

Hofmeisters

N^o 29

Schulen

Violoncellschule

von

F. A. Kummer

Neubearbeitet von B. Schmidt

Felger-Stutz

Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig

207
1893

Violoncell-Schule

für den ersten Unterricht

nebst

ein-
hundert und ein
zweckmässigen Übungsstücken

mit Bezeichnung des Fingersatzes

von

F. A. Kummer.

Revidiert und herausgegeben von
Bernhard Schmidt.

Op. 60

40. Auflage.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Inhalt.

	Seite
Einleitung:	
Von den Noten und den verschiedenen Schlüsseln	4
Von den Notenwerten	5
Von den Triolen und Sextolen	6
Von dem Takt und den Taktarten	6
Violoncellschule:	
1. Haltung und Stimmung des Instruments	9
2. Rechte Hand (Haltung und Führung des Bogens)	9
3. Erste Strichübungen (Handgelenkdrehung)	10
4. Erste Handgelenkübungen (Handgelenkbeuge)	10
5. Die ersten gebundenen Noten	12
6. Linke Hand und die ersten Tonleitern	12
7. Die erste (enge und weite) Lage der Hand	13
8. Die gestoßenen Noten und die Stricharten	15
9. Fingerübungen	17
10. Übungen für das rechte Handgelenk	18
11. Die verschiedenen Lagen (Positionen)	19
12. Dur-Tonleitern über zwei Oktaven	23
13. Moll-Tonleitern (melodisch) über zwei Oktaven	24
14. Verzierungen	25
15. Von den Doppelgriffen	28
16. Der Ausdruck Pizzikato	28
17. Das Arpeggio	28
18. Der Aufsatz (Einsatz) des Daumens	31
19. Dur-Tonleitern über drei Oktaven	34
20. Moll-Tonleitern über drei Oktaven	35
21. Die Oktaven, Terzen und Sexten	36
22. Das Flageolett	37
23. Das Staccato	40
24. Das Spiccato (springender Bogenstrich)	41
25. Über Ton und Vortrag	41
Übungsstücke.	



Frosch des
Bogens

F-Löcher

Schnecke
Wirbel
Sattel } Kopf

Hals

Griffbrett

Zarge

Steg

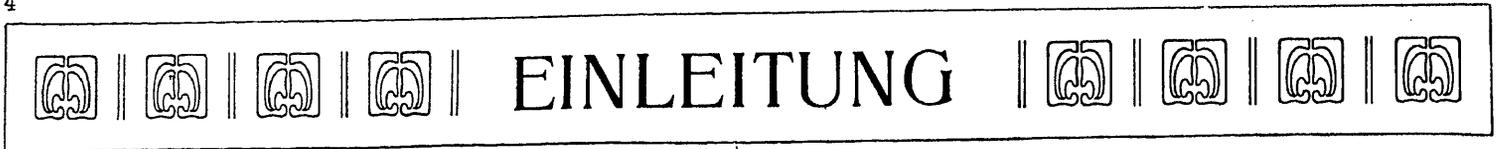
Spitze des
Bogens

Saitenhalter

Decke
(die Rückseite
heißt Boden)

Stachel

Gesetzlich geschützt.

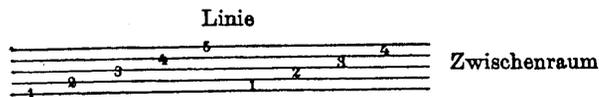


Von den Noten und den verschiedenen Schlüsseln.

Die Töne bezeichnet man durch Buchstaben. Da es aber sehr viele Töne gibt, so würde unser Alphabet nicht ausreichen. Einzelne Töne machen auf unser Ohr einen sehr ähnlichen Eindruck, und diese bezeichnet man deshalb mit demselben Buchstaben. Bei einer Aufeinanderfolge von Tönen der Reihe nach tritt diese Ähnlichkeit stets bei dem achten Ton (der Oktave) ein, ganz gleich, mit welchem man beginnt. Es genügen daher die ersten 7 Buchstaben (statt b sagt man h):

aufwärts a h c d e f g | a h c usw. abwärts a g f e d c h | a g f usw.

Durch unsere Notenschrift werden die Töne nach Höhe und Tiefe bildlich dargestellt. Wir gebrauchen dazu das Notensystem, 5 Linien und deren Zwischenräume:



Da verschiedene Instrumente, z. B. Violine, Kontrabaß, eine verschiedene Tonhöhe haben, so wird für eine dieser fünf Linien ein bestimmter Ton angenommen, von welchem aus die anderen Töne berechnet werden. Diese Bezeichnung steht am Anfang jeder Systemreihe und wird Schlüssel genannt. Der bedeutende Tonumfang des Violoncells macht den Gebrauch von mehreren Schlüsseln notwendig. Der Schüler lernt zuerst den „f-“ oder Baßschlüssel kennen. Er steht auf der vierten Linie (man zählt stets von unten nach oben) und bezeichnet diese mit dem Ton f. Sein Zeichen ist heute:

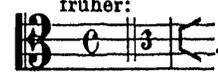
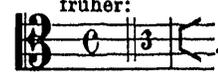
, durch mannigfache Veränderungen aus einem ursprünglich hingeschriebenen f  entstanden und auf der vierten Linie durch Punkte eingeschlossen. Nach ihm heißen die Noten

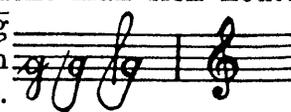
auf den Linien: , in den Zwischenräumen:  Auswendig lernen!

Werden tiefere oder höhere Töne gebraucht, so bedient man sich sogenannter Hüllslinien unter oder über dem System:



^c Bei der Anwendung von noch höheren Tönen — der tiefste Ton auf dem Violoncell ist mit dem  bereits erreicht — würde man zu viele Hüllslinien gebrauchen, welche das Lesen sehr erschweren, man wendet daher lieber einen anderen Schlüssel an. Dies ist für die mittlere Tonlage unseres Instrumentes der „c“-Schlüssel auf der vierten Linie (Tenorschlüssel), welcher jetzt

diese mit dem um fünf Töne höheren Ton \bar{c} bezeichnet. Sein Zeichen ist heute:  ^{früher:} . Der Schüler lernt die Noten in diesem Schlüssel später leicht, wenn er das Quintenverhältnis der Saiten kennt. Dieser c-Schlüssel auf die dritte (mittelste)  Linie gesetzt, wodurch diese den Ton c erhält,

heißt Alt-Schlüssel und wurde früher ebenfalls beim Violoncellspiel gebraucht, weshalb ich ihn der Vollständigkeit halber mit erwähne. Für die höheren und höchsten Tonlagen bedient man sich heute allgemein des „g“- oder Violinschlüssels, welcher die zweite Linie mit dem Ton \bar{g} bezeichnet. Er hat, wie hier ersichtlich, ebenfalls verschiedene Veränderungen seiner Gestalt durchgemacht, bis das letzte Zeichen allgemein eingeführt wurde.  Beim Violinspiel wird er ausschließlich angewendet und daher Violinschlüssel genannt. Während aber in der modernen Violoncellmusik die Töne in ihm genau so klingen, wie sie geschrieben

sind, haben die Komponisten früherer Zeit die Noten im Violinschlüssel eine Oktave höher geschrieben, als sie klingen. Auch die neueren Ausgaben der Kammermusikwerke unserer Klassiker Mozart, Beethoven etc. enthalten noch heute viele Stellen, wo der Violinschlüssel, direkt auf den Baßschlüssel folgend, eine Oktave tiefer gespielt werden muß, als die Noten geschrieben sind.

Um die heute gebräuchlichsten drei Schlüssel leichter überblicken und ihr gegenseitiges Verhältnis besser beurteilen zu können, sind sie in folgender Tabelle nach ihrem Einklange zusammengestellt, auch untenstehend die Bezeichnungen für die einzelnen Oktaven angegeben.

Violin-Schlüssel.

Tenor-Schlüssel.

Baß-Schlüssel.

Große Oktave. Kleine Oktave. Eingestrichene Zweigestrichene Dreigestrichene Oktave usw.

Von den Notenwerten.

Die Töne unterscheiden sich aber nicht allein durch Höhe und Tiefe, sondern auch durch kürzeres oder längeres Erklingen. Die runde, offene Note heißt ganze Note und es gilt:

die ganze Note

zwei halbe Noten

oder 4 Viertel

oder 8 Achtel

oder 16 Sechzehntel

oder 32 Zweiund-dreißigstel

oder 64 Vierund-sechzigstel

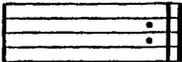
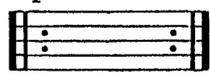
Den Noten entsprechen folgende Zeichen des Stillschweigens, welche man Pausen nennt:

Ganze	Halbe	Viertel	Achtel	16 tel	32 stel	64 stel Noten.
Ganze	Halbe	Viertel	Achtel	16 tel	32 stel	64 stel Pausen.

Der Punkt hinter einer Note vermehrt den Wert derselben um die Hälfte:

Eine ganze Note mit Punkt.	Eine halbe Note mit Punkt.	Eine Viertel mit Punkt.	Eine Achtel mit Punkt.	Eine Sechzehntel mit Punkt.	Eine Zweihunddreißigstel mit Punkt.
----------------------------	----------------------------	-------------------------	------------------------	-----------------------------	-------------------------------------

Stehen zwei Punkte hinter einer Note, so gilt der zweite die Hälfte des ersten Punktes.

Das Wiederholungszeichen  zeigt an, daß ein Tonstück zweimal gespielt werden soll. Soll nur ein Teil wiederholt werden, so muß es am Anfang und  am Ende dieses Teils stehen.

Das Zeichen  über oder unter einer Note heißt Fermate und zeigt an, daß die damit versehene Note beliebig über ihren Wert hinaus ausgehalten werden soll. Steht eine Fermate inmitten eines Tonstückes, so macht man nach ihr eine kleine Pause und fährt dann erst fort zu spielen.

Von den Triolen und Sextolen.

Die Noten können ihrem Werte nach nicht nur in zwei, sondern auch in drei gleiche Teile zerlegt werden. Dadurch entstehen die Triolen.

Zur schnelleren Übersicht setzt man die Zahl 3 über die Triole, z. B.

Gerade Einteilung:	
Gewöhnliche Noten	
Ungerade Einteilung, Triolen:	

Teilt man nun jede der drei Triolen-Noten wieder in zwei Teile, so entsteht dadurch die Sextole, z. B.

Triolen.	
Sextolen.	

Die Sextole unterscheidet sich wesentlich von zwei Triolen dadurch, daß bei der Sextole die betonten Zeiten auf die erste, dritte und fünfte Note derselben fallen, während bei der Triole nur die erste Note betont ist. Man vergleiche folgende Beispiele, um den Unterschied erkennen zu lernen. Die Zeichen

Triolen.	
Sextolen.	
	< + gut + < + schlecht < + gut + < + schlecht

< und + geben die Haupt- und Nebenbetonung an. (Siehe nächste Seite unter Takt und Taktarten.)

Von dem Takt und den Taktarten.

Um die Übersicht der verschiedenartigen Noten und Pausen zu erleichtern, sind die Musikstücke in Takte eingeteilt, welche durch senkrechte Striche (Taktstriche) begrenzt werden. Das Taktzeichen am Anfang eines Musikstücks bestimmt die Zahl der Teile eines Taktes. Es gibt gerade, ungerade und zusammengesetzte Taktarten. 

- a) Gerade Taktarten sind solche, bei denen sich der ganze Takt in zwei gleiche Teile zergliedern läßt.
 b) Ungerade Taktarten sind diejenigen, bei denen sich der Takt in drei gleiche Teile zergliedern läßt.
 c) Zusammengesetzte Taktarten nennt man die, welche mehrere gerade oder ungerade Taktarten enthalten.

Statt $\frac{3}{4}$ schreibt man C. Die gebräuchlichsten Taktarten sind folgende:

a) Gerade Taktarten. Viervierteltakt. $\frac{4}{4}$ Alla Breve (doppelt so schnell). $\frac{2}{2}$ Zweivierteltakt. $\frac{2}{4}$

b) Ungerade Taktarten. Dreizeweitakt. $\frac{3}{2}$ Dreivierteltakt. $\frac{3}{4}$ Dreiachteltakt. $\frac{3}{8}$

c) Zusammengesetzte Taktarten. Sechsvierteltakt. $\frac{6}{4}$ Sechsaachteltakt. $\frac{6}{8}$

zusammengesetzt aus:

Neunachteltakt. $\frac{9}{8}$ Zwölfachteltakt. $\frac{12}{8}$

Wichtig ist, daß einzelne Taktteile eine besondere Betonung erhalten. Dies nennt man Rhythmus. Bei den geraden Taktarten, z. B. $\frac{4}{4}$; folgt auf einen betonten Taktteil ein unbetonter, bei den ungeraden Taktarten, z. B. $\frac{3}{4}$, folgen der Betonung zwei unbetonte Taktteile. Werden gerade oder ungerade Takte zu größeren Takten zusammengefaßt, z. B. $\frac{4}{4}$ in $\frac{2}{2}$, so erhält jeder Takt außer der Hauptbetonung (stets am Anfang des Taktes) noch eine Nebenbetonung. Für die Hauptbetonung*) ist oben das Zeichen <, für die Nebenbetonung ein + gesetzt. Beginnt ein Stück nicht mit dem betonten Taktteil, sondern mit einem unbetonten, so nennt man diesen unvollständigen Takt den Auftakt (s. Beispiel 93 im Anhang). Im letzten Takt fehlen meistens so viel Taktteile, wie der Auftakt enthält. Werden Noten über den betonten Taktteil (Haupt- oder Nebenton) hinaus ausgehalten, so nennt man dies Synkopen. Die Betonung darf nicht unterlassen werden. (Siehe später das Beispiel No. 53 des Nachtrags dieser Schule.)

Die am häufigsten vorkommenden italienischen Bezeichnungen für das Tempo (den Grad der Schnelligkeit) eines Tonstückes sind folgende:

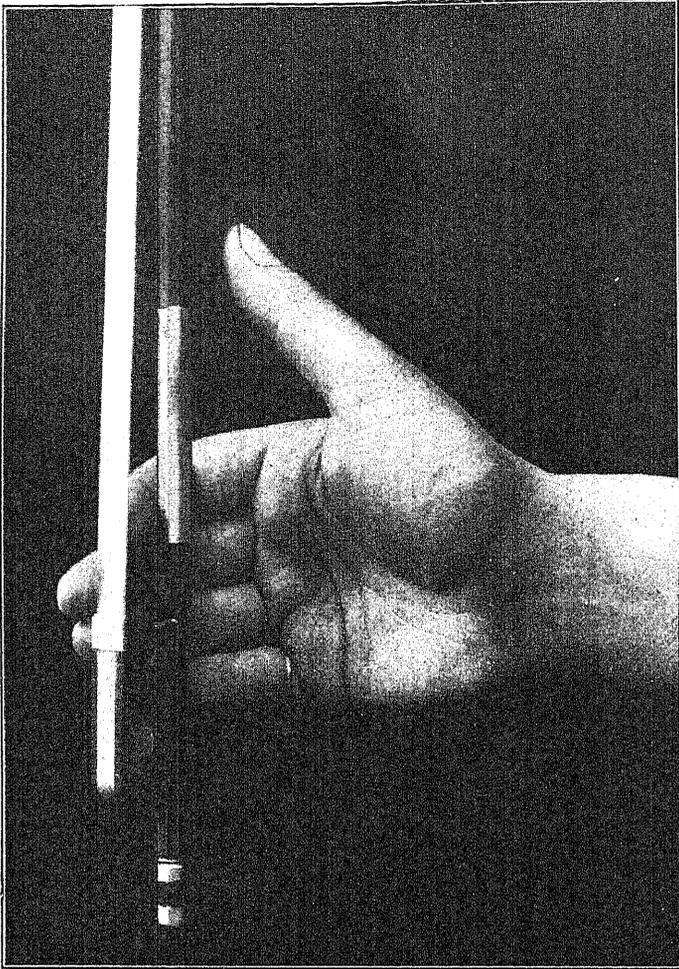
<i>Largo</i> = breit, langsam.	<i>Allegretto</i> = etwas schnell (lebhafter als <i>andantino</i>).
<i>Lento</i> = langsam.	<i>Allegro</i> = hurtig, geschwind.
<i>Larghetto</i> = etwas langsam.	<i>Vivace</i> = lebhaft.
<i>Adagio</i> = getragen (etwas schneller als <i>larghetto</i>).	<i>Presto</i> = sehr lebhaft und schnell.
<i>Andante</i> = gehend (im ruhigen Schritt).	<i>Prestissimo</i> = so schnell als möglich.
<i>Andantino</i> = etwas schneller als <i>andante</i> .	
<i>Accelerando</i> oder <i>stringendo</i> = beschleunigend, drängend im Zeitmaß (Tempo).	
<i>Ritardando</i> oder <i>ritenuto</i> = zurückhaltend, zögernd im Zeitmaß (Tempo).	

Grade der Tonstärke und ihre Abkürzungen.

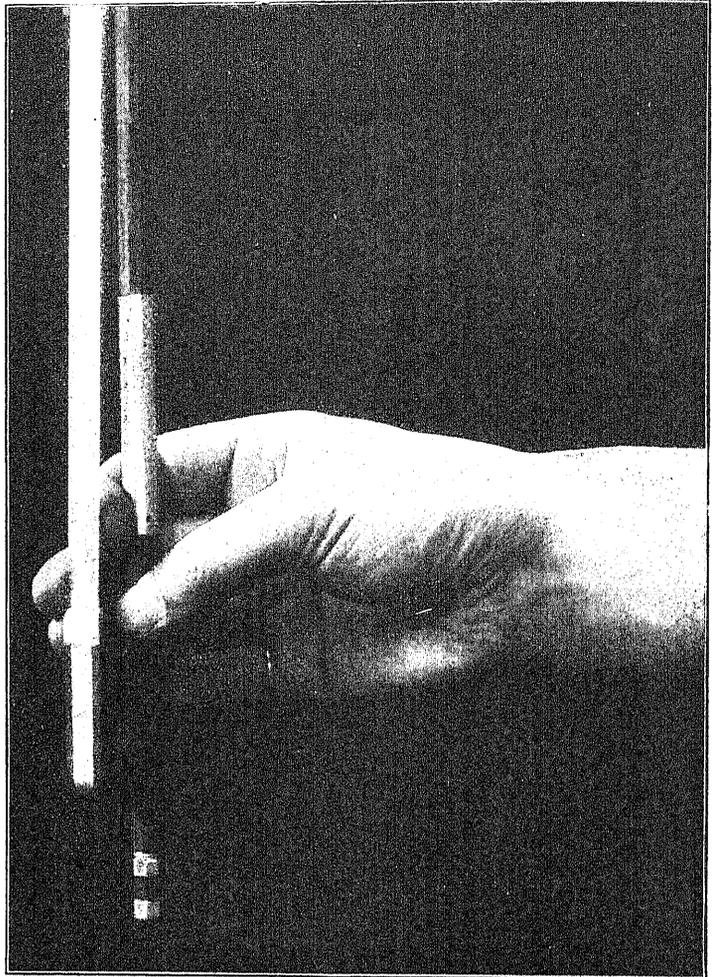
<i>f</i> = forte, stark.	<i>mf</i> = mezzoforte, mittelstark.	<i>pp</i> = pianissimo, sehr leise.
<i>ff</i> = fortissimo, sehr stark.	<i>p</i> = piano, leise.	<i>dol.</i> = dolce, sanft.
<i>cresc.</i> = crescendo, anschwellend, ausgedrückt durch das Zeichen <<< .		
<i>dim.</i> = diminuendo, } schwächer werdend, ausgedrückt durch das Zeichen >>> .		
<i>decresc.</i> = decrescendo, }		

*) Diese steht, wie aus obigen Beispielen ersichtlich ist, sogleich hinter dem Taktstrich, welcher also eigentlich Rhythmus-Strich heißen sollte.

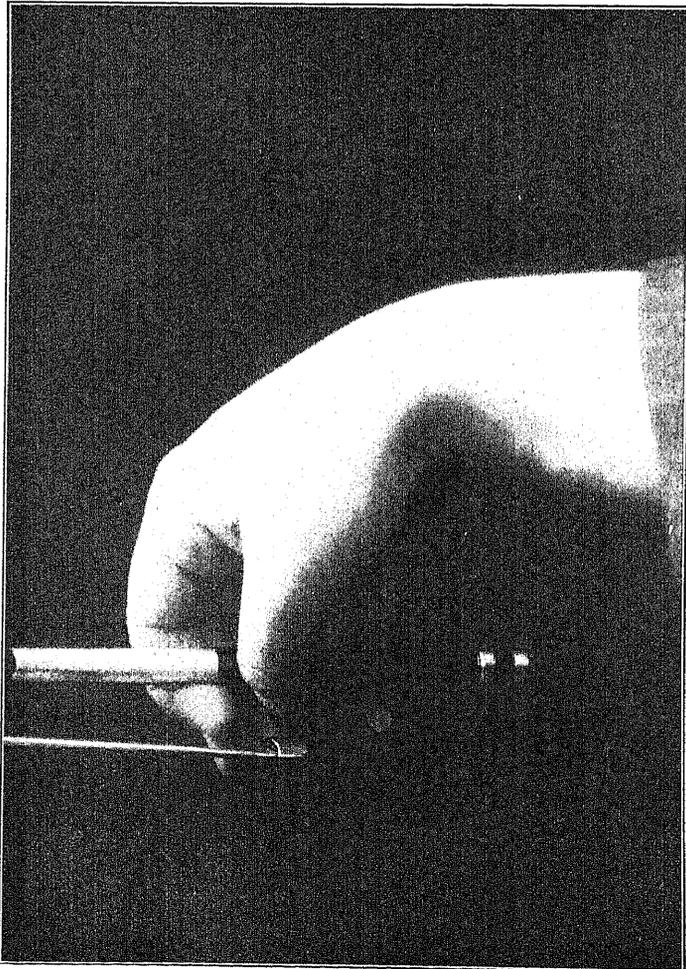
1.



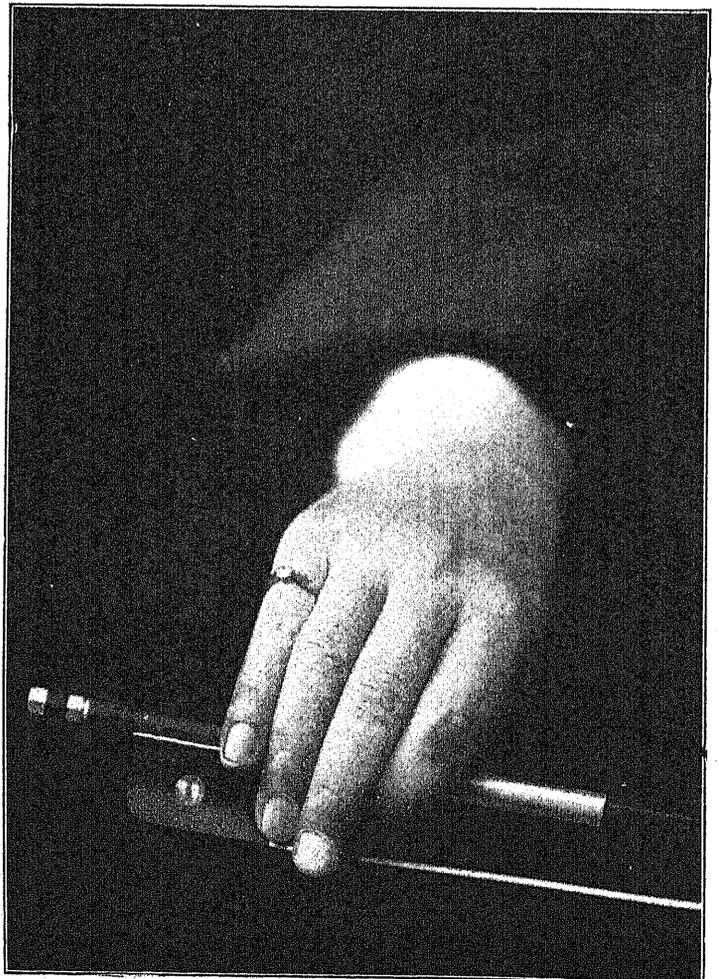
2.



3.



4.

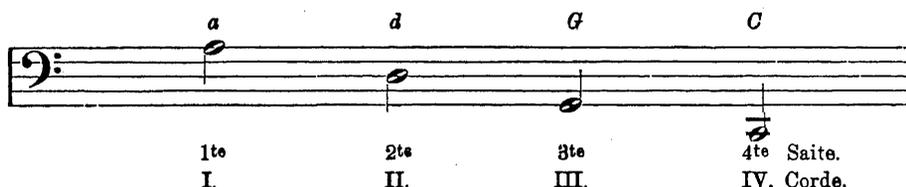


VIOLONCELL-SCHULE

1. Haltung und Stimmung des Instruments.

Der Violoncellist setzt sich auf den vorderen Teil des Stuhles; die Füße müssen ein wenig vorwärts, jedoch der linke etwas mehr als der rechte, gestreckt werden, während der Oberkörper in einer geraden und natürlichen Haltung bleibt. Das Instrument wird zwischen den Beinen gehalten, so daß dessen vorderer Rand am untern Teile rechts an die rechte Wade, und der hintere Rand links an die linke Wade des Spielers kommt. Hierbei vermeide man aber möglichst, die Flächen der Zargen zu sehr mit den Waden zu decken, weil dadurch die Vibration der Töne gehemmt wird. Man hält das Violoncell, etwas rückwärts geneigt, so weit auf die linke Seite, daß der C-Wirbel ungefähr drei Zentimeter weit vom Gesicht entfernt ist; der obere Teil des Bodens liegt ganz leicht an der Brust des Spielers. Auch halte man das Instrument immer so hoch, daß die Bogenführung nie durch Anstoßen am linken Knie gehemmt wird. Der Gebrauch des Stachels ist jetzt fast allgemein geworden, die Stellung des Instrumentes bleibt im wesentlichen dieselbe. (Siehe das Titelbild.)

Die vier Saiten des Violoncells werden so gestimmt, daß sie die Töne *a*, *d*, *g*, *c* angeben. In Noten gibt dies folgendes Bild:



Anmerkung. Da die gesamte Litteratur für Streichinstrumente nach dieser Einteilung bezeichnet ist, so ist sie hier ebenfalls beibehalten, obgleich die umgekehrte Anordnung, gemäß der Lage der Saiten und der Tonhöhe, richtiger wäre. Ein Widerspruch ist es auch, daß die oberste Saite der Violine ebenfalls als erste bezeichnet und doch Quinte (fünfte) genannt wird. (Ursprünglich hatte die Violine und ebenso das Violoncell fünf Saiten.)

Die Entfernung zwischen den Tönen der einzelnen Saiten beträgt je fünf Tonschritte, eine Quinte. Da es für ein ungeübtes Ohr nicht leicht ist, die Saiten rein einzustimmen, so tut dies anfänglich der Lehrer.

2. Rechte Hand (Haltung und Führung des Bogens).

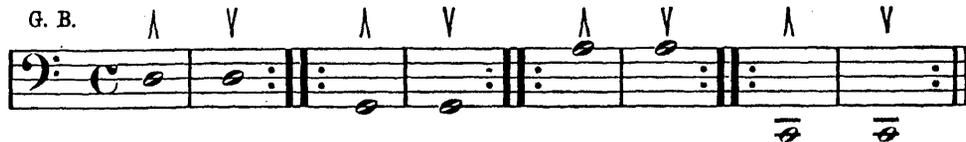
Der Bogen wird mit der rechten Hand zwischen dem Daumen und den übrigen Fingern gehalten. Der Daumen liegt mit seiner Spitze am Frosch und der Bogenstange. Ihm gegenüber liegen die anderen Finger wie folgt: Der Mittelfinger berührt das Haar dicht vor dem Frosch, der Zeigefinger umfaßt mit seinen ersten beiden Gliedern die Bogenstange zur Hälfte, Ring- und kleiner Finger liegen am Frosch des Bogens. Besser als alle Erklärungen zeigen nebenstehende Abbildungen in ihrer Reihenfolge dem Schüler, in welcher Weise er anfänglich mit Unterstützung der linken Hand sich den Bogen in die rechte Hand legt (Abbildungen 1 u. 2). Abbildung 3 zeigt die Bogenhaltung vom Auge des Spielenden aus gesehen. Abbildung 4 gibt dasselbe Bild von vorn gesehen. Der Bogen soll zwar leicht (nicht krampfhaft), aber fest gehalten werden. Die Finger dürfen also ihre Plätze nicht verlassen. Dies gilt besonders für den in der ersten Zeit leicht abgleitenden Daumen. Der Strich wird ungefähr fünf Zentimeter vom Steg entfernt in gerader Linie so ausgeführt, daß die Saiten rechtwinklig vom Bogen durchschnitten werden. (Siehe das Titelbild.)

Den geraden Bogenstrich, welcher die Grundbedingung für einen klangvollen, gesunden Ton ist, zu erlernen, ist die allerwichtigste Aufgabe für den Anfänger und ich rate deshalb, die folgenden ersten Strichübungen mit der größten Sorgfalt zu studieren.

3. Erste Strichübungen (Handgelenkdrehung).

Erklärung der Zeichen:

- ^ oder □ Herunterstrich von links nach rechts (französisch: *tirer*).
 v „ □ Hinaufstrich von rechts nach links (französisch: *pousser*).
 G. B. Mit ganzer Bogenlänge.
 M.-Sp. Von der Mitte bis zur Spitze des Bogens.
 Sp. An der Spitze des Bogens.
 Fr. Am Frosch des Bogens.

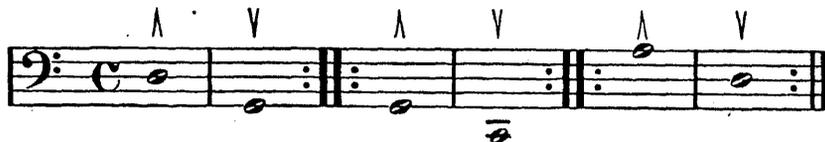


Beim Ansatz des Bogens am Frosch ist das Handgelenk so weit als irgend möglich nach links zu heben und während des nun folgenden Herunterstriches so weit zu senken, daß, an der Spitze angekommen, Handrücken und Vorderarm in gleicher Richtung stehen. (Siehe das Titelbild.) Bei der Rückkehr zum Frosch kehrt auch das Handgelenk allmählich wieder in seine Anfangsstellung zurück. Ohne Anwendung dieser Handgelenkdrehung ist es unmöglich, den geforderten geraden Strich auszuführen. Gleichzeitig dienen diese Bewegungen dazu, Härten beim Strichwechsel zu vermeiden. Der Schüler hat ferner auch dem rechten Arm seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und darauf zu achten, daß der Oberarm (Schulter bis Ellbogen) nicht in die Höhe gehoben wird, sondern leicht herunterhängt, wobei der Ellbogen sich nicht zu weit vom Körper entfernen soll. Die Begriffe rechts und links verstehen sich vom Auge des Spielenden aus gesehen. Die Bezeichnungen „herunter“ (Abstrich) und „hinauf“ (Aufstrich) stammen vom Violinspiel her. Die französischen Ausdrücke „tirer“ (ziehen) und „pousser“ (schieben, stoßen) habe ich angegeben, weil sie die Art und Weise der Tonbildung enthalten; denn nicht etwa durch Druck, sondern durch Ziehen im Abstrich und Schieben im Aufstrich sollen die Saiten durch den Bogen zum Klingen gebracht werden.

4. Erste Handgelenkübungen (Handgelenkbeuge).

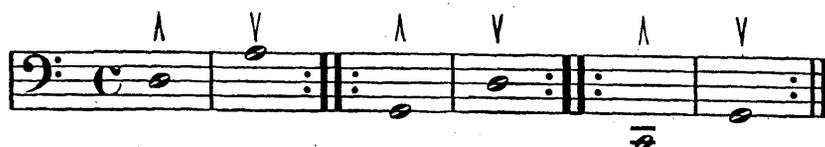
a) Verbindung einer Saite mit der tieferen.

Hat der Schüler in den vorausgegangenen Strichübungen einige Fertigkeit erlangt, so sind die Handgelenkbeugen vorzunehmen, wobei auf folgendes zu achten ist:



Der Schüler zieht den Bogen bis zur Spitze, macht eine Pause und überzeugt sich von der richtigen Stellung seines Armes und Handgelenkes. Nun beugt er, ohne jede Mithilfe des Armes das Handgelenk so weit nach unten, bis die Bogenhaare die G-Saite berühren und kehrt, das Gelenk immer nach links drehend, zum Frosch zurück. Hier wiederum Pause und Beuge des Gelenkes nach oben, bis die Haare wieder auf der D-Saite liegen, worauf die Übung von neuem beginnt. Ebenso auf den anderen Saiten. (Tafel II, Abbild. 5 u. 6.)

b) Verbindung einer Saite mit der höheren.

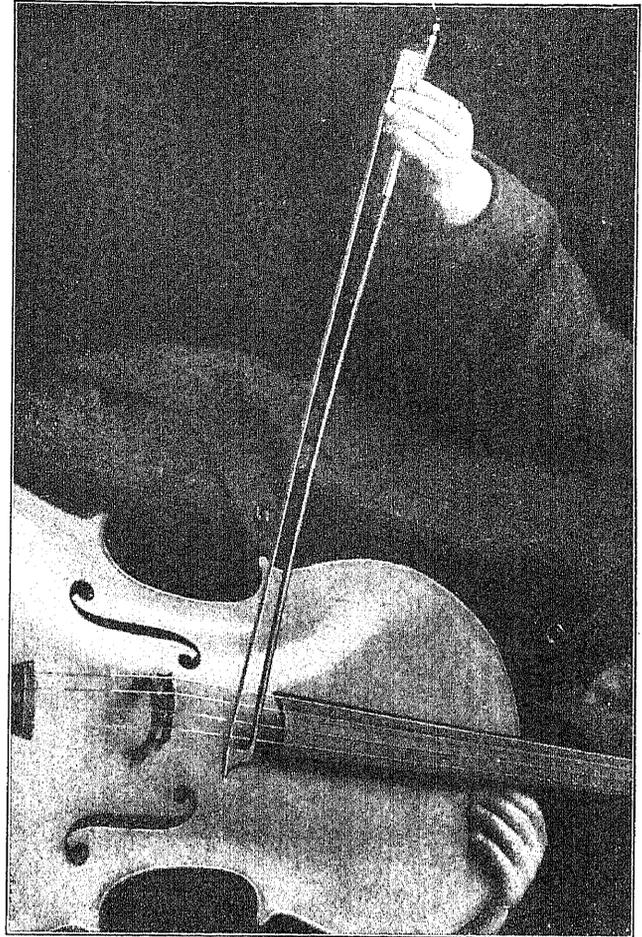


Bei dieser Verbindung in der vorgeschriebenen Strichart zeigt sich eine Ausnahme von der Regel, das Gelenk der rechten Hand beim Herunterstrich zu senken. Dasselbe muß in diesem Fall seine gehobene Stellung auch an der Spitze beibehalten, um daselbst die Beuge nach der höheren Saite ausführen zu können. (Tafel II, Abbild. 7 u. 8.)

Ich rate dringend, diese Handgelenkbewegungen in ausgiebigster Weise auszuführen, das für alle diese Verbindungen notwendige Maß findet sich später ganz von selbst.

Handgelenkbeuge.

Tafel II.



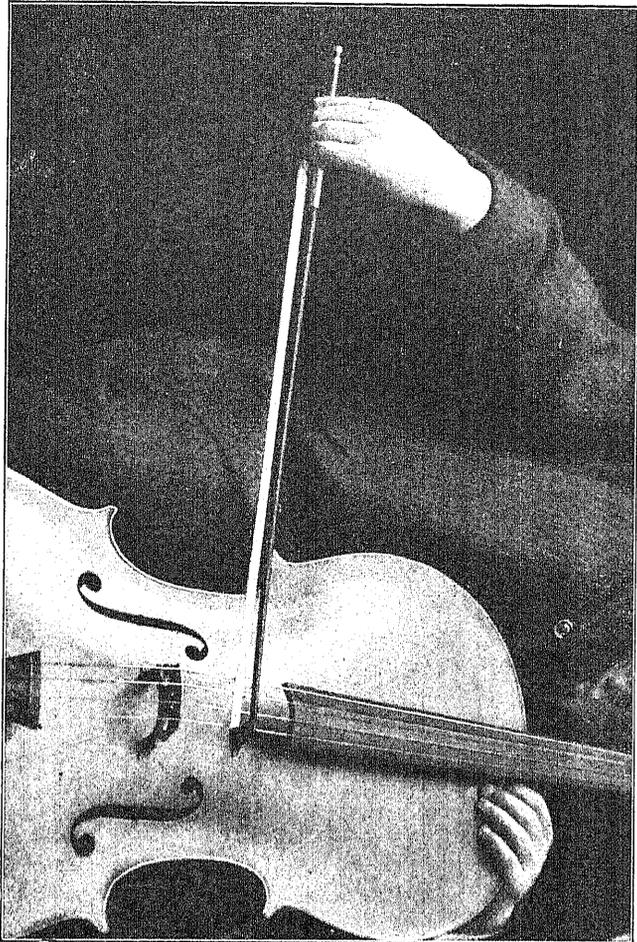
5. Erste Handgelenkbeuge: Verbindung einer Saite mit der tieferen, D-G.



6.

Stellung des Handgelenkes nach vollendetem Abstrich auf der D-Saite.

Stellung des Handgelenkes bei beginnendem Aufstrich auf der G-Saite.



7. Zweite Handgelenkbeuge: Verbindung einer Saite mit der höheren, G-D.



8.

Stellung des Handgelenkes nach vollendetem Abstrich auf der G-Saite.

Stellung des Handgelenkes bei beginnendem Aufstrich auf der D-Saite.

5. Die ersten gebundenen Noten.

Der Bindebogen \frown zeigt an, daß nicht mehr wie bisher jeder Ton auch einen besonderen Strich für sich bekommen soll, sondern daß die so bezeichneten Noten auf einem Bogenstrich gebunden werden.

Wir setzen unsere Handgelenkübungen mit vier gebundenen Noten fort, wobei die ganze Bogenlänge (G. B.) gebraucht werden soll.



Diese Übungen auch noch in anderen Stricharten zu studieren, will ich dem Schüler zunächst erlassen, um seine Geduld nicht auf eine zu harte Probe zu stellen. Er mag diese Stricharten später an den auf Seite 14—17 befindlichen Kammerschen Übungen lernen.

Immer unter der Voraussetzung, daß der junge Zögling dieser Schule diese wichtigsten ersten Bogenübungen mit Leichtigkeit der Gelenke und Sicherheit so auszuführen vermag, daß der Strich gerade ist, der Bogen die Saiten also rechtwinklig durchschneidet und ohne herauf- oder herunterzwischen ca. 5 Zentimeter vom Steg entfernt seinen Platz behauptet, gestatte ich jetzt, die linke Hand hinzuzunehmen.

6. Linke Hand und die ersten Tonleitern.

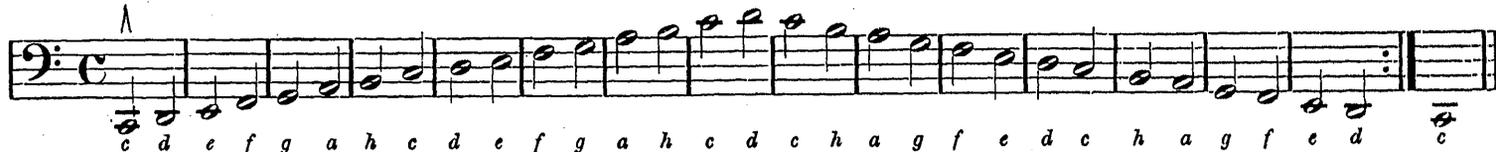
Die linke Hand umfaßt den Hals des Instruments in hohler Gestalt. Der Daumen liegt mit seinem ersten Gliede an der hinteren Seite des Halses, zwischen Zeige- und Mittelfinger und dient der Hand als Stützpunkt. Um einen guten, starken Ton zu erlangen, müssen die Finger jederzeit wie Hämmer auf die Saiten fallen und mit ihren Spitzen fest aufdrücken. Der linke Ellbogen darf ebenfalls nicht gehoben werden. (S. das Titelbild.)

Die Bezeichnung der Finger geschieht durch Zahlen. Der Zeigefinger wird mit 1, der Mittelfinger mit 2, der Ringfinger mit 3 und der kleine Finger mit 4 bezeichnet. Den Ton einer leeren Saite deutet man mit 0 an. Der Schüler achte auf die Reinheit der Töne.

Eine Reihe von Tönen in ihrer natürlichen Reihenfolge bis zur Wiederholung des ersten (Grundtones) heißt Tonleiter oder Skala.

Wir beginnen im ganz langsamen Zeitmaß die Cdur-Tonleiter zu spielen. Jede Note erhält die ganze Bogenlänge. Strichwechsel und Übergang von einer Saite zur anderen weich vermittelt der gelernten Handgelenkbewegungen. Die Finger der linken Hand müssen beim Aufwärtsgehen der Tonleiter liegen bleiben. Beim Abwärtsgehen empfiehlt es sich für den Anfänger, vor Aufheben des ersten Fingers den vierten auf die nächst tiefere Saite zu setzen, um die Lage (Position) festhalten zu können.

Cdur. 0 1*) 3*) 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 4 2 1 0 4 2 1 0 4 3 1 0 4 3 1 0



Diese Tonschritte sind nicht alle von gleicher Größe, sondern die Entfernung von e bis f und h bis c ist halb so groß wie die der übrigen Schritte. Die halben Töne heißen daher $e-f$ und $h-c$, alle übrigen sind ganze Töne.*)

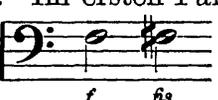
Dies gibt für die Cdur-Tonleiter folgendes Schema, welches der Schüler auswendig lernen muß:

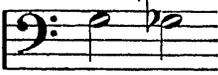
Töne	c	d	e	f	g	a	h	c
Entfernung	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	Ton.

Dieses Schema **muß** in jeder Durtonleiter enthalten sein.

Der vorletzte Ton (h bei Cdur) heißt Leitton, weil er in den Grundton (c bei Cdur) hineinleitet. Seine Entfernung von letzterem darf stets nur einen halben Ton betragen.

*) Der Halbtonschritt wird im allgemeinen durch zwei benachbarte Finger gegriffen; bei dem Ganztonschritt bleibt demnach ein Finger frei.

Zwischen den ganzen Tönen liegt stets ein Halbton, welcher entweder durch Erhöhung des unteren, oder durch Erniedrigung des oberen Tones gefunden werden kann. Im ersten Fall setzt man ein Kreuz \sharp vor die Note und hängt die Silbe *is* an ihren Namen, z. B.  Im Fall der Erniedrigung setzt man ein B \flat vor die Note und hängt ihrem Namen *s* oder *es* an.

Statt *hes* sagt man *b*. 

Die Vertauschung dieser auf verschiedenen Stufen stehenden, aber gleichklingenden Töne heißt enharmonische Vertauschung. Durch das Quadrat \boxplus (Auflösungszeichen) werden sowohl Kreuze wie Be-en wieder aufgehoben.

Kommen in einer Tonleiter oder musikalischen Phrase ganze und halbe Töne vor, so heißt sie diatonisch, besteht sie nur aus halben Tönen, chromatisch.

Im Anschluß an das soeben Gelernte bilden wir selbst eine neue Tonleiter, mit dem Ton *g* beginnend:

Schema. 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 falsch!
 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 richtig!
1 $\frac{1}{2}$



g a h c d e f g g a h c d e fis g

Wie leicht ersichtlich, paßt unser Schema in die einfache Tonreihe nicht hinein, sondern der siebente Ton *f* muß um einen halben Ton erhöht werden; wodurch gleichzeitig der erforderliche Ganzton *e-fis*, als auch das richtige Verhältnis des Leittons zum Schluß-, Grundton, hergestellt wird. Man setzt dieses Kreuz *fis* an den Anfang der Tonleiter, nennt dies Vorzeichnung und sagt: *Gdur hat ein Kreuz = fis*. Die Vorzeichnung gilt für das ganze Tonstück, jedes andere darin auftretende \sharp oder \flat aber nur für den Takt, in welchem es steht.

Gdur. 0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 2 1 0 4 3 1 0 4 3 1 0



Damit der Schüler lernt, die Finger auch außer der Reihe aufzusetzen, rate ich, jetzt die Cdur-Tonleiter in Terzenschritten zu üben.

^ 0 3 1 4 NB. 0 NB. 1 0 3 1 4 NB. 0 NB. 1 0 2 1 4 NB. 0 NB. 1 0 2



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



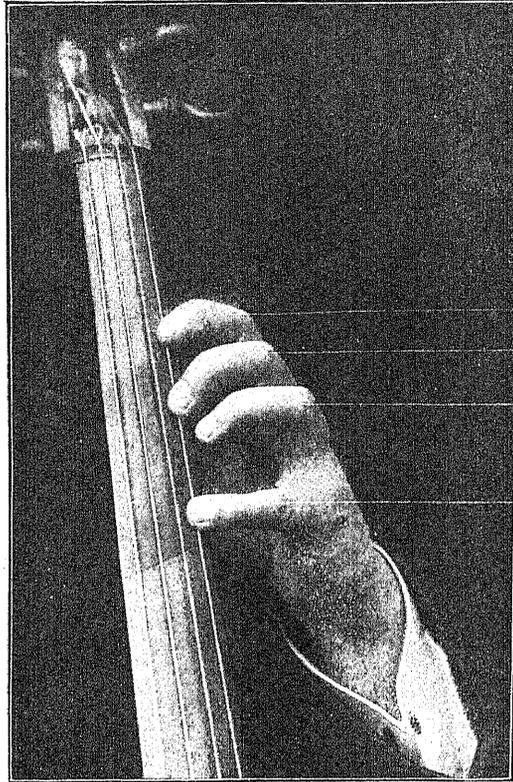
Jede Note erhält wiederum die ganze Bogenlänge. Der Schüler achte auf die in dieser Übung besonders zahlreichen Handgelenkbeugen über die Saiten. Bei den mit *NB.* (notabene) bezeichneten Tönen darf das Gelenk nicht gesenkt werden. (S. Verbindung einer Saite mit der höheren.) Die Finger bleiben so viel wie möglich liegen, das Übersetzen des vierten Fingers beim Abwärtsgehen ist nicht zu vergessen!

No. 1 des Nachtrags kann gespielt werden, ich empfehle sehr, dabei den $\frac{3}{4}$ -Takt laut zu zählen, damit der Schüler auch dieses gleich an einer leichten Aufgabe lerne. —

7. Die erste (enge und weite) Lage der Hand.

Bei den bisher gespielten Tonleitern und Übungen betrug die Entfernung vom 1. zum 4. Finger stets $1\frac{1}{2}$ Töne = eine kleine Terz. Dies nennt man die enge Lage der Hand (Tafel III, Abbild. 9). Durch Zurückstellen des 1. Fingers erreicht dieser auf der A-Saite den Ton *b*, während der 2. und 4. Finger ihre Plätze beibehalten. Die Entfernung zwischen dem 1. und 4. Finger beträgt jetzt zwei ganze Töne = eine große Terz, die Hand erscheint in weiter oder gestreckter Lage. Da *b* aber tiefer ist als *h*, so nennen wir diese Lage die nach unten gestreckte (Abbild. 10).

9.

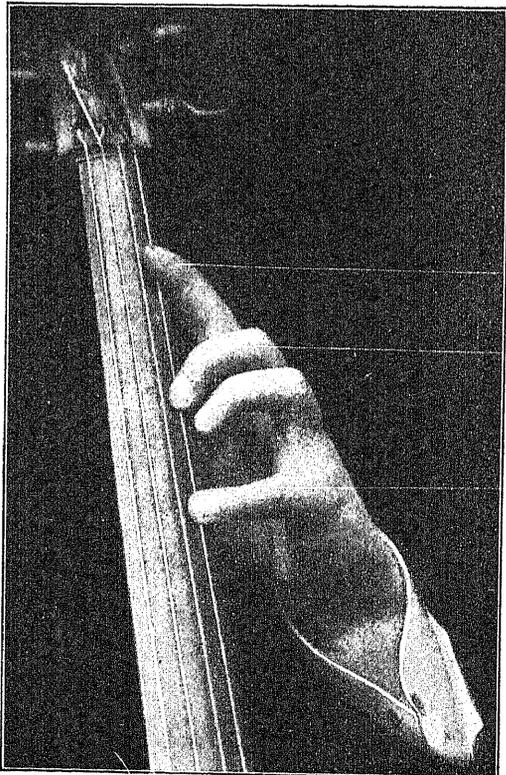


Gegriffene Töne

 A musical staff with a treble clef and a G-clef. It shows four notes on the strings, each with a finger number above it: 1 on the first string, 2 on the second, 3 on the third, and 4 on the fourth.

Die erste Lage (enge).

10.

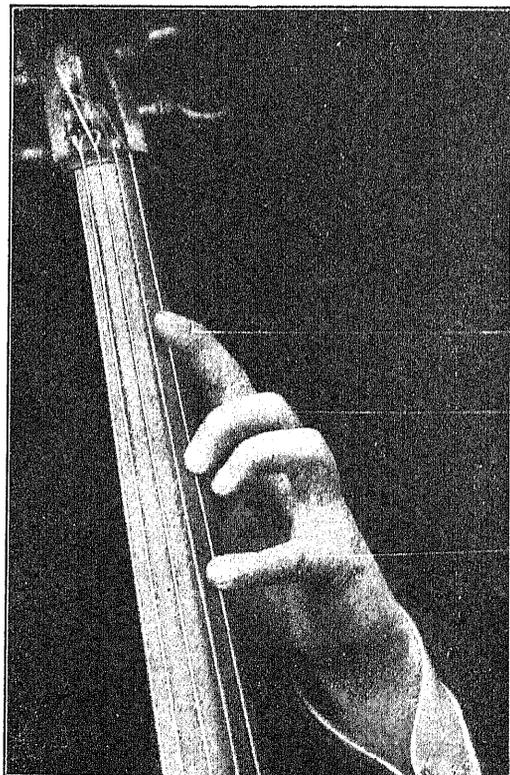


Gegriffene Töne

 A musical staff with a treble clef and a G-clef. It shows three notes on the strings with fingerings 1, 2, and 4.

Die erste Lage (nach unten gestreckte).

11.



Gegriffene Töne

 A musical staff with a treble clef and a G-clef. It shows three notes on the strings with fingerings 1, 2, and 4.

Die erste Lage (nach oben gestreckte).

Die nun folgende F-dur-Tonleiter gibt dem Schüler die beste Gelegenheit, dieses Ausstrecken und Wiederheranziehen des ersten Fingers zu üben.

Wir betrachten dieselbe auf unser Schema hin und stellen die notwendige Erniedrigung des Tones *h* nach *b* fest.

Beim Abwärtsgehen setzt der Schüler, bevor er den 1. Finger von dem mit einem * bezeichneten Ton *b* aufhebt, den 2. Finger auf das *f* der D-Saite.

Der Schüler kann jetzt von jedem gegebenen Ton aus die Vorzeichnung der Durtonleitern selbst berechnen. Wie sich aus der Bildung der Tonarten ergibt, heißen

die Kreuze: *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, *his* (Quintenfolge),

die Be-en: *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*, *fes* (Quintenfolge nach unten). (*Auswendig lernen!*)

Abbild. 11 zeigt dem Schüler die nach oben gestreckte Lage der Hand. Sie ist ebenfalls aus der engen Lage, der Grundstellung der Hand hervorgegangen, der erste Finger ruht auf *h*, der zweite und vierte Finger stehen zu ihm in demselben Verhältnis wie in der nach unten gestreckten Lage = zwei Ganztöne. Da *cis* und *dis* aber höher sind, als *c* und *d*, so ist die Bezeichnung „nach oben“ gestreckte gerechtfertigt. In der folgenden D-dur-Tonleiter findet sie zunächst auf der C- und G-Saite Anwendung.

Beim Abwärtsgehen ist auf die G- und C-Saite wiederum der 2. Finger statt des 4. übersetzen und zwar stets einen ganzen Ton vom 1. Finger entfernt. Das Übersetzen des 4. Fingers erfolgt nur bei engen Lagen untereinander.

8. Die gestoßenen Noten und die Stricharten.

Es würde der Trockenheit des Studiums wegen dem Schüler wohl allzuviel aufgebürdet sein, wollte man es ihm zum Gesetz machen, erst sämtliche Tonleitern zu üben, ehe er zu den folgenden Abschnitten übergeht. — Sehr zweckmäßig ist es, wenn neben den Tonleitern einige von den Fingerübungen auf Seite 15, 16 und ebenso von den Handgelenkübungen auf Seite 17 studiert werden. Vorbedingung für die letzteren ist das Erlernen des gestoßenen (besser: gezogenen) Bogenstriches. Die Noten werden von der Mitte bis zur Spitze des Bogens weich abgestoßen. Die Bewegungen geschehen allein durch den Unterarm (Ellbogen- bis Handgelenk) in Verbindung mit den gelernten Handgelenkbewegungen. Der Bogen darf nicht herauf- und herunterwischen, jeder Herunterstrich ist bis **dicht** an die Spitze zu führen. Um diesem nicht ganz leichten Bogenstrich die nötige Aufmerksamkeit widmen zu können, spiele der Schüler die C-dur-Tonleiter auswendig in dieser Weise und setze sich wenn möglich vor einen großen Spiegel. Beispiel No. 5 des Nachtrags, sowie das nun folgende Exempel sind weitere vorzügliche Übungen für diesen Strich.

Übung in den verschiedenen Stricharten.

Die verschiedenen Stricharten entstehen aus der mannigfaltigen Zusammenstellung gebundener und gestoßener Noten.

Nachfolgendes, aus einer gleichmäßigen Anzahl aufeinanderfolgender Achtel bestehende Beispiel wird dem Schüler eine genauere Kenntnis der verschiedenen Stricharten verschaffen. Er muß dasselbe nach jeder angegebenen Veränderung sorgfältig* durchstudieren, weil er nur auf diesem Wege die nötige Freiheit in der Bogenführung erlangen kann.

M.-Sp.

* Anmerkung. Der nach dieser Schule unterrichtende Lehrer möge nach Belieben einige dieser Stricharten auswählen, dann aber seinem Zögling die ausgezeichneten Etüden op. 120 von Dotzauer geben, deren erste vier in der ersten Lage gedacht sind. Dieselben sind in neuer Ausgabe im gleichen Verlage wie diese Schule erschienen. Ferner empfehle ich die drei Duos op. 156 Heft I von Kummer für zwei Violoncells. Die ersten beiden bewegen sich ebenfalls in der ersten Position.

Bei folgenden Strichveränderungen ist des Raumes wegen immer nur der erste Takt des obigen Themas angegeben.

a) Ligaturen (Bindungen).

1. Zwei Achtel auf jeden Strich, von der Mitte bis zur Spitze des Bogens auszuführen.
2. Vier Achtel auf jeden Strich. Hier wird die ganze Bogenlänge verbraucht.
3. Ebenfalls mit ganzer Bogenlänge. Alle Töne müssen gleichmäßig in Stärke und Dauer sein.
4. Die vier zusammengebundenen Noten werden mit voller Bogenlänge, die beiden kleineren Bindungen abwechselnd an der Spitze und am Frosche ausgeführt. Der zweite Takt fängt mit Hinaufstrich an.
5. Die vier zusammengebundenen Noten werden mit voller Bogenlänge, die beiden kleineren Bindungen abwechselnd an der Spitze und am Frosche ausgeführt. Der zweite Takt fängt mit Hinaufstrich an.

b) Ligaturen mit gestoßenen Noten vermischt.

1. M.-Sp.
2. M.-Sp.
3. Fr.
4. Sp.

Bei 3 und 4 muß der einzelne abgestoßene Ton ebensolang gestrichen werden als die zusammengebundenen, daher mit wenig Bogen zu spielen.

c) Punktierte Noten.

1.  Zwei Töne kommen hier auf einen Bogenstrich. Der erstere derselben wird etwas lang gestrichen, während der zweite, kürzere, scharf abzustoßen ist; zwischen beiden muß eine Pause gemacht werden, bei welcher der Bogen fest liegen bleibt.

2. Sp.  3. Fr.  Der zweite kurze Ton erfordert hier ebensoviel Bogenlänge als der erste, daher ist nur ganz wenig Bogen zu nehmen.

Beispiele zur Anwendung dieser verschiedenen Stricharten findet man im Nachtrage No. 48 bis 64.

9. Fingerübungen.

Jeder Teil derselben muß, wie in allen folgenden Übungen, so oft wiederholt werden, bis die Finger die Figuren vollkommen inne haben. Die Finger müssen nur durch die Fingergelenke kräftig aufgesetzt werden und so viel wie möglich liegen bleiben.

Übungen für den Fingersatz geben No. 18 bis 39 des Nachtrages.

1. G. B.  2. 

3. 

4.  5. 

6.  7.  8. 

9.  10.  11. 

12.  13. 

14. 15.

16.

17. 18. 1 2 4 2 1 2 4 2

19. 1 2 4 1 4 2 4

20. 1 2 4 2 4 1 2 1

21. 1 4 2 4

22. 1 2 4 2

23. 1 4 2 1 1 4 3 1 1 8 2 1 1 4 3 1 4 II

10. Übungen für das rechte Handgelenk.

Sämtlich im oberen Teil des Bogens (M.-Sp.) und an der Spitze zu studieren!

1.

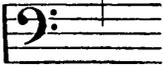
Weich gestoßen und später auch im Herunterstrich zu üben!

The image displays 15 numbered musical exercises for the bass clef, arranged in a vertical sequence. Each exercise is a single staff of music. Exercises 1 through 15 are numbered and include specific markings: 'v' for accents and 'λ' for breath marks. Exercises 1-10 are primarily eighth-note patterns, while exercises 11-15 involve more complex rhythmic figures and slurs. Exercise 11 has a 'λ' mark, 12 has two 'λ' marks, 13 has one 'λ' mark, 14 has a 'v' mark, and 15 has a 'v' mark. The exercises are designed to be transferred to other strings.

Es ist vorteilhaft, einige dieser Übungen auch auf die anderen Saiten zu übertragen.

Vorzügliche Finger- und Bogenübungen finden sich in den allgemein anerkannten „Täglichen Übungen“ von Friedrich Grützmacher (Leipzig, bei C. F. Kahnt), auf welche auch Kummer schon in seinem Vorwort zur zweiten Auflage hinweist. Weitere Übungen für das Handgelenk sind Nö. 40 bis 47 des Nachtrags dieser Schule.

11. Die verschiedenen Lagen (Positionen).

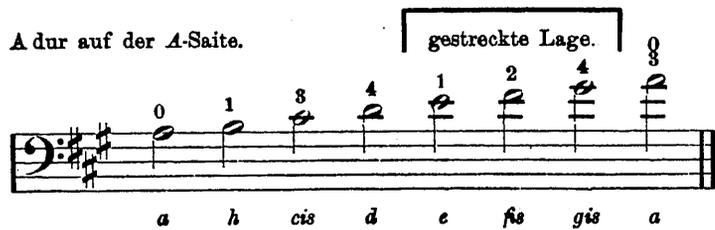
In allen bisherigen Übungen sind wir über das *d* auf der A-Saite,  mit dem vierten Finger gegriffen, nicht hinausgekommen. Der diesem *d* folgende Ganz-  ton *e*, mit dem

 1. Finger (dieser bestimmt die Höhe oder Tiefe der einzelnen Positionen), bringt uns aus der bisher gespielten ersten gleich in die vierte Lage, welche wir zuerst aufsuchen, da sie am leichtesten zu finden ist. Der erste Finger gleitet (glissando), die Saite dabei fest niederdrückend,

von seinem bisherigen Platz *h* in dieses *e*. Leicht, ohne sich fest an den Hals zu lehnen, muß der Daumen mitgleiten, bis er auf die Krümmung des Halses und die Hand auf die Zarge des Instrumentes fällt. (Die nebenstehenden Abbildungen 12, 13 und 14 geben ein klares Bild über diese Position und die in ihr durch Streckung nach unten und oben erreichbaren Töne.)

Je näher die Hand dem Stege kommt, um so enger liegen die Töne in den einzelnen Positionen beieinander.

Der Rückweg von Lage IV nach I ist derselbe, nur muß im Augenblick, wo der erste Finger das *h* wieder erreicht, der vierte schnell auf das *d* fallen und das *h* unhörbar bleiben. Der Schüler kann die G dur-Tonleiter als gute Übung für diesen Positionswechsel über zwei Oktaven spielen (siehe daselbst S. 20) und auch bald die A dur-Tonleiter hinzufügen. Sie enthält die vierte nach oben gestreckte Position und schließt mit dem in der Mitte der Saite (zwischen Sattel und Steg) liegenden Ton *a*, bei welchem der dritte ausgestreckte Finger die Saite nur leise berührt. (Flageolett.) Die Bezeichnung ist $\frac{0}{3}$. (Abbild. 15. Das Flageolett *a*.)

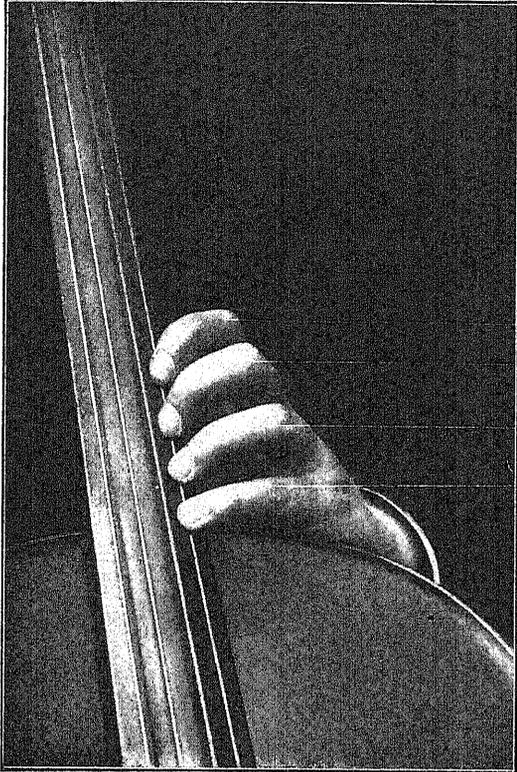


Mit demselben Fingersatz erhält man auf der D-Saite D dur, G-Saite G dur, C-Saite C dur. Um also die Positionen auf den vier Saiten in einer, ihrem Quintenverhältnis entsprechenden, gleichmäßig fortschreitenden Weise bestimmen zu können, muß der Lernende stets an diejenige Durtonleiter denken, welche den gleichen Namen trägt wie die Saite, auf welcher er spielt. Dies gibt für die ersten vier Positionen folgendes Bild:

	A- D- G- C-Saite.		
Leere Saiten			
einen ganzen Ton höher	Position 1		Position $\frac{1}{4}$.
einen ganzen Ton höher	Position 2		Position $1\frac{1}{4}$.
einen halben Ton höher	Position 3		fehlt!
einen ganzen Ton höher	Position 4		Position $3\frac{1}{4}$.
	A- D- G- C-Saite.		

Es ist Sache des Schülers, die mit den anderen drei Fingern in jeder Position erreichbaren Töne bald kennen zu lernen, doch wird dies bei einiger Aufmerksamkeit durch das Studium von Etüden etc. am besten erreicht. Zwischen den Positionen, welche um einen ganzen Ton voneinander entfernt sind, erscheint auf dem dazwischenliegenden Halbton, mit dem ersten Finger gegriffen, jedesmal eine halbe Lage oder Position. Diese halben Lagen sind stets eng. Die Positionen 1, 2, 3 und 4 behalten ihre Bezeichnung auch, wenn die Hand in nach unten oder nach oben gestreckter Form erscheint.

12.



Die vierte Lage (enge).

Gegriffene Töne

1 2 3 4

13.



Die vierte Lage (nach unten gestreckte).

Gegriffene Töne

1 2 3 4

14.



Die vierte Lage (nach oben gestreckte).

Gegriffene Töne

1 2 4

15.



Das Flageolett a.

o a d f a

Hat der Schüler in diesen vier Lagen einige Sicherheit erreicht, so steht ihm bereits ein großer Teil der Violoncell-Literatur offen. Ich empfehle, in den schon erwähnten Etüden op. 120 von Dotzauer fortzufahren, zur Ausbildung des Tones, Vortrages und Taktgefühls das 1. Heft der 40 Etüden op. 31 von Lee, revidiert von Prof. Hugo Becker (Mainz, bei Schott) bald anzuschließen. Auch die Duos von demselben Meister, op. 36 und 37 (Leipzig, B. & H.), vorher die von Kummer, op. 126^I (Leipzig, Fr. Hofmeister) für zwei Violoncells seien hier warm empfohlen.

Der Vollständigkeit halber füge ich die noch übrigen Positionen gleich hier an, doch soll der Schüler erst später sich mit ihnen befassen und sich an dieser Tabelle Rat holen können, wenn er dessen bedarf.

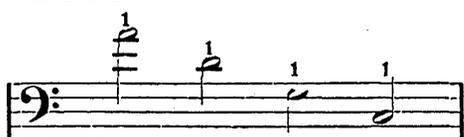
Einen ganzen Ton höher als Position 4
A- D- G- C-Saite.

Position 5 

einen ganzen Ton höher

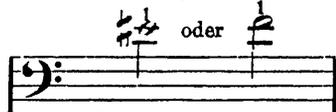
Position 6 

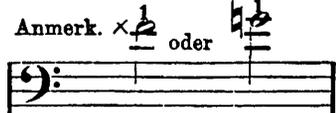
und endlich einen halben Ton höher

Position 7 

A- D- G- C-Saite.

Dazwischen auf der A-Saite.

 Position 4½

Anmerk.  Position 5½

fisis *g*

Dementsprechend auf den anderen Saiten je eine Quinte tiefer.

fehlt!

Hierbei ist noch zu bemerken, daß der Ton *gis* oder *as*  der höchste Ton ist, welcher mit dem 4. Finger gegriffen wird. Von Position 5 ab gibt es daher nur den Fingersatz 1, 2, 3, ganz gleich, ob die Hand eng oder gestreckt zu greifen hat, und wir begegnen dem 4. Finger erst beim Spiel im Daumenaufsatz wieder.

Eine eigentümliche Form der Verbindung von Positionen untereinander ist der sogenannte Fingerwechsel auf derselben Note. Hier ein Beispiel aus den 50 Etüden op. 7 Heft II von Battanchon:



Positionen: 3. 1. 3. 1. 4. 2. 4. 2.

Auch diese melodioreichen und dabei instruktiven Etüden empfehle ich allen denen angelegentlichst, welche ihre Technik vervollkommen wollen.

Anmerkung. Das Zeichen \times nennt man Doppelkreuz. Dieses erhöht die Note um zwei halbe Töne. Die Silbe *is* wird doppelt angehängt. Dementsprechend existiert auch ein Doppel-B $\flat\flat$. Zur völligen Auflösung dieser Zeichen gehört mithin auch ein doppeltes Quadrat $\square\square$.



D-Saite. *f* *fisis* *fis* *f*

12. Dur*-Tonleitern über zwei Oktaven.

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

The image shows 12 staves of music, each representing a major scale from C dur to Des dur. Each staff includes a bass clef, a common time signature (C), and a series of notes with fingerings (0-4) and bowing directions (up and down strokes). The scales are: C dur, G dur, D dur, A dur, E dur, H dur, Fis dur, F dur, B dur, Es dur, As dur, and Des dur. Above the first staff, a sequence of numbers '0 1 2 4 0 1 2 1 0 4 2 1 0 4 3 1' is written. Below the A dur staff, an alternative fingering is provided: 'oder: 1 1 2 4 1 2 3 2 1 4 2 1'.

* weil die Terz vom Grundton (e bei C dur) groß (*durus*, hart) ist.

Statt des hier fehlenden Ges dur mit 6b spielt man Fis dur (enharmonische Vertauschung).

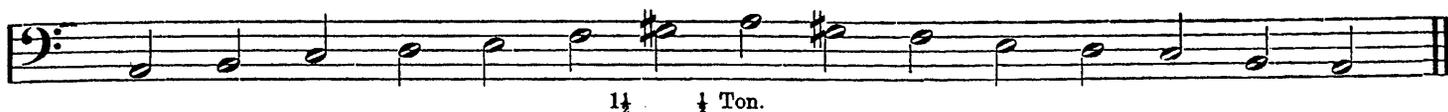
Der Schüler muß die Tonleitern auch mit schnelleren Strichen und mit zwei sowie vier gebundenen Noten studieren. Wohl zu beachten ist hierbei, daß stets die ganze Bogenlänge gebraucht werden soll, da ein vorzeitiges Wechseln des Bogenstriches ebenfalls Härten mit sich bringt, welche vermieden werden müssen. Beim Spielen der Tonleitern mit langen Bogenstrichen und im langsamen Zeitmaß empfiehlt es sich jetzt sehr, den Ton nach der Mitte des Bogens anschwellen, dann aber allmählich wieder abnehmen zu lassen.

13. Moll-Tonleitern (melodisch*) über zwei Oktaven.

The image displays 13 staves of musical notation, each representing a different minor scale. The scales are labeled on the left as A moll, E moll, H moll, Fis moll, Cis moll, Gis moll, Dis moll†, D moll, G moll, C moll, F moll, and B moll. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Above each staff, specific fingering numbers (1-4) and phrasing slurs are provided to guide the performer. Some staves, such as those for H moll and C moll, are marked with Roman numerals 'I' and 'II' to indicate different positions or fingerings. The scales are arranged in descending order of pitch from top to bottom.

* Erklärung siehe S. 22. † Dis moll enharmonisch vertauscht gibt Es moll, welches des bequemen Lesens wegen meist vorgezogen wird. Außer den Durtonleitern kommen in der modernen Musik noch andere Tonleitern vor, die Molltonleitern, so genannt, weil bei ihnen die Terz des Grundtones klein (*mollis*, weich) ist. Dur- und Molltonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben, nennt man Paralleltonarten. Man findet die parallele Molltonart einer Durtonart, wenn man vom Grundton der letzteren eine kleine Terz abwärts zählt, z. B. C dur = A moll parallel, folglich A moll = C dur.

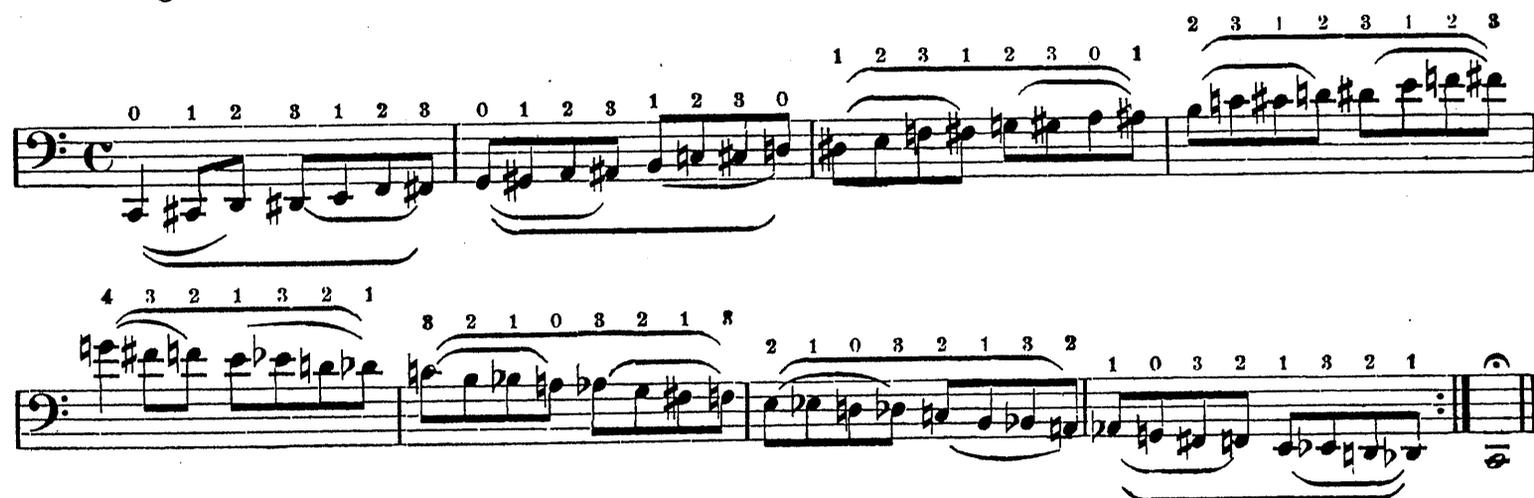
A moll ist also ebenfalls ohne Vorzeichnung wie Cdur, indessen muß der vorletzte Ton (Leitton) erhöht werden, da er nur einen halben Ton vom Grundton entfernt sein darf.



Durch diese Erhöhung entsteht vom 6. zum 7. Ton ein Zwischenraum (Intervall) von $1\frac{1}{2}$ Tönen. Um diesen etwas gewaltsam klingenden Schritt der übermäßigen Sekunde zu vermeiden, erhöht man auch noch den 6. Ton *f* nach *fis*. Da dies der Melodie wegen geschieht, nennt man diese heute gebräuchlichere Form der Molltonleiter melodisch, die zuerst gefundene, in welcher nur der Leitton (der Harmonie wegen) erhöht ist, heißt harmonisch und lautet auf- und abwärts ganz gleich. In der melodischen kommt hingegen beim Abwärtsgehen die Erhöhung des 6. und 7. Tones in Fortfall und sie behält nur die Kreuze oder Been, welche vorgezeichnet sind, z. B. D moll, Paralleltonart von Fdur = Vorzeichnung $1\flat$.



Der Fingersatz der chromatischen Tonleiter ist leicht zu behalten. Der Reinheit der Töne ist auch hier große Aufmerksamkeit zuzuwenden, vor allem den beiden der leeren Saite benachbarten Tönen.



14. Verzierungen.

Vorschlag, Doppelschlag, Pralltriller und Triller.

Wir erwähnen hier von der großen Anzahl musikalischer Verzierungen nur die gebräuchlichsten und erklären die für dieselben angenommenen Bezeichnungen. Die übrigen werden von den Tonsetzern, meistens mit kleinen Noten, vollständig ausgeschrieben.

1. Der Vorschlag kann lang oder kurz sein, aus einer oder mehreren Noten (Doppelvorschlag) bestehen. Der lange Vorschlag gilt die Hälfte des Zeitwertes der Hauptnote und entzieht derselben ebensoviel von ihrer Geltung, wenn sie sich in zwei gleiche Teile teilen läßt. Ist dagegen die Hauptnote eine ungleichteilige, so bekommt der Vorschlag die größere Hälfte des Taktwertes derselben, z. B.



Die kurzen, sowohl aus einer als aus mehreren Noten bestehenden Vorschläge werden schnell an die Hauptnote geschleift, z. B.

Schreibart.

Ausführung.

Man pflegt auch wohl die nur aus einer Note bestehenden kurzen Vorschläge zur Unterscheidung von den langen mit einem Querstriche durch den Hals der Note zu bezeichnen, z. B.

etc.

2. Der Doppelschlag wird mit dem Zeichen ∞ angedeutet und erfordert stets den dem Haupttone zunächstliegenden obern und untern Ton als Hülftöne, z. B.

Schreibart.

Ausführung.

Soll einer oder der andere dieser Hülftöne erhöht oder erniedrigt werden, so wird dem Zeichen des Doppelschlags ein #, b oder ♯ und zwar für den höhern Hülfton über, für den tiefern aber unter dasselbe beigesetzt, z. B.

Schreibart.

Ausführung.

3. Der Pralltriller, mit ∞ bezeichnet, muß sehr deutlich, schnell und rund in folgender Weise ausgeführt werden (s. Anm.):

Schreibart.

Ausführung.

4. Der Triller (*tr*) besteht im rasch wechselnden Anschlage zweier Töne, nämlich desjenigen, über welchen er geschrieben ist, und des nächsthöheren, je nach der Skala der betreffenden Tonart, halben oder ganzen Tones. Jeder Triller muß in der Regel einen Nachschlag haben, welcher aus dem Tone unter dem Haupttone und diesem selbst gebildet wird. Oft bereitet man diese Manier auch durch den zunächst unter der Hauptnote befindlichen Ton vor.

Man muß den Triller anfänglich langsam studieren, damit er rein und gleichmäßig werde.

Anmerkung. Der Schüler muß in dem Augenblick, wo die linke Hand den Pralltriller ausführt, mit dem Zeigefinger der rechten einen Druck auf die Bogenstange ausüben, was zur geforderten Klarheit und Schärfe des Pralltrillers wesentlich beiträgt.

Im folgenden Beispiele sind mehrere Trillerarten vereinigt:

tr

Schreibart.

Ausführung.

tr

Schreibart.

Ausführung.

tr

Schreibart.

Ausführung.

tr

Schreibart.

Ausführung.

Bei einer Folge von Trillern (Kettentriller) kommt ausnahmsweise der Nachschlag erst auf die letzte Note der ganzen Folge, z. B.

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Schreibart.

Ausführung.

Oft bildet auch, wenn der Triller über einer Note steht, welche durch einen Punkt verlängert ist, die darauffolgende kurze Note den Nachschlag, z. B.

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Schreibart.

Ausführung.

tr *tr* *tr* *tr*

Schreibart.

Ausführung.

Trillertübung.

Übungen in vorerwähnten Verzierungen bieten sich in No. 87 bis einschl. No. 92 des Nachtrages dar. Eine vorzügliche Triller-Studie befindet sich unter andern in den Etuden Op. 7 von Battanchon (Heft II No. 30, Leipzig bei Fr. Hofmeister).

15. Von den Doppelgriffen.

Bei den Doppelgriffen muß der Bogen zwei Saiten gleichzeitig anstreichen. Es ist sehr wichtig, daß der Bogen dabei nicht zu fest aufgedrückt wird, der Schüler übe also zunächst ganz piano. Ferner muß er der Reinheit der beiden gegriffenen Töne die größte Aufmerksamkeit schenken und jeden einzeln daraufhin prüfen. Die Etüden No. 5, 7 und 12 aus dem schon empfohlenen Op. 120 von Dotzauer sind ganz ausgezeichnete Studien zur Einführung in das Spiel der Doppelgriffe. Die Beispiele No. 93 und 94 des Nachtrags dieser Schule rate ich erst später vorzunehmen.

16. Der Ausdruck Pizzikato

zeigt an, daß man die damit bezeichneten Noten nicht mit dem Bogen zu streichen, sondern mit einem der Finger der rechten Hand (Zeige- oder Mittelfinger) anzureißen habe. Der Daumen stemmt sich dabei als Stützpunkt der Hand an die Seite des Griffbretts, ungefähr in der Gegend, wo sich der Hals mit dem Kasten des Instruments verbindet. Die Saiten dürfen nie so scharf geschnellt werden, daß sie auf das Griffbrett aufschlagen. Ein Doppelgriff wird mit dem 1. und 2., ein dreistimmiger Akkord mit Daumen und 1. und 2. Finger ausgeführt; ist aber der Akkord vierstimmig, so kann entweder der Daumen alle vier Töne allein abreißen, oder er nimmt bloß die beiden tieferen, während der 1. und 2. Finger die beiden höheren anschlagen. Soll statt des *pizz.* wieder der Bogenstrich eintreten, so wird dieses durch *coll'arco* oder bloß *arco* bezeichnet

Übungen für das Pizzikato sind in der zweiten Violoncellstimme der Nummern 64, 71, 79, 83, 93 und 97 des Nachtrages.

17. Das Arpeggio

ist ein gebrochener Akkord, welcher auf 3, auch 4 Saiten auf und niederwiegend ausgeführt wird. Es stellt sich unter allen Saiteninstrumenten auf dem Violoncell ganz besonders glänzend und effektiv dar und wird dem Schüler nicht allzuschwer werden, wenn er vorher die Übungen für das rechte Handgelenk (Seite 17) fleißig durchstudiert hat. Wie bei diesen werden auch beim Arpeggio alle Wendungen des Bogens mit dem Handgelenk, welches man nur durch eine geringe Mitbewegung des Vorderarmes unterstützen darf, ausgeführt. Der Oberarm darf dabei nicht gehoben werden.

Das Arpeggio erfordert ungefähr zwei Dritteile der Bogenlänge zum Striche. Der tiefste Ton ist stets etwas zu markieren, die Finger müssen möglichst gleichzeitig aufgesetzt werden und, wo es tunlich ist, liegen bleiben.

Übungen im Arpeggio.
Arpeggio auf 3 Saiten.

1. \wedge 0 1 2 Sp.-M. 2. \vee

3. \wedge 3

4. \vee Sp.

5. \vee Sp.-M.

6. \vee 1 0 2 0 3 0 4

7. \vee

8. \wedge

9. \wedge Fr.-M.

10. \wedge 3 4 1 1 2 3 2

11. \wedge

Arpeggio auf 4 Saiten.

1. \wedge $\overset{2}{\underset{1}{\text{Arpeggio}}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$

2. \wedge $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$

3. \wedge $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{2}{\text{Arpeggio}}$

4. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

5. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

6. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

Arpeggio auf 3 und 4 Saiten.

7. \wedge $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

8. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

9. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

10. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

11. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

12. \wedge $\overset{4}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{1}{\text{Arpeggio}}$ $\overset{3}{\text{Arpeggio}}$

Die Nummern 82, 83, 84 (70 und 99 der zweiten Violoncellstimme) des Nachtrages bieten Arpeggio-Übungen dar.

18. Der Aufsatz (Einsatz) des Daumens

bildet einen der wichtigsten Teile in der Mechanik des Violoncellspiels. Unzählige Gänge würden auf diesem Instrumente unausführbar sein, stände uns nicht das Mittel zu Gebote: durch das Aufsetzen des Daumens der linken Hand (gleichsam wie durch einen Sattel) zwei Saiten zugleich um eine beliebige Anzahl Töne zu erhöhen und damit den übrigen Fingern zu Hilfe zu kommen.

Der Daumen wird mit der äußeren schmalen Seite seines oberen Gliedes so auf zwei Saiten gesetzt, daß die tiefere derselben ungefähr in der Mitte der Länge des Nagels, die höhere aber nahe an das obere Daumengelenk zu liegen kommt. Er muß horizontal und fest aufgedrückt werden, damit die durch ihn gegriffenen Töne stets in reiner Quinte stimmen, was allerdings nur bei einem quintenreinen Saitenbezüge möglich ist. Die beste Position, um den Daumenaufsatz zu lernen, ist wohl das *d* und *a*, welches auf der Hälfte der Saitenlänge Flageolett genommen werden kann. Statt des 3. Fingers legt man den Daumen auf diese Stelle und drückt denselben nieder. Stimmen die auf diese Weise fest gegriffenen Töne mit den Flageoletts nicht überein, so muß durch Hin- und Herücken des Daumens so lange probiert werden, bis dieses Ziel erreicht ist. Das Zeichen für den Daumen als greifenden Finger ist \varnothing . — Die folgenden Übungen sind erst mit langen Strichen, dann mit gebundenen Noten zu spielen.

Die drei Abbildungen auf Tafel V geben ein anschauliches Bild von der Hand- und Fingerstellung im Daumenaufsatz. Es ist besonders darauf zu achten, daß die Fingergelenke sich nicht durchdrücken. Der 4. Finger tritt jetzt wieder in Tätigkeit, wodurch es möglich wird, noch einen Ton hinzuzunehmen.

Der mit einem *NB.* versehene Ton *cis* mit gestrecktem 3. Finger liegt auf der G-Saite. Es ist ratsam, gleichzeitig den Daumen mit herüber zu schieben, so daß er ebenso auf der G und D-Saite liegt, wie vorher auf der D- und A-Saite, da er auch dort gebraucht werden kann, wie im folgenden Beispiel:

Der Schüler lernt ferner hieraus, daß man im Daumenaufsatz auf *d* und *a* auch andere Tonarten spielen kann als D dur, denn das letzte Beispiel steht in G dur, der Halbton befindet sich jetzt auf der A-Saite zwischen dem ersten und zweiten Finger *h-c*. Der dritte Finger auf der höheren Saite muß immer die höhere Oktave des Tones geben, welchen der Daumen auf der tieferen Saite greift. Rückt der Daumen von seiner bisherigen Position in irgend eine andere, so findet man mit denselben Intervallen und Fingersätzen dort stets diejenige Durtonleiter, deren Grundton der Daumen angibt. Dies ist für die Anwendung der Daumenteknik ein wichtiges Moment.

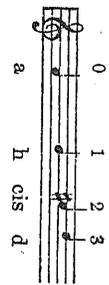
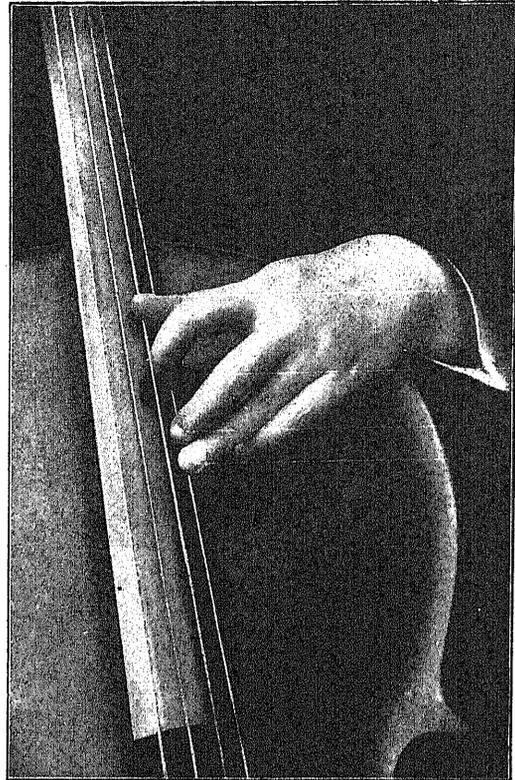
Die chromatische Tonleiter hat im Daumenaufsatz folgenden Fingersatz (Applikatur):

16.



Daumenaufsatz D und A.

17.



Daumenaufsatz D und A.

18.



Der Aufsatz des vierten Fingers in der Daumenlage D und A.

19. Dur-Tonleitern über drei Oktaven.

(Mit 4, 8 und noch mehr gebundenen Noten, sowie auch gestoßen zu üben.)

The image displays twelve musical staves, each representing a major scale (Dur-Tonleiter) over three octaves. Each staff is divided into two systems: the first system shows the scale in bass clef with fingerings (0-4) and bowing directions (up/down), and the second system shows the scale in treble clef with fingerings (1-4) and bowing directions. The scales are: C dur, G dur, D dur, A dur, E dur, H dur, Fis dur, F dur, B dur, Es dur, As dur, and Des dur. Some scales include specific bowing or fingering instructions like 'oder: 4 1 2 4 1 2' or 'I', 'II', 'III', 'IV'.

Tonleitern über vier Oktaven kann man auf der A-Saite alle mit demselben Fingersatz spielen, wenn man den Grundton derselben daselbst mit dem ersten Finger nimmt und abwechselnd mit diesem und dem zweiten Finger hinaufgeht, bis der Schlußton mit dem dritten Finger erreicht ist. Der Schüler tut gut, anfänglich sich die Töne beim Spielen laut herzusagen, um die Intervalle genau festzustellen und

20. Moll-Tonleitern über drei Oktaven.

A moll.

E moll.

H moll.

Fis moll.

Cis moll.

Gis moll.

Dis moll.*

D moll.

G moll.

C moll.

F moll.

B moll.

* Statt Dis moll spiele man wieder Es moll.

die Finger danach aufzusetzen. In den bei D. Rahter in Leipzig erschienenen Tonleiterstudien von Georg Wille ist dieser wichtige Abschnitt der Technik ganz ausführlich behandelt.

21. Die Oktaven, Terzen und Sexten.

Bei Oktaven-Gängen im Daumenaufsatz ist es notwendig, daß der Schüler, um sich Reinheit und Sicherheit zu verschaffen, beim Fortrücken des Daumens den dritten Finger nie aufhebe, sondern immer gleichzeitig mit fortschiebe.

Die Hand bleibt dabei so ruhig wie möglich; nur der Zwischenraum der beiden ebengenannten Finger wird beim Hinaufschreiten nach und nach immer kleiner, wie er beim Heruntergehen sich in demselben Grade wieder vergrößert, z. B.:

Übung in Oktavengängen.

Hierzu Veränderungen.

Auch bei den folgenden Terzen- und Sextengängen müssen die beiden greifenden Finger gleichzeitig fortrücken. Wohl zu beachten ist aber dabei, daß dieses nicht, wie bei den Oktaven, immer auf beiden Saiten gleichmäßig geschehen kann, sondern sich nach den betreffenden Intervallen richten muß. Terzen können, wie bereits gelernt, groß oder klein sein und ebenso verhält es sich mit den Sexten. Bei letzteren stimmt die Größe des Intervalls mit dem Griff überein. Bei den Terzen ist es gerade umgekehrt, wie der Schüler an folgenden Beispielen deutlich sehen kann:

The diagram illustrates the fretboard of a guitar, showing the positions of natural and flageolet tones for each string. The strings are labeled on the left and right sides of the fretboard:

- Top string: h
- Second string: c
- Third string: cis
- Fourth string: d
- Fifth string: e
- Sixth string: fis
- Seventh string: a
- Eighth string: cis
- Ninth string: e
- Tenth string: a
- Eleventh string: cis
- Twelfth string: c
- Thirteenth string: g
- Fourteenth string: a
- Fifteenth string: h
- Sixteenth string: cis

Key features and annotations include:

- Sattel:** Bridge at the top.
- Steg:** Saddle at the bottom.
- Mittelpunkt:** Midpoint of the string length, marked on the a string.
- Untere Hälfte der Saitenlänge:** Lower half of the string length, indicated by a vertical line on the left side.
- Obere Hälfte der Saitenlänge:** Upper half of the string length, indicated by a vertical line on the right side.
- 4. Saiten:** Fourth string, with a note marked 'der Saiten'.
- nicht gebräuchlich, da schwer ansprechend:** Annotation for the h string.
- (tiefer als g, daher nicht gern gebraucht):** Annotation for the g string.

Wird auf den Punkten, die auf vorstehender Zeichnung angegeben sind, der Finger fest aufgesetzt, so erscheinen die links aufgeführten Töne, wird er aber an denselben Stellen nur leise aufgelegt, so erklingen die rechts verzeichneten Flageolettöne.

Flageolettöne in der oberen Lage.

NB. Die mit \therefore eingeschlossenen Töne sprechen schwerer an als die ändern und sind deshalb nicht sehr gebräuchlich.

Musical notation showing upper register flageolet tones on three strings:

- Auf der A-Saite:** Treble clef, notes on the A string with fingerings 1, 2, 3 and natural harmonics marked with \therefore .
- Auf der G-Saite:** Treble clef, notes on the G string with fingerings 1, 2, 3 and natural harmonics marked with \therefore .
- Auf der C-Saite:** Bass clef, notes on the C string with fingerings 1, 2, 3 and natural harmonics marked with \therefore .

Flageolettöne in der unteren Lage.

Musical notation showing lower register flageolet tones on four strings, including hand position and effect:

- A-Saite:** Bass clef, notes on the A string with fingerings 1, 2, 3, 4 and natural harmonics marked with \therefore . Includes "Lage der Hand." and "Wirkung." staves.
- D-Saite:** Bass clef, notes on the D string with fingerings 1, 2, 3, 4 and natural harmonics marked with \therefore . Includes "Lage der Hand." and "Wirkung." staves.
- G-Saite:** Bass clef, notes on the G string with fingerings 1, 2, 3, 4 and natural harmonics marked with \therefore . Includes "Lage der Hand." and "Wirkung." staves.
- C-Saite:** Bass clef, notes on the C string with fingerings 1, 2, 3, 4 and natural harmonics marked with \therefore . Includes "Lage der Hand." and "Wirkung." staves.

Man kann außer diesen beiden Arten natürlicher Flageolettöne noch eine dritte Gattung künstlich hervorbringen, wenn man den Daumen fest aufsetzt und auf der dadurch erhaltenen verkürzten Saite den höherliegenden vierten Ton (die Quarte) mit dem dritten Finger leise berührt.

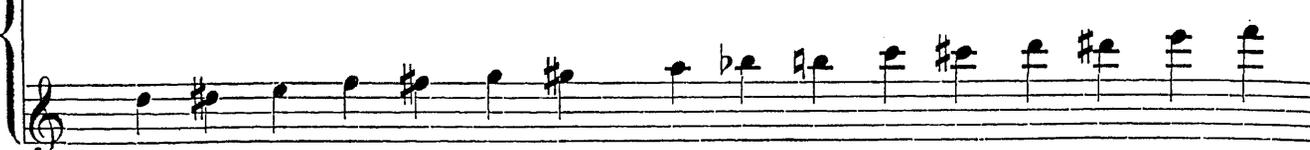
Auf diese Weise wird ein Flageoletton erzeugt, welcher die doppelte Oktave des mit dem Daumen festgegriffenen Tones bildet, z. B.

Musical notation for artificial flageolet tones on the A string:

- A-Saite:** Treble clef, notes on the A string with fingerings 1, 2, 3, 4 and natural harmonics marked with \therefore . Includes "Lage der Hand." and "Wirkung." staves.

D-Saite.
3 0 3

Lage der Hand. 

Wirkung. 

Auf jeder der andern Saiten hat man, wie sich von selbst versteht, sämtliche Flageolettöne eine Quinte tiefer.

Der Flageolettton wird, wie die leere Saite, mit 0 bezeichnet und der zu seiner Hervorbringung anzuwendende Finger darüber oder darunter geschrieben.*

No. 99 des Nachtrages ist eine hierher gehörende Übung.

* Auch folgende Notierung von Flageolettstellen findet man oft:  usw.
harm.

23. Das Staccato.

Unter Staccato versteht man das Abstoßen mehrerer Noten auf demselben Bogenstrich.

Nach dem ersten Tone, bei welchem der Bogen im Herunterstrich bis an die Spitze ausziehen ist, rückt die rechte Hand den Bogen (ohne ihn von den Saiten zu heben) im Hinaufstrich kurz und kräftig fort und verbraucht von seiner Länge so wenig wie möglich bei jedem Tone. Der Zeigefinger der rechten Hand drückt dabei die Bogenstange etwas mehr als gewöhnlich. Die erste und letzte Note muß stets ein wenig markiert werden.

Übungen im Staccato.



Es kommt auch zuweilen ein mit Bindungen vermischtes Staccato vor, welches gleichfalls in einem Striche ausgeführt werden muß, z. B.





In No. 85 und 86 des Nachtrages, in ersterer Nummer in beiden Stimmen, finden sich Übungen für das Staccato.

24. Das Spiccato. (Springender Bogenstrich.)

Unter den vielen Methoden, das Spiccato zu erlernen, gebe ich der von Dotzauer den Vorzug. Der Bogen soll bei dieser Strichart springen, ohne daß der Spielende dies besonders hervorhebt. Man übt das Spiccato am besten in der Mitte des Bogens. Anfänglich muß die erste Note jeder Figur betont werden, später nur die erste Note jeder zweiten Figur, bis der Bogen auch ohne diese Akzente leicht und gleichmäßig springt. Jedes Wischen mit dem Bogen ist auch hier sorgfältig zu vermeiden, da sonst die Klarheit des Tones ganz verloren geht. Arm und Handgelenk halte man locker, wie immer.



Hierzu Veränderungen.



Die Finger müssen hierbei, wie auch bei dem Staccato, ganz besonders exakt aufgesetzt werden, so daß Fingeraufsatz und Bogenstrich genau zusammenfallen. Als gute Studie für das Spiccato ist No. 18 der bereits empfohlenen Etüden Op. 31, I von Seb. Lee zu verwenden. Berühmte Violoncellstücke für diesen Strich, welche aber bereits bedeutende Anforderungen an die Technik der linken Hand stellen, sind: Capriccio von Klengel, Perpetuum mobile von Fitzenhagen, Am Springbrunnen von Davidoff, Papillon von Popper und desselben Meisters allbekannter Elfentanz.

25. Über Ton und Vortrag.

Einen klangvollen, markigen, dabei aber nicht harten Ton sich durch Studium anzueignen, bleibe stets ein Hauptzielpunkt des Schülers. Zwar ist er glücklich zu nennen, wenn ihn dabei der Besitz eines guten Instruments begünstigt, welches mit Wohlklang den Vorzug verbindet, auf allen Tönen leicht und willig anzusprechen; verläßt er sich aber ausschließlich auf diese ihm zuteil ge-

wordene Zufälligkeit, in der Meinung, er bedürfe aus eben diesem Grunde eines mühevollen Studiums zur Erlangung eines guten Tones nicht und werde durch Anwendung physischer Kraft seinem Instrumente schon die nötige Stärke abzugewinnen wissen, so wird ihn mit leichter Mühe ein durch die Qualität seines Instruments minder Bevorzugter, der dasselbe aber geschickter und regelrechter zu behandeln versteht, überflügeln können. Nicht durch übergroßen Aufwand, sondern durch zweckmäßige Einteilung der Kraft läßt sich ein schöner Ton erwerben.

Die Finger der linken Hand tragen dazu bei, wenn man sie jederzeit fest auf die Saiten setzt. Ein nachlässiges, mattes Aufsetzen hat einen gedämpften Ton zur Folge.

Im übrigen hängt der Ton ausschließlich von der Bogenführung ab. Bei dieser muß die anzuwendende Kraft mehr in einem freien Zuge als im Aufdrücken des Bogens beruhen. Der Strich muß ferner möglichst geradlinig geschehen, d. h. man hat sorgfältig zu beobachten, daß die Bogenhaare jederzeit auf dem Punkte der Saite, wo sie den Strich beginnen, bis zum völligen Ausziehen des Bogens verbleiben, und nie eine zwischen Steg und Griffbrett herauf- oder hinunterwischende Bewegung machen, wie dies bereits in den ersten Kapiteln gesagt wurde. Aus diesem Grunde sehe man vorzugsweise darauf, daß die Bogenspitze sich nicht mehr hebe oder senke, als auf dem Titelbild deutlich sichtbar ist.

Der geeignetste Ort zur Strichführung bei brillanten Tongängen wie bei getragenen Noten, die einen sonoren Ton verlangen, ist ungefähr 5—5½ cm vom Stege. Bei Stellen von großer Weichheit bleibt es dem Vortragenden unbenommen, den Strich näher am Griffbrett, und bei solchen, die eine schärfere Akzentuierung erheischen, näher am Stege auszuführen. Eigene, auf die Beschaffenheit seines Instruments gerichtete Beobachtungen werden ihm dafür die besten Verhaltensregeln geben.

Wenn der Schüler, bei Reinheit der Intonation und Strenge in Beobachtung des musikalischen Zeitmaßes, den ihm nun vorgezeichneten Weg verfolgt, so ist er im Besitze der Mittel, bei angewendetem Fleiße mit der Zeit Tüchtiges leisten zu können. Das Violoncell an und für sich bietet ihm deren nicht wenige. Es ist seines Wohlklanges wegen unter allen Instrumenten vorzugsweise geeignet, auf Geist und Herz zu wirken, wenn es nur mit Geist und Herz behandelt wird. Wenige Noten machen auf demselben oft mehr Effekt, als viele und schwierige Passagen, deshalb vermeide man alle Überladung mit Zieraten; man halte es vielmehr für den höchsten Beruf des Virtuosen: dem von dem Komponisten aus Tönen gebildeten Körper Leben und Seele durch den Vortrag einzuhauchen.

Die dem Künstler zu diesem Zwecke zu Gebote stehende Kraft ruht in seinem Innern, ist ein Produkt seiner Empfindung, welche sich nur dann am reinsten und edelsten zeigt, wenn sie unverbildete, natürliche Einfachheit atmet.

Da uns aber weder ein Maß gegeben worden ist, um ihre Grenzen abzumessen, noch ein Ausdruck, um die verschiedenen Äußerungen dieses Seelenvermögens bestimmen zu können, so lassen sich hierüber auch keine hinreichenden theoretischen Lehren geben. Wir müssen uns daher Muster aufsuchen, welche jene uns innewohnende Gabe anregen und ausbilden. Als solche dienen uns alle Künstler, die ihren Leistungen Wärme, Gefühl und Leben zu geben verstehen.

In Beziehung auf Anschwellen und Abnehmen der Töne, die Grundlage des Vortrags von Gesangstellen, können wir uns vorzugsweise nach einem guten Sänger bilden. Auf dem Papier lassen sich diese Nüancierungen freilich nur bildlich darstellen, z. B.

The image displays four staves of musical notation for cello exercises. The first staff is in C major, 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The second staff is in G major, 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic and including first and second endings. The third staff is in G major, 3/4 time, featuring a crescendo from piano (*p*) to fortissimo (*sf*) and includes third and fourth endings. The fourth staff is in G major, 3/4 time, featuring a decrescendo from fortissimo (*sf*) to piano (*p*) and includes a zeroth ending.

Man kann auch zuweilen einem Tone mehr Ausdruck und Glanz durch eine gewisse Bebung geben, die hervorgebracht wird, indem man den Finger fest auf die Saite setzt und die Hand eine zitternde Bewegung machen läßt, wobei man, um dieselbe freier ausführen zu können, den Daumen ganz vom Hals des Instruments entfernt. Ausgedrückt wird diese Bebung hier durch das Zeichen ~, z. B.



Der Schüler wird jedoch davor gewarnt, diese Manier durch zu häufigen Gebrauch zum stehenden Charakter seines Spieles zu machen. Er darf nie die Kunst verlernen, auch mit schärferen Umrissen zeichnen zu können.

Auch hüte er sich, Rückungen im Tempo, antreibend oder zurückhaltend bei gewissen Stellen, allzuhäufig zu unternehmen, da er sich sonst dem krankhaften Zustande eines beständigen Schwankens hingeben würde, während ein vernünftiger und mäßiger Gebrauch dieses Kunstmittels, gesteigerte Affekte darzustellen, die Phantasie der Hörer wohltätig anregt.

Ferner bringt das allmähliche Hinauf- oder Herunterziehen des Fingers von einem Tone zum andern, bei Intervallen von Terzen, Quartan etc. allerdings zuweilen eine angenehme Wirkung hervor, doch ist vor der zu häufigen, vielleicht gar steten Anwendung dieser Vortragsweise ebensosehr zu warnen, wie vor den obenbemerkten Übelständen, denn Ohr und Gefühl laufen dabei Gefahr, dergestalt verbildet zu werden, daß nach und nach selbst die größten Übertreibungen in dieser Manier dem Spieler geschmackvoll erscheinen, während ein unverdorbenes Gehör dadurch, wie durch ein beständiges Jammern und Wehklagen, verletzt werden würde.

Nicht minder tadelnswert ist die Gewohnheit, gefühlvolle Stellen durch selbstgefälliges Hin- und Herneigen des Kopfes und Körpers andeuten zu wollen. Der Ausdruck kann nur durch richtige Nüancierung der Töne, nie durch affektierte Körperbewegungen hervorgebracht werden, da der Tonkünstler auf das Gefühl des Zuhörers vermittelt des Ohres und nicht des Auges wirken soll. Auch bei Passagen und schwierigen Stellen ist möglichste Ruhe des Körpers ein Vorzug, dem er nachstreben soll, und wenn auch die Menge zuweilen glaubt, der Spieler leiste nur dann Außerordentliches, wenn er sich dabei sichtbar abmüht, so weiß doch der Künstler und Kenner recht gut, daß eine wesentliche Bedingung der Virtuosität diese ist: dem Zuhörer Schwierigkeiten nicht als solche erscheinen zu lassen.



Erklärung der Zeichen.

^ Herunterstrich. G B. Ganzer Bogen. Sp. An der Spitze des Bogens.
 v Hinaufstrich. M-Sp. Von der Mitte bis zur Spitze des Bogens. Fr. Am Frosch des Bogens.

Do maggiore.
 C dur. C major. Do mayor.

Discípulo. Schüler. 1. Lehrer. Profesor.

The score consists of several systems of music. The first system shows a duet between a student (Discípulo) and a teacher (Lehrer) in C major. The student part is in the bass clef with a 4/4 time signature, and the teacher part is in the bass clef with a 4/4 time signature. The second system is a piano exercise in the bass clef with a 4/4 time signature, labeled 'G.B.'. The third system is another piano exercise in the bass clef with a 4/4 time signature, labeled 'G.B.'. The fourth system is a piano exercise in the bass clef with a 3/4 time signature, labeled 'G.B.'. The fifth system is a piano exercise in the bass clef with a 3/4 time signature, labeled 'G.B.'. The sixth system is a piano exercise in the bass clef with a 3/4 time signature, labeled 'G.B.'.

Lento.

4.

G B.

Moderato.

5.

M-Sp.

2da 2a

G dur. G major. Sol mayor. *Sol maggiore.*

6.

6.

6.

7.

7.

7.

Re maggiore.
D dur. D major. Re mayor.

8.

8.

8.

8.

A dur. A major. La mayor. *La maggiore.*

9.

First system of exercise 9. Treble clef: 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 4 2, 1 4 2. Bass clef: 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4. Includes fingering numbers and slurs.

Second system of exercise 9. Treble clef: 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4. Bass clef: 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4. Includes fingering numbers and slurs.

Third system of exercise 9. Treble clef: 3 1 4, 2, 2, 3 2 1 2 4, 1 2 4. Bass clef: 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4. Includes fingering numbers and slurs.

10.

First system of exercise 10. Treble clef: 1 4 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4. Bass clef: 2 4 1, 2 4 1, 2 4 1, 2 4 1, 2 4 1, 2 4 1. Includes fingering numbers and slurs.

Second system of exercise 10. Treble clef: 1 4 1 4, 3 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4, 1 4 1 4. Bass clef: 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4. Includes fingering numbers and slurs.

Mi maggiore.

E dur. E major. Mi mayor.

11.

First system of exercise 11. Treble clef: 1 2 4, 2 2, 2 2, 2 2, 1 2 3 2 3. Bass clef: 2 1 1, 3 4, 2 3 4, 2 1. Includes fingering numbers and slurs.

Second system of exercise 11. Treble clef: 1 1 4, 1 2, 4 2 2. Bass clef: 2 4, 2 1. Includes fingering numbers and slurs.

12. F dur. F major. Fa mayor. *Fa maggiore.*

13. *f*

14. *Re minore.*
D moll. D minor. Re menor.

G moll.

15.

Allegro.

16.

La minore.

A moll. A minor. La menor.

17.

Gleichzeitig können die Etuden 1-4 von | *Con lo stesso tempo i Studi 1-4 di Dotzauer,* | Concurrently the Studies 1-4 by Dotzauer,
 Dotzauer, Op. 120 gespielt werden. | *Op. 120 possono essere sonati.* | Op. 120 may also be played.

Positionen

1^{te} u. halbe Lage.

18.

1^{te} bis 3^{te} Lage. *Le 3^e prime posizione. The first 3 positions. Las 3 primeras posiciones.*

3^{za} 3^a 1^{ma} 1^a

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

19.

E moll. 1^{te} bis 4^{te} Lage. *Le 4 prime posizioni.* The first 4 positions. *Las 4 primeras posiciones.*

20.

21.

22.

p ben legato

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

1 3 4
1
2
1 3 4
f

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

1 2 4
1 3 4
1 2 4
1
pp

23.

D dur.

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

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

1^{te} bis 5^{te} Lage. *Le 5 prime posizioni.* The first 5 positions. *Las 5 primeras posiciones.*

Moderato.

24.

1 4 1 3 4 3 1 4 1

p

3 1 4 3 2 1 3 1 3

I. II.

1 3 2 3 1 4 1 3 1

I. II.

4^{ta} 4^a

1 4 1 2 1 4 3 2 3

I. II.

3 4 1 4 1

3 1 4 2

H moll.

25.

First system of exercise 25. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 1, 2, 3). The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2, 4, 3, 2, 4, 2, 1, 4).

Second system of exercise 25. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2). The left hand continues the accompaniment with slurs and fingerings (2, 4, 1, 4, 2, 1, 2).

Molto moderato.

26.

First system of exercise 26. The right hand (treble clef) has a 6/8 time signature and features a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 2). The left hand (bass clef) has a 6/8 time signature and features a simpler accompaniment with slurs and fingerings (1, 4, 1, 3, 1, 4, 1).

Second system of exercise 26. The right hand continues with slurs and fingerings (1, 1^{ma}, 1^a, 1, 1, 1). The left hand continues with slurs and fingerings (1, 2, 1, 1, 1).

Third system of exercise 26. The right hand continues with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1). The left hand continues with slurs and fingerings (1, 3, 4, 3).

Fourth system of exercise 26. The right hand continues with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1). The left hand continues with slurs and fingerings (1, 8, 1, 1, 1).

A dur.

27.

First system of musical notation for measure 27. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line.

Second system of musical notation for measure 27. It continues the two-staff format from the first system, with the upper staff showing more intricate melodic patterns and the lower staff providing harmonic support.

28.

First system of musical notation for measure 28. The upper staff features a melodic line with a '2da 2a' marking above it. The lower staff has a bass line with various rhythmic values.

Second system of musical notation for measure 28. The upper staff continues the melodic development with slurs and fingerings. The lower staff maintains the accompaniment.

Third system of musical notation for measure 28. The upper staff has a '3za 3a' marking above it. The lower staff shows a continuation of the bass line with some rests.

Fourth system of musical notation for measure 28. The upper staff has a '2da 2a' marking below it. The lower staff includes a dynamic marking 'sf' (sforzando) and ends with a final chord.

Fa# minore.
 Fis moll. F# minor. Fa# menor.

29.

30.

D moll.
Allegro.

34.

Sib maggiore.
B dur. B \flat major. Sib mayor.

35.

36.

legato

Musical notation for measures 36-37, first system. The right hand features a complex sequence of eighth notes with fingerings: 4 2 1 4 2 1, 4 2 1 4 2 1, 4 2 1 4 2 1, 1 2 4 2, and 4 2 1 2. The left hand provides a simple accompaniment. Dynamics include accents (^) and breath marks (V).

Musical notation for measures 36-37, second system. The right hand continues with eighth-note patterns and fingerings: 1 4 2 1 4, 4 4 2, 1, 1 4 4, and 4 4. The left hand accompaniment continues. Dynamics include accents (^) and breath marks (V).

Musical notation for measures 36-37, third system. The right hand features eighth-note patterns with fingerings: 1 4 2, 1 4 2, 1 4 2, 2 4 1 4 2 1, and 1 2 4. The left hand accompaniment continues. Dynamics include accents (^) and breath marks (V). A second ending bracket labeled "2da 2a" spans the final two measures.

37.

f

Musical notation for measures 37-38, first system. The right hand features eighth-note patterns with fingerings: 1 3 2, 1 3 2, 1 3 2, 1 3 2, and 1 3 2. The left hand accompaniment continues. Dynamics include accents (^) and breath marks (V).

Musical notation for measures 37-38, second system. The right hand features eighth-note patterns with fingerings: 1 1 4, 1 1 4, 1 1 4, and 1 1 4. The left hand accompaniment continues. Dynamics include accents (^) and breath marks (V). Performance markings include *poco ritard.* and *a tempo*.

Musical notation for measures 37-38, third system. The right hand features eighth-note patterns with fingerings: 1 4 2, 1 4 2, 1 4 2, 1 4 2, and 1 4 2. The left hand accompaniment continues. Dynamics include accents (^) and breath marks (V). The piece concludes with a repeat sign and the Roman numeral III.

As dur. A \flat major. Lab mayor.

38.

Fa minore.
F moll. F minor. Fa menor.

39.

Hand - Gelenk - Uebungen.

G dur. G major. Sol mayor.

40.

M-Sp. *risoluto*

Strichveränderung zu N^o 40. 1.

Arcatura variata in N^o 40.

Varied bowing in N^o 40.

Arqueada variada en N^o 40.

Do maggiore.

C dur. C major. Do mayor.

41.

G B.

leggiero

First system of musical notation. The treble clef part consists of a melodic line with notes and rests, including fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The bass clef part features a dense accompaniment of sixteenth notes and chords, with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with various note values and fingerings. The bass clef part maintains the complex accompaniment with slurs and fingerings.

Re maggiore.
 D dur. D major. Re mayor.

42.

Third system of musical notation, starting with measure 42. The treble clef part features a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef part includes the instruction "M-Sp." and features chords with slurs and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble clef part continues with a melodic line. The bass clef part features a more rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef part features a bass line with slurs and fingerings.

Sixth system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line. The bass clef part features a bass line with slurs and fingerings, ending with a *p* (piano) dynamic marking.

H moll. Im unteren Teil des Bogens. *Colla punta bassa dell'arco.* With the lower part of the bow. *Con la*

43.

Mit wenig Bogen zu spielen. *A sonare con Arcatura corta.* To play with short bowing. *A tocar con*

parte baja del arco.

arqueada corta.

3^{za} 3^a

pp

Sol minore.
G moll. G minor. Sol menor.
Allegro.

44.

Sp. p leggiero

First system of musical notation, featuring a piano accompaniment with a bass line and a treble line with a complex rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation, including a piano accompaniment and a treble line with a melodic line marked *pp*.

45. M-Sp. *p*

Third system of musical notation, starting with a measure number '45.' and a tempo marking 'M-Sp. *p*'. It features a piano accompaniment and a treble line with a melodic line.

Fourth system of musical notation, including a piano accompaniment and a treble line with a melodic line. A 'G B.' marking is present in the bass line.

Fifth system of musical notation, including a piano accompaniment and a treble line with a melodic line. A '*p*' marking is present in the bass line.

Sixth system of musical notation, including a piano accompaniment and a treble line with a melodic line. A '*f*' marking is present in the bass line.

Seventh system of musical notation, including a piano accompaniment and a treble line with a melodic line. It features various fingering numbers and a '*p*' marking.

*) Fingerwechsel auf derselben Note.

*) Cambio del dito sopra la nota. 8673.

*) Change of finger on one note.

F dur. F major. Fa mayor.
Allegro.

46.

G B.

II

Strichveränderungen zu N^o 46. *Arcature variate in N^o 46.*
 Varied bowings in N^o 46.
Arqueadas variadas en N^o 46.

1. M-Sp. 2. M-Sp. 3. M-Sp. 4. M-Sp.

As dur. A^b major. La^b maggiore. Ab mayor.
Andante.

47.

Fr. M. dolce

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and slurs. It includes dynamic markings 'cresc.' and 'p'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with longer note values and rests.

The second system continues the exercise with similar eighth-note patterns in the upper staff, marked '2da 2a'. The lower staff continues with its accompaniment.

Zur Ausbildung des Tones und Vortrages eignet sich vorzüglich das I. Heft der 40 Etuden von S. Lee revidiert von Professor Hugo Becker (Mainz bei Schott).

Strich-Uebungen.

A moll.

48. M - Sp.

Exercise 48 is in 2/4 time and A minor. The upper staff contains eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The lower staff has a simple accompaniment of quarter notes and rests.

Exercise 49 continues the eighth-note patterns in the upper staff with various slurs and fingering. The lower staff accompaniment remains consistent with exercise 48.

Exercise 50 features more complex eighth-note patterns in the upper staff, including some triplets and slurs. The lower staff accompaniment continues with quarter notes and rests.

Exercise 51 shows further development of the eighth-note patterns in the upper staff. The lower staff accompaniment concludes with a final cadence.

49. M-Sp.

50. G. B.

51. Sp. Fr.

Nº 51 ist ebenfalls im schnellen Zeitmass M-Sp. ausführbar. | Nº 51 puo anche essere sonato M-Sp. in Allegro tempo. | Nº 51 may likewise be played M-Sp. in quick time.

Übung in Syncopen.

53. *p*

Re maggiore.
D dur. D major. Re mayor.
Molto moderato.

54. *legato*

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4). The lower staff provides a harmonic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2).

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with various slurs and fingerings (1, 2, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 1, 4, 2, 1, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1). The lower staff continues the accompaniment with slurs and fingerings (2, 3).

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes slurs and fingerings (4, 2, 3, 4, 3, 1, 4, 4, 2, 1). A trill (tr) is marked in the lower staff.

55.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 3, 2, 4, 2, 2, 3, 4, 2, 1, 3, 4, 4, 2, 2, 3, 4). The lower staff has a simpler accompaniment with slurs and fingerings (2, 3).

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features slurs and fingerings (4, 4, 1, 3, 3, 4, 2, 1, 3). The lower staff includes slurs and fingerings (1, 3, 2da, 2a, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 2).

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has slurs and fingerings (3, 4, 3, 1, 2, 4). The lower staff has slurs and fingerings (3, 2).

A dur.

56.

M. Sp. 2

2da 2a

57.

G. B.

Strichveränderung zu N° 57.
 Arcatura variata in N° 57.
 Varied bowing in N° 57.
 Arqueada variada en N° 57.

Fr.

Sp.

58. H dur. 2da 2a 73

G. B.

Fa maggiore.
F dur. F major. Fa mayor.

59. G. B. Sp. G. B. Fr.

3za 3a

2da 2a

Strichveränderung zu N^o 59.
Arcatura variata in N^o 59.
Varied bowing in N^o 59.
Arqueada variada en N^o 59.

1. 2.

legato

60.

2da 2a

1 2

2 1 3 4

2 4 2

3

2

4

1 1

1

1

1

1 2 4

1 2

1 1

1 4

p

f

1

3

Im langsamen Zeitmass; die Triolen mit ganzen Bogen, die gestossenen Achtel M-Sp.

61. *marcato*
p *f* *p* *f* *p* *cresc.*

p *f* *p* *f*

p *cresc.* *f* *p*

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

Sib maggiore.
B dur. B♭ major. Sib Mayor.

62.

1ma 1a
4 2 1 2da 2a 4 3 1 3za 3a 4 3 1 4

G moll.

63.

Musical score for piece No. 63, G minor. The score consists of three systems of two staves each. The first system includes a double bar line. The music features intricate fingering (e.g., 4 3, 4 2, 3 2, 1 4, 4 2, 3 2, 1 4, 4 3) and articulation (accents, slurs) throughout. The key signature is one flat (G minor).

Strichveränderung zu N^o 63.
 Arcatura variata in N^o 63.
 Varied bowing in N^o 63.
 Arqueada variada en N^o 63.

Two numbered musical phrases (1 and 2) illustrating the 'legato' technique. The notes are connected by a slur, and the word 'legato' is written below the second phrase.

Do minore.
 C moll. C minor. Do menor.
 Allegro furioso.

64.

Musical score for piece No. 64, C minor, marked 'Allegro furioso'. The score consists of four systems of two staves each. The first system includes a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 12/8 time signature. The music is highly rhythmic and complex, with many slurs and accents. The key signature is two flats (C minor).

Sib maggiore.
 B \flat dur. B \flat major. Sib mayor.
 Moderato.

65.

Strichveränderungen zu N $^{\circ}$ 65. 1. 2. M. - Sp. 3. 4. 5.

Arcature variate in N $^{\circ}$ 65.
Varied bowings in N $^{\circ}$ 65.
Arqueadas variadas en N $^{\circ}$ 65.

C dur.
Allegro.

66.

Strichveränderung. Arcatura variata.
Varied Bowing. Arqueada variada.

pizz.

arco

pizz.

2da 2a

Als weitere vorzügliche Studien seien u. a. empfohlen: Technologie des Violoncellspiels von Friedrich Grützmacher Heft I. (Leipzig bei Peters) Battanchon Op. 7 Heft II (Leipzig bei Friedr. Hofmeister).

Uebungen im Vortrag.

Cantabile. Tempo giusto.

Cantabile lagrimoso.

68. *dol.*

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system is marked '68.' and 'dol.'. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Fingerings and articulation marks are present throughout. Dynamics include 'dol.', 'p', and 'A'. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

Cantabile languido.

69.

Cantabile espressivo.

70. *dol.*

71. *cresc.* *2da 2a* *p*

Cantabile serioso.

71. *p* *pizz.* *p*

3 1 1

2 1 2 1

2 4 1

2 4 1

1 2 1 2 4 2 4

p

3 4 4 2da 2a 3.

cresc.

pp dim.

72. *Cantabile.*

p

sotto voce

cresc.

Adagio affettuoso.

73.

Musical notation for measures 73-74. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The tempo is Adagio affettuoso. The music is marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 4). The left hand provides a steady accompaniment.

Musical notation for measures 75-76. The right hand includes a glissando (gliss.) and a second ending (2da 2a). The music is marked *p*. Fingerings (4, 2, 3, 2, 1) are indicated for the right hand.

Musical notation for measures 77-78. The right hand features complex fingerings (3, 4, 2, 1, 3, 4) and slurs. The music is marked *p*.

Andante amoroso.

74.

Musical notation for measures 79-80. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The tempo is Andante amoroso. The music is marked *p*. The right hand has slurs and fingerings (4, 4, 3, 4, 4). The left hand has a steady accompaniment.

Musical notation for measures 81-82. The right hand features slurs and fingerings (1, 2, 3, 3, 3, 1). The music is marked *p*.

Musical notation for measures 83-84. The right hand includes a second ending (2da 2a) and a third ending (3za 3a). The music is marked *p* and *ad lib.* (ad libitum). Fingerings (1, 4, 3, 2, 2, 1, 1, 4) are indicated for the right hand.

Moderato.

75.

3^{za} 3^a
2
1 2 4
3
3
3
3
tr
1/4
1/4

4^{ta} 4^a 3^{za} 3^a
1
3 4
4
tr
2
III
3 4 4
p
4/3
1/4
3/4
4/4
1/4

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

1 4
cresc.
4^{ta} 4^a 3^{za} 3^a
4
3 1 2
4
4/2
4/3
4/1
4/2

4^{ta} 4^a 3^{za} 3^a
4
III
3
4
3
1
stringendo cresc.
2/3
4/1
4/2
1/2
1/4
1/3
1/4

4^{ta} 4^a 3^{za} 3^a 4^{ta} 4^a 3^{za} 3^a
1
3
1
3 2
4
2
f
stentato
p
1/4
1/4
1/4
1/4
1/4

Cantabile languido.

76. *calando*

p *2da 2a*

cresc. *dol.*

Cantabile grazioso.

77. *dol.*

2da 2a

sotto voce

2da 2a

p

78. Allegro animato.

poco rit.

a tempo

Moderato.

79.

79. *p* pizz.

p *mancando*

rit. *a tempo* *f*

p *p*

II *cresc.*

mf *p*

pp

Uebungen in chromatischen Läufen.

80.

First system of musical notation for exercise 80. It consists of two staves in 3/4 time. The upper staff features a chromatic scale with fingerings 1 2 3 1 2 3 0, 1, 2 3, 2 3 1 2 3, and 1 2 1 2 3 0. The lower staff has a whole note chord and a half note chord.

Second system of musical notation for exercise 80. The upper staff continues the chromatic scale with fingerings 1 1 1 2, 2 1 0 1, 1, 1 2 4, and 3 2 1 3 2 1 0 3. The lower staff has a half note chord and a whole note chord.

Third system of musical notation for exercise 80. The upper staff includes slurs and fingerings 3 1, 1 1 1, 1, 1 2 4, and 3 2 1 3 2 1 0 3. The lower staff has a half note chord and a whole note chord.

Fourth system of musical notation for exercise 80. The upper staff features triplets and fingerings 4 1, 3 3, 3, 3, and 3. The lower staff has a half note chord and a whole note chord.

Fifth system of musical notation for exercise 80. The upper staff includes slurs and fingerings 3 0 3, 2, 1 2 3 1, 1, and 1. The lower staff has a half note chord and a whole note chord.

Sixth system of musical notation for exercise 80. The upper staff includes slurs and fingerings 1, 1, 3, 3 4 1 4, and 4. The lower staff has a half note chord, a whole note chord, and a whole note chord. A dynamic marking *Sf* is present.

Allegro.

81.

This musical score consists of seven systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics are marked 'p' (piano). The score is characterized by intricate fingering and articulation, with many notes marked with numbers 1, 2, 3, 4 and slurs. The first system (measures 81-82) shows a complex melodic line in the treble clef with slurs and fingering, and a simpler bass line. The second system (measures 83-84) continues the melodic development with more complex patterns. The third system (measures 85-86) features a dense texture with many slurs and fingering. The fourth system (measures 87-88) shows a continuation of the complex patterns. The fifth system (measures 89-90) concludes the piece with a final melodic flourish in the treble clef and a simple bass line. The overall style is that of a classical piano exercise or a short piece.

First system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1, 3, 4). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic development with slurs and fingerings. The lower staff accompaniment includes some rests and chordal textures.

Third system of musical notation. The upper staff includes a dynamic marking 'V' and various slurs and fingerings. The lower staff accompaniment features a more active rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows intricate melodic passages with slurs and fingerings. The lower staff accompaniment is primarily chordal.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with complex melodic lines and slurs. The lower staff accompaniment includes some rests and chordal textures.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The upper staff concludes with a melodic phrase and slurs. The lower staff accompaniment ends with a final chord and rests.

Arpeggio.

82.

Arpeggio auf drei Saiten. — Arpeggios on three Strings.

Arpeggio su le tre corde.

Tempo ad libitum.

83.

a tempo

arco

pizz.

Strichveränderungen zu No 83.
Arcature variate in No 83.
Varied bowings in No 83.
Arqueadas variadas en No 83.

Arpeggio auf vier Saiten.

Allegro.

84.

p

A Saite Cuerda de la.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in common time (C) and marked 'Allegro'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'A Saite Cuerda de la.' with a '1' above the first measure. The second system features a '3' below the first measure of the treble staff. The third system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The fourth system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'p' (piano) dynamic marking in the second measure. The fifth system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a 'p' (piano) dynamic marking in the second measure. The sixth system concludes the piece with various fingerings and dynamics.

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

pp dim.

4 1 2 3

Strichveränderung zu N^o 84.
Arcatura variata in N^o 84.
 Varied bowing in N^o 84.
Arqueada variada en N^o 84.

1 2

Staccato.

85.

Etude im Staccato.

Allegro.

86.

p

1

2

1

1

4

1/4

2

4

1

2

4

4

The first system of music consists of two staves. The right-hand staff features a complex, rapid melody with many sixteenth notes, including slurs and fingering numbers (1, 2, 4). The left-hand staff provides a simpler accompaniment with quarter and eighth notes, also including slurs and fingering numbers (1, 4).

Doppelschlag. — The Turn.

Andante.

Mordente.

87.

sotto voce

The second system of music, starting at measure 87, is marked 'Andante.' and 'Mordente.'. It features a variety of ornaments and fingerings. The right-hand staff includes markings for '2da 2a' (second ending), '3', '4', and '3'. The left-hand staff includes markings for '4', '3', and '3'. The music is characterized by slurs, ties, and various fingering numbers (1, 2, 3, 4) throughout both staves.

B moll.
Andantino.

88.

Schneller oder Pralltriller. – The Passing-Shake.

Gruppetto.

89.

Sol# minore.
 Gis moll. G# minor. Sol# menor.

90.

Triller. - Shake.
 Trillo.

91.

*Die kleinen Noten vor der mit „tr“ bezeichneten Hauptnote geben in diesem und dem folgenden Beispiel die Ausführung des Trillers genau an.

Des dur.
Moderato.

92.

92. Musical score for exercise 92, featuring trills and double stops in a moderate tempo. The score is in G major and 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system includes a trill in the right hand and a double stop in the left hand. The second system continues with trills and double stops, including a section marked 'p' (piano). The third system concludes with trills and double stops, including a section marked 'f' (forte).

Doppelgriffe. — Double Stops.

Andante.

Corde doppie.

93.

93. Musical score for exercise 93, featuring double stops in an andante tempo. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system includes a section marked 'p pizz.' (piano pizzicato). The second system continues with double stops, including a section marked 'p' (piano).

Moderato.

94.

94. Musical score for exercise 94, featuring double stops in a moderate tempo. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system includes a section marked 'mf Fr.-M.' (mezzo-forte French style). The second system continues with double stops, including a section marked 'f' (forte) and a section marked 'p' (piano).

Die Übungen 93 u. 94 sind für die Einführung in das Spiel der Doppelgriffe zu schwer. Die empfohlenen Etuden verschiedener Meister enthalten geeigneter Studien für diesen Zweck. 8673

2da 2a 3 4 4 1 3 4 2 4 2 4 3 4 4 3 4 2 4 101

cresc.

p

f

p

Fine.

D.C.

Einsatz mit dem Daumen.

95. *Posizione. Position. Einsatz. Posicion.*

Andante.

4 0 0
2da 2a
1ma 1a
2da 2a

96. *Allegro.*

1ma 1a
2da 2a

Der nach vorliegender Neu-Ausgabe dieser Schule unterrichtende Lehrer gebe dem Schüler erst N^o 97 und dann N^o 95 u. 96.

1ma 1a 2da 2a 1ma 1a - - 2da 2a - - 1ma 1a 2da 2a 1ma 1a - -

2da 2a 3za 3a

Scherzando.

97.

pizz.

Mehrere Stricharten zu N^o 97.
Arcature variate in N^o 97.
 Various Bowings to N^o 97.
Arqueadas variadas en N^o 97.

Moderato.

98.

This musical score is for a piano piece, measures 98 through 104. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece includes several trills and complex rhythmic patterns, particularly in the right hand. The first system (measures 98-101) starts with a forte dynamic. The second system (measures 102-103) begins with a piano dynamic. The final system (measures 104) returns to a forte dynamic.

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

2da 2a 1ma 1a *pp*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various fingerings and articulations. The first measure has fingerings 1, 1, 3. The second measure has fingerings 0, 2, 0, 2, 3, 2. The third measure has fingerings 1, 3, 2, 1, 0, 3, 2. The fourth measure has fingerings 2, 1, 2. The dynamic marking *pp* is present.

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

cresc.

This system contains the next two staves. The upper staff continues with fingerings 0, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 0, 2, 2, 2, 3, 2, 1, 0, 3, 2, 2, 2, 3, 2, 1, 0, 3, 2. The dynamic marking *cresc.* is present.

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

2da 2a 3za 3a *f*

This system contains the next two staves. The upper staff has fingerings 2, 2, 3, 2, 1, 0, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 3, 1, 1, 1. The dynamic marking *f* is present. The text "2da 2a" and "3za 3a" are written below the staff.

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

2da 2a

This system contains the next two staves. The upper staff has fingerings 1, 4, 3, 0, 3, 2, 3, 1, 4, 0, 1, 3, 1. The dynamic marking *f* is present. The text "2da 2a" is written below the staff.

p

This system contains the next two staves. The upper staff has fingerings 0, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 4, 0, 1, 3, 1. The dynamic marking *p* is present.

0 2 0 3 2 1 3 0 1 0

2da 2a

This system contains the final two staves. The upper staff has fingerings 0, 2, 0, 3, 2, 1, 3, 0, 1, 0. The dynamic marking *f* is present. The text "2da 2a" is written below the staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff continues the bass line. A crescendo (*cresc.*) dynamic marking is present in the third measure.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with triplets and slurs. The lower staff continues the bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present in the second measure. The lyrics "Ima Ia" and "2da 2a" are written below the staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of *f* and *mf* are present.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line. The lyrics "2da 2a", "I.", "II.", "Flag.", and "III. f" are written below the staves.

Flageolet.

Moderato.

99.

The musical score is for a piece titled "Flageolet" (numbered 99), marked "Moderato". It is written for a Flageolet (a type of lute) and consists of six systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The right hand part features a melodic line with various ornaments (1ma, 2da, 3za, 4ta) and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, often in a pattern of eighth notes followed by a quarter note. Dynamics include piano (p), forte (f), and sforzando (sf). The score is numbered 99 in the top left corner.

Sehr gute Flageolet-Etuden finden sich auch in dem bereits empfohlenen 2ten Heft von Battanchon Op.7.

Etude in Octaven.

Tempo ad libitum.

100.

p *segue legato*

cresc. *f* *p*

cresc.

fz.

1/4 2 1/4

Detailed description: This musical score is for an octava study in 3/4 time, marked 'Tempo ad libitum'. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of triplet eighth notes in the right hand, with the instruction 'segue legato'. The piece progresses through several systems of music, including a section with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The score includes various articulations such as slurs and accents, and concludes with a section marked *fz.* (forzando) and specific fingering instructions (1/4, 2, 1/4) for the bass line.

First system of musical notation. The right hand features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns, marked with Roman numerals II and III. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and a final double bar line.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate patterns, including a triplet marked 'I'. The left hand includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a '1/4' time signature. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The right hand features a dense texture of sixteenth-note triplets. The left hand has a more melodic line with some rests. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with triplets, starting with a 'p' (piano) dynamic. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns and triplets. The left hand has a consistent accompaniment. The system ends with a double bar line.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with sixteenth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line with sixteenth-note patterns. The left hand includes a 'pp' (pianissimo) dynamic and a '3' marking. The system ends with a double bar line.

Etude in Terzen und Sexten.

101. *p*

cresc.

mf

più cresc.

f

First system of musical notation. The left hand (bass clef) plays a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *p*. The right hand (treble clef) plays a complex melodic line with various fingerings (2, 3, 1, 2, 1, 2, 1) and accents. The system is divided into two measures.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic structures to the first system, with intricate fingerings and accents in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a sequence of chords with fingerings such as 2, 3, 1, 2, 1, 2, 1. The left hand continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with chords and fingerings like 2, 3, 2, 2. The left hand provides harmonic support.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, featuring chords and fingerings such as 3, 2, 2, 2. The left hand has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with chords and fingerings like 3, 2, 2, 2. A dynamic marking of *p* is present. The left hand continues with a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line with chords and fingerings like 1, 3, 2, 3, 2, 1, 1. The system concludes with a final chord and a section marker labeled 'IV'. The left hand has a simple accompaniment.

