first staff, 3-4 on the second, 5-6 on the third, 7-8 on the fourth, 9-10 on the fifth, 11-12 on the sixth, 13-14 on the seventh, 15-16 on the eighth, 17-18 on the ninth, 19-20 on the tenth, 21-22 on the eleventh, 23-24 on the twelfth, 25-26 on the thirteenth, 27-28 on the fourteenth, 29-30 on the fifteenth. The music features a continuous eighth-note pattern with various dynamic markings including *f*, *fz*, *fz f*, and *fff*.

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 weiterhin 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 gibt. 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 sein 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 an klingen macht.

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

Stark ausgehaltene Töne.

Der angehaltene Ton muss von einem Ende des Bogens bis zum andern gleich stark sein. 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 hervor zu ziehen. (S. 1. Seite 19.)

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 gibt, 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. 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 Gehör 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 Seite ruhend hält, und ihm mehr Gewicht lässt, je näher man der Spitze kommt.

1. *Largo.*
forte.

2. *Largo.*
piano.

3. *Largo.*
crescendo.

4. *Largo.*
morendo.

5. *Largo.*
segue.

6. *Largo.*
tr.

7. *forte.* *piano.*

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

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

157.

158.

159.

160.

161.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

177.

178.

179.

180.

181.

182.

183.

184.

185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

202.

203.

204.

205.

206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

214.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

224.

225.

226.

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

234.

235.

236.

237.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

251.

252.

253.

254.

255.

256.

257.

258.

259.

260.

261.

262.

263.

264.

265.

266.

267.

268.

269.

270.

271.

272.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

279.

280.

281.

282.

283.

284.

285.

286.

287.

288.

289.

290.

291.

292.

293.

294.

295.

296.

297.

298.

299.

300.

301.

302.

303.

304.

305.

306.

307.

308.

309.

310.

311.

312.

313.

314.

315.

316.

317.

318.

319.

320.

321.

322.

323.

324.

325.

326.

327.

328.

329.

330.

331.

332.

333.

334.

335.

336.

337.

338.

339.

340.

341.

342.

343.

344.

345.

346.

347.

348.

349.

350.

351.

352.

353.

354.

355.

356.

357.

358.

359.

360.

361.

362.

363.

364.

365.

366.

367.

368.

369.

370.

371.

372.

373.

374.

375.

376.

377.

378.

379.

380.

381.

382.

383.

384.

385.

386.

387.

388.

389.

390.

391.

392.

393.

394.

395.

396.

397.

398.

399.

400.

401.

402.

403.

404.

405.

406.

407.

408.

409.

410.

411.

412.

413.

414.

415.

416.

417.

418.

419.

420.

421.

422.

423.

424.

425.

426.

427.

428.

429.

430.

431.

432.

433.

434.

435.

436.

437.

438.

439.

440.

441.

442.

443.

444.

445.

446.

447.

448.

449.

450.

451.

452.

453.

454.

455.

456.

457.

458.

459.

460.

461.

462.

463.

464.

465.

466.

467.

468.

469.

470.

471.

472.

473.

474.

475.

476.

477.

478.

479.

480.

481.

482.

483.

484.

485.

486.

487.

488.

489.

490.

491.

492.

493.

494.

495.

496.

497.

498.

499.

500.

501.

502.

503.

504.

505.

506.

507.

508.

509.

510.

511.

512.

513.

514.

515.

516.

517.

518.

519.

520.

521.

522.

523.

524.

525.

526.

527.

528.

529.

530.

531.

532.

533.

534.

535.

536.

537.

538.

539.

540.

541.

542.

543.

544.

545.

546.

547.

548.

549.

550.

551.

552.

553.

554.

555.

556.

557.

558.

559.

560.

561.

562.

563.

564.

565.

566.

567.

568.

569.

570.

571.

572.

573.

574.

575.

576.

577.

578.

579.

580.

581.

582.

583.

584.

585.

586.

587.

588.

589.

590.

591.

592.

593.

594.

595.

596.

597.

598.

599.

600.

601.

602.

603.

604.

605.

606.

607.

608.

609.

610.

611.

612.

613.

614.

615.

616.

617.

618.

619.

620.

621.

622.

623.

624.

625.

626.

627.

628.

629.

630.

631.

632.

633.

634.

635.

636.

637.

638.

639.

640.

641.

642.

643.

644.

645.

646.

647.

648.

649.

650.

651.

652.

653.

654.

655.

656.

657.

658.

659.

660.

661.

662.

663.

664.

665.

666.

667.

668.

669.

670.

671.

672.

673.

674.

675.

676.

677.

678.

679.

680.

681.

682.

683.

684.

685.

686.

687.

688.

689.

690.

691.

692.

693.

694.

695.

696.

697.

698.

699.

700.

701.

702.

703.

704.

705.

706.

707.

708.

709.

710.

711.

712.

713.

714.

715.

716.

717.

718.

719.

720.

721.

722.

723.

724.

725.

726.

727.

728.

729.

730.

731.

732.

733.

734.

735.

736.

737.

738.

739.

740.

741.

742.

743.

744.

745.

746.

747.

748.

749.

750.

751.

752.

753.

754.

755.

756.

757.

758.

759.

760.

761.

762.

763.

764.

765.

766.

767.

768.

769.

770.

771.

772.

773.

774.

775.

776.

777.

778.

779.

780.

781.

782.

783.

784.

785.

786.

787.

788.

789.

790.

791.

792.

793.

794.

795.

796.

797.

798.

799.

800.

801.

802.

803.

804.

805.

806.

807.

808.

809.

810.

811.

812.

813.

814.

815.

816.

817.

818.

819.

820.

821.

822.

823.

824.

825.

826.

827.

828.

829.

830.

831.

832.

833.

834.

835.

836.

837.

838.

839.

840.

841.

842.

843.

844.

845.

846.

847.

848.

849.

850.

851.

852.

853.

854.

855.

856.

857.

858.

859.

860.

861.

862.

863.

864.

865.

866.

867.

868.

869.

870.

871.

872.

873.

874.

875.

876.

877.

878.

879.

880.

881.

882.

883.

884.

885.

886.

887.

888.

889.

890.

891.

892.

893.

894.

895.

896.

897.

898.

899.

900.

901.

902.

903.

904.

905.

906.

907.

908.

909.

910.

911.

912.

913.

914.

915.

916.

917.

918.

919.

920.

921.

922.

923.

924.

925.

926.

927.

928.

929.

930.

931.

932.

933.

934.

935.

936.

937.

938.

939.

940.

941.

942.

943.

944.

945.

946.

947.

948.

949.

950.

951.

952.

953.

954.

955.

956.

957.

958.

959.

960.

961.

962.

963.

964.

965.

966.

967.

968.

969.

970.

971.

972.

973.

974.

975.

976.

977.

978.

979.

980.

981.

982.

983.

984.

985.

986.

987.

988.

989.

990.

991.

992.

993.

994.

995.

996.

997.

998.

999.

1000.

a) Vom Ton.

Jedes Instrument hat eine eigenthümliche Art von Klang, (*timbre*), die von seinem Bau, seiner Grösse der Materie, woraus es besteht, und den Mitteln, es in Schwingung zu setzen abhängt. Dieser sein Klang gibt ihm einen so bestimmten Charakter, dass' auch ein wenig geübtes Ohr es leicht erkennen und unterscheiden kann. „Aber es gibt 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 grossen Componisten, jede Wirkung hervorzubringen, die schlechte Tonkünstler durch Anhäufung einer Menge verschiedener Instrumente, vergebens zu erreichen, suchen.“

In der That hat die Violine 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 beselen weiss.

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

Ehe die Melodie ihren Satz geendigt hat, ehe der Zuhörer das, was vorgelesen wird, im Zusammenhange aufgefasst hat, muss der Ton schon seinen Sinn ergreifen, und seine Seele beweghaben. 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, dass er nie wieder verlöscht. Der Ton, den Tartini, und der, den Pugnani aus ihren Geigen zogen, lebt noch genussam im Gedächtniss, 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 Viottis nicht gehört haben, so sind wir doch so sehr von ihnen gerührt worden, dass nichts sie aus unserm Andenken verlöschen wird. Dieser Eindruck kann nicht flüchtig sein; er bleibt auf immer im Gedächtniss, wie im Herzen.

Wer eine schöne Art von Ton erlangen will, der fange mit den mechanischen Hilfsmitteln, die wir vorgelesen 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 hervor zu ziehen; 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 lebhaft, die enthusiastische.

Anmerkung. Die Philosophen haben die Musik in Rücksicht ihrer Wirkungen auf die Seele in drei Classen getheilt, nämlich in die ruhige, lebhaft und enthusiastische Musik. Die erste bezeichnet den ernsthaften Gesang von müssiger Bewegung, wesshalb man sie auch die moralische nannte. Die zweite enthält den lebhaften Gesang, der für leidenschaftliche Gefühle passt. Die dritte Classe ergreift die Seele und berauscht sie. (Anmerkungen des Abbé Lebattaux zur Poetik des Aristoteles.)

Es gibt drei Principien der Musik, sagt Plutarch, die Fröhlichkeit, der Schmerz, und der Enthusiasmus. Die Musik theilt sich in drei Classen: in traurige, freudige und beruhigende Musik. (Aristides Quintilianus, ein griechischer Musiklehrer.)

Kuchelbl. unterscheidet in dem Gesange einen dreifachen Charakter, den, der die Seele erhebt, den, der sie anspannt 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 Zärtlichen. In diesem Punkt bin ich seiner Meinung. Das *Andante* mahlt den Frieden und so sanfte Bewegungen, die den Charakter der Ruhe nicht zerstören. Das *Allegro* drückt Fröhlichkeit aus, wie schon sein Name andeutet. Aristides Quintilianus erwähnt der enthusiastischen Musik gar nicht. Sollte er etwa, wie ich, die Bemerkung gemacht haben, dass das *Allegro* enthusiastisch wird, wenn man es durch Geräusch und 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.

Aber diese Originalität darf schlechterdings nicht gesucht werden; sie muss natürlich sein. 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 Takt, der jeder Sache den Ton, den Charakter und die Stelle zu geben weiss die sich für sie schicken. Er geht vor der Reflexion vorher, und ohne es zu wissen, wählet stets gut. Eine andere Art des Geschmacks ist der, welcher durch das Resultat von Vergleichen, durch das Urtheil, durch die Erfahrung sich bildet, und daher der gebildete (verfeinerte) Geschmack heisst. Er gesellt zu dem natürlichen Geschmack die genauere Einsicht in jenes Schickliche, dessen wir erwähen 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 Verzerrungen und Schnörkeleyen anzubringen, sondern darin, sich ihrer zu enthalten, wenn der Gegenstand es fordert, oder sie am rechten Orte zu gebrauchen, und diese Verzerrungen aus dem Wesen und Charakter der Melodie selbst heraus zu nehmen, wie schon gesagt ist. Es ist die Sache des Lehrers, hier dem Schüler zu Hülfe zu kommen, und die Entwicklung seines Geschmacks zu befördern, indem er ihm bemerklich macht, dass ein rührendes Stück voll tiefen Gefühls keine Bravour-Arie ist, dass ein Adagio mit den kurzen und rasch fortleitenden Bewegungen des Allegro nichts gemein hat, dass man das Quartett nicht in der festen, ganz ausgebildeten Manier des Concerts vortragen solle, dass man sein Spiel der Grösse des Gegenstandes anpassen, dass man, nachdem die Sätze von ganz verschiedener Bedeutung es fordern, seine Töne modificiren, seine Hilfsmittel sparend gebrauchen, und nichts thun müsse, das dem Hauptcharakter des Stücks nicht angemessen ist.

Doch die Forderung, einen Lehrling zu bilden, ist eitel, wenn sein natürliches Gefühl nicht der Regel vorausgeht und von dergleichen Bemerkungen ihm öfter eingeschärft werden müssen. Man macht endlich aus ihm nur einen Nachahmer, statt eines talentvollen Menschen. Die beste Geschmacklehre ist also nicht die, die der Lehrer gibt, sondern die, die der Lehrling selbst zu finden weiss.

e) Vom Takthalten.

Dem Zeitmass wohl folgen, ist zum Takthalten nicht hinreichend. Man muss mehr thun; man muss mit der grössten Genauigkeit jedem Zeittheil, aus welchem der Takt besteht, seinen Werth geben, und sein Spiel so beherrschen, dass die Bewegung immer gleichmässig ist.

Der Ausdruck erlaubt zuweilen eine leichte Abweichung vom Takt. Aber diese Abweichung geschieht entweder so allmählig, dass sie kaum merklich ist, oder der Takt wird eigentlich nur versteckt, das heisst: 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 missbrauchen, sonst verliert die Musik den Reiz, der ihr durch die Regelmässigkeit der Bewegung gegeben wird, und das Ohr, das an dieses Zeitmass 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 Takte ein wenig eilt. Als ob die Wärme des Ausdrucks in der Geschwindigkeit bestände! Da müsste man darauf Verzicht thun, Wärme in ein Adagio zu bringen. Diese Meinung will den Mangel der echten Wärme durch ein falsches Mittel ersetzen. Die echte Wärme offenbart sich darin, dass man eine Stelle mit Kraft, mit Energie, mit einem Drange der Seele vorträgt, die man ebenso gut im Adagio als in den übrigen Tempos anwenden darf.

Genaue Takt-Richtigkeit ist nächst dem Reinspielen das allerseltenste bei der Ausübung. Man darf nur vor einem aufgezogenen Chronometerspielen, um sich zu überzeugen, wie schwieriges es ist, das Zeitmass ganz genau und gleichmässig abzutheilen. Man könnte sagen, dass die Bewegung des Bluts, und den Rhythmus nothwendig gemacht hat, und dass wir den Schlägen des Herzens den Ursprung des Taktes

gleich, die sich ihre Empfindungen, ihre gegenseitige Zuneigung mittheilen. Ihre zuweilen von einander abweichenden Meinungen verursachen eine lebhafte Discussion, in welcher einer nach dem andern einen Satz entwickelt, und dann willig dem Anstosse folgt, der allen von dem ersten unter ihnen gegeben wird, dessen Übergewicht sie fortreisst. Diess 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 Concerte ist es ganz anders. Hier soll die Violine ihr ganzes Vermögen entwickeln. Zum Herrscher geboren, zeigt sie sich hier in ihrer Herrscherkraft und redet als Herr. Jetzt will sie eine grössere Zahl von Hörern hinreissen und die grössten Wirkungen hervor bringen; sie wählt sich einen weitem Schauplatz, sie fordert einen grössern 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 Reiz 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 Lehen, 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 umher irren; bald ergiesst sich sein Schmerz in abwechselnd klagenden und zärtlichen Accenten, bald edel, majestätisch erhebt er sich mit Stolz über jedes gemeine Gefühl, und gibt sich einer höhern Begeisterung hin. Die Violine hört auf ein Instrument zu sein, sie wird eine Seele voll Töne, sie dringt durch den Raum, um das Ohr des zerstreuesten Zuhörers zu fesseln und in der Tiefe seines Herzens die einklingende Saite anzuschlagen.

Das Presto biethet 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 einem 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 Blitzeleuchten; gleich darauf, wie im Übermass 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 wonnvolle Entzücken einwiegt, dass 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 genossen, die Leiden, die er getragen hat. Auch aus dem, was ein gemeines Talent nur niederdrücken würde, weiss er Gewinn für seine Kunst zu ziehen. Der Kummer schärft sein Gefühl und gibt seinen Tönen den süssigen Reiz der Melancholie. Die Prüfungen des widrigen Geschicks erwecken seine Kraft spannen seine Fantasie, und geben ihm den höhern Schwung, die kräftigen Ideen, die grosse Hindernisse allein erzeugen, die nur aus dem Schoos der Ungewitter hervor treten. Wie das Schicksal auch beschaffen sei, das ihn mit sich fortführt, die Melodie ist sein Organ, seine treue Freundin. Sie biethet ihm den reinsten Genuss an, denn sie lehrt ihm das Geheimniss, alle seine Gefühle mitzutheilen, und die Theilnahme seiner Mitmenschen an sein Verhängniss zu fesseln.

G
dur.
(Sol
maj.)



E
moll.
(*Hi*
min.)





First system of musical notation, featuring two staves with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Glis.
moll.
(Sol#
min.)

Second system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melody with eighth notes, and the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation, featuring two staves with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melody with eighth notes, and the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Fi.
dur.
(Fa#
maj.)

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melody with eighth notes, and the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Fifth system of musical notation, featuring two staves with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melody with eighth notes, and the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Sixth system of musical notation, featuring two staves with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melody with eighth notes, and the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains whole notes, and the bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

R
dur.
(Sib
maj.)



Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains whole notes, and the bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.



Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains whole notes, and the bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.



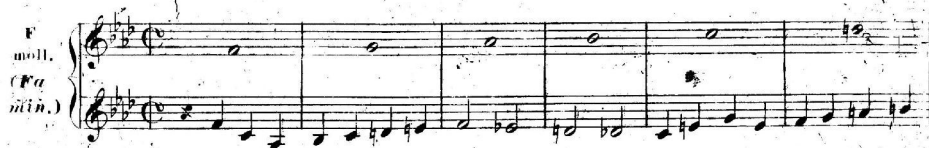
Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains whole notes, and the bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.



Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains whole notes, and the bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.



Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains whole notes, and the bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.



*Es
moll.
(Mi
min.)*

*Ces.
dur.
(Ut
maj.)*

*As
moll.
(La
min.)*

In
Quartzo.
(Par
quartes.)



In
Quinten.
(Par
quintes.)



In
Octaven.
(Par
octaves.)



In
Nonen.
(Par
nonnismes)



In
Dwäimen.
(Par
dwäismes)



Handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

This page contains musical notation for a piano piece, numbered 49. It features seven systems of staves. The first six systems each consist of a treble and bass staff with complex, fast-moving melodic lines and numerous accidentals. The seventh system is a grand staff (treble and bass) with a different rhythmic pattern. The notation is dense and includes many sharps and flats.

2. Lage.

2^e position.1^{re} Lage.1^{re} position.

2^e Lage.

2^e position.

1^{re} Lage.

2^{le} Lage.

1^{re} position.

2^e position.

3^{le} Lage.

3^e position.

2^{le} Lage.

2^e position.

1^{re} Lage.

1^{re} position.

D. & C. N^o 5524

3^{te} Lage.
3^{te} position.

4^{te} Lage.
4^{te} position.

7^e Lage.

7^e position.

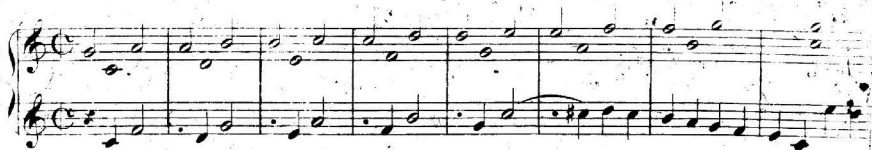
1^{re} Lage.

1^{re} position.

3 2 0

D. & C. N° 5524.

No. 3.



No. 4.



No. 5.





Übungsstücke. (Exercises.)

Baillot.



Nr. 1.
Kreutzer.

This musical score is for a violin exercise titled 'Nr. 1. Kreutzer.' It is written for violin and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score consists of six systems, each with a violin staff and a piano staff. The violin part is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and fingerings indicated by numbers 1-4. The piano part provides a harmonic foundation with sustained chords and moving bass lines, including some triplet figures. The piece concludes with a double bar line in the final system.

No. 3.
Kreutzer.

This musical score, titled "No. 3. Kreutzer," is a piece for violin and piano. It consists of eight systems of music, each with a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is characterized by rapid, flowing melodic lines in the treble staff, often featuring triplets and sixteenth-note patterns. The bass staff provides a steady accompaniment, typically using eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.