

MÉTHODE

de Violoncelle

de Basse ^{en} d'Accompagnement

Rédigée par M^{rs}

BAILLOT, LEVASSEUR, CATEL

et BAUDIOT

Adoptée

*par le Conservatoire Impérial de Musique pour servir à l'Étude dans cet
Établissement.*

Violonzellschule
und
Lehre vom begleitenden Bass
ausgearbeitet

von

BAILLOT, LEVASSEUR, CATEL und BAUDIOT

Von dem Kaiserl. Conservatorium der Musik zum Lehrbuch angenommen.

Bei A. Kühnel in Leipzig.

(Bureau de Musique)

Pr. 2 Rthl. 20 Gr.



33 B6



TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION.....	Page 2
ARTICLE I. Manière de tenir le Violoncelle.....	— 6
ARTICLE II. De la main et du bras gauche.....	— 6
ARTICLE III. Manière de tenir l'archet.....	— 6
ARTICLE IV. Position de la main et du bras droit.	— 7
ARTICLE V. Mouvement des doigts de la main gauche.....	— 7
ARTICLE VI. Mouvements de l'archet, de la main et du bras droit.....	— 7
ARTICLE VII. Règles générales pour tirer et pousser l'archet.....	— 8
ARTICLE VIII. De l'attitude.....	— 8
Gamme par tons et demi tons.....	— 9
ARTICLE IX. Agrémens du chant.....	— 11
Petite note ou Appoggiatura.....	— 11
Trille.....	— 12
Double Trille.....	— 14
Petit Groupe, ou Grupetto.....	— 14
Division de l'archet.....	— 14
Variété de l'archet.....	— 16
De l'Arpeggio.....	— 20
Du Son.....	— 20
Sons soutenus.....	— 20
Sons enflés, diminués, filés, nuancés.	— 20
Sons harmoniques.....	— 22
ARTICLE X. De la Basse d'accompagnement.....	— 24
Accompagnement du Récitatif.....	— 24
Accompagnement de la musique instrumentale.....	— 26
Ornemens.....	— 27
Gammes et Leçons dans tous les tons majeurs et mineurs jusqu'à cinq dièses et cinq bémols.....	— 29
Gammes et Leçons pour apprendre à démancher sans employer le pouce.....	— 58
ARTICLE XI. De l'emploi du pouce.....	— 66
De l'emploi du petit doigt aux différentes positions du pouce.....	— 66
Gammes pour apprendre à démancher avec le pouce.....	— 67
ARTICLE XII. Demi-tons. Gammes chromatiques.	— 69
ARTICLE XIII. Gammes en doubles cordes.....	— 72

Na. Les Exercices pour toutes les positions du pouce paraîtront en Supplément.

Inhalt.

Einleitung.....	Seite 2
1. Artikel. Von der Haltung des Violonzells.....	— 6
2. Artikel. Von der linken Hand und dem Arme	— 6
3. Artikel. Von der Haltung des Bogens.....	— 6
4. Artikel. Von der Haltung der rechten Hand mit dem Arme.....	— 7
5. Artikel. Von der Bewegung der Finger der linken Hand.....	— 7
6. Artikel. Von der Bewegung des Bogens und der rechten Hand nebst dem Arme.	— 7
7. Artikel. Allgemeine Regeln über den Aufstrich und den Abstrich.....	— 8
8. Artikel. Von der Stellung.....	— 8
Tonleiter in ganzen und halben Tönen.....	— 9
9. Artikel. Von wesentlichen Manieren.....	— 11
Vorschlag (<i>Appoggiatura</i>).....	— 11
Vom Triller.....	— 12
Vom Doppeltriller.....	— 14
Vom Schleifer oder Grupetto.....	— 14
Von der Bogenführung.....	— 14
Von Verschiedenheit der Strichart...	— 16
Vom Harpeggio.....	— 20
Vom Ton.....	— 20
Gehaltene Töne.....	— 20
Wachsende, abnehmende Töne.	
Schwelltöne. Nüancen.....	— 20
Flageolettöne.....	— 22
10. Artikel. Vom begleitenden Bass.....	— 24
Von Begleitung des Rezitativ.....	— 24
Von Begleitung der Instrumentalmusik.....	— 26
Von Verzierungen.....	— 27
Tonleitern und Übungen in allen Dur- und Molltönen bis zu fünf Kreuzen und fünf Beem.....	— 29
Tonleitern und Übungen im Hinaufrücken der Hand ohne Gebrauch des Daumens.	— 58
11. Artikel. Vom Gebrauch des Daumens.....	— 66
Vom Gebrauch des kleinen Fingers bei den verschiedenen Stellungen des Daumens.....	— 66
Tonleitern zur Übung des Einsetzens mit dem Daumen.....	— 67
12. Artikel. Von halben Tönen. Chromatische Tonleitern.....	— 69
13. Artikel. Tonleitern in Doppelgriffen.....	— 72

Na. Die Übungsstücke in allen Lagen des Daumens werden als Supplement erscheinen.



CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE.

ARRÊTÉS RELATIFS A L'ADOPTION D'UNE
MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

Commission chargée de la confection d'une
Méthode de Violoncelle.

Le 13. Floréal an XIII.

Pour satisfaire aux dispositions du Règlement du Conservatoire de Musique relatives à la confection des ouvrages élémentaires, une Commission spéciale s'est réunie pour examiner une Méthode de Violoncelle préparée par MM. Levasseur, Baillot, Catel et Baudiot, après un travail suivi, la Commission a adopté cet ouvrage, et a nommé M. Méhul, l'un de ses membres, pour en faire le rapport à l'assemblée générale du Conservatoire.

Les membres de la Commission,
MÉHUL, OZI, CATEL, LEVASSEUR, BAILLOT,
BAUDIOT, SORNE, PLANTADE, DOMNICH.

Assemblée générale des membres du Conservatoire de Musique.

Le 18. Prairial an XIII.

Le Rapporteur de la Commission spéciale chargée de la formation de la Méthode de Violoncelle, présente à l'Assemblée générale la rédaction de cet ouvrage revêtue de l'adoption de la Commission. M. Baillot, l'un des rédacteurs, en donne lecture; l'Assemblée générale l'adopte à l'unanimité.

SARRETTE, Président.

Le Directeur du Conservatoire Impérial
de Musique.

Vu l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique et aux termes de l'article 5. du titre 14. du Règlement.
Arrête:

La Méthode de Violoncelle adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique servira de base à l'enseignement dans les Classes du Conservatoire.

SARRETTE.

Kaiserliches Conservatorium der Musik.

Beschlüsse

wegen.

Annahme einer Violonzellschule.

Commission zur Anfertigung einer
Violonzellschule.

Den 13. Floréal 13.

In Gemäßheit der Reglements des Conservatoriums, betreffend die Anfertigung neuer Lehrbücher, hat eine Special-Commission sich vereinigt, um eine von den Herren Levasseur, Baillot, Catel und Baudiot ausgearbeitete Violonzellschule zu prüfen. Nachdem dies geschehen, nimmt die Commission dieses Werk an, und ernennt eines seiner Mitglieder, nämlich Herrn Mehül, um der allgemeinen Versammlung des Conservatoriums darüber Bericht abzustatten.

Die Glieder der Commission,
Mehül, Ozi, Catel, Levasseur, Baillot,
Baudiot, Sorne, Plantade, Domnich.

General-Versammlung der Glieder des
Conservatoriums.

Den 18. Prairial 13.

Der Berichterstatter der mit der Ausarbeitung der Violonzellschule beauftragten besondern Commission legt der General-Versammlung dieses von der Commission gebilligte Werk vor. Herr Baillot, einer der Mitarbeiter, liest es vor, und die General-Versammlung nimmt es einstimmig an.

Sarrette, Präsident.

Der Director des Conservatoriums.

Zufolge der von dem Conservatorium beschlossenen Annahme wird nach Artikel 5. Titel 14. des Reglements hierdurch verordnet: daß die von dem Kaiserlichen Conservatorium der Musik angenommene Violonzellschule in den Klassen des Conservatoriums zum Lehrbuch gebraucht werden soll.

Sarrette.

INTRODUCTION.

On a considéré la Basse, dans cet ouvrage, sous deux points de vue différens: d'abord, comme partie récitante appelée *Violoncelle* et comme partie d'accompagnement appelée communément *Basse*.

La Basse, connue autrefois sous le nom de Basse de Viole, avait ordinairement sept cordes auxquelles on faisait quelquefois correspondre de petites cordes de laiton par dessous le chevalet afin d'augmenter le son par leur vibration. On a renoncé à cette multitude de cordes qui gênait les mouvemens des doigts, la Basse s'est simplifiée en même tems que le Violon, c'est-à-dire depuis environ 260 ans, elle a suivi les modifications de la forme de cet instrument avec lequel elle devait toujours conserver des rapports fondés sur leurs convenances mutuelles et le principe de leur mécanisme. Arrivés tous deux à cette simplicité de structure qui est la perfection de l'art lorsqu'elle présente en même tems le plus de variété dans les effets, on ne peut y rien changer sans risquer de leur faire perdre leur plus grand avantage qui consiste dans une admirable simplicité, douée de tous les moyens d'expression.

Depuis que la Basse est devenue partie récitante et que les compositeurs lui ont donné en cette qualité un caractère particulier, on l'a nommée *Violoncelle* pour la distinguer de la simple Basse d'accompagnement.

CARACTÈRE DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle a par la nature de son timbre, l'étendue de ses cordes et celle de son diapason un caractère grave, sensible et religieux. Il chante sans rien perdre de sa majesté, et lorsqu'il sert de régulateur dans l'accompagnement on sent au milieu de son austère influence, qui retient tout dans l'ordre, qu'il finira par céder à l'expression en prenant part au dialogue. Ne l'employe-t-on que comme simple accompagnement, il est tellement nécessaire à l'harmonie que l'oreille ne saurait s'en passer, elle sollicite le son grave, le son générateur qui sert de base à l'édifice et dont la marche régulière, l'aplomb bien senti déterminent l'effet de la mélodie: cherche-t-on à faire chanter le Violoncelle, c'est une voix touchante et majestueuse, non de celles qui peignent les passions et qui les allument mais de celles qui les modèrent en élevant l'âme à une région supérieure. Veut-on en tirer parti dans la difficulté, il sait se prêter à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde, de l'arpeggio et des sons harmoniques. Mais il a des bornes qu'il ne faut pas

Einleitung.

Man betrachtet den Bass in gegenwärtigem Werke unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten, nämlich als Soloinstrument, Violonzell genannt, und als begleitendes Instrument, wo es denn gemeinhin Bass heisst.

Der Bass, ehemals unter dem Namen der Bassgeige bekannt, hatte gewöhnlich sieben Saiten, mit welchen man noch kleine, messingene, unter dem Stege fortlaufende Saiten in Verbindung brachte, um durch deren Bebung den Ton zu verstärken. Man hat diese Saitenmenge abgeschafft, die die Bewegung der Finger erschwerte. Der Bass wurde, mit der Violine ungefähr zu einer Zeit, etwa vor 260 Jahren vereinfacht. Er nahm die veränderte Form von diesem Instrument an, mit dem er stets wird in Verbindung bleiben müssen, weil dies der Vortheil beider Instrumente und ihr gemeinschaftlicher Mechanismus erfordert. An der einfachen Einrichtung, die beide Instrumente jetzt erlangt haben, und die dann wahre Vollkommenheit ist, wenn sie die grösste Mannigfaltigkeit der Wirkungen darbietet, kann man nichts ändern, ohne ihren grössten Vorzug in Gefahr zu setzen, der in einer bewundernswürdigen, mit allen Hülfsmitteln des Ausdrucks ausgestatteten Einfachheit besteht.

Seit dem man den Bass auch als Soloinstrument betrachtet, und die Componisten ihm als solches einen besondern Character gegeben haben, hat man ihn, zum Unterschied von dem bloss begleitenden Bass, das Violonzell genannt.

Character des Violonzell.

Das Violonzell hat durch den ihm eigenen Klang, durch die Länge seiner Saiten und seinen Ton-Inhalt einen ernsthaften, gefühlvollen und religiösen Character. Im Vortrage der Melodie verliert es nichts von seiner Majestät, und wenn es in der Begleitung das Regiment führt, so merkt man bei aller Strenge, mit der es das Ganze in Ordnung hält, dass es endlich, dem Gefühl nachgebend in den Wechselgesang der übrigen mit einstimmen werde. Braucht man es zur blossen Begleitung, so ist es zur Harmonie so nothwendig, dass das Ohr unablässig den tiefen Ton, den Grundton fordert, der dem ganzen Gebäude zur Unterlage dient und dessen regelmässige Bewegung und fühlbarer Nachdruck der Melodie ihre volle Wirkung geben. Ergreift das Violonzell den Gesang, so vernimmt man eine rührende, erhabene Stimme, nicht eine solche, die Leidenschaften schildert und entflammt, nein, eine solche, die die Leidenschaft mässigt, in dem sie die Seele in eine höhere Region erhebt. Will man auf diesem Instrument Schwierigkeiten versuchen, so gewährt es alle Vortheile der Modulation, der Doppelgriffe, des Harpeggio und der Flageolettöne. Aber es giebt hier Grenzen,

outrépasser; la gravité de sa marche ne lui permet point de mouvemens aussi emportés qu'au Violon qui est plus souple, plus délicat et plus varié. C'est un écueil qu'il faut éviter dans les arts que le mélange de différens genres; avant qu'on ait à peu-près reconnu les limites et fixé un genre, chaque homme à talent ajoute à la découverte; a-t-on trouvé, non la perfection qui nous est inconnue, mais le terme que le goût et la raison approuvent, le désir d'innover vient quelquefois tout gâter; il ajoute sans utilité, il empiète sur le domaine des autres, il tourmente l'art à force d'art et le fait dégénérer en voulant l'accroître. C'est ainsi qu'on était parvenu à dénaturer le chant en le surchargeant d'ornemens et à perdre le goût d'une élégante simplicité, à dégrader le Violon en l'assimilant à une serinette, à jouer du Piano comme on joue du timpanon, enfin à faire perdre aux instrumens à vent leur véritable caractère en leur faisant faire des difficultés insignifiantes et étrangères à leur nature.

On ne saurait trop prémunir les élèves contre ce danger que pourrait leur faire courir une grande facilité d'exécution et le désir de se distinguer par quelque création nouvelle. Le Violoncelle est un instrument encore neuf, pour ainsi dire, puisqu'il n'a que très peu de musique de solo: le champ est vaste à parcourir; c'est au vrai talent à fournir la carrière, mais que *l'élève commence par imiter les grands modèles s'il veut servir de modèle à son tour.* (Méthode de Violon.)

La musique instrumentale, perfectionnée depuis un demi siècle, offre tous les avantages à celui qui veut l'étudier. Le célèbre Haydn a créé un genre nouveau dans ses symphonies; leur conception neuve, hardie et pathétique a élevé la musique instrumentale au rang de la musique dramatique, en distribuant si bien les rôles de chaque instrument qu'on les voit tous concourir au développement d'une action conduite et menée à son terme avec un art admirable; c'est pourquoi la musique d'Haydn est employée avec tant de succès dans la pantomime, véritable épreuve pour les compositions instrumentales, puisqu'il n'est de bonne musique que celle qui forme un tableau dans l'imagination ou qui fait naître un sentiment dans le coeur.

On a dans tous les chefs-d'oeuvres de Gluck, de Mozart et de nos premiers compositeurs, les moyens de s'éclairer le goût sans lequel il n'est point de bonne exécution, et de se pénétrer du véritable caractère de tous les instrumens.

Il existe, comme nous l'avons dit, peu de concerto de Violoncelle, mais la réputation des virtuoses qui les ont composés et leurs talens d'exécution que la France regrette fait également aux élèves un devoir d'étudier leurs ouvrages.

die man nicht überschreiten darf. Dem Violoncell erlaubt sein ernsthafter Character nicht die wilden Bewegungen der Violin, die weit geschmeidiger und zarter eine grössere Mannigfaltigkeit darbietet. Die Vermischung der verschiedenen Gattungen ist überhaupt eine Klippe, die man in den Künsten wohl vermeiden muss. So lange man noch nicht für jede Gattung ungefähr die Gränzen gefunden und das Gebiet bestimmt hat, trägt jeder talentvolle Künstler zu dieser Entdeckung etwas bei; ist sie aber gefunden — nicht die Vollkommenheit der Gattung, die uns unbekannt ist, aber wohl jene Gränze, die der ächte Geschmack gut heisst, so tritt nicht selten die Neuerungssucht auf, um alles wieder zu verderben. Sie macht Zusätze von dem Unnützen, sie plündert auf fremdem Gebiet, sie plagt die Kunst mit Übermaafs von Kunst und entstellt sie, in der Meinung sie zu erweitern. So kam man endlich dahin, den Gesang durch Überladung mit Zierrathen zu verunstalten, und allen Geschmack für reizende Einfalt zu verlieren; die Violine wie ein Vogelpfeifchen klingen zu lassen, auf dem Fortepiano wie auf einer Pauke zu trommeln, und endlich auch den Blasinstrumenten ihren wahren Character zu rauben, indem man ihnen nichtssagende und ihrer Natur fremde Schwierigkeiten zumuthete.

Man kann den musikalischen Zögling nicht genug vor einer Gefahr warnen, die eine ausgezeichnete Fertigkeit des Spiels und der Trieb sich durch irgend etwas Neues auszuzeichnen, sehr leicht herbeiführt. Das Violoncell ist gewissermassen noch ein neues Instrument, weil für dasselbe noch wenig Solomusik vorhanden ist. Hier ist noch ein weites Feld zu durchlaufen, und das ächte Talent wird den rechten Weg nicht verfehlen. Aber der Zögling „fange damit an, den grossen Mustern nachzuahmen, damit er dereinst selbst für Andere Muster werden kann.“ (Violinschule).

Die Instrumentalmusik, so wie sie seit einem halben Jahrhundert vervollkommnet ist, bietet dem, der sie studiren will, alle Vortheile an. Der berühmte Haydn hat in seinen Symphonien eine neue Gattung geschaffen. In diesen neuen, kühnen, pathetischen Darstellungen erhebt er die Instrumentalmusik zum Range der dramatischen Musik, indem er jedem Instrument so geschickt seine Rolle zutheilt, dass man sie alle zur Entwicklung einer fortgehenden und mit grosser Kunst ihrem Ziele zustrebenden Handlung sich vereinigen sieht. Darum ist auch Haydn's Musik, wenn man sie bei der Pantomime gebraucht, von so vieler Wirkung. Dies ist eine sichere Probe für die Instrumentalmusik. Denn nur diejenige ist gut, die in der Einbildungskraft ein Gemälde zu bilden, oder in dem Herzen ein Gefühl zu erwecken vermag.

Alle Meisterstücke eines Gluck, Mozart und unserer ersten Componisten bieten das Mittel dar, den Geschmack, ohne welchen kein gutes Spiel möglich ist, auszubilden und den wahren Character eines jeden Instruments richtig aufzufassen.

Es giebt, wie schon gesagt, nur wenige Violoncellconcerte. Aber der Ruhm der Virtuosen, die sie gesetzt haben, und ihr schönes Spiel, das in Frankreich im guten Andenken ist, legt den Zöglingen die Pflicht auf, ihre Werke zu studiren.

On sait quel rôle intéressant joue la Basse dans la musique dialoguée des meilleurs maîtres, c'est-à-dire dans les Trio et Quatuor. Mais il est un genre de composition qui semble avoir été fait pour le Violoncelle, c'est le Quintetto tel que le célèbre Boccherini la conçut; en y faisant entendre cet instrument et comme partie d'accompagnement et comme partie récitante, il a su lui donner un double charme et devenir créateur dans ce genre comme Haydn l'a été pour la symphonie et Viotti pour le concerto: son style original, plein de grace, de fraîcheur et de pureté, et d'une expression toute particulière doit le faire citer comme un modèle pour ceux qui étudient le Violoncelle, et qui cherchent à lui faire parler son véritable langage dans les trois principaux mouvemens.

En commençant par l'*Allegro* ou *Moderato*, on a observé que le Violon devait avoir en général un accent décadé, conforme à son éclat, et que le Violoncelle plus grave, moins brillant et moins léger devait prendre une marche plus convenable à son timbre. En effet s'il se permet des mouvemens vifs ou des traits concertans, ce ne doit être qu'avec réserve, avec noblesse, et toujours avec douceur; c'est l'attribut de la majesté. (Voyez I.)

Le *Presto* convenant moins au Violoncelle qu'au Violon par les raisons qui ont été données ne doit pas être joué avec la même fougue ni la même audace; les traits ne sont pas d'aussi longue haleine, les mouvemens ne sont pas aussi brusques, et si quelquefois le sujet demande que l'archet soit léger, c'est pour reprendre bientôt après les sons soutenus, trainés sur la corde, simplement effleurés selon les différens cas avec l'accent expressif qu'exigent les intentions du morceau. (Voyez 2.)

Mais c'est dans l'*Adagio* que le Violoncelle a le plus de moyens pour émouvoir: rien ne surpasse le charme qui l'accompagne dans la musique du grand maître que nous citons; s'il le fait chanter seul, c'est avec une sensibilité si profonde, une simplicité si noble qu'on oublie l'art et l'imitation et que, pénétré d'un sentiment religieux, on s'imagine entendre une voix céleste tant elle a une expression étrangère à tout ce qui blesse le coeur, l'on dirait plutôt qu'elle cherche à consoler; s'il fait parler à la fois les cinq instrumens, c'est avec une harmonie pleine et auguste qui invite au recueillement, qui jette l'imagination dans une douce rêverie, ou qui la fixe sur les tableaux enchanteurs; c'est la grace de l'Albane, c'est la naïve sensibilité de Gessner, et lorsque changeant de style il prend une teinte sombre ou mélancolique, il va droit au coeur par des moyens si doux que les larmes coulent sans qu'on s'en aperçoive; s'il attriste, c'est pour mieux toucher; s'il semble ôter à l'ame toute sa force, c'est pour la reconcilier avec elle même, pour appaiser le tumulte

Man weiß, welche interessante Rolle der Bass in der dialogischen Musik der besten Meister spielt, das heißt im Trio und Quatuor. Aber es giebt eine Composition, die für das Violoncell gemacht zu seyn scheint, nämlich das Quintett, wie der berühmte Boccherini es behandelt hat. Indem er dieß Instrument hier zugleich als Begleitung und als Solostimme hören läßt, hat er ihm einen doppelten Reiz zu geben gewußt, und ist, wie Haydn in der Symphonie und Viotti im Concerte, Schöpfer in dieser Gattung geworden. Sein origineller Styl voller Grazie, Frische, Reinheit und kräftigen Ausdruck erhebt ihn zum Muster für alle, die das Violoncell studiren wollen, und diesem Instrument in jeder der drei Hauptbewegungen seinen wahren Character zu geben wünschen.

Im *Allegro* oder *Moderato* (um hier anzufangen) ist ausgemacht, daß die Violine im allgemeinen einen kräftigen Accent haben muß, so wie er ihrem hellen Ton angemessen ist, daß aber das tiefere, weniger glänzende und nicht so bewegliche Violoncell einen andern seiner Tongattung gemäßern Gang gehen müsse. In der That, wenn es sich rasche Bewegungen oder concertirende Passagen erlaubt, so darf dies nicht anders als mit Mäßigung, Würde und unveränderlicher Sanftheit geschehn. So erscheint stets die Majestät. (Siehe I.)

Das *Presto*, welches aus den angeführten Gründen weniger für das Violoncell, als für die Violin paßt, darf weder so wild, noch so kühn ausgeführt werden. Keine Passagen von so langer Dauer; keine so kurzen raschen Wendungen! Und wenn der Gegenstand bisweilen einen leichten Bogen fordert, so muß das Spiel bald zu den gehaltenen, aus der Saite gezogenen Tönen zurück kehren, die nur von dem Ausdruck, den das Stück vorschreibt, nach den Umständen hier und da einen einfachen Accent erhalten dürfen. (Siehe 2.)

Doch im *Adagio* hat das Violoncell unstreitig die meisten Mittel zu rühren. Nichts übertrifft seine Reize in der Musik des eben angeführten großen Meisters. In dem Gesange, den er es hier allein anheben läßt, ist so viel tiefes Gefühl, so viel edle Einfachheit, daß man Kunst und Nachahmung vergißt, und von religiöser Empfindung durchdrungen eine Stimme vom Himmel zu hören glaubt. Hier ist nichts was das Herz ängstet, alles strebt vielmehr, es zu trösten. Läßt er alle fünf Instrumente zugleich ertönen, so beginnt eine volle erhabene Harmonie, die das Gemüth sich zu sammeln einladet, die die Einbildungskraft in stille Schwärmerei versenkt oder auf bezaubernde Bilder heftet. Hier ist Alban's Grazie, hier ist Gessner's naive Empfindsamkeit. Wenn er dann, den Styl ändernd, eine finstere melancholische Farbe annimmt, so ergreift er das ganze Herz; aber mit so sanften Mitteln, daß die Thränen fließen, ohne daß man sie bemerkt. Er macht nur traurig, um desto tiefer zu rühren. Er scheint der Seele ihre ganze Kraft zu nehmen, aber nur um sie mit sich selbst in Friede zu setzen,

des passions, y faire succéder un calme délicieux, transporter dans un monde meilleur et faire goûter les plaisirs de l'âge d'or. (Voyez 3.)

Tel est le genre d'expression de cette musique dont l'exécution demande un mécanisme pur, un jeu large et cependant plein de finesse et de détails, et par dessus tout une sensibilité vraie.

On termine ces observations en recommandant aux élèves de s'appliquer beaucoup à l'étude des nuances (*), et d'avoir toujours égard dans l'exécution aux différens genres de musique et au local particulier dans lequel chacun de ces genres doit être exécuté. Ainsi dans la musique d'église, que la gravité du sujet et la grandeur du local oblige à faire d'un style élevé, large, imposant, dégagé de toute recherche, et dont l'effet principal se trouve dans les masses, l'exécution doit y répondre, et dédaigner les demi teintes et les petits détails que l'art exige dans les grands concerts où les symphonies entendues d'assés près, ont besoin de tous les effets du clair obscur, et demandent que l'on réunisse dans l'exécution la vigueur des masses à la finesse des nuances. En observant la même proportion, on sent que la musique de chambre, celle qu'on destine au dialogue d'un petit nombre d'instrumens, telle que le quatuor et le quintetto doit être exécutée avec beaucoup de délicatesse et qu'elle ne peut admettre les masses que l'auteur a placées pour être entendues en perspective, si l'on ose parler ainsi. La musique manquera toujours son effet si l'on n'observe ces convenances de localités dont l'imagination a pour le moins autant besoin que l'oreille pour être fixée toute entière. Le compositeur pénétré de son sujet étend ou resserre ses idées dans un cercle plus ou moins grand, comme Mozart, il s'élève jusqu'aux cieux pour implorer un dieu clément en faveur des morts au jour du jugement dernier: comme Haydn, il embrasse d'un coup d'oeil la création entière, il peint la lumière, il peint le génie de l'homme émané de la divinité, ou ramené vers la terre, il présente, comme Gluck, le tableau des passions qui nous agitent sur la scène du monde, ou bien enfin, choisissant un moins vaste théâtre et se repliant sur lui même, comme Boccherini, il cherche à nous rappeler à notre primitive innocence.

Une exécution digne d'un tel but demande beaucoup d'étude, et tout à la fois une force et une délicatesse d'organes qu'on pourrait appeller un sixieme sens s'il ne vallait mieux remonter jusqu'à l'âme qui est la source et qui sera toujours la mesure du talent.

(*) Voyés l'Article Nuance.

ACCORD DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle s'accorde par quintes, *la, ré, sol, ut*, de cette maniere: (Voyez 4.)

1., Menuetto con moto.
1^{er} Violon.
Violoncelle.

2., All^o assai.
Violoncelle.

3., Adagio non tanto.
Violoncelle.

1^o Violino.
Grave.

Larghetto amorozo.

4., Chanterelle.
2^{me} Corde.
3^{me} Corde.
4^{me} Corde.

den Tumult der Leidenschaften in wonnevolle Ruhe aufzulösen, in eine bessere Welt zu versetzen, und Freuden des goldnen Zeitalters schmecken zu lassen. (Siehe 3.)

Dies ist der Character von Boccherini's Musik, deren Ausübung, eine sichere Hand, viel Haltung im Ton, dabei aber nicht weniger Feinheit und Zierlichkeit im Einzelnen und vor allen Dingen ächtes Gefühl fordert.

Am Schluß dieser Bemerkungen sey noch den Zöglingen empfohlen sich das Studium der Nüancen(*) ernstlich angelegen seyn zu lassen, und bei ihrem Vortrage immer auf die Verschiedenheit in den Gattungen der Musik sowohl, als auf den besondern Ort, wo eine jede von diesen Gattungen gegeben wird, Rücksicht zu nehmen. So muß bei der Kirchenmusik, wo der Ernst des Gegenstandes sowohl als der große Raum der Kirchen den Componisten zu einer erhabenen, gedehnten, ehrfurchterweckenden, alle kleinliche Künstelei verschmähenden Schreibart verpflichten, deren Hauptwirkung auf den Mafsen beruht, die Ausführung diesem Character entsprechen. Sie wird hier alle Halbschatten, alle kleine Details verschmähen, die die Kunst im Concertsaal fordert, wo die Symphonien, weil sie in der Nähe gehört werden, die Wirkung des Helldunkels bedürfen, und wo der Vortrag nothwendig die Kraft der Mafsen mit der Feinheit der Details verbinden muß. Zwischen der letztern und der Kammermusik ist ein ähnliches Verhältniß. Diese, die gleichsam eine Unterredung zwischen einer geringern Zahl von Instrumenten vorstellt, wie das Quatuor und das Quintet, fordert, wie man leicht einsieht, eine große Zartheit des Vortrags, da hier jene Mafsen gar nicht Statt finden, die nach der Absicht des Componisten nur in einer gewissen Ferne, so zu sagen, perspectivisch wirken sollen. Die Musik verliert allen Effekt, wenn man bei ihrer Wahl und Ausführung auf den Ort keine Rücksicht nimmt, und Einbildungskraft und Ohr bleiben beide gleich unbefriedigt. Denn der Componist, der von seinem Gegenstand durchdrungen ist, breitet seine Ideen bald in einem größern Kreise aus, und zieht sie bald in einem engern zusammen. Er erhebt sich, wie Mozart, zum Himmel, um für die Abgeschiedenen auf den Tag des Weltgerichts Gnade von Gott zu erfliehen. Er umfaßt, wie Haydn, die Schöpfung der Welt mit seinem Blick, und mahlt das Licht, und den Geist des Menschen aus der Gottheit entsprossen und der Erde zugeführt. Er entwirft, wie Gluck, das Gemähde der Leidenschaften, die uns auf dem Schauplatz der Welt umhertreiben, oder er wählt sich endlich ein kleineres Gebiet; er kehrt mit Boccherini in sich selbst zurück, und sucht uns in den Stand unserer ersten Unschuld wieder einzuführen.

Der Vortrag, der ein solches Ziel würdig erreichen will, fordert viel Studium, und beides, Kraft und Zartheit der Organe, die man den sechsten Sinn nennen könnte, wenn es nicht besser wäre, sie in der Seele zu suchen, die die Quelle des Talents ist und stets dessen Richtschnur seyn muß.

(*) Man sehe den Artikel Nüancen.

Stimmung des Violonzells.

Das Violonzell wird nach Quinten gestimmt, nämlich *a. d. g. c.* (Siehe 4.)

All^o giusto.
1^{er} Violoncelle.

All^o con moto.
Violoncelle.

Andantino.
1^o Violino.

Larghetto.
Violino.

Adagio.
Violino.

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

MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

ARTICLE PREMIER.

MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE.

On place le Violoncelle sur le mollet droit, l'échancrure de l'éclisse inférieure doit être appuyée dans le défaut du genou de manière à ce que le coin inférieur de la table de dessous pose en dedans du genou gauche. Par ce moyen l'archet ne touche aucun des deux genoux ce qu'il faut éviter en tenant le Violoncelle un peu élevé, il faut qu'il soit soutenu avec fermeté et lui donner le moins d'inclinaison possible du côté gauche. Il faut éviter de tenir les pieds en dehors.

On pose quelquefois le Violoncelle sur le pied gauche qu'on tient penché sur le côté gauche et rentré en dedans. L'extrémité supérieure de l'éclisse inférieure pose alors sur le haut du genou gauche, la jambe droite doit être d'aplomb et non tendue en arrière comme il arrive souvent. Cette position employée par d'habiles maîtres peut être commode dans les orchestres en ce que l'instrument placé de cette manière tient moins de place, mais elle a le double inconvénient d'être dépourvue de grace, et de fatiguer la poitrine en ce qu'elle oblige à courber le corps et à baisser la tête dans les passages ou il faut demancher, et de gêner les mouvemens de l'archet qui se trouve arrêté par la cuisse droite lorsqu'on attaque les cordes basses.

ARTICLE DEUXIEME.

DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

La main doit être placée en haut du manche, la première phalange du pouce appuyée sous le manche qu'il ne faut presque pas serrer et contre lequel la partie de la main qui joint le pouce à l'index ne doit pas porter. Le poignet sera un peu éloigné du manche pour que les doigts soient bien d'aplomb et un peu arqués.

Le milieu de la première phalange du pouce sera vis-à-vis le doigt du milieu. Il faut qu'en posant l'archet sur la corde le bras soit dans la position la plus naturelle et que le coude ne soit ni levé en l'air, ni posé contre l'éclisse.

ARTICLE TROISIEME.

MANIÈRE DE TENIR L'ARCHET.

Il faut tenir l'archet près de la hausse, c'est-à-dire de manière à ce que le petit doigt, qui sera posé sur la baguette, soit à peu près devant l'extrémité supérieure de la hausse. L'annulaire (compté pour troisième doigt, parce qu'à la première position du Violoncelle on ne se sert pas

Violonzellschule.

Erster Artikel.

Von der Haltung des Violonzells.

Man setzt das Violonzell auf die Wade des rechten Fusses. Die Krümmung der untern Zarge des Instruments muß an der Knieweiche gelehnt seyn und zwar so, daß die untere, vorstehende Ecke am Boden in der linken Kniekehle ruht. Auf diese Art berührt der Bogen keins der beiden Kniee, welches man auch dadurch vermeidet, daß man das Violonzell ein wenig hoch hält. Man muß das Instrument fest aufsetzen und ihm nur eine geringe Neigung nach der linken Seite hin geben. Man vermeide es, die Füße vorzustrecken.

Man setzt zuweilen das Violonzell auf den linken Fuß, den man dabei auf die linke Seite hingeneigt und unten einwärts gebogen hält. Der oberste Rand der untern Zarge ruht dann auf dem obern Theil des linken Knies, das rechte Bein wird ganz gerade gehalten, und nicht, wie es zuweilen geschieht, rückwärts gezogen. Von geschickten Männern gebraucht, kann diese Stellung in den Orchestern bequem seyn, weil das Instrument dabei weniger Platz einnimmt; aber sie hat den doppelten Nachtheil, daß sie erstlich keinen guten Anstand giebt, und daß sie zweitens die Brust angreift, weil man bei Einsetz-Passagen den Körper krümmen und den Kopf niederbeugen muß. Auch hindert sie die freie Bewegung des Bogens, welcher an die rechte Hüfte anstößt, wenn er die untern Saiten fassen will.

Zweiter Artikel.

Von der linken Hand und dem Arme.

Die Stelle der Hand ist der obere Theil des Violonzell-Halses. Das erste Glied des Daumens ruht unten am Halse, nur leise angedrückt. Der Theil der Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger darf sich dem Halse nicht nähern. Die innere Hand bleibt in einiger Entfernung vom Halse so weit als nöthig ist, um die Finger ein wenig zu krümmen und senkrecht aufzusetzen.

Die Mitte des ersten Daumengliedes kommt dem Mittelfinger gegenüber zu liegen. Sobald man den Bogen ansetzt, muß der Arm in der natürlichen Stellung seyn, und der Ellbogen weder aufwärts gebogen, noch gegen die Zarge gestemmt seyn.

Dritter Artikel.

Von der Haltung des Bogens.

Man faßt den Bogen nahe am Frosch, und zwar so, daß der kleine Finger, der auf dem Bogenstock ruht, sich nahe vor dem obern Ende des Frosches befindet. Der Ringfinger (oder der dritte Finger, weil man in der ersten Lage auf dem Violonzell den Daumen nicht braucht und nicht mit zählt)

du pouce,) sera presque devant le pouce, et le second doigt touchera le crin. On tiendra la baguette inclinée vers la touche et tous les doigts dans une position naturelle, c'est-à-dire ni écartés, ni serrés les uns contre les autres. Pour tirer beaucoup de son, il faut surtout serrer la baguette avec le pouce; mais cette pression ne doit être que momentanée, car il faut tenir l'archet sans roideur.

ARTICLE QUATRIEME.

POSITION DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

Le poignet doit être un peu plus élevé que la baguette et la main arrondie sans effort; le bras en suivant le poignet se trouvera placé naturellement, c'est-à-dire qu'il ne sera ni trop éloigné, ni trop près du corps. On doit poser l'archet droit sur la corde, c'est-à-dire parallèlement au chevalet.

ARTICLE CINQUIEME.

MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

On fera tomber les doigts d'assés haut pour qu'ils viennent frapper la corde d'aplomb. On les placera l'un après l'autre en ayant soin de laisser chaque doigt posé de manière à ce qu'ils soient tous ensemble sur la corde lorsque le petit doigt sera placé. Il faut que l'appui des doigts l'emporte toujours sur celui de l'archet. La corde du Violoncelle étant fort grosse, on est obligé de se servir de l'endroit le plus charnu du bout du doigt pour en embrasser toute la rondeur.

ARTICLE SIXIEME.

MOUVEMENTS DE L'ARCHET, DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

On doit tirer l'archet d'un bout à l'autre toujours dans la même direction, parallèlement au chevalet; le crin se pose ordinairement à deux ou trois pouces de distance du chevalet; on l'en approche plus ou moins suivant que l'on veut tirer plus ou moins de son, mais on doit le laisser assés loin du chevalet pour que la corde puisse être bien mise en vibration et que le son soit plein et moëlleux.

On doit laisser le poignet arrondi dans la position indiquée à l'Article 3.; tous les mouvements se font de l'avant bras sans que l'arrière bras y soit pour rien, ce qu'on obtient en évitant d'avancer ou de reculer le coude qui doit être, comme on l'a déjà recommandé, sans aucune force ni roideur. Pour maintenir la baguette penchée vers la touche il faut éviter de plier la main en dehors lorsqu'on approche la hausse du chevalet.

liegt ungefähr dem Daumen gegenüber, und der zweite berührt die Haare. Der Bogenstock wird ein wenig zum Griffbret hingeneigt und alle Finger in einer natürlichen Lage gehalten, das heißt, weder zu weit von einander gerissen, noch zu nahe an einander gedrängt. Um mehr Ton herauszuzieh'n, muß man vor allen Dingen den Daumen an den Bogen fester andrücken. Doch dieser Druck darf nur kurze Zeit dauern; denn übrigens muß man den Bogen stets ohne Steifheit halten.

Vierter Artikel.

Von der Haltung der rechten Hand mit dem Arme.

Die innere Hand wird ohne Zwang gekrümmt über dem Bogenstock ein wenig hervorragend gehalten. Der Arm nimmt dabei die ihm natürliche Stellung an, indem er weder zu weit vom Körper noch ihm zu nahe ist. Man legt den Bogen auf die Saite gerade, d. h. mit dem Stege in gleicher Linie.

Fünfter Artikel.

Von der Bewegung der Finger der linken Hand.

Man läßt die Finger hoch genug herabfallen, damit sie die Saite senkrecht drücken. Man setzt sie einen nach dem andern auf, und läßt dann jeden ruhen, dergestalt, daß alle auf der Saite liegen, wenn der kleine Finger aufgesetzt wird. Der Druck der Finger muß stets stärker seyn als der Druck des Bogens. Da die Violonzellsaiten sehr dick sind, so muß man den fleischigsten Theil der Fingerspitze gebrauchen, um sie wohl zu umfassen.

Sechster Artikel.

Von der Bewegung des Bogens und der rechten Hand nebst dem Arme.

Man muß den Bogen von seinem einen Ende bis zum andern stets in derselben Richtung, nämlich parallel mit dem Stege fortzieh'n. Zwei bis drei Daumen breit vom Stege geh'n die Haare. Je nachdem man mehr oder weniger Ton hervorzieh'n will, nähert man sich mit dem Bogen mehr oder weniger dem Stege; aber man muß sich stets so weit von ihm entfernt halten, daß die Saite ihre gehörige volle Schwingung erhält und der Ton voll und markig bleibt.

Man läßt die Hand gerundet in der Art. 3. angezeigten Stellung. Alle Bewegungen müssen mit dem Vorderarm geschehn; ohne daß der Hinterarm etwas dabei thut. Dies wird man erlangen, wenn man sich hütet, den Elbogen bald vor- bald zurück zu bewegen, welcher, wie schon gesagt ist, ohne Zwang und Steifheit bleiben muß. Um den Bogenstock immer gegen das Griffbret hingeneigt zu erhalten, vermeide man die Hand vorwärts zu beugen, wenn man sich mit dem untern Ende des Bogens dem Stege nähert.

ARTICLE SEPTIEME.

RÈGLES GÉNÉRALES POUR TIRER ET POUSSER L'ARCHET.

Il faut généralement tirer l'archet en commençant un morceau. (Voyez I.)

Le tirer au commencement de chaque mesure composée de deux notes. (Voyez 2.)

Le tirer et le pousser alternativement si la mesure est de trois notes. (Voyez 3.)

Le pousser si le morceau commence en levant par une ou deux notes. (Voyez 4.)

Pousser les notes qui demandent le plus de force à leur terminaison, car généralement la force est au talon de l'archet. (Voyez 5.)

Par cette raison pousser les sons filés ou les sons soutenus. (Voyez 6.)

Dans les batteries ou arpeggio pousser la note basse et tirer la note hausse. (Voyez 7.)

Un plus grand nombre de règles seraient trop incertaines en ce qu'à chaque instant l'expression exigerait qu'on s'en écartât, C'est à l'intelligence à y suppléer.

ARTICLE HUITIEME.

DE L'ATTITUDE.

Lorsqu'on a eu soin de placer le Violoncelle, la main et le bras gauche, l'archet, la main et le bras droit de la manière prescrite par les articles précédens, il faut tenir la tête et le corps droits, et éviter dans son attitude tout ce qui pourrait avoir l'air ou de la négligence ou de l'affectation. On ne saurait trop recommander aux élèves de chercher à prendre une attitude noble et aisée; il existe un rapport secret entre le sens de l'ouïe et celui de la vue, si celui-ci est blessé, si l'on apperçoit dans la pose de l'exécutant quelque chose de contraint ou de négligé, qui semble contredire tout ce qu'il peut faire avec expression et avec grace, il fait souffrir ceux qui l'écoutent en rendant d'autant plus choquant le contraste qu'il présente à la fois entre son jeu et son attitude. Disons plus, il est extrêmement rare et presque impossible de voir en même temps un virtuose charmer les oreilles et blesser les yeux. Le vrai talent amène le développement de tous les moyens, et ce développement ne saurait avoir lieu sans une aisance naturelle qui est toujours accompagné de la grace, et qui augmente le plaisir des écoutans en ce qu'elle leur fait oublier la difficulté vaincue et leur permet davantage de se pénétrer du morceau qu'on exécute.

Siebenter Artikel.

Allgemeine Regeln über den Aufstrich und den Abstrich.

„Den Bogen nach seiner Spitze hin fortstossen (*pousser*) heißt der Aufstrich, ihn nach dem Frosche hin zurückziehen (*tirer*) heißt der Abstrich.“ (Zus. d. Übers.)

Im allgemeinen wird jedes Stück mit dem Abstrich angefangen. (Siehe I.)

Jeder Takt der aus zwei Noten besteht wird mit dem Abstrich angefangen. (Siehe 2.)

Man wechselt mit dem Aufstrich und dem Abstrich, wenn der Takt aus drei Noten besteht. (Siehe 3.)

Jeder Auftakt von einer oder zwei Noten fordert den Aufstrich. (Siehe 4.)

Noten, die am Ende die mehrste Force haben müssen, werden mit dem Aufstrich gemacht. Denn die Kraft ist am untern Bogenende. (Siehe 5.)

Aus diesem Grunde muß man auf Schwellnoten, (d. i. lange Noten, die wachsen und abnehmen) und ausgehaltene Töne mit dem Aufstrich nehmen. (Siehe 6.)

Bei gestoßenen Noten auf zwei Nebensaiten, und bei Harpeggios bekommt die tiefe Note den Aufstrich, die hohe den Abstrich. (Siehe 7.)

Die mehrern Regeln, die man hierüber geben könnte, sind zu unsicher, weil der Vortrag jeden Augenblick Ausnahmen heischt. Der Verstand muß hier entscheiden.

Achter Artikel.

Von der Stellung.

Hat man das Violoncell, desgleichen die linke Hand mit dem Arme, den Bogen, und die rechte Hand nebst dem Arme in die Stellung gebracht, die durch die vorhergehenden Artikel vorgeschrieben ist, so muß man den Körper und den Kopf gerade halten, und überhaupt in dem ganzen Anstande alles Nachlässige, so wie alles Gezierte vermeiden. Man kann den Zöglingen nicht genug empfehlen, nach einem edlen und freien Anstande zu streben. Es giebt ein geheimes Band zwischen den Sinnen des Gehörs und des Gesichts. Wird der letztere Sinn beleidigt, wird in der Stellung des Spielers etwas Nachlässiges oder Steifes sichtbar, welches mit dem Affekt und der Grazie im Widerspruch steht, die er seinem Spiel übrigens zu geben sucht, so plagt er die, die ihm zuhören; und dies so mehr, je auffallender der Contrast ist, den Spiel und Stellung darbieten. Wir behaupten geradehin, daß es äußerst selten und fast unmöglich ist, daß ein Virtuose zugleich das Ohr entzückt und das Auge peinigt. Das wahre Talent entwickelt alle Hülfsmittel der Kunst, und diese Entwicklung kann nicht Statt finden ohne einen natürlich freien Anstand, der stets etwas Reizendes hat, und das Vergnügen der Zuhörer vermehrt, indem sie bei ihm von der überwundenen Schwierigkeit nichts gewahr werden, und sich ganz und allein dem Eindruck des vorgebrachten Stücks überlassen können.

1,, t p t t p t p t
 2,, t p
 3,, t p t p t p t p t p
 4,, p p t p
 5,, p t p t p t
 6,, p t p
 7,, p t p t p t p t p t t p t p t p t

Gamme par tons et demi tons.

Tonleiter in ganzen u. halben Tönen.

Les deux notes formant un intervalle d'un demi ton sont désignées par des noires.

Die beiden Noten, die das Intervall eines halben Tons ausmachen, sind durch Viertelnoten bezeichnet.

0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 1 0
 4^e Corde Saite
 Chanterelle A-Saite

Gamme par secondes .

Tonleiter in Secunden .

Gamme par tierces .

Tonleiter in Terzen .

Gamme par quartes. Tonleiter in Quarten.

Gamme par quintes. Tonleiter in Quinten.

Gamme par sixtes. Tonleiter in Sexten.

Gamme par septiemes. Tonleiter in Septimen.

Gamme par octaves. Tonleiter in Octaven.

Gamme par neuviemes. Tonleiter in Nonen.

Gamme par dixiemes. Tonleiter in Dezimen.

GAMMES ET LEÇONS

DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS JUSQU'À CINQ DIÈSES ET CINQ BÉMOLS.

L'élève jouera d'abord la seconde partie dans les gammes, et la première dans les leçons; et lorsqu'il sera assez fort, il fera la première partie dans les gammes.

Na. *Les Gammes et Leçons dans tous les tons etc. voyez à la fin de la Méthode.*

GAMMES ET LEÇONS

POUR APPRENDRE À DÉMANCHER SANS EMPLOYER LE POUCE.

Pour rendre ce travail plus agréable aux élèves, on a choisi dans différents ouvrages connus, des airs propres au caractère de l'instrument.

Na. *Les Gammes et Leçons pour apprendre à démancher etc. voyez à la fin de la Méthode.*

ARTICLE NEUVIÈME.

AGRÈMENS DU CHANT.

PETITE NOTE OU APPOGGIATURA (*).

(*) Extrait (en partie avec les changemens nécessaires) des Méthodes de Chant et de Violon adoptées par le Conservatoire de Musique pour servir à l'enseignement.

La Petite Note est un agrément du chant que les Italiens appellent *Appoggiatura*. Quand on la pose en dessus, elle est toujours d'un ton ou d'un demi ton. (Voyez I.)

Quand elle est posée en dessous, elle doit former constamment un intervalle d'un demi ton. (Voyez 2.)

Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle *Appoggiatura préparée*, quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle. Elle doit alors toujours valoir la moitié de cette note. (Voyez 3.)

Le mot *Appoggiatura* derivant du verbe *Appoggiare*, qui veut dire *appuyer*, on doit conséquemment appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

On peut faire un double *Appoggiatura* de cette manière. (Voyez 4.)

Cet agrément ne se marque point, c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

Voici une autre espèce de double *Appoggiatura* qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en restant sur la grande. (Voyez 5.)

Tonleitern und Übungen

in allen Dur- und Molltönen bis zu fünf Kreuzen und fünf Beenen.

Der Zögling muß in den Tonleitern anfänglich die zweite, und in den Übungen die erste Stimme spielen. Wenn er weiter fortgeschritten ist, spielt er auch in den Tonleitern die erste Stimme.

Na. *Die Tonleitern und Übungen in allen Dur- und Molltönen findet man am Ende der Schule.*

Tonleitern und Übungen

im Hinaufrücken der Hand ohne Gebrauch des Daumens.

Um diese Arbeit den Zöglingen angenehmer zu machen, hat man aus bekannten Werken Arien gewählt, die dem Character des Instruments angemessen sind.

Na. *Die Tonleitern und Übungen im Hinaufrücken etc. findet man am Ende der Schule.*

Neunter Artikel.

Von wesentlichen Manieren.

Vorschlag (*Appoggiatura*) (*).

(*) Folgendes ist mit den nöthigen Abänderungen aus der Violinschule und Gesanglehre des Conservatoriums entlehnt.

Der Vorschlag ist eine wesentliche Manier (Verzierung des Gesangs) welche die Italiäner *Appoggiatura* nennen. Wenn man ihn über die Hauptnote setzt (Vorschlag von oben), ist er von dieser immer um einen ganzen, oder einen halben Ton verschieden. (Siehe I.)

Wenn man den Vorschlag unter die Hauptnote setzt (Vorschlag von unten), ist er immer von dieser um einen halben Ton verschieden. (Siehe 2.)

Der Vorschlag gilt gewöhnlich die Hälfte der Hauptnote, vor der er steht, und eben so viel entzieht er derselben von ihrem Taktwerth.

Man nennt den Vorschlag vorbereitet, wenn eine Hauptnote mit demselben auf einer Klangstufe vorhergeht. Er muß alsdann immer die Hälfte von dieser Note gelten. (Siehe 3.)

Das Wort *Appoggiatura* kommt von dem Zeitwort *appoggiare* her, welches heißt, sich auf etwas stützen, lehnen. Man soll also dem Vorschlag einen Nachdruck geben. Macht man diesen Nachdruck aber zu stark oder zu schwach, so verfehlt er seine Wirkung.

Man kann einen Doppelvorschlag auf folgende Art machen. (Siehe 4.)

Diesen Vorschlag schreibt man nicht aus. Der Geschmack des Spielers muß ihn richtig zu setzen wissen.

Eine andere Art des Doppelvorschlags ist folgende, wobei man die beiden kleinen Noten gleich und leicht an die Hauptnote anschleift, und auf dieser verweilt. (S. 5.)

Intervalle d'un ton. idem. Intervalle d'un demi ton. Intervalle d'un demi ton. idem. idem.

1., Intervall von einem ganzen Ton. eben so. Intervall von einem halben Ton.

2., Intervall eines halben Tons. eben so. eben so.

3., Préparation Vorbereitung Préparation Vorbereitung

4.,

5.,

Les compositeurs employent quelquefois la petite note pour indiquer le *Portamento*, ou *Port-de-voix*. (Voyez I.)

On ne doit jamais employer l'Appoggiatura sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées par des silences quelqu'ils soient.

TRILLE.

Le *Trille* appelé improprement *Cadence*, parcequ'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent que si l'on ne cherche à l'avoir brillant, souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un degré au dessus.

Il y a deux sortes de Trilles, celui d'un *Ton*, et celui d'un *demi Ton*. (V. 2.)

Pour avoir un beau Trille, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde en le levant assés haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la rigidité; on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou sur la seconde mineure, car le Trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi ton. (V. 3.)

Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer. Voici les plus usitées: c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos. (V. 4.)

Le Trille s'emploie non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle Cadences finales, mais encore dans les autres Cadences harmoniques et dans les chants comme dans les traits. (V. 5.)

On peut y joindre une petite note de passage. (V. 6.)

En motant, la petite note de passage ne s'emploie jamais. (V. 7.)

Il y a des cas où le Trille ne s'achève pas, on le nomme alors *Brisé* ou *Mordant*; on l'indique quelquefois par ce signe. (V. 8.)

On fait une suite de Trilles en glissant le doigt et en faisant un battement alternatif sur chaque note. (V. 9.)

Cet enchainement de Trilles peut se faire en commençant par la note supérieure, de cette manière. (V. 10.)

Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est-à-dire celle sur laquelle le Trille est marqué. (V. 11.)

On peut faire également une suite de Trilles de cette manière. (V. 12.)

Il est indispensable de faire souvent ces exercices dans tous les tons, d'abord très lentement et ensuite avec la vitesse convenable, si l'on veut avoir un beau Trille. (V. 13.)

Die Componisten gebrauchen zuweilen das Zeichen des Vorschlags, um das *Portamento* (ein sanftes Übergleiten von einem Ton zu einem entfernten) damit anzuzeigen. (Siehe I.)

Man darf nie einen Vorschlag vor der Note setzen, mit der eine Melodie anfängt, auch vor keiner Note, vor der eine Pause vorhergegangen ist.

Vom Triller.

Der Triller (uneigentlich deshalb *cadence* genannt, weil man ihn bei harmonischen Schlusfällen (Cadenzen) anwendet,) ist eine Verzierung, die so oft vorkommt, daß, wenn man sich nicht bemüht, ihn glänzend, weich, lebendig und leicht machen zu lernen, man das Spiel damit verunzieren wird.

Er besteht in einem raschwechselnden Anschlagen des Tons, auf welchen er gezeichnet ist, mit dem nächsten Ton, der eine Stufe höher steht.

Es giebt zwei Arten von Triller; den von einem ganzen, und den von einem halben Ton. (S. 2.)

Zu einem guten Triller gehört, daß man den Finger mit der größten Geschmeidigkeit und Beweglichkeit senkrecht auf die Saite fallen lasse, indem man ihn hoch genug hebt, um ihm den rechten Schwung zu geben. Man fängt langsam an, um alle Steifheit des Fingers zu vermeiden. Man läßt nach und nach die Geschwindigkeit zunehmen, sobald man nämlich die Fertigkeit erlangt hat, mit dem Finger immer auf dieselbe Stelle zu schlagen, d. h. genau auf die große oder auf die kleine Sekunde. Denn der Triller ist fehlerhaft, sobald er sich von dem ganzen oder dem halben Ton entfernt. (S. 3.)

Es giebt mehrere Arten den Triller vorzubereiten und ihn zu schließen. Hier folgen die gewöhnlichsten. Es bleibt dem Geschmack des Spielers überlassen, sie richtig zu gebrauchen. (S. 4.)

Der Triller wird gebraucht nicht blos am Ende der Sätze, die man *Finalcadenzen* nennt, sondern auch bei den andern harmonischen Schlusätzen, und in Melodien so gut als in *Passagien*. (S. 5.)

Man kann eine kleine durchgehende Note noch hinzufügen. (S. 6.)

Aufsteigend findet diese kleine durchgehende Note nicht Statt. (S. 7.)

Es giebt Fälle, wo der Triller ohne den Schluß bleibt. Man nennt ihn dann *Pralltriller* oder *Mordent*, und bezeichnet ihn bisweilen durch folgendes Zeichen. (S. 8.)

Man macht eine Reihe von Trillern, indem man den Finger stets in den folgenden Ton rückt, und auf jeden Ton einige Schläge thut. (S. 9.)

Bei einer solchen Kette von Trillern kann man von der höhern Note anfangen. (S. 10.)

Oder man kann dabei erst die Hauptnote, nämlich die, auf welcher der Triller gemacht wird, hören lassen. (S. 11.)

Man kann auch eine Reihe von Trillern auf folgende Art machen. (S. 12.)

Es ist unumgänglich nöthig, diese Triller-Übungen in allen Tönen recht oft vorzunehmen, wenn man einen guten Triller erlangen will. Man mache sie anfangs langsam, dann in gehöriger Geschwindigkeit. (S. 13.)

1,, 

Exécution. Ausführung.

Exécution. Ausführung.

2,, 

Exécution. Ausführung.

3,, 

Préparations. Vorbereitungen.

4,, 

Manières de le terminer. Arten den Triller zu schliessen.



Exécution.

Idem.

5,, 

6,, 

7,, 

Exécution. Ausführung.

8,, 

9,, 

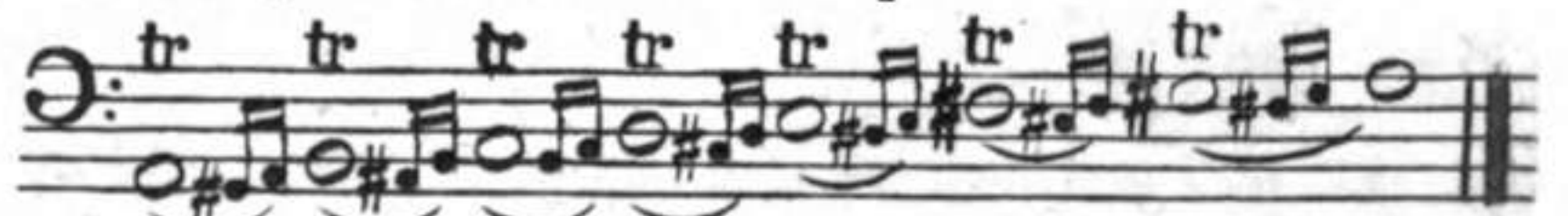
10,, 

11,, 

12,, Exemple Majeur. Beispiel in Dur.

Exemple Mineur. Beispiel in Moll.





13,, 

DOUBLE TRILLE.

Comme on est obligé, dans le bas du manche du Violoncelle, de se servir de l'index et du petit doigt pour faire une tierce, soit majeure, soit mineure; le Trille double n'est praticable qu'au moyen d'une corde à vide. (V. I.)

On peut aussi faire usage du Trille simple en double corde, par tierces. (V. 2.)

On en fait d'autres en employant le pouce. (V. 3.)

Il y a une espèce de Trille qui sans être double se fait en double corde par sixtes. (V. 4.)

On fait quelquefois un simple Trille entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés. (V. 5.)

PETIT GROUPE, ou GRUPETTO.

On donne ce nom à un agrément composé de trois notes.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure ou une tierce diminuée, autrement le *Grupetto* serait d'un effet dur et désagréable. (V. 6.)

Pour le bien faire on doit marquer la première note plus fort que les autres, et la soutenir plus longtemps.

Il y a une espèce de *Grupetto* qui se fait après la note principale et que l'on indique par ce signe. (S. 7.)

On peut l'orner de cette manière et de beaucoup d'autres. (V. 8.)

Voici un agrément qui tient à la fois du mordant et du *Grupetto*. (V. 9.)

DIVISION DE L'ARCHET.

Il est important de connaître de quel endroit de l'Archet il faut faire tel ou tel passage, et qu'elle est l'étendue qu'il faut donner à chaque note. Sans cette connoissance on risque de changer l'expression des traits et de dénaturer le caractère d'un morceau, car s'il arrive qu'on n'emploie pas assés d'Archet dans un Adagio ou qu'on l'emploie trop dans l'Allegro, il ne peut en résulter qu'un très mauvais effet qu'il faut prévenir en s'étudiant à faire l'application des règles que voici.

1^o Il faut donner plus ou moins d'étendue à l'Archet suivant le degré de vitesse du morceau ou du trait.

2^o Employer l'Archet d'un bout à l'autre dans l'Adagio et soutenir en général tous les passages de chant. (V. 10.)

3^o Détacher du milieu de l'Archet dans les traits d'un mouvement modéré. (V. 11.)

Séparer les notes en tirant vivement l'Archet et en l'arrêtant brusquement au bout de chaque note.

Vom Doppeltriller.

Da man in der untersten (oder ersten) Lage auf dem Violonzell den Zeigefinger und den kleinen Finger gebrauchen muß, um eine große oder kleine Terz zu greifen, so ist ein Doppeltriller (in der Terz) ohne Hülfe einer leeren Saite nicht zu machen. (Siehe I.)

Man kann aber bei Doppelgriffen in Terzen auch den einfachen Triller gebrauchen. (S. 2.)

Andere macht man mit Anwendung des Daumens. (S. 3.)

Es giebt eine Art von Triller, der kein Doppeltriller ist, aber bei Doppelgriffen in Sexten gebraucht wird. (S. 4.)

Man macht zuweilen einen einfachen Triller zwischen zwei Noten, wobei man zwei Finger muß liegen lassen. (S. 5.)

Vom Schleifer oder Grupetto.

So nennt man eine Verzierung, die aus drei Noten besteht. Diese drei Noten müssen immer eine kleine Terz oder eine verminderte Terz ausmachen; sonst klingt diese Manier hart und unangenehm. (S. 6.)

Man macht sie gut, wenn man der ersten Note einen kleinen Druck giebt und sie etwas länger hält, als die übrigen.

Eine Art von Schleifer (eigentlich Doppelschlag genannt) folgt auf der Hauptnote und wird folgendermaßen angedeutet. (S. 7.)

Man kann den Doppelschlag auf diese und auf mehrere Arten ausschmücken. (S. 8.)

Man merke sich noch folgende Manier, die halb Mordant, halb Schleifer ist. (S. 9.)

Von der Bogenführung.

Es ist nöthig zu wissen, mit welcher Stelle des Bogens man diese oder jene Passagie machen müsse, und wie viel Bogenlänge man jedem Ton zu geben habe. Ohne diese Kenntniß verfehlt man leicht den wahren Ausdruck der Passagien und entstellt den Character des Stücks. Denn wenn man im Adagio einen zu kurzen und im Allegro einen zu langen Bogen gebraucht, so kann dies keinen andern als einen sehr übeln Effekt machen, dem man zuvorkommen wird, wenn man sich die Anwendung folgender Regeln recht geläufig macht.

1. Man muß nach der geschwindern oder langsamern Bewegung des Stücks oder der Passagie dem Bogen weniger oder mehr Ausdehnung geben.

2. Man muß den Bogen in seiner ganzen Länge im Adagio gebrauchen, und im allgemeinen alle melodische Sätze gehalten vortragen. (S. 10.)

3. Man stößt mit der Mitte des Bogens die Töne ab in allen Passagien von gemäßigter Bewegung. (S. 11.)

Man trenne hier die Töne indem man den Bogen rasch zieht und am Ende jedes Tons ihn kurz absetzt.

1,, 

3,, 

4,, 

5,, 

En montant. Aufsteigend. En descendant. Absteigend.

6,, 

3^e mineure 3^e diminuée
kleine Terz. verminderte Terz.

Indication. Exécution.

7,, 

Bezeichnung. Ausführung.

8,, 

Indication. Exécution.
Bezeichnung. Ausführung.

9,,  10,, 

Moderato. Indication. Exécution.

11,, 

Bezeichnung. Ausführung.

4° Détacher du milieu et quelquefois des trois quarts de l'Archet dans les traits de vitesse. La pointe de l'Archet étant toujours sèche et dure et ne pouvant suffire à mettre en vibration de grosses cordes comme celles du Violoncelle, on évitera de jamais s'en servir. (Voyez I.)

Il faut faire chaque note de suite sans les séparer par des silences.

Lorsque le trait exige que chaque note soit martelée on les sépare comme dans l'exemple. Si le signe est un peu allongé sur la note de cette manière, (V. 2.) on allonge un peu plus l'Archet; mais s'il n'y a que des points, on fait le coup d'Archet très court et assés loin du chevalet pour que le son soit rond et que le martellement soit doux à l'oreille. (V. 3.)

Le *Staccato*, que l'on fait en piquant légèrement plusieurs notes du même coup d'Archet, demande qu'on observe les mêmes règles que pour le martelé. Il faut en outre ménager plus ou moins l'Archet suivant qu'on a plus ou moins de notes à faire, et marquer la première et la dernière. (V. 4.)

VARIÉTÉ DE L'ARCHET.

Pour éviter la monotonie, ou pour donner à de certains traits plus d'élégance, d'intention ou de chaleur, on les varie en faisant sur les mêmes notes des coups d'Archet différens.

Cependant il faut user modérément de cette méthode de coups d'Archet que l'on peut pratiquer avec succès sur le violon, mais que le caractère du Violoncelle ne permet pas d'employer d'une manière aussi étendue.

Voici quelques exemples de ceux que l'on peut pratiquer. (V. 5.)

4. Bei schnellen Passagien muß man mit der Gegend des Bogens bei der Hälfte auch wohl Dreiviertel desselben abstossen. Die Spitze des Bogens giebt trockene, harte Töne, sie ist nicht stark genug, um die dicken Violonzellsaiten in die gehörige Schwingung zu setzen. Man darf sich daher ihrer niemals bedienen. (Siehe I.)

Man muß alle diese Noten hinter einander fortspielen, ohne Pausen dazwischen zu machen.

Wenn die Passagie fordert, daß jede Note kurz abgestossen sey, so setzt man sie ab, wie in folgendem Beispiel. Nämlich wenn das über die Noten gesetzte Zeichen ein kleiner Strich ist, auf diese Art: (S. 2.) so nimmt man den Bogen etwas länger. Stehn aber nur Punkte über den Noten, so macht man die Bogenstriche möglichst kurz und weit genug vom Stege, um diesen kurzen Noten einen runden, dem Ohr angenehmen Ton zu geben. (S. 3.)

Bei dem *Staccato*, welches darin besteht, daß man mehrere Noten auf einen und demselben Bogenstrich leicht abstößt, muß man dieselben Regeln, die für Stofspassagien gelten, beobachten. Außerdem aber muß man den Bogen mehr oder weniger sparen, je nachdem man mehr oder weniger Noten auf einem Strich zu machen hat. Auch muß man der ersten und der letzten Note einen Nachdruck geben. (S. 4.)

Von Verschiedenheit der Strichart.

Um Eintönigkeit zu vermeiden oder gewissen Passagien mehr Zierlichkeit, Kraft oder Wärme zu geben, verändert man sie, indem man dieselben Noten in einer andern Strichart vorträgt.

Inzwischen muß man diese Mannigfaltigkeit in der Strichart mit Mäßigkeit gebrauchen; der Character des Violonzells gestattet sie nicht in der ganzen Ausdehnung, in welcher sie auf der Violine mit Glück angewandt wird.

Hier sind einige Beispiele von Stricharten, die zulässig sind. (S. 5.)

Presto.

1,,

Allegro. Exécution.
Ausführung.

Allegro.

2,,

3,,

Moderato.

4,,

5,,

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

Accens. Accente.

17.

18.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The bass clef part is simpler, with quarter and eighth notes.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The bass clef part is simpler, with quarter and eighth notes.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The bass clef part is simpler, with quarter and eighth notes.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The system concludes with two endings, labeled 'I.' and 'II.', indicated by repeat signs and first/second ending brackets.

Différens coups d'archet. Verschiedene Stricharten .

Five staves of musical notation, each in a single treble clef. Each staff demonstrates a different bowing technique, such as slurs, accents, and various rhythmic patterns, illustrating the concept of 'different bowing strokes'.

DE L'ARPEGGIO.

L'Arpeggio est une manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord au lieu de les frapper tous à la fois. (Rousseau, Dict. de Musique.)

Il se fait sur trois cordes ou sur quatre, d'un seul ou de plusieurs coups d'archet. Il est du plus bel effet lorsqu'on a soin de commencer par la note la plus grave sur laquelle il faut tirer un son plein; les autres notes doivent se faire légèrement et finir en adoucissant sur la chanterelle.

Les Arpeggio et batteries se font en commençant des deux tiers de l'Archet du côté du talon. (Voyez I.)

Les Arpeggio suivans se font soit en tirant soit en poussant la première note, de la manière indiquée par un t. ou par un p. (V. 2.)

DU SON.

Le principal mérite du Violoncelle est dans sa qualité de son, dans son tymbre qui tient beaucoup de la voix humaine; si l'on ne cherche point à en tirer parti par l'étude constante des Adagio, on s'éloignera de son véritable caractère, et toutes les difficultés de l'instrument vaincues ne seront regardées par les gens de goût que comme un faux brillant dénué de charmes.

SONS SOUTENUS.

Pour tirer un son pur, il faut que l'intonation soit parfaitement juste, que l'on conduise l'archet sur la corde toujours parallèlement au chevalet comme on l'a déjà dit. Il est nécessaire de commencer à jouer très fort, ce qui se fait en serrant l'archet avec tous les doigts et en l'appuyant assés fort sur la corde pour que celle-ci soit mise en pleine vibration. On soutient le son également fort d'un bout à l'autre de l'archet, et on évite de faire sentir le changement d'archet qui a lieu soit à la pointe soit au talon de l'archet qu'on allège avec vivacité en mettant le moins d'intervalle possible entre le son tiré et celui que l'on pousse. (V. 3.)

Le même exercice se fait ensuite en jouant très piano et en mettant la même égalité dans la tenue du son.

SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, FILÉS, NUANCÉS.

Pour enfler le son, on commence piano loin du chevalet, on s'en approche insensiblement et on augmente peu à peu la force du son à mesure que l'on pousse l'archet vers le talon.

On indique le son enflé ou *Crescendo* par ce signe. (V. 4.)

On diminue le son en plaçant l'archet à la distance ordinaire du chevalet, en l'appuyant avec force, et en diminuant à force du son par degré et d'une manière insensible. A mesure que l'on approche de la pointe de l'archet il faut s'éloigner du chevalet jusqu'à ce que le son finisse tout à fait en mourant.

On indique le son diminué ou *Morendo* par ce signe. (V. 5.)

Le son filé se fait en commençant piano, en forçant peu à peu le son jusqu'au milieu de l'archet, et en le diminuant insensiblement jusqu'au bout, soit en poussant, soit en tirant.

On indique le son filé par ce signe. (V. 6.)

Vom Harpeggio.

Harpeggio ist der Vortrag eines gebrochenen Accordes, indem man nämlich die Töne desselben, statt mit einem Male, rasch hinter einander angiebt. (Rousseau.)

Man macht das Harpeggio auf drei Saiten oder auf vier, mit einem oder mit mehreren Bogenstrichen. Die beste Wirkung thut es alsdann, wenn man mit der tiefsten Note anfängt, und dieser einen recht vollen Ton giebt; die andern Noten müssen leichter gespielt werden, und auf der A-Saite muß der Ton am sanftesten seyn.

Harpeggio's und Accordschläge (*batteries*) fängt man mit 2 Drittheilen des Bogens von der Seite des Frosches an. (S. 1.)

Die folgenden Harpeggio's werden bald mit dem Ab- bald mit dem Aufstrich angefangen, nach der in dem Beispiel angegebenen Bezeichnung: t. und p. (S. 2.)

Vom Ton.

Der Hauptvortrag des Violonzells besteht in seiner Art des Tons, der mit der Menschenstimme viel Ähnliches hat. Wenn man diesen nicht gehörig zu benutzen weiß, dadurch, daß man unablässig das Adagio studiert, so wird man sich von dem wahren Character des Instruments entfernen, und alle überwundenen Schwierigkeiten werden Leuten von Geschmack nur wie ein falscher Schimmer, der keine ächten Reize hat, erscheinen.

Gehaltene Töne.

Um einen reinen Ton aus dem Instrument zu erhalten, muß man es vollkommen richtig ansprechen lassen, man muß, wie schon gesagt, mit dem Bogen gerade auf der Saite d. i. parallel mit dem Stege streichen. Es ist nöthig daß man anfänglich recht stark spiele, welches geschieht, indem man den Bogen mit allen Fingern fest hält, und ihn stark genug an die Saite andrückt, um diese in völlige Bebung zu setzen. Man hält den Ton in gleicher Stärke von einem Ende des Bogens bis zum andern, und bemüht sich, den Bogenwechsel sowohl an der Spitze, als am untern Ende, ganz unmerklich zu machen. Man verbindet rasch Auf- und Abstrich mit einander, indem man zwischen beiden einen möglichst kleinen Absatz macht. (S. 3.)

Die nämliche Übung nimmt man dann im Piano vor, indem man den Ton in derselben Gleichheit aushält.

Wachsende, abnehmende Töne, Schwelltöne, Nuancen.

Um den Ton wachsen zu lassen, fängt man weiter ab vom Stege mit dem Aufstrich schwach an; man rückt allmählig dem Stege näher, indem man den Ton in dem Maße wachsen läßt, in welchem man sich dem untern Ende des Bogens nähert.

Der wachsende Ton oder das *Crescendo* wird so bezeichnet. (S. 4.)

Um den Ton abnehmen zu lassen, setzt man den Bogen in der gewöhnlichen Entfernung vom Stege mit dem Abstrich an; man drückt ihn anfangs mit Kraft, und läßt diese Kraft allmählig und unmerklich abnehmen. Je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert, muß man sich auch vom Stege entfernen, bis der Ton endlich ganz verschwindet.

Der abnehmende Ton oder das *Morendo* wird so bezeichnet. (S. 5.)

Schwelltöne (*sons filés*) macht man, indem man schwach anfängt, den Ton bis gegen die Mitte des Bogens verstärkt, und ihn dann bis zum Ende desselben wieder allmählig abnehmen läßt. So verfährt man bei dem Aufstrich, wie bei dem Abstrich.

Den Schwellton bezeichnet man also. (S. 6.)

Indication . Bezeichnung . Exécution . Ausführung .

1,, 

A trois cordes . Auf 3 Saiten .

2,, 







Boccherini 6







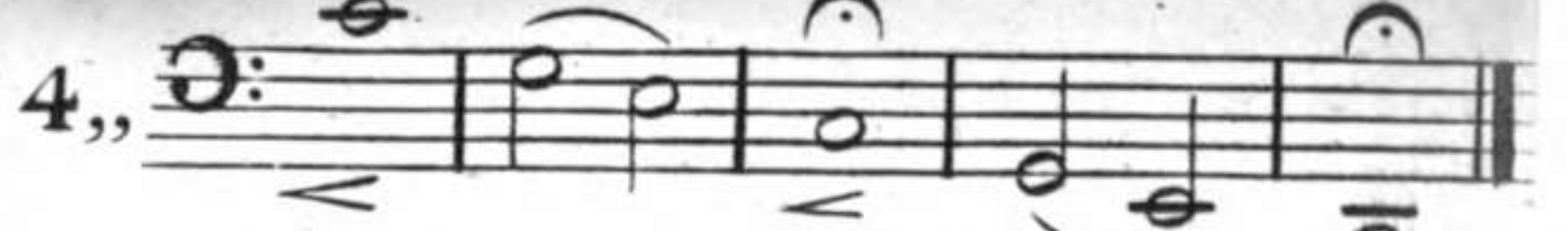




Largo .

Adagio .

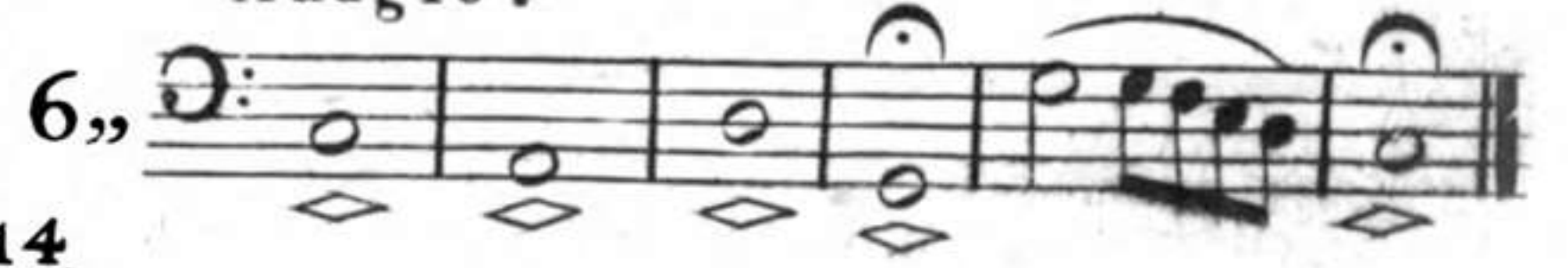
3,, 

4,, 

Adagio .

Adagio .

5,, 

6,, 

Le coup d'archet qu'on appelle *Ondulé* et qui s'indique par cet autre signe (Voyez I.) est un composé de plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *forte* au commencement de chaque tems ou de chaque demi tems.

Les mêmes nuances que l'on fait sur une seule note se font aussi sur plusieurs notes de suite, et même sur des traits entiers. Sans les nuances que l'exécutant doit chercher à suivre ou à placer à propos de lui même lorsqu'elles ne sont pas indiquées, la musique manque d'effet, de clarté et par conséquent de charmes; on ne saurait les observer avec trop d'attention, soit dans les morceaux ou le Violoncelle est une partie récitante, soit dans ceux où il ne fait qu'accompagner; mais dans ce dernier cas surtout, on doit avoir égard au genre de musique qu'on exécute, proportionner les nuances aux masses principales, et par conséquent mettre une grande différence entre un *forte* placé dans une symphonie, ou un *forte* placé dans un quatuor, ou dans l'accompagnement d'une voix. Un auteur ne peut indiquer sur le papier ces demi nuances qui se trouvent dans les nuances mêmes.

On recommande donc aux élèves de s'appliquer constamment à *nuancer les sons*, à *nuancer les traits*, et à *subordonner la force des nuances à l'effet principal*.

Il est nécessaire d'observer comme règle générale que le son doit augmenter de force dans les traits qui vont en montant, et diminuer dans ceux qui vont en descendant. (V. 2.)

On employe quelquefois une espèce de son que l'on tire en approchant le plus possible l'archet du chevalet, et en le promenant très légèrement sur la corde. L'auteur l'indique par ces mots: *sul ponticello*. On ne le fait guères que dans les croches et les doubles croches. Exécuté lentement il serait sans effet. (V. 3.)

SONS HARMONIQUES.

C'est une espèce singulière de sons qu'on tire du Violoncelle en approchant davantage l'archet du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différens pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt. Quant aux sons par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneraient la tierce, la tierce quand ils donneraient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division en faisant porter la corde sur le manche. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de sons harmoniques du grave à l'aigu qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie. (Rousseau, Dict. de Musique.)

On obtient aussi le même effet en appuyant l'archet très légèrement sur la corde à vuide, et en l'approchant plus ou moins du chevalet, on entendra de même toutes les divisions harmoniques, mais d'une manière beaucoup moins sure et moins précise.

Der Bogenstrich, den man den Wellenstrich (*Ondulé*) nennt, und der mit diesem Zeichen (S. I.) bezeichnet wird, ist eigentlich ein Zusammennehmen mehrerer (kleinerer) Schwelltöne auf einen Strich, denen man zu Anfange jedes Takts — auch wohl jedes halben Takts, einen Nachdruck giebt.

Die nämlichen Nüancen (Abwechslung von Stärke und Schwäche) die man bei einer einzelnen (gehaltenen) Note anbringt, sind auch bei einer Folge von mehrern Noten, ja bei ganzen Passagien anzuwenden. Ohne Nüancen, die der Spieler, wo sie angezeigt sind, genau beobachten, oder wo sie nicht angezeigt sind, von selbst gehörig anbringen muß, verliert die Musik an Wirkung und Klarheit, und folglich an Reiz. Der Violonzellist bemerke sie mit der größten Aufmerksamkeit, sowohl, wenn er Solo spielt, als wenn er blos begleitet. In dem letztern Fall muß man darauf Rücksicht nehmen, welche Gattung von Musik vorgetragen wird, um die Nüancen mit den Hauptmassen in ein rechtes Verhältnis zu bringen, und folglich den Unterschied richtig zu beobachten, der zwischen einem *forte* in der Symphonie, und einem *forte* im Quatuor oder in der Begleitung einer Singstimme ist. Der Componist kann auf dem Papier die Halbnuancen nicht alle bezeichnen, die sich in den Hauptnuancen finden.

Man empfiehlt den Zöglingen sich beharrlich zu üben; die einzelnen Töne zu nüanciren — die Passagien zu nüanciren, und die Stärke der Nüancen der Wirkung des Ganzen unterzuordnen.

Man bemerke als allgemeine Regel, dafs in den Passagien die aufsteigen, die Tonstärke wachsen, und in denen, die abwärts gehen, die Tonstärke abnehmen müsse. (S. 2.)

Man gebraucht bisweilen eine Art von Tönen, die man erhält, wenn man sich dem Stege mit dem Bogen möglichst nähert und leicht über die Saite hinstreicht. Der Componist pflegt dies mit den Worten *sul ponticello* (am Stege) zu bezeichnen. Doch ist dies nur in Sechzehnthteilen oder Zwei- und dreißigtheilen anzuwenden. Langsamer gespielt würden diese Töne von keinem Effekt seyn. (S. 3.)

Flageolettöne.

Flageolettöne sind eine besondere Art von Tönen, die man aus dem Violoncell zieht, indem man sich mit dem Bogen dem Stege ein wenig nähert und auf gewisse Theilungspunkte der Saite leise den Finger legt. Der Ton, den man alsdenn erhält, ist von dem gewöhnlichen, den man in demselben Punkte durch Aufdrückung des Fingers erlangt, sowohl in der Art des Klanges als in der Tonstufe völlig verschieden. Wo z. E. in der gewöhnlichen Fingersetzung die Terz liegt, wird man die Quinte erhalten, wo die Sexte liegt, die Terz u. s. w. In Rücksicht des Klanges sind diese Töne viel sanfter, als die eigentlichen die man durch den Druck der Saite an das Griffbret auf derselben Stelle hervorbringt. Wenn man aus der Mitte der Saite mit sanft aufgelegter Fingerspitze von den höhern Tönen nach den tiefern herabgleitet, indem man sie auf vorbenannte Weise mit dem Bogen anstreicht, so hört man deutlich eine Reihe von Flageolettönen, die von den tiefern nach den höhern hingehen, und diejenigen in Verwunderung setzen, die von der Natur dieser Töne keine Kenntnifs haben. (Rouss. Dict. de musique.)

Das nämliche erfolgt auch, wenn man mit dem Bogen sehr leise auf der leeren Saite hinfährt, und sich dabei mehr oder weniger dem Stege nähert. Man wird dann eben so die Reihe der Flageolettöne hören, aber freilich bei weitem nicht so sicher und nicht so deutlich.

Adagio.
 1,, Indication. Exécution. ou bien, oder so.
 Bezeichnung. Ausführung.
 même coup d'archet. idem. eben so.
 ein Bogenstrich. idem. eben so.

2,, forte ou piano. crescendo. morendo.

Allegro.
 3,, sul ponticello. sul ponticello.

Andantino.
 sul ponticello. tr tr tr

TABLE DES SONS HARMONIQUES Tafel der Flageolettöne
 sensibles et appréciables sur le Violoncelle. die auf dem Violoncell vernehmlich u: schätzbar sind.

La corde à vuide donne la tierce mineure Die leere Saite A giebt in der kleinen Terz		la dixneuvieme ou double octave de la quinte. die Dezime-None, oder doppelte Octave von der Quinte.
La tierce majeure In der grossen Terz		la dixseptieme ou double octave de la même tierce majeure. die Dezime-Septime, oder doppelte Octav derselben grossen Terz.
La quarte In der Quarte		la double octave. die doppelte Octav.
La quinte In der Quinte		la douzieme ou l'octave de la même quinte. die Duodezime oder Octav derselben Quinte.
La sixte mineure In der kleinen Sexte		la triple octave. die dreifache Octav.
La sixte majeure In der grossen Sexte		la dixseptieme majeure ou la double octave de la tierce. die grosse Dezime-Septime oder doppelte Octav der Terz.
L' octave In der Octave		l' octave. die Octav.

Nota. On désigne le son harmonique par ce signe O. NB. Man bezeichnet den Flageolettton mit diesem Zeichen O.

Pour faire la gamme en sons harmoniques on est obligé de tenir à de certaines notes un doigt appuyé sur la corde pendant que l'autre doigt ne fait que l'effleurer. Le doigt appuyé sert alors de chevalet mobile et donne par ce moyen de nouvelles divisions harmoniques en raccourcissant plus ou moins la corde suivant la place où l'on le pose.

Gamme en sons harmoniques. (Voyez I.)

Passage en sons harmoniques. (V. 2.) Ce passage se fait sur les deux premières cordes.

ARTICLE DIXIEME.

DE LA BASSE D'ACCOMPAGNEMENT.

On a considéré jusqu'ici le Violoncelle comme partie récitante, il faut maintenant le rappeler à ses fonctions primitives et le regarder comme simple Basse d'Accompagnement, ce qui exige une étude toute particulière et surtout une grande habitude d'accompagner le chant et d'exécuter la musique d'ensemble.

ACCOMPAGNEMENT DU RÉCITATIF.

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

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

Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1° proportionner la force du son à l'effet principal, comme on l'a déjà recommandé plus haut; (voyez article Nuances) l'accompagnement n'est que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gêner et le couvrir: 2° ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change: 3° accompagner simplement, sans broderies, sans roulades. Le véritable accompagnement va toujours au bien de la chose, et si dans de certains vides on se permet de placer quelques traits de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4° On doit frapper l'accord sans arpèges et en général de cette manière. (V. 3.)

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

Voici quelques exemples de la manière de pratiquer sur le Violoncelle les accords chiffrés. L'usage enseignera le reste. (V. 4.)

Um die Tonleiter in Flageolettönen zu machen, muß man in gewissen Noten mit einem Finger die Saite fest andrücken, indem man sie mit dem andern leise berührt. Der fest aufgesetzte Finger dient alsdann zu einem beweglichen Stege, und indem er durch den Platz, wo er steht, die Saite mehr oder weniger verkürzt, giebt er neue Theilungspunkte zu Flageolettönen. Tonleiter in Flageolettönen. (Siehe I.)

Passage in Flageolettönen. (S. 2.) Diese Passage wird auf den beiden ersten Saiten gemacht.

Zehnter Artikel.

Vom begleitenden Bass.

Wir haben bisher das Violoncello als Soloinstrument behandelt, jetzt wollen wir es zu seinem ursprünglichen Geschäft zurückführen und es als bloßen begleitenden Bass betrachten. In dieser Hinsicht fordert es eigne Übungen und vorzüglich eine große Fertigkeit den Gesang zu begleiten, und in mehrstimmiger Musik mit andern zusammen zu spielen.

Von Begleitung des Rezitativ.

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

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

Da in guten Werken das Rezitativ immer einen wohlgeordneten Gang geht, und sich nach dem Character der Rolle, nach der vorgestellten Situation, und nach der Stimme des Sängers richtet; so muß bei Begleitung desselben 1. die Stärke des Tons dem Haupteffect angemessen seyn, wie schon weiter oben empfohlen ist. (Man sehe den Artikel Nuancen). Denn die Begleitung soll den Gesang unterstützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bedecken. 2. Der Accord muß nicht wiederholt werden, außer wenn die Harmonie wechselt. 3. Die Begleitung muß ganz einfach seyn, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf das Beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenspiel auszufüllen, so darf dieses nur darin bestehen, daß man die Töne des Accords angiebt. 4. Man soll den Accord ohne Harpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben: (S. 3.)

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

Hier sind einige Beispiele, wie man auf dem Violoncello den bezifferten Bass behandeln soll. Übung wird das übrige lehren. (S. 4.)

Notes non appuyées.
Nicht gedrückte Noten.

1,,

3^e Corde.
Saite.
Notes appuyées.
Angedrückte Noten.

2,,

3,,

Indication. Exécution.
Beseichnung. Ausführung.

4,,

Ecco-ti giunta al-fin donna in fe-li-ce a quel fatale istante, che teco perdi il genitor, l'a-

mante. Or che fatto ti sei della mia parte, u-sa vès po-ni ogni ar-te, se l'in-

ganno ha il suo effetto, se del Padrone io giungo ad esser sposa, tu da me chiedi e a-vrai; di casa tu sa-rai

pp

il secondo Padrone, io tel prometto. Io crederei, che la mia serva adesso, anzi per meglio dir, la mia Padrona.

pp 514

ACCOMPAGNEMENT
DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Pour accompagner la musique instrumentale telle que la sonate, le trio, le quatuor ou le quintetto, il y a peu de règles à donner, et c'est surtout dans ce genre d'exécution que le goût doit servir de guide et que le sentiment des convenances doit poser des bornes à l'expression. Celui qui exécute la partie principale peut se livrer à son inspiration et mettre quelquefois un grand abandon dans son jeu, mais la basse d'accompagnement dont la fonction est de déterminer la marche des accords ne doit se permettre aucun équivoque, aucune irrégularité, aucune expression particulière qui lui ferait quitter son caractère et qui rendrait la musique diffuse en lui ôtant la partie fondamentale. La Basse dans sa marche grave et simple doit toujours être articulée franchement et doit non seulement garder l'aplomb mais encore le faire sentir. L'accompagnateur doit rester impassible au milieu de ces légères altérations de mesure que l'expression permet de feindre et dans ce désordre apparent que les Italiens appellent *Tempo disturbato*, la Basse doit servir de régulateur dans un morceau d'ensemble de la même manière que la main gauche doit maintenir l'aplomb dans l'exécution d'une sonate de piano.

Le premier soin de l'accompagnateur doit donc être de conserver et de marquer l'aplomb.

Le second sera de bien distinguer les notes qui ne sont que de simple accompagnement, comme la basse d'une sonate ou d'un morceau de chant sans dialogue, d'avec celles qui doivent se fondre pour ainsi dire dans le dialogue, et devenir tour à tour partie d'accompagnement et partie récitante.

Les notes d'accompagnement doivent être en général *détachées*, tirées vivement et séparées les unes des autres comme dans l'exemple suivant, et non trainées ou faites avec mollesse, afin de contraster avec le chant qui doit toujours être lié et soutenu. (Voyez I.)

Exemple tiré d'un quatuor de Mozart. (V. 2.)

Les notes chantantes doivent au contraire être liées, rendues avec les nuances particulières et les intentions du chant principal dont elles doivent seconder l'effet d'une autre manière, c'est-à-dire en se fondant avec lui pour former un ensemble parfait, soit qu'elles y répondent en imitation, comme dans l'exemple suivant, soit qu'elles aient un autre but comme dans le 2. exemple. (V. 3.)

Telles sont les principales règles dont il ne faut jamais s'écarter si l'on veut que la musique soit claire et précise, qu'elle conserve tout son pouvoir et qu'elle agisse sur notre âme de la manière la plus touchante et en même tems la plus utile en rendant sensible l'idée d'ordre, d'harmonie, et d'unité à laquelle se rapporte le sentiment de tous les vrais plaisirs.

Von Begleitung der Instrumentalmusik.

Für die Begleitung der Instrumentalmusik, wie z. B. der Sonate, des Trio, Quatuor, Quintetto, lassen sich wenig Regeln geben. Besonders im Vortrage dieser Gattung der Musik muß der Geschmack der Führer seyn, und das Gefühl des Schicklichen dem Ausdruck seine Grenzen setzen. Der, welcher die Hauptstimme spielt, kann sich seiner Begeisterung überlassen und zuweilen seinem Spiel eine große Freiheit geben; aber der begleitende Bass, dessen Geschäft ist, den Gang der Harmonie zu bestimmen, darf sich nichts Zweideutiges, Unregelmäßiges, keinen besondern Ausdruck erlauben, wobei er seinen Character verletzen und die Musik verwirren würde, indem er ihr das Fundament entzieht. Der Bass, in seinem ernsten und einfachen Gang, muß immer vernehmlich ansprechen, und die Taktbewegung nicht bloß beobachten, sondern auch sie fühlbar machen. Als Begleitung bleibt er unbeweglich mitten in den kleinen scheinbaren Taktverrückungen, die der Ausdruck zu machen sich erlaubt, in der anscheinenden Unordnung, die die Italiäner *tempo disturbato* nennen. Der Bass muß in der mehrstimmigen Musik zum Richtmaße dienen, so wie auf dem Fortepiano beim Vortrag einer Sonate die linke Hand den Takt handhaben muß.

Die erste Sorge des begleitenden Bassisten muß also seyn, den Takt zu behaupten und anzugeben.

Die zweite Sorge desselben ist, die Noten, die nichts als Begleitung sind, wie der Bass einer Solo-Sonate, oder eines Solo-Gesanges, von denen zu unterscheiden, die, so zu sagen, an der Unterredung Theil nehmen, und wechselseitig bald die Begleitung, bald die Oberstimme enthalten.

Bei der Begleitung werden die Töne gestossen; kurz, lebhaft, von einander getrennt, nicht geschleppt, nicht weichlich vorgetragen, damit sie mit der Melodie der Oberstimme contrastiren, die immer gebunden und gehalten gespielt werden muß. Man sehe folgendes Beispiel. (Siehe I.)

Beispiel aus einem Quartett von Mozart. (S. 2.)

Die singenden Noten hingegen müssen gebunden, mit den besondern Nüancen und in dem Ausdruck der Oberstimme vorgetragen werden, deren Wirkung sie auf eine andere Art unterstützen sollen, nämlich dadurch, daß sie sich mit ihr zu einem vollkommenen Zusammenstimmen verschmelzen, indem sie entweder durch Imitation mit ihr fortschreiten, wie in dem nächst folgenden Beispiel, oder eine andere Bestimmung haben, wie in dem zweiten Beispiel. (S. 3.)

Dies sind die Hauptregeln, von denen man sich nie entfernen darf, wenn man will, daß die Musik klar und präzise sey; daß sie ihre ganze Macht behaupte, daß sie unsere Seele rühre und zugleich ihr nützlich werde, indem sie die Idee von Ordnung, Harmonie und Einheit fühlbar macht, auf welcher der Genuß alles ächten Vergnügens beruht.

ORNEMENS.

„Les ornemens ou broderies sont plusieurs notés de goût que l'on ajoute dans l'exécution pour varier un chant souvent répété, ou pour orner des passages trop simples“ (Rousseau.) que l'auteur même a souvent faits dans l'intention de donner carrière au goût de l'exécutant.

L'imagination invente les ornemens mais le bon goût les restreint, leur donne la forme et l'expression convenable et même les exclut entièrement dans tous les morceaux „ou le sujet de la composition et ses parties présentent un objet ou un sentiment particulier qui ne peut être altéré en aucune manière et qui doit être exprimé tel qu'il est.“ (Tartini.)

Il ne suffit pas d'avoir égard à la place ou il faut mettre les ornemens on doit encore éviter de les multiplier. La quantité d'ornemens nuit à la véritable expression, défigure la mélodie et finit par devenir monotone. On ne s'en sert souvent que pour suppléer au défaut de sensibilité, ou dans l'intention d'augmenter le charme de l'exécution, mais c'est une erreur: rien n'est beau et touchant que ce qui est simple: il faut que l'expression soit parée par les graces, mais non pas éclipsée par elles. Le bon goût veut que l'on employe les ornemens avec sagesse, et surtout qu'on les tire de la nature même de l'expression du chant. (Extrait de la méthode de Violon du Conservatoire.)

On doit observer en outre que le caractère du Violoncelle ne lui permet pas de faire autant d'ornemens qu'un autre instrument qui offre plus de variété.

Voici un exemple qui pourra donner une idée générale du genre d'ornemens que l'harmonie comporte dans un chant simple, où les broderies viennent se placer avec une élégance naturelle et ne lui font rien perdre de son expression. (Voyez 4.)

1., Grave. (Tartini.)

Exécution. Ausübung.

2.,

3.,

(Boccherini.)

4., Voyez le page qui suit. 514

Von Verzierungen.

„Verzierungen oder Ausschmückungen sind mehrere Geschmacks - Noten die man bei dem Vortrage hinzufügt, um eine oft wiederkehrende Melodie zu verändern oder zu einfache Sätze zu verziern,“ (Rousseau) die der Componist bisweilen ausdrücklich darum so einfach hinsetzt, um dem Geschmacks des Spielers ein freies Feld zu geben.

Die Einbildungskraft erfindet die Verzierungen, aber der gute Geschmack beschränkt sie, giebt ihnen Gestalt und schicklichen Ausdruck. Ja er schließt sie sogar gänzlich aus von allen denen Musikstücken „in welchen die Composition „und ihre Theile eine besondere Sache oder Empfindung darstellen, die auf keine Art verändert werden kann, sondern, „wie sie ist, ausgedrückt werden muß.“ (Tartini.)

Es ist nicht hinreichend, auf die Stelle Rücksicht zu nehmen, wo man Verzierungen anbringen darf, man muß sich auch hüten, sie zu vervielfältigen. Die Menge von Zierrathen schadet dem wahren Ausdruck, verstellt die Melodie und wird am Ende langweilig. Man bedient sich bisweilen ihrer nur, weil man glaubt dem zu schwachen Gefühl zu Hülfe kommen, oder den Reiz des Vortrags verstärken zu müssen; aber man irrt sich. Nichts ist schön und rührend, als was einfach ist. Der Ausdruck muß von den Grazien geschmückt, nicht von ihnen verdunkelt werden. Der gute Geschmack fordert, daß man die Verzierungen mit Mäßigkeit gebrauche, und vor allen Dingen, daß man sie aus dem wesentlichen Character der Melodie selbst hernehme. (Aus der Violinschule des Conservatoriums entlehnt.)

Man muß außerdem nicht vergessen, daß der Character des Violonzells ihm nicht so viel Verzierungen gestattet, als einem andern Instrument erlaubt ist, das mehr Mannigfaltiges darbietet.

Hier folgt ein Beispiel, das von einer Gattung Verzierungen eine allgemeine Idee geben kann, die die Harmonie in einem einfachen Gesange verträgt, wo die ausschmückenden Noten sich mit einer natürlichen Zierlichkeit an ihrer Stelle einfinden, und dem Gesange nichts von seinem Ausdruck entziehen. (S. 4.)

Cheru.
bini.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a more complex rhythmic pattern with some grace notes.

The second system continues the musical piece. It features a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, with some slurs and ties. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system includes the instruction "tasto solo." written above the bass staff. The music features a prominent sixteenth-note run in the treble staff, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

The fourth system also includes the instruction "tasto solo." above the bass staff. This system is characterized by a very dense and fast sixteenth-note passage in the treble staff, with the bass staff providing a supporting rhythm.

The fifth system continues with intricate rhythmic patterns. The treble staff has several slurs over groups of notes, and the bass staff maintains a consistent accompaniment.

The sixth system shows a continuation of the piece with various note values and rests. The treble staff has a more melodic line, while the bass staff remains accompanimental.

The seventh system features complex rhythmic patterns and slurs. The treble staff has a series of sixteenth-note runs, and the bass staff provides a steady accompaniment.

The eighth system includes triplets and sixteenth-note runs. The treble staff has a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note run. The bass staff continues with its accompaniment.

The ninth system features complex rhythmic patterns and slurs. The treble staff has a sixteenth-note run, and the bass staff provides a supporting rhythm.

GAMMES et LEÇONS

dans tous les tons majeurs et mineurs
jusqu'à cinq dièses et cinq bémols.
(Voyez page 11.)

Tonleitern und Übungen

29

in allen Dur- und Molltönen bis zu fünf
Kreuzen und fünf Been. (Sieh Seite 11.)

Nº 1.

Tonleitern in C dur.

Gammes en UT Majeur.

Nº 2.

Nº 3.

Nº 4.

30 N^o. 5. Leçon.

First system of musical notation for No. 5, Leçon. It consists of two staves joined by a brace. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Second system of musical notation for No. 5, Leçon. It consists of two staves joined by a brace. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation for No. 5, Leçon. It consists of two staves joined by a brace. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

N^o. 6.
Tonleitern
in A moll.
Gammes
en LA
Mineur.

First system of musical notation for No. 6. It consists of two staves joined by a brace. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Second system of musical notation for No. 6. It consists of two staves joined by a brace. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

N^o. 7.

First system of musical notation for No. 7. It consists of two staves joined by a brace. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Second system of musical notation for No. 7. It consists of two staves joined by a brace. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

N^o. 8.

First system of musical notation for No. 8. It consists of two staves joined by a brace. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Nº. 9.

Two staves of music for No. 9. The first staff has a treble clef and a 2/2 time signature. It begins with a trill (tr) over a dotted quarter note. The second staff has a bass clef and a 2/2 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Nº. 10. Leçon. Maestoso.

Two staves of music for No. 10, marked 'Leçon. Maestoso'. The first staff has a treble clef and a 2/2 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/2 time signature. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and slurs throughout. A dynamic marking 'p' (piano) appears in the lower right of the second system. The piece concludes with a final cadence in the second staff.

34 N^o.18.

First system of musical notation for No. 18. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

N^o.19.

First system of musical notation for No. 19. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

Second system of musical notation for No. 19. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

N^o.20.

N^o.21. Legon.

First system of musical notation for No. 20 and No. 21. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

Second system of musical notation for No. 20 and No. 21. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

Third system of musical notation for No. 20 and No. 21. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

Fourth system of musical notation for No. 20 and No. 21. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

Fifth system of musical notation for No. 20 and No. 21. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/7 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

N^o. 22.
Tonleitern
in D dur.
Gammes
en RE
Majeur.

N^o. 23.

N^o. 24.

36 N^o. 25.

N^o. 26. Legon.
Allegro.

First system of exercise No. 25, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Second system of exercise No. 25, including dynamic markings *pp* and *f*, and the instruction *cres*.

Third system of exercise No. 25, continuing the melodic and harmonic development.

Fourth system of exercise No. 25, showing more complex rhythmic patterns.

Fifth system of exercise No. 25, featuring a dense texture of notes.

Sixth system of exercise No. 25, concluding the piece with a final cadence.

N^o. 27.
Tonleitern
in H moll.
Gammes
en SI
Mineur.

Musical notation for exercise No. 27, consisting of a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Seventh system of exercise No. 27, showing a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

No. 28.

No. 29.

No. 30.

No. 31.

No. 32. Leçon.

Largamente.

38 N^o. 33.

Tonleitern
in A dur.
Gammes
en LA
Majeur.

Three systems of musical notation for exercises 33, 34, and 35. Each system consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. Exercise 33 is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Exercise 34 is also in 2/4 time with the same key signature. Exercise 35 is in 2/4 time with the same key signature. The exercises feature ascending and descending scales and arpeggiated patterns in the right hand, with simple harmonic accompaniment in the left hand.

N^o. 34.

N^o. 35.

N^o. 36.

N^o. 37.

N^o. 38. Leçon.

f Allegro assai.

First system of musical notation, consisting of two staves joined by a brace. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has a more active melodic line with some slurs, and the lower staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with some rests, and the lower staff has a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with many sixteenth notes, and the lower staff has a similar rhythmic accompaniment.

Nº. 39.

Tonleiter in Fis moll.

Gammes en FA# Mineur.

Fifth system of musical notation, starting with a 2/7 time signature. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a simple accompaniment with a 2/2 time signature.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with many slurs, and the lower staff has a simple accompaniment.

Seventh system of musical notation. The upper staff has a melodic line with many slurs, and the lower staff has a simple accompaniment.

Eighth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with many slurs, and the lower staff has a simple accompaniment.

40 N^o. 40.

N^o. 41.

N^o. 42.

N^o. 43. Leçon.

Musical score for the first exercise, featuring a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 2/4.

N^o. 44.
 Tonleiter
 in E dur.
 Gammes
 en MI
 Majeur.

Musical score for exercise No. 44, showing the treble and bass staves with a 2/4 time signature. The key signature is E major (one sharp).

Musical score for the second exercise, featuring a treble and bass staff. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 2/4.

N^o. 45.

Musical score for exercise No. 45, showing the treble and bass staves with a 2/4 time signature. The key signature is E major (one sharp).

Musical score for the third exercise, featuring a treble and bass staff. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 2/4.

N^o. 46.

Musical score for exercise No. 46, showing the treble and bass staves with a 2/4 time signature. The key signature is E major (one sharp).

N^o. 47.

Musical score for exercise No. 47, showing the treble and bass staves with a 2/4 time signature. The key signature is E major (one sharp).

42 N^o. 48. Leçon.

morendo

N^o. 49.
Tonleitern
in Cis moll.
Gammes
en UT #
Mineur.

514

43

No. 50.

No. 51.

No. 52.

No. 53. Leçon.

p
sempre

514

44
No. 54.
Tonleitern
in H dur.
Gammes
en Si
Majeur.

No. 55.

No. 56. No. 57.

No. 58. Leçon.

No. 59.
Tonleitern
in Gis moll.
Gammes
en SOL#
Mineur.

Nº.61.

Nº.62.

Nº.63.

Leçon.

Nº.64.

Tonleitern
in F dur.
Gammes
en FA
Majeur.

46 N^o. 65.

N^o. 66.

N^o. 67.

N^o. 68. Leçon.

N^o. 69.
 Tonleitern
 in D moll.
 Gammes
 en RE
 Mineur.

Nº. 70.

Nº. 71.

Nº. 72.

Nº. 73. Leçon.

Moderato.

Tonleitern
in B dur.
Gammes
en Sib
Majeur.

No. 74.

No. 75.

No. 76.

No. 77.

No. 79. Leçon,

No. 78.

Allegro ma non troppo.

No. 80.

Tonleitern
in G moll.
Gammes
en SOL
Mineur.

No. 81.

No. 82.

No. 83.

No. 84. Leçon.

Allegro.

No. 85.
 Tonleitern
 in Es dur.
 Gammes
 en Mi^b
 Majeur.

No. 86.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff has a simple line of whole notes.

Second system of musical notation, including a trill (tr) in the treble staff and the number "No. 87." written above the staff.

Third system of musical notation, including the number "No. 88." written above the treble staff.

Fourth system of musical notation, including the number "No. 89." and the word "Leçon." written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the complex melodic and harmonic patterns from the previous systems.

Sixth system of musical notation, continuing the complex melodic and harmonic patterns.

Seventh system of musical notation, continuing the complex melodic and harmonic patterns.

Eighth system of musical notation, continuing the complex melodic and harmonic patterns.

Ninth system of musical notation, continuing the complex melodic and harmonic patterns.

52 No. 90.

Tonleitern
in C moll.
Gammes
en UT
Mineur.

No. 91.

No. 92.

No. 93.

No. 94. Moderato

Five systems of musical notation, each consisting of two staves joined by a brace. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

No. 95.

Tonleitern
in As dur.
Gammes
en LA^b
Majeur.

Musical notation for exercise No. 95, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature, while the second staff has a bass clef.

Musical notation for exercise No. 96, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature, while the second staff has a bass clef.

No. 96.

Musical notation for exercise No. 96, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature, while the second staff has a bass clef.

No. 97.

Musical notation for exercise No. 97, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature, while the second staff has a bass clef.

No. 98.

No. 99. Leçon.

Allegretto.

First system of musical notation for No. 98 and No. 99. It consists of two staves joined by a brace. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/7. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation for No. 98 and No. 99. It continues the two-staff format with treble and bass clefs. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement and grace notes.

Third system of musical notation for No. 98 and No. 99. The right hand continues with a series of eighth notes and some slurs, while the left hand provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation for No. 98 and No. 99. The piece concludes with a final cadence in both hands.

No. 100.

Tonleitern
in F moll.
Gammes
en FA
Mineur.

First system of musical notation for No. 100. It features a treble clef staff with a series of triplet eighth notes ascending and then descending, illustrating the F minor scale. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation for No. 100. The triplet eighth notes continue, showing the middle portion of the F minor scale.

Third system of musical notation for No. 100. The triplet eighth notes continue, showing the final portion of the F minor scale.

No. 101.

First system of musical notation for No. 101. It features a treble clef staff with a series of eighth notes, likely a scale or arpeggio exercise. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment.

Nº 102.

Nº 103.

Nº 104. Leçon.

Andante.

56 N^o.105.

Tonleiter
in Des dur.
Gammes
en RE⁷
Majeur.

N^o.106.

N^o.107.

N^o.108.

N^o.109. Leçon.

Andantino.

Nº 110.

Tonleiter
 in B moll.
 Gammes
 en Sib
 Mineur.

Nº 111.

Nº 113.

Nº 112.

Nº 114. Legon.

GAMMES et LEÇONS

pour apprendre à démancher sans employer le pouce. (Voyez page 11.)

Tonleitern und Übungen

im Hinaufrücken der Hand ohne Gebrauch des Daumens. (Sieh Seite 11.)

Gammes .

Tonleitern .

Leçons pour démancher sans mettre le pouce.
Moderato.

Übungstücke im Hinaufrücken ohne den Daumen einzusetzen.

No. 1.
d' Armide.

Andante.

Nº 2.

d' Armide

This musical score is for a piece titled 'd' Armide', marked 'Andante.' and numbered 'Nº 2.'. It is written for a piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of eight systems of two staves each, with a brace on the left side of each system. The first system includes a handwritten '12' above the treble staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. A dynamic marking of 'f' (forte) appears in the third system. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

No. 3.

Air d'Armide

Musical score for 'Air d'Armide' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system includes the title and the first two staves. The second system includes the next two staves. The third system includes the next two staves. The fourth system includes the next two staves. The fifth system includes the next two staves. The sixth system includes the final two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as 'pizz.' and 'arco'.

No. 4.

Duo de la Flute
enchantee
de Mozart.

Musical score for 'Duo de la Flute enchanteee de Mozart' in B-flat major, 6/8 time. The score consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system includes the title and the first two staves. The second system includes the next two staves. The third system includes the next two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as 'pizz.' and 'arco'. A dynamic marking 'f' is present in the second system.

No. 5.
 Air de la Flute
 enchantée
 de Mozart.

sur la touche

Nº 6.
de Sémiramis.
Catel.

The musical score is written for piano and consists of ten systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is characterized by its rhythmic complexity, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The melody in the treble clef is highly active, while the bass clef provides a steady accompaniment with similar rhythmic patterns. The overall texture is dense and energetic.

No. 7.
Andante
d' Haydn.

Majeur.

tr tr tr

f

tr tr tr tr

tr tr tr tr

f

tr tr tr tr

Nº8.

Andante de Cotel.

Var. 1.

Var. 2.

Nº Plusieurs autres Aïrs tires d'Operas, qui se trouvent dans l'edition Parisienne sont supprimés ici par des bonnes raisons .

NB. In der Pariser Ausgabe finden sich noch mehrere Arien aus Opern, die hier aus Gründen weggelassen sind .

Article onzième.

DE L'EMPLOI DU POUCE.

On se sert du pouce dans les démanchemens comme d'un silet mobile. On commence à l'employer au **RÉ** sur la chanterelle; il est ordinairement nécessaire au **SOL** ainsi qu'aux autres notes qui approchent du chevalet.

C'est le milieu du coté droit du pouce qu'il faut poser sur la corde parallèlement au chevalet. Plus on démanche et plus on est obligé de l'appuyer avec fermeté à cause de l'élévation des cordes qui devient plus grande à mesure qu'on approche du chevalet.

DE L'EMPLOI DU PETIT DOIGT AUX DIFFÉRENTES POSITIONS DU POUCE.

L'usage du petit doigt aux différentes positions du pouce fut inconnu par les anciens professeurs de Violoncelle de France. Il n'a été introduit que depuis un petit nombre d'années et après en avoir senti toute la nécessité.

Il se présente fréquemment des phrases que l'on ne peut rendre aisément sans le secours du petit doigt.

Exemples.

N^o Le doigté est indiqué de cette manière: le pouce **q**, 1^{er} 2^d 3^e et 4^e doigts.

Sans le petit doigt. Ohne den kleinen Finger.



Autre sans le petit doigt. Ein anderes, ohne den kleinen Finger.



Avec le petit doigt. Mit dem kleinen Finger.



Eilfter Artikel.

VOM GEBRAUCH DES DAUMENS.

Beim **Hinaufrücken** der Hand in höhere Lagen bedient man sich des Daumens, wie eines beweglichen Geigenkammes. Man setzt ihn zuerst in **D** auf der **A**-Saite ein. Er ist gewöhnlich nöthig in **G**, wie in den andern Noten, die zum Stege näher hin liegen.

Man muss die Mitte der rechten Seite des Daumens parallel mit dem Stege auf die Saiten setzen. Je höher man hinaufrückt, je nöthiger ist es, den Daumen stark anzudrücken, weil die Saiten höher liegen, je näher man dem Stege kommt.

VOM GEBRAUCH DES KLEINEN FINGERS BEI DEN VERSCHIEDENEN STELLUNGEN DES DAUMENS.

Der Gebrauch des kleinen Fingers bei verschiedenen Lagen des Daumens war den alten Violonzell-Lehrern in Frankreich nicht bekannt. Er ist erst vor wenigen Jahren eingeführt worden, seitdem man seine Nothwendigkeit gefühlt hat.

Es kommen bisweilen Sätze vor, die man ohne Hülfe des kleinen Fingers nicht leicht herausbringen kann.

Beispiele.

N^o Die Fingersetzung ist folgendermassen angezeigt: der Daumen **q**, dann 1^{ter} 2^{ter} 3^{ter} 4^{ter} Finger.

Avec le petit doigt. Mit dem kleinen Finger.



Comme l'emploi du petit doigt est d'une très grande difficulté, lorsque parvenu à un âge mûr on ne l'a point encore exercé, on ne saurait trop recommander aux élèves de contracter de bonne-heure l'habitude de s'en servir chaque fois que les circonstances l'exigent.

Da der Gebrauch des kleinen Fingers später hin sehr schwer wird, wenn man ihn frühernicht geübt hat; so kann man den Zöglingen nicht genug empfehlen, sich früh zu diesem Gebrauch zu gewöhnen, und dazu jede sich darbietende Gelegenheit zu benutzen.

Gamme que l'on peut faire sans employer le pouce.



Mêmes Gammes faites en employant le pouce.



Tonleiter, die man ohne Gebrauch des Daumens machen kann.



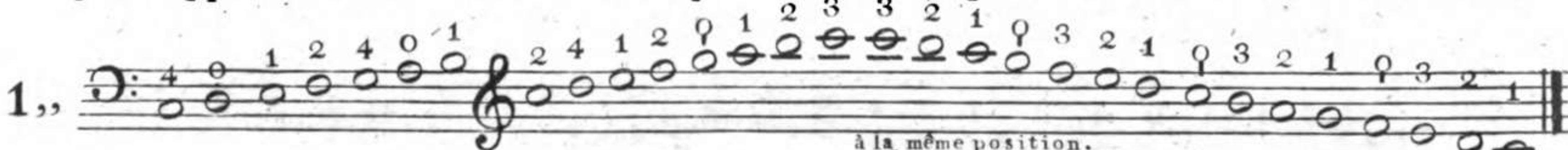
Dieselbe Tonleiter mit Einsetzung des Daumens.



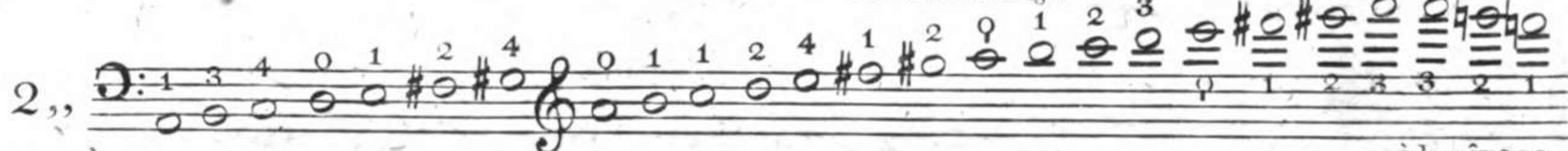
GAMMES

Tonleitern

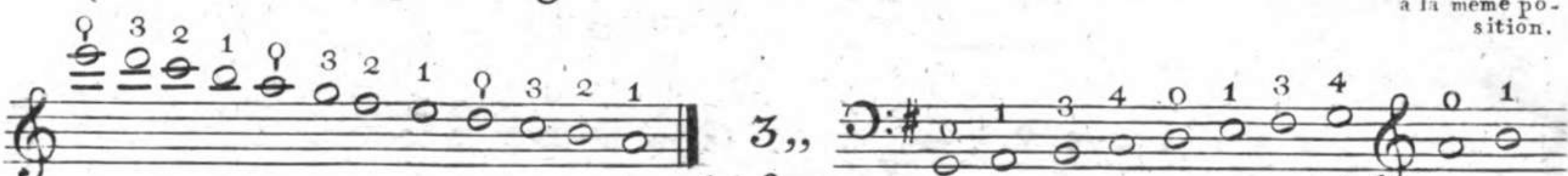
pour apprendre à démancher avec le pouce. zur Übung des Einsetzens mit dem Daumen.



à la même position. in derselben Lage.



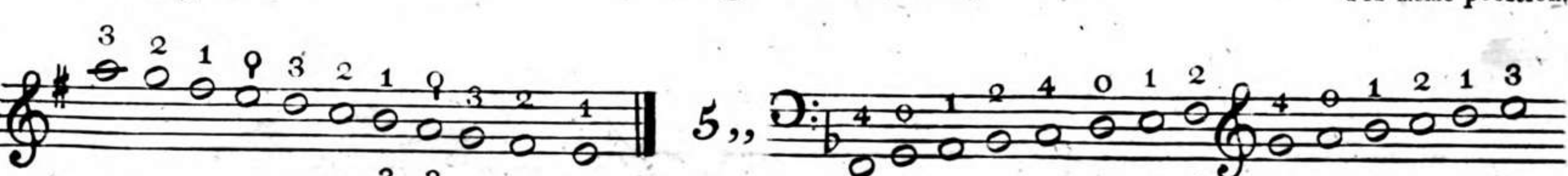
à la même position.



à la même position.



à la même position.



à la même position.

Article douzième.

DEMI TONS.

Gammes chromatiques.

Zwölfter Artikel.

VON HALBEN TÖNEN.

Chromatische Tonleitern.

All^o Moderato.

Uebung in halben Tönen.

Leçon chromatique.

Handwritten musical score for a piano piece, page 70. The score consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). It features complex melodic lines with many accidentals, dynamic markings (f, p, sf), and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-3. A large number '514' is written at the bottom of the page.

13 2 21 1 Q

Q 21 Q 32 3, 11 2 23 31 1 Q 3 3 Q 1 1 2 2 3

tr. #tr. tr.

tr. tr. tr. tr.

f p sf p sf p sf p 514 p

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various accidentals and slurs. The bass staff contains a bass line with dotted rhythms.

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line with slurs and accidentals. The bass staff continues the bass line with slurs and accidentals.

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with many slurs and accidentals. The bass staff has a bass line with some rests and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cres*) and a fortissimo (*f*) dynamic marking. The bass staff continues the bass line.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accidentals. The bass staff features a bass line with slurs and a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accidentals. The bass staff has a bass line with slurs and a piano (*p*) dynamic marking.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accidentals. The bass staff has a bass line with slurs and accidentals.

Eighth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff includes a triplet of notes and a sequence of fingerings: 13 2 2 1 1. The bass staff has a bass line with slurs and accidentals.

Article treizième.

GAMMES EN DOUBLES CORDES.

Gamme en UT Majeur, commençant à la 3^{me} note du ton.

Dreizehnter Artikel.

TONLEITERN IN DOPPELGRIFFEN.

Tonleiter in C dur, die mit der Terz vom Grundton anfängt.

Tonleiter in C dur.
Gamme en UT Majeur.

2 4 0 1 1 2 2 4 1 3 1 2 2 4 0 1 0 1 1 2 3 73

2 4 1 2 4

4 1 2 4 3

2 4 1 2 3

3 2 3 2 3 2 3 2 1

4 3 4 2 4 2 2 1

1 1 1 1 0

4 2 4 2 4 3 4

1 3 4 2 3 4 2

0 1 3 1 1 3 1

3 2 3 3 2 3 2

2 1 2 1 1

3 2 4 3 3 2 4 2 4 3 1

1 1 1 1 1 1 1 1 0

(in. H moll.)
 Gamme en Si
 Mineur.

0 1 1 # 1 # 1 # 1 # 1 # 1 # 1 # 0 1 1 1

3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 3 4 4 4 3

2 2 0 1 2 2 1 1

4 4 1 3 4 4 2 3

3 2 1 3 2 # 3 4

4 4 3 4 3 1 2 3

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

3 0 1 3 1 3 3 1 1 3

(in F dur.)
Gamme
en FA
Majeur.

This page contains a musical score for piano, consisting of ten systems of staves. The first system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a common time signature. Above the first staff, there are several groups of fingering numbers: 4, 4, 1, 2, 4, 2, #3, 4, 4, 2, 4, 2. The second system includes the instruction "Andante sostenuto." written above the right-hand staff. The score features a variety of musical notations, including chords, arpeggios, and melodic lines in both hands. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes many accidentals (sharps and flats) and dynamic markings.

First system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes with fingerings 1, 2, 3, 3, 3, 3, 2. The bass staff contains a series of notes with a slur over the final three notes.

Second system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes with fingerings 1, 1, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 4. The bass staff contains a series of notes with a slur over the first three notes.

Third system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes. The bass staff contains a series of notes with a slur over the first three notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes. The bass staff contains a series of notes with a slur over the first three notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes. The bass staff contains a series of notes with a slur over the first three notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes with fingerings 1, 1, 4, 4, 3, 4, 1, 1, 2, 4, 3, 4. The bass staff contains a series of notes with a slur over the first three notes.

Seventh system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and notes with fingerings 3, 4, 2, 1, 1, 1, 3, 2, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff contains a series of notes with a slur over the first three notes. The word "FINE." is written at the end of the system.

