II. Praktischer Teil.

Zeichenerklärung.

= eine Vibratoschwingung nach oben.
= eine Vibratoschwingung von oben nach unten.
= eine Vibratodoppelschwingung, von der unteren Grenzlage angefangen.
= eine Vibratodoppelschwingung, von der oberen Grenzlage angefangen.
= zwei Doppelschwingungen, von der unteren Grenzlage angefangen.
= Vibrato mit unbestimmter Schwingung.
= stumm, nicht angestrichen.

Die Übungen 1 - 13, mit Ausnahme von Übung 4, müssen bei sorgfältiger Beobachtung des Armschwunges als vorherrschende Oberarmrollung ohne aktive Daumenbewegung ausgeführt werden, und zwar auf folgende drei Arten:

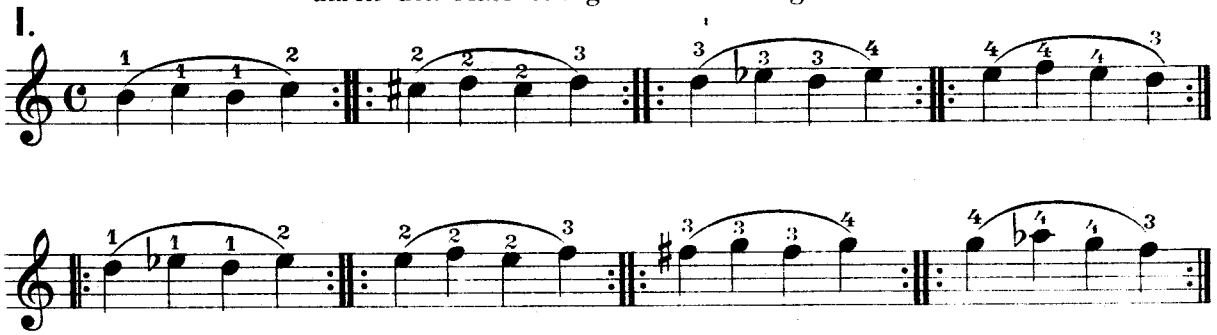
1. Mit abgehobenem Daumen, was den Armschwung begünstigt.
2. Mit leicht an den Hals angelehntem, bei jedem Lagenwechsel mitpendelndem Daumen.
3. Mit an den Hals angelehntem und bei jedem Lagenwechsel an gleicher Stelle stehenbleibendem Daumen.

Sämtliche Etüden, mit Ausnahme der beigefügten anderer Autoren, müssen auf alle Saiten wie auch in höhere Lagen übertragen werden; man übe sie auch ohne Bogen (stumm).

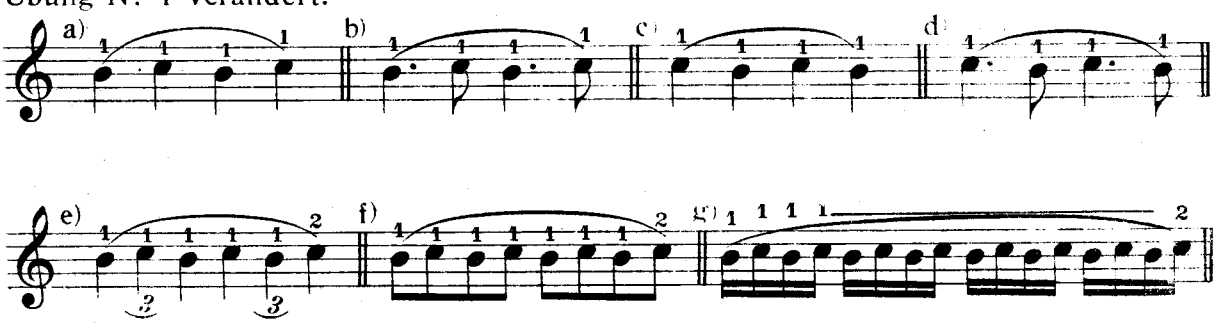
Die Vibratobewegung

durch den Halbtonlagenwechsel dargestellt.

I.



Übung No 1 verändert:



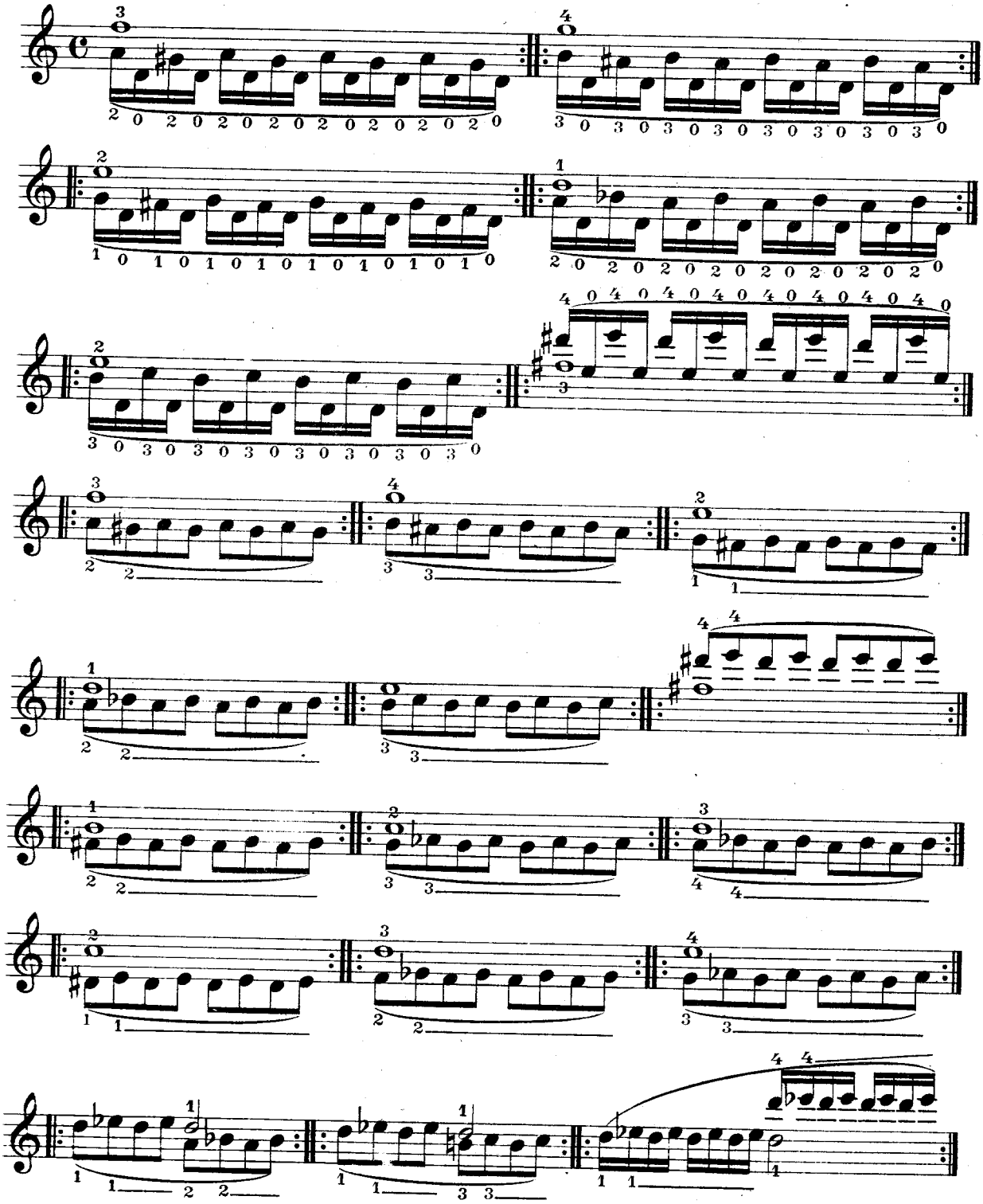
 Copyright 1922 by C. F. Kahnt

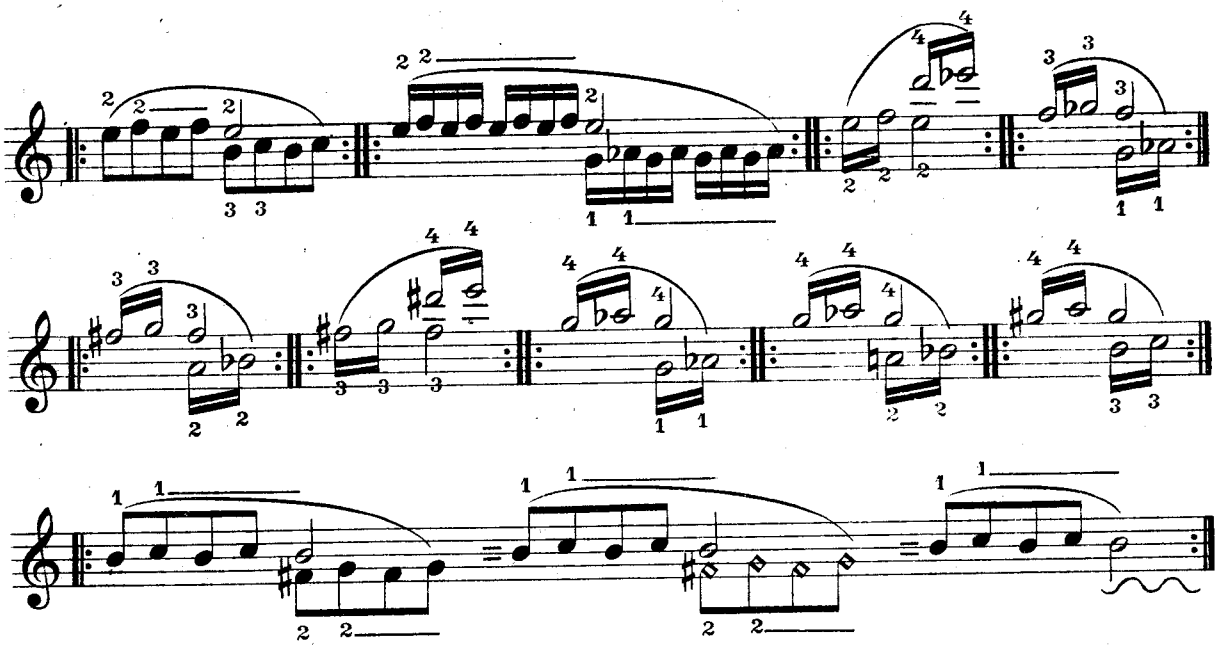
Lagenwechsel, Spreizbewegung und Vibrato

als gleiche Pendelbewegung.

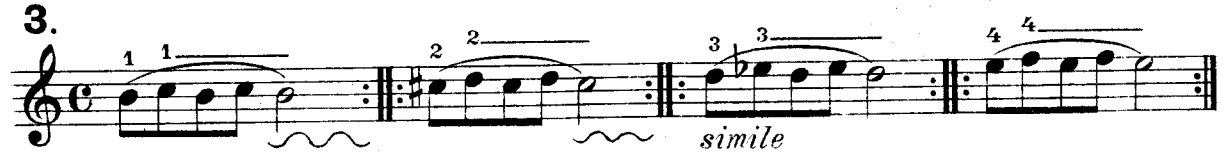
Übung Nº 2 ist als Vorübung zu Nº 3 zu betrachten; sie soll das Nachgeben der Finger während des Vibrierens vorbereiten. Durch Liegenlassen eines Fingers bei gleichzeitigem Halbtonlagenwechsel eines andern (Spreizbewegung) wird dem liegenbleibenden Finger die Pendelbewegung aufgezwungen und so das Vibrato bewirkt.

2.

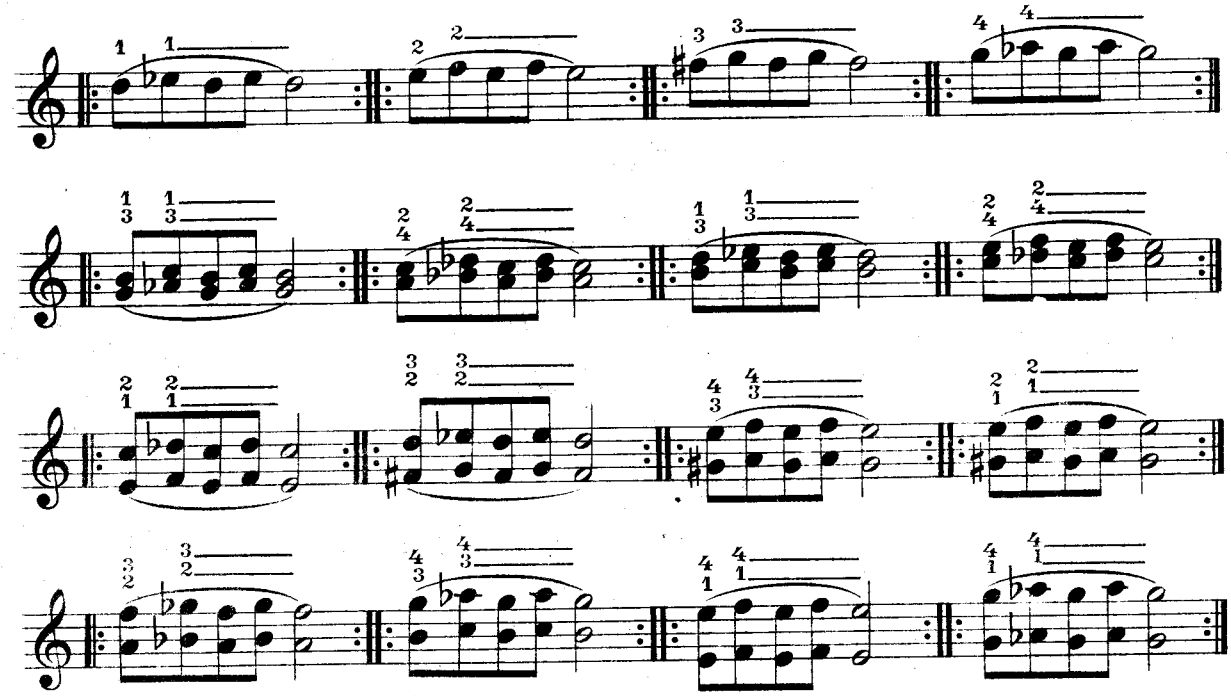




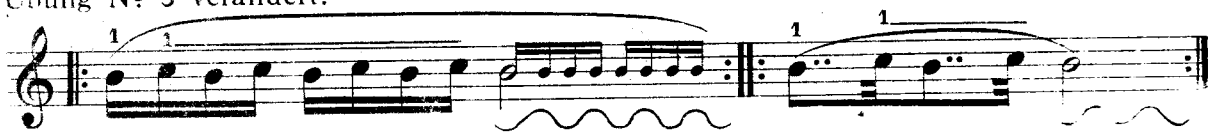
3.



simile



Übung Nº 3 verändert.



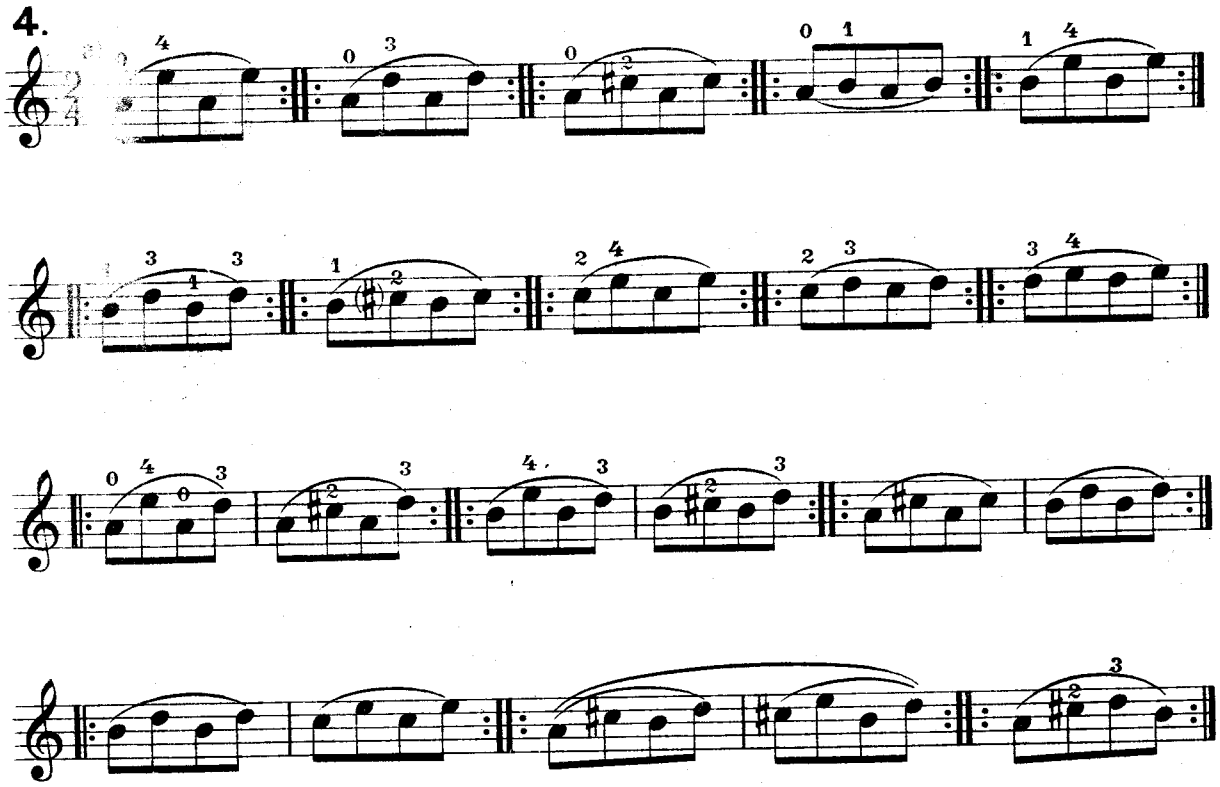
Greifbewegung und Roll-Vibrato

als gleiche Bewegungsimpulse (Unterarmrollung).

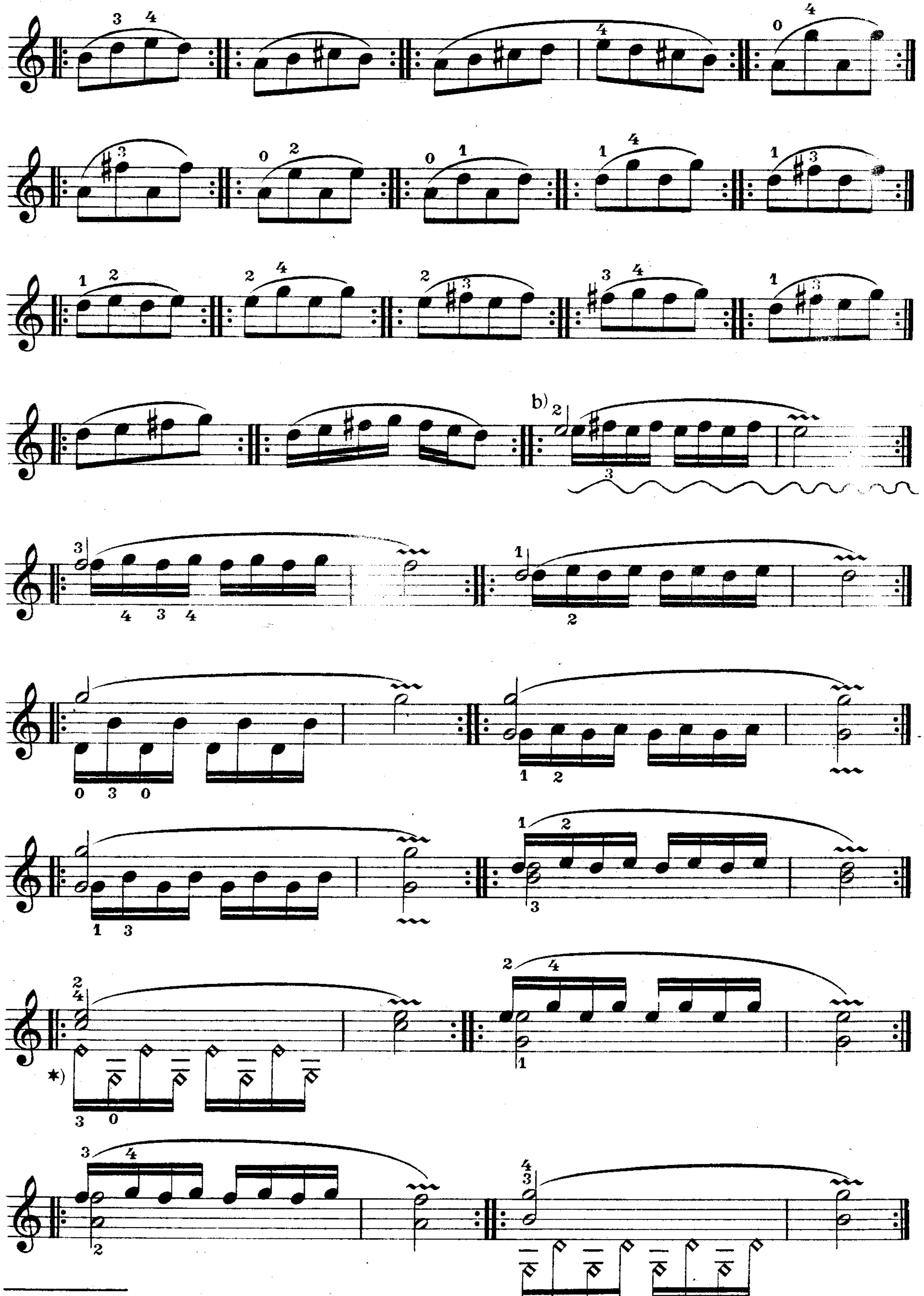
Nº 4 a) ist als sogenannte Klopfübung zu betrachten. Es soll damit ein kräftiger Fingeraufschlag erreicht werden, der hauptsächlich aus der Unterarmrollung entstehen muß. Die Rollung ist anfangs so zu übertreiben, daß die Hand bei der ersten Übung mit dem Erklingen der leeren A-Saite jedesmal im rechten Winkel zum Geigenhals und zur Saitenrichtung steht; alsdann muß die Unterarmrollung (Supination) einsetzen (zunächst keine Armbewegung) und der 4. Finger auf *e* kräftig aufschlagen.

An die hier gegebenen Beispiele können in ähnlicher Ausführung angeschlossen werden: Etüden von Mazas, Op. 36, Heft 1, Nº 13 und 19, die hier später folgenden Kreutzer-Etüden und Sitt, Op. 98. Bei diesen Etüden soll allmählich die Rollung immer kleiner ausfallen und endlich kaum noch sichtbar sein, so daß für das Auge nur der Fingerschlag aus den Grundgelenken bleibt, der so leicht ausfallen muß, daß eine Muskeltätigkeit zur Rollung oder zum Finger-Beugen-Strecken nicht empfunden wird noch zum Bewußtsein kommt. Später genügen die Beispiele, die ein jedes Konzert und fast jede Etüde bietet.

Bei Nº 4 b) soll daraus das Rollvibrato entwickelt werden. Durch die übertriebene Rollung macht der 2. Finger beim Aufschlag des 3. eine Bewegung, die nach Ausschalten der Aufschlagbewegung beibehalten, das Rollvibrato ergibt.*



*) Das Armvibrato erfordert außerdem einen jedesmaligen Muskelzug zur Beugung oder Streckung mit vorherrschender Oberarmrollung, welche schließlich die Unterarmrollung zur passiven Bewegung macht. So wird das Arm-

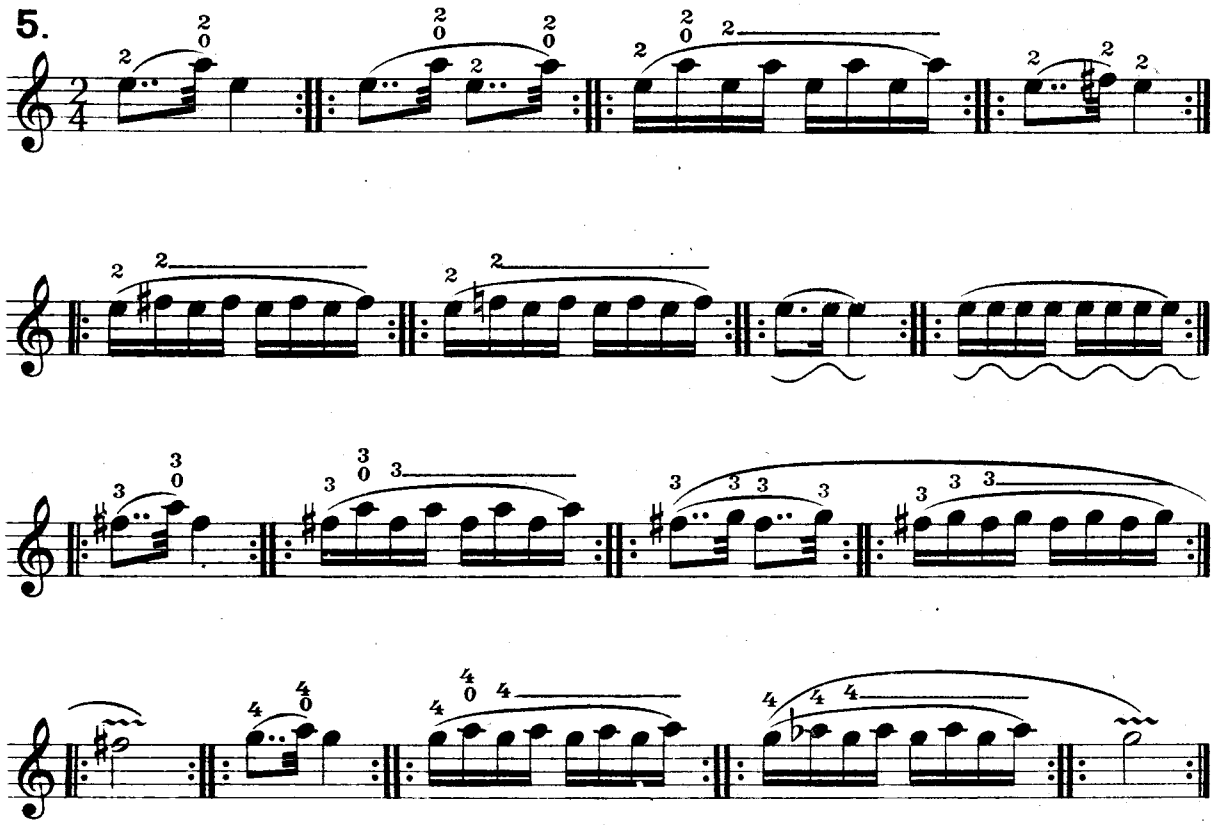


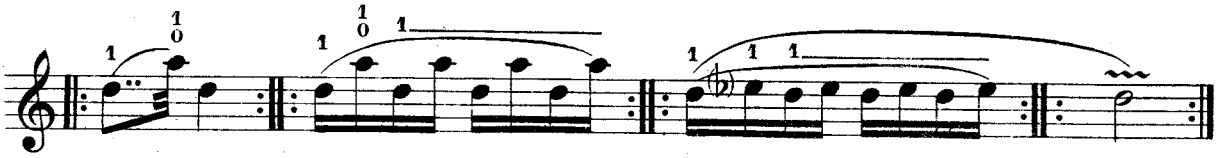
*) ♪ = stumm, nicht anstreichen.

Übung Nº 5 zeigt am Anfang eine Lagenwechselbewegung, die einen besonderen Vorzug, den der Leichtigkeit des Schwunges, aufweist. Die Mühelosigkeit wie das Schwungvolle einer Wurfbewegung aus der Oberarmrollung kommen hierbei zur besonderen Geltung. Durch einen kurzen Anstoß von der Schulter aus werden Hand und Finger auf Flageolett *a* geschleudert, und da ein Druck hier nicht nötig ist, kommt die Hand völlig entspannt an. Mit einem ebensolchen Schwung gehen dann Hand und Finger auf *e* zurück.

Ein weiterer Vorteil dieses Lagenwechsels besteht darin, daß man die Kraft des Anstoßes vorher genau abzumessen hat; denn ein zu kräftiger Stoß würde die Hand über das Flageolett *a* schleudern, ein weniger kräftiger als nötig, das *a* nicht erreichen lassen. So ist dieser Lagenwechsel von vornherein auf das Gesetz des geringsten Kraftverbrauchs eingestellt. Überträgt man diese Bewegung nun auch auf den Lagenwechsel im allgemeinen, den Ganz- und Halbtonlagenwechsel, so ergibt dies ein ungefähres Bild, mit welch geringer Kraft, mit welcher Leichtigkeit der Lagenwechsel auszuführen ist, wie leicht die Vibratobewegung sein muß.

Bei den nächstfolgenden Übungen achte man darauf, das der Ganz- und Halbtonlagenwechsel und auch das Vibrato genau demselben Bewegungsimpuls entsprechen, wie der geschilderte Lagenwechsel zu einem Flageoletton. Der Daumen bleibt an gleicher Stelle stehen.



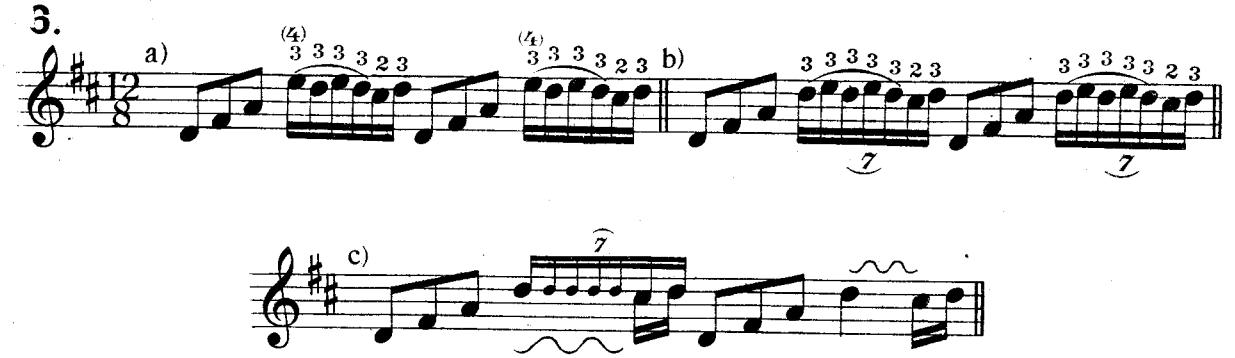


Die Etüden Nº 6 und 7 dienen im besonderen dem „Wurf" aus der Oberarmrollung. Es ist vor allem zu beachten, daß die Noten mit gleichem Finger durch die Oberarmrollung ruck= oder wurfartig ausgeführt werden und keine Portamentowirkung entsteht. Der ganze Arm vom Schultergelenk aus muß locker und passiv bleiben.

In ähnlicher Weise, wie in Übung Nº 6 und 7 angegeben, können auch die Kreutzer = Etüden Nº 17, 20 und 22 verwandt werden, ebenso auch in der Form von Übung Nº 4a.

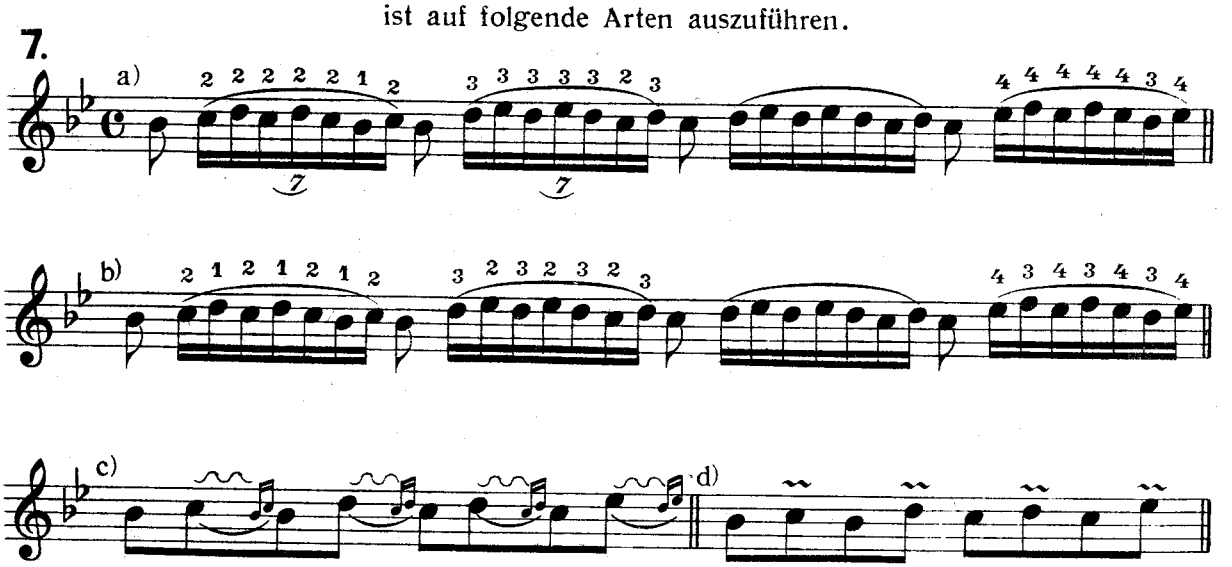
Kreutzer-Etüde Nº 16

ist auf folgende Arten auszuführen.



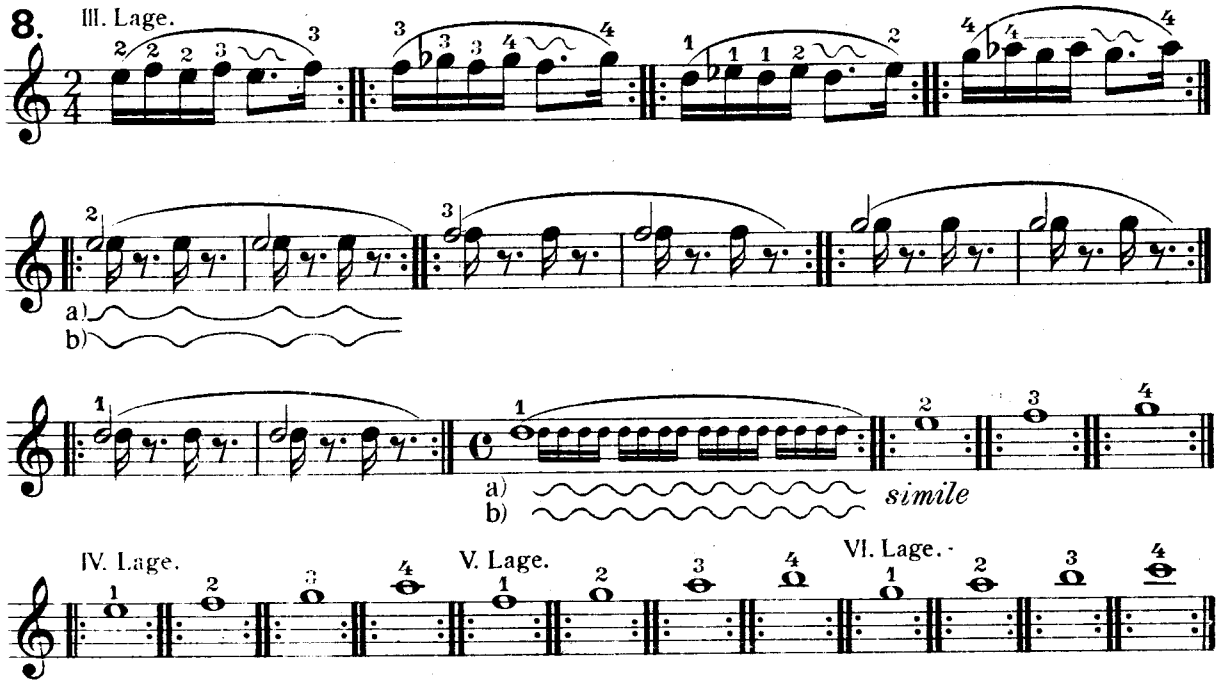
Kreutzer-Etüde Nº 15

ist auf folgende Arten auszuführen.



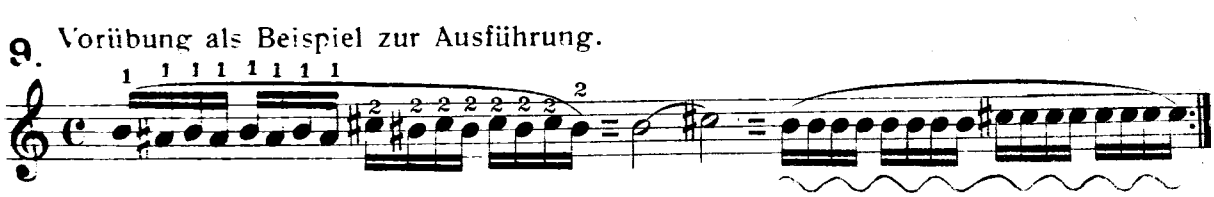
Übung für die Gleichmäßigkeit der Schwingungen.

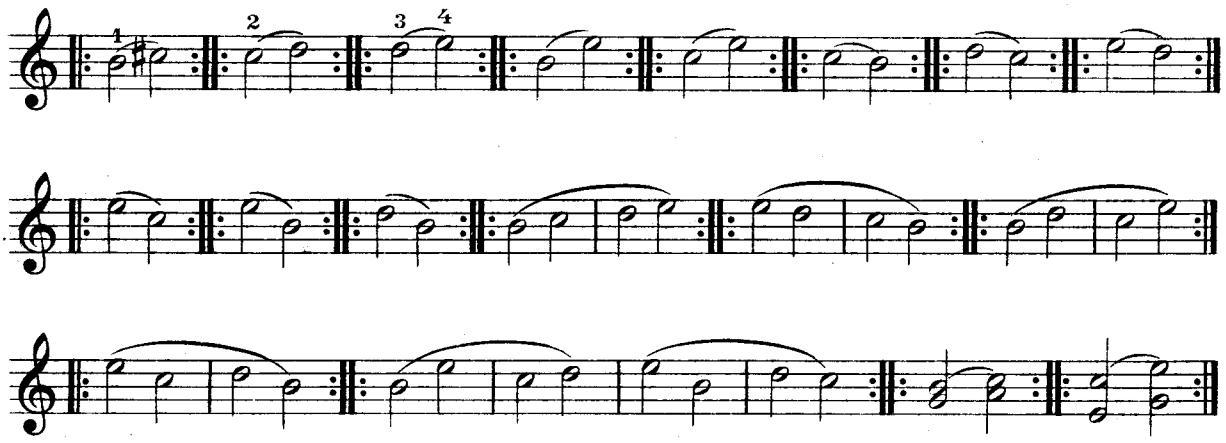
Bei dieser Übung sei nochmals darauf hingewiesen, daß das eigentliche Wesen des Vibratos die Portamentowirkung ist, daß das Höher- und Tieferwerden des Tones bei langsamer Vibratobewegung deutlich zu hören sein muß und diese unangenehme Tonhöhenverschiebung erst durch die schnellere, gleichmäßige Bewegung schwindet. Das geübte Ohr hört aber selbst noch bei diesen schnellen Vibratobewegungen die Portamentowirkung, da durch sie Tonvolumen und Tragfähigkeit beeinflußt werden, die Wärme (Beseelung) des einzelnen Tones aber ganz und gar von der Güte und Art dieser kleinen Portamenti abhängig ist. Man beachte also neben der Gleichmäßigkeit der Vibratoschwingungen auch jene Portamentowirkung, und zwar sowohl die nach oben wie die nach unten.



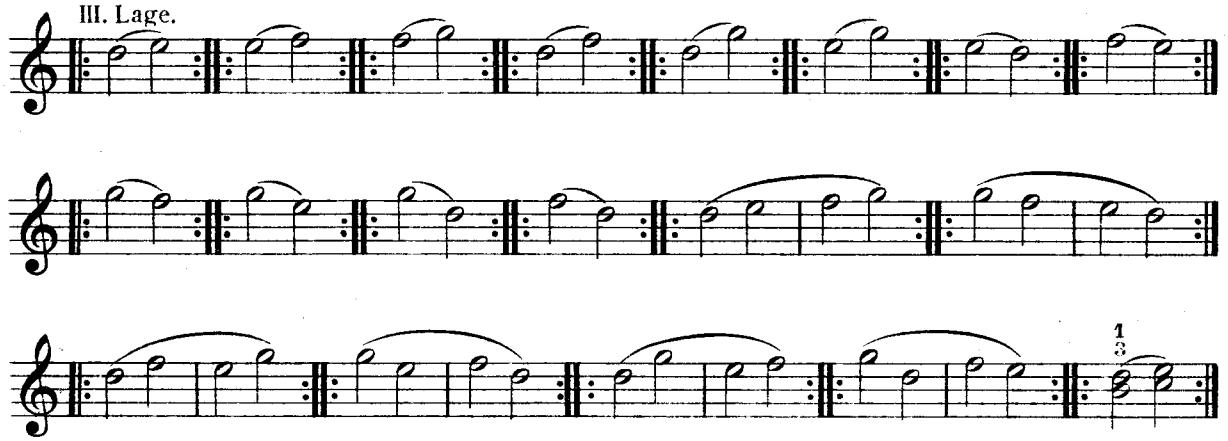
Die Bindung im Vibrato.

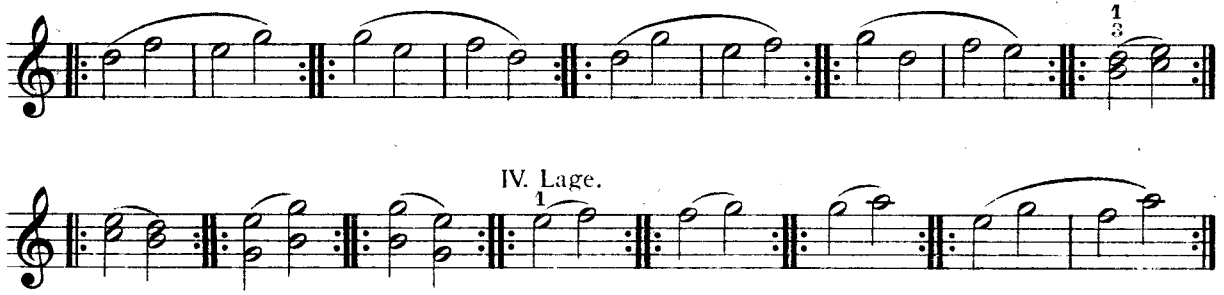
Eine besondere Schwierigkeit bietet die Verbindung zweier oder mehrerer Töne im Vibrato. Bei einer Kantilene aber sehen wir uns oft des musikalischen Ausdrucks wegen nicht nur dieser Tatsache gegenübergestellt, sondern wir sollen dabei auch noch fähig sein, zwischen seelischem, leidenschaftlichem Aufschwung und dem Nachlassen der seelischen Erregung zu wechseln. Wollen wir aber schon die gleiche Spannung festhalten, so müssen wir darauf bedacht sein, die Vibratoschwingungen gleichmäßig zu erhalten. Vor allem dürfen sie bei einer Bindung zweier oder mehrerer Töne durch das Aufsetzen eines anderen Fingers keine Unterbrechung erleiden Dies bezweckt die Übung Nº 9.



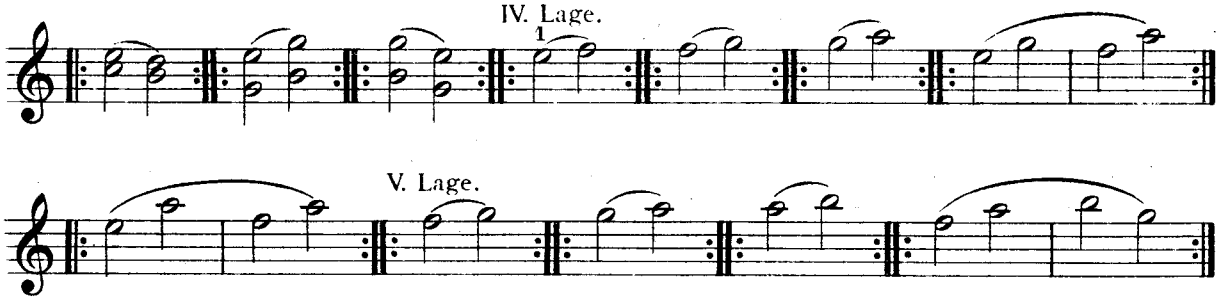


III. Lage.



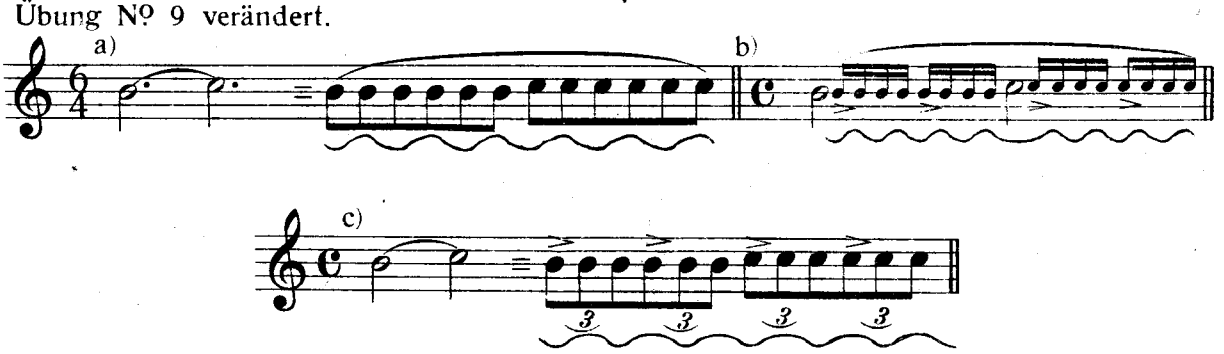


IV. Lage.



V. Lage.

Übung Nº 9 verändert.



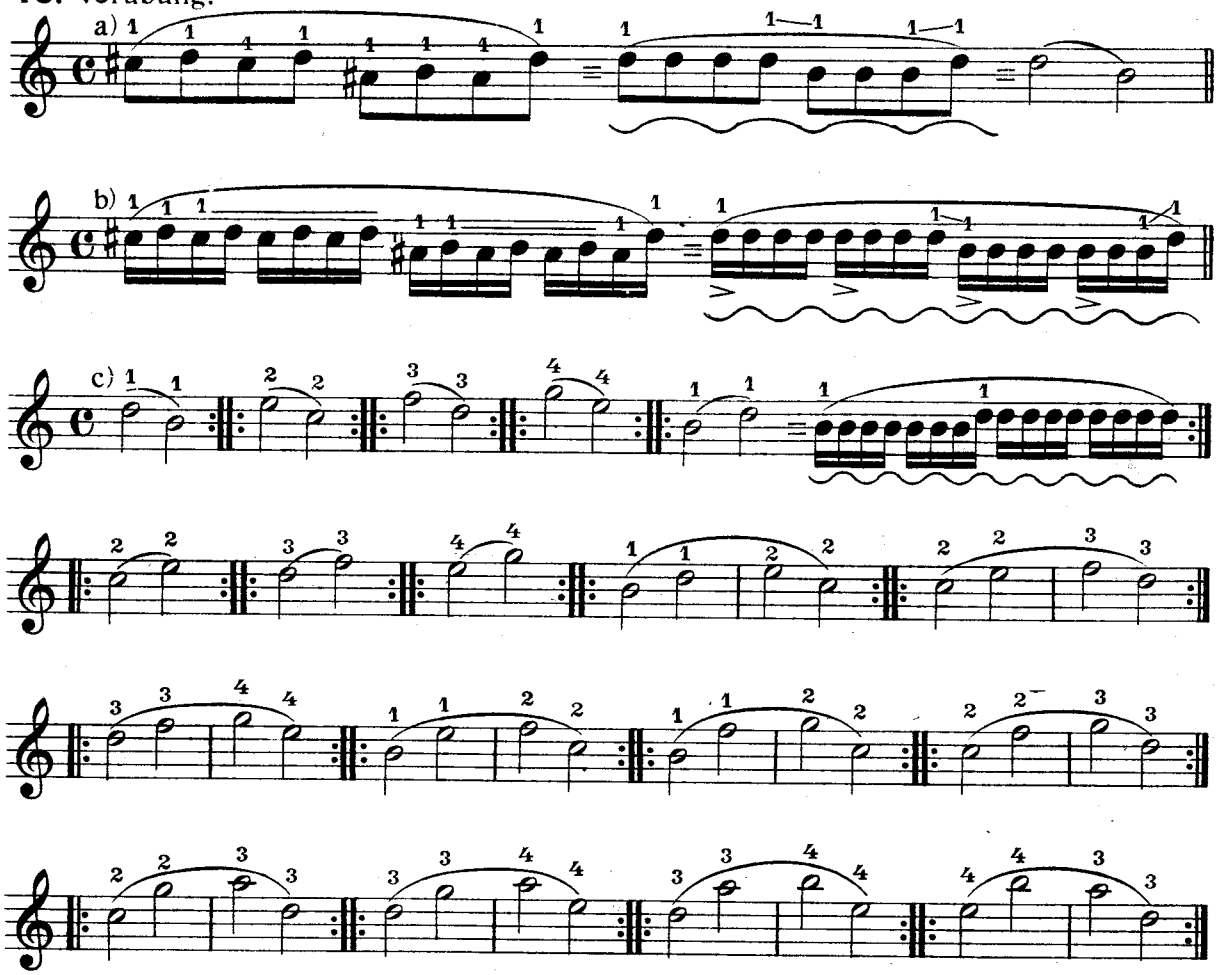
Bindung und Lagenwechsel im Vibrato.

Der Lagenwechsel im Vibrato wird so ausgeführt, daß die Verbindung der ersten mit der dritten Lage (also das Rutschen nach oben) gleich einer Vibratoschwingung nach oben, die Verbindung der dritten mit der ersten Lage gleich einer Schwingung nach unten ist.

Ich mache nochmals auf den Fehler: das Betonen der oberen Grenzlage, aufmerksam und empfehle, bei den folgenden Übungen die untere Grenzlage auf den guten Taktteil fallen zu lassen, mit und ohne Betonung desselben. Das Nähere ist an der Vorübung und der Vibratowellenlinie zu erkennen.

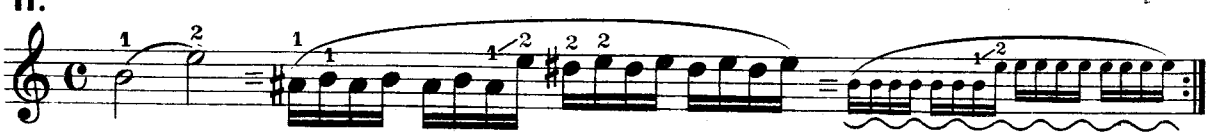
A. Die Schwingungen beim Lagenwechsel mit gleichem Finger weitergeführt.

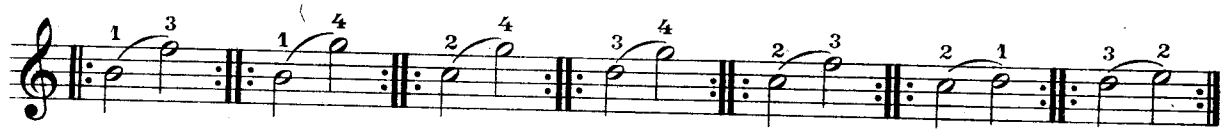
10. Vorübung.

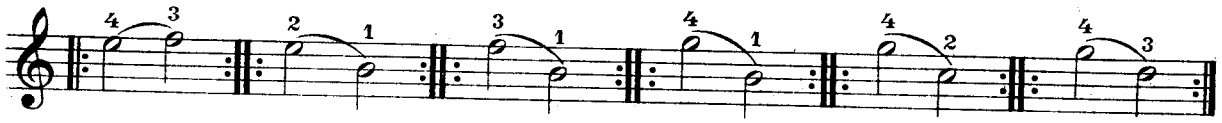


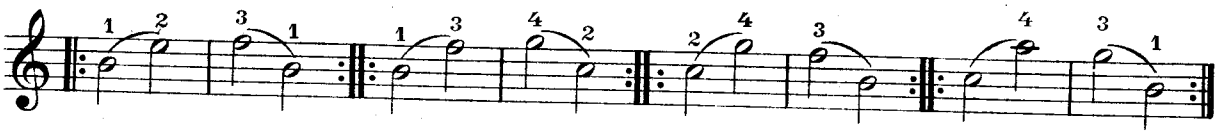
B. Die Schwingungen beim Lagenwechsel von einem anderen Finger aufgenommen.

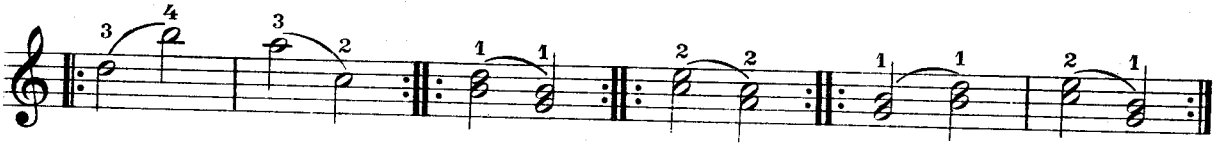
11.

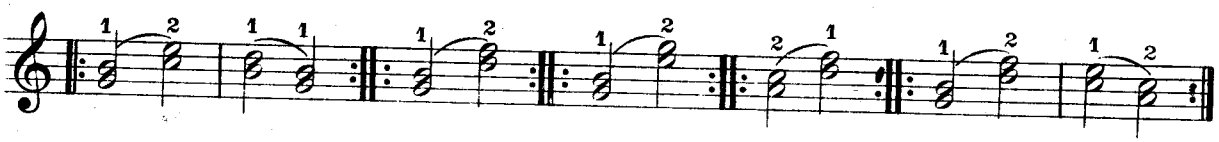


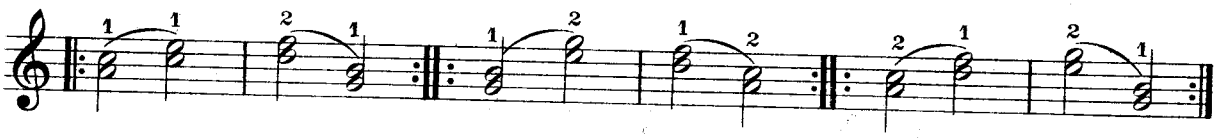


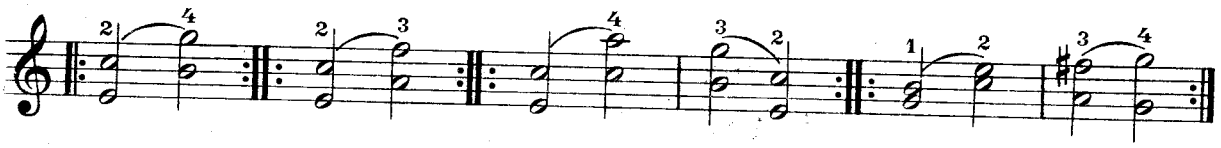




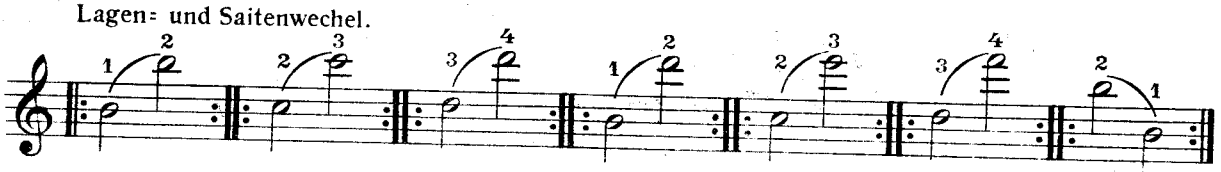


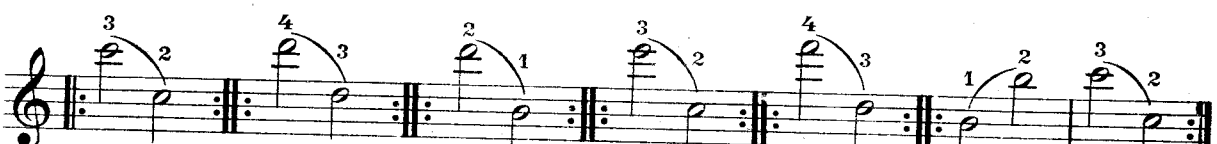


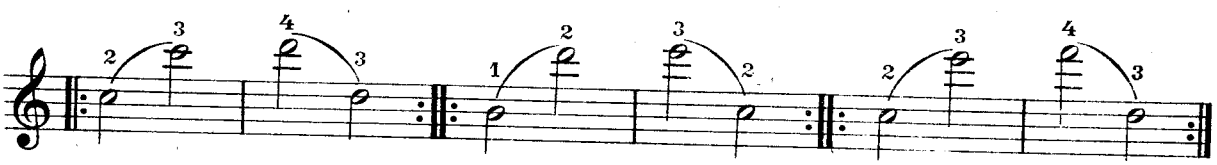




Lagen- und Saitenwechel.





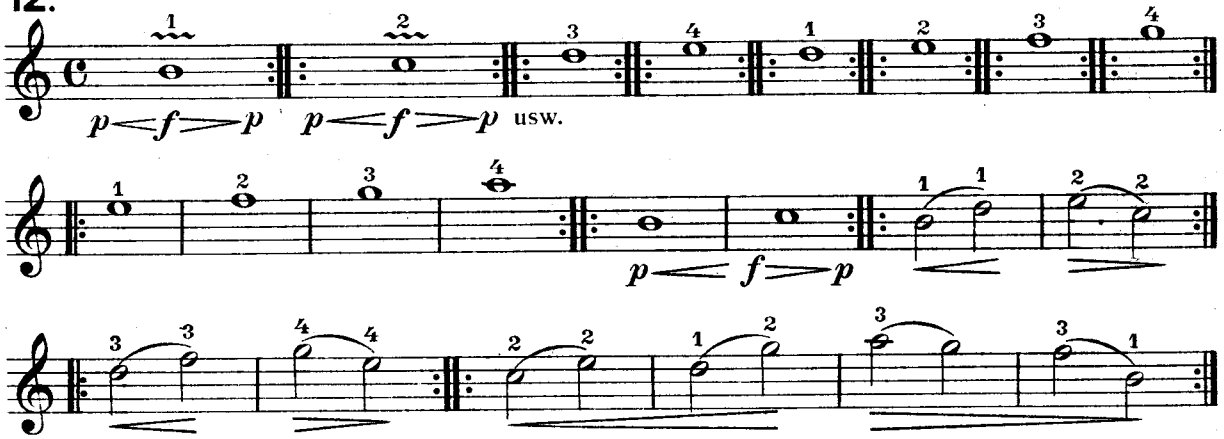


Ausgehaltene Töne

mit gleichmäßig wachsenden und abnehmenden Schwingungen.

(*cresc.* = wachsende, *decresc.* = abnehmende Schwingungen.)

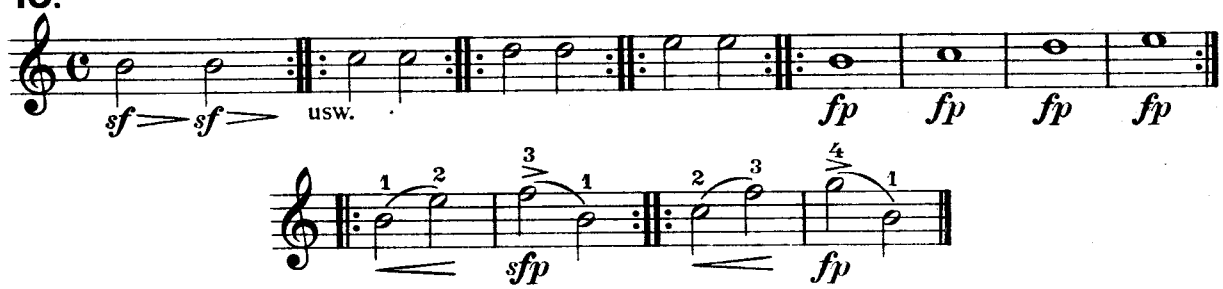
12.



Forzati

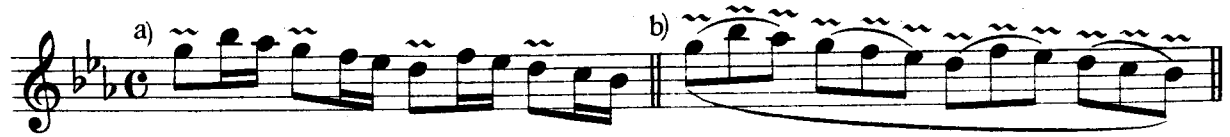
mit schnell beginnenden und allmählich oder plötzlich abnehmenden Schwingungen.

13.



Kreutzer-Etüde Nº 5

ist auf folgende Arten auszuführen.

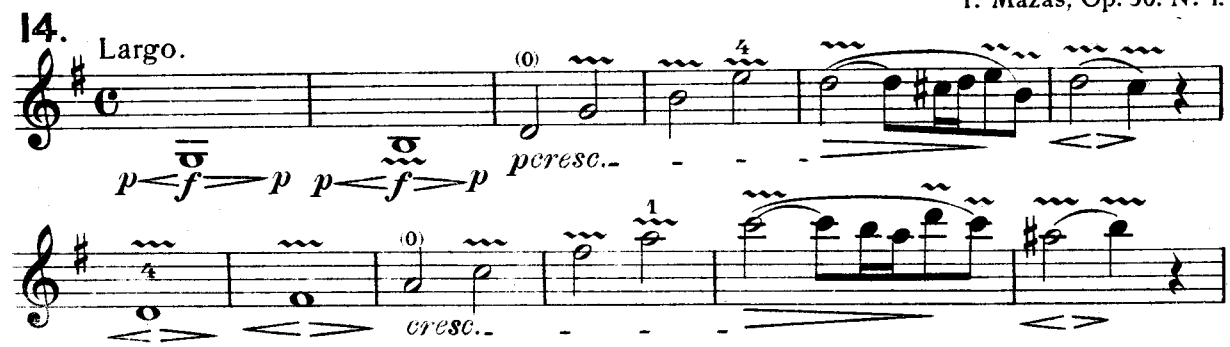


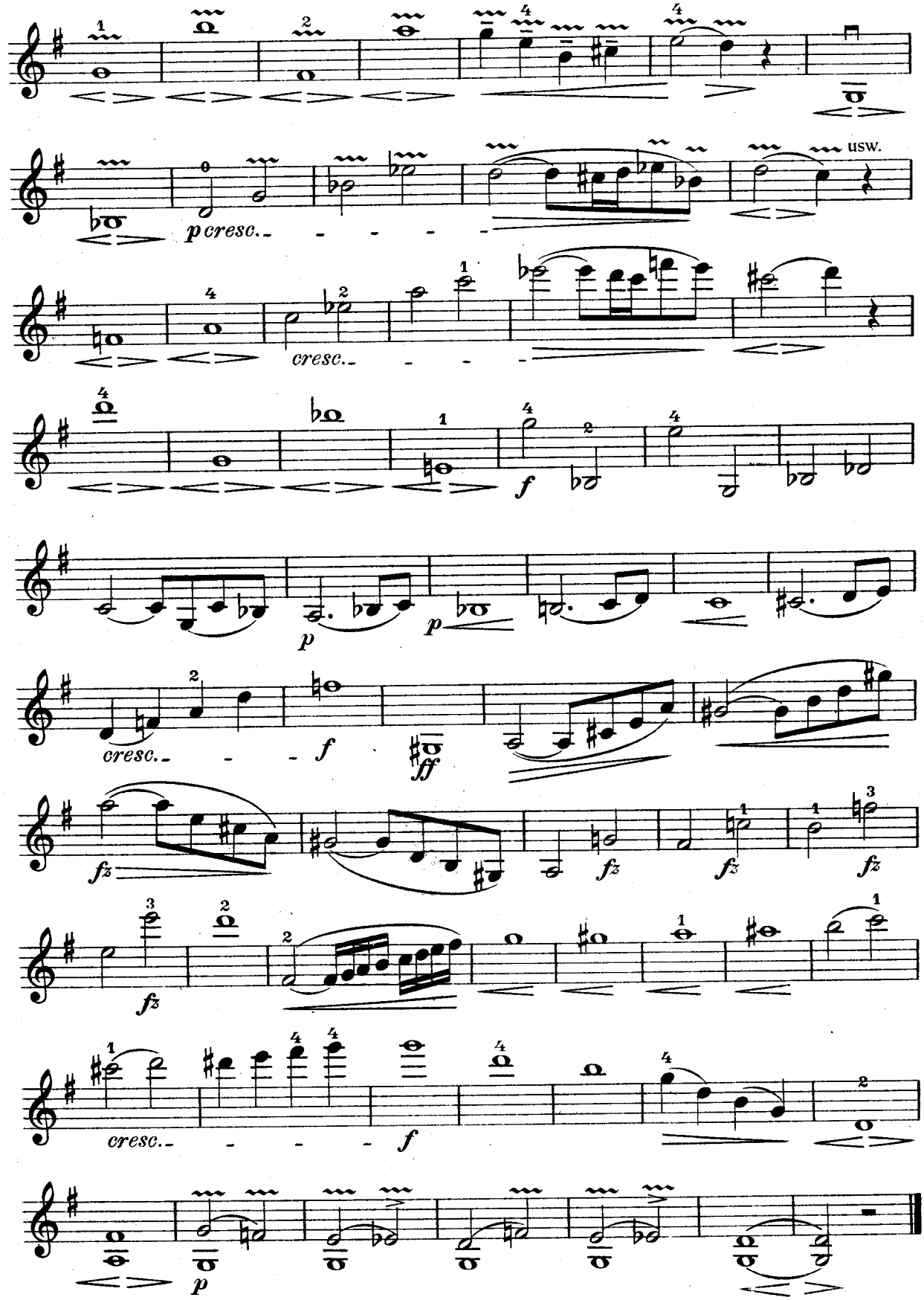
Nº 14 bis einschließlich Nº 18 zeigen die Anwendung des Vibratos im künstlerischem Spiel.

Etüde.

F. Mazas, Op. 36. Nº 1.

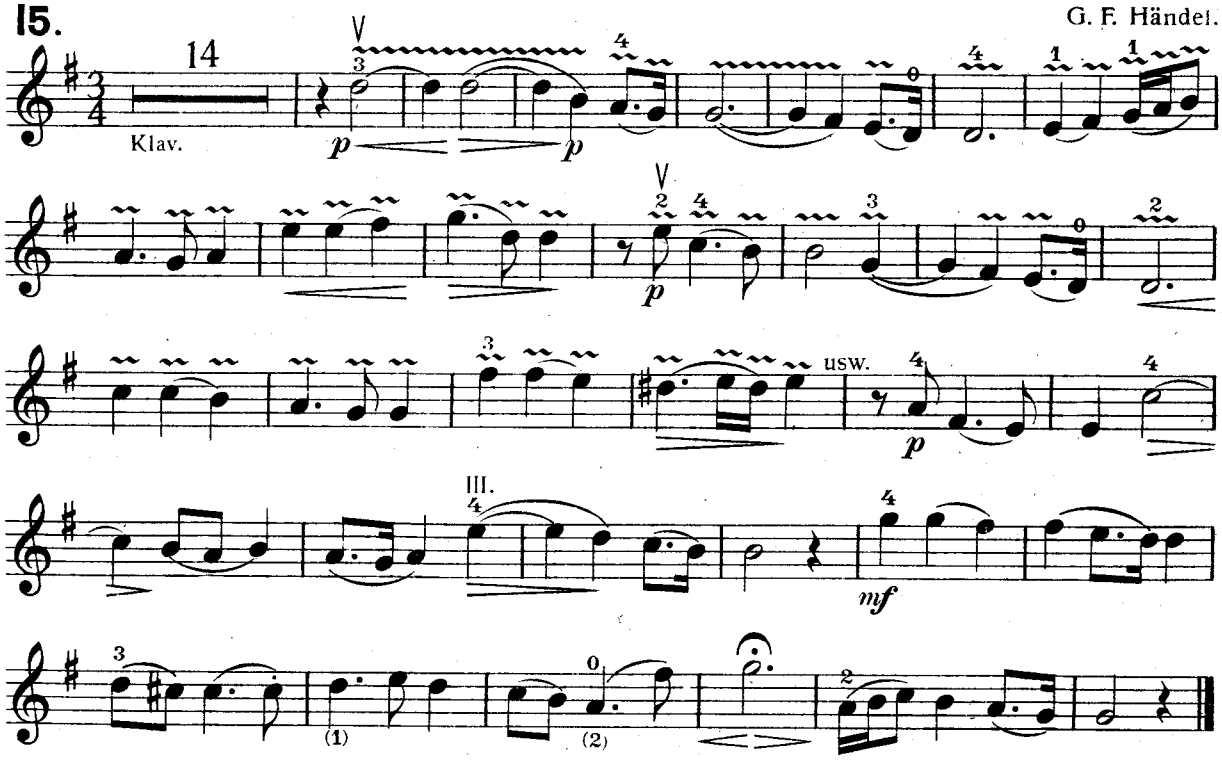
14. Largo.




usw.
p cresc.
cresc.
f
p
p
cresc.
f
ff
fz
fz
fz
fz
fz
cresc.
f
p

Largo aus der Oper „Xerxes."

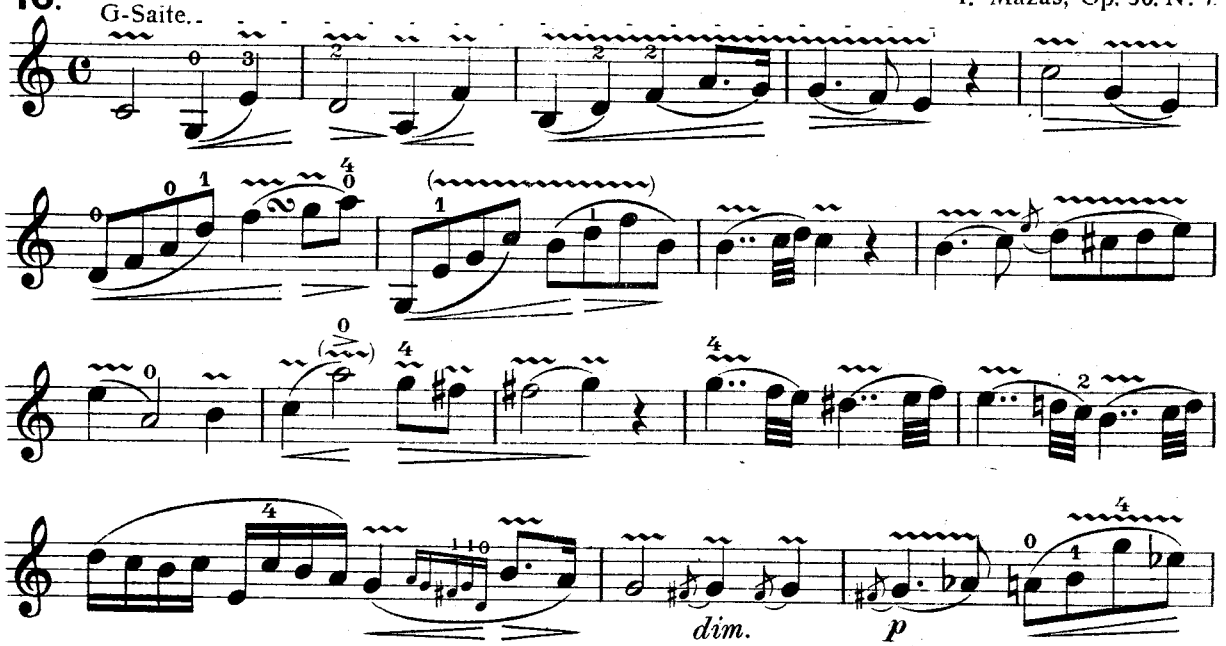
15. G. F. Händel.

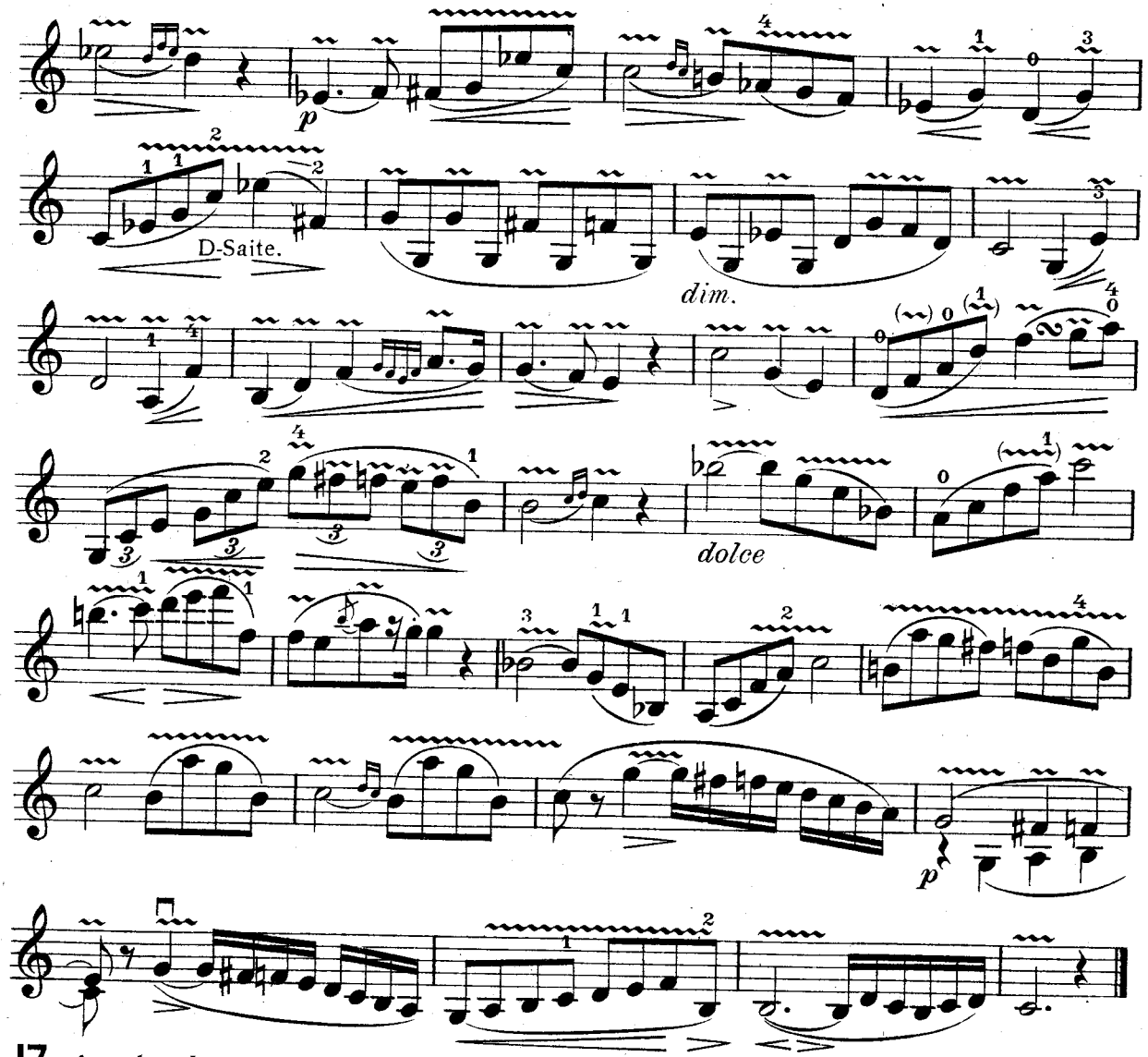


Es ist selbstverständlich, daß man einen Ton, auf dem ein Gefühlsakzent liegt, nicht mit der leeren Saite spielen kann. Dagegen aber ist es wohl möglich, am Anfang einer Steigerung oder wo solche wieder nachläßt sowohl leere Saiten zu benutzen als auch das Vibrato auszuschalten. Ein Flageoletton wiederum kann, da er von anderer Klangfarbe ist, bei geringeren Steigerungen (siehe Takt 11) benutzt werden. Außerdem kann man aber auch einen Flageoletton vibrieren.

Etüde.

16. F. Mazas, Op. 36. № 7.





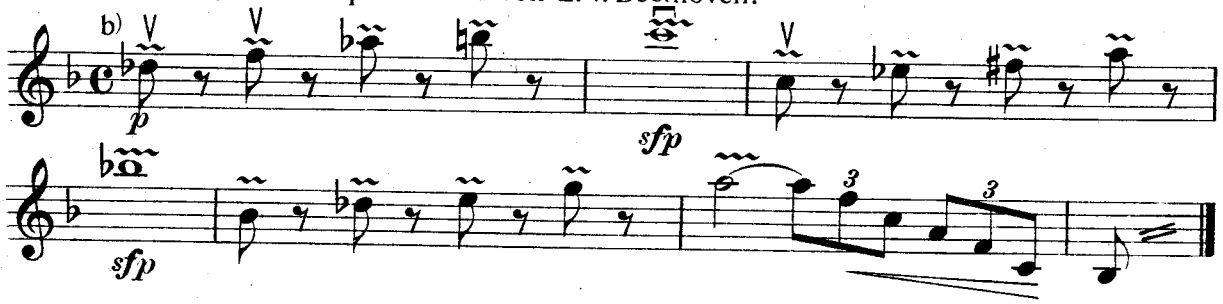
17. Aus dem Lerchenquartett von Jos. Haydn.

a)

usw.

Aus dem Quartett Op. 59 Nº 1 von L. v. Beethoven.

b)

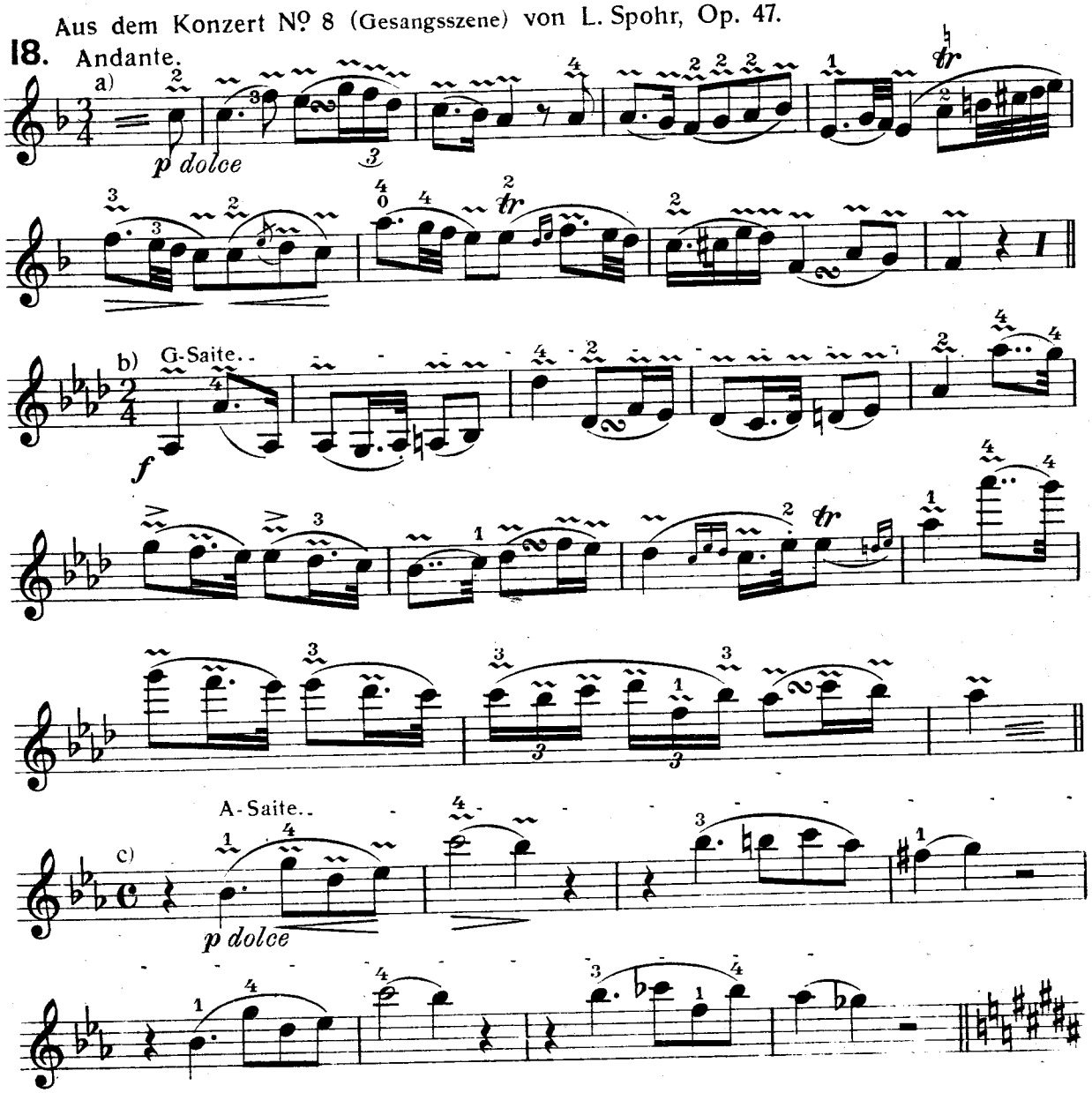


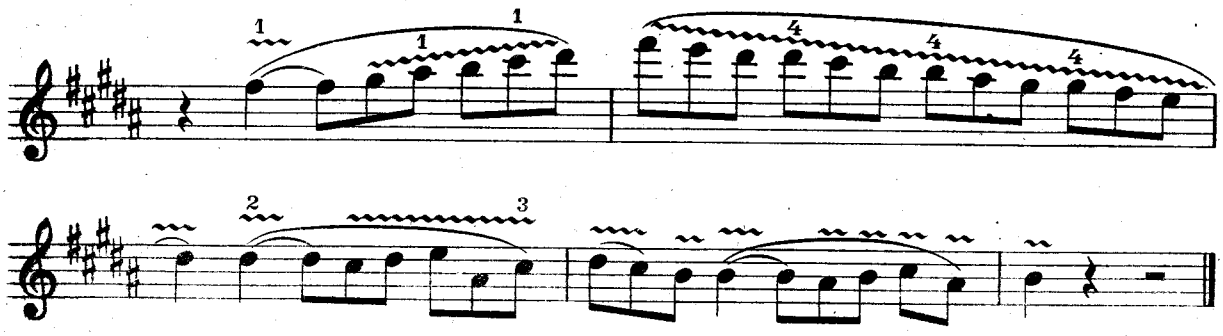
In Nº 18 sind 3 Themen aus der Gesangsszene von Spohr gegeneinander gestellt, die infolge ihres verschiedenen musikalischen Inhaltes ein unterschiedliches Vibrato erfordern. Das Thema bei a) verträgt kein ausschweifendes Vibrato. Die tiefe Innerlichkeit beziehungsweise Innigkeit, die uns wie ein andächtiges Gebet berührt, kann nur durch ein feinschlägiges Vibrato mit verhältnismäßig hoher Schwingungszahl bei geringerer Schwingungsweite zum Ausdruck gebracht werden.

Der Mittelsatz dieses Adagio (b) erfordert dagegen infolge seiner dramatischen, leidenschaftlichen Gestaltung, die unter anderem schon durch die dynamische Bezeichnung und die Triolenbewegung in der Begleitung gekennzeichnet wird, ein intensives Vibrato, ein Vibrato mit hoher Schwingungszahl und größerer Schwingungsweite.

Das unter c) angegebene Thema stellt eine Imitation einer italienischen Arie dar und verlangt trotz der gleichen Vortragsbezeichnung wie das Thema a) eine andere Ausdeutung: Schwingungszahl etwas geringer als bei a), aber größere Schwingungsweite dürften den Unterschied kennzeichnen.

Aus dem Konzert Nº 8 (Gesangsszene) von L. Spohr, Op. 47.





Portamento- und Schwungübungen.

Der Lagenwechsel als Bindung stellt eine Verbindung von Armschwung und Portamento dar. Da sowohl Armschwung wie Portamento den leichten Lagenwechsel und mithin auch das Vibrato fördern, habe ich in Nº 19 besondere Schwung- und Portamento-Übungen zusammengestellt, und zwar dem Schwierigkeitsgrad nach geordnet:

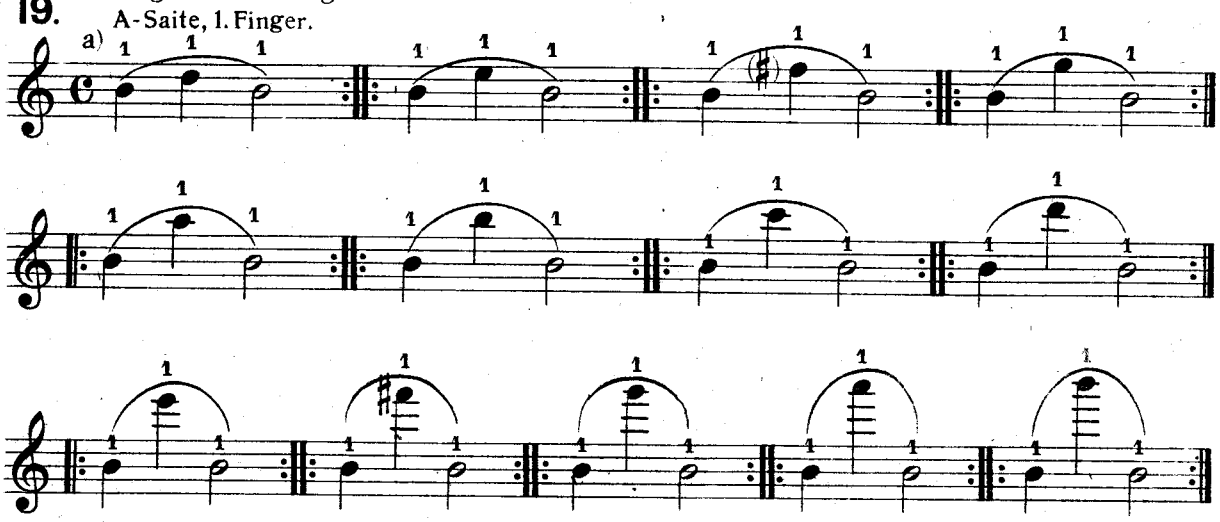
a) Portamento und Schwungbewegungen mit gleichem Finger.

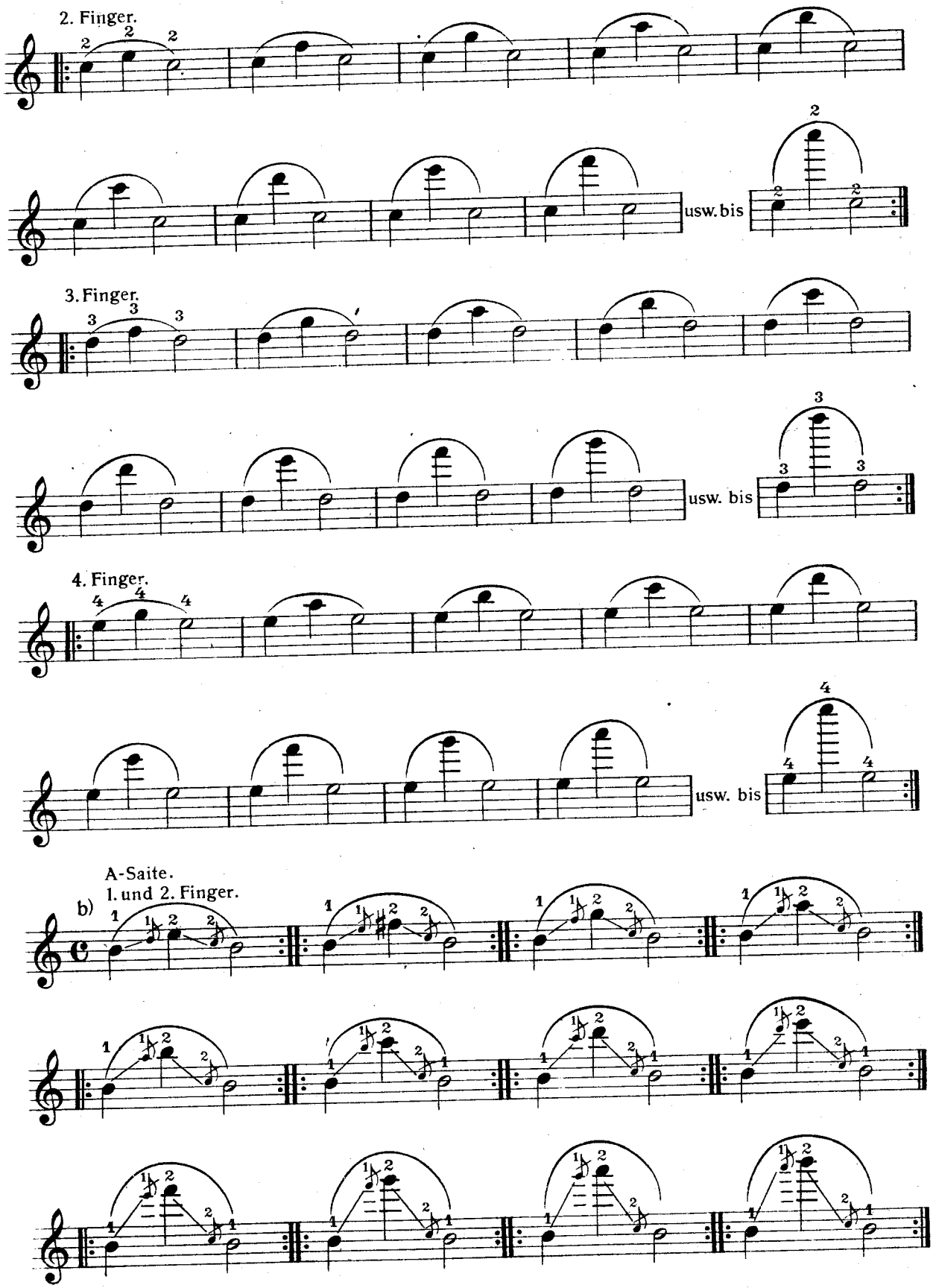
b) Der untere Ton wird mit tieferem Finger als der obere Ton gespielt; nach oben gleitet der tiefere Finger, nach unten der höhere. Bei den Beispielen darf die Vorschlagsnote als Ende der Gleitung nicht zu hören sein.

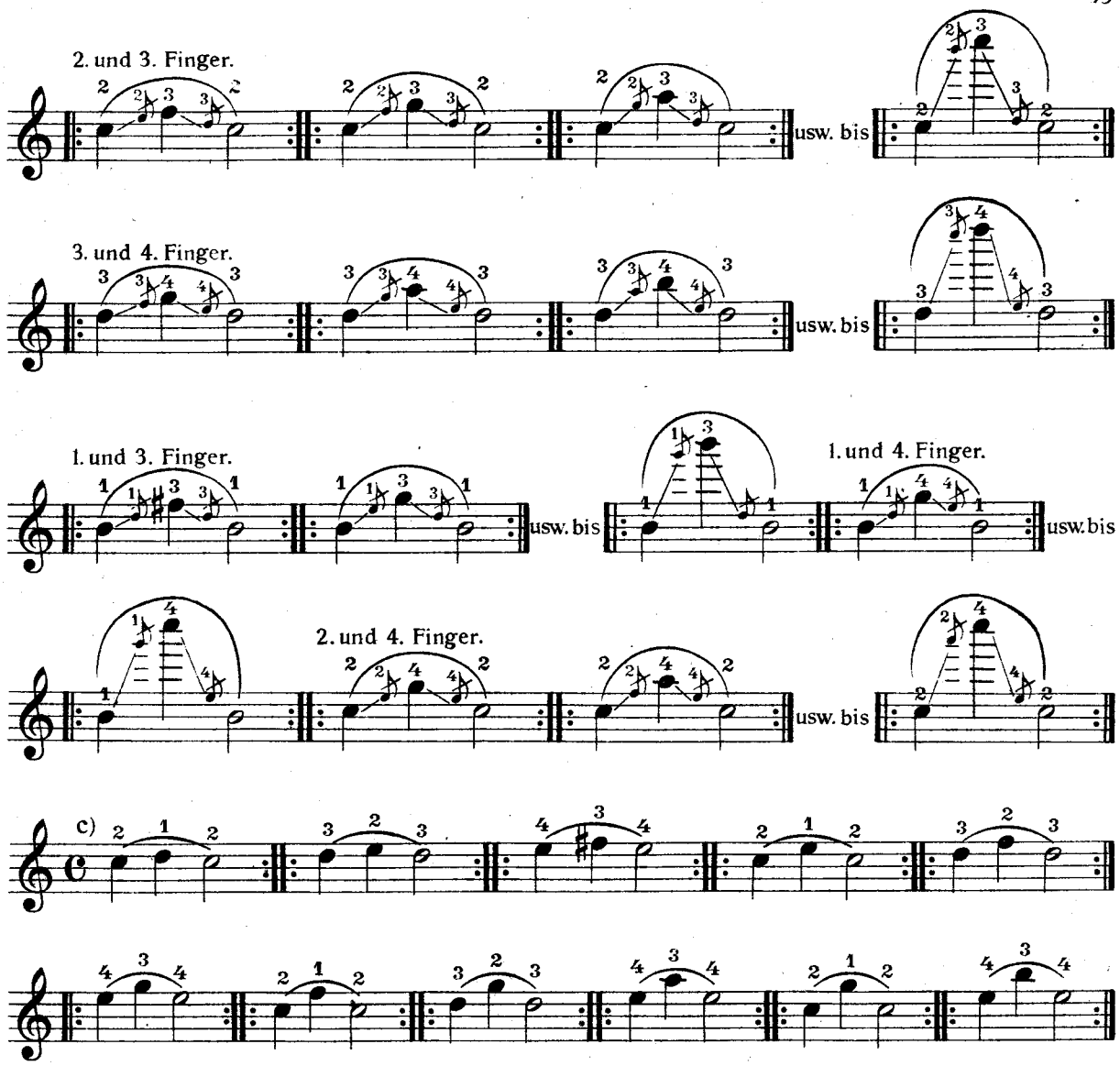
c) Der untere Ton wird mit höherem Finger als der obere gespielt. In diesem Falle fängt der höhere Finger zu gleiten an, während der untere unmerklich einsetzt und die Gleitung bis zum gewollten Ton führt. Das unmerkliche Einsetzen wird dadurch bewerkstelligt, daß, wie in dem ersten Beispiel bei c, der zweite Finger auf *c* zu gleiten beginnt und allmählich aufgehoben wird, als ob er von einem festaufgesetzten Ton zu einem Flageoletton übergehen wollte, bei *cis* ist das etwa erreicht, dann wird er ganz aufgehoben. Gleichzeitig mit dem zweiten Finger beginnt auch der erste zu gleiten, nur umgekehrt. Er beginnt bei *h*, berührt nur eben die Saite (wie im Flageolett) und geht allmählich zum festgegriffenen Ton über, wodurch dann die Bindung *c - d* hergestellt ist. Rückwärts ist es umgekehrt. Der Daumen wird nicht aktiv zurückgenommen, er bleibt passiv. In den folgenden Schwungübungen wäre ein aktives Zurücknehmen des Daumens auch unmöglich.

19. Mit gleichem Finger.

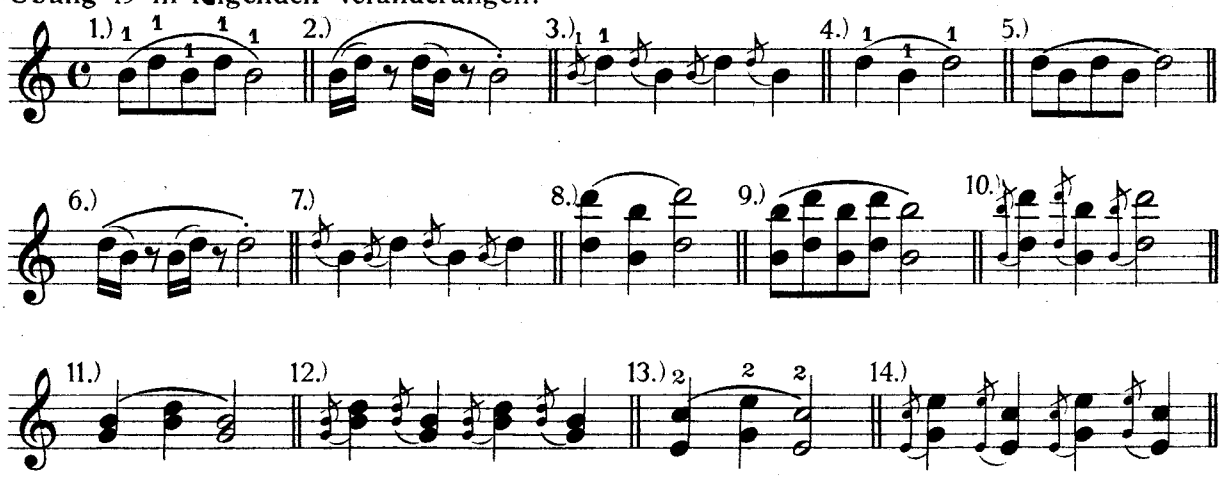
a) A-Saite, 1. Finger.




2. Finger.
usw. bis
3. Finger.
usw. bis
4. Finger.
usw. bis
b)
A-Saite.
1. und 2. Finger.

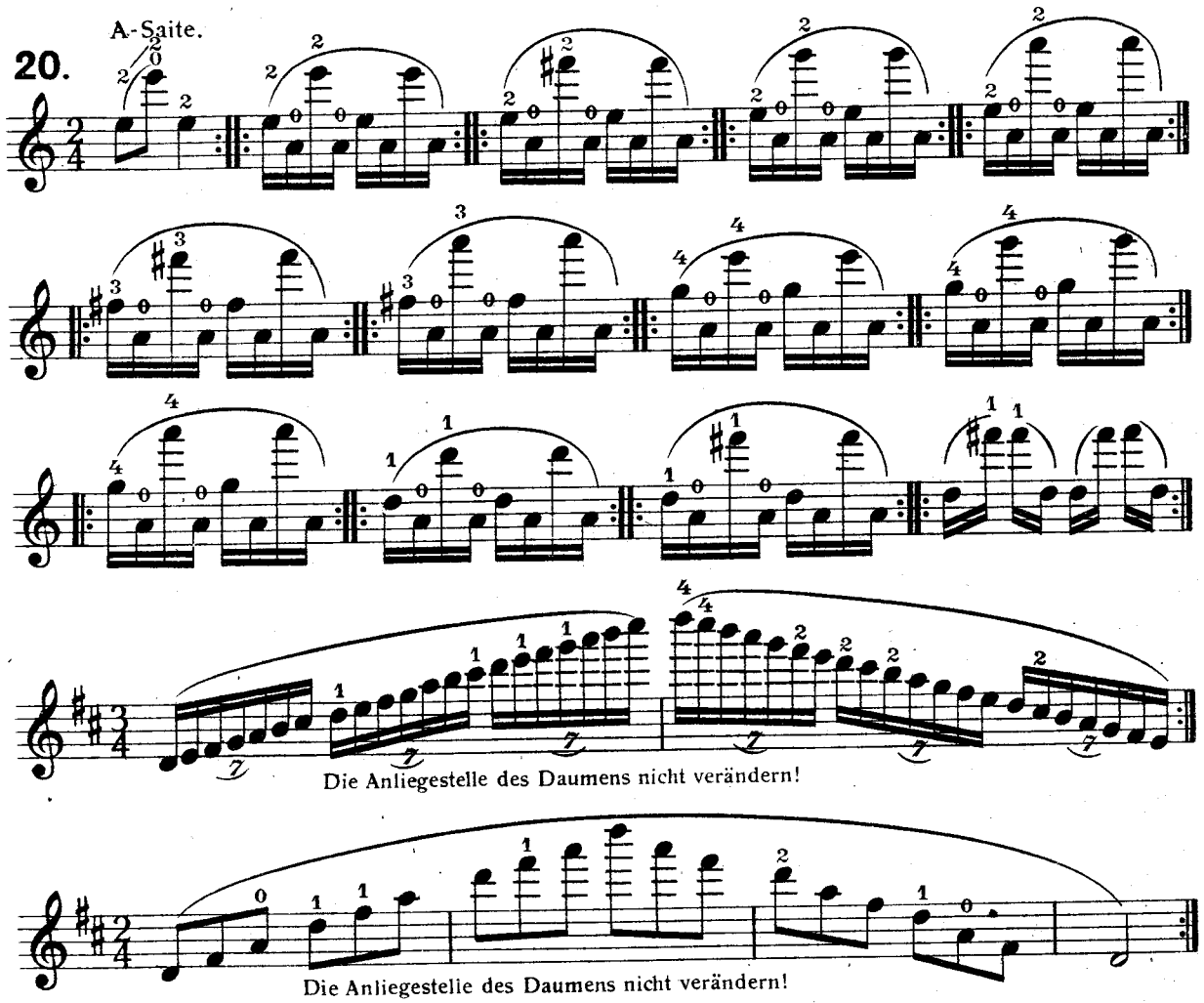


Übung 19 in folgenden Veränderungen.*)



*) Die Veränderungen der Übung 19 von 9 - 14 sind nur soweit zu übertragen, als sie durchführbar sind. Außerdem ist die ganze Übung so umzugestalten, daß die Beispiele, die alle mit der ersten Lage beginnen, alsdann von der zweiten, dritten und vierten Lage ausgehen.

Übung Nº 20 stellt eine Erweiterung von Übung Nº 5 dar. Die besondere Leichtigkeit des Lagenwechsels bleibt auch hier bestehen und findet seine Begründung in der Seite 28 geschilderten Daumendrehung. Die Beispiele bis zur Tonleiter werden mit der gleichen Daumenstellung gespielt, das heißt: die Anliegestelle als Drehachse des Daumens bleibt dieselbe. Bei der Tonleiter hat der Daumen in der ersten Lage seine Stellung zwischen dem ersten und zweiten Finger. Nach der dritten Lage wird er vom Arm in gleicher Stellung mitgenommen und behält dann diese bei. Beim Wechsel von der dritten zur ersten Lage tritt aktive Daumenbewegung ein.



Vorübungen zum Tonleiterspiel

mit Anwendung und Ausnutzung von Unterarmrollung, Gewicht (von Arm, Hand und Fingern) und Drehung (von Arm und Hand). Tragen der Geige von dem Daumen und Zeigefinger.

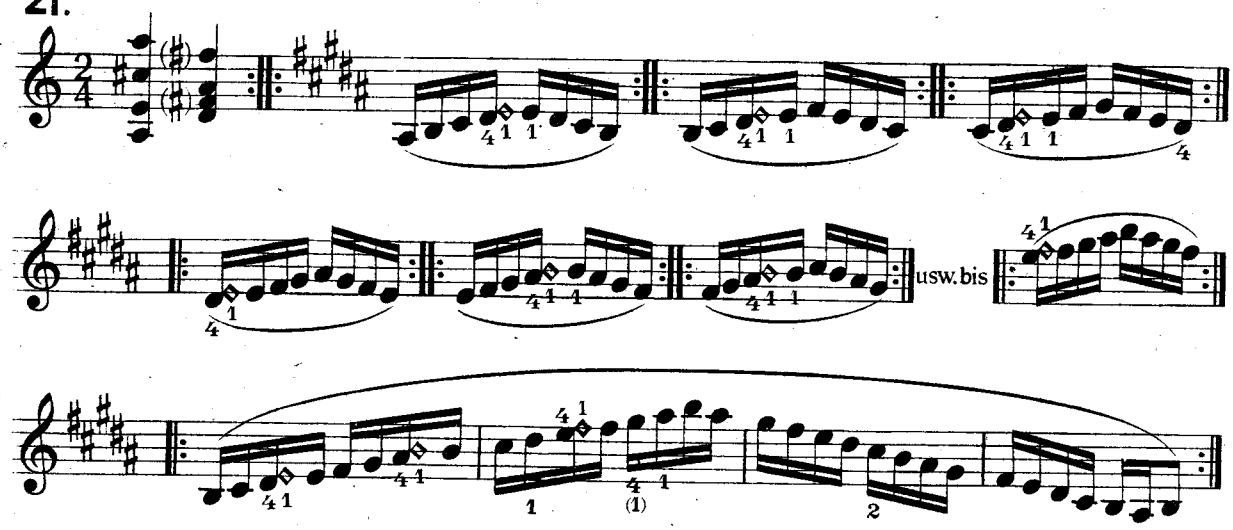
Als erste Vorübung zum Tonleiterspiel dient Nº 4 als Roll- und Klopfübung. Nº 4 sollen sich dann Nº 21 und 22 anschließen. Die beiden Akkorde am Anfang stellen die Drehbewegung dar, wie sie verkleinert beim Saitenübergang nach oben angewandt werden soll. Man spiele also zuerst die beiden Akkorde mehrere Male hintereinander und beobachte dabei die Arm- und Handbewegung. Der Ellbogen macht dabei eine Rechtsdrehung, durch die auch die Hand für jede Saite eingestellt wird; der Ellbogen steht also am weitesten nach rechts beim Spiel auf der G-Saite.

Die folgenden Übungen sind zuerst ganz langsam zu spielen, so, daß der Schwerpunkt fühlbar in jeden aufgesetzten Finger zu liegen kommt. Die Drehung übergibt ihn

dann gleichsam im Schwung dem ersten Finger. Abwärts ist nur eine gleichmäßige Ellbogendrehung nach rechts nötig. Die Finger sind nicht aufzuschlagen, sondern sie werden „katzenpfotenartig" aufgesetzt.

Um die Vollkommenheit und Leichtigkeit der Bewegung zu erreichen, muß die ganze Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, daß selbst bei den Akkorden die Drehung möglichst klein wird; bei den Geläufigkeitsübungen in H-Dur aber darf sie kaum noch sichtbar sein. Ein vorzügliches Übungsmaterial zur Beobachtung dieser Drehung bieten C. Fleschs Urstudien, Seite 15.

21.



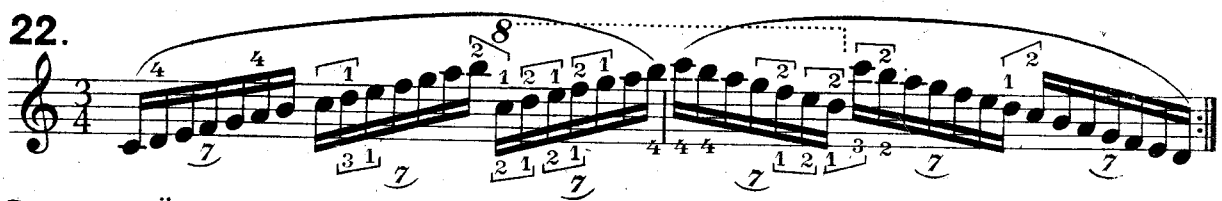
Tonleiter- und Akkordübungen.

Tonleitern und Akkorde sind die Grundelemente für die Entwicklung der Technik der linken Hand. Führen sie letztere über das ganze Griffbrett bis zu den höchsten Lagen, so ist die Ausführung schwierig und nur möglich, wenn der Lagenwechsel leicht von statten geht. Der Lagenwechsel ist es also, der besondere Schwierigkeiten verursacht, der einen Lauf ins Stocken bringt, wenn die nötige Leichtigkeit in der Handveränderung beziehungsweise der Lagenwechselbewegung nicht vorhanden ist.

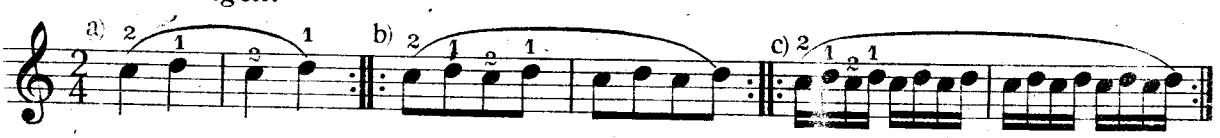
Eine natürliche Entwicklung der Technik für die linke Hand ist demnach nur möglich, wenn der Lagenwechsel zuweilen in den Vordergrund gerückt wird. Alle Stellen, die derartige Übungen bieten, ob in Etüden oder Stücken, müssen herausgegriffen und in der Art bearbeitet werden, wie ich es in Übung 22 an einigen Beispielen zeige.

Die besonderen Übungen sind zuerst mit passivem Daumen (siehe Übung No 25, erste Ausführungsart) auszuführen, alsdann aber auch der Übung No 20 entsprechend so, daß der Daumen an gleicher Stelle stehenbleibt.

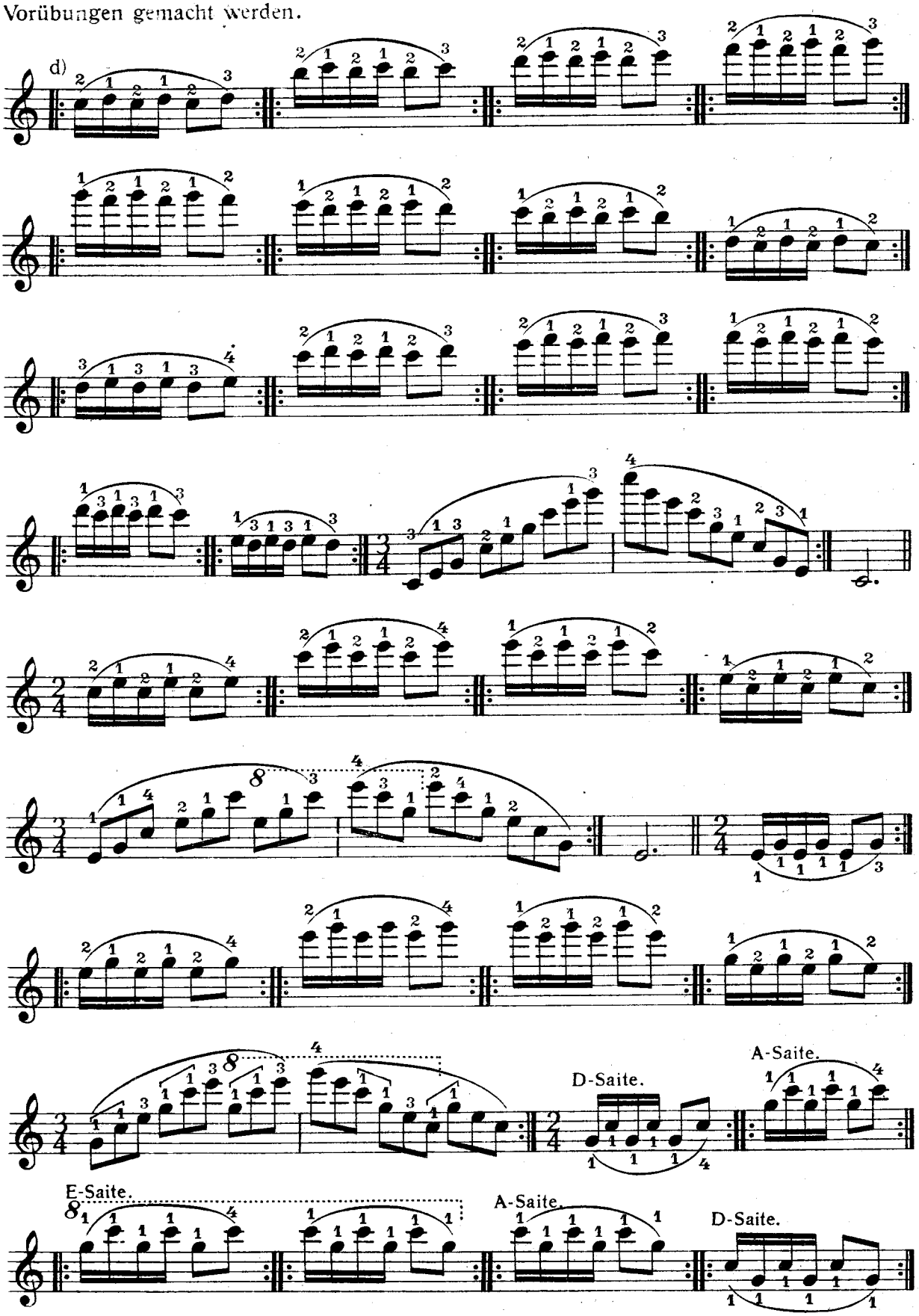
22.

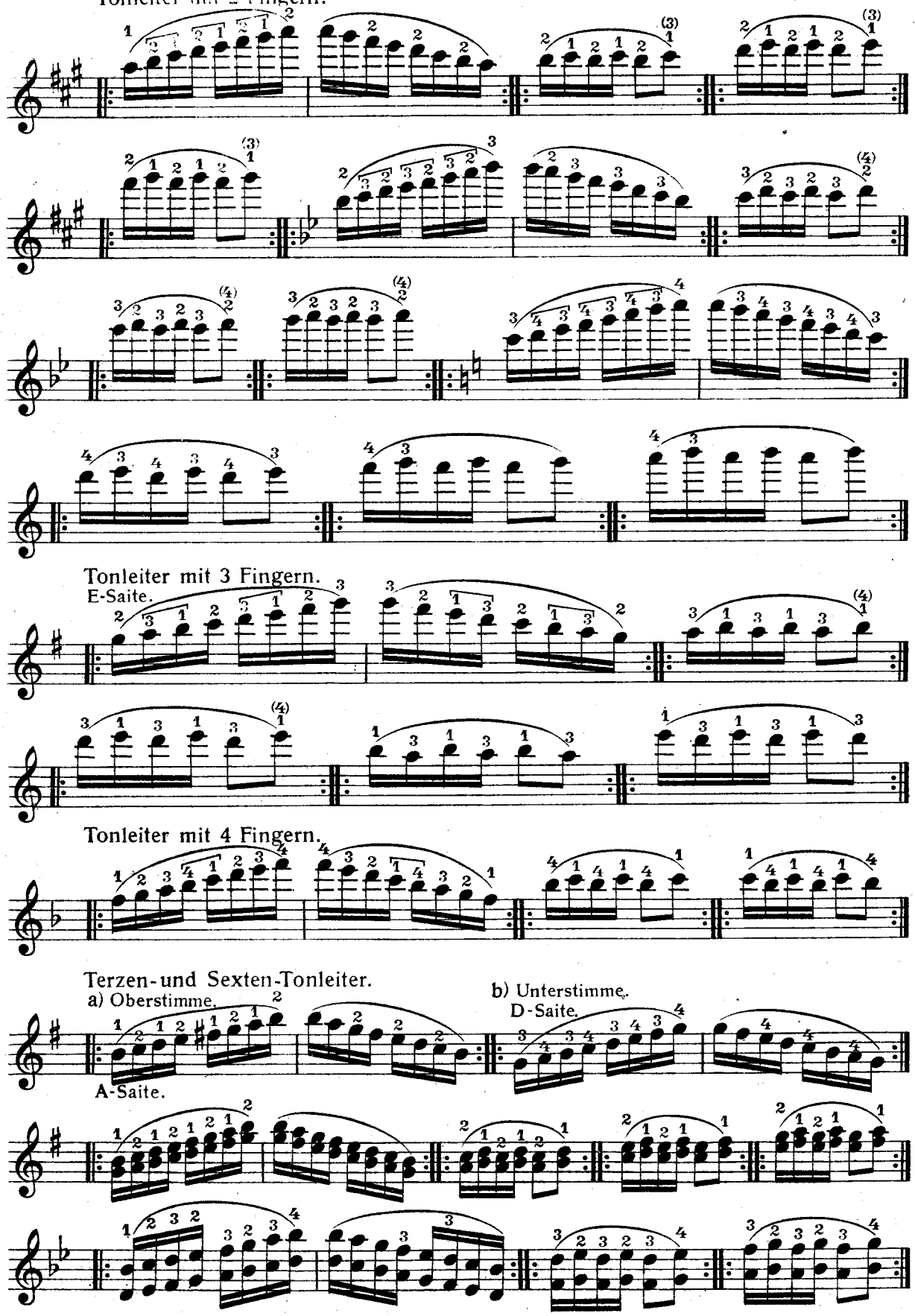


Besondere Übungen.



Zu allen Übungen in der Form von d) müssen den Übungen a), b) und c) entsprechende Vorübungen gemacht werden.




Tonleiter mit 2 Fingern.
Tonleiter mit 3 Fingern.
E-Saite.
Tonleiter mit 4 Fingern.
Terzen-und Sexten-Tonleiter.
a) Oberstimme.
A-Saite.
b) Unterstimme.
D-Saite.

Übung Nº 23 ist auf drei Arten auszuführen:

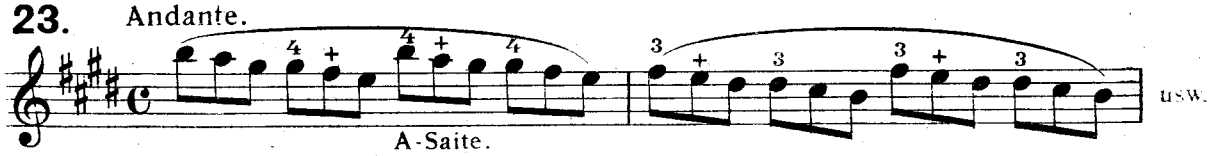
1.) Mit passiver Daumenhaltung, und zwar a) den Daumen abheben, b) den Daumen anlehnen und dem Arm in die jeweilige Lage folgen lassen. Die Geige wird dabei nur vom Kinn gehalten.

2.) Mit der durch Zeigefinger und Daumen oder durch diesen allein gestützten Geige. Ein Druck zwischen Kinn und Schulter ist zu vermeiden, so daß diese gewissermaßen nur „Fühlung" mit dem Instrument nehmen. Soll in dieser Art ein glatter Lagenwechsel zustande kommen, so muß er bei ruhigstehendem Arm vorbereitet werden. Es wird durch Zurücknehmen des Daumens (mit Supination verbunden) bewerkstelligt, wodurch dann keine Bewegung von der Schulter aus nötig wird. Der Daumen steht damit gleichzeitig bereit, das Tragen der Geige allein zu übernehmen, und sichert damit den glatten Lagenwechsel. Bei den mit + bezeichneten Noten soll die Daumenbewegung eintreten.

3.) In der Übung Nº 20 entsprechenden Art, wobei die aktive Daumenbewegung nur von der dritten zur ersten Lage angewendet wird.

Kreutzer = Etüde Nº 11.

23. Andante.



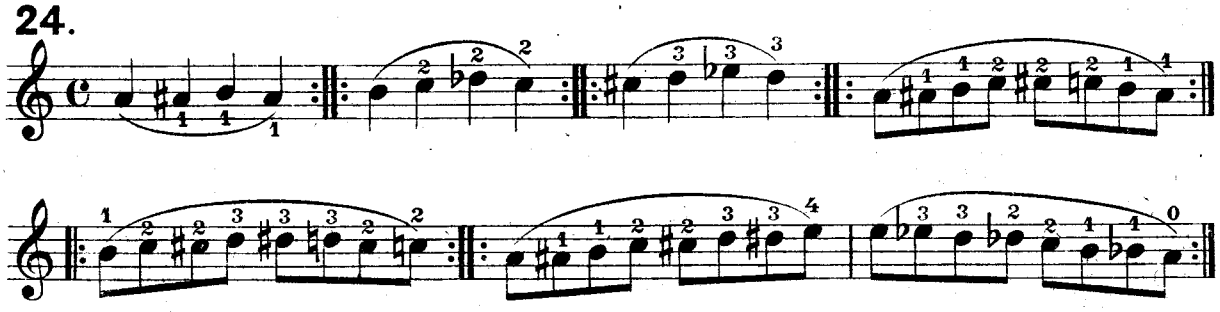
Die chromatischen Tonfolgen.

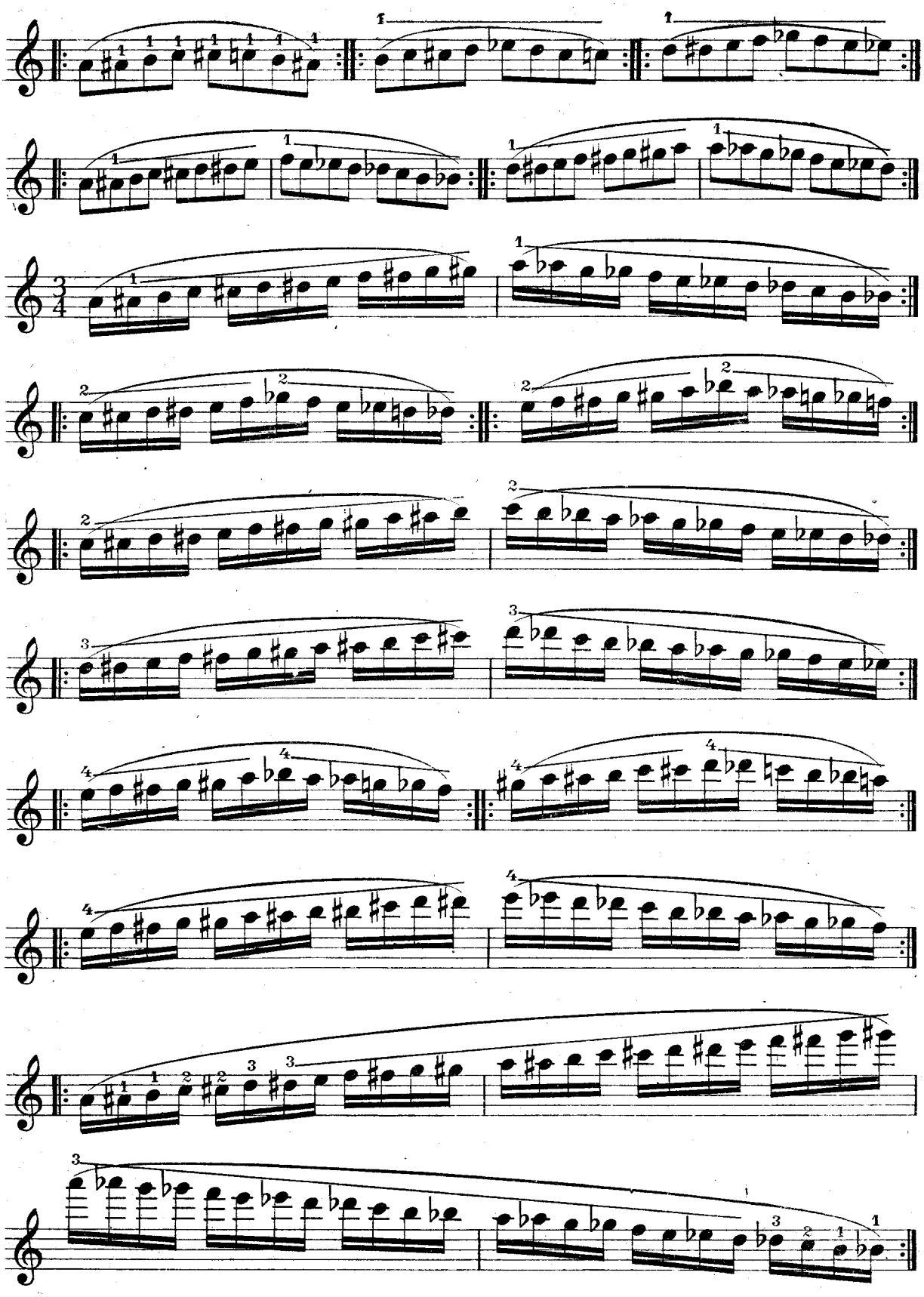
Bei dem Spiel chromatischer Tonfolgen liegt die Gefahr des Undeutlichwerdens, das man auch mit „Wischen" oder „Schmieren" bezeichnet, nahe. Es entsteht meistens, wenn der Halbtonschritt mit gleichem Finger mit dem Finger selbst oder durch eine reine Handgelenkbewegung ausgeführt wird.

Ich verweise auf das diesbezüglich Ausgeführte im theoretischen Teil (Seite 21), wonach die Chromatik auf der Geige, im besonderen bei Glissandos aus der Oberarmrollung entsteht, welche die kurzen, energischen Würfe liefert, das Beugen oder Strecken des Unterarmes und andere Ausgleichsbewegungen aber gleichmäßig erfolgen. Da aber das sogenannte Armvibrato aus dem gleichen Bewegungsimpuls entspringt, so kann es hierbei dadurch zum technischen Hilfsmittel werden, daß man sich die chromatischen Glissandos als ein solches Vibrato denkt, wobei bei aufwärtsgehenden Tonfolgen die obere Grenzlage, bei abwärtsgehenden die untere Grenzlage der Vibratoschwingungen besonders betont wird, während der betreffende Finger nicht, wie es Figur 6 andeutet, nachgibt, sondern, der Figur 7 entsprechend, mit fortgeschoben wird.

An die hier gegebenen Beispiele können sich anschließen: Sitt, Op. 32 Nº 55 (auch in Oktaven); Violinschule von Josef Joachim und Andreas Moser, von Seite 205 bis 209 des zweiten Bandes, und ähnliches.

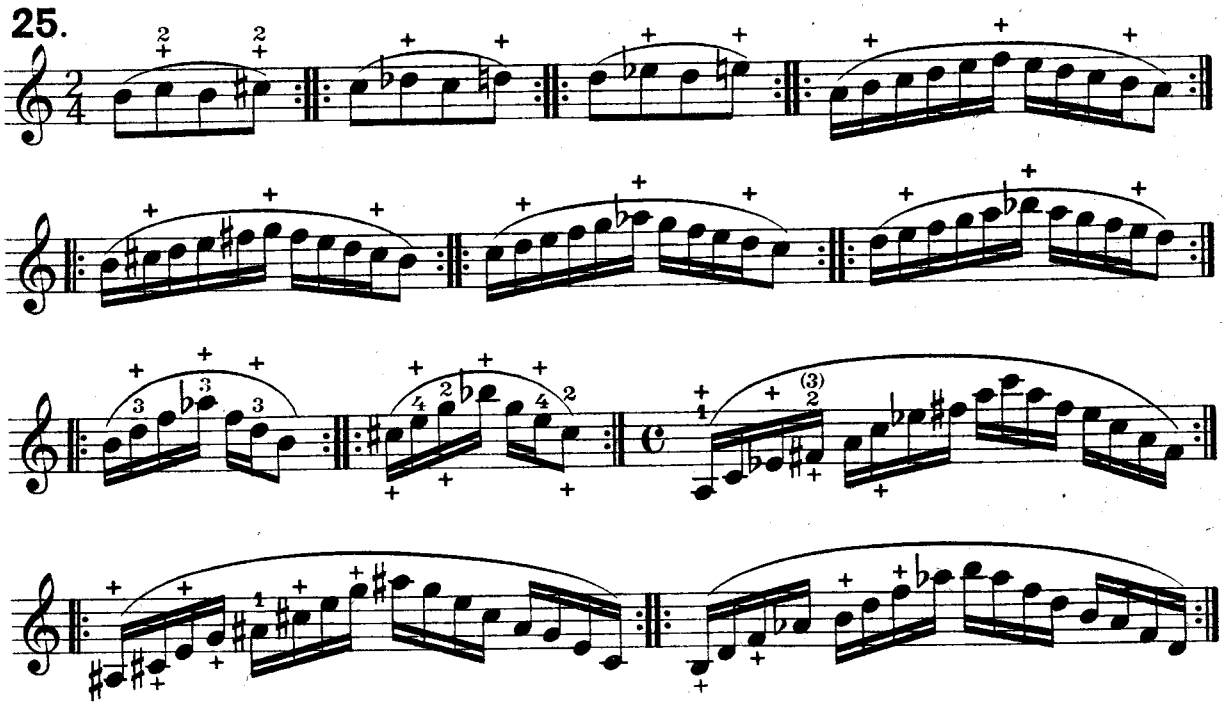
24.





Die Beispiele in Nº 25 sollen zur Beobachtung der Hand dienen, die bei den mit + bezeichneten Noten, und zwar von + bis +, eine Bewegung im Sinne einer Vibratoschwingung ausführt.

25.



Das Unter- und Übergreifen.

Die Übung Nº 26 zeigt, wie mit Hilfe der Arm-Schwungbewegung in ähnlichem Sinne wie im Vibrato nach oben und unten die schwierigsten Spannungen verhältnismäßig leicht und mühelos ausgeführt werden können. Ist dabei die Fingerspreizung zwar nicht ganz auszuschalten, so wird sie doch durch den Armschwung zum großen Teil ersetzt.

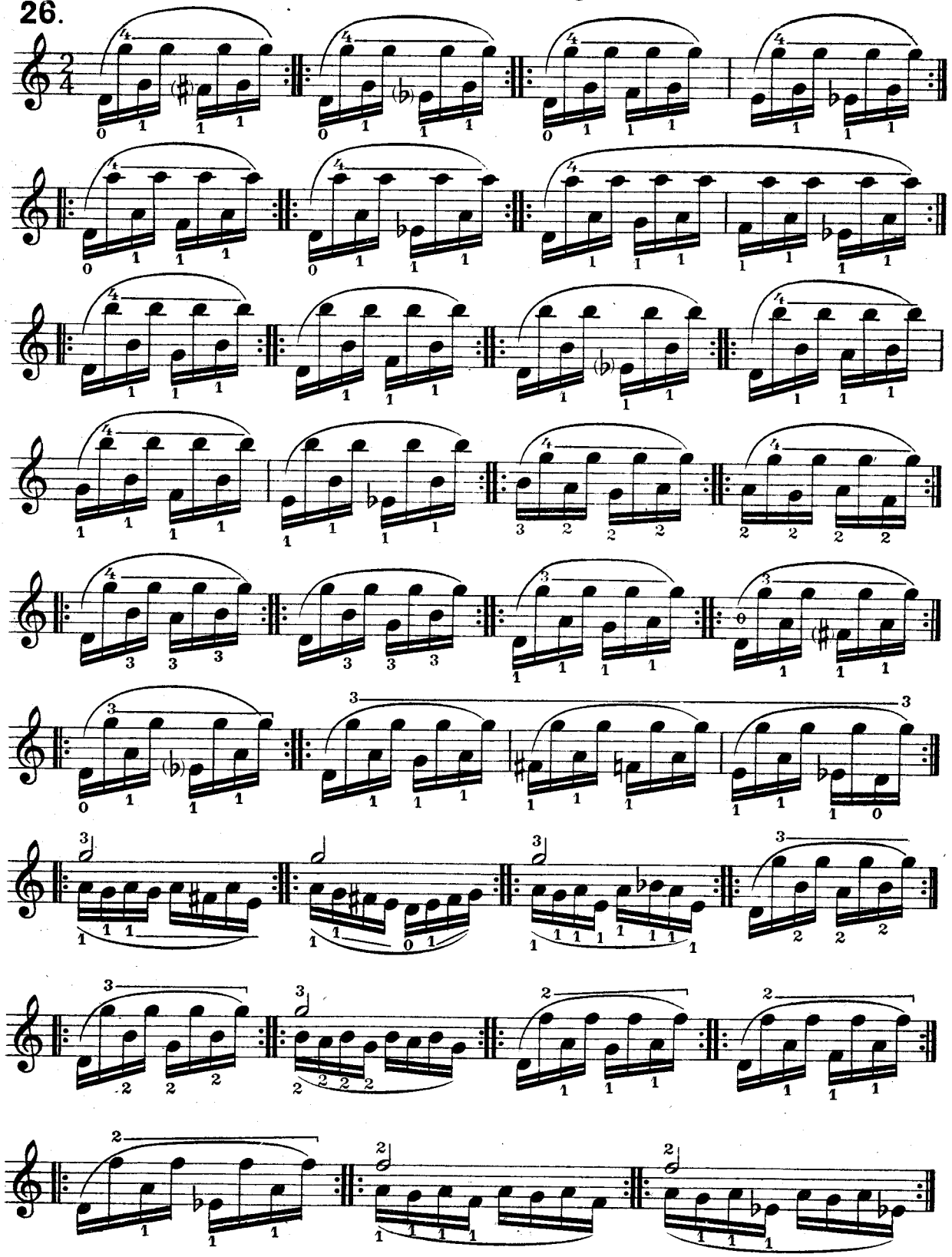
Mit dem Schwung nach unten lassen sich schon am Anfang leicht große Strekkungen ausführen, besonders wenn diese zwischen dem ersten und vierten Finger liegen; dagegen bieten Streckungen mit dem Schwung nach oben erhebliche Schwierigkeiten. Es ist hierbei ein gewisser Trick zu beachten: der untere Finger (man nehme anfangs den ersten) darf nicht mehr und mehr gebeugt werden, sondern er muß sich mit der Größe der Spannung allmählich strecken. Es wird erreicht, indem man zunächst den Daumen von seiner vorschriftsmäßigen Lage aus aktiverweise vorschiebt, so, daß die Innenseite der Daumenspitze in die Kurve der Halsabbiegung zu stehen kommt. Diese Stellung entspricht dann etwa der natürlichen Daumenstellung der achten Lage.

Ist der erste Finger bis dahin stehen geblieben, so hat ihn auch die Daumenbewegung, mit der schon Armbewegung verbunden ist, etwas gestreckt. Das Weitere macht dann die Beugung, die den ersten Finger um seinen Stützpunkt, die Fingerkuppe, dreht und ihn gleichzeitig streckt. Die ganze Bewegung ist alsdann in einem Schwung als Lagenwechsel mit passiver Daumenhaltung zu vereinen, während der erste Finger stehenbleibt und durch den Armschwung nach oben gewissermaßen auf-

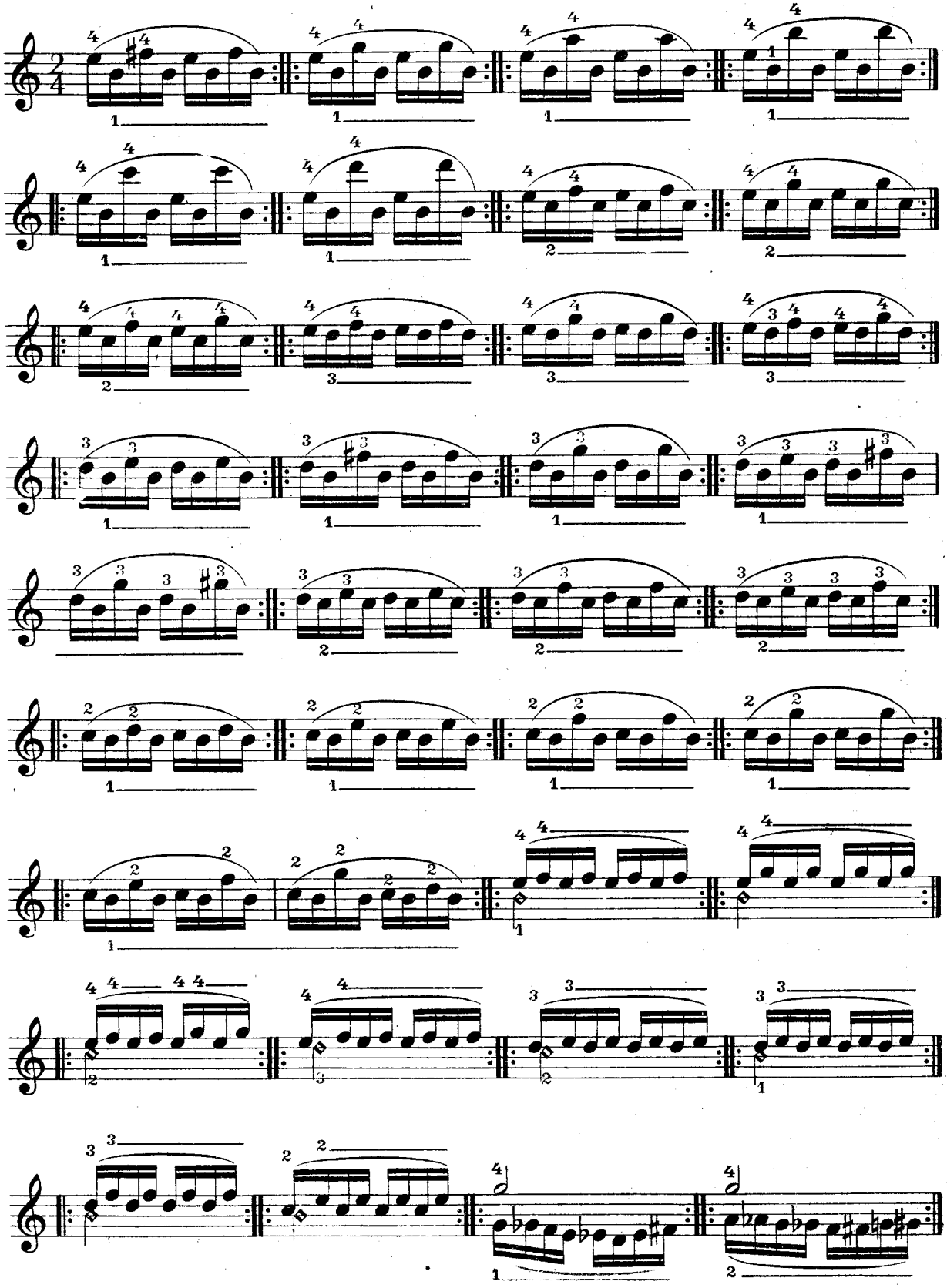
gezogen, gestreckt wird. Es ist die typische Spreizbewegung beim Cellospiel, wobei durch die größere Mensur die größte Spreizmöglichkeit ausgenutzt werden muß, nämlich: die Spreizung mit gestreckten Fingern.

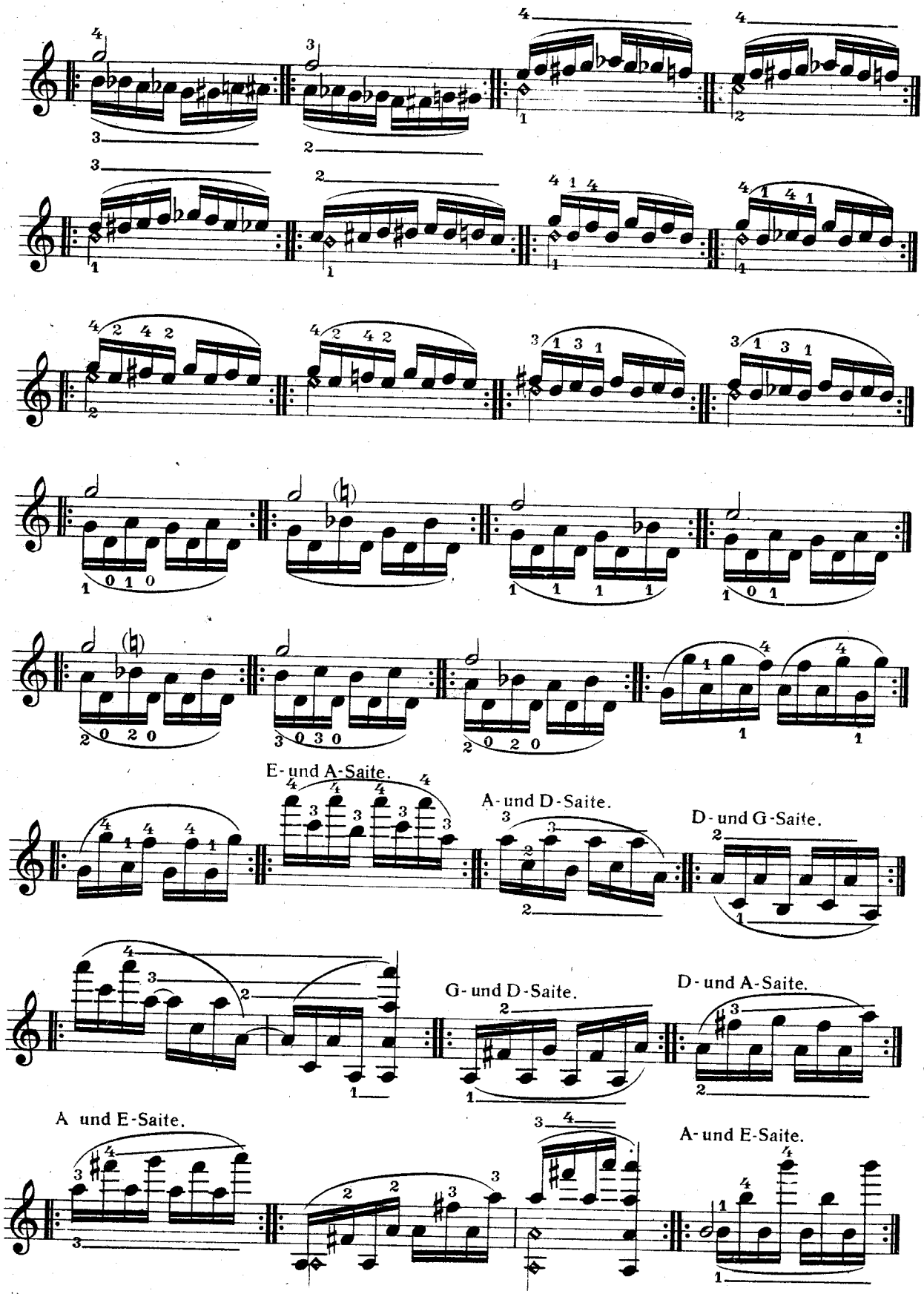
A. Das Untergreifen mit Hilfe der Schwungbewegung nach unten.

26.



B. Das Übergreifen mit Hilfe der Schwunbewegung nach oben.




E- und A-Saite.
A- und D-Saite.
D- und G-Saite.
G- und D-Saite.
D- und A-Saite.
A und E-Saite.
A- und E-Saite.

Nº 27 soll veranschaulichen, wie komplizierte Akkorde mit Hilfe der (Vibrato=) Schwungbewegung erleichtert werden.

Bei Akkorden, welche innerhalb einer Lage nicht auszuführen sind, sondern zwei oder mehrere Lagen umfassen, bestehen zwei Ausführungsmöglichkeiten:

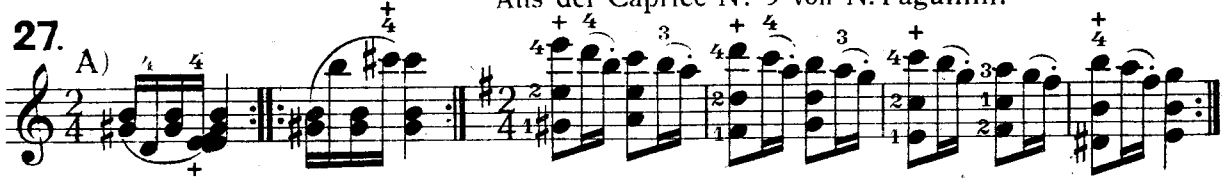
a) durch Übergreifen mit dem Schwung nach oben,

b) durch Untergreifen mit dem Schwung nach unten.

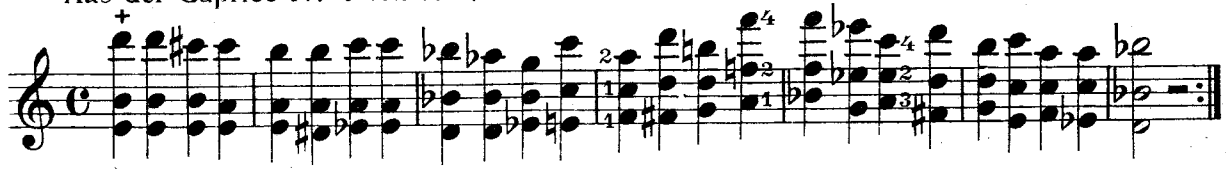
Manche Akkorde erfordern beide Bewegungen, wie in den Beispielen bei c) ersichtlich ist. Man macht sie aber dann nicht zugleich, sondern je nachdem die eine oder andere zuerst.

27. A)

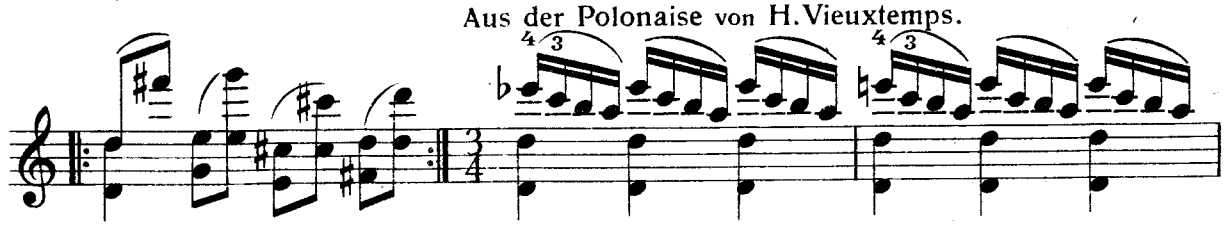
Aus der Caprice Nº 9 von N. Paganini.



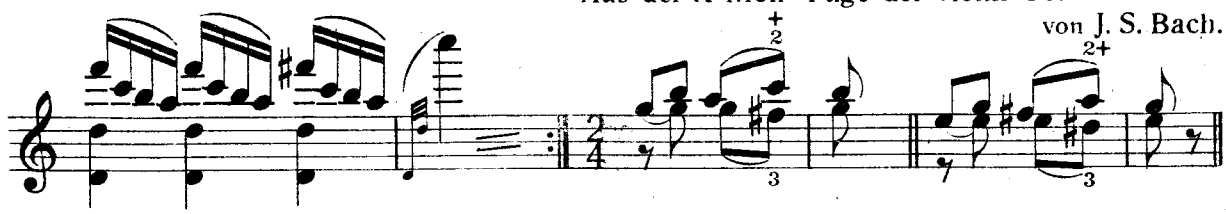
Aus der Caprice Nº 4 von P. Rovelli.



Aus der Polonaise von H. Vieuxtemps.

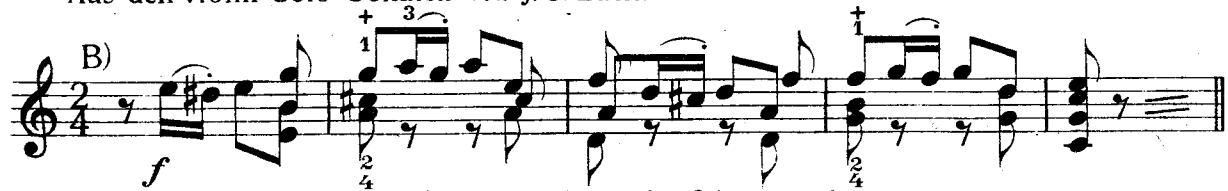


Aus der A-Moll= Fuge der Violin-Solo = Sonaten von J. S. Bach.

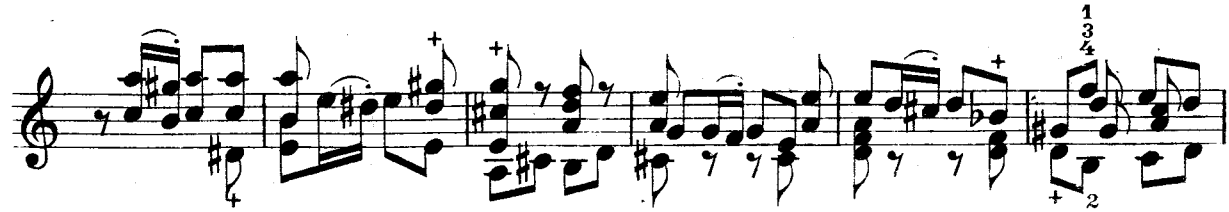


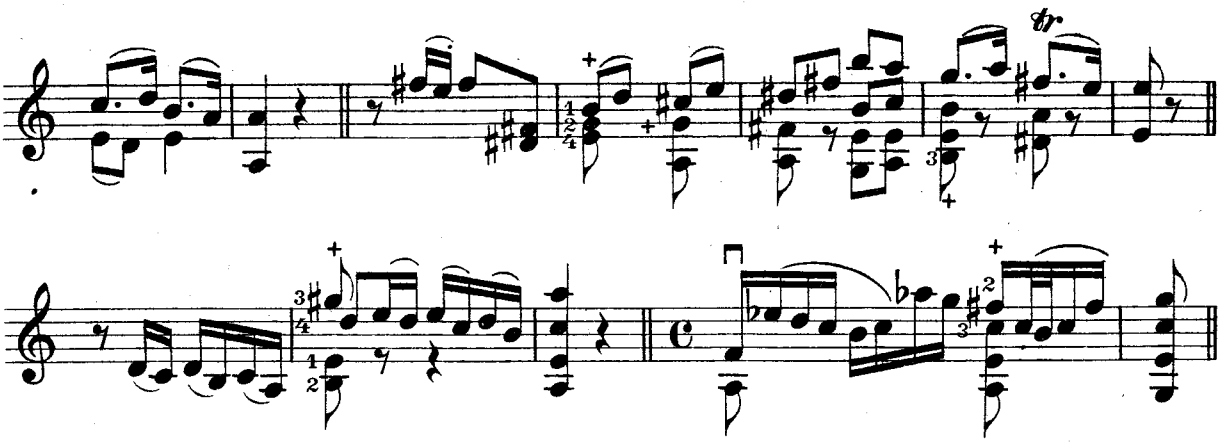
Aus den Violin-Solo=Sonaten von J. S. Bach.

B)



g zweite Lage, cis und a mit dem Schwung nach unten

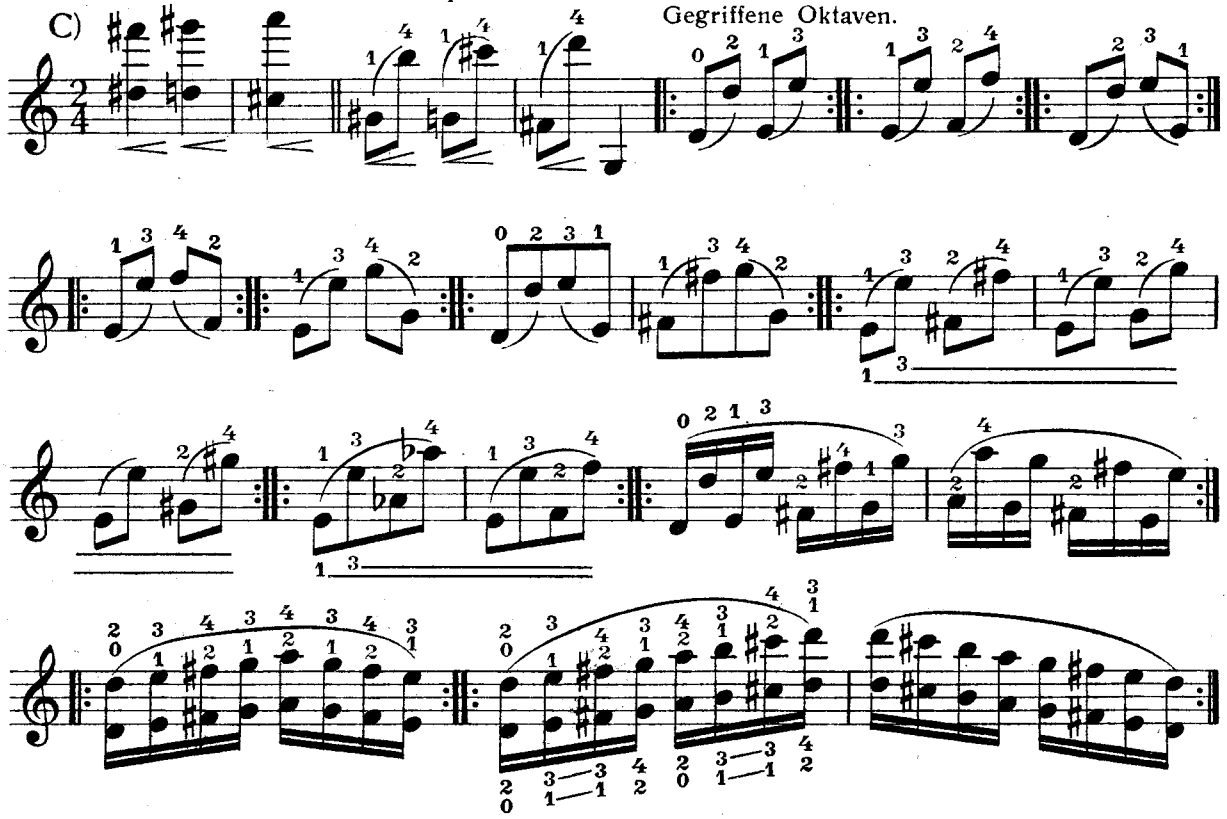




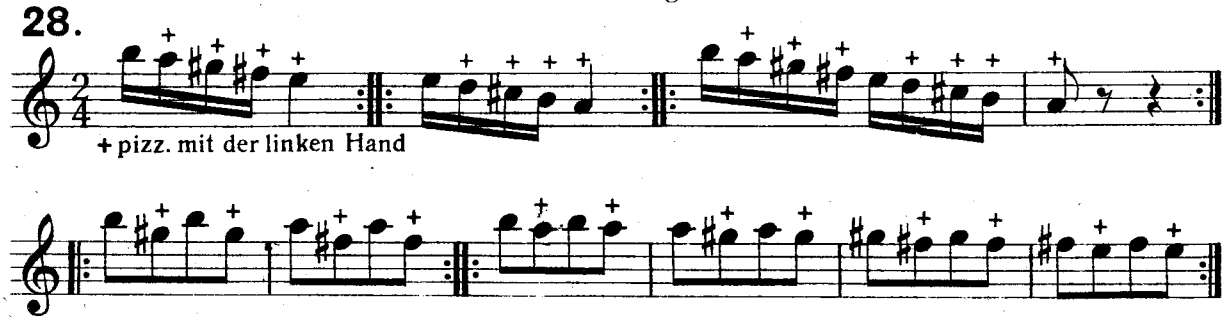
Aus dem Konzert Nº 9 von L. Spohr.

C)

Gegriffene Oktaven.



Pizzicato-Übungen

mit Hilfe der Rollung (Pronation).

28.