

g. 515.
1-6

WOLFFENBÜTTEL-SCHULE
für den
ersten Unterricht.

Nebst
40
zweckmässigen

ÜBUNGSSTÜCKEN

(mit Bezeichnung des Fingersatzes.)

VON

J. J. Ditzauer.

* 126^{tes} Werk.

Eigenthum des Verlegers.



N^o 6533.

Eingetragen in das Archiv der

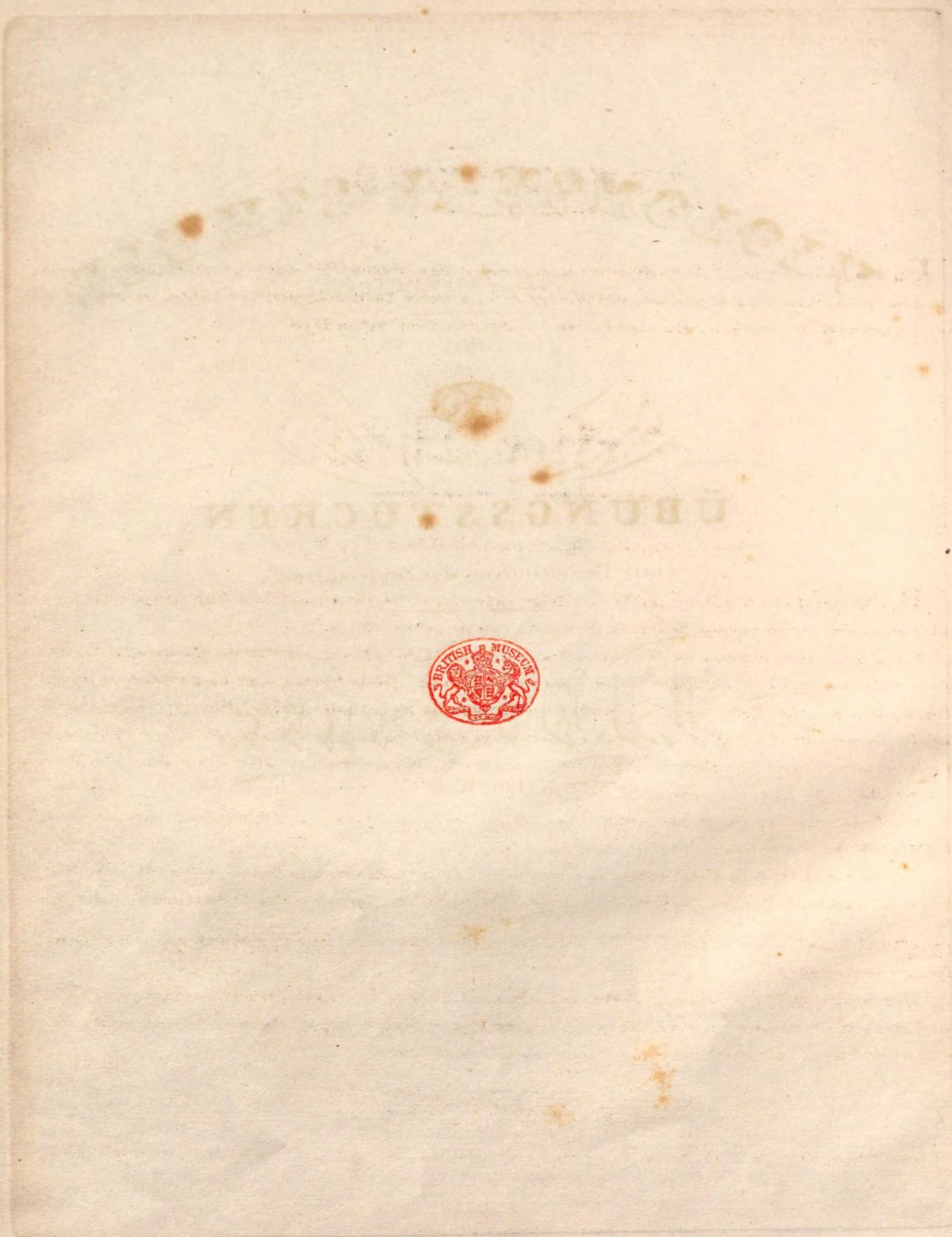
vereinigten Musikalienhändler.

Preis 4 - C.M.
2.16 gr.

Wien, bei Tobias Haslinger,
k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler.

Graben N^o 572.

Paris, bei A. Farnenc.



EINLEITUNG.

Um den Anfänger bey Erlernung eines Instrumentes die nöthigen Hülfsmittel an die Hand zu geben, sich zum Musiker auszubilden, muss man ihn mit den im ersten Theil aufgestellten Anfangsgründen der Musik ganz vertraut machen, ehe man ihn an den zweiten Theil gehen lässt.

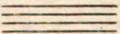
Erster Theil.

Elementar-Wissenschaften der Musik.

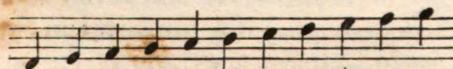
Das Material der Musik ist der Ton, welcher entweder durch die menschliche Stimme oder vermittelt eines der verschiedenen Musik-Instrumenten hervorgebracht wird.

Unter Ton versteht man im Allgemeinen jede hörbare Erschütterung der Luft, die wir als solche auch, bald Klang, bald Laut, Schall oder Ton u. s. w. nennen. Diese Klänge oder Laute erhalten nunda durch, dass sie, ihrer Höhe oder Tiefe nach, in ein Verhältniss zu einander treten, diejenige Eigenschaft, welche als wesentlich zur Bestimmung des Ausdrucks: musikalischer Ton, erfordert wird; daraus geht hervor, dass jeder musikalische Ton ein Laut oder Klang ist, nicht aber jeder Laut oder Klang ein musikalischer Ton.

Die Lehre von der verschiedenartigen Entstehung des Tons ist Sache des Akustikers; der Musiker hat nur mit der Anwendung desselben zu thun.

Um die musikalischen Töne, welche in unserem Tonsystem vorkommen in Bezug auf ihre Höhe und Tiefe sichtbar darzustellen, bedient man sich der Notenschrift, die in Punkten und andern Zeichen besteht, welche auf und zwischen fünf übereinander gezogenen Linien  (Notensystem genannt) geschrieben werden.

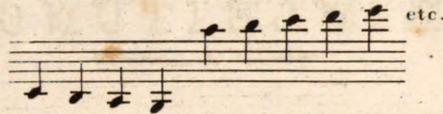
Durch die Stelle, welche die Noten auf dem Liniensystem einnehmen, wird die Höhe oder Tiefe der Töne, durch die Form der Noten aber, die Dauer derselben berechnet. Weil nun auf und zwischen den Linien nur elf Töne vorgestellt werden können, als:



so muss bey Tönen, die höher oder tiefer sind, als sie das Liniensystem fassen kann, die Anzahl der

(6553.)

Linien vermehrt werden; diess geschieht mittelst kleiner Striche, die man theils durch den Kopf, theils unter oder über den Kopf ziehet, z. B.



Diese Vermehrung der Linien ist zwar ein Hülfsmittel auch diejenigen höheren oder tieferen Töne zu bezeichnen, die auf dem eigentlichen Liniensystem keinen Raum finden: wollte man aber auf diese Art den ganzen Umfang aller gebräuchlichen Töne vorstellen, so würde man die Anzahl der hinzu zufügenden Linien dergestalt vermehren müssen, dass es für das Auge äusserst unbequem wäre, sie in der Geschwindigkeit zu übersehen. Man hat daher die *Tonschlüssel* oder *Notenschlüssel*, eingeführt, um den in der Kunst gebräuchlichen Umfang der Töne, für jede Stimme besonders, auf eine bequeme Art vorstellen zu können.

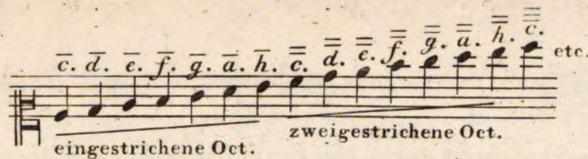
In der Tonkunst sind eigentlich nur sieben Töne vorhanden: *c. d. e. f. g. a. h.*, die aber auf verschiedene Arten modificirt werden. Eine Hauptmodification derselben ist die, dass sie in verschiedener Höhe und Tiefe, oder in verschiedenen Octaven ausgeübt werden. Die tiefste Octave, in welcher man sich ihrer gewöhnlich bedient, wird die *grosse Octave* genannt; die nach dieser folgende, heisst: die *kleine* oder *ungestrichene*; nach der kleinen Octave folgt: die *eingestrichene*, dann die *zweigestrichene*, u. s. w.

Zur bequemen Darstellung aller in den verschiedenen Octaven vorkommenden Töne bedient man sich nun verschiedener Zeichen, (Schlüssel genannt), welche diejenige Linie bestimmen, bey welcher man anfängt, die oben genannten sieben Töne ihrer Ordnung nach auf das Liniensystem zu verzeichnen und nennt diese Schlüssel den *F=C-* und *G-*Schlüssel.

Der *F-Schlüssel*, den man den *Bass-Schlüssel* nennt, (auch *Basszeichen*) weil er bey den tiefsten Tönen und überhaupt bey Bass-Stimmen gebraucht wird, hat folgende Gestalt 9: , und zeigt an, dass auf der Linie, auf welcher man ihn findet, das *f* der kleinen Octave stehen soll. Heutzutage findet man diesen Schlüssel nur auf der vierten Linie von unten, folglich bekommen die Noten durch denselben folgende Namen:



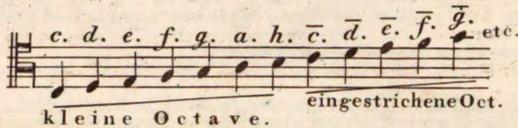
Der *C-Schlüssel*, dessen Gestalt man in den nächstfolgenden Noten-Beyspielen findet, zeigt die Linie an, auf welche das eingestrichene \bar{c} zu stehen kommt. Man bedient sich dieses Schlüssels 1.) auf der untersten Linie, — in diesem Falle heisst er *Discant-Schlüssel* oder auch *Clavierzeichen*, weil man sich dessen bey den Noten für die *Discantstimm*e bedient und namentlich in früherer Zeit bey der *Oberstimme* in *Clavierstücken* findet; durch diesen Schlüssel bekommen die Noten folgende Benennung:



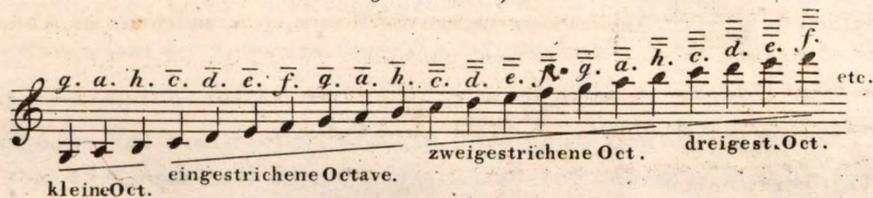
2.) auf der mittlern Linie ; und hier heisst er Alt - S c h l ü s s e l , wird zur Bezeichnung der Noten der Altstimme und der Viola gebraucht ; z. B.



3.) auf der vierten Linie von unten ; in diesem Falle heisst er T e n o r - S c h l ü s s e l , weil die Noten der Tenorstimme dadurch bezeichnet werden , z. B.



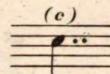
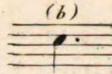
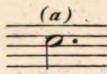
Der *G* Schlüssel, dessen Gestalt in den nächsten Beyspielen folgt, zeigt an, dass die Note auf deren Linie er steht, das eingestrichene *g* ist. Er wird gewöhnlich Violin-Schlüssel genannt und man bedient sich desselben nicht allein in Violinstimmen, sondern auch in den Stimmen für Bratsche, Violonzell, wo er neben dem Alt und Bass-Schlüssel vorkommt, ferner bey Flöten, Hoboen, Clarinetten Hörnern etc. Fortepiano, Guitarre u. s. w. (Ehedem wurde dieser *G* Schlüssel, wie auch der oben angeführte *F* Schlüssel, noch auf andern Linien gebraucht.)



Die Formen der in der modernen Musik gebräuchlichen Noten und die Dauer, die sie durch diese Formen erhalten, findet man im folgenden Schema:

<i>Brevis,</i> welche zwei Schläge enthält.	<i>Semibrevis,</i> ein ganzer Schlag.	<i>Minima,</i> ein halber Schlag.	<i>Semiminima,</i> ein Viertel.
<i>Fusa,</i> ein Achtel.	<i>Semifusa,</i> ein Sechzehnthheil.	<i>Subsemifusa,</i> ein Zweiunddreissigtheil.	

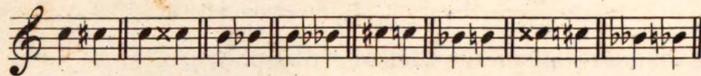
Mit unter trifft es sich, dass die Dauer einer Note um die Hälfte oder um noch mehr verlängert werden soll; in diesem Falle pflegt man einen oder mehrere Punkte neben die Note zu setzen; der erste Punkt verlängert die Note um die Hälfte, der zweite Punkt verlängert den ersten Punkt wieder um die Hälfte seines Werthes, z. B.



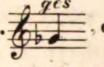
Der halbe Schlag bey (a) bekommt durch den Punkt die Dauer von drei Vierteln, die Viertelnote bey (b) bekommt durch den Punkt die Dauer von drei Achteln, die Viertelnote bey (c) bekommt durch die zwei Punkte die Dauer von drei Achteln und einem Sechzehnthel.

Ausser dieser Noten bedient man sich noch anderer Zeichen in der Tonschrift, um alle vorkommenden Töne zu bezeichnen, dahin gehören:

- 1.) das Kreuz #, welches den Ton, vor welchem es stehet, um einen halben Ton erhöht,
- 2.) das Doppelkreuz x, welches um zwei halbe Töne oder um einen ganzen Ton erhöht,
- 3.) das b, welches den Ton, vor welchem es stehet, um einen halben Ton erniedriget,
- 4.) das Doppel b, bb oder B, welches um zwei halbe Töne oder um einen ganzen Ton erniedriget,
- 5.) das ♯, B quadratum oder Auflösungszeichen, welches anzeigt, dass diejenige Note, vor welcher es stehet, wieder ihren vorigen Namen erhält, z. B.



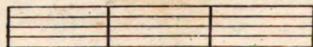
Diese Zeichen, mit Ausnahme des ♯ geben den Noten einen andern Namen. Steht ein # vor einer Note, so fügt man ihrem ursprünglichen Namen die Sylbe *is* an, z. B.  beym Doppelkreuz die Sylbe *is*

. Ein b vor einer Note lässt ihrem ursprünglichen Namen die Sylbe *es* anhängen, z. B.  ein Doppel b die Sylbe *eses* . Ausnahmen machen die Töne *e, a, h*, welche *es, as, b* oder *eses, asas, bb* heissen.

Vom Takt.

Das Wort Takt bezeichnet:

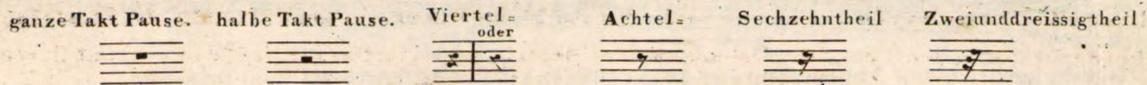
- 1.) bey dem Vortrage der Tonstücke die abgemessene Bewegung der Töne nach einem angenommenen Zeitmasse und ist in diesem Sinne mit den Wörtern: *Bewegung, Zeitmasse, Tempo*, u. s. w. von gleicher Bedeutung.
- 2.) versteht man darunter die Eintheilung der Tonstücke in gleiche Zeitabschnitte, die man insbesondere, *Takte* nennt, und die in der neuern Tonschrift durch sogenannte Taktstriche von einander abgesondert werden.



Diese gleichartigen Abtheilungszeichen begreifen nun entweder eine *gerade* oder *ungerade* Anzahl von gleichen Noten oder Schlägen, und daher entstehen in der Musik die geraden und ungeraden Taktarten z. B. $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ oder $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$. (Ungleiche Taktarten von 5 oder 7 Schlägen z. B. $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{4}$ kömnen höchst selten vor.)

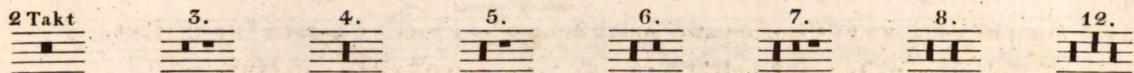
Weil aus verschiedenen Ursachen die Stimmen eines Tonstückes mitunter abbrechen und nach einiger

Zeit erst wieder anfangen, so hat man, um diess anzuzeigen, gewisse Zeichen erfunden, deren es eben so viele gibt, als die Noten verschiedene Zeichen für ihre Dauer haben, und die man Pausen nennt, z. B.

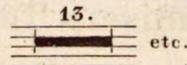


(Die Anwendung des Punkt's, wovon eben die Rede gewesen, findet auch bey den Pausen statt.)

Trifft es sich, dass eine Stimme gleich mehrere Takte hintereinander schweigen soll, so bedient man sich hier noch anderer Zeichen, deren die gewöhnlichsten folgende sind:



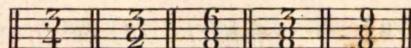
Bey einer Anzahl von noch mehreren Takten setzt man nur die Anzahl derselben hin und macht gewöhnlich folgendes Zeichen darunter z. B.



Die Art des Taktes, nach welchem ein Tonstück abgemessen ist, wird zu Anfang des Liniensystems durch Zahlen bemerkt z. B.



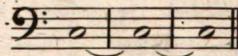
Ungerade Takte.



Eine Generalpause, *Fermate* genannt, deutet man durch folgendes Zeichen an \frown diess kann nur über einer Note vorkommen, z. B. oder auch über einer Pause . In beyden Fällen wird damit angezeigt, dass entweder auf der Note oder Pause ein Ruhepunkt ist.

Auch kommen noch folgende Zeichen vor, von denen das erste ein Abtheilungszeichen ist, bey welchem die Punkte eine Wiederholung bedeuten; das zweite Zeichen wird (*Custos*) Notenzeichen, Wächter, genannt, und zeigt am Ende einer Notenzeile auf der Linie, wo es steht, die Note an, womit die folgende Zeile beginnt.

Um die Dauer der Noten zu verlängern bedient man sich des sogenannten Bindebogens, der jedoch nicht mit dem Schleifbogen zu verwechseln ist, z. B.



Wenn eine Viertelnote in 3, 5, 7 oder 9 Theile zerlegt wird, so entsteht hieraus eine Triole, Quintole, Septole oder Nonole etc. die in der Zeit nicht länger dauern darf, z. B.



Die Sextole muss bey dem Vortrag nicht wie zwei Triolen, sondern als in sich gerundet und zusammenhängend klingen. Eine gelinde Accentuirung der ersten Note möchte den Unterschied beyder am besten bezeichnen.

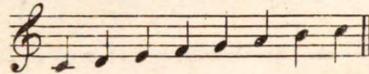
Der grössere oder geringere Nachdruck, den die verschiedenen Taktglieder bey'm Vortrag erhalten, theilt dieselben in gute und schlechte Takttheile. So ist z. B. im $\frac{4}{4}$ Takt das erste und dritte Viertel gut, das zweite und vierte hingegen schlecht, im $\frac{6}{8}$ Takt das erste und vierte Achtel gut und die übrigen schlecht: etc.

Die gebräuchlichsten Abbreviaturen (Abkürzungen) in der Notenschrift sind folgende:

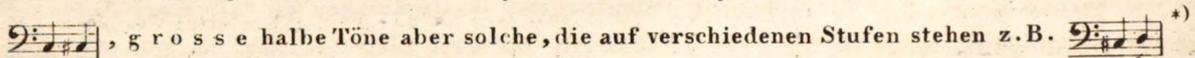


Ansicht unsers Tonsystems.

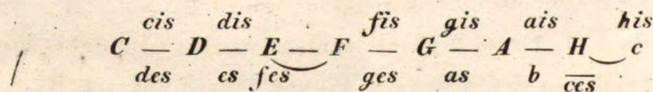
Jede stufenweise Fortschreitung durch die sieben oben angeführten Töne mit wiederholtem Anfangston, wird Tonleiter genannt z. B.



Jeder Ton kann Anfangston seyn; werden nun diese sieben Töne nach einander angegeben, so ergibt es sich, dass einige einander näher liegen, als die übrigen. (Zur deutlicheren Anschauung nehme man ein Clavierinstrument in Gebrauch). Der Tonraum, welchen die näher liegenden Töne einnehmen, ist halb so gross als zwischen den übrigen. Die sich einander näher liegenden Töne sind *e-f* und *h-c*. und der zwischen ihnen befindliche Tonraum wird ein halber Ton genannt, der Tonraum zwischen den andern Tönen: ein ganzer Ton. Die halben Töne werden eingetheilt in kleine und grosse halbe Töne; klein sind diejenigen, welche auf einerley Stufe im Notensystem ihren Platz haben, z. B.



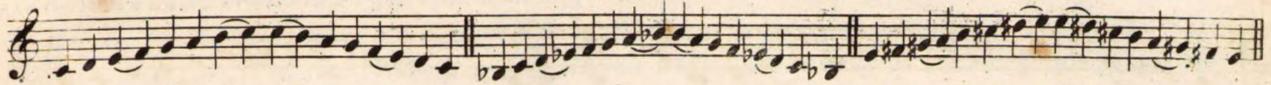
In der angeführten Tonleiter finden sich, nach den Bestimmungen, die oben über Tonraum gegeben sind, fünf ganze und zwei grosse halbe Töne. Es lassen sich nur zwischen jene Töne, die um einen ganzen Ton von einander entfernt sind, noch halbe Töne einschieben, so dass zwischen allen Tönen eine gleichmässige Entfernung ist. z. B.



Wenn in einer Tonreihe die Lage der ganzen und halben Töne so vorkommt, wie in der obigen, so nennt man diese eine diatonische Tonleiter; ist die Tonleiter aber so beschaffen, dass die Entfernung von einem Töne zum andern immer nur einen halben Ton beträgt, so nennt man diese die chromatische Tonleiter; eine dritte Art der Tonleiter ist die enharmonische, wo gleiche Tonstufen verschiedene Namen erhalten.

*) Anmerkung. Man lese hierüber in H. C. Koch's Handwörterbuch der Musik, Seite 177 "Grasser halber Ton".

Diatonische Tonleiter.



Chromatische Tonleiter.



Enharmonische Tonleiter.



Die diatonische Tonleiter steigt und fällt also durch ganze und halbe Töne, und zwar nach bestimmten Regeln, nemlich vom 3^{ten} zum 4^{ten} und vom 7^{ten} zum 8^{ten} Ton ist der Tonraum ein halber Ton. Der zwischen den übrigen Tönen befindliche Tonraum beträgt einen ganzen Ton.

Aus der bestimmten Art des Fortschreitens einer Tonleiter erkennt man die Tonart. (Die Entfernung zweier Töne von einander nennt man: Intervall.)

Von den Tonarten.

Es gibt zwei Tonarten; durch die Lage der halben Töne unterscheiden sie sich von einander. Die eine heisst: die harte Tonart, (*dur*-Tonart) die zweite heisst: die weiche Tonart, (*moll*-Tonart).

Jede Tonleiter muss nach einer dieser Tonarten gebildet werden. In der Tonleiter der *Dur*-Tonart haben die halben Töne ihre Lage zwischen dem 3^{ten} und 4^{ten}, 7^{ten} und 8^{ten} Ton. Die *Dur*-Tonleiter, welche von *C* ausgeht, wird die natürliche *Dur*-Tonleiter genannt, und nach ihr werden die übrigen *Dur*-Tonleitern gebildet. In der Tonleiter der *Moll*-Tonart finden sich die halben Töne zwischen der 2^{ten} und 3^{ten}, 7^{ten} und 8^{ten} Stufe; bey dem Absteigen werden, was bey der Tonleiter der *Dur*-Tonart nicht der Fall ist, in der Tonleiter der *Moll*-Tonart einige-Noten verändert. Als natürliche Tonleiter der *Moll*-Tonart nimmt man die von *A*, und bildet nach ihr die übrigen Tonleitern in *Moll*.

Tonleitern in der Durtonart.

Handwritten musical notation for ten major scales. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scales are written in a stepwise fashion, with notes connected by slurs. The scales progress from C major (C-D-E-F#-G-A-B) to B major (B-C#-D-E-F#-G#-A).

Tonleitern in der Molltonart.

Handwritten musical notation for ten minor scales. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). The scales are written in a stepwise fashion, with notes connected by slurs. The scales progress from C minor (C-D-Eb-F-G-Ab-Bb) to B minor (B-C-D-Eb-F-G-A-Bb).

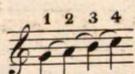
In der Praxis werden die Versetzungszeichen, welche jede Tonleiter hat, zu Anfang des Tonstückes geschrieben, und diessenennt man Vorzeichnung.

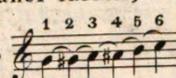
Bey der Molltonleiter richtet sich die Vorzeichnung, (worunter man also die \sharp und \flat versteht) nach dem Abwärtsgehen. Bey einer Vergleichung der 12 Durtonarten und der 12 Molltonarten (man kann nemlich jeden Ton der chromatischen Tonleiter als den Anfangston einer Tonleiter nehmen) findet sich, dass immer eine Durtonleiter und eine Molltonleiter sich rücksichtlich ihrer Vorzeichnung einander gleich sind, und zwar hat jede Durtonleiter mit der um einen ganzen und einen grossen halben Ton abwärts stehenden Molltonleiter einerley Vorzeichnung. z. B.

C dur - A moll. F dur - D moll. Es dur - C moll. As dur - F moll etc.

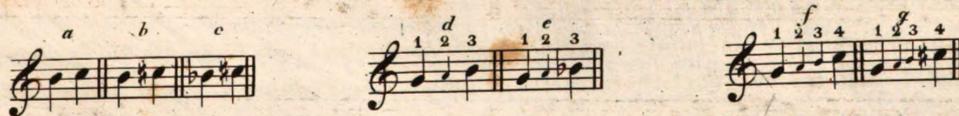
Solche zwei Tonarten nennt man: verwandte, oder Parallel-Tonarten. Es ist schon weiter oben bemerkt, dass der Tonraum zwischen zwei Tönen ein Intervall genannt wird; bisher sind nur die Intervalle zwischen den einander zunächst liegenden Tönen betrachtet worden, in so fern diese um einen halben oder um einen ganzen Ton von einander entfernt liegen; man versteht aber unter Intervall überhaupt jeden Tonraum zwischen zwei Tönen, in so fern diese als Stufen einer Tonleiter, in Betreff ihrer Entfernung, mit einander verglichen werden. Die ausführliche Lehre hiervon findet man in den Lehrbüchern der Harmonie, worauf wir desfalls hinweisen, und uns hier nur auf das Nöthigste beschränken.

Wenn man die verschiedenen Töne der Tonleiter in Ansehung ihrer Entfernung von einander, in Vergleichung zieht, so ist man dahin übereingekommen, jederzeit von dem tieferen Ton gegen den höheren zu zählen, und das Intervall mit dem lateinischen Namen derjenigen Stufe zu bezeichnen, die auf den höheren Ton fällt. Dabey verfährt man folgendermassen: z. B. man will das Intervall von *g* nach *c* bestimmen:

 *c* ist also die Quarte von *g*, oder von *g* nach *c* ist das Intervall einer Quarte;

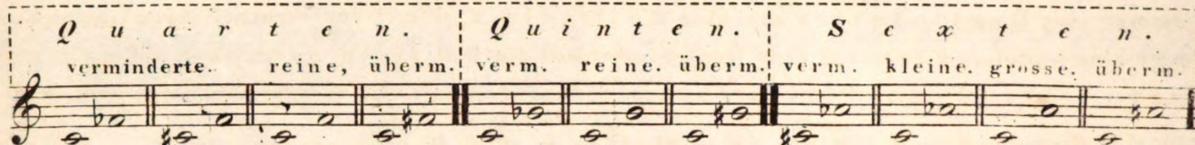
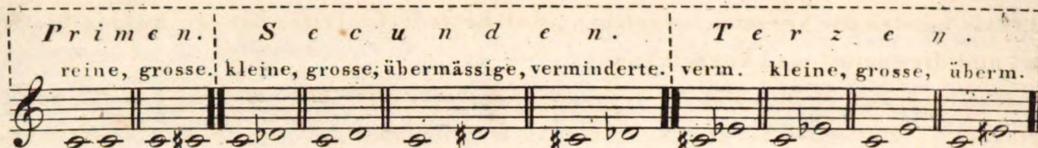
hieraus geht hervor, dass man die Stufen zählt, wie sie ursprünglich auf dem System sich vorfinden, ohne die chromatischen Töne mit in Anschlag zu bringen; es wäre daher falsch, wenn man, um das Intervall von *g* nach *c* zu bestimmen folgendergestalt verfahren wollte,  wornach von *g* bis *c* eine Sexte wäre.

Es kommen jedoch auf eine andere Art die chromatischen Töne in Berücksichtigung und zwar z. B. so:



Hier sind bey *a, b*, und *c* die beyden Töne um eine Secunde, bey *d, e*, um eine Terz bey *f, g*, um eine Quarte von einander entfernt; man findet aber jedes dieser Intervalle verschiedenartig modificirt, und um diese Modification genau zu bezeichnen, bedient man sich gewisser Beywörter, als rein, gross, klein, übermässig, vermindert, z. B.

*) Anmerkung. Der Kürze des Ausdruckes wegen sagt man statt Tonleiter in der Durtonart kurzweg: Durtonleiter und eben so Molltonleiter.



Die in der Musik vorkommenden Töne können auf zweierley Art mit einander in Verbindung gebracht werden.

- a, harmonisch
- b, melodisch.

H a r m o n i s c h ist die Verbindung, wenn zwei oder mehrere Töne gleichzeitig erklingen; eine solche Zusammenstellung der Töne, die auf dem Notensystem übereinander geschieht, nennt man in der Kunstsprache einen **Akkord**.

M e l o d i s c h werden die Töne miteinander verbunden, wenn mehrere Töne reihenweise nacheinander erklingen und dabey in gewisser Beziehung nebeneinander stehen; eine solche Reihe der Töne nennt man **Melodie**.

Über beyde, sowohl über Harmonie und Melodie insbesondere, als über die Verbindung beyder mit einander, findet man das Ausführlichere theils in den Harmonielehren, theils in den Lehrbüchern über einfachen und doppelten Contrapunct, theils in den Lehrbüchern der Composition.

A n h a n g.

In der Musik kommen noch eine Menge Ausdrücke vor, die theils auf den Vortrag, theils auf andre Gegenstände bey der praktischẽn Ausführung Bezug haben. Die üblichsten sind folgende :

- a.) um Stärke und Schwäche des Ton's zu bezeichnen, mit welcher ganze Tonreihen oder auch einzelne Töne vorgetragen werden sollen, gebraucht man z. B.
- 1.) *ff.* (*fortissimo*) sehr stark; *f.* (*forte*) stark; *mf.* (*mezzo forte*) mässig stark; *pf.* (*poco forte*) wenig stark; *più forte* stärker. Auf einzelne Töne sich beziehende Bezeichnungen sind, *rfz.*, *rf.* (*rinforzando*) *fz.* *sf.* (*sforzato*) verstärkt. Auch gebraucht man hierzu der Kürze wegen dieses Zeichen : $>$.
 - 2.) *p.* (*piano*) schwach; *pp.* (*pianissimo*) sehr schwach. etc. *Sempre p.* immer schwach. *Sotto voce*, mit gedämpfter (leiser) Stimme.
 - 3.) *Crescendo*, oder dieses Zeichen <--- heisst im Tone nach und nach stärker werden; *decrescendo* oder dieses Zeichen ---> heisst im Tone nach und nach abnehmend.
- b.) um das Zeitmass und den Charakter des Tonstückes zu bezeichnen, bedient man sich folgender Ausdrücke :
- Bedeutend langsame Bewegung bezeichnen : *Grave, Largo, Lento, Adagio.*
 Minder langsame Bewegung : *Larghetto, Andante, Andantino, Moderato, Maestoso.*
 Schnellere Bewegung : *Allegretto, Allegro giusto, Allegro moderato, Allegro comodo.*
 Schnelles Zeitmass zeigt an : *Allegro, Vivace.*
 Ein noch schnelleres : *Presto, Prestissimo.*
- Alle diese Tempos werden noch durch beygefügte Worte, z. B. *assai* (sehr); *poco* (wenig); *ma non troppo, non tanto* (nicht zu sehr); *affettuoso* (mit Beweglichkeit); *con fuoco* (mit Feuer) u. s. w. näher bestimmt.
- c.) um den Vortrag einzelner Stellen zu bezeichnen :
- dolce* (süss), *cantabile* (singend), *amabile* (lieblich), *soave* (angenehm, süss), *manando, morendo, smorzando, diluendo* (auslöschend), *rallentando, lentando, ritardando* (zögernd, anhaltend), *diminuendo, decrescendo, calando* (vermindernd, abnehmend), *ad libitum, a piacere* (nach Belieben), *attacca subito* (wenn der folgende Satz unverzüglich folgen soll), *Da capo* (vom Anfang), *dal Segno* (Wiederholung vom Zeichen), *Pizzicato* (reissen, kneißen mit dem Finger), *col'arco* (mit den Bogen), *staccato* (abstossen), *con sordini* (heisst : mit einem auf den Steg aufgesetzten Dämpfer, wodurch der Ton ungleich schwächer klingt, spielen), *senza sordini* (ohne Dämpfer).

Ende des ersten Theil's.

Zweiter Theil.

*
—————

Von der technischen Erlernung des Violonzell-Spiels.

Im Orchester dient das Violonzell meistens dazu, die Grundstimme des Contrabasses, welche gewöhnlich um eine Octave tiefer erklingt, schärfer zu markiren; weil die tieferen Töne des Contrabasses, besonders wenn sie im schnellen Zeitmass auf einander folgen, dem Ohr ohne anderweitige Unterstützung nicht vernehmlich genug erklingen. Neben dieser Funktion tritt das Violonzell auch oft als für sich selbstständig auf, und dient ohne Contrabass als Unterstützung einer Melodie, oder führt selbst eine eigene Melodie. — In der Quartettmusik unserer besten Meister ist die Funktion des Violonzells ebenfalls getheilt, indem es bald die Grundstimme führt, bald ganz selbstständig auftritt. — Als Soloinstrument hat es, wie die übrigen Instrumente der Art, nur mit der Principalstimme zu thun.

Erster Abschnitt.

Haltung des Violonzells und der linken Hand.

Auf dem vordern Theil des Stuhles sitzend, hält man das Violonzell nach der linken Seite zu, zwischen den Beinen. Die Füße werden mehr vorwärts gesetzt und der Oberkörper bleibt in seiner natürlichen Richtung. Die Hauptlast des Violonzells ruhet mit dem obern Theil der Zarge auf der rechten, und mit dem hintern Theil auf der linken Wade, so, dass die Fläche der rechten und linken Zarge möglichst wenig von der Wade bedeckt, und eben dadurch der Vibration dieser Theile des Instrumentes ein freies Feld gelassen wird. Den rechten Fuss setzt man etwas mehr rückwärts, das linke Bein umfasst gleichsam die untere Ecke des Ausschnittes am Boden mit dem innern Kniegelenk, wodurch von dieser Seite zum Festhalten des Instrumentes beiträgt.

Um eine freie Führung des Bogens zu bezwecken, hält man das Violonzell so hoch, dass derselbe das linke Knie nicht berührt und hat man nun so das Instrument, die Bass-Seite nur etwas mehr nach dem Körper zu gewendet, mit den Beinen umfasst, so kann auf diese Art jede Saite durch den Bogen in Bewegung gesetzt werden, ohne irgend wo anzustreifen.

Der Oberkörper des Violonzells neigt sich mehr rückwärts. Die Finger der linken Hand nehmen ihren Platz am Hals dergestalt ein, dass der Daumen durch seinen vordern Theil, gegen die vier Finger einen Gegendruck verursacht; ferner müssen sie die Saiten gleichsam in Gestalt eines Hammers berühren, und stets mit aller Kraft aufdrücken, während der linke Arm von der Handwurzel an eine ungezwungene und natürliche Haltung behauptet. Die Finger dürfen beim Spielen sich nicht weiter als nöthig ist, von den Saiten entfernen und müssen dieselben desshalb stets fest mit ihrer Fleischspitze berühren, weil hierdurch mehr der gute Ton erzeugt wird, als durch übermässiges Aufdrücken mit dem Bogen.

Die erste Hauptposition der linken Hand ist da: wo man das erste *h* auf der *A* Saite mit dem ersten Finger, und die zweite, wo man das darauf folgende *e* mit dem nämlichen Finger nimmt; nur muss bey der letzt erwähnten Position der untere Theil der Hand auf der Zarge ruhen, während der Daumen den Hals gleichsam umklammert und dadurch zur festen Haltung des Instrumentes das Seinige beiträgt.

Bey'm Aufsatz des Daumens bedeckt derselbe durch seine rechte Seite die Quinte zweier Saiten, jedoch ohne die Dritte zu berühren, wenn es nicht erforderlich ist. Um bey dieser Lage der linken Hand einen Gegendruck gegen die Finger zu befördern, kann man sich mit dem Obertheil des Körpers etwas vorbeugen und auf diese Art das Instrument mit dem Theile der hintern Zarge, wo der Hals aufgesetzt ist, gegen die Brust lehnen. Bey dieser oft vorkommenden Haltung des Violonzells muss man stets auf körperlichen Anstand Rücksicht nehmen und sich durch Nachlässigkeit nicht an krummes Sitzen gewöhnen.

Zweiter Abschnitt.

Haltung des Bogens.

Der Bogen wird zwischen dem Daumen und den Fingern der rechten Hand gehalten. Man setzt den Daumen mit der inneren Seite, in der Gegend des Frosches an den Bogenstock, während man die Hand nur so viel als nöthig krümmt, um mit den vier andern Fingern, denen der Daumen beynahe in der Mitte gegenüber ansitzt, den Bogenstock dergestalt zu fassen, dass diese etwas schief nach der rechten Seite zu gerichtet werden; der erste Finger wird dabey am meisten gekrümmt, der zweite und dritte liegen am Frosche und der vierte auf dem Bogenstock. Die Finger dürfen weder zu nahe noch zu entfernt von einander liegen.

Da die Haltung des Bogens unverändert bleiben muss, so entsteht daher die Nothwendigkeit, dass sich der Bogenstock bey'm Anstreichen der *A*-*D* und der *G* Saite mehr nach dem Griffbrette, hingegen aber bey'm *C* nach dem Steg hinneigt.

Der Druck des ersten Fingers bewirkt vornämlich die Kraft des Ton's. Die Haltung des rechten Arms darf weder zu hoch, noch zu tief, sondern sie muss natürlich seyn. Setzt man z. B. mit der Spitze des Bogens auf der *A* Saite auf, so ist der Arm völlig gestreckt.

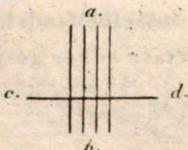
Wenn mit einem oder mehreren Bogenstrichen verschiedene Saiten nach einander angestrichen werden sollen, so muss die hierzu nöthige Bewegung des Bogens hauptsächlich durch das Handgelenk verursacht werden, woher dann die oben erwähnte verschiedenartige Richtung des Bogenstock's erfolgt.

Der Ab- und Aufstrich muss, so weit es nämlich möglich ist, ohne besondere Beihülfe des Oberarms geschehen, um die Steifheit im Strich zu vermeiden; bey'm Gebrauch der ganzen Länge des Bogens bewegt sich der Oberarm nur so weit mit her und hin, als es nöthig ist.

Man führe den Bogen so auf den Saiten, dass er sie stets gerade bestreicht, denn es darf weder die Spitze bey'm Auf- noch der Frosch bey'm Abstrich sich zu sehr zur Erde senken. Die Richtung des Bogens, (von der rechten zur linken Seite) muss mit der Richtung der Saiten, welche von oben nach unten geht, gleichsam vier rechte Scheitelwinkel bilden.

a. b. Richtung der Saiten.

c. d. Richtung des Bogens.



Je näher man mit dem Bogen nach dem Stege kömmt, je schärfer und stärker wird der Ton, indessen, der gewöhnlichste Platz für die Haare des Bogens auf den Saiten ist: zwei bis drei Finger breit vom Steg entfernt.

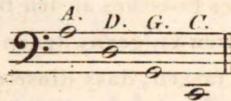
Die Spannung der Bogenhaare darf nicht zu stark seyn, sondern sich theils nach der Kraft des Spielers und theils auch nach der Elasticität der Bogenstange richten. Manche spielen mit solch einer Anspannung der Haare, dass dadurch die Bogenstange gerade wird; jedoch möchte dieses Verfahren theils aus obiger Bemerkung und theils auch desshalb nicht zu rechtfertigen seyn, weil die Berührung der Saiten dadurch nicht auf so volle, oder umfassende Weise geschehen kann.

Dritter Abschnitt.

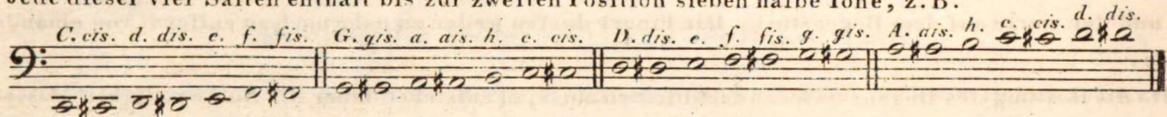
Stimmung des Violoncells.

Hierbey ist eine ruhige Führung des Bogens und ein sicheres Anfassen der Wirbel die wesentlichste Nothwendigkeit. Beym Stimmen der *A* und *D* Saite muss der Daumen, und bey der *G* und *C* Saite der kleine Finger den Gegendruck befördern helfen, ohne welchen leicht die Wirbel zurück gleiten.

Die Stimmung, welche mit der *A* Saite beginnt, ist folgende:



Jede dieser vier Saiten enthält bis zur zweiten Position sieben halbe Töne, z. B.



Hat man die *A* Saite rein gestimmt, so schreitet man zu den Übrigen. Fällt es quintenweise zu schwer, so greift man auf der *A* Saite *d* mit dem vierten Finger und stimmt nach diesem Ton die *D* Saite um eine Octave tiefer rein, und verfährt auf dieselbe Art mit *G* und *C*. Ist der Anfänger nicht fähig auf diese Weise stimmen zu lernen, so bleibt entweder die Benützung eines rein gestimmten Instrumentes, oder nur die Hülfe des Lehrers übrig.

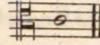
Vierter Abschnitt.

Bezeichnung der Finger etc: und Gebrauch der Schlüssel.

Die Finger werden durch 1. 2. 3. 4., der Daumen bey'm Aufsatz durch O und die leeren Saiten so wie Flageolettöne durch o bezeichnet. Letztern wird auch noch gewöhnlich die Applicatur (Fingersatz) beigelegt. Manche bemerken, um zu bezeichnen wie weit in Flageolettönen gespielt werden soll, dieselben entweder alle mit o , oder zeigen es durch *Flag.* ----- an. Stellen, die nur auf einer Saite vorge- tragen werden, sind unter den Liniensystem entweder mit 1^{ma} ----- 2^{da} ----- 3^{za} ----- 4^{ta} ----- oder durch *A* ----- *D* ----- *G* ----- *C* ----- angedeutet, und dasselbe findet auch wo es nöthig ist, bey'm Aufsatz durch 1^{ma} 2^{da} 3^{za} 4^{ta} statt. Stellen, die eine Octave höher gespielt werden sollen, sind durch 8^{tava} ----- bezeichnet.

Die Schlüssel, deren man sich bedient, sind folgende, und das gegenseitige Verhältniss des Einklangs ist durch das hier angeführte *c* angegeben.



In ältern Werken von *Boccherini* u. a. m. findet man auch den Altschlüssel,  und in manchen Compositionen wird der Violinschlüssel gewöhnlich um eine Octave tiefer gespielt und nur erst da in der eigentlichen Höhe, wo *S^{ma}* darüber steht.

Fünfter Abschnitt.

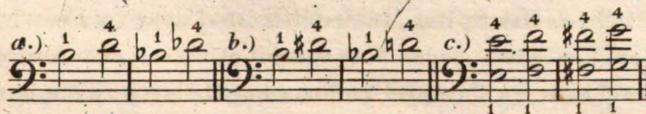
Bogenführung, Strichart und Fingersatz.

Die erste Regel der Bogenführung ist: den Bogen unter allen Umständen sanft auf die Saite aufzusetzen. Drückt man mit demselben auf, ehe man zu streichen begonnen hat, so entstehet Kratzen. Selbst bey'm stärksten Einsatz des Fortes findet diese Regel ihre Anwendung.

Das Studium, anfänglich den Bogen auf einer Saite ganz ausziehen, ohne dass die Wendung des Hin- und Herstriches bemerkbar wird, wobey jedoch die Regel: dass der Auf- und Abstrich, so weit als möglich nur durch das Handgelenk und den Unterarm zu bewirken ist, besonders berücksichtigt werden muss, ist nicht genug zu empfehlen. Durch langsames Ziehen erhält der Arm die nöthige Kraft, durch das Wenden von einer Saite zur andern wird das Handgelenk auf die richtigste Art geübt, und ist man so des Bogens mächtig, so sind die unzähligen Stricharten, obgleich jede ihre eigene Übung erheischt, doch weit leichter zu erlernen. Die höchste Kraft des Bogens geht der natürlichen Haltung zufolge von da aus, wo er der Hand am nächsten ist; jemehr sich dieselbe im Abstrich vom Instrumente entfernt, jemehr verliert die Stärke des Ton's; daher ist es nöthig durch Studium jene Kraft, auch nach der Spitze hin zu erreichen.

Der Strich  über mehrere Noten zeigt an, dass dieselben so weit er reicht, auf einen Bogenstrich gemacht werden sollen. Sind unter dem Strich die Noten noch mit Punkten überzeichnet, so erhalten diese einen gelinden Nachdruck und man nennt solche: getragen. Sind aber statt der Punkte, keilartige Striche  so werden sie härter abgestossen, und man nennt solche: staccirt. Ausserdem erhält jede Note einen besondern Strich. Der Abstrich wird entweder durch *tir.* (*tirer*) oder durch \wedge und der Aufstrich durch *pouss.* (*pousser*) oder \vee bezeichnet. Der Auftakt fängt, wenn nicht ein Verbindungszeichen die Note an jene des guten Takttheils kettet, mit Aufstrich und der volle Takt mit Abstrich an.

Man studiere nun zuförderst die Scalen, sehe dabey auf Gleichheit des Ton's, und setze die Finger der linken Hand fest auf den richtigen Standpunkt der Töne, damit hierdurch zugleich auch eine möglichst reine Intonation erreicht werde. Die linke Hand behauptet in den Positionen ohne Daumenaufsatz zwei Stellungen, nämlich *a*) die natürliche oder bequeme, und *b*) die unnatürliche oder unbequeme. Hier von sind *c*) solche Stellen ausgenommen, die eine noch weitere Ausspannung der Hand erfordern.



Hat der Schüler eine der folgenden Scalen rein spielen gelernt, so kann sie alsdann vom Lehrer begleitet werden. Die Begleitung selbst, von welcher hier die Rede ist, und die mancherley Veränderungen des Bogenstriches enthält, wird alsdann vom Schüler vorgenommen.

Ganze- und Halbeschläge. N^o 1. oder vielmehr alle solche Noten, deren Zeitmass es verlangt, werden durch den Gebrauch des ganzen Bogens ausgeübt, im lebhafteren Zeitmass hingegen nur durch einen Theil desselben: so beziehet sich namentlich dieses auf die Viertelnoten in N^o 2, welche gewöhnlich durch den grössten Theil der Mitte des Bogens hervorgebracht werden. N^o 3. enthält eine gemischte Strichart, wobey zu beobachten ist, dass die Viertelnoten durch ~~ungefähr ein~~ ^{ungefähr ein} Drittheil des Bogens, entweder nahe am Frosch oder nahe an der Spitze gemacht werden müssen, damit die folgende Note wieder durch die ganze Länge des Bogens ausgeübt werden kann. Bey N^o 4. werden die drei Viertheile in einen Bogenstrich gezogen. Solchen Stellen, die ein ruhiges, gebundenes Fortschreiten der Töne verlangen, setzt man zuweilen auch noch *Legato* bey. N^o 5. Hier werden die Achtelnoten in der Mitte des Bogens staccatoartig ausgeführt, d. h. jede Note erhält durch schnellere Bewegung des Handgelenkes einen Ruck oder Stoss, und in N^o 6. wird die erste Note fest eingesetzt, die Viertheile werden durch die Spitze gemacht und der erste halbe Schlag des dritten Takt's wird so schnell als nöthig durch die ganze Länge des Bogens aufwärts gezogen, damit die sich in der Folge gleich bleibende Figur mit der nämlichen Kraft eingesetzt werden kann. N^o 7. diese Strichart ist mit jener in *C moll* gleich, dagegen erscheint in N^o 8. ein Beyspiel von punktirten Noten, welche auf zweierley Art: e n t w e d e r alle gestossen, oder zwei auf einen Strich, gemacht werden können. Erstere ist weniger kräftig auszuführen, indem für jene wegen des schnellen Gegenstriches kaum die Hälfte des Bogens verwendet werden kann, bey letzteren hingegen, wo die punktirte Note mit einer Länge des Bogens gemacht werden kann, die nur wenig für die kleinere Note übrig zu lassen braucht, gewinnt die Kraft. Die erste Art dieses Striches wird anfangs wohl mit dem besten Erfolg eingeübt, wenn man sie im langsamen Zeitmass nimmt. So viel Bogen zur langen Note genommen wird, so viel muss im Gegenstrich die kleine Note erhalten, damit eine gewisse Grenze beobachtet werden kann. Die Schwierigkeit also liegt hierbey lediglich in der Geschwindigkeit des zu berechnenden Gegenstriches der kleinen Note. Bey der zweiten Art, wo zwei Noten auf einen Strich gemacht werden, bestehet die grösste Schwierigkeit darin, den Strich der kleinen Note als Anhebepunkt zur Längern zu betrachten und durch deren Übergang, der nur durch das Handgelenk befördert werden muss, der Figur jenes Leben zu geben, welches bey der ersten Art durch die Schnelligkeit des Gegenstriches bezweckt wird. N^o 9. Die Viertelnoten werden am besten in der Mitte des Bogens gemacht. So viel man zu den drei geschliffenen Noten Bogen nimmt, eben so viel muss jedes der abgestossenen Viertheile erhalten. Des Takts wegen muss die dritte geschliffene Note etwas abgestossen werden, indem es sonst leicht triolenartigen Effekt machen könnte. Von den punktirten Noten in N^o 10 gilt dasselbe, was bey der Übung in *Fis moll* aufgestellt wurde. Will man nun aber aus dieser Übung, die eigens für punktirte Noten berechnet ist, den besten Erfolg einern, so ist es nöthig, dieselbe auf verschiedenerley Weise zu üben. Die kraftvollste Art ist wie gesagt, die lange und kurze Note, durch einen Strich mit dem Gebrauch des ganzen Bogens. Dieselbe Art nun lässt sich auch, indem man den Bogen dreifach theilt, nämlich: an der Spitze, in der Mitte und nahe am Frosch, machen. Auf letztbenannte Arten ist es ferner auch möglich, jeder Note einen besondern aber kurzen Strich zu geben. Vortheilhaft ist es überdiess noch, dieses Beyspiel anfangs im Abstrich zu studiren und auf dieselbe Weise

später im Aufstrich. Hat man diese Stricharten gut geübt, so ist es leicht solche Stellen, die häufig vorkommen,  in Ausübung zu bringen. N^o 11. enthält eine Strichart, die sowohl in der Mitte als auch näher an der Spitze des Bogens gemacht wird. Auf erstere Weise ist mehr Fülle des Ton's hervorzubringen, dagegen wird derselbe auf die zweite Art, bey welcher der erste Finger am Bogen dem 1^{ten} 3^{ten} 5^{ten} und 7^{ten} Achtel einen Druck geben muss, schneidender und härter. Dergleichen Passagen, wo die zweite Note höher stehet, werden gewöhnlich im Aufstrich, und andere, wo die zweite Note tiefer als die erste stehet, im Abstrich angefangen. Bey N^o 12 erhält jedes der drey Viertheile einen Druck durch den ersten Finger. Der Unterschied zwischen dieser Strichart und dem Staccato ist: dass diese durch sanftern Druck mehr getragen, und jene durch heftigern Druck mehr abgestossen werden müssen. N^o 13. Die mit einem Punkt überzeichnete Viertheilnote muss mit Schnelligkeit abgestossen und dadurch einem Achtel ähnlich werden, indem hierdurch Lebendigkeit im Vortrag bewirkt wird. Die erste der zwei geschliffenen Achtheilnoten in N^o 14 wird etwas markirt, jedoch nicht zu viel, denn sonst könnte es leicht den Effekt hervorbringen, als stände statt des zweiten Achtheils eine Sechszehnteilnote und Pause. N^o 15. Wenn Noten mit Punkten überzeichnet sind, so erhält jede durch das Handgelenk einen Ruck, der sie von der andern absondert, d. h. staccirt. Bey N^o 16 darf die erste Halbeschlag-Notenur mit dem grössten Theil der Mitte des Bogens gemacht werden, damit sich auf diesem Punkt die Achtheile bewegen können. Das Letzte davon muss einen etwas längern Strich, des folgenden halben Schlags wegen, erhalten: oder, die drei Letzten müssen alle mit der nämlichen Quantität-Strich ausgeführt werden, welcher zum halben Schlag verwendet wurde. N^o 17. Hier, so wie in N^o 18 werden die Noten ebenfalls in der Mitte des Bogens abgestossen, indessen das erste Achtel des vollen und halben Takt's in *B dur* muss, um die Munterkeit im Vortrag zu entsprechen, etwas kürzer abgestossen werden. N^o 19 ein *Cantabile* kann durch Anschwellen und Verschmelzen des Ton's bey ruhiger Führung des Bogens ebenso viel wirken, als durch gefühlloses Abspielen der Noten gerade das Gegentheil entsteht. N^o 20. Übung des richtigen Taktmasses, wober aber die Gewandheit des Bogens besonders auch in Anschlag kömmt. N^o 21 gibt eine Übung, die bey *G dur* und *H moll* schon erwähnt wurde. Die zwei ersten Achtheile werden, im Aufstrich, anfangend, an der Spitze gemacht, das Viertel wird durch den ganzen Bogen gezogen und die folgenden Achtheile werden nahe am Frosch hervorgebracht. Diese Übung ist von unbeschreiblichem Nutzen und bezweckt einen der wichtigsten Gegenstände der Bogenführung. Das Handgelenk gewinnt wesentlich durch die an den beyden äussern Punkten des Bogens hervorzubringenden kleinen Noten, und die Vervollkommnung im Wenden des Hin- und Herstriches wird hierdurch auch erreicht. N^o 22 verlangt lebhaften Vortrag, besonders in den Vorschlags-Noten. Die Sechszehnteilnote vor den punktirten Achtheil muss gleichsam wie ein Vorschlag betrachtet werden. N^o 23. Bey solchen synkopirten Stellen verfallen Viele, des Takt's sicher zu gehen, in den Fehler, der längern Note am Ende einen Ruck durch den Bogen zu geben, welches aber wohl zu vermeiden ist. Die Übung in N^o 24 enthält endlich jene Regel die bey *As dur* gegeben wurde. Bey schnellem Tempo, welches den Gebrauch des ganzen Umfanges vom Bogen nicht gestattet, können dergleichen Passagen auch durch die Mitte oder durch den obern Theil desselben ausgeführt werden, jedoch hat der Anfänger die Übung, wie oben erwähnt wurde, zu befolgen.

Durch die Begleitung der Scalenübungen haben wir nun zwar mancherley Stricharten und Applica-

turen kennen gelernt, allein, diesen Stoff weiter zu verfolgen ist von höchster Wichtigkeit, indem Bogenführung und Fingersatz die Grundpfeiler zum guten Spiele sind. Die Regeln über Ausführung des Bogenstriches sind auch theilweise schon in diesem Abschnitte berührt, allein durch folgende Übungen, N^o 26. 27. 28. 29. 30 und 31 soll die weitere Erlernung der gebräuchlichsten Stricharten erreicht werden.

Die in N^o 26 neu aufgeführten Stricharten sind unter andern folgende: 4. 5 und 6 kann wegen Verschiedenheit der zu nehmenden Quantität des Bogens nur mit wenig Strich, entweder in der Mitte, oder nach der Spitze hinzu, gemacht werden. Bey 7 und 8 lassen sich die geschleiften Noten: da die überpunktirten entweder oben oder unten kurze Striche erhalten, mit mehr Bogen ausführen. So viel man bey 9 Strich zu den ersten drei geschleiften Noten im Abstrich verwendet, eben so viel muss die einzelne gestossene Note im Aufstrich erhalten; es darf daher nicht viel Bogen gebraucht werden. Bey 10 wird auf gleiche Weise verfahren und die zwei Bogenstriche der letzten vier Achtheile, erhalten gleiche Länge wie jene drei Erstern. 11 theilt in der Ausführung die Regel von 7 und 8, nur dass hier weniger Bogen benützt werden kann. 12 ist entweder in der Mitte oder näher nach der Spitze hin, auszuführen, und der Vortrag verlangt hier, dass die 1^{te} 3^{te} 5^{te} und 7^{te} Note etwas abgestossen wird, wodurch diese Figur gleichsam Leben erhält.

N^o 27. Die schon früher erwähnte Regel: Stricharten, die untermischt, mehr oder weniger Bogen verlangen, nur auf einem gewissen Bezirk auszuüben, findet auch hier bey 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 10 und 12 ihre Anwendung. 6 jedoch, wird entweder durch die ganze Länge des Bogens oder durch den grössern Theil desselben, ausgeführt. Bey 9 müssen die überpunktirten Noten gleiche Quantität des Bogens, wie die vier geschleiften erhalten; da bey 11 aber die ersten sechs Noten noch mehr Bogen verlangen, so können die zwey erstern überpunktirt, zwar mit weniger Quantität des Bogens gemacht werden, allein, durch die Letzte muss man mittelst etwas längern Striches wieder auf den ersten Standpunkt zu kommen suchen.

In N^o 28 kommen die schon gegebenen Regeln der Strichart in Ausführung. Die Stricharten theilen sich, wie gezeigt wurde, in Abgestossene: d. h. eine Note einen Strich, und Geschleifte, wo mehrere Noten auf einen Strich gemacht werden. Beyde Gattungen sind entweder durch langen, oder durch kurzen Bogenstrich ausführbar und theilen sich in Gleichförmige- und Untermischte-Stricharten; so würden z. B. in N^o 26, die 5^{te} und 10^{te} so wie in N^o 27 die 5^{te} 8^{te} 10^{te} und 12^{te} der Stricharten als untermischte, die übrigen hingegen als gleichförmige zu betrachten seyn.

Ferner gibt es nun auch Stricharten, wo sich des Ausdrucks wegen der Bogen heben, oder gleichsam, von der Saite etwas entfernen muss, z. B.



und dasselbe findet auch bey überpunktirten Noten ohne Pausen statt, wenn z. B. zugleich *staccato* dabey angemerkt ist.

Stacciren heisst: eine Reihe aufeinander folgender Töne in einem Bogenstrich machen. Die Haltung des Bogens bleibt wie bey jeder andern Strichart dieselbe. Durch anhaltende Übung kann es Jeder lernen, jedoch körperliche Disposition, Vortheil der Kraftanwendung und Schnelligkeit des Abstossens jeder Note, mittelst des Handgelenkes sowohl wie des Zeigefingers der linken Hand, sind die hierzu

hauptsächlich erforderlichen Eigenschaften. Für Manchen ist es leichter das *Staccato* mit wenig Quantität des Bogens zu machen; Manchem gelingt es mehr nach der Spitze des Bogens zu als in der Mitte etc.; daher lässt sich hierüber weniger eine Regel geben, sondern es bleibt der physischen Kraft des Arm's überlassen, auf welchem Theil des Bogens es am besten hervorzubringen ist. Man übe folgende Exempel, eines nach dem andern erst langsam, bis man es zu einer solchen Fertigkeit gebracht hat, dass die Töne perlenartig hervorrollen. Durch den ersten Abstrich wird hier gleichsam das *Staccato* eröffnet, allein man muss auch üben sogleich damit anfangen zu können, wovon zuletzt ein Beyspiel beigelegt ist.



Wer besondere Anlage zum *Staccato* besitzt wird alles eben sowol im Aufstrich als im Herunterstrich ausüben lernen.

Da es Fälle gibt, eine noch grössere Reihe von Noten zu stacciren, so ist öfters der ganze Gebrauch des Bogens nöthig und man sollte es daher auch auf jedem Punkte desselben gut machen können.

Arpeggio. Mehrere, auf drei bis vier Saiten einander folgende Töne, die einen gebrochenen Accord bilden, nennt man *Arpeggio*, für welches das Violonzell geboren zu seyn scheint. Auch hier bleibt die Haltung der bogenführenden Hand möglichst unverändert. Der Vorderarm so wie das Handgelenk sind an die gegebenen Regeln gebunden, und der Oberarm geht, wie früher auch schon erwähnt wurde, nur so weit mit, als es die Nothwendigkeit erheischt. Der ganze Accord auf drei oder vier Saiten muss wo möglich auf einmal gegriffen werden, und die Finger bleiben so lange liegen als es nöthig ist. Die Verschiedenheit der Strichart findet auch hier statt und gibt dem Arm sowohl, wie dem Handgelenk fast im noch höhern Grad jene erforderliche Leichtigkeit, welche stets als etwas Wesentliches nothwendig ist. Die beste Vorübung hierzu ist erstlich: auf zwei- (*a*) alsdann auf drei- (*b*) und zuletzt auf vier Saiten (*c*). Man verlasse aber keine dieser Übungen, bevor nicht der Vortheil des Handgelenk's erreicht ist. Später folgen alsdann auch noch die Übungen N^o 29, 30 und 31 nebst mehreren Stricharten.

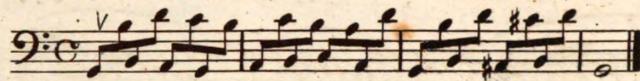


Von den Stricharten mit springendem Bogen.

Der Bogen muss hierbey gleichsam durch geringere Festhaltung zum Springen gebracht werden, welches mittelst des Handgelenkes am besten nur in der Mitte des Bogens bey solchen Stellen zu bewerkstelligen ist, z. B.



Diese Übung kann auf allen Saiten vorgenommen werden. Bey festerer Haltung des Bogens ist ferner diese Gattung von Strichart besonders für solche Passagen unentbehrlich, bey welchen, wie in folgendem Beyspiele eine zwischen liegende Saite nicht berührt werden darf.



Das *Staccato* mit springendem Bogen als Gegensatz des oben erwähnten *Staccato's*, welches man hervorbringt, ohne den Bogen springen zu lassen, möchte, weil es seiner Unzuverlässigkeit wegen selten zweckmässig anzubringen ist, weniger anzupfehlen seyn. *Arpeggio's*, bey welchen staccirte Noten mit springendem Bogen vorkommen, oder gemacht werden können sind dagegen von gutem Effekt. Durch die geschleiften Noten im folgenden Beyspiele führt man den Bogen auf jenen Punkt hin, wo seine Springkraft am stärksten ist und überlässt alsdann demselben gleichsam die Ausführung der staccirten Noten.



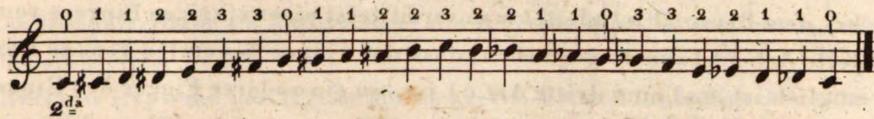
Ponticello heisst: durch längern und schnellern Bogenstrich nahe am Stege, einen schneidenden, pfeifenden Ton hervorbringen. Theils in laufenden Passagen und theils auch in manchen Gattungen von Arpeggiaturen, macht *Ponticello* eine schöne Wirkung und scheint seine Eigenthümlichkeit nur in dem Violoncell zu finden.

Der beste Fingersatz zur chromatischen Tonleiter ist folgender; die unter den Noten bezeichnete Fingersetzung dient in Verbindung mit der Oberrn, zum Anfang und Ende, wenn man diese Tonleiter durch mehrere Tonarten machen will, z. B.

Eine andere Fingerbezeichnung ist bey einzelnen kleinern Stellen durch halbe Töne anwendbar, wo z. B. auf der *C* Saite *cis. d* mit dem ersten- und *f. fis* mit demvierten Finger genommen werden etc; vorzugsweise sogar ist diese Applicatur da zu empfehlen, wo die chromatische Tonreihe unterbrochen vor- kommt, z. B.



Beym Aufsatz des Daumens haben die drei ersten Finger in der chromatischen Tonleiter jeder zwei halbe Töne zu greifen, z. B.



Doppelgriffe.

Zweistimmig zu spielen erfordert mehr Kraft der linken Hand sowohl, als des Bogens, und dieses Studium ist daher von vorzüglichem Nutzen. Man hat dabey auf zweierley zu merken: 1) auf Reinheit des Fingersatzes und 2) auf gleichmässige Führung des Bogens.

Terzengänge in der untern Region der Töne können nur mittelst des ersten und vierten Fingers gemacht werden. Ihre Ausführung ist daher um so schwieriger, indem die Verschiedenheit der Intervalle nur durch beyde Finger erreicht werden muss. Folgende Scalen mit der grössten Sorgfalt für Reinheit zu üben, dürfte desshalb wohl von dem wesentlichsten Nutzen seyn.

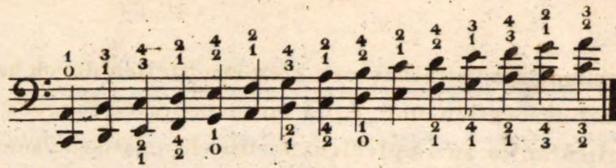


Terzengänge im Aufsatz des Daumens sind auf zweierley Art von Applicatur möglich, wie folgendes Beyspiel zeigt.



Übungen in Doppelgriffen, namentlich in Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen finden sich in N^o 32. 33 und 34.

Folgender Sextengang ist durch zweierley Fingersatz ausführbar, z. B.



Octavengänge sind durch den Aufsatz des Daumens leichter ausführbar indem sie in den untern Regionen eine weitere Ausspannung der Hand erfordern:

Portamento di voce, das Tragen der Stimme. Ein gewisses Zusammenschmelzen oder Aneinanderschleifen zweier Töne, ist, nicht zu häufig angebracht, eine herrliche Manier, wodurch sich das Violonzell so sehr der menschlichen Stimme nähert. Bey Anwendung dieser Manier muss man sich jedoch sehr in Acht nehmen, dass eine Melodie hierdurch nicht heulend wird. Der Fingersatz ist auf mehrerley Art in Anwendung zu bringen, nämlich: bey dem Beyspiel *a*) gleitet man vermittelst eines einzigen Fingers von einem Ton zum andern; auf eine zweite Art *b*) kann es geschehen, dass der Finger des ersten Tons so weit im Ziehen liegen bleibt, als es möglich ist, und eine dritte Art *c*) ist, wo ein anderer Finger den Eingesetzten ober- oder unterwärts verdrängt. Ausserdem gibt es nun auch noch Fälle wo man von höhern Tönen aus auf gleiche Weise zu Niedern gleitet.



Triller, Pralltriller, Doppelschlag etc.

Durch den Triller wird gewöhnlich ein Tonstück oder eine *Cadenz* (Tonschluss) geendigt und man findet ihn durch *tr.* bezeichnet.

Die Hauptregel der Ausführung dabey ist, dass der den Triller hervorbringende Finger stets auf denselben Punkt falle, was anfänglich langsam geübt werden muss.

Jeder Triller soll in der Regel einen Vor- und Nachschlag haben. Dergleichen werden aber gewöhnlich entweder gar nicht, oder bisweilen nur willkürlich angedeutet. N^o 35 enthält nun zwar eine Übung zum Triller; es ist aber durchaus und unumgänglich nothwendig, ihn, ehe man zur Ausführung dieser Übung schreitet, erst mit allen Fingern zu studiren, und diese Übung so lange fortzusetzen, bis man ihn mit einem Finger eben so gut hervorbringt, als mit dem andern. Der Ton, auf welchem sich der Triller bewegen soll wird durch den Finger fest gehalten und der trillernde Finger schlägt, zwar mit der erforderlichen Kraft, aber doch mit Leichtigkeit auf, da nur in der Behendigkeit des Aufhebens und Niederfallens des trillernden Fingers der Vortheil beruhet. Hier ist nun ein Beyspiel angeführt, wie er studirt werden muss. Durch die längern und kürzern Noten ist das Steigen der zunehmenden Schnelligkeit so gut als möglich angedeutet. Die Ausdauer desselben beym Studium richtet sich nach der ausreichenden Kraft, und eben so auch, wenn er bey der wirklichen Ausführung einer *Cadenz* vorkommt. Die kürzere oder längere Dauer des Trillers hängt sehr oft auch vom ganzen Musikstück ab, und es bleibt dem Geschmack des Vortragenden überlassen wie lang oder kurz er seinen Triller machen will. Folgender Triller ist vermöge der grössern Kraft der beyden ersten Finger wohl der leichteste; z. B.

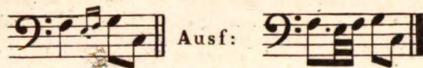
Der lange Vorschlag (*Appoggiatura*) erhält den Nachdruck und bestehet aus einer vorgesetzten kleinen Note, die den Werth der Hauptnote theilt.



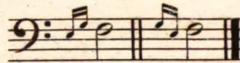
Beym kurzen Vorschlag fällt der Nachdruck auf die Hauptnote,



Kurzer Nachschlag.



Der Doppelvorschlag bestehet aus zwei Tönen, welche der Hauptnote in der Höhe und Tiefe meistens zunächst liegen.



Der Schleifer (*Gruppetto*) bestehet aus mehreren Vornoten, z. B.

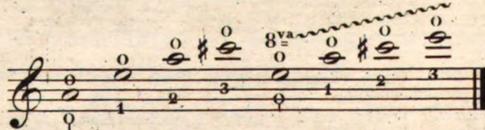


Sechster Abschnitt.

Flageolet, Pizzicato, Mitklang der Töne, Tremolo und Vortrag:

Das Violonzell vereinigt dreierley Gattungen des Ton's. Die natürlichste und klangreichste derselben ist die leere Saite, eine zweite ist jene durch Finger fest bedeckte und eine dritte ist der Flageoletton, der sich durch seinen hellern Klang zwar weniger von der ersten, weit mehr aber von der zweiten Gattung unterscheidet. Als eine Abweichung hiervon ist noch der Ponticello-Ton zu erwähnen.

Da der Flageoletton durch leises Auflegen der Finger hervorgebracht wird, so kann man daher auch mit dem Bogen nicht so fest aufdrücken, indem sich sonst der Ton überschlägt. Die natürlichen Flageoletttöne z. B. auf der *A* Saite sind folgende, und werden von der Mitté der Saite aufwärts ihrer Natur nach auch so vorgezeichnet.



Mehrere derselben sind nun vom Mittelpunkt der Saite aus, abwärts, nochmals zu haben. Diese werden aber nach der angenommenen Norm auf ihren natürlichen Standpunkt geschrieben, wie hier in folgendem Beyspiel, und in N^o 37 und 38 zu sehen ist.

Wirkung.

Standpunkt.

Jede der übrigen Saiten enthält eine Quinte tiefer dieselben Töne. Bey künstlichen Flageolettönen, die entweder eine festbedeckte Unter-Octave-Quinte-Quarte oder Unter-Terz erfordern, wird dieselbe durch eine, unter den Flageolettönen bezeichnete kleine Note, angegeben, wovon in N^o 38, Takt 3, 7 und 12 ein Beyspiel zu finden ist.

Pizzicare, reissen, kneipen.

Das gewöhnlich abbrevirt vorkommende Wort *pizz.* zeigt an, dass die Töne nicht durch Streichen des Bogens, sondern dadurch hervorgebracht werden, dass man mit einem der Finger, die sonst den Bogen halten, die Saite um etwas vom Griffbret abzieht und sie dann in ihre vorige Lage zurück schnellen lässt, welches jedoch behutsam gemacht werden muss, damit die Saite beym Zurückschnellen nicht auf das Griffbret aufschlägt.

Bey einzelnen Tönen geschieht dieses nun am zweckmässigsten durch den ersten Finger nach der rechten Seite zu, und der Daumen macht dabey den Anstützpunkt an der äussern rechten Seite nahe am untern Ende des Griffbretes. Der Bogen wird in der Hand durch den dritten und vierten Finger, welche die Stange umfassen, fest gehalten. Bey Accorden von drei Tönen verlässt der Daumen seine Stelle und schnellet in Verbindung mit dem ersten und zweiten Finger. Accorde von vier Tönen sind möglich zu pizziciren entweder: durch den Daumen allein von unten aus, oder durch den Daumen, ersten, zweiten und dritten Finger. Der Bogen muss alsdann so gehalten werden, dass der Frosch in der Hand liegt; der Theil desselben, wo die Haare befestiget sind, wird am untern Theil des Daumens, und der obere Theil der Stange an die Wurzel des ersten und vierten Fingers angelegt. Auf diese Art sind Accorde ausführbar, ohne die Töne nacheinander (gebroschen) hörbar zu machen. N^o 39 und 40 enthalten kleine Übungen. In dem 16^{ten} Takte in N^o 40 muss der Daumen seine Stelle des folgenden Accord's wegen, schnell verlassen. Bey gebrochenen Accorden, wie z. B. jene im 21^{ten} Takte etc. schlägt der Daumen das erste Achtel und der zweite und erste Finger das andere an. Vierstimmige Accorde, wie z. B. im 25^{ten} Takte etc. erfordern die Ausführung nach der darüber gegebenen Regel.

Der Mitklang der Töne.

erweist sich folgendermassen. Man greife z. B. das erste *d* auf der *A* Saite und berühre während man diesen Ton anstreicht schnell durch den ersten Finger die leere Saite *D*, oder auch *D* und *G* zusammen, ohne jedoch diese Saiten fest niederzudrücken, so wird eine jede Berührung ein Pochen vernehmen lassen, welches von der Hemmung des Mitklanges entstehet. So ist dieses auch mit den übrigen Saiten der Fall. Greift man nun ferner auf der *D* Saite das erste *d* so entstehet auf der *A* Saite jenes Pochen. Übrigens hat jeder Ton seinen Mitklang sobald man die untere Octave dazu nimmt. Nächst dem haben auch Doppeltöne z. B. grosse und kleine Terzen ohne andere Beyhülfe mitklingende Grundtöne, die auf einem stark vibrirenden Instrument hörbar sind. Man nehme z. B. die Terzen so wird man die Grundtöne *d* und *f*, vernehmen.

T r e m o l o .

Auf einem langen Ton mit dem Finger beben oder zittern ist zwar eine alte Manier, jedoch selten und am rechten Orte angebracht, — was Sache des guten Geschmacks ist —, dürfte sie nicht ganz zu verwerfen seyn. Diese Manier hat sogar noch den Vorzug vor jenem Tremolo, welches durch den Bogen entsteht, besonders wenn letzteres Folge der Befähigung ist.

V o r t r a g ,

ist der Hauptgegenstand eines Instrumentisten und Sängers; er hat sowohl in der Musik als auch in der Rede gleiche Tendenz. Werden die Noten ohne Gefühl, ohne Ausdruck abgespielt, so verfehlt die schönste Composition eben so ihren Zweck, als es bey der besten Dichtung der Fall ist, wenn die Worte kalt und ohne Betonung gesprochen werden. Wie in der Poësie und in der Rede überhaupt durch vorkommende Kommas, Colons, Punkte und sonstige Zeichen gewisse Abschnitte angezeigt werden, so müssen in der Musik ebenfalls ähnliche Abschnitte zur Verständlichkeit des Ganzen im Vortrage angedeutet werden. Meistentheils muss der Musiker sich von seinem richtigen Gefühle leiten lassen, obgleich es im Ganzen genommen Regeln darüber gibt, die zum Rythmus, zur Phraseologie etc. gehören. Würde man also gewisse Absätze nicht beobachten, so fehlte es alsdann gänzlich an Ruhepunkten, wodurch die gehörige Aufeinanderfolge der Gedanken verworren erscheinen würde.

Die erforderlichen materiellen Werkzeuge, durch welche der Vortrag ausgeführt werden kann, sind; 1.) der Ton. Dieser wird durch das Studium des Bogens und durch das hammerartige Aufsetzen der Finger auf die Saiten erreicht. 2.) Reinheit der Intonation. Diese wird durch den richtigen Fingersatz bezweckt, und 3.) Fertigkeit. Diese ist nur durch angestregten und zweckmässigen Fleiss zu erlangen. Nächst diesen Bedürfnissen gehört nun auch vorzüglich ein gebildeter Geschmack zum Vortrag, welcher nur die Folge einer möglichst universellen Ausbildung eines Künstlers seyn kann.

Der Vortrag ist einfach und grossartig, wenn eine einfache Melodie mit besonderer Kraft des Ton's ausgeführt wird, und daher heisst Etwas im grossartigen Styl vortragen: alle Manieren und Verbrämungen des Gesanges verschmähen. Der galante, zierliche Vortrag ist jener, wo die Ideen durch Hinzufügen von Verzierungen ausgeschmückt werden. Diese Verzierungen nennt man in der Kunstsprache gewöhnlich Melismen, Coloraturen, *broderies*. Bey der Ausführung einer Ripienstimme ist es durchaus nothwendig, dass sich der Ausführende derselben aller solcher Verzierungen enthalte, die nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer vorgeschrieben sind.

Als allgemeine Regel kann man nun noch annehmen, dass die höchste und längste Note eines Gedanken einen besondern Nachdruck erhalten muss, z. B.



Eine steigende Figur wächst auch im Ton bis zur äussersten Kraft, und eben so verhält es sich im Gegentheil gewöhnlich mit einer fallenden, z. B.



Dieses sind einige der Hauptfälle, die wesentlichen Bezug auf den Vortrag haben; wollte man ganz ausführlich seyn, so würde der Gegenstand des Vortrags allein zu einem besondern und umfassenden Werke hinreichenden Stoff geben; es war mir hier nur darum zu thun, dem Anfänger in der Kürze das Allernöthigste mitzutheilen.

Moderato.

N^o 1.
 Primo. *C dur.*
 Secondo.

A moll.
 N^o 2.

T r e m o l o .

Auf einem langen Ton mit dem Finger beben oder zittern ist zwar eine alte Manier, jedoch selten und am rechten Orte angebracht, — was Sache des guten Geschmacks ist —, dürfte sie nicht ganz zu verwerfen seyn. Diese Manier hat sogar noch den Vorzug vor jenem Tremolo, welches durch den Bogen entsteht, besonders wenn letzteres Folge der Befähigung ist.

V o r t r a g ,

ist der Hauptgegenstand eines Instrumentisten und Sängers; er hat sowohl in der Musik als auch in der Rede gleiche Tendenz. Werden die Noten ohne Gefühl, ohne Ausdruck abgespielt, so verfehlt die schönste Composition eben so ihren Zweck, als es bey der besten Dichtung der Fall ist, wenn die Worte kalt und ohne Betonung gesprochen werden. Wie in der Poësie und in der Rede überhaupt durch vorkommende Kommas, Colons, Punkte und sonstige Zeichen gewisse Abschnitte angezeigt werden, so müssen in der Musik ebenfalls ähnliche Abschnitte zur Verständlichkeit des Ganzen im Vortrage angedeutet werden. Meistentheils muss der Musiker sich von seinem richtigen Gefühle leiten lassen, obgleich es im Ganzen gewisse Regeln darüber gibt, die zum Rythmus, zur Phraseologie etc. gehören. Würde man also gewisse Absätze nicht beobachten, so fehlte es alsdann gänzlich an Ruhepunkten, wodurch die gehörige Aufeinanderfolge der Gedanken verworren erscheinen würde.

Die erforderlichen materiellen Werkzeuge, durch welche der Vortrag ausgeführt werden kann, sind; 1.) der Ton. Dieser wird durch das Studium des Bogens und durch das hammerartige Aufsetzen der Finger auf die Saiten erreicht. 2.) Reinheit der Intonation. Diese wird durch den richtigen Fingersatz bezweckt, und 3.) Fertigkeit. Diese ist nur durch angestrenkten und zweckmässigen Fleiss zu erlangen. Nächst diesen Bedürfnissen gehört nun auch vorzüglich ein gebildeter Geschmack zum Vortrag, welcher nur die Folge einer möglichst universellen Ausbildung eines Künstlers seyn kann.

Der Vortrag ist einfach und grossartig, wenn eine einfache Melodie mit besonderer Kraft des Ton's ausgeführt wird, und daher heisst Etwas im grossartigen Styl vortragen: alle Manieren und Verbrämungen des Gesanges verschmähen. Der galante, zierliche Vortrag ist jener, wo die Ideen durch Hinzufügen von Verzierungen ausgeschmückt werden. Diese Verzierungen nennt man in der Kunstsprache gewöhnlich Melismen, Coloraturen, *broderics*. Bey der Ausführung einer Ripienstimme ist es durchaus nothwendig, dass sich der Ausführende derselben aller solcher Verzierungen enthalte, die nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer vorgeschrieben sind.

Als allgemeine Regel kann man nun noch annehmen, dass die höchste und längste Note eines Gedanken einen besondern Nachdruck erhalten muss, z. B.



Eine steigende Figur wächst auch im Ton bis zur äussersten Kraft, und eben so verhält es sich im Gegentheil gewöhnlich mit einer fallenden, z. B.



Dieses sind einige der Hauptfälle, die wesentlichen Bezug auf den Vortrag haben; wollte man ganz ausführlich seyn, so würde der Gegenstand des Vortrags allein zu einem besondern und umfassenden Werke hinreichenden Stoff geben; es war mir hier nur darum zu thun, dem Anfänger in der Kürze das Allernöthigste mitzutheilen.

Moderato.

N^o 1.
 Primo. *C dur.*
 Secondo.

A moll.
 N^o 2.

Allegretto.

D dur. *N*º 5.

Allegro.

H moll. *N*º 6.

Allegro.

A dur.

N^o 7.

Allegro non tanto.

Fis moll.

N^o 8.

3^{za} 2^{da}

Allabreve.

Fis moll.
N^o 12.

f^{ma}

2^{da} 3^{za}

Allegro.

Fis dur.
N^o 13.

f^{ma}

2^{da} 3^{za} 4^{ta}

Allegro.

Dis moll.
N^o 14.

Poco Allegro.

F dur.
N^o 15.

2 1 0 4 2 1

0 4 2 1 0 4

Allegro.

D moll.
N^o 16.

2 4 0 1 2 1

0 4 3 2 2 0

0 4 2 1 0 4

2 1 0 4 3 1

Allegro non troppo.

B dur.
N^o 17.

Allegro.

G moll.
N^o 18.

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

Moderato.

Es dur.
Nº 19.

Allegro non troppo..

E moll.
N^o 20.

Allegro.

As dur
N^o 21.

Allegro non troppo.

F moll.
N^o 22.

Allegro.

Des dur.
N^o 23.

Musical score for No. 23, Allegro, in D major, bass clef, common time. The score consists of five systems of two staves each. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, while the left hand plays a more complex melodic line with many accidentals and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include 'p' and 'f'. The piece ends with a double bar line.

Allegro.

B moll.
N^o 24.

Musical score for No. 24, Allegro, in B minor, bass clef, common time. The score consists of two systems of two staves each. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, while the left hand plays a more complex melodic line with many accidentals and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include 'p' and 'f'. The piece ends with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains a complex sequence of sixteenth-note patterns with fingerings 2, 1, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains sixteenth-note patterns with fingerings 4, 3, 1, 3, 1, 1. A *2^{da}* marking is present above the bass line.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains sixteenth-note patterns with fingerings 4, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 0. A *3^{da}* marking is present above the bass line.

N^o 25.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains a sequence of eighth-note patterns with a sharp sign (#) and a plus sign (+) below.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains eighth-note patterns with a sharp sign (#) and a plus sign (+) below.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains eighth-note patterns with a sharp sign (#) and a plus sign (+) below.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains eighth-note patterns with a sharp sign (#) and a plus sign (+) below.

Allegro.

Nº 26.

The musical score is written for piano and bass clef. It consists of six systems of two staves each. The first system is labeled 'Nº 26.' and 'Allegro.' The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The final system contains twelve numbered exercises (2-12) for the right hand, each consisting of a single staff with a specific rhythmic pattern.

Nº 27.

Allegro. 3

45

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

1 4 5 1

#

Allegro.

Nº 28.

Allegro.

47

Nº 29.

The musical score for N° 29, Allegro, page 47, is presented in six systems. The first five systems are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The sixth system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings and ornaments are indicated throughout. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system of the first five systems, and a final system of two staves in treble clef.

T. H. 6533.

Allegro

Nº 31.

The main musical score consists of two staves in bass clef with a 6/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece ends with a double bar line.

A series of eight numbered musical exercises, labeled 2.v through 8., in bass clef with a 6/8 time signature. Each exercise shows a specific rhythmic pattern of eighth notes, often with slurs and accents. Exercises 2.v, 3., 4., and 5.v are on the first line, while 6., 7.v, and 8. are on the second line.

Allegretto.

Nº 32.

Larghetto.

Nº 33.

Andante con moto.

N^o 34.

Moderato.

N^o 35.

First system of musical notation. The upper staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a trill (tr) on a quarter note, followed by a quarter rest, a quarter note, another trill on a quarter note, a quarter rest, and a final trill on a quarter note. The lower staff contains a bass clef and a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The upper staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a trill (tr) on a quarter note, followed by a quarter note, a trill on a quarter note, and another trill on a quarter note. The lower staff contains a bass clef and a continuous eighth-note accompaniment with fingering numbers 1, 3, 4, 3, 4, 1, 1, 2, 4, 2, 4.

Third system of musical notation. The upper staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a trill (tr) on a quarter note, followed by a quarter rest, a quarter note, a trill on a quarter note, and another trill on a quarter note. The lower staff contains a bass clef and a continuous eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a trill (tr) on a quarter note, followed by a quarter rest, a quarter note, a trill on a quarter note, and another trill on a quarter note. The lower staff contains a bass clef and a continuous eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a trill (tr) on a quarter note, followed by a quarter rest, a quarter note, a trill on a quarter note, and another trill on a quarter note. The lower staff contains a bass clef and a continuous eighth-note accompaniment.

Allegro non tanto.

Nº 36.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with two staves. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece is titled "Allegro non tanto." and numbered "Nº 36." The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and articulation marks (wavy lines) to guide the performer. The first system shows a complex rhythmic pattern in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The subsequent systems continue this pattern with increasing technical demands, particularly in the right hand's melodic line.

Allegretto.

Flag.

Nº 37.

2 1
1 1 1 1 2 1

f

Da Capo.

Allegro moderato.

Nº 39.

pizz.

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

4 2
2 1
1 2
1 2

1 2
1 2
1 2
1 2

1
2
1
1 3 4

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

1^{ma}
2^{da}

Andante con moto.

Nº 40.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked "Andante con moto". It consists of eight systems of two staves each. The notation includes various dynamics such as *pizz.*, *f*, *dim.*, *dol.*, and *p*. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout the piece. The score concludes with a double bar line.



T.H. 6553.