

Vorwort.

Ein unsägliches Reiz wohnt der Zither, diesem kleinen Instrumente, inne. Nicht als ob sie bloß geeignet wäre, die muntere Freude, die heitere Sorglosigkeit auszudrücken — sein, sie vermag eine Mannigfaltigkeit der Gefühle hervorzurufen, wie kein anderes Musikinstrument. Ein Musikschriftsteller sagt in dieser Beziehung so trefflich: »Die Zither, einer Natur entstammend, deren tausendfache Reize Gefühle erregen, wofür uns Sprache und Ausdruck fehlen, ist mit ihrer milden, einfachen Weise wie geschaffen zur Deutung jener namenlosen Empfindungen, die uns das Herz schwellen, und ihre weichen Töne, das Echo einer unverdorbenen Natur, wie leise Stimmen aus fernen, höheren Regionen, ergreifen uns mit einer wundersamen Gewalt. Freude und Wehmuth, Rührung, Sehnsucht und Wonne, eine Welt voll streitender Empfindungen rufen diese Töne in uns hervor, und wenn in abendlicher Stille ihre krystallhellen Accorde erklingen, welches Ohr lauscht da nicht gerne diesen gemüthlichen Klängen, die bald zärtlich und klagend, bald ernst und wehmüthig, bald freudig und jubelnd und immer traulich und anmüthig in unser Herz

sich einschleichen und unser Innerstes durchdringen. Es liegt ein Zauber in der feinen metallenen Stimme der Zither, kaum auszudrücken durch Worte, aber fühlbar dem Herzen, das offen ist für die Schönheit der Natur, das die Liebe kennt und die Freude und den Schmerz.« Fr. Liszt, der berühmte Pianist, äußerte über die Zither: »Ihr süßer Ton, sanft und doch so eindringend, erregt und beruhigt gleicherweise die Nerven; auf den krystallhellen Schwingen ihrer (der Zither) Töne träumt sich der Geist in die entfernteste Vergangenheit, oder es breiten sich lachende Gefilde, imposante Felsenwildnisse vor dem inneren Auge aus. Die Zither ist das Instrument der Trübserei und sollte eigentlich als solches nicht im hellerleuchteten Salon, sondern in stiller Dämmerung, im intimsten Kreise gespielt werden.«

G. Meyerbeer hörte gerne Zither spielen und sagte über dieselbe: »Sie ist nur ein schlichtes, einfaches Instrument, aber sie spricht wie kein anderes; sie hat Seele, und ihre eigenthümlichen, bald schwermüthig klagenden, bald neckisch heiteren Weisen kommen dem Gesang am nächsten.

Die kleinen Unvollkommenheiten der Zither heben ihre guten Eigenschaften nur hervor, wie auch die Natur an vielen, ja fast allen ihren Werken einen kleinen Mangel gelassen, um durch die übrige Vervollendung um so angenehmer und reizender zu wirken. Ich bedauere nichts mehr als das, dass ich die Zither nicht in's Orchester bringen kann; sie ist eben Haus-Instrument, doch ist ihr als solches eine glänzende Zukunft sicher und nicht lange wird es dauern, so wird sie im Palast und Hütte gefühlvolle Zuhörer mit ihrem süßen Klange erfreuen.

Auch von Schriftstellern und Dichtern ist die Zither oft besprochen und besungen worden; allbekannt ist der schöne Ausspruch des Herzogs Maximilian in Bayern:

«Die Zither ist a Zauberin,
Sie hat mir g'fauga Herz und Sinn,
Dann wann a üb'all Schnee und Eis,
So macht e' mir od' den Frühling weis.»

Anthony Trollope erwähnt in einer (englischen) Novelle die Zither mit folgenden Worten: «Leser, hast du jemals den Klängen der Zither gelauscht? Sie singt dir vor von dem Glück und klagt dir über das Leid der Liebe, bis dein Herz mit einer Wehmuth erfüllt ist, der zu entziehen man weder die Macht noch die Neigung fühlt; sie spricht zu dir, wie kein anderes Instrument zu sprechen vermag, und offenbart dir mit wunderbarer Beredsamkeit die Trauer, in welcher sie sich mit Entzücken ergötzt. Sie erzeugt

einen Reichthum an Sehnsucht, sie sättigt uns mit der Befriedigung eines eingebildeten Wehes, sie verwirklicht die geheimnissvollen Reize der Romantik, welche Worte wiederzugeben zu schwach sind. Während Leben von ihren Saiten strömt, während ihre Töne die Luft erfüllen, saugt das Ohr begierig jedes Atom ihrer Stimme und empfindet jeden andern Laut und Klang als beleidigende Störung.» — Dieser eigenthümliche Zauber der Zither ist vorzugsweise der momentanen Tonangabe und dem geheimnissvollen Verhalten der Töne zuzuschreiben — ein Vorzug vor allen andern Instrumenten. Die sich immer weiter entfernenden Tonwellen sind gleichsam die Schwingen, auf welchen die Phantasie in das Reich des Zaubers hinübergetragen wird. —

Neben dem sentimentalen Character ist die Zither recht wohl auch kräftiger, energischer Accente fähig; dergleichen bequemt sie sich leicht andern Instrumenten wie Cello, Klavier, Violin, Flöte etc. an und bringt im Vereine mit diesen eine überraschende Wirkung hervor.

Alle diese Vorzüge stempeln die Zither zum passendsten Instrument für Familie und Haus. Dazu kommt, dass sie einen verhältnismässig kleinen Raum einnimmt, und der Spieler sein Instrument überall mitnehmen kann, wohin er will. Sie ist so recht geeignet, uns in stiller Musestunde zu vergnügen, ohne andere zu stören, was z. B. beim Klavier so oft der Fall ist. Und dann ist ihre Erlernung so leicht. Schon nach wenigen Wochen ist man bei einigem Fleiss im

Stunde, ganz nette Stückchen zu spielen, sich und andern zur Freude, während ein Anfänger auf dem Klavier oder gar auf der Violine in dem gequälten Nachbar gelinde Verzweiflung hervorrufen kann. —

Die Erlernung des Zitherspiels erfordert kein besonders specielles Talent: eine ernste, tiefe Neigung zur Musik und Ausdauer in der Verfolgung des sich gesteckten Zieles sind die einzigen Bedingungen zur Erreichung des letzteren. Das Vorhandensein eines gewissen nothwendigen musikalischen Gehörs darf überall da vorausgesetzt werden, wo die durch Töne hervorgebrachten Eindrücke zum Bewusstsein gelangen, d. h. wo beim Vortrage eines Musikstückes die Empfindung des Behagens oder der Misstimmung hervorgerufen wird. Durch die Pflege der Musik — also beim Lernenden durch verständnisvolles Ueben seiner Aufgabe — entwickelt sich übrigens das musikalische Gehör von selbst und wird zum Hören unmusikalischer Tonverbindungen immer mehr empfänglich.

Wer ohne die leitende Hand des Lehrers als Autodidakt an die Erlernung des Zitherspiels geht, muss an sich selbst das Amt des Lehrers üben. Deshalb empfehlen wir, um nach diesen Unterrichtsbriefen sich gründlich auszubilden, die strengste Beachtung nachstehender Vorschriften:

1. Ein deutsches Sprichwort sagt: *»Eile mit Weile.«* Nirgends ist ein langsames Fortschreiten wöthiger als bei Erlernung der Musik. *Gründlichkeit sei das Erste.* Der Schüler beschäftige sich mit jeder Lection eingehend; er gehe nicht zu schnell vorwärts, jage nicht wie es so häufig vorkommt, von einem Stück zum andern, sonst wird er gar bald die Lust am Instrument verlieren und es bei Seite legen. Nichts soll überschlagen, nichts für unnüthig gehalten werden. Man gehe zu keiner Lektion, wenn nicht die vorhergehende aufs Gründlichste und Genäteste erledigt ist. Ein Ignorieren einer auscheinend geringfügigen Regel oder eines Taktes einer Uebung wäre ein Fehler und könnte einen mangelhaften Erfolg der ganzen Lehrmethode zur Folge haben. Ganz besonders ist diese Mahnung jenen aus Herz zu legen, die schon ein anderes Instrument spielen können und einzelnes hier wiederholt finden. Der Lernende befolge vielmehr von Brief zu Brief und von Lection zu Lection alle hier gegebenen Winke und bedenke, dass hievon die Erreichung sein= Ziel= abhängt.

2. Ein anderes Sprichwort heisst: *»Wiederholung ist die Mutter der Weisheit.«* Wiederholung bietet die einzige Sicherheit, dass nichts verloren geht, was früher gelehrt wurde. Deshalb soll nach gründlicher Durchnahme einiger Lectionen, etwa alle 10 Tage, eine Wiederholung des Lehrstoffes vorgenommen werden. Sämmtliche Uebungen werden durchgespielt, die Regeln durchgelesen und etwa Mangel-

haftes verbessert und ergänzt. Ein Hauptaugenmerk muss dabei darauf gerichtet sein, dass keine üblen Angewohnheiten beim Spiel sich einschleichen, da diese später gar nicht oder nur mit der grössten Willenskraft und vielem Zeitaufwande abgeröhut werden können.

3) *«Uebung ist die beste Lehrmeisterin.»* Man gehe successive vorwärts und setze nicht Tage und Wochen lang aus. *Beständig* muss man in der Uebung bleiben; wenn möglich, so soll täglich, wenn auch nur manchmal ganz kurz, das Instrument zur Hand genommen werden. Beständiger Fleiss, Ausdauer und gründliche Hingabe machen die Bewältigung des Lehrstoffes leicht. Man verliere nie die nöthige Geduld, lasse die Theilnahme nie erkalten und halte sich stets Zweck und Ziel des Studiums vor Augen, eingedenk des Sprich-

wortes: *«Geduld bringt Rosen»*. Wenn eine Stelle in einer Uebung nicht geläufig geht, so fahre man nicht weiter und wiederhole etwa mehrmals die betreffende Uebung, sondern man verweile bei der Stelle (dem Takte) so lange und übe sie so oft, bis die Schwierigkeiten leicht und tadellos überwunden werden können.

Um dem Vortheile eines individuellen Lehrganges, der beim persönlichen Unterrichte eine besondere Berücksichtigung finden und hier nothwendigerweise ausser Acht gelassen werden muss, theilhaftig zu werden, rathen wir den mit diesen Unterrichtsbriefen sich Beschäftigenden, sich häufig mit Anfragen an uns zu wenden und Erläuterungen über Unklares einzuziehen. Derlei Fragen werden bereitwilligst beantwortet werden.

Einleitung.

Die Zither (Schlagzither) gehört zu den Holz-Saiten-Instrumenten. Sie besteht aus zwei gleich grossen Holzplatten, die durch eine circa $2\frac{1}{2}$ cm hohe Zarge verbunden sind. Die obere Platte (*Decke*) hat eine kreisförmige Oeffnung, das (*Schallloch*); in der unteren Platte (*Boden*) sind drei mit scharfen Stahlspitzen versehene Füsschen eingeschraubt, um dem Instrumente festen Halt zu geben. An der geraden Seite der Zither befindet sich ein schräges Brettchen, das *Griffbrett*, welches von Messing- oder Neusilberstäbchen, *Bünde* genannt, durchzogen ist. Am oberen Ende ist der *Würfelsack* mit den Schrauben (*Wirbeln*) zum Stimmen der Zither, am untern Ende befindet sich eine *Querleiste* und der *Saßschalter*. Der ausgeschweifte Theil gegenüber des Griffbrettes heisst *Bauch*. (S. Taf. I.)

Ueber dem Griffbrette sind 5 Saiten (*Griffbrettsaiten*) aufgespannt, von denen die drei ersten aus Stahl- und Messingdraht verfertigt und die 4. und 5. mit Silberdraht überzogen ist. Die übrigen sind freischwebende Saiten, (*Basssaiten*). Ihre Zahl ist verschieden und bewegt sich zwischen 25—37. Die ersten zwölf derselben werden *sokret*,

die folgenden zwölf *stiefe* Basssaiten, die übrigen *«Ccontra-Saiten»* genannt. Den Griffbrettsaiten ist beinahe ausschliesslich die Führung der Melodie zugetheilt und heissen sie deshalb auch *Melodicsaiten*, während die hohen Basssaiten die Begleitung der Melodie zu übernehmen haben und darum häufig *Begeleitsaiten*, die übrigen kurzweg Basssaiten genannt werden. Das Material für diese Saiten ist theils Darm, theils überspinnene Seide. (Von der Anwendung der Stahldrahtsaiten, die man noch hier und da findet, ist entschieden abzurathen.)

Man theilt die Zither in zwei Arten: Diskant- und Altzither. Erstere wird auch *geschalliche Zither*, *Prin-* oder *Normalzither* genannt und hat die Stimmung des Pariser a. Eine Abart davon ist die *Konzertzither* mit gleicher Stimmung. Infolge ihrer längeren Mensur (und darum längeren Saiten) hat sie einen volleren und stärkeren Ton, so dass sie als Soloinstrument vorzuziehen ist.

Die *Altzither* ist auch unter den Namen Klegie-, Bass-, Lieder- und Sekundzither bekannt. Sie hat eine längere

Form als die Diskantzither und stimmt um 4 Töne (eine Quarte) tiefer. Sie wird hauptsächlich beim Zusammenspiel mehrerer Zithern, beim Ensemble, verwendet.

Ausser diesen zwei Hauptgattungen: *Diskant-* (Konzert-) und *Altzither* kommen im Handel noch Zithern mit anderen Namen vor, wie z. B. Reise-, Arion-, Banjo-, Harfen-, Lyra-, Pedal-, Patenzither etc. etc. Ihre Behandlung ist die gleiche wie die einer Konzertzither und sind nur ihre Namen in willkürlicher Weise nach der Form des Instruments geändert.

Für den Unterricht ist eine Diskant- oder Konzertzither am geeignetsten. Ob dieselbe luxuriös ausgestattet und mit Griffbrett-Mechanik oder Verzierungen (Einlagen) versehen ist, ist für die Zwecke des Unterrichts belanglos; wohl aber ist es von Wichtigkeit, ein gutes Instrument zu besitzen, da man nur auf einem solchen eine gute Tonbildung zu erzielen und ein gutes Spiel sich anzueignen vermag.

Unentbehrliche Requisiten, die zur Zither gehören, sind der Stimmschlüssel (der immer der Zither beigegeben ist), ein gut schliessendes, wo möglich weich ausgelegtes Etui zum Schutze gegen Staub- und Temperatur-Einflüsse,

sowie ein Anschlagsring (Zitherring). Die Ringe sind aus Metall oder Schildkrot verfertigt und haben die Form der beigelegten Zeichnungen:



Auf den Zitherring ist ein besonderes Augenmerk zu richten und ist die erste Bedingung, dass er fest am Finger sitzt. Die Spitze desselben darf ferner nicht zu lang sein, weil man sonst beim Anschlage, bezw. Aufheben leicht hängen bleibt; ebenso darf sie nicht zu kurz sein, da sonst leicht die Möglichkeit gegeben ist, dass auch der Finger die angeschlagene Saite mit berührt und sie auf diese Weise dämpft.

Weitere Requisiten, deren Anschaffung dem Belieben anheimgestellt ist, wären ein Stimmpfeifchen, Notenspult, Staubbürstchen, eine Zwickzange zum Kürzen der Saiten.

Lektion 1!

Ton. Noten.

Unter *Musik* versteht man jene Kunst, welche durch Töne Seelenzustände schildert. Es gibt *Vocal-* und *Instrumental-Musik*. Die einzelnen Töne unterscheiden sich von einander durch ihre Höhe und Tiefe; ihre grosse Anzahl ist nur eine *schwebende* und lässt sich auf zwölf zurückführen. Von diesen 12 Tönen, die dem Namen nach in immerwährender Wiederholung auftreten, haben sieben selbstständige Namen, während die übrigen fünf von diesen abgeleitet sind. Die auf- oder abwärtsgehende Reihenfolge dieser sieben Töne wird *Tonreihe* oder *Tonleiter* genannt. Die Tonleiter in *aufsteigender* Reihenfolge heisst: C, D, E, F, G, A, H und in *absteigender* Folge: C, H, A, G, F, E, D. Will man diese Tonreihe verlängern, so folgt nach der Höhe zu wieder: C, D, E etc. und nach der Tiefe: C, H, A etc. Die sieben Tönen wiederholen sich also dem Namen nach immer wieder und sagt man deshalb zu ihrer Kennzeichnung von jenen, die sich *aufwärts* wiederholen: »sie liegen eine *Oktave höher*«, und wenn sie sich *abwärts* wiederholen: »sie liegen eine *Oktave tiefer*«.

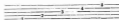
Fragen: Wie heisst die Tonleiter auf- und abwärts? Welcher Ton folgt aufwärts nach D? welcher nach F, nach C, A, E, etc.? Welcher Ton folgt abwärts nach H? nach E, G, D etc.? Welcher Ton liegt vor G, welcher nach G? Vor und nach D? Vor und nach H? Zwischen welchen Tönen liegt F? A? E etc.? Wie heisst der Ton, welcher zwei Töne höher liegt als E? als G etc.? Wie heisst der Ton, welcher zwei Töne tiefer liegt als A? als E? Welche Töne liegen zwischen D und G? Zwischen E und H etc.?

Die Töne werden durch gewisse Zeichen dargestellt, die man *Noten* nennt. Die *erste* Gattung von Noten ist diese: = Man schreibt dieselben auf ein System von fünf Linien, das *Notensystem* heisst.



Die Linien und Zwischenräume des Notensystems werden von unten nach oben gezählt.

Linien:



Zwischenräume:



Eine Note kann stehen 1) *auf der Linie*, wenn diese mitten durch die Note geht:



2) *Zwischen den Linien* (in einem Zwischenraume):



3) *Über dem Notensystem:*



4) *Unter dem Notensystem:*



Frage: Auf welcher Linie oder in welchem Zwischenraume stehen nachstehende Noten?



Die Entfernung von einer Linie zur nächstfolgenden beträgt zwei *Tonstufen*. Wenn also die Note auf der ersten Linie **E** heisst, so muss jene auf der zweiten Linie **G** (2 Tonstufen höher als E), die auf der dritten Linie **H** (2 Stufen höher als G), die Note auf der vierten Linie **D** (2 Stufen höher als H) und die auf der fünften Linie **F**

(2 Tonstufen höher als D) heissen. Die Noten *auf den Linien* sind demnach folgende:



Die Entfernung von einem *Zwischenraume* zum nächstfolgenden beträgt ebenfalls zwei Tonstufen. Die Note auf der ersten Linie heisst E, die auf der zweiten G, folglich muss die Note zwischen der ersten und zweiten Linie (im ersten Zwischenraume) **F** heissen, da zwischen E und G in der Tonleiter F liegt. Die Note zwischen der zweiten und dritten Linie heisst dann **A** (2 Tonstufen höher als F), zwischen der dritten und vierten Linie **C** (2 Stufen höher als A) und zwischen der vierten und fünften Linie **E** (2 Tonstufen höher als C). Die Noten *zwischen den Linien* sind daher folgende:



Von einer Linie zum nächsten Zwischenraume folgen also die Noten von der Tiefe zur Höhe nach der bereits angegebenen Ordnung von Stufe zu Stufe:



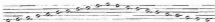
Die Note, welche über der fünften Linie steht, muss **G** heißen, da sie nach F folgt:



Die Note unter der ersten Linie heisst **D**, weil sie vor E steht,



Wir haben nun die Noten kennen gelernt, die in folgender auf- und absteigender Tonreihe verzeichnet sind.



Fragen Wie heissen die Noten auf den fünf Linien? Welche Note steht auf der dritten, ersten, fünften, zweiten, vierten Linie? Wie heissen die Noten in den vier Zwischenräumen? Welche Note steht im ersten, vierten, zweiten, dritten Zwischenraume? Welche Note steht unter, welche über den Linien? Zwischen welchen Noten steht G, D, A, E, H, F, C? Wie heissen die Noten von D unter den Linien an bis G über den Linien? Wie heissen sie abwärts?

Folgendes Notenbeispiel soll möglichst schnell gelesen werden!



Lage der Zither und Haltung des Körpers. Uebungen auf dem Griffbrette.

Die Zither wird in schräger Lage so vor sich auf den Tisch gestellt, dass der untere Theil mit der Querleiste dicht an der Tischkante, der obere Theil am Wirbelstock um circa eine Hand breit weiter entfernt von derselben sich befindet. (Siehe Taf. II, Fig. I.) Der Spieler setze sich vor die untere Saitenhälfte des Instrumentes und nehme eine gerade, ruhige und ungewungene Körperhaltung ein. Sein Sitz sei so hoch, dass die Unterarme sich der wagrechten Richtung nähern. In Bezug der Finger gilt folgende Ordnung: Daumen 1, Zeigefinger 2, Mittelfinger 3, Ringfinger 4, kleiner Finger 5. Letzterer wird nur ausnahmsweise gebraucht.

Die rechte Hand wird mit dem kleinen Finger der ganzen Länge nach auf die Querleiste resp. in die Curve derselben gestützt. Die Handkante drehe man nun so weit nach rechts, dass der 1. Finger an die 2. oder 3. Griffbrettsaite zu liegen kommt. Dem 2. Finger lege man auf die 5., den 3. auf die 8. und den 4. Finger auf die 16. Basssaite. Der vierte Finger ist dabei ganz gestreckt, der zweite und dritte Finger wird im zweiten Gelenke (von der Spitze gerechnet) etwas gebogen gehalten, so dass die Stellung der Finger bei hohl gehaltener Hand eine halb liegende ist. (Siehe Taf. II, Fig. III.)

Hat man dieses Anlegen der rechten Hand einigeremale geübt und darin eine gewisse Sicherheit erreicht, so stecke

man den Spielring, das Plektron, an den Daumen der rechten Hand mit der Spitze nach abwärts, den gebogenen Theil über dem Nagel. (Siehe Taf. II. Fig. II.) Nun bringe man die Hand genau wieder in die angegebene Lage, in der sie jetzt zu verbleiben hat, und streiche dann mit der Plektronspitze die erste Griffbrettsaite so, dass sie einen kräftigen Ton gibt. Dabei beobachte man streng, dass der Daumen stets gestreckt und die Plektronspitze nach jedem Anschlage an der zunächst liegenden Saite ruhen bleibt. Die Plektronspitze bewege sich beim Anschlage nicht über dem Griffbrette, sondern dicht hinter dem letzten Bunde, innerhalb des freien Raumes. Der Ballen des Daumens darf nicht aufliegen, sondern muss vollkommen frei sein. — Diese Uebung des Anschlagens der Saiten wiederhole man der Reihe nach bei allen Griffbrettsaiten.

Die linke Hand hat ihre Lage in gewölbter Haltung oberhalb der Saiten des Griffbrettes. Man stelle den 4. Finger dicht vor den 2. Bund der zweiten Griffbrettsaite und schlage diesen Ton einigemal an. Dann setze man, *ohne den 4. Finger zu heben*, den 3. Finger vor den 3. Bund der gleichen Saite und intoniere diesen Ton mehrmals; hierauf lege man den 2. Finger vor den 5. Bund und schlage diesen Ton an, und endlich stelle man den 1. Finger vor den 7. Bund und verfähre ebenso. Dabei beachte man, dass die Fingerspitzen beim Greifen immer dicht an den Bund gesetzt werden, und dass der Druck so kräftig ist,

dass die Saite gut auf dem Bunde aufliegt; zu wenig Druck veranlasst ein Klirren der Saiten. Das Handgelenk muss in gleicher Höhe mit den Handknöcheln gehalten werden und darf dasselbe, sowie der Daumen, nie herunter hängen, (S. Taf. II. Fig. IV.)

Die zweite Saite des Griffbrettes, auf der die vorstehende Uebung vorgenommen wurde, heisst A



der Ton, welcher mit dem 4. Finger auf dem 2. Bunde gegriffen wurde, ist H



jener mit dem 3. Finger auf dem 3. Bunde heisst C



auf dem 5. Bunde mit dem 2. Finger genommen ist D



und endlich liegt auf dem 7. Bunde, mit dem 1. Finger gegriffen, E



Diese Uebung umfasst also folgende Notenreihe:



Vorstehendes wird auf- und absteigend so lange geübt, bis alle Töne rein und kräftig sind. Die Finger der beiden Hände bleiben dabei möglichst ruhig; der Daumen der rechten Hand darf, von seiner nach erfolgtem Anschlage eingenommenen Ruhestelle nicht früher bewegt werden, bis der betreffende Finger der linken Hand, mit dem der jeweilige Ton zu greifen ist, geordnet ist. Man lasse nie ausser Acht, die Finger der linken Hand stets so lange liegen zu lassen, bis ihr Heben der aususchlagende Ton erfordert. Die Uebung wird vorerst sehr langsam und in regelmässigen Zwischenpausen gespielt, damit der Fingerhaltung die grösste Sorgfalt zugewendet werden kann. Darnach übe man Folgendes:



*) 0 bedeutet die leere Saite.

Lektion II.

Erweiterung des Notensystems.

Den bereits gelernten Noten im Liniensystem fügen wir noch 4 weitere nach unten an. Man bedient sich zu ihrer Bezeichnung eigener Hilfslinien. Die Reihenfolge derselben ist die bekannte: vor D steht C, dann folgen H, A, G:



Die Note C ist von einer Linie durchstrichen oder wie der richtige Ausdruck heisst, sie hat einen Strich durch den Kopf. H hat einen Strich durch den Hals, A hat einen Strich durch den Kopf und einen durch den Hals und G hat 2 Striche durch den Hals.

Die Noten *über* dem Liniensystem heissen also aufsteigend:



Übungen mit den Basssaiten.

Nach der oben angegebenen Lage der rechten Hand, die genau einzuhalten ist, liegt der 4. Finger an der 16. Saite. Man versuche nun, diese Saite mehrmals anzu-

schlagen. Der Finger gleite dabei ruhig über die Saite und bleibe nach erfolgtem Anschlage an der nächstfolgenden (rothen) Saite liegen. Die Fingerspitze werde fest an dieselbe gedrückt, damit die angeschlagene Saite in ihrer Bewegung nicht gehemmt ist und frei schwingen kann. Ein etwaiges Herauszipfen der Saite wäre ein grosser Fehler: die Bewegung der Fingerspitze muss vielmehr eine abwärtsgehende, dem Körper der Zither zugerichtete sein. Gleiche Uebung stelle man bei der nächsten (17.) Saite mehrmals an. Sollte sich das erste Fingerglied, welches allein den Anschlag auszuführen hat, anfangs zu schwach hierzu zeigen, so rücke man — aber nur ausnahmsweise und nur für kurze Zeit — mit der Hand gegen die Mitte der Zither (an das Schallloch) und versuche hier die Intonierung der beiden Saiten. — Die 16. Saite, an welcher vorstehende

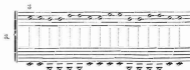
Uebung vorgenommen wurde, heisst C , die 17. heisst

G . Man übe nun nochmals den Anschlag dieser 2 Saiten nach nachstehendem Beispiele:



Jetzt versuche man den gleichzeitigen Anschlag der Bass- und Griffbrettsaiten nach folgenden Beispielen und

beachte hierbei die oben angegebenen Anschlagsregeln. Das obere Notensystem ist für die Töne des Griffbretts, das untere für die Basssaiten bestimmt. Beide Systeme werden als zusammengehörig mit einer Klammer verbunden. — Wie durch Punkte angedeutet, müssen die untereinanderstehenden Noten zu gleicher Zeit zum Tönen gebracht werden; die Finger haben also in einem und demselben Augenblicke beide Saiten anzuschlagen. Man übe die Beispiele mehrmals und gewöhne sich, dabei nicht mehr auf die Zither, sondern nur auf die Noten zu sehen.



Um die Noten auch gleichmässig spielen zu lernen, damit der eine Ton so lange klinge wie der andere, zähle man bei jeder derselben von 1 bis 4. Bei Eins wird also Griffbrett- und Basssaite angeschlagen, die Finger bleiben dann ruhig liegen, bis vier gezählt ist, und so lasse man ganz gleichmässig bei der immerkehrenden Zahl Eins den folgenden Ton erklingen, wie im nachstehenden Beispiele angegeben:



In dieser Weise werden die vorhergegangenen Übungen nochmal durchgespielt und jeder Ton so lange gehalten, bis eins, zwei, drei, vier gezählt worden ist. Durch dieses richtig ausgeführte Festhalten jeden Tones werden diese unter sich mehr gebunden, man erreicht dadurch eine sogenannte gebundene Spielart. Ferner lernt man durch das gleichmässige Zählen das, was man im Takte spielen nennt; jede Note erhält ihre richtige Zeitdauer.

Lektion III.

Übungen auf der D-Saite. Ganze und halbe Noten, Takt, Wiederholungszeichen, Pausen.

Auf dem zweiten Bunde der D-Saite wird mit dem vierten Finger E gegriffen , auf dem dritten Bunde liegt F , auf dem fünften Bunde, mit dem zweiten Finger genommen, liegt G  und auf dem siebenten Bunde mit dem ersten Finger A . Die Töne der D-

Saite sind also folgende:



Man übe diese Tonreihe mehrmals und lasse dabei die in Lektion II angegebenen Anschlagsregeln nicht ausser Acht.

Der Werth der Noten,

die Zeitdauer derselben, wird durch ihre *Gestalt* bestimmt. Die bis jetzt kennen gelernten Noten, nämlich: \ominus , sind ganze Noten und werden, wie bekannt, so lange gehalten, bis eins, zwei, drei, vier gezählt ist. Noten, welche nur die Zeitdauer eins — zwei, oder drei — vier haben, die also nur halb so viel gelten als die ganzen Noten, nennt man *halbe* Noten. Ihre Gestalt ist diese: $\frac{\ominus}{2}$ oder $\frac{\ominus}{4}$.

Folgendes Stück ist aus ganzen und halben Noten zusammengesetzt:





Nach zwei halben Noten oder nach einer ganzen Note sind senkrechte, vom oberen zum unteren Notensystem gleichlaufende Striche angebracht. Diese Striche heissen *Taktstriche* und theilen das Musikstück in kleine, gleiche Zeitabschnitte, *Takte* genannt, ein. Nach dem letzten Takte befindet sich ein doppelter Taktstrich, der den Schluss des Stückes anzeigt.

Im ersten Takte unseres Stückes sind auf dem Griffbrette zwei halbe Noten zu spielen, während im Bass eine ganze Note auszuhalten ist. Auf eins wird also gleichzeitig Bass- und Griffbrett-Ton angeschlagen und letzterer festgehalten bis zwei; auf drei erklingt die Griffbrettnote G allein und wird bis vier ausgehalten; Bass C hat die Dauer eins bis vier. Gleiches ist im zweiten, fünften, sechsten und siebenten Takte der Fall, während im dritten Takte im Bass zwei halbe Noten anzuschlagen sind und auf dem Griffbrette eine ganze Note ausgehalten wird. Das Stück werde öfters gespielt und dabei laut gezählt.

Im folgenden Stücke kommen alle bis jetzt gelernten Töne auf den Saiten A und D vor und erfordert dasselbe grössere Aufmerksamkeit,



Dem Doppelstriche nach dem letzten Takte sind zwei Punkte beigegeben, welche andeuten, dass das Stück nochmal gespielt werden soll. Solche zwei Punkte mit Doppelstrichen nennt man *Wiederholungszeichen*. :|| Sie kommen sehr häufig am Ende eines Theiles oder eines ganzen Stückes vor.

Im 8. Takte unseres kleinen Musikstückes befindet sich im oberen Notensystem ein kurzer, dicker Strich, der auf der dritten Linie liegt  und im letzten Takte ist ebenfalls ein solcher angebracht, welcher an der vierten Linie hängt .

Nachstehendes Stück versuche man möglichst fehlerfrei zu spielen:

Volklied,

8.

Auf dem Griffbrette sind im 1., 5. und 7. Takte je vier Viertel, also auf jede Zahl eine Note anzuschlagen; im 2., 3., 4. und 6. Takte dagegen finden sich immer je zwei Viertel und eine halbe Note. Auf letztere kommen stets zwei Viertel des untern Notensystem (der Basssaiten). Takt 8 ist durch eine halbe Note und eine halbe Pause ausgefüllt. —

Die rechte Hand hat immer Viertelnoten zu spielen. Im letzten Takte begegnen wir einem neuen Zeichen: p . Es ist dies eine Viertelpause und entspricht dieselbe dem Werthe einer Viertelnote.

Jeder Takt unseres kleinen Stückes enthält vier Viertelnoten, man sagt darum, »das Stück geht im Viervierteltakte«,

und macht am Anfange desselben zur Unterscheidung von andern Taktarten ein entsprechendes Zeichen: $\frac{4}{4}$ oder häufiger C .





Bzüglich des Auschlags der leeren Griffbrettsaiten in einem Stücke gilt als Regel, dass diese nur dann genommen werden, wenn der folgende Ton höher ist als der Ton der leeren Saite; bei abwärts gehender Bewegung wird der betreffende Ton auf dem 7. Bunde mit dem Daumen gegriffen. (Siehe Takt 4 und 7 des vorhergehenden und Takt 2, 3, 4, 6 und 7 des folgenden Stückes.)

Alpenarie,

9.

Lektion V.

Übungen der rechten Hand im Abspielen der Basssaiten.

Zur 5. oberen Basssaite , die wir bis jetzt kennen lernten, merke man sich noch folgende: Die Saite vor der fünften (also die 4.) heisst , die 3. (rothe) Saite heisst  und die 2. .

Man übe nun einzeln den Anschlag dieser drei Saiten nach nachfolgenden Beispielen und beachte dabei die oben angegebenen Regeln; insbesondere lasse man nie ausser Acht, dass die nicht gebrauchten Finger liegen zu bleiben haben. Der Anschlag geschieht mit dem 2. Finger.

4. Saite.



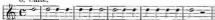
2 2 2 2

3. Saite.






2 2 2 2

6. Saite.



Beim Eintritte von Pausen (siehe letzter Takt der letzten Übung und die folgenden Beispiele) lege man den Finger, mit welchem die Saite intonirt wurde, an dieselbe, um sie zum Schweigen zu bringen, sie zu dämpfen.

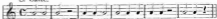
Die 7. (rothe) Saite heisst , die 8.  und die 9. . Der Anschlag erfolgt mit dem 3. Finger.

9. Saite.



2 2 2 2

8. Saite.



10. Saite.



Dem Dämpfen oder »Decken« der Saiten schenke man besondere Aufmerksamkeit. Es erfolgt nicht nur beim Eintritte einer Pause, sondern auch bei schnellem Wechsel der Saiten. In dem Augenblicke, als die nächstfolgende Saite erklingt, wird die vorhergehende durch Auflegen eines Fingers zum Schweigen gebracht.

Man übe nachstehende Beispiele bis zur möglichsten Vollkommenheit.

Finger 2 2 3 2 3 2 2

10.

11.

Lied.

12.

13.

14.

Übereinanderstehende Noten werden zugleich angeschlagen z. B.

oder

oder

2. Finger


15.

Lektion VI.

Die Töne der Griffbrett-G-Saite. — Das Stimmen der Zither. — Der Dreiviertel-Takt.

Die Namen der Töne der Griffbrett-G-Saite sind bereits aus Lektion II. bekannt: es sind die Noten unter dem

Notensystem. *G*  ist die leere Saite; *A*  wird mit

dem 4. Finger auf dem 2. Bund, *H*  mit dem 3. Finger

auf dem 4. Bund, *C*  mit dem 2. Finger auf dem

5. Bund, und *D*  wird mit dem Daumen auf dem 7. Bund genommen.

Die Töne der Griffbrett-G-Saite sind also:



Uebung im Zusammenspiel der Töne der Griffbrett-G-Saite mit den Basssaiten.

16.

Das Stimmen.

Wenn auch das Gehörorgan ohnehin die Befähigung besitzt, falsche Klangwirkungen wahrzunehmen und zu unterscheiden, so wird doch erst durch vielseitige Uebung dasselbe an die Klangfarben der Saiten gewöhnt und eine Verschärfung des musikalischen Gehörs erreicht. Dem Lernenden werden seine bisherigen Uebungen wohl schon Ohrschmerzen verursacht haben: er wird wahrgenommen haben, dass manche Saite seines Instruments ihre frühere richtige Stimmung verloren hat. Spielt er bereits ein

anderes Instrument (etwa Klavier oder Violine etc.), so wird er sich dadurch geholfen haben, dass er mechanisch mit Hilfe dieses Instruments den verstimmtten Saiten die richtige Spannung verleiht, andernfalls wird ein musikkundiger Freund ihm diesen Dienst erwiesen haben. Da das Ohr, wie erwähnt, erst allmählich befähigt wird, die Tonstufen unterscheiden zu lernen, und demzufolge eine gewisse Voraussetzung gegeben sein muss, so konnte nicht gleich in der 1. Lektion die Anleitung zum Stimmen der Zither geboten werden, ohne nicht Gefahr zu laufen, unverstanden zu bleiben. Es wird deshalb auch jetzt nur das Stimmen jener Saiten gelehrt, die in den bisherigen Uebungen zur Anwendung kommen.

Mit Hilfe eines Stimmpfeifchens stimme man die innere *A*-Saite des Griffbrettes, indem man die Tonhöhe der Saite mit dem Tone des Pfeifchens vergleicht und eine Uebereinstimmung derselben zu erzielen sucht. Die Stimmpfeife blase man mässig, nie zu stark an; ebenso muss das Drehen des Wirbels, um den die Saite befestigt ist, nur langsam vor sich gehen, um das Reissen der Saite zu vermeiden und die richtige Stimmung leichter und reiner zu ermöglichen. Hat die innere *A*-Saite die gehörige Tonhöhe, so stimme man nach derselben im Einklange (im gleichen Tone) die äussere *A*-Saite. Hierauf folgt das Stimmen der übrigen Saiten des Griffbrettes in folgender Weise: Auf dem 7. Bunde der *D*-Saite liegt α , welcher Ton im Ein-

klange mit der leeren *A*-Saite stimmen muss. Um dies zu erreichen, wird der *D*-Saite die hierzu nöthige Spannung gegeben. Das Stimmen der *G*-Saite geschieht in gleicher Weise, indem d auf dem 7. Bunde dieser Saite im Einklange zur eben gestimmten *D*-Saite zu bringen ist. Bei der *C*-Saite verfähre man ebenso: Man greife c auf dem 7. Bund dieser Saite und gebe ihr jene Spannung, dass dies *C* mit der leeren *G*-Saite gleich klingt. Ist das Griffbrett auf diese Weise gestimmt, so vergleiche man zur Probe die Töne desselben in Octaven, d. h. man nehme die gleichnamigen Töne um 8 Stufen höher und betrachte ihre Klangähnlichkeit. Auf dem 5. Bunde der *A*-Saite liegt *D*, die Octave zum Ton der *D*-Saite; auf dem 5. Bunde der *D*-Saite intoniere man *G* zur Vergleichung mit der *G*-Saite, und auf dem 5. Bunde der *G*-Saite nehme

man *C*. Also:



Die Klangähnlichkeit der Octaven ist unschwer zu erkennen und wird auch hier durch Uebung das musikalische Gehör immer empfindlicher werden.

Die oberen Basssaiten werden nach den gleichnamigen, auf den Griffbrettsaiten anzuschlagenden Tönen gestimmt. Die 3. *f* (rothe Darmsaite) nach dem 3. Bunde der Griffbrettsaite *D*.

- [Die 4. e (weiss überspannene Saite) nach dem 5. Bunde der Griffbrettsaite G,
- .. 5. g (weiss überspannene Saite) nach der leeren Griffbrettsaite G,
- .. 6. d (weisse Darmsaite) nach der leeren Griffbrettsaite D,
- .. 7. a (roth überspannene Saite) nach dem 2. Bunde der Griffbrettsaite G,
- .. 8. e (weisse Darmsaite) nach dem 2. Bunde der Griffbrettsaite D,
- .. 9. k (weiss überspannene Saite) nach dem 4. Bunde der Griffbrettsaite G,

C-Basssaite (nutere) stiname man im Einklange mit Griffbrett-C-Saite,
 G- " muss eine Octave tiefer klingen als Griffbrett-G-Saite.

In Noten ausgedrückt, stellt sich das Stimmen der Basssaiten also dar:

	Saite: D	G	G	D	G	D	G	C	G
	Bund: 3	5	0	0	2	2	4	0	0

Griffbrett-Saiten.

Bass-Saiten.

NB. Da, wie bekannt, die Notation der Basssaiten eine Octave höher ist als ihr eigentlicher Klang, so ergibt sich beim Stimmen derselben, wie hier veranschaulicht, der Einklang mit den Tönen des Griffbrettes.

Damit das Ohr den Klangunterschied der Töne leichter auffasse, werden die gleichnamigen Töne vorerst nicht gleichzeitig angeschlagen, sondern in kurzen Zwischenpausen. Zuerst wird der schon gestimmte Ton (Griffbrettton) intoniert, dann der zu stimmende und zuletzt lässt ein gleichzeitiger Anschlag beide Saiten als einen Ton erklingen. Man schlage stets die Saiten in gleicher Stärke, jedoch nicht zu kräftig an. Sollte ein Zweifel vorkommen, ob der zu stimmende Ton der Saite noch zu tief oder zu hoch sei, so suche man auf dem Griffbrette diesen Ton; bei irgend einem Bunde des Griffbrettes, gewöhnlich in der Nähe des gleichnamigen Tones, wird man dessen Einklang finden und also dann leicht bestimmen können, ob er zu hoch oder zu tief ist. Oder man drehe die Saite ganz locker und ziehe sie wieder aufmerksam und langsam auf. Ueberhaupt vermeide man ein hastiges Verfahren und drehe die Wirbel stets langsam; man suche also nur allmählich die gehörige Spannung der Saiten zu erreichen. Nur dadurch wird das Ohr geübt und es vermag dann die Klangunterschiede der Töne schnell und bestimmt wahrzunehmen. Besitzt es diese Fähigkeit, so ist es in der Lage, die vorstimmte Saite sofort zu erkennen und ihr die richtige Spannung geben zu können.

Die bisherigen Übungsstücke waren sämmtlich im Vier-Viertel-Takt geschrieben; sie hatten am Anfange die Bezeichnung $\frac{4}{4}$ oder C und es wurde stets eins, zwei, drei, vier gezählt. Eine weitere Taktart ist der Drei-Viertel-Takt, bei dem eins, zwei, drei; eins, zwei, drei u. s. w. gezählt wird und der durch $\frac{3}{4}$ angedeutet ist. In jedem Takte,

von Taktstrich zu Taktstrich, müssen also Drei-Viertel oder der Werth hierfür vorhanden sein. Neben drei Viertelnoten bezeichnen diesen Werth eine halbe Note und ein Viertel; ausserdem gibt es Noten, die allein diesen Werth für sich haben. Setzt man nämlich an die rechte Seite einer Note einen Punkt, so wird diese um die Hälfte ihres Werthes verlängert; der Punkt gilt also die Hälfte der Note, bei welcher er steht; er macht die Note um die Hälfte länger. $\overset{\cdot}{\text{G}}$ gilt demnach so viel wie G oder wie $\overset{\cdot}{\text{G}}$; nämlich drei Viertel.



Im siebenten und achten Takte sind zwei G durch einen Bogen verbunden. Dieser Bogen zeigt an, dass das G des achten Taktes nicht mehr angeschlagen wird, sondern so lange fortklingen soll, als die Note angibt. G muss also durch Liegenbleiben des Fingers festgehalten werden, bis eins, zwei, drei und im achten Takt noch eins, zwei gezählt ist. Gleiches ist im 13. und 14. Takt der Fall, wo D zwei Takte lang ohne nochmaligen Anschlag ausgehalten wird, sowie im 15. Takte, in welchem C durch einen Bogen verbunden ist.

18.

Um dieses Stück mit Sicherheit vorzutragen, spiele man zuerst das untere Notensystem (die rechte Hand) als eigene Übung mehrmals. Eine besondere Aufmerksamkeit ist ferner in der linken Hand auf den Eintritt der Pausen zu richten. So wird im dritten Takte auf drei der 3. Finger, mit dem *f* gegriffen wurde, schnell gehoben bzw.

der Fingersdruck gelockert. Im 11. Takte muss die leere A-Saite zum Verstummen (Pansieren) gebracht werden. Es geschieht, wie schon in Lektion V angegeben, durch Berühren derselben, Dämpfen genannt. Auf drei berührt also der 4. Finger leise die Griffbrett-A-Saite und bringt sie zum Verstummen.

Lektion VII.

Auftakt, Einschließungszeichen, Anschließfingersatz.

In nachfolgendem Stücke ist schon nach der ersten Viertelnote der Taktstrich angebracht; es enthält dieser Takt bloß ein Viertel, während nach der Vorzeichnung davon drei sein sollen. Der Takt ist also nicht vollständig, sondern es ist nur ein Theil desselben. Ein solch' unvollständiger Takt am Anfange eines Stückes oder eines Theiles wird *Auftakt* genannt; man sagt: *»Das Stück fängt mit dem Auftakt an.«* Der letzte Takt des ersten Theiles enthält nur eine halbe Note, weil als drittes Viertel das Viertel des Auftaktes am Anfange des Stückes gezählt wird. *Die Noten des Auftaktes müssen mit den Noten des Schlusstaktes zusammen einen vollständigen Takt bilden.* Gleiches ist beim zweiten Theile unseres Stückes der Fall. Das zwischen den beiden Theilen befindliche Wiederholungszeichen ist ein doppeltes, d. h. seine Punkte zeigen vor- und rückwärts und deuten dadurch die Wiederholung des

vorbergehenden und nachfolgenden Theiles an. (Siehe Lektion III.)

Ländler.

2 1 2 3 4 0

19. *Violon: 2 1 3 3*

Die Musikstücke mit einem Auftakte sind Gedichten zu vergleichen, welche mit einer kurzen Silbe beginnen, z. B. »Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand etc.« Umgekehrt gleichen Stücke mit vollem Anfangstakte einem

Gedichte, das mit einer langen Silbe anfängt, z. B. »Droben stehet die Kapelle etc.«

Das Zusammenspiel der hohen Basssaiten in obigem Stücke bietet keine Schwierigkeit; dieselben werden durchgehends mit dem 2. Finger zusammen angeschlagen.

Das nachstehende Stück, welches ebenfalls mit einem Auftakte beginnt, zeigt am Schlusse seines zweiten Theiles etwas Neues: Die Schlusstakte sind mit I und II eingeklammert. Es zeigt dies an, dass nach der Wiederholung des Theiles das zweite Mal die mit I bezeichneten Takte zu übergehen und jene mit II bezeichneten zu spielen sind. Die Takte mit I enthalten nämlich die stets wiederkehrende Note des Auftaktes, welche bei den Schlusstakten II wegzufallen hat, von denen der letzte nur eine halbe Note enthält, weil als drittes Viertel das Viertel des Auftaktes am Anfange des Stückes gerechnet wird.

Walzer.

1 1

20. *Violon: 2 1 3 3*


Der erste Takt des zweiten Theiles zeigt eine Ausnahme vom gewöhnlichen Fingersatz, da D statt mit dem 2. Finger mit dem Daumen genommen werden soll. Es müsste sonst, weil das vorübergehende G gleichfalls mit dem 2. Finger gegriffen wird, mit *gleichem* Finger auf eine andere Saite gesprungen werden, was von nachtheiligem Einflusse auf die Verbindung der Töne wäre und deshalb als unstatthaft zu vermeiden ist. Nur wenn zwischen den beiden Noten eine Pause sich befindet oder die erste Note von langer Dauer ist, so dass das Springen auf die Tonfolge nicht störend einwirkt, kann es gestattet werden.

Zu dieser Anshilfe werden stets die nächsten Finger verwendet und kommt es häufig vor, dass schon beim ersten Ton die Anshilfe zu erfolgen hat; besonders dann ist dies der Fall, wenn der zweite Ton auf einer tieferen Saite liegt. Der 14. Takt des zweiten Theiles zeigt ein

Der tiefste Ton eines Akkordes wird *Bass* genannt, und wenn dies der *Grundton*, d. h. der Ton ist, von dem der Akkord gebildet wurde, so erhält er darnach seine Benennung. Die drei Saiten, deren Zusammenspiel seeben geübt wurde, geben mit dem Grundtone C den *C-Akkord*:



Der Bass wird häufig von den anderen Tönen des

Akkordes getrennt und für sich allein, meistens vor jenen, angeschlagen:  Erhalten die drei Töne g-b-d ihren Grundton, so ergibt sich der *G-Akkord*:



Diese beiden Akkorde werden bis zur Sicherheit und Fertigkeit geübt und dabei auf richtige Handhaltung besondere Sorgfalt verwendet. Beim Anschlage des Basses mit dem 4. Finger dürfen die beiden anderen Finger nicht an der Bewegung Theil nehmen, so sehr sie sich auch strüben mögen; sie haben vielmehr — das erste Fingerglied ein wenig einwärts gebogen, damit die Saiten frei schwingen können — an den zunächst liegenden Saiten

gedrückt zu bleiben und sich erst dann zu neuem Anschlage zu heben, nachdem der 4. Finger seine Saiten intoniert hat. Umgekehrt bleibt der 4. Finger während des Erklingens der Akkordtöne ruhig dort liegen, wohin er nach dem Anschlage geführt wurde. Auf die Aneignung einer sicheren Intonation dieser Akkorde verwende man recht viel Mühe und Sorgfalt, so dass die erforderliche Handhaltung bestimmt und geläufig, sozusagen stereotyp, wird und der Akkord auch dann richtig erklingt, wenn man nicht auf die Zither sieht. Dieses Nichtthunsehen beim Spielen der Akkorde ist von besonderem Vortheil für die späteren Uebungen, weshalb darauf angelegentlichst aufmerksam gemacht wird.

Uebe:

a) 

b) 

c) 

d)

Musical notation for exercise d) consisting of three staves. The top staff is a single melodic line in C major. The middle and bottom staves are accompaniment lines with chords. The bottom staff includes a '2' above the first measure and a '3' above the second measure, indicating fingerings.

Man versuche nun, die Akkorde gleichzeitig mit den Tönen des Griffbretts anschlagen zu lernen.

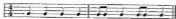
Wiegeliied.

Musical notation for 'Wiegeliied' consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with fingerings '1', '2', '1', '3' above the first four notes. The middle and bottom staves are accompaniment lines with chords. A '0' is written above the first measure of the bottom staff.

Musical notation showing a single note on a staff being divided into two equal parts by a vertical line, illustrating the concept of a quarter note being split into two eighths.

Den drei Notengattungen (ganze, halbe und viertel Noten), welche wir bis jetzt kennen lernten, sei noch eine weitere angefügt. Wird ein Viertel in zwei gleiche Theile zerlegt, so ergeben sich Achtel; die ganze Note enthält acht, die halbe vier und die Viertelnote zwei Achtel. Eine Achtelnote gilt demnach die Hälfte einer Viertelnote und muss noch einmal so schnell gespielt werden wie diese. Die Form der Achtelnoten ist: oder ; also eine Note mit Fühnchen am Hals. Folgen mehrere Achtelnoten hintereinander, so werden sie nicht einzeln geschrieben: sondern mit Querstrichen verbunden:

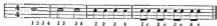
Um sich die Eintheilung der Achtelnoten zu erleichtern und ihr Zeitmass richtig zu treffen, gebrauche man die Silbe ses zum Zählen; der zweitheiligen Notentheilung wird dadurch eine zweisilbige Takttheilung angepasst. Man zähle also: ein-e, zwei-e, drei-e, vier-e, wodurch auf jedes zweite Achtel die Silbe ses trifft, z. B.



eins, zwei, drei, vier, ei-ne, zwei, drei-e, vier.

Je zwei Achtel des zweiten Taktes müssen hintereinander so schnell angeschlagen werden, dass sie beide zusammen genau so viel Zeit einnehmen, als die danebenstehende Viertelnote. Um die Sache noch anschaulicher zu machen, spreche man zum zweiten Takte den Satz: »Nur voran, immer zu!« Wie man beim richtigen Sprechen die zwei Silben »Nur vor« und »immer« nochmal so schnell spricht als die Silben »an« und »zu«, so müssen auch die beiden Achtelnoten noch einmal so schnell gespielt werden als eine einzelne Viertelnote.

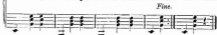
Die Eintheilung der kennen gelernten Notengattungen ist also folgende:



Folgende rhythmische Übung werde ohne Fehler ausgeführt:



Ländler.



D. C.

Man vergesse nicht, wie bei den früheren Übungen zuerst die linke, dann die rechte Hand zu üben. Takt 7 des ersten Theiles und Takt 3 und 7 des zweiten Theiles erfordern specielle Einübung, um sie fertig und sauber zu spielen. — Beim letzten Takte des zweiten Theiles stehen die Buchstaben D. C. Es ist dies eine Abkürzung für »Da Capo« und heisst dieses italienische Wort: »Vom Anfanges. Das Stück wird also nochmal begonnen und bis »Fines« (Schluss) gespielt.

Lektion IX.

Fingerübungen. Dreieckel-Takt.

Um in der Ausbildung der Fingerfertigkeit immer weitere Fortschritte zu machen und gleichzeitig im Spielen der in voriger Lektion kennen gelernten Achtelnoten geübt zu werden, wollen wir uns mit einigen Fingerübungen auf dem Griffbrette beschäftigen. Man übe dieselben zuerst langsam, dann immer schneller, wobei ein besonderes Augenmerk auf reine Intonation der einzelnen Töne gerichtet sein muss. Die Hand bleibe in möglichst ruhiger Haltung und die Finger lasse man stets so lange liegen, bis ein Heben derselben durch den folgenden anzuschlagenden Ton bedingt ist.

Im 7. Takte der folgenden Finger-Übung findet sich eine Note, die zum erstenmale auf dem Griffbrette ausbegegnet. Es ist und wird dieselbe wie das vorhergegangene E mit dem Daumen, aber um einen Band höher, gegriffen; der Daumen bewegt sich also vom 7. auf den

8. Band:
7. 8. Band.

Übungstück.

24.

Das folgende Stück bewegt sich im $\frac{3}{8}$ Takt. Dieser ist analog dem $\frac{3}{4}$ Takt, nur dass statt der Viertel die Achtel gezählt werden. Ein Viertel wird so lange gehalten, bis zwei Achtel (eins, zwei) gezählt worden sind. Jeder Takt enthält drei Achtel, welche ausgedrückt sind 1) entweder durch drei einzelne Achtelnoten, oder 2) durch eine Viertel- mit Achtelnote oder 3) durch eine Viertelnote mit einem Punkt. $\dot{\cdot}$ was so viel ist wie $\dot{\cdot}$ weil, wie aus Lektion V bekannt, ein Punkt hinter der Note dem Werth derselben um die Hälfte verlängert.

Rhythmische Übung:

Tyroler Lied.

25.

Im letzten Takte des ersten Theiles lernen wir ein neues Zeichen kennen: 7. Es ist dies eine Pause, welche dem Werth einer Achtelnote entspricht, also eine Achtelpause.

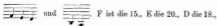
Lektion IX.

*Erweiterung des Übungsmaterials in den Basssaiten.
Schlüssel.*

Die früheren Lektionen machten mit folgenden Basssaiten bekannt.



Es fehlen somit zur Vervollständigung aller Stufen die Töne



H die 21. und A die 19. Basssaite, also:



Der Anschlag dieser Saiten werde einzeln mehrmals geübt und zwar zuerst mit dem 4., dann mit dem 3. Finger.

Übung für das Abspielen der Basssaiten.



Beim folgenden Stücke beginnt die Melodie nicht gleichzeitig mit der Bassnote, sondern nach derselben und zwar genau bei der zweiten Hälfte des ersten Viertels; die erste Hälfte (das erste Achtel) hat Pause. Im dritten Takte das zweiten Theiles folgt nach jedem Viertel in den Bassaiten die Achtelnote des Griffbretts; sie trifft somit in die Hälfte zwischen jeder Taktzahl, also zwischen eins und zwei, zwischen zwei und drei u. s. w. Das Stück erfordert besondere Aufmerksamkeit, um es ununterbrochen im Zusammenhange spielen zu lernen. Man vergesse nicht, die Basssaiten stets vor der Melodie zum Anschlage bereit zu halten; d. h. der betreffende Finger muss über der anzuschlagenden Saite sich schon befinden, ehe der Ton der Griffbrettes, mit dem die Saite gleichzeitig erklingen soll, gegriffen wird. Die rechte Hand muss also der Linken stets vorarbeiten. Dadurch wird das Dämpfen der Basssaiten befördert und verhindert, dass vor dem Anschlag einer neuen Basssaite eine Pause entsteht, wie dies bei Anfängern so häufig der Fall ist.

Man wird gut thun, immer zwei Takte im Zusammenhange zu üben, z. B. den 1. und 2., den 2. und 3., den 7. und 8. Takt etc. etc.

26.

1

Das Liniensystem für sich allein gibt den Noten keine bestimmte Tonhöhe; die richtige Tonlage erhalten dieselben erst durch gewisse Zeichen, die zu Anfang einer Notenzeile gesetzt werden. Dadurch wird bestimmt, ob die das Liniensystem enthalteneu Noten die Töne der hohen Tonlage, welche man den *Diskant**) nennt, bezeichnen, oder die Töne der tiefen Tonlage, den *Bass***).

*) Aus dem lateinischen *Discantus* (entgegengesetzter Gesang, mit Bezug auf den Bass, der die Grundlage bildet).

**) Aus dem griechischen *basis* (Grundlage).

Zeichen nennt man *Noten-Schlüssel*; durch ihn erhält man Aufschluss, ob das System für *Diskantnoten* oder *Bassnoten* bestimmt ist. In Bezug der Anwendung der Schlüssel gilt im Allgemeinen der Grundsatz, dass man für jedes Instrument jenen Schlüssel wählt, der dessen Tonhöhe am meisten entspricht. Für Instrumente von grossem Tonumfang, auf denen nicht bloss eine Melodie vorgetragen werden kann, sondern die dieser Melodie auch eine harmonische Unterlage (durch Akkorde) geben können, wendet man zwei Schlüssel an. Solche Instrumente sind die Orgel, das Pianoforte und die Zither. Bei diesen Instrumenten sind auch, in Folge ihrer harmonischen Leistungsfähigkeit, zwei Liniensysteme zur Notierung der Tonstücke erforderlich und gebraucht man demzufolge auch für jedes System den entsprechenden Schlüssel. Um aber das Lernen zweier Schlüssel zu ersparen, schreibt ein grosser Theil der Zitherkomponisten beide Systeme in gleichem Schlüssel, wobei für das untere Notensystem (Basssaiten) die Noten um eine Oktave höher gesetzt sind, als die Klangehöhe der durch sie bezeichneten Töne angibt. Dieses Verfahren wird auch bei andern Instrumenten und bei Singstimmen in Anwendung gebracht und unsere bisherigen *Übungen* waren, ohne dass ein bestimmtes Zeichen angegeben wurde, in dieser Weise geschrieben. Da jedoch das Erlernen eines zweiten Schlüssels keine unwerthvolle Mühe macht, ferner ein beachtenswerther Theil der Zitherkompositionen in zwei Schlüsseln geschrieben


ist und endlich das musikalische Wissen des Lernenden durch Anweisung eines zweiten Schlüssels gehoben wird, so werden in den Unterrichtsbriefen von nun an beide Notierungen zur Anwendung kommen, so dass der Lernende befähigt wird, die Tonschöpfungen sowohl jener Komponisten kennen zu lernen, welche mit Einem, als jener, welche in zwei Schlüsseln notiert sind. Bei dem heutigen Stande der Zithersliteratur muss jeder Zitherspieler, wenn ihm nicht hervorragende Werke derselben in der einen oder andern Schreibweise unbekannt bleiben sollen und er sich also nicht bloss eine einseitige Bildung aneignen will, Fertigkeit im Lesen und Spielen beider Arten zu erlangen suchen, damit die Verschiedenheit der Notierung kein Hindernis sei, sämtliche Tonschöpfungen zu verstehen. Die Kenntniss eines zweiten Schlüssels befähigt überdies, auch andere als Zithermusik-Literatur zu lesen und Verständniss davon zu erhalten.

Für die *Töne des Griffbrettes* kommt der sogenannte *Viola- oder G-Schlüssel* in Anwendung. Derselbe hat diese

Form:  und wird so gesetzt, dass die Schlinge die

zweite Zeile einschliesst. Der *Viola- oder G-Schlüssel* steht also auf der zweiten Linie des Notensystems und zeigt an, dass auf der zweiten Linie die Note *G* ist.

Da unsere bisherigen Tonstücke alle im Violinschlüssel (ohne dass das Zeichen gesetzt wurde) geschrieben waren,

so erübrigt nur noch die Erlernung des zweiten Schlüssels, des sogenannten *Bass- oder F-Schlüssels*, den mehrere Komponisten bei Notierung der *Töne der Basssaiten* (Bässe und Akkorde) der Zither verwenden. Seine Form ist: 

und schliessen die beiden Punkte stets die vierte Linie ein. *Der Bass- oder F-Schlüssel steht also auf der vierten Linie des Notensystems und zeigt an, dass auf dieser vierten Linie die Note F ist.* Von diesem einen bekannten Tone aus ist es leicht, die übrigen herzuleiten. Da die Note auf der vierten Linie *F* heisst, so muss auf der fünften (2 Tonstufen höher als *F*) *A*, auf der dritten (2 Tonstufen tiefer als *F*) *D*, auf der zweiten (2 Stufen tiefer als *D*) *H*, und auf der ersten (2 Stufen tiefer als *H*) *G* stehen.

Die Bassnoten im Linien-system heissen demnach:



Vergleicht man dieses System mit den Noten im Violinschlüssel, so ergibt sich, dass die Bassnoten in ihrer Bewegung um 2 Töne höher stehen als diese. Die Noten, welche im Violinschlüssel *E, F, G* u. s. w. heissen, nennen sich im Bassschlüssel *G, A, H* u. s. w. Denkt man sich unter der ersten Linie noch eine gezogen, so lauten die Namen der Bassnoten wie jene der Violinnoten. Man braucht sich also die Bassnoten nur eine Linie oder einen

Zwischenraum höher zu denken und die Kenntniss der Violinnoten kann auf die Bassnoten übertragen werden.

Führt man die Bassnoten über das Linien-system hinaus, wie das bereits bei den früher gelernten Violinnoten unter dem System geschah, so erhält man folgende Notensreihe:



Der oben zur leichteren Erklärung gegebene Vergleich der Bassnoten mit den Violinnoten gilt, wie bereits erwähnt, nur dem Namen und nicht der Klanghöhe nach. In letzterer Hinsicht ergibt sich folgende Tabelle, in der die beiden Systeme nach dem *Einflange* zusammengestellt sind.



Die Notierung der Töne der bis jetzt kennen gelernten Basssaiten in ihrer richtigen Tonhöhe im Bassschlüssel ist demnach folgende:



Übung im Spielen der Basssaiten mit der Notation im Bassschlüssel.



Der Lernende benenne zuerst die Bassnoten mit Namen, lerne sie also erst lesen und dann spielen. Letzteres wird ihm, wenn er die früheren Übungen richtig sich angeeignet hat, keine Schwierigkeit machen. Bei den Doppeltönen, die über oder unter dem Notensystem stehen, findet in der Schreibweise eine Vereinfachung statt. Im 7. Takte sollte E einen Strich durch den Hals und einen durch den Kopf haben; da aber zugleich C zu nehmen ist, so rechnet man dessen Kopf — weil eigentlich nur die Fort-



setzung des Fünfliniensystems — auch zu E. Daher

oder im 9. Takte



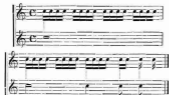
Lektion X.

Sechzehntelnoten, Zweiviertel- und Sechachteltakt.

Die bisherigen Tonstücke bewegten sich in ganzen, halben, viertel und achtel Noten. Durch Theilung der Achtel ergeben sich Sechzehntel; eine Sechzehntelnote ist also die Hälfte von einer Achtelnote. Das Zeichen für eine Sechzehntelnote ist:  oder, wenn deren mehrere sind: 

Zu einer	Ganzennote	braucht man	16	Sechzehntel.
.. ..	Halbenote	8	..
.. ..	Viertelnote	4	..
.. ..	Achtelnote	2	..

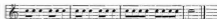
In Noten veranschaulicht ergibt sich demnach folgende Darstellung:



Wie früher auf eine Viertelnote zwei Achtel gespielt wurden, so kommen jetzt auf eine Achtelnote zwei Sechzehntel; man zähle anstatt der Viertel die Achtel. Dies geschieht in allen Stücken, in denen Sechzehntelnoten vorkommen, wobei natürlich die Achtel noch einmal so schnell gezählt werden, als dies bei den Viertelnoten der Fall war.

Die nachstehende Fingerübung steht im Zwei-Viertel-Takt und sollte man eins, zwei zählen. Man nimmt aber bei dieser Taktart gewöhnlich die Achtel als Einheit und zählt eins, zwei, drei, vier. Dies hat auch aus dem Grunde zu geschehen, weil die Übung aus Sechzehntelnoten besteht.

Rhythmische Übung.



Fingerübung für die Töne des Griffbretts.



Diese Fingerübung werde bis zur Geläufigkeit geübt, anfangs langsam und nur ganz allmählich schneller bis zur grösstmöglichen Schnelligkeit. Dabei ist zur Ausbildung der Fingerfertigkeit eine richtige Handhaltung und Fingerstellung (wie in Lektion I angegeben) unbedingt nöthig. Die Töne müssen alle in *gleichwässiger Schnelligkeit* und mit *gleichwässiger starkem Anschlage* aufeinander folgen. Die Hand oder der Arm hat ruhig zu bleiben, so dass ein darauf gelegtes Geldstück oder dergl. beim Spielen nicht herunterfällt. Die Finger müssen gewöhnt werden, völlig unabhängig von Hand und Arm sich zu bewegen.

Im folgenden Stücke erfordert der 1., 3., 5. und 7. Takt wegen der richtigen Eintheilung besondere Aufmerksamkeit. Die Viertelnote mit dem Punkte muss so lange gehalten werden, bis zwei gezählt ist, und hat der Anschlag der darauffolgenden Achtelnote genau in der Hälfte zwischen zwei und drei zu geschehen; die Achtelnote wird also dem zweiten Viertel des unteren Notensystems stets nachgeschlagen.

Rhythmische Übung.



Bayerisches Volkslied.

27.

Mit dem folgenden Stücke tritt eine neue Taktart auf, nämlich der *Sechs-Achtel-Takt*. Bisher waren die Stücke im $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt geschrieben. Die beiden ersten ($\frac{1}{4}$ und $\frac{2}{4}$) nennt man *gerade*, die letzteren ($\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$) *weggerade* Taktarten. Ausserdem unterscheidet man *einfache* und *zusammengesetzte* Taktarten. Zu den einfachen gehört der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt. Alle übrigen sind zusammengesetzt. Durch Zusammensetzung von zwei $\frac{2}{4}$ Takten entsteht der $\frac{4}{4}$ Takt; in gleicher Weise erhält man aus zwei $\frac{3}{4}$ Takten den $\frac{6}{4}$ Takt und aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten den $\frac{6}{8}$ Takt. Der Sechsaachteltakt gehört zu den geraden und zu den zusammengesetzten (abgeleiteten) Taktarten. Weil er aus dem $\frac{3}{8}$ Takt entstanden ist, so nennt man das erste und vierte Achtel die *starken* oder *schweren*, und das zweite,

dritte, fünfte und sechste Achtel die schwachen oder leichten Takttheile. Beim Zählen erhalten deshalb die Zahlen eins und vier eine stärkere Betonung; mit einem Accentstrich (') ausgedrückt, zählt man also folgendermassen: eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, aber nicht: eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs.

In letzterem Falle wäre es der Dreivierteltakt, bei welchem statt der Viertel die Achtel gezählt sind.

Der $\frac{3}{8}$ Takt kann in folgenden Notengattungen ausgedrückt sein.



Das nachstehende Stück wird nach dem Vorhergegangenen in Hinsicht des Taktes keine Schwierigkeit bieten. Es beginnt mit einem Auftakte und zwar mit einem Achtel; man fängt also mit sechs zu zählen an. Im vierten Takte sind zwei Noten mit einem Bogen verbunden und wird also, wie aus Lektion VI schon bekannt, die zweite Note nicht mehr angeschlagen, sondern so lange gehalten, bis fünf Achtel darauf gezählt sind.

Lied.



Lektion XI.

Betonung der Takttheile. — Doppelpünze auf dem Griffbrette.

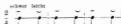
Durch die verschiedenen Taktarten wird die Mannigfaltigkeit der Bewegungen der Töne in eine das Gefühl befriedigende Ordnung gebracht. Es entsteht dadurch der *musikalische Rhythmus*, der Grundbegriff aller musikalischen Symetrie. Der Rhythmus bestimmt sowohl die Zeitdauer der einzelnen Theile eines Tonstückes, als auch zugleich die logische Bedeutung derselben. Er bringt dadurch einen anfallenden Unterschied der einzelnen Taktarten hervor.

Nachstehender Satz im $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt möge diesen Unterschied zeigen und den handgreiflichsten Begriff vom Rhythmus geben.



Aus diesem Sätzchen ist ersichtlich, dass den einzelnen Takttheilen je nach der Taktart eine verschiedene Bedeutung beigelegt wird. Man spricht deshalb (wie bereits in der vorigen Lektion darauf aufmerksam gemacht) von

starken (schweren) und von schwachen (leichten) Takttheilen. Wie in der Rede — bei empfindungsvollem Vortrage — gewisse Silben und Wörter einen besonderen Nachdruck erhalten, so werden beim Vortrage eines Musikstückes einzelne Töne hervorgehoben. Dieser besondere Nachdruck, der auf den hervorzuhebenden Ton gelegt wird, heisst *Accent*. Jede Taktart hat einen dieselbe charakterisierenden Hauptaccent und einen oder mehrere Nebenaccents. Ihre Stellung lässt zugleich ihre Bedeutsamkeit erkennen. Bei allen Taktarten ist der erste Takttheil schwer, der zweite und letzte leicht. Im $\frac{2}{4}$ Takte erhält das erste Viertel den Accent, während das zweite nicht accentuiert wird:



Der $\frac{3}{4}$ Takt hat: 1 schwer, 2 und 3 leicht:

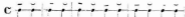


Analog ist es mit dem $\frac{3}{8}$ Takte.

Im $\frac{3}{4}$ Takte (E) ist 1 und 3 schwer, 2 und 4 leicht.

Der Vierteltakt gehört bekanntlich zu den zusammengesetzten Taktarten; er ist aus zwei $\frac{2}{4}$ Takten zusammen-

gezogen. Deshalb hat diese Taktart zwei schwere Takttheile, jedoch wird der zweite gute Takttheil (das 3. Viertel) weniger stark betont wie der erste.



Das gleiche Verhältniss findet beim Sechachteltakte Anwendung. Derselbe ist aus zwei zusammengezogenen Dreachteltakten gebildet und hat darum zwei auf 1 und 4 treffende gute Takttheile. — Durch die Betonung der schweren und leichten Takttheile wird der Grund gelegt zu einem verständnisvollen Vortrage. Dadurch kommt sozusagen Licht und Schatten in ein Tonstück; es erhält Leben. Die genaueste Beachtung der schweren und leichten Takttheile durch stärkeren und schwächeren Anschlag sei deshalb dringend geboten und halte man sich die betreffenden Regeln bei jedem Übungsstücke vor Augen. Wenn auch schon das natürliche Gefühl dazu führt, fast unbewusst dem Haupttheile einen, wenn auch nur gelinden Nachdruck zu geben, so muss doch, um die Taktart zu empfinden, der »Vortrags, wie die Technik, gelernt und geübt werden. Dabei hüte man sich jedoch vor Uebertreibung und glaube nicht, als müsste ein schwerer Takttheil recht stark angespielt werden. Richtiges Maass ist auch hier nöthig und lasse man deshalb das musikalische Empfinden, welches sich bei jedem Musikstücke geltend macht, walten.

Man wiederhole nun alle in den früheren Lektionen gelernten Stücke mit Beachtung des Rhythmus und bringe denselben von nun an bei jeder neuen Übung zum Ausdruck.

Wie bei den Basssaiten, so werden auch auf dem Griffbrette häufig zwei oder mehrere Töne zu gleicher Zeit angeschlagen. Damit dieselben wie ein Ton klingen, greife man vorher alle für einen Anschlag bestimmten Töne und gleite schnell mit dem Zitherring über die betreffenden Saiten.

Die Doppelgriffe in nachstehender Übung heissen *Terzen*. Unter einer Terz versteht man zwei Töne, von denen der eine zwei Tonstufen höher oder tiefer liegt als der andere, z. B.: C E, D F, E G, F A u. s. w. Die Terz ist also die dritte Stufe von irgend einem Tone aus.

Bei den Doppelgriffen kommt nun auch die äussere Saite des Griffbretts, die bekanntlich mit der ersten im Einklange stimmt, zur Anwendung. Es wird dieses durch ein *a* neben dem Fingersatze der betreffenden Note angedeutet und es ist dann immer die höhere Note auf der äusseren A-Saite zu nehmen.

Übung in Terzen.

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

Die Entfernung von einem Tone zur sechsten Stufe desselben nennt man *Sexte*.

Uebung in Sexten.




Der Unterschied von acht Tönen wird *Oktave* genannt

Uebung in Oktaven.



Das Greifen von Doppeltönen bedingt oftmals eine Abweichung vom gewöhnlichen Fingersatz. So musste bei der Terzenübung  G mit dem Daumen auf dem 9.

Bande der G-Saite, und bei  müssen die oberen Töne auf dem 9. bezw. 10. Bande der D-Saite genommen werden.

Ausser in Terzen, Sexten und Oktaven kann die Entfernung eines Tones zum andern in verschiedener Ausdehnung vorkommen und hat man jeder dieser Tonstufen eigene Namen gegeben. Es heisst

die erste	Stufe	Prime	die achte	Stufe	Oktave
„ zweite	„	Sekunde	„ neunte	„	None
„ dritte	„	Terz	„ zehnte	„	Decime
„ vierte	„	Quarte	„ elfte	„	Undecime
„ fünfte	„	Quinte	„ zwölfte	„	Duodecime
„ sechste	„	Sexte	„ dreizehnte	„	Terzdecime
„ siebente	„	Septime			u. s. w.

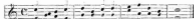
Den Ausgangston kann jede Stufe bilden, und heisst diese dann als erste die *Prime*. Nimmt man C als *Prime* an, so ergibt sich folgendes Verhältniss:



Das Entfernungsverhältniss eines Tones von dem andern wird *Intervall* genannt. Man sagt deshalb z. B.: das Intervall zwischen C und D ist eine Sekunde.

Übung in verschiedenen Interacten.

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



Im folgenden Stücke ist im unteren System im ersten Takte neben dem C noch ein C gestellt, um anzudeuten, dass dieses C einmal als Drei-Viertelnote, welche den ganzen Takt hindurch klingen soll, und als Viertelnote gelesen werden muss, weil auf zwei und drei wieder Viertel anzuschlagen sind. Man lässt jedoch die Viertelnote gewöhnlich weg und schreibt die Note von längerer Zeitdauer mit einem doppelten Striche $\overline{\quad}$, wie dies in den nachfolgenden Takten geschehen ist.

Im siebenten Takte des ersten und dem ersten und fünften Takte des zweiten Theiles steht über der punktierten Halbnote eine Viertelpause. Diese bezieht sich auf die folgenden Viertelnoten, die nicht auf eins mit der punktierten Note, sondern erst darnach angeschlagen werden sollen. Ebenso gehört im sechsten Takte des zweiten Theiles die Viertelpause auf drei zur Ausfüllung des Taktwerthes für die zwei vorhergehenden Viertel- (F) Noten.

Ueber dem ersten Takte des Stückes findet sich ein italienisches Wort (mit einer deutschen Uebersetzung),

wodurch das *Tempo* (Zeitmass), d. i. der Grad der Schnelligkeit des Stückes, angedeutet wird. Die Beachtung dieser Tempobezeichnungen ist sehr wichtig, weil wir durch dieselben Aufschluss erhalten, mit welcher Bewegung der Komponist sein Tonstück vorgetragen haben will; die Tempobezeichnungen geben also gewissermassen den Charakter des Stückes an.

Moderato heisst mässige und bedeutet, dass das Stück nicht *lebhaft schnell* und nicht *feierlich langsam* vorgetragen werden soll, sondern mit gemässiger Bewegung.

Aennchen von Tharau.

Moderato. (Mässig.)



Deutsches Volkslied.





Lektion XII.

Erweiterung des Notensystems. — Die Töne der Griffbrett-C-Saite. — Fermat.

Wird der bis jetzt kennen gelernte Tonumfang:  bis  nach unten erweitert, so ergibt sich folgende Notensreihe.



Die Namen der Noten ergeben sich aus der bekannten Reihenfolge der Töne auf- oder abwärts und hat man zur schnellen Einprägung derselben nur die Zahl der zu ihrer Bezeichnung nöthigen Hilfslinien zu beachten.

Die gewonnenen Töne geben Anlass, mit der 5. Griffbrettsaite bekannt zu machen. Aus Lektion VI ist noch erinnerlich, dass diese Saite C heisst und entspricht der

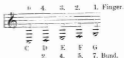
Ton derselben in Bezug auf Höhe obigem C: 

Auf dem 2. Bunde der C-Saite liegt dann D: 

auf den 4. Bund E:  auf den 5. Bund F:  und

auf dem 7. Bund G: 

Die Töne der Griffbrett-C-Saite sind demnach:



Griffbrett-Übungen auf der C-Saite,

a) 0 4 3 2 1

b)

c)

d) 3 2 1 e) 0 1

C- u. G-Saite. ♪

f) 0 2 3 4 1 2 3 4 g) 0 4 3 2 0 4 3 2

g) 2 0 4 1 2 0 4 1 2 0 4 1 2 1 4 0

Vorstehende Übungen spiele man sehr oft und beachte dabei die in Lektion IX angegebenen Regeln.

Intervallen-Übungen.

a) 0 4 3 2 3 4 0 4 3
3 2 1 1 1 2 3 2 1

b) 0 2 4 1 3 1 2 1 0 2

c) 2 1 4 3 0 0
1 3 0 4 3

Wie in Lektion VII schon angegeben, muss bei mancher Stelle der gewöhnliche Fingersatz geändert werden, um das unstatthafte Springen des gleichen Fingers von einer Saite zur andern zu vermeiden. Das nachfolgende Uebungsstück bietet Gelegenheit, sich eingehender mit diesem sog. Aushilfsfingersatz zu beschäftigen. Daraus ist auch zu ersehen, dass mit jedem beliebigen Finger (nicht nur wie bisher mit dem Daumen von E nach F auf der A-Saite) von einem Bunde zum andern, aber nicht weiter, gerückt werden darf.

Uebungsstück.

1 2 0 0 3 4 2 0 4 3

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

2 1 0 4 3 1 2 0 1 0

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

Im nachstehenden Stück ist im 6. Takte des zweiten Theils über der Note auf drei das Zeichen ∞ , welches man eine *Fermate* oder einen *Halt* nennt. Es wird damit angedeutet, dass hier die frühere Bewegung unterbrochen und die betreffende Note länger ausgehalten wird als ihr eigentlicher Werth beträgt. Mit drei wird also zu zählen aufgehört und solange gewartet, bis der Ton ausgeklungen ist, worauf erst mit den folgenden zwei Achteln, also mit vier, die frühere Bewegung des Stückes wieder eintritt. Gleiche Bewandtniss hat es mit der *Fermate* über einer Pause, wie im letzten Takte des Stückes angegeben. Die Pause wird hier länger gehalten, als ihr Werth ist.

Im tiefen Keller.

Andante. (Gehend.)

Vierter Brief.

Lektion XIII.

Veretzungszeichen — G-dur.

In Lektion I haben wir die Tonreihen C, D, E, F, G, A, H, C kennen gelernt, welche wir Tonleiter genannt haben. Spielen wir diese Reihe nochmal auf der C- und G-Saite des Griffbrettes:



und betrachten wir sie genau, so ersehen wir, dass zwischen C und D ein Band des Griffbrettes ausbleibt (nicht gegriffen wird), ebenso zwischen D und E, dagegen zwischen E und F ein leer bleibender Band sich nicht befindet. Da das Griffbrett der Zither durch die Bünde nach halben Tönen eingetheilt ist, so ergibt sich demnach, dass die Entfernung von C zu D einen ganzen, von D zu E ebenfalls einen ganzen, von E zu F aber einen halben Ton beträgt. Von F zu G, sowie von G nach A und von A nach H wird stets ein Band übersprungen, es sind also diese Töne je einen ganzen Ton von einander entfernt, während von H nach C die Entfernung nur einen halben Ton ausmacht. Wir haben also gefunden, dass das *Intervall vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten Ton einer Ton-*

leiter einen halben Ton beträgt, während alle übrigen Intervalle ganze Töne sind. Eine Tonleiter besteht also aus sieben aufeinander folgenden Tönen, von denen fünf Töne das Intervall eines ganzen und zwei das eines halben Tones bilden; die letzteren sind immer von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe. Zerlegt man die Tonleiter in zwei gleiche Theile, so zeigt sich, dass sie aus zwei ganz gleichen Tetrachorden*) mit je drei Ganz- und einem Halbton zusammengesetzt ist. Wie wir nun die Tonleiter von C zu C dargestellt haben, so lässt sich eine solche von jedem anderen Tone aus bilden, wenn hierbei das gleiche Intervallenverhältniss stattfindet, d. h. wenn von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe das Intervall einen halben, auf den übrigen Stufen einen ganzen Ton aufweist. Beginnen wir z. B. eine solche Leiter (Skala) mit dem zweiten Tetrachorde unserer obigen Tonreihe, also mit dem Grundtone G, so haben wir in A den zweiten Ton der neuen Tonleiter, der, wie bekannt, ein *ganzer* Ton sein muss, H gibt den dritten (*ganzen*) Ton, C den vierten Ton, der das Intervall eines halben Tones, wie vorgeschrieben, zeigt. In D haben wir den fünften (*ganzen*) Ton und in E den sechsten, der gleichfalls einen ganzen Ton auszumachen hat;

*) *Tetrachord*, eine Folge von vier nebeneinander liegenden Tonstufen, welche den Griechen als Grundlage für die Bildung ihres Musiksystems diente.



in F begegnen wir jedoch nicht dem siebenten Tone, denn das Intervall E—F beträgt nur einen halben Ton, während die Tonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe einen ganzen Ton verlangt. Um nun diesen ganzen Ton zu erhalten, muss die Note F um einen halben Ton erhöht werden. Dies geschieht dadurch, dass vor die Note ein Versetzungszeichen hingestellt wird, welches eine *Erhöhung* anzeigt, nämlich ein Kreuz: ♯. Allen erhöhten Tönen wird die Silbe »is« angehängt und nennt man darum diesen Ton »Fis«. Er wird einen Bund höher, hier also auf dem 4. Bunde der D-Saite, gegriffen. Die Tonleiter von G heist also:



Man prüfe die G-Tonleiter gut ein, was um so leichter ist, als der Fingersatz und die Aufeinanderfolge der Bünde konform mit der C-Tonleiter ist: nur dort C- und G-Saite, hier G- und D-Saite.

Jedem Tonstücke liegt eine bestimmte Tonleiter zu Grunde. Bildet G den Grundton der Tonleiter, so muss stets der siebente Ton durch ein Kreuz erhöht werden, weil dieser Ton nicht als F, sondern als Fis erklingen soll. Um nun nicht jedem vorkommenden F ein ♯ vorsetzen zu müssen, wird diese Verzeichnung am Anfange eines Tonstückes neben

dem Schlüssel hingesezt und genau an die Stelle im Notensystem, auf welcher die zu erhöhende Note, also hier für F,

ihren Platz hat. Z. B.  oder 

Durch das Kreuz am Notenschlüssel wird also angezeigt, dass alle auf der betreffenden Linie stehenden Noten, hier F, um einen halben Ton erhöht sind, und deshalb stets Fis genommen werden muss. Die Vorzeichnung von einem Kreuz am Anfange eines Tonstückes lässt sofort erkennen, dass dem Stücke die Tonleiter G zu Grunde liegt, die kein F sondern Fis hat. Man sagt von einem solchen Tonstücke: *es geht aus der Tonart G*, oder: *es geht in G-dur*. Ist in einem Tonstücke kein Versetzungszeichen am Schlüssel, so geht es aus der Tonart C. Dies war bei allen Stücken der Fall, welche wir in den früheren Lektionen kennen gelernt haben; sie gingen alle aus C-dur.

Nachstehende Fingerübung übe man gut ein und denke dabei stets, dass kein F genommen werden darf, sondern stets Fis gegriffen werden muss. Auf Fis im 11. Takte auf dem 9. Bunde der A-Saite und im 19. Takte auf dem 6. Bunde der C-Saite sei besonders aufmerksam gemacht.

Fingerübung für das Griffbrett.





Durch die Erhöhung des F zum Fis hat sich für uns auch das Tonmaterial in den Basssaiten vermehrt. In den hohen Basssaiten heisst die 10. Saite Fis, in den tiefen die 22. Die bis jetzt kennen gelernten Basssaiten sind also der Reihenfolge nach:



Gestimmt werden die beiden neu gelernten Saiten auf folgende Weise: Man nimmt Fis auf dem 6. Bunde der Griffbrett-C-Saite und bringt mit diesem Tone die zehnte Basssaite im Einklang. Zur Vergleichung schlage man auch Fis auf dem 4. Bunde der D-Saite an, wodurch sich eine reine Oktave ergeben muss. Die 22. Basssaite stimme man in die Oktave der 10. Saite.

Die Erweiterung unseres Tonmaterials macht mit einem neuen Akkord, dem D-Akkord, bekannt:




Übung für die rechte Hand.





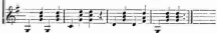
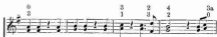
Beim folgenden Stücke schenke man dem Dämpfen der Griffbrettsaite beim Eintritt einer Pause besondere Beachtung. Es geschieht durch Druckverminderung der greifenden Finger; dieselben dürfen also von der Saite nicht weggehoben werden. Leere, fortklingende Saiten (wie im dritten Takte) sind durch Gegenlegen (Berühren) des zweiten oder dritten Fingers zu dämpfen.

Im sechsten Takte des zweiten Theiles begegnen wir der Note G , welcher Ton bisher in unsern Uebungen nicht vorkam. Als nächster halber Ton nach Fis muss er auf dem 10. Bunde der A-Saite genommen werden.

Das Klingel so herrlich.

Moderato. 4 3 4 3 4
2 1 2 1 2

Mozart.



Lektion XIV.

C- und G-dur - Tonleiter. Vortragszeichen. Anschlägsreihen. Anschlag ganzer Akkorde.

In voriger Lektion lernten wir die Bildung der C- und G-dur-Tonleiter kennen. Es ist uns dadurch ein weiteres werthvolles Übungsmaterial geboten, das nicht genug empfohlen werden kann. Das Tonleiterspiel bildet die Grundlage zu allen weiteren Studien, sowohl in Bezug auf Technik als auf Vortrag. Ein verständiges Ueben der Tonleitern — anfangs langsam und dann immer schneller — ist nicht nur das beste Mittel, die grösste Fingerfertigkeit sich anzueignen, sondern es wird dadurch auch das erreicht, was dem Spiele Geist und Leben verleiht. Was früher bei den Fingerübungen gesagt wurde, gilt auch hier: die Töne müssen in gleichmässiger Schnelligkeit und mit gleichmässig starkem Anschlag aufeinander folgen, dabei verhalte sich Hand und Arm möglichst ruhig.

C-dur-Tonleiter.

Das Spielen der Tonleitern in den Basssaiten ist eben so wichtig wie auf dem Griffbrette und soll womöglich täglich geübt werden. Es ist um so nothwendiger, als die Technik der rechten Hand überhaupt schwieriger als die der linken Hand ist. Das Hauptaugenmerk ist dabei auf die *Dämpfung* zu richten und beachte man die früher angegebenen Regeln. In dem Augenblicke, als ein nächster Ton intoniert wird, berührt (deckt) der freigewordene Finger die vorher angeschlagene Saite.

C-dur-Tonleiter in den Basssaiten.

3 3 4 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 4 3 2

G-dur-Tonleiter.

1) *Auf dem Griffbrette.*

2) In den Basssaiten.



Ausser den in Lektion XI gegebenen Vortragsregeln, die den »Rhythmus der Takttheile« zum Gegenstande hatten, gibt es noch bestimmte Vortragszeichen, die sich auf die Stärke des Anschlags beziehen. Neben der Markierung der einzelnen Takttheile kann ein Tonstück stärker oder schwächer gespielt werden, was oft schon die Form desselben bedingt. So wird eine Idylle einen sanften, ein schnelliger Marsch dagegen einen kräftigen Vortrag erfordern. Auch innerhalb eines Stückes ist ein öfterer Wechsel in der Tonstärke nöthig, um den Unterschied im Charakter des Ausdrucks bemerkbar zu machen. Zur Angabe der Tonstärke werden den betreffenden Stellen der Noten Vortragszeichen, meist abgekürzt, beigelegt. Nachstehendes Stück, sowie von jetzt an alle folgenden, enthält solche Zeichen; ihre Beachtung ist zur Aneignung eines guten Vortrages unerlässlich. Da, wo *p.* (*piano*, leise) steht, soll der Anschlag sanft geschehen, damit die Töne *weich und zart* erklingen; bei *mf.* (*mezzo forte*, halbstark) wird mit grösserer Kraft intonirt, damit die Töne *klang-*

reicher zum Vorschein kommen; wo *f.* (*forte*, stark) steht, soll die ganze Klangfülle der Töne hervortreten, also volle Kraft beim Anschlage in Anwendung kommen. Diese Vortragszeichen beziehen sich selbstverständlich auch auf die Begleitung; diese muss immer in richtigem Verhältniss zur Stärke der Melodie stehen. Es ist darauf um so mehr zu achten, als die hohen Basssaiten einen schwächeren Klang als die Griffbrettsaiten haben und deshalb ein zu schwacher Anschlag leicht das richtige Verhältniss stört.

Hinsichtlich des Zeitmasses sei bemerkt, dass das Stück ziemlich langsam zu nehmen ist, denn *Andante* gehört zu den Tempobezeichnungen, welche Ruhe und Gelassenheit ausdrücken.

In Takt 5 des zweiten Theiles begegnen wir einem neuen Zeichen, nämlich $\frac{f}{z}$. Es ist dies ein *Auflösungszeichen*. Wie bekannt, steht das Stück in G-dur und muss deshalb stets Fis genommen werden. Das Auflösungszeichen hebt Fis auf und setzt den Ton auf seine Normalhöhe (F). Dasselbe hat nur Geltung für die betreffende Note, vor der es steht, und zwar *innerhalb eines Taktes*. Kame also die gleiche Note nochmal in demselben Takte vor, so würde der Ton, wenn nicht ausdrücklich ein $\frac{f}{z}$ davorsteht, in der Normalhöhe genommen. In dem folgenden Takte tritt wieder der ursprüngliche Ton (hier Fis) an die Stelle.

Ein Strüsschen am Hute.

Andante. *Lied.*

32.

p *mf* *f* *mf* *p*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ein Strüsschen am Hute'. It is marked 'Andante' and 'Lied'. The score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a measure number '32.'. The second system features a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The bass line is characterized by frequent chords.

In obigem Stücke begegnen wir dem gleichzeitigen Anschlag von Bass und Akkord. Wenn der bisherige Anschlag der Basssaiten gut war, so wird die neue Aufgabe wenig Schwierigkeit machen und der volle Akkord nach Durchnahme nachstehender Uebung leicht und richtig intonirt werden können.

Uebung mit ganzen Akkorden.

Detailed description: This is a musical exercise titled 'Uebung mit ganzen Akkorden'. It is written in bass clef with a common time signature (C). The exercise consists of two staves. The first staff contains a series of chords, some of which are marked with 'tr' (trills). The second staff continues the exercise with more chords and rests.

Lektion XV.

D-dur. — *Sechszehntelpause.* — *Triolen.*

Führen wir die Bildung der Tonleitern, wie wir sie in Lektion XIII auf der C- und G-Saite kennen gelernt, fort und beginnen wir die neue Tonleiter mit der Quinte (dem zweiten Tetrachorde) der vorigen, also mit der D-Saite, so finden wir, dass von der zweiten zur dritten Stufe (von E zu F) ein unrichtiges Tonverhältniss zum Vorschein kommt. Das Intervall von der zweiten zur dritten Stufe muss einen ganzen Ton betragen, folglich muss F in Fis verwandelt werden. Durch dieses Fis ist nun auch das Intervall von der dritten zur vierten Stufe, das einen halben Ton auszumachen hat, richtig geworden:

Detailed description: This is a small musical notation showing a treble clef with a single note on the E line and a sharp sign (#) above it, representing the interval from E to Fis.

Vom sechsten zum siebenten Tone sind wir wieder gezwungen, C durch ein \sharp um einen halben Ton zu erhöhen; es wird dadurch in Cis verwandelt (weil, wie wir wissen, dem durch ein \sharp erhöhten Töne die Silbe «is» angehängt wird). Wir erhalten damit auch das richtige Intervallenverhältniss zwischen der siebenten und achten Stufe:



(Es ist wohl selbstverständlich, dass

cis um einen Bund höher als c, mithin auf dem 4. Bund, gegriffen werden muss.)

Die D-dur-Tonleiter erfährt also eine Veränderung zweier Töne und zwar durch Verwandlung von F in Fis und C in Cis. Alle Stücke, welche in D-dur gehen, haben eine Vorzeichnung von zwei Kreuzen, wovon das eine F, das andere C erhöht.

D-Dur-Tonleiter.

a) Auf dem Griffbrette.



In den Basssaiten gibt den neuen (cis) Ton die 11. Saite, während die Oktave davon, den «Cis-Bass», die 23. Saite bezeichnet. (Siehe Brief I Tafel I.)



b) D-dur-Tonleiter in den Bass-Saiten.



Gestimmt wird die Cis- (11.) Saite im Einklange mit cis auf dem 6. Bund der Griffurett-G-Saite; Cis-Bass (23. Saite) wird in die Oktave der ersteren gebracht. Durch den neuen Ton eröffnet sich uns auch ein neuer Akkord, der A-Akkord:



Übung in den Bass-Saiten.

Wir haben noch eine Pause kennen zu lernen, welche dem Werthe einer Sechszehntelnote entspricht, nämlich: $\frac{3}{4}$.

Nachstehendes Übungstück macht uns mit der praktischen Anwendung der Sechszehntelpause bekannt. Im ersten Theile hat das Griffbrett immer erst nach dem Bass-Achtel einzusetzen, also — weil Achtel gezählt werden — zwischen eins und zwei. Im 1. und 2., sowie 5. und 6. Takte des zweiten Theiles wird wegen der Achtel- und Sechszehntelpause auf drei der auf eins angeschlagene Ton gehoben und die Sechszehntelnote erst nach vier intoniert. — Es findet sich nach *f.* (*forte*) einigemale das Zeichen — . Dasselbe deutet an, dass das *Forte* wieder allmählich

abnehmen und schwächer werden soll. Ferner steht am Schlusse des zweiten Theiles das italienische Wort *ritardando*: (zögernd). Es bezeichnet, dass die Tempo-Bewegung sich etwas verlangsamt, und müssen also die Achtel in zurückhaltender und zögernder Weise gespielt werden. Durch dieses *Ritardando* wird die darauffolgende Fermate (∞) vorbereitet; bei D. C. beginnt wieder die frühere Bewegung.

Im ersten und fünften Takte des zweiten Theiles kommt eine neue Note vor, nämlich: dieselbe wird auf dem 12. Bunde der A-Saite genommen.

Allagro. (Schnell, lebhaft.)

mf

1 2

23. Seite.

3 2 1

3 1 1 3 2

2 2 2 3

Fine.

f

f

1 2

3 4

ritardando. D. C.

In Lektion VIII haben wir gelernt, eine Viertelnote in zwei Theile zu zerlegen, also zwei Achtel aus ihr zu machen:

1 2 3 4

Ferner wissen wir aus Lektion X, dass eine Viertelnote auch in vier Theile zerlegt wird, z. B.:

1 2 3 4

Im ersten Beispiele haben 2 Achtel die Zeitdauer einer Viertelnote, im letzten Beispiele kommen 4 Sechszehntel auf ein Viertel. Nun kann eine Viertelnote nicht nur in zwei oder vier, sondern auch in drei Theile zerlegt werden. Die aus einer solchen Theilung entstandenen drei Noten nennt man eine **Triole**. Jede Notengattung (also Ganze, Halbe, Viertel, Achtel) kann in drei kleinere Theile zerlegt werden. Die Triolen, welche aus Viertelnoten entstehen, heißen **Achteltriolen**. Die Schreibweise derselben ist die gleiche wie bei

der Zerlegung in zwei Achtel ($\text{♩} = \text{♪♪}$), nur wird bei der Bezeichnung einer Triole die Zahl 3 über die Achtelnoten gesetzt: $\text{♪} = \text{♪♪♪}$. Diese drei Achtelnoten (Triolen) gelten an Zeitdauer so viel als ein Viertel, aus dem sie entstanden sind.

Um die Achteltriolen richtig im Takte spielen zu lernen, übe man folgendes Beispiel mehrmals und zähle dazu auf jede erste Note der Triole die treffende Taktzahl:



Man lasse nie außer Acht, dass die Viertelnoten dieselbe Zeitdauer haben müssen, als die drei Achtelnoten zusammen. Eins, drei und vier im nachstehenden Beispiele gilt also so viel, wie die auf zwei treffende Triole:



Die Triolen-Figuren des folgenden Stückes werden wenig Schwierigkeit machen, wenn man über die richtige Takteintheilung im Klaren ist. Denkt man sich die vor und nach der Triole stehende Viertelnote auch in Achteltriolen verwandelt, so kommt der richtige Takt unfehlbar

zum Vorschein. Man spielt also in Gedanken, als wenn der erste Takt hiesse:



Im 6. und 14. Takte ist der Bindebogen zu beachten, welcher anzeigt, dass die erste Note der sechs hintereinander folgenden Achteltriolen nicht angeschlagen werden darf; das zweite Achtel der Triole folgt unmittelbar nach zwei. Wenn in einem Stücke mehrere Triolenfiguren vorkommen, so wird gewöhnlich, wie dies auch hier geschehen, nicht über jede derselben die Zahl 3 gesetzt, da sie für das Auge schon durch die Schreibart als zusammengehörende Triolen zu erkennen sind. — Das Zeichen < deutet die Zunahme der Tonstärke an, während das entgegengesetzte Zeichen > wie bekannt, eine Verminderung derselben bedeutet.

< > heisst also allmählich zu- und abnehmen.

Allegretto. (Ein wenig schnell.)



4 2 2 3 3

1 2 3 4

2 3 2 2 2 4 4

2 2 3 2

3

1 1 2 1

Anm. Als Unterhaltungstüchle bieten Auswahl; 4) *Diamanten und Perles*. 3 Bde. à 3 Mk. Jeder Band enthält 101 der beliebtesten und schönsten Volks- und Nationallieder aller Länder, Opusungenänge, Alpenlieder, Ländler, Märsche u. s. w., für die Zither leicht spielbar bearbeitet von A. Kabatek. 2) *Liederschätze*. Sammlung bekannter und beliebter Lieder mit unterlegtem Text von Peter Benk. Heft 1—4 à Mk. 1.

Lektion XVI.

A-dur-Uebungen mit figurirten Akkorden.

Wir haben bis jetzt die Tonarten C, G und D kennen gelernt. Zur Bildung der Tonleiter gebrauchten wir bei G der Vorzeichnung eines \sharp und bei D zweier \sharp . Der Aufbau dieser Tonleitern geschah stets von der Quinte der vorhergegangenen Leiter aus. Wenn wir dieses Verfahren fortsetzen und eine neue Skala mit dem zweiten Tetrachorde der D-Tonleiter beginnen, so erhalten wir folgende Reihe von Tönen:



Bringen wir das \sharp , womit wir bei der Tonart G das F erhöhten und jenes, das wir bei der Tonart D an C hatten, in Anwendung, so dass der dritte Ton cis und der sechste fis heist, so haben wir das richtige Intervallenverhältniss der neuen Tonleiter mit *allezeitiger Ausnahme des siebenten Tones*. Um nun den *ganzen* Ton von der sechsten zur siebenten und damit den *halben* von der siebenten zur achten Stufe zu erhalten, wird der siebente Ton durch ein \sharp erhöht und G in Gis verwandelt. Bei der Tonart A ist also G derjenige Ton, der das Kreuz erhält und als Gis zu lesen ist.

Auf dem Griffbrette wird Gis um einen Bund höher als G gegriffen und treffen wir somit diesen Ton a) auf

dem 11. Bunde der A-Saite , b) auf dem 6.

Bunde der D-Saite  und c) auf dem 1. Bunde


der G-Saite 

In den Basssaiten begegnen wir Gis in der 12. und der 24. Saite:



(Die 12. Saite wird im Einklange mit

Gis auf dem 1. Bund der Griffbrett-G-Saite, die 24. in die Oktave der ersteren gestimmt.)

Als neuer Akkord wird durch Gis der E-Akkord gewonnen 

A-Dur-Tonleiter.

a) Auf dem Griffbrette.



b In den Bass-Saiten.



Eine sehr nützliche Übung ist das Spielen der Bass-Saiten in Oktaven. Dabei schlägt der zweite Finger den hohen und der vierte den tiefen Basston an, während der Mittelfinger in ruhiger Lage, gleichsam als Stütze der Hand, liegen zu bleiben hat. Mit unserem bis jetzt kennen gelernten Saitenmaterial nimmt sich die Übung wie folgt aus:



Auch die Tonleitern können theilweise auf diese Art geübt werden, z. B.



Um die Gelenkigkeit der Finger zu erhöhen und sie von einander unabhängig zu machen, sind Übungen mit figurirten Akkorden d. i. mit Akkorden, bei denen die Töne nicht gleichzeitig erklingen, sondern nach einander folgen, von besonderer Wichtigkeit. Man achte dabei auf ruhige Lage der Hand und spiele die Übungen vom langsamsten bis zum möglichst schnellen Tempo so lange, bis

die einzelnen Akkordsaiten in ganz gleichmässiger Stärke ertönen und die dabei nicht zur Verwendung kommenden Finger an der Bewegung der übrigen sich nicht im mindesten betheiligen. Die Übungen können mit allen Akkorden und in ausgedehntester Manigfaltigkeit vorgenommen werden. Hier ein Beispiel vom A-Akkord.



4) 3

3)

k) j) k) l) m)

Im zweiten und vierten Takte des nachstehenden Stückes steht *sfz.* Es ist die Abkürzung von *sforzando*, d. h. *verstärkt* und deutet an, dass jede Note mit dieser Bezeichnung stärker angeschlagen werden soll, als die übrigen. Das *Sforzando*-Zeichen bezieht sich immer nur auf diejenigen Noten oder Akkorde, bei welchen es steht.

Statt den in voriger Lektion kennen gelernten Zeichen für die *Tonzunahme* und *Tonabnahme* wird häufig das entsprechende italienische Wort *crescendo* (anwachsen) und *diminuendo* oder *decrescendo* (abnehmen) — gekürzt *cresc.* und *dim.* — gesetzt. Es wird dadurch dasselbe bezeichnet als wie mit < und > nur mit dem Unterschiede,

dass letztere Zeichen bloß so weit gelten, als sie von der Spitze bis zum Ende der Öffnung oder umgekehrt reichen, während die Wörter *cresc.* und *dimin.* Gültigkeit haben, bis eine andere Bezeichnung eintritt. Jene gebraucht man deshalb nur bei einzelnen Takten, die Bezeichnung durch *cresc.* und *dim.* wird dagegen bei ganzen Sätzen eines Stückes angewandt. Dass das Zu- und Abnehmen nur ganz allmählig vor sich gehen darf, wurde bereits in letzter Lektion betont. — In technischer Hinsicht bietet das Stück keine Schwierigkeiten. Man greife stets *Gis* und beachte den Rhythmus der Achtelnoten im Gegensatz zu den Triolenfiguren in Takt 7 des ersten und Takt 2 und 4 des zweiten Theiles.

Vivace. (Lebhaft, Schnell.)

p *sf* *sfz* *p*

p *diminuendo*

mf crescendo

4 *1 4* *4 3 1*

1 1

dimin.

Fünfter Brief.

Lektion XVII.

F-Dur. — Brechen der Akkorde.

An dem Aufbau der Tonleitern C-, G-, D- und A-Dur haben wir gesehen, dass immer die folgende Leiter mit dem zweiten Tetrachorde der vorhergegangenen Skala, d. i. mit dem fünften Tone (Quinte) derselben, beginnt. Nachstehendes Schema möge dies nochmal veranschaulichen:

C-dur ohne

G-dur mit 1 #

D-dur mit 2 #

A-dur mit 3 #

Wie ersichtlich, nehmen die Kreuze von Quinte zu Quinte zu und erhöht jedes neu hinzugekommene Kreuz

stets die 7. Stufe (Septime) der neuen Tonleiter, oder mit anderen Worten: Jedes neue Kreuz betrifft den vor dem Grundtone liegenden Halbton der Skala. Die erhöhten Töne steigen ebenfalls, wie die Tonleiter, in Quinten auf:



Es lässt sich das Angeführte leicht einprägen, wenn man die Besaitung der Zither zu Hilfe nimmt. So zeigt die Reihenfolge der angegebenen Tonleitern die Griffbrett-Besaitung von der Tiefe zur Höhe: C, G, D, A. Oder mit Hilfe der Basssaiten gelangt man zu gleichem Resultat: Die 4. obere Basssaite ist C, die 3. G, die 6. D, die 7. A; also wiederum die Reihenfolge der Tonarten. Aus der Aufeinanderfolge der Saiten ist auch die Anzahl der einer Tonart eigenen Kreuze leicht zu bestimmen, wenn man von C aus die Saiten zählt, z. B. D-Dur hat zwei Kreuze, weil D die 2. Saite nach C ist, A-Dur hat drei, weil A an 3. Stelle nach C sich befindet u. s. f. Auch die Rangordnung der Erhöhung-n lässt sich an den Saiten leicht merken: die 10. Saite heißt bekanntlich Fis, die 11. Cis, die 12. Gis, also die Töne der in unseren Tonleitern gefundenen Erhöhungen der 7. Stufe.

Wie die Tonarten mit Kreuzvorzeichnung sich von Quinte zu Quinte ordnen, analog der Besaitung der Zither, die ebenfalls einen *Quintenzirkel* darstellt, so müssen sich bei umgekehrter Reihenfolge die Erhöhungszeichen vermindern. Die Quinten ergeben in ihrer Umkehrung Quartan,



Die umgekehrte Besaitung der Zither (also gegen das Griffbrett zu) stellt sich als *Quartenfolge* dar, wornach die Vorzeichnungen sich vermindern: denn A- ($3\frac{2}{4}$), D- ($2\frac{2}{4}$) G- ($1\frac{2}{4}$), C ($0\frac{2}{4}$). Mit C hören die Kreuzvorzeichnungen auf und es muss folgerichtig bei F, der in den früheren Lektionen kennen gelerntes Bildung der Tonleiter entsprechend, eine *Erniedrigung* eintreten. Stellen wir die Reihenfolge der 8 Töne der neuen Tonleiter dar:



so finden wir, dass das bekannte Intervallenverhältniss an einer Stelle nicht zutrifft. Vom 3. zum 4. Ton sollte das

Intervall einen halben Ton betragen, nicht aber von der 4. zur 5. Stufe. Der vierte Ton, das Intervall A—H unserer Leiter, ist zu gross und muss deshalb um einen halben Ton *erniedrigt* werden. Das Versetzungszeichen, welches eine Erniedrigung anzeigt, ist: *b*, und wird ein *B* genannt. Der Ton H verwandelt sich in B; B ist also immer das durch ein *b* erniedrigte H. Allen Stücken, die aus F gehen, muss ein *b* vorgezeichnet werden und kommt dasselbe im Notensystem an diejenige Stelle, wo die zu erniedrigende Note H ihren Platz hat, nämlich:



Auf den Griffbrettsaiten der Zither wird B selbstverständlich um einen Bund tiefer gegriffen als H. Wir finden dort B 1) auf dem 3. Bunde der G-Saite




2) auf dem 1. Bunde der A-Saite: Letzteres




B kann auch auf dem 8. Bunde der D-Saite mit dem Daumen genommen werden.

F-Dur-Tonleiter.



Beim Saitenwechsel der A- und D-Saite oder umgekehrt wird  gewöhnlich auf dem 8. Bunde der G-Saite genommen. Nur wenn ein Saitenwechsel vermieden werden kann, so ist vorzuziehen, diesen Ton auf dem 1. Bunde der A-Saite zu greifen.

In nachstehender Etüde*) beachte man genau den Fingersatz. Schon aus Lektion VII, sowie aus den Intervallen-Übungen in Lektion XII ist bekannt, dass der Fingersatz manchmal von der gewöhnlichen Norm abweicht. So auch in der folgenden Fingerübung, in der z. B.

 stets auf dem 10. Bunde der D-Saite gegriffen wird, wenn 1 darüber steht, d. i. wenn es mit dem Daumen zu nehmen ist.

*) *Etüde*, so viel wie Studie, welche sich zur Aufgabe macht, die Ausbildung der technischen Fertigkeiten nach verschiedenen Richtungen zu fördern.

Etüde für die linke Hand.

Von C. Kreutzer*) f. Violine ursprünglich komp.

Allagre moderata (häufig scharf).



*) Kreutzer Conradin, berühmter Lieder- und Opernkomponist, geb. 22. Nov. 1781 zu Merskirch (Baden), gest. 14. Dez. 1845 zu Riga. Seine berühmtesten Werke sind a) die Opern „Das Nachtlager von Granada“ und „Der Verschwander“, b) die Chöre „Die Kapelle“, „Der Tag des Herrn“ u. a.

8 1 2 1 2 1 3 0 3 4 0 4 3 0 1 0 1 4 3

Ott.: 3 4 0 4

1 2 0 1 3 1 4 0

2 0 4 2 1 2 0

(10. Seite 15. Band)

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

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

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

1 4 3 2 1 2 0 4

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

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

3 4 3 2 1 1 2 3 4 1 1

2 4 1 3 1 2 4 1

Lektion XVIII.

*Zusammenspiel gebrochener Akkorde mit dem Griffbrette. —
Das Binden der Töne.*

Wie in voriger Lektion in *F*, so erfolgt das Spiel der gebrochenen Akkorde in den übrigen Tonarten. Man versuche die Akkorde *C*, *G*, *D*- und *A*-dur im getheilten Harmonie zu spielen und übe so lange, bis eine gewisse Sicherheit in dieser Spielart erreicht ist.

Im nachstehenden Stücke bietet sich Gelegenheit, die getheilte Begleitung gleichzeitig mit dem Griffbrette sich anzuzeigen. Es braucht wohl nicht erwähnt zu werden, dass vorerst die rechte Hand geübt und die Harmonie fehlerfrei gespielt werden muss, ehe dieselbe mit der Melodie gleichzeitig einstudiert wird. Ueber die Schreibweise im unteren Notensystem, wo halbe mit Achtel-Noten in Verbindung gebracht sind, wurde bereits in Lektion XI gesprochen. Die halben Noten deuten an, dass der Bass fortzuklingen soll, bis 4 Achtel der Begleitungsfigur gespielt sind; im 7. und 8., sowie in mehreren folgenden Taktten ist der Bass als halbe und als Achtelnote zu lesen.

Das Zeichen *—*, womit im 17. Takte das erste Viertel überschrieben ist, hat die gleiche Bedeutung wie *Sforzando*

(siehe Lektion XVI); die betreffenden Noten erhalten eine besondere Betonung (*Accent*) und müssen durch grössere Tonfülle sich von den anderen unterscheiden.

Der Ring.

Böhmisches Volkslied, arrangiert von *F. v. P. Ott*.

Opus 4.

Moderato.

36.

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

1 2 3 2 1 2 1 1 1 2 2 1

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

rit. *a tempo.*

3 3 4 4

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

2 1 4 3 *I mo.* *II do.* Schluss.

2 3 4 2 3 4

Werden zwei oder mehrere Töne im engsten Zusammenhange vorgetragen, so nennt man dies **Binden der Töne**. Diese Spielart kommt auf unserem Instrumente häufig zur Anwendung und trägt ihre fehlerlose und geschmackvolle Ausführung wesentlich zu einem schönen Vortrage bei. Das Zeichen hierfür ist ein Bogen — über oder unter den Noten, die zusammenhängend vorgetragen werden sollen. Je nachdem die Melodie der zu bindenden Töne auf- oder abwärts sich bewegt, unterscheidet man eine Bindung auf- und abwärts.

Bei der *Bindung aufwärts* wird der erste Ton mit dem Ringe angeschlagen, der zweite (höhere) aber durch Auf-
fallen oder Schlagen eines Fingers der linken Hand her-
vorgebracht. Der zweite Ton erhält dadurch eine weichere
Klangfarbe, als wenn er mit dem Ringe angeschlagen wird.
Der betreffende Finger, welcher die Bindung auszuführen
hat, fällt dabei kräftig und hammerartig auf den Bund
des Griffbrettes, den die zweite Note anzeigt, ohne dass
sich die rechte Hand dabei betheiliget.

Man versuche z. B. diese beiden Töne zu binden:
4 2 Der erste Ton wird mit dem 4. Finger gegriffen
und auf Eins mit dem Ringe angeschlagen;
auf Zwei fällt der 2. Finger hammerartig auf G.
Dabei übersehe man nicht, dass der 4. Finger liegen zu
bleiben hat, bis die Bindung ausgeführt ist.

Von einer leeren Saite aus geschieht das Binden auf
gleiche Weise: Der zweite Ton wird durch kräftiges Auf-
fallen des Fingers erzeugt, z. B.:



Damit die zu bindenden Töne deutlich und rein zur
Geltung kommen, ist andauernde Übung erforderlich und
lasse man sich anfänglich durch ein etwaiges Misslingen
der Bindung nicht beirren. Hauptsache ist, den Finger,

mit dem der tiefe Ton gegriffen wird, fest aufliegen zu
lassen und nicht zu heben, bis auch der zweite Ton, seinem
Zeitwerthe entsprechend, gespielt ist. Die Hand ist dabei
ganz ruhig zu halten, nur wird jener Finger, der die
Bindung ausführt, mit *gebogenen Gliedern* etwas höher ge-
halten als sonst, um im richtigen Momente niederzufallen.
Man wende dabei den Zeitwerthen der beiden Töne be-
sondere Aufmerksamkeit zu und verfallte ja nicht in den
so häufig vorkommenden Fehler, durch vorzeitigen Aus-
schlag des zweiten Tones die erste Note zu verkürzen.
Ein heissiges Taktzählen bei Ausführung der Bindungen
wird diesem Fehler vorbeugen. Die Betonung fällt auf die
ersten der beiden Noten. Nachstehende Übungen mögen
den Lernenden mit dieser Spielart vertraut machen:



Jedes der vorstehenden Beispiele spiele man mehrmals
durch und beachte, dass bei b der vierte, bei c der dritte
und bei d der zweite Finger auf den eingesunkenen
Bänden liegen zu bleiben hat. Der letzteren Übung

(Binden mit dem Daumen) widme man besondere Ausdauer. Hierauf übertrage man die gleichen Übungen auf die drei anderen Saiten des Griffbretts. Auf der A-Saite heisst beispielsweise die Übung:



Weitere Übungen über das Binden der Töne aufwärts.



c) Triolen. (Die beiden ersten Noten werden gebunden.)



Lektion XIX.

Zusammenspiel gebundener Töne des Griffbretts mit den Bass-Saiten. — B-dur.

Beim gleichzeitigen Anschlag der Basssaiten mit gebundenen Tönen des Griffbretts gelten die gleichen Regeln wie solche früher über das Zusammenspiel der Bass- und Griffbrettsaiten überhaupt gegeben wurden. Man trachte stets, dass die Finger der rechten Hand schon zum Anschlag bereit liegen, ehe der Ton, welcher mit der betreffenden Basssaite gleichzeitig erklingen soll, gegriffen wird. Dieses Vorarbeiten bzw. Vorausgreifen (aber nicht Voranschiagen!) soll dem Lernenden zur Gewohnheit werden, weil er sich dadurch an ein planmäßiges Notenlesen und Einstudieren eines Stückes gewöhnt und sich somit letzteres erleichtert. Die unfreiwilligen Pausen, welche so häufig bei Anfängern am Ende eines Taktes vorkommen, wenn der neue Bassnoten des folgenden Taktes nicht schon unter dem 4. Finger liegt, werden verschwinden, wenn schon beim letzten Takttheile an den Anschlag des ersten Takttheils des folgenden Taktes gedacht wird. Durch dieses Vorgreifen der rechten Hand wird auch der Anschlag der Basssaiten mit dem gleichzeitigen Auffallen am Griffbrett (Binden aufwärts) und das Hinüberbänden auf einen neuen Takttheil wesentlich gefördert. —

Uebung a) des nachstehenden Stückes bietet keine Schwierigkeit. Ein fleissiges Taktzählen wird verhindern, dass die Bindung zu schnell ausgeführt und der zweite Ton auf Kosten des ersten verkürzt werde. Im 7. Takte beachte man das Binden vom zweiten zum dritten Takttheil. Man übe diese Bindung, wobei der betreffende Finger besonders kräftig aufzufallen hat, mehrmals und gebe acht, dass der Begleitungsakkord nicht zu stark sei und die Bindung nicht überhöre.

Bei Uebung b) wird der Finger, welcher die Bindung ausführt, schnell wieder gehoben, damit die Achtelpausen zur Geltung kommen. Ebenso müssen Bass und Akkorde kurz genommen werden. Dies geschieht dadurch, dass die Finger nach dem Anschlage sofort wieder an die Saiten gelegt und diese also gedämpft werden. Im siebenten Takte hat der vierte Finger der linken Hand die Dämpfung der leeren A-Saite im zweiten Takttheile zu übernehmen. — Das Auflösungszeichen, welches am Anfange dieses Theiles gesetzt ist und B in H verwandelt, hat Gültigkeit für den ganzen Theil; dieser bewegt sich also in C-dur, während der dritte Theil des Stückes c) wieder aus F-dur geht. Hier erfolgt der gleichzeitige Anschlag der gebrochenen Akkordtöne des Basses mit dem Auffallen am Griffbrett. Diese Aufgabe wird anfangs einige Schwierigkeiten machen, ein guter Wille und ausdauernde Uebung werden sie jedoch bald überwinden.

37. a) 4 2 3 2 4 2 2 1 4 2

Zähl: 8 1 e 2 3 1 e

3 1 3 1 0 2 0 4 3

b) 1 3 4 4 1

3 2

4 1 0 3


c) 1 2 3 1 3 1 0 3 2 1 1 3 1 0 3


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

Aus den früheren Lektionen ist bekannt, dass beim Aufbau der Tonarten nach dem *Quintenzirkel* die Erhöhungszeichen zu-, in umgekehrter Folge, nach dem *Quartenzirkel*, dagegen abnehmen. Ist man, nach der Quartensfolge, bei C-dur angekommen, so beginnen die Erniedrigungszeichen, die dann, analog den Kreuzvorzeichnungen, an Zahl zunehmen. Bilden wir eine neue Tonleiter, aufgebaut auf der Quarte der vorigen, so stellt sich folgende Ordnung dar: B, C, D, E, F, G, A, B. Nach dem bekannten Intervallenverhältnisse muss E erniedrigt werden, um den halben Ton von der 3. zur 4. und den ganzen Ton von der 4. zur 5. Stufe zu erhalten. Dies wird dadurch erreicht, dass wir dem E ein Erniedrigungszeichen (*b*) vorstellen und in *Es* verwandeln. Die Tonart B hat also zwei Vorzeichnungen und zwar ein *p* an H und eines an E; H muss mithin stets als B und E als Es gelesen und gespielt werden.

Auf dem Griffbrette der Zither findet sich der neu aufgetretene Ton Es, d. i. das um einen halben Ton erniedrigte E, immer einen Bund vor letzterem, also 1) auf

dem 8. Bunde der A-Saite:  2) auf dem 1. Bunde der 4. Finger.

D-Saite:  3) auf dem 3. Bunde der C-Saite:  4. Finger.

Häufig wird:  auch auf dem 3. Bunde der G-Saite mit dem Daumen genommen.

B-Tonleiter auf dem Griffbrette.



Tonleiter: a) in Terzen.



oder: 3a 2a
0 4

b) in Sexten.



c) in Oktaven.



Vorstehende Tonleiter-Uebung in Oktaven enthält für das Griffbrett eine neue Note, die bisher noch nicht vor-

kam, nämlich:  Es gibt uns dies Veranlassung,

die Noten nach dem Violinschlüssel über dem Notensysteme kennen zu lernen. Dieselben werden wie jene unter demselben durch Hilfslinien gebildet. Denkt man sich die erste der nachstehenden Noten auf der obersten Linie eines Systems von sechs Linien stehend, so müsste sie A heißen, weil auf der fünften Linie F steht und die Entfernung von einer Linie zur anderen zwei Tonstufen beträgt. Die zweite Note wird C heißen, weil sie einen Strich mehr hat als A und also eine Linie oder zwei Tonstufen höher liegt. Die dritte Note heisst folgerichtig E, die vierte G.



Man sagt, diese Noten haben einen Strich durch den Kopf. Es ist leicht zu ersehen, dass jene Noten, welche sich zwischen diesen befinden und die den Strich durch den Hals haben, H, D, F heißen:



Die aufeinanderfolgende Reihe der Töne über dem Notensysteme ist demnach:



In obiger Oktaven-Uebung ist selbstverständlich die oberste Note nicht H, sondern das davon abgeleitete B (Griffbrett A-Saite, 13. Bund).

Wie hier die B-Tonleiter in Terzen, Sexten und Oktaven angegeben ist, so übe man auf diese Weise sämtliche bis jetzt gelernten Tonleitern.

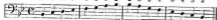
Der in der B-Tonleiter neu aufgetretene Ton Es ist in den Basssaiten der Zither durch die 1. und 13. Saite vertreten. Das Stimmen der 1. Saite geschieht nach Es auf dem ersten Bund der Griffbrett-D-Saite; die 13. Saite wird

in die Oktave der 1. gestimmt. Der neugewonnene Akkord ist der Es-Akkord:



B-Tonleiter in den Bass-Saiten.

3 3 4 3 4 2 3 2 2 3 2 4 3 4 3 3



Uebung für die rechte Hand.



Lektion XX.

Es-dur. — Sechshebel-Triolen.

Die neue Tonleiter, aufgebaut auf der Quarte der vorhergegangenen, ist die Es-dur-Skala. Prüfen wir das vorgeschriebene Intervallenverhältniss, so finden wir, dass jene zwei ♭ nöthig sind, welche wir schon bei der Tonleiter von B hatten, und ausserdem noch ein ♭ an A, wodurch dieses um einen halben Ton erniedrigt und in As verwandelt wird. Die Tonart Es hat demnach ein ♭ an H, an E und an A, mithin folgende Vorzeichnung:



As findet sich auf dem Griffbrette der Zither a) auf dem

1. Bunde der G-Saite: b) auf dem 6. Bunde der

D-Saite: c) auf dem 11. Bunde der A-Saite:

In den Bass-Saiten ist As in der 12. und 24. Saite vertreten.

Es-Tonleiter.

a) auf dem Griffbrette.



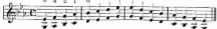
In Terzen:

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



In Sexten:

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



In Oktaven:



b) in den Bass-Saiten.



Schon in Lektion XIV wurde auf die Wichtigkeit des Spielens der Tonleitern aufmerksam gemacht und möchten wir nochmals unter Hinweis auf das dort Gesagte ermuntern, von diesem wichtigen Übungsmaterial den ausgiebigsten Gebrauch zu machen. Der Erfolg wird, sowohl was Technik als Tonbildung anbelangt, in kurzer Zeit überraschend sein. Um die Übung noch mannigfaltiger zu gestalten, haben wir in voriger Lektion auf das Spielen der Tonleitern in Terzen, Sexten und Oktaven hingewiesen. Eine weitere höchst bildende Übung ist das Zusammenspielen der Tonleitern auf dem Griffbrette und den Bass-Saiten. Nachstehend ein Beispiel, nach welchem sämtliche bis jetzt gelernten Skalen geübt werden sollten:



Das folgende Stückchen enthält eine neue Noteneintheilung, nämlich Sechszehntel-Triolen. Aus Lektion XV ist bekannt, dass die Achtel-Triolen aus Viertelnoten entstehen. In gleicher Weise beruht die Eintheilung der Sechszehntel-Triolen auf Achteln. So wie $\frac{1}{8} = \frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{8}$ war, ebenso ist $\frac{1}{16} = \frac{1}{16} \frac{1}{16} \frac{1}{16}$. Zählt man demnach bei Sechszehntel-Triolen die Achtel, so werden sie ebenso gespielt als früher die Achtel-Triolen, wobei die Viertel gezählt wurden. In unserem Stücke finden wir Sechszehntel-Triolen im 1., 2., 5. und 6. Takte und zwar immer auf dem dritten Takttheile. Die drei Noten der Triole müssen so schnell gespielt werden, als eine Achtelnote des unteren Notensystems. Im 3., 4., 7. und 8. Takte kommen wieder gewöhnliche Sechszehntel, von denen also auf jede Taktzahl nur zwei zu spielen sind; ausserdem beachte man im 3. und 4. Takte das punktierte Achtel auf dem ersten Takttheile und lese nicht die drei darauffolgenden Sechszehntel etwa als Sechszehntel-Triole, denn wie der Punkt hinter dem Achtel anzeigt, muss das folgende Sechszehntel zwischen zwei und drei kommen, während die beiden anderen den dritten Takttheile ausfüllen.

Die Bezeichnung *poco a poco cresc.* deutet an, dass allmählich die Tonfülle zunehmen soll, bis im letzten Takte das Forte eintritt.


Endlich achte man auf die Vorzeichnung (b-es-es) und auf die Bindungen im 1., 2., 5., 6., 7. und 8. Takte.

Sechster Brief.

Lektion XXI.

Tonmaterial der Bass-Saiten. — Enharmonische Verwechslung. Chromatische Tonleiter.

Wir haben nun das Tonmaterial der Zither, soweit dasselbe die Bass-Saiten betrifft, vorläufig erschöpft. Tafel I im ersten Unterrichtsbriefe gibt die Namen der Saiten in ihrer Reihenfolge und mit ihren Farben übersichtlich an. Der 24. Bass-Saite ist auf der Tabelle als 25. noch eine

weitere beigegeben, nämlich: . In neuerer Zeit er-

halten die Zitherer meistens ein noch grösseres Tonmaterial und folgen dem zweiten Quintenzirkel (der 24. Bass-Saite) eine verschiedene Anzahl (2—13) sogenannter Contra-Saiten. Von der Verwendung dieser Saiten wird später die Rede sein.

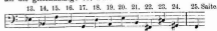
Ueber das Stimmen der Bass-Saiten wurde bereits in Lektion VI eine Anleitung für die bis zu dieser Lektion bekannten Töne gegeben, und bei der Bildung der Tonleitern wurde stets auf das Stimmen der neu aufgetretenen Saite aufmerksam gemacht. Es wird dem Lernenden nun nicht mehr schwer fallen, sein Instrument rein zu stimmen, wenn er einigermaßen mit etwas musikalischem Gehör ausgestattet ist. Wir geben nachstehend nochmal eine Zusammenstellung der Bass-Saiten der Zither und wiederholen

kurz den Vorgang des Stimmens. Das Stimmen des Griffbretts ist in oben erwähnter Lektion bereits ausführlich angegeben. — Die hohen Bass-Saiten (1—12) werden nach den Bündeln der Griffbrett-Saiten gestimmt, auf welchen der betreffende Ton liegt; z. B. die erste Bass-Saite Es wird gestimmt nach dem ersten Bund der D-Saite, auf dem Es liegt, die zweite Bass-Saite B wird gestimmt nach dem dritten Bund der G-Saite u. s. w.



Wird gestimmt nach Griffbrett: } D1 G1 D2 G1 G2 D3 G2 D2 G4 G4 G4 G1 G1m
Bass-Saiten und Bündel.

Die nun folgenden 12 tiefen Bass-Saiten (13—24) werden nach den gleichnamigen hohen Bass-Saiten um eine Oktave tiefer gestimmt, die Contra-Saite F noch eine Oktave tiefer als die gleichnamige 15. Bass-Saite.



Ist das Instrument nun durchgestimmt, so prüfe man genau alle Akkorde des Quintenzirkels auf ihre Stimmung. Dabei beachte man, dass die Terz des betreffenden Akkordes, also jene Saite, welche der Mittelfinger anzuschlagen hat,

etwas scharf klinge, während die Quinte (mit dem Zeigefinger genommen) unmerklich schwach erscheinen soll. Dieses Stimmen nach den Akkorden ist eine vorzügliche Übung zur Bildung des Gehörs und bald wird man befähigt sein, den Akkord als »reine« oder »saureine« zu erkennen.



In Lektion XVI lernten wir bei Bildung der A-dur-Tonleiter den Ton gis kennen und in voriger Lektion trat bei Es-dur der gleiche Ton unter dem Namen as auf. Es ist daraus zu ersehen, dass ein und derselbe Ton verschiedene Namen führen kann. Diesen Namenstausch eines und desselben Tones nennt man *enharmonische Verwechslung*. Jeder der sieben Töne, die uns schon in Lektion I beschäftigten, kann durch ein \sharp erhöht oder durch ein \flat erniedrigt werden. Es ergeben sich demnach bei gleichem Töne ungleiche Namen. Bei der Erhöhung wird, wie bekannt, die Silbe *sicc* angehängt, bei der Erniedrigung *ses*. Nur wird das erniedrigte H nicht Hes, sondern B, sowie das erniedrigte E nicht E-es, sondern einfach Es und das erniedrigte

A nicht A-es, sondern kurzweg As genannt. Die gleichen Töne, welche auf dem Griffbrette der Zither auf gleichem Bunde und in den Basssaiten mit gleicher Saite genommen werden, sind folgende: Cis-des; dis-es; e-fes; eis^{*)}-f; fis-ges; gis-as; ais^{**}-b; h-es.

(Siehe Tafel II zu Brief I, worauf sämtliche chromatische Töne des Griffbretts verzeichnet sind.)

Die bisherigen Tonleitern, sowie alle, die denselben konform sind, nennt man *diatonische Tonleitern*. Die diatonische Tonleiter steigt von Stufe zu Stufe. Wenn die Leiter in halben Tönen fortschreitet, sowohl aufwärts als abwärts, dann wird sie *chromatische^{***}* Tonleiter genannt, z. B.



*) Wird zweisilbig (a-is) gesprochen.

**) Zweisilbig: a-is.

***) Das Wort »chromatisch« stammt aus dem Griechischen und heißt übersetzt »farbig«. Die alten Griechen bezeichneten mit dem Worte chromatisch ein gewisses System, in welchem sie die Töne,

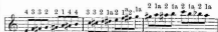
Die chromatische Tonleiter kann in jeder Tonart vorkommen und wird es von grossem Nutzen sein, wenn der Lernende sich dieselbe in den verschiedenen Tonarten durch deren Notierung auf- und abwärts fest einprägt. Beim Schreiben gilt die Regel, dass in aufsteigender Folge die Kreuz-, in absteigender die B-Vorzeichnung angewendet wird. In B-dur würde die chromatische Tonleiter sich darstellen:



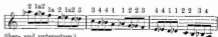
die in dieses System gehörten, durch farbige Zeichen notierten, während die diatonischen Töne in schwarzer Schrift erschienen. Die Vorsetzungszeichen: $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ heisst man auch chromatische Zeichen und die Silben -is, es: chromatische Anhangsilben.

Ebenso ging das Wort chromatisch auf diejenigen musikalischen Instrumente über, welche ursprünglich nur die sog. Naturtöne gaben und durch neue Erfindungen (Klappen und Ventile) in den Stand gesetzt wurden, dass man die erhöhten und vertieften Töne hervorbringen vermag. Daher chromatische Trompete, chromatisches Horn im Gegensatz zu den einfachen.

Chromatische Tonleiter auf dem Griffbrett-Saiten.



(Auf den 2 A-Saiten abwechselnd)



(Ober- und unterwärts.)



Es ist beim Spielen vorstehender Tonleiter zu beachten, dass das Rücken der Finger möglichst schnell und geräuschlos geschehe.

Chromatische Verszüge.

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

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

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

Lektion XXII.

Binden abwärts.

Lektion XVIII machte mit dem Binden der Töne nach aufwärts bekannt. Wie dieses durch Auffallen, so wird das Binden abwärts durch Wegziehen eines Fingers hervor gebracht. Man greift hierbei die beiden zu bindenden Töne gleichzeitig, schlägt den ersten (höheren) Ton mit dem Ringe an und zieht jenen Finger, der den ersten Ton gegriffen hat, kräftig ab, ohne den zweiten Ton mit dem

Ringe auszuslagen. Dieses Wegziehen bezw. Abschneiden oder Abzupfen geschieht nach der Aussenseite des Griffbrettes der inneren Handfläche zu. Die Bindung wird wie jene in aufsteigender Folge durch einen Bogen angedeutet.

Bei a) nehme man also g und f gleichzeitig mit dem zweiten und dritten Finger und ziehe dann den zweiten Finger in der Weise weg, dass der zweite Ton (f) ertöne. Der wegziehende Finger muss also die Saite nochmal in Schwingung versetzen, er muss die Stelle des Ringes vertreten. Dabei muss jener Finger, welcher den tieferen Ton zu greifen hat, immer kräftig anliegen und darf insbesondere während des Wegziehens dessen Druck nicht nachlassen. Man hüte sich, etwa mit dem Fingernagel die Saiten zu zupfen, und halte die erste Note stets so lange aus, als ihr Werth dies erfordert. Bei b) liegen der zweite und vierte Finger gleichzeitig auf und geschieht das Abziehen des zweiten Fingers in gleicher Weise, ebenso wird bei c) die Bindung mit der leeren Saite durch Abschneiden dieses Fingers erzielt.

Man übe nun nachstehende Beispiele so lange, bis jedes derselben mit Leichtigkeit geht.



Das Wegziehen mit dem Daumen (d) macht grössere Schwierigkeiten und muss deshalb besonders fleissig geübt werden. Während bei den anderen Fingern die Bewegung im zweiten Gelenke liegt, bewegt sich der Daumen seiner ganzen Länge nach und bleibt dabei in möglichst senkrechter Lage gestreckt. — Die gleichen Uebungen übertrage man nun auf die drei anderen Saiten des Griffbretts und übe die Bindung bis zur vollständigen Beherrschung derselben.

Weitere Uebungen für das Binden der Töne abwärts.



c) Triolen. (Die beiden ersten Noten werden gebunden.)



Im nachfolgenden Uebungsstücke kommt ausser der gewöhnlichen Bindung durch Anfallen oder Wegziehen noch eine dritte Art des Bindens vor, indem zwei halbe

Töne durch Gleiten eines und desselben Fingers von einem Bunde zum andern verbunden werden. Es erfordert dies keine Schwierigkeit und ist nur zu beachten, dass der Finger nicht gehoben werden darf, sondern aufgedrückt über den Bund schleift. Die Bindung kann mit jedem Finger ausgeführt werden.



Jenen Bindungen im nachstehenden Stücke, bei denen der zu bindende Ton mit dem Akkorde der Bass-Saiten zusammenfällt, wie dies in Takt 7 und 8 des Ländlers No. 1, sowie fast durchgehends in Ländler No. 2 der Fall ist, schenke man besondere Aufmerksamkeit und führe dieselben recht exakt aus.

Nach dem Schlusse des zweiten Theiles folgt nicht gleich Ländler No. 2, sondern es wird, wie durch *D. C.* angezeigt ist, der erste Theil bis *Fine* wieder gespielt und dann erst auf den zweiten Ländler übergegangen. Bei diesem steht am *Da Capo*-Zeichen noch *»Dal segno* ♪, wodurch angezeigt wird, dass die Wiederholung dort beginnt, wo das Zeichen ♪ steht. Der Auftakt muss wegbleiben, weil er schon im letzten Takte steht.

Uebung im Binden ob- und aufwärts.

Ländler.*)

No. 1. Ott.

1 1 2 3 1 1 3 4 1 1

p.

2 1 1.

f.

II. 2 1 4 3 2 1 1 1 1 2

mf.

*) Oesterreichischer Tanz nach Walzer-Art.

2 3 No. 2.

D. C.

5 1 2 1 1mo.

Fin.

1mo. 1-1

No. 3. 4 3 2 1 4 3

D. C. Dol. segno 3 3 4 3 4

4 2 3 4 2

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

Trill 2 4 1 3 1 2 4 3 0

Lektion XXIII.



Das Schleifen.

Bereits in voriger Lektion wurde auf die Bindung zweier Töne durch Gleiten eines und desselben Fingers von einem Bunde zum andern aufmerksam gemacht. Man wendet diese Bindung aber nicht nur bei zwei neben einander liegenden halben Tönen an, wie dies oben der Fall ist, sondern meist sind die zu verbindenden Töne von grösserem Intervallenverhältniss. Diese in der Zithermusik sehr gebräuchliche Bindungsart heisst Schleifen, Ziehen, Gleiten oder Glissando. Eine fehlerlose und geschmackvolle Ausführung trägt wesentlich dazu bei, dem Spiele einen eigenen lieblichen Reiz zu verleihen. Die Bindung wird hervorgebracht, indem man den tieferen Ton mit dem rechten Seitenthail des Daumennagels greift, ihn seinem Zeitwerthe entsprechend anhält und dann ohne Unterbrechung über die dazwischen liegenden Bünde zum höheren Tone gleitet. Dabei wird der Daumen beim Beginne des Gleitens durch den fest angedrückten zweiten Finger unterstützt, während er sich zugleich ein wenig nach rechts neigt, so dass beinahe die Mittelfläche des Nagels auf die Saite zu liegen kommt. Man beachte, dass hierbei der Druck sich nicht vermindere. Das Zeichen für diese Bindung ist ein Strich: \leftarrow oder ein Strich wie ein Bogen: \curvearrowright Bei ersterer Bezeichnungsart ist der durch Schleifen erreichte Ton mit

dem Ringe anzuschlagen, während dies nicht der Fall ist, wenn über oder unter dem Strich ein Bogen steht. Hier wird der zweite Ton durch den Nachklang des Schleifens hervorgebracht. Ist in einem Musikstücke diese zweierlei Bezeichnung nicht genau durchgeführt, so nimmt man im allgemeinen an, dass bei Viertel- und halben Noten der zweitverbundene Ton angeschlagen wird, bei Achtel- und minderwerthigen Noten dagegen ein Anschlag nicht mehr stattfindet. Dieses Anschlagen muss aber genau in demselben Augenblicke geschehen, als der Daumen den Bund, auf dem der höhere Ton liegt, erreicht, da man sonst diesen Ton zweimal hören würde. *) Man übe nun nachstehende Beispiele und zwar zuerst ohne, dann mit Anschlagen des zweiten Tones.

Übung im Schleifen mit dem Daumen aufwärts,



*) Manche Komponisten deuten das Anschlagen des zweiten Tones mit einem Punkt über der Fingeroberzeichnung an, z. B. , wieder andere dadurch, dass sie der betreffenden Note eine gleichnamige, kleine Note vorstellen, z. B. .



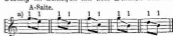
Uebung a) wird auf der D-, Uebung b) auf der A-Saite ausgeführt. Gleiche Schleifübungen mache man auf der G- und C-Saite. Auf letzteren Saiten klingt das Schleifen mit dem Daumen manchmal unsein und verwendet man zur Vermeidung dessen auch die übrigen Finger zum Gleiten. Dies geschieht wie das Schleifen mit dem Daumen. Der betreffende Finger gleitet, ohne von einem andern unterstützt zu werden, mit der angelegten Spitze zum nächsten Tone und neigt sich dabei, wie der Daumen, nach rechts. Auch der Fingersatz erfordert hier und da, dass diese Bindung statt mit dem Daumen mit einem andern Finger ausgeführt werde. In Bezug auf die Schnelligkeit, mit welcher von einem Bunde zum andern geschliffen werden soll, gelten als Regel die normalen Vortragszeichen. Werden kurzwerthige Töne verbunden oder ist das betreffende Tonstück von schnellem Tempo und lebhaftem Charakter, so geht das Gleiten schneller vor sich als in entgegengesetzten Fällen. Immer aber ist dabei der Grad der Schnelligkeit ein solcher, dass das Hinüberziehen gleichmäßig erscheint und die halben Töne nicht absatzweise gehört werden, so dass von einem Vorhandensein der Bünde nichts vernommen wird.

Uebungsstück.



Der Schleifer wird auch bei absteigender Tonfolge angewendet und ist die Ausführung die gleiche wie beim Aufwärtsschleifen. Der höhere Ton wird kräftig angeschlagen und dann zum tieferen gezogen. Nur muss hier der Daumen, um ein Hängenbleiben an den Bünden zu vermeiden, noch mehr nach rechts gerichtet werden, so dass die Mitte des Nagels auf die Saite kommt.

Uebung im Schleifen mit dem Daumen abwärts.





Auch hier kann der zweite Ton vom Ringe angeschlagen oder einzig allein durch das Schleifen hervorgebracht werden. In der Regel findet ein Anschlag des unteren Tones nicht mehr statt. Nur wenn dieser etwas weit entfernt liegt oder von grösserem Notenwerthe ist, wird er angespielt, wobei gewöhnlich das Gleiten nicht über die ganze Entfernung stattfindet, sondern nur bis zur Nähe des tieferen Tones. Dieser selbst wird dann in dem Augenblicke, als der Daumen den Schleifer beendet, mit einem andern Finger gegriffen, z. B.:

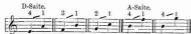


Die kleinen Noten deuten ungefähr die Stelle an, bis zu welcher der Daumen zu schleifen hat.
 Zur leeren Saite abwärts wie bei b) schleift man, indem der Daumen bis zum ersten Bunde gleitet und sich dann rasch hebt und zwar ziemlich hoch, um nicht an die Stimmstiften anzustossen.

Übungsstück.

A-Saite. D-Saite. G-Saite.

Das Schleifen aufwärts mit dem Daumen kann auch ausgeführt werden, wenn derselbe den ersten Ton nicht gegriffen hat. Man nennt diese Art Glissando *indirektes Schleifen*, während die frühere Manier, bei welcher der den ersten Ton greifende Finger auch zu gleiten hat, *direktes Schleifen* genannt wird. Das indirekte Schleifen ist eine Verbindung von Schlagen und Schleifen. Nach dem Anschlage des ersten Tones lässt man den Daumen mit dem ihm unterstützenden 2. Finger kräftig auf den folgenden Bund auffallen und gleitet dann sofort zum höheren Tone.



In vorstehenden Beispielen wird also der erste Ton mit dem angegebenen Finger gegriffen und nach vollständig ausgehaltenem Werthe dasselben durch ein kräftiges Auffallen des Daumens auf den nächsten oder zweitnächsten Band zum höheren Tone geschliffen. Dieses indirekte Schleifen muss da angewendet werden, wo der Fingersatz das Anlegen des Daumens auf den ersten zu bindenden Ton nicht zulässt, z. B.



Wird von einer leeren Saite aus das Schleifen ausgeführt, so geschieht dies ebenfalls durch indirektes Schleifen. Der Daumen fällt nach dem Anschlage der leeren Saite auf dieselbe in der Nähe des ersten Bandes und gleitet ohne Unterbrechung nach dem betreffenden höheren Bande.



Ist die Entfernung der beiden durch Schleifen zu verbindenden Töne gross, wie dies vorstehend z. B. von b) an der Fall ist, so lässt man den Daumen nicht auf den

ersten, sondern den zweiten, dritten oder höheren Band auffallen. Auch der Charakter des Musikstücks und die Schnelligkeit des Tempos erfordert oft, dass der Daumen auf einem höheren Bande einfällt. Hauptsache ist, dass das Auffallen nicht mit Geräusch geschieht und der Ton, auf welcher der Daumen fällt, nicht besonders hervortritt.

Oesterröichisches Lied.

Musical notation for the first system on the left page. The treble staff contains a melodic line with fingerings 4, 1, 2, 3, 0, 3, 2, 3. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the second system on the left page. The treble staff contains a melodic line with fingerings 4, 4, 1, 0. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the third system on the left page. The treble staff contains a melodic line with a capo (0). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the fourth system on the left page. The treble staff contains a melodic line with a capo (0). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the first system on the right page. The treble staff contains a melodic line with a capo (7). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the second system on the right page. The treble staff contains a melodic line with a capo (7). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the third system on the right page. The treble staff contains a melodic line with a capo (0, 1). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

—

Lektion XXIV.

Bindung über zwei Saiten. — Bindungsarten mit drei und mehr Tönen.

Die vierte und letzte Art des Bindens ist jene über zwei Saiten durch ein genaues Sichablösen der Töne. Hier werden die zur Bindung gehörigen Töne zugleich gegriffen, als wären sie Doppelgriffe, und mit dem Ringe nach einander angeschlagen, ohne den *Daumen der rechten Hand zu heben*. Der Ring gleitet also nach dem Anschlage des ersten Tones über die nächste Saite und verbindet so den folgenden Ton mit dem ersten. Damit der erste Ton nicht fortklinge, wird der betreffende Finger nach dem Anschlage etwas gehoben. Man führe diese Bindung nicht zu schnell aus, damit die einzelnen zu verbindenden Töne ihrem Werthe entsprechend zur Geltung kommen und sie nicht etwa als Doppelgriffe erscheinen. Wie bei den früheren Bindungsarten soll auch hier der zweite Ton schwächer als der erste ertönen. Um dies bei dieser Bindung zu erreichen, schlägt man den Ring streifend in möglichst liegender Stellung schräg aufwärts.

Übungsstück.

42

Vorstehende Bindungsart kann auch über drei, vier und fünf Griffbrett-Saiten ausgeführt werden. Man setzt für sämtliche zur Bindung gehörigen Töne die Finger auf die betreffenden Bünde wie bei mehrstimmigen Griffen und gleitet dann mit dem Ringe über die Saiten. Nach dem Anschlage des ersten, zweiten etc. Tones wird immer der Finger ein wenig gehoben, um ein Nachklingen dieser Töne zu vermeiden.

Übung im Binden über mehrere Saiten.

Auch das Binden auf- und abwärts durch Auffallen und Wegziehen (Lektion XVIII und XXIII) kann auf mehrere Töne ausgedehnt werden, und ist die Ausführung die gleiche wie bei der Bindung von bloß zwei Tönen. Der erste Ton wird stets mit dem Ringe etwas kräftig angeschlagen, während die folgenden Töne durch Auffallen, beziehungsweise Wegziehen hervorgebracht werden.

Man bemühe sich, bei a) die Achtel gleichmäßig zu spielen, und zähle deshalb bei der Übung mit. —

Bei der Bindung von drei und mehr Tönen *abwärts* werden die zur Bindung gehörigen Töne vorher gegriffen und dann durch Abziehen der Finger dieselben zum Erklängen gebracht.

Etude.

48

Anmerkung. Zur Unterhaltung und weiteren Ausbildung ist vortheilhaft hier einschalten: a) **Blochinger J.**, Studien für die Zither mit besonderer Berücksichtigung der rechten Hand. Preis $\text{M} 1,50$. — b) **Hanstein**, Sechssonatinen 2. $\text{M} 1$; b) **Hanstein**, Intervall-Studien zur Entwicklung des Gehörs; Heft 1 und 2 je $\text{M} 1$. — c) **Pugh J.**, Sieben leichte Rhapsodien und Fantasien über beliebige Volksmelodien; No. 1 „Elfenwalzer“ von Labitzky. $\text{M} 1$; No. 2 „Schweizerlied“ $\text{M} 1$; No. 3 „Studentenlied“ 80 c ; No. 4 „Abschied vom Hochland“ 80 c ; No. 5 „Jägerlied“ 80 c ; No. 6 „Weihnachtslied“ 80 c . — d) **Sveshoda Marie**, „Abschied von der Heimath“ 40 c .

Siebenter Brief.

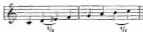
Lektion XXV.

Die Moll-Tonarten. — A-moll.

In den Lektionen XIII—XX dieser Zitherunterrichtsbriefe wurde in ausführlicher Weise die Bildung der diatonischen Tonleiter auf verschiedenen Tonstufen erörtert und lernten wir dabei die gebräuchlichsten Tonarten kennen. Desgleichen wurden wir mit den diesen Tonarten zu Grunde liegenden Akkorden bekannt. Nun gibt es aber zwei verschiedene Arten von diatonischen Tonleitern, nämlich die bisher behandelten *Dur*-Tonleitern (vom lateinischen *durus*, hart), und die nun näher zu betrachtenden *Moll*-Tonleitern (vom lateinischen *mollis*, weich). Demzufolge unterscheidet man also zweierlei Tongeschlechter, ein *hartes* (*dur*) und ein *weiches* (*moll*). Bei der Bestimmung der Tonart eines Tonstückes genügt es deshalb keineswegs, anzugeben, das Stück geht aus C oder G etc., sondern es muss hinzugefügt werden, ob *dur* oder *moll*, ob es aus C-*dur* oder C-*moll*, G-*dur* oder G-*moll* etc. geht.


Die Bildung der Moll-Tonleiter kann wie jene der Dur-Tonleiter von jedem beliebigen Tone aus erfolgen, ebenso hat sie auch wie die Dur-Skala fünf ganze und zwei halbe Töne. Nur unterscheidet sie sich von dieser dadurch, dass der erste Halbton nicht von der 3. zur 4., sondern schon

von der 2. zur 3. Stufe eintritt. Bilden wir vom C aus die Moll-Skala, so wird sie demnach lauten:



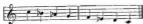
Der Unterschied zwischen Dur und Moll liegt also im dritten Ton der Skala, in der Terz. Ist diese, vom Grundtone (hier C) an gerechnet, *gross*, so gehört die Tonleiter dem Dur-Geschlechte an, während die *kleine* Terz das Moll-Geschlecht bestimmt. (Die grosse Terz beträgt zwei ganze Töne, die kleine dagegen nur einen ganzen und einen halben Ton.) Man braucht also, um aus einer beliebigen Dur-Skala eine Moll-Skala aufwärts zu bilden, nur die grosse Terz durch das betreffende Zeichen \flat oder \natural zu vertiefen. Die kleine Terz gibt der Moll-Tonart den weichen und saften Charakter, sowohl in der Tonleiter als im Akkord, während die grosse Terz der Dur-Tonart hart und hell klingt. Nimmt man z. B. auf dem Griffbrett der Zither

den C-*dur*-Dreiklang:  und darauf den C-*moll*-

Dreiklang: , so wird man den Unterschied zwischen

Dur und Moll vernehmen und den Charakter beider Akkorde erkennen.

Abwärts ist die Bildung der Moll-Tonleiter eine andere wie aufwärts. Die C-moll-Skala, die wir oben in aufsteigender Tonfolge entstehen liessen, lautet abwärts:



Wir sehen daraus, dass C-moll absteigend drei b enthält, wie die Es-dur-Tonleiter. Dies führt uns auf die Verzeichnung der Moll-Tonarten und lässt zugleich erkennen, dass die Moll-Tonleiter eine verwandte Dur-Tonleiter besitzt. C-moll hat die Verzeichnung von drei b und ihre verwandte Dur-Tonart ist deshalb Es-dur. — Der dritte Ton der aufsteigenden Moll-Skala (die kleine Terz) zeigt stets die verwandte Dur-Tonart an. Suchen wir jene Moll-Skala, die keine Verzeichnung hat, deren verwandte Dur-Tonart also C-dur sein muss, so brauchen wir nur C als diesen dritten

Ton (als kleine Terz) zu betrachten und wir werden nach A geführt. A-moll hat also — weil jede Moll-Tonart zu ihrer Darstellung die gleichen Versetzungszeichen wie ihre verwandte Dur-Tonart hat — wie C-dur weder \sharp noch \flat vorgezeichnet.

Bilden wir die A-moll-Tonleiter, wie dies oben von C aus geschah, so ergibt sich folgende Skala:



In aufsteigender Folge fällt — wie oben erwähnt — bei der Moll-Tonleiter der erste halbe Ton von der 2. zur 3. Stufe und der zweite Halbton wie bei Dur von der 7. zur 8. Stufe; in absteigender Tonfolge aber setzt die Moll-Skala, dem natürlichen Zuge ihrer verwandten Dur-Tonleiter folgend, von der 8. zur 7. und von der 7. zur 6. Stufe einen ganzen Ton, dann erst den für die zweite Hälfte der Skala nothwendigen halben Ton. Oder mit anderen Worten: Der 6. und 7. Ton der Moll-Tonleiter wird aufwärts um einen halben Ton höher gespielt als die Verzeichnung dies verlangt und werden die entsprechenden Erhöhungszeichen

stets den betreffenden Noten vorgestellt; abwärts wird die Skala so gespielt, wie die Vorzeichnung angibt. *)

Man übe nun die A-moll-Tonleiter sowohl auf dem Griffbrette als in den Bass-Saiten und schliesslich im Zusammenspiel von Griffbrett und Bass-Saiten.

*) Anmerkung. Diese Tonleiter nennt man die *melodische Moll-Tonleiter*; sie wird ihrer milderen Tonfolge, ihrer Singbarkeit wegen gebraucht. Die neuere, sogenannte *harmonische Moll-Tonleiter* bringt den Halbton dreimal in einer Oktave, wodurch von der 6. nur 7. Stufe eine übermäßige Sekunde nöthig wird. Sie bleibt auf- und abwärts-siegend gleich:

Die *harmonische Moll-Tonleiter* bildet die geistigere Grundlage für die in einer Moll-Tonart enthaltenen *Arkorde* oder *Harmonien*, während die *melodische Moll-Tonleiter* durch den Wegfall des übermäßigen Sekundenschrittes geschmeidiger ist bei tonleiterartigen Gängen und Melodien. Wir haben es hier nur mit letzterer zu thun.

Uebungen in A-moll auf dem Griffbrette.

2 1 4 3 2 1

c) 1 0 3 4

1 1 1

4 3 0 1

2 2 3 4

2 3 2 4 3 1 2 4

In den Bass-Saiten erfordern die Moll-Akkorde einen anderen Griff als die Dur-Akkorde. Statt der von dem dritten Finger in Dur zu greifenden Saite wird diejenige Saite genommen, welche um einen halben Ton tiefer stimmt; oder, was dasselbe ist, statt der grossen Terz des gleichnamigen Dur-Akkordes wird die kleine Terz, welche den Moll-Akkord charakterisiert, genommen. Letztere liegt aber 7 Saiten vor der erstereu, weshalb sie der zweite Finger anzuschlagen hat, während der dritte Finger die in Dur und Moll sich gleichbleibenden zwei Saiten (Oktave und Quinte) intoniert. Als Vorübung gleitet der dritte Finger über zwei Saiten und unmittelbar darnach schlägt der zweite Finger die Terz des Akkordes an, z. B.:

etc.

Man übe nun den A-moll-Akkord im Zusammenklang. Der Anschlag wird keine Schwürigkeit machen, wenn man dem dritten Finger, wie dies bei dem Dur-Akkorden mit dem zweiten Finger der Fall ist, einen stärkeren Druck gibt, damit derselbe über zwei Saiten gleite.

etc.

Übungen in den Bass-Saiten.

Exercise a) consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2). The second staff shows a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise b) consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2). The second staff shows a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Bei nachfolgenden Fingerübungen der rechten Hand lege man den Daumen zuerst auf die äussere A-Saite und beim zweitemaligen Ueben auf die G-Saite; die übrigen Finger bewegen sich so ruhig wie möglich. Jede einzelne Übung spiele man so lange, bis sie tadellos gelingt.

Exercise a) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise b) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise c) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise d) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise e) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise f) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise g) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise h) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise i) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise j) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise k) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise l) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise m) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise n) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise o) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise p) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Exercise q) consists of one staff showing a sequence of chords: a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), a dyad (C2, E2), a triad (C2, E2, G2), and a dyad (C2, E2).

Beim folgenden Stücke beachte man, dass die rechte Hand durch nochmaliges Auflegen der Finger die Akkorde dämpfe, um den Rhythmus zum Ausdruck zu bringen und die Viertelpausen bemerklich zu machen.

Die vier letzten Takte enthalten *synkopierte* Noten. Das Wort *Synkope* stammt aus dem Griechischen und heisst *Zerschneidung*. Die Taktglieder werden in ihrer zweiten Hälfte getrennt und zum nächsten Takttheile gezogen. Der Accent wird auf die ursprünglich unaccentirten Noten verlegt; diese werden also besonders hervorgehoben. Um den Rhythmus richtig zu treffen, zählt man anfangs die Achtel.

Rhythmische Uebung (Synkopen).



In den vier letzten Takten des folgenden Stückes enthält das untere System die fortschreitenden Taktglieder, während denselben die *synkopierte* Noten des oberen Notensystems, die nicht mit den Noten des ersteren zusammen treffen, gegenüberstehen.

Marciale. (Marschartig.)



Lektion XXVI.

Fortsetzung der Moll-Tonarten.

Die Dur- und Moll-Tonleitern, welche gleiche Vorzeichnung haben, wie z. B. C-dur und A-moll, werden *Parallel-Tonarten* genannt. Es wird dem Lernenden leicht sein, nach dem Muster der A-moll-Tonleiter die übrigen parallelen Moll-Tonarten zu finden. Ihre Vorzeichnung nimmt, wie in Dur, bei den Kreuztonarten in Quinten, bei den B-Tonarten in Quartan zu. Nachstehend seien die gebräuchlichsten Moll-Tonleitern angeführt und zwar gilt das obere Notensystem für das Griffbrett, das untere für die Bass-Saiten. Bezüglich des Einübens dieser Skalen sei auf das früher Gesagte verwiesen.

E-moll. (Hat gleiche Vorzeichnung wie G-dur.)



H-moll. (Vorsichtung wie D-dur.)

4 3 2 1 4 3 2 1

Fis-moll. (Vorsichtung wie A-dur.)

4 3 2 1 4 3 2 1 2 1

D-moll. (Vorsichtung wie F-dur.)

0 4 3 2 1 4 3 2

G-moll. (Vorsichtung wie B-dur.)

0

B-moll. (Vorsichtung wie Es-dur.)

2 1 4 3 2 1 4 3

Die diesen Moll-Tonarten zu Grunde liegenden Moll-Akkorde werden in den Bass-Saiten alle mit gleichem Griffe genommen und gilt hier das Nämliche, was in voriger Lektion über das Greifen des A-moll-Akkordes gesagt wurde.

E-moll-Akkord.

H-moll.

Fis-moll.

D-moll.

G-moll.

C-moll.

Lektion XXVII.


Staccato. — Legato. — Fäbricen der Griffbrett-Täue. — Spiel am Schallloche.


Bei den Uebungen auf dem Griffbrette in Lektion XXV (Uebung b) befinden sich Punkte über oder unter einzelnen Noten. Diese bedeuten das Gegentheil der Bindebogen. Während Notengruppen mit letzteren eine gebundene Vortragsart erheischen, sollen die Töne mit Punkten kurz abgestossen klingen. Diese Spielmanier nennt man *staccato*, d. h. kurz abgestossen. Die Töne werden nicht ihrem Zeitwerthe nach ausgehalten, sondern sollen kürzer klingen, als ihr Werth angibt. So wird z. B. nachstehende Stelle



Die *Staccato*-Bezeichnung ist also nichts anderes als eine Abkürzung der Schreibart; statt der Sechszehntel-Noten und Sechszehntel-Pausen notiert man Achtel-Noten und stellt über oder unter sie Punkte.

Die Ausführung des *Staccato* geschieht entweder dadurch, dass der Ring gleich nach dem Anschlage wieder auf die Saite gesetzt wird, um den Ton zu dämpfen, oder durch sofortiges Nachlassen des Druckes der Finger der linken Hand. Letzteres ist bei Doppel- und mehrstimmigen Griffen, die *staccato* gespielt werden sollen, anzuwenden;

es müssen also die Finger der linken Hand nach dem Anschlage mit dem Ringe schnell wieder ein wenig gehoben werden. Sind über den Noten statt der Punkte kleine Striche gesetzt: , so wird das *Staccato* noch kürzer genommen.

Manchmal trifft man Punkte und Bogen vereinigt, z. B.: . Es ist dies das sog. *Halbstaccato*, bei dem die Töne wohl abgestossen vortragen werden, aber das *Staccato* weniger hervortritt. Der einzelne Ton soll nicht isoliert erscheinen, sondern den sogenannten »getragenen« Charakter beibehalten, damit die Zusammengehörigkeit der Tongruppen gewahrt bleibt.

Das *Staccato* in den Bass-Saiten, sowohl bei einzelnen Tönen als bei ganzen Akkorden, wird erzeugt, wenn die angeschlagenen Saiten sofort wieder gedämpft werden. Auf welche Weise dies geschieht, wurde bereits früher angegeben.

(Man wiederhole nun aus Lektion XXV das *Marciale* und spiele dabei die punktierten Achtel- und Sechszehntel-Noten sowohl auf dem Griffbrette als in den Bass-Saiten *staccato*.)

Dem *Staccato* ist das *Legato*, d. h. gebunden, entgegengesetzt. Hier dürfen die Töne nicht abgestossen werden, sondern jeder Ton soll möglichst bis zum unmittelbaren Eintritt des folgenden erklingen, so dass sich beide im

Moment des Anschlages gleichsam ablösen. Wie bekannt, wird diese Spielweise durch einen Bindebogen über oder unter den Noten bezeichnet. Nun kann aber, ausser der früher kennen gelernten Bedeutung (Lektion VI und XVIII), der Bindebogen auch als *Phrasiermarkenzeichen* gesetzt sein. Er dient dann gleichsam als Interpunktion und zeigt an, dass die unter dem Bogen befindliche Notensreihe zusammenhängend (*legato*) zu spielen und melodisch als zusammengehörig zu betrachten ist. Er bietet also einen klaren Ueberblick über die Phrasierung eines Musikstücks, indem er kleinere melodische Abschnitte zusammenfasst und sie von den vorhergehenden und nachfolgenden Tönen trennt. Wohl ist bei der Zither ein *Legato* nicht in dem Masse möglich, wie z. B. bei den Streich- und Blasinstrumenten; allein auch hier gilt die Vorschrift, dass die mit Bindebogen bezeichneten Stellen zusammenhängend vorzutragen sind, wobei sich die letzte Note, bei welcher der Bindebogen aufhört, leicht, kurz, und ohne Betonung von dem nächstfolgenden Tone abhebt. Im Uebrigen merke sich auch der Zitherspieler die allgemeine Regel, dass selbst ohne spezielle Bezeichnung stets möglichst gebunden gespielt werden soll, so lange nicht das Gegentheil durch Pausen, *Staccato* oder andere Zeichen des Abhebens angedeutet wird.

Nachstehendes Beispiel möge das über *Staccato* und *Legato* Gesagte erläutern:



Einen besonderen Reiz verleiht dem Vortrage das *Vibrieren* oder *Tremulieren* der Griffbrett-Töne, wenn es zu rechter Zeit und mit Geschick angewendet wird. Es erhält dadurch der Ton der Zither einen weicheren, singenden Charakter und eine längere Klangfähigkeit. Die Ausführung geschieht auf folgende Weise: Nach dem Anschlage des Tones wird der Finger, welcher denselben gegriffen hat, durch gelinden Druck der Hand in der Richtung der Bünde schnell hin und her bewegt. Diese zitternde Bewegung theilt sich der Saite mit und verursacht so eine Bebang des Tones. Man hüte sich aber, den Druck zu stark zu machen und die Saite etwa auf die Seite zu schieben,

da sonst die Schwingungen unregelmässig werden und der Ton unrein erklingt. Stets beachte man, dass nicht die Hand, sondern nur der betreffende Finger sich dabei bewegen soll; von der Fingerspitze aus, in der das feinste Nervengefühl concentrirt ist, wird der leblosen Saite der singende, lebens- und ausdrucksvolle Ton entlockt. Man tremoliere nur bei Tönen von längerem Zeitwerthe und bei solchen, die accentuirt werden sollen. Ein allzuhäufiger Gebrauch dieser Spielmanier macht den Vortrag einförmig und es kommt dann jenes wieselnde, jammernde Spiel zum Vorschein, das man leider so häufig zu hören Gelegenheit hat.

Einige Komponisten bezeichnen das Vibrieren durch *tr* oder *trem.*, meist aber wird die Anwendung desselben dem Geschmacke und Gefühle des Spielers überlassen. Demselben ist durch diese Spielmanier ein Mittel gegeben, einen feinfühligem und ausdrucksvollen Vortrag zu erzielen. Ist sein Geschmack geläutert, so ergibt sich sowohl der rechtzeitige Gebrauch als die richtige Ausführung von selbst. Als Beispiel möge dienen:



Eine weitere Nuancierung des Vortrages wird durch Veränderung der gewöhnlichen Anschlagstelle der Saiten erreicht. Rückt man mit der rechten Hand nach dem Schallloche hin (Spiel in halber Mensur), so erhält der Anschlag der Griffbrett- und Basssaiten eine eigenthümlich charakteristische Weichheit und dadurch der Vortrag einen saften, zarten Ausdruck. Einer besonderen Uebung bedarf diese Spielweise nicht und hat man sich höchstens zu merken, dass der 5. Finger der rechten Hand mit seiner Spitze auf die Basssaiten zu liegen kommt. Man spielt am Schallloche bei Stellen von lieblichem Charakter; gewöhnlich sind dieselben mit der Vortragsbezeichnung *pp* oder *dolce* (ausgesprochen: doltsche) oder *dolcissimo* versehen. *Dolce* heisst süß, sanft, lieblich; *dolcissimo* sehr sanft, sehr zart. In vielen Compositionen ist die Anwendung dieser Spielmanier dem Verständnisse des Spielers überlassen, wobei zu achten ist, dass man zu rechter Zeit wieder zur gewöhnlichen Anschlagstelle zurückkehre. Vorstehende Uebung, der man eine einfache C-, F- und G-dur-Akkordunterlage geben mag, sowie andere frühere Beispiele spiele man nun ganz oder in kleineren Abschnitten am Schallloche.

Lektion XXVIII.

Der Vortrag. — Vortrags- und Tempobezeichnungen.

Um ein Tonstück den Intentionen des Komponisten gemäß vorzutragen, ist neben der praktischen Fertigkeit (Technik) ein genaues Verständniß der Schriftzeichen erforderlich, deren sich ein Tonsetzer bedient, um seinen Ideen den richtigen Ausdruck zu verleihen. Die gebräuchlichsten Bezeichnungen sind aus den früheren Lektionen bekannt, wie überhaupt von Anfang an das Hauptbestreben auf die Erzielung eines guten Vortrages gerichtet war. Die Lehre vom guten musikalischen Ausdruck (Dynamik) ist aber so wichtig, dass eine Zusammenfassung des Vorhergegangenen und eine Erweiterung desselben geboten erscheint.

Zur Andeutung der Stärke, mit welcher einzelne Töne oder ganze Stellen vorzutragen seien, gebraucht man vorzüglich folgende Bezeichnungen: *f* = *forte*, stark; *ff* (auch *fff*) = *fortissimo*, sehr stark; *pf* = *poco forte* oder *mf* = *mezzo forte*, wenig oder halb stark; *rf* oder *riuf* = *risforzato* (auf eine Note gehend), verstärkt; für noch stärkere Betonung einer Note setzt man *sf*, *sforz* = *sforzando* oder das Zeichen \blacktriangle über die Note; *p* = *piano*, leise; *pp* (auch *ppp*) = *pianissimo*, sehr leise.

Soll ein Tonstück vorwiegend in einem dieser Stärkegrade ausgeführt werden, so wird dies vorn unter der Vor-

zeichnung schon, oder von da an, wo diese Bezeichnung gelten soll, mit dem Beiworte *sempre* = immer, angezeigt: z. B. *sempre p* = immer leise, *sempre f* = immer, stark.

Für den allmählichen Uebergang aus einem Stärkegrad in den andern haben wir ebenfalls besondere Bezeichnungen (siehe Lektion XV). Die allmähliche Steigerung des Piano zum Forte wird durch einen spitzen Winkel angezeigt, dessen Schenkel sich nach den Fortestellen zu öffnen: $p \sphericalangle f$ oder bei länger ausgeführten Stellen durch die Worte: *crecendo* (abgekürzt *crec.*) = wachsend oder *poco a crescendo* = allmählich wachsend; den umgekehrten Fall, den Rückgang vom Forte in's Piano, bezeichnet man dementsprechend durch Umkehrung des Winkels: $f \sphericalangle p$, so dass die Schenkelöffnung auch hier dem Forte und die Spitze dem Piano zugekehrt ist, oder durch die Worte: *decrescendo* (*decresc.* oder *decr.*), auch *diminuendo* (*dim.*) = abnehmend; daneben sind hiefür noch andere Ausdrücke gebräuchlich, wie *dimuendo* (abgekürzt: *dim.*) = erlöschend; *morendo* (*more.*) = ersterbend; *perdendosi* (*perd.*) = sich verlierend; *smorzando* (*smorz.*) = erlöschend.

Die Art des Vortrags wird auch durch das Zeitmaß (Tempo) näher bestimmt, indem das eine Tonstück eine langsamere, das andere eine schnellere Bewegung erfordert, so dass z. B. hier der Viertelnote dieselbe Zeit zugemessen ist, welche dort die halbe oder ganze Note ausfüllt. Man

hat in dieser Beziehung mehrere Hauptgrade der Bewegung, die sich wieder abstufen, angenommen; sie werden bezeichnet:

- Largo*, breit, sehr langsam;
- Adagio*, langsam;
- Andante*, gehend, schrittmässig;
- Moderato*, mässig schnell;
- Allegretto*, etwas lebhaft;
- Allegro*, schnell, lebhaft;
- Presto*, sehr schnell.

Diesen Bezeichnungen werden oft verringemde oder verstärkende Beiwörter hinzugefügt, wie *più* = mehr, oder *meno* = weniger; also *più Allegro* = mehr lebhaft; *meno Allegro* = weniger lebhaft; *più moto* oder *più mosso* = bewegter; *meno mosso* = weniger bewegt etc.

Soll das Tempo eines Tonstückes an irgend einer Stelle etwas langsamer werden, so wird dies durch *ritenuto* = zurückgehalten, angedeutet, und wenn die Verzögerung allmählich erfolgt, durch *ritardando* (*rit.*) = zögernd, *rallentando* (*rall.*), auch *allentando*, *lento* = langsamer werdend; *calando* = beruhigend.

Die allmähliche Beschleunigung der Bewegung wird durch *accelerando* = schneller werdend, *precipitando* = eilend, *stringendo* = dringender, angegeben.

Ausser den angegebenen Wörtern gibt es noch eine Menge der italienischen Sprache entnommene Bezeich-

nungen, die das Zeitmass und den spezifischen Charakter eines Tonstückes oder einzelner Theile desselben genauer bestimmen. Es mögen die gebräuchlichsten folgen:

- a capriccio*, nach Laune.
 - ad libitum* (*ad lib.*), nach Belieben.
 - affabile*, freundlich, gefällig, angenehm.
 - affettuoso*, effectvoll, leidenschaftlich.
 - agitato*, unruhig bewegt, handelnd.
 - amabile*, lieblich.
 - amoroso*, zärtlich, schmeichelnd.
 - Andantino*, weniger gehend, also nicht so schnell als *Andante*.
 - animato*,
 - animoso*,
 - appassionato*,
 - arpeggiato*,
 - a tempo*,
 - ben*,
 - brillante*,
 - Cadenza*,
 - cantabile*,
 - cantando*,
 - capriccioso*,
 - Coda*,
 - con amore*,
 - con anima*,
- besetzt, belebt, geistvoll.
 leidenschaftlich.
 gebrochen, nach Harfenart.
 im Zeitmass.
 gut, sehr.
 glänzend.
 einen Schluss bildende Akkorde.
 singend, gesangvoll.
 launenhaft, humoristisch.
 Schluss.
 mit Liebe.
 mit Seele, Wärme.

con dolore, mit Schmerz.
con espressione, mit Ausdruck.
con fuoco, mit Feuer.
con grazia, mit Anmuth.
con passione, mit Leidenschaft.
con spirito, mit Geist.
delizioso, geschmackvoll, zart.
discreto, vorsichtig.
dolente,
doloroso, } schmerzvoll, traurig.
elegante, zierlich.
espressivo, ausdrucksvoll.
festoso, festlich, feierlich.
fiero, stolz.
fuocoso, tranervoll.
fuocoso, feurig.
furioso, wild, tobend.
galante, artig, gefällig.
giocoso, fröhlich, vergnügt.
glissando, schleifend, fließend.
grave, schwer, würdevoll, ernst.
gracioso, anmuthig.
impetuoso, heftig, stürmisch.
innico, innig.
lamentoso,
lacrimoso, } klagend, weinerlich.

larghetto, etwas breit, langsam.
legato, gebunden.
leggiere, leicht.
lento, langsam, gemüthlich.
Pistoso tempo, dasselbe Tempo.
lugubre, feierlich, düster.
maestoso, majestätisch, erhaben.
malinconico, melancholisch, schwermüthig.
marcato, markiert, hervorgehoben.
marcia, marziale, marschmässig.
molto, viel, sehr.
nobile, edel.
non troppo, non tanto, nicht zu sehr.
pastorale, idyllisch, ländlich, hirtenthümlich.
passionato, leidenschaftlich.
prestissimo, am schnellsten.
rapido, eilend, reissend.
religioso, andächtig.
resoluto, entschlossen, kräftig, sicher.
scherzando, scherzend, muthwillig.
semplice, einfach.
senza replica, ohne Wiederholung.
simile, ähnlich.
sostenuto, ausgehalten, gelehnt, getragen.
spiritoso, geistvoll.
staccato, abgestossen, Gegensatz von legato.

tempo di marcia, Marschtempo.
tempo di valce, Walzertempo.
tempo primo, in der ersten Bewegung.
tenere, zart.
tenuto (ten.), gehalten, getragen.
tranquilla, ruhig.
una corda, nur eine Saite.
un poco, ein wenig.
un poco più, etwas mehr.
usciso, im Einklang.
veloce, schnell.
verte,
volti,
vivace,
vivo, } wende um.
 }
 } lebhaft.

Um den Zeitwerth der Töne ganz genau zu bestimmen, wird häufig das *Mälz'sche Metronom* benützt. Dieser Zeitmesser, nach seinem Erfinder Mälz so genannt, hat eine Skala von 40—208 Grad und einen Perpendikel mit verschiebbarem Gewicht. Stellt man dieses auf die am Anfange eines Musikstückes vorgeschriebene Zahl (z. B. M. M. ♯ = 60) und setzt es in Bewegung, dann zeigt sein Schlagen die gewünschte Schuelligkeit an.

Alle diese vorgeführten Bezeichnungen sind nur Hilfsmittel, den poetischen Inhalt eines Tonstückes zu erfassen und die Intentionen des Komponisten zu ergründen. Sie

geben hiezu Anleitung; aber sie genügen um so weniger, als manche Komponisten von den Vortragssymbolen sehr spärlichen Gebrauch machen. Um ein Kunstwerk vollständig zu erfassen und dessen poetischen Inhalt allseitig zu erkennen, muss sich das ganze Denken und Fühlen des Ausführenden in den Dienst der Idee des Tonstückes stellen, es muss der Geist des Werkes vollständig eingezogen und in der Seele des Vortragenden das fremde Kunstwerk gleichsam wieder geboren werden. Dazu gehört freilich ein gründliches Kennen aller in Betracht kommenden Merkmale, wobei in erster Linie der Charakter eines Tonstückes zu berücksichtigen ist. So bedingt z. B. ein Marsch einen kräftigen, eine Idylle einen sanften Vortrag. Dabei darf aber nie das Extrem zum Vorschein kommen, dass etwa durch zu kräftigen oder zu matten Vortrag die Schönheit des Klanges verloren giuge.

Lektion XXIX.

*Zwei-, Drei- und Mehrtheiligkeit der Noten. Pausen.
 Takttarten.*

Durch die Zweitheilung der Noten haben wir früher aus der ganzen Note die halbe entstehen gesehen. Diese wurde wieder in zwei Theile zerlegt und es erschienen die Viertel, und so zerlegten wir jede folgende kleinere Note

wieder in zwei Theile. Es ergibt sich hieraus folgende Zusammenstellung :

$\overset{\circ}{\text{Note}} = \text{die ganze Note.}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} = 2 \text{ halbe Noten.}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} = 4 \text{ Viertelnoten.}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} = 8 \text{ Achtelnoten.}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} = 16 \text{ Sechszehntelnoten.}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} \text{ u. s. f.} = 32 \text{ Zweiunddreissigstelnoten.}$

Eine Note mit dem Punkt nach sich ist die abgekürzte Schreibweise für 2 auf einer Tonstufe zusammengesetzte Noten, von denen die zweite den halben Werth der ersten hat; also gilt ein Punkt nach einer Note halb so viel, als die Note selbst, nach der er steht; folglich ist

$$\overset{\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}; \overset{\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}; \overset{\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}; \overset{\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \text{ u. s. w.}$$

Steht hinter dem ersten Punkt noch ein zweiter, so hat dieser den halben Werth des ersten Punktes; z. B.

$$\overset{\circ\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}; \overset{\circ\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}; \overset{\circ\circ}{\text{Note}} = \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}.$$

Wird ein Takttheil oder ein Glied eines Takttheils (Taktglied) in 3 gleiche Theile getheilt, so entstehen *Triolen*

(siehe Lektion XV); diese 3 Theile gelten dann zusammen so viel, als zwei der nämlichen Gattung.

Halbtriolen:
 Vierteltriolen:
 Achteltriolen:

Von einer Triole können die beiden ersten oder letzten Noten zusammengesogen werden, z. B.

$\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$ oder $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$ statt $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$ „ $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$ „ $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$
 $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$ „ $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$ „ $\overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}} \overset{\circ}{\text{Note}}$

Häufig werden zwei Achtel-, Sechzehntel- etc. Triolen-
gruppen zusammengestrichen :

Man nennt eine solche Gruppe *Sextole* (richtiger *Doppeltriole*).

Es kommt oft vor, dass eine Note in noch kleinere Theile als Triolen zerlegt wird, so dass oft 5, 7, 10 und noch mehrere Theile erscheinen.

Eine solche Gruppe von fünf Theilen



nennt man *Quintole*, von sieben Theilen



Septimole, von neun Theilen



Nonimole, von zehn Theilen



Desimole.

Für jede Notengattung gibt es, wie bekannt, Taktpausen, auch wohl Pausen für mehrere und viele Takte. Ihre Darstellung ist folgende:

	= ganze Pausen.
	= halbe Pausen.
	= Viertelpausen.
	= Achtelpausen.
	= Sechzehntelpausen.
	= Zweiunddreissigstelpausen.

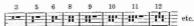
Die Pausen können wie die Noten durch beigefügte Punkte verlängert werden, so dass also

- eine ganze Pausen mit Punkt 3 Halbe
- „ halbe „ „ 3 Viertel
- „ Viertelpausen „ „ 3 Achtel
- „ Achtelpausen „ „ 3 Sechzehntel u. s. w. gilt.

Für grössere Pausen gibt es folgende Zeichen:



Durch die Zeichen für zwei und vier Takte lassen sich verschiedene Summen von Taktpausen zusammensetzen, und um Missverständnisse zu verhüten, schreibt man gewöhnlich die Anzahl der Pausen in Ziffern darüber:



Ein grössere Summe von Pausen bezeichnet man häufig mit einem schrägen Querstrich, über welchen man die Zahl der nöthigen Pausen setzt:



Die Taktarten, von denen die gebräuchlichsten bereits in den früheren Lektionen vorgeführt wurden, sind zweierlei

Art: *gerade* und *ungerade*. Die geraden (oder gleichen) Taktarten bestehen aus 2 oder 4 Hauptzeiten oder Takttheilen, die ungeraden dagegen enthalten 3 Takttheile. Zu den geraden Taktarten gehören der $\frac{3}{2}$ oder grosse Allabreve-Takt, der $\frac{3}{4}$ oder ganze Takt, der $\frac{3}{8}$ oder kleine Allabreve-Takt, der $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{2}{16}$ Takt. Seltener kommen vor der $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$ Takt. Zu den ungeraden Taktarten werden gerechnet der $\frac{3}{2}$ Takt, der $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt. Seltener sind der $\frac{5}{4}$ und $\frac{5}{8}$ Takt.

Lektion XXX.

Der Quintenzirkel. — Erweiterung des Tonreichtumsgebietes. — Doppelerhöhung und Doppelverflachung.

Wir haben die Bildung der Tonleitern in den früheren Lektionen in den Kreuztonarten bis A-dur und Fis-moll und in den B-Tonarten bis Es-dur und C-moll, also bis zur Vorzeichnung von drei \sharp und drei \flat ausgedehnt. Jede folgende Tonart wurde auf der Quinte der vorhergegangenen aufgebaut; auf C die Quinte G, darauf die nächste Quinte von G, nämlich D u. s. f. Setzt man dies Verfahren fort, so gelangt man beim 13. Tone wieder zum Tone C, von dem ausgegangen wurde:

a) 

C, G, D, A, E, H, Fis, cis, gis, dis, ais, eis, his = c.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 wie 1.

Die B-Tonarten, deren Aufbau, wie aus den früheren Lektionen bekannt, nach Quartan oder, was dasselbe ist, nach absteigenden Quinten sich vollzieht, ergeben bei Fortführung des gleichen Verfahrens das nämliche Resultat:

b) 

C, F, B, Es, As, Des, Ges, ces, fis, bebs, ces, ascs, descs = c.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 wie 1.

Dieses Fortschreiten der Ober- und Unterquinten so lange, bis man wieder bei C oder bei dessen enharmonischem Tone (siehe Lektion XXI) angelangt ist, nennt man den *Quintenzirkel*. Derselbe heist also:

a) *Oberquinten*: C, G, D, A, E, H, Fis, cis, gis, dis,
(des)(as) (e)
ais, eis, his.
(b) (f) (c)

b) *Unterquinten*: C, F, B, Es, As, Des, Ges, ces, fis,
(fis) (h) (cs)
bebs, ces, descs.
(s) (d) (c)

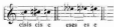
Anmerkung. Bei den letzten vier Benennungen waren die Vertiefungen in doppelter Weise nothwendig, was durch ein Doppel-Be (??) angezeigt wurde. Der Ton wird hier um zwei halbe Töne vertieft und ihm zur näheren Bezeichnung wiederholt die Silbe es angefügt, also *esses, deses, geses, ases* (oder *ases*), *hebe* (*heses*).

In gleicher Weise findet oft eine doppelte Erhöhung statt, die durch ein Doppelkreuz (>??) bezeichnet wird. Hier wird der Note die Silbe *is* zweimal angehängt, also *cisis, disis, eisis, fisis, gisis, nisis, hisis*. Die durch Doppel-erhöhung und Doppelvertiefung veränderten Töne sind leicht zu finden, da z. B. *cisis* gleich ist *d*, *disis* = *e*, *eisis* = *fis*; *esses* = *b*, *deses* = *c*, *esses* = *d* u. s. f.

Soll das doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen wieder aufgehoben werden, so bezeichnet dies ein Doppelaufhebungszeichen (??) z. B.



Wird nur das zweite ? oder > aufgelöst, dann wird nur ein Auflösungszeichen gesetzt und zu grösserer Genauigkeit das bleibende ? oder > beigefügt:



Da nach dem Quintenzirkel, wie oben ersichtlich, der 13. Ton allemal wieder derjenige Ton ist, von dem wir ausgegangen, so haben wir es nur mit 12 Tönen in jeder Richtung zu thun. Auf jedem dieser Töne können wir die diatonische Tonleiter aufbauen oder mit anderen Worten: wir können jeden Ton der chromatischen Skala (siehe Lektion XXI) zum Haupttone (Tonika) einer Tonart machen. Sonach würden wir 12 Tonarten im Quintenzirkel aufsteigender (siehe oben a) und 12 in dem absteigender Ordnung (siehe oben b) haben, also 24 Tonarten in jedem Tongeschlechte (in Dur und Moll). Weil aber die oben bei a) und b) mit kleinen Buchstaben bezeichneten der anderen Ordnung gleichtönend sind (z. B. *cis* = *des*; *gis* = *as*; *eis* = *f*; *fes* = *e*; *es* = *h* u. s. w.), so reden wir nur von 12 Tonarten in jedem Tongeschlechte; diese sind 6 in Quinten aufsteigender Ordnung:

C, G, D, A, E, H, Fis,

und 6 in Quinten absteigender Ordnung:

C, F, B, Es, As, Des, Ges.

(Anmerkung: Fis und Ges sind ein und derselbe Ton, nur in Schreibweise verschieden; geben also nur eine Tonart.)

Wie die Bildung der Tonarten dem Quintenzirkel gemäss fortschreitet, so wächst auch die Vorzeichnung bei den Kreuztonarten durch Vermehrung der Kreuze quintenweise aufwärts, bei den B-Tonarten durch Zunehmen der ? quintenweise abwärts. Es enthalten

C-dur oder A-moll kein	2
G-dur oder E-moll ein	: fis,
D-dur oder H-moll zwei	: fis, cis,
A-dur oder Fis-moll drei	: fis, cis, gis,
E-dur oder Cis-moll vier	: fis, cis, gis, dis,
H-dur oder Gis-moll fünf	: fis, cis, gis, dis, ais,
Fis-dur od. Dis-moll sechs	: fis, cis, gis, dis, ais, eis.

Ebenso geht es quintenweise abwärts bei den B-Vorzeichnungen, so dass

C-dur oder A-moll kein	2,
F-dur oder D-moll ein	♭: be,
B-dur oder G-moll zwei	♭: be, es,
Es-dur oder C-moll drei	♭: be, es, as,
As-dur oder F-moll vier	♭: be, es, as, des,
Des-dur oder B-moll fünf	♭: be, es, as, des, ges

enthalten.

Die gebräuchlichsten Dur-Tonarten mit ihren Tonleitern wurden in Lektion XIV bis XX und die Moll-Tonarten in Lektion XXV und XXVI eingehend erörtert. Im Anschluss hieran folgen nachstehend die übrigen Tonleitern mit ihren Grund-Akkorden. Bezüglich der Einübung wird auf die dortselbst gegebenen Erläuterungen verwiesen und nur bemerkt, dass zuerst die Skala auf dem Griffbrette, dann in den Basssaiten und hierauf zusammen geübt werden soll.

The image contains four musical systems, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

- E-dur:** Treble clef: 4 3 2 0 4 3 2 1. Bass clef: 4 2 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 2 4.
- Cis-moll:** Treble clef: 1 4 3 2 1 4 3 2 2 4 1 1 2 3 4 1. Bass clef: 4 2 3 2 3 2 2 3 3 2 2 3 2 4 2 4.
- H-dur:** Treble clef: 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4. Bass clef: 3 4 2 3 2 3 2 3 3 2 3 2 3 2 4 3.
- Gis-moll:** Treble clef: 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4. Bass clef: 4 2 3 4 2 3 2 3 3 2 4 2 4 3 2 4.

Fis-dur. 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

Dis-moll. 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

Ae-dur. 4 3 2 1 1

F-moll. 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

Des-dur. 1 4 3 2 1 4 3 2

B-moll. 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

Grundakkorde der verschiedenen Tonarten in den Basssaiten.

E-dur-Akkord. **Cis-moll-Akkord.**

H-dur

Gis-moll.

(unvollständig.)

Fis-dur. Dis-moll.

As-dur. F-moll.

Des-dur. B-moll.

Sehr mässig. Melodie von Pl. Long.

1. u. 9. Saite. 2. u. 8. Saite.

Fine. *f*

9. u. 15. Saite.

mf *f*

2. u. 10. Saite.

p *ritardando.*

Dal segno al Fine.

Schluss des ersten Theiles.

Anhang.

(Zur Erleichterung des Uebergangs zu den nachfolgenden Lektionen.)

Zu Lektion V.

Nr. 1. Frühlingsbotschaft.

Lebhaft,

Folkslied,

The musical score is written on four staves. The first two staves are for the first system, and the last two are for the second system. The first system includes fingerings '1 0 0' above the notes. The second system includes fingerings '1 2 1 2' above the notes. The music is in 3/4 time and consists of a melody and a piano accompaniment.

Nr. 2. Du, du liegst mir im Herzen.

Etens lobbst.

Folkslied.

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system contains 8 measures, the second system contains 8 measures, and the third system contains 4 measures. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The vocal line consists of quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line in the final measure of the third system.

Zu Lektion VI.
Nro. 1. „Ich hab mich ergeben“.

Leggiero.

0

1

1

I. II.

Nro. 2. Ländler.

Zu Lektion VII.

Nro. 1. Walzer.

Musical score for the first system, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bottom staff contains a bass line with chords and single notes.

Sehr langsam.

Nro. 2. Senners Abendgebet.

Musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Fingerings and bowings are indicated above and below the notes.

Musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Fingerings and bowings are indicated above and below the notes.

Nr. 3. Alexandermarsch von L. v. Beethoven.

Musical score for 'Alexandermarsch' by Beethoven, measures 1-8. The score is written for two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The time signature is common time (C). The key signature is one flat (B-flat). The melody starts with a first ending bracket over measures 1-4 and a second ending bracket over measures 5-8. The accompaniment consists of chords and single notes.

Zu Lektion VIII.

Nro. 1. Walzer von Godfrey.

Musical score for 'Walzer' by Godfrey, measures 1-8. The score is written for two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The time signature is 3/4. The key signature is one flat (B-flat). The melody starts with a first ending bracket over measures 1-4 and a second ending bracket over measures 5-8. The accompaniment consists of chords and single notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes, including a half note with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes, including a half note with a fermata.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes, including a half note with a fermata and a triplet of eighth notes marked with a '1'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes, including a half note with a fermata.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a double bar line. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes, ending with a double bar line.

Nro. 2. Ländler.

The image displays a musical score for a piece titled "Nro. 2. Ländler." The score is arranged in three systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The first system contains 8 measures. The second system contains 8 measures, with a repeat sign at the beginning of the second measure. The third system contains 4 measures, also with a repeat sign at the beginning of the second measure. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and chordal accompaniment in the bass line.

Anhang zu den Zither-Unterrichtsbriefen.

(Zur Erleichterung des Uebergangs zu den folgenden Lektionen.)

Zu Lektion X.

Nro. 1. Oberschwäbischer Ländler.

Mässig bewegt. 1

Ein wenig schnell.

Nro. 2. Der Wirthin Töchterlein.

Vollstied.

Musical score for 'Der Wirthin Töchterlein'. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked with a '1' above the first measure. The music is in 3/4 time. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes, and the lower staff contains a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system concludes the piece with a double bar line.

Langsam.

Nro. 3. Am Schliersee.

Melodie aus dem bayerischen Hochgebirge.

Musical score for 'Am Schliersee'. It consists of two systems of two staves each. The music is in 3/4 time. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes, and the lower staff contains a piano accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Schneller.

Musical score for a piece titled "Schneller." The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nro. 4. Tyroler Lied.

Musical score for "Nro. 4. Tyroler Lied." The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melody with eighth notes and rests. The lower staff is in bass clef and provides a bass line with chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Continuation of the musical score for "Nro. 4. Tyroler Lied." This section shows the final few measures of the piece, including the concluding double bar line and repeat dots on both the treble and bass staves.

Zu Lektion XI.

Nro. 1. Reisesegen.

Froh bewegt.



Wenn Gott will rechte Gunst er-wei - sen, den schickt er in die wei-te Welt. Dem will er seine Wunder



wei - sen, in Berg und Thal und Strom und Feld.



Nro. 2. Hymne an die Nacht.

Sehr langsam.

L. v. Beethoven.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. There are several measures of music, followed by a double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music continues from the first system, with similar chordal textures in the right hand and melodic lines in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Nro. 3. Der Mensch soll nicht stolz sein.

Moderato.

v. Sappé.

The image displays a musical score for a piece titled "Der Mensch soll nicht stolz sein" (No. 3). The score is written for two staves, likely representing a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato" and the composer is "v. Sappé". The music is in 3/4 time. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a series of chords and single notes. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a repeat sign in the middle. The third system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Majestätisch.

Nro. 4. Siegeslied der Deutschen.

B. A. Weber.

The image displays a musical score for a piece titled "Siegeslied der Deutschen" (Victory Song of the Germans) by B. A. Weber. The score is written in common time (C) and is characterized by a "Majestätisch" (Majestic) tempo. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The second system continues the piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The music features a strong, rhythmic melody in the vocal line, supported by a dense, chordal piano accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Zu Lektion XII.
Lied von Darr.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of three systems of two staves each. The first system contains 8 measures, the second system contains 8 measures, and the third system contains 4 measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the third system.

A n h a n g.

(Zur Erleichterung des Uebergangs zu den nachfolgenden Lektionen.)

Zu Lektion XIII.

Master.

Nr. 1. Die lustigen Hammerschmiedg'sell'n.

The musical score consists of two systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both systems are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the top staff is a simple, rhythmic tune. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in both staves of the second system.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is also in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Schrittmässig. Nr. 3. Der gute Kamerad. *Volkswaise.*

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Schrittmässig.* and the title is *Nr. 3. Der gute Kamerad. Volkswaise.* The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Musik.

Nro. 2. Haidenröslein.

N. Werner.

The musical score is arranged in four systems. The first system consists of two staves: the upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, containing a melodic line with various ornaments and slurs; the lower staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The second system also has two staves, with dynamic markings *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) placed above the notes. The third system continues the two-staff format, with a *p* marking above the first staff. The fourth system shows the beginning of a new section, with the first staff starting a new melodic phrase and the second staff providing accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Zu Lektion XV.

Sehr langsam.

„Lied ohne Worte.“

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. Dynamics *mf* and *p* are also indicated. Hairpins are used to show the gradual changes in volume.

The second system of the musical score continues from the first. The upper staff features a melodic line with dynamics *rit.* and *mf*. It includes two boxed sections labeled "I mo." and "II do." above the staff, and the tempo marking *a tempo.* following the second section. The lower staff provides the accompaniment with dynamics *mf*. Hairpins indicate the dynamic changes throughout the system.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a piano (piano) part and a violin (violin) part. The piano parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The violin parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes the tempo marking "a tempo." and dynamic markings "mf rit. p" and "mf". The second system includes the tempo marking "a tempo." and dynamic markings "f", "p", "p", and "dolce". The third system includes the dynamic marking "mf" and "pp". The score concludes with a double bar line and repeat signs in both parts of the final system.

a tempo.

mf rit. p mf

a tempo.

f p p dolce

mf pp

Allegro.

Nro. 2. Duett aus „Stradella“.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system begins with a piano (*P*) dynamic. The second system includes a *f* (forte) dynamic marking. The third system concludes with a double bar line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Anhang.

(Zur Erleichterung des Übergangs zu den nachfolgenden Lektionen.)

Zu Lektion XVI.

Nro. 8. Ohne Rast und Ruh.

Lebhaft.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple bass line with quarter notes. Both staves include dynamic markings: *p* at the start, a crescendo hairpin in the middle, and another *p* at the end.

The second system of musical notation also consists of two staves. The upper staff continues the treble clef melody from the first system, ending with a double bar line. The lower staff continues the bass clef accompaniment, also ending with a double bar line. A crescendo hairpin is present in the lower staff of this system.

Nro. 2. Winters Abschied.

Moderato.

Volkweise.

Winter a - de! Schei - den thut weh. A - ber dein Schei - den macht, dass jetzt mein

Herze lacht. Winter a - de! Scheiden thut weh!

Zu Lektion XVIII.

Nro. 1. An den Mai,

Fröhlich.

W. A. Mozart.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a dotted quarter note Bb4, and a half note A4. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The accompaniment starts with a piano (p) dynamic marking. The first measure contains a whole rest, followed by eighth-note chords: G2-A2-Bb2, A2-Bb2-C3, Bb2-C3-D3, C3-D3-E3, D3-E3-F3, E3-F3-G3, F3-G3-A3, and G3-A3-Bb3.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff continues the melody with quarter notes G4, A4, Bb4, C5, quarter notes Bb4, A4, G4, and a half note F4. The lower staff continues the accompaniment with eighth-note chords: A3-B3-C4, B3-C4-D4, C4-D4-E4, D4-E4-F4, E4-F4-G4, D4-E4-F4, C4-D4-E4, and B3-C4-D4.

The third system of musical notation concludes the piece. The upper staff continues the melody with quarter notes G4, A4, Bb4, C5, quarter notes Bb4, A4, G4, and a half note F4. The lower staff continues the accompaniment with eighth-note chords: A3-B3-C4, B3-C4-D4, C4-D4-E4, D4-E4-F4, E4-F4-G4, D4-E4-F4, C4-D4-E4, and B3-C4-D4. The system ends with a double bar line.

Nr. 2. Der Tyroler und sein Kind.

Andante.

Follisreier.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a melodic line in G major, featuring a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with accents. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment of chords. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff shows the melodic line with some notes marked with accents. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed in the middle of the system.

The third system of musical notation concludes the piece. The upper staff shows the final melodic phrases. The lower staff provides the final harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ritard.* (ritardando) is placed in the lower staff towards the end of the system.

Zu Lektion XIX.
Nro. 1. Schottisch.

Pl. Lang.

The musical score is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (1-2, 1-2, 1-2) and slurs. The second system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a section labeled "Five" with repeat signs. The third system includes a section labeled "Trio" with a piano (*p*) dynamic and a "D. C. al Fine." instruction. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music with various rhythmic patterns and fingerings indicated above the notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music primarily consisting of chords and some moving lines. Dynamic markings include a forte (*f*) in the second measure, a piano (*p*) in the fifth measure, and a crescendo (*cresc.*) in the sixth measure.

The second system of music also consists of two staves in the same key signature and time signature as the first. The upper staff contains six measures of music, ending with a double bar line. The lower staff contains six measures of music, primarily chords. A forte (*f*) dynamic marking is present in the second measure of the lower staff.

Moderato.

Nro. 2. Drunten im Unterland.

Schwebisches Volkslied.

The third system of music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The upper staff contains six measures of music with a piano (*p*) dynamic marking in the first measure and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the fourth measure. The lower staff contains six measures of music primarily consisting of chords, with a piano (*p*) dynamic marking in the fifth measure.

First system of musical notation. The treble clef part begins with a *mf* dynamic marking. The bass clef part begins with a *f* dynamic marking. The music is in a minor key and 2/4 time. The treble part contains eighth and sixteenth notes, while the bass part contains chords and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef part begins with a *p* dynamic marking. The bass clef part begins with a *mf* dynamic marking. The system concludes with a double bar line. The treble part contains eighth and sixteenth notes, while the bass part contains chords and eighth notes.

Zu Lektion XX.

Moderato.

Warnung.

Folklorist.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and a bass line accompaniment. The time signature is 2/4. The tempo is *Moderato*. The key signature has one flat. The lyrics are: "1. Fuchs, du hast die Gans ge-stoh-len, gib sie wie-der her, gib sie wie-der". The vocal line is marked *Folklorist*. The bass line is marked *Moderato*. The system concludes with a double bar line.

her! Sonst wird dich der Jä - ger ho - len mit dem Schiesse - wehr, sonst wird dich der

Jä - ger ho - len mit dem Schiesse - wehr.

2. Sieh, er ladet schon die Flinte $\frac{1}{2}$ und dich trifft ihr Schrot, $\frac{1}{4}$; dass dich fürcht die rothe Tinte und dass bist du toll, :
3. Liebes Fuchslein, lass dir ratzen $\frac{1}{2}$ sei doch nur kein Dieb, $\frac{1}{4}$; nimm, du brauchst nicht Gänsebraten, mit der Maus verlieb, $\frac{1}{4}$

A n h a n g.

(Zur Erleichterung des Uebergangs zu den nachfolgenden Lektionen.)

Zu Lektion XXI.

Was ich still verberge.

Lied ohne Worte.

H. Plöbberger, Op. 71.

Andante castabile, p

mf

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass clef staff contains a bass line with chords and rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff features a section of chords marked with the dynamic *cras.* and *f*. The key signature remains one sharp.

Third system of musical notation, showing the beginning of a section. The treble clef staff has a few notes with slurs. The bass clef staff has chords with slurs. The key signature is one sharp.

Da Capo bis ☉ *dann Schluss:*

Fourth system of musical notation, labeled "Schluss." at the beginning. The treble clef staff shows a few notes. The bass clef staff has chords with dynamics *p* and *sf*. The key signature is one sharp.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has a few notes and rests.

Zu Lektion XXII.

No. 1. Wohlauf noch getrunken.

Vollst. Lied.

Moderato. $\frac{3}{4}$ *p*

Musical score for the second system, starting with the tempo marking "Moderato." and dynamic "p". The time signature is 3/4. The piece is in G major. The bass line features a simple harmonic accompaniment, and the treble line contains the main melody with some slurs and accents.

mf D-Saite

Musical score for the third system, starting with the dynamic "mf" and the instruction "D-Saite". The time signature is 3/4. The piece is in G major. The bass line features a simple harmonic accompaniment, and the treble line contains the main melody with some slurs and accents.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords. Dynamics include a piano (*p*) marking in the middle and a forte (*f*) marking at the end.



The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, ending with a repeat sign. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include a *ritard.* (ritardando) marking and a *f a tempo.* (forte a tempo) marking.



The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, ending with a repeat sign. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include a fortissimo (*ff*) marking and a *ritard.* (ritardando) marking.

No. 2. Schwäbisches Volkslied.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment using chords and single notes.

The second system of musical notation also consists of two staves. Above the first measure of the upper staff, there are two bracketed markings: 'Ims' and 'Hhs'. The notation continues with the same melodic and harmonic patterns as the first system, including a repeat sign at the beginning.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line. The lower staff continues with the accompaniment, also ending with a double bar line.

Zu Lektion XXIII.

No. 1. Wann i' in der Früh aufsteht.

Schweizerlied.

Ziemlich schnell.

The image displays a musical score for a piece titled "Wann i' in der Früh aufsteht" (No. 1), which is a Swiss song ("Schweizerlied"). The score is arranged in three systems, each consisting of a treble and a bass staff. The tempo is marked "Ziemlich schnell." (Moderately fast). The first system begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The second system concludes with a dynamic marking of *p* (piano). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, along with fingerings and articulation marks. The bass line primarily consists of chords and single notes, providing harmonic support for the melody in the treble staff.

No. 2. Mein Herz ist im Hochland.

Volklied.

Andantino.

The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a dynamic marking of *p*. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a dynamic marking of *mf*.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin. The melody includes quarter notes D5, E5, and F5. The bass staff continues with a similar accompaniment pattern. The system concludes with a dynamic marking of *p*.

The third system of musical notation concludes the piece. The treble staff features a dynamic marking of *pp*. The melody includes quarter notes G4, A4, and B4. The bass staff continues with a similar accompaniment pattern. The system concludes with a double bar line.

Zu Lektion XXIV.

Nr. 1. Tyrolisanne aus der Oper „Die Regiments Tochter“.

Dowiczetti.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef sign and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There are various ornaments and slurs throughout the line. The lower staff is in bass clef and provides harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first few notes of the bass line.

The second system continues the piece. The upper staff features a repeat sign followed by a melodic phrase. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking 'Forc. f' (Forcemente forte) is placed above the first measure of the bass line.

The third system concludes the piece. The upper staff ends with a double bar line. The lower staff also ends with a double bar line. The text 'ritard. Du Capo, Dal Segno.' is written below the bass line, indicating a ritardando and a repeat from the beginning.

A n h a n g.

(Zur Erleichterung des Uebergangs zu den nachfolgenden Lektionen.)

Zu Lektion XXV.

Als Noah aus dem Kasten war. Volkslied.

Reissiger.

The image displays a musical score for the song 'Als Noah aus dem Kasten war'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a forte dynamic marking 'f'. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment. It features a measure number '14' above the treble staff. The system concludes with two endings, labeled '1tes.' and '2tes.', each marked with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings throughout.

Zu Lektion XXVI.

Opus 32.

No. 1. Der See. Von Glasbrenner. Musik von F. L. Schubert.

Aufgabe.

Für die Schlaggitarre arr. von Fr. v. P. Ott.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains five measures of music with fingerings indicated by numbers 1-3 above the notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth-note chords and some melodic lines.

The second system of the musical score continues the piece. The upper staff has five measures, including a double bar line in the second measure. The lower staff continues the accompaniment with similar rhythmic patterns and chordal textures.

A musical score for a piece titled "No. 2. Russisches Volkslied." The score is written for a single melodic instrument, likely a zither, as indicated by the caption. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes. There are some dynamic markings like *mf* and *f* in the second piece. The piece ends with a double bar line.

No. 2. Russisches Volkslied.

Andante.

Für Zither arr. von P. Hoffe.

A musical score for a piece titled "No. 2. Russisches Volkslied." The score is written for a single melodic instrument, likely a zither, as indicated by the caption. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes. There are some dynamic markings like *mf* and *f* in the second piece. The piece ends with a double bar line.

1) Zä-r-uo

f *mf*

nicht, o süs - se Mut - ter, dass mein Herz sich ihn er - wählt; nun er fer - ne von mir
bin so mild' und trau - rig, und der Thä - ren Quell ver - siegt, seit er tren - los mich ver -
An - ge sonst er - fren - te, was mein kind - lich Herz ent - zückt, ich nun mei - de, seit dem

mf

wei - ßt, mich ein heis - ses Seh - nen quält. Weiss es nicht wie mir ge - sche - hen, was die
las - sen, nicht mehr schmei - chelnd zu mir spricht. Ach, im Trä - nen und im Wa - chen schwebt mir
Thä - ren tief in's An - ge ich ge - blickt. Ha - be Mit - leid, süs - se Mut - ter, bin so

mf

Sin - ne mich be - thürt, seit ich ihn zu - erst ge - se - hen, sei - ner Stim - me Last ge -
vor sein lie - bes Bild, und in schrum - mer - lo - sen Nüch - ten quält mich Schm - sucht un - ge -
schmerz - lich tief be - trübt, lass mich dir am Iu - sen wei - nen, hab' sonst Nie - mand, der mich

f

1) zweimal, dann **Schluss.**

1) Ach, ich
2) Was mich

1) Ach, ich
2) Was mich

1) Ach, ich
2) Was mich

Zu Lektion XXVII.

Andante.

Chor aus der Oper „Il Trovatore“ von Verdi. (Ah se l'error tingombra.)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a whole note chord of F2, B-flat2, and E-flat3. The second measure contains a half note chord of F2 and B-flat2, followed by a quarter note chord of E-flat3. The third measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fourth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fifth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The sixth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The seventh measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The eighth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a whole note chord of F2, B-flat2, and E-flat3. The second measure contains a half note chord of F2 and B-flat2, followed by a quarter note chord of E-flat3. The third measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fourth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fifth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The sixth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The seventh measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The eighth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. Dynamics include *p* (piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure, and *f* (forte) in the sixth measure. Hairpins indicate crescendos and decrescendos.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a whole note chord of F2, B-flat2, and E-flat3. The second measure contains a half note chord of F2 and B-flat2, followed by a quarter note chord of E-flat3. The third measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fourth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fifth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The sixth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The seventh measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The eighth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a whole note chord of F2, B-flat2, and E-flat3. The second measure contains a half note chord of F2 and B-flat2, followed by a quarter note chord of E-flat3. The third measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fourth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The fifth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The sixth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The seventh measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. The eighth measure contains a quarter note chord of F2, followed by eighth notes G2, A2, B-flat2, and C3. Dynamics include *f* (forte) in the fifth measure. Hairpins indicate crescendos and decrescendos.

Musical notation for two staves (treble and bass clef). The first measure is marked "1 mo" and the second measure is marked "2 do". Both measures contain whole notes in the bass clef and whole rests in the treble clef.

Zu Lektion XXIX.

Andante.

Gebet aus der Oper „Moses“ von Rossini.

Musical score for the prayer from Rossini's "Moses". It consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The piece is marked "Andante" and begins with a piano (*p*) dynamic.

This page of a musical score, numbered 48, contains three systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble staff and a complex, rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system continues this pattern. The third system features a melodic phrase in the treble staff that concludes with a fermata, and the text "1 mo" is written above the final measure of this system. The bass staff accompaniment remains consistent throughout the page.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system includes a bracketed section in the treble staff labeled "2 do". The bass staff in all systems features a consistent rhythmic pattern of eighth-note chords. The treble staff contains various melodic lines, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some passages featuring beamed eighth notes and rests.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords and melodic fragments, including a prominent eighth-note pattern. The lower staff is in bass clef and features a continuous, rhythmic eighth-note accompaniment pattern throughout the system.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a few notes, including a whole note chord. The lower staff is in bass clef and continues the eighth-note accompaniment pattern. A *ritard.* (ritardando) marking is placed above the lower staff, indicating a gradual deceleration of the tempo. The system concludes with a double bar line.

