

METHODE

*de Violoncelle*

*par*

J. J. F. Dohauer.

---

VIOLONZELL-SCHULE

*von*

J. J. F. Dohauer.

*N<sup>o</sup> 2014.*

*Propriété des Éditeurs.*

MAYENCE,

*chez B. Schott Fils, Éditeurs de Musique de S. A. R. le grand Duc de Hesſe.*



*Fig. I.*

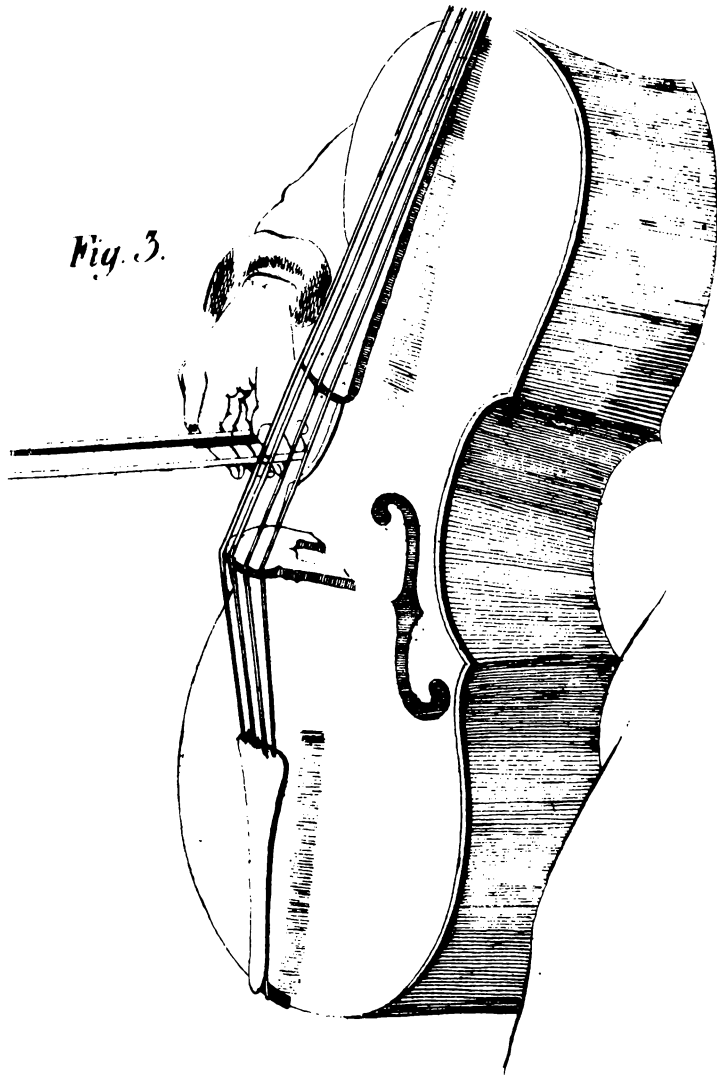


*Fig. II.*





*Fig. 3.*





## INHALT

<i>Vorrede des Uebersetzers.</i>	
<i>Einleitung</i> .....	<i>Seite.</i> 1
<i>1. Abschnitt. Vom Gebrauch der Schlüssel.</i> ...	2
<i>2. Abschnitt. Von der Stimmung des Violoncello.</i>	2
<i>3. Abschnitt. Von der Haltung des Violoncello und der Linken Hand.</i> .....	4
<i>4. Abschnitt. Von der Haltung und Führung des Bogens.</i> .....	6
<i>5. Abschnitt. Vom Fingersatz, mit Bezug auf die nachstehenden leichten Übung, in allen Tonarten.</i> .....	12
<i>6. Abschnitt. Von den Stricharten.</i> .....	17
<i>7. Abschnitt. Von den diatonischen und chromatischen Tonleitern, und vom Gebrauch des Daumens.</i> .....	28
<i>8. Abschnitt. Von den Doppelgriffen, und zwar von den Tertzen. Quarten. Quin- ten. Sexten. Septimen und Octa- vengängen.</i> .....	37
<i>9. Abschnitt. Von den Vorschlägen Verzierung- gen, Triller und Ziehender Töne.</i> .....	40
<i>10. Abschnitt. Vom Flageolet.</i> .....	47
<i>11. Abschnitt. Vom Pixxicato.</i> .....	51
<i>12. Abschnitt. Vom Mitklingen der Töne.</i> .....	52
<i>13. Abschnitt. Vom Recitativ.</i> .....	53
<i>14. Abschnitt. Vom Vortrag.</i> .....	54
<i>Anhang</i> .....	58

## Table des matières

<i>Préface du traducteur.</i>	
<i>Introduction</i> .....	<i>Page.</i> 1
<i>Section 1. De l'usage des différentes clefs.</i> ...	2
<i>Section 2. De la manière d'accorder le violoncelle.</i>	2
<i>Section 3. De la manière de tenir le violoncelle, et de la main gauche.</i> .....	4
<i>Section 4. De la manière et tenir de conduire l'archet.</i> .....	6
<i>Section 5. Du doigtér, relativement aux Études suivantes dans tous les tons.</i> .....	12
<i>Section 6. Des différents coups d'archet.</i> .....	17
<i>Section 7. De la gamme diatonique &amp; chromatique, &amp; de l'emploi du pouce.</i> .....	28
<i>Section 8. Des doubles cordes, savoir des suites de tierces, quartes, quin- tes, sixièmes, septièmes &amp; octaves.</i> .....	37
<i>Section 9. Des agréments du chant, du triller &amp; du glissement sur la Corde.</i> .....	40
<i>Section 10. Des sons harmoniques.</i> .....	47
<i>Section 11. Du pixxicato.</i> .....	51
<i>Section 12. De la coalition des vibrations.</i> .....	52
<i>Section 13. Du récitatif.</i> .....	53
<i>Section 14. Du goût.</i> .....	54
<i>Supplément</i> .....	58.



Die Menge der bis huerher bekanntgewordenen Violonzellschulen, beweist ebensowohl das Bedürfnis solcher Werke als die Wahrheit daß sie ihren Gegenstand noch nicht erschöpft haben. Die Veränderung des musicalischen Geschmacks, und die Höhe auf welche man in unsern Tagen das Violonzellspiel gebracht, kann hierin ebensowohl Schuld seyn, als die Eigenthümlichkeit der Virtuosen selbst, von denen die einen sich am meisten zur *Bezwingung* mechanischer Schwierigkeiten gezogen fühlen, während die andern ihr ganzes Studium darauf wenden einen schonen Ton zu haben, und in einem edeln Geschmack zu spielen. Die letztern bilden sich nach dem großen Styl der ältern Italiener, die Zweyten spielen in einer kleinern aber brillanten Manier. Die letztern wollen rühren, die erstern überraschen. Diese so verschiedenen Ansichten findet man noch in keiner Violonzellschule vereinigt, welche meistens mehr für den Lehrer als für den Schüler berechnet scheinen indem sie mit großer Weilläufigkeit von Dingen sprechen welche noch außerhalb dem Gesichtskreise des Studierenden liegen, Z. B. von den möglichen Flageolettönen, von dem Mitklängen der Töne, vom aesthetischen Character des Violonzells, u. s. w. Allerdings haben diese Gegenstände Interessen allein es ist um so nöthiger sich nicht zu weit davon hinreißen zu lassen, als ihr Nutzen in der Ausübung doch nur sehr beschränkt ist.

Was nun die verschiedenen Schulen betrifft, so ist kein Zweifel, daß eine sehr große Fertigkeit der Finger und des Bogens, sich doch auch mit dem Studium des schönen Tons vereinigen lassen, welche immer der Hauptzweck jedes Künstler's seyn muß. Ueberdieß erinnere man sich daß der Character des Violonzells sich nicht zu allem hergiebt, was die Violin gestattet deren schwache, engbeysammen liegende Saiten überraschende Dinge ohne zur großen Schwierigkeit auszuführen gestatten.

La quantité de méthodes de Violoncelles qui ont paru jusqu'ici, prouvent en même tems et la nécessité de ces sortes d'ouvrages et la vérité que l'objet n'en est pas encore épuisé. Les changements du goût dans la musique & la grande perfection à laquelle on a porté le violoncelle de nos jours en sont peut être les causes, aussi bien que l'individualité des joueurs même, dont les uns se sentoient naturellement portés à vaincre les difficultés mécaniques, tandis que les autres donnoient toute leur peine à tirer un beau son & s'approprier un goût par & expressif. Les Derniers se formoient sur le grand Style des anciens italiens, les premiers jouoient d'une maniere moins severe, mais plus brillante. Les uns vouloient attendrir, les autres surprendre. Ces différents principes ne se trouvent point réunis dans les méthodes de Violoncelles connues, qui pour la plupart paroissent plutôt destinés aux professeurs, en s'apesantissant sur des objets qui ne sont pas de la portée de l'élève, P. E. les sons harmoniques, les coalitions des vibrations, le caractere aesthetique du violoncelle &c. Certes ces objets ont leur intérêt, mais il en faut doublement restreindre les bornes, puisqu'à la vérité, leur utilité dans la pratique n'est que tres limitée.

Ce qui regarde les différentes manieres de jouer, il est hors de doute qu'on puisse concilier une très grande agilité des doigts, une grande souplesse du poignet avec l'étude d'un beau son - ce qui pourtant doit être le but principal de chaque artiste. Il ne faut pas oublier non plus que le caractere du violoncelle ne se prête pas aux caprices qu'admet le violon, dont les cordes très faibles & très proches l'une de l'autre permettent d'exécuter sans trop grande difficulté des passages surprenants. Si loin de prétendre à donner quelque chose de complètement parfait il étoit permis de se persuader qu'en rapportant

Fern von der Annahme etwas Vollkome-  
nes liefern zu wollen, dürfte man sich über-  
zeugt halten, daß durch Einschmelzen aller  
jener frühern Anweisungen, indem man  
ihre Vorzüge zusammenstellte, sie anstatt accom-  
pagnirten Opern-Arien oder nichts sagenden

Phrasen mit zweckmäßigen Beyspielen be-  
reicherte, welche musicalischen Werth hätten,  
und das Ganze mit dem heutigen musicali-  
schen Geschmack und seinen Anforderung-  
en in Einklang brächten es ließe sich hoffen,  
sage ich, daß man durch ein solches Unter-  
nehmen von Lehrern wie von Schülern,  
von Liebhabern wie von berufsmäßigen  
Musikern, gleich gern gesehen werden würde.

Je reicher und sorgsam ausgewählt die  
Materialien hierzu wären, je mehr müste  
sich die Zusammensetzung des Ganzen der  
Vollkommenheit nähern. Es ist ausgemacht  
daß man in Wissenschaft und Kunst nur  
dann fortschreiten kann, wenn man die Ar-  
beiten der Vorgänger benutzend, ihre Er-  
fahrungen zum Grunde legt, und also gleich-  
sam auf den Schultern seiner Vorderleute,  
empor steigt. Da alle Entdeckungen und  
Erfahrungen einmal durch die Presse bekannt  
gemacht dem ganzen Menschengeschlechte  
angehören, so hat auch jedes Individuum  
das Recht sie zu benutzen ohne deshalb eines  
Plagiats beschuldigt werden zu können. Seit-  
dem der große Bernhard Romberg, einer  
der ersten Violoncellspieler aller Zeiten,  
sowohl durch sein treffliches Spiel, als durch  
seine originelle Compositionen eine neue  
Epache herbeigeführt hat, scheint der Au-  
genblick günstig mit einem Werke hervor zu-  
treten das hauptsächlich auf die Spielart  
dieses großen Meisters gegründet ist.

Herr Dotzauer König. Sächsisch. Kammer-  
musiker, gleich vortheilhaft bekannt als

et confondant dans un ouvrage les merites  
de toutes ces méthodes, en les enrichissant  
de leçons intéressantes par leur valeur in-  
trinsèque au lieu des airs d'opéra accommodés  
ou de phrases insignifiantes, si en mettant le  
tout à l'unisson avec le goût & les prétentions  
en fait de musique d'au jourd'hui il était  
permis dis-je, de s'imaginer qu'une pareil-  
le entreprise serait également bien vue  
des professeurs, que des élèves, des ama-  
teurs que des musiciens de métier. Plus  
les matériaux destinés pour cet effet sont  
riches & bien choisis & plus leur ensemble  
doit approcher de la perfection. Il est  
notoire que dans les sciences comme dans  
les arts, il n'est possible de faire des  
progrès, qu'en s'appropriant le fruit  
des travaux des prédécesseurs, en posant  
leurs expériences comme base, & en nous  
élevant, pour ainsi dire sur leurs épaules.  
Puisque toutes les expériences une fois  
publiées par la presse appartiennent à  
tout le genre humain, chaque individu  
a le droit de les mettre à profit, sans  
pouvoir être accusé de plagiat. Depuis  
que Mr. Romberg, un des plus grands  
violoncelles qui ayent existés par son  
excellent jeu aussi bien que par ses com-  
positions originales a amené une nou-  
velle époque, le moment de faire paroître  
une méthode basée dans ses fondemens  
sur les principes de ce grand artiste,  
a paru favorable. Ce dont on pourra se  
convaincre aisément en examinant les  
chapitres du Doigté & de la Conduite  
de l'archet.

Mr. Dotzauer musicien de la Chapelle  
royale de Dresde, également distingué  
comme professeur & comme compositeur  
avoit depuis longtems formé le plan que

Concertspieler wie als Componist, hatte schon längst den Plan gefasst, den wir im Eingange entwickelt haben. Um seinem Werke eine allgemeinere Brauchbarkeit zu geben, bat er mich, seinen Schüler es in's Französische zu übersetzen. Es sey nun erlaubt ein paar Worte hierüber zu sagen.

Jede Kunst und Wissenschaft bildet sich in der Sprache jedes Volkes, das sich damit beschäftigt ihre eigne Terminologie, welche der, der darüber schreibt, inne haben muß. Was die Kunstausprache des Instrumentbauers anlangt, so habe ich alle die Französischen Hülfsmittel, die man hierüber in Deutschland kennt, benutzt. Da, wo ich statt eines bezeichnenden Wortes, aus Unkunde mich einer Umschreibung bedienen mußte, nehme ich die Rücksicht der Leser und Kenner in Anspruch.

Da das Werk auch für das Ausland bestimmt war, so mußte der Hauptzweck des Übersetzers dahin gehen, den Originalltext so genau wieder zu geben. Deshalb habe ich da, wo ich fühlte die Sache nicht deutlicher machen zu können als es Duport oder die Meth: du Conserv: de Paris oder Rousseau's Dictionnaire de Musique, mich der Worte dieser Schriftsteller ohne Anstand zu nehmen bedient, und man wird deshalb hier und da einmal ihre eigne Worte wiederfinden. Doch glaube ich sie dabey allzeit angeführt zu haben.

nous nous développé plus haut. Pour donner à son ouvrage une utilité plus générale, il demanda, à son écolier, de le traduire en français. Qu'il me soit permis de dire deux mots sur ce travail.

Chaque art & chaque science se forme dans la langue de chaque peuple qui s'en occupe, sa terminologie à elle, que celui qui veut écrire la dessus, est censé connoître. Quant aux termes techniques des luthiers, j'ai recueilli avec soin tout ce qui se trouve dans le peu d'ouvrages de ce genre connus en Allemagne. Si par ignorance du terme précis, je me suis permis quelque fois une circonscription, j'en appelle à l'indulgence du lecteur connaisseur.

L'ouvrage étant destiné à être connu dans l'étranger, le but principal du traducteur devoit nécessairement être de rendre le texte aussi clairement que possible. Pour cette raison quand je sentois ne pas pouvoir expliquer une chose plus nettement que Msr. Duport ou la methode du conservatoire de Paris ou Rousseau' dans le Dict: de Musique j'aimois mieux pour lors me servir tout uniment de leurs termes. Voilà pour quoi on trouvera quelques fois des phrases littéralement copiées de ces auteurs. Je ne crois pas avoir jamais oublié de les nommer.





# EINLEITUNG.

Man setzt voraus, daß der Anfänger, der sich dieser Abhandlung mit Nutzen bedienen will, bereits mit den nöthigsten Vorkenntnissen, als Takt, Schlüssel, Noten, u. dgl. vertraut sey. Ueber diese Gegenstände findet man so häufig in andern Werken Belehrung, daß es überflüssig schien, sie im Vorliegenden nochmals zu berühren. Diese Anweisung macht indeß einen guten Lehrer keineswegs entbehrlich; denn selbst bey guten musikalischen Kenntnissen derjenigen, die sich diesem so schwierigen Instrument widmen, ist es selten, sie ohne Leitung, einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreichen zu sehn. Es ist der lebhafteste Wunsch des Verfassers in der gegenwärtigen Schrift, seine Grundsätze über das Violoncellspiel einfach, deutlich und so überzeugend als möglich, vorzutragen, um so den Zweck allgemeiner Brauchbarkeit, den er sich vorgesetzt, zu erreichen.

Der bedeutende Umfang des Violoncell's verstatet eine große Mannigfaltigkeit des Character's. Ernste und bedeutende Gedanken, welche der Componist den tiefen Bassönen giebt, verfehlen mit Kraft vorgetragen, nie ihre Wirkung.

Die Töne der A und D Saite haben viel einschmeichelndes, und in dieser Region des Tenor's ist dem empfindungsvollen Spieler möglich zum Herzen zu sprechen. Die obern und höchsten Töne des Sopran's scheinen sich mehr zu munterer Laune und Scherz zu eignen. Übrigens bieten Harpeggio's, Doppelgriffe, Flageolet- und Ponticellotöne dem Violoncellisten noch einen großen Reichthum von Schattirungen an, wenn er sein Instrument für das Solo benützt. Die Compositionen BEETHOVEN'S, CHERUBINI'S u. a. m. beweisen gleichfalls den Werth des Violoncell's im Orchester: Wie undeutlich würden besonders in schnellen Bewegungen die Contrabässe ohne Begleitung der Violoncell's seyn! Es wäre daher sehr zu wünschen daß im Orchester ein jeder Contrabaß von zwey Violoncell's unterstützt würde.

Dies Instrument hat nicht weniger im Trio, Quartett, und ähnlichen Musikgattungen eine Hauptrolle zu spielen. Der Spieler kann, wo es nöthig ist, die Kraft erhöhen, und eben so erleichtert er durch discretos Accompagniren den übrigen ihre Pflicht. Bey solchen Musikstücken ist es gut, wenn der Violoncellist selbst

# Introduction.

On suppose que les commençans, qui veulent se servir avec fruit du present traité, soient munis des connoissances préliminaires les plus nécessaires, telles que sont la mesure, les clefs, les notes & c. Tant d'autres ouvrages offrent l'occasion de s'instruire de ces objets, qu'il a paru superflu d'y revenir. Du reste cette methode de Violoncelle ne tend nullement à rendre dispensable un bon maître; car il est très rare, que ceux qui se vouent à cet instrument si difficile, y atteignent, même avec de bonnes notions de musique, et un certain degré de perfection. L'auteur desire vivement de réussir à énoncer dans son ouvrage ses principes d'une maniere claire et convaincante, et d'atteindre le but d'utilité générale qu'il s'est proposé.

La grande étendue du violoncelle le rend capable d'une très grande variété de caractere. Des phrases mâles que le compositeur prescrit aux cordes basses, ne manquent jamais leur effet, quand elles sont executées avec aplomb et vigueur.

Les sons de la chanterelle et de la seconde sont moëlleux et ont un caractère flatteur à l'oreille. C'est dans cette sphère, qui repond à la voix de Tenor, que l'artiste, doué de sentiment, est capable de parler aux coeurs. Les sons de soprano produits par le moyen du pouce, semblent destinés à l'expression de la gaieté et d'une humeur folâtre. Les arpeggios, les doubles cordes, les sons de Flageolet et de ponticelle offrent en-outré une grande quantité de nuances appréciables au joueurs de Violoncelle, lors qu'ils s'appliquent au solo. Les compositions de BEETHOVEN, CHERUBINI, &c. démontrent l'utilité du violoncelle pour l'orchestre. De combien peu serviroient les sons étouffés et sourds des contrebasses dans les mouvements precipités, si les violoncelles n'eclaircissoient pas leur marche! Il seroit désirable pour cet effet que chaque contrebasse fût secondé à l'orchestre par deux violoncelles.

Ce n'est pas moins dans le trio, le quatuor et autres morceaux de ce genre, que le violoncelle joue un rôle très essentiel. C'est à l'artiste à renforcer l'ensemble si l'occasion s'en présente, ainsi qu'à faire valoir par un accompagnement

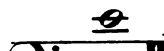
Tonsetzer ist, oder wenigstens die Regeln des reinen Satzes versteht.

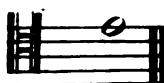
Die augenscheinlichen Vorzüge des Violoncello sowohl im Orchester als im Solo, sind bereits unerkannt, und werden es täglich mehr werden, da man dies Instrument jetzt weit mehr als sonsten benutzt.

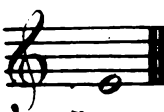
## ERSTER ABSCHNITT.

### Vom Gebrauch der Schlüssel.

Beim Gebrauch der verschiedenen Schlüssel sind die größten Meister dieses Instrument's nicht einerley Meinung. Manche nehmen außer dem Bass nur den Violinschlüssel an, schreiben aber im letztern gewöhnlich eine Octave tiefer als die eigentliche Lage des Ton's ist. Andre bedienen sich außer dem Bass- und Violinschlüssel's auch noch des Tenorzeichen's. In der That ist dieser, der sowohl in alter als neuer Musik häufig vorkömmt, so unentbehrlich, daß ihn jeder Violoncellist kennen muß. Man bedient sich im Anfang des Tenor's und in höhern Stellen des Violinschlüssels und zwar

so daß das E  Mi reponde au

idem E  du tenor au

idem E  du violon.

an Tonhöhe gleich ist.

## ZWEYTER ABSCHNITT.

### Von der Stimmung des Violoncell's.

Die vier Saiten werden in Quinten gestimmt, nämlich:



Besitzt der Schüler ein gutes musikalisches Gehör, so wird er leicht stimmen lernen. Fehlt

delicat et juste, les autre parties. Si est lui-même capable de composer, ou si du moins les principes de l'harmonie lui sont connus, ils s'acquitera de sa tâche avec une perfection bien superieure.

Les avantages que le violoncelle réunit tant à l'orchestre qu'au solo sont évidents, et ils ne tarderont pas à être reconnus de plus en plus, puisque c'est à l'époque présente que l'on cultive cet instrument avec un soin particulier.

## Premiere Section.

### De l'usage des différentes clefs.

Les plus habiles professeurs de violoncelle ne s'accordent point sur l'usage des différentes clefs. Les uns n'admettent, outre la clef de basse, que celle de violon, en notant les passages d'une octave plus bas que l'indiqueroit le ton dans sa sphere propre. D'autres se servent outre les clefs de basse et de violon, encore de celle de tenor. Effectivement cette clef se trouvant très fréquemment dans l'ancienne musique, comme dans la moderne, il est indispensable de la savoir déchiffrer. On s'en sert dans le diapason du tenor et dans les passages plus haut du violon, de maniere que la note

## Seconde Section

### De la maniere d'accorder le violoncelle.

Le violoncelle s'accorde par quintes, savoir:

Si l'élève a l'oreille juste, il accordera facilement. Si celle la lui manque il ne l'apprendra-

ihm dies, so ist es - ohne Beyhilfe eines andern reingestimmten Instrumentes - nur dann möglich, wenn der Lehrer den Schüler das verstimmt Instrument oft rein stimmen läßt, oder wenn er ihn auf der reinen A Saite D greiffen, das leere D danach abstimmen, und eben so mit G und C verfahren heisset.

Beym Stimmen ist ein länger, ruhiger Strich nöthig. Drückt man den Bogen zu fest auf die Saiten, so wird man weniger rein stimmen können.

Um die A und D Saite zu stimmen, faßt man den Wirbel so daß, der Daumen dem A gegenüber zwischen den C und G Wirbeln und bey dem D gegenüber über den G Wirbel gelegt wird, um als Gegenwirkung des Druckes der äusseren Finger zu dienen und den Wirbel fest zu drücken. Der erste und zweyte Finger, indem sie sich nach der Richtung des selten grade stehenden Wirbels bequemen, dreh'n ihn so weit vor oder zurück als es nöthig ist.

Bey den G und C Wirbeln kann das Hineindrücken nur mit Hilfe des vierten Fingers geschehen, weil die andern bestimmt sind, den Wirbel zu drehen. Steht indeß der Wirbel mit seiner Fläche Horizontal, so läßt sich der Ton wohl niedriger aber nicht höher stimmen. In diesem Falle muß man, das Instrument fest zwischen den Knien haltend, den Wirbel mit der ganzen Hand fassen. Diese letztere Art vermeidet man indeß, so lang als möglich, indem, wenn der Hals des Instruments nicht sehr fest ist, man denselben durch das Hinüberdrücken abzubrechen Gefahr läuft.

Der Daumen der bey dem Einsetzen als Sattel dient, und eine Quinte bedeckt, wird mit P die vier Finger mit 1. 2. 3. 4. und die leere Saite mit 0 bezeichnet. Bey Flageolettönen setzt man gewöhnlich den nöthigen Finger über die 0. Soll eine Stelle nur auf einer Saite vorgetragen werden, so bezeichnet man es mit 1<sup>ma.</sup> 2<sup>da.</sup> etc. etc. so weit solche gespielt werden soll. Auch wird noch der

à moins d'un second instrument accordé juste, qu'en accordant souvent son violoncelle, que le maître aura rendu discordant exprès, ou en prenant le Re sur le La accordé juste, pour accorder d'après celui-ci le Re à vuide. Et ainsi des autres.

En accordant il faut conduire l'archet avec calme et légèreté et le tirer d'un bout à l'autre. En appuyant trop ferme il sera difficile d'accorder juste parce que la Corde forcée ne produit point le vrai son.

Pour accorder la chanterelle, on empoigne la cheville de manière à ce que le pouce pose vis-à-vis du La, entre les chevilles du Sol et Ut, et pour le Re, vis-à-vis au dessus de la cheville du Sol. Les deux premiers doigts, en s'acomodant à la direction de la cheville, l'obligent de se tourner, pendant que le pouce appuyé fortement vis-à-vis l'empêchera de descendre.

Pour les chevilles du Sol et de l'Ut, l'annulaire doit servir de contrepoids, en le posant entre celles du La et du Re, ou que le pouce, l'index et le troisieme doigt sont occupé à faire marcher la cheville. Si la surface de la cheville se trouve tournée horizontalement, on peut bien faire descendre la corde mais pas la remonter; en ce cas il faut en serrant l'instrument entre les genoux, saisir la cheville de toute la main gauche, manière que l'on employe le moins souvent possible, parce que si le manche n'est pas très bien affermi, on risque de la briser en le forçant d'un côté.

Le pouce, servant de sillet mobile en demançant et posant toujours sur deux cordes qui forment une quinte, est indiqué par 9 les quatre doigts par 1. 2. 3. 4. et la corde à vuide par 0. Pour les sons flûtés on marque ordinairement le doigt nécessaire au dessus du 0. Si un passage doit être exécuté sur une corde seulement, on l'indique pour sa durée par 1<sup>ere.</sup> 2<sup>de.</sup> etc. De même le demanquement avec le pouce se trouve indiqué quand le passage l'exige, par

Aufsatz des Daumens bey Stellen wo es nöthig ist, mit 1<sup>ter</sup> 2<sup>de</sup> &c unter den Linien bemerckt.

## DRITTER ABSCHNITT

### Von der Haltung des Violonzells und der linken Hand.

Man setze sich mehr auf den vordern Theil des Stuhls, und nehme das Instrument so zwischen die Beine, daß der Körper desselben sich nach der linken Seite neigt. Die Füße können etwas mehr vor als hintwärts auf den Fußboden gesetzt werden, nur daß der Linke ein wenig mehr vorsteht, indem die Lurige des Instrument's an der Wade des rechten Fußes ruht. Hat man das Instrument so angefaßt, so wird die hintere Ecke des Ausschnittes an das mittlere Gelenke des linken Bein's kommen. Damit der Bogen kein Knie berührt, so halte man das Instrument mehr hoch, und weniger hinein als hervonwärts. So wenig bey dieser Haltung ein großes Instrument für einen kleinen Spieler paßt, eben so wenig ist das Gegentheil der Fall: daher ist die Wahl desselben auch vorzüglich nach der körperlichen Beschaffenheit zu treffen. Der Spieler hat auf diese Art einen natürlichen Anstand, und nicht nöthig, sich eine krumme Stellung anzugewöhnen. (Siehe Fig. 1.) Das Violonzell bleibt stets in der angegebenen Richtung, und weder beym anstreichen des leeren C's noch beym höhern Aufsätzen des Daumens wird dieselbe verändert.

Um diese zwanglose Haltung zu bekommen, ist das Studium vor dem Spiegel sehr zu empfehlen.

Der Daumen der linken Hand, zwischen welchem und der Hand selbst, der Hals des Violonzells gehalten wird, ist gleichsam der Unterstützungspunkt der Finger, welche auf die Saiten Hammer- oder vielmehr Zangenartig wirken. Er kann nun, wie es dem Schüler am bequemsten ist, mehr in die Länge hinaufwärts, oder querüber gesetzt werden: daß aber der Standpunct desselben immer in jeder Stellung mehr in der Mitte hinter den beyden ersten Fingern, oder noch besser dem zweyten gegenüber, bleiben muß, ist

1<sup>ere</sup> 2<sup>de</sup> corde, sous la portée.

## Troisième Section.

### De la manière de tenir le violoncelle, et de la main gauche.

On fera bien de s'asseoir sur le bord de sa chaise. En suite on placera l'instrument de manière a ce qu'il soit tant-soit-peu incliné à gauche. Il faut éviter avec soin de trop allonger les pieds, aussi bien que de les plier sous la chaise; l'un et l'autre excès est de mauvaise grâce. Le pied gauche avancera un peu, en posant l'instrument sur le mollet droit. De cette manière le coin inférieur de la table de dessous, sera appuyé en dedans du genou gauche. A fin que l'archet ne touche point le genou on aura soin de tenir le Violoncelle assés élevé. D'après ces principes on sentira qu'un grand violoncelle ne sauroit convenir à un homme de petite taille et ainsi a l'opposé; il faut donc choisir le violoncelle conforme à la stature de l'élève. De cette manière le joueur ce trouvera naturellement placé, sans avoir besoin de courber le dos. (Voyez Fig. 1.) Le violoncelle reste toujours droit, sans se pencher ni à droite ni à gauche, soit qu'on pose l'archet sur l'Ut à-vuide ou que l'on se serve de pouce.

Pour s'approprier cette attitude convenable, l'élève travaillera avec avantage devant le miroir.

Le pouce de la main gauche entre le quel et la main, le violoncelle repose, est pour ainsi dire le point de contre-balance des doigts. Le joueur le monte ou le descend selon sa courvance un peu plus ou moins: cependant dans toutes les positions il doit se trouver vis-à-vis de l'index, a fin de pouvoir appuyer les autres doigts avec la force nécessaire.

Le bras gauche s'arrondit naturellement; en le hausant trop on auroit l'air

wegen der Kraft des Aufdrückens nöthig.

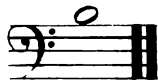
Der linke Arm behält eine natürliche Haltung; hält man ihn zu hoch, so bekommt es ein affectirtes Ansehn. Die Finger müssen so aufgesetzt werden, daß der Haupttheil der Fleischspitze die Saite fest berührt. Eine üble Gewohnheit ist, wenn man die Finger zu hoch von den Saiten aufhebt; oder sie vorwärts oder rückwärts biegt. Sie müssen durchaus senkrecht auf die Saiten fallen und zwar mit größerer Festigkeit als mit der man den Bogen aufsetzt. Auch ist es nicht durch aus nöthig, die nach der Reihe folgenden Finger z. B. in Stellen wie diese:



liegen zu lassen.

Ich nehme außer denen verschiedenen Lagen nur zwey Hauptlagen, oder Positionen an; nämlich: die erste auf dem untersten H der A Saite mit dem ersten Finger

und die zweite auf dem darauffolgenden E.



restent fixés sur la corde.

Il n'y a que deux positions principales, dont la première sur le Si de la chanterelle avec le premier doigt-

la seconde sur le Mi-

Setzt man in der zweiten den ersten Finger auf, so ruht der untere Theil der Hand auf der Zarge neben dem Halbe: der Daumen umschlingt denselben etwas mehr als in der Ersten, und diese wird dadurch um desto sicherer.

Setzt man mit dem Daumen ein, so geschieht dieses, wie gesagt ohne die Haltung des Ganzen zu verändern; nur daß die Finger um ein wenig mehr schief die Saiten berühren. Der Daumen wird gewöhnlich mit der rechten Seite grade auf zwey Saiten, so, daß er mit dem Stege parallel liegt und (wenn die Saiten rein sind) grade eine Quinte deckt, gesetzt.

Die D Saite muß noch vor dem ersten Gelenk darunter liegen, und die Spitze desselben darf das G nicht berühren, wenn der Aufsatz auf A und D genommen ist. - Erheicht es die Ausführung einer Stelle, so muß er eben so auf G und C herüber gesetzt werden.

En prenant ce Mi avec le premier doigt, la main repose sur l'éclisse pres du manche avec d'autant plus de sûreté, que le pouce embrasse le manche un peu d'avantage.

En se servant du pouce, l'attitude du joueur, comme nous l'avons déjà dit, ne change en rien. Seulement les doigts tombent un peu moins d'aplomb sur les Cordes. Le pouce se place sur deux Cordes du côté intérieur, parallèlement avec le chevalet, de manière que (si les cordes sont juste) il embrasse l'étendue d'une quinte.

La corde du Re doit se trouver avant la première phalange, et le bout du doigt, en supposant qu'on ait posé le pouce sur le La et le Re de la chanterelle ne doit pas toucher le Sol. Si au contraire la phrase l'exige on le transpose également sur le Sol et l'Ut.

Im Aufsatz auf einen halben Ton, z. B.



Quando on doit saisir un demiton.

P.E. dans le passage suivant -

wird der Daumen mehr mit seiner linken Seite nach dem Hals hinzu gehalten, welches man im Aufsatz eines ganzen Ton's nicht nöthig hat.

Je fester die Finger die Saiten niederdrücken, desto besser wird bey guter Führung des Bogens der Ton.

on incline le côté supérieur du pouce un peu vers le manche; ce dont on n'a pas besoin quand on prend un ton entier.

Plus les doigts appuient sur la corde, et plus le son sera agréable, en y joignant toute fois une conduite d'archet légère et calme.

## VIERTER ABSCHNITT

### Von der Haltung und Führung des Bogens

Dieser Abschnitt, der wichtigste für den Violoncellisten, ist zugleich der allerschwierigste in der Ausführung sowohl, als in der Beschreibung. Es giebt nämlich eine Menge kleiner Dinge, die dabey wesentlich, und doch schwer in Worten auszudrücken sind. Deutlicher als mehrere Bogen Unterricht lehren können, wird dem Schüler, was er thun soll, des Lehrers Beispiel zeigen. Indessen werde ich mich so deutlich als möglich zu machen suchen, sollte es auch mit einiger Weitläufigkeit geschehen müssen. Es scheint zweckmäßig die ganze Wissenschaft des Bogens auf zwey Punkte zurückzuführen, nämlich: wie man ihn regelmäßig halten und führen soll. Ueber die Haltung sind die Meister nicht einig, und man findet unter den besten Spielern solche, die ihn so nahe als möglich am Frosch, andere, die ihn bedeutend kürzer fassen. Von beyden ist das Extrem, wie überall so auch hier schädlich. Fasst man den Bogen zu lang, so daß etwa der kleine Finger über die Schraube heraus liegt, so ist man nicht wohl im Stande den gehörigen Nachdruck zu geben, und läuft beym Forte Gefahr den Bogen aus den Fingern schnellen zu sehen. Noch viel fehlerhafter ist es ihn zu kurz zu fassen, so daß der kleine Finger einige Daumenbreit vor dem Frosch zu liegen kommt. Hierdurch liegt die Schwere des Bogens hinter der Hand, wo man sie nicht zur Bildung des Ton's

## Quatrième Section

### De la manière de tenir et de conduire l'archet.

Cet article, le plus important pour le joueur de violoncelle est en même temps le plus difficile à exécuter et à décrire, par la quantité de petites nuances qui, essentielles en elles mêmes, se refusent à une explication verbale. Beaucoup plus clairement que ne le pourroit une instruction de plusieurs pages, l'élève saisira ce qu'il doit faire, en imitant l'exemple du maître. Nous tâcherons cependant de rendre la chose aussi claire que possible au risque de paroître quelques fois trop diffus.

Il paroît essentiel de réduire toute la science de l'archet, sur deux points, savoir: de le tenir et de le conduire.

Les professeurs ne sont point d'accord sur la manière de tenir l'archet. Parmi les plus forts joueurs on en trouve qui le tiennent aussi près que possible de la hausse, d'autres qui le prennent beaucoup plus court. Des deux manières, l'excès est nuisible. En prenant l'archet trop long, de manière à ce que le petit doigt repose sur le bouton il est impossible de l'appuyer avec la force nécessaire et en jouant un forté, on risquera de le voir sauter des doigts. Il est encore plus vicieux de le prendre si court que

benutzen kann, man vermag keine lange Note zu halten, und man erniedrigt sich zu dem Anstand eines gemeinen Fiedlers.

Ueber die Spannung des Bogens lässt sich nichts vorschreiben, indem hier alles von der Gewohnheit abhängt. Es scheint indessen, daß das Spiel im ganzen Orchester (ripieno) einen stärker gespannten Bogen erfordert als das Solo.

Die Schwere oder Leichtigkeit hängt ebenfalls bloß von der Gewohnheit ab.

Weniger gleichgültig ist die Länge des Bogens.

Düport bemerkt sehr richtig, daß ein Bogen, der, wenn man den Arm ganz ausgestreckt, sich noch nicht an seiner äußersten Spitze befindet, offenbar zu lang ist. Dies hat den Nachtheil, daß die Hand nicht Kraft genug auf diese Länge zu vertheilen vermag.

Die zweckmäßigste Länge scheint daher die von 36 Zoll (oder 1 1/2 Elle sächsisch) vom Schraubenkopf bis zur Spitze gerechnet. Düport empfiehlt die Länge von 27 pouces von beyden Endpunkten gerechnet, und 24 pouces für die Länge des Haars.

Wir kehren zur Haltung des Bogens zurück. Man lege den Daumen so nahe an den Frosch als möglich und setze ihn mit dem vordersten Theil, dem Nagel gegenüber, etwas schräg an den Bogenstock an. Biegt man ihn zu sehr einwärts nach dem ersten Gelenck, so hat die Hand weniger Leichtigkeit. Den obern Theil des Armes halte man nicht zu hoch, weil dies geziert aussieht. Die innere Hand wird ohne Zwang gekrümmt, über dem Bogenstock ein wenig hervorragend gehalten. Der Zeigefinger sey etwas, aber weniger als die andern, gekrümmt. Der Mittelfinger berührt das Haar, der vierte und kleine ruhen ohne Zwang auf dem Stocke; nie man denn überhaupt Sorge fragen wird, die Finger ohne Zwang neben einander, weder zu weit noch zu nah zu halten. So lange man auf dem A, D und G spielt, sey die Spitze des Bogens nach dem Stege abwärts und der Stock desselben nach dem Griffbrette geneigt. Dagegen muß auf dem C welches schwerer in Vibration gesetzt wird der Bogen mit den Haaren senkrecht aufgesetzt werden. Je mehr man Ton aus dem Instrumente ziehen will, je mehr muß der Druck des Daumens und Zeigefinger's auf den

le petit doigt se trouve à quelques pouces en avant de la hausse. De cette maniere tout le poids de l'archet reste dernière la main, où il ne sert à rien; on ne sauroit filer le Son et on contracte l'air et la position d'un mauvais menestrier.

Il est difficile de prononcer sur la tension de l'archet, puisqu'ici tout dépend de l'habitude. Il paroît cependant que le jeu d'orchestre (ripieno) exige un archet tendu d'avantage que le Solo.

C'est encore l'habitude qui décide du poids de l'archet.

Il n'en est pas de même pour la longueur.

M<sup>r</sup> Duport observe très justement qu'un archet qui n'en seroit pas encore à sa pointe, lors qu'on aurait complètement ouvert le coude, seroit sans contredit, trop long. Ceci entraîne le désavantage, que la main n'a pas assez de force à répartir sur cette longueur.

La longueur la plus convenable paroît celle de 36 pouces (ou 1 1/4 aune de Saxe). M<sup>r</sup> Duport la porte à 27 pouces compris la tête et le bouton; et celle du crin environ 24 pouces.

Retournons à la manière de tenir l'archet.

Le pouce doit être aussi près que possible de la hausse et appuyé contre la baguette avec l'endroit vis-à-vis de l'ongle. En le pliant trop en arrière vers la première phalange, la main perd sa légèreté. La partie supérieure de l'avant bras doit être un peu plus basse que la baguette et la main arrondie sans effort. L'index sera un peu plié, mais moins que les autres. Le doigt du milieu effleure le crin, l'annulaire et le petit doigt reposent d'une manière aisée sur la baguette; en general on aura soin de placer les doigts sans affectation, ni trop près ni trop écartés l'un de l'autre. Tant qu'on joue sur les cordes de La, Re et Sol la pointe de l'archet doit être inclinée vers le chevalet, et la baguette vers le sillet. Au contraire sur l'Ut, qu'il est difficile de faire bien vibrer, le crin doit porter à plomb. Plus on veut tirer de son, et plus il faut augmenter la pression du pouce et de l'index sur la baguette. Mais on aura soin de ne point roidir le poignet, qui doit se mouvoir avec la plus grande légèreté.



Bogenstock vermehrt werden. Aber man hüte sich dabey das Handgelenk steif zu machen, welches stets mit der größten Leichtigkeit gehalten werden muß. Der Bogen verändert seine Stellung in der Hand nicht, und der Uebergang von einer Saite zur andern wird blos durch die Wendung des Handgelenkes bewirckt. Die Haare bestreichen die Saiten möglichst rechtecklich - ein's der Geheimnisse einen guten Ton hervorzubringen. Der Fehler aller Anfänger ist die Spitze des Bogens bald hoch bald tief zu führen.

Der Bogen wird, der gewöhnlichen Regel nach, ohngefähr zwey bis drey Fingerbreit vom Stege entfernt geführt. Indessen bemerckt Düport sehr richtig (S. 158) daß diese Entfernung von der Muskelkraft der linken Hand abhängt. Wer die Finger dieser Hand sehr fest und kräftig aufgesetzt, darf sich dem Stege mehr nähern und wird dennoch einen schönern Ton hervorbringen, als der, dessen Finger weniger Stärke besitzen, und der so nah am Stege, kratzen würde. Es muß daher ein jeder Studierender mittelst seines Ohr's prüfen, in welcher Art sein Ton am nettesten und vollsten anspricht. Im allgemeinen bleibt es wahr, daß man bey'm Forte sich dem Stege nähern und bey'm Piano davon entfernen müsse.

Man setze nun auf der C Saite den Bogen vom Frosch an, so auf, daß der Stock sich ein wenig mehr nach dem Stege neigt, und wende mit dem Handgelenke den Bogen (ohne zu ziehen) auf G, D und A - so wird der Bogenstock von selbst sich auf jeder Saite mehr dem Griffbrette zukehren. In dieser Richtung müssen alle Saiten bey'm Studium berührt werden. Setzt man auf der A Saite den Bogen im Abstrich auf, so ist die Hand, wie Fig. II zeigt, gerichtet. Man ziehe nun den Bogen so, daß der obere Theil des Armes sich nicht nach hinten bewegt, sondern je näher man der Bogen spitze kommt, desto ausgestreckter sey, so daß, wenn der Bogen zu Ende ist, die drey Punkte der Faust, der Schulter und der Bogen spitze, ven-

L'archet conserve sa place dans la main et les transitions, d'une corde à l'autre ne s'operent que par le poignet. Le crin doit former en poussant et tirant l'archet, une c'querre parfaite avec la corde. Ceci est un des secrets de tirer un beau son. Rien ne s'y oppose d'avantage que le défaut de tous les commençans de conduire la pointe de l'archet de maniere a ce qu'elle approche tantôt du chevalet, tantôt de la touche.

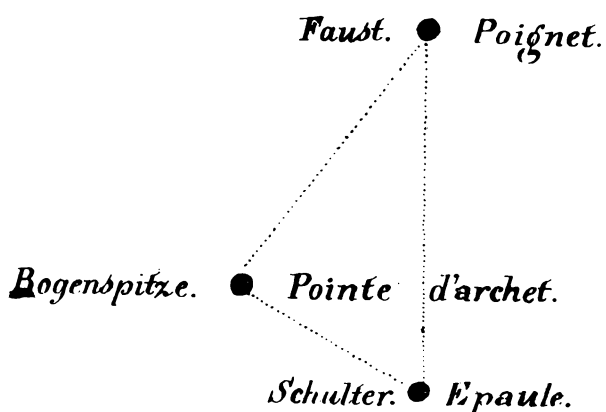
On fixe ordinairement la place que l'archet doit occuper dessus la corde, à deux ou trois pouces du chevalet. Cependant M<sup>r</sup> Dupont dans son Essai (page 158) observe très justement que cela dépend de la force musculaire de la main gauche. Celui qui aura le tact de la main gauche tres nerveux, pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet, et tirera un beau son, tandis que celui qui aura ce tact plus foible, sera obligé de fixer cette place un peu plus éloignée, sans quoi il raclera. C'est donc au joueur à chercher lui même cette place ou cette distance, jusqu'à ce qu'il sente que le son est partout rond, pur, net et égal. Il est constaté d'ailleurs que pour le Forté il faut s'approcher du chevallet, et pour le Piano, s'en éloigner.

Qu'on pose donc l'archet sur la corde Ut, près de la hausse en inclinant la baguette vers le chevalet: qu'on tourne alors l'archet avec le poignet seulement, sans tirer, sur les cordes du Sol, Re et La et on verra l'archet se diriger de soi-même sur chaque corde vers la touche. C'est dans ce sens qu'il faut toucher les quatre cordes, en etudiant.

En posant l'archet sur le La à vide et tirant en suite, la main se trouve placée comme l'indique la Pl. III. En continuant de tirer il faut tâcher que l'archet ne se dirige point en arriere, mais qu'au contraire, plus on approche de la pointe et plus le bras soit étendu, de



man sie durch Linien ausdrücken wollte, ohngefähr diese Figur bilden würden:



maniere que lorsque l'archet est fini, les trois points du poignet, de l'épaule et de la pointe de l'archet en les désignant par des lignes forment à peu-près cette Figure:

Hierzu ist es nöthig den Ellenbogen ganz auszustrecken. Bey der D Saite ist dies weniger und bey'm G noch weniger möglich, indem man sonst das A oder D mit berühren würde; doch muß der Arm, wenn man die Spitze des Bogens erreicht eben so grade ausgestreckt seyn, nur wird das Handgelenck dann nicht vorwärts sondern in grader Linie mit dem Stege fortgeführt.

Daß sich das Handgelenck bey der A Saite mehr unter- und bey der C Saite über der Hand befindet, davon kann man sich am besten überzeugen, wenn man den Bogen auf der A Saite im Abstrich bis an die äußerste Spitze zieht, und alsdann die C Saite in Aufstrich berührt. — Da der Vorderarm nicht hinreichend ist, den Bogen in seiner ganzen Länge zu benutzen, so muß der Hinterarm im Aufstrich so weit mit hervor als im Abstrich mit zurückgezogen werden.

Bey der C Saite führt man also die Hand in vorerwähnter Richtung, wie Fig. III zeigt, mehr unter dem Vorderarm hin und her, und das Faustgelenck muß hier etwas höher gehalten werden.

Bey'm Studium setze man den Bogen sanft ein und suche dem Ohr das hin und herziehen des Bogens durch eine möglichst stete Haltung der Hand unhörbar zu machen.

Wir gehen nun, da wir gelernt haben den Bogen regelmäßig zu halten zu dessen Führung über.

Pour cet effet il est essentiel de bien ouvrir le coude. Sur la corde du Re ainsi que sur le Sol cela n'est pas aussi bien praticable, parce qu'on toucheroit le La ou le Re; cependant en s'approchant de la pointe de l'archet, on aura également soin de bien ouvrir le coude, avec la différence seulement, que le poignet au lieu de se porter en avant, tire l'archet en parallele avec le chevalet.

Il est aisé de se convaincre en jouant sur la chanterelle, que le poignet doit être plié en dehors, et sur l'Ut en de dans. Ce dont on peut se persuader en tirant l'archet jusqu'à la pointe sur la chanterelle et poussant en suite l'Ut.

Puisque l'avant bras seul ne suffit par pour employer l'archet jusqu'à la pointe, l'arrière-bras doit avancer en poussant, autant qu'il est obligé de se porter en arrière en tirant.

Sur la corde Ut on conduira la main comme l'indique la Fig. III. en la pliant sous l'avant-bras et en élevant le poignet.

En étudiant on tâchera de dérober à l'oreille la différence entre l'action de tirer ou de pousser l'archet; ce qu'on atteint en conduisant la main aussi tranquillement que possible, et en posant l'archet également sans force.

Après avoir enseigné comment on doit tenir l'archet, nous passerons maintenant à l'art de le conduire.

Die ganze Wissenschaft der Bogenführung läßt sich auf drey Arten der Bewegung der Hand zurückführen. In ihnen ist die Grundlage aller erdenklichen Stricharten enthalten, und sie müssen daher der Hand sowohl im Auf- als. Abstrich, bis zur höchsten Leichtigkeit eigen seyn. Je eigensinniger man, in Erlangung dieser Vollkommenheit seyn wird, je sicherer ist man, daß, das was man leistet, den Stempel der Meisterschaft trägt. Deshalb aber sey man nie zufrieden, wenn man eine Strichart mittelmäßig herausbringt, sondern lasse vielmehr nicht eher nach, als bis alles gleich sicher, nett, rund und willig herauskömmt.

Die obenerwähnten Bewegungen sind folgende:

1./ Der lange Strich.

Der Bogen wird leis aufgesetzt, und der Ton steigt vom piano bis zum fortissimo und verhallt wieder ganz schwach.



2./ Der wellenförmige Strich.



3./ Der gestosene Strich.



Aus N<sup>o</sup> 2 und 3 entstehen die zusammengebetzten Stricharten, von denen ich später eigne Beispiele geben werde, und ferner die verschiedenen Arten punctirter Noten, von welchen im fünften Abschnitt die Rede seyn wird.

Als eine treffliche Uebung für das Handgelenk, empfehle ich diese Figur. Die beyden kurzen Noten

Toute la science de la conduite de l'archet et capable d'être reduite a trois sortes de mouvements de la main. C'est en eux qu'est renfermé la base de tous les coups d'archet imaginables; et c'est pour cette raison qu'il est necessaire que la main s'en rende complètement maitre tant en tirant qu'en poussant. Plus on mettra d'opiniâtreté à ce travail: et plus ce qu'on jouera, portera l'empreinte de la perfection. Que seulement on ne se contente jamais d'exécuter un passage médiocrement bien, mais qu'au contraire on l'étudie jusqu'à ce que chaque note réponde avec netteté, précision et aplomb.

Voici les trois mouvements indiqués ci-dessus:

1./ Le trait allongé.

L'archet se pose très doucement, et le son commence très faiblement, en accroissant jusqu'au fortissimo, et mourant insensiblement.

2./ Le trait ondulé.

3./ Le trait détaché.

En combinant les traits N<sup>o</sup> 2 et 3 on a trouvé une quantité de coup d'archet composés; dont nous donnerons des exemples plus tard, et plusieurs manieres de pointer, des quelles nous parlerons à la section V<sup>eme</sup>.

Comme un travail très propre à atteindre ce but, nous recommandons l'exercice réitéré

werden ganz ausschließlich mit dem Handgelenke gestossen, indem man nicht mehr als zwey oder drey Finger breit Bogenlänge, bald an der Spitze, bald am Frosche dazu verwendet.

de cette phrase. Les deux premières notes doivent être détachées du poignet seulement, en n'employant que deux ou trois pouces de toute la longueur de l'archet, tantôt à la pointe, tantôt presque à la hausse.



Eine zweyte Figur um das Gelenck auf zwey Saiten zu üben ist diese:

Autre manière de plier le poignet sur les deux cordes.



Eine dritte auf drey Saiten diese:

Sur trois cordes.



und eine vierte auf vier Saiten folgende:

Sur quatre cordes.



Die Figur b ist dem Schüler nicht genug zu empfehlen, um das Gelenck der rechten Hand zu üben. Man nehme es zuerst langsam, und ziehe den Bogen ganz durch, bis das Gelenck durch das Wenden des Bogens von einer Saite zur andern, sowohl am untern als auch am obern Theil des Bogens die gehörige Gewandheit erhalten hat; alsdann kann man es nach und nach geschwinder, und auch mit weniger Bogen üben. Man übe diese Figur auf A und D so lange bis sie gut geht, alsdann kann man zu den übrigen schreiten. Dieses Studium ist auch wegen den folgenden arpeggios C und D von welchen überhaupt im sechsten Abschnitt ausführlicher die Rede seyn wird, unumgänglich nothwendig.

L'élève ne sauroit assez étudier cette phrase b) pour former le poignet. On commence très lentement en employant l'archet dans toute sa longueur. Quand le poignet par la transition d'une corde à l'autre sans la moindre roideur, a atteint la flexibilité nécessaire il est permis de prendre le mouvement plus vif et d'employer moins d'archet. On commence ce travail sur les cordes La et Re, avant de passer au Sol et Ut. Cette étude contient la base des arpeggios ou batteries desquels traite plus au long la section sixième, et doit indispensablement les précéder.

Jeder Anfang eines Tonstück's im guten Tacktheil hebt gewöhnlich mit dem Abstrich, so wie jeder Aufackt mit dem Aufstrich an; allein, in diesem

Chaque morceau de musique s'il ne commence point en levant, doit être commencé en tirant l'archet. Cependant il y a ici des exceptions indiqués par les principes de

Punct, giebt es Ausnahmen wozu die zweckmäßi-  
gere Führung des Bogens veranlaßt. Passa-  
gen dieser Art: z. B.



sind zwar möglich im Abstrich zu machen, und bedin-  
ders in langsamen Zeitmaas; allein in geschwinden  
Tempo macht man solche und ähnliche Stellen im Auf-  
strich mit unendlich mehr Leichtigkeit: daher ist die  
allgemeine Regel – Passagen dieser Art im Auf-  
strich, und dergleichen:



im Abstrich anzufangen.

conduite de l'archet. La phrase notée ici bas

peut se jouer entirant l'archet quand c'est dans  
un adagio. Mais si c'est un allegro on le rend  
avec beaucoup plus de facilité et de précision  
en le poussant. Cette autre au contraire se joue  
en tirant l'archet.

## FÜNFTER ABSCHNITT.

Von Fingersatz, mit Bezug auf die nach-  
stehenden leichten Uebungen in allen Tonarten.

Der gewöhnliche Fingersatz ist bey jeder Tonleiter  
gleich über den Noten angegeben, und bleibt in dei-  
ner Tonart, bemerkte Ausnahmen abgerechnet im-  
mer derselbe, und so auch wird die Lage der Hand  
nicht eher verändert, als bis ein anderer Fingersatz  
vorgeschrieben ist. Dieses findet anfänglich vorzüg-  
lich in N<sup>o</sup> 21 u. s. v. statt. Der obenstehende Fin-  
gersatz der Tonleitern, ohne leere Saiten, ist größ-  
tentheils abwärts, wie aufwärts, und nur in den  
Molltonarten findet die angegebene Ausnahme statt.  
Man hat noch mehrerley Arten von Fingersatz für die  
Tonleitern; allein, schon die gewöhnliche Art ist  
hinreichend, und man studire dieselbe nur anfäng-  
lich langsam, rein, und mercke dabey immernäh-  
rend auf die gegebenen Regeln des Bogenstrich's.

Da bey den leichten Uebungen kein Zeitmaas  
angegeben worden, so ist zu bemerken, daß die-  
jenigen, welche eine gleichförmige Figur enthalten,

## Cinquieme Section.

Du doigtér; relativement aux Étu-  
des suivantes dans tous les tons

Le doigtér généralement reçu, est marqué  
au dessus de chaque gamme, et ne doit point  
être changé tant que le mode dure, quelques  
exémptions près, qu'on fera connoître. De même  
la main ne doit point se déranger, tant que le  
doigtér ne change pas. Ce qui servira de règle,  
Surtout pour les N<sup>o</sup> 21 & cet. Le doigtér  
des gammes, sans cordes à vides, est pour la  
plus part le même en montant comme en des-  
cendant, et ce n'est que dans les modes mineurs  
que les exémptions des quelles on a fait mention,  
ont lieu. On a plusieurs doigtér, mais la manie-  
re ordinaire étant Sufficiente, on aura soin  
au commencement de les jouer lentement, très  
juste et en observant les règles donnés pour la  
conduite de l'archet.

Quant au mouvement, qui ne se trouve  
point fixé dans les Leçons, on pose pour

in lebhafteren Tempo vorgetragen werden können.

Bey'm Studium der Tonleitern, und denen ersten Uebungen ohne Begleitung benutze man die ganze Länge des Bogens; so wie bey denjenigen, die in langsamer Bewegung vorgetragen werden sollen.

N<sup>o</sup> 8 und die darauf folgenden ohne Begleitung übe man nach dem halben Schlag C in Abschrich.

Um nicht zu weitläufig zu werden, so theile ich nur von den Nöthigsten, die Uebungen betreffend meine Ansicht mit, und spreche blos von der ersten Stimme. Nützlich aber ist es auch, daß der Schüler die zweite übt, und jeder Lehrer wird, wenn die mechanische Schwierigkeit überwunden ist, auf den Vortrag selbst sehen.

In C dur bleibt die linke Hand in ihrer natürlichen Lage, allein in A moll erscheint nun eine unnatürliche, oder vielmehr unbequeme, und diese ist:



Aehnliche Stellen findet man zu viele, als daß es nöthig wäre, sie alle hier zu berühren, und im wesentlichen gleichen sie sich auch.

Diese z. B. sind unbequem, — und diese liegen, was man sagt, in der Hand.



Die Regel im Allgemeinen also bleibt, daß drey ganze Töne — z. B.



immer mit dem ersten, zweiten und vierten Finger bis zum ersten G oder As auf der A Saite genommen werden.

principe, que ceux qui ne renferment qu'une phrase, peuvent être exécutés avec plus de vivacité.

En étudiant les gammes et les premières Leçons sans accompagnement, on se servira de l'archet dans toute sa longueur, ainsi que dans celles où les phrases varient souvent.

Le N<sup>o</sup> 8 et les suivants sans accompagnement doivent être tirés après la blanche Ut.

On ne parle généralement que de la première partie. Cependant il sera utile que l'élève étudie aussi celle de l'accompagnement, et s'il a vaincu les difficultés mécaniques le maître aura soin de former le goût.

En Ut majeur la main se trouve dans sa position naturelle, mais en La mineur celle-ci se trouve altérée, P.E.

Ces fortes de passages reviennent si souvent, qu'il seroit inutile de les alleguer tous, aussi se ressemblent-ils tous pour l'essentiel. P.E. les

phrases sont incommodes — au lieu que les suivantes se trouvent sous la main.

La règle générale sera donc, que trois tons entiers P.E.

seront toujours pris avec le 1<sup>er</sup>, 2<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> doigt jusqu'au premier Sol ou La b sur la chanterelle.

Noch eine unbequeme Lage der Hand ergibt sich aus folgenden und ähnlichen Stellen:



Encore un passage gênant pour le doigté est celui-ci:

Bey N<sup>o</sup> 18 nimmt man Strich um Strich; denn es würde unnöthig ermüden, wollte man in jedem Takt die zwey Viertel in Aufstrich machen.

N<sup>o</sup> 20 ist besonders zur Übung des Gelenck's der rechten Hand berechnet, und wird mehr nach der Spitze des Bogens hin, gemacht. N<sup>o</sup> 23 – 24 und 26 macht sich besser nach der Mitte des Bogens, besonders in geschwinder Bewegung. Bey N<sup>o</sup> 27 muß die zweite, vierte, sechste und achte Note eines Takt's jedesmal eben so schnell aufwärts gestrichen werden als die vorhergehenden langsamer abwärts, und man darf daher nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ohngefähr den halben obersten Theil desselben benutzen.

Häufig haben Tonstücke einen Anfang wie z. B.



Hier muß man die erste Note mit so wenig Bogen, und so nahe als möglich am untern Theil desselben in Aufstrich machen, damit die folgende lange Note in Abstrich die gehörige Kraft bekommt.

Die nämliche Regel findet nun auch bey der Figur dieser Nummer mit folgender Strichart Statt:



nur daß die kurze Note hierbey aber sowohl in Ab- als in Aufstrich geübt werden muß.

Ich glaube nichts besseres thun zu können, als des berühmten Dupont's Worte hierüber, in seinem Essai 4<sup>te</sup> S. 170 und 171. herzusetzen.

» Der Bogenstrich bey'm Punctiren ist auf zweyerley Weite auszuführen. Die erstere ist sehr leicht;

Le N<sup>o</sup> 18 se joue a tout coup d'archet; car on se laisseroit sans but voulant toujours pousser les deux noires dans chaque mesure.

N<sup>o</sup> 20 est destiné spécialement à degourdir le poignet de la main droite et doit être joué vers la pointe de l'archet. Les N<sup>o</sup> 23 – 24 et 26 avec le milieu de l'archet surtout dans un mouvement vif. Dans le N<sup>o</sup> 27 la seconde, quatrième, sixième et huitième note de chaque mesure doivent être poussées avec vivacité, tandis que la précédente sera tirée avec lenteur. Il ne faut donc pas se servir de toute la longueur de l'archet, mais seulement des trois quarts vers la pointe.

Beaucoup de morceau commencent ainsi, en levant.

Cette double croche se joue avec le moins d'archet aussi près que possible de la hausse en poussant afin que la ronde puisse être tirée avec l'appui nécessaire.

De la même manière on exécutera le passage suivant:

en observant que les doubles croches doivent être alternativement poussées et tirées.

Jecrois ne pas pouvoir faire mieux que de rapporter la dessus les propres paroles du célèbre Dupont dans son Essai 4<sup>te</sup> Pag. 170 et 171.

» Le coup d'archet piqué s'exécute de deux manières. La première est très simple. On tire

man zieht mit einigem Nachdruck die erste Note mit Abstrich, und stößt die zweyte kurz im Her- aufstrich, u. s. v. z. B.



avec appui la première note qui est pointée, et la seconde se pique en repoussant l'archet, et ainsi de suite P. E.

Die zweyte Art ist etwas schwieriger, allein sie hat den Vortheil mit mehr Lebhaftigkeit und Kraft ausgeübt werden zu können. Die erste punctirte Note wird fast ganz durchgezogen (im Abstrich) und man hält mit dem Bogen gegen die Spitze zu an, *sauz* setzt man die Saite noch einmal in Bewegung, um die kurze Note nachzubringen. Hierauf stößt man (im Aufstrich) die folgende punctirte Note, indem man den Bogen beynahe erst am Frosch still hält; nun packt man die Saite auf's neue um die punctirte Note zu stoßen, u. s. v. Dieser Strich ist durch Worte sehr schwer zu versteh'n, allein wenn der Lehrer mit dem Bogen in der Hand, ihn vormacht, so begreift der Schüler augenblicklich, worauf es ankömmt. Nämlich immer zwey Noten auf einen Strich zu machen, allein indem man sie abstößt und nach ihrer Geltung aushält. z. B. »



La seconde maniere est un peu plus difficile, mais elle a l'avantage de pouvoir s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La première note pointée se tire de presque tout l'archet et l'arrêtant vers la pointe on r'attaque la corde une seconde fois pour retirer encore la note piquée; on pousse alors la note pointée qui suit en arrêtant l'archet presque au talon: on r'attaque la corde encore une fois pour repousser la note pointée, ainsi de suite. Ce coup d'archet est très-difficile à comprendre par une simple explication, mais en le démontrant l'archet à la main, et en l'exécutant plusieurs fois devant l'élève, alors il le sent. C'est en un mot faire deux notes du même coup d'archet, mais en les détachant expressement selon leur durée respective. P. E. »

Bey N<sup>o</sup> 30 ist es wegen des Characters der Figur nöthig, besonders die Achthteilnoten in derselben kurz abzustößen. In N<sup>o</sup> 32 müssen die drey letzten zusammengeschliffenen Achtel mit Sparsamkeit des Bogens gemacht werden; denn sonst ist es nicht möglich, die ganze Figur auf einer gewissen Stelle zu machen. Man darf also nicht mehr Bogen nehmen, als man bey dem vorhergehenden Achtel in Abstrich gebraucht. Bey N<sup>o</sup> 35 nehme man zu den vier Sechszehnthelnen fast die ganze Länge des Bogens in Aufstrich, und stoße die zwey Achtel kurz unten ziemlich nahe am Frosch mit dem Gelencke ab, damit man für die zwey aneinander gebundenen

Dans le N<sup>o</sup> 30 le caractère du passage exige de détacher très-court les simples croches. Dans le N<sup>o</sup> 32, il faut couler les trois dernières simples croches en ménageant beaucoup l'archet, autrement il serait impossible de faire le passage sur cette étendue de l'archet. N<sup>o</sup> 35 exige presque toute la longueur de l'archet en poussant les quatre doubles croches, on détachera du poignet tout pres de la hausse les deux simples croches, afin de pouvoir tirer de tout l'archet les deux noires syncopées.

Viertheile die ganze Länge des Bogens in Abstrich benutzen kann.

N<sup>o</sup> 36 und andere ähnliche Passagen werden gewöhnlich in der Mitte des Bogens abgestossen.

N<sup>o</sup> 37 wird mit dem größten Theil des Bogens gemacht, und nützlich wird es seyn, übt man nachher auch die vier letzten Achtel eines jeden Takt's in Abstrich so:



Aus dem Achtel Ais und Cis macht man des Ausdrucks wegen ein Sechzehnthel, indem sich der Bogen jedesmal etwas heben muß. Die unbequeme Lage der linken Hand ist mit einem Strich bezeichnet.

Die zwey Achtel des ersten Takt's in N<sup>o</sup> 38 werden getragen gespielt, d. h. jede Note erhält einen sanften Druck des Bogens, und dieser wird, ohne daß sich die Haare gänzlich von den Saiten entfernen, größtentheils mit dem ersten Finger bewirkt. Stellen, wie in N<sup>o</sup> 41 verlangen, daß man wegen mehrerer Kraft das zweyte Viertel in Abstrich nimt. Die Uebung N<sup>o</sup> 42 ist wegen der arpeggio-Figur, wobey die rechte Hand, wie oben erwähnt, geübt werden kann, und wegen der Intonation von doppelten Vierteln. In N<sup>o</sup> 43 bewegt sich der Bogen in der Mitte, und so auch in N<sup>o</sup> 44, nur daß letztere Nummer mit dem untersten Theil des Bogens angefangen wird.

Bey N<sup>o</sup> 45 ist es nöthig, anfänglich Achtel zu zählen, indem dieses Stück für die Uebung im Takt besonders berechnet ist. Bey N<sup>o</sup> 46 und 47 ist die nämliche Regel, wie bey N<sup>o</sup> 43 anwendbar, indeßen bey'm ersten Studium ist immer die beste Regel viel Bogen zu benutzen damit der Arm Kraft und Gewandheit bekommt. Die erste gestossene Note bey N<sup>o</sup> 49 wird jedesmal geschwind gezogen, und bekommt dabey einen Druck während dem Ziehen welcher aber nicht eher, als der Bogen sanft aufgesetzt

N<sup>o</sup> 36 et les passages ressemblans se détachent ordinairement du milieu de l'archet. N<sup>o</sup> 37 s'exécute presque avec toute la longueur de l'archet; il sera utile de s'exercer à tirer les quatre dernières simples croches de chaque mesure, de cette manière:

Les simples croches La ♯ et Sol ♯ se changent par l'expression qu'on y met en doubles croches. La position incommode de la main gauche est marquée d'un trait.

Les deux simples croches de la première mesure dans le N<sup>o</sup> 38 se jouent avec portamento c. a. d. qu'à chaque note l'archet doit être doucement appuyé, ce qui s'effectue par la pression de l'index sans que le crin quitte la corde. Le N<sup>o</sup> 41 exige de tirer la seconde blanche, afin d'avoir plus de force. La leçon 42 offre la double étude de l'arpeggio et d'une intonation difficile. Les N<sup>o</sup> 43 et 44 doivent se jouer du milieu de l'archet, en observant que dans le N<sup>o</sup> 43 on commence en plaçant l'archet près de la hausse.

Dans le N<sup>o</sup> 45 il sera bon de compter les simples croches, puis que la difficulté de ce morceau consiste dans la mesure.

Le N<sup>o</sup> 46 et 47 se jouent comme 43. On observera qu'en étudiant on fera bien d'employer l'archet dans toute sa longueur, pour acquérir de la force et de l'agilité. La première note du N<sup>o</sup> 49 sera poussée avec rapidité et en posant l'archet doucement sur la corde et l'appuyant en suite un peu; les trois autres seront coulées. Si on appuie l'archet



ist, erfolgen darf, und die darauf folgenden drey geschliffenen werden mit der nämlichen Quantität von Bogen aufwärts gezogen. Setzt man z. B. in *fp.* oder *rfz.* den Bogen gleich fest auf, so entsteht Kratzen. Im Orchesterspiel ist es weniger bemerkbar, allein, auch da ist es eine üble Gewohnheit der meisten Geiger und Violonzellisten. Die linke Hand erlangt bey dieser Nummer auch z. B. durch Sprünge, wie im fünften Takt von *D* der *A* Saite zum *B* auf der *D* Saite u. s. w. Gewandheit.

## SECHSTER ABSCHNITT.

### Von den Stricharten.

Die zusammen gesetzten Stricharten dienen theils zur angenehmen Abwechslung, theils sind sie das Mittel, manche Figuren deutlich herauszubringen. Sie werden vom Componisten durch die Zeichen  $\frown$  und  $\text{v}$  angegeben, und wenn dieser selbst ein Violonzellspieler ist, so kann man nichts besseres thun, als sich gewissenhaft an die von ihm vorgeschriebenen Stricharten zu binden. Bisweilen aber bezeichnen Componisten, die das Instrument nicht genau kennen, den Bogenstrich falsch und so wird oft eine Stelle unausführbar, die richtig bezeichnet, leicht gewesen wäre. Es ist klar, daß eine höchst widrige Würckung entstehen muß, wenn man in brillanten, geschwinden Stücken zu viel, oder in langsamen Gesangstellen zu wenig Bogen nimmt. Daher die Regel: bey vielen Noten im schnellen Tempo kurzen Strich, bey wenig Noten im langsamen Tempo langen Strich.

Kehren wir zu der Art, wo zwey geschliffen und zwey gestossen werden, weil es zur größten Erleichterung der übrigen dient, sie ganz inne zu haben. Z. B.

de suite avec force sur la corde quand il y a un *fp.* – ou *rfz.* on la fera crier. Il est vrai qu'en jouant en plein orchestre on ne s'en appercevrait pas, cependant c'est toujours une mauvaise habitude de beaucoup de joueurs de donner des saccades. Cette leçon tend à fortifier la main gauche par les transitions subites du *Re* sur la chanterelle au *Si* b majeur sur le *Re* et cet.

## Sixieme Section

### Des differents coups – d'archet.

Les coups d'archet servent à varier agréablement un passage et offrent quelques fois le seul moyen d'exécuter une phrase. Le compositeur indique les coups d'archet par les signes  $\frown$  ou  $\text{v}$  et quand celui-ci est joueur de violoncelle lui même, on fait très bien de s'en tenir au coup d'archet prescrit. Mais quelquefois des compositeurs, ne connoissant pas exactement l'instrument, marquent le coup d'archet d'une manière irrégulière. Il en résulte qu'un passage prend une difficulté insurmontable, qui, indiqué régulièrement aurait été facile. Il est évident qu'il ne peut résulter qu'un très mauvais effet quand, dans des morceaux brillants et vifs on employe trop d'archet ou trop peu dans un chant lent et passionné. De la règle que dans l'allegro, ou l'on rencontre beaucoup de notes, il ne faut que peu d'archet, au lieu qu'à l'adagio qui n'offre que peu de notes, il faut le trait long.

Revenons au trait de deux coulées et deux détachées parce que en le possédant tout-à-fait, les autres en deviennent beaucoup plus faciles.



Man ziehe die zwey ersten Noten, bey'm Studium— langsam mit der größten Länge des Bogens und stosse die zwey folgenden kurz, nahe an der Spitze desselben, blos mit dem Handgelencke ab. Die darauf folgenden werden aufwärts ebenfalls mit dem größten Theil des Bogens gezogen, und die letzten zwey wieder nahe am Frosch kurz abgestossen.

Mehrerley Stricharten über acht Achtheilnoten in C Tackt theile ich hier mit, indem ich N<sup>o</sup> 2 aus meinen 12 Essercizii per il Violoncello solo Op. 47— Lipsia, Presso Breitkopf e Härtel— hersetze. Uebl man dieses Stück nach und nach mit allen den angegebenen Stricharten, so wird sich der Nutzen zeigen.

Will man nun, nach gehöriger Uebung diese Figur schneller ausführen, so macht man sie entweder mehr nach der Spitze zu, oder in der Mitte des Bogens. Die letztere Art giebt die Töne deutlicher.

En étudiant tirés lentement l'archet dans toute sa longueur, et détachés en suite les deux autres du poignet seulement, avec la pointe de l'archet. Coulés les deux suivantes en poussant, et détachés les dernières tout près de la hausse.

L'auteur ajoute plusieurs coups d'archet appréciables entre huit simples croches, en copiant le N<sup>o</sup> 2 de ses Etudes imprimées. Voyés 12. Essercizii per il Violoncello solo Op: 47— Lipsia, Presso Breitkopf e Härtel. On gagnera infiniment en repassant souvent cet ouvrage.

Quand on a bien travaillé dans ce genre, et qu'on veut accélérer le mouvement, on joue au plus près de la pointe, ou du milieu de l'archet. De la dernière manière les sons sont plus distincts.

*Allegro.*

The main musical score consists of six staves of music in bass clef. The first three staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and include dynamic markings such as *b* (piano) and articulation numbers 1, 2, and 4. The fourth and fifth staves show a more melodic line with eighth and sixteenth notes. The sixth staff concludes the piece with a final cadence.

A short musical staff in bass clef containing a few notes, likely a fragment of the main piece.

A short musical staff in bass clef containing a few notes, likely a fragment of the main piece.

A short musical staff in bass clef containing a few notes, likely a fragment of the main piece.

A vertical musical staff with rhythmic notation, consisting of a grid of vertical lines and horizontal arcs, representing a specific rhythmic pattern.

A vertical musical staff with rhythmic notation, consisting of a grid of vertical lines and horizontal arcs, representing a specific rhythmic pattern.

A vertical musical staff with rhythmic notation, consisting of a grid of vertical lines and horizontal arcs, representing a specific rhythmic pattern.

Figuren wie diese: —

werden, wie schon gesagt, im Aufstrich,  
und solche

im Abstrich angefangen.

Hierbey muß das Handgelenck des rechten Armes hauptsächlich dazu beytragen, daß die mittlere Saite nicht berührt wird. Man macht deshalb solche Passagen mit wenig Bogen und mehr in dessen Mitte. In meinen Capricci in tutti tuoni per il Violoncello solo Op. 35. in Lipsia. Presso Breitkopf e Härtel, befindet sich für diesen Zweck im Poco Allegro nach N<sup>o</sup> 1 eine Uebung.

Wer gelernt hat einen Ton lang zu halten, wird auch in den Stellen keinen Anstoß finden, wo viele Noten auf einen Strich geschrieben sind.

Man muß dabey gleich vom Anfang den Bogen sparen. Z. B.



Cette phrase se joue, comme nous l'avons déjà dit en poussant Et la seconde en tirant l'archet.

C'est encore le poignet qui doit détacher ces notes de manière à ne point toucher la Corde vide du milieu. Pour cet effet on employe peu d'archet dans ces passages, et elles s'y jouent ordinairement à la moitié. L'auteur dans ses: Capricci in tutti tuoni per il Violoncello solo. Lipsia presso Breitkopf e Härtel, Op. 35. a donné une étude relative à ce but dans le N<sup>o</sup> 1.

Quiconque à bien appris à soutenir un son, ne trouvera pas de difficulté à couler beaucoup de notes dans un coup d'archet. Il s'agit surtout de ménager l'archet du commencement: P.B.



Die Kraft des Bogens ist vom Frosch an zu finden und vermindert sich gegen die Spitze; deshalb ist es nützlich, sie eben da zu üben, wo sie von Natur aus nicht liegt. Geschwinde Passagen nahe bey'm Frosch zu machen, ist zwar möglich, aber wegen des kurzen Tones nicht gebräuchlich; man macht sie, sollen sie kräftig vorgetragen werden, in der Mitterschwächer, mit der Spitze.

Zu starkes Aufdrücken des Bogens schadet allezeit, giebt aber vorzüglich in geschwinden Stellen nie einen Ton der in die Ferne dringt. Dies wird durch einen leichten und doch kräftigen Zug des Bogens viel sicherer bewürckt.

Ich gebe hier noch mehrere Stricharten über die folgende Uebung in Triolen, und gehe denn zum Arpeggio über.

La force de l'archet part de la hausse et diminue vers la pointe. C'est pour cela même qu'il faut s'étudier à la transporter là ou foncierement, elle ne gît point. Il est possible d'exécuter des traits de vitesse près de la hausse, mais comme le son n'y a que peu de vibration, cela ne se pratique point. Si ces traits demandent de la force, on les fait du milieu de l'archet, s'ils exigent de la délicatesse, de la pointe.

En appuyant l'archet trop fort, on n'obtient jamais un beau son qui résonne au loin. C'est surtout dans les traits de vitesse qu'en tirant et poussant l'archet un peu largement sans roideur et pourtant avec à plomb, qu'on réussit beaucoup plus sûrement.

Nous donnons ici plusieurs coups d'archets pour la leçon suivante en triolets, en passant de la aux arpeggios.

*Allegro.*

1  
2da.

1  
2da.

3  
4  
4  
2da.

4  
3  
4  
2da.

2

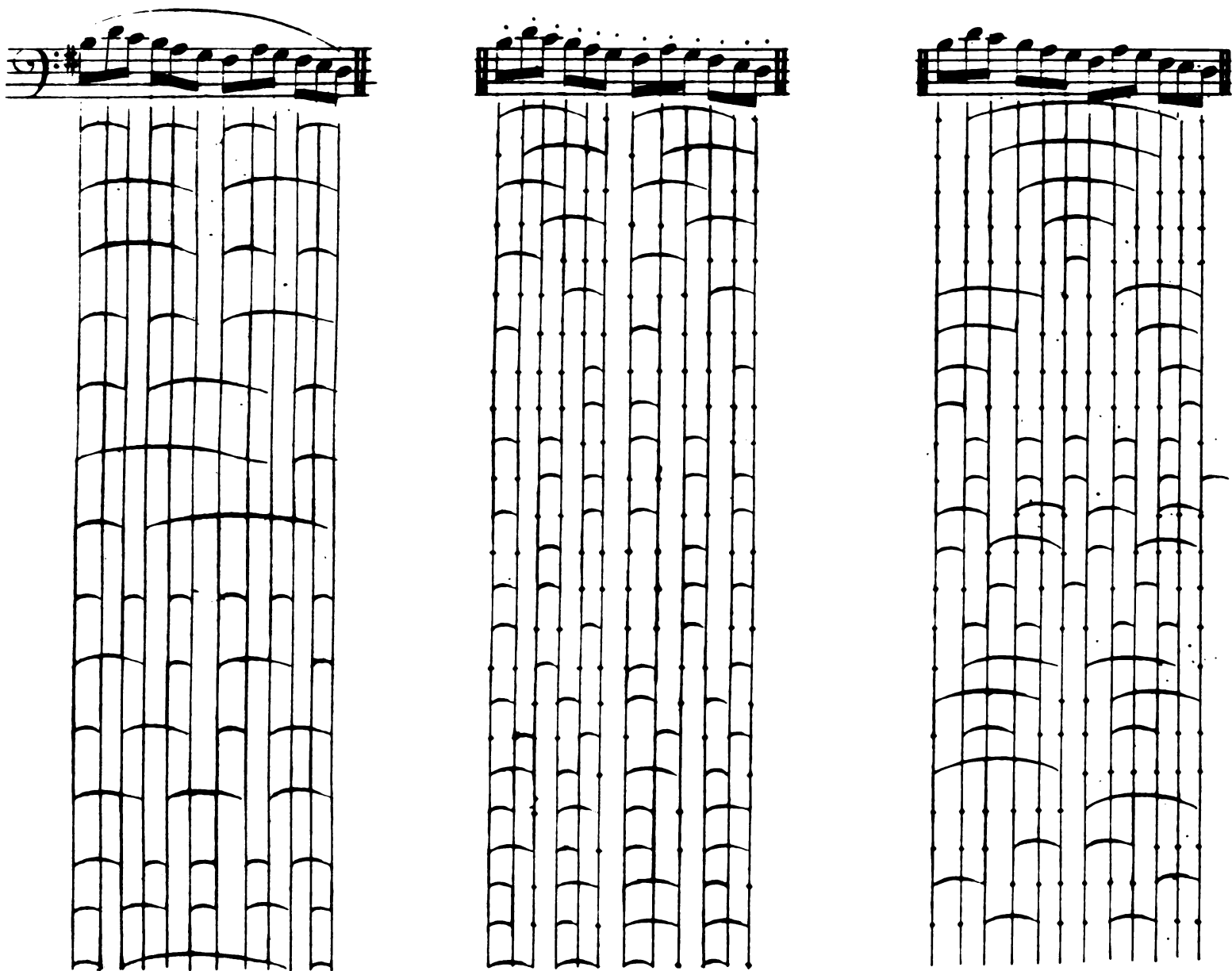
1  
4  
2da.

1  
4  
4  
3da.

1  
1  
1

1  
1

1



*Arpeggio* ist ein italiänisches Wort und kommt vom Worte *arpa*, die Harfe, weil man vom Harfenspiel den Begriff dessen, was man auf den Bogeninstrumenten *arpeggio* nennt, entlehnt hat. Es besteht darin, daß man ~~reißt~~ hintereinander die Töne eines Accords gebrochen angiebt. Die beste Wirkung macht es, wenn die tiefste Saite stark angegeben, und die andern leiser berührt werden, so daß der Ton auf der höchsten Saite am schwächsten verhallt.

*Arpeggio* ist einer der wichtigsten Gegenstände des Violoncell; denn kein's der Bogeninstrumente ist wohl mehr dafür geschaffen als eben dieses. Welche schöne Wirkung es macht, beweisen vorhandene Compositionen, und wie reichhaltig die Figuren und verschiedenerley Stricharten desselben sind mögen

*Arpeggio* est un mot italien qu'on a francisé dans celui d'arpège. Il vient du mot *arpa* à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement. C'est une manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Il est du plus bel effet, quand on a soin de tirer le plus de son de la corde la plus basse; les autres notes doivent se faire légèrement et finir en a doucissant sur la plus haute corde.

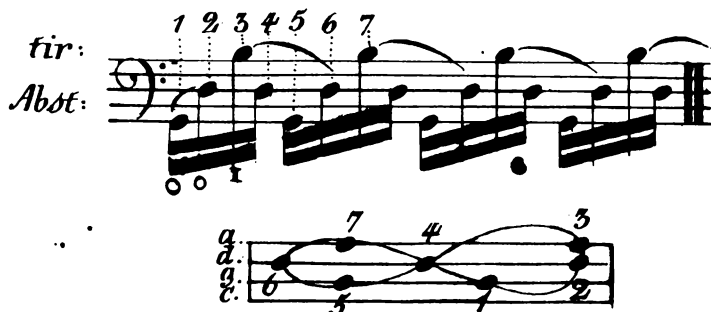
L'arpègio est un travail très recommandable. Le Violoncelle semble fait pour ce coup d'archet. Il fait un effet superbe est capable d'une grande diversité, tel que le prouvent les numeros 1. 21. 32. 43. 51. 59. 65. & 67.

nachstehende Nummern zeigen.

Man sehe die kleinen Uebungen bey N<sup>o</sup>. 1. 21. 32. 43. 51. 59. 65. und 67. für die verschiedenen Stricharten.

Es versteht sich, daß die Arpeggio's ganz allein mit der Bogenführenden Hand, ohne Bewegung des übrigen Körpers gemacht werden müssen. Die Quantität des Bogens, die man dazu verwenden muß, hängt zwar größtentheils von dem Zeitmaasse des Stückes, was man spielt, ab; indessen pflegt man der Deutlichkeit wegen, zumal bey'm Studiren ziemlich viel Bogen zu nehmen.

Vielleicht ist es eine Erleichterung für den Schüler, wenn ich ihn veranlasse, sich die Figur, welche die Hand bey den verschiedenen Arpeggien beschreibt, recht lebendig vorzustellen. Sie wechselt bey jeder Art ab, und ein solches Bild könnte vielleicht dienen, die Hand und Bogen gleich in die rechte Lage zu bringen. In diesem Arpeggio z. B. beschreibt die Hand ohngefähr eine solche Figur:



Obgleich das Arpeggio nichts weiter als ein gebrochener Accord ist, so läßt sich doch auch hierbey Geschmack des Vortrags vereinigen, und ich habe daher diejenigen Noten, welche einen besondern Ausdruck verlangen in folgenden Uebungen bezeichnet.

Uebungen des Arpeggios auf dreÿ Saiten.

Les arpeggios où batteries doivent être exécutés du poignet, sans mettre en action les autres parties du corps. La quantité d'archet que l'on doit employer dépend du mouvement du morceau qu'on joue. Cependant pour rendre les batteries plus distinctes on a coutume d'employer beaucoup d'archet, surtout en étudiant.

Peut-être serait-il utile que l'élève s'imprime bien vivement la figure tracée par la main dans les différentes batteries. Ce contour varie toujours, et en se le représentant comme un tableau devant les yeux, il serait peut-être possible de trouver avec plus de facilité, la position nécessaire de la main et de l'archet sur les cordes. Dans l'arpeggio suivant, la main décrit à peu-près cette figure:

L'arpeggio est susceptible d'une expression variée, et l'auteur a marqué pour cet effet d'un  $\curvearrowright$  les notes qui exigent une inflexion, dans les exercices suivants.

Etudes d'Arpeggios sur trois cordes.

N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> 2. *Aufstrich. Pousser* N<sup>o</sup> 3. N<sup>o</sup> 4.

N<sup>o</sup> 5. N<sup>o</sup> 6. N<sup>o</sup> 7.

N<sup>o</sup> 8. N<sup>o</sup> 9. N<sup>o</sup> 10.

N<sup>o</sup> 11. N<sup>o</sup> 12. N<sup>o</sup> 13.

N<sup>o</sup> 14. N<sup>o</sup> 15.

N<sup>o</sup> 16. N<sup>o</sup> 17.

N<sup>o</sup> 18. N<sup>o</sup> 19.

N<sup>o</sup> 20. N<sup>o</sup> 21. *Aufstrich. Pous.*

N<sup>o</sup> 22. N<sup>o</sup> 23. N<sup>o</sup> 24.

N<sup>o</sup> 25. N<sup>o</sup> 26. N<sup>o</sup> 27. *Aufstrich. Pous.*

N<sup>o</sup> 28. N<sup>o</sup> 29. N<sup>o</sup> 30.

N<sup>o</sup> 31. N<sup>o</sup> 32.



N<sup>o</sup>33. N<sup>o</sup>34. N<sup>o</sup>35.

N<sup>o</sup>36. N<sup>o</sup>37. N<sup>o</sup>38.

N<sup>o</sup>39. N<sup>o</sup>40. N<sup>o</sup>41.

N<sup>o</sup>42.

N<sup>o</sup>43. N<sup>o</sup>44.

N<sup>o</sup>45. N<sup>o</sup>46. N<sup>o</sup>47.

N<sup>o</sup>48. N<sup>o</sup>49. N<sup>o</sup>50.

N<sup>o</sup>51.

N<sup>o</sup>52. N<sup>o</sup>53.

N<sup>o</sup>54. N<sup>o</sup>55.

*3<sup>te</sup> Aufstrich. Pouser.*

N<sup>o</sup>56.

N<sup>o</sup>57.

Arpeggios auf vier Saiten.  
Arpeggios sur quatre cordes.

N<sup>o</sup> 58  N<sup>o</sup> 59 

 N<sup>o</sup> 60. 

N<sup>o</sup> 61.  N<sup>o</sup> 62. 

N<sup>o</sup> 63. 

*Aufstrich. Pouser.* N<sup>o</sup> 64.  N<sup>o</sup> 65.   
*Aufstrich. Pouser.*




 N<sup>o</sup> 66. 


*Aufstrich. Pousen* N<sup>o</sup> 67. 

N<sup>o</sup> 68.  N<sup>o</sup> 69.  N<sup>o</sup> 70. 

N<sup>o</sup> 71.  N<sup>o</sup> 72.  N<sup>o</sup> 73. 

N<sup>o</sup> 74.  N<sup>o</sup> 75.  N<sup>o</sup> 76. 

*Aufstrich Pousen.* N<sup>o</sup> 77.  N<sup>o</sup> 78.  N<sup>o</sup> 79.   
*Aufstrich. Pouser.*

 N<sup>o</sup> 80. 



### Vom Staccato

Wir müssen vor allen Dingen den Begriff des Staccato fest stellen. Die Italiener nennen z. B. das Abstoßen der Noten mit wechselnden Bogenstrich ebenfalls Staccato, und man findet daher häufig in Musikstücken bey folgenden Stellen die Bezeichnung Staccato. Z. B.



Wollen sie aber, daß mehrere Noten auf einem Bogenstrich hinauf oder herab gestossen werden, so nennen sie es zwar auch Staccato, zeigen aber durch den darübergesetzten Strich ihre Absicht an. Z. B.



Dagegen nennen die Franzosen, und namentlich Duport diese Art von Staccato, auch martelé. (gehämmert) Während bey den Italienern martellato, das Abstoßen, wo jede Note einen Strich erhält, bedeutet.

Wir kehren zum ächten Staccato zurück.

Man ziehe die erste Note C in dem folgenden Beyspiele schnell vom Frosch bis zur Spitze und gebe nun jeder folgenden Note im Aufstrich einen Druck.



Je weniger Bogen man dazu verwendet, desto mehr Noten ist man im Stande zu machen.

Die Haltung des Bogens bleibt die angewiesene; nur vermeide man besonders bey'm Staccato die Hand

### Du Staccato

Il faut préalablement définir ce mot, Staccato. Les professeurs italiens appellent staccato, quand on joue une phrase de plusieurs notes à tout coup d'archet avec des sons secs et détachés. On rencontre très souvent de pareils passages avec l'indication staccato. P. E.

Au contraire lorsqu'il veulent que plusieurs notes soient détachées du même coup d'archet, ce qu'ils appellent également staccato, ils l'indiquent au dessus par un demi-cercle et des points. P. E.

Par contre les François, et nommément M<sup>e</sup> Duport appellent cette maniere de staccato aussi martelé; au lieu que chés les italiens, martellato indique le détaché ou à tout coup d'archet.

Revenons au Staccato ou martelé.

Tirés la première vite depuis la hausse jusqu'à la point.

Plus on ménagera l'archet et plus on pourra pousser de notes sur le même coup d'archet.

L'archet doit être conduit de la maniere déjà indiquée, et on évitera surtout de roidir le poignet.

steif zu machen. Die angegebenen Figuren übe man auch umgekehrt. Diese Art ist weniger gebräuchlich, aber auch von Nutzen.

Das unterste U der folgenden Figur wird abwärts und die staccirten Noten mehr von der Mitte des Bogens an im Ausstrich gemacht.



Noch eine Art Staccato mit zugleich geschleiften Noten ist diese:



Man muß den ersten geschliffenen Noten einen Druck geben, damit die zwey darauf staccirten, mehr Schwung erhalten.

Will man gut stacciren lernen, so muß es täglich geübt werden, und man gehe nicht eher zu einer andern Figur über, bevor die erste nicht ohne Fehler gelingt.

Manche machen auch eine Art Staccato mit springendem Bogen, welches aber selten anzuwenden und daher nicht zu empfehlen ist. Auch ist es fehlerhaft, wie bisweilen geschieht, bey dem stacciren den kleinen Finger der rechten Hand aufzuheben

## SIEBENTER ABSCHNITT

Von der diatonischen und chromatischen Tonleiter, und vom Gebrauch des Daumens.

Wir haben in der diatonischen Tonleiter die Fingersetzung schon angegeben; will man aber z. B. in C dur noch eine Octave höher gehen, so geschieht es nach dem obenbemerkten Fingersatz (Bey a) und will man zwey Octaven höher, nach dem untenbemerkten. (Bey b.) Geh't man mit dem

On exercera ces passages aussi en sens inverse, quoique ce soit moins d'usage, on en retirea beaucoup de fruit.

L'Ut a vide doit être tiré et les notes piquées faites du milieu de l'archet en poussant.

Voici encore une autre maniere de Staccato ou toujours deux notes sont coulées.

Il faut appuyer un peu sur la premiere coulée, afin que les deux suivantes martelées ayent plus de vigueur.

Pour bien apprendre le staccato il faut l'étudier journellement, et ne point passer d'une phrase à une autre avant qu'on sache la rendre sans faute

On fait aussi un staccato en faisant sauter l'archet. Mais nous ne le recommandons point, parcequ'on ne peut s'en servir que rarement. Il est vicieux de lever le petit doigt, en faisant le staccato, comme il arrive quelquefois.

## Septième Section.

De la gamme diatonique et chromatique, et de l'emploi du pouce.

Le doigtér de la gamme diatonique a été indiqué plus haut; lorsque cependant on veut monter plus haut F. E. en Ut majeur, on se servira du doigtér marqué ci-dessous (voyés a.) et en montant deux octaves, du doigtér marqué ci-dessous (voyés b.) En employant le pouce, on

Daumensatz aufwärts so, kann es nach der zu unterst angegebenen Art, (bey C) geschehen. In allen Tonarten geht man mit dem ersten und zweyten Finger auf diese Weise fort, und es ist stets angegeben, wo der erste eingesetzt werden muß. Der Daumen bleibt abwärts liegen und geht in derselben Richtung auf der G Saite herüber.

Von unten an werden die Tonleitern nach der in den Übungsstücken angegebenen Art mit dem über den Noten stehenden Fingersatz genommen. Es ist der gewöhnlichste und beste, indem er sich in den meisten Tonleitern, Z. B. in II dur; etc. etc. gleich bleibt. Will man in jeder Tonart wieder bis zur tiefsten Note abwärts gehen, so kann man es mit derselben Application, indessen bleibt das übergreifen des zweyten oder dritten Fingers von oben herab immer unsicher.

Bey'm hinaufrücken der Hand in höhere Lagen, bedient man sich des Daumens, wie eines beweglichen Geigenkammes. Man muß die Mitte der rechten Seite des Daumens parallel mit dem Stege auf die Saiten setzen.

Setzt man Z. B. auf A und D den Daumen, so muß die A Saite noch vor dem ersten Gelencke sich unter denselben befinden, damit die Spitze die G Saite nicht berührt.

Je höher man hinaufrückt, je nöthiger ist es, den Daumen starck anzudrücken, weil die Saiten höher liegen, je näher man dem Stege kommt.

adoptera le mode indiqué en dernier lieu. (voyez c). Dans tous les tons on monte avec le premier et second doigt, et l'endroit où il faut placer l'index est toujours indiqué. En descendant, le pouce demeure en sa place et ne fait que passer horizontalement au Sol.

En montant les gammes on se servira du doigt employé dans les études, comme du plus reçu et du meilleur en ce qu'il reste le même pour la plupart des modes, tels que Si majeur & cet. Si l'on veut redescendre dans chaque mode jusqu'à la note la plus basse, on peut se servir du même doigt qu'en montant.

On se sert du pouce dans les démanchemens comme d'un Silet mobile. C'est le milieu du côté droit du pouce qu'il faut poser sur les cordes parallèlement au chevalet.

En plaçant P. E. le pouce sur le la et le re, la corde du la doit passer un peu avant la première phalange, afin de ne point toucher de la pointe du doigt le Sol.

Plus on démanche et plus on est obligé d'appuyer le pouce avec fermeté à cause de l'élevation des cordes qui devient plus grande à mesure qu'on approche du chevalet.

C dur.  
Ut majeur.

A moll.  
La mineur.

G dur.  
Sol majeur.

*E moll.*  
*Mi mineur*

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

2 4 1 3 1 2 0

*D dur*  
*Re majeur*

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

4 0

*F moll.*  
*Si mineur*

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

0 0 0

*A dur*  
*La majeur*

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

2 3 0 0

*Fis moll.*  
*Fa # mineur*

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

3 1 3 0 0

*E dur*  
*Mi majeur*

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

3 0

*Cis moll.*  
*Ut # mineur*

1 3 4 1 2 1 2 3 2 1 0

1 3 0

*F dur.*  
*Si majeur*

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

0 0 0

*Gis moll.*  
*Sol # mineur*

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

2da 1ma 2 3 0 0

*Fis dur.*  
*Fa # majeur*

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

2da 1ma 4 0 0

*Dis moll.*  
*Re # mineur*

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

2da 1ma 3 0 0

*F* dur.  
*Fa* majeur.

*D* moll.  
*Re* mineur.

*B* dur.  
*Si*  $\flat$  majeur.

*G* moll.  
*Sol* mineur.

*E*  $\sharp$  dur.  
*mi*  $\flat$  majeur.

*C* moll.  
*Ut* mineur.

*A*  $\sharp$  dur.  
*La*  $\flat$  majeur.

*F* moll.  
*Fa* mineur.

*D*  $\sharp$  dur.  
*Re*  $\flat$  majeur.

*B* moll.  
*Si*  $\flat$  mineur.

Bei den Tönarten *A* moll und *A* dur kann man das *Gis* auch mit dem vierten Finger nehmen, und die nämliche Bewandniß hat es auch in vorkömenden

Dans les modes de la mineur et majeur on peut également prendre le *Sol* dièse avec le petit doigt. Il en est de même pour le demi-ton sur les autres cordes.

Fällen auf den übrigen Saiten eine Quinte tiefer:  
Die chromatische Tonleiter ist mit diesen dreyer-  
ler Fingersetzungen möglich; allein die unter den  
Noten ungebene (C.) ist die beste:

Il y a trois manieres de doigter dans la gamme  
cromatique, cependant celle indiquée ci-dessous  
(C.) est la meilleure.

a o 1 1 2 3 4 4 o 1 1 2 3 4 4 o 1 1 2 3 4 4 o 1 1 2 3 4 4  
b o 1 2 1 2 3 4 o 1 2 1 2 3 4 o 1 2 1 2 3 4 o 1 2 3 1 2 3 4

Abwärts von Oben ist sie schwer und nur mit  
zwey oder drey Fingern möglich, wenn sie recht  
gleichförmig gemacht werden soll.

En descendant sur la chanterelle cette gamme  
est difficile, et pour bien l'égaliser on ne sauroit  
employer que deux ou trois doigts.

Die Fingersetzung bleibt sich in jeder Tonart, mit  
Ausnahme der Versetzungszeichen, gleich, und nur  
der Anfang und Schluß verändert sich in der  
selben. Der Fingersatz der chromatischen Ton-  
leiter

Le doigter demeure le même pour tous les mo-  
des, à l'exemption toute fois des signes de trans-  
position.

von cis, ist derselbe wie von des — und der  
— dis, — — — — — es —  
— fis, — — — — — ges —  
— gis — — — — — as —  
— ais — — — — — b —

Le doigter de la gamme cromatique  
en Ut # est le même qu'en Re b majeur:  
— Re# ————— Mi b majeur.  
— Fa# ————— Sol b majeur.  
— Sol# ————— La b majeur.  
— La# ————— Si b majeur.

Die chromatische Tonleiter mit Daumenaufsatz ist folgende: | Avec le pouce elle se fait ainsi:





Der Aufsatz des Daumens ist gewöhnlich entweder durch die Lage der Hand schon vorbereitet oder er wird aus freyer Hand genommen. Spielt man gewöhnlich auf einem niedrigen Stuhl, so wird der freye Aufsatz, kommt man auf einem höhern immer gewagt seyn, indem durch diesen die ganze Richtung sich ändert, und eben so wenig wird man ihn auf einem großen Instrumente sicher treffen, ist man ein kleineres gewöhnt.

Unter die freyen Aufsätze gehören unter andern folgende:

L'employ du pouce est où préparé par la position de la main, ou bien on le pose d'emblée (Cette dernière maniere réussit difficilement quand on est accoutumé d'être assis en jouant sur un siège bas, et qu'on est obligé d'en prendre un plus haut, ou quand on change un instrument petit contre un plus grand.

Les positions du pouce à prendre d'emblée sont à peu près les suivantes:



Unter die, durch die Lage der Hand vorbereiteten gehören diese.

Parmi celles qui se trouvent préparées par la position de la main on rencontre assez souvent celles que voici:



Bisweilen muß man auch von einem Daumenaufsatz zum andern gleiten. Z.B.

Quelquesfois on est obligé de glisser avec le pouce d'une position à l'autre. P.E.



Die ganz oberflächliche Berührung der Saite mit dem Finger, erzeugt bekanntlich einen Flötenartigen Ton den man Flageolet nennt. Manche

On sait qu'en effleurant la corde très légèrement du doigt, elle rend un son Flûte qu'on appelle son harmonique. Quelques artistes.

drücken die auf diese Art gefundenen Töne fest nieder, andere lassen sie als Flageolet erklingen und halten also den Daumen ganz leicht. Beydes hängt von der Gewohnheit ab.

appuyent le pouce très fort en saisi *santoes tons*. D'autres, qui pré-fèrent de le faire prononcer harmoniquement, glissent très-légerement. L'un et l'autre depend de l'habitude.

Der Mittelpunkt der Saiten —



Le point du milieu de la longueur de la corde donne les Sons harmoniques que voilà.

giebt diese reine Flageoletöne, und höhere Aufsätze der Art sind folgende:

Et voilà aussi quelques positions de pouse plus hautes.



Der Gebrauch des vierten (kleinen) Fingers ist heut zu tage unentbehrlich.

De nos jours l'usage du petit doigt est indispensable.

Bey Sextengängen wie folgende, wird der Aufsatz durch den zweiten Finger vorbereitet, und die Hand nimmt bey Veränderung der Lage so gleich wieder dieselbe Richtung.

Dans des passage de sixieme, tels que les suivants, la position du pouce est amenée par le doigté, et la main reprend dans les changements de positions sa place.



Die nämliche Bewandniß hat es auch mit solchen Stellen auf drey Saiten: z.B.

Il en est de même dans les passages sur trois cordes: P.e.



Der Daumen deckt zwar immer zwey Saiten, verändert aber in folgenden Stellen seine Lage mit der Hand. Er geht hier in grader Bewegung querüber und verändert seine Lage entweder a) saitenweis oder b) quintenweis.

Le pouce pose sur deux cordes, mais dans les passages suivants, il suit la position: de la main, en passant tout droit ou bien selon a) les cordes, ou d'apres b) les quintes.



Sind auf der dritten Saite von oben oder unten einzelne Töne zu nehmen, so bleibt der Aufsatz fest auf zwey Saiten: z. B.



Bei folgenden Stellen darf der Daumen nur eine Saite berühren z. B.



Beim Aufsatz auf den halben Ton muß man besonders auf eine Intonation bedacht seyn, indem der erste Finger sehr nahe an den Daumen kömmt, und auch die übrigen eine andere Lage haben z. B.

S'il y a encore sur la 3<sup>ème</sup> corde des sons simples à prendre en haut où en bas, le pouce demeure immobile: P. e.

Quelque fois le pouce ne doit embrasser qu'une seule corde: P. e.

En posant le pouce sur le demi-ton, il est surtout essentiel que l'intonation soit juste, ce qui devient plus difficile ici, où l'index se trouve très pres du pouce, et les doigts différemment placés. P. e.



In solchen Compositionen, die für das Violoncelle geschrieben sind, wird der Einsatz allezeit angezeigt.

Bisweilen indeß, hauptsächlich in Pianofortesachen mit begleitendem Violoncell wird dies in der Stimme des letztern unterlassen. Es ist dies ein großer Mißbrauch der denn selbst dem, der gut vom Blatte spielt, zu schaffen macht. Die höchste Note der Passage kann hier gewissermaßen die Position anzeigen, indem diese Note den kleinen oder dritten Finger bekommt, wodurch sich der Daumeneinsatz von selbst ergibt.

Das Violoncell wird auch häufig in den hohen Tönen so geschrieben, das kein regelmäßiger Einsatz möglich ist. Man spielt dann aus freyer Hand, d. h. ohne sich des Daumens zu bedienen.

Nachstehende Uebungen im Aufsatz des Daumens gehen vom Leichtem zum Schwerern über.

Dans les morceaux exprésément composé pour le Violoncelle le pouce est toujours indiqué.

Il arrive cependant, surtout dans des morceaux d'ensemble pour le piano-forte et le violoncelle que dans la partie du dernier les positions ne sont point marqués. Grand abus qui peut embarrasser même ceux qui sont très fort à jouer à livre ouvert. La note la plus haute d'un passage, devant être prise du petit ou troisieme doigt, peut indiquer dans ce cas la position du pouce.

On trouve aussi très souvent des passages très hauts, qui ne sont point capables d'être joué dans une position réguliere du pouce. Il faut tâcher de s'en tirer aussi bien que possible, en n'employant que les autres doigt.

Les études suivantes destinées à l'emploi du pouce procèdent du facile au difficile.

## ACHTER ABSCHNITT

Von den Doppelgriffen, und zwar von den Tertzen-Quarten-Quinten-Sexten-Septimen und Octavengängen.

## Septieme Section

Des doubles cordes. Savoir: Des suites de tierces, quartes, quintes, sixièmes, septièmes et octaves.

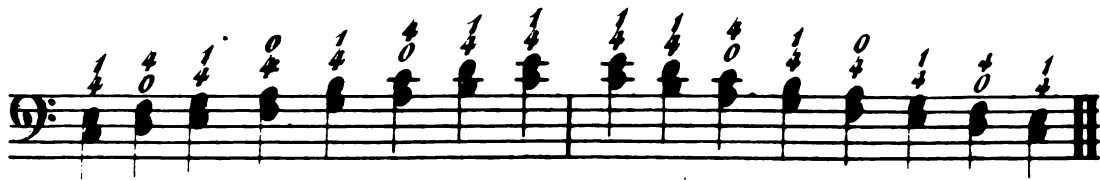
Die Terzengänge auf dem Violoncell sind aus doppelten Ursachen schwer, indem man erstlich dieselben größtentheils nur mit dem ersten und vierten Finger machen muß, und zweitens, diese nicht in einer egalen Lage fortsetzen kann, weil die Abwechslung der großen und kleinen Terzen in jedem Augenblick die Stellung der Finger verändert.

Man kann die Terzengänge in allen Tonleitern machen, und es ist sogar ein sehr nützliches Studium, häufig mit Doppeltonen zu spielen: der Ton gewinnt dadurch an Gleichheit und Festigkeit.

In den höhern Regionen werden diese Gänge insofern leichter als man sie mit Hülfe des Daumens macht. Hier von giebt folgendes Beyspiel den Beweis.



Mit einem andern Fingersatz ist die Tonleiter auf folgende Art möglich, allein deshalb weniger gut, weil die Töne der leeren Saiten mit den übrigen bedeckten nicht gleich sind:



Quartengänge machen sich nur mit Begleitung, und deshalb folgt hier eine Uebung, welche der gleichen, so wie auch Quinten- und Sextengänge enthält. Hier auf folgen mehrere Uebungen dieser Art, worunter auch Septimen- und Octavengänge sich befinden. Man kann diese bis zu 14) auch mit anderm Fingersatz machen, allein, dieser angegebene schien mir der beste.

Die übrigen sind zur Uebung des Aufsatzes berechnet. Bey 22) 25) und 26) bleibt der zweite Finger mehrmals liegen, und man muß daher den Daumen in solchen Fällen besonders sicher setzen. 27) und die übrigen Nummern sind Octavenübungen, die nur im Aufsatz möglich sind, denn selten wird sie wohl jemand in der ersten Lage ohne Anstrengung und besonderer Ausdehnung der Hand machen können.

Les suites de tierces sont très-difficiles sur le Violoncelle, pour deux raisons. D'abord il faut les faire presque toutes avec le premier et le quatrième doigt extension pénible à la longue, ensuite cette position de la main est altérée à chaque instant, parce que les tierces étant alternativement majeures et mineures, les doigts se trouvent tantôt rapprochés, tantôt éloignés, ce qui rend l'exécution très-difficile pour la justesse (Duport). Les suites de tierces peuvent s'exécuter dans tous les modes, et ce travail est très utile, parce qu'il donne de la justesse, de l'égalité et de laplomb.

En montant sur la chanterelle, ces suites sont moins difficiles, parce qu'on y peut employer le pouce. Voyés l'exemple.

Cette gamme peut se faire aussi avec le doigté suivant, moins parfaitement, pour tant parce que les à-vides diffèrent pour le son d'avec les tons pris sur les cordes.

Les suites de quartes ne se font bien qu'avec accompagnement. Nous donnons pour cet effet une petite leçon, qui renferme aussi des suites de quinte et sixième. Plus bas on trouvera plusieurs exemples pour les suites de septième et d'octave. Jusqu'au N<sup>o</sup> 14) on pourrait se servir aussi d'un autre doigté, mais nous croyons celui que nous avons indiqué, le meilleur.

Les leçons suivantes sont destinées à l'exercice du pouce. Dans les numeros 22. 25. et 26. il faut poser le pouce très juste et très ferme parce que le second doigt reste souvent fixé sur un ton. N<sup>o</sup> 27) et les suivants sont des études d'octaves possibles seulement en posant le pouce. Rarement quelqu'un aura la main assez grande et forte pour les prendre justes par extension.

*Andante.*

This page of musical notation consists of six systems of staves. Each system contains two staves, typically a treble and a bass clef. The music is written in a 3/4 time signature and includes various notes, rests, and fingerings. The tempo is marked as *Andante.* Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are several double bar lines throughout the piece, indicating section breaks. The notation includes chords, single notes, and some melodic lines with slurs. The key signature appears to be one sharp (F#).

This musical score consists of 16 numbered exercises. Exercises 1 through 13 are written for the bass clef, while exercises 14 through 16 are written for the treble clef. The exercises feature a variety of chordal textures, including dyads, triads, and quartets, often with specific fingering instructions (e.g., 1-4, 2-1, 3-4, 4-2) written above the notes. Some exercises include accidentals such as sharps and naturals. The notation includes stems, beams, and rests, with some exercises ending in a double bar line. The overall style is that of a technical or pedagogical exercise book.

17. 18.

19. 20.

21. 22.

23. 24.

25.

26.

27.

28.

29.

Über diesen 8<sup>ten</sup> Abschnitt findet man übrigens mehrere nützliche Übungen sowohl in der Violoncellschule des Conservatoriums wie auch in Dupont's Werk; und außer diesen empfehle ich den Schüler im allgemeinen auch folgende.

Dotzauer, 12 Fissercizii Op: 47.

— " — 24 — " — " 35.

— " — 12 — " — " 54. chez Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Concernant ce qui est dit dans cette section on trouvera de bonnes études tant dans la méthode du Conservatoire, que dans l'Essai de M<sup>e</sup> Dupont. En outre nous recommandons à l'élève les exercices suivants.

## NEUNTER ABSCHNITT.

Von den Vorschlägen, Verzierungen, Triller  
und Zichen der Töne.

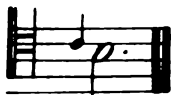
Es giebt eine Menge Verzierungen (Siche N<sup>o</sup> 51 und 52 d. l. Uebungen) die der Modegeschmack und die Laune der Virtuosen zu einer solchen Anzahl vermehrt hat, daß man nicht einmal für jede Einzelne passende Namen erfunden. Die gebräuchlichsten indeßen, und über deren Benennung, Bezeichnung und Ausführung man einig geworden, sind etwa folgende:

a./ Der Vorschlag. (. Appogiatura, vom italienischen Worte appoggiare, anlehnen.) Er entsteht, wenn man anstatt eine Hauptnote gleich anzuschlagen, erst die ober- oder unterhalb desselben gelegene Note nimmt, und von da auf ihn selbst fortschreitet. Er ist von dreierley Art.

1./ einfach, wenn nur eine Note vorgeschlagen wird z. B.



wird so gespielt  
Exécution.



So wie dieser Vorschlag den Nachdruck im Vortrag erhält, so werden im Gegentheil folgende dergestalt ausgeübt, daß sie gleichsam den Werth der Hauptnote nicht schmälern, und sind verschieden bezeichnet durch geringere Notengeltung.

La premiere maniere d'appogiatura divise la valeur de la note en parties égales. Les suivantes au contraire ne doivent point être prises sur la valeur de la note principale; raison pour la quelle on les marque par simples, doubles ou triples croches.



2./ Doppelt. Wenn man sowohl die obere als die untere von zwey Noten nach einander vor der Hauptnote vorschlägt. Z. B.

2./ double. Quand on prend deux notes de Suite: P. e.



wird gespielt wie  
Exécution.



## Neuvième Section.

Des agréments du chant; du triller et du glissement sur la corde.

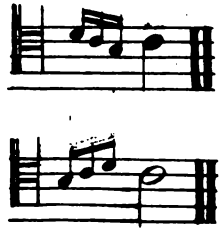
La quantité des agréments du chant (Voyez N<sup>o</sup> 51 et 52 des leçons.) a été tellement augmenté par le goût et le caprice des artistes, qu'on n'a pas même fixé jusqu'ici leurs dénominations. Les plus usités, dont les noms, la signature et l'exécution sont déterminés, se réduisent aux suivants.

a./ La petite note (. Appogiatura, du verbe italien appoggiare appuyer.) L'appogiatura, se fait, quand au lieu de prendre d'abord la note principale, on prend la note au dessus ou au dessous, en passant ensuite à la principale. L'appogiatura est de trois especes:

1./ Simple, quand elle ne comprend qu'une seule note. P. e.



3./ Dreyfach; gewöhnlich Schleifer (Gruppetto) genannt; wenn zwischen beyden Vorschlägen der Hauptton in der Mitte durchgezogen wird. Z. B.



wird gespielt wie  
Exécution.

3./ triple, appellé ordinairement Gruppetto, quand entre les deux petites notes on pose la principale. P. e.



Jeder Vorschlag wird mit kleinen Nötchen vor der Hauptnote bemerkt, und erhält, er bestehe aus einer, zwey oder drey Noten, allemal den halben Werth der Hauptnote; diese letztere ließe sich denn nichtgleich theilen, wo er denn zwey Drittheile derselben gilt.

b./ Der Triller; worunter man das schnelle und wiederholte Abwechseln des Hauptton's mit seiner Obersecunde versteht. Er ist von zweyerley Art.

1./ Der ganze Triller. Er ist mit einem Nachschlag der Untersecunde versehen und wird durch das Zeichen  $\uparrow$  über der Hauptnote bemerkt. Z. B.



Ausführung  
Exécution

L'appoggiatura s'écrit avec de petites notes devant la note principale, elle vaut, soit qu'elle renferme une, deux ou trois notes, toujours la moitié de la valeur de la note qui la suit, et cette valeur est prise sur celle de cette note même; à moins que la note principale ne fût point capable d'une division égale, alors l'appoggiatura ne vaut plus que les deux tiers de la note qui la suit.

b./ Le trille consiste dans un tremblement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note, à un degré au dessus. On l'appellaussi, quoique improprement, Cadence, parcequ'on le trouve sur les cadences harmonique. Il se fait de deux manieres.

1./ Le trille plein. Il consiste à ne commencer le battement, qu'après en avoir appuyé la Note supérieure. On le termine en y joignant la note d'un degré dessous la principale. Le trille est indiqué par le signe  $\uparrow$  au dessus de la note principale.



Ueber die nähere Bestimmung des Trillers wird weiter unten gesprochen werden.

2./ Der halbe Triller endlich, der, so bald er auf einer kurzen Note steht Pralltriller heißt, ist wie der ganze, nur fehlt ihm der Nachschlag. Sein Zeichen ist  $\uparrow$



Ausführung  
Exécution


Plus bas il sera parlé du trillo avec plus de détail.


2./ Le demi-trillen, qui lorsqu'il se trouve sur une note de moindre valeur, est une espece de Brisé; on l'indique par le signe  $\uparrow$ .



3./ Der Mordant ist die Manier, wo man den Hauptton und dessen kleine Untersecunde schnell nacheinander anschlägt, und denn auf der erstern ruhen bleibt;

3./ Le mordant est une espece d'agrement qui s'exécute en battant très vivement une note et sa seconde mineure au dessous pour reposer ensuite sur la premiere.

gewöhnlich kommt er nur dann vor wenn man durch die aufwärtgehende fortschreitung eines großen halben Ton's auf die Hauptnote gelangt. Er wird durch  über der Note bemerkt.

Ordinairement il n'a lieu qu'en montant dans une progression d'un grand demi-ton sur la note principale. On l'indique par  au dessus de la note.



Ausführung.  
Exécution.




In N<sup>o</sup> 53 d. l. Uebungen muß der Mordent aber so gespielt werden wie er in Passagen häufig angegeben wird, nämlich:


Dans la leçon 53. (Etudes faciles) le mordant doit être exécuté de la manière comme il se fait ordinairement dans ces passages. Savoir:



(Die unbequeme Lage der linken Hand ist in dieser Numer so wie in 61 und 63 durch einen Strich angezeigt.)

(La position de la main gauche dans ce numero ainsi qu'en 61 et 63. est marqué d'un trait.)

4./ Der Doppelschlag hat die drey ersten Noten vom Schleifer, hängt an diese noch die Hauptnote ganz kurz und bleibt endlich auf der letztern, nach nochmaligen Anschlage liegen. Sein Zeichen ist 

4./ Espece de Groupetto composé de trois notes, qui retournent à la note principale. On le marque de cette manière 

Ausführung.  
Exécution.



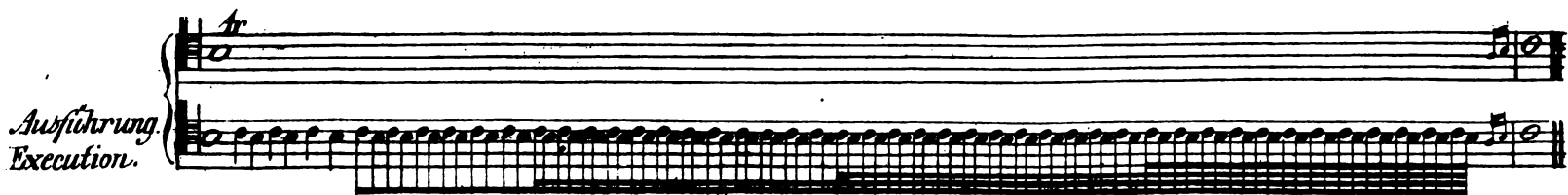
## Vom Triller.

Der Triller (Siehe N<sup>o</sup> 55 und 62 d. l. Uebungen) ist eine häufig vorkommende Verzierung, welche durch ein wiederholtes Anschlagen des Tones, über welchem er angegeben ist, mit dem nächsten eine ganze oder halbe Stufe höher stehenden Tone, hervorgebracht wird.

Zu einem guten Triller gehört, daß man den Finger mit der größten Geschwindigkeit und Beweglichkeit senkrecht auf die Saite fallen lasse, indem man ihn hoch genug aufhebt, um ihm den rechten Schwung zu geben. Man fängt langsam an, um alle Steifheit des Fingers zu vermeiden. Man läßt nach und nach Geschwindigkeit zunehmen; sobald man nämlich die Fertigkeit erlangt hat, mit dem Finger immer auf dieselbe Stelle zu schlagen, d. h. genau auf die große oder kleine Secunde, denn der Triller ist fehlerhaft, sobald er sich von dem ganzen oder halben Tone entfernt. (Violonzellochule d. Cons.)

Duport sagt (Essai P. 126.) mit großem Recht, es sey eine Charlatanerie, zu behaupten, der Triller müsse mit Kraft, wie von Hämmerchen geschlagen werden. Man begreift leicht, daß eine so oft wiederholte Bewegung vielmehr durch Leichtigkeit als durch Gewalt hervorgebracht werde; auch hören wir ja oft von sehr zart gebauten Pianoforte Spielerinnen, den Triller ganz vortrefflich schlagen, welches allein hinreichend ist, die Falschheit jener Behauptung zu beweisen.

Hier ist ein einfacher Triller mit der Ausführung. Es kommt dabey auf ein paar Noten mehr oder weniger nicht an.



## De la cadence ou du Trille.

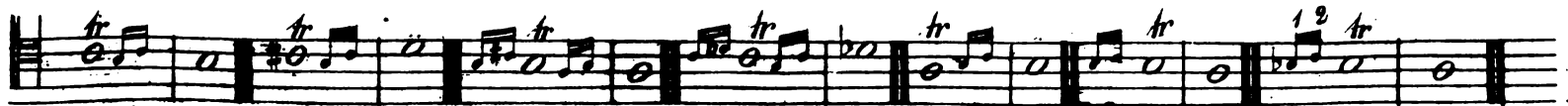
Le trille (Voyez N<sup>o</sup> 55 et 62. des études faciles) est un agrément d'un usage très fréquent et consiste dans un battement alternatif du ton sur lequel le trille est indiqué, d'avec un autre ton à un degré (ou demi) au dessus.

Pour avoir un beau trille il faut faire tomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde, en le levant assés haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement, pour éviter d'y mettre de la roideur, on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place et positivement sur la seconde majeure ou mineure; car le trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi-ton. (Méthode du Cons: P. 12.)

M<sup>re</sup> Duport a très raison en disant (Essai P. 126) que c'est un charlatanisme de prétendre que la cadence doit être battue avec beaucoup de force, comme des marteaux &c. On comprend aisément qu'un mouvement aussi répété que celui de la cadence appartient plus à la légèreté qu'à la force. Nous entendons souvent des femmes extrêmement délicates qui la battent délicieusement bien; ce qui seul prouve la fausseté de l'assertion du contraire.

Voilà un trille simple avec son exécution.

On n'a pas besoin de s'attacher scrupuleusement à la quantité des notes. Quelques unes de plus ou de moins n'y font rien.



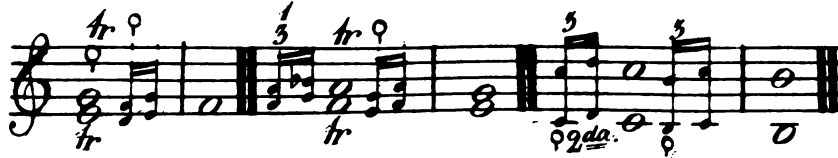
Der folgende Triller im Aufsätze ist wegen des Nachschlages selten gebräuchlich, doch ist es der Handnützlich ihn ebenfalls zu üben, so wie die zwer. letzten mit dem vierten Finger.

La cadence suivante en employant le pouce est peu d'usage, cependant il est bon pour la main de l'étudier également; pareillement les deux dernières.



Im Aufsatz hat man noch den Terzen und Octaven-triller. Von diesen Trillern ist der erste, der zweite aber gar nicht gebräuchlich; auch folgender Octaventriller kommt selten vor.

En employant le pouce on peut faire les trilles suivants. De ces cadences on ne se sert que de la première; la seconde ne se rencontre jamais, aussi peu que la troisième.



Im Aufsatz ist kein Sechstentriller möglich, er mußte denn auf folgende Art gemacht werden.

Un trille avec la sixième en employant le pouce n'est faisable que de cette manière.



Dagegen ist derselbe in den untern Regionen des Violoncells zu machen. Z. B.

Les cadences suivantes, dans les régions moins hautes du violoncelle sont appréciables.



Dieser Terzentriller ist zwar nützlich zu üben, aber unvollkommen, indem der Nachschlag nicht regelmäßig möglich ist.

Ce trille avec la tierce, quoiqu' utile à étudier, est cependant imparfait vu l'impossibilité de le terminer régulièrement.



Die gewöhnlichen einleitenden und beendigenden Verzierungen des Trillers sind diese.

Les agréments ordinaires pour commencer et terminer la cadence sont les suivants



Will aber der Componist einen andern Schluß des Trillers, als die gewöhnlichen zwei nachgeschlagenen Noten, so schreibt er es vor, so wie auch die Vorbereitung. Indessen hängt dies meistens vom Spieler ab.

Si le compositeur désire une manière différente de l'ordinaire pour préparer et terminer la cadence, il l'indique. Cependant le plus souvent cela dépend de l'artiste.

Ich empfehle dem Schüler die linke Hand, wohl nach dem Griffbrett herein zu wenden, wodurch die Bewegung des kleinen Finger's sowohl bey'm Triller, als wenn man den Daumen einsetzt sehr erleichtert wird.

Nous recommandons aux élèves de bien rouler la main sur la touche, ce qui, tant pour le trille, qu'en employant le pouce allège de beaucoup le jeu libre du petit doigt.

Nous donnons encore une étude pour la

*Es folgt hier noch eine Übung des Triller's no. 11 cadence, avec une seconde partie qui conduit le bey eine zweyte Stimme die Melodie führt.* || *cadence, avec une seconde partie qui conduit le chant.*

*Andante.*

*Das Ziehen von einem Ton zum andern*

*Diese Manier erleichtert dem Sänger und Instrumentalisten in manchen Fällen den folgenden Ton sicherer zu treffen, und geschieht das Ziehen auf eine Art*

*Glisser d'un ton à l'autre.*

*Cette maniere facilite à l'artiste de saisir avec plus de justesse le ton suivant, dans des passages embarrassants, et fait, quand elle est appliquée avec*

die nicht in's heulende fällt, so thut es eine sehr angenehme Wirkung. Natürlich gehört diese Verzierung so wie alle übrigen, nicht in's Tutti, sondern in das Konzert oder Solo, welches dem Spieler gestattet sich seiner Empfindung hinzugeben.

Auf dem Violonzell kann es nun auf zweyerley Art, d. h. mit einem Finger allein, oder mit mehreren wobei letzterer einer oder mehrere den andern gleichsam verdrängen geschehen. Die erste Art ist aus folgenden Beyspielen zu ersehen.

N<sup>o</sup> 1.

The first example consists of two staves of music. The top staff is in C major, 2/4 time, starting with a C4 quarter note, followed by a series of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The bottom staff continues with a series of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated above the notes: 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Die zweite Art, wo das Ziehen mit mehrern Fingern, oder durch das Verdrängen derselben geschieht ist aus folgenden Beyspielen zu ersehen:

La seconde se trouve dans le N<sup>o</sup> 2.

N<sup>o</sup> 2.

The second example consists of two staves of music. The top staff is in C major, 2/4 time, starting with a C4 quarter note, followed by a series of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2. The bottom staff continues with a series of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated above the notes: 4, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 2.

Bey dem Beyspiel N<sup>o</sup> 2 ist das Ziehen viermal mit verschiedenen Fingern vorgestellt. Von h zum g bleibt der erste Finger während dem Hinaufziehen ohngefähr bis zum e fest auf der Saite liegen, und da von diesem e bis zum G das Ziehen nicht verfolgt werden kann, so muß der vierte Finger nach diesem e um so schneller auf das g gesetzt werden. Mit den folgenden c zum g- und des c zum g hat es gleiche Bewandniß; allein; bey dem d zum h muß man während dem Ziehen den dritten Finger über den zweiten aufdrängen: und eben so verhält es sich bey dem zweiten Beyspiele von h zum F.

Dans le N<sup>o</sup> 2 on glisse en changeant de doigt quatre fois. Du si ou sol le premier doigt appuie ferme sur la chanterelle en glissant à peu-pres jusqu'au mi, de puis celui-ci ne pouvant plus glisser, jusqu'au sol il faut se presser de poser le 4<sup>ème</sup> doigt d'après ce mi sur le Sol et de remplir ainsi cet intervalle par un saut, presque imperceptible.

Il en est de même dans la troisième mesure, il faut, pendant que l'on glisse, que le troisième doigt relève le second; et ainsi plus tard du si au fa.

Pour les N<sup>o</sup> 3 et 4 on se rappellera les règles données ci dessus.

Bey dem dritten und vierten sind die schon angegebenen Regeln in Anwendung zu bringen. Im vierten Beispiel verdrängt der dritte Finger den vierten und geht auf das *a*; und im zweyten Tackt ziehet der erste von *e* abwärts auf *h*.

Bey aushaltenden Tönen haben manche Solospieler die Gewohnheit, solche mit *Bebung* (*Tremolo*) d. h. daß der Finger hin und her wiegt, vorzutragen; und manche suchen dieses durch den Bogen zu bewircken welches ungefähr so zu bezeichnen wäre:



Viele bedienen sich bey langen Tönen, wo es möglich ist des *Pockens*, welches vom *Mitklingen* der Töne herrührt wie im 12<sup>ten</sup> Abschnitt zu ersehen ist. So wenig diese Manieren ganz zu verwerfen sind, so wenig ist indessen der zu häufige Gebrauch derselben zu empfehlen, indem die Fähigkeit, einen schönen, reinen egalen Ton, nach Umständen stärker oder schwächer auszuhalten, von diesen Kunststücken unabhängig ist, und der gute Geschmack sie nur sehr selten zulässig findet.

Dans l'exemple N<sup>o</sup> 4 le troisième doigt est supplanté par le quatrième et prend le *La*. Dans la seconde mesure le premier descend en glissant du *mi* au *si*.

Dans des sons longtems soutenus on se sert quelquefois (surtout les professeurs italiens) d'une espece de vibration (*Tremolo*) ou tremblement, qu'on effectue en inclinant le doigt posé sur la corde avec peu de vitesse d'un coté et de l'autre. D'autres artistes tâchent de produire le même effet par un mouvement du poignet qu'on appelle *ondulé* et qui s'indique par ce signe:

Ce qui est un composé de plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *Forté* au commencement de chaque tems ou demi tems.

On peut quelques fois dans des sons très longtems soutenus employer un agrément qui résulte de la vibration des sons, et qui sera expliqué plus bas à l'article. Quoique ces expériences ne soient pas absolument à rejeter, le bon goût prescrit de ne s'en servir que très rarement: d'autant plus que l'art de tirer un beau son net, rond et moelleux, en est tout à fait indépendant.

## ZEHNTER ABSCHNITT

### Vom Flageolet.

Flageolettöne sind eine besondere Art von Tönen, die man aus dem Violonzell zieht, indem man sich mit dem Bogen dem Stege ein wenig nähert und auf gewisse Theilungspuncte der Saite leide den Finger legt. Der Ton, den man alsdenn erhält, ist von dem gewöhnlichen, den man in demselben Puncte durch Aufdrückung des Fingers erlangt, sowohl in der Art des Klanges als in der Tonstufe völlig verschieden. Wo z. B. in der gewöhnlichen Fingersetzung die *Terz* liegt, wird man die *Quinte* erhalten, wo die *Sexte* liegt, die *Terz*

## Dixième Section

### Des sons harmoniques.

C'est une espèce singulière de sons qu'on tire du violoncelle en approchant d'avantage l'archet du chevalet et en posant le doigt allongé légèrement sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différents pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seraient si l'on appuyoit tout à fait le doigt. Quant aux sons, par exemple, ils donneront la *quinte* quand ils donneroient la *tierce*, la *tierce* quand ils donneroient la *sixte* etc. Quand au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on

u. s. w. In Rücksicht des Klanges sind diese Töne viel sanfter, als die eigentlichen, die man durch den Druck der Saite auf das Griffbrett auf derselben Stelle hervorbringt. Wenn man aus der Mitte der Saite mit sanft und flach aufgelegter Fingerspitze von den höhern Tönen nach den tiefern her abgleitet, indem man sie auf vorbenannte Weise mit dem Bogen anstreicht, so hört man deutlich eine Reihe von Flageolettönen die von den tiefern nach den höhern hingehn und nur diejenigen in Verwundung setzen, die von der Natur dieser Töne keine Kenntniß haben (Rousseau Direct. de Mus.)

Das nämliche erfolgt auch, wenn man mit dem Bogen sehr leise auf der Saite hinfährt, und sich dabey mehr oder weniger dem Stege nähert. Man wird dann eben so die Reihe der Flageolettöne hören, aber freylich bey weitem nicht so sicher und so deutlich. (Meth. des Conservatoire.)

Die Flageolettöne machen einen schönen Effect. Indessen will der heutige geläuterte Geschmack ihnen im Solo weit weniger als ehemals, Anwendung gestatten. Dagegen sind sie, wenn man das Recitativ akkompagnirt höchst schätzbar, weil sie einen sanften und dem Sänger sehr vernehmbaren Ton geben.

Eine Saite in der Mitte ihrer Länge giebt die Octave an. So giebt das leere A das



tire pleins de la même division en faisant porter la corde sur le manche. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave, depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même tems de l'archet en la maniere susdite, on entend distinctement une succession de sons harmoniques du grave a l'aigu qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la theorie. (Rousseau Direct. de Mus.)

On obtient aussi le même effet en appuyant l'archet très légèrement sur la corde à vuide; en l'approchant plus ou moins du chevalet, on entendra de même toutes les divisions harmoniques, mais d'une manière beaucoup moins sûre, moins precise. (Meth. du Conservatoire.)

Les sons harmoniques font un bel effet. Cependant le goût épuré d'aujourd'hui les admet beaucoup moins qu'a tresfois. Au contraire ils sont tres précieux en accompagnant le recitativ, parce qu'ils donnent un son doux et pourtant très distinct, au chanteur.

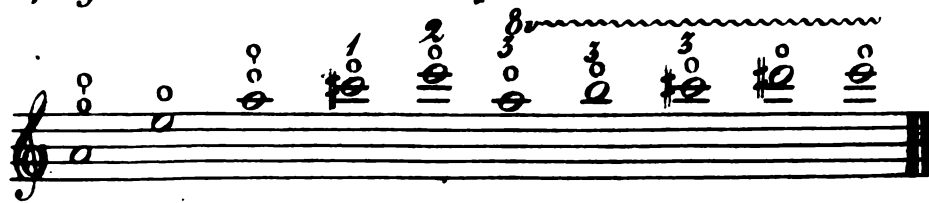
Une corde divisée sur le milieu de sa longueur, donne l'octave. Ainsi le La a vuide donne.

(Das Flageolet wird mit o bezeichnet.)

Von diesem a hinaufwärts sind die natürlichen Flageolettöne folgende:

(On désigne le Son harmonique par o.)

En montant de ce la, les sons harmoniques naturels sont les suivants:



Noch höher geht man selten.

Der größte Theil dieser Flageolettöne findet sich nun auch, wenn man von dem ersten a auf der A Saite abwärts geht: Z. B.

Rarement on monte plus haut.

La majeure partie de ses sons harmoniques se trouve également en descendant du premier La sur la chanterelle. P. E.

Natürliche Lage.

dieser Flageolettönen.



Position naturele suivants

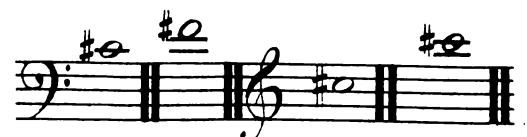
sons harmoniques.



Das cis auf der A Saite ist auf vier Punkten derselben zu haben, nämlich:



L'ut # sur la chanterelle s'y trouve sur quatre points, savoir:



Auf der D Saite hat es mit Fis auf der G Saite mit h und auf der i Saite mit e gleiche Bewandniß.

Sur le Re il en est de même avec le Fa # sur le Sol avec le si et sur l'ut avec le mi.

Dieses sind ziemlich alle natürliche Flageolettöne, die nicht, wie die künstlichen mit Hilfe eines andern Fingers hervorgebracht werden müssen.

Voilà à peu près les sons harmoniques naturels, différents des factices, opérés par le moyen d'un second doigt.

Was ich hier von der A Saite gesagt habe, bezieht sich natürlich auch auf die Ubrigen, nur mit dem Unterschied, daß bey jenen die Töne, Saite für Saite eine Quinte tiefer sind.

Ce que nous avons dit de la chanterelle est également applicable aux autres cordes, avec la difference de leur accord respectif, de maniere que les sons, sur chaque corde, sont d'une quinte plus bas.

Eine Tonleiter in natürlichen Flageolettönen bleibt immer etwas unvollkommenes, indem die erkünstelten mit jenen natürlichen nie ganz im gleichen Verhältniß von Helligkeit, Fülle und Stärke erscheinen.

La gamme en sons harmoniques naturels sera toujours imparfaite puisque les sons factices n'égaleront jamais les sons naturels pour la force et la clarté du timbre.

Man kann z. B. eine Tonleiter machen wie folget:

Cependant on la peut faire de cette maniere.

Ausführung



Exécution harmonique des suivants

dieser natürlichen Töne.

sons naturels.

Bey der ersten und fünften Note wird der erste Finger fest auf die untere schwarze Note gesetzt, und mit dem vierten wird durch leiseres Berühren der Flageolettöne hervorgebracht: allein der erste und fünfte Ton wird nie so hell klingen wie die übrigen.

A la première et à la cinquième note on appuie le premier doigt ferme sur la noire (sol) et en touchant légèrement la même corde du quatrième on fait résonner harmoniquement la blanche (ut); cependant cette première et cinquième note différent beaucoup pour le qualité du son.

Bey den künstlichen Flageolettönen wird nun entweder der erste Finger, wie gezeigt würde, oder auch der Daumen als Sattel fest aufgesetzt. Hier sind Beispiele von beyden Arten.

Les sons harmoniques factices se prennent comme nous venons de l'indiquer; mais on peut aussi les faire du pouce, en se servant de celui-ci comme d'un sillet mobile. Voilà une gamme pour toutes les deux manières.

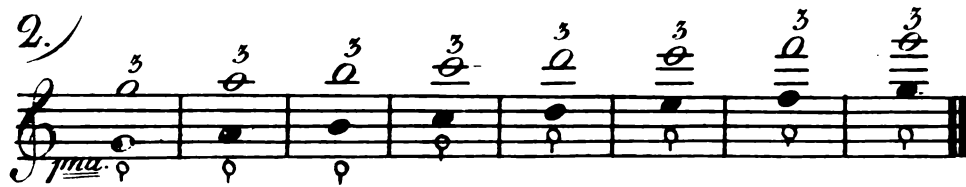
Ausführung



Exécution harmonique

Dieser natürlichen Töne

de ces sons naturels.



Auf beiderley Art kann man auch höher, tiefer und auch durch halbe Töne gehen.

Bei der ersten Art der unnatürlichen Flageolettöne ist das A leer, und der dritte Finger wird leise auf d aufgesetzt. Bei der fernern Folge von Tönen wird der Daumen fest auf die schwarzen Noten, und der dritte leise auf die weißen gesetzt. Die Quarte muß aber rein gegriffen werden, weil sonst der Flageolettton nicht anspricht. Bei der zweiten Art findet das nämliche Verfahren statt, nur daß man hier eine Octave greift.

Außer diesen Bemerkten giebt es nun noch mehrere natürliche Flageolettöne: so entsteht z. B. durch leises Aufdrücken auf dieses h auf der A Saite

ein solcher, und auf den übrigen Saiten eine Quinte tiefer. Dieser Ton bleibt h, ist aber als Flageolettton eine Octave höher, und klingt, besonders wenn ein Instrument zu lange oder zu kurze Mensur hat nicht ganz rein.

Sucht man von dem untersten b der A Saite an natürliche Flageolettöne, so ergiebt es sich, daß durch fast unmerkliche Rückungen des Fingers dergleichen hörbar werden. Wenn also besonders viel daran liegt, und wer sich nicht mit dem begnügen sollte, was hier über diesen Punct gesagt worden, dem steht in dieser Hinsicht noch ein Feld zu Erfahrungen offen, obgleich für das Violoncellspiel selbst nichts wesentliches dadurch gewonnen wird.

Ein Triller mit Flageolettönen ist auf zwey Saiten möglich, und auch zugleich als nützliche Uebung des Gelenks der rechten Hand zu betrachten.

On peut monter de l'une et de l'autre, plus haut et par les demitons.

A la première manière des sons harmoniques factices le La est à vuide et le troisième doigt prend légèrement le re. En continuant on place le pouce ferme sur les noires et le troisième prend harmoniquement la blanche, sur la même corde. La quarte doit être prise très Juste autrement le son harmonique ne prononceroit pas. On procède également à la seconde manière, seulement qu'au lieu d'une quinte on prend une octave.

Outre les sons harmoniques indiqués ici, il en existe encore quelque uns de naturels. Par exemple, en posant le doigt très doucement sur le La il en résulte un son harmonique sur les quatre cordes

d'après leur différence respective. Ce son reste si, mais d'après sa nature de son harmonique, il est d'une octave plus haut, et ne repond pas tout a fait justement, lorsque le diapason du violoncelle est ou trop long ou trop court.

En cherchant les harmoniques depuis le Si b le plus bas sur la chanterelle, on les trouve en glissant le doigt presque imperceptiblement. Ceux qui, pas encore satis faits de ce qu'ils auront trouvé ici, voudront s'en occuper davantage, ont un vaste champ par devant eux quoiqu'à dire la vérité, l'art de jouer du violoncelle ne tire au cun profit de ces recherches.

Un trille harmonique est possible sur deux cordes. On peut le considerer comme un travail utile pour le poignet de la main droite.

Ausführung

Exécution

dieser natürlichen Töne.

Sons naturels.

## EILFTER ABSCHNITT

### Vom Pizzicato.

So nennt man es, wenn anstatt der Berührung mit dem Bogen, die Saiten, gleich wie auf der Harfe, Guitarre oder Laute mit den Fingern der rechten Hand abgespielt und gleichsam gerissen werden. Das Wort *Pizzicato* heißt "gekniffen" und kömmt vom italienischen *Pizzicare*, kneifen, reißen.

Die einfachen Noten, welche gerissen oder pizzicirt werden sollen, macht man gewöhnlich mit dem ersten Finger, welcher die Saite mit der untersten Fleischspitze gleichsam faßt und nach der C Saite hinzureisend im Zurückschnellen ihrer Vibration überläßt.

Den Daumen setzt man ohngefähr in der Gegend, wo das zweyte F auf der C Saite sich befindet, mit der Spitze an die Seite des Griffbretts, wodurch die Hand gleichsam ihren Anhaltepunkt erhält.

Den Bogen hält man zwischen den dritten und vierten Finger- und der Hand - unten am Frosch fest, so, daß nämlich der vordere Theil des Frosches, wo die Haare anfangen, zwischen dem Daumen und ersten Finger liegt, und daß die Haare also nach oben sich befinden.

In neuerer Musik findet man nun aber auch Stellen wie folgende:



Bey diesen nimmt man G mit dem Daumen, welcher die Saite nach der A Saite hinzu reißt, und die Doppeltöne d<sup>h</sup> werden mit dem ersten und zweyten Finger genommen. Da man nun aber hier, indem auch der Daumen beschäftigt ist, keinen Anhaltepunkt mehr hat, so ist es nöthig, die für diesen Gegenstand allgemeine Regel zu beobachten; nämlich, man entferne die Finger nicht höher als nöthig ist von den Saiten.

Kommen Stellen vor wie diese:



so reißt der Daumen allein alle vier oder drey Saiten vom Grundton an, oder, sollen sie absolut auf einem Schlag pizzicirt werden, so muß man den Bogen zwischen den Daumen und ersten Finger nehmen, und die vier

## Onzième Section

### Du Pizzicato.

C'est employer les doigts de la main droite au lieu de l'archet, comme cela se fait en jouant de la harpe, de la Guitarre du luth & cet: *Pizzicato* veut dire pincer, et vient du mot italien *pizzicare*, pincer

Les notes simples qui doivent être pincées, se font de l'index, qui pince la corde avec le bout charnu, la tire vers la corde de l'ut et la quittant brusquement, la laisse vibrer. Le pouce se pose avec la pointe sur le bord du manche a peu près la où se trouve le second fa sur la corde de l'ut, ce qui forme un point d'appui pour la main.

L'archet se prend dans le poing entre le troisième et quatrième doigt - et la main - tout près de l'extrémité de la hausse, de manière que la partie, ou commence la crin, se trouve entre le pouce et l'index et que par consequent le crin soit renversé.

Dans la musique d'aujourd'hui des passages pareils se rencontrent souvent:

on pince alors le Sol du pouce, et la double corde <sup>si</sup> re avec le premier et le second doigt. Le point d'appuy étant derangé ici puisque le pouce est obligé de concourir, il est nécessaire de pas trop éloigner les doigts des cordes.

Les tripples et quadruples cordes

se pincant du pouce seul à commencer de la note la plus grave, ou si elles doivent être pincées toutes à la fois, on prend l'archet entre le pouce et l'index, en pincant les quatre notes du pouce de l'index, second

Noten mit dem Daumen, ersten, zweiten und dritten Finger; und drey Noten mit dem Daumen, ersten und zweiten pizziciren.

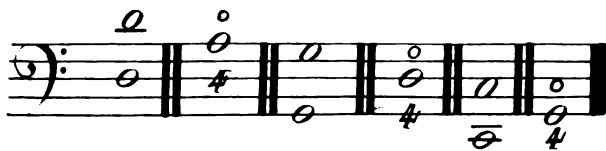
et troisième doigt, et les trois notes du pouce, index et second.

*Remarque.* On observera que l'index est compté pour première doigt parce qu'au Violoncelle le pouce ne compte point.

## ZWÖLFTER ABSCHNITT.

### Vom Mitklingen der Töne.

Außer den Tönen, welche man theils als Octave, und theils auch als Einklang, besonders im Orchesterpiel wegen größerer Kraft verdoppelt, nämlich:



gibt es nun auch solche, welche unberührt mitklingen.

Zuvor aber ist zu bemerken, daß für diese Untersuchungen ein besonders gutes Instrument und reine Saiten erforderlich sind. Auch versteht sich von selbst, daß der Mitklang sich nur erst deutlich und vernehmbar macht, wenn der Spieler auf's reinste intonirt.

Setzt man z. B. den zweiten Finger auf das erste g auf der vierten - auf das d auf der dritten - und auf das a auf der zweiten Saite, so wird man bemerken, daß die leeren Saiten dieser Töne erschüttert werden, ohne daß man sie mit den Bogen berührt. Will man sich noch besser von dieser Wahrheit überzeugen, so tupfe man während dem angeben eines Ton's mit dem ersten Finger auf die leere Saite, und man wird ein Pochen vernehmen welches von der Hemmung des Mitklang's durch den Finger entsteht.

Folgende Töne, welche Wiederholungen des Harmonischen Dreyklang's in verschiedenen Lagen sind, haben nun alle ihre Mitklänge, und die unten bemerkten Zahlen zeigen an, daß manche Töne zweifachen Mitklang haben; nämlich, mit dem ersten g der dritten Saite klingen die leeren Saiten G und C.

## Douzième Section.

### De la coalition des vibrations.

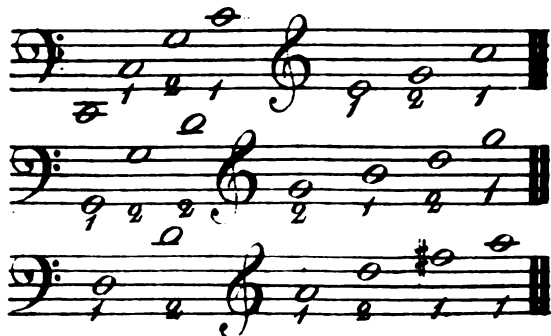
Outre les sons qu'on a coutume de prendre sur la double corde pour augmenter de force quand on joue à grand orchestre, tels que l'octave et l'unisson:

il en est encore qui résonnent sans qu'ils soient touchés.

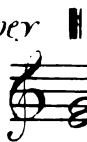
Il est nécessaire d'avertir préalablement que pour faire cette expérience il faut un très bon instrument et des cordes extrêmement justes. De même, pour que la consonance parle bien, il est indispensable que l'on joue aussi juste que possible.

En prenant du second doigt et tirant de l'archet le premier Sol (sur la 4<sup>ème</sup> corde) le ré (sur la 3<sup>ème</sup>) et le la (sur la 2<sup>de</sup>) on s'apercevra que les a vides de ces tons se mettent à vibrer sans qu'on les ait touchés. Pour ce persuader de la réalité de ce phénomène, on n'a qu'à frapper légèrement du premier doigt sur la corde à vide, pendant que l'on fait vibrer l'autre par l'archet, et on entendra un tintement occasionné par la résonance de la corde, que le doigt en frappant dessus empêche de vibrer librement.

Les sons suivants qui ne sont que des transpositions de l'acord parfait ont tous leur vibrations coalisées, et les chiffres dessous la note démontrent que quelques uns en ont plusieurs. P. e. en prenant le premier Sol sur la 3<sup>ème</sup> les a vides Sol et ut vibrent aussi.

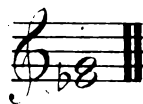


Ferner habe ich die Beobachtung gemacht, daß bey den Doppeltönen



L'auteur a observé qu'en prenant la double corde de le ton fondamental et vibre également; et en prenant la double corde:

der Grundton C mit klingt, und bey den Doppeltönen der Grundton es.

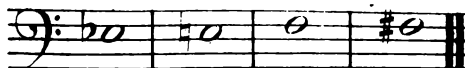


le son fondamental mi b.

Uebrigens klingt auch jede Octave, sowohl in den untern als auch obern Regionen mit, und die Töne



D'ailleurs toutes les octaves dans le haut et le bas du manche ont leurs résonances, et les sons:



welche auf den meisten Instrumenten einen harten oder rauhen Ton haben, lassen sich auf diese Weise ungemein verbessern, wenn man die untere Octave dazugreift, und die obere allein anstreicht. Aber freylich ist dies nur bey haltenden Noten oder in sehr langsamen Zeitmaass ausführbar:

ordinairement rauques sur la plus part des instruments, peuvent être infiniment adoucis, quand on y ajoute l'octave grave, entirant de l'archet seulement la note supérieure. Mais cela n'est praticable qu'avec des rondes ou dans un mouvement très lent.

## DREYZEHENTER ABSCHNITT.

### Von Begleitung des Recitativ's.

Um ein Recitativ gut zu begleiten, muß man von der Harmonie und von dem Violoncelle eine vollkommene Kenntniß haben; man muß mit bezifferten Bassstimmen vertraut seyn und sie fertig auszuüben wissen. Wer dieses vermag, hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; denn dies setzt viele dazü nöthige Kenntnisse, und noch mehr die Beurtheilungskraft voraus, sie anzuwenden.

Wenn der begleitende Basspieler in der Auflösung der Dissonanzen nicht sicher ist, wenn er dem Sänger nicht bestimmt anzugeben weiß, ob dieser eine vollkommene oder eine abgebrochene Cadenz machen soll, wenn er in seinen Accorden verbotene Quinten und Oktaven nicht zu vermeiden versteht, so läuft er Gefahr den Sänger zu verwirren, und er wird auf jeden Fall einen sehr unangenehmen Effect hervorbringen.

Da in guten Werken das Recitativ immer einen wohlgeordneten Gang geht, und sich nach dem Character der Rolle, nach der vorgestellten Situation, und nach der Stimme des Sängers richtet; so muß bey Begleitung derselben 1. die Stärke des Tons dem Haupteffect angemessen seyn, denn die Begleitung soll den Gesang unterstützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bedecken. 2. der Accord

## Treizième Section

### L'accompagnement du Recitatif.

Pour bien accompagner le Recitatif, il faut avoir une connoissance parfaite de l'harmonie et du Violoncelle, être familiarisé avec les accords chiffrés et les partager sans peine. Cet art est la perfection du talent parce qu'il suppose toutes les connoissances acquises pour y parvenir; et de plus l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de la manière de sauver ses dissonances, ou de faire avec précision entendre au chanteur s'il doit faire une cadence parfaite ou interrompue qui ne sait pas éviter les quintes et octaves dans ses accords, risque d'égarer la voix et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

Comme dans les bons ouvrages le Recitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1<sup>o</sup> proportionner la force du son à l'effet; l'accompagnement n'étant admis que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gêner et le couvrir: 2<sup>o</sup> ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change: 3<sup>o</sup> accompagner simplement, sans broderies, sans roulades. Le véritable accompagnement va toujours au bien de la chose, et si dans de certains

muß nicht wiederholt werden, außer wenn die Harmonie wechselt. 3. Die Begleitung muß ganz einfach seyn, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf das beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenpiel auszufüllen, so darf dieses nur darin bestehen, daß man die Töne des Accords angiebt. 4. Man soll den Accord ohne Harpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben.



Eine Terze, Sexte, ja selbst ein Unisono wohl angebracht, sind besser als alle die Menge von Noten, die man zuweilen an deren Stelle setzt. Man muß nichts thun, was das Ohr von der Hauptsache abziehen kann; denn die Aufmerksamkeit wird geschwächt, wenn sie sich theilt, und es ist mit dem einfachen Recitativ nicht wie mit dem obligaten bewandt, wo das Orchester um diese oder jene Situation zu schildern eine bestimmte Wirkung hervorzubringen strebt. Man soll bey dem ersten nichts thun, als eine betonte Deklamation unterstützen, die zwischen Gesang und Rede in der Mitte steht. (Violonzellschule des Conserv.)

Ohne Kenntniß der Composition ist es sonenig möglich gut ein Recitativ zu spielen, als die Orgel ohne Generalbass.

vides on se permet de placer quelques traits de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4<sup>o</sup>. On doit frapper l'accord sans arpéges et en general de cette manière:

Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quantité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, car l'attention s'affoiblit en se partageant, et le recitativ simple n'est pas comme le recitativ obligé, ou l'orchestre doit produire un effet général; pour peindre telle ou telle situation, il ne faut que soutenir une simple déclamation cadencée qui tient le milieu entre le chant et la parole. (Méthode du Conserv.)

Il est tout aussi impossible d'accompagner le Recitativ sans connoissance de la composition, que de jouer de l'orgue sans savoir la basse fondamentale.

## VIERZEHENTER ABSCHNITT.

### Vom Vortrag.

Meines Bedünken's kann nicht eher vom Vortrag die Rede seyn, welcher je die Summe aller einzelnen Geschicklichkeiten und Übungen in sich vereinigen muß — als bis man in der That sich alle diese Vorkenntnisse erworben, alle mechanischen Schwierigkeiten wenigstens größentheils überwunden, und fähig ist um den ästhetischen Theil der Musik zu ergreifen. Der Schüler, der Finger, Bogen und Intonation noch nicht ganz beherrscht, würde vergebens sich auf Erwerbung des Vortrages befleißten. Aus diesem Grunde folgt der Abschnitt der davon handelt, erst

## Quatorzième Section.

### Du gout.

Selon nôtre opinion il ne sauroit être utile de parler du gout, qui doit être le résultat de toutes études et de tous les travaux, qu'après que l'élève aura acquis ces différentes perfections, et sera assés fort pour pouvoir embrasser la partie aesthetique de son art. Tant que son intonation ne sera pas parfaitement juste, tant que les doigts et l'archet ne lui obéiront pas spontanément, il s'efforcera en vain d'acquérir du gout, qui ne peut s'élever que sur la base d'un mécanisme parfaitement établi. C'est la raison pourquoi nous

hier am Schluß des Werkes. Damit aber der Anfänger sehe, wenn er anfangen soll darauf hinzuarbeiten und um ihm zugleich bey seinem Studium einen Leitfaden zu geben, dem er mit Nutzen folgen kann, so geh'n wir den Inhalt unser's Werkes summarisch durch. Es ergeben sich fünf Stücke, in die sich das Violonzellopiel eintheilen läßt. Nur aus ihrer sorgsamten Erlernung und endlicher Verschmelzung geh't die Vollkommenheit hervor. Sie sind folgende:

a.) Reinheit der Intonation.

Siehe die Abschnitte 2. 3. und 5.

b.) Geschicklichkeit alle Positionen leicht und sicher, sowohl mit als ohne Daumeneinsatz zu treffen. Regelmäßiger Fingersatz.

Siehe die Abschnitte 3. 5. 7 und 8.

c.) Kunst des Bogenführens's.

Siehe die Abschnitte 4 und 6.

d.) Verbindung des Bogens und der Finger.

Hierunter versteht man das maschinenmäßige Uebereinstimmen der Bewegungen des Bogens mit den Fingern der linken Hand. Nur wenn Strich und Griff vollkommen zusammenfallen ist Präcision und Nettigkeit des Spiels möglich. Das Hauptmittel hierzu ist langames Einstudieren der schwirigen Stellen.

c.) Vortrag. Dieses Stück ist der Gegenstand des gegenwärtigen Abschnitt's.

Rousseau (Dict: de Mus: Pag: 248.) erklärt, woher es komme, daß jeder Mensch seinen eignen Geschmack habe und daß daher über den Geschmack nicht zu streiten sey. Indeß bestätigt er doch auch, daß es einen allgemeinen guten Geschmack (des Vortrags) in der Musik gebe, über welchen alle wohlorganisirte Menschen einig geworden sind, ihn als Regel ihres Urtheils zu betrachten.

Der oberste Grundsatz des guten Geschmacks in allen schönen Künsten und folglich auch in der Musik, ist Einfalt. Ein Spieler der, wie man im gemeinen Leben sagt, keine Note ungehude läßt, einen einfachen, ruhenden Gesang mit Verzierungen verbrämt, bald Flageolet, bald pizzicato, bald sul ponticello, bald am obern, bald

n'en parlons qu'à la fin de notre ouvrage. Mais afin que l'élève sache quand il est à même de commencer cette étude et pour lui indiquer en même tems une methode qu'il suivra avec profit, nous presentons ici un résumé des sections précédentes. Le jeu du violoncelle exige cinq points differents. Ce n'est qu'en les étudiant avec la plus grande persévérance qu'on s'approchera de la perfection. Les voila:

a.) Justesse de l'intonation.

Voyés les Sections 2. 3. et 5.

b.) Facilité de prendre avec promptitude et justesse toutes les positions dans le manche et avec le pouce. Doigter régulier.

Voyés les Sections 3. 5. 7 et 8.

c.) Manière de conduire l'archet.

Voyés les Sections 4 et 6.

d.) Accord de l'archet et de la main gauche.

On entend par là le mecanisme par lequel l'archet et les doigts de la main gauche se combinent avec la plus grande justesse, quoique leurs mouvements respectifs soient quelque fois très differents et que les doigts marchent très vite, lorsque l'archet ne procede que très lentement et ainsi a l'opposé. Ce n'est que lorsque cet accord est établi dans sa plus haute perfection, que le jeu sera précis, net, rond et agréable. Le moyen d'y parvenir et d'étudier très lentement les passages difficiles.

c.) Le gout. Ce dernier point est l'objet de la section présente.

Rousseau (Direct. de Mus: P. 248.) de finit très bien comment il se fait que chaque homme a son gout à lui, et que par conséquent on ne sauroit disputer sur les goûts. Néanmoins il affirme qu'il y a un gout général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent et le regardent comme la règle de leurs jugements.

Les suprême principe du bon goût dans tous les beaux arts et conséquemment aussi dans la musique, c'est la simplicité. Tel artiste qui n'est pas capable



am untern Ende des Griffbrettes spielt, sich mit Stricharten quält, die dem Charakter des Violoncell's zuwider sind, unaufhörlich in dem *f* und *b* Geschlechtern auf und nieder jagt. Ein solcher Spieler hat einen schlechten Vortrag und keinen Begriff von schöner Einfachheit. Er beleidigt den guten Geschmack gröblich, und ist einem Seiltänzer zu vergleichen, dessen halsbrechenden Sprüngen man gleichgültig zusieht, ohne dass das Herz etwas dabei empfindet.

Man spielt entweder allein, (*Solo*) oder in Begleitung mehrerer Instrumente. Hierher gehört das Quartett, das Accompagnement und das Ripieno oder Tutti spielen. Sobald das Violoncell als Soloinstrument im Konzert auftritt, so ist dem Spieler freigegeben, seine Fertigkeit und Kraft so wie den Ton seines Instruments in's hellste Licht zu setzen, und die Begleiter müssen sich ihm unterordnen. So glänzend es aber auch scheint, die Schwierigsten Passagen zu bezwingen, so steht doch der Vorzug einen schönen Ton zu haben und gesangreich zu spielen, unendlich höher, indem man sich dadurch dem edelsten aller Instrumente, der menschlichen Stimme nähert, die unwandelbar das Muster und Vorbild jedes Musikers bleiben muss.

Wenn man dagegen accompagnirt, sey es zum Piano, oder andern Instrumenten, so ist man zur Selbsterläugnung verbunden, damit zuerst die vorherrschende Partie glänzen könne. Allein auch im Quartett haben alle Stimmen gleiche Rechte und ein zu starkes Spiel ist hier sowohl bei Solopassagen als im Accompagnement unstatthaft. Im Gegentheil spielt man hier im Allgemeinen, um einen Grad schwächer, so dass man das Forte als mezzoforte, dieses als piano und das piano als pianissimo vorbringt. Endlich ist noch die Regel zu beobachten, alle Stellen die nicht Gesang enthalten oder absichtlich anders bezeichnet sind, kurz abgestoßen vorzutragen z. B.

de jouer une note simplement comme elle est écrite, qui inonde d'ornement, et de broderies un chant simple et sensible, qui tantôt joue des sons harmoniques, du pizzicato, ou sul ponticello tantôt est à une extrémité du manche tantôt à l'autre, qui se tourmente avec des coups d'archet qui repugnent au caractère du violoncelle, qui se perd dans les diesis et les be-molles un pareil joueur n'a point encore senti le charme de la simplicité. Il offense grièvement le bon goût et se rend semblable à un danseur de corde, dont on regarde froidement les sauts périlleux, sans que le cœur y prenne la moindre part.

On joue seul (*Solo*) dans un concert, ou l'on accompagne un ou plusieurs autres instruments. Ceci comprend le quatuor, les sonates avec le piano et cet et le jeu d'orchestre (*Tutti* ou *ripieno*). Lorsque le violoncelle joue *Solo*, il est permis à l'artiste de déployer son agilité, sa force et de faire valoir la qualité du timbre de son instrument. Ceux qui l'accompagnent lui sont subordonnés. Mais quelque brillant qu'il paraisse de vaincre les passages les plus embarrassants, il est infiniment plus méritoire de tirer un beau son, de chanter de son instrument. C'est par là qu'on approche du plus parfait des instruments, de la voix de chant humaine que doit être invariablement le prototype de tout musicien.

Lorsqu'au contraire on accompagne, soit au Piano soit à d'autres instruments, il faut savoir se résigner, pour faire valoir telle partie qui conduit le chant. Dans le quatuor toutes les parties jouissent du même privilège, et il n'est pas moins vicieux le jouer trop fort le solo que l'accompagner. On emploie en général une nuance de force de moins, de manière que le forte se rend par le mezzoforte, celui-ci par le piano et le piano par le pianissimo. Enfin on tirera brusquement l'archet en l'arrêtant au bout de chaque note, excepté dans les passages de chant ou expressément marqué en sens contraire. P. E.

Moderato.

Bezeichnung		Indication
Ausführung.		Exécution



Es bleibt noch übrig vom Ripienspiel zu sprechen, welches eine ganz entgegengesetzte Behandlung erfordert. Alle Manieren, das Ziehen von einem Ton zum andern, mit einem Worte alles vorschriftwidrige Herausheben einer einzelnen Stimme ist hier unpassend, wo es einen markigten und kräftigen Bogen gilt. Wer oft im Ripieno spielen muß, wird gut thun sich eines angespannten Bogen's zu bedienen.

Auch die leeren Saiten, die man im Solo und Akkompagnement selten gebraucht, werden hier mit Vortheil benutzt. Kraft und Deutlichkeit ist, was man im vollen Orchester vom Spieler fordert; seine Eigenthümlichkeit muß in dem Zwecke zur möglichsten Wirkung des Ganzen beyzutragen, untergehen. Kann der Solospieler das öftre Ripienspielen nicht vermeiden, so ist ihm die stete Aufmerksamkeit auf die Regel der Bogenführung nicht genug anzuempfehlen, indem er sonst die Leichtigkeit und Biegsamkeit der Hand über der Kraft zu verlieren Gefahr läuft wie beym Ripieno spielen verlangt wird.

Il nous reste encore à parler du jeu en plein orchestre, qui exige un traitement tout-à-fait opposé. On doit y supprimer tous les agréments, puisque c'est d'un son moelleux et d'un coup d'archet plein de vigueur qu'il s'agit. Quand on se trouve obligé fréquemment de jouer le tutti on se servira avec succes d'un archet assez fortement tendu. Les à vides, qu'on évite dans les solo et même dans les accompagnements, sont très bien dans l'orchestre. De la force et de la précision, voilà ce qu'on demande au Symphoniste, son individualité comme artiste, doit s'évanouir devant l'émulation de Contribuer autant que possible au majeur effet de la totalité.

Si un joueur de Violoncelle est obligé de jouer souvent comme symphonistes, on ne sauroit assez lui recommander de bien faire attention aux règles de la conduite de l'archet afin que, obligé de jouer toujours très fort, il ne perde point la souplesse et l'agilité du poignet qui sont l'ame du jeu délicat.

Glücklich, wer ein unverdorbnes ächtes italiensches Violonzell besitzt! Er ist zu beneiden. Die meisten dieser Instrumente sind schon unter Pflückerhänden gewesen, und der hohe Werth des Tons, den jene alten vortrefflichen Meisterhänden zu legen wußten, ist verschwunden. Sie sind nie erreicht, geschweige, übertroffen worden. Die berühmtesten und bekanntesten unter ihnen sind, Straduaris, die Familie Amati, Guarneri, Ruggieri, Martino Popella Giugliani im 17<sup>ten</sup> Jahrhundert; Guadagnini im 18<sup>ten</sup>. Unter den Deutschen zeichnete sich Jacobus Stainer, unter den Engländern William Forster in neuern Zeiten als Instrumentenmacher aus.

Das Violonzell scheint im 17<sup>ten</sup> Jahrhundert aufgekommen zu seyn. Es war damals kein ursprünglich neues Instrument, sondern eine vervollkommnete Umgestaltung der vorher üblichen Crambe. Viola di Gamba. Verbesserung, mag Tardieu ein Französischer Geistlicher aus Tarascon im 18<sup>ten</sup> Jahrhundert erdacht haben. Dafs er uher nicht der Erfinder des Violonzells überhaupt sey, läßt sich schon daraus beweisen, dafs man auf Bildern Raphaels, welcher bekanntlich 1520 Starb, Engel sieht, welche Violonzell spielen. Ferner dafs Straduaris im 17<sup>ten</sup> Jahrhundert zu Cremona lebte, und alle andre obengenannten Meister in dieser Zeit arbeiteten, wie die gedruckten Tettel in den ächten Violonzells sowohl als die trefflichen Violinen Nicolaus Amati der zu Cremona 1694 lebte, beweisen. Um das Jahr 1725 schaffte man die fünfte Saite d, als überflüssig wieder ab und behielt nur den gegenwärtig üblichen Bezug. Ist ein Violonzell gut zugerichtet, so versteht es sich von selbst, dafs dessen Mensur richtig berechnet sey. In der zweyten Lage, d. h. vom ersten E auf der A Saite muß man die Terz darüber, G und G<sub>is</sub> ohne besondere Ausdehnung der Hand erlangen können.

Eine große Hand verlangt eine weite, eine kleine Hand eine engere Mensur. Dennoch ist eine enge Mensur selbst einer großen Hand bequemer. Zum Beweis dienen viele treffliche Violinisten die in den höchsten Regionen mit großer Hand und starken Fingern dennoch rein spielen, und eine kleine Mensur vorziehen.

Heureux l'artiste qui possède un vieux violoncelle italien, tel qu'il est sorti de la main du luthier, il est digne d'envie! La plus part des instruments qui nous viennent de ce pays sont défigurés par des mains maladroites: & la rare qualité du son, que ces anciens excellents facteurs leurs avoient donnés, n'y est plus. Il n'ont point été égalisé jusque ici, à plus forte raison surpassés. Les plus fameux & connus étoient Straduaris de Crémone, les Amati, Guarneri, Ruggiere, Martino Popella, Giugliani, au dix septième siècle; Guadagnini au dix huitième. Parmi les Allemand J. Stainer & quelques autres, parmi les Anglais W. Forster étoient les meilleurs facteurs des temps modernes. Le violoncelle a pris naissance dans le dix septième siècle. Ce n'étoit point alors un instrument nouvellement inventé, mais une transformation de la gamba.

Viola de gamba. Il est possible que Tardieu, prêtre français de Tarascon ait imaginé ce changement avantageux, au milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, mais qu'il soit proprement, l'inventeur du violoncelle comme plusieurs le prétendent, ceci est évidemment faux 1<sup>o</sup> parceque sur des tableaux du Raphael, qui mourut en 1520 on voit déjà des anges jouer du violoncelle, 2<sup>de</sup> parceque Straduaris, le plus fameux luthier vécut à Cremona au 17<sup>ème</sup> siècle & que les autres facteurs nommés ci dessus travaillerent tous dans ce tems comme le prouvent les étiquettes que l'on voit dans les vrais violoncelles d'Italie & les excellents violons de Nicolas Amati qui vécut à Crémone en 1694. Vers l'année 1725 on abolit la cinquième corde Re comme étant superflue; depuis ce tems on s'entint au nombre de cordes reçu aujourd'hui.

Lorsque un violoncelle est bien construit, il s'en suit, que la longueur du manche soit parfaitement justement déterminé. Dans la seconde position, c'est à dire au premier Mi sur la chanterelle la tierce au dessus sol et sol # doit pouvoir être prise sans un trop grande extension de la main.

Une main fort grande exige un violoncelle dont le diapason soit plus long qu'il ne l'est ordinairement. Une main petite un diapason plus court. Cependant même pour la première, le diapason ordinaire est préférable.

Nach *Duport* ist die gewöhnliche Mensur 25 Daumen breit lang.

Die Länge des Griffbretts muß soweit reichen, daß man das *D* auf der *A* Saite noch darauf nehmen könne.

On voit *P.E.* les plus forts artistes de violon qui avec des doigt, quelques fois très gros et très grands jouent parfaitement juste sur un diapason ordinaire, même dans les plus hautes régions. Le diapason ordinaire selon *Duport* est de vingt-Six pouces.

La touche doit être assés longue pour y prendre encore le *Re* sur la chanterelle.



Eine Höhlung unter der *C* Saite ist gut, um nicht nur diese Saite, sondern auch die höhern Töne der *G* Saite mit mehr Kraft zu behandeln. Indes kann man auch ohne diese Einrichtung vortrefflich spielen. Ich füge indes doch eine Zeichnung von einem Griffbrette mit Aushöhlung unterm *C* bey.

Une canelure dans la touche sans la Corde d'*Ut* est bonne pour pouvoir attaquer non seulement l'*Ut* mais aussi la Corde *Sol* en montant fort haut avec plus de force. Cependant on peut jouer superieurement sans avoir une touche canelée. Cependant nous donnons pour les amateurs le profil d'une pareille touche.

Dicke des Griffbretts von unten.



Epaisseur de la touche par dessous.

Obere Breite der Aushöhlung.

Longueur superieure de la canelure.

Die Lage der Saiten ist nach der Bezeichnung dieses Griffbrettes richtig, manche legen sie indes gern noch etwas weiter auseinander; und als dann müßte auch solch ein Griffbrett breiter seyn. Die Entfernung der Saiten vom Griffbrett ist aus mancherley Ursachen verschieden. Für den Solospieler möchte diese Entfernung der *A* Saite

La distance des cordes de la touche indiquée ci-dessus, est juste. Cependant pour ceux qui aiment à les avoir encore plus distantes, il faudrait que la touche fut plus longue. Cette distance des cordes de la touche peut être variée selon la nécessité. Pour un joueur de solo cette distance de la chanterelle seroit suffisante.

hinreichend seyn, allein der Orchesterspieler, der häufig die größte Kraft anwenden muß und selten im Aufsatz zu spielen hat, welches durch die hohe Lage der Saiten sehr erschwert wird, bedarf einer höhern Lage. Oft gewinnen Instrumente hierdurch an Kraft des Tons. Allein der Instrumentenmacher muß hier die richtige Berechnung anstellen, und sowohl die Form und Höhe des Steges, als auch die rechte Eigenschaft des Holzes zu wählen verstehen.

Mais elle seroit trop petite pour un symphoniste qui est obligé d'employer souvent la plus grande force et qui se sert rarement du pouce, dont l'emploi est très pénible quand les cordes sont à une plus grande distance de la touche. Il y a des instruments qui gagnent de cette manière pour la force du ton. Mais c'est au luthier de déterminer dans ce cas les proportions et de choisir la forme et la hauteur du chevalet, non moins que la qualité du bois dont il se fait.

Auf jedes Instrument, und besonders auch auf die Saiten übt die Atmosphäre eine

Les variations de la temperature ont beaucoup d'influence sur chaque instrument il est pour cet effet très nécessaire de ne point exposer

bedeutende Wirkung aus, deshalb es nöthig ist dasselbe vor Feuchtigkeit und Hitze zu bewahren.

Um den Bezug gut zu wählen, muß man verschiedene Saitenstärken versuchen, indem manches Instrument einen schwächern, ein anderes einen stärkern Bezug verträgt. Man versuche erst nicht zu starke Saiten, und findet man den Ton voll, so wäre es überflüssig zu stärkern überzugehen, denn nicht die Dicke der Saite sondern die Beschaffenheit des Instruments gibt den vollen Ton. Uebrigens entsteht aus dem zu starken Bezug ein doppelter Nachtheil. Zuerst kann das Instrument, wenn zumal der Steg hoch ist, durch den gewaltigen Druck auf die Decke Schaden leiden. Ferner wird das Spiel besonders im Einsatz ganz ausnehmend erschwert, und die stumpfsten Töne, von welchen kaum das beste Instrument frey ist, werden vermehrt.

Gute Saiten müssen ohne Knoten seyn, und einerley Stärke von Oben bis Unten haben. Gewöhnlich sind sie an einem Ende dicker als am andern. Setzt man den Daumen auf, so muß die Quinte die derselbe bedeckt auf allen Punkten des Griffbretts rein seyn. Die guten italienischen Saiten erkennt man nicht nur an ihrer Reinheit und Helle, sondern auch am Geruch des Oehles. Will man ein Instrument beziehen, so thut man wohl mit dem D den Anfang zu machen, denn leichter findet man als dann ein dazu passendes A. Zum G und C nimmt man in der Regel ein nur unmerklich stärkeres A und D, welche mit Silberdrath besponnen werden. Der Unterschied, ob der Drath von reinem Silber oder bloß überölt, scheint nicht so wichtig, als daß bey m. Ueberspinnen die richtige Stärke getroffen werde, welche das Instrument verträgt.

Das richtige Verhältniß der Stärke vom A zum D ist ohngefähr dieses:

Doch muß man auch hier sich nach dem Instrument richten.

Auf das gute Ueberspinnen des G und C kömmt sehr viel an. Wird der Drath locker, so entsteht dadurch nicht nur ein

un Violoncelle à l'humidité, ou à la chaleur.

En montant un violoncelle il faut essayer des cordes de diverses grosseur, parce que tel instrument demande être monté faiblement, tel autre supporte des cordes fortes. On fera bien en essayant, de ne pas les prendre très fortes. Si l'on trouve le son moelleux et plein on aurait grand tort, de le monter plus fortement, attendu que ce n'est point la grosseur, mais la qualité de l'instrument qui rend le son sonore et moelleux. En montant un violoncelle trop fort on risquera un double desavantage. D'abord, si le chevalet est haut, la trop grande pression sur la table supérieure peut enfoncer celle-ci. Ensuite le traitement, surtout en employant le pouce, devient infiniment plus difficile, et les tons sourds, des quels le meilleur instrument n'est guere exempt, sera augmentés.

De bonnes cordes doivent être claires, sans noeuds, et d'un bout à l'autre également fortes. En posant le pouce l'intervalle d'une quinte qu'il embrasse, doit être juste sur tous les points de la touche. Les cordes italiennes se distinguent aussi bien par leur pureté que par l'odeur spécifique d'huile. Lorsqu'on monte un violoncelle on fait bien de commencer par le Re, d'après lequel les autres cordes se proportionnent plus aisément. Pour le Sol et Ut on prend ordinairement le La et le Re imperceptiblement plus fort, que le luthier recouvre ensuite d'un Fil de laiton. La différence, si l'on couvre la corde d'un Fil de laiton ou d'argent pur, paraît moins important que de connoître la force du Fil de metal, que l'instrument demande.

La juste proportion de la force de la chanterelle au Sol est à peu pres la suivante:

cependant, il faut se régler d'après la qualité de son instrument.

Il est très essentiel que le Fil de metal dont les deux grosses cordes sont recouvertes soit aussi fortement tendu que possible. S'il se

widriges Rasseln, sondern das Mitzlingen der Töne dieser Saite wird auch dadurch gestört. Selten hilft das Einöhlen der Saite.

Alle vier Saiten müssen bisweilen sowohl vom Schweiß der Finger als vom Staub des Colophon's gereinigt werden. Man nimmet hier zu einen wollenen Lappen, auf welchen man einen oder mehrere Tropfen Mandelöl fallen lässt, und reibt damit die Saite vom Sattel bis zum Stege langsam und ohne Gewalt ab. Durch heftiges schnelles Reiben wird die Saite warm und falsch. Alsdann werden sie mit einem trocknen Theile des Lappens wieder gereinigt.

Der Steg soll in der Regel den Einschnitten der *f* Löcher gegen über stehn, die Stimme einen kleinen Fingerbreit hinter den rechten Fuß desselben gesetzt werden und der Bassbalken unter dem andern Stegfusse weg gehn. Die Erfahrung aber lehrt, daß durch Abweichen von dieser Regel, indem man unmerklich Steg oder Stimme vor- oder rückwärts rückt, öfters viel am Ton gewonnen wird.

Rückt man L. B. den Steg nur einen Messerrücken breit näher nach dem Griffbrett, so ist der Ton stärker. Dasselbe erfolgt, wenn man die Stimme noch näher an den Fuß des Steges rückt, indeß wird der Ton nur schärfer aber nicht voller. Rückt man die Stimme mehr nach der Basssaite, so werden die Bassöne bisweilen stärker, und im Gegentheil der Discant schwächer. Um ein Instrument auf den möglichsten Grad von Vollkommenheit zu bringen, muß man mehrere solche Versuche machen, sie aber auf jedesmal in Beysein von Kennern prüfen.

Die eigentliche Gattung des Tons eines Instruments geht hierdurch nicht verlohren; dagegen bringt die Figur, Breite und Höhe des Stegs, dessen hohe oder niedrige Füße, seine Dicke oder Dünne, sein weiches oder härteres Holz bewunderungswürdige Resultate.

Den Steg rückt man mit beyden Händen indem man ihn fest faßt, oder wenn die Veränderung sehr klein ist, indem man mit einem eisernen Werkzeug gelind daran pocht. Allein die Stimme muß mit einem Instrument ergriffen werden, wie es die Instrumentenmacher zu diesem Zwecke haben.

Bey allen, zumal bey stark bezogenen Instrumenten zieht sich der Steg durch das Gewicht der Saiten nach vorn. Wenn dies soviel beträgt

relâche il en resulte non seulement un fâcheux tintement mais aussi la coalition des vibrations de cette corde est empêchée. Rarement on corrige ce défaut en humectant la corde avec un peu d'huile, ce qui la fait enfler.

Il faut quelques fois enlever la poussière du colophone et la sueur des doigts attachée aux cordes. Pour cet effet on laisse tomber quelques gouttes d'huile d'amande douces, sur un morceau de taffetas de laine et on en frotte doucement la corde depuis le sillet jusqu'au chevalet. Mais sans force ou véhémence, car si la corde se chauffe elle devient fautive. On les essuye ensuite avec l'endroit sec de la pièce de laine.

Le chevalet doit être, d'après la règle, placé vis à vis de l'échanurure des *f*  $\lambda$ . L'ame doit être posée d'un petit doigt de largeur en arrière du pied droit du chevalet, et la barre horizontale passer sous le pied gauche. Mais l'expérience a prouvé qu'en s'écartant de cette règle et en avançant ou reculant imperceptiblement l'ame ou le chevalet, la qualité du son gagne quelque fois considérablement. En avançant le chevalet seulement de la largeur d'un brin de paille vers la touche le son devient souvent beaucoup plus fort. Si on avance l'ame vers le pied du chevalet l'effet est le même, avec la différence seulement que le son est plus aigu, et la force moins sonore. En faisant marcher l'ame du côté des grosses cordes celles ci gagnent pour la force, tandis que la chanterelle devient plus faible. Pour porter un violoncelle au plus haut degré de perfection dont il est capable, il faut faire de ces expériences, mais toujours son laisser juger des connaisseur.

La vraie qualité du son ne se perd point dans ces essais; mais la figure du chevalet, sa hauteur ou largeur; s'il est plus ou moins découpé, si ses pieds sont plus ou moins hauts si le bois dont il est fait est plus ou moins dur, donnent des résultats, surprenants.

Le chevalet s'avance ou se recule en l'empoignant très fort des deux mains, ou si le changement n'importe que peu de chose, en le frappant doucement avec un instrument de fer. Mais l'ame doit toujours être prise avec un outil expressément fait pour cet usage et dont se servent les luthiers.

La tension des cordes fait incliner le chevalet en avant, surtout lorsque l'instrument est

daß es sichtbar wird, so leidet der Ton sehr darunter, und man muß ihn wieder in die gerade Richtung bringen, wobey man behutsam verfahren und ihn mit allen zehnfingern fest zu packen hat, um die Füße nicht weg zu reißen.

Ein Steg, der lange auf einem Instrument gestanden, muß, wenn er sonst gut gearbeitet, nicht weggenommen werden, indem er durch die Zeit gleichsam mit dem Instrumenteins geworden ist.

Der gute Colophonium, dessen Eigenschaften den Solospieler weit mehr, als den Ripicisten interessieren, darf nicht zu sehr angreifen, indem er alsdann kratzt. Eben so wenig ist der zu empfehlen der zu viel Staub giebt. Der zu häufige Gebrauch ist nach theilig sowohl für den Bogen als die Decke des Instruments, und man kann zwey bis drey Stunden spielen, wenn man den Bogen sechs bis achtmal hin- auf und herunter damit gestrichen hat. —

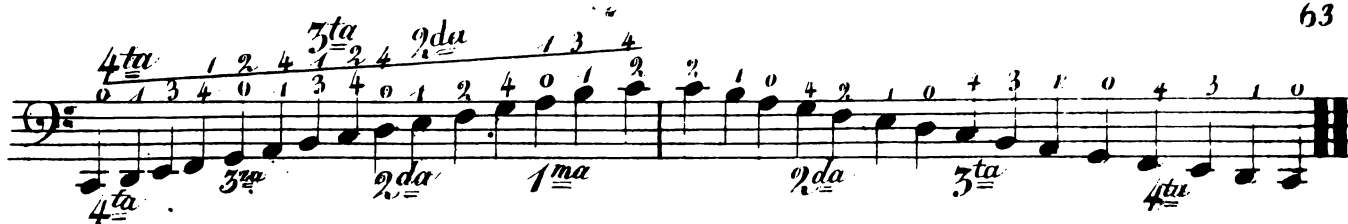
monté fort. Quand cette inclination devient si considérable qu'elle saute aux yeux, la qualité du ton y perd beaucoup, et il faut alors redresser le chevalet en le serrant fortement des dix doigts afin de n'en point enlever un pied.

Un chevalet qui se trouve depuis longtems sur un violoncelle, si d'ailleurs il est bien fait, ne doit jamais être changé, vu que par les années il s'est, pour ainsi dire, identifié avec l'instrument.

La colofane, dont les qualités, intéressent le joueur de solo beaucoup plus que le Symphoniste, ne doit pas attaquer la corde trop fort, sans quoi elle la fait crier ou siffler. Elle n'est pas non plus recommandable quand elle fait trop de poussière. On évitera de s'en servir trop fréquemment et il suffit d'en avoir frotté l'archet six ou huit fois pour jouer plusieurs heures de suite. —

C. dur  
Ut majeur

4<sup>ta</sup> 1 2 4 3<sup>ta</sup> 2 4 2<sup>da</sup> 1 3 4  
0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 2 1 0 4 2 1 0 + 3 1 0 4 3 1 0



N<sup>o</sup> 1




N<sup>o</sup> 2



N<sup>o</sup> 3



N<sup>o</sup> 4



No 5.

Musical score for No 5, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

No 6.

Musical score for No 6, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

No 7.

Musical score for No 7, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

No 8.

Musical score for No 8, consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

No 9.

Musical score for No 9, consisting of one staff of music. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes, concluding the piece with a double bar line and repeat dots.



A single musical staff in bass clef containing a continuous melodic line of eighth and sixteenth notes.

*Nº 10*

A single musical staff in bass clef containing a continuous melodic line of eighth and sixteenth notes.

*Nº 11.*

A single musical staff in bass clef containing a continuous melodic line of eighth and sixteenth notes.

*Nº 12.*

A single musical staff in bass clef containing a continuous melodic line of eighth and sixteenth notes.

*Nº 13*

A single musical staff in bass clef containing a continuous melodic line of eighth and sixteenth notes.

*Primo*  
*Nº 14.*  
*Secundo*

Two musical staves for a duet. The top staff is labeled 'Primo' and the bottom 'Secundo'. Both staves contain a melodic line of eighth notes.

Two musical staves for a duet, both containing a melodic line of eighth notes.

*Nº 15.*

Two musical staves for a duet. The top staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff has a melodic line with a triplet of eighth notes.

Two musical staves for a duet. The top staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff has a melodic line with a triplet of eighth notes.

Two musical staves for a duet, both containing a melodic line of eighth notes.

A moll  
Lia mineur.

3<sup>ta</sup> 1 2 4 1 2 4 1 2 4  
2<sup>da</sup> 1 2 4 1 2 4  
1<sup>ma</sup> 1 2 4

N<sup>o</sup>16

Musical score for No. 16, featuring a single melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The piece is in A minor and 6/8 time. The upper staff contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff contains a simple bass line with mostly whole notes and some half notes.

N<sup>o</sup>17

Musical score for No. 17, featuring a single melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The piece is in A minor and 6/8 time. The upper staff contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff contains a simple bass line with mostly whole notes and some half notes.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

G. dur.  
Sol majeur

Fingerings and fingering numbers for the first system, including *1ma*, *2da*, and *3ta*.

N<sup>o</sup> 18.

Musical notation for exercise No. 18, showing treble and bass staves.

Musical notation for exercise No. 18, showing treble and bass staves with a fermata.

N<sup>o</sup> 19.

Musical notation for exercise No. 19, showing treble and bass staves with a fermata.

Musical notation for exercise No. 19, showing treble and bass staves with a fermata.

Musical notation for exercise No. 19, showing treble and bass staves with a fermata.

Musical notation for exercise No. 19, showing treble and bass staves with a fermata.

No 20

First system of musical notation for No 20, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for No 20, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation for No 20, showing further melodic ornamentation and harmonic support.

Fourth system of musical notation for No 20, leading towards the end of the piece with sustained chords in the bass.

F<sub>2</sub> moll  
Allegretto

Fingering diagram for No 20, showing fingerings (1-4) and articulation marks (accents) for the right hand. It includes labels for '4<sup>da</sup>', '3<sup>ra</sup>', '2<sup>da</sup>', and '1<sup>ma</sup>'.

No 21

First system of musical notation for No 21, in F major and common time, featuring a treble and bass clef.

Second system of musical notation for No 21, continuing the melodic and harmonic development.

No 22

First system of musical notation for No 22, in F major and common time, featuring a treble and bass clef.

*D dur.  
Re majeur.*

*No 25.*

*Nº24*

*H moll.  
Si mineur*

*Nº25*

*Nº26.*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A fermata is placed over a note in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand features a prominent arpeggiated figure with a slur and a first-finger fingering. The system concludes with a fermata over a note in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a first-finger fingering. The left hand has a moving bass line with a slur and a first-finger fingering. The system ends with a fermata over a note in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a first-finger fingering. The left hand has a moving bass line with a slur and a first-finger fingering. The system ends with a fermata over a note in the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a first-finger fingering. The left hand has a moving bass line with a slur and a first-finger fingering. The system ends with a fermata over a note in the right hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a first-finger fingering. The left hand has a moving bass line with a slur and a first-finger fingering. The system ends with a fermata over a note in the right hand.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a first-finger fingering. The left hand has a moving bass line with a slur and a first-finger fingering. The system ends with a fermata over a note in the right hand.

*A dur*  
*La majeur.*

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup>

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

N<sup>o</sup> 27.

N<sup>o</sup> 28

*mol.*

*Fis moll*  
*Fa mineur.*

4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup>

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

N<sup>o</sup> 29.



First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes with some slurs and accents. The bass staff contains a similar rhythmic pattern with some longer note values.

No 30.

Second system of musical notation. The treble clef staff features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The bass clef staff continues the melodic line with various note values.

Third system of musical notation. The treble clef staff has slurs over groups of notes, and the bass clef staff shows a steady melodic progression.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes slurs and some dynamic markings. The bass clef staff maintains the harmonic support.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features slurs and some accents. The bass clef staff continues the melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has slurs and some dynamic markings. The bass clef staff shows a consistent rhythmic pattern.

E. dur.  
Mi majeur.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff includes detailed fingering instructions (1, 2, 3, 4, 0, 1, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 2) and dynamic markings (4<sup>ta</sup>, 3<sup>ra</sup>, 2<sup>da</sup>, 1<sup>ma</sup>, 2<sup>da</sup>, 3<sup>ra</sup>, 4<sup>ta</sup>). The bass clef staff continues the melodic line.

No 31.

Eighth system of musical notation. The treble clef staff features slurs and dynamic markings (3<sup>ra</sup>, 2<sup>da</sup>, 1<sup>ma</sup>, 2<sup>da</sup>, 3<sup>ra</sup>). The bass clef staff continues the melodic and harmonic development.

No 32.

This musical score, titled "No 32", is written for two staves in a 6/8 time signature and a key signature of two sharps (D major or F# minor). The notation is primarily in the bass clef, with some treble clef notes in the upper staff. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets, marked with "3" and "3ra". The score is divided into several systems, each with two staves. The first system includes a "3ra" marking. The second system has a "3" marking. The third system has a "2" marking. The fourth system has a "3" marking. The fifth system has a "3ra" marking. The sixth system has a "3" marking. The seventh system has a "2" marking. The eighth system has a "4" marking. The ninth system has a "2" marking. The tenth system has a "4" marking. The eleventh system has a "2" marking. The twelfth system has a "4" marking. The thirteenth system has a "2" marking. The fourteenth system has a "4" marking. The fifteenth system has a "2" marking. The sixteenth system has a "4" marking. The seventeenth system has a "2" marking. The eighteenth system has a "4" marking. The nineteenth system has a "2" marking. The twentieth system has a "4" marking. The twenty-first system has a "2" marking. The twenty-second system has a "4" marking. The twenty-third system has a "2" marking. The twenty-fourth system has a "4" marking. The twenty-fifth system has a "2" marking. The twenty-sixth system has a "4" marking. The twenty-seventh system has a "2" marking. The twenty-eighth system has a "4" marking. The twenty-ninth system has a "2" marking. The thirtieth system has a "4" marking. The thirty-first system has a "2" marking. The thirty-second system has a "4" marking. The thirty-third system has a "2" marking. The thirty-fourth system has a "4" marking. The thirty-fifth system has a "2" marking. The thirty-sixth system has a "4" marking. The thirty-seventh system has a "2" marking. The thirty-eighth system has a "4" marking. The thirty-ninth system has a "2" marking. The fortieth system has a "4" marking. The forty-first system has a "2" marking. The forty-second system has a "4" marking. The forty-third system has a "2" marking. The forty-fourth system has a "4" marking. The forty-fifth system has a "2" marking. The forty-sixth system has a "4" marking. The forty-seventh system has a "2" marking. The forty-eighth system has a "4" marking. The forty-ninth system has a "2" marking. The fiftieth system has a "4" marking. The fifty-first system has a "2" marking. The fifty-second system has a "4" marking. The fifty-third system has a "2" marking. The fifty-fourth system has a "4" marking. The fifty-fifth system has a "2" marking. The fifty-sixth system has a "4" marking. The fifty-seventh system has a "2" marking. The fifty-eighth system has a "4" marking. The fifty-ninth system has a "2" marking. The sixtieth system has a "4" marking. The sixty-first system has a "2" marking. The sixty-second system has a "4" marking. The sixty-third system has a "2" marking. The sixty-fourth system has a "4" marking. The sixty-fifth system has a "2" marking. The sixty-sixth system has a "4" marking. The sixty-seventh system has a "2" marking. The sixty-eighth system has a "4" marking. The sixty-ninth system has a "2" marking. The seventieth system has a "4" marking. The seventy-first system has a "2" marking. The seventy-second system has a "4" marking. The seventy-third system has a "2" marking. The seventy-fourth system has a "4" marking. The seventy-fifth system has a "2" marking. The seventy-sixth system has a "4" marking. The seventy-seventh system has a "2" marking. The seventy-eighth system has a "4" marking. The seventy-ninth system has a "2" marking. The eightieth system has a "4" marking. The eighty-first system has a "2" marking. The eighty-second system has a "4" marking. The eighty-third system has a "2" marking. The eighty-fourth system has a "4" marking. The eighty-fifth system has a "2" marking. The eighty-sixth system has a "4" marking. The eighty-seventh system has a "2" marking. The eighty-eighth system has a "4" marking. The eighty-ninth system has a "2" marking. The ninetieth system has a "4" marking. The hundredth system has a "2" marking. The hundred and first system has a "4" marking. The hundred and second system has a "2" marking. The hundred and third system has a "4" marking. The hundred and fourth system has a "2" marking. The hundred and fifth system has a "4" marking. The hundred and sixth system has a "2" marking. The hundred and seventh system has a "4" marking. The hundred and eighth system has a "2" marking. The hundred and ninth system has a "4" marking. The hundred and tenth system has a "2" marking. The hundred and eleventh system has a "4" marking. The hundred and twelfth system has a "2" marking. The hundred and thirteenth system has a "4" marking. The hundred and fourteenth system has a "2" marking. The hundred and fifteenth system has a "4" marking. The hundred and sixteenth system has a "2" marking. The hundred and seventeenth system has a "4" marking. The hundred and eighteenth system has a "2" marking. The hundred and nineteenth system has a "4" marking. The hundred and twentieth system has a "2" marking. The hundred and twenty-first system has a "4" marking. The hundred and twenty-second system has a "2" marking. The hundred and twenty-third system has a "4" marking. The hundred and twenty-fourth system has a "2" marking. The hundred and twenty-fifth system has a "4" marking. The hundred and twenty-sixth system has a "2" marking. The hundred and twenty-seventh system has a "4" marking. The hundred and twenty-eighth system has a "2" marking. The hundred and twenty-ninth system has a "4" marking. The hundred and thirtieth system has a "2" marking. The hundred and thirty-first system has a "4" marking. The hundred and thirty-second system has a "2" marking. The hundred and thirty-third system has a "4" marking. The hundred and thirty-fourth system has a "2" marking. The hundred and thirty-fifth system has a "4" marking. The hundred and thirty-sixth system has a "2" marking. The hundred and thirty-seventh system has a "4" marking. The hundred and thirty-eighth system has a "2" marking. The hundred and thirty-ninth system has a "4" marking. The hundred and fortieth system has a "2" marking. The hundred and forty-first system has a "4" marking. The hundred and forty-second system has a "2" marking. The hundred and forty-third system has a "4" marking. The hundred and forty-fourth system has a "2" marking. The hundred and forty-fifth system has a "4" marking. The hundred and forty-sixth system has a "2" marking. The hundred and forty-seventh system has a "4" marking. The hundred and forty-eighth system has a "2" marking. The hundred and forty-ninth system has a "4" marking. The hundred and fiftieth system has a "2" marking. The hundred and fifty-first system has a "4" marking. The hundred and fifty-second system has a "2" marking. The hundred and fifty-third system has a "4" marking. The hundred and fifty-fourth system has a "2" marking. The hundred and fifty-fifth system has a "4" marking. The hundred and fifty-sixth system has a "2" marking. The hundred and fifty-seventh system has a "4" marking. The hundred and fifty-eighth system has a "2" marking. The hundred and fifty-ninth system has a "4" marking. The hundred and sixtieth system has a "2" marking. The hundred and sixty-first system has a "4" marking. The hundred and sixty-second system has a "2" marking. The hundred and sixty-third system has a "4" marking. The hundred and sixty-fourth system has a "2" marking. The hundred and sixty-fifth system has a "4" marking. The hundred and sixty-sixth system has a "2" marking. The hundred and sixty-seventh system has a "4" marking. The hundred and sixty-eighth system has a "2" marking. The hundred and sixty-ninth system has a "4" marking. The hundred and seventieth system has a "2" marking. The hundred and seventy-first system has a "4" marking. The hundred and seventy-second system has a "2" marking. The hundred and seventy-third system has a "4" marking. The hundred and seventy-fourth system has a "2" marking. The hundred and seventy-fifth system has a "4" marking. The hundred and seventy-sixth system has a "2" marking. The hundred and seventy-seventh system has a "4" marking. The hundred and seventy-eighth system has a "2" marking. The hundred and seventy-ninth system has a "4" marking. The hundred and eightieth system has a "2" marking. The hundred and eighty-first system has a "4" marking. The hundred and eighty-second system has a "2" marking. The hundred and eighty-third system has a "4" marking. The hundred and eighty-fourth system has a "2" marking. The hundred and eighty-fifth system has a "4" marking. The hundred and eighty-sixth system has a "2" marking. The hundred and eighty-seventh system has a "4" marking. The hundred and eighty-eighth system has a "2" marking. The hundred and eighty-ninth system has a "4" marking. The hundred and ninetieth system has a "2" marking. The hundred and ninety-first system has a "4" marking. The hundred and ninety-second system has a "2" marking. The hundred and ninety-third system has a "4" marking. The hundred and ninety-fourth system has a "2" marking. The hundred and ninety-fifth system has a "4" marking. The hundred and ninety-sixth system has a "2" marking. The hundred and ninety-seventh system has a "4" marking. The hundred and ninety-eighth system has a "2" marking. The hundred and ninety-ninth system has a "4" marking. The final system has a "2" marking.

Cis moll  
 Ut# mineur.

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

4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup> 4<sup>ta</sup>

*qda*

Nº33.

2 0 1 1 1 1 # 1 #

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup>

Nº34.

3 1 1 2

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup>

10.

1 4 1 4 1 4 1 3

1 3 1 4 1

H dur.  
Si majeur.

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup>

No. 35.

No. 36.

Gis moll.  
Sol# mineur.

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup>

No. 37.

4<sup>ta</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>za</sup>

4<sup>ta</sup> 3<sup>za</sup> 2<sup>da</sup>

No 38

2

1 1 2 2

4 2 3 4

Fis dur  
Fa # majeur.

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

4<sup>ta</sup> 3<sup>za</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>za</sup> 4<sup>ta</sup>

No 39.

2 4 3

4 4 4 4

4<sup>ta</sup> 3<sup>za</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup>

Nº 40.

Musical score for exercise Nº 40, featuring two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *3<sup>da</sup>* and *2<sup>da</sup>*. The second system continues the piece with similar notation and concludes with a double bar line.

*Dis moll.*

*Re# mineur.*

Musical score for exercise Nº 41. It begins with a chromatic scale in the bass clef, with fingerings indicated by numbers 1-5. The scale is labeled with *3<sup>ra</sup>*, *2<sup>da</sup>*, and *1<sup>ma</sup>*. This is followed by piano accompaniment in the treble and bass staves, featuring slurs and dynamic markings like *1<sup>ma</sup>* and *3<sup>ra</sup>*. The key signature is three sharps and the time signature is 2/4.

Nº 41.

Musical score for exercise Nº 42, featuring piano accompaniment in treble and bass staves. The key signature is three sharps and the time signature is 2/4. The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *1<sup>ma</sup>* and *2<sup>da</sup>*.

Nº 42.

Musical score for exercise Nº 42, showing a simple piano accompaniment in treble and bass staves. The key signature is three sharps and the time signature is 2/4. The score features slurs and dynamic markings like *1<sup>ma</sup>* and *2<sup>da</sup>*.

This page of musical notation consists of eight systems of grand staff notation. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation is as follows:

- System 1:** Treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 2, 1). Bass clef staff contains a bass line with slurs.
- System 2:** Treble clef staff continues the melodic line. Bass clef staff contains a bass line with slurs.
- System 3:** Treble clef staff continues the melodic line with fingerings (1, 4, 4, 1, 1). Bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1).
- System 4:** Treble clef staff continues the melodic line with a triplet (3) and slurs. Bass clef staff contains a bass line with slurs.
- System 5:** Treble clef staff continues the melodic line with fingerings (1, 2, 1, 4). Bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2).
- System 6:** Treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 1, 3, 2). Bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1).
- System 7:** Treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 2, 3, 1, 2). Bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1, 4, 2, 4, 1, 4, 1, 4).
- System 8:** Treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2). Bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (2, 1).

*H. dur.*  
*Ku majeur.*

4<sup>ta</sup> 3<sup>ta</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup>

*N<sup>o</sup> 43.*

*N<sup>o</sup> 44.*





No 47.

The first system of the piece consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a series of eighth notes in the right hand, followed by a more complex rhythmic pattern. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some rests.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment, including some chords and rests.

The third system shows further development of the melody in the right hand, with some slurs and accents. The left hand maintains the accompaniment with eighth notes and occasional rests.

The fourth system continues the musical progression. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides a consistent accompaniment.

The fifth system shows the continuation of the piece. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand continues with the accompaniment.

The sixth system concludes the piece. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides the final accompaniment.

*B dur.*  
*Sib majeur*

*3<sup>ru</sup>*  
1 2 4 2<sup>da</sup>  
2 4 0 1 2 4

*1<sup>ma</sup>*  
1 2 4 1<sup>ma</sup>  
3 1 0 4

*3<sup>ru</sup>* *2<sup>da</sup>* *1<sup>ma</sup>* *2<sup>da</sup>* *3<sup>ru</sup>*

*No 48.*

No 49.

This musical score, titled "No 49", is written for piano and bass clef in 3/4 time. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The piece is characterized by a continuous, flowing eighth-note pattern in the right hand, often with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes, including some rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1 and 2) to guide the performer. The piece concludes with a double bar line.

*G. moll.*  
*Sol mineur*

Musical notation with various fingering and articulation markings. Above the staff, markings include 4<sup>fa</sup>, 3<sup>za</sup>, 2<sup>da</sup>, and 1<sup>ma</sup>. Below the staff, markings include 3<sup>za</sup>, 2<sup>da</sup>, 1<sup>ma</sup>, 2<sup>da</sup>, and 3<sup>za</sup>. The notation shows a series of notes with these markings.

*No 50.*

Musical notation for exercise No 50, featuring a treble and bass clef system. The piece is in G minor and 2/8 time. It consists of two staves with various rhythmic patterns and slurs.

Musical notation for exercise No 51, featuring a treble and bass clef system. The piece is in G minor and 2/8 time. It consists of two staves with various rhythmic patterns and slurs.

*No 51.*

Musical notation for exercise No 52, featuring a treble and bass clef system. The piece is in G minor and 2/8 time. It consists of two staves with various rhythmic patterns and slurs.

Musical notation for exercise No 53, featuring a treble and bass clef system. The piece is in G minor and 2/8 time. It consists of two staves with various rhythmic patterns and slurs.

Musical notation for exercise No 54, featuring a treble and bass clef system. The piece is in G minor and 2/8 time. It consists of two staves with various rhythmic patterns and slurs.

Musical notation for exercise No 55, featuring a treble and bass clef system. The piece is in G minor and 2/8 time. It consists of two staves with various rhythmic patterns and slurs.

Bis dur  
Mibmajeur

4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup>

1 2 4 0 1 2 4 1 2 4 1 3 4 5 1 2 1 0 4 2 1 0 4 2

4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup>

No. 52

No. 53

The first system consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, including slurs, accents, and fingerings (1, 2, 4). The lower staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment of quarter notes and half notes.

The second system continues the piece. The piano accompaniment features more intricate sixteenth-note patterns with slurs and accents. The bass line remains simple, with some half notes and quarter notes.

The third system shows a continuation of the piano accompaniment with similar sixteenth-note textures. The bass line includes some longer note values and rests.

The fourth system continues the musical development. The piano accompaniment maintains its intricate sixteenth-note character, while the bass line provides a steady harmonic foundation.

The fifth system shows further development of the piano accompaniment. The bass line continues with simple harmonic support.

The sixth system concludes the piece. The piano accompaniment features a final flourish of sixteenth notes. The bass line ends with a simple harmonic cadence.

C moll.  
Ut mineur

4<sup>ta</sup> 1 2 4 0 1 2 4 0 1 3 4 0 1 2 4 2<sup>da</sup> 1 3 4 2 2 1 2 1 0 4 2 1 3 0 4 2 1 0

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup> 4<sup>ta</sup>

N<sup>o</sup> 54.

N<sup>o</sup> 55.

*f* *tr* *dol.* *P*

*f* *tr* *dol.* *P*

2<sup>da</sup> 4 2 2

*f* *tr* *dol.* *P*



*As dur.*  
*La b majeur.*

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

3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup>

No 56

No 57.

*dol*

*p*

*M. molt*  
*Fa mineur.*

4<sup>da</sup> 3<sup>da</sup> 1 2 4 2<sup>da</sup> 7<sup>da</sup>  
 4 0 1 2 4 0 1 2 4 1 2 4 1 2 3 4 2 1 2 1 4 5 1 4 2 3 1 2 1 0 4

N<sup>o</sup> 58.

N<sup>o</sup> 59.

4 2 3

3<sup>ra</sup>

2<sup>da</sup> 2<sup>da</sup> 2<sup>da</sup>

2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup>

3<sup>ra</sup>

Des dur  
Reb majeur.

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

4<sup>ta</sup> 3<sup>ra</sup> 2<sup>da</sup> 1<sup>ma</sup> 2<sup>da</sup> 3<sup>ra</sup> 4<sup>ta</sup>

No 60

3<sup>ra</sup>

2<sup>da</sup> 2<sup>da</sup>

3<sup>ra</sup>

Nº 61

This musical score, titled "Nº 61", is written for piano and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as fingerings (1, 2, 3), dynamics (2da, 3ra), and articulation marks. The piece begins with a 2da (second) measure and continues through several systems, ending with a final measure marked with a fermata. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes several trills and slurs.

*B moll.*  
*Si b mineur.*

*Nº 62.*

*Nº 63.*

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a fermata. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. A dynamic marking of *gda* is present.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2). The lower staff features a bass line with a triplet of eighth notes and a fermata. The key signature has two flats. A dynamic marking of *gda* is present.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3). The lower staff features a bass line with a fermata and a triplet of eighth notes. The key signature has two flats.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The lower staff features a bass line with a fermata and a triplet of eighth notes. The key signature has two flats.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The lower staff features a bass line with a fermata and a triplet of eighth notes. The key signature has two flats. A dynamic marking of *gda* is present.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The lower staff features a bass line with a fermata and a triplet of eighth notes. The key signature has two flats.

Seventh system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The lower staff features a bass line with a fermata and a triplet of eighth notes. The key signature has two flats.

Uebungen im Aufsatz des Daumens. / Etudes en employant le pouce.

Tempo di  
Menuetto

Trio

*Andante*

*Andantino*



The musical score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The right hand plays a continuous stream of eighth-note arpeggios, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line with the word "Fine" above it appears in the fifth system, marking the end of a section. The piece concludes with a final cadence in the tenth system.

*Andantino.D.C.*

*Allegro.*

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked *Allegro.* at the beginning. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs and accents. A *Fine* marking is present in the sixth system. The piece concludes with the instruction *Allo D.C.* (Allegro D.C.) in the final system.

*Andante*

Musical score for the first section, marked *Andante*. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef). The music features flowing lines with many slurs and ties, characteristic of a slow, lyrical piece.

*Cantabile.*

Musical score for the second section, marked *Cantabile.* It consists of four systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) and includes the marking "dot" and a "4" above a note. The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef). The fourth system has two staves (treble and bass clef). The music is more melodic and expressive than the first section, with prominent slurs and ties.

This musical score is for a piano piece, likely in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of 11 systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a tempo marking of *Andante*. The music features a variety of textures, including dense chordal passages and flowing melodic lines. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Articulations such as *ritard.* (ritardando) and *dim* (diminuendo) are used to shape the phrasing. Fingerings are indicated with numbers 1-4. The score concludes with a final cadence in the key of D major.

This page of musical notation consists of eight systems of grand staff notation. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various note values, rests, and ornaments (marked with a 'p' above the note). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include '2da' (second time) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

*Allegro*

This page of musical notation consists of eight systems of staves. Each system typically contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked as *Allegro*. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *p* (piano) and *ppda* (pianissimo decrescendo). The piece features complex passages with slurs, ties, and intricate rhythmic patterns. The bottom of the page is marked with the number 2714.

The sheet music consists of eight systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and arpeggiated chords. Dynamic markings include *cres*, *p*, and *F*. The piece ends with a double bar line and the initials *V.S.*

The image shows a page of piano sheet music, numbered 104 at the top left. The music is written for piano and consists of eight systems of staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation is highly detailed, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous slurs and ties throughout. Performance markings include 'p' (piano), 'Ar' (arpeggiato), '2da' (second ending), '3da' (third ending), 'cres.' (crescendo), and various fingering numbers (1-4). The music is complex and technically demanding.



This page of musical notation consists of eight systems of staves. Each system typically contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes a variety of note values, rests, and ornaments. Dynamic markings such as *F* (forte) and *p* (piano) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some systems include specific performance instructions like *2da* (second ending) and *Ar.* (arpeggio). The piece concludes with a final chord in the bass staff.

This page of piano sheet music consists of eight systems of staves. The first system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The second system also has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The third system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The fourth system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The fifth system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The sixth system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The seventh system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The eighth system has two staves with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music includes various notations such as slurs, dynamics (F, p, dimi), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid sixteenth-note pattern with many slurs. The lower staff contains a more melodic line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *cres* and *2da* (seconda). The lower staff continues the melodic line.

Third system of musical notation. The upper staff has a *F* dynamic marking and a triplet of eighth notes. The lower staff has a *F* dynamic marking and a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a *dol* (dolce) marking and a *p* (piano) marking. The lower staff has a *p* marking and a *4* fingering.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a *4* fingering. The lower staff has a *4* fingering.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a *FF* (fortissimo) marking. The lower staff has a *FF* marking. The system ends with a double bar line.

This musical score is for guitar, consisting of 12 staves of notation. The first two staves are marked *2da*. The third and fourth staves are marked *3da Aufstr. Poufs.*. The fifth and sixth staves are marked *4da Aufstr. Poufs.*. The seventh and eighth staves are marked *5da Aufstr. Poufs.*. The ninth and tenth staves are marked *6da Aufstr. Poufs.*. The eleventh and twelfth staves are marked *7da Aufstr. Poufs.*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some triplets and sixteenth-note runs. The score is written in a single system with a common time signature.

The first system consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated above the notes, including 1 3 5 and 1 3 3. The bottom staff continues the rhythmic exercise with similar eighth-note patterns and fingerings.

*Uebung mit den vierten Finger im Aufsatz. Etude pour le 4<sup>ieme</sup> doigt, en employant le pouce.*

The second system consists of ten staves of music, all in bass clef with a key signature of one flat. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages. The first staff includes a 'pda' marking. The subsequent staves continue the exercise with various rhythmic patterns and fingerings, including 1 3 5. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

*Allegro*

4

2<sup>da</sup>

3<sup>ra</sup>

4<sup>ta</sup>

2<sup>da</sup>

3<sup>ra</sup>

2<sup>da</sup>

3<sup>ra</sup>

4

1 2

1 1 1 0 4 2

1