

D. 9.

VOLONCELL-SCHULE
 nach den Grundsätzen der besten über dieses
 Instrument bereits erschienenen Schriften,
 bearbeitet von
F. FROEHLICH
 * 1780
 † 1862
 Auszug aus dessen größerem Werke der allg:
 theor. pract. Musikschule
 Preis 6 Fr. 50.
 BEI N. SIMROCK IN BONN.

MB 2° 126 Rara



Eigenthum des Pensionsars
zu

Froehlich
D. 9.

10. 22

0] [um 1850]

Allgemeine Bemerkungen für die Geigeninstrumente.

Unter der Benennung von Geige versteht man in der Musik alle jene Saiteninstrumente, bey welchen die Schwingungen der Saiten vermittelt des Antrichs eines Bogens, und die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der Klänge durch den Druck der Finger in verschiedenen Lagen auf dem Griffbret, dem eigentlichen musikalischen Klangmesser für diese Instrumente erzeugt wird.

Zwar sind sie in Hinsicht ihrer Stimmung, Besaitung und Behandlung verschieden, aber sie kommen doch in der Hauptsache ihres Baues mit einander überein.

Ohne uns in die Aufzählung dieser mannigfaltigen Instrumente einzulassen, wollen wir nur nach unserm Zwecke von den allgemeinsten, und bey einer Orchestermusik gebräuchlichsten, nämlich der Violin, Viola, dem Violoncell, und dem Contrebass, oder Contraviolon handeln. Der Bau dieser Instrumente ist folgender: ihr Korpus besteht aus einer Decke, und aus einem Boden, welche beyde vermittelt einer Zarge verbunden sind. Die Decke, oder der obere Theil des Korpus, den man auch das Dach, oder den Resonanzboden nennet, ist der wichtigste Theil eines jeden Geigeninstrumentes, weil von der Beschaffenheit und proportionirten Stärke des Holzes, vorzüglich aber von derselben richtigem Baue sowohl die Schönheit, als auch die Stärke und völlige Gleichheit des Tones größtentheils abhängt. Sie wird aus völlig ausgetrocknetem Fichtenholze ausgearbeitet, und ist bald höher, bald flacher gewölbt. Der Boden besteht aus einer härtern Holzart, gewöhnlich aus Ahorn oder Maaser, ist ebenfalls gewölbt, (wovon aber bey den Contrebässen oft eine Ausnahme ist) mit der Decke von gleicher Größe, und mit derselben durch die Zarge, das ist durch einen höheren oder seichterem Span desselben Holzes verbunden, von welchem der Boden ist, welcher nach der länglicht runden, und in der Mitte auf beyden Seiten ausgeschweiften Form der Decke und des Bodens gebogen ist. Auf die verhältnissmäßige Höhe dieser Zarge mit dem ganzen Baue des Instrumentes vorzüglich der Beschaffenheit der Wölbung kömmt auch vieles an. Die Ausschweifung des Korpus dienet dazu, daß der Bogen bey dem Antriche der höchsten und tiefsten Saiten nicht an der Decke anstreiche.

Nahe an diesen beyden Ausschweifungen sind in der Decke einander gegenüber 2 schmale Einschnitte in der Form eines lateinischen *f*, welche man die F Löcher nennet, und die dazu dienen, die äussere Luft mit der in dem Korpus des Instrumentes enthaltenen in Verbindung zu bringen, und die so genannte Stimme aufsetzen und richten zu können. Diese Stimme ist ein Stäbchen (oder ein Stab) von Holz, welches innerhalb des Korpus ein wenig hinter demjenigen Fusse des Steges, über welchem die höchste Saite liegt, errichtet wird, um der Decke einen Gegendruck wider den Druck der beyden höchsten Saiten zu verschaffen, durch welches sich auch die Schwingungen der Decke und des Bodens einander mittheilen.

Damit die Decke auch unter dem andern Fusse des Steges, auf welchen vorzüglich der Druck der tiefern Saiten wirkt, einen Gegendruck bekomme, wird an der inwendigen Seite derselben fast durch die ganze Länge hindurch ein schmales Stückchen Holz angeleimt, welches man den Balken oder Träger nennet, der nebst der Stimme vielen Einfluß auf die Qualität des Tones hat.

An dem obern Theile des Korpus ist zwischen der Decke und dem Boden der Hals eingesetzt, auf welchem das Griffbret liegt, das über einen Theil der Decke bis in die Gegend des Steges herabreicht. Der Kopf des Instrumentes, welcher an dem obern Ende des Griff,

1.

brete anfängt, und ein wenig rückwärts gebogen ist, besteht aus einem ausgeftochenen Kästchen, in welchem die Stimmwirbel laufen, und welches man den Lauf, Wandel, oder Wirbelkasten nennt, dessen oberer Theil mit einer Schnecke, zuweilen auch mit einem Löwenkopf geziert ist.

Die Saiten sind an dem untern Theile des Instrumentes vermittelst eines Knotens in die Löcher eines gewölbten Bretchens eingehängt, welches mit einer Schlinge von starken Darmsaiten, oder von Messingdrath an dem untern Knopfe des Instrumentes befestigt ist, welcher durch den untern im Innern des Instrumentes befindlichen Klotz festgehalten wird. Dieses Bretchen heißt man Saitenfessel, oder Saitenhalter. Von diesem an liegen sie ohngefähr in der Mitte des Korpus auf einem mit 2 Füßchen versehenen mehr, oder weniger ausgeschnittenen Stückchen Holz (denn auch dieses Ausschneiden, so wie besonders das Verhältniß des Holzes desselben zu dem Holz der Decke, hat Einfluß auf die Güte des Tones) welches der Steg, von einigen der Sattel genannt wird. Eigentlich ist der Sattel aber dasjenige an dem obern Ende des Griffbretes befindliche Stückchen Holz, oder Elfenbein, auf welchem die Saiten in Kimmen (kleinen Rinnen) laufen, welches das Aufliegen derselben auf dem Griffbrete verhindert.

Um nun eines oder das andere dieser Instrumente gut spielen zu lernen, ist es nothwendig, daß man gleich im Anfange auf ein gutes Instrument sehe.

Ohne einem solchen findet der Schüler, wie der Lehrer unzählige Hindernisse, welche beyde in ihrem besten Vorhaben aufhalten, wenigstens doch einen bedeutenden Zeitverlust verursachen, da im Gegentheile ein gutes Instrument dem Schüler den Vortheil gewährt, daß er

a) schon bey dem ersten Anfange die Richtigkeit der Grundsätze des Lehrers Z. B. im Herausziehen eines guten Klanges aus seinem Instrumente gleich bewährt, und so seinen Fleiß dadurch belohnt findet, was ihm

b) zur Ermunterung dienet, und ihm Kraft genug verleiht, mit jeder Anstrengung es zu versuchen, eine Gleichheit der Töne auf dem Instrumente zu gewinnen, was bey allen diesen Saiteninstrumenten eine der schwersten Aufgaben ist.

c) Wird die größte Höhe für den Schüler besonders jenen der Violin oder des Violoncells nicht abschreckend seyn können, indem ein gutes Instrument selbe leicht angiebt, wenn man nur einigen Vortheil weiß, wie man die Töne in der Höhe behandeln soll, und so wird der Schüler die nöthige Gewandheit gewinnen, in jeder Lage (Applicatur) gleich gut spielen zu können, wo im Gegentheile die meisten Stücke ausserdem für denselben gar nicht, oder wenigstens nur sehr schwer zum Vortrage geeignet sind.

Besonders hüte man sich hiebey für Instrumente, welche zu bald und, wenn man so sagen darf, zu viel auf das erste Anschlagen schon klingen, und daher gewöhnlich viele Extension, aber wenig Intension im Klange selbst haben. Zu dieser Art von Instrumenten gehören vorzüglich die so genannten Karren, oder sonstige Fabrikinstrumente, wiewohl auch durch Zufall ein oder das andere erträgliche sich darunter finden kann. Sparsamkeit ist hier am unrechten Orte, um so mehr, als der Schaden, den der Schüler bey einem schlechten Instrumente erleidet, noch weit bedeutender ist, als der Gewinn an der Kaufsumme. Man befolge daher in solchen Fällen den Rath sachkundiger Männer, oder sehe doch wenigstens darauf, daß

1) das Instrument einen starken, vollen, dabey doch aber nicht rauhen, sondern sanften, und durch alle Saiten ziemlich gleichen Klang habe. Daher muß bey demselben

2) eine gute Proportion des Holzes zur Decke und zum Boden besonders zum Gewölbe Statt finden. Je flacher das Gewölbe ist, desto stärker muß das Holz seyn, hingegen kann ein

hohes Gewölbe desto schwächer seyn, je höher es ist.

3) Das Dach so wohl als der Boden muß in der Mitte mehr Holz, als auf beyden Seiten haben, und auch bey dem höchsten Gewölbe darf die Höhe oder das Zunehmen bis in den Mittelpunkt des Gewölbes, welcher den eigentlichen Schallpunkt bildet, nur allmählig erhebend sich hinziehen, da sonst die zu geschwinde Erhebung gleichsam Ecken bildet, woran die einzelnen verschiedenen Massen der Schwingungen an und abschlagen, ohne nach ihrer Bestimmung sich alle in dem Mittel oder Schallpunkte vereinigt, und so einen wahren Ton erzeugt zu haben.

4) Da bey gut gearbeiteten Instrumenten alles im Verhältnisse seyn muß, so kann man auch darauf sehen, daß bey höher gewölbtem Dache die Zarge nieder, bey weniger gewölbtem höher sey, denn gute Instrumentenmacher beobachten immer diese Regel genau.

5) Dürfen die Jahre des Holzes nicht zu fein seyn, denn Instrumente von einem solchen Holz haben in der Regel einen schlechten dünnen Ton. Nach Verhältniß der Größe derselben müssen nothwendiger Weise auch die Jahre gröber seyn. Bey den meisten guten Instrumenten findet man, daß die gröbern Jahre auf den beyden Enden der Decke gleich verwendet sind.

6) Muß das Holz sehr gleich seyn, und die Jahre desselben müssen so viel möglich, besonders auf dem Deckel in gerader Linie laufen, ohne sich zu durchkreuzen. Bey guten Instrumenten ist gewöhnlich auch schönes Holz, und sie sind sehr sauber gearbeitet, fleißig eingelegt und geschabt, daher die nicht eingelegten Instrumente, wenn sie nicht von den sehr alten sind, wo hie und da nicht eingelegte und doch sehr gute gearbeitet wurden, gewöhnlich wenig taugen. Hie und da ist auch ein bloßer runder Strich, statt des eingelegten, mit Dinte oder überhaupt Schwärze gezeichnet, auch diese Instrumente sind in der Regel wenig oder gar nichts nütze, indem sich kein Meister mit solchem elenden Machwerk abgiebt, wiewohl dieses zum Wesentlichen des Instrumentes eigentlich nichts beyträgt. Daher bey den guten Instrumenten schon das Aeussere Z. B. der Schwung der Schnecke, oder die Löwenköpfe so wie die Ecken gut gearbeitet sind, die Winkel innerlich Klötzer haben, die Zargen die gehörige Fütterung, (diese besteht in angeleimten schwachen Leisten am Rande der Zargen, damit theils die Holzstärke dicker werde, theils damit der Leim die Decke, und den Boden desto mehr an der Zarge fest halte) so wie das Ganze einen Firniß mit Oel hat, der aber nicht zu dick aufgetragen seyn darf, damit die gehörigen Erzitterungen des Instrumentes nicht gehemmt werden.

7) Suche man ein schon ausgespieltes Instrument zu erhalten. Alte Instrumente sind die besten, indem bey diesen die feinem harzichten Theile des Holzes, die der Güte und leichten Ansprache dieser Instrumente sonst sehr nachtheilig werden, schon verflogen und ausgetrocknet sind.

8) Bey jedem Instrumente, besonders wenn dasselbe noch ziemlich neu seyn sollte, sehe man darauf, daß die Decke nicht zu dünne ausgearbeitet sey, denn sonst ist der Klang immer kraftlos, und wird mit der Zeit immer schlechter, indem das Holz schwindet. Violon und Violoncellen dürfen etwas schwächer, Violinen müssen aber stärker am Holze seyn.

9) Der Klang selbst muß in die Tiefe schwingen, er darf nichts nieselndes spitziges haben, sondern er muß kräftig, helle und klingend, von allem Fremdartigen frey, und rein seyn.

Man darf nur ein gutes Instrument dagegen probiren, so giebt sich so gleich der Unterschied.

Ist man im Besitze eines guten Instrumentes, dann nehme man vorzüglichem Bedacht auf die gehörige Herrichtung desselben, und zwar, daß es

1) mit reinen, proportionirten Saiten bezogen sey;

2) daß die Saiten durch die Unterstützung des Steges die gehörige Lage über dem Griffbrette

haben, weder zu niedrig, noch zu hoch liegen, weil sie im ersten Fall einen unreinen, gedämpften und schnarrenden Klang geben, im 2ten gar nicht, oder doch nicht bequem zu drucken sind. Das Griffbret sollte daher richtig und genau abgeglichen seyn, und der Steg diejenige Form haben, welche zur bequemsten Art des Greifens dient. Gewöhnlich wird er so geschnitten, dafs die tiefern Saiten etwas weniges höher liegen. Der Fehler des Schnarrens der Saiten kann aber auch an den Kimmen liegen, worinn die Saiten laufen, wenn selbe zu tief sind. Hier muß man einen neuen Sattel machen, und neue Kimmen einschneiden lassen. Man hat es auch in Gewohnheit, wenn der Steg zu hoch ist, tiefe Einschnitte in denselben zu machen, um die Saiten gemächlicher zum Drucke zu erhalten. Dieses ist doppelt gefehlt, 1) weil das auf beyden Seiten hervorragende Holz die Schwingungen der Saite hemmt, 2) der Steg sein bestimmtes Verhältnifs mit dem Gewölbe, und der Stärke des Holzes zur Decke haben muß. Eine hoch gewölbte Decke erfordert einen starken und hohen, eine niedrige oder dünne Decke einen niedrigen und dünnen Steg, welcher aber doch allzeit von festem Z.B. Ahornholz und nie so dick seyn sollte, dafs er die Schwingungen der Saiten mehr aufhält, als befördert. Der Steg hat seinen Platz auf dem Dache in der Mitte der 2 so genannten F, in gleicher Entfernung von beyden.

3) Das das Griffbret die gehörige Länge, und Breite habe: ersteres, damit es auch in den höchsten Applicaturen nicht an der nöthigen Unterlage fehle, letzteres, damit die äussersten Finger nicht so bald vom Griffbret abgleiten. Wo ein hoher Steg durch die hoch gewölbte Decke erfordert wird, muß es nothwendiger Weise höher gelegt seyn, im Gegentheile etwas tiefer, doch nie zu tief, damit es nicht gleichsam wie der Dämpfer auf dem Stege (sordino) eben so die Erzitterungen der Decke hindere.

Eben so darf der Hals nicht zu viel hereinhängen, sondern er muß etwas rückwärts stehen, weil sonst die Saiten nicht den gehörigen Zug und auch zu viele Länge haben, da sie in diesem Falle durch die Kimmen nicht gehörig abgeschnitten sind, wodurch der nämliche Fehler wie bey einem nicht gehörig festen Druck der Finger entsteht, dafs nämlich andere Theile mitklingen, die es nicht sollten. Der reine Klang des Tons wird dadurch gehindert, und oft auch das Greifen erschwert.

4) Dafs der Stimmstock weder zu hoch, noch zu nieder sey, an der rechten Stelle und fest stehe, damit er nicht so leicht umfalle. Er wird ein wenig hinter demjenigen Fufse des Steges aufgestellt, über welchem die dünnste Saite des Bezugs liegt. Der richtige Stand desselben trägt sehr viel zum guten Klange des Instrumentes bey, man darf sich daher keine Mühe gereuen lassen, durch öftere Versuche den richtigen Punkt, wo das Instrument den besten Klang giebt, auszumitteln; denn derselbe hält den ganzen Körper in einer solchen Spannung, dafs dadurch die Erschütterung, welche man durch die mit dem Bogen bewegten Saiten vermittelt des Steges in ihn gebracht hat, schleunig durch den ganzen Körper verbreitet wird. Hierinn besteht die Kunst des Instrumentenmachers, dafs er der Decke und dem Boden eine dem Gewölbe verhältnifsmäßige Stärke des Holzes gebe, welche fähig ist, den Körper im Augenblicke durchaus zu erschüttern. Auch die Dicke der Stimme (des Stimmstocks) muß hiemit im Verhältnifse seyn, und sie darf wenigstens nur nicht zu dünne seyn.

5) Dafs die Stimmwirbel gut stehen, d. i. dafs sie bey dem Anspannen der Saiten nicht zurückgehen. Um dieses zu verhindern, bestreiche man sie, wenn sie nicht schon für sich fest stehen, mit Kreide, und Sorge dafür, dafs selbe von festem Holze seyn, und in einer guten kegelförmigen Bohrung stehen. Bey Contrebässen ist es freylich am besten, wenn die Zapfen nach neuerer Erfindung in Gewinden laufen.

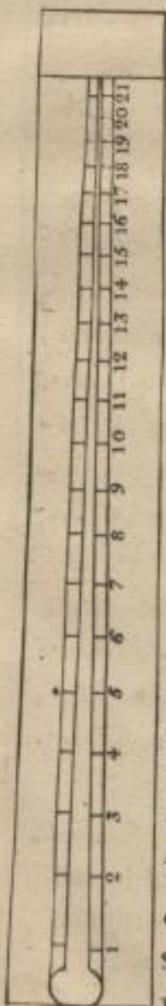
6) Dafs das Instrument von allem Schmutze, Colophoniums Staube u. s. w. ganz rein erhalten

werde, nicht lange an einem feuchten, dumpflichten Ort stehe, kein Wasser oder sonstige Feuchtigkeit in dasselbe komme, und dasselbe, wenn es gebraucht ist, in einem mit wollenem Zeuge beschlagenen Futteral an einem wohl temperirten Ort aufbewahrt werde. Hat man kein passendes Futteral für den Contrebass, so Sorge man wenigstens, das derselbe mit einem Tuch bedeckt werde. Vorzüglich bewahre man auch die Instrumente vor der Sonnenhitze, denn dadurch springt der Leim, die Fugen gehen auf, und das Holz springt gern. Ist irgend ein kleiner Sprung in dem Instrumente, so muß man ihn sogleich zumachen lassen, damit er nicht weiter reisse, so wie man auch sogleich muß nachsehen lassen, wenn das Instrument schnarrt, woran öfters eine Oeffnung des Instrumentes, hie und da einer oder der andere ledig gewordene Theil Z. B. der Balken, oder die Leiste, ein innen an der Decke befindlicher Splitter, oder eine Saite Schuld ist, welche an einem empfindlichen Orte liegt, sollte es auch manchmal nur bey den Wirbeln seyn. Oft ist aber auch eine oder die andere gesponnene Saite daran Schuld, wenn an selber der Drath los geworden ist, welches auch in andern Tönen ein Schnarren verursacht. Sehr gefährlich für die Instrumente ist es auch, wenn der Steg sich tief in die Decke eingedrungen hat, hier muß man bey Zeiten eine starke Unterlage Z. B. eine stärkere Bassleiste geben, sonst ist das ganze Instrument in Gefahr.

Was den bey den genannten Saiteninstrumenten so wichtigen Bezug angeht, so muß man vorzüglich dabey Rücksicht nehmen, ob das Instrument Z. B. Violin, Violoncell zum Solo oder Ripienspielen soll hergerichtet werden. Im ersten Falle muß es nothwendiger Weise etwas schwächer, im letzten stärker bezogen werden. Ueberhaupt aber muß der Bezug dem Baue des Instrumentes angemessen seyn. Manches will einen starken Bezug, bis ein voller Ton herauskömmt, und das ganze Instrument in die gehörige Erzitterung gebracht ist, manches einen schwachen. Auch auf die Länge desselben kömmt vieles an, denn bey einem langen müssen nothwendiger Weise die Saiten etwas schwächer seyn, als bey einem von kürzerer Dimension.

Wie stark aber der Bezug seyn müsse, dieß muß man aus mehreren angeestellten Versuchen kennen lernen, wonach man aber diejenige Stärke der Saiten unverändert beybehalten muß, bey welcher das Instrument den schönsten Ton giebt. Hiezu ist es sehr gut, sich eines Chordometers (Saitenmaßes) zu bedienen, wovon wir hier eine Form angeben wollen, obschon man sie auf verschiedene Art verfertigt. Zwey viereckichte Stückchen Eisen oder Messing ohngefähr 6 bis 7 Zoll lang, sind an dem einen Ende so zusammengefügt, oder geschraubt, das sie an dem andern Ende 3, 4 oder mehrere Linien weit von einander abstehen, so das zwischen beyden Theilen eine Oeffnung entsteht, welche nach der Schraube oder der Zusammenfügung zu verjüngt zuläuft. Auf beyden Seiten wird das Instrument in Grade abgetheilt, und mit Nummern bezeichnet, welche in das Metall eingefeilt sind.

Hat man nun seinen Bezug einmal richtig gewählt, so schreibt oder zeichnet man sich jene Nummern, oder jenen Grad auf, bis wohin sich die in die Oeffnung eingesteckte Saite schieben läßt, welches dann für immer das Maß ihrer Dicke bleibt, so das, wenn man das Maß der Dicke vergrößern, also jenes der höchsten Saite um einen Grad zurückschieben wollte, man auch jenes der andern Saiten um einen Grad zurücksetzt. Wenn Z. B. bey der Violin das Maß der Saiten folgende Nummern hätte, das E 17, A 15, D 12, so würde, wenn das E zu 16 zurückgesetzt würde, A 14, D 11 erhalten. Dieser Chordometer kann für alle Saiteninstrumente gelten. Auch darf man bey dem Gebrauche desselben nicht ausser Acht lassen, das man die neu aufzuziehende Saite ein wenig stärker nehme, als diejenige ist, deren Stelle sie vertreten soll, weil sich diese Art Saiten auf dem Instrumente merklich ausdehnt, und schwächer wird.



Der Bezug selbst muß so gewählt werden, daß die richtig gestimmten Saiten ihrer ganzen Länge nach, wo man nur immer mit einem Finger gerade gegenüber beyde Saiten auf das Griffbret drückt, eine reine Quinte geben. Bey Contrebässen berührt man die Saiten nur ganz leise, auf die Art, daß sie einen Flageolet Ton geben, indem man so die Reinheit der Quinten bey den tiefen Saiten besser unterscheiden kann. Klingen die Quinten nicht rein, so ist die höhere Saite, wenn sie den Ton zu hoch angiebt, gegen die tiefere zu stark, oder die tiefere gegen die höhere zu schwach; klingt hingegen die höhere Saite zu tief, so ist sie gegen die tiefere zu schwach, oder die tiefere gegen die höhere zu stark. Ehe man aber die Saiten verwechselt, muß man vorher genau untersuchen, welche von beyden zu hoch oder zu tief in dem Quintenanschlage schwebt, im ersten Falle nimmt man eine stärkere, im 2ten eine schwächere, und so muß man wählen, bis der ganze Bezug Quinten rein ist. Zuweilen liegt aber auch die Ursache der Unreinheit der Quinten in der ungleichen Stärke einer Saite, oder in dem ungleichen Zusammendrehen ihrer Theile, auch darinn, daß sie Knoten haben, weswegen sie öfter, anstatt nur einen Klang zu geben, zweydeutig und also falsch klingen. In solchen Fällen, wie auch wenn die Saiten beym Anfriche pfeifen, ist es das beste, das rauhe oder falsche Ende wegzuschneiden, oder eine andere zu nehmen. Diesen Fehler kann man gewöhnlich schon vor dem Aufziehen der Saite gewahr werden, wenn man sie, so lang als der Bezug ist, (es versteht sich bey kürzeren Saiten) an den Enden mit dem Daumen und Zeigefinger beyder Hände anzieht, und sie mit einem andern Finger anschnellt. Macht die Saite nur einfache Schwingungen, ohne daß es scheint, als mache eine 2te oder 3te Saite da: zwischen Schwingungen in entgegengesetzter Richtung, und hat sie Schnellkraft genug, so ist sie meistens gut. Auch das Helle, Durchsichtige einer Saite dient gewöhnlich als Kennzeichen der Güte, besonders wenn man selbe aufzieht, ohne daß sie die Farbe verändert, und weiss wird. Auch recht gut müssen die Saiten aufbewahrt werden. Man thut dieß am besten in einem mit Provençer Oel getränkten feinen Papier, welches man in eine Ochsenblase steckt, und selbe weder an einem dumpfen Orte, noch an einem solchen aufbewahrt, wo sie der Luft ausgesetzt sind.

Vorzüglich genau muß man mit den übersponnenen Saiten seyn, damit das Verhältniß ihrer Dicke als noch ungesponnen, und der Dicke des Drathes genau getroffen, besonders, daß sie fest übersponnen seyn, daher müssen die Saiten, welche übersponnen werden sollen, entweder schon ausgedehnt, und gebraucht seyn, oder man muß sie erst vorher sehr ausdehnen, damit dieses nicht späterhin geschieht, wodurch der Drath losgeht, und ein schnarrender Ton entsteht. Zwar hat man kein bestimmtes Verhältniß der Saiten eines Bezugs zu einander, und es muß, wie schon oben gesagt wurde, durch mehrere Versuche gefunden werden, doch giebt man gewöhnlich an, daß das A zu E auf der Violin ohngefähr ein starkes Drittheil stärker, noch mehr aber das D zu A seyn müsse, indem das G eigentlich als ein schwaches übersponnenes A angegeben wird. Bey der Viola darf das D nicht so dick gegen das A seyn, wie bey der Violin, das G ist dann ein übersponnenes A, und das C ein übersponnenes doch nicht zu starkes D mit etwas stärkerem Drath als bey dem G.

Das A auf dem Violoncell nehme man wie ein etwas schwaches D auf der Violin, das D um ein Drittheil stärker, das G ist ein übersponnenes A nur mit etwas feinerem Drath, das C ein übersponnenes D mit etwas stärkerem Drath als jener bey dem C auf der Viola.

Das G auf dem Contrebass nehme man ohngefähr so dick, daß es zu N^o 2 des Chordometers paßt, das D stärker als N^o 1, das A so stark, daß es das untere Loch ausfüllt. Das E ein stark ausgedehntes D, mit einem nicht zu starken Drath übersponnen, damit die Saite vollklinge, und leichter anzufreichen sey. Diese Saite, so wie überhaupt alle übersponnenen müssen mit dem Bogenstrich fester angefrichen werden.

Worauf man bey allen Saiteninstrumenten noch besonders zu sehen hat, ist der Bogen, welcher bey der Violin, Viola und dem Violoncell mit weissen, und dem Contrebass mit schwarzen Ffer,

dehaaren bezogen wird, weil erstere zur Hervorbringung eines sanftern Klanges dienen, letztere aber vermittelt ihrer Rauheit die stärkern Saiten eher in Erschütterung bringen. Dieser Bogen wird mit Colophonium bestrichen, welches bey den Violinen, Violon und Violoncells, besonders bey beyden ersten sehr gereinigt seyn muß, um alles rauhe im Tone zu vermeiden, und gewöhnlich dadurch bewerkstelliget wird, dafs man es einige Zeit kocht, und dasselbe mit hinzugeschüttetem Weinessig reiniget. Die Contrebassisten bedienen sich noch einer besonders angreifenden Mischung, welche gewöhnlich aus Pech und Colophonium, und im Winter, um es flüssiger zu machen, aus etwas Wachs besteht.

Von der Güte eines Bogens in Hinsicht seiner Gleichheit im Zuge, seiner verhältnissmässigen Schwere, seiner Länge u. s. w. hängt sehr viel von der Güte des Kluges ab, welchen man aus dem Instrumente herauszieht. Es lassen sich zwar hierüber keine allgemeinen Bestimmungen festsetzen, indem es hierinn hauptsächlich auf den Spieler ankömmt, ob ihm ein schwerer oder leichter, längerer oder kürzerer Bogen zuspricht, doch wird es manchem nicht unangenehm seyn, folgende Eigenschaften eines guten Bogens für die Violin, welche auch meistens für jenen des Violoncells, und theils auch jenen des Contrebasses anwendbar sind, hier zu finden.

1) Muß er von sehr hartem und elastischem Holze seyn. Gemeinlich bedient man sich dazu derjenigen Art des Brasilienholzes die man Fernambuck nennet, oder auch des Schlangenhholzes. Bögen von derjenigen Art des Brasilienholzes, dessen Spähne, im Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elastizität und schwanken zu sehr. Diese Festigkeit des Holzes bey dem Bogen ist nothwendig, damit derselbe dem Drucke seines Bezuges auf die Saiten hinlänglich widerstehe, oder damit sich der Stab im Streichen nicht mit dem Bogen zugleich auf die Saiten lege.

2) Der Stab darf, wenn der Bezug zum Spielen gehörig (nach der Hand des Spielers) angespannt ist, von dem Frosche an bis zum Kopfe auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie abweichen, weil er sonst nach Beschaffenheit dieser Abweichung bey dem Vortrage geschwinder Noten entweder zu sehr, oder zu wenig von den Saiten abspringt. Der Kopf muß daher seine verhältnissmässige Schwere haben, weswegen gewöhnlich Köpfe mit Spitzen nicht so gut sind; besonders darf die Stange am Kopfe nicht zu dünn seyn, sondern sie muß sich vom Frosche an sehr unmerklich verdünnen, so, dafs der Spieler, wenn er noch so viel und stark zu spielen hat, nie genöthiget ist, den Bogen so zu spannen, dafs sich die Stange vorne bey dem Kopfe ausbiege. Sie muß im Gegentheil allzeit in der Mitte den Haaren am meisten zustehen, welches man am besten bemerkt, wenn man die Haare nachläßt, und die Stange von oben und unten ganz gleich, also gerade in der Mitte sich so an dieselben hinlegt, dafs diese an die Stange anliegen. Auch der Frosch muß unbeweglich stehen.

3) Der Bezug darf weder aus zu viel, noch aus zu wenig Haaren bestehen. Ein zu starker Bezug hindert im Streichen die Schwingungen der Saiten, und zu wenig Haare greifen die Saiten nicht genug an. Vorzüglich sehe man auf sehr weisse Haare, denn diese allein geben den angenehmsten reinsten Ton. Ferner dürfen die Haare nicht zu dünne, und zu sehr abgeschliffen seyn, indem letztere kein Colophonium annehmen. Man hüte sich daher, wenn zu viel von diesem Harze an den Haaren klebt, dieses mit einem Messer wegzuschaben, weil so die Haare an ihrer Dicke verlieren. Doch muß der Bogen in diesem Falle stets gereiniget werden, denn zu viel Colophonium macht den Ton äusserst rauh, so wie auch zu starke, zu nahe, und zu breit an einander liegende Haare. Manchmal sind diese auch zu kurz, welches man findet, wenn bey dem Herausziehen der Schraube die Haare noch (mehr oder weniger) gespannt bleiben. Dieses ist eben so schädlich, wie zu lange Haare, welche bey der richtigen Spannung des Bogens noch umher hängen, letztere muß man abschneiden, denn das gewöhnliche Herausreißen der Haare verdirbt

frühzeitig den Bezug, da dieselben mit flüssig gemachtem Colophonium in die im Kopfe des Bogens hiezu befindliche Oeffnung eingegossen sind, wo dann durch das Herausreißen einzelner Haare, ein Stückchen dieses Harzes um das andere sich losreißt, und endlich der ganze Bezug seine Festigkeit verliert.

Die Länge der Haare bey einem Violinbogen beträgt ohngefähr 26 Zoll. Der Bogen für die Viola unterscheidet sich mehr durch die größere Schwere, als die Länge. Bey dem Bogen des Violoncells ist die Länge der Haare ohngefähr 24 Zoll, und bey jenem des Contrebasses beyläufig 20 bis 22 Zoll. Personen, welche lange Arme haben, können sich wohl auch eines längern Bogens bedienen, ein zu langer Bogen aber würde nicht Kraft genug haben, besonders bey den 2 letzten Instrumenten, die dicken Saiten anzustreichen, und ein zu kurzer Bogen würde nicht geschickt genug seyn, volle und gehaltene Töne aus dem Instrumente zu ziehen. Ist der Bogen z. B. bey der Violin, dem Violoncell etwas zu leicht, so rückt man unvermerkt den ersten Finger auf dem Stock weiter vor, wodurch er das Gewicht des schweren Bogens ersetzt, welcher Vortheil sehr dienlich ist, wenn man mit fremden Bögen spielen muß.

4) Die Schraube muß auch bey dem Bogen vorzüglich berücksichtigt werden. Ehe man daher einen Bogen kauft, muß man erst vorher untersuchen, ob sie leicht gehe, nicht schon zu viel ausgedreht sey, ob selbe die Haare gehörig und den Frosch so fest an die Stange anschliesse, daß er mit dieser gleichsam aus einem Stücke scheint gemacht zu seyn. Bögen ohne Schraube sind natürlich ganz zu verwerfen.

5) Verzierungen von Silber, Schildkrot, u. d. gl. sind meistens nur die Decke mancher Fehler des Bogens, und schaden mehr, als sie nützen, indem sie denselben in der Regel zu schwer machen.

Doch sind alle diese Eigenschaften noch nicht hinreichend, den Spieler beym Ankaufe neuer Bögen ganz sicher zu stellen, vorzüglich darinn, daß sie sich nicht mit der Zeit werfen, und auswärts biegen. Es ist daher weit besser, sich eines schon gebrauchten Bogens zu bedienen. Sind auch die Haare und der Frosch abgenutzt, so läßt man sie neu machen, wenn nur der Bogen übrigens die angegebenen Eigenschaften hat.

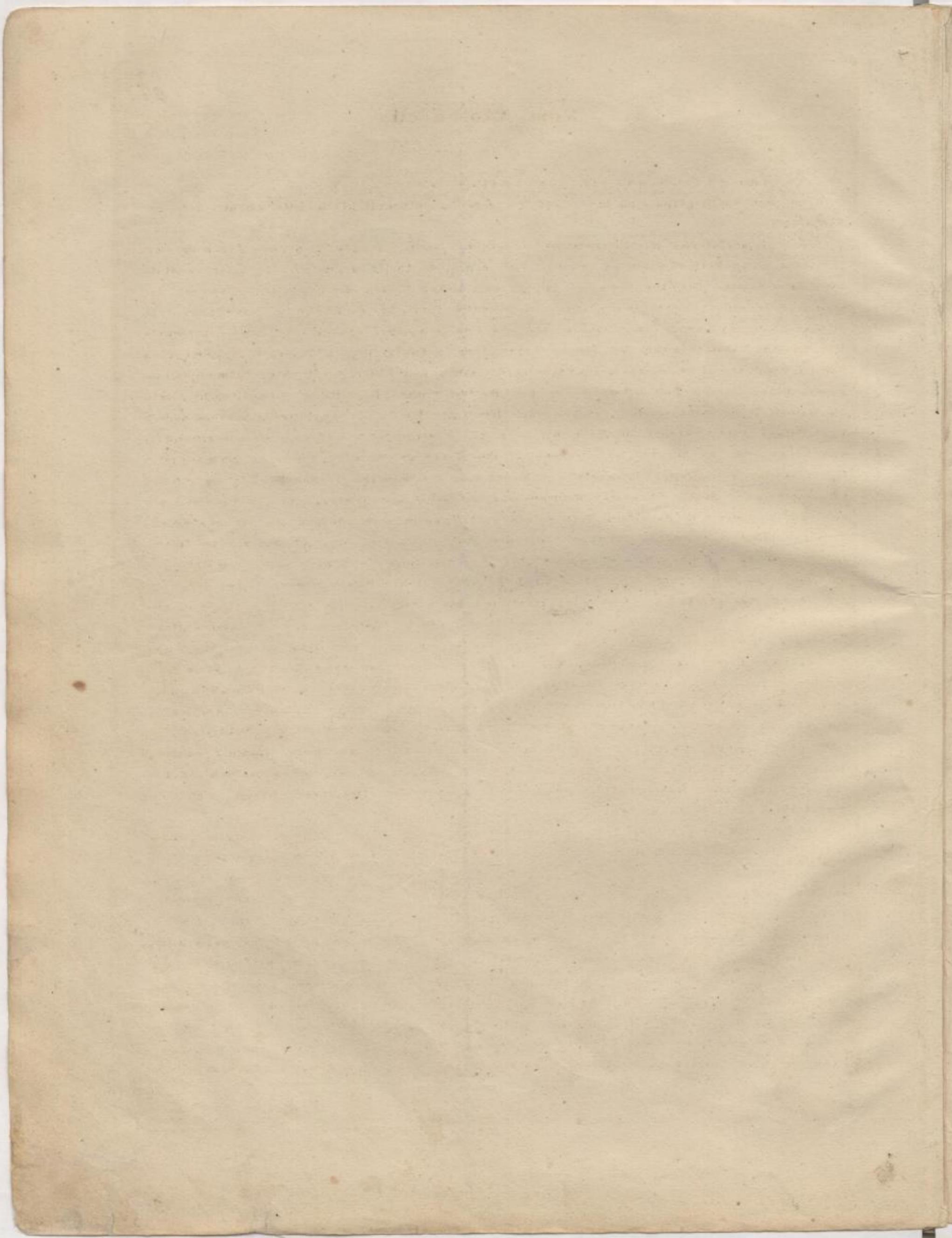
Nach dem Spielen lasse man den Bogen etwas nach, damit er nicht durch beständiges Spannen schlaff werde; eben so, wenn man ihn aus einem kalten und feuchten Orte in die Wärme bringt, indem sich die Haare in der Kälte, und bey feuchtem Wetter ausdehnen, in der Wärme hingegen zusammen ziehen. Um das Fett, den gewöhnlichen Schmutz vom Gebrauche des Colophoniums, oder andere Unreinigkeiten aus demselben zu bringen, läßt man die Schraube bey dem Frosche ganz nach, nimmt laulicht Wasser und Seife (auch bey kleinen Unreinigkeiten bloß reines Salz und Löschpapier) und wäscht damit das Fett wieder heraus, trocknet die Haare mit einem reinen leinenen Tuche, schraubt sie nur in etwas mit dem Frosche wieder an, damit sie sich gleich ziehen, und befreicht ihn wieder mit Colophonium.

Da es, um einen reinlichen Ton aus dem Instrumente bringen zu können, sehr viel darauf ankommt, daß der Bogen weder zu viel, noch zu wenig, besonders aber im richtigen Verhältnisse der Theile des Bogens befrichen werde, so wird es hier nicht überflüssig seyn, für jene, welche hievon noch keine genaue Kenntniss haben, eine Methode anzugeben, wie dieses am füglichsten geschehen könne.

Zuerst ziehet man den Bogen durch ganz kurze Striche am Kopfe so lange durch das Colophonium, bis dieses Harz etwas warm wird, und sich sonach leichter und gleicher aufstreicht. Dann fährt man langsam, ohne abzusetzen, herab bis an den Frosch. Hier macht man wieder

mehrere kurze Striche, je nachdem das Colophonium schon mehr oder weniger erwärmt ist, indem man von dem Frosche wieder durch einen fortlaufenden langsamen Strich bis zum Kopfe, dann eben so wieder zum Frosche, und zwar so lange fortfährt, bis man den Bogen hinlänglich bestrichen glaubt.

Dieses Verfahren hat den Vortheil, daß 1) der Bogen am Kopfe, und am Frosche das meiste Colophonium, weniger die Mitte, und diese dafselbe ganz gleich erhält, was zur Hervorbringung eines gleichen fließenden, besonders sanften Zuges äusserst nothwendig ist: 2) die Haare dadurch nicht so nachlassen, als wenn man, wie es häufig geschieht, den Bogen in der Mitte zu bestrichen anfängt, oder es hier am meisten thut, wodurch sich die Haare, durch das Aufdrücken mit dem Colophonium gedrungen, in der Mitte gegen die Stange zu beugen, nachlassen, und sich nach und nach aus dem obern Klötzchen, durch welches sie eingespannt sind, erledigen, wodurch eine ungleiche Spannung der Haare, somit ein ungleicher Ton entsteht.



Vom Violoncell.

§ 1. Werth und Charakter des Instrumentes.

Eines der wichtigften, und bey jedem Orchester unentbehrlichften Instrumente ist das Violoncell.

Indem es, als bloßes Bassinstrument betrachtet, vorzüglich dazu dient, den Tönen des Contrabasses mehr Bestimmtheit zu geben, welche denselben theils wegen der verhältnißmäßig weit langsameren Schwingungen der langen und dicken Saiten desselben, theils wegen der selten ganz reinen Behandlung dieses Instrumentes fehlt, hat es ausserdem meistens die Mittelftimme des Tenors zu versehen, und bey dem Singchor, besonders in der Kirchenmusik ist ihm die Unterstützung der Sänger vorzüglich in fugirten und andern contrapunctischen Sätzen angewiesen, wo es zur Erleichterung derselben den Eintritt oft jeder Stimme mitzugeben muß. Da ihm nun nebstdem bey dem Recitativ ohne Begleitung obliegt, nicht allein die Grundstimme mitzuspielen, sondern auch (hauptsächlich im Ermanglungsfalle eines andern Begleitungs Instrumentes) die Harmonie oder die Accordenfolge und zwar so anzugeben, daß dem Sänger der Anfangston, so zu sagen, in den Mund gelegt wird, wobey er noch sogar in Hinsicht der Stärke oder Schwäche, der Kraft oder des Sanften in der Begleitung auf den Charakter jeder Stelle Rücksicht nehmen muß, so sieht man daraus, daß ein Künstler auf dem Violoncell nicht allein Herr seines Instrumentes seyn, sondern auch genaue Kenntniss von allen Schlüsseln, verbunden mit der Fertigkeit, selbe sogleich auf seinem Instrumente ausüben zu können, und nebstdem viele gründliche Kenntnisse über den Geist des musikalischen Ausdrucks, vorzüglich in der Harmonielehre haben müsse. Daher ist auch der Posten, besonders des ersten Violoncellisten bey einem Orchester so wichtig, und ehrenvoll, so wie es auf der andern Seite selten ist, einen demselben ganz gewachsenen Mann zu finden. Um diesen Erfodernissen Genüge zu leisten, ist es vor allem nothwendig, den Mechanismus dieses Instrumentes genau zu studieren, welchem nebst jenen, bey allen Geigeninstrumenten eintreffenden Schwierigkeiten in Erzeugung eines reinen, guten Tons, noch jene einer ziemlichen Unbestimmtheit und Vervielfältigung der sogenannten Applicaturen oder Lagen anklebt, woran die weiten Griffe auf diesem Instrumente Schuld sind. Es wäre daher allerdings gut, wenn jene, welche sich diesem Instrumente widmen wollen, schon etwas Violin spielen könnten, wodurch sie, schon mehr mit den verschiedenen Lagen auf dergleichen Geigeninstrumenten bekannt, weit eher im Stande wären, sich bey schwierigen Stellen zu helfen.

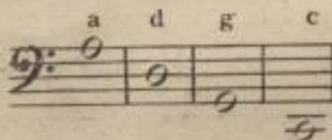
Was den Charakter dieses Instrumentes betrifft, so ist derselbe von ernsthafter gefühlvoller Art, und zwar schließt er sich an die Würde und Fülle des majestätischen Basses, und an die Zartheit des Tenors an. Um diesen wiederzugeben, wird viele Haltung im Tone, verbunden mit gehöriger Delicatesse, vor allem aber ein tiefes Gefühl erfordert. Dieser Charakter darf sich in der Ausübung nie verläugnen. Wenn daher die Violin im Allegro oder Moderato im Allgemeinen einen kräftigen, und ihrem hellen Tone angemessenen Accent haben muß, so darf der Violoncellist, selbst bey raschen Bewegungen, ja sogar concertirenden Passagen die Würde, das Gehaltene, Stoffe nie vermissen lassen, so wie er dieselben nicht so kühn, sondern mit mehr Mäßigkeit ausführen muß; und wenn diese oder jene Stelle bisweilen einen leichten Bogen fordern sollte, so muß das Spiel bald zu den gehaltenen, aus der Saite gezogenen Tönen zurückkehren, die nur dann einen leichter bezeichneten Accent erhalten dürfen, wenn der Tonsetzer in dem Stücke

denselben besonders vorschrieb. Das Adagio ist daher das eigentliche Feld für den Künstler auf dem Violoncell, worinn derselbe so wohl die Höhe seines Geistes durch die tiefen Gefühlsumrisse, als die Bekanntschaft mit seinem Instrumente, und seine Herrschaft über selbes durch die Art beweisen kann, mit welcher er uns selbe vorführt.

2. Stimmung und Haltung des Instrumentes.

Da es so nothwendig ist, den Anfänger bey dem ersten Unterrichte schon an eine reine Stimmung seines Instrumentes zu gewöhnen, (Sieh den § 2 der Violinschule) so darf dieses bey dem Violoncell um so weniger vernachlässiget werden, als es hier schon für ein nicht ganz geübtes Ohr weit beschwerlicher ist, die volle Reinheit der Tonverhältnisse, besonders bey den tiefen Saiten des Instrumentes, zu treffen.

Das Violoncell wird wie die Violin nach Quinten gestimmt, so dafs die erste Saite A, die 2te D, die 3te G, und die tiefste C ist.



Da das 0 bey dem Violoncell in der Regel den Daumen bedeutet, so wie die übrigen fortlaufenden Zahlen 1, 2, 3, 4, den wie vielsten Finger man nehmen solle, so ist das a zur Bezeichnung der leeren Saiten hier angenommen.

Was die Haltung des Instrumentes angeht, so wird selbe durchaus verschieden genommen, und angegeben. Wir wollen die 2 vorzüglichsten Arten anführen, und es dem Lehrer überlassen, welcher von beyden er beypflichten will, oder welche dem Schüler am bequemsten ist.

Nach der Violoncell Schule des Pariser Conservatoriums setzt man das Instrument auf die Wade des rechten Fusses. Die Krümmung der untern Zarge des Instrumentes muß an die Knieweiche gelehnt seyn, und zwar so, dafs die untere vorstehende Ecke am Boden in der linken Kniekehle ruht. Auf diese Art berührt der Bogen keines der beyden Kniee, welches man auch dadurch vermeidet, dafs man das Violoncell ein wenig hoch hält. Man muß das Instrument fest aufsetzen, und ihm nur eine geringe Neigung nach der linken Seite hingeben. Man vermeide es, die Füße vorzustrecken. Ferner heißt es dort: man setzt zuweilen das Violoncell auf den linken Fuß, den man dabey auf die linke Seite hingeneigt, und unten einwärts gebogen hält. Der oberste Rand der untern Zarge ruht dann auf dem obern Theile des linken Kniees, das rechte Bein wird ganz gerade gehalten, und nicht, wie es zuweilen geschieht, rückwärts gezogen. Zwar nimmt diese Stellung weniger Platz ein, aber sie gibt 1) keinen guten Anstand; 2) greift sie die Brust an, weil man bey Einsetz Pafsagen den Körper krümmen, und den Kopf niederbeugen muß; endlich hindert sie auch die freie Bewegung des Bogens, welcher an die rechte Hüfte anstößt, wenn er die untern Saiten fassen will.

In der Violoncell Schule vom Dupont ist diese Haltung folgendermaßen angegeben:

Man setzt sich auf das Vordertheil seines Stuhls, streckt den linken Fuß weit von sich aus, zieht den rechten bey, nimmt das Instrument zwischen die Beine, so dafs die Ecke des untern Theils vom Ausschnitt linker Hand in das Gelenk des linken Kniees zu liegen komme, und das Instrument auf der Wade des linken Beines ruhe, welches ausgestreckt ist. Befände sich das Knie in dem Ausschnitt, so würde die freye Bewegung des Bogens, wenn man auf der A, oder der ersten Saite spielen wollte, gehindert werden. Das rechte Bein setzt man gegen die untere Wölbung an den Körper des Instrumentes, um dasselbe festzuhalten. Ob man übrigens sein Instrument etwas höher oder etwas tiefer halten solle, dieß hängt von der Gewohnheit oder Bequemlichkeit des Spielers ab.

§ 3. Richtung der zum Erzeugen eines Tones nöthigen Theile des Körpers, und Haltung des hiezu erforderlichen Bogens.

Ehe man den Schüler über die Richtung der Hand und der Finger, und die gehörigen Griffe unterrichtet, ist es nothwendig, denselben über die Art zu unterweisen, wie man den Bogen richtig führen solle, und diese Regeln auf den bloßen leeren Saiten üben zu lassen. Sieh den § 3 der Viol: Schule. Man faßt den Bogen nahe am Frosche, und zwar so, daß der kl: Finger, der auf dem Bogenstocke ruht, sich nahe vor dem obern Ende des Frosches befindet. Der Daumen muß flach auf dem Stock aufliegen, der 2^{te} Finger, welcher über den Stock zu liegen kömmt, muß die Haare berühren. Der dritte Finger erhält hiedurch schon seinen natürlichen Platz. Dieser darf (ausgenommen bey einer großen Hand) die Haare kaum berühren, sonst läge der Bogen zu tief in der Hand. Zwar ließe sich so der Bogen fester halten, allein die nöthige Beweglichkeit der Finger würde dadurch gehemmt werden. Der erste Finger muß sich auf dem Stock ein wenig vom 2^{ten} entfernen: er muß beweglich seyn, denn jemehr er sich vom 2^{ten} entfernt, desto mehr liegt der Bogen auf den Saiten auf. Diese nach den Umständen bald größere, bald kleinere, ja oft ganz unmerkliche Beweglichkeit ist zum Ausdruck sehr nothwendig.

Der Daumen muß zwischen den 2^{ten} und 3^{ten} Finger liegen. Dieses muß man wohl beobachten, weil dadurch der erste Finger mehr Halt bekömmt, denn alle Stärke der Hand wendet sich natürlich gegen diese Seite hin. Der kleine Finger kann dieser Stärke zum Gegengewichte dienen, und das Aufliegen des Bogens mäßigen.

Die Abstufungen der gedachten Beweglichkeit hängen hauptsächlich von der Stärke ab, welche man anwenden will. So muß z. B. wenn man einen Ton mit Stärke auf der 4^{ten} Saite spielen will, der erste Finger merklich von dem 2^{ten} entfernt werden; will man dagegen auf der ersten Saite mit halber Stärke spielen, so muß dieser Finger beynahe an den letzten zurückgezogen werden.

Der zweite Finger bestimmt eigentlich die Lage des Bogens, und verhindert, daß er sich (nicht) dreht; auch kann man vermittelst desselben aus der Berührung der Saite an dem Haar, an welchem er anliegt, fühlen, ob die Erzitterungen anfangen ungleich zu werden, oder ob die Saite zum Pfeifen geneigt ist, und diesem vorbeugen.

Das Haar muß beynahe ganz auf der Saite ruhen, der Sock hingegen ein wenig gegen den Sattel gekehrt werden; denn wenn man ein wenig Stärke anwenden wollte, so würde der Stock die Saite berühren. Spielt man auf den letzten Saiten, besonders auf der 4^{ten}, so muß das Haar gerade aufliegen. Gewöhnlich führt man den Bogen 2 Zoll von dem Stege ab. Da man, um mehr oder weniger Ton aus dem Instrumente zu ziehen, den Bogen mehr oder weniger dem Stege nähern, denselben aber doch immer so weit von diesem entfernt halten muß, daß die Saite ihre gehörig volle Schwingung erhält, und der Ton voll und markig bleibt, so mögte der angegebene Platz für die mittlere Stärke des Spiels zu nahe am Stege liegen. Ganz genau läßt sich dieser Platz nicht bestimmen, doch muß der Bogen auf dem einmal bestimmten Platze so fest, und ohne Abweichung, als möglich, besonders im Anfange geführt werden. Uebrigens hängt der Platz des Bogens auch noch von der Art ab, wie die Saiten mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt werden. Der in der linken Hand so viele Nervenkraft hat, um die Saiten mit möglichster Stärke niederzudrücken, kann den Bogen näher am Stege führen, als jener, der weniger Kraft besitzt, dieser muß daher auch dem Bogen seinen Platz in weiterer Entfernung vom Stege anweisen. Es ist daher jedem Violoncellspieler zu rathen, diesen Platz oder Abstand des Bo-

gens von dem Stege so lange zu suchen, bis er findet, daß sein Ton vollkommen rund, rein, klar und gleich ist, welche Eigenschaften sich aber auch bey dem Anwachsen der Stärke erhalten müssen. Der Bogen muß im Auf- und Abtriche horizontal geführt werden, und so, daß derselbe immer gleiche Entfernung vom Stege behält. Man gelangt dazu, wenn man im Auf- und Abstreichen darauf Bedacht nimmt, daß die Haare mit der Saite einen rechten Winkel bilden, und immer gleiche Stärke anwendet, indem man im Anfange bloß darauf sehen soll, einen gleich starken Ton durch den in seiner ganzen Länge geführten Bogen aus dem Instrumente zu ziehen. Siehe die Violin-Schule § 3 hierüber, so wie über das Folgende.

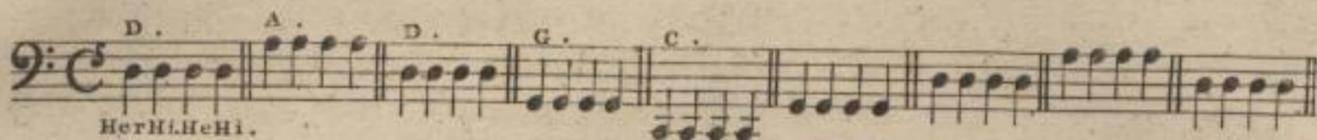
Bey dem Auf- und Abtriche ist besonders zu bemerken; 1) die Bewegung des Vorderarms, dieser muß hiebey fast allein thätig seyn; der Hinterarm bleibt dagegen in seiner Stellung unverändert, ausgenommen, wenn die Hand sich dem Stege nähert, dann macht der Arm eine kleine Bewegung, um den Antrich zu vollenden. Dieses findet auch bey dem Wiederentfernen Statt; der Vorderarm öffnet sich alsdann ganz, um den Bogen bis an die Spitze zu führen. 2) Muß man den Ellenbogen ganz strecken, so daß der Arm beynahe gerade ausstehet, wenn der Bogen sich an der Spitze befindet; der Hinterarm darf sich nicht rückwärts bewegen, sonst werden alle Bewegungen des Bogens steif, schwer und regellos, indem sich nur die Schultern und kaum noch die Hand bewegt, die Bewegung des Ellenbogens ganz hin ist, und der Fehler da ist, welchen man gewöhnlich steif spielen heist.

Die Hand spielt bey dem Bogentriche eine bedeutende Rolle: 1) muß sich die Hand, wenn man den Bogen bey dem Auf- und Abtriche recht horizontal führen will, biegen, wie ein Scharnier (Gewerbe, Gelenke) einer Maschine, sonst würde die Spitze des Bogens sich bey dem Abtriche zur Erde, und bey dem Auftriche gegen den Himmel kehren. Diese Bewegung gibt sich ganz natürlich, wenn die Haare mit der Saite immer einen rechten Winkel bilden. Nur darf diese Gegenbewegung der Hand nicht zu stark, und nicht zu schwach seyn. 2) Muß man die Hand geschickt zu lenken wissen, um gut von einer Saite auf die andere zu kommen. Befände sich Z. B. der Bogen auf der 2^{ten} Saite, so darf man die Hand nur ein wenig heben, so kömmt der Bogen auf die erste Saite zu liegen; hätte man sie hingegen ein wenig gesenkt, so würde man auf die dritte Saite gekommen seyn. Der Arm hat fast gar nichts dabey zu thun. Diese Art der Bewegung der Hand muß bey jeder Abwechslung der Saiten beobachtet werden.

× Was den Antrich der Saiten mit dem Bogen betrifft, so muß man unterscheiden, ob es ein Auf- oder Abtrich ist. Da die größte Kraft des Bogens unten am Frosche ist, so muß man bey dem letzten gelinde ansetzen, indem man um einen gleich starken Ton herauszubringen, die Kraft immer mehr wachsen läßt, je mehr man sich der Spitze nähert. Umgekehrt ist dieses bey dem erstern. Man muß daher sorgen, daß man diesen nicht zu gelinde anfängt, indem sonst die Saite leicht pfeift, ja oft in die Octave überschlägt. Doch darf dieses auch nicht zu stark geschehen. Man suche sich also mit der Stärke seines Bezugs, und der Schwere seines Bogens zu verständigen, setze den Bogen auf die Saite, ziehe die Hand etwas zusammen, und führe dann den Bogen weiter, so wird zuerst eine reine Vibration der Saite, und durch einen geraden Strich über die Saite ein schöner Ton entstehen.

Um zu wissen, ob der Schüler diese Regeln richtig gefaßt habe, und denselben hierinn zu üben, laße man ihn die 4 leeren Saiten so spielen, daß die erste Note den Herab, die folgende den Auftrich erhält. Dabey muß jeder Ton gleich stark, und der Ton auf jeder der 4 Saiten gleich kräftig seyn. Man laße daher den Schüler zuerst mit mittelmäßiger Stärke anfangen, und nur nach und nach steigen, indem man hiebey alles

beobachtet, was bey gleichem Falle in der Violin Schule, Seite 18 gesagt ist.



Ist der Strich des Schülers so gut, als es für den Anfang möglich ist, so geht man zu den Griffen auf dem Violoncell. Das wichtigste hiebey ist die Haltung der linken Hand. Hiebey hat man zu beobachten, dafs 1) der Hals des Violoncells nicht wie jener der Violin umfaßt werden darf, wodurch die nöthige Ausdehnung des 1^{ten} und 4^{ten} Fingers gehemmt wird; sondern das erste Glied des Daumens oder überhaupt der Daumen in seiner natürlichen Lage ruht unten am Halse nur leise angedrückt. 2) Der Theil der Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger darf sich dem Halse nicht nähern: 3) Die innere Hand bleibt in einiger Entfernung vom Halse, so weit als nöthig ist, um die Finger zu runden, und senkrecht aufzusetzen, welche wie Hämmer auf die Saiten fallen müssen. Der unter dem Hals leise angedrückte Daumen kömmt zwischen den 1^{ten} und 2^{ten} Finger zu liegen.

Man lasse nun den Schüler den 1^{ten} Finger auf die d Saite legen, oder das e greifen, und denselben nach S. 19 in der Viol. Schule immer mit der leeren Saite abwechseln, das nämliche übe man mit dem 2^{ten} Finger f, und dann mit dem 4^{ten} g, indem man zugleich darauf sieht, dafs derselbe nach der oben gegebenen Vorschrift den Daumen dem 1^{ten} und 2^{ten} Finger gegenüber unter dem Halse lege, welche Stellung genau in allen zu durchlaufenden 4 Positionen muß beybehalten werden; denn dann bleibt die Hand in einer gleich festen Lage. Da hier nach dem 2^{ten} Finger sogleich der 4^{te} kömmt, so hat der Lehrer eine gute Gelegenheit, dem Schüler die ersten Gründe der Fingersetzung beyzubringen. Diese beruhen auf den Bau der Hand selbst.

Vom e zu f ist die Differenz eines halben, von f zu g jene eines ganzen, von e zu g also eines ganzen und halben Tones.

Da das e neben dem f liegt, so bestimmt sich die Fingersetzung für sich selbst, so, dafs wenn das e mit dem 1^{ten}, das f mit dem 2^{ten} Finger gegriffen werde. Da aber von f zu g ein ganzer Ton Statt findet, zwischen einem ganzen aber ein halber inne liegt, so muß also für diesen halben der 3^{te} Finger zurückbehalten, das g sonach mit dem 4^{ten} Finger gegriffen werden, was auch ganz bequem in der Hand liegt. Nur vergesse man nicht, den 3^{ten} Finger zugleich mit dem 4^{ten} auf das Griffbret fallen zu lassen, überhaupt bey jedem folgenden den oder die vorhergehenden Finger Z. B. mit dem 2^{ten} den 1^{ten}, dem 3^{ten}, den 1^{ten} und 2^{ten}, u. s. w. aufzusetzen. Wie es mit der d, so ist es mit der a Saite.

Das nämliche Verhältniß der Fingerlage nur in Hinsicht der Finger selbst geändert, findet auf den 2 tiefern Saiten Statt. Auf der g Saite liegt vom ersten Finger a zu c auch ein ganzer und halber Ton, ersterer vom a zu h, letzterer vom h zu c. Da nun zwischen a und h das b in der Mitte liegt, so wird für dieses der 2^{te} Finger zurückbehalten, das h sonach mit dem 3^{ten}, und das c mit dem 4^{ten} Finger gegriffen. So wie es sich mit der g, eben so verhält es sich mit der tiefen c Saite. Der Schüler wird also nun die Fingersetzung der folgenden Leiter ganz verstehen:



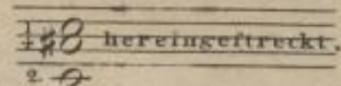
Mit Beobachtung Alles dessen, was in der Viol: Schule S. 20 und 21 angegeben ist, lasse man nun den Schüler im Anfange bloß die 2. ersten, und wenn diese ganz gehörig erlernt sind, die 2. letzten Saiten durchspielen, und in seine Gewalt zu bekommen suchen.

Wie man die Finger setzen müsse, wenn das auf einer Saite zu greifende Tonverhältniß einen ganzen und einen halben Ton beträgt, ist dem Schüler nun bekannt. Findet aber das Verhältniß von 2 ganzen Tönen Statt, wo also nicht jedes Verhältniß eines halben Tons durch das Zurückhalten eines Fingers gesichert werden kann, so entscheidet der Bau der Hand. Da nämlich der 1^{te} und 2^{te} Finger ohne Störung der Lage der Hand, (wenn der Daumen nach der gegebenen Vorschrift gelegt ist) eine weitere Spannung verträgt, als die andern, so wird das erste Verhältniß eines ganzen Tones mit dem 1^{ten} und 2^{ten}, das 2^{te} mit dem 2^{ten}, 3^{ten} und 4^{ten} Finger gegeben werden. Wenn also Z. B. das e auf der d Saite durch ein b erniedriget würde, welche Erniedrigung durch einen tiefern Finger, oder durch das Zurücklegen des Fingers ausgedrückt wird, so blieb die Hand in ihrer ganzen Lage, und nur der erste Finger würde zurückgelegt, sonach der erste ganze Ton von es zu f mit dem 1^{ten} und 2^{ten}, der 2^{te} ganze von f zu g mit dem 2^{ten}, 3^{ten} und 4^{ten} gegeben werden. Man lasse daher den Schüler folgendes üben, wobei aber immer nur der erste Finger sich ändern darf, ohne das die andere Hand, oder ein Finger derselben verrückt wird. Hiebey ist nur zu bemerken, daß, so wie bey den durch b erniedrigten Tönen dieses Verhältniß durch einen tiefern Finger, oder durch das Zurücklegen desjenigen, womit dieser Ton gegriffen wurde, ausgedrückt wird, die Erhöhung irgend eines durch ein #, durch das Nehmen eines höhern Fingers, oder das Hereinrücken des nämlichen gegeben werde, wie es genau in den folgenden Beyspielen angezeigt ist. Zu bemerken ist, daß in dem Falle, wenn der 2^{te} und 4^{te} Finger hereinrücken, wie bey p) der Daumen sich auch etwas gegen den 3^{ten} hereinbewege. Doch sey man darauf bedacht, bald wieder in die vorige Lage zurückzukehren.

The image contains six staves of musical notation, each with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The exercises are as follows:

- Staff 1:** Exercise 1. Fingerings: 1 2 +, 1 2 +, 1 3 + 3, 1 2 + 2. Dynamics: zurück., herein selegt. (p)
- Staff 2:** Exercise 2. Fingerings: 1 2 +, 1 2 +, 1 3 4, 1 2 4 (p), 1 3 +, 1 2 +. Dynamics: zurück., herein.
- Staff 3:** Exercise 3. Fingerings: 1 2 +, 1 3 4, 1 3 4, 1 2 +, 1 2 +, 1 2 +. Dynamics: zurück., zurück., herein selegt. (p), zurück.
- Staff 4:** Exercise 4. Fingerings: 1 3 4, 1 2 +, 1 3 4 3, 1 2 +, 1 2 +, 1 3 4, 1 3 4. Dynamics: herein., zurück., zurück.
- Staff 5:** Exercise 5. Fingerings: 1 2 4, 1 2 +, 1 2 +, 1 3 4, 1 2 +. Dynamics: her:, zu:, her:, zu:.
- Staff 6:** Exercise 6. Fingerings: 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4. Dynamics: her:, zu., her: (p).

Dies sind die Hauptgründe der Fingersetzung in allen Positionen, deren richtige Anwendung der Schüler in allen folgenden Tonleitern finden wird. Da aber Anfänger gewöhnlich die Lage der Hand verrücken, auf deren feste und gute Stellung vorzüglich bey dem Violoncell Alles ankömmt, so lasse man denselben von Zeit zu Zeit folgende Accorde nehmen, welche die Hand in die gehörige Lage bringen. Man vergefse dies nie vor oder nach einem Uebungsstücke zu thun, und fahre damit so lange fort, bis derselbe diese Stellung der Hand ganz fest errungen hat.



Mit derselbe hierinn fest, dann schreite er zu der wichtigen
 §. Lehre von den 4 Positionen.

Da in den verschiedenen Tonleitern diese 4 Positionen vermischt vorkommen, so halten wir es für sehr dienlich, den Schüler hievon zuerst zu unterrichten, um so mehr, als er dadurch gewissermaßen in den Stand gesetzt wird, sich in zweifelhaften Fällen in Hinsicht der Fingersetzung selbst zu helfen. So wie bey der Violin alle Applicaturen nichts als Fortsetzungen der ersten Lage der Hand sind, so ist es bey dem Violoncell. Sieh hierüber den § in der Viol: Schule. Bey dem Violoncell findet nur der Unterschied Statt, dafs eigentlich nur die 4 ersten Positionen jenen fortgesetzten Lagen auf der Violin gleichen, indem auch bey diesen die Hand die nämliche Lage an dem Griffbrette hat, welche aber die Hand verläßt, sobald es über die 4 ersten Positionen geht, wo sonach der Daumen der Hand eine geänderte Lage auf dem Griffbrette anweist.

Da sehr viele, ohne die genaue Kenntnifs dieser 4 Lagen, beynahe gar nicht zu executirende Stellen in dem Satze vorkommen, so können wir den Schüler nicht aufmerksam genug machen, diese 4 Positionen, und den, diesen zukommenden Fingersatz, genau zu studieren, wozu wir übrigens schon oben bey der ersten Fingersetzung die Hauptgründe angegeben haben.

Die erste Lage auf allen 4 Saiten ist die bey A). Rücke ich um einen Ton, so erhalte ich die bey B), welche in der Violin Schule als halbe oder C Applicatur erschien, wo der erste Finger an die Stelle des zweiten kömmt. Setze ich diese Lage um noch einen Ton fort, so erhalte ich die bey C), welche in der Viol: Sch: die ganze oder D Applicatur genannt wurde. Die um noch einen Ton fortgesetzte Lage bey D) könnte man als eine Fortsetzung der bey B) betrachten. Sieh das Schema der Lagen in der V. Sch: S. 33

1te Saite. 2te Saite. 3te Saite. 4te Saite.

Erste Lage
oder Pof: A) a 1 2 +

Zweyte Lage.
oder 1te Fortsetzung der ersten B) 1 2 +

Dritte Lage. C) 1 3 +

Vierte Lage. D) 1 2 +

Vom tiefen C der 4ten Saite bis zum hohen g) der 1ten bedient man sich sonach des 4ten Fingers, wenn auch ein \sharp davorstünde, sobald man aber ans natürliche a kömmt, welches die Octave von der ersten Saite ist; eben so auf der 2ten an das d; auf der 3ten ans g; und auf der 4ten ans c, welches die Octaven der Saiten sind, hört sein Dienft auf, und der 3te nimmt seine Stelle ein. Z. B.

das nämliche im Violin Schlüssel.

1te Saite. 2te s. 3te s. 4te s.

67.

1^{te} Pos: 2 3 1 2 3 4 2 3 4 5 3 4 2

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

3 1 2 1 3 4 2 3 1 2

halbe Position.

Das Verfahren bey dem Schluß des letzten Beyspiels nennt man halbe Position, obgleich sie eigentlich zur ersten gehört. Diese ist durch alle 4 Saiten bey A), und bey B) ein Beyspiel hierüber angegeben.

A) 4^{te} Saite. 3^{te} 2^{te} 1^{te}

B) 1^{te} Pos: 2 3 1 2 3 4 1 3 2 1

halbe Pos: 3 2 1 halbe Pos: 3 2 1

1 halbe Pos: 1 2 3

Nun hat der Schüler jene Vorbereitung, welche dazu gehört, um die verschiedenen Tonleitern spielen, und den Grund jeder Fingerordnung einsehen zu können. Wir setzen diese alle nach der Ordnung des Aufsteigens durch halbe Töne her, ohne übrigens dadurch sagen zu wollen, daß der Schüler selbe so lernen solle. Im Gegentheile ist es besser, von den leichteren zu den schwereren überzugehen, welches der Einsicht des Lehrers, und dem Fleiße des Schülers überlassen ist.

Da es aber dem Letzten etwas langweilig seyn mögte, die verschiedenen Scalen bloß mit einem gleich stark ausgehaltenen Tone zu spielen, so ist hier eine gute Gelegenheit, denselben mit den verschiedenen Arten der Bildung eines Tones bekannt zu machen, indem man dieselben 1) mit einem stark ausgehaltenen Tone, 2) mit einem schwachen gemäßigten 3) so vortragen läßt, daß man denselben ab und zunehmen läßt, welches in einem und ebendenselben Bogenstriche wohl mehrmalen geschehen kann.

Die Regeln und Beyspiele hierüber siehe in der Viol: Schule von S. 44 bis 47 Nur ist zu bemerken, daß man in der Regel bey dem Violoncell, um den Ton wachsen zu lassen, weiter ab von dem Stege mit dem Aufstriche schwach anfängt, demselben allmählich näher rückt, indem man den Ton in dem Maße wachsen läßt, in welchem man sich dem untern Ende des Bogens nähert.

Um den Ton im Gegentheile abnehmen zu lassen, setzt man den Bogen in der gewöhnlichen Entfernung vom Stege mit dem Abstriche an, man drückt ihn anfangs

mit Kraft, welche man allmählich und unmerklich abnehmen lässt. Je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert, desto mehr muss man sich auch vom Stege entfernen, bis der Ton endlich ganz verschwindet.

Mit fleißiger Beobachtung der gegebenen Regeln und unermüdeten Uebung derselben spiele nun der Schüler die verschiedenen Tonleitern:

The page contains 12 musical staves, each representing a different scale. Each staff is divided into two parts: a major scale and a minor scale. The scales are labeled as follows:

- C: dur.** (C major) and **C: moll:** (C minor)
- Des: dur.** (D minor) and **Des: moll:** (D minor)
- oder.** (alternative notation)
- Cis: dur.** (C# major) and **Cis: moll:** (C# minor)
- D: dur.** (D major) and **D: moll:** (D minor)
- Es: dur.** (E-flat major) and **Es: moll:** (E-flat minor)
- E: dur.** (E major) and **E: moll:** (E minor)
- F: dur.** (F major) and **F: moll:** (F minor)
- Fis: dur.** (F# major) and **Fis: moll:** (F# minor)
- oder.** (alternative notation)
- G: dur.** (G major) and **G: moll:** (G minor)
- Gis: dur.** (G# major) and **Gis: moll:** (G# minor)
- oder.** (alternative notation)
- As: dur.** (A-flat major) and **As: moll:** (A-flat minor)

Each scale is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes, and bowings are indicated by 'a' (above) and 'b' (below) above the notes. The scales are arranged in a sequence that covers all 12 major and minor keys.

A: dur. 3te 2te 1te A. moll. 3te 2te 1te 2te 3te
 B: dur. 3te 2te 1te B: moll. 3te 2te 1te 2te 3te
 H: dur. 3te 2te 1te H: moll. 3te 2te 1te 2te 3te

Wir kommen nun zu den mit weniger Schwierigkeit verbundenen
 ♪ 6. Tonleitern auf einer Saite.

Die Bequemlichkeit sowohl, als die Sicherheit im Herausbringen mancher Läufe, besonders im geschwinden Zeitmaase, wo sich oft der Einsatz mit dem Daumen nicht so geschwind treffen läßt, oder gewagt seyn würde, machen das Studium dieser Tonleitern dem angehenden Violoncellspieler äußerst wichtig. Da in jeder Tonleiter die nämliche Folge der Stufen vorkömmt, so wird auch die nämliche Fingersetzung für alle Statt finden, nur dafs die 2te Stufe jeder Tonart mit dem ersten Finger genommen wird, wonach man seine Fingersetzung einrichten muß, wie es das beygefügte Schema deutlich gibt. Wer daher die erste genau innè hat, kann so nach alle übrigen. Wir fangen mit der C Leiter an.

| I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. | | | | | | | |
|-----------------------------------|----|---|----|---|---|----|---|
| Dur Leiter. | | | | | | | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 2 | 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |

| I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. | | | | | | | |
|-----------------------------------|----|---|----|---|---|----|---|
| Moll Leiter. | | | | | | | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G |
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |

Stufe der Leiter.
 Bestimmung des fingers.

Eben so verhält es sich mit allen folgenden. Die Ursache, warum in der E dur und F dur Leiter auf der dritten Stufe nicht der dritte, sondern der zweite Finger angezeigt ist, (welches in allen folgenden höheren Tonleitern muß beybehalten werden) ist die, weil man sich über das gis und as hinaus nicht mehr des 4ten Fingers bedient. Ferner ist die erste Stufe zwar mit dem 2ten Finger in der C Tonart

angezeigt, allein es ist nicht nothwendig, dafs dieses immer mit dem nämlichen Finger geschehe, sondern gerade mit jenem, welcher nach der Stelle am bequemsten in der Hand liegt, obgleich der 2^{te} hierzu am tauglichsten ist, weil die ganze Abwechslung dergleichen Fingersetzung meistens mit dem 2^{ten} und 1^{ten} geschieht. In der B und H Leiter findet aber die obige Regel, dafs die 2^{te} Stufe immer mit dem 1^{ten} Finger genommen werden soll, eine Ausnahme, denn da die 1^{te} Stufe nur durch den ersten Finger gegriffen werden kann, so müßte man mit dem 1^{ten} Finger rücken, welches nicht gut seyn kann. Diese beyden Tonarten werden daher folgende Fingersetzung erhalten:

Aus diesem regelmässigen Fingersatze ergeben sich 2 wichtige Vortheile, 1) dafs, da die Stufen immer gleiche Entfernung von einander halten, das reine Spiel dadurch sehr erleichtert wird: 2) dafs, da die Octave immer mit dem nämlichen Finger gegriffen wird, man dadurch ganz unvermerkt in die bequemste Lage versetzt wird. Setzt man nämlich bey dem Zurückgehen den Daumen hinter den ersten Finger nach der natürlichen Fingerfolge, so hat man die 2 Octaven des gespielten Tones unter der Hand. Dieses Einsetzen mit dem Daumen werden wir künftig mit \circ bezeichnen. Man sey aber darauf bedacht, dafs der Daumen fest und in solcher Breite aufgesetzt werde, dafs er 2 Saiten zugleich niederdrücke, und eine reine Quinte erzeuge, was freilich größtentheils von der Reinheit des Bezugs abhängt. Als Beweis des 2^{ten} erwähnten sehr wichtigen Vortheils wollen wir die Tonleiter von C als Mufter noch einmal vornehmen.

Die 2 Notenköpfe unter dem C sollen nicht gespielt werden, sondern deuten nur den Platz an, wo der Daumen aufgesetzt werden soll.

Gleicher Aufsatz des Daumens findet in allen diesen Tonleitern Statt, und wenn man den 1^{ten} Finger liegen läßt, so wird der Daumen jederzeit die rechte Stelle hinter demselben einnehmen. Hebt man dagegen den 1^{ten} Finger auf, so wird der Daumen gewöhnlich aus Mangel an Wiederhalt falsch aufzuliegen kommen. Mit den moll Tonleitern hat es gleiche Bewandnifs.

Mancher konnte die bey q) angezeigte Spielart in D leichter und einfacher finden. Sie ist auch allerdings wegen des leichten Ergreifens des harmonischen A bequem und geschwind zu nehmen, allein dieses Verfahren ist nur in einigen Tonarten, Z. B. D, A, C, G anwendbar. Schwieriger ist es in den andern, da im Gegentheile die obenangegebene Verfährungsart in allen Tonarten mit gleich gutem Erfolge anwendbar ist.



Nach dem oben angegebenen Muffter kann nun der Schüler alle andern Tonleitern üben, wodurch eine große Sicherheit und Gewandtheit in diesen Applicaturen erhalten wird. Eben so vortheilhaft ist es, das Nämliche, was man auf der ersten Saite versucht hat, auf allen andern zu üben. Auch lassen sich manche Leitern noch um eine Octave fortsetzen, wie dies oben mit der B Leiter geschah, wobey die Verfahrungsart und der Fingersatz unverändert bleiben.

Hiezu kann man sich zweyer Arten bedienen, 1) wenn man von dem Punkte des Einsatzes des Daumens an bis zu jenem Tone, welchen man erreichen will, bloß durch Fortrücken mit gleichen Fingern kömmt, 2) wenn man am schicklichsten Platze, oder auch wohl öfter mit dem Daumen wieder einsetzt, und so bis an den zu erreichenden Ton fortfährt. Ueber die erste Art sind in der V. Sch: S. 37 mehrere Beyspiele schon gegeben. Zum 2ten dient das eben dort S. 33 angegebene Schema, indem es genau den Ton des Einsatzes irgend einer Lage oder Applicatur angiebt, wobey man nur statt des 1ten Fingers, den Daumen, statt des 2ten, den 1ten, für den 3ten und 4ten den 2ten und 3ten nimmt.

Doch wollen wir noch einige Beyspiele darüber hier anführen. Dur und moll haben einerley Fingersatz.

Wir wollen durch das Gesagte, die Art, den Daumen gleich aufzusetzen, nicht verwerfen, welche auch nicht jeder Tonart angemessen ist, aber in den Tonarten von A, D, G und C ist sie sehr bequem, 1) weil die vielen darinn vorkommenden harmonischen Töne, (Flageolet) einen schönen Klang hervorbringen, 2) weil sie leicht und bequem ist, und der Daumen immer auf harmonische Töne zu stehen kömmt, die gut ins Gehör fallen. Um die harmonischen Töne hervorzubringen, muß der Finger ganz leicht aufgesetzt werden, und der Bogen, welcher gleich und scharf einschneidend geführt werden muß, sich etwas dem Stege nähern. Das Zeichen \wedge soll sie andeuten.

Liegt aber irgend eine Stelle so gut in der bestimmten Lage einer Tonart, daß man sie mit einem festen Einsatze des Daumens auf der untern Octave oder der Quinte auf der höhern Saite bequem herausbringen kann, so suche man eine gute Gelegenheit, dieses zu bewerkstelligen. Ueber diese Materie und die anwendbaren Vortheile hierbey, sich die Viol: Sch. S. 33 u. d. f. Besonders gut ist es, das dort S. 33 angegebene Schema durchzustudieren, indem es ganz in dem Fall einer durch den Einsatz des Daumens gewonnenen Lage, Z. B. der C Applicatur, durch den Einsatz derselben auf dem g und c, der D Applic. durch den Einsatz auf dem a und d, auf das Violoncell anwendbar ist. Zur bessern Belehrung des Schülers führen wir noch einige Beyspiele, besonders über die wichtigsten in der Violin Schule angegebenen Regeln in der nämlichen Ordnung an, wie sie in der V. Sch. Statt findet. Der Lehrer wird daher beym Unterrichte die dort angeführten Regeln mit den folgenden Beyspielen zu vereinen wissen.

Beyspiel zur 1^{ten} Regel.

sur la 4^{me} corde.

Diese Art Fingerfatz sollte blos bey ähnlichen Passagen und sonst selten gebraucht werden.

! Dergleichen sind schon hinlänglich bey d und h enthalten, wo sie mit dem nämlichen Buchstaben gezeichnet sind, auch Seite 18, sind dergleichen:

Beispiele über die 4^{te} Regel.

Zum Ueberflufs fügen wir noch für jenen, der sich besonders auf dieses Instrument legen will, einige Muster der chromatischen Tonleiter bey, woraus sich derselbe leicht Muster für alle andere Fälle wird entnehmen können, indem die verschiedenen Tonleitern durchaus den nämlichen Fingersatz haben. Sie ist daher auch die nämliche in Dur und moll, denn man durchläuft bey dem Aufsteigen von der ersten Stufe bis zur Octave alle 12 chromatische Stufen.

Sie erfordert nur 3 Finger, der 4te ist dabey unnöthig, denn man trifft auf dem erforderlichen Platz immer auf eine leere Saite, doch bedient man sich denselben, um die Tonleiter erforderlichen Falls zu schliessen, wie nachstehende Beyspiele beweisen werden. Auch wird derselbe in der zuletzt folgenden Tonleiter in B, wie es angezeigt ist, eine Ausnahme finden, welche mit doppelter Fingersetzung bezeichnet ist.

Man muß hierbey nur darauf Acht haben, dafs:

- 1) das E auf der 4ten Saite,
- 2) das H auf der 3ten,
- 3) das Fis auf der 2ten,
- 4) das Cis auf der 1ten immer mit dem ersten Finger gegriffen werden muß.

The image displays four systems of musical notation for chromatic scales. Each system consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The first system shows a scale starting on E4 in the bass clef and E5 in the treble clef. The second system starts on F4 in the bass clef and F5 in the treble clef. The third system starts on G4 in the bass clef and G5 in the treble clef. The fourth system starts on A4 in the bass clef and A5 in the treble clef. Fingerings (1-3) are indicated above the notes. The final system is labeled 'Unterschied' and shows a scale starting on B4 in the bass clef and B5 in the treble clef, with a double fingering (1, 2) above the first note in the bass clef.

Diese Tonleitern gehörig geübt, verschaffen dem Schüler viele Fertigkeit, und werden demselben vielen Vorschub leisten, wenn dergleichen Gänge hier und da vorkommen sollten.

Noch wichtiger aber ist demselben die

7. Lehre von den Doppelgriffen.

Wir werden diese Lehre so kurz als möglich, doch mit Anführung der gehörigen Beyspiele, und zwar nach der Ordnung der Intervallen durchgehen.

Nur in der 1ten Position kann man 2 Terzen hintereinander spielen, ohne die Hand zu verrücken, weil die leeren Saiten zu gebrauchen sind. Ueber diese hinaus muß bey jeder folgenden Terz die Lage der Hand verändert werden, wodurch die Verbindung der Töne sehr erschwert wird. Gut können sie nur bey langsamen Zeitmaße vorgetragen werden. Da zu den Terzen, welche bald klein, bald groß sind, nur der 1te und 4te Finger ge-

Quarten kommen selten vor, doch wollen wir einige bey g) anführen. Da auch die Quinten sehr leicht sind, indem man nur den Finger, oder den Daumen bey dem Aufsetzen in die Mitte legen darf, so führen wir nur einige Beyspiele von der großen Quarte und kl. Quinte bey h) an, welche letztere, einige seltene Ausnahmen weggerechnet, immer mit dem 2^{ten} und 3^{ten} Finger gegriffen wird, woraus der Schüler leicht wird ermessen, daß es in Hinsicht der Griffe bey diesen Intervallen hauptsächlich auf die Folge der Accorde ankomme. Bey hh) kömmt das Ausstrecken des 4^{ten} Fingers vor.

The musical notation consists of four staves. The first staff is labeled 'g)' and shows a sequence of chords with fingerings. The second staff is labeled 'h)' and is divided into 'kleine Quinten' and 'gr. Quart.' sections. The third staff is labeled 'hh)' and shows a sequence of chords with fingerings. The fourth staff is labeled 'oder.' and 'Kr:Q:' and shows a sequence of chords with fingerings.

Die Sexten, besonders in Dur, sind leicht zu greiffen, und machen eine gute Wirkung. In der 1^{ten} Position kann man zwar 3 Sexten nacheinander ohne Veränderung der Hand spielen, wie bey i), allein, wenn man einen regelmässigen Fingersatz beobachten will, so nehme man nur 2 auf eine Position, welches, wenn man es nur etwas fleissig geübt hat, weit mehr Leichtigkeit und Sicherheit in der Ausführung gibt, k). Die Tonleitern in moll sind etwas schwieriger, wir geben eine solche bey l) und bey m) eine kleine Uebung im Steigen und Fallen aus D dur, wobey der Veränderung der Tonart ohngeachtet doch der nämliche Fingersatz beybehalten ist, so wie er überhaupt in allen Tonarten eben so beybehalten wird. Das erste d, welches mit einem hinab oder hinauflaufenden Strich bezeichnet ist, wird mit dem 2^{ten} Finger auf der g Saite gegriffen, und die leere Saite zugleich angestrichen, wie es angezeigt ist. Zur Uebung kann dieses Beyspiel in mehrere Tonarten versetzt werden.

Der Schüler wird bemerkt haben, daß bey dem Wiederaufange der 2^{ten} Octave der Fingersatz geändert wurde, denn die Sexte bey dem Schluß der ersten Octave, als Anfang der 2^{ten} betrachtet, muß, der Regelmässigkeit wegen, ihren besondern Fingersatz bekommen, und sowohl unten als oben mit dem 1^{ten} und 2^{ten} Finger gegriffen werden, wie es angezeigt ist. Bey nur einmaligen Anschlägen der Sexte bey dem Anfange der 2^{ten} Octave kömmt also der Fingersatz bey n) zum Vorschein, was in allen Tonarten Statt findet.

1) k) n) r) rr) u)

Ein Beyfpiel einer Sexten und Quintenfolge ist bey o), von einer Sexten und Septimenfolge bey p), von Septimen und Terzen, welche letztere aber viele Uebung erfodern, bey q), von der vermehrten Septime, welche in der Regel mit dem ersten und dritten Finger gegriffen wird, bey r), wo auch eine Ausnahme dieser Regel bey rr) angegeben ist. Ein Beyfpiel der verminderten Terz, welche mit 1, 2, 3 gegriffen wird, ist bey s), über die kl. Terz, welche mit 1, 3, 4 genommen wird, bey t), welches zugleich zeigt, dafs man in einer Position solange als möglich bleiben solle; über eine Stelle, welche immer auf zwey Saiten, wie die Sexte liegt bey u).

o) p) q) r) rr) u)

Hat der Schüler dieses gehörig inne, dann kann man ihm schon Uebungsstücke beynahe aller Art anvertrauen. Man wähle aber noch immer meistens gesangvolle, von guten Meistern, Z. B. Duport, Romberg, u. a. gesetzte, vorzüglich solche, worinn der Fingersatz häufig angezeigt ist, und lasse sie mit gehaltenem Tone vortragen, mit einer festen Manier, und einer Art Herrschaft des Bogens, welche die Töne, so zu sagen, aus der Wurzel zieht, wie es der § 1 angegebene Charakter dieses Instrumentes fodert. Hiezu ist demselben nöthig die Kenntniss von der Art, wie man etwas darstellen oder vortragen soll.

Diese Lehre ist in der Singschule S. 48 bis zu S. 54 abgehandelt.

Im Ermanglungsfalle von Uebungsstücken jener Art, wie wir sie oben angegeben haben, kann der Lehrer auch Gesänge und Arien aus Opern, welche für dieses Instrument anwendbar sind, arrangiren, und hiemit nach jener in der V. Sch. S. 43. gegebenen Vorschrift verfahren.

Ist der einfache Vortrag gebildet, dann nehme man die in der Singschule folgende Lehre von den musikalischen Auszierungen S. 54 zur S. 66 mit demselben durch. Unter diese gehört auch der Triller, von dem das Nötige theils in der Singschule, theils in dem § 6 der V. Sch. S. 43 und f. abgehandelt ist, wobey wir nur noch in Hinsicht der auf dem Violoncell seltenen eigentlichen Doppeltrillern bemerken, dafs hiezu meistens der Daumen mufs angewendet werden.

Hat der Schüler diese Lehren genau durchgegangen, so mache man denselben bekannt mit den Grundsätzen

§ 8. Von der Bogenführung.

Alles, was über diese nämliche Materie in der V. Sch. § 7. gesagt ist, gilt auch bey diesem Instrumente, nur müssen wir noch bemerken, dafs man schnelle Passagen nicht so scharf mit der Spitze abstoßen darf, wie bey der Violin, indem diese nicht stark genug ist, um die dicken Violoncell Saiten in die gehörige Schwingung zu setzen. Da es hierin viel auf die Stärke des Bezugs, und Schwere des Bogens ankömmt, so suche man den Platz auf demselben auszumitteln, wo die Töne mit gehöriger Kraft können herausgebracht werden, und doch noch Klang genug haben.

Das dort angeführte Beyspiel über das Staccato mufs in das F um eine Quinte tiefer gesetzt werden.

Die § 8 in der V. Sch. abgehandelte Lehre von den Stricharten kann auch für das Violoncell angewandt werden, nur ist hiebey zu bemerken, dafs nur diejenigen, welche dem Charakter des Violoncells gemäfs sind, und gute Wirkung auf diesem Instrumente machen, dürfen ausgewählt, und eingeübt werden. Wenn der Lehrer einige Beyspiele dem Schüler gibt, so ist es freylich besser, im andern Falle kann er die in der Violinschule gegebenen entweder für dieses Instrument ändern, oder auf folgende Art größtentheils zu gleichem Zwecke brauchbar machen, wenn er das erste aus dem C in das F, und das zweite ins G nach der oben schon angegebenen Art, d. h. mit Beybehaltung der nämlichen Saitenordnung, wie auf der Violin, übersetzt. Das die dort angezeigte Fingerordnung nicht ganz paßt, und manche Strichart dadurch etwas schwer wird, verfteht sich von selbst; doch

kann auch dies letzte zur Uebung für den Schüler dienlich seyn, und soll ihm ja nur zur Belehrung dienen.

Ueber die Arpeggios führen wir aber die bey a) angegebenen verschiedenen Beyspiele an, welche wir nach der verschiedenen Darstellung der nämlichen Grundakkorde herfetzen, weil sie so uns als Muster für die weiter unten abzuhandelnde Lehre von der Begleitung des Recitativs dienen werden. Da der Violoncellspieler, welcher sich zum Begleiten der Recitative tüchtig machen will, ohnehin die Harmonie Lehre studieren muß, so haben wir die Bezifferung für unnöthig geachtet. Nach jedem Grundaccord irgend einer Tonart kömmt immer im Dur der kl. Septimenaccord, im moll der verm.: Im Betreff der Fingersetzung kömmt es hauptsächlich auf die folgenden Accorde an, doch haben wir bey jedem Accord eine angegeben. Nebst dem hat jeder Accord einer neuen Tonart eine andere Strichart, wodurch gewiß genug Muster für die Stricharten in den Arpeggien gegeben sind.

The musical score consists of ten staves, each representing a different key signature and mode. The keys and modes are: C major (C: dur.), F major (F: dur.), B major (B: dur.), E major (Es: dur.), A major (As: dur.), D major (Des: dur.), F# major (Fis: dur.), H major (H: dur.), E major (E: dur.), and A major (A: dur.). Each staff contains two measures of music. The first measure shows the arpeggiated chord with fingerings (1-3-2-1) and bowings (1-2-3-4). The second measure shows the chord in a different voicing or with a different strichart. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values.

D: dur

G: dur

A: moll

E: moll

H: moll

Fis: moll

Cis: moll

G: moll

Es: moll

B: moll

F: moll

C: moll

G: moll

D: moll

Durch die verschiedenen Stricharten erhält der Spieler einen vorzüglichen Reichthum an verschiedenen Darstellungsmitteln, und er ist nun gehörig vorbereitet, um die in der Singschule S. 72 bis zu S. 82 verhandelte Lehre von den willkürlichen Manieren und Auszierungen gehörig fassen und selbe in seinen Uebungsstücken anwenden zu können, welche freylich von der Hand vorzüglicher Meister gesetzt seyn sollten, deren wir schon einige oben anführten. Wie man itzt mit dem Schüler verfahren solle, dies ist am Ende der Violin Sch. genau angegeben, wo auch die Grundfätze über den Vortrag der verschiedenen Tonstücke angeführt sind, welche aber doch immer nur mit Berücksichtigung des angegebenen Charakters dieses Instrumentes anzuwenden sind. Von der richtigen Befolgung des dort angezeigten Weges wird es nun abhängen, ob der Schüler gute und geschwinde Fortschritte macht. Wir handeln daher nur noch von der Behandlungsart der harmonischen oder Flageolet Töne, und werden dann das Violoncell als Begleitungsinstrument betrachten, indem wir das Ganze mit der Lehre von der Begleitung des Recitativs schliessen werden.

9. Von den harmonischen oder Flageolet Tönen.

Wie diese Töne gespielt werden, ist bereits oben S. 17 schon erklärt worden, wo auch Beyspiele über dergleichen Töne vorkamen. Diese sind sowohl in der eigenthümlichen Art des Klanges, als in der Tonstufe von den andern Tönen ganz verschieden, wie es sich in den folgenden Beyspielen zeigen wird. Sollen diese ansprechen, so muß der Theilungspunkt der Saite genau mit dem leise aufgesetzten Finger gegriffen werden, welcher etwas gestreckt seyn muß, so daß die Berührung beynahe zwischen beyden Gliedern geschehe. Eigentlich sollten wir die genau gezeichnete Eintheilung der Saite und der verschiedenen Theilungspunkte hier anführen, wir unterlassen es der Kürze wegen, indem wir nur angeben, daß die Saite in ihrer Hälfte, als dem Mittelpunkt die Octave, bey $\frac{2}{3}$ die Octave der Quinte, oder 12te, bey $\frac{3}{4}$ die 2te Octave oder 15te, bey $\frac{4}{5}$ die 2te Octave der gr. 3te oder gr. 17te, bey $\frac{5}{6}$ die 2te Octave von der Quinte oder 19te, bey $\frac{7}{8}$ die 3te Octave oder 22te erzeugt. Diese nämlichen Verhältnisse und in der nämlichen Ordnung finden Statt, man mag nun herein gegen den Saitenhalter, oder hinaus gegen den Sattel vorrücken.

Wir geben beyde in Noten an, welches vorzüglich dazu dienen mag, daß der Violoncellist durch genaue Kenntniß derselben in den Stand gesetzt ist, die oft in größter Geschwindigkeit auszuführenden Sprünge von der Tiefe in die Höhe mit Leichtigkeit in einer nahen Lage verrichten zu können, während dem diese außerdem entweder nur mit größter Anstrengung und Gefahr, oder gar nicht zu machen sind. Die unbezeichneten Noten werden fest, die mit \wedge bezeichneten als die harmonischen leise gegriffen.

1te Saite 2te Saite mit dem nämlichen Fingerfatze

leere 8te 10te 12te 15te 17te 19te 22te



Harmonische Töne durch die Griffe von der Octave gegen den Sattel herein erzeugt.

Wirkung auf das Gehör.



Bey c. wo die 19, und bey h, wo die 22e angezeigt steht, müssen die Finger etwas höher hineingerückt werden, worüber das Gehör entscheiden muß.

Jede der bey a) bezeichneten Noten gibt die große 17te, was auf allen übrigen Saiten auch Statt findet. Die harmonische 3te Octave nahe bey dem Sattel ist nicht so gebräuchlich, weil sie nicht gerne anpricht. Am besten dient hierzu die dritte Position, (in der Violin die nämliche oder D Appl.) b) In dieser kann man auch Zusammenhang in die harmonischen Töne bringen, besonders weil man in derselben durch das feste Aufdrücken des ersten Fingers, welcher als ein beweglicher Sattel dem ausgestreckten Leise aufgelegten 4ten Finger zur Unterlage dient, die noch fehlenden harmonischen Töne in der Stufenfolge erhält. Den ersten Finger, welcher fest aufgedrückt werden soll, bezeichnen wir mit einem schwarzen Kopfe, c). Durch das letzte Mittel kann man viele Töne erhalten; man setzt den ersten Finger auf jeden beliebigen Platz fest auf, und bedeckt den zu einer Quarte gehörigen Abstand leise mit dem 4ten ausgestreckten, so bekommt man die 2te Octave des ersteren. Dafs dieses sogar in einer chromatischen Stufenfolge Statt finde, sieht man bey d).

Harmonische Töne.

Wirkung auf das Gehör.

86

1te saite. 2te saite. 3te saite. 4te saite.

Wer sich die vorhergehenden chromatischen Tonfolgen eigen gemacht hat, wird folgende 2 chromatische Töne leicht spielen können, die sehr brauchbar sind, weil sie sich bey verschiedenen Tonleitern anwenden lassen, e). Bey einiger Uebung in dem Abgehandelten kann man auch leicht in der 3ten Position die 4 Tonleitern von A, D, G, C, bey f spielen.

Diese Tonleitern kann jeder nach Belieben vervielfältigen. Diese harmonischen Töne werden verschieden angezeigt, theils durch das Beisetzen des Wortes: Flautino, Flageolet, oder Sons harmoniques, suoni armonichi unter die erste Note, indem man über alle folgenden, welche eben so gespielt werden sollen, eine solche Linie zieht, oder eine Reihe von Punkten setzt, wie bey der zu spielenden 8ve, theils durch Beysetzung des o, wie es die pariser Violoncell Schule angibt, was aber seltener ist, indem das o als Zeichen für den Einsatz des Daumens bey dem Violoncell gebraucht wird.

10 Von dem Violoncell als Begleitungsinstrument.

Die Regeln des Vortrags, welche oben aus der Singschule in die des Violoncells entlehnt wurden, betreffen hauptsächlich das Violoncell als Solo Instrument. Zwar werden diese die gegebenen Regeln der verschiedenen Stricharten, und der Bogenführung, schon hinlänglich seyn, den Violoncellisten als bloßen Begleiter auf dem rechten Wege zu halten, indem ja doch alle Begleitung so geschehen muß, daß sie die in dem Tonstücke liegende Hauptempfindung im Ganzen, so wie bey jeder einzelnen Stelle darstellt, wozu die Regeln in der oben angegebenen Lehre vom Vortrage bereits schon angegeben sind. Zum Ueberflusse geben wir aber doch noch einige Regeln für den Bass bey der Begleitung der Tonstücke überhaupt.

Da der Bass die Basis der Harmonie in weiterer Bedeutung ist, indem er sowohl durch das Angeben der Grundtöne der ganzen Accordenfolge eine feste Bestimmung gibt, als auch durch das einfache Bezeichnen der Haupttackglieder das rythmische Verhältniß ganzer Stellen im Einzelnen, und der Tonstücke im Ganzen ausdrückt, diese beyden aber, Rythmus und Harmonie, vorzüglich ersterer zum Zusammenhalten einer ganzen Musik so wichtig ist, wie oben schon in den allg. Grundsätzen angegeben wurde, so

folgt, daß die erste wichtigste Pflicht des Bassisten jene ist, den Takt, und jede Takteinschnitte soviel möglich fühlbar zu machen. Dieses genau zu beobachten, darf er nie unterlassen, der Vortrag mag nun ein gebundener oder gestossener seyn. Man verstehe dieß aber nicht so, daß die Bassisten dirigiren sollen, sondern sie müssen nur mit ihrem Instrumente jenes vom Directeur angegebene Zeitmaß ernst und feste behaupten. Unläugbar gehört eine große Kunst dazu, gehörig begleiten zu können. Ohne das Prima vista Lesen, die gehörige Reinheit, Deutlichkeit zu rechnen, wird hiezu nebst vieler Musik: Einsicht und Grundlage besonders vieler Geschmack erfordert. Ganz verschieden ist die Begleitung einer Sinfonie von jener eines Quartetts. Bey jener soll der Bassist mit Energie und Feuer, Lebendigkeit und einem raschen Bogenstrich begleiten, bey diesem mit jener Bescheidenheit, welche so schön eine Unterredung unterstützt, ohne durch eine entscheidende Sprache aufzufallen. Ganz anders ist die Begleitung einer Kirchen- als jene einer Kammermusik. Wenn bey dieser mehr Leichtigkeit und Fertigkeit, kurz mehr mechanische Vollkommenheit Statt findet, so geht die Begleitung bey jener zu den gehaltenen Tönen zurück, der Bogenstrich wird feyerlich und ernst geführt, und der Ton, so zu sagen, aus der Wurzel geholt. Der nämliche Unterschied gibt sich bey der Gesangsmusik überhaupt, Z. B. in Opern, bey dem Vorgange ernster und tändelnder Auftritte.

Dieß Wenige wird schon hinlänglich seyn, um einen Schüler aufmerksam zu machen, wie nothwendig es zu einem Begleiter sey, den Charakter der Stücke selbst zu kennen, um zu dessen Darstellung das Mögliche in der Begleitung zu leisten, wozu nothwendiger Weise eine fleißige Übung mit sorgsamer Anwendung des bereits Gesagten das Meiste thun wird.

Im Betreff des kurzen Angebens der Bassnoten überhaupt, besonders, wenn diese die guten Tacktheile bloß bezeichnen, kann ich nicht umhin, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, hiebey genau zu unterscheiden, ob der Stofs ein harter oder weicher seyn müsse. Es ist unmöglich, daß dies der Tonsetzer in allen Fällen so genau bezeichnen kann, oft ist auch übertriebene Eile oder gar Vergeßlichkeit des Tonsetzers daran Schuld. Der Bassist muß hiebey auf den Charakter des Stückes oder der Stelle sehen, bey sanftern Stellen weicher und haltener stossen, bey kräftigern und lebendigern aber fester und kürzer. Oft muß Z. B. bey Viertheilen der Ton beynahe ganz tenuto gespielt werden, während dem manche im geschwinden Zeitmaße vom Tonsetzer angezeigte halbe Note kurz abzufertigen ist. Eben so wichtig ist es den gehörigen Unterschied bey der Bindung zu treffen. Man sieht hieraus, wieviel dazu gehöre, einen guten Begleiter zu finden, und wie wenig jene Musikdirektoren von ihrem Geschäfte verstehen, welche oft die ungebildetesten Menschen an solche Posten stellen, und glauben, es schicke sich jeder hiezu. Oft kennen diese selbst die feinen Nuanzen nicht, und sie sind sodann die Schuld, wenn eine von einem gut besetzten Orchester vorgetragene Mus-

sik keine Wirkung thut. Ueberhaupt werden, wenn es nicht besonders vor-
gezeichnet ist, die Bass-Passagen nicht so schleppend, sondern etwas mehr
getrennt von einander vorgetragen, beynahe wie ein gelindes Staccato.

Besonders wichtig für den Begleiter ist es, den Unterschied genau zu
bemerken, ob der Bass bloß begleitet, oder eine Nachahmung eines Gedan-
kens der Haupt- oder irgend einer andern Stimme vorträgt. Dieser Wech-
sel eines und ebendesselben Gedankens durch die verschiedenen Stimmen
ist oft mit vieler Einsicht behandelt, so daß dadurch der von dem Bass
in der Wiederholung vorgetragene Gedanke einen eigenen Charakter von
Würde erhält. In einem solchen Falle muß derselbe jenem eine der Wür-
de seiner Stimme gemäße Darstellung verleihen. Oft ergreift auch der
Bass eine eigene Idee, welche er im Fortschreiten durch höhere Inter-
valle vorträgt, oder dieselbe in den tiefen mit einem Decrescendo
verlöschen läßt. Im ersten Falle muß bey dem Steigen der Intervalle
der energische Vortrag wachsen, im letzten sich in gehaltenen Tönen ver-
lieren. Mit einem Worte, der Bassist muß in einem solchen Falle eben
so vortragen, wie die Hauptstimme. Das wichtigste in dieser Hinsicht
ist das genaue Bezeichnen der Einschnitte der musik. Gedanken, denn
dadurch allein erhält der Bass jene Deutlichkeit, welche sich so vor-
trefflich dem Ganzen mittheilt, durch welche bloß der Zuhörer zum
baldigen und sichern Ergreifen der Ideenfolge des Tonsetzers hinge-
leitet wird. Unschätzbar für die große Wirkung eines Orchesters ist
ein guter Contrebassist, wenn er diese vorzügliche Eigenschaft besitzt.
Er wird das Meiste zur Erhebung der Tonstücke beytragen. Es wäre
daher sehr gut, wenn besonders jene, welche dieses Instrument behan-
deln, das Singen verständen, oder schon einmal Sänger gewesen wären.

Da der volle Ton dieses Instrumentes so sehr geeignet ist, das
Anwachsen einer Tonmasse zu unterstützen, da er selbst in seinem ei-
genen, tiefen, vollen Klange die vielen Bezeichnungsfähigen Differenzen
enthält, so muß vorzüglich dieser alle die feinen Nuancen bezeichnen-
den Ausdrücke, welche oben in der Lehre vom Vortrage bereits erklärt
wurden, genau kennen, und sie wiederzugeben wissen. Daß hiezu ein
besonderes Studium vorzüglich für den Contrabassisten erfordert wer-
de, wird jeder einsehen, der es je versucht hat, jene auf diesem In-
strumente auszudrücken. Nicht zu vergessen ist die Mahnung an den
Begleiter, mit Discretion und gefällig zu begleiten. Es kommt hierinn
besonders auf die Stücke an, ob Z. B. ein Concert oder eine Ouverture
begleitet wird, im ersten Falle, ob der Concertist ein starkes Instru-
ment, Z. B. Clarinett oder ein schwaches, Z. B. Pianoforte spielt. Nie
darf aber die Begleitung von der Art seyn, daß sie die Hauptstimme
deckt, oder derselben überhaupt läßtig fällt.

Sehr wichtig für den begleitenden Bassisten ist die

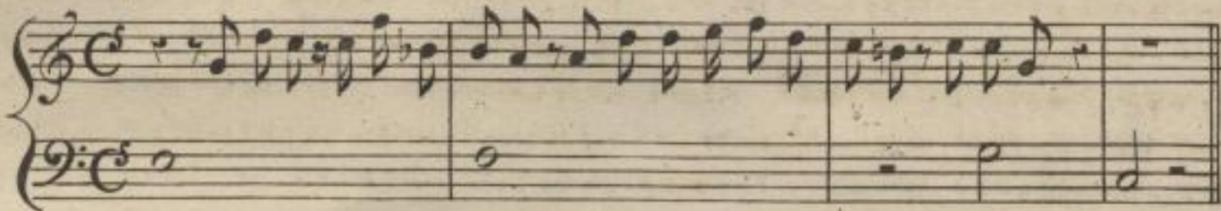
§ 11. Lehre von der Begleitung eines Recitatifs.

Was ein Recitativ sey, wie es vorgetragen werden müsse, darüber ist
in der Singschule S. 82. gehandelt, welche Materie hier von dem Schüler
zuerst fleißig durchgangen werden muß.

Aus dem dort Gesagten ergibt sich, dafs die vorzüglichste Pflicht eines Begleiters jene sey, genau auf das Steigen oder Abnehmen der Empfindungen, kurz auf den im Recitative enthaltenen Text zu sehen, und danach seine Begleitung einzurichten.

In der Regel mufs bey der Begleitung so lange mit dem Eintritte derselben inne gehalten werden, bis der Sänger seinen Satz ausgesprochen hat, es mag nun dieser ein gröfserer oder kleinerer Absatz seyn.

Der begleitende Bassist mufs sich daher in Acht nehmen, nicht zu hitzig einzufallen, weil man sonst die letzten Worte des Sängers nicht versteht. Z. B.



Besonders ist dieß zu bemerken bey kurzen Schlägen, welche die Begleitung zwischen den Absätzen der Rede einzuschalten hat.

Ausgenommen ist es, wenn der Tonsetzer mit dem Eintritte eines Wortes das Einfallen des Orchesters bezeichnet, um dadurch dem Worte mehr Nachdruck zu verleihen, oder bey einer Transition, wo der Bass nothwendiger Weise den Grundton mitangeben mufs. Da der begleitende Bassspieler, in der Regel der erste Contra Bassist und Violoncellist, gewöhnlich aus der Partitur spielt, so mufs er bey dem Eintritte eines neuen Tempo im Recitative, bey einem Zwischensatze, welchen die Begleitung vorträgt, oder bey einem einfallenden Arioso das Tempo genau bezeichnen und die Einschnitte fühlbar machen.

Häufig ist auch der Fehler der Bassisten, dafs sie die oft angeschriebenen langen Noten, besonders im Recitativ ohne Begleitung nicht lange genug aushalten, wodurch die nöthige Unterstützung der Harmonie wegfällt, was für den Sänger und Zuhörer sehr lästig ist. Auch das zu grelle Anschlagen der Bassnoten gehört unter die gewöhnlichen Fehler, welches einen unangenehmen Eindruck macht, und oft die ganze Empfindungsfolge stört.

Dieß sind die wichtigsten Regeln für die Bassisten überhaupt. Für den Violoncellisten, der eigentlich die Accorden auf seinem Instrumente angeben sollte, ist noch folgendes zu bemerken: Vor allem mufs er von der Harmonie und seinem Instrumente eine vollkommene Kenntnifs haben. Ersteres ist um so nothwendiger, als öfters in solchen unbegleiteten Recitativen der bloße Bass, ohne die Bezeichnung mit Ziffern, angegeben ist, wo also der begleitende Violoncellspieler diese aus der Folge der Töne in der Singstimme entnehmen mufs. Worauf er vorzüglich bey dem Studium der Harmonie sehen mufs, ist, die verschiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Uebung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreifen, welche am besten dazu taugt, dem Sänger den Anfangston, so zu sagen, in den Mund zu legen.

Hierauf suche er diese Accorde, soviel es sich thun läßt, und zwar aus allen Tonarten auf sein Instrument zu übertragen. Die oben § 8 angegebenen Arten der Accorde bey den Arpeggios werden ihm hierbey vorzüglich dienen. Hiernächst nehme er die leichtesten Recitative, und suche sie nach der Art, wie wir einige Muster geben wollen, zu begleiten. Da sich aber nicht alle Accorde vollstimmig so angeben lassen, wie sie vorgezeichnet sind, so kann sich der begleitende Violoncellist folgende Ausnahmen erlauben, 1) da der mitbegleitende Contre Bass um eine Octave tiefer steht, so darf der Violoncellist, wenn er dadurch eine bessere Lage seines Accordes erhalten kann, seinen Grundton um eine Octave tiefer ergreifen, doch ist es besser, wenn es sich so thun läßt, wie es vorgezeichnet ist. Oft muß er dieß thun, um noch einen oder einige Töne seines Accordes zu gewinnen, wenn der Bass hoch, und die Singstimme tief gesetzt, vielleicht eine Bassstimme ist, so wie überhaupt es bey der Begleitung viel darauf ankömmt, welche Stimme begleitet wird. 2) Darf er sogar bey schwierigeren Accorden den Grundton weglassen, und jenen eine bequemere Stellung geben, indem ja ohnehin der Contre Bass den Grundton voll genug mit angibt. 3) Ist es nicht nothwendig, daß alle Töne des Accordes zugleich angegeben werden, es ist hinlänglich wenn dieses nur mit einigen geschieht, und sollte sich der Anfangston des Sängers nicht unter diesen befinden, so kann der Violoncellist noch einige Töne höher steigen, indem er die Noten nach einander in einer schnellen Folge hinauflaufen läßt. a) Doch ist dieses hauptsächlich nur bey Stellen nothwendig, wo die Modulation häufig wechselt, und es dem Sänger schwer fällt, den Anfangston zu treffen. Bey leichten Modulationen suche man sowenig als möglich auffallend und bemerkbar zu begleiten, indem man sonst die Singstimme zu viel verdunkelt. Nebstdem ist bey der Begleitung noch folgendes zu beobachten, daß 1) der Accord nicht wiederholt werde, ausgenommen, wenn die Harmonie wechselt. 2) Die Begleitung muß ganz einfach seyn, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Erlaubt man es sich, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenspiele auszufüllen, so darf dies nur darinn bestehen, daß man die Töne des Accordes angibt. Eine Terze, eine Sext, ja selbst ein Unisono wohl angebracht, sind besser, als alle die Menge von Noten, die man zuweilen an deren Stelle setzt, und die Begleitung soll ja nur unterstützen, und nicht selbst herrschen. Es ist daher nicht immer nothwendig, mit dem Bass immer voll anzuhalten, oder wohl gar so ängstlich jeden einzelnen Accord so voll angeben zu wollen; oft würde dies sogar gegen die Absicht des Tonsetzers seyn, es ist genug gethan, den Gang der Modulation bezeichnet und dem Sänger angedeutet zu haben. Sehr gefehlt ist daher die Sucht so manches begleitenden Violoncellspielers, durch die Begleitung glänzen zu wollen. 3) soll man den Accord ohne Arpeggio im Allgemeinen angeben, wie es bey b) angezeigt ist.

Wir geben hier einige Beyspiele bey c) aus der pariser Violoncell Schule wie man den bezifferten Bass behandeln, und Recitative begleiten soll. Uebung wird alles hier thun.

a) b) Bezeichnung. Ausführung. 91

c) c)

Mein Arm ist noch nicht müde: sie flohn zu früh So recht! ihr sammelt euch um euren Freund, ihr Helden

f. doi: f.

MB 2° 126
(Mus. Q 5255)