

# Inhaltsverzeichnis.

	Seite
<b>Gesang und Gesangsmethoden.</b> Von Professor Dr. phil. Erwin Roß . . . . .	1
<b>Einleitung</b> 1. — <b>Ziele</b> 2. — Eigenschaften einer vollendeten Stimme 2. — Vollendete Stimme unabhängig von Zeit und Stil 6. — <b>Ausgangspunkt</b> 7. — Einführung 7. — Bau und Arbeitsweise der Stimme 8. — Vom Atmen 8. — Von der Kehle 9. — Register und Resonanz 10. — Anlagen 11. — Vom Ansatzrohr 11. — Stimmuntersuchung 12. — <b>Wege</b> 15. — Grundsätzliches über Ausbildung 15. — Grundlagen für alle Wege 15. — Atemstütze 16. — Singen und Sprechen 16. — Die hauptsächlichsten Fehler 18. — Was ist die Kernfrage aller Bildung? 19. — Ursprung der Fehler 20. — Die Registerdivergenz als Kernfrage 21. — Registertrennung 22. — Heilungsmöglichkeiten 26. — <b>Die Mittelstimme als Schlüssel zur Lösung</b> 28. — Die Schwartzsche Lehre (Stauprinzip, Artikulationsprinzip, Klangeinheit der schönen Stimme) 28. — Mittelregister 30. — Luftdruck und Spannung 30. — Bildung von Vokalklängen 32. — Bildung von Konsonanten 33. — Dreistufige Ausbildung 34. — Krisen bei der Ausbildung 38. — <b>Die Bruststimme als Schlüssel zur Lösung</b> 39. — Grundlegendes 40. — Stimmgruppen 40. — Inhalt und Charakter des Studiums 41. — Die Stimmkrisen 42. — Aufbau der Stimme und Zeitdauer des Studiums 42. — Die stimmtechnischen und tonlichen Bezeichnungen der Lehre vom Stauprinzip 43. — Die Lehre von dem Dualismus der Stimme 44. — Der Vokaldualismus 44. — Der Wortdualismus 45. — Der Registerdualismus 45. — Dualismus der Dynamik 46. — Der Einsatzdualismus 46. — Der Dualismus der Lagen 46. — Die Lehre vom echten und falschen Ton der Stimme 47. — Die Konturen des Tones 47. — Beiklänge 47. — Schwartz, Armin und andere Lehrer 48. — <b>Das Kopfreister als Schlüssel zur Lösung</b> 50. — Reineckes zehn Gebote 51. — Physiologische Grundlagen 51. — Atem 51. — Stimmapparat 52. — Tonerzeugung 52. — Stärke, Höhe, Klangfarbe 52. — Verwendung der Register 53. — Das Ansatzrohr 54. — Falscher Tonansatz 54. — Praktische Tonbildung 54. — Grundsätzliches 54. — Hilfsmittel 55. — Der ideale Tonansatz 56. — Mundstellung beim Singen 56. — Vorbereitende Übungen 57. — Resonanzübungen 57. — Merkwürdige Begleiterscheinungen bei der Vokalbildung 57. — Ergänzungen (Färben, Vortrag, Triller) 57. — Anlage der Stimme 58. — Das Zwerchfell als Schlüssel zur Lösung 58. — Partialtöne 60. — Automatische Stimmbildung 60. — Rückblick 61. — Der Ton als Erscheinungsform der Seele 63. — Der Ton ist Triebfeder der Stimmbildung 63. — Typenlehre (Ottmar Rutz) 65. — Seele und Körper 66. — Praktische Erfahrungen 66. — Typenlehre und Vortrag 68. — <b>Beschluß.</b> Ein Weg als Brücke zwischen andern 69. — Sind die „Methoden“ grundverschieden? 70. — Zweck dieser Arbeit 73. — Übersicht über die natürliche Gesangstechnik 74. — <b>Literaturangaben</b> 75.	
<b>Die Ausbildung der menschlichen Stimme.</b> Von Professor Franziska Martienßen-Lohmann	76
Stimmbildnerische Einzelarbeit und Totalitätsprinzip 76. — <b>Das gesangstechnische Könnensgebiet und der Anfänger</b> 78. — Das gesangstechnische Könnensgebiet in gesangskritischer Formulierung 78. — Die Registerfunktion als Zentrum aller Arbeit 80. — Das Ungeordnete ist Charakteristikum des Anfängertums 82. — Die vier verschiedenen Anfängergruppen 84. — Übersicht über den sogenannten Anfängerunterricht 85. — Der Begriff der sängerischen Disposition 88. —	

Arbeitsbeispiel bei zu schlapper Gesamteinstellung des Schülers 91. — Arbeitsbeispiel gegen die falschen Spannungstendenzen im Gesamtapparat 92. — Gegen Unter- und Überbetonung des Spannungsmomentes 95. — Zusammenhänge zwischen Atem-, Artikulations- und Resonanzgebiet 96. — Triebresonanz und Ersatzresonanz 98. — Resonanzfrage auch Atemfrage 99. — **Ein Arbeitsbeispiel: Entwicklung einer jungen Tenorstimme** 100. — Stimmprüfung und Arbeitsplan 100. — Schädigende Registereingriffe 102. — Klarlegung des Registerbegriffs 104. — Das Schaffen der Vorbedingungen für die Klangeinheit 106. — Erste Resultate 108. — Beginn der Pianoarbeit 111. — Einsetzen der Resonanzarbeit 113. — Übersicht über das Gewonnene 114. — Das Einsatz- und Ansatzstudium 116. — Beginn der Höhen- und Tiefenarbeit 118. — Rückblick 119. — Beginn der Basierung der Stimme 120. — Rundung und Fülle des Stimmklanges als Charakteristikum der Reife 122. — **Das Lied als Stimmerzieher** 123. — Wahl der Lieder unter bestimmtem stimmerzieherischem Gesichtswinkel 125. — Begrenzung und Erweiterung der individuellen Anlage 126. — Gruppeneinteilung der Liedliteratur für die Kopfstimme 128, für die Mittelstimme 129, für die Bruststimme 130. — Die Stücke für Griff und Präzision des Tonansatzes 131. — Die Studien für Artikulationsgeschicklichkeit und Parlanto 132. — Zur Vorbereitung für die Koloratur 133, für das Gebiet der Koloratur selbst 133. — Die beiden Grundarten der Koloratur 134. — Lieder für das Martellato 135. — Lieder für das Staccato 136. — Der Begriff des sängerischen Legato 138. — Legato und Linienarbeit 141. — Befreiung vom technischen Gedanken 142.

## Der Weg zu den Tasteninstrumenten . . . . . 145

### Das Klavier. Von Professor Walter Rehberg . . . . . 145

Die umfassende Bedeutung des Klaviers 145. — Elemente des Klavierklanges 145. — Anschlag und Klangfarbe 146. — Probleme der Tongestaltung 148. — Die manufaktologische Unzulänglichkeit der Klaviatur 150. — Die Spielbewegungen der Finger 151. — Probleme der Fingergymnastik 152. — Aufgaben der einzelnen Finger 153. — Die Fingermuskeln 154. — Wichtigkeit der Fünffingertechnik 155. — Fingertechnik und Klaviersatz 156. — Die Arm- und Rumpfbewegungen und die Gewichtsausnutzung 157. — Die Einheit von Körpergefühl und musikalischem Ausdruck 160. — Probleme der Methodik 164. — Mannigfaltigkeit der Spielbewegungen und der Individualitäten 165. — Pädagogisches 165. — Sitz und Haltung 166. — Atemtätigkeit 167. — Theoretisches 168. — Grundstellung der Hand 169. — Die grundlegende Fingerübung in gefesselter Lage 169. — Fingeranschlag 171. — Veränderung der natürlichen Handlage 172. — Veränderung der einfachsten Fingerlage 174. — Seitenbewegung der Finger 175. — Der Daumenuntersatz 176. — Abhängigkeitsverhältnis der Finger 177. — Artikulationstechnisches 178. — Staccato, Portato, Legato 178. — Legatissimo 179. — Der Triller 180. — Übungen für die Denkfertigkeit 181. — Rhythmische Übungen 182. — Das freie Fingerspiel 183. — Die Gewichtsverteilung 183. — Parallel- und Gegenbewegung 184. — Übungen mit fortschreitender Hand 185. — Probleme des Untersatzes und Lagenwechsels 185. — Motorik und Fingersatz der Tonleiter 187. — Die chromatische Tonleiter 189. — Praktische Winke zum Skalenspiel 191. — Zweiklang und Akkord 192. — Mehrklänge und deren Anschlagprobleme 193. — Tondosierung der Mehrklänge 194. — Die Treffsicherheit 195. — Die Oktave 196. — Der Fingersatz im Dienst des musikalischen Gedankens 196. — Der Fingerwechsel auf einer Taste 198. — Andere Mehrklänge 199. — Die Arpeggie 200. — Die Praxis des Arpeggienspiels 202. — Universal-Arpeggienübung 203. — Zur Technik des Übens 204. — Die Doppelgriffe 205. — Doppelgriffskalen 207. — Die Fingersätze für die Tonleitern in Doppelgriffen 208. — Die Spielbewegungen bei weiter Lage 211. — Bewegungsarten der Sprungtechnik 212. — Sprungübungen 213. — Das Pedal und sein primärer Zweck 215. — Die sekundäre Aufgabe des Pedals 216. — Pedal und Tonhöhe 217. — Die „halbe“ Dämpfung 220. — Das unvollständige Pedaltreten 221. — Die Pedalanwendung in der Literatur 222. — Pedal und Klaviersatz 224. — Pedal und Artikulation 226. — Das zweite (linke) Pedal 226. — Die Anwendung der „Verschiebung“ 227. — Instruktive Klavierliteratur 229. — Die Klavierpädagogik 230. — Schöpfung und Nachschöpfung 232.

**Die Orgel.** Von Professor Ernst Graf . . . . . 235  
Die geschichtliche Entwicklung der Orgel 235. — Das Wort Orgel 235. — Veranschaulichung der heutigen Dispositionsgrundsätze 241. — Die geschichtliche Entwicklung des Orgelspiels 242. — Die Pedalspieltechnik 247. — **Das Orgelspiel** 249. — Grundlagen der Orgelspieltechnik 249. — Haltung des Spielers 249. — Der Anschlag 250. — Das Manualspiel 251. — Hände in stillstehender Lage 253. — Ausbreiten und Zusammenziehen der Hände 254. — Untersetzen, Übersetzen, Über- und Untergreifen 256. — Hilfsbewegungen, Gleiten 257. — Stummer Wechsel 259. — Manualwechsel 260. — Spiel ein und derselben Hand auf zwei Klavieren 261. — Das Pedalspiel 263. — Applikaturzeichen 265. — Pedalspiel mit Spitze und Absatz jedes Fußes für sich 265. — Spitze und Absatz in jedem Fuß verbunden 266. — Zusammenwirken beider Füße 268. — „Einschieben“ der Spitze des einen Fußes zwischen Spitze und Absatz des andern 269. — „Ausbiegen“ der Spitze des einen Fußes zugunsten der Spitze des andern 269. — Hilfsbewegungen. Gleiten der Spitze, Gleiten des Absatzes auf Untertasten, gleitende Spitze und gleitender Absatz kombiniert, Kippen des Fußes von Außen- zur Innenkante und von Innen- zur Außenkante 270. — Stummer Wechsel 271. — Mehrstimmiges Pedalspiel 271. — Das Zusammenspiel der Hände und Füße und der Gebrauch der Spielhilfen 272. — **Grundlagen der Orgelregistrierung** 275. — Die physikalisch-akustische Beschaffenheit des Orgeltens 276. — Die Orgeldisposition 278. — Die kunstmäßige Registrierung 281. — Phrasierung, Artikulation 284. — Ornamentik, Kontinuospiegel 285. — Transkription von Klavier- und Orchesterbegleitungen auf die Orgel 287. — Improvisation 288. — **Literaturverzeichnis** 288.

## Der Weg zu den Saiteninstrumenten . . . . . 293

### Die Violine und Viola. Von Professor Hermann Diener . . . . . 293

**Die Violine:** Doppelziel der Wegweisung: Handwerkliche Schulung und Musizieren 293. — **Das Handwerkliche** 295. — Grundlagen: Haltung der Geige und des Bogens 295. — Haupt- oder Urbewegungen 297, des rechten Armes 298, des linken Armes 299. — Klangbildung: reiner Klang, Strichebene, Einstimmen 303. — Strichaufbau 304. — Klangfarbe 307. — Ponticello, Flautato, Flageolett 308. — Pizzikato 310. — Griff und Lagenbildung: Normale und temperierte Fingerstellung 311. — Ganz- und Halbtongriffe 313. — Hauptgriffe 314. — Transponieren der Hauptgriffe. Lagenbildung 316. — Dur- und Molltonleitern 320. — Normale, tiefe und hohe Lagen 322. — Lagenwechsel 323. — **Material der Bewegungstechnik** 325. — Die gebundenen (legato) Strichart 325, mit Varianten 330. — Die gestoßene (staccato) Strichart mit Varianten 326. — Tonleitern und Akkorde durch drei Oktaven 331. — Chromatische Tonleitern 334. — Terzen und Fingersatzoktaven 335. — Sexten, Einheitsoktaven und Dezimen 336. — **Material der Ausdruckstechnik** 337. — Rhythmus 337. — Phrasierung 339. — Nuancierung 340. — Bogentempoübungen 341. — Vibrato 342. — Veränderung der Klangfarben 344. — **Das Musizieren** 347. — Anwendung des Handwerklichen nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck der künstlerischen Darstellung. Etüdenspiel als Vorübung 347, mit Beispielen 348. — Zusammenspiel 352. — Vorbedingungen, Aufbau und Ziel 353. — **Solospiegel** 358. — Charakterisierungskunst 359. Notenbeispiele aus den Bachschen Solopartiten für Geige allein 361.

**Die Bratsche oder Viola:** Mißverständnisse über Intonationsschwierigkeiten für den Violinisten 362. — Notenbeispiele von J. S. Bach (6. Brandenburgisches Konzert) 363 und Mozart (Sinfonia concertante) 365. — Altschlüssel, Griff und Lagenbildung 368. — Tonleitern durch Kombination der Griffen 371. — Tonleitern und Akkorde durch drei Oktaven 372. — Chromatische Tonleiter 373. — Terzen, Sexten und Oktaven 374. — Akkordspiel 375. — Notenbeispiele aus der Orchester-, Kammermusik und Sololiteratur für Viola 376.

### Das Violoncello. Von Fritz Schertel . . . . . 378

**Geschichtliche Vorbemerkungen.** Name und Stimmung. Grundlegende Bedeutung von Duports Werk: „Essai sur le doigté du violoncelle“ 379. — **Die Technik:** Das Instrument und seine Haltung 380. — Der linke Arm. Grundbewegungen 381. — Arm- und Handstellungen 382. —

Rhythmische Fingerfallübungen 383. — Triller 384. — Grundsätze des Fingerfalls 385. — Enge und weite Stellung 386. — Lageneinteilung und Griffmöglichkeiten 388. — Unterer Lagenbereich 389. — Mittlerer Lagenbereich 390. — Oberer Lagenbereich. Daumenaufsatz 391. — Der kleine Finger im Daumenaufsatz 392. — Der Daumen unter dem Griffbrett. Lagenwechsel, Glissando und Portamento 393. — Ausgangs- und Endfingerglissando 394. — Lagenwechsel in schnellen Tonfolgen 395. — Treffsicherheit. Tonleitern mit und ohne Leersaiten 397. — Verschiedene Fingersätze für diatonische und chromatische Tonleitern 398. — Doppelgriffe und ihr Auftreten bei Saitenwechsel 399. — Natürlicher Fingerfall 402. — Natürliches Flageolett 403. — Künstliches Flageolett 404. — Stechübungen 404. — Roll- und Fixierübungen 407. — Bedeutung des Vibrato für Klang und Intonation 408. — Intonationsübungen und -behandlung 409. — Der rechte Arm. Aus der Geschichte des Bogens. Bogenriff 410. — Spannung der Haare. Strichbedingungen 411. — Strichebenen. Bogenwechsel 412. — Saitenwechsel 413. — Hand, Unter- und Oberarm bei Saitenwechsel 414. — Ausführung von Akkorden 416. — Liegende Stricharten 418. — Springende Stricharten 419. — Staccato 420. — Weitere Strichmöglichkeiten. Pizzicato 421. — Bewegungsbild und Klang 422. — Bedeutung des richtigen Verhältnisses von Druck, Zug und Strichstelle 424. — Erzeugung der verschiedenen Klangstärken und -farben 426. — Zusammenfassung 428.

**Der Kontrabaß.** Von Wilhelm Jerger. . . . . 429

**Der Kontrabaß in der Geschichte** 429. — Abstammung, Stimmungsfixierung durch Michael Praetorius 430. — Groß-Baß-Viol da Gamba, Quartenstimmung des Kontrabasses 432. — **Der Kontrabaß im Studium** 433. — Stimmung und Umfang, Stellung 433. — Bogenhaltung, Handhaltung 434. — Lageneinteilung, Studieneinteilung 435. — Fertigkeiten 435. — Daumeneinsatz 436. — Über Flageolets in den höchsten Daumenlagen 438. — Wert der Orchesterstudien. Ausgewählte Werke 440. — **Der Kontrabaß in der Praxis** 440. — Fingersatztechnik, Lagenrückungen 441. — Strecken 443. — Deutsche, französisch-italienische Bogenhaltung 444. — Bogenstrich, Spieltechnik 445, 446. — **Allgemeine Bemerkungen** 447. — **Besondere Bemerkungen** 448. — Fünfsaitiger Kontrabaß. Praktische Hinweise 448. — **Zeichenerklärung** 449.

### Berichtigungen und Nachträge.

- S. 157, Z. 18. Auch die „Bösendorfer“-Flügel weisen eine Erweiterung des Umfangs nach unten bis zum Subkontra-F auf. Allerdings werden die tiefsten Töne praktisch nicht verwendet und ihre Aufgabe erfüllt sich im Mitschwingen.