Hofmeisters № 29 Schulen

Violoncellschule

von

F. A. Kummer

Neubearbeitet von B. Schmidt

Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig

Violoncell-Schule

für den ersten Unterricht

nebst

einhundert und ein
zweckmässigen Übungsstücken
mit Bezeichnung des Fingersatzes

von

F. A. Kummer.

Revidiert und herausgegeben von
Bernhard Schmidt.

Op. 60

40. Auflage.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Inhalt.

Seite

Einleitung:

Von den Noten und den verschiedenen Schlüsseln 4
Von den Notenwerten 5
Von den Triolen und Sextolen 6
Von dem Takt und den Taktarten 6

Violoncellschule:

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

Übungsstücke.

Gesetzlich geschützt.

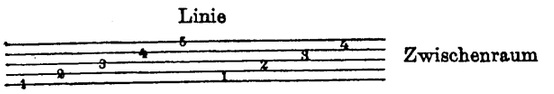
EINLEITUNG

Von den Noten und den verschiedenen Schlüsseln.

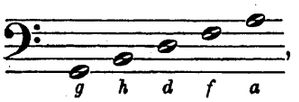
Die Töne bezeichnet man durch Buchstaben. Da es aber sehr viele Töne gibt, so würde unser Alphabet nicht ausreichen. Einzelne Töne machen auf unser Ohr einen sehr ähnlichen Eindruck, und diese bezeichnet man deshalb mit demselben Buchstaben. Bei einer Aufeinanderfolge von Tönen der Reihe nach tritt diese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

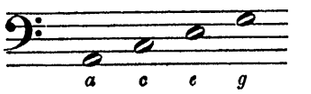
aufwärts a h c d e f g | a h c usw. abwärts a g f e d c h | a g f usw.

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



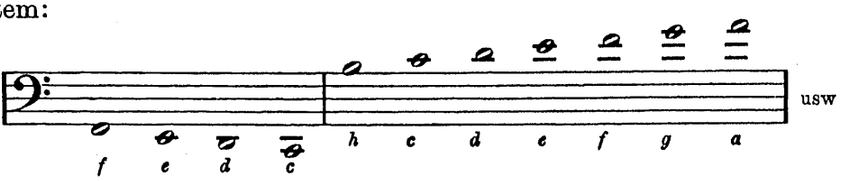
Da verschiedene Instrumente, z. B. Violine, Kontrabaß, eine verschiedene Tonhöhe haben, so wird für eine dieser fünf Linien ein bestimmter Ton angenommen, von welchem aus die anderen Töne berechnet werden. Diese Bezeichnung steht am Anfang jeder Systemreihe und wird Schlüssel genannt. Der bedeutende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

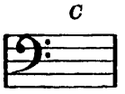
auf den Linien: 

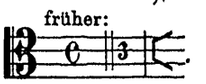
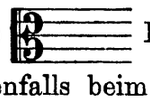
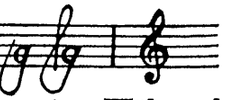
, in den Zwischenräumen: 

Auswendig lernen!

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



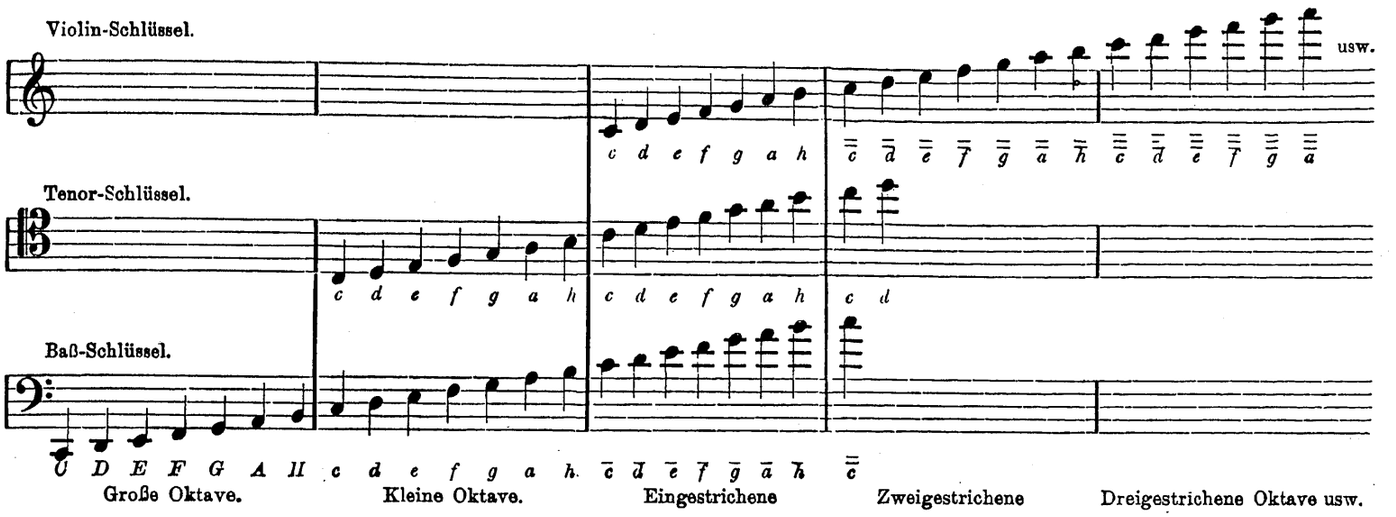


Bei der Anwendung von noch höheren Tönen — der tiefste Ton auf dem Violoncell ist mit dem bereits erreicht — würde man zu viele Hülfslinien gebrauchen, welche das Lesen sehr erschweren, man wendet daher lieber einen anderen Schlüssel an. Dies ist für die mittlere Tonlage unseres Instrumentes der „c“-Schlüssel auf der vierten Linie (Tenorschlüssel), welcher jetzt diese mit dem um fünf Töne höheren Ton $\bar{c}$ bezeichnet. Sein Zeichen ist heute: früher:  . Der Schüler lernt die Noten in diesem Schlüssel später leicht, wenn er das Quintenverhältnis der Saiten kennt. Dieser c-Schlüssel auf die dritte (mittelste)  Linie gesetzt, wodurch diese den Ton c erhält, heißt Alt-Schlüssel und wurde früher ebenfalls beim Violoncellspiel gebraucht, weshalb ich ihn der Vollständigkeit halber mit erwähne. Für die höheren und höchsten Tonlagen bedient man sich heute allgemein des „g“- oder Violinschlüssels, welcher die zweite Linie mit dem Ton $\bar{g}$ bezeichnet. Er hat, wie hier ersichtlich, ebenfalls verschiedene Veränderungen seiner Gestalt durchgemacht, bis das letzte Zeichen allgemein eingeführt wurde.  Beim Violinspiel wird er ausschließlich angewendet und daher Violinschlüssel genannt. Während aber in der modernen Violoncellmusik die Töne in ihm genau so klingen, wie sie geschrieben

Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister

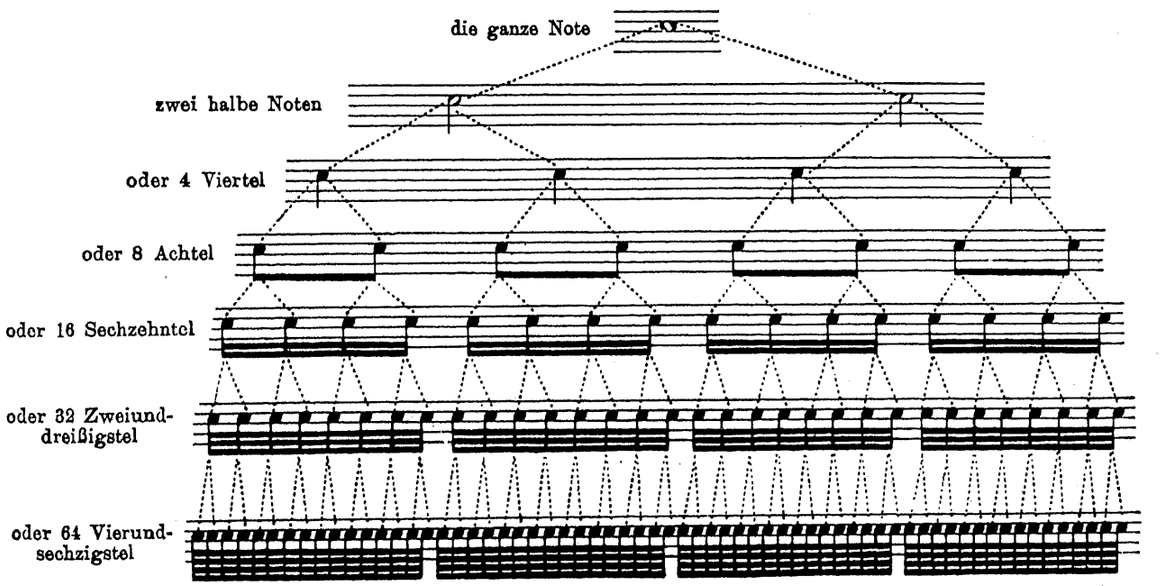
sind, haben die Komponisten früherer Zeit die Noten im Violinschlüssel eine Oktave höher geschrieben, als sie klingen. Auch die neueren Ausgaben der Kammermusikwerke unserer Klassiker Mozart, Beethoven etc. enthalten noch heute viele Stellen, wo der Violinschlüssel, direkt auf den Baßschlüssel folgend,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

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

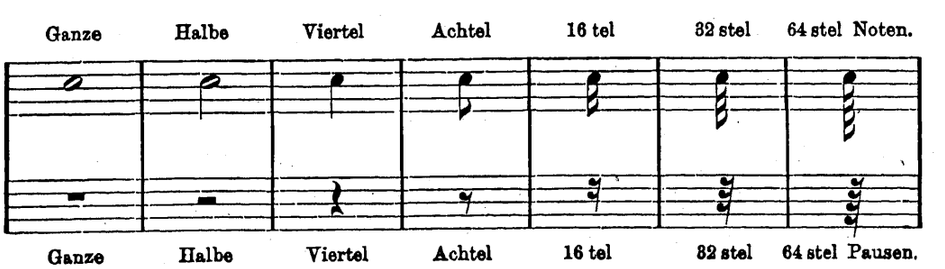


Von den Notenwerten.

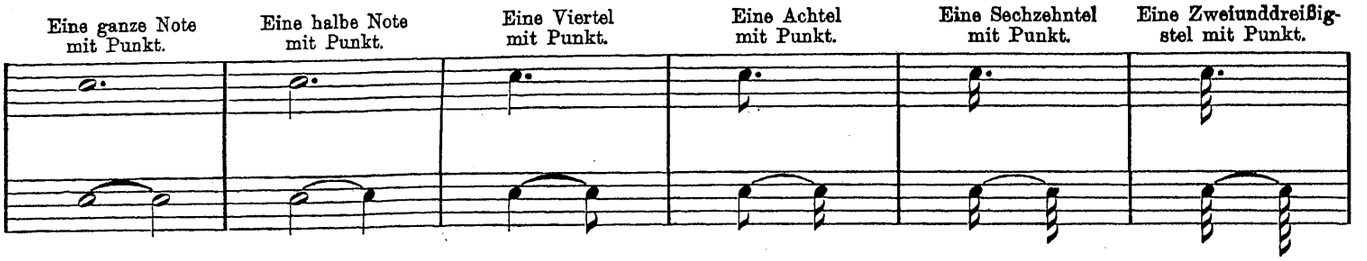
Die Töne unterscheiden sich aber nicht allein durch Höhe und Tiefe, sondern auch durch kürzeres oder längeres Erklingen. Die runde, offene Note heißt ganze Note und es gilt:



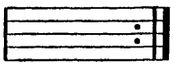
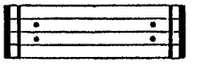
Den Noten entsprechen folgende Zeichen des Stillschweigens, welche man Pausen nennt·



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



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

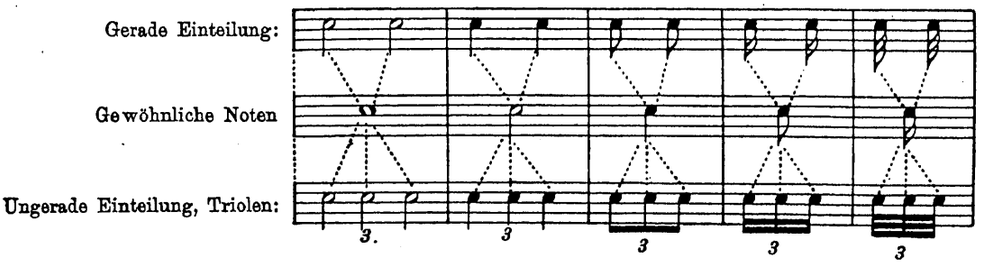
Das Wiederholungszeichen  zeigt an, daß ein Tonstück zweimal gespielt werden soll. Soll nur ein Teil wiederholt werden, so muß es am Anfang und  am Ende dieses Teils stehen.

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

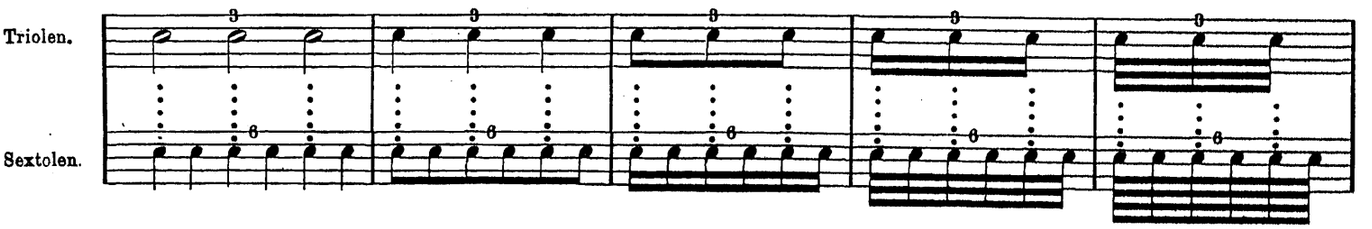
Von den Triolen und Sextolen.

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

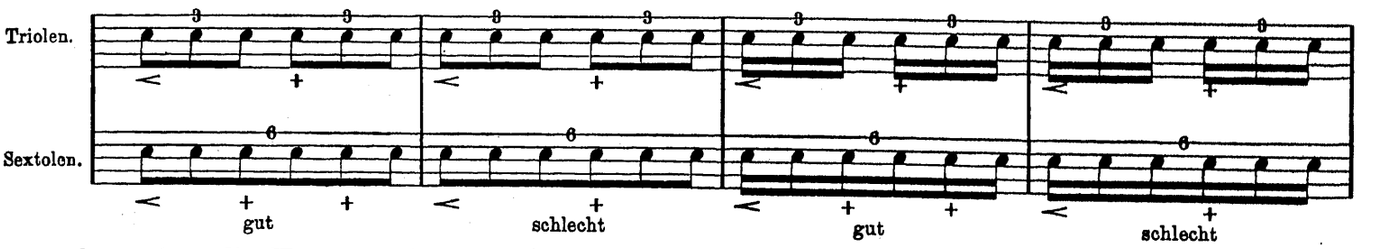
Zur schnelleren Übersicht setzt man die Zahl 3 über die Triole, z. B.



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



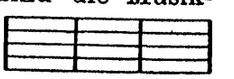
Die Sextole unterscheidet sich wesentlich von zwei Triolen dadurch, daß bei der Sextole die betonten Zeiten auf die erste, dritte und fünfte Note derselben fallen, während bei der Triole nur die erste Note betont ist. Man vergleiche folgende Beispiele, um den Unterschied erkennen zu lernen. Die Zeichen



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

Von dem Takt und den Taktarten.

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

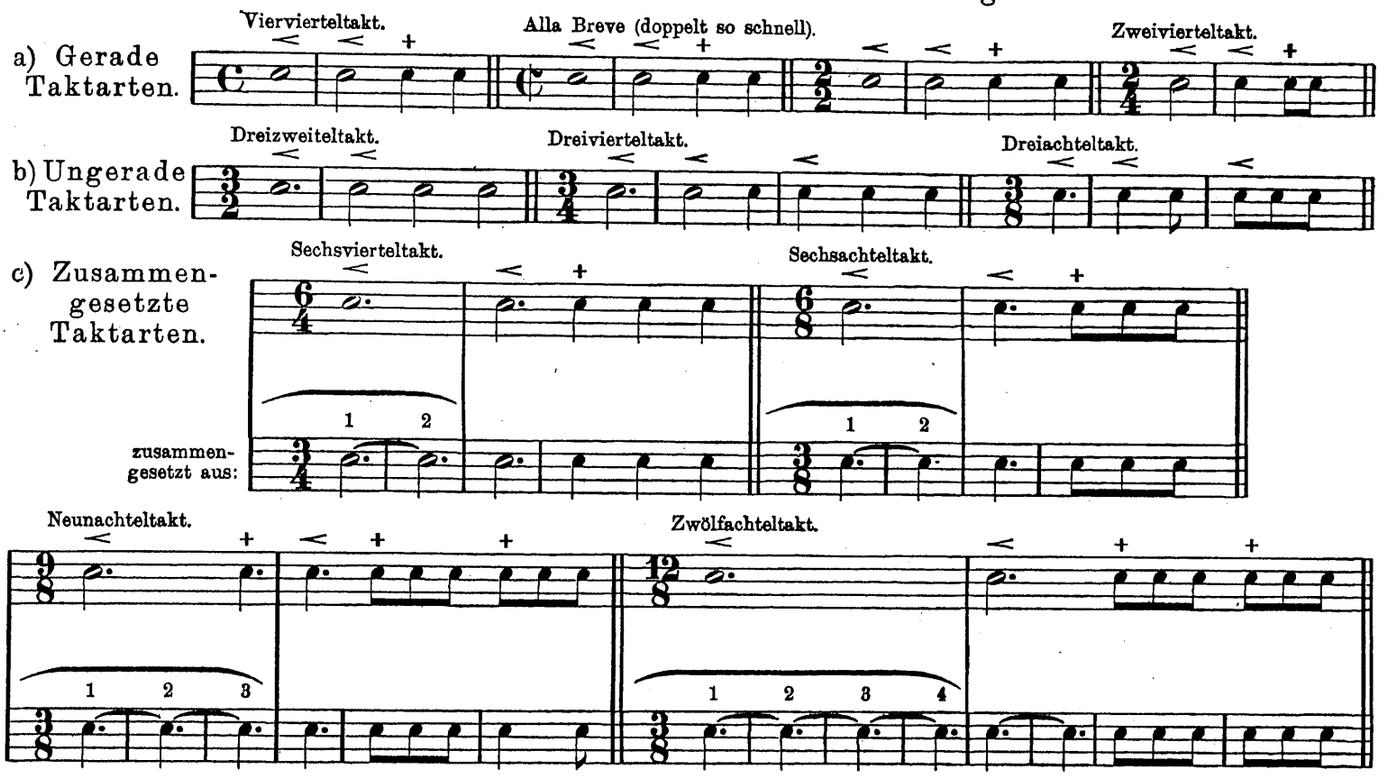


a) Gerade Taktarten sind solche, bei denen sich der ganze Takt in zwei gleiche Teile zergliedern läßt.

b) Ungerade Taktarten sind diejenigen, bei denen sich der Takt in drei gleiche Teile zergliedern läßt.

c) Zusammengesetzte Taktarten nennt man die, welche mehrere gerade oder ungerade Taktarten enthalten.

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



Wichtig ist, daß einzelne Taktteile eine besondere Betonung erhalten. Dies nennt man Rhythmus. Bei den geraden Taktarten, z. B. $\frac{4}{4}$, folgt auf einen betonten Taktteil ein unbetonter, bei den ungeraden Taktarten, z. B. $\frac{3}{4}$, folgen der Betonung zwei unbetonte Taktteile. Werden gerade oder ungerade Takte zu größeren Takten zusammengefaßt, z. B. $\frac{3}{4}$ in $\frac{6}{4}$, so erhält jeder Takt außer der Hauptbetonung (stets am Anfang des Taktes) noch eine Nebenbetonung. Für die Hauptbetonung*) ist oben das Zeichen $\prec$, für die Nebenbetonung ein + gesetzt. Beginnt ein Stück nicht mit dem betonten Taktteil, sondern mit einem unbetonten, so nennt man diesen unvollständigen Takt den Auftakt (s. Beispiel 93 im Anhang). Im letzten Takt fehlen meistens so viel Taktteile, wie der Auftakt enthält. Werden Noten über den betonten Taktteil (Haupt- oder Nebenton) hinaus ausgehalten, so nennt man dies Synkopen. Die Betonung darf nicht unterlassen werden. (Siehe später das Beispiel No. 53 des Nachtrags dieser Schule.)

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

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

Grade der Tonstärke und ihre Abkürzungen.

f = *forte*, stark. *mf* = *mezzoforte*, mittelstark. *pp* = *pianissimo*, sehr leise.
ff = *fortissimo*, sehr stark. *p* = *piano*, leise. *dol.* = *dolce*, sanft.
cresc. = *crescendo*, anschwellend, ausgedrückt durch das Zeichen $\prec$.
dim. = *diminuendo*, } schwächer werdend, ausgedrückt durch das Zeichen $\succ$.
decresc = *decrescendo*, }

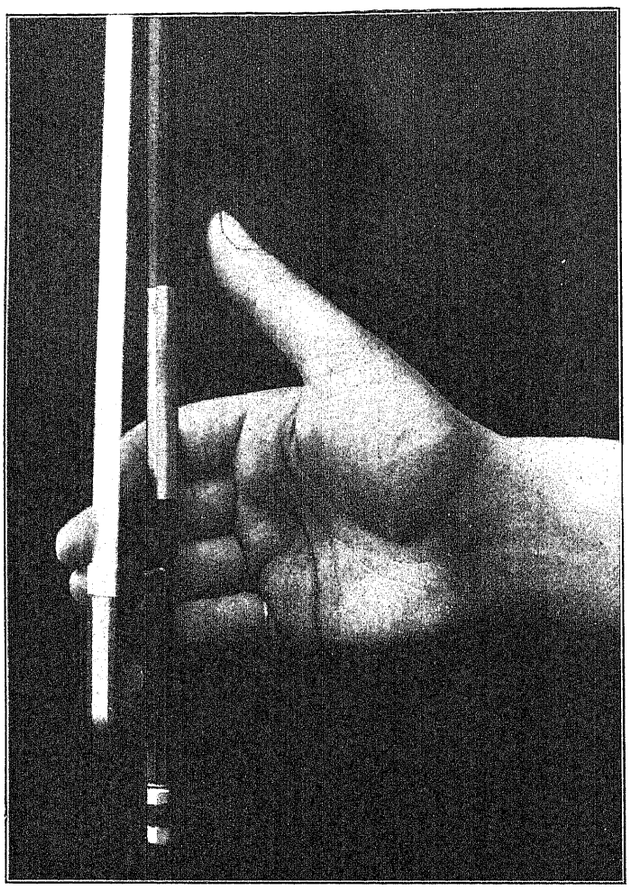
*) Diese steht, wie aus obigen Beispielen ersichtlich ist, sogleich hinter dem Taktstrich, welcher also eigentlich Rhythmus-Strich heißen sollte.

Tafel I.

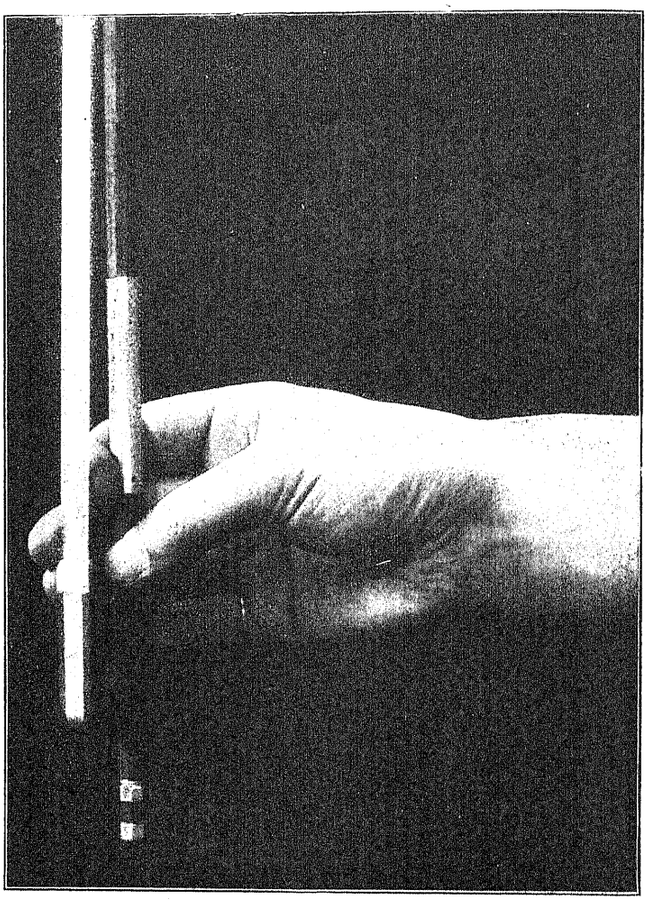
Die Haltung des Bogens.

Abb. 1—4

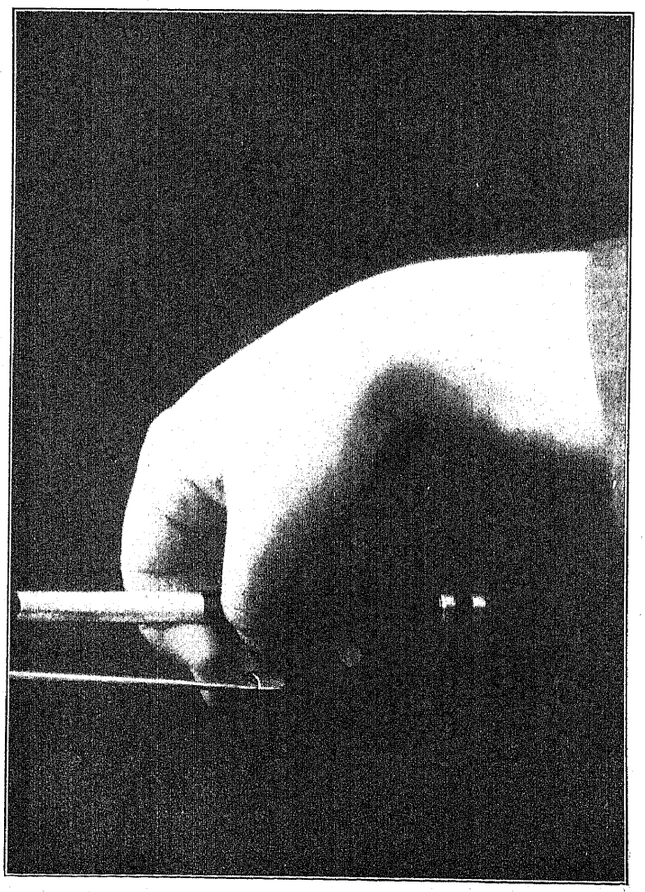
1.



2.



3.



4.

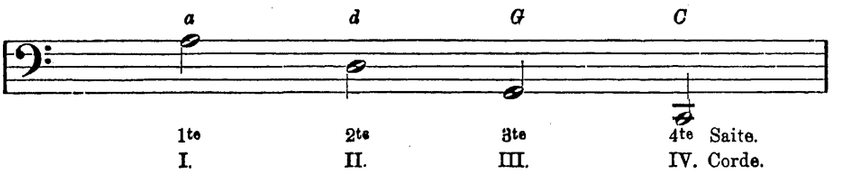
Gesetzlich geschützt.

VIOLONCELL-SCHULE

1. Haltung und Stimmung des Instruments.

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

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



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

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

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

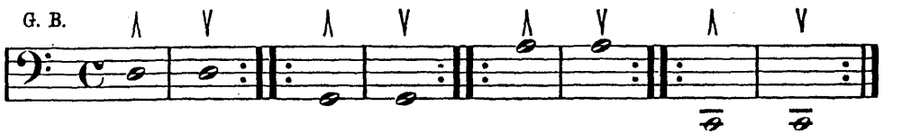
Der Bogen wird mit der rechten Hand zwischen dem Daumen und den übrigen Fingern gehalten. Der Daumen liegt mit seiner Spitze am Frosch und der Bogenstange. Ihm gegenüber liegen die anderen Finger wie folgt: Der Mittelfinger berührt das Haar dicht vor dem Frosch, der Zeigefinger umfaßt mit seinen ersten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

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

Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister.

3. Erste Strichübungen (Handgelenkdrehung).

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

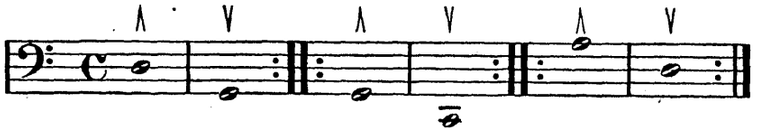


Beim Ansatz des Bogens am Frosch ist das Handgelenk so weit als irgend möglich nach links zu heben und während des nun folgenden Herunterstriches so weit zu senken, daß, an der Spitze angekommen, Handrücken und Vorderarm in gleicher Richtung stehen. (Siehe das Titelbild.) Bei der Rückkehr zum Frosch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

4. Erste Handgelenkübungen (Handgelenkbeuge).

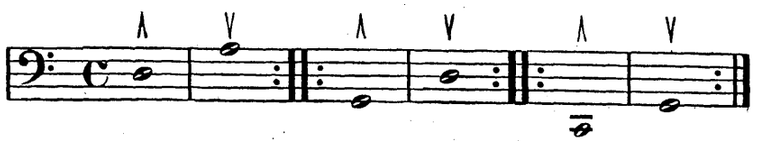
a) Verbindung einer Saite mit der tieferen.

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



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

b) Verbindung einer Saite mit der höheren.



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

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

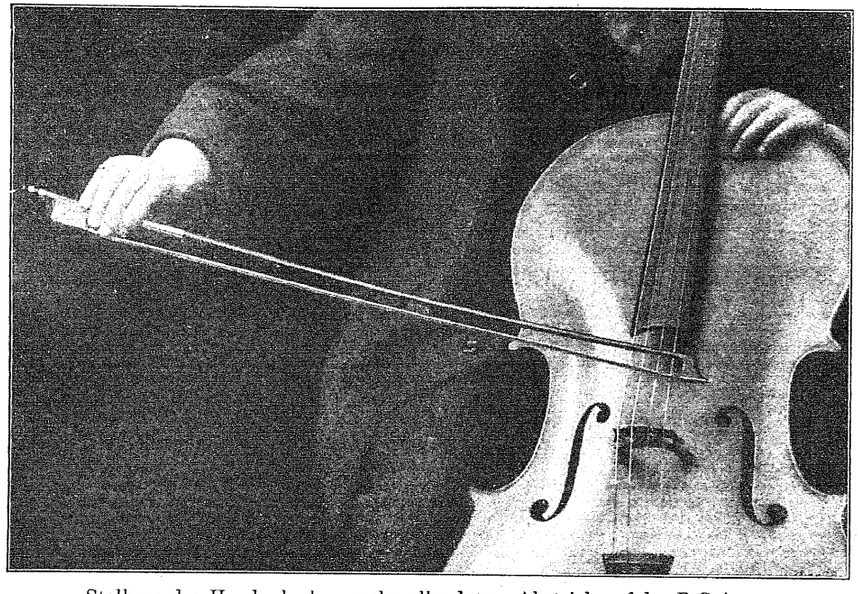
Tafel II.

Handgelenkbeuge.

Abb. 5—8.

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

5.



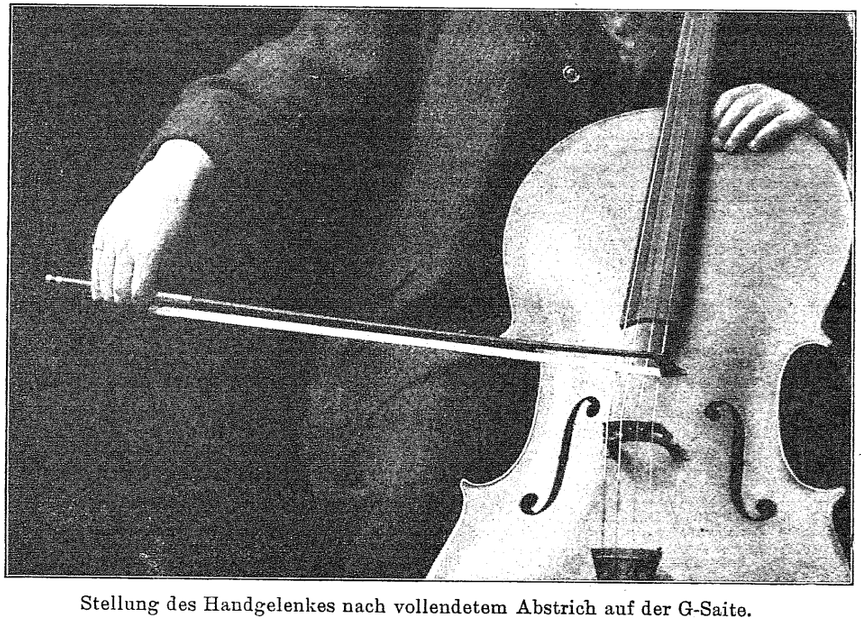
Stellung des Handgelenkes nach vollendetem Abstrich auf der D-Saite.

6.

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

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

7.



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

8.

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

Gesetzlich geschützt.

5. Die ersten gebundenen Noten.

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

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

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

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

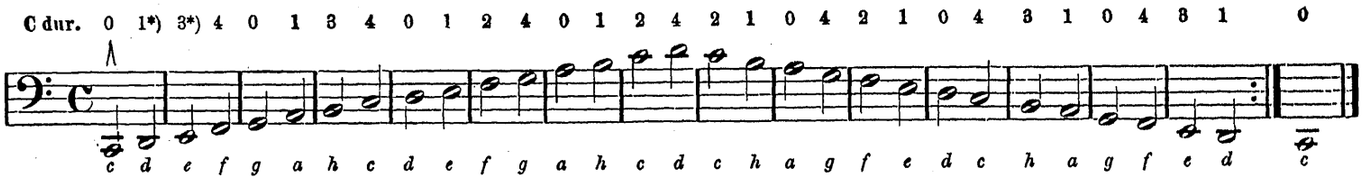
6. Linke Hand und die ersten Tonleitern.

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

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

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

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



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

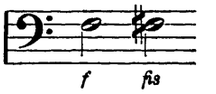
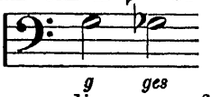
Dies gibt für die C dur-Tonleiter folgendes Schema, welches der Schüler auswendig lernen muß:

Töne	c	d	e	f	g	a	h	c
Entfernung	1	1	½	1	1	1	½	Ton.

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

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

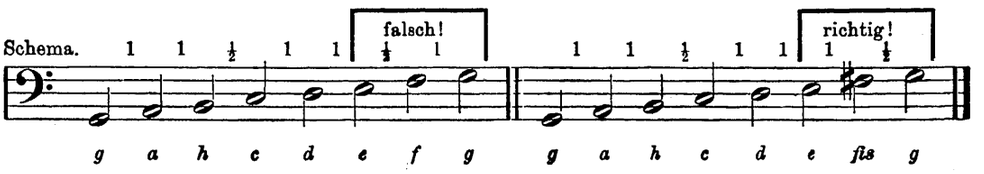
*) Der Halbtonschritt wird im allgemeinen durch zwei benachbarte Finger gegriffen; bei dem Ganztonschritt bleibt demnach ein Finger frei.

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

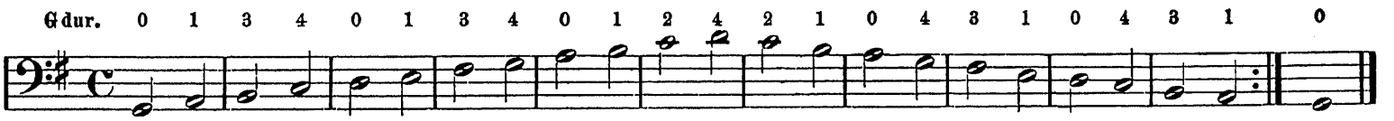
Die Vertauschung dieser auf verschiedenen Stufen stehenden, aber gleichklingenden Töne heißt enharmonische Vertauschung. Durch das Quadrat ♮ (Auflösungszeichen) werden sowohl Kreuze wie Be-en wieder aufgehoben.

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

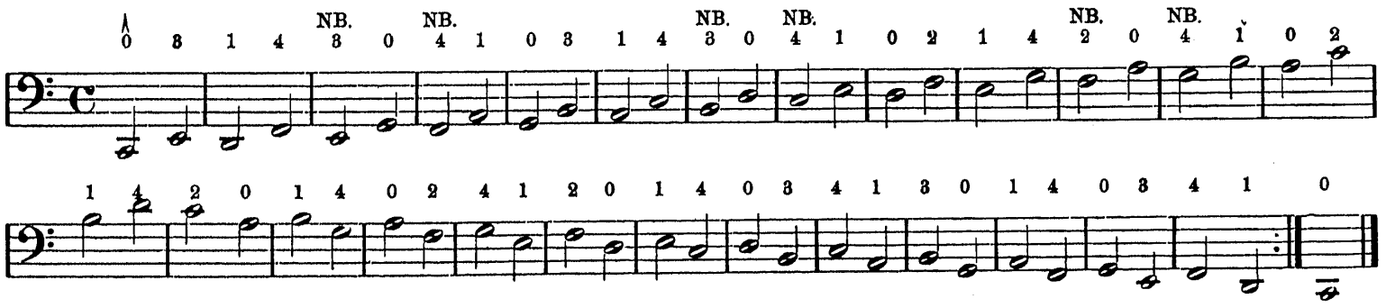
Im Anschluß an das soeben Gelernte bilden wir selbst eine neue Tonleiter, mit dem Ton *g* beginnend:



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



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



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

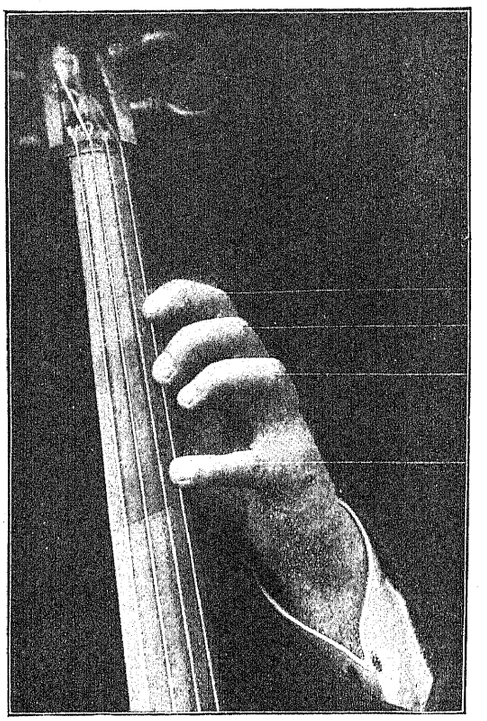
No. 1 des Nachtrags kann gespielt werden, ich empfehle sehr, dabei den $\frac{4}{4}$-Takt laut zu zählen, damit der Schüler auch dieses gleich an einer leichten Aufgabe lerne. —

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

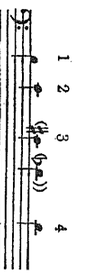
Bei den bisher gespielten Tonleitern und Übungen betrug die Entfernung vom 1. zum 4. Finger stets 1½ Töne = eine kleine Terz. Dies nennt man die enge Lage der Hand (Tafel III, Abbild. 9). Durch Zurückstellen des 1. Fingers erreicht dieser auf der A-Saite den Ton *b*, während der 2. und 4. Finger ihre Plätze beibehalten. Die Entfernung zwischen dem 1. und 4. Finger beträgt jetzt zwei ganze Töne = eine große Terz, die Hand erscheint in weiter oder gestreckter Lage. Da *b* aber tiefer ist als *h*, so nennen wir diese Lage die nach unten gestreckte (Abbild. 10).

Tafel III. **Die enge und weite Lage der Hand.** Abb. 9—11.

9.

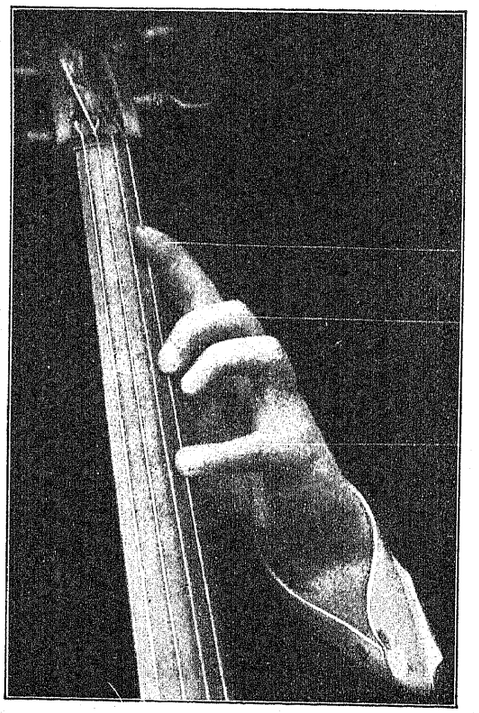


Gegriffene Töne

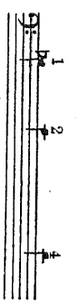


Die erste Lage (enge).

10.

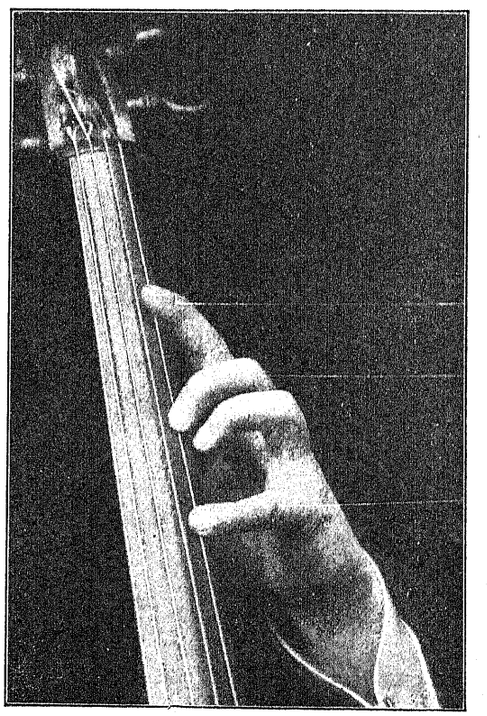


Gegriffene Töne

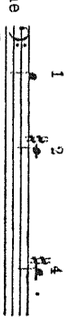


Die erste Lage (nach unten gestreckte).

11.



Gegriffene Töne

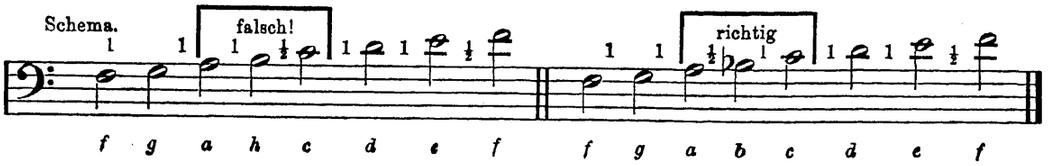


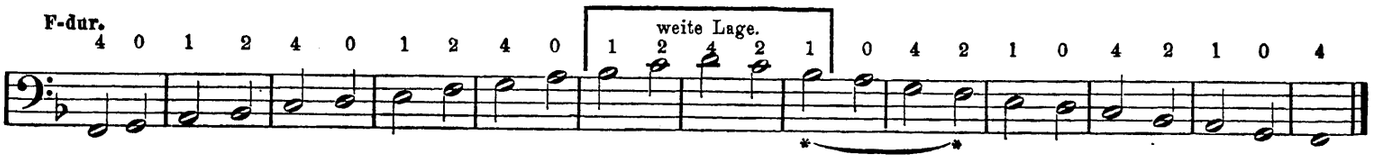
Die erste Lage (nach oben gestreckte).

Gesetzlich geschützt.

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

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



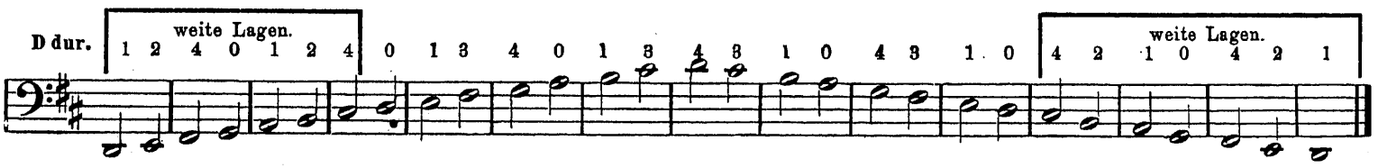


Beim Abwärtsgehen setzt der Schüler, bevor er den 1. Finger von dem mit einem * bezeichneten Ton *b* aufhebt, den 2. Finger auf das *f* der D-Saite.

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

die Kreuze: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his (Quintenfolge),
die Be-en: b, es, as, des, ges, ces, fes (Quintenfolge nach unten). *(Auswendig lernen!)*

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



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

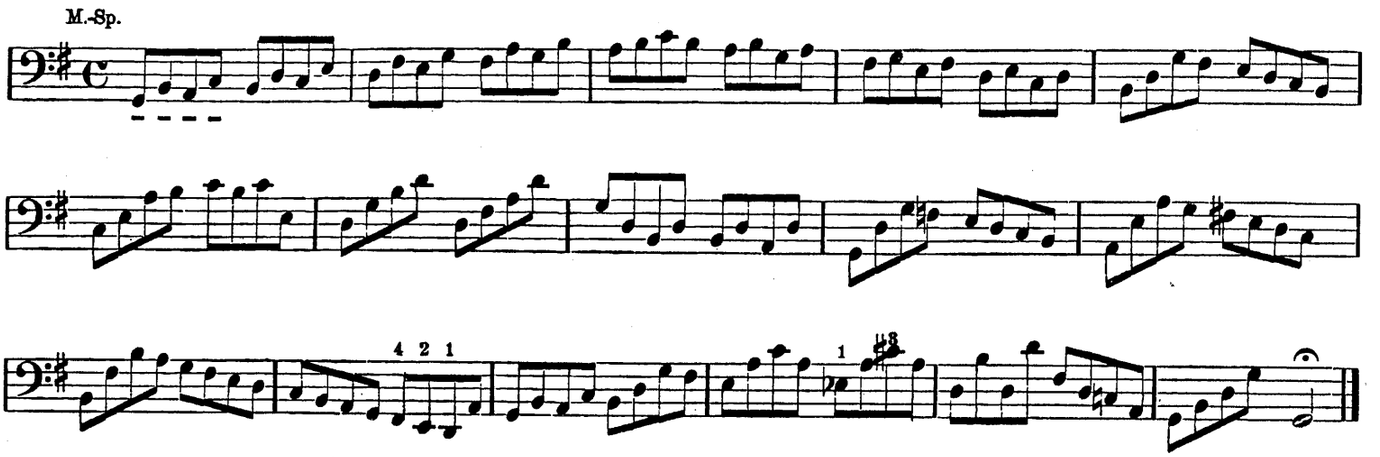
8. Die gestoßenen Noten und die Stricharten.

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

Übung in den verschiedenen Stricharten.

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

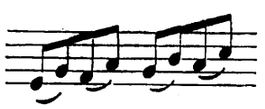
Nachfolgendes, aus einer gleichmäßigen Anzahl aufeinanderfolgender Achtel bestehende Beispiel wird dem Schüler eine genauere Kenntnis der verschiedenen Stricharten verschaffen. Er muß dasselbe nach jeder angegebenen Veränderung sorgfältig* durchstudieren, weil er nur auf diesem Wege die nötige Freiheit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

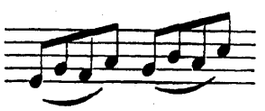


* Anmerkung. Der nach dieser Schule unterrichtende Lehrer möge nach Belieben einige dieser Stricharten auswählen, dann aber seinem Zögling die ausgezeichneten Etüden op. 120 von Dotzauer geben, deren erste vier in der ersten Lage gedacht sind. Dieselben sind in neuer Ausgabe im gleichen Verlage wie diese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

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

a) Ligaturen (Bindungen).

1.  Zwei Achtel auf jeden Strich, von der Mitte bis zur Spitze des Bogens auszuführen.

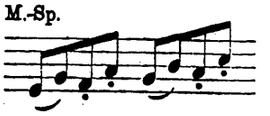
2.  Vier Achtel auf jeden Strich. Hier wird die ganze Bogenlänge verbraucht.

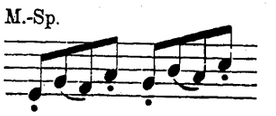
3. Ebenfalls mit ganzer Bogenlänge. Alle Töne müssen gleichmäßig in Stärke und Dauer sein.

4.

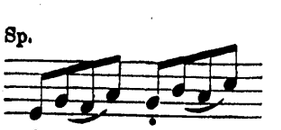
5. Die vier zusammengebundenen Noten werden mit voller Bogenlänge, die beiden kleineren Bindungen abwechselnd an der Spitze und am Frosche ausgeführt. Der zweite Takt fängt mit Hinaufstrich an.

b) Ligaturen mit gestoßenen Noten vermischt.

1. M.-Sp. 

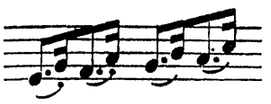
2. M.-Sp. 

3. Fr.

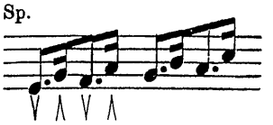
4. Sp. 

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

c) Punktierte Noten.

1. 

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

2. Sp. 

3. Fr.

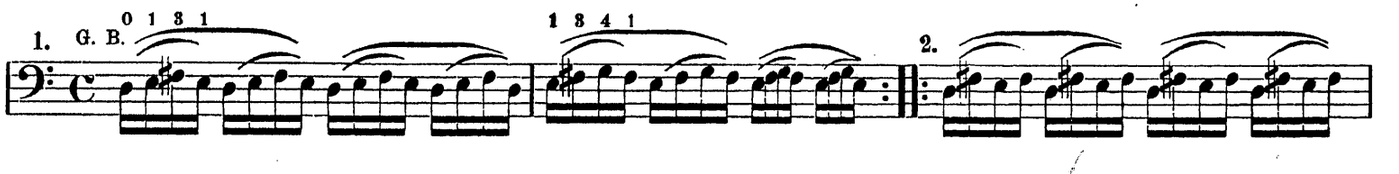
Der zweite kurze Ton erfordert hier ebensoviel Bogenlänge als der erste, daher ist nur ganz wenig Bogen zu nehmen.

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

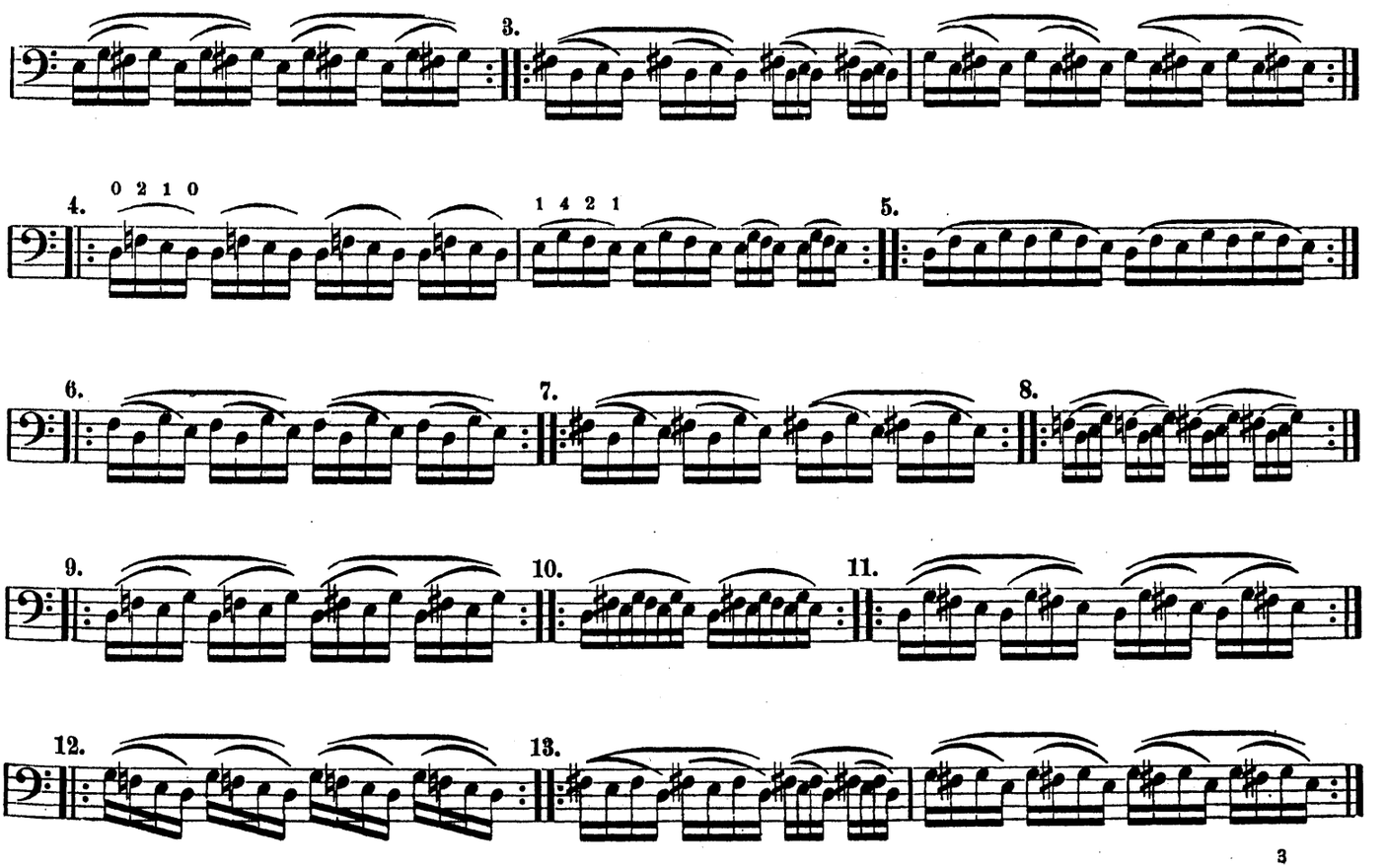
9. Fingerübungen.

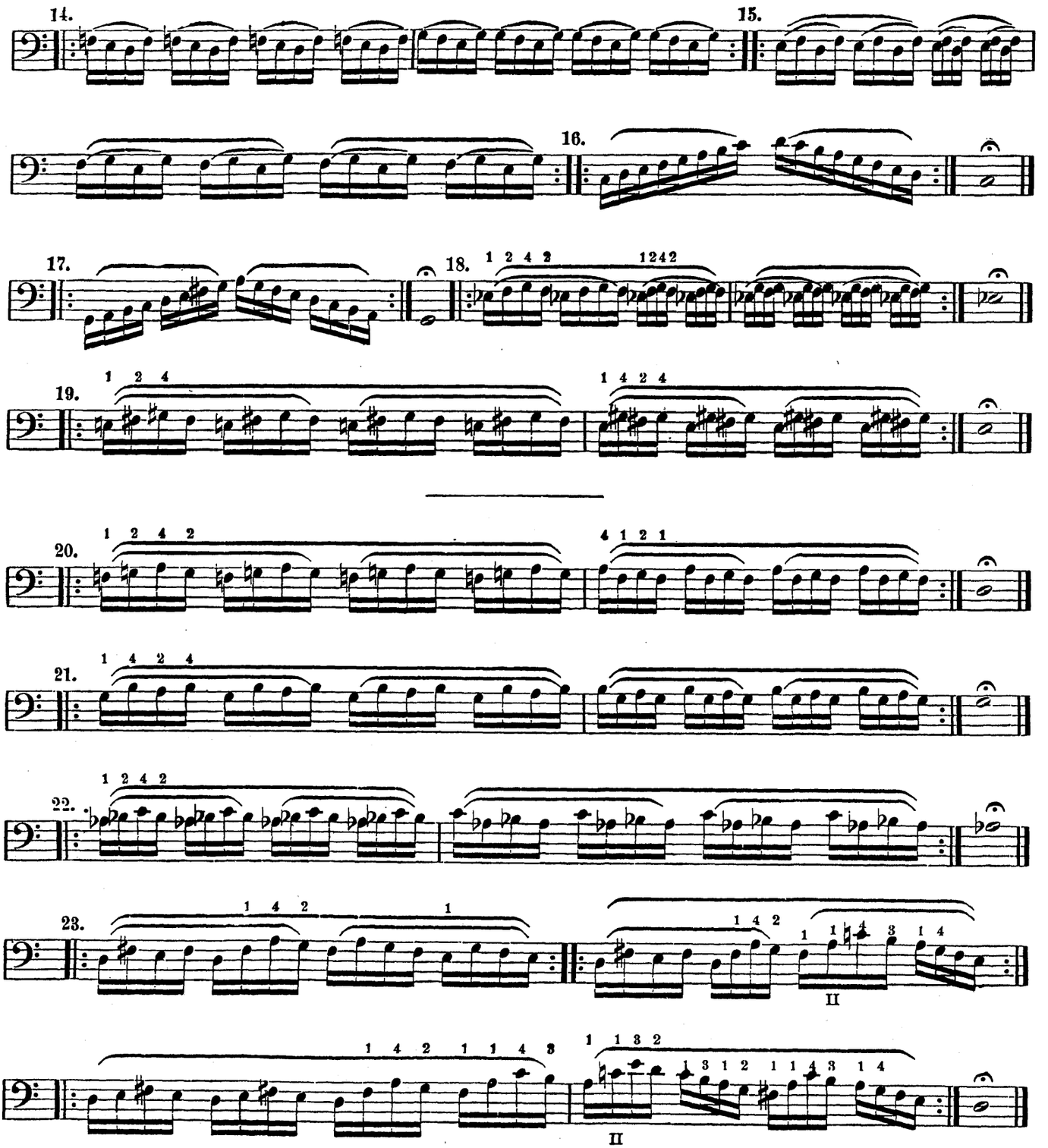
Jeder Teil derselben muß, wie in allen folgenden Übungen, so oft wiederholt werden, bis die Finger die Figuren vollkommen inne haben. Die Finger müssen nur durch die Fingergelenke kräftig aufgesetzt werden und so viel wie möglich liegen bleiben.

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



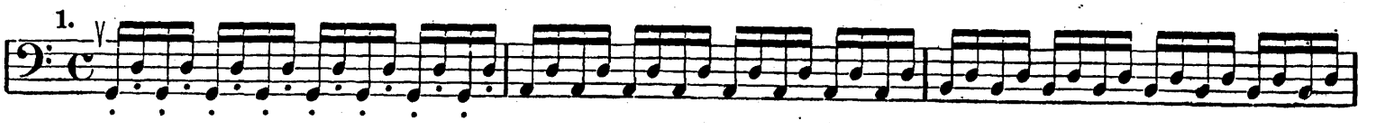
Zuerst mit 4 und später, wo angegeben, mit 8 gebundenen Noten zu spielen.



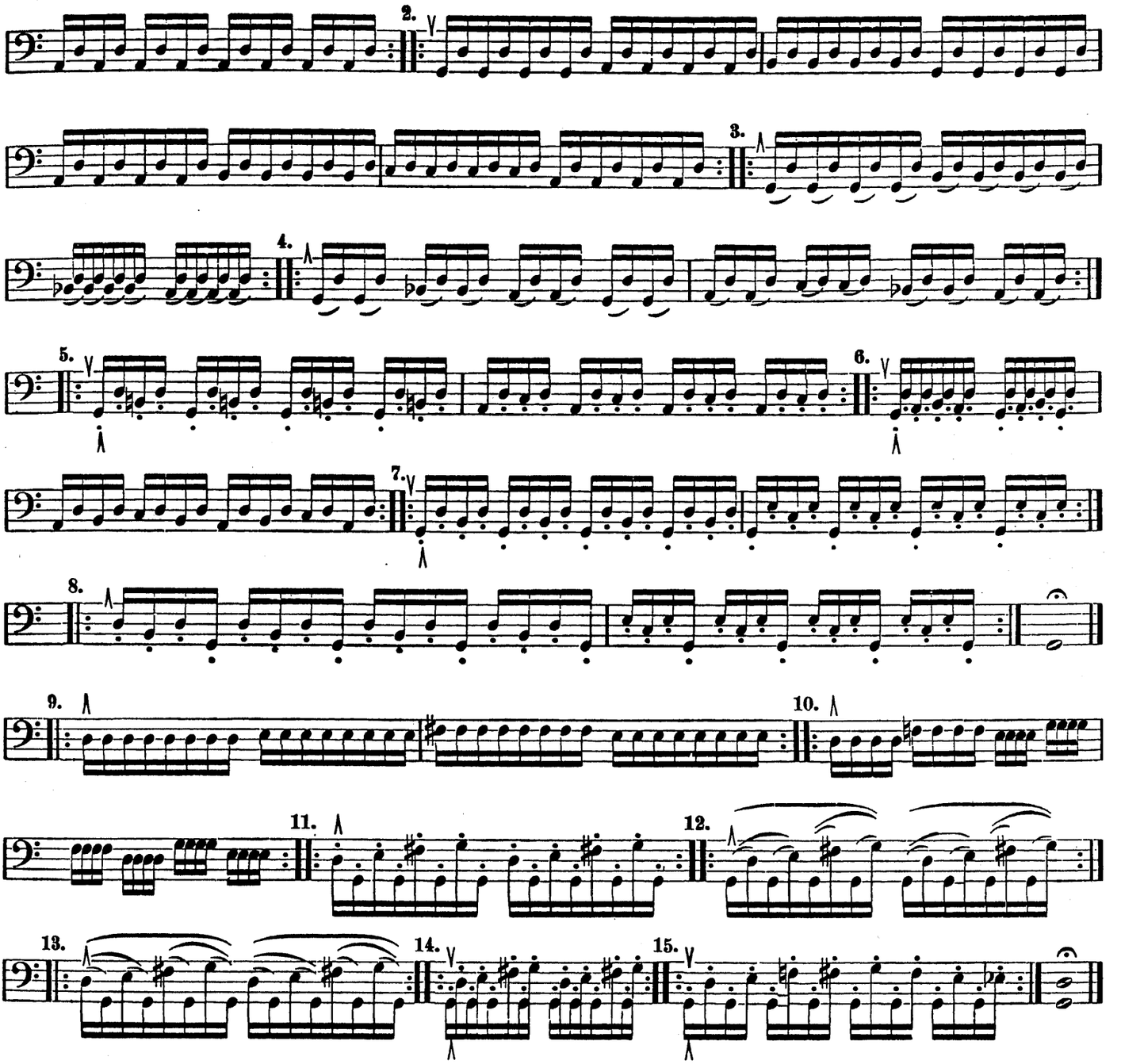


10. Übungen für das rechte Handgelenk.

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



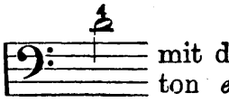
Weich gestoßen und später auch im Herunterstrich zu üben!

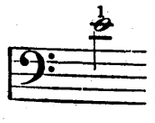


Es ist vorteilhaft, einige dieser Übungen auch auf die anderen Saiten zu übertragen.

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

11. Die verschiedenen Lagen (Positionen).

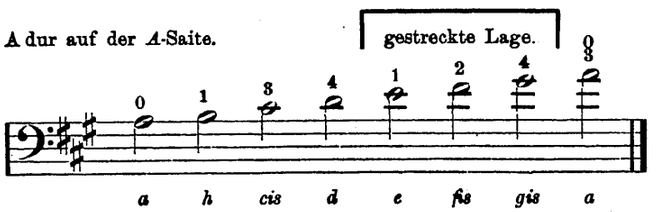
In allen bisherigen Übungen sind wir über das *d* auf der A-Saite,  mit dem vierten Finger gegriffen, nicht hinausgekommen. Der diesem *d* folgende Ganzton *e*, mit dem

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

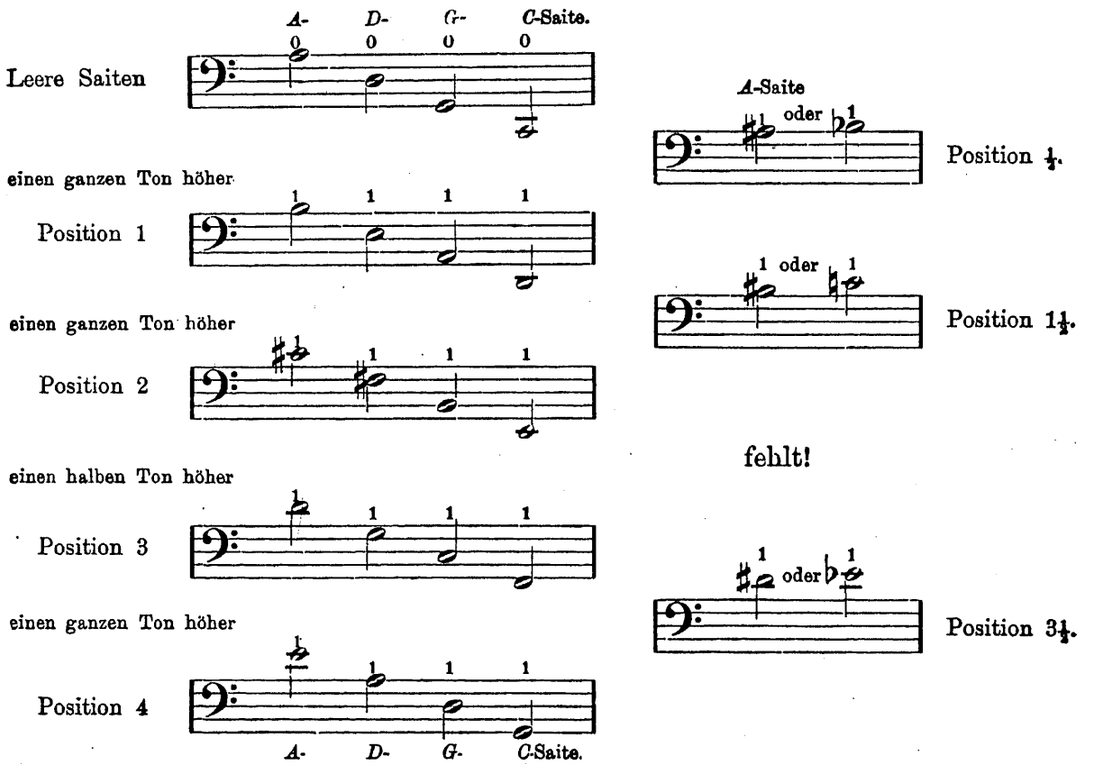
von seinem bisherigen Platz *h* in dieses *e*. Leicht, ohne sich fest an den Hals zu lehnen, muß der Daumen mitgleiten, bis er auf die Krümmung des Halses und die Hand auf die Zarge des Instrumentes fällt. (Die nebenstehenden Abbildungen 12, 13 und 14 geben ein klares Bild über diese Position und die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

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

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



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

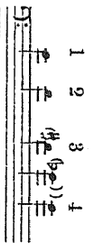


Es ist Sache des Schülers, die mit den anderen drei Fingern in jeder Position erreichbaren Töne bald kennen zu lernen, doch wird dies bei einiger Aufmerksamkeit durch das Studium von Etüden etc. am besten erreicht. Zwischen den Positionen, welche um einen ganzen Ton voneinander entfernt sind, erscheint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

Tafel IV. **Die vierte Lage und das Flageolett.** Abb. 12—15.

12.

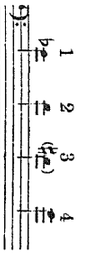
Gegriffene Töne



Die vierte Lage (enge).

13.

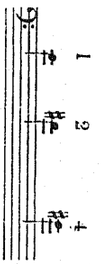
Gegriffene Töne



Die vierte Lage (nach unten gestreckte).

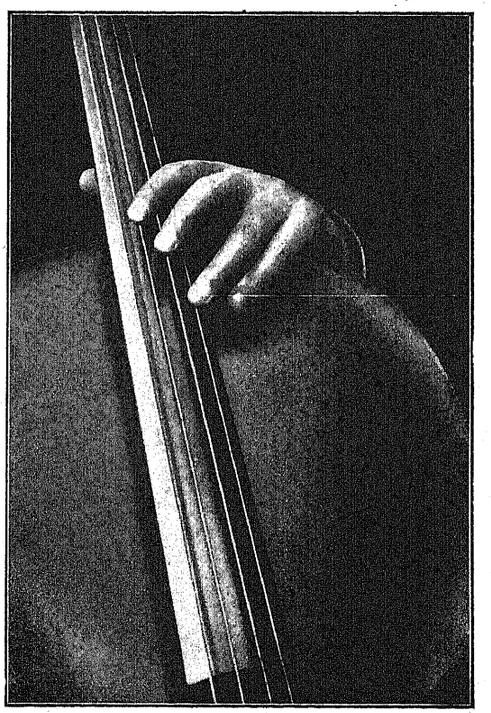
14.

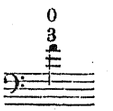
Gegriffene Töne



Die vierte Lage (nach oben gestreckte).

15.





Das Flageolett a.

Gesetzlich geschützt.

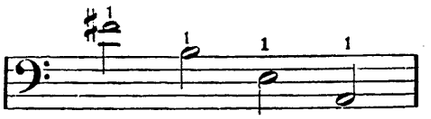
Hat der Schüler in diesen vier Lagen einige Sicherheit erreicht, so steht ihm bereits ein großer Teil der Violoncell-Literatur offen. Ich empfehle, in den schon erwähnten Etüden op. 120 von Dotzauer fortzufahren, zur Ausbildung des Tones, Vortrages und Taktgefühls das 1. Heft der 40 Etüden op. 31 von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

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

Einen ganzen Ton höher als Position 4

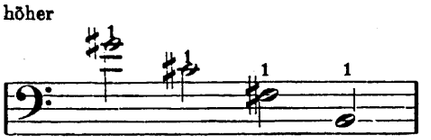
A- *D*- *G*- *C*-Saite.

Position 5



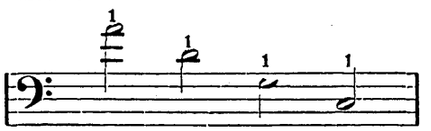
einen ganzen Ton höher

Position 6



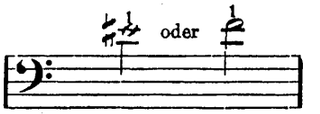
und endlich einen halben Ton höher

Position 7



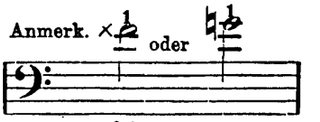
A- *D*- *G*- *C*-Saite.

Dazwischen auf der *A*-Saite.



Position 4½.

Anmerk. ×



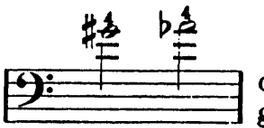
Position 5½.

fisis *g*

Dementsprechend auf den anderen Saiten je eine Quinte tiefer.

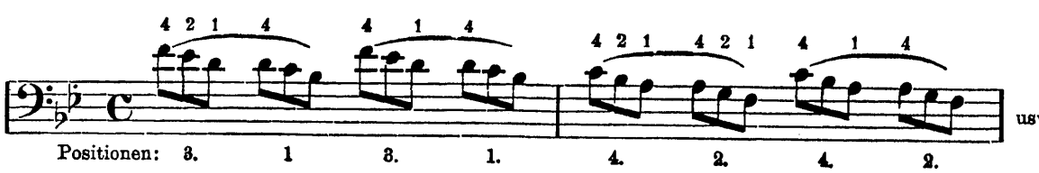
fehlt!

Hierbei ist noch zu bemerken, daß der Ton *gis* oder *as*



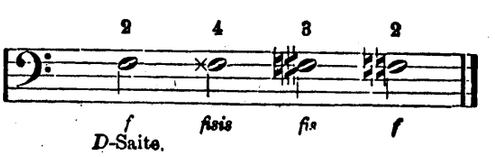
der höchste Ton ist, welcher mit dem 4. Finger gegriffen wird. Von Position 5 ab gibt es daher nur den Fingersatz 1, 2, 3, ganz gleich, ob die Hand eng oder gestreckt zu greifen hat, und wir begegnen dem 4. Finger erst beim Spiel im Daumenaufsatz wieder.

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

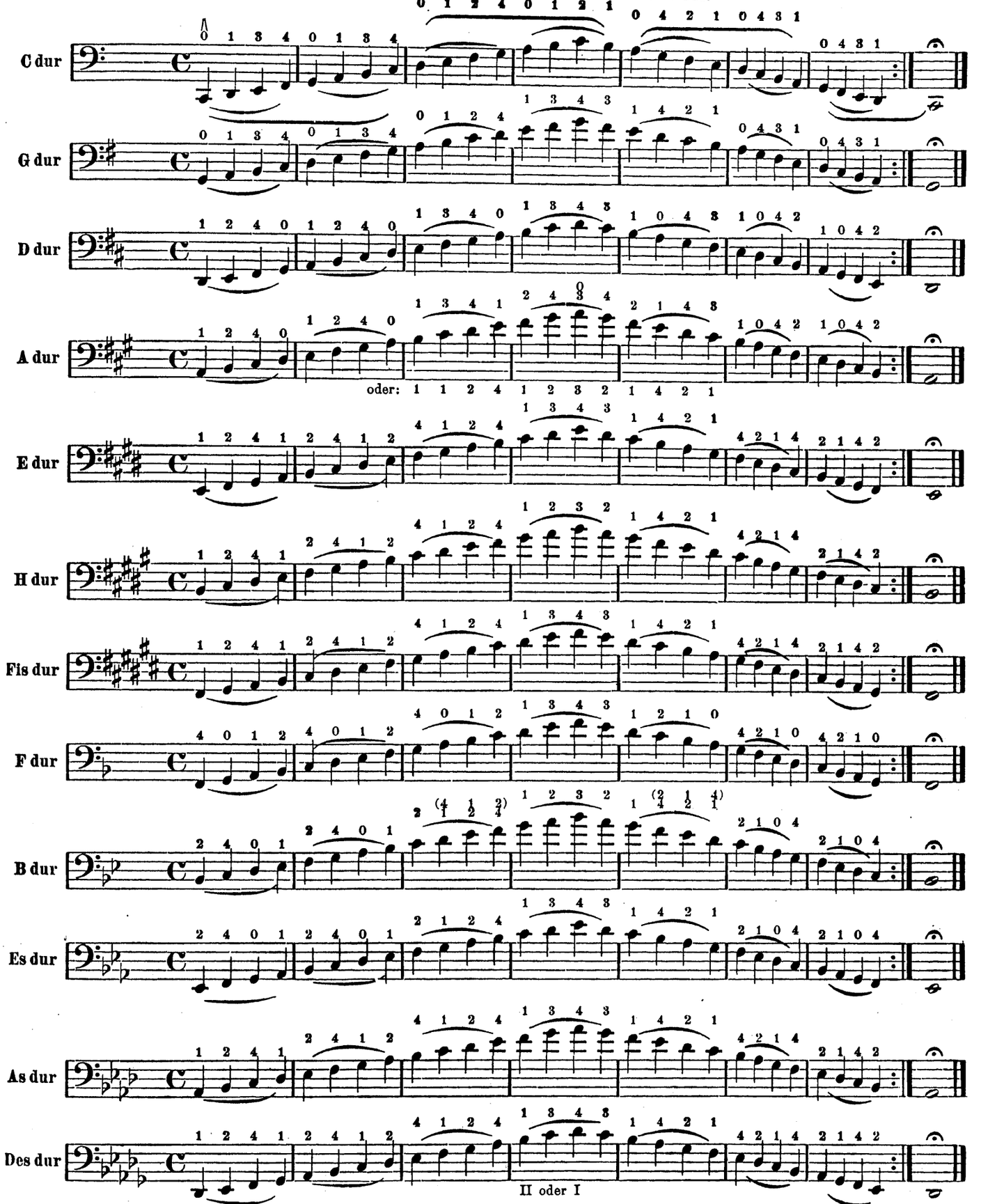


Auch diese melodiereichen und dabei instruktiven Etüden empfehle ich allen denen angelegentlichst, welche ihre Technik vervollkommnen wollen.

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



12. Dur*-Tonleitern über zwei Oktaven.

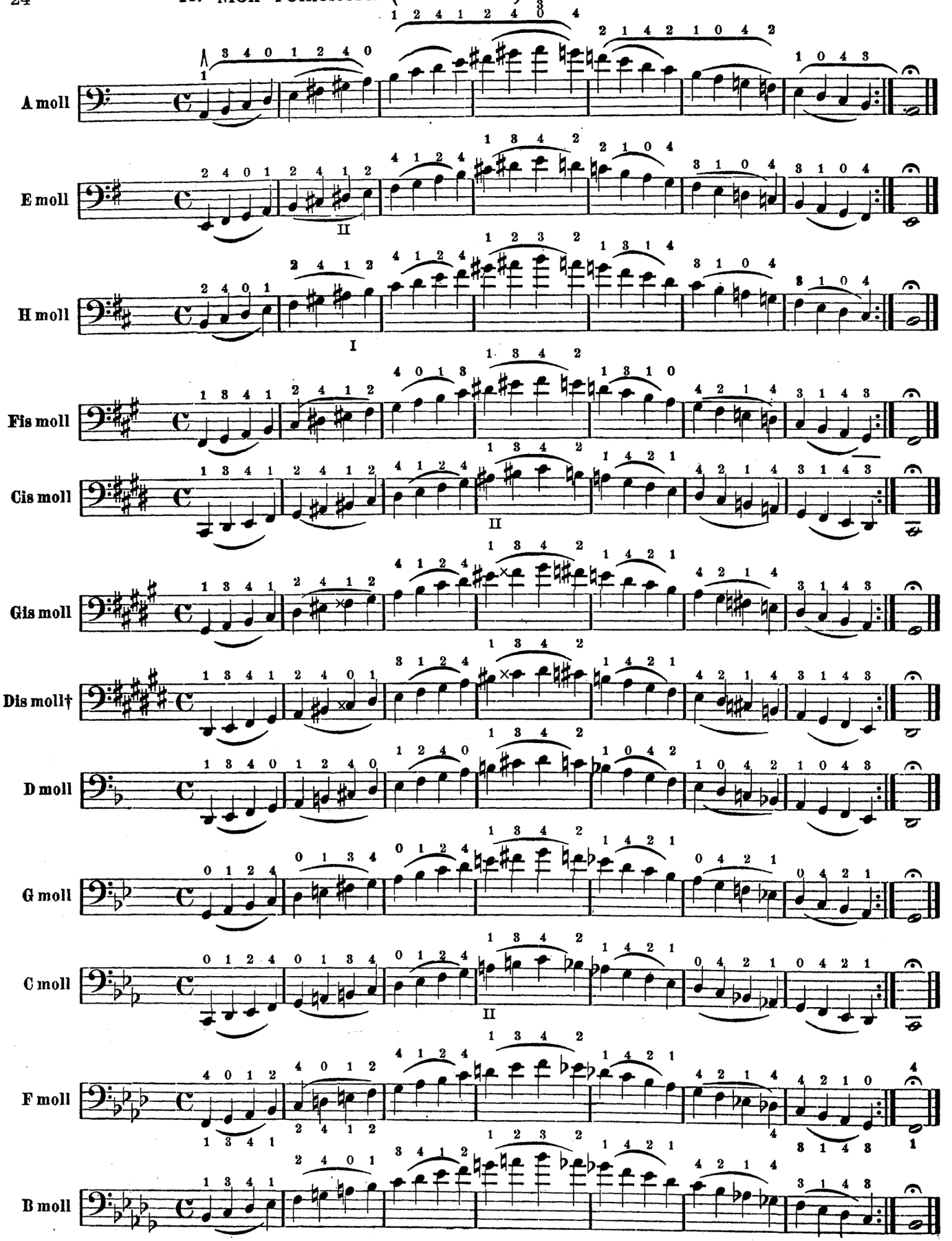


* weil die Terz vom Grundton (*e* bei C dur) groß (*durus*, hart) ist.

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

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

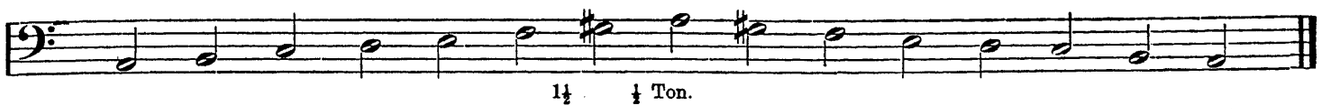
13. Moll-Tonleitern (melodisch*) über zwei Oktaven.



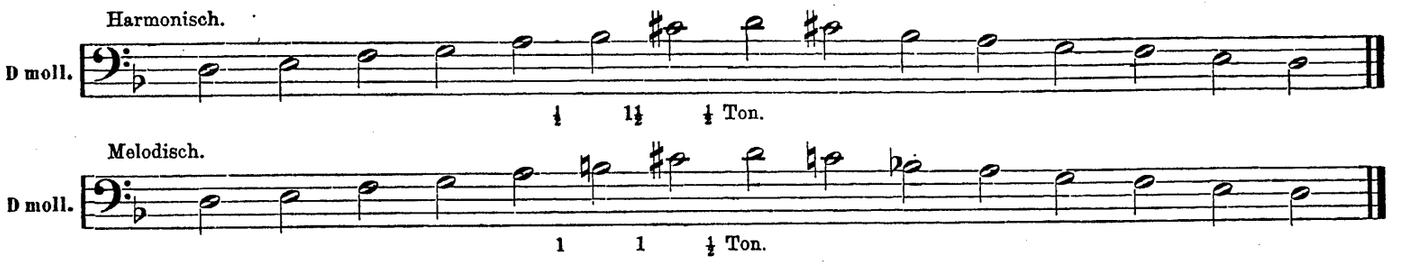
* Erklärung siehe S. 22. † Dis moll enharmonisch vertauscht gibt Es moll, welches des bequemen Lesens wegen meist vorgezogen wird.

Außer den Durtonleitern kommen in der modernen Musik noch andere Tonleitern vor, die Molltonleitern, so genannt, weil bei ihnen die Terz des Grundtones klein (*mollis*, weich) ist. Dur- und Molltonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben, nennt man Paralleltonarten. Man findet die parallele Molltonart einer Durtonart, wenn man vom Grundton der letzteren eine kleine Terz abwärts zählt, z. B. C dur = A moll parallel, folglich A moll = C dur.

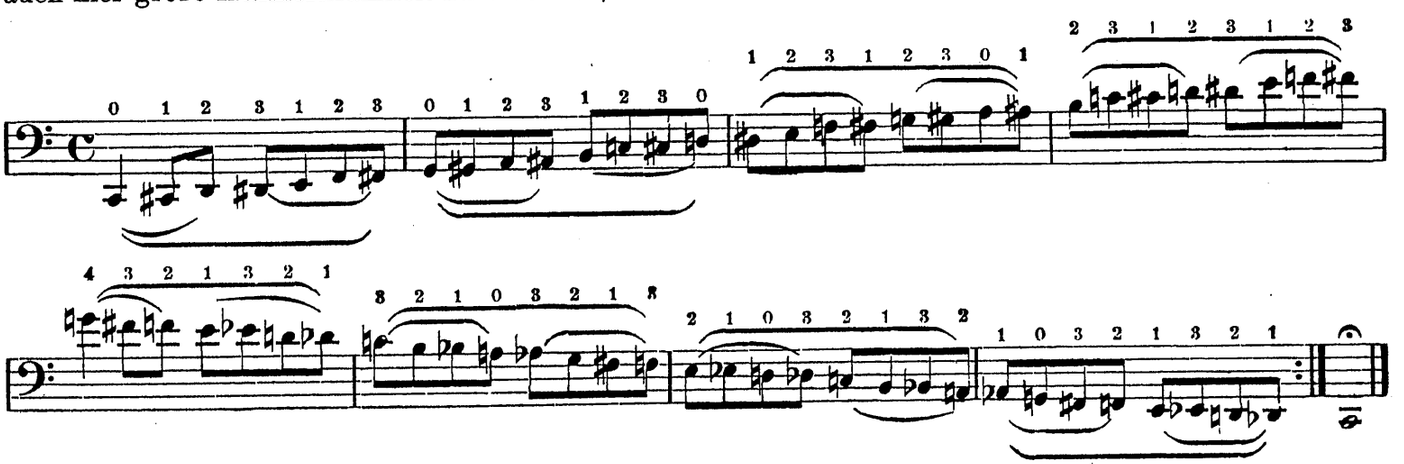
A moll ist also ebenfalls ohne Vorzeichnung wie C dur, indessen muß der vorletzte Ton (Leitton) erhöht werden, da er nur einen halben Ton vom Grundton entfernt sein darf.



Durch diese Erhöhung entsteht vom 6. zum 7. Ton ein Zwischenraum (Intervall) von 1½ Tönen. Um diesen etwas gewaltsam klingenden Schritt der übermäßigen Sekunde zu vermeiden, erhöht man auch noch den 6. Ton *f* nach *fis*. Da dies der Melodie wegen geschieht, nennt man diese heute gebräuchlichere Form der Molltonleiter melodisch, die zuerst gefundene, in welcher nur der Leitton (der Harmonie wegen) erhöht ist, heißt harmonisch und lautet auf- und abwärts ganz gleich. In der melodischen kommt hingegen beim Abwärtsgehen die Erhöhung des 6. und 7. Tones in Fortfall und sie behält nur die Kreuze oder Been, welche vorgezeichnet sind, z. B. D moll, Paralleltonart von F dur = Vorzeichnung 1 ♭.



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

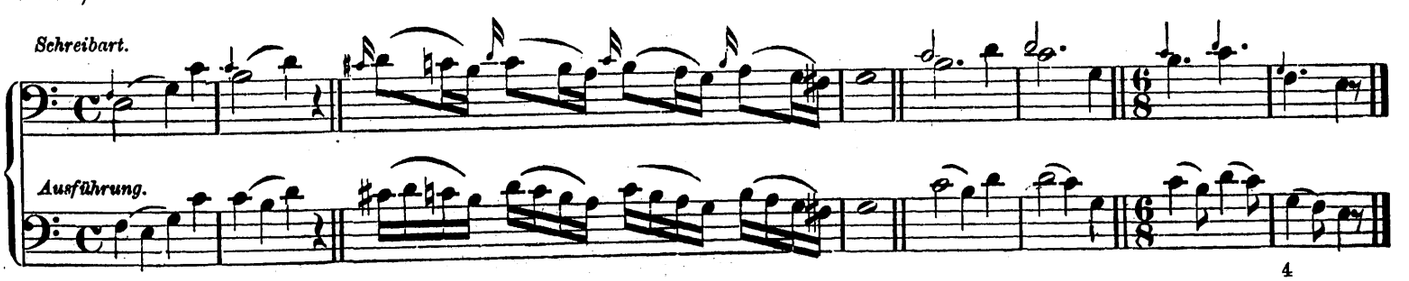


14. Verzierungen.

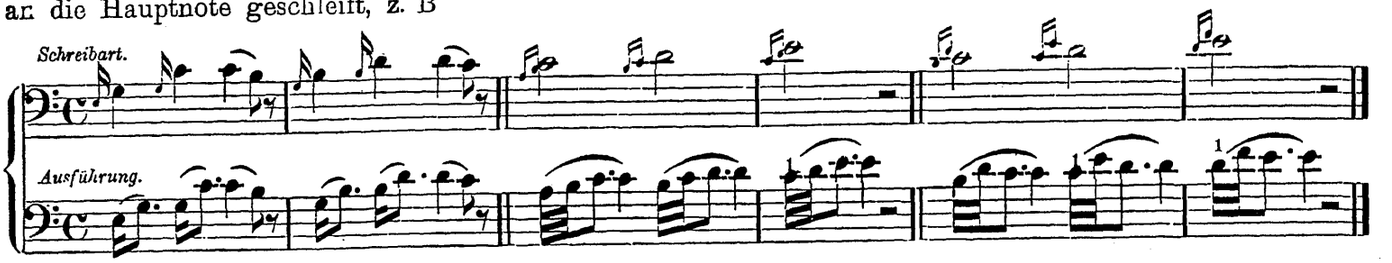
Vorschlag, Doppelschlag, Pralltriller und Triller.

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

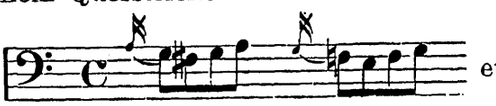
1. Der Vorschlag kann lang oder kurz sein, aus einer oder mehreren Noten (Doppelvorschlag) bestehen. Der lange Vorschlag gilt die Hälfte des Zeitwertes der Hauptnote und entzieht derselben ebensoviel von ihrer Geltung, wenn sie sich in zwei gleiche Teile teilen läßt. Ist dagegen die Hauptnote eine ungleichteilige,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



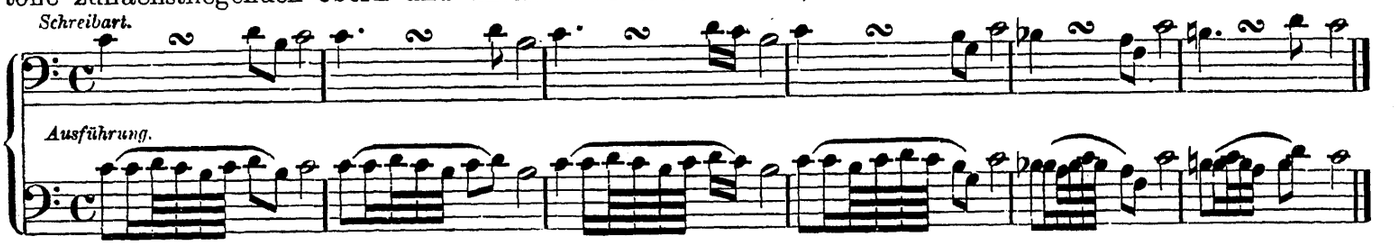
Die kurzen, sowohl aus einer als aus mehreren Noten bestehenden Vorschläge werden schnell an die Hauptnote geschleift, z. B



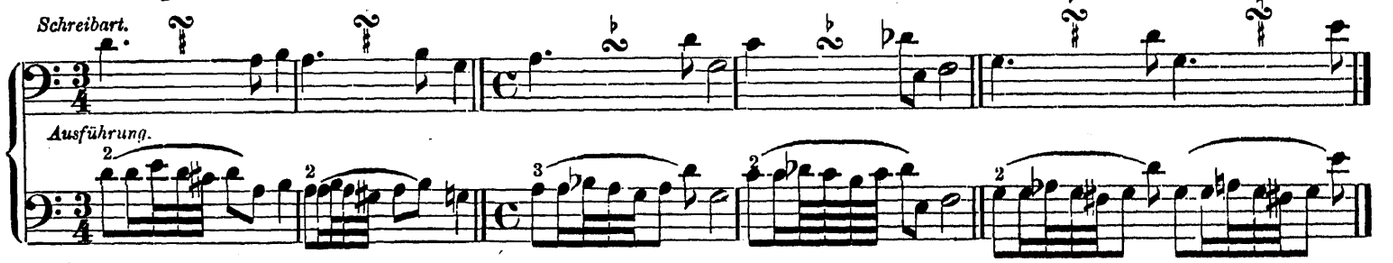
Man pflegt auch wohl die nur aus einer Note bestehenden kurzen Vorschläge zur Unterscheidung von den langen mit einem Querstriche durch den Hals der Note zu bezeichnen, z. B.



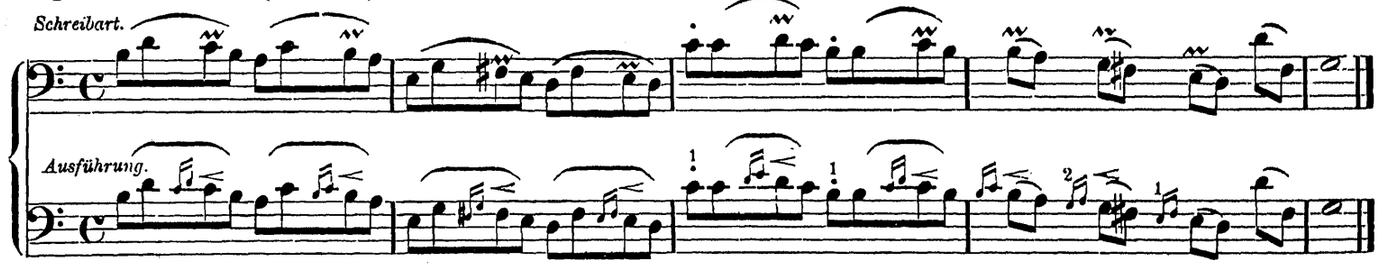
2. Der Doppelschlag wird mit dem Zeichen ∾ angedeutet und erfordert stets den dem Haupttone zunächstliegenden obern und untern Ton als Hülfstöne, z. B.



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

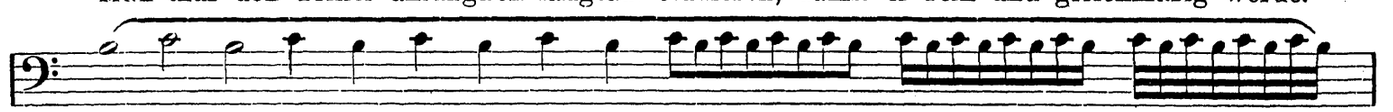


3. Der Pralltriller, mit ∾ bezeichnet, muß sehr deutlich, schnell und rund in folgender Weise ausgeführt werden (s. Anm.):



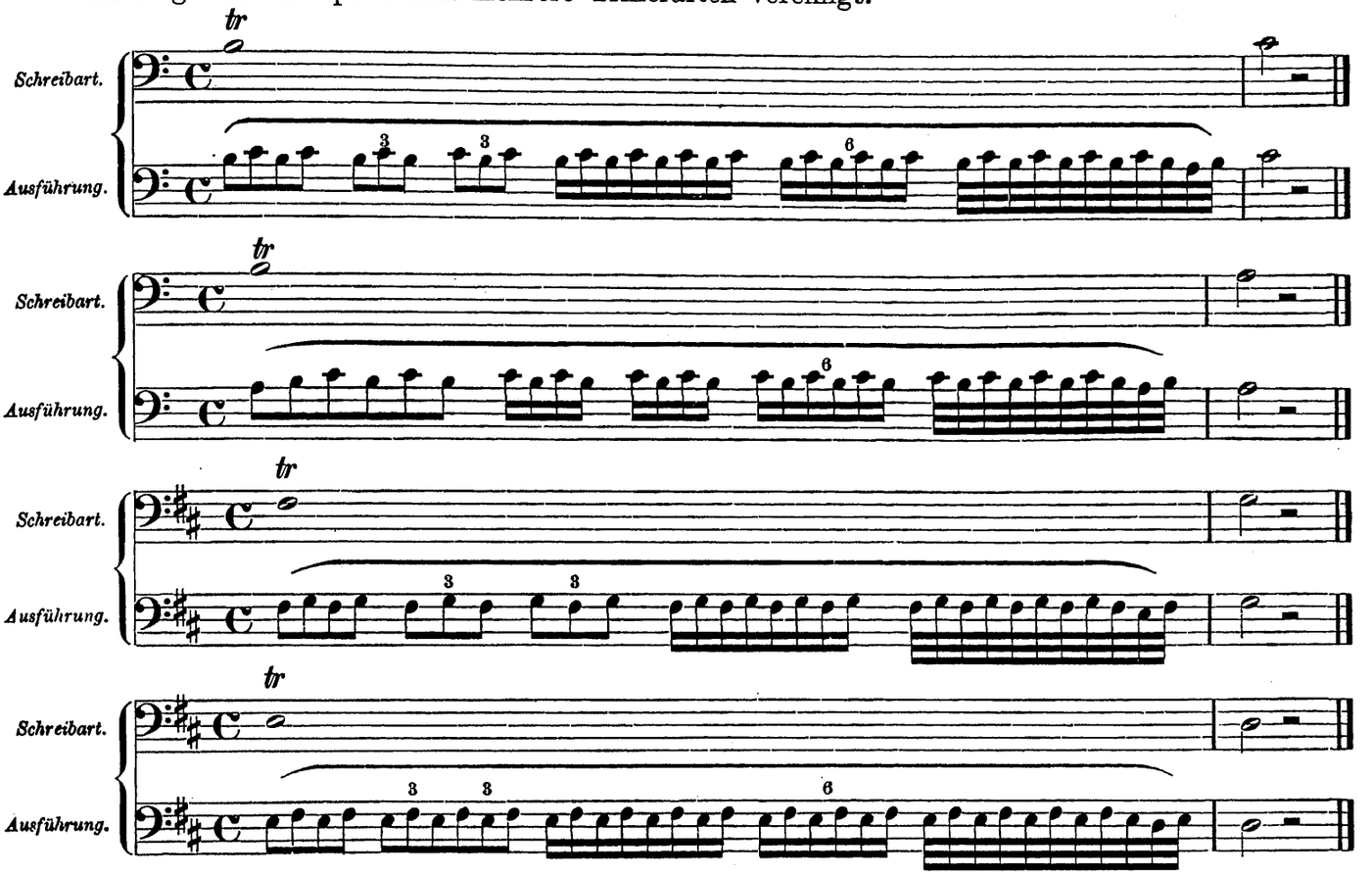
4. Der Triller (*tr*) besteht im rasch wechselnden Anschlage zweier Töne, nämlich desjenigen, über welchen er geschrieben ist, und des nächsthöheren, je nach der Skala der betreffenden Tonart, halben oder ganzen Tones. Jeder Triller muß in der Regel einen Nachschlag haben, welcher aus dem Tone unter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

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

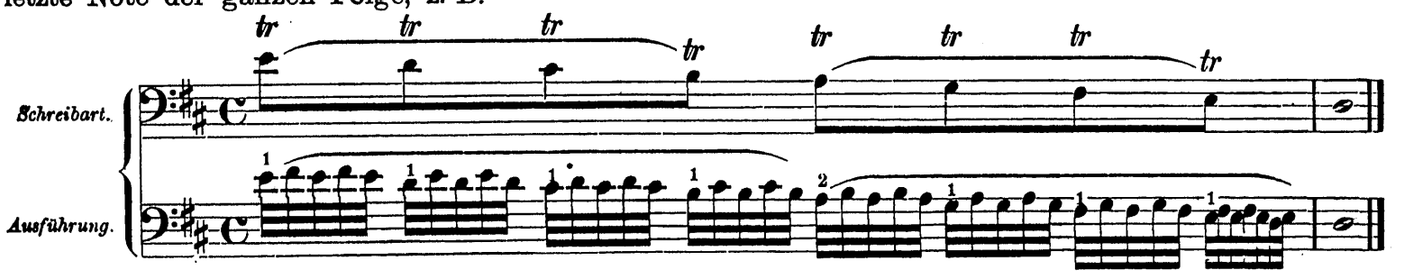


Anmerkung. Der Schüler muß in dem Augenblick, wo die linke Hand den Pralltriller ausführt, mit dem Zeigefinger der rechten einen Druck auf die Bogenstange ausüben, was zur geforderten Klarheit und Schärfe des Pralltrillers wesentlich beiträgt.

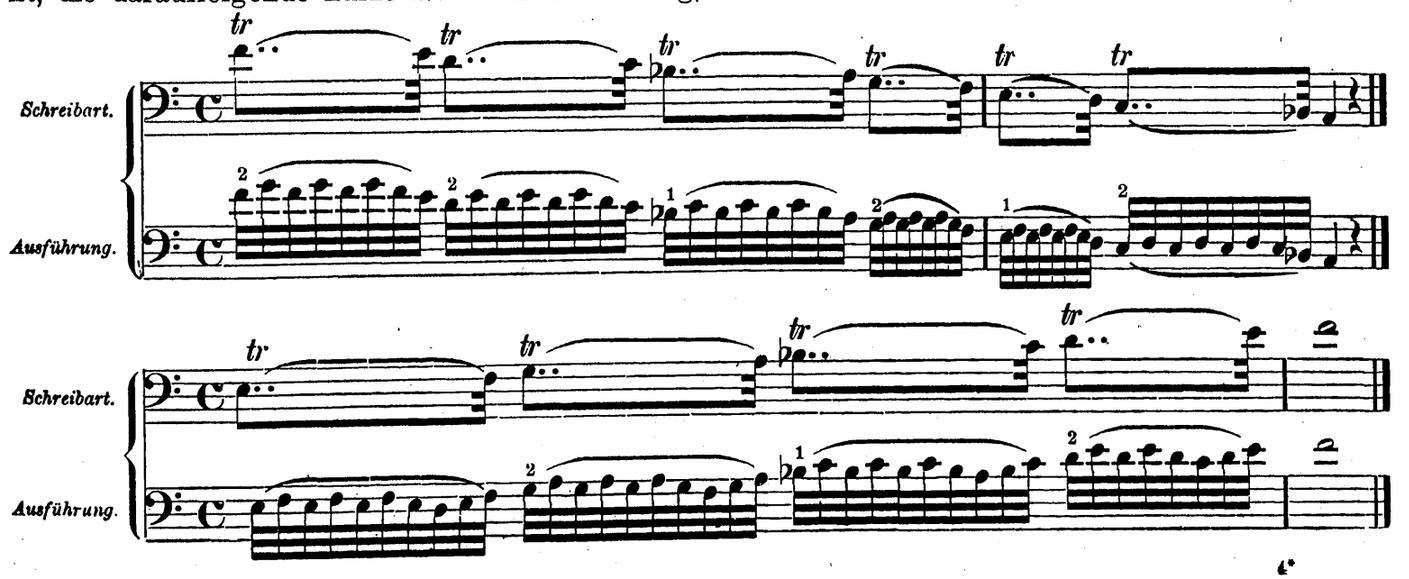
Im folgenden Beispiele sind mehrere Trillerarten vereinigt:



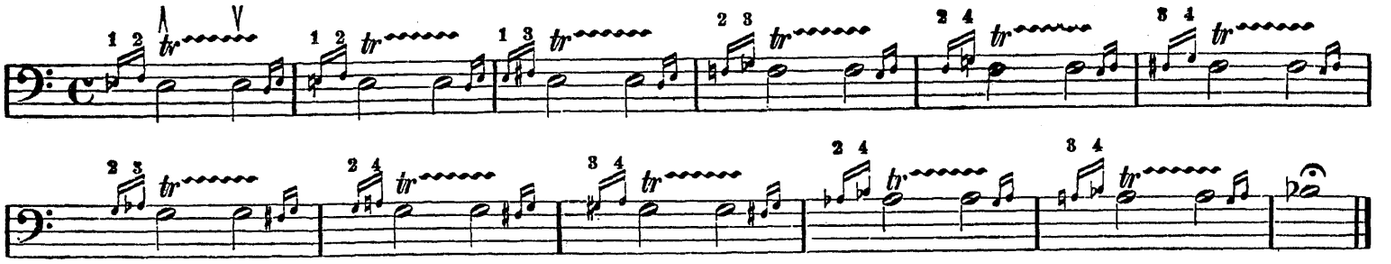
Bei einer Folge von Trillern (Kettentriller) kommt ausnahmsweise der Nachschlag erst auf die letzte Note der ganzen Folge, z. B.



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



Trillerübung.



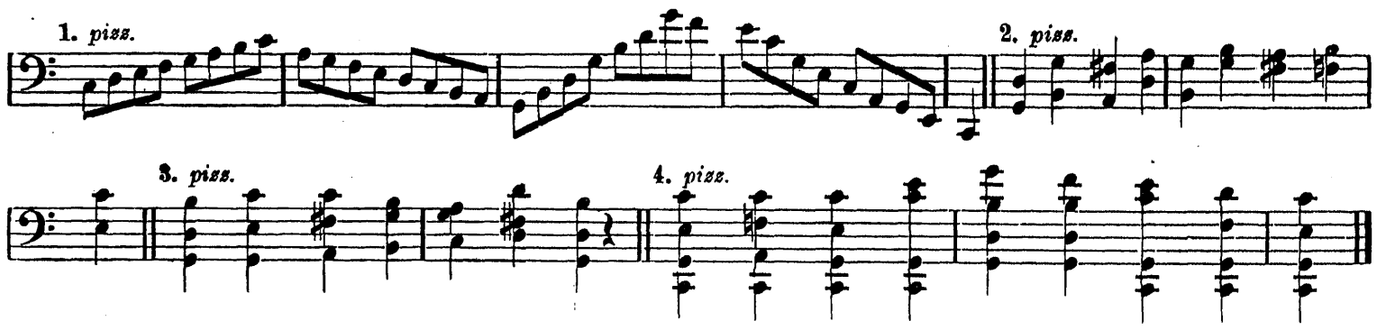
Übungen in vorerwähnten Verzierungen bieten sich in No. 87 bis einschl. No. 92 des Nachtrages dar. Eine vorzügliche Triller-Studie befindet sich unter andern in den Etuden Op. 7 von Battanchon (Heft II No. 30, Leipzig bei Fr. Hofmeister).

15. Von den Doppelgriffen.

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

16. Der Ausdruck Pizzikato

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



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

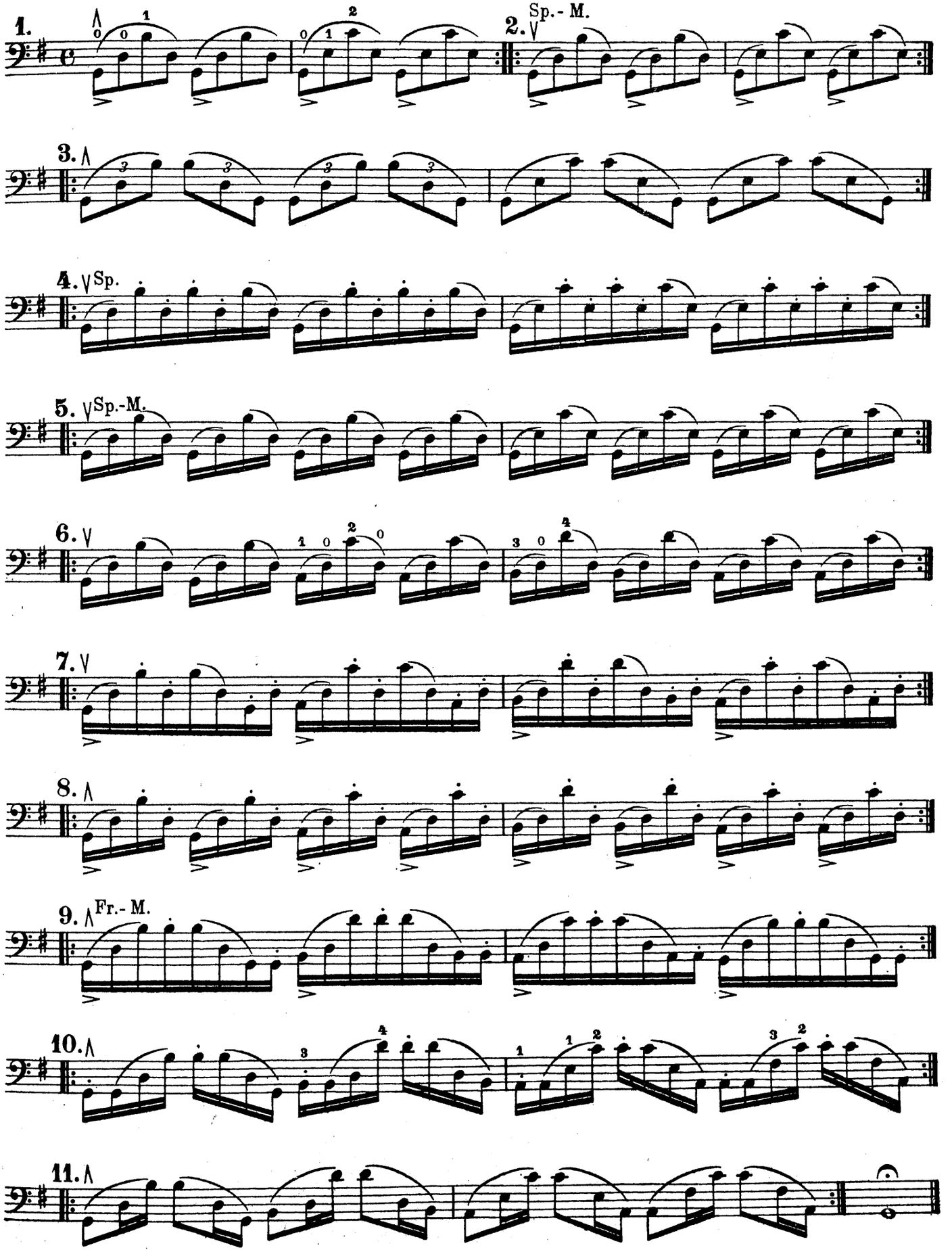
17. Das Arpeggio

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

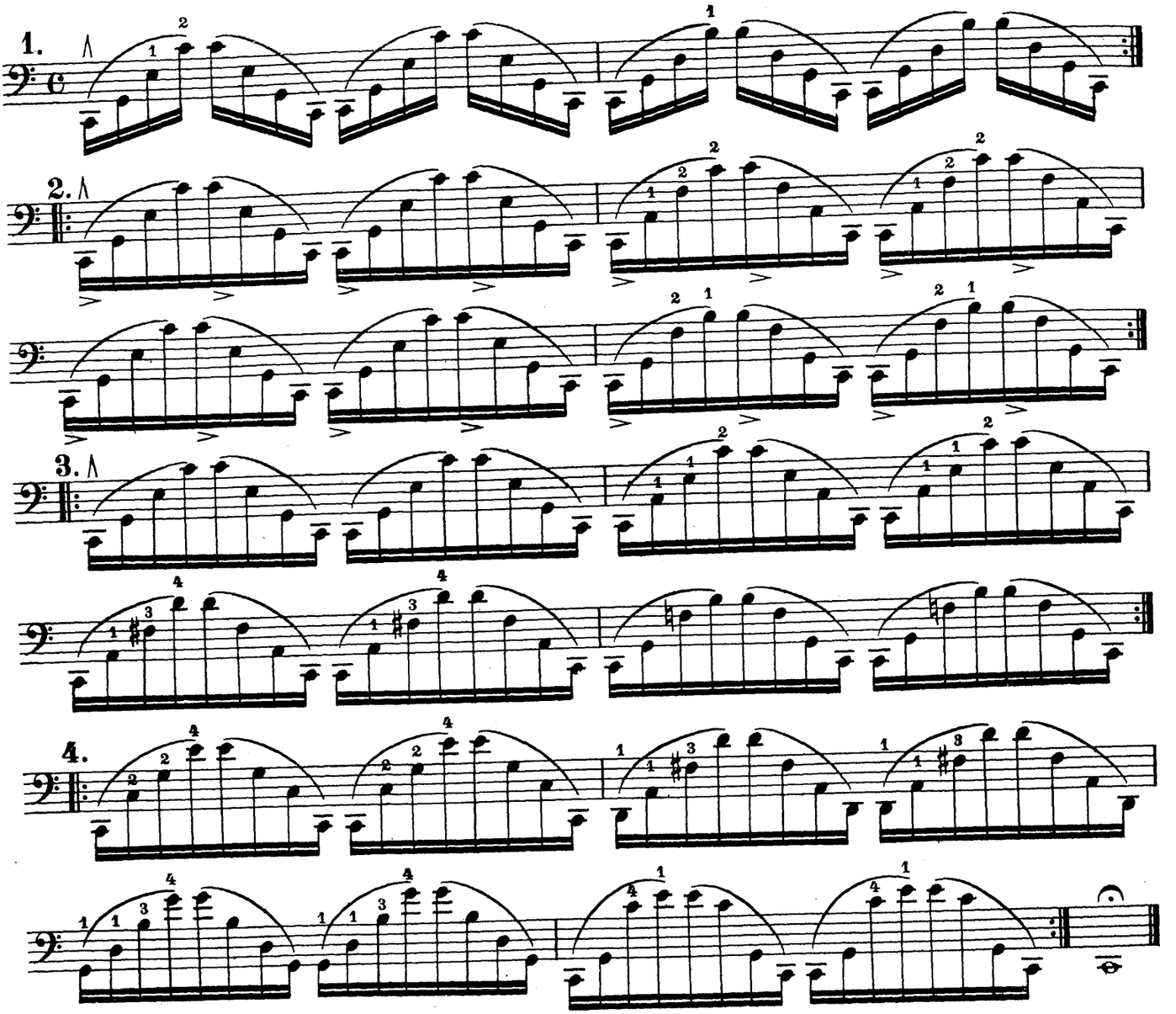
Das Arpeggio erfordert ungefähr zwei Dritteile der Bogenlänge zum Striche. Der tiefste Ton ist stets etwas zu markieren, die Finger müssen möglichst gleichzeitig aufgesetzt werden und, wo es tunlich ist, liegen bleiben.

Übungen im Arpeggio.

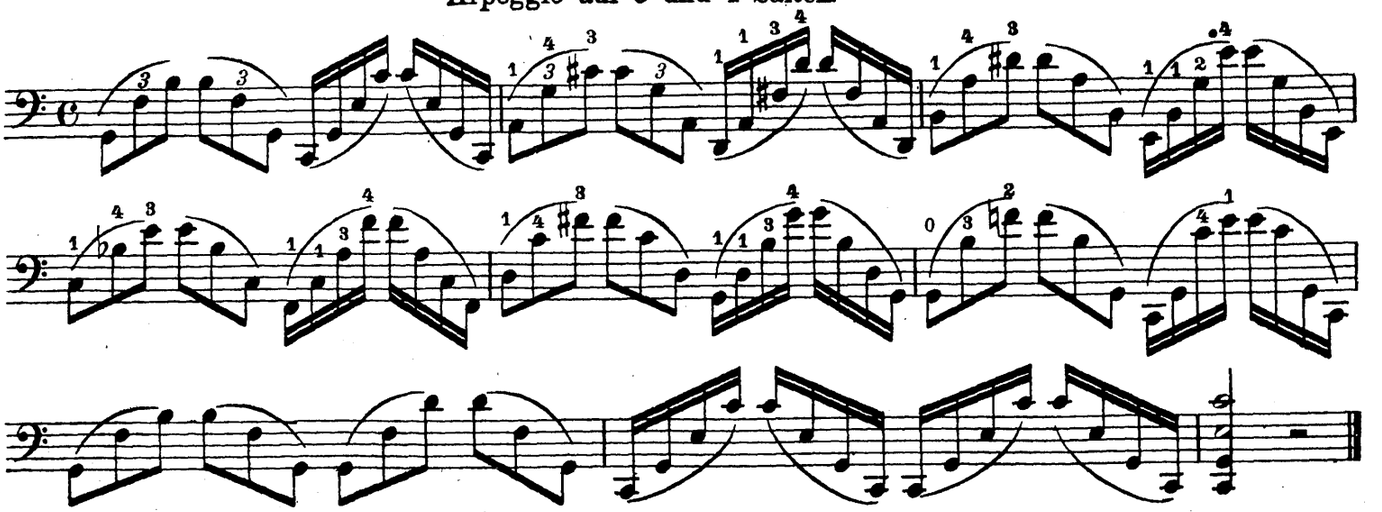
Arpeggio auf 3 Saiten.



Arpeggio auf 4 Saiten.



Arpeggio auf 3 und 4 Saiten.

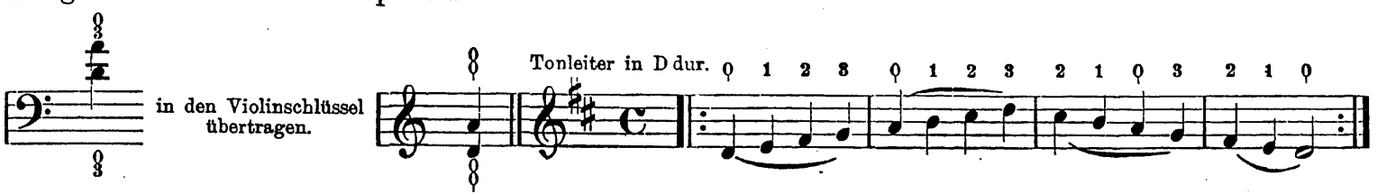


Die Nummern 82, 83, 84 (70 und 99 der zweiten Violoncellstimme) des Nachtrages bieten Arpeggio-Übungen dar.

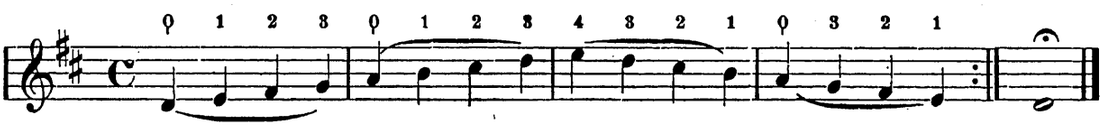
18. Der Aufsatz (Einsatz) des Daumens

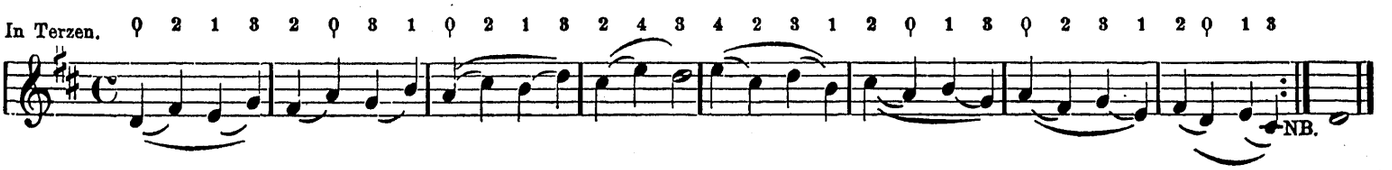
bildet einen der wichtigsten Teile in der Mechanik des Violoncellspiels. Unzählige Gänge würden auf diesem Instrumente unausführbar sein, stände uns nicht das Mittel zu Gebote: durch das Aufsetzen des Daumens der linken Hand (gleichsam wie durch einen Sattel) zwei Saiten zugleich um eine beliebige Anzahl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

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

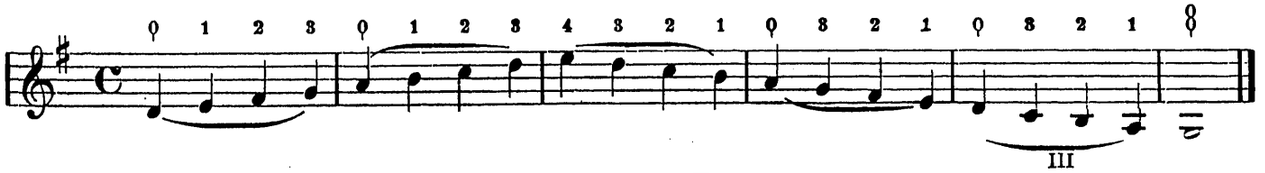


Die drei Abbildungen auf Tafel V geben ein anschauliches Bild von der Hand- und Fingerstellung im Daumenaufsatz. Es ist besonders darauf zu achten, daß die Fingergelenke sich nicht durchdrücken. Der 4. Finger tritt jetzt wieder in Tätigkeit, wodurch es möglich wird, noch einen Ton hinzuzunehmen.



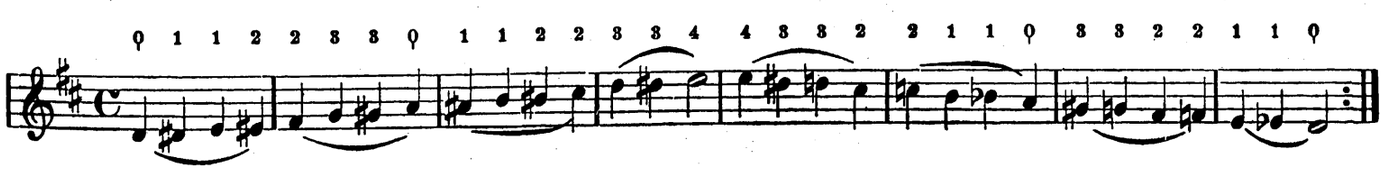


Der mit einem *NB.* versehene Ton *cis* mit gestrecktem 3. Finger liegt auf der G-Saite. Es ist ratsam, gleichzeitig den Daumen mit herüber zu schieben, so daß er ebenso auf der G und D-Saite liegt, wie vorher auf der D- und A-Saite, da er auch dort gebraucht werden kann, wie im folgenden Beispiel:



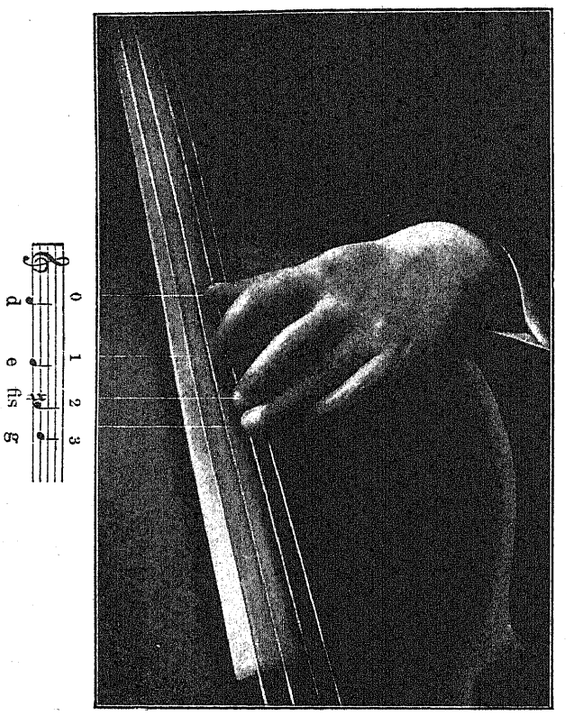
Der Schüler lernt ferner hieraus, daß man im Daumenaufsatz auf *d* und *a* auch andere Tonarten spielen kann als D dur, denn das letzte Beispiel steht in G dur, der Halbton befindet sich jetzt auf der A-Saite zwischen dem ersten und zweiten Finger *h-c*. Der dritte Finger auf der höheren Saite muß immer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

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



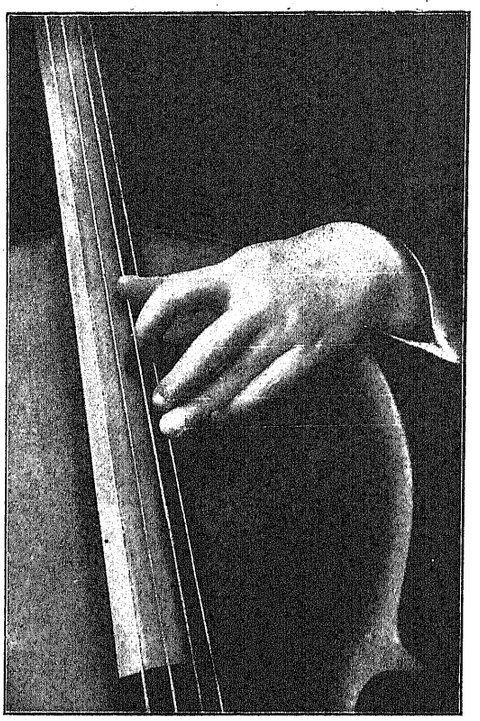
Tafel V. **Der Aufsatz (Einsatz) des Daumens.** Abb. 16—18.

16.



Daumenaufsatz D und A.

17.



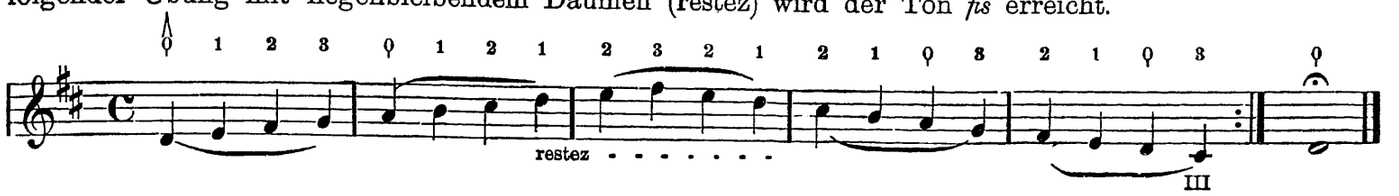
Daumenaufsatz D und A.

18.

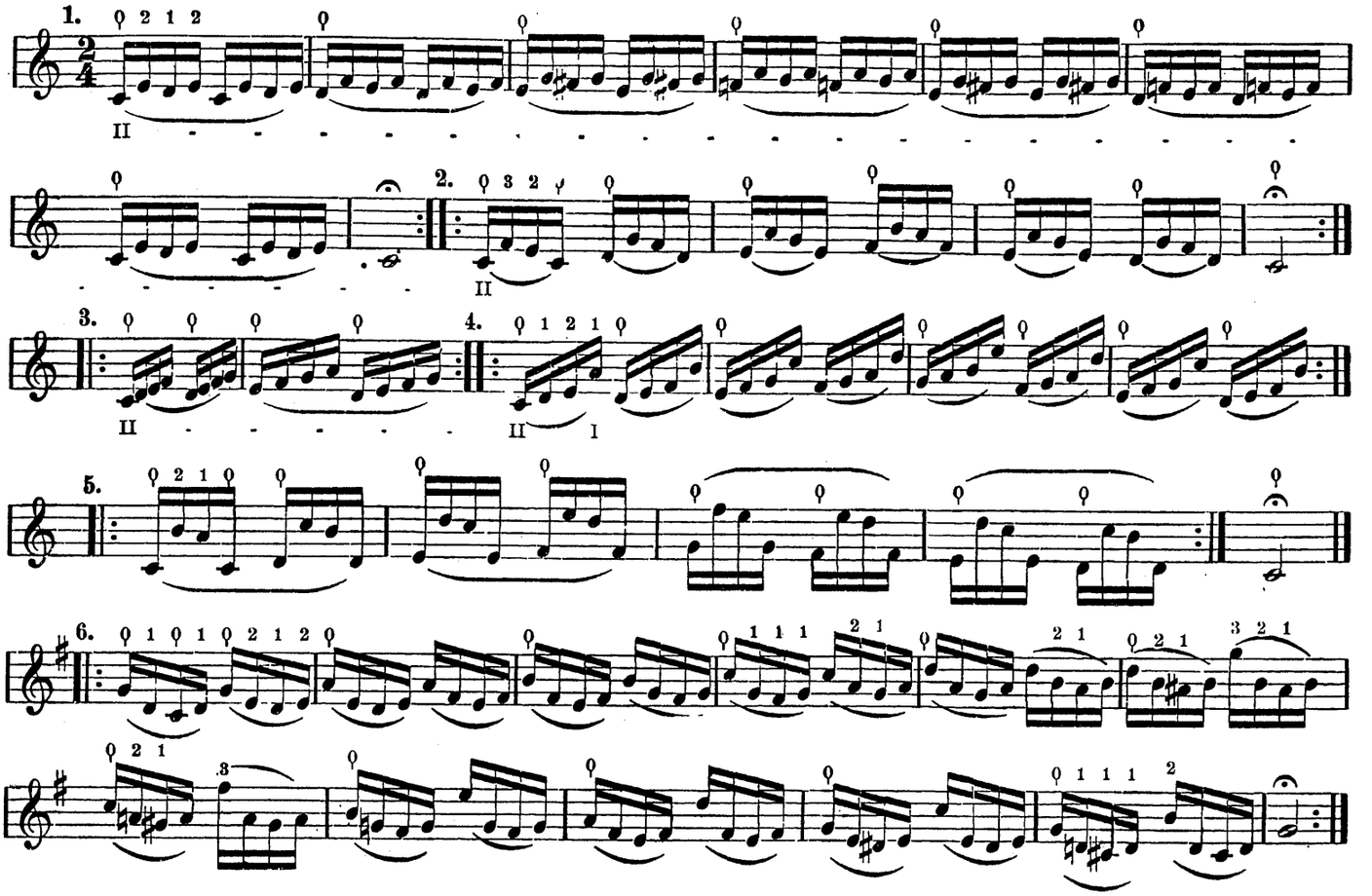
Der Aufsatz des vierten Fingers in der Daumenlage D und A.

Gesetzlich geschützt.

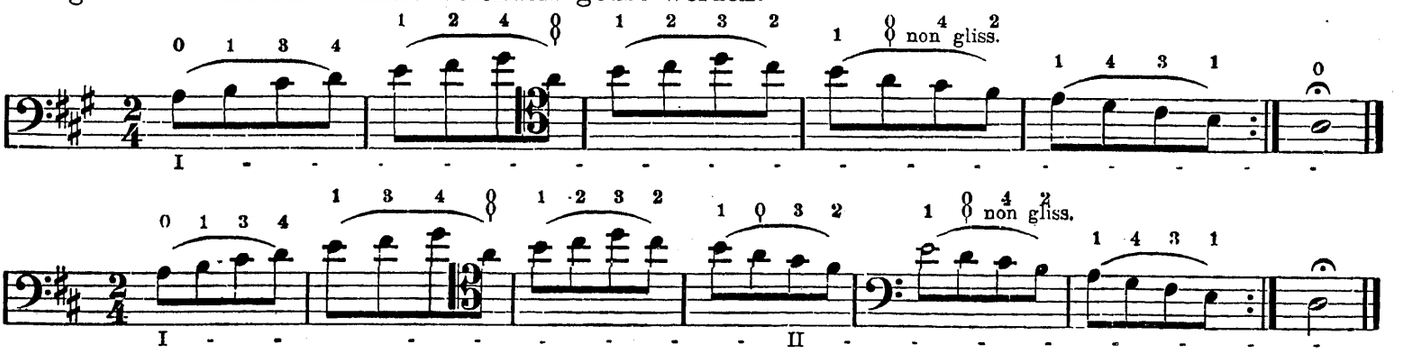
Jeder Finger mit Ausnahme des Daumens und des vierten nimmt also eine Rückung vor. Bei folgender Übung mit liegenbleibendem Daumen (restez) wird der Ton *fis* erreicht.



Übungen im Fortrücken des Daumens.



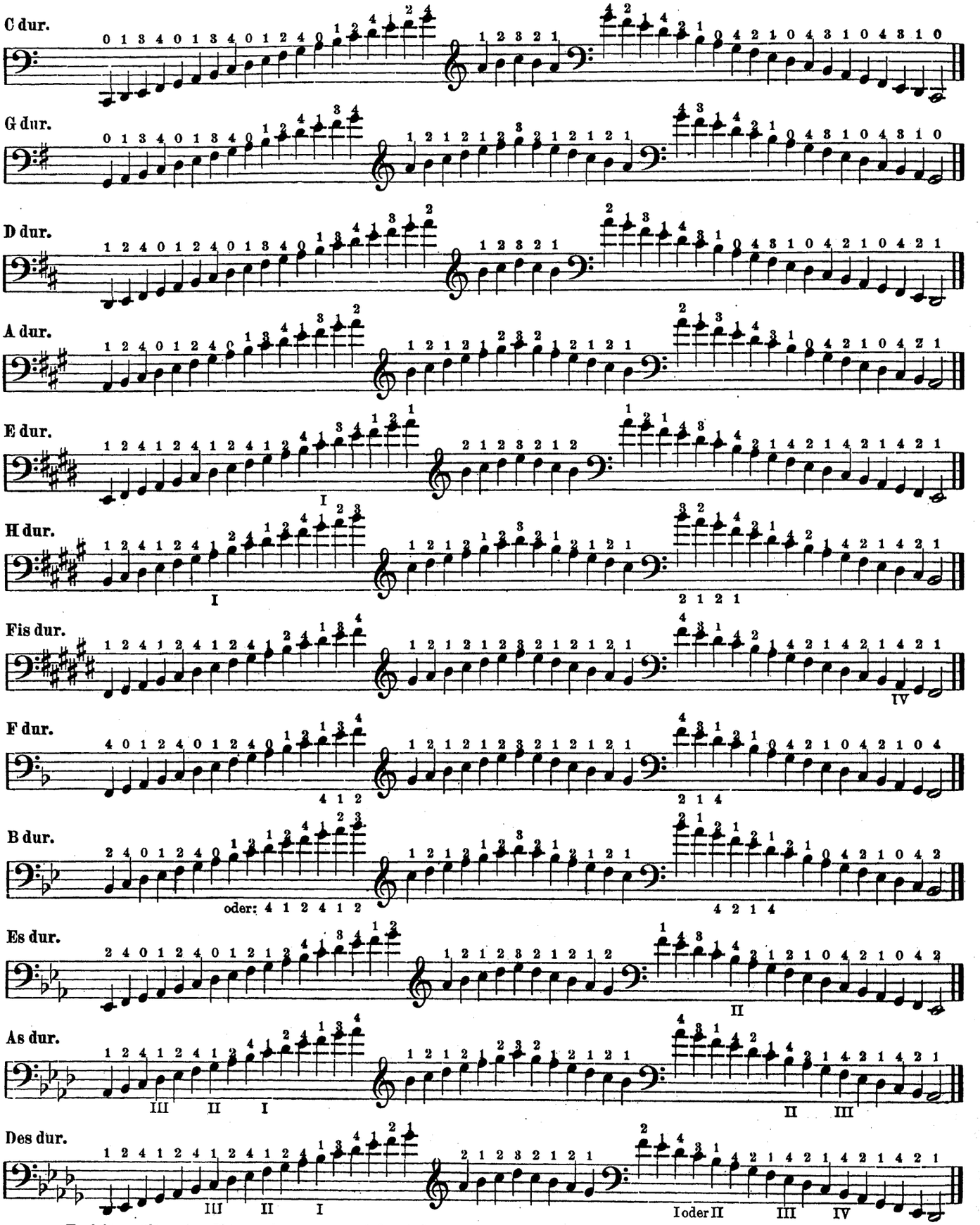
Tonleitern auf einer Saite spielt man in der modernen Violoncelltechnik, ohne daß der Daumen selbst in Tätigkeit tritt. Er begleitet, einen ganzen Ton vom ersten Finger entfernt, von Lage zu Lage die Hand. (Siehe das nächste Kapitel.) Folgende und ähnliche Verbindungen kommen indessen häufig vor und müssen deshalb besonders geübt werden:



Gute Studien für den Daumenaufsatz findet der Schüler in den bereits erwähnten „Täglichen Übungen“ von Fr. Grützmacher. Besonders wertvolle Beiträge enthalten neuerdings die unter dem Titel: „Hohe Schule des Violoncellspiels“ bei Fr. Hofmeister erschienenen 40 Etüden von D. Popper, deren Studium zur Erlangung und Bewahrung der Virtuosität neben den 24 großen Etüden von Dotzauer, Op. 155 IV, für später nicht genug empfohlen werden kann.

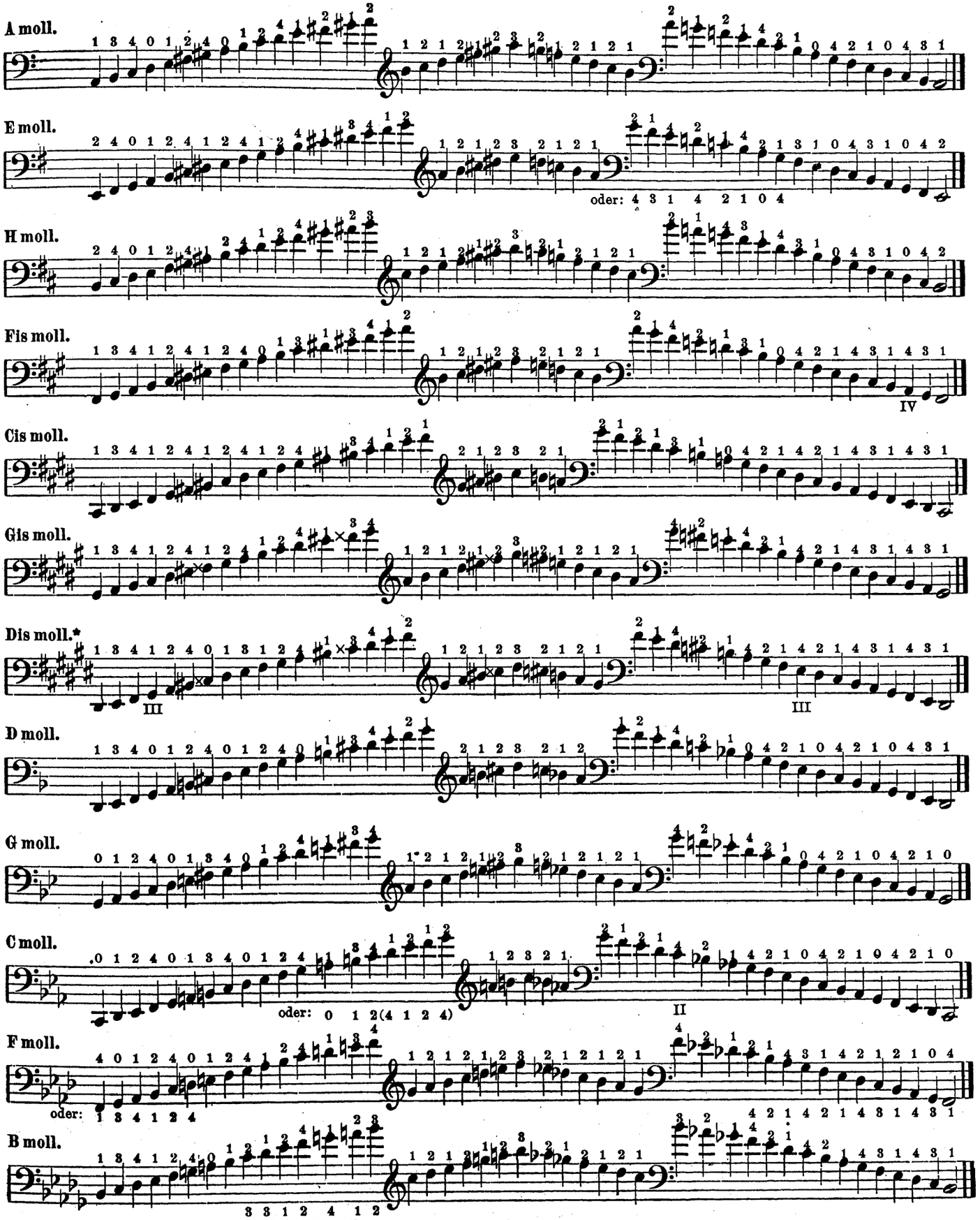
19. Dur-Tonleitern über drei Oktaven.

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



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

20. Moll-Tonleitern über drei Oktaven.



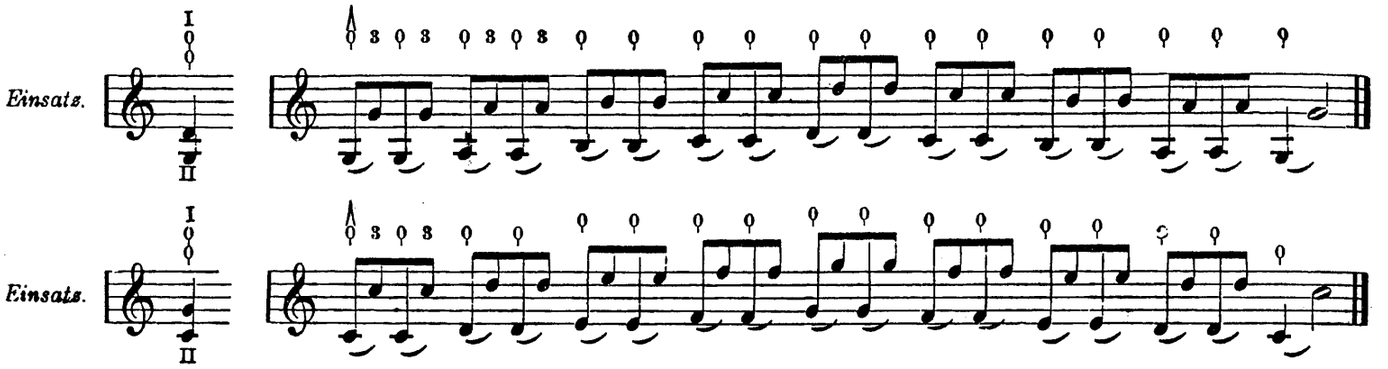
* Statt Dis moll spiele man wieder Es moll.

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

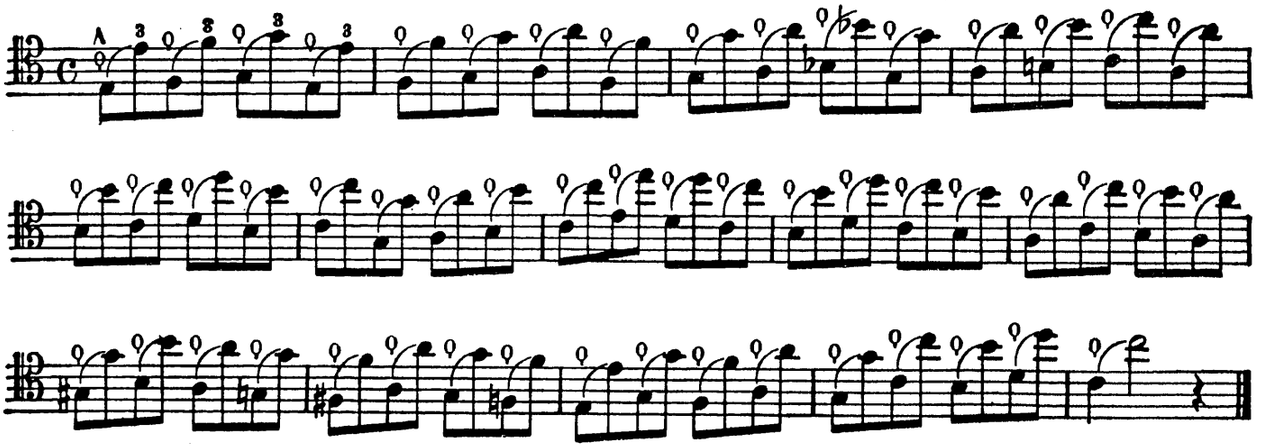
21. Die Oktaven, Terzen und Sexten.

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

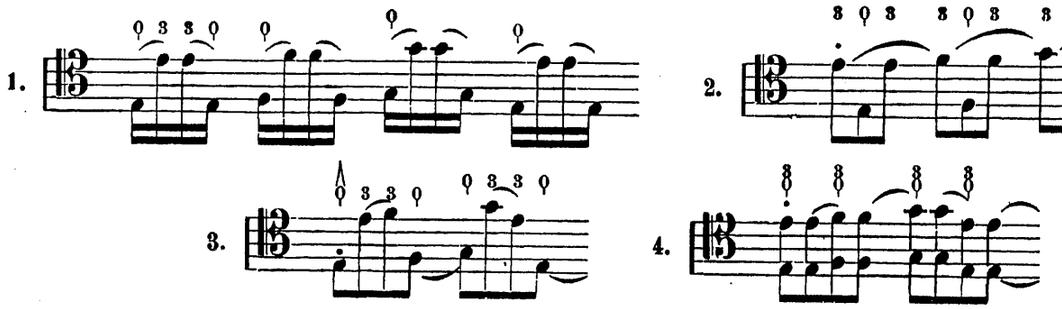
Die Hand bleibt dabei so ruhig wie möglich; nur der Zwischenraum der beiden ebengenannten Finger wird beim Hinaufschreiten nach und nach immer kleiner, wie er beim Heruntergehen sich in demselben Grade wieder vergrößert, z. B:



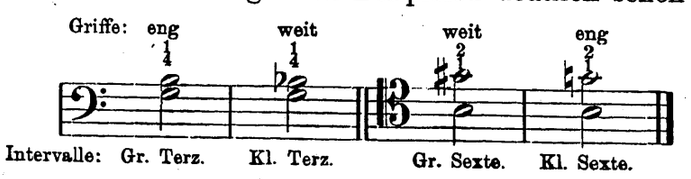
Übung in Oktavengängen.



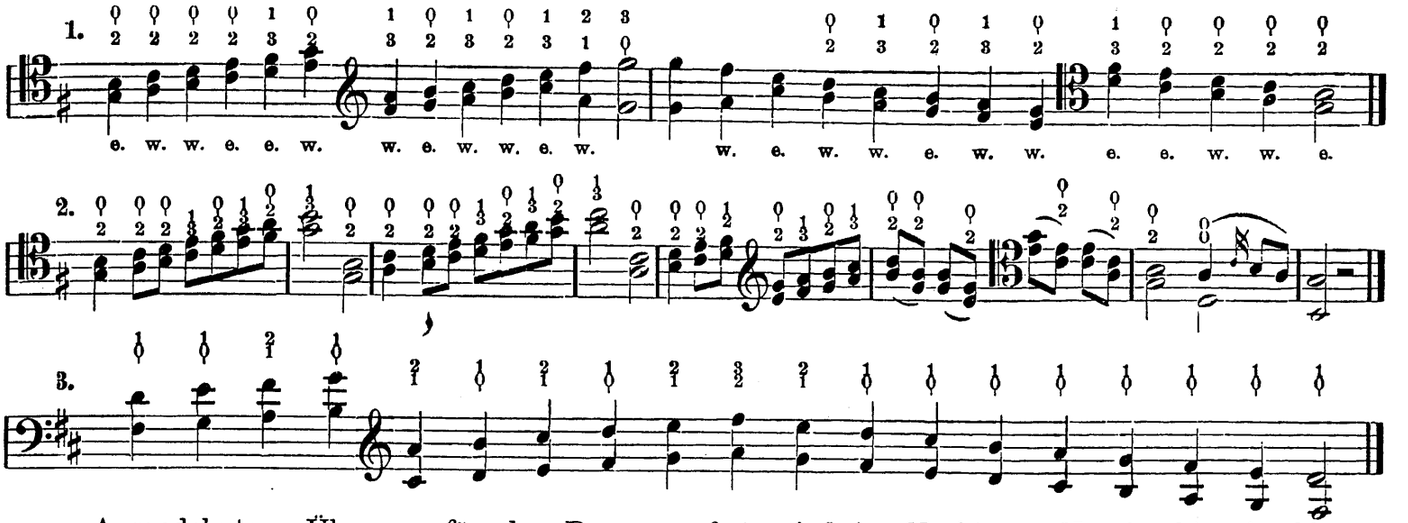
Hierzu Veränderungen.



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



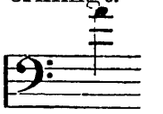
Im Beispiel 1 ist die Entfernung der Griffe angegeben.

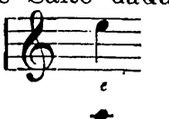


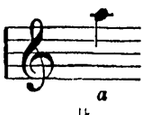
Ausgedehntere Übungen für den Daumenaufsatz sind im Nachtrage No. 95 bis einschl. 98, desgl. 100 und 101.

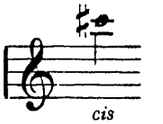
22. Das Flageolett.

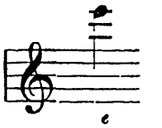
Flageolett-Töne werden erzeugt, wenn man, wie bereits gesagt, die Saite nicht wie gewöhnlich fest auf das Griffbrett niederdrückt, sondern nur mit dem Finger leise berührt. Sie sind ihres hellen, Glocken- (Flöten-) ähnlichen Klanges wegen dem Ohre sehr wohltuend. Nicht auf jeder beliebigen Stelle der Saite sprechen jedoch Flageolett-Töne an, so wie auch viele derselben nicht allein dem Klange, sondern auch der Tonstufe nach von den auf denselben Punkten festgegriffenen Tönen sehr verschieden sind. Wir wissen, daß, wenn man den genauen Mittelpunkt der Saite mit einem Finger leise berührt, beim Bestreichen die höhere Oktave des Tones der ganzen leeren Saite erklingt.

Auf der A-Saite erhalten wir demnach . . . . . 

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

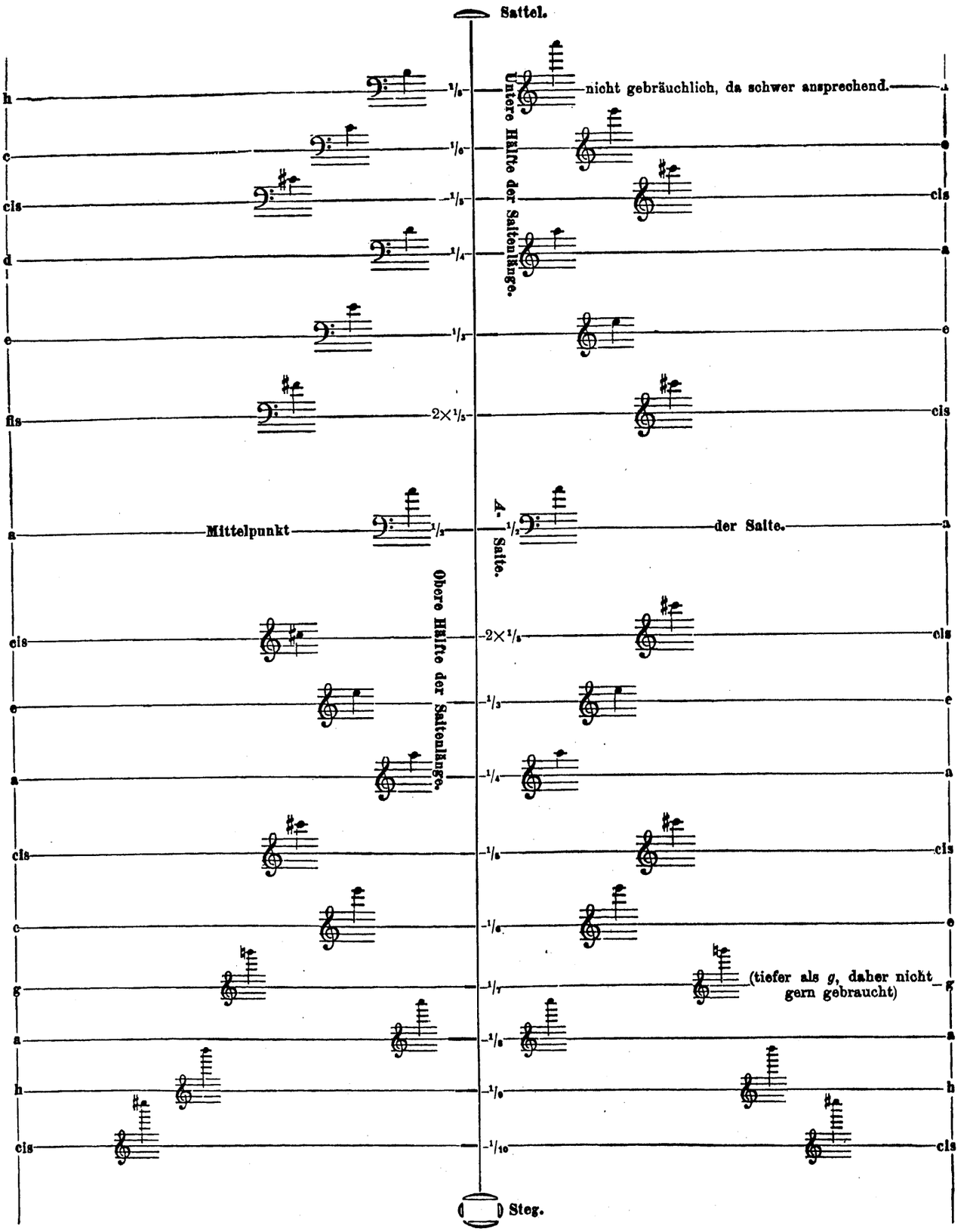
Ein Vierteil der Saitenlänge gibt die doppelte Oktave . . . . . 

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

ein Sechsteil (ein halbes Dritteil, also die höhere Oktave des Dritteils) die über der doppelten Oktave liegende Quinte . . . . . 

ein Achtteil die dreifache Oktave . . . . .

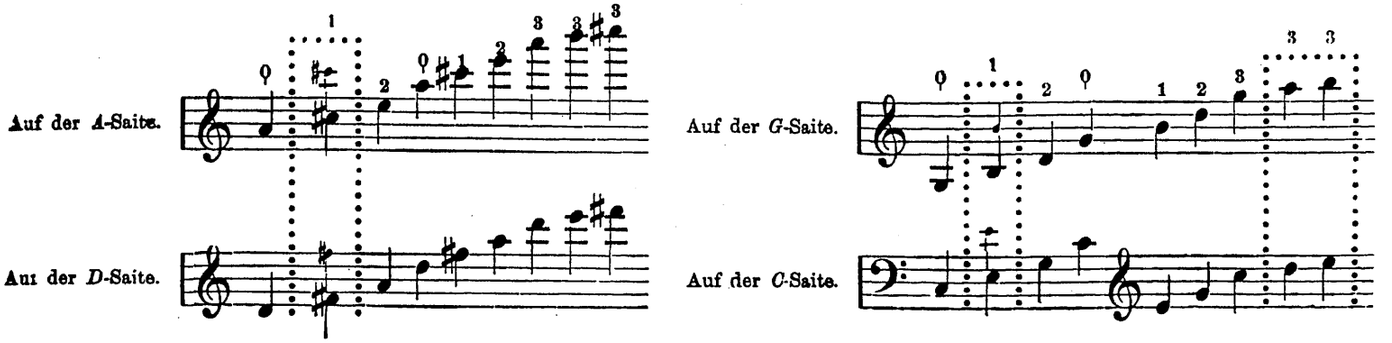
Dies sind die gebräuchlichsten Flageolettöne. Sie liegen auf denselben Punkten der Saite, auf welchen man durch festes Niederdrücken derselben auf das Griffbrett die nämlichen Töne erlangt. Nun findet man diese Flageolettöne aber auch, wenn man statt, wie jetzt geschehen, von der Mitte der Saitenlänge zum Steg hinauf, in gleicher Reihenfolge abwärts gegen den Sattel geht. Die nachfoglende Zeichnung wird dem Schüler hierüber bessere Belehrung geben, als weitläufige in das Fach der Akustik gehörende Auseinandersetzungen.



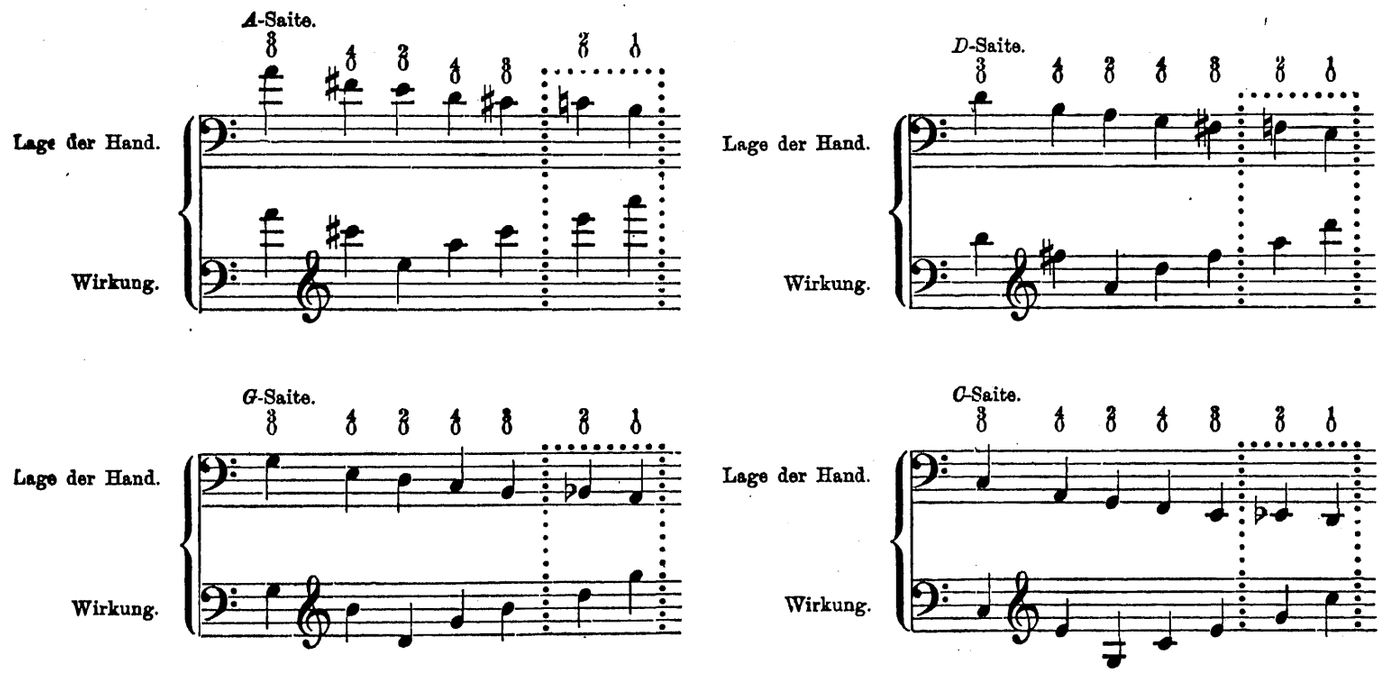
Wird auf den Punkten, die auf vorstehender Zeichnung angegeben sind, der Finger fest aufgesetzt, so erscheinen die links aufgeführten Töne, wird er aber an denselben Stellen nur leise aufgelegt, so erklingen die rechts verzeichneten Flageolettöne.

Flageolettöne in der oberen Lage.

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

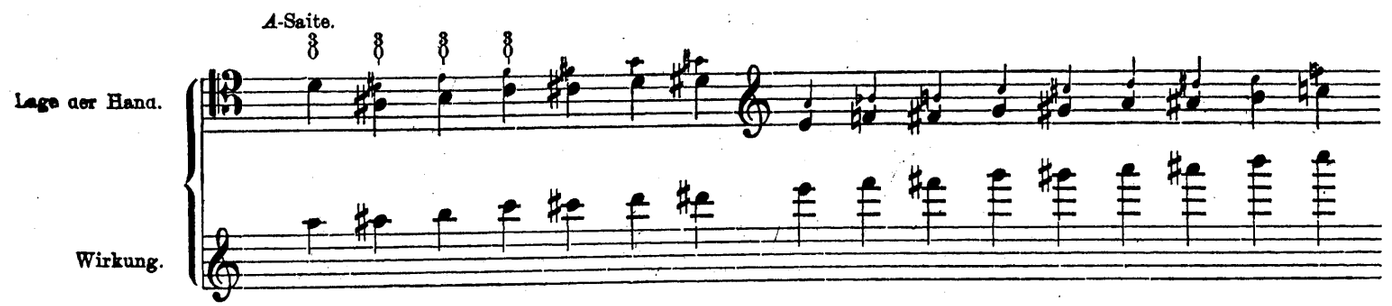


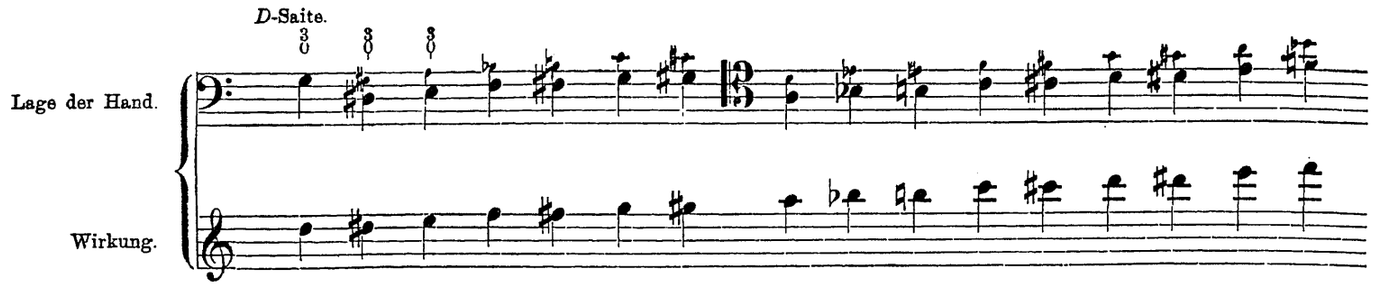
Flageolettöne in der unteren Lage.



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

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

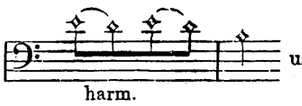




Auf jeder der andern Saiten hat man, wie sich von selbst versteht, sämtliche Flageolettöne eine Quinte tiefer.

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

No. 99 des Nachtrages ist eine hierher gehörende Übung.

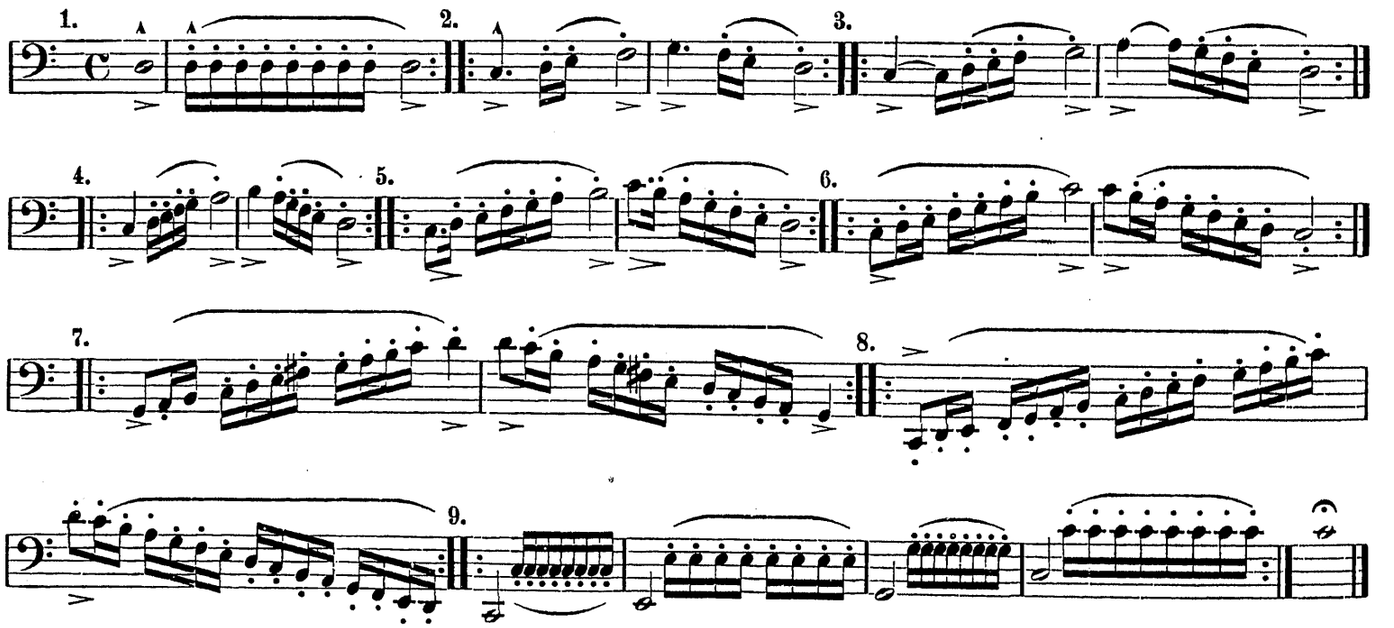
* Auch folgende Notierung von Flageolettstellen findet man oft:  usw.

23. Das Staccato.

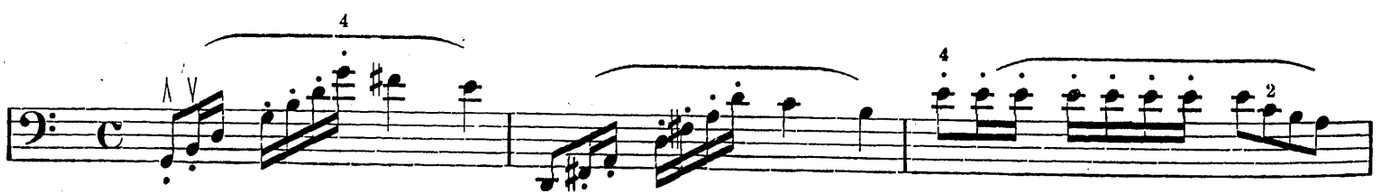
Unter Staccato versteht man das Abstoßen mehrerer Noten auf demselben Bogenstrich.

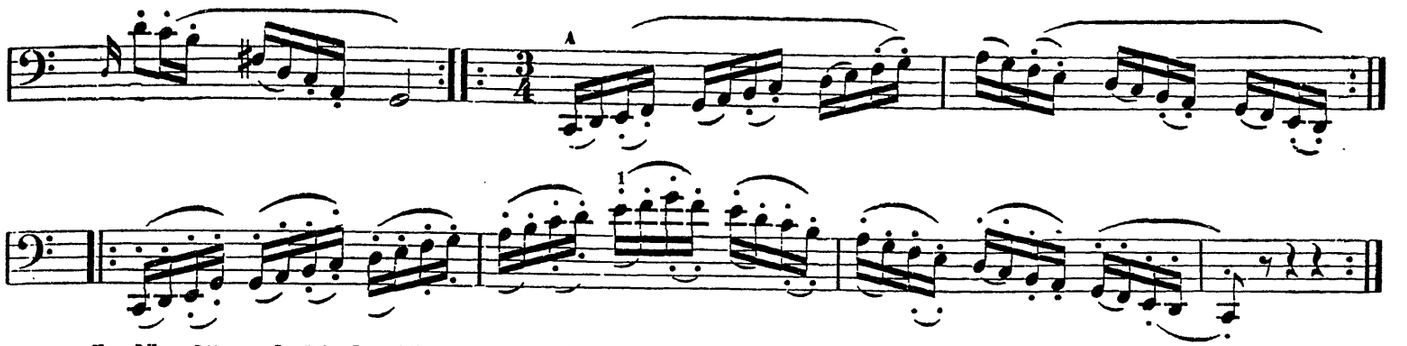
Nach dem ersten Tone, bei welchem der Bogen im Herunterstrich bis an die Spitze auszuziehen ist, rückt die rechte Hand den Bogen (ohne ihn von den Saiten zu heben) im Hinaufstriche kurz und kräftig fort und verbraucht von seiner Länge so wenig wie möglich bei jedem Tone. Der Zeigefinger der rechten Hand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

Übungen im Staccato.



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

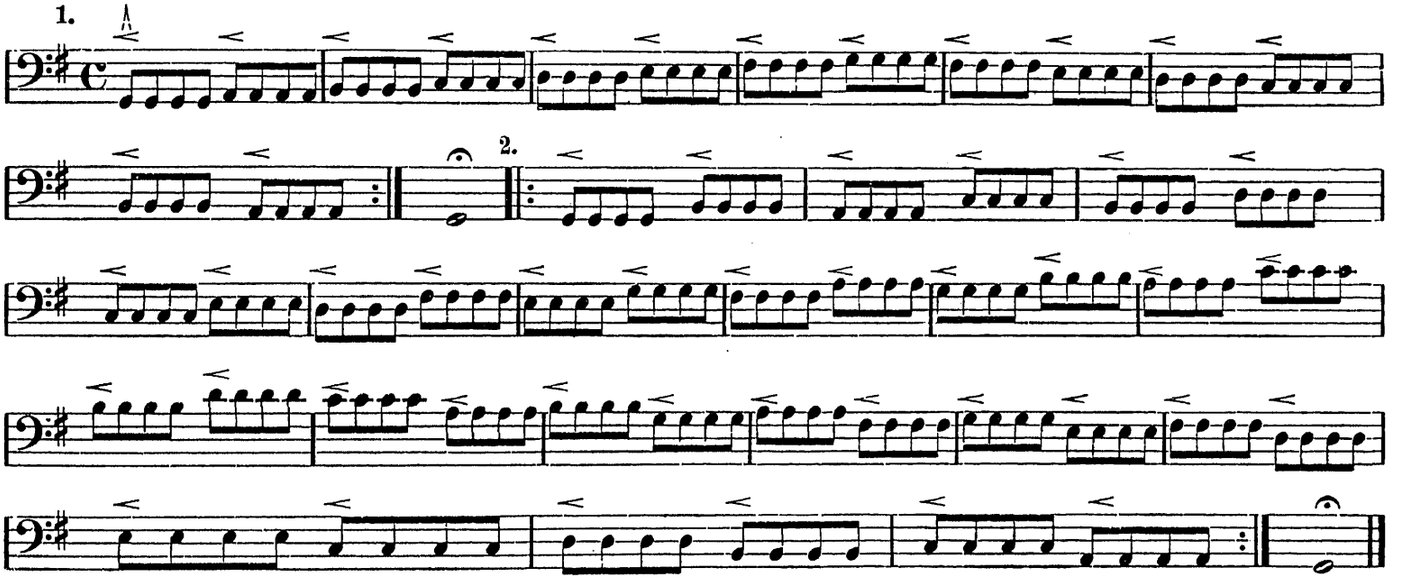




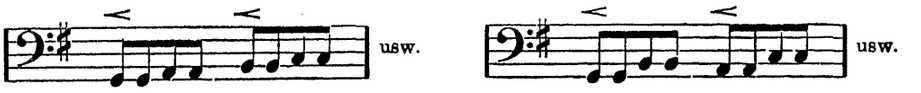
In No. 85 und 86 des Nachtrages, in ersterer Nummer in beiden Stimmen, finden sich Übungen für das Staccato.

24. Das Spiccato. (Springender Bogenstrich.)

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



Hierzu Veränderungen.



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

25. Über Ton und Vortrag.

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

Государственная

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

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

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

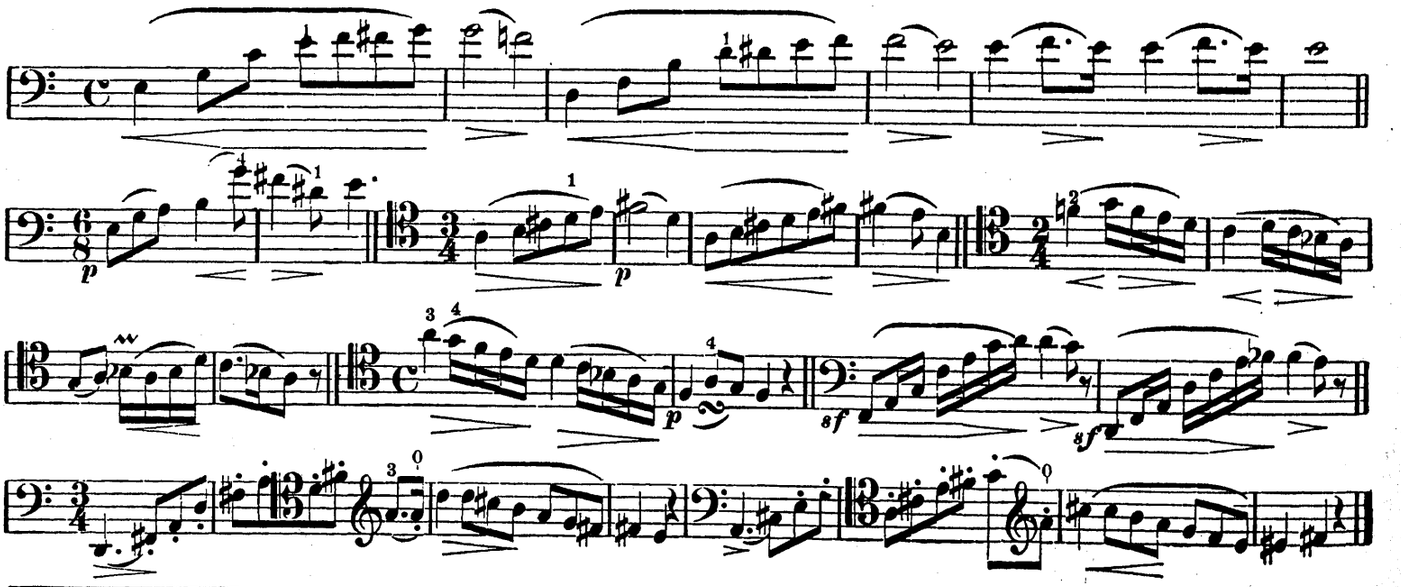
Der geeignetste Ort zur Strichführung bei brillanten Tongängen wie bei getragenen Noten, die einen sonoren Ton verlangen, ist ungefähr 5—5½ cm vom Stege. Bei Stellen von großer Weichheit bleibt es dem Vortragenden unbenommen, den Strich näher am Griffbrett, und bei solchen, die eine schärfere Akzentuierung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

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

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

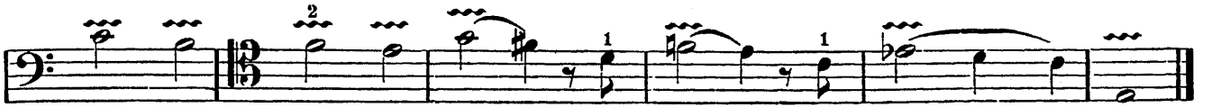
Da uns aber weder ein Maß gegeben worden ist, um ihre Grenzen abzumessen, noch ein Ausdruck, um die verschiedenen Äußerungen dieses Seelenvermögens bestimmen zu können, so lassen sich hierüber auch keine hinreichenden theoretischen Lehren geben. Wir müssen uns daher Muster aufsuchen, welche jene uns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

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



Übungen im Vortrage von Gesangstellen sind im Anhange No. 67 bis 79.

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



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

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

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

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

Erklärung der Zeichen.

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

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

Discípulo.
Schüler.
1.
Lehrer.
Profesor.

G B.

2.

G.B.

3.

G.B.

Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister.

Lento.

4.

G B.

Moderato.

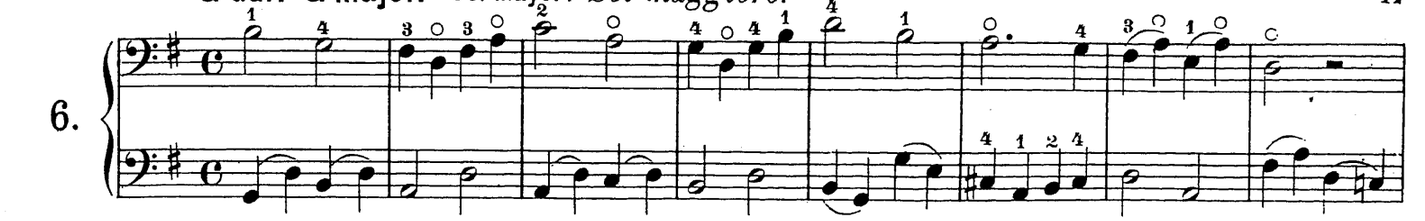
5.

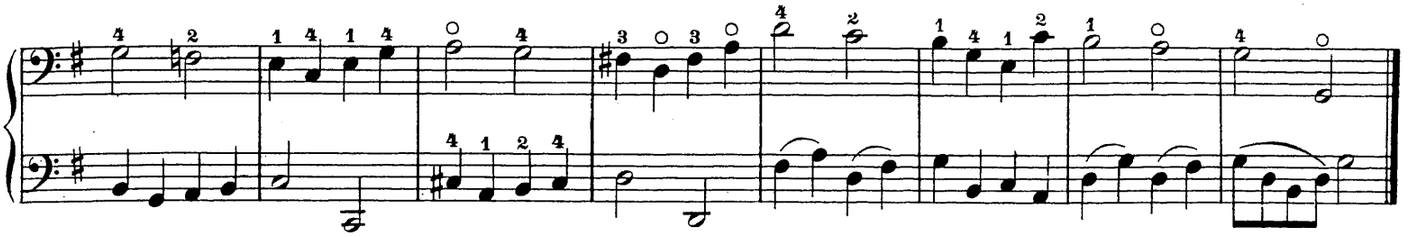
M-Sp.

2da 2a

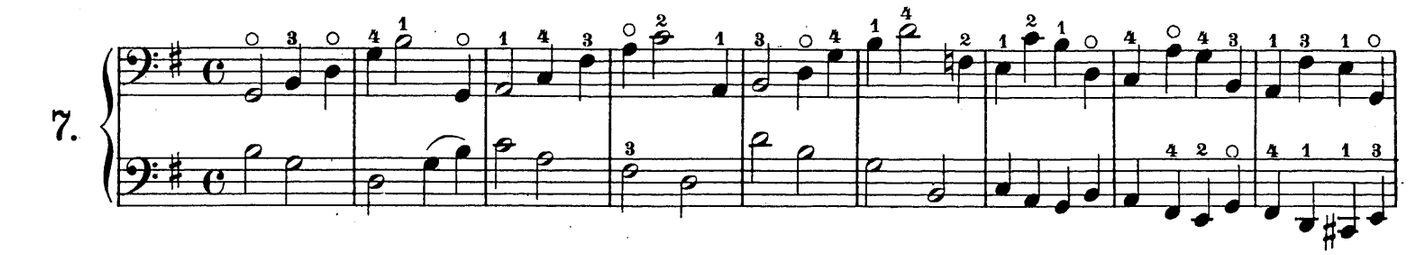
G dur. G major. Sol mayor. *Sol maggiore.*

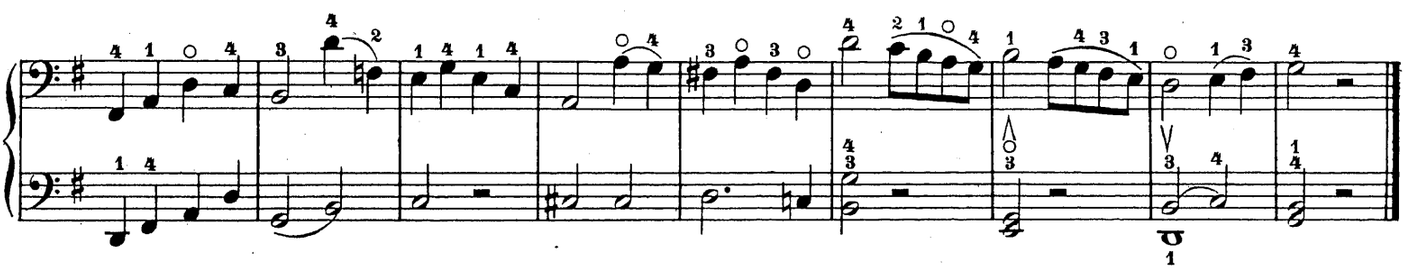
6.





7.

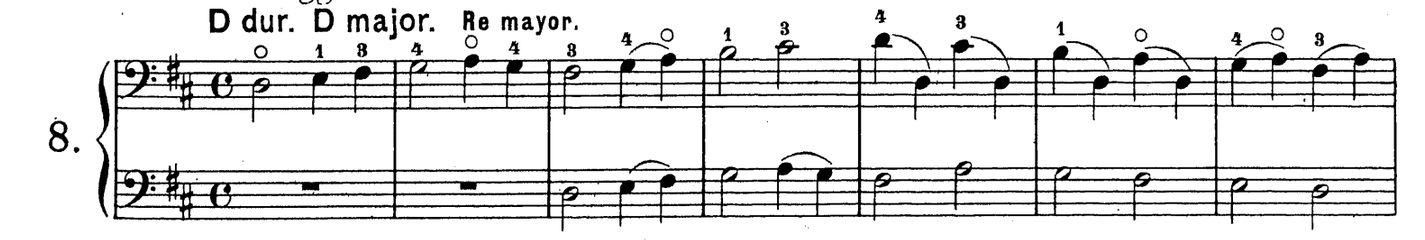


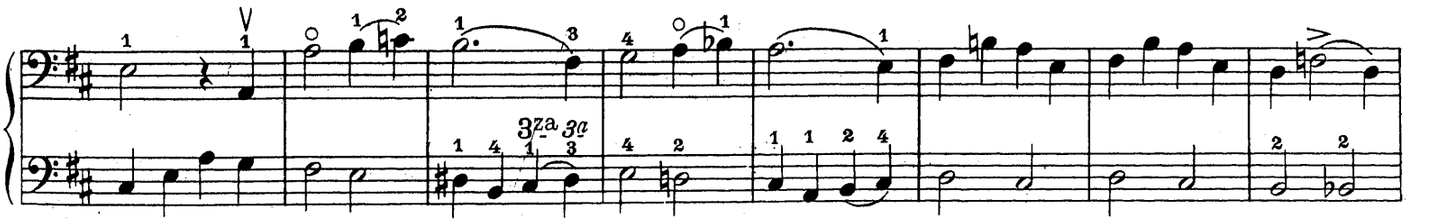


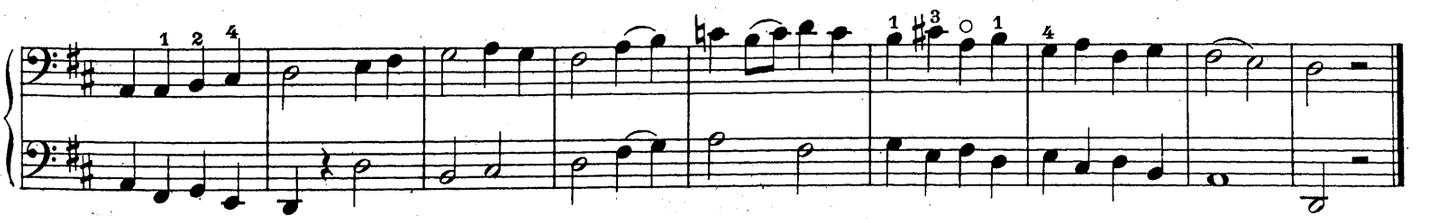
Re maggiore.

D dur. D major. Re mayor.

8.

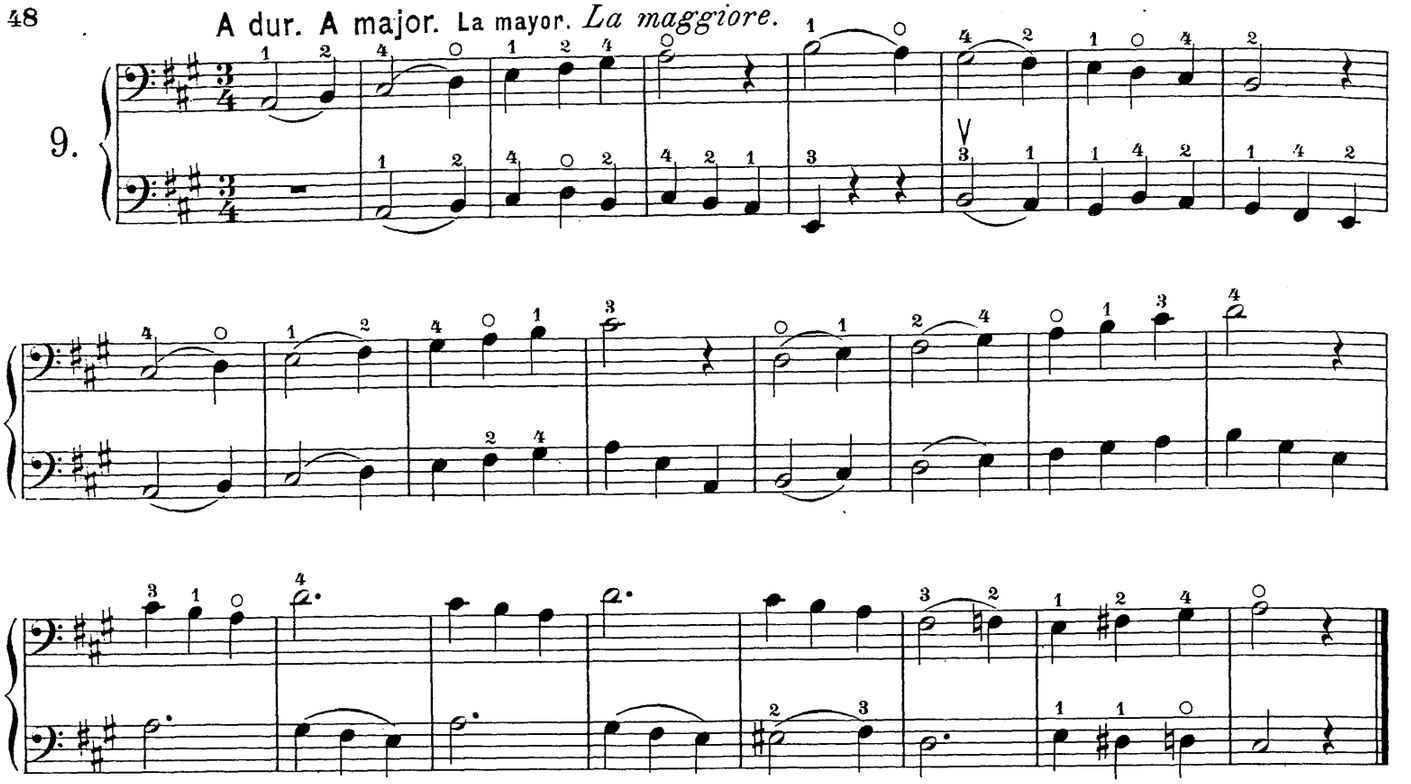




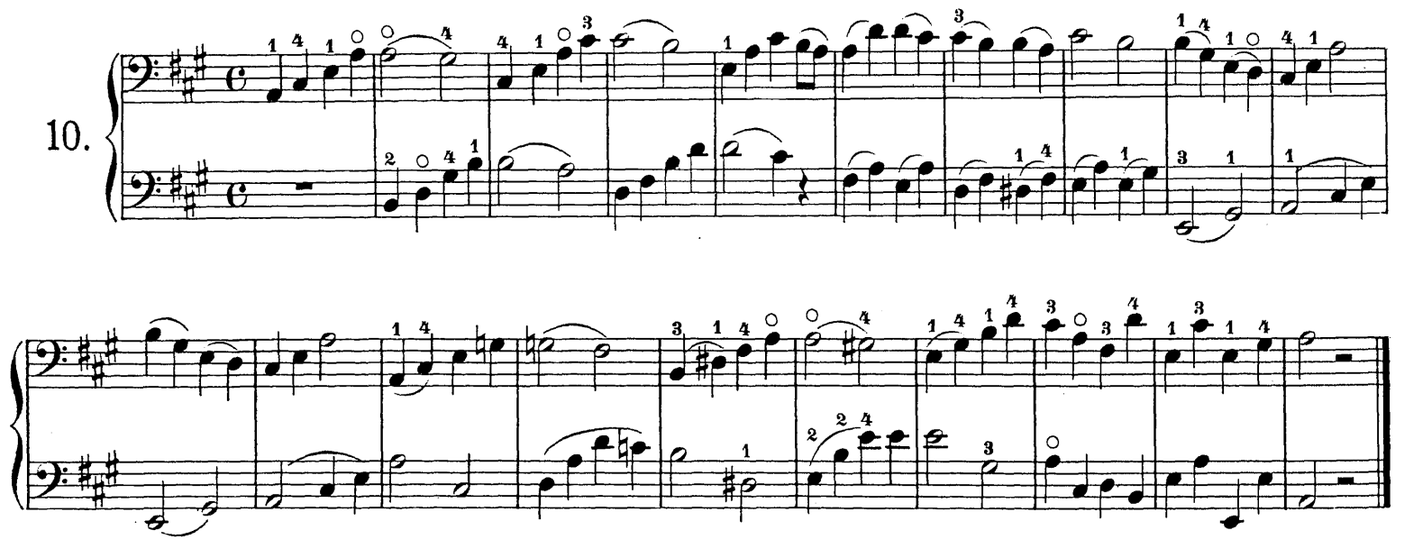


A dur. A major. La mayor. *La maggiore.*

9.



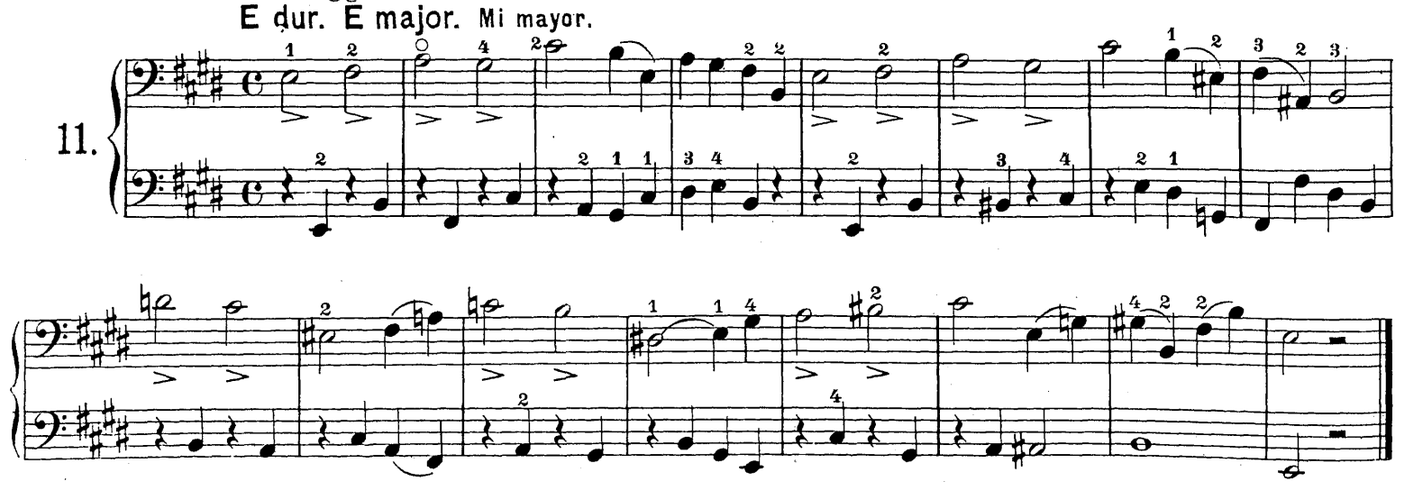
10.



Mi maggiore.

E dur. E major. Mi mayor.

11.



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

12.

13.

f

tr

Re minore.

D moll. D minor. Re menor.

14.

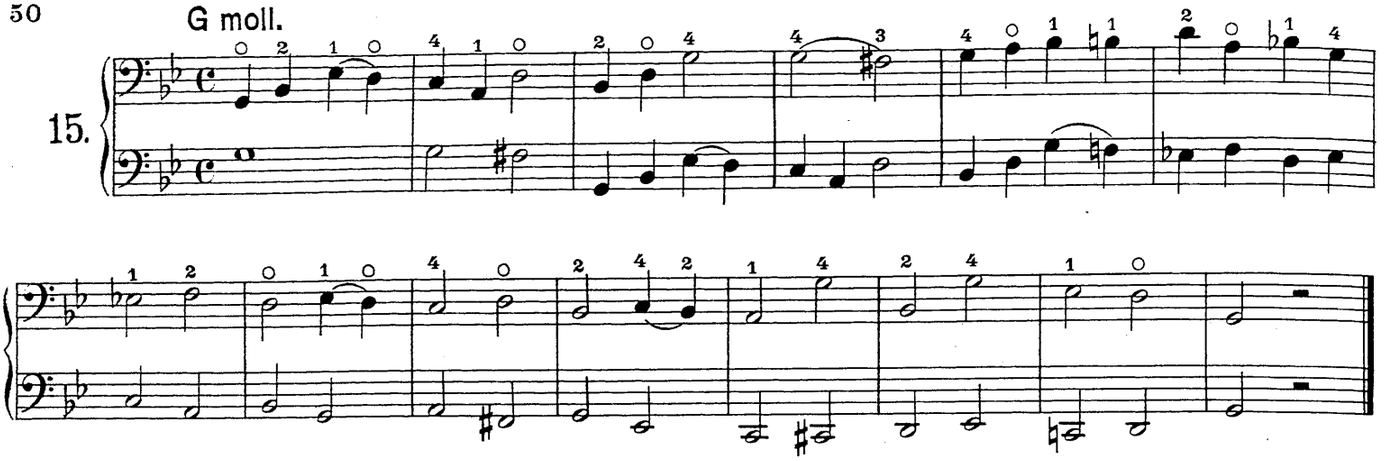
f

Fr. Fr. Sp. Fr.

Fr. Fr. Sp.

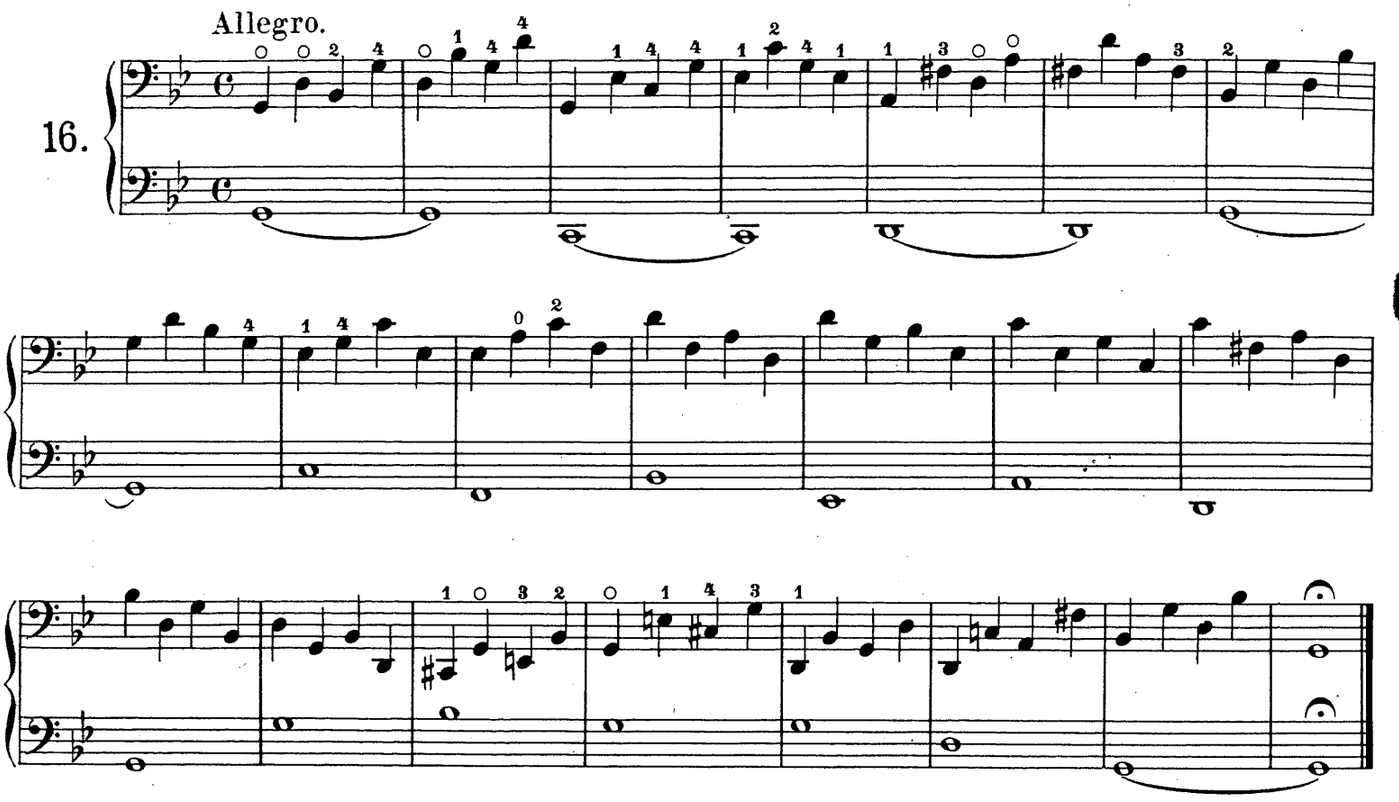
G moll.

15.



Allegro.

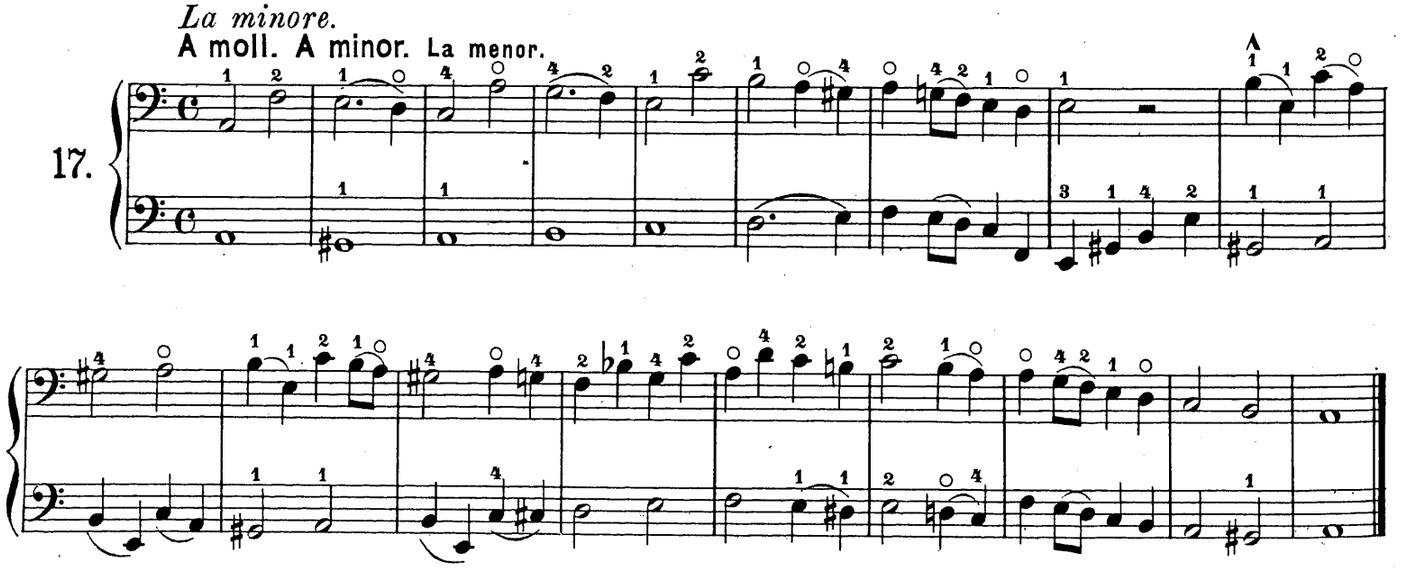
16.



La minore.

A moll. A minor. La menor.

17.



Gleichzeitig können die Etuden 1-4 von Dotzauer, Op. 120 gespielt werden.

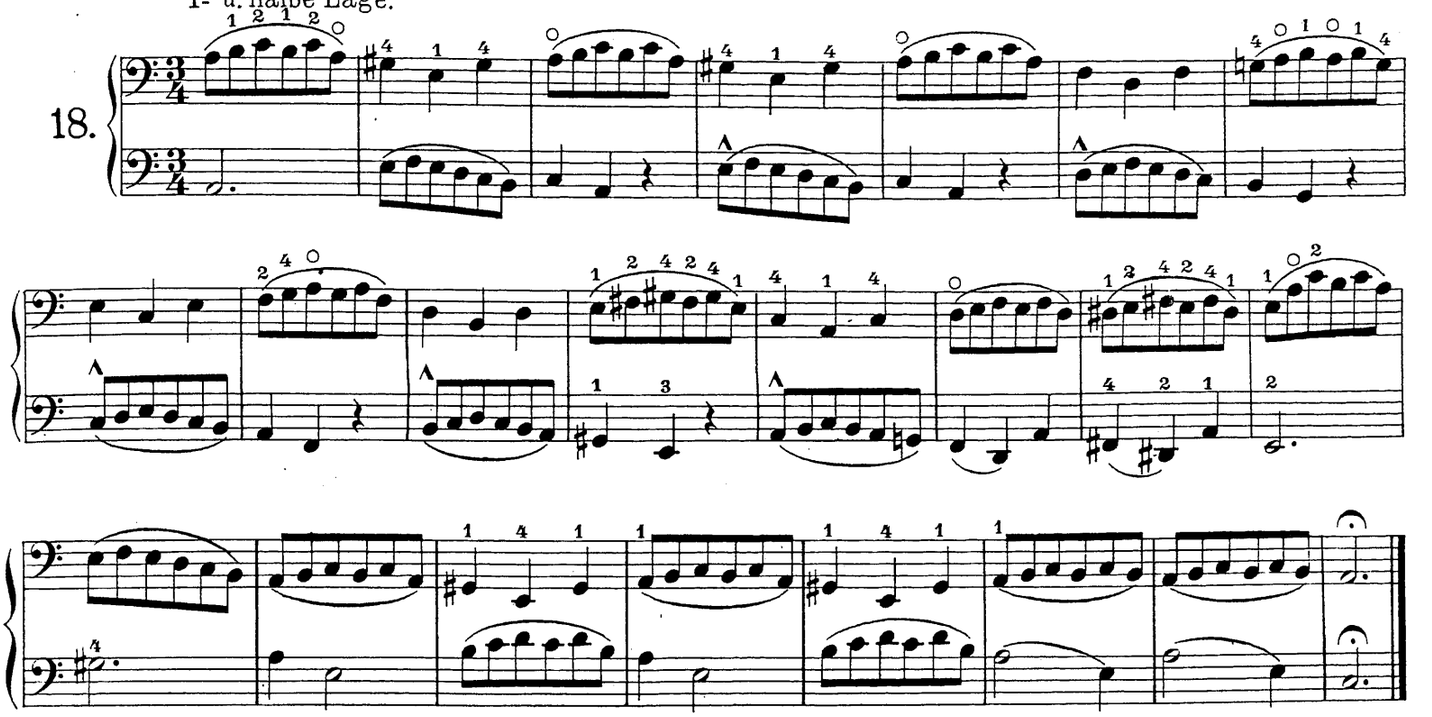
Con lo stesso tempo i Studi 1-4 di Dotzauer, Op. 120 possono essere sonati.

Concurrently the Studies 1-4 by Dotzauer, Op. 120 may also be played.

Positionen

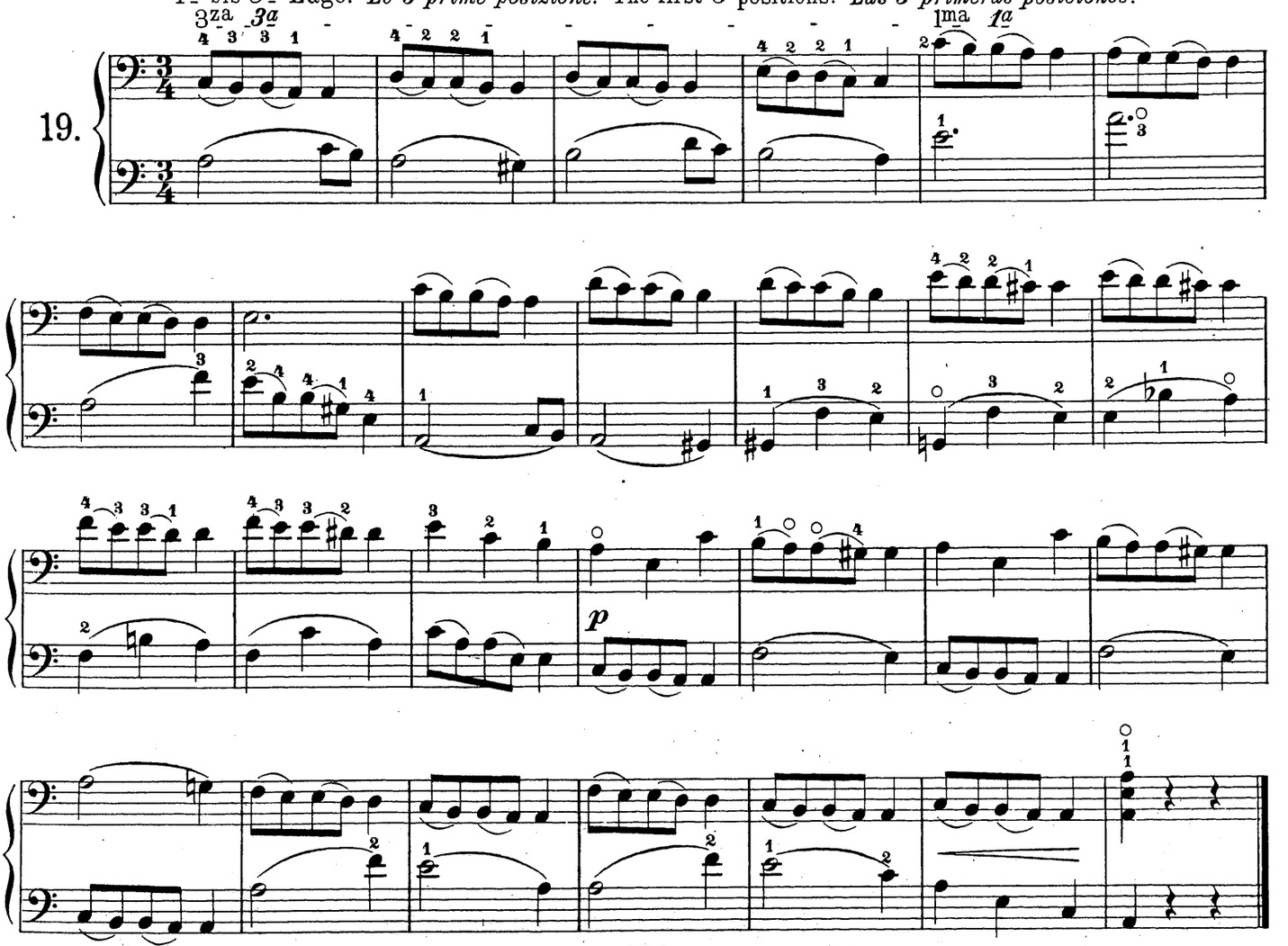
1te u. halbe Lage.

18.

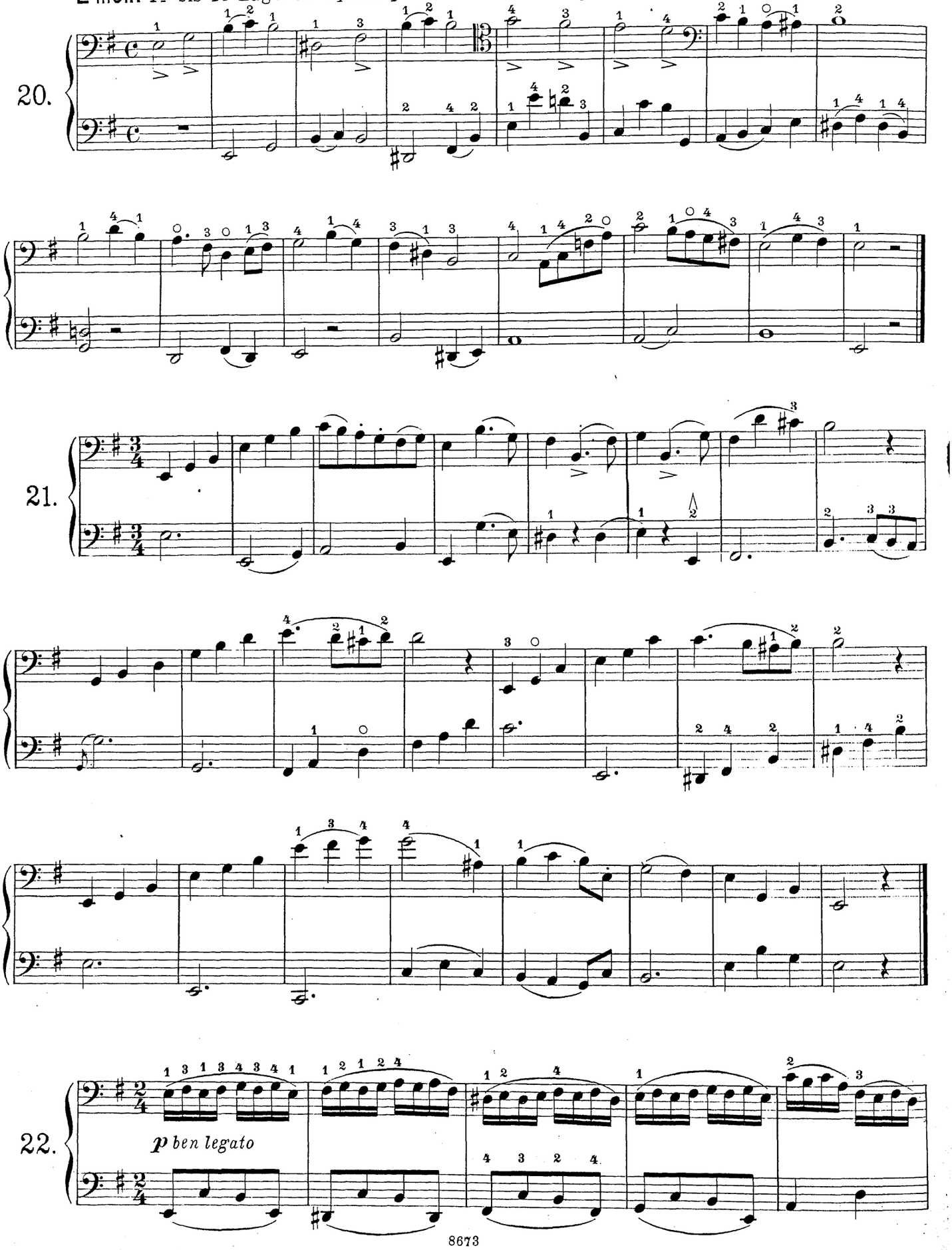


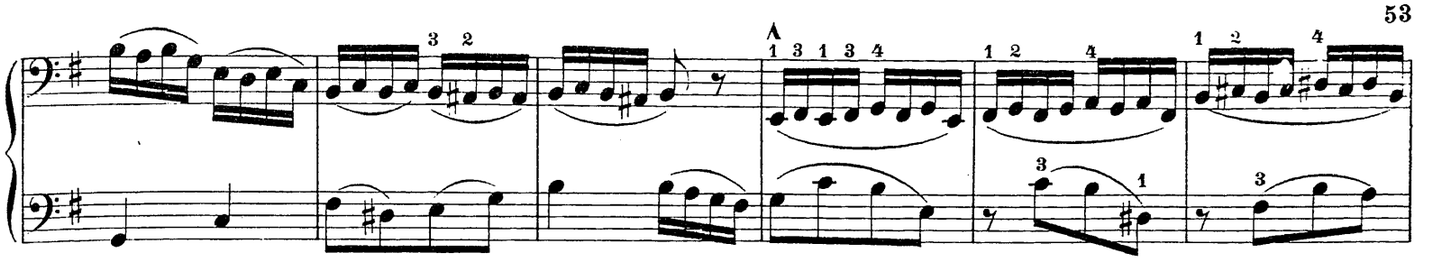
1te bis 3te Lage. *Le 3 prime posizione.* The first 3 positions. *Las 3 primeras posiciones.*

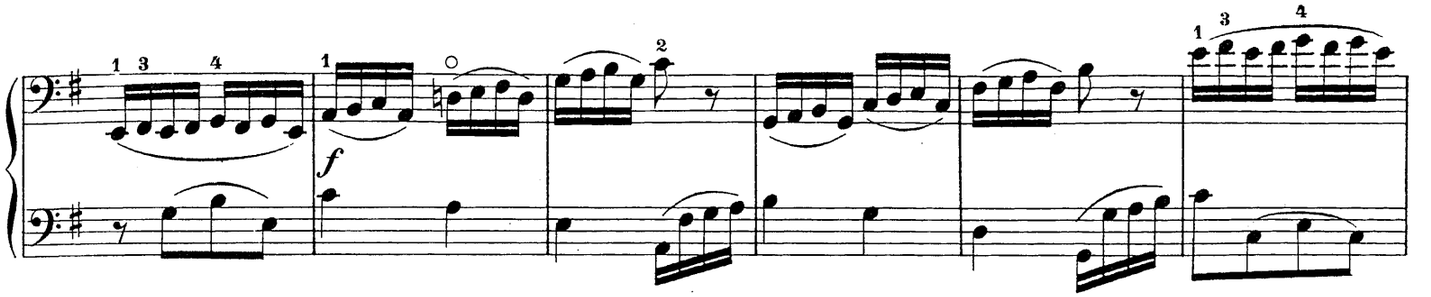
19.

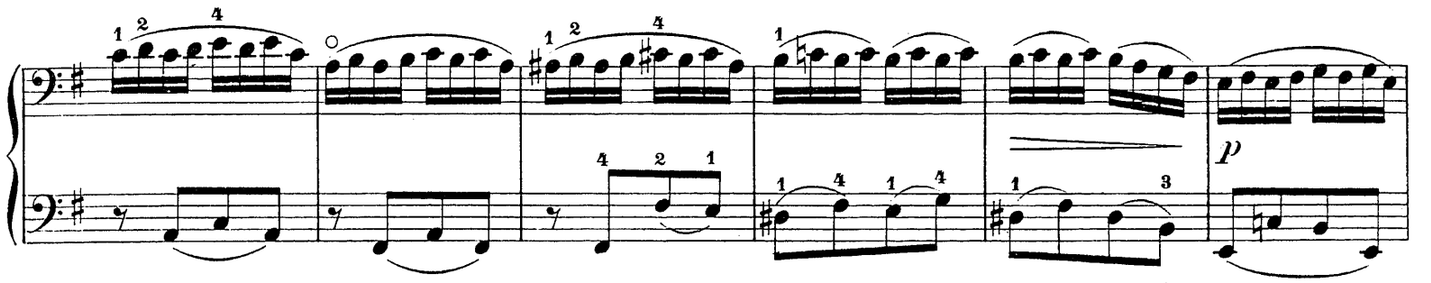


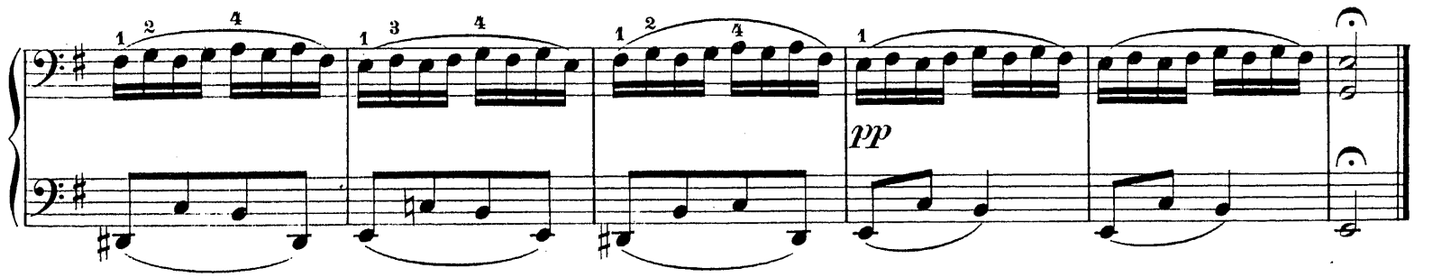
E moll. 1te bis 4te Lage. *Le 4 prime posizioni.* The first 4 positions. *Las 4 primeras posiciones.*





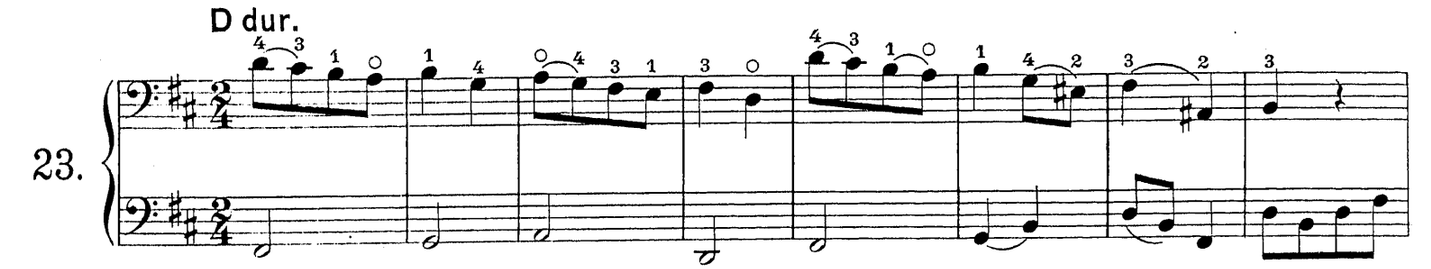


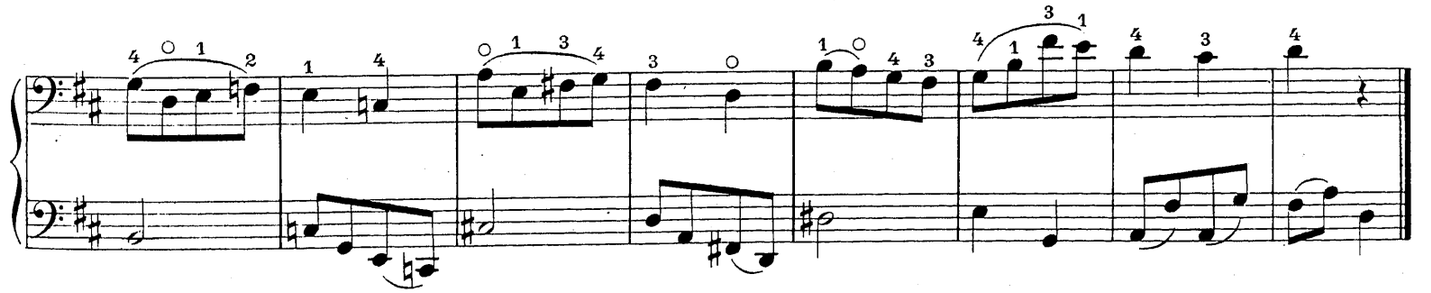




D dur.

23.

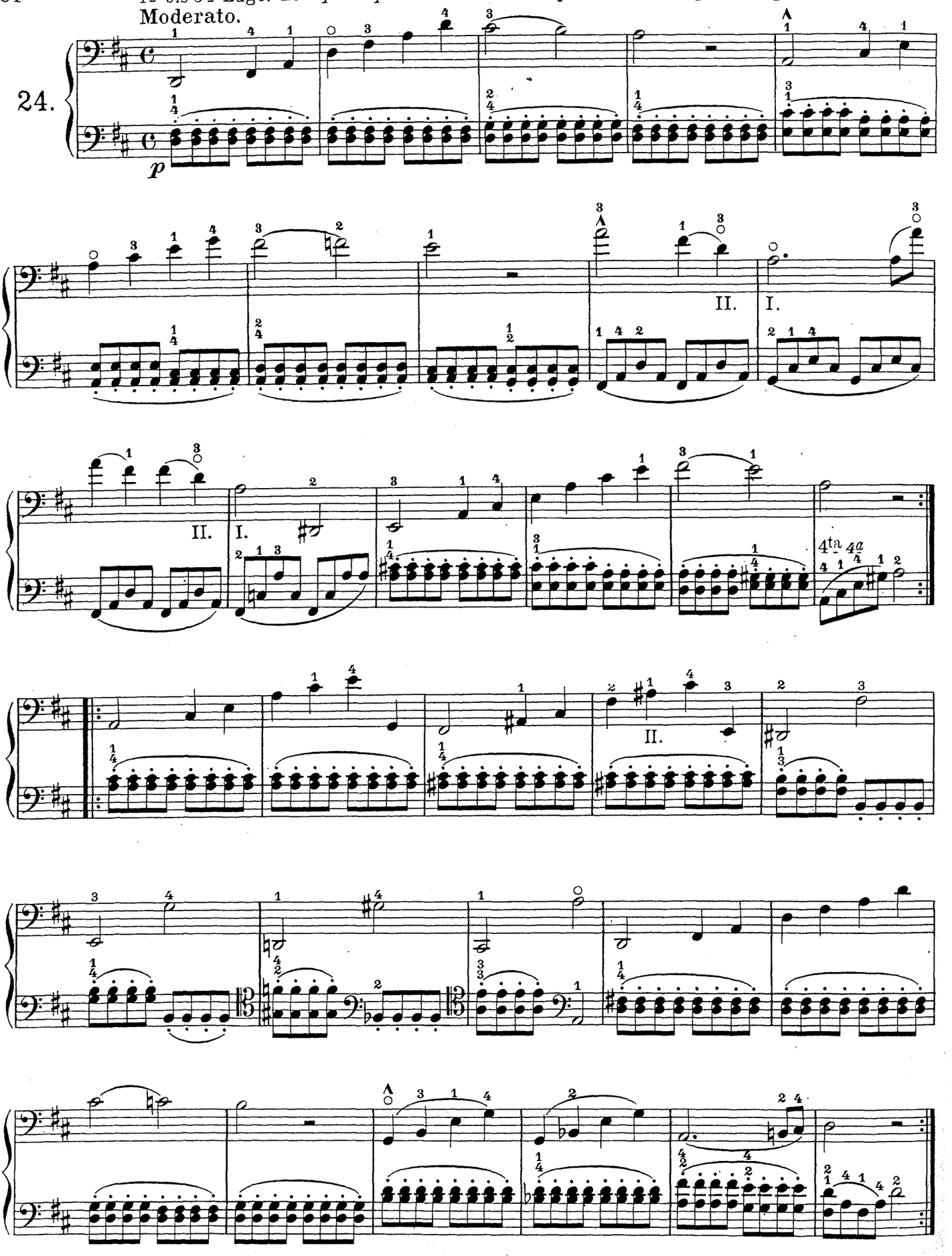




1te bis 5te Lage. *Le 5 prime posizioni.* The first 5 positions. *Las 5 primeras posiciones.*

Moderato.

24.



H moll.

25.

Molto moderato.

26.

A dur.

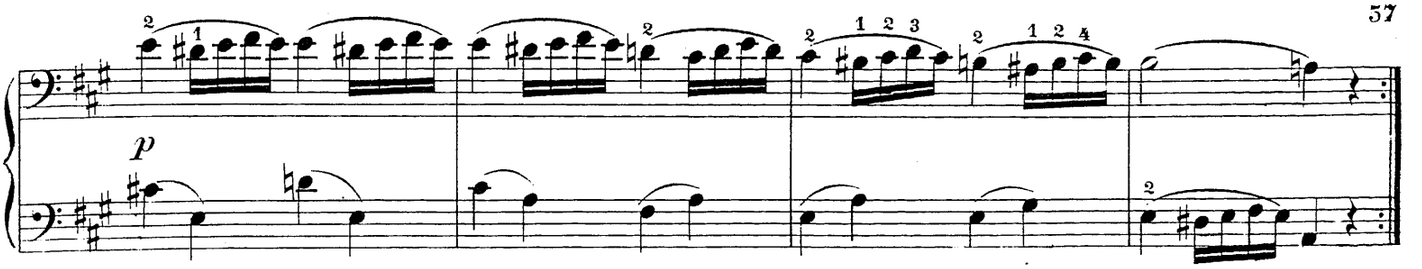
27.

28.

2da 2a

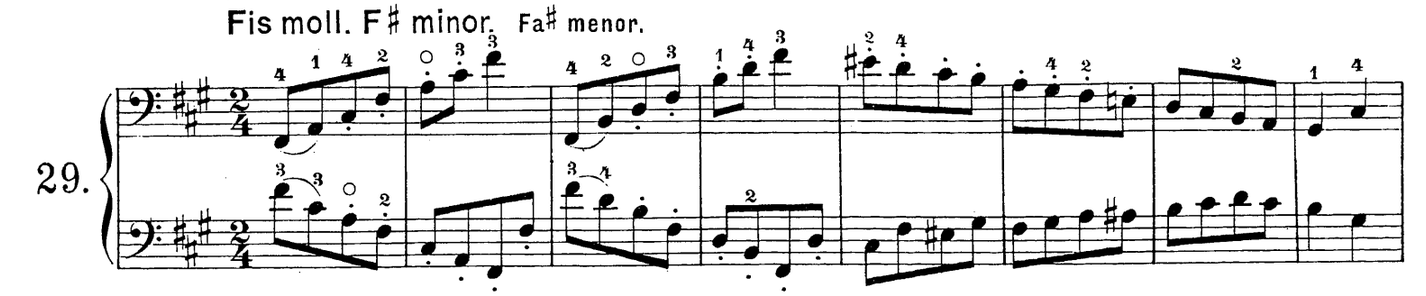
3za 3a

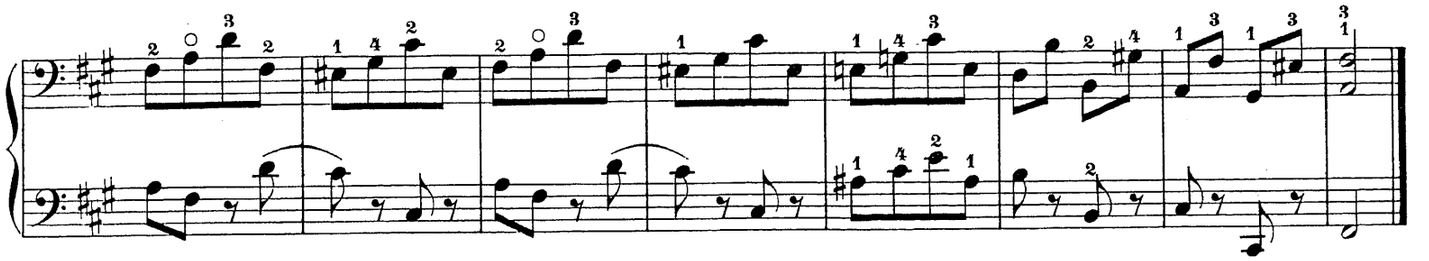
sf



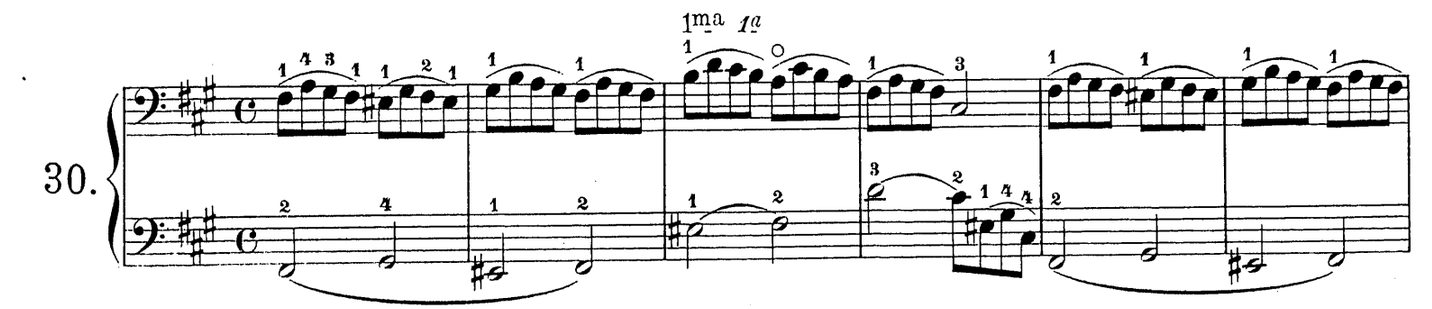
Fa ♯ minore.
Fis moll. F ♯ minor. Fa♯ menor.

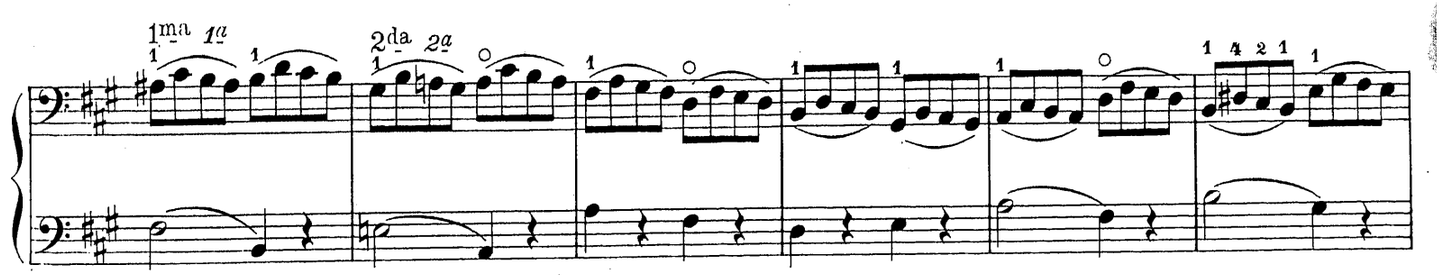
29.

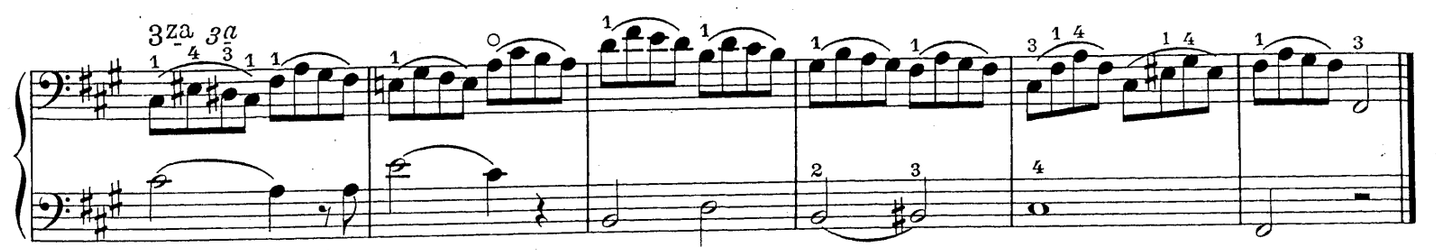




30.

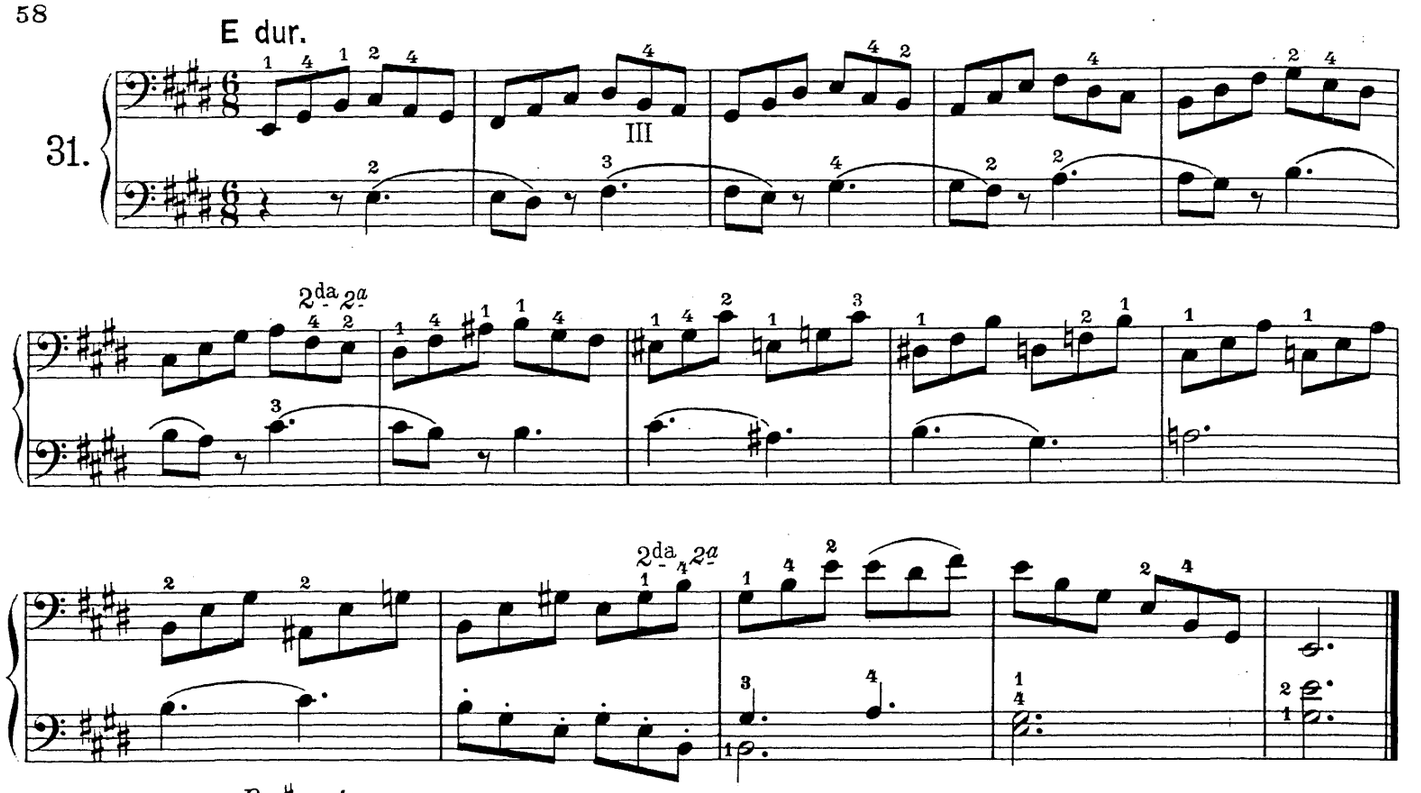






E dur.

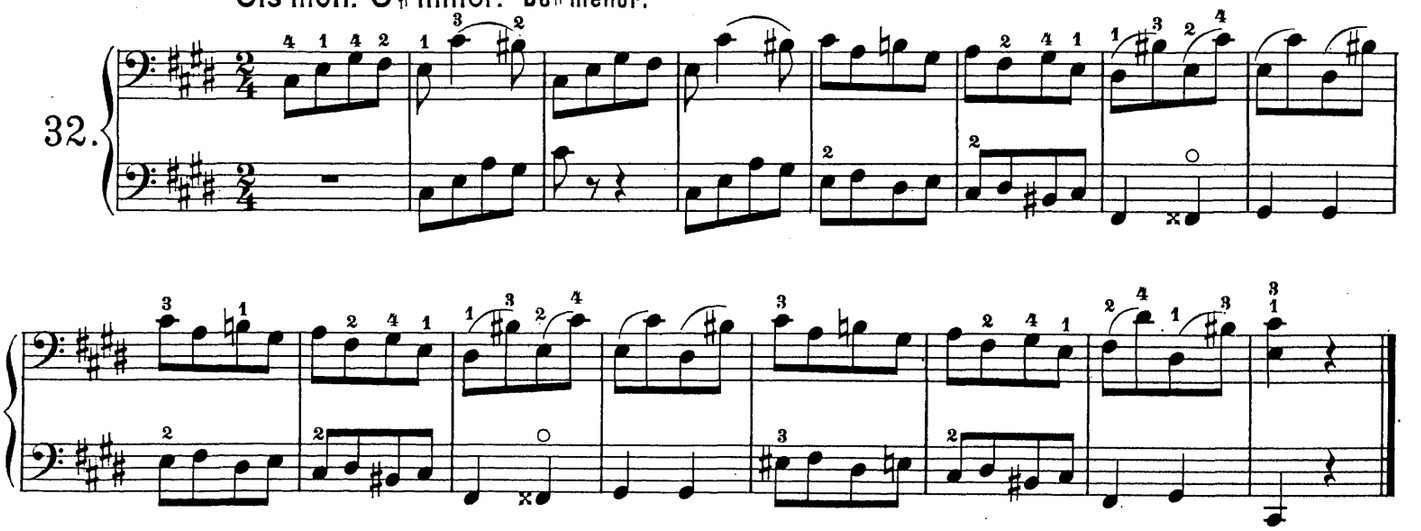
31.



Do ♯ minore.

Cis moll. C♯ minor. Do♯ menor.

32.

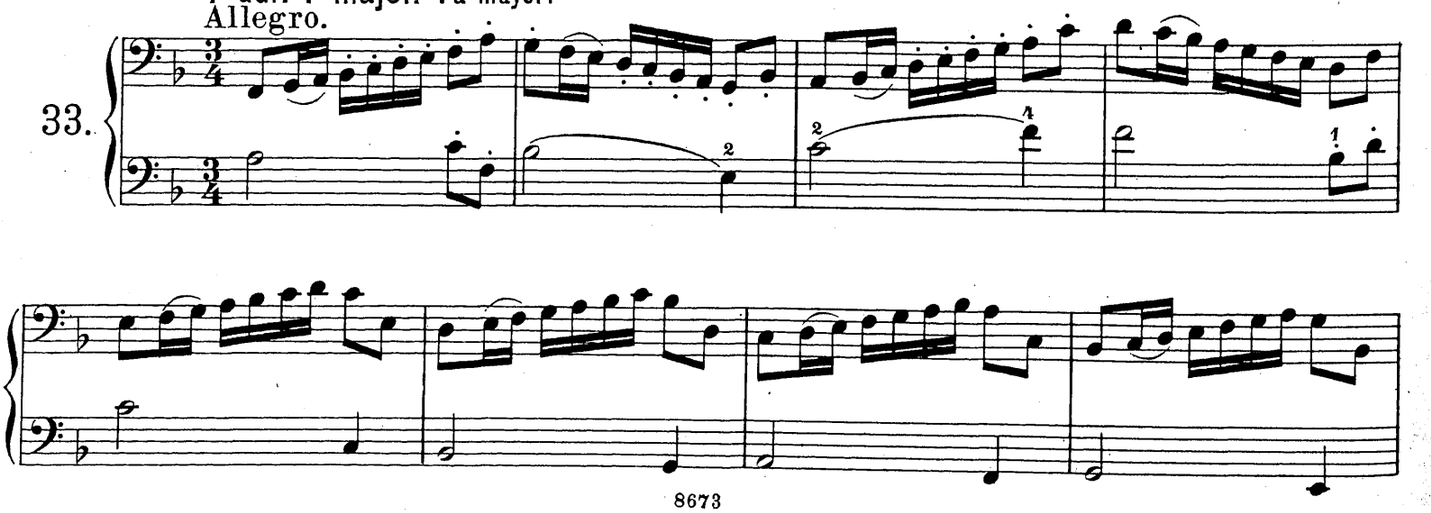


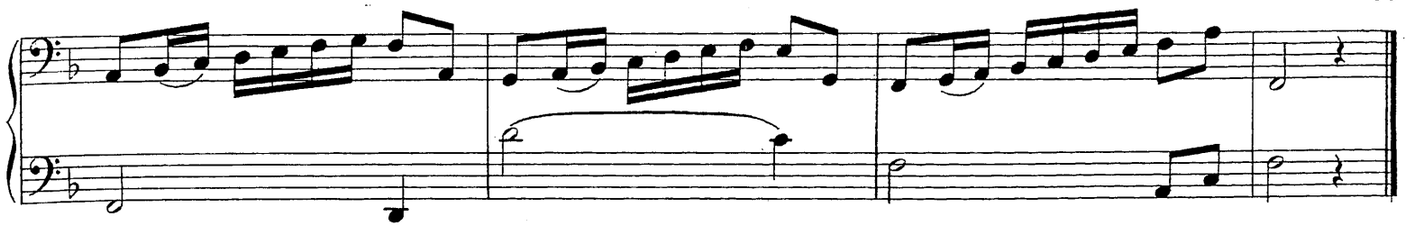
Fa maggiore.

F dur. F major. Fa mayor.

Allegro.

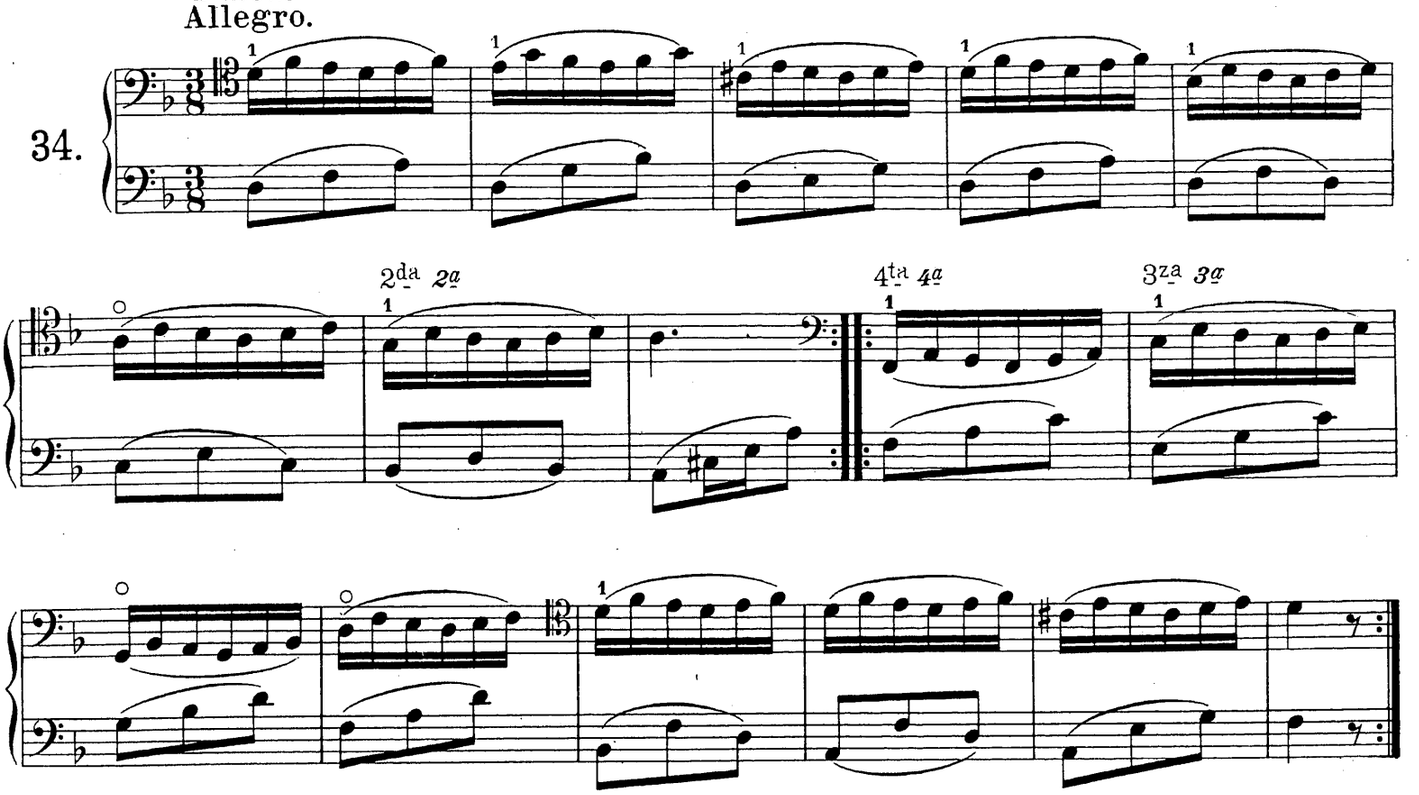
33.





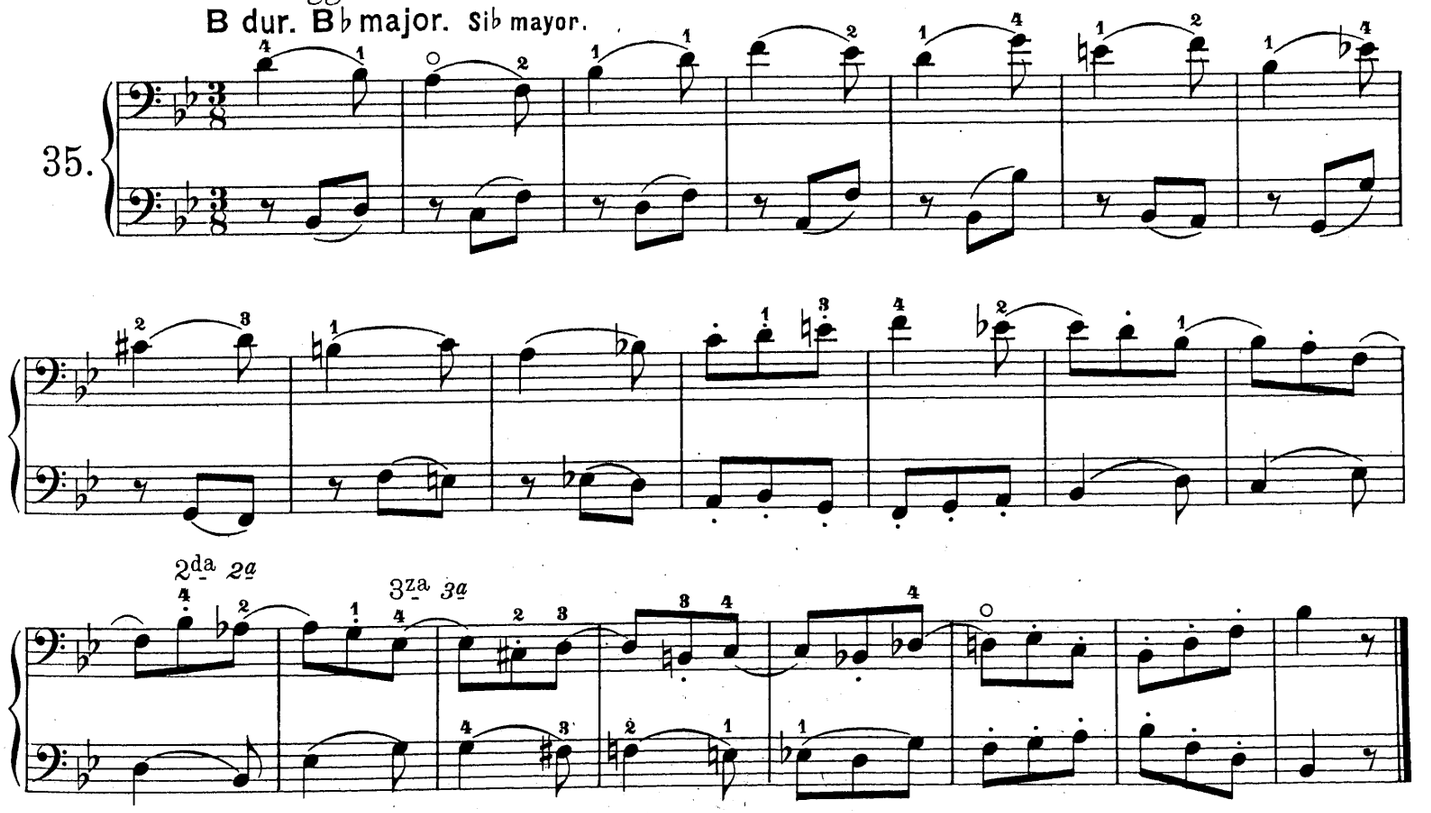
D moll.
Allegro.

34.



Si♭ maggiore.
B dur. B♭ major. Si♭ mayor.

35.



Es dur. E♭ major. Mi♭ mayor.

36.

legato

2da 2a

37.

f

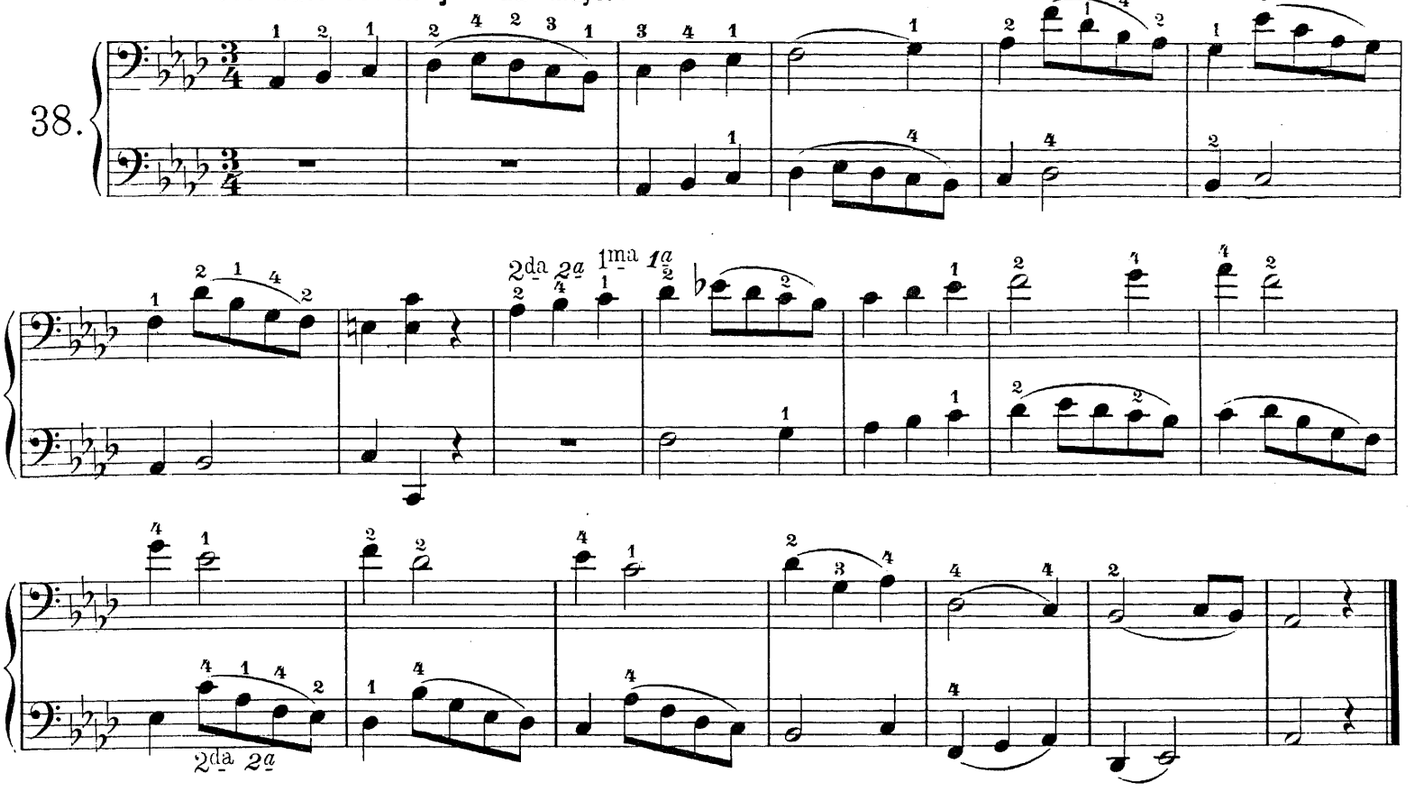
poco ritard.

a tempo

III.

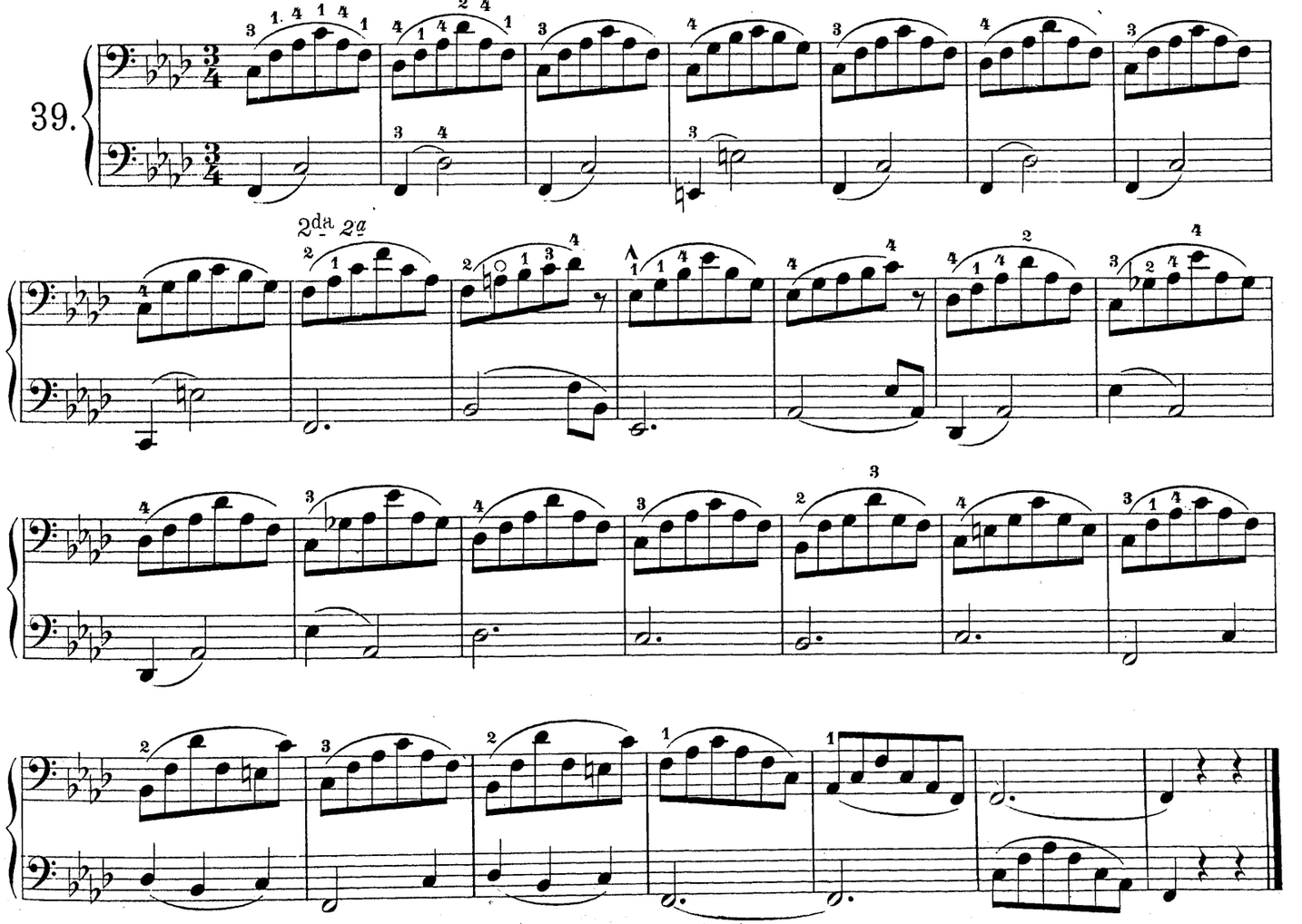
As dur. A♭ major. La♭ mayor.

38.



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

39.



Während dieses Abschnittes wird das Studium der bereits empfohlenen Etuden von Dotzauer fortgesetzt.

Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister.

Hand-Gelenk-Uebungen.

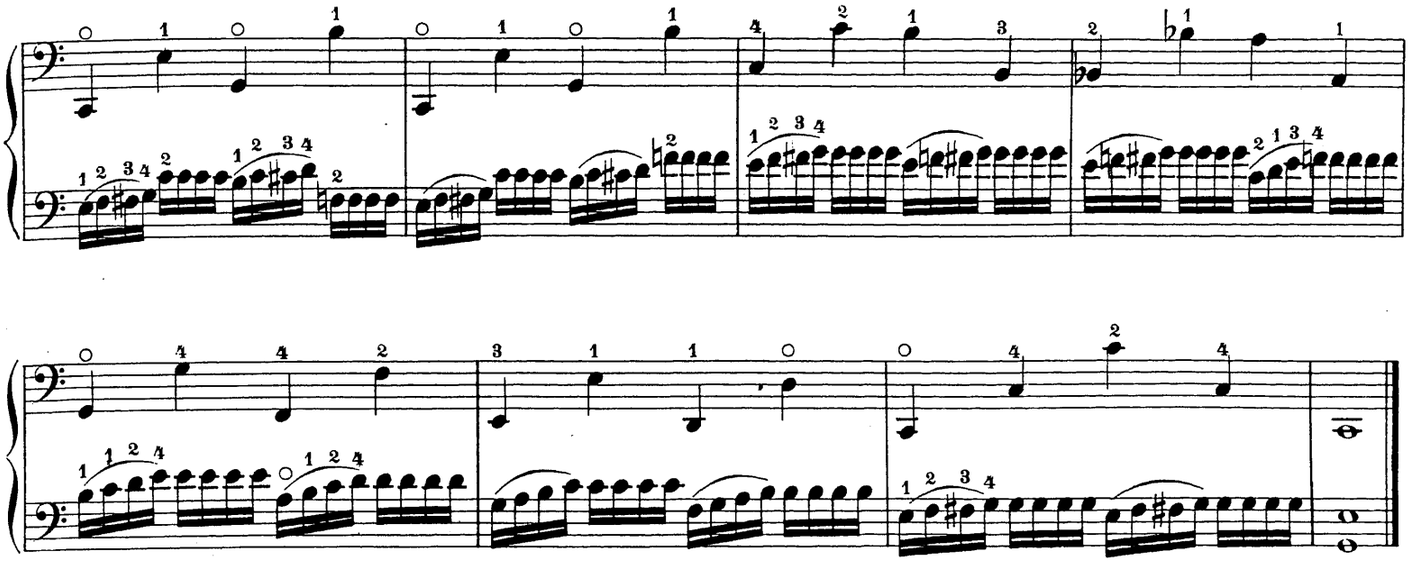
G dur. G major. Sol mayor.

40.

Strichveranderung zu No 40.
Arcatura variata in No 40.
Varied bowing in No 40.
Arqueada variada en No 40.

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

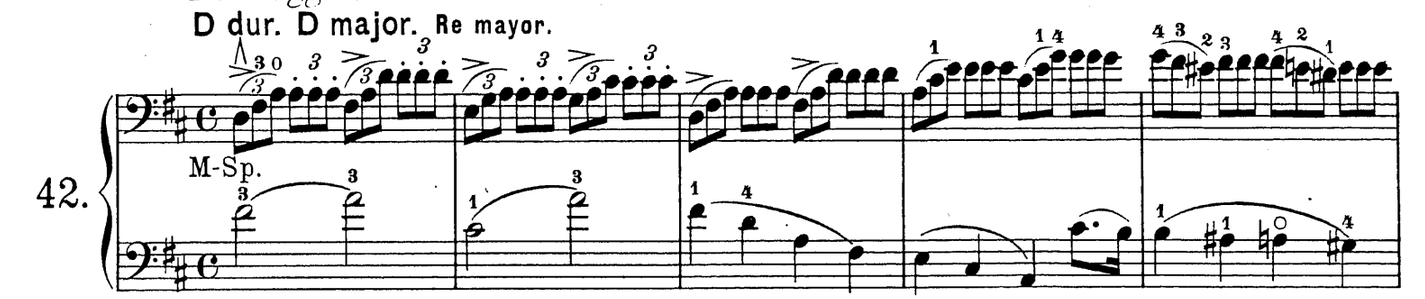
41.

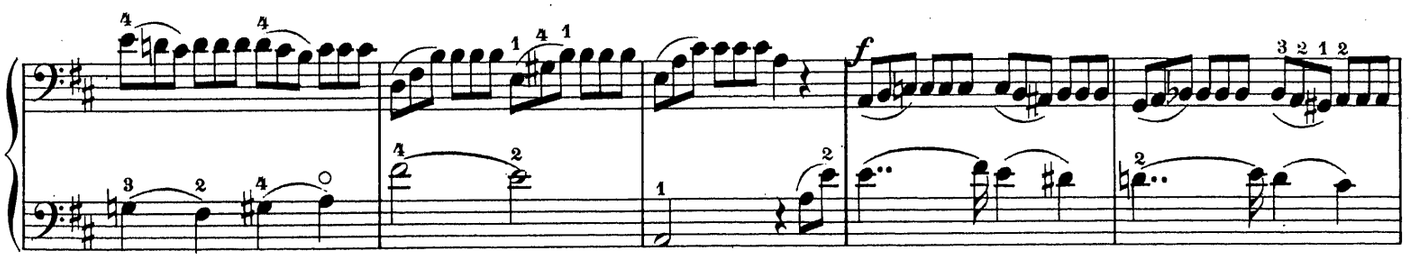


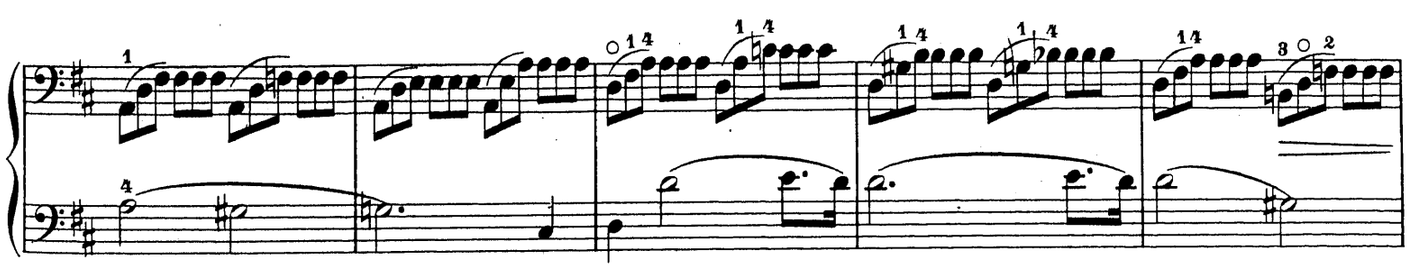
Re maggiore.

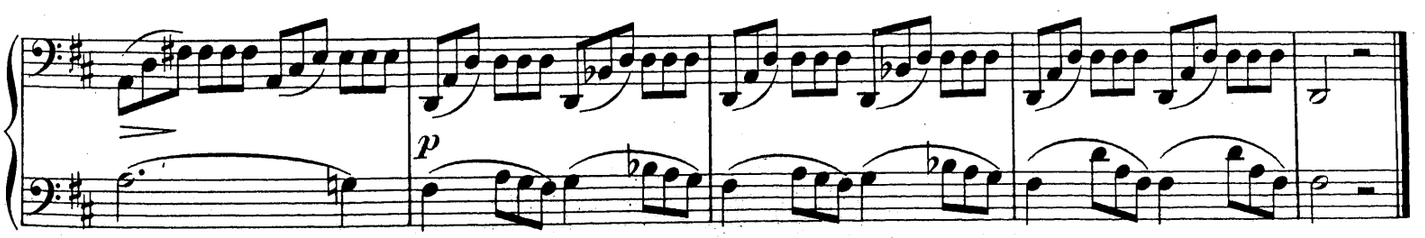
D dur. D major. Re mayor.

42.









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

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

parte baja del arco.

arqueada corta.

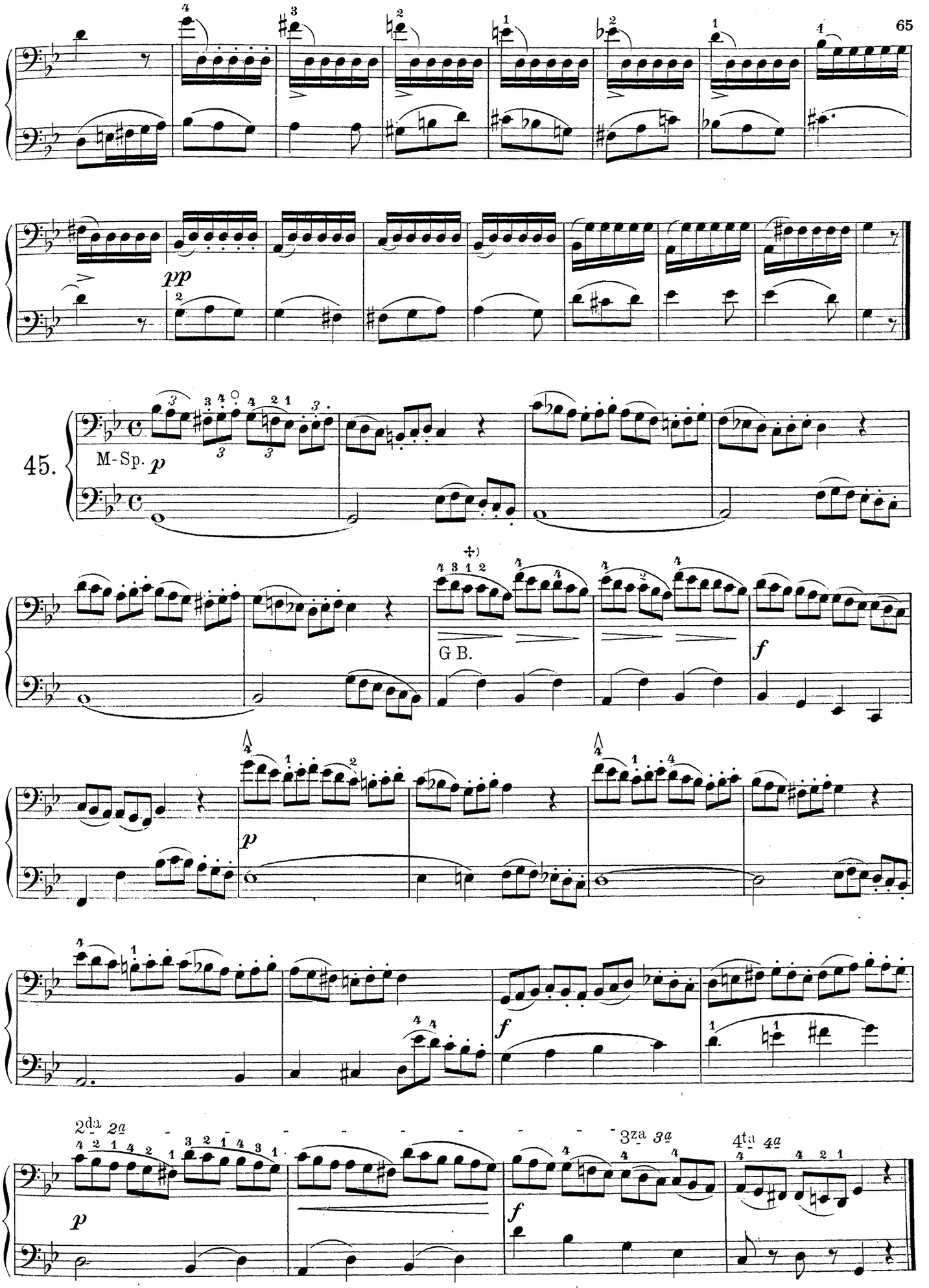
pp

Sol minore.

G moll. G minor. Sol menor.

Allegro.

44. Sp. *p leggiero*



†) Fingerwechsel auf derselben Note. | †) *Cambio del dito sopra la nota.* | †) Change of finger on one note.

F dur. F major. Fa mayor.

Allegro.

46.

G B.

II

Strichveränderungen zu Nº 46.
Arcature variate in Nº 46.
Varied bowings in Nº 46.
Arqueadas variadas en Nº 46.

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

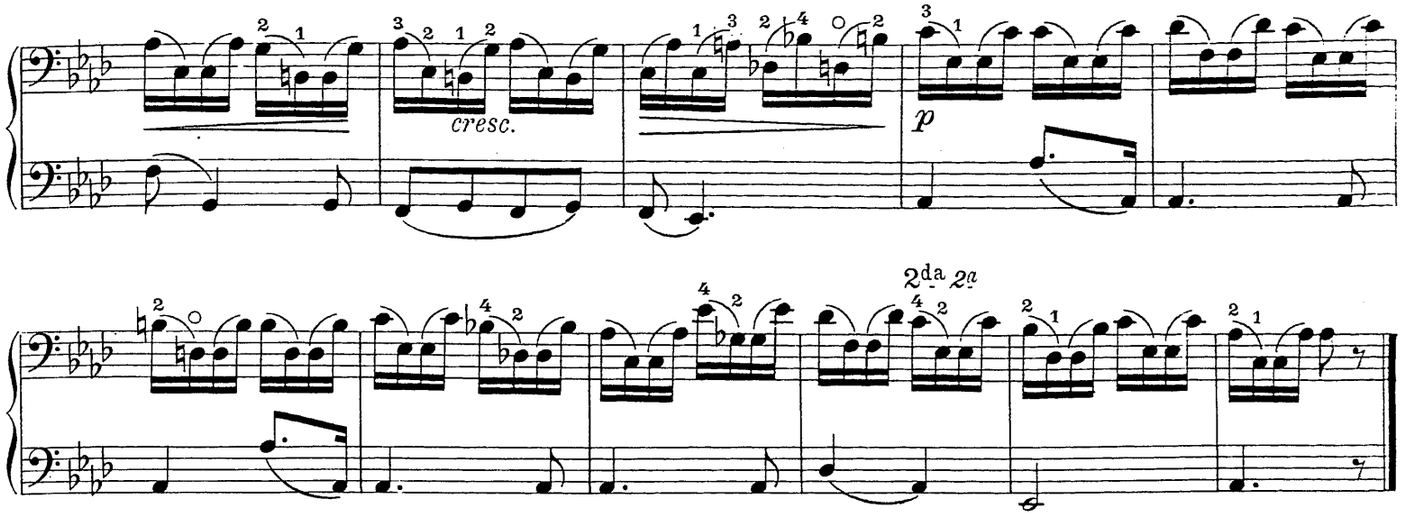
As dur. A♭ major. *La♭ maggiore.* A♭ mayor.

Andante.

47.

Fr. M. *dolce*

2da 2a

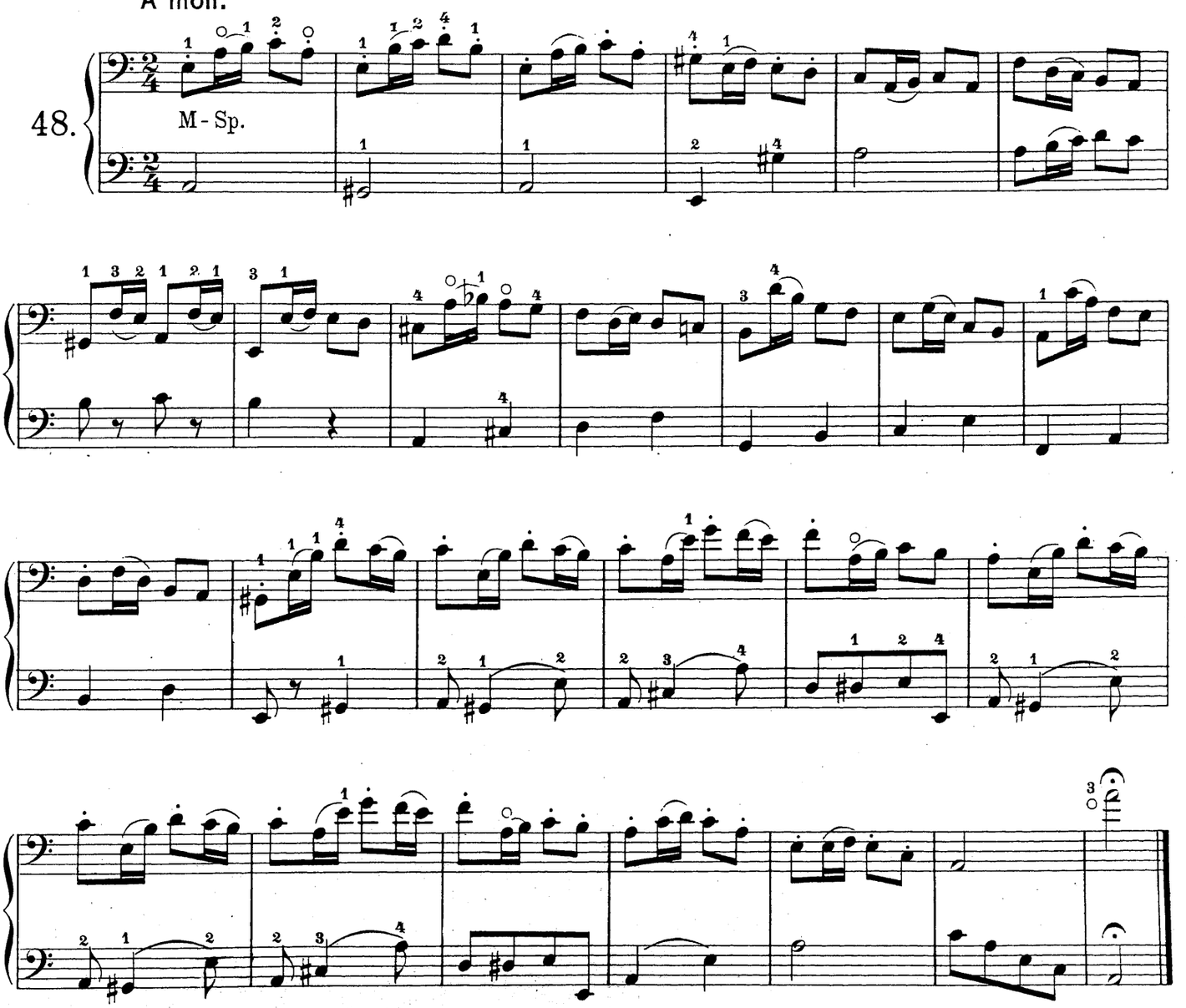


Zur Ausbildung des Tones und Vortrages eignet sich vorzüglich das I. Heft der 40 Etuden von S. Lee revidiert von Professor Hugo Becker (Mainz bei Schott).

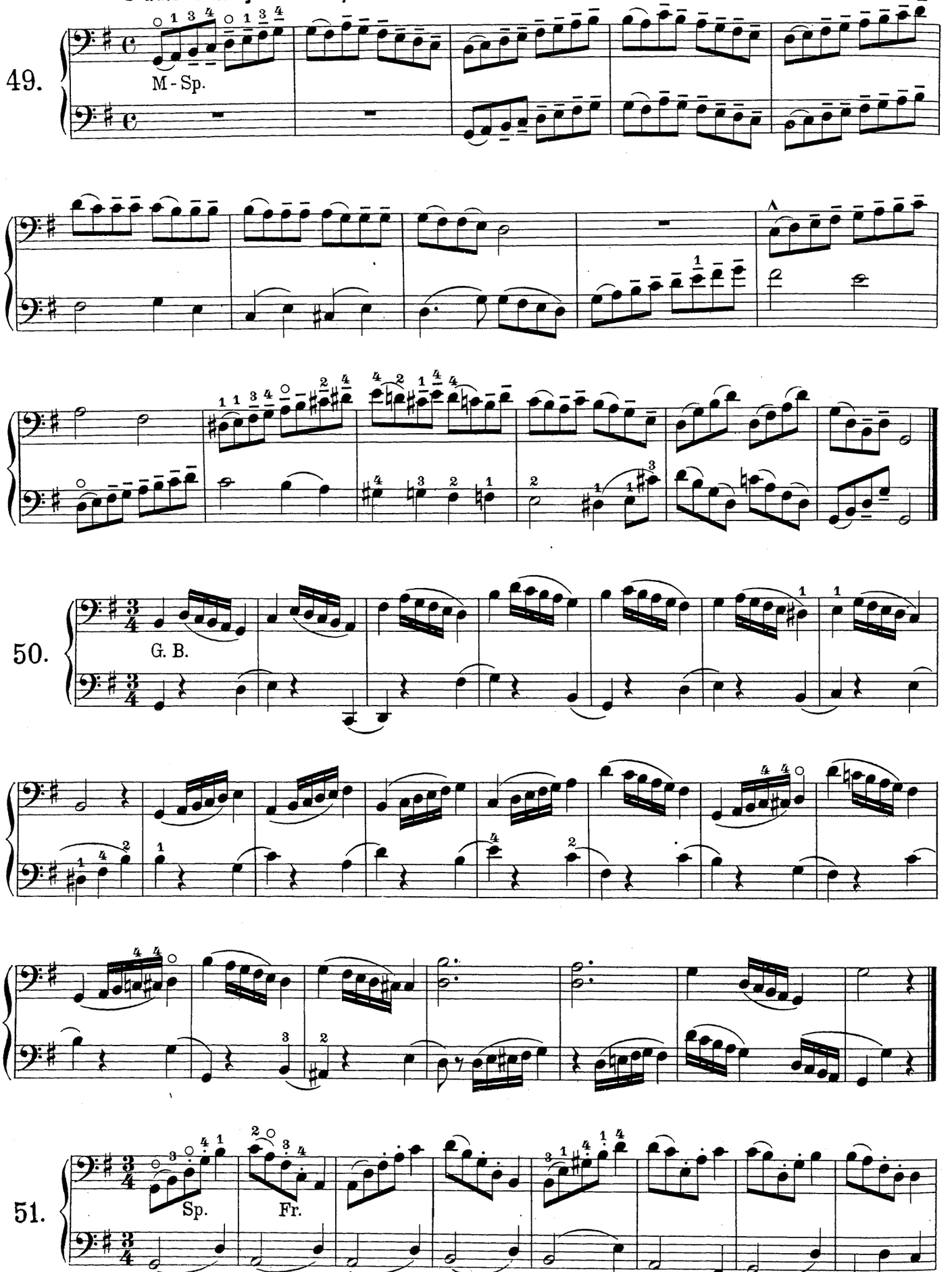
Strich-Uebungen.

A moll.

48.



G dur. G major. Sol mayor.



Nº 51 ist ebenfalls im schnellen Zeitmass M-Sp. ausführbar.

Nº 51 puo anche essere sonato M-Sp. in Allegro tempo.

Nº 51 may likewise be played M-Sp. in quick time.

Mi minore.
E moll. E minor. Mi. menor.

52.

G. B. *p*

cresc.

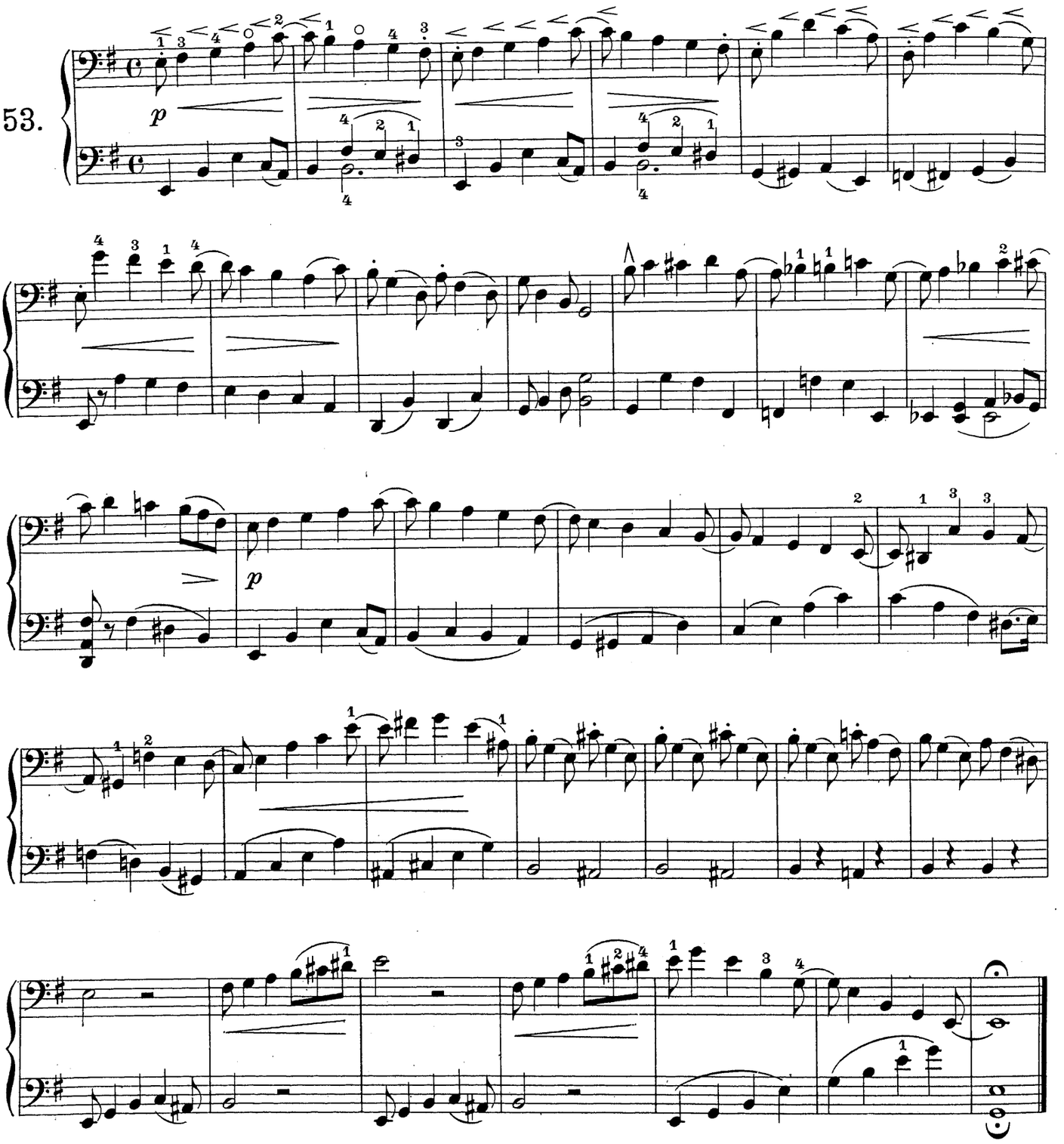
f

p

pp

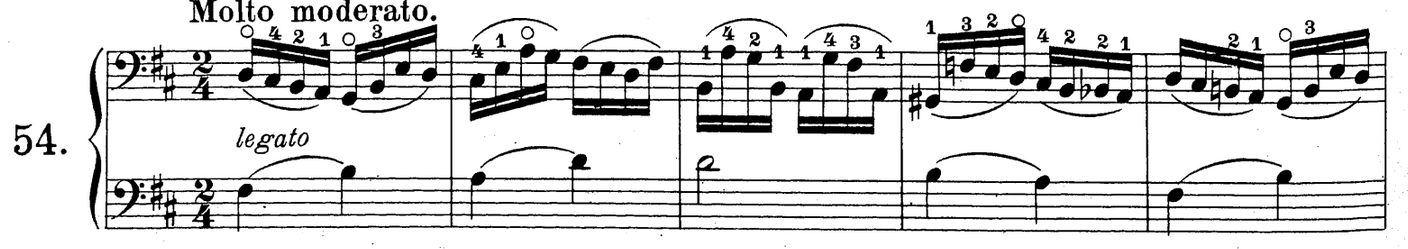
Übung in Syncopen.

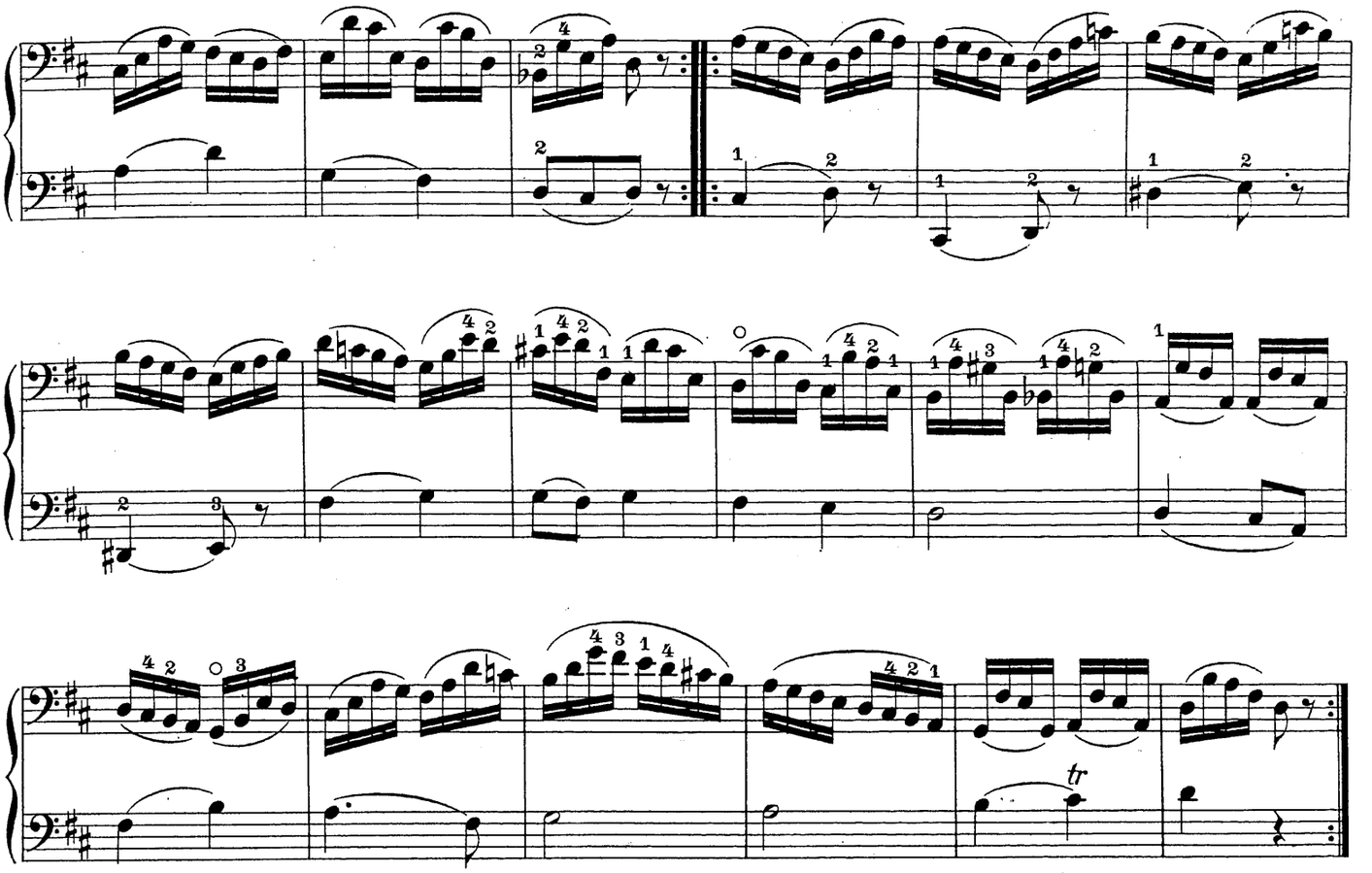
53.



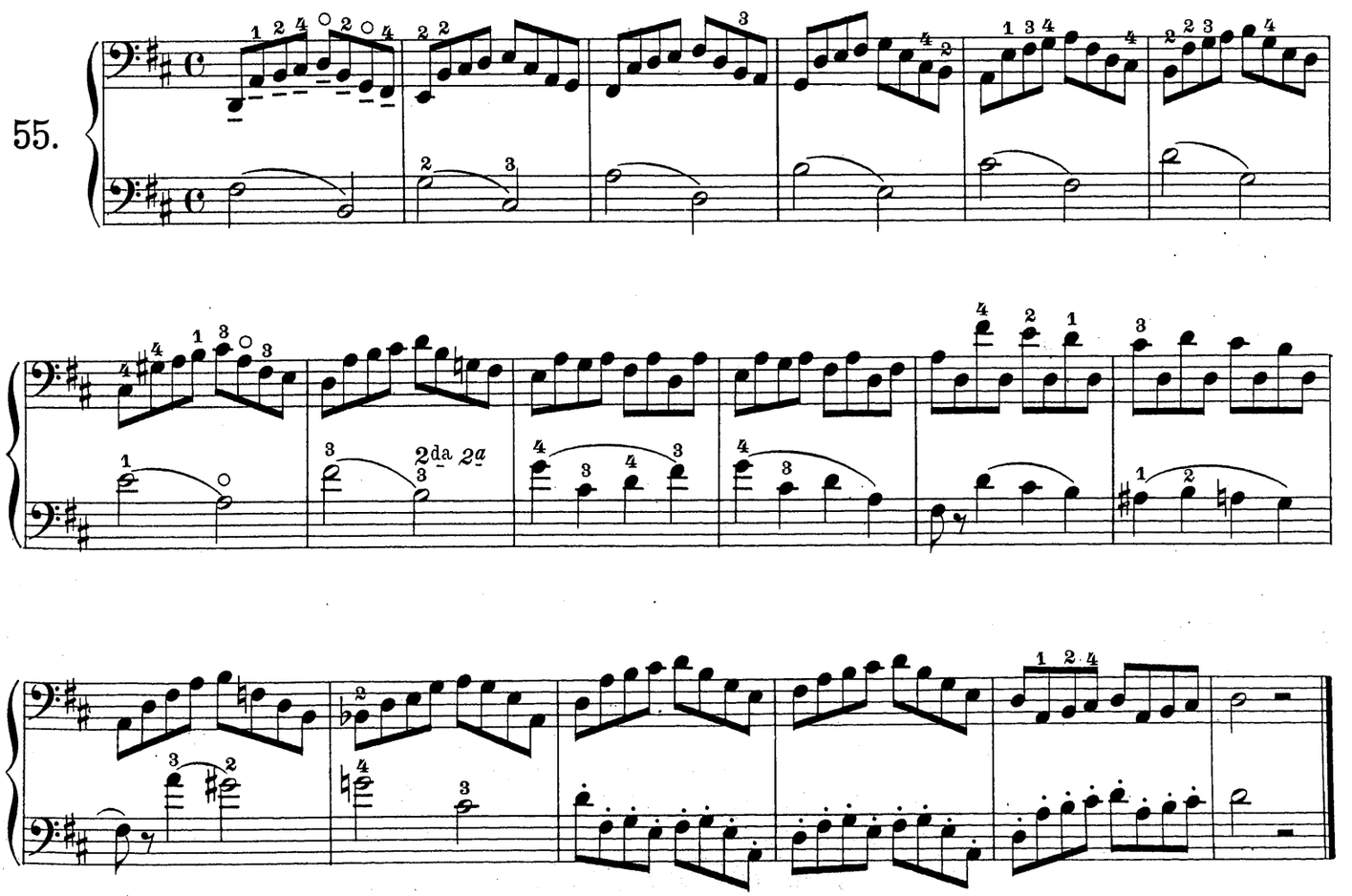
Re maggiore.
D dur. D major. Re mayor.
Molto moderato.

54.





55.



A dur.

56.

M. Sp.

2da 2a

57.

G. B.

tr

Strichveränderung zu Nº 57.
Arcatura variata in Nº 57.
Varied bowing in Nº 57.
Arqueada variada en Nº 57.

1. 2.

Fr. Sp.

H dur.

58.

2da 2a

G. B.

II

Fa maggiore.

F dur. F major. Fa mayor.

59.

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

3za 3a

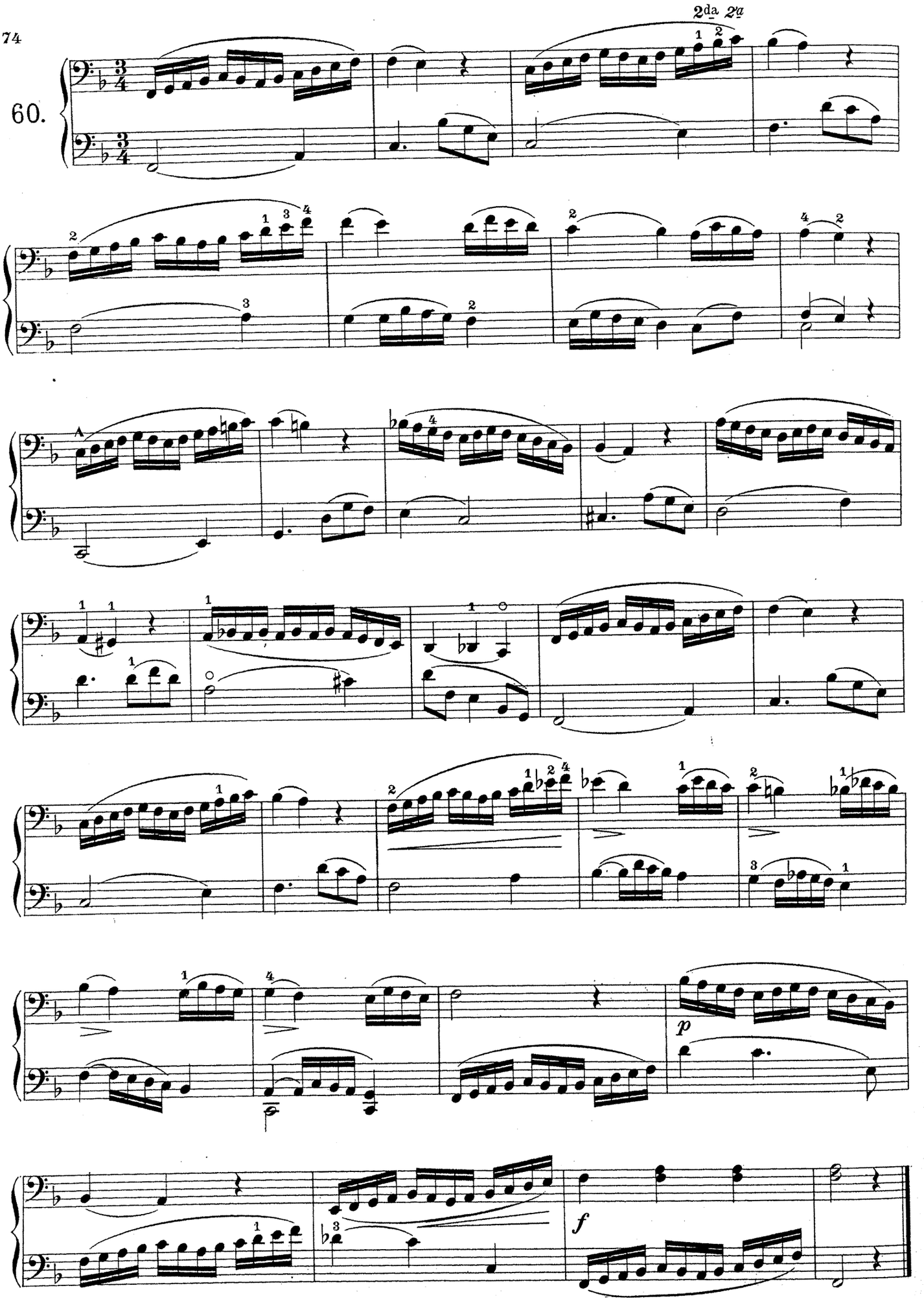
2da 2a

Strichveränderung zu Nº 59.
Arcatura variata in Nº 59.
Varied bowing in Nº 59.
Arqueada variada en Nº 59.

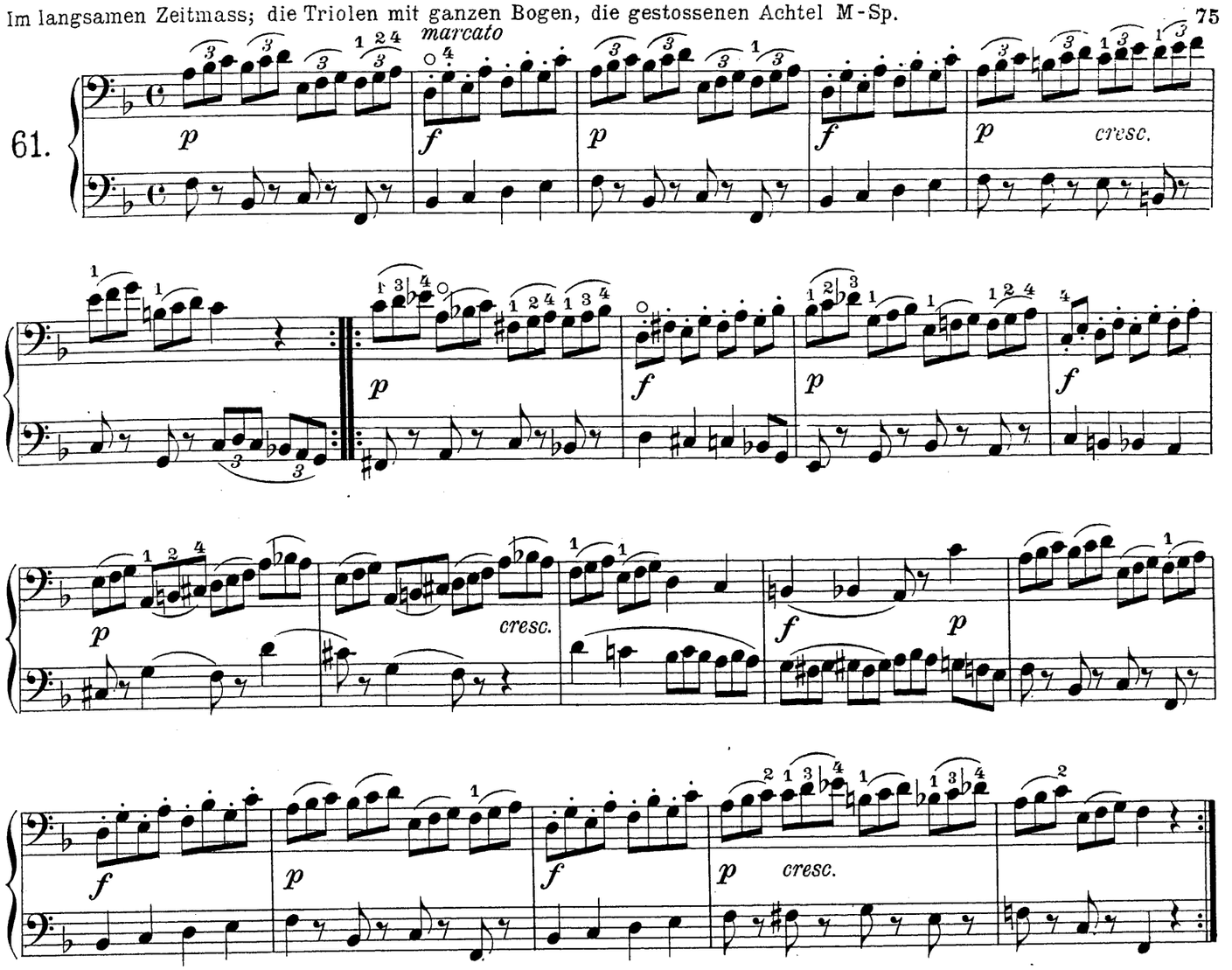
1. 2.

legato

60.

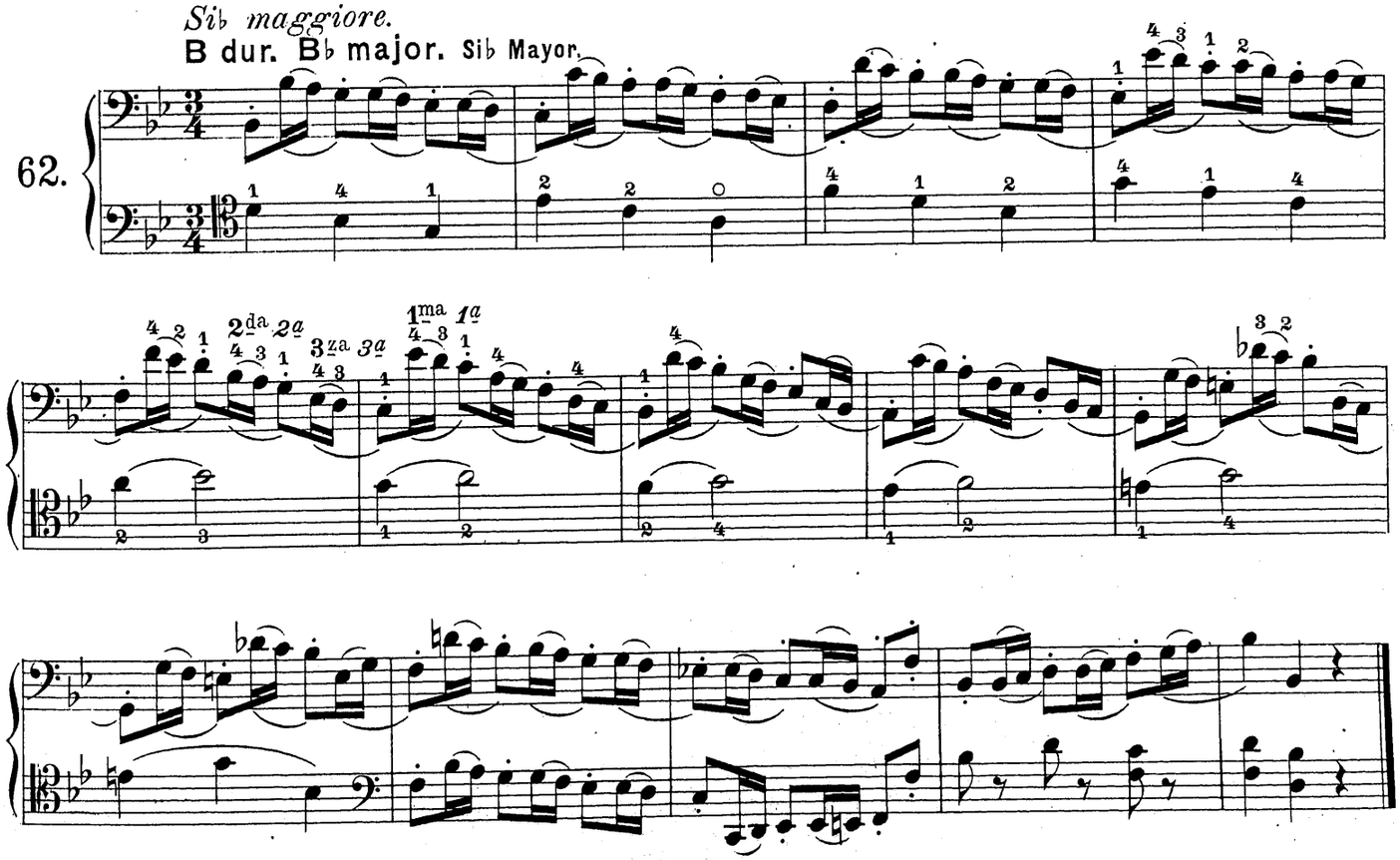


61.



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

62.



G moll.

63.

Strichveränderung zu Nº 63.
Arcatura variata in Nº 63.
Varied bowing in Nº 63.
Arqueada variada en Nº 63.

1 2

legato

Do minore.

C moll. C minor. Do menor.

Allegro furioso.

64.

pizz.

Sib maggiore.
B♭ dur. B♭ major. Sib mayor.
Moderato.

65.

2da 2a

f

Strichveränderungen zu Nº 65.
Arcature variate in Nº 65.
Varied bowings in Nº 65.
Arqueadas variadas en Nº 65.

1. 2. M. – Sp. 3. 4. 5.

C dur.

Allegro.

66. Strichveränderung. Arcatura variata.
Varied Bowing. *Arqueada variada.*

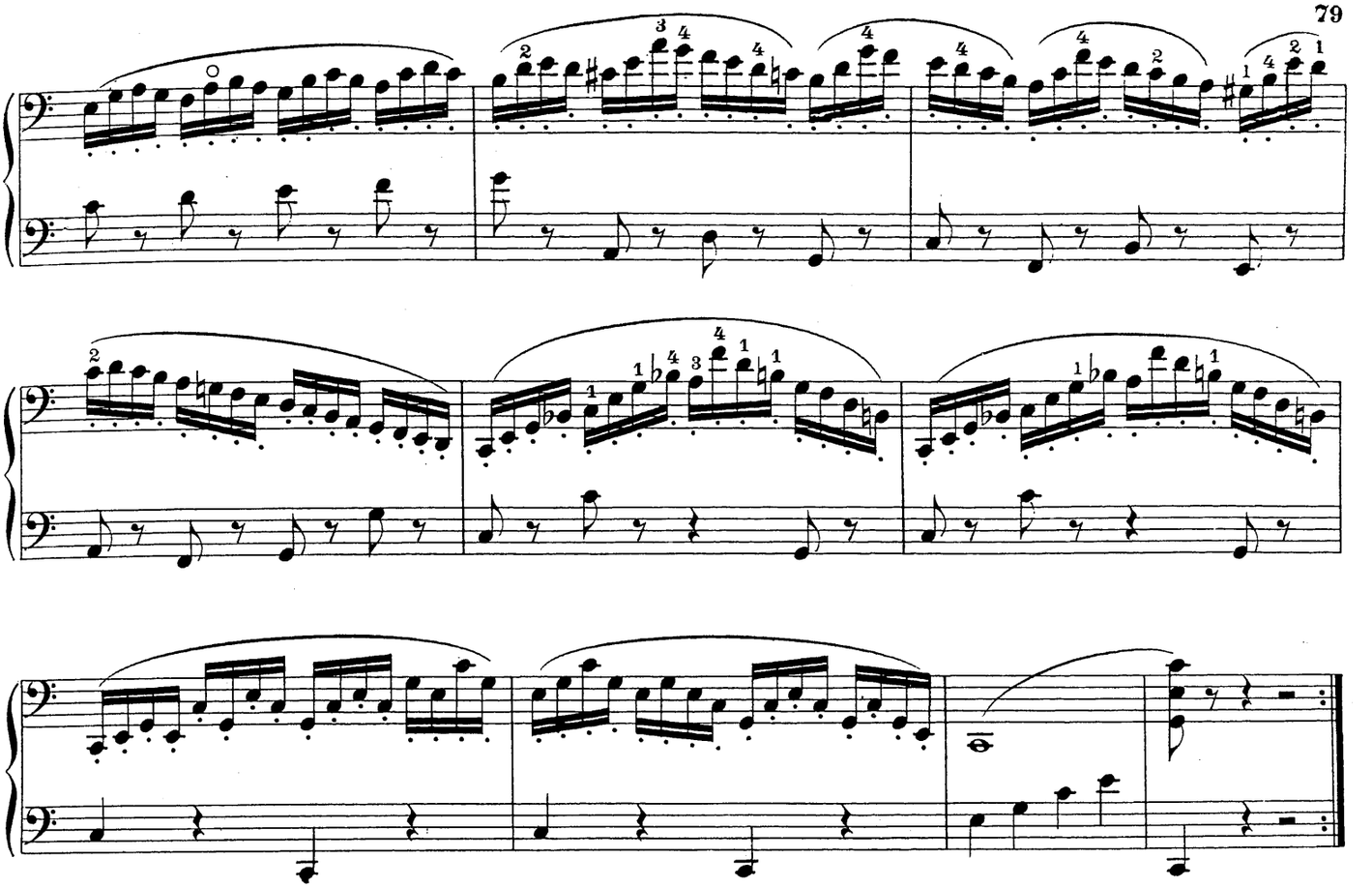
pizz.

arco

pizz.

2da 2a

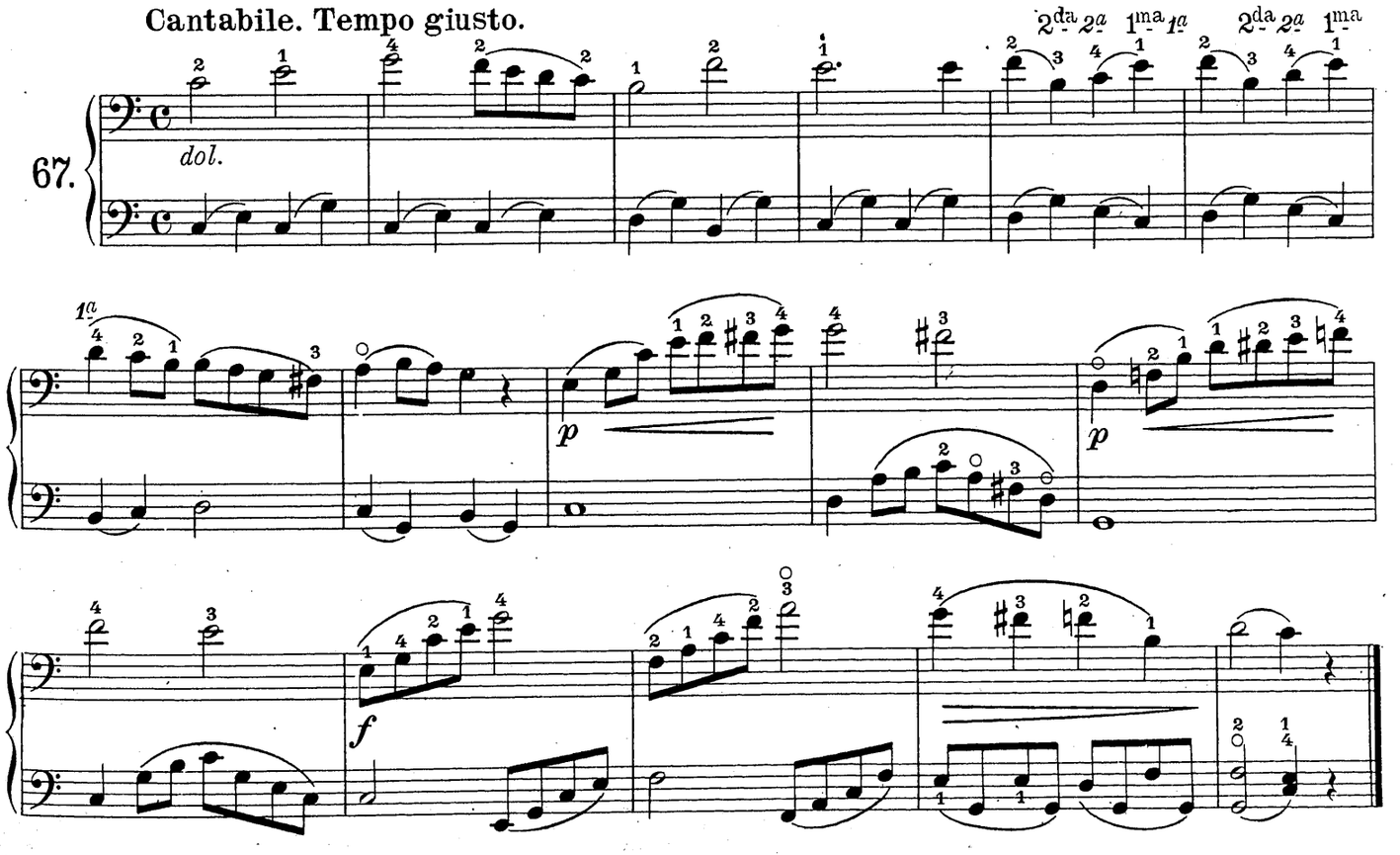
Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister.



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

Uebungen im Vortrag.

Cantabile. Tempo giusto.



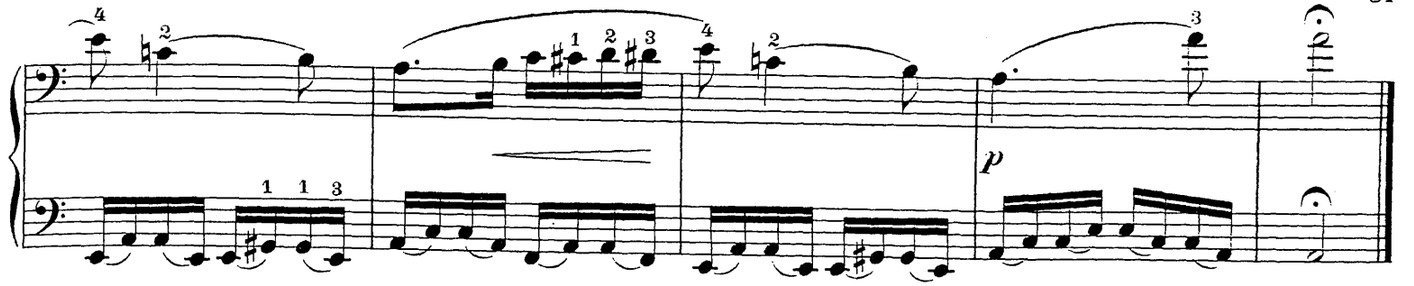
Cantabile lagrimoso.

68.

dol.

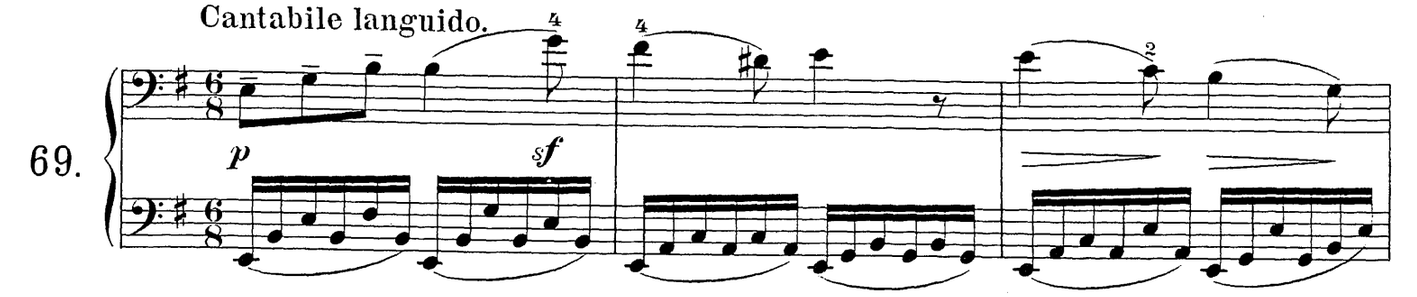
p

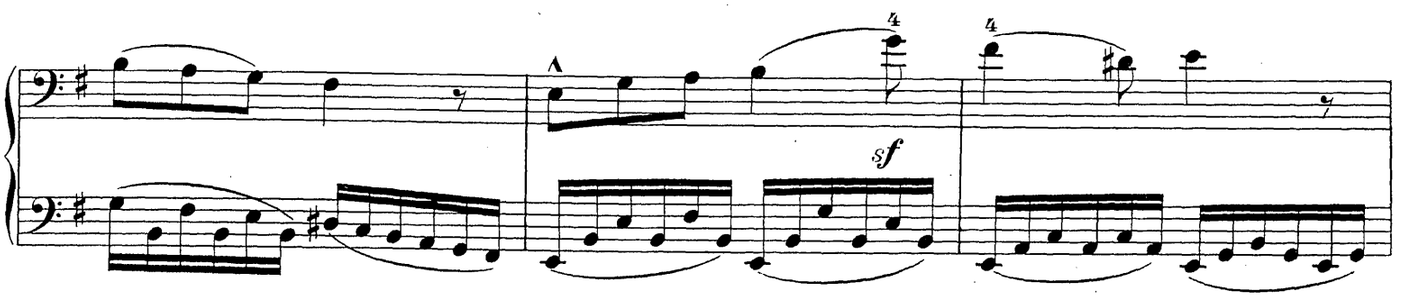
p

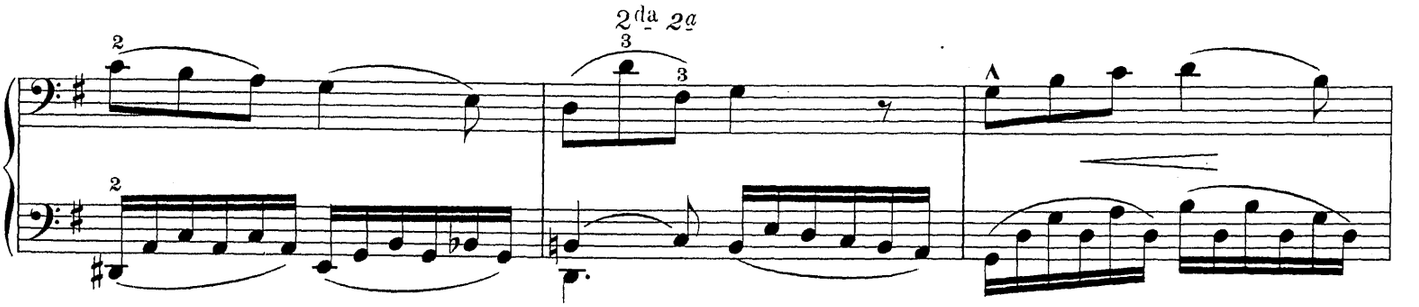


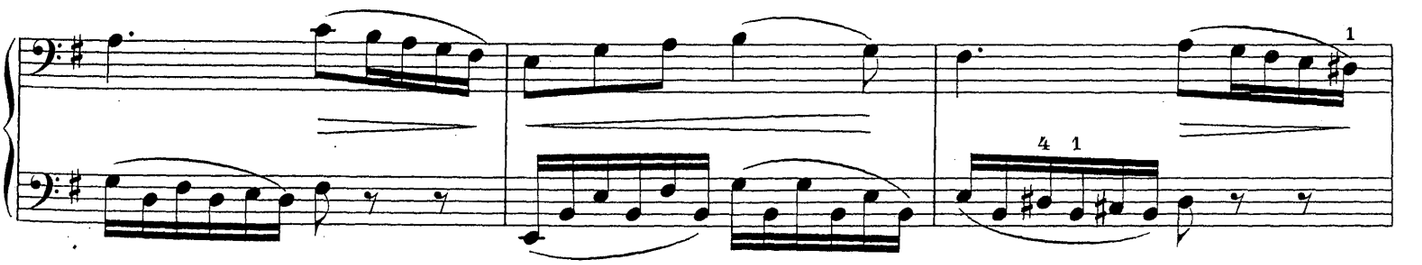
Cantabile languido.

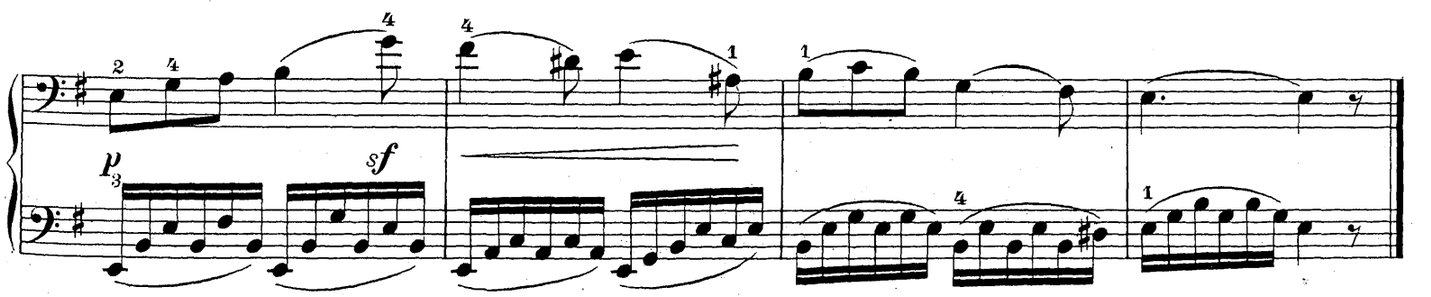
69.





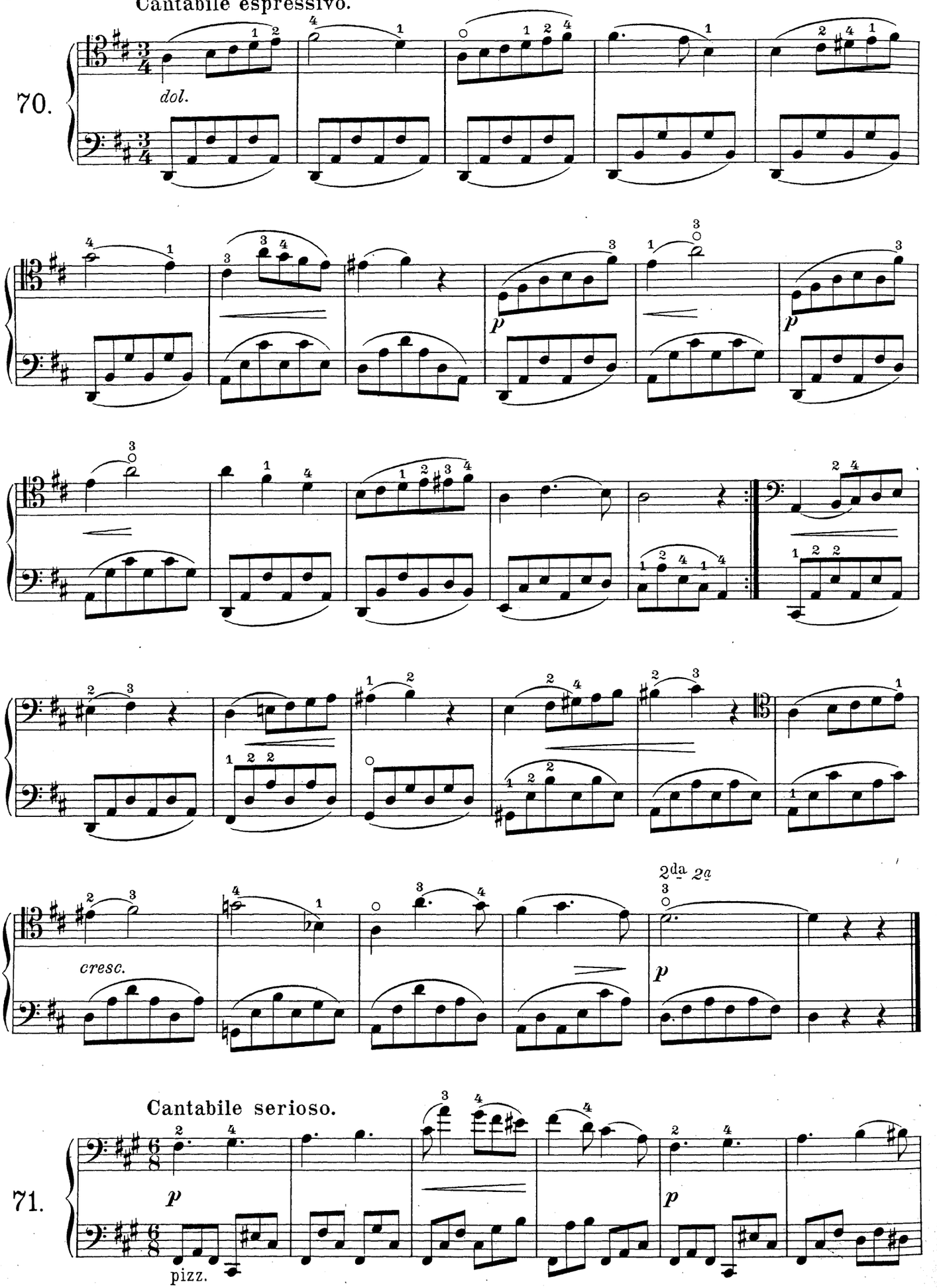






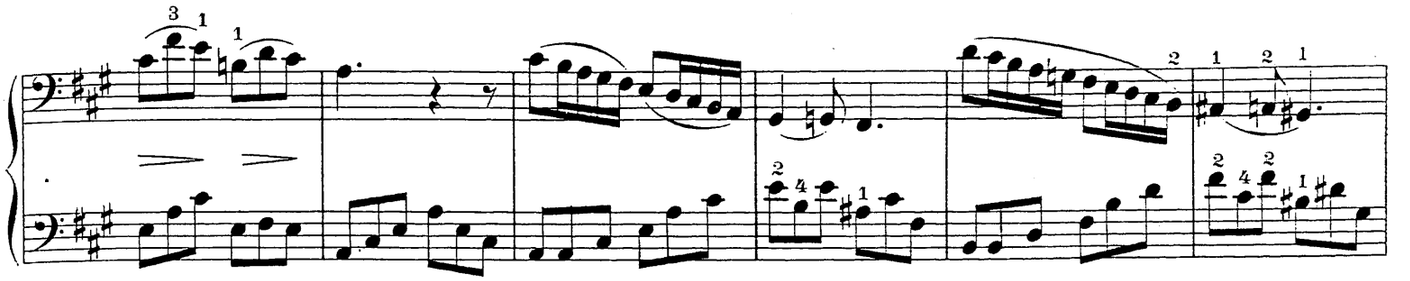
Cantabile espressivo.

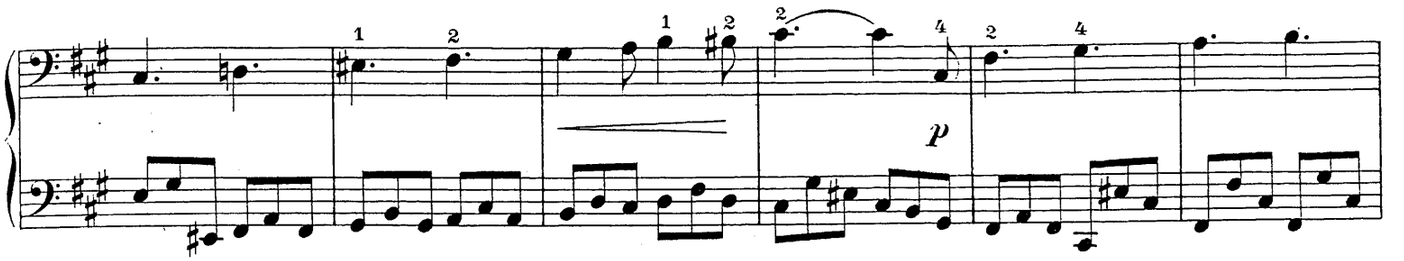
70.

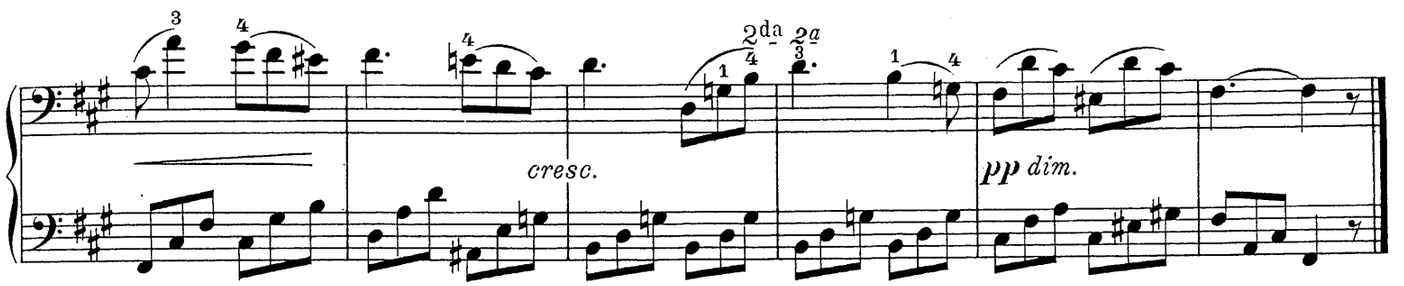


Cantabile serioso.

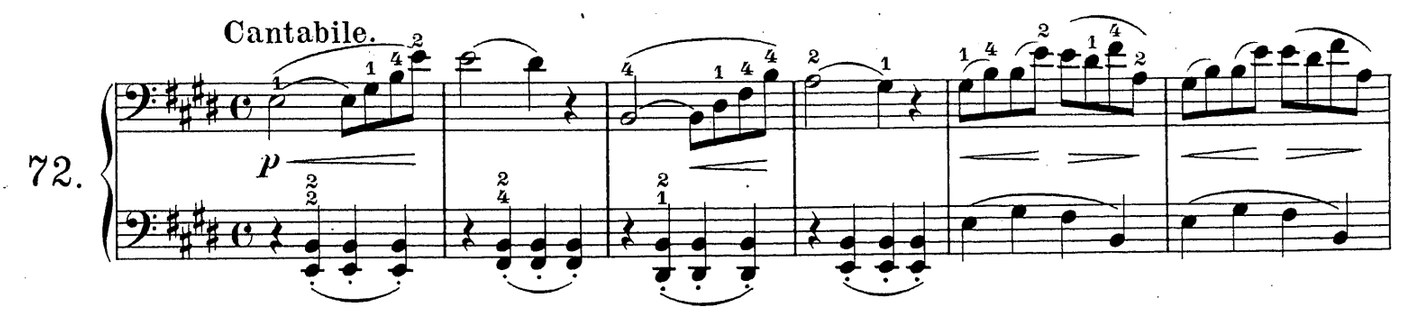
71.

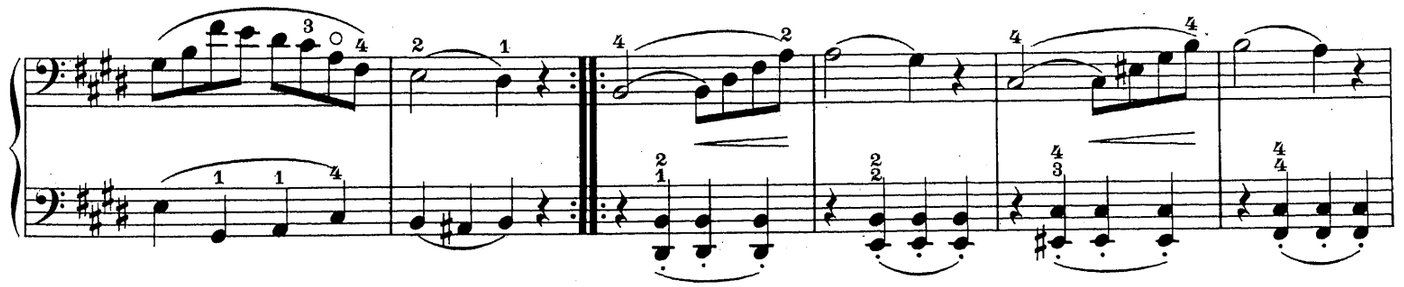


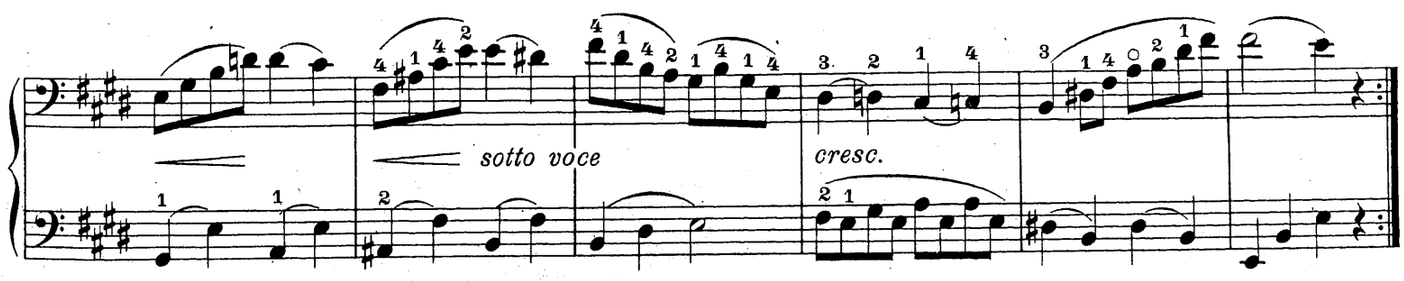




72.

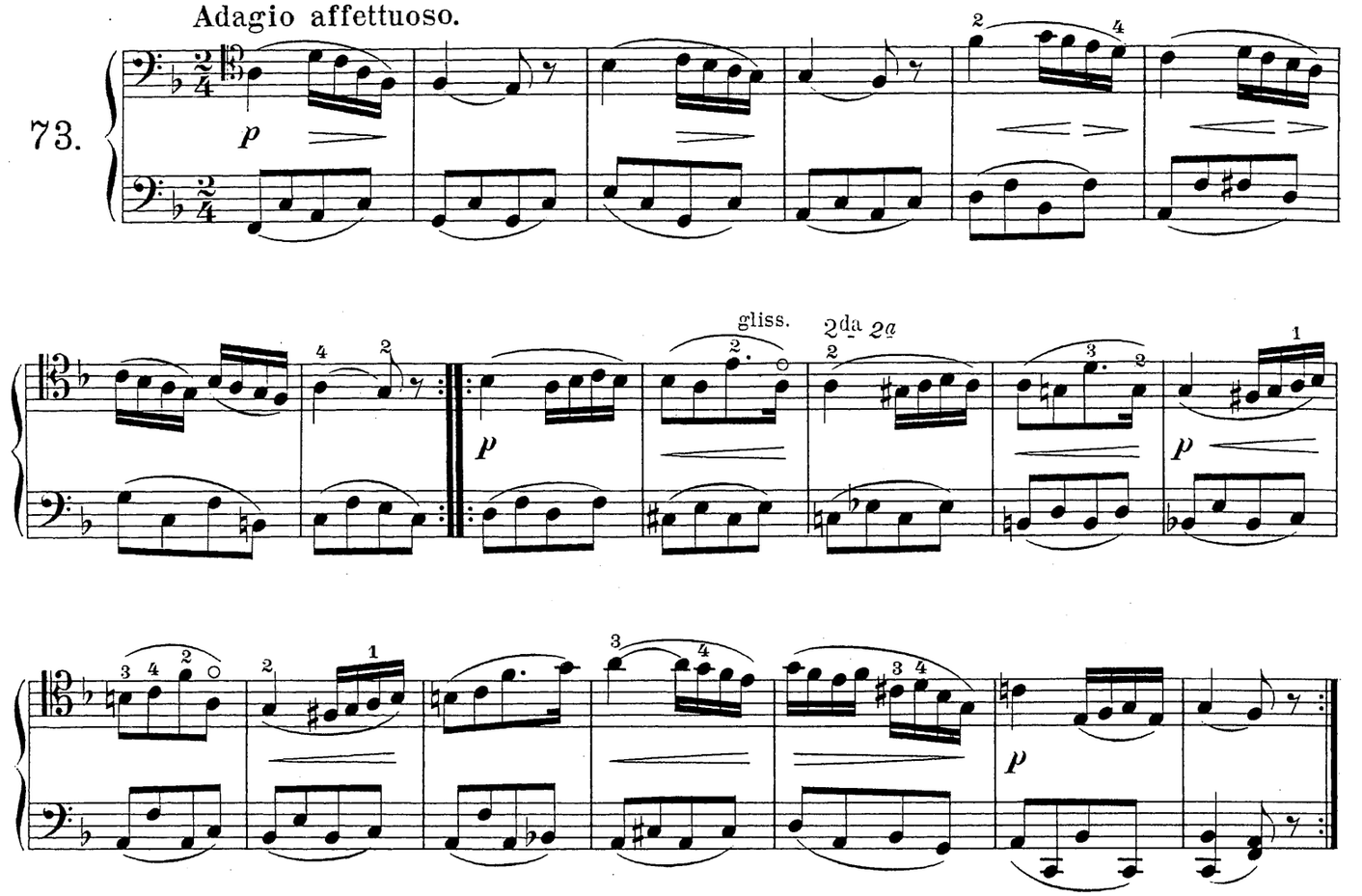






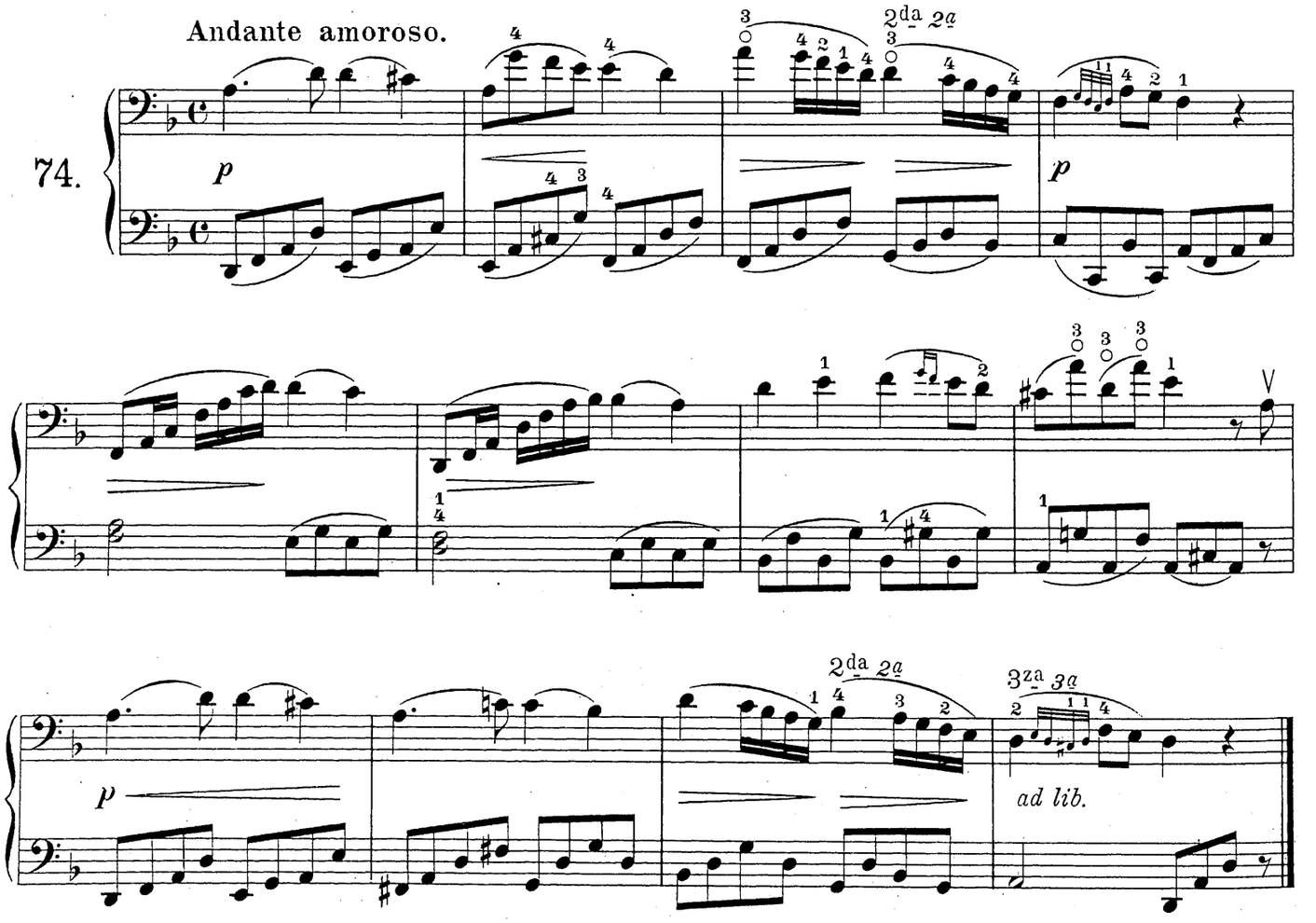
Adagio affettuoso.

73.



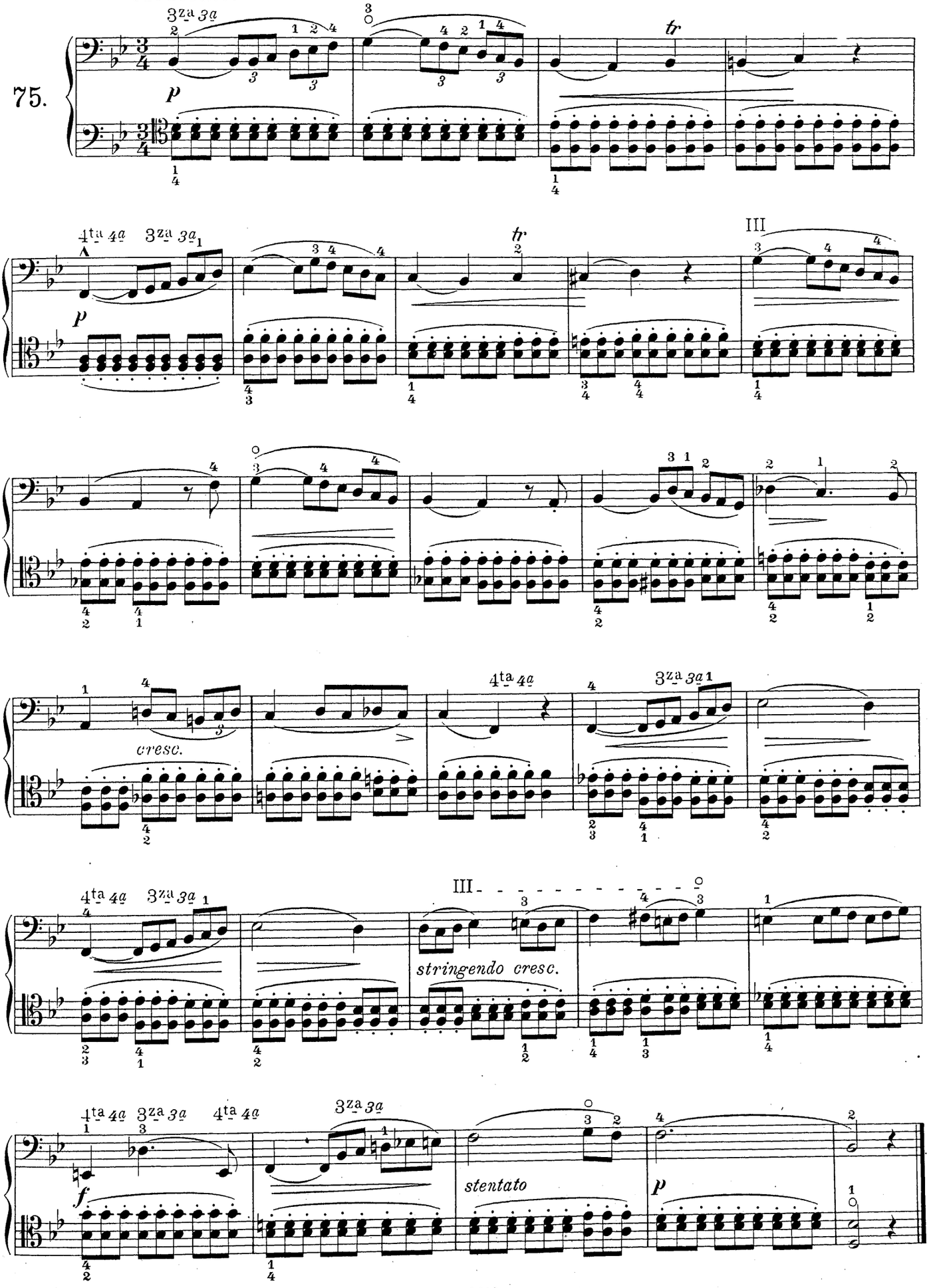
Andante amoroso.

74.



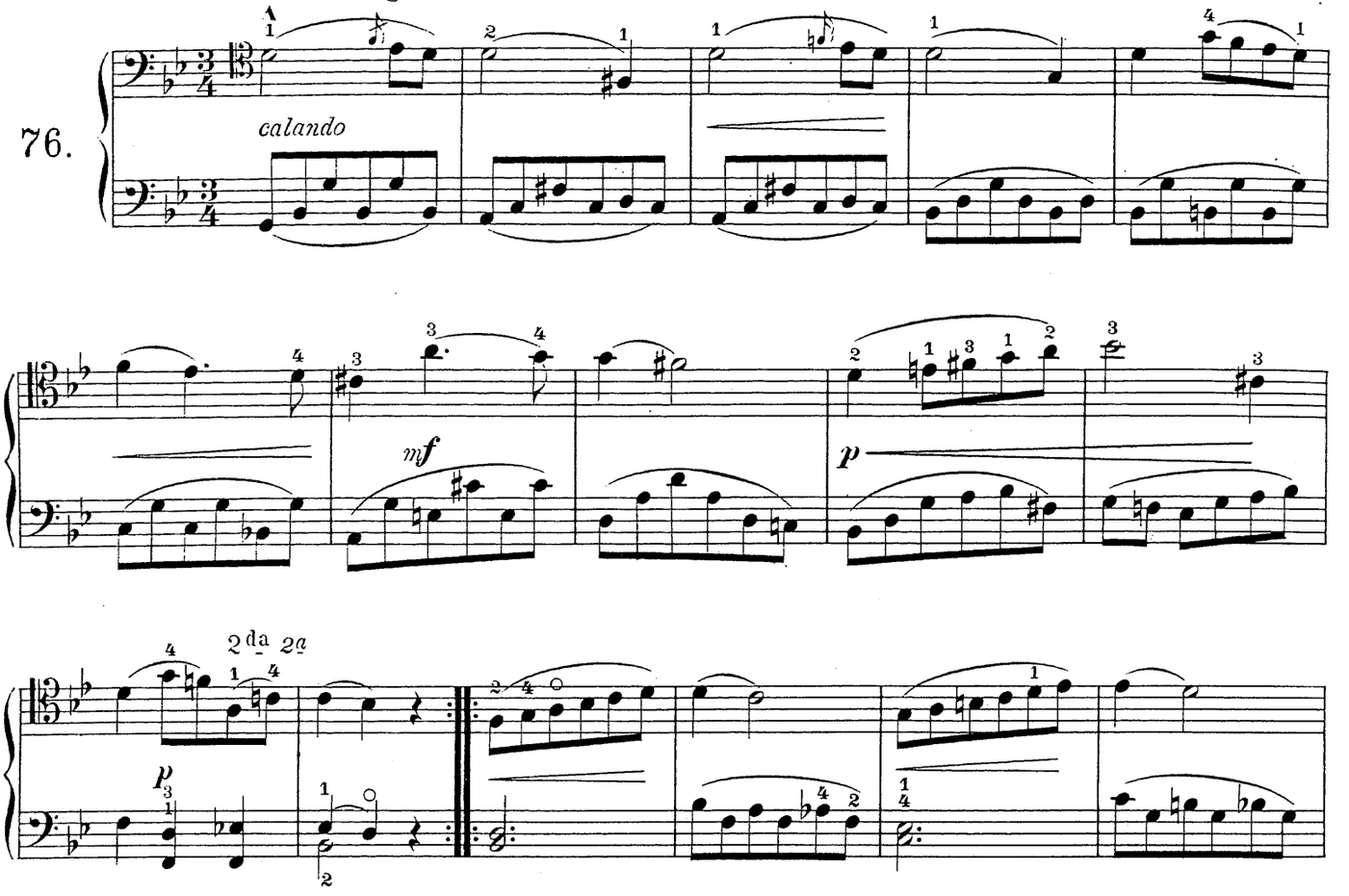
Moderato.

75.



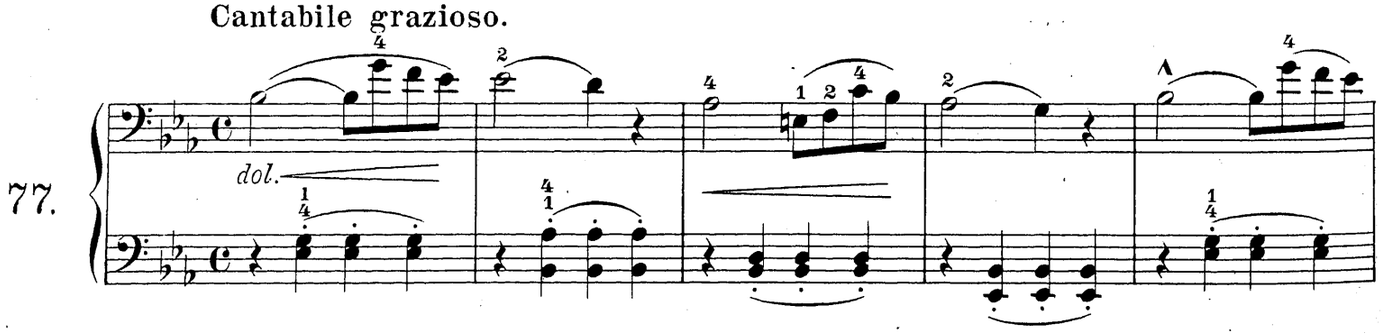
Cantabile languido.

76.



Cantabile grazioso.

77.



2da 2a

II

sotto voce

2da 2a

2da 2a

p

78. Allegro animato.

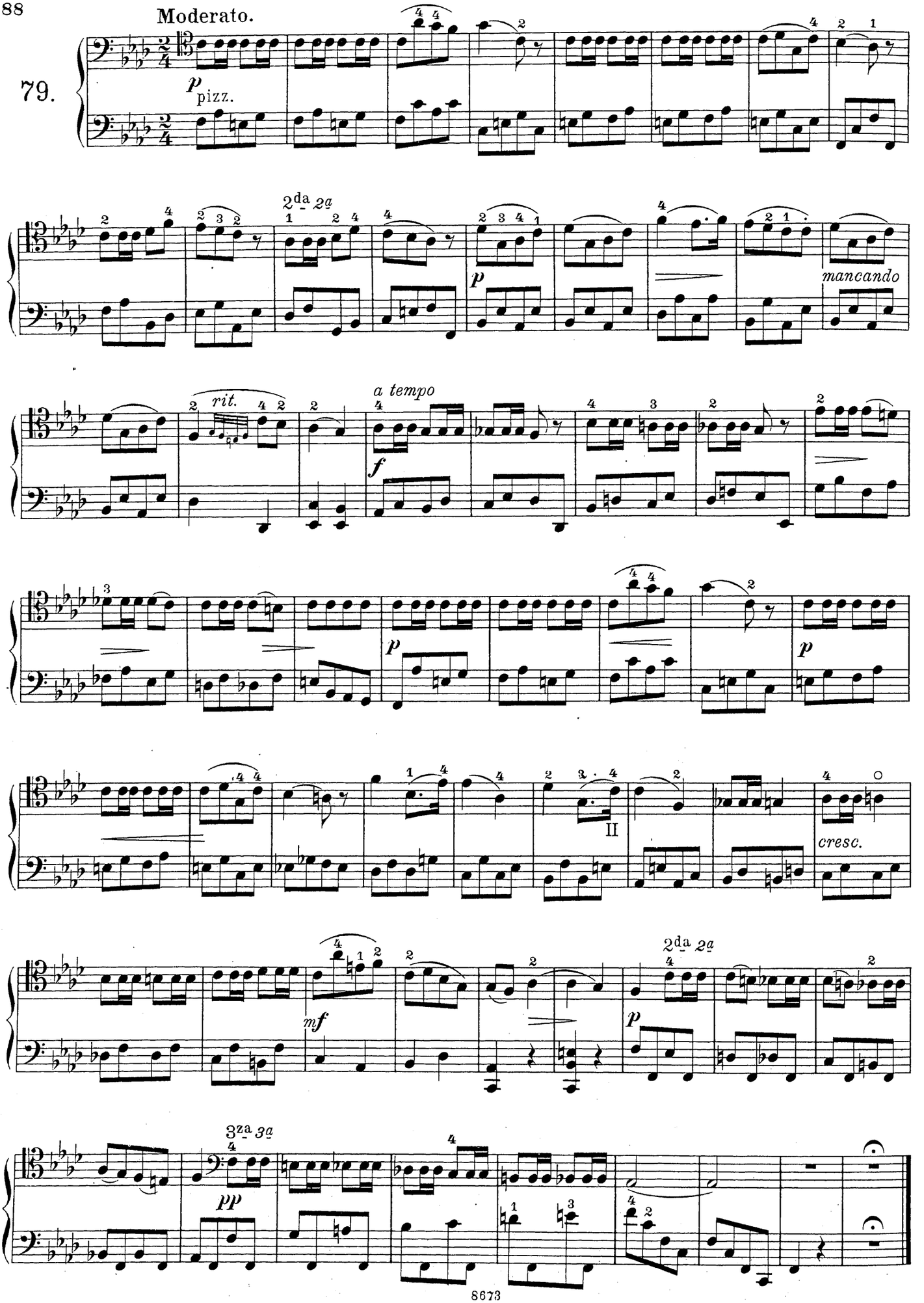
p

p

poco rit.

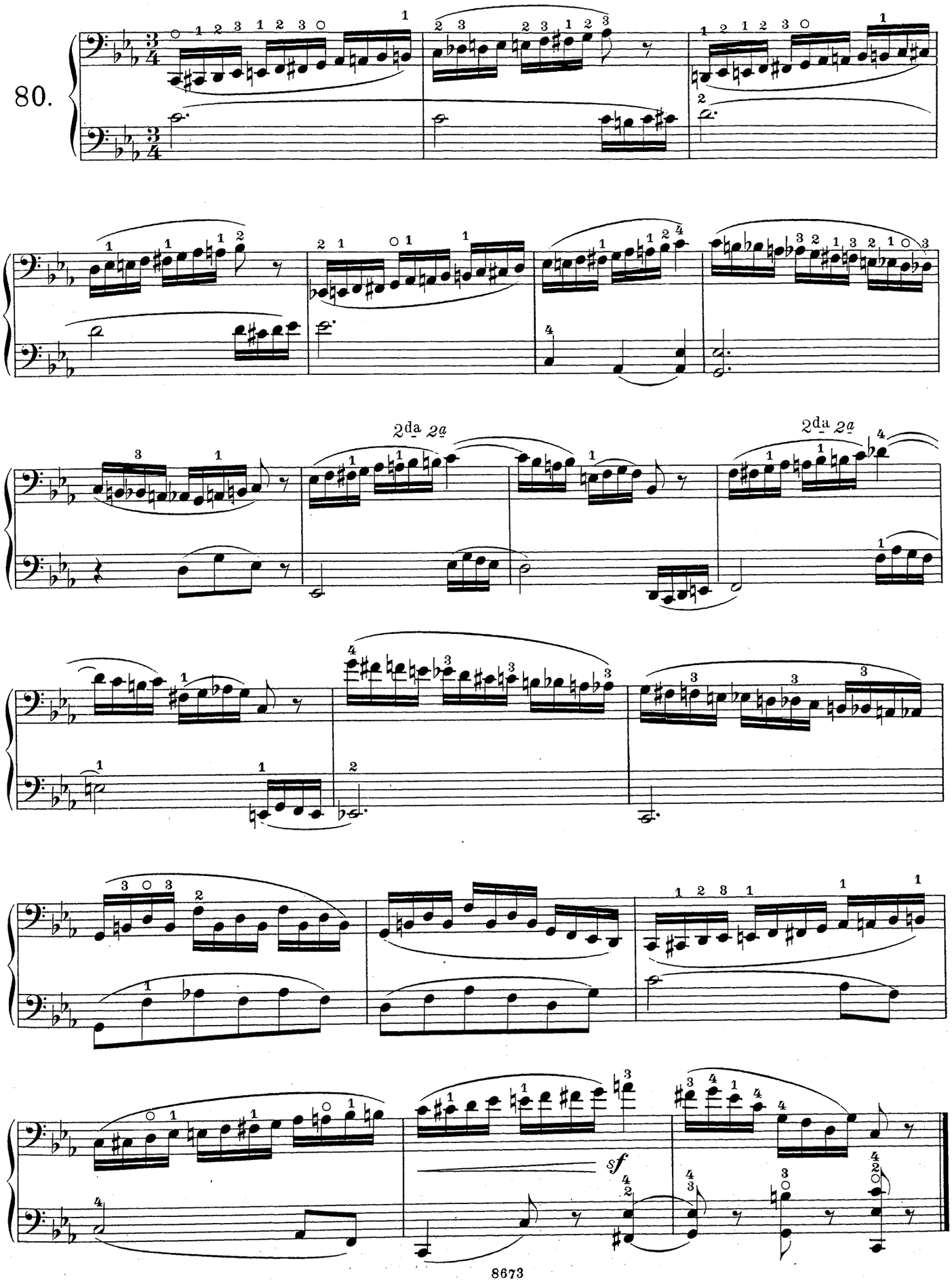
a tempo

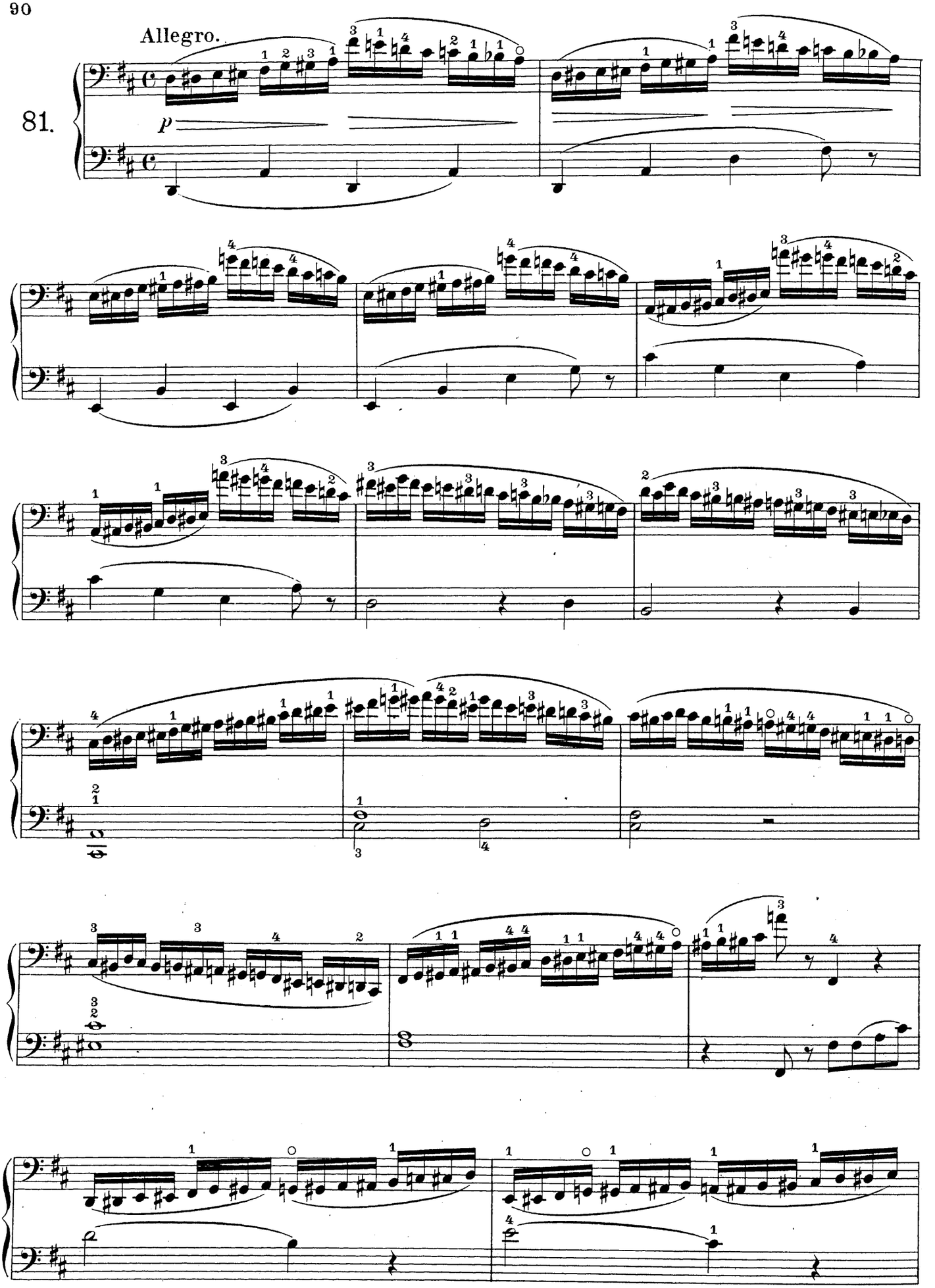
79.

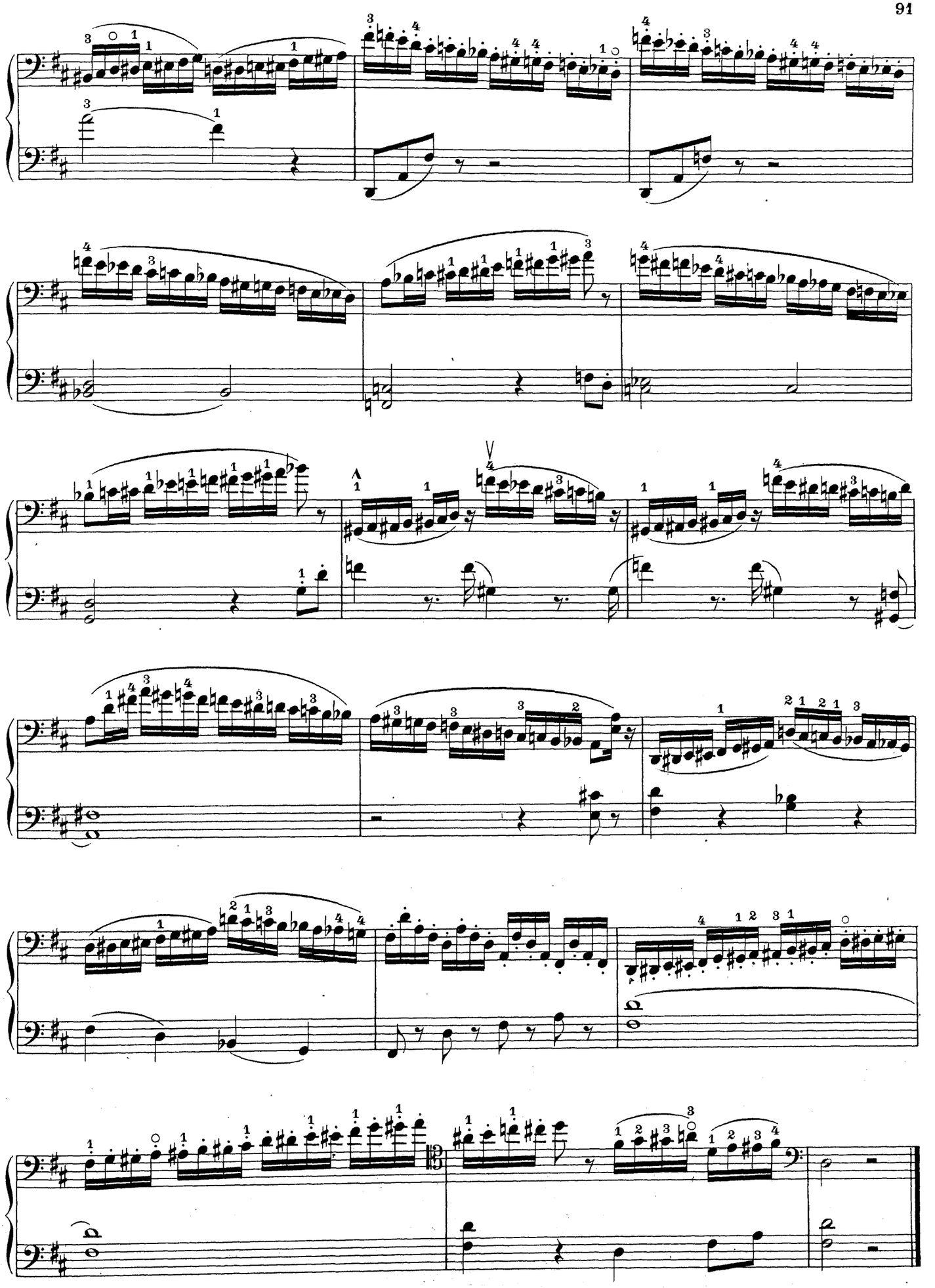

Moderato.
p pizz.
2da 2a
p
mancando
rit.
a tempo
f
p
p
II
cresc.
mf
2da 2a
p
3za 3a
pp

Uebungen in chromatischen Läufen.

80.

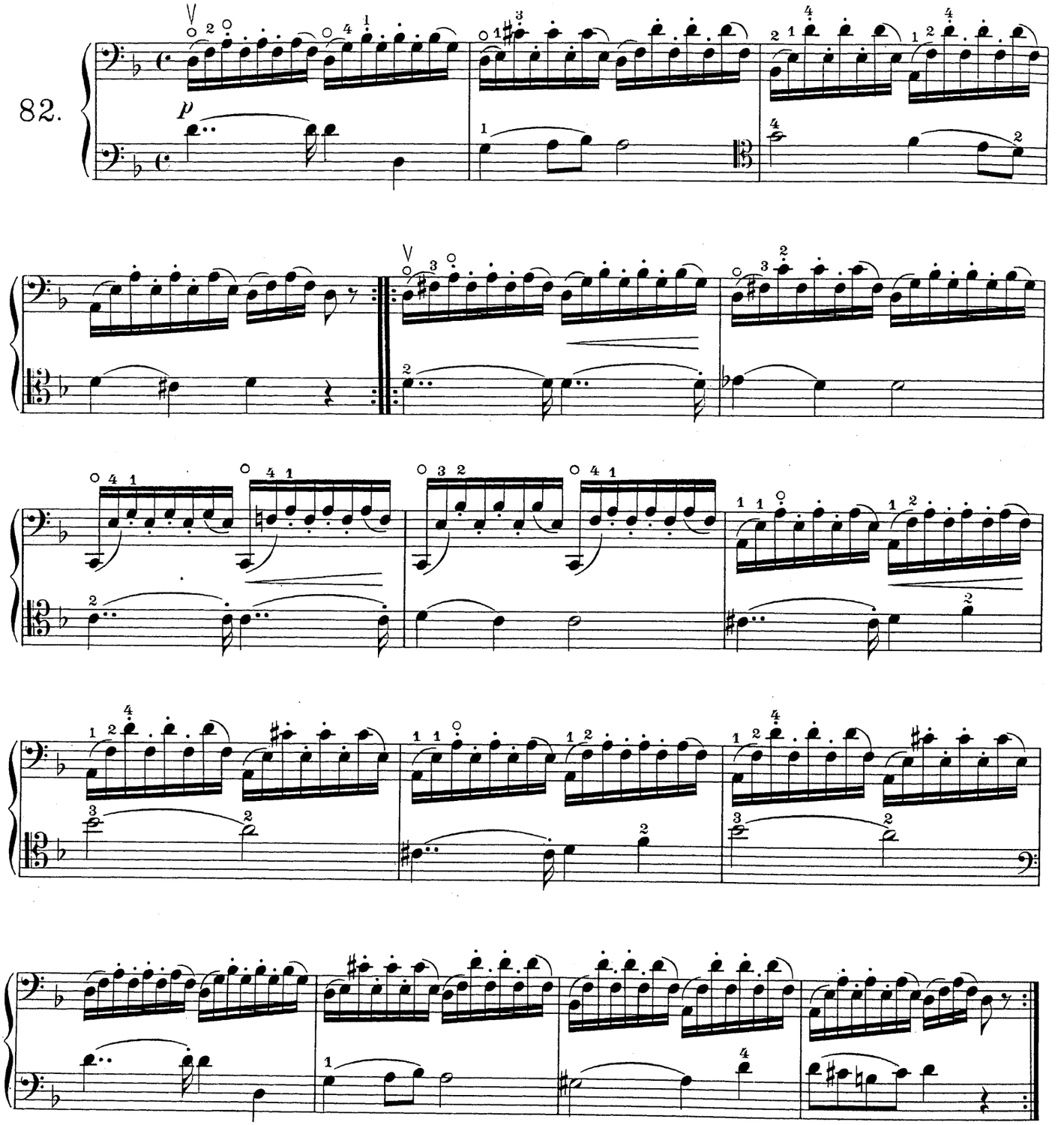



Allegro.
81.
p



Arpeggio.

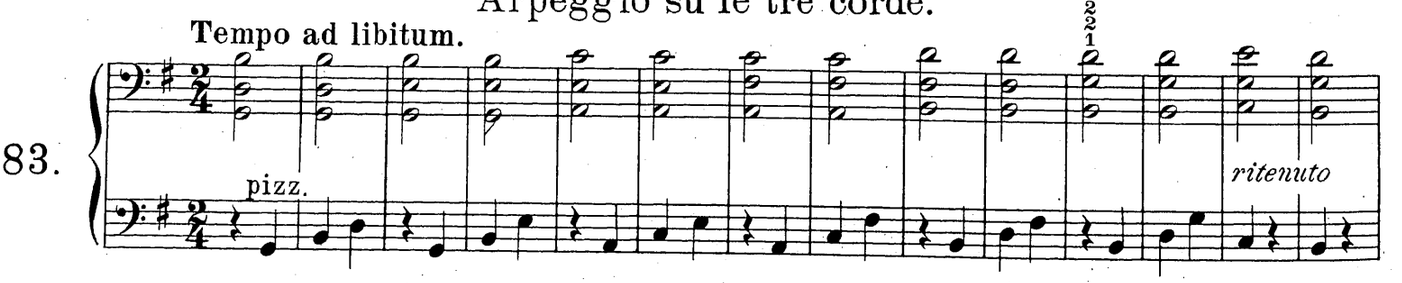
82.



Arpeggio auf drei Saiten. — Arpeggios on three Strings.

Arpeggio su le tre corde.

83.



a tempo

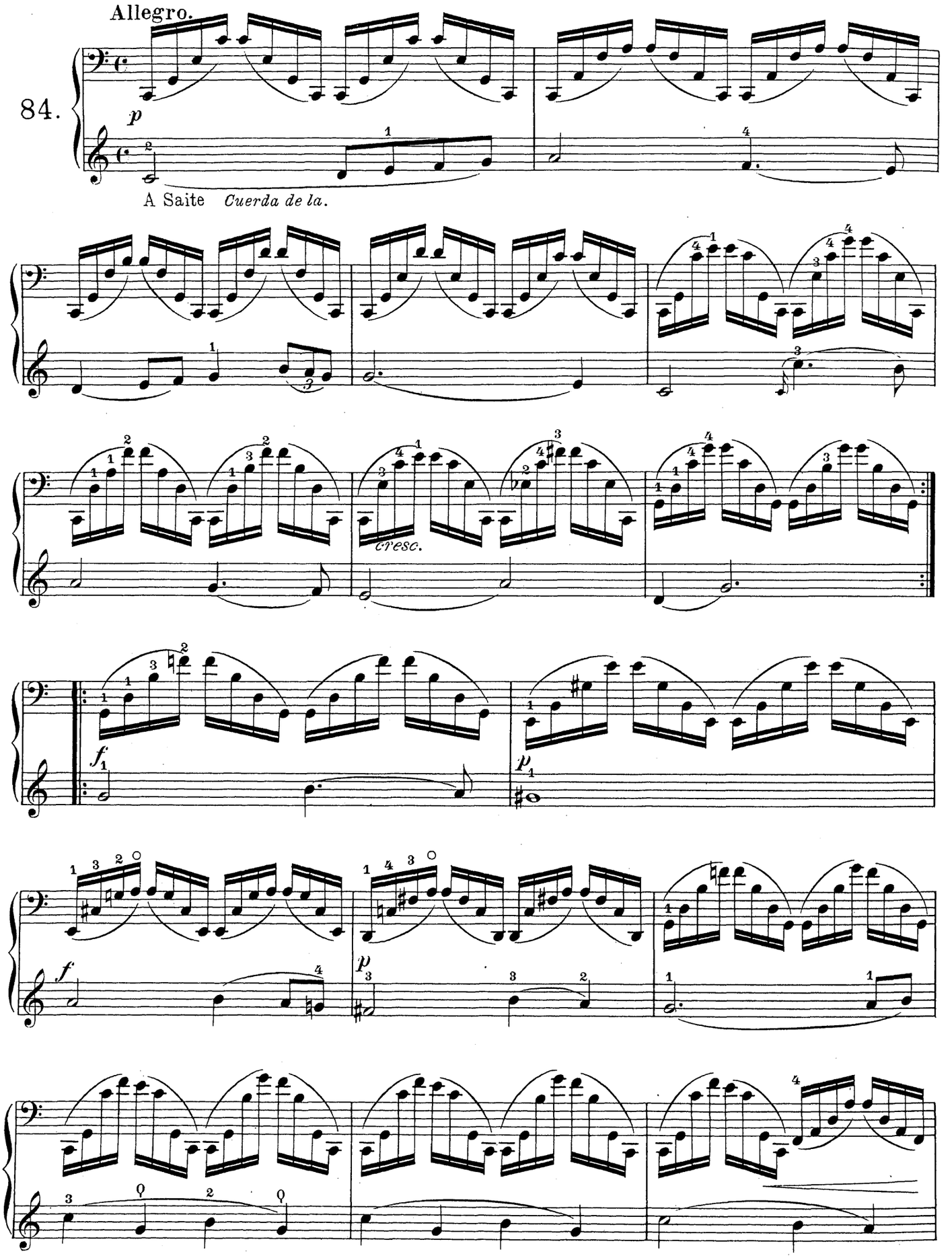
arco

pizz.

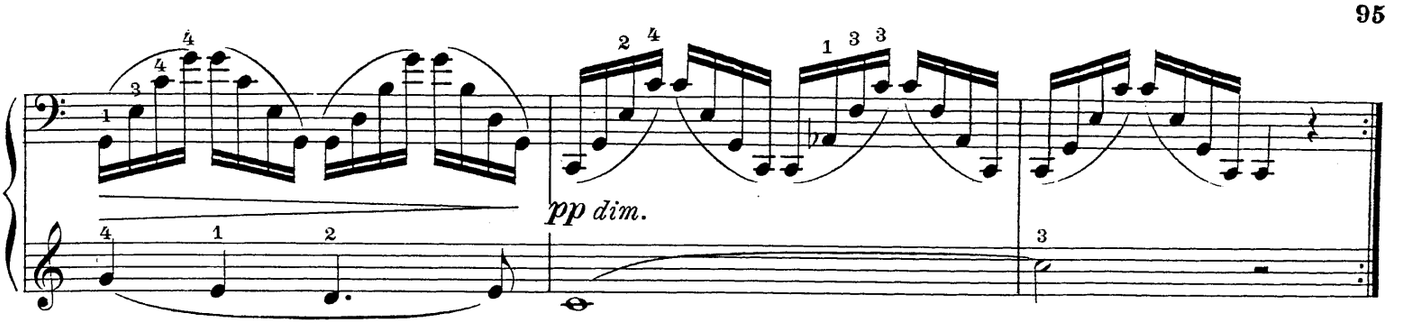
Strichveränderungen zu Nº 83.
Arcature variate in Nº 83.
Varied bowings in Nº 83.
Arqueadas variadas en Nº 83.

pp

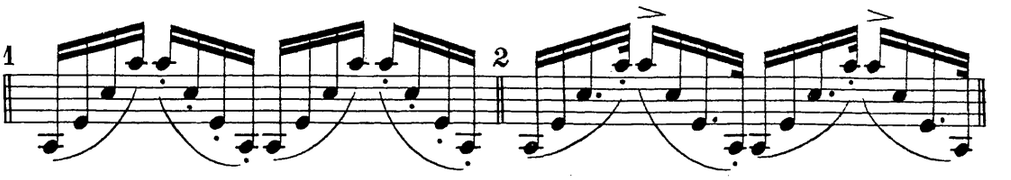
Arpeggio auf vier Saiten.



Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister.

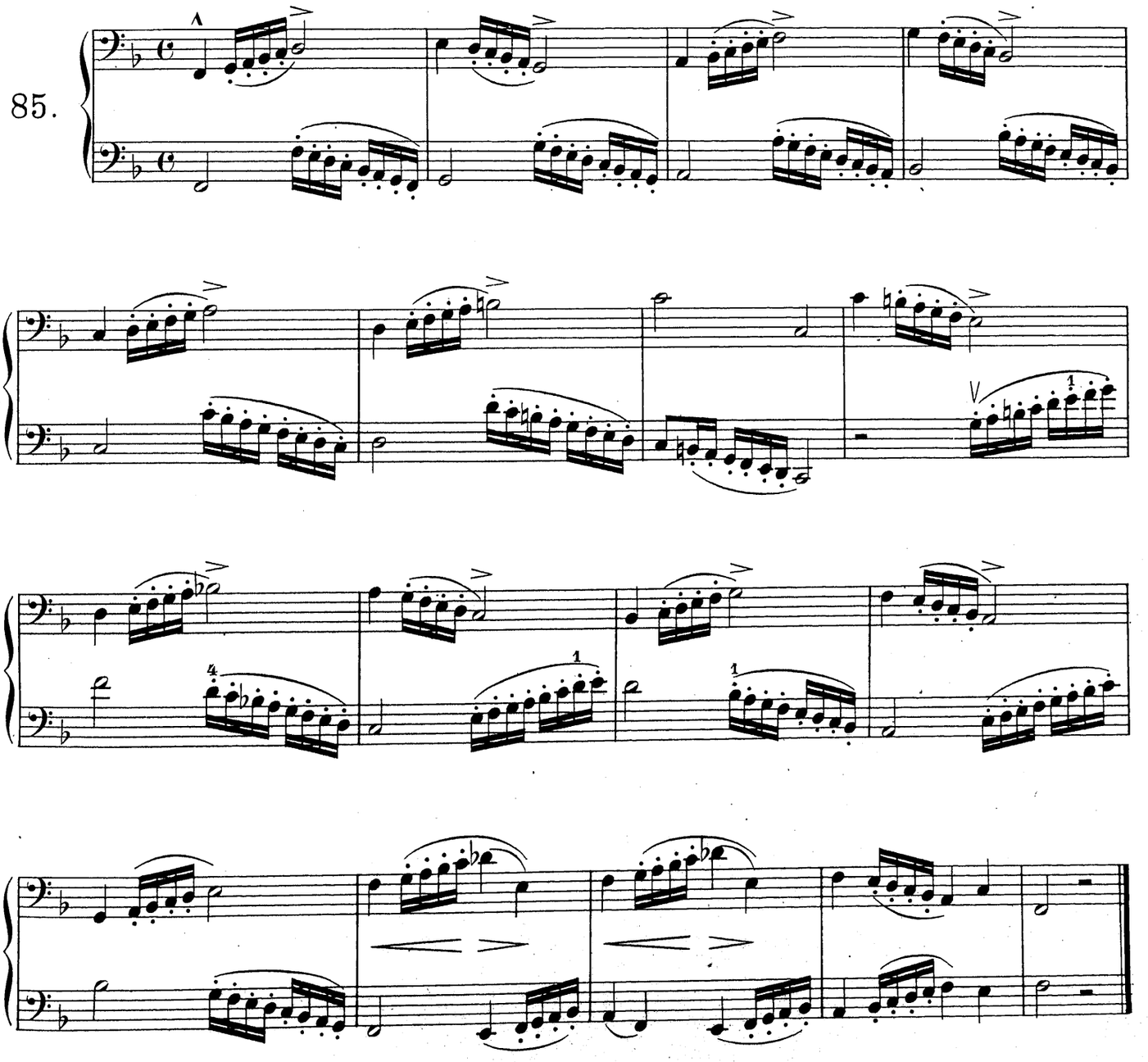


Strichveränderung zu Nº 84.
Arcatura variata in Nº 84.
Varied bowing in Nº 84.
Arqueada variada en Nº 84.

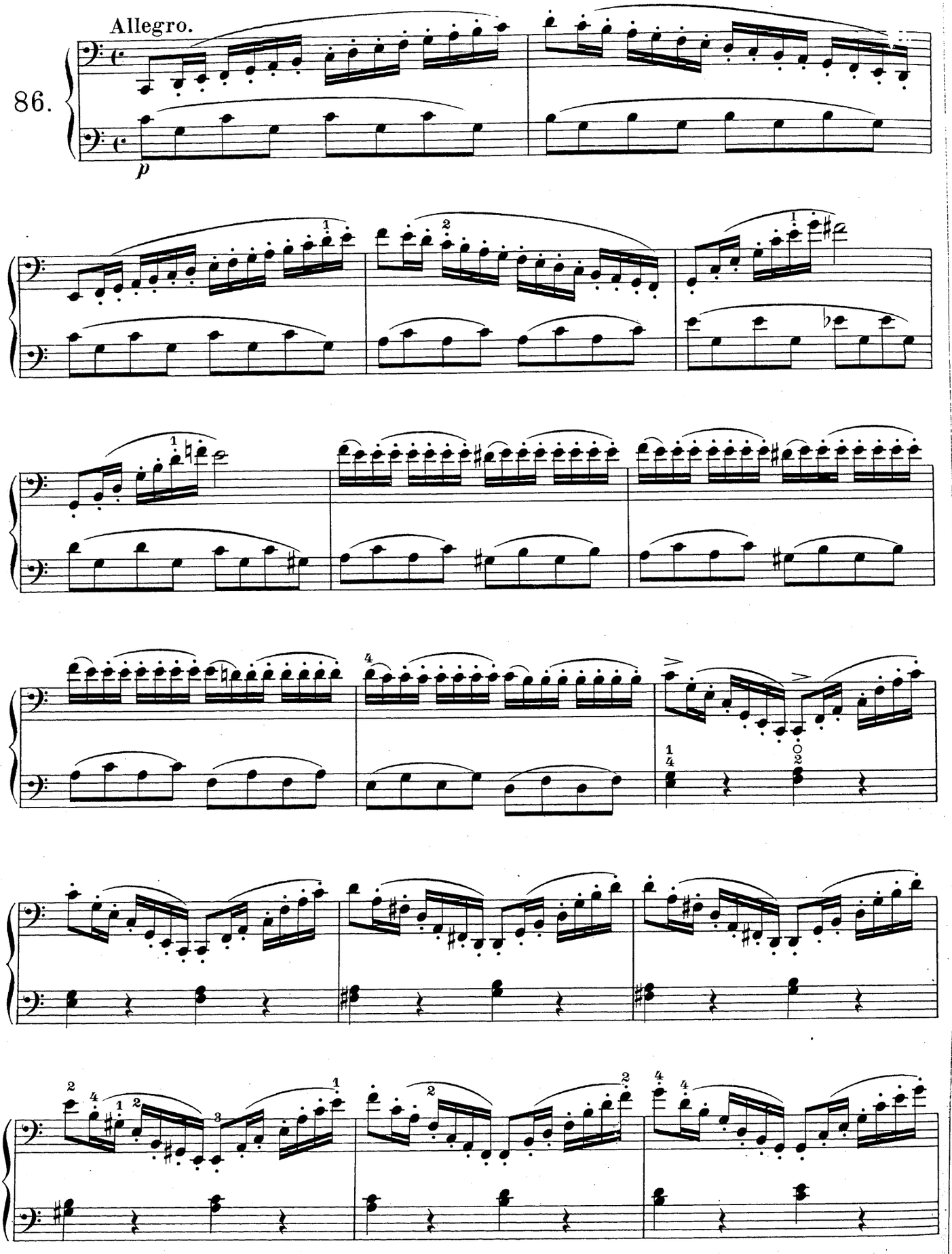


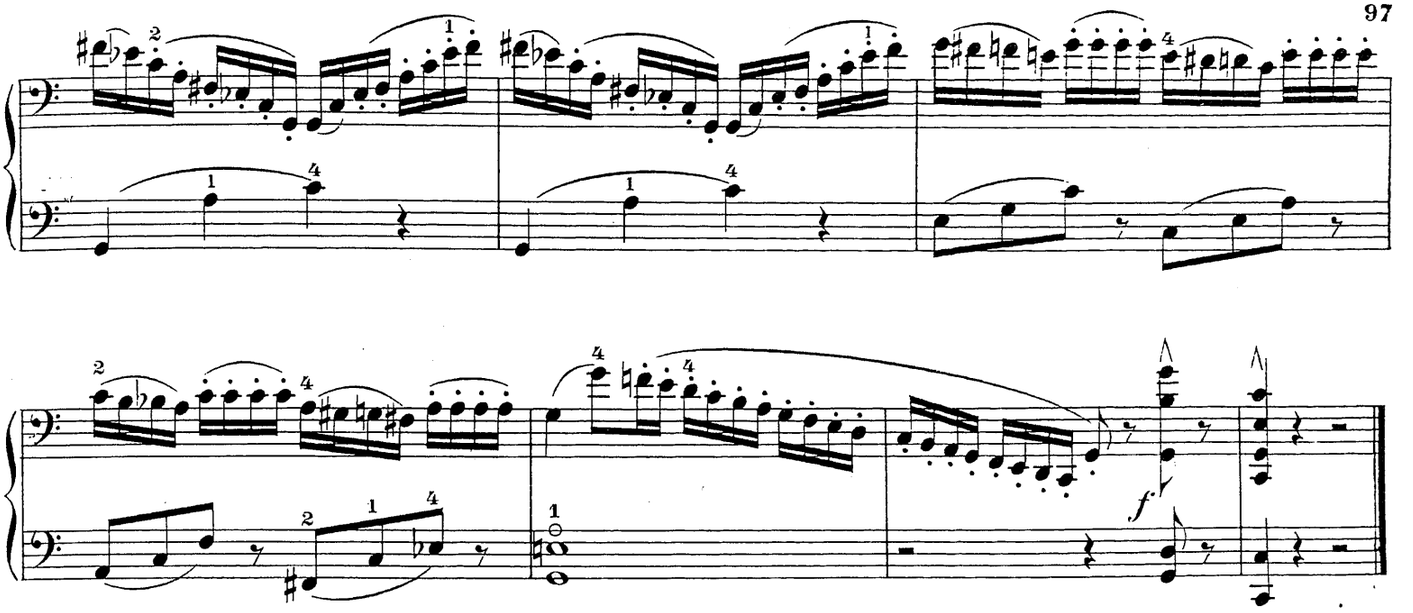
Staccato.

85.

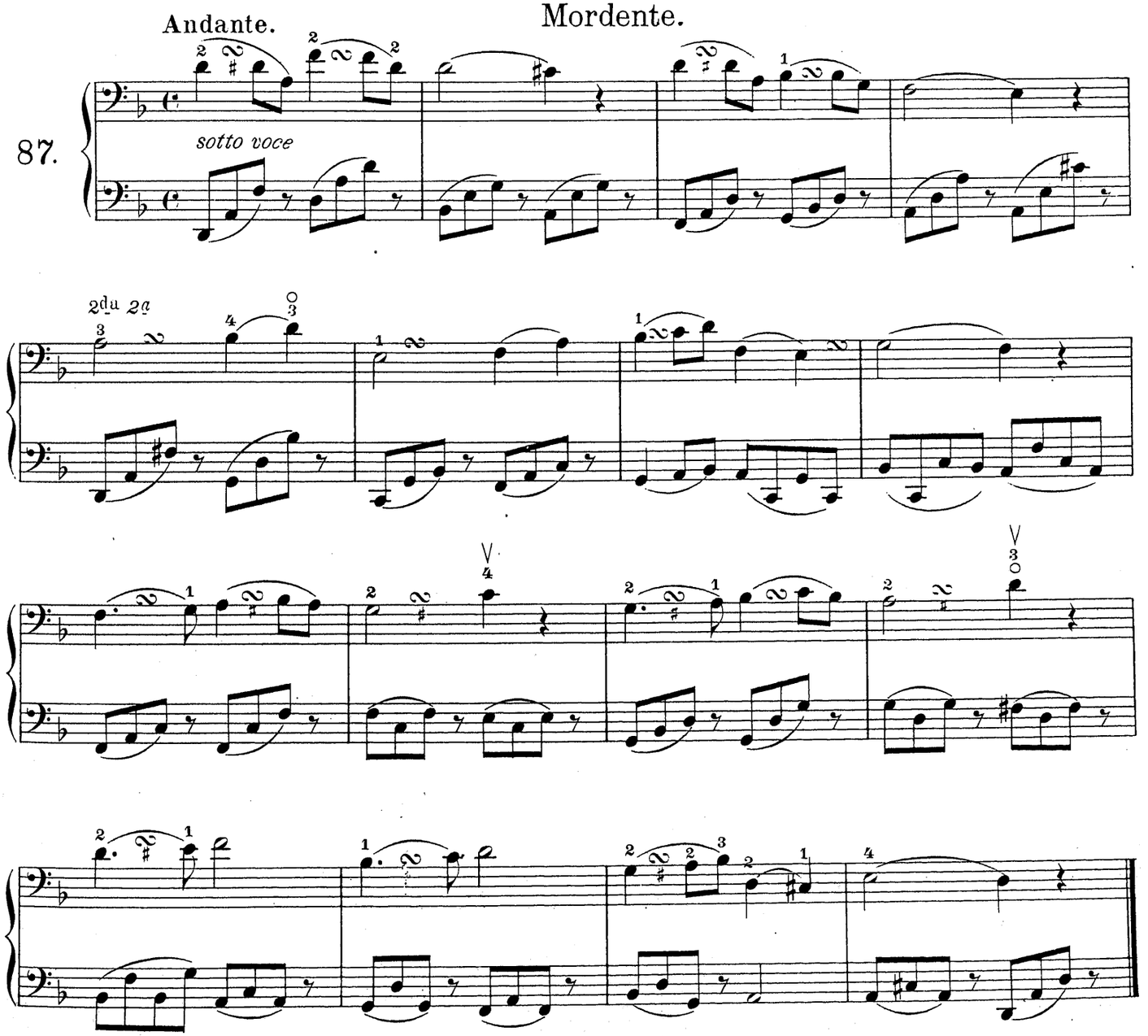


Etude im Staccato.





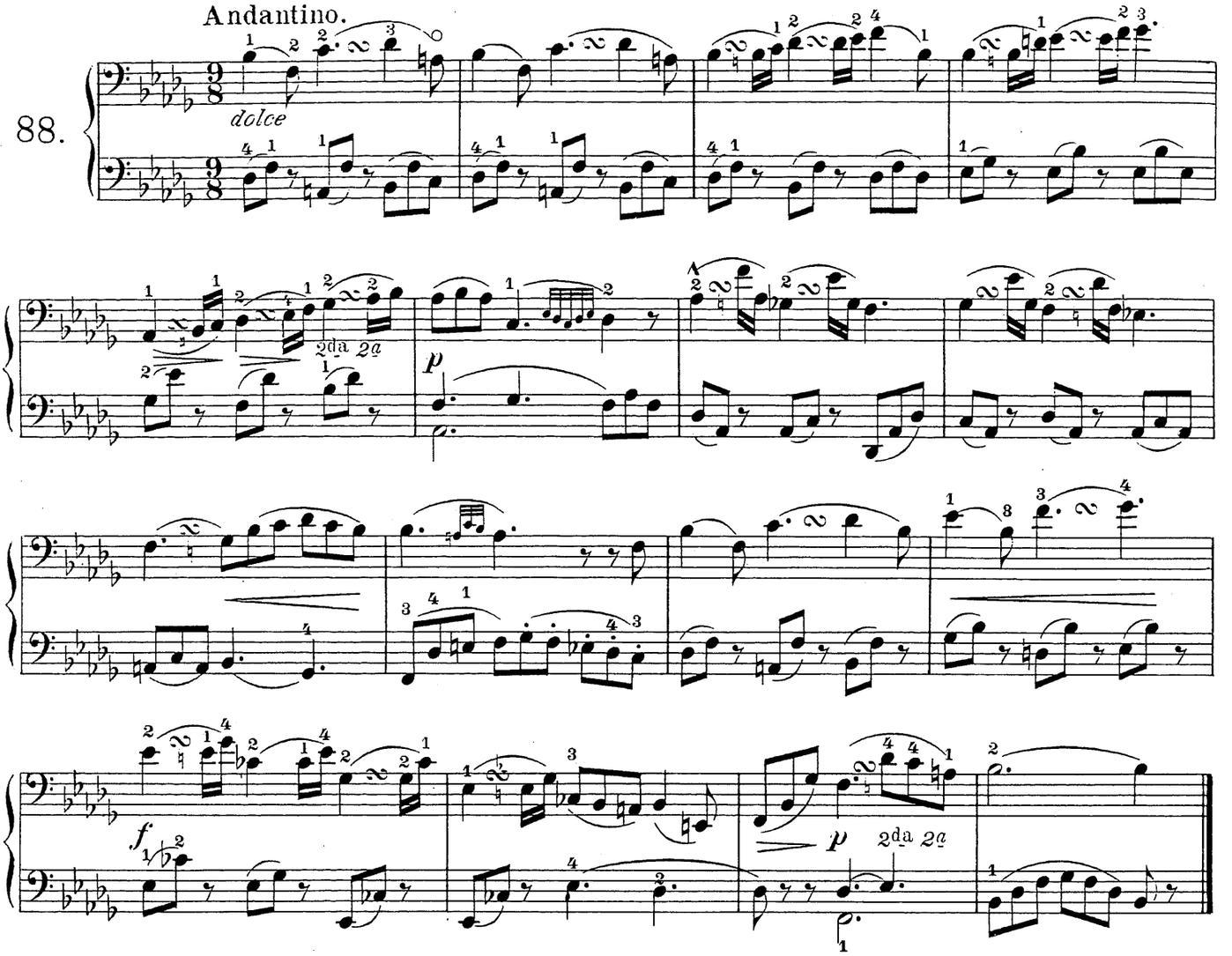
Doppelschlag. — The Turn.



B moll.

Andantino.

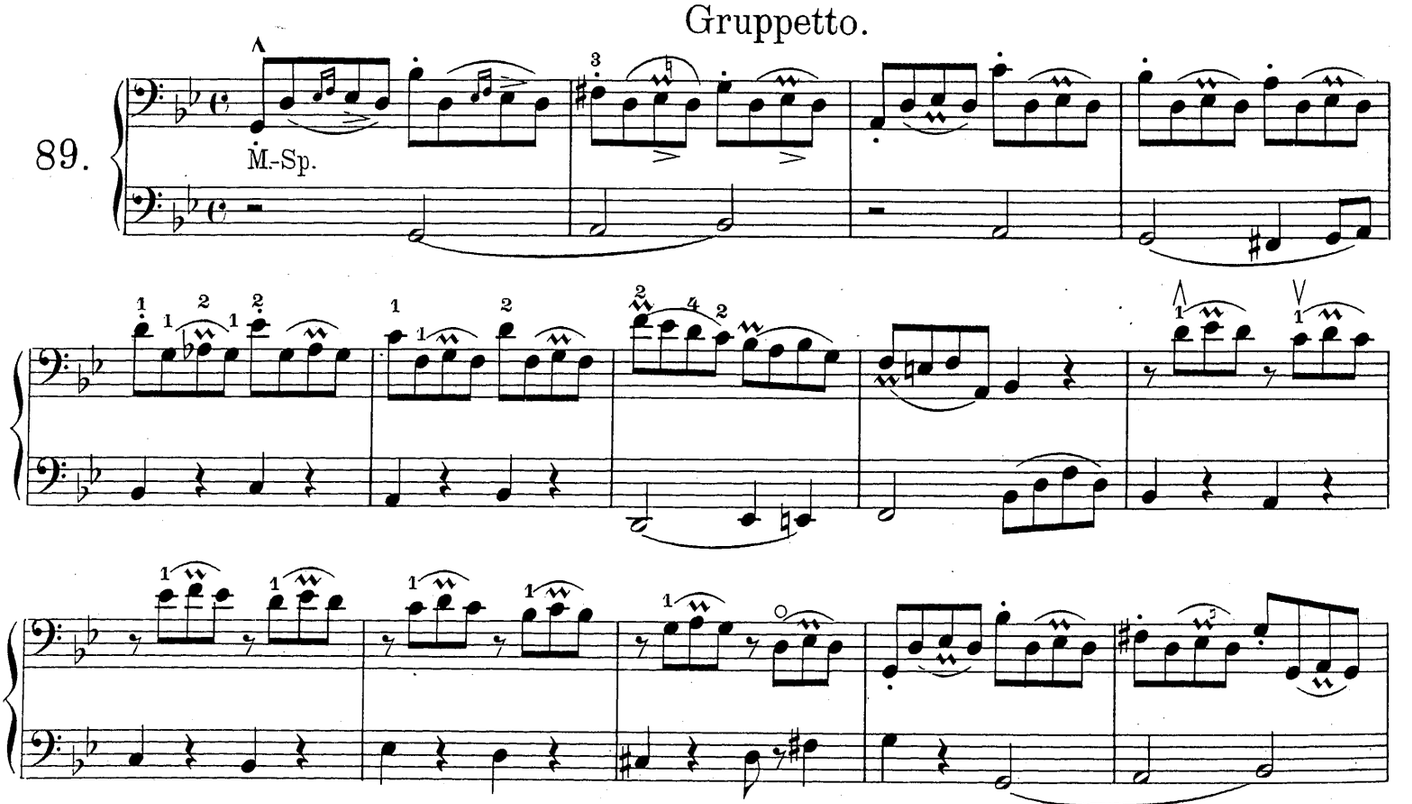
88.

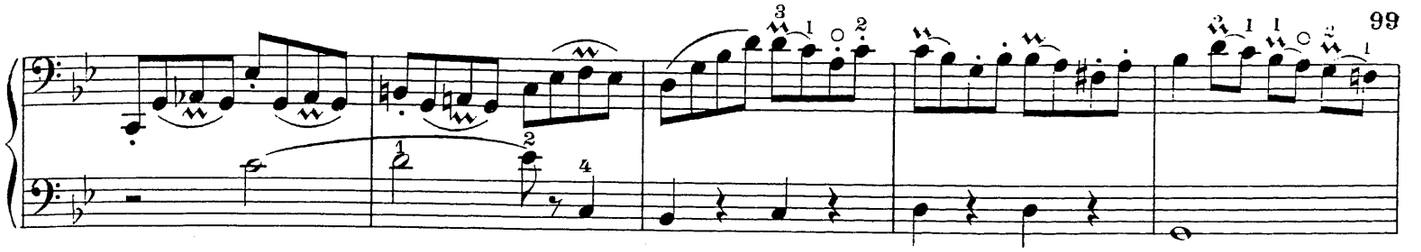


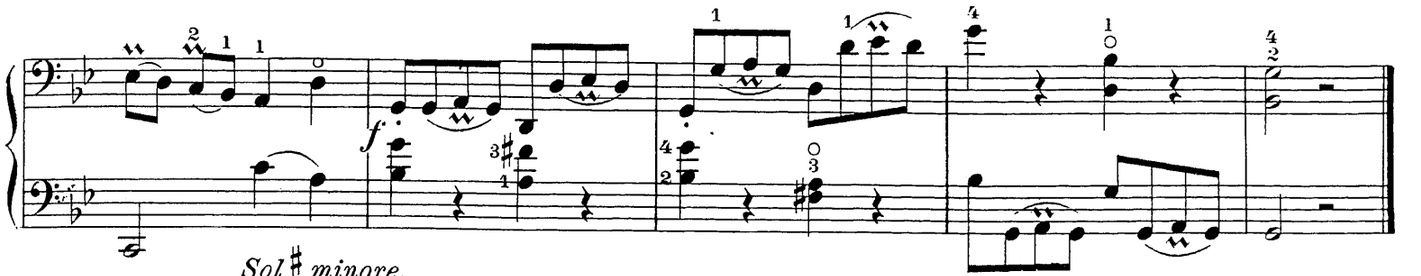
Schneller oder Pralltriller. — The Passing-Shake.

Gruppetto.

89.

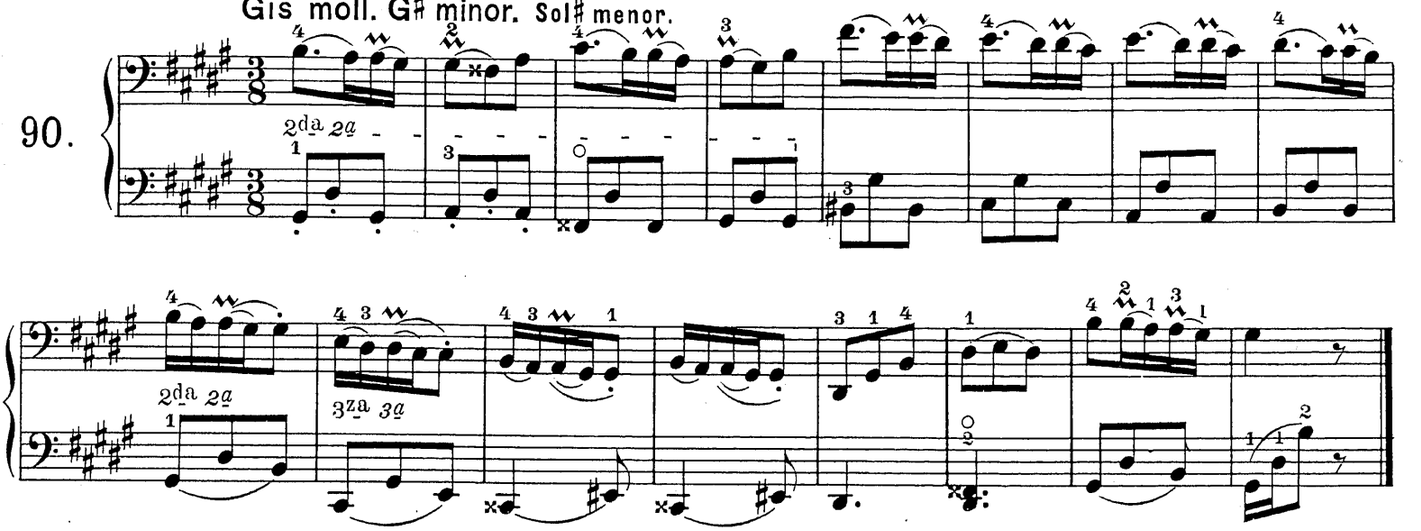






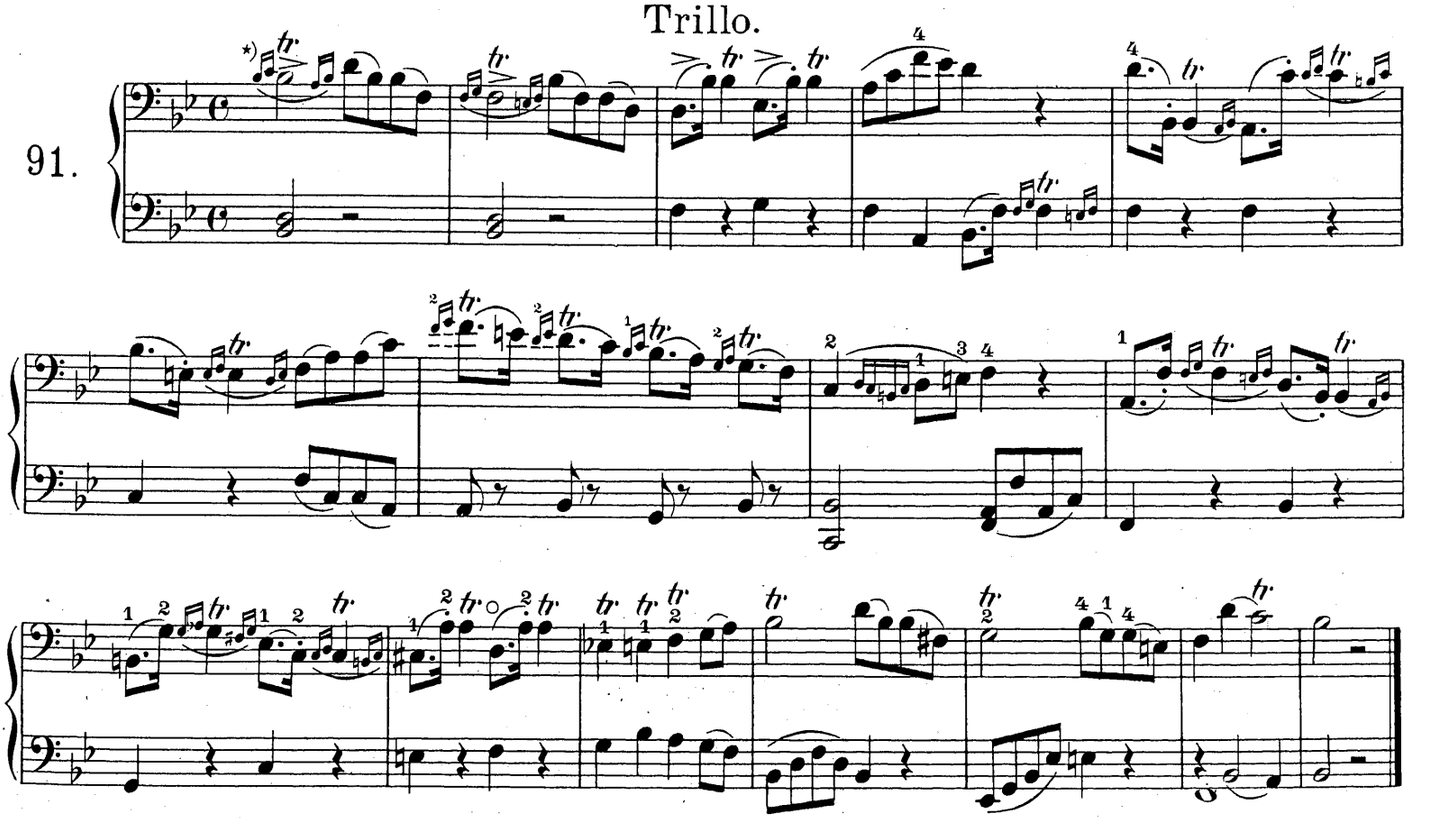
Sol♯ minore.
Gis moll. G♯ minor. Sol♯ menor.

90.



Triller. – Shake.
Trillo.

91.

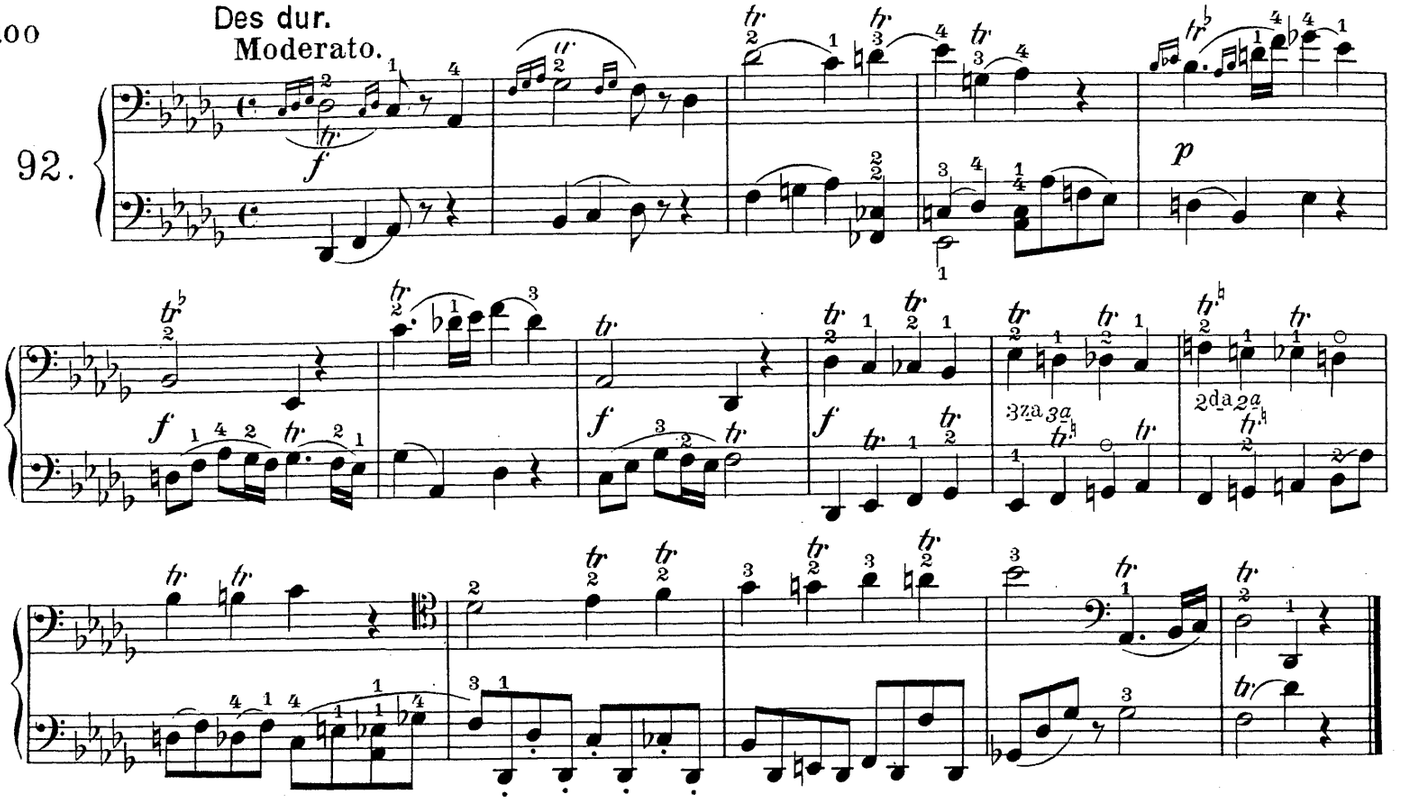


*) Die kleinen Noten vor der mit „*tr*“ bezeichneten Hauptnote geben in diesem und dem folgenden Beispiel die Ausführung des Trillers genau an.

Des dur.

Moderato.

92.

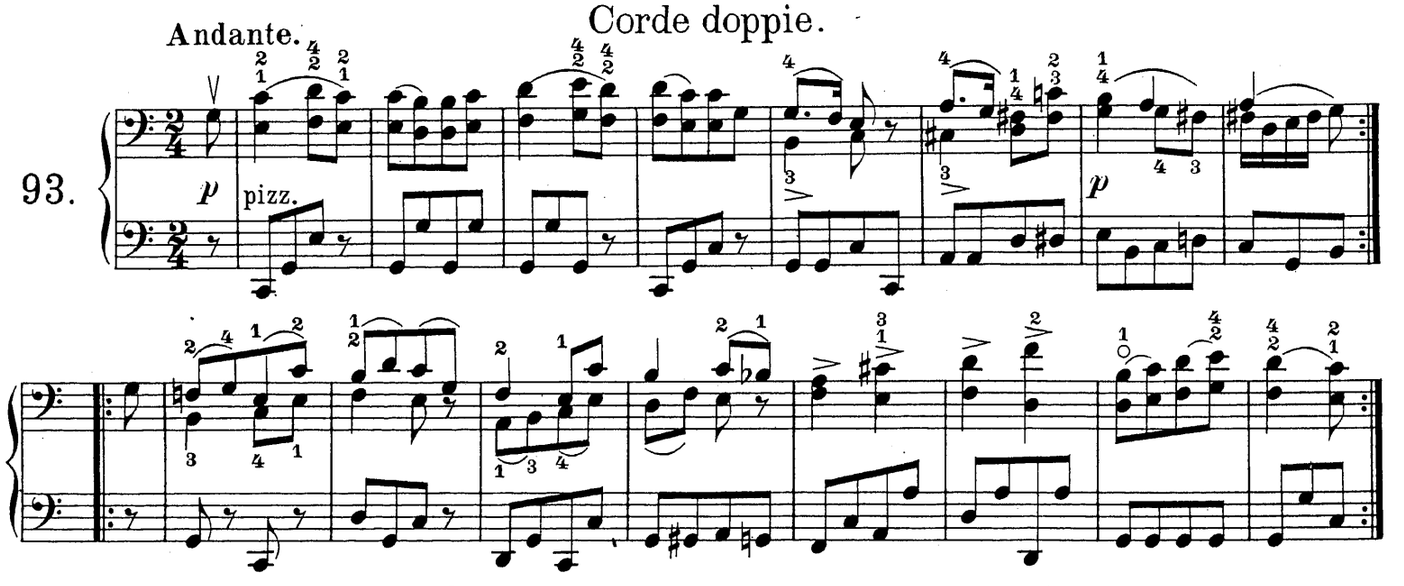


Doppelgriffe. — Double Stops.

Corde doppie.

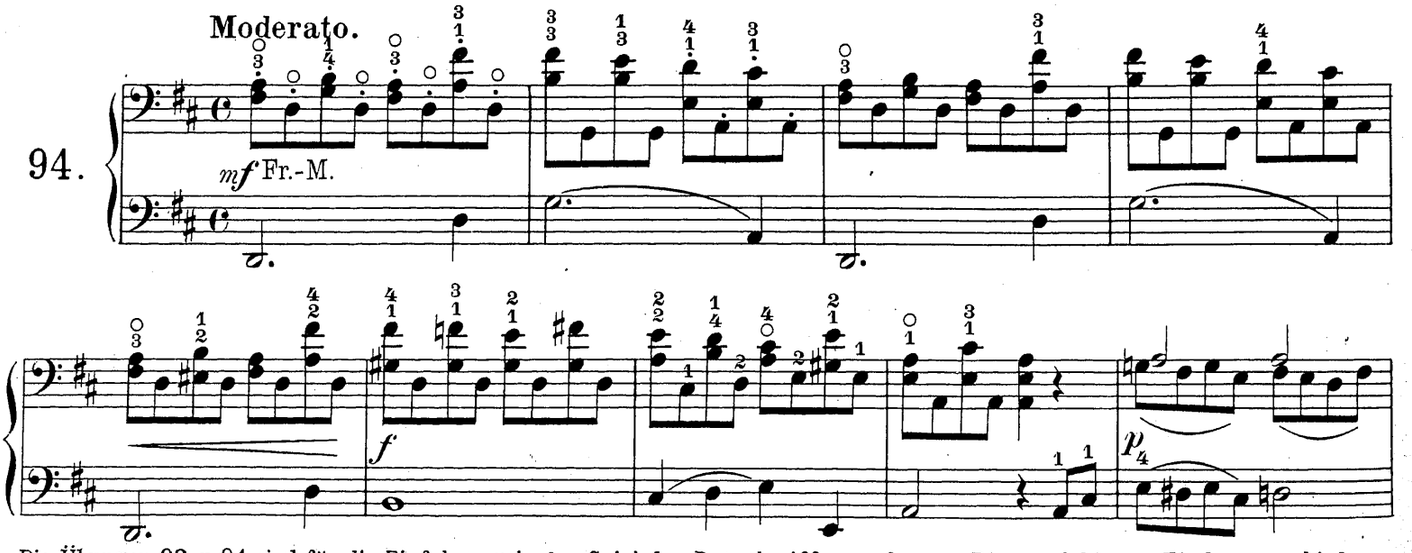
Andante.

93.



Moderato.

94.



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

2da 2a

cresc.

p

f

p

Fine.

sf

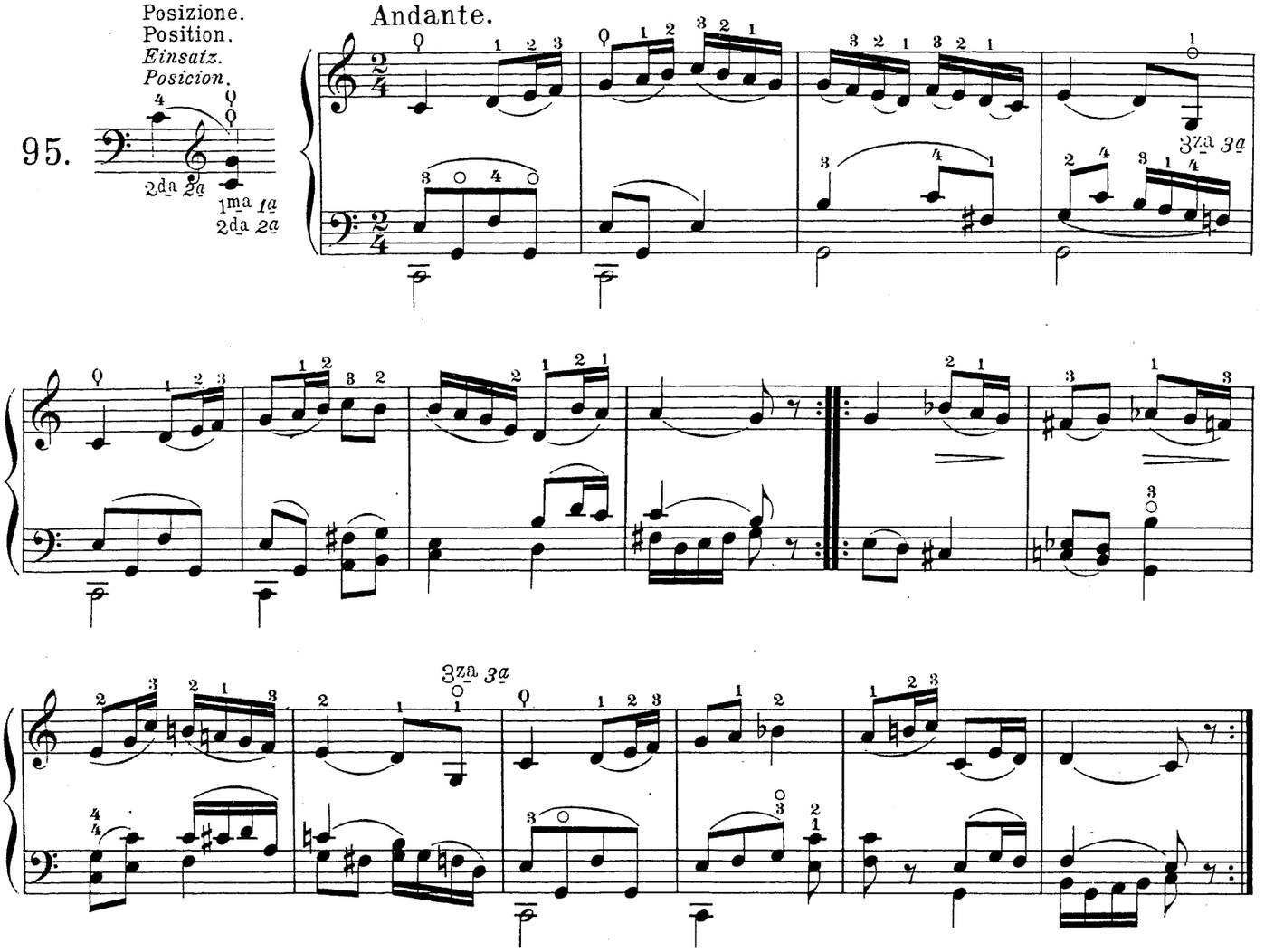
p

D. C.

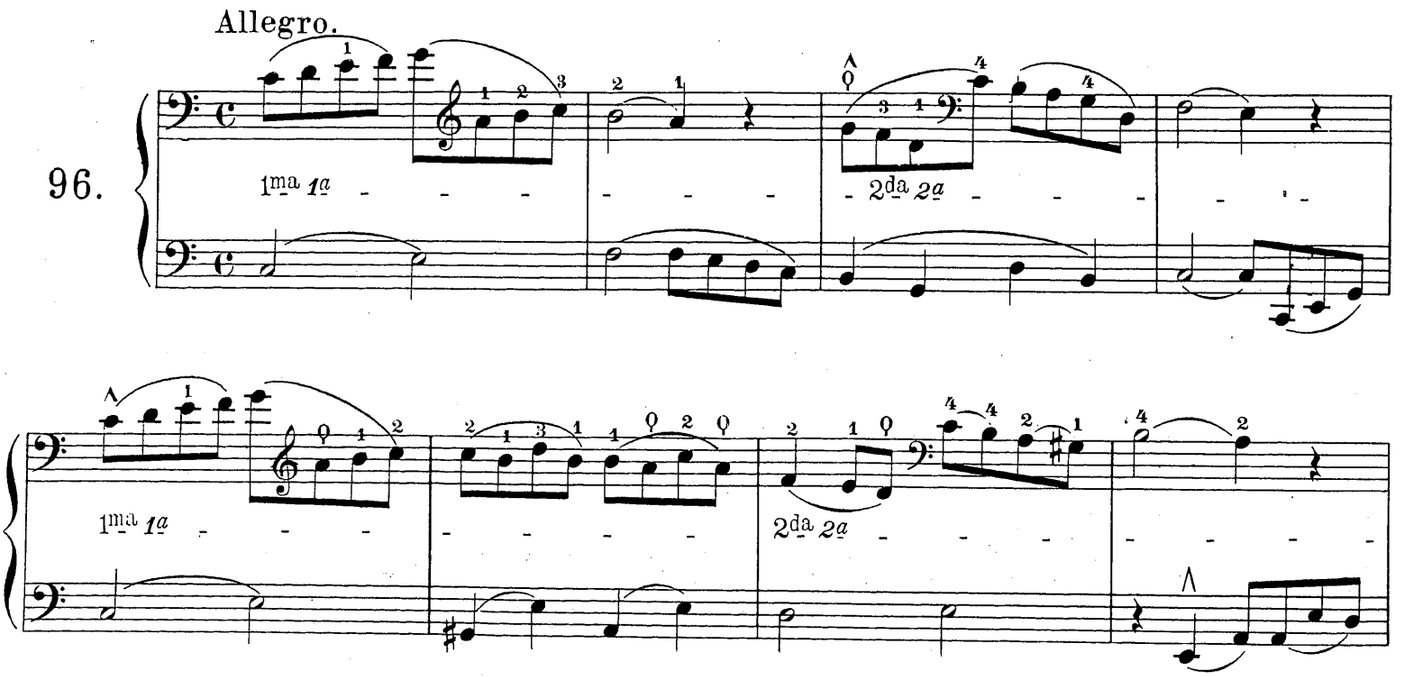
Einsatz mit dem Daumen.

Posizione.
Position.
Einsatz.
Posicion.

95. Andante.



96. Allegro.



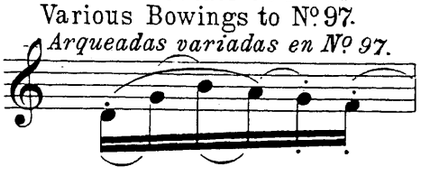
Der nach vorliegender Neu-Ausgabe dieser Schule unterrichtende Lehrer gebe dem Schüler erst № 97 und dann № 95 u. 96.

97.

Scherzando.

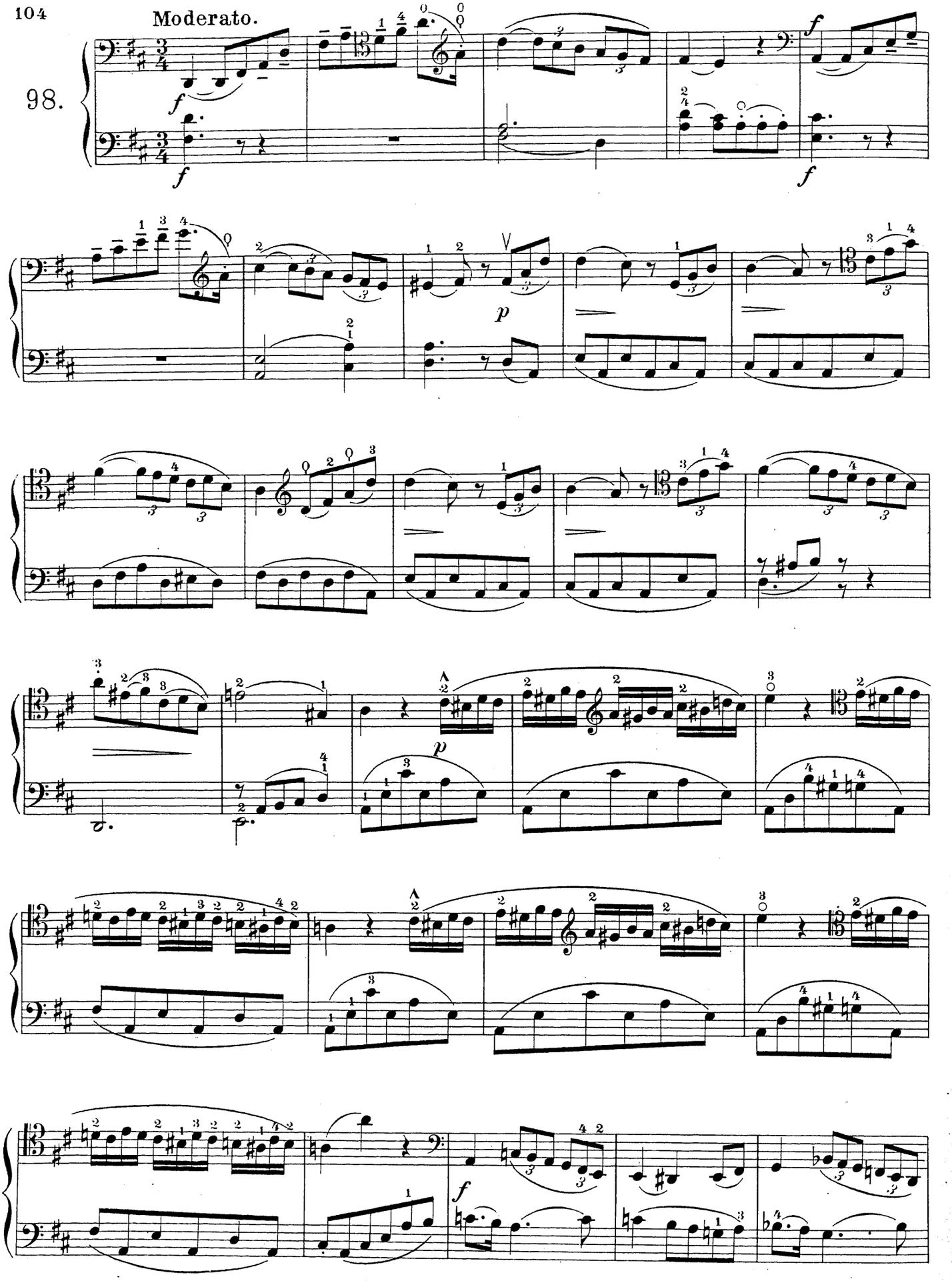
pizz.

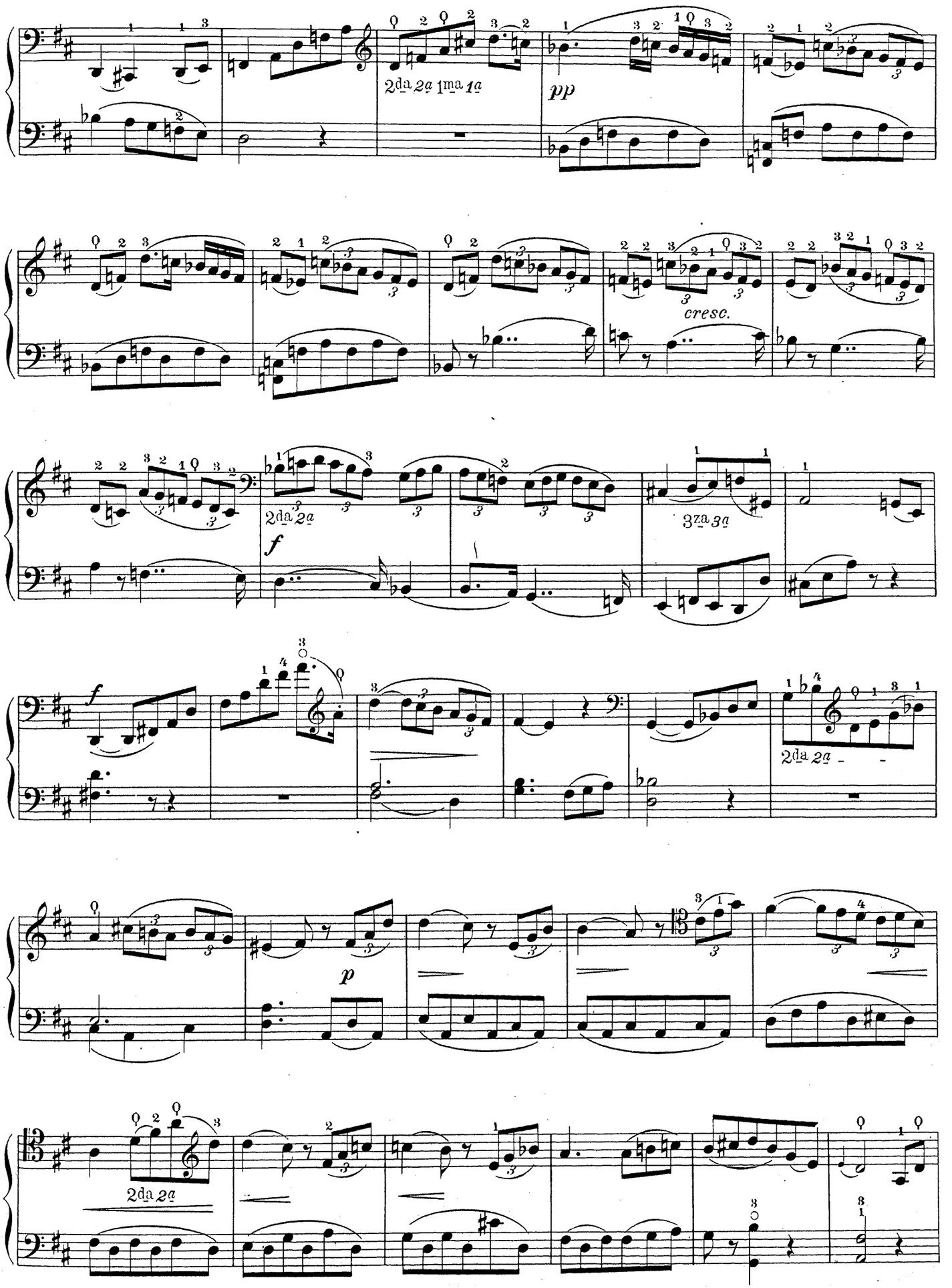
Mehrere Stricharten zu № 97.
Arcature variate in № 97.
Various Bowings to № 97.
Arqueadas variadas en № 97.

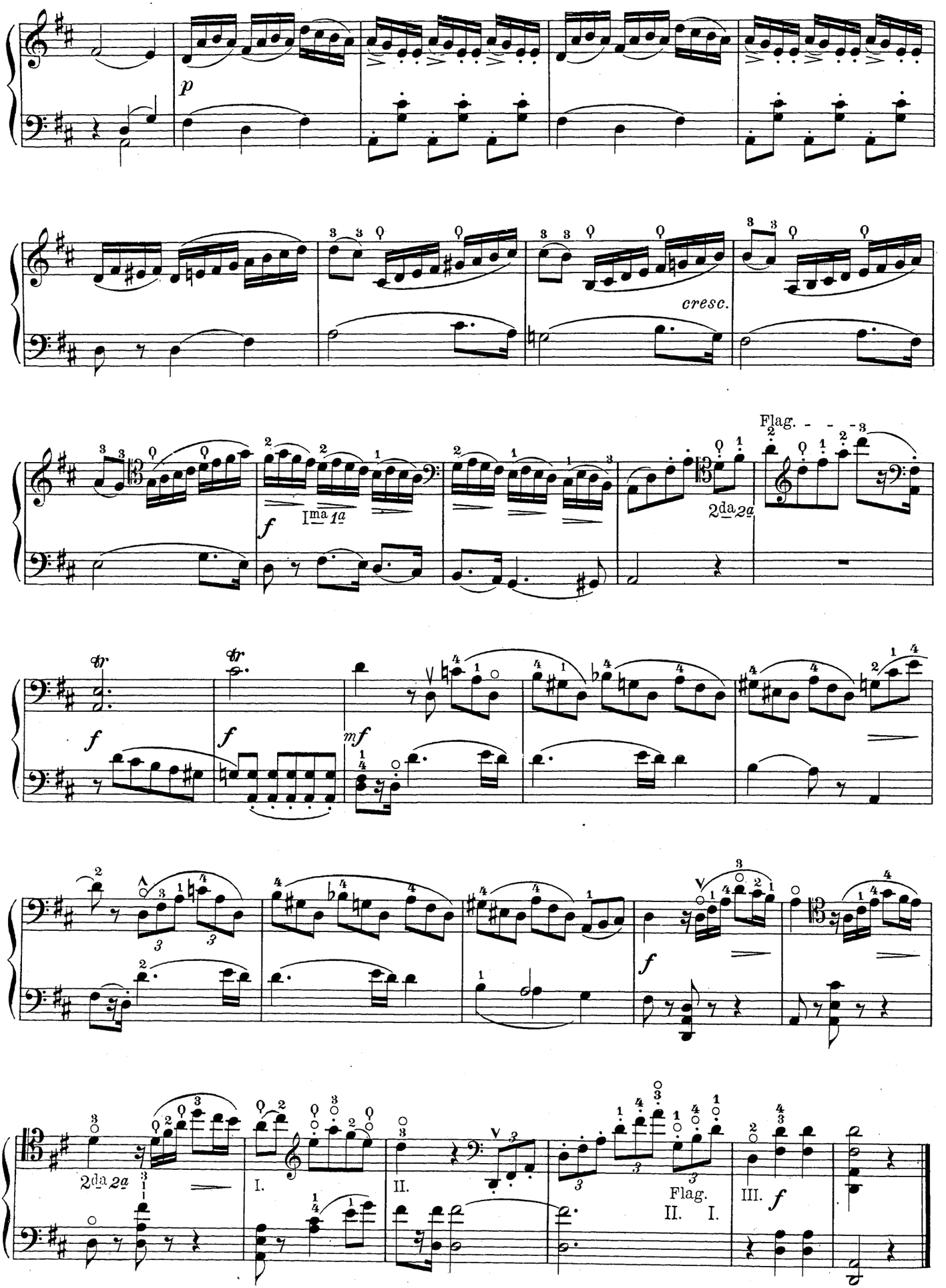


98.

Moderato.

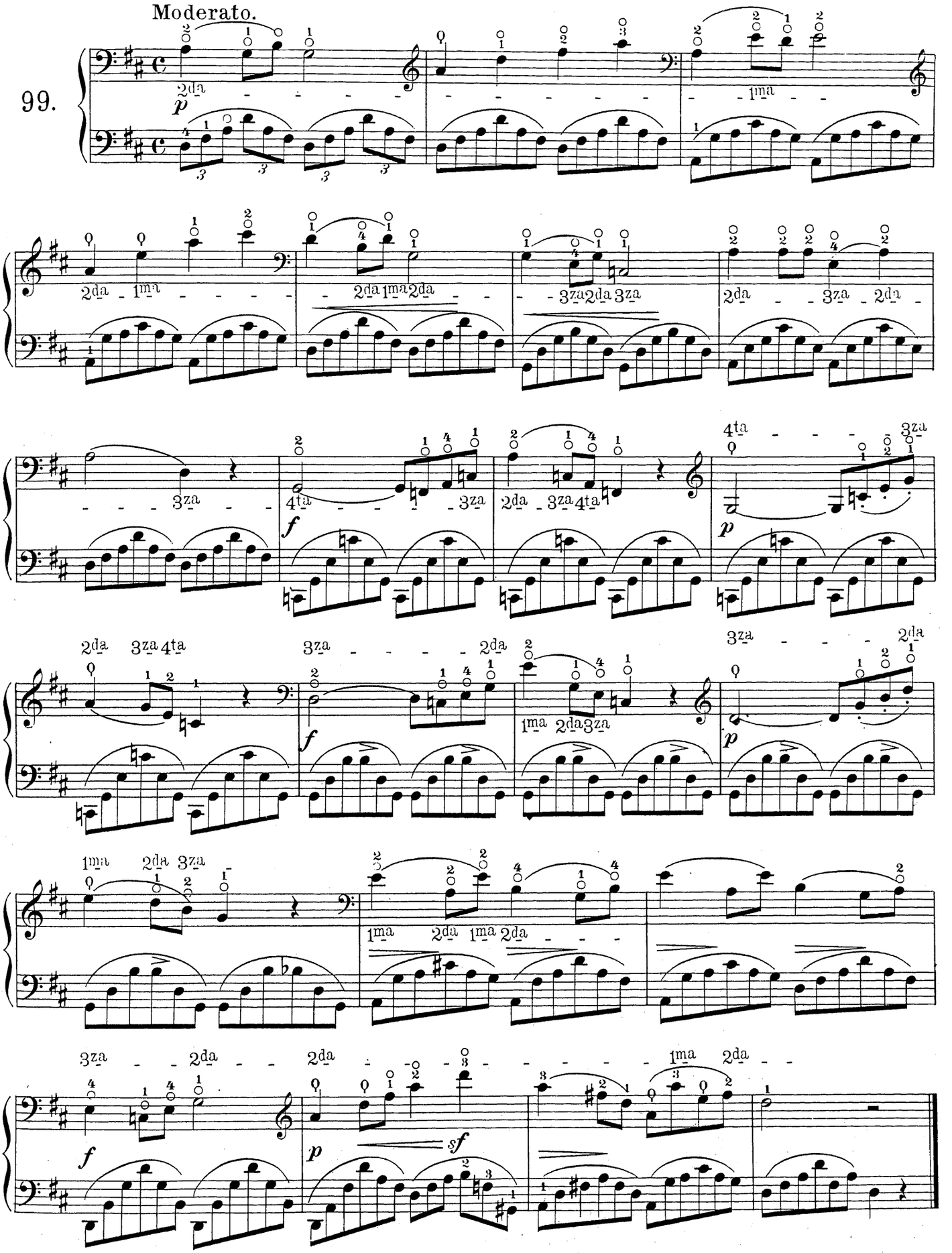



2da 2a 1ma 1a
pp
cresc.
2da 2a
f
3za 3a
f
2da 2a
p
2da 2a


p
cresc.
Flag.
Ima 1a
2da 2a
f
mf
2da 2a
I.
II.
Flag.
II. I.
III.

Flageolet.

99.

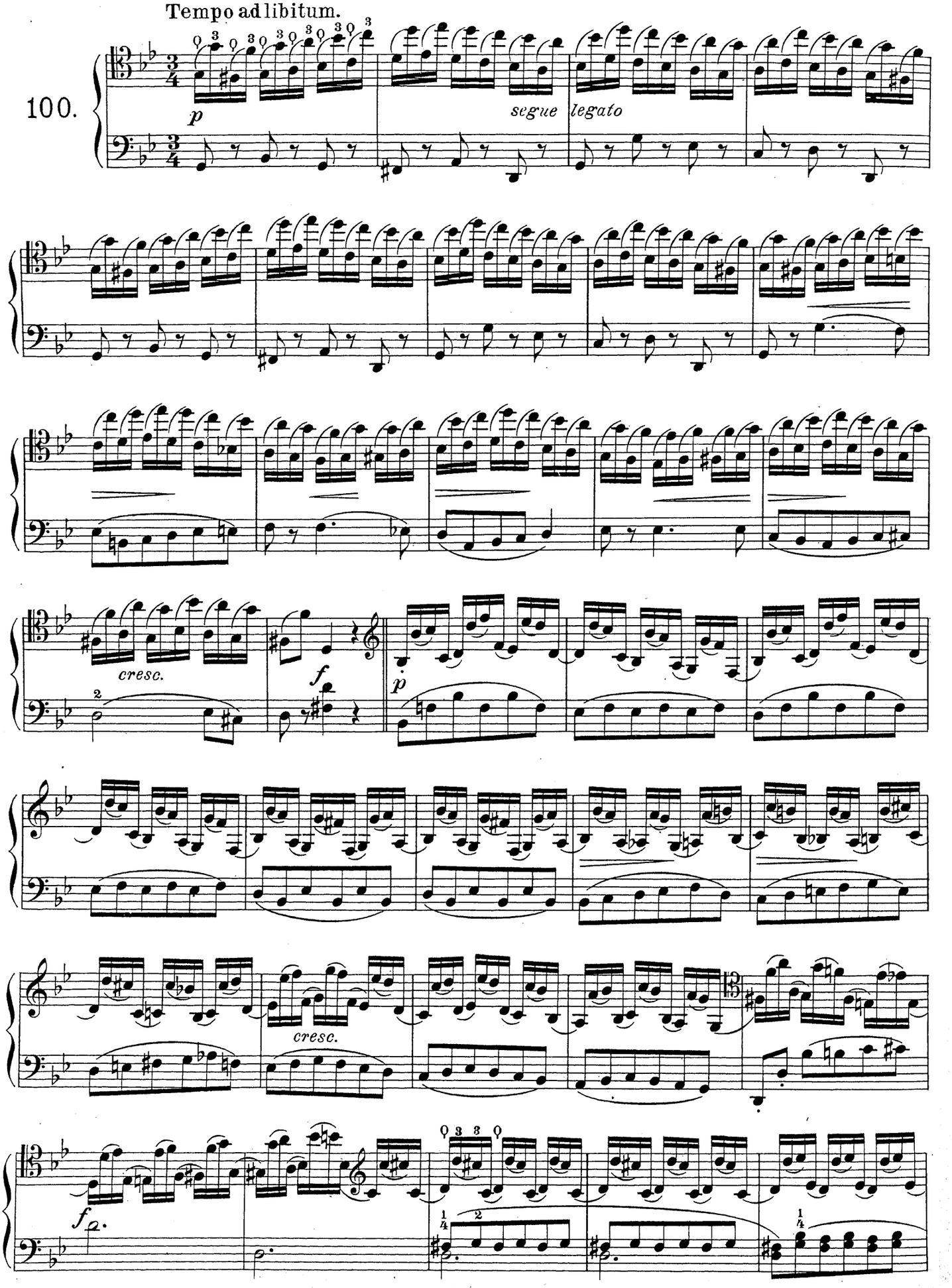


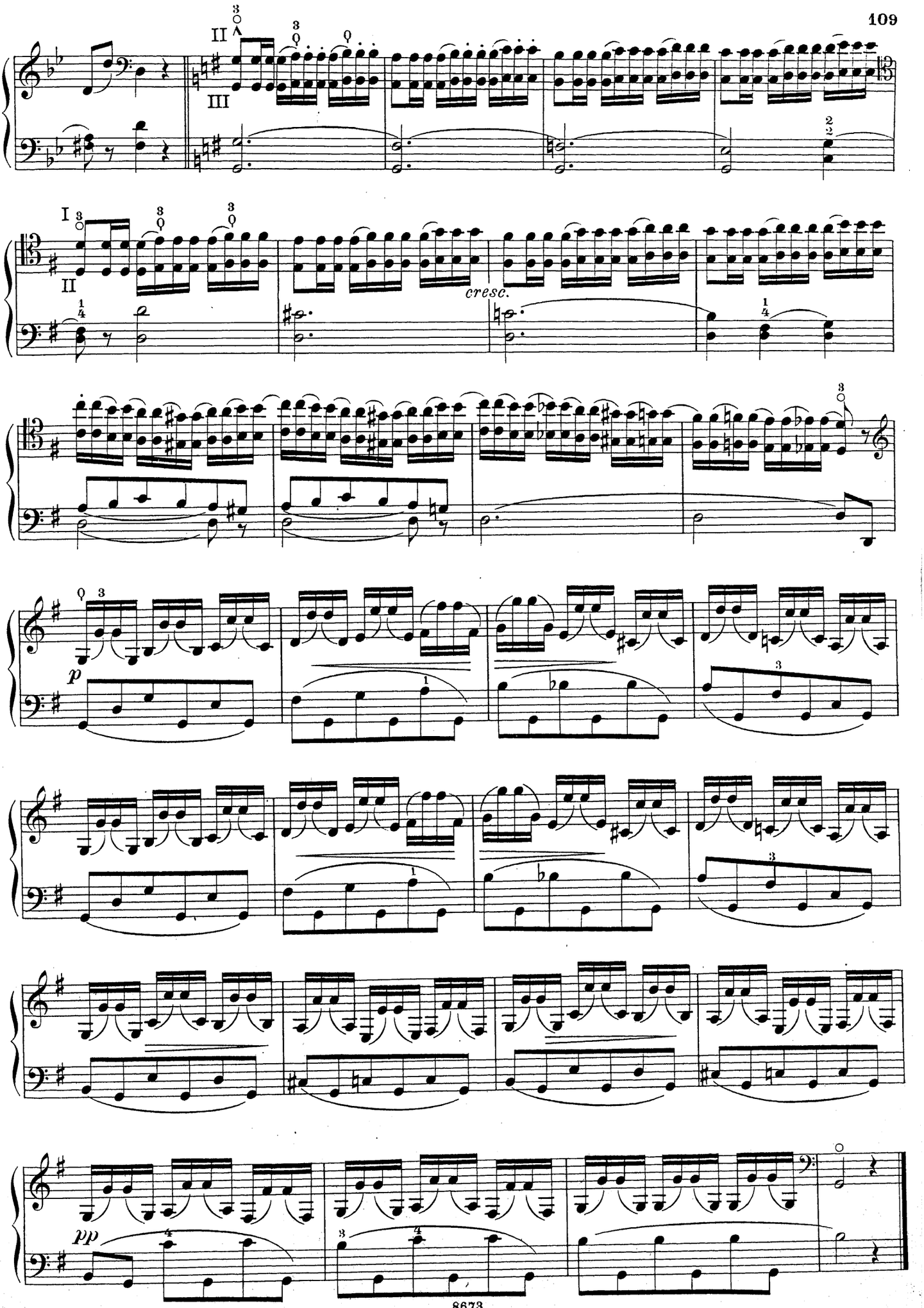
Sehr gute Flageolet-Etuden finden sich auch in dem bereits empfohlenen 2ten Heft von Battanchon Op. 7.

Etude in Octaven.

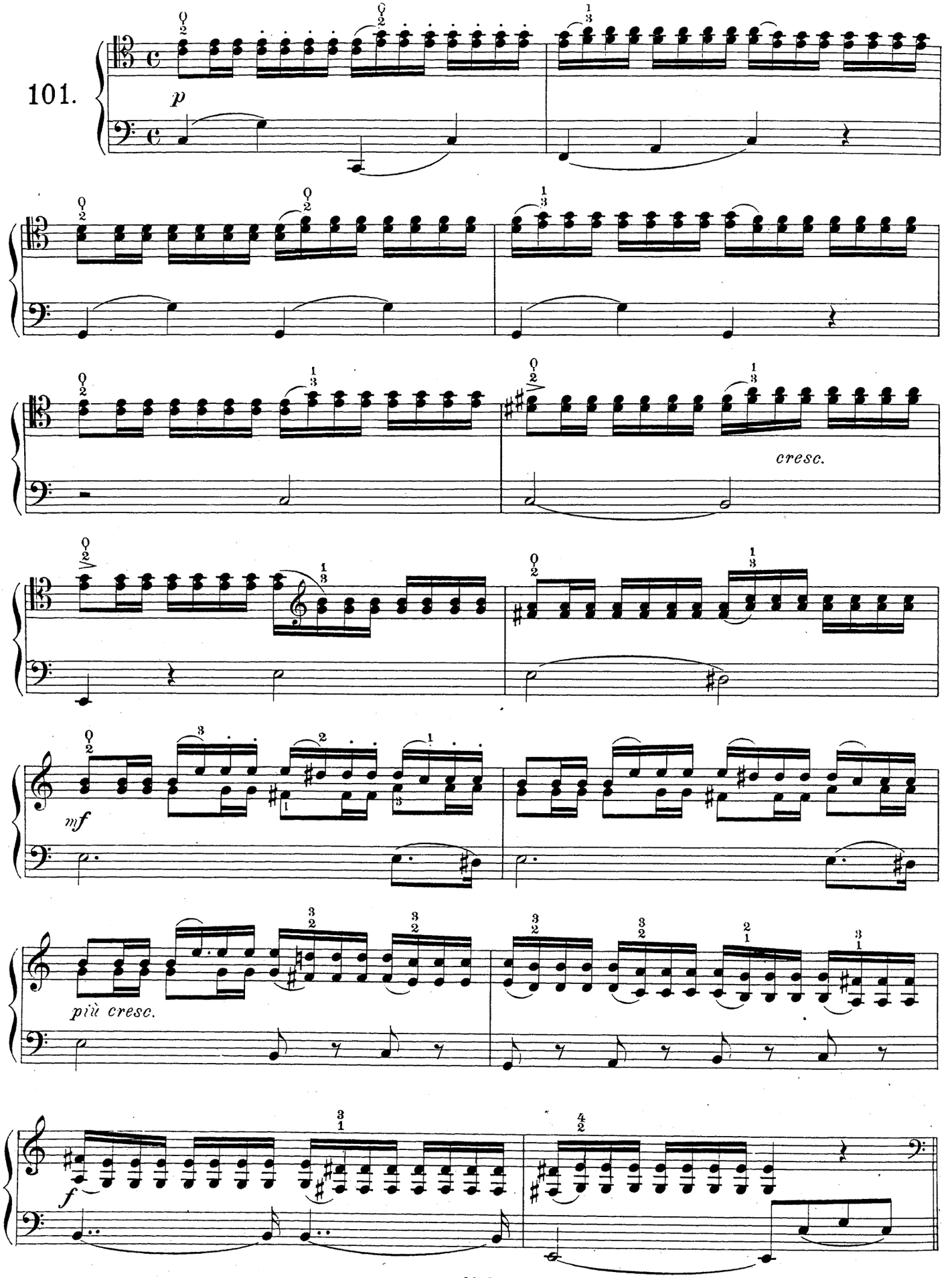
Tempo ad libitum.

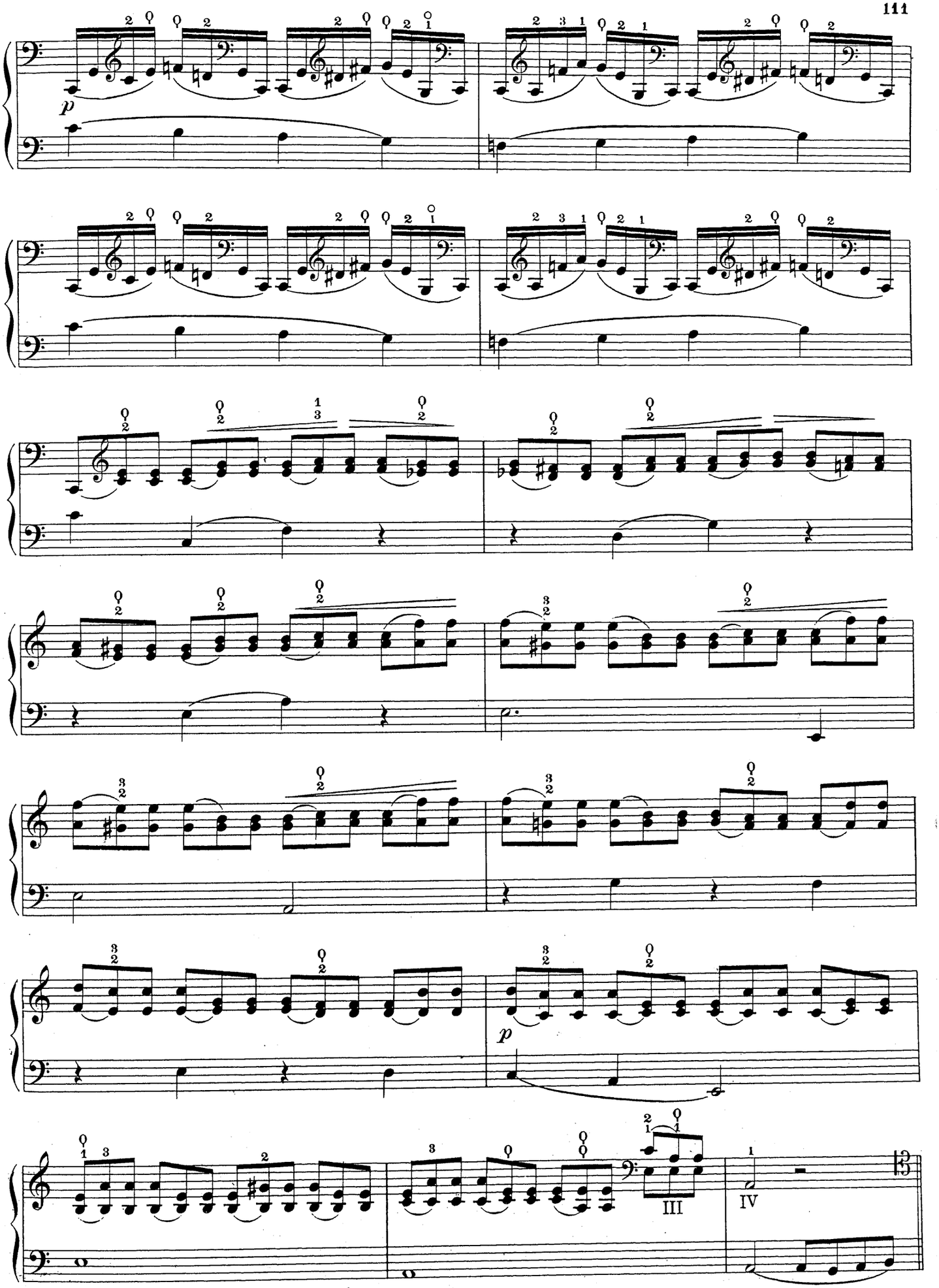
100.

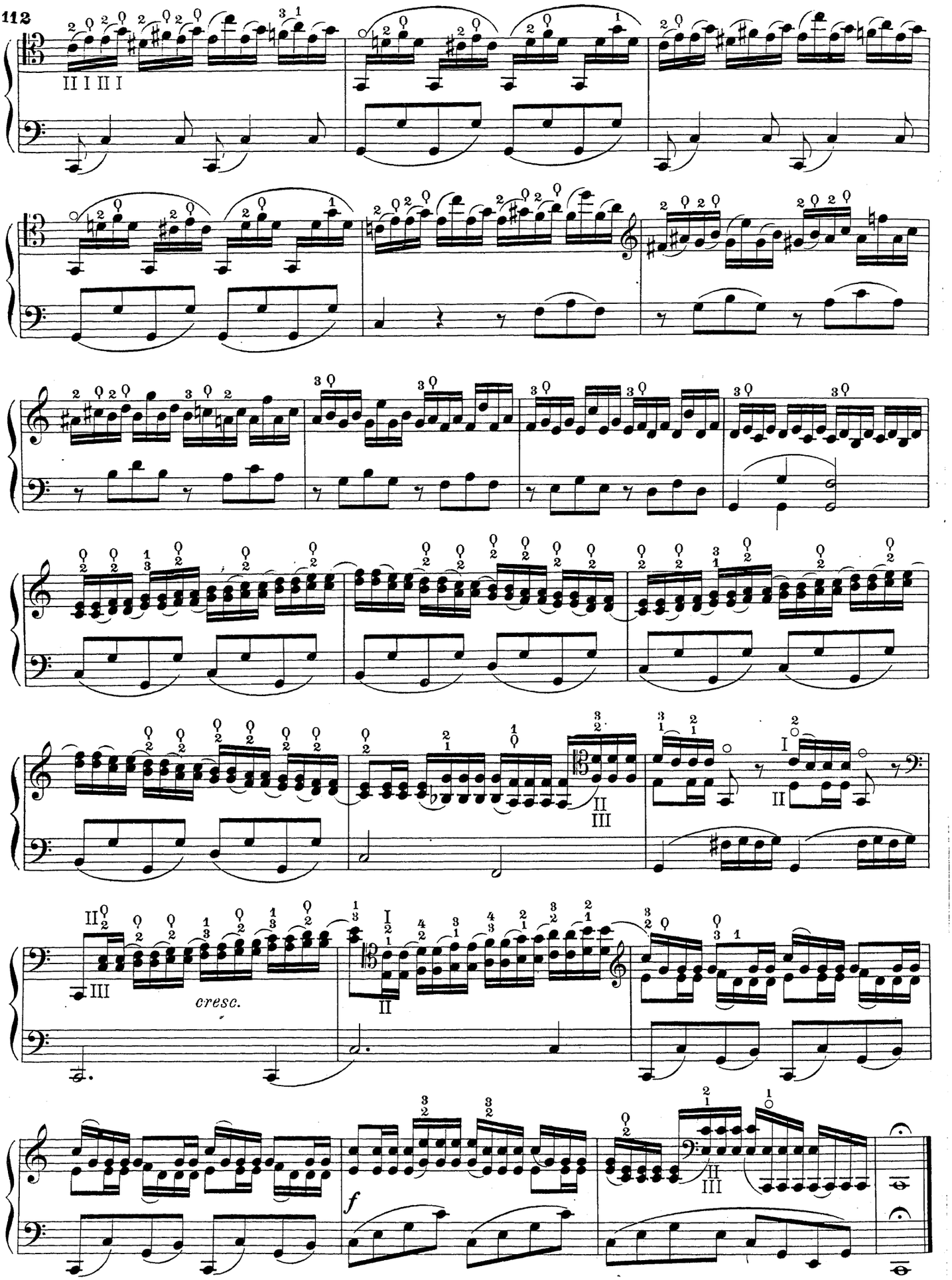



II
III
I
II
cresc.
p
pp

Etude in Terzen und Sexten.




p
III
IV
p



Druck C. G. Röder, Leipzig.