

Übungen in den höheren Positionen.

Einleitende Bemerkungen.

1. Von den verschiedenen Positionen.

1. Man kann der Hand beim Greifen auf dem Griffbrette verschiedene Lagen anweisen. Die gewöhnlichste Lage ist diejenige, bei welcher die Hand dem Sattel so nahe steht, dass der erste Finger beim Niederdrücken jede leere Saite um einen halben oder ganzen Ton erhöht. Diese Lage wird erste Lage, auch erste Position, erste Applikatur genannt. Der erste Finger hat hier die Töne a, es, b, f, oder a, e, h und fis zu greifen.

2. Gewöhnlich unterscheidet man 7 Positionen. Rückt man nämlich die Hand dem Stege etwas näher, sodass der erste Finger die leeren Saiten um eine kleine oder grosse Terz erhöht, was in der vorigen Lage durch den zweiten Finger geschah, so befindet sie sich in der zweiten Position. In der dritten Position erhöht der erste Finger die leeren Saiten um eine Quarte, in der vierten um eine Quinte, in der fünften um eine Sexte, in der sechsten um eine Septime und in der siebenten um eine Oktave.

3. Auch von einer halben Applikatur spricht man. Sie liegt noch etwas tiefer als die erste Position. Bei ihr ist die Hand dem Sattel so nahe gerückt, dass der erste Finger die leere Saite nur um einen halben Ton, der zweite Finger um einen ganzen Ton erhöht. Sie ist zur leichteren Ausführung mancher Figuren fast unentbehrlich (I. Teil, Nr. 160).

4. Unsere ersten Übungen auf der Violine haben wir in der ersten Position vorgenommen. Es ist rätlich, in dieser Lage lange zu verweilen und nicht eher zu den höheren Positionen überzugehen, bis man es in der ersten zur grössten Sicherheit im Reingreifen gebracht hat. Der Übergang in die höheren Positionen wird dann keine besonderen Schwierigkeiten mehr darbieten. Durch zweckmässige Übungen wird die Hand bald fühlen lernen, in welcher Entfernung vom Sattel bei jeder einzelnen Position einzusetzen sei. Nur sehe man darauf, dass das Fortrücken der Hand in allen ihren Teilen gleichzeitig geschehe, dass also nicht einzelne Finger die höhere Position erreichen, während andere Teile der Hand nur unvollständig in die neue Lage eingerückt sind.

5. Hat man die höhere Position sicher ergriffen, so halte man sie auch fest und Sorge dafür, dass man sie nicht unvermerkt wieder verliere. Dies wird dadurch bewirkt, dass man den ersten Finger so viel wie möglich auf der Saite liegen lässt und nicht eher hebt, bis es durchaus notwendig ist.

6. Kleine Hände haben Mühe, in den höheren Positionen die höheren Töne zu erreichen. Man ziehe daher — von der vierten Position an — den Daumen am Halse etwas zurück und steigere dieses Zurückziehen bei jeder folgenden Position in der Art, dass am Ende die Daumenspitze bloss noch am Vorsprung des Halses haftet. Damit die Violine

beim Zurückgehen in die tieferen Positionen nicht aus der Hand fällt, ist sie mit dem Kinn festzuhalten.

7. Um in allen Lagen eine reine Intonation zu gewinnen, muss man sich dem Spiel der Tonarten mit allem Fleisse hingeben. Man wird dabei bemerken, dass die Töne um so enger nebeneinander liegen, je höher die Position ist, in der man gerade spielt. Besonders sind die halben Töne mit möglichst eng angeschlossenen Fingern zu ergreifen; ja es kann bei sehr hohen Lagen sogar vorkommen, dass der eine Finger zuerst seinen Platz verlassen muss, damit der andere zum Einsetzen Raum genug findet.

8. In der Regel verweilt man in einer Lage so lange als möglich. Schon die Bequemlichkeit des Spiels lässt dies als ratsam erscheinen; denn das fortwährende Wechseln der Lagen hat manches Missliche im Gefolge. Diese Erwägung hat auch das sogenannte Abreichen der Töne hervorgerufen. Kommt nämlich in einer Figur ein einzelner Ton vor, welcher der nächst höhern oder tiefern Lage angehört, so wechselt man dieses einen Tones wegen die Lage nicht, sondern sucht ihn, wenn er höher ist, durch Ausstrecken des kleinen Fingers, wenn er tiefer ist, durch Zurückziehen des Zeigefingers zu erreichen, wobei die Hand ihre bisherige Lage unverrückt beizubehalten hat. (II. Teil, Nr. 21. 24.)

9. Die Bequemlichkeit des Spiels darf indess bei der Wahl der Lage nicht allein entscheiden. Der gebildete Künstler wählt gar oft eine höhere Position, während er dieselben Töne ganz bequem in der gewöhnlichen Lage spielen könnte. Warum? Er sucht dadurch besondere Effekte zu erzielen. Die Klangfarbe der Töne ist auf den verschiedenen Saiten verschieden. Das h auf der A-Saite klingt ganz anders, als dasselbe auf der D-Saite. Es wird also auch der Charakter der Tonfigur ins Auge zu fassen sein, wenn man in der Wahl der Lage keine Missgriffe machen will.

2. Von den Verzierungen.

Unter Verzierungen versteht man Töne oder Tongruppen, die nicht zum Wesen der Melodie gehören, sondern nur als Beiwerk, als willkürliche Zusätze erscheinen und den Zweck haben, eine Melodie zierlicher zu machen, sie zu verbrämen und auszuschmücken. Zu ihrer schriftlichen Darstellung bedient man sich entweder der Noten in kleinerer Form oder gewisser Zeichen, durch welche diese Noten vertreten werden sollen. Jene Töne, welche zum Wesen der Melodie gehören, werden melodische Haupttöne genannt, während die beigegebenen Verzierungstöne melodische Nebentöne heissen. Dem entsprechend werden bei der schriftlichen Darstellung solcher Melodien auch Haupt- und Nebennoten unterschieden. Will man die Verzierungen klassifizieren, so kann man sie im Hinblick auf die Zeit, in welcher deren Eintritt geschieht, in drei Klassen bringen:

Exercises in the Higher Positions.

Introductory Remarks.

1. On the different Positions or Shifts.

1. In stopping tones, the hand assumes different positions on the finger-board. The commonest position is that in which the hand is so near the nut that the first finger, on stopping each open string, raises it by a semitone or a whole tone. This is called the First Position, or First Shift. In it the forefinger takes either the tones $a\flat$, $e\flat$, $b\flat$, and f'' , or a , e , b , and $f''\sharp$.

2. We generally distinguish 7 positions. Thus, by shifting the hand up a little further towards the bridge, so that the forefinger raises the open strings by a minor or major Third, which was effected in the preceding shift by the second finger, the hand is in the Second Position. In the Third Position the first finger raises the open strings by a Fourth; in the Fourth Position by a Fifth; in the Fifth Position by a Sixth; in the Sixth by a Seventh; and in the Seventh by an Octave.

3. We also have a Half-shift, lying somewhat lower than the First Position. In it the hand is shifted down so close to the nut, that the first finger raises the open string by only a semitone, the second finger by a whole tone. It is almost indispensable for facilitating the execution of many figures. (Part I, No. 160.)

4. Our first exercises on the violin were undertaken in the first position. It is advisable to stay in this position, and not advance into the higher ones, until its tones can be stopped accurately and with the utmost confidence. The transition to the higher positions will then offer no special difficulty. Practically arranged exercises will soon teach the hand to feel what distance from the nut it must assume for each single position. But take care, when shifting the hand, that all its members move on *simultaneously*, not allowing some fingers to reach a higher position while other parts of the hand have attained it but partially.

5. When the higher position is once properly assumed, keep to it strictly, taking care not to slip out of it imperceptibly. This end is reached by letting the first finger lie on the string as much as possible, not lifting it until absolutely necessary.

6. It is hard for small hands to reach the higher tones in the higher positions. Therefore, from the fourth position onward, the thumb should be slightly drawn back on the neck, and drawn back further and further for each following position, so that at last the tip of the thumb barely touches the shoulder of the neck. The violin must be firmly held with

the chin, to prevent it from falling when the hand shifts back into the lower positions.

7. In order to get a pure tone in all positions the scales must be perseveringly practised. It will then be noticed that the tones lie the closer together, the higher the position is in which one is playing. The semitones, particularly, must be stopped with the fingers as close together as possible; it may even occur, in the highest positions, that a finger must first leave its place to make room for the next.

8. As a rule, stay in a position as long as you can. This seems best merely for the sake of convenience in playing, for a continual change of position has many ill results. To this consideration the so-called extension of the finger is due. Namely, when a single tone belonging to the next position above or below occurs in a figure, the position is not to be changed on account of this one tone, but the player tries to reach it, when it is higher, by extending the little finger, and when lower, by drawing back the forefinger: the hand meanwhile not budging from its former position. (Part II, Nos. 21, 24).

9. However, convenience in playing must not be the sole guide in choosing a position. A trained artist often even chooses a higher position, although he might have played the same tones quite conveniently in the ordinary position. Why? He thereby aims at obtaining special effects. The *Timbre* of the tones differs on the different string. The tone b sounds quite differently on the A-string from the same tone on the D-string. One must also take the character of the figure into consideration, if mistakes in the choice of the position are to be avoided.

2. On the Graces or Embellishments.

Under the Graces we understand tones or groups of tones not essential to the melody, appearing as mere accessories or arbitrary additions to render the melody more graceful, to trim it and ornament it. For their notation we use either notes of smaller size, or certain signs intended to indicate these notes. The tones forming an essential part of the melody are called principal or main melody-notes; while the accompanying grace-notes are called subordinate melody-notes. Correspondingly, in the notation of such melodies, a distinction is made between main and subordinate notes. For the purpose of classification the Graces may be arranged, according to the time at which they enter, under three heads:

- a) Verzierungen, welche dem Haupttone in der Zeit vorhergehen;
- b) Verzierungen, welche in die Zeit des Haupttones fallen, und
- c) kombinierte (zusammengesetzte) Verzierungen.

A.

Bei der ersten Klasse der Verzierungen wird dem melodischen Haupttone nichts an seiner Geltungszeit genommen. Die Verzierungstöne gehen ihm vorher, nehmen möglichst wenig Zeit ein, und diese Zeit wird dem vorhergehenden melodischen Haupttone, wenn ein solcher da ist, in Abzug gebracht. Ist keiner da, so fällt die Verzierung in die Zeit des Auftaktes. Man nennt dergleichen Verzierungen **Vorschläge**; und da sie immer auf eine untergeordnete Taktzeit fallen, kann man sie **accentlose Vorschläge** nennen.

Die Vorschläge können einfach, doppelt, drei und vierfach sein, je nachdem dem Hauptton 1, 2, 3 oder 4 Verzierungstöne vorhergehen.

a) Der einfache Vorschlag reiht sich seinem Haupttone bald stufen-, bald sprungweise an, was sowohl von oben als von unten geschehen kann. Dargestellt wird dieser Vorschlag durch eine kleine Note in der Viertels- oder Achtelsgeltung der nachfolgenden Hauptnote, oder besser durch eine Achtelsnote mit durchstrichener Fahne, z.B.



b) Beim Doppelvorschlag gehen dem Haupttone zwei Verzierungstöne voran. Diese sind entweder der Hauptton selbst mit seiner Ober- oder Untersekunde (6, 7), oder die beiden Nachbartöne, welche den Hauptton umzingeln (8, 9), oder es sind diatonische oder harmonische Tonbildchen, die sich stufen- oder sprungweise zum Hauptton hinbewegen (10-13), z.B.



Der Doppelvorschlag unter Nr. 6 wird gewöhnlich **Schneller** genannt.

c) Die dreifachen Vorschläge bewegen sich entweder um den Hauptton herum (14, 15), oder erscheinen ebenfalls als diatonische oder harmonische Tonbildchen (16-18), z. B.



- a) Graces preceding their main note in point of time;
- b) Graces falling within the time of their main note; and
- c) Compound (composite) graces.

A.

In graces of the first class the main melody-note loses no part of its value. The grace-notes precede it, occupy as little time as possible, and this time is subtracted from the foregoing main melody-note, where one is present. If there is none, the grace falls within the time of the **aufakt**. Such graces are termed **Unaccented Appoggiaturas**; they always fall on a subordinate (weak) beat.

Such unaccented appoggiaturas may be single, double, triple, or quadruple, according as 1, 2, 3, or 4 grace-notes precede their main note.

a) The **Single Unaccented Appoggiatura** reaches its main note by a step or a skip, and either from above or from below. This appoggiatura is written as a small note of one-quarter or one-eighth the value of the following main note; or better, as a small eighth-note with a stroke through its hook, e. g.



b) In the **Double Unaccented Appoggiatura** two grace-notes precede the main note. They are either the main note itself with the second above or below it, (6, 7), or the two neighboring notes between which the main note lies (8, 9), or else diatonic or harmonic figures approaching their main note by a step or skip (10-13); e. g.



The grace at No. 6 is an unaccented inverted mordent.

c) The **Triple Unaccented Appoggiaturas** either twine around their main note (14, 15), or form, like the above, diatonic or harmonic figures (16, 18); e. g.



d) Die vierfachen Vorschläge umzingeln entweder den Hauptton (19, 20) oder bewegen sich zu ihm in diatonischer, chromatischer oder harmonischer Tonfolge (21-23), z. B.



Mehrfache Vorschläge, welche das Eigentümliche haben, dass sie stufenweise zum Haupttone hinführen, wie die unter Nr. 10, 11, 16, 17, 21 und 22, führen gewöhnlich den Namen Schleifer.

B.

Bei der zweiten Klasse der Verzierungen fallen die Verzierungstöne in die Zeit des Haupttones und nehmen diesem einen Teil seiner Geltungszeit weg oder füllen dieselbe abwechselnd mit ihm aus. Je nach ihrer Beschaffenheit führen diese Verzierungen die Namen: langer Vorschlag, accentuierter kurzer Vorschlag, Praller, Doppelpraller, Mordent, Doppelmordent, Doppelschlag, Triller.

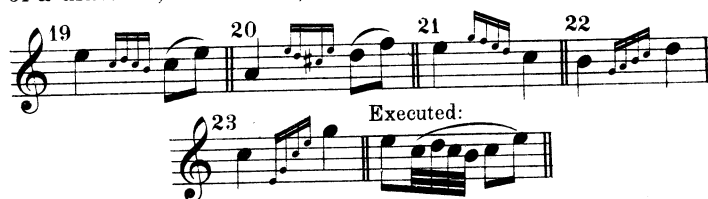
a) Der lange Vorschlag ist ein stufenweise fortschreitender Nebenton, durch welchen der Eintritt des melodischen Haupttones verzögert wird. Der Nebenton tritt hier eine Zeit lang an die Stelle des Haupttones und nimmt diesem bald die Hälfte, bald $\frac{2}{3}$ seines Wertes hinweg; die Hälfte, wenn die Hauptnote zweiteilig, $\frac{2}{3}$, wenn sie dreiteilig oder punktiert ist. Zu seiner schriftlichen Darstellung bedient man sich der kleineren Notenform und zwar bald in der halben, bald in der Drittelsgeltung der nachfolgenden Hauptnote, je nachdem diese eine unpunktete oder punktierte Note ist, z. B.



Ein derartiger Vorschlag ist dasselbe, was in der Theorie der Musik freier Vorhalt, Hilfstön oder Wechselton genannt wird. Besser wäre es, die Benennung „langer Vorschlag“ und seine Bezeichnung durch eine kleine Note ganz aufzugeben, dafür eine grosse Note zu setzen und zwar in der Form, welche der Geltung des Tones entspricht. Es ist nicht einzusehen, warum einer kleinen Viertelnote eben so viel Zeit zukommen soll, als einer grossen halben oder noch mehr Zeit, als einer punktierten halben Note (26). Eine solche Schreibweise entbehrt eines vernünftigen Grundes, führt nicht selten zu Verwechslungen mit dem kurzen Vorschlage und verdient daher, beseitigt zu werden.

b) Der accentuierte kurze Vorschlag hat mit dem einfachen accentlosen Vorschlage die grösste Ähnlichkeit.

d) The Quadruple Unacc. Appoggiaturas either twine around their main note (19, 20), or approach it in the shape of a diatonic, chromatic, or harmonic figure (21, 23); e. g.



Unaccented Appoggiaturas of several notes leading to their main note by steps, like those at Nos. 10, 11, 16, 17, 21, and 22, are generally termed Slides.

B.

In the second class of graces the grace-notes fall within the time of their main note, and subtract from it a certain part of its value, or fill out the time of the main note in alternation with it. According to their characteristic form they are termed the Long Appoggiatura, Short Accented Appoggiatura, Inverted Mordent, Double Inverted Mordent, Mordent, Double Mordent, Turn, and Trill or Shake.

a) The Long Appoggiatura is a by-tone progressing stepwise, by which the entrance of the main melody-tone is retarded. This by-tone takes for a time the place of the main tone, subtracting from it in some cases one-half, in others two-thirds of its value; $\frac{1}{2}$, when the main note is bipartite, $\frac{2}{3}$, when it is tripartite (dotted). For its notation a small-sized note is used, this small note representing either one-half or two-thirds of the value of its main note, according as the latter is not dotted or dotted; e. g.



This kind of appoggiatura is what is called in the theory of music a "free suspension," or "changing-note." It would be better, entirely to do away with the appellation "long appoggiatura" and its notation as a small note, writing instead of the latter a large note corresponding in value to the tone wanted. There is no reason whatever for giving a small quarter-note the same length as a large half-note, and still greater length than a large dotted half-note. (26). Such a notation lacks a reasonable foundation, not seldom leads to confounding the long appoggiatura with the short one, and consequently ought to be done away with.

b) The Short Accented Appoggiatura bears a striking resemblance to the single unaccented one.

Der Unterschied liegt bloss darin, dass er in die Zeit des Haupttones fällt und diesem einen geringen Teil seines Wertes hinwegnimmt, was beidem accentlosen Vorschlage nicht der Fall ist. Zu dieser Bezeichnung bedient man sich ebenfalls, jedoch mit Unrecht, der kleinen Achtelnote mit durchstrichener Fahne. Um Verwechslungen zu vermeiden, sollte man ihn in grosser Notenschrift darstellen, z. B.



c) Der Praller besteht aus drei Tönen, nämlich aus Hauptton, dessen Obersekunde und Hauptton. Diese 3 Töne theilen sich entweder ganz gleichmässig in die der Hauptnote zugewiesene Zeit, bilden also eine Triole, oder man wendet dem dritten Tone eben so viel Zeit zu, als den ersten beiden zusammen. Als Prallerzeichen benutzt man ein Zeichen, welches dem Buchstaben n in der deutschen Kurrentschrift ähnlich sieht, z. B.



Wodurch unterscheidet sich der Praller von dem Doppelvorschlag unter Nr. 6?

d) Der Doppelpraller besteht aus fünf Tönen, indem vom Haupttone ausgehend zweimal zur Obersekunde fortgeschritten und wieder zum Hauptton zurückgekehrt wird. Bei der Ausführung theilen sich diese fünf Töne gleichheitlich in den Wert der Hauptnote und bilden somit eine Quintole. Als Zeichen des Doppelprallers benutzt man den Buchstaben m, z. B.



e) Der Mordent oder Beisser unterscheidet sich vom Praller bloss dadurch, dass bei ihm sich mit dem Haupttone statt der Obersekunde die kleine Untersekunde verbindet. Als Zeichen setzt man ein senkrecht durchstrichenen n (n with a vertical stroke), z. B.



f) Der Doppelmordent ist ein verlängerter einfacher Mordent und wird durch ein senkrecht durchstrichenen m (m with a vertical stroke) angezeigt, z. B.



g) Der Doppelschlag ist eine melodische Figur, in welcher der Hauptton durch seine Ober- und Untersekunde verziert wird. Gewöhnlich reihen sich die Töne desselben in folgender Weise aneinander: Obersekunde, Hauptton, Untersekunde, Hauptton. Man bezeichnet den Doppelschlag durch ein liegendes Fragezeichen (∞). Sind diesem Zeichen noch chromatische Versetzungszeichen beigelegt, so beziehen

The sole difference is, that the former falls within the time of its main note, subtracting from it a trifling portion of its value, which is not the case with the unaccented appoggiaturas. It is likewise, though incorrectly, written as a small eighth-note with a stroke through its hook. To avoid confusion it should be written out as a large note, e. g.



c) The Inverted Mordent consists of three tones, these being the main note, the second above, and the main note again. They either divide the value of the main note equally between them, thus forming a triplet, or the third tone occupies the same length of time as the two others together. The sign for the Inverted Mordent is written thus (w):



How does the inverted mordent differ from the double appoggiatura at No. 6?

d) The Double Inverted Mordent consists of five tones, starting on the main note, which alternates twice with the second above, and ending on the main note. In executing it, the 5 notes divide the value of the main note equally between them, thus forming a quintuplet. The sign for the Double Inverted Mordent is written thus (mw):



e) The Mordent differs from the inverted mordent only in the point, that instead of the second above the second below is added to the main note; its sign differs by having a vertical stroke through the middle (nw):



f) The Double Mordent is a prolonged single mordent, and is indicated by the sign nw with a vertical stroke:



g) The Turn is a melodic figure in which the main note is embellished by the second above and that below. The succession of tones is generally as follows: Second above, main note, second below, main note. The sign for the turn is written thus (∞). When chromatic signs are added to the turn - sign they refer.

sich diese, wenn sie über dem Zeichen stehen ($\overset{\sim}{\text{b}}$), auf die Obersekunde, wenn sie unter demselben stehen ($\underset{\sim}{\text{b}}$), auf die Untersekunde, z. B.



Welcher Unterschied zeigt sich zwischen dem Doppelschlag unter Nr. 33 und dem dreifachen Vorschlag unter Nr. 14?

Der Doppelschlag wird nicht selten mit dem Haupttone selbst begonnen, so dass er aus fünf Tönen besteht, die eine Quintolengruppe bilden. Um dies zu bezeichnen, wird gewöhnlich die Hauptnote doppelt gesetzt und zwar das erste Mal in Form eines kurzen Vorschlags (34). Dass diese Bezeichnung eine ungeeignete ist, leuchtet von selbst ein. Besser wäre es vielleicht, derartige Doppelschläge dadurch zu bezeichnen, dass man dem Zeichen des Doppelschlages vorn einen kurzen Querstrich anfügt (35), z. B.



Zuweilen soll der Doppelschlag dem Haupttone in der Art nachfolgen, dass er eine Ueberleitung zum nachfolgenden Haupttone bildet. In solchem Falle wird das Doppelschlagszeichen der Hauptnote nachgesetzt, z. B.



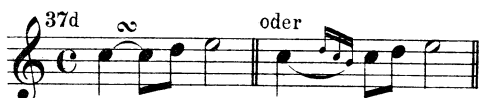
Auch andere, dem Doppelschlag ähnliche Figuren werden der Hauptnote zuweilen angehängt, um eine Ueberleitung zur nachfolgenden Hauptnote zu bilden. Diese müssen aber dann in kleiner Notenschrift ausgeführt werden. (S. II. Th. Nr. 81.)

Ihre Ausführung fällt in den letzten Moment der Hauptnote.

Das Doppelschlagszeichen steht oft mit Unrecht nach einer punktierten Note und giebt hier nicht selten zu einer falschen Ausführung Veranlassung, z. B.



Falsch ist hier die Ausführung unter b, obgleich sie der Zeichensetzung völlig entspricht. Das Doppelschlagszeichen nach einer punktierten Note soll nämlich nicht eine Ueberleitung zur nächsten sichtlich dargestellten Hauptnote bilden, sondern zu einer Hauptnote, die im Punkte verborgen liegt. Daher ist die Ausführung unter c richtig. Zu wünschen wäre freilich, dass die Komponisten weniger nachlässig in der Notation wären und solche Figuren etwa in folgender Weise darstellten:



if written above the sign ($\overset{\sim}{\text{b}}$), to the second above, and if written below the sign ($\underset{\sim}{\text{b}}$), to the second below; e.g.



What is the difference between the Turn at No. 33 and the Triple Appoggiatura at No. 14?

The turn not infrequently begins on the main note, and then embraces five tones, which form a quintuplet. To indicate this, the main note is ordinarily written twice, the first time in the shape of a short appoggiatura (34). It is self-evident, that this notation is an unsuitable one. It might be better to indicate this kind of turn by a short stroke next the front end of the turn-sign (35), thus:



The turn is sometimes intended to follow the main note in such a way as to form a transition to the following main melody-note. In this case the turn-sign is written after its main note, e.g.



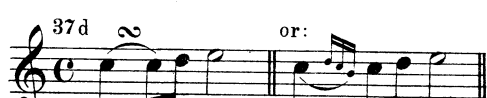
Other figures, resembling the turn, are sometimes appended to the main note to form a transition to the next main melody-note. Such figures are to be written out in small notes (compare Part II, No 81.)

They are played just before the value of the main note expires.

The turn-sign is often wrongly placed after a dotted note, when it not infrequently causes errors of execution; e.g.



The execution at b is wrong, although exactly conforming to the sign as written; for a turn-sign after a dotted note is not intended to indicate a figure leading into the next main melody-note visibly written out, but to a melody-note lying concealed in the dot. Consequently, the execution at c is correct. One could wish that composers were less careless in regard to notation, and would write out such figures somewhat as follows:



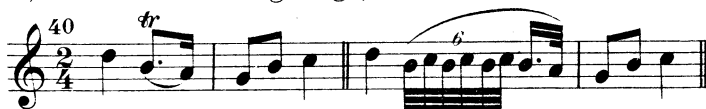
h) Der **Triller** ist eine melodische Figur, in welcher der Hauptton mit seiner Obersekunde mehrmals möglichst schnell abwechselt. Er ist somit nichts anderes als ein verlängerter Praller, und unterscheidet sich von diesem bloss dadurch, dass er von längerer Dauer und in der Regel mit einem Nachschlage versehen ist. Dieser Nachschlag besteht aus Untersekunde und Hauptton und hat den Zweck, den Triller gehörig abzurunden. Als Zeichen des Trillers gelten die Buchstaben *tr*, denen zuweilen eine Schlangenlinie angefügt ist (*tr*~~~~). Der Nachschlag wird nicht selten durch kleine Noten angedeutet, z. B.



In der Regel wird der Triller mit dem Haupttone begonnen und diesem der Accent zugelegt. Manche Theoretiker behaupten zwar, der Triller müsse mit der Obersekunde beginnen, so dass diesem Tone der Accent zufällt, während der Hauptton als Nebenton erscheint. Es ist ihnen aber noch nicht gelungen, diese Ausführungsweise genügend zu rechtfertigen. Dieser Ansicht gemäss müsste vorstehender Triller in folgender Weise ausgeführt werden:



i) Der **Pralltriller** ist ein verlängerter Praller oder ein Triller, dem der Nachschlag fehlt. Er wird bald durch *tr*, bald durch ~~~~ angezeigt, z. B.



C.

Unter zusammengesetzten (kombinierten) Verzierungen versteht man diejenigen, welche durch Zusammensetzung der beiden ersten Arten gebildet sind, die also theils in die dem Haupttone vorhergehende Zeit, theils in die Zeit des Haupttones selbst fallen. Solche Verzierungen sind:

a) Der Praller mit einfachem Vorschlag, z. B.



b) Der Mordent mit einfachem Vorschlag, z. B.



h) The **Trill or Shake** is a melodic figure in which the main note alternates several times with the second above as evenly and rapidly as possible. It is, therefore, nothing but a prolonged inverted mordent, differing from the latter only in its greater length and in being, as a rule, provided with an **After-beat**. This After-beat embraces the second below and the main note, and is meant to round off the trill properly. The sign for the trill is the letters *tr*, to which a wavy line (*tr*~~~~) is occasionally added. The after-beat is often written out in small notes, e. g.



As a rule the trill commences on the main note, which then takes the accent. True, many theoreticians assert, that the trill should begin on the second above, so that this tone takes the accent, and the main note appears as a subsidiary note. But they have never succeeded in sufficiently justifying this mode of execution. According to their view the foregoing trill ought to be played thus:



i) The **Short Shake** is a prolonged inverted mordent, or a trill minus the after-beat. It is sometimes indicated by *tr*, sometimes by ~~~~; e. g.



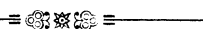
C.

Under Compound (Composite) Graces we understand those which are formed by a combination of the two foregoing kinds, thus falling partly within the time preceding their main note, partly within the time of the main note itself. Such graces are:

a) The **Inverted Mordent** with unacc. appogg.; e. g.



b) The **Mordent** with unaccented appoggiatura; e. g.



Wodurch unterscheidet sich der Mordent mit Vorschlag unter Nr. 41 von dem Doppelschlag unter Nr. 33?

Doppelpraller und Doppelmordent können in gleicher Weise mit einem Vorschlag verbunden werden.

c) Der Praller mit Doppelvorschlag, z. B.



d) Der Mordent mit Doppelvorschlag, z. B.



e) Der Praller mit dreifachem Vorschlag, z. B.



f) Der Triller mit einfachem Vorschlag, z. B.



g) Der Triller mit Doppelvorschlag, z. B.



So viel über die wichtigsten in der Musik vorkommenden Verzierungen. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass in den musikalischen Lehrbüchern über diesen Gegenstand sehr viel Widersprechendes gelehrt wird. Manche Theoretiker scheinen den accentlosen Vorschlag gar nicht zu kennen und verlangen, dass jeder Vorschlag ohne Unterschied in die Zeit des Haupttones falle. Ebenso herrscht eine grosse Unsicherheit bezüglich des Prallers und des Mordent. Die Komponisten fehlen insonderheit darin, dass sie den Doppelvorschlag unter Nr. 6 ebenso bezeichnen, wie den Praller unter Nr. 29, und den Doppelvorschlag unter Nr. 7 ebenso, wie den Mordent unter Nr. 31. Eine gleiche Unbestimmtheit zeigt sich auch in der Bezeichnung des dreifachen Vorschlags unter Nr. 14, der nicht selten wie der Doppelschlag unter Nr. 33 bezeichnet wird. Durch solche unsichere schwankende Bezeichnung verliert der Ausführende allen Halt, und es wäre daher im Interesse der Kunst, wenn man in Bezeichnung und Ausführung der Verzierungen endlich einmal zu einer Einmütigkeit zu gelangen suchte.

What is the difference between the mordent with unacc. appogg. at No. 42, and the turn at No. 33?

The double inverted mordent and double mordent may be similarly united with an appoggiatura.

c) The Inverted Mordent with double unacc. appogg.; e. g.



d) The Mordent with double unacc. appogg.; e. g.



e) The Inverted Mordent with triple unacc. appogg.; e. g.



f) The Trill with single unacc. appogg.; e. g.



g) The Trill with double unacc. appogg.; e. g.



This much on the most important Graces occurring in music. We must not, however, neglect to mention, that the teachings of the instruction-books contain many contradictions concerning this subject. Some theoreticians appear to be totally unacquainted with the unaccented appoggiatura, and demand that every appoggiatura without exception should fall within the time of the main note. Great uncertainty likewise obtains respecting the inverted mordent and mordent. One of the commonest mistakes of composers is, to mark the double appoggiatura at No. 6 in just the same way as the inverted mordent at No. 29, and the double appoggiatura at No. 7 like the mordent at No. 31. Similar uncertainty is also apparent in the notation of the triple appoggiatura at No. 14, which is not seldom marked like the turn at No. 33. Such an uncertain and fluctuating notation leaves the player without any secure footing, and it would therefore be in the interests of art to attempt, once for all, to reach unanimity in regard to the notation and execution of the graces.

8. Andante.

Hohmann.

Measures 1-8 of the 8. Andante section. The music is in C major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with various ornaments and fingerings, and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also triplets and slurs.

Allegro.

Hohmann.

9.

Measures 1-12 of the 9. Allegro section. The music is in C major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with various ornaments and fingerings, and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also triplets and slurs.

This page of musical notation, numbered 91, contains eight systems of staves. The notation is for a piano piece, featuring a variety of musical elements:

- Staff 1:** Treble and bass staves. Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has a whole note chord at the end.
- Staff 2:** Treble staff has slurs and fingerings (1, 2, 1, 3, 2, 2, 1, 2, 1). Bass staff has a forte (*f*) dynamic marking.
- Staff 3:** Treble staff has a slur. Bass staff has a piano (*p*) dynamic marking.
- Staff 4:** Treble staff has a forte (*f*) dynamic marking. Bass staff has a slur.
- Staff 5:** Treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. Bass staff has a slur.
- Staff 6:** Treble staff has a forte (*f*) dynamic marking. Bass staff has a slur.
- Staff 7:** Treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. Bass staff has a slur.
- Staff 8:** Treble staff has a forte (*f*) dynamic marking. Bass staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4.



2. Dritte Lage.

2. Third Position.

93

14.



15.



16.

17. Andante.



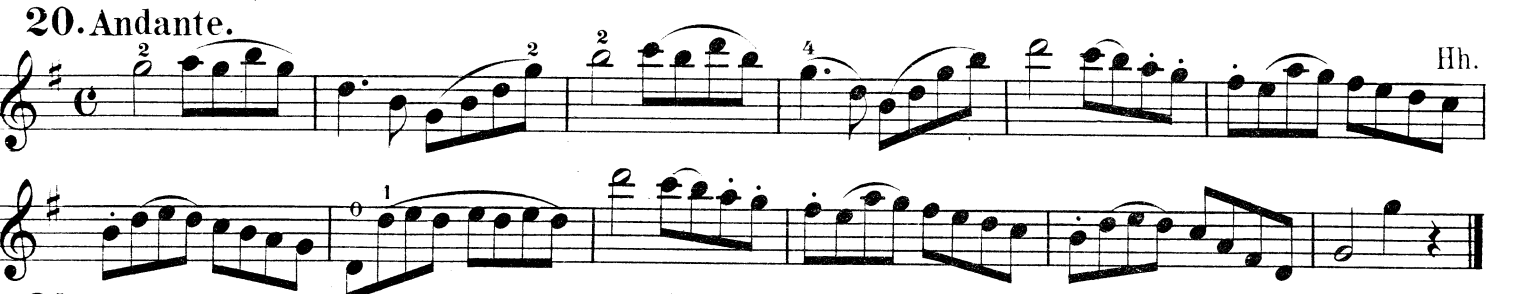
18. Allegro



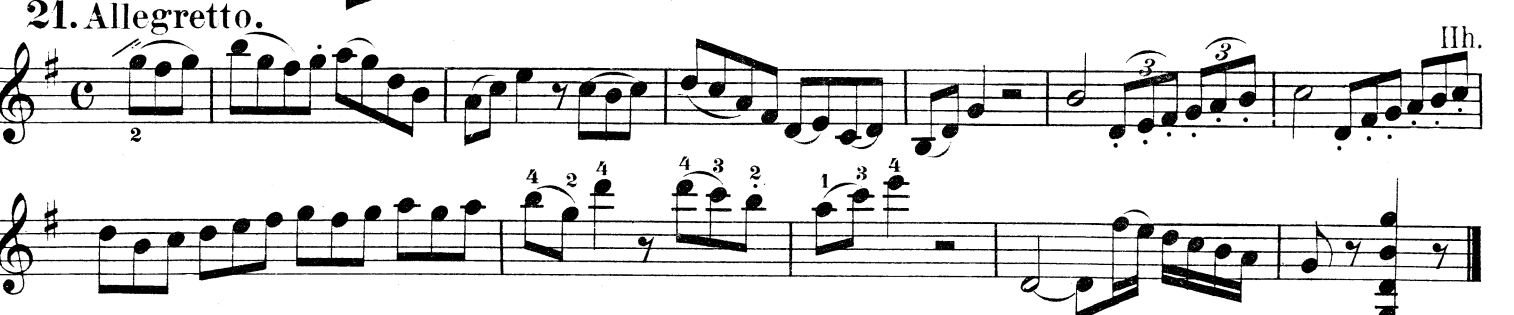
19.



20. Andante.



21. Allegretto.



Allegretto.

Mazas.

22.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano. It begins with a piano (*p*) introduction in the right hand, followed by a melody in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *decresc.* (decrescendo), and *cresc.* (crescendo). The score is divided into two systems, each with two staves. The first system contains measures 1 through 11, and the second system contains measures 12 through 22. The score concludes with a final chord in the right hand.

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (first measure), *mf* (third measure). Fingering: 2 3 2 3 1 (first measure).
- System 2:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (first measure). Fingering: 4 7 (first measure), 2 4 2 4 3 2 1 (third measure), 2 4 2 4 3 2 (fifth measure).
- System 3:** Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p* (first measure), *dolce* (second measure), *pp* (fourth measure), *ritard.* (fifth measure). Fingering: 1 2 (first measure), 0 4 (second measure).
- System 4:** Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p* (first measure). Fingering: 4 (third measure), 4 (fifth measure).
- System 5:** Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Fingering: 4 (third measure), 0 (fourth measure), 4 (fifth measure), 1 (seventh measure).
- System 6:** Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (first measure), *p* (third measure), *dolce* (fourth measure). Fingering: 4 (first measure), 4 (third measure).
- System 7:** Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (third measure). Fingering: 0 (first measure), 4 (second measure).
- System 8:** Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (third measure). Fingering: 0 1 2 2 3 0 (third measure), 1 2 2 (fourth measure), 4 (fifth measure).

Andante.

Wassermann.

23.

23. Andante. Wassermann. This section consists of two systems of piano music. The first system (measures 23-28) features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It includes fingerings (e.g., 3, 1, 0, 2, 3, 4, 2, 2, 3), a piano (*p*) dynamic, and a repeat sign. The second system (measures 29-34) continues the piece with similar notation, including a *pp dim.* marking and a repeat sign.

24. Allegretto. Hh. This section consists of two systems of piano music. The first system (measures 24-29) is in a key signature of one sharp (F#) and 6/8 time, featuring a treble staff with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a repeat sign. The second system (measures 30-34) continues the piece with a treble and bass staff, including fingerings and a repeat sign.

25. This system contains a single measure of piano music in a key signature of two sharps (F# and C#) and 6/8 time, featuring a treble staff with a key signature change to one sharp (F#) and a repeat sign.

26. Andante. Hh. This section consists of two systems of piano music. The first system (measures 26-29) is in a key signature of one sharp (F#) and 6/8 time, featuring a treble staff with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a repeat sign. The second system (measures 30-34) continues the piece with a treble and bass staff, including fingerings and a repeat sign.

27. Allegretto. Hh. This section consists of two systems of piano music. The first system (measures 27-32) is in a key signature of one sharp (F#) and 6/8 time, featuring a treble staff with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a repeat sign. The second system (measures 33-34) continues the piece with a treble and bass staff, including fingerings and a repeat sign.

Moderato. Romanze. 3

Romance.

Dotzauer.

28.

p dolce.

 L_f

Fine.

cresc.

1

Hh

 $D.C$

30.

This musical score is for the first movement of Corelli's Violin Sonata No. 1, Op. 1 No. 11. It is in D major (two sharps) and common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for a single melodic line, likely for a violin, with a basso continuo line indicated by a large '30.' at the beginning. The piece consists of 30 measures. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, time signature, and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes). There are also rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'tr' (trill). The score is divided into systems, with each system containing a single melodic line and a basso continuo line. The piece concludes with a trill and a final cadence.

Musical score for "The Rose Tree" in G major (three sharps). The score is written for a piano (p) and includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The key signature is G major (three sharps). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 12. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The vocal line is marked with a "tr" (trill) in measure 12. The piano accompaniment includes a "4" (quartet) marking in measure 10. The score is numbered "99" in the top right corner.

31. Allegro.

Götze.

31. Allegro.

f *p* *cresc.* *decresc.* *f*

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

32.

Allegro.

Campagnoli.

Allegro. Campagnoli.

32. *f* *p*

The musical score for measures 32-35 is written in 3/4 time. Measure 32 begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic marking. The melody is in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Measures 33-35 continue the melodic development with various fingerings and dynamic markings, including a forte (*f*) marking in measure 34 and a piano (*p*) marking in measure 35. The score includes slurs, ties, and various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

33. Allegro.

Hh.

33. Allegro.

mf

p

f

Hh.

34. Adagio.
p
dolce
f
Stahl.
Hh.

35. Moderato.
Hh.

36. Allegretto.
Hh.

3. Vierte Lage.

3. Fourth Position.

101

37. 

38. Allegretto. 

39. Allegro. 

40. 

41. Moderato. 

42. Moderato.

Hh.

43. Moderato.

Hh.

44. Adagio - Allegretto.

Hh.

45. Allegretto.

nach Lipavsky.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system has a fingering of 0 4 in the bass staff. The second system has a fingering of 1 2 3 2 0 4 8 in the treble staff. The third system has a fingering of 2 3 4 0 in the treble staff. The fourth system has a fingering of 2 3 4 0 in the treble staff and a fingering of 2 1 2 3 2 0 4 3 in the bass staff. The fifth system has a fingering of 2 1 2 3 2 0 4 3 in the treble staff and a fingering of 2 1 2 3 in the bass staff. The sixth system has a fingering of 2 1 2 3 in the treble staff and a fingering of 2 1 2 3 in the bass staff. The seventh system has a fingering of 2 1 2 3 in the treble staff and a fingering of 2 1 2 3 in the bass staff. The eighth system has a fingering of 2 1 2 3 in the treble staff and a fingering of 2 1 2 3 in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

46. Allegretto.

46. Allegretto. Hh.

47. Andante.

47. Andante. Beriot.

48.

49. Allegro. Hh.

50.

51. Allegretto. Hh.

56.

Musical score for piano, measures 56-65. The tempo is Allegro moderato. The key signature has one sharp (F#). The score is written for piano (p) and includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills (tr). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line.

57.

A D

58. Allegro moderato.

p *mf* *f*

Hh.

59.

60. Andante.

cresc. *f* *dim.* *p* *dolce* *p* *f* *ff*

Hh.

G. H. 1118!

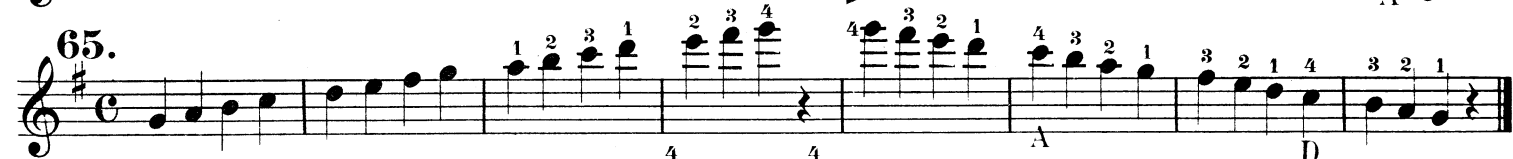
5. Sechste Lage.

5. Sixth Position.

109

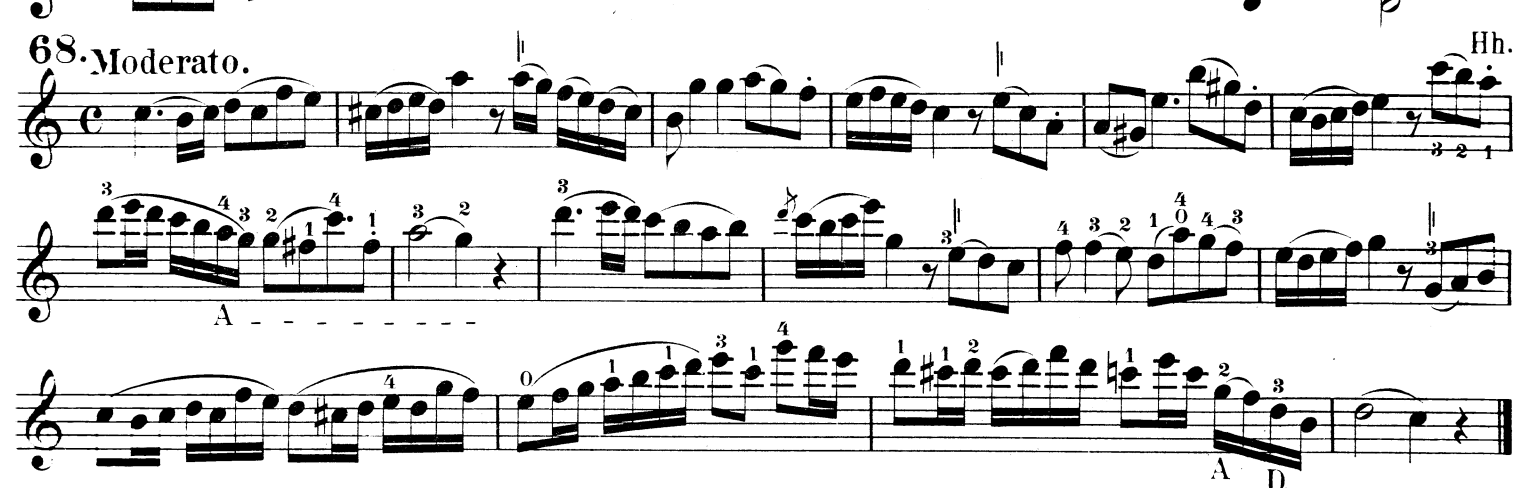
63. 

64. Andante. 

65. 

66. 

67. Allegro. 

68. Moderato. 

Allegro moderato.

Nach Kalkbrenner.

69.

The musical score consists of eight systems of piano music. The first system (measures 69-72) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 73-76) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 77-80) is marked fortissimo (*ff*). The fourth system (measures 81-84) includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 85-88) is marked fortissimo (*ff*). The sixth system (measures 89-92) includes a piano (*p*) dynamic. The seventh system (measures 93-96) features a fortissimo (*f*) dynamic. The eighth system (measures 97-100) begins with a crescendo (*cresc.*) and ends with a piano (*p*) dynamic.

The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulation marks like slurs and accents are present throughout the piece.

G. H. 1118 d