

VIOLONCELLSPIEL
VON
ALEXANDER.

HELSINGIN KONSERVATORION KÄSIKIRJASTO
HELSINGFORS KONSERVATORIUMS HANDBIBLIOTEK

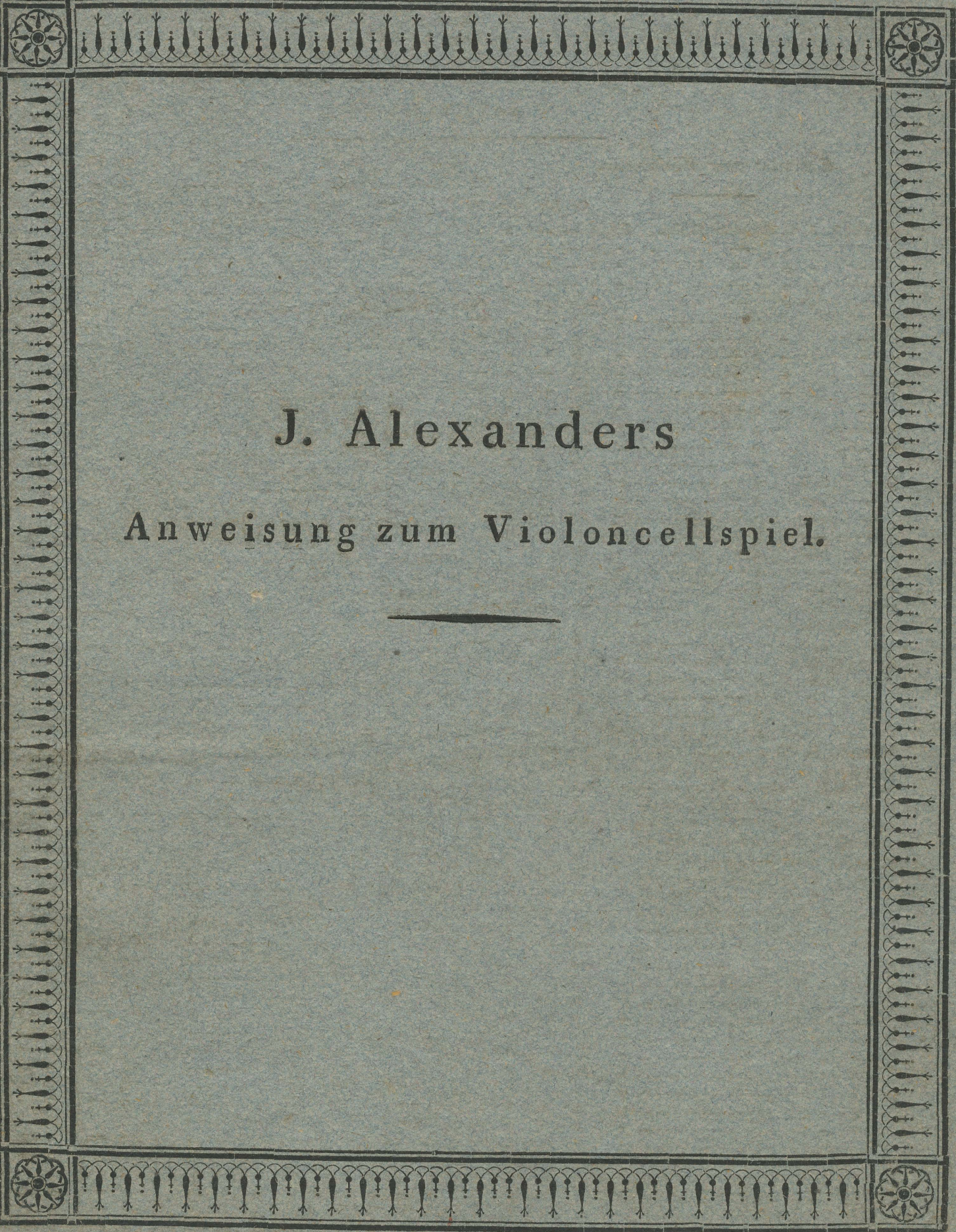
Osasto } L N:o 19
Avdelning }

Alexander
Anweisung zum Cellospiel.

Fredric Wilhelm
Favorin

No 1819.

D. Stahl.



J. Alexanders
Anweisung zum Violoncellspiel.

Musik für das Violoncell
welche bey
Breitkopf und Härtel in Leipzig
zu haben ist.

Concertos pour Violoncelle.

	Op. Liv.	thr. gr.
Arnold, J. G. Concerto G dur. No 1	1	2 16
— — — — — F moll	2	2 16
— — — — — Es dur	3	2 16
— — — — — D dur	4	2 16
Boccherini, C. 1 Conc.	1	1 —
— — — — — 1 —	2	1 —
— — — — — 1 —	3	1 —
— — — — — 1 —	4	1 —
— — — — — 1 —	34	1 16
— — — — — 1 —	37	1 16
Bohrer, 1 —	8	2 —
Braun, 1 —	4	1 4
— 1 —	4	2 1 4
Breval, J. B. 1 —	14	1 12
— — — — — 1 —	17	1 12
— — — — — 1 —	20	1 12
— — — — — 1 —	22	1 12
— — — — — 1 —	24	1 12
— — — — — 1 —	26	1 12
— — — — — 1 —	35	1 12
Danzi, F. 1 — Adur.	1	2 6
Delamarre, J. Air varié av. acc. de l'Orch.	4	1 —
Duport, L. 1 Conc.	1	1 12
— — — — — 1 —	2	1 12
— — — — — 1 —	3	1 12
— — — — — 1 —	4	1 12
Fenzi, 1 —	2	2 8
Hänsel, P. Thème varié av Orch.	12	1 —
Häusler, E. Conc.	22	1 8
Haydn, J. —	101	1 16
Hemmerlein, C. J. 1 Conc.	1	1 16
Husdesforges, Conc. (Ddur.)	12	2 —
Kraft, A. Conc. C dur.	4	2 —
Kriegk, 1 —	2	1 8
— 1 —	3	2 —
— 1 —	4	1 16
Metke, A. E. Conc. C dur.	3	2 8
Münzberger, J. 2 ^{me} Conc.	34	2 —
— — — — — 3 ^{me} —	—	2 6
Neubauer, Fr. 1 —	—	1 8
Pleyel, 1 Conc.	—	1 12
— 1 —	1	1 16
— 1 —	2	1 16
— 1 —	26	1 12
— 1 —	26	1 11
— 1 —	31	1 8
Reicha, J. 1 —	2	1 20
— — — — — 1 —	2	2 1 20
— — — — — 1 —	2	3 1 20
— — — — — 1 —	4	1 2 —
Romberg, B. Conc. Bdur. No 1	1	2 6
— — — — — Ddur.	2	3 2 6
— — — — — Cdur.	3	6 2 6
— — — — — Fmoll.	4	7 2 6
— — — — — Fantaisie av. Orch.	10	1 —

	Op. Liv.	thr. gr.
Schönebeck, 1 Conc.	1	1 16
— — — — — 1 —	3	1 4
— — — — — 1 — Gdur.	6	2 8
Schubart, 1 —	7	1 8
Triklar, 3 —	1	2 22
— — — — — 3 —	2	2 22
— — — — — 1 — No	5	1 4
— — — — — 1 —	7	1 4
Willing, 1 —	8	1 4
Wranitzky, 1 —	27	1 12

Trios pour Violoncelle.

	Op. Liv.	thr. gr.
Alexander, J. Potpourri p. Vlle. av. Violon et Vlle.	—	1 8
Bohrer, A. Trio p. Vlle., Violon et Alto.	14	1 —
— — — — — Do	15	1 —
Breval, J. B. 3 Trios p. Vlle. obl. Viol. et B.	39	1 —
Dotzauer, J. J. F. Quartetto avec 2 Vlons et A.	15	1 —
Husdesforges, gr. Trio p. Vlle. obligé avec Violon et Basse.	17	— 16
Münzberger, J. 3 gr. Trios p. Vlle. obl. av. Violon et Basse. L. 1. 2. 3.	—	à 1 —
Romberg, B. gr. Trio p. Vlle., Violon et Alto.	8	— 16

Duos pour 2 Violoncelles.

	Op. Liv.	thr. gr.
Alexander, J. Duo	—	— 12
Auberti, 6 Duos	2	— 2 —
Barette, 6 —	—	— 21
Breval, J. B. 3 Duos conc.	25	1 11
Call, L. de, Serenade p. Violoncelle et Guitare.	84	— 20
Damen, 3 Duos	16	1 8
Danzi, 24 petits Duos	—	1 12
Dotzauer, J. J. F. Divertissement p. Vlle et Pforte.	22	— 10
— 3 Duos p. 2 Villes	15	1 4
Facius, J. H. 3 Duos	1	1 8
Giordani, 6 Duos	4	1 11
Lindley, R. 3 Duos	27	1 8
Münzberger, 3 Duos	5	1 16
Neubauer, 3 Duos	10	1 —
Olivier-Aubert, 3 Duos	3	1 12
— — — — — 3 —	6	2 —
— — — — — 3 —	7	2 —
— — — — — 3 — extr. des études	—	1 12
Ozi, 6 Duos	—	2 —
— petits Airs connus variés p. 2 Violoncelles	9	— 14
Pleyel, 3 Duos choisis	—	1 8
— 3 —	5	1 12

	Op. Liv.	thlr.	gr.
Pleyel, 3 Duos.....	57	1	1 11
— 3 —.....	61	—	1 8
— 3 —.....	63	—	1 8
Romberg, B. 3 Duos p. 2 Vcelles.	9	—	1 12
Schönebeck, 3 Duos. Liv. 1. et 2.	5	—	1 11
— 6 Duos conc.....	12	—	1 12
Schrödel, 6 Duos.....	—	—	1 12
Stiastny, J. 6 Duos.....	1	—	1 12
Viotti, 3 nouv. Duos conc.....	—	2	1 12
— 3 Duos.....	6	2	1 8
— 3 —.....	7	—	1 18
— 3 —.....	29	—	1 8
Zumsteeg, Duo p. 2 Vlls.....	—	—	6

Duos pour Violoncelle et Alto.

	Op. Liv.	thlr.	gr.
Dotzauer, J. J. F. 3 Duos conc. p. Vlle et Vlon à l'usage des commençans.....	4	—	1 8
Pichl, 3 Duos.....	14	—	1 4
Pleyel, 1 Duo.....	39	—	12
Schönebeck, 3 Duos.....	2	—	1 4

Sonates et Solos pour Violoncelle.

	Op. Liv.	thlr.	gr.
Breval, 6 Solos.....	2	—	1 18
— 6 Son. av. B.....	12	—	2
— 6 —.....	28	—	2
— 6 — non difficiles av. B.....	40	—	2
— 6 — av. B.....	40	—	1 16
Cananas, 6 Son. —.....	2	—	1 20
Cirri, 6 Son. av. B.....	16	—	2 8
Dann, 3 —.....	—	—	1 8
Danzî, F. 3 Son.....	1	1	1 12
— — 3 —.....	1	2	1 12
Duport, 6 Solos.....	1	—	2 8
Facius, J. H. 3 Son. av. B. Liv. 1. et 2.	2	—	1 8
Friedl, 3 Son. av. B.....	1	—	1 8
Gross, H. Sonate av. B.....	1	—	16
Graziani, 6 Son.....	3	—	2 8
Guerini, F. 6 Son. av. B.....	9	—	2
Hammer, 2 Caprices et 5 Variations.	—	—	8
Hauschka, V. 3 Son. av. acc. de B.	1	—	1 4
Krafft, 3 Son. av. B.....	1	—	1 4
— 3 —.....	2	—	1 20
Kriegk, 4 Son. —.....	1	—	1 16
Le Pin, 5 —.....	1	—	1 12
Lindley, R. 6 Solos faciles p. Vlle. et B.....	9	—	1
Massart, 6 Son.....	2	—	1 12
Münz-Berger, 3 Son.....	2	—	1 16
Nicolai, 6 Son.....	1	—	2 8
Olivier-Aubert, études p. le Vlle. suivies de 3 Duos et de 3 Sonates d'une diff. progr.....	8	—	2 6
— — études de Vlle.....	—	—	1

	Op. Liv.	thlr.	gr.
Pleyel, 1 Son. av. Alto.....	—	—	8
— 3 Son. de diff. auteurs av. B....	—	—	1 12
Rose, 3 Son.....	1	—	1 4
Schindlöcker, Ph. Sérénade p. Vlle. obl. av. acc. de Guit. et Basse....	—	—	22
Stiastny, J. 2 Sonates p. Vlle. avec acc. d'un 2 ^{me} Vlle.....	2	—	1 8
Trikliir, 6 Son.....	3	—	2 8
Willing, 1 Son. av. B.....	9	—	8

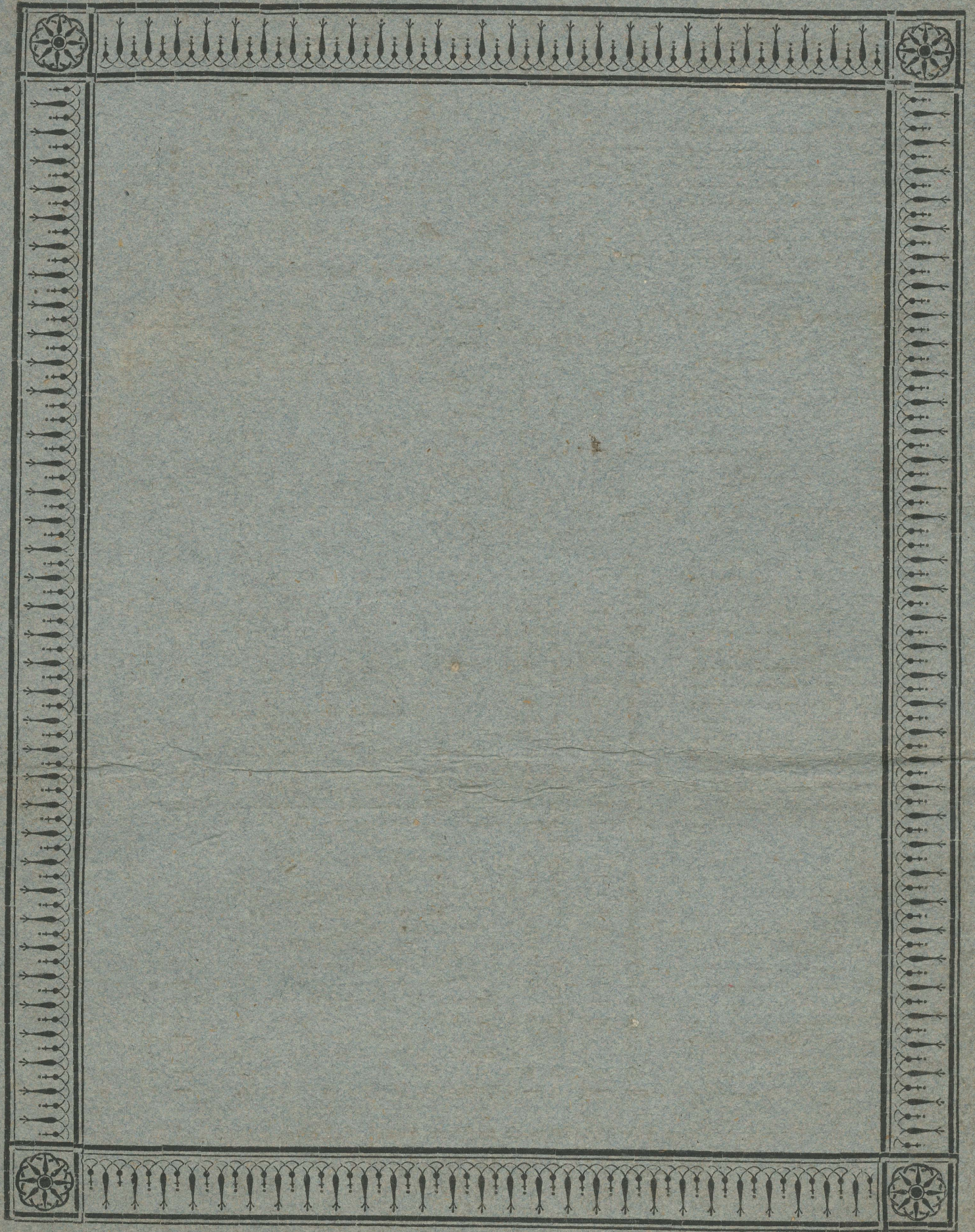
Airs variés pour Violoncelle.

	Op. Liv.	thlr.	gr.
Alexander, 10 Variat. av. V. sur Pair: O, mein lieber Augustin	—	—	7
— 7 Var. dito sur Pair: Mich flichen alle Freuden etc.....	—	—	10
— Air av. 36 Variat. progr. p. Pétude.....	—	—	8
Arnold, 6 Thèmes av. Variat. p. 2 Vcelles.....	9	—	15
Bohrer, A. 7 Variat. av. Orch....	6	—	1 4
Dotzauer, J. J. F. 4 Variat. av. acc. d'un 2 Vlle.....	3	—	9
Dumonchau, Ch. Airs variés p. Vcelle. av. acc. de B.....	5	1 2	à 14
— 6 Airs variés.....	1	—	1 4
Fröbe, air varié av. Alto.....	—	—	5
Gross, H. Variat. p. Vlle. av. B....	2	—	8
Kummer, Var. p. Vcelle. av. B....	9	—	8
— D ^o D ^o	12	—	12
Lodi, 12 Var. av. Alto.....	—	—	9
Magen, G. 12 Var. p. Vlle. Op. 1 et 2.	—	—	6
Ozi, pet. airs con. var. p. 2 Vlls....	—	1	1 4
Salinger, F. W. 8 Var. p. 2 Vlls....	5	—	10
Weber, Var. p. Vlle. av. acc. de Guit.	—	—	8

Méthodes de Violoncelle.

	Op. Liv.	thlr.	gr.
Aubert, Olivier, Méthode ou nouv. études.....	11	—	1 16
— kurze Anweisung z. Violoncell-Spiel.....	2	—	1 8
Baillet, Levasseur, Catel et Baudiot, Méthode de Violoncelle. Violoncellschule u. Lehre vom begleitenden Bass, f. d. Conservat. in Paris bearbeit. Französisch u. deutsch.....	—	—	2 20
Bréval, J. B. Traité du Violonlle...	42	—	6
Duport, J. L. Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet.....	—	—	6 8
Hause, W, gründliche mit Regeln, Beispielen u. Erklärungen versehene Contrabassschule.....	—	—	12
Kauer, F. kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen.....	—	—	22
Lanzetto, principes de Violoncelle,	—	—	1 4

Ausser obigen gestochenen Werken, ist noch mehrere geschriebene, neuere und ältere Musik für das Violoncell bey Breitkopf und Härtel zu finden.



Anleitung

zum

V I O L O N C E L L S P I E L

von

Jos. Alexander.

Neue Ausgabe.

Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Pr. 1 Rthlr 12 gr.

P. Stahl.

E i n l e i t u n g.

U m das Violoncell nicht nur gut, sondern auch mit Geschmack und Delikatesse zu spielen, ist schlechterdings gleich beim Anfange ein gutes Instrument erforderlich; ein schlechtes, welches man gewöhnlich aus übel angebrachter Sparsamkeit beim ersten Erlernen für gut genug hält, kann den Lehrling auf immer verderben.

Ein Lehrer im Violoncell hat nun vor allen Dingen darauf zu sehen, dass der Schüler 1) eine Kenntnis des Instruments selbst erlange, 2) auf die richtige Haltung desselben, und Führung des Bogens, 3) auch auf gute Haltung des Körpers und einen guten Anstand Rücksicht nehme.

Die Kenntnis des Instruments und seiner einzelnen Theile ist keinesweges Nebensache, und der Schüler wird ohne dieselbe manches beim Unterricht gar nicht verstehen. Daher muss ihm der Lehrer zuvörderst einen Begriff von *Schnecke, Wirbel, Sattel, Hals, Griffbret, Zugbret, Steg, Rücken, Decke, Sarge, Stimmstock* etc. beibringen.

Was ferner die Haltung des Instruments betrifft, so muss der Violoncellspieler, indem er sich auf den vordern Theil des Stuhls niedersetzt, das Instrument in solch einer Richtung zwischen die Beine nehmen, dass die untere Ecke des linken Ausschnitts sich auf der linken Kniescheibe befindet, und sonach die ganze Schwere des Instruments auf dem linken Schenkelbeine ruht. Den Hals des Violoncells nimmt man zwischen den Daum und den Zeigefinger der linken Hand, um so die Fingerspitzen zum stärkern Niederdruck der Saiten in der Gewalt zu haben. — Hierbei muss dem Schüler zugleich gezeigt werden, in welcher Entfernung vom Sattel er die Hand und die Finger zu halten hat, um beim Einsetzen rein zu greifen. Uebrigens ist es nothwendig, dass er alle Finger gleich stark und gelenk erhalte, um einen reinen und angenehmen Ton hervorzubringen. Der *Bogen* wird mit der rechten Hand nahe am Frosch gehalten, und zwar so, dass das Holz des Bogens in das Gelenk des ersten Fingers gelegt wird; der zweite und dritte Finger kommen vor oder vielmehr an die Haare und der vierte Finger dicht am Frosch zu liegen. Die Haare des Bogens werden gegen den Steg hin, ohngefähr drei Finger breit davon, gehalten; jedoch darf das Holz nicht etwa die Saiten berühren; und so wird nun der Bogen ganz gerade geführt.

Um endlich auch noch die Haltung des Körpers in Erinnerung zu bringen, so wird wohl jeder Spieler auch in seinem Aeusseren einen guten Anstand zu beobachten suchen. Und ob zwar gleich ein ganz steifes unbewegliches Dasitzen bei einem ausdrucksvollen Spiele beinahe nicht denkbar ist, so muss man sich doch auf der andern Seite recht sehr vor allem übertriebenen Figuriren, Grimassen, unschicklichen Hin- und Herfahren mit dem Körper, u. d. g. m. hüten, weil dieses sonst den Spieler lächerlich macht, und dadurch öfters die schönsten Stellen beim Zuhörer verlohren gehen, wenigstens den guten Eindruck verfehlen, den sie ausserdem machen würden.

Ausser diesen Dingen, welche zuerst dem Schüler beigebracht werden müssen, ist es nun wohl auch Pflicht für den Lehrer, jenen im Anfange nicht gleich mit gar zu schweren Stücken zu plagen; und es ist eine falsche Maxime, zu glauben, dass, wenn er das Schwere könne, er nun das Leichte nicht zu lernen brauche. Leicht — dies weiss ich aus eigener Erfahrung — werden Schüler, wenn sie nicht ausserordentliche Talente und Lust besitzen, dadurch auf immer abgeschreckt. Besser ist immer vom Leichtern nach und nach zu dem Schwerern überzugehen. — Auch darf man dem Schüler Anfangs das zu Geschwindspielen schlechterdings nicht gestatten; sehr leicht wird das alsdann bei ihm Gewohnheit, er faselt über schwere Stellen hinweg, trägt sie undeutlich und verworren vor, und lernt nie ordentlich Takt halten. Je genauer der Schüler seine Anfangs-Stücke spielen lernt, desto leichtere und geschwindere Fortschritte wird er in der Folge machen.

Bei gegenwärtiger Anweisung werden vor allen Dingen diejenigen Gegenstände kürzlich durchgegangen werden, welche überhaupt im Allgemeinen zur ersten Grundlage in der Musik nöthig sind, und alsdann die zur Erlernung des Violoncells besonders erforderlichen Anleitungen und Regeln gegeben werden.






P. Stahl.

Erster Abschnitt.

Von der richtigen Benennung der Noten.

Noten sind bekanntermassen gewisse Zeichen, wodurch die Reihe der Töne nach eines jeden Höhe und Tiefe sowol als auch nach seiner Dauer angedeutet wird. Die Höhe oder Tiefe der Töne bestimmen fünf übereinander parallel laufende Linien, auf und zwischen welchen die Punkte, oder ganz besonders sogenannten Noten gesetzt werden. Diese fünf Linien nun zusammengenommen nennt man *Tonleiter, Notensystem, Notenplan, Scala*.

Zur richtigen Kenntniss der durch Noten angezeigten Töne muss man aber auch vorher den *Schlüssel* kennen, welcher vor die Tonleiter gesetzt wird. Solcher *Musikschlüssel* nun giebt's hauptsächlich dreierlei, nemlich: F, G u. C. Schlüssel, welche alle drei auch beim Violoncell gebraucht werden:

Der F oder *Bass-Schlüssel*, welcher hauptsächlich für den Bass und ähnliche Instrumente ist, steht auf der vierten Linie von unten herauf, und hat diese Figur ; der G oder *Violin-Schlüssel*, besonders für Violine, Flöte, Oboe etc., steht auf der zweiten Linie, und hat dieses Zeichen ; endlich der C Schlüssel, mit seinen besondern Unterabtheilungen, nemlich a) dem *Discant-Schlüssel* auf der ersten Linie , b) dem *Alt-Schlüssel* auf der dritten , und c) dem *Tenor-Schlüssel* auf der vierten Linie .

Die Noten giebt man unter folgenden Buchstaben an: c. d. e. f. g. a. h. Da es aber mehr als sieben Töne giebt, und der achte wieder einen Einklang mit dem erstern hat, so wird dieser achte Ton wieder c genannt, und der Umfang dieser sieben Töne heisst eine *Octave*, (welche Benennung auch zugleich der achte Ton hat). So gehen dann die Töne wieder unter den nemlichen Benennungen in den folgenden Octaven, zwei, drei, viermal erhöht fort. Die erste Octave nun, d. i. die ersten sieben Töne von c bis h, nennt man die *grosse Octave*; die darauf folgende die *kleine*; die dritte Octave die *einmal gestrichene*, die vierte die *zweimal gestrichene*, die fünfte die *dreimal gestrichene*.

Die Noten sind denn nun mit ihren Benennungen und nach den verschiedenen Schlüsseln folgende:

Bass-Noten. c d e f g a h c



Tenor-Noten. c d e f g a h c



Violin-Noten. g a h c d e f g a h c d



Alt-Noten. f g a h c d e f



Discant-Noten. c d e f g a h c



In Ansehung der letztern drei Schlüssel ist noch besonders zu erinnern, dass hier nach der eigentlichen Tonleiter allerdings das richtige Verhältnis der Bassnoten zu den Noten der übrigen Schlüssel (des Violin-Alt- und Discant-Schlüssels) angegeben ist, dass aber viele von den Neueren ein anderes Verhältnis annehmen; und sonach das tiefe g in der

Violine  für das g in der grossen ~~Bass~~-Octave  nehmen; und so auch in dem folgenden Alt- und Discant-

Schlüssel jederzeit um eine Octave höher rücken. Nach ihrer Methode also würde denn die Scala so ausfallen:

Grosse ~~Bass~~ Octave. Kleine Octave.



Einmal gestrichene. Zweymal gestrichene. Dreymal gestrichene.



*) Dies c im Bass ist dasselbe, welches im Tenor-Zeichen mit c anfängt.

**) S. vorhergeh. Note.

***) S. obige Note.

****) S. vorhergehende Note.

So unrichtig dies auch ist, und so viel Verwirrung es z. B. beim Accompagnement veranlassen kann, so wird es doch von vielen Neuern angenommen; und es ist wenigstens nothwendig, den Schüler darauf aufmerksam und damit bekannt zu machen.

Zweiter Abschnitt.

Von dem Werthe oder Dauer der Noten.

Die *Dauer der Noten*, d. h. die Länge oder Kürze der Zeit, binnen welcher die Töne angegeben und ausgehalten werden sollen, erkennt man aus der Gestalt, die jene Noten bekommen. Es giebt nemlich ganze Taktnoten, halbe, Viertel, Achtel, Sechzehn- Zwei und dreissig- Vier und sechzig Theile, deren Gestalt folgende ist:

Eine ganze; halbe; Ein Viertel; Achtel; Sechzehnthheil; Zwei und Dreissigtheil. Vier und Sechzigtheil.

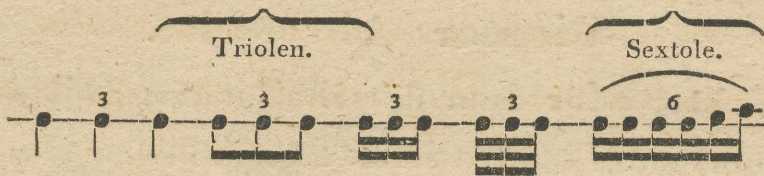


Jede dieser Noten muss genau nach dem ihr beigeschriebenen Werthe ausgehalten werden, und es ist daher sehr rathsam, dass der Lehrer den Schüler, um Takt zu lernen, fleissig Viertel oder Achtel zählen lässt; die Untereintheilung, wie die einzelnen Noten sich zu dem Ganzen verhalten, wird daher hier nicht am unrechten Orte stehen:

Ein ganzér Takt. :



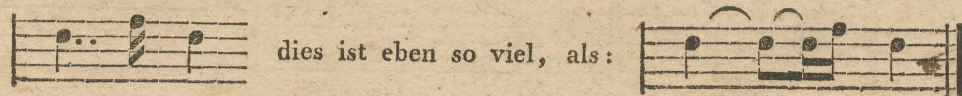
Es giebt jedoch auch Ausnahmen von dieser gewöhnlichen Eintheilung, wenn nemlich z. B. drei Sechzehnthteile auf Ein Achtel, oder drei 32 Theile auf Ein Sechzehnthteil genommen werden: dies nennt man *Triolen*, und wenn zwei Triolen zusammen verbunden sind, *Sextolen*.



Ferner findet man auch sehr oft bei den Noten noch *Punkte*, wo dann die Note, bei welcher ein solcher Punkt steht, noch um die Hälfte länger, als ihr eigentlicher Werth erfordert, ausgehalten wird. Wenn also bei einer halben Taktnote ein Punkt steht, so gilt die Note noch ein Viertel mehr; bei einem Viertel noch ein Achtel mehr, etc. z. B.



Bisweilen stehen sogar zwei Punkte bei einer Note; dann gilt der zweite Punkt halb so viel, als der erstere, z. B.



Dritter Abschnitt.

Von den Versetzungs - Zeichen.

Die sieben Haupttöne in der Musik werden öfters um die Hälfte erhöht, oder erniedriget, und daraus entstehen die so genannten *Halbtöne*. Die Zeichen, welche diese Veränderung andeuten, heissen *Versetzungs-Zeichen*, und sind dreierlei.

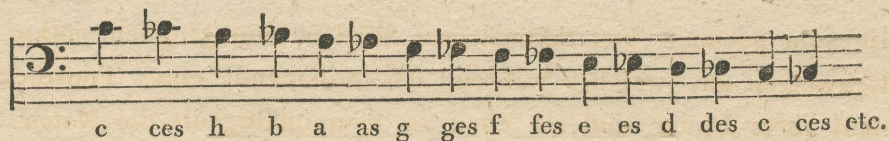
1) Das *Erhöhungs-Zeichen*, welches die Erhöhung um einen halben Ton angiebt; dieses ist ein #, und hängt an die Namen derjenigen Töne, welche erhöht werden, noch ein *is* an: also heist c — *cis*, d — *dis*, etc. Die Töne selbst sind folgende (wobei nur noch für den Violoncellspieler zu bemerken ist, dass der Finger, womit der erhöhte Ton gegriffen werden soll, etwas vorgerückt wird):

c cis d dis e eis f fis g gis a ais h his c' cis d' dis etc.



Soll aber eine Note, welche schon um ein # erhöht ist, noch um einen halben Ton erhöht werden, so bedient man sich des einfachen x, und die Benennung wird dann verdoppelt, als *cis-cis*, oder doppelt *cis*, *gis-gis*, etc.

2) Das *Erniedrigungs-Zeichen*, wodurch die Töne um die Hälfte erniedriget werden: es besteht in einem b, das vor die Note gesetzt wird, welcher man alsdann, um sie zu benennen, noch ein *es* anhängt: also heist e, wenn ein b davor steht, *es — d des*, etc., das einzige h ausgenommen, welches die Benennung b selbst erhält. Uebrigens muss der Spieler diese durch erniedrigten Töne mit etwas zurückgerücktem Finger greifen, und trifft dieses b einen Ton auf der bloßen Saite, so muss derselbe mit dem vierten Finger auf der rückwärts folgenden Saite gegriffen werden. Folgendes sind die durch b erniedrigten Töne.



Soll aber ein schon durch das b erniedrigter Ton, noch um die Hälfte erniedrigt werden, so wird das grosse b, oder doppelte b — bb, davor gesetzt, und der Finger von dem Spieler noch etwas weiter zurückgezogen.

3) Das *Wiederherstellungs- oder Widerrufungs-Zeichen*, b quadrat genannt, und von dieser Gestalt □, welches die Note wieder in den vorigen Stand zurücksetzt. Hat also vorher ein # vor der Note gestanden, so erniedrigt dieses □ um einen halben Ton; hat vorher ein b davor gestanden, so setzt das □ wieder einen halben Ton höher.

Uebrigens gelten diejenigen # und b, welche gleich zu Anfange eines Tonstücks zwischen dem Schlüssel und dem Takt-Zeichen, zu Bezeichnung der Tonart, woraus das Stück geht, hingesetzt, oder, nach der Kunstsprache, *vorgezeichnet* sind, durchs ganze Stück hindurch, und ein solches Quadrat oder Widerrufungs-Zeichen, wenn es mitten in dem Stücke vor einem Tone steht, gilt nur blos einen Takt hindurch.

Vierter Abschnitt.

Vom Takte, oder dem musikalischen Zeitmaasse.

Unter den mehreren Bedeutungen, welche dem Worte *Takt* beigelegt werden, ist es uns hier hauptsächlich um diejenige zu thun, welche das Zeitmaass angiebt, binnen welchem eine bestimmte Anzahl Noten gespielt werden sollen, welches denn auch gleich zu Anfange eines Tonstücks gleich hinter der Vorzeichnung angegeben wird. Der *Takt* ist von zweierlei Gattung, nemlich *gerader Takt*, wenn er zwei gleiche Theile, *ungerader* oder *Tripeltakt*, wenn er zwei ungleiche Theile hat.

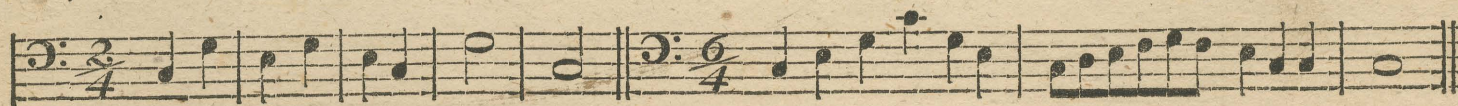
Folgendes ist *gerade Takt-Art*:

1) *Ganzer oder vier Viertel Takt*, welcher mit einem C zu Anfange vorgezeichnet wird.



2) *Zwei Viertel oder halber Takt*.

3) *Sechs Viertel Takt*.



4) Sechs Achtel Takt.

5) Zwölf Achtel Takt.



Die ungerade Takt-Art nebst ihren Zeichen giebt sich folgender Gestalt zu erkennen:

1) Drei Viertel Takt.



2) Drei Achtel Takt.

3) Neun Achtel Takt.



Zu der ungeraden Takt-Art gehören auch noch die etwas seltner vorkommenden $\frac{3}{2}$ und $\frac{9}{4}$ Takte.

Der gerade Takt hat übrigens zwei Theile, den *Niederschlag*, oder den Anfang des Taktes, und den *Aufschlag* oder *Aufzug*, als den zweiten oder schwachen Theil des Taktes.

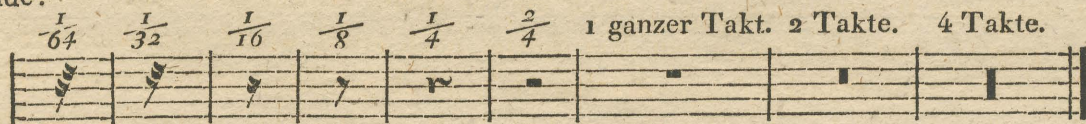
Der ungerade Takt hat drei Theile, nemlich den *Niederschlag*, die *Mitte*, und den *Aufzug*.

(Nota. Die Benennung *Niederschlag* kommt daher, weil die Neuern beim Taktschlagen allemal den Anfang des Takts mit Niederschlagen der Hand oder des Fusses bezeichnen.)

Fünfter Abschnitt.

Von den Pausen, oder Schweige - Zeichen.

Kenntnis der *Pausen* ist zum genauen und taktmässigen Spielen unumgänglich nöthig. Sie nemlich geben das kürzere oder längere Stillschweigen an, welches während der Aufführung eines Tonstücks an gewissen Stellen zu beobachten ist. In Rücksicht ihrer Dauer sind sie eben so mannigfaltig als die Noten selbst. Ihre Gestalt und Geltung ist folgende:



Auch finden sich an den Pausen, wie bei den Noten, Punkte, welche dann, eben so wie bei diesen, die Hälfte so viel gelten, oder die Hälfte so lange dauern, als die Pause selbst. Jedoch finden sich diese Punkte nur bei Achteln, Sechzehnteilen etc. nicht aber bei Vierteln oder halben Takten.

Sechster Abschnitt.

Von den übrigen Zeichen, welche noch bei der Musik, und zwar zwischen, über und unter den Linien vorkommen.

Es sind deren sehr viele; doch sollen die wichtigsten, und welche am häufigsten vorkommen, hier angeführt werden:

1), Der *Taktstrich* wird allezeit zu Ende eines Takts gesetzt:





2) Der *Custos* steht am Ende einer Linie, oder noch häufiger am Ende der Seite, wo umgewendet werden soll, und giebt allemal die Note an, welche nun auf der nächstfolgenden Linie oder Seite den Anfang macht:


3) Die *Wiederholungs-Zeichen*, und zwar: a) Das *bis*, welches bei einem oder mehreren Takten, welche wiederholt werden sollen, gebraucht wird:

b) das *mittlere Wiederholungs-Zeichen*:


welches das Ende des ersten Theils in einem Tonstücke und die Wiederholung desselben anzeigt; c) das *grosse Wiederholungs-Zeichen*, welches die Wiederholung des zweiten Theils und das Ende des Stücks bezeichnet:

d) das *Schluss-Zeichen*:

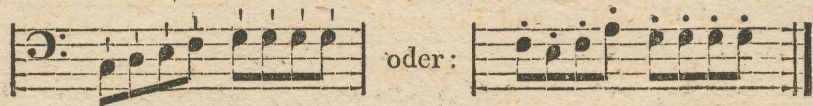
chen, welches so angegeben wird:  e) der Rückweiser in dieser Gestalt , oder , oder , welcher

allemaal auf eine vorhergehende Stelle, wo auch dies Zeichen stand, hindeutet, um dieselbe zu wiederholen. Gewöhnlich stehn auch die Worte dabei, *al segno*, oder *dal segno* (beim Zeichen), und es wird dann die Stelle wieder bis dahin gespielt, wo *fine* darüber steht, oder ein Ruhezeichen sich befindet. 

4) Das Ruhezeichen (*Fermate*), d. h. ein Bogen mit einem darunter befindlichen Punkte, welcher sich über einer Note, oder Pause befindet, und anzeigt, dass man hier ein wenig verweilen oder anhalten soll, je nachdem

es die Dauer der Note oder der Pause selbst erfordert. Sie sehen so aus:  Am Ende eines Stücks bedeutet ein solches Ruhezeichen den völligen Schluss des Stücks, wie es bei 3 d), angegeben ist.

5) Das Abstossungs-Zeichen (*staccato*), kleine Striche oder Punkte, die sich über den Noten befinden, welche alsdann mit dem Bogen ganz kurz abgestossen werden müssen, z. B.




Steht aber noch ein Bogen über den Punkten, wie z. B.

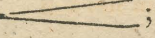
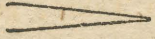



so müssen die Noten ganz kurz, aber doch mit einem Bogenstrich, und etwas angedrückt, gespielt werden.

6) Bindungs- oder Schleif-Zeichen, Bogen, welche über zwei oder mehreren Noten stehen, so dass die Noten, über welche diese Bogen hinlaufen, auch alle zusammenhängend vorgetragen, und mit Einem Bogenstrich gespielt werden müssen, z. B.



7) *Arpeggio*-Zeichen werden vor den Noten durch kleine Bogen angegeben folgendergestalt: , und zeigen an, dass die übereinander stehenden Noten (*Accorde*) nicht zusammen gespielt, sondern kurz hinter einander angestrichen werden sollen.

8) Die *Crescendo*- oder *Decrescendo*-Zeichen. Ersteres, welches das Anschwellen oder Steigen der Töne bedeutet, wird entweder mit den Worten *cresc.* oder *cr.* angedeutet, oder man setzt dieses Zeichen unter die Noten ; das zweite, *decrescendo*, wodurch man das Wieder-Abnehmen der Töne andeutet, wird entweder ebenfalls mit der Abbraviatur *decresc.* oder *decr.*, oder auch durch dieses Zeichen  angegeben; endlich das Steigen und Fallen nach einander so: 



Nota. Mehrere Beispiele zu den unter 5, 6, 7 und 8 aufgeführten Zeichen wird man in dem Anhang in den zur Uebung beigebrachten Stücken finden.

Siebenter Abschnitt.

Von den Tonarten.

Tonart heisst die Reihe von Tönen, welche in einem musikalischen Stücke zum Grunde liegen. Sie zeigt die Beschaffenheit der Tonleiter an, nach welcher entweder in der grossen oder kleinen Terz (dem dritten Tone,

vom Grundtone an gerechnet) aufgestiegen wird. Geschieht es in der grossen Terz, so ist die Tonart *hart* oder *dur*; wird aber in der kleinen Terz aufgestiegen, so heisst sie *weich* oder *moll*. Solcher Tonarten nun giebt es vier und zwanzig, nemlich zwölf in der harten und zwölf in der weichen Tonart. Die Kennzeichen, woraus man die Tonart eines musikalischen Stücks ersehen kann, sind theils die Vorzeichnung, theils die Schlussnote (das letztere gilt jedoch nur von der Grundstimme, nemlich dem Bass). Beide müssen mir gemeinschaftlich die Tonart angeben; denn die bloße Vorzeichnung kann öfters irre leiten, weil jede *dur* Tonart auch wieder eine *moll* Tonart hat, die nemlich eine Terz tiefer liegt. So kann z. B. *c dur* auch *a moll*, ferner *g dur* auch *e moll* seyn, etc. Folgendes sind denn nun die Vorzeichnungen der Tonarten, welche allemal zu Anfange eines Ton-Stücks gleich nach dem Schlüssel aufgeführt werden, um zu wissen, in welcher Tonart das Stück spielt, und welche man sehr wohl inne haben muss, weil ausserdem kein Stück rein gespielt werden kann:

C dur	G dur	D dur	A dur	E dur	H dur	Fis dur
und A moll	und E moll	und H moll	und Fis moll	und Cis moll	und Gis moll	und Dis moll.
F dur	B dur	Es dur	As dur	Des dur	Ges dur	
und D moll	und G moll	und C moll	und F moll	und B moll	und Es moll	

Achter Abschnitt.

Von der Strichart.

Wir kommen nunmehr insbesondere auf die Regeln und Anleitungen für den *Violoncellspieler*, welcher sich, sobald er jene allgemeine Regel inne hat, nun besonders mit der *Applicatur*, und der *Strichart* bekannt machen muss. Um zuvörderst von letzterer zu sprechen, so gehört zum guten Vortrag eines musikalischen Stücks allerdings auch eine gute und richtige *Strichart*. Wird dawider gefehlt, und hierin eine falsche Methode angenommen, so geht viel von der Schönheit eines Stücks verloren; so wie es auch äusserst unangenehm und schwer fällt, mit einem solchen zu spielen, der sich eine verkehrte Strichart angewöhnt hat. Folgende Regeln, deren genaue Beobachtung sehr anzuempfehlen ist, werden hierüber Anleitung geben:

her hin her hin her hin her hin her hin her hin

Stehen zwei oder mehrere Noten unter Einem Bogen, so müssen sie auch mit Einem Bogenstrich gespielt werden, wie dies die unten folgenden Beispiele deutlicher erläutern werden. z. B.

her her hin her hin her her her hin her hin

Jedes Stück, das mit vollem Takte, geradem oder ungeradem, oder mit einer geraden Zahl von Noten, ohne einen ganzen Takt auszumachen, anhebt, muss mit dem Herstrich angefangen werden. z. B.:

her

her

Ueberhaupt bemühe man sich, so viel nur immer möglich ist, jeden Takt mit dem Herstriche anzufangen, wenn man auch zweimal her- oder hin streichen sollte. z. B.

her her her her her her

Fängt aber ein musikalisches Stück im Auftakt, oder mit einer ungleichen Zahl Noten an, die keinen vollen Takt ausmachen, so muss mit dem Hinstrich eingetreten werden. z. B.



Nach den γ γ γ Pausen, wenn sie beim Anfange eines Viertels stehen, muss man die erste Note hin streichen. Steht eine γ Pause zum Anfange eines ganzen oder halben Takts, so muss die erste Note, die darauf folgt, im Hinstrich gespielt werden.

Steht aber eine γ oder \curvearrowright Pause zum Anfange eines $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{4}$ Taktes, so wird die erste Note, welche nach der Pause folgt, mit dem Herstriche gespielt.

Jedes Viertel wird, wenn es aus zwei oder vier Noten besteht, mit dem Herstriche gespielt.

Noten mit Pünktchen oder Strichen werden kurz abgestossen. z. B.



Noten mit Punkten oder Strichen, über welchen sich noch ein Bogen befindet, werden zwar mit Einem Bogenstriche gespielt, aber jede doch durch ein kleines Aufdrücken des Bogens besonders angegeben, z. B.



Mehrere Regeln in der Strichart anzugeben möchte hier wohl überflüssig seyn, da ohnehin gute Componisten durch Bogen und Punkte über den Noten die Stricharten deutlich genug angeben.

Hier nur noch ein Beispiel zur Uebung in der Strichart bei Bogen und Punkten:

Allegretto.



Neunter Abschnitt.

Von der gewöhnlichen Applikatur.

Die *Applikatur* (der *Fingersatz*), oder die Kunst, auf dem Instrumente die Finger richtig zu gebrauchen, ist einer der wichtigsten Gegenstände bei Erlernung des Violoncells. Bequemlichkeit und guter Anstand sind hierbei die Hauptstücke, auf welche man Rücksicht zu nehmen hat; und der Anfänger muss sich hauptsächlich bestreben, die beste Fingersetzung zu erlangen, weil es äusserst schwer hält, von der einmal angenommenen Spielart sich wieder zu entwöhnen.

Wir werden zuerst von der *gewöhnlichen Applikatur*, und dann von den übrigen, der *halben*, der *ganzen Applikatur*, dem *Einsetzen mit dem Daumen*, der *Applikatur bei den Doppeltönen*, der *vermischten Applikatur* u. s. w. sprechen.

Die vier Saiten des Violoncells sind von unten herauf folgende:



Die Stimmung des Violoncells aber wird von oben angefangen, erstlich das A, dann das D, dann G und endlich C.

Dies sind die blosen Saiten, welche ohne Auflegung des Fingers angestrichen werden. Auf diesen Saiten nun greift man die dazwischen liegenden Töne mit den Fingern, und dies geschieht nach folgender Ordnung.

Nota. Die mit o-bezeichneten Noten deuten die blose Saite an, welche ohne Auflegen des Fingers angestrichen wird.

Auf der C Saite.

Auf der G Saite.

Auf der D Saite.

Auf der A Saite.

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

Sprünge.

Uebungen in Sprüngen.

in Terzen.

Zurück.

in Quartan.

Zurück.

in Quinten.

Zurück.

in Sexten.

Zurück.

in Septimen.

Zurück.

in Octaven.

Zurück.

Exempel zur Uebung in C dur zu spielen.

f p

Dies ist die Tonleiter bei der blossen Tonart C dur. Allein nun mögen auch die übrigen Tonarten erscheinen, bei welchen die Applikatur folgendergestalt ausfällt:

C dur

G dur

D dur

A dur

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

E dur

H dur

Fis dur

F dur

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

B dur

Es dur

As dur

Des dur

Ges dur

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

Von den Moll-Tonarten.

A moll

E moll

H moll

Fis moll

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

Cis moll

Gis moll.

Dis moll.

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

D moll G moll C moll F moll

B moll Es moll

Zehnter Abschnitt.

Von der halben und ganzen Applikatur.

Die Nothwendigkeit eben so wohl, als der Anstand und die Bequemlichkeit erheischen öfters, dass man sich ausser der *gewöhnlichen*, bald der *halben*, bald der *ganzen Applikatur* bedienen muss. Die *erste halbe Applikatur* ist, wenn ich auf der ersten, der C Saite, das e mit dem ersten Finger; die *ganze Applikatur*, wenn ich das f mit dem ersten Finger greife; die *zweite halbe Applikatur*, wenn ich mit dem ersten Finger das g auf der ersten Saite; und endlich die *zweite ganze Applikatur*, wenn ich das a mit dem ersten Finger einsetze. — Zum richtigeren und bequemern Spielen in jeder Tonart wird nun nachfolgende Tabelle durch alle Tonarten die beste Anleitung, so wie die hinzugesetzten Beispiele eine gute Uebung abgeben.

Zuvörderst die Töne, bei welchen man mit der Hand am Sattel liegen bleibt:

Auf der C Saite Auf der G Saite Auf der D Saite Auf der A Saite

A) Tabelle zu den *Applikaturen in C dur.*

Halbe Applikatur. Ganze Applikatur. Zweite halbe Applikatur.

Nota. Die *zweite ganze Applikatur* geht beständig mit 1. 2. 3. auch durch alle übrige Tonarten, bis zum Einsetzen des Daumens, so dass also der vierte Finger gänzlich wegbleibt.

B) Beispiele zur Uebung über *C dur* und *A moll.*

Nota. Es werden allemal, sowohl hier als in den folgenden Beispielen des gegenwärtigen Abschnitts, die beiden Tonarten, sowohl die in *dur* als die in *moll*, welche unter einerlei Vorzeichnung vorkommen, zusammen aufgeführt.

C dur.

Allegro moderato.

A) Tabelle zu *A dur*.

Erste halbe Applikatur. Ganze Applikatur. Zweite halbe Applikatur.

B) Uebungs-Exempel in *A dur* und *Fis moll*.

Allegro.

Minore. *Fis moll.*

A) Tabelle zu *E dur*.

Erste halbe Applikatur. Ganze Applikatur. Zweite halbe Applikatur.

B) Beispiele in *E dur* und *Cis moll*.

Allegro moderato.

Minore. Cis moll.

Exempel in B dur und G moll.

Allegro.

pf pf pf pf

Minore. G moll.

3 2 1 0

A) Tabelle zu Es dur.

Erste halbe Applikatur. Ganze Applikatur. Zweite halbe Applikatur.

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

B) Beispiele zur Uebung in Es dur und C moll.

Allegro non troppo.

Minore. C moll

A) Tabelle zu As dur.

Erste halbe Applikatur. Ganze Applikatur. Zweite halbe Applikatur.

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

Exempel in As dur und F moll.

Andante.

Minore. F moll

A) Tabelle zu Des dur.

Erste halbe Applikatur. Ganze Applikatur. Zweite halbe Applikatur.

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

B) Beispiele in *Des dur* und *B moll.*


Allegro con brio.

u. s. W.

Eilfter Abschnitt.

Von dem Aufsetzen mit dem Daumen.

Oefters kommen nun aber auch Stellen vor, wo wegen der hohen Töne die vorher angegebenen Applikaturen sich nicht anwenden lassen, wo man von der gewöhnlichen Fingersetzung abweichen, und den Daumen aufs Griffbrett einsetzen muss, welcher alsdann die Stelle der leeren Saiten vertritt. Gemeinlich wird er auf dem Grundton einer zu spielenden Tonart eingesetzt, und zwar auf der *D*-Saite so, dass die Quinte auf der *A*-oder *G*-Saite, je nachdem es die Melodie erfordert, fest mitgehalten wird. z. B.

Nota. In der Angabe der Applikatur wird der Einsatz des Daumens mit diesem Zeichen  bemerkt.

Exempel zur Uebung der Noten und Applikaturen beim Daumen-Einsatz.

u. s. W.

Beispiele zur Uebung.

Anglaise.

Andante.

Noch ist hier zu bemerken, dass der vierte Finger beim Einsatz des Daumens nicht gebraucht wird, wie man noch deutlicher aus folgenden Beispielen sehen kann:

Andantino.

Allegro.

Rondo. Allegretto.

Minore.

Musical score for Minore exercise. It consists of three staves. The first staff is in bass clef, the second and third in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes various rhythmic patterns and fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above the notes.

Andante. D. C. Rondo sin al Fine.

Uebung in Octaven und im Versetzen des Daumens.

Langsam.

Musical score for Langsam exercise. It is on a single treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music features octaves and thumb shifts, with fingerings (1, 2, 3) indicated above the notes.

Andante.

Musical score for Andante exercise. It consists of four staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music is a complex exercise involving octaves and thumb shifts, with numerous fingerings (1, 2, 3) and slurs indicated throughout.

Zwölfter Abschnitt.

Von Doppeltönen und deren Applikatur.

Um die Doppeltöne gut, rein und gleichmässig hervorzubringen, muss man die Saiten mit den Fingern fest aufs Griffbret niederdrücken, und den Bogen zwar stark aufstreichen, jedoch nicht zu stark denselben aufdrücken, damit nicht etwa ein rauher gekratzter Ton hervorkömmt; welches sich auch ereignen kann, wenn man den Bogen nicht gerade fortziehet und ihn etwa auf einer Stelle zu lange anhält — alles Fehler, gegen welche sich der Spieler sorgfältig vorzusehen hat.

Hier sind mehrere Beispiele zur Uebung in den Doppeltönen:

1) Andante.

Musical score for Andante exercise on double tones. It consists of two staves in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features double tones (marked with 'tr') and various rhythmic patterns. The time signature is 3/4.

2) *Andante.*

3) *Adagio.*

4) *Aria. Andante.*

Uebung in Accorden. (Alle mit Einem Herunterstrich.)

Dreizehnter Abschnitt.

Von der vermischten Applikatur.

Es gibt nun aber auch Fälle, wo von der allgemeinen Fingersetzung abgewichen, und vielmehr die *vermischte Applikatur* angewendet werden muss. Nähere Anleitung hiezu werden die nachfolgenden Beispiele geben:

Exempel über den vermischten Fingersatz.

Dies wäre nun ohngefähr das Hauptsächlichste, was zu einer kurzen Anleitung für den Violoncellspieler gehören mögte. Indessen muss ich hier doch noch als Anhang einiges über die *musikalischen Manieren*, so wie auch über die *musikalischen Kunstwörter* anführen. Beides habe ich absichtlich bis hierher verspart, um den Schüler nicht mit Allzuvielen, was ihn noch von der Hauptsache zurückhalten könnte, verdrüsslich und ermüden zu machen. Ein zweiter Anhang wird noch verschiedene Beispiele zur Uebung über die vorhergehenden Abschnitte enthalten, um den Schüler nach und nach von dem Leichtern zu dem Schwerern übergehen zu lassen.

E r s t e r A n h a n g .

Funfzehenter Abschnitt.

V o n d e n m u s i k a l i s c h e n M a n i e r e n .


Zur Mannichfaltigkeit im musikalischen Vortrage dienen allerdings auch die *Manieren*, d. h. Verzierungen, welche man bei gewissen Tönen anbringt, die von den übrigen schlechtweg angegebenen Tönen sich unterscheiden sollen. Sie geben diesen mehr Nachdruck, mehr Annehmlichkeit, und bringen gleichsam Licht und Schatten in den Vortrag des musikalischen Stücks. Sie sind daher von Bedeutung, und es gehört allerdings auch in eine Anweisung, wie die gegenwärtige, etwas darüber zu erwähnen.

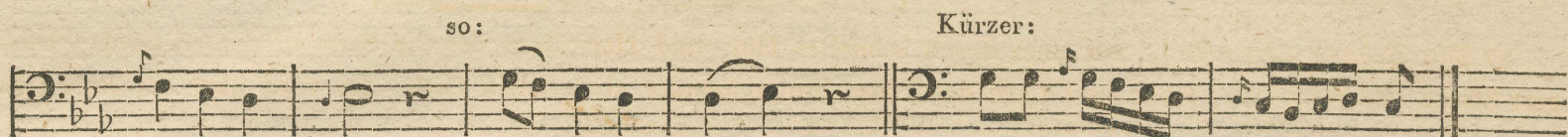
Man kann zweierlei Manieren annehmen: 1) solche, welche der Componist selbst in seinen Stücken vorschreibt. Hiezu bedient er sich gewisser Zeichen, welche sogleich angegeben werden sollen. Und 2) solche, welche der Spieler aus eigener Empfindung bei gewissen Stellen anbringt. Dass sich bei diesen letztern keine Regel geben lässt, sondern dieses dem Geschmacke und eigenen Gefühl der Spielenden überlassen werden muss, sieht man leicht ein. Nur hüte man sich, dergleichen Manieren zu häufig oder am unrichten Orte anzubringen. Oft geht dadurch die ganze Schönheit eines musikalischen Stücks verloren, ohne noch den schlechten Geschmack hierbei in Rechnung zu bringen, welchen der Spieler dadurch gewöhnlich zu verrathen pflegt.

Jene Manieren, welche der Componist selbst angiebt, sind nun nebst ihren Bezeichnungen folgende:

1) Der *Vorschlag*, besteht aus der Ober- oder Untersecunde des Tones selbst, vor welchem er steht, und auf den man übergehen will. Er wird durch kleine besondere Noten angedeutet, deren Geltung sich selten bestimmen lässt; was indessen der Vorschlag an Werth an sich nimmt, das wird der Hauptnote wieder abgezogen. Dem Vorschlage giebt man mehr Nachdruck, als der Hauptnote, und schleift ihn auch sanft an dieselbe an.

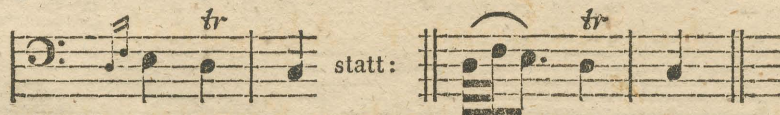
Die Dauer des Vorschlags ist bald länger, bald kürzer.

Länger: 

so: 


Bei letztern darf die Note, vor welcher der Vorschlag steht, nichts von ihrem Werthe verlieren.

Auch giebt es *Doppel-Vorschläge*, welche aus einem Vorschlage von unten und einem von oben bestehen; doch werden sie nur vor langen Noten angebracht: z. B.





2) Der *Doppelschlag* fängt einen Ton über der Hauptnote an, lässt den Hauptton selbst hören, geht dann einen Ton tiefer, und kehrt auf den Hauptton wieder zurück. Sein Zeichen ist dieses und steht entweder auf der Note


selbst, als , dies wird so gespielt ; oder zwischen zwei Noten, als ,


dann wird es so ausgeführt .

3) Der *Triller*, eine schnelle Abwechslung zweier neben einander liegenden Töne. Bei jedem Triller muss allezeit am Schlusse der Nachschlag folgen, welcher auch öfters angezeigt wird.

Also:  wird so ausgeführt: 



Es giebt mehrere Arten der Triller, und zwar a) der *gewöhnliche*, welcher eben angezeigt worden; b) der



Triller von unten, der seinen Anfang mit dem Vorschlag von unten nimmt, und so aussieht;  d. i.

 c) der *Triller von oben*, dieser fängt mit einem Vorschlage von oben an, und wird

so bezeichnet:  d. i.  d) der *halbe* oder sogenannte *Pralltriller*, eigentlich

ein kurzer Triller, der aber mit Schärfe und möglicher Geschwindigkeit ausgeübt werden muss, und so angedeu-

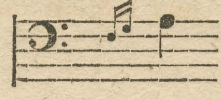

tet wird *; also  ist so viel, als:  Hieher gehört auch noch

der Doppelschlag mit unterzeichnetem Pralltriller, also:  d. i. 



Der *Mordent*, wo man erst die Hauptnote, dann die Note unter derselben hören lässt, und zum Hauptton zu-

rückkehrt. Sein Zeichen ist dieses: *  

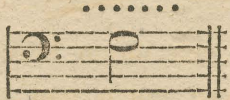
5) Der *Schleifer*, welcher den in den Noten liegenden Gedanken fließend macht, und so angegeben wird:

 statt: 

6) Der *Schneller*, welcher durch zwei kleine vor der Hauptnote gesetzte Nötchen angezeigt wird, die so schnell

als möglich abgefertigt werden müssen. z. B.  statt: 

7) Die *Bebung (tremolo)*, wo man durch schnelles Hin- und Herwälzen des die Saite niederdrückenden Fingers Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe des Tones hintereinander abwechseln lässt. Sie wird über der Note fol-

gendermassen angegeben: 

Sechzehenter Abschnitt.

Von den musikalischen Kunstwörtern.

So sehr auch ein Spieler von eignem richtigen Gefühl schon von selbst die Art finden wird, die Empfindungen, welche der Componist in seinen Stücken ausgedrückt wissen will, durch guten und richtigen Vortrag dem Zuhörer bemerkbar zu machen, und so sehr dieses auch der Componist eben auf den Spielenden selbst muss ankommen lassen, so kann und muss er doch durch gewisse Zeichen und Wörter diesen darauf hinführen. Diese Wörter sind nach altem Herkommen italienisch, und es wird für manchen nicht undienlich seyn, die Hauptwörter hier kurz zu erklären.

1) Wörter, welche die Bewegung, das Zeitmass bestimmen, in welchem sie — ob geschwinder oder langsamer — vorgetragen werden sollen.

a) Geschwinder:

Allegro, hurtig; munter; *allegro con moto*, mit Bewegung; *allegro con spirito*, oder auch *con fuoco*, mit Geist und Feuer; *allegro con brio*, mit Pomp, rauschend.

Geschwinder noch als diese, sind folgende:

Presto, schnell,

Vivace, lebhaft.

Allegro di molto oder *assai* sehr geschwind.

Più allegro noch geschwinder (als zuvor).

Die geschwindeste Bewegung geben folgende Beiwörter an:

Prestissimo aufs allerschwindeste,

Più presto noch schneller (als zuvor).

Presto assai sehr schnell.

Alla breve bezeichnet eine gerade noch einmal so geschwinde Bewegung, als sonst bei derselben Art von Noten statt findet, so dass eine ganze Taktnote wie eine halbe, diese wie ein Viertel etc. genommen wird.

Auch findet man bisweilen, wenn das vorherige Tempo noch geschwinder genommen werden soll, die Worte *più stretto* beigesetzt.

b) Weniger geschwinde:

Allegretto (das Mittelding zwischen *allegro* und *andantino*) ein wenig hurtig: so auch *un poco allegro*; doch wird jenes mehr bei gefälligen, niedlichen tändelnden Sätzen gebraucht.

Allegro ma non troppo, oder auch *non tanto*, nicht zu hurtig.

Allegro moderato mässig geschwind.

Tempo giusto in der rechten Bewegung, d. h. nicht zu langsam, aber auch nicht zu geschwind.

c) Langsame:

Andante in einer abgemessenen ruhigen Bewegung, gleichsam gehend.

Moderato in einer mässigen Bewegung.

Adagio langsam (bei Stücken, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt gespielt werden sollen).

Lento langsam.

Grave ernsthaft.

Maestoso erhaben, majestätisch.

d) Ganz langsame:

Largo in der langsamsten und in feierlicher Bewegung.

Largo di molto, oder *assai*, giebt den höchsten Grad von Langsamkeit an.

Adagio di molto sehr langsam, etc.

e) Weniger langsame:

Andantino etwas munterer als *andante*, so auch *un poco andante*.

Larghetto weniger langsam als *largo* (fast wie *andante*.)

Un poco adagio etwas langsam, etc.

2) Wörter, welche mehr den Charakter des Stücks angeben:

Affettuoso rührend, mit Affekt.

Amoroso zärtlich.

Arioso eigentlich sangbar, steht gemeiniglich in Recitativen, bei solchen Stellen, welche in abgemessener Bewegung gespielt werden sollen.

Cantabile arienmässig, singbar.

Con espressione mit Ausdruck.

Doloroso betrübt.

Furioso wüthend.

Grazioso gefällig, angenehm.

Lagrimoso klagend.

Lusingando schmeichelnd.

Mesto betrübt.

Scherzando scherzhaft, tändelnd.

Sostenuto anhaltend (wenn das Stück mit ausgehaltenen singenden Tönen vorgetragen werden soll).

3) Wörter, welche bei einzelnen Stellen den Ausdruck und Vortrag bezeichnen:

Ad libitum, oder *a piacere*, willkürlich, ohne an das Tempo gebunden zu seyn (auch *senza tempo*).

Calando nach und nach abnehmend.

Crescendo wachsend, steigend, im Gegensatz von

Decrescendo, oder *Diminuendo*, fallend, abnehmend.

Dolce sanft, zärtlich;

Forte (*f*) stark; *fortissimo* (*ff*) sehr stark.

Mancando abnehmend (nemlich in Ansehung des Zeitmasses, so dass, wenn das Stück geschwind ist, man den Vortrag allmählig langsamer einrichtet).

Mezzo forte (*mf*), *mezzo piano* (*mp*), mässig oder halb stark, — halb schwach.

Colla parte wird bei Singstücken zu den übrigen Stimmen gesetzt, wenn man sich im *tempo* genau nach dem Sänger, der die Stelle vielleicht willkürlich vorträgt, richten muss.

Piano schwach, *pianissimo* (*pp*), ganz schwach, *piano forte*, oder *poco forte*, (*pf*) ein wenig stark.

Ritardando zögernd, anhaltend.

Rinforzando (*rinf. rf*), auch *sforzando* (*f*) steigend in der Stärke.

Smorzando immer schwächer und schwächer, gleichsam auslöschend.

Sotto voce mit heiserem Tone.

Staccato abgestossen.

Tempo, oder *a tempo*, streng nach dem Takte.

Senza tempo ohne sich streng an den Takt zu binden.

Tenuto (*ten.*) wird über eine Note gesetzt, die in voller Stärke ausgehalten werden soll. (M. s. übrigens auch noch den 5ten, so wie den vorhergehenden Abschnitt: Von musikalischen Manieren.)

Noch giebt es ausser den ganz bekannten Wörtern und Zeichen (z. B. *da capo* (*d. C.*) vom Anfange, oder *si volti* (*s. v.*) umgewendet, etc.) einige, deren hier noch mit Wenigem zu erwähnen ist, als:

All' ottava (*all' 8va*), wenn um eine Octave höher oder tiefer, als die Noten anzeigen, gespielt werden soll, (da, wo es wieder ordentlich gespielt wird, steht alsdann *luoco*).

Pizzicato, wenn die Saite mit dem Finger statt des Bogens geschnippt wird. Sobald man den Bogen wieder nehmen soll, steht *coll' arco* (mit dem Bogen) dabei.

Con sordino mit dem Dämpfer; wo dieser wieder abgenommen werden soll, steht: *senza sord.*

Zweiter Anhang.

Beispiele zur Uebung über mehrere vorhergehende Abschnitte.

Uebung im Triller und Schleifen.

Allegretto.

Musical score for 'Uebung im Triller und Schleifen' in 2/4 time, featuring trills and slurs. The score consists of four systems of staves. The first system is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The second system is in treble clef. The third system is in bass clef. The fourth system is in treble clef. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and fingerings (1-4).

Caprice.

Beispiele zur Uebung im *Staccato*, *arpeggio* und *Flageolet*.

Allegro.

Musical score for 'Caprice' in C major, featuring staccato, arpeggio, and flageolet techniques. The score consists of three systems of staves. The first system is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The second system is in bass clef. The third system is in bass clef. The score includes various musical notations such as staccato marks, arpeggio markings, and flageolet markings. A specific instruction 'Flageolet. 3' is present above the third system. Below the second system, the text 'Auf der D Saite.' is written.

Flageolet.
im Heraufstrich.

Musical staff 1: Flageolet. im Heraufstrich. This staff contains the first line of music, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and fingerings, with some notes marked with '4' and '1'.

Musical staff 2: Continuation of the musical piece, showing rhythmic patterns and fingerings.

Musical staff 3: Continuation of the musical piece, including a 'cres' (crescendo) marking.

f *ff* Flageolet A Saite. 8va

Musical staff 4: Continuation of the musical piece, featuring dynamic markings *f* and *ff*, and a section labeled 'Flageolet' and 'A Saite. 8va'.

D Saite.

Musical staff 5: Continuation of the musical piece, featuring a section labeled 'D Saite'.

Musical staff 6: Continuation of the musical piece.

Musical staff 7: Continuation of the musical piece.

Musical staff 8: Continuation of the musical piece.

Musical staff 9: Continuation of the musical piece.

Musical staff 10: Continuation of the musical piece.

Musical staff 11: Continuation of the musical piece.

Musical staff 12: Continuation of the musical piece.

Flageolet
Auf der G Saite.

Andante. Einige Andantes mit Variationen.

Var. 1. *D. C.*

im Heraufstrich. *D. C.*

Var. 2.

D. C.

1 4 1 4 1 4 4 7 2 1 2 3 4 2 3 4 1 4

tr

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

Var. 2.

pizzicato.

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

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

Var. 3.

Flageolet.

colar.

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

8va loco.

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 3

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a sequence of notes with fingerings 1, 2, 2, 3 and 1, 2, 2, 3. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature, containing a series of eighth and quarter notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a 'loco.' marking above a series of notes. Above these notes are fingerings: 1 3 1 - 2 - 1 3 1 - 2. Further right, there are fingerings 1 3 2 and 1 3 2. The bass staff continues with a similar rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

The third system is labeled 'Var. 4.' on the left. It is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a series of chords and eighth notes, while the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system continues the variation. The treble staff features a series of chords and eighth notes, with some notes beamed together. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

The fifth system continues the variation. The treble staff features a series of chords and eighth notes, with some notes beamed together. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

The sixth system concludes the variation. The treble staff features a series of chords and eighth notes, with some notes beamed together. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

Var. 5.

The musical score for 'Var. 5' is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Var. 5.' and includes a treble clef with a 2/4 time signature. The music features a variety of ornaments, including mordents and grace notes, and is annotated with fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. The second system continues the piece with similar ornamentation and fingerings. The third system includes a repeat sign with first and second endings. The fourth system also features a repeat sign with first and second endings. The fifth system contains more complex ornamentation, including grace notes and fingerings. The sixth system concludes the piece with a final cadence and repeat sign.

Arpeggio.

Uebungen in Bogenstrichen.

en poussant.

en poussant.

en poussant.

8

6

3

en tirant.

8