





UEBER

PAGANINI'S KUNST

DIE

VIOLINE

ZU SPIELEN

ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen

VOLINSCHULE

nebst einer Abhandlung über das

Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen

DEN HEROEN DER VIOLINE

Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr

ZUGEEIGNET VON

CARL GÜHR

Director und Kapellmeister des Theaters zu Frankfurt a. M.

N^o 3194.

Eigentum der Verleger. Eingetragen in das Archiv der Union

R. 4 fl. 50 kr.

MAI N Z

ANTWERPEN UND BRÜSSEL

bei B. Schott's Söhnen

Vollständige Auslieferungslager unserer Verlagswerke. in Leipzig, bei C. F. Leede. in Wien, bei H. F. Müller.

UEBERSICHT DES WERKES .

	Pag.
Vorrede	1
§ 1. Ueber den Bezug der Saiten	3
§ 2. Ueber die Einrichtung des Steges	=
§ 3. Haltung des linken Armes	=
§ 4. Haltung des rechten Armes	4
§ 5. Paganini's Stellung des Körpers	=
§ 6. Von dem Mechanism des Paganinischen Spieles	=
§ 7. Von der Stimmung seines Instrumentes	=
§ 8. Paganini's Bogenführung	7
§ 9. Paganini's Vermischung des Spiels mit dem Bogen und dem Pizzicato der linken Hand	12
§ 10. Das Flageolet-Spiel in einfachen Tönen	13
a.) Natürliche Flageolettöne	14
b.) Künstliche Flageolettöne mit einem festen und einem losen Finger	15
c.) Diatonische Tonleiter, wobei die natürlichen Flageolettöne die mehrsten Stufen der Scala einnehmen	17
d.) Tonleiter der künstlichen Flageolettöne	18
e.) Chromatische Tonleiter	25
§ 11. Von den Doppel-flageolettönen	24
a.) Von der Verbindung der natürlichen Flageolettöne	=
b.) Von den künstlichen Doppel-flageolettönen	25
Reine Quinten	=
Grosse Terzengriffe	26
Kleine Terzen	=
Reine Quartan	27
Grosse und kleine Sexten	=
Kleine, grosse und verminderte Septimen	28
Octaven	29
Einklänge	=
Tonleitern in Doppeltönen	30
Scalen in Sexten	35
c.) Uebungsstücke für das Flageolet einfach und doppelt	34
d.) Von der Art die Flageolettöne zu schreiben	38
e.) Von der Verbindung des Flageolets mit dem gewöhnlichen Spiele	39
§ 12. Ueber Paganini's Compositionen für die G Saite, und deren Ausführung	=
§ 13. Paganini's Tour de force	42
§ 14. Ueber Paganini's Vortrag im Allgemeinen	60
§ 15. Schlussbemerkungen	61

VORREDE .

Schwerlich würde ich je daran gedacht haben, die Zahl der Violinschulen zu vermehren, wenn nicht Paganini nach Deutschland gekommen wäre und durch sein ausserordentliches, von allem bisher Gehörten ganz abweichendes Spiel die Wunder des Orpheus erneuert hätte .

RODE, KREUTZER, BAILLOT, SPOHR, diese Riesen unter den Violinspielern, schienen Alles erschöpft zu haben, was man auf diesem Instrumente nur immer leisten konnte . Sie erweiterten den Mechanismus desselben und wussten die grösste Mannigfaltigkeit in die Führung des Bogens zu bringen, der sich bei ihnen allen Schattirungen des Vortrages und Ausdrucks willig hingab . Durch den Zauber ihres Tones, den sie mit der menschlichen Stimme wetteifern liessen, gelang es ihnen, jede Leidenschaft, jede Regung des Gemüthes darzustellen, und so erhoben sie, fortschreitend auf dem Wege, den die CORELLI, TARTINI, VIOTTI gebahnt, die Violine zu dem hohen Range, der ihr die Macht verleiht, die menschliche Seele zu beherrschen . Sie bleiben in jeder Hinsicht gross und unübertroffen .

Allein hört man Paganini und vergleicht ihn mit andern Meistern, so muss man eingestehen, dass er alle Schranken, welche bis jetzt die Gewohnheit aufgestellt, durchbrochen und sich einen ganz eigenen, neuen Weg gebahnt hat, der ihn von jenen grossen Künstlern so wesentlich absondert, dass eben jeder, der diesen Zauberer zum erstenmal hört, durch das Neue, Unerwartete in Erstaunen, Bewunderung und Entzücken versetzt wird; in Erstaunen, durch die dämonische Gewalt, die er über sein Instrument übt; in Bewunderung und Entzücken darüber, dass er, bei diesem allgewaltigen, alles bezwingenden Mechanismus seines Spieles, zu gleicher Zeit der Phantasie so gränzenlosen Spielraum gewährt, indem er seinem Instrumente den göttlichen Hauch der Menschenstimme zu geben weiss und damit die innersten Tiefen des Gemüthes durchdringt . Ueberhaupt versteht er Wirkungen auf seinem Instrumente hervorzubringen, von denen man bis jetzo keine Ahnung hatte, so dass der Sprache Worte fehlen, um von dem Bericht zu geben, was man so eben gehört .

Da ich längere Zeit so glücklich war, diesen grossen Meister öfter zu hören und mich mit ihm über die Art seines Spieles zu unterhalten, so bemühte ich mich, weil er sehr bedächtig Allem auszuweichen suchte, was das Geheimniss seiner Kunst (wenn ich es so nennen darf) betraf, ihn genau zu beobachten und das, worin er sich von allen übrigen Meistern der Violine absondert, selbst zu erforschen, um es dann auf meinem Instrumente, wenn auch natürlich noch ganz unvollkommen, nachzumachen; welches mir denn auch zu meiner Freude nach und nach immer besser gelang .

Aufgefordert von mehreren Kunstgenossen, fasste ich nun den Entschluss, zum Frommen derjenigen, die vielleicht diesen Meister gar nicht oder wenigstens nicht so oft gehört, um sich seine Vorzüge aneignen zu können, den Gang des Paganinischen Spieles näher zu bezeichnen und besonders das so selten in Lehrbüchern vollständig besprochene Flageolet-Spiel in eine Art von System zu bringen, damit der darin Ungeübte sich hier für einfache und doppelte Flageolettöne, so wie für Bildung und Ausführung ganzer Sätze Rathes erholen könne .

Ganz mit Unrecht hat die neuere Violinschule das Flageoletspiel gänzlich vernachlässigt, da es, auf sinnreiche Weise, mit Beurtheilung und Geschmack angebracht, nicht nur von der grössten Wirkung ist, sondern auch vorzüglich die zarte Führung des Bogens, als wesentliches Bedingniss bei diesen Tönen, befördert und der linken Hand eine Sicherheit und Festigkeit gewährt, die an Unfehlbarkeit gränzt, indem hier das strengste Reingreifen nöthig ist, weil ohne dasselbe die verlangten Töne gar nicht ansprechen .

Dies sind die Gründe, welche mich bestimmten, dieses Lehrbuch herauszugeben, welches aber nur Dasjenige berühren soll, was Bezug auf die Eigenthümlichkeit des Paganinischen Spiels hat, alles Uebrige, in andern Schulen bereits Erwähnte, übergehend . Möchte es mir gelingen, etwas dazu beizutragen, dass der mechanische Theil, den Paganini so ungeheuer auf seinem Instrumente erweitert, auch im Allgemeinen noch eine höhere Stufe erlange .

Nach dem Vorhergesagten kann ich von der Billigkeit meiner Leser erwarten, dass sie hier nicht eine förmliche Violinschule, das Wort in seiner vollen Bedeutung genommen, erwarten; sondern mehr nur einen Anhang zu jeder Methode, die Violin zu erlernen .

Bevor ich zu dem Technischen übergehe, einige Worte über Paganini selbst .

Nicht zufrieden, ihn als Künstler gross und einzig zu finden, bemüht man sich—vielleicht durch

sein leidend aussehendes Aeussere veranlasst,— seine Person in einen Conflict von widrigen Lebensereignissen zu bringen. Bald soll er in den Kerkern der Inquisition geschmachtet, bald unter Räubern gelebt haben, bald als Carbonaro verhaftet, bald der Mörder seiner Frau gewesen sein, und was dergleichen Ammenmärchen mehr sind.

Allein an all diesem ist kein wahres Wort, und man wird vielleicht der Wahrheit nahe kommen, wenn man sich den mit einer glühenden Einbildungskraft begabten, jungen Künstler von 24 bis 25 Jahren, (gegenwärtig zählt er deren 45,) als lebenslustig, vielleicht auch etwas leichtsinnig denkt, was besonders in Hinsicht des hohen Spieles zu jener Zeit der Fall gewesen sein soll. Paganini selbst fand es für nöthig, da ihm jene Gerüchte zu Ohren kamen, schon zu Wien sich gegen diese lieblosen, kränkenden, injuriösen Andichtungen öffentlich zu erklären; allein es scheint für das grössere Publikum beinahe unmöglich, sich von der einmal gefassten Lieblingsidee zu trennen, „er könne seine grosse Kunstfertigkeit nur in Kerkern, seiner persönlichen Freiheit beraubt, erlangt haben.“

Denn noch heute, bei jedem Vortrage auf der G Saite, erzählt der entzückte Zuhörer seinem Nachbar, das Paganini alle seine Kunstfertigkeit nur seinem hartherzigen, grausamen Kerkermeister verdanke, der ihm verweigert, die drei höheren Corden, die ihm nach und nach von der Geige gesprungen waren, wieder zu ersetzen, wodurch er sich nur auf die tiefe G Saite reducirt sah und auf solche Weise auf derselben zu einer solchen ungeheuren Fertigkeit gelangte.

All dieses klingt freilich gar schauerlich und romantisch; ich bedaure aber, nach Paganini's Erzählung, die ich aus seinem eigenen Munde gehört, Jenes ebenfalls für ein Märchen erklären zu müssen. Die Idee, auf der G Saite ganze Tonstücke auszuführen, ist eigentlich nicht von ihm und ihr Ursprung trägt einen viel heiterern Charakter. Die Erfinderin war die Schwester Napoleons, die Prinzessin Elise, Herzogin von Toskana.— Paganini verliebte sich zu Toskana, wo er angestellt war, in eine Dame von Hofe. Durch einen musikalischen Scherz suchte er derselben seine Leidenschaft zu erkennen zu geben, indem er eine Sonate für die G und E Saite componirte, welche das Gespräch zweier Liebenden ausdrücken sollte. Das tiefe G war der Mann, die hohe E Saite die Geliebte. Die musikalische Unterredung fand bei der Auserwählten, so wie bei Hofe, grossen Beifall, und die Prinzessin Elise forderte Paganini auf, nun einmal auch als Mann allein und in kräftigeren Tönen zu sprechen. Sein Genie ergriff diese Idee mächtig und von nun an führte er, mit dem grössten enthusiastischen Beifall der entzückten Zuhörer, ganze Tonstücke auf der G Saite aus, deren Erfindung eben so ergreifend, als die Ausführung bezaubernd ist.

Diese treue Darstellung jener einzigen Thatsache möge hinreichen, um die Leser, welche Paganini nicht persönlich kennen, von der Idee zurück zu bringen, als sei er:

*Ein Geist aus finstern Regionen,
Wo nur die Unglücksel'gen wohnen.*

Bei näherer Bekanntschaft würden sie das kindlichste Gemüth gefunden haben, da Paganini nur für seine Kunst und für seinen vierjährigen Knaben lebt, an dem er mit der grössten Liebe hängt.

Wollte man recht streng gegen ihn sein, so dürfte und könnte man ihm allerdings jetzt sehr grosse Liebe zum Gelde vorwerfen, welche, bei seinem ungeheuern Einkommen, leicht als Geiz erscheinen dürfte; und doch verschwindet auch hier das Gehässige, wenn man bedenkt, dass er für sein noch unerzogenes Kind spart.

Paganini ist 1784 zu Genua geboren; seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er von einem ganz gewöhnlichen Geiger; die Ausbildung seines Talentes verdankt er sich allein. Seinen Körper richtete ein sehr berühmter italienischer Arzt beinahe zu Grunde, der seine Krankheit nicht erkennend, ihn falsch behandelte. Den letzten Unfall, der seinen ohnedies schwächlichen Körper noch mehr zerstörte, erlitt er vor Kurzem, wenn ich nicht irre, in Prag, wo er, an Zahnschmerzen leidend, durch das unvorsichtige Herausziehen eines Zahnes an der unteren Kinnlade verletzt wurde und dadurch alle unteren Zähne verlor, ein Umstand, der auf sein körperliches Wohlbefinden den nachtheiligsten Einfluss haben musste.

So viel über Paganini als Mensch; das Nähere gehört in seine Lebensbeschreibung.

Frankfurt im Monat November 1829.

GUHR.

VORERINNERUNGEN.

§ 1. UEBER DEN BEZUG DER SAITEN.

Paganini's Spiel erfordert aus folgenden Gründen *schwache Saiten*:

1^{tes} Weil er sich häufig in den höchsten Tönen, die von andern Violinspielern sehr selten benutzt werden, aufhält;

2^{tes} Sprechen die Flageolet Töne, besonders die künstlichen, auf schwachen Saiten in den höheren Lagen besser an;

3^{tes} Würde im entgegengesetzten Falle bei dem *Pizzicato der linken Hand*, der 2^{te}, 3^{te} und 4^{te} Finger nicht Kraft genug haben, die Saiten in gehörige Schwingung zu bringen;

4^{tes} Stimmt er bisweilen alle 4 Saiten um einen halben Ton, ja bisweilen das G um eine kleine Terz, höher, wozu ein schwacher Bezug unumgänglich nöthig ist, indem dickere Saiten jene grössere Spannung nicht vertragen, ohne hart und rauh zu werden, welches sehr nachtheilig auf den Vortrag des Spielenden wirkt.—(Freilich haben abgesehen davon, dass bei einem *stärkeren* Bezug man gewiss einen grösseren Ton aus der Violine ziehen kann,—*schwache Saiten* noch das Unangenehme, dass man häufiger, besonders bei feuchter Witterung, der Gefahr ausgesetzt ist, dass leicht die E. Saite überschlägt, oder—wie man zu sagen pflegt—*pfeift*, ein Unfall, der *Paganini* oft begegnet, und stets nachtheiligen Einfluss auf das Können seines Vortrages äusserte.)

Ein wesentliches Erforderniss seines Bezuges—der Flageolettöne wegen—ist, dass die Saiten in gleichem Verhältnisse zu einander stehen, oder mit andern Worten: dass sie Quintenrein sind; ohne dieses ist es unmöglich manche Doppelflageolettöne herauszubringen.

Bevor *Paganini* seine G Saite bespinnen lässt, trifft er die nicht genug zu empfehlende Vorkehrung, dass er dieselbe auf einer Violine ausdehnt, jedoch nicht höher und tiefer, als grade zu dem Ton, wozu sie bestimmt ist. Z.B. Soll sie zum G gebraucht werden, so stimmt er sie in den Ton G. Das nämliche Verfahren findet bei der Saite statt, die in *as* und bei der, die in *b* gestimmt wird; *Saite und Draht sind bei Letzterer viel schwächer als bei den beiden Ersten*.

Nach dem so eben Gesagten versteht es sich von selbst, dass *Paganini* bei seinen öffentlichen Vorträgen die G Saite nach Erforderniss jedesmal wechselt und nach jenen getroffenen Vorkehrungen ist es natürlich, dass sie fest stehen, ohne sich zu verziehen. Das *Umstimmen oder Verstimmen während des Spiels* gehört in die Kategorie der Märchen.

Die G Saiten lässt er *ganz steif* mit schwachem Drahte überziehen; *nie* krümmt er dieselben, welches auf jede besponnene Saite stets nachtheilig wirken muss. Jedoch zieht er, nachdem die Darmsaite überspannen, dieselbe stramm durch die Spitze des Daumens und des Zeigefingers hindurch, wobei der Nagel des ersteren den Draht berührt, wodurch die Saite leichter zur Ansprache kommt und das Harte verliert, was zu Anfange bei derselben nicht ganz zu vermeiden ist.

Ein Haupterforderniss bleibt immer, dass die Saite *vor* dem Ueberspinnen gehörig untersucht wird, ob sie nicht Knoten habe oder angesetzt ist; in beiden Fällen ist sie untauglich zum *reinen* Spiele.

§ 2.

Der Steg ist bei *Paganini* oben etwas flacher als gewöhnlich, wodurch ihm die ganz hohen Lagen des Griffbretts leichter werden zu behandeln, und wodurch es ihm auch möglich wird, *drei* Saiten *zu gleicher Zeit* zu berühren; *Diese* liegen nur so weit vom Griffbrett entfernt, als es nöthig ist, um das Schnarren der Saiten zu vermeiden.

§ 3.

HALTUNG DES LINKEN ARMES.

Nach der bis jetzt üblichen Art wurde gelehrt: dass der linke Arm in seiner natürlichen Lage bleiben soll, und zwar so, dass der Ellbogen sich *vertical* unter der Mitte der Violine befinde, welches auch

gewiss die natürlichste Lage bleibt. *Paganini's* Haltung ist gezwungener, indem er die Spitze des Ellbogens ganz dicht, mit auswärts gekehrtem Oberarm, an seinen Körper andrückt.

§ 4.

HALTUNG DES RECHTEN ARMES.

Der rechte Arm liegt ganz fest am Körper, und derselbe bewegt sich beinahe niemals. Freien Spielraum hat bei ihm nur das sehr gekrümmte Handgelenk, welches sich äusserst leicht bewegt und mit der grössten Schnelligkeit die elastischen Bewegungen des Bogens leitet. Nur bei stark herausgerissenen *Accorden*, wobei der Untertheil des Bogens nahe am Frosch gebraucht wird, hebt er die Hand und den Vorderarm etwas höher und den Ellbogen vom Körper ab.

§ 5.

PAGANINI'S STELLUNG DES KÖRPERS.

Dieselbe ist ungezwungen, wenn auch nicht so edel wie bei *BAILLOT*, *RODE* und *SPOHR*. Der Schwerpunkt des Körpers ist bei ihm ebenfalls auf die linke Seite gestützt, jedoch beugt er die linke Achsel mehr vor, als jene Meister es bei ihrem Spiel sich erlauben.

§ 6.

VON DEM MECHANISMUS DES PAGANINISCHEN VIOLINSPIELES.

Paganini unterscheidet sich von andern Meistern der Violine hauptsächlich: 1.) Durch die besondere Stimmung seines Instrumentes; 2.) Durch eine ganz eigenthümliche Bogenführung; 3.) Durch die Mischung des Spieles mit dem Bogen und dem *Pizzicato* der linken Hand, welches er bisweilen sogar zusammen verbindet; 4.) Durch die häufige Anwendung des Flageolets sowohl in einfachen wie in Doppeltönen; 5.) Durch seine Vorträge auf der G Saite; 6.) Durch ungeheure *Tours de force*, indem kein lebender Künstler so viel wagt, als er.

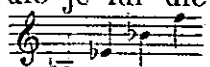
§ 7.

VON DER STIMMUNG SEINES INSTRUMENTES.

In meiner Beurtheilung des *Paganinischen* Spieles in den *Didaskalien* äusserte ich mich wie folgt:

Was die Stimmung seines Instrumentes betrifft, so ist sie ganz eigen und mir in mancher Hinsicht unerklärbar. (Als ich diese Zeilen schrieb, hatte ich *Paganini* nur einmal gehört!) Bald stimmt er die drei oberen Saiten einen halben Ton höher, während das G um eine kleine Terz höher als gewöhnlich steht; (Dies war ein Irrthum, indem die tiefere Saite auch nur in As gestimmt war.) Bald zieht er sie wieder mit einer Sicherheit und Festigkeit, nur durch einen Ruck des Wirbels zurück, und fest, sicher und rein ist die Intonation getroffen. Wer da weiss, wie sehr sich alle Saiten ziehen, wenn man nur das G etwas höher stimmt, und wie überhaupt dieselben durch schnell veränderte Stimmung an ihrer festen Haltung des Tones verlieren, wird mit mir wünschen: *Paganini* mögte wenigstens diesen Theil seines Künstlergeheimnisses der Welt nicht vorenthalten. Im Concerte des Abends riss ihm zwischen dem *Andante* und der *Polacca* das G, und die neue Saite, obgleich später in B gestimmt, (ein Irrthum!) stand fest wie eine Mauer.

Die Auflösung jenes Geheimnisses und die Berichtigung der letzteren Angabe ist in § 4 enthalten. Sein erstes Concert, welches er bei uns spielte, (eine der vorzüglichsten, grossartigsten Compositionen, die je für die Violine geschrieben wurden) war in *Es* dur gesetzt. Hier hatte er folgende Stimmung:

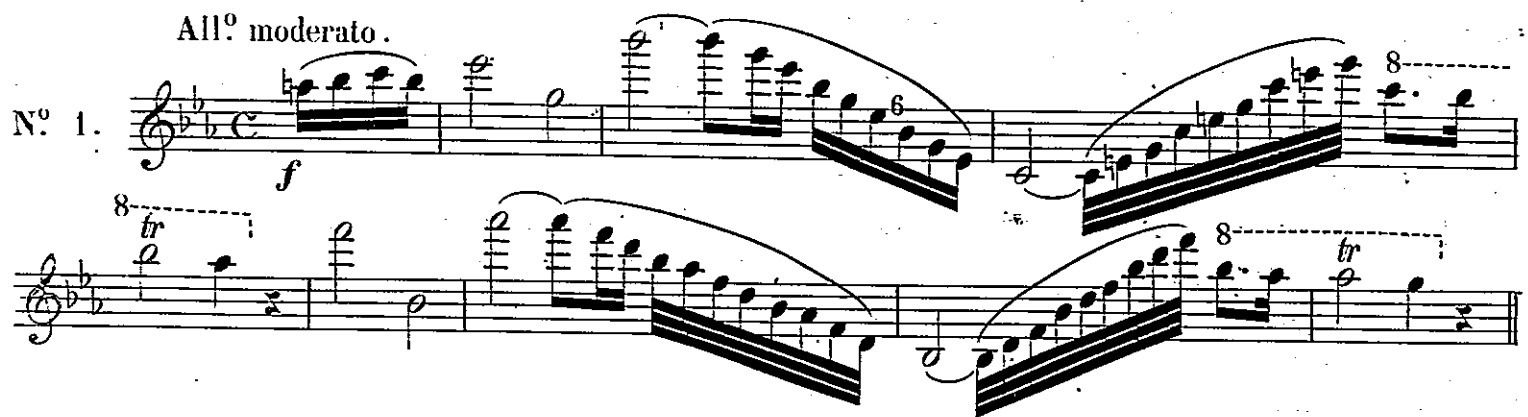


die er durch alle 5 Sätze beibehielt, und die von überraschender bezaubernder Wirkung war.

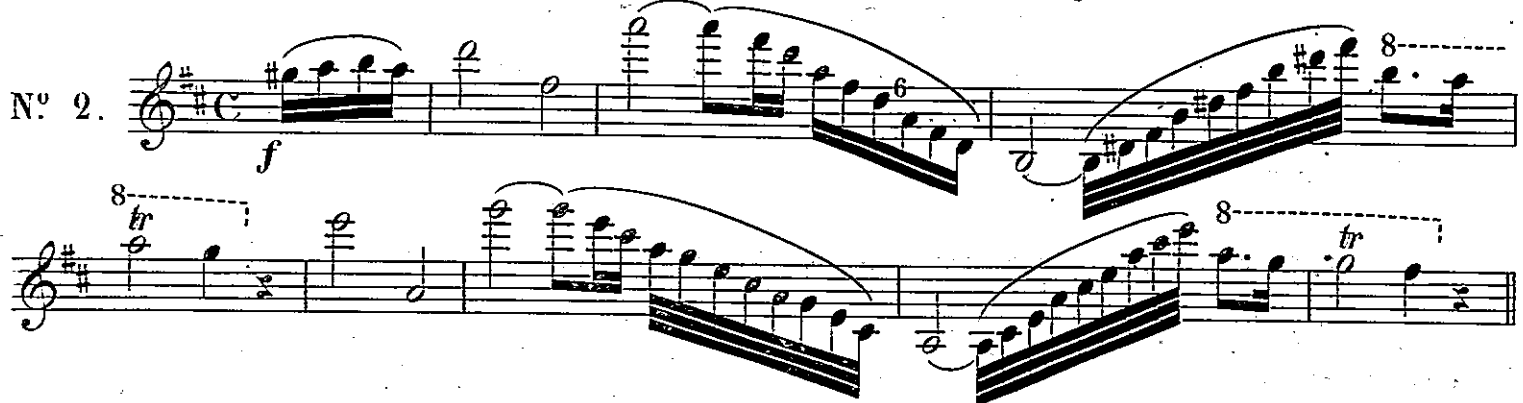
Ganz in Erstaunen wurden wir versetzt, (da er durchaus die Violine nie hörbar stimmt,) als wir die bedeckten Töne der *Es* Scala sogar in der höchsten Lage so herrlich, klangvoll vibriren hörten.

Das erste Solo fing ohngefähr auf folgende Weise an:

All^o moderato.

N^o 1. 

Er spielte hingegen das Ganze, der Stimmung wegen, aus D dur, wie folgt:

N^o 2. 

Der Effekt war ausserordentlich und die Schwierigkeit durch die Transposition in diese Tonart weit geringer. Dasselbe gilt von Passagen wie folgende:

Maestoso.

N^o 3. 

N^o 4. 

Ferner:

All^o assai.

N^o 5. 

Die mit NB bezeichneten Stellen spielt er mit der in 28 unter N^o 1 bezeichneter Strichart.

Welche alle einen halben Ton tiefer gespielt wurden.

N° 6.

N° 7.

N° 8. *All^o assai.*

Passagen, die im ersten Augenblick nicht zu erklären waren und unmöglich schienen, wie:

Presto.
N° 9.

Fanden ihre Auflösung ebenfalls in der Stimmung.

Presto.
N° 10.

Desgleichen der vierfache Anschlag des Tones As bei N° 11, der wie bei N° 12, gespielt wurde:

N° 11.

N° 12.

Bei Kompositionen auf der G Saite ist dieselbe stets in B gestimmt.

Passagen, wie folgende, werden dann möglich zu spielen.

Allegro.
N° 13.

sur la 4^{me} corde.

Nº 14. 

und finden in der um eine kleine Terz höheren Stimmung ihre Auflösung:

Nº 15. 

Nº 16. 

Ferner:

Nº 17. 

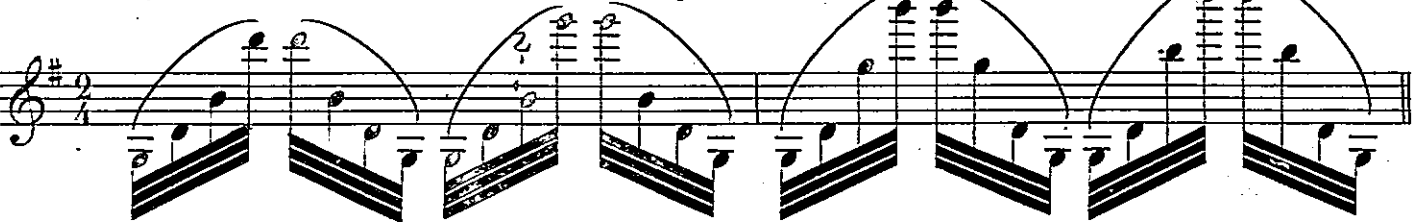
Die Ausführung:

Nº 18. 

Ferner:

Nº 19. 

Ausführung, die Violine einen halben Ton höher gestimmt.

Nº 20. 

Man sieht aus diesen Beispielen, welche überraschende Effekte durch die verschiedenen Arten der Stimmung hervorgebracht werden.

§ 8.

PAGANINI'S BOGENFÜHRUNG.

Die eigene Art Paganini's, den Bogen zu führen, die er meisterhaft mit der bisher bekannten verbindet, gibt seinem Vortrage die grösste Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, indem er die stärksten Contraste, der gezogenen getragenen Töne mit den gestossenen und springenden, letztere in jedem Grade der Bewegung und den verschiedensten Charakteren, hervorzubringen weiss. Seinen lang gehaltenen Bogen beherrscht er vollkommen in jeder Lage, wo er ihn ansetzt, mit jedem Grade der Stärke, Schwäche und Dehnung des Tones. Durch die verschiedenen Nüancen desselben gibt er seinen singenden Melodien einen Schmelz, der durch Worte nicht zu beschreiben ist. Im Adagio weiss er seine Töne gleichsam aus seinem Instrumente zu hauchen, wie Seufzer des tiefsten Schmerzes aus zerrissener Brust; dann lässt er sie wieder zu einer solchen Kraft anwachsen, dass man bisweilen in Angst geräth, er möchte die Grenzlinie der Schönheit überschreiten, welches aber nie geschieht. Im Allegro maestoso liebt er besonders eine Strichart, die sich wesentlich in der Ausführung und Wirkung von der in der Pariser Violinschule angegebenen im Allegro maestoso unterscheidet. Dort heisst es:

Man gebe jeder gestossenen Note die möglichste Ausdehnung und brauche die Hälfte des Bogens, damit die ganze Saite gehörig vibriert und so der Ton rund werde, u. s. w. Z. B.



Allein Paganini lässt den Bogen mehr eine *springende, peitschende* Bewegung machen, gebraucht hierzu beinahe die Mitte desselben und nur so viel von der Länge, als nöthig ist, um die Saite in Schwingung zu setzen. Diese Bogenführung wendet er nur mit halb starkem Ton an, vielleicht noch einen Grad schwächer als mezzo-forte, dann ist sie aber auch von grossem Effekt.

Der Hauptvorteil liegt hier im Gelenk der rechten Hand, wobei der Arm ganz ruhig bleiben muss. Daumen und Zeigefinger halten ganz leicht den Bogen, nur der kleine Finger muss denselben gehörig unterstützen, sonst wird der Sprung zu stark. Den deutlichsten Begriff möchte wohl, nach dem Vorhergesagten, folgende Figur geben, wenn man sie nach der oben angegebenen Art spielt und dann die Anwendung davon auf ganze Passagen macht:

N^o. 1. *Tire.*

All^o moderato.

N^o. 2.

Moderato.

N^o. 3.

Die grösste Fertigkeit und Deutlichkeit besitzt er in folgender Strichart:

N^o. 4. *Presto.*

Desgleichen in dem Markiren der schlechten Takttheilchen im schnellsten Tempo, ohne Verrückung des Zeitmaasses: **Presto.**

N° 5. **Prestissimo.** *f f f f f f f f f f f f f f f f sim.*

Sehr selten bringt er das Staccato an, wie Rode, Spohr und andre grosse Meister dasselbe ausführen, nämlich mit der Spitze des Bogens:

N° 6. **Allegro.**

Häufiger jedoch mit dem Herunterstrich auf folgende Weise:

N° 7. **Moderato.** *tiré.*
sur la 4^{me} corde. *tiré.*

Hier lässt er den Bogen ganz fest auf der Saite liegen und markirt blos mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand. Desto öfterer hört man aber ein ganz eigenes, sehr überraschendes Staccato, wobei er den Bogen auf die Saite wirft, denselben springen lässt und die Tonleiter mit einer unglaublichen Rapidität durchläuft, während die Töne wie Perlen dahin rollen:

N° 8. *f pp sf pp*

Der Wurf geschieht im Hinaufstrich, ohngefähr drei Zoll hinter der Spitze des Bogens. Derselbe wird mit der rechten Hand ganz lose gehalten, der kleine Finger hingegen bildet das Gegengewicht, wodurch der Bogen im Sprung bleibt.

Man wird es lernen, wenn man zuerst dasselbe auf einer Saite mit vier Tönen probirt und dann mehrere nach und nach dazu nimmt. Die grösste Schwierigkeit macht bei diesem Strich das Wechseln der Saiten, wobei leicht der Bogen zu springen aufhört; ist man jedoch nur erst mit einer Octave im Reinen, so wird man bald über alle 4 Saiten desselben mächtig werden.

N° 9. **Allegretto.**

Uebung über alle 4 Saiten, dieses Staccato zu erlernen :

N^o 10. Posato. poussé.

8 8 8 8

N^o 11. tiré.

Bei letztem Exempel N^o 11 verbindet er, bei den mit * bezeichneten Noten, den Strich von N^o 1 dieses §.

N^o 12. Allegro. tiré. poussé. tiré.

sf sur la 4^{me} corde. sf

Im vorhergehenden Exempel gebraucht er wechselsweise diese Strichart mit dem Herunterstrich, wie es in dem Beispiel angezeigt ist.

Sehr häufig bringt er auch folgende Figur mit der nämlichen Bogenführung an :

N^o 13.

oder auf folgende Weise :

N^o 14.

Grosse Fertigkeit und Rundung weiss er seinem Arpeggio zu geben.
Er gebraucht hier nicht ganz die Mitte des Bogens.

N° 15.

Mit Sicherheit und Deutlichkeit überspringt er, in geschliffenen Sätzen, Saiten. Z. B.

N° 16.

Bei Sätzen, wo er drei Saiten auf einmal berührt, greift er die Violine ausserordentlich stark an. Hier tönt das leere D beständig fort.

N° 17.

All^{to} *ff* *tiré.* *sur la 2^e corde*

N° 18.

Allegro. *ff* *tiré.* *sur la 4^e corde*

Zum Schluss dieses § will ich einer Bogenführung erwähnen, der ich mich bei öffentlichen Vorträgen mit recht vielem Glück bedient habe, und die, rund und schnell ausgeführt, von grosser Wirkung ist. Nämlich eines Staccato, welches mit steifem Arm und Gelenk gespielt wird und wobei die Hand das Abstossen markirt. Die Schnelligkeit, mit der man diese Strichart ausführen kann, gibt ihr das Brillante.

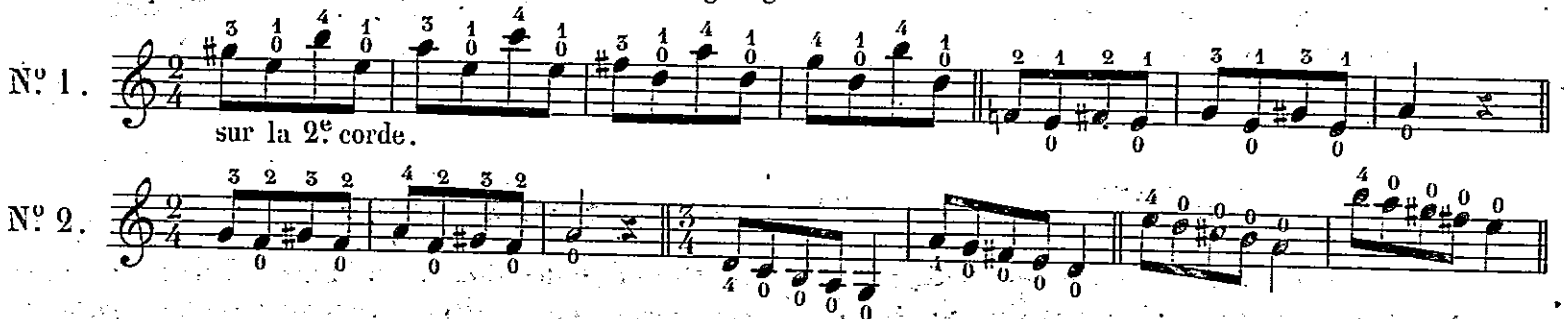
N° 19.

All^o assai. *f* *tiré. poussé.* *sf* *tiré. poussé.*


**PAGANINI'S VERMISCHUNG DES SPIELS
MIT DEM BOGEN UND DEM PIZZICATO DER LINKEN HAND.**

Obleich dieses Pizzicato schon in der früheren italienischen Schule, zu Zeiten des Mestrino, häufig angewendet wurde, so kam es doch gänzlich in der neueren französischen und deutschen Schule in Vergessenheit. Nur Paganini bedient sich desselben, und wie der Erfolg beweist mit grossem Glück. Es wird hierzu hauptsächlich erfordert, dass der zweite, dritte und vierte Finger der linken Hand *nett* und *sauber* die Töne abkneipe. Besondere Schwierigkeiten macht die G und D Saite, weil sie schwerer in Schwingung zu setzen sind, und am meisten bei Tönen, wo der schnellende Finger dicht an dem greifenden liegt. Man wird letzteres durch folgende Uebungen überwinden lernen. (Der Bogen muss mit der Mitte ganz kurz, ja beinahe springend, die Saite berühren.)


Die Nullen bedeutet hier nicht die leere Saite, sondern das Pizzicato mit dem 2^{ten}, 3^{ten} und 4^{ten} Finger. Das letzte A in N^o 1 wird mit dem 4^{ten} Finger geschneilt.

N^o 1. 

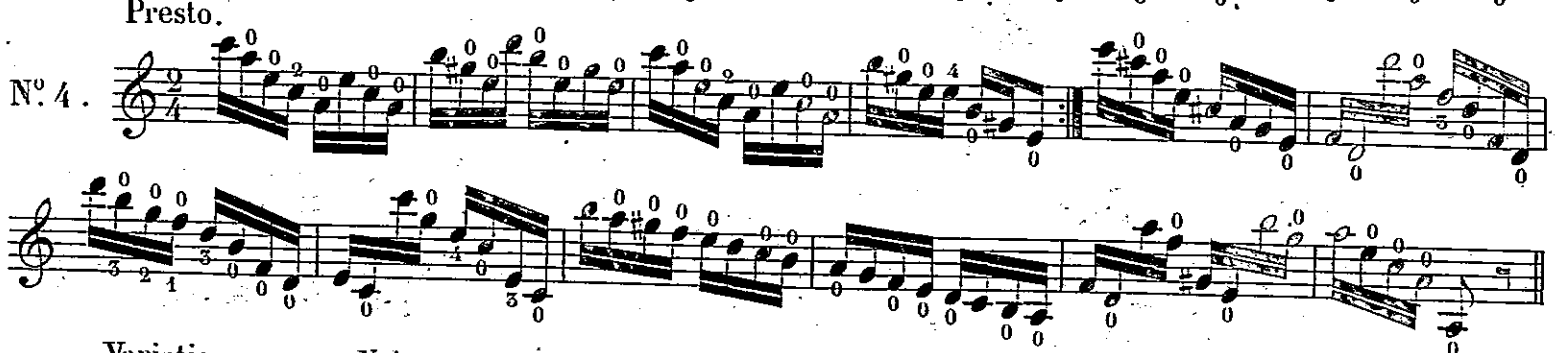
sur la 2^e corde.

N^o 2. 

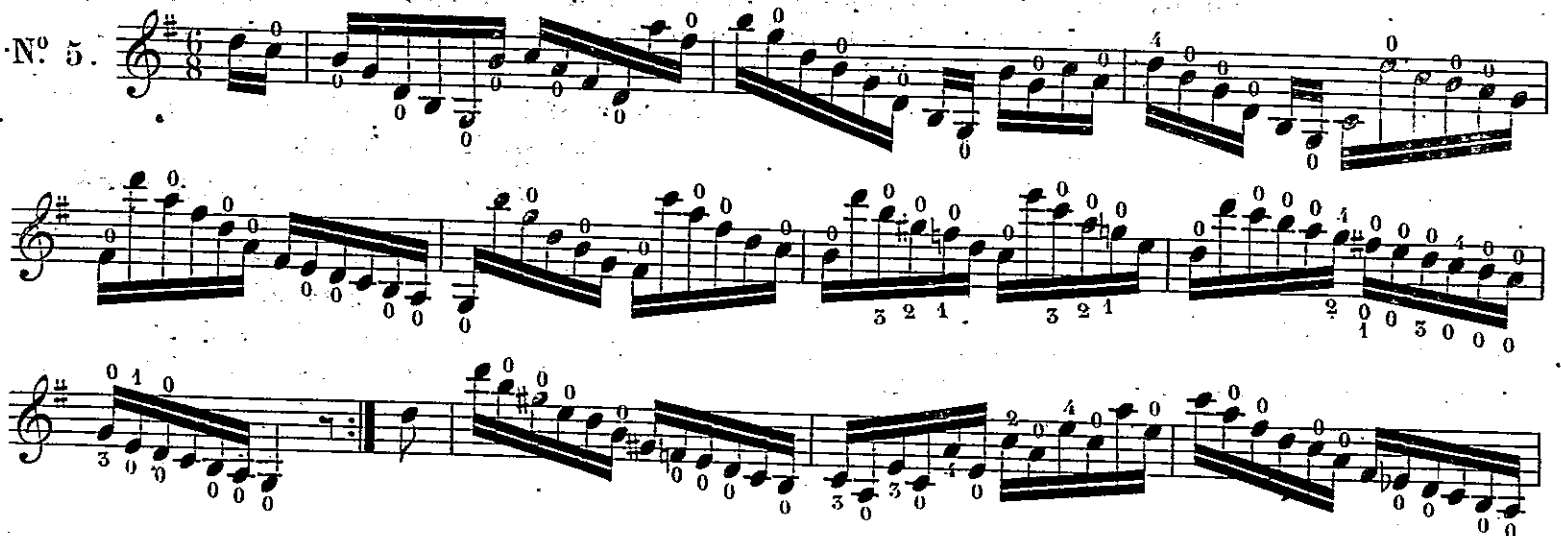
Am schwersten ist die Deutlichkeit bei folgender Figur auf der G Saite, ohne das leere D und A zu berühren:

N^o 3. 

Presto.

N^o 4. 

Variation sopra: *Nel cor piu non mi sento.*

N^o 5. 

Hier bei dem NB wird die leere Saite gestrichen und die bedeckten Töne mit dem ersten Finger gegriffen und mit dem vierten *geschmellt*.

§ 10.

DAS FLAGEOLET-SPIEL IN EINFACHEN TÖNEN.

Die Vortheile, die dasselbe gewährt, habe ich mit wenig Worten in der Einleitung herausgehoben und mit Gewissheit kann man behaupten, dass Paganini seine eminente Sicherheit und Reinheit auf der Violine sich vorzüglich durch das Flageolet-Spiel angeeignet hat, indem er darin eine unglaubliche Fertigkeit besitzt und zwar sowohl einfach wie doppelt, in langsamen Sätzen und geschwinden Passagen, ohne dass ihm ein einziger Ton ver... sagt. Abgesehen von jenen Vortheilen lassen sich auch damit gewisse Sätze ganz leicht spielen, die ohne dasselbe *unmöglich* sind z. E. N^o 1; andere werden dadurch leicht und sicher N^o 2.

Nach allem Angeführten bleibt es wirklich unbegreiflich, dass man das Flageolet-Spiel in der neuern Zeit so *gänzlich* unbeachtet gelassen hat, obgleich nicht zu läugnen ist, dass Manchen hauptsächlich wohl auch die Schwierigkeit und die Scheu vor zu grosser Mühe beim Hervorbringen dieser Töne abgeschreckt haben mag. Allein die Sache ist nicht so schwer, als viele sie sich vielleicht vorstellen. Im Grunde genommen ist hier bei einfacher Scala nur *der* Unterschied zwischen dem gewöhnlichen Spiele und dem der Flageolet-Töne, dass bei jenem die Finger *fest* und bei diesem zum Theil *lose* aufliegen. Bei Doppeltönen häufen sich jedoch die Schwierigkeiten, weil man sehr oft zur Hervorbringung *zweier* Töne *vier* Finger nöthig hat. Ein wesentlicher Unterschied bei dem Greifen der Flageolet-Töne ist der, dass dieselben immer um ein wenig höher genommen werden müssen, als die gewöhnlichen Töne, indem bei *jenen* nur die Saite mit der äussersten Rundung des Fingers sanft berührt wird, bei *diesen* durch die ganze Breite und durch den festen Druck desselben die Spannung vergrössert wird. Allein auch sogar dieses hat sein Nützlich, indem die linke Hand dadurch die grössten Feinheiten im Greifen genau zu unterscheiden lernt, was besonders bei dem gewöhnlichen Spiel in den hohen Tönen am Ende des Griffbretts, nahe am Steege so nöthig ist.

A.) NATÜRLICHE FLAGEOLET-TÖNE.

Die natürlichen Flageolettöne, zu denen man nur einen sanft aufgelegten Finger nöthig hat, sind auf jeder Saite: die Octave, ($\frac{1}{2}$ der Saite); die doppelte Quinte ($\frac{1}{3}$) des Grundtones; die zweite Octave ($\frac{1}{4}$); die dritte Terz ($\frac{1}{5}$); die 5^{te} Quinte ($\frac{1}{6}$); die 3^{te} Septime, ($\frac{1}{7}$) jedoch ein wenig tiefer, als unsere künstliche Tonleiter sie gibt; die 3^{te} Octave, ($\frac{1}{8}$); die 4^{te} Secunde ($\frac{1}{9}$); die 4^{te} Terz ($\frac{1}{10}$); die 4^{te} Quarte ($\frac{1}{11}$); die 4^{te} Quinte, ($\frac{1}{12}$); die 4^{te} Sexte, ($\frac{1}{13}$); die 4^{te} Septime ($\frac{1}{14}$); die 4^{te} Octave ($\frac{1}{15}$) u.s.w. Nehmen wir also an, dass das ungestrichene G die leere Saite oder der Grundton ist, so kommen auf derselben folgende natürliche Flageolettöne *doppelt* zum Vorschein: einmal von der *Hälfte* der Saite bis zum *Sattel*, das andremal von der *Hälfte* derselben bis zum *Steg*. Erstere gibt jedoch nur bis zur dritten Quinte die Töne deutlich an, das \bar{f} und \bar{g} erklingen bisweilen, liegen aber einander schon so nahe, dass man nicht immer auf ihren prompten Anschlag sicher rechnen kann; auf Letzterer sprechen noch die 4^{te} Sexte, Septime und Octave deutlich an.

N^o 5.

vom Sattel bis zur ersten Hälfte der Saite. brauchbare Flageolettöne. Grundton. 2^{te} Hälfte bis zum Steg.

Setzt man den Finger in gleicher Entfernung vom Sattel und Steg lose auf die Saite, so entsteht dadurch der *tiefste* Flageolettone, z.E. hier der Ton \bar{g} . Diesen Ton wollen wir mit A¹ (erster Flageolettone) bezeichnen (siehe i); der 2^{te} Flageolettone \bar{d} , hat seine Stelle auf dem Drittel der Saite, und es ist ganz das nämliche, ob man die Hälfte vom Sattel oder Stege abrechnet, A² (k). Dieselbe Bewandniss hat es mit dem Viertel \bar{g} oder dritten Flageolettone, (A³) (l); der 4^{te} \bar{h} (A⁴) hat seine Stelle auf dem Fünftel, (m.) und (A⁵) \bar{d} auf dem Sechstel. (n.)

Wirkung.

N^o 4.

1^{te} Hälfte vom Sattel. 2^{te} Hälfte zum Steg.

i. k. l. m. n. i. k. l. m. n.

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$

Die mit * versehenen Töne sind natürlich nur anwendbar, wenn die leere Saite Grundton ist, hier G.

Die *römischen* Zahlen in N^o 5 und allen folgenden Exempeln deuten das Intervall an, welches der sanft aufgelegte Finger vom angegebenen Grundton zu greifen hat. Octave VIII, Quinte V, Quarte IV sind jedesmal rein; die grosse Terz wird bezeichnet mit III, die kleine mit III^b.

Wirkung.

N^o 5.

Grundton D. A Saite.

VIII. V. IV. III. III^b.

Wirkung.

N^o 5.

Grundton A. E Saite.

VIII. V. IV. III. III^b.

Wirkung.

N^o 5.

Grundton E. E Saite.

VIII. V. IV. III. III^b.

Man sieht also, dass, mit andern Worten, die Hälfte der Saite die Octave; die Quinte, vom Grundton angerechnet, die Doppelquinte; die Quarte die Doppeloctave; die *grosse* Terz die dritte Terz; die *kleine* Terz die dritte Quinte gibt.

Besonders merke man sich den Unterschied der *grossen* und *kleinen* Terz, um später bei der Bezeichnung der Notenbeispiele nicht in Verwirrung zu gerathen.

B.) VON DEN KÜNSTLICHEN FLAGEOLETTÖNEN MIT EINEM FESTEN UND EINEM LOSEN FINGER.

Wird der Ton as auf der G Saite gegriffen, so ist dieselbe als abgekürzt anzusehen, und ihre ganze vorige Länge ist etwas vermindert. Der Finger vertritt die Stelle des Sattels.

Dasselbe Verfahren findet dann Statt, wie bei der vorigen leeren G Saite, nur dass hier der 1^{te} Finger fest auf dem as liegen bleiben muss.

Die Hälfte der so abgekürzten Saite gibt also wieder die Octave $\bar{a}s$, die mit dem kleinen Finger lose berührt wird. (i.) Dieser Griff ist aber wegen seiner grossen Spannung äusserst schwer. Am besten gelingt er noch, wenn man den Grundton as nur mit der Seite des ersten Finger-Gelenkes zu packen sucht, auf diese Weise erreicht man die Hälfte der Saite. Das Drittel der so abgekürzten Saite gibt wieder die doppelte Quinte $\bar{\bar{e}}s$, (k.) das Viertel, die Doppel-Octave $\bar{\bar{\bar{a}}s}$, (l.) das Fünftel die dritte Terz (\bar{c}), (m) das Sechstel die dritte Quinte ($\bar{\bar{e}}s$), (n).

Wirkung.

N^o 6.

4^{te} Finger lose mit dem 1^{ten} Finger fest gegriffen

G Saite. A¹. A². A³. A⁴. A⁵. D Saite. A Saite.

Grundton As. Grundton Es. Grundton B.

E Saite. G Saite. D Saite.

Grundton F. Grundton A. Grundton E.

A Saite. E Saite. G Saite.

Grundton H. Grundton Fis. Grundton B.

D Saite. A Saite. E Saite. G Saite.

Grundton F. Grundton C. Grundton G. Grundton H.

VIII. V. IV. III. III^b. VIII. V. IV. III. III^b.

D Saite. A Saite. E Saite.

Grundton Fis. Grundton Cis. Grundton Gis.

Es mögen hier nur noch einige Positionen auf der G und D Saite folgen, da die höheren auf der A und E Saite nicht mehr so häufig zu gebrauchen sind.

G Saite. D Saite.

Wirkung. N^o 7.

Grundton C. Grundton G. Grundton Cis.

VIII. V. IV. III. III^b. VIII. V. IV. III. III^b.

loser Finger. fester Finger.

gleich mit Cis.

Grundton Gis, gleich mit As. Grundton Des. Grundton As.

VIII. V. IV. III. III^b. VIII. V. IV. III. III^b.

G Saite. D Saite.

Grundton D. Grundton A.

VIII. V. IV. III. III^b. 4. 4. 4. 3. 3. 4. 4. 4. 3. 3.

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

u. s. w.

Aus dem Vorhergehenden ist daher nun leicht die diatonische und chromatische Tonleiter zu bilden.

C.) DIATONISCHE SCALEN, WOBEI DIE NATÜRLICHEN FLAGEOLETTÖNE DIE MEHRSTEN STUFEN DER TONLEITER EINNEHMEN, WELCHE NUR IN DER DRITTEN LAGE GEGRIFFEN WERDEN KANN UND IN DIESER GANZ LEICHT ZU SPIELEN IST.

G SCALA.

Wirkung.

N^o 8.

3^{te} Lage

3^{te} Lage

D SCALA.

3^{te} Lage

3^{te} Lage

A SCALA.

3^{te} Lage

3^{te} Lage

Man bemühe sich ja, sich die Bedeutung der römischen Zahlen hier recht einzuprägen, denn bei der Bezeichnung der Doppelgriffe spielen dieselben eine bedeutende Rolle, wie man später finden wird.

Es folgen hier nun einige diatonische Tonleitern nebst der chromatischen, wobei zu bemerken ist, dass bei jeder die ersten 4 oder 5 Töne, der weiten Spannung wegen, schwer zu greifen sind. Man erinnere sich des Hilfsmittels, den untern Ton mit dem ersten Gelenk des Zeigefingers zu packen.

D.) TONLEITER DER KÜNSTLICHEN FLAGEOLETTÖNE.

Nº 9. G. SCALA.

G Saite VIII. V. IV. D A oder E oder

Nº 10. G MOLL.

VIII. V. IV. oder oder oder

IV. V. VIII.

Nº 11. AS DUR.

VIII. V. IV. IV.

Nº 12. A DUR.

VIII. V. IV. oder oder oder

A MOLL.

Nº 13.

Musical score for exercise N° 13 in A minor. The first system consists of two staves: the upper staff shows a melodic line with a trill-like figure, and the lower staff shows a bass line with chord diagrams labeled VIII., V., IV., and three instances of 'oder'. The second system also consists of two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff shows chord diagrams labeled IV., 'oder', 'oder', 'oder', V., and VIII.

B DUR.

Nº 14.

Musical score for exercise N° 14 in B major. The first system consists of two staves: the upper staff shows a melodic line with a trill-like figure, and the lower staff shows a bass line with chord diagrams labeled VIII., 'oder', V., IV., 'oder', 'oder', and two instances of 'oder'. The second system also consists of two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff shows chord diagrams labeled VIII., 'oder', 'oder', 'oder', V., and VIII.

H DUR.

Nº 15.

Musical score for exercise N° 15 in C major. The first system consists of two staves: the upper staff shows a melodic line with a trill-like figure, and the lower staff shows a bass line with chord diagrams labeled VIII., 'oder', V., IV., and 'oder'. The second system also consists of two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff shows chord diagrams labeled VIII., 'oder', 'oder', 'oder', V., and VIII.

H MOLL.

Nº 16.

Musical score for exercise N° 16 in C minor. The first system consists of two staves: the upper staff shows a melodic line with a trill-like figure, and the lower staff shows a bass line with chord diagrams labeled VIII., 'oder', V., IV., and 'oder'. The second system also consists of two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff shows chord diagrams labeled IV., 'oder', 'oder', 'oder', V., and VIII.

N^o 17. C DUR.

N^o 18. C MOLL.

Man sieht aus diesen Scalen zur Genüge, dass angewendet sind: das A^1 , A^2 , A^3 , das heisst: wo der lose auf liegende Finger die Octave (A^1), die reine Quinte (A^2) und grosse Quarte (A^3) vom Grundtone berührt. Der A^1 und A^3 kann und muss bisweilen in der Scala mitwirken, besonders bei Doppeltönen, wie man später sehen wird.

Wirkung.

N^o 19. A^2 oder eine Quinte vom Grundton.

N^o 20. A^3 oder eine Quarte vom Grundton.

loser Finger
fester

N^o 21. A^1 oder eine grosse Terz vom Grundton.

N^o 22. A^5 oder eine kleine Terz vom Grundton.

Sehr leicht sind die Tonleitern auf einer Saite.

N^o 23.

Nº 24.

Musical notation for exercise Nº 24. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The exercise features a sequence of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs and ties.

Nº 25.

Musical notation for exercise Nº 25. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The exercise features a sequence of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs and ties.

Nº 26.

Musical notation for exercise Nº 26. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The exercise features a sequence of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs and ties.

Nº 27.

Musical notation for exercise Nº 27. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The exercise features a sequence of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs and ties.

Nº 28.

Musical notation for exercise Nº 28. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The exercise features a sequence of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs and ties.

Nº 29.

Musical notation for exercise Nº 29. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The exercise features a sequence of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs and ties.

Wenn man die Exempel von N^o 22 und 29 probiret, so wird man finden, dass das Armonica 5 weit schwerer anspricht, als die von A⁴, A³, A². Deswegen kann man es zu geschwinden Sätzen stufenweise nicht wohl anwenden. Meine Absicht ging bei diesen Beispielen ferner dahin, zu zeigen: wie mannichfaltig bei einerlei Grundtönen — denn bei den Exempeln N^o 26. 27. 28. 29. sind die nämlichen benützt — die Wirkung ist, je nachdem entweder A². A³. A⁴. oder A⁵. genommen wird.

Sehr zu empfehlen sind die Uebungen von N^o 20, 24 und 26 hinsichtlich der abwechselnden und verschiedenen Fingersetzung, wo bald die Quarte mit $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{2}$ bezeichnet ist. Von wesentlichem Nutzen dürfte es sein, wenn der Leser die folgenden wenigen Tonleitern, die durch das A⁴ hervorgebracht werden, vervielfältigte und sich dieselben in der Ausübung aneignete.

N^o 50. A⁴ III

N^o 51. A⁴ III

N^o 52. A⁴ III

N^o 53. A⁴ III

N^o 54. A⁴ III

N^o 55. A⁵ III^b

Das Armonica 5 ist eigentlich nur bei Sätzen anwendbar wie z.E. N° 56.

N° 56.

V IV III III^b III IV V
0 0 0 1/0 2/0 0 0
a² a³ a⁴ a⁵ a⁴ a³ a²

Zur Ausweitung der Hand dürfte die Uebung N° 57 von grossem Nutzen sein.

N° 57.
G Saite.

A¹ VIII
0 0 0 0 0 0 0 0

E.) CHROMATISCHE TONLEITER.

N° 58.

VIII A¹ V a² IV a³ oder oder oder
0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0

N° 59.

IV oder oder V VIII oder
0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0

N° 40 enthält ein Beispiel, wo das A⁵ (die Quinte zum Grunde liegend) in die höhere Octave durch das lose Auflegen des 2^{ten} Fingers verwandelt wird; desgleichen in N° 41 durch das Auflegen des 2^{ten} oder 3^{ten} Fingers; desgleichen in N° 42 das A¹ (oder wo die Octave zum Grunde liegt) durch das Auflegen des 1^{ten} Fingers.

N° 40.

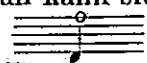
V III V III
0 4/2 0 4/2
0 0

N° 41.

V III^b V III
lose 4/3 lose 4/2
fest 1 1 1 1

N° 42.

VIII V VIII V
0 0 0 0
0 0

Bevor ich diesen § schliesse, muss ich noch des Uberschlagens der Flageolettöne erwähnen. Dies geschieht, wenn statt des beabsichtigten Tones ein um viele Stufen höherer entsteht. In diesem Fall hat der leicht aufgelegte Finger nicht ganz richtig abgemessen und statt dem Intervall einer Quinte, Quarte, Terz, das 7^{tel}, 8^{tel} oder 9^{tel} gegriffen. Man kann sich von diesem Uberschlagen am besten überzeugen, wenn man auf der G Saite den 2^{ten} Flageoletton  anschlägt und den Finger ein wenig nach dem Sattel zieht, wodurch statt $\bar{d} \bar{d}$ entsteht.

Wird der Finger noch weiter gezogen, so entsteht das \bar{f} ein wenig zu tief und s. f. Besonders ereignet sich dieser Fall bei dem A^3 und A^4 , am leichtesten bei A^5 . Man ersieht daher, wie nöthig hier die grösste Reinheit im Greifen ist.

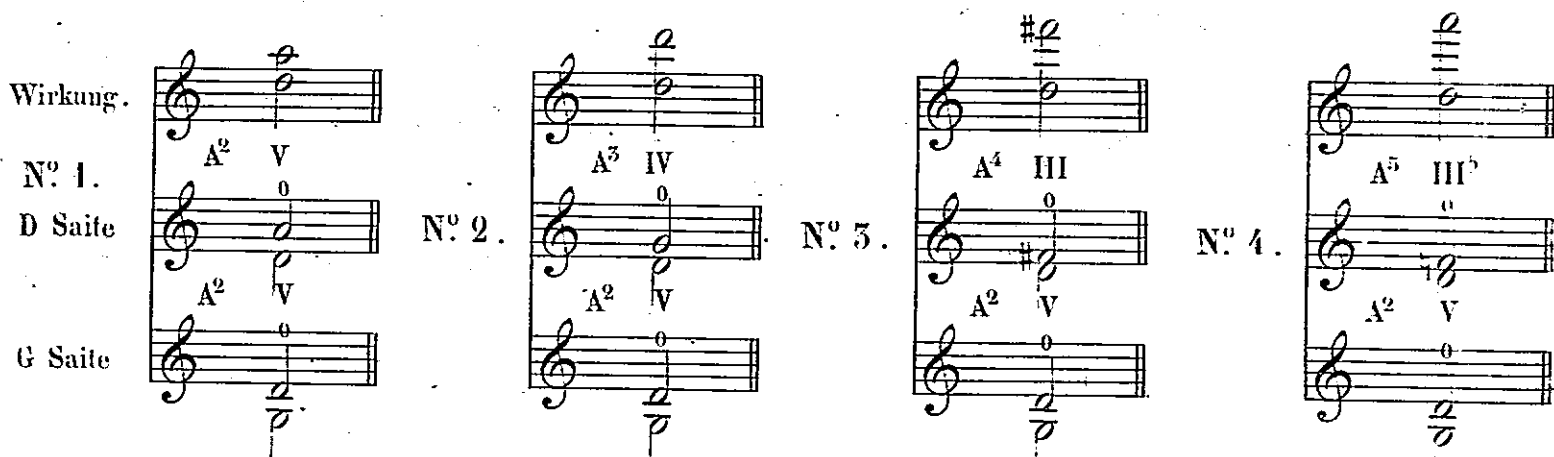
§ II.

VON DEN DOPPEL-FLAGEOLETTÖNEN.

Wenn man sich schon bei den einfachen Flageolettönen hüten muss, damit kein Finger, der nicht wesentlich nöthig ist, die Saiten berühre, so ist bei den Doppeltönen noch grössere Aufmerksamkeit darauf zu richten. Als Hauptregel zur Erlernung derselben gilt: dass man jeden erst einzeln für sich anschlägt, mit dem oberen Tone anfängt, den untern einzeln folgen lässt, dann beide gleichzeitig zusammen verbindet oder wenigstens gebrochen (nachschiessend) ausführt. Diese Manipulation wird man als ein grosses Erleichterungsmittel finden, um mit Sicherheit die Hand an die Griffe zu gewöhnen.

A.) VON DER VERBINDUNG DER NATÜRLICHEN FLAGEOLETTÖNE.

Die leichteste Verbindung ist die von N^o 1 und 2. Bei N^o 3 und 4 wird man schon finden, dass eine zärtere Behandlung des Bogens und vorzüglich die grösste Reinheit im Greifen nöthig ist, um die Töne prompt zur Aussprache zu bringen.



Sich auf folgende Art zu üben, dürfte von wesentlichen Nutzen sein.



Nicht schwer zur Ansprache zu bringen sind folgende :

Wirkung. N° 7. N° 8. N° 9.

D Saite. A. S. D. S. D. S.

G Saite. D. S. G. S.

Die beiden Exempel von N° 9 sind schon schwerer. Dieselbe Uebungen kann man auch mit der E und A Saite vornehmen.

Wirkung.

D Saite. G Saite.

B.) VON DEN KÜNSTLICHEN DOPPEL-FLAGEOLETTÖNEN.

Die leichtesten sind die Quinten.

Wirkung.

Obere Saite. Untere Saite.

Quinten hervorgebracht durch das A².

Wirkung. Höhere Saite. Tiefere Saite.

Quinten hervorgebracht durch das A⁴.

Wirkung. Höhere Saite. Tiefere Saite.

Quinten durch das A⁵ sind sehr schwer zur Ansprache zu bringen.

GROSSE TERZEN.

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

Detailed description: This section shows the first system of fingerings for large triads. It consists of three staves: 'Wirkung' (effect), 'Obere Saite' (upper string), and 'Untere Saite' (lower string). The 'Wirkung' staff shows 16 chord symbols: V, V, V, IV, IV, IV, IV, IV, IV, III, IV, IV, V, IV, IV, IV. The 'Obere Saite' staff shows fingerings for the upper string, with some chords marked 'oder' (or). The 'Untere Saite' staff shows fingerings for the lower string, also with some 'oder' markings. A dashed line is drawn below the 'Untere Saite' staff.

8

Detailed description: This section continues the fingerings for large triads from measure 8. It consists of three staves: 'Wirkung', 'Obere Saite', and 'Untere Saite'. The 'Wirkung' staff shows chord symbols: IV, IV, IV, III, III, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, III, IV. The 'Obere Saite' staff shows fingerings with 'oder' markings. The 'Untere Saite' staff shows fingerings with 'oder' markings. A dashed line is drawn below the 'Untere Saite' staff.

KLEINE TERZEN.

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

Detailed description: This section shows the first system of fingerings for small triads. It consists of three staves: 'Wirkung', 'Obere Saite', and 'Untere Saite'. The 'Wirkung' staff shows chord symbols: V, V, V, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV. The 'Obere Saite' staff shows fingerings, with some chords marked 'oder' (or). The 'Untere Saite' staff shows fingerings. A box highlights a fingering in the lower string with the note 'sehr schwerer Griff' (very difficult fingering). A dashed line is drawn below the 'Untere Saite' staff.

8

Detailed description: This section continues the fingerings for small triads from measure 8. It consists of three staves: 'Wirkung', 'Obere Saite', and 'Untere Saite'. The 'Wirkung' staff shows chord symbols: IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV. The 'Obere Saite' staff shows fingerings with 'oder' markings. The 'Untere Saite' staff shows fingerings. A dashed line is drawn below the 'Untere Saite' staff.

REINE QUARTE.

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

Detailed description: This section shows the 'REINE QUARTE' exercise. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Wirkung.', shows the sound of the chords. The middle staff, 'Obere Saite.', shows the upper string part with fret numbers (IV, IV, III, III, III, III, III, III, IV, IV, IV, IV). The bottom staff, 'Untere Saite.', shows the lower string part with fret numbers (V, IV, IV, III, III, III, III, III, IV, IV, III, III). The chords are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

oder

Detailed description: This section shows an alternative set of chords for the 'REINE QUARTE' exercise. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Wirkung.', shows the sound of the chords. The middle staff, 'Obere Saite.', shows the upper string part with fret numbers (IV, IV, III, IV, III, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV). The bottom staff, 'Untere Saite.', shows the lower string part with fret numbers (III, III, III, III, III, IV, III, III, III, III, III, III, III). The chords are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2.

GROSSE UND KLEINE SEXTEN.

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

2 schwere Griffe

Detailed description: This section shows the 'GROSSE UND KLEINE SEXTEN' exercise. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Wirkung.', shows the sound of the chords. The middle staff, 'Obere Saite.', shows the upper string part with fret numbers (IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, III, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV). The bottom staff, 'Untere Saite.', shows the lower string part with fret numbers (V, V, IV, IV, IV, IV, IV, 5 4, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV). The chords are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Detailed description: This section shows an alternative set of chords for the 'GROSSE UND KLEINE SEXTEN' exercise. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Wirkung.', shows the sound of the chords. The middle staff, 'Obere Saite.', shows the upper string part with fret numbers (IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV). The bottom staff, 'Untere Saite.', shows the lower string part with fret numbers (IV, IV, IV, IV, IV, IV, III, III, IV, IV, IV, IV, IV, IV, IV). The chords are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Bei den Sexten kann man auch recht vortheilhaft das A¹ anwenden, wodurch manche Griffe viel bequemer werden.

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

This system shows a sequence of guitar chords and their fingerings. The upper staff (Obere Saite) contains 17 chords, mostly triads (III) and dyads, with fingerings like 3-1, 4-2, and 4-2-0. The lower staff (Untere Saite) contains 17 chords, mostly dyads and triads, with fingerings like 2-0, 3-1, 3-4, and 3-4-1. A dashed line with the number '8' is positioned above the upper staff.

KLEINE GROSSE UND VERMINDETE SEPTIMEN.

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

U.S.W.

This system illustrates various seventh chords and their fingerings. The upper staff (Obere Saite) shows chords labeled 'kl.', 'gr.', and 'ver.' with fingerings such as 4-1, 4-1, 4-0, 4-1, 4-1, 4-2, 4-2, 4-2-0, 4-3, 3-2-0, 4-2, 4-2, 4-2, 4-2, 4-2. The lower staff (Untere Saite) shows corresponding chords with fingerings like 3-0, 3-0, 4-1, 4-0, 4-0, 4-1, 4-3, 4-4, 4-4, 4-4, 4-5, 4-4, 4-3, 4-1. A dashed line with the number '8' is positioned above the upper staff. The text 'U.S.W.' appears at the end of the lower staff.

OCTAVEN .

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

EINKLÄNGE .

Wirkung.

Obere Saite.

Untere Saite.

Hoffentlich wird man sich die Bedeutung der römischen Ziffer durch vorhergehende Tabellen gehörig eingepägt haben, und ich darf nicht mehr fürchten, durch folgende Schreibart der Doppeltöne auf *einer Linie* dem Leser undeutlich zu werden oder demselben zu Missverständnissen Anlass zu geben. Ich setze voraus, dass man weiss, was eine Octave, reine Quinte, reine Quarte, grosse und kleine Terz ist und ihre *genaue* Tonentfernung kennt.

Wirkung.

Höhere Saite.

Tiefere Saite.

Bezeichnung des Grundtones.

Bezeichnung des losen Fingers.

Bezeichnung des festen Fingers.

Bezeichnung des leicht aufgesetz. Fing.

Die Tonleitern in Doppeltönen wird man nun leicht aus vorhergehenden Tabellen auf folgende Weise zu bilden wissen.

C DUR.

C MOLL.

G DUR.

oder

oder

G MOLL.

8

4 1 V 4 0 V 2 0 IV 4 2 4 2 4 1 3 0 4 1 2 0 4 2 4 1 4 1 2 0 4 0 4 1 V

IV 2 0 IV III 5 1 IV 4 1 III 5 1 3 1 3 1 2 0 3 1 IV 4 1 III 5 1 IV 4 1 III 5 1 IV 2 0

D DUR.

8

4 1 V 4 0 V 2 0 V 4 0 IV 4 1 4 2 4 1 3 0 4 2 4 2 4 1 4 1 4 2

IV 2 0 IV III 5 1 IV 4 1 III 5 1 3 1 3 1 2 0 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1

D MOLL.

8

4 1 IV 4 2 2 0 4 2 4 1 4 1 2 0 4 1 4 1 4 2 2 0 2 0 V 4 0 4 1 3 0

III 5 1 III 5 1 IV 4 1 III 5 1 3 1 3 1 4 1 3 1 3 1 IV 4 1 IV 4 1 III 5 1 IV 2 0 V 4 1

A DUR.

8

4 0 V 3 0 IV 4 1 2 0 III 4 2 IV 3 0 4 1 4 2 4 1 3 0 4 2 4 2 2 0 4 1 4 1 4 2

III 5 1 III 5 1 IV 4 1 III 5 1 3 1 2 0 3 1 3 1 3 1 2 0 3 1 3 1 4 1 3 1 3 1 3 1

E DUR.

8

4 0 V 4 1 IV 4 1 2 0 III 4 2 IV 3 0 4 1 4 2 4 2 3 0 4 1 2 0 4 1 4 1 4 1

III 5 1 III 5 1 IV 4 1 III 5 1 3 1 2 0 3 1 3 1 3 1 2 0 3 1 4 1 3 1 3 1 3 1

H DUR.

Musical notation for H DUR. (C major) in treble clef. The first staff shows chords with fingerings: IV (4 1), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), III (2 0), IV (4 2), IV (4 1). The second staff shows bass notes with fingerings: III (3 0), III (3 1), III (3 1), III (3 1), II (2 0), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1).

F DUR.

Musical notation for F DUR. (F major) in treble clef. The first staff shows chords with fingerings: V (5 0), IV (4 1), IV (2 0), IV (2 0), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (2 0), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (2 0), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2). The second staff shows bass notes with fingerings: V (4 1), IV (3 0), IV (4 1), IV (4 1), III (5 1), III (3 1), IV (4 1), IV (4 1), III (3 1), III (3 1), IV (4 1), IV (4 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1).

B DUR.

Musical notation for B DUR. (B major) in treble clef. The first staff shows chords with fingerings: V (2 0), V (5 0), IV (4 1), IV (2 0), IV (2 0), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (2 0), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 1). The second staff shows bass notes with fingerings: V (4 1), IV (3 0), IV (4 1), IV (4 1), III (3 1), III (3 1), IV (4 1), IV (4 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1).

ES DUR.

Musical notation for ES DUR. (E major) in treble clef. The first staff shows chords with fingerings: V (4 1), IV (2 0), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1). The second staff shows bass notes with fingerings: IV (3 0), IV (4 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1).

AS DUR.

Musical notation for AS DUR. (A major) in treble clef. The first staff shows chords with fingerings: V (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 1), IV (4 1). The second staff shows bass notes with fingerings: IV (3 0), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1), III (3 1).

DES DUR.

Die Molltonleitern wird man, bei einiger Übung in den vorhergehenden Scalen, sehr leicht von selbst finden.

SCALEN IN SEXTEN.

Diese Exempel in andere Tonarten zu transponiren dürfte für den angehenden Flageoletspieler nicht ohne Nutzen bleiben.

Zum Schluss dieses § muss ich noch bemerken, dass man bei schnellen Passagen einen gleichsam peitschenden, jedoch ziemlich langen Bogenstrich anwenden muss, um den Ton recht kräftig zur Ansprache zu bringen; der Bogen wird hierzu nicht ganz in der Mitte, auf der Seite nach dem Frosch zu, angewendet.

C.) UEBUNGSSTÜCKE FÜR DAS FLAGEOLET EINFACH UND DOPPELT.

Wirkung. 

N^o 1: 

Flageolet. 























Mit Fleiss habe ich in dieser Melodie die verschiedenen Armonici's angebracht, besonders zur Uebung des Anschlages von A. 4 und 5.

Aus folgenden Exempel wird man ersehen, welchen grossen Umfang von Flageolettönen man auf 5 Tonstufen fis, g, a, hat und welche Manichfaltigkeit man in die Anwendung der A 2.3.4.5. bringen kann.

8

Wirkung.

N^o 2.

Flageolet.

V IV - - III - - - IV III IV III III - - IV - V

8

IV - - III - - - IV III - - - IV

8

III - - IV III - - - IV III IV - - III IV III - -

8

III IV - - III IV - - - V III IV V III - - IV III - IV

8

III - IV III - IV III IV III - - IV III - - IV - - - V - - -

Andante.

Nº 3.

8-

sur la 4^{me} corde.

IV

8-

IV VIII V VIII V VIII V

8-

VIII V IV

8-

IV V V IV

8-

IV

8-

IV

rallent

8
a Tempo.

Two staves of musical notation in G major (one sharp). The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Below the bass line, the Roman numeral IV is written. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the notes.

8
diminuendo.

Two staves of musical notation in G major. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Roman numerals IV, V, IV, V, IV, V are written below the bass line. The word "diminuendo." is written above the second staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Nº 4. Two staves of musical notation in G major, 5/4 time signature. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a bass line. Roman numerals III, IV, III, IV, III, IV are written below the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Nº 5. Two staves of musical notation in G major, common time. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a bass line. Roman numerals III, IV, V, IV are written below the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Nº 6. Two staves of musical notation in G major, common time. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a bass line. Roman numerals V, IV, V, IV, V, IV, V, IV, V, IV, V, IV, V, IV are written below the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.



Nº 7. Two staves of musical notation in G major, common time. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a bass line. Roman numerals III, IV, III, IV, III, IV are written below the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Nº 8. Two staves of musical notation in G major, common time. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a bass line. Roman numerals IV, III, IV, III, IV, III, IV, III, IV, III, IV, III, IV, III, IV are written below the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

N° 9. N° 10. N° 11. N° 12. N° 15.

Die letzten 9 Uebungen von N° 4 bis N° 15 sind von Joh: Heinrich Küster.

D.) VON DER ART, DIE FLAGEOLETTÖNE ZU SCHREIBEN.

Unstreitig ist es beim Schreiben der Flageolettöne am besten, dass das Auge sieht, was das Ohr höret. Daher schreibe ich eine Flageoletmelodie in der Tonhöhe, in welcher sie das Ohr vernimmt und setze das Wort Armonici, oder A¹, A² u. s. w., oder nur A darüber. Diese Schreibart gewährt dem Spieler auch noch den Vortheil, dass er zwischen dem gewöhnlichen und dem Flageoletspiele wählen kann, wenn er in diesem nicht geübt ist. Schreibt man aber z. E. \bar{g} so  oder  dann fällt die Wahl weg, und das Ohr hört noch oben drein \bar{g} , während das Auge \bar{c} sieht.

Tritt nach den Flageolettönen die gewöhnliche Art zu spielen ein, so setze ich: S. oder Sto, d. h. solito oder maniera solita di suonare, (wie gewöhnlich, oder gewöhnliche Art zu spielen.) z. B.

Wirkung. Ausführung.

**E.) VON DER VERBINDUNG DES FLAGEOLETS MIT DEM
GEWÖHNLICHEN SPIELE.**

Von guter Wirkung und überraschendem Effekt sind Passagen wie folgende, wobei er die gewöhnliche Art. zu spielen mit dem Flageolet verbindet.

N^o 1.

Ausführung.

IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV

N^o 2.

Ausführung.

IV

N^o 3.

Ausführung.

IV

N^o 4.

Ausführung.

IV

§ 12.

UEBER PAGANINI'S COMPOSITIONEN FÜR DIE G SAITE UND DEREN AUSFÜHRUNG.

Bei den Vorträgen auf der G Saite stimmt Paganini dieselbe um eine kleine Terz höher in B, bisweilen auch eine grosse Terz in H. und bedient sich hierzu, wie schon früher erwähnt, einer viel schwächeren Saite. Die Compositionen dafür sind gewöhnlich in der Form der Potpourri's geschrieben, fangen mit einem Recitatif an, worauf einige Themas von verschiedener Gattung folgen und endigen mit Variationen.

Es erfordert allerdings eine bedeutende Übung, um seine Compositionen in dieser Gattung spielen zu lernen; allein dieses Studium ist, wie sich jeder überzeugen wird, lange nicht mit so vielen Schwierigkeiten verbunden, als sich viele vorstellen mögen. Paganini hat sich bei Kennern und Nichtkennern bis jetzt durch seine Vorträge auf der G Saite wohl die grösste Celebrität erworben, ob mit Recht?— überlasse ich meinen Lesern zur Entscheidung, wenn sie sich später in diesem Genre selbst versucht haben werden; denn es ist nicht zu leugnen, dass hier: *Paganini nicht selten durch anscheinende Schwierigkeiten das Ohr zu täuschen weiss, die aufgelöst, von dem mittelmässigsten Geiger gespielt werden können.*

Um es in dieser Gattung zur bedeutenden Fertigkeit zu bringen, wird vorzüglich erfordert: dass man sich häufig in den Tonleitern übe, um alle Lagen des Griffbretts mit Sicherheit zu finden, welches hier um so mehr mit Schwierigkeit verbunden ist, da der Violinspieler bei der höher gestimmten Saite andere Töne hört, als er nach der Lage greift. Die folgende Fingersetzung dürfte wohl in geschwinden Passagen die leichteste sein.

Bei N^o 5,6,7, ist das A⁵ in den höhern Tönen angewendet. Der beste Moment zum Wechseln der Lage ist alsdann auf dem natürlichen Flageolett, hier $\bar{\bar{g}}$. Das NB. in N^o 8 bedeutet: dass bei Stellen, wo die Hand sich wieder zurück ziehen muss, der 1^e Finger als fester Stützpunkt auf dem $\bar{\bar{c}}$ liegen bleibt, um hier nach dem $\bar{\bar{f}}$ das $\bar{\bar{d}}$ h mit der bezeichneten Fingersetzung sicher und fest ergreifen zu können.

Ganz hohe, heruntergehende Tonleitern spielt Paganini mit einem Finger, wie im 4^{ten} Takt von N^o 8 zu ersehen ist.

Wie derselbe das Flageolet anwendet, mögen folgende Beispiele lehren.

Andante.

Wirkung.

in B gestimmt.

Ausführung.

In geschwigenen Passagen auf folgende Weise :

Allegro.

Wirkung.

in B gestimmt.

Ausführung.

Allegro.

Wirkung.

Ausführung.

in B gestimmt.

Wirkung.

Ausführung.

In den beiden letzten Beispielen bleibt jedesmal der 1^{te} Finger fest liegen, und bei der Octave schlägt der 5^{te} und später der 4^{te} Finger das A¹ an.

Bei Vorträgen auf der G Saite ist es nöthig, um die linke Hand nicht zu sehr zu ermüden, dass man die linke Seite der Violine mehr nach der rechten wendet, wodurch die linke Hand eine weit ungezwungenere Lage erhält.

§ 13.

PAGANINISCHE TOURS DE FORCE.

Man wird hier nicht von mir verlangen, dass ich alles aufzeichnen soll, was Paganini ausgezeichnetes leistet; ich begnüge mich daher nur das Auffallendste seiner Schwierigkeiten die ich von ihm gehört, nieder zu schreiben, und die er mit grosser Leichtigkeit überwindet.

Paganini's Hand ist nichts weniger als gross, allein er hat dieselbe so auszuweiten gewusst, gleich grossen Clavierspielern, die von Jugend auf die Hand zu weiten Spannungen gewöhnen, dass er die Tonentfernung von 3 Octaven gleichzeitig zu greifen im Stande ist. z. E.

N^o 1.

Ein gutes Mittel, die Hand auszuweiten, ist das sogenannte *Stechen*, das heisst: wenn zwischen dem dritten und vierten Finger das Intervall einer Terz oder Quarte angeschlagen wird z. E. N^o 2.

Eben so kann man das Stechen bei allen Fingern anwenden, N^o 5. 4. u. s. w. Wenn auch im Anfange diese Stellen der Hand schwer fallen, so kann man überzeugt sein, dass die Gewohnheit und die Ausdauer bei den Uebungen der linken Hand von grossem Nutzen sein werden.

N^o 2.

NB. Die Finger müssen bei den Spannungen fest liegen bleiben.

N° 5.

3^{me} Corde.
2^{me} Corde.
1^{re} Corde.
1^{re} Corde.

N° 4.

N° 5.

4 3 4 5
2 1 2 1
4 5 4 3
2 1 2 1
4 5 4 5
2 1 2
2 1 2
10 1

N° 6.

D Sarte.
G

N° 7.

4 3 1
4 3 1
4 3 1

Anschlag vollstimmiger Accorde.

N° 8.

8

N° 9.

8

N° 10.

8

N° 11.

8

N° 12.

8

N° 13.

8

Allegro.

N° 14. 

3^{me} et 4^{me} Corde.


N° 15. 








Allegro.

N° 16. 

N° 17. 

N° 18. 

N° 19. 

N° 20. 





N° 21. 3^{me} et 4^{me} Corde.
4 5 4 2 3 1 4 4 4 4 4 4

N° 22. Allegro.

N° 25. Andante.
4^{me} Corde.

N° 24. Allegro.

N° 25. Amorososo.

3^{me} et 4^{me} Corde.

N° 26. Andante ben marcato.

N^o 27. *Alla Polacca.* *f*

N^o 28. *Andante.*

N^o 29. *Capriccio.*

Der kurze Armonico Triller am Schlusse der folgenden dritten Variation pag. 52, wird von Paganini auf diese Weise ausgeführt :

Hier bleibt fortwährend der 1^{te} Finger auf dem \bar{e} sanft liegen und der 2^{te} bildet mit dem \bar{d} den Hülfsston des Trillers .

Uebrigens täuscht Paganini hier das Ohr, indem der Ton \bar{e} mit seiner Unterlage \bar{d} durchaus nicht rein das Intervall einer grossen Secunde h-a gibt; und ist dies der Fall, so ist es mehr ein *Ueberschlagen* des Tones, als reines Flageolet. Bisweilen führt er den nemlichen Triller auf zwei Saiten aus, jedoch gestossen :

INTRODUCTION ET VARIATIONS

sur le Thème

NEL COR PIU NON MI SENTO

pour le

VIOLON SEUL

DE

NICOLO PAGANINI *

Capriccio.

N° 50.

* Aus dem Gedächtniss aufgeschrieben.

Andante.

TEMA.

The musical score is written for violin and piano. It consists of eight systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante.' The section is titled 'TEMA.' and includes various performance instructions: 'arco.' (arco), 'Pizz.' (pizzicato), '2^{da} corde.' (second string), and 'sur A' (sul tasto). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, triplets, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final cadence.

Brillante.

VAR. 1.

The musical score consists of ten staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece is marked 'Brillante.' and 'VAR. 1.'. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff), with crescendos (cres.) and decrescendos (dim.) used for expressive effect. Articulations such as trills (tr), pizzicato (pizz.), and arco are indicated. Fingerings are clearly marked with numbers 1-6. The score concludes with a 'dim.' marking and a final piano (p) dynamic.

Andante.

TEMA.

The musical score is written for a string quartet in G major, 6/8 time, at an Andante tempo. It consists of seven systems of two staves each. The first system is labeled 'TEMA.' and includes the following markings: 'arco.' on the upper staff, 'Pizz.' on the lower staff, and a dynamic accent (>) on the first measure. The second system is marked '2^{de} corde.' and includes 'tr.' (trills) and 'arco.' markings. The third system includes 'arco.' and 'tr.' markings. The fourth system includes 'Pizz.' and fingering numbers (5, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3). The fifth system includes a '2' above the first measure. The sixth system is marked 'sur A' and includes 'tr.' and 'arco.' markings. The seventh system includes 'arco.' and 'Pizz.' markings. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, trills, and various articulations.

Brillante.

VAR. 1.

The musical score consists of ten staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece is marked 'Brillante.' and 'VAR. 1.'. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff), with crescendos (cres.) and decrescendos (dim.) used for phrasing. Articulations such as trills (tr.), accents, and slurs are present throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-6 above notes. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco.' (arco). The score concludes with a 'dim.' marking and a final piano (p) dynamic. The page number '49' is in the top right, and the number '5' is centered at the top. A small number '3194' is visible at the bottom center.

Trem.

VAR. 2.

pp

fz

cres. - - - f

dim.

cres.

dimin.

pp

dim.

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and is titled 'VAR. 2.' with a 'Trem.' (tremolo) instruction. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a tremolo effect. The second staff continues the tremolo with a forte (*fz*) dynamic. The third staff shows a crescendo (*cres.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The fourth staff includes a trill and a decrescendo (*dim.*). The fifth staff continues the tremolo with a crescendo (*cres.*). The sixth staff features a trill and a decrescendo (*dimin.*). The seventh staff has a first ending (*1.*) and a second ending (*2.*) with a trill. The eighth staff begins with a piano (*pp*) dynamic. The ninth and tenth staves conclude with a decrescendo (*dim.*) and trills.

This musical score consists of ten staves of music, likely for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingering.

- Staff 1:** Features a melodic line with a *cres.* (crescendo) marking and a *dim.* (diminuendo) marking.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a *dim.* marking.
- Staff 3:** Includes a *f* (forte) dynamic marking and a *dim.* marking.
- Staff 4:** Includes a *p* (piano) dynamic marking and a *fz* (forzando) marking.
- Staff 5:** Continues the melodic line.
- Staff 6:** Includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking.
- Staff 7:** Includes a *cres.* marking.
- Staff 8:** Includes a *cres.* marking, a *f* marking, and a *dim.* marking.
- Staff 9:** Includes a *p* marking and a *dim.* marking.
- Staff 10:** Includes a *pp* marking and contains a triplet of eighth notes.

Throughout the score, there are numerous slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) indicating specific techniques and phrasing. The overall structure suggests a single melodic theme with varying dynamics and articulation.

Piu lento.

VAR. 3.

f PA *f* PA *f* PA *pp*

8^{va} St. Sto. 8^{va} St. 8^{va} St. 8^{va} St. 8^{va}

8^{va} St ad libitum. 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St

pp A A A A 0 A *sub g.* *sub g.*

8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St

A A A *f* *pp* *f* PA *f*

8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St

PA *mf* PA *f* PA *mf* PA

8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St

A A A A

8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St 8^{va} St

f *sub g.* A A *f* *sub g.* A PP *tr.* A *tr.*

Allegro.

VAR. 4.

Musical score for Variation 4, featuring treble and bass staves with complex fingering and a tenuto marking.

VAR. 5.

Musical score for Variation 5, featuring treble and bass staves with dynamic markings (f, pp), articulation (St), and performance instructions (Ausführung).

Appassionato.
Piu lento..

VAR. 6.

p sur g. *dim.*

pp *f*

pp *A¹* *St* *8*

A¹ *St* *8* *dim.* *pp* *morendo.*

Vivace.

VAR. 7.

1 *0* *1* *1* *4*

This page of musical notation consists of seven staves, each featuring a sequence of chords. The chords are often grouped together by large, overlapping semi-circular arcs that span across multiple staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as accidentals and dynamic markings like 'fz'. The overall structure is highly rhythmic and repetitive, with a focus on chordal textures.

This page of musical notation is for guitar, featuring seven staves of music. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly rhythmic and technical, characterized by frequent sixteenth-note patterns and complex fingerings. Each staff begins with a treble clef and a sharp sign. The first staff includes a '4' below a measure, indicating a four-finger pattern. The second staff has a '2' below a measure. The third staff has a '1' below a measure. The fourth staff has a '4' below a measure. The fifth staff has a '3' and '0' below a measure. The sixth staff has a 'b' (flat) below a measure. The seventh staff has a 'b' (flat) below a measure. The music consists of a series of chords and melodic lines, often grouped by slurs and beams, suggesting a fast and intricate piece.

CODA .

sur g -

St St sur g - sur g -

sur g

ff

DUO DE PAGANINI

pour le

VIOLON SEUL.

ADAGIO

arco. *dol.*

pizz.

tr

tr

All^o molto .

The musical score is written for two staves per system. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic development. The third system introduces a more intricate melodic line with many beamed notes. The fourth system features a sharp sign in the upper staff and a key signature change to one sharp in the bass staff. The fifth system has a melodic line with many beamed notes and a bass staff with a key signature change to one flat. The sixth system continues with a melodic line of beamed notes and a bass staff. The seventh system has a melodic line with a dynamic marking 'f' and a bass staff. The eighth system concludes with a melodic line and a bass staff with a dynamic marking 'f'.

UEBER PAGANINI'S VORTRAG IM ALLGEMEINEN.

Das Seelenvolle, Begeisterte, wahrhaft Eigenhümliche in Paganini's Spiel strömt aus seiner innersten Natur. Die Gefühle und Empfindungen, die er im verwandten Busen erregen will, sind seine eigenen. In den Tönen seiner Melodien ist sein Leben rege und wach, finden wir stets sein Ich, seine Individualität. Die Trauer, die er empfunden, das Schmen, das sein Wesen durchzieht, die Freude, die sein Herz durchzuckt, die Leidenschaft, die seinen Puls rascher jagt, sie alle fliessen in seinen Vortrag über; und wenn uns der Dichter in seinen Gebilden die idealisirte Aussenwelt vor die Sinne führt, so ist Paganini der Künstler, welcher die Welt um sich vergisst und sein eigenes Leben, wie es von Leiden durchfurcht, von Freude geglättet wurde, in Tönen wiedergebiert. Wer sein Spiel kennt, kennt auch ihn genau. Es ist im höchsten Grade *subjectiv-lyrisch* und stets ein Abbild des Künstlers selbst; wie in seinem Leben der Kummer, das tiefe Leid, der Schmerz vorherrschend gewesen sein mögen, und wie in seine Tage wenig Sonnenlicht gefallen sein mag, so ist auch die düstere Klage, die Melancholie, das Gefühl der Trauer in seinem Vortrage überall hervortretend. Wenn Künstler und Dichter mit hellen Sinnen und bewegter Phantasie uns das Abbild der äussern Erscheinungen in stets neuer Aehnlichkeit vorführen, wenn sie, was das Auge des Genies aufgefasst hat, in überraschender Vollendung wiedergeben, so entfaltet Paganini vor unsern Augen seine Natur und stets zerschmilzt diese in ihm zur Lyra. Drum genügt auch Paganini so wenig, wenn er Compositionen anderer Meister, eines Rode, eines Viotti vorträgt. Hier soll er fremder Spur folgen, seiner Individualität sich entschlagen und sich in den Geist des Dritten versetzen, was ihm nicht gelingt. So lebhaft, so feurig seine Einbildungskraft ist, wenn er, wenn ich so sagen darf, seine Leidenschaften, seine Empfindungen poetisch erklären will, so gehemmt ist er in dem Streben, aus sich heraus zu gehen. Beim Vortrag fremder Compositionen hört man *ihn* immer vorherrschen, und den Ideen des Andern werden die eigenen zur Folie verliehen. Ja! selbst wenn Paganini Beethoven'sche und Mozart'sche Quartetten vorträgt, kann er, wie wohl er sich hier gewaltsam Fesseln anlegt, sein Ich nicht ganz verstecken und durch die Ideen dieser Meister scheinen immer seine eigenen durchzuklingen; er muss sehr an sich halten, um nicht, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

So entschieden auch Paganini's Kunst, sein Instrument zu bewältigen, die erreichbar höchste Stufe gewonnen haben mag, sie *allein* würde nicht im Stande sein, die verschiedensten Zuhörer zu bezaubern. Aber des Meisters ungemaine Technik ist auch stets von der innigsten Seelenbewegung durchwärmt. Der Vortrag der Cantilenen, so wie seines Adagio's ist hinreissend und entzückend. Er entwickelt hier eine zarte Rührung, eine ergreifende Wehmuth, die nicht leicht ein Auge trocken lässt. Eine warme Seele, ein weiches Herz muss sich diesen Tönen öffnen und nur Menschen mit Bimsstein-Hezzen; etwa wie der Hofapotheker *Zeusel* in Jean Pauls *Hesperus*, könnten das Zerfliessen eines innig bewegten Gemüths mit bedauernder Miene für krankhaft halten. Die anziehende, die wahrhaft verlockende Weichheit, der bezaubernde Schmelz seines Cantabile ist, um so mehr zu bewundern, als der Meister sein Instrument nur sehr dünn besaitet und darum gar nicht beabsichtigen kann, den vollen, mollösen, markigen Ton eines Spohr, Baillot, Rode, aus der Geige zu ziehen. So eigenthümlich nun auch Paganini's bebende Töne des Adagio sind, so ist er drum nicht minder originell beim Wiedergeben des Charakters des Allegro-maestoso und des Rondo. Vernehmen wir im Adagio mehr das ewig strebende Schuen, ein Ringen, ein unaussprechliches Verlangen, zeigt uns Paganini in demselben mehr die Wunden, die ein unbeugsames Verhängniss schlägt, waltet in demselben, mehr der Geist einer tiefen Wehmuth, so herrscht dagegen in seinem Allegro eine begeisterte Kühnheit, ein keckes Wagen, ein aufloderndes Feuer, ein leidenschaftlicheres Kämpfen und Streben. Man vernimmt Töne, die den Glauben wecken, es walte hier ein gefährlicher, Verderben drohender Geist, der mit jedem Augenblicke die Wetterwolke zu durchbrechen drohe. Im Allegro öffnet uns Paganini die mannigfachsten Quellen seiner Technik. Hier wagt er kühn, was bisweilen unmöglich scheint, und vollbringt es sicher und mit Leichtigkeit. Und nun sein Rondo?—Ist es nicht das Treiben neckisch-kindlicher Gnomen?—Herrscht in ihm nicht der ächte Humor, das romantische Komische? Das kleinliche Treiben kleiner Geister scheint er zu verhöhnen und doch bleibt er auch hier stets voll erwärmender Empfindung. Er lächelt, er scherzt, aber auch in den Scherzen klingt wieder der Schmerz vor, wie ja stets grosse Humoristen den heiligsten Ernst bewahren und wie unter den melancholischen Völkern die kräftigsten Humoristen aufblühen. Gleich bedeutend ist Paganini's Spiel in den drei Sätzen eines Concertes und stets liegt jeder dieser Abtheilungen seine Eigenhümlichkeit, nur immer modificirt, zum Grund; und wie er selbst sein ganzes Ich in seinem Spiele niederlegt, so fordert er auch, soll man ihn verstehen, die ganze Seele des Hörers. Um ihn recht lieben zu lernen, muss man mit ihm klagen, empfinden, ihm zur schwindelnden Höhe folgen und dann wieder, in raschem Uebergang, mit ihm scherzen und allen Launen seines Spiels sich gemüthlich hingeben. Keinen Schritt darf man hinter dem Meister bleiben, sondern wie er selbst sich während seines Spiels streng an das vorgeschriebene Zeitmaas hält und ein Feind ist von dem *accelerando* und *ritardando*, so muss auch der Hörer weder hinter ihm säumen, noch bei Momenten der Ruhe ihm voreilen wollen. Im Einzelnen ist Paganini kaum aufzufassen: wie der Baum der romantischen Poesie vom Stamme bis in die feinsten Blütenfäden als ein kaum in der Idee trennbares, überall gleich von dem geistigen Hauch beseeltes Ganze zu betrachten ist, so erscheint auch Paganini's Spiel als ein durch und durch kunstvoll vollendeter Organismus.

SCHLUSSBEMERKUNGEN.

Nach dem so eben Gesagten sollte man glauben, alle Kunstrichter würden in ihren Urtheilen über diesen Künstler übereinstimmend sein, dies ist jedoch keineswegs der Fall: viele, die ihm Vollendung in dem Technischen seines Instrumentes zugestehen, suchen ihm dabei den Lorbeer in dem zu entziehen oder wenigstens streitig zu machen, was eigentlich den grossen Künstler macht und ihn als solchen *adelt*, weil sie behaupten: er verstehe nicht, die dem jedesmaligen Ganzen zum Grunde liegende poetische Idee, das eigenthümliche Lebensbild in voller Wahrheit und jugendlicher Frische kräftig hervortreten zu lassen; selten oder nie gelänge es ihm, uns die erhabenen, schönen Gefühle vorzuführen, uns bis zur Region des Heiligen zu erheben und die höchsten Ideale anzuregen, die in der geweihten Brust des reinen Menschen ruhen; anstatt die Technik als Mittel zum Zwecke zu gebrauchen, suche er vielmehr durch dieselbe allein auf seine Zuhörer zu wirken, indem er Kunststücke ohne inneren Zusammenhang auf einander häufe, die blos Erstaunen erregten, ohne dem Gemüth etwas zu sagen, weswegen man ihm mit Recht den Namen: *Tausendkünstler* beilegen müsse, ohne dass er Anspruch auf den Namen eines *grossen* Künstlers, — *das Wort in seiner hohen Bedeutung genommen*, — machen könne.

So manches scheinbar Wahre für den nicht tiefer Eindringenden auch in dieser Ansicht bei *näherer* Bekanntschaft mit Paganini's Leistungen wirklich liegen mag, so geht man doch gewiss viel zu weit, wenn man ihm *jede poetische Auffassung* absprechen will. Und gewiss hatte Paganini's Genius auch an dem Tage eine Nieme gezogen, wo ihn einer unserer trefflichsten Kunstkenner — H. Professor *Fröhlich* aus Würzburg — hörte, oder Paganini achtete irriger Weise sein Publikum nicht hoch genug, sonst wäre es unmöglich, dass jener Kunstrichter bei seiner anerkannten Unpartheiligkeit folgendes über Paganini geschrieben hätte:

„Noch weniger war ich befriedigt, hinsichtlich seiner Leistung als *begeisterter Künstler*, als *Sänger*. Zwar lässt sich nicht läugnen, dass er ganz ergriffen spielte, sich dem Feuer seiner Anregung hingab. Doch dies genügt noch nicht für den *Künstler*. Dieser muss in der Anschauung des rednerischen Gebildes im Ganzen und im Einzelnen begeistert sein. Alle einzelnen Ideen müssen mit jener Klarheit, Bündigkeit, heller Unterscheidung, in dem tiefsten Sinn entwickelt erscheinen, wie schon der geistvolle Declamator es thut, noch mehr der Sänger, der im Drange der Begeisterung seiner, durch reiche, lebensvoll und tief bezeichnende Accente erhobenen Sprache, noch die Gluth einer höheren Flamme, dichterischen Auffassung verleiht. Nebst dem muss er *alle* Gefühle, wie sie den einzelnen Stellen zu Grunde liegen, in der Frische eines ganzen, herrlichen Seelengemäldes, harmonisch verschmolzen; verbinden. Und die höchste Stufe ist nur dort erstiegen, wo sich mit dieser Kraft in der Gestaltung aller Gefühls-karaktere *zugleich* die grosse geistige Kraft des Redners und zwar so vereinet, dass wir uns nicht blos durch Empfindungen, wenn auch noch so reich und tief, angeregt fühlen, sondern das ein schönes *geistiges* Gebilde in unserer entzückten Seele sich erbaut; kurz, wenn der freie Flug der Phantasie und des Gemüthes mannigfaltigster Erguss in *Einer poetischen Anschauung sich durchdringt*. Auf diesen hohen Punkt haben in neuerer Zeit, Haydn, Mozart und Beethoven die Instrumentalstücke gebracht, und auf diesen, von andern trefflichen Geistern nach allen Richtungen umgriffen, sehen wir — nur blos unserer deutscher Künstler zu erwähnen — einen Spohr, Hummel, B. Romberg u. s. w. sowohl was Composition als Vortrag betrifft, glänzen. *Wie weit aber ist Herr Paganini davon entfernt!* — Nicht, als wenn wir verlangen wollten, dass er Tonsetzung sei, wie wir es als besonderes Verdienst bei den erwähnten grossen Meistern verehren müssen, sondern nur die Art der Darstellung an und für sich betrachtet. Welche Reichhaltigkeit und Tiefe der Gefühle herrscht bei jenen! Welche hohe Sprache charakterisirt ihren Vortrag! Wie fesseln sie den Hörer, ihn mit jener Allgewalt in jede Richtung erschwingend, die der Bereich ihres rednerischen Gebildes nur immer gestattet. Dasselbe las ich auch von Paganini, ja als überbiete er hierin, als erschliesse er Wunderregionen, von keinem Geiste früher geahnet, von keinem Gemüthe empfunden.

„Aber wie weit unterschieden fand ich den *idealen* Paganini von dem *wirklichen*! Dieser trug auch warm vor; aber er fesselte nicht. Er regte an; aber er erbaute nichts; ja es that wehe, wenn man sich der Empfindung überliess, durch unpassende Figuren und Zwischen-Ideen aus seinem Gemüthszustande herausgerissen zu werden u. s. w.

Wer Paganini's drei grosse Concerte aus H moll, E und Es dur und besonders das letztere vollständig von ihm spielen gehört, wird und muss gewiss zugestehen, dass er gleich allen *grossen Künstlern* aus der Quelle des Heiligsten, Wahrsten und Schönsten Nahrung für seine Darstellung gewonnen habe; denn hier war alles leere Spiel mit Formen verschwunden; hier hörten wir keine nichtssagenden Figuren; hier ergoss sich des Gemüthes heiliger Strom in edler, schöner und reicher Sprache, bei welcher jeder Tonhauch, jede Figur, jeder Accent, jede Artikulations oder sonstige Form den tiefsten Sinn, die innerste Bedeutung entwickelte, wodurch seine künstlerische Darstellung wahrhaft befruchtend auf jeden wirken musste, indem er hier wirklich eine hohe poetische Idee auf eine geniale Weise aussprach, die jeden unbefangenen Zuhörer in Entzücken versetzte. (*)

Könnte man jeder Leistung Paganini's dieses Lob mit eben so vollem Rechte ertheilen, so stünde derselbe unerreichbar, einzig da. Allein es ist nicht zu läugnen, dass er nicht selten den Künstler vergisst und sich begnügt als musikalischer Hexenmeister zu erscheinen. — Würde freilich *dieser* Paganini allgemein nachgeahmt, so würde die ächte Kunst darunter leiden und eben darum lässt sich auch in *dieser* Beziehung die Strenge der Kritik rechtfertigen. Zum Glück haben jene grossen Meister: Rodez, Kreutzer, Baillot, Spohr u. a. m., so trefflichen Samen gestreut und das Terrain der Kunst so reichhaltig befruchtet, dass es wohl keinem aufstrebenden Kunstjünger schwer fallen wird, gute Frucht von Spren zu unterscheiden. Lasst immerhin den Vorzügen Paganini's Gerechtigkeit widerfahren, sucht ihn in seiner bessern Eigenthümlichkeit zu erfassen, eignet euch den Mechanismus an, ohne die Künsteleien nachahmen zu wollen; behaltet jene grossen Meister nicht nur im Auge, vielmehr im Herzen; studiret ihre herrlichen Werke und lernt von ihnen, dass nur das einfache Schöne das wahre Schöne sei. Die Erweiterung eurer technischen Fertigkeit wird euch dann bei jenen Werken grossen Vortheil gewähren, indem ihr bei ihnen nun allein auf den Ausdruck, die Seele des Spieles sehen könnet, ohne das der Mechanismus dem freien Fluge eurer Phantasie Fesseln anlegt. Seht ihr diese Blätter aus einem solchen Gesichtspunkt an, so habe ich mich keiner nutzlosen Arbeit unterzogen und darf meine Mühe für belohnt erachten.

(*) Absichtlich bin ich hier dem Idengang jenes trefflichen, jedoch gegen Paganini allzustrengen Kunstrichters gefolgt, der übrigens so viel ich weiss nur *einmal* Gelegenheit gehabt, Paganini zu hören.