

Violoncelloschule

für

den ersten Unterricht

von

F. A. KUMMER

Op. 60

Als Beitrag zur Reform des Violoncellostudiums unter besonderer Berücksichtigung

der Kunst der Bogenführung

für Lernende und Lehrende erweitert und herausgegeben

von

HUGO BECKER

Neu durchgesehene Ausgabe



Eigentum des Verlegers

C. F. PETERS, LEIPZIG

9433



Friedrich August Kummer

(geb. 1797 in Meiningen, gest. 1879 in Dresden)

stammt aus einer Familie ausgezeichneter Musiker; sein Großvater und Vater waren geschätzte Oboe-Bläser. In „musikalischer Luft“ aufgewachsen, begann er früh sich praktisch zu betätigen und wählte das Violoncello zu seinem Hauptinstrument; — er wurde Schüler von Justus Friedrich Dotzauer und war später — gleich diesem — Mitglied der kgl. Kapelle in Dresden. — Zunächst mußte er sich hier allerdings — da ein anderer Platz in der Kapelle nicht frei, — als Oboist betätigen; durch Energie und Fleiß hatte er es auch auf diesem Instrument zu großer Fertigkeit gebracht, doch wandte er sich, auf Carl Maria von Webers Rat, bald wieder ganz dem Violoncellospiel zu. — Mit unermüdlichem Eifer strebte er vorwärts und erwarb sich auf seinem Instrument als Virtuos, Lehrer, Quartett- und Orchesterspieler gleichen Ruhm. — Wie er als Spieler — bei allem Glanz seiner Technik — Hauptgewicht auf großen edlen Ton legte, so wußte er auch in seinen Violoncello-Kompositionen die Eigenart seines Instrumentes stets zu wahren. — Seine zahlreichen Bearbeitungen, wie auch seine Original-Kompositionen sind durch die Fülle der Neu-Erscheinungen etwas in Vergessenheit geraten; — nicht so seine Studienwerke, diese behaupten sich als unentbehrliches Unterrichtsmaterial, vor allem seine Violoncello-Schule, welche noch heute zu den klassischen Schul-Werken der Violoncello-Literatur gehört. —



Inhalt.

	Seite
Vorworte	III
Abbildungen	IV
Einleitung	VII
Von den verschiedenen Schlüsseln	VII
1. Haltung des Instruments	VIII
2. Rechte Hand. Führung des Bogens	IX
3. Linke Hand	X
4. Stimmung des Violoncellos	XI
5. Anfangs-Übungen	XI
6. Skalen (Tonleitern)	14
7. Fingersatz. Positionen	18
8. Der Saitenübergang (Saitenwechsel)	21
9. Die verschiedenen Stricharten	22
10. Das Arpeggio	24
11. Das Staccato	25
12. Der Spring-Bogenstrich und dessen Abarten	26
13. Verzierungen. Vorschlag, Doppelschlag, Pralltriller, Triller	27
14. Von den Doppelgriffen	30
15. Perfekte Intonation	31
16. Das Spielen von Akkorden	32
17. Der Einsatz des Daumens	32
18. Das Flageolett	41
19. Das Pizzicato	44
20. Über Ton und Vortrag	44
Nachtrag: 101 Übungsstücke	47

Vorwort des Autors

zur ersten Auflage.

Der Verfasser vorliegenden Werkes gelangte durch seine langjährige Lehrtätigkeit zu der Überzeugung, daß es, trotz der bereits vorhandenen, in vieler Hinsicht mit Recht gerühmten Violoncelloschulen, noch immer an einem Lehrbuch für dieses Instrument fehle, in welchem dem folgerechten Fortschreiten der Lehrabschnitte, wie der entsprechenden praktischen Beispiele eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet sei.

Wenn auch ein solches Werk nicht gerade als unerläßliches Bedürfnis für diejenigen anzusehen ist, welche durch die Leitung und das praktische Beispiel gediegener Lehrer Vorteile genießen, die durch schriftliche Erklärungen selten oder nie zu erreichen sind, so erscheint es wohl um so mehr als ein solches für die nicht geringe Anzahl derer, denen Zeit und Umstände nur den Genuß eines spärlichen, vielleicht gar mangelhaften Unterrichts gestatten. Hauptsächlich zum Nutzen dieser letzteren wagt der Verfasser hiermit den Versuch, obenerwähntem Mangel abzuwehren und dem Schüler in einfachen, möglichst kurzen Lehrsätzen den Weg zu zeigen, den er beim Studium des Violoncellospiels, ohne sich eigenmächtige Abkürzungen oder Veränderungen in der Reihenfolge zu erlauben, streng zu verfolgen hat.

Er setzt die ersten musikalischen Vorkenntnisse bei dem Lernenden voraus*) und beschränkt deshalb, um eine unnötige Ausdehnung des Werkes zu vermeiden, die Einleitung lediglich auf die Darstellung der beim Violoncello vorkommenden verschiedenen Schlüssel, wie er auch in der Schule selbst alles vermeidet, was die Grenzen des Unterrichts im Violoncellospiel überschreiten könnte.

Die als Nachtrag beigefügten Übungsstücke sollen, wie schon eingangs erwähnt wurde, mit den Lehrsätzen gleichen Schritt halten; deshalb ist bei jedem Abschnitt

auf die dazu gehörenden Stücke verwiesen. Zur Annehmlichkeit und besseren musikalischen Ausbildung des Schülers sind diese Übungen von einem zweiten Violoncello begleitet, und, der Anzahl nach größer als in den bisher erschienenen ähnlichen Werken, wird die daraus hervorgehende Abwechslung einem jeden (besonders dem, der sich diesem Instrumente als Dilettant widmet) nur willkommen sein; zugleich sollen diese Beispiele den Lernenden recht fest machen, bevor er zu größeren Ausführungen übergeht. Hat er diese Übungen sämtlich durchstudiert, so können ihm als äußerst zweckmäßig zur weiteren Ausbildung empfohlen werden:

Dotzauer, 12 Esercizi, Op. 70.

— 24 Capricci, Op. 35.

Merk, 20 Exercices, Op. 11.

Franchomme, 12 Caprices, Op. 7.

F. A. Kummer, 8 grandes Etudes, Op. 44.

Der Schüler möge stets vor Augen haben, daß der höchste Endzweck des Virtuosen der ist: mit größter Fülle des Tones Reinheit, Deutlichkeit, Geschmack und möglichste Fingerfertigkeit zu verbinden. Im Streben nach diesen Vorzügen darf er nie nachlassen, und wenn er einst auch selbst ein Meister genannt zu werden verdient, so wird ihm doch sein Inneres noch sagen: daß stetes Fortschreiten in der Kunst nötig, während Stillstehen auf ihrer Bahn der erste Schritt zum Rückgange ist:

*) Sollte dies hin und wieder nicht der Fall sein, so sind die folgenden Werkchen:

Musikalische Grammatik, oder theoretisch praktischer Unterricht in der Tonkunst von G. W. Fink; oder

Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterricht für Lehrer und Lernende von Gottfr. Weber

zum Studium bestens zu empfehlen. Der Herausgeber empfiehlt:

Leitfaden der allgemeinen Musiklehre von Wilhelm Irgang.

Vorwort des Autors

zur zweiten Auflage.

Die günstige Aufnahme und Verbreitung, deren sich meine Violoncelloschule zu erfreuen hatte, war Veranlassung zu einer neuen Auflage derselben.

Diese, für angehende Violoncellisten bestimmte Arbeit wurde von mir sorgfältig revidiert und durch mehrere, das Studium erleichternde Stücke erweitert.

Außerdem empfehle ich noch folgende kleinere Werke zum Gebrauch:

1) 10 und 8 Etüden, Op. 57 u. 106 von F. A. Kummer.

2) Tägl. Übungen v. F. Grützmaker (in bezug a. Technik).

3) 6 Duette für 2 Violoncelli (als Übung im Notenlesen)

Op. 126 von F. A. Kummer.

Vorwort des Herausgebers.

Kummer „setzt — als unerläßlich — die ersten musikalischen Vorkenntnisse beim Lernenden voraus“ und beschränkt seine Ausführungen — „um eine unnötige Ausdehnung des Werkes zu vermeiden“ — lediglich auf den „Unterricht im Violoncellospiel“. Der Herausgeber war bestrebt, soweit als möglich, die vom Autor vorgezeichnete Linie einzuhalten.

Aus diesem Grunde wurde das Übungsmaterial nicht wesentlich vermehrt. Sind doch die, in den meisten „Schulen“ enthaltenen Übungsstücke gewissermaßen nur die Turngeräte, an welchen der Schüler seine Exerzitien nach den Instruktionen des Lehrenden ausführt. Je mehr letztere auf einer wissenschaftlichen Basis beruhen, desto größer wird der Gewinn sein. Außerdem würden wir, wie immer eine „Schule“ beschaffen sei, niemals der Notwendigkeit entgehen, nebenbei weiteres Studienmaterial heranzuziehen.*) Der Zweck einer „Schule“ ist lediglich, dem

*) Deshalb sah sich der Herausgeber auch diesmal — wie bei der Neuauflage der vor ca. 10 Jahren durch ihn revidierten „Lee-Schule“ — veranlaßt, diejenigen Werke anzuführen, welche nach seiner Ansicht während des Studiums der „Kummer-Schule“ und im Anschluß an diese vorzunehmen sind.

Lernenden, sowie dem noch weniger geübten Lehrenden, einen Führer an die Hand zu geben, nach dessen Prinzipien das Studium vorgenommen werden soll. Im Verfolg dieses Gesichtspunktes hat sich der Herausgeber genötigt gesehen, die Kummerschen erklärenden Ausführungen, den Forderungen der Zeit Rechnung tragend, entsprechend zu erweitern.

Damit der Originaltext von den Depositionen des Herausgebers unterschieden werden könne, wurden letztere in Form von Anmerkungen, die sich durch die Schriftart unterscheiden, beigefügt — eine Rücksicht, welche er dem Namen des verdienten Autors schuldig zu sein glaubte. —

Die dem vorliegenden Werke beigefügten Illustrationen werden ohne Zweifel einen wesentlichen Faktor zum besseren Verständnis der hier niedergelegten Theorien bilden.

Tremezzo, Lago di Como, Mai 1909.

Hugo Becker.

Von gewisser Seite wurde gegen den Herausgeber der Vorwurf erhoben, er sei bei der Bearbeitung des vorliegenden Werkes auf halbem Wege stehen geblieben, lediglich, weil er den Kummerschen Urtext, der mit den Ergebnissen der Forschungen des Dr. F. A. Steinhausen (niedergelegt in dessen Buch „Die Physiologie des Bogenstrichs“) oft nicht übereinstimmt, nicht über Bord geworfen habe.

Die Gründe, die den Herausgeber veranlaßten, auch in dieser neuen Auflage den Urtext unverändert beizubehalten, sind: 1) Das Gebot des Anstandes zu befolgen, den Autor unbehindert zu Worte kommen zu lassen. 2) Die Anweisungen des Herausgebers deutlich als solche kenntlich zu machen und nicht mit jenen des Autors zu vermischen. 3) Dem neuzeitlichen Violoncellstudierenden durch

die Möglichkeit des Vergleichs Anlaß zum Nachprüfen und Nachdenken zu geben. Aus den mancherlei irrigen Anschauungen unserer Altvordern wird er gewiß ebensoviel Nutzen ziehen können als aus den richtigstellenden Anleitungen des Herausgebers — vorausgesetzt, daß der Studierende beide Ansichten gewissenhaft prüft. Welchen Weg er dann einzuschlagen hat, wird ihn sein gesunder Menschenverstand lehren. Es wurde daher auch bei dieser Auflage der Kummerschen Schule der bewährte bisherige Kurs eingehalten; dem Texte sind nur einige ergänzende Erläuterungen beigefügt.

Berlin, Januar 1916.

Hugo Becker.



1. Die Schnecke. 2. Die Wirbel. 3. Der Sattel. 4. Der Hals. 5. Das Griffbrett. 6. Die Decke. 7. Die Zargen. 8. Die F-Löcher.
9. Der Steg. 10. Der Saitenhalter. 11. Die Bogenstange. 12. Die Haare. 13. Der Frosch. 14. Der Kopf.

Die alte Violoncello-Haltung nach Kummer

(Es empfiehlt sich, auch heute — trotz Benutzung des Stachels — von dieser Haltung auszugehen.)

Einleitung.

(Vom Herausgeber.)

Nicht die persönlichen, kritiklos übernommenen Anschauungen unserer Vorgänger dürfen uns in der Beurteilung technischer Fragen maßgebend sein, sondern einzig die in Betracht kommenden anatomischen Gründe und physiologischen Gesetze. Dies bezieht sich ganz besonders auf die Kunst der Bogenführung. War es früher eingeständenermaßen dem Musiker nicht ganz leicht, sich die zur wissenschaftlich richtigen Beurteilung der Bogenführung nötigen Kenntnisse anzueignen, so kann hiervon seit dem Erscheinen der Dr. Steinhausenschen prächtigen Abhandlung „Die Physiologie der Bogenführung“ nicht mehr die Rede sein. Jeder Violoncellist sollte dieses wahrhaft grundlegende Werk besitzen und studieren. Auf dieser Bahn müssen wir versuchen weiter zu kommen. Fort mit den unhaltbaren, sich widersprechenden, mehr auf Gefühl als auf sachlicher Forschung beruhenden Ansichten.

Daß das Violoncello als Soloinstrument bis zum heutigen Tage trotz des segensreichen Wirkens einzelner hervorragender Meister durch ca. 200 Jahre hindurch sich nicht jene Stellung erwerben konnte, die ihm gebührt, muß uns zu denken geben. Man hört öfters die Ansicht laut werden, die unbedeutende Literatur sei die Ursache. Der Herausgeber glaubt indessen, daß das häufige Hervorbringen häßlicher Geräusche und gequälter Laute das Violoncello als Soloinstrument in Verruf brachte.

Nur durch in Wohllaut und Charakteristik sich dokumentierende Beherrschung der Materie kommen wir in die Lage, die uns vom Komponisten gestellten Aufgaben restlos zu erschöpfen und uns derselben würdig zu erzeugen. Hoffentlich tragen die nachfolgenden Abhandlungen dazu bei, uns dem erstrebten hohen Ziele etwas näher zu bringen.

Von den verschiedenen Schlüsseln.

Der bedeutende Ton-Umfang des Violoncellos macht zum bequemeren Lesen der Noten mehrere Schlüssel notwendig. Am häufigsten kommt der Baß- oder F-Schlüssel, welcher für die tiefere Tonlage gebräuchlich ist, in Anwendung. Er hat das Zeichen F . Nach ihm heißen die

Noten auf den Linien: 

zwischen den Linien: 

über denselben: 

unter denselben: 

Diesem zunächst findet man bei der mittleren Tonlage vielfach den Tenor-Schlüssel C vorgezeichnet. Nach ihm nennt man die Noten

auf den Linien: 

zwischen den Linien: 

über denselben: 

unter denselben: 

Für die höchste Tonlage wird der Violin-Schlüssel angewendet. Nach ihm heißen die Noten

auf den Linien: 

zwischen den Linien: 

über denselben: 

unter denselben: 

Hier darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß in früherer Zeit die Noten in diesem Violin-Schlüssel von den Komponisten um eine Oktave höher, als sie wirklich

klingen, geschrieben wurden. Man hat demnach z. B. bei Kompositionen von Mozart, Beethoven u. s. w., wie in fast allen älteren Werken, die im Violin-Schlüssel geschriebenen Noten um eine Oktave tiefer zu spielen. Im allgemeinen könnte die folgende Regel gelten: Folgt der Violin-Schlüssel direkt auf den Baß-Schlüssel, so ist er um eine Oktave tiefer zu lesen; folgt er aber auf den Tenor-Schlüssel, so vertritt er die Originallage.

Ebenso kommt in der Violoncellstimme zuweilen der Alt-Schlüssel:  vor. Obwohl dies nur sehr selten der Fall ist, darf er doch nicht unerwähnt bleiben. Nach ihm heißen die Noten

auf den Linien: 

zwischen den Linien: 

über denselben: 

unter denselben: 

Um diese sämtlichen Schlüssel leichter überblicken und ihr gegenseitiges Verhältnis besser beurteilen zu können, sind sie in folgender Tabelle ihrem Einklang nach zusammengestellt.

1. Haltung des Instruments.

(Hierzu die Abbildung auf Seite VI)

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 und von den Beinen gehalten, so daß dessen vorderer Rand am unteren Teil 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

In neuerer Zeit bedient man sich allgemein des Stachels (Stütze). Diese Neuerung brachte manche Vorteile: größere Stabilität und bessere Resonanz des Instrumentes, bei geringerer Ermüdung des Spielers. Leider schlich sich aber mit dem Gebrauch des Stachels gleichzeitig eine nachlässige, unschöne Haltung ein, die nachteilig auf die Behandlung des Instruments einwirkt. Erstere soll daher trotz des Stachels möglichst nach den obigen Prinzipien ausgeführt werden, so daß Instrument und Spieler

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 einen Zoll weit vom Gesicht entfernt ist; der obere Teil des Bodens kommt dabei ganz leicht an die Brust zu liegen. Auch halte man das Instrument immer so hoch, daß die Bogenführung nie durch Anstoßen an das linke Knie gehemmt werden kann.

zu einem ungeteilten Ganzen verschmelzen. Dies ist eine wichtige Vorbedingung zur Erlangung einer sicheren Technik. (Nach des Herausgebers Ansicht dürfte der Wirbelkasten des Violoncellos ziemlich dicht beim Kopfe des Spielers zu halten sein, damit das Instrument möglichst vor die Mitte des Körpers zu stehen komme. Das rechtwinklige Schneiden der Saiten durch den Bogen wird dadurch fast in horizontaler Richtung geschehen können.) Siehe Abschnitt 2: „Führung des Bogens“.

2. Rechte Hand. Führung des Bogens.

(Hierzu die Abbildungen auf Seite Va.)

Der Bogen wird mit der rechten Hand zwischen dem Daumen und den übrigen Fingern gehalten. Der Daumen liegt mit seiner Spitze am Frosch und an der Bogenstange. Ihm gegenüber liegen der Mittel- und Ringfinger in der Art, daß sie die untere Kante des Frosches mit berühren. Während diese drei Finger, weil sie für die Festhaltung des Bogens zu sorgen haben, jederzeit in unverrückter Lage bleiben, legt sich der Zeigefinger, etwas entfernt von den übrigen, mit dem Einschnitte zwischen erstem und zweitem Glied an die Bogenstange, um den beim Strich erforderlichen Druck zu bewerkstelligen. Der kleine Finger liegt nur leicht an der Stange und hält das Gleichgewicht des Bogens, der stets ohne alle Steifheit des Handgelenkes gehalten werden muß. Die Spannung des

NB. Das Bindungszeichen  bedeutet, daß mit einem dieser Striche mehrere aufeinander folgende Töne zusammengebunden ausgeführt werden sollen, während durch Punkte über den Noten angedeutet wird, daß dieselben, eine auf jeden Strich, kurz abzustoßen sind. Jede Saite wird mit einer besondern Wendung des Bogens und Handgelenkes bestrichen. Bei der C-Saite rundet man das Handgelenk so viel, daß alle Bogenhaare ganz gerade aufstreichen,

Die Kummerschen Anweisungen bedürfen hier der folgenden Modifikation bzw. Erweiterung.

Das Nagelglied des der Hand gegenübergestellten Daumens legt sich mit der rechten Seite seiner Spitze an den Froschvorsprung und die Bogenstange. Das Daumengelenk sei leicht gebeugt, bei großer Kraftentfaltung gestreckt. Beim Ansetzen des Bogens stelle man das Handgelenk*) halbhoch. Dieses weit nach links vorzuschieben, wäre falsch, da die allererste Bewegung des Bogens — ehe der „kraftgebende“ Oberarm die Führung übernimmt — zur Erzielung eines weichen Ansatzes und unauffälligen Bogenwechsels durch die Finger geschehen soll. Freilich ist diese äußerst subtile Fingergelenktätigkeit optisch wenig bemerkbar, da sie unmittelbar in die seitlichen Bewegungen der Hand unter leichter Rollung des Vorderarms übergeht (vergleiche: „Rollbewegung“ in Steinhausens „Physiologie des Bogenstrichs“.) Der Oberarm führt nun den Bogen bis nahe an die Spitze; bevor er diese erreicht, stellen Oberarm, Unterarm und Hand ihre Tätigkeit nacheinander ein, und nur die Finger führen den Bogen zur äußersten Extremität, um den Aufstrich in derselben Weise, in umgekehrter Richtung zu beginnen. Im Verlaufe der Führung des Bogens vom Frosch zur Spitze, wobei der Bogen die Saite im rechten Winkel zu schneiden hat, senke

*) In begreiflichem Unmut über die in den meisten Violin- und Celloschulen enthaltenen falschen Vorschriften und Folgerungen bezüglich der Tätigkeit des Handgelenks verurteilte Steinhausen mit Recht sehr scharf die oft unzutreffende Anwendung des Wortes „Handgelenk“. Wir gehen indessen nicht so weit, die Bezeichnungen „Heben und Senken des Handgelenks“ vollständig aus unserem Wortschatze zu verbannen, trotzdem wir mit dem verdienstvollen Autor der „Physiologie der Bogenführung“ darin übereinstimmen, daß es zweckdienlicher sein mag, in gewissen Fällen Heben des Handgelenks durch Beugen der Hand und Senken des Handgelenks durch Strecken der Hand zu bezeichnen.

Bogens muß immer so sein, daß die Stange noch nicht ganz gerade ist.

Der Strich wird, ungefähr zwei Zoll vom Steg entfernt, in gerader Linie ausgeführt. Er erfolgt ohne wesentliche Mithilfe des Oberarmes fast ausschließlich durch den Unterarm allein, weshalb die Bewegung des Armes mehr vom Ellbogen- als vom Achselgelenk ausgehen muß. Der Ellbogen hält sich dabei immer einwärts nach dem Körper zu und darf nie gehoben werden.

Man führt mit dem Bogen zwei Hauptstriche aus:

- 1) den Abstrich (von der Linken zur Rechten), bezeichnet mit ,
- 2) den Aufstrich (von der rechten zur linken Seite), bezeichnet mit .

bei der G-Saite ist das Gelenk etwas weniger gekrümmt und bei der D- und A-Saite findet die geringste Krümmung statt. (Siehe Abbildungen auf Seite Va.)

Die Hauptregel beim Strich selbst ist: beim piano wie beim forte den Bogen nie mit Härte auf die Saiten zu setzen.

Zur genaueren Beobachtung der Strichführung und Körperhaltung ist es gut, anfänglich vor einem Spiegel zu studieren.

man das Handgelenk allmählich ein. An der Spitze angelangt, soll letzteres etwas über der Höhe der Bogenstange stehen. Diese Veränderung sollte aber so wenig plötzlich geschehen, daß sie eine logische Entwicklung darstellt. (Würde z. B. der Bogen in hundert Teile eingeteilt, so käme auf jedes Hundertstel ein eigenes Handgelenk-Niveau.) Hielte man den Bogen hierbei sehr fest, so würde er sich durch die Hebungen und Senkungen des Handgelenkes gleichzeitig mit der Hand bewegen und somit sich auf den Saiten fortgesetzt drehen, was unbedingt falsch wäre. Zur Verhütung dieses Fehlers lasse man den Bogen in der einmal begonnenen Richtung*) beharren und bewege die Finger am Bogen, je nach Bedarf, aufwärts oder abwärts. Diese Scharnierbewegung hat aber noch einen weiteren Zweck: sie setzt uns in die Lage, für jede gewünschte Tonstärke das entsprechende Haarquantum auf die Saiten einwirken zu lassen, ohne nur im geringsten die Stellung der Hand oder des Armes dabei zu verändern. Wenn der Bogen in einem Winkel von etwa 45° zur Saite steht (die betreffende Saite als den einen und die von den Bogenhaaren über die Stange nach oben gedachte Linie als den anderen Schenkel angenommen), erhalten wir die Normalstellung z. B. für das *mf*. Von diesem Normalpunkt ausgehend, erreicht man durch das Drehen (Rollen) des Bogens zwischen den Fingern je nach der Richtung die gewünschte Einwirkung auf die Saite; für das *f* und für Akkorde die ganze Haarfläche (Winkel von etwa 90°), für den leisesten Hauch im *pp* die Breite weniger Haare (Winkel von etwa 20°).***) Selbstverständlich muß der beim Ansatz des Bogens angewandte Winkel während der ganzen Dauer des Strichs eingehalten, oder doch nicht ohne Grund

*) Siehe Seite Va: Stellung des Bogens bei *pp*, *mf* und *f*.

***) Bei Steinhausen: „Kanten“ genannt.

verändert werden. Durch diese Manipulation erreichen wir die Fähigkeit, den Bogen nach physiologischen Grundsätzen zu gebrauchen, anstatt, wie es so häufig geschieht, gegen diese zu verstoßen.

Die Bewegungen, die sozusagen ohne Arm, d. h. also lediglich durch die Hand oder die Finger ausgeführt werden sollen, erheischen noch eine andere Verrichtung, nämlich das sogenannte Durchgleiten des Bogens durch die Hand (Scharnierbewegungen in horizontaler Richtung*). Wie wir vorhin gelernt haben, die Hand am Bogen vorwärts und rückwärts zu bewegen, ohne diesen dabei in Mitleidenchaft zu ziehen, ebenso vermögen wir bei stillstehendem Arm Bewegungen nach links und rechts auszuführen, ohne den Bogen dadurch aus seiner geradlinigen Bahn zu drängen. Bei festgehaltenem Bogen würde dies nicht möglich sein,

*) Bei Steinhausen: „Griffwechsel“ genannt.

da die Hebelbewegungen der Hand seiner Bahn die Form eines Kreisbogens gäben. Diese Fähigkeit ist nicht nur ein wesentlicher Faktor zur Erreichung eines unhörbaren Bogenwechsels und eines schönen, weichen Tones, sondern sie setzt uns auch in die Lage, rasch bewegte, charakteristische Figuren mit spielender Leichtigkeit auszuführen.

Fassen wir nun die sämtlichen Vorschriften zusammen, so kommen wir zu der Grundregel:

Sämtliche Bewegungen der Hand und des Armes auf ihre Notwendigkeit und Logik hin zu prüfen und sie dann elastisch*) und ohne falsche Beeinflussung des Bogens durchzuführen, damit die physiologisch richtige Einwirkung des Bogens auf die Saiten nicht gestört werde.

*) Steinhausen: „Möglichste Entspannung in den unteren Muskelgruppen des Armes, überall Loslassen der Muskeln beim Halten des Bogens, nirgends Druck, Versteifung.“

3. Linke Hand.

(Hierzu die Abbildungen auf Seite Vb.)

Die linke Hand umfaßt den Hals des Instruments in hohler Gestalt. Der Daumen liegt an der hinteren Seite desselben, dem Zeige- und Mittelfinger gegenüber, 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. Man halte die Finger für gewöhnlich so weit auseinander, daß sie die Figur:



(Nicht spielen, ehe der Abschnitt 5 durchgenommen wurde. D. H.)

ohne die Hand zu rücken, leicht ausführen können. Der linke Ellbogen darf nicht gehoben werden.

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. Das Zeichen für den Einsatz des Daumens ist ϕ , den Ton einer leeren Saite deutet man mit 0 an.

Hierzu ist zu bemerken, daß der Daumen den Gegen- druck (Kummer spricht vom Stützpunkt) in diagonaler Richtung ausüben soll; besser: Bei den Griffen auf A- und D-Saite lege man den Daumen mehr an den inneren Teil des Halses (also unter die bespannenen Saiten), bei Behandlung von C- und G-Saite hingegen mehr an den äußeren. Steht die Hand richtig, so läuft die durch das Aufdrücken der Finger entstehende Rinne quer (nicht parallel, sondern in einem spitzen Winkel zu den Nägeln) über die Fingerspitzen. Das erste Glied des ersten, zweiten und dritten Fingers steht dabei fast senkrecht auf der Saite. Der vierte Finger hingegen wird, seiner Kürze halber, mehr gestreckt. (Am leichtesten erlernt der Schüler die richtige Finger- und Handstellung durch das Studium der im Abschnitt 5 von dem Herausgeber hinzugefügten Übungen auf der G-Saite mit gleichzeitig ausgehaltener D-Saite.) Bei Griffen in weiten Stellungen (zwei aufeinander-

folgende ganze Töne) wie:



wird nur der zweite Finger rund aufgesetzt; die beiden anderen sind auszustrecken.

Dies bezieht sich jedoch nur auf die unteren Positionen. Als allgemeine Regel mag dienen, die Finger, wo immer angängig, rund aufzusetzen, wo größere Spannungen zu bewältigen sind, aber auszustrecken. (Siehe die Abbildungen Seite Vb.)

Um eine günstige Stellung des linken Armes zu erreichen, halte man den Ellbogen so weit vom Körper entfernt, daß der Oberarm zum Oberkörper einen Winkel von etwa 45° und der Vorderarm die Fortsetzung des Handrückens in gerader Richtung bildet. Das Handgelenk darf also weder gehoben noch gesenkt werden.

4. Die Stimmung des Violoncellos



Hat man die A-Saite, als die höchste, entweder nach irgend einem anderen Instrument oder nach der Stimmgabel richtig gestimmt, so streicht man die D-Saite mit derselben zugleich an, um diese nach der ersteren in der Unterquinte einzustimmen. Bei dem Stimmen dieser beiden Saiten umschließen die Finger der linken Hand, mit Ausnahme des Daumens, den betreffenden Wirbel dergestalt, daß sie ihn nach Erfordernis vor- oder zurückdrehen können. Der Daumen legt sich dabei auf der entgegengesetzten Seite des Kopfes an, um durch Gegendruck das Zurückgleiten des Wirbels zu verhindern. Bei der G- und C-Saite erfaßt der Daumen und der erste, zweite und dritte Finger

den Wirbel, während hier der kleine Finger auf der entgegengesetzten Seite des Kopfes den Gegendruck bewirkt. Es gehört ein gutes, geübtes Gehör dazu, um ganz rein zu stimmen; als Hilfsmittel könnte es dem Schüler dienen,

wenn er auf der A-Saite die Figur  aus-

führt und nach dem letzten Ton derselben die D-Saite in der tieferen Oktave einstimmt. Bei den anderen Saiten ist dann verhältnismäßig ebenso zu verfahren.

5. Anfangs-Übungen.

Zeichen - Erklärung:

G. B. = Ganzer Bogen, M. = Mitte des Bogens,
Sp. = An der Spitze des Bogens, Fr. = Am Frosch.

Der Schüler erinnere sich hierbei des in dem Abschnitt „Von der Führung des Bogens“ Gesagten und beginne, unter strenger Beobachtung des Bogenstriches, mit den leichteren Mittelsaiten:



Erst wenn der Bogenstrich auf diesen einigermaßen ge-
glückt ist, versuche er die Behandlung der Außensaiten:



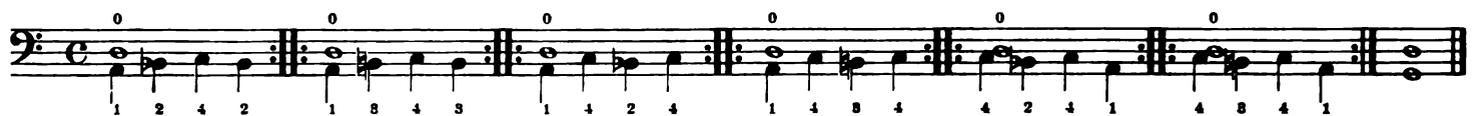
Am raschesten wird der Schüler den richtigen Gebrauch der linken Hand durch folgende, vom Herausgeber hinzugefügte, vorbereitende Übung erlernen:



Die bequeme vierte Lage*) enthält keinerlei Spannungen und verleiht der Hand durch leichtes Auflegen auf die Zarge einen sicheren Halt. Aus diesem Grunde soll erst nach den Versuchen in der vierten, mit der schwierigeren ersten Lage begonnen werden:



Durch das Studium der folgenden Übungen auf der G-Saite mit gleichzeitig ausgehaltener D-Saite ergibt sich die richtige Hand- und Fingerstellung von selbst:



Später auch auf D- und A-, sowie C- und G-Saite zu üben.

*) Siehe Abschnitt 7: Positionen.

G-Saite (III^a)*

D-Saite (II^a)

A-Saite (I^a)

C-Saite (IV^a)

D-Saite

A-Saite

G-Saite

C-Saite

Bevor der Schüler sich an folgenden Übungen versucht, lese er mit größter Aufmerksamkeit Abschnitt 8 dieser Schule: „Der Saitenübergang“ (Saitenwechsel).

1.

2.

3.

4.

Der Schüler beginne hier das gleichzeitige Studium der „Täglichen Übungen“ Fr. Grützmachers.

*) siehe Absatz 7: Fingersatz.

Terzen-
gänge.

Quarten.

Quinten.

Sexten.

Septimen.

Oktaven.

Nonen.

Dezimen.

Die Nummern 1 und 2 der auf Seite 47 beginnenden Übungsstücke des Nachtrags sind gleichfalls Anfangsübungen und hier verwendbar.

6. Skalen (Tonleitern).

Der Schüler wird sich aus der elementaren Musikklehre erinnern, daß man allgemein 12 harte oder Dur-Tonarten angenommen hat, von denen einer jeden wiederum eine weiche oder Moll-Tonart zur Seite

steht. Sie unterscheiden sich sowohl durch ihre Vorzeichnung als auch durch den jedesmaligen Grundton, wie aus nachfolgender Tonleiter-Tabelle ersichtlich ist.

Gleichzeitig mit diesem sollte auch Abschnitt 7 „Positionen“ durchgenommen werden. Aus den in des Herausgebers „Gemischten Finger- und Bogen-

übungen“ enthaltenen Anleitungen zum Tonleiterstudium wird der Schüler ersehen, wie der Lagenwechsel zu vollziehen ist.

Die Dur-Skalen (harte Tonarten).

The image displays twelve major scales (C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, F-dur) arranged vertically. Each scale is presented in two staves: a bass staff and a treble staff. The scales are divided into four groups based on their starting octave: C-dur (1st, 2nd, 3rd, 1st), G-dur (1st, 2nd, 3rd, 1st), D-dur (1st, 2nd, 3rd, 1st), and A-dur (1st, 2nd, 3rd, 1st). The scales are written in their respective key signatures (C, G, D, A, E, H, Fis, F). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Positions are indicated by Roman numerals (I, II, III, IV) above the notes. The scales are written in a sequence of ascending and descending lines, with some scales including a trill or grace note in the final measure.

B-dur.

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

Es-dur.

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

As-dur.

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

Des-dur.

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

Die Moll-Skalen (weiche Tonarten).

A-moll.

1^{ste} Oktave. 2^{te} Oktave. 3^{te} Oktave. 3^{te} Oktave. 2^{te} Oktave. 1^{ste} Oktave.
 1 3 4 0 1 2 4 1 2 3 4
 1 3 4 0 1 3 1 2 4 1 2 1 1 2 3
 1 2 1 2 1 2 3 3 2 1 2 1 2 1
 3 2 1 4 2 1 4 2 1 4 3 1 4 3 1

E-moll.

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

H-moll.

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

Fis-moll.

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

Cis-moll.

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

Gis-moll.

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

Dis-moll. 

D-moll. 

G-moll. 

C-moll. 

F-moll. 

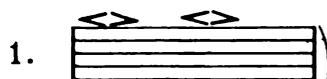
B-moll. 

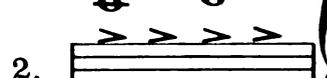
Die Skalen: *Cis- | Gis- | Ges- | und Ces-dur,* sowie *Ais- | Eis- | Es- | und As-moll*
sind gleichtönend mit: *Des- | As- | Fis- | und H-dur,* sowie *B- | F- | Dis- | und Gis-moll.*

Daher ist auch ihr Fingersatz der gleiche.

Der Schüler wird sich durch langsames Vorwärtsschreiten im Studium dieser Tonleitern unfehlbar eine gründliche Kenntnis der verschiedenen Tonarten erwerben und hat zugleich davon den größten Nutzen in Bezug auf Intonation, Ton, Fingergeläufigkeit, Bogenführung etc. zu erwarten. Zu diesem Zwecke muß er sie aber auf folgende Art studieren und zwar

vor der Hand nur im Umfang von 2 Oktaven, mit Benutzung des über den Noten stehenden Fingersatzes. An die 3^{te} Oktave (die deshalb in obiger Tabelle mit □ eingeschlossen ist) darf er sich erst dann wagen, wenn er sämtliche Skalen im Umfange von 2 Oktaven gehörig inne hat.

1.  und so fort durch

2.  2 Oktaven und

3.  wieder zurück.

1. Man setze den Bogen dicht am Frosch leise an; bis in die Bogenmitte werde der Ton immer stärker und nehme dann eben so nach und nach wieder ab.

2. Der Bogen setze hier stark, doch ohne zu kratzen, an; der Ton nehme an Stärke mehr und mehr ab.

3. Man ziehe die ganze Bogenlänge mit gleichmäßiger Stärke weich über die Saiten.

*) Die Tonleitern durch 4 Oktaven findet der Schüler in des Herausgebers „Gemischten Finger- und Bogenübungen.“

4.  Hier kommen 4 Viertel auf jeden Strich. Beim Heruntergehen verbinde man die Töne von einer Saite zur andern mit größter Sorgfalt, damit man keine Rauheit oder Lücke gewahr werde. 
5.  Bei der Wendung des Bogens muß man hier ebenfalls sehr auf Glätte und Weichheit im Tone sehen.
6.  Diese Noten werden scharf und fest in der Mitte des Bogens abgestoßen. (*martelé*) Um Kraft am obern Teil desselben zu bekommen, muß man sie auch an der Spitze üben. (mit Aufstrich)
7.  Hier kommen alle Noten auf einen Bogenstrich, zurück im Hinaufstrich.
8.  Diese Töne werden mit der Hand (ohne Bewegung des Vorderarmes) leicht abgestoßen.

Es würde, der Trockenheit des Studiums wegen, dem Schüler wohl allzuviel aufgebürdet sein, wollte man es ihm zum Gesetz machen, die sämtlichen Skalen erst durchzustudieren, bevor er zu den nächstfolgenden Abschnitten übergeht. Wir wollen ihm daher für jetzt nur das Studium der Skalen: C-dur, G-dur, D-dur und F-dur auferlegen und ihm alsdann in der Schule fortzuschreiten erlauben. So oft ihn aber

die Seite 47 im Nachtrag beginnenden Übungen zu einer neuen Tonart führen, muß er vorher die betreffende Skala aus vorstehender Tabelle in den angegebenen verschiedenen Stricharten studieren. Die aus lauter halben Tönen bestehende chromatische Tonleiter kann man mit verschiedenem Fingersatz spielen und muß sie deshalb auf mehrere Arten üben; die obere Fingerbezeichnung ist die bessere.



Anfangsübungen in verschiedenen Tonarten stehen im Nachtrag unter N^o 3 bis mit 17. Die Übungen in chromatischen Gängen (N^o 80 und 81) aber sind

für den Schüler erst dann ausführbar, wenn ihn die Reihenfolge dahin geführt hat.

7. Fingersatz. Positionen.

Die vorangegangenen Übungsstücke (namentlich die chromatische Tonleiter) haben dem Schüler gezeigt, daß man, nach sechs Griffen in halben Tönen, mit dem siebenten Griff stets die Tonhöhe der nächstliegenden höheren Saite erreicht. Sehr häufig kommt es nun aber in der Folge vor, daß man, um 1) eine möglichst ruhige Lage der linken Hand

beizubehalten und 2) Doppelgriffe hervorbringen zu können, genötigt ist, nicht allein auf der A-Saite, sondern auch auf den drei tiefern Saiten so hoch hinauf zu gehen, daß die obenerwähnten 6 Griffe bedeutend überschritten werden. In solchen Fällen bezeichnet man

die auf der A-Saite zu spielenden Noten	mit I ^a nämlich <i>prima corda</i> , erste Saite,
„ „ „ D- „ „ „ „	„ II ^a „ <i>seconda</i> „ zweite Saite,
„ „ „ G- „ „ „ „	„ III ^a „ <i>terza</i> „ dritte Saite und
„ „ „ C- „ „ „ „	„ IV ^a „ <i>quarta</i> „ vierte Saite.

Durch dieses Hinaufgehen der linken Hand erhalten wir nun sehr mannichfache Positionen oder Lagen derselben. Als die hauptsächlichsten können angenommen werden: 1) wenn die Hand derart am Halse des Instruments liegt, daß durch das Aufsetzen des 1^{sten} Fingers auf der A-Saite der Ton *h*  getroffen wird, oder 2) wenn sie noch weiter oben liegt, und derselbe Finger auf der gleichen Saite

den Ton *e*  greift. Die letztere Lage ist dadurch erleichtert, daß die Hand dabei auf die Zarge des Instruments zu ruhen kommt. Die übrigen, unter, zwischen und über diesen beiden liegenden Positionen sind in folgender Tabelle enthalten und die schwereren derselben (bei welchen man die Finger sehr ausspannen muß) mit  bezeichnet.

4^{te} Position. 5^{te} Position. 5^{te} erhöhte Position.

6^{te} Position. 6^{te} erhöhte Position. 7^{te} Position.

Ebenso kann man erniedrigte Positionen feststellen, indem man die Grundpositionen um einen halben Ton nach unten schiebt. Daraus ergibt sich, daß je nach

der Ableitung, durch enharmonische Verwechslung, ein und dieselbe Position verschieden benannt werden kann. So gehört z. B.

der erhöhten 2^{ten} und (also dieselben, nur enharmonisch verwechselten Töne) der erniedrigten 3^{ten} Position an.

Wenn in den ersten vier Positionen 2 ganze Töne hintereinander vorkommen, werden dieselben je-

derzeit mit dem 1^{sten}, dem 2^{ten} und 4^{ten} Finger gegriffen (weite Stellung)

Fingerübungen. *)

Jeder Teil derselben muß, wie in allen folgenden Übungen, so oft wiederholt werden, bis die Finger die Figuren vollkommen inne haben. Obgleich

nicht unumgänglich nötig, ist es doch von Vorteil, wenn man auf den mit o bezeichneten Noten den Finger so lange als tunlich liegen läßt.

1. G.B. 0 1 3 1 1 3 4

2.

3.

4. 0 2 1 1 4 2 1

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.**)

17.

18. 1^{ste} Position. 1 2 4 2 1 4 2 4

19. 1^{ste} Position. 1 3 4 3 1 4 2 4

20. 2^{te} Position. 1 2 4 2 4 1 2 1

21. 3^{te} Position. 1 4 2 4

22. 4^{te} Position. 1 2 4 2

23. 1 4 2 1 4 3 1 1 4 3 1 4 1 1 4 3 1 4

Übungen für den Fingersatz in allen Positionen enthalten die Nummern 18 bis 39 des Nachtrages.

*) Die auf den gleichen Stoff Bezug habenden Exerzitien aus den „Täglichen Übungen“ Grützmachers und den „Gemischten Finger- und Bogenübungen“ des Herausgebers sind hier heranzuziehen.

**) siehe Kapitel 8: Saitenübergang.
Edition Peters.

muß dem Violoncellisten stets Gegenstand der höchsten Aufmerksamkeit sein, da alle Wendungen des Bogens nur vermittelt des Handgelenks, ohne den Oberarm zu bewegen, ausgeführt werden sollen. Um diese Fertig-

keit zu erlangen, nehme der Schüler die nächstfolgenden Beispiele mit allem Fleiß vor und verhindere bei deren Studium eine Mitbewegung des rechten Oberarmes dadurch, daß er ihn an einen Tisch oder Schrank lehnt.

Steinhausen bekämpft diese Theorie des Saitenwechsels energisch; der Herausgeber kann ihm jedoch – soweit das Violoncell in Betracht kommt – darin nicht beipflichten. Die relative Unabhängigkeit der Hand vom Arm (soweit sie anatomisch möglich!) ist für den Cellisten, zur leichten Ausführung gewisser rascher Figuren unerläßlich. Der Übergang von einer Saite zur andern soll in der Hauptsache mittelst des Handgelenks geschehen. Nun gibt es aber Fälle,

bei welchen man, durch den vorangegangenen normalen Verbrauch des Handgelenkquantums, genötigt wäre, die überleitende Bewegung durch den Arm zu vollziehen. Dies wäre jedoch falsch. Solchen Situationen beugt der Spieler vor, indem er vor dem Saitenübergang nur einen Teil des Handgelenkquantums verbraucht, den Rest „reserviert,“* und damit den Bogen zur nächsten Saite führt. z. B.:



Übungen für das rechte Handgelenk

(alle gestoßenen Noten *martele* und *détaché* üben).

1. ^{Sp.} _{M.}

2. ^V

3. ⁷

4. ⁷

5. ^V

6. ^V

7. ^V

8. ⁷

9. ⁷

10. ⁷

11. ⁷

12. ⁷

13. ⁷

14. ^V

15. ^V

16. ^{0 0 3 4}

17.

18.

19.

20.

Diese Übungen sind auch im entgegengesetzten Bogenstrich zu üben.

NB. Um diese Beispiele auch auf der A- und D-Saite üben zu können, denke sich der Schüler den Tenorschlüssel nebst zwei Kreuzen vorgezeichnet und statt eines jeden im 3^{ten} und 4^{ten} Beispiel vor-

kommenden \flat ein \sharp , statt des \flat in N^o 5 dagegen ein \sharp . Weitere Übungen für das Handgelenk sind im Nachtrag unter N^o 40 bis mit 47 zu finden.

* Meines Wissens war Friedr. Grützmacher (der Ältere) der erste, welcher diese Theorie aufstellte; siehe dessen „Tägliche Übungen“
 * bedeutet das Reservieren des Handgelenks.

9. Die verschiedenen Stricharten

entstehen aus der mannigfaltigen Zusammenstellung gebundener und abgestoßener Noten im Herunter- wie im Hinaufstrich, und üben unbestreitbar einen wesentlichen Einfluß auf den Charakter der vorzutragenden Musikstücke aus. Deswegen werden sie von dem Komponisten bei Stellen, die eine besondere Betonung durch die Strichart erheischen, jederzeit ausdrücklich angemerkt, wie die weiter un-

ten folgenden Beispiele zeigen. Wo aber eine solche Bezeichnung fehlt, muß sich der Schüler gewöhnen, die Striche dergestalt einzuteilen, daß, wo immer möglich, auf die erste Note eines jeden Taktes der Herunterstrich kommt. Aus diesem Grunde wird, wenn ein Musikstück mit Auftakt beginnt, jederzeit mit dem Hinaufstrich angefangen, z. B.



Zwar erleidet diese Regel inmitten von Musikstücken unzählige Ausnahmen, denn es müßte, um ihr ausschließlich nachkommen zu können, ein jeder Takt eine gerade Anzahl Noten enthalten; aber in den meisten Fällen hat man sich doch nach ihr zu richten und es würde unbedingt fehlerhaft sein, wollte man, durch eine Notenfolge zufällig genötigt den nächsten Takt im Hinaufstrich anzufangen, mehrere Takte hindurch diesen konträren Bogenstrich beibehalten. In diesem Fall wiederholt man lieber bei

einer geeigneten Stelle (wenn möglich bei einem kleinen Ruhepunkt) einen Bogenstrich, um wieder zur regelmäßigen Strichart zu gelangen.

NB. Allerdings findet man auch oft durch eine lange Reihe von Takten geführte Figuren, die durchaus nur im Hinaufstrich mit Leichtigkeit zu spielen sind, wie dies aus N^o 1, 2, 5, 6, 7, 14 und 15 der Übungen im vorigen Abschnitt hervorgeht; doch gehört das eben auch nur zu den obenerwähnten Ausnahmen.

Ehe der Schüler sich an dieser „Übung in den verschiedenen Stricharten“ versucht wird er gut tun, folgenden Hinweis zu beherzigen:

Wie bei der Konstruktion einer Maschine darauf Bedacht genommen wird einerseits alle, der vollen Kraftentfaltung dienenden Hilfsmittel zu benutzen, andererseits die Inbetriebsetzung in sparsamster Weise, ohne Kraftverschwendung zu ermöglichen, ebenso müßte sich der Violoncellist über die zur

Realisierung seiner Absichten anzuwendenden Mittel Rechenschaft ablegen. Wozu den Arm in Bewegung setzen, wenn eine kleine Handbewegung ausreicht? Nicht nur wegen des unnötigen Kraftverbrauchs, sondern noch viel mehr wegen des die Beweglichkeit hemmenden Balasts sollte man unnötige Armbewegungen zu vermeiden suchen. Dies ist zu erreichen, indem man Stellen wie etwa



folgendermaßen ausführt: Der Arm nimmt die Stellung für die G-Saite ein. Die nicht auf dieser liegenden Töne werden ohne Veränderung der Armstellung durch Bewegungen der Hand erreicht. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit für je drei Saiten nur eine Arm-

stellung zu benötigen. Jedoch darf hierbei nicht übersehen werden, jede Scharnierbewegung des Handgelenks durch eine kongruente, bzw. ergänzende der Finger (wo diese den Bogen halten) zu begleiten.

Übung in den verschiedenen Stricharten.

Nachfolgendes, aus einer gleichmäßigen Anzahl aufeinanderfolgender Achtel bestehende Beispiel wird dem Schüler eine genauere Kenntnis der verschiedenen Stricharten verschaffen. Er muß dasselbe

nach jeder der angegebenen Veränderungen sorgfältig durchstudieren, weil er nur auf diesem Wege die nötige Freiheit in der Bogenführung erlangen kann.



NB. Bei den folgenden Strichveränderungen wurde der Raumersparnis halber immer nur der erste Takt des obigen Themas angegeben.

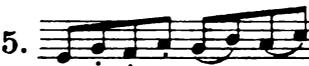
*) Kurze Auftakte sollten stets nur mit der Hand, ohne Armbewegung, ausgeführt werden.

a) Bindungen. (Ligaturen.)

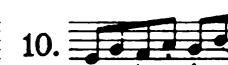
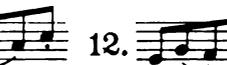
Bei den Bindungen muß der Bogen stets weich aufgesetzt und mit gleichmäßiger Stärke in gerader Linie (ohne herauf oder hinunter zu wischen) über die Saiten gezogen werden.

1.  Zwei Achtel auf jeden Strich, in der Mitte, am Frosch und an der Spitze des Bogens auszuführen.
2.  Vier Achtel auf jeden Strich. Hier wird ziemlich die ganze Bogenlänge verbraucht.
3.  Bei dieser Bindung von acht Tönen setzt man den Bogen ganz nahe am Frosch auf und zieht ihn bis zur Spitze aus; im zweiten Takte, im Hinaufstrich, umgekehrt. Kein Teil der Bogenlänge darf unbenutzt übrig bleiben, und alle Töne müssen gleichmäßig in Stärke und Dauer sein.
4.  5.  Die vier zusammengebundenen Noten werden mit beinahe voller Bogenlänge, die beiden kleineren Bindungen bei 4 an der Spitze, bei 5 aber am Frosch ausgeführt. Der zweite Takt fängt mit Hinaufstrich an.
6.  7.  8.  Die kleinen Bindungen müssen hier mit eben so langem Strich wie die großen ausgeführt werden.
9.  Diese spielt man in der Mitte des Bogens.

b) Ligaturen mit gestoßenen Noten vermisch.
(*détaché* und *martelé* üben)

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 

Die gebundenen Noten erfordern hier einen langen Bogenstrich, während die andern, mit Punkten versehenen, entweder an der Spitze oder am Frosch [ohne Armbewegung] kurz abgestoßen werden.

8. 
9. 
10. 
11. 
12. 
13. 
14. 
15.  Diese Noten spielt man in der Mitte des Bogens.

Hier muß der einzelne abgestoßene Ton eben so lang gestrichen werden wie die zusammengebundenen. (zur Ausgangsstelle zurückführen.)

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.
2.  3.  Der zweite, kurze Ton erfordert hier eben so viel Bogenlänge wie der erste.

Beispiele zur Anwendung dieser verschiedenen Stricharten findet man im Nachtrag N° 48 bis 64.

Arpeggio auf 3 und 4 Saiten.

Die Nummern 82, 83, 84, (70 und 99 der 2^{ten} Violoncellstimme) des Nachtrages enthalten weitere Arpeggio-Übungen.

II. Das Staccato.

Unter Staccato verstehen Geiger und Cellisten das Abstoßen mehrerer Noten auf einen Bogenstrich, während das dem Italienischen entnommene Wort schlechthin „gestoßen“ heißt. Nach dem ersten Tone, bei welchem der Bogen im Herunterstrich bis an die Spitze auszuziehen 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 als möglich bei jedem Ton. Der Zeigefinger der rechten Hand drückt dabei die Bogenstange etwas mehr als gewöhnlich. Die erste und letzte Note müssen stets ein wenig markiert werden.

Steinhausen*) ist der Ansicht, zu der auch der Herausgeber neigt, daß das Staccato lediglich aus Pronation und Supination des Vorderarms entsteht. Dies wäre eine dem Vibrato des linken Vorderarms ähnliche Bewegung (siehe Abschnitt 20). Sehr rasche Staccato-

passagen werden von vielen Spielern durch krampfhaftes Feststellen der Armmuskeln, mit sogenannten steifem Arm, hervorgebracht. Diese Staccatoproduktion hat aber den Nachteil, daß sie meistens nur auf ein bestimmtes Tempo eingestellt ist.

Übungen im Staccato.

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

In N^o 85 und 86 des Nachtrages, in ersterer Nummer in beiden Stimmen, finden sich Übungen für das Staccato.

*) Siehe dessen „Die Physiologie der Bogenführung.“

12. Der Spring-Bogenstrich und dessen Abarten.

(Vom Herausgeber.)

Merkwürdiger Weise figurierten diese Bogenstricharten in der Kammerschen Schule nicht. Der Herausgeber hat in seinen „Gemischten Bogen- und Fingerübungen“ (Mainz. B. Schott's Söhne) bereits dargelegt, wie diese Stricharten zu erlernen sind. Hier sei das Folgende erwähnt:

bungen“ (Mainz. B. Schott's Söhne) bereits dargelegt, wie diese Stricharten zu erlernen sind. Hier sei das Folgende erwähnt:

a. Der Spring-Bogenstrich (Spiccato).

Seine größte Elastizität besitzt der Cellobogen etwas unterhalb der Mitte. (Wären seine Gewichtsverhältnisse durch die Schwere des Frosches und die nach unten stärker werdende Bogenstange nicht ungleich verteilt, so müßte sie, — wie bei dem Schießbogen — genau in der Mitte zu finden sein.) An dieser Stelle setze man den Bogen, bei hochgehobenem Handgelenk, mit allen Haaren (Winkel von etwa 90°) auf die Saite.

Die Tonerzeugung wird nun dadurch bewirkt, daß die Hand (unter leichter federnder Beteiligung des Armes) den Bogen, in diagonaler Richtung von links nach rechts, eine klopfende Bewegung ausüben läßt. Diese Bewegung bildet eine Mischung der beiden Handgelenkarten, der senkrechten und der wagerechten. Durch den richtigen Gebrauch der Fingerscharniere verhindert man den Bogen aus seiner einmal angenommenen Lage abzurinnen. Bei langsamerem Tempo gesellt sich zu der Handbewegung, je nach Bedarf, eine größere Tätigkeit des Armes. Diese nimmt jedoch, in richtigem Verhältnis zur Schnelligkeit des Tempos, wieder ab, sodaß sehr rasch aufeinander folgende Noten mit sog. stillstehendem Arme gespielt werden können. Die Finger sollen den Bogen stets sehr locker anfassen, um das Reagieren der „Scharniere“ zu ermöglichen. Auch darf nicht übersehen werden, den Bogen von der ersten Note ab auf die Saite aufzuwerfen,

damit er vermöge seiner eigenen Elastizität zurückprallt. Durch die Befolgung dieser Anleitungen wird ein klangvolles, kräftiges Spiccato erzielt.

Sehr leichte, zarte Spiccato-Arten bringt man hervor, indem man den Bogen mehr oberhalb der Mitte, in einem spitzen Winkel auf die Saiten einwirken läßt. Auf diese Weise hat man es im vollsten Sinne des Wortes „in der Hand“ eine Fülle charakteristischer Schattierungen in jedem Stärkegrad und Tempo zu produzieren. Steinhausen vertritt zwar die Ansicht, daß der Spring-Bogenstrich nur durch Schüttelbewegungen des Armes, bei passiver Tätigkeit des Handgelenks, hervorzubringen sei. Der Herausgeber kann ihm indessen nur insofern beipflichten, als der Oberarm, wie bei allen andern Stricharten, auch hier als die „Kraftquelle“ für die Bogenbewegung angesehen werden muß. Die Aktivität des Handgelenks bleibt aber beim Springbogen des Cellisten, unbeschadet dieser Erkenntnis, bestehen. Man könnte daher folgenden Satz formulieren: Je langsamer das Tempo, je kräftiger die Tonstärke, desto größer die Tätigkeit des Armes; je rascher und leichter das Spiccato, desto intensiver die Aktivität der Hand.

b. Der Tremolo-Bogenstrich

ist, wie schon angedeutet, mit dem Spring-Bogenstrich verwandt. Es sind daher für ihn dieselben bereits be-

kannten Prinzipien maßgebend. Der Schüler beginne das Studium dieses Bogenstrichs mit folgender Übung:



und gebe jeder ersten Note des Herunterstrichs durch das Handgelenk einen Akzent. Auch hier bildet das richtige Aufwerfen des Bogens einen wichti-

gen Faktor zum Gelingen. Der Arm beteiligt sich bei dieser Strichart durch Bewegungen in horizontaler Richtung.

c. Das springende Arpeggio

geht aus dem Tremolostrich hervor. Alle für diesen vorgeschriebenen Regeln gelten auch hier. Der Schüler achte streng darauf, daß bei 3-saitigen Arpeggien

der Arm sich wenig, bei 4-saitigen nicht zu viel an der hebenden und senkenden Bewegung der Hand beteilige.

13. Verzierungen.

Vorschlag, Doppelschlag, Pralltriller und Triller.

Wir erwähnen hier von der großen Anzahl musikalischer Verzierungen nur die gebräuchlichsten und erklären die für dieselben angenommenen Bezeich-

nungen. Die meisten der übrigen werden von den Tonsetzern, gewöhnlich in kleinen Noten, 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 ebenso-

viel von ihrer Geltung, wenn sie sich in zwei gleiche Teile teilen läßt. Ist dagegen die Hauptnote eine ungleichteilige, so erhält der Vorschlag die größere Hälfte des Taktwertes derselben, z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

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 Querstrich durch den Hals der Note zu bezeichnen, z. B.



2) Der Doppelschlag wird mit dem Zeichen ∞ angedeutet und erfordert stets den dem Hauptton

zunächst liegenden obern und untern Tonals Hilfstöne, z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

*) Dieser Satz ist mit einiger Vorsicht aufzufassen:

In einem Aufsätze „Über Herausgabe musikalischer Kunstwerke“ zitiert Max Friedlaender bezügl. dieser Frage Franz Wüllner und Engelbert Röntgen. Ersterer schreibt in seinem Revisionsbericht zu Mozarts Opern etc. (Serie V der Gesamtausgabe), Leipzig, Breitkopf & Härtel 1883:

„In Mozarts Jugendwerken finden sich vorwiegend Sechzehntelvorschläge – einerlei ob sie vor einer groß- oder geringwertigen Note stehen. Und zwar wird dieses Sechzehntel immer ♩ geschrieben, wie man überhaupt damals nicht bloß die Vorschlags- sondern auch sonst die einzelnen Sechzehntel meistens zu schreiben pflegte. Die Schreibart ♩ kommt bei Mozart sehr selten, in gewissen Fällen, z. B. als Ergänzung nach einem punktierten Achtel, niemals vor. Es sei hier nur beiläufig darauf hingewiesen, daß der öfter gelehrte Grundsatz, die durchstrichenen Vorschläge seien kurze, die undurchstrichenen lange, auf einem Mißverständnis der Schreibweise beruht. ♩ bedeutet eben ein Achtel, ♩ ein Sechzehntel; – insoweit ist freilich die erste Note

doppelt so lang als die zweite; aber auch ein als Sechzehntel ausgeführter Vorhalt kann ja das sein, was wir einen langen Vorschlag nennen, – wenn er nämlich vor einem Achtel stehend die Hälfte vom Werte der Hauptnote erhält. Mozart hatte weder früher noch später für kurze oder lange Vorschläge eine gesonderte Schreibweise, sondern er schrieb die Vorschläge in einem gewissen Notenwert, früher zumeist als Sechzehntelvorschläge, indem er den Ausführenden überließ, ob sie dieselben als kürzere oder längere Vorhalte oder als nach unserem Sinne kurze Vorschläge machen wollten.“

Wüllner fügt noch hinzu daß „der letztere Fall“ (kurze Vorschläge) sehr selten ist, die meisten Vorschlagnoten aus damaliger Zeit vielmehr als lange Vorschläge gedacht sind.

Aus Engelbert Röntgens Bemerkungen zur Urtextausgabe der Mozartschen Violinsonaten erfahren wir, daß Mozart statt des Zweiunddreißigstels meistens ♩ geschrieben hat.

Soll einer oder der andere dieser Hilfstöne erhöht oder erniedrigt werden, so wird dem Zeichen des Doppelschlags ein \sharp , \flat oder \flat und zwar für den

höheren Hilfston über, für den tieferen aber unter ihm stehend, beigesetzt, z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

3) Der Pralltriller, mit \sim bezeichnet, muß sehr schnell und rund in folgender Weise ausgeführt werden:

Schreibart: 

Ausführung: 

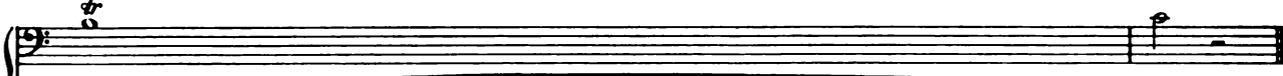
4) Der Triller (tr) besteht im rasch erfolgenden Wechsel zweier Töne, nämlich desjenigen, über den er geschrieben ist und des nächsthöheren halben oder ganzen Tones, je nach der Skala der betreffenden Tonart. Jeder Triller muß in der

Regel einen Nachschlag haben, welcher aus dem Ton unter dem Hauptton und diesem selbst gebildet wird. Oft bereitet man den Triller auch durch den zunächst unter der Hauptnote befindlichen Ton vor.

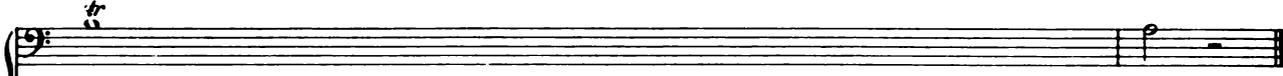
Man muß den Triller anfänglich langsam studieren, damit er rein und gleichmäßig werde.



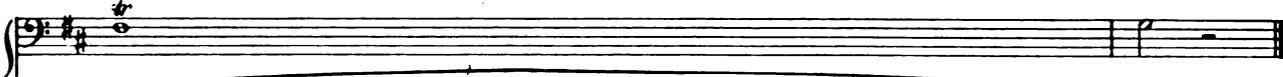
Im folgenden Beispiel sind mehrere Trillerarten vereinigt:

Schreibart: 

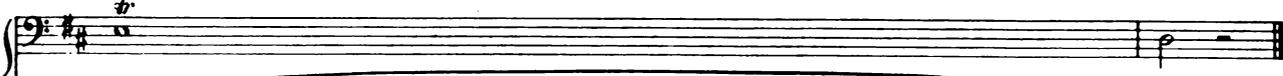
Ausführung: 

Schreibart: 

Ausführung: 

Schreibart: 

Ausführung: 

Schreibart: 

Ausführung: 

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

Schreibart:

Ausführung:

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.

Schreibart:

Ausführung:

Schreibart:

Ausführung:

Trillerübung.*)

**)

Übungen in vorerwähnten Verzierungen enthalten die N^o 87 bis mit 92 des Nachtrages.

*) Siehe des Herausgebers, „Gemischte Finger- und Bogenübungen.“

***) Die vor den halben Noten stehenden kleinen Sechzehntel-Noten sollen dem Schüler die verschiedenen Triller klar veranschaulichen.

Triller in Doppelgriffen.

Two staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff contains a sequence of eighth-note triplets with trills (tr) above them. Fingering numbers (1, 2, 0, 1, 2, 1, 0, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) are written below the notes. The second staff continues the sequence with similar triplets and trills, also with fingering numbers below.

Doppeltriller.

Two staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff shows a sequence of eighth-note triplets with trills (tr) above them, followed by a section with a '3' in a circle and a '4' below it. The second staff continues with more triplets and trills, including a section with a '4' in a circle and a '3' below it. Fingering numbers are provided throughout.

15. Perfekte Intonation.

(Vom Herausgeber.)

Nicht nur für den Anfänger empfiehlt es sich, spezielle Intonationsstudien vorzunehmen; auch der Geübtere sollte derartige Studien regelmäßig betreiben. Das Musizieren mit Klavier oder Orchester trägt leider dazu bei, unser Ohr abzustumpfen, da ersteres bekanntlich keine reine, sondern eine temperierte, und letzteres (im höheren Sinne) selten eine ganz reine Stimmung aufweist. Der Streicher, der die Tonhöhe auf seinem Instrument selbst zu bilden hat, sollte daher mit aller Energie gegen die Verwahrlosung seines wichtigsten Organs, des Gehörs, ankämpfen. Wie ist dies nun möglich? Durch das (zwecks Vergleichung) Heranziehen der leeren Saiten und der Bildung von Doppelgriffen, unter Beachtung des Phänomens der Kombinationstöne*) – probate Mittel, die Sensibilität des Ohres zu erhöhen. Nicht das Erscheinende des Kombinationstones allein darf uns befriedigen; wir müssen suchen mit den Fingern jene Stellen der Saiten zu finden, auf welchen die größte Intensität des Kombinationstones entsteht. Nicht immer ist ein

Versetzen des Fingers zur Verbesserung der Reinheit notwendig. Ein Verlegen des Druckpunktes durch eine minimale Drehung des Fingers im Wurzelgelenk, ohne ihn aufzuheben, genügt oft, um eine absolute Reinheit zu erzielen. Durch das Spielen der Doppelgriffe in dieser Weise werden Gehör und Finger erzogen! Bei gewissenhaftem Studium vermögen wir sodann selbst bei einzelnen Tönen bald zu entscheiden, wo der betreffende Ton die beste Sonorität und Rundung erhält. Ein geübteres Ohr wird beim Experimentieren, wenn der Finger sich allmählich der physikalisch richtigen Druckstelle nähert, unschwer das Wachsen des Klanges wahrnehmen können. Man vergegenwärtige sich nun welche großen Vorteile aus dem Studium in der angegebenen Weise resultieren: Leichte Ansprache, Größe und Tragfähigkeit des Tones, Deutlichkeit und Brillanz bei raschen Figuren u.s.w. Darf nun der, durch die tiefe Tonlage seines Instruments schon genügend benachteiligte Cellist solche wirksame Hilfsmittel unbenutzt lassen?...–

*) Siehe Riemanns Musik-Lexikon „Kombinationstöne.“
Edition Peters.

16. Das Spielen von Akkorden.

(Vom Herausgeber.)

Stellen wir uns die Frage, warum das Violoncello bei Akkorden meist häßlich und grotesk klingt, so kommen wir zu dem Schlusse, daß der Spieler aus Unkenntnis falsch verfährt. Erstens versteht er nicht alle Hilfsmittel zur Erzielung eines schönen, kräftigen Klanges heranzuziehen, zweitens weiß er nicht die nachteiligen Einwirkungen zu vermeiden. Dreisaitige Akkorde sollten, wenn nicht die ausgesprochene Absicht vorhanden ist, sie zu arpeggieren, stets zusammen angestrichen werden. Um dies zu erreichen verfährt man wie folgt: Der Arm nehme die Stellung der Mittelsaite ein; den Bogen setze man mit der ganzen Haarfläche in der Nähe des Frosches, aber nicht zu nahe beim Steg, auf die Mittelsaite und nun ziehe

man mit Energie den Bogen in schnellstem Tempo bis zur Spitze durch, ohne die Bogenlage irgendwie zu verändern. Durch die stark niedergedrückte Mittelsaite berühren die Bogenhaare gleichzeitig die Außensaiten, wodurch der Dreiklang zusammen ertönt und gleichmäßig lang ausklingt. Viersaitige Akkorde sind ähnlich zu spielen, nur empfiehlt es sich hier, wegen der Unmöglichkeit 4 Saiten gleichzeitig anzustreichen, die Baß-Saite voranzunehmen; im übrigen aber wie bei den 3-saitigen Akkorden zu verfahren. — Die Finger der linken Hand müssen, wenn der Bogen die Saiten bereits verlassen hat, fest aufgedrückt bleiben, um ein möglichst langes, pedalartiges Nachklingen hervorzubringen.

17. Der Einsatz des Daumens

bildet einen der wichtigsten Teile der Mechanik des Violoncellospielles. Unzählige Gänge wären auf diesem Instrument unausführbar, 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 schma-

len 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 Saitenbezug möglich ist.

Von größter Wichtigkeit ist es, die Hand derart aufzusetzen, daß die Knöchel möglichst hoch stehen und erstere, zusammen mit den Fingern, einen hohen, runden Bogen (Brückenbogen) bildet. (vgl. Abbildung auf Seite Vb) Hierdurch vermögen die Finger, trotz ruhig verbleibender Hand, sich frei und kraftvoll zu bewegen. Eine Handhaltung mit eingedrückten Knöcheln hinge-

gen würde unnötige, die Freiheit der Finger beeinträchtigende Muskelkontraktionen und rasche Ermüdung zur Folge haben. Die Frage, ob die Hand in irgend welcher Position richtig stehe, kann sich der Schüler unschwer selbst beantworten, indem er sich davon überzeugt, ob er imstande ist folgende Intervalle ohne Veränderung der Handstellung zu greifen:



Jeder unbeschäftigte Finger schwebt über jenem Ton, der ihm in der Tonleiter, welche der Einsatz vertritt, zukommt.

Skalen im Einsatz.

II^a - I^a - II^a - III^a - IV^a

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

Einsatz. C-dur. D-dur. E-dur. F-dur. G-dur. A-dur. B-dur.

Einsatz. C-moll. 

— D-moll.  *)

Alle übrigen Skalen haben denselben Fingersatz.

Terzengänge im Einsatz.  II^a

Quarten.  II^a

Quinten.  Sexten. 

Septimen. 

Chromatische Tonleitern im Einsatz.

C-dur.  II^a - - - I^a - - - II^a - - - III^a - - - IV^a - - -

D-dur. 

Übungen für den vierten Finger im Einsatz.

1.  I^a

2.  1 3 2 3

3.  4.  II^a - - -

5.  I^a

*) Der Schüler versäume nicht, hier die den Daumenaufsatz betreffenden Exerzitien in den „Tägl. Übungen“ Grützmachers heranzuziehen und gründlich zu studieren.

Übungen im Fortrücken des Daumens.

1. *II^a*

2. *II^a* *II^a*

3. *II^a*

4. *II^a*

5. *II^a*

6. *I^a*

simile

Skalen mit vorbereitetem Einsatz.

C dur. *I^a* *II^a*

G dur. *I^a* *II^a*

D dur. *I^a* *II^a*

A dur. *I^a*

E dur.

II^a - - - - - I^a - - - - - II^a - - - - -

F dur.

I^a - - - - - II^a - - - - -

B dur.

I^a - - - - - II^a - - - - -

Es dur.

II^a - - - - - I^a - - - - - II^a - - - - -

A moll.

I^a - - - - -

E moll.

II^a - - - - - I^a - - - - - II^a - - - - -

H moll.

I^a - - - - - II^a - - - - -

Fis moll.

II^a - - - - - I^a - - - - - II^a - - - - -

D moll.

I^a - - - - - II^a - - - - -

G moll.

I^a - - - - - II^a - - - - -

C moll.

II^a - - - - -

Verschiedene Skalen in der gleichen Daumenlage.

The image displays a musical score for various scales in the same thumb position (Daumenlage). The scales are arranged in two columns and ten rows. Each scale is represented by a single staff of music with a treble clef and a common time signature. The scales are: C dur., A moll., G dur., F dur., B dur., Es dur., C moll., As dur., F moll., Einsatz. D dur., D moll., B dur., G moll., G dur., A dur., A moll., F dur., E moll., H moll., C dur., and C moll. Fingerings are indicated by numbers 1-3 and circles with dots. Some scales include a 13-measure rest. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Einsatz. **Cis oder Des dur.** **Cis moll.**

Oder

H dur. **E dur.**

A dur. **As dur.**

As moll. **B moll.**

Einsatz. **E dur.** **E moll.**

G dur. **D dur.**

H moll. **A dur.**

H dur. **C dur.**

A moll. **Einsatz. F dur.**

F moll. **B dur.**

B moll. **Es dur.** **C moll.**

As dur. II^a Des dur. III^a

C dur. III^a 4 Einsatz. B dur. II^a

B moll. II^a F dur. III^a

F moll. III^a Es dur. III^a

Es moll. III^a

As dur. III^a Des dur. II^a

G moll. III^a 1 1 Fis oder Ges dur. III^a

Skalen im Einsatz durch 4 Oktaven.

III^a - - - - - II^a - - - - - I^a

II^a - - - - - III^a - - - - - IV^a - - - - -

Dieser Fingersatz dient sämtlichen 4- oktavigen Tonleitern, mit Ausnahme von C dur.

4.

Musical exercise 4. in bass and treble clef, featuring trills and double trills. The exercise is in 4/4 time and consists of two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. Both staves contain a sequence of notes with trills and double trills, indicated by 'tr' and 'trtr' markings. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above the notes.

Triller und Doppeltriller im Einsatz.

1. *tr tr tr*

2. *tr tr tr*

Musical exercises 1 and 2 for trills and double trills. Exercise 1 is in bass clef and exercise 2 is in treble clef. Both are in 4/4 time and feature a sequence of notes with trills and double trills, indicated by 'tr' and 'trtr' markings. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above the notes.

Ausgedehntere Übungen für den Einsatz des Daumens sind im Nachtrage N^o 95 bis mit 98, desgl. 100 u. 101.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch einige Übungen zur Erlernung des Dezimen-Spiels gegeben:

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

2.

3.

4.

5.

Musical exercises 1 through 5 for learning decimans. Exercises 1, 2, 3, and 4 are in treble clef and exercise 5 is in bass clef. All are in 4/4 time and feature a sequence of notes with decimans, indicated by '0 4' markings. Exercise 1 includes fingerings 0 and 4.

18. Das Flageolett.

Flageolettöne werden erzeugt, wenn man die Saite nicht wie gewöhnlich fest auf das Griffbrett niederdrückt, sondern nur mit den Fingern sanft berührt. Sie sind ihres hellen, glockenähnlichen Klanges wegen dem Ohr sehr wohltuend. Nicht auf jeder beliebigen Stelle der Saite sprechen jedoch Flageolettöne an, so wie auch viele von ihnen nicht

allein dem Klange, sondern auch der Tonstufe nach von den auf denselben Punkten festgegriffenen Tönen sehr verschieden sind. Nehmen wir als Norm an, daß, wenn man den genauen Mittelpunkt der Saite mit einem Finger leise berührt, beim Bestreichen die höhere Oktave des Tones der ganzen, leeren Saite erklingt.

Auf der A-Saite erhalten wir demnach



Rücken wir mit dem Finger etwas näher gegen den Steg und verkürzen die Saite dadurch bis zu einem Drittel ihrer eigentlichen Länge, so wird uns die über der Oktave liegende Quinte gegeben



Ein Viertel der Saitenlänge gibt die doppelte Oktave.....



ein Fünftel die über der doppelten Oktave liegende Terz.....



ein Sechstel die über der doppelten Oktave liegende Quinte.....



ein Achteil die dreifache Oktave.....



Dies sind die gebräuchlichsten Flageolettöne. Sie liegen auf denselben Punkten der Saite, auf denen man durch festes Niederdrücken derselben auf das Griffbrett die gleichen Töne erlangt. Nun findet man diese Flageolettöne aber auch, wenn man, statt, wie jetzt geschehen, von der Mitte der Saitenlänge

zum Steg hinauf, in gleicher Reihenfolge abwärts gegen den Sattel geht. Die nachfolgende Zeichnung wird dem Schüler hierüber bessere Belehrung geben als weitläufige, in das Fach der Akustik gehörende Auseinandersetzungen.

Sattel.

Dieses h muß sehr hoch gegriffen werden, wenn der gegenüberstehende Flageoletton ansprechen soll.

h nicht gebräuchlich. a
 c desgl. e
 cis desgl. cis
 d a
 e e
 fis cis
 a Mittelpunkt der Saite. a
 cis Obere Hälfte der Saitenlänge. cis
 e 1/3 e
 a 1/4 a
 cis 1/5 cis
 e 1/6 e
 g 1/7 ist zu tief und nicht sehr gebräuchlich. g
 a 1/8 a
 h 1/9 h
 cis 1/10 cis

Untere Hälfte der Saitenlänge.
 Obere Hälfte der Saitenlänge.
 Steg.

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 sanft aufgelegt, so erklingen die rechts verzeichneten Flageoletttöne.

NB. Die mit \cdots eingeschlossenen Töne sprechen schwerer an, als die andern und sind deshalb nicht sehr gebräuchlich.

Auf der A-Saite Auf der G-Saite

Auf der D-Saite Auf der C-Saite

A-Saite Flageolettöne in der unteren Lage. D-Saite

Lage der Hand Wirkung

Lage der Hand Wirkung

Lage der Hand Wirkung

Lage der Hand Wirkung

Die G-dur Tonleiter in natürlichen Flageolettönen:

Lage der Hand Wirkung

III II III IV II I II III II I II IV III II III

Man kann außer diesen beiden Arten natürlicher Flageolettöne noch eine dritte Gattung künstlich hervorbringen, wenn man mit dem Daumen fest einsetzt und den höher liegenden vierten Ton mit dem

dritten Finger sanft berührt. Auf diese Weise wird ein Flageolettön erzeugt, welcher die doppelte Oktave des mit dem Daumen festgegriffenen Tones bildet, z. B.

Auf der A-Saite Auf der D-Saite

Lage der Hand Wirkung

Auf jeder der andern Saiten hat man, wie sich von selbst versteht, sämtliche Flageolettöne eine Quinte tiefer. Der Flageolettön wird, wie die leere Saite,

mit 0 bezeichnet und der zu seiner Hervorbringung anzuwendende Finger darüber geschrieben. (Siehe die vorhergehenden Beispiele.)

Nº99 des Nachtrages ist eine hierher gehörende Übung.

Der Ausdruck „Pizzicato“

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) abzureißen 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 geschneit werden,

daß sie am Griffbrett aufschlagen. Ein Doppelfinger 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 4 Töne allein abreißen, oder er nimmt bloß die beiden tieferen, während der 1. und 2. Finger die beiden höheren anschlagen.

Je weiter man unten am Griffbrett die Saiten anzupft, desto größer wird die Kraftentfaltung des Tones sein. Die Saiten dürfen jedoch nicht nachoben, sondern müssen nach rechts, mit einer Neigung nach

unten (besonders bei G und C) angezupft werden. Durch besonders kräftiges Aufdrücken und langes Liegenlassen der Finger der linken Hand (*vibrato*) erzielt man ein volles, tragfähiges Nachklingen der Pizzicato-Töne.

Übungen für das Pizzicato sind in der zweiten Violoncellostimme der Nummern 64, 71, 79, 83, 93 und 97 des Nachtrages zu finden.

20. Über Ton und Vortrag.

Einen klangvollen, markigen Ton sich durch Studium anzueignen, bleibe stets ein Hauptziel des Schülers. Zwar ist es 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 zu Teil gewordene 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 Instrument 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 großartiger Ton erwerben. Die

Finger der linken Hand tragen dazu bei, wenn sie sich jederzeit fest auf die Saiten setzen, um allen Tönen die nötige Freiheit zur Vibration zu verschaffen. Ein nachlässiges, mattes Aufsetzen hemmt den Nachklang und hat einen gedämpften Ton zur Folge. Im Übrigen hängt der Ton ausschließlich von der Bogenführung ab. Bei dieser muß die anzuwendende Kraft mehr auf einem freien Zug, als auf Aufdrücken des Bogens beruhen. Der Strich muß ferner möglichst geradlinig geschehen, d. h. man hat sorgfältig zu beobachten, daß die Bogenhaare jederzeit auf dem Punkt 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. Aus diesem Grunde sehe man vorzugsweise darauf, daß die Bogenspitze sich nicht mehr hebe oder senke, als nach Inhalt des Kapitels von der Bogenführung (Seite IX) eben erforderlich ist.*)

*) Der Bogen schneide die Saite im rechten Winkel.

Der geeignetste Ort zur Strichführung bei brillanten Tongängen wie bei getragenen Noten, die einen sonoren Ton verlangen, ist ungefähr zwei Zoll vom Steg. 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 Steg 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 Besitz der Mittel, bei entsprechendem Fleiß mit der Zeit Tüchtiges leisten zu können. Das Violoncello 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 Töne auf demselben machen oft mehr Effekt, als viele und schwierige Passagen, deshalb vermeide man alle Überladung mit Zierraten, wodurch die Form einer Tonschöpfung wohl verändert, vielleicht auch verschönert,

aber nie belebt werden kann. 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.

Man kann auch zuweilen einem Tone mehr Ausdruck und Glanz durch eine gewisse Bebung geben, die hervorgebracht wird, wenn man den Finger fest auf die Saite setzt und die Hand eine zitternde Bewe-

gung machen läßt, wobei man, um dieselbe freier ausführen zu können, den Daumen ganz locker an den Hals des Instruments legt. Ausgedrückt wird diese Bebung durch das Zeichen \sim , z. B.

*) Übungen im Vortrage von Gesangstellen sind im Nachtrag unter No 67 bis 79.

Der Schüler wird jedoch hier gewarnt, daß er diese Manier durch zu häufigen Gebrauch nicht zum stehenden Charakter seines Spieles mache. 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 wohlthätig anregt. Ferner bringt das allmähliche Hinauf- oder Herunterziehen des Fingers von einem Ton zum andern (das sog. Glissando) bei Intervallen von Terzen, Quarten etc. allerdings zuweilen eine angenehme Wirkung hervor, doch ist vor der zu häufigen, vielleicht gar steten Anwendung dieser Vortragsweise eben so sehr zu warnen, als 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 Nuancierung der Töne, nie durch affektierte Körperbewegungen hervorgebracht werden, da der Tonkünstler auf das Gefühl des Zuhörers vermittelst 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 die ist: dem Zuhörer Schwierigkeiten nicht als solche erscheinen zu lassen.

Zur Vervollständigung der sehr beherzigenswerten Ausführungen Kammers sei das Folgende erwähnt: Wenn wir beim Interpretieren eines Musikstückes nicht eine scharfsinnige Selbstkritik üben, laufen wir Gefahr unsere Interpretation durch Zufall und Bequemlichkeit entstehen zu lassen, statt sie durch den Intellekt hervorzubringen. Die Reproduktion in der Musik steht höher als jene in andern Künsten, da der Tondichter – wenn er nicht gleichzeitig sein eigener Interpret – auf einen kongenialen Gehilfen direkt angewiesen ist. Beide teilen sich in die Arbeit. Ist nun die Produktion aus tiefstem Nachdenken resultierende, verkörperte geistige Tätigkeit, wie könnte die Reproduktion des geistigen Moments entraten? Bedürfen wir doch der Inanspruchnahme unseres ganzen Denkapparats um hohe Aufgaben der Reproduktionskunst richtig zu lösen. Deshalb müssen wir durch intelligentes Üben alle unsere in Betracht kommenden Organe zu einer derartigen Unabhängigkeit erziehen, daß durch Ausschaltung des Zufalls nur der Wille herrscht. Nicht vieles Üben allein, sondern intelligentes, zweckmäßiges Üben führt zum Ziele.*) Hörbarer Lagenwechsel, Rhythmus verunstaltende, sinn- und geschmacklose Glissandi (Portamenti), übertriebenes Vibrato auf bequemliegenden Tönen und gänzlich Fehlen desselben in unbequemen Lagen, unfreiwillige Crescendi und Diminuendi im Aufstrich bzw. Abstrich, mangelhafte oder Sinn-entstellende Interpunktion im Vortrag und dergleichen Dinge mehr sind es, die einer sinnfälligen, künstlerischen Gestaltung störend in den Weg treten. Daß wir unsere Pflicht dem Kunstwerk gegenüber nicht erfüllen, wenn wir uns derartige, gegen jedes ästhetische Gefühl verstoßende

Fehler zu Schulden kommen lassen, ist evident. Eine interessante, warmblütige Interpretation resultiert ebenso aus dem Geist, als aus dem Gefühl. Man hüte sich daher letzterem die Alleinherrschaft einzuräumen. In der Kunst wie im Leben muß das Gefühl durch den Verstand kontrolliert werden! Beim Studium lege man sich stets die Fragen vor: Ist diese oder jene Nuance absichtlich oder durch mangelhafte technische Ausbildung hervorgebracht, deckt sie sich mit den Vorschriften des Komponisten oder widerspricht sie ihnen? Bei scharfsinnigem Gebrauch von Auge und Ohr wird es dem Studierenden nicht schwer fallen, die richtige Antwort zu finden, wodurch er sich zu jener wohlthuenden Bescheidenheit erzieht, die der Reproduktion der Produktion gegenüber geziemt. – Einige Bemerkungen über „Vibrato“ und „Glissando“ seien hier noch beigefügt. Das Vibrato soll nicht durch das Handgelenk hervorgebracht werden. Dieses verbleibt vielmehr gänzlich steif. Hand und Vorderarm bilden zusammen ein ungeteiltes Ganzes und beschreiben durch Pronation und Supination (wie beim Staccato) eine röllende Bewegung, die, je nach dem gewünschten Ausdruck, langsam oder rasch sein kann. Die Finger incl. des Daumens, bleiben stets fest aufgedrückt. – Das Glissando sollte niemals unbewußt oder bei schwierigen Stellen als „Eselsbrücke“ angewandt werden. Es ist ein Ausdrucksmittel. Wird es, einer bestimmten Wirkung halber (z. B. bei elegischen Stellen) langsam ausgeführt, so empfiehlt es sich ein Diminuendo damit zu verbinden, wodurch jede Aufdringlichkeit ferngehalten wird. Niemals lasse man Glissandi in entgegengesetzter Richtung direkt aufeinander folgen. Dies wäre geschmacklos. –

*) Finger- und Bogenübungen sollten stets mit dem Metronom geübt werden. Der Schüler lasse jedoch den Apparat wo angängig Achtel, Sechzehntel oder Zweihunddreißigstel schla-

gen, damit der Rhythmus, durch Zerlegung der größeren Werte, möglichst scharf umgrenzt werde.

Nachtrag: Übungsstücke.

C dur.

1. *)

G. B.

2.

G. B.

3.

G. B.

*) Der Schüler mag gleichzeitig das Studium der in demselben Verlag erschienenen kleinen Etuden von Carl Schröder Op.31: „Die ersten Violoncell-Übungen“ in der Weise beginnen, daß Edition Peters.

er jeweilig diejenigen Übungen auswählt, welche mit dem gerade vorliegenden Stoffe Ähnlichkeit haben.

Lento.

4.

Fr.-M.

5.

M.
ben staccato

G dur.

6.

G.B.

7.

D dur.

8.

G.B.

III^a

A dur.

9.

G.B. Fr. G.B.

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

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

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

2 4

3 1 0 4 2 3 2 1 2 4 0

2 3 1 1 0

10.

G.B.

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

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

4-4 4 1 4 0 0 4 1 4 1 4 3 0 3 1 3 1 4

1 2 2 4 3 0

E dur.

11.

G.B.

1 2 2 2 2 3 2 3

2 1 1 3 4 2 3 4 2 1

1 1 1 4 2 2

2 4

F dur.

12.

G.B.

13.

f

D moll.

14.

G.B. Fr. G.B.

Positionen.

18. G.B.

19.

1 3 1 3 4 1 2 4 1 2 4

1 3 4 1 0 2 1 3 4

f

1 2 4 0 1 2 4 1 1 3 4

p

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

pp

23.

D dur.

M.-Sp.

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

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

Moderato.

24.

G.B. *p*

25. H moll.
G.B.

26. Molto moderato.
G.B.

27. *A dur.*
G.B. 1 4 2 0 4 3 1 4 2 0 M. 2 1 2 G.B. 2 1 2
M. Sp. M.

28. G.B. 1 2 4 4 2 2 1 2 4 2 3 4 2 1 2 3 4 2 1 2 4 2 1 4 2 1

31. E dur.
G.B. 1 4 1 3 4

M. IV^a III^a

II^a III^a

II^a

32. Cis moll.

M.

M.

33. F dur.
Allegro. M.
G.B. M.

G.B.

D moll.
Allegro.

34.

35.

B dur.

Es dur.

36. *legato* *Sp.*

37. *f* *Fr.-M.*

poco ritard. *a tempo*

38. *As dur.*
G.B.

39. *F moll.*
G.B.

H moll.
M.-Sp.

segue.

43.

G moll.
Allegro.

44.

M.
p leggiero

2

4

4

4

4

4

4

4

segue

4

2

2

4

3

2

2

1

1

pp

2

2

45. *M.*
p
 3 4 0 4 2 1

46. *F dur.*
Allegro.
G.B.
 4 1 0

1 4 3 3 1 4 1 1 4 2

0 2 4 1 0

Strichveränderungen zu 46. 1. \square M. 2. \square G.B. Sp. 3. \square V. M. 4. \square G.B.

47. As dur. Andante. M. 3 1 Sp. dolce segue 8 1 4 2 2 1 2

II^a II^a

cresc. p segue

II^a

C dur.
Moderato.

(aus Kummers Op. 106.)

★) G.B. 1/4 2

47a

M.

p

sf

sf

cresc.

f

p

2

*) Die zwischen den fortlaufenden Übungsstücken unter „a)“ hier und da eingeschalteten Etüden sind aus des Autors Op. 57 und 106 entnommen. Sie können eventuell nach Ermessen des Lehrers übersprungen werden.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with slurs and fingering numbers (1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2). The lower staff has a few notes. A dynamic marking *p* is present.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 1, 3, 2). The lower staff has a few notes.

Third system of musical notation. The upper staff has slurs and fingering numbers (1, 4, 1, 3). The lower staff has notes. Dynamic markings include *pp ritard.* and *a tempo*.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a dense melodic texture with many slurs. The lower staff has notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff has slurs and fingering numbers (1, 4, 2, 1, 4, 2). The lower staff has notes.

Sixth system of musical notation. The upper staff has slurs and fingering numbers (3, 0, 1, 3, 3, 0, 2, 1). The lower staff has notes. A dynamic marking *mf* is present.

Seventh system of musical notation. The upper staff has slurs and fingering numbers (3, 4). The lower staff has notes. A dynamic marking *dimin.* is present.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with a prominent eighth-note pattern. Fingering numbers 1 and 0 are visible below the notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff features a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Fingering numbers 4, 3, 2, 1, 2, 1, 1, 8 are indicated below the notes.

50. G. B.

Third system of musical notation, starting with the measure number 50 and the tempo marking 'G. B.'. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with a simple eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with a simple eighth-note accompaniment. Fingering numbers 1, 4, 2, 1 are shown below the notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with a simple eighth-note accompaniment. Fingering numbers 4, 2, 4, 4, 0, 4, 4, 0 are indicated below the notes.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with a simple eighth-note accompaniment. A fingering number 2 is shown below the first note.

51.

M.

52.

E moll.

G. B.

p

3 1 3

2 1 4 1 4 1 4 2

cresc.

f

1 1 4 2 1

1 4

p

pp

2

G dur.
Allegro vivo.

(aus Kammers Op. 57.)

52^a

The musical score consists of seven systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Allegro vivo'. The score begins at measure 52, indicated by the '52^a' marking. The right-hand part is highly technical, featuring numerous triplets, sextuplets, and sixteenth-note passages. The left-hand part provides a steady accompaniment with chords and single notes. Performance markings include 'p' (piano) at the start of the second system, 'G.B.' (Grave Bord) at the start of the third system, 'M.' (Messa) at the start of the fourth system, and 'Sp.' (Sforzando) at the end of the third system. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with triplets and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and a few notes. The text "G.B." and "dim." is written between the staves.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with some rests. The text "M." is written above the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff features intricate melodic patterns with slurs and accents. The lower staff has a bass line with notes and rests.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with complex melodic figures. The lower staff has a bass line with notes and rests.

Fifth system of musical notation. The upper staff has melodic lines with slurs. The lower staff has a bass line with notes and rests. The text "f" is written below the lower staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff has melodic lines with slurs. The lower staff has a bass line with notes and rests. The text "p" is written below the lower staff.

Seventh system of musical notation. The upper staff has melodic lines with slurs and accents. The lower staff has a bass line with notes and rests. The text "f" is written below the lower staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 2, 4, 2, 4, 1, 2, 1, 2). The bass clef part provides a harmonic accompaniment with slurs and fingerings (e.g., 2, 1, 2, 1, 2).

Second system of musical notation. The treble clef part continues with intricate melodic patterns and slurs, with fingerings like 4, 2, 1, 4, 2, 1, 1, 4, 2, 4, 2, 4, 3, 4, 2. The bass clef part has slurs and fingerings 2, 3.

Third system of musical notation. The treble clef part features slurs and fingerings 4, 2, 0, 3, 4, 3, 1, 4, 4, 2, 1. The bass clef part has slurs and fingerings 2.

55. *M.* 1 2 4 0 2 0 4 2 2 3 1 3 4 4 2 3 0 4
Fr. *staccato*

Fourth system of musical notation, starting with the number 55. It includes the markings 'M.' and 'Fr. staccato'. The treble clef part has a very active melodic line with many slurs and fingerings. The bass clef part has slurs and fingerings 2, 3.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has slurs and fingerings 0, 3, 4, 2, 1, 3. The bass clef part has slurs and fingerings 1, 0, 3, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 2.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has slurs and fingerings 1, 2, 4. The bass clef part has slurs and fingerings 3, 2, 4, 3.

A dur.

56. Fr.-M. II^a

segue

tr

57. M. *segue*

segue

Strichveränderungen zu 57. 1. Fr. v. v. 2. Sp. v. v.

E moll.
Allegretto.

(aus Kummers Op. 57.)

57^a

M.
ben marcato e staccato

H dur.

58. *M.* 12/8 *Sp.* *G.B.* *Fr.*

59. *F dur.* *G.B.* *Sp.* *G.B.* *Fr.*

Strichveränderungen zu 59. *M.-Sp.* *G.B.*

60. G.B.

61. *M.* *marcato*

p *f* *p* *f*

p *cresc.* *p* *f*

p *f* *p* *cresc.*

f *p* *f*

p *f* *p* *cresc.*

62. *B dur.* *M.*

p *f*

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 4 2 1, 4 3 1, 4 3 1, 4, 4, 1, 4, 4, 4, 3 2). The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment. The system is divided into four measures.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompaniment patterns to the first system, with various slurs and fingerings.

63. *G moll.*
M.

Third system, starting with the number 63. The key signature changes to G minor (*G moll.*). The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 4 3 1, 4 4 2). The lower staff is in bass clef and contains an accompaniment. The system is divided into four measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (e.g., 4 2, 1 4, 4 2, 1 4, 3 2). The lower staff continues the accompaniment. The system is divided into four measures.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (e.g., 1, 1 0, 4 3, 1, 0). The lower staff continues the accompaniment. The system is divided into four measures.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (e.g., 1 4 4 2, 1 4 3 2, 1). The lower staff continues the accompaniment. The system is divided into four measures.

Strichveränderungen zu 63. *1. M.* *2. G.B.*
M.-Sp. legato

Seventh system, showing two alternative phrasings for the first measure of system 63. The first is labeled *1. M.* and the second is labeled *2. G.B.*. The instruction *M.-Sp. legato* is written below.

D moll.
Un poco Allegro.

(aus Kammers Op. 57.)

63^a

M.
Sp.
f con fievrezza

f

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with several groups of four notes beamed together and marked with an accent (>) and a '4' above them. The lower staff is also in bass clef with a common time signature, starting with a whole rest followed by a few notes. The dynamic marking *f* is placed below the lower staff.

The second system continues the musical notation. The upper staff maintains the intricate rhythmic patterns with various accents and fingerings. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

The third system introduces a change in dynamics with a *p* marking in the lower staff. The upper staff continues with its rhythmic complexity, including some triplet markings (3) and various fingerings.

The fourth system features a return to the forte dynamic (*f*) in the lower staff. The upper staff continues with its characteristic rhythmic patterns and accents.

The fifth system concludes the piece with similar rhythmic patterns in both staves, maintaining the dynamic intensity.

First system of musical notation. The upper staff features a complex rhythmic pattern with four-measure rests and accents. The lower staff provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues with the complex rhythmic pattern, including slurs and accents. The lower staff continues with the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The lower staff continues with the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a sequence of eighth notes with various accidentals. The lower staff includes the instruction *decresc.* (decrescendo).

Fifth system of musical notation. The upper staff features a sequence of eighth notes with various accidentals. The lower staff includes the instruction *p* (piano).

C moll.
Allegro furioso.

64.

G.B.

M.

pizz.

B dur.
Moderato.

65.

G.B.

C dur.
Allegro.

66. G.B. ¹ ¹ ¹ ¹ ⁰
M. Strichveränderung.
pizz.

⁰ arco

pizz.

¹ ⁰ ² ⁴ ² ⁰

II^a

Cantabile lagrimoso.

68.

G. B.
dolce

Cantabile espressivo.

70. *G.B. dolce*

segue

cresc.

Cantabile serioso.

71. *M. p pizz.*

3 1 1

2 4 1 2 4 2 1

1 2 1 2 3 4 2 4

p

3 4 4 3 1 4 3 1 4

cresc. *pp dim.*

Cantabile. 2

72. G.B. *p*

1 1 4 2 4 2 1 1 4 2 1 4

1 2 4 2 1 3 2 4 4

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

sotto voce *cresc.*

1 1 2 2 1

Adagio affettuoso.

73. *G.B. p*

Andante amoroso.

74. *G.B. p*

Moderato.

75.

G. B. III^a *p* *segue* *tr*

IV^a III^a *p* *tr*

V

cresc. IV^a III^a

IV^a III^a III^a *stringendo* *cresc.*

IV^a III^a III^a *slentando* *p*

Cantabile languido.

76. *G. B. calando*

Cantabile grazioso.

77. *G. B. dolce segue*

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 3, 4, 1, 4, 2, 3, 4). The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (1, 0, 3, 1, 4, 0, 2, 0, 4, 4, 4). The marking *II^a* is present above the lower staff, and *sotto voce* is written above the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with fingerings (3, 2, 4, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1). The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (2, 3, 1, 4, 3). The marking *II^a* appears twice above the lower staff, and *p* is written below the lower staff.

Allegro animato.

Third system of musical notation, starting with the number 78. The upper staff contains a melodic line with fingerings (4, 2, 4). The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (1, 4, 1, 4, 2, 0, 1, 4, 2, 0). The marking *G. B. p* is written above the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with fingerings (2, 1, 2). The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (1, 4, 2, 0, 1). The marking *mf* is written above the lower staff, and *p* is written above the upper staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with fingerings (1, 4, 2, 2, 4). The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (1, 1, 1, 1). The marking *cresc.* is written above the lower staff, *mf* is written above the upper staff, and *poco rit.* is written above the lower staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with fingerings (4, 1, 2). The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (1, 2, 1, 4). The marking *a tempo* is written above the lower staff, and *mf* is written above the upper staff.

Moderato.

79.

Allegro.

81.

G. B. *p*

The musical score is written for three instruments: guitar, bass, and piano. It consists of six systems of music. The guitar part is in the upper staff of each system, featuring complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. The bass part is in the lower staff, providing a steady accompaniment with simple rhythmic figures. The piano part is in the lower staff of the second, fourth, and sixth systems, with a melodic line that often mirrors the bass line. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics include 'p' (piano) and 'simile'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-4, and slurs are used to group notes. The guitar part includes a 'G. B.' marking and a 'p' dynamic. The piano part includes a 'simile' marking. The score is numbered '81.' in the first system.

Arpeggio.

82. *p* *Sp. V.*

83. *M.* *pizz.* *ritenuto* - - - *a tempo*

Arpeggio auf drei Saiten.

Tempo ad libitum.

83. *M.* *pizz.* *ritenuto* - - - *a tempo*

Allegro.

(aus Kammers Op. 57.)

83^a

Sp. v
M.
pp con leggerezza dolce

1

cresc.

pp

cresc.
p

v

v
f

First system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5). The lower staff provides harmonic support with sustained notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic development with slurs and fingerings. The lower staff includes a *pp* dynamic marking.

Third system of musical notation. The upper staff shows melodic patterns with slurs and fingerings. The lower staff includes a *tr. cresc.* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a more active melodic line with slurs and fingerings. The lower staff includes a *f* dynamic marking in the first measure and a *p* marking in the second measure.

Fifth system of musical notation, beginning with the word *segue* above the staff. The upper staff continues with melodic lines and slurs. The lower staff includes a *p* dynamic marking.

Sixth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff includes a *dimin.* marking.

Arpeggio auf vier Saiten.

Allegro.

84. G.B.

segue

cresc.

f p

f p

Musical score for measures 83-84. The upper staff (bass clef) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with fingerings 1, 2, 3, 4 and dynamic markings *pp dim.*. The lower staff (treble clef) has a simple melodic line with a long slur.

Strichveränderungen zu 84.

Musical score for 'Strichveränderungen zu 84.' showing two variations of a sixteenth-note pattern. Variation 1 is marked with a '1' and variation 2 with a '2'.

Staccato.

85.

Musical score for measure 85. The upper staff is marked 'G. B.' and 'mf'. The lower staff has a 'segue' marking. Both staves feature staccato sixteenth-note patterns.

Musical score for measures 86-87. The upper staff continues the staccato sixteenth-note patterns. The lower staff features a more complex rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 88-89. The upper staff continues the staccato sixteenth-note patterns. The lower staff features a more complex rhythmic accompaniment with slurs and accents, and a 'segue' marking.

Musical score for measures 90-91. The upper staff continues the staccato sixteenth-note patterns. The lower staff features a more complex rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Etüde im Staccato.

Allegro.

86.

G. B.

p

Andante. Doppelschlag.

87. G. B. *sotto voce*

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 1, 2, 2, 4, 2). The lower staff provides a harmonic accompaniment with a few notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff features a series of slurred eighth-note patterns with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 0). The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The upper staff has slurred eighth-note passages with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2). The lower staff includes a long, sweeping slur across several measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains more intricate slurred passages with fingerings (3, 1, 0, 2, 3, 1, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 1, 0). The lower staff has a few notes and rests.

Fifth system of musical notation. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic marking and features slurred eighth-note patterns with fingerings (1, 1, 4, 1, 0, 4, 2). The lower staff includes a long slur and some notes.

Moderato.
legato

89a

M.-Sp.
dolce
pp
1 4 8
II^a - - - -
II^a - - - -

3
0
dolce

3
2 1
3

3
0
1 3
3
4

2
1
1
2
1
cresc.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support. A *dolce* marking is present in the right hand.

Musical notation for the second system, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns in the treble and bass staves.

Musical notation for the third system, showing more complex melodic lines with slurs and accents in the treble staff.

Musical notation for the fourth system, featuring intricate fingerings and slurs in the treble staff.

90.

Gis moll.

M. II^a

Musical notation for the fifth system, marked "90." and "Gis moll.". It features a treble clef staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

II^a

Musical notation for the sixth system, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns in the treble and bass staves.

Triller.

91.

G. B.
f

f

f

f

92.

Des dur.
Moderato.

G. B.
f

p

Moderato.

94.

Musical notation for the first system, measures 94-97. The piece is in G major and 3/4 time. The tempo is Moderato. The first system includes dynamic markings *mf* and *segue*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Musical notation for the second system, measures 98-101. The dynamics shift to *f* and then *p*. The right hand continues with intricate fingerings, including triplets and sixteenth-note runs. The left hand maintains a consistent accompaniment.

Musical notation for the third system, measures 102-105. A second ending bracket labeled "II^a" spans measures 103-104. The dynamic marking *cresc.* is present. The right hand features more complex rhythmic patterns and fingerings.

Musical notation for the fourth system, measures 106-109. The dynamics are *f* and *p*. A *segue* marking is present. The right hand has a triplet in measure 107. The left hand continues with its accompaniment.

Musical notation for the fifth system, measures 110-113. The dynamics are *f* and *p*. The right hand continues with complex rhythmic patterns and fingerings. The left hand accompaniment remains steady.

Musical notation for the sixth system, measures 114-117. The dynamics are *f* and *p*. A *Fine.* marking is present. The right hand concludes with a final triplet. The left hand accompaniment ends with a sustained chord.

Musical notation for the seventh system, measures 118-121. This system continues the accompaniment in the left hand, featuring sustained chords and rhythmic patterns. The right hand is mostly silent in this system.

2 4 4 3 1 0

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

f *p* *Da Capo*

Bevor der Schüler zum Studium des Daumeneinsatzes übergeht sollte er, zur Befestigung des bisher Erlernten, einige der folgenden Werke durchnehmen:

Grützmacher Op. 38 Heft I „Technologie des Violoncellspiels“ (Edition Peters)

_____ Op. 72 Heft I und II „Etüden für Violoncell“ (Edition Peters)

Dotzauer-Grützmacher Op. 107 „Übungsstücke“ (Edition Peters)

Dotzauer-Schröder „18 Exercices“ (Edition Peters)

Im Verlauf des Studiums der nachfolgenden Übungsstücke der Schule können die 12 Etüden Op. 35 von Fran-
chomme mit großem Nutzen herangezogen werden.

Einsatz mit dem Daumen.

95. Einsatz. *Andante.*

II^a I^a II^a

M.

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

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

Q 1 2 3 1 2 3 2 2 1 2 1 2 1 2 1 3 1 3

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

III^a 3 0 3 2 1

Allegro.

96. *G. B. I^a*

Scherzando.

97. *Fr. G. B.*

pizz.

Mehrere Stricharten zu 97.

Moderato.

98.

G.B. Sp. Fr. G.B. *f.*

p. *f.*

p. *f.*

p. *f.*

p. *f.*

f. II

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many slurs and accents. The bass clef contains a simpler accompaniment with some slurs.

Second system of musical notation. The treble clef has a melodic line with triplets and a *cresc.* marking. The bass clef continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with various fingerings and a *Flag.* marking. The bass clef has a melodic line with a *f* dynamic and a *II^a* marking.

Fourth system of musical notation. The bass clef has a melodic line with trills (*tr*) and dynamics *f* and *mf*. The treble clef has a melodic line with various fingerings.

Fifth system of musical notation. The bass clef has a melodic line with various fingerings and a *f* dynamic. The treble clef has a melodic line with a *V* marking.

Sixth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with various fingerings and a *Flag.* marking. The bass clef has a melodic line with a *f* dynamic and a *II^a* marking.

Flageolett.

Moderato.

99.

G.B. *p*

f

p

Musical score for the first system of the Etüde in Oktaven. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has fingering numbers (4, 0, 1, 0, 1, 0, 3, 3, 2, 1, 0, 3, 0, 2, 1) and fingerings (III^a, II^a, II^a, I^a, II^a). The left hand has fingerings (2, 3, 1). Dynamics include *f*, *sf*, and *p*.

Etüde in Oktaven.

Tempo ad libitum.

Musical score for the second system of the Etüde in Oktaven. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has fingering numbers (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and fingerings (M-Sp.). The left hand has fingerings (2, 3, 1). Dynamics include *p* and *segue legato*.

Musical score for the third system of the Etüde in Oktaven. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has fingering numbers (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and fingerings (M-Sp.). The left hand has fingerings (2, 3, 1). Dynamics include *p* and *segue legato*.

Musical score for the fourth system of the Etüde in Oktaven. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has fingering numbers (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and fingerings (M-Sp.). The left hand has fingerings (2, 3, 1). Dynamics include *p* and *segue legato*.

Musical score for the fifth system of the Etüde in Oktaven. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has fingering numbers (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and fingerings (M-Sp.). The left hand has fingerings (2, 3, 1). Dynamics include *p* and *segue legato*.

Musical score for the sixth system of the Etüde in Oktaven. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has fingering numbers (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and fingerings (M-Sp.). The left hand has fingerings (2, 3, 1). Dynamics include *cresc.* and *f*.

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with eighth-note patterns. Bass clef contains a supporting bass line. Dynamics include *p* and *segue*.

Second system of musical notation, continuing the melodic and bass lines from the first system.

Third system of musical notation. The treble clef line features a *cresc.* marking. The bass clef continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef line has a *f* dynamic marking and triplet markings (3). The bass clef has a *f* marking and a 4-measure rest.

Fifth system of musical notation. The treble clef line has a *II e III* marking and triplet markings (3). The bass clef has a 4-measure rest.

Sixth system of musical notation. The treble clef line has a *segue* marking and triplet markings (3). The bass clef has a *cresc.* marking and a 4-measure rest.

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth notes. The left hand has a bass line with a fermata over the first measure and a fingering of 1/4 under the second measure.

System 2: Continuation of the previous system. The right hand melody continues with similar rhythmic patterns. The left hand has a long, sustained note with a fermata in the second measure, followed by a final note with a fingering of 3/0.

System 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure and a fingering of 3. The left hand starts with a piano (*p*) dynamic and has a fingering of 1 under the first measure.

System 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure and a fingering of 1. The word *segue* is written above the staff. The left hand has a fingering of 1 under the first measure and a fingering of 8 under the eighth measure.

System 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a fingering of 1 under the first measure.

System 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and has a fingering of 4 under the first measure, 3 under the second, and 4 under the third.

Etüde in Terzen und Sexten.

101. *M.* *1^a* *II^a p* *segue*

mf

più cresc.

f

First system of musical notation, measures 1-4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a sequence of chords and notes with accents (*Q*) and fingering numbers (2, 1, 2, 3, 1). The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The musical texture continues with similar fingering and accents as the first system.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand part becomes more intricate with slurs and a consistent rhythmic pattern. The left hand continues its accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand part maintains its complex rhythmic structure with slurs.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand part continues with complex patterns and slurs.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. A piano (*p*) dynamic marking appears in the second measure of this system. The right hand continues with complex patterns.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. The right hand part concludes with a sequence of notes and chords, including fingering numbers (1, 2, 3, 2, 1) and dynamic markings (II^a, III^a, IV^a) at the end of the piece.

First system of musical notation. The upper staff is in G major (one sharp) and contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment. The text "II^a I^a II^a I^a" is written below the first measure of the upper staff.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with a complex upper staff and a simpler lower staff. The text "II^a I^a II^a I^a" is written below the first measure of the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff features more complex rhythmic patterns, including triplets. The lower staff continues the accompaniment. The text "II^a I^a II^a I^a" is written below the first measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows a dense texture with many notes and slurs. The lower staff has a steady accompaniment. The text "II^a I^a II^a I^a" is written below the first measure of the upper staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with complex melodic and rhythmic figures. The lower staff provides a consistent accompaniment. The text "II^a I^a II^a I^a" is written below the first measure of the upper staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff features intricate fingerings and slurs. The lower staff has a more active accompaniment. The text "II^a e III^a" and "II^a e III^a" is written below the first and last measures of the upper staff, respectively. The word "cresc." is written below the first measure of the lower staff.

Wie schon im Vorwort erwähnt, genügen die in der Schule enthaltenen Übungsstücke keinesfalls, um den Schüler zu einem virtuosen Spieler zu erziehen. Er ist nun aber, nachdem er das vorliegende Werk gewissenhaft durchgenommen hat, in allen Sätteln

gerecht und daher in der Lage, durch das Studium folgender Werke den Gipfel der Virtuosität zu erreichen, welche er jedoch nicht als Selbstzweck, sondern im Dienst der edeln, hohen Tonkunst dereinst betätigen sollte:

Duport „21 Exercices“

Franchomme - (Becker) Op. 7 „12 Caprices“

Servais - (Becker) Op. 116 „6 Caprices“

Piatti „12 Caprices“

Popper „Hohe Schule des Violoncellspiels“

Dotzauer Op. 123 und 155^b

Grützmacher „Technologie des Violoncellspiels“ (II. Teil)

Coßmann „Konzert - Etüden“

Konzerte von Romberg, Davidoff, Piatti, Popper, Klengel, Becker, sowie die Variationen von Klengel und „Tema con Variazioni“ des Herausgebers.