



No. 3361^a



Mittelstufe

(Violinschule zweiter Teil)

100
400

500

10

ONDRÍČEK= MITTELMANN

ELEMENTARSCHULE des Violinspiels

Ed. No. 3360 a/f

Sechs Hefte

1.—3. LAGE

MITTELSTUFE (VIOLINSCHULE TEIL II)

Ed. No. 3361 a

4.—8. LAGE

Nach neuem System auf wissenschaftlicher Grundlage

NEUE MEISTERTECHNIK deutsch-englisch DES VIOLINSPIELS

Ed. No. 3361

Neue Methode zur Erlangung der Meistertechnik auf
anatomisch-physiologischer Grundlage

Hieraus in Einzel-Ausgabe:

TÄGLICHE ÜBUNGEN

Ed. No. 3362

SPEZIALPROSPEKTE UND PROBEHEFTE

durch jede Musikalienhandlung

HERVORRAGENDE STUDIENWERKE

zur gründlichen und sicheren Erlernung des

VIOLINSPIELS

Mittelstufe

des
Violinspiels
nach neuem System
und auf wissenschaftlicher Grundlage
von

FRANZ ONDRICEK
UND
S. MITTELMANN

Eigentum Des Verlegers.
9972.

LEIPZIG
C. F. PETERS.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	3
Übungen zur Unabhängigkeit der Finger	4
Vierte Lage	12
Stricharten in der vierten Lage	21
Übungen im Lagenwechsel: I., II., III., IV. Lage	22
Fünfte Lage	30
Stricharten in der fünften Lage	42
Übungen im Lagenwechsel: I., II., III., IV., V. Lage	45
Sechste Lage	52
Siebente Lage	62
Sautillé	68
Achte Lage	71
Oktaven	71
Flageolett	74
Skalen	75
Dreiklänge	78
Das geigentechnische Problem	80
Fingerübungen	82
Fingerübungen in Mittelstellung des Handgelenks	84
Übungen für die Gleichmäßigkeit des Trillers	85
Intonationsübungen, I. Teil	86
Technische Verwertung sämtlicher Intervalle, Etüden	100
Bogentechnik	103
Intonationsübungen, II. Teil	106
Technische Verwertung sämtlicher Intervalle	121



Vorwort.

In Verfolgung des Weges, den die Elementarschule dieses Werkes eingeschlagen, bringt die vorliegende Mittelstufe ihre methodischen Forderungen in Einklang mit den physiologischen Gesetzen, an welche die Vorgänge im arbeitenden Muskel gebunden sind. Die Lehre vom Lebensprozeß gibt Lehrern und Schülern einerseits die Mittel an die Hand, Unterricht und Studium naturgemäß zu gestalten, Zeit zu gewinnen durch rationelle Ausnützung der vorhandenen Kräfte, wie sie andererseits die schweren Schädigungen aufdeckt, die mit naturwidriger Tätigkeit des Muskel-Nervenapparates ursächlich zusammenhängen und im Violinspielerkrampf ihren letzten Ausdruck finden. Im Sinne der in diesem Werke niedergelegten auf anatomisch-physiologischer Grundlage aufgebauten Methode erscheinen in der Mittelstufe Fragen wie: „Das geigentechnische Problem,“ „Intonationsübungen,“ „Bogentechnik“ etc. vom wissenschaftlichen Standpunkt beleuchtet und an der Hand von Übungsbeispielen prak-

tisch durchgeführt, wobei die Physiologie als Hilfswissenschaft nur in dem Ausmaße vorgeführt wurde, als zum Verständnisse dieser Kapitel erforderlich ist. Studierenden, die sich über die Anatomie und Physiologie des beim Violinspiel tätigen Muskel-Nervenapparates genauer unterrichten wollen, sei der an die Mittelstufe sich anschließende theoretische Teil der „Meistertechnik des Violinspiels“ empfohlen, welche in ihrem praktischen Teil den Geiger zur höchsten technischen Vollendung führt. Der Stoff der Mittelstufe ist nach Inhalt und Anordnung methodisch erprobt und umfaßt ein reiches Gebiet von Übungsbeispielen und Etüden, so daß die Heranziehung von Hilfswerken nur dort geboten erscheint, wo die Verfasser ausdrücklich darauf hinweisen. Der von Seite 1-79 reichende Abschnitt der Mittelstufe ist vom bekannten Pädagogen Meister Franz Ondříček, der folgende von Seite 80 bis zum Schluß vom Violinpädagogen Dr. med. S. Mittelman verfaßt.

Übungen zur Unabhängigkeit der Finger.

Die folgenden Übungsbeispiele bezwecken die Erlangung der Isolierfähigkeit der Finger. Es muß darum die durch die wagrechten Striche gekennzeichnet-

nete Fixierung der Finger genau beachtet werden. Jedes Beispiel ist langsam so oft zu wiederholen, bis es intonatorisch und grifflich fehlerfrei ausgeführt werden kann.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

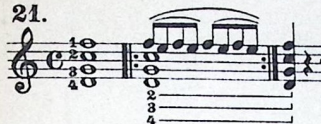
15.

16.

17.

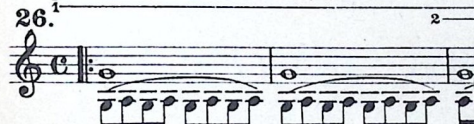
18.

19.  20. 

21.  22.  23. 

24.  25. 

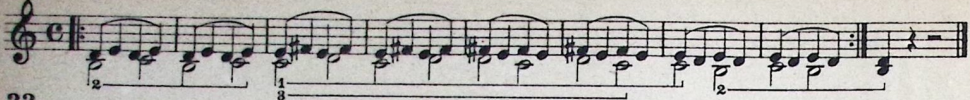
26. 

27.  28. 

29.  30. 

31. 

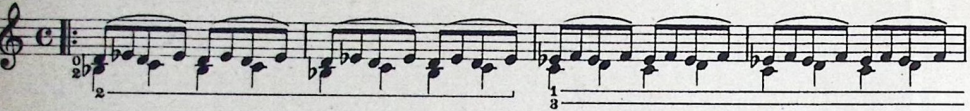
32.



33.



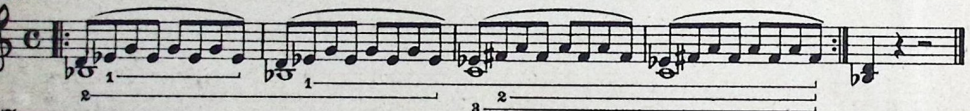
34.



35.



36.



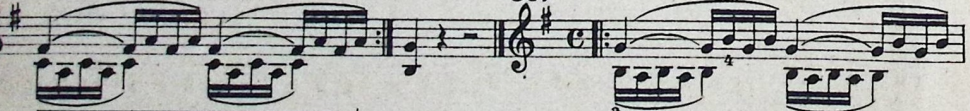
37.

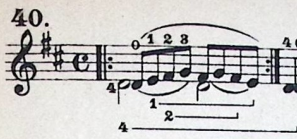


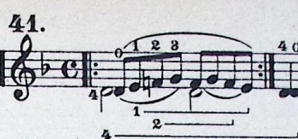
38.

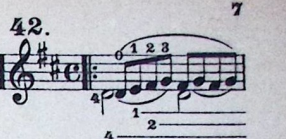


39.



40. 

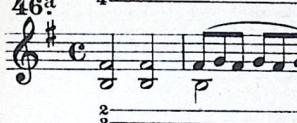
41. 

42. 

43. 

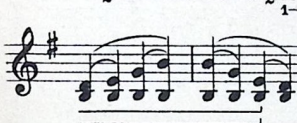
44. 

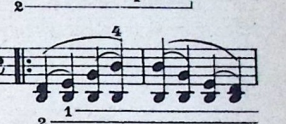
45. 

46^a. 

46^b. 

47. 

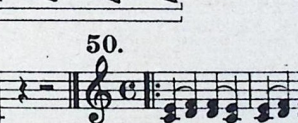
48. 

49. 

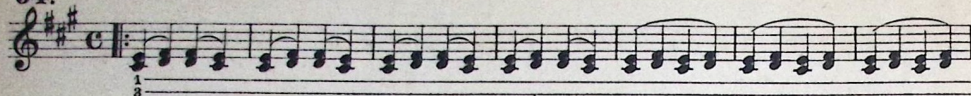
50. 

51. 

52. 

53. 

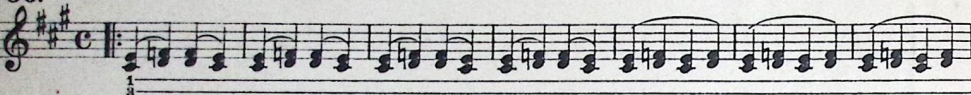
54.



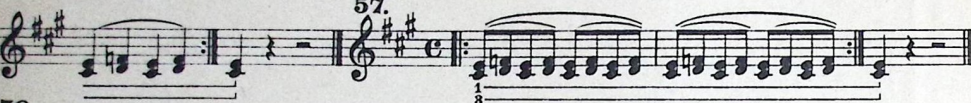
55.



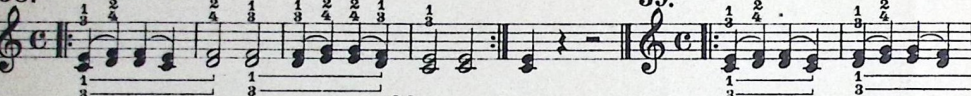
56.



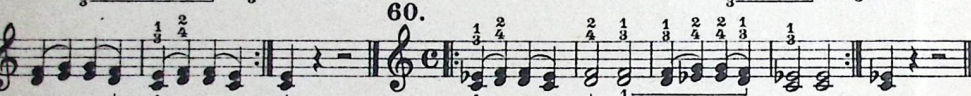
57.



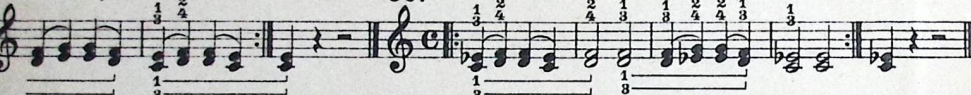
58.



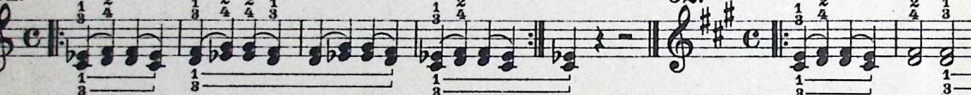
59.



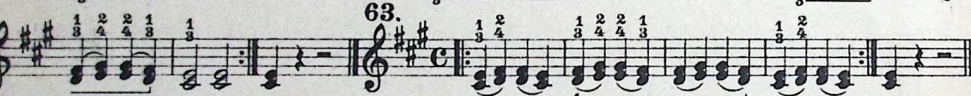
60.



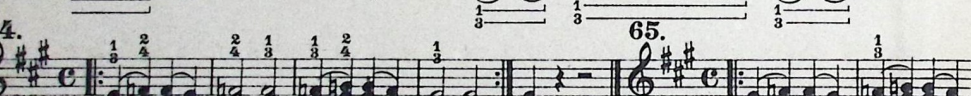
61.



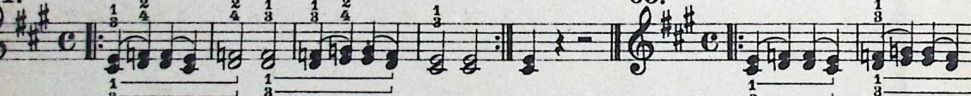
62.



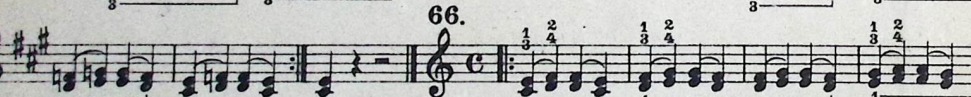
63.



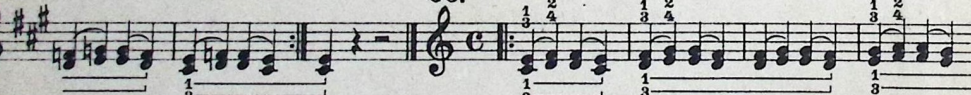
64.



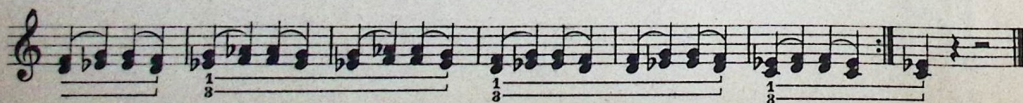
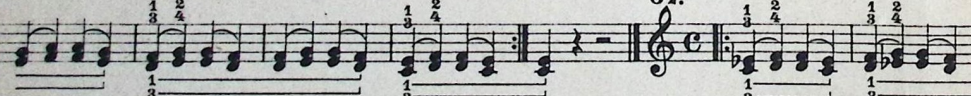
65.



66.



67.



68. 69.

70. 71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ 84. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{2}{4} \frac{1}{3}$

85. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ 86. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

87. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

88. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

89. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

90. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

91. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

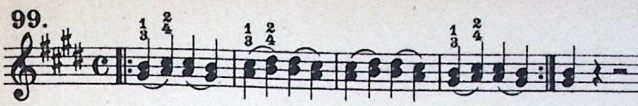
92. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

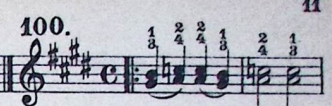
93. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

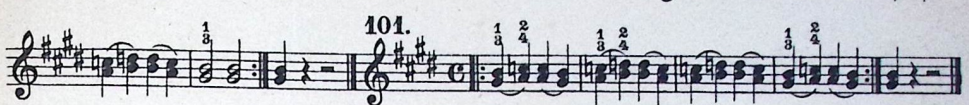
94. $\frac{1}{3} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ 95. $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$

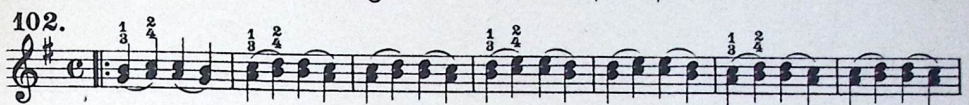
96. $\frac{1}{3} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ 97. $\frac{1}{3} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{1}{3}$

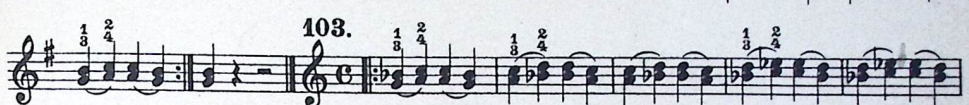
98. $\frac{1}{3} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{2}{4} \frac{1}{3}$ $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$

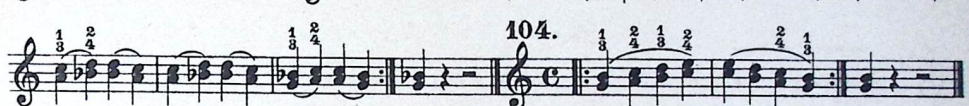
99. 

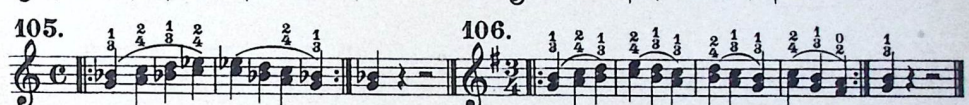
100. 

101. 

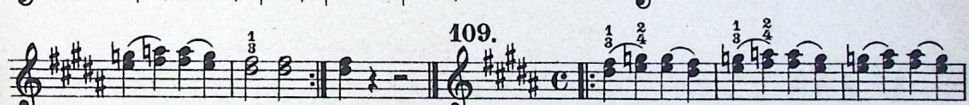
102. 

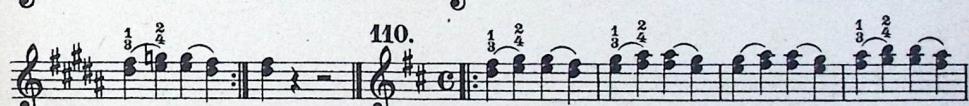
103. 

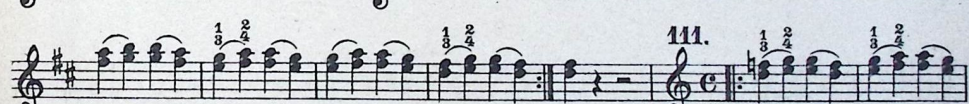
104. 

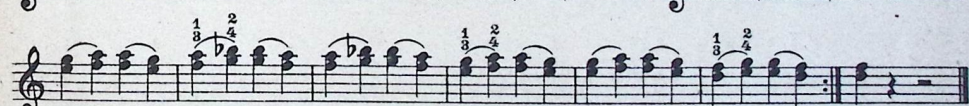
105. 

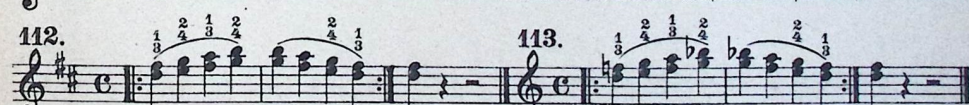
106. 

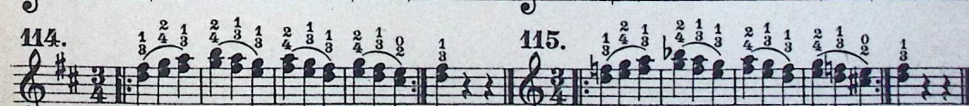
107. 

108. 

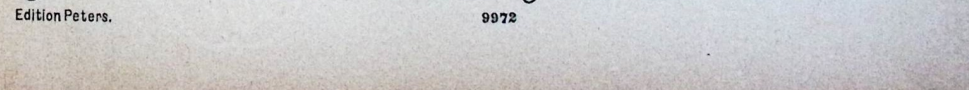
109. 

110. 

111. 

112. 

113. 

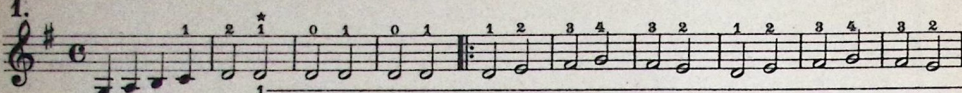
114. 

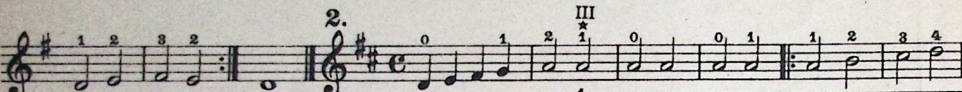
115. 

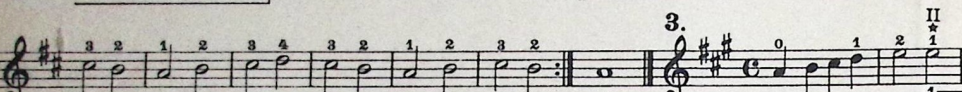
IV. Lage.

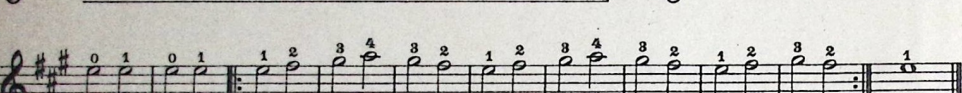
Es sei bemerkt, daß hier zum Unterschied von anderen Schulen der Einsatz in die IV. Lage von der I. Lage ausgehend über die III. Lage erfolgt. Dieser Einsatz geschieht im 2. Takt auf dem mit * versehenen Tond, der

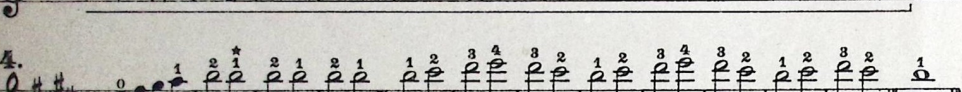
hinsichtlich Reinheit mit dem leeren d verglichen werden soll. Die einzelnen Beispiele sind solange aufmerksam zu wiederholen, bis der Schüler in dieser Lage volle Sicherheit gewinnt.

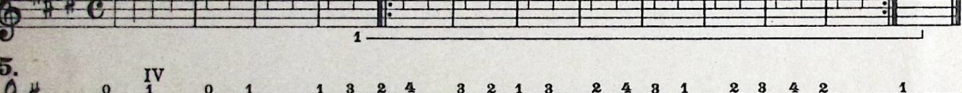
1. 

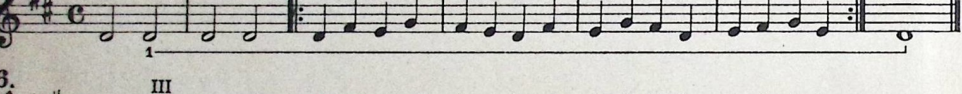
2. 

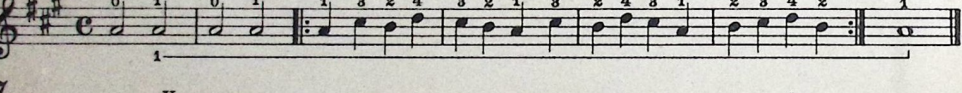
3. 

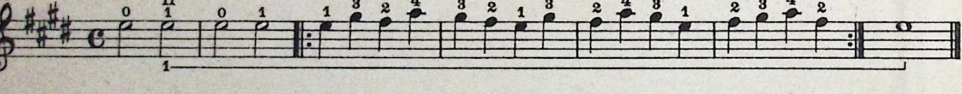
4. 

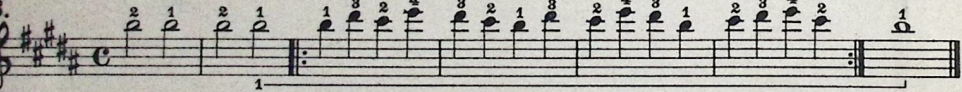
5. 

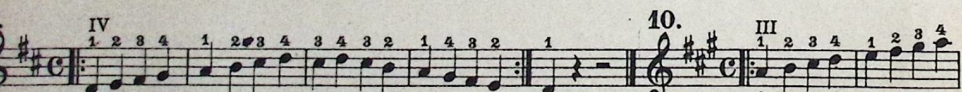
6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

Übungen in der IV^{ten} Lage.

13

12. ^{IV*)} ^{IV}

13.

14. ^{III}

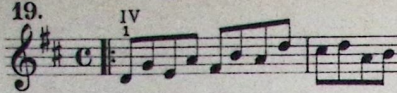
15. ^{II}

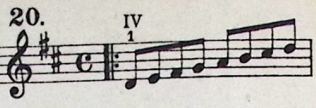
16. ^{IV}

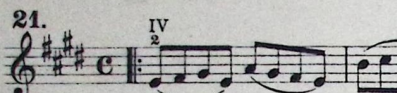
17. ^{IV}

18. ^{IV}

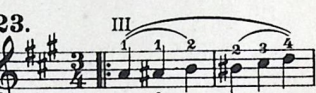
*) Die römischen Zahlen bedeuten die Saite (IV: G-Saite.)
Edition Peters.

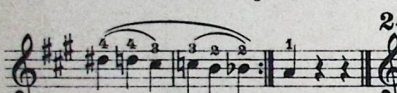
19. ^{IV} 

20. ^{IV} 

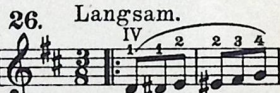
21. ^{IV} 

22. ^{IV} 

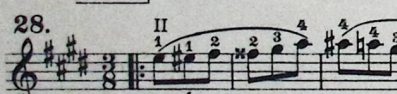
23. ^{III} 

24. ^{II} 

25. 

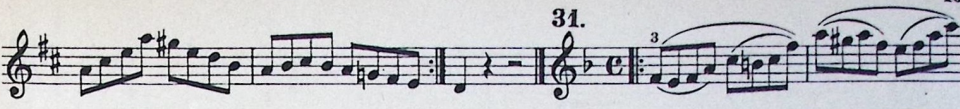
26. ^{IV} *Langsam.* 

27. ^{III} 

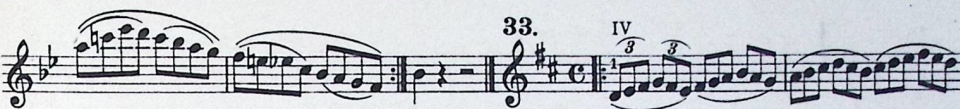
28. ^{II} 

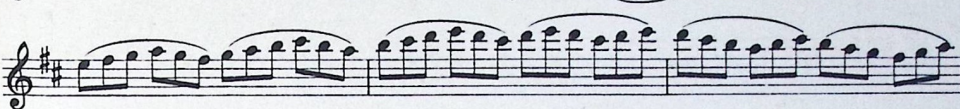
29. 

30. ^{IV} 

31. 

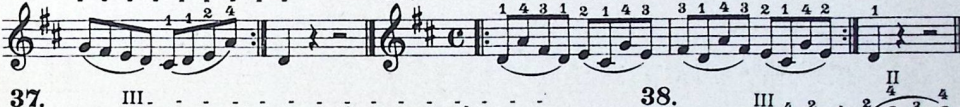
32. 

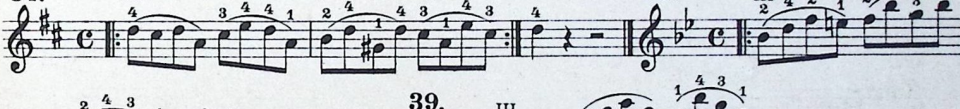
33. 

34. 

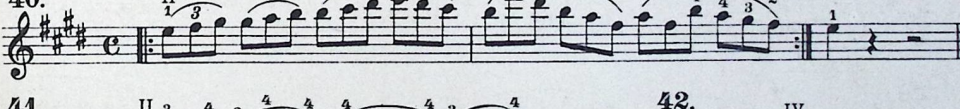
35. 

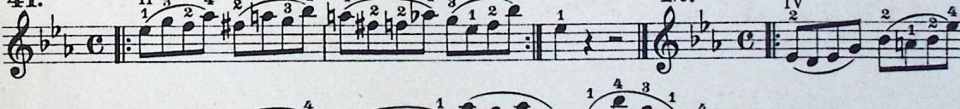
36. 

37. 

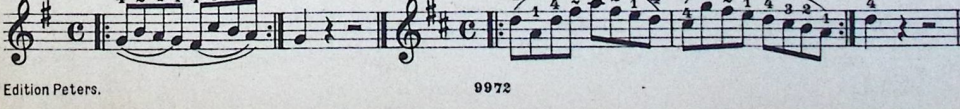
38. 

39. 

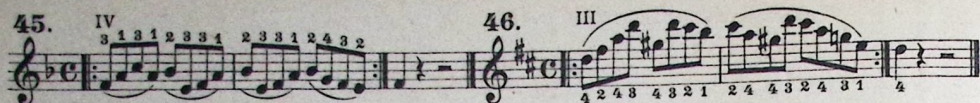
40. 

41. 

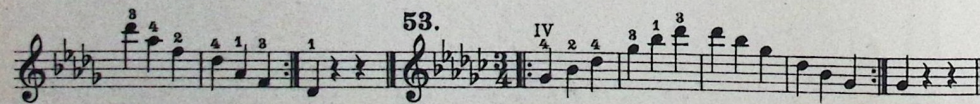
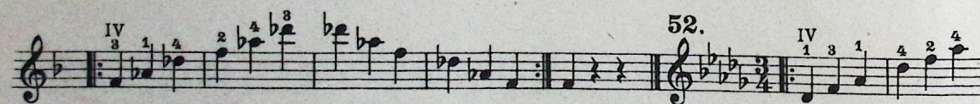
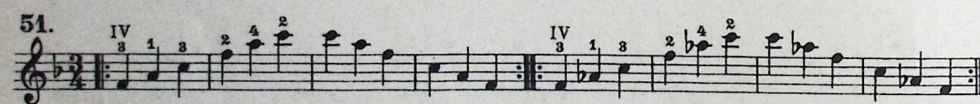
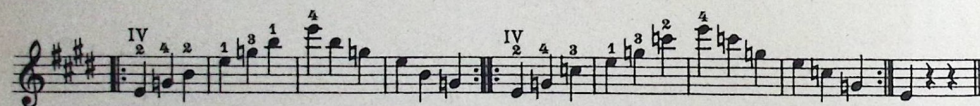
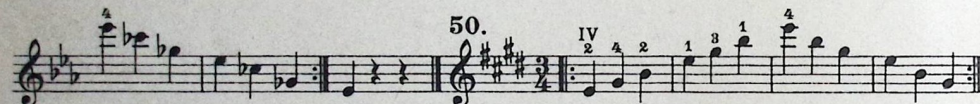
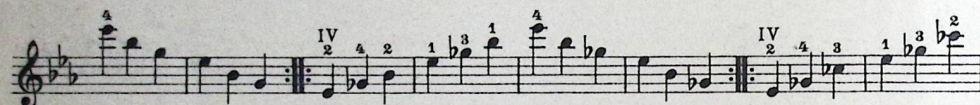
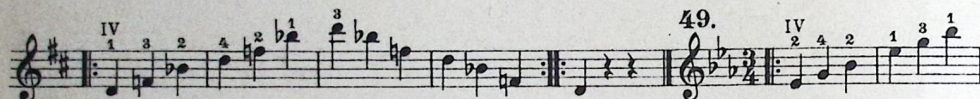
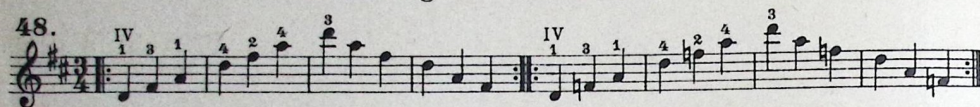
42. 

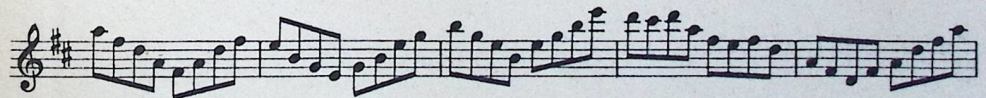
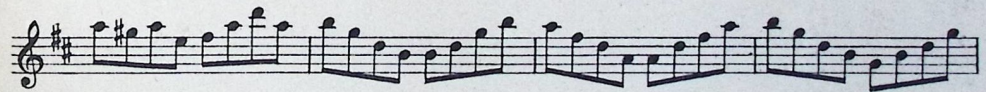
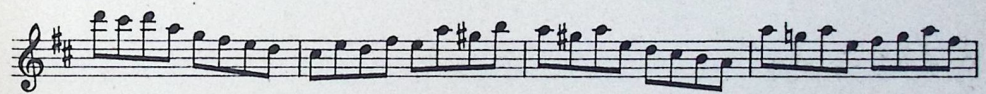
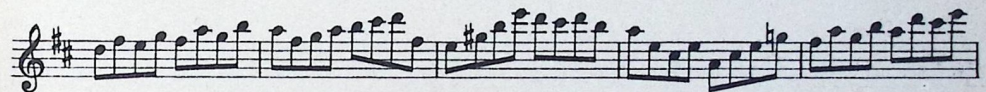
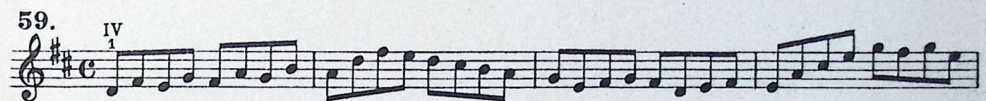
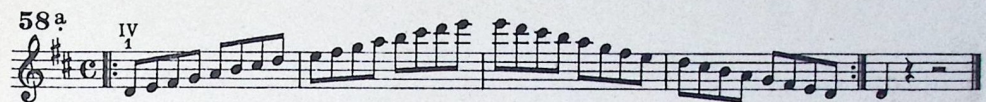
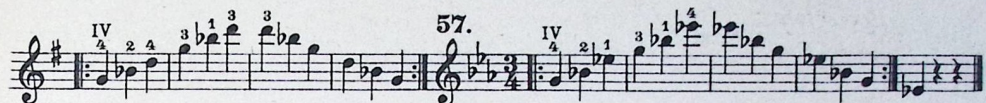
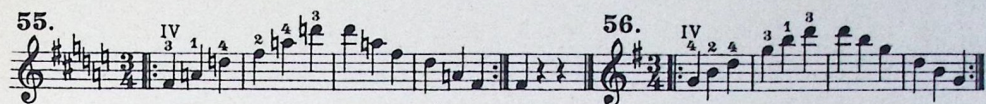
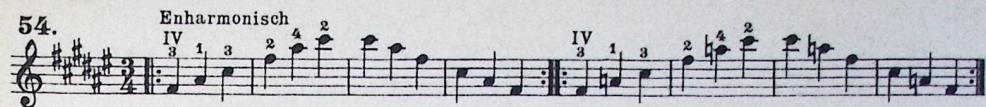
43. 

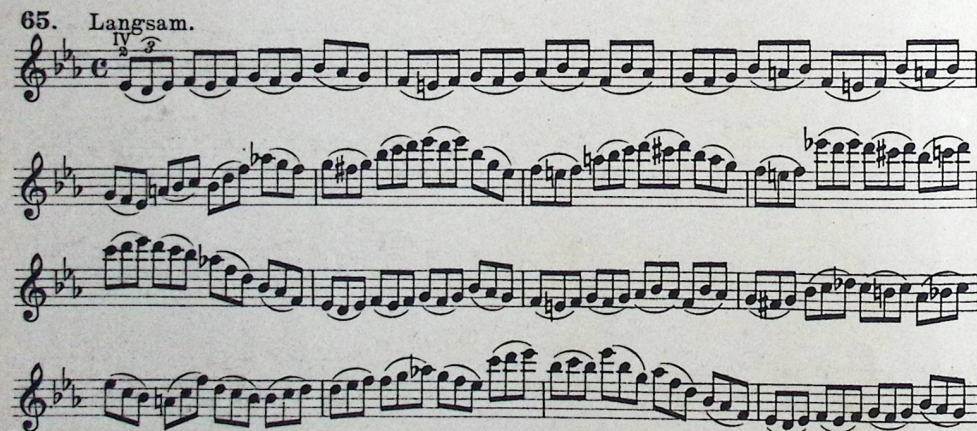
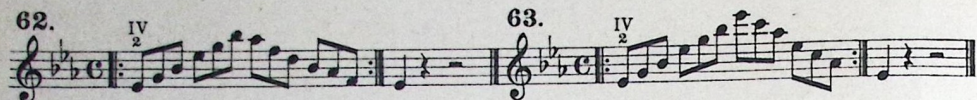
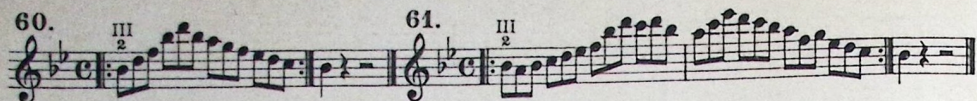
44.



Dreiklänge in der IVten Lage.

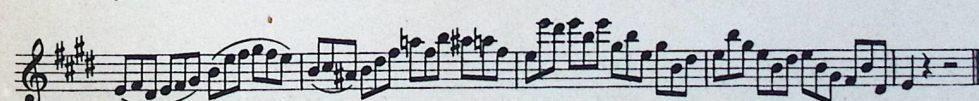
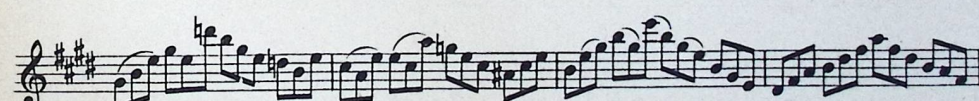
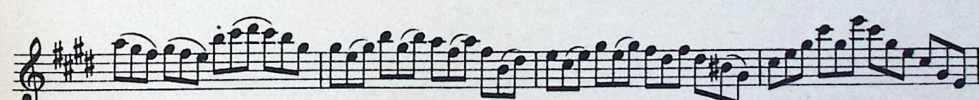
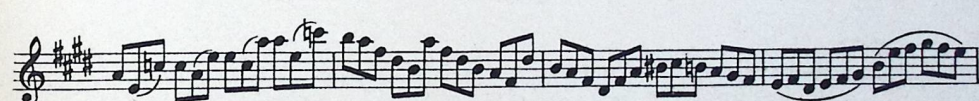
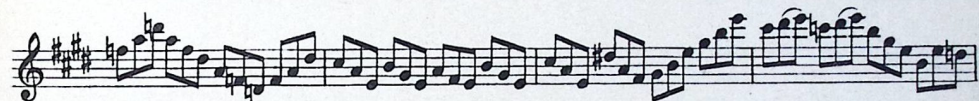
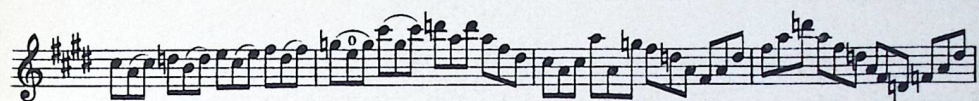
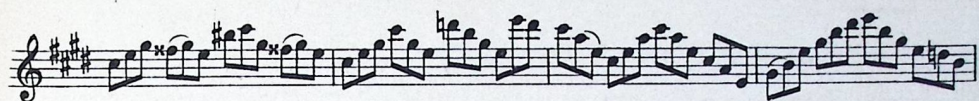
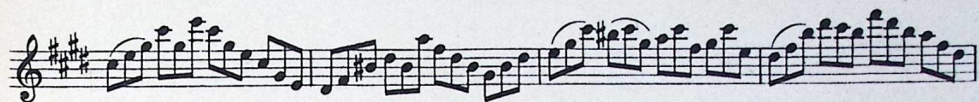








66.



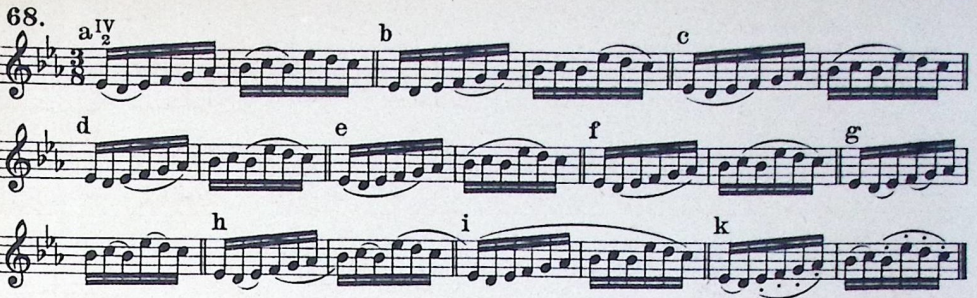
67. Molto moderato.

IV

1

2 3

1 4



Stricharten in der IV. Lage.

Das Studium der Stricharten ist nur dann von Erfolg, wenn der Schüler die für dasselbe verwendete Etüde vollkommen beherrscht, so daß er seine Aufmerksamkeit der linken Hand ungeteilt zuwenden

kann. Es ist darum empfehlenswert, die angeschlossene Etüde erst auswendig zu lernen und dann für das Studium der angegebenen Stricharten zu verwenden.

Moderato. $Bm.$

II

G und D-Saite.

11. 

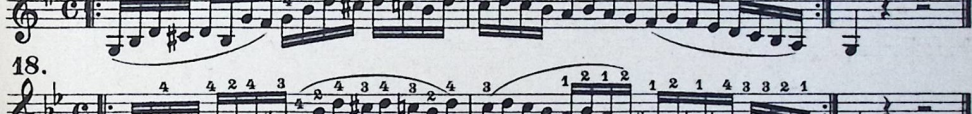
12. 

13. 

14. 

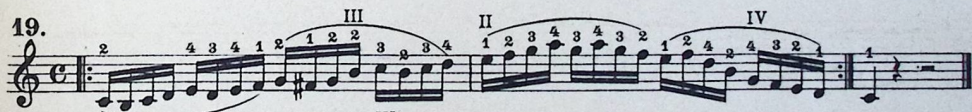
15. 

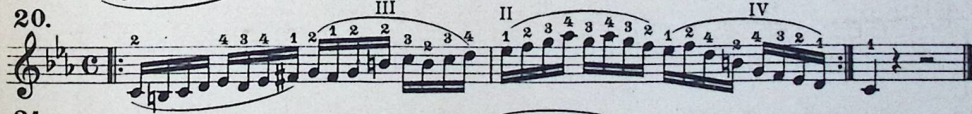
16. 

17. 

18. 

G, D, A-Saite.

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

Die punktierten Noten fest abstoßen.

28. 

restez

Musical notation for guitar, featuring 12 staves of music. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various fret numbers (0-4), accidentals, and fingerings. The piece concludes with a "restes" (rests) instruction followed by a final staff.

29. Molto moderato.

The musical score consists of 12 staves of music. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Molto moderato'. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed in groups. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above specific notes. Breath marks, represented by the number 0, are placed above several notes throughout the piece. The exercise ends with a final cadence on the 12th staff.

Finger fest aufsetzen.

30. Molto moderato.

30. *Molto moderato.*

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves. The first four staves are composed of chords, with some chords marked with fingerings (1, 2, 3, 4) and a '2' indicating a second ending. The last six staves feature a melodic line with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and are heavily annotated with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The tempo is marked 'Molto moderato.'.

31. Moderato.

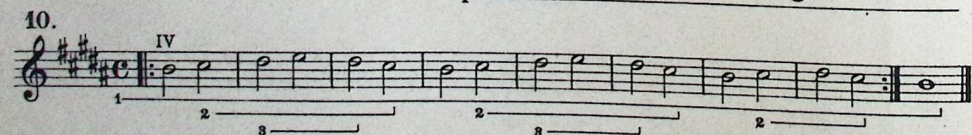
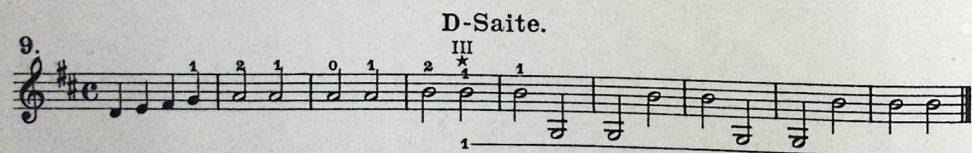
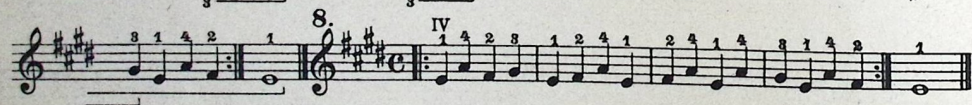
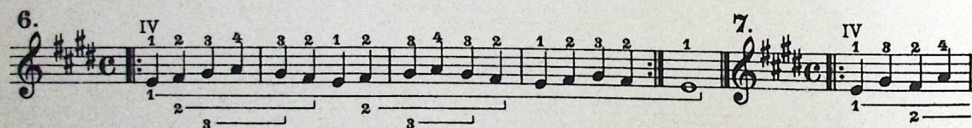
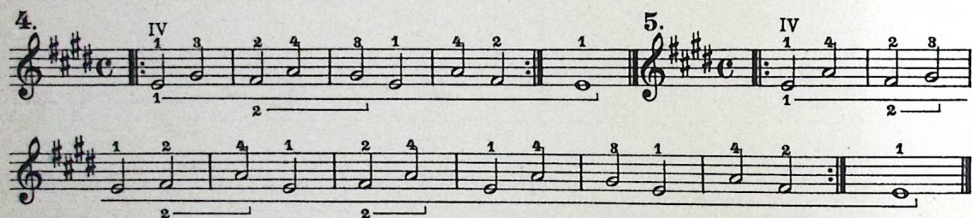
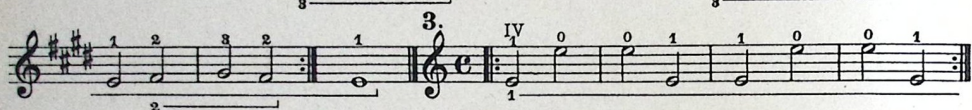
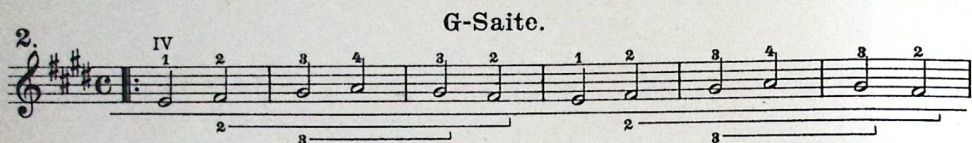
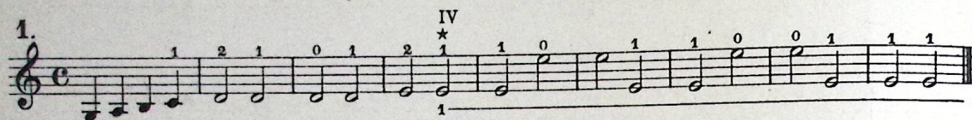
The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The notation includes various guitar-specific techniques:

- Staff 1:** Starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a slur over a series of eighth notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present.
- Staff 2:** Continues the melodic line with slurs and fingering.
- Staff 3:** Features a triplet of eighth notes and a slur over a descending eighth-note scale.
- Staff 4:** Includes a triplet of eighth notes and a slur over a series of eighth notes. The word 'restes' is written below the staff.
- Staff 5:** Continues the melodic line with slurs and fingering.
- Staff 6:** Features a triplet of eighth notes and a slur over a series of eighth notes. The word 'restes' is written below the staff.
- Staff 7:** Continues the melodic line with slurs and fingering.
- Staff 8:** Includes a triplet of eighth notes and a slur over a series of eighth notes.
- Staff 9:** Continues the melodic line with slurs and fingering.
- Staff 10:** Ends with a triplet of eighth notes and a slur over a series of eighth notes.

V. Lage.

Auch hier wurde die I. Lage zum Ausgangspunkt genommen, um den Aufstieg in die V. Lage leicht verständlich zu machen. Über die III. u. IV. Lage gelangt man im 4. Takt zur V. Lage, die durch * angedeutet ist. Zur Kontrolle in Bezug auf Reinheit wird die

nächst höhere Oktave (leere E-Saite), wie angegeben, herangezogen. Die Beispiele, welche den Etüden vorangehen, bezwecken die sichere Orientierung in dieser Lage auf allen Saiten, weshalb es sehr wichtig ist, dieselben gründlich zu studieren.



11. 12.

13. 14.

15. 16.

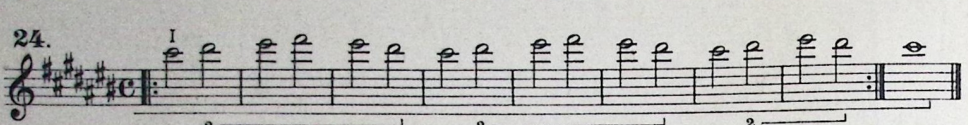
17. 18. 19.

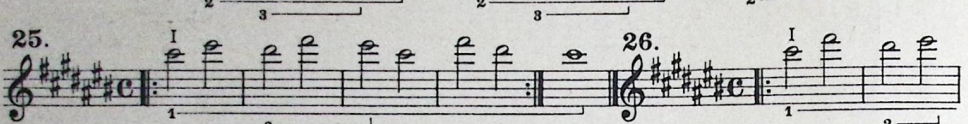
20. 21.

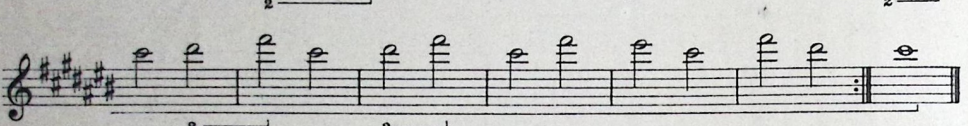
22.

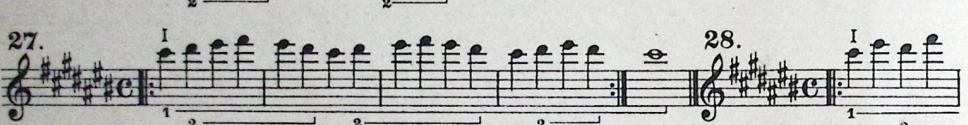
E-Saite.

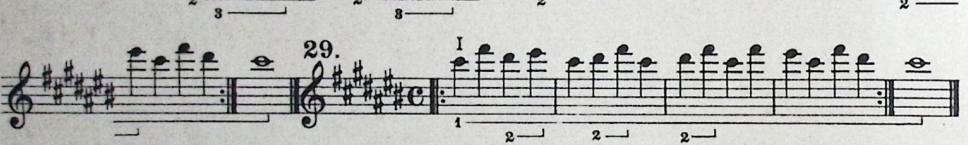
23. 

24. 

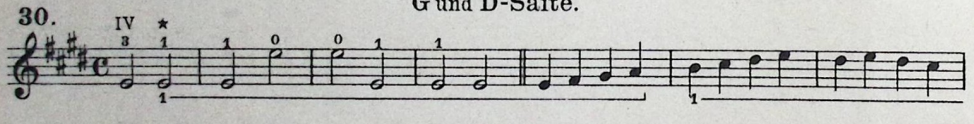
25. 

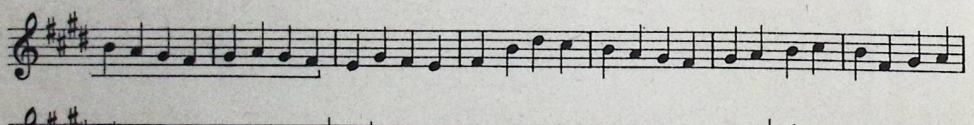
26. 

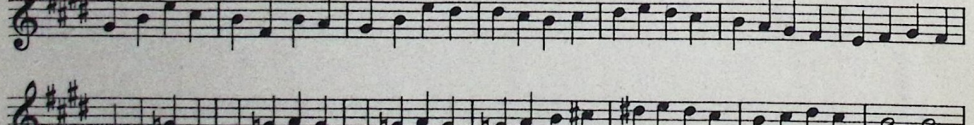
27. 

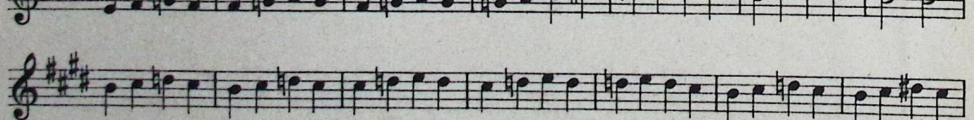
28. 

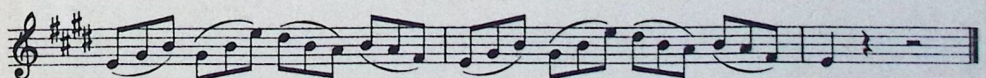
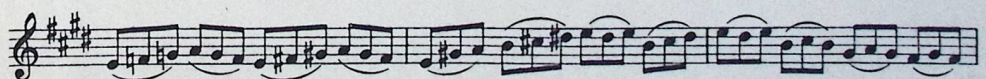
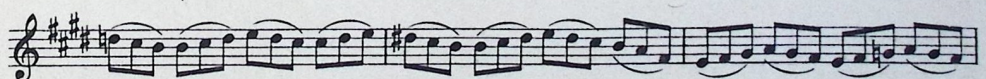
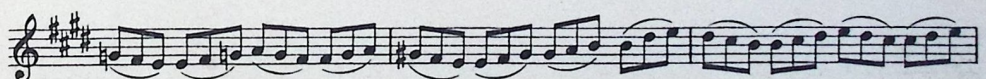
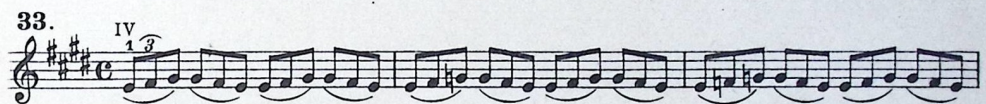
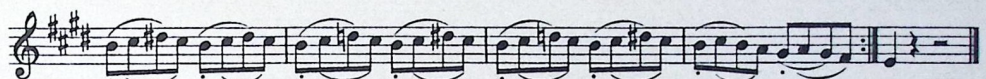
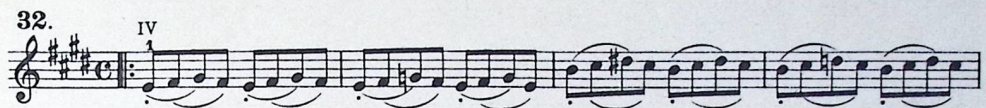
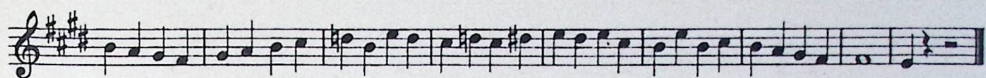
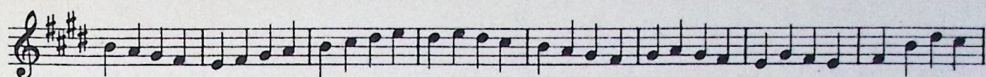
G und D-Saite.

30. 

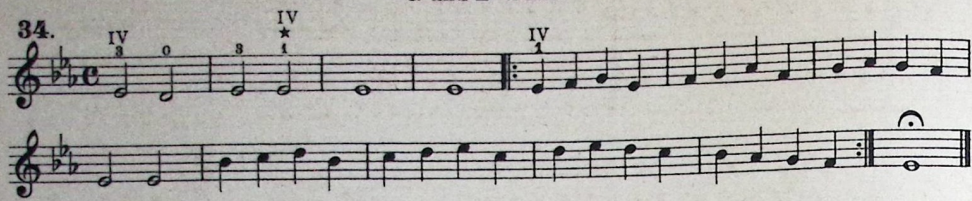


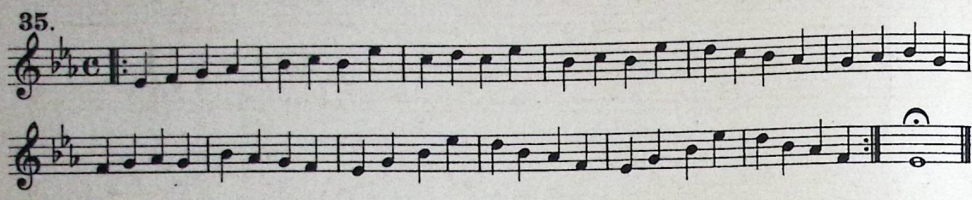




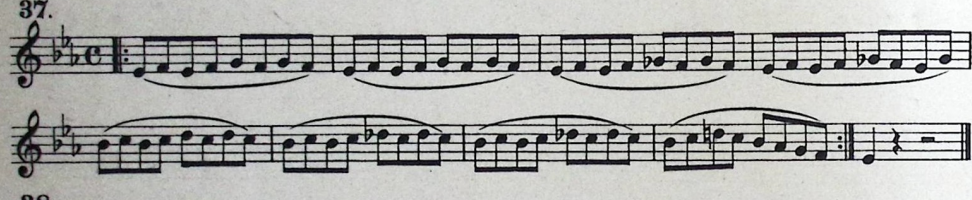


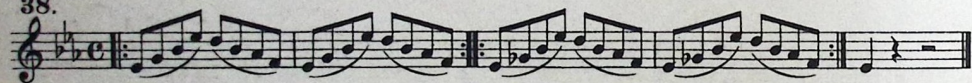
G und D-Saite.

34. 

35. 

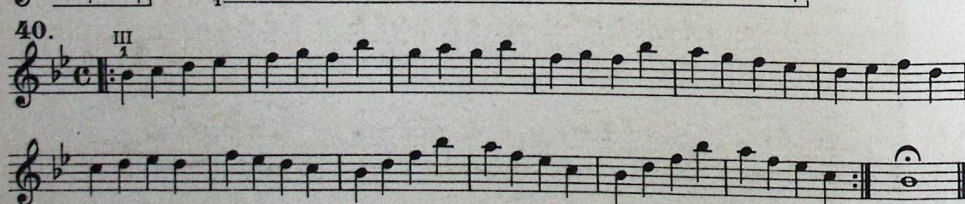
36. 

37. 

38. 

D und A-Saite.

39. 

40. 

41. ^{III}₁

42. ^{III}₁

43. ^{III}₁

A und E-Saite.

44. ³₀ ³₁ ^{II}₁ ^{*}₁

45. ^{II}₁

46. ^{II}₁

47. ^{II}₁

48. ^{II}₁

49. ^{II}₁

50. ^{II}₁

51. ^{II}₁

49. $\text{IV}^{\frac{1}{3}} \text{ }^0 \text{ }^3 \text{ }^1$ IV^1 IV^1

50. IV^1

51. IV^1

52. IV^1

53. IV^1 G D A und E Saite

54. IV^1

55. IV^1

56. IV^1

57. IV^1

58. IV^1

59. ^{IV}
1

60. ^{IV}
1

61. ^{IV}
1

62. ^{IV}
1

63. ^{IV}
1

64. ^{IV}
1

65. ^{IV}
2

66. ^{IV}
2

67. ^{IV}
2

68. ^{IV}
2

69. ^{IV}
2

70. ^{IV}
2

71. IV_2

72. IV_2

73. IV_2

74. IV_2

75. IV_2

76. IV_2

77. IV_2

The image shows a page of musical notation for piano exercises. Exercises 71 through 76 are in treble clef, 2/4 time, and have a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Each of these exercises begins with a measure marked 'IV2' above the staff. Exercises 71-76 each end with a double bar line and a repeat sign. Exercises 77 through 82 are in treble clef, 2/4 time, and have a key signature of two flats (Bb, Eb). These exercises are continuous melodic lines without the 'IV2' marking or repeat signs at the end of the page.

78. Moderato.



Moderato.

79

IV

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score consists of 12 staves. The first staff is the melody, and the subsequent staves are accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody starts with a treble clef and a common time signature (C). The accompaniment starts with a bass clef and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. The piece is marked "IV" at the beginning.

80. Molto moderato.

1
IV

Stricharten in der V. Lage.

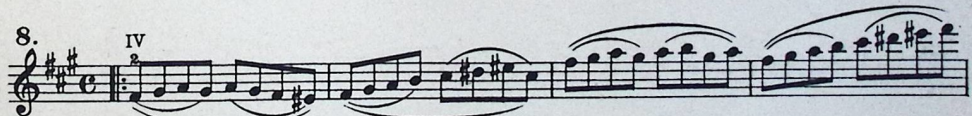
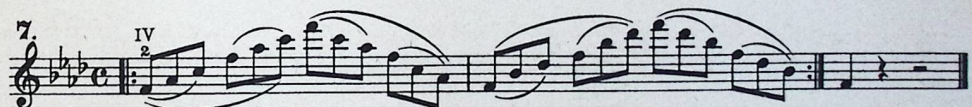
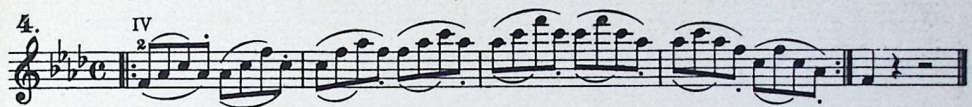
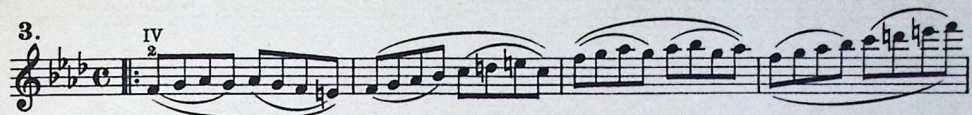
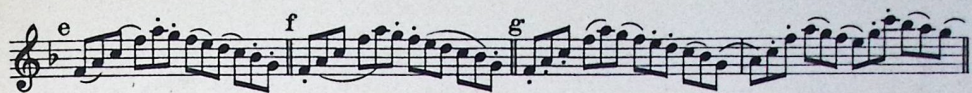
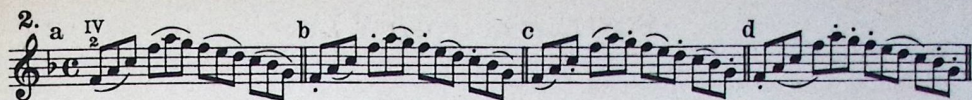
Die angeschlossene Etüde dient zum Studium der angegebenen Stricharten und soll vorerst auswen-

dig gelernt werden, damit der Bogentätigkeit die volle Aufmerksamkeit zugewendet werden kann.

1. Moderato.

IV ³ ³

Bogenmitte



10. Moderato.

The musical score is written on ten staves. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato.' The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a final whole note chord.

Übungen im Lagenwechsel: I. II. III. IV. und V. Lage.

1. IV. 1 2 1 2 3 4 2 2 2

2. IV. 1 1 2 2

3. IV. 2 2 2 2

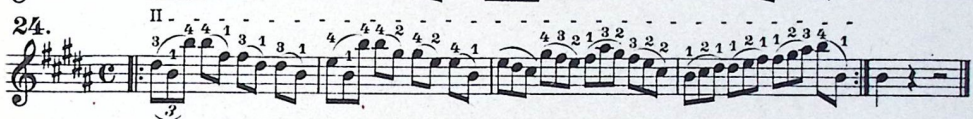
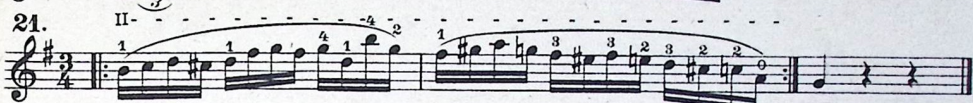
4. IV. 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 + 2 1 3 4 2 3 2 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 1

5. IV. 1 1 1 1 1 1 1 1

6. IV. 1 1 1 1

7. IV. 1 1 2 2 2 2

8. IV. 1 1 3 3 2 2 3 3 1 2 1 2 1 4 3 3 3 4 3 2 1



A und E-Saite.



* bedeutet das Übergreifen des 4. Fingers ohne Verlassen der Lage.

30. IV - - - - - 2 2 1 4 3 2 4 4 2 1 4 3 1 2

31. IV - - - - - 2 4 3 2 1 4 4 3 -

32. III - - - - - 2 4 3 4 2 3 3 2 1

33. III - - - - - 4 3 4 2 4 3 4 2 3 2 3 1 2 3 4

34. II - - - - - 2 2 1 3 1 2 4 3 2 1 3 1 2 3 4

35. II - - - - - 2 4 1 3 2 1 2 2 3 2 3 4 2

36. I - - - - - 4 1 2 4 1 2 2 1 4 2 1 4 4 3 2 3 3 4

37. I - - - - - 2 1 2 2 1 2 3 2 1 4 2 3 4 3 2 1 1 2 4 2 3

38. 4 0 1 3 1 4 2 1 4 2 2 4 1 4 2 3 2 0 4

39. II 1 2 0 2 2 3 6 1 1 3 1 4 2 4 3 4 3 1 3 2 2 0 4 2 4

40. III - - - - - 4 2 1 1 3 II I 4 3 2 1 2 1 4 1 4 3 2 1 2 III 1 3 IV

41. 2 4 0 3 0 1 3 1 3 4 3 1 4 2 4 2 4 2 4 2 4 1 1 3 4 3 1 3 0 2 4 2

restez - - - - -

II III

42.

Moderato.

Bogenmitte.

44.

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Roman numerals (I, II, III, IV) are placed above the staves to indicate specific measures or sections. The music is written in a single system across the ten staves.

45.

Andante.

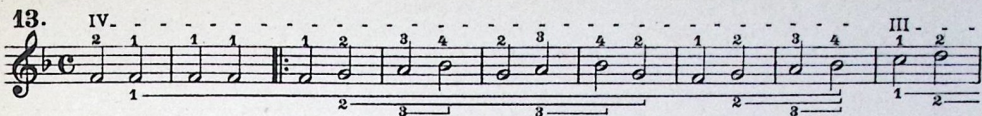
The musical score for exercise 45, marked "Andante.", is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various fingerings (1-4), slurs, and articulation marks. Roman numerals I, II, III, and IV are placed above the staves to indicate specific sections or techniques. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

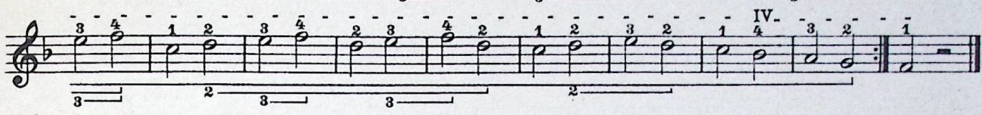
VI. Lage.

Hier erfolgt der Aufstieg von der III. Lage aus und führt über die V. Lage zu der mit * bezeichneten

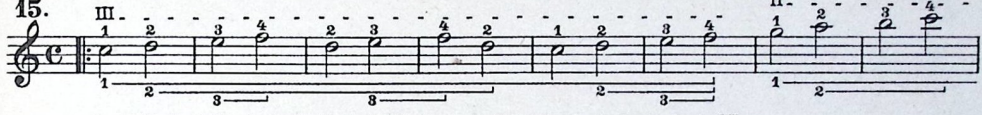
Note f, welche die Höhe der VI. Lage bezeichnet.

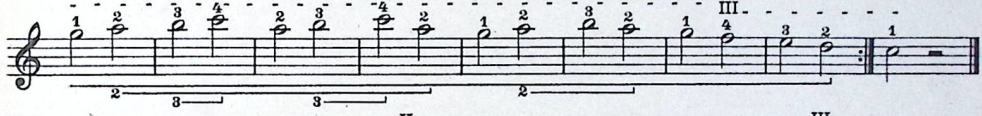
The image displays 12 numbered musical exercises (1-12) in VI. Lage. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The exercises are organized into four groups of three, each starting with a new key signature: C major (1-3), D major (4-6), E major (7-9), and F# major (10-12). The exercises include various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with fingerings (1-4) and position markings (IV, III, II, I). Some exercises feature repeat signs and trill-like patterns. The exercises are designed to demonstrate the ascent from the III. Lage to the VI. Lage, with the final note of each exercise marked with an asterisk (*) to indicate the VI. Lage position.

13. IV. 



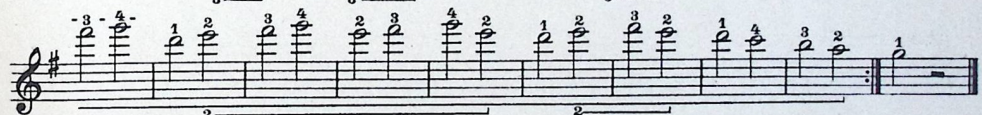
14. IV. 

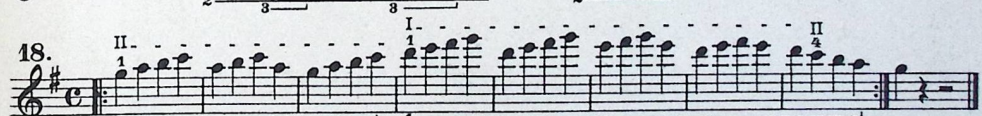


15. III. 

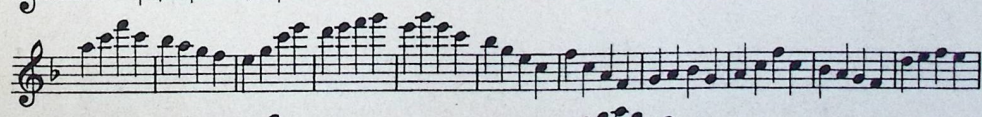


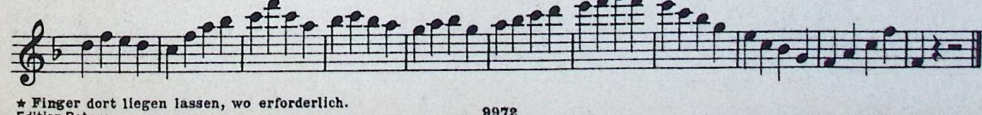
16. III. 

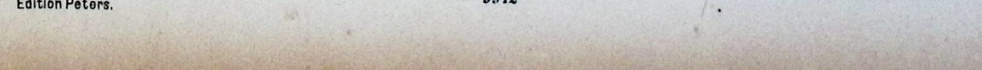


17. II. 



18. II. 



19. * IV 

20. IV. - - - - - III. - - - - -

1 1 2 2 3 3 2 2 1 2 3 4 1 2 3 4

21. IV. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1 4 3 2 1

22. IV. - - - - - III. - - - - - IV. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1 4 3 2 1

23. II. - - - - - I. - - - - -

1 1 2 2 3 3 2 2 1 2 3 4 1 2 3 4

24. II. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1

25. I. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1

26. II. - - - - - I. - - - - - II. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1

27. IV. - - - - - III. - - - - - IV. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1

28. III. - - - - - II. - - - - - III. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1

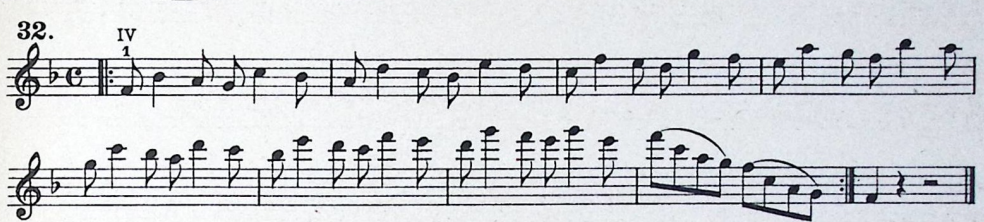
29. II. - - - - - I. - - - - - II. - - - - -

1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2 1 2 3 2 1

Sämtliche Beispiele in der VI. Lage zu spielen.

30. 

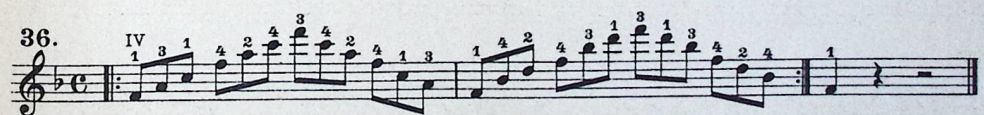
31. 

32. 

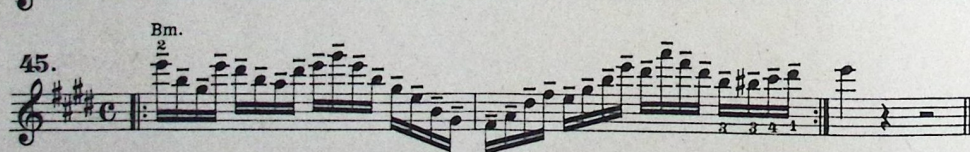
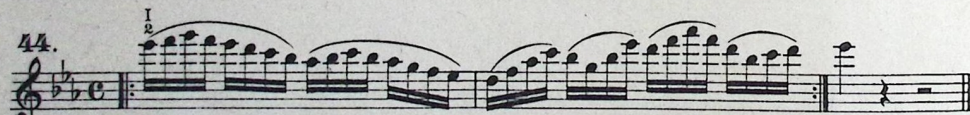
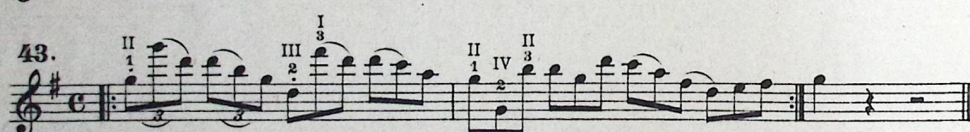
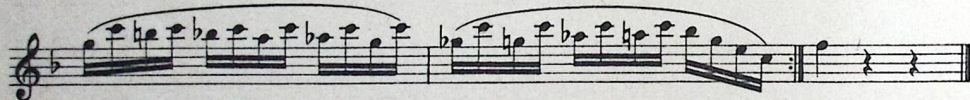
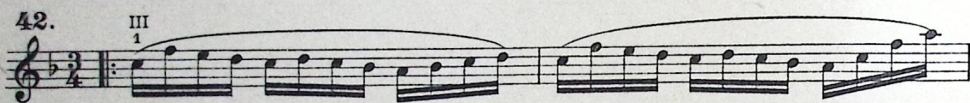
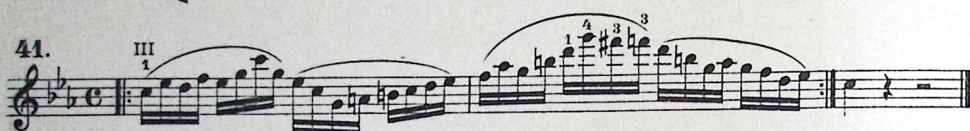
33. 

34. 

35. 

36. 

37. 



47.

IV.

Moderato.

IV

48.

IV

[illegible]

[illegible]

60. Allegro moderato.

Musical score for piece 60, *Allegro moderato*, in B-flat major, 3/8 time. The score consists of ten staves of music. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Articulation marks like 'I', 'II', 'III', and 'IV' are placed above notes. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

61. Moderato.

The musical score is written for guitar and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes a variety of musical techniques:

- Staff 1:** Starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a half note (C5), then a quarter note (D5) and a half note (E5). It continues with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes (F#5, G5, A5).
- Staff 2:** Features a triplet of eighth notes (B4, C5, D5), followed by a half note (E5) and a quarter note (F#5). It includes a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) and a half note (C6).
- Staff 3:** Continues with eighth notes and a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5).
- Staff 4:** Includes a triplet of eighth notes (G5, A5, B5), a half note (C6), and a quarter note (D6).
- Staff 5:** Features a triplet of eighth notes (E5, F#5, G5), a half note (A5), and a quarter note (B5).
- Staff 6:** Includes a triplet of eighth notes (C6, D6, E6), a half note (F#6), and a quarter note (G6).
- Staff 7:** Continues with eighth notes and a triplet of eighth notes (A5, B5, C6).
- Staff 8:** Features a triplet of eighth notes (D6, E6, F#6), a half note (G6), and a quarter note (A6).
- Staff 9:** Includes a triplet of eighth notes (B5, C6, D6), a half note (E6), and a quarter note (F#6).
- Staff 10:** Ends with a triplet of eighth notes (G6, A6, B6), a half note (C7), and a quarter note (D7).

The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and includes various musical ornaments such as triplets, slurs, and accents. The notation is in standard musical notation with a treble clef and a common time signature (C).

VII. Lage.

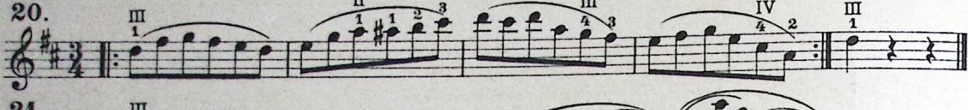
1. G Saite IV. 2. D Saite. III. 3. A Saite. II. 4. E Saite. I. 5. 6. 7. 8.

This page contains 17 numbered musical exercises for guitar, arranged in a single staff. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 2:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 3:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 4:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 5:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 6:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 7:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 8:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 9:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 10:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 11:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 12:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 13:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 14:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 15:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 16:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise 17:** A sequence of chords and scales in 2/4 time, featuring various fingerings (1-4) and a key signature change to one sharp (F#).

18. 

19. 

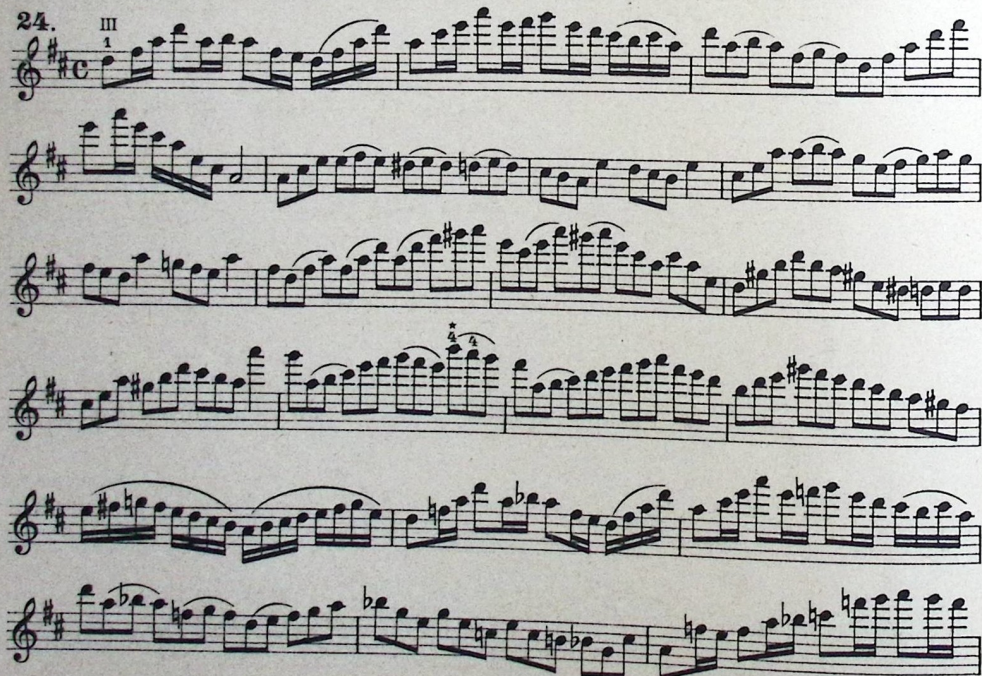
20. 

21. 

22. 

23. 

Bogenmitte.

24. 

1 2 3 1

Moderato.

25.

II 1 2

4

IV 1 2

IV 1 2

II 3

IV 1 2

III 4

1 3 1 2 4 1

2 4 1

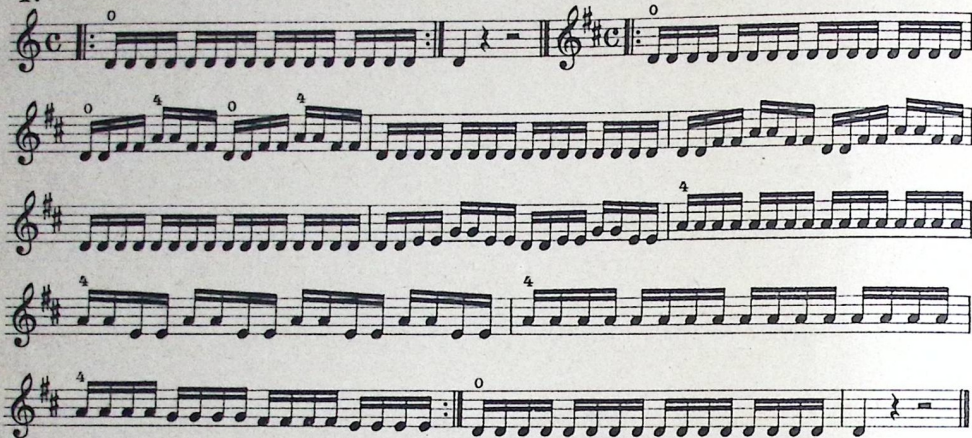
II - - - - II - - - -
 III III IV IV III III
 IV - - - - IV - - - -
 II II
 I I
 III

Sautillé.

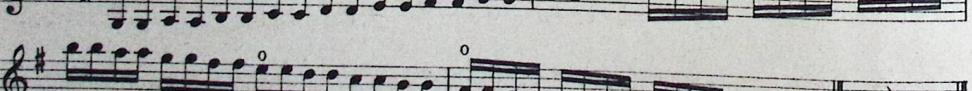
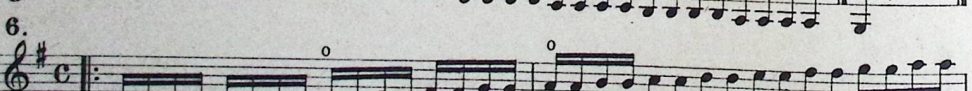
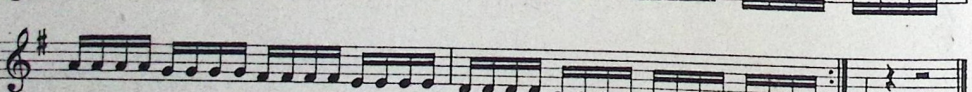
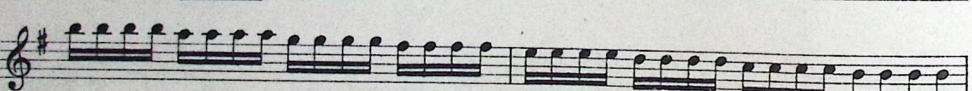
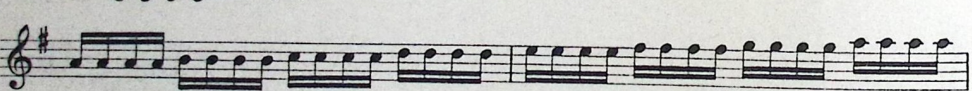
Der Schüler soll durch längere Zeit mit liegendem Bogen auf der leeren Saite, wie angegeben, üben und nach und nach zum *sautillé* übergehen, indem er den Bogen

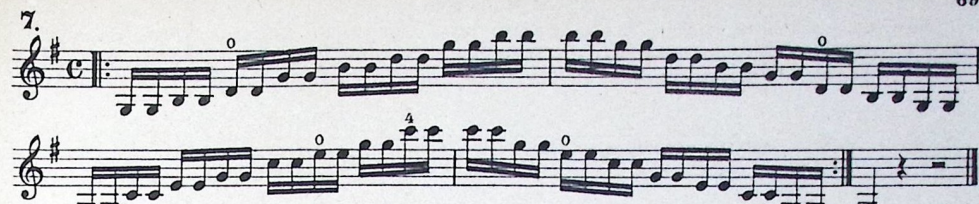
steiler stellt, so, als ob derselbe die Saite mit der ganzen Haarbrette angreifen wollte. Bei dieser Bogenstellung wird die Bewegung aus völlig freiem Handgelenk ausgeführt.

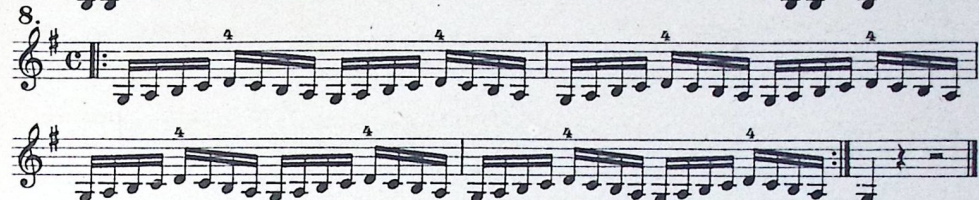
1.

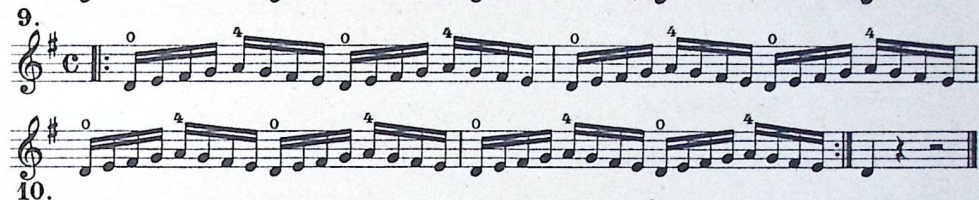


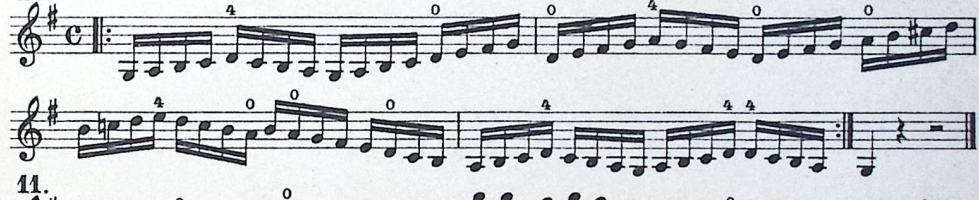
2.

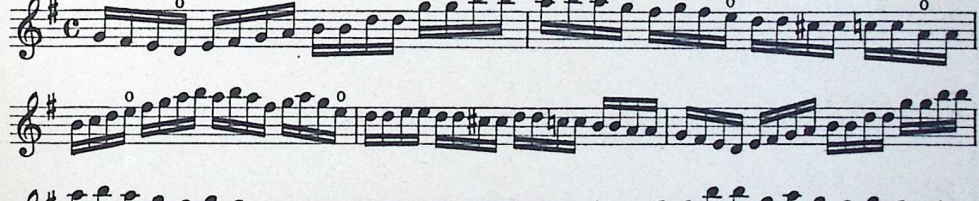


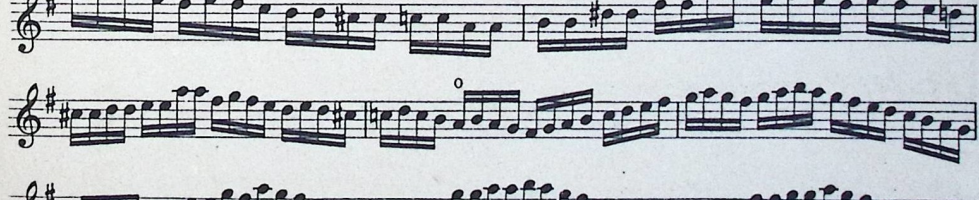
7. 

8. 

9. 

10. 

11. 





12.

1 1 0 0 4

2 1 3 1

3 2 1 0 4 0 0 0 4 0 0 0

IV

VIII. Lage.

1. 

2. 

3. 

Oktaven.

Beim Spielen der Oktaven in Quartolen sind die
2 mittleren Finger nicht frei in der Luft zu halten, | sondern auf die Saite zu legen, auf welcher der 4.
Finger liegt.

1. 

2. 

3. 

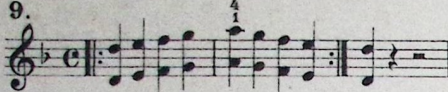
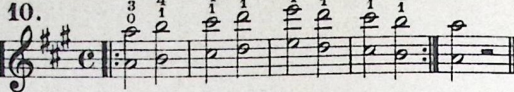
4. 

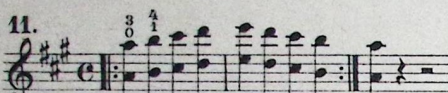
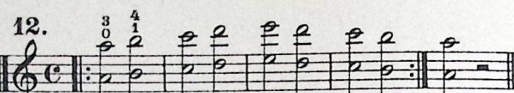
5. 

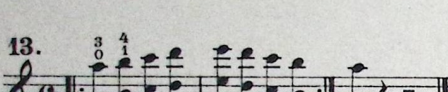
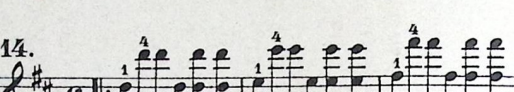
6. 

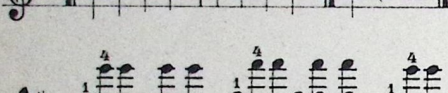
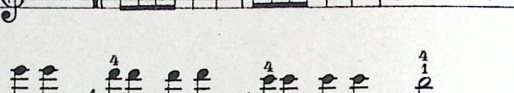
7. 

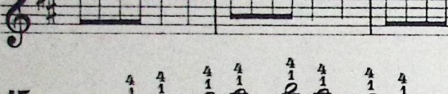
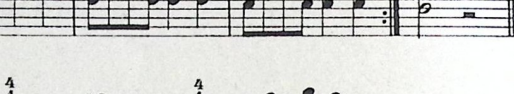
8. 

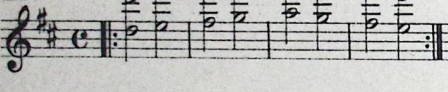
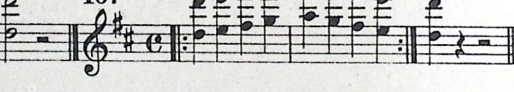
9.  10. 

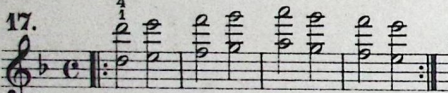
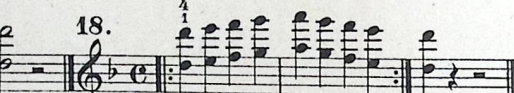
11.  12. 

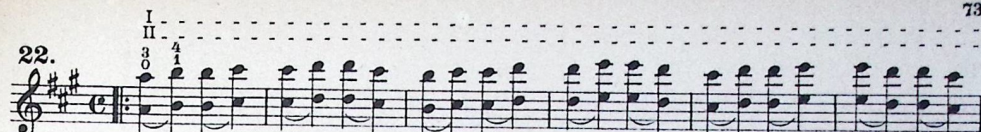
13.  14. 

15.  16. 

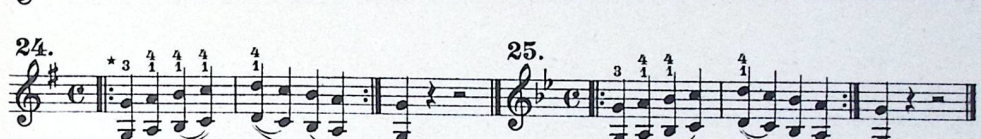
17.  18. 

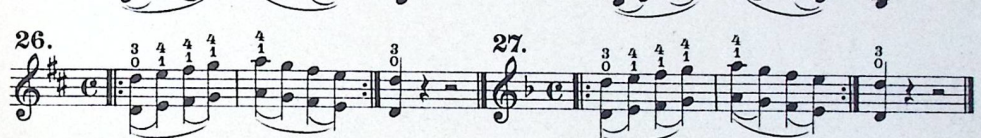
19.  20. 

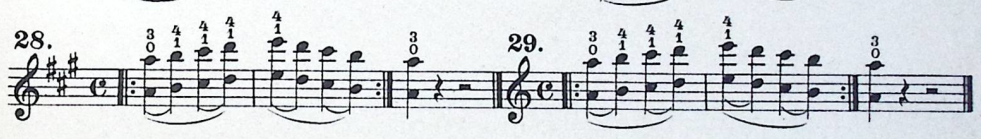
21.  22. 

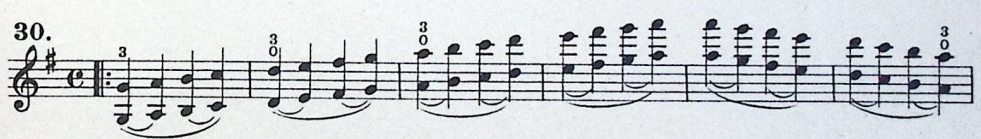
22. 

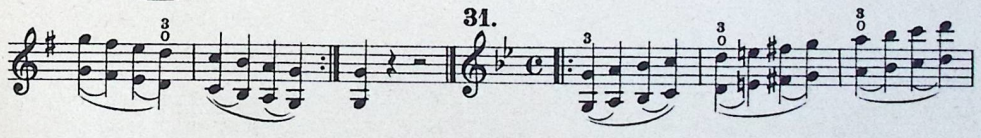
23. 

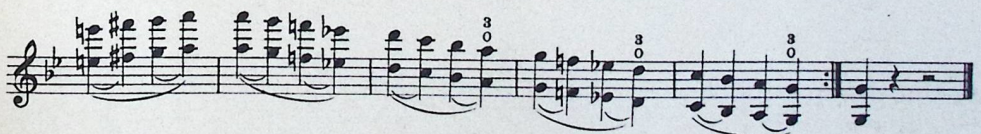
24. 

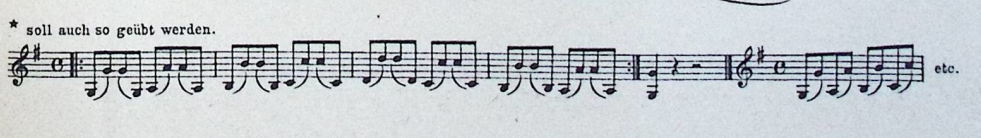
25. 

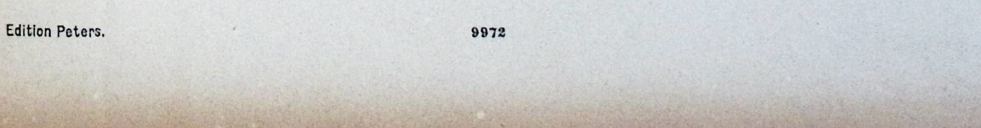
26. 

27. 

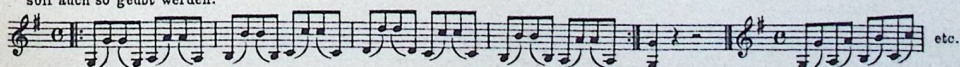
28. 

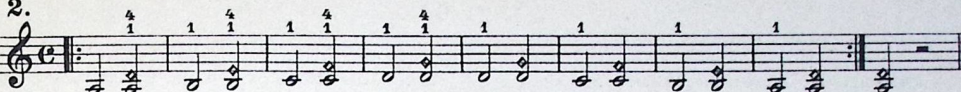
29. 

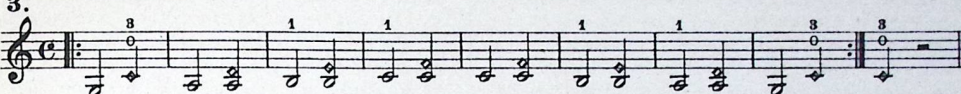
30. 

31. 

* soll auch so geübt werden.

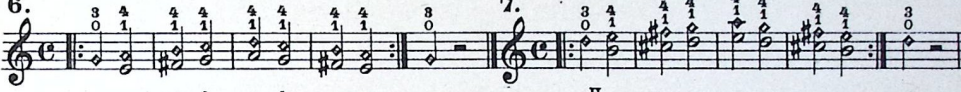
 etc.

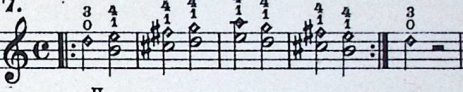
2. 

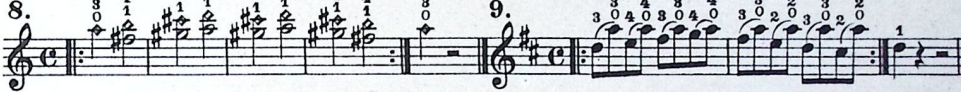
3. 

4. 

5. 

6. 

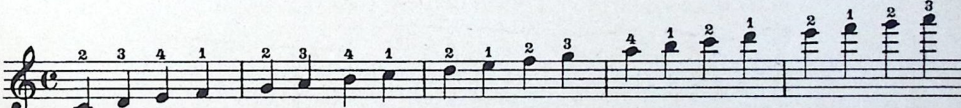
7. 

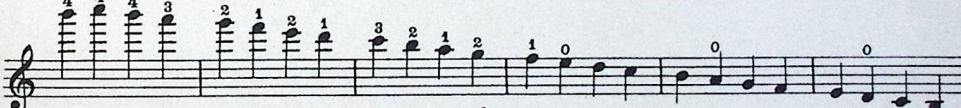
8. 

9. 

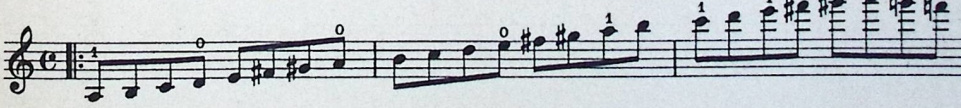
10. 

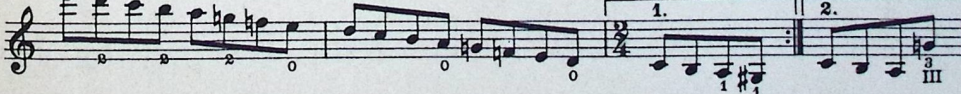
Skalen.











This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, arranged in a single system. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-4). The time signatures vary, including 2/4, 3/4, and 4/4. The key signatures also vary, including one flat (B-flat), two flats (B-flat and E-flat), and three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The music is written in a style that suggests a technical exercise or a piece with intricate melodic lines. There are several repeat signs with first and second endings, and some staves have a 'III' marking, possibly indicating a third ending or a specific section. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns.

This page contains ten staves of musical notation for a guitar piece. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings (1-4) are indicated throughout. The piece is divided into sections marked with Roman numerals (I, II, III). There are several measures of music, some with repeat signs and first/second endings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

Dreiklänge.

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It consists of ten staves, each containing a different musical phrase or exercise. The key signature changes from C major to B-flat major (two flats) across the staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and repeat signs. Fingering is indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Roman numerals (I, II, III, IV) are used to denote specific chords or positions. The exercises are often divided into first and second endings, marked with '1.' and '2.'.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation is complex, featuring many accidentals, fingerings, and dynamic markings. The keys and time signatures vary across the staves. The first staff is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The second staff is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The third staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The fourth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The fifth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The sixth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The seventh staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The eighth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The ninth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The tenth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The notation includes many accidentals, fingerings, and dynamic markings.

Das geigentechnische Problem.

Jede Bewegung, selbst die kleinste, wird von Komplexen von Muskeln und nicht von einzelnen Muskeln ausgeführt; dabei fällt bestimmten Muskeln der Hauptanteil an der Arbeit zu, während die übrigen als Hilfs- oder Nebemuskel mitwirken. Sämtliche Muskeln, die sich an dem Zustandekommen einer Bewegung beteiligen, lassen sich nach der Art ihrer Aufgabe in zwei Gruppen unterscheiden: Die Muskeln der ersten Gruppe arbeiten in demselben Sinne und führen die Bewegung aus (Synergisten), die zweite Gruppe wirkt der ersten hemmend entgegen, um die beabsichtigte Bewegung auf das richtige Maß zurückzuführen (Antagonisten). So wird eine Beugebewegung z. B. durch Zusammenziehung (Kontraktion) von Beugemuskeln ausgeführt und durch Strecker, die als Antagonisten in Wirksamkeit treten, genau abgegrenzt. Die Arbeitsgröße, d. i. die in der Zeiteinheit (Sekunde) geleistete Arbeit, wächst mit dem Querschnitt, bzw. Umfang des Muskels. Bei Muskelarbeit mit großen Exkursionen spielen Muskeln mit großem Umfang die Hauptrolle; Bewegungen mit kleinen Ausweichungen werden vorwiegend von kleinen Muskeln ausgeführt. Es ist wohl möglich, große Muskeln für kleine Bewegungen einzutüben, aber es ist ausgeschlossen, daß bei diesem Vorgang, welcher naturwidrig und deshalb gefährlich ist, jene Präzision der Bewegung erzielt werden kann wie bei naturgemäßer Benutzung des Muskelapparates.

Das Violinspiel setzt sich, soweit die linke Hand in Betracht kommt, aus Beugen, Spreizen und Auseinanderbringen der Finger zusammen. Diese Bewegungen werden ausgeführt 1. von den kleinen Zwischenknochen- und Geigermuskeln, die nach Ursprung und Verlauf ausschließlich der Mittelhand angehören, 2. von den großen Muskeln, die vom Arm über das Handgelenk ziehen. Naturgemäß füllt den kleinen Muskeln der Mittelhand bei der Funktion des Geigenspiels die Hauptrolle zu, weswegen die gymnastische Pflege derselben besondere Rücksicht erfordert. In der harmonischen Pflege aller beim Violinspiel tätigen Muskeln nach dem Grade ihrer Bedeutung für die Funktion liegt der Schwerpunkt der in diesem Werke durchgeführten Methode.

Ohne Gymnastik keine Fingerfertigkeit, ohne Fingerfertigkeit keine Technik. Die Physiologie gibt uns Aufschluß, wie die Gymnastik im Sinne des Geigenspiels einzurichten ist, um den für diese Tätigkeit spezifischen Muskelnervenapparat entsprechend zu üben, vor Überanstrengung zu schützen und dadurch der Entstehung des Violinspielerkrampfes vorzubeugen.

Muskelgymnastik bedeutet nichts anderes als Arbeit unter Einschaltung von Widerständen. Auf das Geigenspiel bezogen: zwei bestimmte Finger werden gestreckt, die zwei übrigen in Bewegung gesetzt; z. B. wir greifen mit dem 1. u. 4. Finger auf der A- und E-Saite eine Dezime

($h'—d''$) und fixieren dieselbe, während wir gleichzeitig den 2. u. 3. Finger auf der A-Saite bewegen ($d''—e'$). In diesem Falle hat der 2. u. 3. Finger nicht bloß eine bestimmte Bewegung auszuführen, sondern auch den Widerstand zu überwinden, der durch die Muskelspannung verursacht wird, also erhöhte Arbeit zu leisten. Der Widerstand kann noch vergrößert werden, wenn der 4. Finger bis zur Duodezime (*fis*) gestreckt wird.

Worin ist der physiologische Wert dieser Gymnastik begründet?

Bei Arbeit unter großen Widerständen findet im Muskel eine Steigerung des Stoffwechsels statt, die so weit getrieben werden kann, daß die Menge des den ruhenden Muskel durchströmenden Blutes auf das drei- bis vierfache wächst. Dazu kommt, daß bei der Kontraktion des Muskels wegen Erweiterung der Blutgefäße die Durchflutung rascher erfolgt als in der Ruhe. Der gesteigerte Stoffwechsel verursacht eine Zunahme der Masse des Muskels, womit die Hebung seiner Leistungsfähigkeit einhergeht.

Wie ist es zu erklären, daß nach physiologischen Gesetzen betriebene Gymnastik vor Überanstrengung schützt?

Durch die chemischen Vorgänge, welche den Lebensprozeß ausmachen, bilden sich in allen Organen Zersetzungsprodukte, auch „Ermüdungsstoffe“ genannt. Bei Arbeit unter großen Widerständen wachsen diese Zerfallsstoffe infolge des gesteigerten Stoffwechsels rasch zu großer Menge, wodurch die im Muskel verlaufenden Nervenendigungen gereizt werden, welchen Vorgang wir als Schmerzgefühl empfinden. Dieses hindert uns, die Arbeit fortzusetzen und bewahrt uns dadurch vor Schädigung des arbeitenden Apparates. Bei Übungen mit geringer Muskelspannung geht der Stoffwechsel nicht schnell genug vor sich, um die Ermüdungsstoffe auf jene quantitative Höhe zu bringen, die zur Auflösung von Schmerz führt und anzeigt, wann die Arbeit unterbrochen werden muß, damit sich ihr Vorteil nicht in Schaden verwandelt. Wenn sich das Schmerzgefühl der Ermüdung nicht deutlich genug kundgibt, — wie dies bei Arbeit mit kleinen Widerständen der Fall ist — dann entfällt der Regulator, der den Übenden in den Stand setzt, Arbeits- und Erholungszeit nach physiologischen Gesetzen zu bemessen. Deswegen arbeitet dieser auch mit ermüdeten Muskeln weiter, was möglich ist, wenn in dieselben erhöhte Willensimpulse entsendet werden. Dies bedeutet aber nichts anderes als Überanstrengung und Schädigung der dazugehörigen Nerven.

Durch diese Ausführungen ist der physiologische und praktische Wert der Übungen mit großer Fingerstreckung — sie sind in diesem Werke als typische Fingerübungen bezeichnet — hinlänglich erwiesen. Typische Fingerübungen in charakteristischer Ausprägung finden

sich auf Seite 84 als Beispiele in Mittelstellung des Handgelenkes. Nur Fingerübungen mit großen Widerständen bedeuten Muskelgymnastik und führen zu Fingerfertigkeit. Unter letzterer ist die Fähigkeit zu verstehen, mannigfache Bewegungsformen auf dem Instrumente ausführen zu können. Die Zahl der beim Violinspiel möglichen Bewegungsformen ist so groß, daß dieselbe selbst durch die Tausende von Fingerübungen, die in den Studienwerken zu finden sind, nicht annähernd erreicht wird. Die typischen Fingerübungen geben uns als gymnastische Bewegungsformen höchster Ordnung ein Mittel an die Hand, die unendliche Zahl von Bewegungsformen in ein System zu bringen, wie im folgenden ausgeführt wird.



Beispiel a: 1. u. 4. Finger fixieren eine Duodezime (was dem Schüler keine Schwierigkeit verursachen kann, sobald er die erste Gruppe der Fingerübungen, Seite 83, absolviert hat), 2. u. 3. Finger bewegen sich (*cis*—*e*) oder (*e*—*cis*). Es ist ersichtlich, daß die Bewegungsformen *b*, *c*, *d*, usw. in der Streckung einer Dezime bzw. Oktave gymnastisch leichter auszuführen sind als Beispiel a, und in diesem Sinne als Ableitungsformen der Form a angesehen werden können. Konstruiert man ähnliche Bewegungsformen unter Verwendung aller 4 Saiten (G D, D A, A E) und Heranziehung aller Tonarten und Lagen, so gewinnt man Tausende von Bewegungsformen als Ableitungsformen der typischen Fingerübung a. Daraus erhellt der hohe Wert der Übungen mit großer Fingerstreckung zum Zwecke der Gymnastik.

Wenn der Schüler die typischen Fingerübungen mit abwechselnder Bewegungsart vorschriftsmäßig betreibt, beherrscht er mit denselben ein reiches Gebiet von Ableitungsformen, und es entfällt die Notwendigkeit, letztere für sich zu üben. Dadurch gewinnt der Schüler Zeit, solche Bewegungsformen in ihrer technischen Verwertung zu studieren, d. i. an der Komposition selbst. Wir Geiger wissen, daß es unerlässlich ist, jede vom gym-

nastischen Standpunkt noch so einfache Bewegungsform in der Verbindung, wie sie der neu zu erlernenden Komposition eigen ist, von Fall zu Fall genau zu studieren. Es bedarf keiner weiteren Erörterung, daß der Schüler nur solche Kompositionen in Angriff nehmen darf, denen er grifflich, d. i. vom Standpunkte der Gymnastik, vollkommen gewachsen ist.

Fingerfertigkeit ist demnach Voraussetzung der Technik, welche die Fähigkeit bedeutet, die in der Komposition auftretenden Bewegungsformen sinngemäß zu verbinden. Eine Gruppe der typischen Fingerübungen verdient besondere Beachtung: die Übungen in hohen Lagen. Diese verfolgen den Zweck, die in der Mittelhand liegenden kleinen Muskeln, die, wie wir wissen, für die Funktion des Geigenspiels von spezifischer Bedeutung sind, gymnastisch zu kräftigen. Bei den Fingerübungen in den unteren Lagen halten sich Beuger und Strecker das Gleichgewicht, Hand und Vorderarm liegen in einer Ebene, weshalb vornehmlich die großen beim Violinspiel tätigen Muskeln gymnastisch geübt werden. Ist aber, wie dies beim Spiel in hohen Lagen der Fall ist, die linke Hand gebeugt, dann sind die großen Beuger, welche diese Beugung ausgeführt haben und nun durch die entgegenwirkenden Strecker, welche zu großer Dehnung und Kraftentfaltung gelangt sind*), starke Hemmung erfahren, in ihrer Leistungsfähigkeit mehr oder minder am Ende. Wenn also bei Beugung des Handgelenkes, wie sie sich beim Spiel in hohen Lagen ergibt, Bewegungen der Finger ausgeführt werden, dann wird diese Arbeit hauptsächlich von den kleinen Muskeln der Mittelhand besorgt, die von der Stellung des Handgelenkes unabhängig sind. Durch Einschaltung entsprechender Widerstände — z. B. 1. u. 3. Finger fixieren in der 7. Lage eine Duodezime, 2. u. 4. Finger bewegen sich gleichzeitig in der Dezime — werden die Mittelhandmuskeln gezwungen, ihre höchste Kraft zu entfalten. So wichtig aber auch die gymnastische Pflege der letzteren erscheint, darf nicht außer acht gelassen werden, daß die harmonische Ausbildung aller beim Geigenspiel tätigen Muskeln den Endzweck dieser spezifischen Gymnastik bedeutet, praktisch ausgedrückt: die Fingerübungen in den hohen Lagen müssen mit solchen in den unteren Lagen entsprechend abwechseln.

*) Bekanntlich ist der Muskel erst im Zustand der Spannung der größten Kraftentfaltung fähig (Ausholen zum Schläge).

Fingerübungen.

I. Gruppe.

Diese verfolgen den Zweck, die Streckfähigkeit der Finger allmählich zu steigern, und dienen als Vorbereitung für die Übungen der II. Gruppe. Der Schüler beachte genau die Angaben, in welcher Art die Fingerübungen zu betreiben sind. Für das Studium der Fingerübungen soll eine Zeitdauer von $\frac{1}{4}$ Stunden täglich angesetzt werden, im Beginne der Studien sowohl als auch im Verlaufe derselben. Der Schüler möge sich hüten, eine neue Fingerübung in Angriff zu nehmen, bevor er die vorhergehende vollkommen beherrscht. Bei durchschnittlicher Veranlagung ist es möglich, die ersten fünf Beispiele der I. Gruppe in acht bis vierzehn Tagen zu erlernen. Erst dann, wenn der Schüler diese gymnastisch sowohl als intonatorisch richtig ausführen kann, darf er zu den nächsten fünf Beispielen übergehen usw. Ist er endlich imstande, sämtliche Beispiele der I. Gruppe fehlerfrei zu spielen, dann soll er den Zyklus wiederholen. Bei den Übungen in den unteren Lagen mit starker Fingerstreckung begibt sich die Hand in Streckstellung, wobei der Daumen mit seinem Endgliede unter den Hals rückt und sich mit der ganzen Fläche auf letzteren stützt. Um die bei Übungen in hohen Lagen erforderliche Streckstellung zu erzielen, ist es notwendig,

mit dem Daumen vom Klotz auf die Zarge zu rücken. Durch die Übungen in Streckstellung der Hand wird das in der Mittelhand befindliche Bindegewebe gelockert und dadurch der Widerstand erheblich vermindert, den dasselbe in seinem ursprünglich straffen Zustande den Muskeln der Mittelhand entgegensetzt.

II. Gruppe.

Diese Übungen kann der Schüler erst dann in Angriff nehmen, wenn er die Beispiele der I. Gruppe vollkommen beherrscht, wozu ein mehrmonatliches Studium erforderlich ist. Die Fingerübungen in Mittelstellung des Handgelenkes erscheinen aus dieser Gruppe besonders herausgehoben. Der Schüler übe täglich zwei bis drei Beispiele in den unteren und ebensovielen in hohen Lagen, und zwar betreibe er dieselben Übungen acht bis zehn Tage oder auch länger. Erst wenn er dieselben gymnastisch mit Leichtigkeit ausführen kann, gehe er in derselben Ordnung weiter. Wenn der Schüler sämtliche Beispiele erledigt hat, kehrt er zum Anfang zurück. Selbstverständlich bleibt es späterhin jedem Geiger überlassen, seine täglichen gymnastischen Übungen entsprechend seinen individuellen Bedürfnissen zu wählen. Ein angemessener Wechsel von Übungen in unteren und solchen in hohen Lagen muß stets berücksichtigt werden.

Spezielle Anleitung zur Ausführung der einzelnen Übungen.

Jedes Beispiel wird solange geübt, bis Schmerzempfindung auftritt, worauf eine Pause von zwei bis drei Minuten eingeschaltet werden muß; das Studium dieser typischen Fingerübungen ist nur dann von Erfolg, wenn die Pausen genau beachtet werden. Diese sind in der täglichen Übungsdauer von $\frac{1}{4}$ Stunden inbegriffen. Nach Absolvierung der täglichen Fingerübungen ist eine Pause in der Dauer von $\frac{1}{4}$ Stunde strenge einzuhalten, bevor das Tagesprogramm fortgesetzt wird.

Die durch eckige Noten bezeichneten Töne werden fixiert und während der ganzen Übung festgehalten. Sämtliche Beispiele werden in Doppelgriffen ausgeführt, wie angegeben. Dabei ist zu beachten, daß die stummen (nur fixierten) Intervalle zuerst intonatorisch festzustellen sind. Wo es dem Schüler Schwierigkeiten verursacht, den angegebenen Fingersatz bei normaler (hammerartiger) Fingerhaltung zu greifen, muß er die Hand in Streckstellung bringen, wobei der Vorderarm weiter nach innen (gegen die Leibesmitte) rückt. Vorerst wird der höhere Ton fixiert, dann der tiefere mehr mit der Seite der Fingerkuppe gegriffen. Bei normaler Fingerstellung (der tiefere Ton zuerst gegriffen) werden bloß die Falten zwischen den Fingern gedehnt, bei Streckstellung der Hand aber nicht allein diese Falten, sondern auch das Bindegewebe der Mittelhand. Bei gewissen Fingerübungen, insbesondere bei jenen, wo sich die Finger auf der IV. Saite bewegen und die III. mitklingt, erscheint der Vorderarm stark nach innen gewendet und die Hand über die Saiten hoch gehoben.

Die römischen Ziffern bedeuten die Saiten, die arabischen die Finger; Finger = F., Saite = S.

I. Gruppe.

Nr. 1. 1. u. 3. F. greifen auf der III. S. *e*, *a*; 4. u. 2. F. bewegen sich auf der II. S.

Nr. 2. 2. u. 4. F. fixieren *fis* in der Oktave; 3. u. 1. F. bewegen sich auf der I. S.

Nr. 3. 1. u. 3. F. fixieren *e* in der Oktave; 2. u. 4. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 4. In derselben Art auszuführen wie Nr. 2. Die Note in der Klammer deutet an, daß man es späterhin versuchen soll, den 3. F. bis nach *d* (statt *cis*) zu strecken.

Nr. 5. 1. u. 3. F. bleiben liegen, 2. u. 4. F. bewegen sich in der Oktave (*cis* oder *c*) abwechselnd mit der Quinte (*a*, *e*).

Nr. 6. 2. u. 4. F. fixieren *c*, *fis*, 1. u. 3. F. spielen die Oktave abwechselnd mit der Quinte (*g*, *d*).

Nr. 7. 3. u. 4. F. fixieren *f*, *a* in der 2. Lage, 1. u. 2. F. bewegen sich auf der II. S. (*h*, *d* oder *b*, *d*).

Nr. 8. 1. u. 2. F. fixieren *fis*, *d* in der 2. Lage, 3. u. 4. F. bewegen sich auf der II. S.

Nr. 9. 2. u. 3. F. fixieren *g*, *f* in der 2. Lage, 1. u. 4. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 10. 1. u. 4. F. greifen eine Dezime in der 2. Lage, *f*, *a*; 3. u. 2. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 11. 1. u. 4. F. greifen eine Dezime, *e*, *g*; 2. u. 3. F. bewegen sich auf der IV. S., ausgehend von der gespielten Dezime *e*, *g*.

Nr. 12. Analog wie Nr. 11, nur mit veränd. Bewegungsart.

Nr. 13. 3. u. 4. F. fixieren eine Oktave in der 3. Lage, 1. u. 2. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 14. 1. u. 2. F. fixieren *es*, *d*; 4. u. 3. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 15. 1. u. 3. F. fixieren *c* unisono, 2. u. 4. F. spielen abwechselnd *g*, *c* auf der IV. S., *c*, *a* auf der II. S., wobei das *c* mit dem 3. F. in der angegebenen Weise mitgespielt wird.

Nr. 16. 1. u. 2. F. fixieren in der 3. Lage die Oktave, 3. u. 4. F. bewegen sich auf der III. u. II. S.

Nr. 17. 3. u. 4. F. greifen eine Oktave, 2. u. 1. F. bewegen sich auf der I. S.

Nr. 18. 1. u. 4. F. greifen in der 3. Lage die Dezime, 3. u. 2. F. bewegen sich auf der I. S.

Nr. 19. 1. u. 4. F. greifen eine Dezime in der 3. Lage, 3. u. 2. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 20. 1. F. greift das eingestrichene *g* auf der III. S., der 4. F. die Doppeloktave auf der I. S. (dreigestrichenes *g*), 3. u. 2. F. bewegen sich auf der II. S.

II. Gruppe.

Nr. 21. 2. u. 4. F. fixieren in der 4. Lage die Oktave *f*; 1. u. 3. F. bewegen sich auf der IV. u. III. S. in der Dezime *c*, *es* abwechselnd mit der Quinte *g*, *d*.

Nr. 22. Der 1. F. fixiert *a* in der 4. Lage auf der III. S., der 4. F. die Doppeloktave (dreigestrichenes *a*) auf der I. S.; 2. u. 3. F. bewegen sich abwechselnd mit *a* unisono.

Nr. 23. Fixierung wie in Nr. 22; 3. u. 2. F. bewegen sich auf der II. S.: *c*, *a*.

Nr. 24. Fixierung wie in Nr. 22; 3. u. 2. F. bewegen sich: *e*, *c* oder *c* in der Oktave abwechselnd mit *a* unisono.

Nr. 25. Fixierung wie in Nr. 22; 3. u. 2. F. bewegen sich auf der IV. S.

Nr. 26. 2. u. 3. F. fixieren in der 5. Lage *c*, *b* oder *c* in der Oktave; 1. u. 4. F. bewegen sich in der Duodezime *c*, *g* abwechselnd mit *c*, *b* oder *c* in der Oktave.

Nr. 27. 3. u. 4. F. fixieren in der 5. Lage *d* in der Oktave, 2. u. 1. F. bewegen sich auf der IV. S.: *d*, *c*.

Nr. 28. 1. u. 2. F. fixieren in der 5. Lage die Dezime *h*, *d*; 3. u. 4. F. bewegen sich. (Die Streckstellung ist leichter auszuführen, wenn der Daumen auf die Zarge rückt.)

Nr. 29. 1. u. 2. F. fixieren *h* unisono auf der III. u. IV. S. in der 5. Lage, der 4. F. fixiert das dreigestrichene *fis* auf der II. S., der 3. F. bewegt sich auf der IV. S. (Daumen event. auf die Zarge).

Nr. 30. 1., 2. u. 4. F. werden in der 3. Lage auf der IV., III. u. II. S. fixiert; der 3. F. bewegt sich auf der III. S. (*e* oder *es*).

Nr. 31. 1. u. 2. F. fixieren in der 5. Lage die Dezime; 3. u. 4. F. bewegen sich auf der I. S. (event. Zarge).

Nr. 32. Der 4. F. fixiert das dreigestrichene *g* auf der II. S. (10. Lage); 1., 2. u. 3. F. bewegen sich

in Terzen auf der III. S., ausgehend von der leeren Saite.

Nr. 33. Der 1. F. fixiert *h* in der 5. Lage auf der III. S.; 2., 3. u. 4. F. bewegen sich in Terzen auf der IV. S., ausgehend von der leeren Saite. (Nach und nach soll die Ausführung der kleinen Noten, die eine gesteigerte Streckfähigkeit erfordert, versucht werden.)

Die nun folgenden Beispiele (Nr. 34 bis inkl. Nr. 40) sind Übungen in Mittelstellung des Handgelenkes (starke Streckstellung der Finger).

Nr. 34. 1. u. 3. F. fixieren in der 2. Lage *c* unisono; 4. u. 2. F. bewegen sich abwechselnd mit *c* unisono.

Nr. 35. 1. u. 3. F. fixieren in der 2. Lage die Dezime *f*, *a*; 2. u. 4. F. bewegen sich in der Dezime *a*, *c* abwechselnd mit der Dezime *f*, *a*.

Nr. 36. 2. u. 3. F. fixieren in der 2. Lage *g* in der Oktave; 1. u. 4. F. bewegen sich abwechselnd mit der fixierten Oktave.

Nr. 37. 1. u. 4. F. fixieren die Duodezime in der 2. Lage, 3. u. 2. F. bewegen sich.

Nr. 38. 1. u. 2. F. fixieren in der 2. Lage die Oktave; 3. u. 4. F. bewegen sich.

Nr. 39. 1. u. 3. F. fixieren in der 1. Lage die Dezime, 4. u. 2. F. spielen *c*, *e* abwechselnd mit *g*, *e*.

Nr. 40. Der 3. F. fixiert *a* auf der II. S. in der 5. Lage, 1., 2. u. 4. F. bewegen sich.

Fingerübungen.

I. Gruppe.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. *12.

*13. *14. 15.

16. *17. 18.

*19. *20.

Fingerübungen. II. Gruppe.

21. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

22. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*23. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

24. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*25. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

26. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*27. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

28. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*29. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*30. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*31. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

32. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

33. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

Fingerübungen in Mittelstellung des Handgelenks.

34. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

35. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

36. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

*37. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

38. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

39. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

40. $\text{I} \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \text{III}$ III III

Übungen für die Gleichmäßigkeit des Trillers.

Der Triller wird bekanntlich durch eine rasch ablaufende, präzise Beugungsbewegung eines bestimmten Fingers mit kleinen Exkursionen der Fingergelenke ausgeführt. Wie aus dem früher Gesagten hervorgeht, sind die kleinen Muskeln der Mittelhand von besonderer Wichtigkeit für das Zustandekommen der dem Triller eigentümlichen Bewegung.

Es ist uns auch bekannt, daß diese Muskeln durch Übungen in hohen Lagen bei Beugung des Handgelenkes gymnastische Pflege und Kräftigung erfahren. Letztere bildet aber einen wichtigen Faktor zur Erreichung der für den Triller erforderlichen Schlagkraft der Finger, mit welcher die Gleichmäßigkeit des Trillers in innigem Zusammenhang steht. Wie überhaupt, darf auch bei den gymnastischen Übungen zur Erlernung des Trillers die Pflege der großen Muskeln nicht vernachlässigt werden, weshalb der Schüler auch Trillerübungen in den unteren Lagen im entsprechenden Ausmaß betreiben soll.

Die mit einem Sternchen (*) versehenen Beispiele dienen zugleich als Trillerübungen. Wenn der Schüler sämtliche Übungen der II. Gruppe absolviert hat und beherrscht, kann er die Auswahl unter den Fingerübungen derart treffen, daß er zwei Beispiele in den oberen Lagen und zwei in den unteren Lagen mit einer Trillerübung abwechseln läßt. Die erlangte Schlagkraft der Finger bedingt aber noch lange nicht die Gleichmäßigkeit des Trillers. Vielmehr ist letztere noch von verschiedenen Faktoren abhängig, wie Fingerdruck — derselbe soll nicht zu stark sein! — Finger- und Handstellung, wie individuelle Abschätzung des Maßes an Kraft, wie es für Hervorbringung eines schönen Trillers erforderlich ist. Aus diesen Gründen muß der Schüler auch solche Trillerübungen betreiben, an denen er bezüglich der oben angeführten Punkte Erfahrungen sammeln kann.

Anleitung zur Ausführung der folgenden Trillerübungen.

Der Schüler möge täglich nur eine Saite vornehmen und mit dem angegebenen Fingersatz bis in die höchsten Lagen gehen. Er soll dabei nach Möglichkeit auf jedem Ton abwechselnd mit dem 2., 3. und 4. Finger trillern, im Ganz- und Halbton, durch vier Takte mit Bogen-

wechsel nach jedem Takt. Übungsdauer ca. zehn Minuten täglich. Wie alle übrigen Bewegungsformen muß auch der Triller in jeder neu zu studierenden Komposition wegen seines durch die technische Verbindung bedingten spezifischen Charakters speziell geübt werden.

The image shows four musical staves, each representing a different string (G, D, A, and E). Each staff is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The G-string staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The D-string staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The A-string staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The E-string staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Each staff shows a sequence of notes with trill markings (dots and numbers 1, 2, 3) above them. A star (*) is placed above the first trill in each staff. A wavy line above each staff indicates the bow stroke.

* Der Pfeil deutet an, daß sämtliche Triller im Ganz- und Halbton ausgeführt werden sollen. In der 9. 10. 11. Lage trillern bloß 2. u. 3. Finger.

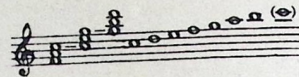
Intonationsübungen.

I. Teil.

„Bei sonst gleicher Hörfähigkeit erscheint das Hören von der Pflege und Ausbildung abhängig, die wir auf die Hörempfindungen verwenden, und so ist das Hören als eine Fertigkeit zu betrachten, die durch Übung und Aufmerksamkeit gefördert werden kann.“ Urbantschitsch.

Wie die Erfahrung lehrt, kann ein schwaches, ja beinahe taubes Gehörorgan musikalisch äußerst fein begabt sein. Die musikalische Feinheit des Ohres, worunter man die Fähigkeit versteht, zwei Töne von annähernd gleicher Schwingungszahl als in der Höhe different unterscheiden zu können, wird durch Übung erstaunlich geschärft, so daß Töne, die um $\frac{1}{16}$, ja $\frac{1}{8}$ der Schwingungszahl voneinander abstehen, noch als verschieden hoch aufgefaßt werden. Die Physiologie lehrt, daß die Voraussetzung aller Übung in den Erinnerungsbildern zu suchen ist, den Spuren, welche die von außen kommenden Reize in unserem Gedächtnisse hinterlassen. Es ist daher für das Hörenlernen vom physiologischen Standpunkte von größter Wichtigkeit, daß das Ohr von frühester Jugend auf richtige akustische Eindrücke empfindet, welche deutliche und klare Tonvorstellungen erzeugen. Durch Deutlichkeit und Stärke der Erinnerungsbilder (Tonbilder) zeichnet sich der Musikalische vor dem Unmusikalischen aus. Wegen der Gleichmäßigkeit und Stetigkeit in den psychischen Vorgängen bei der Auffassung von Tönen ist ersterer imstande, den Bewegungen des Grundtones zu folgen, während sich letzterer von der Klangfarbe leiten läßt und daher denselben Ton der Tonleiter verschieden qualifiziert, wenn dieser von verschiedenartigen Instrumenten produziert wird. Sonach erscheint die Ausbildung und Vervollkommenung des Gehörs als ein im Gehirn sich abspielender Prozeß.

Ein physiologischer Satz lautet: Es ist leichter, Unterschiede der Tonhöhe an der Reinheit musikalischer Intervalle festzustellen, als an solchen, die fast unison klingen. Dieser Satz weist uns an, wie wir naturgemäß vorgehen sollen, um das Gehör musikalisch zu üben. Für ein normal gebildetes Ohr tritt die Differenz der Tonhöhe in der Tonleiter charakteristisch hervor. Deswegen bildet diese das Fundament der Musik; in der Auswertung sämtlicher Dur- und Molltonleitern vom intonatorischen Standpunkte besitzen wir ein wichtiges Mittel für die Gehörsbildung. Ich schicke voraus, daß das rasche Herunterspielen sämtlicher Durtonleitern mit den zugehörigen parallelen Molltonleitern durch drei Oktaven zum Zwecke der Intonation nicht nur wertlos, sondern sogar verderblich ist. Diese Art Übung setzt nämlich ein musikalisch vollkommen ausgebildetes Gehör voraus, sollen nicht die größten intonatorischen Fehler unterlaufen. — Wir wissen, daß Subdominant- und Dominantdreiklang mit dem tonischen Dreiklang als Mittelpunkt die innigsten verwandtschaftlichen Beziehungen aufweisen und in ihrer Verbindung sämtliche Töne der Skala umfassen.



Der Höhenunterschied der einzelnen Stufen der Tonleiter ist durch die große und kleine Sekunde bestimmt; dieses Intervall richtig zu beurteilen, ist ein normal gebildetes Ohr erst nach gründlichen vorbereitenden Intonationsstudien imstande, was, wie oben gesagt, in der Einrichtung des Gehörorgans physiologisch begründet ist. Dem ungeschulten Ohr wird eine Tonleiter gerade wegen ihres organischen Aufbaues selbst bei ansehnlichen intonatorischen Schwankungen noch annehmbar klingen. In den folgenden Beispielen wird gezeigt, in welcher Art die Tonleitern als Ausgangspunkt zur Bildung von Intervallen benutzt werden können, an denen das Gehör geübt werden soll. Die große und kleine Terz, ferner die große und kleine Sext, musikalische Intervalle, die auch für jeden Akkord bestimmend sind, erscheinen vorerst zerlegt, dann akkordisch verbunden und so angeordnet, daß die gleichnamigen Tonarten in Dur und Moll aufeinanderfolgen. Durch die wiederholte Gegenüberstellung von Dur und Moll der gleichen Tonart wird die richtige Abschätzung des Halbtonintervalls geübt, was bei Gegenüberstellung der Paralleltonarten sich nicht ergibt. Der Durdreiklang (*e, e, g*) wird durch die große, der Molldreiklang (*e, es, g*) durch die kleine Terz charakterisiert. Die Intonationsstudien sind in zwei Abschnitte zerlegt worden, damit der Schüler möglichst bald in die Lage kommt, mit denselben zu beginnen. Der erste Teil enthält sämtliche #-Durtonarten mit den gleichnamigen Molltonarten in zweckmäßiger Bearbeitung. Die mit dem 1. u. 3. Finger zu greifenden Terzen sind zuerst zerlegt, dann übereinandergestellt; der Schüler soll bei jedem Dreiklang die große und kleine Terz genau beachten. Dabei ist zu bemerken, daß die Finger bei der großen Terz näher-, bei der kleinen Terz auseinanderzurücken. Die angeführten Terzen geben in ihrer akkordischen Verbindung als vollkommene Konsonanzen einen satten Klang, dessen aufmerksame Beachtung wichtig ist. Dasselbe gilt für die Sexten, die den Terzen angeschlossen sind. Bei der großen Sext rücken die Finger auseinander, bei der kleinen Sext aneinander. Auf die Sexten folgen die mit dem 2. u. 4. Finger zu greifenden Terzen. Sämtliche Beispiele sind langsam zu studieren, damit der Schüler die Reinheit der Intonation sorgfältig prüfen kann. Erst nach fehlerfreier Beherrschung dieser Übungen dürfen die folgenden Terzen- und Sextenskalen vorgenommen werden. Es empfiehlt sich, vor dem Studium jedes einzelnen Beispiels die entsprechende Tonart, ausgehend vom Grundton, in einer Oktave einstimmig zu spielen, bei E-dur z. B.: *e, fis, gis, a, h, cis, dis, (e)*; bei C-moll: *c, d, es, f, g, as, h (c)*.

C-dur, C-moll.

[illegible]

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

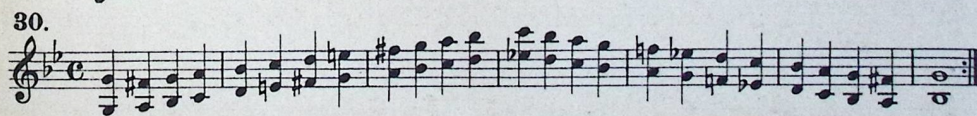
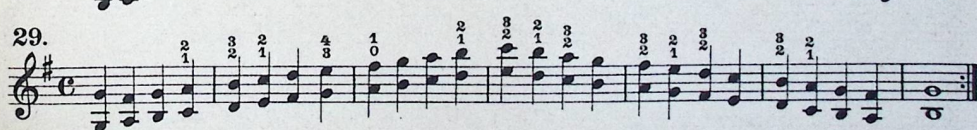
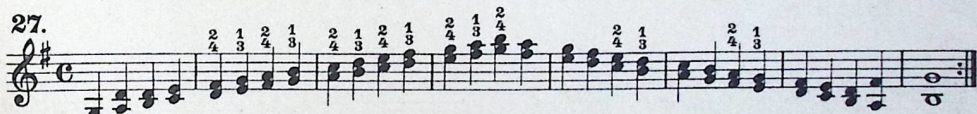
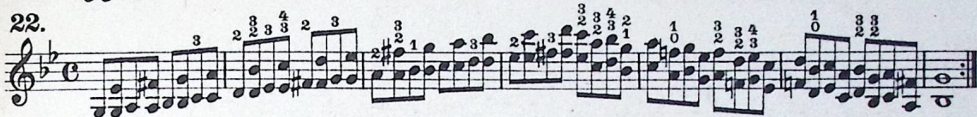
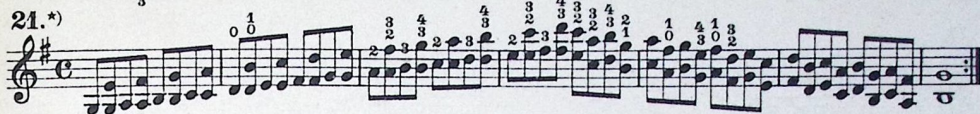
16.

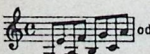
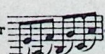
17.

18.

19.

G-dur, G-moll.



*)  oder  etc. In der hier angegebenen Weise sollen die Sexten sämtlicher Tonarten geübt werden.

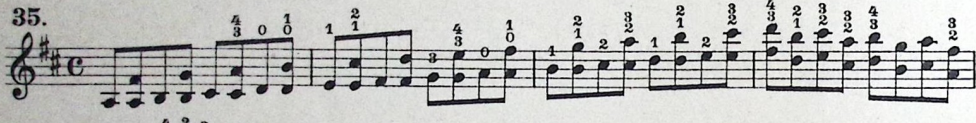
D-dur, D-moll.

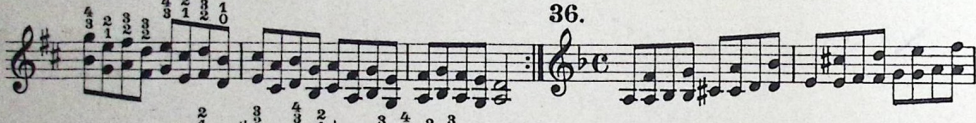
31. 

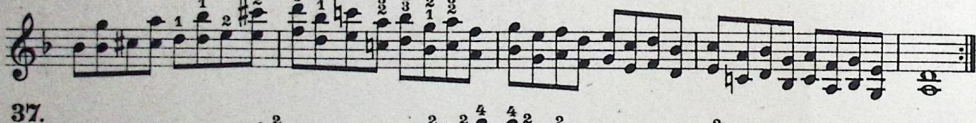
32. 

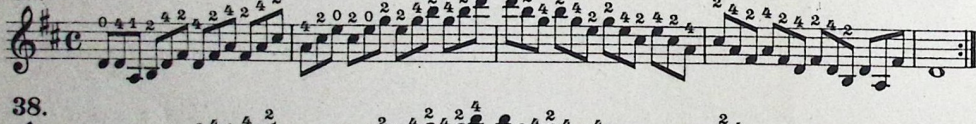
33. 

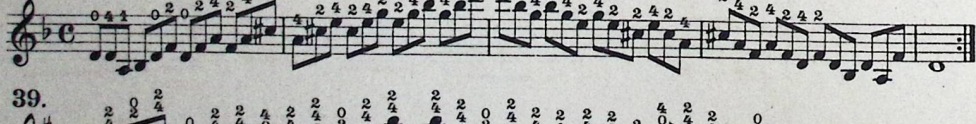
34. 

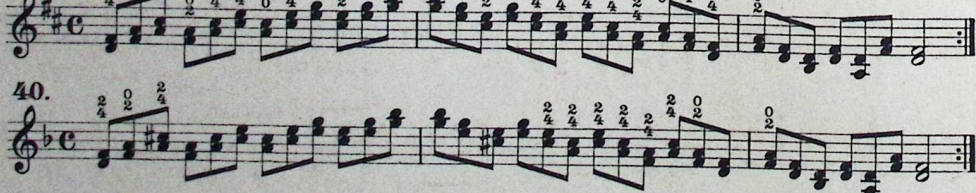
35. 

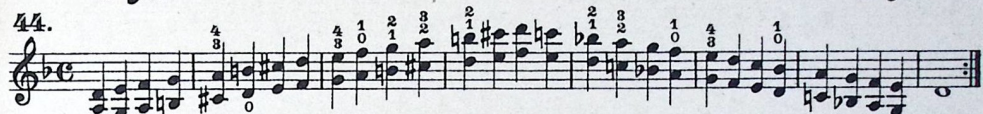
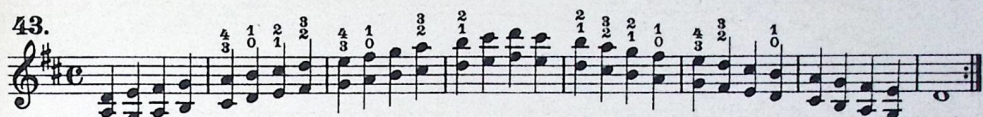
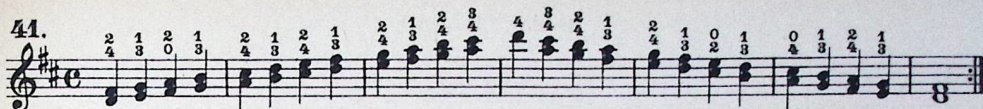
36. 

37. 

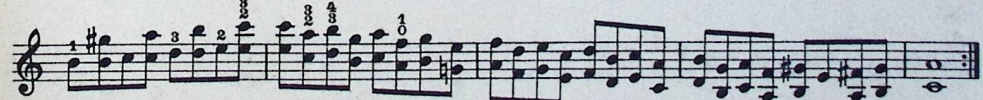
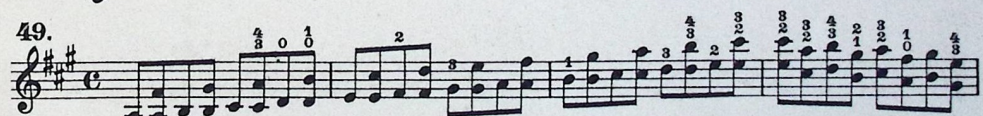
38. 

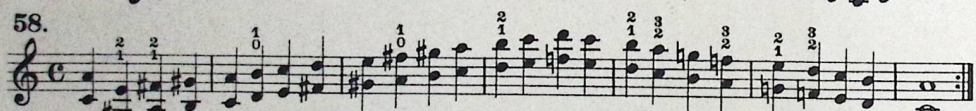
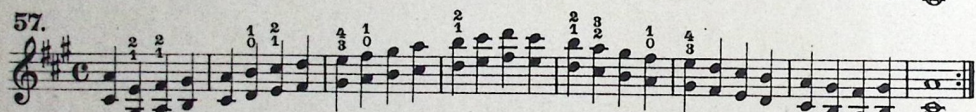
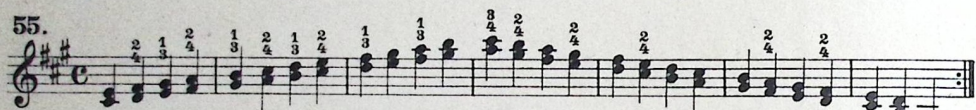
39. 

40. 

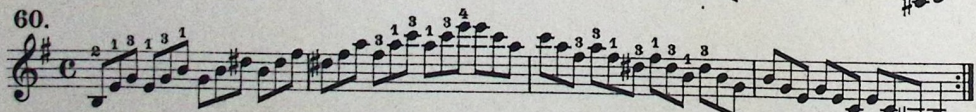


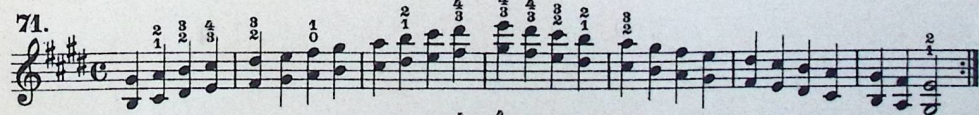
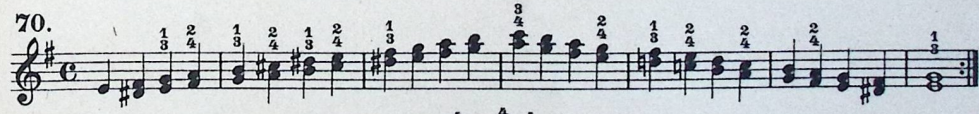
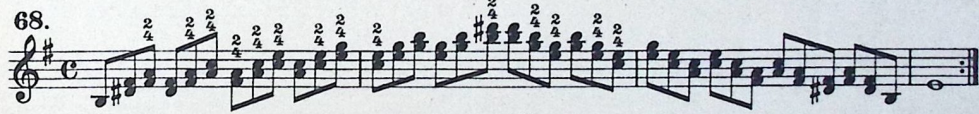
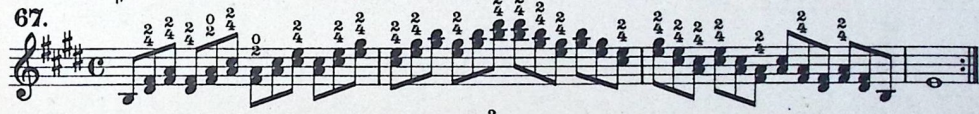
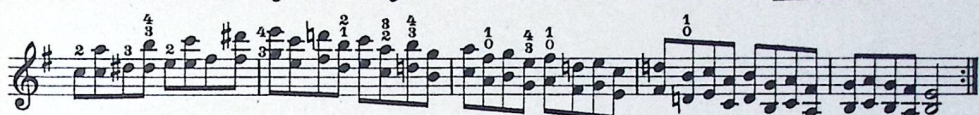
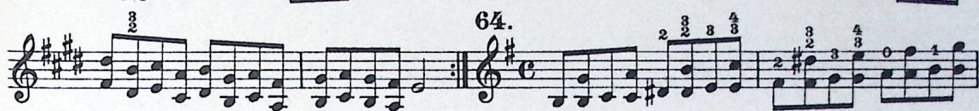
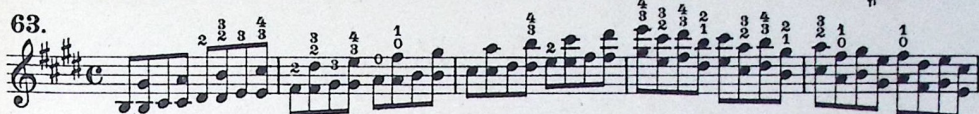
A-dur, A-moll.





E-dur, E-moll.





H-dur, H-moll.

73.

74.

75.

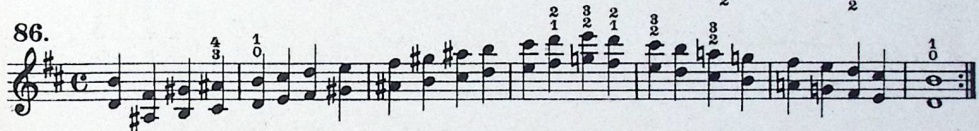
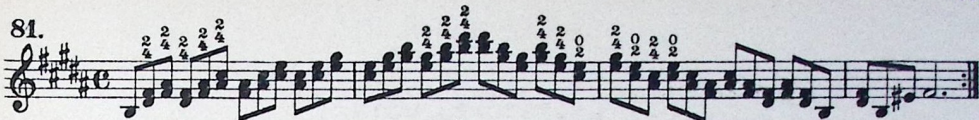
76.

77.

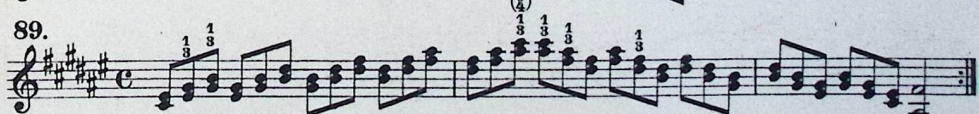
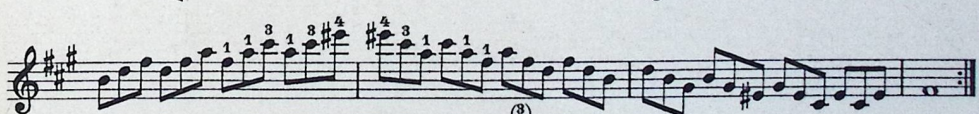
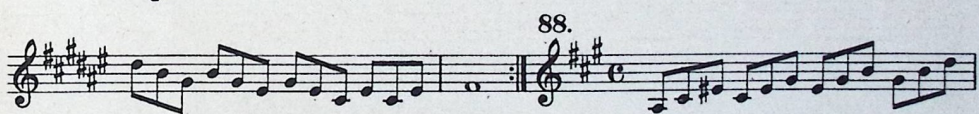
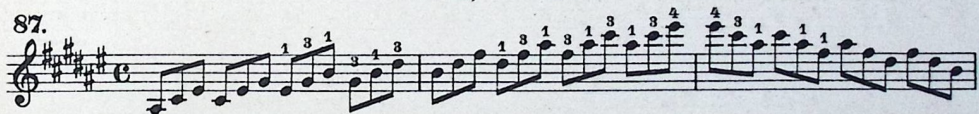
78.

79.

80.



Fis-dur, Fis-moll.



91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

Quarten.

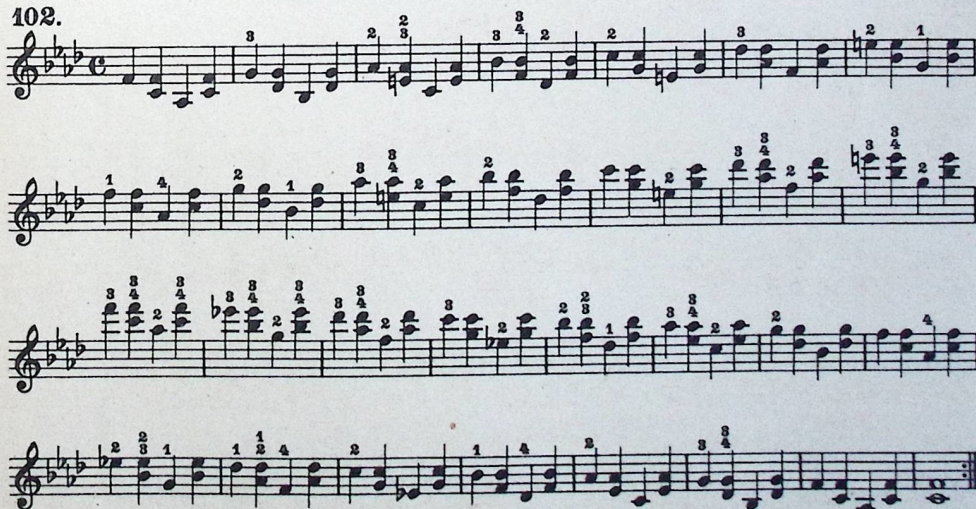
Die reine Quart ist den Konsonanzen beizuzählen und gibt einen satten Klang. Das Studium derselben wird vielfach vernachlässigt, obwohl das richtige Greifen dieses Intervalls gar nicht so einfach ist. Bei diesem Kapitel angelangt, hat der Schüler bereits Gelegenheit gehabt, sein Gehör soweit zu bilden, daß er imstande ist, ver-

minderte und übermäßige Quarten, die in den folgenden vier Beispielen nicht umgangen werden konnten, richtig zu beurteilen. Die Quartenstudien sollen langsam betrieben werden, mit genauer Beachtung der Intonation und Fingerstellung.

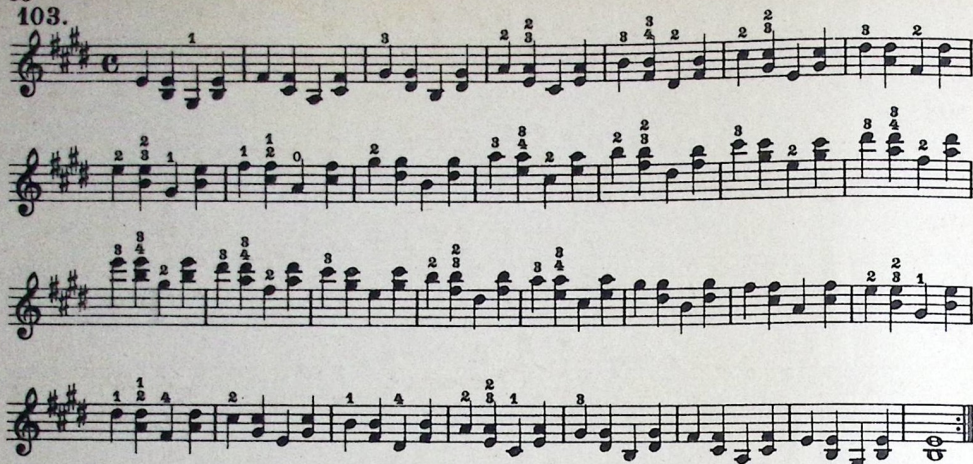
101.



102.

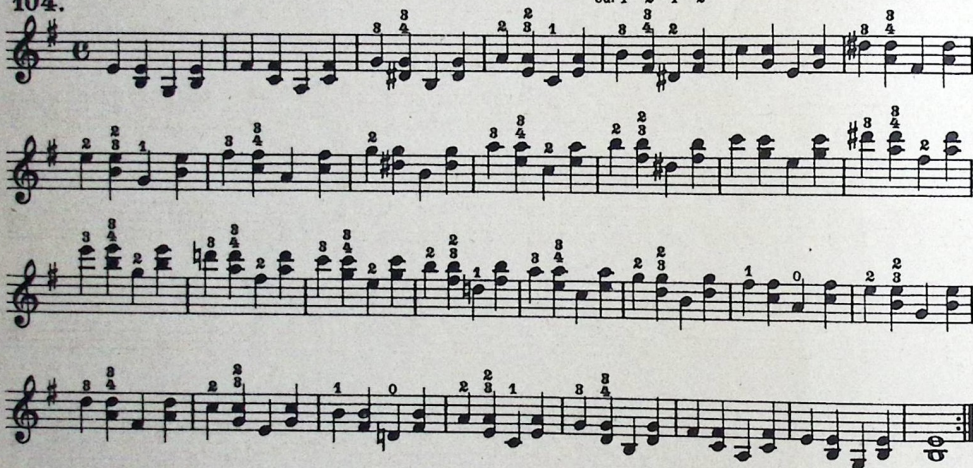


103.



104.

od. 1 1 1
 2 1 2

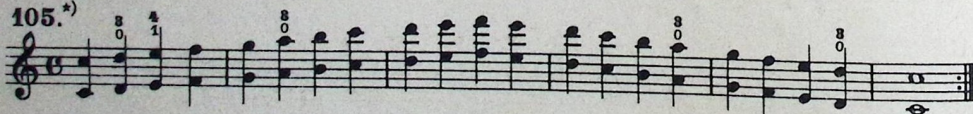


Oktaven.

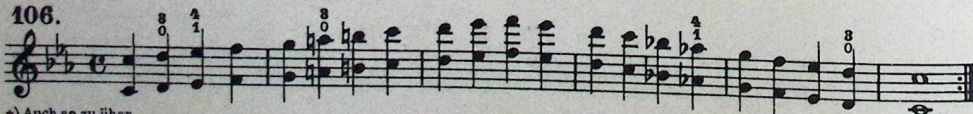
Diese sind als besonderer Abschnitt angeführt, weil die vorhergehenden Intonationsstudien als Vorbereitung für das Studium der Oktave unerläßlich sind. Jedes

Beispiel ist langsam mit genauer Beachtung der Intonation bis zur völligen Beherrschung zu wiederholen.

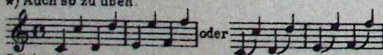
105.*)



106.



★) Auch so zu üben



etc. Gilt für sämtliche Oktavenskalen.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

Technische Verwertung sämtlicher Intervalle. Etüden.

Während jede der bisher vorgeführten Intonationsübungen nur eine Art von Intervallen behandelt, erscheinen in der folgenden Etüde sämtliche Intervalle verwertet, und der Schüler soll an dieser Komposition nicht nur seine bereits erlangte Fertigkeit im Greifen der Intervalle erproben, sondern auch die technische Verbindung derselben zu einem einheitlichen Ganzen studieren. Zum rationellen Studium eines Übungsstoffes ist es notwendig, daß der Schüler über Wert und Bedeutung seiner Arbeit Klarheit gewinnt. Prüfen wir in dieser Hinsicht vorerst jene Etüden, an denen der Schüler Doppelgrifftechnik erlernen soll, und bedienen wir uns zu diesem Zwecke z. B. der letzten zehn Etüden von Kreutzer als Musterbeispiele, die wir dem Schüler auf seiner gegenwärtigen Stufe als Studienmaterial aufs wärmste empfehlen können. (Ausgenommen die Trilleretüde und die vorletzte wegen ihrer schwierigen Akkordgriffe.)

Die im Original angegebenen Stricharten dürfen erst dann in Anwendung kommen, wenn der Schüler jede Etüde mit der einfachsten und leichtesten Verbindungsart der Takteile studiert hat, ganz langsam, mit genauer Beachtung der Intervalle (groß, klein, vermindert, übermäßig) und Reinheit der Intonation. Sie sollen nicht zur Erlernung komplizierter Stricharten verwendet werden und ebensowenig zu Vortragzwecken. Sie bedeuten vielmehr ein treffliches Studienmaterial zur Ausbildung der

linken Hand, und ihr unschätzbarer Wert liegt in der glänzenden technischen Verwertung der Intervalle. Jeder Pädagoge wird mit mir darin übereinstimmen, daß Etüden für die linke Hand nur dann ihren Zweck erfüllen, wenn sie an die Leistungen der rechten keine schwierigen Anforderungen stellen und es so dem Schüler ermöglichen, seine Aufmerksamkeit auf die linke zu konzentrieren. Durch schwierige Stricharten oder eine begleitende Stimme wird die Etüde für die Ausbildung der linken Hand ihrem Zwecke entzogen. Ebenso dürfen Etüden, die zur Ausbildung der rechten Hand bestimmt sind, keine besonderen Schwierigkeiten für die linke aufweisen. Wenn beide Hände auf eine gewisse Höhe der Ausbildung gelangt sind, dann erst wird der Pädagoge seinem Schüler Übungsstücke empfehlen, deren grifflichen und bogen-technischen Schwierigkeiten er gewachsen, die stilgerecht auszuführen er daher imstande ist. Mit Recht empfiehlt der Lehrer die Kreutzer-Etüden dem Schüler zu einer Zeit, da derselbe noch lange nicht so weit ist, sie zu Vortragzwecken verwerten zu können. Die 40. Etüde (Fuge) z. B. tadellos mit einer begleitenden Stimme spielen zu können, setzt schon eine gewisse Meisterschaft auf dem Instrumente voraus, aber es lag sicher in der Absicht des Komponisten, mit den Etüden Studienmaterial zu schaffen und nicht Vortragsstücke für Virtuosen.

Lento.

The musical score consists of ten staves, each containing a series of notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes, and 0 for open strings. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents. The key signature starts with one flat (B-flat) and changes to two sharps (F# and C#) in the later staves. The overall style is that of a technical exercise or a specific piece of music for guitar.

Wenn der Schüler bei diesem Kapitel angelangt ist, ist seine Streckfähigkeit soweit gediehen, daß ihm das Studium der Dezimen keine besonderen Schwierigkeiten bietet. Jede Skala ist langsam mit besonderer Beachtung der Intonation zu studieren, zu rasches Fortschreiten zu vermeiden

1.^{a)}

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

^{a)} Auch so zu üben

oder

etc. Gilt für alle Dezimenskalen.

Bogentechnik.

Es sollen hier nur jene Punkte einer eingehenden Besprechung unterzogen werden, über welche die Anschauungen der Violinpädagogen auseinandergehen. Der Bogen wird knapp am Frosch umfaßt, so daß die Daumenspitze mit einem kleinen Anteil auf den Frosch und dem anderen auf die Stange zu liegen kommt. Der Daumenspitze gegenüber umgreift der Mittelfinger die Stange mit dem obersten Gelenk. Zeige-, Ring- und kleiner Finger legen sich neben den Mittelfinger derart auf die Stange, daß eine gleichmäßige Wölbung des Handrückens resultiert, wobei der kleine Finger die Stange bloß mit der Kuppe berührt. Die Angriffslinie verläuft also von der Mitte des Mittelgliedes des Zeigefingers zur Kuppe des kleinen Fingers. Es wird vielfach behauptet, daß der kleine Finger die Stange nicht verlassen dürfe.

Betrachten wir einmal die Handstellungen, wie sie sich bei der Bogenführung ergeben. Bei der Bewegung vom Frosch zur Spitze kann man beobachten, daß die Stange bei richtiger Haltung am Frosch leicht gegen das Griffbrett geneigt ist. Während des Abstriches hebt sie sich mehr und mehr, bis endlich an der Spitze der Bogen mit der vollen Haarbrette angreift. Bei dieser Lage des Bogens befindet sich die Hand in Beugung handrückenwärts und einwärts gerollt (d. h. der Daumen ist der Leibesmitte zugewendet). Infolge des anatomischen Baues des Handgelenkes muß bei dieser Handstellung der kleine Finger von der Stange abgleiten, wenn anders die Haltung des Bogens nicht gezwungen und unnatürlich ausfallen soll. Beim Aufstrich treten die entgegengesetzten Verhältnisse ein, so daß sich die Hand am Frosch in halber Beugung hohlhandwärts befindet, wobei sich der Handrücken nach und nach auswärts dreht. Dadurch kommt der kleine Finger von selbst wieder auf die Stange zu liegen. Um eine vollkommene Bogenführung zu erzielen, müssen folgende Punkte genau beachtet werden: die Verlaufsrichtung des Bogens muß parallel zum Steg liegen (günstiges Lagenverhältnis zwischen Bogen und Saiten). Bewegt sich der Bogen in der Bogenmitte auf die G-Saite, darf der Ellbogen nicht höher zu liegen kommen als das Handgelenk. Die Bewegung vom Frosch zur Spitze ist hauptsächlich eine Streckbewegung im Handgelenk; es

müssen also die Strecker, wie aus dem früher Gesagten hervorgeht, in den Dehnungszustand versetzt werden, d. h. der Abstrich muß aus gebeugtem Handgelenk (Beugung hohlhandwärts) erfolgen, soll die Muskelkraft rationell ausgenutzt werden (siehe Anmerkung Seite 81).

Umgekehrt müssen die für den Aufstrich in Tätigkeit tretenden Beuger dadurch in den Spannungszustand versetzt werden, daß das Handgelenk gestreckt wird (Beugung handrückenwärts). Am Frosch erscheint die Hand hohlhandwärts deswegen nur in halber Beugung, damit die hemmende Wirkung der Antagonisten sich in dem Grad geltend machen kann, der für die Präzision der Bewegung erforderlich ist. Die bei der Bogenführung tätigen Muskeln (Beuger, Strecker, Ein- und Auswärtsroller) dürfen durch willkürlich geschaffene Widerstände in der freien Entfaltung ihrer Kraft nicht gehemmt werden. Wird das Handgelenk versteift, geht aus zwei Gründen Muskelkraft verloren. Das Gelenk bei der Bogenbewegung steif zu halten, erfordert an sich einen gewissen Aufwand an Kraft. Beim Spiel muß nun die Hand den durch die Steifheit des Gelenkes verursachten Widerstand überwinden, wobei neuerlich Kraft verbraucht wird, die für die Bogenführung wieder verloren geht. Aus dem Gesagten geht die Bedeutung des freien Handgelenkes für die Bogentechnik deutlich hervor. Die folgenden zwei Etüden bezwecken die Freimachung des Handgelenkes. Zunächst wird Nr. 1 langsam studiert und auswendig gelernt. Dann möge der Schüler diese Etüde täglich zwei- bis dreimal wiederholen in immer rascherem Tempo mit der Bogenmitte und sehr kurzen Strichen aus dem freien Handgelenk; dabei vermeide man es, den springenden Bogen erzwingen zu wollen. Er stellt sich bei immer rascherer Bewegung von selbst ein und gelingt um so besser, je weniger man ihn mit Absicht herbeizuführen sucht. Es ist aber streng darauf zu achten, daß der Bogen mit den Saiten in Kontakt bleibt. Das Beharrungsvermögen des Bogens, das sich bei der gleichmäßigen raschen Bewegungsart ergibt, bedingt jene Berührungsverhältnisse zwischen Bogen und Saiten, welche das formvollendete Spilkato schaffen. In gleicher Art ist die zweite Etüde zu studieren, dann sollen beide täglich einige Male wiederholt werden.

Etüde № 1.

Presto.

1 4 1 1 0 3
3 1 1 2 3 1 4 3 2 3 1
4 2 1 1 1 1 4 3
1 4 3 2 1 4 3 2 0 4 3 4
3 2 3 1 2 3 3 1 0 2 3 2 0 3 1 0 2 1 3 1 3 1 3
2 0 0 3 0 0 0 1 2 3 0 2 1 0 0 0 3 0 2 0 3 1 2 1
1 2 1 1 3 1 4 1 2 1 3 4 3 1 2 4 3 4 3 2 3 1 2 3 1 2 2
1 3 1 4 1 3 2 0 0 1 2 3 0 1 2 3 4 0 2 1 2 4 3 2 1 2 1 2 3 2 1
2 1 1 1 2 1 1 2 1 3 4 2 1 2 3 2 3 1 1 1 1 0 1 2 1 2
4 4 4 4 1 1 1 4 1 2 0 3 4 4 0 3 1 4
1 4 2 2 3 1 4 3 4 2 4 3 2 3 4 3 4 2 4 4 2 4
3 3 4 3 2 3 4 3 0 0 1 0 3 1 0 3 3 0 0 0 4 3 2 1 1 0
0 2 0 2 0 2 0 3 0 1 3 0 1 0 3 0 3 0 2 3 1 2 0 3 0
1 0 2 3

Etüde N° 2.
Presto.

105

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Presto'. The notation includes numerous fingerings (1-4) and slurs. A repeat sign with first and second endings is present in the middle of the piece. The score concludes with a final cadence.

Intonationsübungen.

II. Teil.

Die folgenden Übungen sind in Septimenakkorden aufgebaut und nach demselben Prinzip angeordnet wie der I. Teil der Intonationsstudien mit dem Unterschiede, daß in die Skalen, welche jede Tonart abschließen, auch die Oktaven- und Dezimenskalen aufgenommen wurden. Die vorgeschrittene Stufe, auf welcher sich der Schüler nunmehr befindet, läßt diese Anordnung zu. Bezüglich der Art, wie diese Studien zu betreiben sind, gilt das für den I. Teil Gesagte. Diese Intonationsübungen nehmen die Aufmerksamkeit und Selbstkritik des Schülers voll auf in Anspruch und bilden so ein treffliches Mittel für

die Ausbildung des musikalischen Gehörs vom physiologischen Standpunkte. Durch gründliche Studien in allen Tonarten gewinnt der Schüler die notwendige Sicherheit in der richtigen Wertung der jeder Tonart eigenen Vorzeichen und wird davor bewahrt, Vorzeichen zu übersehen und die Tonart zu verlassen, wie es dem Ungeübten so oft geschieht. Den Schluß dieser Intonationsstudien bilden vier schwierige Quarteneispielen sowie zwei Studien zur technischen Verwertung sämtlicher Intervalle, welche langsam und sorgfältig zu betreiben sind.

F dur, F moll.

1.

2.

3.

4.

5. a)

oder etc. Gilt für alle Sexten in sämtlichen Tonarten.

6.

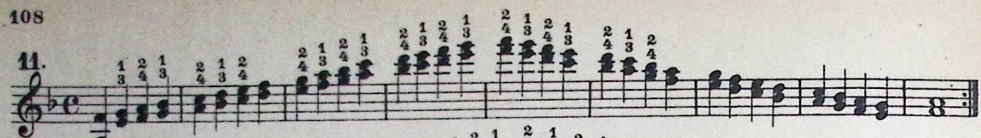
7.

8.

9.

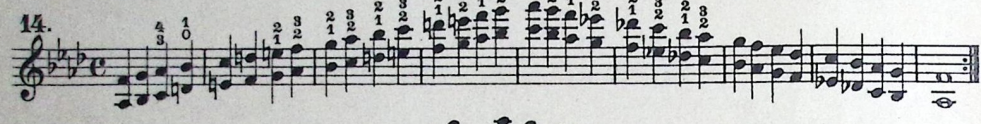
10.

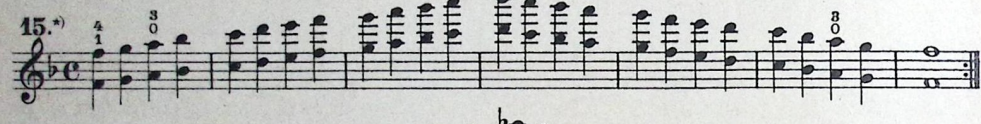
Detailed description: The image shows a page of musical notation for exercises 6 through 10. Each exercise is presented on two staves. Exercise 6 is in G major (one sharp) and 2/4 time, featuring complex fingerings (e.g., 4 3 2 3, 2 3 4 3) and articulations (accents, slurs). Exercise 7 is in G major, 2/4 time, with fingerings like 2 4 2 4 and articulations including slurs and accents. Exercise 8 is in G major, 2/4 time, with fingerings like 4 2 4 2 and articulations including slurs and accents. Exercise 9 is in G major, 2/4 time, with fingerings like 2 4 2 4 and articulations including slurs and accents. Exercise 10 is in G major, 2/4 time, with fingerings like 2 4 2 4 and articulations including slurs and accents. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, accents, and fingerings.

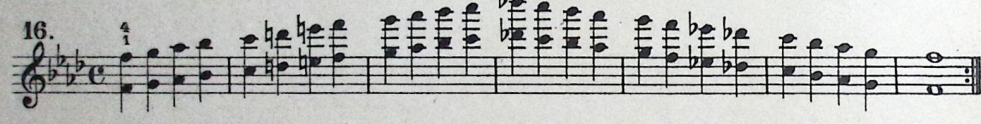
41. 

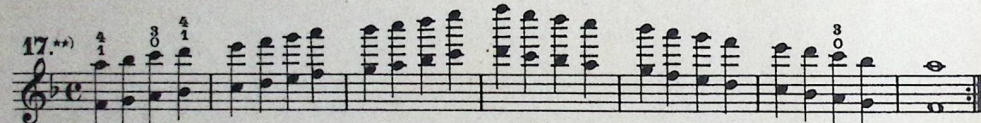
42. 

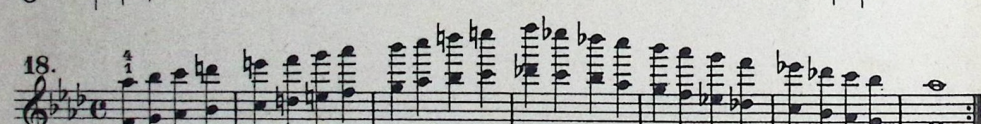
43. 

44. 

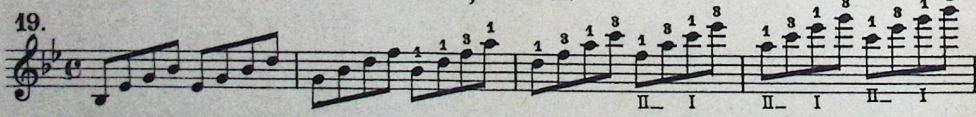
45. *) 

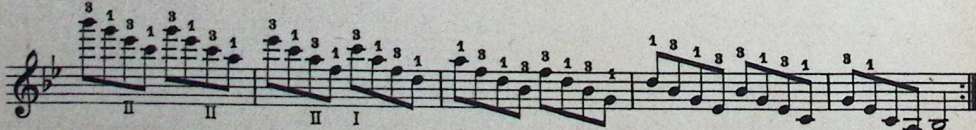
46. 

47. **) 

48. 

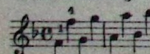
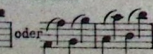
B dur, B moll.

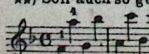
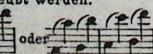
49. 



*) Soll auch so geübt werden.

**) Soll auch so geübt werden.

 oder  etc. Gilt für die Oktaven sämtlicher Tonarten.

 oder  etc. Gilt für die Dezimen sämtlicher Tonarten.

20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



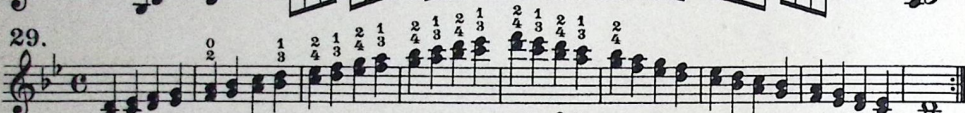
27.



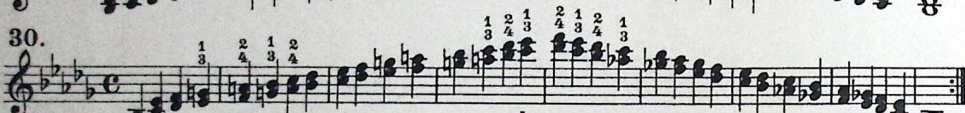
28.



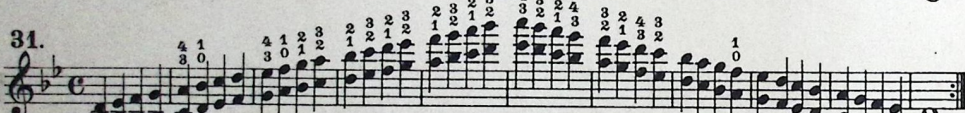
29.



30.



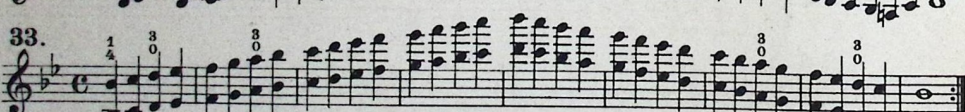
31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



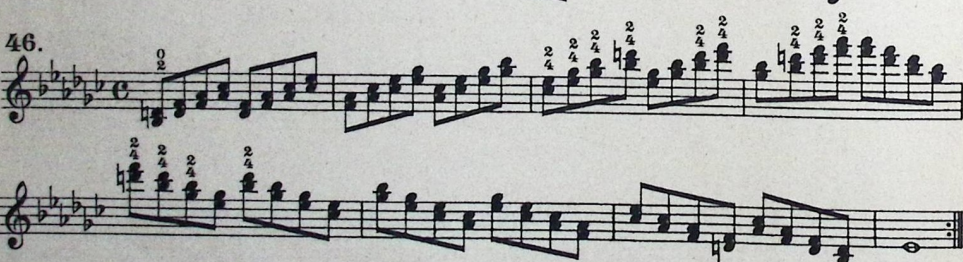
44.



45.



46.

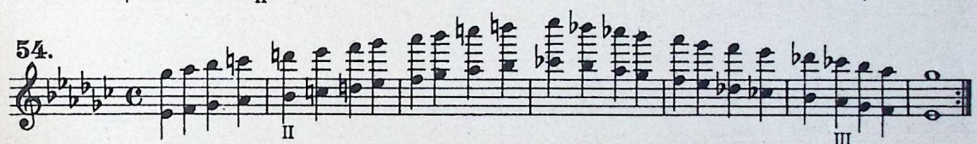
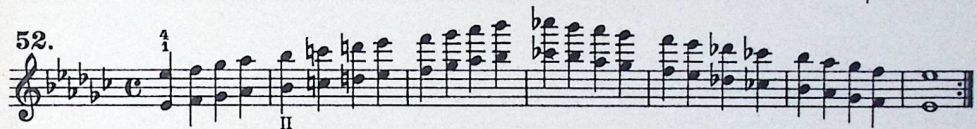
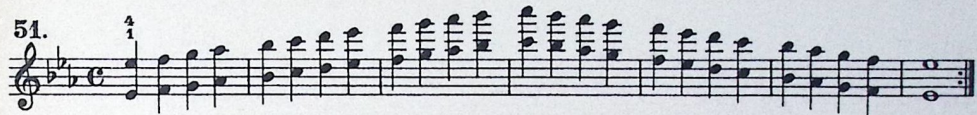
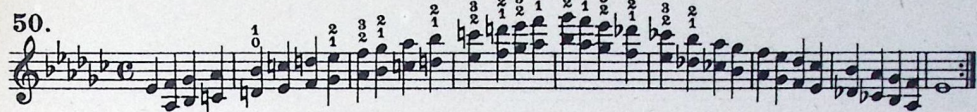
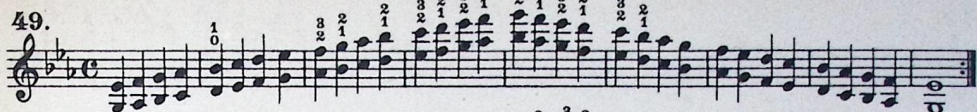


47.

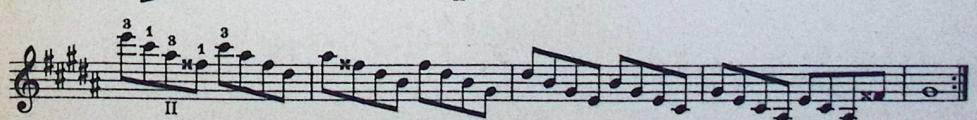
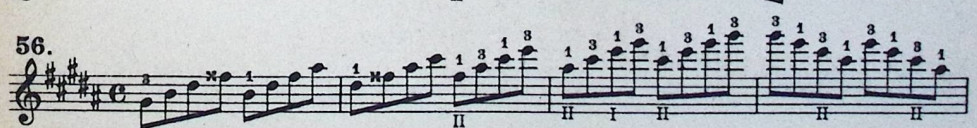
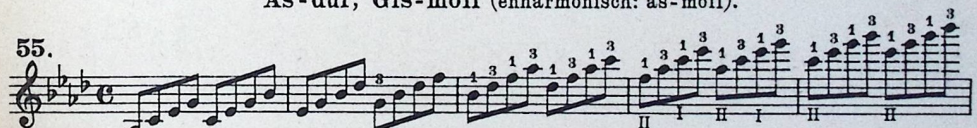


48.





As-dur, Gis-moll (enharmonisch: as-moll).



57.

58.

59.

60.

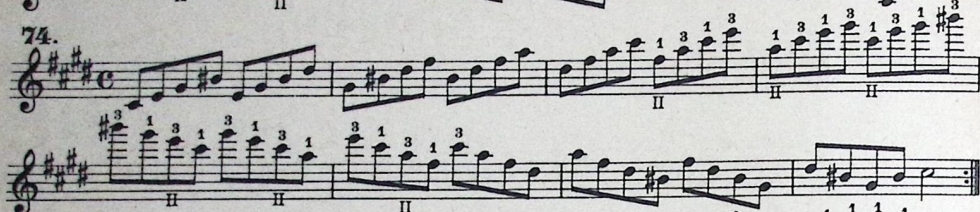
61.

62.

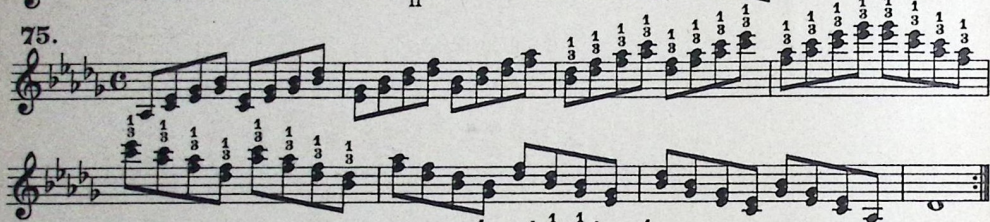
73.



74.



75.



76.



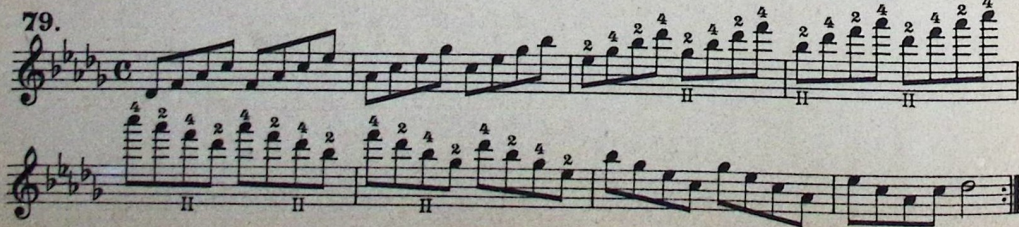
77.



78.



79.



80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

98.



99.



100.



101.



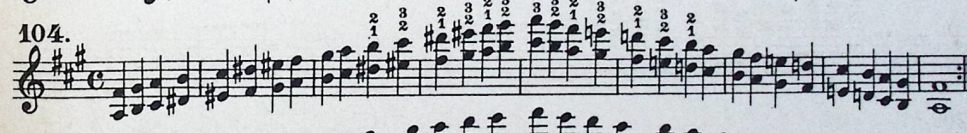
102.



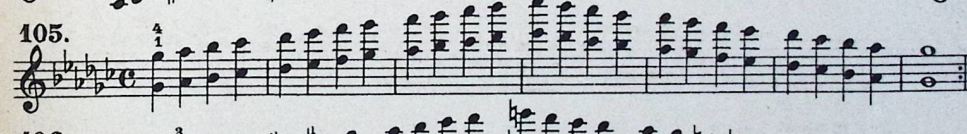
103.



104.



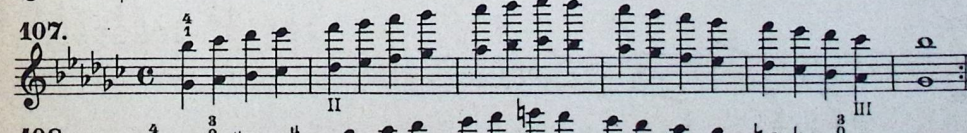
105.



106.



107.



108.



109.

Exercise 109 is written for three staves in G major (one sharp) and common time. It consists of a series of chords and melodic fragments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

110.

Exercise 110 is written for three staves in G major (one sharp) and common time. It consists of a series of chords and melodic fragments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

111.

Exercise 111 is written for three staves in F major (one flat) and common time. It consists of a series of chords and melodic fragments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

112.

Exercise 112 is written for three staves in F major (one flat) and common time. It consists of a series of chords and melodic fragments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

Technische Verwertung sämtlicher Intervalle.

121

Moderato.

The musical score is a technical exercise for piano, titled "Technische Verwertung sämtlicher Intervalle." (Technical Use of All Intervals). It is marked "Moderato." and consists of 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is written for the right hand, with various intervals and chords indicated by numbers above the notes. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, time signature, and various intervallic exercises.

Andante.

The musical score is written for a single instrument, likely piano, in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Andante." The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is composed of various chords and arpeggios, with many fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The score is written for a single instrument, likely piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Andante." The score is written for a single instrument, likely piano.

MUSIK FÜR VIOLINE UND KLAVIER.

PROGRESSIV GEORDNET.

No.	Leicht.	No.	Mittelschwer.	No.	Schwer.
	<i>Erste bis dritte Stufe.</i>		<i>Vierte und fünfte Stufe.</i>		<i>Sechste und siebente Stufe.</i>
	A. Solostücke und Sonaten.		A. Solostücke und Sonaten.		A. Solostücke und Sonaten.
2957	Bach, Inventionen (Grüters).	232/33	Bach, 6 Sonaten (David), 2 Bände.	3226	Alte Meister des Violinspiels (Schering).
149	Beethoven, Op. 17 Horn-Sonate F (Hermann).	232a/33a	— Dieselben (Schreck).	2174	Bach, Chaconne Dm.
13b	— Rondo und Variationen (David).	236	— Suite, Sonate und Fuge.	228a/b	— 6 Solo-Sonaten mit Klavier.
3075a/b	David, Op. 30 Bunte Reihe (Moser), 2 Bände.	2816	Corelli, Folies d'Espagne (Hermann).	2078	Becker, A., Op. 29 Adagio.
1996	Goldtermann, Op. 13 Deux Pièces de Salon.	3076a/b	David, Die hohe Schule des Violinspiels (Hermann).	189b	Beethoven, 2 Romanzen (Wilhelm).
2475a/b	Händel, 6 Sonaten (Sitt), 2 Bände.	1340	Grieg, Op. 8 Sonate I F.	13a	— Sämtliche Sonaten (David).
2948	Hauptmann, Op. 10, 3 Sonatinen (Hermann).	287	Hauptmann, Op. 5, 3 Sonaten (Hermann).	3031	— Dieselben (Joachim).
1493a/b	Hauser, Lieder ohne Worte, 2 Bände.	288	— Op. 23, 3 Sonaten (Hermann).	2637a/c	Bériot, Airs variés, 3 Hefte.
190	Haydn, Sämtliche Sonaten (David).	2730	Leclair, Sarabande und Tambourin.	2990	— Op. 100 Scène de Ballet.
2347	Hermann, Kleine Vortragsstücke.	3250a/b	Moszkowski, Op. 82 Vier Stücke, 2 Hefte.	1818	Ernst und Prame, Élégie, Mélancolie.
3229a/c	Hofmann, Op. 128 Drei Konzertinos (1.—3. Lage).	14	Mozart, Sonaten (Hermann).	2279	Grieg, Op. 13 Sonate II G.
1732	Mendelssohn, Op. 4 Sonate Finell (Hermann).	3315	— Dieselben (Schnabel u. Flesch).	2114	— Op. 45 Sonate III Cm.
2995	Mozart, Sätze aus Jugend-Sonaten (Hermann).	2878	Neue Meister des Violinspiels (Sitt).	2567a	Hauser, Op. 43 Ungarische Rhapsodie.
156a	Schubert, Op. 137, 3 Sonatinen (David).		1. Ernst, Élégie. 2. Smetana, Aus der Heimat.	3197	Mahler, Adagietto a.d.5. Symph. (Wittenbecher).
2747a/c	Sitt, Op. 62, 3 Sonatinen.		3. Grieg, Allegretto aus der Fdur-Sonate.	2786	Nováček, Perpetuum mobile Dm.
2643	Sonatinen-Album (Hermann).		4. Moszkowski-Sarasate, Gitarre. 5. Hauser,	1990	Paganini, 4 Kompositionen (Becker).
	1. Hauptmann, Op. 10 No. 1 Sonatine C.		Rhapsodie hongroise. 6. Sitt, Albumblatt.	2668a/c	Raff, Fünf Sonaten.
	2. Weber, Sonatine No. 1 F. 3. Schubert, Op. 137		7. Vieuxtemps, Ballade. 8. Sinding, Adagio	1094	Rode, Op. 10 Air varié G (Hermann).
	No. 1 Sonatine D. 4. Dussek, Op. 20 No. 3		aus der Suite Op. 10.	156b	Schubert, Duos (David).
	Sonate No. 6 G. 5. Haydn, Sonate No. 1 G. 6. Mozart,	3373	Raff, Op. 85 No. 3 Kavatine (Sitt).	2968	Schumann, Op. 131 Phantasie C (Hermann).
	Sonate No. 6 G. 7. Bach, Arie: Mein gläubiger	3383	Raff, Vieuxtemps, Wieniawski, Kavatine, Réverie,	2177	Sinding, Op. 10 Suite Am.
	Herrn. 8. Händel, Largo. 9. Martini, Gavotte.		Legende.	2827	— Op. 39 Romanze Em.
	10. Boccherini, Menuett. 11. Haydn, Serenade.	2966	Schumann, Op. 73 Phantasiestücke.	3059	— Op. 73 Sonate F dur.
	12. Mozart, Ave verum. 13. Schumann, Abendlied.	2967	— 2 Sonaten.	3066	Stojowski, Op. 20 Romanze.
191	Weber, Sämtliche Sonaten (David).	2826	Sinding, Op. 27 Sonate E.	3318	Tartini, Teufels- und Gmoll-Sonate (Sauret).
	B. Unterhaltungsmusik.	3131	— Op. 78 Cantus doloris.		Vieuxtemps (neue Ausgabe von E. F. Arbós):
	(Bearbeitungen.)	3135	— Op. 79 Zwei Romanzen.	3320	— Op. 11 Fantaisie-Caprice.
2921	Grieg, Op. 6, 4 Humoresken (Sitt).	2839	Sitt, Op. 23, 6 Albumblätter.	3321	— Op. 22 Morceaux de Salon.
2181	— Op. 12 Lyrische Stücke (Sitt).	2215	Sjögren, Op. 19 Sonate Gm.	3321a	— Op. 22 No. 3 Réverie.
2833	— Op. 25, 4 Albumblätter (Sitt).	2634a/b	Smetana, Aus der Heimat (Sitt), 2 Hefte.	2589	— Op. 35 Fantasia appassionata.
2664	— Auswahl aus Op. 38 Lyrische Stücke (Sitt).	2199	Spohr, Op. 135 No. 1 Barkarole (Hermann).	2581	— Op. 38 Ballade und Polonaise.
2665	— Auswahl aus Op. 43 u. 47 Lyrische Stücke (Sitt).	1069a	Tartini, 3 Sonaten.		Wieniawski (neue Ausg. von Henri Marteau):
2920	— Auswahl aus Op. 57 u. 65 Lyrische Stücke (Sitt).	1069c	— 2 Sonaten.	3250/31	— Op. 4 Polonaise, Op. 12 Zwei Mazurkas.
1331a/b	Haydn, 6 Symphonien (Hermann), 2 Bände.	2582a	Vieuxtemps, Op. 43 Suite (Arbós).	3292	— Op. 16 Scherzo-Tarantelle.
1089	Jansa, Op. 75 Der junge Opernfreund.			3293	— Op. 17 Legende.
2129	Jensen, Op. 17 Wanderbilder (Hüllweck).			3294	— Op. 19, 2 Mazurkas (Obertass et Dudziarz).
1413a/d	Klassische Stücke aus Werken berühmter Meister.			3295	— Op. 21 Polonaise brillante.
729c	32 Marsch- und Tanzmelodien. (Hermann.)			3297	— Kuyawiak. Mazurka.
	Meister für die Jugend (Hermann)				B. Konzerte.
2725	— Band I. Haydn, Mozart.	393	Beethoven, 5 berühmte Ouvertüren.	229	Bach, Konzert No. 1 Am. (Hermann).
2726	— Band II. Beethoven, Schubert.	1336a/b	— Op. 18, 6 Quartette (Hermann), 2 Bände.	230	— Konzert No. 2 E (Hermann).
2727	— Band III. Mendelssohn, Schumann.	1337	— Op. 20 Septett (Hermann).	3069	— Konzert Gm. (Schreck).
1734	Mendelssohn, 36 Lieder ohne Worte (Hermann).	2174	— Symphonien No. 1—9 (Sitt).	189a	Beethoven, Op. 61 Konzert D (Wilhelm).
1736	— 5 Ouvertüren.	2229a/d	Bizet, Carmen-Phantasie.	2969a/k	Bériot, Konzert No. 1, 2, 7, 9, 3, 4, 5, 6, 8, 10.
392	Mozart, 7 Ouvertüren (Hermann).	1917	Chopin, 8 Nocturnes (Hermann).	1494	Bruch, Op. 26 Konzert Gm.
2028a/b	Opern-Album (Hermann), 2 Bände.	2128	Feld, 10 ausgewählte Nocturnes (Hermann).	3073	David, Op. 35 Konzert No. 5 Dm. (Hermann).
	Band I. 1. Mozart, Don Juan. 2. Figaro.	2516	Grieg, Op. 19 No. 2 Norw. Brautzug (Hermann).	2850	Ernst, Op. 23 Konzert Fism. (Hilf).
	3. Zauberköte. 4. Beethoven, Fidelio. 5. Weber,	2547	— Op. 35, 4 norwegische Tänze (Sitt).	1091a/d	Kreutzer, 4 Konzerte (Hermann).
	Freischütz. 6. Mendelssohn, Sommernachts-	2493	— Op. 46 Peer Gynt-Suite I (Sitt).	2967a/f	Leclair, 6 Konzerte (Herwegh).
	traum. 7. Wagner, Tannhäuser. 8. Lohengrin.	3099	— Op. 65 No. 6 Hochzeitstag (Sitt).	2642	Lipinski, Op. 21 Concert militaire D (Hermann).
	Band II. 1. Bizet, Carmen. 2. Boieldieu, Die	2176a	— Brautzug, Karneval (Sauret).	1731a	Mendelssohn, Op. 64 Konzert Em. (Flesch).
	weiße Dame. 3. Flotow, Martha. 4. Donizetti,	2176b/c	— Lieder (Sauret), 2 Bände.	2962	Molique, Op. 21 Konzert No. 5 Am. (Sitt).
	Die Regimentsleut. 5. Nicolai, Die lustigen	2167	Moszkowski, Op. 12 Spanische Tänze (Scharwenka).	2193a/d	Mozart, 4 Konzerte (Marteau).
729b	Weiber. 6. Verdi, Rigoletto. 7. Troubadour.	2529	— Op. 45 No. 2 Gitarre (Sarasate).	1991a	Paganini, Op. 6 Konzert No. 1 Es. (Flesch).
3299	41 Opernmelodien (Hermann).	2905	— Op. 55, 4 polnische Volkstänze (Sitt).	3112	Reger, Op. 101 Konzert A.
	Ouvertüren-Album (Hofmann)	1333	Mozart, 4 Symphonien (Hermann).	1095a/f	Rode, 6 Konzerte (Hermann).
	1. Don Juan. 2. Hochzeit des Figaro. 3. Eg-	1110a/b	Salon-Album, 2 Bände.	1339	Rubinstein, Op. 46 Konzert G.
	mont. 4. Fidelio. 5. Freischütz. 6. Jubel-	2274	Schubert, Symphonie C (Sitt).	2976	Sinding, Op. 60 Konzert No. 2 D.
	ouvertüre. 7. Fingalsöhle. 8. Ruy Blas.	2275	— Symphonie Hm. [Unvollendete] (Sitt).	1096a/c	Spohr, 3 Konzerte (David).
2267	Schubert, 12 ausgewählte Lieder (Sitt).	2369a/d	Schumann, 4 Symphonien (Sitt).	1098d	— Op. 47 Konzert No. 8 (Gesangsszene) Am.
2471	— Op. 33 Deutsche Tänze (Sitt).		Strauss-Album. Beliebteste Tänze von Johann,	1098e/g	— 3 Konzerte.
2371	Schumann, 15 ausgewählte Lieder (Sitt).	1449	Josef und Eduard Strauss, 8 Bände.	2823a/b	Viotti, Konzert No. 20 D, 24 Hm. (Hermann).
2370a	— 12 ausgewählte Stücke (Sitt).	3440	Suppé, 6 Ouvertüren.	1100a/d	— Konzert No. 22, 23, 29 (Hermann).
2370b	— 12 ausgewählte Stücke aus Op. 68 (Sitt).		Wagner, Ouvertüren und Vorspiele (Sitt).	3324	Vieuxtemps, Op. 10 Konzert No. 1 E (Arbós).
2372	— Op. 113 Märchenbilder (Hermann).		Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan u.	2574	— Op. 19 Konzert No. 2 Fism. (Arbós).
2724	Violin-Album. 30 populäre Stücke (Hermann).		Isolde, Meistersinger, Parsifal.	3322	— Op. 31 Konzert No. 4 Dm. (Arbós).
729a	60 Volksmelodien (Hermann).	3441a/f	— 11 Phantasien (Sitt).	3323	— Op. 37 Konzert No. 5 Am. (Arbós).
394	Weber, 5 Ouvertüren.	3439a/g	— 7 Paraphrasen (Sinding).	3296	Wieniawski, Op. 22 Konzert Dm. (Marteau).
2800	Weltnachts-Album (Hermann).				

MOZART
SONATEN FÜR KLAVIER UND VIOLINE.
 NEUE AUSGABE VON SCHNABEL UND FLESCHE. No. 3315.