Thanks for purchasing this CD-ROM from Amati Music! Please follow these instructions.

Installation directions for Acrobat Reader:

1. Open/Explore CD
2. Click on the Adobe Acrobat Reader icon
3. Follow instructions on screen
4. If you experience problems installing Acrobat Reader, please visit Adobe on the Web, at **www.adobe.com/products/acrobat/readstep.html** for multi-platform free downloads

To view PDF file:

1. Start Acrobat Reader
2. From the File menu, go to Open and select CD-ROM drive and document

Using Acrobat Reader:

Top Controls:

Open (select CD-ROM drive, then the document)
Bookmarks (double-click to show/hide)
Thumbnails (double-click to show/hide)
Page Up/Down and First/Last Page
Hand Tool (grab the page)
Zoom In/Out
Page View (Actual Size; Fit in Window; Fit Width)
Rotate Page
Visit Adobe.com

Bottom Controls:

Page Numbers
Paper Size
Scroll Options (Single Page; Continuous; Facing)
Security settings (Lists actions you are allowed to perform with the file)

Reminders:

Unauthorized copying, lending, and storage of this software prohibited.
Certain document actions are forbidden in the password-protected security settings.
Copyright © 2003 Amati Music. All rights reserved.

Contact Information:

AMATI MUSIC
PO Box 31443
Chicago, IL 60631 USA
Web: **www.amati.net**
Email: **amatimusic@yahoo.com**

"Acrobat Reader Copyright © 1987-2001 Adobe Systems Incorporated. All rights reserved.
Adobe, the Adobe logo, Acrobat, and the Acrobat logo are trademarks of Adobe Systems Incorporated."

Jean-Louis DUPORT

Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet

Trilingual Version (Orig. Ed. August Lindner)
Ed. Andrei Pricope

version 1.0 (June 2003)

For directions and various options with this title, consult the ReadMe file on the CD-ROM.
If you experience problems with Adobe® Acrobat® Reader, or to download the latest
free multi-platform Reader, please visit **http://www.adobe.com/products/acrobat/readstep.html**

Contact information:

AMATI MUSIC
PO Box 31443
Chicago, IL 60631
USA

Web : **www.amati.net**
Email: **amatimusic@yahoo.com**

Visit **www.amati.net** for the latest titles in Sheet Music and CD-ROMs,
and the latest contact information.

Copyright © 2003 by Amati Music
Unauthorized copying, lending, and storage of any portion of this software prohibited.
All rights reserved.

"Acrobat Reader Copyright © 1987-2001 Adobe Systems Incorporated. All rights reserved.
Adobe, the Adobe logo, Acrobat, and the Acrobat logo are trademarks of Adobe Systems Incorporated."

Duport, Jean-Louis (1749-1819)

- studied the violin before switching to the cello, inspired by his older brother's success.
- studied with older brother, Jean-Pierre (1741-1818).
- debut at the Concert Spirituel (Feb. 2, 1768).
- modeled his instrumental style on Viotti's, with whom he played.
- prompted by the French Revolution of 1789, he moves to Berlin, following his brother. He remained there until 1806.
- joined the orchestra of Charles IV of Spain, in Marseilles.
- moves back to Paris in 1812, where he is appointed teacher at the Conservatoire, and soloist of the Imperial Chapel.
- played the now-called "Duport" Strad of 1721, later owned by Franchomme, Servais, and Rostropovich.
- said to have invented the fingering for the chromatic scale, before 1790, also cited by Levasseur in the "Méthode du Conservatoire" (Paris, 1805).
- influenced many famous cellists, including Baudiot, Lindley, Dotzauer, and Romberg, with whom he performed in Berlin.
- many of his students founded important cello schools in Germany, Belgium, and England.
- establishes and standardizes modern fingering of the cello in his *"Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet"*(Paris, 1806), written partly as a response to Bréval's *"Traité du violoncelle"* Op. 42 (Paris, 1804). Also establishes the division of the neck in four positions.
- advocated clean playing and even sound production, limited shifting in slurred groups of notes, and left hand extensions between the first two fingers.

About the 21 Études:

- No. 6 is by Berteau
- Nos. 8 and 10 are by Jean-Pierre Duport.

Anleitung

zum Fingersatz auf dem Violoncell

und zur Bogenführung.

Instruction

on the Fingering and Bowing of the Violoncello.

ESSAI

sur le Doigté de Violoncelle

et sur la Conduite de l'Archet,

dédié aux Professeurs de Violoncelle

par

J. L. DUPORT.

№ 2599.

PRIX fl. 9.____kr.
netto.

Nouvelle Édition revue et corrigée par A. LINDNER.
Texte Français, Allemand et Anglais.

Propriété de l'Editeur.
ENTd. Sta. HALL.

Offenbach s. M., chez **Jean André.**

LONDRES, AUGENER & Co.
86 NEWGATE STREET & 4a TOTTENHAM Ct. Rd.

PHILADELPHIE, G. ANDRÉ & Co.
1104 CHESTNUT STREET.

FRANCFORT s/M., CH. A. ANDRÉ.

Inhalts-Verzeichniss.

	Seite
Vorbemerkung	1
Vorbericht	2
Ueber die Anwendung der verschiedenen Schlüssel	4
Erklärung der bei dem Fingersatz vorkommenden Zeichen	4
I. Abschnitt.	
Stimmung des Violoncells	4
II. Abschnitt.	
Wie man das Violoncell halten soll	5
III. Abschnitt.	
Ueber die Haltung der Hand	5
IV. Abschnitt.	
Von den Tonleitern	9
V. Abschnitt.	
Ueber die Tonleitern auf einer Saite	17
Nachtrag zu den Tonleitern auf einer Saite	24
VI. Abschnitt.	
Ueber die ersten vier Positionen auf dem Violoncell	26
VII. Abschnitt.	
Ueber die Tonleitern, welche mit drei Fingern gespielt werden und ohne leere Saiten sind	30
VIII. Abschnitt.	
Von der chromatischen Tonleiter, die auf alle Tonarten anwendbar ist	35
Tonleiter von B	37
IX. Abschnitt.	
Ueber die Flageolettöne	37
Erste Eintheilung der Saite	38
Zweite Eintheilung der Saite	40
Ueber die bequemste, mithin auch gewöhnlichste Spielart der Flageolettöne	42
X. Abschnitt.	
Ueber die Doppelgriffe.	
1. Artikel. Von der Terz. Terzenfolgen	47
2. „ Terzen und Sekunden	50
3. „ Terzen-, Sekunden- und Sextenfolge	51
4. „ Terzen- und Sextenfolge	51
5. „ Von der Quarte	52
6. „ Von der Quinte	53
7. „ Von der kleinen oder verminderten Quinte	53
Kurze Uebersicht von kleinen Quinten, durch die Terz aufgelöst	53
8. „ Von der grossen oder übermässigen Quarte	55
9. „ Ueber den Unterschied des Fingersatzes zwischen der grossen Quarte und kleinen Quinte	56

Table of contents.

	Page
Notice	1
Preface	2
On the use of the different clefs	4
Explanation of the *signs* employed for the fingering	4
I. Section.	
The tuning of the Violoncello	4
II. Section.	
On holding the Violoncello	5
III. Section.	
On the position of the hand	5
IV. Section.	
The scales	9
V. Section.	
The scales on one string	17
Supplement to the scales on one string	24
VI. Section.	
The first four positions on the Violoncello	26
VII. Section.	
The scales played with three fingers, and without open strings	30
VIII. Section.	
On the Chromatic Scale, which is applicable in every key	35
Scale of Bb	37
IX. Section.	
The Harmonics	37
First division of the string	38
Second division of the string	40
On the easiest, consequently the most customary manner of playing the harmonics	42
X. Section.	
On the double stops.	
1. Article. Thirds and series of thirds	47
2. „ Thirds and Seconds	50
3. „ Series of Thirds, Seconds and Sixths	51
4. „ Series of Thirds and Sixths	51
5. „ On the Fourth	52
6. „ On the Fifth	53
7. „ On the diminished or minor Fifth	53
A short sketch of minor Fifths resolved into the Third	53
8. „ On the major or augmented Fourth	55
9. „ On the difference of the fingering between the major Fourth and the minor Fifth	56

Table des matières.

	Page
Notice	1
Avant-propos	2
De l'Emploi des différentes Clefs	4
Explication des Signes employés pour le Doigté	4
Titre I.	
De l'Accord du Violoncelle	4
Titre II.	
Manière de tenir le Violoncelle	5
Titre III.	
De la Position de la Main	5
Titre IV.	
Des Gammes dans le Manche	9
Titre V.	
Des Gammes sur la même corde	17
Supplément aux Gammes sur la même corde	24
Titre VI.	
Des quatre premières *Positions* dans le *Manche*	26
Titre VII.	
Des Gammes *doigtées* par *trois* et *sans* à-vides	30
Titre VIII.	
De la Gamme *chromatique* qui s'adapte à tous les tons	35
Gamme de Si bémol	37
Titre IX.	
Des Sons harmoniques	37
Première division de la corde	38
Seconde division de la corde	40
De l'exécution la plus commode, et par conséquent la plus ordinaire de sons harmoniques dans le manche	42
Titre X.	
De la double Corde.	
1. Article. De la Tierce. Suite de Tierces.	47
2. „ Tierces et Secondes	50
3. „ Suite de Tierces, Secondes et Sixtes	51
4. „ Suite de Tierces et Sixtes	51
5. „ De la Quarte	52
6. „ De la Quinte	53
7. „ De la Quinte mineure	53
Aperçu en raccourci de quelques Quintes mineures, *sauvées* par la Tierce	53
8. „ De la Quarte majeure	55
9. „ De la Différence du Doigté de la Quarte majeure et de la Quinte mineure	56

		Seite
10. Artikel.	Von der Sexte. Sextenfolgen . .	60
11. „	Sexten- und Quintenfolgen . . .	66
12. „	Sexten- und Septimenfolgen . . .	66
13. „	Von der verminderten Septime .	67
14. „	Zusammenstellung sämmtlicher bisher vorgekommenen Doppelgriffe in Form eines Uebungsstücks . .	68

XI. Abschnitt.

Ueber den Fingersatz bei Arpeggien und dem dabei vorkommenden ungewöhnlichen Ausstrecken der Finger	70

XII. Abschnitt.

Passagen, unter 21 Nummern, welche zur Entwickelung und Ausübung sämmtlicher Regeln über den Fingersatz dienen.	77

XIII. Abschnitt.

Vom Triller	121

XIV. Abschnitt.

Vergleichung der Einklänge und Octaven mit den leeren Saiten.	123

XV. Abschnitt.

Ueber das Stimmen des Instruments	125

XVI. Abschnitt.

Von den Schwingungen und dem Mitklingen der Töne	125
Zusammenstellung der Töne, welche mehrere bemerkbare Resonanzen haben.	127

XVII. Abschnitt.

Ueber die Entfernung, welche die Finger in den ersten vier Positionen von einander haben müssen	129

XVIII. Abschnitt.

Vom Bogen.

1. Artikel.	Von der Haltung des Bogens . .	138
2. „	Von der Lage des Bogens auf den Saiten	139
3. „	Von dem Platze des Bogens auf den Saiten	139
4. „	Von der Bogenführung	140
5. „	Von dem Anstreichen der Saite .	141
6. „	Von der Gleichheit des Tons, den Nüancen und dem Ausdrucke . .	141
7. „	Bemerkungen über die Gleichheit des Tons und den Klang, welchen man aus dem Instrumente zieht .	142
8. „	Von den Stricharten	142
9. „	Vom Bogenstrich bei sogenannten Batterieen	145
10. „	Von der Länge des Bogens und seiner Form	147

		Page
10. Article.	On Sixths, series of Sixths . . .	60
11. „	Series of Sixths and Fifths . . .	66
12. „	Series of Sixths and Sevenths . .	66
13. „	On the diminished Seventh . . .	67
14. „	Recapitulation of all the double stops given till now, in the form of an exercice	68

XI. Section.

On the fingering in the Arpeggios and the unusual stretch of the fingers occuring therein	70

XII. Section.

Passages in 21 numbers which serve to develop and put in practice all the rules on the fingering	77

XIII. Section.

On the shakes	121

XIV. Section.

Comparison of the unisons and octaves with the open strings	123

XV. Section.

On tuning the instrument	125

XVI. Section.

On the vibrations and the consonance of the tones	125
Table of the tones which have several perceptible resonances	127

XVII. Section.

On the distance which the fingers must have from each other in the first four positions .	129

XVIII. Section.

On the bow.

1. Article.	On the manner of holding the bow	138
2. „	On the position of the bow on the string	139
3. „	On the place of the bow on the string	139
4. „	On the manner of conducting the bow	140
5. „	On the application of the bow to the strings	141
6. „	On equality of tone, gradation and expression	141
7. „	Observations on equality of tone, and on the sound to be drawn from the instrument.	142
8. „	On bowing	142
9. „	On the bowing in so called batteries	145
10. „	Of the length of the bow and its shape	147

		Page
10. Article.	De la Sixte, Suite de Sixtes . .	60
11. „	Suites de Sixtes et de Quintes .	66
12. „	Suites de Sixtes et de Septimes .	66
13. „	De la Septième diminuée	67
14. „	Récapitulation des différentes Suites d'Accords, que je viens de présenter et que je crois bons à exercer	68

Titre XI.

Du Doigté de l'Arpeggio, et des Extensions qui s'y rencontrent	70

Titre XII.

Passages propres à développer et mettre en pratique tous les principes du Doigté . . .	77

Titre XIII.

De la Cadence (Trille)	121

Titre XIV.

De la Révision des Unissons et des Octaves avec les à-vides	123

Titre XV.

Observations sur la manière d'accorder l'instrument	125

Titre XVI.

Des Vibrations et de la Coalition des Vibrations	125
Tableau des Sons qui ont plusieurs Résonnances sensibles	127

Titre XVII.

De la Distance que les doigts doivent avoir entre-eux, dans les quatre premières Positions	129

Titre XVIII.

De l'Archet.

Article 1.	De la Manière de tenir l'Archet . .	138
„ 2.	De la Position de l'Archet dessus la Corde	139
„ 3.	De la Place de l'Archet dessus la Corde	139
„ 4.	De la Conduite de l'Archet dessus la Corde	140
„ 5.	De l'Attaque de la Corde par l'Archet	141
„ 6.	De l'Egalité du Son, de ses Nuances et de l'Expression	141
„ 7.	Considérations sur l'Egalité du Son et sur la Voix que l'on tire de l'Instrument	142
„ 8.	Des Coups d'Archet	142
„ 9.	Des Coups d'Archet en Batteries .	145
„ 10.	De la Forme des Archets et de leur Longueur	147

Vorbemerkung.

Auf Wunsch des Herrn Verlegers habe ich die Durchsicht des vorliegenden Werkes unternommen.

Meine Aufmerksamkeit bezog sich hauptsächlich auf die an vielen Stellen recht mangelhafte und ungenaue deutsche Uebersetzung, die ich nach Kräften verbessert habe.

Am ursprünglichen französischen Texte habe ich nur wenig verändert; einige überflüssige Wiederholungen sind weggeblieben, mehrere veraltete Ausdrücke mit jetzt gebräuchlichen vertauscht.

Manches hätte sich allerdings wohl kürzer fassen lassen, jedoch wollte ich nicht zu sehr am Originale rütteln.

An dem wesentlichen Gegenstande des Werks, d. h. am Fingersatze habe ich nichts geändert, da dessen Hauptvorzug eben in seiner Regelmässigkeit besteht. Ein aus der Kette genommener Ring hätte das ganze System zerstört.

Auch die Haltung des Bogens ist jetzt eine andere geworden; es ist jedoch mehr Sache eines guten Lehrers, diese persönlich zu zeigen. Eine Umgestaltung des bezüglichen Capitels schien mir desshalb zwecklos.

Uebrigens enthält dies Werk des Nützlichen und Vortrefflichen so viel, dass eine Wiederherausgabe desselben gewiss gerechtfertigt erscheint.

August Lindner.

Notice.

In conformity to the desire of the publisher I have charged myself with the revision of the present work.

My attention was chiefly directed to the many imperfect and incorrect passages of the German translation, which I have improved to the best in my power.

I have changed but little of the original French text; some superfluous repetitions have been omitted, and for several antiquated expressions modern forms of speech have been substituted.

The text might have been abriged; but I did not wish to deviate unnecessarily from the original.

Of the essential object of the work, viz, the fingering, I have altered nothing, its regularity being its principal merit. To take a link out of the chain would be destroying the whole system.

The manner of holding the bow has also changed, since the appearance of this work; it is, however, the affair of a good teacher to instruct a pupil in this point. To make a reform in this chapter therefore appeared to me uncalled for.

This work moreover contains so much that is useful and excellent, that a new edition will not be deemed superfluous.

A. Lindner.

Notice.

Me conformant aux désirs de l'éditeur, je me suis chargé de la révision de cet ouvrage.

J'ai dirigé mon attention surtout sur une quantité d'imperfections et de fautes de la traduction allemande, et je les ai corrigées aussi bien que j'ai pu.

Je n'ai que très-peu changé l'original français; cependant j'ai omis quelques répétitions inutiles et réformé plusieurs expressions qui ne sont plus usitées de nos jours.

J'aurais pu abréger le texte, assez souvent tant soit peu prolixe, mais je n'ai pas voulu altérer trop l'original.

J'ai respecté partout l'objet essentiel de cet ouvrage: c'est à dire le doigté, dont la régularité fait le mérite principal. Oter un anneau de la chaîne, ç'eut été détruire tout le système.

Quant à la manière de tenir l'archet, elle a aussi changé depuis l'apparition de cet ouvrage; mais c'est plutôt d'un bon professeur d'en montrer la tenue. Une réforme du dit chapitre m'a donc semblé inutile.

Du reste, cette méthode contient tant d'utiles et d'excellentes choses qu'assurément une nouvelle édition est bien justifiée.

A. Lindner.

Vorbericht.

Vor mehr als zwanzig Jahren bereits wurde ich von Freunden, Künstlern und Kunstfreunden aufgefordert, Etwas über den Fingersatz auf dem Violoncell zu schreiben. Damals war es mir jedoch nicht möglich, diese, obgleich meiner Neigung ganz entsprechende Arbeit zu unternehmen. Einestheils war ich während meines Aufenthaltes in Paris zu beschäftigt, dann wohl auch durch mancherlei Zerstreuungen zu sehr gefesselt, als dass ich hätte hoffen können ein Werk auszuführen, welches eben so viele Zeit als Nachdenken erforderte. Ich verlor jedoch meinen Plan nicht aus den Augen und sammelte Materialien dafür, indem ich allerlei Notizen, welche mir bei der einstmaligen Ausführung desselben dienen sollten, niederschrieb. Die Zeit erschien endlich, wo ich Muse bekam, mich ausschliesslich mit dieser Arbeit zu beschäftigen; und ich gestehe, dass ich es mit Vergnügen that, denn ich war von jeher meinem Instrumente mit grosser Vorliebe zugethan. Ich würde mich glücklich schätzen, wenn mein Werk den Beifall des Publikums und die Würdigung der Meister in der Kunst, deren Anerkennung mir stets erfreulich sein wird, erlangte, besonders aber wenn es mir gelänge, denjenigen, welche sich dem Violoncell widmen, ein Mittel an die Hand zu geben, wodurch sie sich die unendlich viele Mühe, die die Erlernung dieses Instrumentes erfordert, erleichtern könnten.

Ich beschränke mich auf den Fingersatz als auf den noch am wenigsten bekannten und doch wichtigsten Theil, und obgleich ich recht wohl weiss, dass viele Lehrer denselben vollkommen in ihrer Gewalt haben, so bleibt es dennoch wahr, dass dessen Regeln in Bezug auf das Violoncell noch sehr unbestimmt sind. Selbst die vorzüglichsten Lehrer beklagen sich mit Recht über den Mangel einer fasslichen und vollständigen Anweisung, und dass fast jeder Künstler einen andern Fingersatz anwendet. Wollte man mir einwenden, dass es ja auch so viele Arten des Vortrags als Spieler gibt, so würde ich erwiedern, dass dies durchaus in der Natur der Sache liegt, da hierin Jeder seinem Geschmacke folgen muss; der Fingersatz aber, welcher rein mechanisch ist, sollte meines Erachtens gleichmässig für Alle sein.

Es steht fest, dass über den Fingersatz auf dem Violoncell noch nichts Genügendes geschrieben ist. Gewisse Meister behaupten sogar bis heute noch, derselbe sei mit so unvermeidlichen Schwierigkeiten verknüpft, dass der Versuch, dieselben zu regeln, vergeblich sein würde, da man unmöglich, wolle man den Anschein von Widersprüchen vermeiden, alle dabei in Frage kommenden Fälle genügend lösen könne. Man

Preface.

More than twenty years ago, I was requested by friends, artists and amateurs to write something about the fingering on the Violoncello. At that time, however, I could not undertake such a task, though quite to my taste. As I was much occupied, during my stay in Paris, I could not hope to accomplish a work which required both time and reflection, but as I never lost sight of the project I collected materials, and made memoranda calculated to prove serviceable in executing my design. The time which offers me leisure enough has at last arrived, to occupy myself with this undertaking, and I confess I have worked with pleasure, having always been passionately devoted to my instrument. I shall feel happy if my work obtains the favour of the public and the appreciation of the masters of the art, whose suffrages will always be flattering to me; but particularly if I succeed in offering to those, who are desirous to learn this instrument, the means of overcoming the many difficulties, which the study of this instrument presents.

I shall restrict myself to the fingering, as the part the least known, yet the most important; and though I am aware that many teachers are fully master of it, yet it is not less true, that its rules in regard to the Violoncello are very vague. Even the best teachers justly complain of the want of a complete system, and almost every player of this instrument has a peculiar method of fingering. Should any one object that there are as many manners of playing as there are players, I must reply that this is in the nature of the thing, as every one must follow his own taste; yet the fingering which is entirely mechanical, should according to my judgment, be similar with all.

It is certain that on the fingering of the Violoncello nothing satisfactory has as yet been written. Certain teachers even now maintain that it is attended with such inevitable inconsistencies, that the attempt to regulate it would be in vain, it being impossible to solve all cases in point without the appearance of self-contradiction. May I be permitted to reply that, if the Violoncello were not adapted for a regular fingering, I should consider it an imperfect

Avant-propos.

Il y a plus de vingt ans que j'ai été sollicité par des amis, des artistes, des amateurs, d'écrire sur le doigté du Violoncelle. Il ne me fut pas possible d'entreprendre alors ce travail, quoique absolument de mon gout. J'étais trop occupé, peut-être même trop dissipé lorsque j'habitais Paris, pour pouvoir espérer terminer un ouvrage qui demandait autant de temps que de recherches, mais comme je ne l'ai jamais perdu de vue, j'en ai préparé les matériaux en faisant quelquefois des notes sur ce que j'aurais à dire, si je l'entreprenais un jour. Le moment est enfin arrivé où j'ai eu le loisir de pouvoir m'y attacher tout entier, et j'avoue que je l'ai fait avec plaisir, ayant toujours travaillé le Violoncelle avec passion. Je me trouverai heureux si mon ouvrage est gouté du public, approuvé par les maitres de l'art, *dont je serai toujours flatté* d'obtenir le suffrage, et surtout si je puis offrir par-là à ceux qui s'occuperont de l'instrument, un moyen de leur abréger le travail immense qu'il exige.

Je me suis borné au doigté, parceque c'est la partie la moins connue et la plus utile; et quoiqu'il y ait, je le sais, des professeurs qui doigtent parfaitement bien, il n'en est pas moins vrai cependent que les règles du doigté du Violoncelle sont encore si peu établies que les plus habiles eux-mêmes se plaignent avec raison „qu'il n'existe pas de méthode bien entendue et complète et que chaque artiste, jouant de cet instrument, a un doigté particulier". Si l'on disait qu'il y a autant de différentes expressions qu'il y a de joueurs, je repondrais que cela *est dans la nature, chacun devant avoir la sienne,* mais pour le doigté, qui est tout-a-fait mécanique, il me semble qu'il doit être un, c'est à dire le même pour tous.

Il est constant que l'on n'a encore rien écrit de satisfaisant sur le doigté du Violoncelle. Il y a même certains professeurs qui avancent encore aujourd'hui „qu'il existe des contrariétés inévitables dans le doigté du Violoncelle, qu'il serait même inutile de chercher à les corriger et que pour satisfaire à toutes les questions sur ce sujet, il serait presque impossible de ne pas paraître se contredire, etc. Qu'il me soit permis de leur répondre que, si le Violoncelle n'était pas *susceptible d'être doigté régulièrement, ce serait un* instrument médiocre, et ce n'est pas là le rang qu'*il* tient de nos jours parmi *les instruments.*

Mon intention en écrivant ce traité n'a pas *été de faire un de ces livres qu'on appelle*

erlaube mir darauf die Erwiederung, dass ich das Violoncell, wäre es zu einem regelmässigen Fingersatz nicht geeignet, für ein sehr unvollkommenes Instrument halten würde; dem widerspricht aber entschieden der Rang, welchen es heut zu Tage unter den Instrumenten einnimmt.

Es ist nicht meine Absicht, durch vorliegende Abhandlung eines jener Produkte zu liefern, die gewöhnlich Schulen genannt werden und in denen neben einer oberflächlichen Behandlung der Hauptregeln eine grosse Anzahl von leichtern und schwerern kleinen Musikstücken in allen Tonarten angehäuft ist, die dem Schreiber unter der Feder verjähren. Jeder Lehrer ist damit zur Genüge versehen oder macht deren für seine Schüler nach Bedürfniss selber. Ich habe mir vielmehr vorgenommen, den Fingersatz so gründlich und einleuchtend abzuhandeln, dass selbst diejenigen Lehrer, welche bisher über einzelne Punkte anderer Meinung waren, sich damit einverstanden erklären sollen. Durch Ueberzeugung hoffe ich sie für mein System zu gewinnen. Vielleicht traue ich mir zu viel zu: doch nur dann kann ich meinen Zweck, ein einigermassen brauchbares und nützliches Werk zu liefern, als erreicht betrachten.

Den Artikel über die Doppelgriffe habe ich sehr ausführlich behandelt und zwar aus zwei Gründen: 1) weil noch nie darüber geschrieben worden und dieselben doch so wichtig für den guten Spieler sind; 2) weil sie mir oft als Beweisgrund für meine Zwecke gedient haben, denn die Doppelgriffe sind ohne regelmässigen Fingersatz nicht wohl ausführbar.

Im Verlaufe dieses Werks wird man auf Sachen stossen, deren Ausführung schwer ist, man wird aber nichts Unausführbares antreffen. Keine Tonleiter, keine Figur, keine Passage, kein Uebungsstück habe ich niedergeschrieben, ohne nicht nur zu wiederholten Malen den Versuch selbst damit anzustellen, ich liess diesen vielmehr auch durch die vorzüglichsten meiner Schüler wiederholen. Dadurch bin ich völlig überzeugt worden, dass dies Werk Nichts enthält, was nicht mit Leichtigkeit, sauber und deutlich ausgeführt werden könnte; das aber, was auf den ersten Blick unausführbar erscheinen sollte, wird durch anhaltendes Studium und durch Beobachtung des vorgezeichneten regelmässigen Fingersatzes leicht und bequem werden.

Der Verfasser.

instrument; this however, is most decidedly contradicted by the rank it is acknowledged to hold amongst the instruments of the present day.

It is not my intention to furnish by the present work one of those productions, commonly called instruction-books, in which, besides a superficial treatment of the principal rules, there are a number of easy and even somewhat difficult music-pieces in all Keys, which become antiquated while they are being written. Every teacher is sufficiently provided with them, or composes for his pupils as necessity may require. I have rather resolved on treating the fingering so clearly and fundamentally that even those teachers who have hitherto differed in some points, may agree and be convinced into unity of system. Perhaps my pretentions may go too far; but if I do not attain this end, I shall not be able to consider my task satisfactorily accomplished.

The subject of double-stops I have treated at length, and for two reasons: 1) because as yet nothing has been written on that subject, though so important for a good player, 2) because they serve to justify my argument; for without regular fingering the double-stops are not practicable.

In the course of the work examples not devoid of difficulty in their execution will be met with; but nothing impracticable will occur. I have not written down a single scale, figure, passage, or exercise, without having not only tried it myself, but also having it repeatedly tried by my best pupils. I am consequently fully persuaded that this work does not contain anything, which may not be executed easily, neatly and distinctly; that which at first sight may appear impracticable, will, by persevering study and by observing the regular fingering indicated, soon be performed with facility.

The Author.

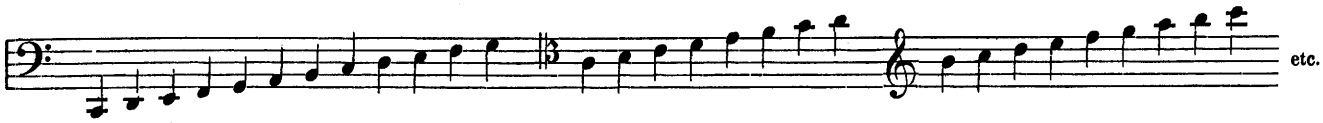
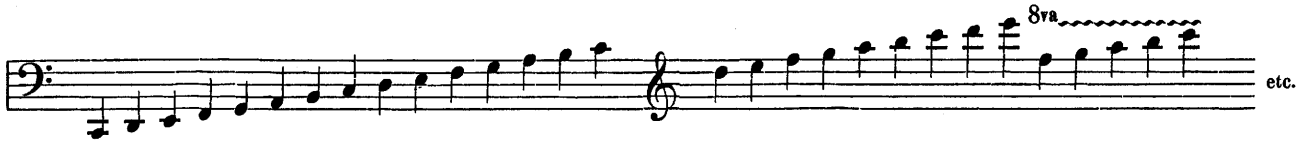
méthode, livres, où l'on traite légèrement des principes, et où l'on donne une suite énorme d'airs graduels dans tous les tons, et qui vieillissent à mesure qu'on les écrit. Il n'y a pas un maître qui n'en trouve ou n'en compose pour ses écoliers au fur et à mesure qu'ils en ont besoin. Je me suis proposé de traiter le doigté assez à fond et d'une manière assez convaincante, pour accorder même les professeurs qui pourraient différer d'opinion sur différentes points et tâcher de les amener par la conviction à l'unité des principes. Peut-être cette prétention est-elle un peu forte, je ne croirai cependant avoir fait un ouvrage passable et tant soit peu utile que si je suis parvenu à ce but.

Je me suis beaucoup étendu sur l'article de la double corde, par deux raisons, la première, parce qu'elle n'a jamais été traitée et que je la crois très-utile à un grand joueur, la seconde, parce qu'elle m'a souvent servi de preuve, attendu que la double corde devient impraticable, lorsqu'elle n'est pas doigtée très-régulièrement.

On pourra rencontrer, dans le cours de cet ouvrage, des choses qui paraîtront difficiles, mais j'ai eu soin de n'en pas présenter d'impossibles. Je n'ai pas écrit une gamme, un trait, un passage, un morceau, sans les avoir non seulement essayés plusieurs fois moi-même, mais encore sans les avoir fait essayer à quelques-uns de mes plus forts élèves; ce qui m'a plus que convaincu qu'il ne se trouve rien dans cet ouvrage qui ne soit susceptible d'être exécuté facilement, net et juste, et que ce qui, au premier coup d'oeil pourrait paraître impossible, deviendra aisé et facile, si l'on a la patience de l'exercer et de le doigter régulièrement, comme il est marqué.

L'Auteur.

Ueber die Anwendung der verschiedenen Schlüssel.

Für den sehr bedeutenden Umfang des Violoncells verwendet man drei Schlüssel: den F- oder Bass-Schlüssel für die Tiefe, den C- oder Tenor-Schlüssel für die mittlere Lage und den G- oder Violin-Schlüssel für die höhern Töne. Z. B.:

Der Violin-Schlüssel kommt noch auf eine andere Art vor, indem man nämlich die Noten um eine Octave höher schreibt als die Töne, welche sie bezeichnen, in Wirklichkeit klingen sollen; man bedient sich jedoch dieser letztern Art jetzt nur noch selten. Z. B.:

On the use of the different clefs.

For the very great compass of the violoncello three clefs are in use, the F or bass clef for the lower notes, the C or tenor-clef for the middle notes, and the G- or treble-clef for the high notes. For instance:

There is yet another manner of using the treble-clef, by writing the notes an octave higher than the tones indicated really sound; at present, however, this method of notation is seldom employed. For instance:

De l'Emploi des différentes Clefs.

L'étendue du Violoncelle étant fort grande, on emploie trois clefs pour cette étendue: la clef de Fa ou de la Basse pour les sons grâves, la clef d'Ut sur la quatrième ligne ou du Tenor pour ceux du medium et la clef de Sol ou du Violon pour les sons aigus. P. e.:

Il y a encore une autre manière d'employer la clef de Sol, en écrivant les notes une octave plus haut que les sons qu'elles représentent ne sont réellement entendus; mais on ne se sert que bien rarement à présent de cette dernière manière. P. e.:

Erklärung der bei dem Fingersatz vorkommenden Zeichen.

a bezeichnet eine leere Saite, 0 den Daumen, und die Zahlen 1, 2, 3, 4 die vier andern Finger. Ein Strich hinter „2. Saite" bedeutet, dass so lange auf der nämlichen Saite fortgespielt werden soll, als der Strich fortläuft; ein Gleiches gilt auch für die übrigen Saiten. Ein Strich unter und nach „nämliche Position" bedeutet, dass die durch diesen Strich verbundenen Noten in der nämlichen Position gespielt werden sollen.

Wenn nach einem 0, dem Zeichen des Daumens, „nämliche Position" steht, so bedeutet dies, dass der Daumen auf dem nämlichen Platz liegen bleibt. Sollten noch andere Zeichen erforderlich sein, so werde ich sie bei jedesmaligem Gebrauch erklären.

Explanation of the signs employed for the fingering.

a indicates an open string, 0 the thumb, and the number 1, 2, 3, 4 the other four fingers. A stroke after the indication „2. string" shows that the playing must be continued on the same string, as long as the stroke goes; the same is appliable to the other strings. A stroke below and after „the same position" indicates, that the notes slurred are to be played in the same position.

If after an 0, the sign of the thumb, stands „same position", it indicates that the thumb remains on the same place. Should other signs be required, I shall explain them whenever they appear.

Explication des Signes employés pour le Doigté.

a désigne une corde à-vide, 0 désigne le pouce, et les chiffres 1, 2, 3, 4 les quatre doigts employés. Quand il se trouve une ligne après „2. Corde", cela veut dire qu'on doit jouer sur cette même corde, tant que la ligne continue; ainsi des autres cordes. Quand il se trouve une ligne dessous et après „même Position", cela veut dire que les notes jointes par cette ligne doivent s'exécuter à la même position.

Quand après un 0, qu'indique le pouce, on trouve „même Position", cela veut dire que le pouce doit rester à la même place. Si j'ai besoin d'autres signes, je les indiquerai, lorsque l'occasion de s'en servir se présentera.

I. Abschnitt.

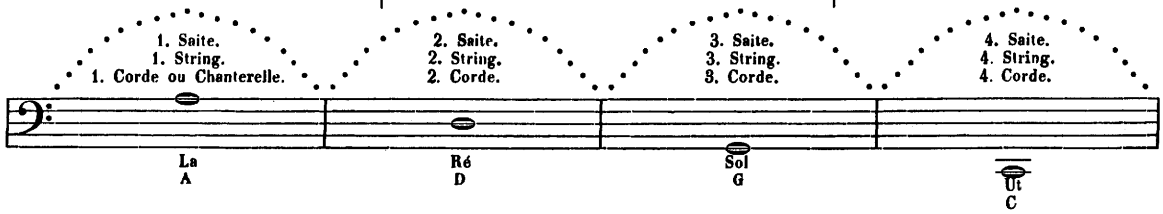
Stimmung des Violoncell's.

I. Section.

The tuning of the Violoncello.

Titre I.

De l'Accord du Violoncelle.



Einige Bemerkungen über die Art und Weise des Stimmens behalte ich mir vor, bis ich eine Vergleichung der Einklänge und Oktaven mit den leeren Saiten angestellt haben werde.

I shall reserve some of the observations on the mode of tuning, until I shall have made a comparison of the unisons and octaves with the open strings.

Je donnerai quelques réflexions sur la manière de s'accorder, après avoir parlé de la révision des unissons et des octaves avec les à-vides.

II. Abschnitt.

Wie man das Violoncell halten soll.

Die Haltung des Violoncells zwischen den Beinen ist sehr verschieden und richtet sich nach den Gewohnheiten und dem Wuchse des Spielers. Man kann sehr gut spielen, ob man sein Instrument etwas höher oder tiefer hält. Folgendes ist die gebräuchlichste und daher auch wohl die beste Art. Man setzt sich auf den Vordertheil des Stuhls, streckt den linken Fuss aus, zieht den rechten an sich, nimmt das Instrument zwischen die Beine, so dass die untere Ecke des Ausschnitts linker Hand, in das Gelenk des linken Knie's zu liegen kommt und das Instrument auf der Wade des linken Beines, welches ausgestreckt ist, ruht. Befände sich das Knie in dem Ausschnitt, so würde die freie Bewegung des Bogens, wenn man auf der A-Saite spielen wollte, gehindert werden. Das rechte Bein setzt man gegen die untere Zarge, zur Festhaltung des Instrumentes.

II. Section.

On holding the Violoncello.

The holding of the Violoncello between the legs varies greatly, according to the habits and stature of the player. One may play very well whether the instrument be held a little higher or lower. The following is the most usual and perhaps also the best manner. Sit on the forepart of the chair, stretch out the left foot and draw in the right, take the instrument between the legs, so that the lower corner of the scoop to the left comes into the hollow of the left knee, and the instrument rests against the calf of the left leg, which must be stretched. If the knee be put in that scoop it will hinder the free use of the bow. The right leg is to be placed against the lower edge of the side to fix the instrument.

Titre II.

Manière de tenir le Violoncelle.

La tenue du Violoncelle entre les jambes varie beaucoup, suivant les habitudes et la différente taille des personnes. On peut très-bien jouer en tenant son instrument un peu plus haut, ou un peu plus bas. Voici la manière la plus usitée et qui doit être la meilleure. Il faut premièrement s'asseoir sur le devant de sa chaise, porter ensuite le pied gauche loin de soi en avant, et rapprocher le droit; alors placer l'instrument entre les jambes, de façon que le coin de l'échancrure inférieure d'en bas à gauche, se trouve dans la jointure du genou gauche, afin que le poids de l'instrument soit porté sur le mollet de la jambe gauche, et le pied gauche en dehors.

Si le genou se trouvait au contraire dans cette échancrure, il empêcherait l'archet de passer aisément lorsqu'on voudrait se servir de la chanterelle ou première corde. La jambe droite se pose contre l'éclisse d'en bas de l'instrument, pour le maintenir en sûreté.

III. Abschnitt.

Ueber die Haltung der Hand.

Da diese für ein gutes Spiel ausserordentlich wichtig ist, wird es nöthig sein, ausführlich darüber zu sprechen. Erstens muss der Daumen platt unter den Hals des Instrumentes gelegt werden, und zwar parallel zwischen den ersten und zweiten Finger, wenn diese auf dem Griffbrette sind. Angenommen, man befände sich in der ersten Position, der erste Finger auf dem E der D-Saite der zweite auf dem F derselben Saite, so muss der Daumen unter dem Halse gerade gegenüber, zwischen diesen beiden Fingern liegen und in allen 4 Positionen diese Stellung auch behaupten, damit die Haltung der Hand sich immer gleich bleiben kann.

Zweitens müssen die Finger wohl gerundet über den Saiten liegen und auf diese gleichsam wie Hämmer niederfallen.

Um sich einen deutlichen Begriff von der Haltung der Hand zu machen, möge man nur folgenden Accord greifen, sie befindet sich dann ganz von selbst in der richtigen Position.

III. Section.

On the position of the hand.

The position of the hand being of great importance for good playing, it will be necessary to write fully on this subject. Firstly the thumb must be placed flat under the neck of the instrument, so that it is between the 1. and 2. finger, and parallel to them when they are on the finger-board. Suppose you are in the first position, the 1. finger on the E of the D string, the 2. on the F of the same string, the thumb must be under the neck just opposite between these two fingers, and remain in this Position in all the 4 positions, so that the figure formed by the hand may remain the same.

Secondly, the fingers must be well bent over the strings, and fall down upon them like hammers.

To form a clear idea of the position of the hand, play the following chord, and the hand will of itself find the proper position.

Titre III.

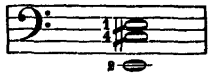
De la Position de la Main.

La position de la main étant une des choses les plus essentielles pour bien jouer de la Basse, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article. Premièrement, le pouce doit se poser tout naturellement à plat dessous le manche, parallèlement entre le premier et le second doigt, quand ils sont posés sur la touche. Je suppose qu'on soit à la première position, et que le premier doigt soit placé sur la note Mi, de la seconde corde, et le deuxième doigt sur la note Fa, de la même corde; alors le pouce doit se trouver dessous le manche bien vis-à-vis entre ces deux doigts; et à toutes les quatre positions du manche que la main doit parcourir, le pouce doit toujours se trouver vis-à-vis de l'intervalle de ces deux doigts, afin que la main ait toujours la même figure.

Secondement, il faut que les doigts soient bien arrondis sur la corde, de manière qu'ils frappent dessus, comme des petits marteaux.

Si l'on veut voir la figure que la main doit avoir sur le manche, on n'aura qu'à prendre l'accord suivant, et elle se trouvera naturellement placée comme elle doit être.

1. Position.

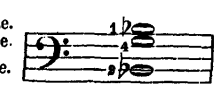


Rückt man die Hand um einen halben Ton zurück, so kann man auch folgenden Accord greifen, ohne ihre Haltung im Geringsten zu verändern. Obgleich die Hand um einen halben Ton zurückgezogen wird, bleibt es doch immer die erste Position; in der Folge wird sich dies erklären.

On moving back the hand by half a tone, the following chord may also be taken without changing the position of the hand in the least; for though it may move back by half a tone, yet it continues in the first position. This will be explained hereafter.

En descendant la main d'un demi-ton, on pourra prendre aussi l'accord que je vais donner, et elle aura toujours la figure qu'elle doit avoir. Quoique nous descendions la main d'un demi-ton, nous serons toujours à la première position; c'est ce qui s'expliquera par la suite.

1. Position.



Ich habe diese Accorde absichtlich gewählt, obgleich sie nicht der Tonart C angehören, woraus die erste Tonleiter gebildet wird — weil mir darum zu thun war, zwischen dem 1. und 4. Finger

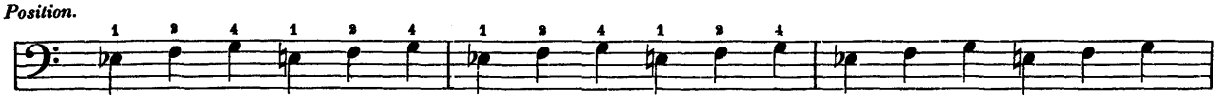
I have on purpose chosen this chord, though not of the C key, of which the first scale is formed — my only aim being to have immediately the distance of two tones

J'ai pris de préférence ces accords, quoiqu'ils ne soient pas du mode d'Ut qui est la première gamme, parceque j'ai désiré avoir tout de suite la distance de deux tons, entre le premier et le

gleich eine Entfernung von zwei ganzen Tönen zu haben. Die Folge wird zeigen, dass zwischen diesen beiden Fingern bald 1½ Ton, bald zwei Töne liegen können. Die Haltung der Hand muss nun derartig sein, dass, wenn diese Entfernung zwei Töne beträgt, der 1. und 4. Finger sie bequem spannen können. Viele Spieler verrücken bei Ausführung des folgenden Beispiels fortwährend die Hand, um das wiederkehrende Es zu greifen.

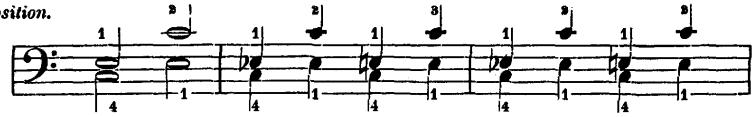
between the 1. and the 4. fingers. Hereafter will be shown, that between these two fingers there may be sometimes 1½ tone, sometimes 2 tones. The position of the hand must then be such that, if this distance amounts to two tones, the 1. and the 4. finger may easily stretch over it. Many players continually displace their hand on executing the following example, in order to touch the E b when repeated.

quatrième doigt. On verra par la suite qu'il y a alternativement du premier au quatriéme doigt un ton et demi et deux tons; mais il faut que la main soit placée de manière à ce que l'écart de deux tons entre le premier et le quatrième doigt, se fasse aisément. Il y a beaucoup de personnes qui, quand elles exécutent l'exemple suivant, sautent toujours la main, pour reprendre le Mi bémol.

1. Position.

Und doch darf nur der 1. Finger seinen Platz verändern, d. h. er muss vorwärts rücken, um E, und rückwärts, um wieder Es zu greifen. Die ganze Hand aber darf nicht aus ihrer Lage kommen. Der 2., 3. und 4. Finger dürfen sich durchaus nicht verrücken, noch der Bewegung des 1. Fingers nachgeben, so wie auch der Daumen unbeweglich seinen Platz behaupten muss. Aus dem folgenden Beispiel, wo sich der 1. Finger gleichfalls bewegt, ohne die Lage der Hand zu stören, ergiebt sich dies noch deutlicher, weil der 2. und 4. Finger fest aufgesetzt bleiben.

Yet only the 1. finger should change its place; it must advance, in order to reach the E, and move back to touch again the E b. The whole hand must however not change its position; the 2., 3. and 4. fingers are by no means to be displaced, or to follow the motion of the first finger; the thumb likewise must remain unmoved in its place. By the following example, in which also the first finger moves, without disturbing the position of the hand, this will be more clearly proved, because the 2. and 4. fingers are kept down on the string.

Il n'y a cependant que le premier doigt qui doit avancer et reculer: c'est-à-dire, avancer pour prendre le Mi naturel, et reculer pour reprendre le Mi bémol; mais la main toute entière doit toujours avoir la même figure; les deuxième, troisième et quatrième doigts, ne doivent souffrir ni la moindre altération, ni éprouver le moindre mouvement du changement de place du premier doigt; le pouce doit de même rester absolument immobile pendant cette opération. Donnons un autre exemple du mouvement de ce premier doigt, sans déranger la position de la main; il sera plus sensible, parceque le deuxième et le quatrième doigt resteront fermes et appuyés, et qu'il n'y aura que le premier qui fera du mouvement.

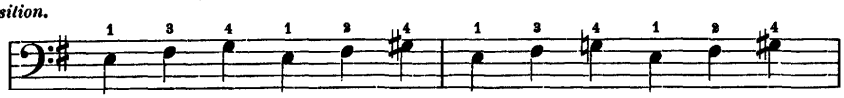
1. Position.

Der 4. Finger auf dem C der dritten und der 2. Finger auf dem C der ersten Saite bleiben die ganze Zeit über fest liegen, nur der 1. Finger bewegt sich von Es nach E und umgekehrt.

In dem folgenden Beispiel nimmt der 2. Finger den Platz des 3. ein: der 1. muss hingegen fest liegen bleiben.

The 4. finger on the C of the third string, and the 2. finger on the C of the first string must keep pressed down during the whole time; only the first finger moves from E b to E and returns. In the following example the 2. finger takes the place of the 3., the first, however, must keep its place.

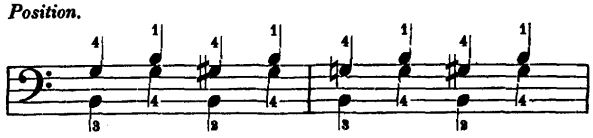
Le quatrième doigt qui fait l'Ut sur la troisième, et le deuxième doigt qui fait l'autre Ut sur la première doivent rester appuyés tout le temps; il n'y aura que le premier doigt, passant du Mi bémol au Mi naturel, et du Mi naturel au Mi bémol, qui bougera.

Voici un autre exemple dans le cas où le second doigt prend la place du troisième: il faut alors que le premier doigt reste ferme et immobile à sa place.

1. Position.

Wenn der Daumen dem Raume zwischen dem 1, und 2. Finger gerade gegenüber steht, so kann der 2. mit Leichtigkeit den Platz des 3. einnehmen, wodurch der 3. und 4. um einen halben Ton vorwärts rücken, und die Entfernung des 1. bis zum 4., welche nur 1½ Ton betrug, umfasst nun 2 Töne. Hier folgt ein andres Beispiel gleicher Art mit Doppelgriffen.

If the thumb is placed just opposite the space between the 1. and 2. fingers, the 2. may easily take the place of the 3., by which the 3. and 4. move forward for half a tone, and the distance from the 1. to the 4., which amounted only to 1½ tone, amounts now to 2 tones. Here follows another example of a similar kind with double stops.

Si l'on a le pouce placé dessous le manche bien vis-à-vis de l'intervalle entre le premier et le second doigt, on aura toute la facilité possible, de passer le deuxième à la place du troisième, et par conséquent le troisième et le quatrième se trouveront avancés d'un demi-ton, et l'écart du premier au quatrième, qui n'était que d'un ton et demi, se trouvera de deux tons. Donnons un autre exemple du même mouvement par la double corde.

1. Position.

Hier muss der 1. Finger fest auf seinem Platze bleiben; der 3., welcher das H auf der dritten Saite greift, überlässt den seinen dem 2. Finger; dadurch rückt der 4. vom G auf der zweiten Saite bis Gis auf derselben Saite.

Ich gab die Beispiele in Doppelgriffen, weil dadurch die Hand in die gehörige Lage gezwungen wird. Selbst diejenigen, welche bei dem Spielen einfacher Töne die Hand fehlerhaft halten, bringen sie bei Doppelgriffen in die

In this the 1. finger must remain fixed in its place; the 3., which touches the B on the third string, cedes its place to the 2. finger, by which the 4. moves from G on the second string to G♯ on the same string.

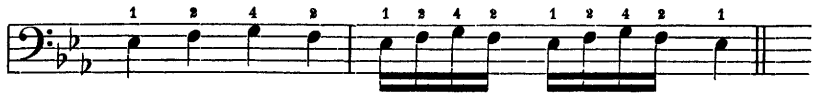
I give the examples in double stops, because the hand is thereby forced into its proper position. Even those who hold the hand faultily, when playing single notes, will bring it into the proper position in the double

Dans cet exemple il faut que le premier doigt reste ferme et toujours appuyé à sa place; le troisième qui fait le Si sur la troisième corde, cède sa place au second qui, par cette opération remonte le quatrième, qui faisait le Sol naturel, sur la seconde corde, et alors donne le Soldièze sur la même corde.

Je me suis servi de la double corde, parcequ'elle place forcément la main comme elle doit l'être; aussi ceux qui ont la main mal placée

richtige Position und haben gleichsam zwei verschiedene Haltungen der Hand.

Unter fehlerhafter Haltung der Hand verstehen wir die Art und Weise, den Hals des Violoncells wie den einer Violine in die volle Hand zu nehmen; die Finger werden dadurch verkürzt und die Ausdehnung vom 1. zum 4. Finger, welche zwei Töne umfassen soll, wird fast unmöglich, wenn die Hand nicht ungewöhnlich gross ist. Daher müssen diejenigen, welche auf diese Art spielen, die Haltung der Hand fortwährend verändern, selbst wenn sie in ein und derselben Position spielen. Siehe nachstehendes Beispiel in Es.

1. Position.

Wenn diejenigen, welche den Hals auf jene fehlerhafte Weise umfassen, aufrichtig sein wollen, werden sie zugestehen, dass sie dieses Beispiel nicht ohne Verrückung der Hand spielen können. — Geht man von der ersten Position in die zweite, dritte und vierte über, so muss die Hand immer in derselben Stellung bleiben. Der Daumen, welcher unter dem Hals nur leicht aufliegen darf, muss der Hand folgen, und immer seinen Platz dem Raume zwischen dem 1. und 2. Finger gegenüber einnehmen, wie schon gesagt worden ist.

Bei dem Uebergang von einer Position in die andere schicken Einige die Finger voraus und lassen den Daumen folgen, Dadurch wird der senkrechte Niederfall der Finger und ihre gehörige Entfernung von einander gestört, was leicht unreine Griffe zur Folge hat. Die Hand muss in jeder Position die nämliche Stellung wie in der ersten behalten, und die Finger müssen in derselben Entfernung von einander bleiben, das unmerkliche Zusammenrücken derselben ausgenommen, welches dadurch veranlasst wird, dass der Umfang einer Octave von Position zu Position abnimmt. Das Ohr allein kann über dies Zusammenrücken entscheiden, so dass ein fertiger und geübter Spieler dasselbe gleichsam mechanisch verrichtet.

Gleich Anfangs habe ich gesagt, dass die Finger über den Saiten eine gerundete Stellung haben müssen; dazu ist erforderlich, dass die Saiten durch die Spitze der Finger berührt werden, und zwar so nah bei den Nägeln als möglich. Viele, die ihre Finger auf dem Griffblatt nicht gehörig runden können, glauben es fehle ihnen dazu an Muskelkraft; sie täuschen sich, es kommt daher, dass sie die Finger nicht auf die Spitze setzen. Dies ist besonders der Fall mit dem 3. und 4. Finger. Man setze den Finger ein wenig gestreckt auf die Saite und drücke ihn nieder, so wird sich das 3. Glied einwärts biegen; setzt man ihn aber so nah wie möglich bei dem Nagel auf und giebt ihm einen Druck, so wird er seine Rundung behalten. Dieser Fehler entsteht also nicht aus Mangel an Kraft, sondern aus der falschen Stellung des Fingers. Jeder Unbefangene wird dies bestätigen, und es ist um so mehr darauf Rücksicht zu nehmen, als man nur auf die vorgeschriebene Art Sicherheit und Festigkeit erlangen wird. — Auch ist darauf Acht zu haben, dass man die Finger nicht aufwärts strecke, sondern sie so viel als möglich auf der Seite halte. Wenn man z. B. das D auf der A-Saite mit dem 4. Finger nimmt, so müssen die übrigen Finger gleichfalls auf dieser Saite liegen, wodurch der 4. Stärke und Nachdruck erhält, während er ohne diese Unterstützung nur wenig Kraft haben wird. — Man versuche z. B.:

stops, and have, as it were, two different manners of holding the hand.

By holding the hand faultily we mean the manner and habit of holding the neck of the instrument, as it is done with the violin, in the palm of the hand; by this the fingers are shortened, and the stretch from the 1. to the 4. finger, when the interval of two tones is to be taken, will be found almost impossible, unless the hand be unusually large. Those, therefore, who have adopted this vicious manner, are obliged continually to change the holding of the hand, even while playing one and the same position. See the following example in E b.

If those who hold the neck in the manner referred, will be candid, they must confess that they can not play this example without shifting the hand. In passing from the first position to the second, third and fourth, the hand must always remain in the same attitude. The thumb which must only slightly touch under the neck, must follow the hand and always be placed opposite to the space between the 1. and 2. fingers, as already mentioned.

On passing over from one position to the other, some move the fingers first and follow with the thumb. By this the perpendicular fall of the fingers and their proper distance from each other are disturbed, and playing out of tune easily results. The hand must in every position present the same figure, as in the first, and the fingers must keep the same distance, the imperceptible contraction of them excepted, which is caused by the diminishing of an octave from position to position. Only the ear can decide on this contraction, so that a practised and accomplished player executes it almost mechanically.

At the very beginning I have said that the fingers must be well rounded over the strings; to effect this the strings must only be touched with the ends of the finger, and as near the nails as possible. Many who have not their fingers properly bent over the strings, think that they have not the muscular strength; they are mistaken; it is because the last joints of the finger are not held perpendicularly enough. This is particularly the case with the 3. and 4. fingers. Place the finger on the string a little stretched and press it down, the third joint will bend inward; but if you put it down as near the nail as possible and give it a pressure, it will preserve the rounded form. This fault does not arise from want of muscular strength, but from the faulty attitude of the finger. Every candid person will confirm this, to which the more attention should be paid, as certainty of touch is to be attained only by observing this rule. Care is also to be taken that the fingers are not kept too high above the strings, but as near to them as possible. If, for instance, the D on the A string is to be taken with the 4 finger, the others must also be down on this string, by which means the 4. finger, gets additional strength, while alone it would have but little power.

Try for example:

en jouant la corde simple, l'ont toujours bien quand ils font la double corde: on pourrait dire qu'ils ont deux positions de main.

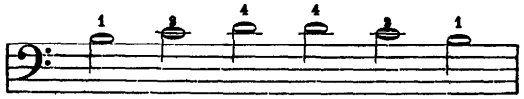
Ce que nous appelons mauvaise position de la main, est d'empoigner le manche comme on fait sur le Violon, cela raccourcit les doigts et rend presque impossible l'écart du premier au quatrième, quand il doit être deux tons, à moins qu'on ait la main extrêmement grande; ce qui fait que les personnes, qui jouent avec cette position de main, sont obligées de sauter la main à tout moment même en jouant la même position, comme en faisant le passage suivant en Mi bémol.

Si les personnes qui empoignent le manche, sont de bonne foi, elles conviendront qu'elles ne peuvent pas exécuter cet exemple, sans sauter la main.

Quand on passe de la première position à la seconde, de la seconde à la troisième, et ensuite à la quatrième, la main doit toujours conserver la même figure; le pouce qu'on aura soin de tenir légèrement dessous le manche, doit suivre la main, et être toujours placé parallèlement entre l'intervalle du premier et du second doigt, comme je l'ai dit précédemment.

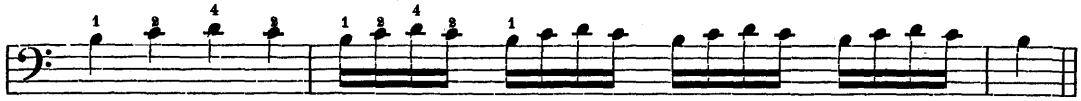
Il y a des personnes qui commencent par avancer les doigts d'une position à l'autre, et font suivre ensuite le pouce. Cette manière détruit l'aplomb des doigts, et même leur distance respective, ce qui fait toucher faux. Il faut que la main conserve à chaque position la même figure qu'elle a eu à la première et que les doigts gardent également leur même distance respective, excepté leur rapprochement insensible et nécessaire, occasionné de position en position par la diminution du Diapason. Il n'y a que l'oreille qui puisse bien indiquer ces rapprochements, et ceci est si vrai que le joueur exercé et qui a beaucoup d'habitude, les opère, pour ainsi dire, machinalement.

J'ai dit en commençant que les doigts doivent être arrondis dessus la corde; pour que cela ait lieu, il faut que les doigts touchent la corde bien du bout, aussi près de l'ongle que possible. Beaucoup de personnes ne pouvant point avoir les doigts arrondis sur la touche croient que c'est faute de force et de nerf; elles se trompent; cela vient de ce qu'elles ne posent pas les doigts du bout. Ce sont principalement le troisième et le quatrième doigt qui sont dans ce cas. Posez le doigt dessus la corde un peu avant et appuyez-le, vous verrez que la dernière phalange rentrera; mais posez-le le plus près possible de l'ongle et appuyez-le, vous verrez qu'il restera arrondi; ce n'est donc pas le manque de force, mais d'avoir mal posé le doigt qui est cause de cet inconvénient; quiconque sera de bonne foi conviendra de *cette vérité, qu'il faut d'autant moins négliger* que l'on n'aura du tact, qu'en posant de cette manière les doigts dessus la corde. Il faut aussi avoir l'attention de ne pas tenir les doigts en l'air et en avoir dessus la corde le plus possible; par exemple, si vous faites le Ré sur la première corde du quatrième doigt, les autres doivent être de même dessus la corde, ce qui donne à ce quatrième doigt beaucoup de force et d'aplomb, tandis que s'il y est seul, il sera très-faible. Par exemple si vous faites:

1. Position.

Zuerst wird der 1. Finger H, aufgesetzt, dann der 2. C, der 1. bleibt indessen liegen; mit dem 4. Finger D, fällt zugleich der 3. nieder. Nun fängt man bei D, wo sich alle Finger auf der Saite befinden, wieder an, hebt den 3. und 4. zugleich auf, so dass der 2. C, durch den dahinter stehenden 1. Finger unterstützt wird, darauf hebt man den 2. C, auf, so befindet sich der 1. H, an seiner Stelle. Durch die Befolgung dieser Vorschrift theilen sich die Finger wechselseitig Kraft mit, und hat man sie einmal recht aufgesetzt, so findet man sie, falls die Töne wieder vorkommen, an ihrem Platze. Bei geschwinder Ausführung der nachstehenden Passage, müssen sich die Finger obiger Vorschrift fügen, und besonders darf der 1. nicht aufgehoben werden.

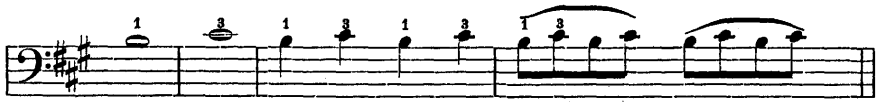
First place the 1. finger B, then the 2. C, the 1. however remains; with the 4. finger D the third must come down at the same time. Then begin again with D, keeping all the fingers on the string, raise the 3. and 4. fingers thogether, so that the 2. C is supported by the 1. behind it; then lift up the 2. C, and the 1. B will be in its place. By following this injunction, the fingers reciprocally give strength to each other, and if once placed properly, they will be, if the notes are repeated, found ready in their places. In a rapid execution of the following passage, the fingers must comply with the above injunction, and particularly the 1. must not be lifted up.

Vous commencerez par poser le premier doigt Si, ensuite le second doigt Ut en laissant le premier à sa place; vous poserez enfin le quatrième Ré, ayant soin que le troisième frappe en même temps que le quatrième; vous recommencerez le Ré, ayant tous les doigts dessus la corde; alors vous leverez le troisième et le quatrième ensemble, et il restera le second Ut appuyé du premier derrière; vous leverez le second Ut, et le premier Si, se trouvera à sa place; cette manière est d'autant plus à observer que les doigts se procurent par-là, réciproquement de la force, et qu'une fois posés justes, on les retrouve à la même place. Si vous faites dans la vitesse le passage suivant, il faut que les doigts opèrent comme je viens de l'indiquer, et surtout, que le premier reste toujours appuyé ferme.

1. Position.

In dem folgenden Beispiel müssen der 2. und 3. Finger zugleich niederfallen und sich heben, als ob beide nur Einen ausmachten.

In the following example, the 2. and 3. fingers must strike down together and be lifted as if they were but one.

Dans l'exemple suivant, le second et le troisième doigt doivent frapper et lever ensemble, comme s'ils étaient collés.

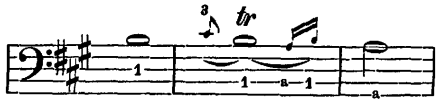
1. Position.

Zu diesem Zweck wird der 1. Finger fest aufgesetzt, der 2. und 3. fallen zu gleicher Zeit nieder, theilen einander Kraft mit und erhalten dadurch ungleich mehr Bestimmtheit, als wenn der 3. allein thätig wäre.

Der Triller wird auf diese Art ausgeführt.

For this purpose the 1. finger is pressed down firmly, the 2. and 3., falling at the same time, impart strength to each other, and give by far more precision, than if the 3. was alone active. The shake is executed in the following manner.

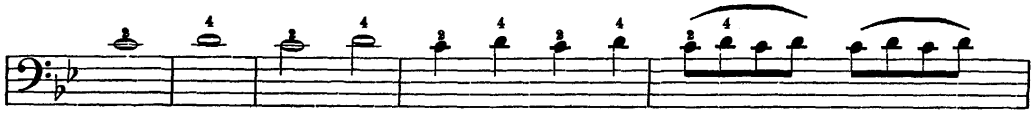
A cet effet, on posera le premier doigt ferme, et les deux autres, le second et le troisième frappant ensemble, se communiqueront de la force et auront beaucoup plus de tact que si ce n'était que le troisième seul qui agit.

La cadence se fait de cette manière.

1. Position.

In dem folgenden Beispiel bewegen sich der 3. und 4. Finger gleichzeitig.

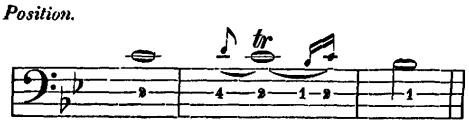
In the following example the 3. and 4. fingers move at the same time.

Dans l'exemple qui suit, ce sera le troisième et le quatrième doigt qui frapperont ensemble.

1. Position.

Man macht den Triller auf dieselbe Weise, wodurch er brillanter und bestimmter wird.

The respective shake is executed according to the same principle, whereby it becomes more brilliant and more precise.

La cadence se fait de même, et en devient beaucoup plus brillante et plus martelée.

1. Position.

Man könnte vielleicht fragen, wozu hier beide Finger nöthig sind; würde der Triller nicht besser ausfallen, wenn man den 3. Finger, wie Viele thun, etwas über der Saite hielte? Auch wäre es möglich, dass beide Finger sich nicht gleichzeitig auf und nieder bewegten. Meine Antwort ist: es würde Mühe kosten, die gleichzeitige Bewegung beider Finger zu hindern. Man versuche

The question might be put, why the two fingers are wanted here; would the execution of the shake not be neater, if the 3. finger were kept a little above the string, as many do. It might also happen that both the fingers did not move up and down together. My answer is, that it takes some trouble to prevent their moving together. Anybody

L'on me dira peut-être, mais pourquoi faire battre ces deux doigts ensemble? est-ce qu'en tenant le troisième un peu élevé, comme beaucoup le font, on n'aurait pas plus de netteté, car il est possible qu'ils n'aillent pas bien ensemble? Je reponds à cela, qu'il faut se donner beaucoup de peine pour les empêcher d'aller ensemble; la première personne venue n'a qu'à, même sans

selbst ohne Instrument mit dem 4. Finger die zum Triller erforderliche Bewegung zu machen, so wird man sehen, dass der 3. unwillkürlich folgt, und es würde sehr schwer halten, ihm dies abzugewöhnen. Daraus ergiebt sich denn, dass, wollte man dem 3. Finger Gewalt anthun, auch der 4. gelähmt und ihm die Kraft entzogen werden würde, welche sich ihm durch die ganz naturgemässe Mitwirkung des 3. Fingers mittheilt.

Vielleicht wird man diesen Abschnitt zu lang und schwierig für den Anfang finden. Um Alles so deutlich und verständlich als möglich zu erklären, hätte ich denselben nicht gedrängter fassen dürfen. Es ist Nichts schwerer, als einem Schüler eine gute Haltung der Hand beizubringen, besonders wenn er sich schon eine fehlerhafte angewöhnt hat. Ja ich bekenne offen, dass ich deren unter Händen gehabt habe, bei denen alle meine Mühe fehlschlug. Unklarheit habe ich so viel als möglich vermieden; übrigens ist meine Absicht nicht, für Anfänger zu schreiben, welche noch keine musikalischen Kenntnisse haben (denn um diesen Abschnitt zu verstehen, setze ich die Kenntniss der Tonleitern voraus), mein Werk ist vielmehr für solche Dilettanten bestimmt, die schon eine gewisse Stufe erreicht haben, dann aber für Lehrer zur Benutzung beim Unterricht, vorausgesetzt, dass sie mit meinem Fingersatz einverstanden sind.

IV. Abschnitt.

Von den Tonleitern.

Ich gebe die Tonleitern in chromatischer Folge und überlasse es den Lehrern, welche sich derselben beim Unterricht bedienen wollen, diejenige Ordnung zu befolgen, welche ihnen am zweckmässigsten scheint.

Die Molltonleitern kommen in zwei Gestalten vor, die sich durch die sechste und siebente Stufe von einander unterscheiden. Die erste Form, mit grosser Sexte und grosser Septime aufwärts, mit kleiner Septime und kleiner Sexte abwärts, dient lediglich zur Melodienbildung. Aus der zweiten Form, mit kleiner Sexte und grosser Septime auf- und abwärts gleichmässig, werden hauptsächlich die der Molltonart eigenthümlichen Accorde gebildet.

may try to make with the 4. finger the motion of the shake without instrument, it will be found that the 3. folows involuntarily, and it would be difficult to keep it from doing so. From this results that, if the 3. finger is forcibly handed from it the 4. will grow weak and lose the strength, imparted by the natural aid of the 3. finger.

This section may perhaps be considered too long and difficult for the beginning. To explain every thing as clearly and intelligibly as possible, it was impossible to be more concise. Nothing is more difficult than to impart to the scholar a good attitude of the hand, the more so when he is already accustomed to a faulty one. I even confess having already had such scholars, with whom all my pain failed. I have always as much as possible avoided unclearness; besides my intention is not to write this work for the beginners, who have as yet no musical knowledge, (for, in order to understand this section, one must know the scales) my work is rather destined for such amateurs who have already attained a certain degree, and also for teachers to make use of in teaching, provided they agree with my fingering.

IV. Section.

The scales.

I shall give the scales in chromatic order, and leave it to the teachers, who will make use of them in their instruction, to follow that order which appears to them to be the most suitable.

The minor-scales are of two forms, discernible throug the sixth and seventh degree. The first form, with the great sixth and the great seventh upwards, with the small seventh and sixth dowwards serves only for the formation of the melodies. Of the second form, with the small sixth and great seventh up- and downwards, are principally formed the chords so peculiar to the minor key.

instrument, fermer et ouvrir le petit ou le quatrième doigt comme on fait pour battre la cadence, et elle verra, si le troisième doigt ne fait pas naturellement le même mouvement, mouvement qu'il serait même infiniment difficile de l'empêcher de faire: d'où il resulte qu'en arrêtant forcément le mouvement du troisième doigt, on gêne beaucoup celui que doit faire le quatrième, auquel on ôte de plus par-là toute la force que pourrait lui communiquer le troisième, en allant avec comme la nature l'indique.

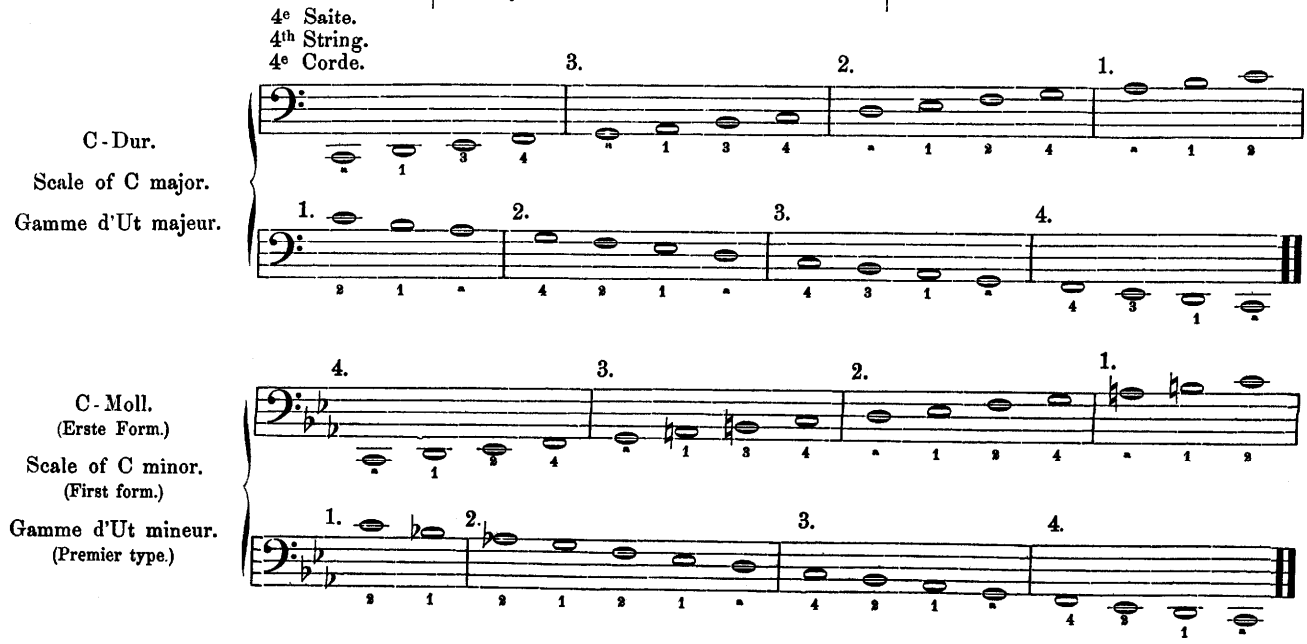
L'on trouvera peut-être cet article un peu long et compliqué pour être placé au commencement? Quant à sa longueur, il m'eût été difficile d'être plus concis, voulant me rendre aussi clair et intelligible que j'ai pu, car c'est la chose la plus difficile que de bien poser la main à un écolier, si surtout il a déjà commencé à l'avoir mal placée. J'avouerai même de bonne foi que j'en ai rencontré avec lesquels je n'ai pu parvenir à réussir. Quant au compliqué, je l'ai été aussi le moins que j'ai pu; d'ailleurs, je ne compte pas parler à des commençants qui n'ont aucune notion de la musique, car il faut déjà avoir une connaissance des gammes, pour bien entendre cet article; mais bien à des amateurs déjà avancés, et à des professeurs qui pourront m'expliquer à leurs élèves s'ils adoptent mon doigté.

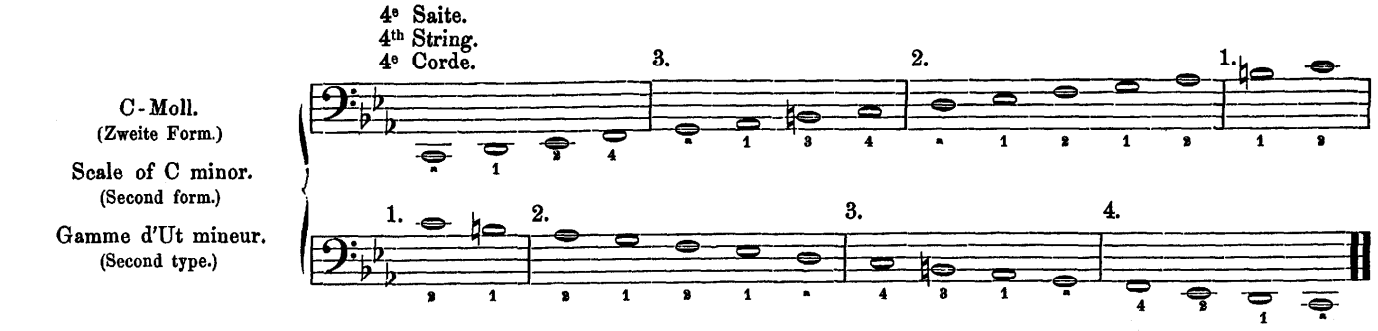
Titre IV.

Des Gammes dans le Manche.

Je donnerai ces gammes par ordre chromatique; ce sera aux maîtres qui voudront s'en servir, à les présenter à leurs élèves dans celui qui leur conviendra le mieux.

Les gammes mineures ont deux types qui sont différents par la sixte et la septième. Le premier type, à la sixte majeure et la septième majeure en montant, à la septième mineure et la sixte mineure en descendant, sert seulement à la formation des mélodies. Le second type, à la sixte mineure et la septième majeure en montant comme en descendant, sert principalement à former les accords du mode mineur.

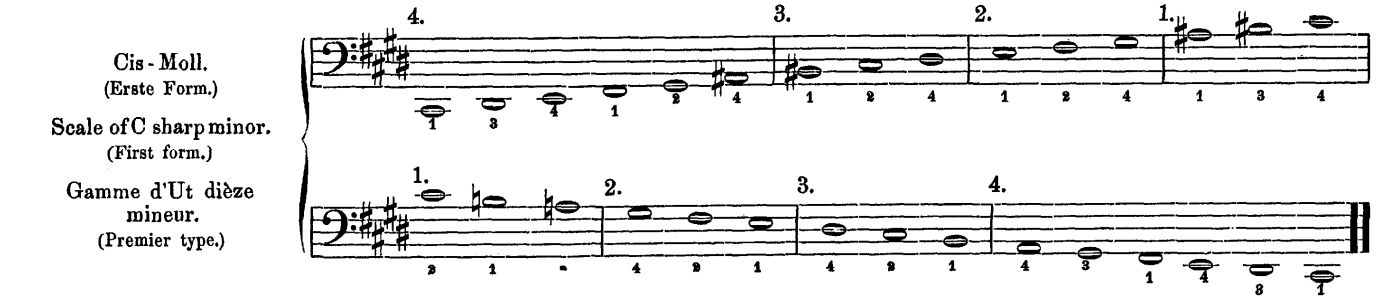


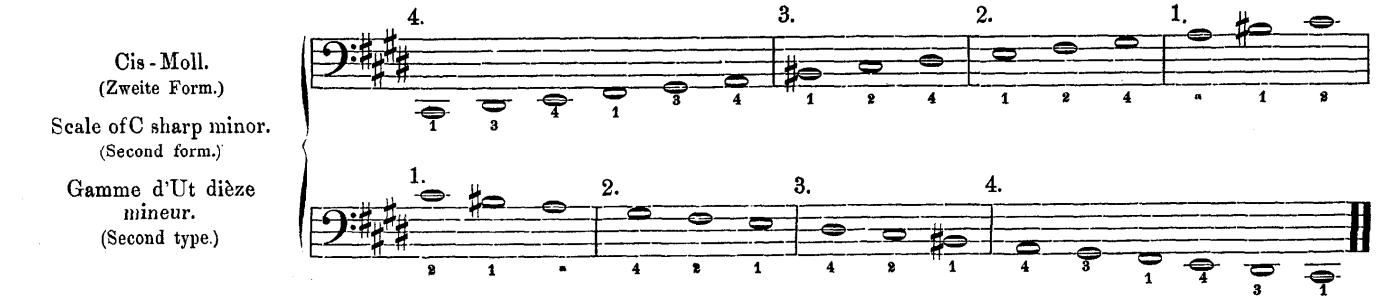


Die Tonleiter von Cis-Dur befindet sich unter denjenigen, worin keine leeren Saiten vorkommen.

The Scale of C♯ will be found among those in which there are no open strings.

On trouvera la gamme d'Ut dièze majeur à l'article Gamme par trois et sans à-vide.

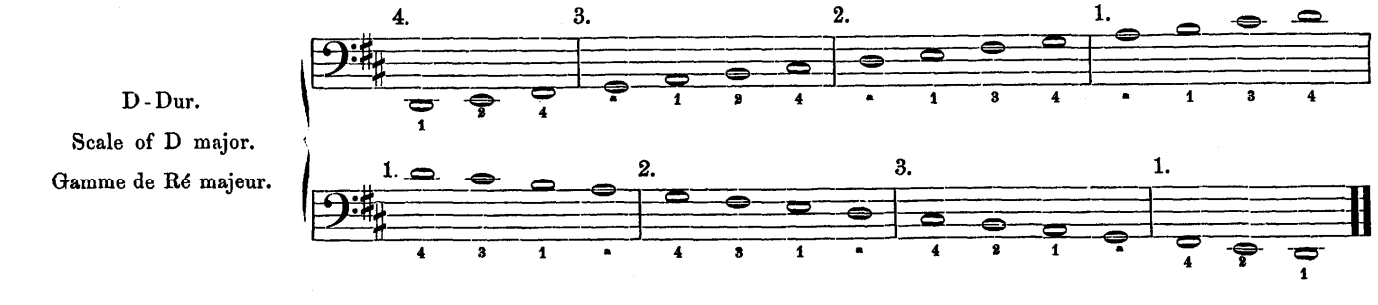


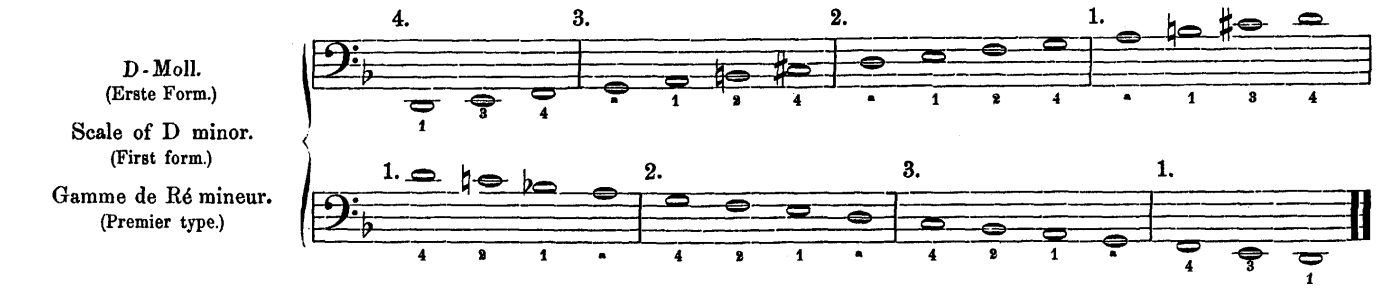


Des-Dur befindet sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

D♭ major will be found among the scales without open strings.

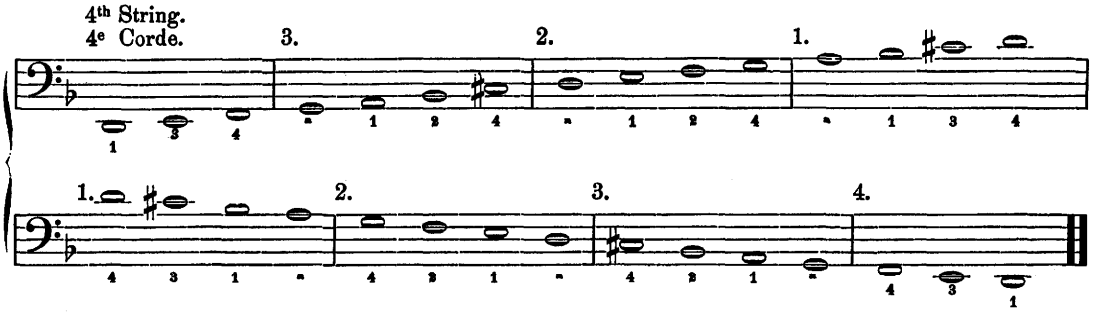
La gamme de Ré bémol majeur se trouvera aux gammes sans à-vide.



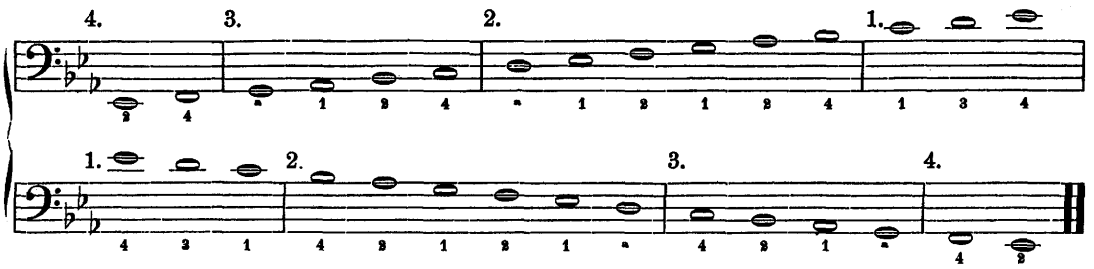


4e Saite.
4th String.
4e Corde.

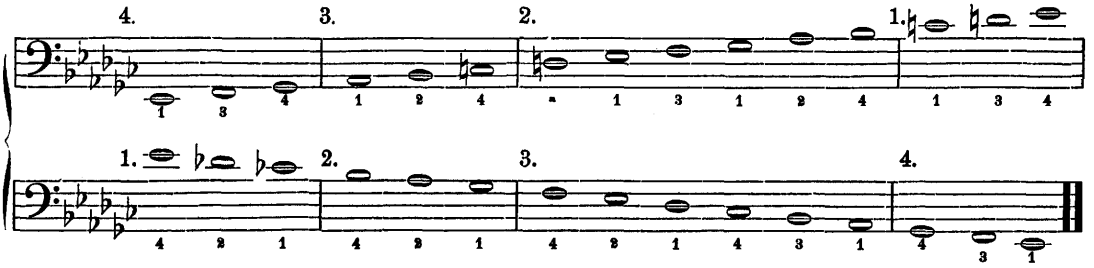
D-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of D minor.
(Second form.)
Gamme de Ré mineur.
(Second type.)



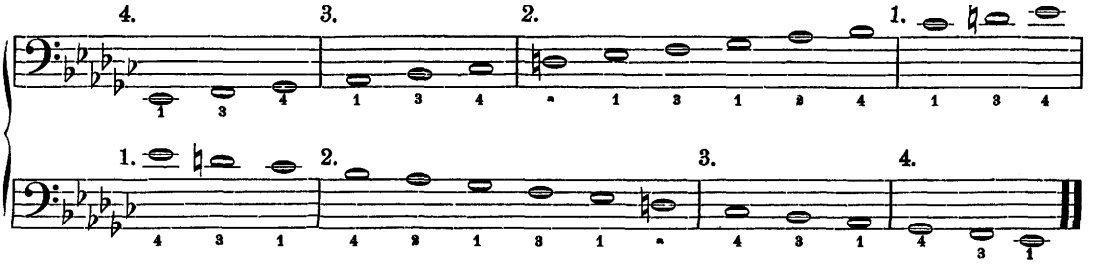
Es-Dur.
Scale of E♭ major.
Gamme de Mi bémol majeur.



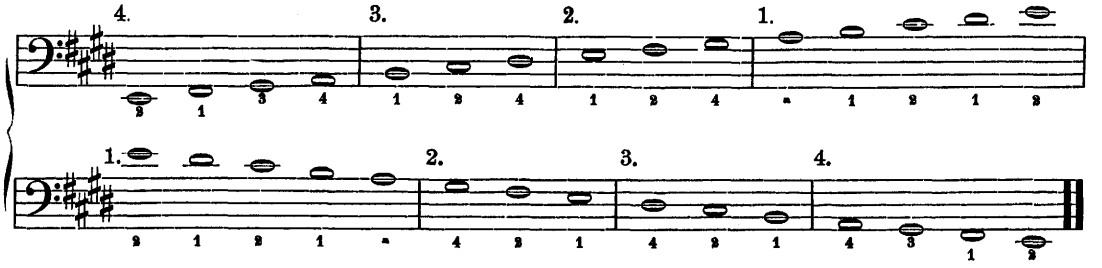
Es-Moll.
(Erste Form.)
Scale of E♭ minor.
(First form.)
Gamme de Mi bémol mineur.
(Premier type.)



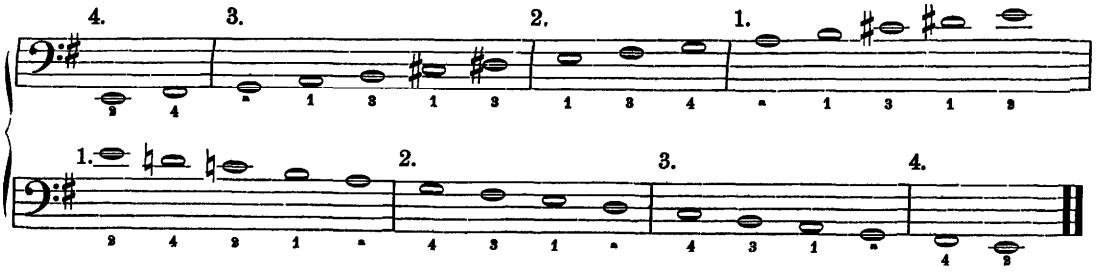
Es-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of E♭ minor.
(Second form.)
Gamme de Mi bémol mineur.
(Second type.)



E-Dur.
Scale of E major.
Gamme de Mi majeur.

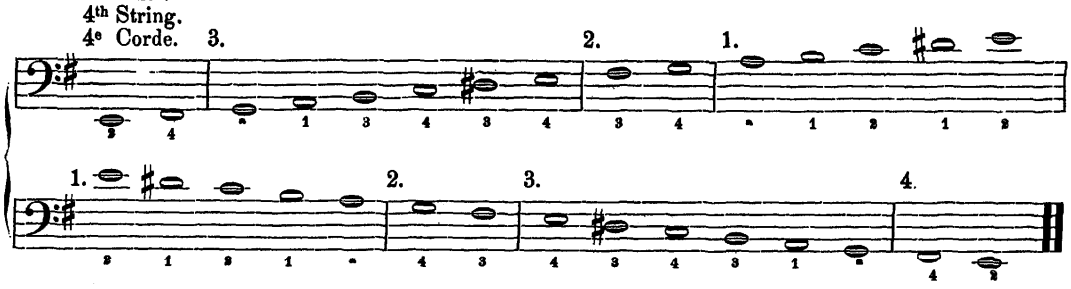


E-Moll.
(Erste Form.)
Scale of E minor.
(First form.)
Gamme de Mi mineur.
(Premier type.)

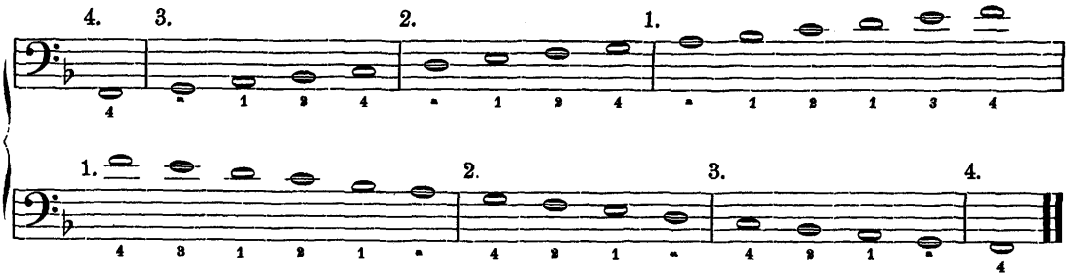


4e Saite.
4th String.
4e Corde.

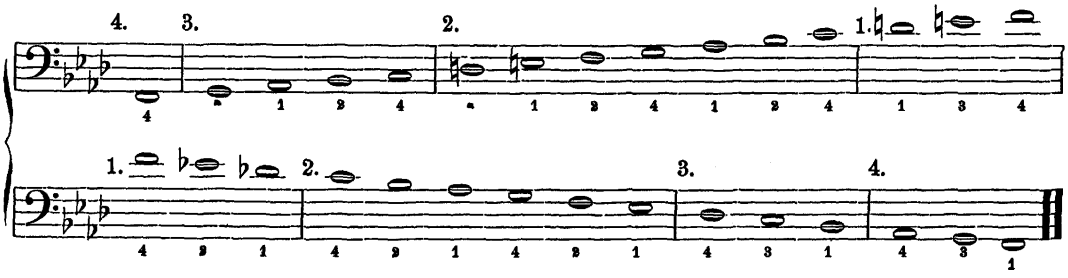
E-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of E minor.
(Second form.)
Gamme de Mi mineur.
(Second type.)



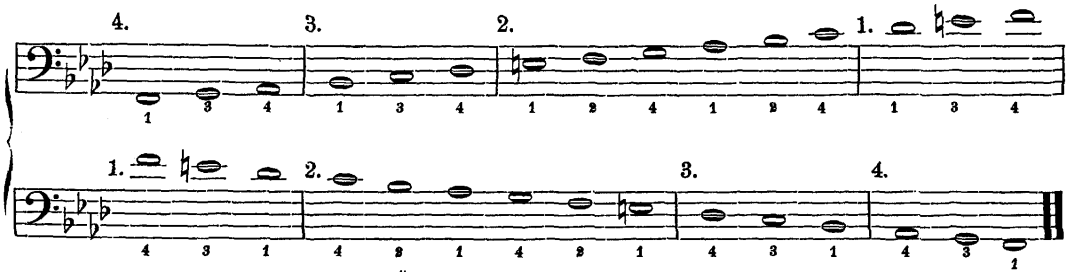
F-Dur.
F major.
Gamme de Fa majeur.



F-Moll.
(Erste Form.)
F minor.
(First form.)
Gamme de Fa mineur.
(Premier type.)



F-Moll.
(Zweite Form.)
F minor.
(Second form.)
Gamme de Fa mineur.
(Second type.)

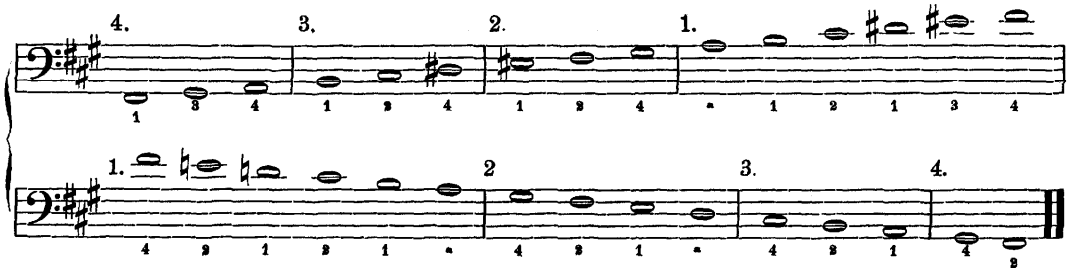


Siehe die Tonleiter von Fis-Dur unter denen ohne leere Saiten.

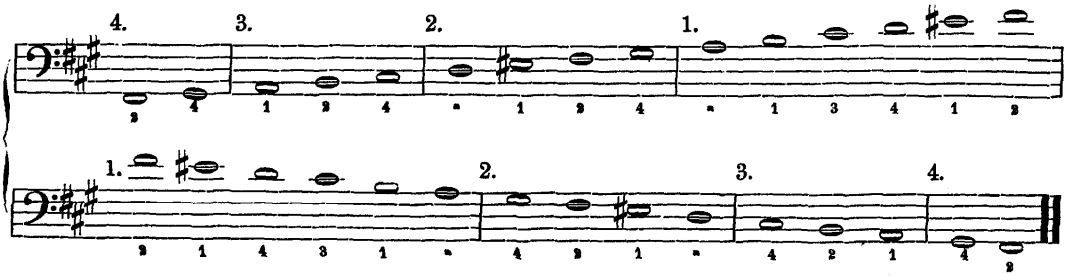
See the scale of F♯ major among those without open strings.

La gamme de Fa dièze majeur se trouve aux gammes sans à-vide.

Fis-Moll.
(Erste Form.)
Scale of F sharp minor.
(First form.)
Gamme de Fa dièze mineur.
(Premier type.)



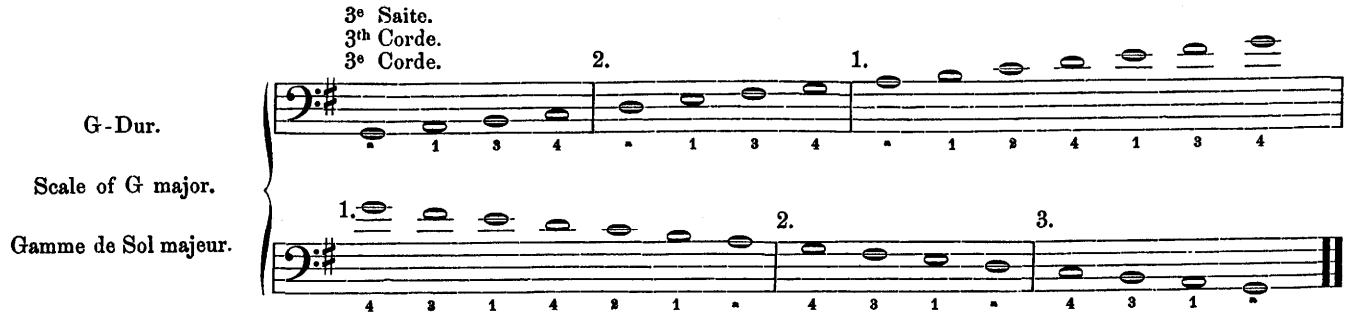
Fis-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of F sharp minor.
(Second form.)
Gamme de Fa dièze mineur.
(Second type.)

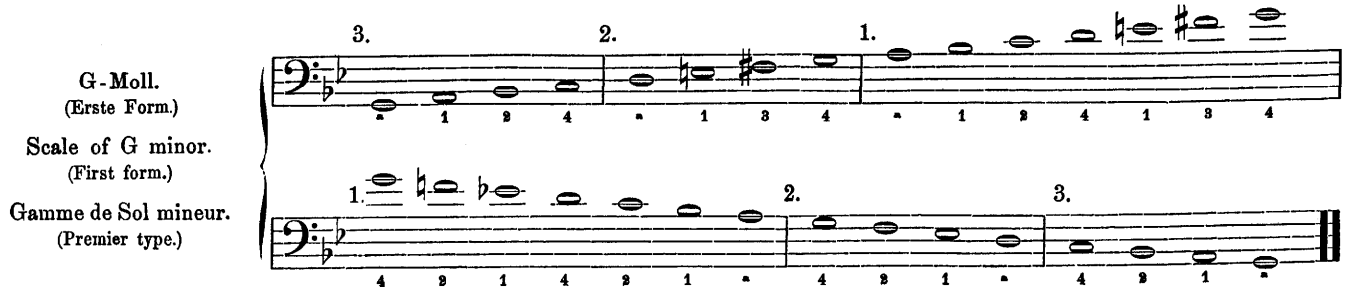


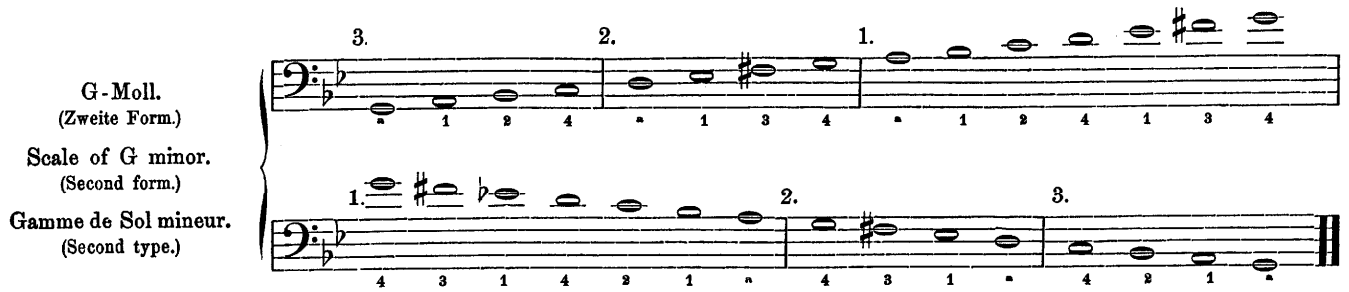
Die Tonleiter von Ges befindet sich unter denen ohne leere Saiten.

The scale of G♭ is among those without open strings.

La gamme de Sol bémol se trouve aux gammes sans à-vide.



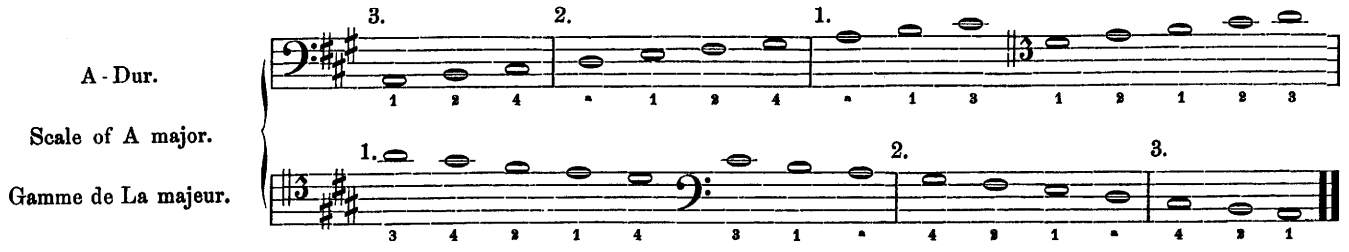


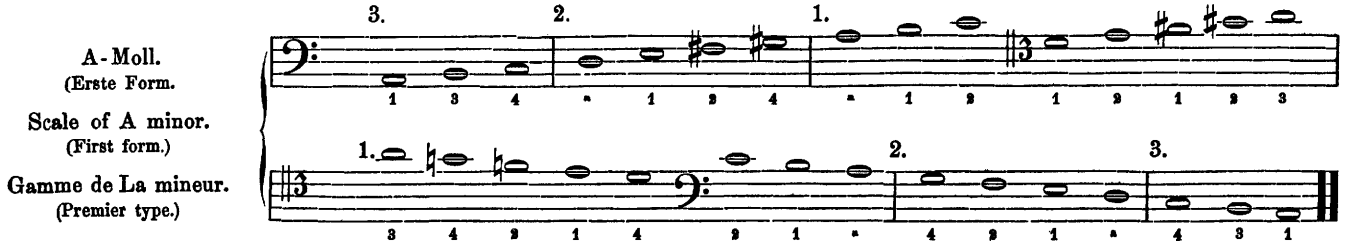


Gis und As befinden sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

G♯ and A♭ are among the scales without open strings.

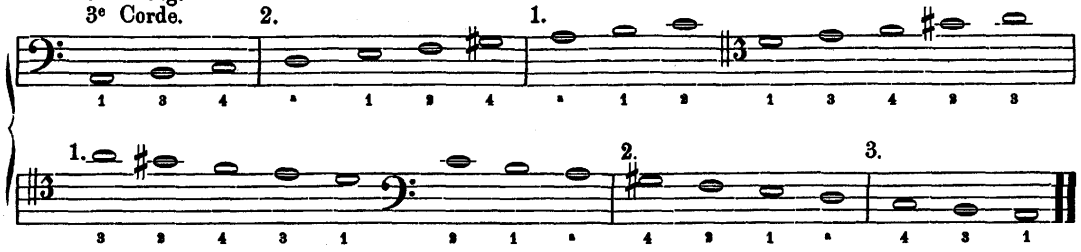
Les gammes de Sol dièze et de La bémol se trouvent aux gammes sans à-vide.



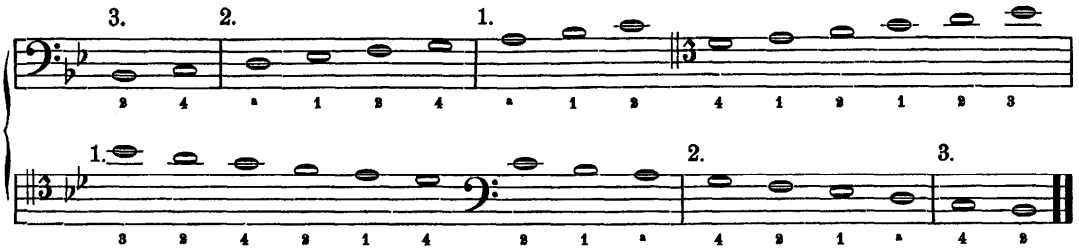


3e Saite.
3th String.
3e Corde.

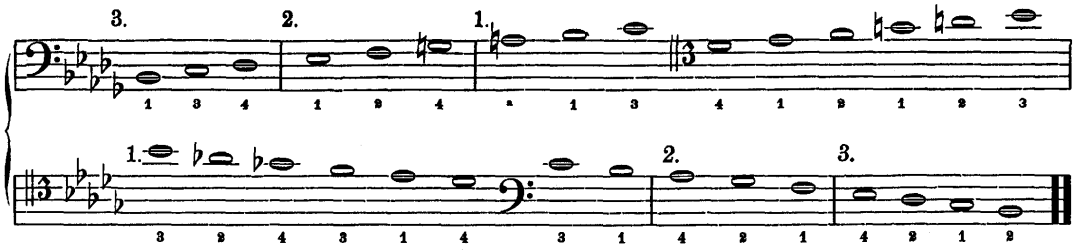
A-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of A minor.
(Second form.)
Gamme de La mineur.
(Second type.)



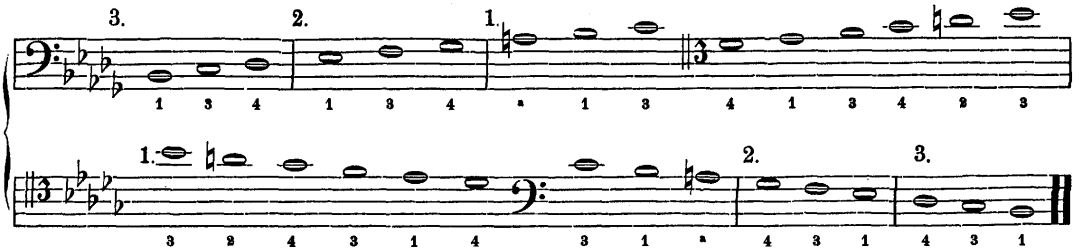
B-Dur.
Scale of B major.
Gamme de Si bémol majeur.



B-Moll.
(Erste Form.)
Scale of B minor.
(First form.)
Gamme de Si bémol mineur.
(Premier type.)



B-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of B minor.
(Second form.)
Gamme de Si bémol mineur.
(Second type.)

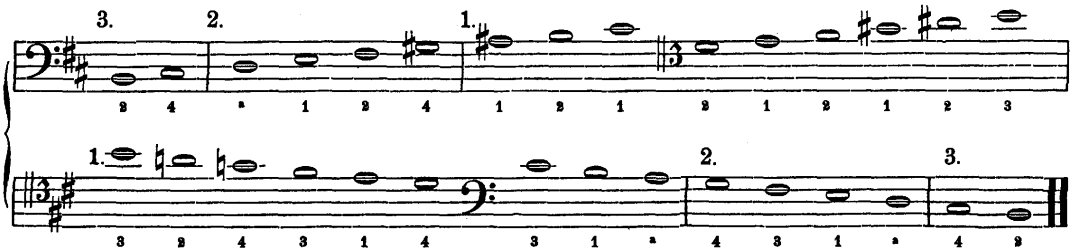


H-Dur befindet sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

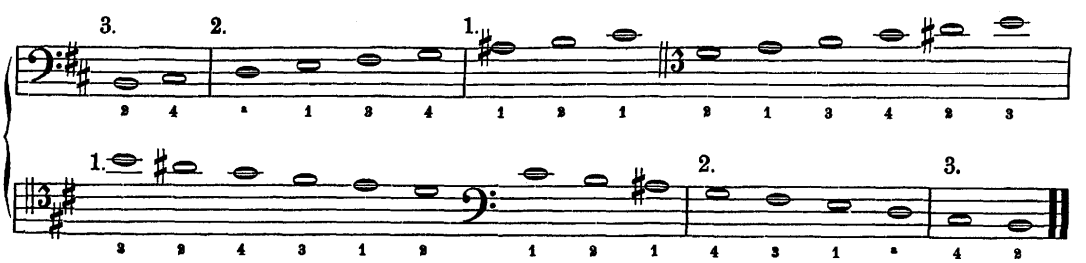
B major is among the scales without open strings.

La gamme de Si majeur se trouve aux gammes sans à-vide.

H-Moll.
(Erste Form.)
Scale of H mineur.
(First form.)
Gamme de Si mineur.
(Premier type.)



H-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of H mineur.
(Second form.)
Gamme de Si mineur.
(Second type.)



Ces befindet sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

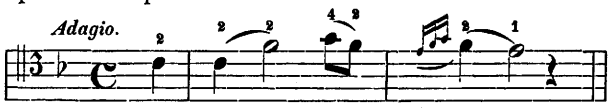
Vielleicht wird man es sonderbar finden, dass ich bei allen Tonleitern sorgfältig vermieden habe, zwei Noten mit einem Finger greifen zu lassen, wie es in allen bisher erschienenen Lehrbüchern der Fall war. Ich halte dies für fehlerhaft, weil es von schlechter Wirkung ist. Nur dadurch, dass die Finger auf die Saite fallen, reihen sich die Töne perlengleich aneinander, nicht aber, wenn ein Finger von einem Tone zum andern gleitet, denn sobald der Bogen nicht in demselben Augenblick, wo dies Fortschieben erfolgt, die Saite erfasst, giebt es einen sehr hässlichen Klang. Man kann allerdings zwei nicht zu schnell aufeinanderfolgende Noten mit einem Finger nehmen, derselbe Finger kann sogar, indem man ihn stark niederdrückt, auf die Terz, Quarte, Quinte etc. gleiten, und dies Verfahren, welches man „den Ton tragen" (Portamento) nennt, ist mitunter von sehr guter Wirkung.

C♭ is among the scales without open strings.

It will perhaps appear singular, that I avoided carefully in all the scales, having two notes played with one finger, as it was hitherto the case in all instruction-books. I consider it faulty, because it produces a bad effect. Only when the fingers strike well down on the strings, the tones will be connected pearling, but not if the finger slides from one tone to the other, for if the bow does not touch the string in the same moment, when the finger is sliding, a very disagreeable tone will be produced. It is true, two notes which do not follow each other too rapidly, may be taken by one finger; that finger may, if well pressed down even slide on the third, fourth, fifth etc., which proceeding, called carrying the tone, is sometimes productive of a very good effect.

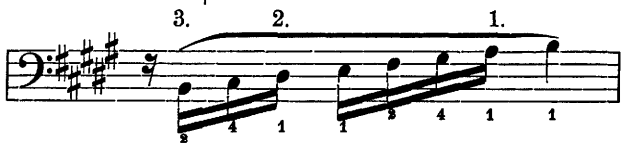
La gamme d'Ut bémol se trouve aux gammes sans à-vide.

On trouvera peut-être extraordinaire, que j'aie évité avec le plus grand soin, dans ces gammes de faire deux notes du même doigt, comme on le trouve dans tous les livres de principes qui ont été publiés jusqu'ici. Mon opinion est que cette manière est vicieuse, en ce qu'elle produit un mauvais effet. Tout le monde sait que c'est le tact des doigts qui fait le perle, et certes, il ne peut y avoir de tact quand on glisse un doigt d'un demi-ton à l'autre, car si l'archet ne saisit pas bien l'instant où le doigt a glissé, pour attaquer la corde, on entend quelque chose de très-désagréable. On peut faire, il est vrai, deux notes du même doigt, un peu lentement; on passe même d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte etc. en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un très-bon effet, cela s'appelle porter le son.

Beispiel. Example. Exemple.

Dies Fortgleiten kommt rascher und langsamer vor, je nachdem es der Ausdruck der Melodie bedingt. Bei schnellen Passagen jedoch, wo Deutlichkeit eine Hauptsache ist, finde ich es unerträglich, weil dadurch eben diese Deutlichkeit beeinträchtigt wird. Man thut freilich besser, wenn man beim Prima-vista-Spielen die rechte Lage verfehlt hat, zwei Noten mit einem Finger zu greifen, als sie ganz wegzulassen; bei einem eingeübten Solo aber wird man wohl thun es zu vermeiden. In einem Laufe z. B., der aus einer geschliffenen Tonleiter besteht, ist jenes Verfahren durchaus unstatthaft.

This sliding is done quickly or slowly, as the expression of the melody requires it. In quick passages when clearness is a chief point, I think it intollerable, as it is prejudicial to the clearness. If however the performer, in playing from sight, has missed the right possition, et is better to touch two notes with one finger, than to ommit them entirely; but in a Solo performance, which has been well practised, et is better to avoid it. In a roulade for example, which consists of slured scales, this proceeding is inadmissible.

Ces glissades, si j'ose m'exprimer ainsi, se font plus ou moins rapidement, suivant l'expression qu'exige la mélodie, mais dans la vitesse, dont la netteté fait une grande partie du mérite, les notes du même doigt sont à mon avis, insoutenables, en ce qu'elles s'opposent à cette netteté. En jouant à livre ouvert, si l'on se trouve surpris, n'ayant pas prévu la meilleure position, on fera mieux, sans contredit, de faire deux notes du même doigt, que de ne pas les faire du tout; mais dans un Solo étudié, on fera très-bien de les éviter. Par exemple, dans une roulade de gamme coulée ces notes du même doigt sont insoutenables.

Beispiel
in H-Dur, wo 2 Noten mit einem Finger genommen werden.

Example
in B major, in which 2 notes are to be taken with one finger.

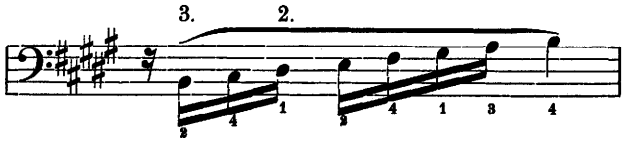
Exemple
en Si majeur avec des notes du même doigt.

Jeder der auch nur eine ganz geringe Kenntniss des Violoncells hat, wird zugestehen, dass dieser Lauf schlecht klingt, und dennoch ist dieser Fingersatz sehr gebräuchlich. Man sehe dasselbe Beispiel auf verschiedene Arten, ohne zwei Noten mit einem Finger.

Every one who has the slightest notion of the violoncello, must admit that such a mode is bad and yet is very usual See the same example in different manners, without two notes with one finger.

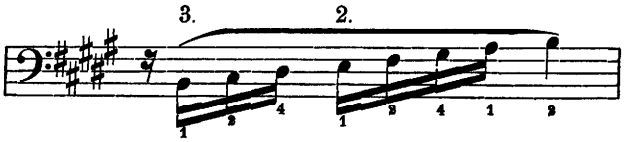
Il n'y a personne qui, ayant un peu de connaissance du Violoncelle, ne convienne, que cette roulade se fait fort mal, et pourtant ce doigté est très-usité. Voyons cette roulade de différentes manières, sans notes du même doigt.

1. Art.
3. und 2. Saite.

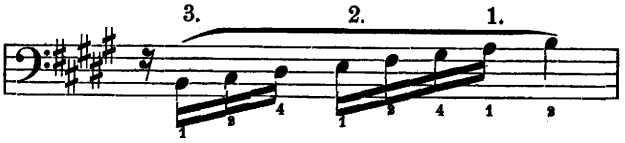


1. manner.
3. and 2. string.

1. manière.
3. et 2. Corde.

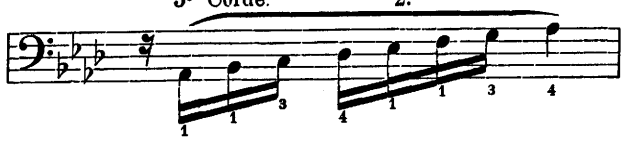
2. Art.
3. und 2. Saite.

2. manner.
3. and 2. string.

2. manière.
3. et 2. Corde.

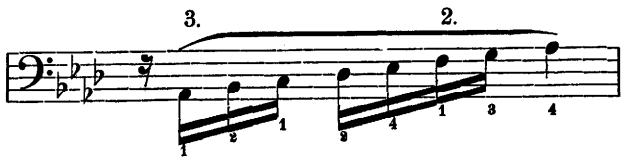
3. Art.
3., 2. und 1. Saite.

3. manner.
3., 2. and 1. string.

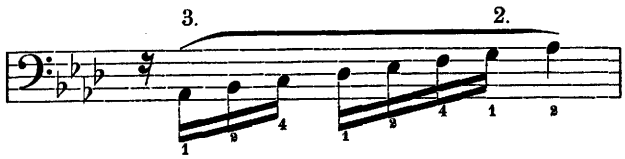
3. manière.
3., 2. et 1. Corde.

3e Saite.
3th String.
3e Corde.

Derselbe Lauf in As, 2 Noten mit einem Finger.

The same roulade in A♭ major 2 notes with one finger.

Même Roulade en La bémol, avec les notes du même doigt.

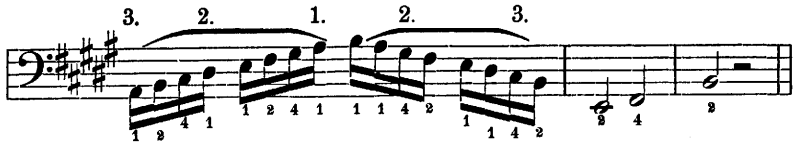
Ohne Noten mit einem Finger.

Without notes with one finger.

Sans notes du même doigt.

In nachstehenden Beispielen, worin Noten mit einem Finger auf- und abwärts vorkommen, fällt das Fehlerhafte noch mehr in die Augen.

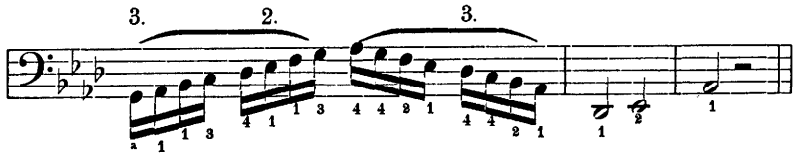
In the following example, in which there are notes with one finger ascending and descending, the awkwardness of this fingering will yet be more striking.

Donnons maintenant ces mêmes roulades avec les notes du même doigt, en montant et en descendant, et on les trouvera encore plus vicieuses.

Beispiel. Example. Exemple.

In H-Dur.

In B major. En Si majeur.

In As-Dur.

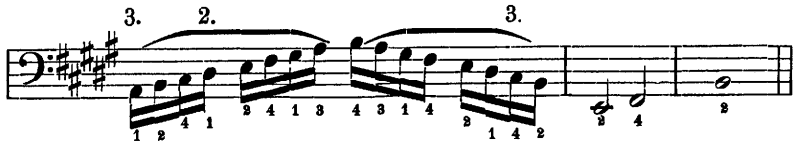


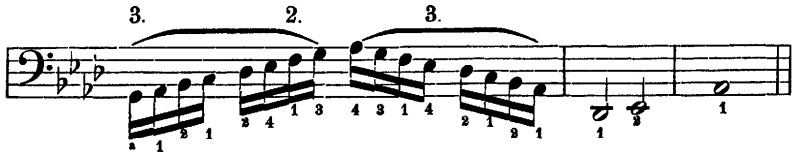
In A♭ major. En La bémol majeur.

Bei den folgenden ist es vermieden.

In the following it is avoided.

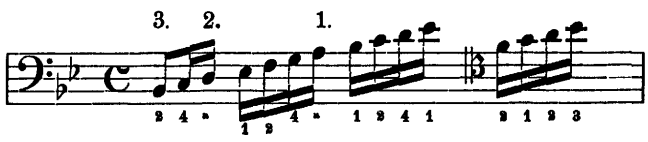
Voyons-les, en évitant les notes du même doigt.

In H-Dur.

In B major. En Si majeur.

In As-Dur.

In A♭ major. En La bémol majeur.

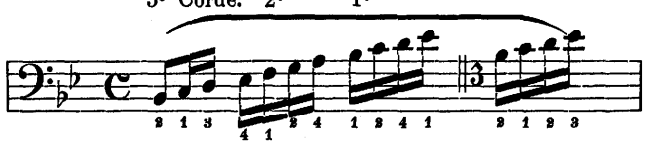
Ich glaube das Gesagte wird ohne weitere Ausführung hinlänglich sein, das Fehlerhafte der erstern Spielart, und wie nöthig die Vermeidung derselben ist, zu beweisen. Des Bogenstrichs wegen wird der Fingersatz manchmal verändert: wenn ich z. B. eine Tonleiter in B durch zwei Octaven in abgestossenen Noten zu spielen hätte, würde ich es auf folgende Art thun:

I think I have sufficiently spoken in order to prove, without exemplifying it any more, how faulty the first manner of playing is, and how necessary it is to avoid it. The fingering is sometimes changed on account of the stroke of the bow: if for example a scale in B through two octaves in Staccato is to be played, I should recommend the following manner.

Je pourrais répéter ces exemples dans différents tons, mais je crois en avoir assez dit, pour prouver le vicieux des notes contigues du même doigt, et la nécessité de les éviter. L'on change quelquefois le doigté, à cause de l'emploi de l'archet: par exemple, si j'avais la double gamme à passer en Si bémol à tout coup d'archet, ce qui s'appelle Détacher, je la doigterais tout simplement, comme dans l'exemple suivant:

Sollte ich aber dieselbe Tonleiter schleifen, so würde ich folgenden Fingersatz wählen, weil durch Vermeidung der leeren Saiten der Ton gleicher wird.

Were I to slur the scales, I should choose the following fingering, because the tone becomes more equal by avoiding the open strings.

Mais, si je devais faire la même double gamme coulée, je la doigterais comme il suit, parcequ'il me semble qu'en évitant les à-vides, le son devient beaucoup plus égal.

3e Saite.
3d String.
3e Corde. 2e 1e

Es gehört ein sehr geübtes Ohr dazu, um sich diesen Fingersatz zu eigen zu machen, denn die leeren Saiten dienen als Berichtigungspunkt für die Intonation. Ich will mich über die Wahl dieses oder jenes Fingersatzes nicht weiter auslassen, sie hängt vom Geschmack und der Fähigkeit des Spielers ab.

Es giebt jedoch Passagen, wo man nicht umhin kann, zwei Noten mit einem Finger zu nehmen.

Siehe weiter unten, Nr. 20. Artikel „Passagen."

It requires a very expert ear to acquire this mode of fingering, because the open strings serve as a point of adjustment for the intonation. I will not speak any more about the choice of either mode of fingering, it depends on the taste and the ability of the player. There are however passages, in which playing two notes with one finger can not be avoided. See below Nr. 20, Article „Passages".

Il faut avoir l'oreille déjà très-exercée pour adopter ces manières de doigter, attendu que les à-vides sont un point de ralliement pour l'intonation. Je ne m'étendrai pas davantage sur ces choix de doigter, parcequ'ils dependront toujours du gout et des moyens des exécutants.

Il y a des passages où il faut de toute nécessité faire deux notes du même doigt. Je les donnerai à l'article „Passages" sous le numéro 20.

V. Abschnitt.

Ueber die Tonleitern auf einer Saite.

Ich fange mit der Tonart C auf der ersten Saite an, und fahre so von Ton zu Ton fort.

Tonleiter von C auf der ersten Saite.

V. Section.

The Scales on one string.

I shall begin with the key C on the first string, and continue from note to note.

Scale of C on the first string.

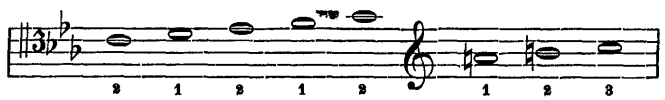
Titre V.

Des Gammes sur la même corde.

Nous commencerons à donner ces gammes dans le ton d'Ut, majeur et mineur, sur la première corde, et nous continuerons de ton en ton.

Gamme en Ut sur la première corde.

C-Dur.
Scale of C major.
Gamme d'Ut majeur.

C-Moll.
Scale of C minor.
Gamme d'Ut mineur.

Man gebe auf den Fingersatz bei dieser Tonleiter wohl Acht, denn er gilt für alle übrigen.

Da die Stufen der Tonleitern in allen Tonarten die nämlichen sind, so findet dabei auch derselbe Fingersatz statt.

Bei C ist zum Beispiel: C die erste Stufe; D die zweite; E die dritte; F die vierte; G die fünfte; A die sechste; H die siebente; und C die Octave oder achte Stufe.

Pay attention to the fingering of this scale, as it holds good for the others.

The degrees of the scales being the same in all the keys, the fingering must also be the same.

In C, for example the first degree is the C; the second D; the third E; the fourth F; the fifth G; the sixth A; the seventh B; and C the octave or the eighth degree.

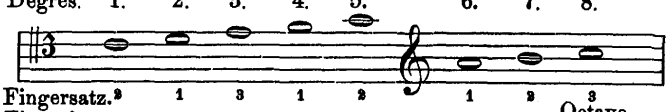
L'on fera bien attention au doigté de cette gamme, parcequ'elle doit représenter toutes les autres.

Comme les degrés de la gamme sont les *mêmes dans tous les tons, les mêmes degrés* doivent être doigtés dans tous les tons avec les mêmes doigts.

Nous dirons, par exemple, en Ut: Ut est premier degré; Ré, deuxième; Mi, troisième; Fa, quatrième; Sol, cinquième; La, sixième; Si, septième; et Ut, octave ou huitième.

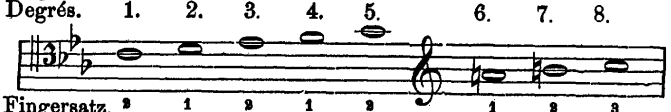
Stufen.
Degrees.
Degrés. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

C-Dur.
C major.
Gamme d'Ut majeur.



Fingersatz.
Fingering.
Doigté.
Octave.

Stufen.
Degrees.
Degrés. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

C-Moll.
C minor.
Gamme d'Ut mineur.

Fingersatz.
Fingering.
Doigté.
Octave.

Man sieht, dass auf die erste Stufe C naturgemäss der 2. Finger kommt; aber wohl zu beachten ist, dass die zweite Stufe mit dem 1. Finger genommen wird, weil es sich durch alle Tonarten wiederholt; ebenso bleibt der bei dieser ersten Tonleiter weiter bezeichnete Fingersatz immer der nämliche.

Zu bemerken ist ferner, dass es nicht dieselben Noten sind, welche mit den nämlichen Fingern genommen werden, sondern dieselben Stufen.

Bei der Tonart D, ist D die erste Stufe; E die zweite; Fis die dritte; G die vierte; A die fünfte; H die sechste; Cis die siebente; D die Octave oder achte Stufe.

It is natural that on the first degree, C is taken by the second finger; but observe well, that the second degree is to be taken with the 1. finger, because it is repeated through all the keys; likewise the marked fingering in this first key remains always the same.

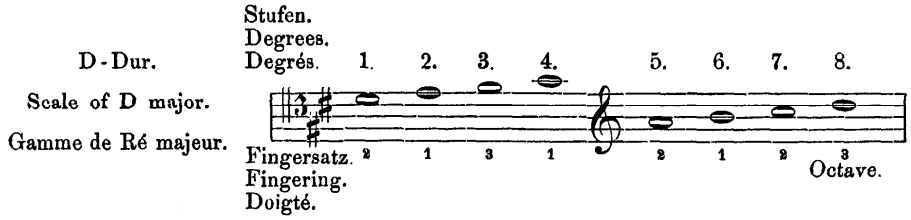
It must further be observed, that it is not the same notes which are played with the same fingers, but the same degrees.

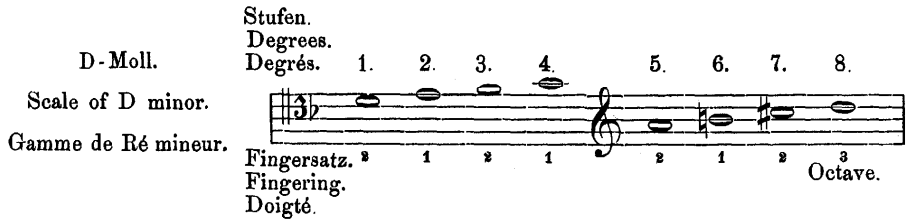
In the key D, the first degree is the D; the second E; the third F♯; the fourth G; the fifth A; the sixth B; the seventh C♯; the octave or eighth degree D.

L'on voit que la tonique Ut, ou premier degré, *se prend du second doigt, comme cela* se présente naturellement; mais ce qui est bien à observer, c'est le deuxième degré qui se prend *du premier doigt,* parcequ'il se prendra toujours, dans tous les tons, du premier doigt, et aura toujours aussi la même succession de doigts que nous voyons dans cette première gamme.

Il est encore à observer, que ce ne sont pas les mêmes notes que l'on fait avec les mêmes doigts; mais les mêmes degrés.

Dans le ton de Ré, la tonique est Ré et par conséquent premier degré; Mi est deuxième; Fa, troisième; Sol, quatrième; La cinquième; Si, *sixième; Ut, septième; Ré, octave ou huitième* degré.





In dieser Tonleiter von D folgen gleicher Fingersatz und gleiche Stufen wie bei C aufeinander; die Noten sind aber verschieden.

Aus diesem regelmässigen Fingersatz entspringen zwei grosse Vortheile; der erste, dass, da die Stufen immer gleiche Entfernung von einander haben, das Reingreifen dadurch sehr erleichtert wird; der zweite, dass man, da die Octave immer mit dem nämlichen Finger gegriffen wird, dadurch von selbst in die bequemste Position kommt; setzt man nämlich beim Zurückgehn den Daumen hinter den 1. Finger, nach der natürlichen Fingerfolge, so hat man zwei Octaven der Tonart, in der man spielt, unter der Hand.

Zum Beweis wollen wir die Tonleitern von C und D nochmals vornehmen. Das 0 bedeutet den Daumen.

Die zwei Notenköpfe unter dem obern C sollen nicht gespielt werden, sondern deuten nur den Platz an, wo der Daumen gleichzeitig aufgesetzt wird, während der 3. Finger C greift.

In this key D the same fingering and degrees as in C, but the notes are different.

From this regular mode of fingering two great advantages are derived; the first is, the degrees being always at the same distance from each other, correctness of intonation is greatly facilitated; the second is, the octaves being always produced by the same finger, one comes of one self into the proper position; if for instance on descending you place the thumb behind the first finger, according to natural fingering, two octaves of the key which is played, are under the hand.

In proof of this let us once more take the scales of C and D. The o marks the thumb. The two heads of the notes below the upper C are not to be played, they only indicat the place, where the thumb comes down, at the same time, with the third finger upon C.

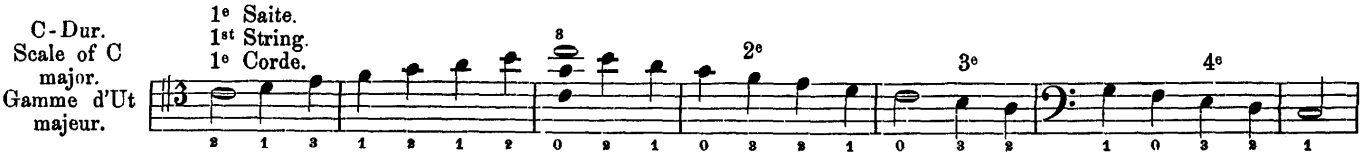
L'on doit voir que cette gamme de Ré, s'est montée avec les mêmes doigts que celle d'Ut, non par les mêmes notes, mais par les mêmes degrés.

Il résulte deux grands avantages de doigter avec cette régularité; le premier, c'est que les degrés étant toujours à la même distance respective les uns des autres, cela facilite infiniment la justesse; le second, c'est que l'octave *ou huitième, se trouvant toujours du même doigt,* porte tout naturellement dans la position la plus avantageuse du ton où l'on est; car en descendant *la gamme, et posant* le pouce comme il se présente tout naturellement derrière le premier doigt, l'on a les deux octaves du ton ou l'on joue, dessous la main.

Reprenons, pour prouver ceci, les deux gammes d'Ut et de Ré.

J'indiquerai le pouce par un 0.

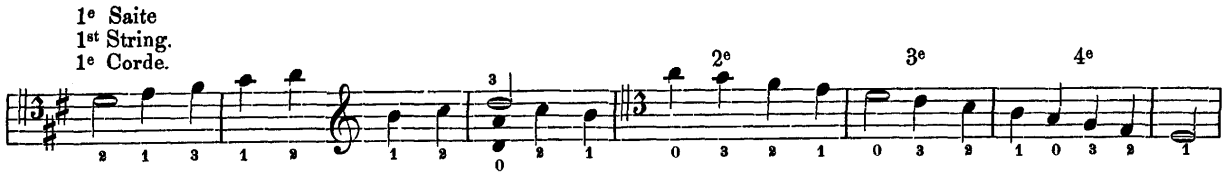
J'observerai aussi que les deux points marqués dessous l'Ut d'en haut, ne doivent pas se jouer; ils indiquent seulement que le pouce doit se poser sur ces deux points en même *temps* que le troisième doigt sur l'Ut.



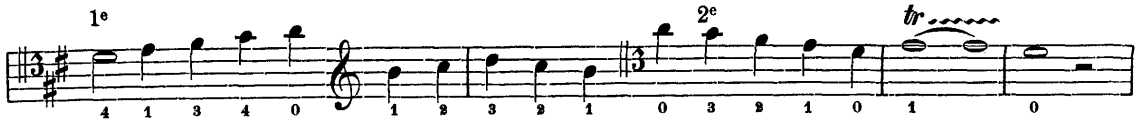
Gleicher Aufsatz des Daumens findet in diesen Tonleitern jederzeit statt, und wenn man den 1. Finger liegen lässt, wird der Daumen ganz von selbst die rechte Stelle hinter demselben einnehmen. Hebt man dagegen den 1. Finger auf, so wird der Daumen fast stets aus Mangel eines Anhaltpunktes falsch zu liegen kommen.

The same manner of placing the thumb is always employed in these scales, and if the first finger is not raised, the thumb will of itself take the right place behind the same. If, on the contrary, the first finger be taken up, the thumb will almost always be placed wrong for want of a point of adjustment.

Le même procédé pour placer le pouce, a toujours lieu dans ces gammes, et si on a soin de ne pas lever le premier doigt, le pouce se *trouvera placé juste derrière lui tout naturellement;* au lieu qu'en levant le premier doigt, le pouce se placera presque toujours faux, faute de point d'appui.

D-Dur.
Scale of D major.
Gamme de Ré majeur.

Ich übergehe die Tonleitern in Moll, weil auch bei diesen die Octave mit dem 3. Finger gegriffen wird, und es damit ganz gleiche Bewandtniss hat. Man könnte mir einwenden, dass nachstehende Spielart der Tonleiter von D leichter und einfacher sei:

I shall pass over the scales in minor, because as here also the octaves are played with the third finger, the case is the same. It might be objected that the following manner of playing the scale of D is easier and more simple:

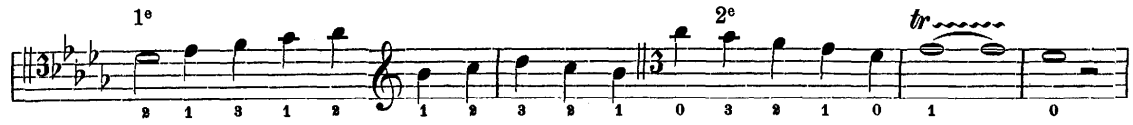
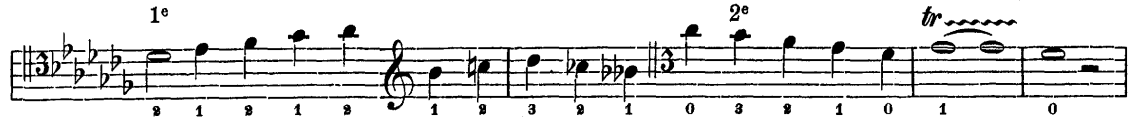
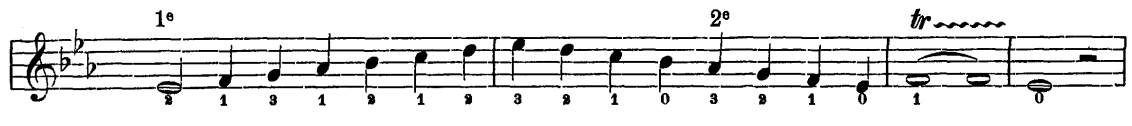
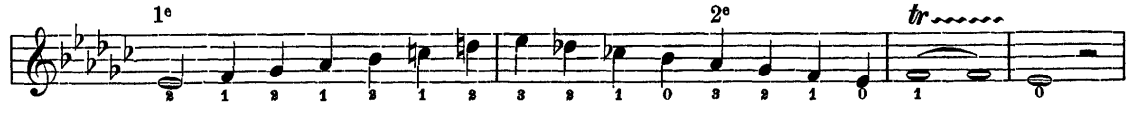
Je ne donne pas ces gammes en mineur, parceque la huitième se trouvant de même du troisième doigt, c'est absolument la même chose, et ce que j'aurais à dire, ne serait qu'une longueur inutile. On pourrait m'observer que la gamme de Ré est plus simple et plus facile comme l'exemple suivant:

Ich verwerfe dieselbe auch keineswegs, finde sie vielmehr sehr bequem, zumal da das Flageolet-A sehr leicht mit dem Daumen zu treffen ist; dies Verfahren ist aber nur in einigen Tonarten anwendbar, so dass diejenigen, welche keine andere, als diese Art den Daumen aufzusetzen, kennen, nicht wissen, wohin sie die Finger bringen sollen, wenn sie nicht mehr in den Tonarten der leeren Saiten, nämlich in D, A, C oder G zu spielen haben. Die von mir vorgeschriebene Verfahrungsart hingegen ist durchaus in allen Tonarten mit gleichem Erfolge anwendbar. Wir wollen diese Tonleiter auf der ersten Saite in Des und Es vornehmen.

I do not disapprove of it by any means, on the contrary I find it very convenient, especially as the A harmonic is easily played with the thumb; this manner can only serve in some keys, so that those who do not know an other manner than this of placing the thumb, do not know where to place the other fingers, if they have no longer to play in the keys of the open strings namely in D, A, C or G. The manner prescribed by me is, on the contrary, practical throughout all the keys with the same result.

Let us go through these scales on the first string in D♭ and B♭.

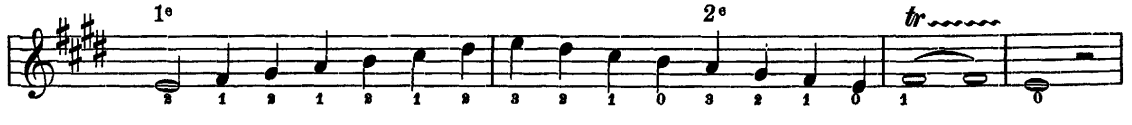
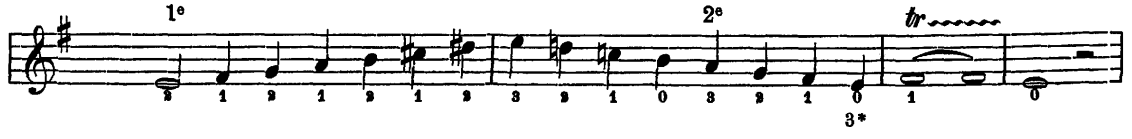
Je répond à cela que je ne désapprouve point du tout cette manière de monter la gamme en Ré; je la trouve même très-commode, attendu que le La harmonique se prend très-bien du pouce; mais cette manière de monter la gamme ne convient qu'à quelques tons; aussi les personnes qui ne connaissent que cette manière de mettre le pouce, ne savent plus où mettre les doigts, quand elles ne jouent plus dans les tons ouverts, c'est à dire, en Ré, en La, en Ut, ou en Sol; au lieu que la gamme dont il est question ici, est absolument la même dans tous les tons, et amène toujours les mêmes resultats.

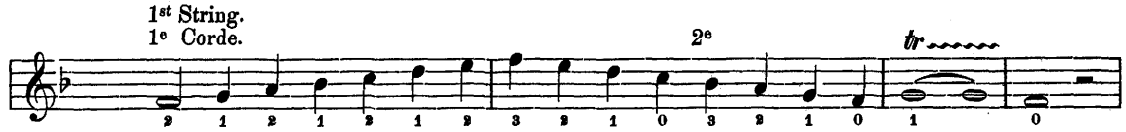
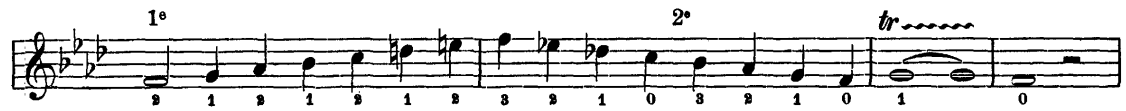
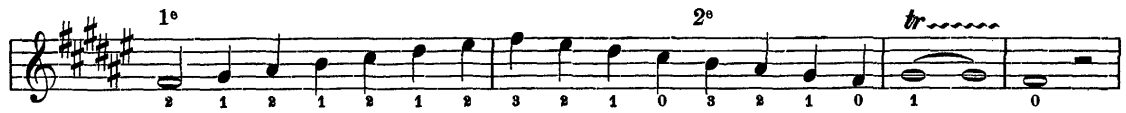
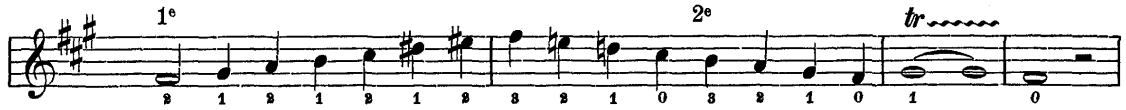
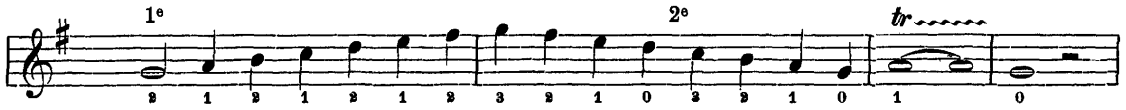
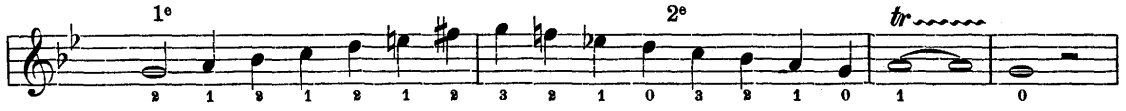
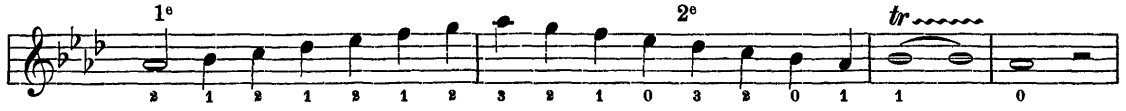
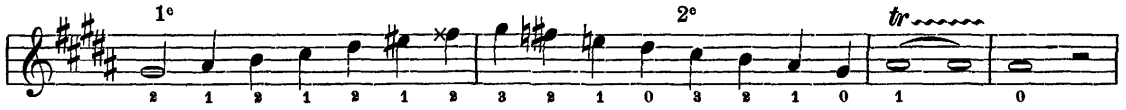
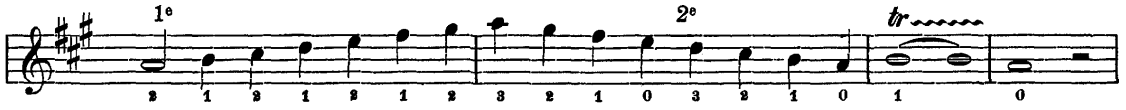
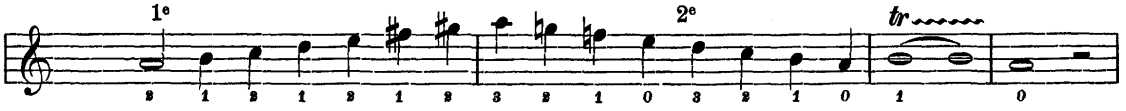
Reprenons cette gamme toujours sur la première corde en Ré bémol et en Mi bémol.

Des-Dur.
Scale of D♭ major.
Gamme de Ré bémol majeur.

Des-Moll.
Scale of D♭ minor.
Gamme de Ré bémol mineur.

Es-Dur.
Scale of E♭ major.
Gamme de Mi bémol majeur.

Es-Moll.
Scale of E♭ minor.
Gamme de Mi bémol mineur.

Da man über Gis und As auf der A-Saite hinaus den 4. Finger nicht mehr anwendet, wird man in den folgenden Tonleitern auf der dritten Stufe nicht mehr den 3., sondern den 2. Finger angegeben finden, wie in Moll.

The 4. finger being no longer used beyond the G♯ and A♭ on the A string, in the following scales the 3. finger will no longer be marked on the third degree, but the 2. finger, as in minor.

Comme passé le Sol dièze et le La bémol sur la première corde, on ne se sert plus du petit ou quatrième doigt, on ne trouvera plus le troisième doigt sur le troisième degré en majeur dans les gammes suivantes, mais bien le second doigt, comme en mineur.

E-Dur.
Scale of E major.
Gamme de Mi majeur.

E-Moll.
Scale of E minor.
Gamme de Mi mineur.

1e Saite.
1st String.
1e Corde.

F-Dur.
Scale of F majeur.
Gamme de *Fa majeur.*

F-Moll.
F minor.
Gamme de Fa mineur.

Fis- oder Ges-Dur.
Scale of F♯ or G♭ major.
Gamme de Fa♯ ou Sol♭ majeur.

Fis- oder Ges-Moll, letztere ist nicht gebräuchlich.
Scale of F♯ or G♭ minor, the latter is not in use.
Gamme de Fa♯ ou Sol♭ mineur, cette dernière est inusitée.

G-Dur.
Scale of G major.
Gamme de Sol majeur.

G-Moll.
Scale of G minor.
Gamme de Sol mineur.

As-Dur.
Scale of A♭ major.
Gamme de La bémol majeur.

Gis-Moll.
Scale of G♯ minor.
Gamme de Sol dièze mineur.

A-Dur.
Scale of A major.
Gamme de La majeur.

A-Moll.
Scale of A minor.
Gamme de La mineur.

Man kann diese Tonleitern nach Belieben höher hinauf führen, die Verfahrungsart und der Fingersatz bleiben unverändert. Da ich bei der Tonleiter von C mit dem 2. Finger auf der A-Saite angefangen habe, so bleiben mir, um die Tonleitern auf dieser Saite zu vervollständigen noch die von A, welche auf der blossen Saite anfängt, und die von B und H übrig.

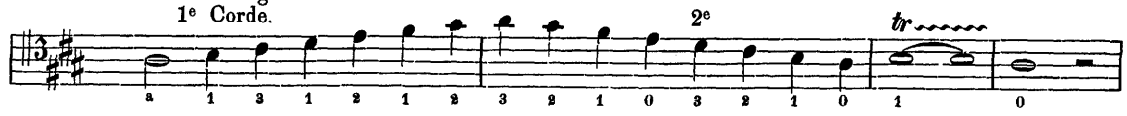
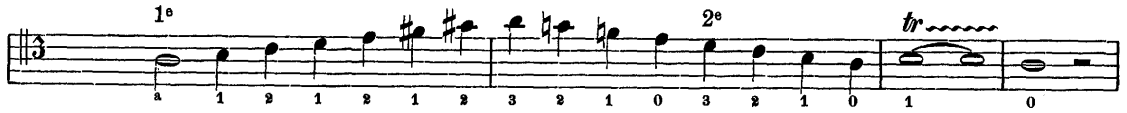
One may go higher up in these scales, if it is wished; the system and fingering remain unchanged.

Having begun with the scale of C with the 2. finger on the A string, there only remain to complete the scales on this string that of A which begins on the open string, and of B♭ and B.

L'on pourra monter ces *gammes plus haut*, si l'on veut; c'est toujours le même principe et le même doigté.

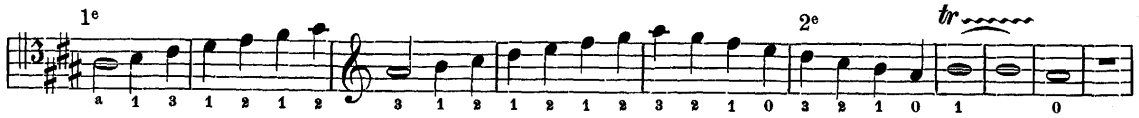
Comme j'ai commencé par la gamme d'Ut du second doigt, sur la première corde, il reste à donner, pour compléter toutes les gammes sur la première corde, la gamme de La, à commencer du La à-vide de la première corde, et celle de Si bémol et de Si naturel.

1e Saite.
1st String.
1e Corde.

A-Dur.
A major.
La majeur.

A-Moll.
A minor.
La mineur.

In dieser Tonart kann man zwei Octaven auf der nämlichen Saite spielen.

In these keys two octaves may be played on the same string.

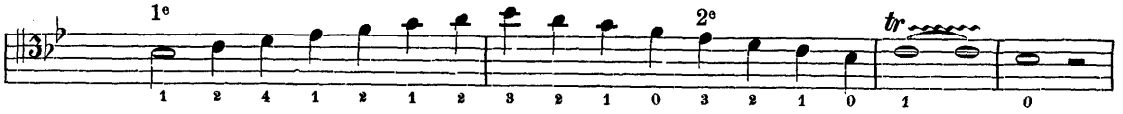
On peut monter la double octave, dans ce ton. sur la même corde.

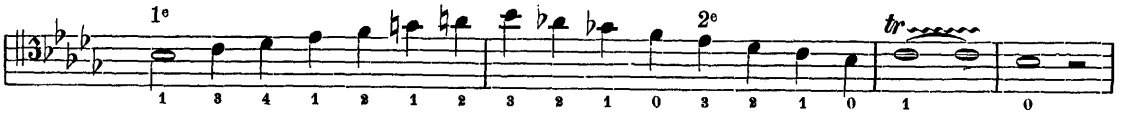
A-Dur in 2 Octaven.
A major in 2 octaves.
La majeur avec la double octave.

Hinsichtlich der Tonleitern von B und H habe ich zuvor zu bemerken, dass bei diesen eine Ausnahme von der allgemeinen Regel stattfindet. Ich habe vorher gesagt, man solle darauf bedacht sein, die zweite Stufe immer mit dem 1. Finger zu greifen, und man wird finden, dass ich diese Regel bisher befolgt habe. Allein B und H machen eine Ausnahme; denn da die erste Stufe nur mit dem 1. Finger gegriffen werden kann, so ist es unmöglich, die zweite Stufe mit dem nämlichen Finger zu greifen, ohne zwei Noten mit demselben Finger zu nehmen, wogegen ich mich schon ausgesprochen habe. Diese Tonleitern werden auf der A-Saite folgenderweise gespielt:

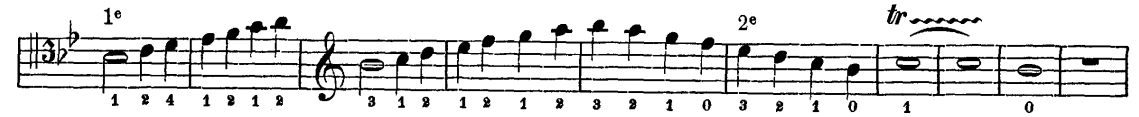
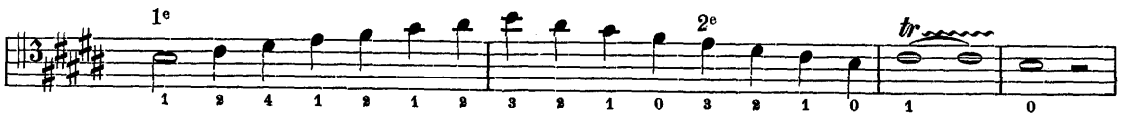
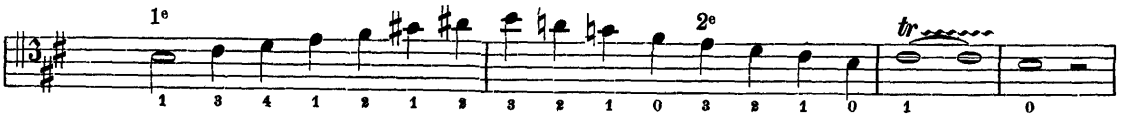
As regards the scales of B♭ and B I have first to observe, that there is in them an exception from the general rule. I have said above, care should be taken to play the second degree always with the 1. finger, and I have shown that I have followed this rule. But B♭ and B make an exception; for as the first degree can only be taken with the 1. finger, it is impossible to take the second degree with the same finger, without taking two notes with the same finger, against which I have already spoken. These scales are played on the A string as follows:

Il me reste à donner les gammes de Si bémol et de Si naturel, mais je dois observer auparavant qu'il se trouve ici une exception à la règle générale que je viens d'établir. L'on se ressouviendra que j'ai dit qu'on devait bien faire attention que le second degré doit toujours se prendre du premier doigt, et on a dû voir que cette règle a été observée jusqu'ici; mais en Si, cela n'est pas praticable, parceque la tonique ou premier degré ne pouvant se faire que du premier doigt, il serait impossible de prendre le second degré du premier doigt, sans faire deux notes de suite du même doigt, ce qui produirait un fort mauvais effet.

Voici comment ces gammes se font sur la même corde:

B-Dur.
B♭ major.
Si bémol majeur.

B-Moll.
B♭ minor.
Si bémol mineur.



B-Dur in 2 Octaven.
B♭ major in 2 octaves.
Si bémol avec la double octave.

H-Dur.
B major.
Si majeur.

H-Moll.
B minor.
Si mineur.

Hier nimmt man den 2. Finger statt des 1. auf der zweiten Stufe, und den 4. statt des 3. auf der dritten Stufe; dann folgt der 1. Finger auf der vierten Stufe und so fort, wie bei den andern Tonleitern.

Das wären nun alle Tonleitern auf der A-Saite; es wird jedoch von Nutzen sein, sie auch auf die andern Saiten zu übertragen.

Der grosse Vortheil dieses Fingersatzes besteht in seiner Regelmässigkeit. Wer auf diese Art eine Tonleiter gut spielt, kann sie alle

Here the second finger is used instead of the 1. on the second degree, and the 4. instead of the 3. on the third degree; then follows the 1. finger on the fourth degree, as in the other scales.

These are all the scales on the A string; however it will be useful to transfer them to the other strings.

The great advantage of this mode of fingering consists in its regularity. He who plays well one scale in this manner, can play

On voit qu'au lieu de mettre le premier doigt sur le second degré, c'est le second doigt qui prend sa place; et au troisième degré c'est le quatrième doigt qui prend la place du troisième; mais après cela on met le premier doigt sur le quatrième degré, et de suite, comme les autres gammes.

Voici toutes les gammes sur la même corde; l'on peut les recommencer sur la deuxième corde, sur la troisième et la quatrième, si l'on veut; cela apprendra à bien connaître le manche.

spielen. Ferner hat er das Gute, dass er den Daumen auf seine richtige Stelle bringt, denn es ist sehr gewagt, denselben, wie es manche Spieler thun, unvorbereitet aufzusetzen; die ganze Hand muss dabei einen Sprung machen, während der Daumen, wenn er unmittelbar nach den Fingern folgt, seinen Platz viel natürlicher und sicherer findet, denn die Entfernung ist dann genau abgemessen und bestimmt.

Zu Anfang dieses Abschnitts habe ich gesagt, dass man genau Acht darauf haben solle, die zweite Stufe stets mit dem 1. Finger zu greifen, und man wird den Nutzen dieser Vorschrift nach der gehabten Uebersicht eingesehen haben. Nicht so unbedingt nothwendig ist das Greifen der ersten Stufe mit dem 2. Finger. Diese Regel gab ich nur, um einen Ausgangspunkt zu haben. Die folgenden Beispiele werden jedoch zeigen, dass diese erste Stufe bald mit dem 2., bald mit dem 4. Finger gegriffen wird. Wir wollen eine Octave tiefer anfangen, um zu sehen, wie die Anwendung des 1. oder 4. Fingers oft von der Tonart und der Wendung der Passagen abhängt. In C z. B. wird die erste Stufe mit dem 2. Finger gegriffen.

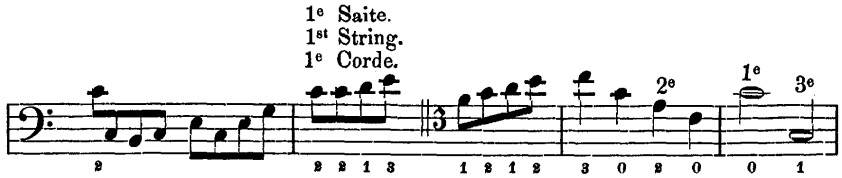
them all. The further advantage therein is, that the thumb comes into its proper place, for it is very unsafe to place it at once; the whole hand must in this case make a jump, whilst the thumb finds its place more naturally and surer, if it follows immediately after the fingers, for the distance is then measured and fixed.

At the beginning of this Section I have said that great attention should be paid to taking the second degree always with the 1. finger, and it is to be supposed that the advantage thereof has been perceived, after having gone through the scales given. Not so absolutely necessary is taking the first degree with the 2. finger. This rule I merely gave to have a point of starting from. The following examples however will show that this first key note is taken sometimes with the 2. finger, sometimes with the 4. finger. Let us begin an octave lower, in order to see how the application of the 2. or the 4. finger depends on the key and the turn of the passage. In C for example the first key note (tonic) is played by the 2. finger.

Le grand avantage de cette manière est d'être régulière, de façon que celui qui monte bien une gamme, les monte bien toutes. Elle a aussi celui que le pouce se trouve posé à sa véritable place. Il y a des personnes qui mettent tout de suite le pouce, mais cette manière est très-hasardée, parcequ'il faut, dans ce cas, que toute la main saute, au lieu que le pouce se pose bien plus naturellement, et plus sûrement, en venant immédiatement après les doigts, puisque sa distance est déjà toute mesurée.

J'ai dit dans le commencement de cet article qu'il fallait bien faire attention au deuxième degré qui doit toujours se prendre du premier doigt. A présent que l'on a eu toutes les gammes dessous les yeux, l'on doit en être convainçu; mais ce qui n'est pas de rigueur, c'est la tonique ou premier degré que j'ai toujours prise du second doigt. Je l'ai fait, parcequ'il fallait bien partir d'un point, mais on va voir par quelques exemples que je vais donner, que cette tonique se prend de temps en temps, du second ou du quatrième doigt. Commençons d'une octave plus bas, et alors nous verrons que le second ou le quatrième doigt dépendent souvent du ton ou de la tournure des passages; en Ut, par exemple, la tonique ou premier degré se trouve du second doigt.

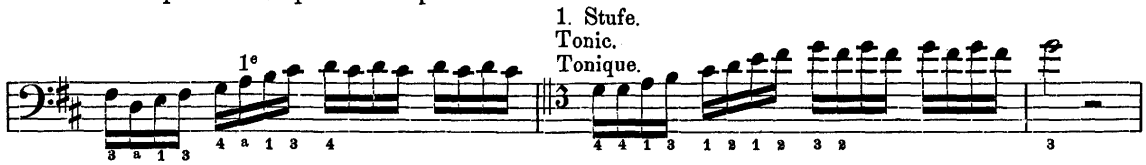
Beispiel. Example. Exemple.



In D kommt auf die erste Stufe der 4. Finger.

In D the fourth finger comes on the first degree.

En Ré la tonique ou premier degré se trouvera sous la main du quatrième doigt.

Beispiel. Example. Exemple.

In Es wird eben diese erste Stufe mit dem zweiten oder vierten Finger gegriffen, je nachdem die vorhergehende Passage beschaffen ist.

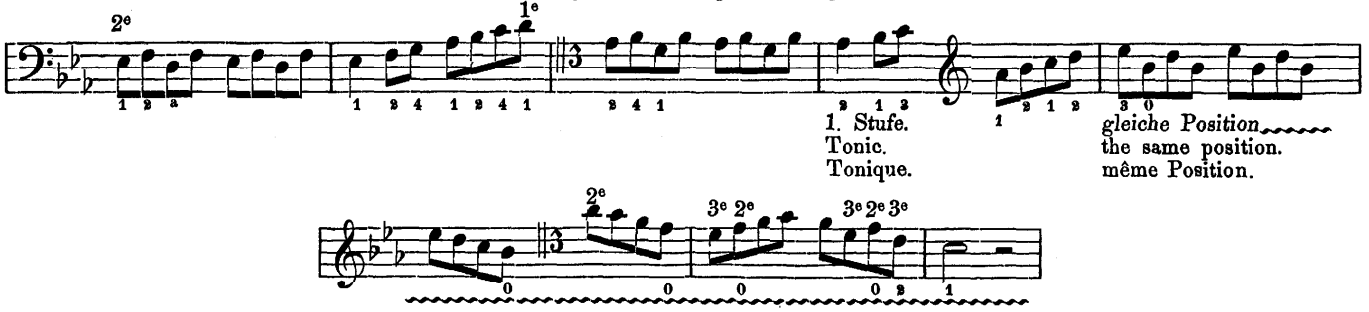
In E♭ this same first degree is played with the second or fourth finger, according to the turn of the preceding passage.

En Mi bémol, cette même tonique se prendra du second ou du quatrième doigt, suivant la tournure du passage qui le précédera.

Beispiel.
1. Stufe mit dem 2. Finger.

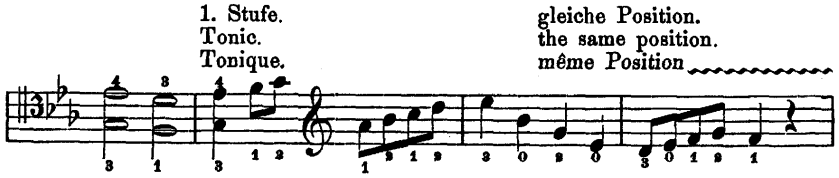
Example.
Tonic with of 2. finger.

Exemple.
tonique du 2. doigt.

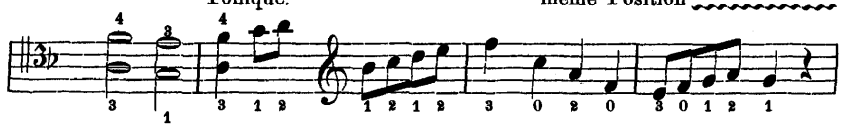


Es-Dur.
1. Stufe mit dem 4. Finger

E♭ major.
Tonic with the 4. finger.

Mi bémol majeur.
Tonique du 4. doigt.

F-Dur.
F major.
Fa majeur.

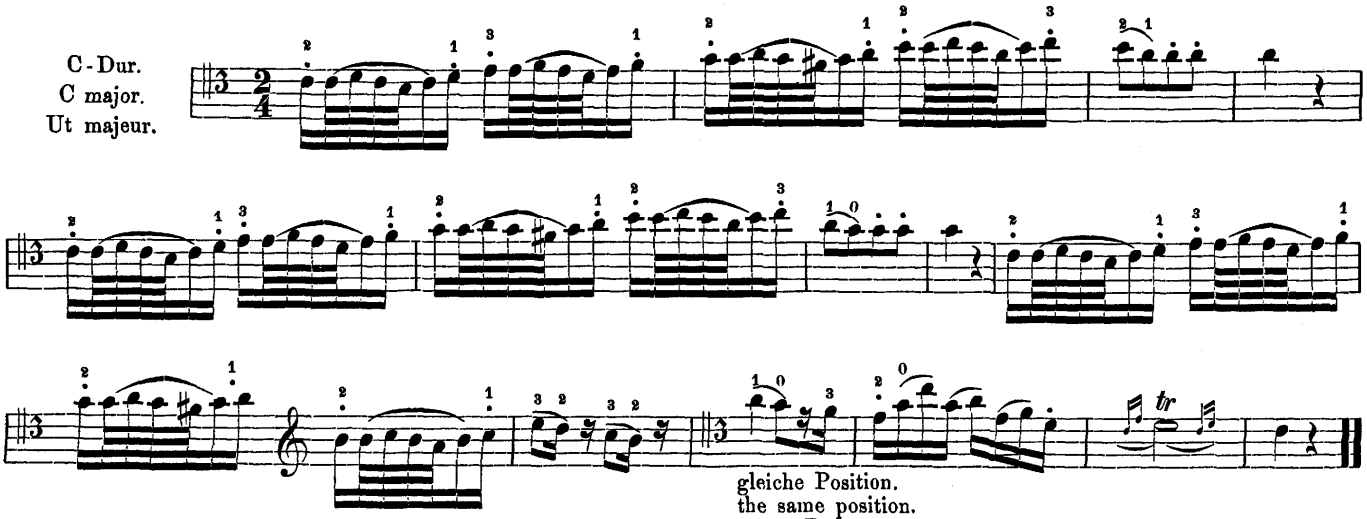
1. Stufe.
Tonic.
Tonique.

gleiche Position.
the same position.
même Position

Hier folgt eine Variation über die Tonleiter, wo der nämliche Fingersatz stattfindet.

Here follows a variation on the scale, in which the same fingering is made use of.

Voici une espèce de variation de la gamme qui se fait avec le même doigté que les gammes.

C-Dur.
C major.
Ut majeur.

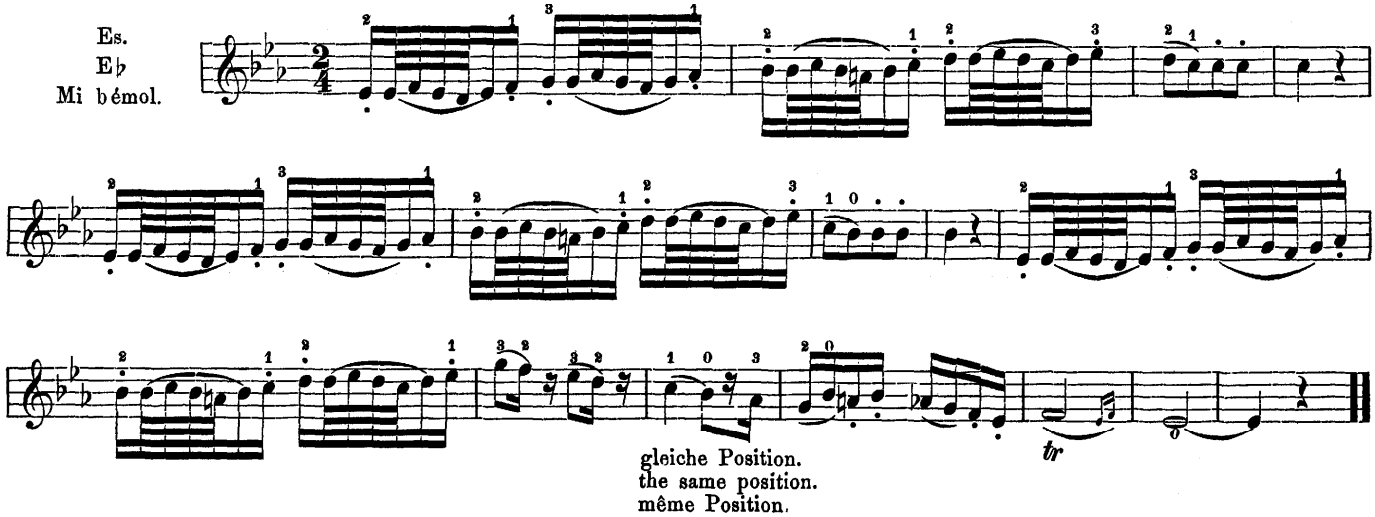


gleiche Position.
the same position.
même Position.

Man kann diese Passage, wie die Tonleitern, in allen Tonarten machen.

This passage may be played in all the keys, like the scales.

On peut faire ce passage dans tous les tons, comme les gammes.

Es.
E♭
Mi bémol.

gleiche Position.
the same position.
même Position.

Solche Passagen kommen nicht immer gerade so vor wie hier; bald sind sie länger, bald kürzer; derjenige aber, welcher sie sich in verschiedenen Tonarten und in oben angegebener Weise recht zu eigen macht, wird nie in Verlegenheit gerathen.

Hier wäre nun der Ort, eine Uebersicht mehrerer Passagen zu geben, wie sie im ganzen Umfange des Violoncells ohne Anwendung des Daumens vorkommen. Sie befinden sich unter dem Abschnitt „Passagen".

Such passages as these will not often be met with; sometimes they are longer, sometimes shorter; but he who makes himself master of them in the different keys and in the above indicated manner, will never find himself embarrassed.

Here would be the place to give a sketch of the different passages, which occur in the whole compass of the violoncello, without using the thumb. They will be found in the section „Passages".

Ces sortes de passages ne se rencontrent pas toujours, commes ils sont ici; quelquefois ils sont plus courts, quelquefois plus longs; mais celui qui les aura exercés dans différents tons et par cette gamme comme ci-dessus, ne se trouvera jamais embarrassé.

Ceci nous mènerait à donner un apperçu de plusieurs passages qui se font d'un bout du manche à l'autre, sans employer le pouce. On les trouvera au titre Passages.

Nachtrag
zu den Tonleitern auf einer Saite.

Obgleich dieser Abschnitt eine Folge des vorhergehenden ist, habe ich dennoch geglaubt, ihn der Deutlichkeit wegen davon trennen zu müssen.

Es giebt nämlich noch zwei andere Arten die Tonleitern auf einer Saite zu spielen, wenn der Daumen bereits aufgesetzt ist; beide, obgleich etwas von einander abweichend, sind sehr gut. Ich lasse es sogar unentschieden, welche die beste sei, es kommt dabei viel auf Gewohnheit an. Manche ziehen die erste, Manche die zweite Art vor.

Ich nehme an, der Daumen liege auf F und B.

Supplement
to the Scales on one string.

Although this section is a continuation of the foregoing, yet I thought it proper to separate it for the sake of clearness.

There exist yet two other manners of playing the scales on one string, when the thumb is already placed; both, though different, are very good. I will even not decide which is the better, it much depends on habit. Some prefer the first, some the second manner.

Suppose the thumb is placed on F and B.

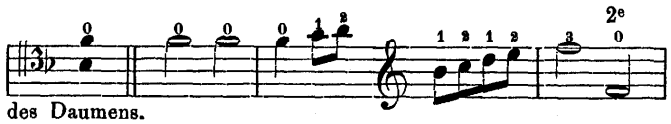
Supplément
aux Gammes sur la même corde.

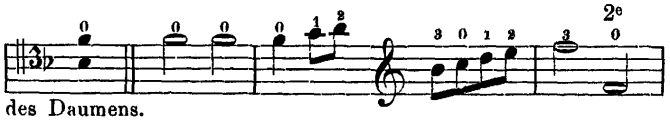
J'ai cru devoir traiter cet article à part, *quoiqu'il soit une suite de l'autre*, afin de le rendre plus clair et plus intelligible.

On saura donc qu'il y a encore deux manières de monter les gammes sur la même corde, quand le pouce est déjà posé; toutes les deux, quoiqu'un peu différentes, sont très-bonnes. Je me garderai même de décider laquelle doit être la meilleure; cela dépend beaucoup de l'habitude. *Il y a des personnes qui se servent plus facilement* de la première manière; d'autres qui réussissent mieux avec la seconde.

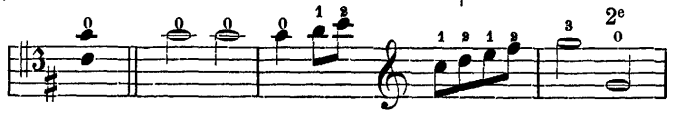
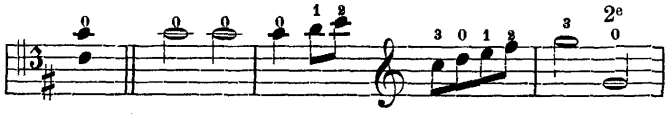
Supposons que le pouce soit déjà posé sur le Fa et le Si bémol.

Beispiele. Examples. Exemples.

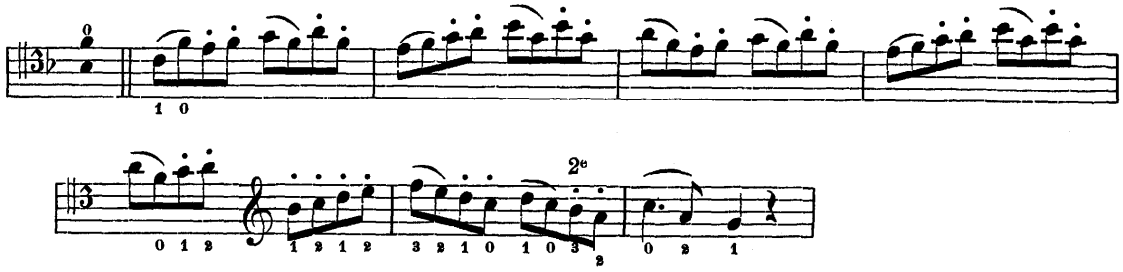
F-Dur.
Erste Art.
F major.
First manner.
Fa majeur.
Première manière.

Platz des Daumens.
Place of the thumb.
Position du pouce.

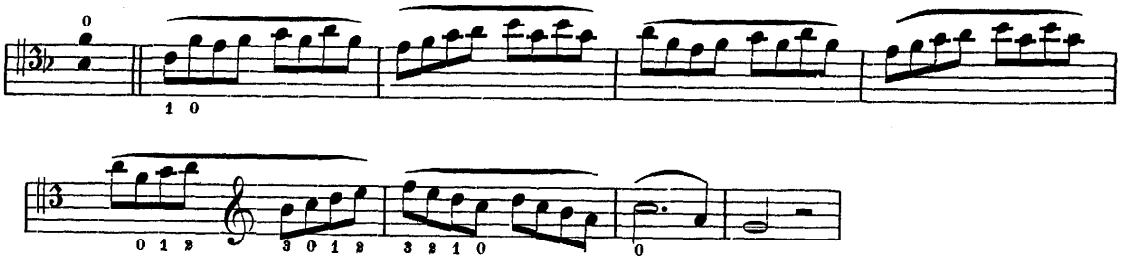
F-Dur.
Zweite Art.
F major.
Second manner.
Fa majeur.
Seconde manière.

Platz des Daumens.
Place of the thumb
Position du pouce.

In G, einen Ton höher. | In G, one tone higher. | Voyons un ton plus haut en Sol.

Erste Art.
First manner.
Première manière.

Zweite Art.
Second manner.
Seconde manière.

Ich lasse der Tonleiter noch einige Noten vorangehen, um das Gesagte verständlicher zu machen. | I have introduced some notes before the scale in order to render the above more intelligible. | Je vais précéder la gamme de quelques notes, pour rendre la démonstration plus sensible.

F-Dur.
Erste Art.
F major.
First manner.
Fa majeur.
Première manière.



Zweite Art.
Gleiche Tonart.
Second manner.
The same key.
Seconde manière.
Même ton

Diese Tonleitern haben immer den gleichen Fingersatz in Dur und Moll durch alle Tonarten, blos die Lage des Daumens ändert sich. Man wird bemerkt haben, dass er auf der A-Saite seinen Platz stets auf der Tonica hat.

Als letztes Beispiel folgt dieselbe Passage in A-Dur und A-Moll.

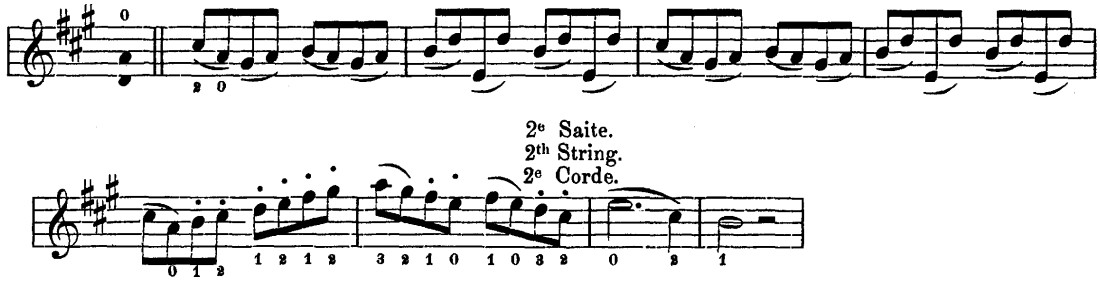
These scales have always the same fingering in major and minor through all the keys, only the position of the thumb is changed It will have been observed, that on the A string its place is always on the tonica.

As a last example follows the same passage in A major and A minor.

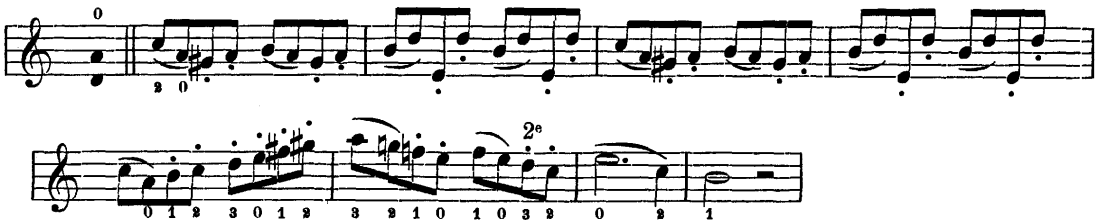
Ces gammes se font toujours avec les mêmes doigts, majeur ou mineur, et même dans tous les tons; il n'y a que la position du pouce qui change; on a dû voir que son emploi sur la *première corde, est toujours la tonique.*

Je vais donner pour dernier exemple le même passage en La majeur et mineur.

A-Dur. (Erste Art.)
A major. (1. manner.)
La majeur. (1. manière.)



A-Moll. (2. Art.)
A minor. (2. manner.)
La mineur. (2. manière.)



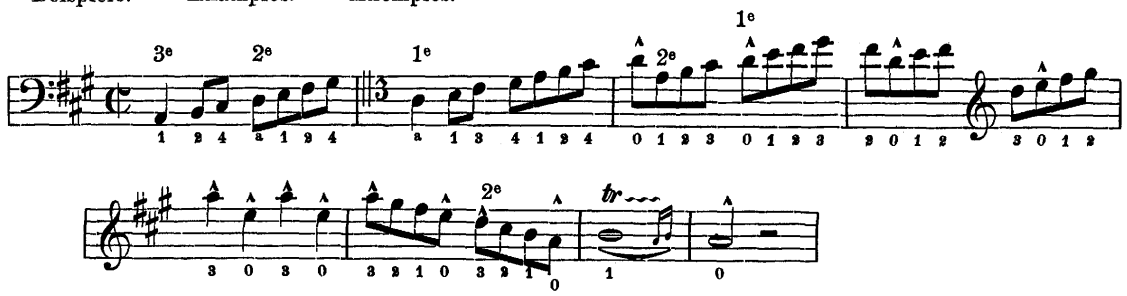
Es könnte vielleicht scheinen, als ob ich durch das Gesagte die Art, den Daumen unvorbereitet aufzusetzen, verwerfen wollte. Allerdings eignet sie sich nicht für alle Tonarten. In A, D, G und C ist sie aber aus 2 Gründen sehr vortheilhaft: 1) weil die vielen in diesen Tonarten vorkommenden Flageolettöne einen schönen Klang geben; 2) weil sie leicht und bequem ist, da der Daumen immer auf Flageolettöne kommt, welche sich leicht treffen. Um die Flageolettöne hervorzubringen, darf der Finger nicht fest, sondern nur ganz leicht aufgesetzt werden. Ich werde diese Töne deshalb mit dem Zeichen ∧ versehen.

It may perhaps appear, as if, by what is said, I would reject the manner of placing the thumb unpreparedly. It is true that it is not adapted for all the keys. In A, D, G and C it is very advantageous for two reasons, 1) because the numerous Harmonics contained in these keys produce a fine effect; 2) because it is easy and commodious, the thumb always coming on the harmonic tones, which are easy to bring out To produce them, the finger must not press down on the string, but touch it as lightly as possible. I shall mark these tones with ∧.

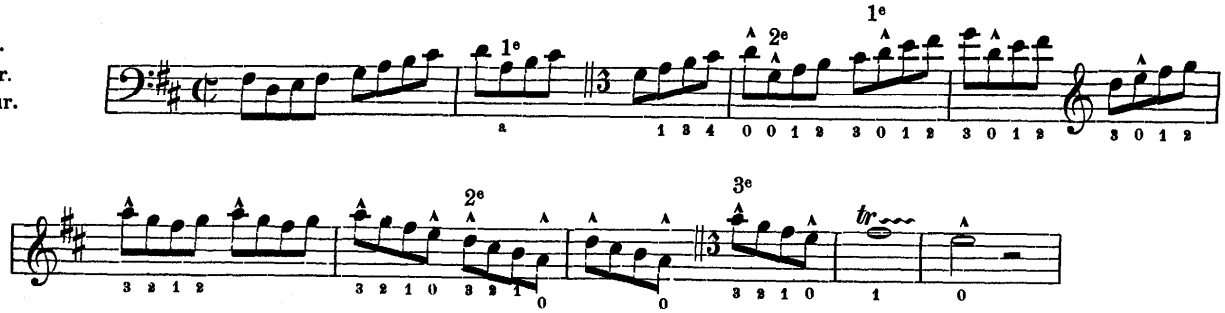
J'ai peut-être paru, en démontrant les gammes *sur la même corde, vouloir prohiber la manière* de monter tout de suite avec le pouce; il est bien vrai qu'elle ne s'adapte pas à tous les tons, mais dans les tons ouverts, comme La, Ré, Sol et Ut, elle est très-avantageuse par deux raisons; la première c'est que la quantité de sons harmoniques qui se rencontrent, rend le son très-joli; la seconde, c'est qu'elle est aisée et commode, le pouce montant toujours sur des sons harmoniques, qu'il prend facilement. Pour que la corde rende le son harmonique, il ne faut pas que *le doigt soit appuyé dessus, mais posé* légèrement. Pour cet effet, je marquerai de ce signe ∧ les sons qui sont harmoniques et où le doigt ne doit point appuyer.

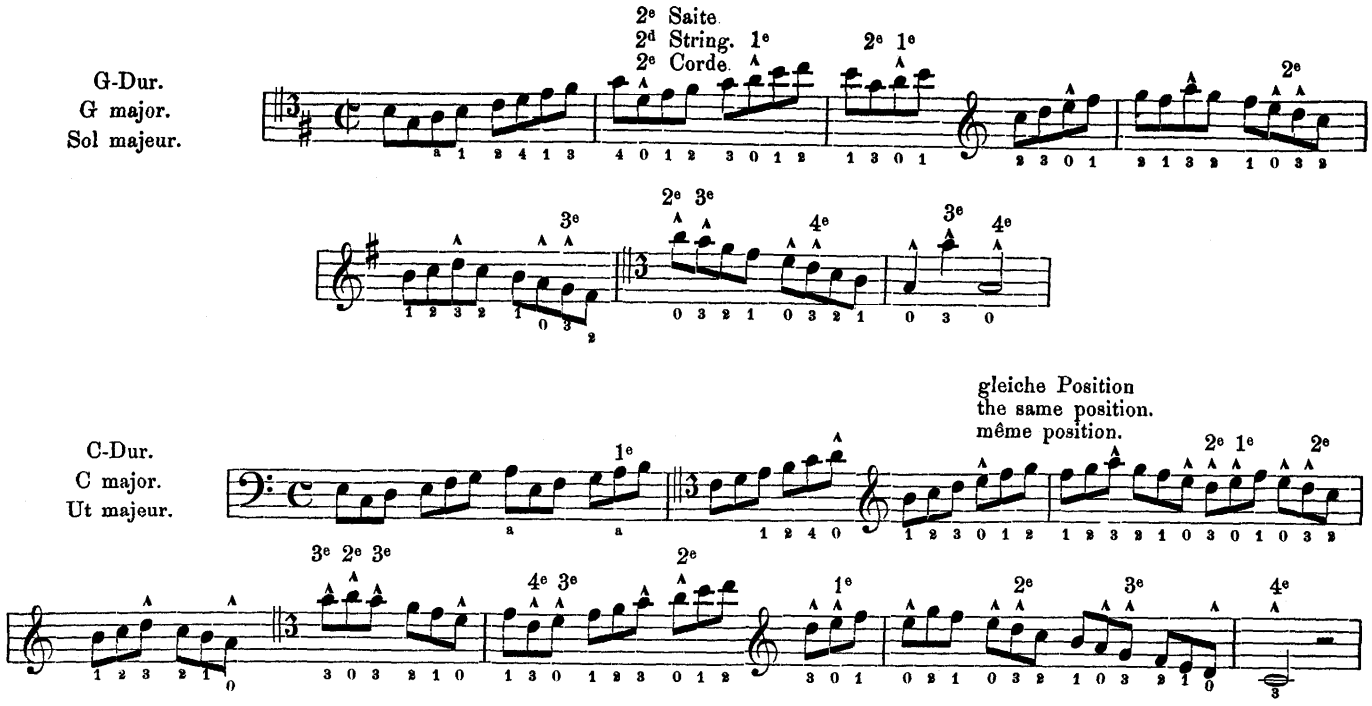
Beispiele. Examples. Exemples.

A-Dur.
A major.
La majeur.



D-Dur.
D major.
Ré majeur.





Man könnte diese Beispiele sehr vervielfältigen und Auszierungen darin anzubringen suchen, da aber nur von den Tonleitern hier die Rede ist, so bin ich dabei stehen geblieben und habe dieselben möglichst zu erläutern gesucht, denn dieser Abschnitt ist einer der wesentlichsten.

VI. Abschnitt.

Ueber die ersten vier Positionen auf dem Violoncell.

Vier Positionen giebt es auf dem Violoncell, in denen man sich des 4. Fingers bedient; darüber hinaus wendet man denselben nicht mehr an.

Beispiel der ersten vier Positionen.

These examples might be much multiplied, and diversified with ornaments; but as only the scales are to be treated of here, I have confined myself to them and tried to explain them as clearly as possible, this section being one of the most important.

VI. Section.

The first four positions on the Violoncello.

There are four positions on the violoncello, in which the fourth finger is employed; beyond them it is no longer the case.

Examples of the first four positions.

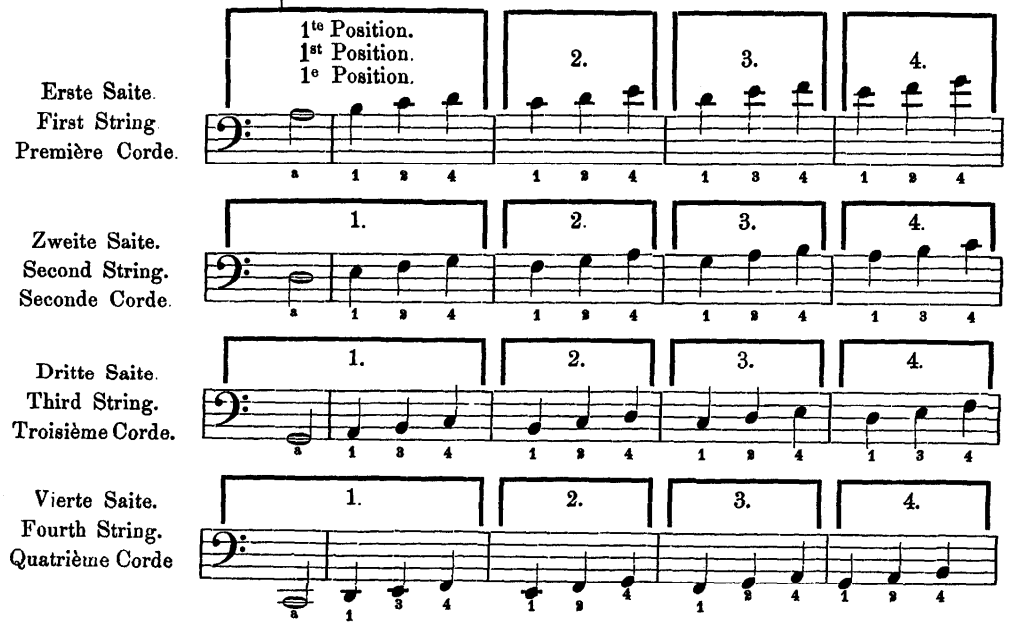
On pourrait présenter ces exemples de milles manières et chercher à leur donner de l'élégance, mais j'ai cru devoir m'en tenir aux gammes, puisque ce sont elles que je traite; je ne me suis même étendu un peu longuement sur les articles qui les développent, que parcequ'on ne saurait trop bien les posséder.

Titre VI.

Des quatre premières Positions dans le Manche.

Il y a quatre premières positions dans le manche. C'est dans ces quatre premières positions que l'on se sert du petit ou quatrième doigt; mais passé cela, on ne s'en sert plus.

Exemple des quatre premières positions.



Also vom untern C bis zum ersten G auf der A-Saite bedient man sich des 4. Fingers, selbst wenn dies G durch ein ♯ erhöht wäre. Von dem A an aber, welches die Octave der leeren Saite ist, auf der zweiten von D, auf der dritten von G und auf der vierten von C an (gleichfalls die Octaven der Saiten) gebraucht man ihn nicht mehr. Der 3. nimmt dann seine Stelle ein, wodurch es möglich wird, dass man den Daumen aufsetzen und auf diese Art 2 Octaven in derselben Lage spielen kann.

Wir kehren zu den ersten vier Positionen in A-Dur auf der ersten Saite zurück und fügen noch die fünfte hinzu, um zu zeigen, wie der 4. Finger seinen Platz aufgiebt und dadurch der Daumen ganz natürlich auf die Quinte E-A zu liegen kommt.

Thus from the lower C up to the first G on the A string, the 4. finger is employed, even if this G is heightened by ♯. But from the A, which is the octave of the open string, from D on the second, from G on the third, and from C on the fourth (which are likewise the octaves of the strings) it is no longer employed. The 3. takes its place, whereby it becomes possible to place the thumb, and in this manner two octaves may be played in the same position.

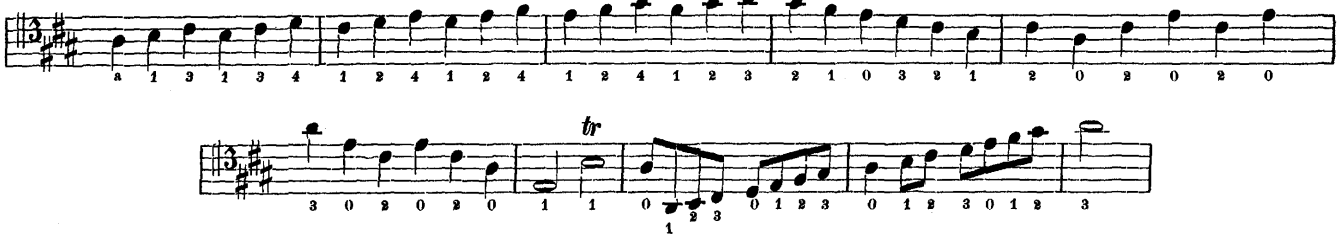
We return to the first four positions in A major on the first string, and add the fifth, in order to show how the fourth finger is taken off, and the thumb comes quite naturally on the fifths E and A.

Ainsi depuis l'Ut d'en-bas jusqu'au premier Sol sur la première corde, on se sert du petit doigt, ce Sol fût-il dièze; mais dès-qu'on vient au La naturel, qui est l'octave de la première corde; sur la seconde au Ré; sur la troisième au Sol; et sur la quatrième à l'Ut, qui sont leurs octaves, le petit doigt est supprimé et on se sert du troisième, parceque le pouce peut alors venir derrière, et qu'on a les deux octaves dessous la main.

Reprenons les quatre premières positions sur la première corde, en La majeur; nous y ajouterons la cinquième position, afin qu'on voie qu'on quitte le petit doigt, et que le pouce peut se poser très-naturellement sur la quinte Mi et La.

Beispiel. Example. Exemple.

1e Saite.
1st String.
1e Corde.

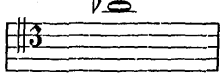
gleiche Position.
the same position.
même position.
2e

Ich gebe dies Beispiel blos um zu zeigen, dass der 4. Finger bei der Octave der Saite, welche in der fünften Position eintritt, nicht mehr angewandt wird. Da indessen keine Regel ohne Ausnahme ist, gebraucht man den 4. Finger dennoch in der fünften Position, aber nur wenn ein As auf der ersten Saite vorkommt, denn alsdann hat man die Octave der Saite noch nicht erreicht.

I merely give this example, in order to show that the 4. finger for the octave of the string, when we are playing in the fifth position, is no longer employed. As there is however no rule without exception the 4. finger may yet be employed in the fifth position, but only if there be an A♭, for then the octave of the string has not been reached.

Je n'ai donné cet exemple que pour faire voir qu'on quitte le quatrième ou petit doigt à l'octave de la corde qui vient à la cinquième position. Cependant, comme il n'y a point de règle sans exception, je vais montrer le petit doigt employé dans la cinquième position, mais ce n'est que dans le cas où le La de la première corde est bémol parcequ'alors on n'a pas encore atteint l'octave de la corde.

4te Finger.
4th finger.
4me doigt.

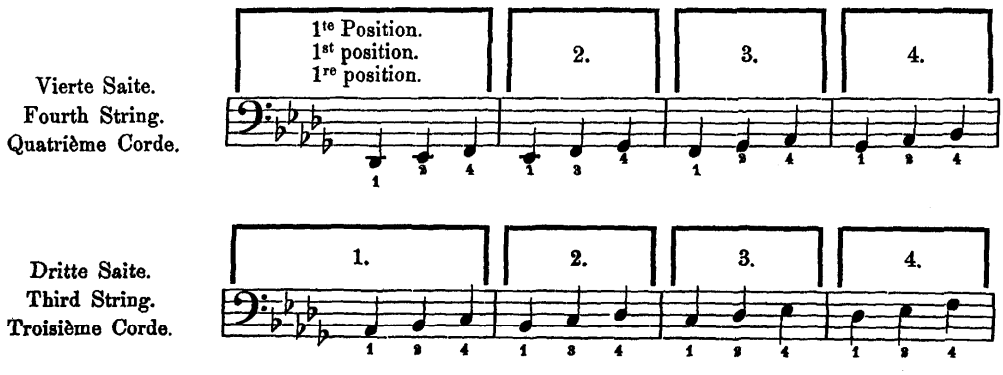
Zum Beispiel:
Example:
Voici ce La bémol:

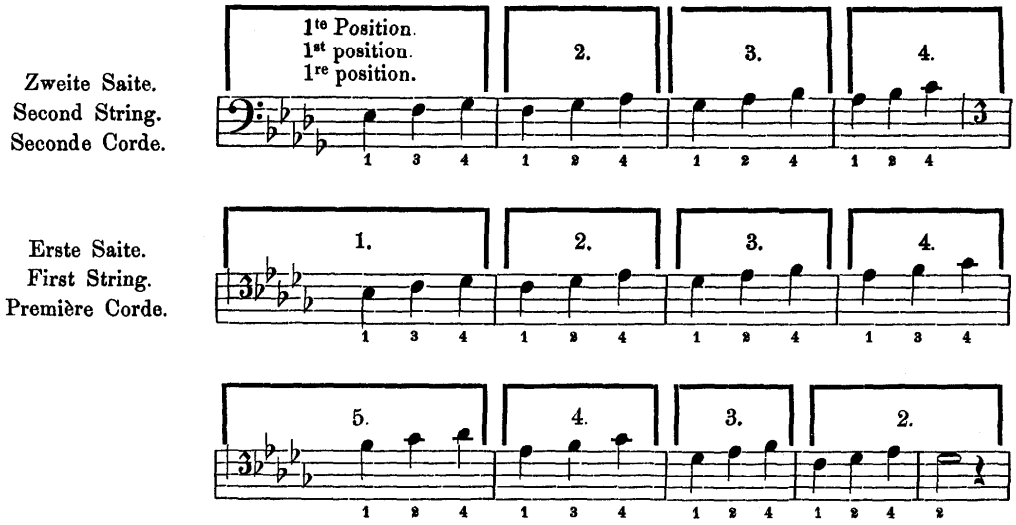


Kommen wir wieder auf die ersten vier Positionen auf allen vier Saiten zurück. Man wird bei der Tonart Des finden, dass das As auf der 1. Saite in der fünften Position mit dem 4. Finger bezeichnet ist.

Let us again return to the first four positions on all the four strings. In D♭, the 4. finger will be found marked for the A♭ on the 1. string in the fifth position.

Reprenons les quatre premières positions sur les quatre cordes; on verra dans le ton de Ré bémol le La bémol sur la première corde, du petit doigt, à la cinquième position.

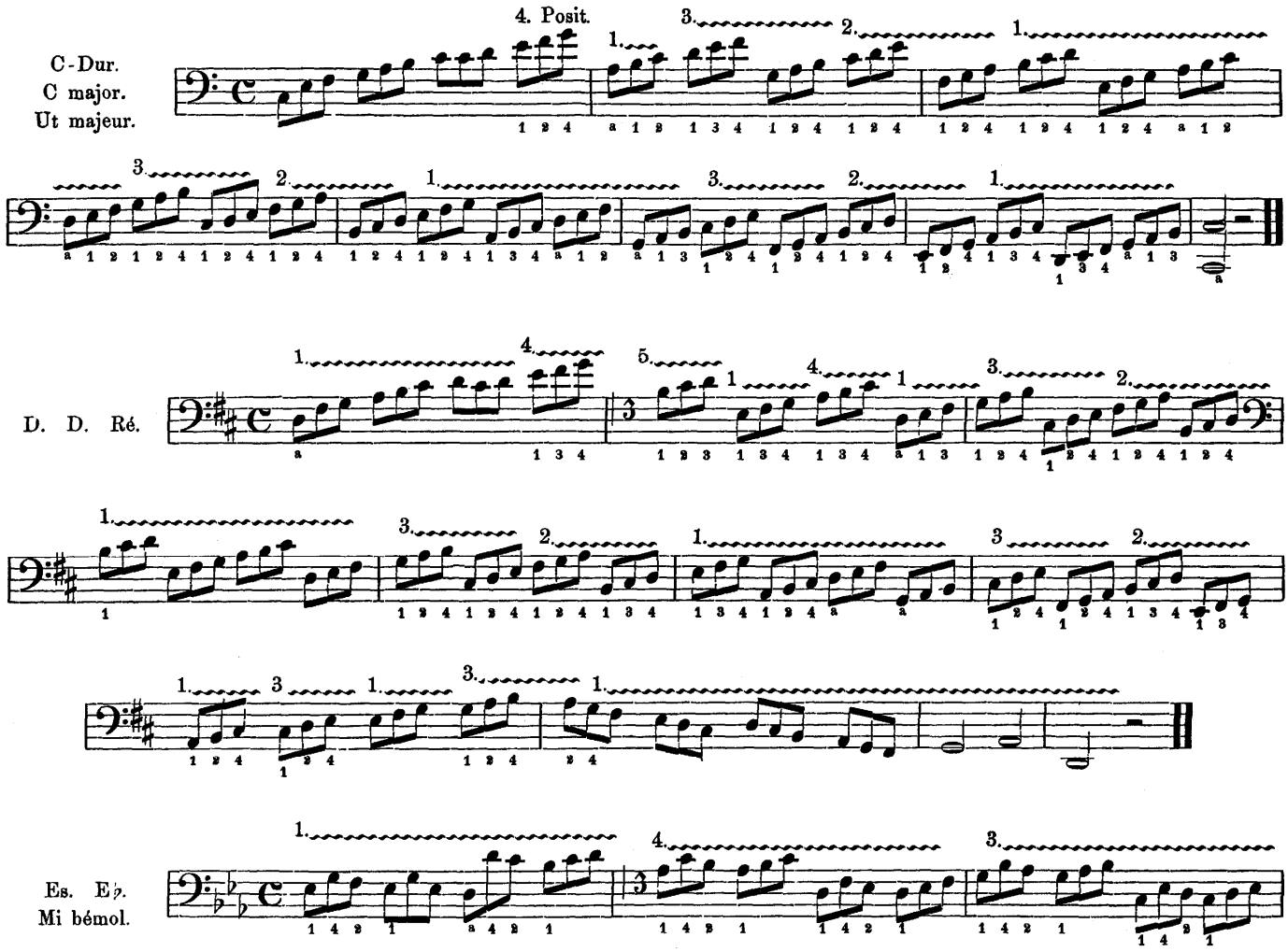
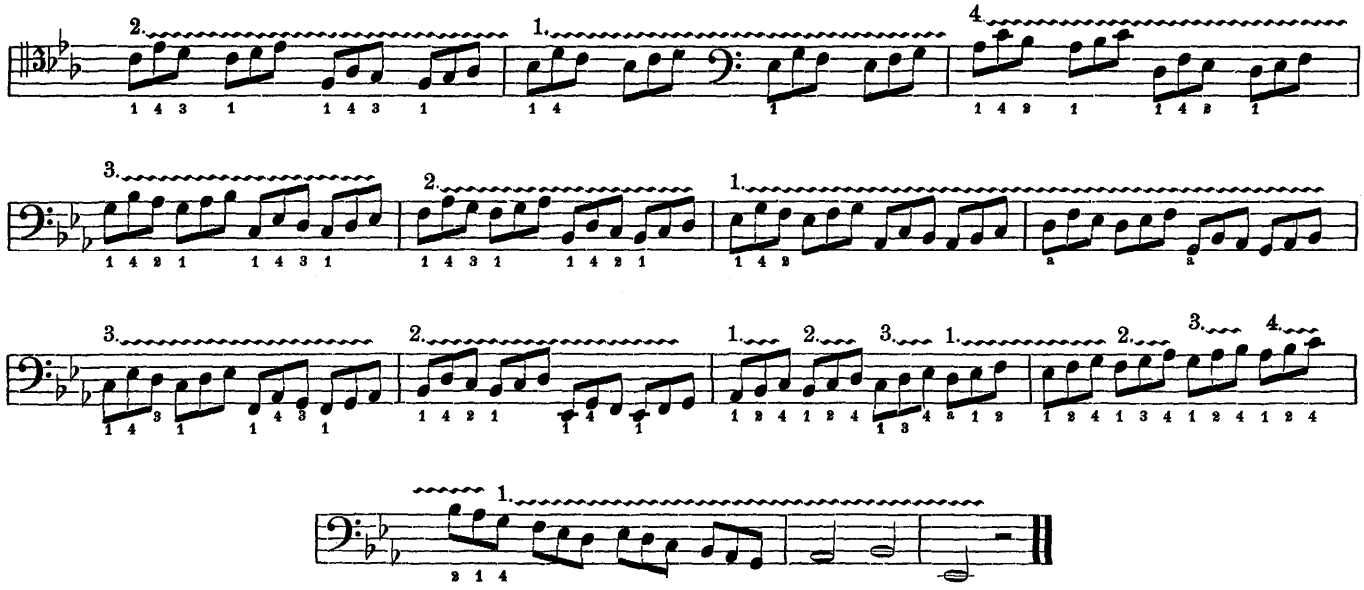




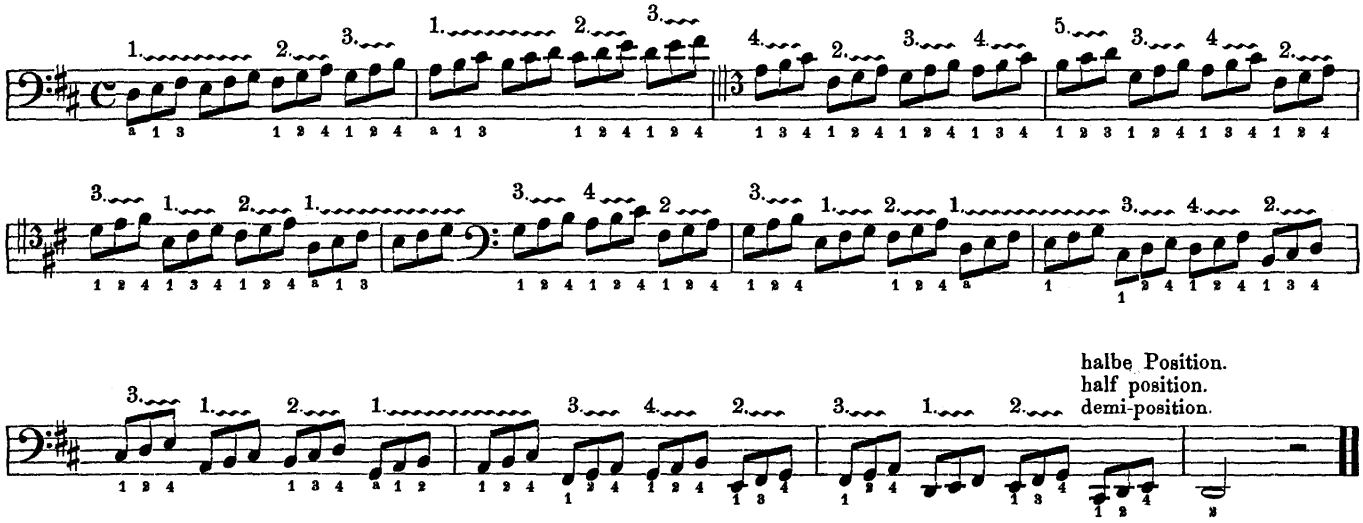
Wenn man sein Instrument gut kennen lernen will, muss man die ersten vier Positionen fleissig üben. Nachstehende Beispiele scheinen mir dieser Absicht zu entsprechen.

If you wish to render yourself proficient on the instrument, you must diligently practise the first four positions. The following examples will be found to answer this purpose.

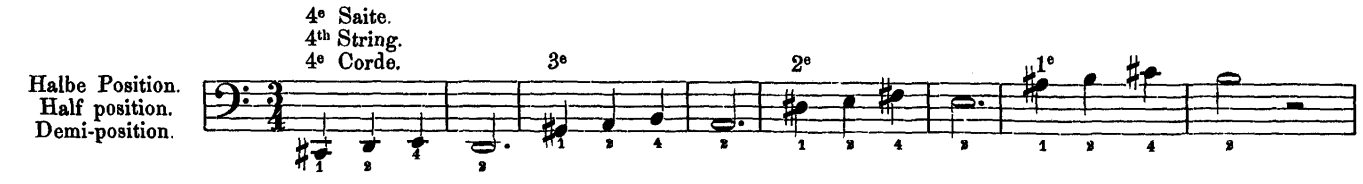
Si l'on veut bien connaître le manche, il faut beaucoup s'exercer dans les quatre premières positions; *voici quelques suites de gammes qui* me semblent bonnes à cet effet.

Beispiele. Examples. Exemples.

Anderes kleines Uebungsstück in D, von Saite zu Saite.

Another short example in D from string to string.

Autre petit Exercice en Ré, de corde en corde.

Das was sich am Schlusse des vorstehenden Beispiels findet, nennt man halbe Position; sie gehört eigentlich zur ersten, um aber bei den gebräuchlichen Benennungen zu bleiben, behalte ich diese Bezeichnung bei. Hier folgt sie:

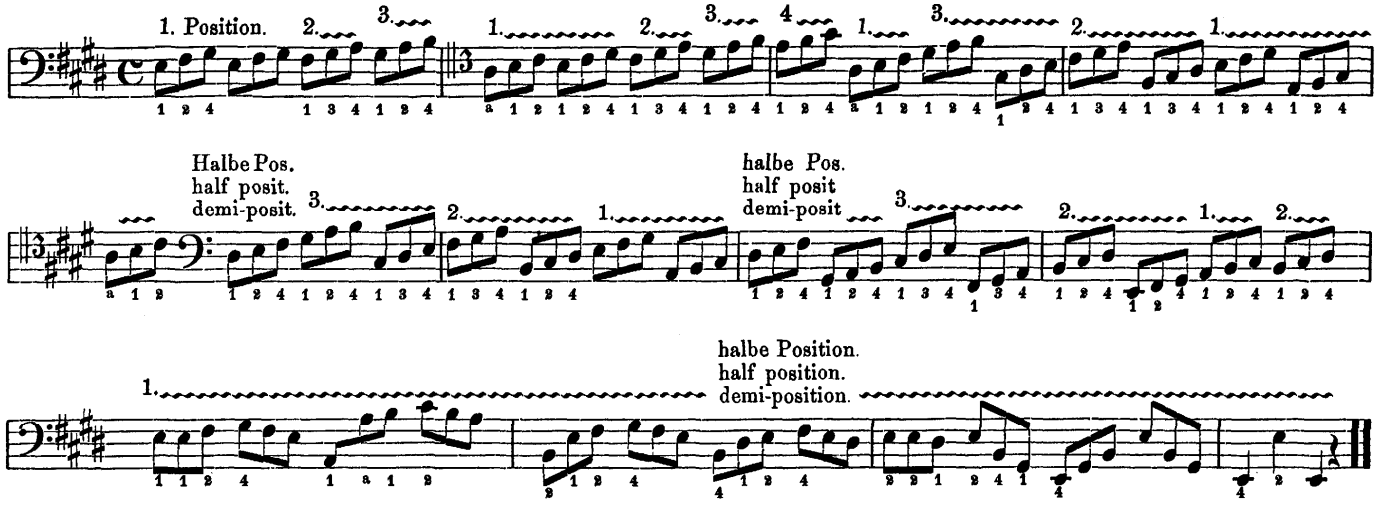
That which is at the end of the preceding example, is called half-position; it properly belongs to the first, but to abide by customary expressions, I retain this denomination. Here it follows:

Ce que nous venons de faire en finissant, s'appelle Demi-Position; elle fait bien partie de la première, mais pour ne rien changer aux dénominations, je la donne telle qu'elle est connue. La voici:

Man wird bei den Uebungsstücken, welche die zweite Abtheilung dieses Werkes bilden, unter Nr. 19 ein Stück finden, welches ganz in dieser halben Position ohne Veränderung der Hand gespielt werden muss.

Under Nr. 19 a piece will be found among the exercises which form the second part of this work, which must be wholly played in this half position, without changing the place of the hand.

On trouvera au titre Exercices (seconde partie de cet ouvrage), sous le numéro 19, un morceau que l'on doit jouer tout entier à cette demi-position, sans déranger la main.

Anderes Beispiel in E-Dur. | An other example in E major. | Autre exemple en Mi majeur.



Das Gesagte mag zur Erklärung der ersten vier Positionen genügen. Man wird wohl thun, sich darin zu üben, denn ein Violoncellist muss den Wechsel derselben ganz in seiner Gewalt haben. Es ergiebt sich aus dem Vorhergehenden, dass man sonst nicht einmal die erste Tonleiter von *C-Moll*, wegen des *darin* vorkommenden As, spielen kann, ebenso verhält es sich mit vielen andern. Dies führt uns auf die Tonleitern mit drei Fingern ohne leere Saiten, deren Verständniss und Ausführung durch die bisher gegebenen Uebungen vorbereitet wurden.

The above may suffice to explain the first four positions. It will be good to practise them, for a player on the violoncello must have the shifts fully in his power. From the foregoing it results that otherwise one will not be able to play the first scale of C minor, on account of the A♭ contained therein; the same is the case with many others.

This leads us to the scales with three fingers without open strings, to understand and execute which has been prepared by the exercises already given.

En voilà assez pour donner un aperçu du jeu des quatre premières positions. On ne fera pas mal de s'y exercer; car il faut absolument sur le Violoncelle savoir démancher. On a pu voir jusqu'ici qu'on ne peut pas même faire sans celà la première gamme en Ut mineur à cause du La *bémol* qui se rencontre dans cette gamme; il en est de même de beaucoup d'autres.

Ceci nous conduit à donner les gammes par trois, ou sans à-vide, attendu que les exercices précédents mettent à même de les entendre et de pouvoir les exécuter.

VII. Abschnitt.

Ueber die Tonleitern, welche mit drei Fingern gespielt werden und ohne leere Saiten sind.

Um sich einen klaren Begriff von diesen Tonleitern zu machen, muss man ein wenig rechnen. Die einfache Tonleiter hat acht Stufen mit Inbegriff der Octave; die doppelte fünfzehn; die dreifache zweiundzwanzig Stufen, immer die Octave inbegriffen.

Die erste und tiefste Stufe wird stets mit dem 1. Finger gegriffen, und da *dieser Fingersatz* sich hauptsächlich für die Tonleitern eignet, in denen durch viele ♯♯ oder ♭♭ keine leeren Saiten vorkommen, so gebe ich das erste Beispiel in Des, vorläufig in einer Octave. Fängt man diese Tonleiter mit dem 1. Finger an, so schliesst sie *mit dem* 2., weil drei und drei sechs und zwei dazu acht machen.

VII. Section.

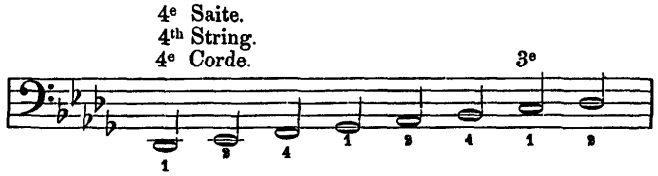
The scales played with three fingers, and without open strings.

To form a just idea of these scales requires considering a little. The simple scale has eight degrees, comprising the octave; the double fifteen; the threefold twenty two, always including the octave. The first and lowest degree is always played with the 1. finger, and as the fingering is principally adapted for those scales, in which there are no open strings, on account of the many ♯♯ or ♭♭, I give the first example in D♭ in one octave only. If this scale is begun with the 1. finger, it will end with the 2. because three and three are six, and two more are eight.

Titre VII.

Des Gammes doigtées par trois et sans à-vide.

Pour bien entendre ces gammes, il faut un peu compter. La gamme est composée de huit degrés, y compris l'octave, qui la complette. La double gamme de quinze degrés, la double octave qui la complette, comprise; et la triple gamme de vingt-deux degrés, sa triple octave comprise. On *doit toujours commencer* la tonique la plus grave de ces gammes du premier doigt; et comme cette manière de doigter la gamme, convient aux tons où il y a assez de bémols ou de dièzes, pour ne pas pouvoir se servir des à-vides, nous allons donner le premier exemple en Ré bémol, d'une gamme seulement; en la commençant du premier doigt, elle finira du second, par la raison que trois et trois font six et deux font huit.



Der Abschluss dieser Tonleiter mit dem 2. Finger giebt vielfach Gelegenheit, der Tonart entsprechende Stellen daran zu knüpfen.

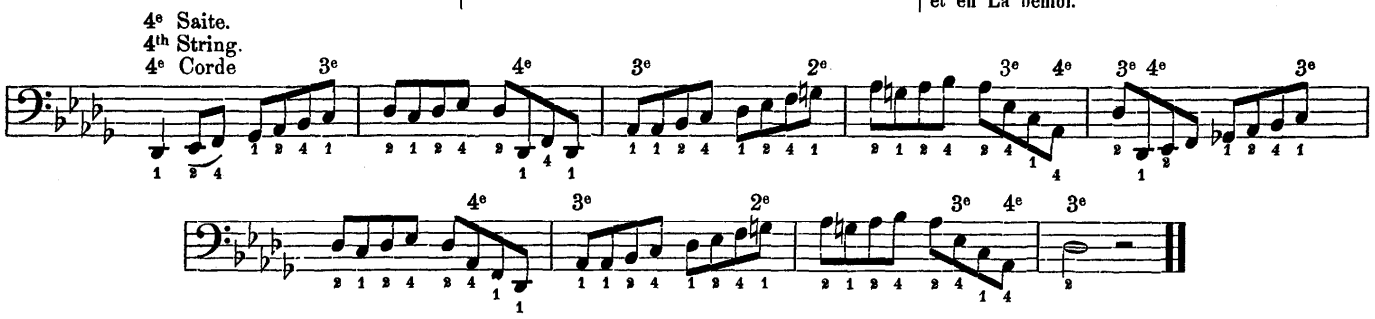
Concluding this scale with the 2. finger furnishes manifold opportunities to join passages to it, suitable to the key.

Le point d'arrêt de cette gamme à son octave du second doigt, est riche, en ce que l'on peut faire des choses relatives au ton où l'on est.

Beispiel in Des und As.

Example in D♭ and A♭.

Exemple en faisant la gamme en Ré bémol et en La bémol.



Fängt man die erste Stufe mit dem 1. Finger an, so fällt die Octave immer auf den 2., keine Tonart ausgeschlossen, selbst die nicht, in denen leere Saiten vorkommen; nur muss man diese letzteren dann vermeiden.

Wir behalten diese Tonart bei und gehen zur doppelten Tonleiter über. Sie besteht, wie gesagt, aus fünfzehn Stufen, die zweite Octave inbegriffen; da man sie also mit drei Fingern spielt, muss sie mit dem fünften Male zu Ende sein und der 4. Finger kommt anf die zweite Octave.

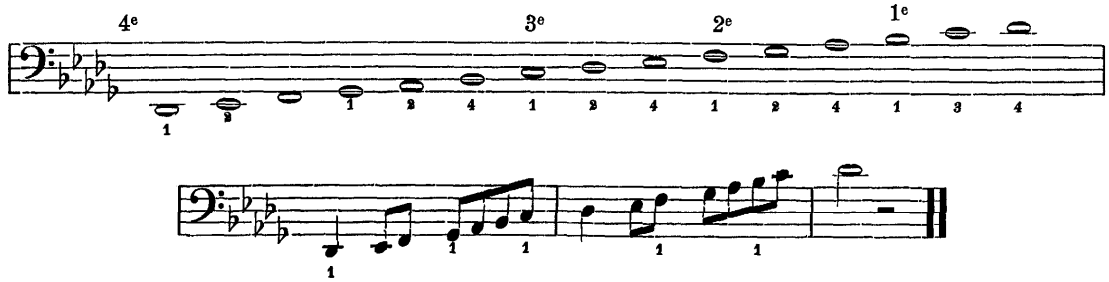
If the first degree is begun with the 1. finger, the octave always comes upon the 2, no key excepted, even those not in which there are open strings; but then these must be avoided.

We continue in this key and pass over to the double scale. It consists of fifteen degrees, including the second octave; and as it is played with three fingers, it must end with the fifth shift, and the 4. finger comes on the second octave.

En commençant la tonique du premier doigt, on aura toujours l'octave du second doigt, dans quelque ton que l'on joue, même dans les tons ouverts, si l'on évite les à-vides.

Passons à la double gamme, toujours dans le même ton. J'ai dit qu'elle était composée de quinze degrés, la double octave comprise; ainsi, puisque l'on monte par trois, elle doit être faite en cinq mouvements; et la double octave doit se trouver du petit doigt.

Beispiel. Example. Exemple.



Will man die dreifache Tonleiter mit 3 Fingern in derselben Tonart spielen, so geht man auf der 2. Saite hinauf. Ich habe bereits gesagt, dass die dreifache Tonleiter aus 22 Stufen mit Inbegriff der dritten Octave besteht. Siebenmal 3 macht 21, dazu kommt der Daumen, welcher zwischen dem 6. und 7. Male eingeschoben wird, macht folglich 22.

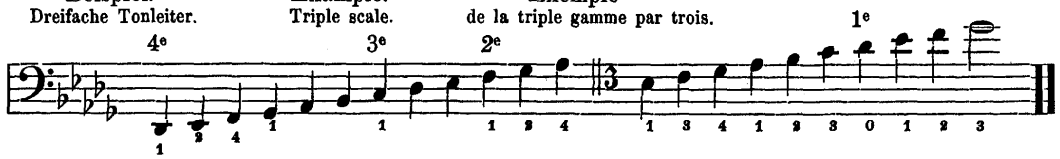
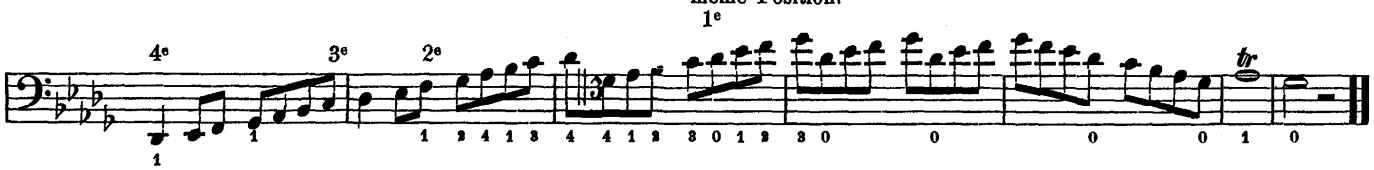
If one will play the triple scale with three fingers in the same key, one must ascend on the 2. string. I have already mentioned, that the triple scale consists of 22 degrees, including the third octave. Seven times three amount to 21, the thumb is added to them, which is put in between the sixth and the seventh shift, making consequently 22.

Si l'on veut monter la triple gamme par trois dans le même ton, on la montera par la seconde corde.

J'ai dit précédemment que la triple gamme, avec la triple octave qui la complette, font vingt-deux degrés. Sept mouvements par trois font vingt-un, et comme le pouce se place entre le sixième et le septième mouvement, et que le pouce compte pour un, cela fait vingt-deux.

Beispiel. Dreifache Tonleiter.

Example. Triple scale.

Exemple de la triple gamme par trois.

gleiche Position.
the same position.
même Position.

Die doppelte Tonleiter schliesst mit dem 4., die dreifache mit dem 3. Finger. Durch den dahinter stehenden Daumen hat man die zwei Octaven der Tonart, in welcher man spielt, unter der Hand. So verhält es sich bei allen Tonleitern.

The double scale ends with the 4., the triple with the 3. finger. With the thumb behind, one has the two octaves of the keys, which are played, under the hand. Thus it is with all the scales.

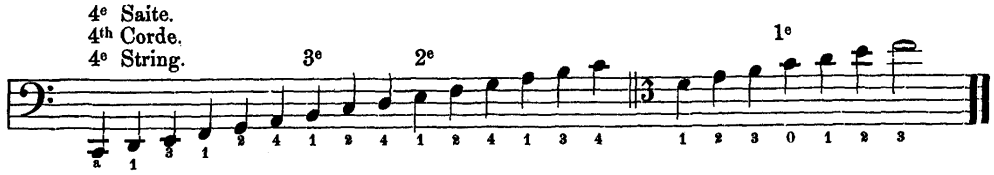
Le résultat de la double gamme est d'amener au quatrième doigt ce qui est juste. Celui de la triple gamme est d'amener au troisième doigt, et ayant le pouce derrière, l'on a les deux octaves du ton où l'on joue, dessous la main. Dans tous les tons ce sera la même chose.

Dies gilt auch für die Tonarten mit leeren Saiten, sobald man diese vermeidet. Ein einziges Beispiel in C wird genügen.

This holds good also for the keys with open strings, if these be avoided. One example in C will suffice.

On aura le même résultat dans les tons ouverts, si on évite les à-vides. J'en donnerai un seul exemple en Ut.

Dreifache Tonleiter in C ohne leere Saiten.
Triple scale in C without open strings.
Triple Gamme d'Ut sans à-vide.



Da dies Werk nur für Lehrer und geschickte Dilettanten bestimmt ist, glaube ich nicht nöthig zu haben, diese Beispiele noch zu vermehren. Anfänger mögen die Hände davon lassen, denn man muss ein schon geübter Spieler sein, um das Gesagte zu verstehen und auszuführen, sonst verdirbt man sich das Gehör, denn die leeren Saiten sind sehr nothwendige Berichtigungspunkte für die Intonation.

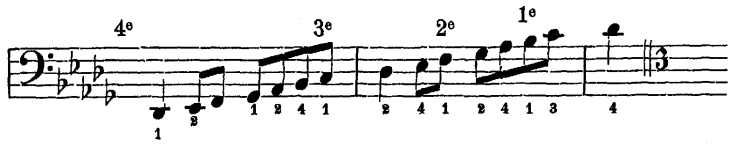
Will man die dreifache Tonleiter nicht ganz mit drei Fingern ausführen, so bediene man sich nach dem 4. Finger der Tonleiter auf der nämlichen Saite, welche wir vorher durchgenommen haben, und man wird zu demselben Resultate gelangen.

This work being only destined for teachers and able dilettantes, I do not think it necessary to multiply these examples It is not for beginners, it requires to be an expert player to understand and execute what has been said, else the ear will be spoiled, for the open strings are points of rectification for the intonation

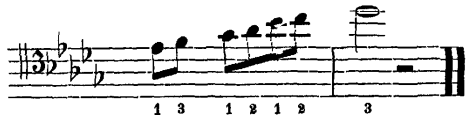
If you do not like to execute the whole of the triple scale with three fingers, you have only to take after the 4. finger the scale on the same string which before has been gone through, and the same result will be obtained.

Je ne crois pas devoir multiplier ici les exemples; je ne compte parler qu'à des professeurs ou à des forts amateurs. Les commençants ne doivent pas même regarder ceci; il faut déjà avoir, pour le comprendre et l'exécuter, une très-grande habitude du Violoncelle, sans quoi l'on se fausserait l'oreille; les à-vides étant des points de ralliement très-nécessaires pour l'intonation.

Si l'on ne veut pas monter la triple gamme toute entière par trois, on n'aura qu'à prendre après le quatrième doigt, celle sur la même corde que j'ai donné ci-devant, et l'on aura le même résultat.

Beispiel in Des.
Example in D♭.
Exemple en Ré bémol.

Nach Endigung dieser doppelten Tonleiter greife man das Es mit dem 1. Finger, wie bei den Tonleitern auf einer Saite.

When this double scale is finished, take the E♭ with the 1. finger, as in the scales on one string.

Cette double gamme finie, on prend le Mi du premier doigt, comme dans la gamme sur la même corde.

Ebenso bei allen Tonarten. Man wird bemerken, dass alle diese verschiedenen Arten, anstatt einander hinderlich zu sein, sich sehr wohl mit einander vertragen.

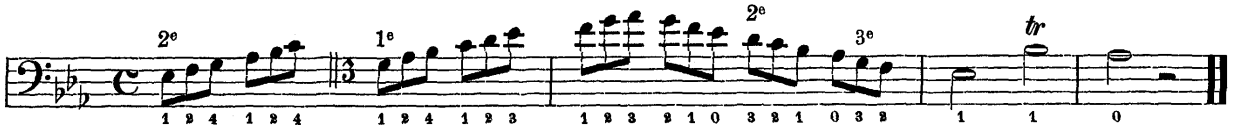
Die nachstehende doppelte Tonleiter von Es ist sehr leicht zu spielen.

The same in all keys. It will be observed that all these different manners agree, instead of hindering one another.

The following double scale in E♭ is easy to be played.

Et la même chose dans tous les tons. On doit voir que ces différentes manières au lieu de nuire les unes aux autres, se combinent très-bien ensemble.

La double gamme en Mi bémol comme elle se trouve dans l'exemple suivant se fait très-facilement.

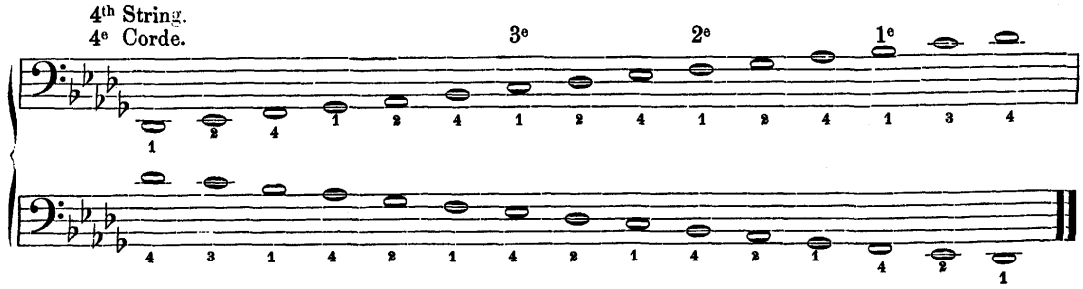
gleiche Position.
same position.
même position.

Jetzt da ich diese Tonleitern zur Genüge erläutert zu haben glaube, lasse ich der Reihe nach diejenigen folgen, welche ich früher als solche, worin keine leeren Saiten vorkommen, übergangen habe; sie lassen sich der vielen ♯♯ und ♭♭ wegen nicht gut anders als auf folgende Art spielen.

After having sufficiently explained these scales, as I think, I will now give in succession those which I have passed over as such in which there are no open strings; on account of the many ♯♯ and ♭♭, they can only be played in the following manner:

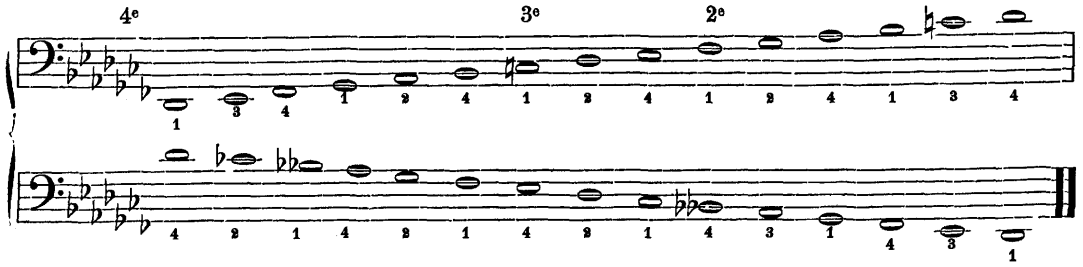
A présent que je crois en avoir dit assez pour démontrer comment se font ces gammes, je vais donner par ordre, celles que j'ai promis au titre Gammes dans le manche et qui étant dans des tons où il y a beaucoup de dièzes et de bémols, ne se peuvent faire aisément que de cette manière.

4e Saite.
4th String.
4e Corde.

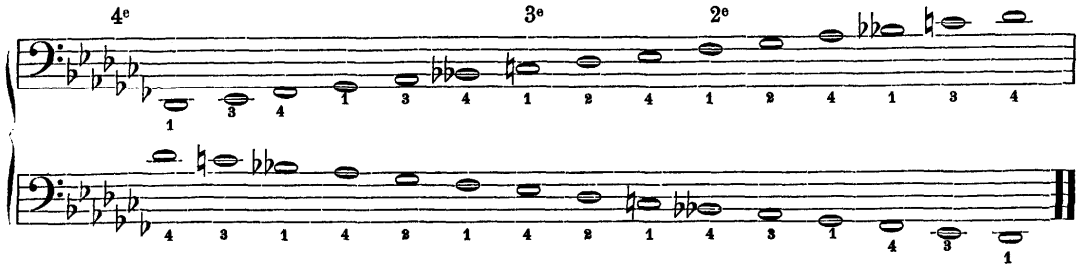
Des-Dur.
Scale of D♭ major.
Gamme de Ré bémol majeur.



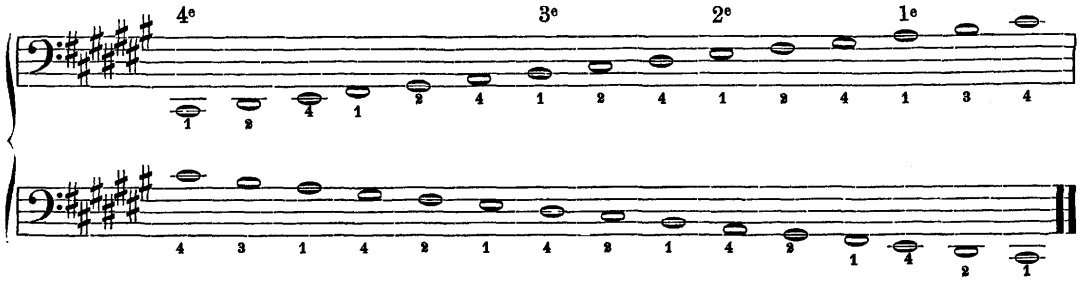
Des-Moll.
(Erste Form.)
Scale of D♭ minor.
(First form.)
Gamme de Ré bémol mineur.
(Premier type.)



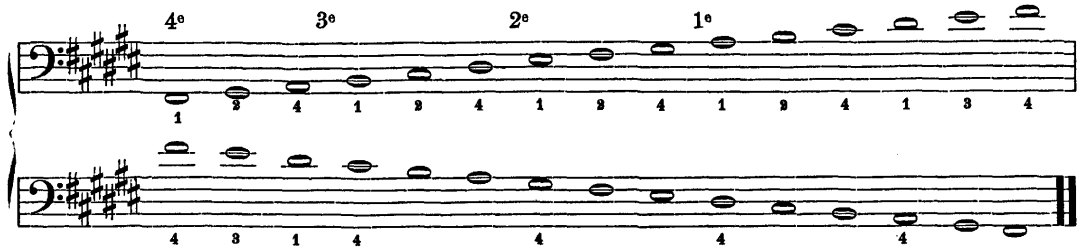
Des-Moll.
(Zweite Form.)
Scale of D♭ minor.
(Second form.)
Gamme de Ré bémol mineur.
(Second type.)



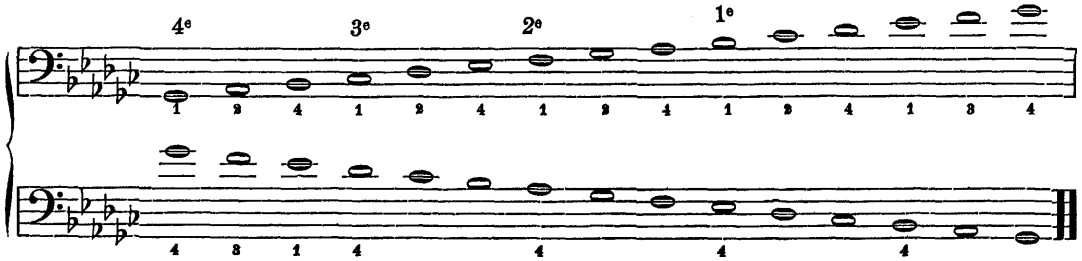
Cis-Dur.
Scale of C sharp minor.
Gamme d'Ut dièze majeur.



Fis-Dur.
Scale of F sharp major.
Gamme de Fa dièze majeur.



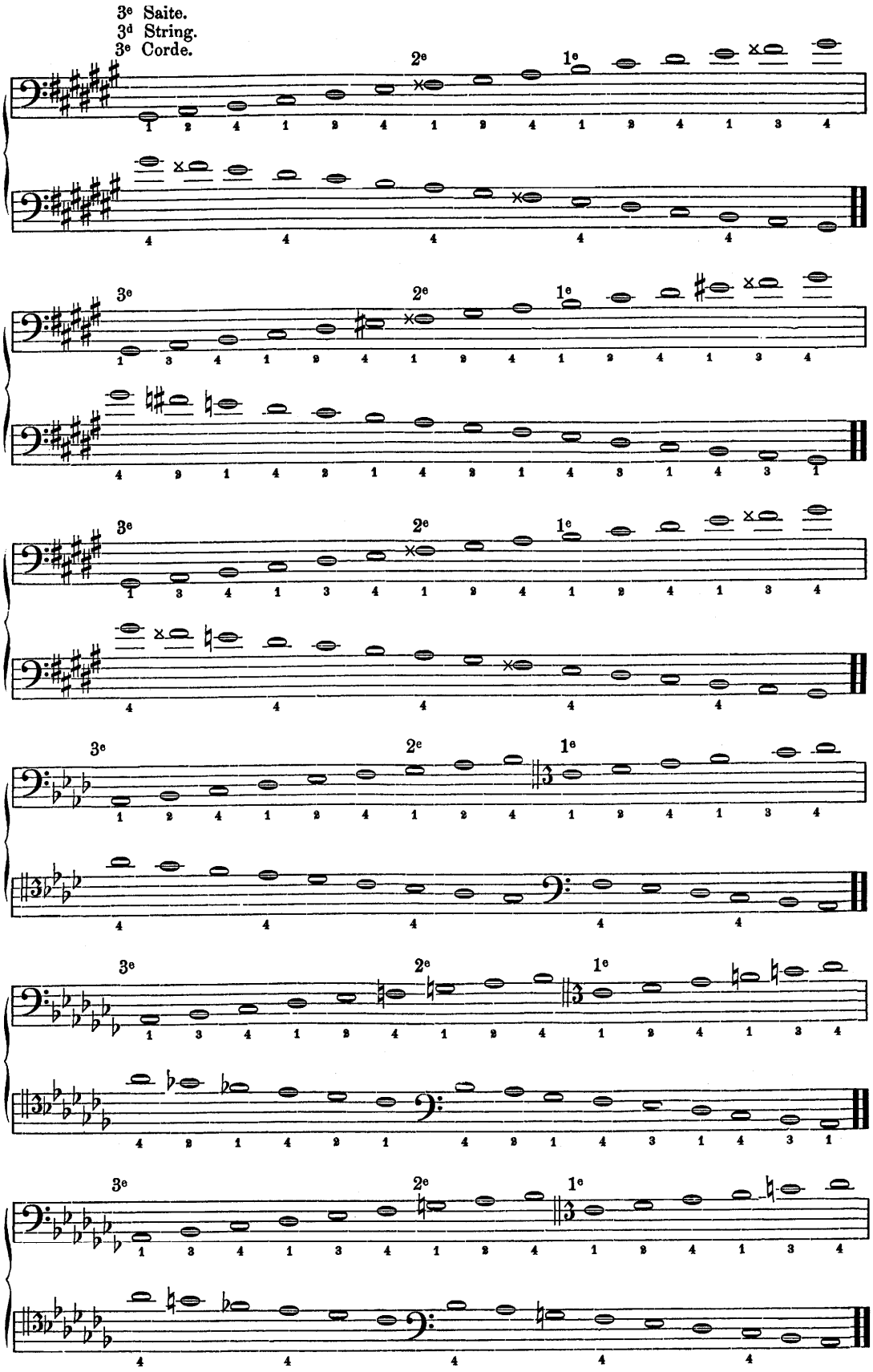
Ges-Dur.
Scale of G♭ major.
Gamme de Sol bémol majeur.

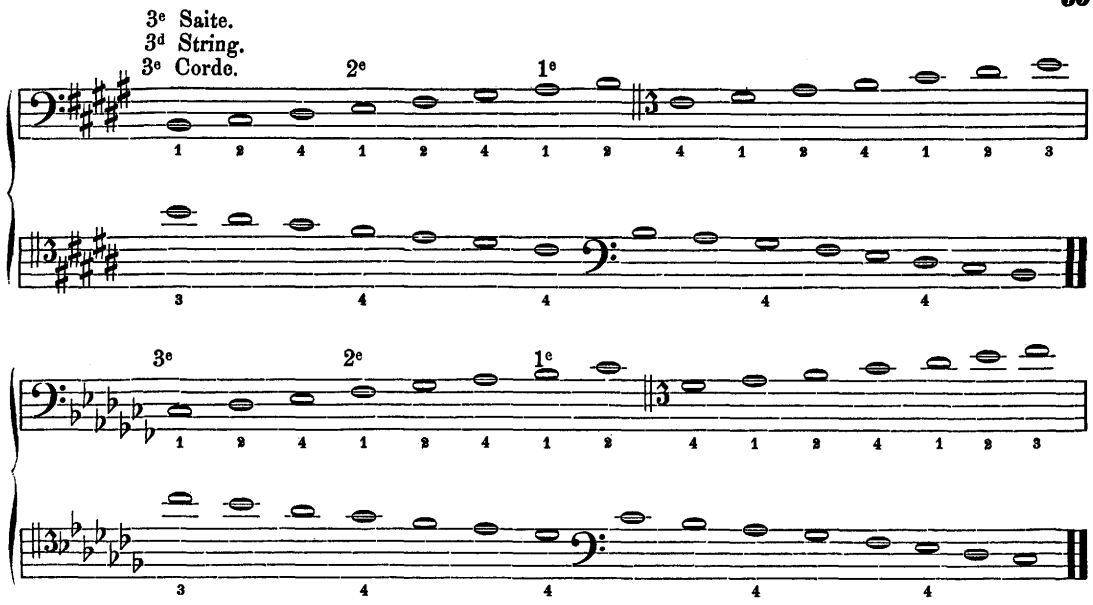


Ges-Moll ist nicht gebräuchlich wegen der doppelten 𝄫 vor H und E.

G♭♭ minor is not used, on account of the double ♭♭ before B and E.

La gamme de Sol bémol mineur est absolument inusitée, à cause du Si double bémol, et du Mi double bémol.





Ces-Moll ist nicht gebräuchlich wegen der doppelten 𝄫 vor E, A und H.

C♭ minor is not used, on account of the double ♭♭ before E, A, B.

La gamme d'Ut bémol mineur est absolument inusitée, à cause du Mi, du La, et du Si double bémol.

VIII. Abschnitt.

Von der chromatischen Tonleiter, die auf alle Tonarten anwendbar ist.

Diese Tonleiter ist dieselbe in Dur wie in Moll, denn auf- oder abwärts durchläuft man von der ersten Stufe bis zur Octave alle zwölf chromatischen Stufen in Dur wie in Moll. Welchem von beiden Tongeschlechtern sie angehört, wird also nur durch das derselben Vorhergehende oder Nachfolgende bestimmt. Auch bleibt der Fingersatz in allen Tonarten derselbe, da die Tonart nur durch den Anfangs- und Endpunkt bestimmt werden kann. Wenn ich sie in allen zwölf chromatischen Tönen aufführe, wird man finden, dass sie hinsichtlich des Fingersatzes nur eine ausmacht.

Diese Tonleiter erfordert nur drei Finger, der 4. ist dabei überflüssig, denn man trifft da, wo er eintreten müsste, stets auf eine leere Saite. Ich kann den Gebrauch des 4. Fingers aus zwei Ursachen nicht empfehlen. Erstens stört derselbe den regelmässigen Fingersatz; zweitens dienen die leeren Saiten zu einem sehr nöthigen Berichtigungspunkt für die Intonation, und ist ein reines Spiel bei dem diatonischen Fortschreiten schon schwer, so ist dies bei dem chromatischen noch mehr der Fall.

Wenn ich oben gesagt habe, der 4. Finger sei überflüssig, so verstehe ich darunter, während des Fortschreitens der Tonleiter; man bedient sich desselben aber um die Tonleiter erforderlichenfalls zu schliessen, wie nachstehende Beispiele beweisen sollen.

Ich bitte darauf Acht zu haben, dass immer
das E auf der 4. Saite mit dem 1. Finger,
das H auf der 3. Saite mit dem 1. Finger,
das Fis auf der 2. Saite mit dem 1. Finger,
das Cis auf der 1. Saite mit dem 1. Finger
gegriffen werden muss.

VIII. Section.

On the Chromatic Scale, which is applicable in every key.

This scale is the same in major and minor, for in ascending or descending, one plays through all the twelve chromatic degrees in major and minor, from the first degree to the octave. To which of the two modes it belongs, can therefore only be decided by what precedes or follows

The fingering in all the keys is also the same, as the key can only be judged by the point of beginning and end. When I represent it in all the twelve chromatic intervals, it will be found that it is but one in regard to the fingering.

This scale only requires three fingers, the 4 is superfluous, for where it should be employed, there is always an open string. I do not recommend the 4. finger, for two reasons; firstly it hinders the regular fingering; secondly the open strings serve the learner as a land mark for the intonation, and if correct tune in the diatonic progress is already difficult, it is much more so in the chromatic.

I have said above, the 4. finger is superfluous; this means during the progress of the scales; but it is used, if necessary, to conclude the scales as the following example will prove.

I beg to call attention, to taking
the E on the 4. string with the 1 finger,
the B on the 3. string with the 1. finger,
the F♯ on the 2. string with the 1. finger,
the C♯ on the 1. string with the 1. finger

Titre VIII.

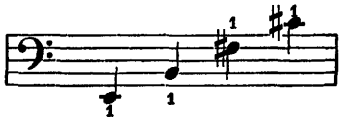
De la Gamme chromatique qui s'adapte à tous les tons.

Cette gamme est la même majeure ou mineure, puisqu'en montant ou descendant d'une tonique à son octave, on parcourt les douze degrés chromatiques, que ce soit en majeur ou mineur. Le mode n'est donc déterminé que par ce qui précède la gamme ou la suit.

Elle est également la même pour le doigté dans tous les tons, parceque le ton ne peut être déterminé que par le point de départ et celui d'arrêt; aussi verra-t-on, quand je la présenterai dans les douze tons chromatiques, qu'elle n'est qu'une, pour le doigté.

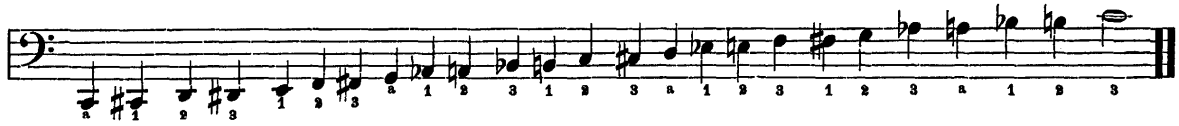
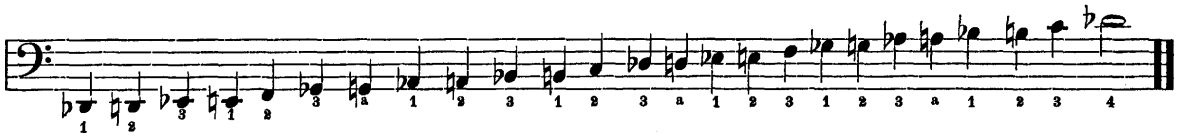
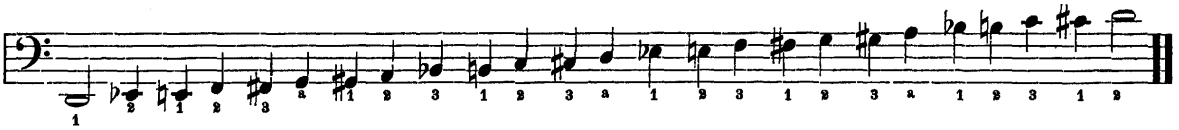
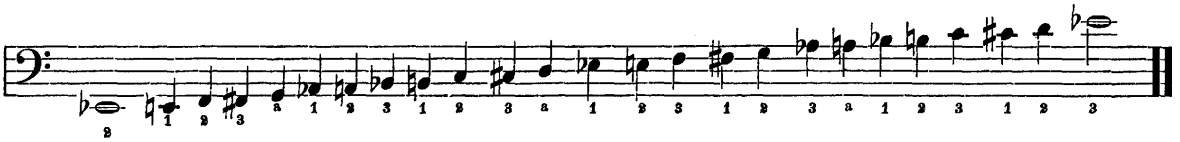
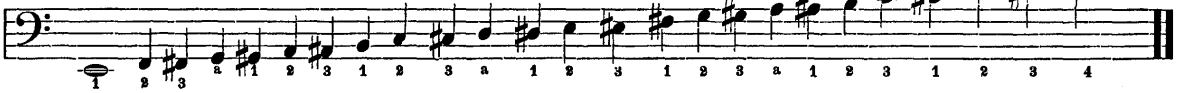
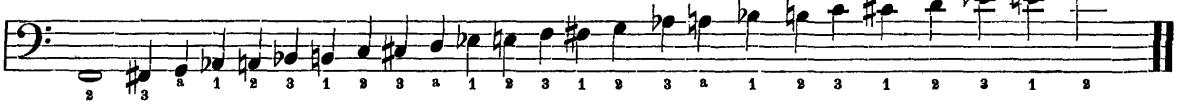
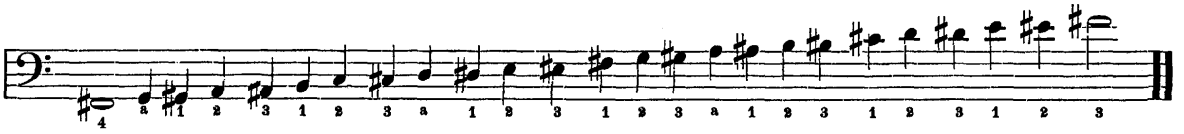
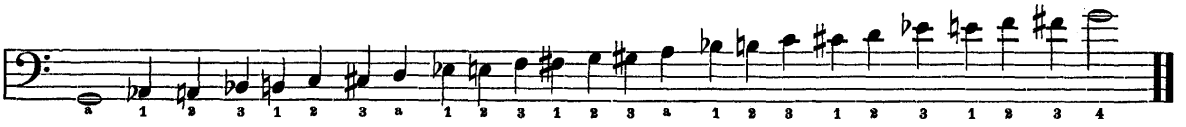
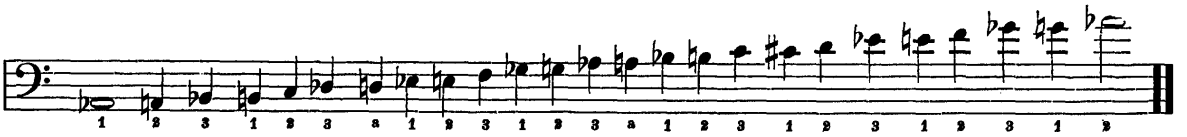
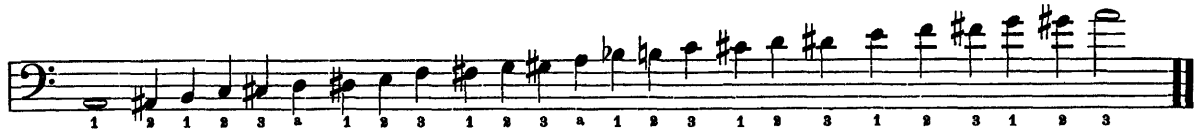
Cette gamme se monte avec trois doigts; le petit ou quatrième doigt est supprimé comme inutile, parcequ'on rencontre toujours l'à-vide là où il est nécessaire. Je me garderai donc bien de la proposer avec l'emploi du quatrième doigt, et cela pour deux raisons. La première, c'est qu'il s'oppose à la régularité du doigté; la seconde, c'est que les à-vides sont d'un grand secours pour le ralliement de l'intonation, et que s'il est difficile de jouer juste par marche diatonique, il l'est bien davantage par marche chromatique.

Quand j'ai dit ci-dessus que le quatrième doigt doit être supprimé, j'entends dans le courant de la gamme qui se monte de trois en trois doigts, mais on s'en servira pour finir ou terminer la gamme, quand il se trouvera nécessaire, ainsi qu'on le verra dans les exemples suivants.

On aura soin de remarquer que l'on prend toujours
le Mi naturel à la 4. corde, du 1. doigt,
le Si naturel de la 3. corde, du 1. doigt,
le Fa dièze de la 2. corde, du 1. doigt,
l'Ut dièze de la 1. corde, du 1. doigt.

Wir wollen nun diese Tonleiter in allen Tönen durchgehen, damit man sieht, dass immer die in vorstehendem Beispiel angegebenen Noten mit dem 1. Finger gegriffen werden.

Let us now go through this scale in all the tones, in order to see that the notes indicated in the above example must always be taken with the 1. finger.

Nous allons maintenant parcourir cette gamme dans tous les tons, afin qu'on voie qu'on monte toujours du premier doigt, sur les quatre notes indiquées ci-devant.

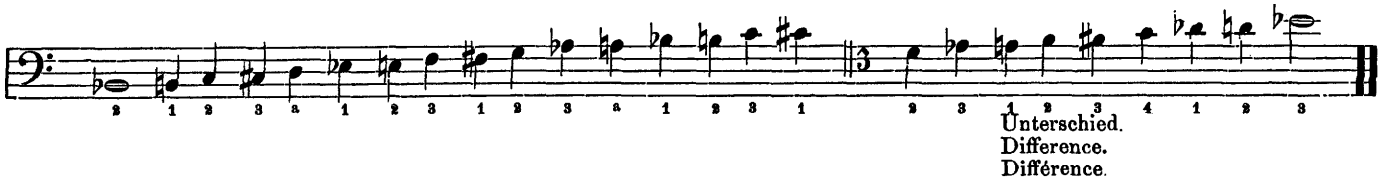
Tonleiter in C.
Scale of C.
Gamme en Ut.

Des.
D♭.
Ré bémol.

D.
D.
Ré.

Es.
E♭
Mi bémol.

E.
E.
Mi.

F.
F.
Fa.

Fis.
F♯
Fa dièze.

G.
G.
Sol

As.
A♭
La bémol.

A.
A.
La.

Tonleiter von B.

Diese macht eine Ausnahme; hier bedient man sich einmal des 4. Fingers bei G auf der ersten Saite; denn, wollte man blos mit drei Fingern, wie bei den vorhergehenden Tonleitern fortschreiten, so würde der 1. Finger die Tonleiter schliessen, was jedenfalls widersinnig und fehlerhaft wäre.

Scale of B♭.

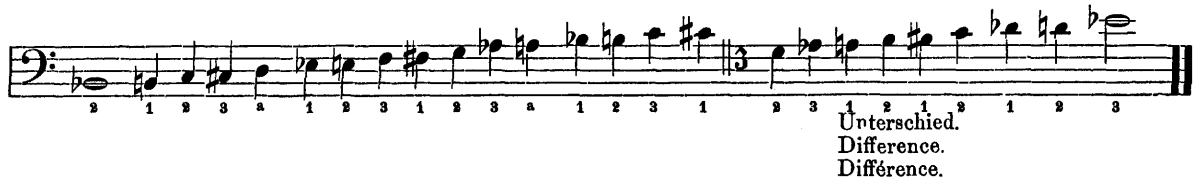
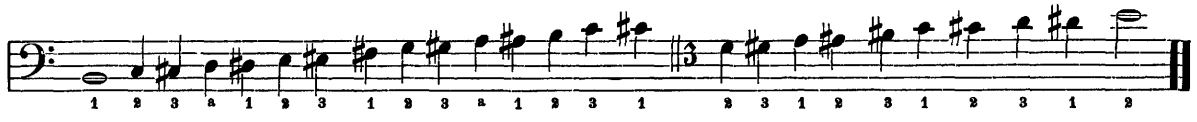
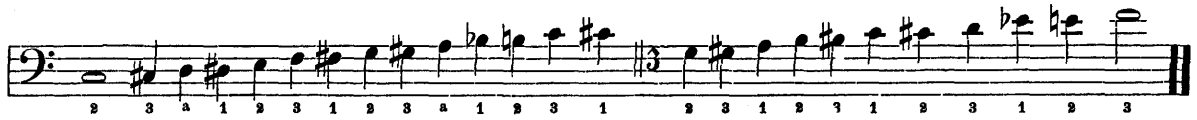
This makes an exception; here sometimes the 4. finger is used for the G on the first string; for, if it were played with three fingers only, as in the foregoing scales, the 1. finger would finish the scale, which would at all events be absurd and faulty.

Gamme de Si bémol.

Il y a ici une exception à la règle; on se servira une fois du quatrième doigt, pour faire le Sol de la première corde; la raison en est que si l'on doigtait toujours par trois doigts, comme dans les autres gammes, on arriverait à finir la gamme du premier doigt, ce qui serait très-maladroit.

Hier folgt eine andere, vielleicht bequemere Weise für diese Tonleiter, mit Vermeidung des 4. Fingers.

Here follows an other manner, perhaps more commodious for this scale without using the 4. finger.

Voici une autre manière peut-être plus commode, de faire cette même gamme, sans le quatrième doigt.

Tonleiter von B.
Scale of B♭.
Gamme de Si bémol.

Tonleiter von H.
Scale of B.
Gamme de Si.

Tonleiter von C.
Scale of C.
Gamme d'Ut.

Ich kann versichern, dass derjenige, welcher diese Tonleitern recht üben will, es dahin bringen wird, sie sehr sauber und fertig auszuführen. Dergleichen chromatische Gänge lassen sich bei Verzierungen des Adagio, bei Cadenzen etc. sehr vortheilhaft anwenden. Unter den Uebungsstücken *) findet man ein durchaus chromatisches unter Nr. 3, auch unter den Passagen Nr. 9 und 10.

I may assure those who practise these scales diligently, that they will succeed in executing them neatly and brilliantly. Such chromatic passages are well adapted for ornaments in the adagio, cadences etc. Among the exercises *) an entire chromatic one will be found, Nr. 3; also among the Passages Nr. 9 and 10.

Si l'on veut s'exercer à cette gamme, je puis assurer qu'on parviendra à la faire très-nette et d'une manière brillante dans tous les tons. Ces espèces de roulades chromatiques sont d'ailleurs très-avantageuses, soit en brodant l'Adagio, soit dans les points d'orgue etc. On trouvera un morceau tout entier en chromatique, dans les Exercices *) sous le numéro 3 et dans les passages numéros 9 et 10.

IX. Abschnitt.

Ueber die Flageolettöne.

Die Schwingungen einer gespannten Saite erzeugen in ihrer Hälfte als dem Mittelpunkt derselben die Octave. Von diesem Punkte aus ergeben sich immer die nämlichen Flageolettöne und in derselben Ordnung, gleichviel ob man die Hand gegen den Steg oder gegen den Sattel rückt. Dies erfordert daher auch eine Untersuchung in dieser doppelten Beziehung.

*) Zweite Abtheilung dieses Werkes.

IX. Section.

The Harmonics.

The vibration of a tense string produces in its middle the octave. From this point the same harmonic tones are always produced in the same order, whether the hand descend or ascend. This therefore requires being examined in two respects.

*) Second part of this Work.

Titre IX.

Des Sons harmoniques.

La vibration de la corde tendue donne à son milieu l'octave, et c'est son point central; car soit qu'en partant du milieu, on descende la main du côté du chevalet, soit qu'en partant du même point, on la remonte du côté du sillet, la corde rend toujours les mêmes sons harmoniques, dans le même ordre. Ceci nous force à l'examiner séparément sous ces deux rapports.

*) Second partie de cet ouvrage

Erste Eintheilung der Saite

von der Mitte oder Octave aus in der Richtung von der Tiefe zur Höhe, d. h. gegen den Steg hin. Wir wollen die A-Saite dazu wählen.

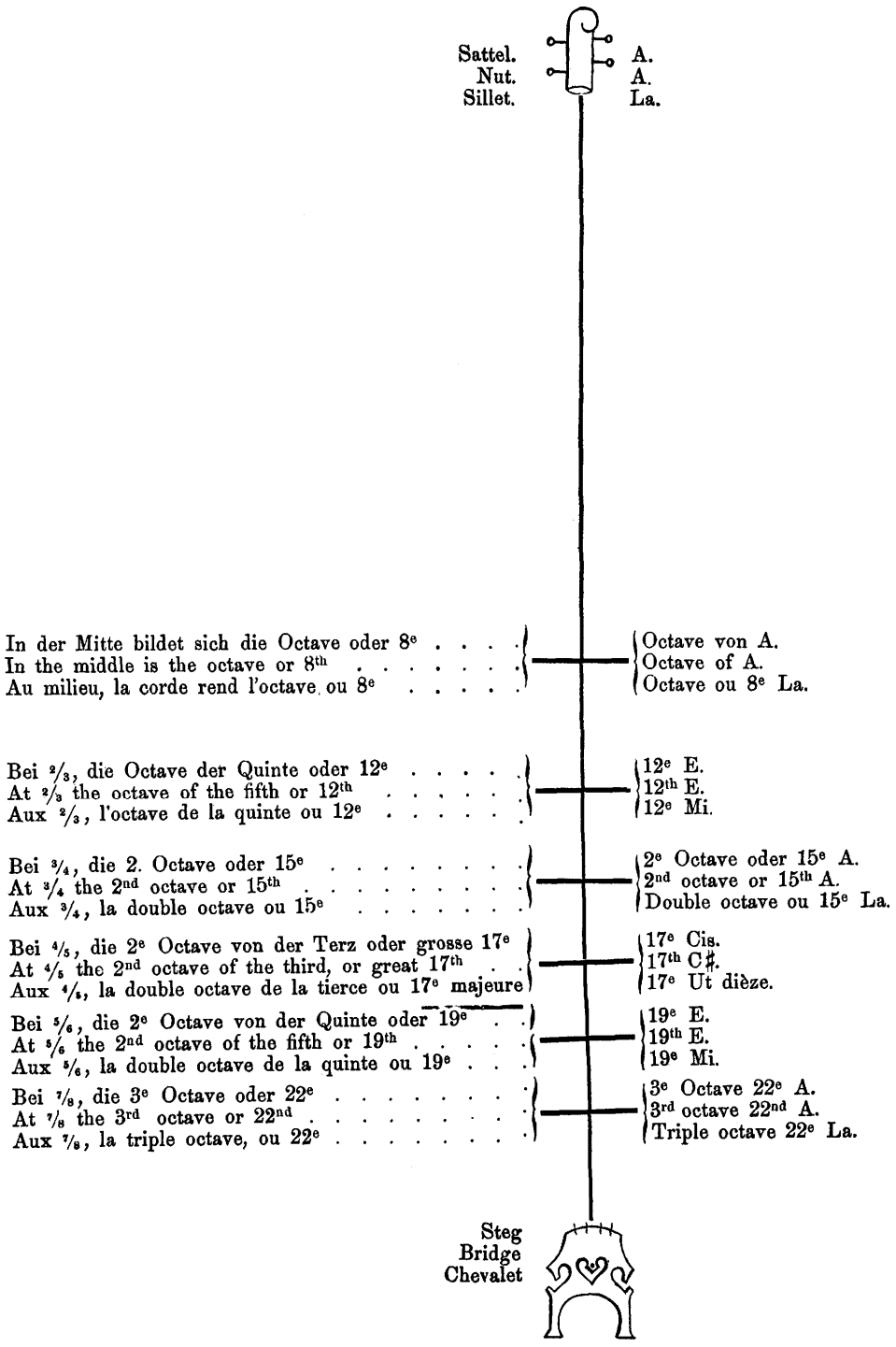
First division of the string

from the middle or octave, in the direction from low to high, i. e. towards the bridge. Let us take the string A for example.

Première division de la corde

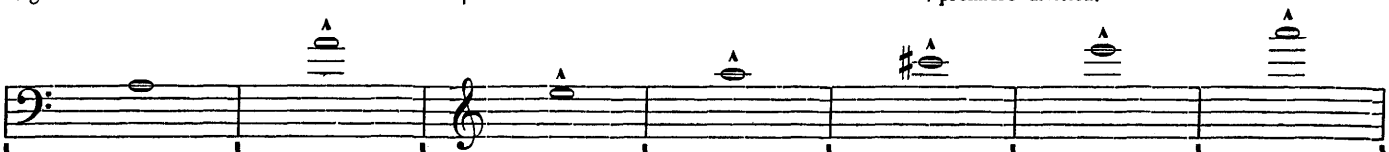
en partant du milieu ou octave et allant du grave à l'aigu, c'est-à-dire, portant la main du côté du chevalet. Nous prendrons pour exemple la corde La.

Abbildung der A-Saite.
Figure of the A-string.
Figure de la corde La.



Durch Noten bezeichnet man diese Töne folgenderweise.

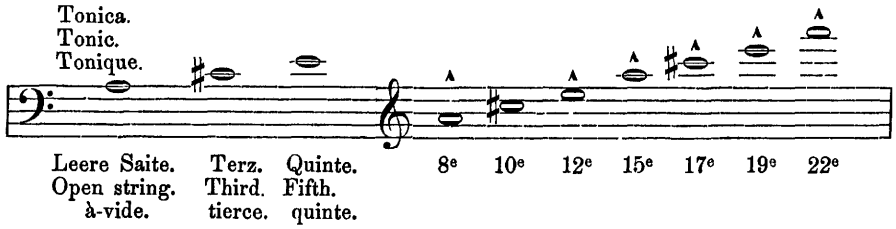
With notes these tones are marked thus:

Voici la manière d'écrire ces sons dans cette première division.

Leere Saite. Open string. Corde à-vide.	8e oder Octave der leeren Saite. 8th or octave of the open string. 8e ou octave de la corde à-vide.	12e oder Octave der Quinte. 12th or octave of the fifth. 12e ou octave de la quinte.	15e oder 2. Octave der leeren Saite. 15th or 2. octave of the open string. 15e ou double octave de la corde à-vide.	Grosse 17e oder 2. Octave der grossen Terz. 17th great. or 2. octave of the major third. 17e majeure ou double octave de la tierce majeure.	19e oder 2. Octave der Quinte. 19th or 2. octave of the fifth. 19e ou double octave de la quinte.	22e oder 3. Octave der leeren Saite. 22th or 3. octave of the open string. 22e ou triple octave de la corde à-vide.

Bei dieser ersten Eintheilung ist zu bemerken, dass die Saite den nämlichen Ton auf den bezeichneten Stellen giebt, gleichviel ob man die Finger fest aufsetzt, wie gewöhnlich, oder leicht, wie ich es weiter oben angegeben habe, um die Flageolettöne hervorzubringen; die letztern unterscheiden sich nur durch ihren sanfteren Ton. Der Violoncellist wendet daher bei dem Spielen eines Accords auf der nämlichen Saite viele Flageolettöne an, welche von angenehmem Klange sind. Ich führe hier ein Beispiel an. Die unbezeichneten Noten werden fest gegriffen, die mit dem Zeichen ^ versehenen sind Flageolettöne, bei denen der Finger nur lose aufgesetzt wird.

In this first division it must be observed that the string produces the same tone on the places marked, whether you press the finger down as usual, or whether you touch the string lightly as I have said above in order to produce the harmonics. The latter ones only differ by their softer sound. The player on the violoncello therefore often employs many harmonic tones, when playing a chord on the same string, as these sound very agreeably. I give here an example, in which the finger is pressed down on the notes not marked, those marked with ^ are the harmonic tones, in which the finger is only lightly put down.

Il est à remarquer que dans cette première division, la corde rend les mêmes sons aux places indiquées, soit qu'on appuie les doigts, comme l'on fait ordinairement, soit qu'on les pose légèrement pour rendre les sons harmoniques, comme je l'ai dit ci-devant; la seule différence est que les sons harmoniques sont un peu plus doux. Voilà pourquoi les joueurs de Violoncelle, en montant le long de la corde par l'accord parfait, font beaucoup de sons harmoniques, ce qui produit un joli effet. Donnons-en un exemple, en observant qu'il faut appuyer les doigts sur les notes où il n'y a rien de marqué, et les poser légèrement sur celles où je mettrai ce signe ^ pour indiquer le son harmonique.

Beispiel. Example. Exemple.

Man sieht, dass die Terz, Quinte und Decime keine Flageolettöne sind und dass man folglich die Finger fest aufdrücken muss, um sie hervorzubringen. Dies findet in gleichem Verhältniss bei den übrigen drei Saiten statt.

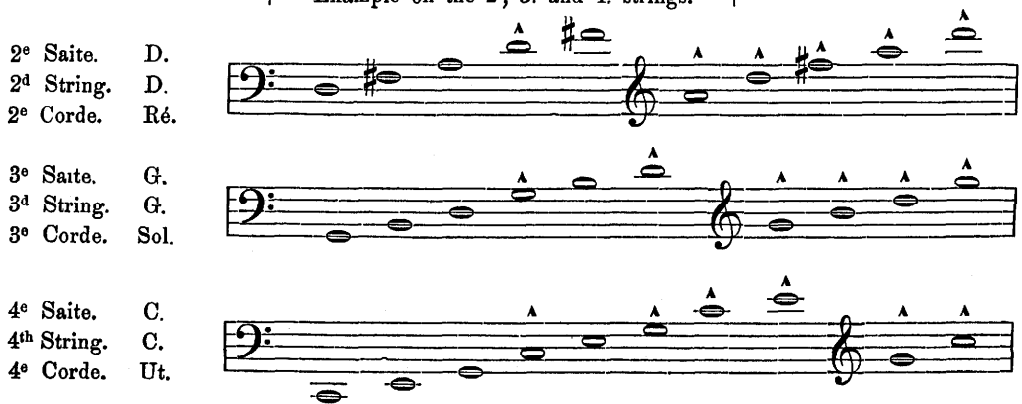
Beispiel auf der 2., 3. und 4. Saite.

It will have been observed that the third, fifth and tenth are no harmonic tones, and that consequently the finger must be pressed down well, to produce them. The same takes place on the other three strings in the same proportion.

Example on the 2, 3. and 4. strings.

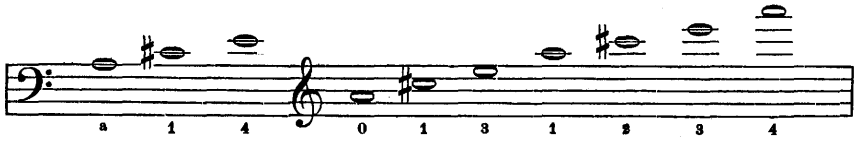
On voit que la tierce, la quinte, et la dixième ne sont pas harmoniques, et qu'il faut appuyer les doigts pour les rendre. La même chose a lieu sur les trois autres cordes dans les mêmes proportions.

Donnons un exemple sur les 2., 3. et 4. cordes.



Hier folgt der Fingersatz für die A-Saite, welcher auf den drei andern verhältnissmässig ebenso ist.

Here follows the fingering for the A string, which is the same on the three others in proportion.

En voici le doigté sur la première corde c'est le même sur les trois autres.

Durch diese erste Eintheilung haben wir die Flageolettöne der einen Hälfte der Saite kennen gelernt. Die zweite ist der ersten ganz entsprechend, nur ist das Verhältniss gerade umgekehrt. Wenn man nämlich von der Mitte der Saite ausgeht und die Hand gegen den Sattel hin zurückzieht, wird man ganz dieselben Töne finden.

Zweite Eintheilung der Saite.

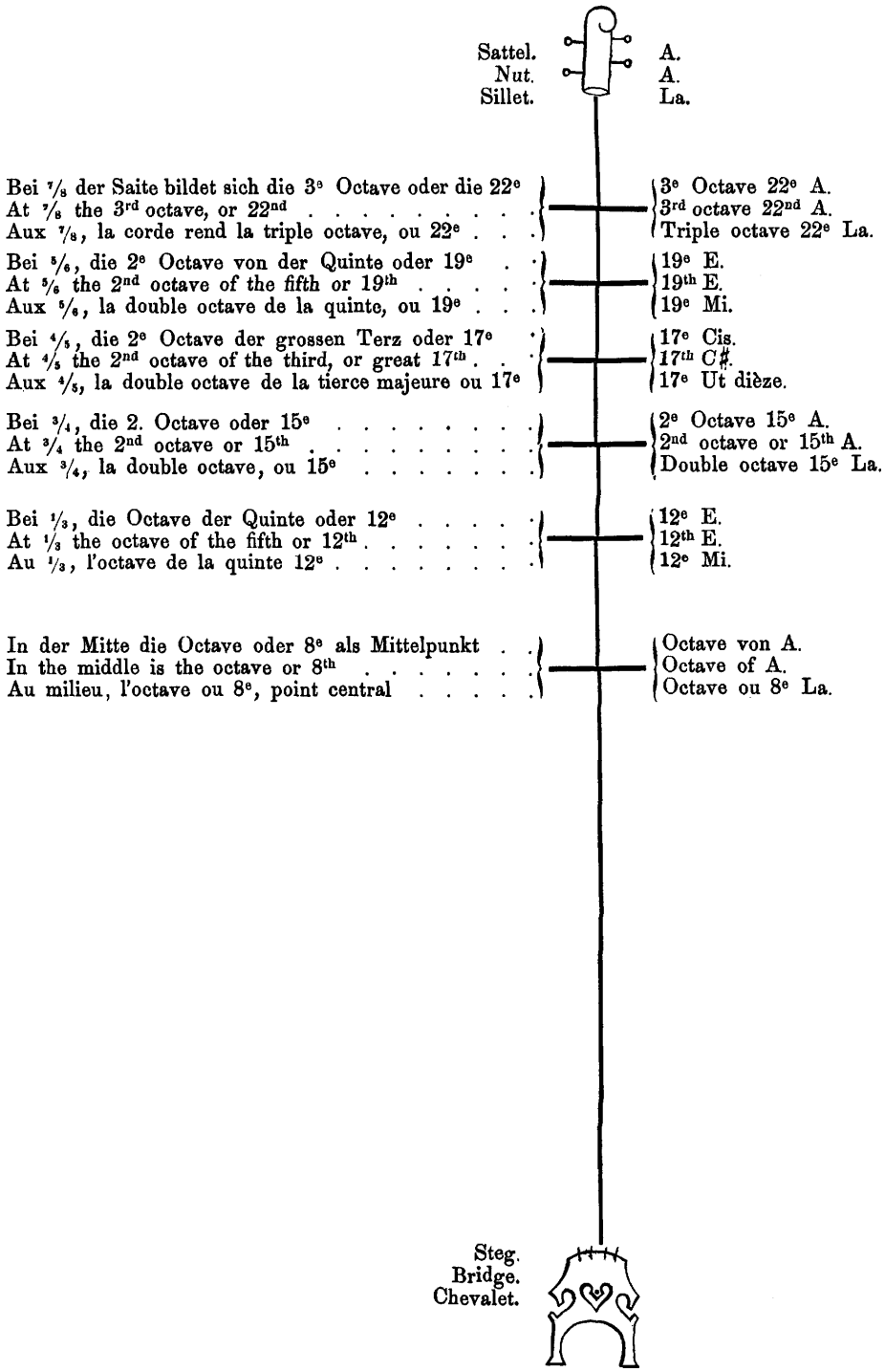
By this first division we have become acquainted with the harmonic sounds on one half of the string. With the second it is quite the same, only in the reversed direction. If you begin from the middle of the string, and ascend with the hand towards the nut, the same tones will be produced.

Second division of the string.

Voici déjà une moitié de la corde harmonique connue par cette première division, passons à la seconde; la corde se divise de même, mais en sens inverse, c'est-à-dire qu'en partant du milieu de la corde, et remontant du côté du sillet, on verra qu'on a les mêmes sons.

Seconde division de la corde.

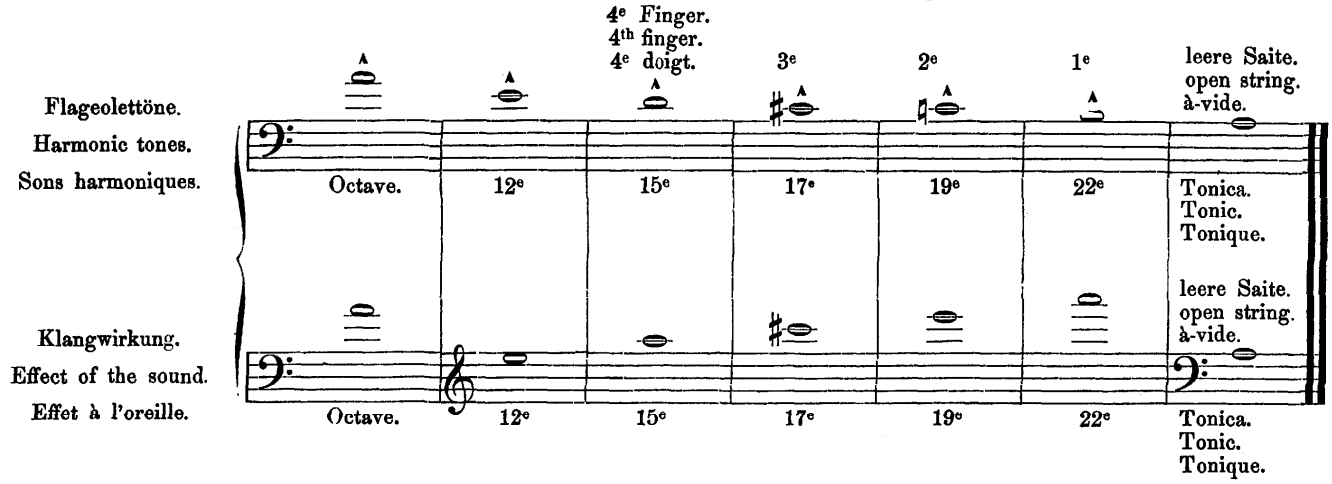
Abbildung der A-Saite.
Figure of the A-string.
Figure de la corde La.



Hier folgen die Flageolettöne der zweiten Eintheilung durch Noten ausgedrückt. Die Klangwirkung steht in der zweiten Linie bemerkt.

Here follow the harmonic tones of the second division marked by notes. The effect of the sound is indicated in the lower stave.

Voici la manière, d'écrire ces sons harmoniques dans cette seconde division; j'ajouterai au dessous une ligne parallèle pour indiquer l'effet que ces sons doivent rendre à l'oreille.



Aus der untern Linie sieht man, dass die zweite Eintheilung der Saite ganz dieselben Töne hervorbringt wie die erste, obgleich die Bewegung in entgegengesetzter Richtung geschieht.

The lower stave will have proved that the second division of the string produces quite the same tones, though the motion be in the contrary direction.

On peut se convaincre par la ligne Effet à l'oreille, que cette seconde division de la corde a rendu positivement les mêmes sons que la première division, quoique le procédé soit diamétralement opposé.

Ich muss hier noch zwei Bemerkungen machen: 1) müssen die Finger nur sehr leicht die Saite berühren, wenn die Flageolettöne ansprechen sollen, zudem lehrt die Erfahrung, dass das Berühren nicht nur leicht, sondern mit gestrecktem Finger, beinahe zwischen beiden Gliedern, geschehen muss, die Töne sprechen dadurch leichter an; 2) ist die gewöhnliche Schreibart dieser Töne nicht ganz richtig, denn die 2 letztern würden nicht ansprechen, wenn man die Finger ganz genau auf die bezeichneten Stellen setzen wollte. Bei C sowohl, wo die 19., wie auch bei H, wo die 22. bezeichnet ist, muss der Finger ein wenig höher hinauf gerückt werden. Das Gehör allein entscheidet hierüber.

Man hat sich jener Schreibart bisher bedient, ohne diese Bemerkung zu machen, ich halte sie aber für nothwendig, weil sie auf eine unumstössliche Wahrheit gegründet ist.

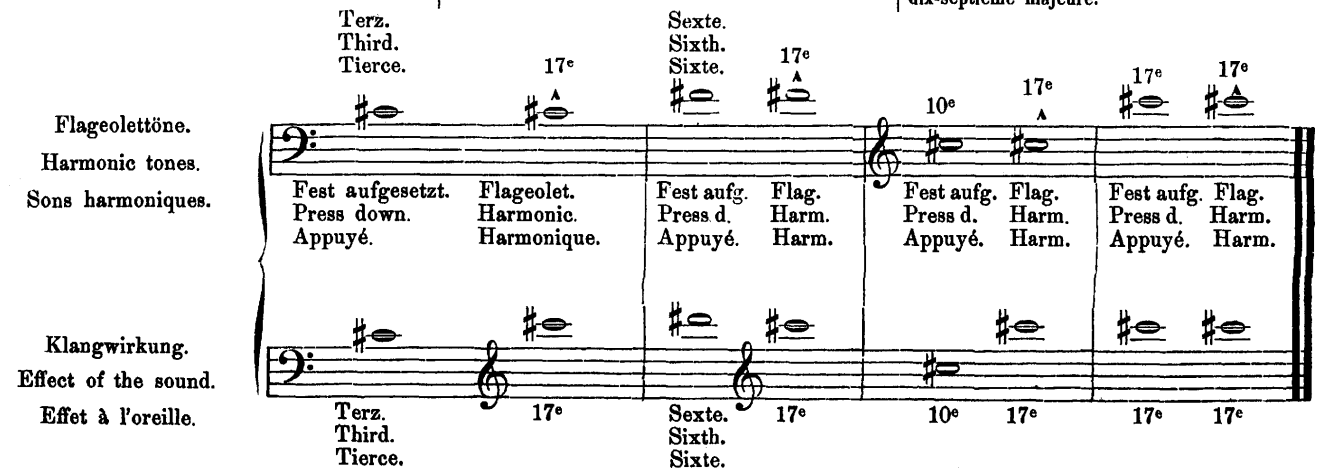
Ich habe noch von einer andern Eintheilung der Saite zu reden: theilt man nämlich die Saite in fünf Theile, so erhält man immer die grosse 17. Zur Ersparung des Abmessens spiele man nur die hier bezeichneten Noten, deren jede die grosse 17. hervorbringt.

Here I have to make two more observations: 1) the fingers must touch the strings very lightly, if the harmonic tones are to come out; experience has moreover shown, that the touch must not only be light, but also with stretched finger; almost between the two joints, by which the tones are rendered more distinct. 2) these tones are generally not correctly marked, for the 2 last tones would not speak, if the fingers were placed exactly on the spot marked. For the C, marked 19. and the B, marked 22. the finger must come a little higher up. Only the ear has to decide this. They have hitherto been marked in that manner without this observation having been made, but I find it necessary to make the remark, for it is founded on an incontestible truth.

I have yet to speak of an other division of the string, which is: if the string is divided in five parts, the major 17. is produced. To save measuring, just play the notes marked, each of which will produce the major 17.

Il y a même ici deux choses à observer: 1) c'est qu'il faut absolument avoir les doigts posés très-légèrement dessus la corde, pour que ces sons harmoniques parlent; l'expérience et la pratique prouveront qu'il faut non seulement les poser légèrement, mais encore qu'ils soient à plat dessus la corde, et même presque entre les deux phalanges; ces sons se rendent mieux alors. 2) c'est que cette manière d'écrire est un peu fautive, en ce que les deux derniers sons indiqués ne parleraient pas, si on mettait les doigts rigoureusement justes où ils sont marqués. Par exemple, le doigt placé sur l'Ut naturel, qui donne la dix-neuvième, doit être posé un peu plus haut et le Si, qui donne la vingt-deuxième ou triple octave, doit être posé plus haut aussi. C'est l'oreille qui doit décider de cela. On les a toujours écrit de cette manière sans cette observation, mais j'ai cru devoir la faire ici, parceque c'est une vérité incontestable.

Il y a une autre division de la corde, dont je n'ai pas encore parlé: si l'on partage la corde en cinq, elle donne toujours la dix-septième majeure. Par exemple, sans vous donner la peine de mesurer, faites les notes que je vais marquer ci-après, et elles donneront toutes la dix-septième majeure.



Nach angestelltem Versuch wird man gefunden haben, dass die Saite auf allen bezeichneten Stellen jedesmal ein und denselben Flageoletton gegeben hat.

Der Kürze halber bemerke ich nur noch, dass es mit den drei übrigen Saiten eine ganz gleiche Bewandtniss hat.

Die zwei ersten Eintheilungen der Saite, verbunden mit dieser letztern, geben eine hinlängliche Kenntniss der Flageolettöne. Ich muss jedoch noch bemerken, dass man diese Töne in der dritten Octave nahe beim Sattel nicht häufig anwendet, weil sie sehr schwer ansprechen. Dennoch habe ich Spieler gehört, denen sie vortrefflich gelangen. Es gehört dazu eine reine Saite, grosse Geschicklichkeit und viele Uebung.

After having tried the example, you will have found that every time the same harmonic tone is produced on the string at the places marked. I must observe for the sake of brevity, that it is quite the same on all the strings.

The two first divisions of the string, joined to the last will give a sufficient knowledge of the harmonics. I must however observe here, that these tones in the third octave, near the nut are not frequently employed, because they will not easily answer. Yet I have heard players who executed them wonderfully. It requires a pure string, great skill and much practise.

On a lieu de se convaincre, si on a essayé l'exemple ci-dessus, que la corde a toujours rendu le même son harmonique, n'importe à laquelle des quatre places marquées, on l'ait essayé.

Qui a fait une expérience sur une corde, peut la répéter sur les trois autres, ce sera toujours le même résultat; c'est pourquoi j'ai cru pouvoir me dispenser de les transcrire ici, pour ne pas faire longueur. Ces deux divisions de la corde, *ainsi que celle de la dix-septième* majeure, doivent avoir donné une connaissance *suffisante des sons harmoniques;* cependant je dois dire, qu'on n'exécute guère la triple octave en sons harmoniques près du sillet, à cause qu'elle est très-difficile à faire parler. J'ai cependant entendu des personnes qui la prenaient à merveille; cela dépend beaucoup de la justesse de la corde de l'adresse et d'une grande habitude.

Ueber die bequemste, mithin auch gewöhnlichste Spielart der Flageolettöne.

Wenn man einigen Zusammenhang in die Flageolettöne bringen will, muss man die dritte Position dazu wählen; erstlich sprechen sie da am leichtesten an, zweitens ist in dieser Position auf jeder Saite ein Flageoletton möglich, welchen ich den künstlichen nennen will, und vermittelst dessen man mehrere Tonleitern in Flageolettönen in derselben Lage spielen kann.

Hier folgen die natürlichen Flageolettöne, wie sie sich in der dritten Position darbieten.

On the easiest, consequently the most customary manner of playing the harmonics.

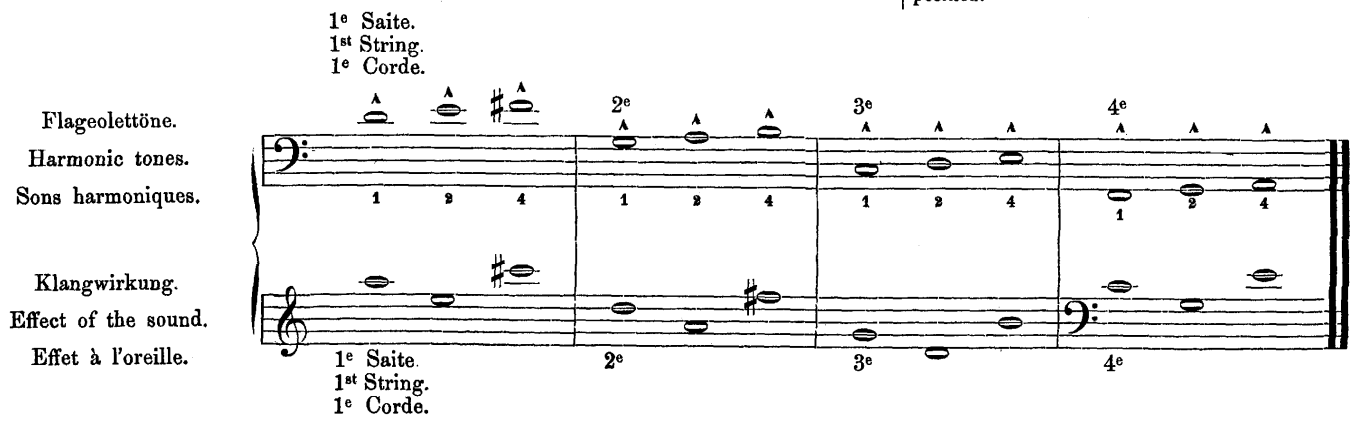
To bring the harmonic tones into any connexion, the third position must be chosen for them; firstly, they will come out most; secondly, it is possible to produce a harmonic tone on each string in this position, which I shall call the artificial harmonic, and with which you can play several scales in the harmonics in the same position.

Here follow the natural harmonic tones as they are offered in the third position.

De l'exécution la plus commode, et par conséquent la plus ordinaire des sons harmoniques dans le manche.

Pour rendre les sons harmoniques dans le manche avec quelques suites, la main doit être placée à la troisième position; c'est là où ils raisonnent le plus facilement; d'ailleurs, on a à cette position la possibilité de faire sur chaque corde un son harmonique que j'appellerai factice et au moyen duquel, on se trouve avoir sous la *main plusieurs gammes harmoniques.*

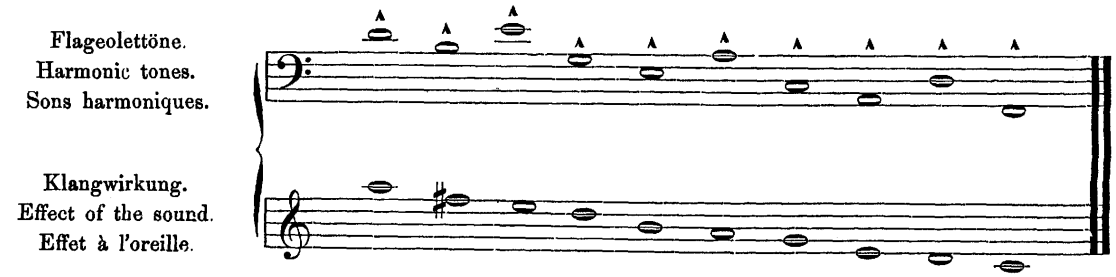
Voici les sons harmoniques qui se présentent *naturellement sous* la main à la troisième position.



Nachstehend findet man die nämlichen Töne in der möglich zu machenden Folge und Ordnung, wohlgemerkt, dass die 3. Position beibehalten werden muss.

Below follow the same tones with as much succession and order as possible, continuing always in the third position.

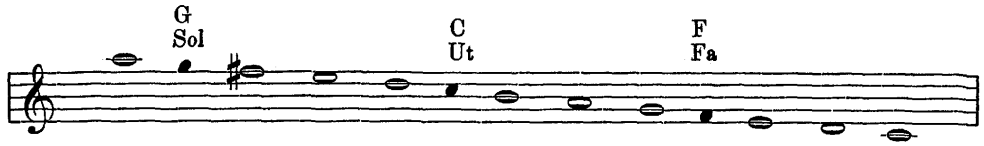
Voici ces mêmes sons, avec le plus d'ordre et de suite possible, bien entendu qu'on doit toujours rester à la troisième position.



Aus der untern Linie ersieht man, dass die Tonleiter nicht vollständig ist; auf der folgenden sind die an der diatonischen Folge fehlenden *Töne durch schwarze Notenköpfe ausgefüllt.*

From the lower stave you will see, that the scale is not complete; in the following stave you will find the wanting tones in the diatonic succession, marked by black notes.

On doit voir par la ligne précédente, Effet à l'oreille, qu'on n'a pas la gamme; je vais écrire de nouveau cette ligne, et je marquerai en notes noires sans queues, celles qui manquent, pour compléter la gamme ou suite diatonique.



An der diatonischen Tonfolge fehlen also G, C und F. Wir wollen diese zu ergänzen suchen und zwar durch die künstlichen Flageolettöne; man erlaube mir diese Benennung, denn der 1. Finger dient dabei als ein beweglicher Sattel, wie sich aus der Folge ergiebt.

Die zweite Saite ist D.

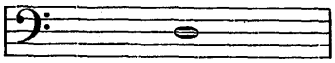
Of the diatonic succession are therefore wanting G, C and F. Let us complete them by the artificial harmonic tones; I permit myself to use this appellation, for the 1. finger serves as a moveable nut, as will be seen by the following.

The second string is D.

Il manque donc, pour que ces sons puissent se suivre en marche diatonique, 1. le Sol, 2. l'Ut, 3. le Fa. Voyons à les trouver, ce sera par ce que j'appelle les sons harmoniques factices, terme dont je crois pouvoir me servir, puisqu'on se fait un sillet mobile du premier doigt, comme on le verra par la suite.

La seconde corde est Ré.

Zweite leere Saite.
Second open string.
Seconde corde à-vide.



Greift man auf dieser mit dem 1. Finger das G, welches die Quarte der leeren D-Saite ist, so giebt der daraus entstehende Flageoletton die 2. Octave von D.

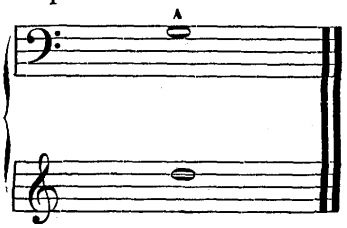
If you take on this string the G with the 1. finger, which is the fourth of the open string D, the harmonic tone produced is the 2. octave of D.

Si l'on pose sur cette seconde corde Ré, le premier doigt au Sol qui est la quarte juste de l'à-vide Ré, le son harmonique rendra la double octave du-dit à-vide Ré.

Beispiel. Example. Exemple.

Flageoletton.
Harmonic tone.
Son harmonique.

Klangwirkung.
Effect of the sound.
Effet à l'oreille.



Man sieht hieraus, dass wenn man einen Finger lose auf die Quarte einer leeren Saite setzt, die zweite Octave dieser leeren Saite im Flageolet anspricht. Drückt man nun dieses G mit dem 1. Finger fest nieder und legt den 4. Finger auf das C derselben Saite, als der Quarte von G, so erhält man die zweite Octave des festgegriffenen G.

Ich bezeichne hier den fest aufliegenden Finger durch ¼ Notenkopf, und den leicht aufzulegenden durch eine ganze Note. Man sieht aus diesem Beispiel, dass der festaufliegende Finger bei G einen beweglichen Sattel bildet.

It will be apparent from this, that if a finger is lightly put on the fourth of an open string, the second octave of this open string in the enharmonic is produced. If on the contrary the 1. finger is pressed down on this G, and the 4. laid on C of the same string, which is the fourth of G, the 2 octave of the G pressed down is produced.

I shall mark the finger pressed down with a crotchet, and the one lightly laid on with a semi-breve. It will be seen from the next example, that the finger pressed down on G forms a moveable nut.

On voit par cet exemple, qu'un doigt posé sur la quarte ou quatrième note d'un à-vide, donne la double octave harmonique de cet à-vide; par conséquent, si on appuye le premier doigt sur ce même Sol, et qu'on pose ensuite légèrement le quatrième doigt sur l'Ut qui vient immédiatement sur la même corde, et qui est à une quarte juste de distance du-dit Sol on aura la double octave de ce Sol appuyé.

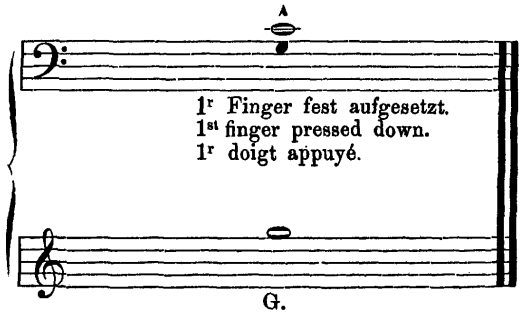
Je marquerai le doigt appuyé par une noire sans queue, et le doigt qui fait l'harmonique par une ronde. On verra aussi dans l'exemple suivant, que le doigt appuyé sur le Sol, est un sillet mobile.

4r Finger leicht aufgelegt.
4th finger lightly laid on.
4e doigt légèrement.

Flageoletton.
Harmonic tones.
Son harmonique.

1r Finger fest aufgesetzt.
1st finger pressed down.
1r doigt appuyé.

Klangwirkung.
Effect of the sound.
Effet à l'oreille.



Dies wäre der erste Ton in der diatonischen Folge, welcher uns fehlte; drückt man nun auf der G-Saite das C mit dem 1. Finger nieder und belegt leise mit dem 4. Finger die Quarte F, so erhält man den zweiten fehlenden Ton C. Den dritten fehlenden Ton F erhält man durch festes Niederdrücken des F auf der C-Saite und

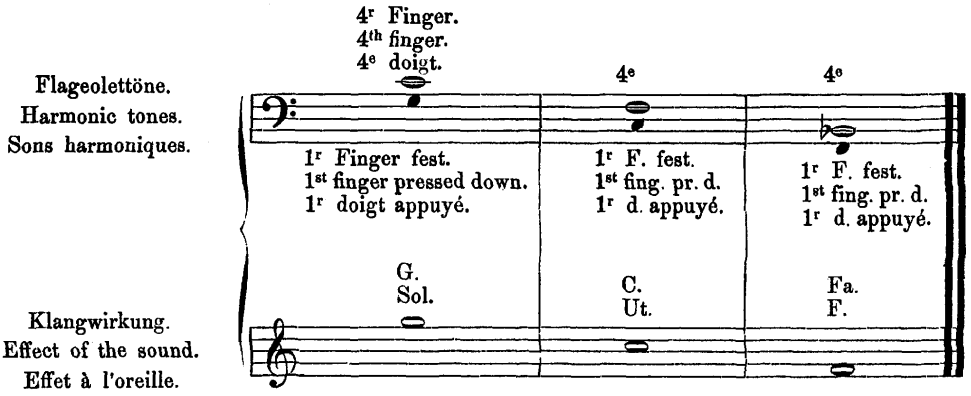
This then is the first tone which was wanting in the diatonic succession; if now the 1. finger is pressed down on C of the G string, and the 4. finger touches lightly the fourth interval F, the second note wanting, C, is produced. The third tone wanting, F, is produced on pressing down

Voici la première note qui nous manquait dans la suite diatonique, que j'ai écrite précédemment; ainsi, en prenant sur la troisième corde l'Ut du premier doigt appuyé, et posant légèrement le quatrième sur le Fa qui en est à la distance de la quarte, on aura la seconde note manquante qui est Ut. De même en prenant

leises Belegen der Quarte B durch den 4. Finger. Die diatonische Tonfolge findet sich auf diese Art ergänzt.

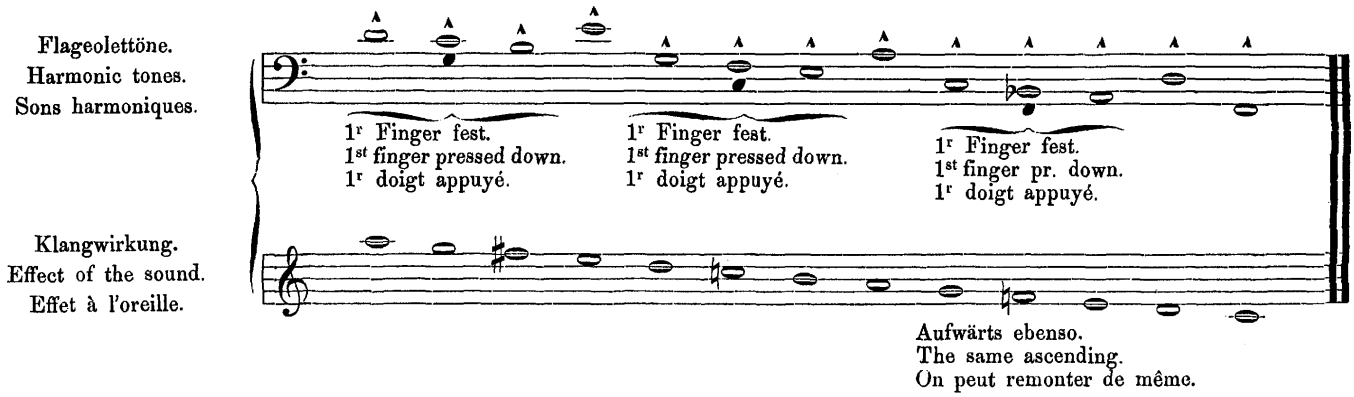
F on the C string, and laying lightly the 4. finger on the fourth interval B♭. The diatonic succession is thus completed.

le Fa sur la quatrième corde du premier doigt appuyé, et posant légèrement le quatrième doigt sur le Si bémol qui en est à la distance de la *quarte juste*, *on aura le Fa, troisième note* manquante pour la suite diatonique.



Durch diese 3 Töne sind wir im Stande, in diatonischer Ordnung auf- und abwärts zu gehen.

These 3 tunes will enable us to ascend and descend in the diatonic order.

Actuellement que nous avons ces trois sons harmoniques qui nous manquaient, nous pourrons descendre par ordre diatonique.

Aufwärts ebenso.
The same ascending.
On peut remonter de même.

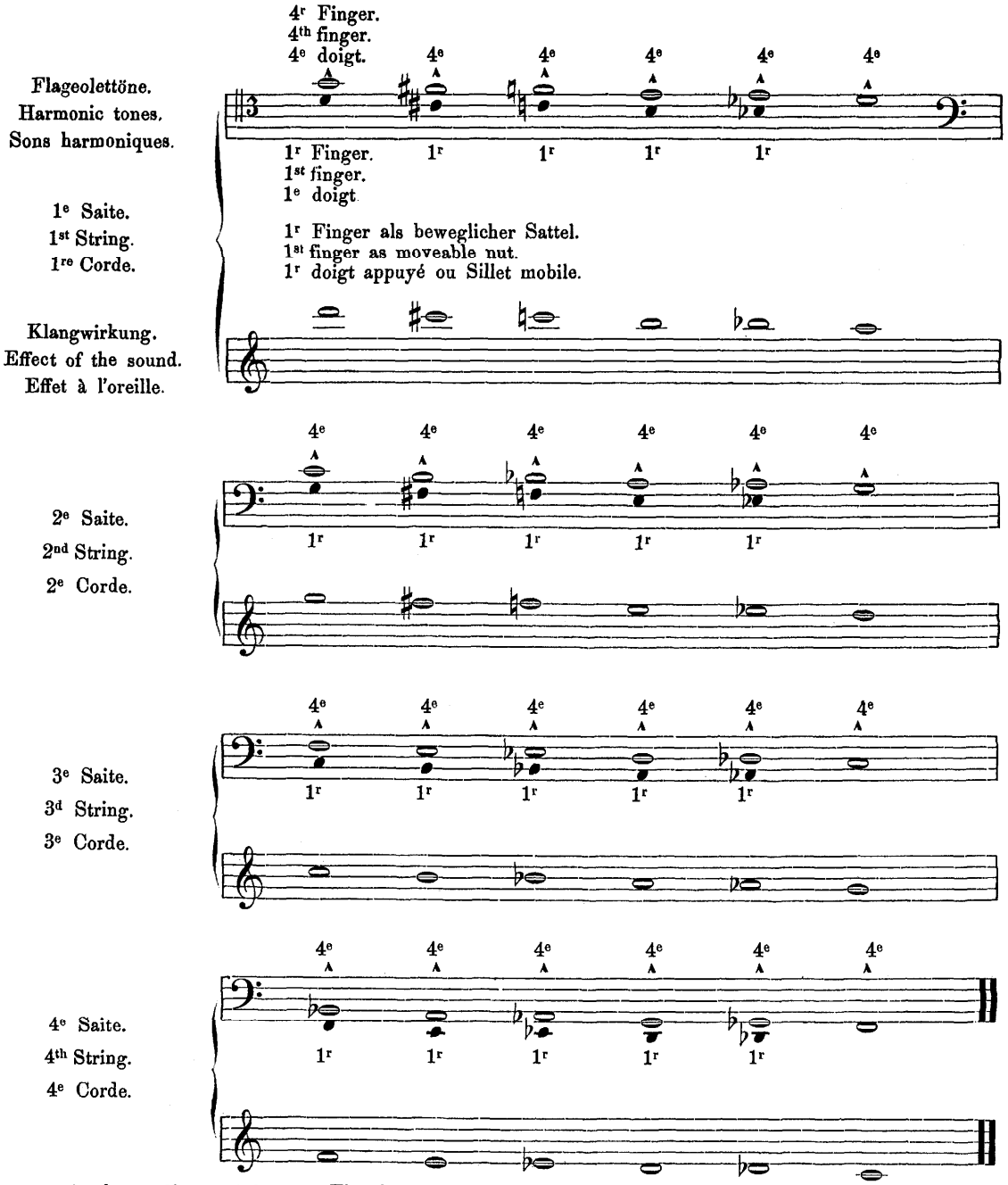
Man findet vielleicht, dass ich mich hinsichtlich des Fingersatzes widerspreche, weil statt einer grossen Terz, welche die gewöhnliche Entfernung vom 1. zum 4. Finger ausmacht, dieser sich, um den künstlichen Flageoletton hervorzubringen, bis zur Quarte ausstrecken muss. Auch darf dieses ungewöhnliche Ausstrecken des 4. Fingers *nicht unnöthiger* Weise geschehen; zuweilen ist es indessen (wie z. B. hier) von grossem Vortheil, weil es eben kein andres Mittel giebt. Auch bei Doppelgriffen muss man es öfters anwenden (wie man aus den dahingehörigen Beispielen ersehen wird); ebenso bei Arpeggien, wo es bald mit dem 4. bald mit dem 1. Finger vorkommt.

Wir kehren wieder zu den Flageolettönen zurück. Die natürlichen sind unveränderlich, die künstlichen können jedoch vervielfältigt werden: man setze den 1. Finger auf jeden beliebigen Platz fest auf, und lege auf derselben Saite den 4. leicht auf die Quarte des festgegriffenen Tons, so bekommt man die 2. Octave des ersteren. Rückt man nun den 1. Finger in chromatischen Stufen abwärts, so folgen die Flageolettöne in gleicher Ordnung, z. B.:

It may perhaps be objected that I contradict myself in regard to the fingering, because, instead of a major third, which is the common distance from the 1. finger to the 4. the latter must stretch to the fourth in order to produce the artificial harmonic tone. This unusual stretch of the finger must only be done when necessary. Sometimes however it is of a great advantage (as for instance here), there being no other resource. In double stops too, one is forced to make use of it (as will be seen in the respective example); the same in the Arpeggio, when it is done sometimes with the 4. finger, at times with the 1.

Let us again return to the harmonic tones. The natural ones are invariable, the artificial ones however may be multiplied. Press the 1. finger down at any place you please, and lay the 4. finger lightly on the same string, at the fourth interval from the former you have the 2. octave of the first finger. Remove the 1. finger descending the chromatic degrees, the enharmonic tones follow in the same order.

On trouvera peut-être que je me contrarie dans le doigté, parceque au lieu d'une tierce *majeure*, *qui fait ordinairement la distance du* premier doigt au quatrième, il y a pour faire le son harmonique factice une quarte de l'un à l'autre; cet écart est ce qu'on appelle sur le Violoncelle, extension du petit doigt. On ne doit pas en abuser et le faire inutilement, mais il est quelquefois très-avantageux, comme par exemple ici, puisqu'il n'y a pas d'autre moyen. On est aussi obligé de se servir de l'extension de ce quatrième doigt dans la double corde, j'en donnerai des exemples, ainsi que dans l'Arpeggio, où il y en a du quatrième et du premier doigt.

Revenons aux sons harmoniques; les naturels sont invariables, mais les factices peuvent se varier, puisqu'en appuyant le premier doigt à une place quelconque et posant le quatrième légèrement sur la même corde à la distance d'une quarte du premier, on aura la double octave harmonique de ce premier. Si par exemple on *descend* le premier doigt par degrés chromatiques, comme je vais les présenter, on aura les sons harmoniques dans le même ordre.

Die Quarte unter der letzten Note in jedem dieser Beispiele bildet die leere Saite weshalb sie nicht angemerkt ist.

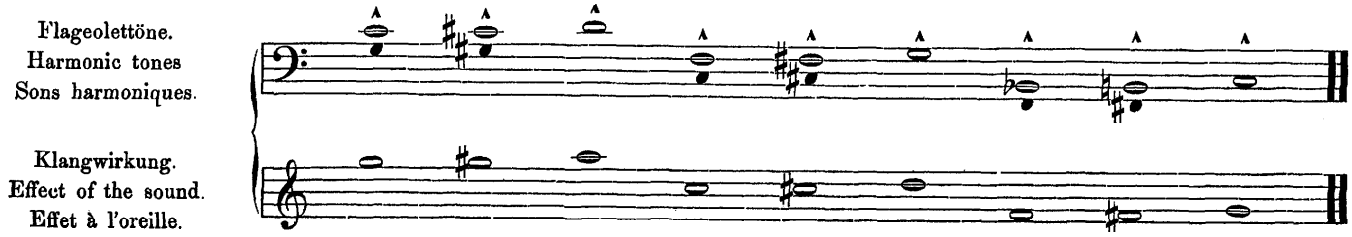
Wer die vorhergehenden chromatischen Tonfolgen machen kann, wird folgende 2 chromatische Töne leicht spielen können, die sehr nützlich sind, weil sie uns in Stand setzen, verschiedene Tonleitern auszuführen.

The fourth under the last note in each of these examples is the open string, for which reason it is not marked.

He who can play the preceding chromatic degrees, will also be able to play the following 2 harmonic tones, which are very useful, as they enable us to execute different scales.

Je n'ai pas écrit la quarte appuyée sous la dernière note de chacun de ces exemples, parceque c'est la corde à-vide qui la donne.

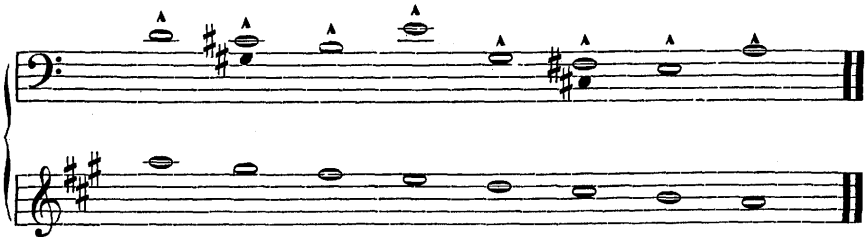
Si l'on a pu faire les suites chromatiques précédentes, on pourra faire aisément les deux sons chromatiques suivants qui nous seront très-utiles, puisque par ce moyen, nous pourrons pratiquer différentes gammes.

Beispiele in der dritten Position. — Exampels in the third position. — Exemples à la troisième position.

Wer in diesen künstlichen Flageolettönen nur einigermassen geübt ist, kann in der dritten Position, ohne diese zu verlassen, nachstehende vier Tonleitern von A-, D-, G- und C-Dur spielen.

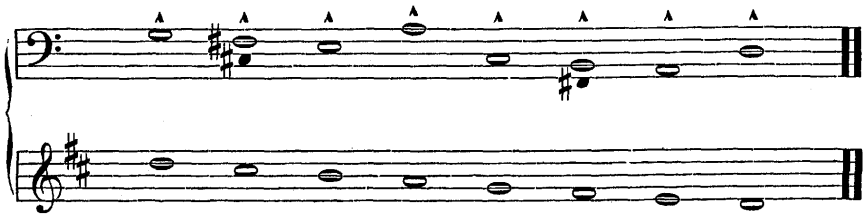
Whoever is a little practised in these artificial harmonics, can play the scales of A, D, G and C major, in the third position, without leaving it.

Dès que l'on aura bien compris et contracté une certaine habitude des sons harmoniques factices, on pourra exécuter à la troisième position, sans la quitter, les quatres gammes suivantes, savoir: 1) celle de La majeur; 2) de Ré majeur; 3) de Sol majeur; 4) d'Ut majeur.

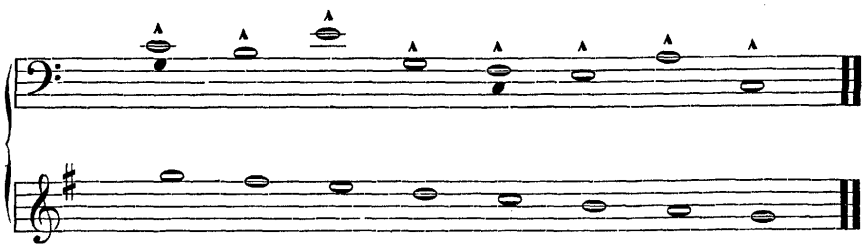
A-Dur.
A major.
La majeur.



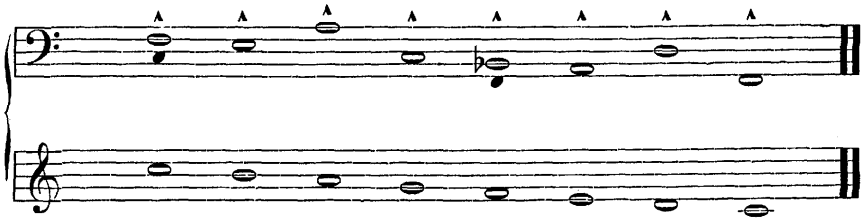
D-Dur.
D major.
Ré majeur.



G-Dur.
G major.
Sol majeur.



C-Dur.
C major.
Ut majeur.

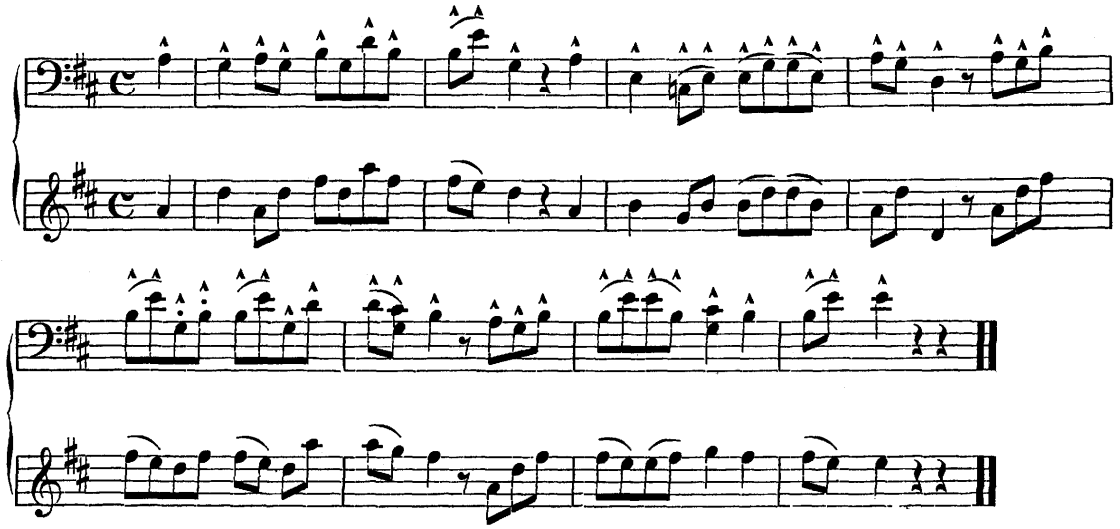


Ich überlasse es dem Belieben eines Jeden, das Vorstehende weiter auszuführen und gebe hier nur noch eine Passage von Barthelemont, welche eine hübsche Wirkung macht. Sie wird, wie die vorigen, in der 3. Position gespielt.

I leave it to everbody's liking to multiply the foregoing, and only add here a passage of Barthelemont, which produces a fine effect. It is played like the preceding, in the 3. position.

Je me garderai bien de multiplier ici les explications; chacun pourra les faire à sa fantaisie; je donnerai seulement encore un passage de Barthelemont qui produit un joli effet. Il est comme les précédents à la 3. position.

Flageolettöne.
Harmonic tones.
Sons harmoniques.

Klangwirkung.
Effect of the sound.
Effet à l'oreille.

Man kann ein sehr guter Violoncellist sein, ohne Flageolettöne anzuwenden, auch kommen sie heut zu Tage viel seltener vor als ehedem; für diejenigen aber, welche ihr Instrument vollkommen kennen lernen wollen, glaubte ich mich dieses Abschnitts nicht überheben zu dürfen.

X. Abschnitt.

Ueber die Doppelgriffe.

I. Artikel.

Von der Terz. Terzenfolgen.

Nichts wirkt angenehmer auf das Gehör als eine diatonische Terzenfolge, aber leider ist sie auf dem Violoncell schwer auszuführen, besonders in den untern Lagen. Nur in der 1. Position kann man 2 Terzen hintereinander greifen, ohne die Hand zu verrücken, weil die leeren Saiten zu gebrauchen sind; über diese hinaus muss bei jeder folgenden Terz die Lage der Hand verändert werden, wodurch die Verbindung der Töne sehr erschwert wird. Es gehört viele Geschicklichkeit dazu, und das Verrücken der Hand erfordert immer etwas Zeit; gut können sie daher nur in langsamem Zeitmass gemacht werden. Die andere Schwierigkeit besteht darin, dass, da die Terzen fast immer zwischen grossen und kleinen abwechseln und nur mit dem 1. und 4. Finger gegriffen werden können, diese beiden Finger bald 1½ Ton, bald 2 Töne von einander zu liegen kommen, wie es die Terzenfolge mit sich bringt, wodurch ein reines Spiel sehr erschwert wird.

Hier folgen einige Tonleitern in Terzen.

One may be a very good performer on the violoncello without using the harmonic tones, which now are much more seldom than formerly; however for those who wish to be perfect on their instrument, I thought it indispensably necessary to give this section.

X. Section.

On the double stops.

I. Article.

Thirds and series of thirds.

Nothing sounds more agreably to the ear than a succession of diatonic thirds, but, alas! it is difficult to execute them on the violoncello, particularly in the lower positions. Only in the first position 2 thirds can be played running, without moving the hand, because the open string may be used; beyond them the position of the hand must be changed for every following third, by which the connexion of the tones is rendered very difficult. It requires great skill, as the displacing of the hand always takes some time; therefore they can only be well performed in slow time. The other difficulty which presents itself, is that as the thirds, nearly always change from major to minor, and can only be taken by the 1. and 4. fingers, there two fingers are now placed at a distance of 1½ and then of 2 tones, from each other, according to the successionn of the thirds rendering a correct play very difficult.

Here follow some scales in thirds.

On peut très-bien jouer du Violoncelle, sans faire des sons harmoniques; on les rencontre même aujourd'hui beaucoup plus rarement qu'autrefois, mais comme celui qui aime à bien connaitre son instrument, ne veut rien négliger, j'ai cru ne pouvoir pas me dispenser de donner cet article.

Titre X.

De la double Corde.

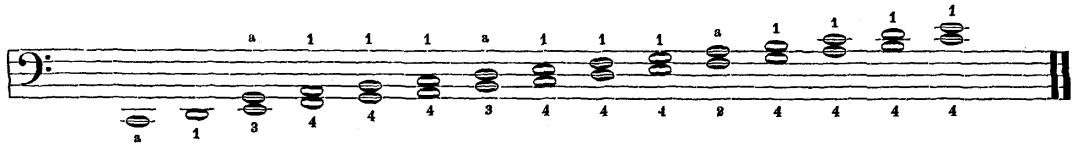
Article I.

De la Tierce. Suite de Tierces.

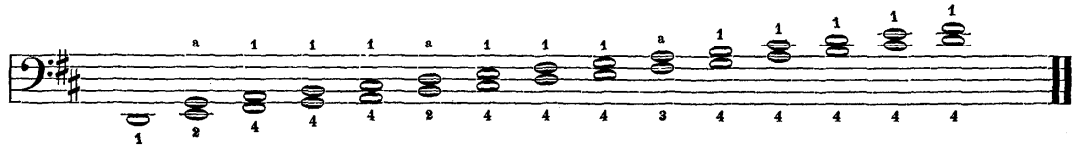
Rien de plus agréable à l'oreille que les suites diatoniques des tierces, mais malheureusement ces suites sont très-difficiles sur le Violoncelle, surtout dans le manche; il n'y a qu'à la première position qu'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main, et cela parcequ'on se sert de la corde à-vide; passé cela, il faut absolument sauter la main à toutes tierces qui se suivent, ce qui rend la liaison et la continuité de sons extrêmement difficiles; cependant avec beaucoup d'adresse, on peut les faire, mais le changement de main exige toujours du temps; aussi ne se font-elles bien sur cet instrument qu'un peu lentement. La seconde difficulté qui se présente, est que comme elles sont presque alternativement majeures et mineures, et qu'elles ne peuvent se faire que des premiers et quatrièmes doigts, il se trouve que ces deux doigts sont une fois à la distance l'un de l'autre, d'un ton et demi, et l'autre fois de deux tons, suivant que le ton et la succession de tierces l'exigent, ce qui en rend l'exécution très-difficile pour la justesse.

Voyons la gamme des tierces en Ut.

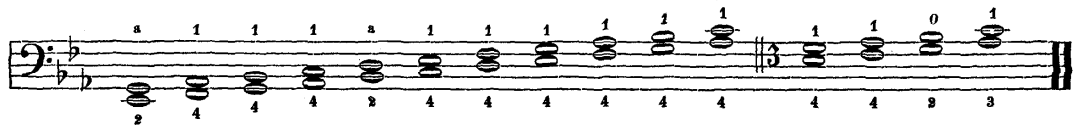
C-Dur.
Scale of C major.
Double Gamme d'Ut majeur.



D-Dur.
Scale of D major.
Ré majeur.



Es-Dur.
Scale of E♭ major.
Mi bémol majeur.

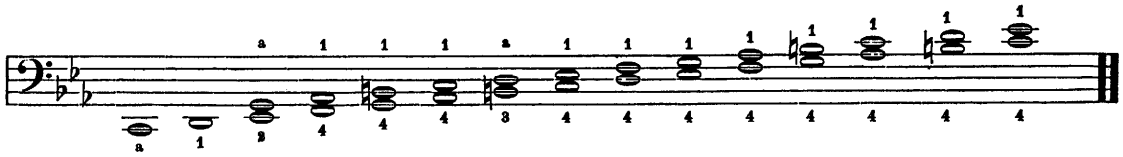


In Moll wendet man den nämlichen Fingersatz an, ausser dass, wo die Tonart die leere Saite nicht zulässt, der 1. und 4. Finger gebraucht werden, wie oben. Da es mit allen Tonarten ganz gleiche Bewandtniss hat, führe ich nur ein Beispiel in C-Moll an.

In minor the same fingering is used, except where the key does not admit of the open strings; the 1. and 4 fingers are used as above. As it is the same with all the scales, I shall only give one example in C minor.

En mineur, c'est absolument le même doigté, excepté cependant que, quand le mode ne donne pas l'à-vide, on se sert du premier et du quatrième doigt, comme ci-dessus. Voyons la gamme d'Ut seulement; il serait inutile d'en donner davantage, puisque c'est toujours la même chose.

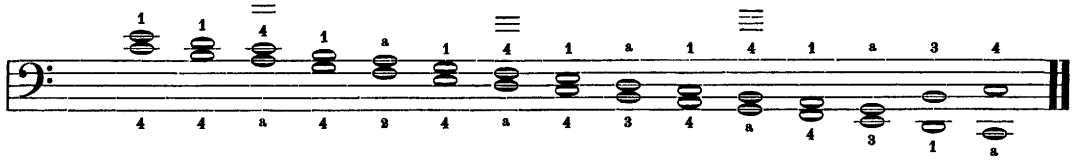
C-Moll.
Scale of C minor.
Gamme d'Ut mineur.



Die Terzen-Tonleitern in den untern Lagen werden zuweilen wie in nachstehendem Beispiel ausgeführt; diese Art ist aber nicht immer anwendbar, denn wenn die Melodie Gleichheit des Tons erfordert, sind die vielen leeren Saiten dieser Gleichheit hinderlich, weil sie viel stärker und schneidender klingen, als die mit den Fingern gegriffenen Töne. Da bei dieser Art von Fingersatz der höhere Ton zuweilen auf der tieferen Saite und der tiefere auf der höheren gegriffen wird: werde ich über oder unter der Note die 1. Saite durch einen Strich —, die 2. durch 2 =, die 3. durch 3 ≡ und die 4. durch 4 Striche ≣ bezeichnen.

The scales in the lower positions are sometimes played as in the following example; but this manner is not always practicable, for if the melody requires equality of sound, the many open string destroy this equality, because they sound much stronger and shriller than the tones taken with the fingers. As in this mode of fingering the upper tones are sometimes played on the lower string, and the lower notes on the upper strings, I shall mark above or below the notes the 1. string with one stroke —, the 2. with 2 =, the 3. with 3 ≡, and the 4. with 4 ≣.

On exécute quelquefois les gammes de tierces dans le manche, comme dans l'exemple suivant; mais ceci n'est pas toujours praticable, par la raison que si le chant exige de l'égalité de son, la quantité d'à-vides qui se rencontrent, s'y oppose, attendu que l'à-vide a toujours le son plus fort et plus aigre que le ton pris avec le doigt. Comme dans cette manière de doigter, la note la plus aiguë se fait quelquefois sur la corde la plus grave, et la plus grave sur la corde la plus aiguë; j'indiquerai au dessus, ou au dessous de la note, la première corde par un trait —; la seconde par deux =; la troisième par trois ≡; et la quatrième par quatre ≣.

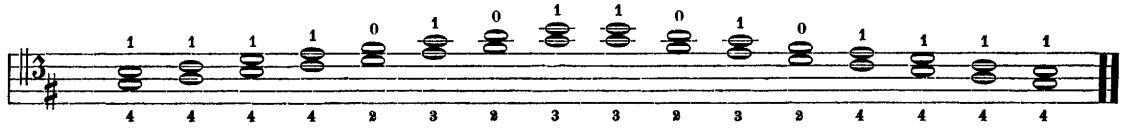


Die Noten ohne Striche werden wie in den vorhergehenden Tonleitern gegriffen. Bedient man sich des Daumens, so bieten sich mehr Hülfsmittel dar, denn man kann dann zwei Terzen nacheinander ohne Verrückung der Hand spielen. Hier folgt eine Tonleiter in Terzen aus G-Dur auf den 2 ersten Saiten; das 0 bedeutet wie man weiss den Daumen.

The notes without stroke are played as in the preceding scales. If the thumb is used, there are more expedients, for two thirds may be played without displacing the hand. Here follows a scale in thirds in G major on the 2 first strings; the 0 marks, as already said, the thumb.

Les notes où il n'y a pas de traits, se font naturellement, comme dans les gammes précédentes. Une fois qu'on se sert du pouce, il y a bien plus de ressource, parcequ'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main. Voyons une gamme de tierces en Sol majeur sur les deux premières cordes; nous continuerons d'indiquer le pouce par un 0.

G-Dur.
G major.
Sol majeur.

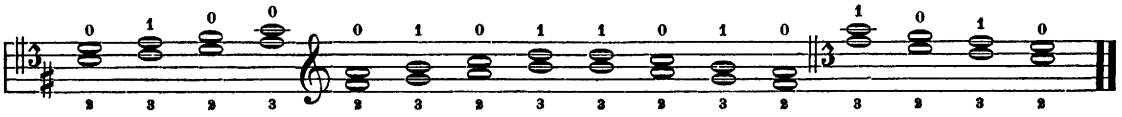


Bei der folgenden wird der Daumen gleich Anfangs aufgesetzt; sie ist leicht und von guter Wirkung.

In the following one the thumb is placed at the very beginning; it is easy and produces a good effect.

La gamme qui suit, commence tout de suite avec le pouce; elle se fait très-bien et produit un bon effet.

G-Dur.
G major.
Sol majeur.



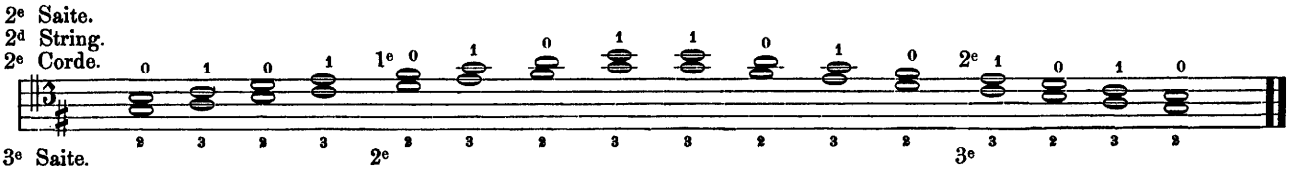
Auch bei der vorletzten Tonleiter in G kann der Daumen gleich aufgesetzt werden, dann muss man aber auf der 2. und 3. Saite anfangen.

Even in the last scale but one, the thumb may be placed at the beginning; but then one must begin with the 2. and 3. strings.

On peut faire aussi la première gamme en Sol que je viens de donner ci-dessus, en mettant tout de suite le pouce, mais dans ce cas, il faut commencer par la seconde et la troisième corde.

Beispiel. Example. Exemple.

2e Saite.
2d String.
2e Corde.

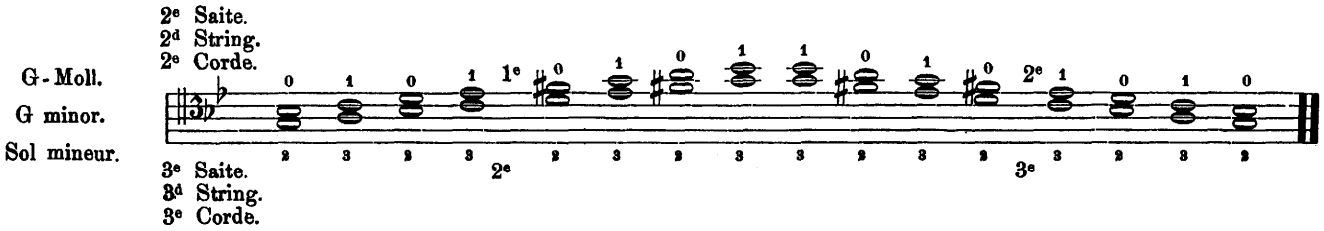


3e Saite.
3d String.
3e Corde.

In Moll hat diese Tonleiter viel mehr Schwierigkeiten, der Fingersatz ist aber der nämliche, mit dem Unterschied, dass die Finger, je nachdem es die Tonart erfordert, bald enger, bald weiter greifen müssen.

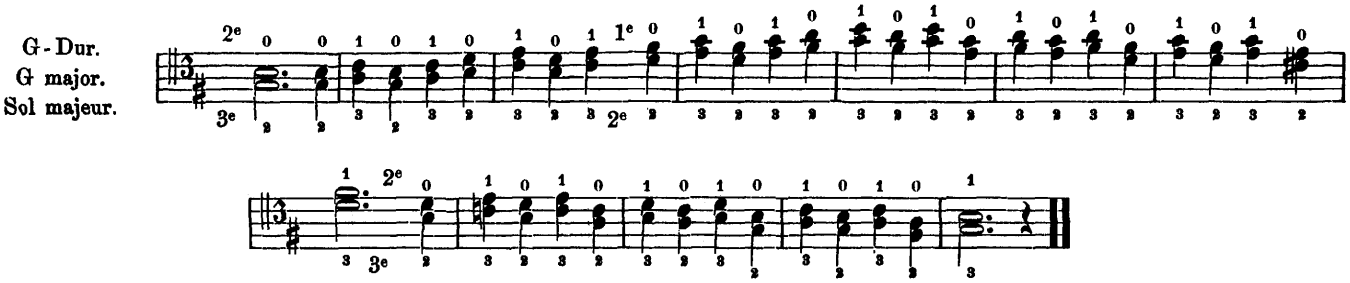
In minor this scale offers a much greater difficulty, but the fingering is the same, with the difference that the fingers must be more separated or drawn together, just as the keys may require.

En mineur cette gamme est beaucoup plus difficile, mais c'est le même doigté, avec cette différence toutefois qu'on écarte et rapproche plus ou moins les doigts, selon que le mode l'exige.



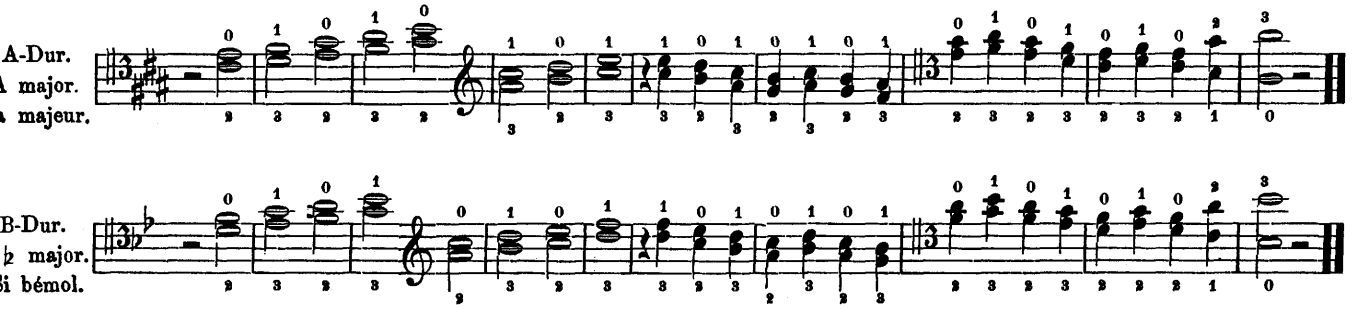
Nachstehendes Beispiel ist sowohl auf- wie abwärts ziemlich leicht zu spielen.

The following example is of easy execution, as well up as down.

Voici une espèce de passage en montant et descendant, qui se fait assez bien.

Dieselbe Tonleiter spielt sich sehr gut in A-Dur auf der 1. und 2. Saite. Ebenso auch in B-Dur.

The same scale may be played in A major on the 1. and 2. strings. Likewise in B♭.

Cette même gamme se fait très-bien en La majeur, sur les deux mêmes cordes, la première et la seconde. Elle se fait également bien aussi en Si bémol.



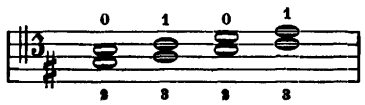
Diese Terzenfolgen sind sehr schwer und nicht einmal überall anwendbar. Am Sattel z. B. können sich der 1. und 3. Finger nicht genug von einander entfernen, um eine richtige Terz zu greifen, man müsste denn eine ausserordentlich grosse Hand haben, und so könnte dieser Fingersatz nur Wenigen dienen.

This succession of thirds is very difficult and not always practicable. At the nut for instance the 1. and 3. fingers can not separate enough to play the third properly, unless it be a very large hand; consequently this fingering would be serviceable to but few persons.

Ces suites de gammes en tierces sont très-difficiles, et ne sont pas même praticables partout de cette manière. Par exemple si on descend auprès du sillet, le premier et le troisième doigt ne peuvent pas s'écarter assez pour faire la tierce juste, ou il faudrait avoir la main d'une grandeur extraordinaire, alors ces doigtés ne pourraient servir qu'à quelques personnes.

Beispiel auf der ersten und zweiten Saite.

Example on the first and second strings.

Exemple sur la première et la seconde corde.

Nach einem Versuche wird man sich überzeugt finden, dass es unmöglich ist, C und A zugleich mit dem 1. und 3. Finger rein zu greifen, wenn man keine Hand von ungewöhnlicher Grösse hat. Dergleichen Terzen müssen mit dem 1. und 4. Finger, oder mit dem Daumen und 2. Finger auf der 2. und 3. Saite gegriffen werden. Ich habe diese beiden Verfahrungsarten

On an attempt, it will be found that it is impossible to play purely the C and A at the same time with 1. and the 3. fingers, unless the hand be of an extraordinary size. Such thirds must be played with the 1. and the 4. fingers, or with the thumb and the 2. finger on the 2. and 3. strings. I have indicated these two manners in the prece-

Quiconque essaiera cet exemple, demeurera convaincu qu'il est impossible de faire juste le second accord de La et Ut, avec le premier et le troisième doigt, à moins que l'on n'ait, ainsi que je l'ai dit, la main d'une grandeur extraordinaire. Il faut donc prendre ces tierces dans le manche avec le premier et le quatrième doigt, ou bien avec le pouce et le second doigt sur

in den vorhergehenden Beispielen angegeben und führte dieses letztere nur darum an, weil ich Spieler kennen lernte, welche, da sie diese Terzenfolgen mit Hülfe des Daumens weit bequemer fanden, dieselben bis zum Sattel hinab auf diese Weise ausführten, ohne die Reinheit, die doch wahrlich keine Nebensache ist, zu berücksichtigen. Man wird in diesem Werke Schwierigkeiten, aber nichts Unausführbares finden. *Sachen, die der Hand zuwider sind,* werden auch von den Geschicktesten schlecht ausgeführt.

Ich schliesse diesen Artikel, da der Fingersatz in allen Tonarten der nämliche bleibt.

2. Artikel.

Terzen und Secunden.

Nachstehende Folgen von Terzen und Secunden kommen häufig vor; man bedient sich dabei des Daumens und des 2. Fingers.

ding examples, and only quoted the last one because I was acquainted with players who, finding these successions of thirds much easier with the help of the thumb, executed them in this manner without having regard to of tone purity, which is however no trifling matter.

Difficulties will be met with in this work, but no impracticabilities. Things too difficult for the hand will always be badly executed, even by the most skilful. I conclude this article, the fingering being the same in all keys.

2. Article.

Thirds and Seconds.

The following series of Thirds and Seconds are often employed; they are played with the thumb and the 2. finger.

la deuxième et troisième corde. J'ai indiqué ces deux manières dans les exemples précédents, et n'ai donné celui-ci que parceque j'ai rencontré des personnes qui, voyant que les suites de tierces se faisaient plus facilement, en employant le pouce, les suivaient d'un bout à l'autre du manche, s'inquiétant peu de la justesse, ce qui n'est cependant pas indifférent. Je pourrai bien présenter des choses difficiles, mais j'aurai soin *de n'en pas présenter d'impossibles, comme on* en rencontre de temps en temps, attendu que les choses contre la main sont toujours mal exécutées, même par les plus habiles.

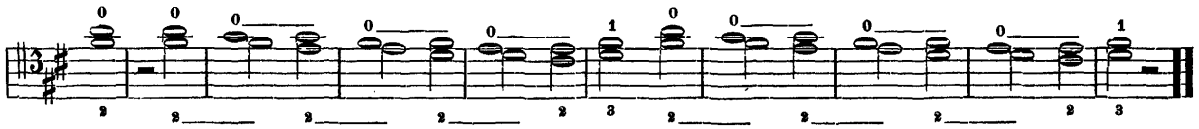
En voilà assez sur les tierces puisqu'elles se *doigtent de même dans tous les tons.*

Article 2.

Tierces et Secondes.

Nous allons voir à présent quelques suites de tierces et secondes, qu'on emploie souvent dans des passages; elles se font avec le pouce et le second doigt.

Beispiel. Example. Exemple.

D-Dur.
D major.
Ré majeur.

Der Daumen geht zuerst eine Stufe abwärts, dann der 2. Finger, und so abwechselnd. Durch das Zurückziehen des Daumens entsteht eine Secunde, die durch den nachfolgenden 2. Finger wieder zur Terz wird. Man achte auf das Reingreifen.

Nämliches Beispiel in Moll; der Fingersatz bleibt derselbe, nur die wechselseitige Entfernung der Finger von einander verändert sich.

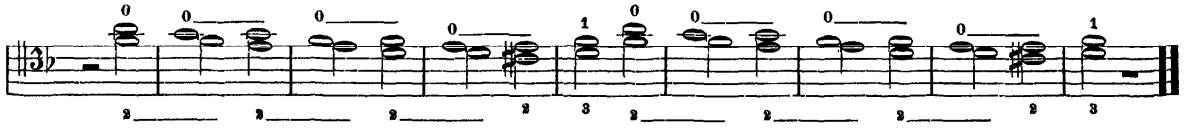
First the thumb descends one degree, then the 2. finger, and so alternately. By descending with the thumb, a second is produced, which by following with the 2. finger becomes again a third. Attend well to correct intonation.

The same example in minor; the fingering is the same, only the alternate distance of the fingers varies.

On descend le pouce, et après le deuxième doigt alternativement. En descendant le pouce on a la seconde, et en approchant le deuxième doigt, on se retrouve à la tierce; il faut bien faire attention à la justesse.

Voyons le même passage en mineur; c'est absolument le même doigté; il n'y a que l'éloignement reciproque des doigts qui change, à cause du mode.

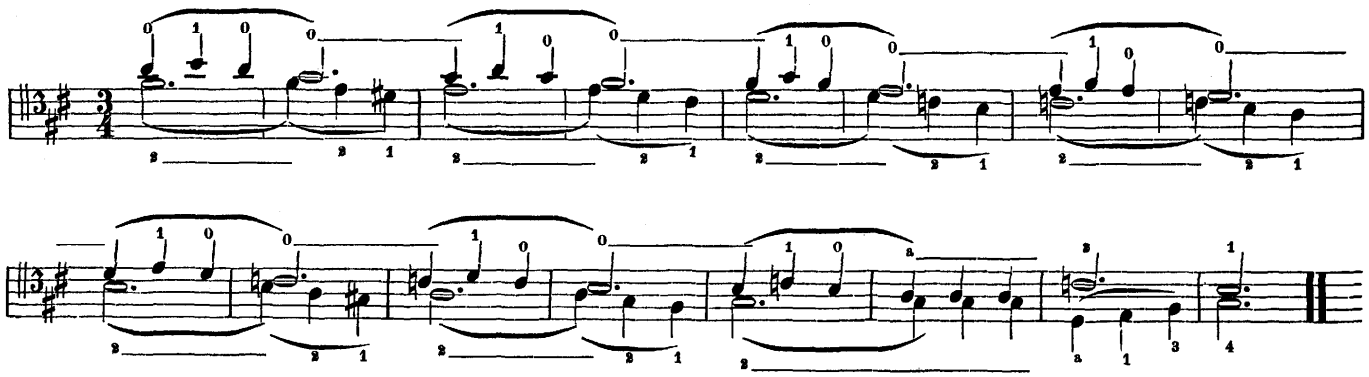
D-Moll.
D minor.
Ré mineur.



Gleiche Tonfolge weiter ausgeführt.

The same melody more complicated.

La même suite un peu plus compliquée.



3. Artikel.

Terzen-, Secunden- und Sextenfolge.

3. Article.

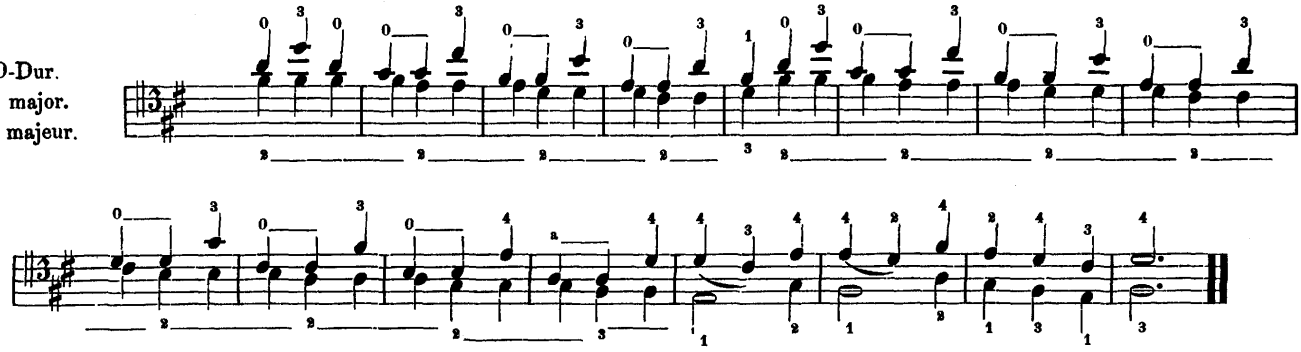
Series of Thirds, Seconds and Sixths.

Article 3.

Suite de Tierces, Secondes et Sixtes.

Beispiel. Example. Exemple.

D-Dur.
D major.
Ré majeur.



Ich habe D-Dur als eine der klingendsten Tonarten gewählt, um das Reingreifen zu erleichtern. Wer sich in diesem Tone geübt hat, kann dieselben Tonfolgen leicht in andere Tonarten übertragen, da der Fingersatz der nämliche bleibt.

I have chosen D major as one of the best sounding keys, in order to facilitate purity of tone. Those who have practised this key, may easily play the same in other keys, the fingering being the same.

J'ai écrit ces accords en Ré majeur pour faciliter la justesse, ce ton étant un des plus sonores. Ceux qui se seront exercés dans ce ton pourront alors répéter aisément les mêmes suites d'accords dans d'autres tons, puisque c'est toujours le même doigté.

4. Artikel.

Terzen- und Sextenfolge.

Auch Terzen- und Sextenfolgen sind gebräuchlich, von guter Wirkung und leicht ausführbar.

4. Article.

Series of Thirds and Sixths.

Also series of thirds and sixths are employed, which are of a good effect and very practicable.

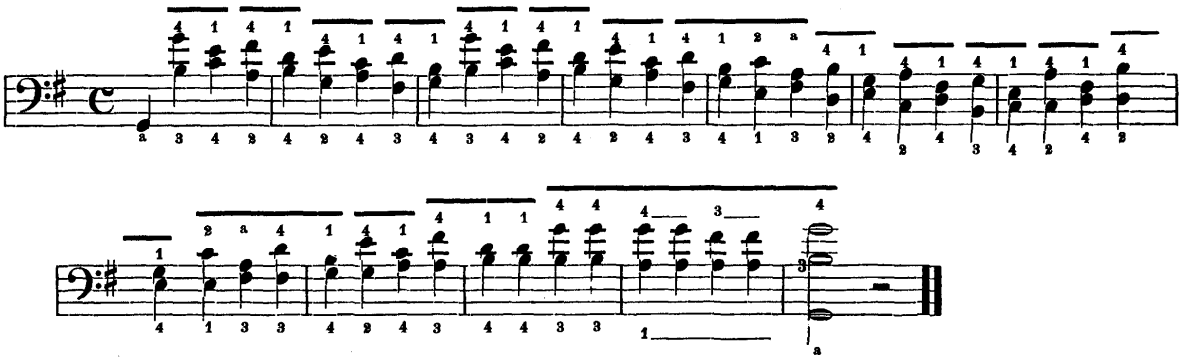
Article 4.

Suite de Tierces et Sixtes.

On emploie aussi des suites de tierces et de sixtes, qui font un très-bon effet, et qui s'exécutent facilement.

Beispiel. Example. Exemple.

G-Dur.
G major.
Sol majeur.

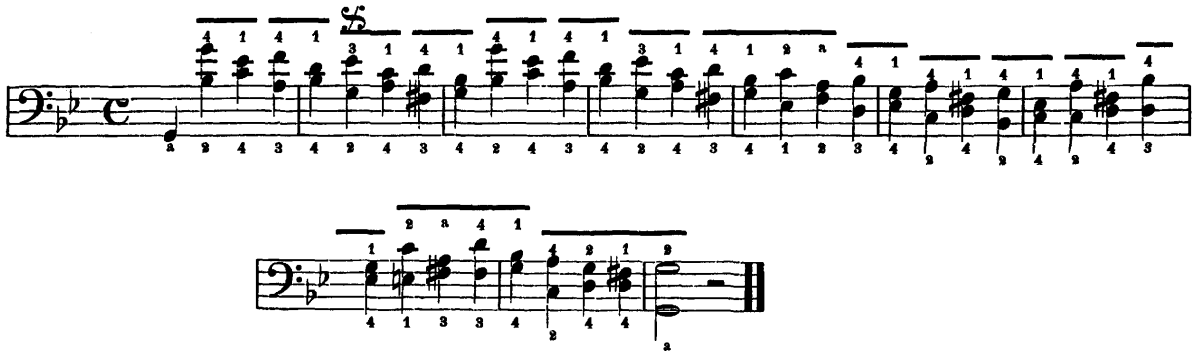


In diesem und dem folgenden Beispiele werden eine Terz und eine Sexte ohne Verrückung der Hand gegriffen. Der Strich, welcher zwei Doppelgriffe verbindet, bedeutet die nämliche Lage der Hand.

In this and the following example one third and one sixth are played without shifting the hand. The slur which joins two double stops indicates the same position of the hand.

On fait dans l'exemple précédant, ainsi que dans l'exemple suivant, une tierce et une sixte sans déranger la main. Le trait que j'ai tiré sur deux accords de suite, indique la même tenue de main.

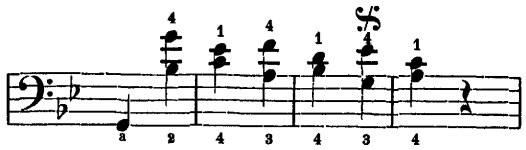
G-Moll.
G minor.
Sol mineur.



Man wird vielleicht den Fingersatz des vorhergehenden Beispiels, wo ich die 2. Note im 2. Tact Es mit dem 3. Finger nehmen lasse (siehe das Zeichen 𝔖) etwas schwierig finden. Er ist auch eigentlich gegen die allgemeine Regel, man vermeidet jedoch dadurch, dass der 4. Finger bei der folgenden Note auf der 2. Saite einen halben Ton hinaufspringt. Uebrigens ist es kein Fehler, das mit 𝔖 bezeichnete Es mit dem 4. Finger zu greifen.

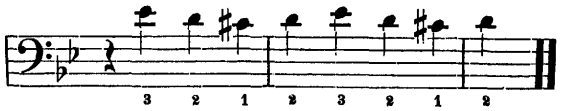
The fingering, in which the 3. finger is marked for the 2. note in the 2. bar E♭ (see the mark 𝔖) will perhaps be found difficult. It is also properly against the general rule; however by this we shall avoid that the 4. finger stretches half a tone at the following note on the 2. string. Yet it is not a fault to play the E♭ marked thus 𝔖 with the 4. finger.

On trouvera peut-être que d'avoir doigté dans l'exemple précédent, du troisième doigt, le Mi bémol qui est la seconde note de la seconde mesure, et que j'ai marqué avec ce signe 𝔖 on trouvera peut-être, dis-je, ce doigté un peu compliqué. Je conviens qu'il semble un peu sortir de la règle générale, mais cela empêche de sauter le quatrième doigt qui passe la note d'après, sur la seconde corde, un demi-ton plus haut. Cependant celui qui ferait ce Mi bémol marqué de ce signe 𝔖. avec le quatrième doigt, ne ferait pas une faute.



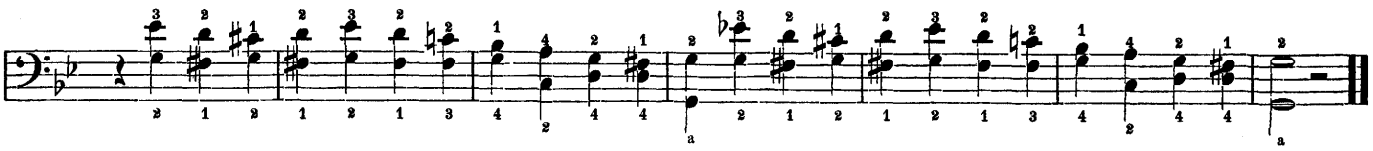
Der Lehrer mag darüber entscheiden. In dem nachstehenden Fall aber ist dieser Fingersatz unvermeidlich; nämlich bei der nicht als Doppelgriff, sondern in diatonischer Folge erscheinenden verminderten Terz. Z. B.:

The teacher may decide on it In the following case however this fingering is unavoidable; namely in the diminished third, appearing not as double stop, but in diatonic order.

Je laisse ceci au jugement des professeurs: je vais cependant présenter un cas, où il est indispensable de doigter de cette manière; c'est dans celui de la tierce diminuée, non pas en accord, mais diatonique. P. E.:

Die Entfernung von Cis bis Es ist eine verminderte Terz. Man untersuche, ob man bei folgenden Doppelgriffen nicht zu diesem Fingersatz gezwungen wird.

The distance from C♯ to E♭ is a diminished third. Let us see whether by the following double stops one is not forced to this manner of fingering.

La distance de l'Ut dièze au Mi bémol s'appelle tierce diminuée. Voyons par la double corde, si l'on n'est pas forcé de doigter de cette manière.

Beispiel. Example. Exemple.

Dieser Artikel gehört mehr unter die Sexten als unter die Terzen, ich wurde unwillkührlich darauf geführt. Man wird denselben Fingersatz bei den kleinen Sexten wiederfinden.

This article rather belongs to the sixths than to the thirds; I was involuntarily led to it The same fingering will be again met with in the minor sixths.

Cet article appartient plus à la sixte qu'à la tierce; j'y ai été entrainé. On retrouvera ce doigté à la gamme de sixtes mineures.

5. Artikel.

Von der Quarte.

Quarten kommen als Doppelgriffe nur vorübergehend vor. Ihrer Härte wegen lässt man selten mehrere aufeinander folgen; die Begleitung allein macht sie erträglich und wirksam. Ich stelle hier eine kleine Quartenfolge als Beispiel auf. Man wird finden, dass dieselben ohne Begleitung nicht angenehm klingen.

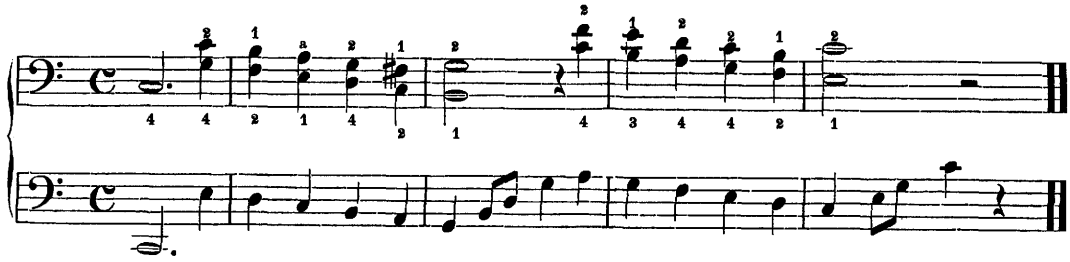
5. Article.

On the Fourth.

Fourths as double stops are only occasionally used; on account of their harsh sound there are seldom several in succession; only the accompaniment renders them tolerable and effective. I give here a series of fourths as an example. It will be found that they do not sound agreably without accompaniment

Article 5.

De la Quarte.

On se sert de la quarte dans la double corde en passant, mais on en fait rarement des suites, attendu que ces suites sont dures; elles ne sont supportables qu'accompagnées; alors elles font un bon effet. Je vais en présenter une très-petite suite, pour en donner une idée, et l'on verra que les quartes, entendues sans accompagnement. n'ont rien d'agréable.

Tonleitern in Quarten, Quinten und Septimen aufzustellen, erlasse man mir. Wer sich damit plagen wollte, würde keinen Nutzen davon tragen, als ein verdorbenes Gehör.

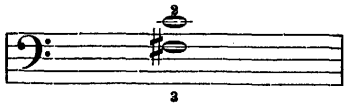
6. Artikel.

Von der Quinte.

Da das Violoncell in Quinten gestimmt wird, so giebt jeder auf 2 Saiten zugleich niedergedrückte Finger ebenfalls eine Quinte. Ebenso der auf zwei Saiten gesetzte Daumen, welcher hier wieder als beweglicher Sattel dient.

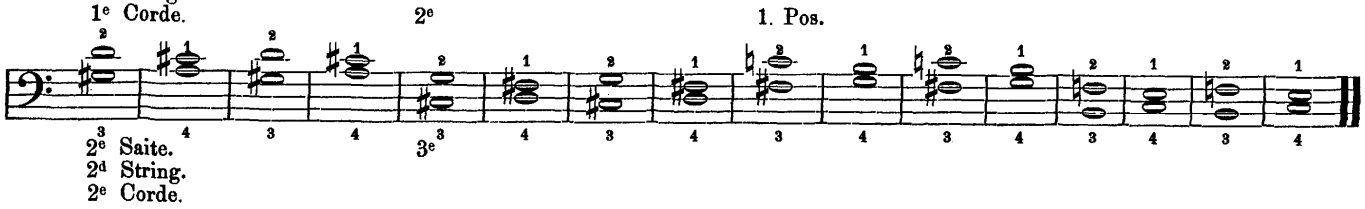
7. Artikel.

Von der kleinen oder verminderten Quinte.

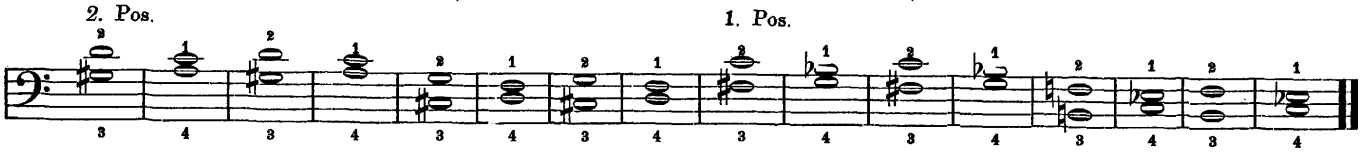
Kleine Quinte.
Diminished Fifth.
Quinte mineure.

Bei Doppelgriffen wird die kleine Quinte, wie hier, immer mit dem 2. und 3. Finger, welche sich kreuzen, gegriffen, weil sich dieselbe gewöhnlich in die grosse oder kleine Terz auflöst, wie sich aus nachstehenden Beispielen ergiebt.

Kleine Quinten durch die grosse Terz aufgelöst.

2. Position.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.



Kleine Quinten durch die kleine Terz aufgelöst.



Der Fingersatz bleibt derselbe in Dur und Moll.

Kurze Uebersicht von kleinen Quinten, durch die Terz aufgelöst.

Ich füge eine Begleitung hinzu, um sie weniger hart und eintönig zu machen.

I shall not give scales in fourths, fifths and sevenths. It would be of no use to practise them, and only spoil the ear.

6. Article.

On the Fifth.

The violoncello being tuned in fifths; every finger pressed down on two strings at once, produces also a fifth. The same when the thumb is placed on two strings, which again serves here as a moveable nut.

7. Article.

On the diminished or minor Fifth.

In the double stops the diminished fifth is always played with the 2. and 3. fingers, which must cross each other; because these fifths are usually resolved into minor or major thirds, as may be seen from the following example.

Minor Fifths resolved into the major Third.

Minor Fifths resolved into the minor Third.

The fingering is the same in the major and minor.

A short sketch of minor Fifths resolved into the Third.

I add an accompaniment in order to make them less harsh and monotonous.

Je me garderai bien de donner ici des gammes par quarte, ainsi que par quinte et septième; ceux qui auraient la bonté de les exercer, n'y pourraient rien gagner que de se gâter et s'endurcir *l'oreille*.

Article 6.

De la Quinte.

La quinte juste étant l'accord du Violoncelle, ou pour mieux dire, les quatre cordes du Violoncelle *étant accordées par quinte, il en résulte* que toutes les fois que le même doigt sera posé sur deux cordes, on aura une quinte. Le pouce posé sur deux cordes, donne aussi la quinte. On peut dire, dans ce cas, que c'est un sillet mobile.

Article 7.

De la Quinte mineure.

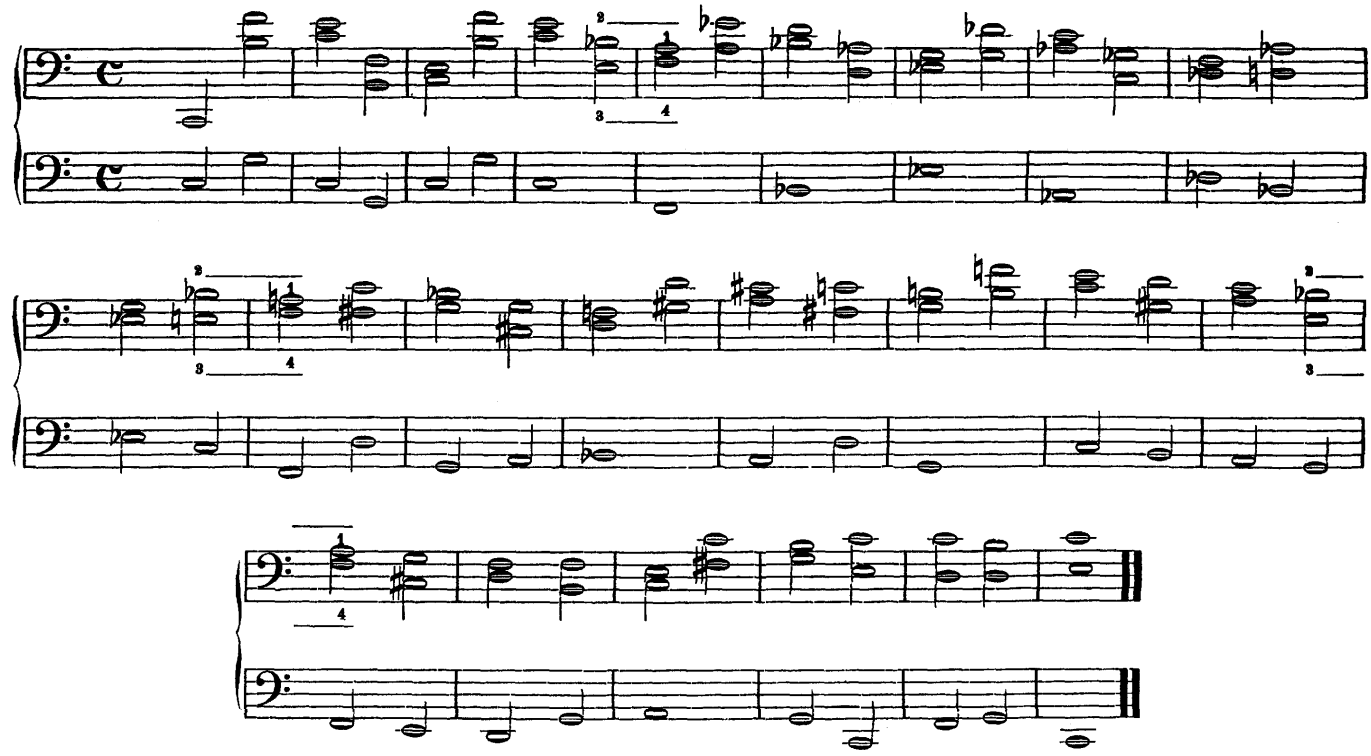
L'accord de la quinte mineure se prend toujours avec le second et le troisième doigt croisé par dessus, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus; attendu que généralement cet accord se sauve par la tierce majeure ou mineure, comme on verra par les exemples suivants.

Quinte mineure sauvée par la Tierce majeure.

Quinte mineure sauvée par la Tierce mineure.

On voit que ce sont toujours les mêmes *doigts, en majeur ou en mineur.*

Aperçu en raccourci de quelques Quintes mineures, sauvées par la Tierce.

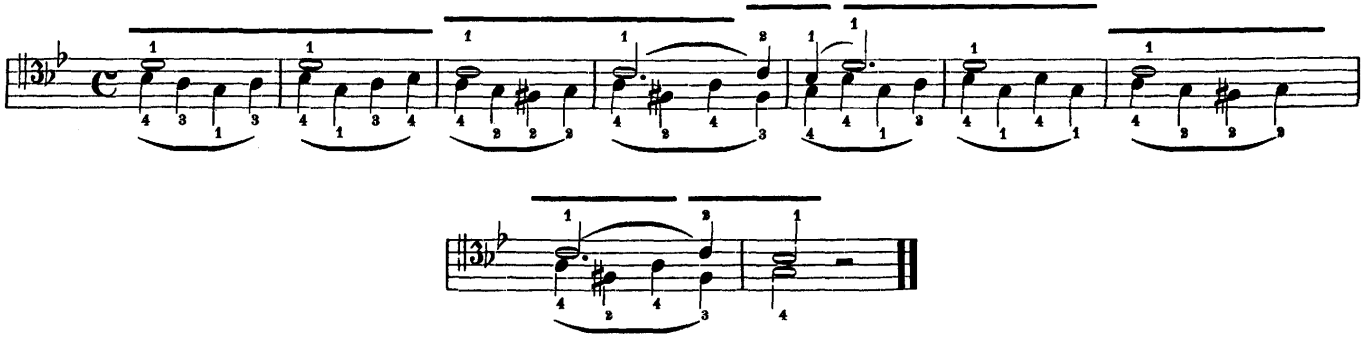
Je les accompagnerai pour que la marche en soit moins dure et moins monotone.

Da bereits gesagt worden ist, dass die kleine Quinte immer mit dem 2. und 3. Finger gegriffen wird, habe ich den Fingersatz in vorstehendem Beispiele nicht angegeben. — Einige Ausnahmen giebt es wohl, aber sie sind selten, wie z. B. bei ausgehaltenen Tönen, während die untere Stimme die Melodie führt.

It having already been said that the diminished fifth is always played with the 2. and 3. fingers, I have not marked the fingering of the preceding example.

There are some exceptions, but they are rare, as for instance in sustained notes, whilst the bass takes the melody.

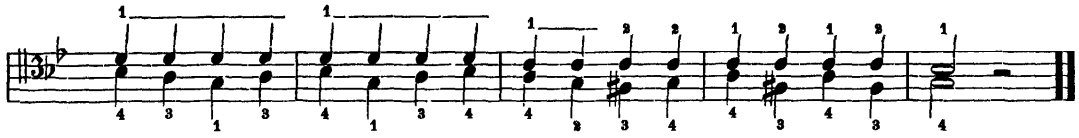
Ayant dit une fois que la quinte mineure se doigte des deuxième et troisième doigts, j'ai cru inutile de marquer ici les doigts. Il y a bien quelques exceptions à cette règle, mais elles sont très-rares; en voici une, par exemple dans le cas d'une espèce de chant de Basse sur une tenue.

Beispiel. Example. Exemple.



Man sieht deutlich, dass dieser Fingersatz durch die auszuhaltende Note bedingt wird, und man gezwungen ist, G, Fis und G gegen die Regel mit dem 2. Finger zu greifen. Auch wird die kleine Quinte am Schlusse der Phrase wieder mit dem 2. und 3. Finger gegriffen. Wäre die Stelle übrigens, wie in der nachfolgenden Zeile, Note für Note geschrieben, so wäre es durchaus kein Fehler, wenn man die kleine Quinte, wie ich es unten angegeben habe, immer mit dem 2. und 3. Finger nähme.

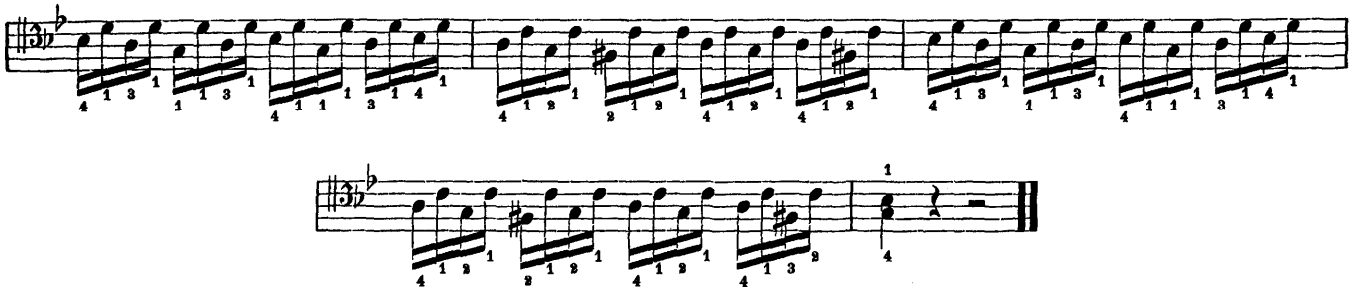
It will clearly be seen, that this fingering is rendered necessary by the note to be held on, and that one is constrained to play G F♯ G against the rule with the 2. finger. The minor fifth is also played with the 2. and third fingers at the end of the phrase. If the passage were written as in the following one, note by note, it would by no means be a fault, if the minor fifth were always played with the 2. and 3. fingers, as it is marked below.

On voit clairement qu'on ne prend ce doigté que pour pouvoir soutenir la tenue, comme elle est marquée à la première ligne, puisqu'il faut sortir en quelque façon de la règle du doigté, en faisant Sol, Fa dièze et Sol du même second doigt, ainsi qu'il est marqué dans l'exemple ci-dessus; on voit aussi que pour terminer la phrase, on finit par prendre la quinte mineure par les deuxième et troisième doigts. Au reste, si elle était notée comme à la seconde ligne, note par note, et que quelqu'un la doigtât, en prenant toujours la quinte mineure des deuxième et troisième doigts, comme je vais l'écrire ci-après, il n'aurait pas fait de faute, ni mal doigté.

Indessen wird man zugeben, dass die auszuhaltende *Note* den 1. Fingersatz nothwendig macht und derselbe bei schnellen Figuren, wie die folgende, ebenfalls sehr zweckmässig ist.

However it will be admitted, that the note to be sustained requires the first fingering, and that in quick passages such as the following, the same will be found very appropriate.

Il faut pourtant convenir que pour la tenue, le premier doigté est indispensable, et que dans le cas d'une *batterie* vive, il est aussi très-avantageux.

Beispiel. Example. Exemple.

Pousses.

8. Artikel.

Von der grossen oder übermässigen Quarte.

(Tritonus.)

8. Article.

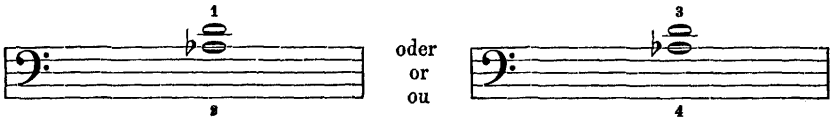
On the major or augmented Fourth.

(Tritonus.)

Article 8.

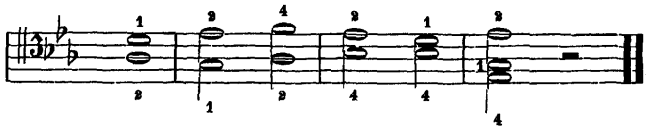
De la Quarte majeure.

(Triton.)

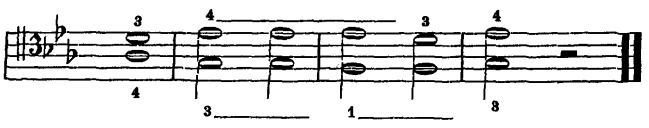


Man sieht, dass der nämliche Doppelgriff zweierlei Fingersatz hat. Es kommt dabei auf die Folge an; in nachstehendem Beispiele greift man ihn mit dem 1. und 2. Finger.

We see the same double stop has two manners of fingering. It depends on what follows; in the subsequent example it is played with the 1. and 2. fingers.

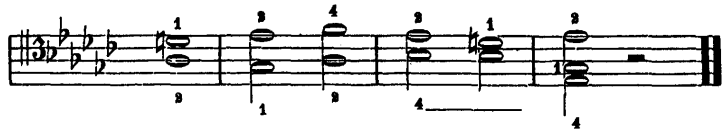
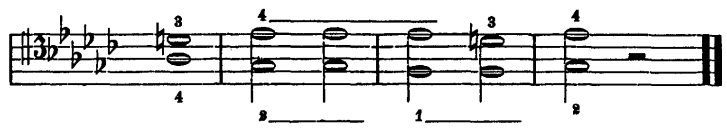
On voit que cet accord *positivement* le même, se prend de deux manières. Cela dépend de ce qui le suit; par exemple, on le prend des premier et deuxième doigts, si on a le passage suivant.

Hat man indessen folgende Stelle zu spielen, nimmt man ihn mit dem 3. und 4. Finger.

If however the following passages are to be played, it is taken with the 3. and 4. fingers.

On le prendra au *contraire du 3. et 4. doigt*, si on a la définition suivante.

Beide Arten des Fingersatzes bei grossen Quarten sind in Dur wie in Moll anwendbar.

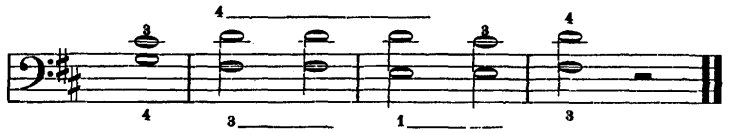
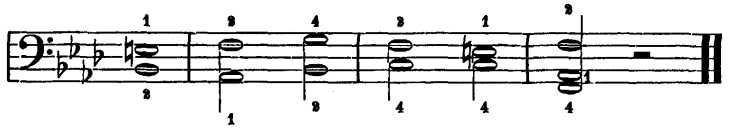
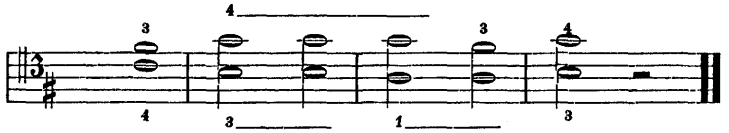
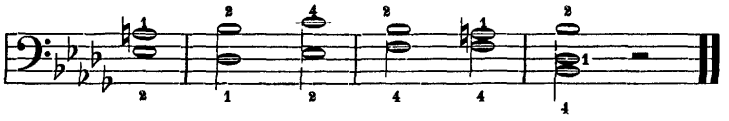
Both manners of fingering are employed in major fourths in major and minor modes.

Les deux manières de prendre la quarte majeure ont été traitées dans les deux exemples ci-dessus en majeur; elle se prend de même en mineur.

Erste Art in Moll.
First manner in minor.
Première manière en mineur.

Zweite Art in Moll.
Second manner in minor.
Seconde manière en mineur.

So oft und in welchen Tonarten dieser Doppelgriff in den unteren Lagen des Violoncells vorkommt, er wird immer auf eine von jenen beiden Arten gegriffen. Z. B.:

As often as this double stop is played in a lower position of the violoncello, and in whatever key, it is always done in one of these two manners.

Cet accord se prend des deux manières, dans tous les tons et dans toutes les parties du manche. Je vais en donner un aperçu.

D-Dur.
D major.
Ré majeur.

F-Moll.
F minor.
Fa mineur.

G-Dur.
G major.
Sol majeur.

B-Moll.
B♭ minor.
Si bémol mineur.

Mit Hülfe der leeren Saiten kann man noch 3 grosse Quarten greifen, die sich aber nur in Dur auflösen lassen.

With the help of the open string 3 more major fourths may be played, but which can only be resolved into major.

Il y a encore trois quartes majeures qui se font avec les à-vides, mais elles ne peuvent être resolues qu'en majeur.

9. Artikel.

Ueber den Unterschied des Fingersatzes zwischen der grossen Quarte und kleinen Quinte.

Manche verwechseln hinsichtlich des Fingersatzes die kleine Quinte mit der grossen Quarte, weil die Entfernung beider 3 ganze Töne beträgt und beide auf dieselbe Weise gegriffen werden, indem man den einen Finger auf die höhere und den unmittelbar darauffolgenden auf die nächste tiefere Saite setzt.

9. Article.

On the difference of the fingering between the major Fourth and the minor Fifth.

Some confound, in regard to the fingering, the minor fifth with the major fourth, because the distance of both amounts to 3 whole tones, and both are played in the same manner, by placing one finger on the upper string, and the next finger on the nearest lower string.

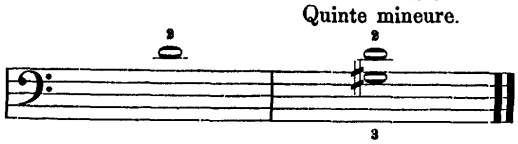
Article 9.

De la Différence du Doigté de la Quarte majeure et de la Quinte mineure.

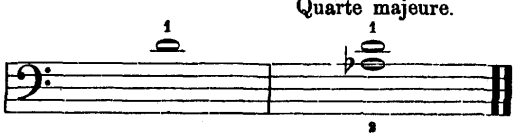
Il y a des personnes qui confondent, pour le doigté, la quinte mineure avec la quarte majeure, parceque ces deux accords sont, tous les deux, à la distance de trois tons entiers, et qu'ils se prennent de même, en mettant un doigt sur une corde aiguë, et croisant par dessus celui qui vient immédiatement sur la corde d'à côté plus grave.

Beispiel. Example. Exemple.

Kleine Quinte.
Minor Fifth.
Quinte mineure.



Grosse Quarte.
Major Fourth.
Quarte majeure.



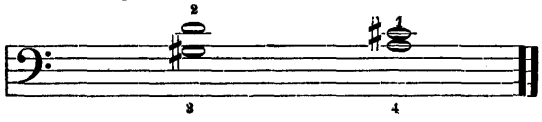
Der Fingersatz bei diesen beiden Intervallen gleicht sich unstreitig sehr; bei nur einiger Gewandtheit auf dem Violoncell aber wird man sich keine Verwechslung zu Schulden kommen lassen, denn sie unterscheiden sich durch die Auflösung. Die kleine Quinte löst sich in die Terz auf.

The fingering in these two intervals is unquestionably resembling; but with some knowledge of the violoncello, one will not easily make a mistake, for they have very different resolutions. The minor fifth resolves into the third.

Voilà certainement une grande ressemblance dans le doigté de ces deux accords; mais pour peu qu'on ait d'habitude du Violoncelle, on n'en *confondra jamais le doigté, et cela par la raison* que les resultats en sont tout-a-fait différents. La quinte mineure se sauve par la tierce.

Beispiel. Example. Exemple.

Kleine Quinte. Minor fifth. Quinte mineure. Terz. Third. Tierce.



Wollte man diese, wie die grosse Quarte, mit dem 1. und 2. Finger nehmen, so würde man die darauffolgende Terz nicht in derselben Lage greifen können.

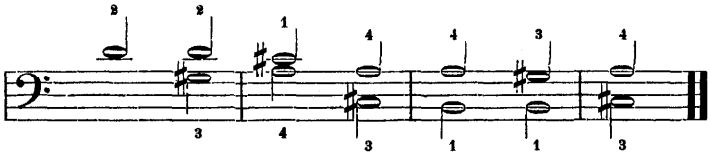
If one were to play this, like the major fourth, with the 1. and 2. fingers, it would not be possible to play in the same position the third which follows.

Et si on prenait cet accord de la quinte mineure du premier et du deuxième doigt, comme la quarte majeure, on n'aurait plus cette tierce dessous la main.

Wir wollen sehen, wohin die kleine Quinte von D aus führt.

Let us see the result of the minor fifth of D.

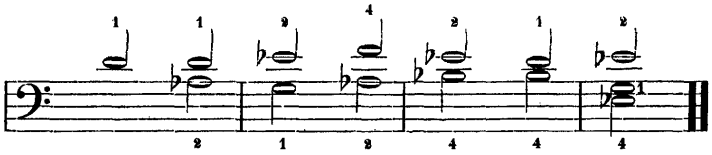
Voyons les resultats de la quinte mineure, toujours sur le même Ré.



Sie führt naturgemäss nach A. Die grosse Quarte von D aus

It brings us naturally to A. The major fourth, beginning with D,

Elle nous mène naturellement en La. Voyons à-présent les résultats de la quarte majeure partant toujours du même Ré.



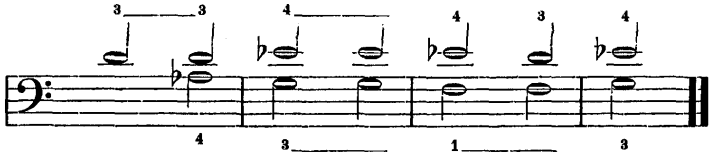
führt hingegen nach Es.

brings us on the contrary to E♭.

Elle nous mène naturellement en Mi bémol. Voici la seconde manière de prendre le même accord:

Hier folgt die 2. Art des Fingersatzes:

Here follows the 2. manner of fingering:



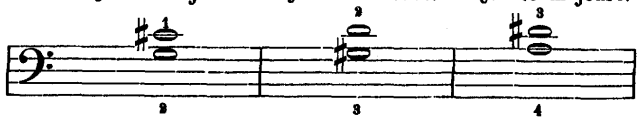
denn die grosse Quarte hat 2 Arten, die kleine Quinte aber nur eine Art des Fingersatzes, wie schon gesagt worden ist.

Ich stelle hier zwei grosse Quarten und eine kleine Quinte in der nämlichen Position nebeneinander, welche den vorgeschriebenen Fingersatz bestätigen.

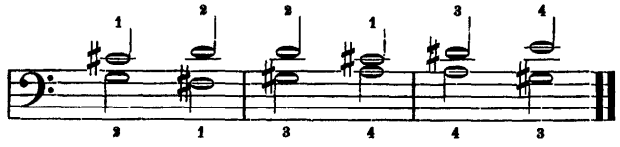
since the major fourth has 2 manners of fingering, the minor fifth but one, as already has been said.

I shall now give here 2 major fourths and one minor fifth in the same position near to each other, which will confirm the prescribed fingering.

parceque la quarte majeure se prend de deux manières, ainsi que je l'ai dit plus haut, au lieu que la quinte mineure ne se prend que d'une, ainsi que je l'ai dit aussi. Je m'en vais faire voir actuellement deux quartes majeures et une quinte mineure dans la même position, et elles se trouveront avec leurs doigtés, comme je l'ai indiqué.

Grosse Quarte. Major fourth. Quarte majeure. *Kleine Quinte.* Minor fifth. Quinte mineure. *Grosse Quarte.* Major fourth. Quarte majeure.

Diese 3 Doppelgriffe nacheinander klingen sehr hart; löst man sie aber auf, d. h. lässt man auf die grosse Quarte eine Sexte, und auf die kleine Quinte eine Terz folgen, so werden sie wohlklingend. Hier ein Beispiel, bei welchem die nämliche Position beibehalten werden muss.

These 3 double-stops one after the other sound very harsh; but if resolved, that is to say if a sixth follows after the major fourth; and a third after the minor fifth, they will sound well. Here is an example, in which the position must be continued.

Ces trois accords donnés comme les voici, sont extrêmement durs, mais si on les sauve, c'est à dire, si après la quarte majeure on donne *la sixte*, et après *la quinte mineure*, *la tierce*, alors ils deviennent doux. En voici un exemple en observant qu'on ne doit jamais quitter la position.

Die Position bleibt in Dur und Moll gleich; es folgen einige Beispiele, welche zugleich beweisen sollen, dass man Vielerlei spielen kann, ohne die Lage der Hand zu verändern.

Immer in der 2. Position.

The position is the same in major and minor; here follow some examples, which will prove that much may be played without changing the position of the hand.

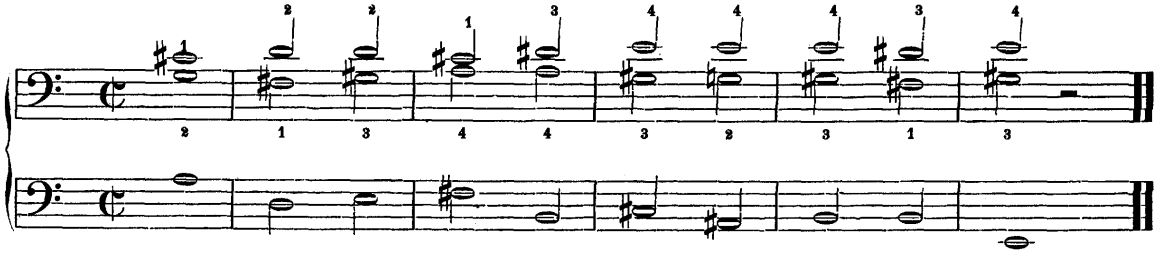
Always in the second position.

Ceci peut se faire aussi majeur et mineur à la même position; je vais en donner quelques exemples pour faire voir en même temps, très en raccourci, que l'on peut faire assez de choses sans déranger la main.

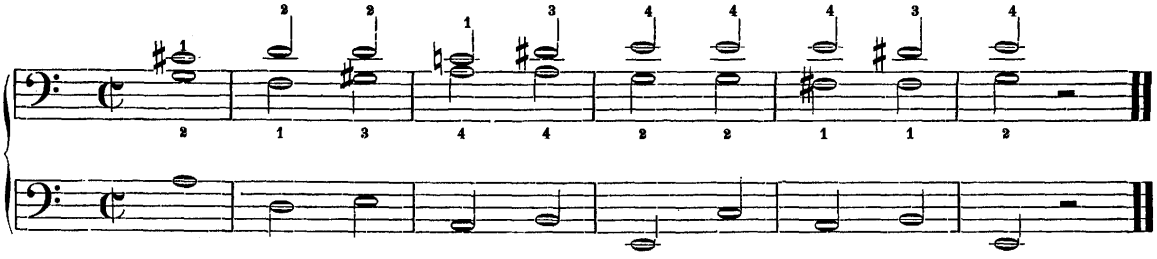
Nous sommes toujours à la seconde position.

Beispiele. Examples. Exemples.

Dur.
Major.
Majeur.



Moll.
Minor.
Mineur.



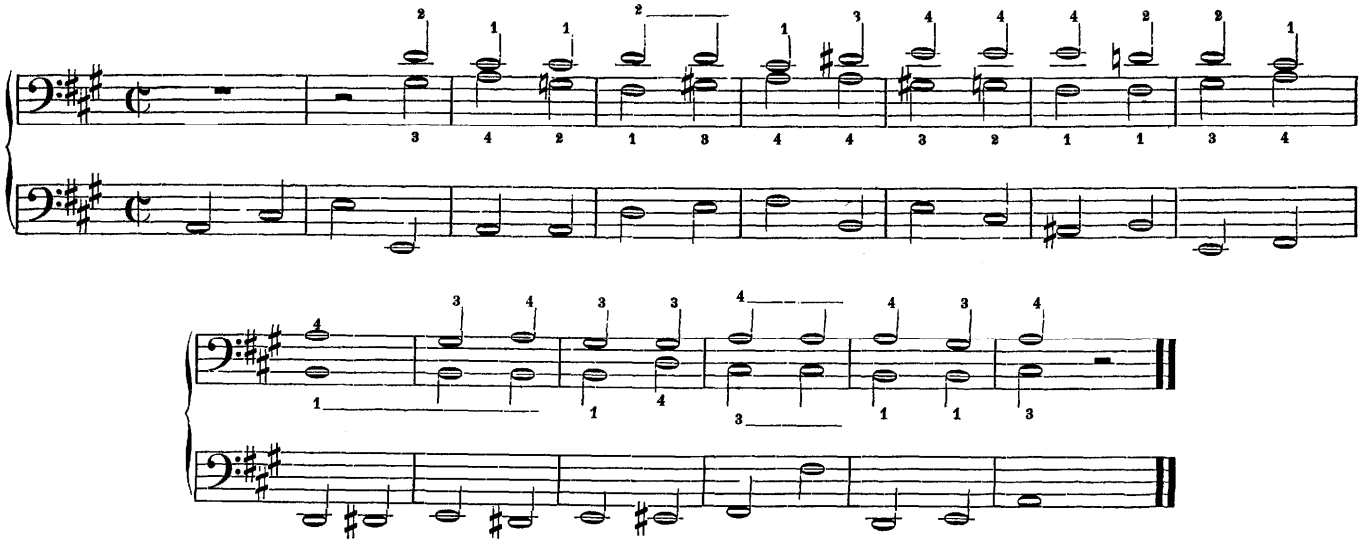
Weiter ausgeführtes Beispiel.

In der nämlichen Position von Anfang bis zu Ende.

Another example, more extended.

In the same position from the beginning to the end.

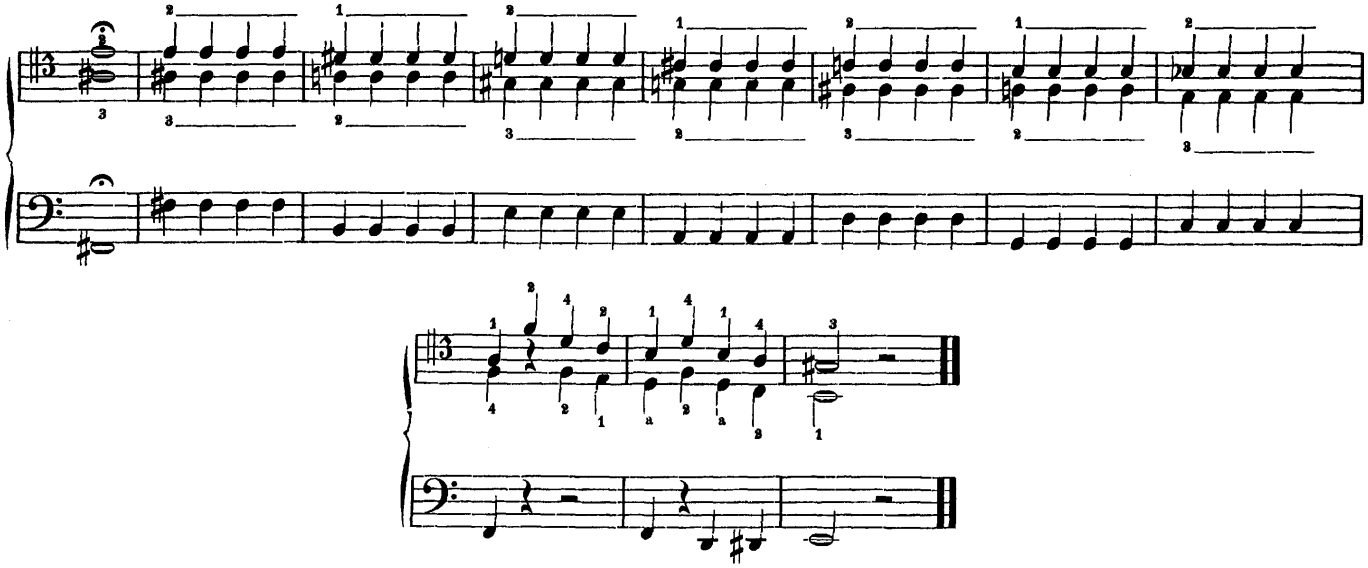
Autre exemple plus étendu.

Toujours même position du commencement à la fin.

Man findet oft chromatisch fortschreitende kleine Quinten und grosse Quarten. Hier ein Beispiel davon.

One often finds minor fifths and major fourths continued chromatically. Here is an example.

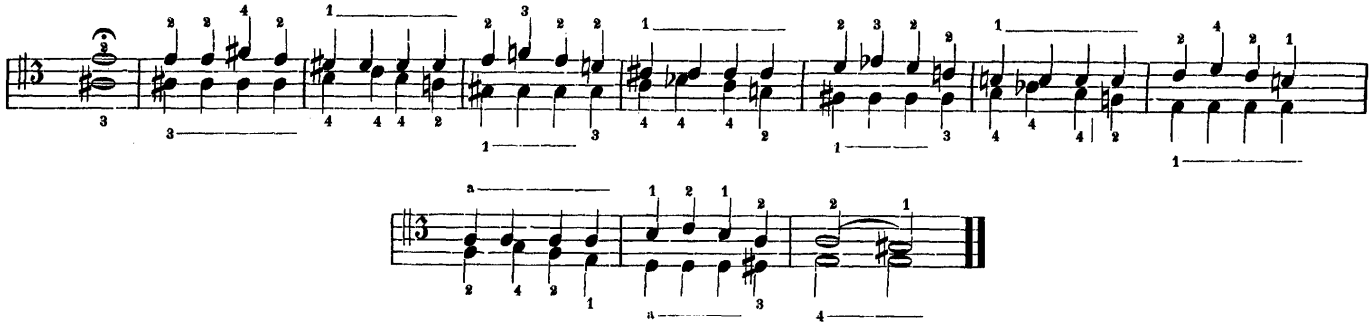
On trouve souvent des suites chromatiques de quintes mineures et de quartes majeures. En voici un exemple.

Beispiel. Example. Exemple.

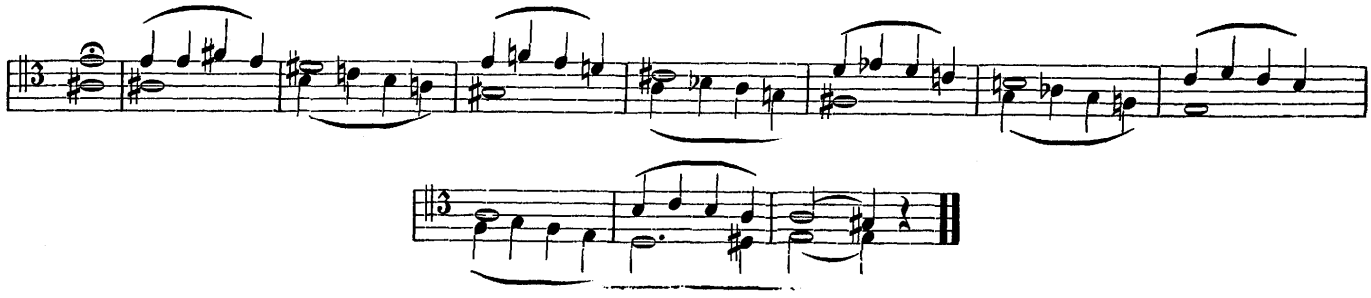


Hauptsächlich in solchen Fortschreitungen kommt das ungewöhnliche Ausstrecken des 4. Fingers häufig vor. Z. B.:

It is chiefly in such progressions that the unusual stretch of the fourth finger often takes place, as for instance:

C'est principalement dans cette marche d'harmonie, que l'on trouve une extension du 4. doigt. En voici un exemple:

Um den Fingersatz besser bezeichnen zu können, habe ich sämmtliche Noten in Vierteln geschrieben, gewöhnlich schreibt man eine solche Stelle in folgender Weise.

To mark the fingering better, I have written all the notes in crotchets; such a passage is commonly written thus:

J'ai écrit ce passage note par note, pour pouvoir mieux en rendre le doigté; ordinairement il s'écrit de la manière suivante.

Das Ausstrecken des 4. Fingers findet hier bei der Secunde statt, welche nicht anders gegriffen werden kann. — Die kleine Quinte wird, wie es sich gehört, mit dem 2. und 3. Finger, die grosse Quarte mit dem 1. und 2. Finger genommen. Demnach sind sämmtliche Regeln beobachtet. Zugleich erscheint deren Anwendung in diesem keineswegs einfachen Satze so natürlich, dass er meiner Meinung nach kaum anders gespielt werden kann.

The stretch of the 4. finger here takes place for the second, which can not be played otherwise. The minor fifth is played, as it ought to be, with the 2. and 3. fingers, the major fourth with the 1. and 2. fingers. Thus all the rules are observed. At the same time their application in this rather complicated passage appears to me so natural, that according to my opinion it can hardly be played in any other manner.

Dans ce passage, on voit l'extension du quatrième doigt pour la seconde, et on ne peut pas la faire autrement. La quinte mineure se trouve prise, comme elle doit l'être, des deuxième et troisième doigts; la quarte majeure des premier et deuxiéme doigts, comme elle doit l'être aussi. Ainsi les principes se trouvent si naturellement dans ce passage, quoique assez compliqué par lui même, que je crois qu'il serait difficile de le faire autrement.

10. Artikel.

Von der Sexte. Sextenfolgen.

Sexten sind leicht zu greifen, besonders in Dur, und machen eine gute Wirkung; ich werde daher diesen Artikel etwas umständlicher behandeln.

In der 1. Position kann man 3 Sexten nacheinander ohne Verrückung der Hand spielen.

10. Article.

On Sixths, series of Sixths.

The sixths are easy to be played especially in major and produce a good effect; I shall therefore treat more largely on this Article.

In the 1. position 3 sixths may be played one after the other without displacing the hand.

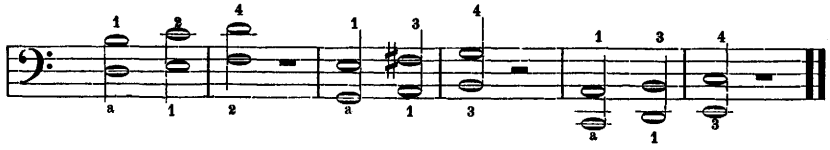
Article 10.

De la Sixte, Suite de Sixtes.

Comme les sixtes se font très-bien sur le Violoncelle, surtout en majeur, et qu'elles produisent un bon effet, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article.

A la première position, on fait trois sixtes de suite, sans démancher.

Beispiel. Example. Exemple.



Will man aber einen regelmässigen Fingersatz beobachten, so darf man nur zwei Sexten auf eine Position nehmen, denn der Regelmässigkeit wegen ist man oft genöthigt, die leeren Saiten zu vermeiden. Man kann sich durch nachstehende Beispiele und noch mehr durch eigene Versuche davon überzeugen.

Tonleiter in Sexten in C-Dur.

But if a regular fingering is to be observed, only two sixths should be taken in one position, because for the sake of regularity one is often forced to avoid the open strings. The following example, and practice still more will be convincing.

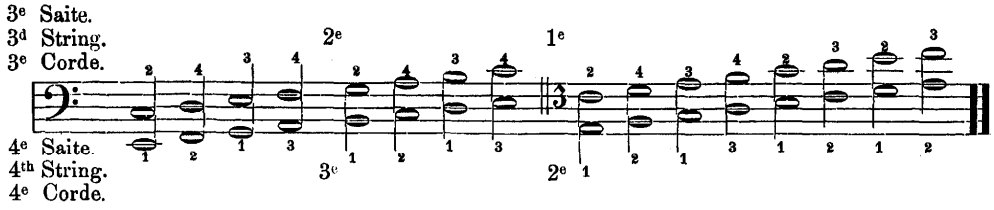
Scale of sixths in C major.

Mais si l'on veut doigter régulièrement les sixtes, on n'en doit compter que deux de suite *à la même position, car pour la régularité du* doigté, on est souvent obligé de supprimer, ou pour mieux dire, de ne pas employer la corde à-vide; c'est ce dont on se convaincra par les exemples suivants et plus encore par la pratique.

Passons à la double gamme de sixtes en Ut majeur.

Beispiel. Example. Exemple.

3e Saite.
3d String.
3e Corde.
4e Saite.
4th String.
4e Corde.

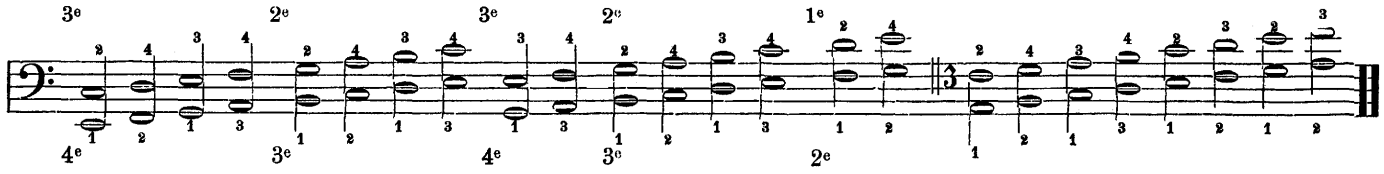


Verschiedene Sextenfolgen in C.

Different series of sixths in C.

Voyons différentes gammes dans le mode d'Ut.

Beispiel. Example. Exemple.

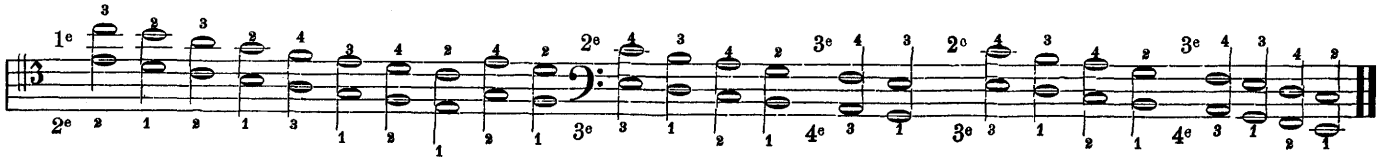


Abwärts ebenso.

The same descending.

On descend de même.

Beispiel. Example. Exemple.



Doppelte Tonleiter in C-Moll.

Die Tonleitern in Moll sind schwieriger.

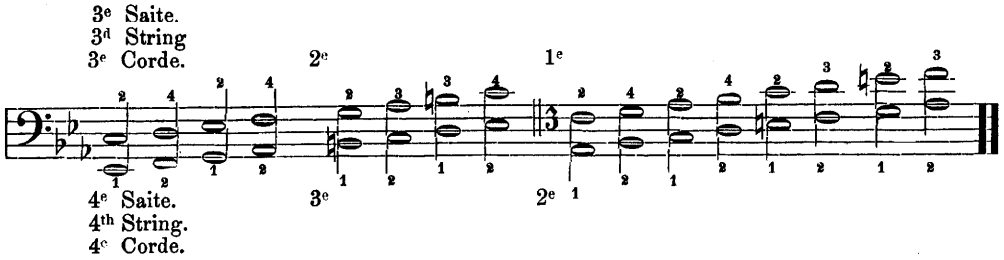
Double scale in C minor.

These scales are much more difficult in minor.

En Ut mineur. Double gamme.

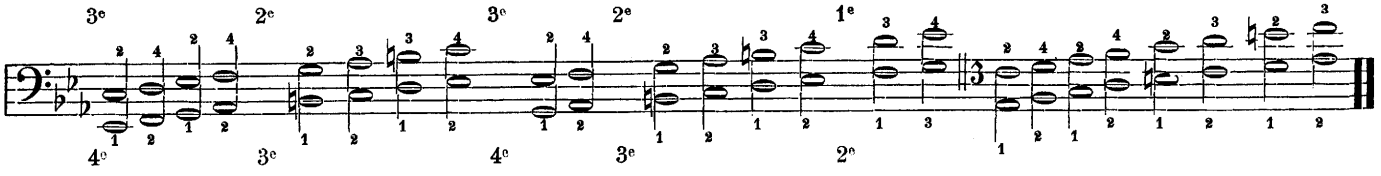
Elles sont beaucoup plus difficiles en mineur.

Beispiel. Example. Exemple.



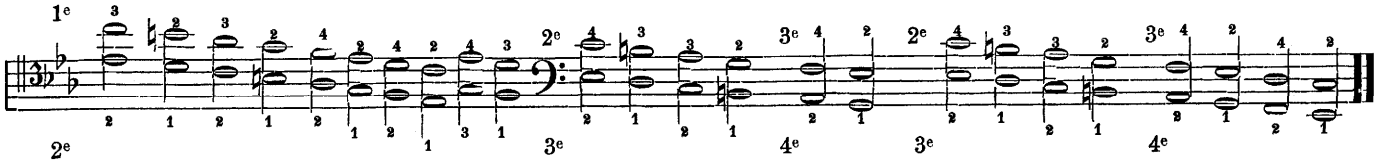
Verschiedene Tonleitern in C-Moll. | Different scales in C minor. | Différentes gammes d'Ut mineur.

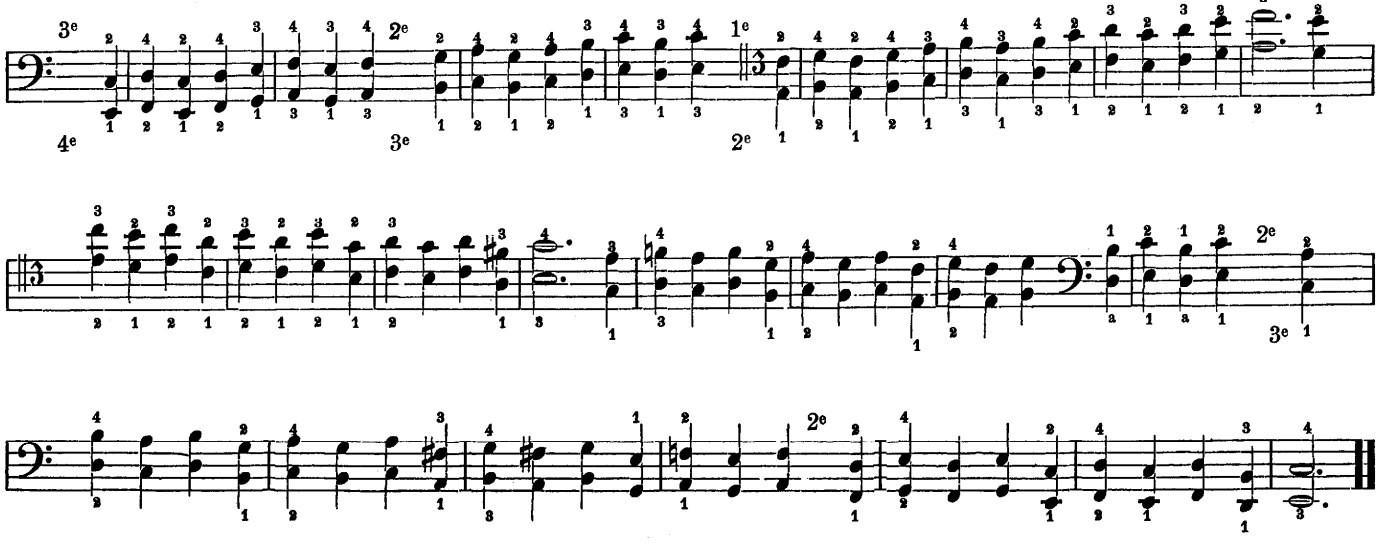
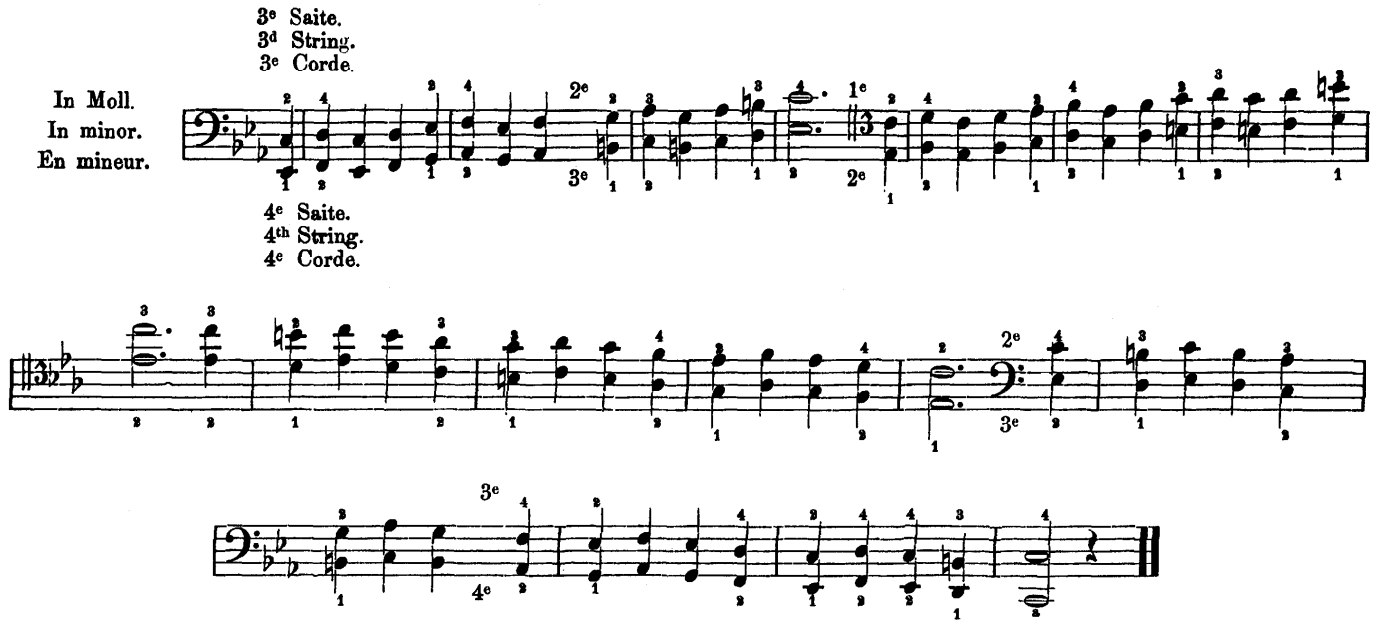
Beispiel. Example. Exemple.



Abwärts ebenso. | The same descending. | On descend de même.

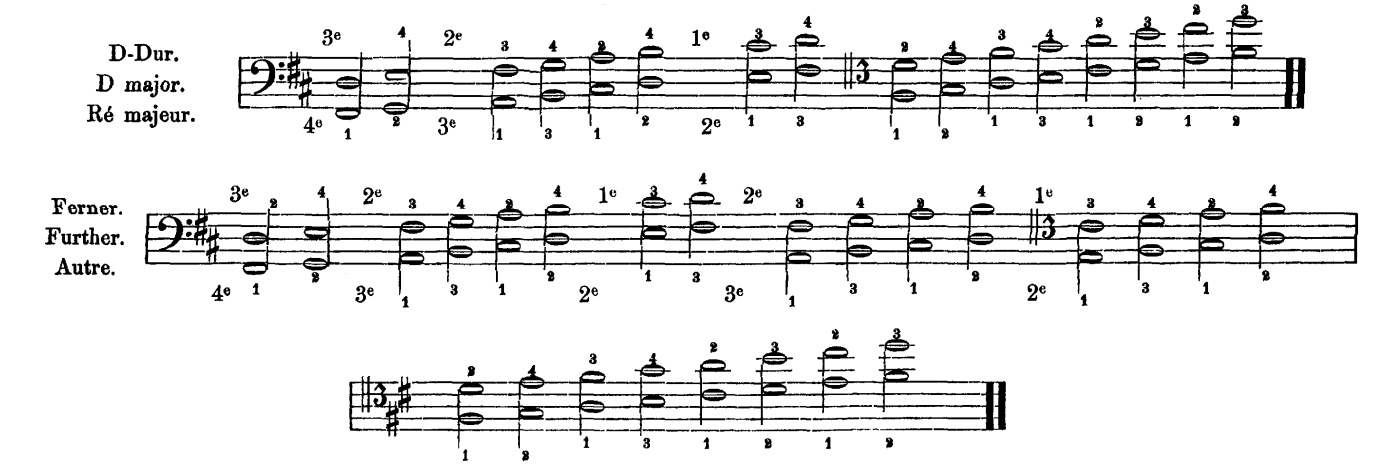
Beispiel. Example. Exemple.



Uebungsstück auf- und abwärts. | Exercise ascending and descending. | Petit Exercice en montant et descendant

Nach hinlänglicher Uebung in C gehe man auf D über. Der Veränderung des Tons ungeachtet bleibt der Fingersatz der nämliche.

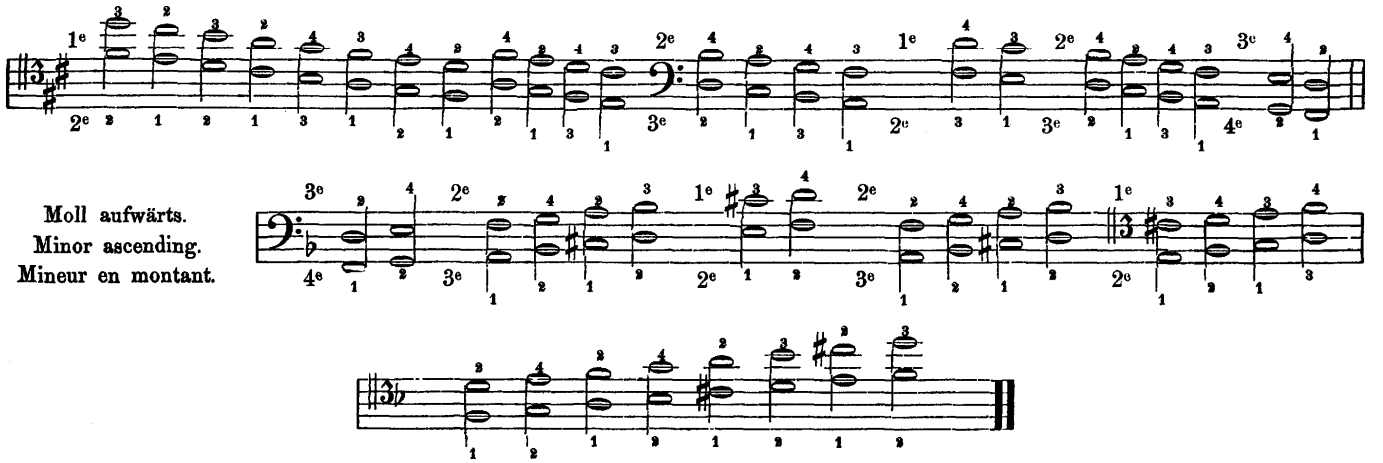
After sufficient practise in C, go over to D. Though the key changes, yet the fingering remains the same.

Après s'être beaucoup exercé en Ut, on passera en Ré, et on verra que quoique l'on change de ton, on a toujours le même doigté.



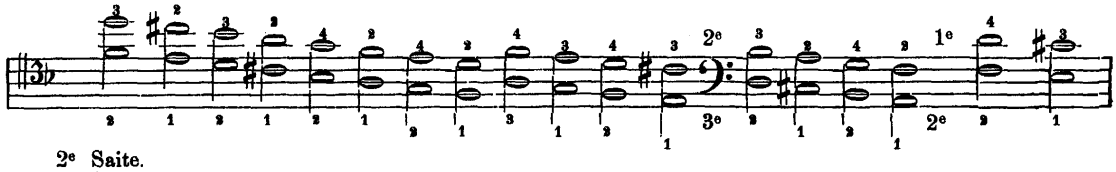
Abwärts ebenso. | The same descending. | On descend de même.

Beispiel. Example. Exemple.

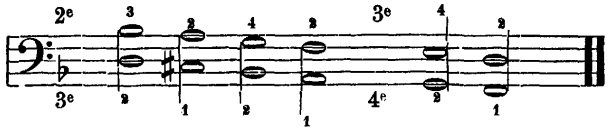


1e Saite.
1st String.
1e Corde.

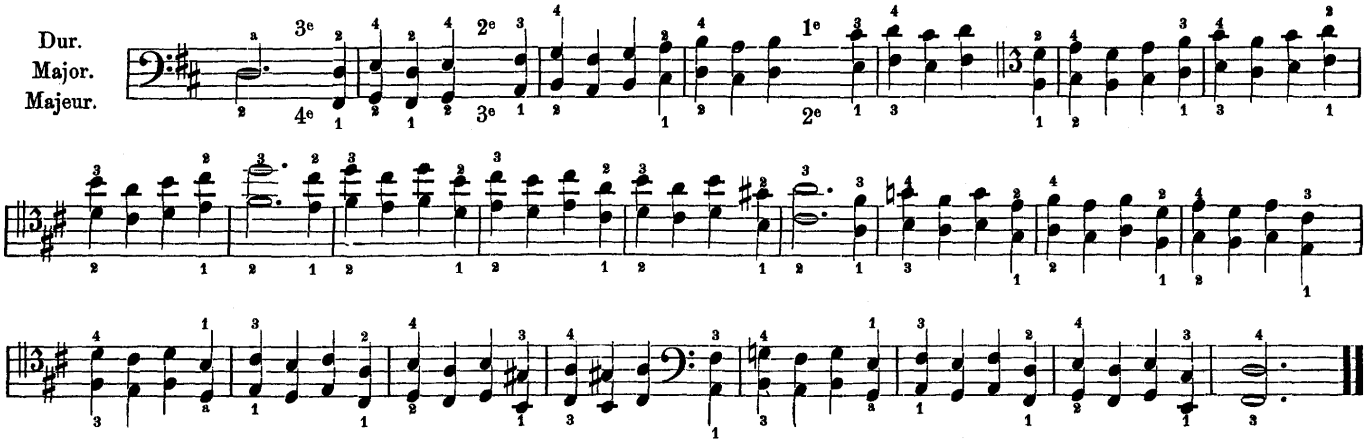
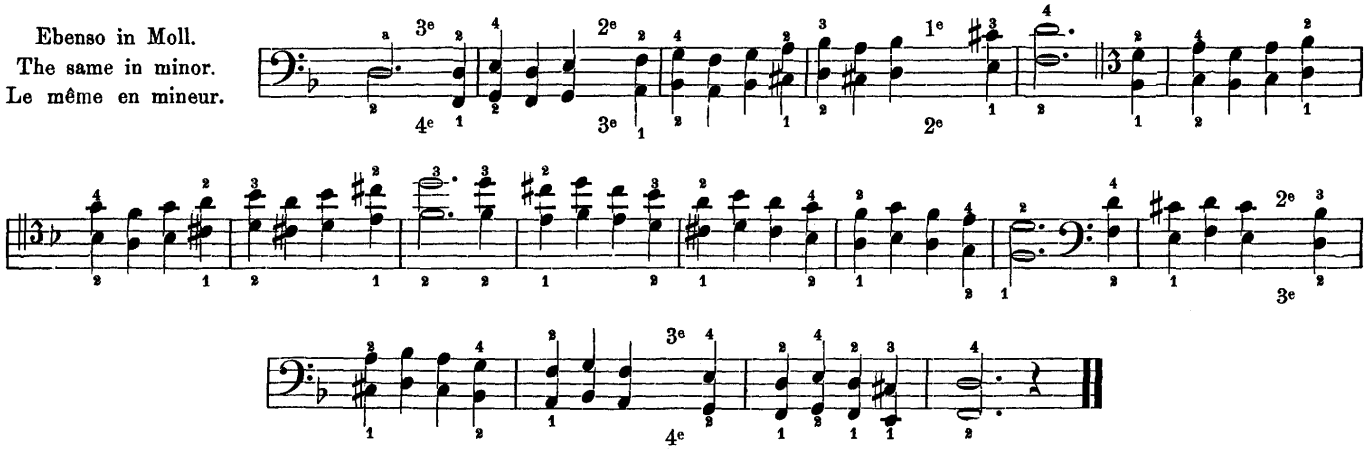
Moll abwärts.
Minor descending.
Mineur en descendant.



2e Saite.
2d String.
2e Corde.



Uebungsstück auf- und abwärts. | Exercise ascending and descending. | Petit Exercice en montant et descendant

Dur.
Major.
Majeur.

Ebenso in Moll.
The same in minor.
Le même en mineur.

Der Fingersatz bleibt sich in allen Tonarten gleich. Wer daher diese Tonleitern in Sexten von C und D in Dur und Moll spielen kann, dem werden sie auch in allen andern Tonarten leicht werden. Zum Ueberfluss folgen noch die Tonleitern von Es- und F-Dur, wobei man finden wird, dass das Verfahren immer dasselbe bleibt.

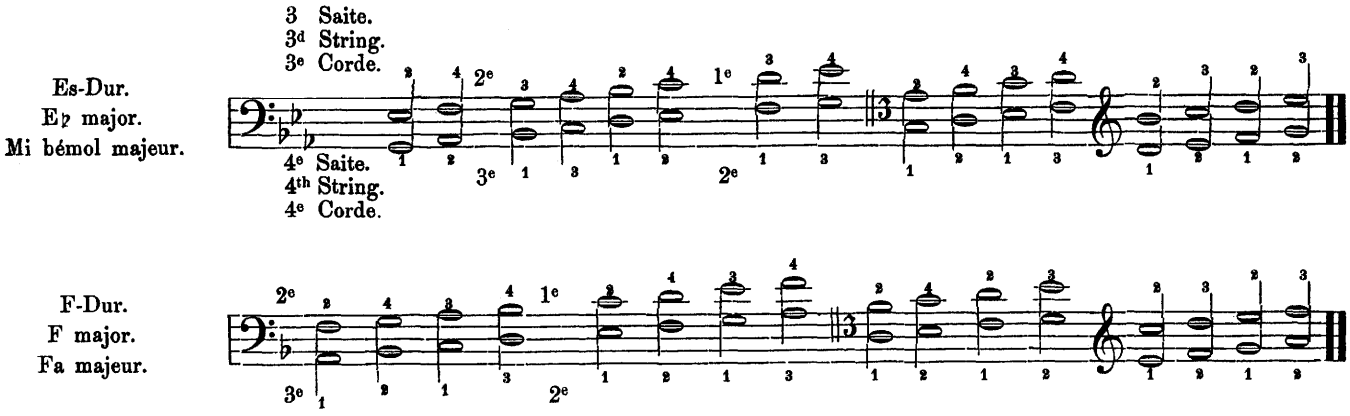
Der Unterschied zwischen Moll und Dur ist der nämliche wie bei den vorhergehenden Beispielen.

The fingering continues the same in all the keys. Therefore whoever can play these scales of sixths in C and D in major and minor, will also find them easy in all the other keys. Unnecessarily follow here the scales in E♭ and F major, by which it will be seen that the mode of proceeding is the same.

The difference between minor and major is the same as in the preceding examples.

Ces gammes en sixtes se doigtent de même dans tous les tons; celui qui les fera bien en Ut et Ré, *majeur et mineur, pourra les exécuter* aussi facilement dans tous les tons. Je vais cependant donner encore les gammes de Mi bémol *majeur et de Fa majeur; et on verra* que c'est toujours le même procédé.

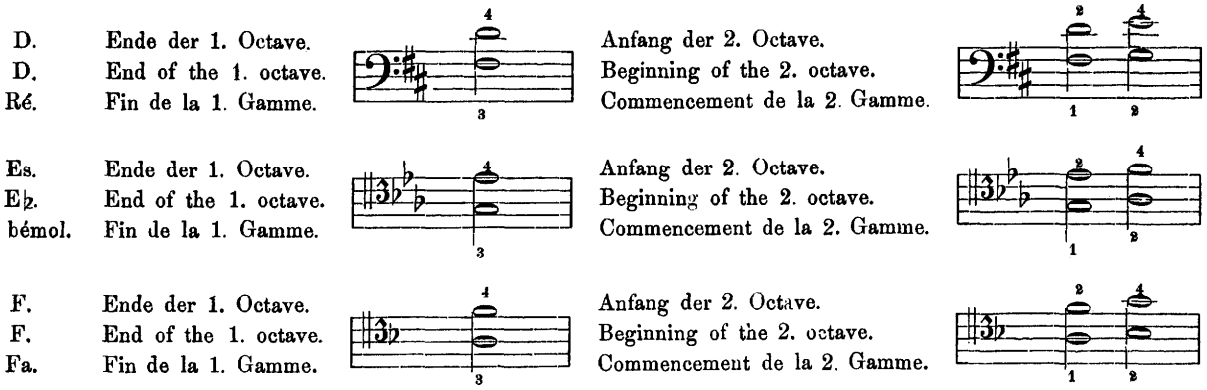
La différence de mineur au majeur est la même que dans les exemples précédents.



Sicher wird man bemerkt haben, dass bei Wiederanfang der 2. Octave die Finger gewechselt werden. In D z. B.:

It will doubtless have been observed that on commencing the 2. octave, the fingers are changed. In D for example.

On aura sûrement fait attention que quand je reprends la gamme pour la seconde octave, je change de doigt, par exemple en Ré.



Die Sexte am Schlusse der 1. Octave bildet zugleich den Anfang der 2., und muss dann mit andern Fingern genommen werden, wie es oben auch bezeichnet ist.

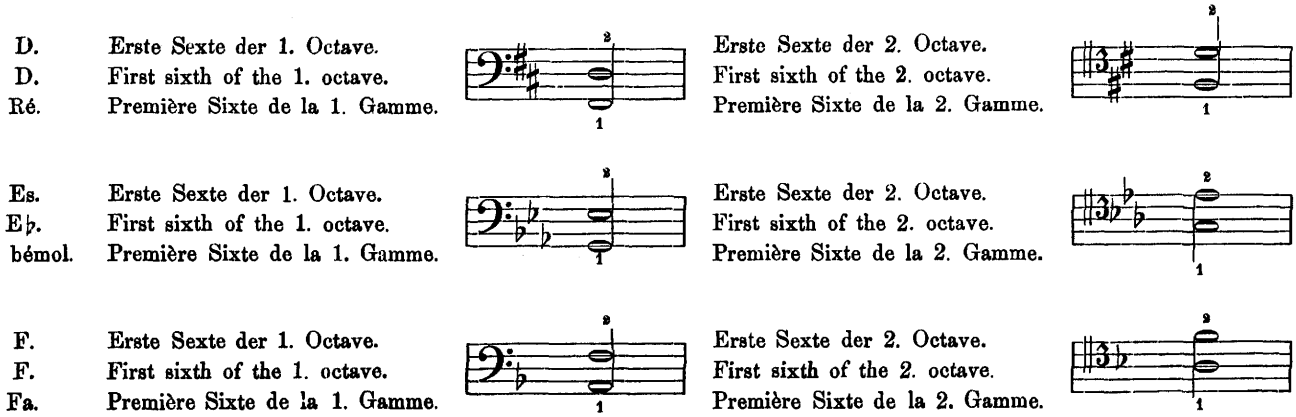
Es ist wichtig, hierauf zu achten, denn die Sexte zu Anfang einer Tonleiter muss der Regelmässigkeit wegen, *in der Höhe sowohl, wie in* der Tiefe, stets mit dem 1. und 2. Finger gegriffen werden. Z. B.:

The sixth at the end of the 1. octave forms also the beginning of the 2.. and must be played as indicated above.

It is important to pay attention to it, for the sixth at the beginning of a scale must, for regularity's sake, be played with the 1. and 2. fingers, be the notes high or low.

On voit que la sixte qui complette l'octave de la première gamme, devient en la recommençant la première sixte de la seconde gamme, et alors elle se fait avec d'autres doigts, ainsi qu'il est marqué ci-dessus.

Ceci est très-essentiel à observer, car, pour la régularité, il faut toujours prendre les premières sixtes de ces gammes avec les premier et deuxième doigts, soit en haut, soit en bas. P. E.:



Diese Wiederholung ist bei allen Tonarten nothwendig. Der Grund liegt darin, dass die Tonleiter aus nur 7 und mit Hinzufügung der Octave aus 8 Tönen besteht. Da man nun bei dieser Art von Tonleitern in jeder Position zwei Stufen greift, gelangt man beim 4. Male an die Octave. Die doppelte Tonleiter besteht aber, die 2. Octave hinzugezählt, aus 15 Tönen, folglich lässt sie sich nicht regelmässig von 2 zu 2 Stufen ausführen. Es wird also ein Wechsel der Finger beim Beginn der 2. Octave nöthig, wenn diese in derselben Ordnung fortschreiten soll wie die erste. —

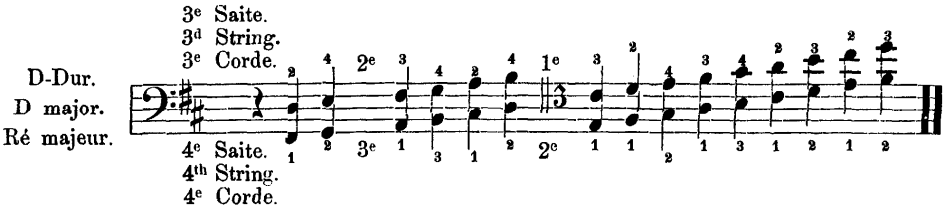
Soll diese erste Sexte der 2. Octave nicht wiederholt werden, so tritt folgender Fingersatz ein.

This repetition is necessary in all the keys. The reason for it is, that the scale consists only of 7, and adding the octave, of 8 tones. As in this kind of scale two degrees are taken in every position, the octave is reached with the 4. movement. The double scale with the 2. octave included, consists of 15 tones, consequently it can not be played regularly from two to two degrees. Therefore a change of finger will be necessary at the beginning of the 2. octave, should it proceed in the same order as the first.

If this first sixth of the 2 octave is to be repeated, the following fingering takes place.

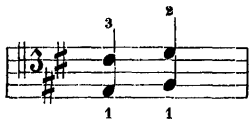
Dans tous les tons ce doit être la même répétition: la raison en est que la gamme ne fait que sept tons, et en ajoutant l'octave, on en a huit; et comme on monte ces gammes de deux en deux, la gamme, compris son octave, se monte en quatre mouvements; mais la double gamme terminée par la double octave ne forme que quinze tons, d'où il résulte que ceci ne se peut doigter régulièrement de deux en deux. Voilà pourquoi on est obligé de changer de doigt en commençant la seconde gamme à la seconde octave, comme on l'a vu précédemment, afin que cette seconde gamme se fasse comme la première.

Voyons à présent comment on doigterait, si on ne recommençait pas la première sixte de la seconde gamme, comme je l'ai fait jusqu'ici.



Man rückt also beim Uebergang von der letzten Sexte der 1. Octave zur ersten Sexte der 2. Octave die Finger hinauf. Z. B.:

The fingers must thus ascend on passing over from the last sixth of the 1. octave to the 1. sixth of the 2. octave; for instance.

On monte donc de la dernière sixte de la première gamme, à la première sixte de la seconde gamme pour ainsi dire des mêmes doigts, comme le voici:

Diese Verfahrungsart ist die regelmässigste und leichteste, und wird in allen Tonarten auf denselben Stufen angewandt.

Um dies noch deutlicher zu machen, lasse ich dieser 1. Sexte der 2. Tonleiter einige Doppeltöne vorangehen. Das eine Mal werde ich diese Sexte wiederholen, das andre Mal gleich weitergehen.

This manner is the most regular and the easiest, and used in all the keys on the same degrees.

To make it still more intelligible, I let this 1. sixth of the 2. scale be preceded by some double notes. The first time I shall repeat this 1. sixth, but the second time there is no repetition.

De cette façon, on a les gammes de sixte très-régulières et aussi faciles que possible. Cette opération doit se répéter dans tous les tons sur les mêmes degrés.

Pour rendre ceci plus sensible, je vais précéder de quelques accords cette première sixte de la seconde gamme; une fois je la répéterai, comme je l'ai fait au commencement, et une fois j'irai de suite comme à l'exemple précédent.

Beispiel,

worin die 1. Sexte der 2. Octave wiederholt wird.

Auf den 2 ersten Saiten.

Example,

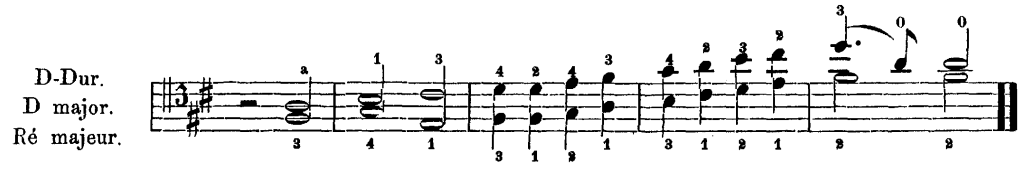
in which the 1. sixth of the 2 octave is repeated.

On the 2 first strings.

Exemple,

en répétant la première sixte de la seconde gamme.

Sur les deux premières cordes.



Beispiel

ohne diese Wiederholung.

Auf den 2 ersten Saiten.

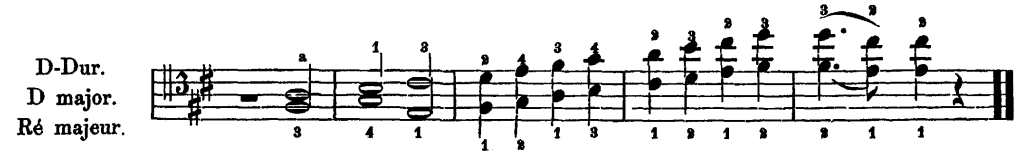
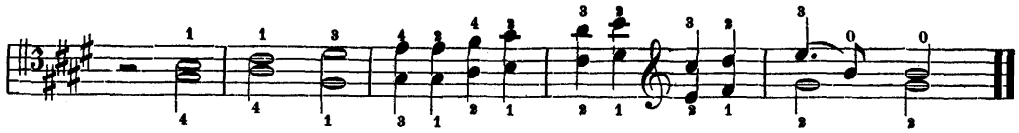
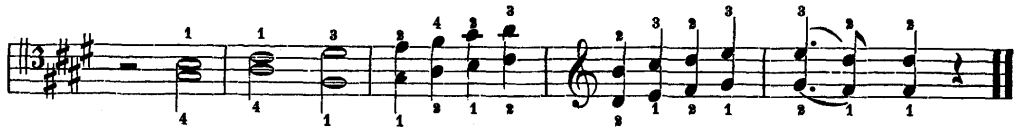
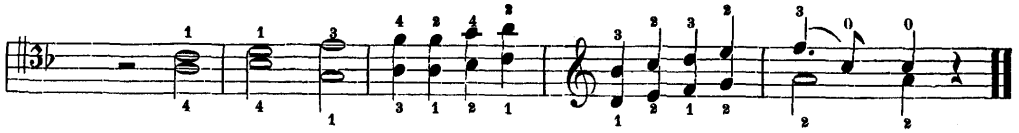
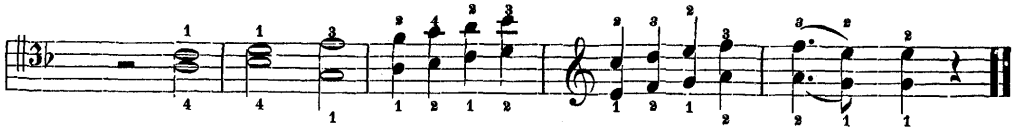
Example

without this repetition.

On the 2 first strings.

Exemple,

en ne la répétant pas.

Sur les deux premières cordes.

In E-Dur mit der Wiederholung.
In E major with the repetition.
En Mi majeur avec la répétition.

In E-Dur ohne Wiederholung.
In E major without the repetition.
En Mi majeur sans répétition.

In F mit der Wiederholung.
In F with the repetition.
En Fa avec la répétition.

In F ohne Wiederholung.
In F without the repetition.
En Fa sans répétition.

Ich hätte gewünscht, mich der Deutlichkeit unbeschadet, kürzer fassen zu können. Uebrigens sind die gegebenen Beispiele zur Uebung sehr zweckmässig. Genug denn über diesen Artikel.

Wir gehen nun auf andere Doppelgriffe über, welche mit den Sexten abzuwechseln pflegen, wie z. B. Quinten und Septimen.

II. Artikel.

Sexten- und Quinten-Folgen.

I should have liked to be more concise without prejudicing perspicuity; however the examples given will be found very useful for practise.

Let us now pass on to the double stops, which frequently alternate with the sixths, as for instance the fifths and sevenths.

II. Article.

Series of Sixths and Fifths.

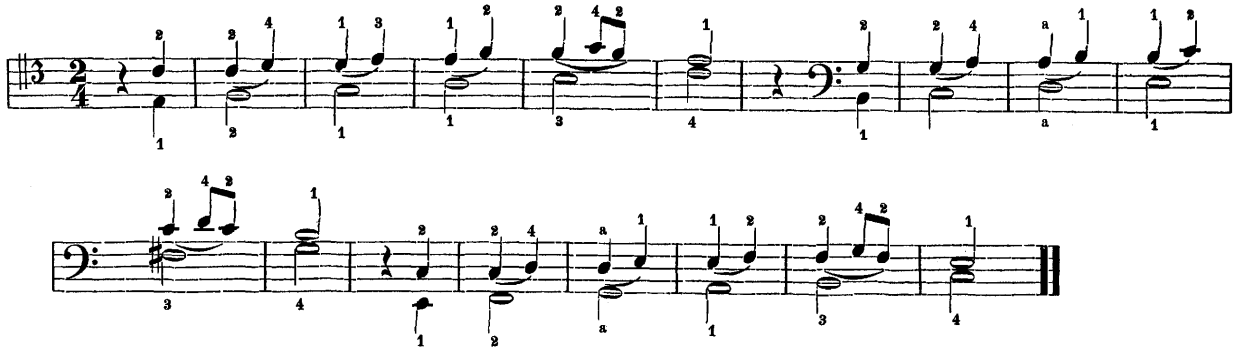
J'aurais bien voulu ne m'être pas autant répété, mais je désire me faire comprendre, *d'ailleurs ces gammes sont très-bonnes à exercer.* En voilà plus qu'il n'en faut, pour bien entendre les sixtes et la manière de les faire de suite.

Passons à d'autres accords qui se mêlent alternativement avec les sixtes, comme les quintes et les septièmes.

Article II.

Suites de Sixtes et de Quintes.

Beispiel. Example. Exemple.

In C.
In C.
En Ut.

Dieser Fingersatz ist so einfach, dass ich für überflüssig halte, denselben auf andere Tonarten anzuwenden.

12. Artikel.

Sexten- und Septimen-Folgen.

This manner of fingering is so simple, that I consider it superfluous to repeat it in other keys.

12. Article.

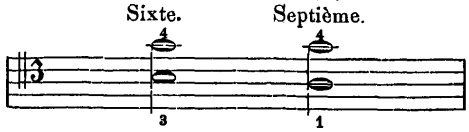
Series of Sixths and Sevenths.

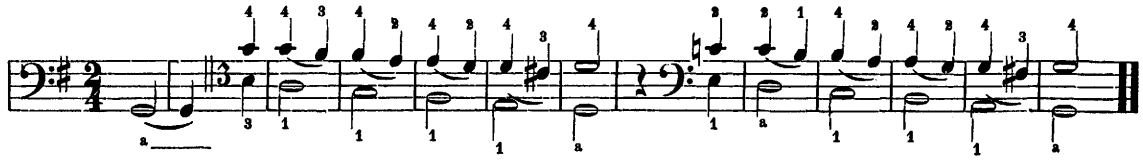
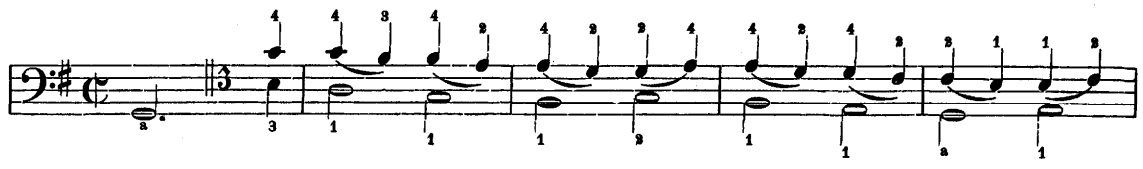
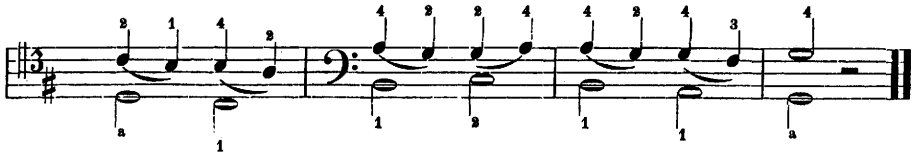
Cette manière de doigter est si simple que *je crois inutile de la répéter dans* d'autres tons.

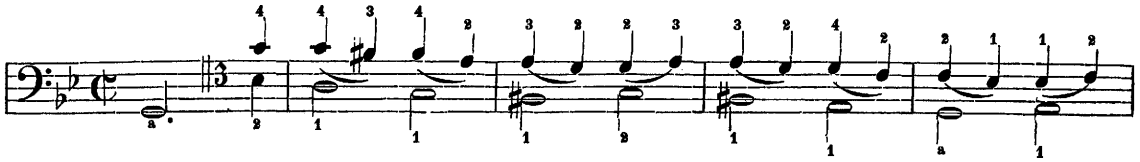
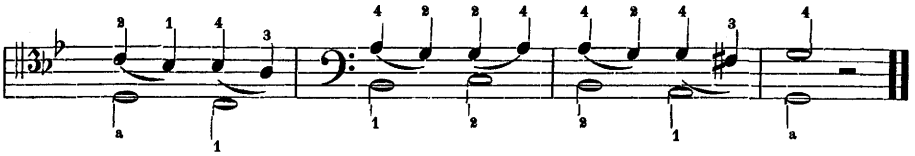
Article 12.

Suite de Sixtes et de Septièmes.

Sexte. Septime.
Sixth. Seventh.
Sixte. Septième.



G-Dur.
G major.
Sol majeur.

G-Dur.
(Etwas schwerer.)
G major.
(Rather more difficult.)
Sol majeur.
(Un peu plus compliqué.)

G-Moll.
G minor.
Sol mineur.



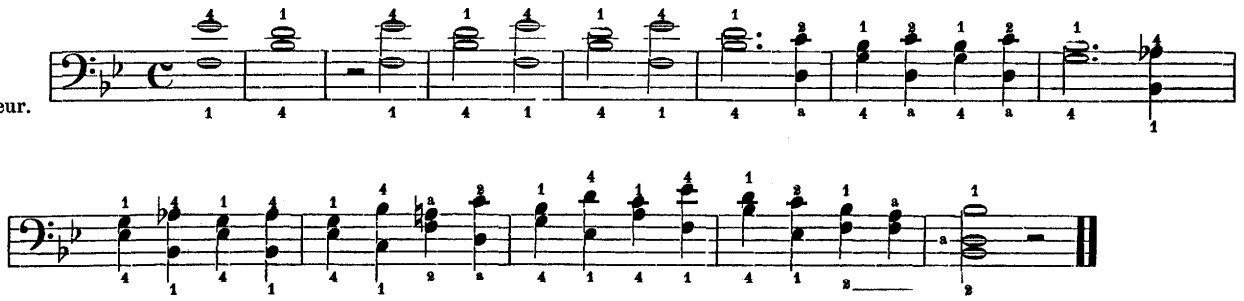
Ausser diesen Septimen- und Sextenfolgen kommen auch Folgen von Septimen und Terzen vor; letztere erfordern viele Uebung, weil man die Hand bei jedem Griff verrücken muss.

Besides these series of sevenths and sixths there are also series of sevenths and thirds; the latter require much practice, because the hand must be shifted at every stop.

Je viens de donner des suites de septièmes et de sixtes; il y a aussi des suites de septièmes et de tierces; elles demandent beaucoup d'exercice, parceque la main est obligée de sauter d'accord en accord.

Beispiel. Example. Exemple.

B-Dur.
B♭ major.
Si bémol majeur.



13. Artikel.

Von der verminderten Septime.

Die verminderte Septime wird mit dem 1. und 3. Finger gegriffen.

13. Article.

On the diminished Seventh.

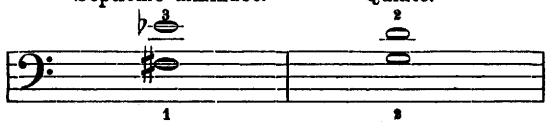
The diminished seventh is played with the 1. and 3. fingers.

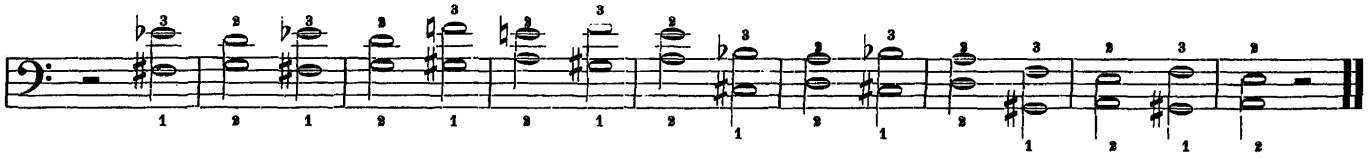
Article 13.

De la Septième diminuée.

La septième diminuée se fait avec les premier et troisième doigts.

Verminderte Septime. Quinte.
Diminished seventh. Fifth.
Septième diminuée. Quinte.



Hier folgen einige nacheinander. | Here follow several successively. | Donnons-en quelques-unes de suites.

14. Artikel.

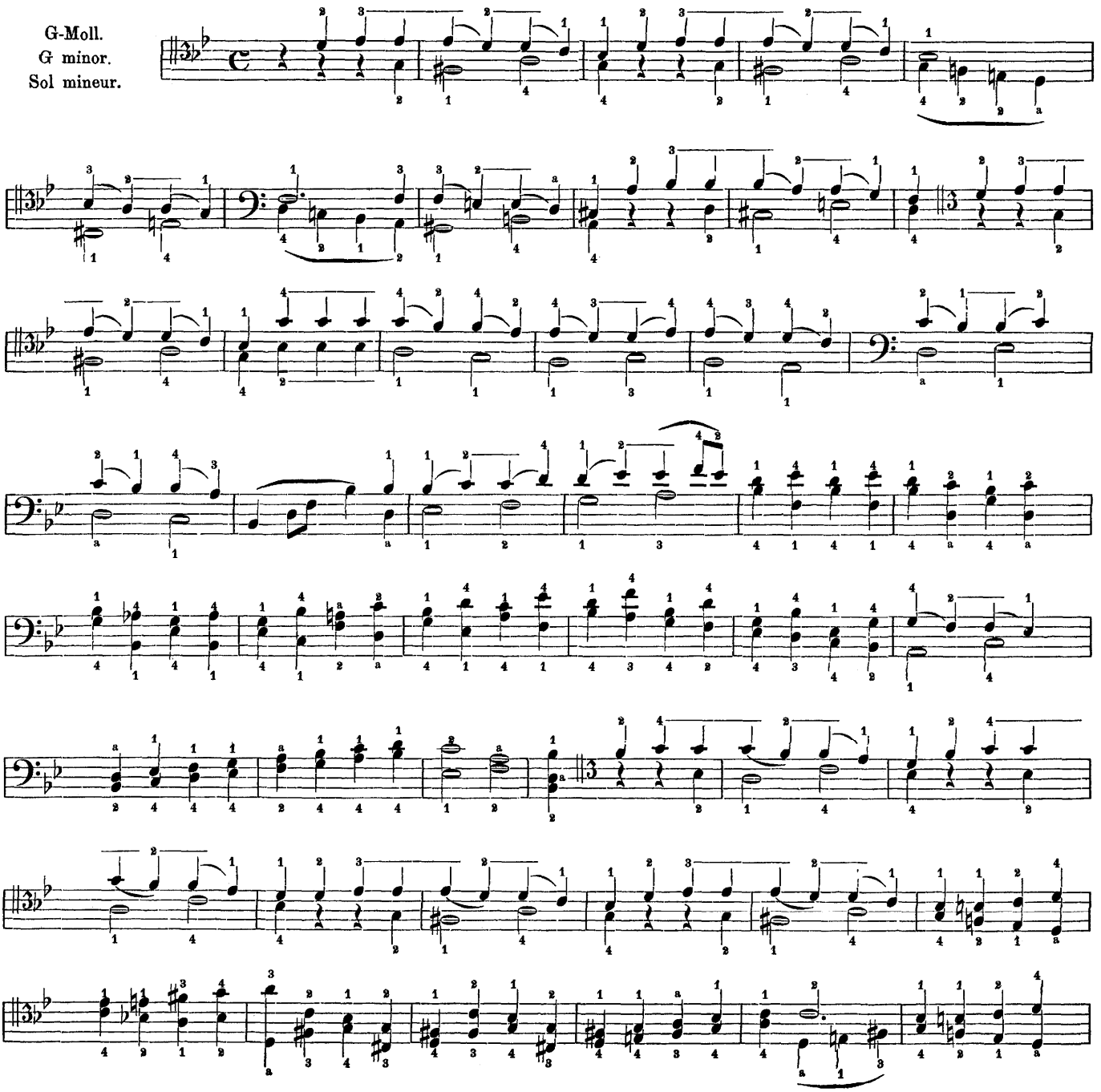
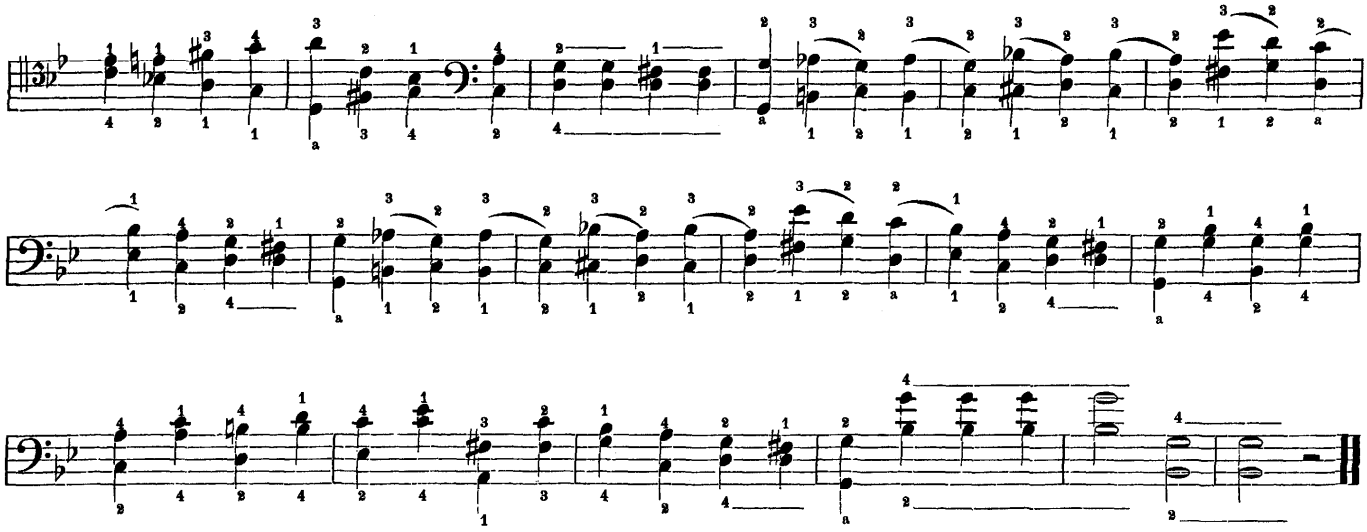
Zusammenstellung sämmtlicher bisher vorgekommenen Doppelgriffe in Form eines Uebungsstücks.

14. Article.

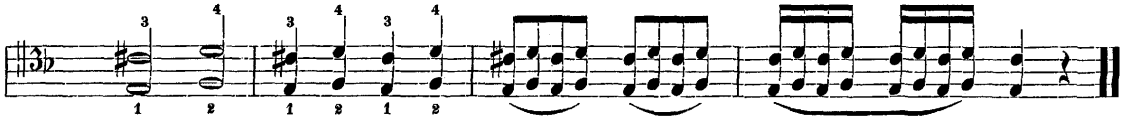
Recapitulation of all the double stops given till now, in the form of an exercise.

Article 14.

Récapitulation des différentes Suites d'Accords, *que je viens de présenter et que je crois* bons à exercer.

G-Moll.
G minor.
Sol mineur.

Vor dem Schlusse dieses Abschnitts mache ich noch auf 2 nacheinanderfolgende Sexten in Moll aufmerksam, welche sich recht geschwind spielen lassen.

Before concluding this Section, I beg to draw the attention to two other consecutive sixths in minor, which may be played very quickly.

Je ne finirai pas ce Titre, sans parler de deux sixtes qui se trouvent de suite en mineur, et qui peuvent se faire très-rapidement. Les voici:

Der 1. und 3. Finger, welche die 1. Sexte greifen, werden recht fest aufgedrückt, der 2. und 4. Finger bewegen sich gleichzeitig; wenn man sich darin übt, lernt man einen Doppeltriller schlagen.

Zu dieser Fingerübung dienen folgende Beispiele:

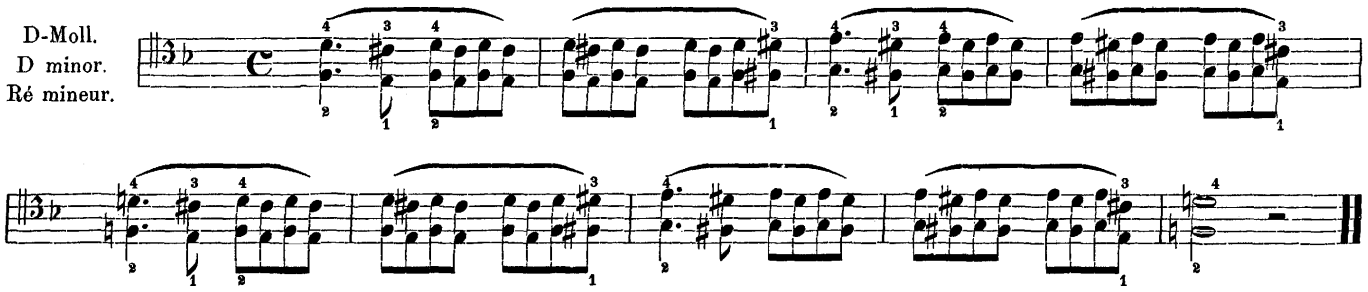
The 1. and 3. fingers which play the 1. sixth, must be pressed down firmly, the 2. and 4. fingers move together. This stop is good practice for the double shakes.

For this fingering practise the following examples:

En appuyant très-ferme les premier et troisième doigts qui font la première sixte, on battra dessus les deuxième et quatrième doigts bien ensemble, et si l'on s'y exerce, on parviendra à faire la double cadence.

Voici de quoi exercer les doigts dans ce genre.

D-Moll.
D minor.
Ré mineur.

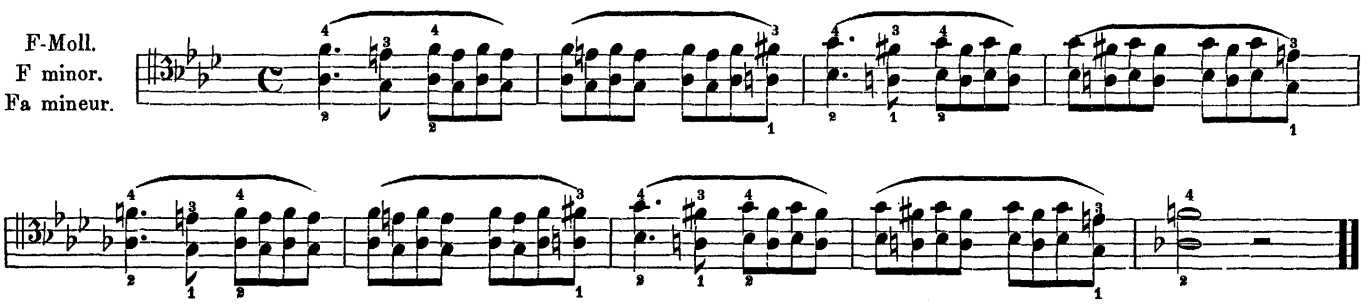


die sich in allen Tonarten machen lassen; ich führe nur noch F-Moll an.

which may be played in all keys; I only give F minor.

Ceci peut se faire dans tous les tons; voyons seulement en Fa mineur.

F-Moll.
F minor.
Fa mineur.



Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass sich diese Beispiele auch auf die übrigen Saiten übertragen lassen. Es liesse sich noch Vieles über die Doppelgriffe sagen, wenn ich nicht fürchten müsste, zu weitschweifig zu werden. Uebrigens glaube ich wenigstens Nichts übergangen zu haben, was zu einer hinlänglichen Kenntniss des dabei zu beobachtenden Fingersatzes dienen könnte.

XI. Abschnitt.

Ueber den Fingersatz bei Arpeggien und dem dabei vorkommenden ungewöhnlichen Ausstrecken der Finger.

Da der Bogen hierbei immer über drei, manchmal über vier Saiten streicht, spielt man gewissermassen mehrstimmig, wodurch der Fingersatz erschwert wird. Ich werde bei diesen ersten Beispielen über den Fingersatz und Bogenstrich der Arpeggien nur 3 Saiten anwenden, indem ich noch bemerke, dass dieselben auf dem Violoncell zumeist im Aufstrich angefangen werden.

Beispiel.

Zwei im Aufstrich und zwei im Herunterstrich, doch so, dass die Noten abgestossen erscheinen.

It is hardly necessary to observe, that these examples may also be transferred to the other strings.

Much might still be said on the double stops, but I fear to become too prolix. However I think at least to have nothing omitted, which might serve to give a sufficient knowledge of the fingering to be observed in these stops.

XI. Section.

On the fingering in the Arpeggios and the unusual stretch of the fingers occuring therein.

In these the bow striking always three and sometimes four strings at once, several parts are played simultaneously, which renders the fingering rather difficult. I shall in these first examples on the fingering and bowing of the arpeggios employ only 3 strings, observing that such passages are mostly begun on the violoncello with the up-stroke

Example.

Two in the up-stroke and two in the downstroke, but so, that the notes are detached.

On voit aisément que cela peut également se faire sur les autres cordes.

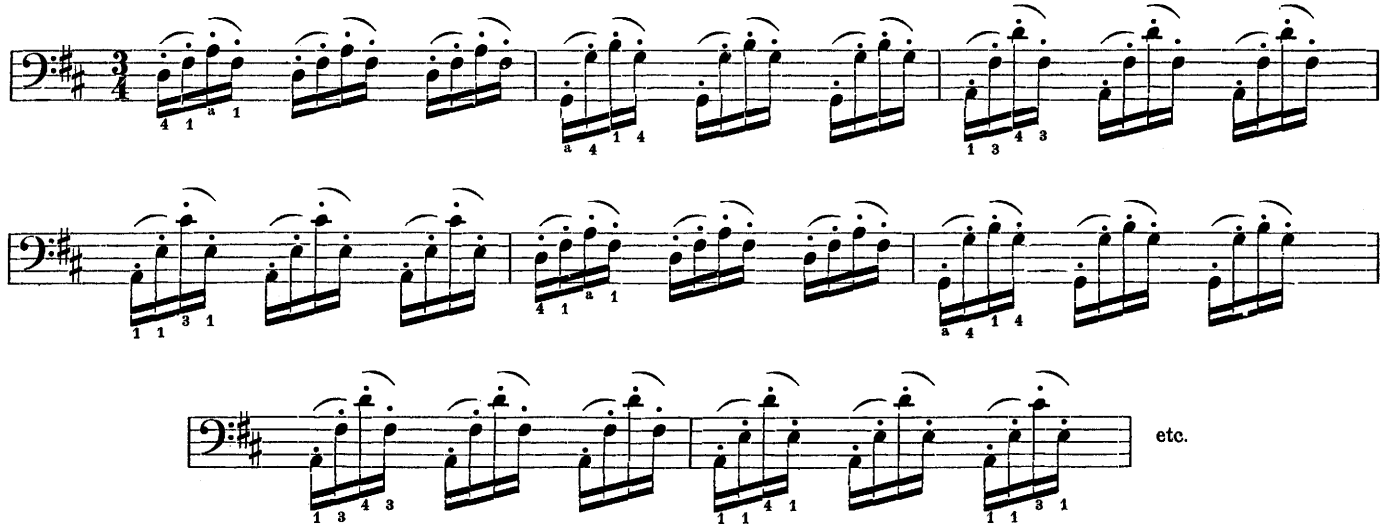
Il y a sûrement encore beaucoup de choses à dire sur ces différents accords, mais il faut éviter d'être prolixe, et je crois au moins n'avoir rien omis pour donner une connaissance suffisante de leur doigté.

Titre XI.

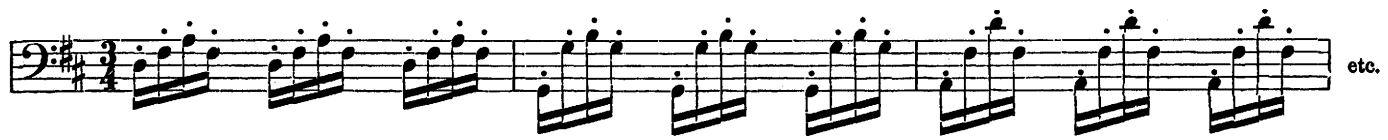
Du Doigté de l'Arpéggio, et des Extensions qui s'y rencontrent.

L'archet embrassant toujours trois cordes et quelquefois quatre, on joue toujours trois parties, ce qui rend le doigté compliqué. Je n'emploierai que trois cordes dans ces premiers exemples du doigté de l'Arpéggio et des coups d'archet, en observant que la majeure partie des coups d'archet dont on se sert pour faire l'Arpéggio sur le Violoncelle, se prend en poussant.

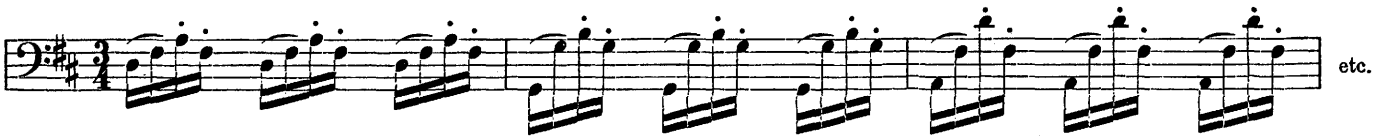
Exemple.

Poussez deux et tirez deux, en ayant soin que les coups d'archet paraissent détachés.

Damit der Uebende seine ganze Aufmerksamkeit auf den Bogenstrich verwenden kann, behalte ich bei allen Veränderungen desselben die nämlichen Accorde und den nämlichen Fingersatz bei. Nachstehendes Beispiel kann sowohl mit dem Aufstrich als mit dem Herunterstrich angefangen werden.

In order to enable those who practise to direct their whole attention to the conduct of the bow, I shall in all changes of bowing continue the same chords and fingering. The following example may be begun either with the up-stroke or down-stroke.

Je me servirai toujours de la même harmonie tant que je changerai les coups d'archet, afin que ceux qui voudront les exercer, ne soient pas distraits par le doigté, ou par l'harmonie. L'exemple suivant peut s'exécuter en détachant toutes les notes, soit en tirant, soit en poussant.

Man kann auch die ersten 2 Noten schleifen und die 2 letzten abstossen. Dieses Bogenstrichs bedient man sich bei langsamerem Zeitmass, weil derselbe bestimmter ist.

The first 2 notes may also be slurred and the 2 last detached. This bowing is used in the slower measure, because it is more marked.

Il peut se faire aussi en coulant les deux premières notes et détachant les deux dernières. On se sert de ce coup d'archet dans le cas où le mouvement étant plus lent, on veut qu'il soit plus marqué.

Anderes Beispiel.

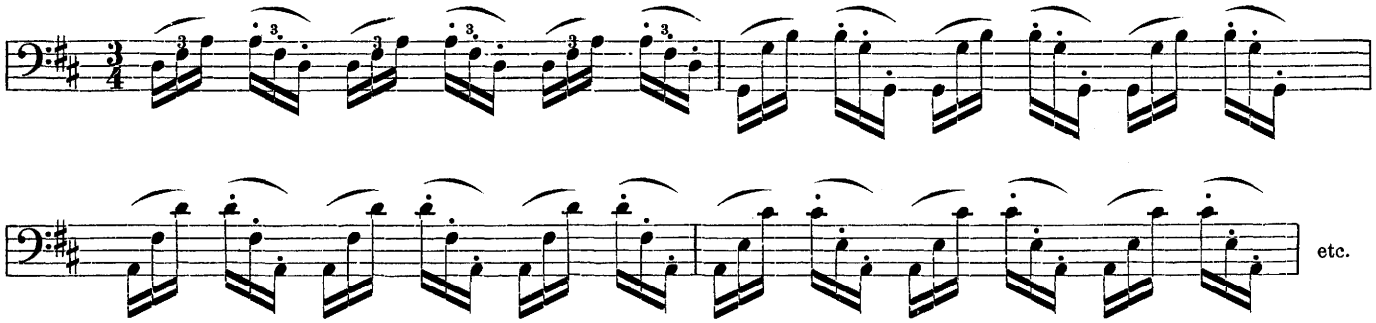
Die 3 ersten Noten im Herunterstrich geschliffen, die 3 letzten im Aufstrich staccato.

Another example.

The 3 first notes slurred with the down-stroke, and the 3 last in the up-stroke staccato.

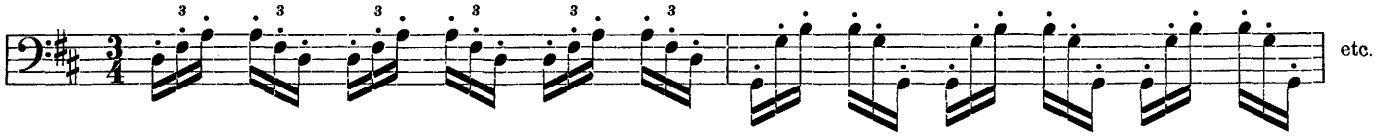
Autre exemple.

Tirez les trois premières notes coulées, et poussez les trois dernières martelées.



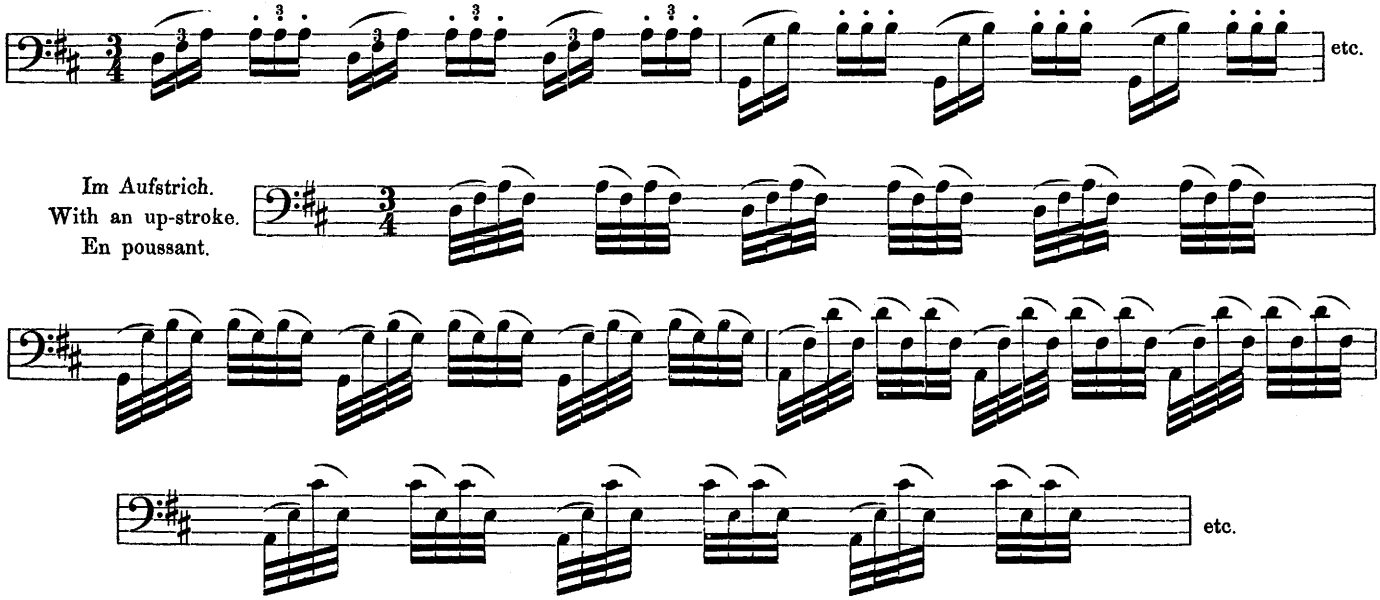
Dieses Arpeggio kann auch durchaus abgestossen werden.

This arpeggio may be played detached throughout.

Cet Arpéggio se fait aussi tout détaché.

Bei dem nächsten werden die 3 ersten Noten im Herunterstrich geschliffen, die 3 letzten im Aufstrich abgestossen.

In the next the 3 first notes are slurred with a down-stroke, the 3 last detached in the up-stroke.

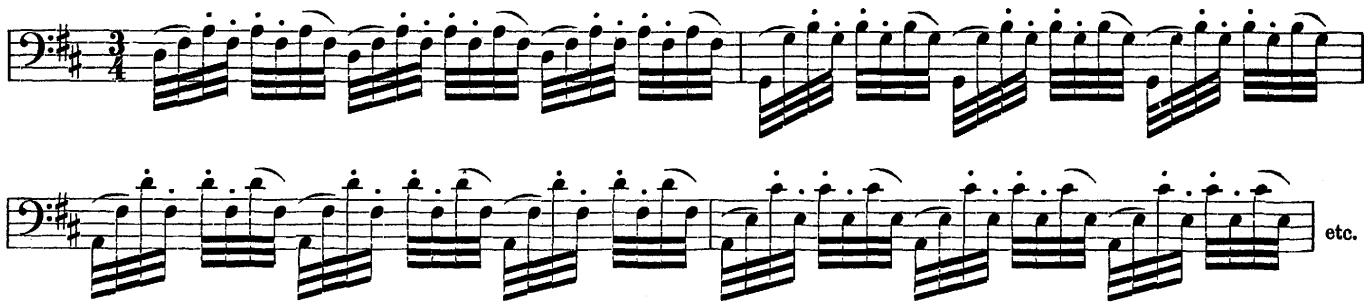
Celui-ci se fait en tirant et coulant les trois premières notes, poussant et martelant les trois dernières.



Das folgende nimmt sich piano gut aus; es wird mit der Spitze des Bogens im Aufstrich gemacht.

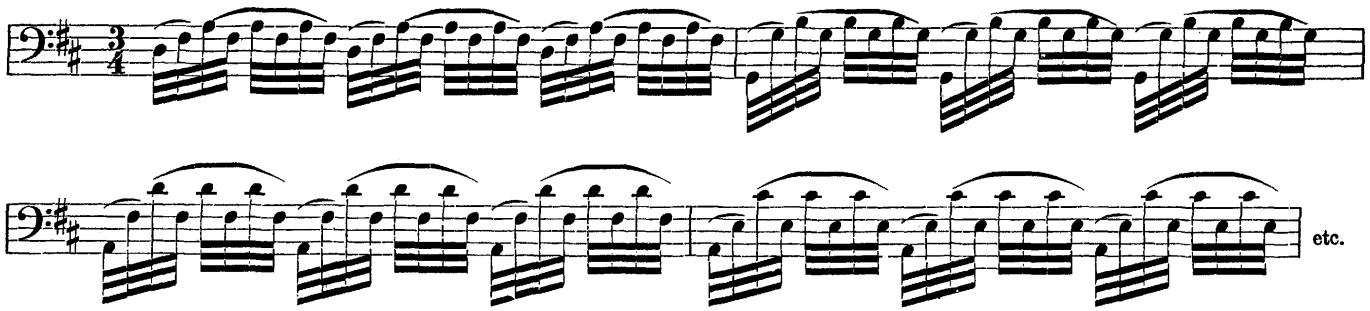
The following sounds well piano; it must be played with the point of the bow, beginning with the up-stroke.

Le suivant fait un joli effet piano, mais il faut le faire de la pointe de l'archet, en poussant.

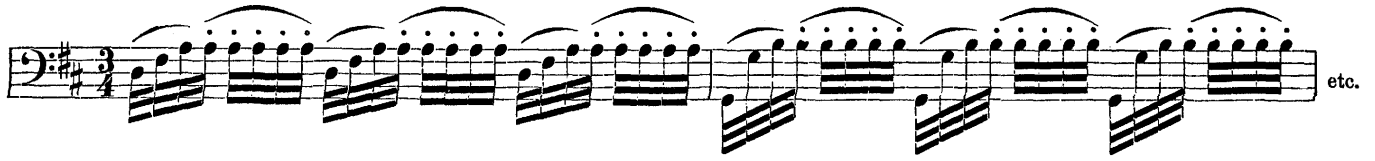


Hier werden die 2 ersten Noten im Herunterstrich, die 6 letzten im Aufstrich gemacht.

Here the 2 first notes are played in the down-stroke, the 6 last in the up-stroke.

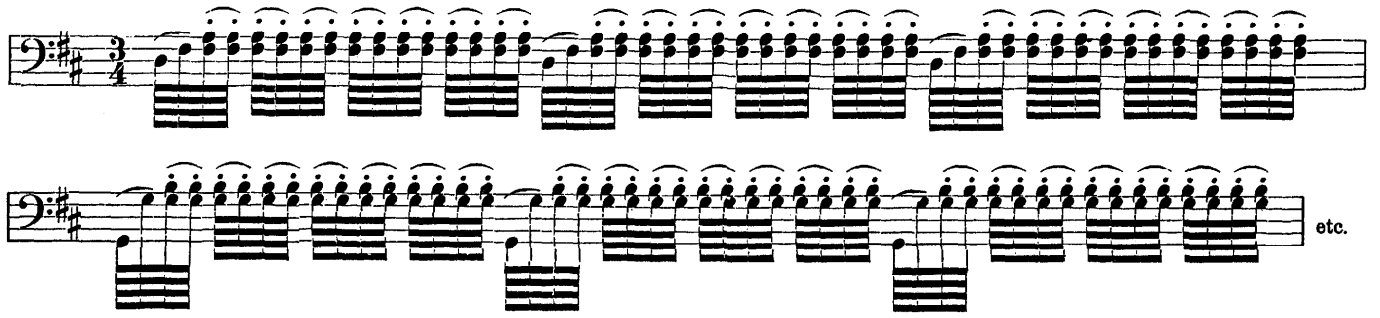
Celui-ci se fait en tirant les deux premières notes, et en poussant les six dernières.

Die 3 ersten im Herunterstrich, die 5 letzten staccato.

The 3 first in the down-stroke, the 5 last staccato.

Autre en tirant les trois premières et martelant les cinq dernières.

Beispiel von 2 und 2; diese müssen so gleichmässig als möglich abgestossen werden, um sie deutlich zu Gehör zu bringen, ausgenommen die 2 ersten Noten, welche jedesmal geschliffen werden, wegen des starken Nachdrucks, den sie erfordern, wenn das Arpeggio von Wirkung, und die tiefen Noten recht bestimmt sein sollen.

Example of 2 and 2; these must be played staccato as equally as possible, in order to be heard very distinctly, the 2 first notes excepted, which must everytime be slurred on account of the stress they require, that the arpeggio may have effect, and the lower notes come out well.

Exemple de deux en deux; mais il faut qu'elles soient martelées avec assez d'égalité *pour paraître détachées* à l'oreille, excepté cependant les deux premières qui doivent être coulées, à raison de la force qu'on est obligé d'y donner, pour que l'Arpeggio ait de l'effet, et que les notes de basse soient marquées.



Man könnte diese Stricharten noch vielfach verändern, ich halte dies aber hier für überflüssig, da man überall Beispiele davon antrifft.

This manner of bowing might be much varied; but I consider it superfluous, as examples will be met with everywhere.

On peut varier ces coups d'archet à l'infini, mais je crois pouvoir me dispenser d'en donner ici davantage, attendu qu'on les trouve partout.

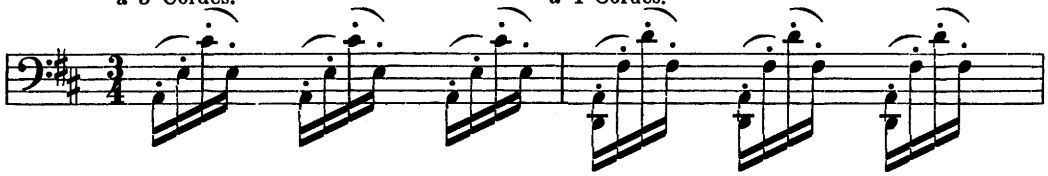
Bei dem Arpeggio auf vier Saiten bleibt der Bogenstrich der nämliche wie bei 3 Saiten, mit dem einzigen Unterschiede, dass der Bogen bei der ersten Note des Arpeggio die 4. und 3. Saite gleichzeitig erfasst.

In the arpeggio on four strings, the bowing is the same as on three, with the only difference that the bow touches at the same time the 4. and 3. strings for the first note of the arpeggio.

Quand on emploie quatre cordes dans l'Arpéggio, le procédé de l'archet est toujours le même que quand on n'en emploie que trois. La seule différence est que l'archet prend la 4. corde avec la 3, sur la première note de l'Arpéggio.

Beispiel. Example. Exemple.

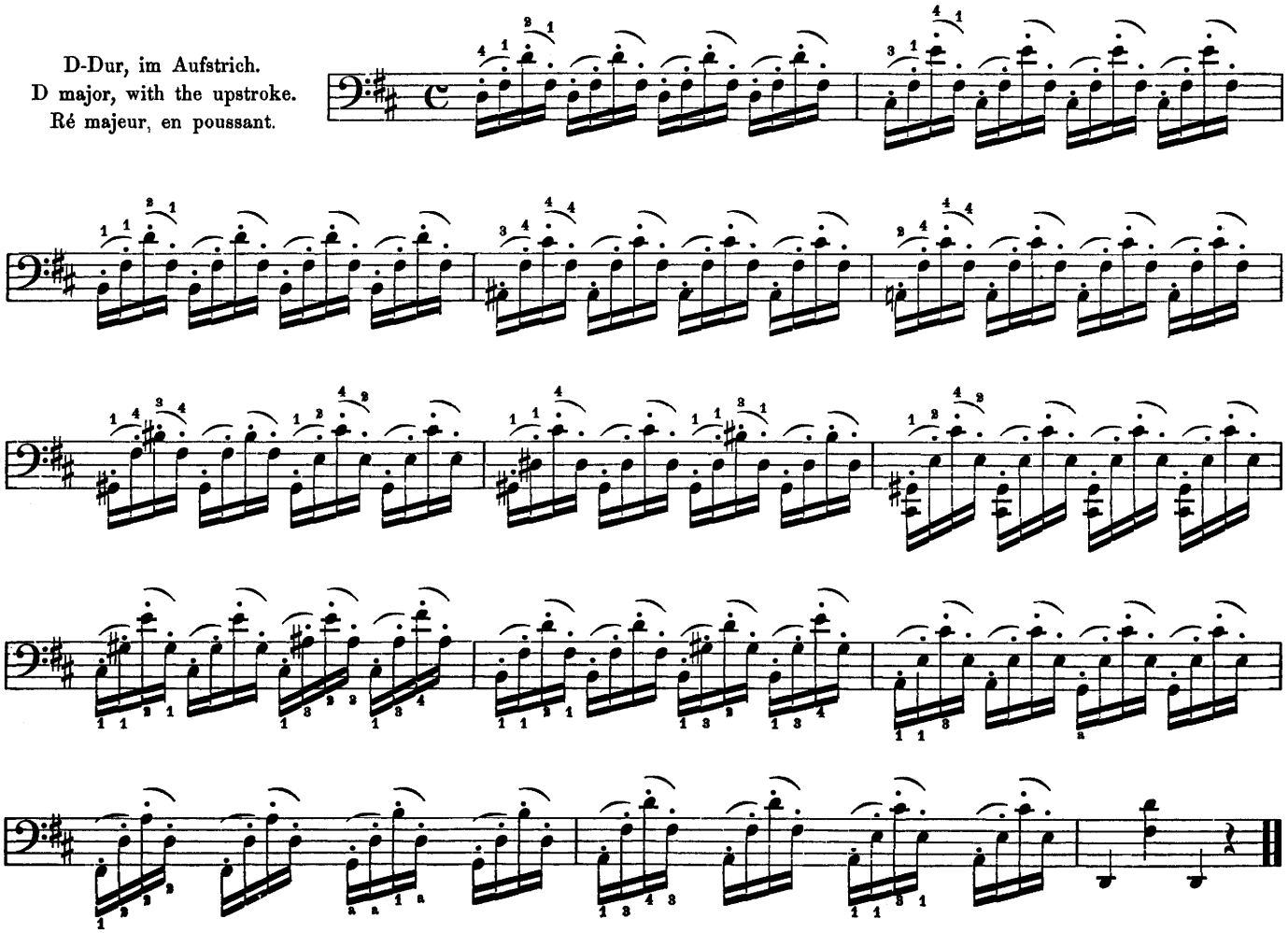
auf 3 Saiten.
on 3 Strings.
à 3 Cordes.

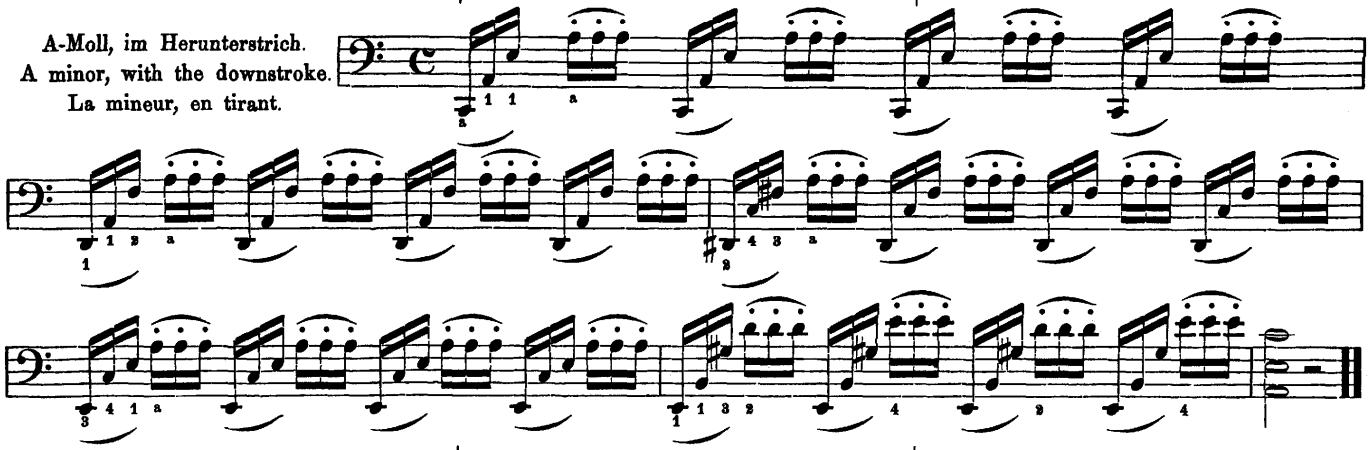
auf 4 Saiten.
on 4 Strings.
à 4 Cordes.

Wir gehen nun zu Arpeggien über, welche einen schwierigeren Fingersatz haben; ich gebe sie in den einfachsten Stricharten und überlasse die Veränderungen derselben den Spielenden.

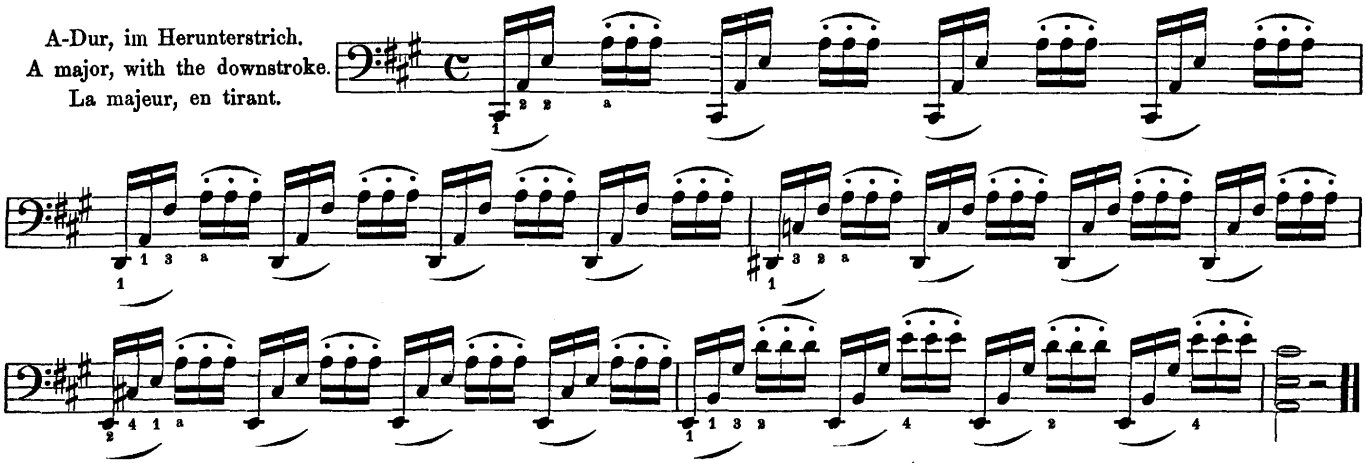
Let us now pass over to the arpeggios, the fingering of which is more difficult; I shall give them in the most simple bowings, and leave variations to the player.

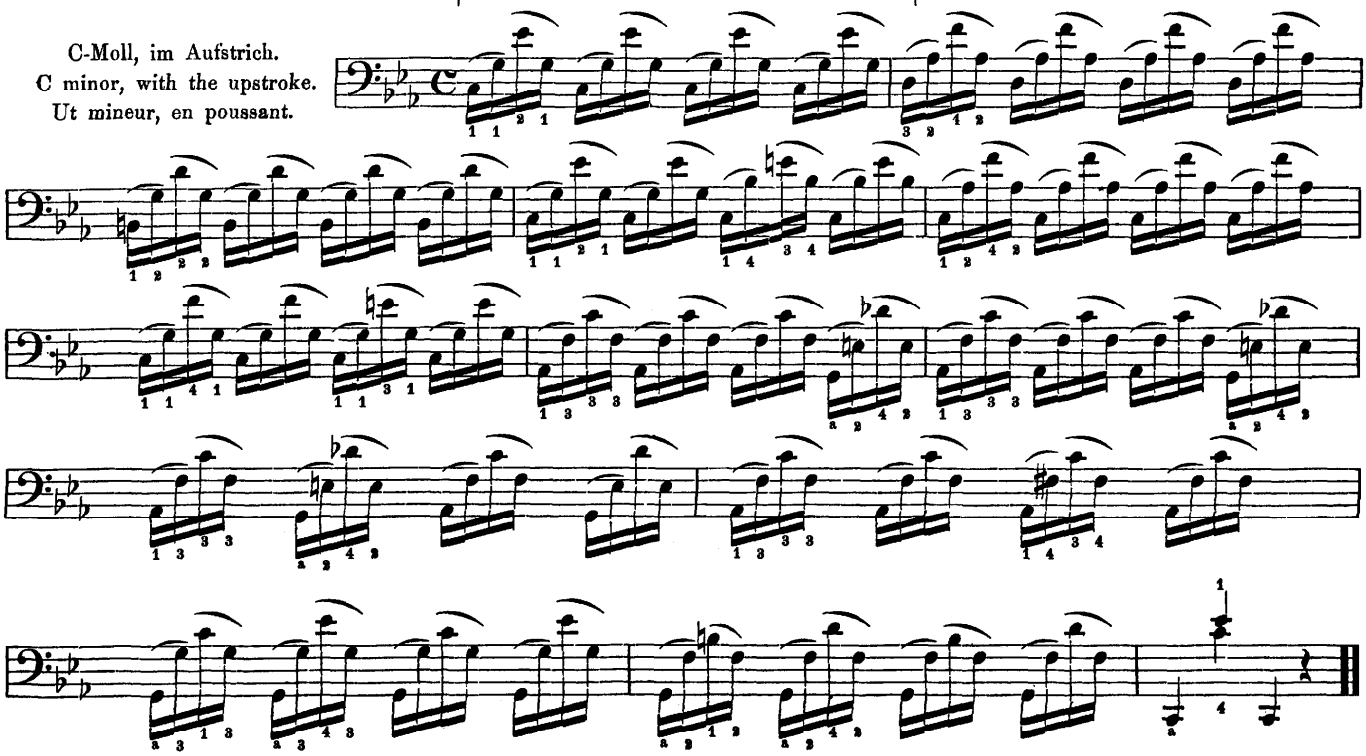
Passons maintenant à quelques Arpéggios où le doigté est plus récherché; je les présenterai avec les coups d'archet les plus simples; ceux qui les exerceront pourront les varier à leur fantaisie.

Beispiel I. Example I. Exemple I.

D-Dur, im Aufstrich.
D major, with the upstroke.
Ré majeur, en poussant.

Beispiel II. | Example II. | Exemple II.

A-Moll, im Herunterstrich.
A minor, with the downstroke.
La mineur, en tirant.

Beispiel III. | Example III. | Exemple III.

A-Dur, im Herunterstrich.
A major, with the downstroke.
La majeur, en tirant.

Beispiel IV. | Example IV. | Exemple IV.

C-Moll, im Aufstrich.
C minor, with the upstroke.
Ut mineur, en poussant.

Beispiel V.

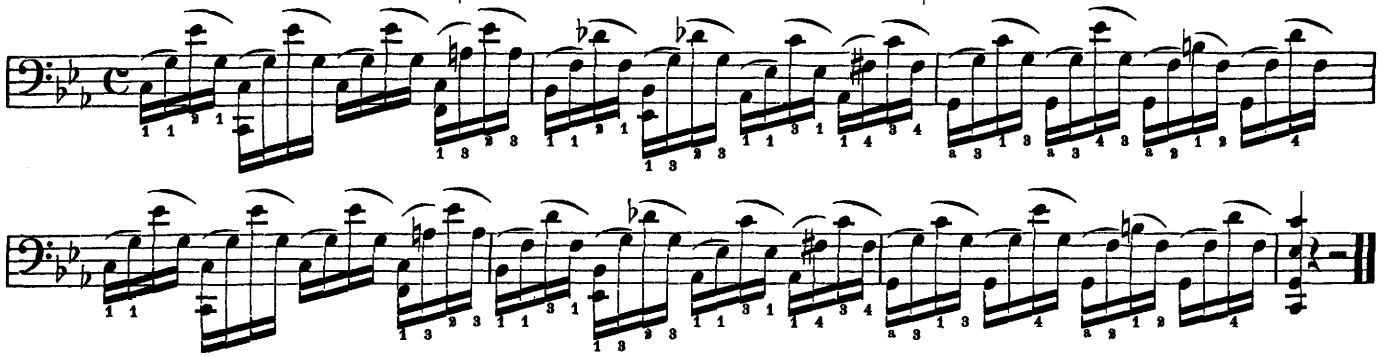
Auf 3 und 4 Saiten.

Example V.

On 3 and 4 strings.

Exemple V.

Prendre 3 et 4 Cordes.



Schon bei den Flageolettönen ist das ungewöhnliche Ausstrecken des 4. Fingers berührt und auf diesen Abschnitt hingewiesen worden, wo dasselbe nicht nur beim 4., sondern auch beim 1. Finger vorkommt. Ich lasse diesen letztern den Anfang machen.

In the article on the harmonic tones, the unusual stretch of the 4 finger has already been mentioned, and reference been made to the present Section, where it occurs not only with the 4. but also with the 1 finger. Let us begin with the latter.

Nous avons déjà vu l'extension du quatrième doigt, au titre Sons harmoniques; j'ai promis d'en donner des exemples dans l'Arpéggio, non seulement du quatrième doigt, mais aussi du premier, nous commencerons par celle du premier doigt.

Beispiel VI.

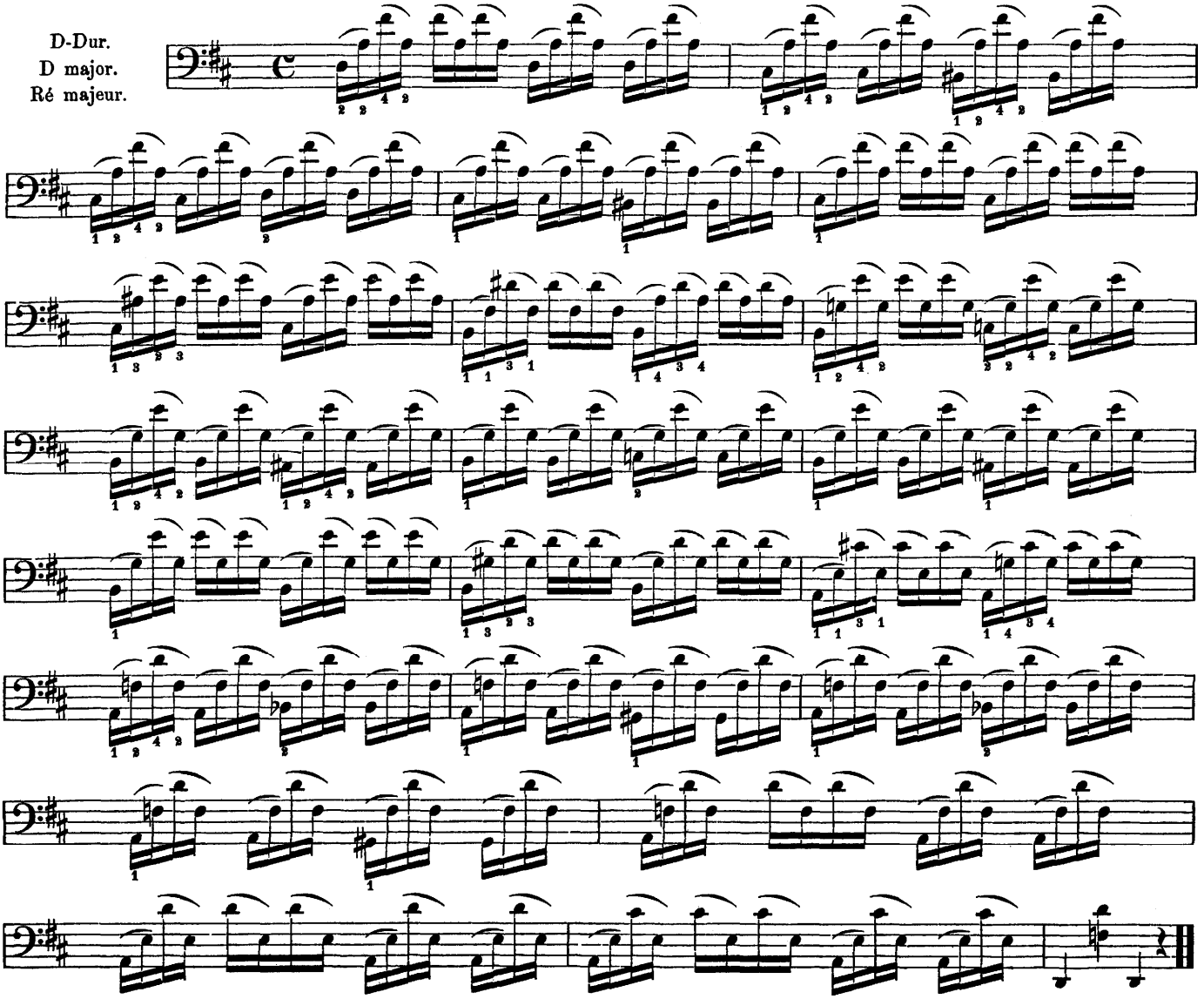
D-Dur.

Example VI.

D major.

Exemple VI.

Ré majeur.



Beispiel VII.

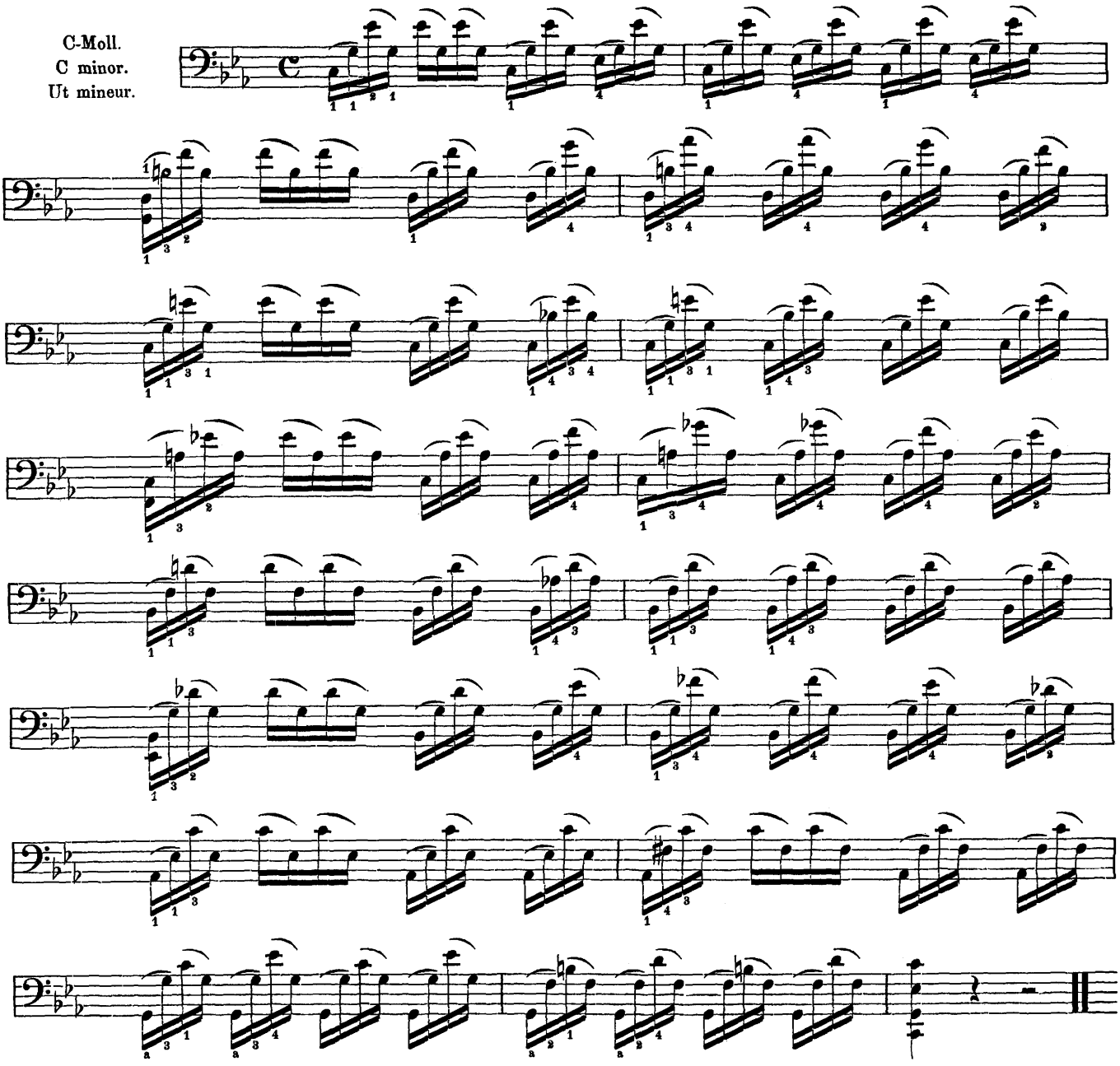
Ausstrecken des 4. Fingers.

Example VII.

Of the stretch of the 4. finger.

Exemple VII.

Extension du quatrième doigt.

C-Moll.
C minor.
Ut mineur.

Beispiel VIII.

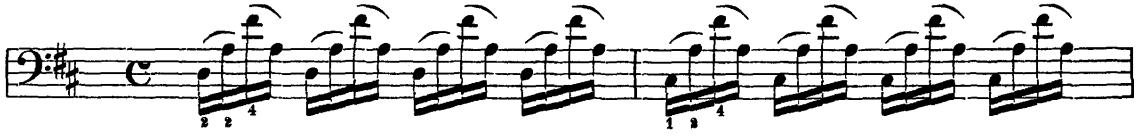
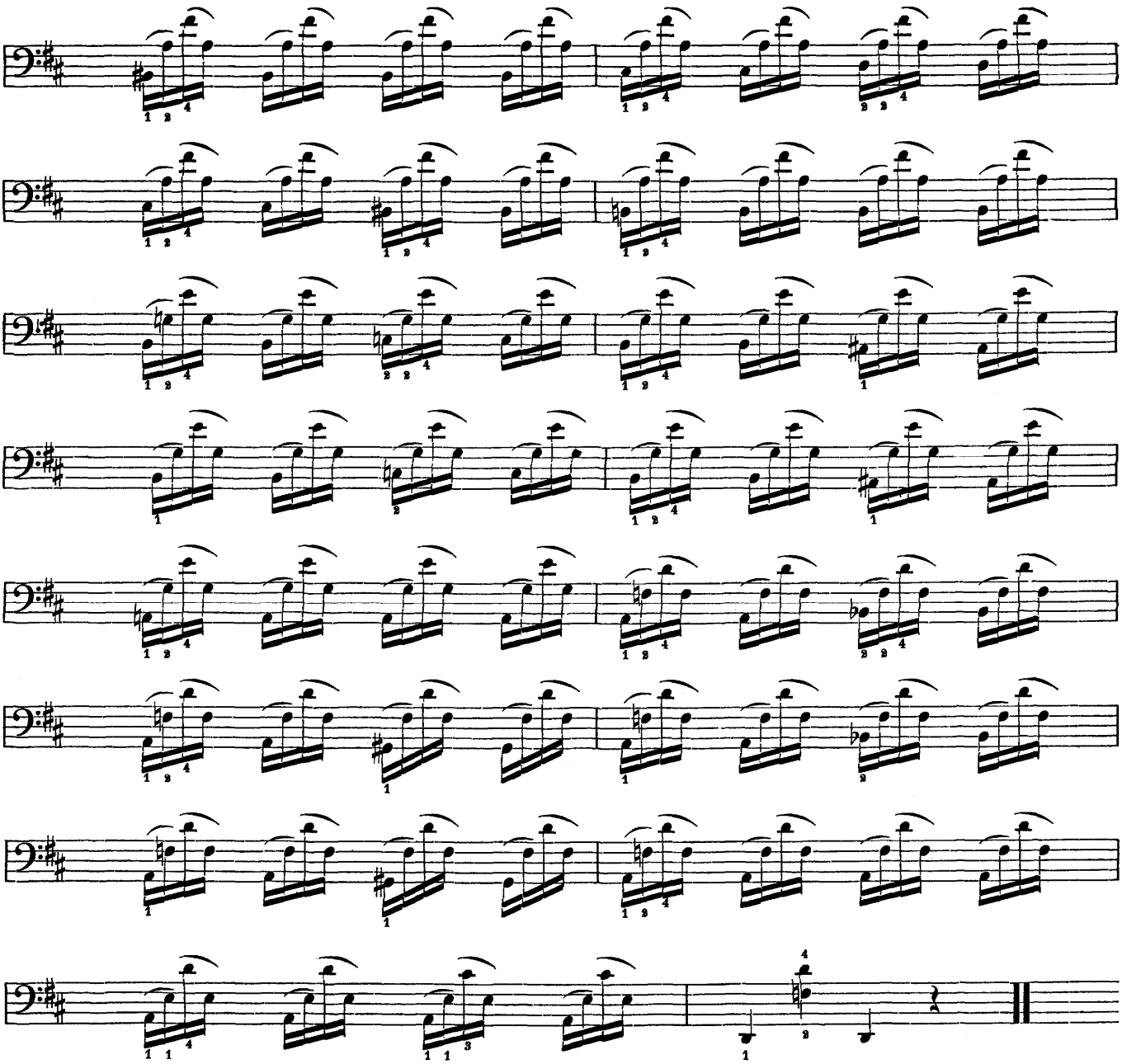
Zweifaches Ausstrecken des 1. Fingers.

Example VIII.

Of the double stretch of the 1. finger.

Exemple VIII.

Double extension du premier doigt.

D-Dur.
D major.
Ré majeur.

Dies mag zur Kenntniss des Fingersatzes beim Arpeggio genügen.

XII. Abschnitt.

Passagen, welche zur Entwickelung und Ausübung sämmtlicher Regeln über den Fingersatz dienen.

Nr. 1.

Einige Stricharten erfordern ihren besonderen Fingersatz. Bei folgendem Beispiel in Triolen, wo die 2 ersten Noten geschliffen, die dritte abgestossen wird, ist der Fingersatz durch drei und drei Finger jedem andern vorzuziehen, da derselbe mit dem Bogenstrich gleichen Schritt hält, wodurch Sauberkeit und Gleichheit des Tons sehr befördert werden.

This will suffice for the knowledge of the fingering in the arpeggio.

XII. Section.

Passages which serve to develop and put in practise all the rules on the fingering.

Nr. 1.

Some manners of bowing require a peculiar fingering. In the following examples of triplets, in which the 2 first notes are slurred while the 3. is played staccato, the fingering with three and three fingers is preferable to any other, as it accords with the bowing, and produces purity and equality in the tone.

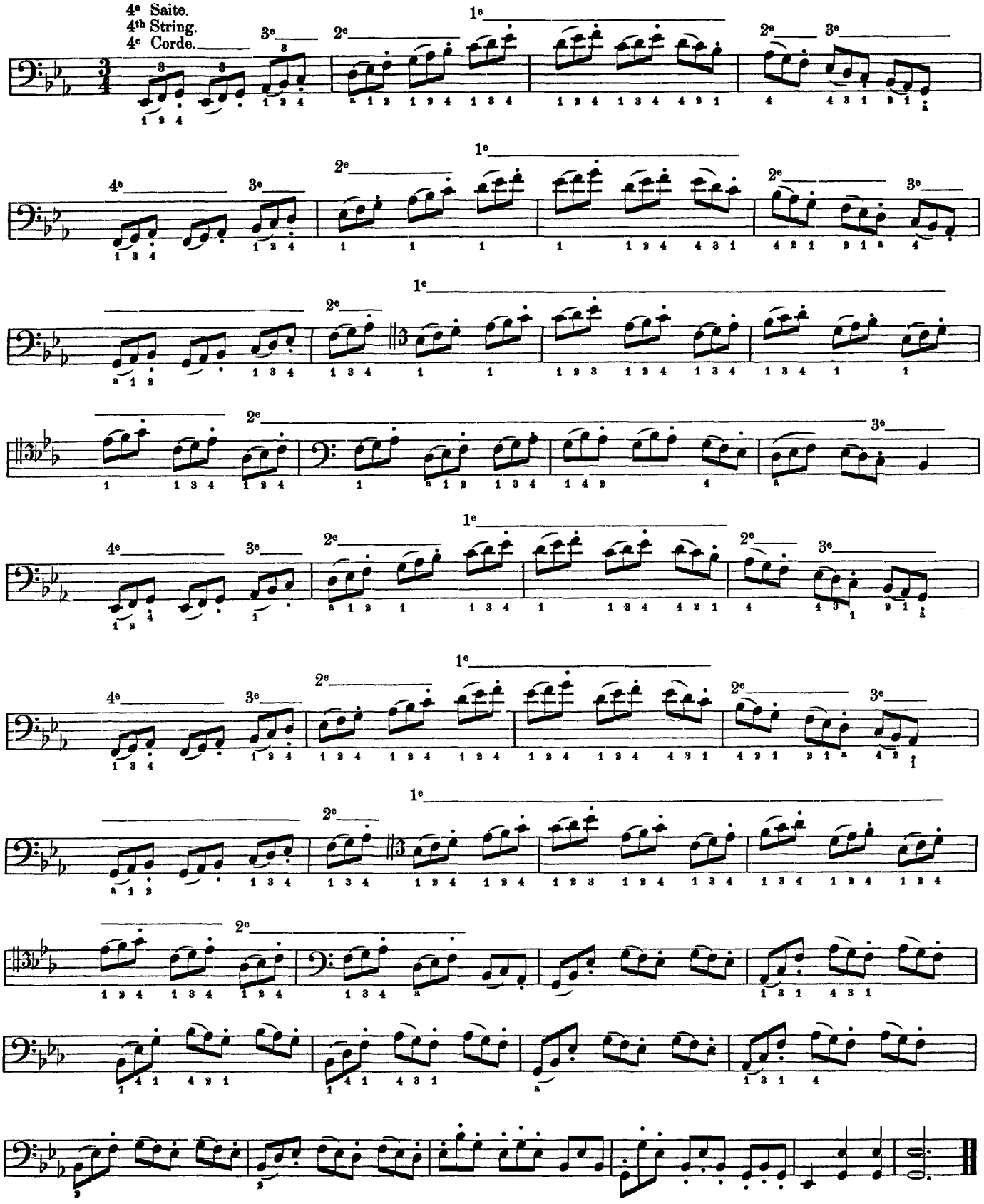
En voilà assez ce me semble, pour bien connaître le doigté de l'Arpéggio.

Titre XII.

Passages propres à développer et mettre en pratique tous les principes du Doigté.

Nr. 1.

Il y a des coups d'archet qui exigent un doigté particulier; par exemple dans les notes par trois, si on coule les deux premières et détache la dernière comme dans le passage sujvant, le doigté par trois conviendra de préférence à tout autre, attendu qu'il s'accorde avec l'archet, par nombre; on se convaincra aisément aussi qu'il procure de la netteté et une grande égalité de sons.

Beispiel in Es. Im Herunterstrich. | Example in E♭. In the downstroke. | Exemple en Mi bémol. Doigté par trois en irant.

Nr. 2.

Es wird von Nutzen sein, Tonleitern auf jeder Saite zu üben.

Oft ist es vortheilhaft auf der 2., 3. und selbst auf der 4. Saite hinaufzugehen. Folgende Passage ist sehr leicht, wenn man die erste Octave der Tonleiter auf der 3. Saite spielt; würde aber, namentlich in verschiedenen Tonarten, schwer werden, wollte man sie anders machen, wovon man sich durch die folgenden Beispiele in G, As, B und Des überzeugen kann.

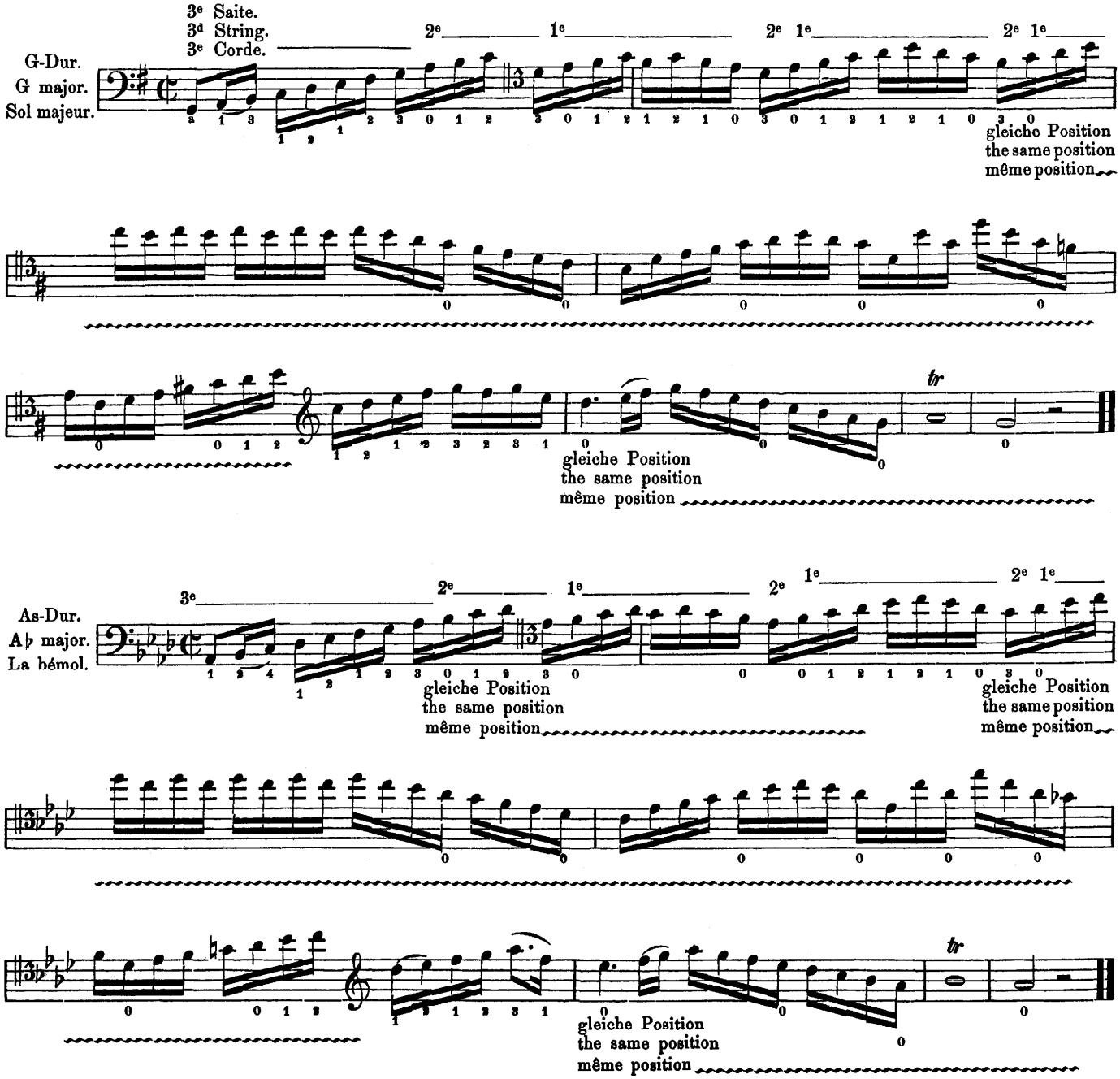
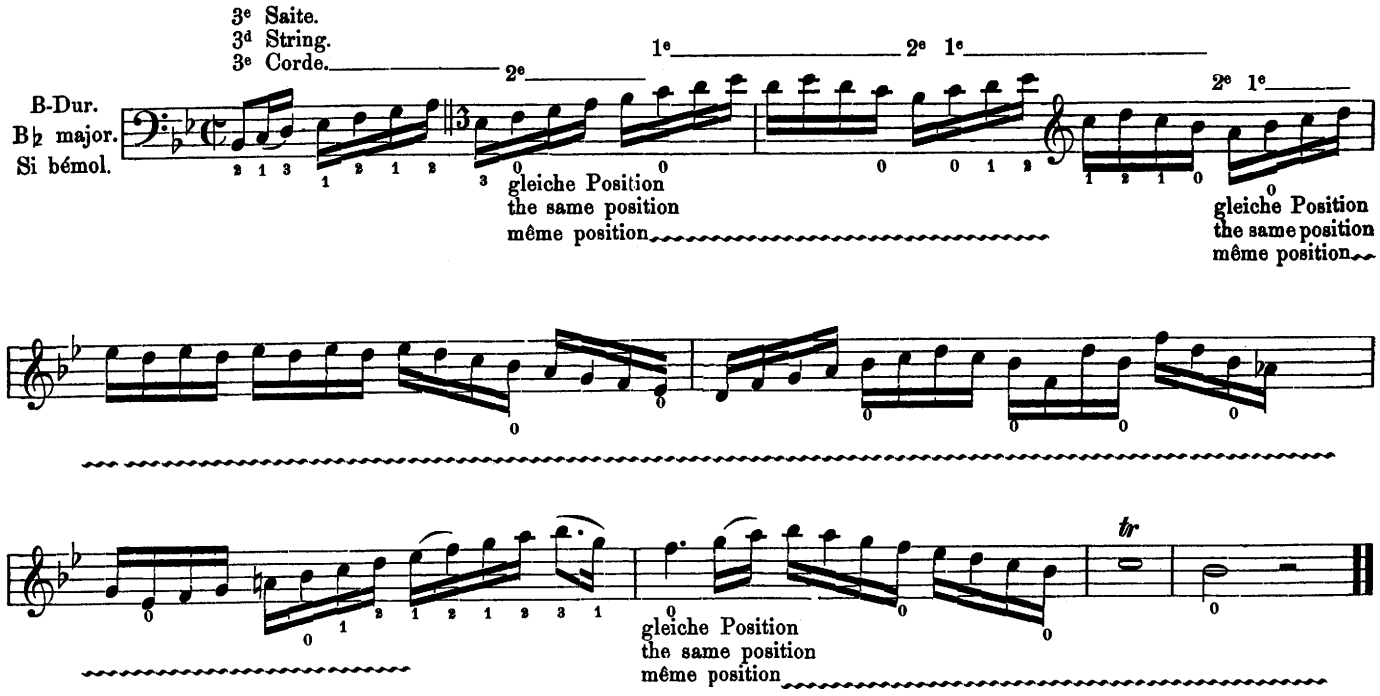
Nr. 2.

It will be of use to practise scales on each string.

It is often advantageous to ascend on the 2., 3. and even on the 4. string. The following passage is easy, if the first octave of the scale is played on the 3 string especially; but it would be more difficult, in different keys, if played otherwise, of which one may be convinced by the following examples in G, A♭, B♭ and D♭.

Nr. 2.

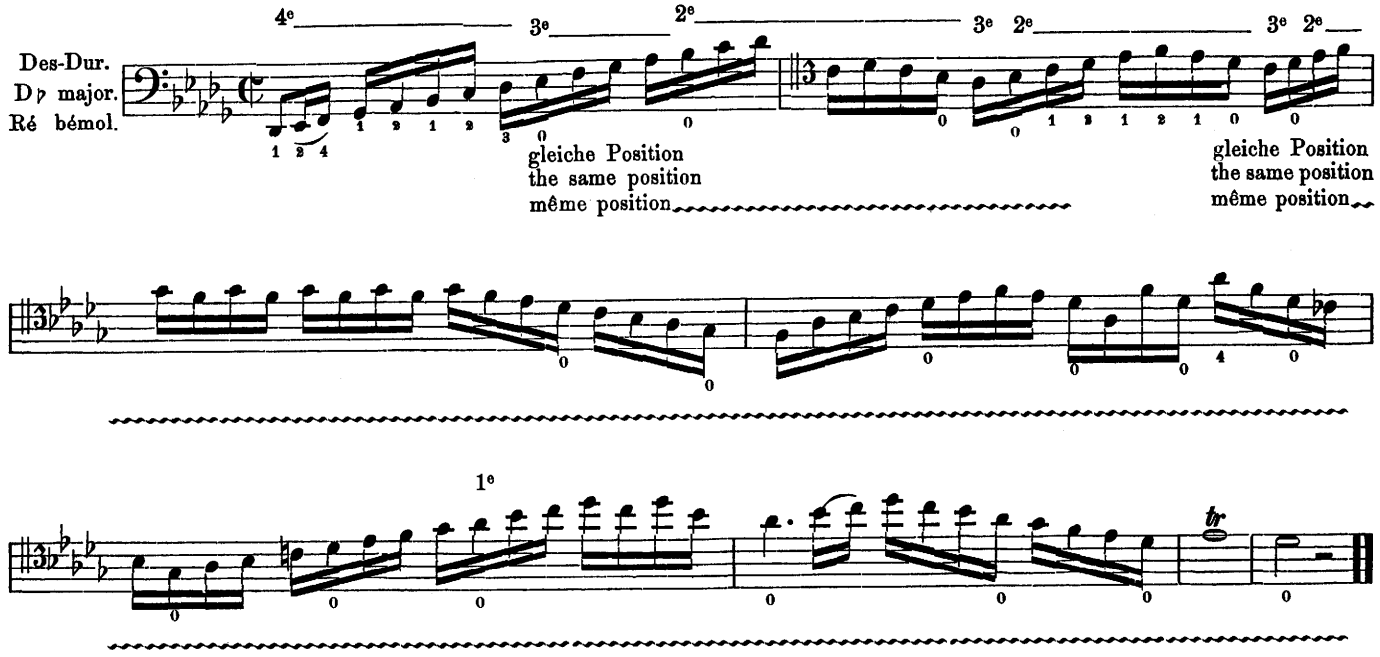
On fera très-bien de s'exercer à monter la gamme par toutes les cordes.

Souvent il est très-avantageux de la monter par la seconde et la troisième corde, et même par la quatrième. Voici un passage qui se fait très-aisément en montant la première gamme par la troisième corde, et qui serait très-difficile, si on voulait le faire autrement, surtout dans différents tons, comme je vais le présenter, d'abord en Sol, ensuite en La bémol, puis en Si bémol, enfin en Ré bémol.



Im folgenden Beispiel muss man die 1. Tonleiter auf der 4. Saite spielen.

In the following example the 1. scale must be played on the 4. string.

Dans l'exemple suivant, il faut monter la première gamme par la 4. corde.



Nr. 3.

Die Tonleitern mit drei und drei Fingern müssen namentlich in den untern Lagen gut geübt werden. In der folgenden sehr gewöhnlichen Sinfoniepassage fehlt man häufig, weil man diesen Fingersatz nicht anwendet, durch den sie leicht wird.

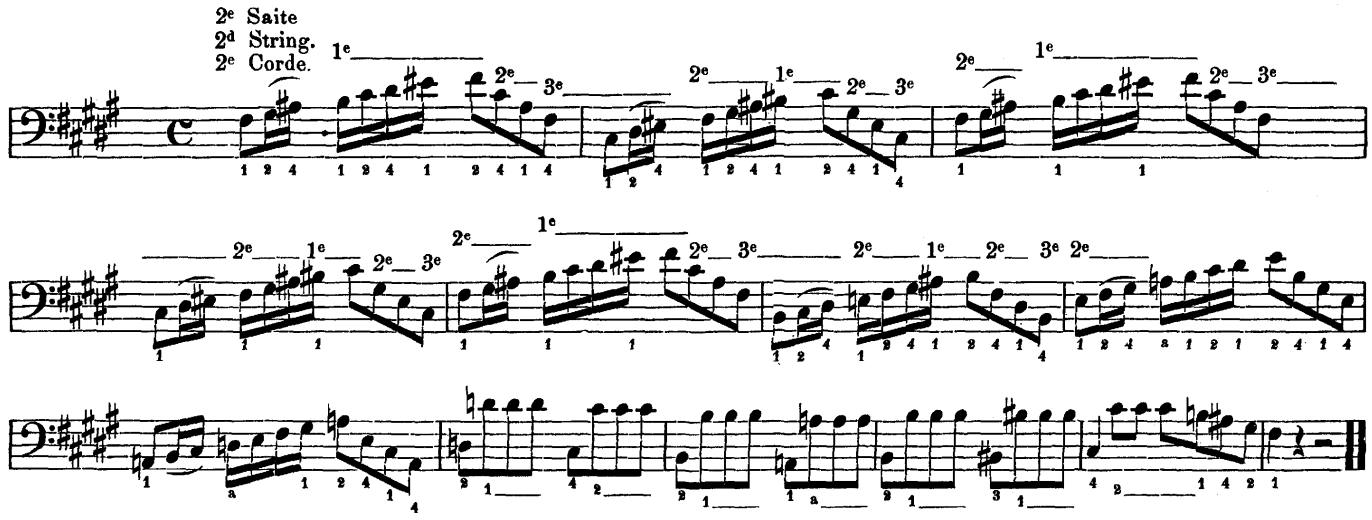
Nr. 3.

The scales with three and three fingers, particularly in the lower positions must be well practised. In the following common symphony passage faults are often committed, because this manner of fingering, by which it is rendered easy, is not employed.

Nr. 3.

La gamme par trois n'est pas à négliger; surtout dans le manche; voici un passage de Symphonie qui se rencontre assez souvent, et que l'on manque assez souvent aussi, faute d'employer le doigté de la gamme par trois, ce qui le rend facile.

Beispiel. Example. Exemple.

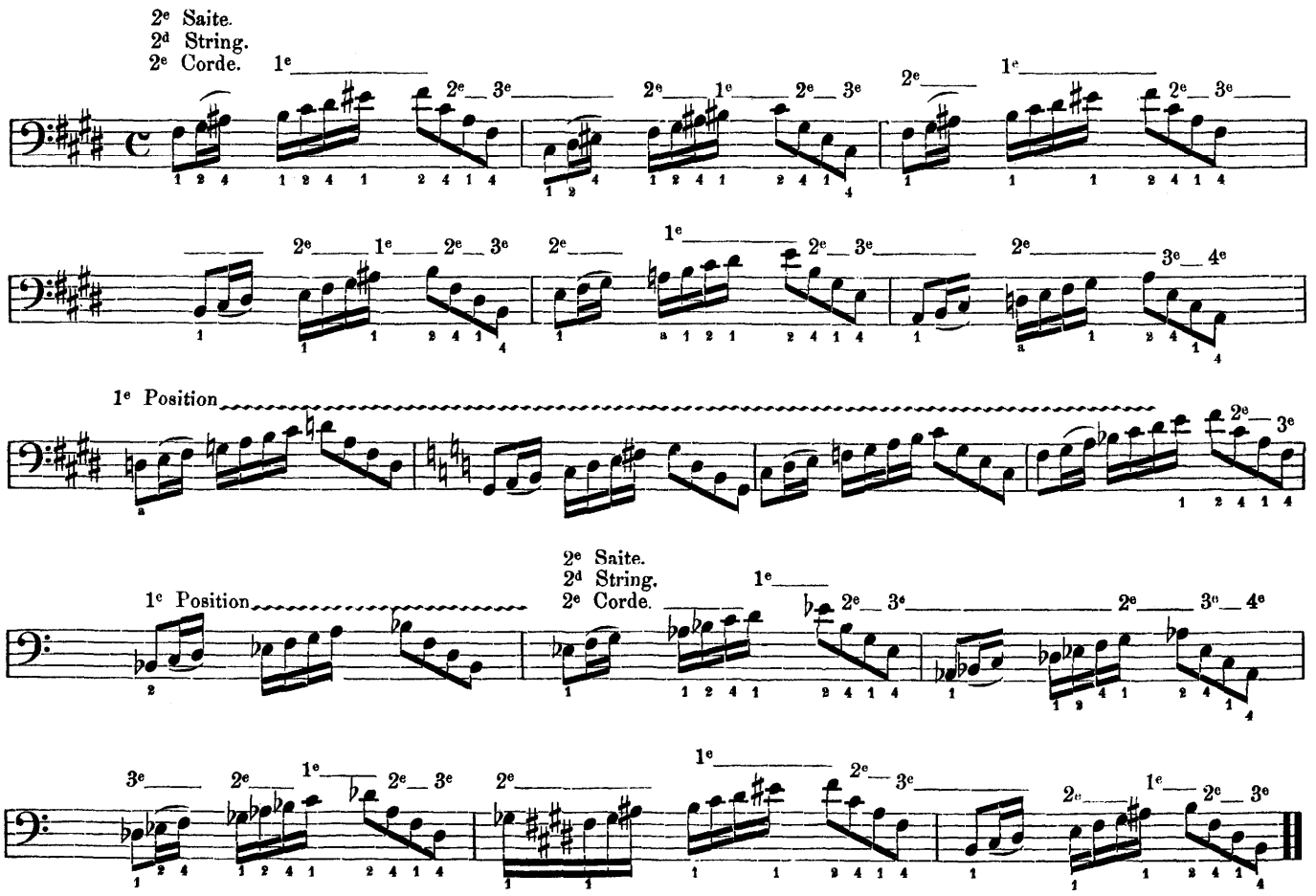


Hier folgt dieselbe Passage in allen Tonarten, welche sehr gut zur Uebung ist. Der Fingersatz bleibt der nämliche.

Here follows the same passage in all the keys, which will be good practice. The fingering is the same.

Donnons ce même passage dans tous les tons; il ne sera pas inutile à exercer. Observez qu'on se sert toujours du même doigté.

Beispiel. Example. Exemple.



Diese Passage ist zwar einförmig, dient aber vortrefflich dazu, sein Instrument kennen zu lernen. Der dabei beobachtete Fingersatz ist namentlich bei unvorhergesehenen Passagen, worin viele ♯ und ♭ vorkommen, also bei Tonleitern, in denen man keine leeren Saiten anwenden kann, von grossem Nutzen.

Zu bemerken ist, dass die Tonleiter, die allein den wesentlichen Bestandtheil dieser Passage bildet, sich in allen Tonarten mit denselben Fingern spielen lässt; die 2. Hälfte des Tactes kann auf verschiedene Weise verändert werden. Z. B.:

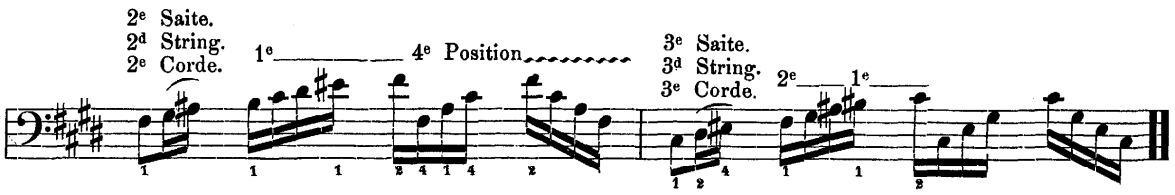
This passage, it is true, is monotonous, but well adapted to the purpose of getting acquainted with the instrument. The fingering used in it, is of great advantage, especially in unexpected passages, in which there are many ♯ and ♭, as also in the scales, in which the open strings are not used.

It must be observed that the scale, which alone forms the essential part of this passage, may be played in all the keys with the same fingers; the 2. part of the bar may be varied in different manners, as for instance:

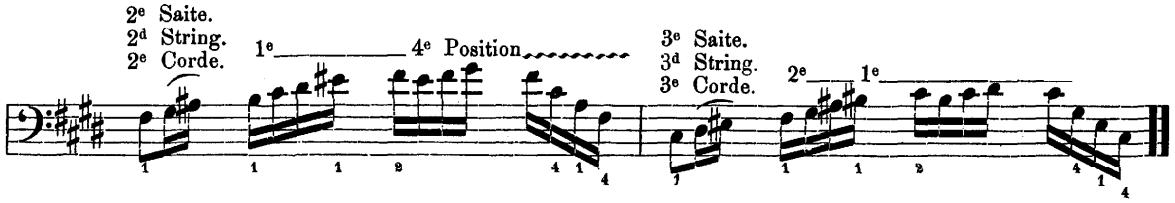
Ce passage est très-monotone, mais il apprend à bien connaître le manche, et cette manière de doigter est d'une grande ressource dans les passages imprévus où il y a beaucoup de dièzes ou de bémols; c'est-à-dire, quand il se rencontre plusieurs gammes dans le manche, dans des tons où il est impossible d'employer les à-vides.

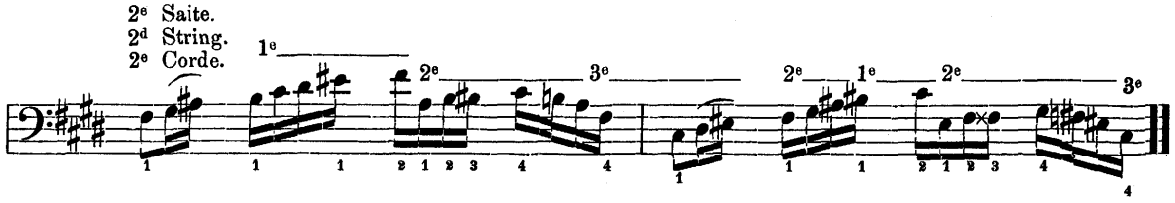
Il est à remarquer que la gamme peut toujours se faire régulièrement avec les mêmes doigts dans tous les tons; ce n'est qu'elle qui est essentielle dans ce passage, car la dernière moitié de la mesure peut se varier de différentes manières, comme cela se trouve souvent; voyons en quelques exemples.

1. Beispiel.
1. Example.
1. Exemple.



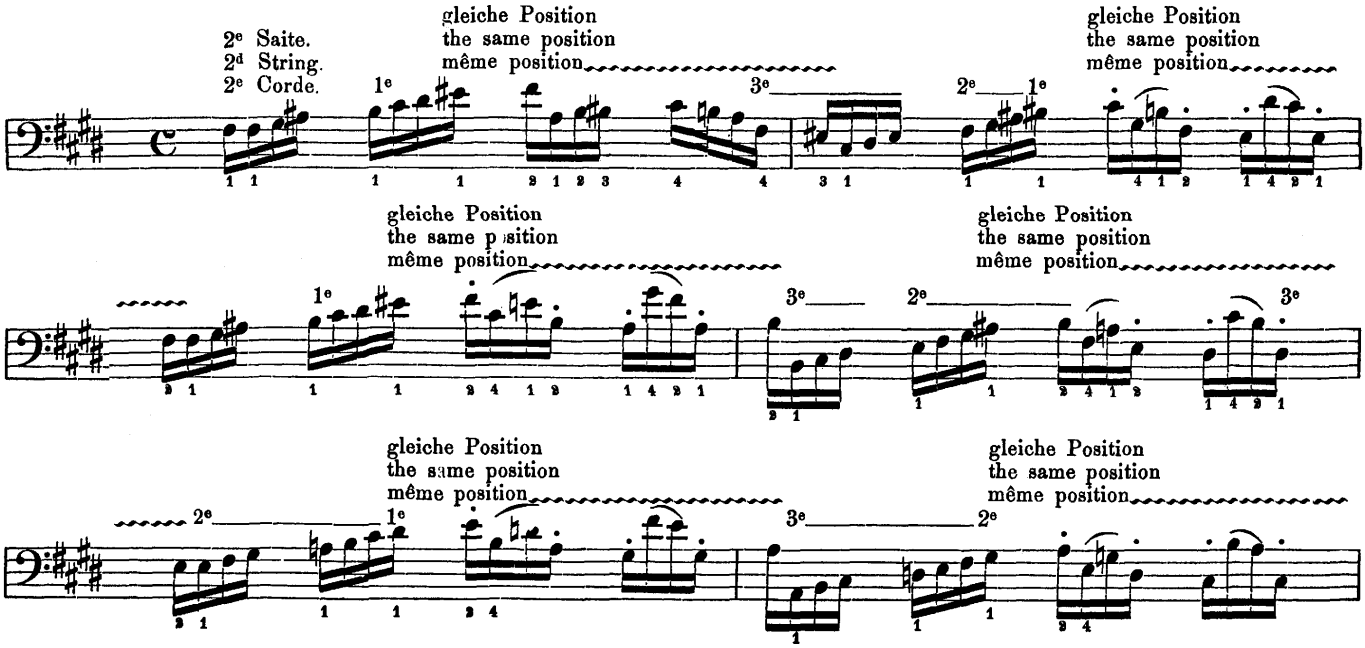
2. Beispiel.
2. Example.
2. Exemple.

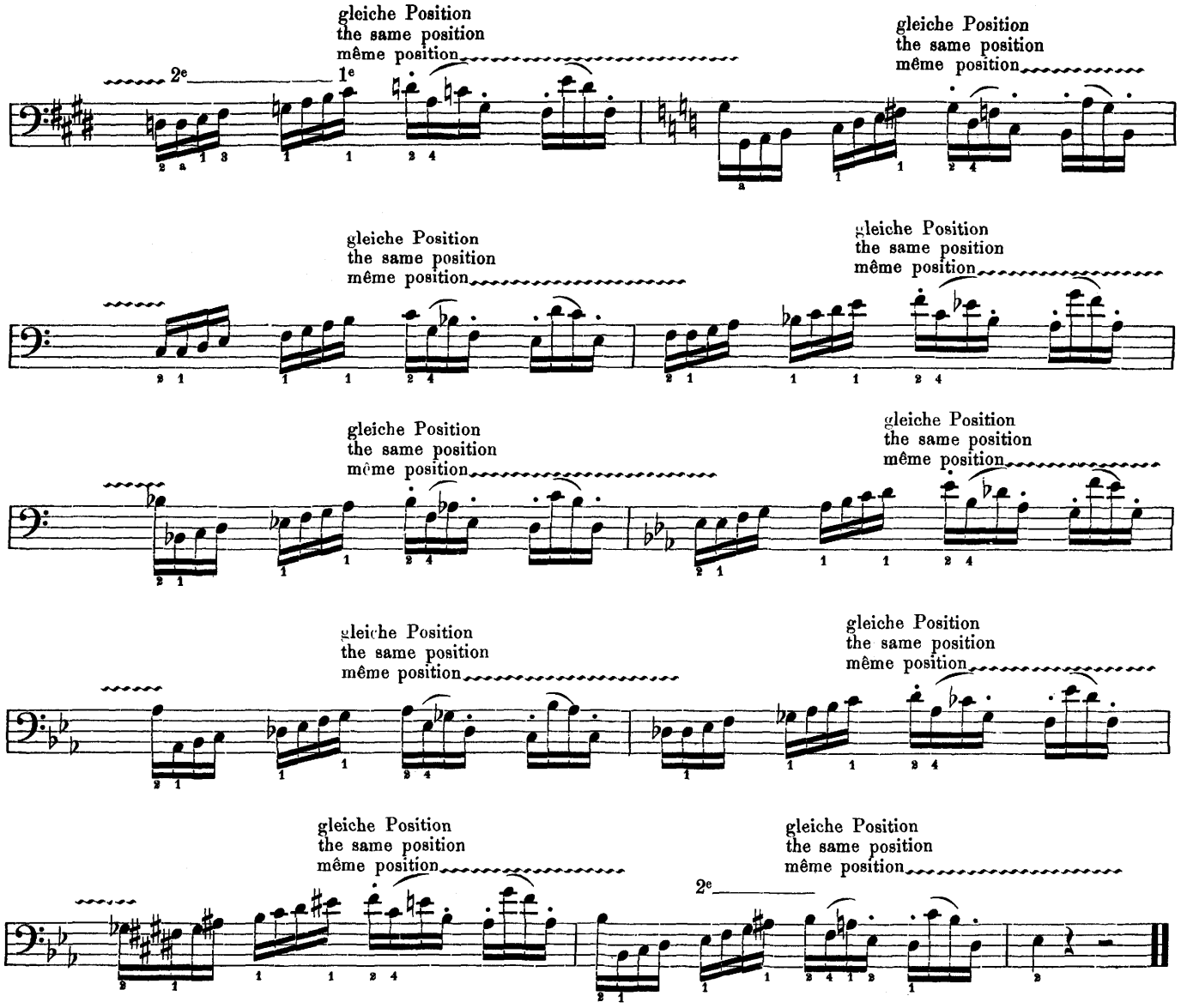


3. Beispiel.
3. Example.
3. Exemple.

Zur Uebung des 1. Fingers und des Bogenstrichs gebe ich noch eine Variante über diese letztere Hälfte des Tactes. Der Regelmässigkeit wegen habe ich die leeren Saiten vermieden, ausser an 2 Stellen, wo dies lächerlich gewesen wäre.

For the practice of the 1. finger and the bowing I shall give one more variation of the last half of the bar. For the sake of regularity I have avoided the open strings, except at 2 places, where it would have been ridiculous to do so.

Nous allons continuer une Variante de cette dernière demi-mesure, qui exercera le premier doigt, ainsi que l'archet. La régularité m'a forcé, en doigtant, d'éviter les à-vides, excepté deux qu'il eût été ridicule de ne pas employer.





Nr. 4.

Zur Uebung im Zurückgehen auf der nämlichen Saite.

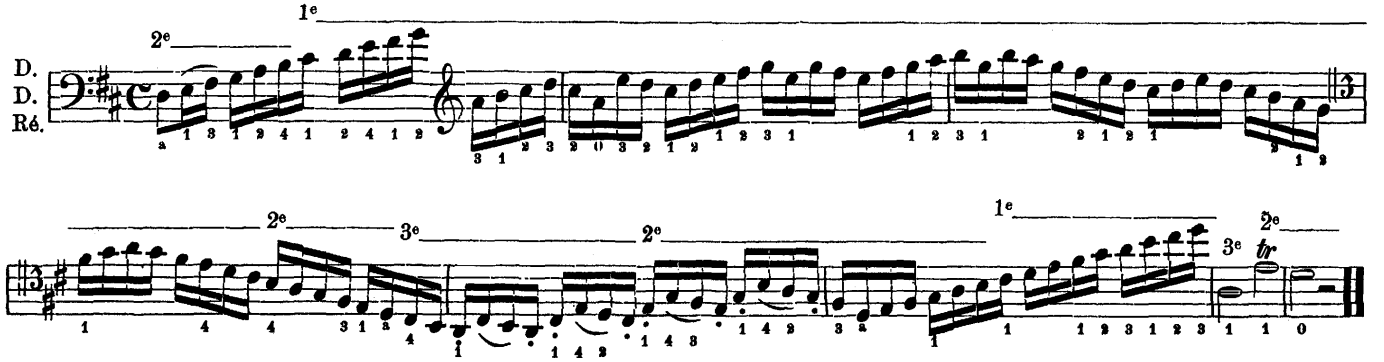
No. 4.

For practice in descending on the same string.

No. 4.

Pour se familiariser à descendre par la même Corde.

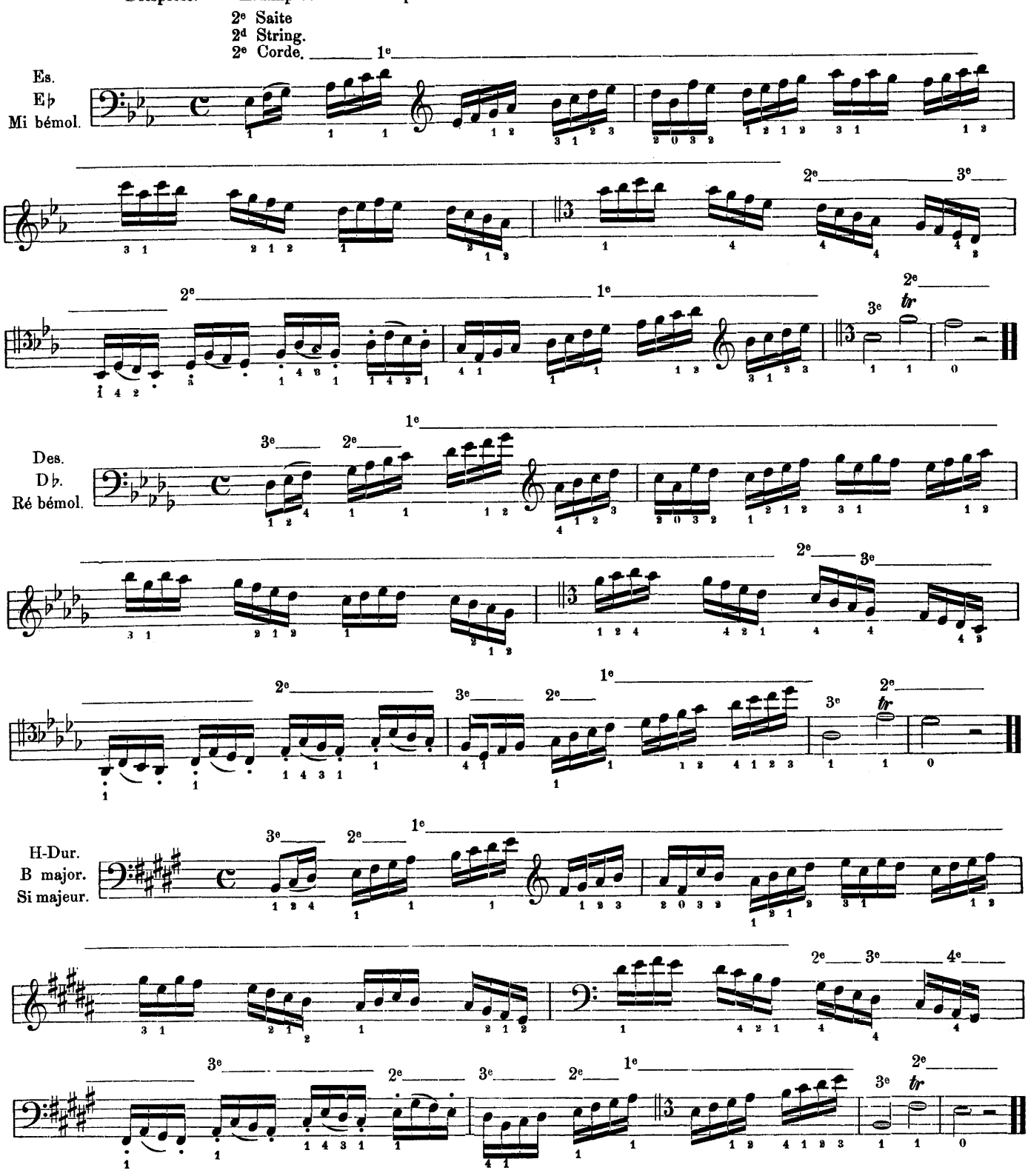
Beispiel. Example. Exemple.



In vorstehender Passage kann man die Tonleiter von D auch mit andern Fingern spielen; sie ist sehr leicht und eignet sich durch die darin vorkommenden Flageolettöne für jeden Fingersatz. In Es, Des und H aber würde der von 3 zu 3 Fingern der vortheilhafteste sein.

In the preceding passage the scale of D may also be played with other fingers; it is very easy and adapted for every fingering, on account of the harmonic tones it contains. But in E♭, D♭ and B that of 3 and 3 fingers would be the most advantagous.

On aura pu doigter dans le passage ci-dessus la double gamme de Ré, comme on aura voulu, parcequ'elle est très-facile, et qu'à cause des sons harmoniques, elle se prête à toutes sortes de doigté, mais si on veut exécuter ce même passage en Mi bémol, en Ré bémol, et en Si naturel, alors la manière de monter la double gamme par trois est très-avantageuse.

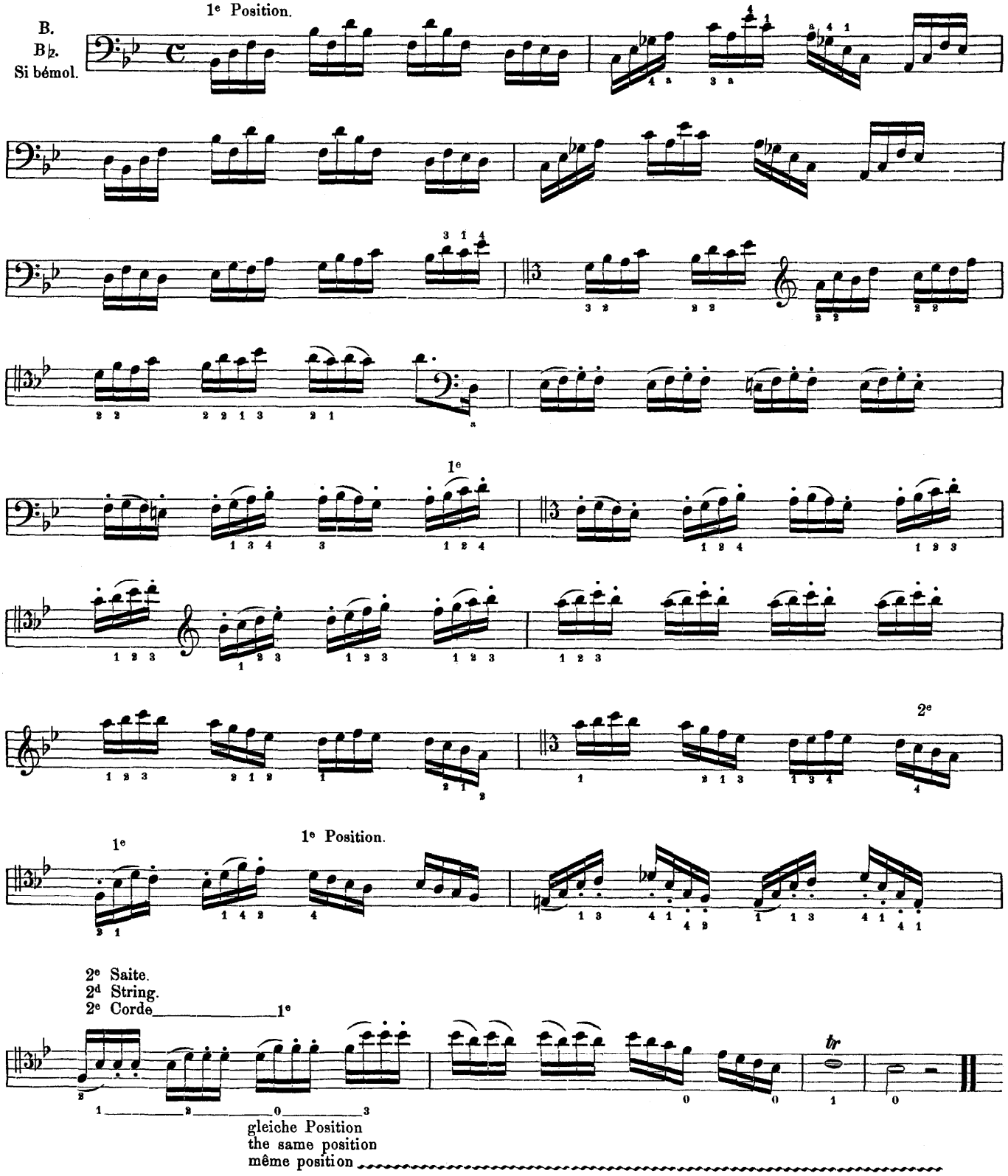
Beispiele. Examples. Exemples.

Nr. 5.

Zur Uebung im Auf- und Abwärtsgehen auf der 1. Saite.

No. 5.

For practice in ascending and descending on the I. string.

No. 5

Pour s'exercer à monter et à descendre sur la première corde.

Nr. 6.

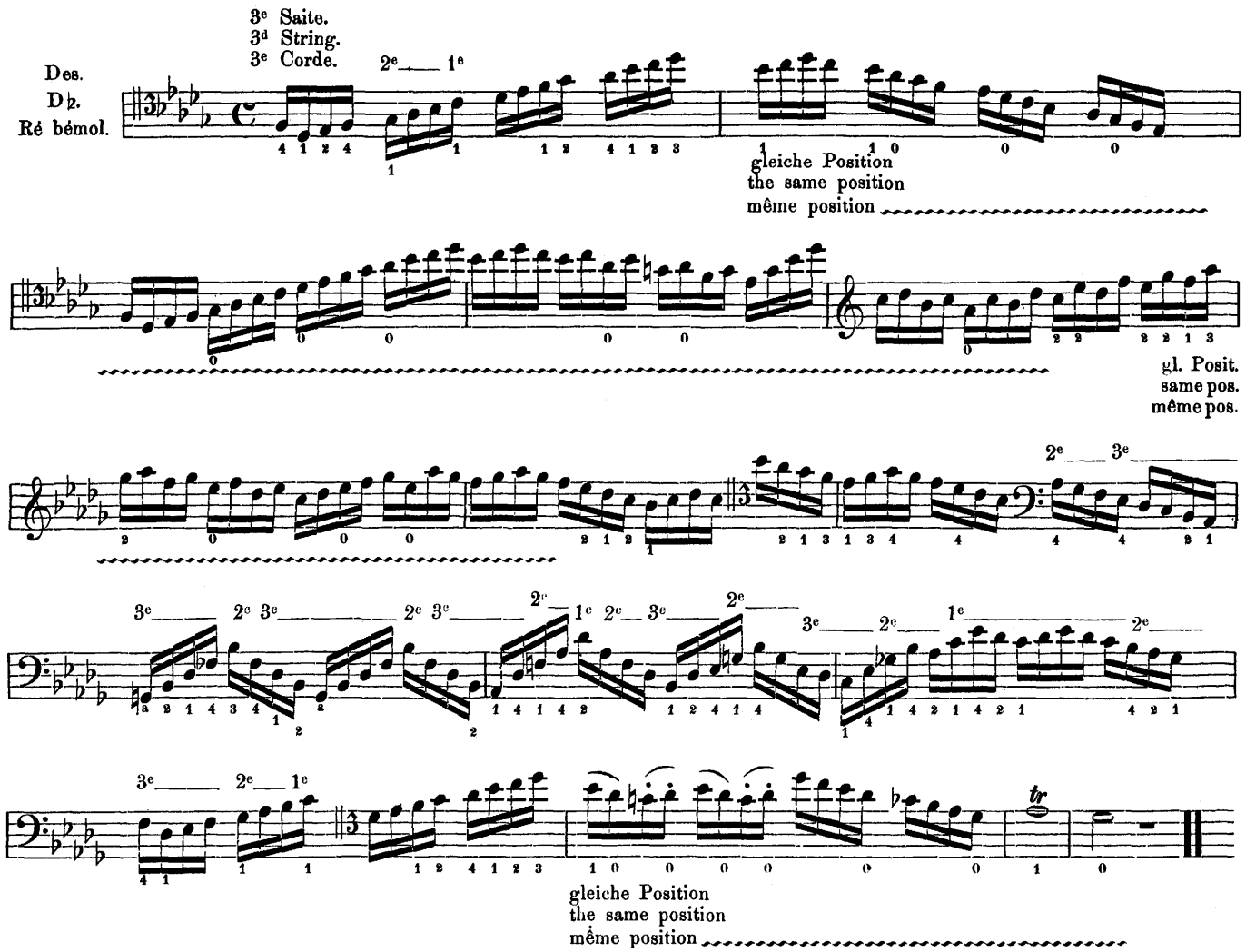
Ebenso.

No. 6.

The same.

No. 6.

Même genre.



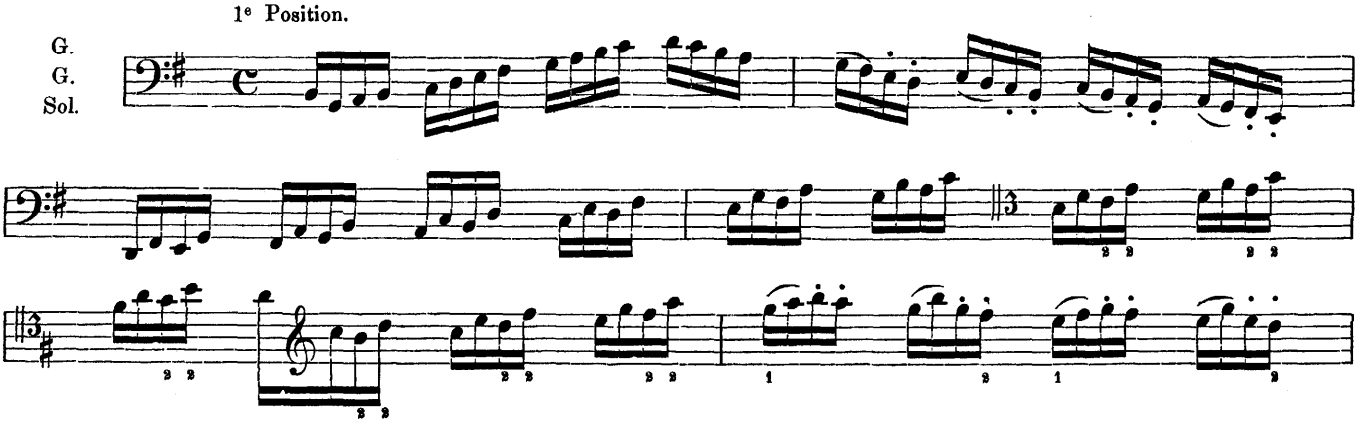
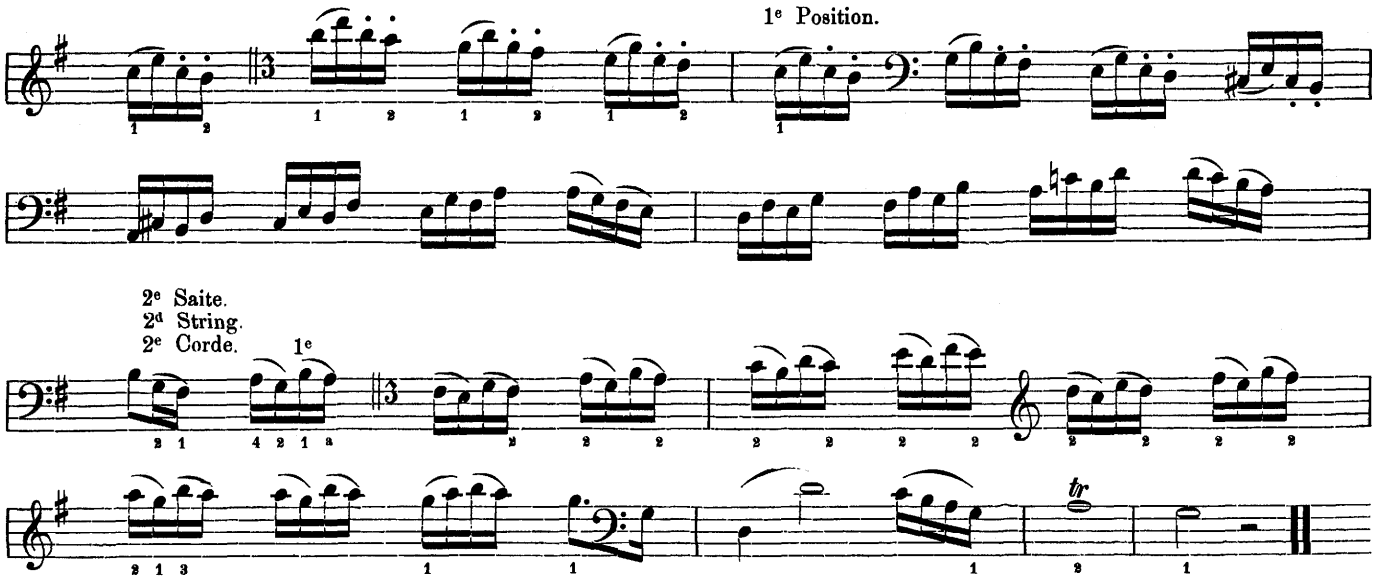
Nr. 7.

Auf- und abwärts auf der nämlichen Saite.

No. 7.

Ascending and descending on the same string.

No. 7.

Pour monter et descendre par la même corde.

Nr. 8.

Folgende Passage führt durch den nämlichen Fingersatz, und zwar, indem man die Tonleiter mit 3 und 3 Fingern spielt, auf vierfach verschiedene Weise zum Schlusstriller. Der einzige Unterschied besteht darin, dass man zu rechter Zeit auf der ersten oder zweiten Saite hinaufgeht.

Erste Art.

Durch Hinaufgehen auf der A-Saite.

No. 8.

The following passage leads with the same fingering, and in playing the scales with 3 and 3 fingers, in four different manners to the concluding shake. The only difference consists in ascending in proper time on the first or second string.

First manner.

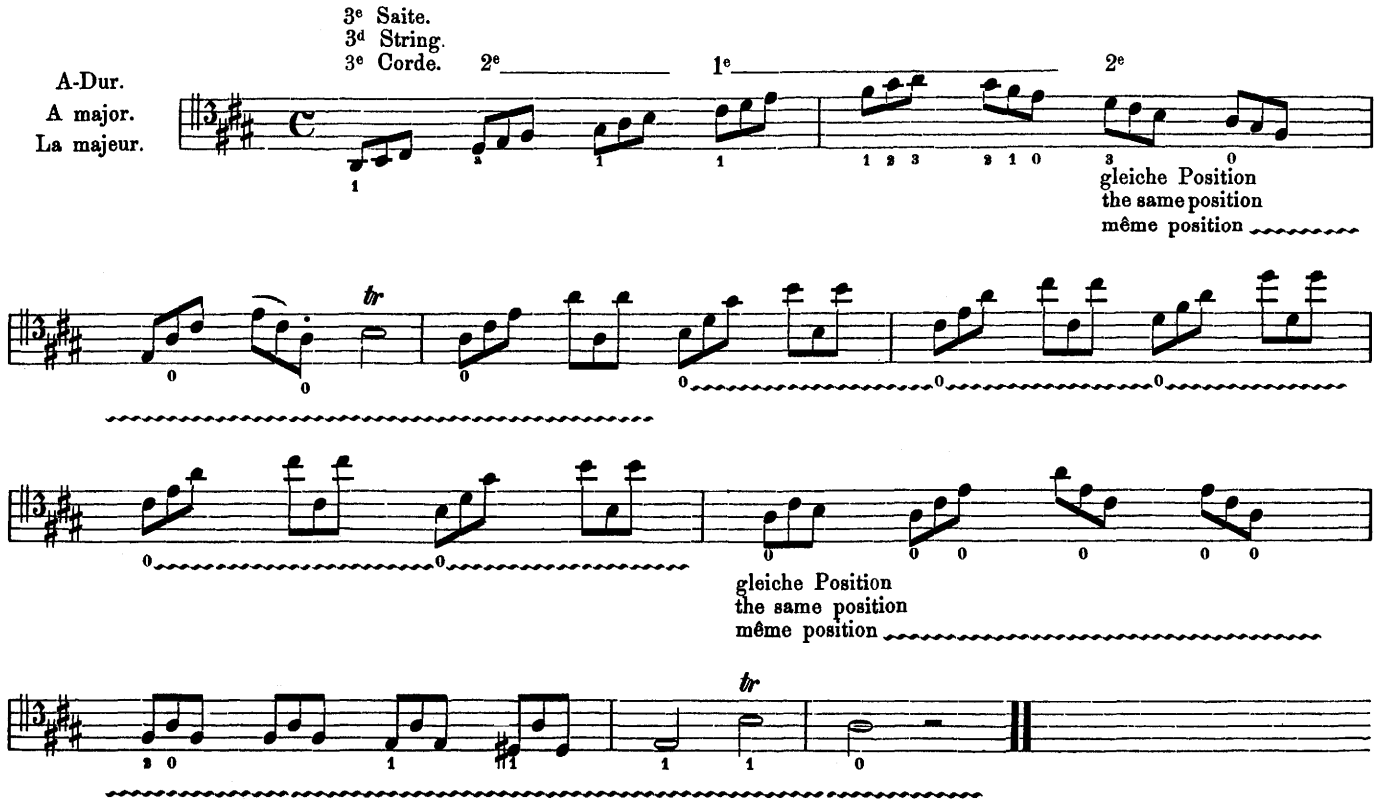
Ascending on the A string.

No. 8.

L'objet de ce passage est de démontrer la manière d'arriver à quatre différentes cadences, par le même doigté, et cela en montant les gammes toujours par trois, de la même manière. La seule différence est de monter à propos par la chanterelle ou par la seconde.

Première cadence.

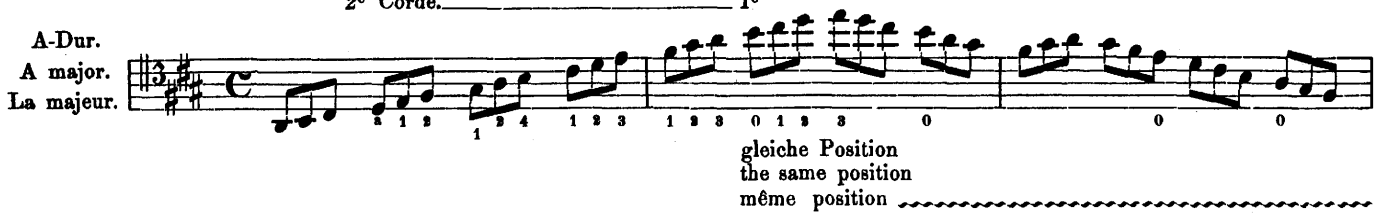
Monter par la 1. corde ou chanterelle.

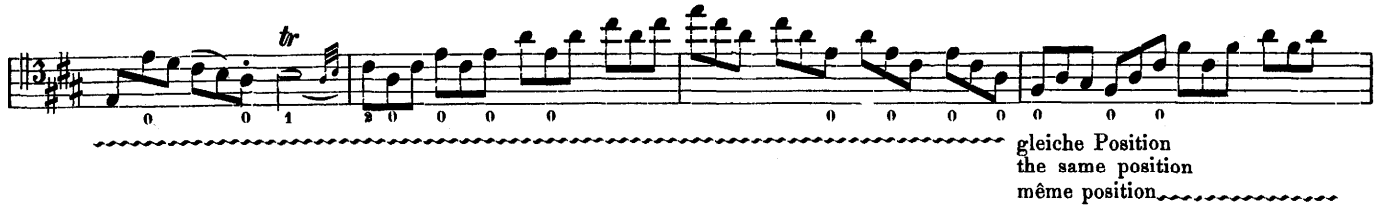
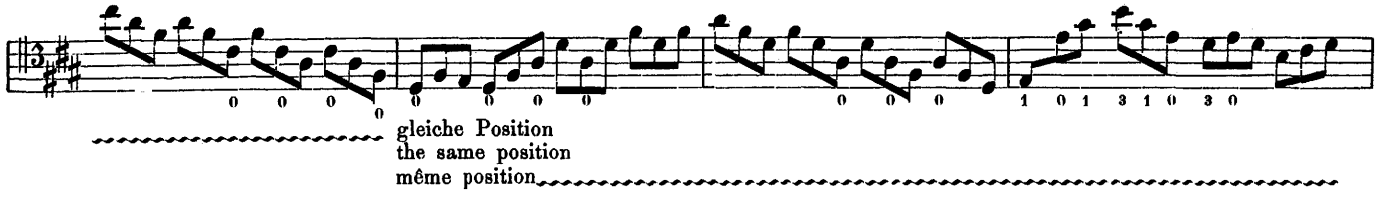
A-Dur.
A major.
La majeur.

Zweite Art. | **Second manner.** | **Seconde cadence.**

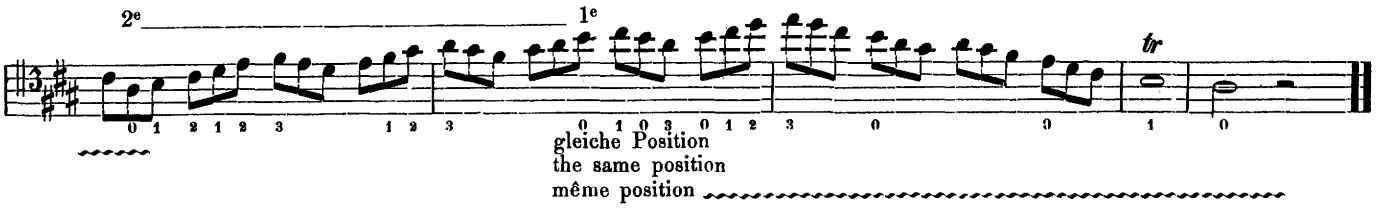
Durch Hinaufgehen auf der D-Saite. | Ascending on the D string. | Monter par la seconde corde.

2e Saite.
2d String.
2e Corde. 1e

A-Dur.
A major.
La majeur.



gleiche Position
the same position
même position

gleiche Position
the same position
même position

gleiche Position
the same position
même position



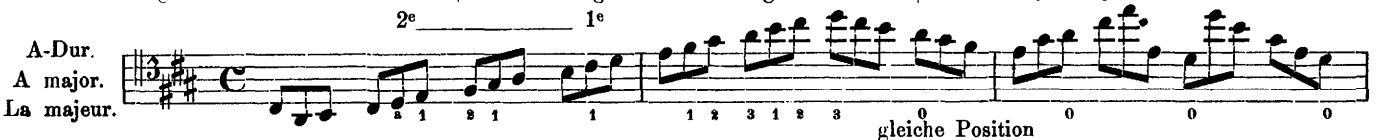
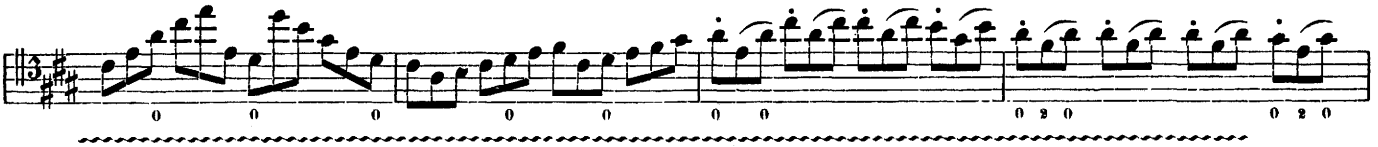
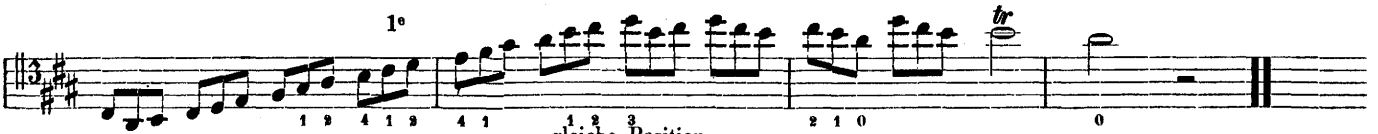
2e 1e

gleiche Position
the same position
même position

Dritte Art. | **Third manner.** | **Troisième cadence.**

Durch Hinaufgehen auf der A-Saite. | Ascending on the A string. | Monter par la première corde.

2e 1e

A-Dur.
A major.
La majeur.

gleiche Position
the same position
même position

1e Position.

1e

gleiche Position
the same position
même position

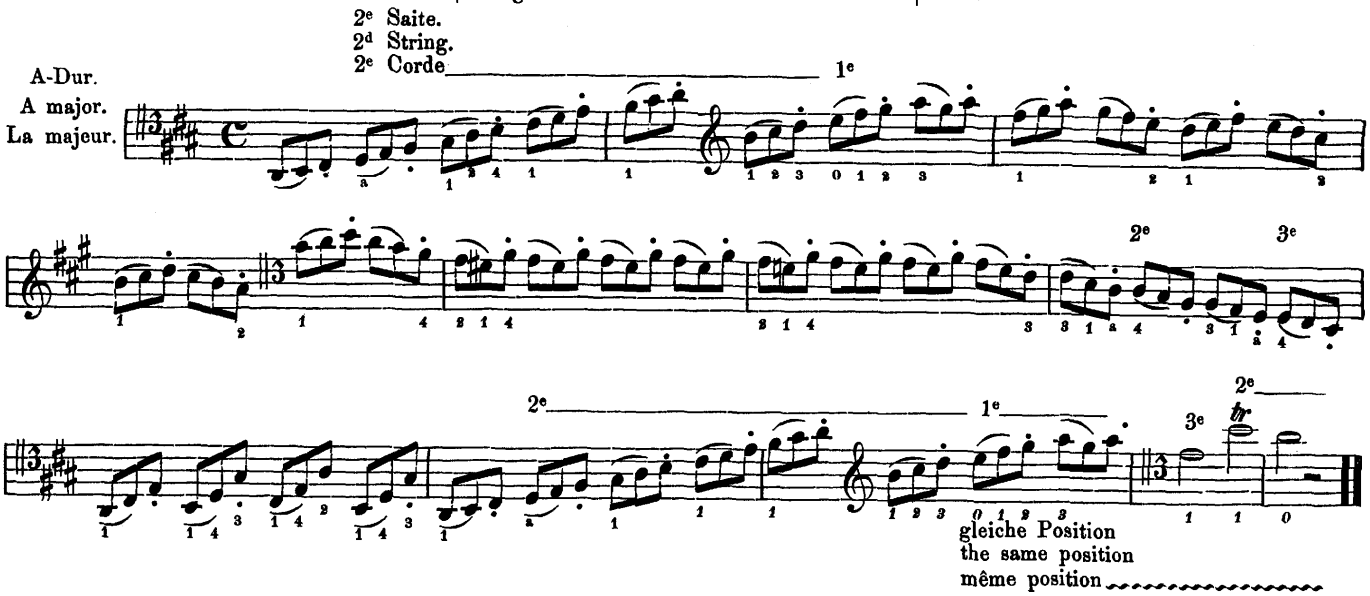
Vierte Art.

Dreifache Octave durch Hinaufgehen auf der D-Saite.

Fourth manner.

Triple octave, ascending on the D string.

Quatrième cadence.

Monter la triple octave par la seconde corde.

Diese 4 Passagen in A-Dur können, der darin vorkommenden leeren Saiten und Flageolettöne wegen, sehr wohl mit anderm Fingersatz gespielt werden; stünden sie aber in As, so würde man den vorgeschriebenen befolgen müssen, wie man unten sehen wird.

Das vorige Beispiel sollte nur beweisen, dass dieser Fingersatz auch bei den Tonarten angewandt werden kann, worin leere Saiten vorkommen. Man entscheide nun, ob ein Fingersatz der für mehrere Tonarten passt, ohne an seiner Regelmässigkeit zu verlieren, nicht den Vorzug verdient.

Es folgen die nämlichen Passagen in As.

These four passages may, on account of the open strings and harmonic tones occurring therein, be played with another fingering, but if in A♭, the fingering must be as indicated, and as will be shown below.

The preceding example is only to prove, that this fingering may also be employed in the keys in which there are open strings. I leave it to be decided whether a fingering, adapted for several keys, without losing its regularity, is not to be preferred.

Here follow the same passages in A♭.

On peut faire les quatre passages ci-dessus en montant les gammes différemment, vu qu'on rencontre dans le ton de La majeur beaucoup d'*à-vides et de sons harmoniques; mais si on* voulait exécuter ces quatre mêmes passages dans le ton de La bémol, on serait obligé de doigter comme je viens de le marquer, et comme ils vont suivre.

Je n'ai donné l'exemple précédent que pour faire voir que ce doigté peut s'adapter même aux tons ouverts. C'est à ceux qui l'essaieront et le pratiqueront, à juger, si un doigté qui peut s'adapter à plusieurs tons, sans rien perdre de sa régularité, mérite la préférence.

Voyons les quatre mêmes passages en La bémol.

Erste Art.

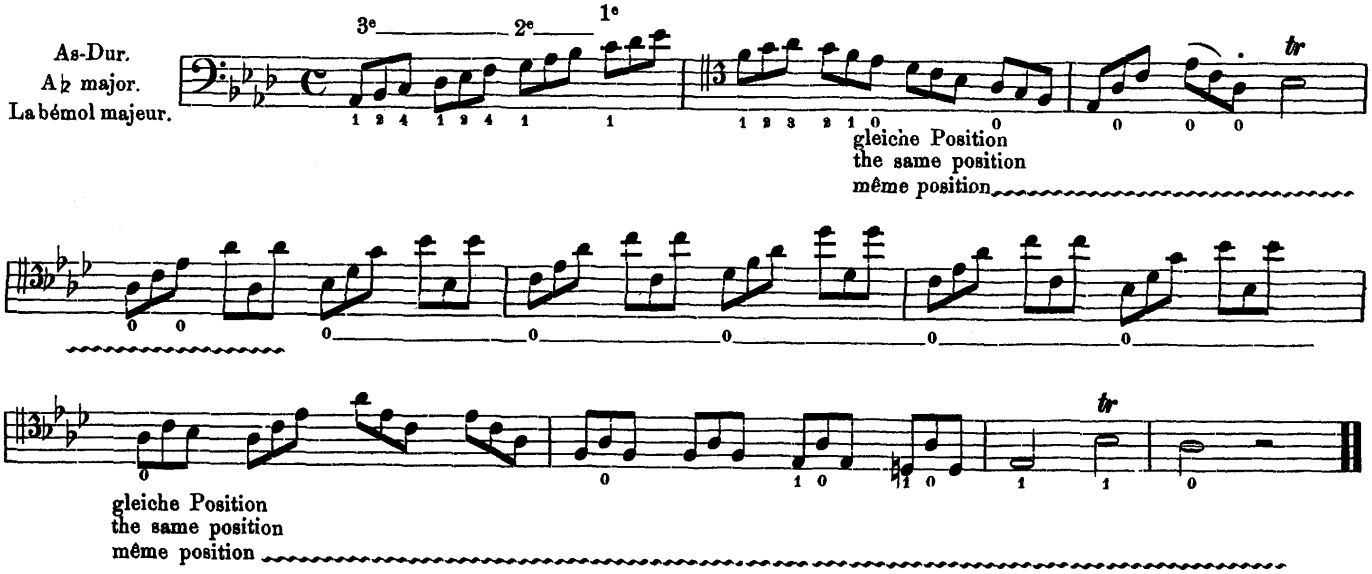
Durch Hinaufgehen auf der A-Saite.

First manner.

Ascending on the A string.

Première cadence.

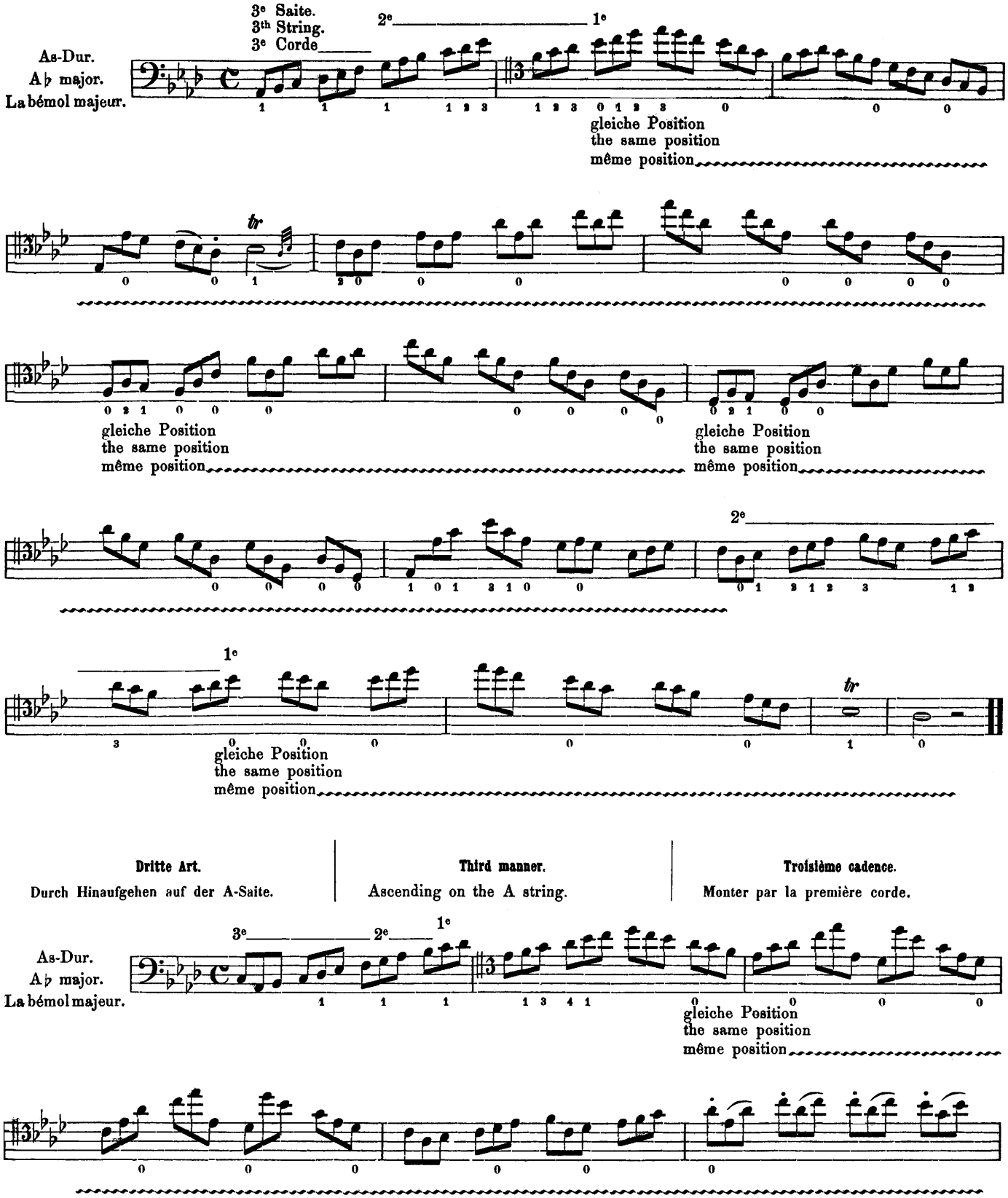
Monter par la première corde.



Zweite Art.
Durch Hinaufgehen auf der D-Saite.

Second manner.
Ascending on the D string.

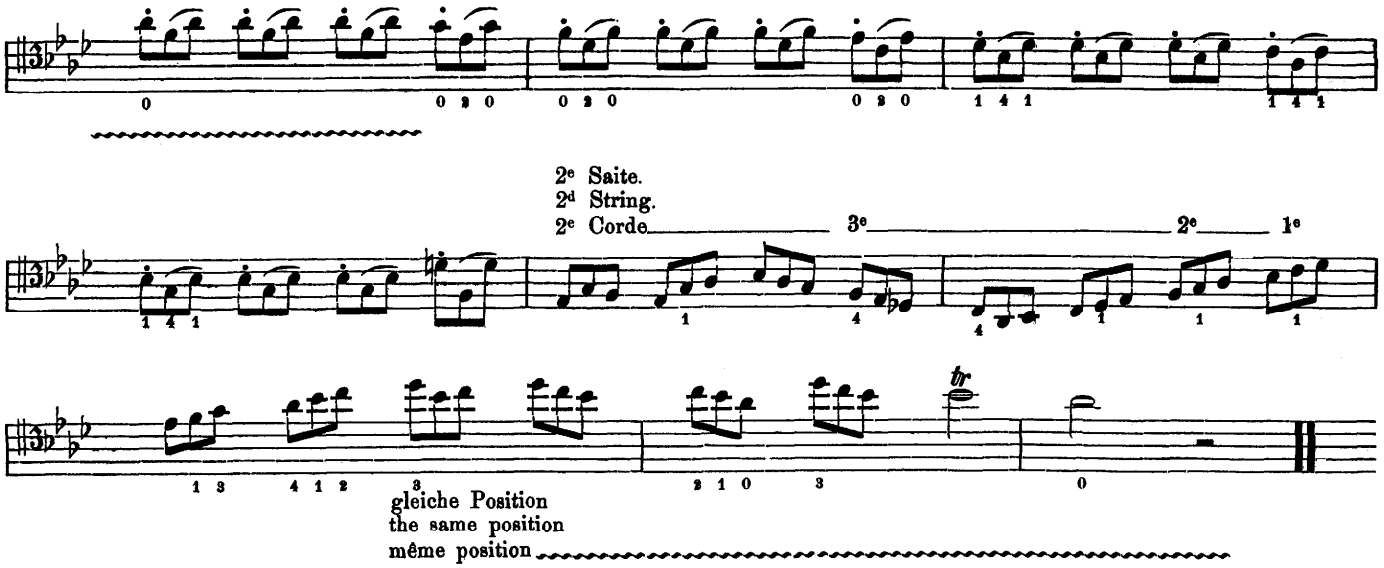
Seconde cadence.
Monter par la seconde corde.



Dritte Art.
Durch Hinaufgehen auf der A-Saite.

Third manner.
Ascending on the A string.

Troisième cadence.
Monter par la première corde.



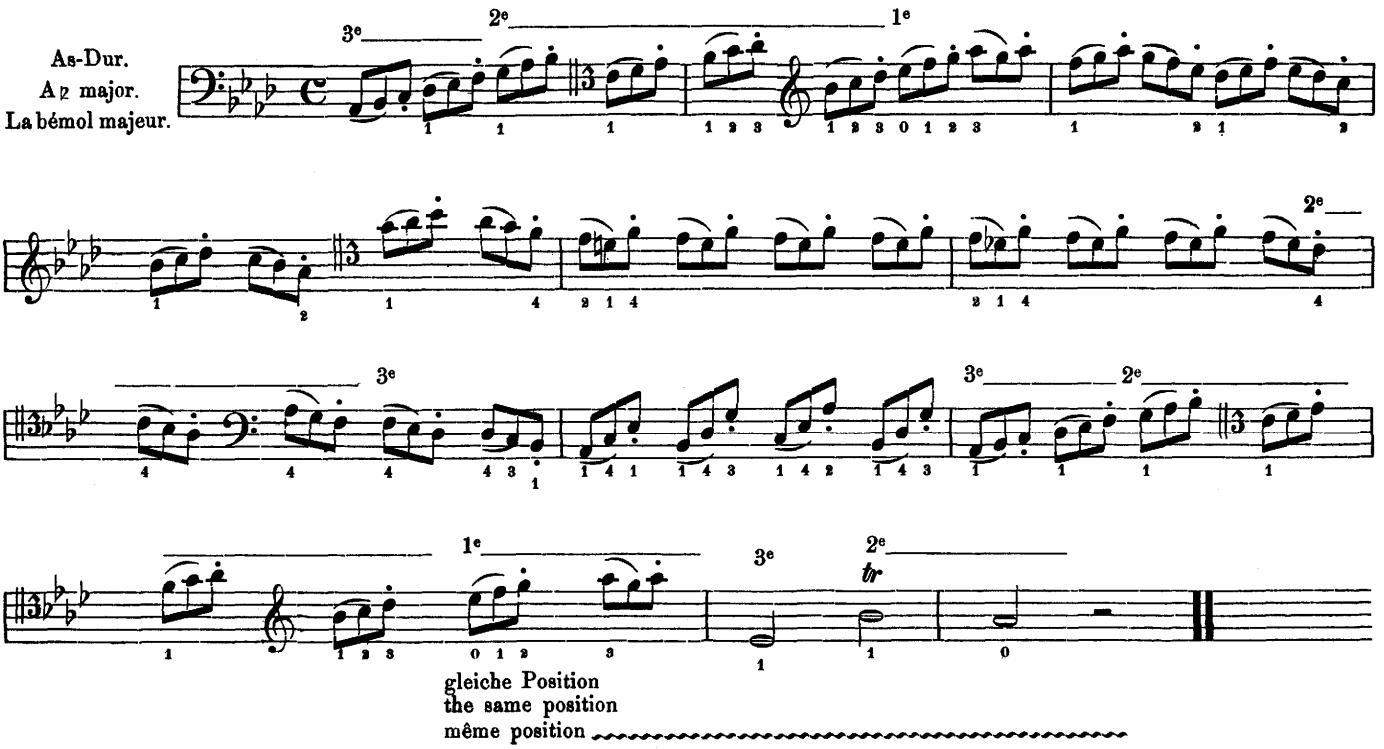
Vierte Art.

Dreifache Octave durch Hinaufgehen auf der D-Saite.

Fourth manner.

Threefold octave in ascending on the D string.

Quatrième cadence.

Monter la triple octave par la seconde corde.

Nr. 9.

Chromatisch und geschliffen.

Um die vielen Ziffern zu vermeiden, deute ich oft nur den 1. Finger an, auf welchen der 2. und 3. folgen müssen. Man sehe die chromatischen Tonleitern nach.

No. 9.

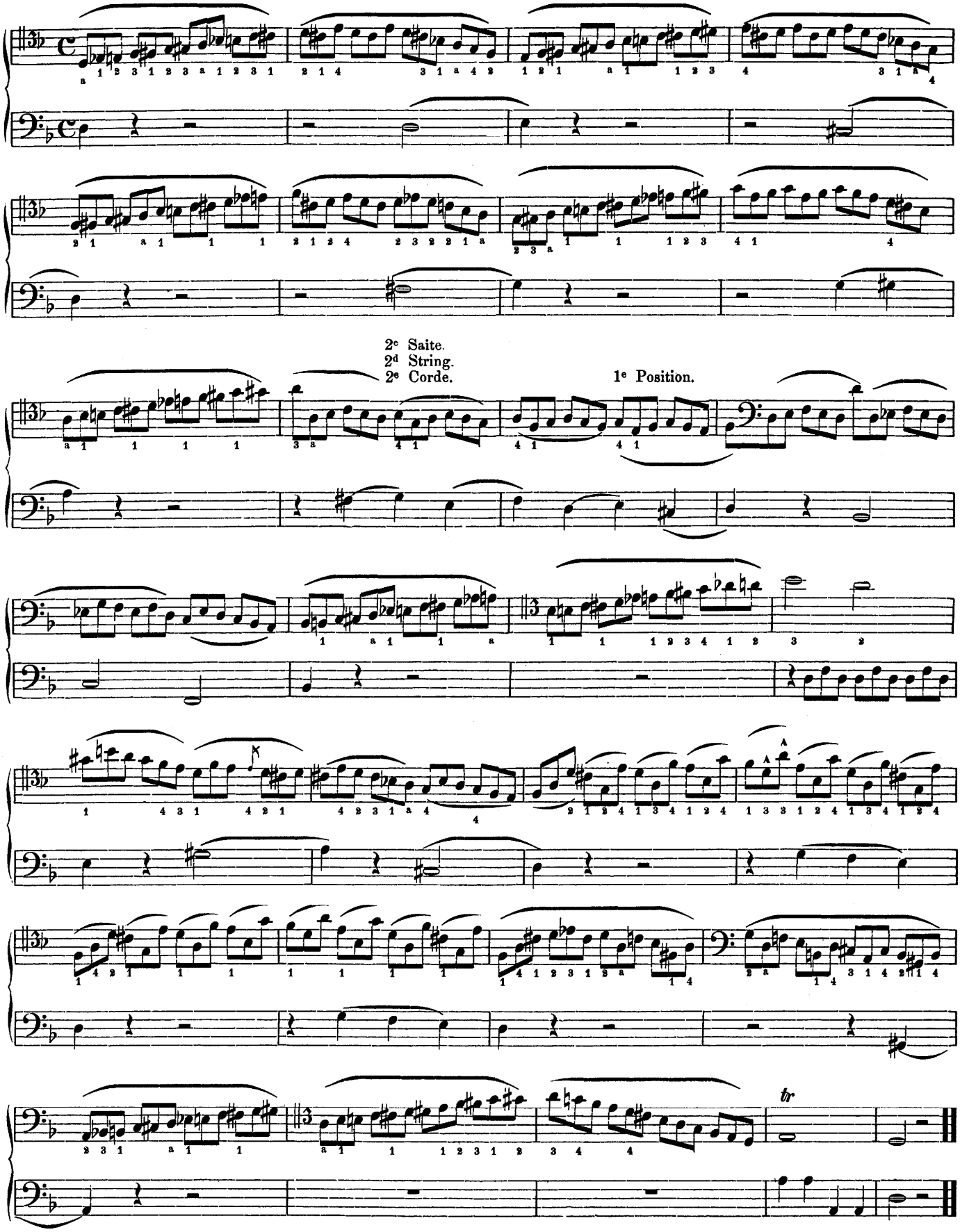
Chromatic and slurred notes.

To avoid a multiplicity of figures, I shall only indicate the 1. finger, after which the second and third must follow. See the chromatic scales.

No. 9.

En chromatique et coulé.

Pour éviter la confusion des chiffres, je n'indique souvent que le premier doigt, le second et le troisième doivent le suivre; on n'a qu'à voir la gamme chromatique.

D-Moll. — D minor. — Ré mineur.

Nr. 10.

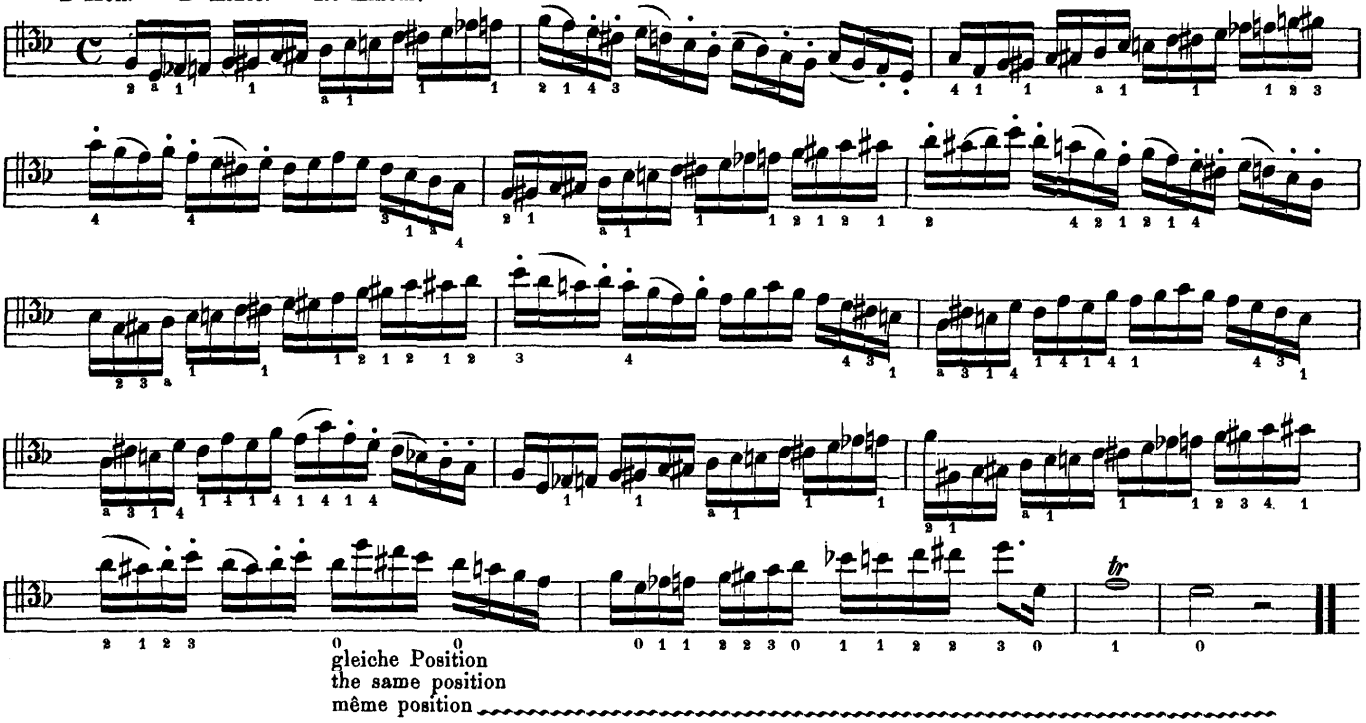
In der nämlichen Art, abgestossen.

D-Moll. — D minor. — Ré mineur.

No. 10.

In the same manner detached.

No. 10.

Du même genre, détaché.

gleiche Position
the same position
même position

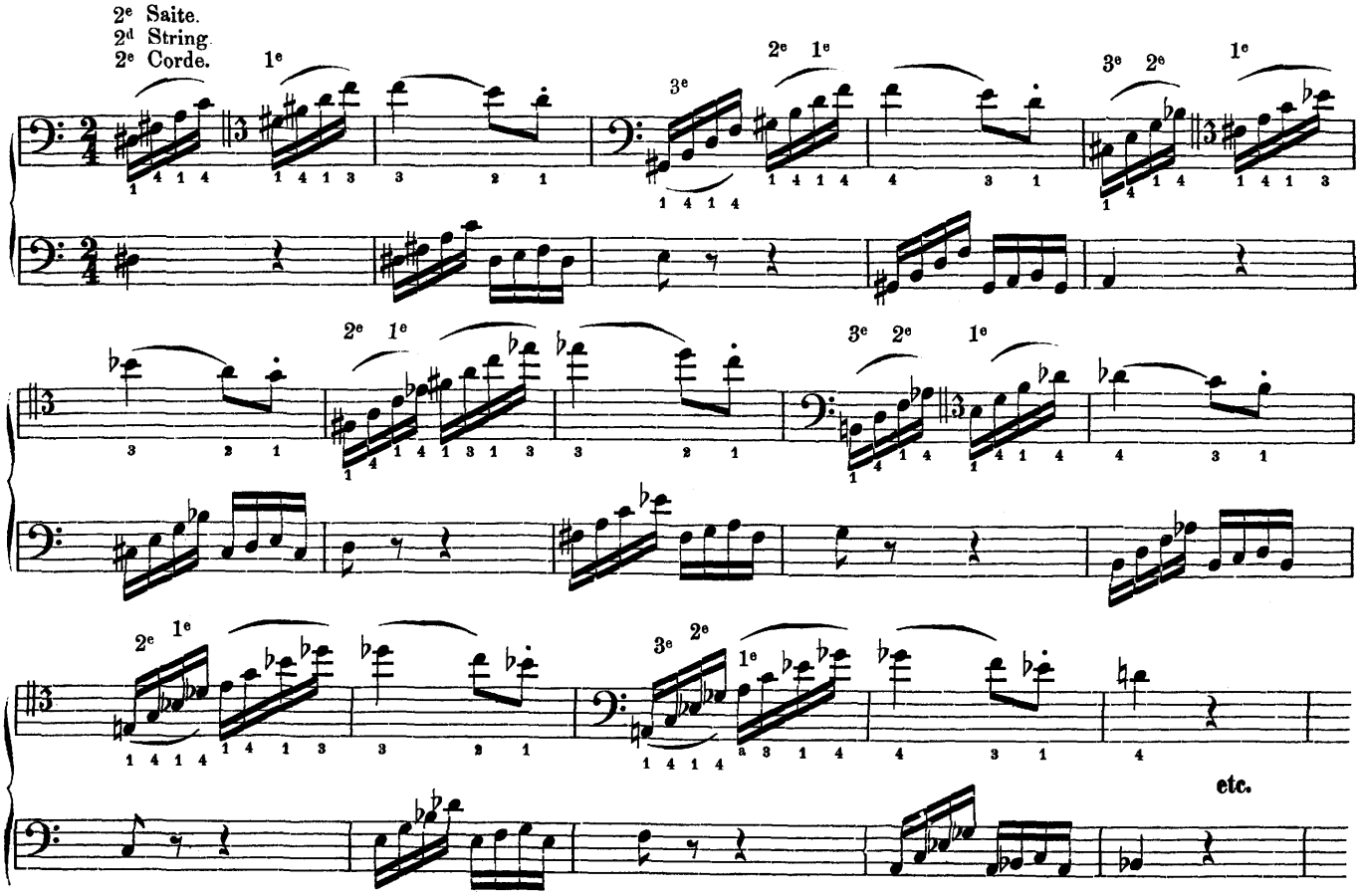
Nr. 11.

Regelmässige Passage mit der verminderten Septime.

No. 11.

Regular passage with the diminished seventh.

No. 11.

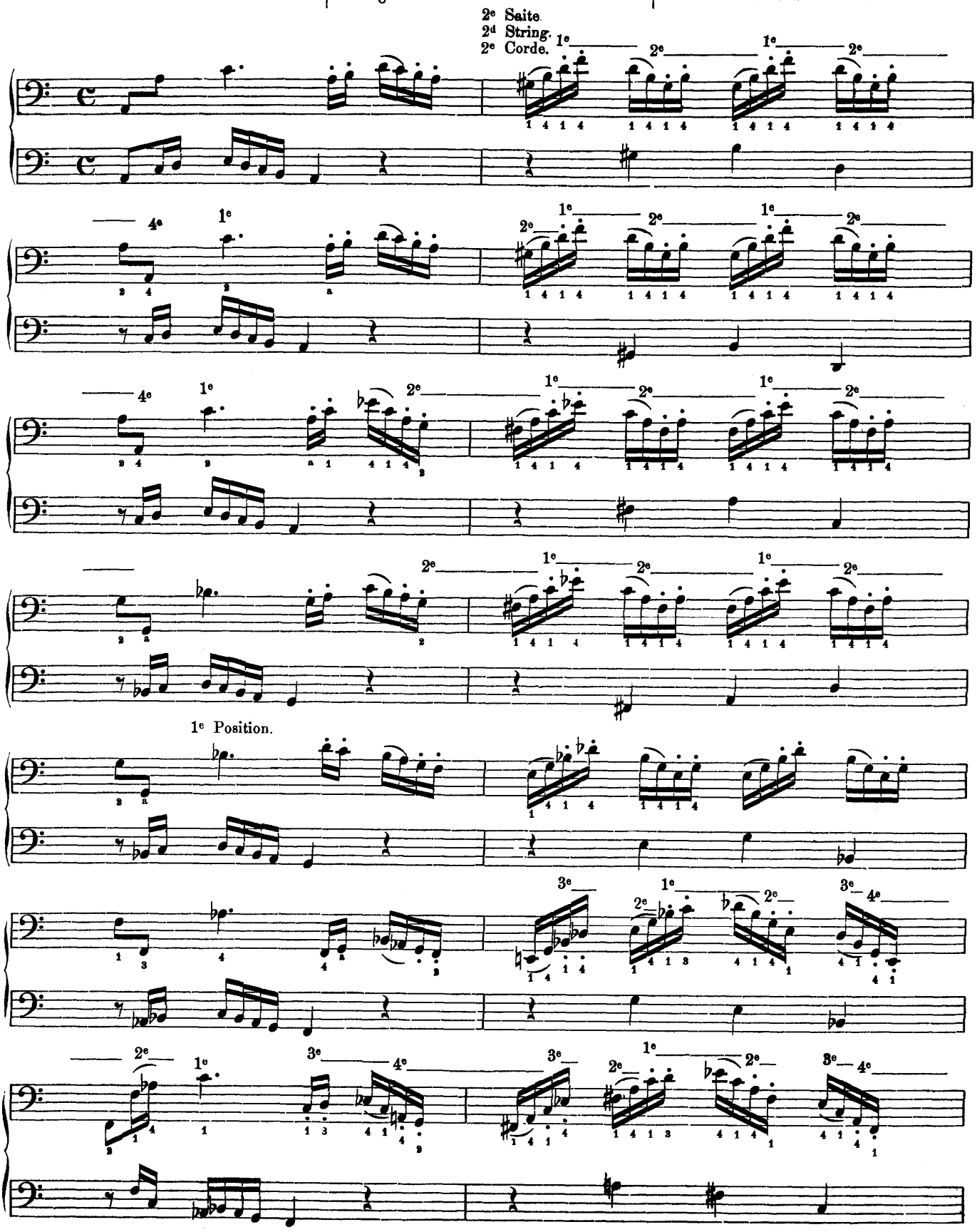
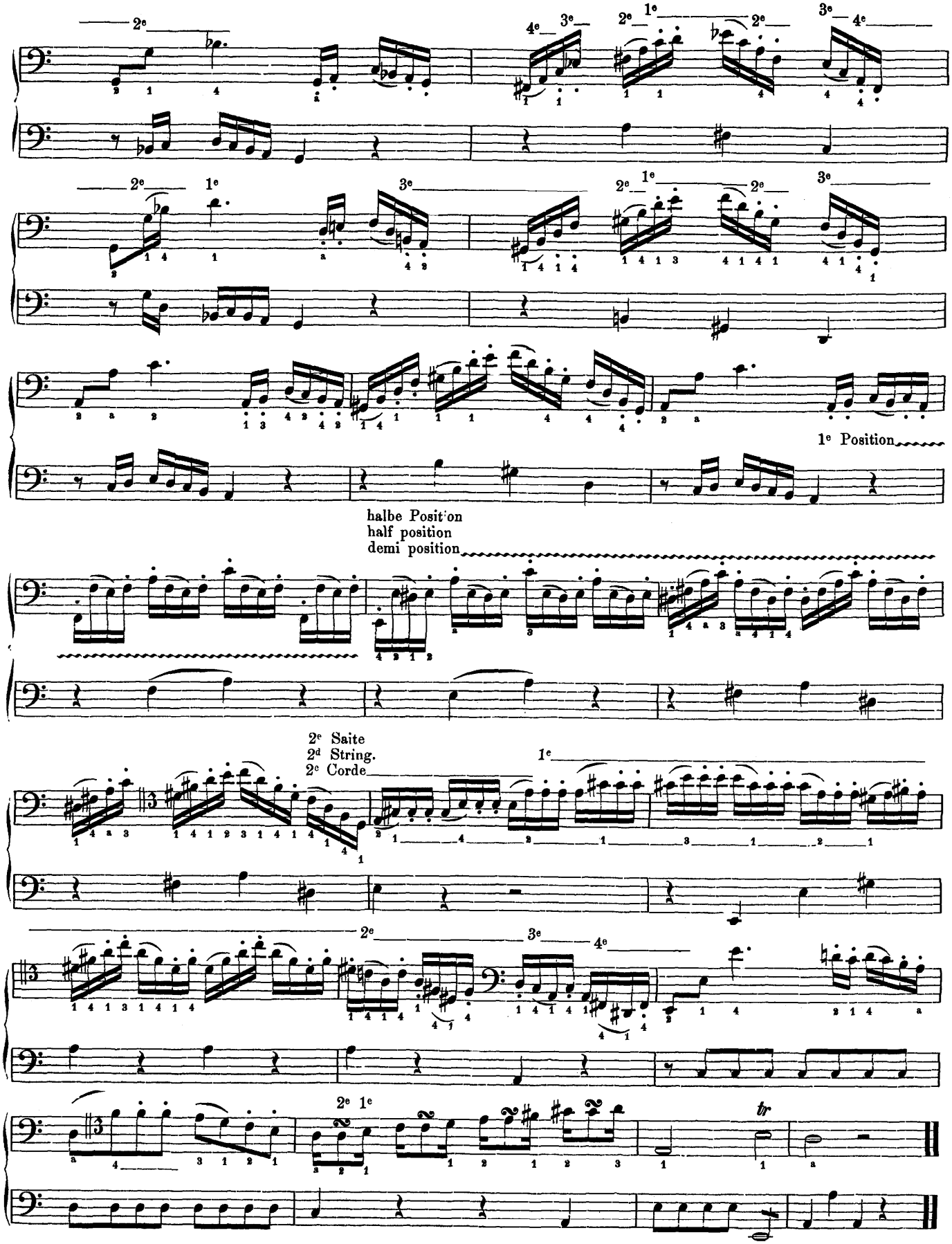
Passage régulier, pour monter les intervalles de la septième diminuée.

Nr. 12.

In derselben Weise auf- und abwärts.

No. 12.

In the same manner ascending and descending.

No. 12.

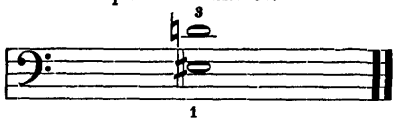
Du même genre, pour monter et descendre les mêmes intervalles.

1e Position
halbe Position
half position
demi position
2e Saite
2d String.
2e Corde
tr

Nr. 13.

Ueber einige Ausnahmen beim Fingersatz.

Man wird sich erinnern, dass beim Artikel von der verminderten Septime gesagt worden ist, dieselbe müsse mit dem 1. und 3. Finger gegriffen werden.

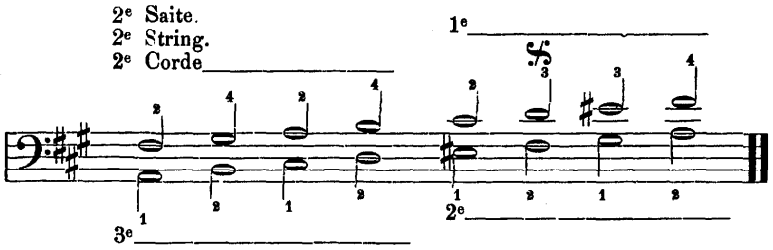
Beispiel.

Verminderte Septime.

Hier ist also das D auf der 1. Saite in der 1. Position mit dem 3., anstatt wie gewöhnlich mit dem 4. Finger bezeichnet.

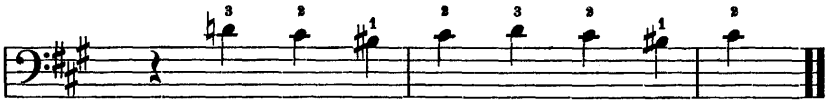
In dem Artikel über die Sexten bei den Doppelgriffen wird man finden, dass die 6. Note mit dem 3. anstatt mit dem 4. Finger gegriffen wird.

Beispiel.

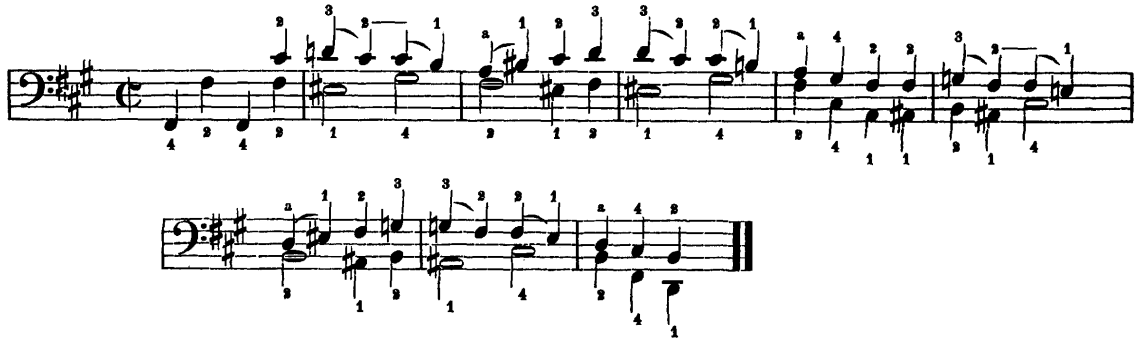
2e Saite.



Dasselbe D erhält also auch hier den 3. Finger anstatt des 4. Am Schlusse des Artikels über die Terzen und Sexten spreche ich von der verminderten Terz.

Beispiel.

Nochmals erscheint dasselbe D mit dem 3. Finger. Die folgenden Doppelgriffe werden die Nothwendigkeit dieser Ausnahme beweisen.

Beispiel.



No. 13.

Some exceptions in the fingering.

It will be recollected that it was said in the article on the diminished seventh, that the latter must be taken with the 1. and 3. fingers.

Example.

Diminished seventh.

Here then the D is on the 1. string in the 1. position marked with the 3 finger, instead with the 4. finger, as is usual.

In the article on the sixths in the double stops it will be found that the 6. note is played with the 3. instead with the 4 finger.

Example.

2e String.

The same D is here also played with the 3. finger instead of with the 4. At the end of the article on the thirds and sixths, I speak of the diminished third.

Example.

Once more the same D with the 3. finger. The following double stops will prove the necessity of this exception.

Example.

No. 13.

Détails de quelques exceptions du doigté.

L'on se ressouviendra que j'ai dit, à l'article Septième diminuée, que cet accord se fait du premier et du troisième doigt.

Exemple.

Septième diminuée.

Voici donc le Ré sur la première corde et à la première position du troisième doigt, au lieu de l'être du quatrième, comme il se fait toujours.

Si on veut aussi regarder l'article Sixte dans la double corde, on verra que la sixième note du ton se fait du troisième doigt au lieu d'être du quatrième.

Exemple.

2e Corde.

Voici encore le même Ré du troisième doigt au lieu d'être du quatrième. Si l'on veut regarder à la fin de l'article Tierces et Sixtes, on verra que je parle de la tierce diminuée.

Exemple.

Voici encore une fois ce même Ré du troisième doigt au lieu d'être du 4. Donnons maintenant quelques suites d'accords pour prouver la nécessité de cette exception.

Exemple.

Am Schluss des Artikels über die Doppelgriffe befindet sich ein Uebungsstück, worin diese Ausnahme wegen der häufig angewandten verminderten Septime und kleinen Sexte oft vorkommt.

Obgleich man diese Ausnahme fast nur bei Doppelgriffen antrifft, lasse ich doch hier einige Beispiele in einfachen Tönen folgen, wo sie ebenfalls vorkommt. Untersucht man aber folgende zwei Beispiele näher, so wird man finden, dass die Notenfolge, welche diese Ausnahme veranlasst, mehr den Character von Doppelgriffen, als den einer diatonischen Tonreihe trägt.

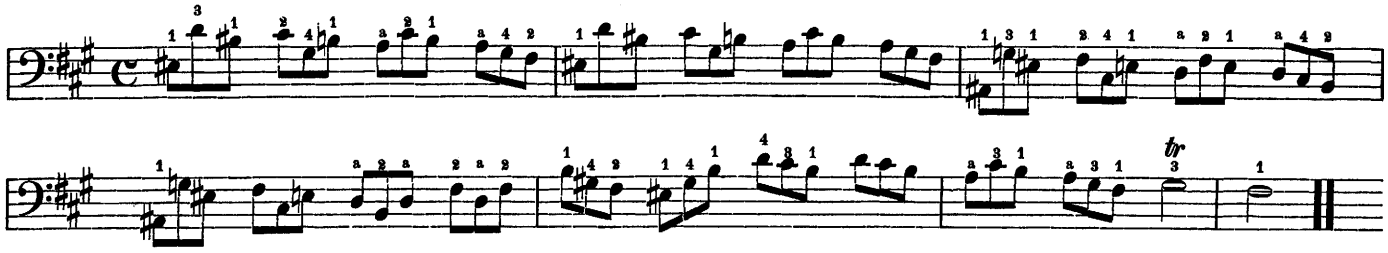
At the end of the article on the double stops, an exercise will be found, in which this exception is employed, on account of the diminished seventh and minor sixth often occuring therein.

Though this exception is met with almost only in the double stops, yet I shall give some examples of single notes in which it also occurs. If however the following two examples are more closely examined, it will be found that the series of notes which gives cause to this exception, partakes more of the character of double stops than of a diatonic series.

Si l'on veut regarder à la fin de l'article Double Corde, on trouvera un morceau intitulé Récapitulation, où cette exception est très en usage, à cause que la septième diminuée et la sixte mineure y sont employées souvent.

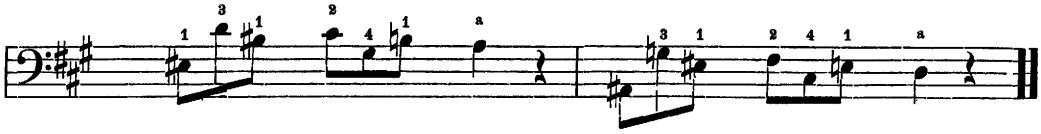
Quoique cette exception n'ait guère lieu que dans la double corde, je vais cependant donner une couple de passages à corde simple, où elle aura lieu, mais si l'on veut bien examiner ces deux passages, on verra que la suite des notes qui exigent l'exception, se présente plutôt dans l'ordre de la double corde, que dans l'ordre diatonique.

Erste Passage. | **First Passage.** | **Premier Passage.**



Die Notenfolge, welche die Ausnahme veranlasst, ist folgende.

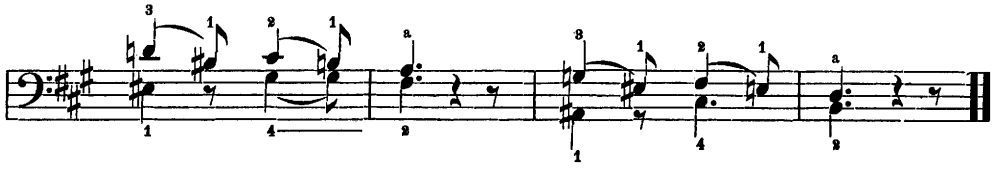
The series of notes which occasions the exception, is the following.

La suite des notes qui occasionnent l'exeption, est celle-ci.

Der Beweis, dass dieselbe mehr den Doppelgriffen eigen, ist leicht zu führen.

It is easy to prove that it partakes more of the double stops.

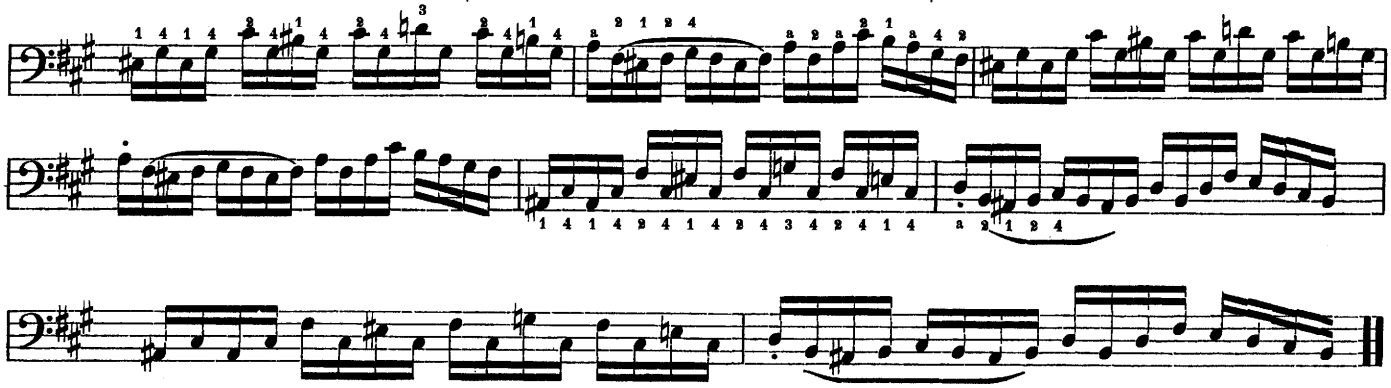
Et il est aisé de prouver qu'elle tient plus à l'ordre de la double corde, qu'à l'ordre diatonique.

Beispiel. Example. Exemple.

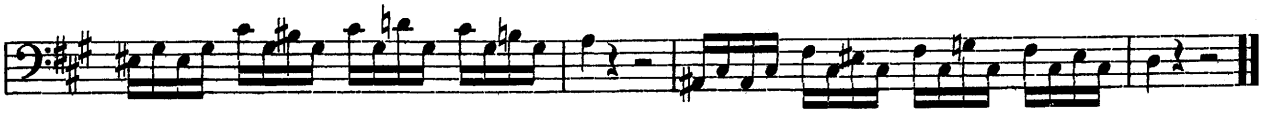


Zweite Passage,
mit der Ausnahme, in einfachen Tönen.

Second Passage.
With the exception, in single notes.

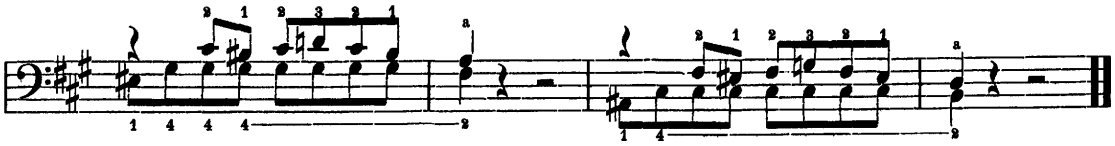
Seconde Passage.
A corde simple, avec l'exception.

Die Notenfolge, welche die Ausnahme hier veranlasst, ist folgende.

The series of notes which occasions the exception here, is as follows.

La suite des notes qui occasionnent l'exception, est celle-ci.

Auch hier ist der Beweis leicht zu führen, dass diese Notenfolge mehr den Doppelgriffen als den einfachen eigen ist.

Here too it is easy to prove, that this series of notes partakes more of the double stops than of the single ones.

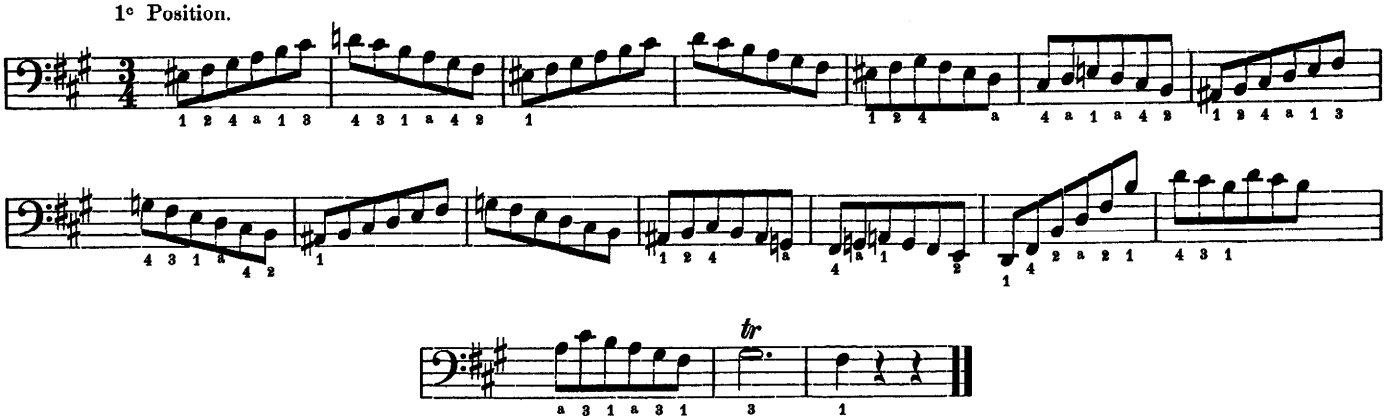
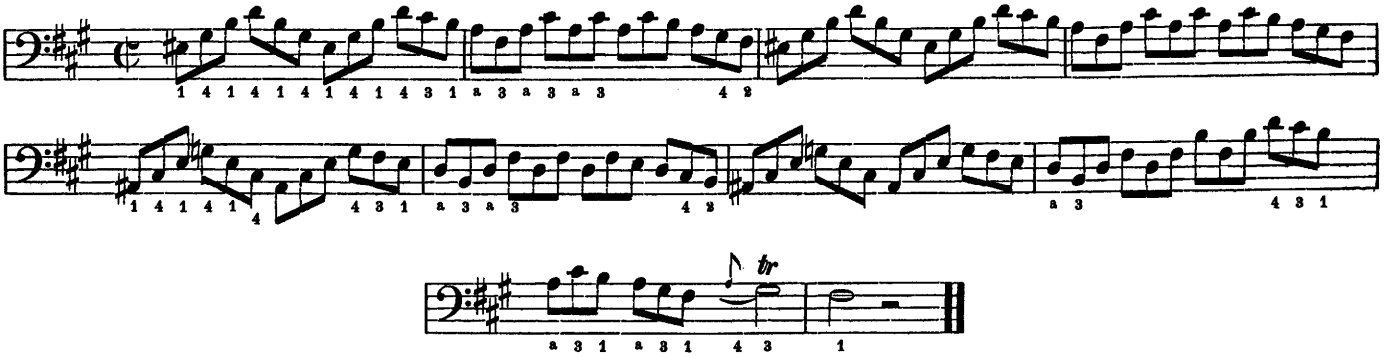
Il est encore aisé de prouver que cette suite tient plus a l'ordre de la double corde, qu'à l'ordre diatonique.

Beispiel. Example. Exemple.

Man sieht, dass diese Passage mehr aus gebrochenen Accorden, als aus einer wirklichen diatonischen Tonreihe besteht. Bei diesen letztern findet auch in der That diese Ausnahme nicht statt.

It will be seen that this passage consists rather of dispersed chords than of a really diatonic succession of notes. In the latter this exception does not take place.

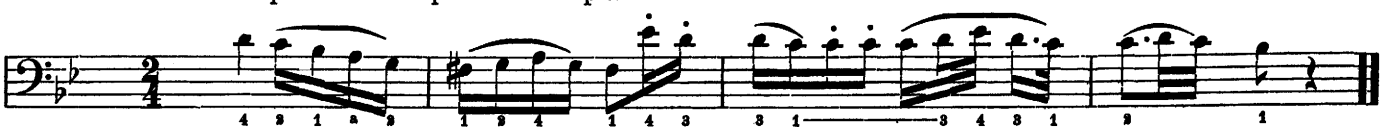
On voit que c'est plutôt un passage de double corde joué en batterie, qu'un passage diatonique; effectivement dans l'ordre vraiment diatonique, cette exception n'a pas lieu.

1. Beispiel. 1. Example. 1. Exemple.

1e Position.

2 Beispiel. 2. Example. 2. Exemple.

Bei der nächsten Passage würde ich folgenden Fingersatz nehmen.

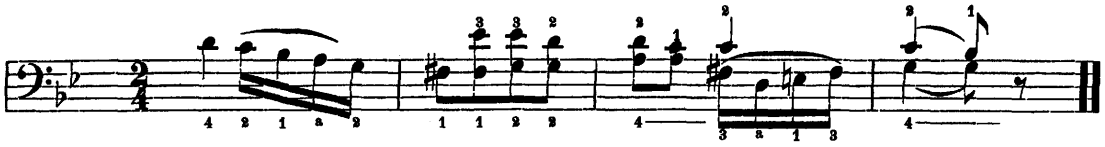
In the next passage I should use the following fingering.

Si je devais jouer le passage suivant, je le doigterais comme il est marqué.

Beispiel. Example. Exemple.

Sollte ich sie aber in folgender Gestalt mit Doppelgriffen spielen, würde ich die Ausnahme *eintreten lassen.*

But were I to play it in the following form with double stops, I should do it according to the exception.

Mais, si je devais jouer le suivant en double corde, je le doigterais avec l'exception, comme *il est marqué.*

Beispiel. Example. Exemple.

Hier wird die verminderte Septime mit dem 2. und 4. Finger gegriffen, weil die gewöhnliche Septime vorangeht. Dieser Fall kommt selten vor.

Zeichen der verminderten Septime: 7°.

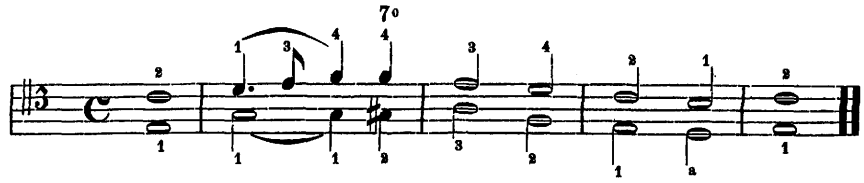
Here the diminished seventh is played with the 2. and 4. fingers, because it is preceded by the common seventh. This case seldom occurs.

Mark of the diminished seventh: 7°.

Voici la septième diminuée prise des second et quatrième doigts, (ce qui est fort rare), par la raison qu'elle est précédée de la septième simple.

Signe de la septième diminuée: 7°.

C-Dur.
C major.
Ut majeur.

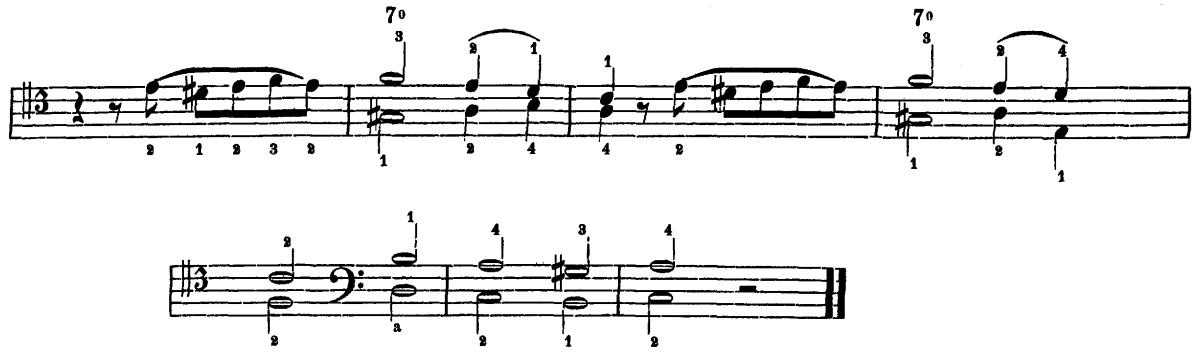


Verminderte Septime mit dem 1. und 3. Finger, wie es in der Regel geschieht:

Diminished seventh played with the 1. and 3. fingers, as is the rule.

Voici la même septième diminuée prise des premier et troisième doigts, comme elle doit l'être toujours.

A-Moll.
A minor.
La mineur.



Nr. 14.

Verschiedenheit des Fingersatzes zwischen der verminderten und kleinen Terz.

Die verminderte Terz wird mit dem 1. und 3. Finger gegriffen, weil sie nur 2 halbe Töne enthält; die kleine Terz hingegen mit dem 1. und 4. Finger, weil sie 1½ Ton enthält.

Wir wollen die verminderte Terz zunächst vornehmen.

No. 14.

Difference in the fingering between the diminished Third and the minor Third.

The diminished third is played with the 1. and 3 fingers, because it consists of two semi-tones only; but the minor third with the 1. and 4. fingers, because it consists of 1½ tone.

Let us therefore begin with the diminished third.

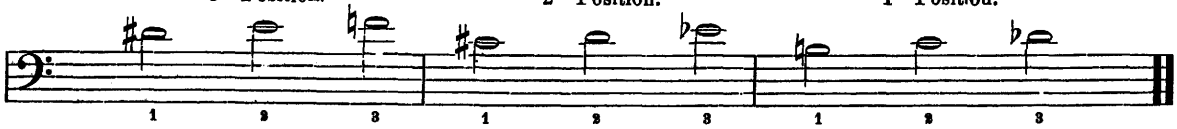
No. 14.

De la différence qu'il y a pour le doigté de l'intervalle de la Tierce diminuée, avec celui de la Tierce mineure.

L'intervalle de la tierce diminuée se doigte du premier et du troisième doigt, et cela parcequ'il n'est composé que de deux demi-tons; *et celui de la tierce mineure du 1. et du 4.* doigt, parcequ'il est composé d'un ton et demi.

Voyons d'abord l'intervalle de la tierce diminuée.

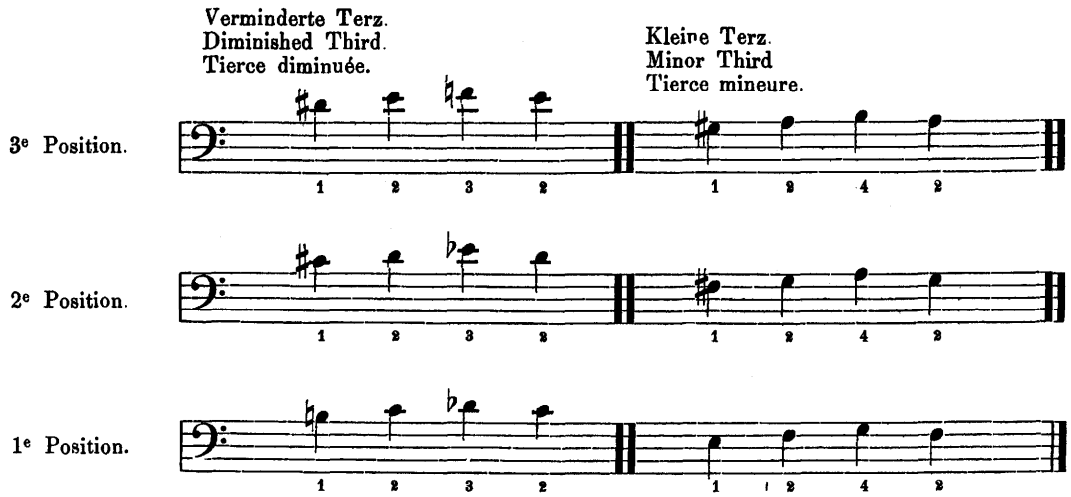
3e Position. 2e Position. 1e Position.



Um eine gewisse Ordnung zu befolgen, gehe ich von Position zu Position und gebe das Intervall der verminderten Terz auf der ersten, das Intervall der kleinen Terz auf der zweiten Saite.

In order to observe a certain order, I shall proceed from position to position, and give the interval of the diminished third on the first string, the interval of the minor third on the second.

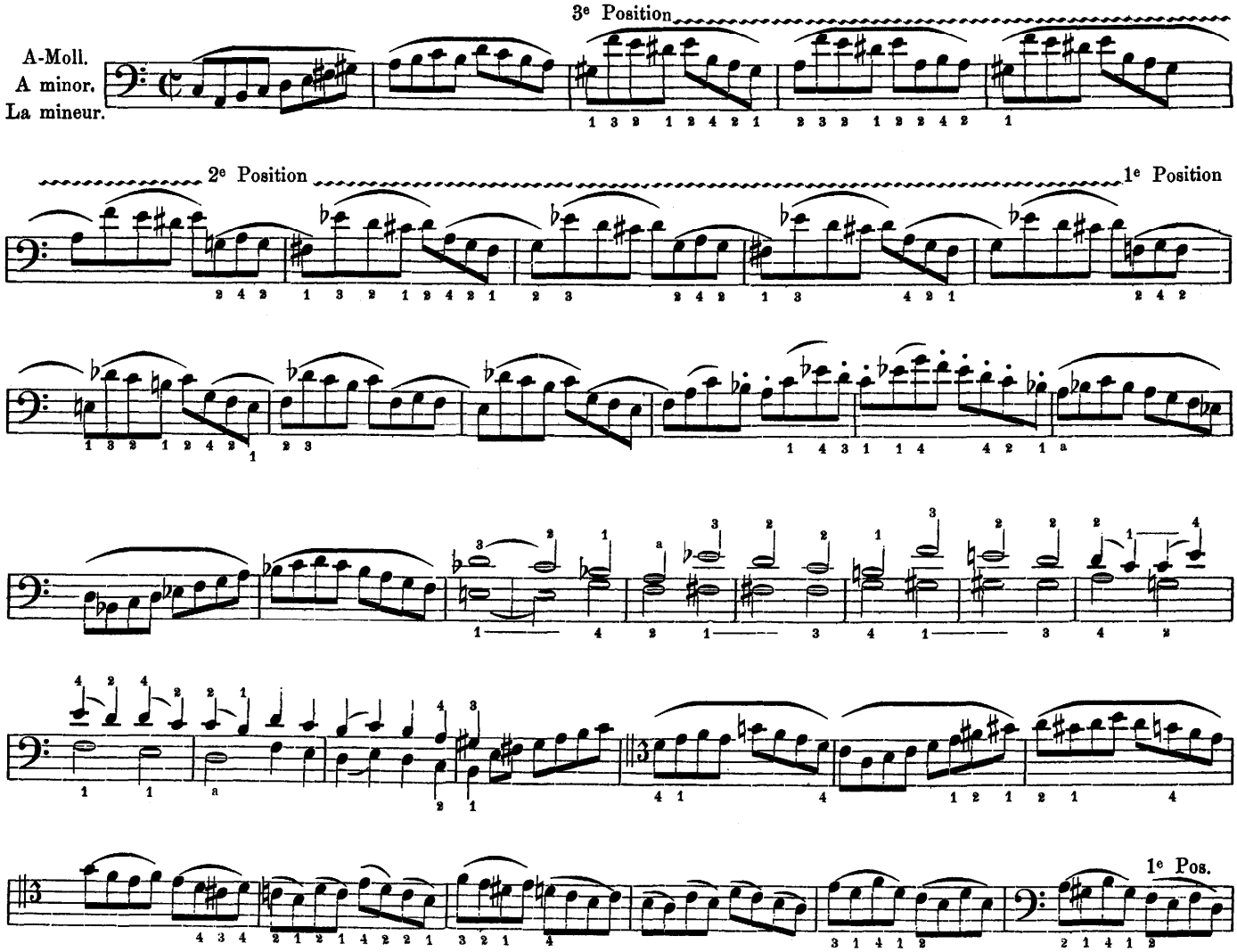
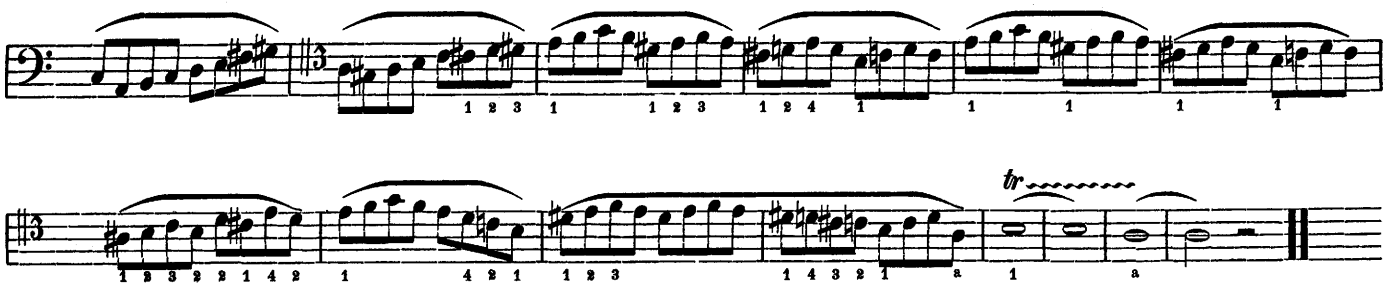
Pour suivre ceci avec un peu de méthode, je descendrai de position en position, en prenant une fois l'intervalle de tierce diminuée sur la première corde, et une fois celui de tierce mineure sur la 2. corde.



In nachstehendem ausführlichen Beispiele findet man die Anwendung dieser Vorschrift, welche sich als richtig und bequem bewähren wird.

In the following detailed example, the application of this rule will be found, which will prove it to be correct and convenient.

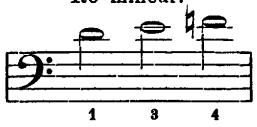
Je vais donner un passage assez suivi pour mettre cette théorie en pratique, et prouver par là, combien cette distinction est juste et commode.

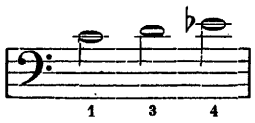
Beispiel. Example. Exemple.

Hier folgt das Intervall der kleinen Terz, wie es sich am natürlichsten darbietet.

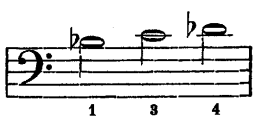
Here follows the interval of the minor third, as it presents itself most naturally.

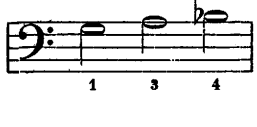
Voyons à présent l'intervalle de la tierce mineure, comme elle se présente le plus naturellement.

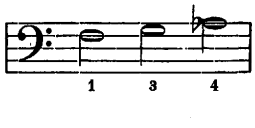
D-Moll.
D minor.
Ré mineur.

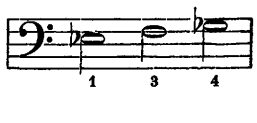
3e Position.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.

C-Moll.
C minor.
Ut mineur

2e Position.

B-Moll.
B♭ minor.
Si bémol mineur.

1e Position.

G-Moll.
G minor.
Sol mineur.

3e Position.
2e Saite.
2d String.
2e Corde.

F-Moll.
F minor.
Fa mineur

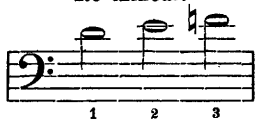
2e Position.

Es-Moll.
E♭ minor.
Mi bémol mineur.

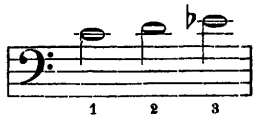
1e Position.

Ein regelrechter Fingersatz erfordert obige Bezeichnung dieser Terzen. Es weichen indessen Viele auf folgende Weise davon ab.

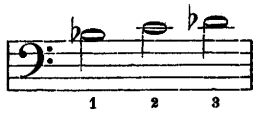
A regular fingering requires the above numbering of these thirds However there are many persons, who deviate from it in the following manner.

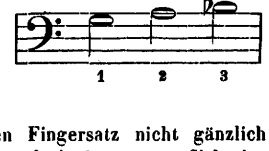
Voilà comme l'unité du doigté m'ordonne de doigter ces tierces, cependant il y a beaucoup de personnes qui les doigtent de la manière suivante.

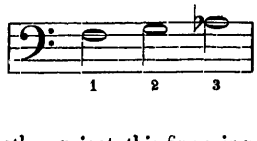
D-Moll
D minor.
Ré mineur.

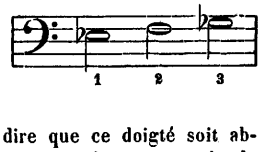
3e Position.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.

C-Moll.
C minor.
Ut mineur.

2e Position.

B-Moll.
B♭ minor.
Si bémol mineur.

1e Position.

G-Moll.
G minor.
Sol mineur.

3e Position.
2e Saite.
2d String.
2e Corde.

F-Moll.
F minor.
Fa mineur.

2e Position.

Es-Moll.
E♭ minor.
Mi bémol mineur.

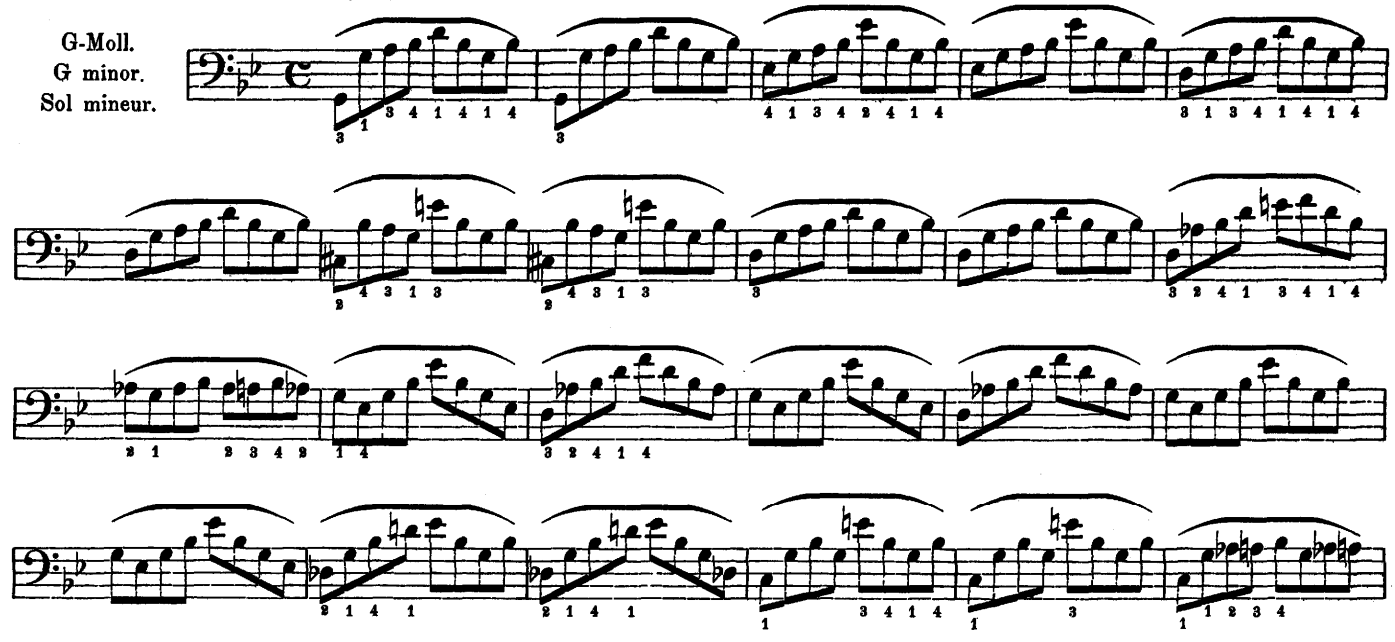
1e Position.

Ich kann diesen Fingersatz nicht gänzlich verwerfen, weil nur derjenige verwerflich ist, durch welchen die richtige Stellung der Hand gestört wird und der folglich eine unreine Intonation bewirkt. Dies geschieht nun hier zwar nicht, er hat aber doch 2 Fehler: 1) verstösst derselbe gegen die Einheit des Fingersatzes, wodurch leicht Verwirrung entsteht; 2) ist er hinsichtlich der daran zu knüpfenden Folgen sehr beschränkt, während der erstere reich in dieser Hinsicht ist. Das nächste Beispiel dient als Beweis. Ich habe dazu die Terzen von G-Moll, F-Moll und Es-Moll gewählt, weil sie auf der zweiten Saite, also im Mittelpunkte, liegen, wodurch sie mir mehr Gelegenheit zur Erklärung des Gesagten darbieten.

I can not altogether reject this fingering, because only such a one is objectionable, by which the proper position of the hand is disturbed and which consequently produces an impure intonation. This is not the case here, yet it is productive of 2 faults: 1) it is against the unity of fingering, thus easily causing confusion; 2) it is very limited in regard to possible consequences, whilst the former is copious in this respect. The following example will prove this. I have chosen for it the thirds of G minor, F minor and E♭ minor; because they being on the second string, which is the centre, they offer me a better opportunity for explaining what I said above.

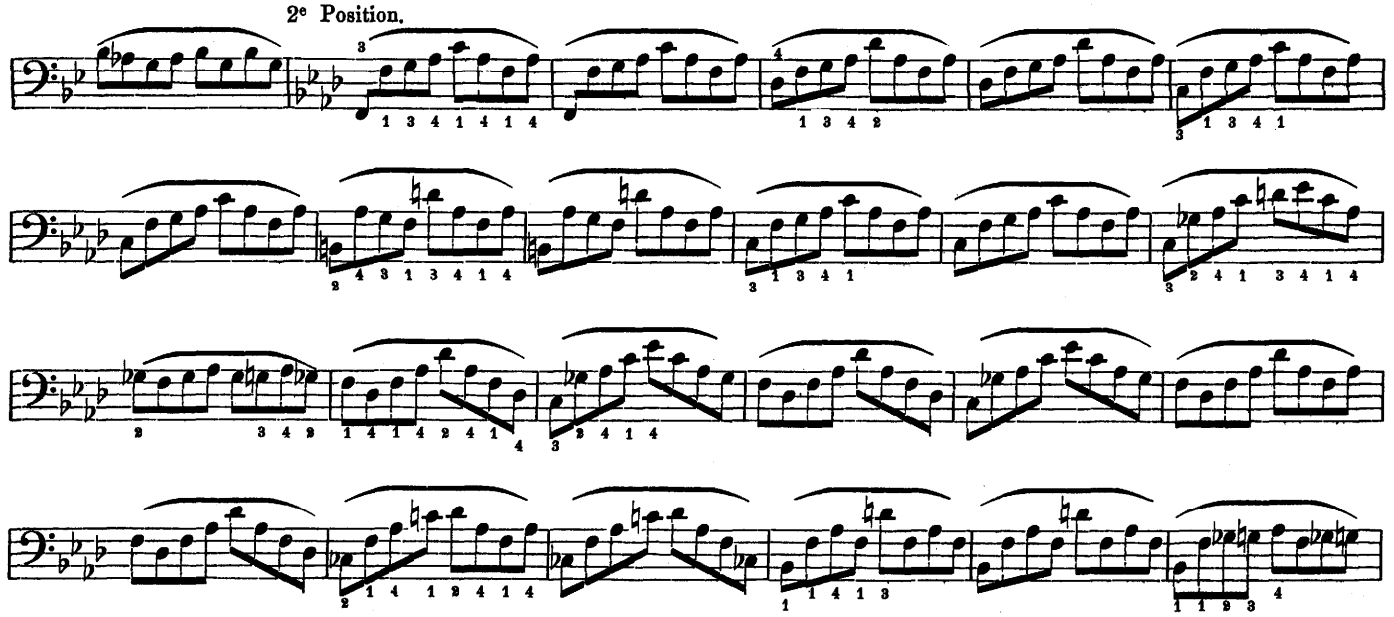
Je ne peux pas dire que ce doigté soit absolument mauvais, parceque je ne connais de mauvais doigté que celui qui dérange l'aplomb de la main, et qui par là met dans le cas de toucher faux et de tirer un mauvais son, et celui-ci n'a pas ce vice; mais je lui connais deux défauts; le 1) d'être contre l'unité du doigté, ce qui jette de la confusion dans le mécanisme, le 2) d'être plus que pauvre, misérable même au lieu que le premier est riche. C'est ce que je vais prouver par l'exemple suivant; je me servirai des tierces de Sol mineur, de Fa mineur, et enfin de Mi bémol mineur, qu'on vient de voir ci-dessus, parcequ'étant sur la seconde corde, qui est au centre, elles m'offrent plus de ressource pour cette démonstration.

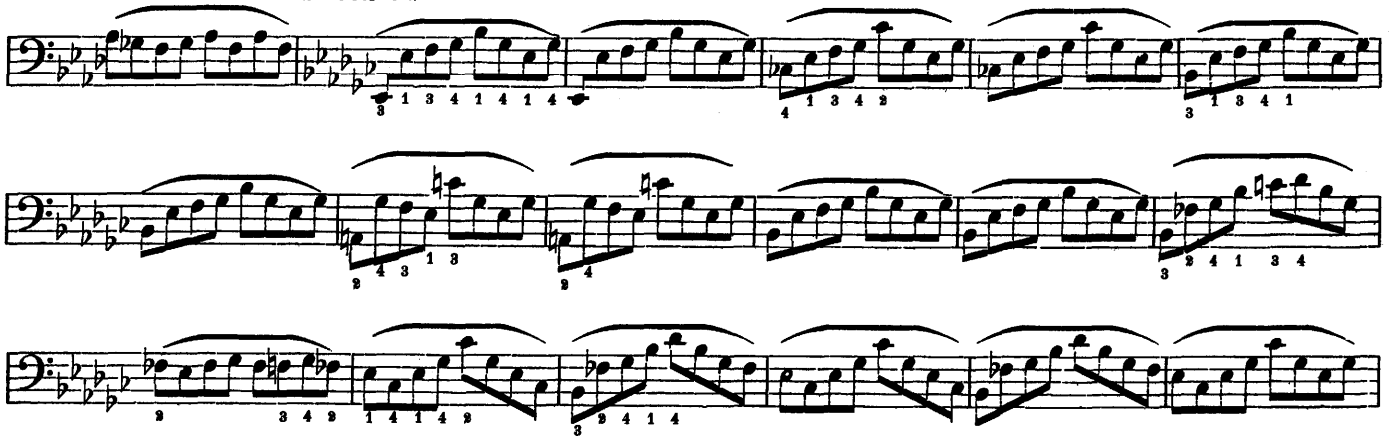
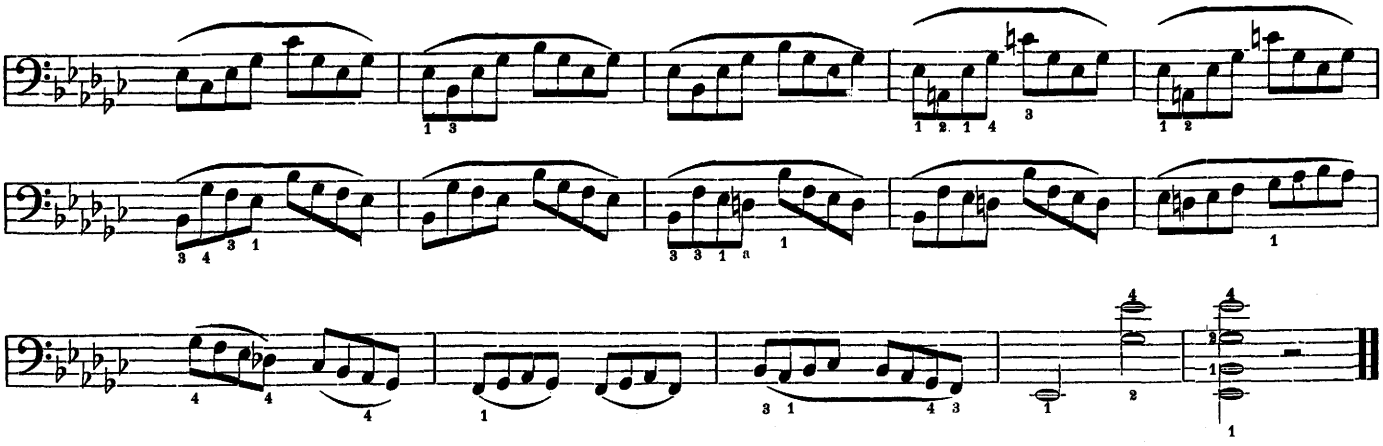
3e Position.

G-Moll.
G minor.
Sol mineur.



2e Position.



1e Position.

Das vorstehende Beispiel wird den Vorzug des erstern Fingersatzes vor dem zweiten ganz ausser Zweifel gesetzt haben, und Jedermann wird sich für den erstern entscheiden.

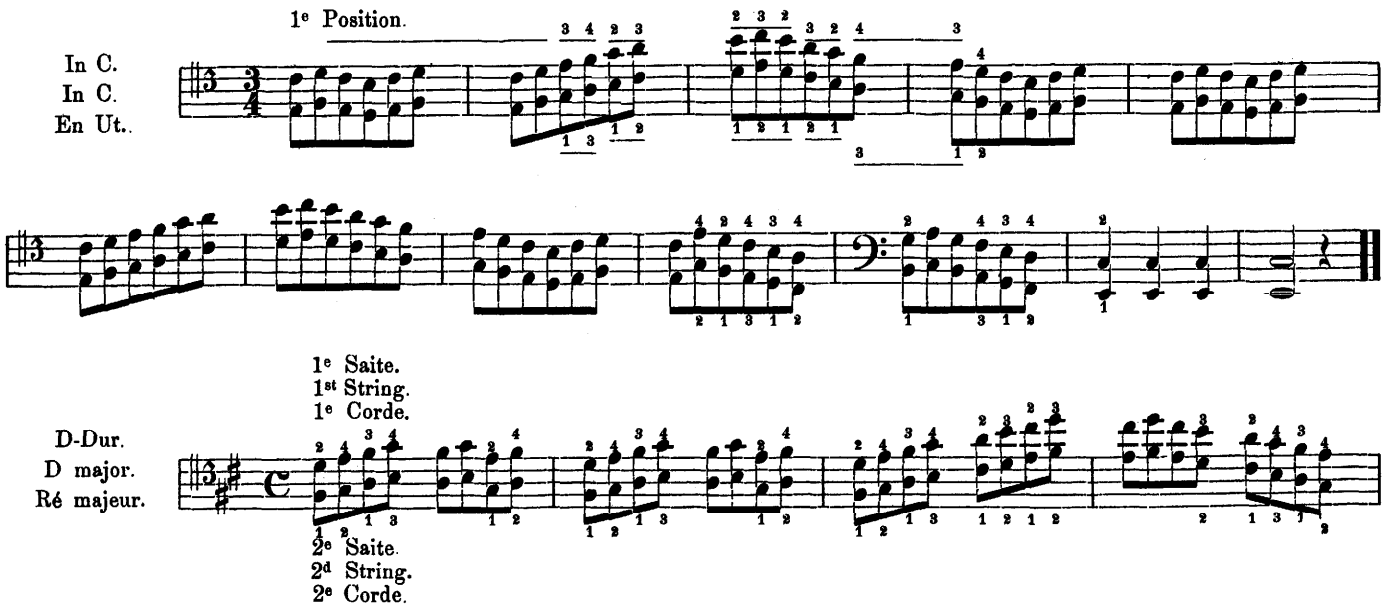
The foregoing example will have proved beyond doubt the preference of the first fingering to the second, and induce every body to use it.

Je crois que l'exemple précédent aura démontré jusqu'à l'évidence, l'avantage du premier doigté sur le second, et que ceux qui croient qu'il est absolument indifférent de se servir de l'un ou de l'autre, changeront d'opinion.

Nr. 15.

No. 15.

No. 15.



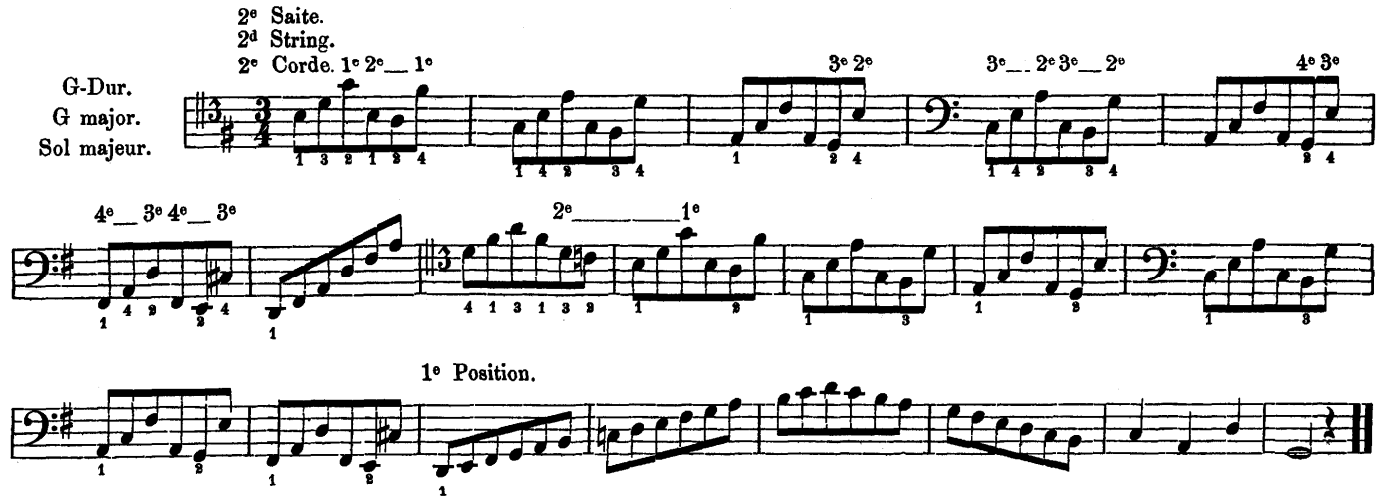
Nr. 16.

In derselben Weise, immer auf 2 Saiten, wie die Sexten.

No. 16.

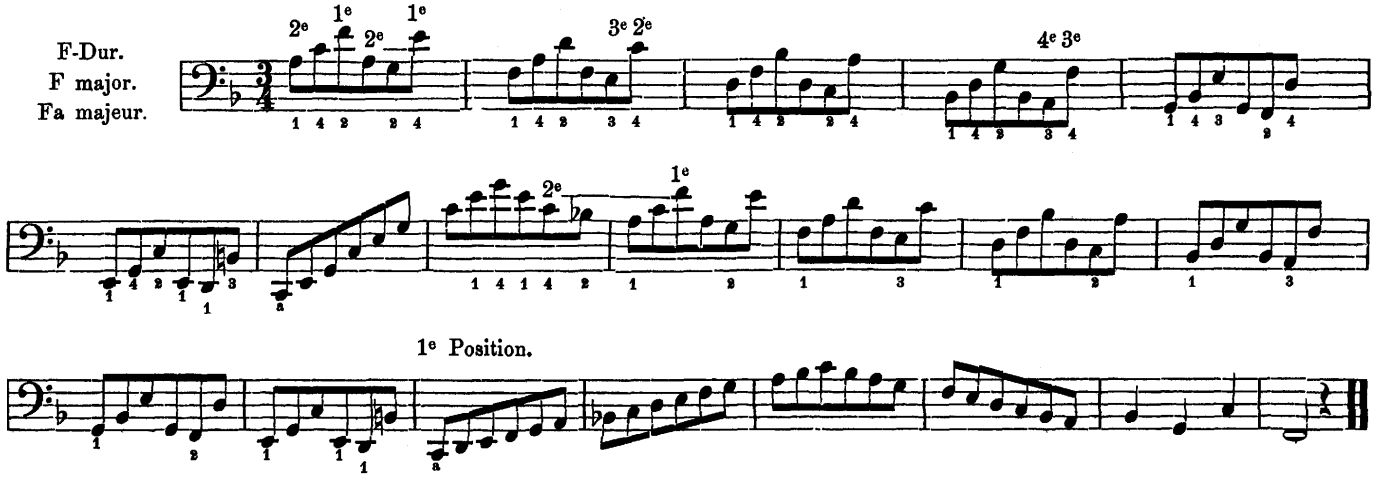
In the same manner, always on 2 strings, like the sixths.

No. 16.

Même genre, toujours sur deux cordes, comme les Sixtes.

Dieselbe Passage, einen Ton tiefer, mit dem nämlichen Fingersatz.

The same passage one tone lower, with the same fingering

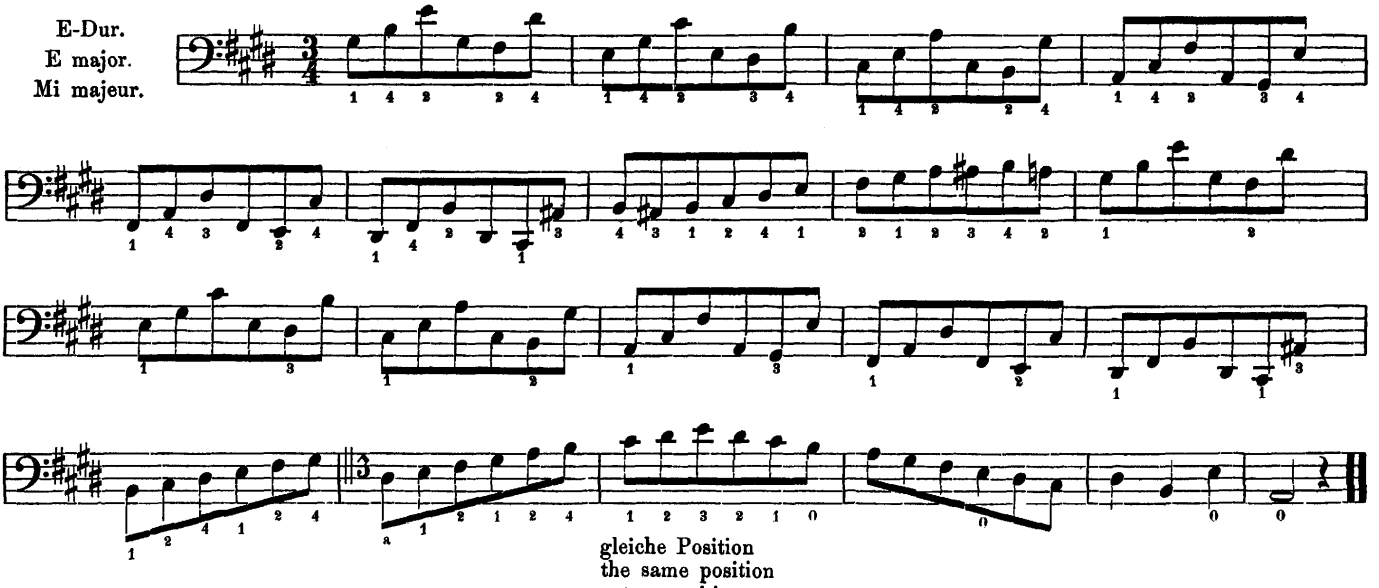
Le même Passage, un ton plus bas, avec le même doigté.

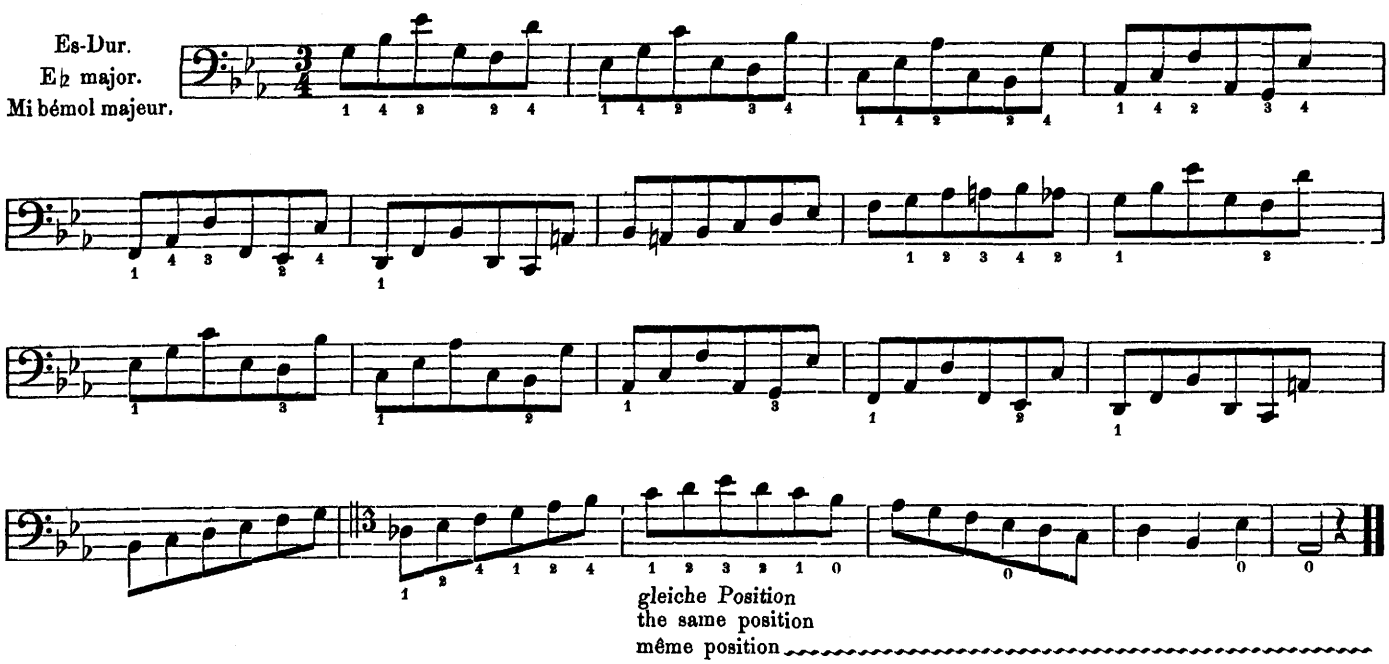


Das nämliche mit gleichem Fingersatz.

The same with the same fingering.

Le même, avec le même doigté.





Diese Passage kann noch mit anderm Fingersatz gespielt werden, ich ziehe jedoch diesen vor: 1) weil darin die Verrückung der Hand so wenig *als möglich vorkommt*; 2) *weil sich* derselbe seiner Regelmässigkeit wegen bei der nämlichen Passage auf alle Tonarten anwenden lässt.

This passage may also be played with an other fingering, however I prefer this: 1) because the hand is shifted in it as little *as possible*; 2) *because the same passage* may be played in all the keys, on account of its regularity.

Il y a encore plusieurs autres manières de doigter ce passage, mais je préfère celle-ci, par deux raisons: la 1re, parcequ'elle exige le moins *de démanchement possible; la* 2de, *parceque par* sa régularité, on peut exécuter le même passage dans tous les tons, toujours avec le même doigté.

Nr. 17.

Eine Hauptursache des Unreingreifens auf Saiteninstrumenten besteht darin, dass man die Finger nicht fest liegen lässt und sie unnöthiger Weise aufhebt. Die Stellung der Hand leidet darunter. Ich habe Spieler gekannt, welche immer nur einen Finger auf der Saite hatten; ihre Hand schien auf dem Griffbrette wie auf einer Eisfläche umherzuschwanken.

Man wird mir einwenden, das Unreingreifen sei eine Folge des Mangels an Gehör; mir sind jedoch Viele vorgekommen, die ganz richtig sangen und doch unrein spielten. Nun ist es aber ausser Zweifel, dass mehr Gehör zum reinen Singen, als zum reinen Spielen gehört, da man bei ersterm weder leere Saiten, noch die Schwingungen derselben als Hülfsmittel für eine richtige Intonation hat.

Dies unnöthige Aufheben der Finger trifft man ziemlich häufig, namentlich bei Anfängern an, und Manche, die von vorn herein keinen guten Unterricht genossen haben, gewöhnen es sich sehr schwer ab.

Ich gebe einige Beispiele, worin ein und dieselbe Note *wiederholt vorkommt*, und wo der Vortheil, den Finger auf dem einmal gegriffenen Tone festzuhalten, um ihn nicht beim Wiederkehren desselben Tons neu aufsetzen zu müssen, in die Augen springt.

Die halben Noten in den folgenden Passagen haben zwar nur den Werth von Sechzehnteln, deuten aber an, dass der Finger auf ihnen so lange fest liegen bleiben soll, als ihre Geltung dauert.

No. 17.

A chief cause of playing out of tune on stringed instruments is, that the fingers are not kept firmly on the strings, but lifted up without need; this spoils the position of the hand. I have known players who always had only one finger on the string; their hand appeared to be as uncertain on the fingerboard, as if it were on ice.

It may be objected that false playing is in consequence of the want of a good ear; however I have met with many who sang correctly, and yet played out of tune. It is beyond doubt that correct singing requires more ear than correct playing, because in the former there are neither open strings, nor the vibrations of them, to assist the proper intonation.

Lifting the fingers unnecessarily is often met with, especially with beginners, and many a one who has not had a good instruction from the very beginning, seldom and only with difficulty gets rid of this habit.

I shall give some examples, in which the same note is several times repeated, and in which the advantage of keeping the finger on the notes once touched, so as not to have to put it down again on repeating the note, is very apparent

The minims in the following passages have, it is true, only the value of semi-quavers, but indicate that the finger must be kept on them as long as their value lasts.

No. 17.

Une des grandes raisons pour lesquelles on joue faux sur les instruments à cordes, vient de n'avoir pas les doigts bien fixés sur la corde, et de les lever inutilement; cela détruit tout l'aplomb de la main. J'ai vu des personnes qui n'avaient jamais qu'un doigt sur la corde, aussi leur main avait-elle l'air, si j'ose me servir de cette expression, d'être sur la touche comme sur la glace.

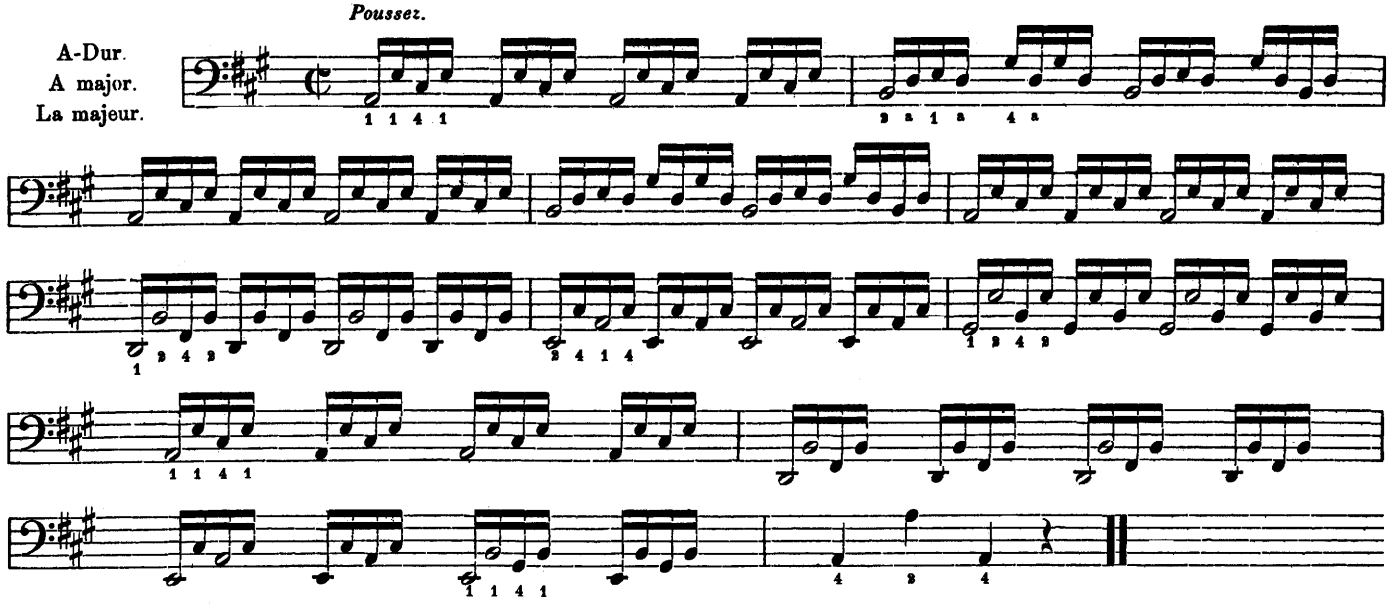
L'on me dira peut-être que de jouer faux est une preuve de manque d'oreille? Je réponds, que j'ai rencontré plusieurs personnes qui chantaient très-juste, et qui jouaient faux; cependant il n'entre pas en doute qu'il faut plus d'oreille pour chanter juste, que pour jouer juste, parcequ'on n'a ni à-vides, ni vibrations pour point de ralliement.

Le défaut dont je parle ici, de lever les doigts inutilement, n'est pas rare; il est commun à toutes les personnes qui n'ont pas une très-grande habitude, et il y en a qui le conservent longtemps, si elles ne sont pas bien enseignées. Donnons quelques exemples où il se rencontre *des notes qui se répètent plusieurs fois, et* où l'on voie l'avantage qu'il y a de tenir ferme sur la corde le doigt qui les a une fois faites, afin qu'il soit tout disposé à les refaire quand elles se présentent, sans nouveaux mouvements.

J'observerai que les notes blanches, dans les passages suivants, n'ont réellement que la valeur d'une double croche, mais cette blanche indique seulement que le doigt qui la fait, doit rester, tout le temps de sa valeur, appuyé ferme dessus la corde.

Beispiel. Example. Exemple.

Poussez.

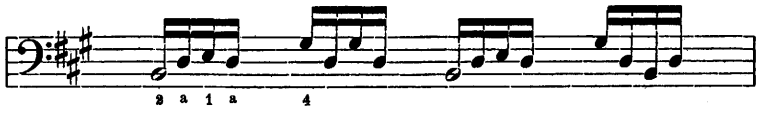
A-Dur.
A major.
La majeur.

Bei vorstehendem Beispiele ist die Hand in einer ihrer grössten naturgemässen Entfernungen, ohne jedoch so ausgestreckt zu sein, wie es zuweilen vorübergehend der Fall ist. Siehe Abschnitt 11.

Der 2. Takt verdient besondere Beachtung:

In the foregoing example the hand has the greatest natural extension, however without being so much stretched, as occasionally occurs. See Section 11.

The 2. bar requires particular attention.

Il est à remarquer que dans le passage précédent, la main est dans un de ses plus grands écarts, sans extension.

La seconde mesure du passage précédent n'est pas indifférente:

Wenn man den 2. Finger auf dem H der 3. Saite nicht fest liegen lässt, so wird man, statt den 4. Finger, welcher das Gis auf der 2. Saite greifen soll, nur auszustrecken, die ganze Hand vorwärts schieben, und wenn man wieder auf das H zurückkommt, wird es zu hoch sein. Ich greife dies nicht aus der Luft, der Fall ist mir unzählige Mal bei Schülern vorgekommen, die schon ziemlich weit vorgeschritten waren.

If the 2. finger on the B of the 3. string is not kept pressed down, the whole hand will be pushed forward, whilst the 4. finger only, which has to touch the G♯ on the 2. string, should be extended, and when the B is to be again played, it will be found too high. I do not say this without good reasons, for this has often occurred to me with very advanced pupils.

Si l'on ne tient pas très-ferme le 2. doigt qui fait le Si, sur la 3. corde, qu'arrivera-t-il? c'est qu'au lieu d'écarter le 4. doigt, pour prendre le Sol dièze, sur la 2. corde, on avancera la main, et que lorsqu'on devra refaire le même Si, il se trouvera trop haut, parceque la main aura monté. Je ne dis pas ceci par pure spéculation, c'est une chose dont j'ai eu mille fois la preuve, en donnant leçon à des gens qui étaient cependant déjà d'une certaine force.

Aehnliche Passage, worin die Finger ebenfalls liegen bleiben müssen.

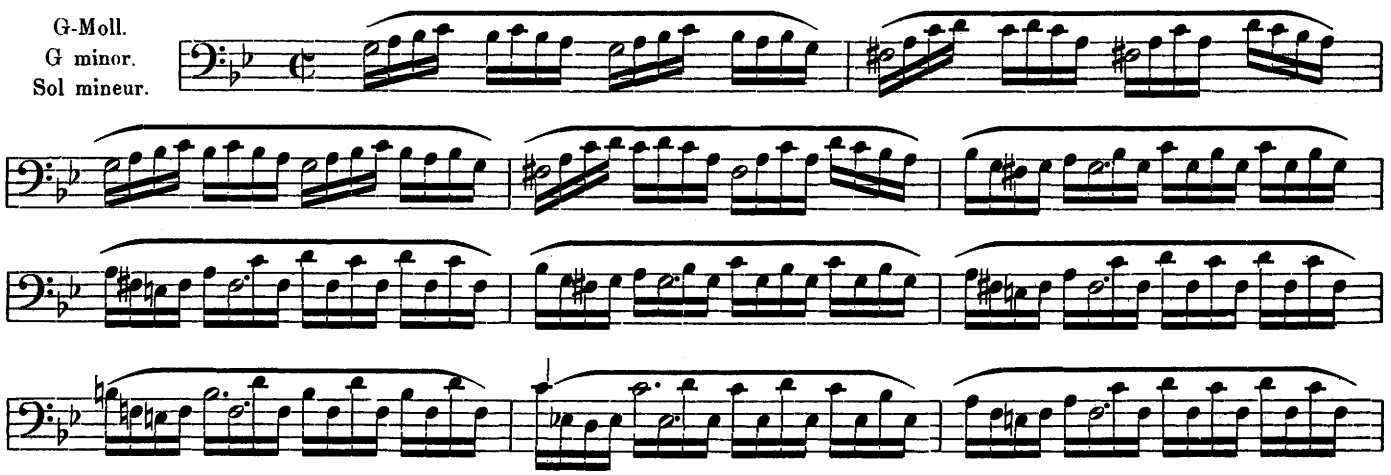
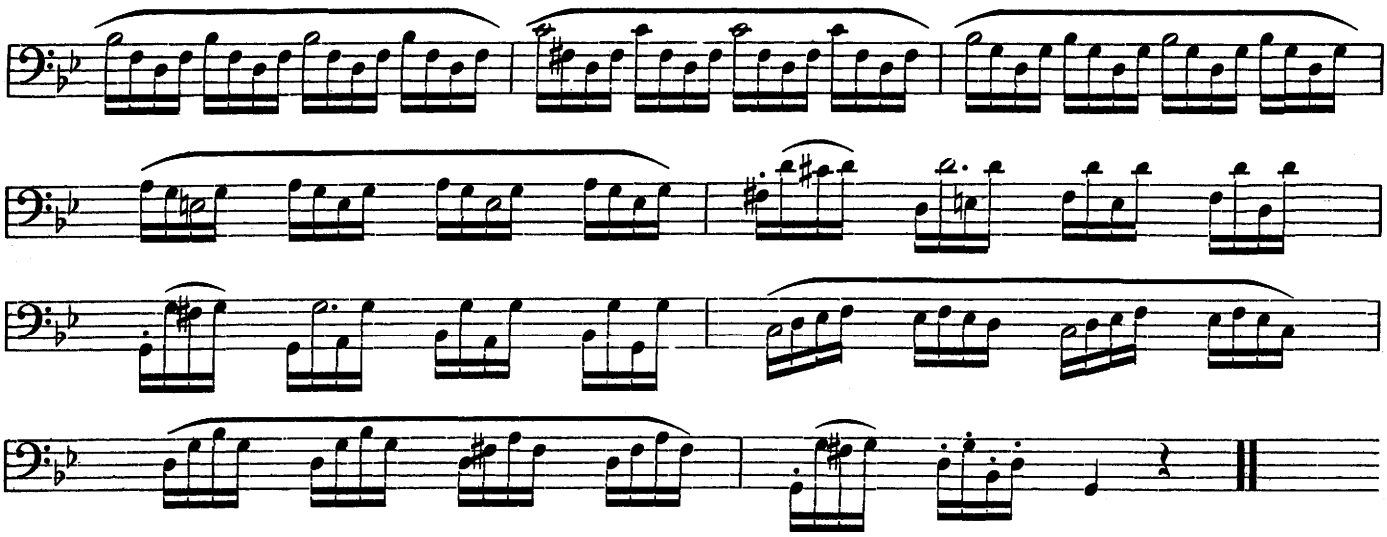
Ganz in der ersten Position.

Similar passage, in which the fingers must likewise be pressed down.

The whole in the first position.

Autre Passage du même genre, avec la même fixation des doigts.

Tout entier à la première position.

G-Moll.
G minor.
Sol mineur.

Durch angehäufte Beispiele würde ich dennoch nicht alle Fälle erschöpfen können, wo die Finger nicht unnöthiger Weise aufgehoben werden dürfen. Das Gesagte reicht hin, um die Nothwendigkeit davon zu beweisen und die Aufmerksamkeit darauf hinzulenken. Man erlangt nicht nur Sicherheit der Hand dadurch, sondern Jedermann weiss auch, dass durch vereinfachte mechanische Bewegungen schon viel gewonnen ist.

These examples might be infinitely multiplied, yet all cases, when the fingers ought not to be taken off, would not be provided for. What is said suffices to prove the necessity of the injunction and to call attention to it. Not only is certainty of touch acquired, but every body will see that much is gained by a simplified mechanism

Je pourrais multiplier ces exemples à l'infini, sans parvenir cependant à prévoir tous les cas, où il est nécessaire de ne pas lever les doigts inutilement; ceci en est assez pour en prouver la nécessité, et porter à y faire attention; d'ailleurs, indépendamment de l'aplomb de la main, où cela mène, tout le monde sait qu'en simplifiant les mouvements en mécanique, on a beaucoup gagné.

Nr. 18.

So wesentlich es ist, die Finger nicht unnöthig aufzuheben, so wenig darf man ohne Ursache die Position, in welcher man sich befindet, verlassen, wenn sich eine Passage zum Theil oder ganz in derselben spielen lässt, es sei denn, dass man durch den Bogenstrich, oder des Ausdrucks wegen dazu veranlasst würde. Im Allgemeinen ist es vortheilhaft, die nämliche Position so lange als möglich beizubehalten.

Bei der folgenden Passage muss die 1. Zeile in der ersten Position, die 2. in der zweiten, die 3. in der dritten, und die 4. in der vierten Position gespielt werden.

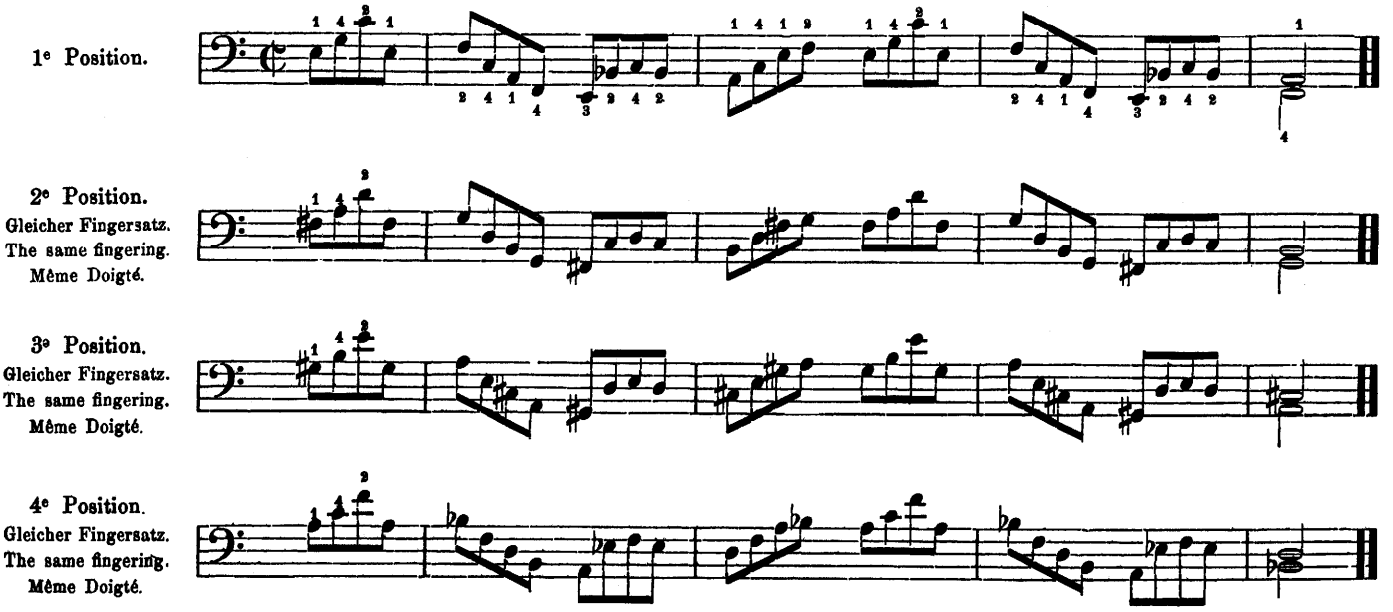
No. 18.

If it is essential not to lift the fingers unnecessarily, it is no less so not to leave a position once taken, when a passage in part or the whole may be played in it, unless the bowing or the expression should require a change. It is in general advantageous to continue in the same position as long as possible.

In the following passage the 1 line must be played in the first position, the 2. in the second, the 3 in the third and the 4. in the fourth position.

No. 18.

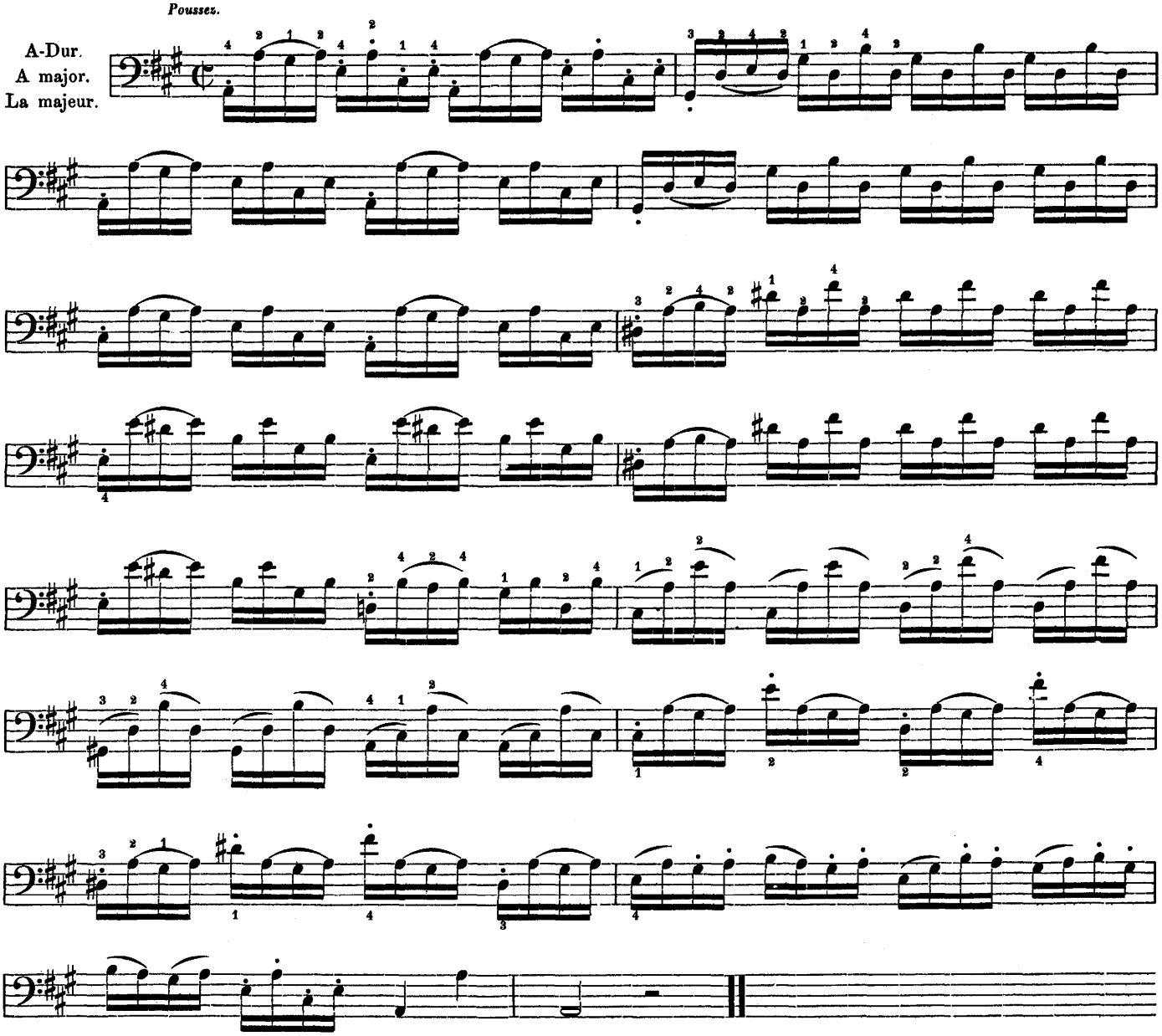
S'il est essentiel de ne pas lever les doigts inutilement, il l'est aussi de ne pas quitter, sans raison, la position où l'on joue; si un passage en tout ou en partie, peut se faire à la même position, on ne doit pas la quitter, à moins que le coup d'archet ne s'y oppose, ou qu'on n'y soit obligé, pour rendre quelque expression particulière. Généralement, il est avantageux de rester à la même position autant que possible.

Voici un passage dont la première ligne doit se jouer à la première position; la seconde ligne à la seconde position; la troisième ligne à la troisième position; et la quatrième ligne à la quatrième position.

In der nächsten muss die dritte Position von Anfang bis zu Ende beibehalten werden.

In the next, the third position must be retained from beginning to end.

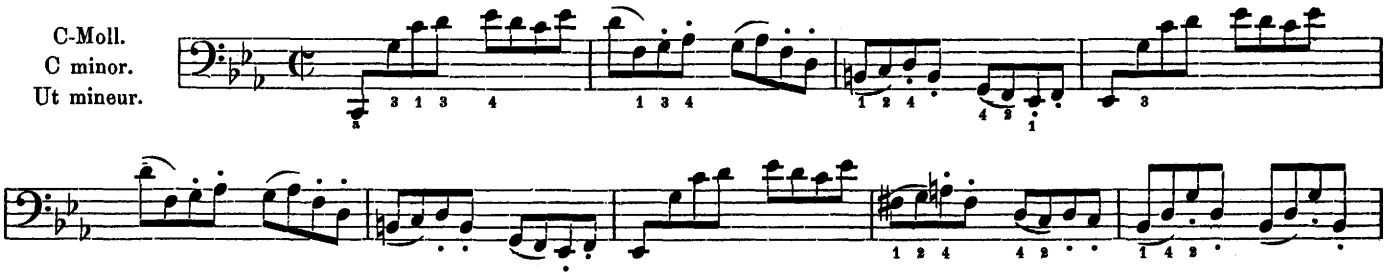
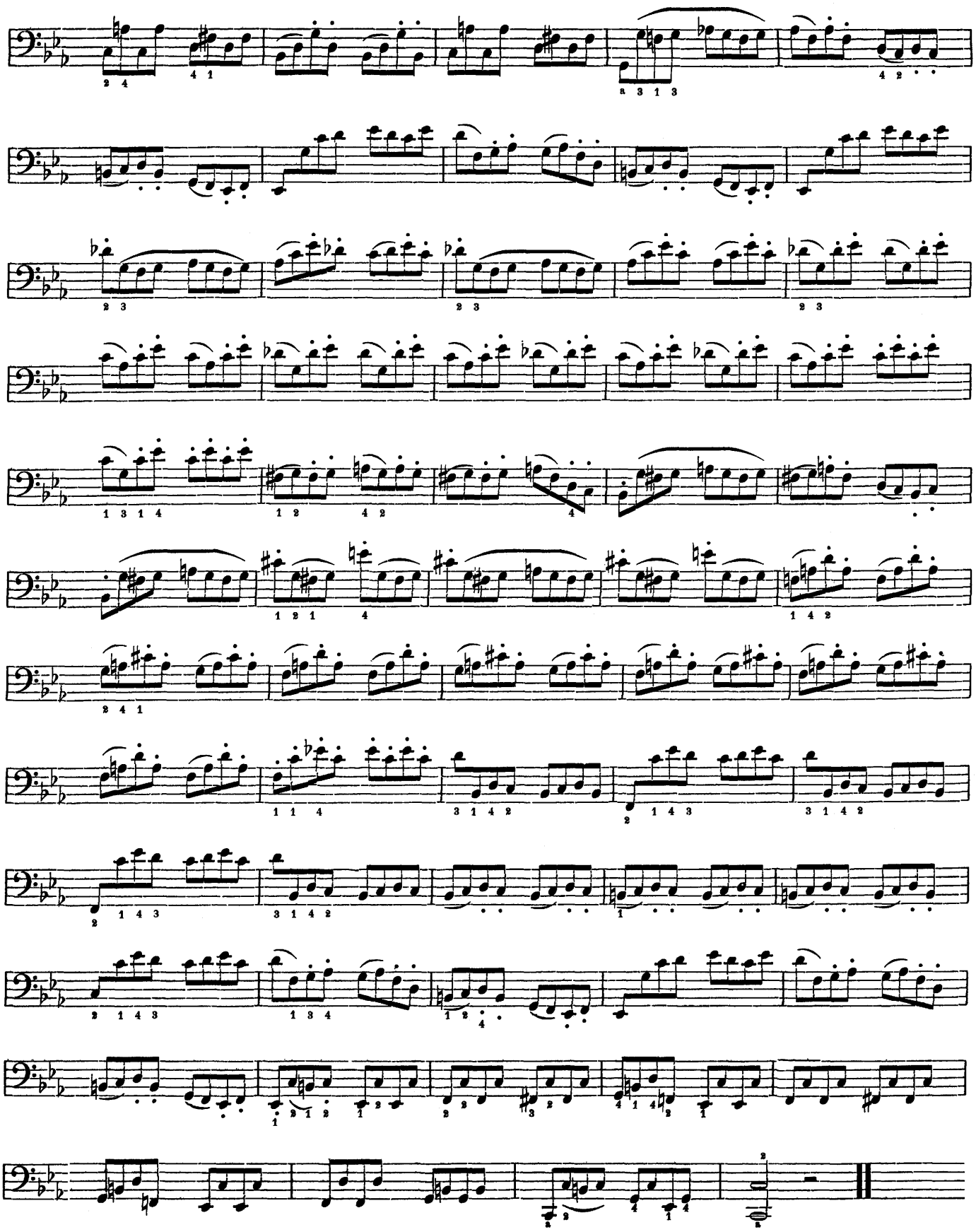
En voici un autre qui doit se jouer tout entier à la troisième position, sans la quitter un instant.

Poussez.

A-Dur.
A major.
La majeur.

Die vorige Passage ist ziemlich gewöhnlich; die folgende aber ist gewählter, und bietet der weichen Tonart wegen mannigfaltigere Wendungen dar. Sie muss durchaus in der 2. Position gespielt werden.

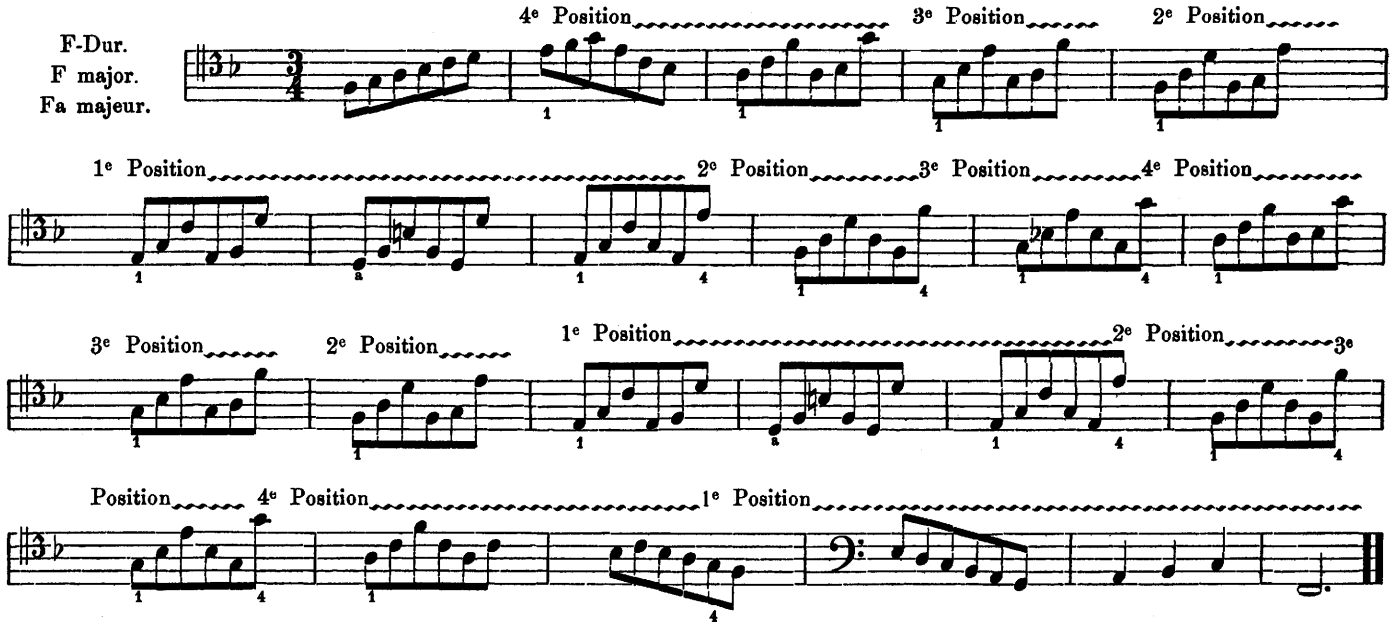
The last passage is rather common, but the following more complicated, and offers many peculiarities, on account of the minor mode. The whole must be played in the 2. position.

Le passage précédent est commun, mais le suivant est un peu plus recherché et offre plus de ressources à cause du mode mineur. Celui-ci doit se jouer tout entier à la seconde position, sans la quitter un instant.

C-Moll.
C minor.
Ut mineur.

Die folgende geht auf- und abwärts von einer Position in die andere.

The following passes from one position to the other ascending and descending.

Le suivant passe alternativement d'une position à l'autre, en descendant et en montant.



Nr. 19.

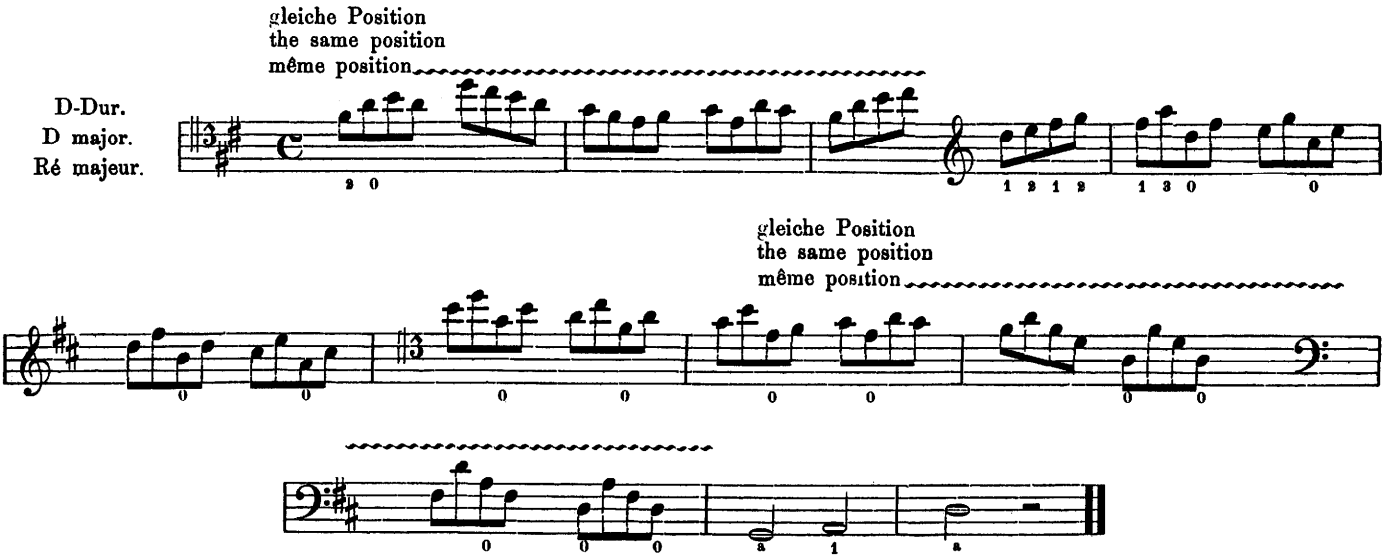
Zuweilen finden sich Passagen, wo der Daumen von Ton zu Ton abwärts rückt; um sich damit vertraut zu machen, gebe ich einige davon in klingenden und leichten Tonarten. Im ersten Beispiel rückt der Daumen immer auf der A-Saite zurück; die 3 ersten Tacte dienen nun als Einleitung.

No. 19.

There are sometimes passages in which the thumb descends from one tone to the other. In order to make the student acquainted with them, I shall give some in sonorous and easy keys. In the first example the thumb always descends on the A string; the 3 first bars only serve as an introduction.

No. 19.

On rencontre quelquefois des passages où le pouce descend de ton en ton; il faut les connaître; je vais tâcher d'en donner une idée, et les présenterai dans des tons faciles et sonores. Dans ce premier exemple, le pouce descend toujours sur la première corde, et les trois premières mesures ne servent que de préparation.

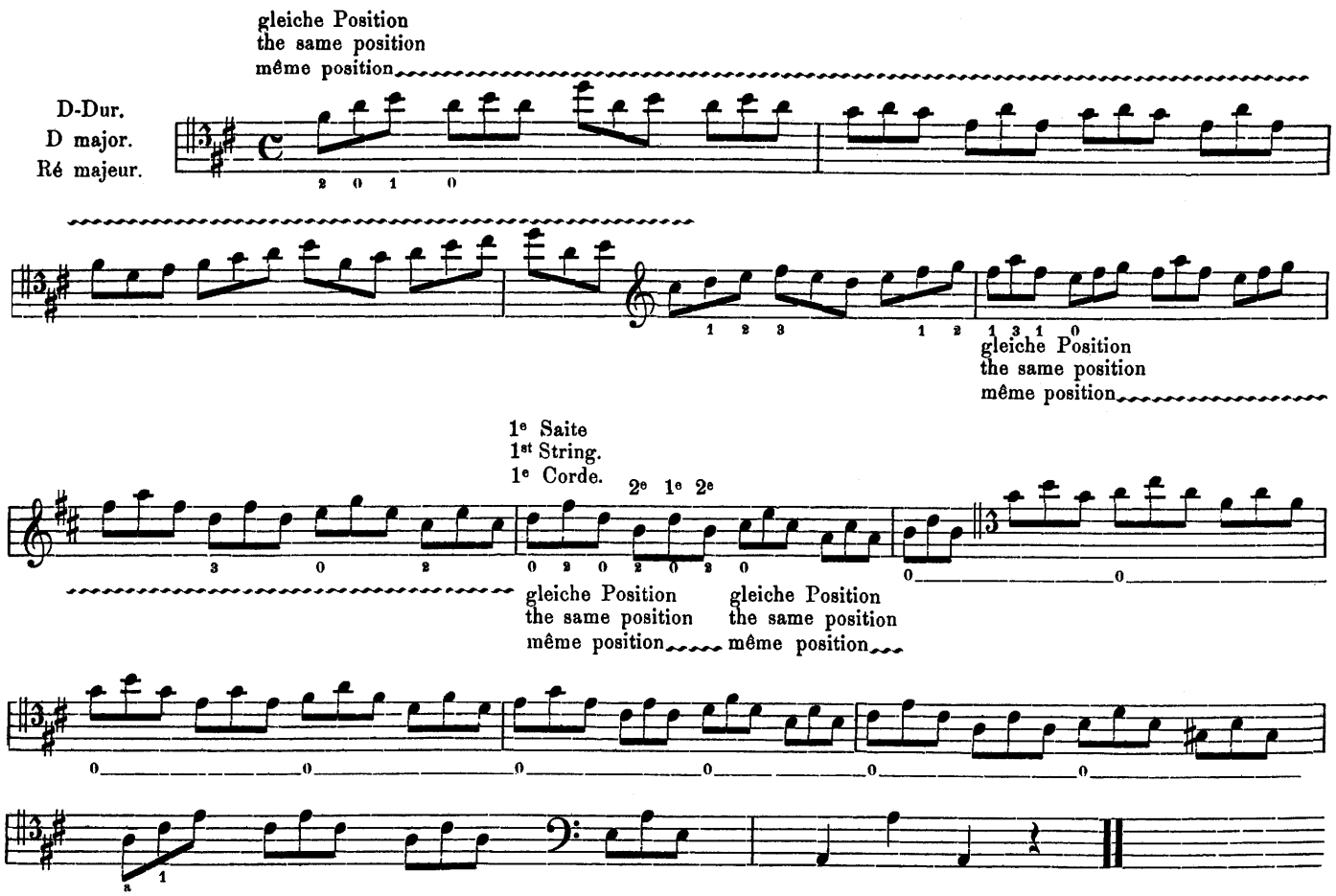


Vorstehende Passage ist schwer; giebt man sie jedoch in Triolen, so wird sie viel leichter, weil man sich dann zweier Saiten bedienen kann, und nur der Daumen und 2. Finger dabei beschäftigt sind. Die ersten 6 Tacte dienen auch hier blos als Einleitung, und der Daumen rückt auf der A-Saite abwärts.

The preceding passage is difficult; however, if played in triplets, it becomes much easier, because two strings may be used, and only the thumb and 2. finger are employed. The 6 first bars here too only serve as an introduction, and the thumb descends on the A string.

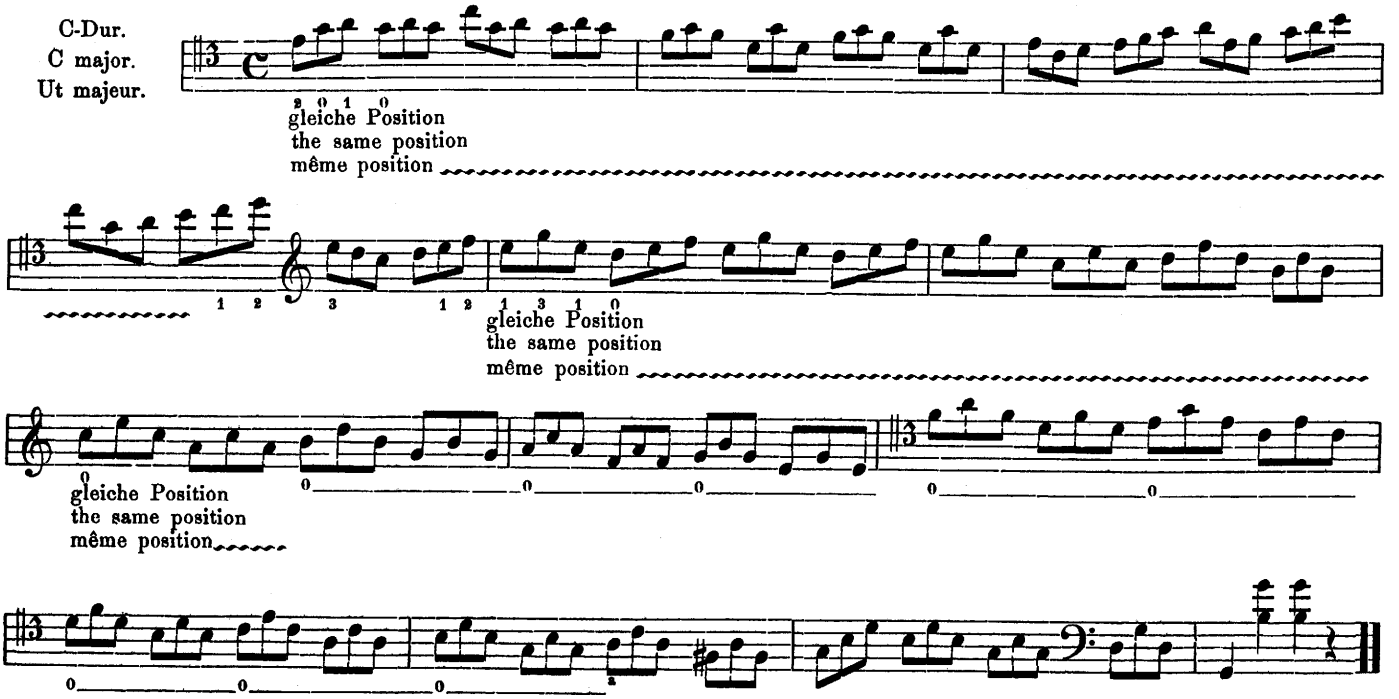
Le passage que l'on vient de voir est fort difficile, mais s'il se présente par notes de trois en trois, il devient beaucoup plus aisé, parcequ'on peut alors se servir de deux cordes, et qu'il n'y a que le pouce et le second doigt d'employés; dans ce cas aussi les six premières mesures ne servent que de préparation, et le pouce descend toujours sur la première corde.

Beispiel. Example. Exemple.



Dies Verfahren lässt sich auf alle Tonarten anwenden. Hier folgt dieselbe Passage einen Ton tiefer mit gleichem Fingersatz.

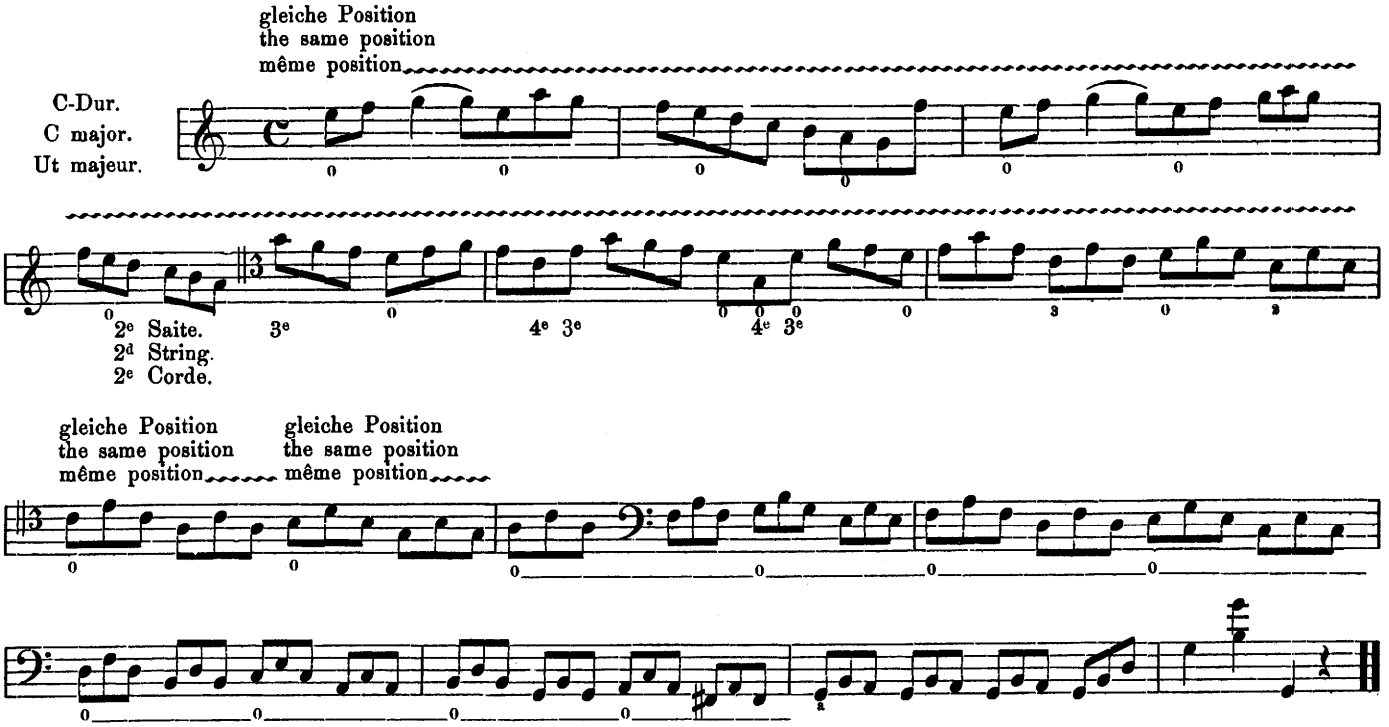
This method of shifting the thumb may be applied to all the keys. Here follows the same passage, a tone lower, with the same fingering.

Cette manière de descendre le pouce peut s'exécuter dans tous les tons; voyons le même passage un ton plus bas, et ce sera le même doigté.

Auf den andern Saiten ist es der gleiche Fall. Z. B. hier für die 3. und 4. Saite; die 6 ersten Tacte dienen wieder blos als Einleitung, der Daumen rückt auf der G-Saite abwärts.

The same is the case on the other strings; 3. and 4. for instance; the 6 first bars again serve only as an introduction; the thumb descends on the G string.

On comprend aisément que ceci se pratique de même sur les autres cordes; le voici sur la troisième et la quatrième; les six premières mesures ne servent également que de préparation, mais ici le pouce doit toujours descendre sur la troisième corde.

Beispiel. Example. Exemple.



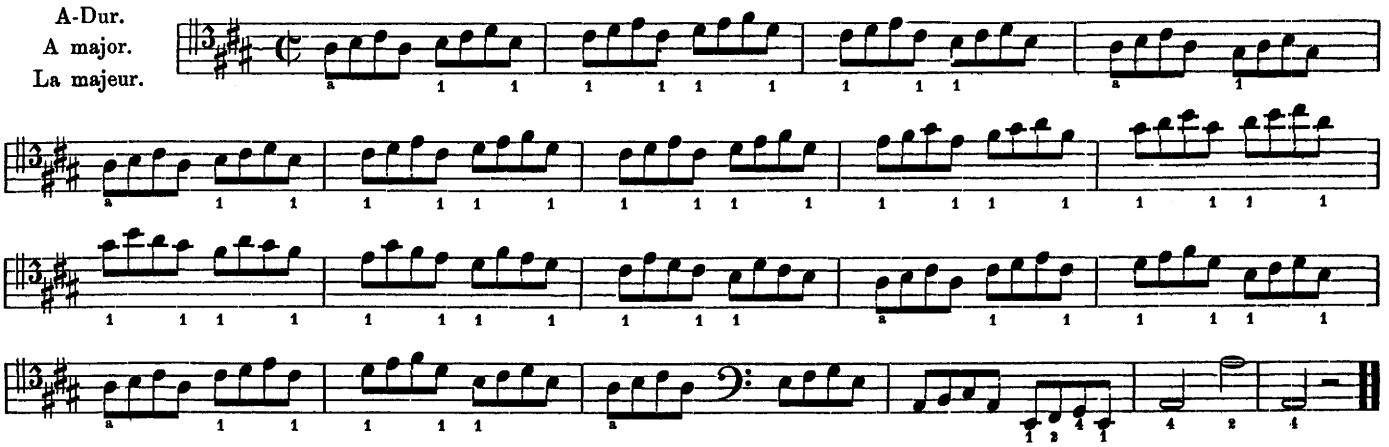
Nr. 20.

Am Ende des Abschnitts über die Tonleitern habe ich gesagt, dass es bei einigen Passagen nicht zu vermeiden sei, zwei aufeinanderfolgende Noten mit dem nämlichen Finger zu greifen. Ich werde einige Beispiele anführen; man sollte diese Art Fingersatz aber nicht missbrauchen, sondern blos bei Passagen anwenden, wo es durchaus nöthig ist, wie z. B. bei den folgenden.

No. 20.

At the end of the section on the scales I have said, that in some passages it can not be avoided to play two notes, following each other, with the same finger. I shall give some examples; however I must recommend students not to make use of this manner of fingering except in passages where it is absolutely necessary, as in the following.

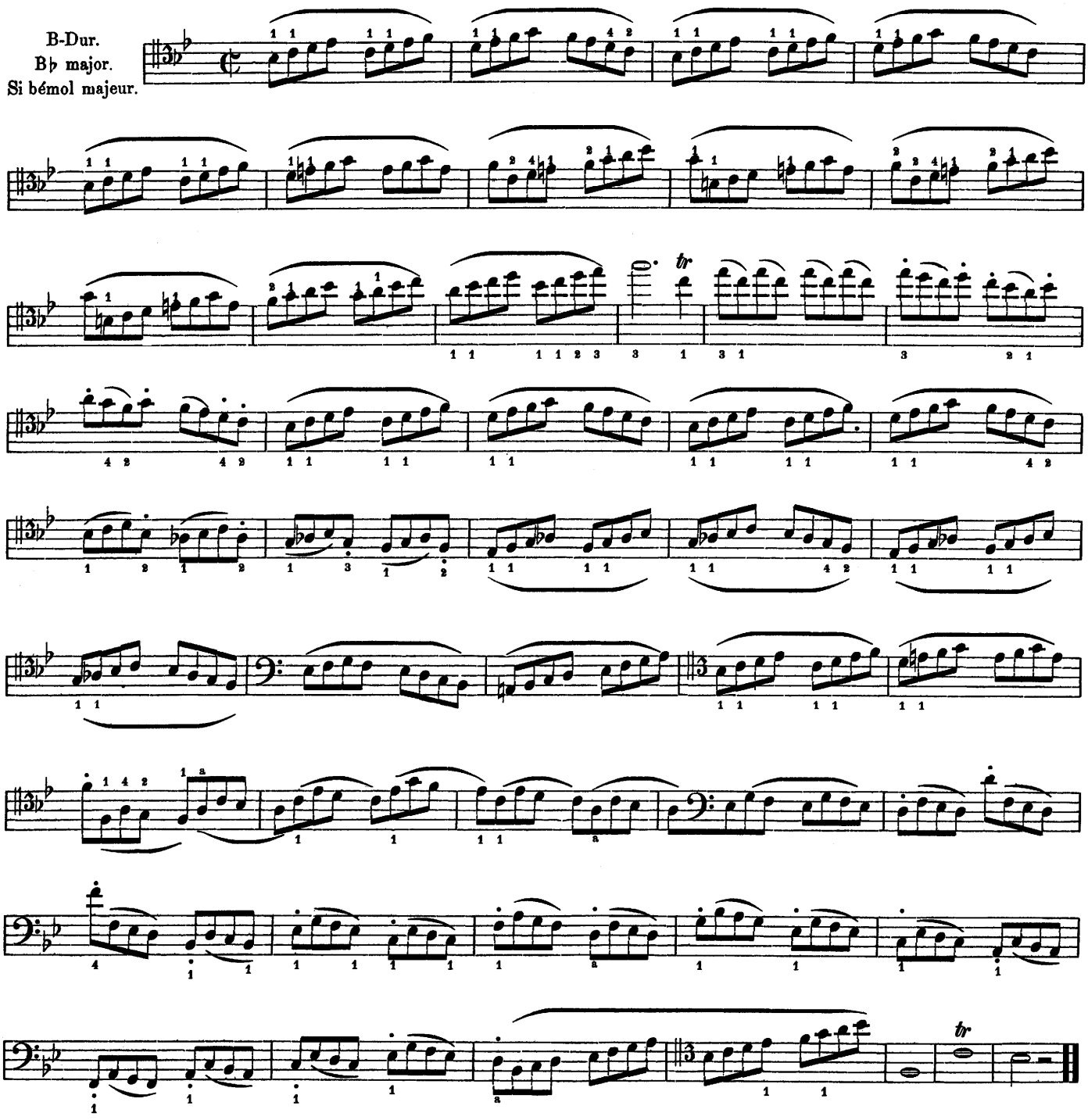
No. 20

J'ai dit à la fin du Titre Gammes, qu'il y avait des passages où il était indispensable de faire deux notes de suite du même doigt; je vais en présenter quelques exemples. Je crois qu'il ne faut point abuser de cette manière de doigter, et qu'on ne doit s'en servir que quand elle est absolument forcée comme dans l'exemple suivant.

Das nächste Beispiel von fast gleicher Art scheint mir ebenfalls nicht anders ausführbar zu sein, als indem man die zwei aufeinanderfolgenden Noten mit einem Finger nimmt.

The following example of almost the same kind, I also think impossible to be executed otherwise than by playing the two notes, following each other, with the same finger.

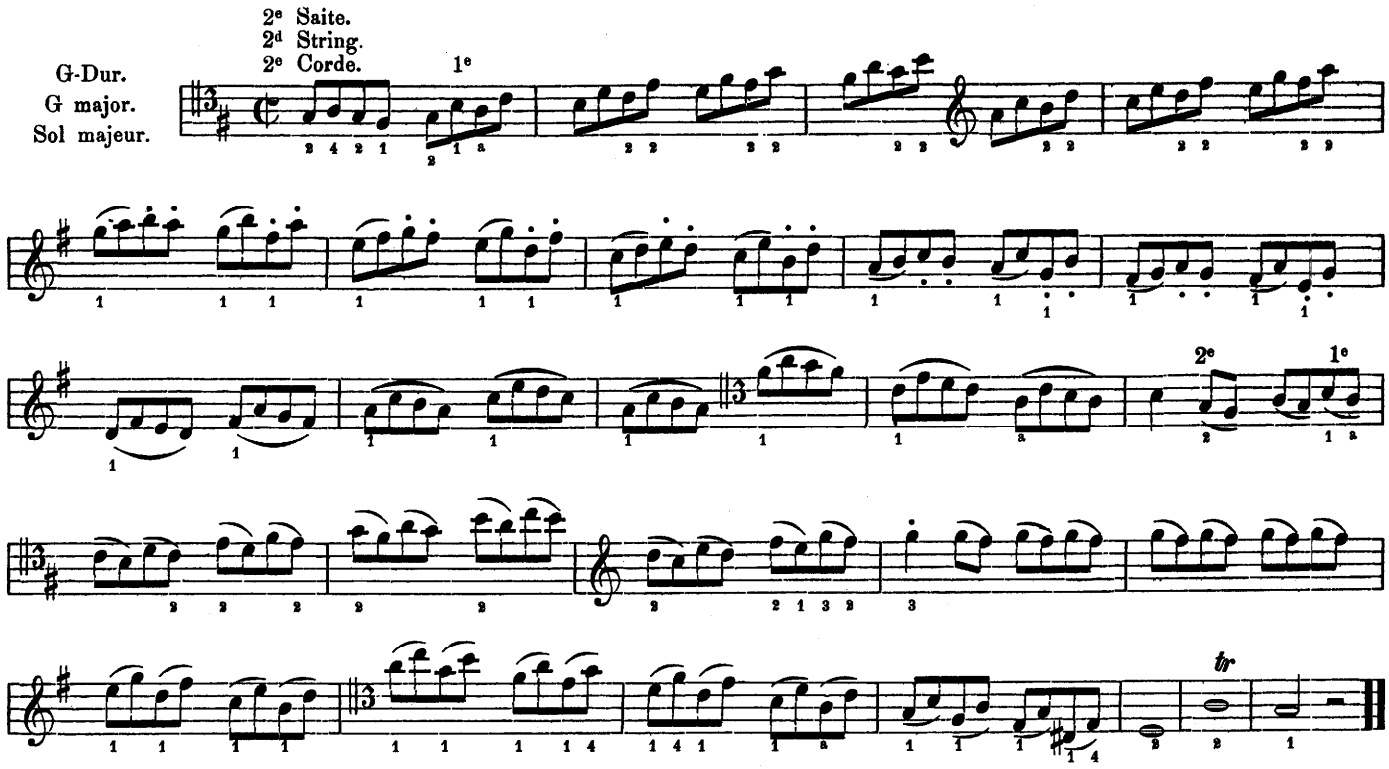
Voici un autre exemple à peu près du même genre, qu'il me semble également impossible d'exécuter, sans faire aussi les deux notes de suite du même doigt.

2. Beispiel. | 2. Example. | 2. Exemple.

B-Dur.
B♭ major.
Si bémol majeur.

In dem folgenden Beispiele muss der nämliche Finger eine Terz vorrücken. Dies hat seine Schwierigkeit, indessen sind dergleichen Passagen nicht selten.

In the following example the same finger must ascend a third. It is not without difficulty, however such passages are not uncommon.

Voici un troisième passage où il faut que le même doigt, qui fait les deux notes de suite, glisse d'une tierce. Ce doigté n'est pas sans difficulté: cependant, ces sortes de passages se rencontrent assez souvent.

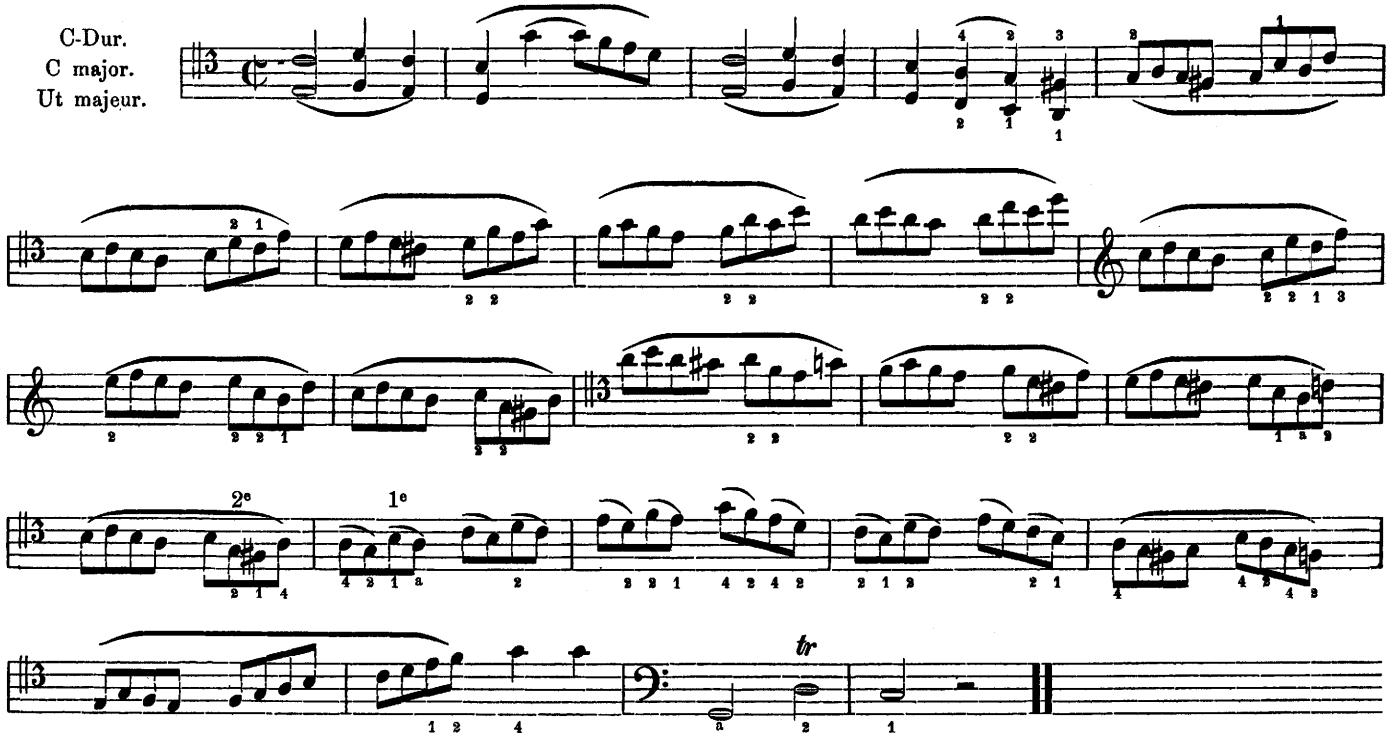
3. Beispiel. | 3. Example. | 3. Exemple.

4. Beispiel.

In der nämlichen Art wie das vorstehende, auf- und abwärts.

4. Example.

Of the same kind as the preceding, ascending and descending

4. Exemple.

Du même genre, avec la même opération en montant et en descendant.

Bei kurzen Passagen kann man statt 2 Noten mit 1 Finger zu nehmen, folgenden Fingersatz anwenden.

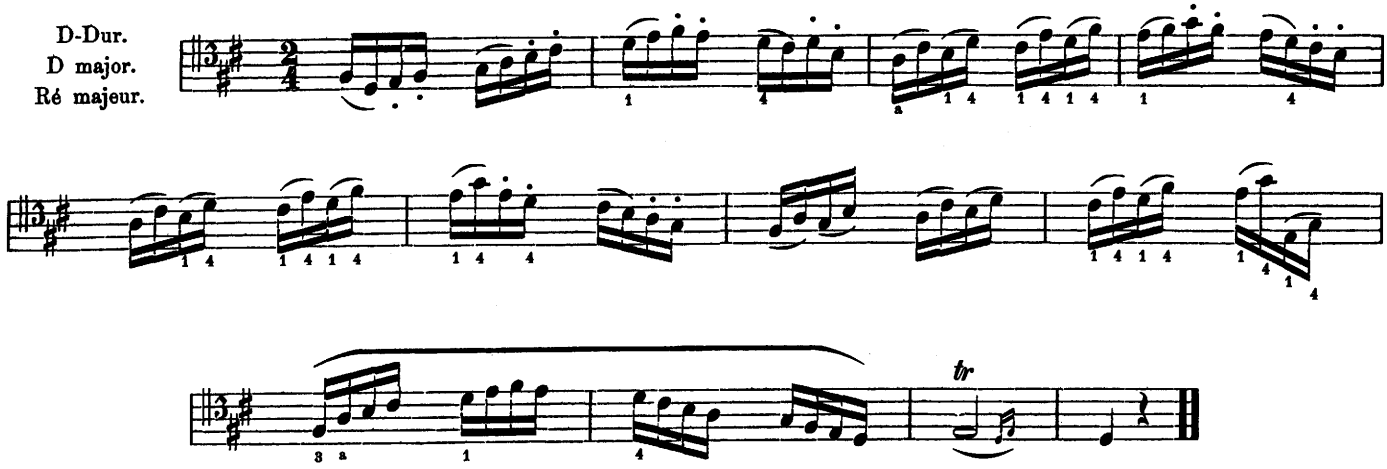
5. Beispiel.

In short passages the following fingering may be employed, instead of playing 2 notes with one finger.

5. Example.

Voici une autre manière de doigter ces passages, quand ils sont courts, sans les deux notes du même doigt.

5. Exemple.

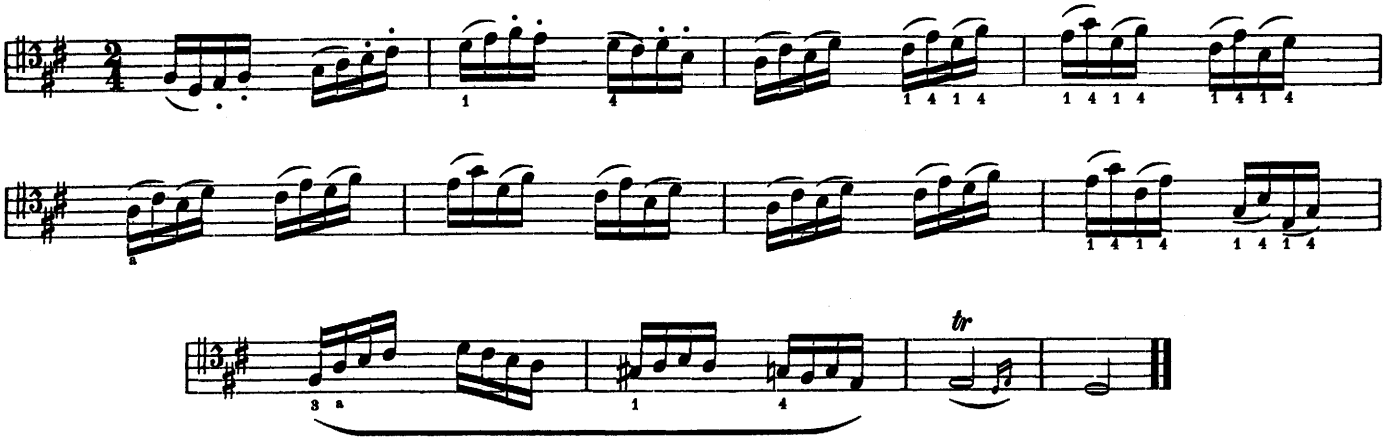
D-Dur.
D major.
Ré majeur.

Solche Terzengänge mit dem 1. und 4. Finger kommen ebenfalls abwärts vor.

6. Beispiel.

Such passages of thirds with the 1. and 4. fingers also occur in descending.

6. Example.

On voit que ces espèces de montées se doigtent du premier et du quatrième doigt. On peut les exécuter de même en montant et en descendant.

6. Exemple.

Dieser Fingersatz passt sehr gut, besonders mit dem angegebenen Bogenstrich; ist aber eine solche Stelle länger ausgedehnt, so wird er namentlich der Reinheit wegen schwieriger. In dem Falle bedient man sich des bei dem 3. Beispiel angemerkten Fingersatzes.

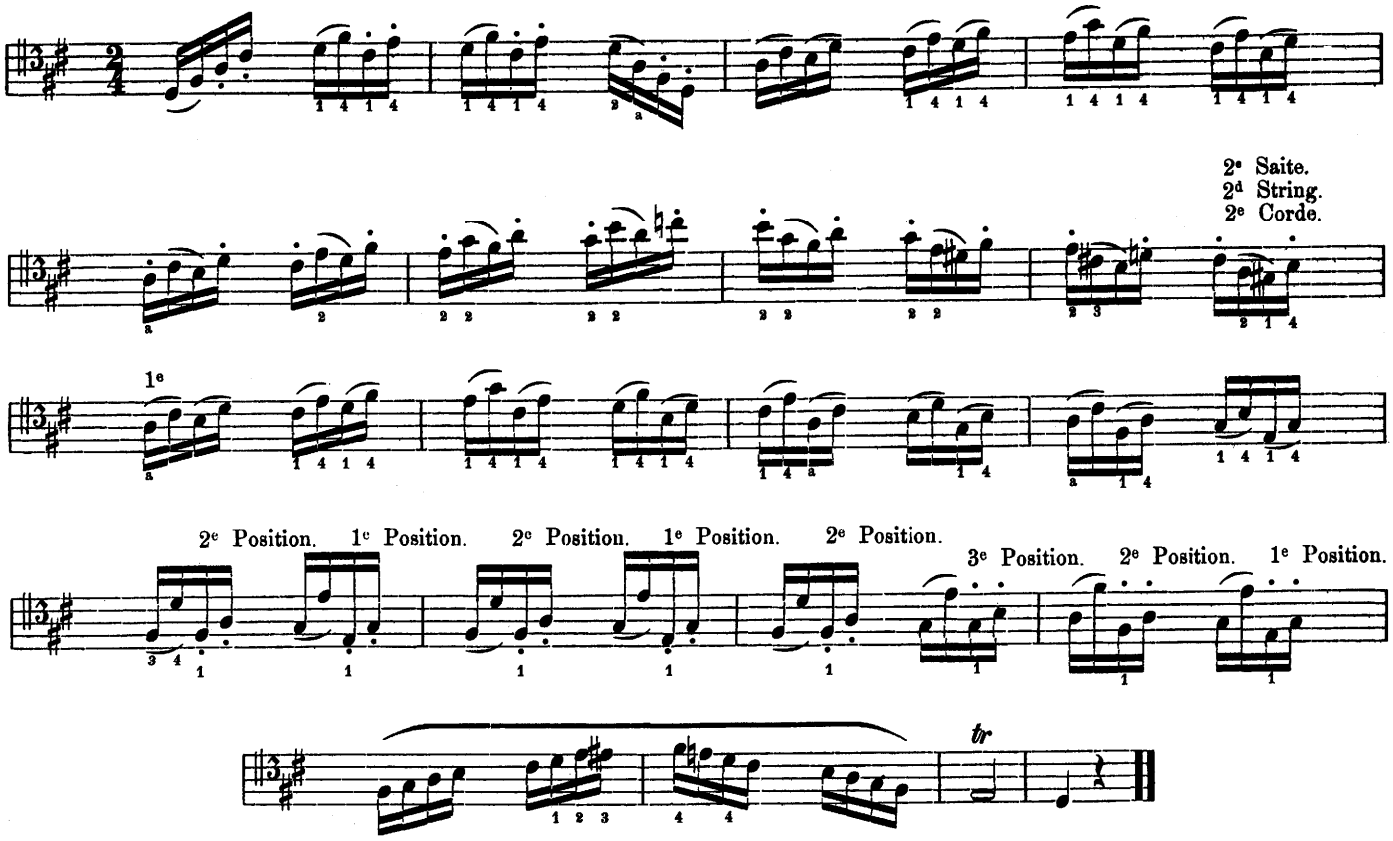
Umstehend folgt dieselbe etwas verlängerte Passage, zum Beweis, dass es nothwendig ist, auf den Fingersatz des 3. Beispiels zurück zu kommen, wenn diese Terzengänge sich öfter wiederholen.

This fingering is very practicable, particularly with the bowing indicated; but if such a passage is rather extended it becomes more difficult, especially with regard to purity of tone. In this case the fingering marked in the 3. example is to be used.

On the next page follows the same passage, somewhat lengthened, in order to prove that it is necessary to return to the fingering of the 3. example, if these passages in thirds are often repeated.

Ce doigté réussit très-bien, surtout avec le coup d'archet indiqué; mais si la montée se trouve plus longue, alors on est obligé de se servir du doigté indiqué au troisième exemple; celui-ci deviendrait beaucoup plus difficile, surtout pour la justesse.

Voyons encore le même passage un peu plus alongé, afin de prouver la nécessité de reprendre le doigté du troisième exemple, quand la montée se trouve plus longue.

7. Beispiel. | 7. Example. | 7. Exemple.

Es wäre unmöglich, alle Fälle vorher zu bestimmen, wo man genöthigt ist, zwei Noten mit dem nämlichen Finger zu greifen, weil dies von den Wendungen der Phrasen, die sehr verschieden sind, abhängt. Jeder, der auf das Gesagte aufmerksam gewesen ist, wird selbst zu urtheilen im Stande sein, bei welchen Passagen zwei Noten mit einem Finger zu nehmen sind und wo dies vermieden werden kann.

It would be impossible to foresee all the cases, in which one is constrained to play two notes with the same finger, because this depends on the turns the phrases take, which differ much. Every one who has paid attention to what has been said, will be able to judge for himself in what passages two notes may be played with one finger and where it is to be avoided.

Il me serait impossible de prévoir ici toutes les circonstances où l'on se trouve forcé de faire deux notes du même doigt, puisque cela dépend de la tournure des phrases, tournure qui varie à l'infini; mais je crois que si l'on a bien fait attention aux exemples précédents, on sera en état de juger, dans les passages qui pourront se présenter, si l'on est forcé de faire deux notes du même doigt, ou si l'on peut l'éviter.

Nr. 21.

Wenn man Octaven im Daumeneinsatz spielt, so geschieht dies immer mit dem Daumen und 3. Finger, es sei auf welcher Saite und in welcher Tonart es wolle.

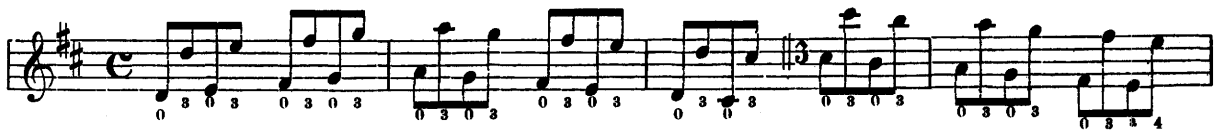
No. 21.

If octaves with the thumb put down are played, it must always be done with the thumb and the 3. finger, on whatever string and in whatever key it may be.

No. 21.

Quand on exécute les octaves, ayant le pouce posé, elles se font toujours avec le pouce et le troisième doigt; et ceci se pratique constamment de la même manière dans tous les tons, et sur toutes les cordes.

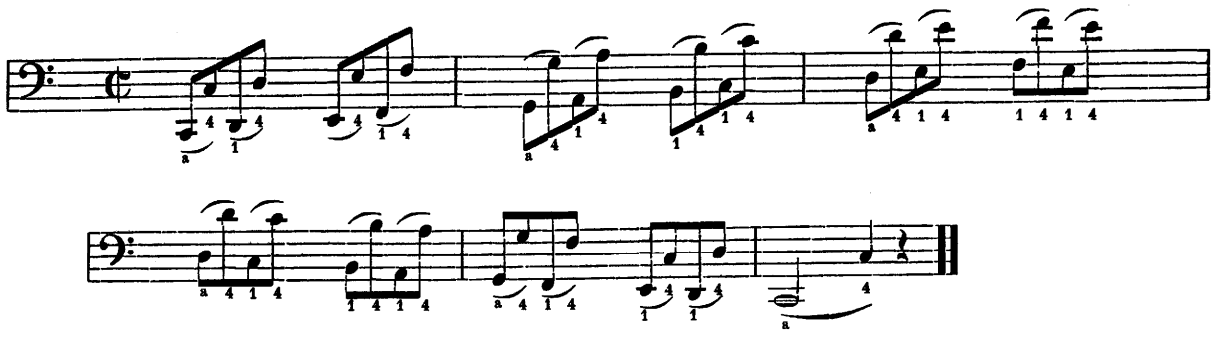
Beispiel. Example. Exemple.

D-Dur.
D major.
Ré majeur.

Mehr davon zu sagen ist überflüssig, Moll und Dur haben immer gleichen Fingersatz. In den untern Lagen greift man sie mit dem 1. und 4. Finger.

To speak more of this is superfluous; minor and major have always the same fingering. In the lower positions they are played also with the 1. and 4. fingers.

Il serait inutile d'en dire davantage là-dessus, puisque majeur ou mineur, c'est toujours le même doigté. On les exécute aussi dans le bas du manche à peu près de la même manière, c'est-à-dire, du premier et du quatrième doigt.

Beispiel. Example. Exemple.

C-Dur.
C major.
Ut majeur.

Es ist hierbei zu bemerken, dass diese Art nur für diejenigen passt, welche eine grosse und starke Hand haben, denn wenn man die Octave eben nur erreicht, so fehlt Nachdruck, guter Ton und sehr oft die Reinheit. Da das Verfahren in allen Tonarten dasselbe bleibt, wird obiges Beispiel genügen. Schade, dass nur Wenige davon Gebrauch machen können, weil die Octaven sich dadurch sehr gut ausnehmen, das Springen des Bogens über eine Saite wegfällt, und das Spiel an Zusammenhang und Gleichheit gewinnt.

Folgende Art ist für Jedermann.

Here it must be observed that this manner will only suit those, who have a large and strong hand, for if it merely reaches the octave, expression, good tone, and often correct tune will be wanting. The manner being the same in all keys, the above example will suffice. It is a pity that only a few can make use of it, because the octaves sound very well with this fingering, the bow has not to skip over a string, and the play gains in neatness and equality.

The following manner will suit every person.

Il n'est pas inutile d'observer ici que cette manière d'exécuter les octaves dans le bas du manche, ne convient qu'aux personnes qui ont la main très-grande et forte, car si l'on ne fait qu'atteindre à l'octave, on les exécutera sans nerf; le son sortira mal, et on sera souvent à côté de la justesse. Il est donc inutile de multiplier ici les exemples, puisque de cette façon, le doigté est toujours le même dans tous les tons. C'est dommage qu'il n'y ait que très-peu de personnes dans le cas de s'en servir, parceque les octaves font un très-bon effet de cette manière, attendu qu'on n'est pas obligé de sauter une corde avec l'archet, et par là on obtient plus de liaison et de netteté.

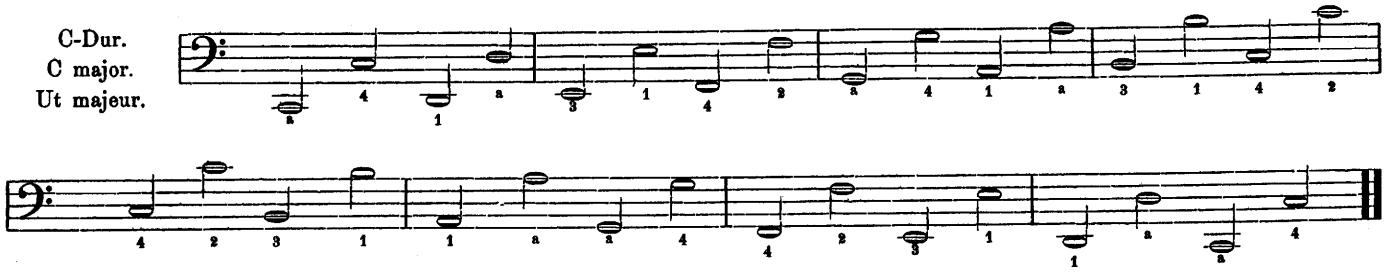
Voici comment tout le monde peut les exécuter.

1. Beispiel.

1. Example.

1. Exemple.

C-Dur.
C major.
Ut majeur.



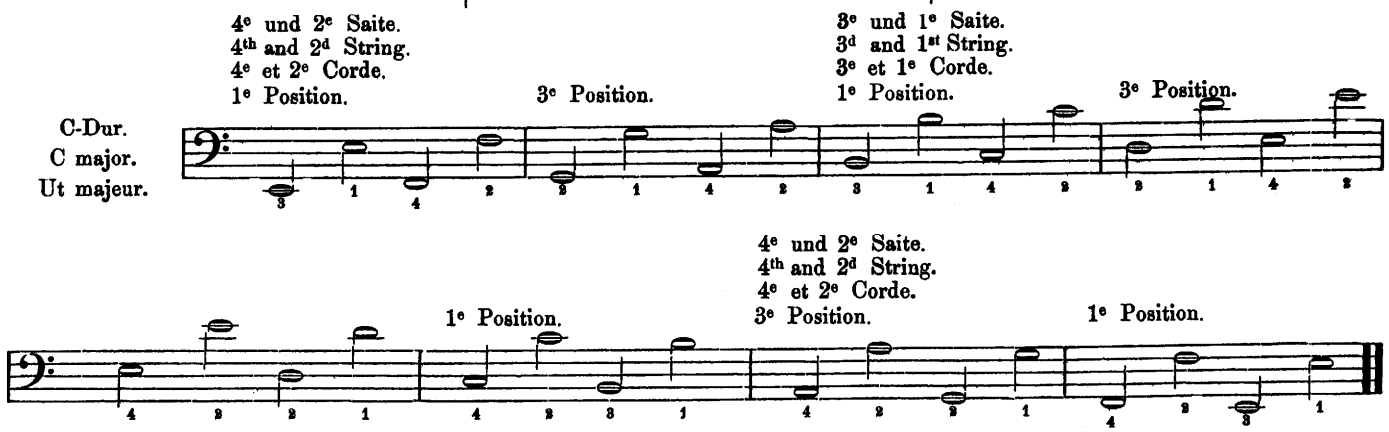
Diese auf- und niedersteigende Tonleiter von Octaven in C-Dur in der ersten Position ist freilich ganz einfach und natürlich, will man aber diese Octaven geschwind spielen, so kann dieser Fingersatz, wobei bald auf die nächste Saite übergegangen, bald eine Saite übersprungen wird, nicht beibehalten werden, da es den Bogenstrich ungleich macht. Manchmal richtet man sich mit dem Bogenstrich nach dem Fingersatz und manchmal bedient man sich eines schwerern Fingersatzes, um einen freiern und regelmässigern Bogenstrich anwenden zu können. Im vorliegenden Falle muss sich der Fingersatz nach dem Bogen richten; wenn man die Octaven schnell und gleichmässig ausführen will. Darum ist es nöthig, die leeren Saiten möglichst zu vermeiden und, wie bei den Sexten, in ein und derselben Position nur 2 Octaven aufeinander folgen zu lassen.

This scale of octaves in C major, ascending and descending, in the first position is, it is true, very simple and natural; however if these octaves are to be played quickly, one can not continue in this fingering, because, it being necessary sometimes to pass to the next string, sometimes to skip over another, the bowing is rendered irregular. Sometimes the bowing is accommodated to the fingering, at othertimes a more difficult fingering is made use of, in order to render bowing easier and more regular. In the present case the fingering must be accommodated to the bowing, if the octaves are to be played with equality and quickness.

For this reason the open string must be avoided as much as possible, and only 2 octaves be played one after the other in the same position, as in the sixths.

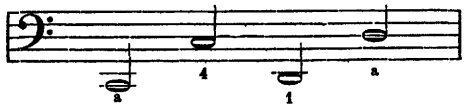
On vient de voir une gamme d'octaves en Ut majeur en montant et en descendant, toutes à la première position, ce qui parait tout simple et très-naturel; cependant si l'on doit exécuter ces octaves avec une certaine vitesse, l'on abandonnera ce doigté, parcequ'il rend l'archet irrégulier, vu qu'il ne saute pas toujours régulièrement par dessus une corde. Il arrive quelquefois qu'on se sert d'un coup d'archet plus difficile pour favoriser le doigté, comme aussi on emploie un doigté plus difficile pour obtenir un coup d'archet plus aisé et plus régulier. C'est ici le cas où le doigté doit concourir à ce que le coup d'archet soit toujours régulier, sans quoi on ne pourra pas exécuter les octaves avec netteté et vitesse. Pour parvenir à ce résultat, il faut éviter, autant que possible, les à-vides, et doigter à peu près comme nous avons doigté les sixtes, c'est-à-dire, n'en faire que deux de suite, sans changer de position.

2. Beispiel. | 2. Example. | 2. Exemple.

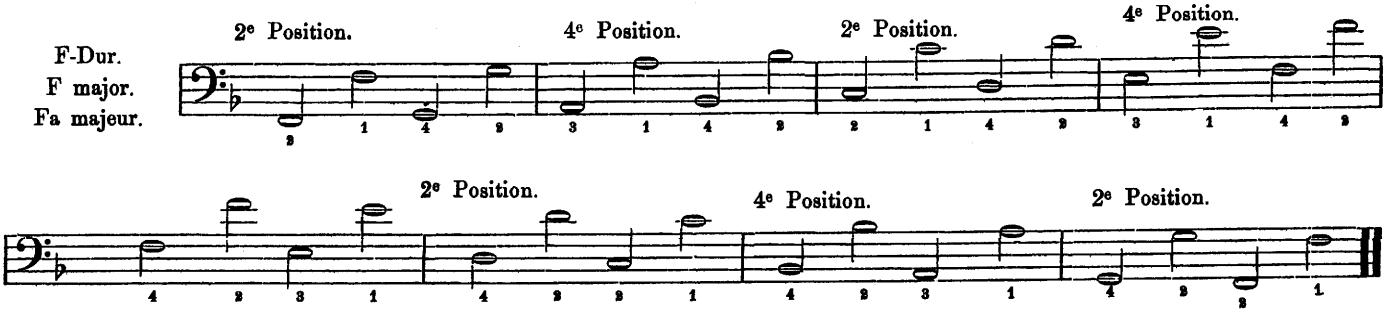


Um verständlicher zu sein, habe ich die Octaven vom ersten C und D weggelassen. Die leeren Saiten sind bei diesen 2 Octaven nicht zu vermeiden; sie müssen auf folgende Art gespielt werden:

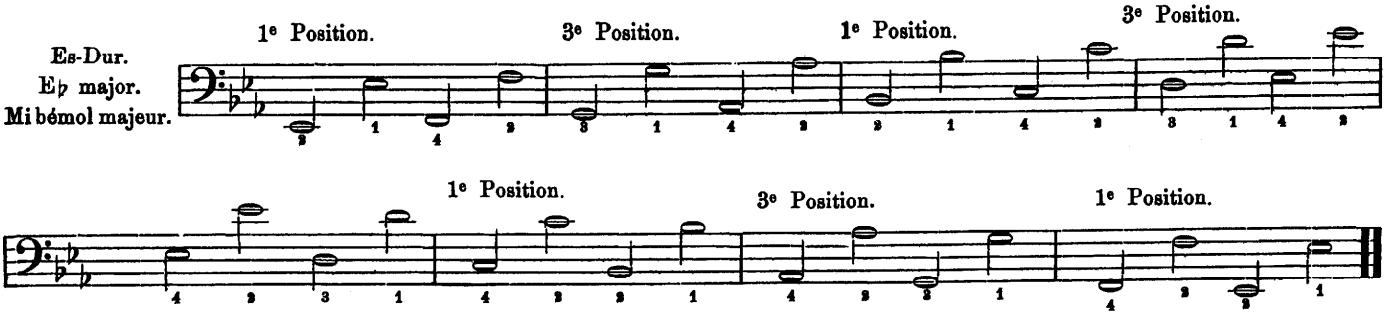
To render it more intelligible, I have omitted the octaves of the first C and D. The open string can not be avoided in these 2 octaves; they must be played in the following manner:

Je n'ai pas présenté les deux premières octaves de la gamme d'Ut dans l'exemple précédent, afin qu'il soit plus intelligible. On sent qu'on ne peut pas éviter les à-vides dans ces deux premières octaves et qu'on doit les exécuter comme les voici:

Wir gehen zur Tonleiter von F über. | Let us now pass to the scales of F. | Voyons maintenant une gamme en Fa.

3. Beispiel. | 3. Example. | 3. Exemple.



4. Beispiel. | 4. Example. | 4. Exemple.



Bei den Beispielen 2, 3 und 4 hat der Bogen immer eine Saite zu überspringen, und dies ist zur Regelmässigkeit, sowie zur Reinheit und Gleichheit des Tons erforderlich. Hier folgt eine Octaven-Passage, welche in halben Tönen, auf-

In the examples 2, 3 and 4 the bow has to skip over one string, which is necessary not only for the regularity, but also for purity and equality of the tone. Here follows a passage of octaves, which ascends and

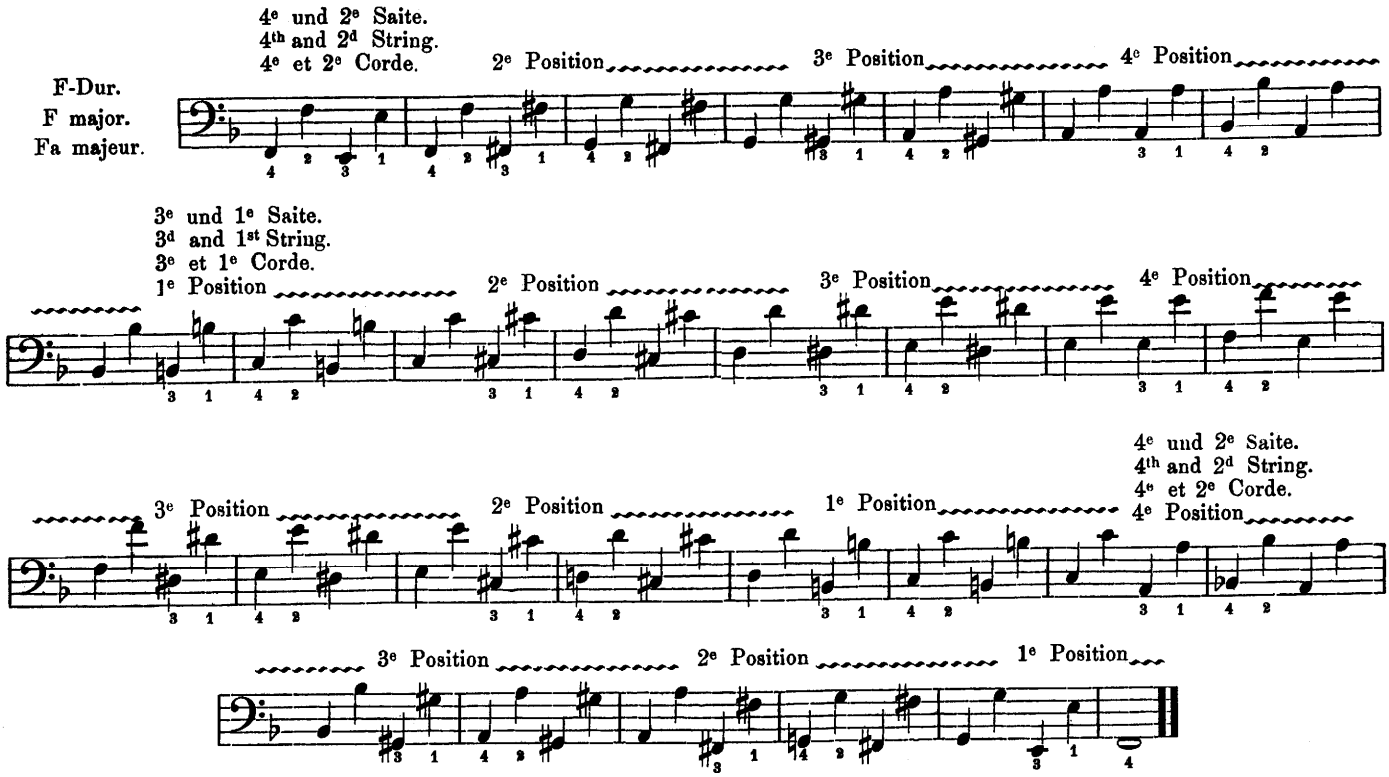
On a dû remarquer que dans les 2., 3. et 4. exemples, l'archet a toujours été obligé de passer par dessus une corde, et c'est ce qui est essentiel pour la régularité de l'exécution, ainsi que pour la netteté et l'égalité du son. Voici

und abwärts von einer Position in die andre geht. Zu bemerken ist, dass alle 4 Finger in jedem Tact vorkommen.

descends in semi-tones from one position to the other. It must be observed here th t all the 4 fingers are employed in every bar.

un passage d'octaves qui monte par gradation de demi-ton en demi-ton et descend à peu près de même. On montera de position en position et on descendra de même. Il est à remarquer que les quatre doigts sont employés dans chaque mesure.

Beispiel. Example. Exemple.

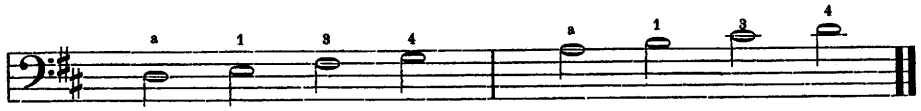


Ich mache hier eine sehr wesentliche Bemerkung: greift man nämlich eine Note, es sei welche es wolle, mit dem 4. Finger auf der C-Saite, so muss die Octave derselben mit dem 2. Finger auf der D-Saite gegriffen werden; ebenso wenn man mit dem 4. Finger eine Note auf der G-Saite greift, muss deren Octave mit dem 2. Finger, auf der A-Saite gegriffen werden. Ich kenne keine Ausnahme. In D-Dur werden z. B. Fis und Cis mit dem 3. Finger auf der D- und A-Saite in der ersten Position gegriffen.

A very essential observation must be made here; which is: if a note, whichever it be, is played with the 4. finger on the C string, the octave of it must be played with the 2. finger on the D string; the same if a note be played with the 4. finger on the G string, the octave must be played with the 2. finger on the A string I know of no exception. In D major, for instance, F♯ and C♯ are played with the 3. finger on the D and A strings in the first position.

Il y a ici une chose très-essentielle à remarquer, c'est que si on fait une note quelconque du 4. doigt sur la 4. corde, son octave doit absolument se faire du seconde doigt sur la second corde; et si l'on fait une note du même quatrième doigt sur la troisième corde, son octave doit aussi se faire absolument du second doigt sur la première corde. Je ne connais point d'exception à cette règle. Par exemple, en Ré majeur le Fa dièze et l'Ut dièze se font sur la seconde corde et la première corde du troisième doigt, à la première position.

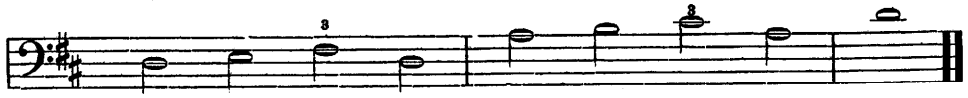
Beispiel. Example. Exemple.



Wollte man folgende Noten in D-Dur spielen, man würde es gewiss auf nachstehende Weise thun.

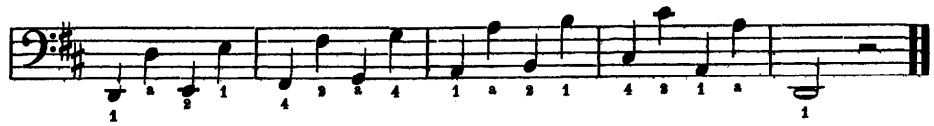
If the following notes were to be played in D major it would surely be done in the manner given below.

Si on exécutait les notes suivantes en Ré majeur, voici certainement comme on les doigterait:

1e Position.

Will man aber die nämlichen Noten in eben der Tonart und Folge mit ihren Octaven spielen, so wird man bei Fis und Cis immer den 2. statt des 3. Fingers gebrauchen. Hier ein Beispiel als Beweis.

But if the same notes are to be played in the same key and succession with their octaves, the 2 finger instead of the 3. is employed for F♯ and C♯. Here follows an example to prove it.

Eh bien, si l'on exécute les mêmes notes, même ton et même mode par octaves, on emploiera toujours le second doigt en place du troisième pour faire le Fa dièze et l'Ut dièze. Voici un exemple qui prouve cette assertion.

1e Position.

Der 4. Finger bestimmt hier den Fingersatz, denn wollte man Fis und Cis mit dem 3. Finger nehmen, so würde der 4. Finger, um die Octave davon zu greifen, übermässig ausgestreckt werden müssen.

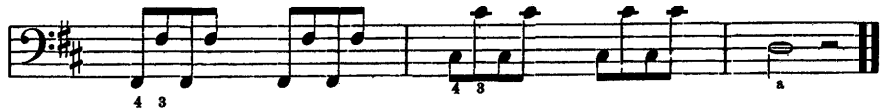
Beispiel dieses fehlerhaften Fingersatzes.

The 4. finger is here the guide in the fingering, for if one would play F♯ and C♯ with the 3. finger, the 4. would have to stretch too much to play the octaves.

Example of this faulty fingering.

La raison de ceci est que c'est le quatrième doigt qui gouverne, attendu que si on faisait le Fa dièze et l'Ut dièze du troisième doigt, il aurait un écart forcé pour prendre leurs octaves du quatrième doigt.

Exemple de ce faux doigté.

1e Position.

Dieses ist keine Ausnahme, sondern vielmehr eine Hauptregel. In dem Abschnitt: Ueber die Entfernung der Finger von einander, beweise ich, dass zwischen dem 3. und 4. Finger nie eine grössere Entfernung als die eines halben Tons stattfinden darf. Da die Finger, welche eine Octave greifen, immer einen ganzen Ton von einander entfernt sind, so folgt daraus, dass wenn man irgend einen Ton auf den unteren Saiten mit dem 4. Finger nimmt, dessen Octave auf der höheren Saite mit dem 2. Finger gegriffen werden muss. Diese Regel erstreckt sich nicht nur auf Passagen, sondern auch auf Gesangstellen. Hier folgt eine Bassfigur, wo der 2. Finger den Platz des 3. einnimmt, um die Octave mit dem 4. greifen zu können.

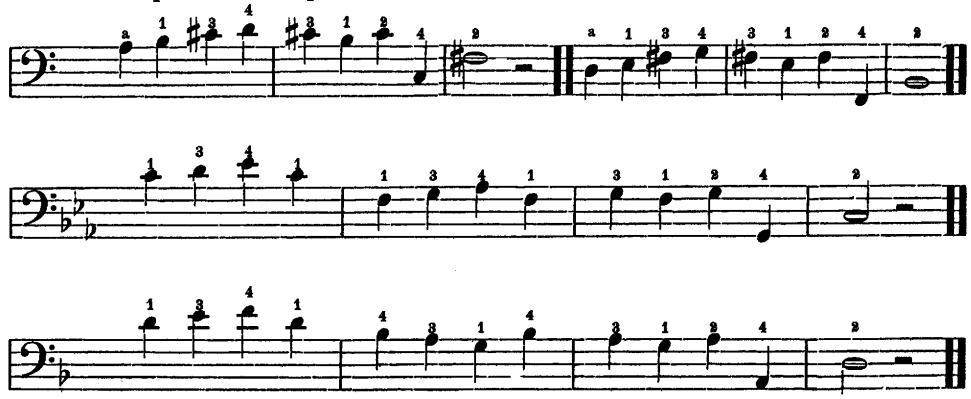
This is not an exception, but rather a main rule. In the section on the distance between the fingers, I prove, that the distance between the 3. and 4. fingers must never be more than half a tone. The fingers which play an octave being always one tone distant from each other, it follows that if any note is to be played on the lower strings with the 4. finger, the octave of it on the higher strings must be played with the 2. finger. This rule applies not only to passages, but also to cantabiles. Here follows a figure in the bass, in which the 2. finger takes the place of the third, in order to be able to play the octave with the 4. finger.

Ceci n'est pas une exception, mais bien une règle générale. On pourra voir à l'article, Explication de la distance que les doigts doivent avoir entre-eux, que je démontre qu'il ne peut jamais y avoir, entre le troisième et le quatrième doigt, que la distance d'un demi-ton. L'octave tenant toujours les doigts qui la font, à la distance respective d'un ton, il s'en suit, que quand une note quelconque se prend du quatrième doigt sur une corde grave, son octave doit nécessairement se faire du second doigt sur la corde aiguë correspondante. Cette règle a même lieu dans le chant, dès qu'il vous conduit à prendre l'octave. Voici un chant de Basse où l'on verra le second doigt remplacer le troisième, afin de pouvoir prendre son octave du quatrième.

Beispiel. Example. Exemple.

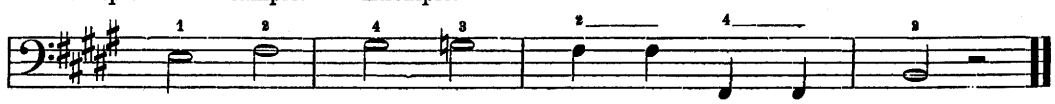
1e Position.

2e Position.
C-Moll.
C minor.
Ut mineur.

3e Position.
D-Moll.
D minor.
Ré mineur.

Nachstehende Stelle kommt auch zuweilen vor; G wird darin mit dem 3. Finger auf der D-Saite in der ersten Position gegriffen.

The passage below also occurs sometimes; in it G is played with the 3. finger on the D string, in the first position.

En voici un autre qu'on rencontre aussi quelquefois, et où le Sol naturel se fait du troisième doigt sur la seconde corde, à la première position.

Beispiel. Example. Exemple.

Dieses G ist hier nur eine durchgehende Note, welche nicht einmal zur Tonart gehört; es wäre offenbar falsch, mit dem 4. Finger nach G zurückzugehen, weil das darauffolgende Fis durchaus mit dem 2. Finger gegriffen werden muss, damit die Octave desselben auf den 4. Finger kommt; die Octave bestimmt hier den Fingersatz. Die nämliche Wendung findet man auch manchmal mit der verminderten Terz.

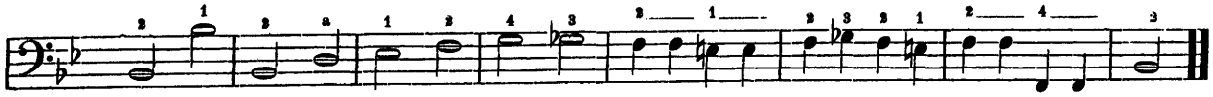
Zur Abwechselung gebe ich dieses Beispiel in B.

This G is only a passing note, which does not even belong to the key; it would evidently be false to descend with the 4. finger to G, because the F following it must absolutely be played with the 2. finger, in order that its octave comes on the 4. finger. The same turn is sometimes met with in the diminished third.

For a change I give this example in B♭.

Ce Sol naturel n'est ici qu'une note de passage qui n'est pas même du mode; on sentira qu'il serait maladroit de descendre le quatrième doigt pour la faire, puisque le Fa dièze qui suit doit absolument se faire du second doigt pour conduire à son octave qui se trouve du quatrième; c'est donc ici l'octave qui gouverne. La même tournure se trouve aussi quelquefois avec l'intervalle de la tierce diminuée.

Je donnerai, pour varier, cet exemple en Si bémol.

Beispiel. Example. Exemple.

Man mag dies für einen Widerspruch im Fingersatz halten, ich finde es ganz natürlich und in der Ordnung.

This may be considered a contradiction in the fingering; I find it quite natural and rational.

On pourra, si l'on veut, nommer ceci une contrariété du doigté; quant à moi, je trouve que c'est une règle toute simple et toute naturelle.

XIII. Abschnitt.

Vom Triller.

Der Triller muss so geschlagen werden, dass der Finger senkrecht und immer auf denselben Platz der Saite fällt, doch muss dies ohne Anstrengung und ohne Steifheit geschehen.

Ein Dur-Triller muss genau das Intervall einer grossen Secunde, ein Moll-Triller das einer kleinen Secunde umfassen.

Die Bewegung dabei muss sehr gleichmässig sein, und der Triller in langsamen Stücken nicht so schnell geschlagen werden, wie im Allegro.

Folgender Triller mag zur ersten Uebung dienen; der feststehende Finger ist durch die unten angegebene, der bewegliche durch die über der kleinen Note stehende Ziffer bezeichnet.

XIII. Section.

On the shakes.

The shake is to be executed, by striking down the finger firmly and perpendicularly on the string, but always on the same place. This however must be done without effort or stiffness.

A shake in major must comprise exactly the interval of a major second. a shake in minor that of a minor second

The motion must be very equal, and the shakes in an Adagio must not be played so quickly as in Allegro.

The following shake I give for first practice; the finger which must remain pressed down, I shall mark by a number below, and that which moves by a small note with a number over it.

Titre XIII.

De la Cadence (Trille).

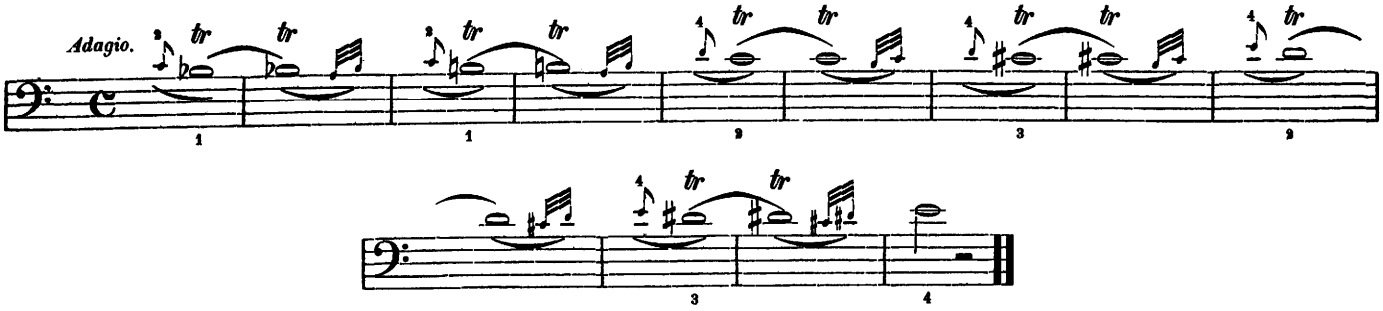
La cadence doit se battre de manière que le doigt qui fait le mouvement tombe bien d'aplomb sur la corde et toujours à la même place, mais que cela soit sans force et sans roideur.

Dans les cadences majeures le doigt qui agit, doit être distant du doigt qui reste ferme, exactement d'une seconde majeure; et d'une seconde mineure, dans les cadences mineures.

Il faut la battre très-également et non pas aussi rapidement dans un Adagio que dans un morceau vif et brillant.

Voici la première cadence que je propose comme exercice, je marquerai le doigt qui doit rester ferme par un chiffre dessous, et celui qui doit battre par une petite note chiffrée.

Beispiel. Example. Exemple.



Durch vorstehendes Beispiel werden alle Finger geübt, man wiederhole es auf allen 4 Saiten.

Fast alle Triller in den untern Lagen werden mit dem 4. Finger geschlagen, nur in der ersten Position kann man sie in Moll mit dem 2. und in Dur mit dem 3. Finger machen, weil sie auf eine leere Saite führen.

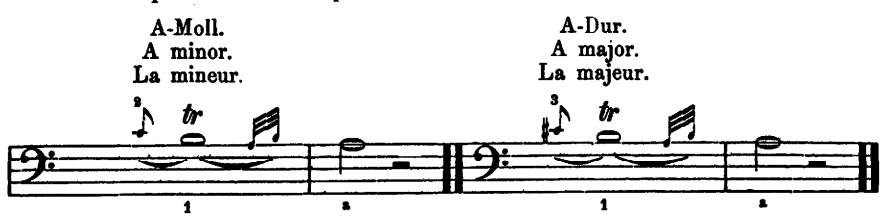
By the foregoing example all the fingers will be well practised and it is advisable to repeat it on all the 4 strings.

Almost all the shakes in the lower positions are played with the 4. finger, only in the first position in minor they may be taken with the 2. finger, and in major with the 3 finger, because they lead to an open string.

Cette cadence a l'avantage d'exercer tous les doigts et on doit la répéter sur les quatre cordes.

Presque toutes les cadences dans le bas du manche se font du quatrième doigt, il n'y a qu'à la première position qu'on peut les faire du second doigt en mineur et du troisième en majeur, parcequ'elles sont résolues par l'à-vide.

Beispiel. Example. Exemple.



Ebenso auf den 3 übrigen Saiten. In den andern Positionen jedoch immer mit dem 4. Finger.

The same on the 3 other strings. In the other positions, however with the 4. finger.

De même sur les 3 autres cordes; mais passé cela, elles sont toutes du quatrième doigt.

C-Dur.
C major.
Ut majeur.

F-Dur.
F major.
Fa majeur.

1e Saite
1st String.
1e Corde.

2c Saite.
2d String.
2e Corde.

In Moll sind sie schwerer, weil sich der 4. Finger allein bewegt, und nicht durch den 3. Finger, welcher dann fest aufliegt, unterstützt wird.

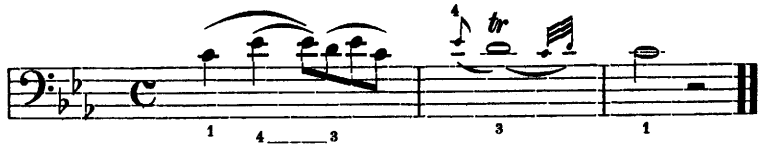
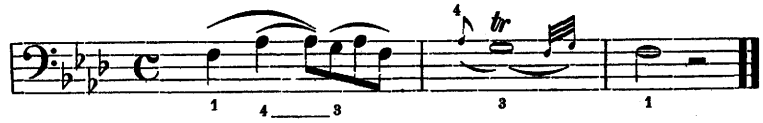
Wenn man bei den folgenden Moll-Trillern den 3. Finger nicht ganz aufrecht stehend und nahe am Nagel auf die Saite setzt, so kann der kleine Finger, welcher trillern soll, die Saite kaum erreichen.

They are more difficult in minor, because the 4. finger moves alone, and is not aided by the 3. finger, which must keep fixed to its place.

If in the following shake in minor the 3. finger is not placed perpendicularly on the string and very near the nail, the little finger, which is to play the shake can hardly reach the string

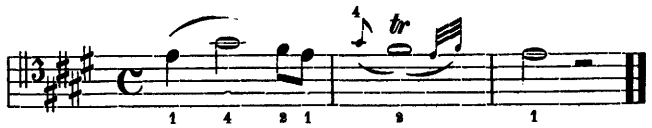
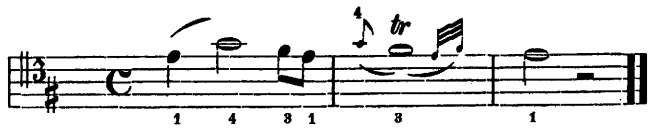
Elles sont plus difficiles en mineur, parceque le quatrième doigt bat tout seul, sans être aidé du troisième qui doit rester ferme.

Pour exécuter les cadences mineures qui suivent, si on ne pose pas le troisième doigt tout debout dessus la corde et très-près de l'ongle, alors le petit doigt qui doit battre, n'atteint à peine la corde.

Triller in C-Moll.
Shake in C minor.
Cadence mineure en Ut.
1e Saite
1st String
1e Corde.

Triller in F-Moll.
Shake in F minor
Cadence mineure en Fa.
2e Saite.
2d String.
2e Corde.

Die Triller in E-Dur und E-Moll auf der A-Saite sind wohl die schwersten, weil sich die Hand gerade auf der Stelle befindet, wo der Hals sich an den Körper des Instruments schliesst, namentlich wenn der Hals kurz ist.

The shakes in E major and E minor are perhaps the most difficult, because the hand comes to the place where the neck of the instrument joins the body; particularly when the neck happens to be short.

Les cadences en Mi majeur et mineur sur la première corde, sont peut-être les plus difficiles, à cause que la main se trouve placée à l'endroit, où le manche se joint à l'instrument, surtout lorsque le manche est court.

Triller in E-Dur.
Shake in E major.
Cadence en Mi majeur.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.

Triller in E-Moll.
Shake in E minor.
Cadence en Mi mineur.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.

Es ist sehr nützlich, diese Triller in allen Positionen und auf allen Saiten zu üben.

Sobald der Daumen aufgesetzt wird, werden die meisten Triller mit dem 2. Finger geschlagen, weil sich der Daumen fast immer auf dem Grundton der Tonart befindet.

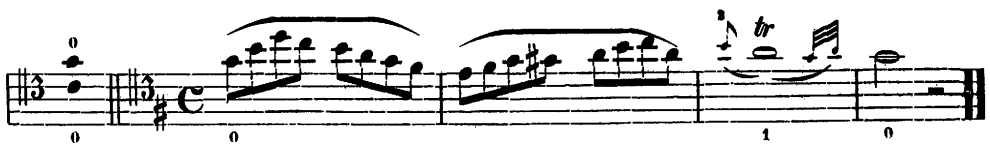
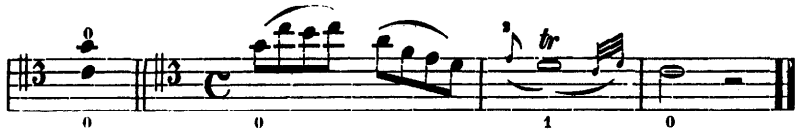
It is very useful to practise these shakes in all the positions and on all the strings.

When the thumb is placed, most shakes are played with the 2. finger, because the thumb is almost always on the key-note.

Il est très-utile d'exercer ces cadences à toutes les positions et sur toutes les cordes.

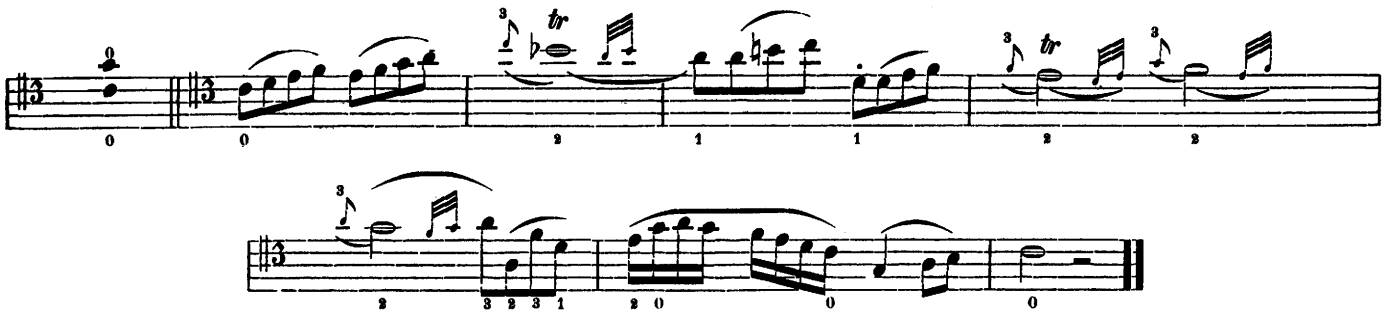
Une fois qu'on se sert du pouce, la majeure partie des cadences se bat du second doigt, attendu que le pouce se trouve presque toujours sur la note tonique.

Beispiel. Example. Exemple.

Schluss-Triller in G.
Concluding shake in G
Cadence conclnante en Sol.

Schluss-Triller in C.
Concluding shake in C.
Cadence concluante en Ut.

Nicht alle Triller führen aber auf die Schlussnote, daher müssen auch einige mit dem 3. Finger geschlagen werden. In der folgenden oft vorkommenden Passage findet man deren hinlänglich zum Beweis, dass sie nicht zu vernachlässigen sind. Wir behalten die nämliche Position, der Daumen muss fest an seinem Platze bleiben.

Not all shakes lead to the concluding note, some must therefore be trilled with the 3. finger. In the following passage which often occurs, there will be sufficient proof that this must not be neglected. Keep the same position, the thumb remaining fixed throughout.

Toutes les cadences n'étant point concluantes, il s'en présente du troisième doigt. Le passage suivant qu'on rencontre très-souvent, en offre assez pour prouver qu'on ne doit pas les négliger. Nous resterons toujours à la même position sans la quitter, avec l'attention que le pouce doit rester ferme à sa place sans bouger.

Beispiel. Example. Exemple.

Dies ist hinlänglich, um einen Begriff von dieser Uebung zu geben. Man vernachlässige nicht, den Triller mit allen Fingern zu üben, denn Nichts vermag ihnen mehr Leichtigkeit, Gelenkigkeit und Kraft zu geben.

Ausser einer Menge von Verzierungen, welche dem herrschenden Geschmack unterworfen sind, giebt es noch eine Art von Triller, welche man Pralltriller nennt. Z. B.

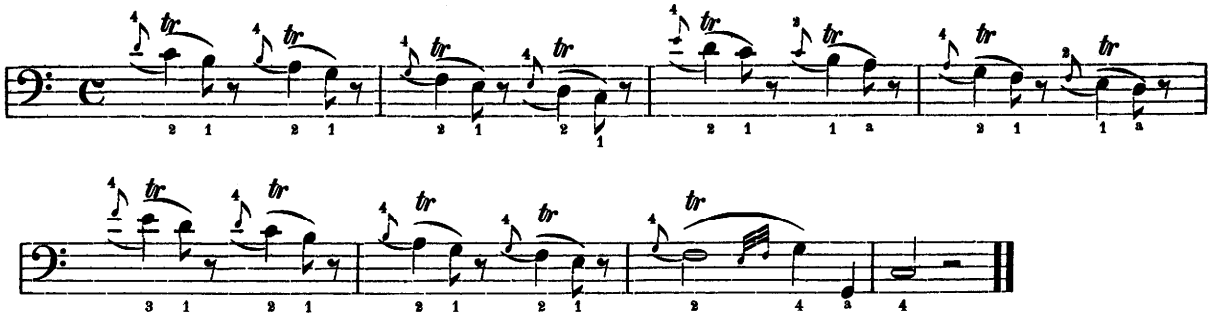
This will suffice to give an idea of the study of shakes The student must not neglect to practise them with all the fingers, for nothing else can give them neatness, brilliancy and force

Besides a number of graces which are subject to the prevailing taste, there is still one kind of shakes, called the passing shake; for example:

En voilà assez pour donner une idée de cette étude. On ne doit pas négliger d'exercer la cadence de tous les doigts, car rien ne peut leur donner plus de légèreté d'agilité et de tact.

Outre une quantité d'agréments qui sont assujettés au gout prédominant, il y a encore une autre cadence qu'on nomme cadence brisée; la voici:

Pralltriller.
Passing shake.
Cadence brisée.



Alle in diesem Abschnitt gegebenen Beispiele müssen in sehr langsamem Tempo geübt werden, damit die Triller möglichst lange dauern.

Sehr nöthig finde ich auch noch zu erinnern, dass die Hand durchaus keine Bewegung machen darf, und nur der, oder die zum Trillern gehörigen Finger bewegt werden dürfen.

All the examples given in this section are to be practised in very slow time, in order to make the shakes last as long as possible.

I must not omit observing here, that the hand must by all means remain motionless, and only the finger or fingers, required for playing the shakes, are to move.

Tous les exemples que renferme cet article doivent s'exécuter très-lentement, afin que les cadences soient longues.

Il est très-essentiel d'observer que la main ne doit faire aucun mouvement quand on bat la cadence, il n'y a que le doigt, ou les doigts qui la battent, qui doivent lever et frapper.

XIV. Abschnitt.

Vergleichung der Einklänge und Octaven mit den leeren Saiten.

Um zu wissen ob man rein spielt, ist es nöthig, die Töne, welche mit den Fingern gegriffen werden, bisweilen mit den leeren Saiten zu vergleichen, welches auf folgende Art geschieht.

XIV. Section.

Comparison of the unisons and octaves with the open strings.

In order to know whether one's play is in perfect tune, it is necessary to compare from time to time the tone stopped by the fingers with the open strings, which is done in the following manner.

Titre XIV.

De la Révision des Unissons et des Octaves avec les à-vides.

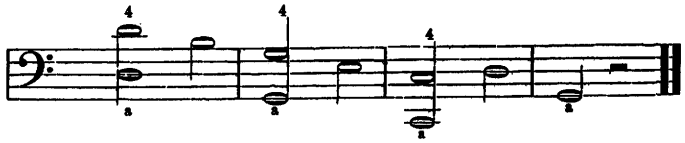
Pour savoir si l'on joue bien juste il est nécessaire qu'on fasse de temps en temps la révision si l'on est juste avec les à-vides, ce qui se pratique de la manière suivante.

In der ersten Position hat man nur drei Octaven.

The first position has only three octaves.

A la première position, on n'a que trois octaves.

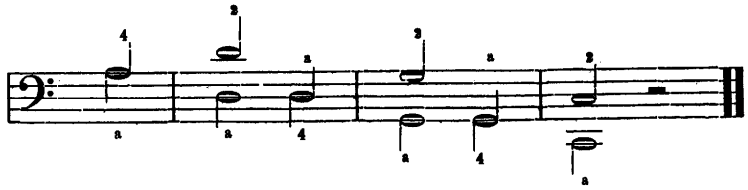
1. Beispiel. 1. Example. 1. Exemple.

1e Position.

In der zweiten Position hat man drei Einklänge und drei Octaven.

In the second position there are 3 unisons and three octaves.

A la seconde position, on a trois unissons et trois octaves.

2 Beispiel. 2. Example. 2. Exemple.

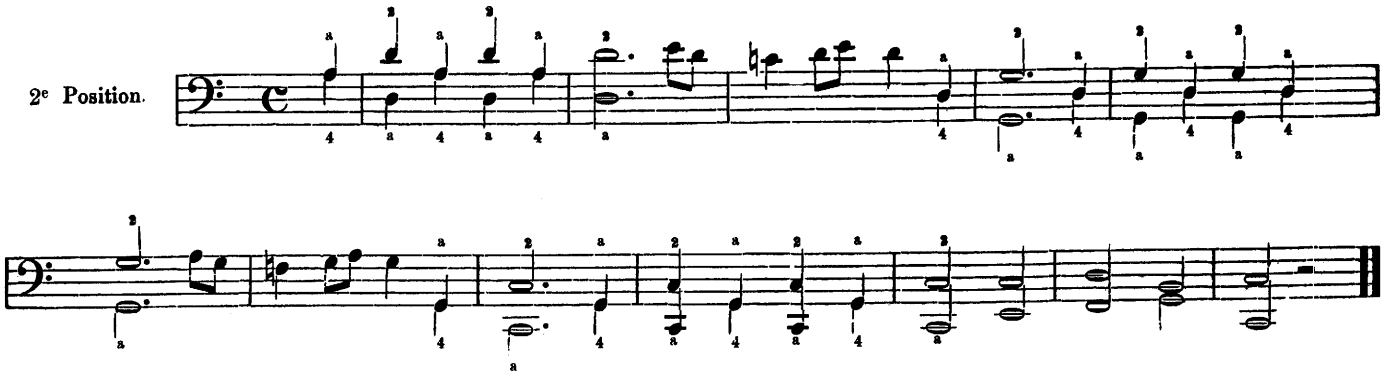
2e Position.

Das folgende Beispiel gleicher Art, dient dazu, die Hand sicherer zu machen.

The following example of the same kind serves to make the hand more sure.

L'exemple suivant est du même genre, et servira à mieux assurer la main.

3. Beispiel 3. Example. 3. Exemple.

2e Position.

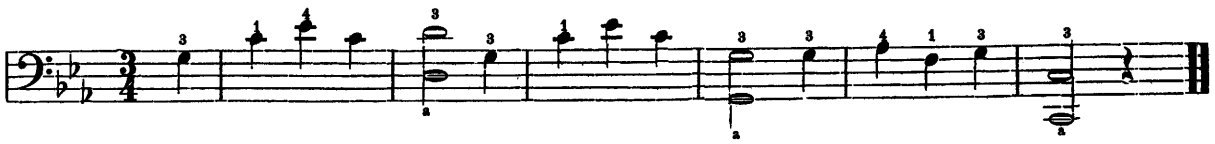


In C-Moll hat man in dieser zweiten Position nur drei Octaven und keine Einklänge.

In C minor there are in this second position only three octaves and no unisons.

A cette même position (la seconde) dans le mode d'Ut mineur, on n'a que trois octaves et point d'unissons.

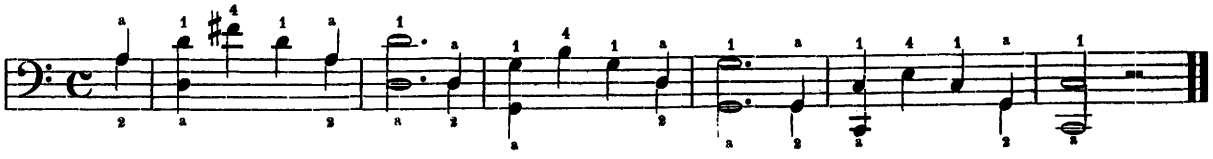
4. Beispiel. 4. Example. 4. Exemple.

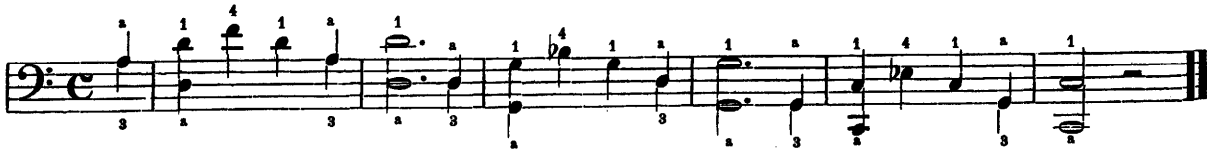
Langsam.
Slow.
Lentement.

In der dritten Position hat man die drei Einklänge und drei Octaven, in Moll wie in Dur.

In the third position there are the three unisons and three octaves, both in minor and major.

A la troisième position, on a les trois unissons et les trois octaves, dans les modes mineur et majeur.

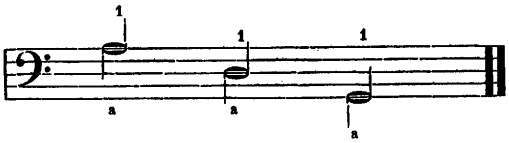
5. Beispiel. 5. Example. 5. Exemple.

3e Position.
D-Dur.
D major.
Ré majeur.

6. Beispiel. 6. Example. 6. Exemple.

3e Position.
D-Moll.
D minor.
Ré mineur.

In der vierten Position hat man nur die drei Einklänge mit dem 1. Finger.

In the fourth position there are only the three unisons with the 1. finger.

A la quatrième position, on n'a que les trois unissons du premier doigt.

Beispiel. Example. Exemple.

Dies genügt um sicher zu sein, dass man die Positionen richtig genommen hat. Ich spreche hier nicht von den durch die Vorzeichnung entstehenden Rückungen der Positionen, wovon in der Folge die Rede sein wird.

This will suffice to ascertain, whether the positions have been taken correctly. I do not mention here the shifts in the positions, caused by the signature or by accidentals, of which I shall speak here after.

En voilà assez pour s'assurer qu'on a pris les positions justes; je ne parle pas ici des fractions des positions, dont je ferai mention plus loin.

XV. Abschnitt.

Ueber das Stimmen des Instruments.

Lässt man sich von einem andern Instrumente oder durch eine Stimmgabel das A angeben, so muss man hauptsächlich darauf hören, ob man zu hoch oder zu tief, und ob dies viel oder wenig ist. Darnach muss man die Wirbel drehen, um durch zu vieles Drehen die andern schon gestimmten Saiten nicht wieder zu verstimmen.

Ist man viel zu hoch oder zu tief, so rathe ich, zuvor alle 4 Saiten der richtigen Stimmung möglichst nahe zu bringen, und dann erst nach dem augegebenen Tone genau einzustimmen.

Beim Stimmen selbst muss man genau auf die Schwingungen der Saite achten und Sorge tragen, dass man die eine nicht stärker anstreicht als die andre, sonst wird man nie im Stande sein, rein zu stimmen.

XV. Section.

On tuning the instrument.

In taking the A on another instrument or from a tuning fork, you must above all hear, whether yours is too high or too low, and in what degree. The pegs must be turned accordingly, lest by being moved too much, the other strings, already tuned, should get out of tune.

If you are too low or too high, it is advisable first to bring the four strings to their pitch as nearly as possible, and then tune them correctly.

In tuning you must pay particular attention to the vibrations of the strings, and take care not to press with the bow more on one string than the other, else you will never be able to tune correctly.

Titre XV.

Observations sur la manière d'accorder l'instrument.

Quand on prend la-mi-la, il faut avoir soin d'écouter attentivement si l'on est trop haut ou trop bas, et si c'est de peu ou de beaucoup, et ne tourner les chevilles qu'en conséquence, car en les tournant plus qu'il ne faut on dérange les autres cordes qui se trouvaient déjà accordées.

Lorsqu'on se trouve à une grande distance du ton, soit trop bas ou trop haut, je conseille de hausser ou de baisser tout de suite les 4 cordes le plus approchant possible, et de prendre le la-mi-la après.

Lorsqu'on accorde il faut bien écouter la vibration des deux cordes qu'on attaque avec l'archet, et faire attention de ne pas appuyer plus fortement sur une corde que sur l'autre, autrement on ne parviendra jamais à s'accorder juste.

XVI. Abschnitt.

Von den Schwingungen und dem Mitklingen der Töne.

Es ist ein bekannter Erfahrungssatz, worüber man auch in den meisten musikalischen Lehrbüchern ausführliche Abhandlungen findet, dass nicht nur jede in Klang gesetzte tiefe Saite eine andere Saite von gleicher Tonhöhe in Schwingung setzt, sondern dass jeder tiefere Ton zugleich eine Anzahl höherer Töne miterklingen lässt, welche die harmonischen Bestandtheile dieses tieferen Tones bilden: nämlich seine Octave, Quinte und Terz in verschiedenen höhern Octaven. So lassen z. B. die drei tieferen Saiten des Violoncells die in der folgenden Darstellung durch Viertelnoten angemerkten Töne schwach miterklingen.

XVI. Section.

On the vibrations and the consonance of the tones.

It is a fact founded on experience, and which most works on music have discussed, that not only does every bass string, when sounded, make another one of the same pitch vibrate, but also that every deep tone causes to vibrate at the same time a number of higher tones, which form the harmonic parts of this lower tone, namely its octave, fifth and third in different higher octaves. Thus for instance, the 3 lower strings of the violoncello produce a faint consonance of the tone, marked in the following scheme by crotchets.

Titre XVI.

Des Vibrations et de la Coalition des Vibrations.

Il est prouvé par l'expérience, et je m'en rapporte à tous les écrits qui traitent de musique, que chaque corde produisant un son grave, fait non seulement résonner ou vibrer celle qui se trouve avec elle a l'unisson, mais encore qu'un son grave pendant sa vibration fait entendre plusieurs tons plus aigus qui forment les parties harmoniques du dit son grave, c'est à dire l'octave la quinte et la tierce des octaves supérieures; par exemple les cordes de Ré, Sol et Ut font résonner en même temps quoique plus faiblement, les tons que j'écrirai avec des notes noires.

Bei höhern Tönen, wo die Schwingungen schwächer sind, werden auch die mitklingenden Töne weniger hörbar.

In the higher tones, which have weaker vibrations, these consonances are less audible.

Les tons aigus, par leur vibration moins forte, rendent ces résonnances moins sensibles.

3fache 8e	22	treble 8e	Triple 8e.
2fache 8e der Quinte	19	two-fold 8e of the Fifth	Double 8e de la Quinte.
2fache 8e der Terz	17	two-fold 8e of the Third	Double 8e de la Tierce.
2fache 8e	15	twofold 8e	Double 8e.
8e der Quinte	12	8e of the Fifth	8e de la Quinte.
8e	8	8e	8e.

C, 4e leere Saite.
C, 4th open String.
Ut, 4e Corde à-vide.

3fache 8e	22	treble 8e	Triple 8e.
2fache 8e der Quinte	19	two-fold 8e of the Fifth	Double 8e de la Quinte.
2fache 8e der Terz	17	two-fold 8e of the Third	Double 8e de la Tierce.
2fache 8e	15	two-fold 8e	Double 8e.
8e der Quinte	12	8e of the Fifth	8e de la Quinte.
8e	8	8e	8e.

G, 3e leere Saite.
G, 3d open String.
Sol, 3e Corde à-vide.

8e der Terz	17	8e of the Third	8e de la Tierce.
2fache 8e	15	two-fold 8e	Double 8e.
8e der Quinte	12	8e of the Fifth	8e de la Quinte.
8e	8	8e	8e.

D, 2e leere Saite.
D, 2d open String.
Ré, 2e Corde à-vide.

Wenn man daher einen dieser mitklingenden Töne auf einer andern Seite wirklich angiebt, so setzt dieser die erstere Saite in Schwingung, und verursacht ein leises Mitklingen derselben, wodurch der Ton an Fülle gewinnt.

Ein stärkeres Mitklingen wird verursacht, wenn ein gegriffener Ton oder dessen Octave zugleich auf einer leeren Saite vorhanden ist.

Aus folgender Tabelle sind diejenigen Töne zu ersehen, welche eine bemerkbare zwei- oder mehrfache Resonanz hervorrufen, falls sie rein gegriffen werden, auch ist die Art angegeben, wie sie gegriffen werden müssen, sowie die Saite, durch welche die Resonanz entsteht.

If therefore one of these consonant tones be really played on another string, it makes the first string vibrate, and causes a feeble resonance, by which the tone gains in fulness.

A stronger resonance is produced, if the tone struck, or its octave, exists also on the open string.

The following table shows those tones which produce a twofold or threefold consonance, if they are played in tune; likewise the positions to be taken, and the string which produces the resonance.

Touchez avec l'archet ces résonnances effectivement sur une autre corde, et vous verrez vibrer et résonner la première corde a l'unisson quoique plus faiblement, ce qui est déjà quelque chose pour la qualité du son.

Chaque son qui par lui même ou par son octave se trouve parmi les à-vides, produit une résonnance plus forte.

Le tableau suivant fait voir les sons qui ont plusieurs résonnances sensibles lorsqu'on les prend juste; ainsi que la position dans laquelle ils doivent être pris, et la corde qui produit ces résonnances.

Zusammenstellung

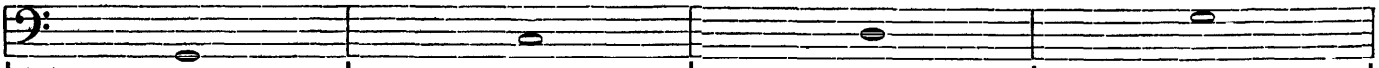
der Töne, welche mehrere bemerkbare Resonanzen haben.

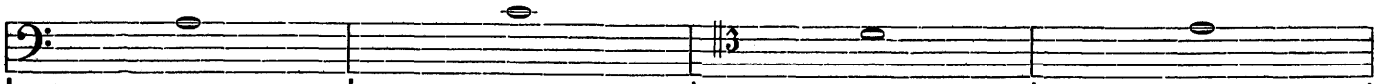
Table

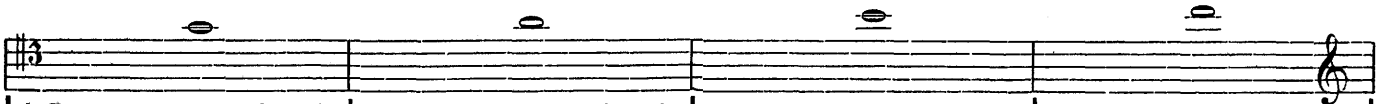
of the tones which have several perceptible resonances.

Tableau

des Sons qui ont plusieurs Résonnances sensibles.

4e Saite. 2r Finger. 4th String. 2d Finger. 4e Corde. 2d Doigt.	3e Saite. 2r Finger. 3d String. 2d Finger. 3e Corde. 2d Doigt.	3e Saite. 2r Finger. 3d String. 2d Finger. 3e Corde. 2d Doigt.	2e Saite. 2r Finger. 2d String. 2d Finger. 2e Corde. 2d Doigt.
			
2 Resonanzen durch den Einklang der G-Saite. 2 Resonances by the unison of the G string. 2 Résonnances par l'Unisson de la Corde Sol.	2 Resonanzen durch die Octave der C-Saite. 2 Resonances by the unison of the C string. 2 Résonnances par l'Octave de la Corde Ut.	2 Resonanzen durch den Einklang der D-Saite. 2 Resonances by the unison of the D string. 2 Résonnances par l'Unisson de la Corde Ré.	3 Resonanzen durch die Octave der G-Saite und die 12e der C-Saite. 3 Resonances by the octave of the G string and the 12th of the C string. 3 Résonnances par l'Octave de la Corde Sol et la 12e de la Corde Ut.

2e Saite. 2r Finger. 2d String. 2d Finger. 2e Corde. 2d Doigt.	1e Saite. 1st String. 1e Corde.	1e Saite. 1st String. 1e Corde.	1e Saite. 1st String. 1e Corde.
			
2 Resonanzen durch den Einklang der A-Saite. 2 Resonances by the unison of the A string. 2 Résonnances par l'Unisson de la Corde La.	2 Resonanzen durch die zweifache Octave oder 15e der C-Saite. 2 Resonances by the two-fold octave or 15th of the C string. 2 Résonnances par la double Octave ou 15e de la Corde Ut.	3 Resonanzen durch die Octave der D-Saite und die 12e der G-Saite. 3 Resonances by the octave of the D string and the 12th of the G string. 3 Résonnances par l'Octave de la Corde Ré et la 12e de la Corde Sol.	2 Resonanzen durch die 17e der C-Saite. 2 Resonances by the 17th of the C string. 2 Résonnances par la 17e de la Corde Ut.

			
3 Resonanzen durch die 15e der G-Saite und die 19e der C-Saite. 3 Resonances by the 15th of the G string and the 19th of the C string. 3 Résonnances par la 15e de la Lorde Sol et la 19e de la Corde Ut.	2 Resonanzen durch die 12e der D-Saite. 2 Resonances by the 12th of the D string. 2 Résonnances par la 12e de la Corde Ré.	2 Resonanzen durch die 17e der G-Saite. 2 Resonances by the 17th of the G string. 2 Résonnances par la 17e de la Corde Sol.	2 Resonanzen durch die dreifache Octave der C-Saite. 2 Resonances by the threefold octave of the C string. 2 Résonnances par la triple Octave de la Corde Ut.

3 Resonanzen durch die 15e der D-Saite und die 19e der G-Saite. 3 Resonances by the 15th of the D string and the 19th of the G string. 3 Résonnances par la 15e de la Corde Ré et la 19e de la Corde Sol.	2 Resonanzen durch die 17e der D-Saite. 2 Resonances by the 17th of the D string. 2 Résonances par la 17e de la Corde Ré.	2 Resonanzen durch die dreifache Octave oder 22e der G-Saite. 2 Resonances by the threefold octave or 22d of the G string. 2 Résonnances par la triple Octave ou 22e de la Corde Sol.

So wird z. B., wenn man auf der C-Saite mit dem 2. Finger G angiebt, die leere G-Saite miterklingen.

Nimmt man mit dem zweiten Finger C auf der G-Saite so wird man die leere C-Saite durch ihre Octave mitklingen hören.

Ebenso verhält es sich mit den übrigen in der Tabelle enthaltenen Tönen.

Es folgen hier verschiedene vollständige Tonleitern. Spielt man die Tonleiter von G auf der D-Saite, so wird man alle Töne vereinigt finden, welche Resonanzen haben.

Thus for example, if you take the tone G with the 2. finger on the C string, the open string G will vibrate simultaneously.

If you take C with the 2. finger on the G string, you will hear the open string C vibrate through its octave.

The same is the case with the other tones contained in the table.

Here follow different complete scales. If the scale of G is played on the D string, all the tones which have vibrations, will be found united.

Prenez par exemple le Sol sur l'Ut du second doigt et vous verrez vibrer et résonner en même temps la corde de Sol.

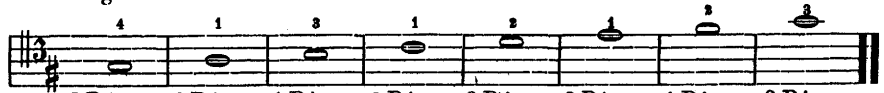
Prenez l'Ut sur le Sol du second doigt et vous verrez vibrer la corde d'Ut qui résonnera par l'octave.

Il en est de même des autres sons que présente le tableau ci-dessus.

Voici plusieurs gammes de suite. Si l'on veut faire celle de Sol sur la seconde corde on pourra observer tous les sons qui sont susceptible de coalition de vibration.

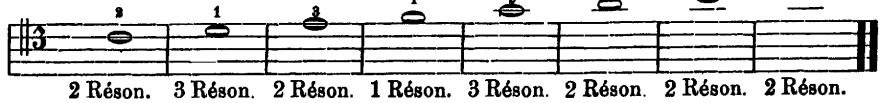
G-Dur
auf der 2. Saite.
G major
on the 2. String.
Sol majeur
sur la 2. Corde.

Fingersatz.
Fingering.
Doigté.



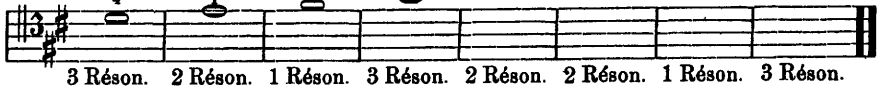
3 Réson. 2 Réson. 1 Réson. 2 Réson. 3 Réson. 2 Réson. 1 Réson. 3 Réson.

C-Dur
auf der 1. Saite.
C major
on the 1. String.
Ut majeur
sur la 1. Corde.

Fingersatz.
Fingering.
Doigté.

2 Réson. 3 Réson. 2 Réson. 1 Réson. 3 Réson. 2 Réson. 2 Réson. 2 Réson.

D-Dur
auf der 1. Saite.
D major
on the 1. String.
Ré majeur
sur la 1. Corde.

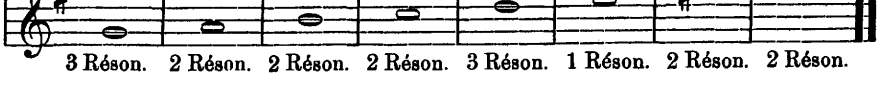
Fingersatz.
Fingering.
Doigté.



3 Réson. 2 Réson. 1 Réson. 3 Réson. 2 Réson. 2 Réson. 1 Réson. 3 Réson.

G-Dur
auf der 1. Saite.
G major
on the 1. String.
Sol majeur
sur la 1. Corde.

Fingersatz.
Fingering.
Doigté.



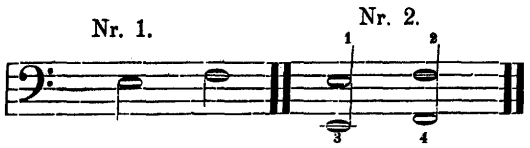
3 Réson. 2 Réson. 2 Réson. 2 Réson. 3 Réson. 1 Réson. 2 Réson. 2 Réson.

Die Kenntniss vom Mitklingen der Töne trägt sehr viel zu einem reinen Spiel bei, denn wenn der Finger nicht genau auf den gehörigen Platz kommt, fällt auch die Resonanz hinweg. Ferner muss die Saite so angestrichen werden, dass sie vollständig und gleichmässig in Schwingung gesetzt wird. Dazu ist nothwendig, dass man den Bogen sehr gerade und mit gleicher Stärke und Leichtigkeit über die Saiten führt, oder den Ton ganz allmälig zu- und abnehmen lässt, denn durch unregelmässige Stösse werden die Schwingungen gestört, verlieren die Gleichheit und verursachen einen schlechten Ton. — Dies Mitklingen giebt den Tönen unstreitig mehr Fülle, wofür der beste Beweis der ist, dass diejenigen Töne, die eine solche Resonanz nicht haben, wie z. B. das E und F auf der D-Saite, viel rauher und weniger klangvoll sind als die andern. (Siehe Beispiel Nr. 1.) Diese Töne werden indessen besser, wenn man, indem man sie spielt, auf der C-Saite ihre Octave mitgreift, natürlich ohne sie anzustreichen (Beispiel Nr. 2.)

A knowledge of the consonance of the tones contributes much to perfect tune, for if the finger does not come exactly on the proper place, the vibration is lost. Moreover, the bow must touch the string in such a manner, as to make it vibrate completely and equally. To attain this, the bow must pass straight and with equal strength and ease over the strings, or must augment and decrease the tones gradually, for unequal bowing will disturb the equality of the vibration, and produce a bad tone. This resonance unquestionably gives the tone more fulness, the best proof of which is, that those tones which have no vibration, as for example the E and F on the D string, are much rougher and less sonorous than the others. (See the example No. 1.) These notes will however become more agreeable if, on playing them, their octaves are also taken on the string of C, of course without touching them with the bow. (Example Nr. 2.)

La connaissance de la coalition des vibrations est de grande utilité pour apprendre à toucher juste et à tirer un son pur, car si l'on ne pose le doigt bien juste à sa place, il n'y aura ni double ni triple résonnance, ensuite il faut aussi que la corde sur laquelle on joue soit prise avec l'archet de manière qu'elle vibre très-nette et très-également. Pour parvenir à cela il faut tirer ou pousser l'archet bien droit et avec une grande égalité de force et de légèreté, ou augmenter par gradation et diminuer de même, car si l'on donne des saccades, les vibrations s'entrechoquant perdront toute leur netteté et on tirera des sons désagréables. Il est certain que cette coalition des vibrations rend les sons plus moëlleux.

Une preuve sensible est que les tons, auxquels cette coalition manque, sont fort durs, comme par exemple, le Mi et le Fa sur la corde de Ré; voyez l'exemple suivant. Nr. 1.

Mais si l'on prend l'octave grave de ces tons avec un autre doigt sur la quatrième corde (voyez le même exemple) sans qu'on y touche avec l'archet, on tirera par ce moyen de la seconde corde un son plus agréable et plus sonore. Nr. 2.

XVII. Abschnitt.

Ueber die Entfernung, welche die Finger in den ersten vier Positionen von einander haben müssen.

Die Finger müssen senkrecht auf die Saiten fallen, und zwar in der Entfernung eines halben Tons von einander. Da aber diese Entfernung nicht immer beibehalten werden kann, so ist Folgendes darüber festgestellt: Zwischen dem 1. und 2. Finger kann nach Umständen der Zwischenraum einen ganzen oder halben Ton betragen; dagegen darf zwischen dem 2. und 3., so wie auch zwischen dem 3. und 4. Finger (das ungewöhnliche Ausstrecken des 4. Fingers, welches beim Arpeggio vorgekommen ist, ausgenommen) die Entfernung nur einen halben Ton ausmachen. Von folgenden 3 Beispielen zeigen die beiden ersten die natürliche Lage der Finger auf allen 4 Saiten, und das 3. dient zur Uebung darin.

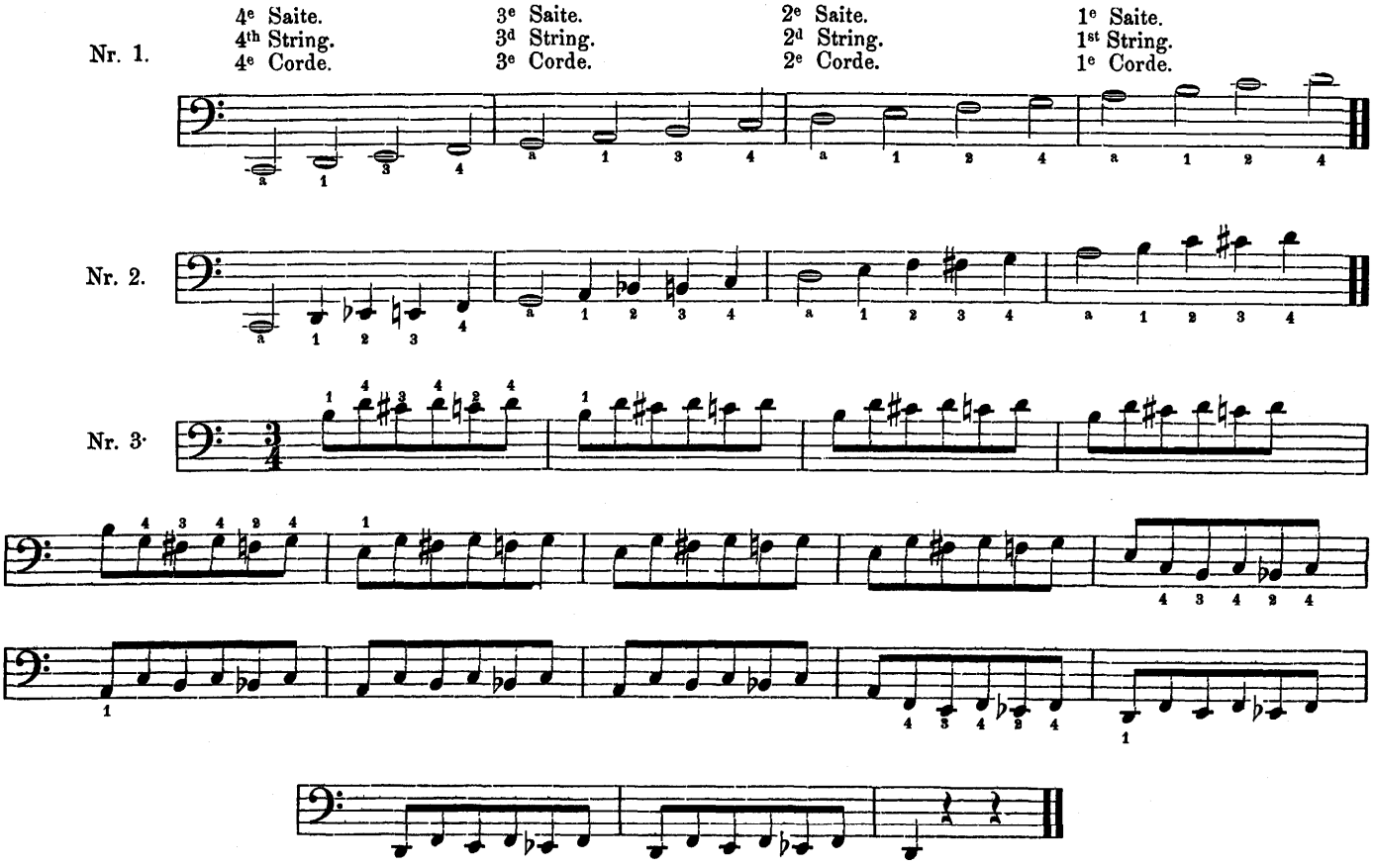
XVII. Section.

On the distance which the fingers must have from each other in the first four positions.

The fingers must come down perpendicularly on the strings, and at the distance of half a tone from each other. As however this distance can not always be observed, the following rule is given: Between the first and second fingers the interval may, according to circumstances, be either a whole or half a tone; whereas the distance between the 2. and 3. fingers, as also between the 3. and 4. fingers (the unusual stretch of 4. finger, which occurs in the Arppegio excepted) must not exceed half a tone. Of the following 3 examples, the two first will show the natural position of the fingers on the 4 strings, and the 3. is for practice.

Titre XVII.

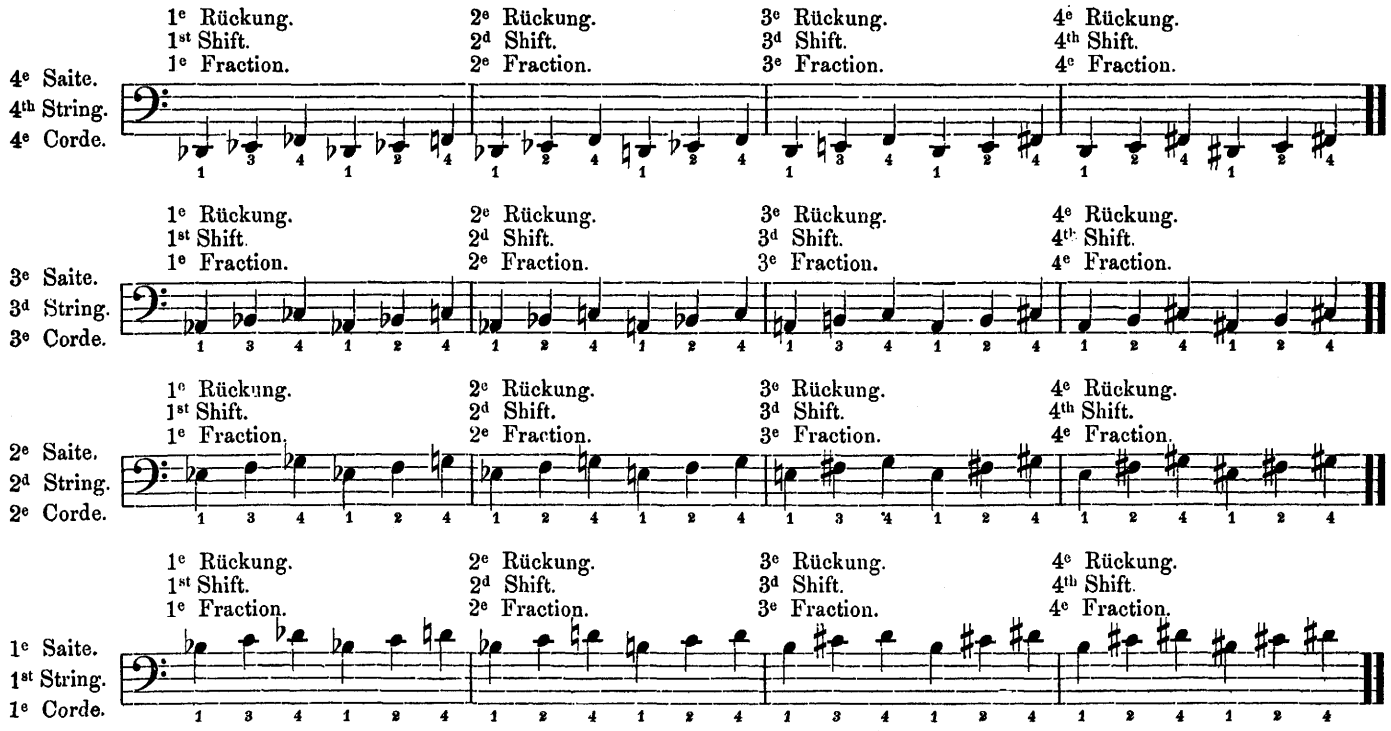
De la Distance que les doigts doivent avoir entr'eux dans les quatre premières Positions.

Les doigts posés sur le manche doivent se trouver *parfaitement d'aplomb sur le manche et* à la distance d'un demi-ton chacun. Mais comme ceci ne peut s'adopter à tous les cas il a été statué que du premier doigt au second il peut y avoir d'intervalle, suivant les circonstances, un ton ou un demi-ton, mais dans tous les cas possibles (j'excepte néanmoins l'extension du quatrième doigt qu'on aura dû voir à l'article Arpeggio, et ce cas est fort rare) il ne peut et ne doit y avoir qu'un demi-ton du second au troisième, ainsi que du troisième au quatrième. Voici 3 exemples dont les deux premiers démontrent la position naturelle des doigts sur toutes les 4 cordes, et le troisième servira d'exercice dans cette position.

Dieser ersten Position sind die drei übrigen in allen ihren Verhältnissen, so wie in den durch die Vorzeichnung entstehenden Rückungen genau nachgebildet. Durch die Kenntniss dieser Rückungen aber wird der Fingersatz in den untern Lagen des Violoncells (d. h. vom tiefen C der leeren Saite bis zum G der A-Saite) vervollständigt. Folgende Beispiele werden dies näher erläutern. Aus den über oder unter den Noten angezeigten Fingern wird man ersehen, wie der 1. und 2. Finger bald einen ganzen, bald einen halben Ton voneinander entfernt sind.

The three other positions are in every regard, also in the shifts caused by the signature formed from this first position. By a knowledge of these movements, the fingering in the lower positions of the violoncello, viz from the low C on the open string to the G of the A string, is completed. The following examples will make this clear. The fingers marked above and below the notes will show, that the distance between the 1. and the 2. finger is sometimes a whole tone, sometimes a semitone.

C'est de cette première position et de tous ses rapports que sont tirées les trois autres positions, avec leur fractions qui font le complément de ce qu'on appelle le doigté du manche (c'est à dire, de l'Ut à-vide d'en bas jusqu'au Sol de la première corde). Les exemples suivants serviront d'éclaircissement. Le doigté marqué au dessus ou au dessous des notes fera sentir que le premier et second doigt se trouvent tantôt à la distance d'un ton et tantôt à celle d'un demi-ton.

Erste Position. — First Position. — Première Position.



Jede dieser Rückungen verursacht eine Bewegung der Hand, welches ersichtlicher wird, wenn man dieselben einzeln durchgeht.

Each of these movements causes a shifting of the hand; this will become more evident by going through them each separately.

Chacune de ces fractions occasionne un mouvement; c'est ce que nous allons voir en prenant chaque fraction séparément.

Beispiele zur Uebung auf allen vier Saiten.

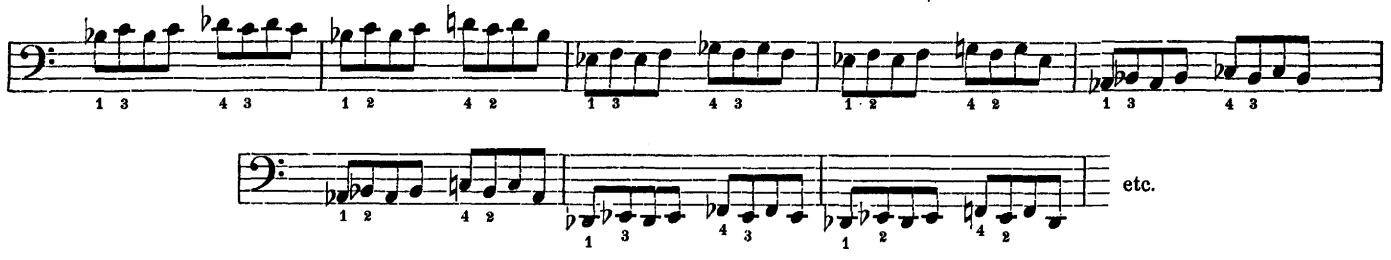
Examples for practising on all the four strings.

Exemples pour servir d'exercice sur toutes les cordes.

1. Rückung.

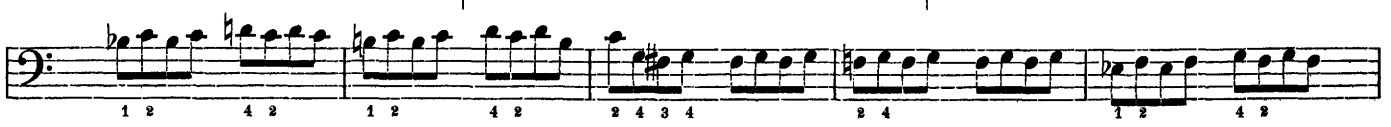
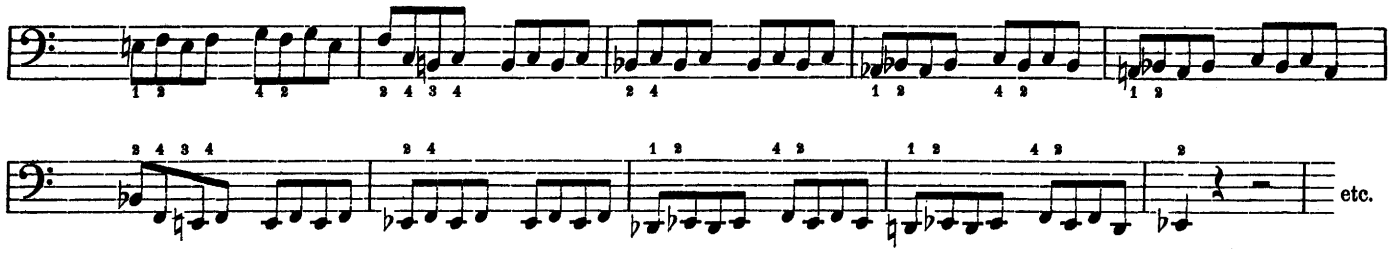
1. Shift.

1. Fraction.



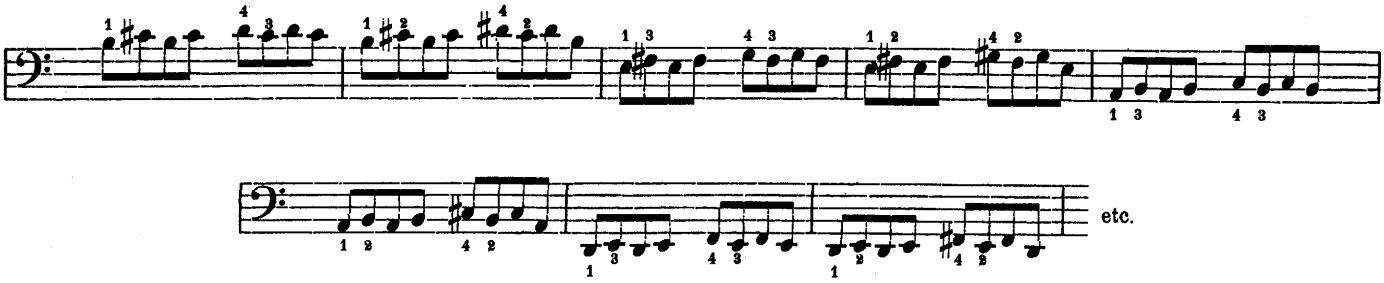
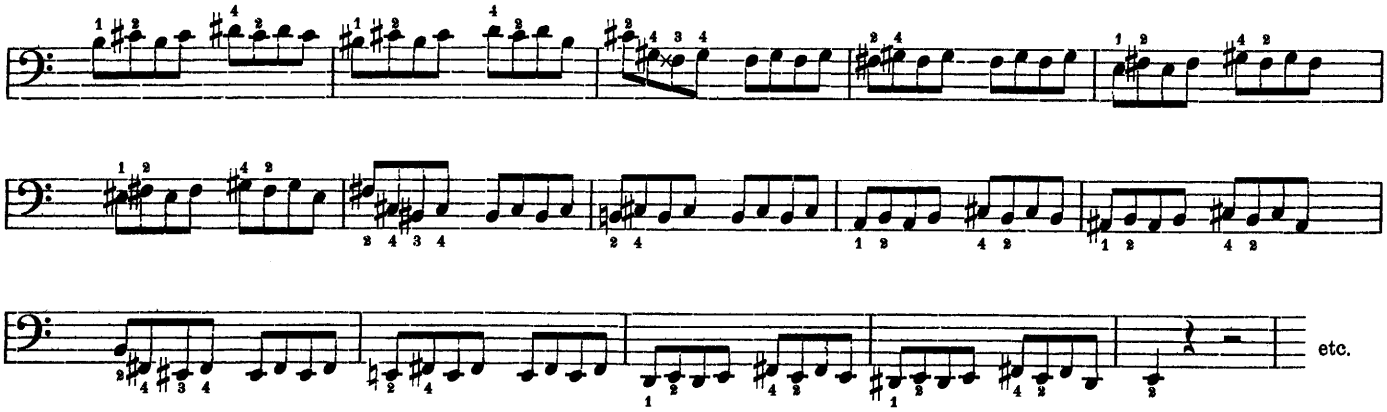
2. Rückung.

2. Shift.

2. Fraction.

Man wird bemerkt haben, dass nur der 1. Finger seine Stellung verändert und sich von dem 2. bald um einen ganzen, bald um einen halben Ton entfernt, dass hingegen die übrigen Finger durchaus in der Entfernung eines halben Tones von einander bleiben.

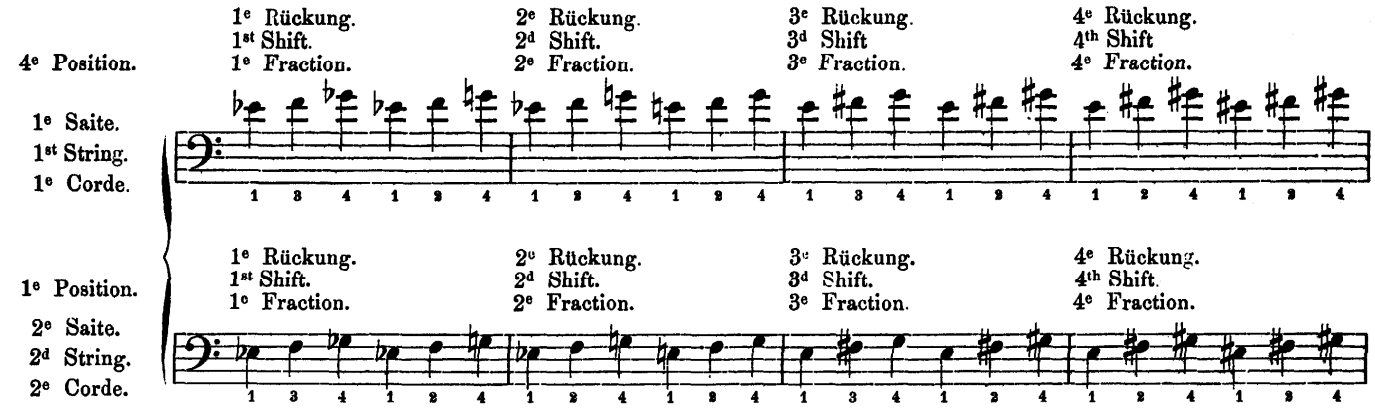
It will have been observed that only the 1. finger changes its place, and draws back from the 2. finger sometimes a whole, sometimes half a tone; that on the contrary the other fingers remain throughout half a tone distant from each other.

On a dû voir qu'il n'y a que le premier doigt qui change alternativement de place, pour être une fois à la distance du second doigt d'un ton, et l'autre fois d'un demi-ton, mais que les autres doigts restent, ainsi que je l'ai dit plus haut, à la distance d'un demi-ton les uns des autres.

3. Rückung. | 3. Shift. | 3. Fraction.

4. Rückung. | 4. Shift. | 4. Fraction.

Die Aehnlichkeit der drei übrigen Positionen zeigt sich, wenn man die Noten der ersten Position auf der D-Saite, um eine Octave höher auf der A-Saite spielt; obgleich man dadurch in die vierte Position kommt, wird man finden, dass die nämlichen Noten in derselben Tonart auch durchaus mit den nämlichen Fingern gegriffen werden. Z. B.:

The similarity of the other three positions becomes apparent, if you play the notes of the first position on the D string, an octave higher on the string of A; although you thereby come into the fourth position, yet you will find that the same notes in the same key are played throughout with the same fingers. For instance:

Pour connaître le rapport des trois autres positions avec la première, jouons les mêmes notes à la première position sur la seconde corde, mais une octave plus haut, ce qui nous donnera la quatrième position sur la première corde. On voit que les mêmes notes dans les mêmes modes se font positivement avec les mêmes doigts. P. e.:



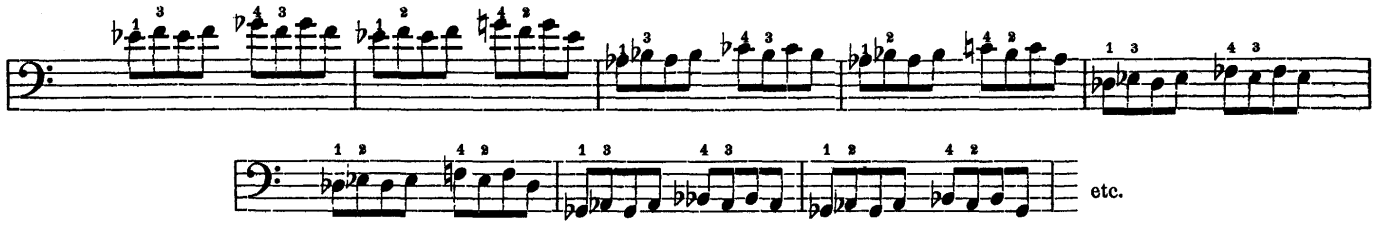
Beispiele zur Uebung der vierten Position auf allen vier Saiten.

Examples for the practice of the fourth position on all the four strings.

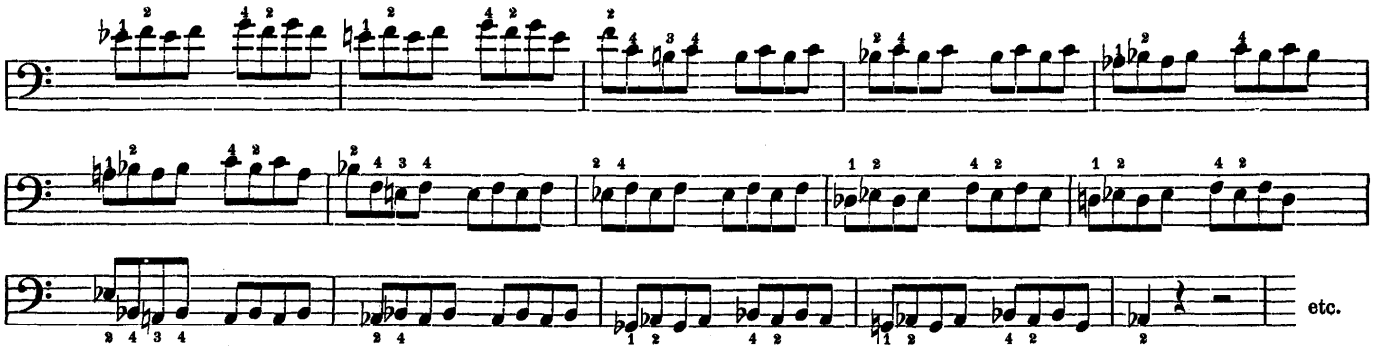
Exemples pour servir d'exercice de la quatrième position sur les quatre cordes.

1. Rückung der vierten Position.

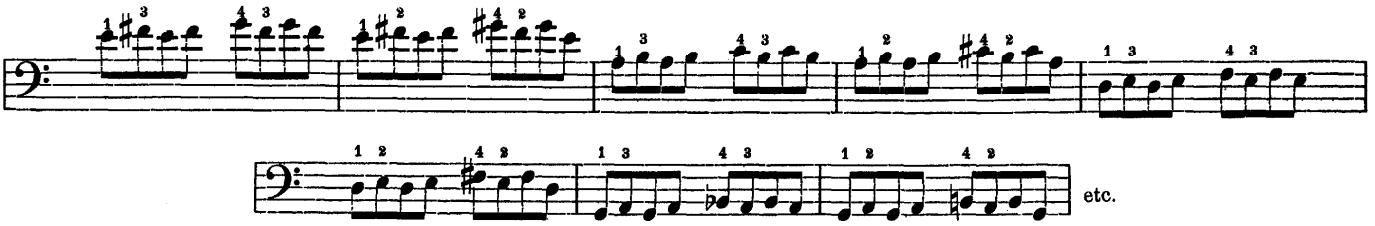
1. Shift of the fourth Position.

1. Fraction de la quatrième Position.

2. Rückung der vierten Position.

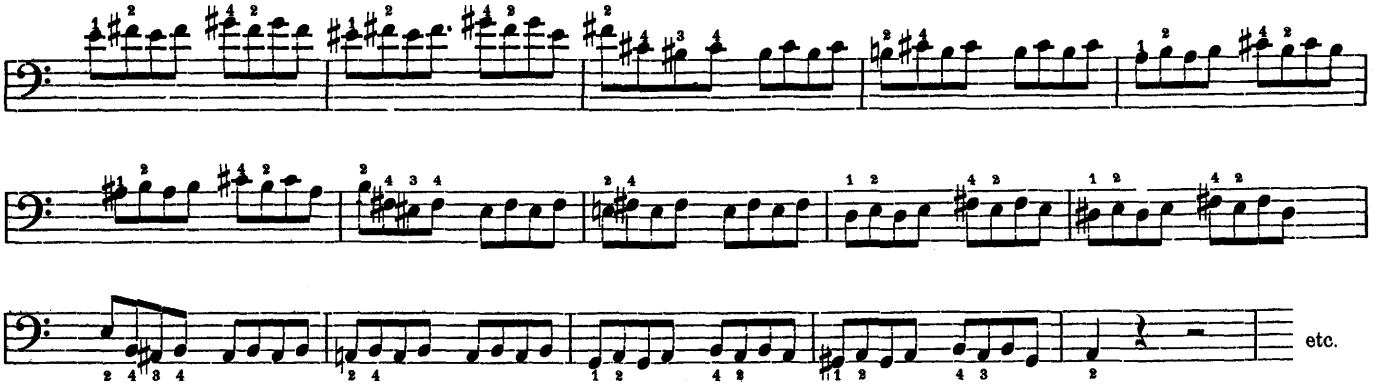
2. Shift of the fourth Position.

2. Fraction de la quatrième Position.

3. Rückung der vierten Position.

3. Shift of the fourth Position.

3. Fraction de la quatrième Position.

4. Rückung
der vierten Position.

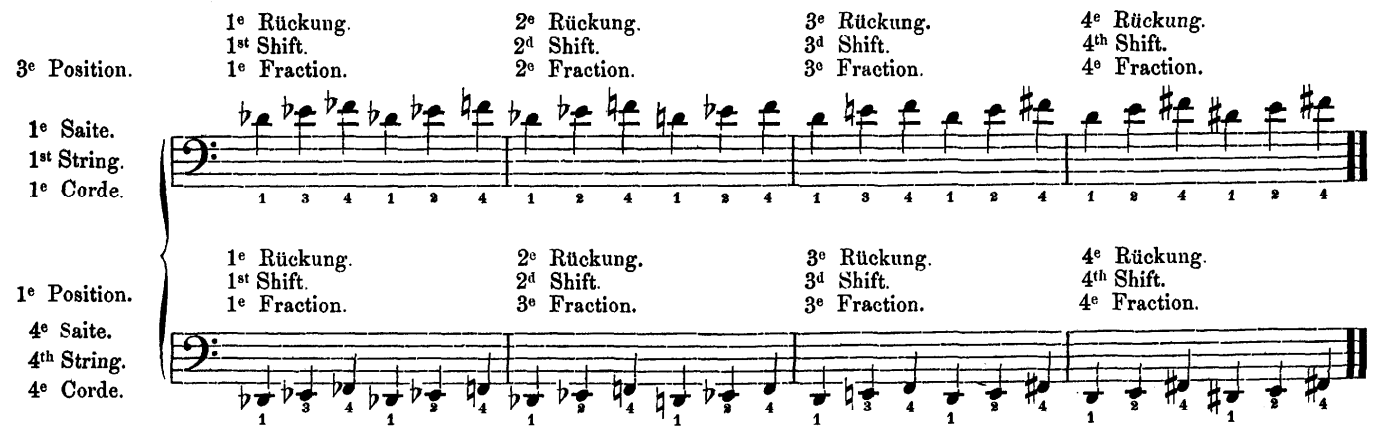
4. Shift
of the fourth position.

4. Fraction
de la quatrième Position.

Spielt man die Noten der ersten Position auf der C-Saite um zwei Octaven höher, so erhält man dadurch die dritte Position auf der A-Saite.

If you play the notes of the first position on the C string two octaves higher, you will by this have the third position on the string of A.

En jouant à la première position de la quatrième corde les mêmes notes dans le même mode, deux octaves au dessus, nous nous verrons à la troisième position de la première corde.

Beispiel. Example. Exemple.



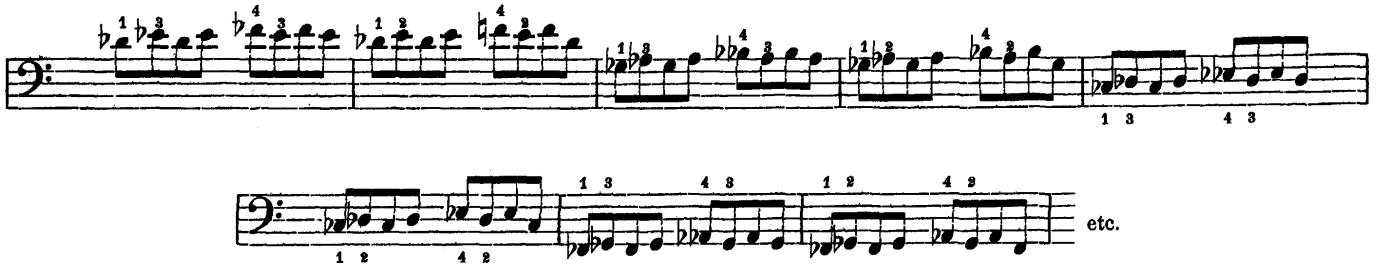
Beispiele zur Uebung der dritten Position auf allen vier Saiten.

1. Rückung
der dritten Position.

Examples for the practice of the fourth position on all the four strings.

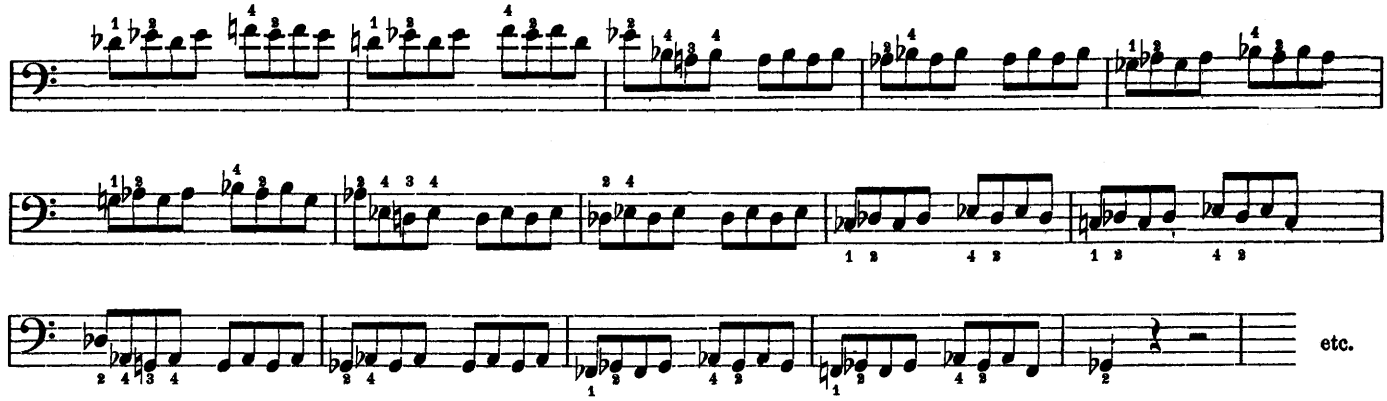
1. Shift
of the third Position.

Exemples pour servir d'exercice de la troisième position sur les quatre cordes.

1. Fraction
de la troisième Position.

2. Rückung
der dritten Position.

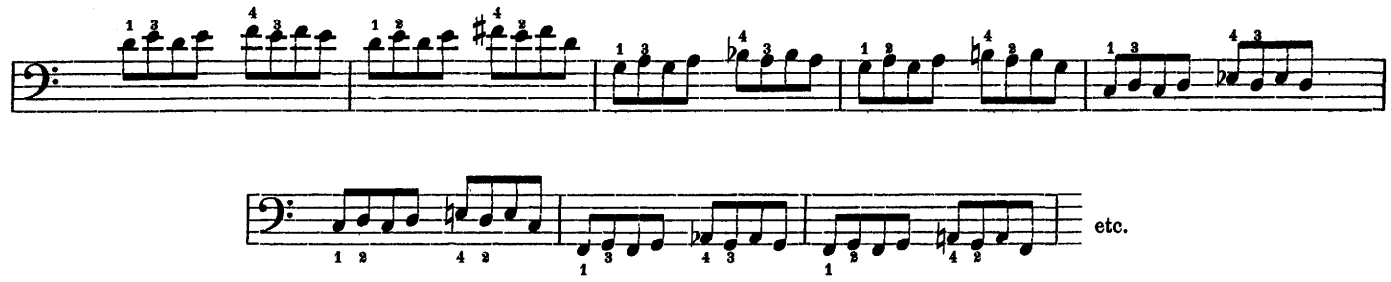
2. Shift
of the third Position.

2. Fraction
de la troisième Position.

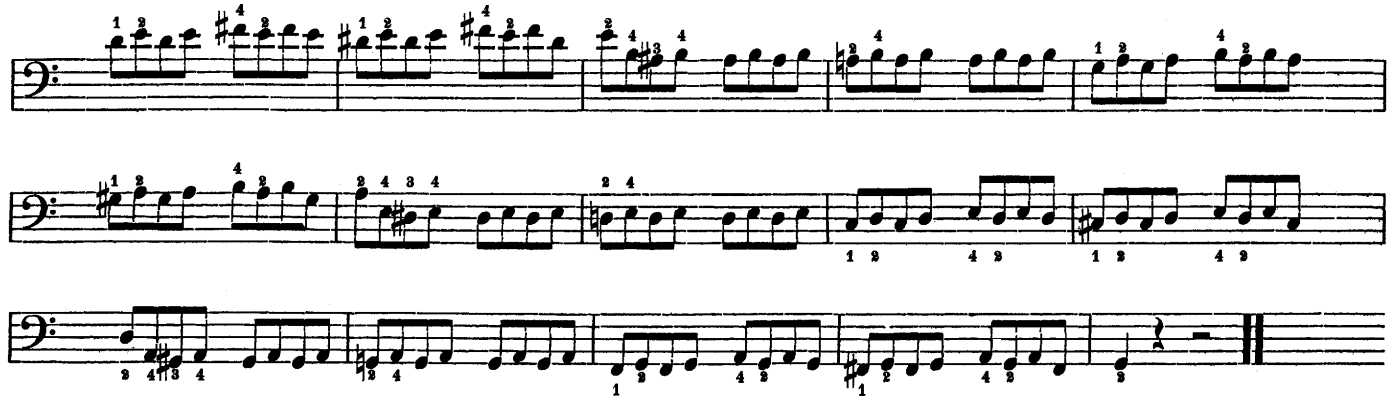


3. Rückung
der dritten Position.

3. Shift
of the third Position.

3. Fraction
de la troisième Position.

4. Rückung
der dritten Position.

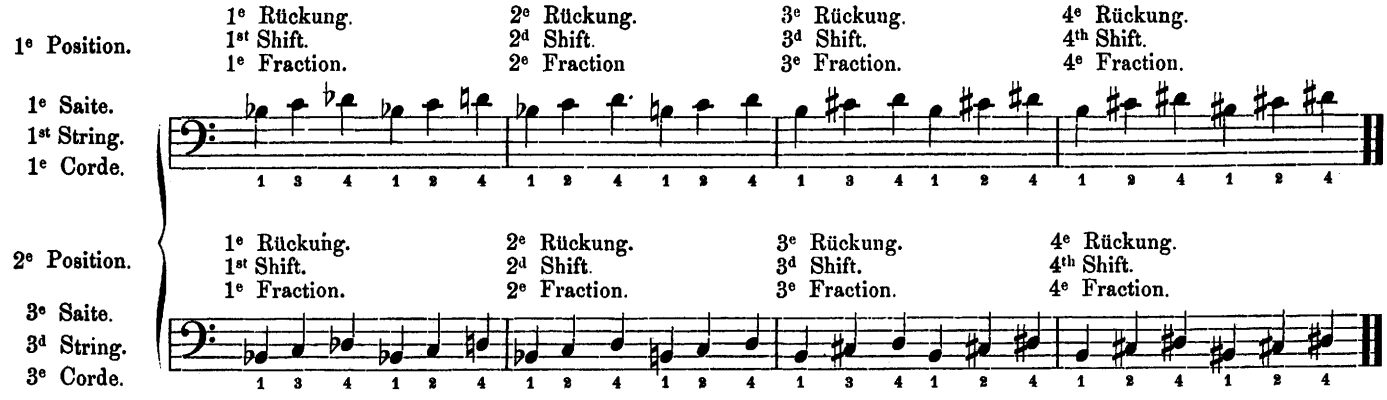
4. Shift
of the third Position.

4. Fraction
de la troisième Position.

Um die noch fehlende zweite Position auf ähnliche Art zu finden, nimmt man die erste Position auf der A-Saite und setzt die Töne um eine Octave tiefer, so hat man die zweite Position auf der G-Saite.

To find the remaining 2. position in a similar manner, take the first position on the A string one octave lower, and you have the second position on the string of G.

Pour trouver la seconde position qui nous manque encore, par les mêmes notes et la même mode, nous n'avons qu'à prendre la première position de la première corde à une octave plus bas, ce qui nous donnera la seconde position sur la troisième corde.

Beispiel. Example. Exemple.

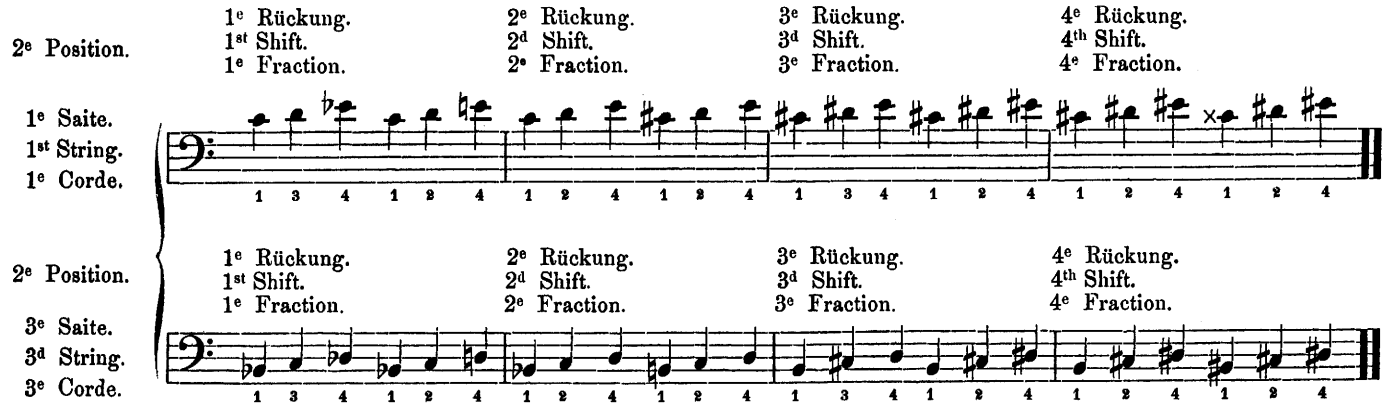


Um die Beispiele auch hier, wie bei den übrigen Positionen, auf der A-Saite beginnen zu können, transponire ich nachstehend diese zweite Position nach der genannten Saite.

In order to begin the examples here, as in the other positions, on the A string, I shall transpose, in the following, this second position to the string in question.

Je vais transposer ci-après la seconde position sur la première corde, afin que nous puissions partir de là et pour former le parallèle aux trois autres positions.

Beispiel. Example. Exemple.



Beispiele zur Uebung der zweiten Position auf allen vier Saiten.

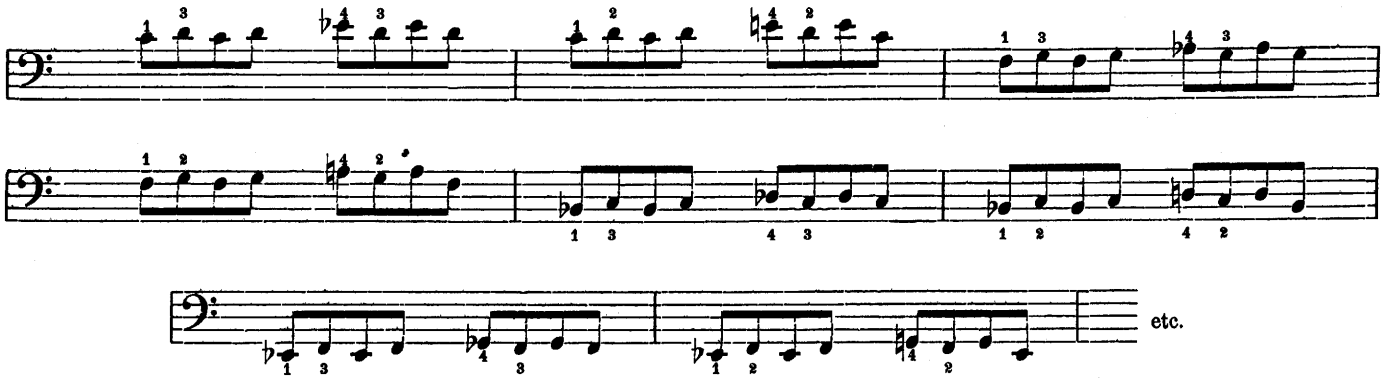
1. Rückung der zweiten Position.

Examples for the practice of the second position on all the four strings.

1. Shift of the second Position.

Exercices de la deuxième position sur les quatre cordes.

1. Fraction de la seconde Position.



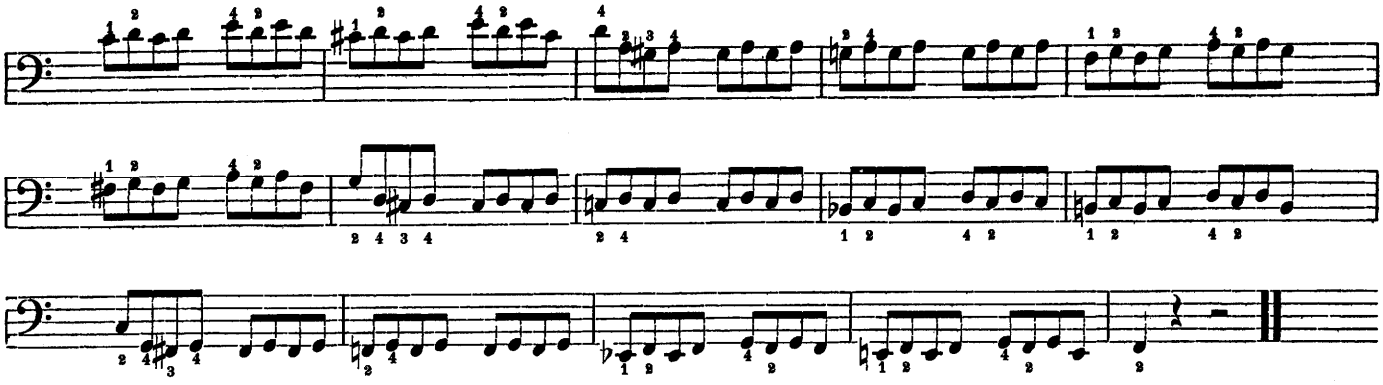
2. Rückung

der zweiten Position.

2. Shift

of the second Position.

2. Fraction

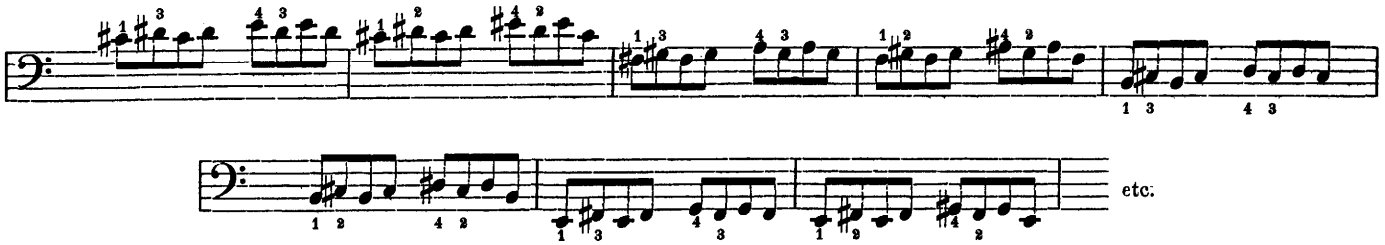
de la seconde Position.

3. Rückung

der zweiten Position.

3. Shift

of the second Position.

3. Fraction

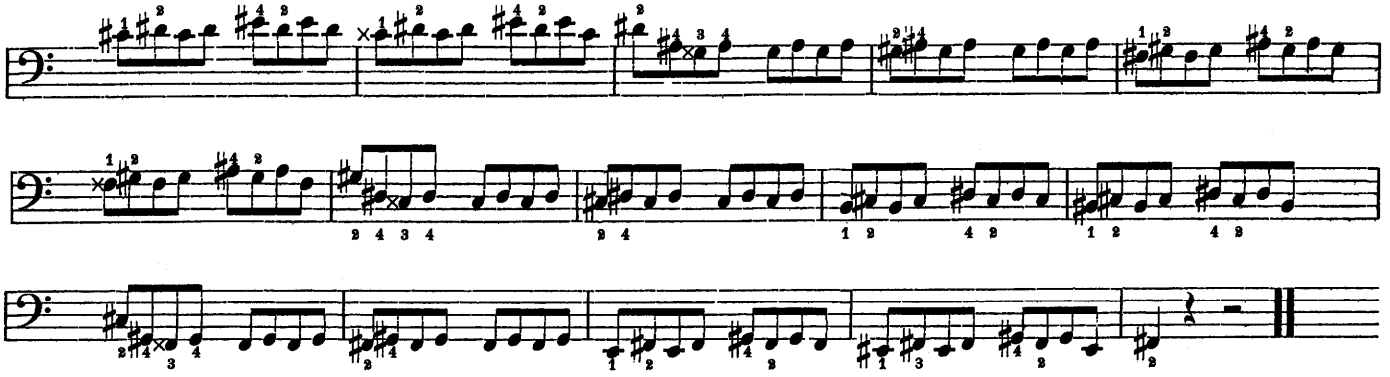
de la seconde Position.

4. Rückung

der zweiten Position.

4. Shift

of the second position.

4. Fraction

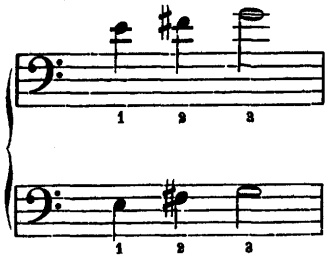
de la seconde Position.

Aus vorstehenden Beispielen wird die Uebereinstimmung der vier Positionen hinlänglich deutlich werden. Es würde folglich falsch sein, wenn man das G der ersten Saite in der vierten Position und das F eben dieser Saite in der dritten Position mit dem 3. Finger greifen wollte (Nr. 1 und 2), weil man alle Augenblicke gezwungen sein würde, die Finger zu wechseln (Nr. 3).

From the above Examples the accordance of the four positions will become sufficiently clear. It would consequently be false to play with the 3. finger the G of the first string in the fourth position, and the F of the same string in the third position (No. 1 and 2) because one would every moment be forced to change the fingers (No. 3).

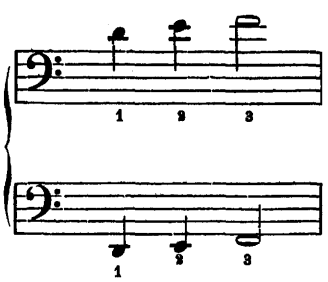
Voilà je crois l'unité des 4 premières positions suffisamment démontrée; ainsi ceux qui font sur la première corde le Sol du troisième doigt à la quatrième position, et le Fa naturel du même doigt à la troisième position, seront convaincus qu'ils font une faute (voyez No. 1 et 2), par ce qu'on est obligé d'abandonner ce doigté à tout instant (voyez No. 3).

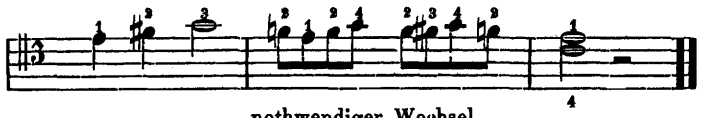
No. 1.

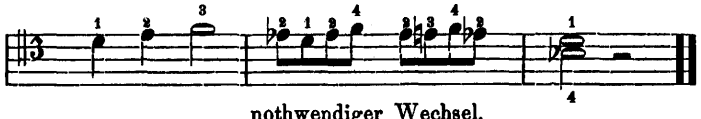
4e Position.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.

1e Position.
2e Saite.
2d String.
2e Corde.

No. 2.

3e Position.
1e Saite.
1st String.
1e Corde.

1e Position.
4e Saite.
4th String.
4e Corde.

No. 3.

4e Position.

nothwendiger Wechsel.
necessary change.
abandonné forcément.

3e Position.

nothwendiger Wechsel.
necessary change.
abandonné forcément.

Es folgt nun die Erklärung über die Beweglichkeit des Daumens unter dem Halse, welche ich unter dem Artikel von der Haltung der Hand, hier nachzuholen versprach.

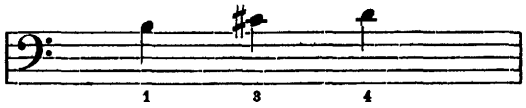
I now proceed to give the explanation of the movement of the thumb under the neck, which I promised to give in the article on the position of the hand.

Voici maintenant l'explication de la mobilité du pouce dessous le manche, que j'ai promise, à l'article position de la main, de donner ici.

Wenn zwischen dem 1. und 4. Finger sich eine kleine Terz, wie in folgendem Beispiel, befindet, so nimmt der Daumen, wie schon gesagt worden, seinen Platz zwischen dem 1. und 2. Finger ein.

When there is a minor third between the 1. and 4. fingers, as in the following example, the thumb takes, as has been said already, its place between the 1. and the 2. fingers.

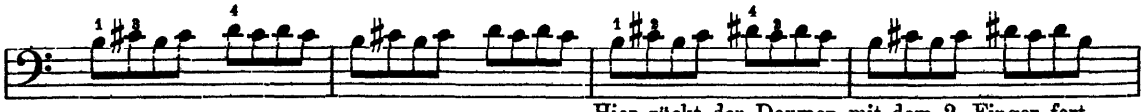
Quand il y a du premier doigt au quatrième, une tierce mineure, comme dans l'exemple suivant, le pouce doit correspondre, ainsi que je l'ai déjà dit, entre le premier et le second doigt.

Beispiel. Example. Exemple.

Wenn sich hingegen der 4. Finger von dem 1. um eine grosse Terz entfernt, so rückt der 2. an die Stelle des 3., wie aus den Beispielen über die erste und dritte Rückung erhellt. In diesem Fall muss der Daumen dem 2. Finger folgen und mit demselben unter dem Halse fortrücken, der 1. Finger aber fest auf seinem Platz bleiben. In den nachstehenden vier Tacten der dritten Rückung bleibt der Daumen während der ersten zwei Tacte liegen, wie im letzten Beispiel, in den zwei folgenden Tacten aber rückt er mit dem 2. Finger fort, so dass er sich diesem fast gegenüber befindet.

If, on the contrary, there is a major third between the 1. and 4. fingers, the 2. takes the place of the 3. finger, as is shown in the examples on the first and third shift. In this case the thumb must follow the 2. finger, and move with it under the neck, but the 1. finger must remain firm in its place. In the following four bars of the third shift, the thumb remains in its place during the first two bars as in the last example; but in the two following bars it moves on with the 2. finger, so that it is almost opposite.

Mais si le quatrième doigt s'écarte du premier, à la distance d'une tierce majeure, alors *le second doigt prend la place du troisième*, comme nous l'avons vu aux exemples précédents de la première et troisième fraction; dans ce cas, le pouce doit suivre le second doigt et avancer dessous le manche avec lui, et le premier doigt rester ferme à sa place. Je vais répéter quatre mesures de la troisième fraction; dans les deux premières mesures, le pouce restera, comme on vient de voir dans l'exemple précédent, et dans les deux dernières mesures, il avancera avec le second doigt, et se trouvera presque vis-à-vis.

Beispiel. Example. Exemple.

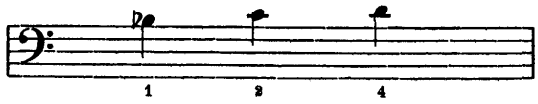


Hier rückt der Daumen mit dem 2. Finger fort.
Here the thumb moves forward with the 2. finger.
Ici le pouce avance avec le deuxième doigt.

Dies findet jedesmal statt, wenn man von dem Zwischenraum einer kleinen Terz zu dem einer grossen übergeht. Ein andrer Fall ist es bei der zweiten und dritten Rückung, wo der 1. Finger den Platz wechselt. Der 2. Finger verlässt hier seine Stelle nicht, und man wird bemerkt haben, dass der Zwischenraum vom 1. zum 4. Finger gleich Anfangs eine grosse Terz beträgt.

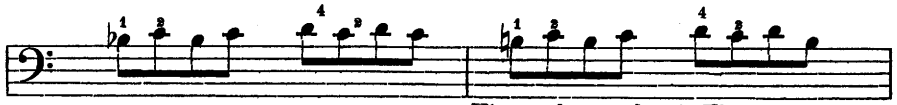
This always takes place, when passing from the distance of a minor third to that of a major. The case is different in the second and third shifts in the position, where the 1. finger changes its place. The second finger remains stationary, and it will have been observed, that the interval from the 1. to the 4. finger amounts, from the very beginning, to a major third.

Cette opération doit avoir lieu toutes les fois que de la distance d'une tierce mineure on passera à celle d'une tierce majeure; mais il n'en est pas de même dans l'alternative du premier doigt à la seconde et quatrième fraction. Le deuxième doigt n'y change pas de place, et l'on a dû voir que la distance du premier au quatrième, commence par être d'une tierce majeure.

Beispiel. Example. Exemple.

Der Daumen muss bei diesen beiden Rückungen dem 2. Finger beinahe gegenüber stehen, welcher letztere liegen bleibt; mithin bewegt sich nur der 1. Finger nach Umständen vor- oder rückwärts, weil der übrige Theil der Hand vollkommen in der nämlichen Lage bleiben muss. In den folgenden zwei Tacten aus der zweiten Rückung bewegt sich der 1. Finger im zweiten Tacte vorwärts, ohne dass der Daumen und die übrigen Finger ihre Lage verändern.

The thumb must in these shifts be almost opposite to the 2. finger, which remains in its place; consequently only the 1. finger recedes or advances, while the other part of the hand remains perfectly stationary. In the following two bars of the second shift the 1. finger moves forwards in the second bar, without the thumb and the other fingers changing their situation.

Le pouce doit être, dans ces deux fractions, presque vis-à-vis du second doigt qui restera toujours à la même place; il n'y a donc que le premier doigt qui monte ou qui descend, suivant les circonstances; le reste de la main devant rester parfaitement dans la même place ou même figure. Je vais répéter deux mesures de la seconde fraction, et le premier doigt montera à la seconde mesure, sans que les autres doigts ni le pouce changent de place.

Beispiel. Example. Exemple.

Hier rückt nur der 1. Finger vorwärts.
Here only the 1. finger moves forwards.
Ici avance le premier doigt seulement.

Ich mag nicht entscheiden, ob ein Lehrer seinen Schüler gleich Anfangs auf diese Dinge aufmerksam machen soll, es ist zu befürchten, dass letzterer in seinen Bewegungen dadurch irre und besonders in der ersten Zeit gehindert werden wird, eine sichere Haltung der Hand zu bekommen. Dies ist mir jedoch nur bei solchen Schülern aufgefallen, die mit steifer Hand spielten, denn diejenigen, welche von Natur aus eine gelenkige Hand haben, fügen sich dieser Vorschrift ganz von selbst und gleichsam unbewusst.

I will not decide whether a teacher should from the very beginning call the pupil's attention to these matters; it is to be feared that the latter may become confused in his movements, and be hindered, particularly in the beginning, from acquiring steadiness in the position of the hand. This however I have observed only with such pupils, who play with a stiff hand, for those who have naturally a supple hand, will of themselves and almost unconsciously comply with the rules given above.

Je ne sais pas si un bon maître doit trop se presser de faire cette observation à son élève; il est à craindre qu'elle ne jette de la confusion dans ses mouvements, et ne lui empêche, dans les commencements surtout, la sûreté de la main, ce dont je ne me suis cependant aperçu qu'en enseignant à des personnes qui se la roidissaient, car pour celles qui ont la main souple, cette opération se fait naturellement, insensiblement, et pour ainsi dire, sans le savoir.

XVIII. Abschnitt.

Vom Bogen.

I. Artikel.

Von der Haltung des Bogens.

Der Daumen muss platt auf der Stange des Bogens liegen; der Mittelfinger berührt die Haare; der Zeigefinger rückt auf der Stange von diesem etwas hinweg. Er muss beweglich sein, denn jemehr er sich von dem Mittelfinger entfernt, je mehr Druck übt er auf den Bogen. Diese nach Umständen bald grössere, bald geringere, ja oft kaum merkliche Beweglichkeit ist für den Ausdruck des Spiels sehr nothwendig. Der kleine Finger legt sich auf die Stange, wodurch der 3. seinen Platz von selbst erhält. Dieser letztere darf die Haare kaum berühren, sonst läge der Bogen zu tief in der Hand. Auf diese Art würde

XVIII. Section.

On the Bow.

I. Article.

On the manner of holding the bow.

The thumb must lie flat on the stick of the bow; the middle-finger touches the hair, and the fore-finger advances a little on the stick. This finger must, however, be easily moved, for the more it separates from the middle-finger, the greater is the pressure on the bow. This facility of motion, more or less considerable, often even hardly perceptible, according to circumstances, is very essential with regard to expression in playing. The little finger must be laid on the stick, whereby the 3. finger takes of itself its proper place. The latter must hardly

Titre XVIII.

De l'Archet.

Article I.

De la Manière de tenir l'Archet.

Le pouce doit poser à plat sur la baguette; le doigt du milieu doit porter dessus le crin, l'index doit avancer sur la baguette à une petite distance du doigt du milieu; il doit être mobile, car plus il s'éloigne du doigt du milieu, plus l'archet a d'appui dessus la corde. Cette mobilité quelquefois grande, quelquefois moyenne, ou même presqu'insensible, suivant les cas, est très-nécessaire à l'expression. Le petit doigt doit être posé dessus la baguette, et l'annulaire se trouve, par ce moyen posé naturellement. Il faut que ce dernier ne fasse qu'effleurer le crin, sans quoi l'archet serait trop avant dans la main,

man ihn allerdings fester halten können, die nöthige Beweglichkeit der Finger würde aber dadurch gehemmt werden. Wenn ich sage, dass der 3. Finger die Haare kaum berühren soll, so bezieht sich das auf eine gewöhnliche Hand, denn bei denen, welche lange Finger haben, kann dieser Finger an den Haaren liegen, ohne dass der Bogen dadurch zu tief in die Hand käme. Bei dieser Bogenhaltung kommt der Daumen zwischen den 2. und 3. Finger zu liegen. Es ist genau hierauf zu achten, weil der 1. Finger, von dem eine kräftige Bogenführung zumeist abhängt, dadurch mehr Halt bekommt. Der kleine Finger kann dieser Kraft gewissermassen als Gegengewicht dienen und die Bogenführung leicht und geschmeidig machen.

Die Abstufungen dieser Bewegungen hängen hauptsächlich von der Stärke ab, die man anwenden will. Spielt man z. B. einen Ton auf der C-Saite mit Kraft, so entfernt sich der Zeigefinger beträchtlich vom Mittelfinger; will man dagegen auf der A-Saite mit halber Stärke spielen, liegen beide Finger fest zusammen.

Der Mittelfinger, welcher die Haare berührt, erhält den Bogen in der richtigen Lage und verhindert das Drehen desselben. Durch die Verbindung, in der er durch das Berühren der Haare mit der Saite steht, merken wir auch, wenn die Schwingungen anfangen ungleich zu werden, oder ob die Saite zum Pfeifen oder Kreischen geneigt ist, was durch ihn oft verhindert wird.

touch the hair, or else the bow advances too much into the hand. Thereby, indeed, the hold of the hand on the bow would be firmer, but the mobility of the fingers would be impeded. When I said that the 3. finger must hardly touch the hair, this refers to a common sized hand, for those who have long fingers may touch the hair with that finger, without the bow's advancing too far into the hand. In this manner of holding the bow, the thumb must have its place between the 2. and the 3. fingers Particular attention must be paid to this, because the 1. finger, on which a vigorous bowing depends, gains more support. The little finger, on the contrary, in some measure serves as counterpoise, and renders the bowing easy and smooth.

The gradation of these movements depends chiefly on the strength which is employed. If, for example, you play a note on the C string with force, the fore-finger moves considerably from the middle-finger; if, on the contrary, you play on the string of A with half the strength, these two fingers will almost touch each other.

The middle-finger, which touches the hair, keeps the bow in the proper equilibrium, and prevents its turning. By the connexion in which it is with the string, through touching the hair, you will perceive when the vibration begins to be unequal, or if the string is going to whistle or screech, which is thus often prevented.

ce qui pourrait, il est vrai, rendre l'archet plus solidement tenu, mais détruirait toute la mobilité ou le jeu des doigts qui est très-utile. Quand je dis que l'annulaire ne doit que toucher le crin, j'entends parler d'une main ordinaire, car pour ceux qui ont les doigts longs, ce doigt portera un peu sur le crin, sans que pour cela l'archet soit trop avant dans la main. Dans cette tenue de l'archet, le pouce doit correspondre entre le doigt du milieu et l'annulaire. Il faut faire bien attention à ceci qui donne plus d'appui à l'index; on sent que tout l'effort de la main doit se faire de ce côté-là. Le petit doigt au contraire peut balancer cette force et alléger l'archet à volonté.

Les gradations de ces mouvements dépendent principalement des différentes forces que l'on veut employer. Quand on prend p. e. un son sur la quatrième corde avec force, l'index s'éloigne considérablement du doigt du milieu, au lieu que si l'on joue la première corde à demi-jeu, il en est presque rapproché.

Le doigt du milieu qui touche le crin, fixe l'archet et l'empêche de tourner; souvent il nous avertit par le contact qu'il y a de la corde au crin qu'il touche, que les vibrations commencent à ne plus être égales, et que la corde va siffler ou crier et souvent il y remédie.

2. Artikel.

Von der Lage des Bogens auf den Saiten.

Fast die ganze Fläche der Haare muss auf der Saite liegen, die Stange hingegen ein wenig gegen den Sattel gekehrt werden, jedoch nicht zu viel, damit, wenn man etwas kräftig spielen will, das Holz die Saite nicht berührt. Auf den tiefen Saiten und namentlich auf der C-Saite spielt man mit dem vollen Haar.

2. Article.

On the position of the bow on the string.

Almost the whole surface of the hair must be on the string, the stick on the contrary a little inclined towards the neck, but not too much, so that, if you are going to play rather vigorously, the wood may not touch the string. On the lower or bass strings, and especially on the C string, all the hair must touch.

Article 2.

De la Position de l'Archet dessus la Corde.

Le crin doit être presque d'aplomb dessus la corde et cependant la baguette un peu inclinée vers le sillet, mais non pas trop, parceque lorsqu'on emploierait un peu de force, le bois de l'archet toucherait la corde. Quand on joue sur les dernières cordes et notamment sur la quatrième, le crin doit être tout-à-fait dessus la corde.

3. Artikel.

Von dem Platze des Bogens auf den Saiten.

Man bestimmt denselben beim Violoncell gewöhnlich zwei Zoll vom Stege ab. Alle Violoncellisten wissen, dass wenn man einen schönen Ton hervorbringen will, der Bogen so viel als möglich auf derselben Stelle bleiben muss. Für die mittlere Stärke des Spiels möchte indessen der gedachte Platz etwas zu nahe am Stege liegen. Ganz genau kann derselbe überhaupt nicht bestimmt werden, denn der Bogen wird sich wider Willen des Spielers dem Stege etwas nähern, sobald man den Ton anwachsen lassen will, und wenn man ihn abnehmen lässt, sich wieder davon entfernen. Diese Abweichung muss jedoch möglichst gering sein. Uebrigens hängt die Entfernung auch von der Kraft der linken Hand ab. Derjenige, welcher im Stande ist, die Saiten recht fest niederzudrücken, kann den Bogen näher am Stege führen als der, welcher weniger Kraft in der linken Hand hat. Dieser muss den Bogen mehr vom Stege entfernen, wenn er nicht kratzen will. Er wird übrigens auf diese Weise einen eben so guten, nur vielleicht etwas schwächeren Ton hervorbringen.

3. Article.

On the place of the bow on the string.

This place is for the violoncello commonly fixed at two inches from the bridge. All players on this instrument know, that if a fine tone is to be produced, the bow must remain as much as possible on the same place. For a middling volume of sound however, the said place would be rather too near the bridge. The distance can not be quite exactly determined, for the bow will involuntarily approach the bridge, whenever you augment the tone, and likewise retire from it, on diminishing the same. This variation must however be as inconsiderable as possible. The distance depends besides on the strength of the left hand. He whose strength permits of his pressing well on the strings, may keep the bow nearer to the bridge, than he who has less strength in the left hand. The latter must keep the bow more distant from the bridge, to avoid scratching. Yet in this manner a tone may be produced equally good, only perhaps a little weaker.

Article 3.

De la Place de l'Archet dessus la Corde.

On fixe ordinairement la place que l'archet doit occuper dessus la corde du Violoncelle à deux pouces du chevalet. Tous ceux qui jouent de cet instrument savent que pour tirer un beau son, il faut que l'archet reste à la même place dessus la corde autant que possible, mais je crois que cette place est un peu trop près du chevalet pour le terme moyen du jeu. On ne saurait déterminer précisément cette distance, car en conservant autant que possible l'archet sur la même place de la corde, il approchera toujours, même malgré le joueur, un peu du chevalet, quand on augmentera le son, et s'en éloignera de même, quand on le diminuera, cependant il faut que cette place varie le moins possible. D'ailleurs, cette distance dépend de la force de la main gauche du joueur. Celui qui aura le tact de la main gauche plus nerveux et qui appuiera avec force sur les cordes, pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet, tandis que celui qui aura ce tact plus faible, sera obligé de fixer cette place un peu plus éloignée, sans quoi il raclera. Celui-ci en tirera bien un aussi beau son, mais seulement qu'il sera un peu moins fort.

Es ist daher Sache jedes Spielers, diesen Platz oder Abstand des Bogens vom Stege so lange zu suchen, bis er findet, dass sein Ton vollkommen rund, rein, klar und gleich ist.

4. Artikel.

Von der Bogenführung.

Der Bogen muss im Auf- und Herunterstrich horizontal über die Saiten geführt werden und zwar so, dass er immer in gleicher Entfernung vom Stege bleibt. Um dies zu erreichen, muss man, indem man denselben mit gleicher Stärke hin- und herzieht, darauf achten, dass die Haare mit der Saite einen rechten Winkel bilden. Dabei ist Verschiedenes zu berücksichtigen: Erstens der Vorderarm; er fast ganz allein darf sich bewegen, sowohl beim Hin- wie beim Herziehen des Bogens in seiner ganzen Länge. Der Hinterarm dagegen bleibt unverändert in seiner Stellung, ausser wenn sich die Hand beim Aufstrich dem Stege nähert; alsdann macht der Arm eine kleine Bewegung, um den Strich zu vollenden. Ebenso ist es beim Herunterstrich, wo sich der Vorderarm ganz ausstreckt, um den Bogen bis an die Spitze zu führen. — Zweitens muss man Acht haben, den Elbogen völlig auszustrecken, so dass der Arm, wenn der Bogen sich an der Spitze befindet, beinahe ganz gerade ist. Der Hinterarm darf sich dabei nicht rückwärts ziehen, sonst werden alle Bewegungen des Bogens steif und schwerfällig. Dies Letztere nennt man „mit steifem Arme spielen" und wer sich unglücklicher Weise daran gewöhnt hat, bewegt nur die Schultern und kaum noch die Hand; die Bewegung des Elbogens fällt dann hinweg, die geringsten Sachen werden schwer und man fühlt sich sehr bald ermüdet. Das Handgelenk spielt eine bedeutende Rolle bei der Bogenführung; es verrichtet zwei genau bestimmte Bewegungen. — Wir wollen die erste näher ins Auge fassen. Wenn man den Bogen beim Auf- und Herunterstrich recht horizontal führen will, so muss das Handgelenk sich biegen wie das Gewinde einer Maschine, sonst würde die Spitze des Bogens sich beim Herunterstrich zur Erde und beim Aufstrich gen Himmel kehren. — Man kann dies die Gegenbewegung der Hand nennen, und es ist genau darauf zu achten, dass sie weder zu stark noch zu gering sei. Wollte man recht aufmerksam darauf sein, dass die Haare mit der Saite immer einen rechten Winkel bilden, so würde sich diese Bewegung ganz natürlich und von selbst finden.

Die zweite Bewegung des Handgelenkes dient, um von einer Saite auf die andere zu kommen. Befände sich zum Beispiel der Bogen auf der D-Saite, so darf man die Hand nur ein wenig heben, um ihn auf die A-Saite zu bringen; wenn man sie hingegen ein wenig gesenkt hätte, so würde er auf die G-Saite gekommen sein; der Arm hat fast gar nichts dabei zu thun. Obige Bewegung muss bei jedem Saitewnechsel vor sich gehen. Noch merklicher wird dieselbe bei Figuren, die aus schnell aufeinander folgenden gebrochenen Accorden bestehen, wo fast bei jeder Note die Saite wechselt. In der Folge wird davon die Rede sein.

It therefore devolves on the player to seek the proper place or distance of the bow from the bridge, until he finds that the tone is perfectly round, pure, clear and equal.

4. Article.

On the manner of conducting the bow.

The bow must, in the up and downstroke, pass horizontally over the strings, so that it always keeps at equal distance from the bridge. To this end, it is necessary to pay attention that, while drawing the bow up and down with equal power, the hair should form a right angle with the strings. Here several things must be observed: Firstly, the fore-arm almost alone must move, both in the up and down-stroke, and in the whole length of the bow. The upper-arm on the contrary must remain motionless, except when the hand approaches the bridge in the upstroke, when the arm makes a slight motion to finish the stroke. The same is the case in the downstroke, when the fore-arm is quite stretched out, in order to carry the bow to the point. — Secondly, attention must be paid to keeping the elbow out, so that the arm may be almost quite straight when the bow comes to its point. The hinder-arm must never be drawn back, else all the motions of the bow will become stiff and heavy. This is called "playing with a stiff arm", and whoever has taken to that bad habit, will only move the shoulders and scarcely at all the hand; the motion of the elbow is lost, the easiest figures become difficult, and fatigue is soon felt. The wrist plays a great part in the bowing; it has two very distinct movements. Let us examine more closely the first. If in the up and downstroke the bow is to pass horizontally over the strings, it is necessary that the wrist moves like a hinge, else the point of the bow would, in the down-stroke be directed towards the ground, and in the upstroke towards the sky. This may be called the counter-motion of the hand, and particular attention must be paid to its being neither too strong nor too weak. If proper care is taken that the hair forms always a right angle with the string, this countermotion will come quite naturally and of itself.

The second movement of the wrist serves to pass over from one string to the other. If, for example, the bow is on the string of D, the hand must be lifted but a little, in order to pass the bow over to the A string; if on the contrary the hand were lowered a little, the bow would come on the G string; in this the arm has hardly anything to do. The above movement must take place in every change of the strings. This is still more perceptible in passages, which consist of dispersed chords rapidly succeeding each other, in which the string is changed with almost every note. We shall speak more of this here-after.

C'est donc au joueur à chercher lui-même cette place ou cette distance, jusqu'à ce qu'il sente que le son est partout rond, pur, net et égal.

Article 4.

De la Conduite de l'Archet dessus la Corde.

L'archet doit être tiré et poussé horizontalement dessus la corde, avec l'attention de le maintenir d'un bout à l'autre, à la même distance du chevalet. On obtiendra cela en le poussant et tirant, de manière que les crins de l'archet forment une équerre parfaite avec la corde, et en employant toujours le même degré de force. Il y a plusieurs choses à observer à cet égard: 1., le mouvement de l'avant-bras; il n'y a presque que lui qui doit opérer, pour pousser et pour tirer l'archet dans toute sa longueur, le haut du bras doit rester dans la même position, excepté quand le poignet approche du chevalet, alors le bras fait un petit mouvement pour achever de pousser l'archet; la même chose a lieu quand on le retire, alors l'avant-bras se déploie tout entier pour tirer l'archet jusqu'à sa pointe. 2., Il faut avoir attention de bien ouvrir le coude de façon que le bras se trouve presque tendu quand l'archet arrive à sa pointe, et ne pas retirer le haut du bras en arrière, ce qui rend tous les mouvements de l'archet lourds, difficiles et embrouillés; c'est ce qu'on appelle jouer de l'épaule; si malheureusement on contracte cette habitude, il n'y a plus que l'épaule et à peine le poignet qui agissent; le mouvement du coude est nul, les moindres choses deviennent difficiles et on éprouve une grande fatigue. Le poignet joue un grand rôle dans la conduite de l'archet; il a deux mouvements bien distincts; nous allons nous occuper du premier; lorsqu'on veut tirer et pousser bien horizontalement l'archet dessus la corde, comme j'ai dit précédemment, il faut que le poignet obéisse, comme ferait la charnière d'une mécanique, sans quoi la pointe de l'archet regarderait la terre en tirant, et le ciel en poussant; ce mouvement est ce qu'on appelle l'opposition du poignet; il faut avoir bien attention que ce ne soit ni trop, ni trop peu. Si l'on voulait bien prendre garde à ce que les crins de l'archet forment toujours parfaitement l'équerre avec la corde, ce mouvement se trouverait fait naturellement et de lui-même.

Le second mouvement du poignet dont j'ai parlé plus haut, sert à changer de corde; je suppose que l'archet soit posé dessus la seconde corde, il n'y a qu'à lever un peu le poignet, et l'archet se trouvera posé dessus la première corde; si au contraire, on l'avait un peu baissé, l'archet se serait trouvé sur la troisième corde; le bras n'a rien ou presque rien à faire pour cela; on doit faire ce mouvement chaque fois qu'on change de corde; il est encore plus sensible dans ce qu'on appelle le coup d'archet en batterie, dont nous parlerons plus loin.

5. Artikel.

Von dem Anstreichen der Saite.

Man versteht darunter, die Saite so mit dem Bogen zu fassen, dass sie sogleich vollständig in Schwingung geräth. Setzt man den Bogen an der Spitze z. B. zu leicht an und führt ihn dann weiter, so wird die Saite pfeifen, und selbst wenn man während des Anstreichens stärker aufdrückt, wird dieses Pfeifen fortdauern oder die Saite wird in die Octave überschlagen, aber nicht vibriren. Die Saite muss also so angestrichen werden, dass sie beim ersten Ansatz gleich vollständig vibrirt. Führt man den Bogen dann gerade über die Saite, so muss ein schöner Ton entstehen, welcher den ganzen Strich über dauert. Dies Anstreichen wechselt vielfach, je nach dem Ausdruck, welchen man hervorbringen will; bei manchen Stellen macht ein starker Ansatz des Bogens gute Wirkung, im Allgemeinen aber muss derselbe so unmerklich sein, dass man ihn kaum wahrnimmt; dies hängt vom Geschmack und Gefühl ab.

Die Art und Weise des Anstreichens wird meines Erachtens auf folgende Art bewirkt: man setzt den Bogen auf die Saite, presst die Hand etwas zusammen und führt dann den Bogen weiter. Dieser kleine Druck der Hand bewirkt, dass der Bogen die Saite unverzüglich in Schwingung setzt. Das bisher Gesagte betraf nur die Spitze des Bogens, denn bei dem Herunterstrich verändert sich die Lage der Sache. Da hier der Anstrich unter der Hand beginnt, wird er durch die Schwere des Arms fast immer zu stark, und man muss ihn so viel als möglich mässigen, um zwischen ihm und dem an der Spitze die nöthige Gleichheit zu erreichen.

6. Artikel.

Von der Gleichheit des Tons, den Nüancen und dem Ausdrucke.

Um Gleichheit in den Ton zu bringen, muss man den Bogen fleissig im Auf- und Herunterstrich in seiner ganzen Länge, gerade und mit gleichmässiger Stärke über alle 4 Saiten führen. Man spiele also sehr langsame Tonleitern und gebe Acht, dass der Ton beim Auf- wie beim Herunterstrich möglichst gleichmässig sei. Auch beim besten Instrumente sind die Töne der vier Saiten nicht von gleicher Stärke und Beschaffenheit, es ist folglich des Spielers Sache, sie möglichst gleich zu machen. — Um sich die verschiedenen Nüancen des Tones anzueignen, muss man im Auf- und Herunterstrich den Bogen so sanft als möglich am äussersten Ende ansetzen, den Ton dann allmälig und nicht stossweise bis zur Mitte des Bogens anschwellen lassen, so dass er hier seine höchste Stärke erreicht, worauf man ihn dann auf gleiche Weise wieder abnehmen lässt. Durch diese Uebung vervollkommnet man sich zugleich in der Intonation. Ist man derselben Meister, und dahin gelangt, alle Töne mit gleicher Stärke sowohl, wie auch jeden einzelnen zu- und abnehmend vom leisesten Piano bis zum stärksten Forte und umgekehrt herausziehen zu können, dann hat man den Bogen so in seiner Gewalt, dass man alle Nüancen des Vortrags und Ausdrucks vermittelst desselben hervorzubringen vermag.

5. Article.

On the application of the Bow to the strings.

By this is meant to attack or touch the string with the bow in a such a manner, as to cause perfect vibration at once. If for instance the point of the bow be too lightly applied, the stroke will in its course cause the string to whistle, and even when during its progress more force is given to the bow, yet the string will continue doing so or strike into the octave. The bow must therefore be applied in such a manner, as to make the string vibrate perfectly at the very outset of the stroke. If then the bow is conducted straight over the string, it must produce a fine tone in the whole length of the stroke. This application varies much, according to the different expressions to be produced; in many a place a vigorous attack of the bow produces a good effect, but it must in general be so imperceptible, that you scarcely perceive it; this depends on taste and feeling.

This proper manner of applying the bow is, according to my judgment, the following: place the bow on the string, brace the wrist a little and then push the bow forwards. The slight pressure of the hand, proceeding from the wrist, causes the bow to put the string into vibration. What has been said till now, only concerns the point of the bow, for in drawing the bow the matter changes. The downstroke beginning under the hand, the weight of the arm generally makes it too strong, and this must be moderated as much as possible, in order to equalise the stroke of the point with that of the nut-end.

6. Article.

On equality of tone, gradation, and expression.

To produce equality in the tone, practise diligently the up and downstrokes in their full length, quite straight and with equal force throughout, on all the 4 strings. Therefore play the scales very slowly, and take care that the up and downstrokes be as equal as possible. Even on the best instrument the tones on the 4 strings are not equal in power and quality; it is therefore the player's task to equalise them. To acquire the different gradations of tone, you must apply the bow as gently as possible at its extremities, both in the up and downstroke, then swell the tone gradually but not in jerks, as far as the middle of the bow — where it reaches its greatest strength, — upon which you must diminish it in the same manner. This practice offers at the same time an opportunity of perfecting the intonation. If you have attained this object, and if you have succeeded in drawing out all the tones with equal force, and in swelling each single tone from the softest piano to the strongest forte, then you will have the bow in your power, and be able to produce with it all the gradations of execution and expression.

Article 5.

De l'Attaque de la Corde par l'Archet.

On appelle attaquer la corde, la prendre de manière à ce qu'elle soit mise d'abord en vibration; car si l'on pose l'archet trop légèrement dessus la corde (supposons que ce soit de la pointe), et qu'on le pousse ensuite, il arrivera que la corde sifflera, et même, si on appuie plus fort tout en poussant, elle continuera de siffler ou octaviera, mais ne vibrera pas. Il faut donc que la corde soit attaquée de manière à ce qu'elle vibre net au premier mouvement de l'archet, alors, en le maintenant droit dessus la corde, on doit obtenir un beau son dans toute sa longueur. L'attaque de l'archet varie beaucoup, suivant les différentes expressions que l'on veut rendre; il y a des circonstances où une attaque très-forte fait un bel effet, d'autres, et ce sont les plus générales, où il faut qu'elle soit imperceptible ou inappréciable; cela dépend du gout et du sentiment.

Voici, ce me semble, la manière d'attaquer la corde; il faut poser l'archet dessus la corde, puis serrer un peu le poignet et ensuite pousser l'archet; ce petit mouvement d'appui du poignet fait que l'archet met la corde en mouvement et qu'elle vibre d'abord. Jusqu'ici, j'ai toujours voulu parler de la pointe de l'archet, car quand on tire, la chose change de face; comme le coup d'archet commence alors dessous la main, il arrive, vu la pesanteur du bras, que l'attaque est presque toujours trop forte, et ici il faut au contraire tâcher d'alléger le plus possible, afin d'égaliser l'attaque du talon à celle de la pointe.

Article 6.

De l'Egalité du Son, de ses Nuances, et de l'Expression.

Pour égaliser le son que produisent les quatre cordes il faut s'exercer à tirer et pousser l'archet bien droit d'un bout à l'autre et avec une force égale. On fera en conséquence des gammes très-lentement ayant soin que chaque son soit aussi égal que possible, soit en tirant soit en poussant. Il n'y a pas d'instrument aussi bon qu'il puisse être, dont les sons des quatre cordes soient parfaitement égaux en force et en qualité; c'est au joueur à les égaliser. Pour acquérir l'habilité de nuancer les sons, il faut avoir soin de filer l'archet du talon à la pointe et de la pointe au talon en commençant extrêmement doux, ensuite enfler le son par gradation et sans saccades, jusqu'au milieu de l'archet; à ce point il doit être à son plus grand degré de force, et alors on le diminuera comme on l'a augmenté. Cette étude donne en même temps les moyens de perfectionner l'intonation. Lorsqu'on aura acpuis cette perfection et qu'on sera parvenu à égaliser les sons ainsi que de les augmenter et diminuer à volonté, du plus faible, au plus fort en poussant comme en tirant, on se verra maître de son archet de manière à rendre parfaitement toutes les nuances et ce qui constitue l'expression.

7. Artikel.

Bemerkungen über die Gleichheit des Tons und den Klang, welchen man aus dem Instrumente zieht.

Die Kraft, welche man beim Anstreichen der Saiten anwendet, muss mit der Stärke und Länge derselben in Verhältniss stehen. Um daher vollkommene Gleichheit des Tones zu erzielen, muss man diese Kraft des Bogens von der Tiefe nach der Höhe zu ganz unmerklich vermindern, und umgekehrt von der Höhe nach der Tiefe wieder steigern. Bei der D- und G-Saite darf man nicht zu stark aufdrücken, weil man sonst leicht zwei Saiten berühren würde, bei der A-Saite hat man dies zwar nicht zu befürchten, indessen würde ein zu starker Druck hier einen schreienden Ton verursachen, oder man würde denselben völlig erdrücken. Im Ganzen muss man deshalb die Kraft des Bogens auf der A-Saite mässigen und sich, um Gleichheit des Tones zu erlangen, daran gewöhnen, so oft als möglich auf der D-Saite und selbst manchmal auf der G-Saite in die Höhe zu gehen.

8. Artikel.

Von den Stricharten.

Die verschiedenen Verbindungen der Noten vermittelst des Bogens nennt man Stricharten. Achtel, Sechzehntel oder Triolen z. B., bei denen auf jede Note ein besonderer Strich kommt, heissen abgestossen; werden davon zwei, drei, vier oder mehrere auf einen Strich gespielt, so nennt man dies schleifen. Dies Stossen und Schleifen kann bei der nämlichen Passage auf vielfach verschiedene Weise geschehen, und wenn man noch dazu die verschiedenen Accente zu Hülfe nimmt, d. h. den Druck des Bogens bald auf diese bald auf jene Note legt, so entsteht dadurch eine grosse Mannigfaltigkeit des Vortrags.

Wir fangen mit dem Abstossen an. Im Herunterstrich.

7. Article.

Observations on equality of the tone and on the sound to be drawn from the instrument.

The strength employed in bowing the string, must be in proportion to its thickness and length. In order to attain perfect equality in tone, this force of the bow must be imperceptibly decreased from the lower to the upper notes and vice versa increased from the upper to the lower. You must not press very hard on the D and G strings, lest you touch two strings at once; this, it is true, is not to be feared with the string of A, yet too strong a pressure would also on this string produce a screeching sound or crush the tone altogether. Therefore the pressure on the A string must be generally moderate, and in order to obtain equality of tone, ascend as often as possible to the upper notes on the D, and sometimes even on the G string.

8. Article.

On bowing.

The different connexions of notes by means of the bow, are called strokes. The quavers, semiquavers or triplets, for instance, each of which is done with a separate stroke, are called detached; but if two, three, four or more notes are played with one stroke, it is called a bind or slur. This detaching and slurring may take place in many different manners in the same passage, and if the different accents, that is the pressure of the bow, now on one note, now on other, are taken into account great variety in the execution is presented.

Let us begin with the detached stroke. With a down bow.

Article 7.

Considérations sur l'Egalité du Son et sur la Voix que l'on tire de l'Instrument.

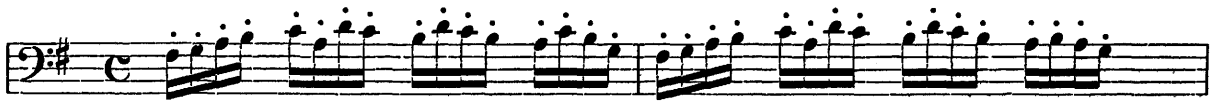
L'attaque de la corde par l'archet doit être en raison de la résistance et de la longueur des cordes. Ainsi pour obtenir la parfaite égalité de son, cette force doit insensiblement décroître du grave à l'aigu et recroître de l'aigu au grave. On ne peut pas trop appuyer l'archet sur la deuxième et troisième corde sans s'exposer à toucher deux cordes, au lieu que sur la chanterelle on n'est pas exposé à cet inconvénient, mais en appuyant trop sur celle-ci on écrasera la corde et en tirera un son criard. En général il faut menager la force de l'archet sur la chanterelle, voilà pourquoi on doit s'habituer à monter le plus souvent possible par la seconde et même par la troisième corde si l'on veut obtenir une grande égalité de son.

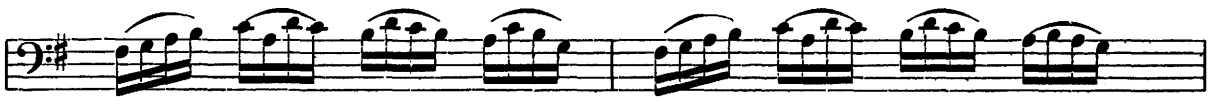
Article 8.

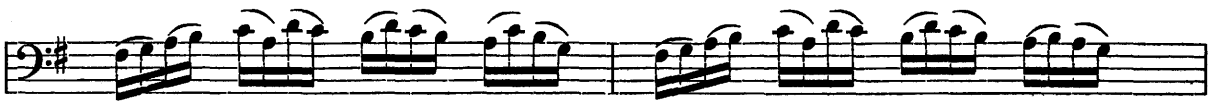
Des Coups d'Archet.

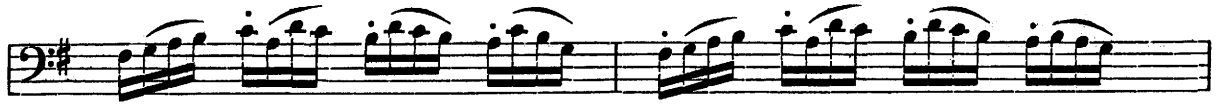
On appelle coups d'archet les différentes liaisons des notes par l'archet; par exemple des croches ou doubles croches de quatre en quatre ou trois en trois exécutées à tout coup d'archet tiré et poussé s'appellent détaché, si on en lie deux, trois, quatre ou plus avec l'archet, cela s'appelle coulé. Le détaché et le coulé peuvent s'appliquer au même passage d'une manière très-diverse. On peut les varier par l'accent de l'archet en appuyant tantôt sur une note, tantôt sur l'autre, ce qui produit beaucoup de variétés qui dépendent du caprice du joueur.

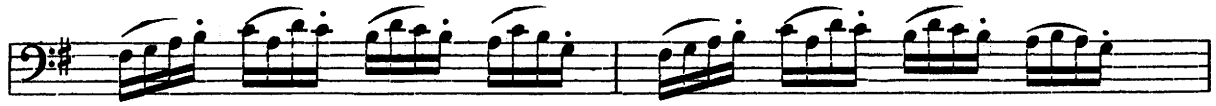
Commençons par le détaché. En tirant.

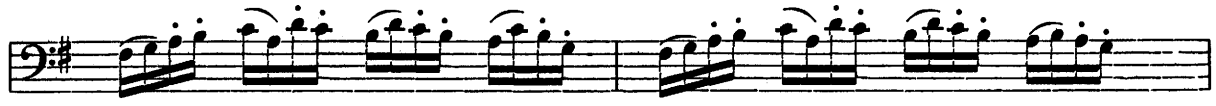
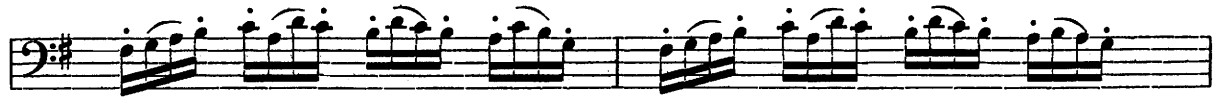
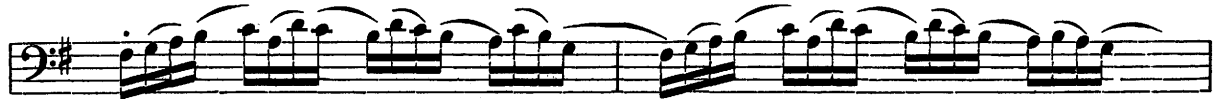
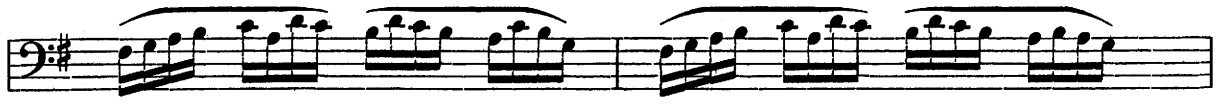
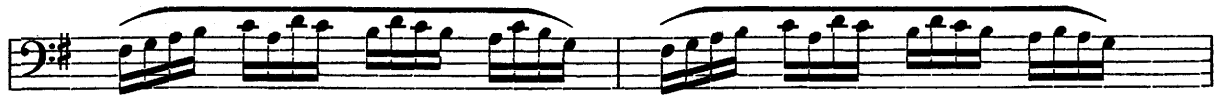
No. 1.

4 und 4 geschliffen. | 4 and 4 slurred. | Coulé de 4 en 4.

No. 2.

2 und 2 geschliffen. | 2 and 2 slurred. | Coulé de 2 en 2.

No. 3.

Immer im Herunterstrich. | Still with a downstroke. | Toujours en tirant.

No. 4.

No. 5.



No. 6.

No. 7.

No. 8.

No. 9.

No. 10.

Man wird bemerkt haben, dass alle Anfangsnoten der Passagen mit dem Herunterstrich gespielt wurden. Wenn man im Bogenstrich Leichtigkeit und Gewandtheit erlangen will, gewöhne man sich daran, die nämlichen Eintheilungen und Verbindungen ebenfalls ausführen zu können, indem man die erste Note im Aufstrich spielt, und die vorgeschriebenen Bogenstriche dann genau befolgt.

N. B. Es giebt zwei Arten des Abstossens: die erste Art, mit fest aufliegendem Bogen, wendet man an, wenn man mit vollem Tone spielen will; die zweite, mit etwas springendem Bogen, dient für Stellen, welche mit Leichtigkeit gespielt werden müssen. Letztere Art wird in der Mitte des Bogens ausgeführt.

Ich denke das Gesagte wird hinreichen, um einen Begriff von den verschiedenen Stricharten zu geben. Wir haben nun noch von den punktirten Noten, den Arpeggien und vom Staccato zu reden.

Punktirte Noten.

Diese werden auf zwei Arten ausgeführt: die erste ist ganz einfach. Die erste Note wird mit einem Druck im Herunterstrich, die zweite ganz kurz im Aufstrich gespielt u. s. w.

It will have been observed that all the first notes of a phrase have been played with the downstroke. In order to acquire facility and skill in the management of the bow, one must accustom one's self, to execute the same divisions and connexions, in taking the first note with an upstroke, observing exactly the bowing prescribed.

NB. There are two manners of detaching: the first manner, with a firm stroke, is used if a full tone is to be brought out; the second, with a slight skipping of the bow, is employed for passages, which are to be played in a light, brilliant style. This latter stroke is played with the middle of the bow.

I consider the above sufficient to give an idea of the different manners of bowing. It now only remains to speak of the dotted notes, the arpeggios and the Staccato.

The dotted notes

are played in two manners: the first is very simple. The first note is played with one pressure in the downstroke; the second quite short in the upstroke; and so forth.

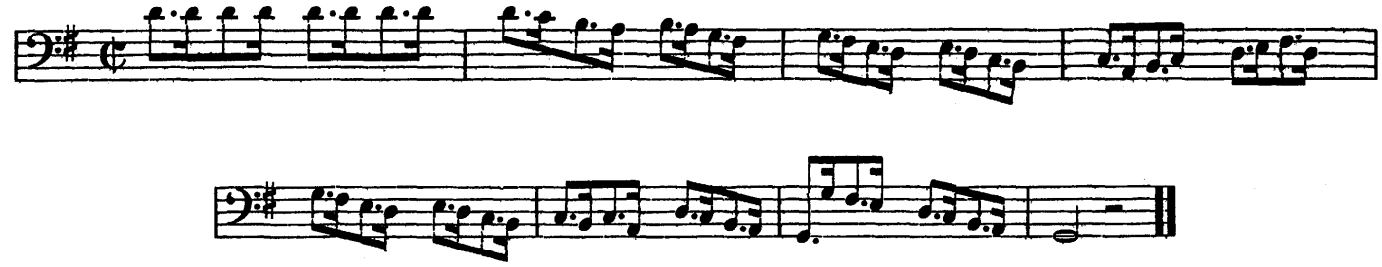
On aura remarqué que toutes les premières notes qui ont commencé la phrase, ont été en tirant. On doit, si on veut se donner de la facilité et de l'habilité dans l'archet, s'accoutumer à pouvoir exécuter aussi toutes ces mêmes divisions et liaisons d'archet, en commençant par pousser la première, et suivre exactement ensuite les coups d'archet comme ils sont marqués.

N. B. Il y a deux sortes de détaché: le premier appuyé, dont on se sert quand on veut tirer du son, et l'autre un peu sauté, dont on se sert dans les choses de légèreté. Ce dernier s'exécute du milieu de l'archet.

En voici, ce me semble, assez, pour donner une idée des différentes liaisons de l'archet. Il nous reste encore à parler du Piqué, de l'Arpeggio et du coup d'archet martelé ou Staccato.

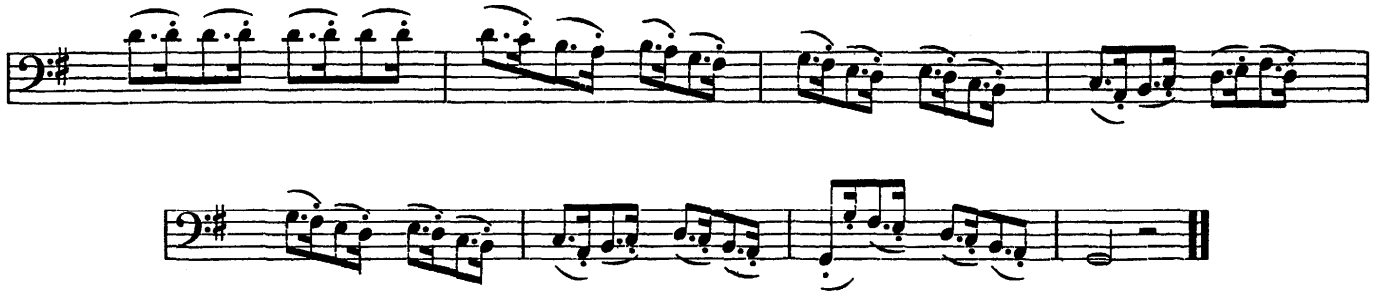
Piqué.

Le coup d'archet piqué s'exécute de deux manières. La première est très-simple; on tire avec appui la première note qui est pointée, et la seconde se pique en repoussant l'archet, et ainsi de suite.

Beispiel. Example. Exemple.

Die zweite Art ist etwas schwerer, hat aber den Vorzug, dass sie schneller, ja selbst kräftiger zu machen ist. Die erste punktirte Note wird fast mit der ganzen Länge des Bogens gespielt; nahe an der Spitze hält man ein und macht dann die zweite, kurze Note mit dem übrigen Theile des Bogens noch in demselben Striche; dann nimmt man die folgende punktirte Note im Aufstrich und hält beinahe am Frosch ein, worauf dann die kurze Note ebenfalls in demselben Striche auf den übrigen Theil des Bogens kommt u. s. w.

The second manner is rather more difficult, but has the advantage that it may be played more rapidly, and even more vigorously. The first dotted note is played almost with the full length of the bow; near the point it is stopped, and then the second short note is taken with the remainder of the bow, but in the same stroke; then the following dotted note is played with the upstroke, stopping again near the nut-end, and playing the short note with what remains of the same stroke.

La seconde manière est un peu plus difficile, mais elle a l'avantage de pouvoir s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La *première note pointée se tire de presque tout* l'archet, et l'arrêtant vers la pointe, on rattaque la corde une seconde fois pour retirer encore la *note piquée; on pousse alors la note pointée qui* suit, en arrêtant l'archet presqu'au talon; on rattaque la corde encore une fois, pour repousser la note pointée, ainsi de suite.

Beispiel. Example. Exemple.

Von den Arpeggien

ist im XI. Abschnitte schon die Rede gewesen.

The arpeggios

have already been spoken of in the XI. Section.

Arpeggios.

On les a déjà trouvés au Titre XI.

Von dem Abstossen mehrerer Noten auf einen Strich, oder Staccato.

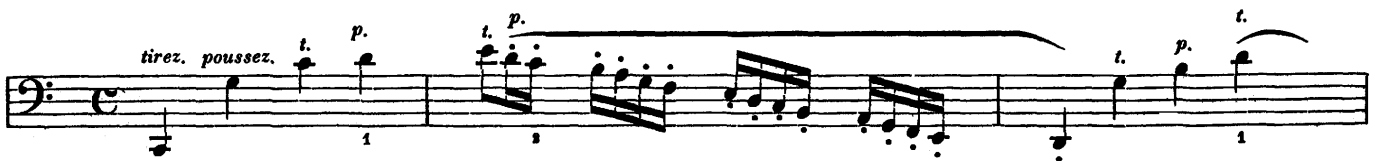
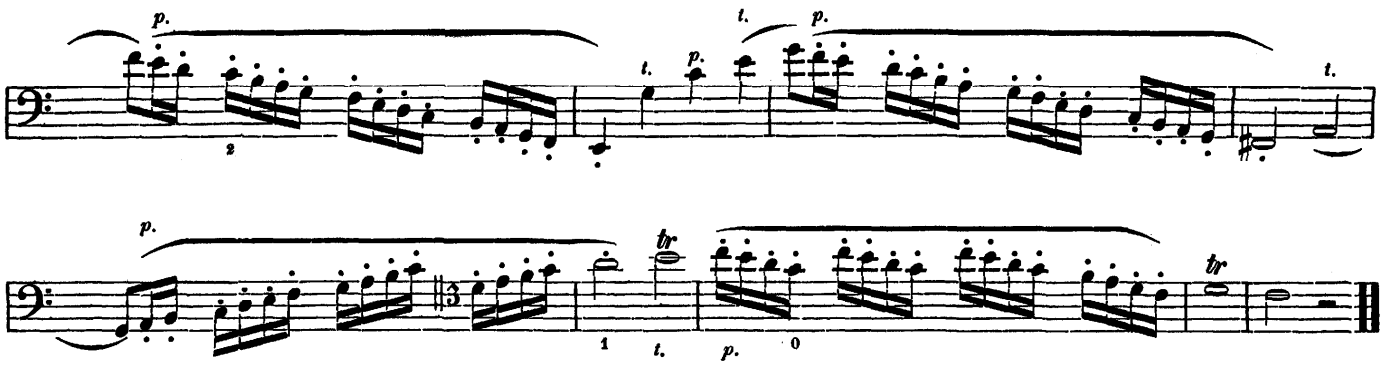
Dieser Strich ist Jedermann hinlänglich bekannt und ich glaube kaum, dass ich nöthig habe, die Art und Weise wie er gemacht wird, näher anzugeben; es kommt dabei hauptsächlich auf einen gewandten, kräftigen Arm an, und diese Vorzüge erwirbt man sich durch fleissige Uebung.

On detaching several notes in one stroke, or the Staccato.

I suppose every body is sufficiently acquainted with this manner of bowing, and I hardly think it necessary to specify the manner of executing it. The essential points are, dexterity and vigour of arm which can only be obtained by much practice.

Du Coup d'Archet martelé, ou Staccato.

Tout le monde connaît ce coup d'archet; je ne crois pas nécessaire de démontrer comment il s'exécute; c'est absolument une affaire de tact et d'adresse; on y parvient en s'exerçant beaucoup.

Beispiel. Example. Exemple.



9. Artikel.

Vom Bogenstrich bei sogenannten Batterien.

Man bezeichnet durch diesen Ausdruck Figuren, die aus gebrochenen Accorden bestehen, denen man auch andre, dem Accorde nicht zugehörige Töne untermischen kann. Die Batterie unterscheidet sich vom Arpeggio dadurch, dass sie nicht, wie dieses, die Töne eines Accords ihrer Ordnung nach, sondern ausser der Reihenfolge bringt, wodurch der Bogen abwechselnd von einer Saite zur andern springt. — Es ist hier der Ort, einen Gegenstand zu berühren, welcher oft getheilte Meinungen hervorruft. Es glauben nämlich Viele, dass Alles, was man auf der Violine mit dem Herunterstrich spielt, auf dem Violoncell im Aufstrich gespielt werde. Dies ist falsch. Auf beiden Instrumenten kommt der gute Tacttheil in der Regel auf den Herunterstrich. Fängt ein Stück mit einer Note im Auftact an, so spielt man diese im Aufstrich und die folgende, den Tact beginnende im Herunterstrich; der Vortrag wird dadurch deutlicher. Bei jeder Melodie und selbst bei den meisten diatonischen Passagen, wird dies beobachtet, nur die sogenannten Batterien machen eine Ausnahme. Bei diesen werden die tiefern Töne in der Regel auf dem Violoncell mit dem Aufstrich, auf der Violine aber mit dem Herunterstrich gespielt. Es folgen einige dergleichen Stellen für das Violoncell.

Jede Note mit einem besondern Strich, die erste im Aufstrich.

9. Article.

On the bowing in so called batteries.

This expression is used to designate passages consisting of dispersed chords, which may be intermingled with tones not belonging to the chords. The battery is distinguished from the arpeggio by the tones of a chord not being played in their natural order, but out of succession, which causes the bow to skip alternately from one string to the other. Here it is proper to mention a subject which often produces, a difference of opinion. Many, for example think that everything which is played on the violin with the downstroke, must be played in the upstroke on the violoncello: this is a mistake. On both instruments the accented part of the bar comes generally on the downstroke. If a piece begins with a note ending a bar, it is played with the upstroke, and the following note, beginning the bar, with the downstroke; by this the execution becomes more distinct. This rule is to be observed in every melody, and even in most diatonic passages; the so called batteries alone make an exception. In them the lower notes are commonly played on the violoncello with the upstroke, but on the violin with the downstroke. Here follow some passages of the kind for the violoncello

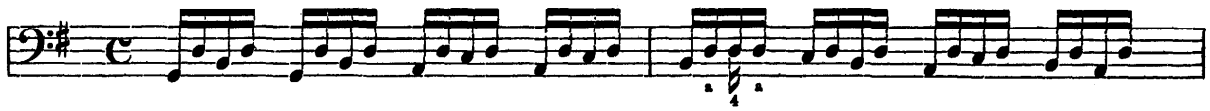
Each note with a separate stroke, the first with the upstroke.

Article 9.

Des Coups d'Archet en Batteries.

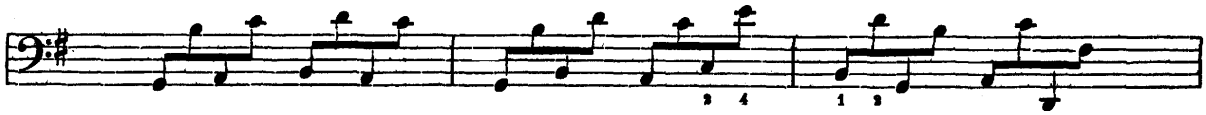
On se sert de ce terme pour désigner des passages où l'archet passe alternativement d'une corde à l'autre. C'est ici le cas de s'expliquer sur une chose qui embarrasse souvent. Par exemple, plusieurs personnes croient que l'on pousse sur le Violoncelle tout ce que l'on tire sur le Violon. C'est une erreur. Sur le Violoncelle et sur le Violon, on tire généralement le temps fort. Quand un morceau commence par une note en levant, on la pousse pour tirer la suivante qui tombe dessus la mesure; cela phrase mieux. Toute la mélodie et même les passages diatoniques s'exécutent par le même principe; il n'y a que pour les Batteries où cela change. Dans ce cas, les notes graves se prennent généralement en poussant sur le Violoncelle, et en tirant sur le Violon. Nous allons donner quelques exemples des batteries sur le Violoncelle.

A tout coup d'archet, en poussant la première.

No. 1.

Eine Saite übersprungen, die erste Note im Aufstrich.

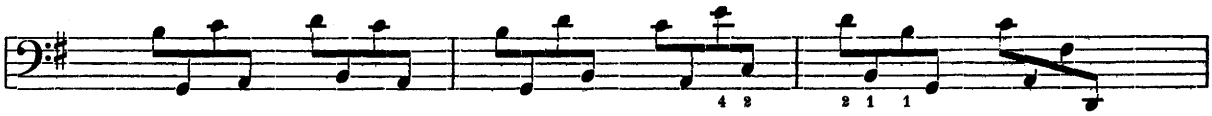
Skip over one string, the first with the upstroke.

En passant par dessus une corde; poussez la première.

No. 2.

Hier muss dagegen die erste, als die höhere Note, mit dem Herunterstrich gespielt werden, damit auf die tiefere der Aufstrich kommt.

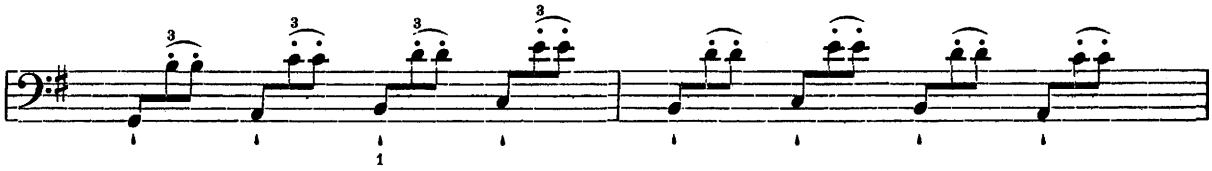
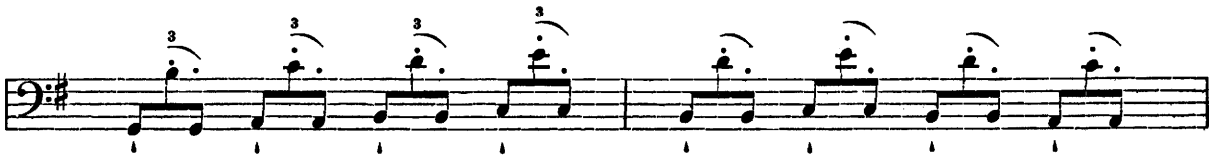
Here, on the contrary, the first note which is the upper one, must be played with the downstroke, in order to take the lower with the upstroke.

Ici, il faut au contraire tirer la première qui est aiguë, afin de pouvoir pousser la seconde, *qui est grave.*

No. 3.

Die erste im Auf-, die zwei folgenden im Herunterstrich.

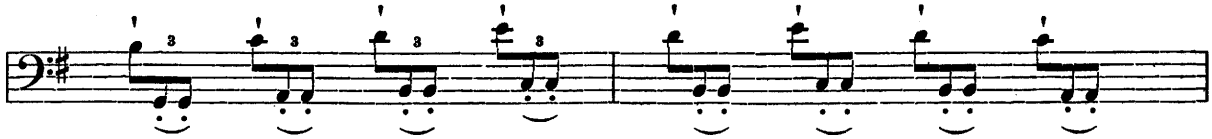
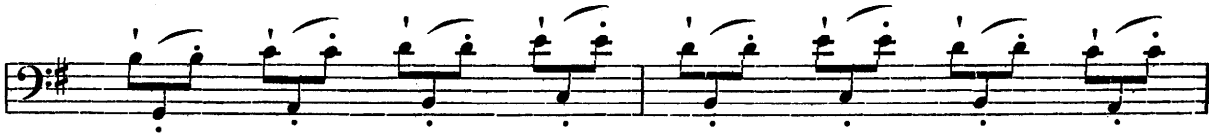
The first with the upstroke, the two following with the downstroke.

En poussant la première et tirant les deux autres.

No. 4.

oder: | or: | ou:

Die erste im Herunter-, die zwei folgenden im Aufstrich.

The first with the downstroke, the two following with the upstroke.

En tirant la première et poussant les deux autres.

No. 5.

oder: | or: | ou:

Die oben angeregte Frage findet meiner Ansicht nach darin ihre Lösung, dass die Saiten beider Instrumente gegen die den Bogen führende Hand in umgekehrter Ordnung zu liegen kommen. Auf der Violine ist die höchste Saite, auf dem Violoncell die tiefste zunächst der Hand, die den Bogen führt.

The above mentioned question finds, according to my opinion, its solution in the fact, that the strings of both the instruments, facing the hand in which the bow is held, are in the inverse order. On the violin the upper string, on the violoncello the lower string is nearest to the hand which holds the bow.

Cela vient, ce me semble, de ce que les cordes des deux instruments se présentent à la main qui tient l'archet dans un ordre inverse. Sur le Violon, c'est la chanterelle qui se présente la première; sur le Violoncelle, c'est au contraire la quatrième qui se présente la première à la main qui tient l'archet.

10. Artikel.

Von der Länge des Bogens und seiner Form.

Die gewöhnliche Länge eines Violoncellbogens ist ungefähr 27 Zoll, die Länge der Haare ungefähr 24 Zoll. Hat der Spieler lange Arme, so darf er sich auch wohl eines längern Bogens bedienen. Ein zu langer Bogen verliert jedoch die Kraft, welche erforderlich ist, um die dicken Saiten anzustreichen, während ein zu kurzer Bogen den Ton weniger markig macht und überhaupt zu wenig Hülfsmittel darbietet. Hinsichtlich ihrer übrigen Form kommt es lediglich auf Gewohnheit an, so dass derjenige Bogen der beste sein wird, dessen man sich am längsten bedient hat. Spielt man mit einem leichten Bogen, so rückt man unvermerkt den Zeigefinger auf der Stange weiter vor, wodurch das Gewicht welches ihm abgeht, ersetzt wird. Ob der Bogen einen etwas höhern oder niedrigern Kopf oder Frosch hat, ist meiner Ansicht nach gleichgültig. Ebenso kann man gleich gut mit einem etwas mehr oder weniger angespannten Bogen spielen.

Das Wesentlichste bei einem Bogen ist eine gerade, elastische Stange, kräftig genug, um dem Drucke widerstehen zu können, und leicht genug, um sich von einem Ende zum andern bequem handhaben zu lassen.

10. Article.

Of the length of the bow and its shape.

The usual leng'h of the bow of the violoncello is about 27 inches, the length of the hair about 24 inches. If the performer has long arms, he may use a longer bow. Too long a bow however diminishes the power requisite to play the thicker strings, whilst on the contrary, too short a bow renders the tone less mellow, and is altogether insufficient. As to the shape, that is according to habit, and that bow which has been made use of the longest, will be the best. If a light bow is used, the fore-finger must imperceptibly be advanced on the stick. whereby the weight wanting is compensated. Whether a bow has the point or nut-end a little higher or lower, is, in my opinion, immaterial. Likewise, one may play equally well with a bow screwed a little more or less tight.

The essential point in a bow is a straight and elastic stick, strong enough to resist the pressure, and light enough to be managed easily from one end to the other.

Article 10.

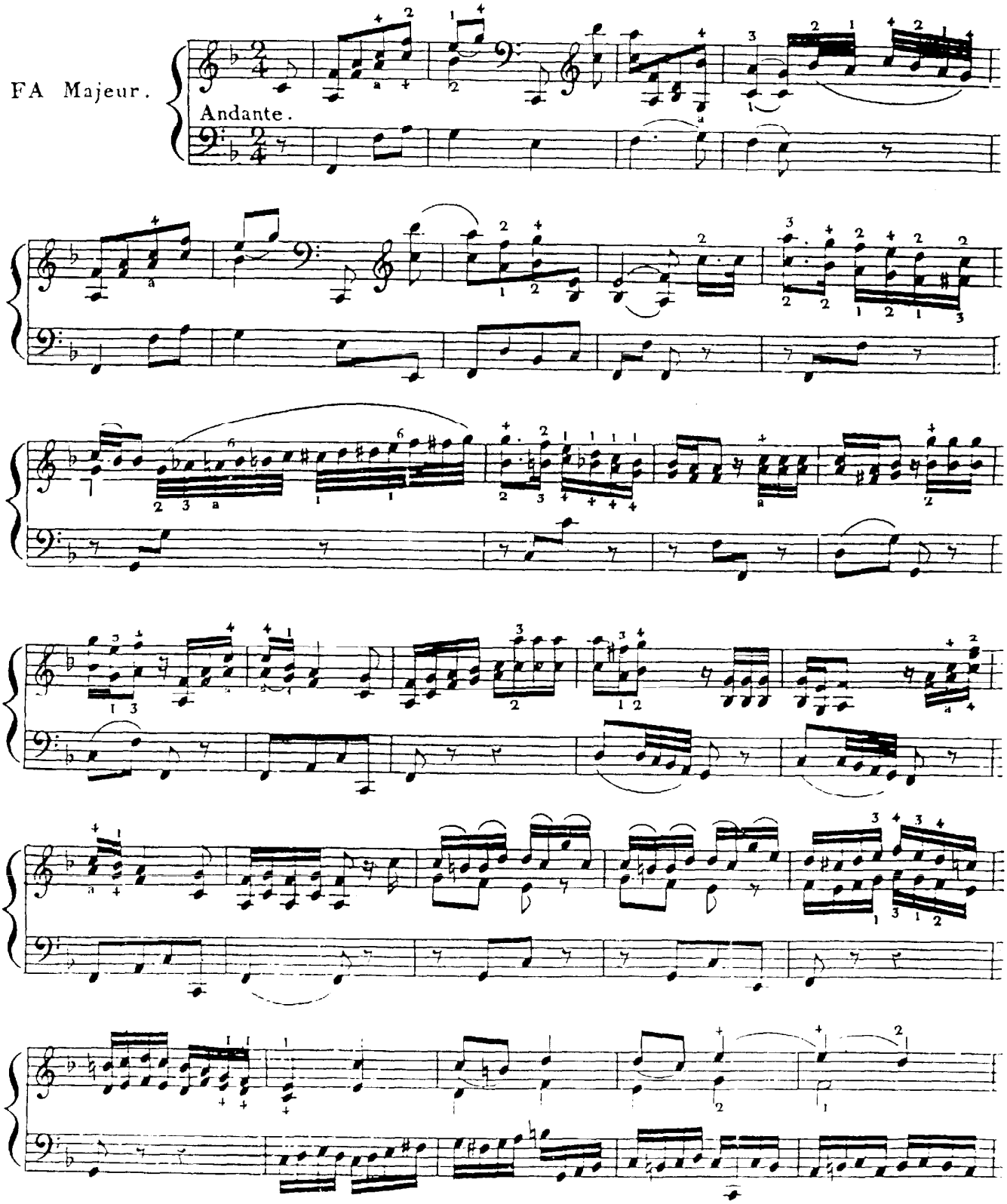
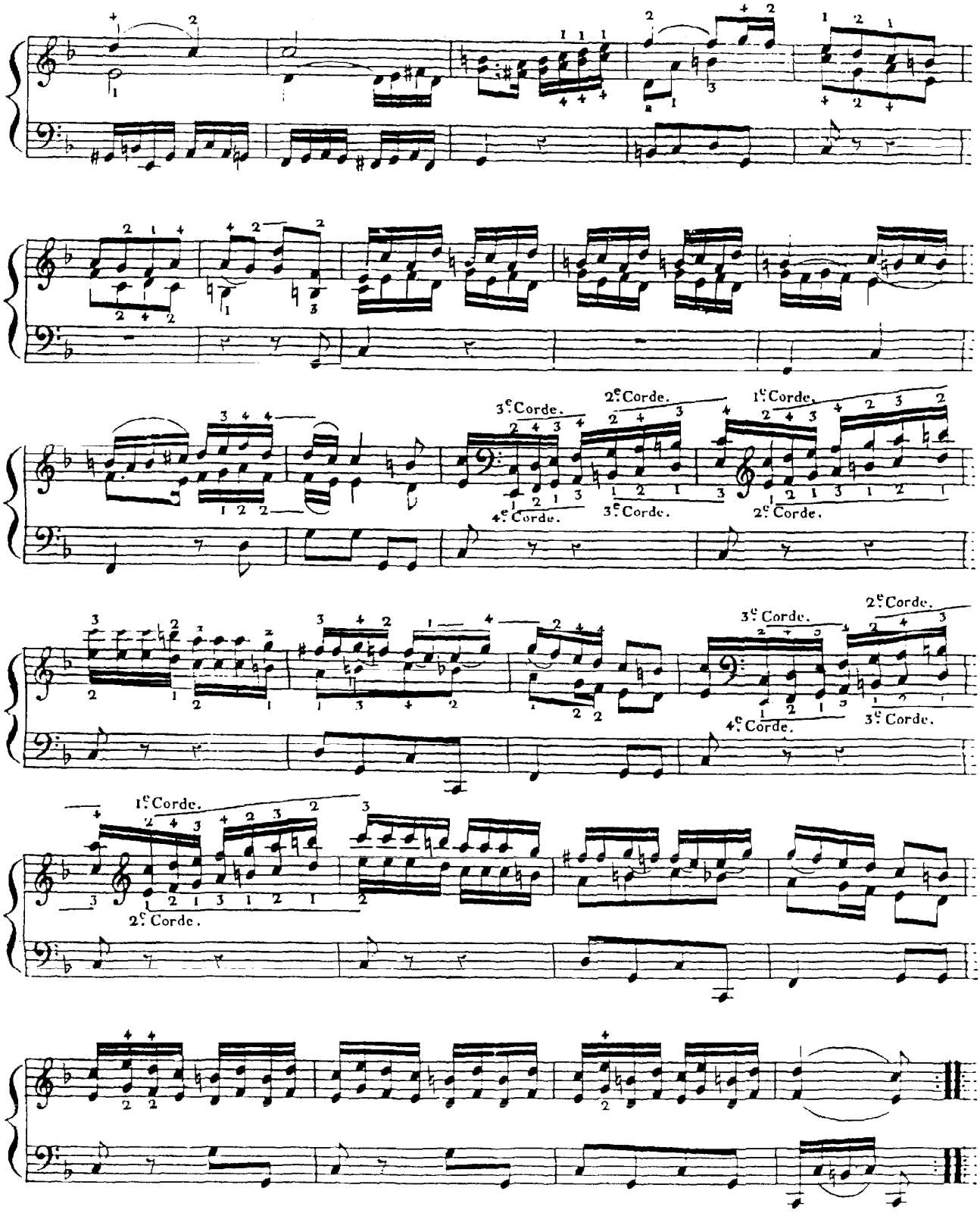
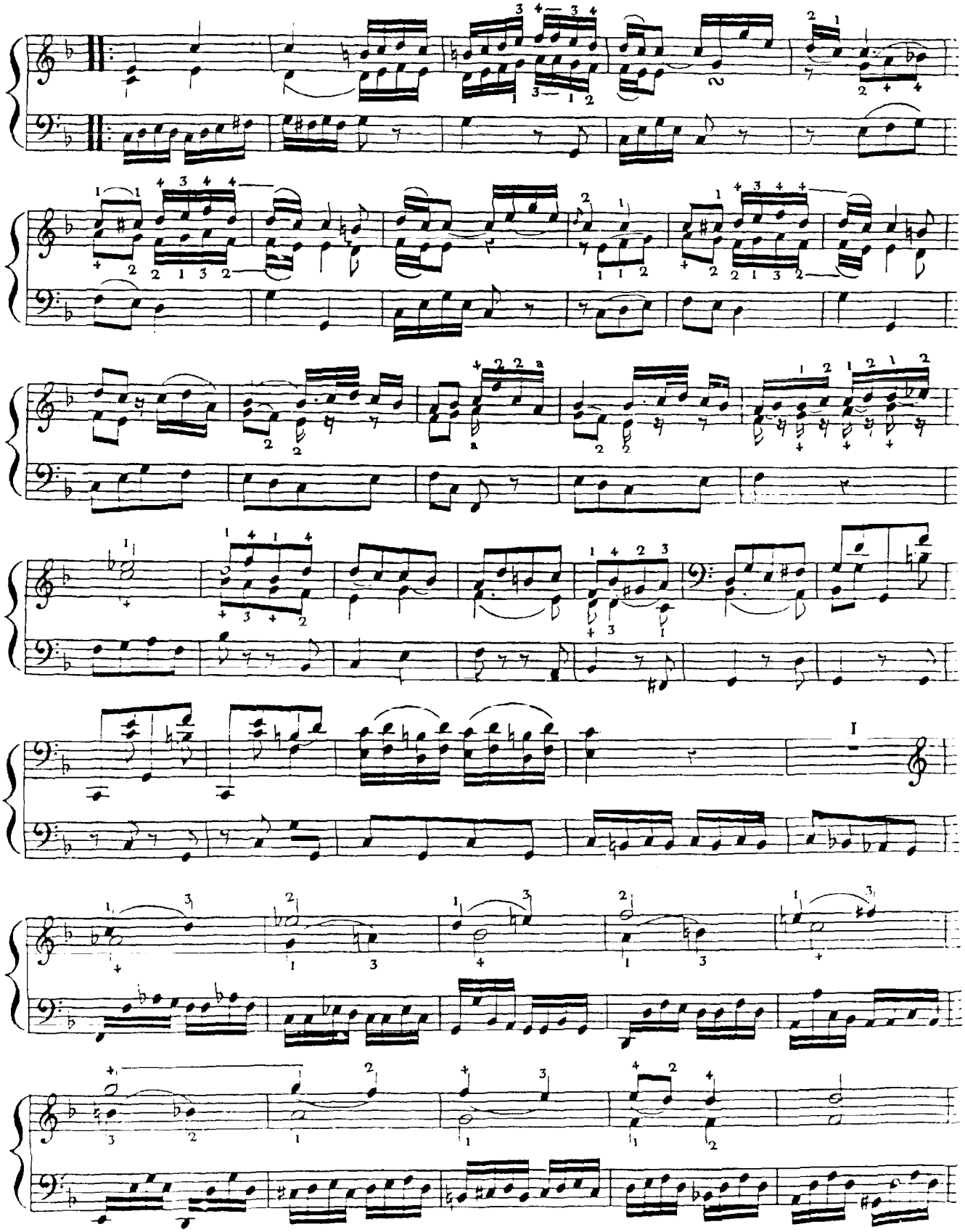
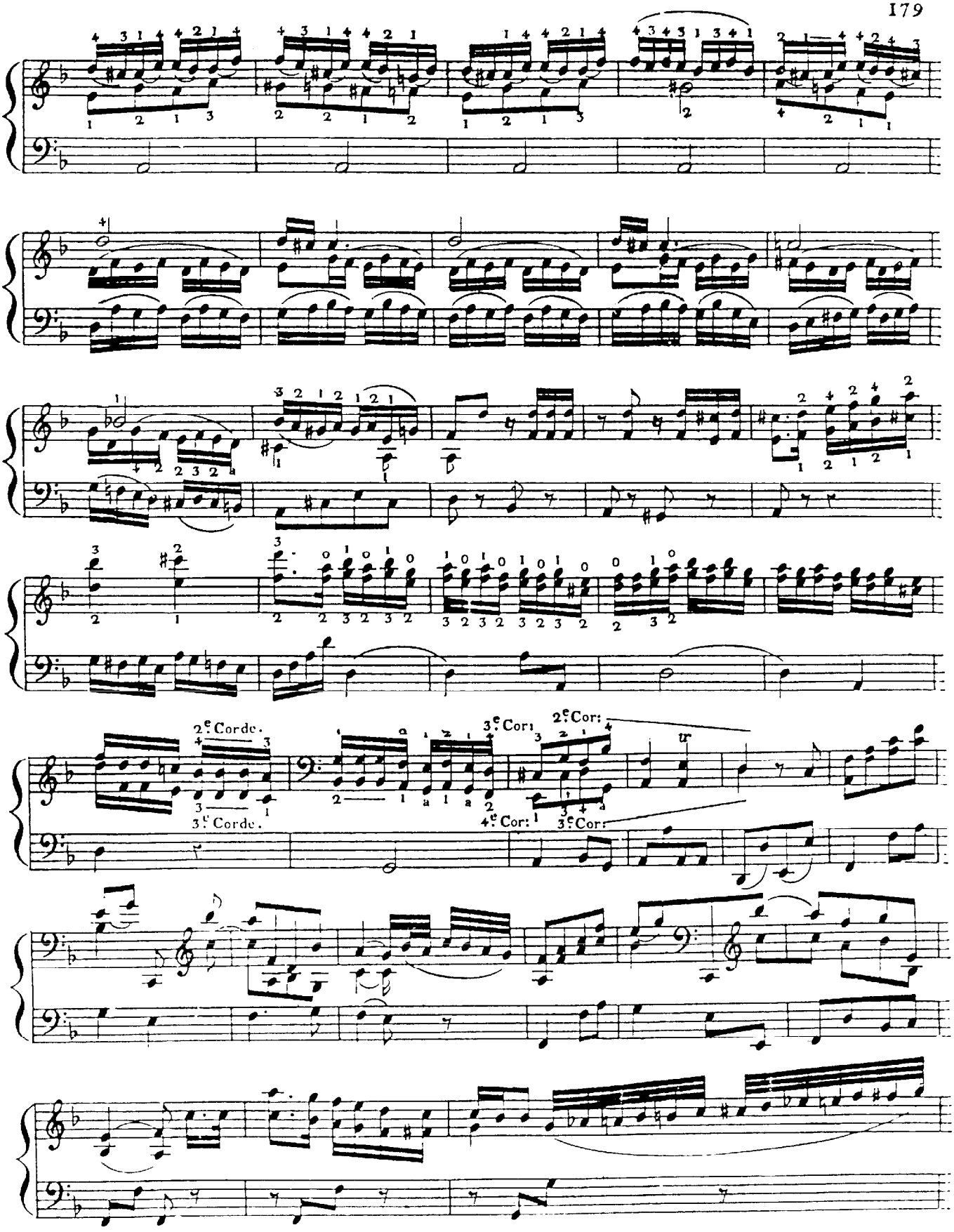
De la Forme des Archets et de leur Longueur.

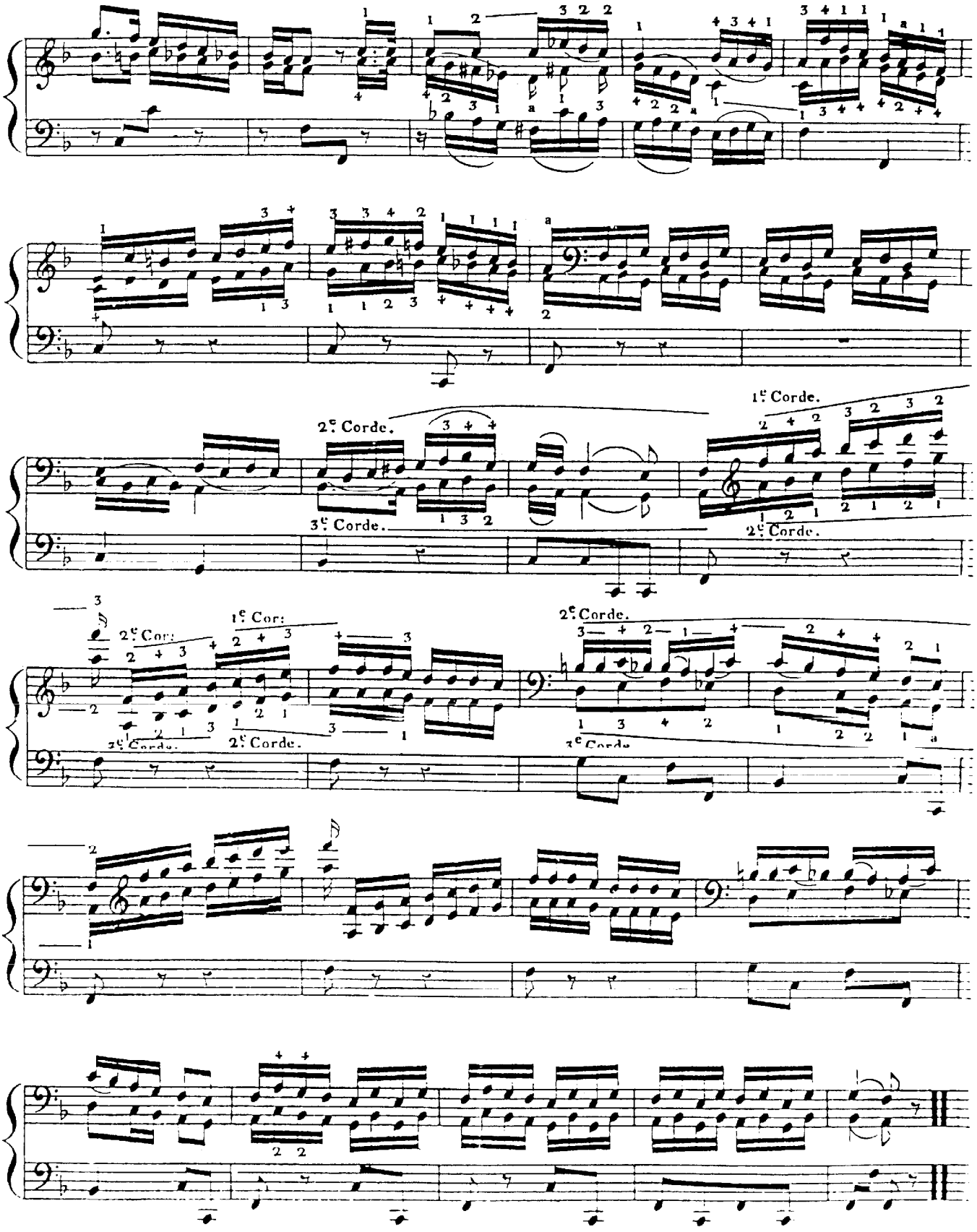
La longueur commune des archets de Violoncelle est d'environ 27 pouces, et celle du crin environ 24 pouces. Ceux qui ont le bras long sont en droit de se servir d'archets proportionnés à leur bras. Un archet trop long perd la force nécessaire pour attaquer les grosses cordes, et un archet trop court doit tirer un son moins moëlleux et offre moins de moyens. Quant à leur forme, cela dépend seulement de l'habitude qu'on a contractée, et celui dont on se sera servi le plus longtemps sera le meilleur. Celui qui se sert d'un archet léger avance imperceptiblement l'index sur la baguette, ce qui équivaut le poid qu'il a de moins que le lourd. Un archet qui a la pointe basse ou un qui l'a haute, ainsi que celui qui a la hausse haute et celui qui l'a basse, sont à mon avis indifférents. On peut jouer aussi bien avec des archets un peu tendus qu'avec des archets presque détendus.

La chose la plus essentielle dans la forme des archets est que la baguette soit bien droite, qu'elle ne déjette pas et qu'elle soit effilée de manière qu'elle obéisse également d'un bout à l'autre.

Notendruck von Chr. Friedr. Will in Darmstadt.

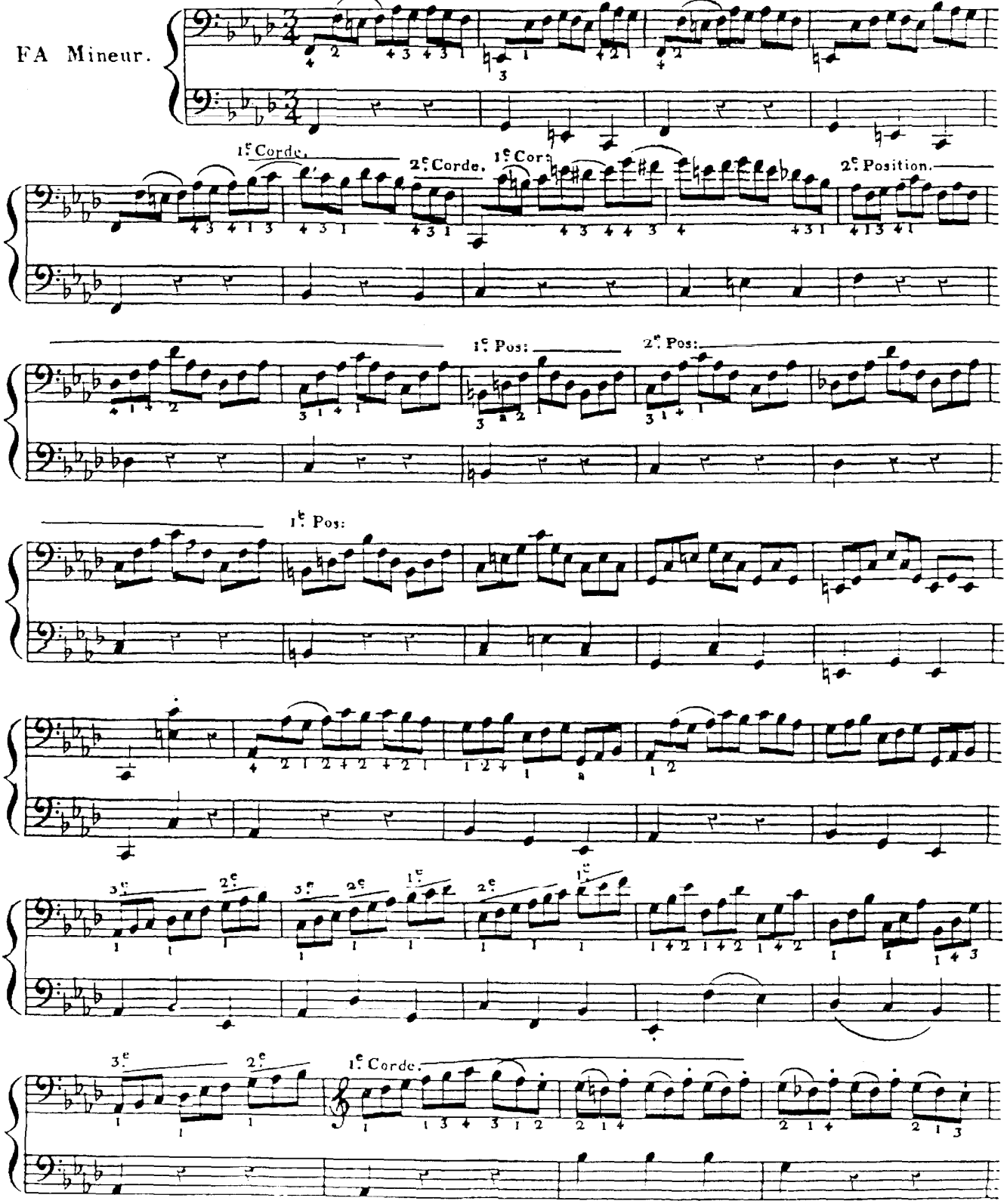
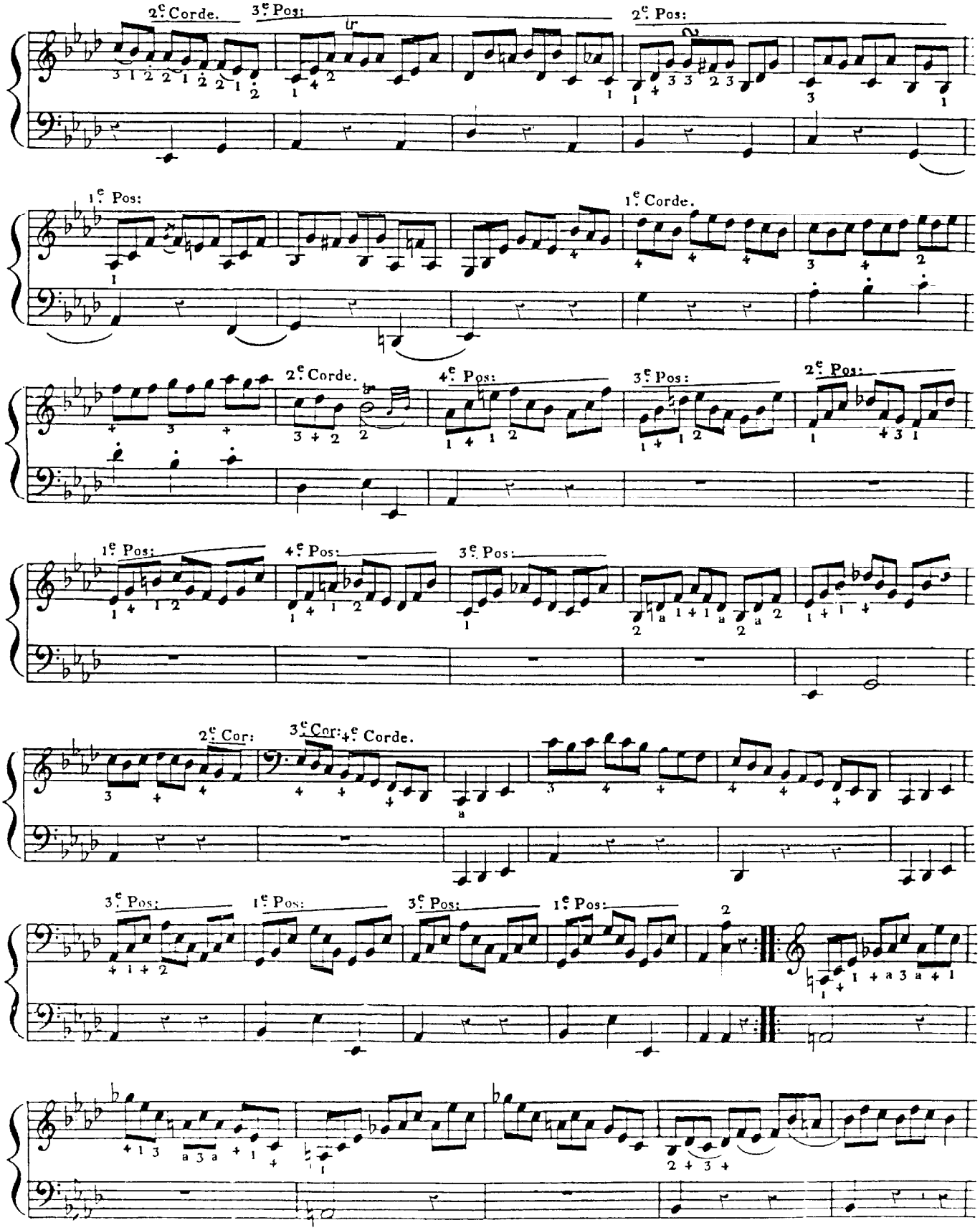
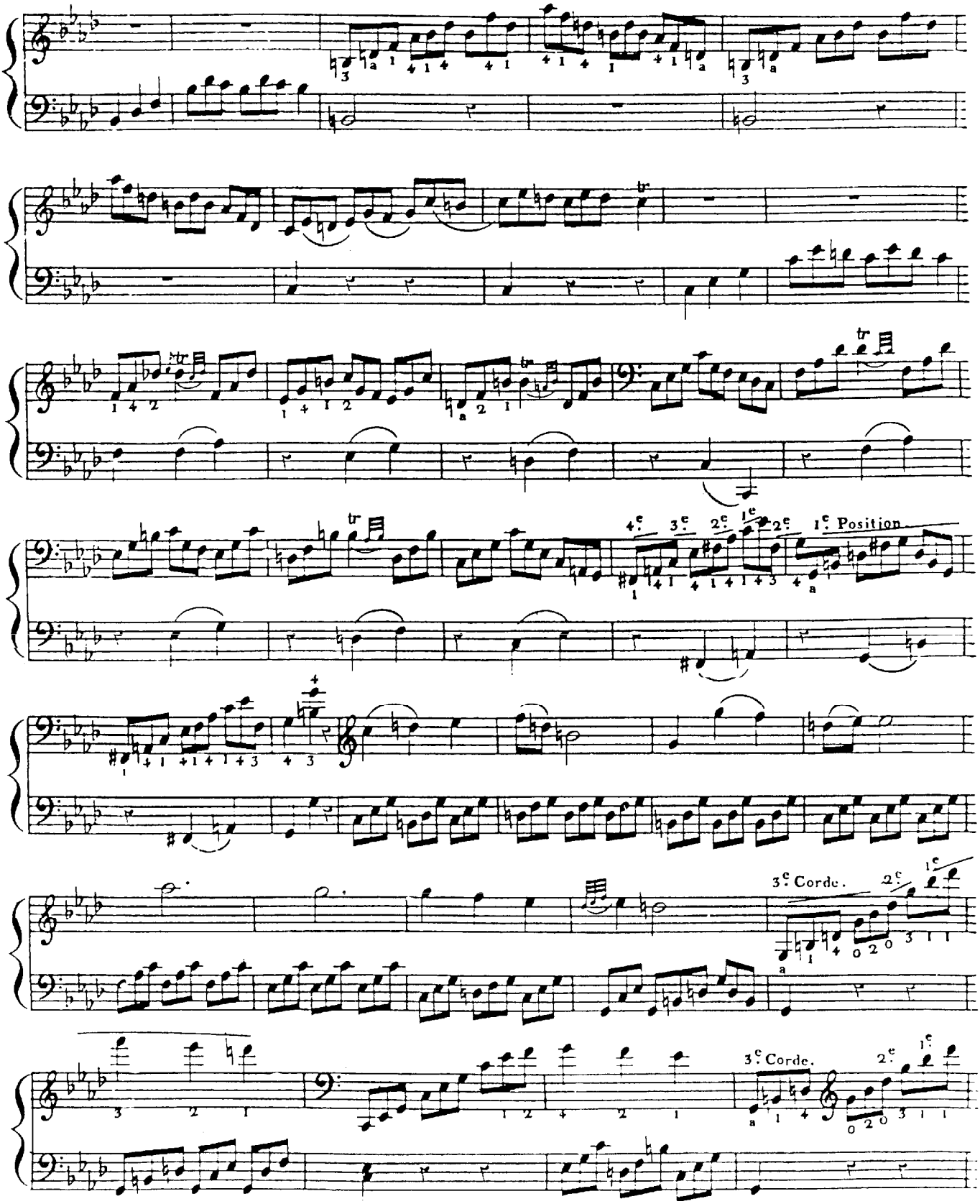
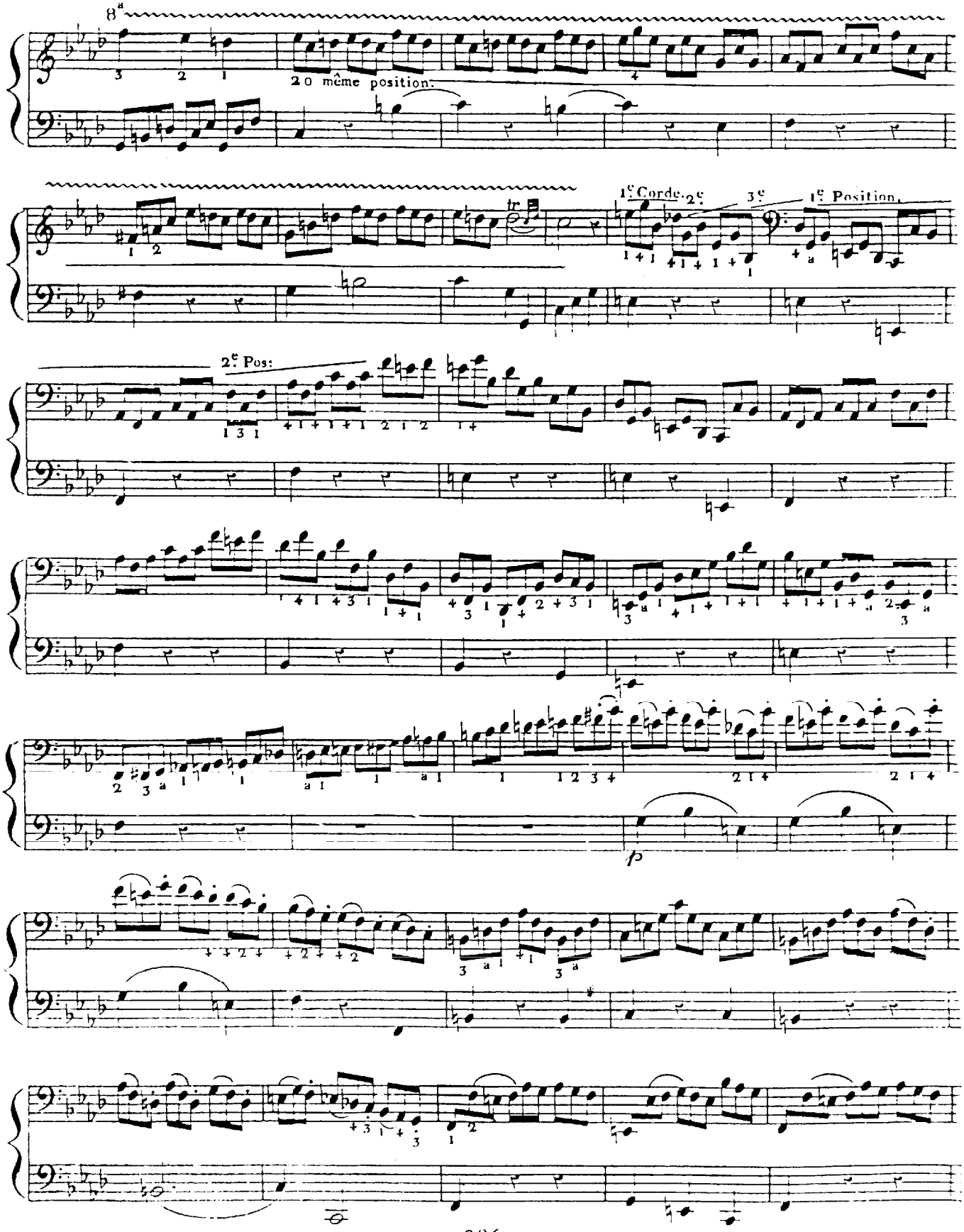
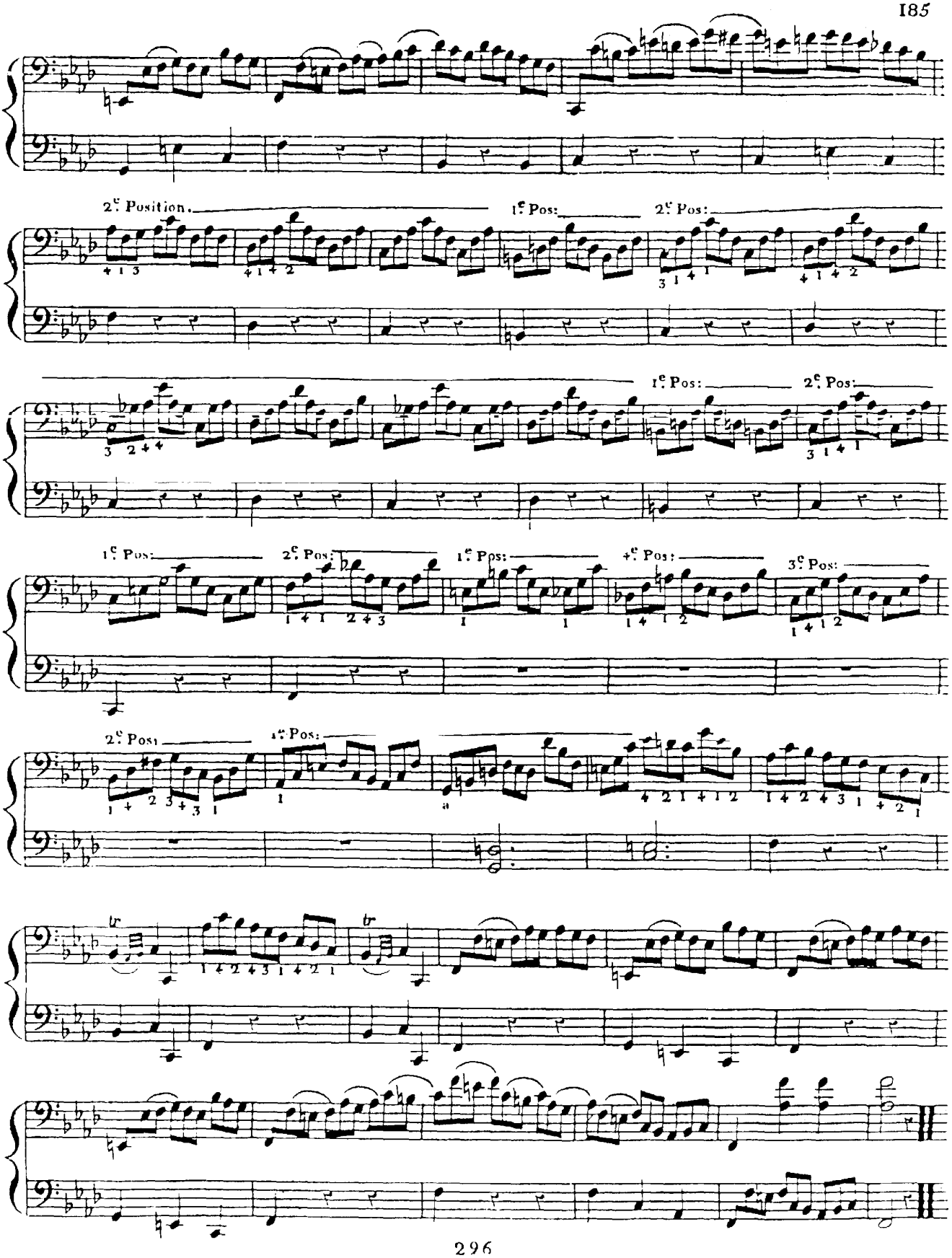
TITRE XIX.

PREMIER EXERCICE.

3e Corde.
2e Corde.
1e Corde.
4e Corde.
3e Corde.
2e Corde.
3e Corde.
2e Corde.
4e Corde.
3e Corde.
1e Corde.
2e Corde.

2.e Corde.
3.e Corde.
2.e Cor:
3.e Cor:
3.e Cor:
2.e Cor:
4.e Cor:
3.e Cor:


2e Corde.
3e Corde.
1e Corde.
2e Corde.
2e Cor:
1e Cor:
2e Corde.
2e Corde.
2e Corde.

DEUXIÈME EXERCICE.

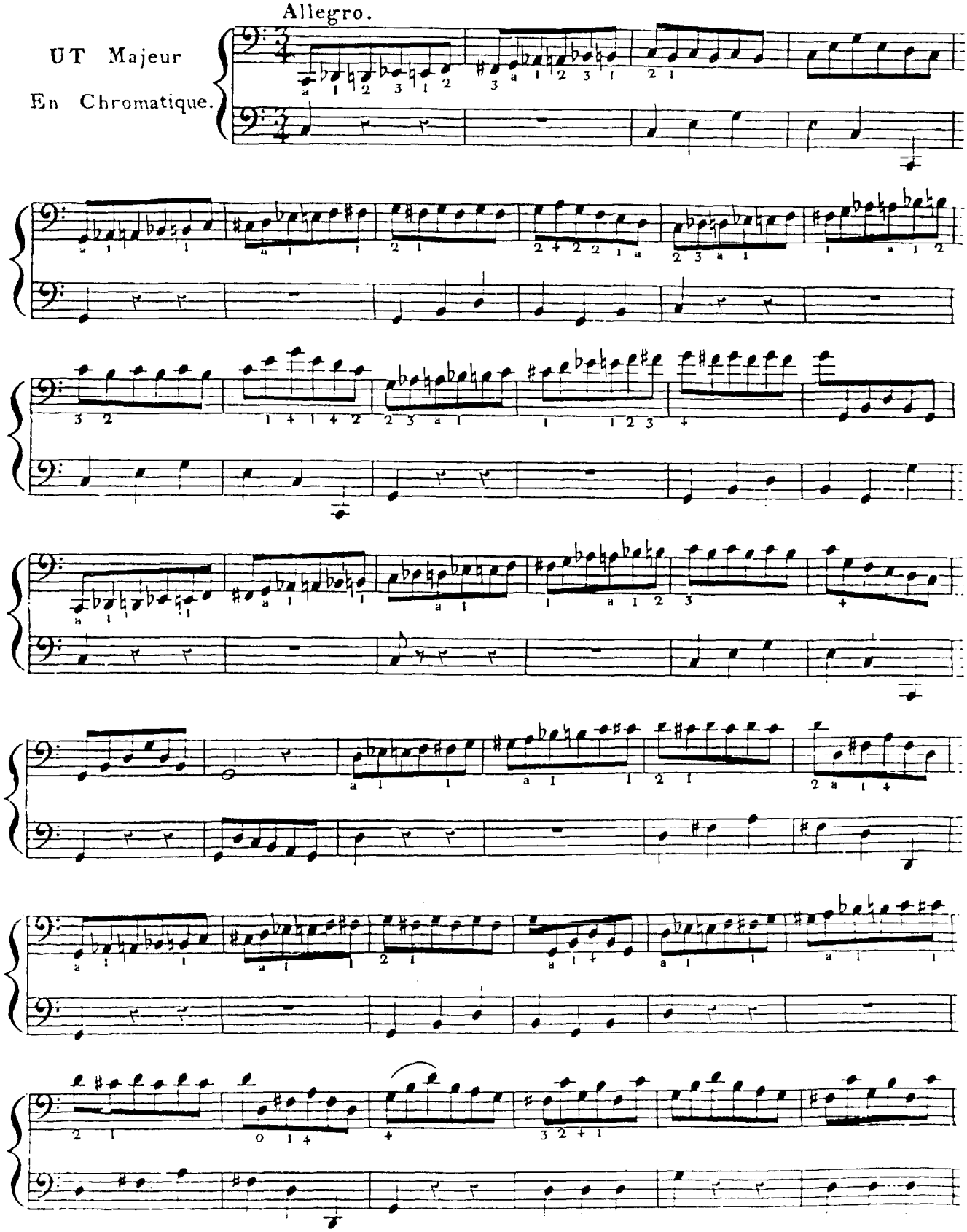
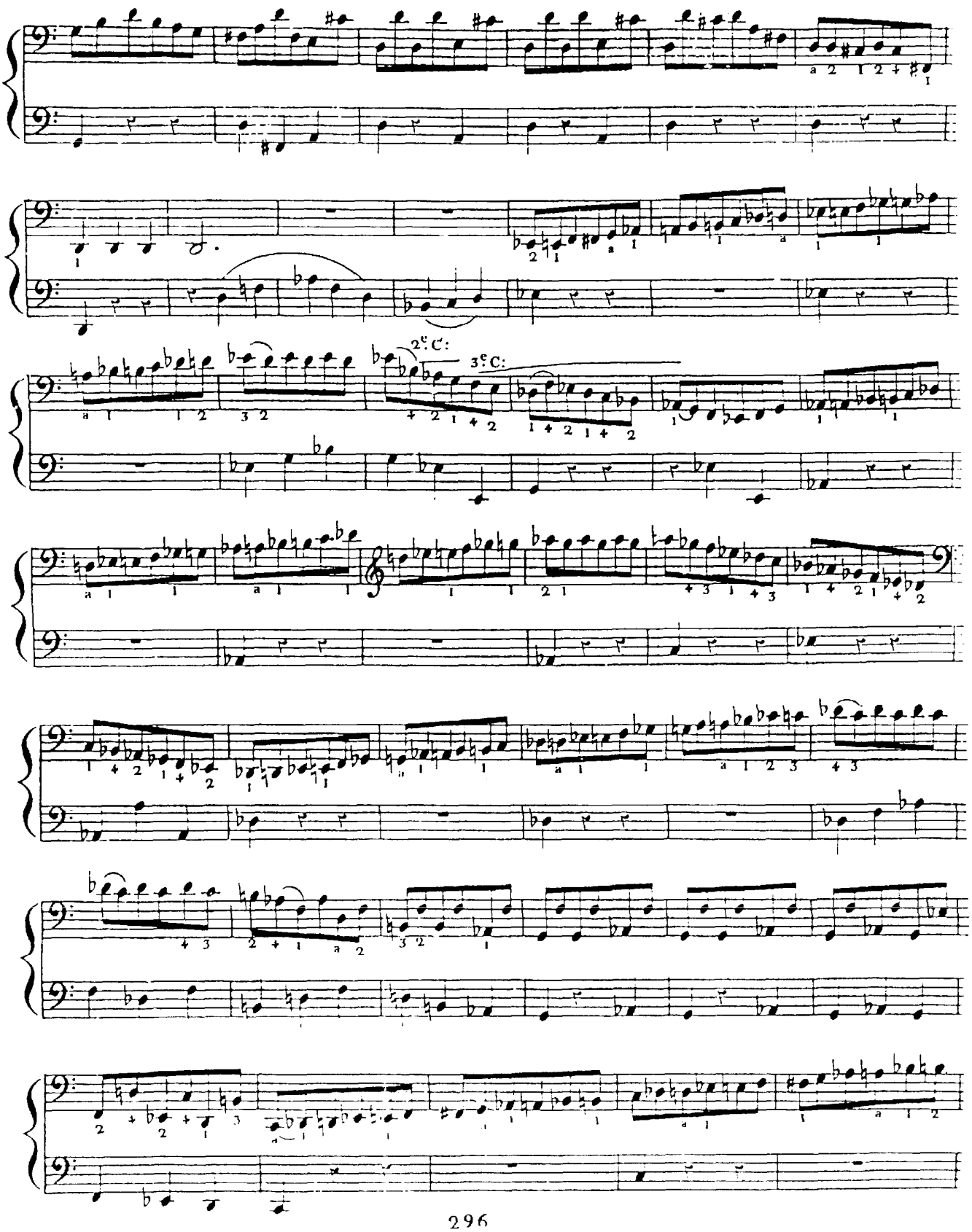
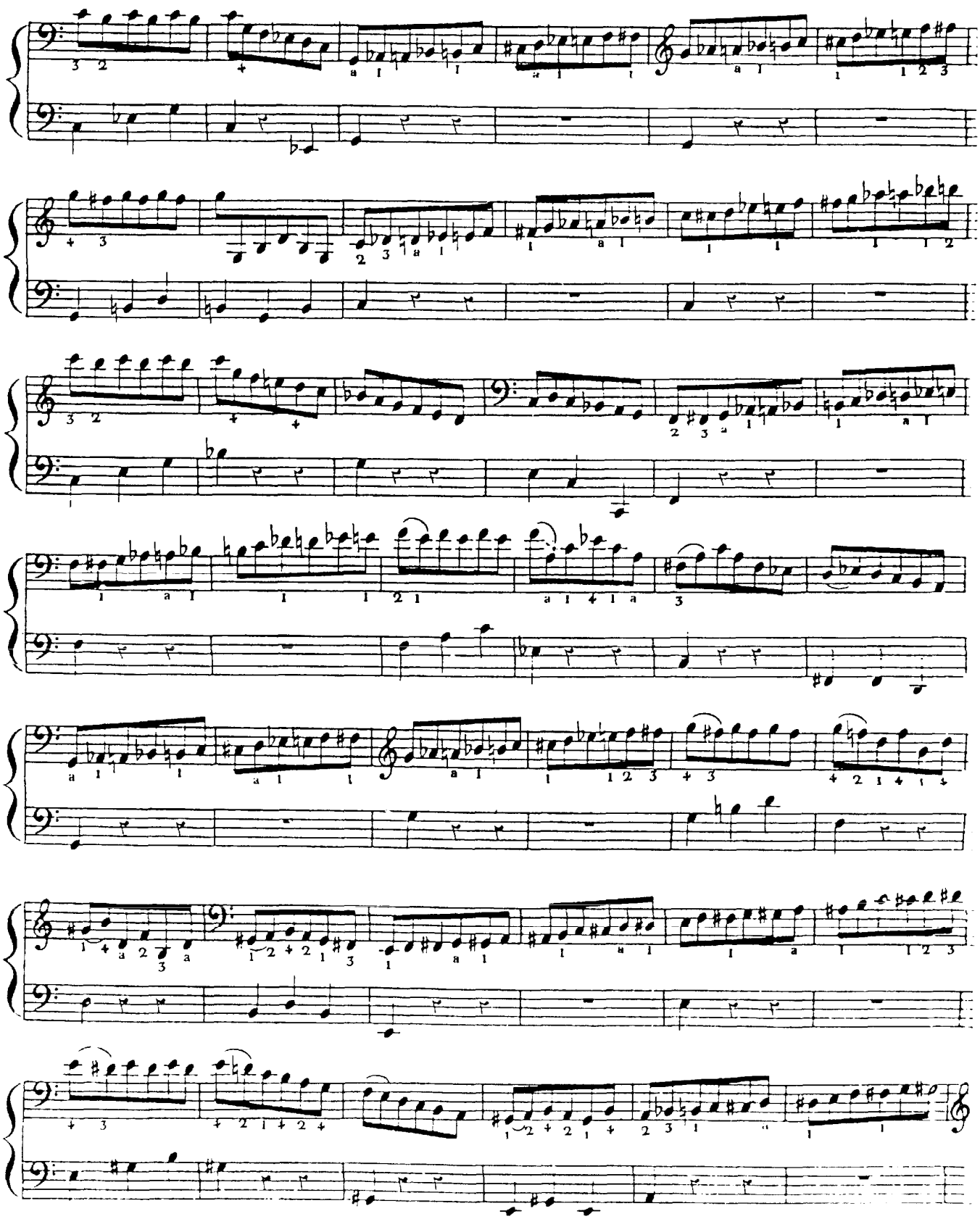
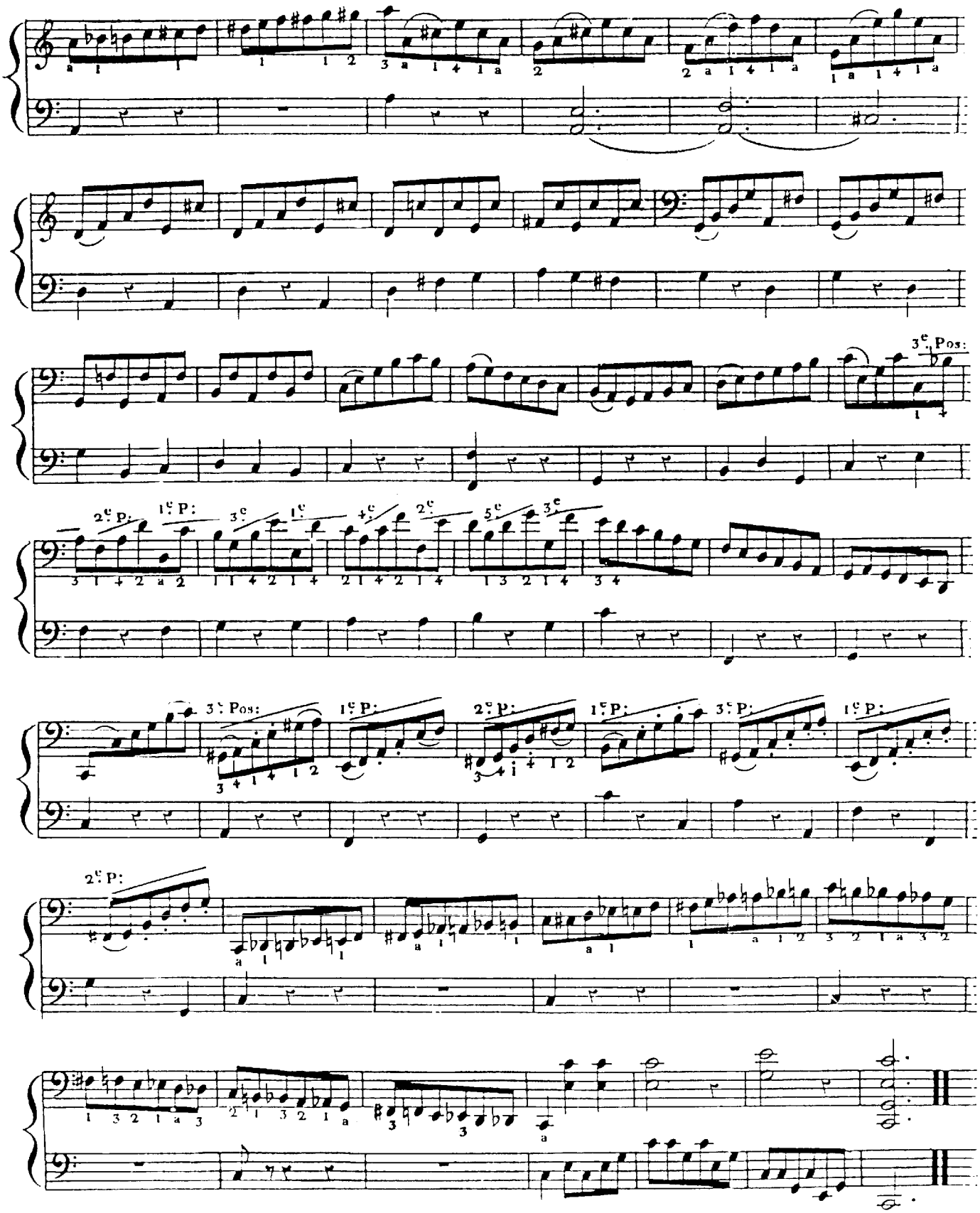
Allegro.

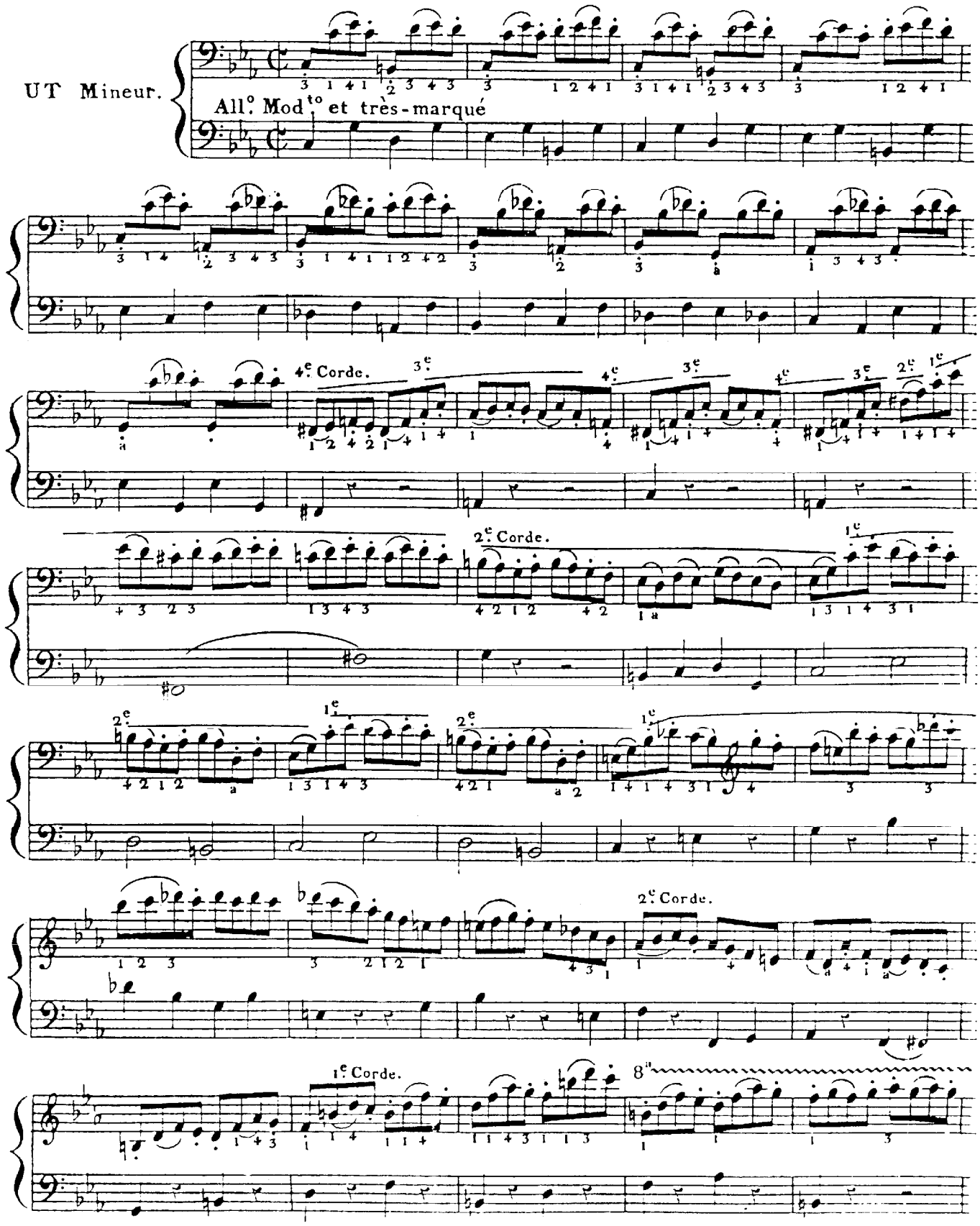
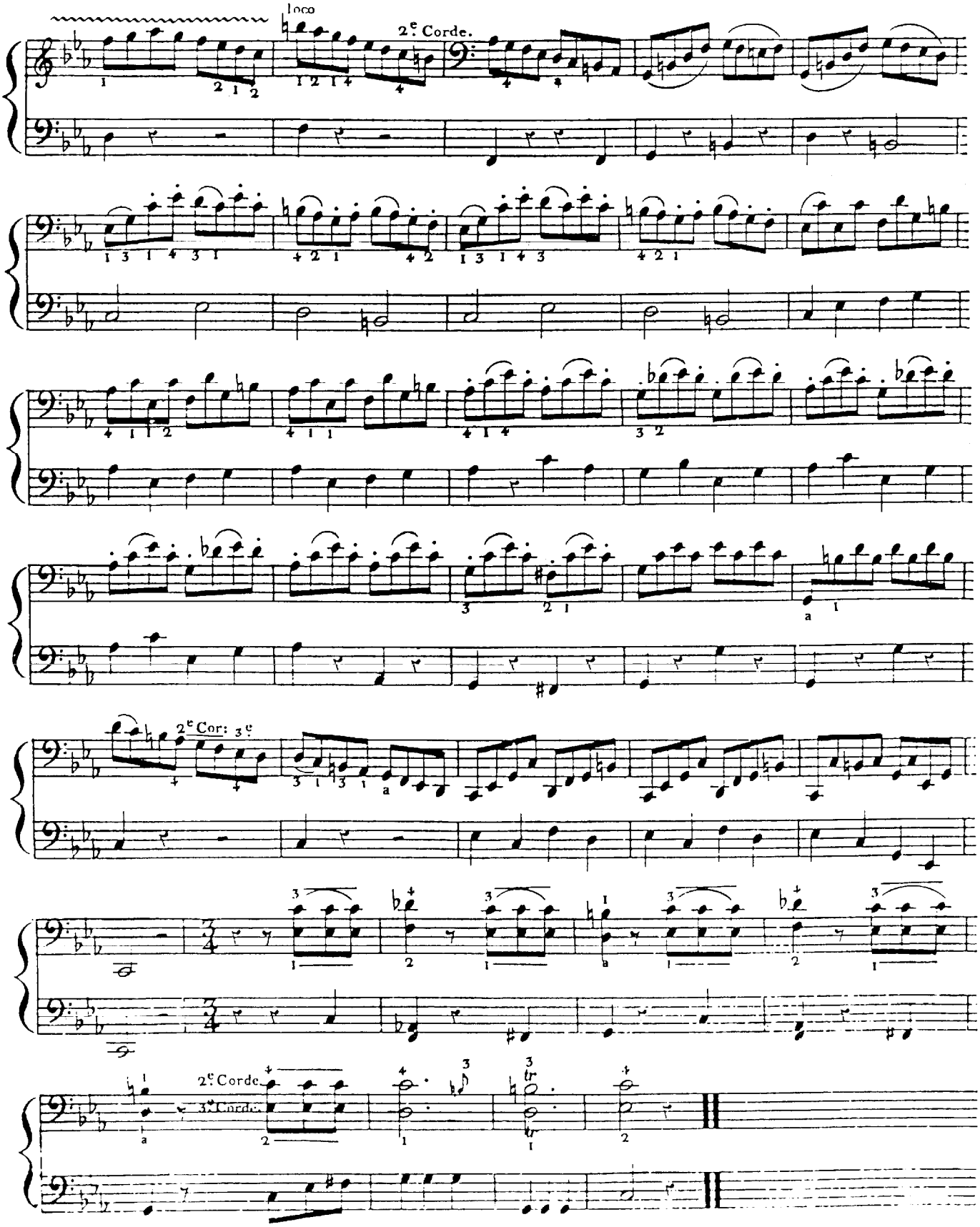
FA Mineur.

2e Corde.
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
1e Corde.
2e Corde.
4e Pos:
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
4e Pos:
3e Pos:
2e Cor:
3e Cor:
4e Corde.
3e Pos:
1e Pos:
3e Pos:
1e Pos:

4e 3e 2e 1e 2e 1e Position
3e Corde. 2e 1e
3e Corde. 2e 1e

8ª
2 0 même position:
1e Corde. 2e 3e
1e Position.
2e Pos:
p

2e Position.
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
4e Pos:
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
tr
tr

TROISIÈME EXERCICE.

Allegro.

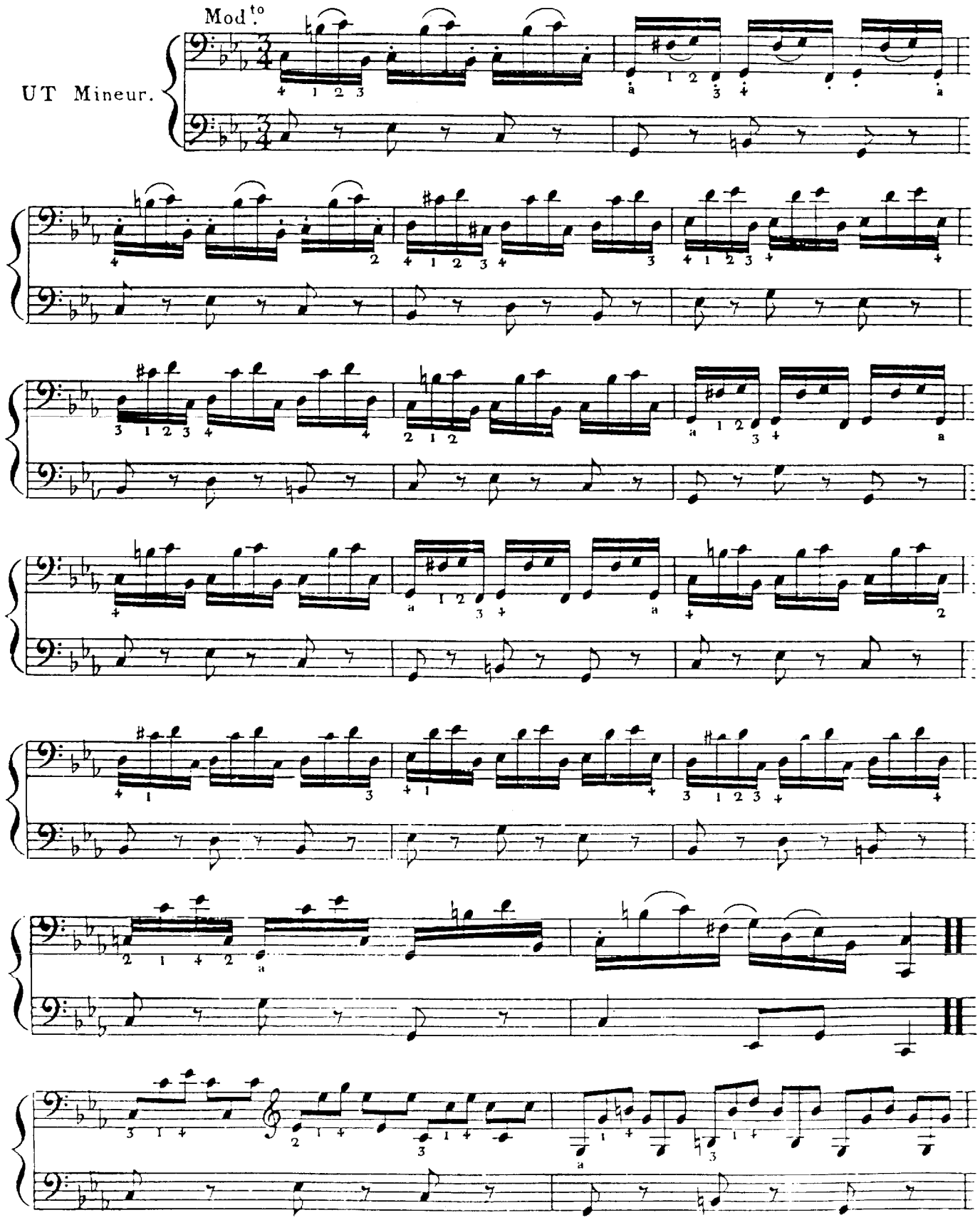
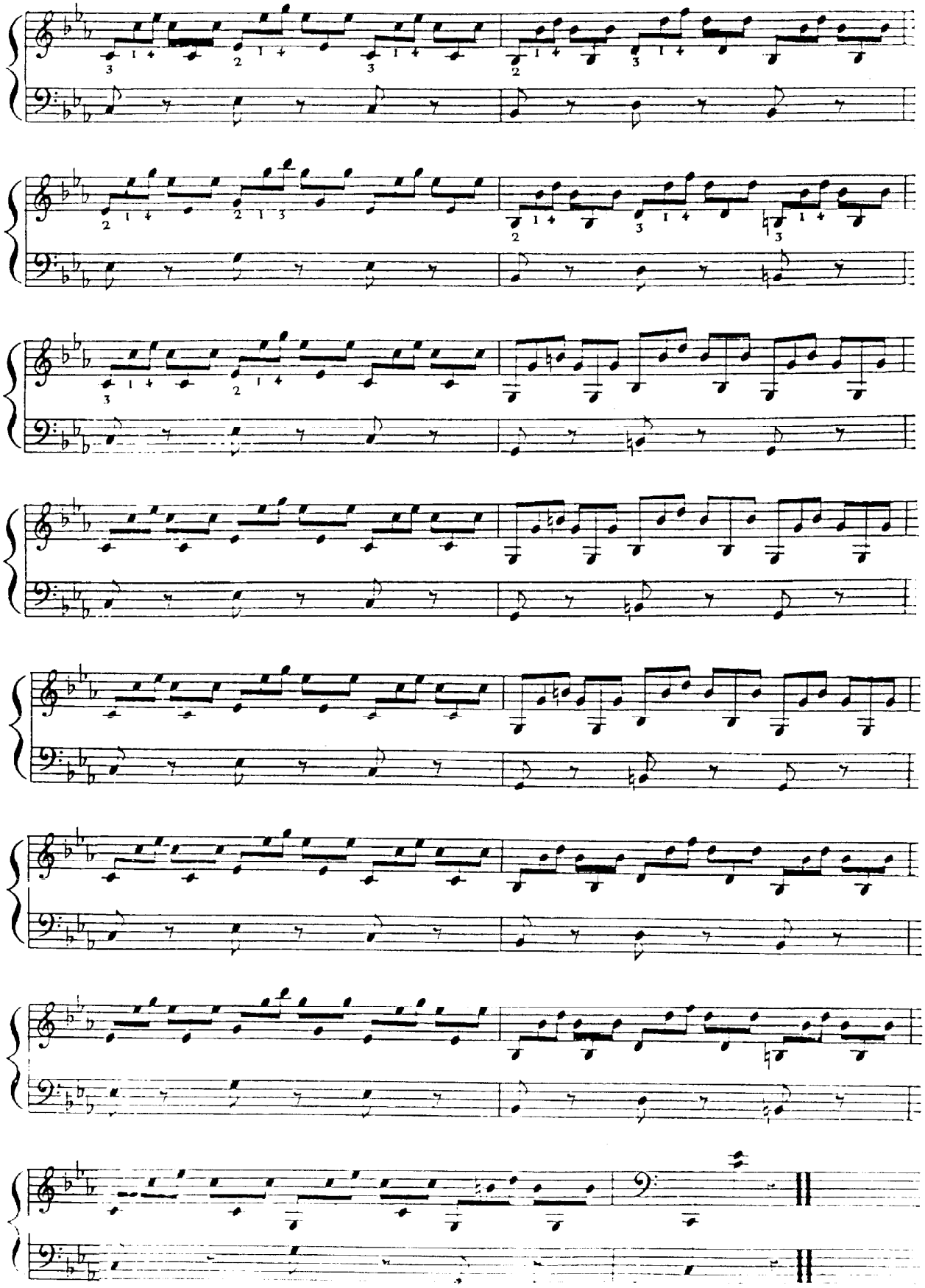
UT Majeur

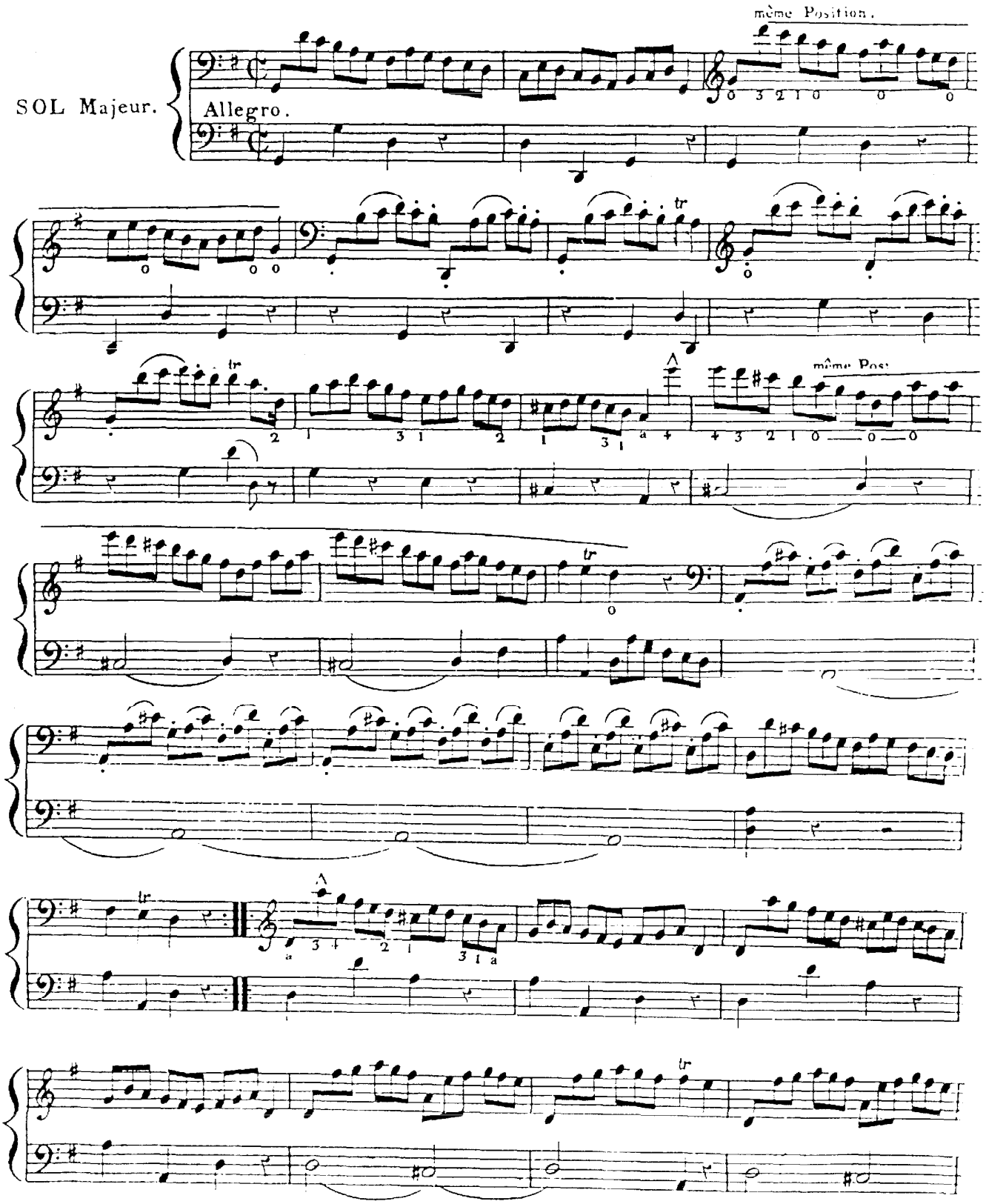
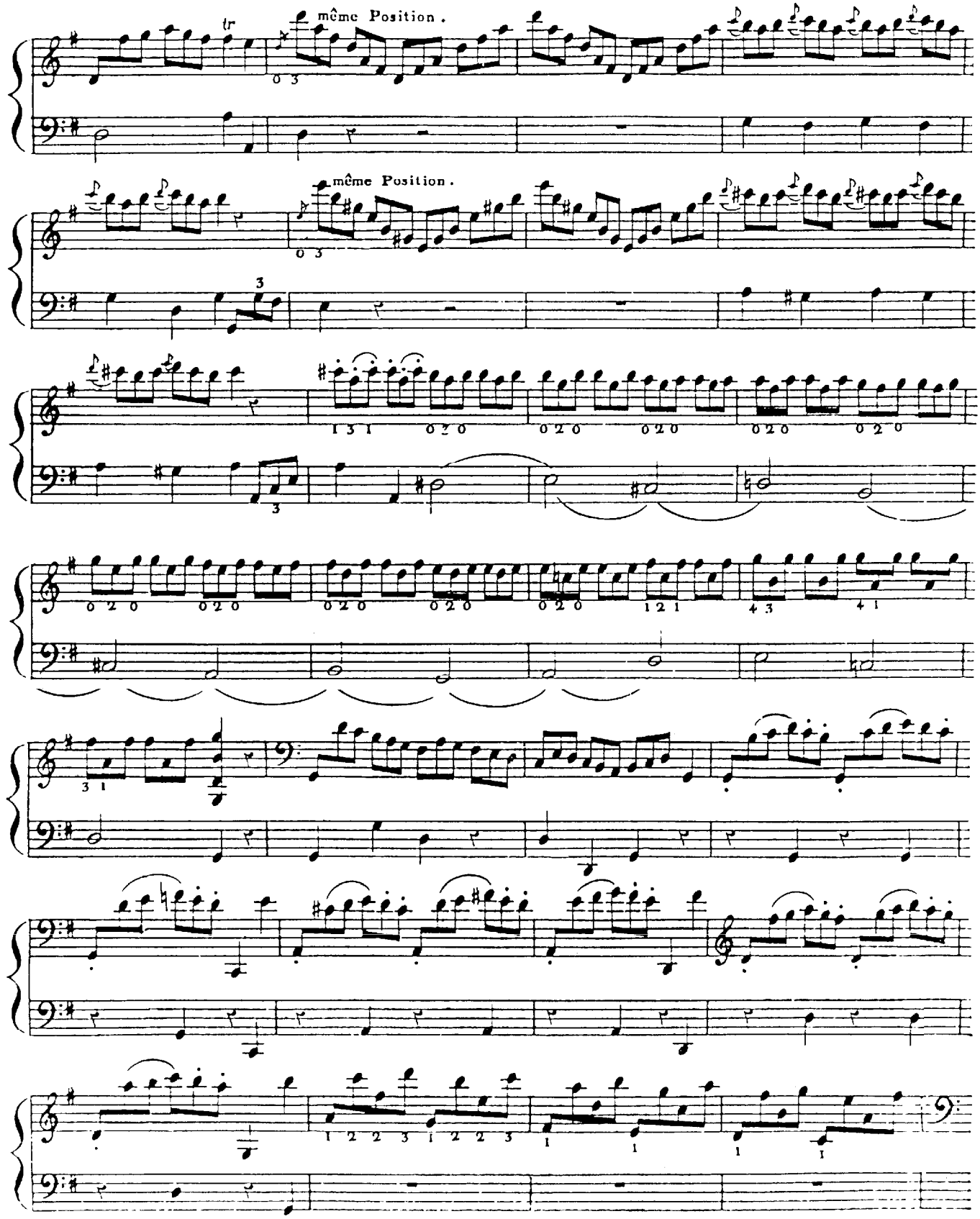
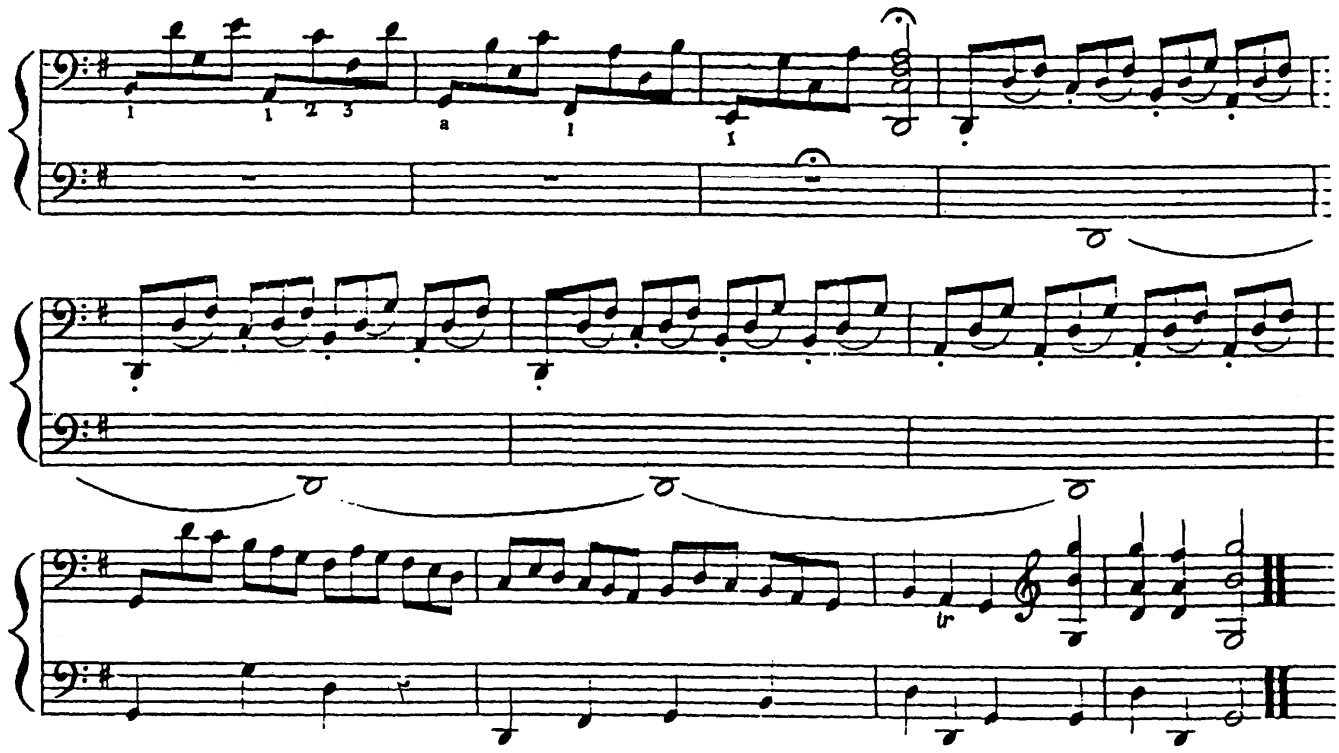
En Chromatique.

2e C:
3e C:

3e Pos:
2e P:
1e P:
3e
1e
4e
2e
5e
3e
3e Pos:
1e P:
2e P:
1e P:
3e Pos:
1e P:
2e P:

QUATRIÈME EXERCICE.

loco
2e Corde.
2e Cor: 3e
2e Corde
3e Corde.

CINQUIÈME EXERCICE.

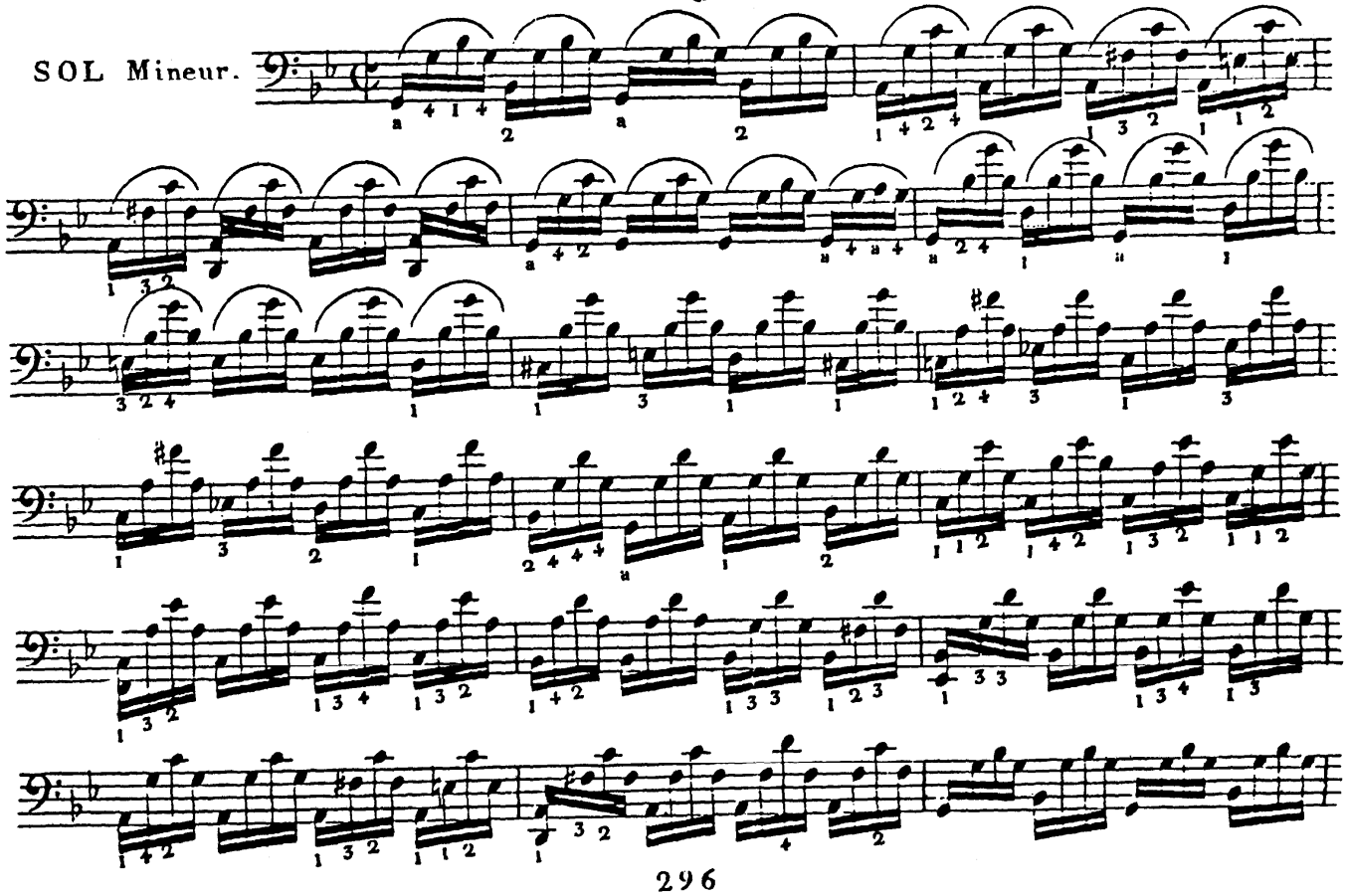
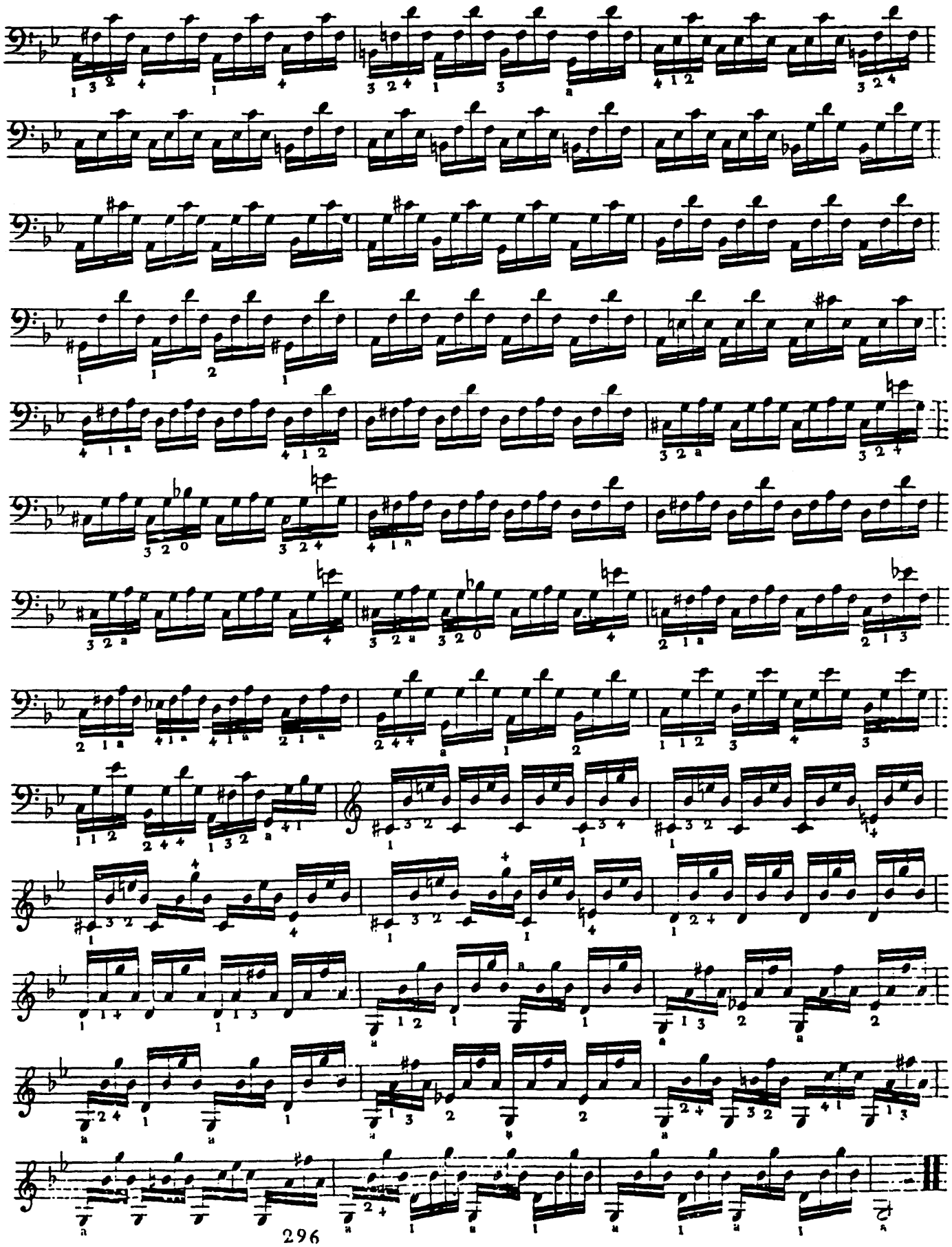
Mod.to

UT Mineur.

SIXIÈME EXERCICE.

Cette Pièce est de BERTEAU.

même Position.
même Position.

SEPTIÈME EXERCICE.

Arpégio.

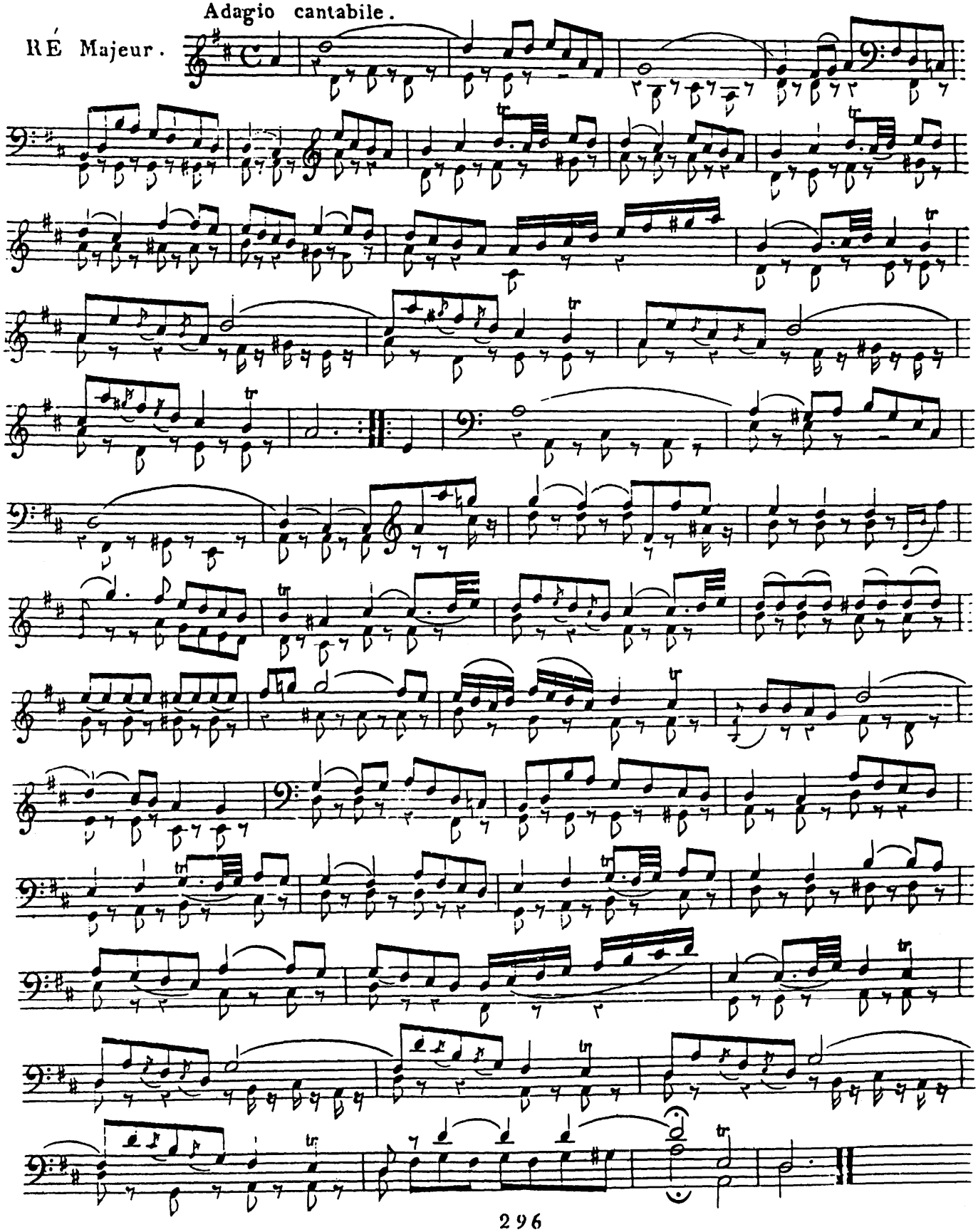
SOL Mineur.



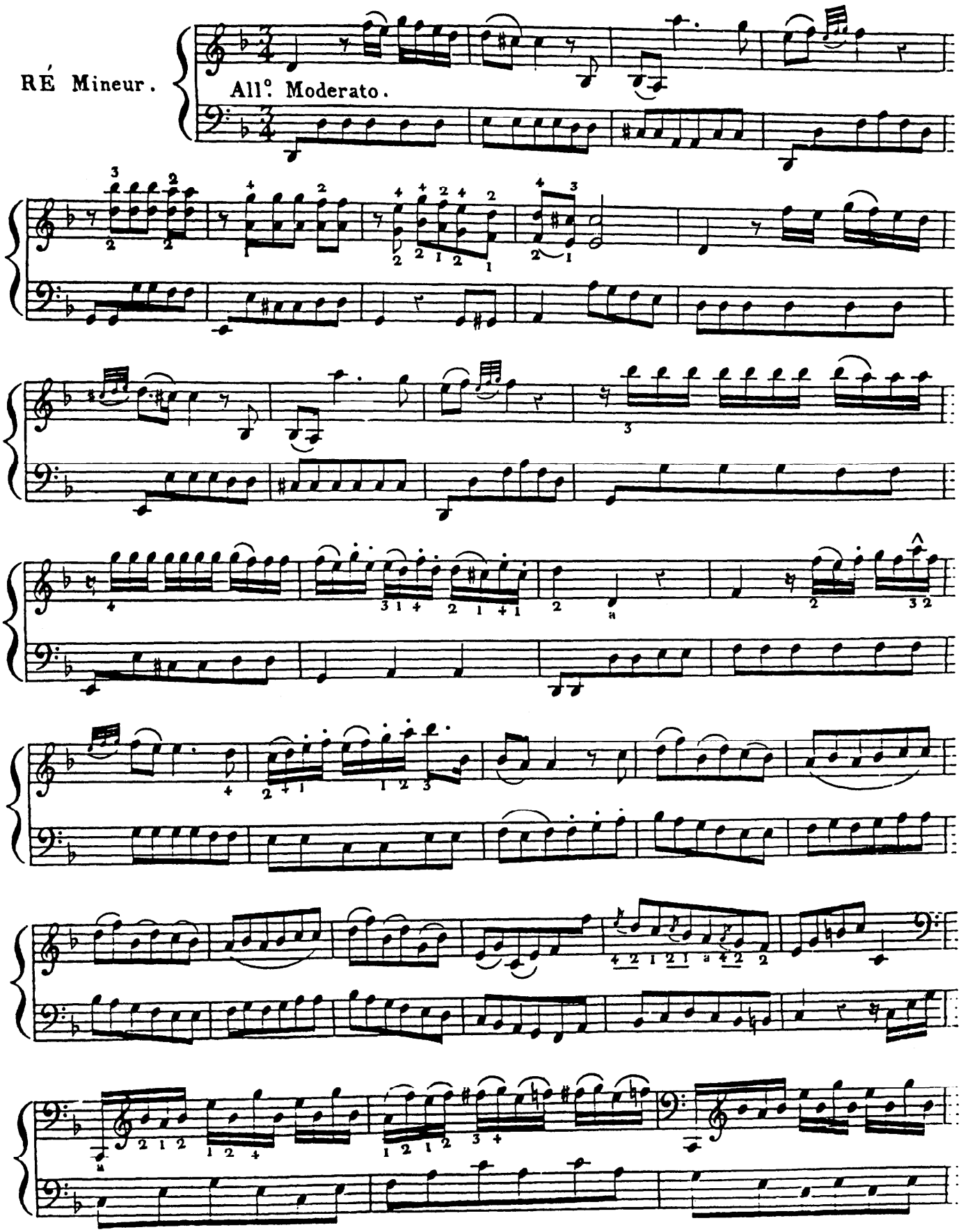
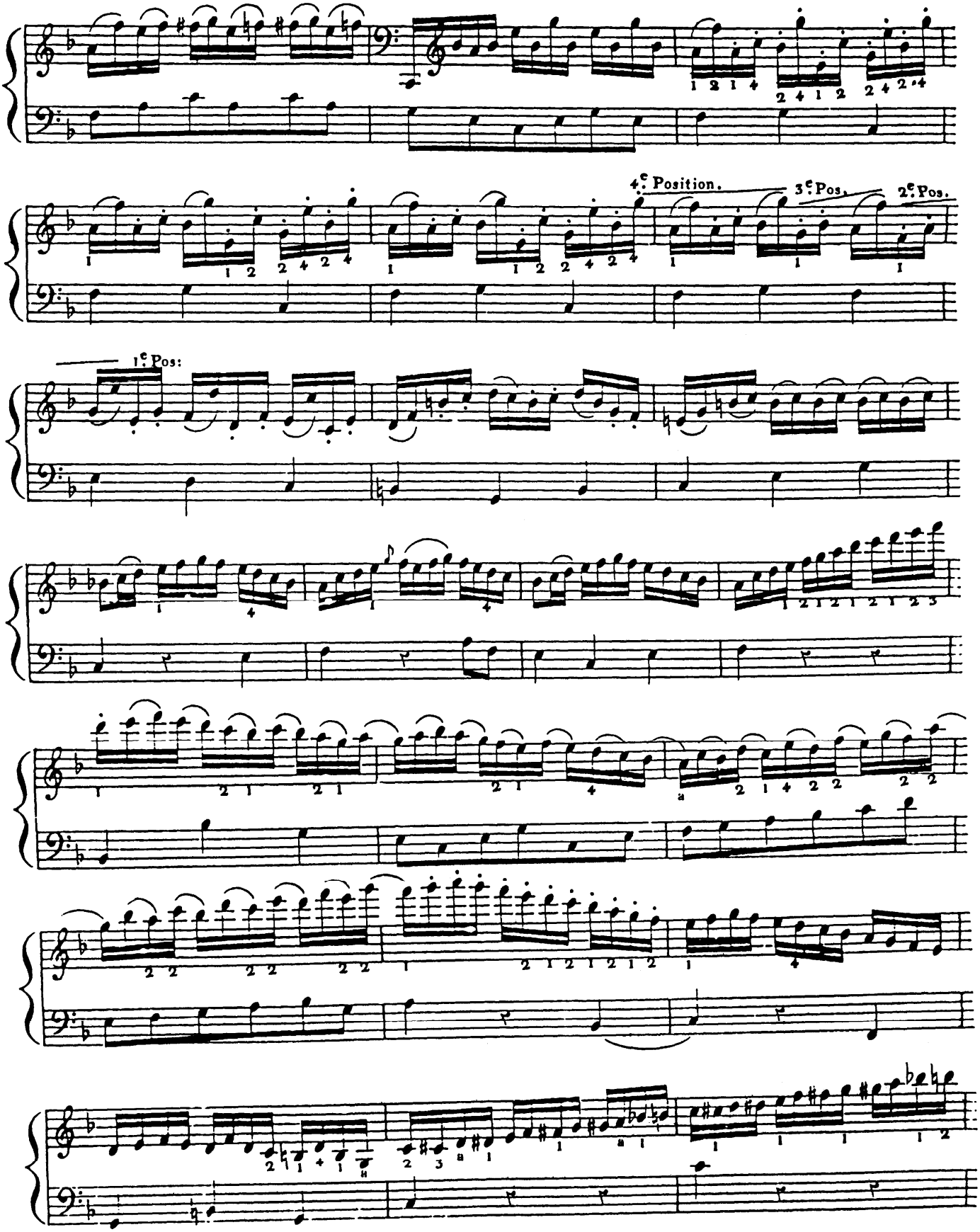
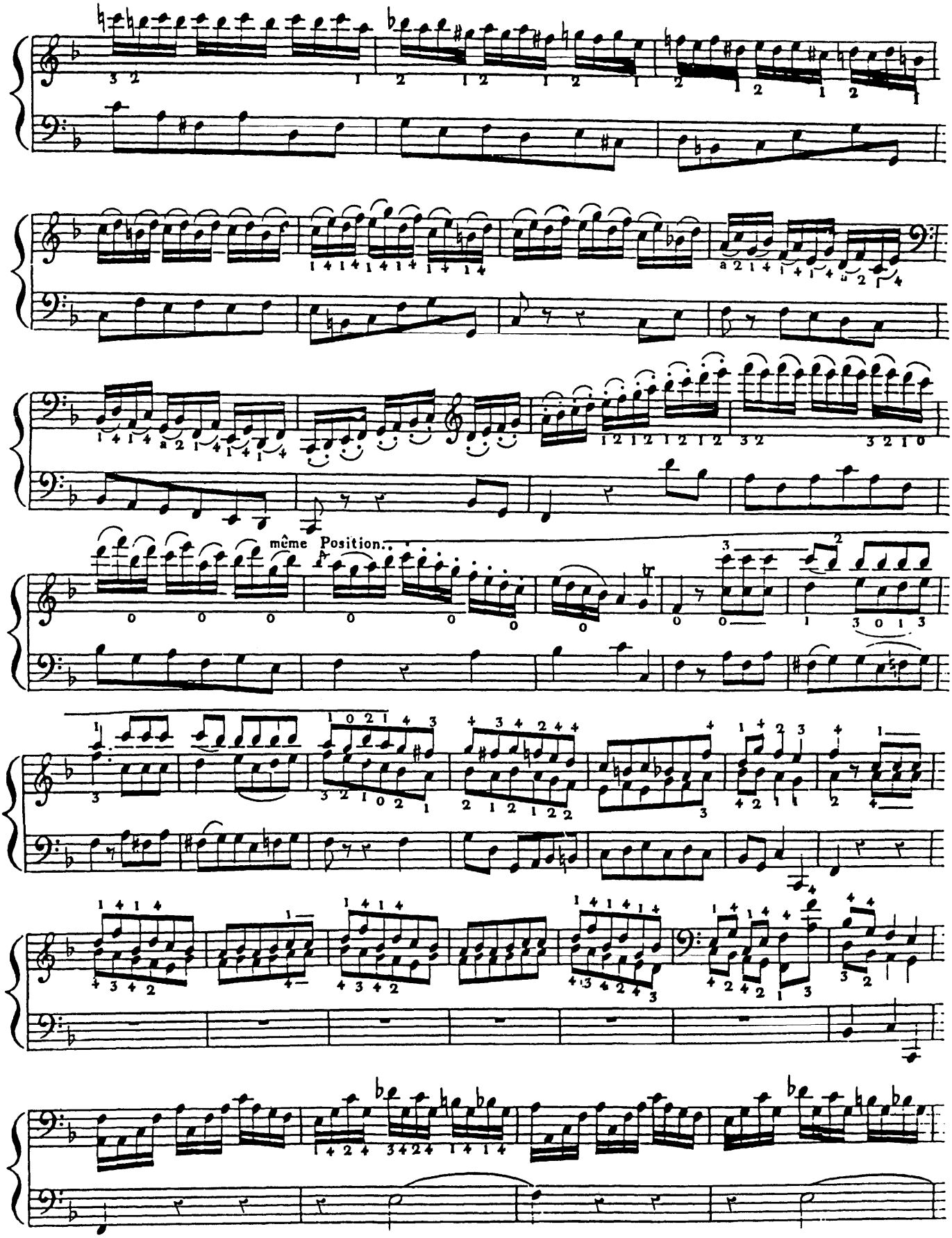
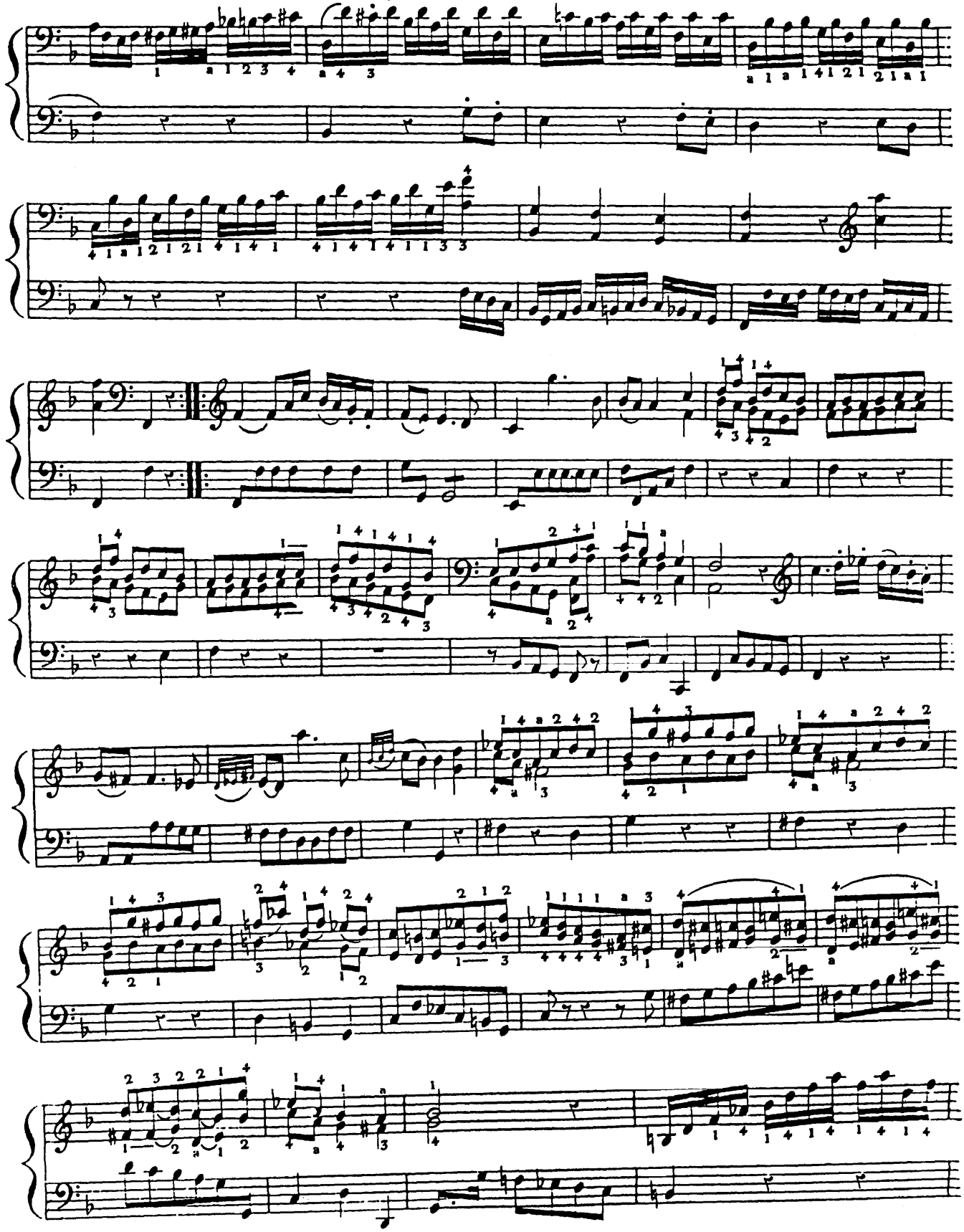
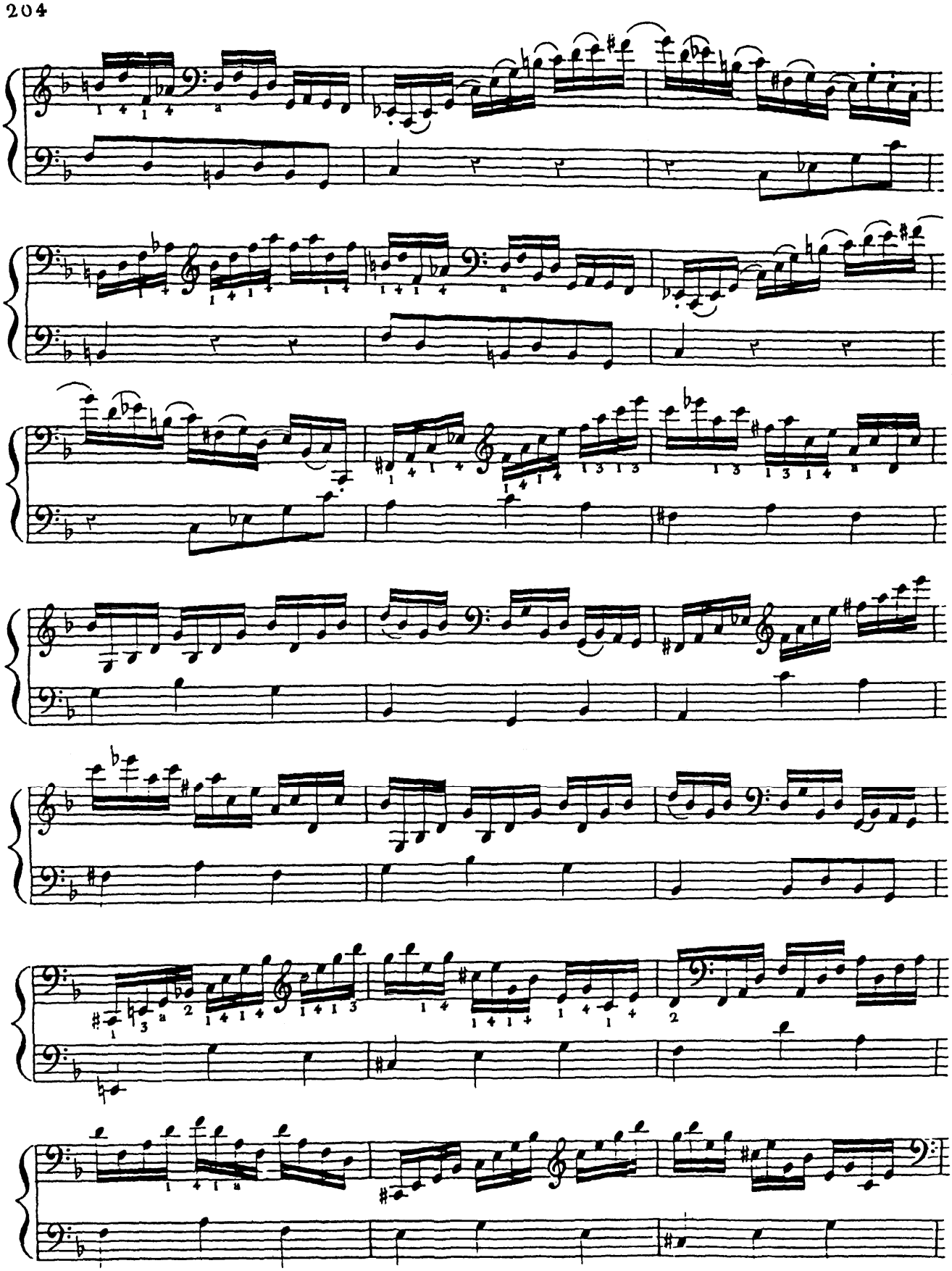
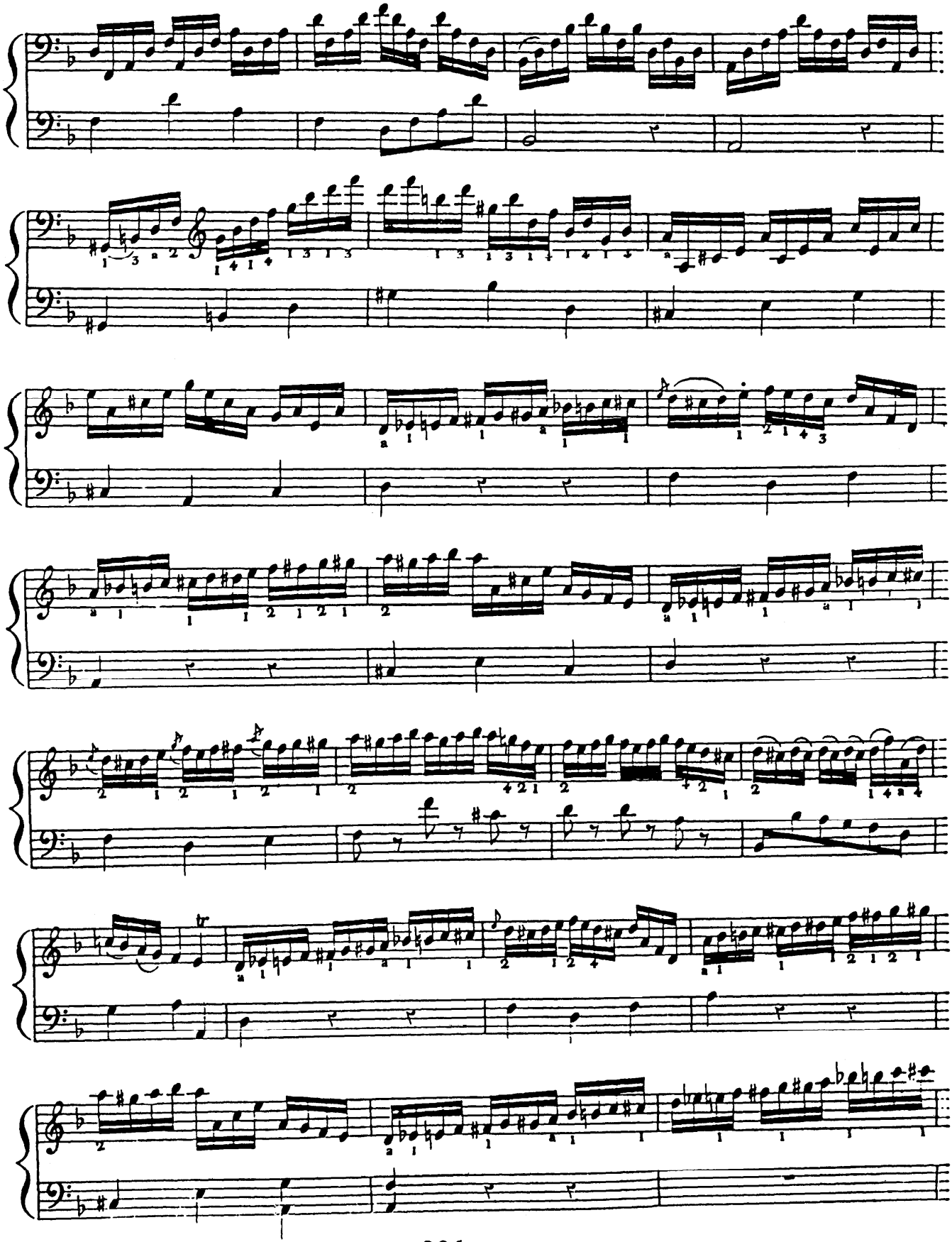
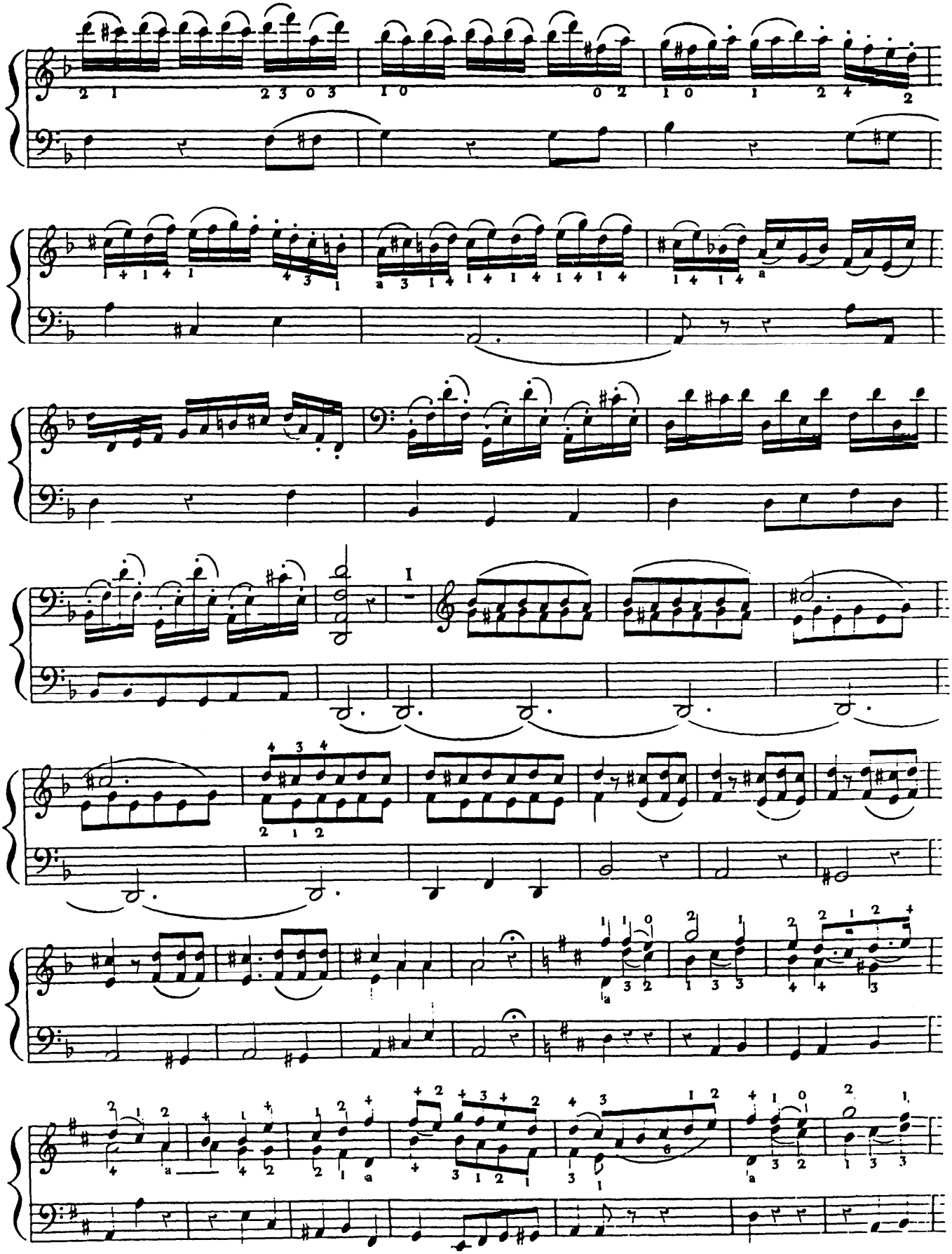
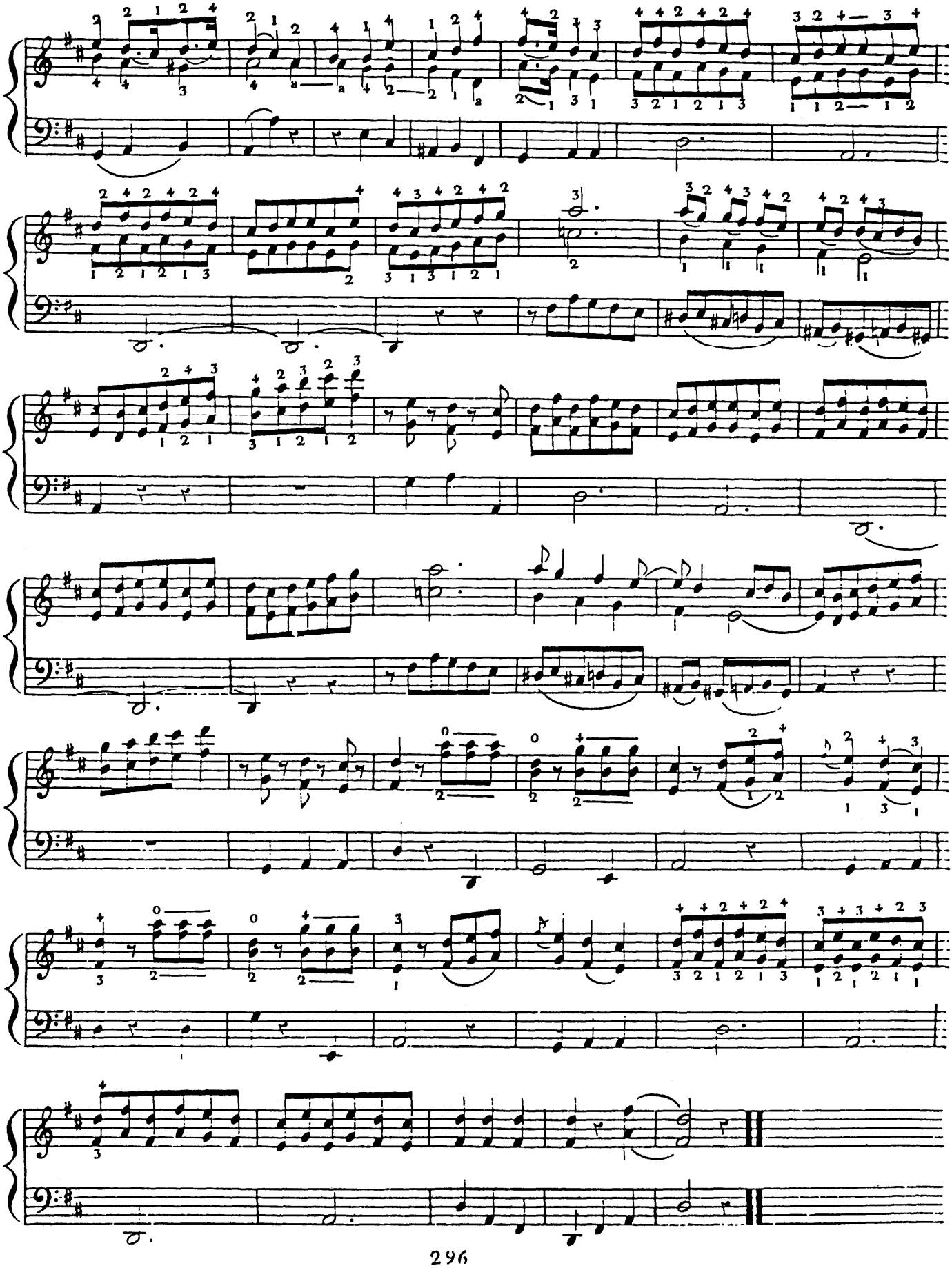
HUITIÈME EXERCICE.

Cette Pièce est de DUPORT l'aîné.

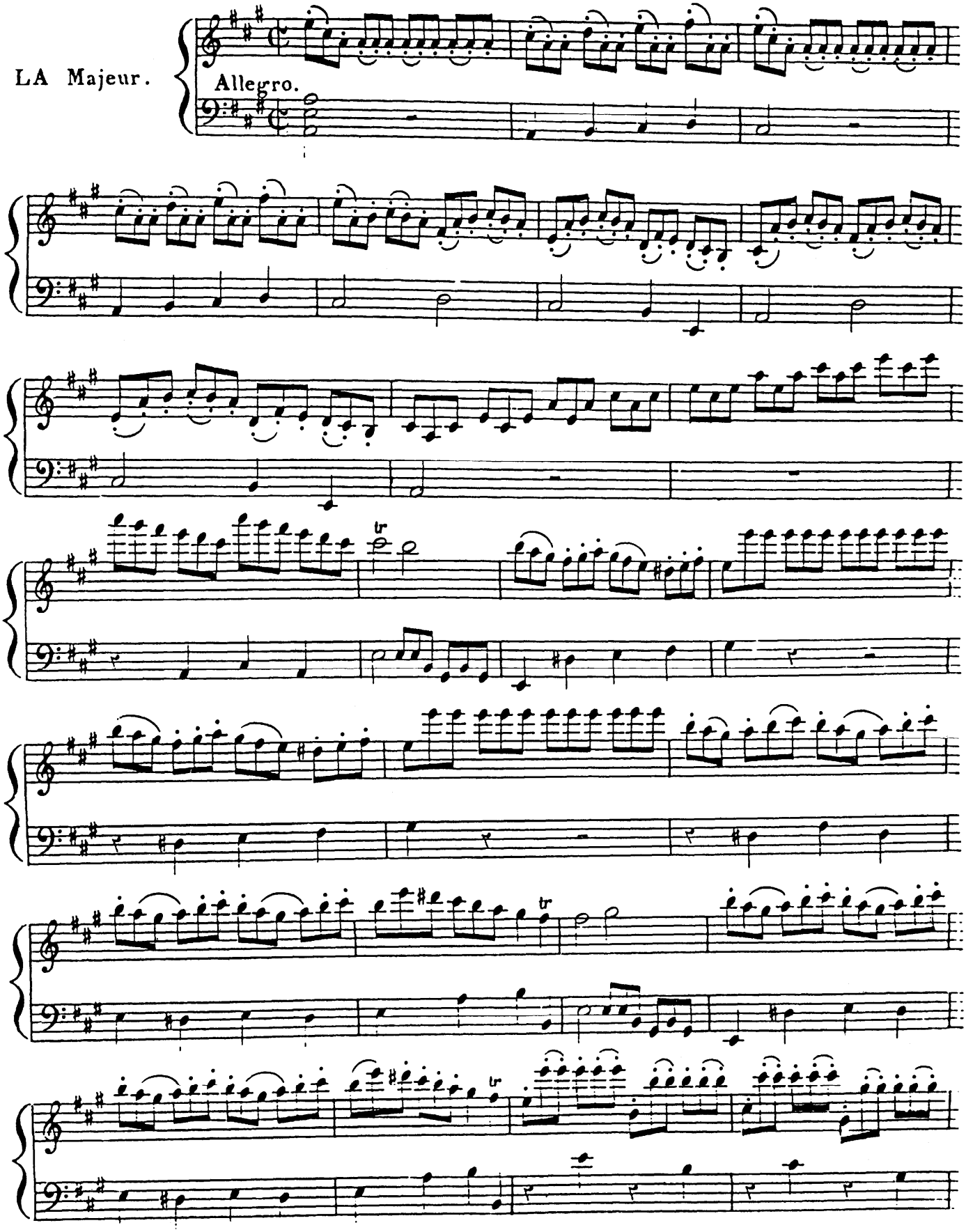
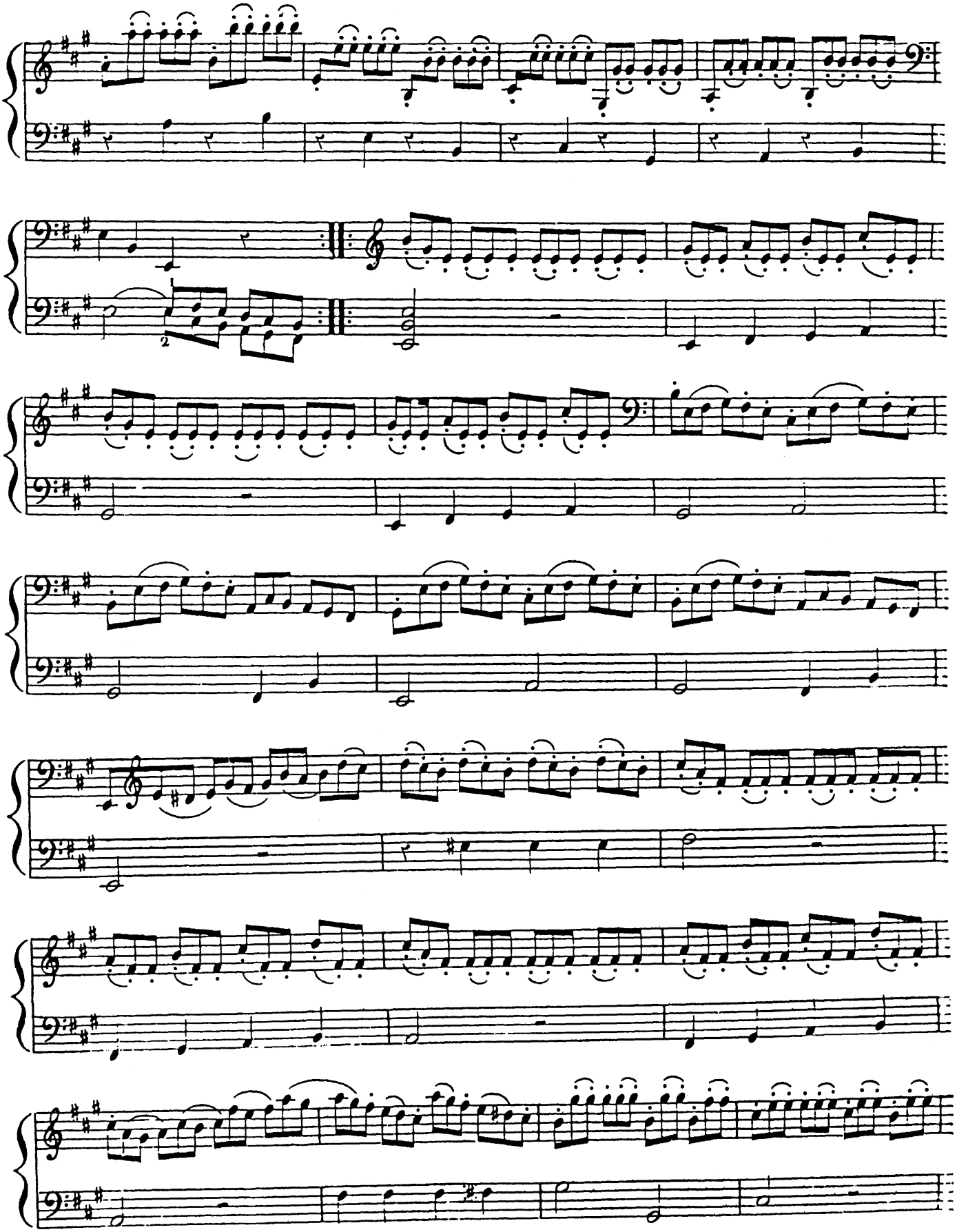
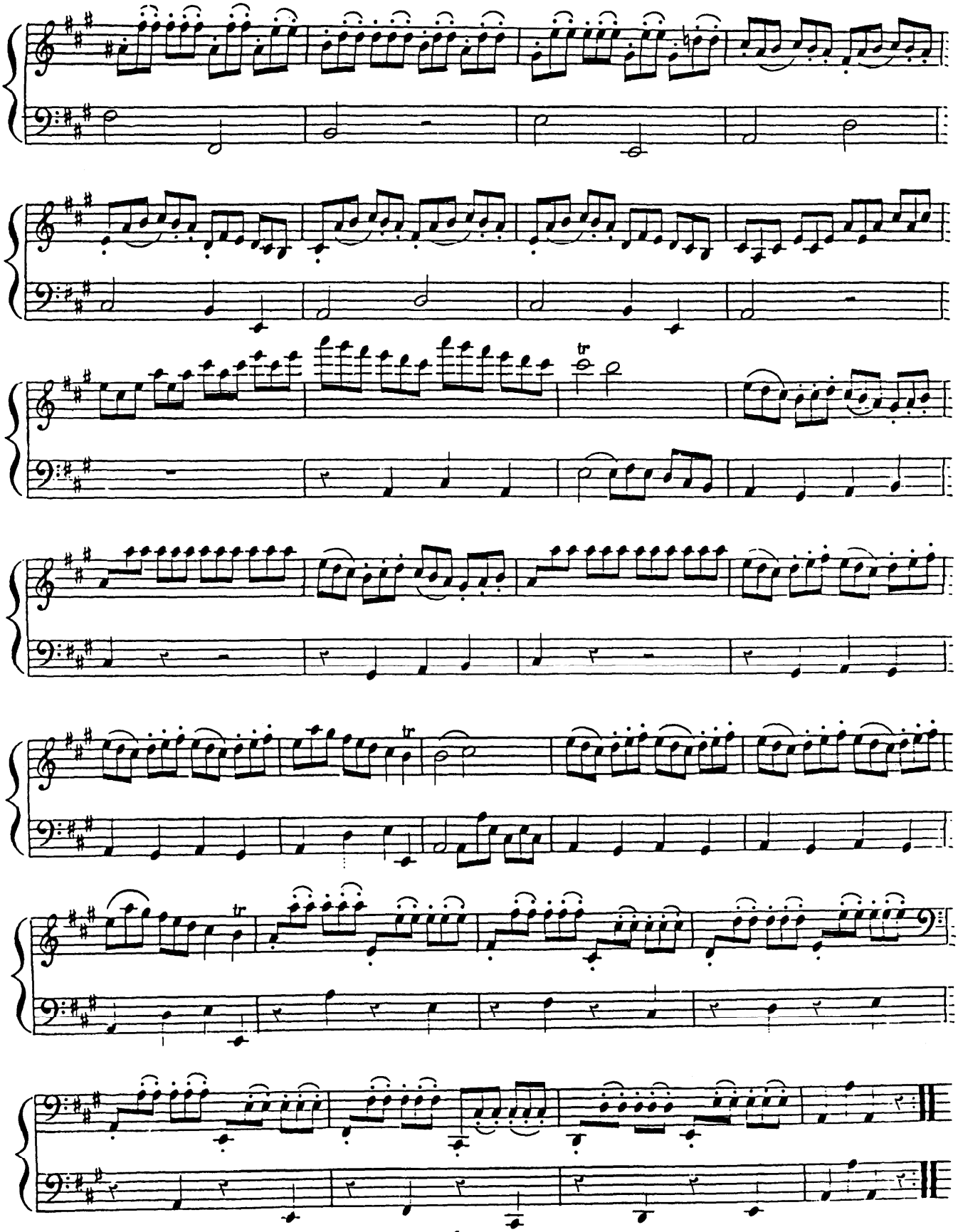
Adagio cantabile.

RÉ Majeur.

NEUVIÈME EXERCICE.

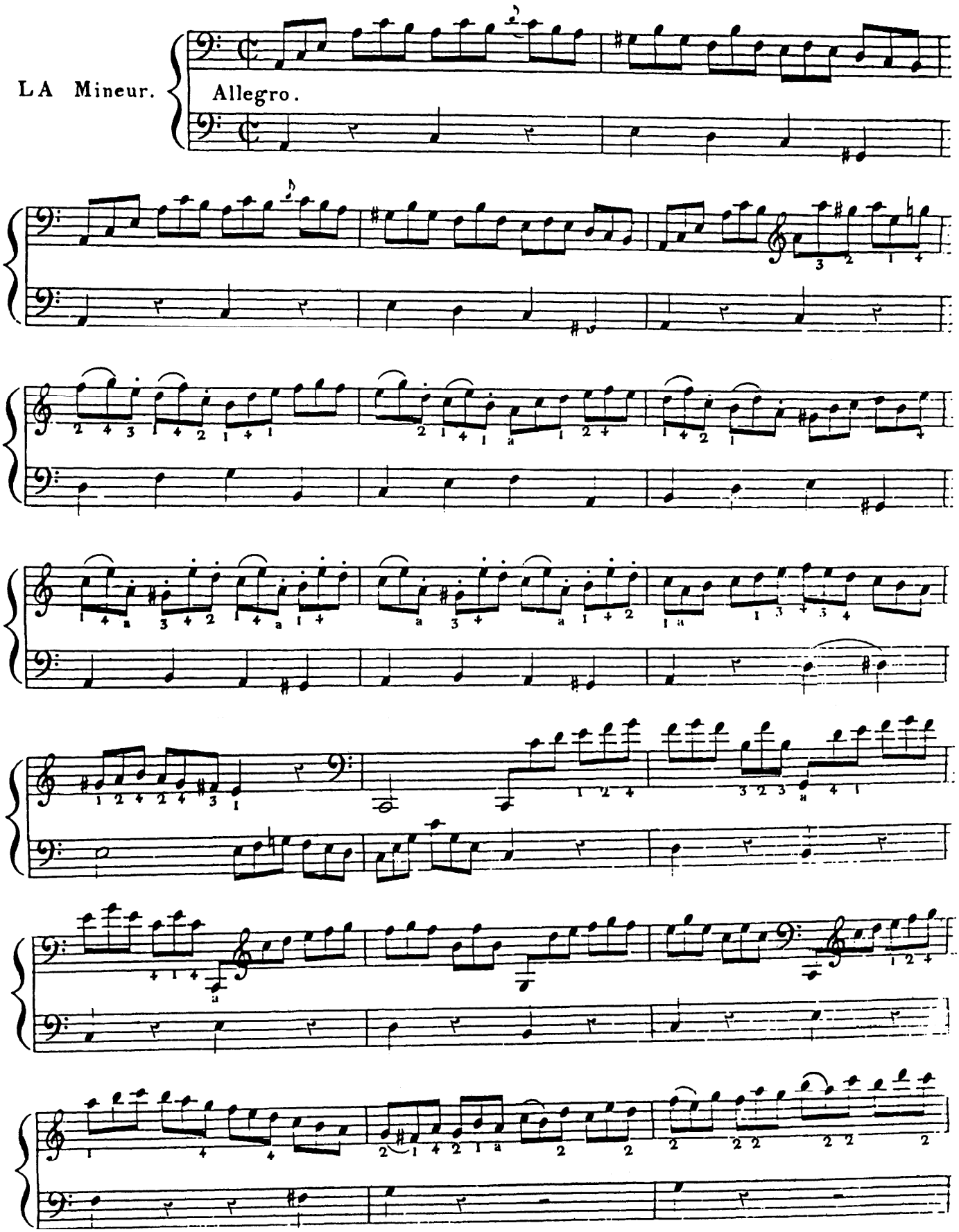
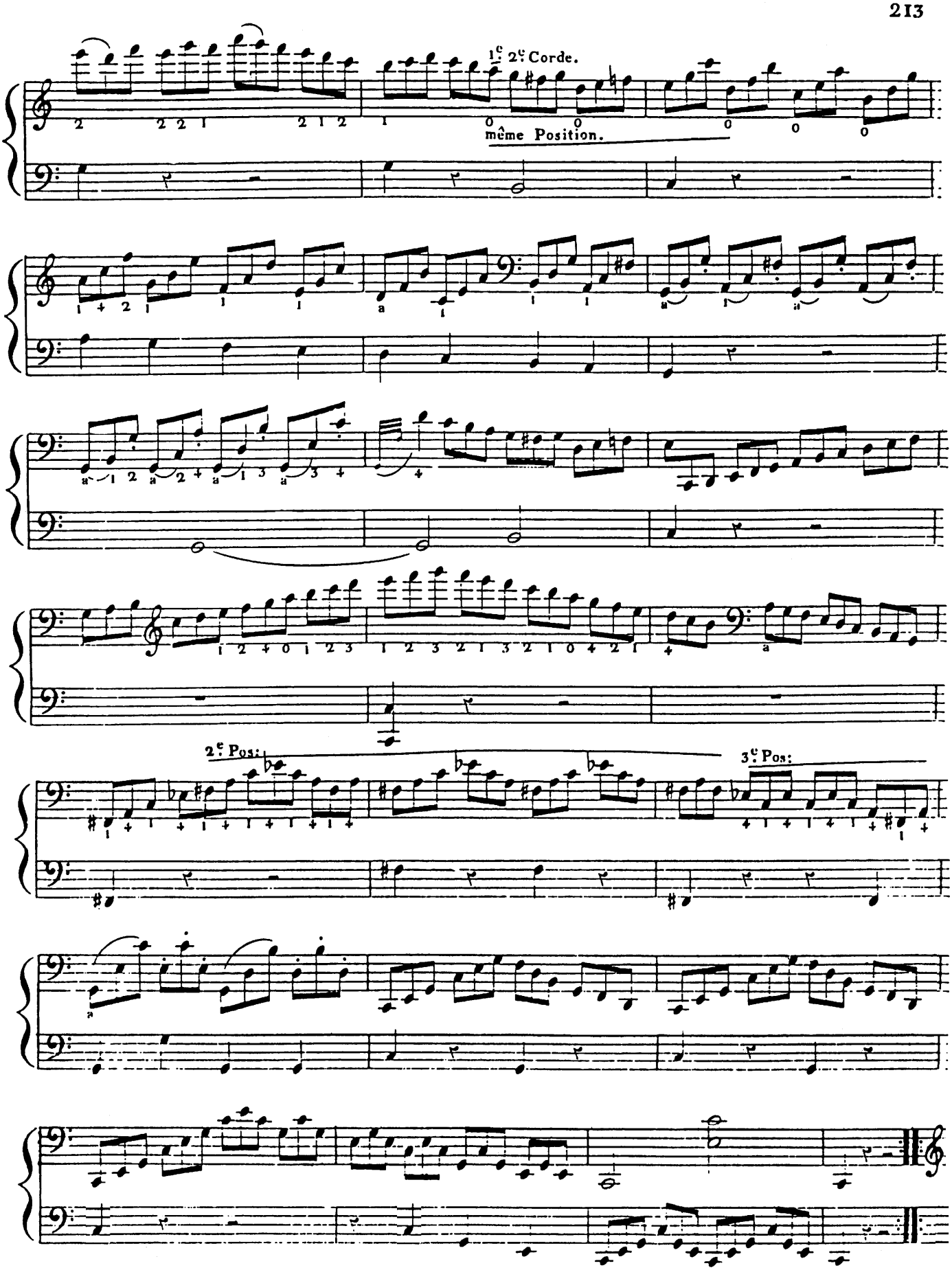
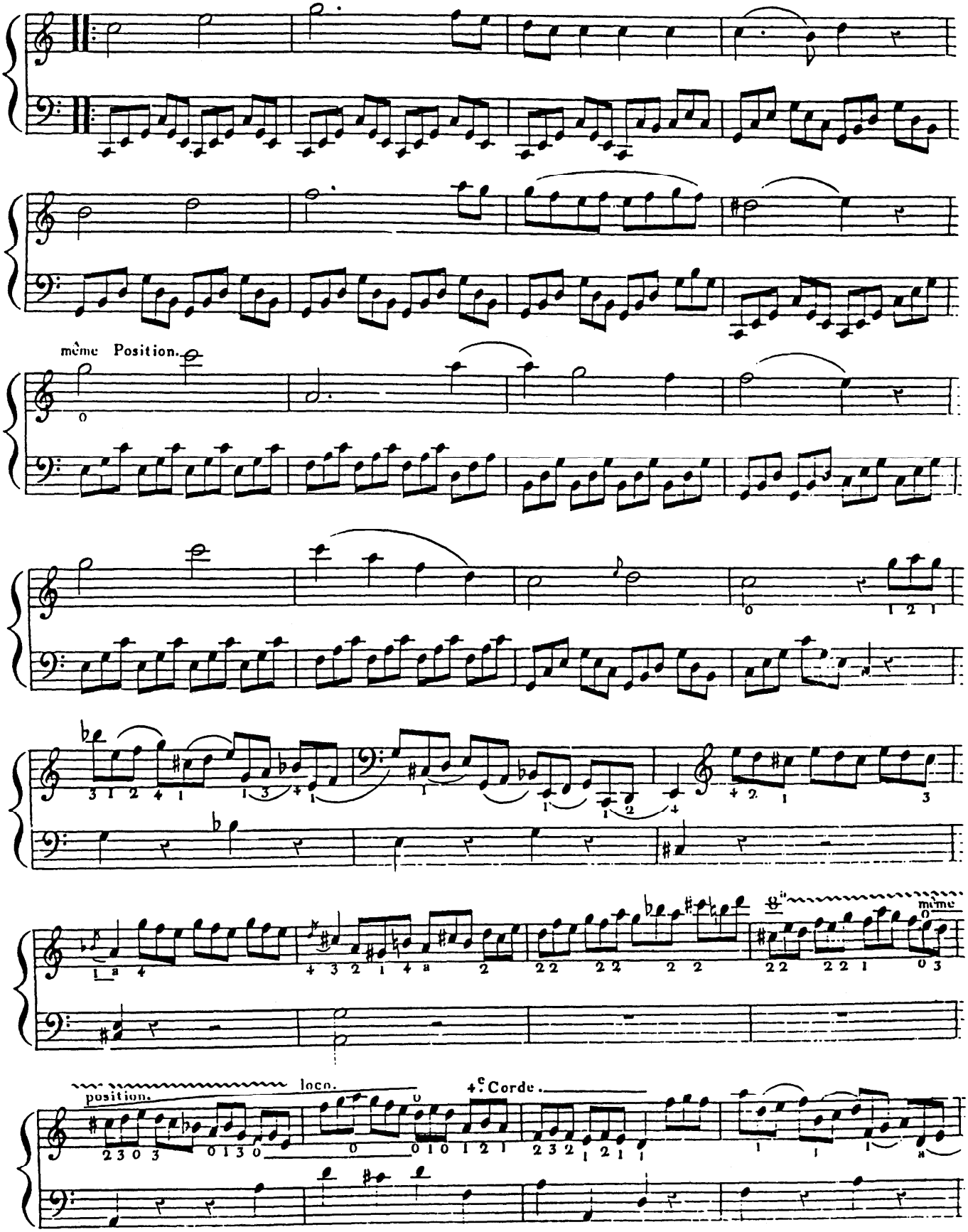
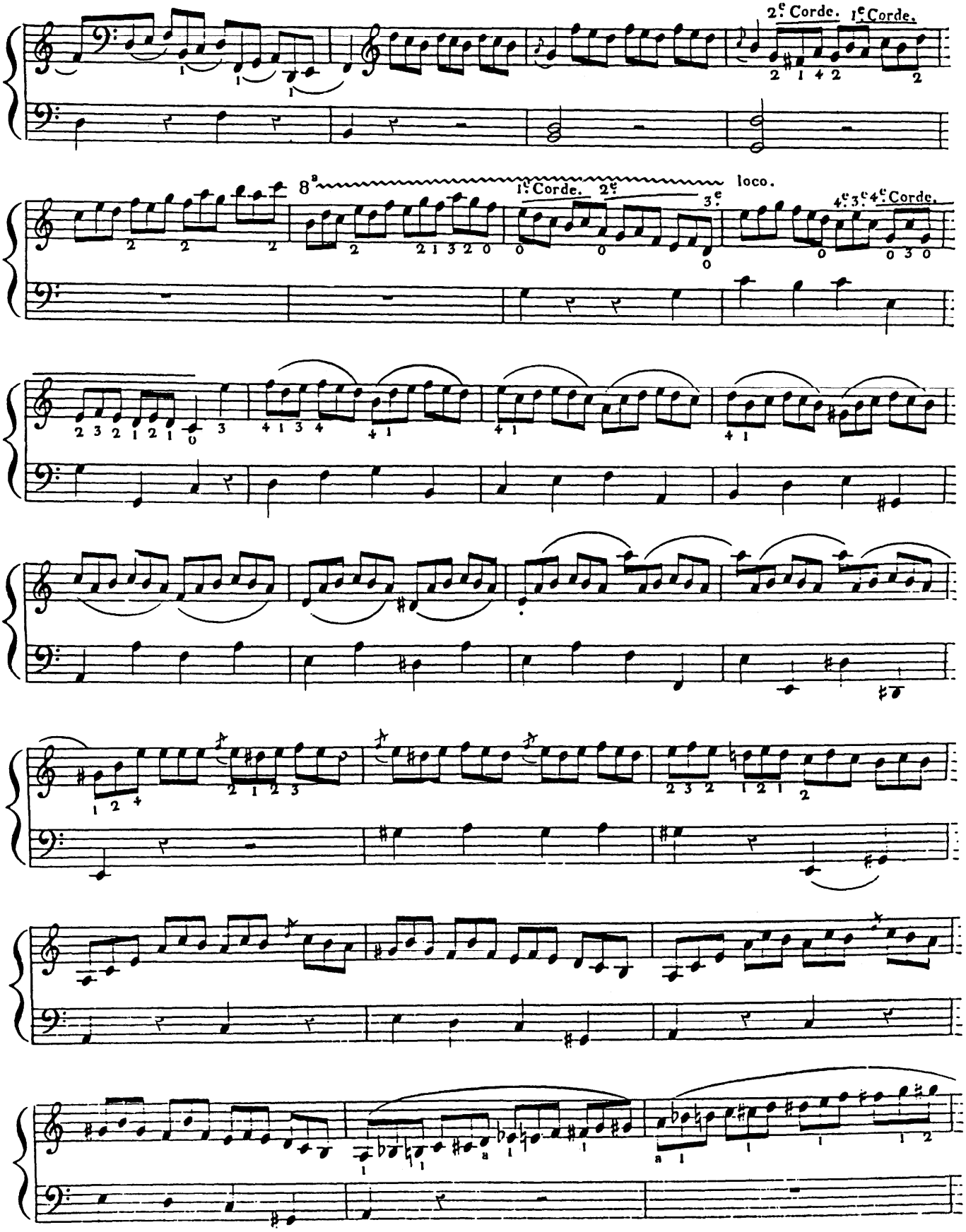
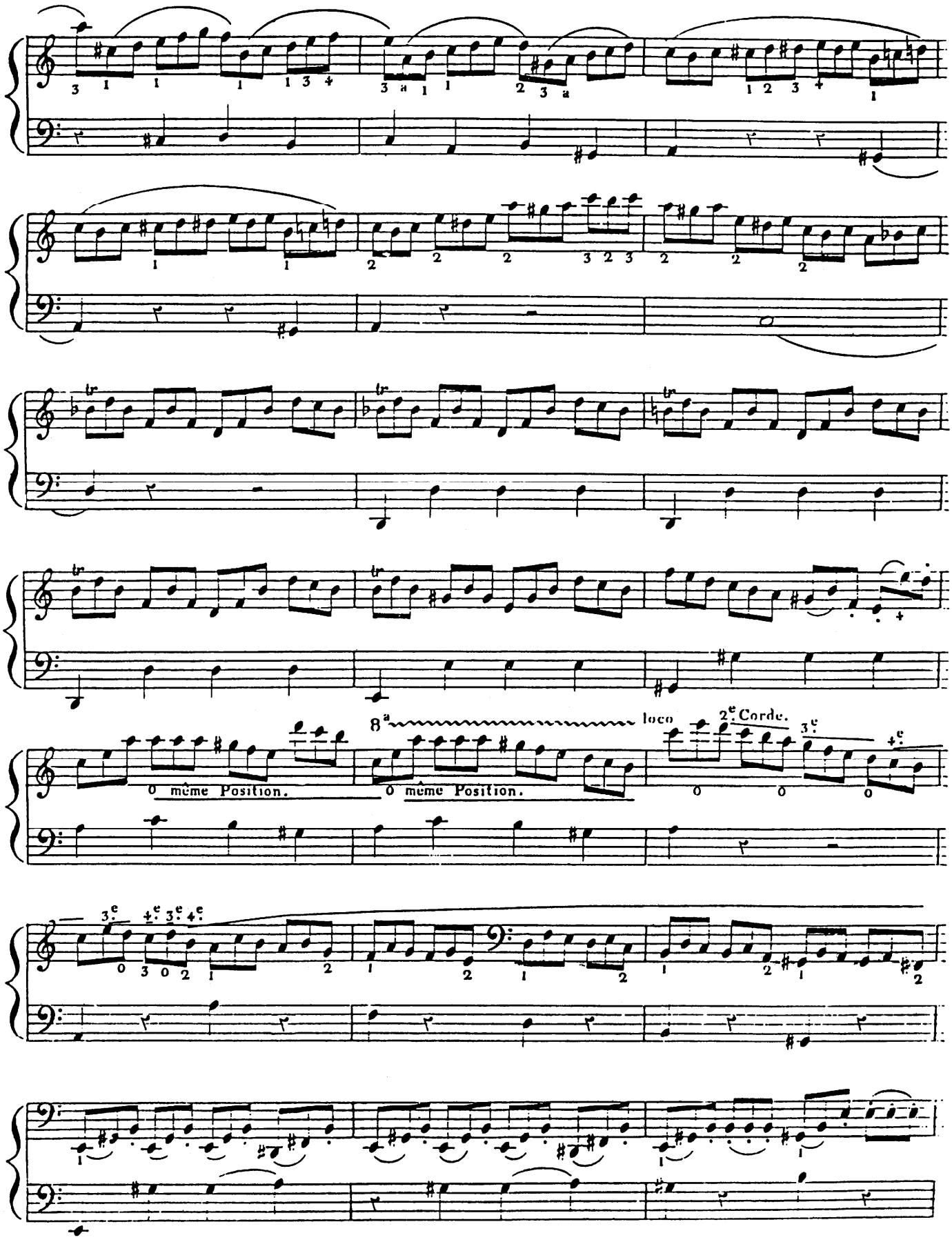
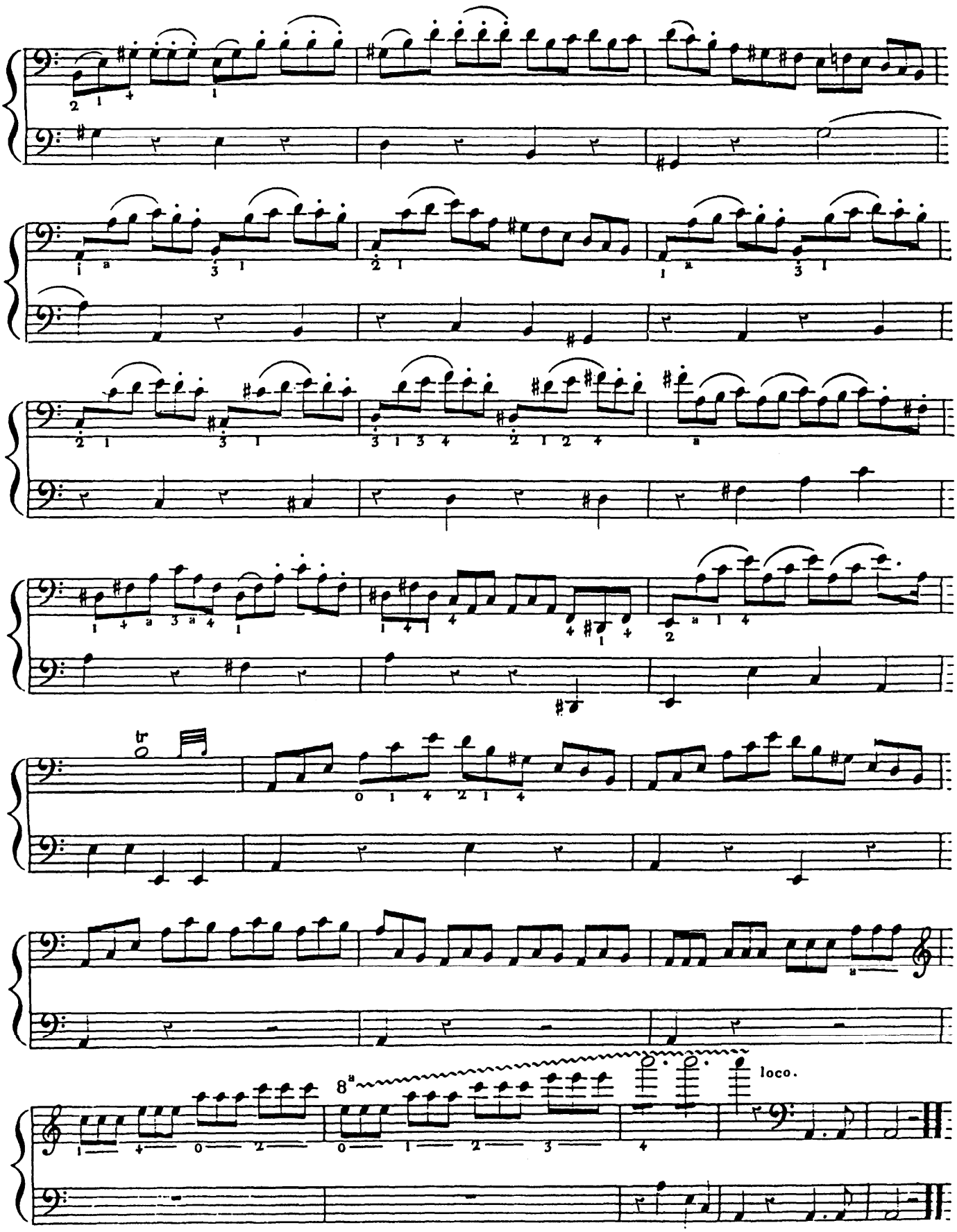
RÉ Mineur.

All°. Moderato.

4.e Position.
3.e Pos.
2.e Pos.
1.e Pos:

même Position.

DIXIÈME EXERCICE.

Cette Pièce est de DUPORT l'ainé.

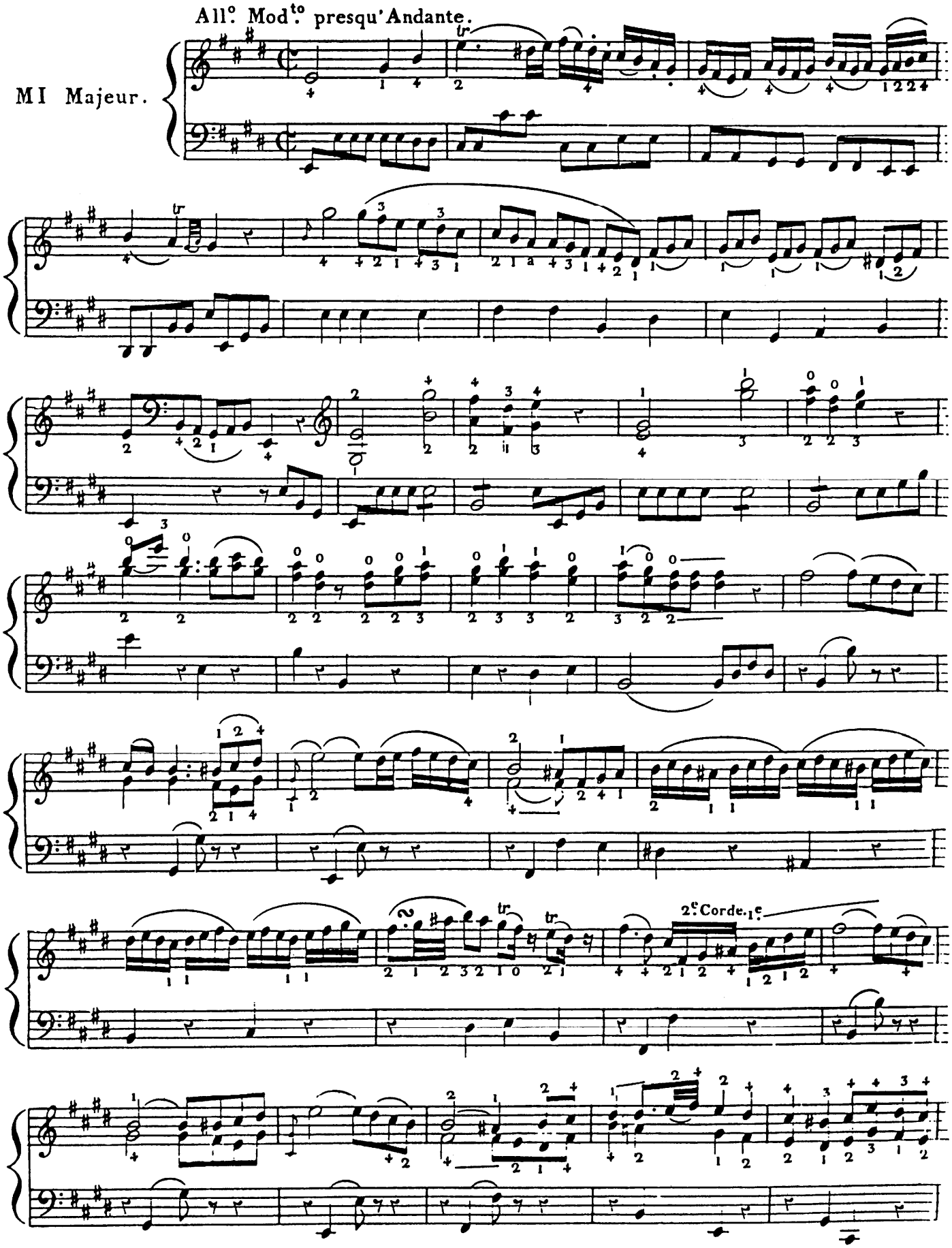
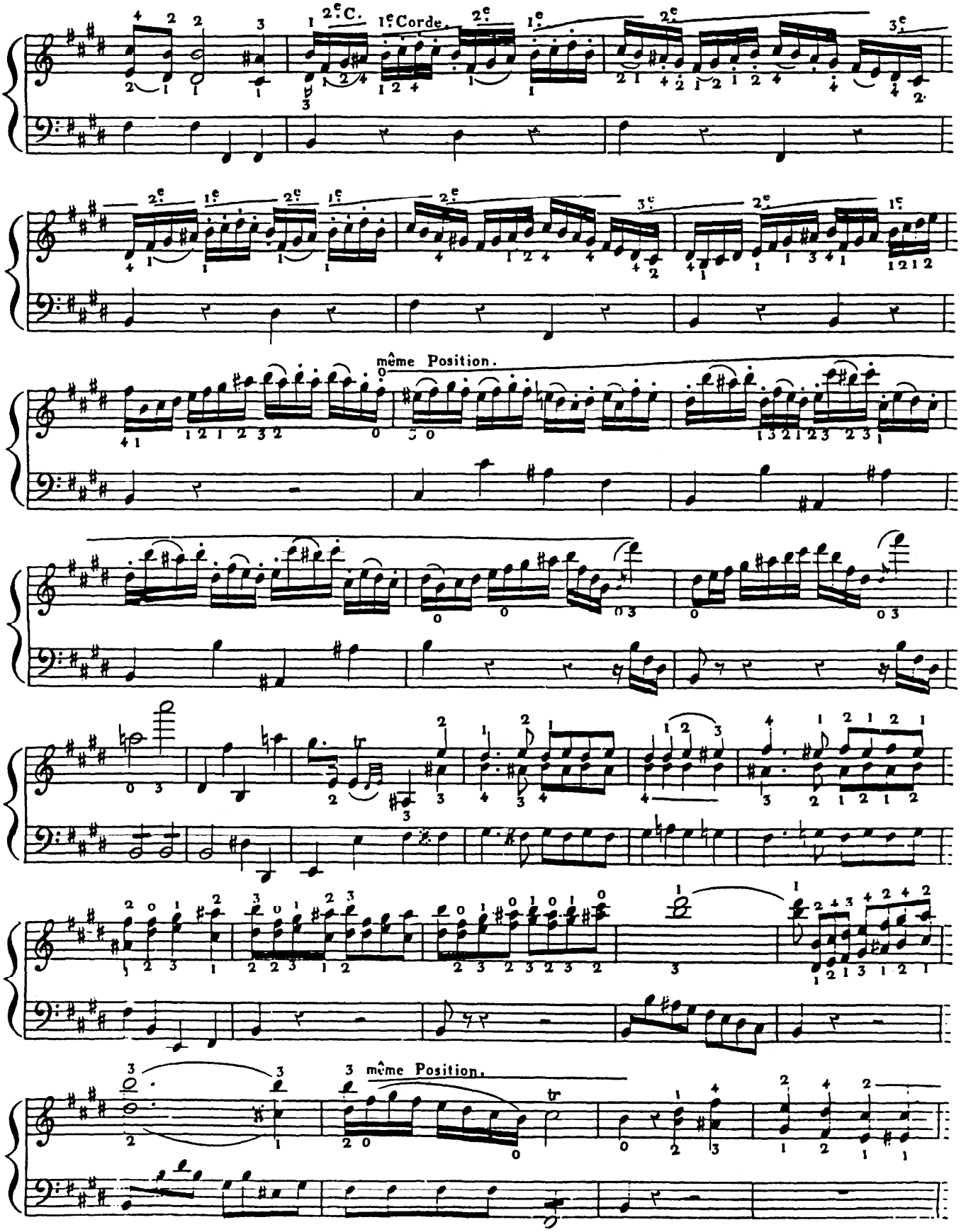
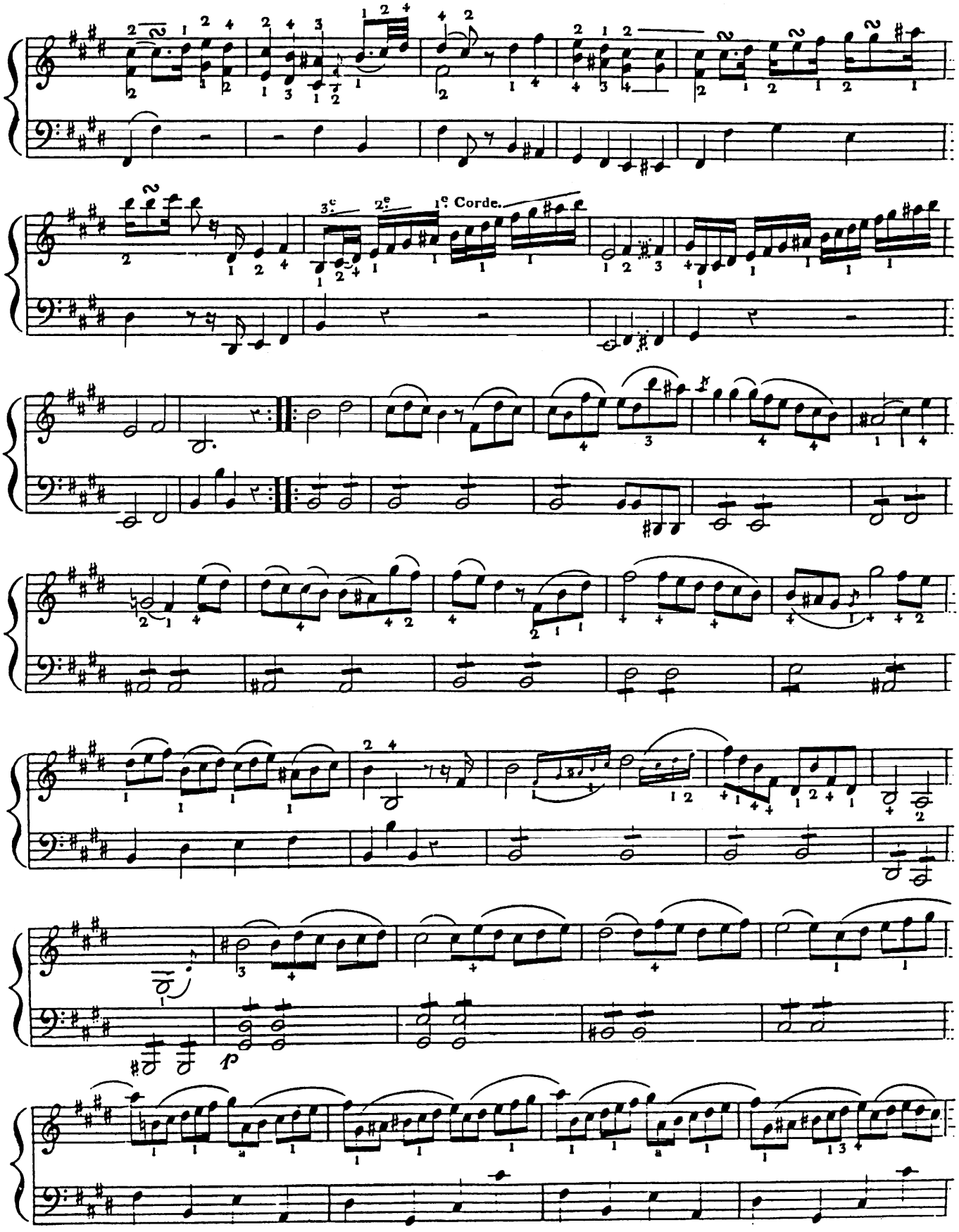
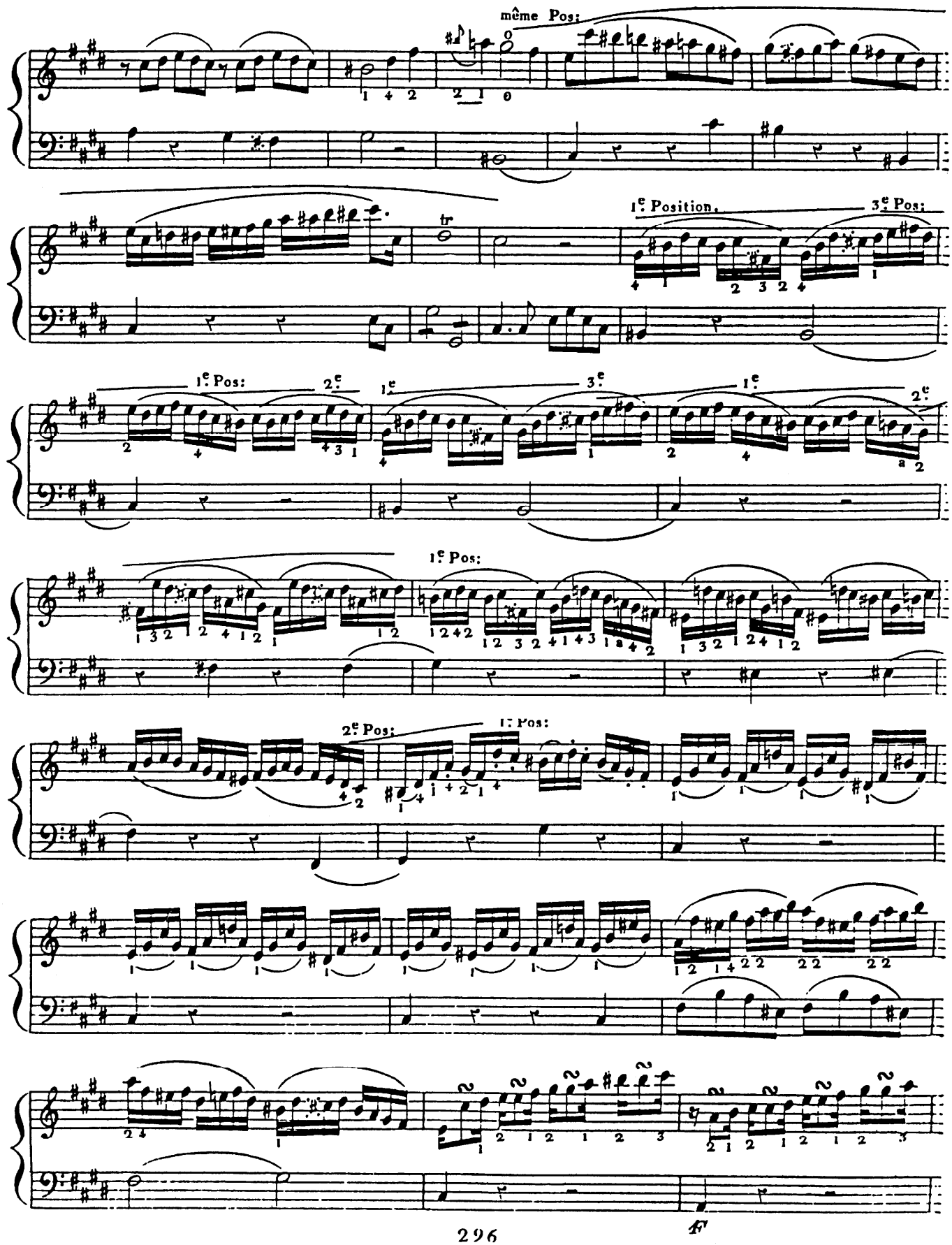
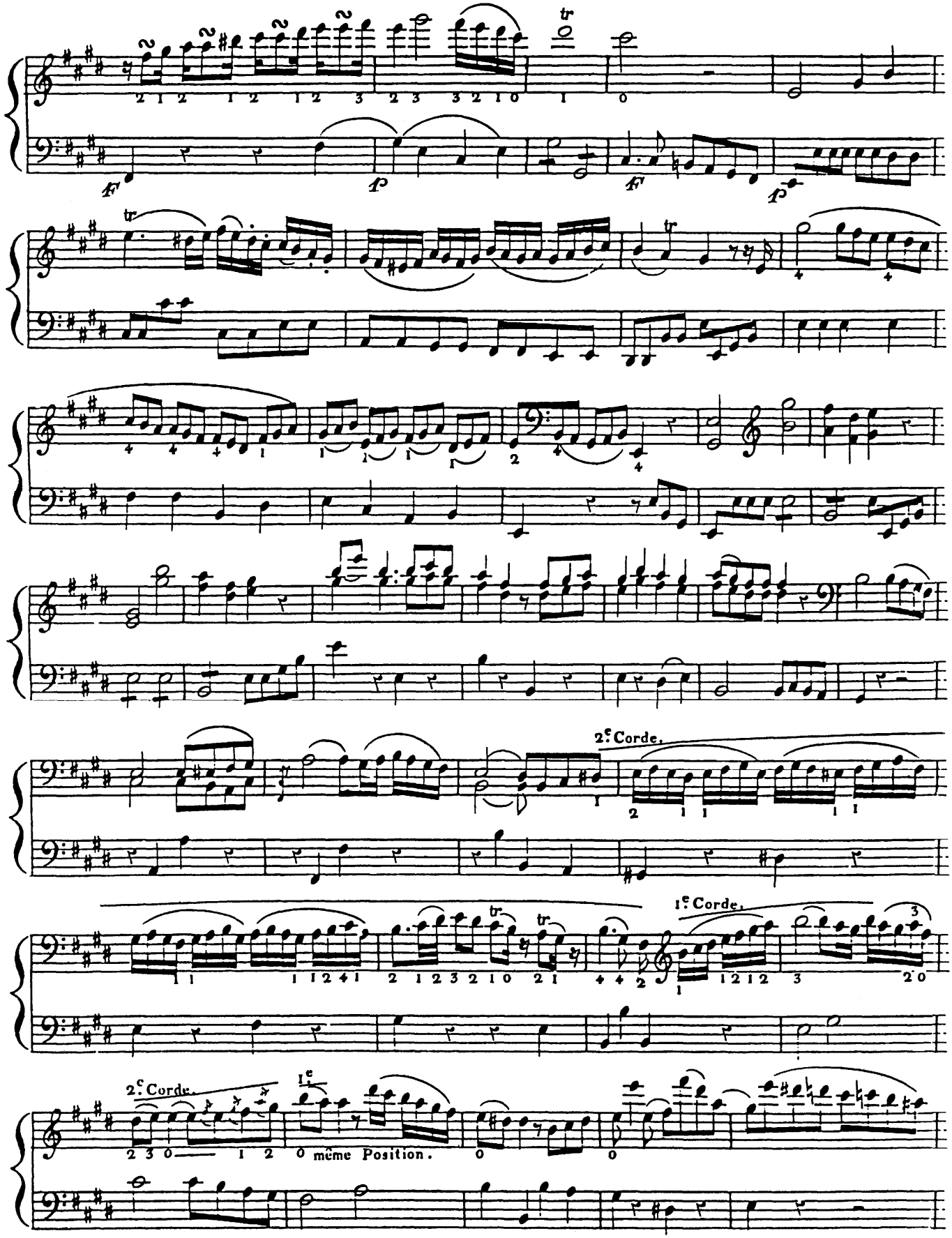
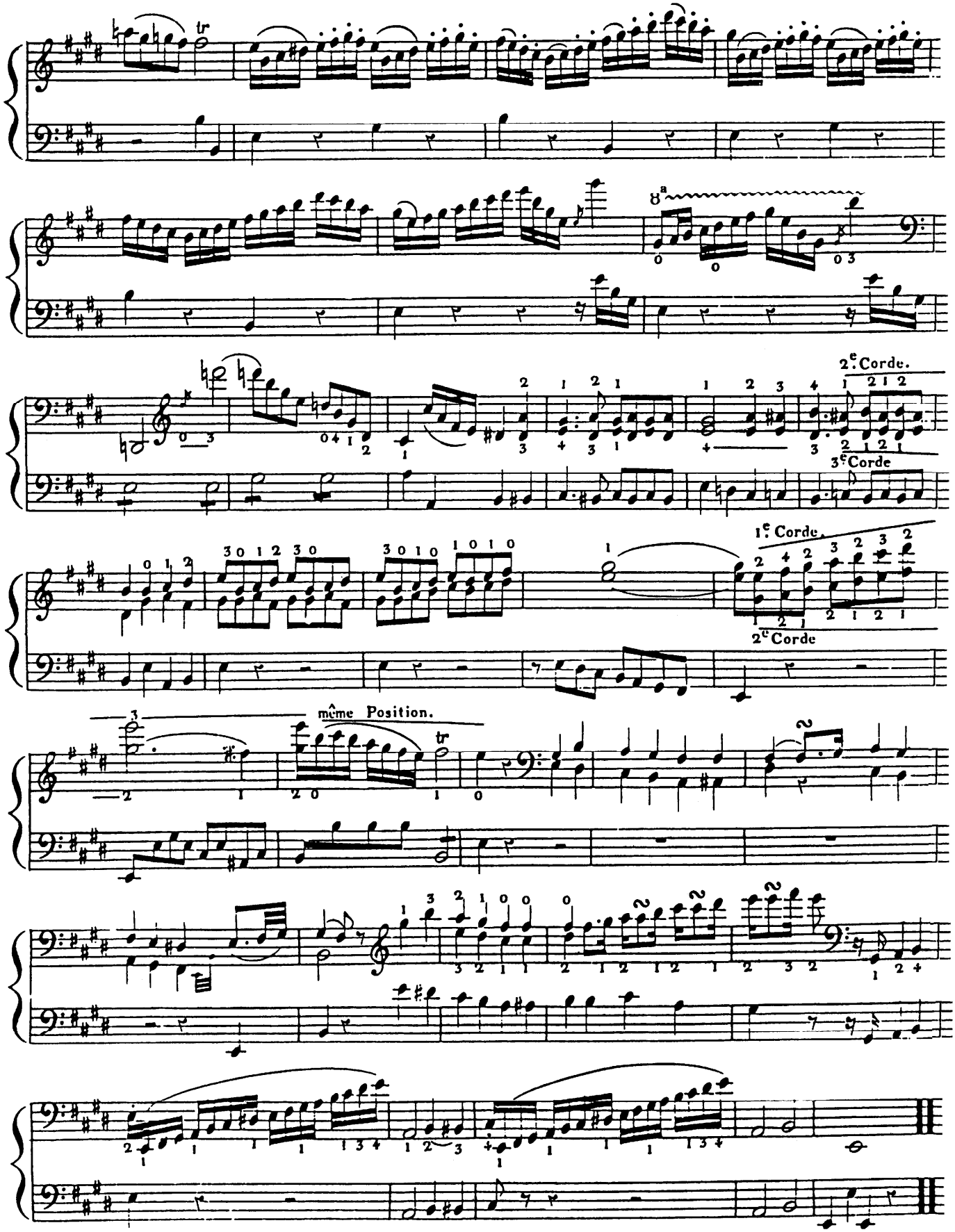
LA Majeur.

ONZIÈME EXERCICE.

LA Mineur.

Allegro.

1e 2e Corde.
même Position.
2e Pos:
3e Pos:

même Position.
position.
loco.
4e Corde.
même

2e Corde. 1e Corde.
8a
1e Corde. 2e 3e
loco.
4e 3e 4e Corde.

8ª
loco
2e Corde.
3e
4e
0 même Position.
0 même Position.

tr
8a
loco.

DOUZIÈME EXERCICE.

All.° Mod.to presqu'Andante.

MI Majeur.

2e C.
1e Corde.
même Position.
même Position.

3e
2e
1e Corde.
p

même Pos:
1e Position.
3e Pos:
1e Pos:
2e
1e
3e
1e
2e
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
tr
F

2e Corde.
1e Corde.
2e Corde.
1e
même Position.

8a
2e Corde.
3e Corde
1e Corde.
2e Corde
même Position.

TREIZIÈME EXERCICE.

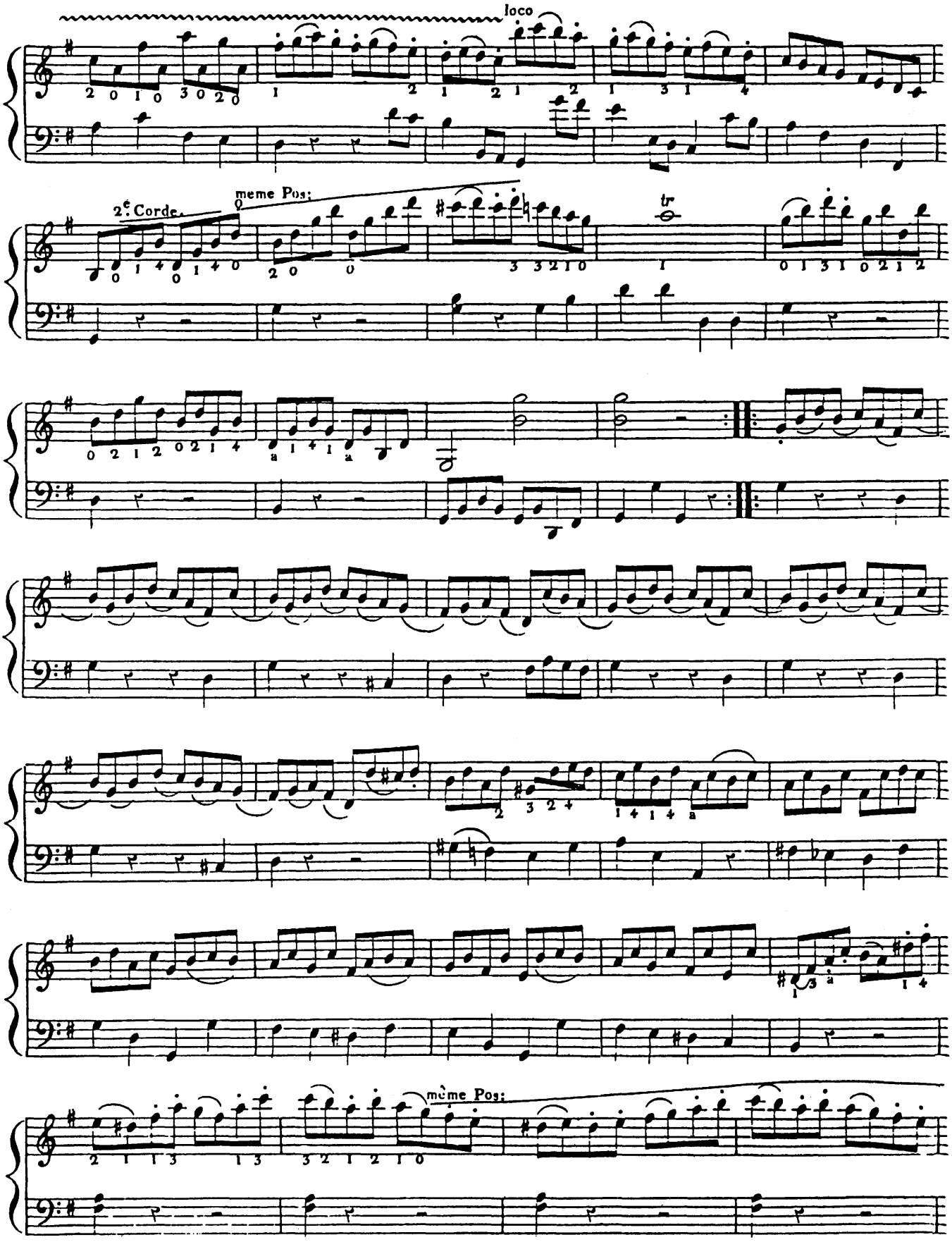
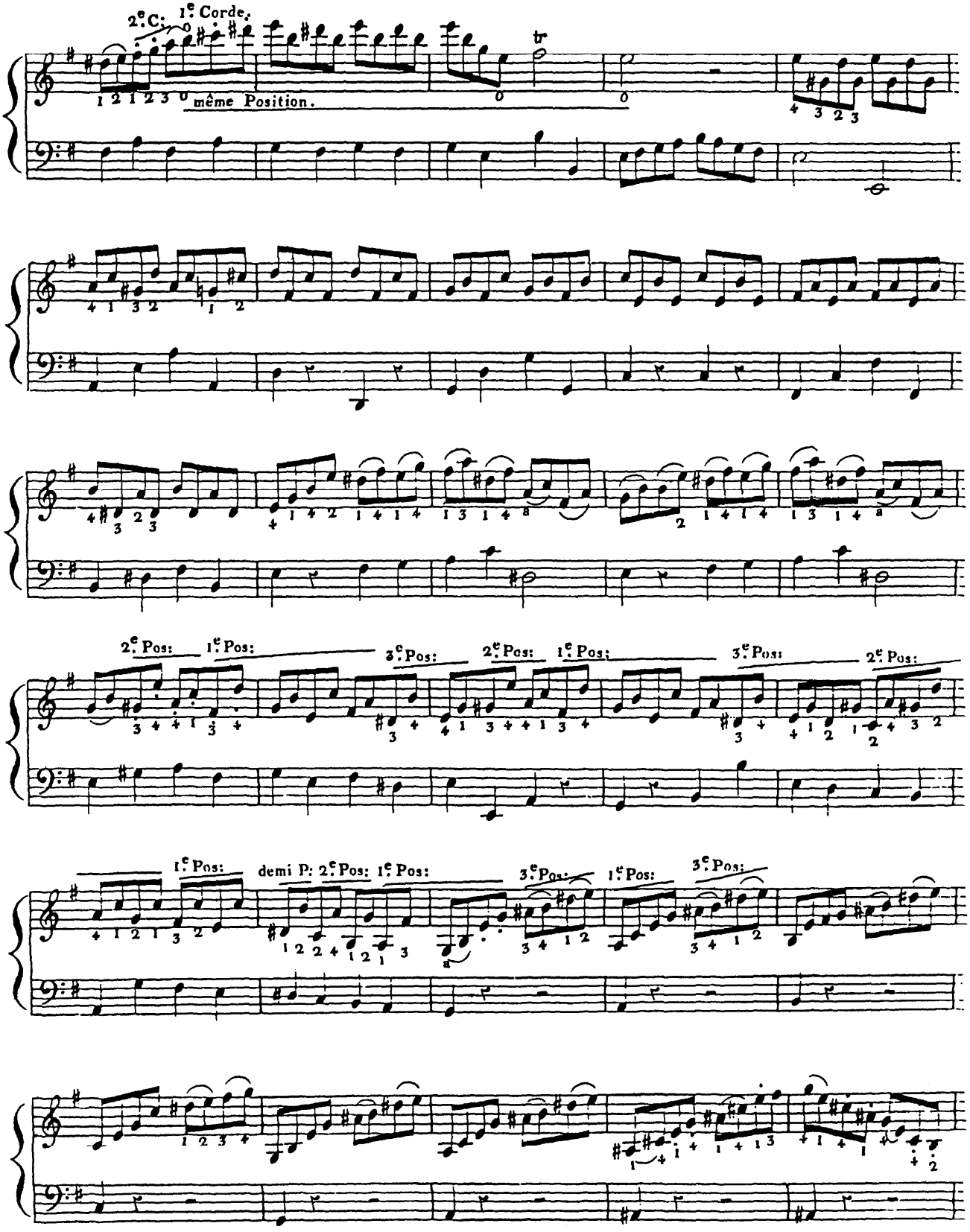
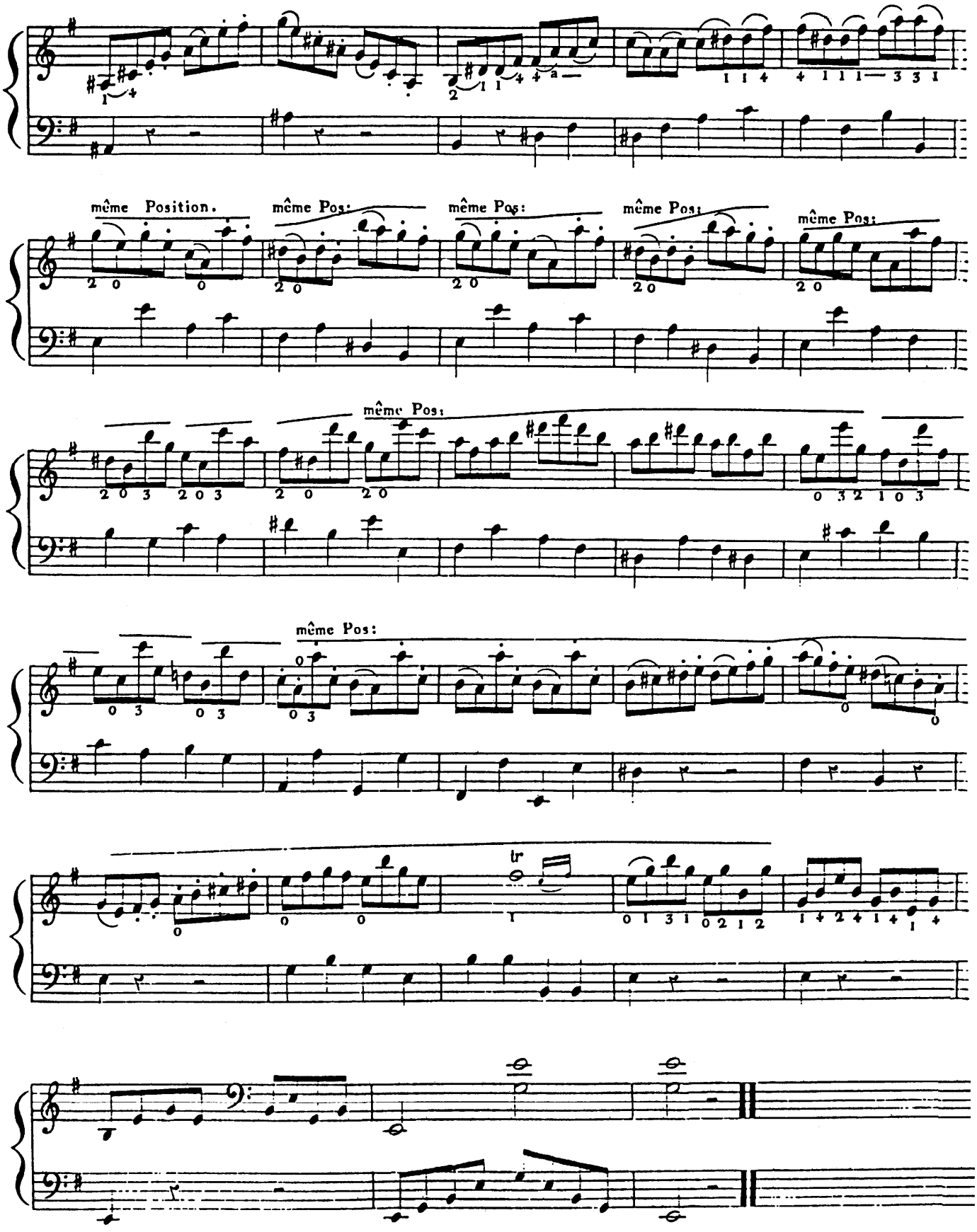
MI Mineur.

Allegro.

8ª

loco

même Position.

8ª

loco
2e Corde.
meme Pos:
tr
meme Pos:

2.e C.
1.e Corde.
même Position.
tr
2.e Pos:
1.e Pos:
3.e Pos:
demi P:

même Position.
même Pos:
même Pos:
même Pos:
même Pos:
même Pos:
même Pos:
tr

QUATORZIÈME EXERCICE

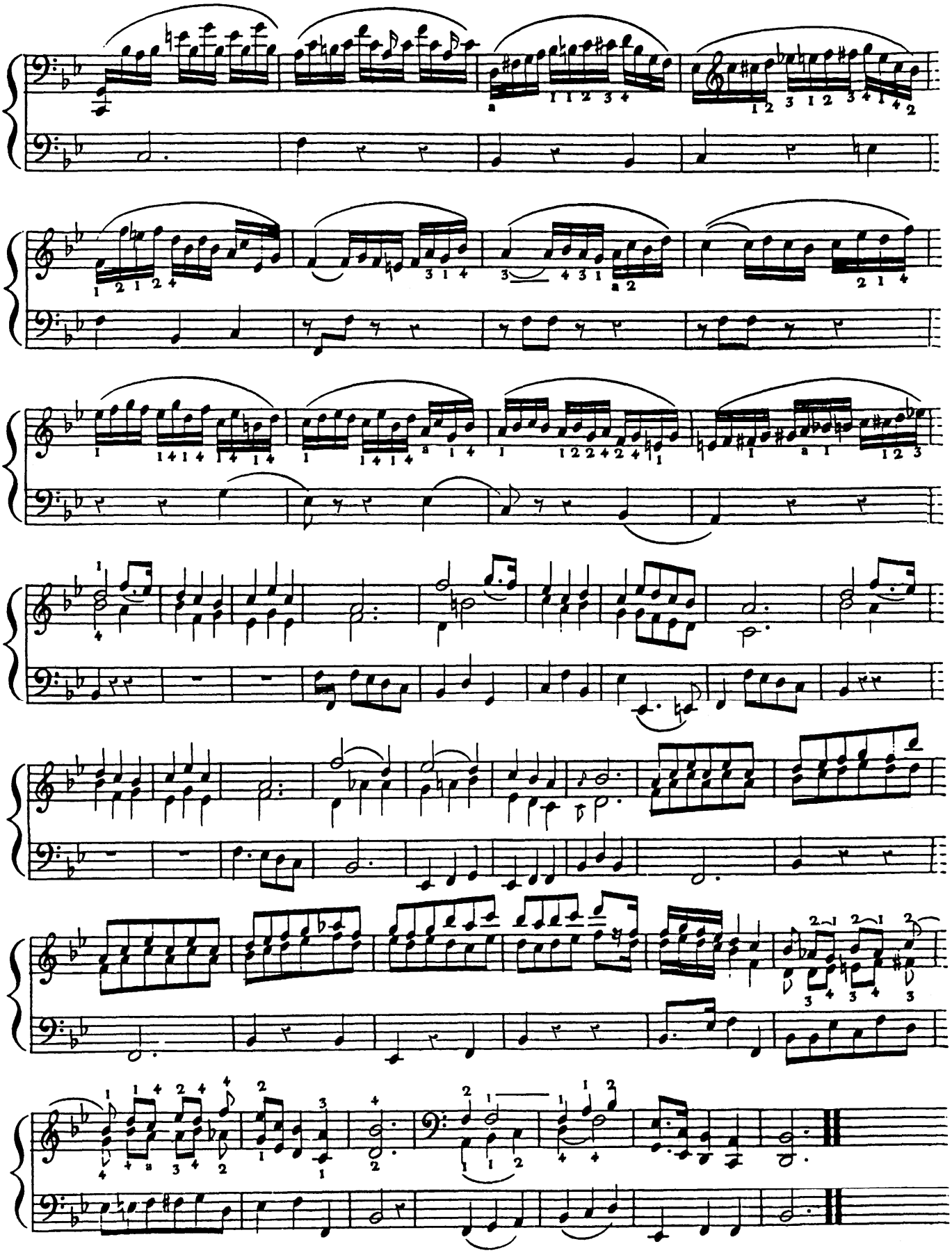
SI bémol Majeur.

And.te Graciozo.

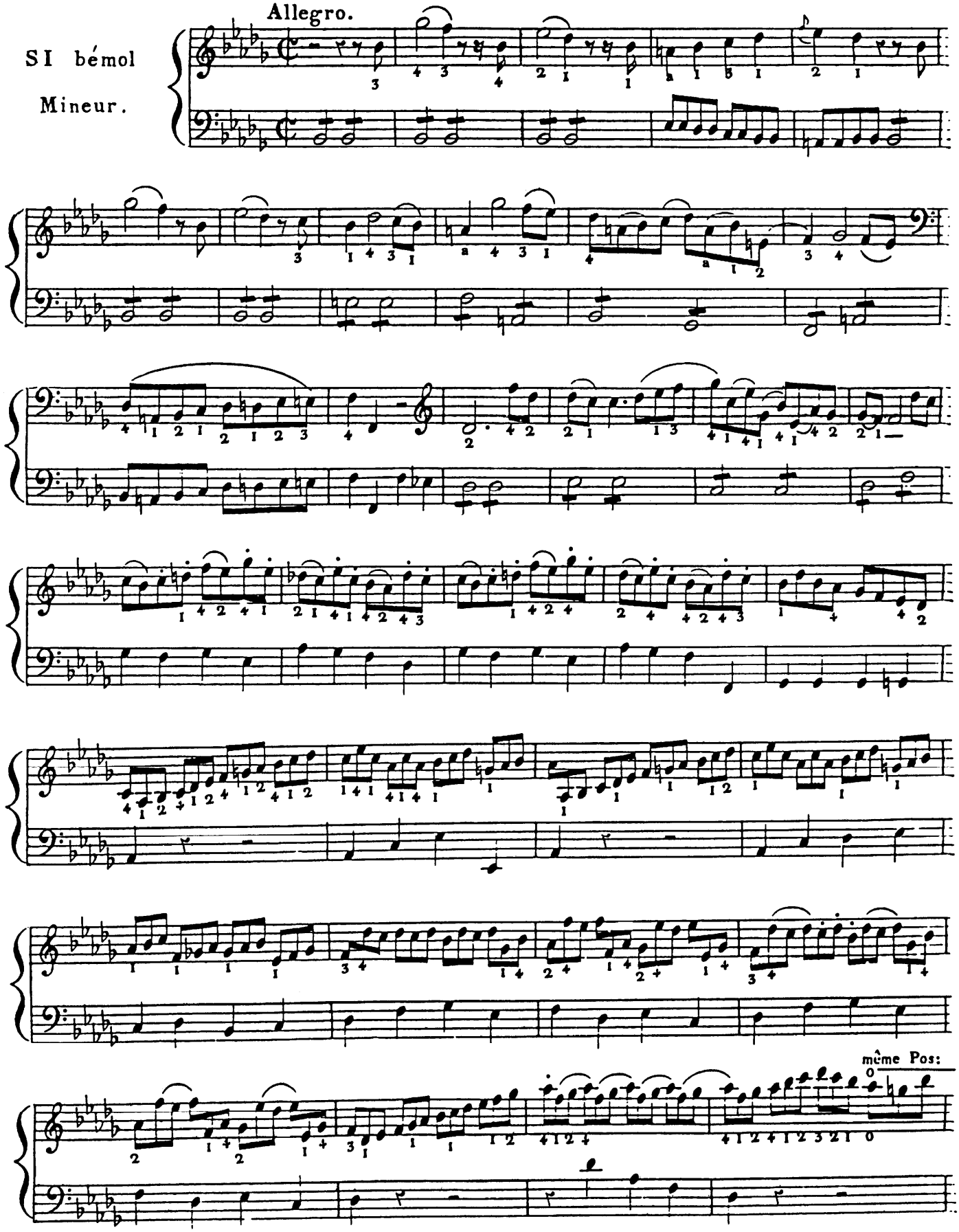
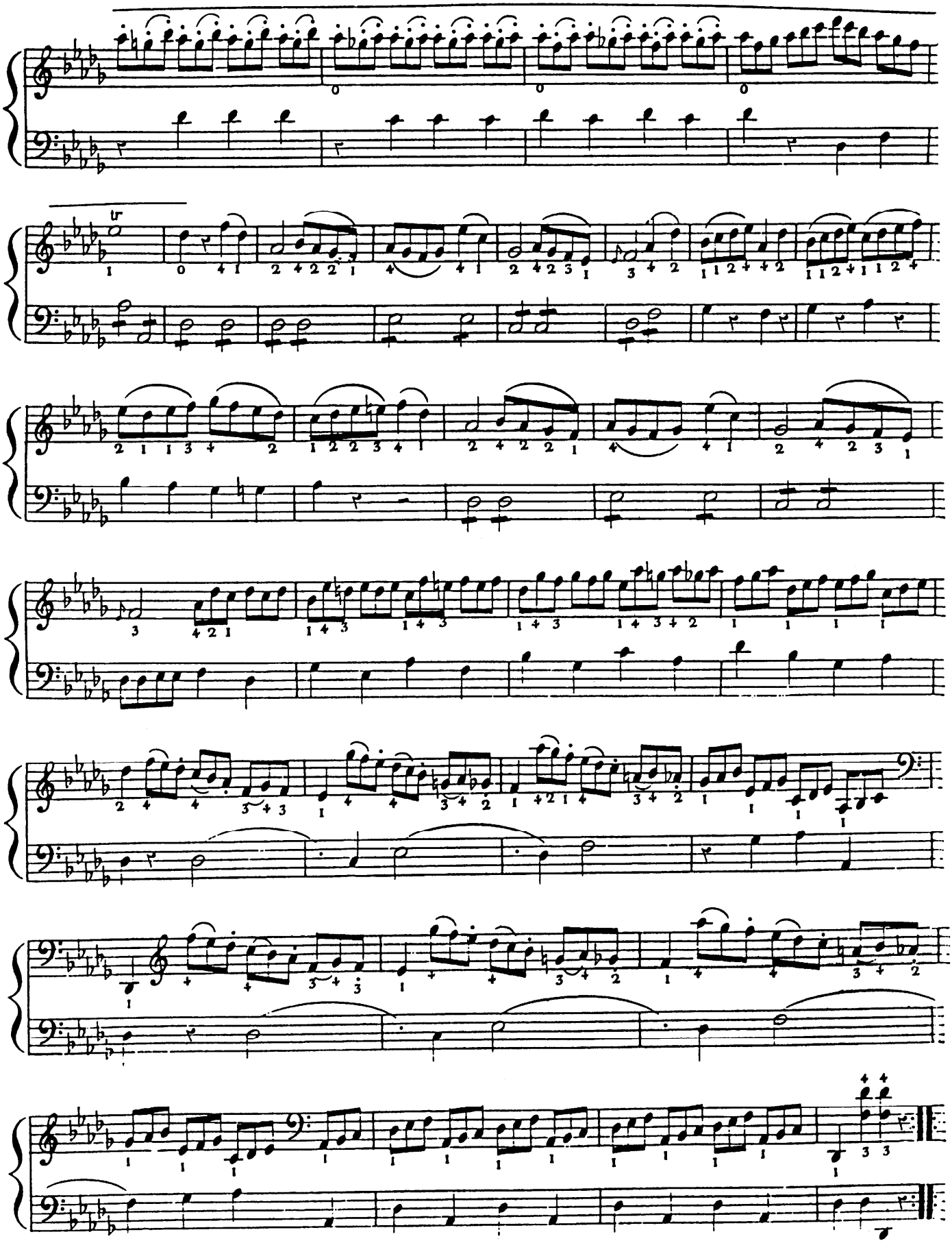
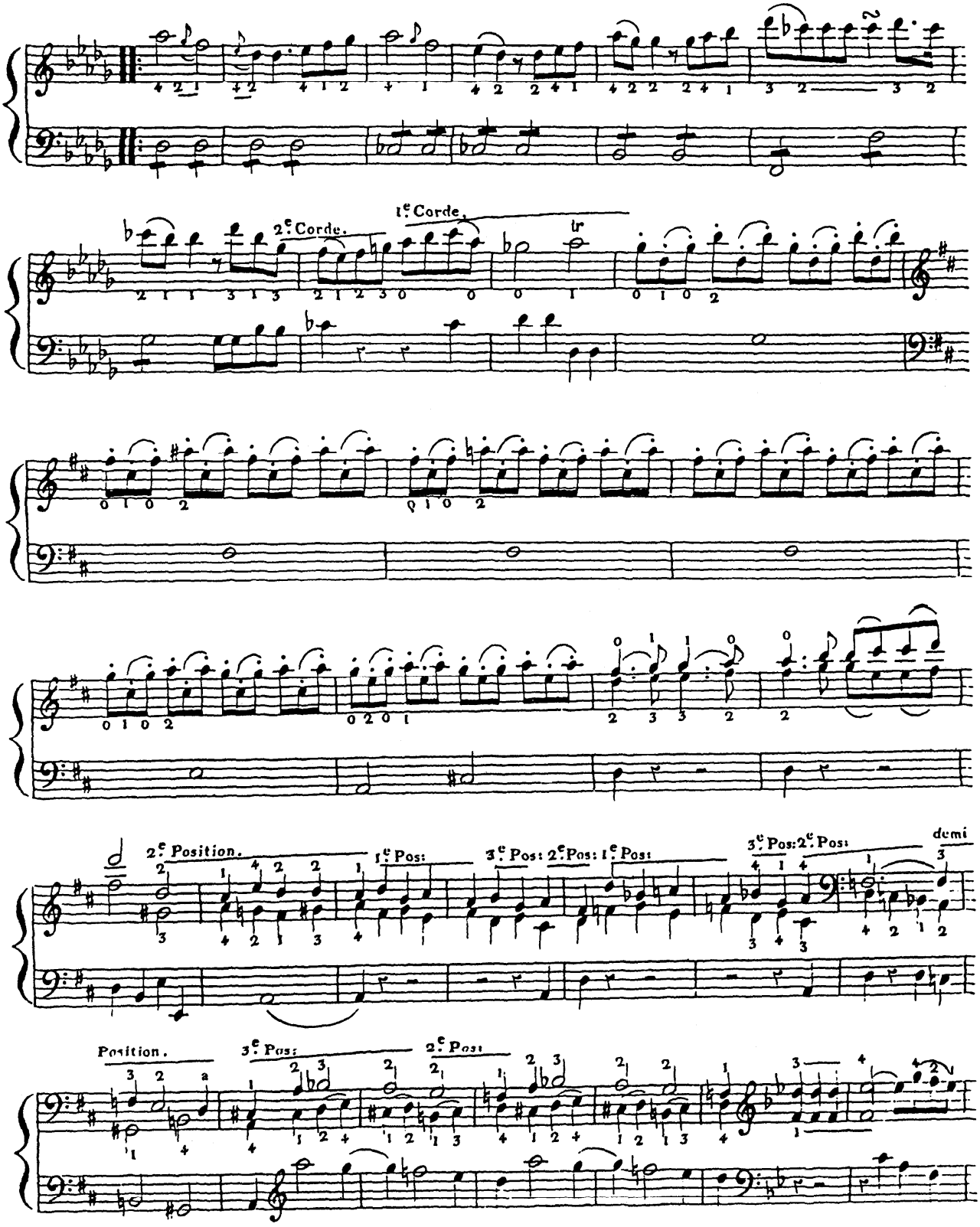
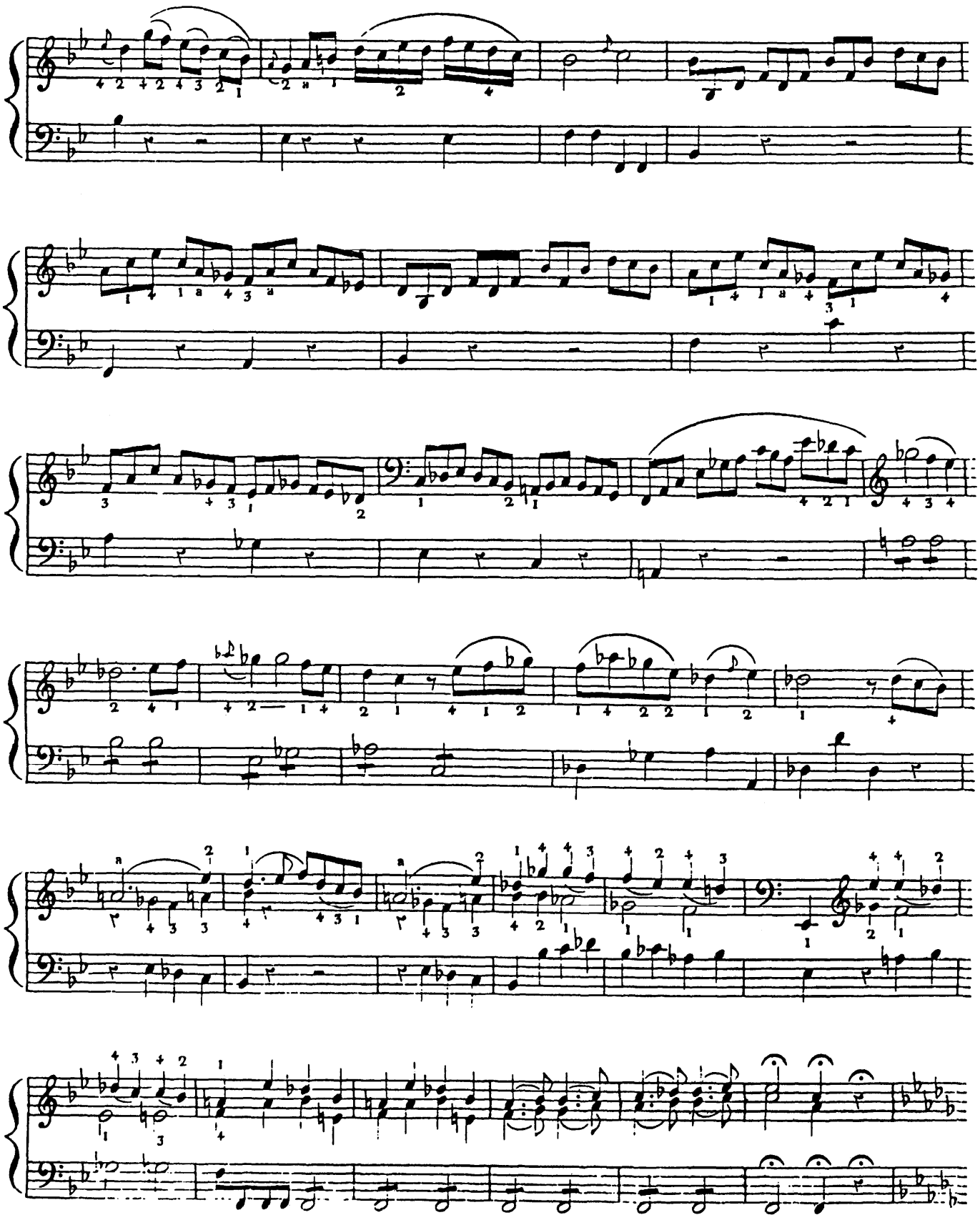
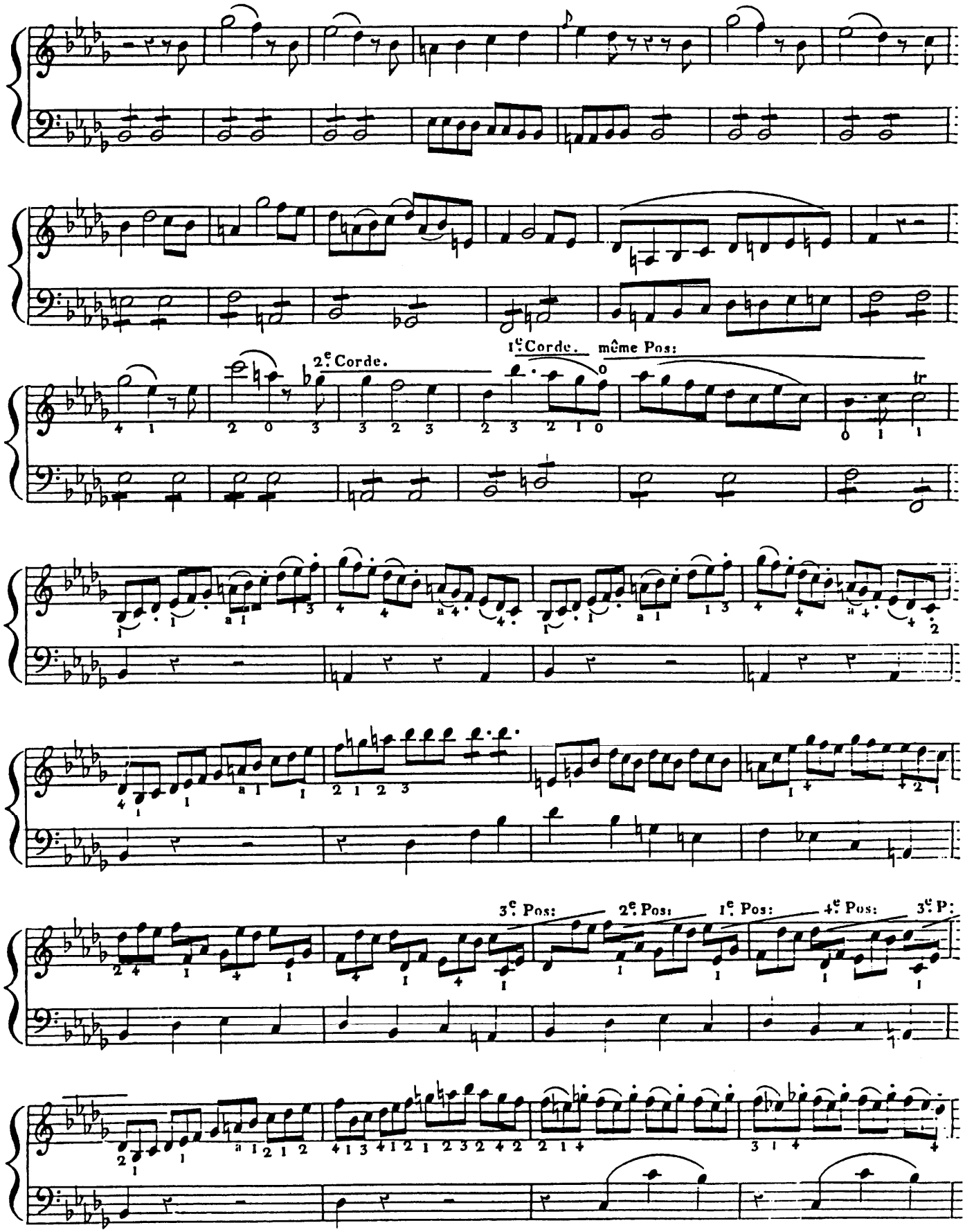
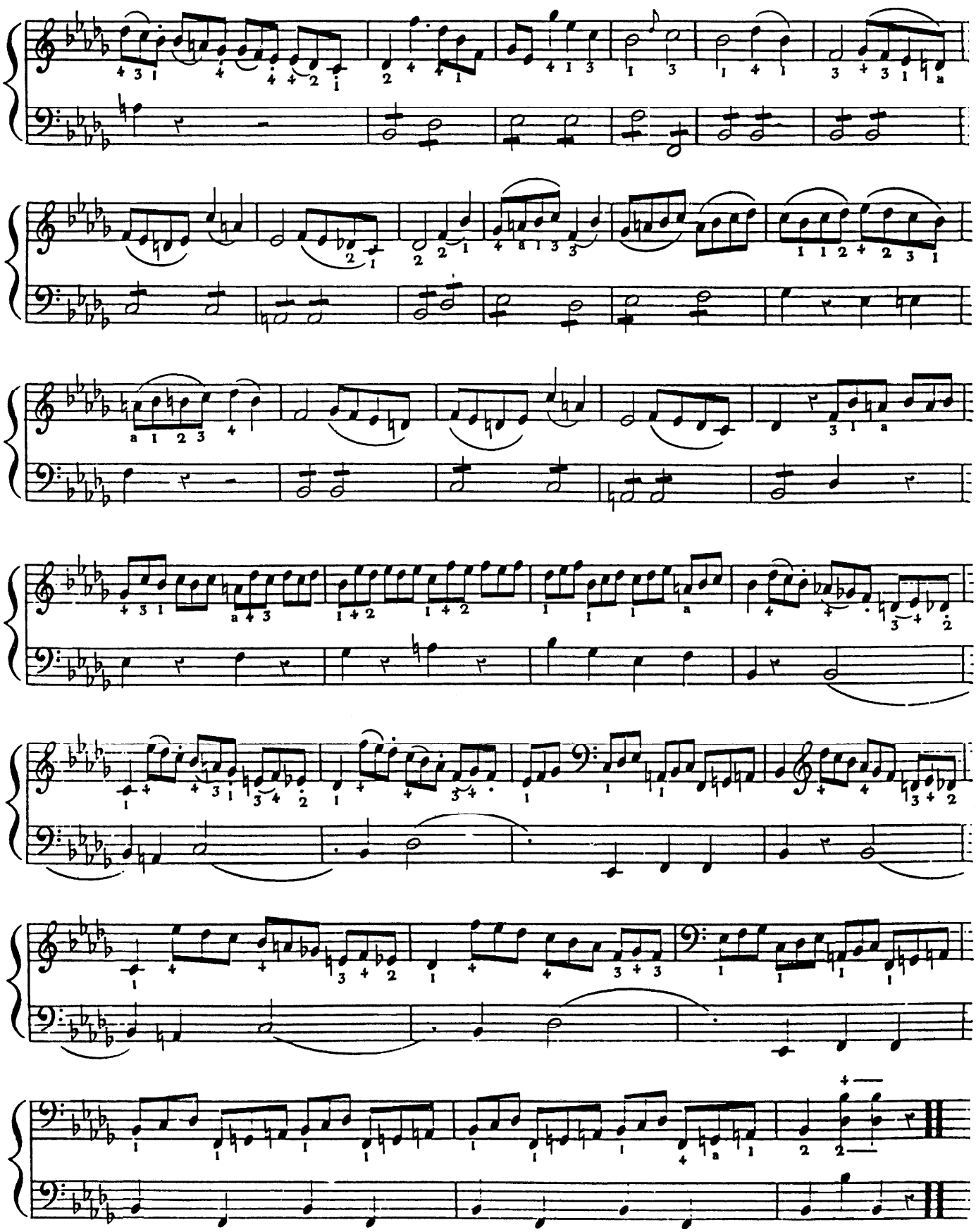
même Position.

même pos:

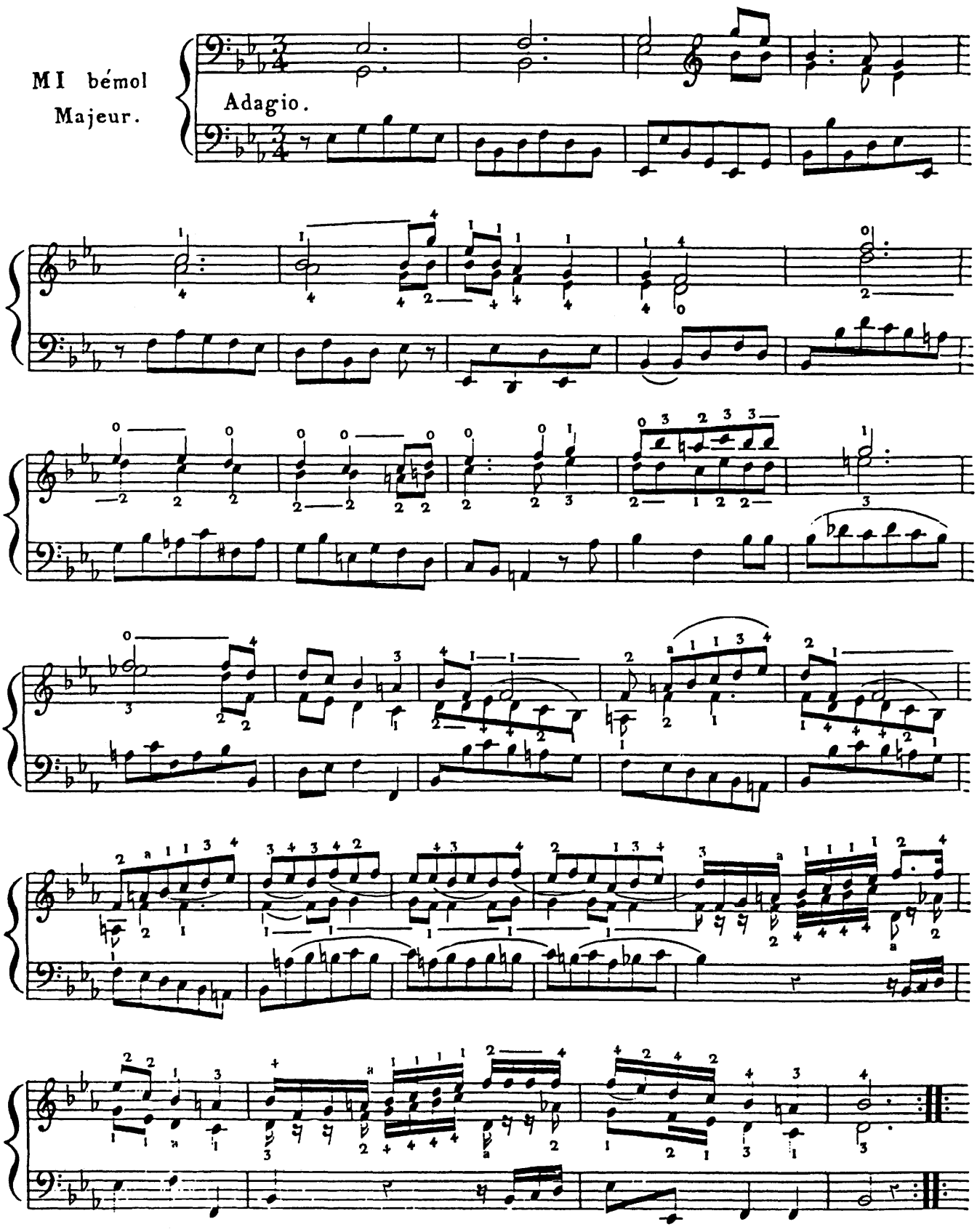
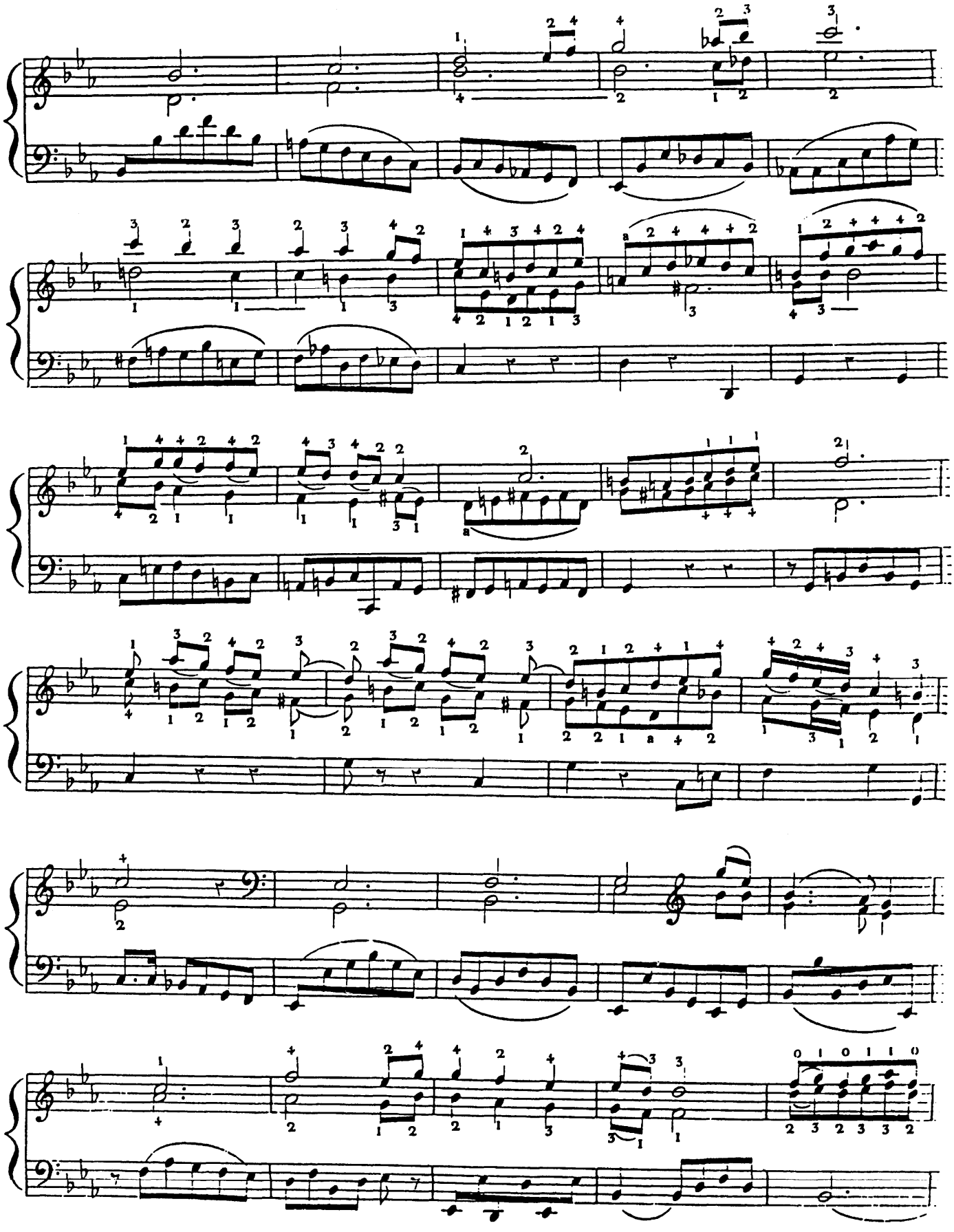
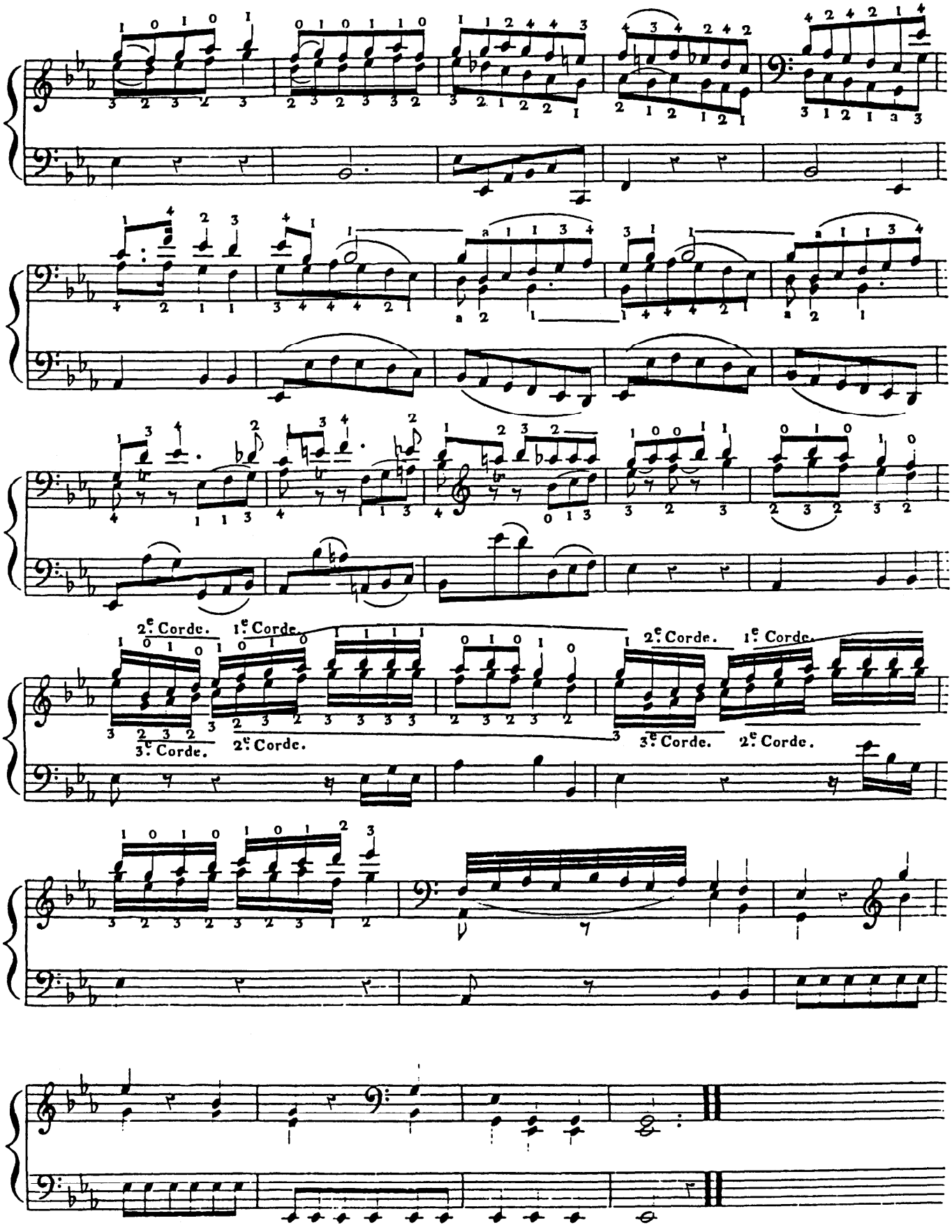
même pos:

même pos:

QUINZIÈME EXERCICE.

Allegro.

SI bémol Mineur.

2e Corde.
1e Corde.
tr
2e Position.
1e Pos:
3e Pos: 2e Pos: 1e Pos:
3e Pos: 2e Pos:
demi
Position.
3e Pos:
2e Pos:

2.e Corde.
1.e Corde.
même Pos:
3.e Pos:
2.e Pos:
1.e Pos:
4.e Pos:
3.e P:

SEIZIÈME EXERCICE.

MI bémol
Majeur.

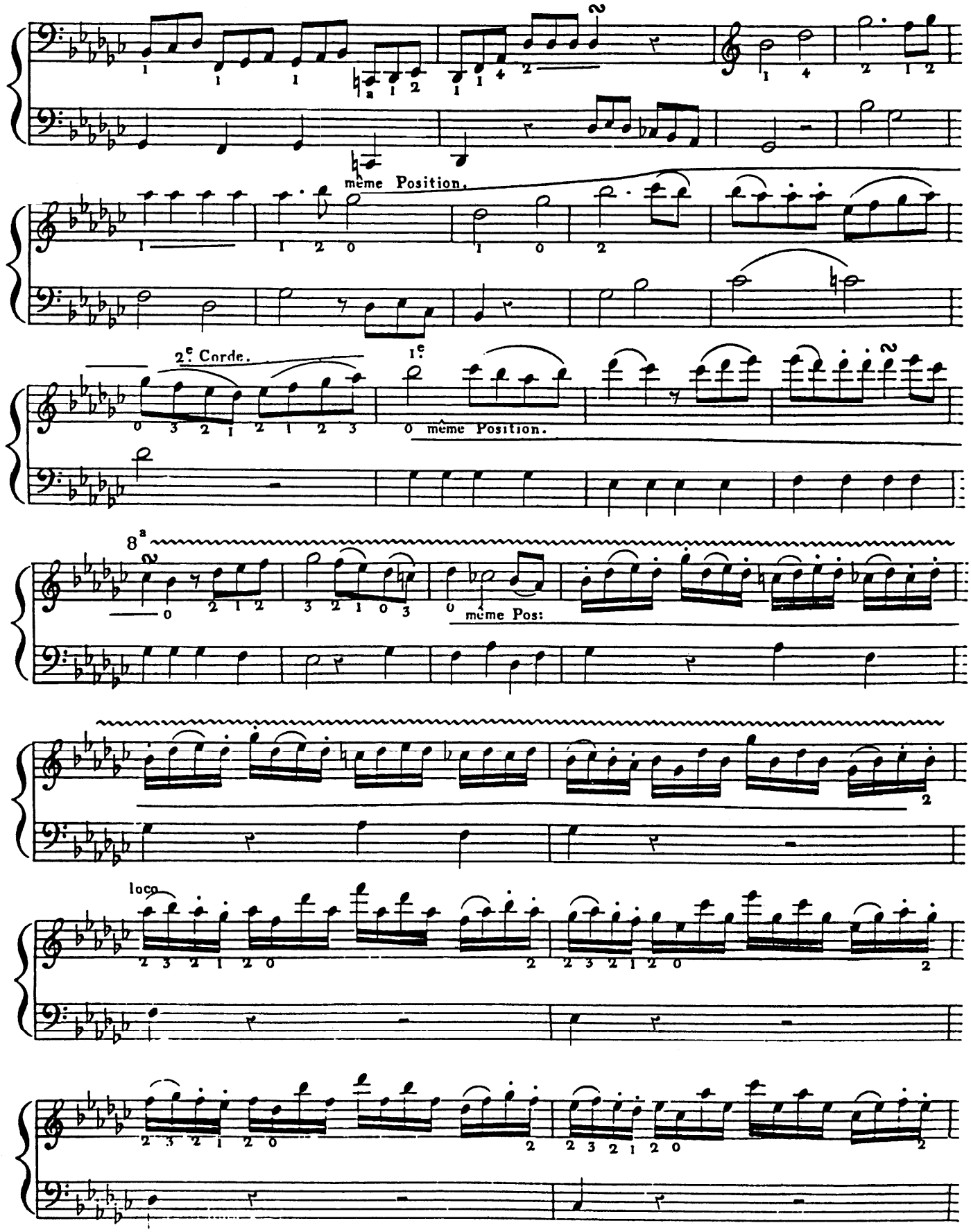
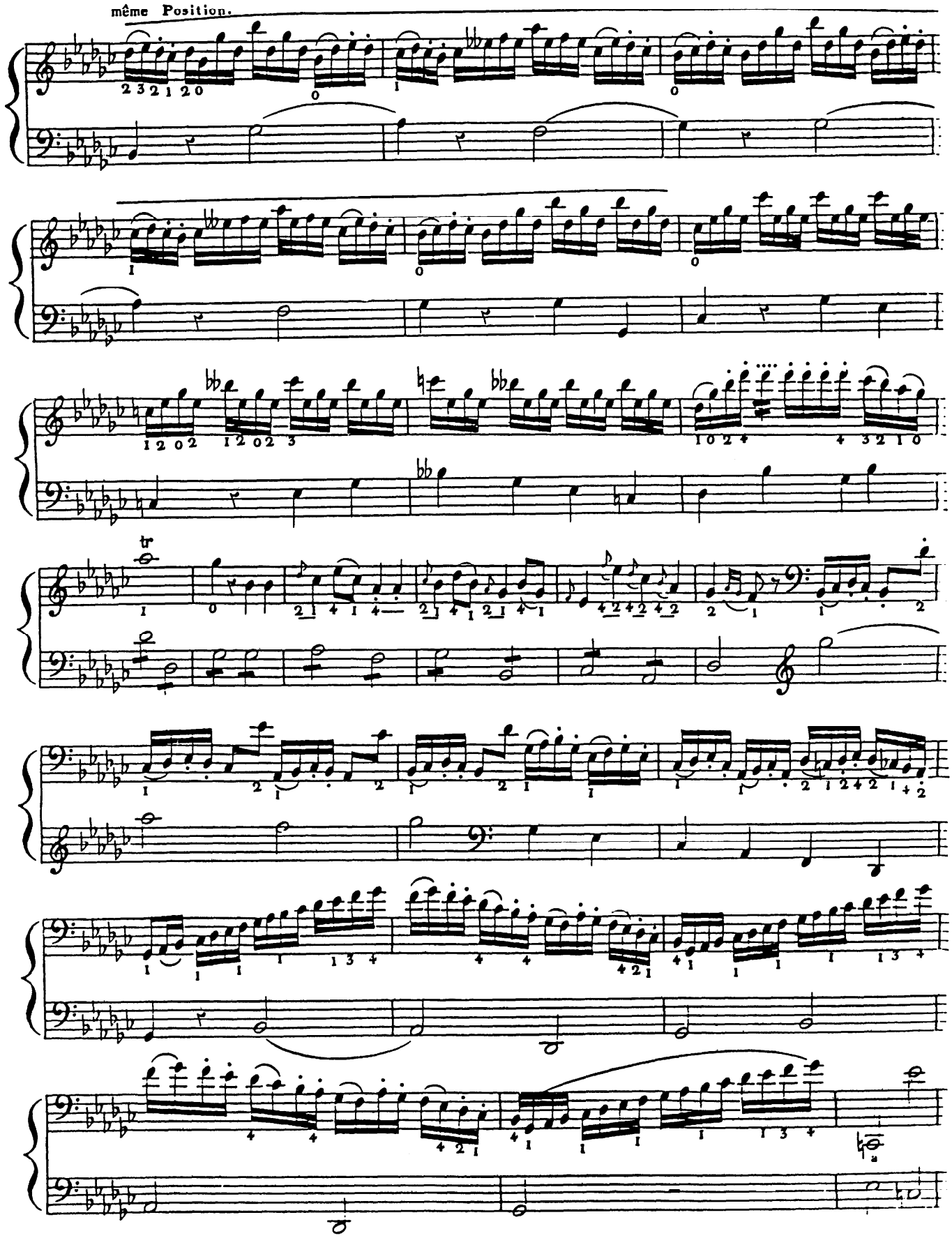
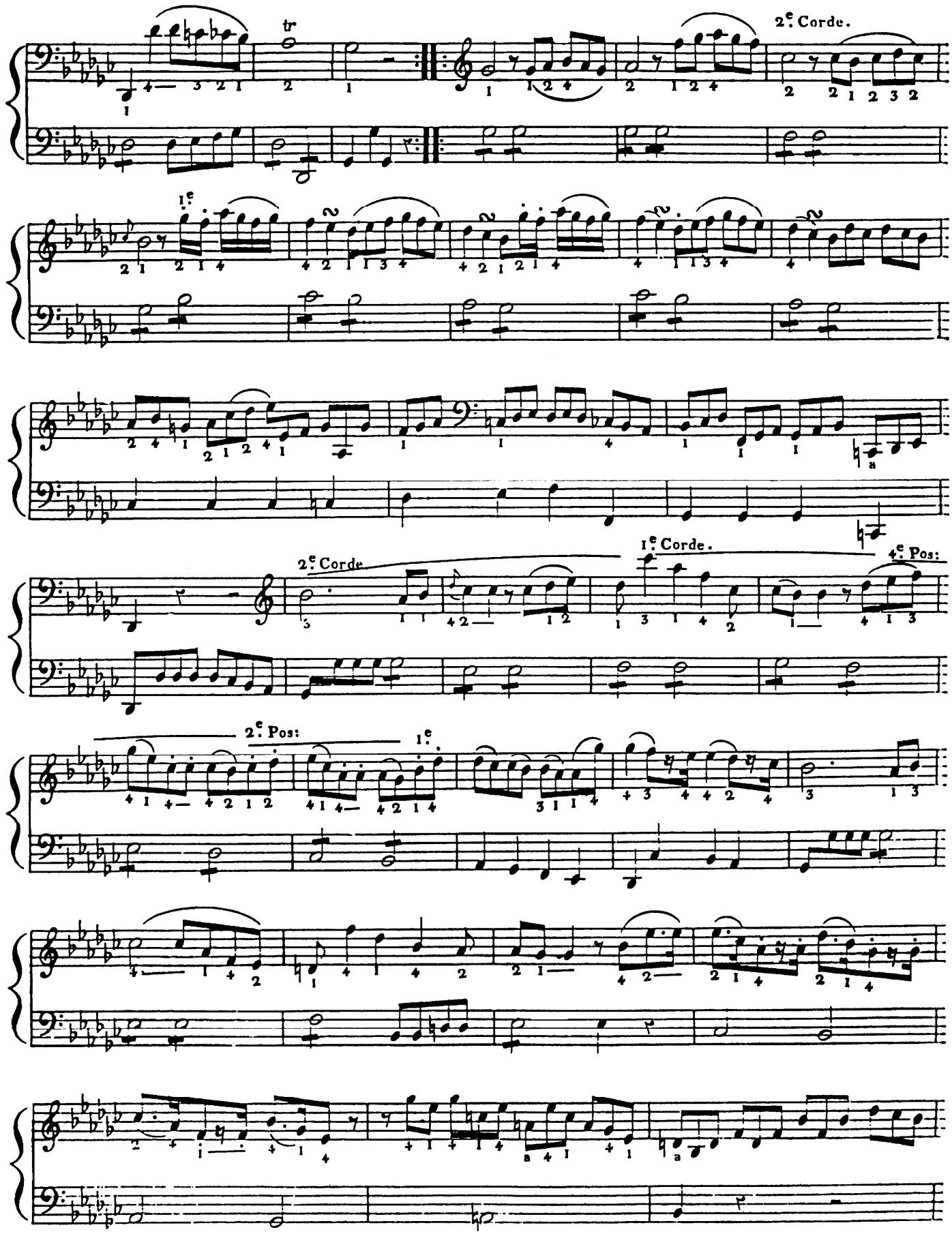
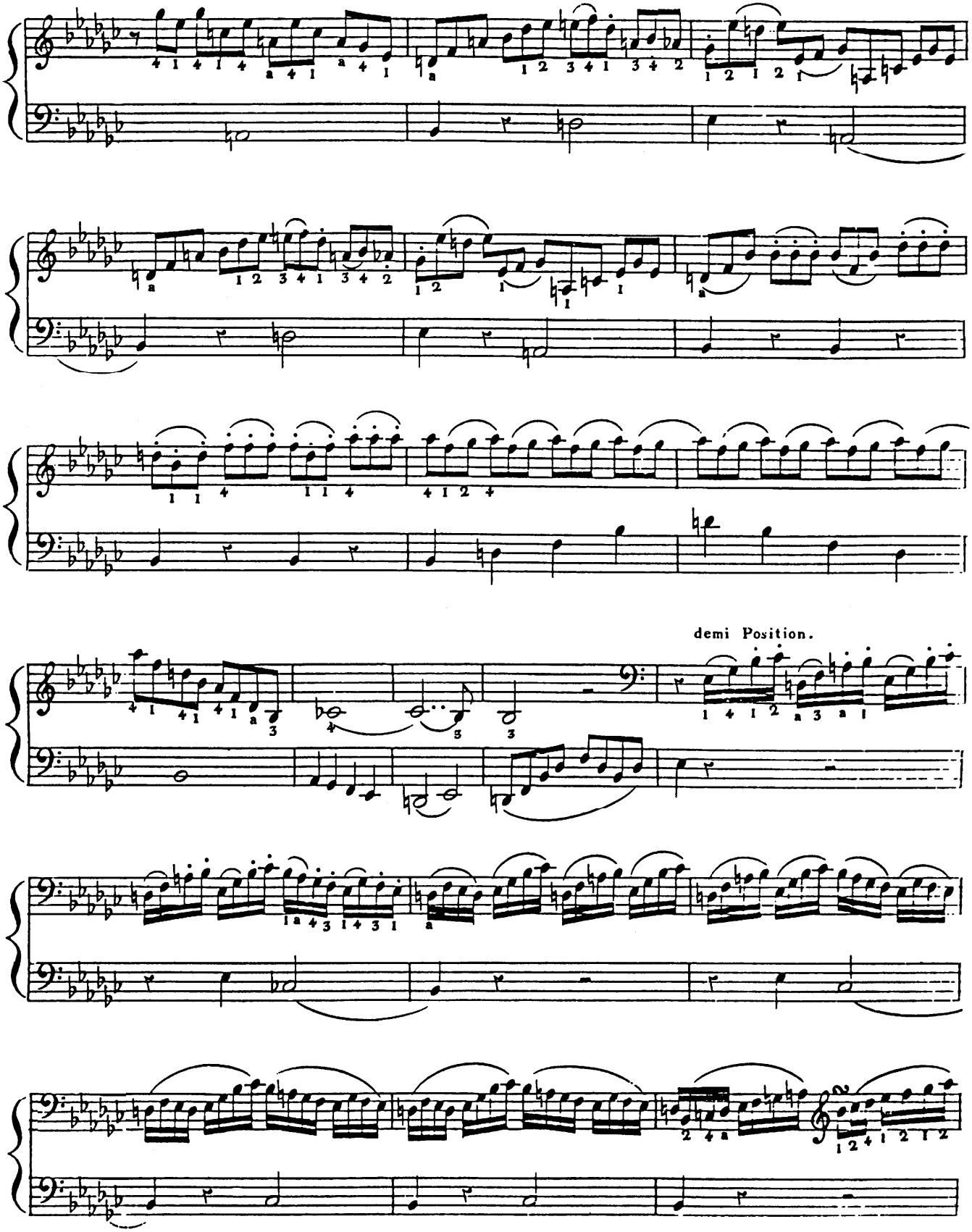
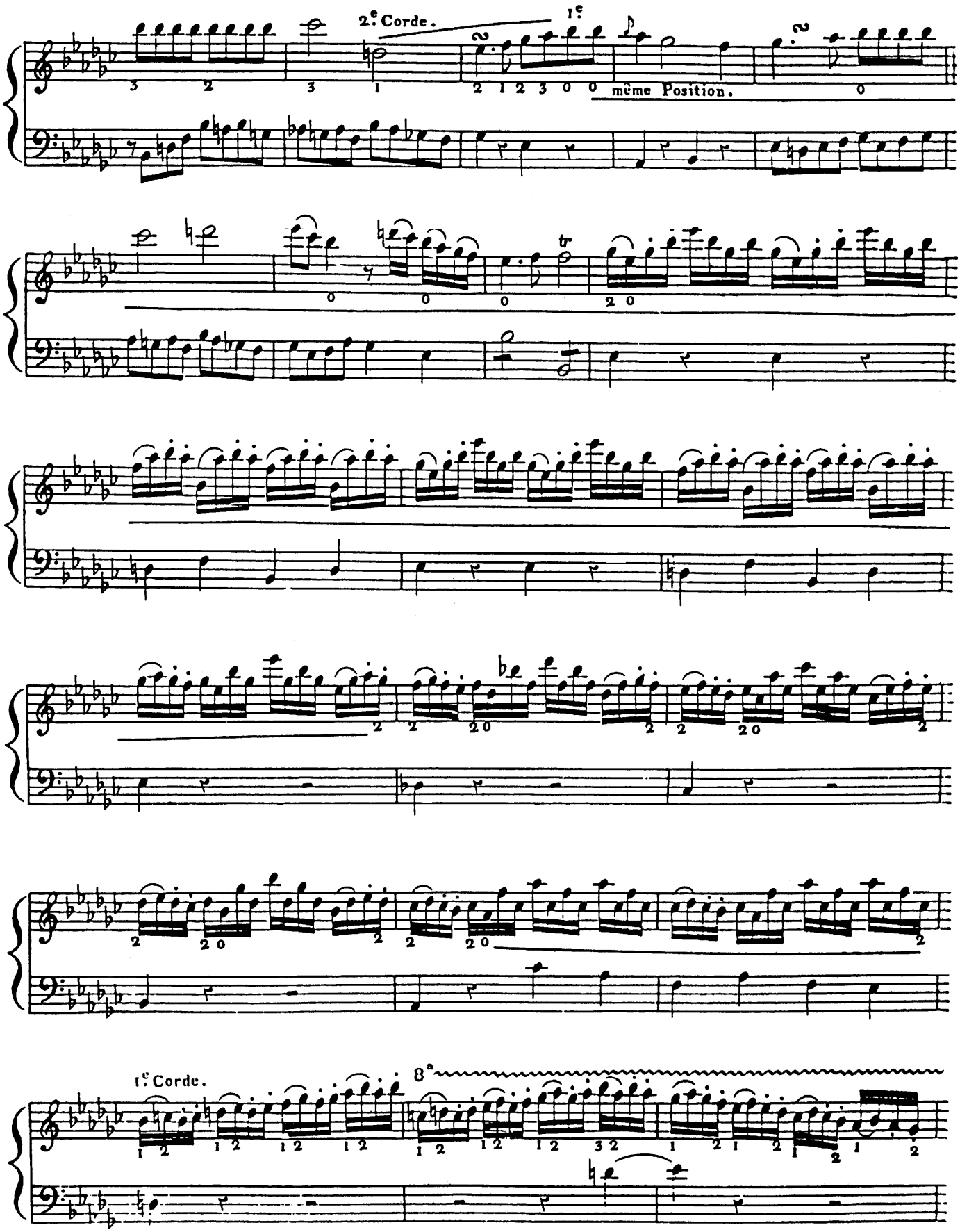
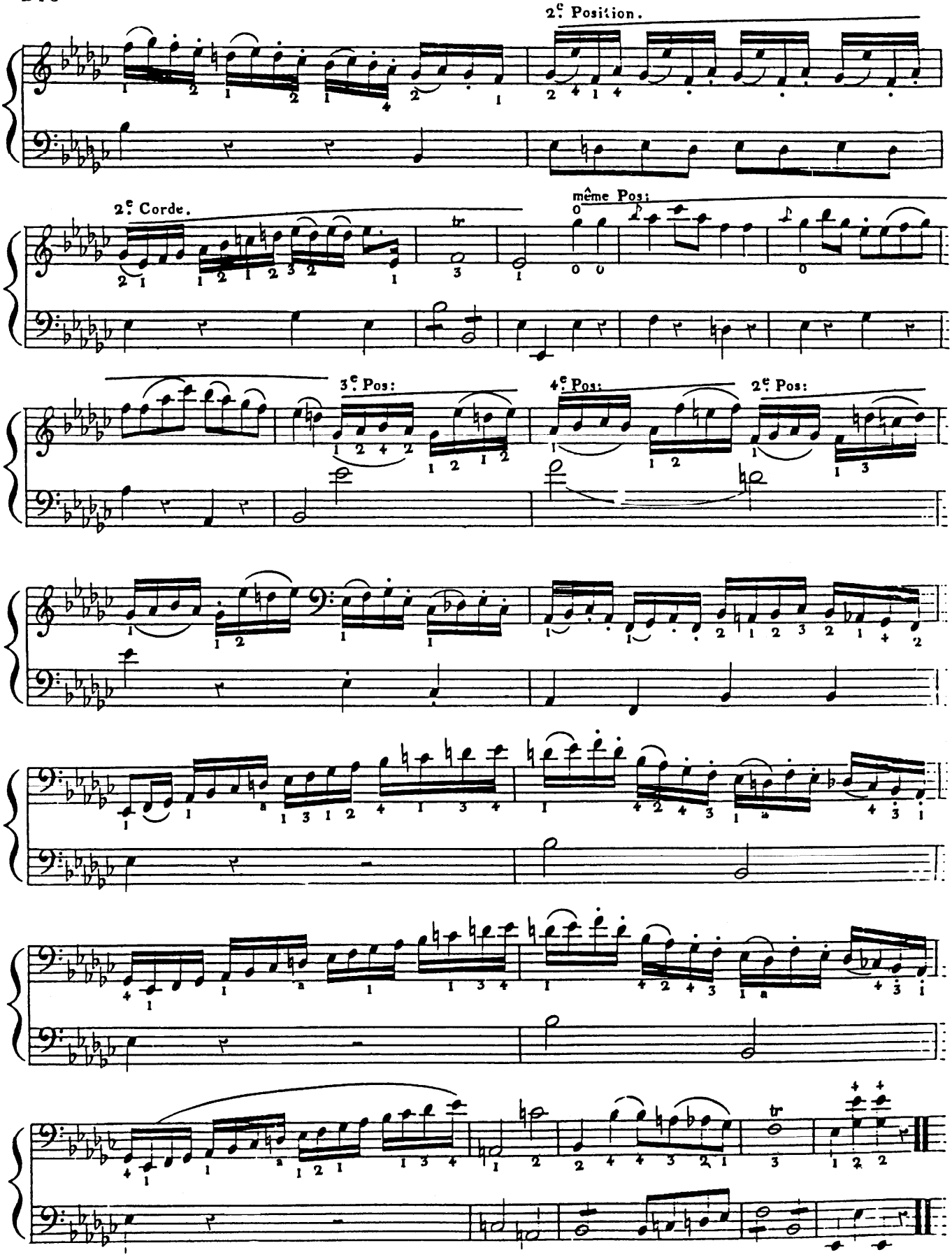
Adagio.

2.e Corde.
1.e Corde.
3.e Corde.
2.e Corde.
2.e Corde.
1.e Corde.
3.e Corde.
2.e Corde.

DIX-SEPTIÈME EXERCICE

MI bémol Mineur.

Allegro.

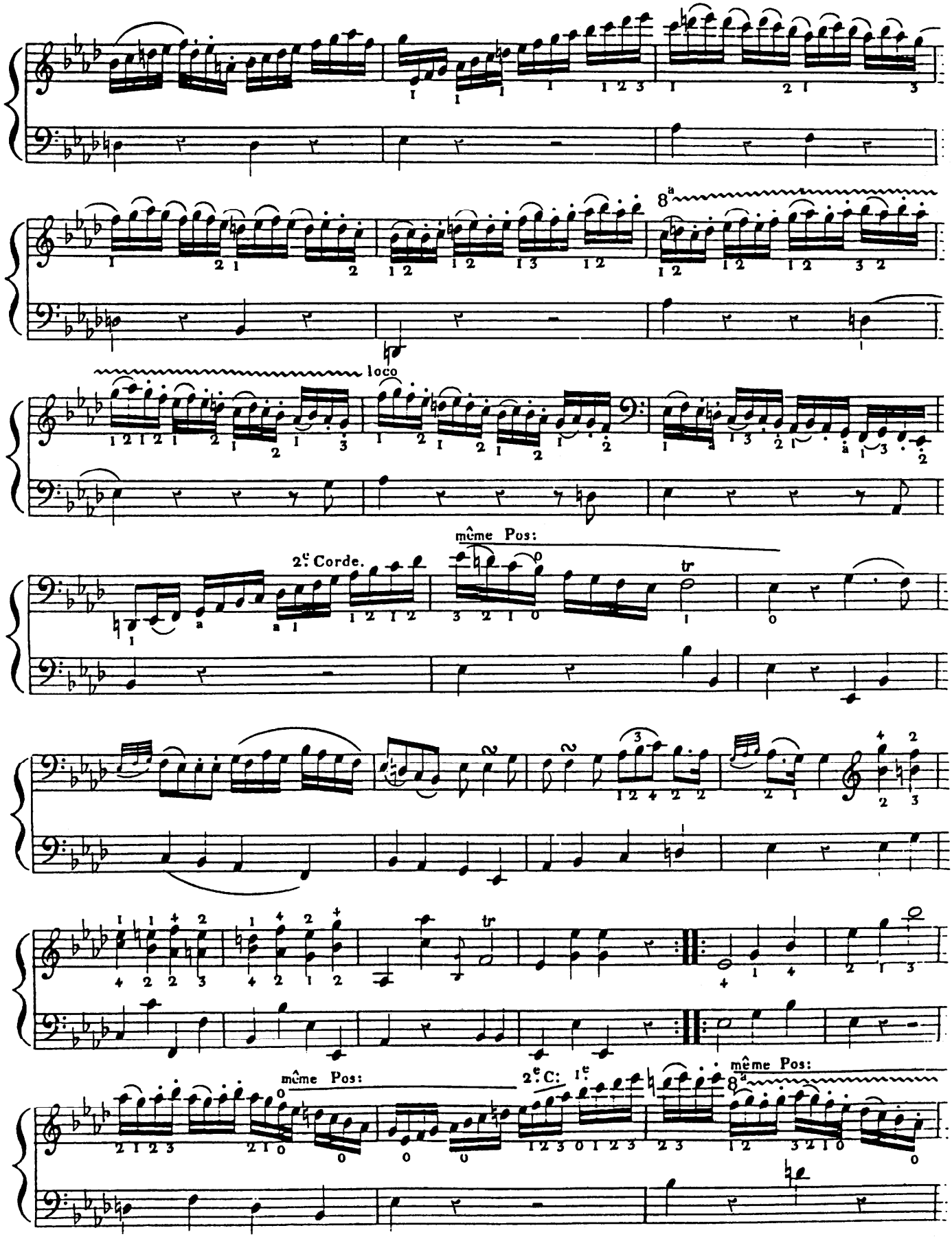
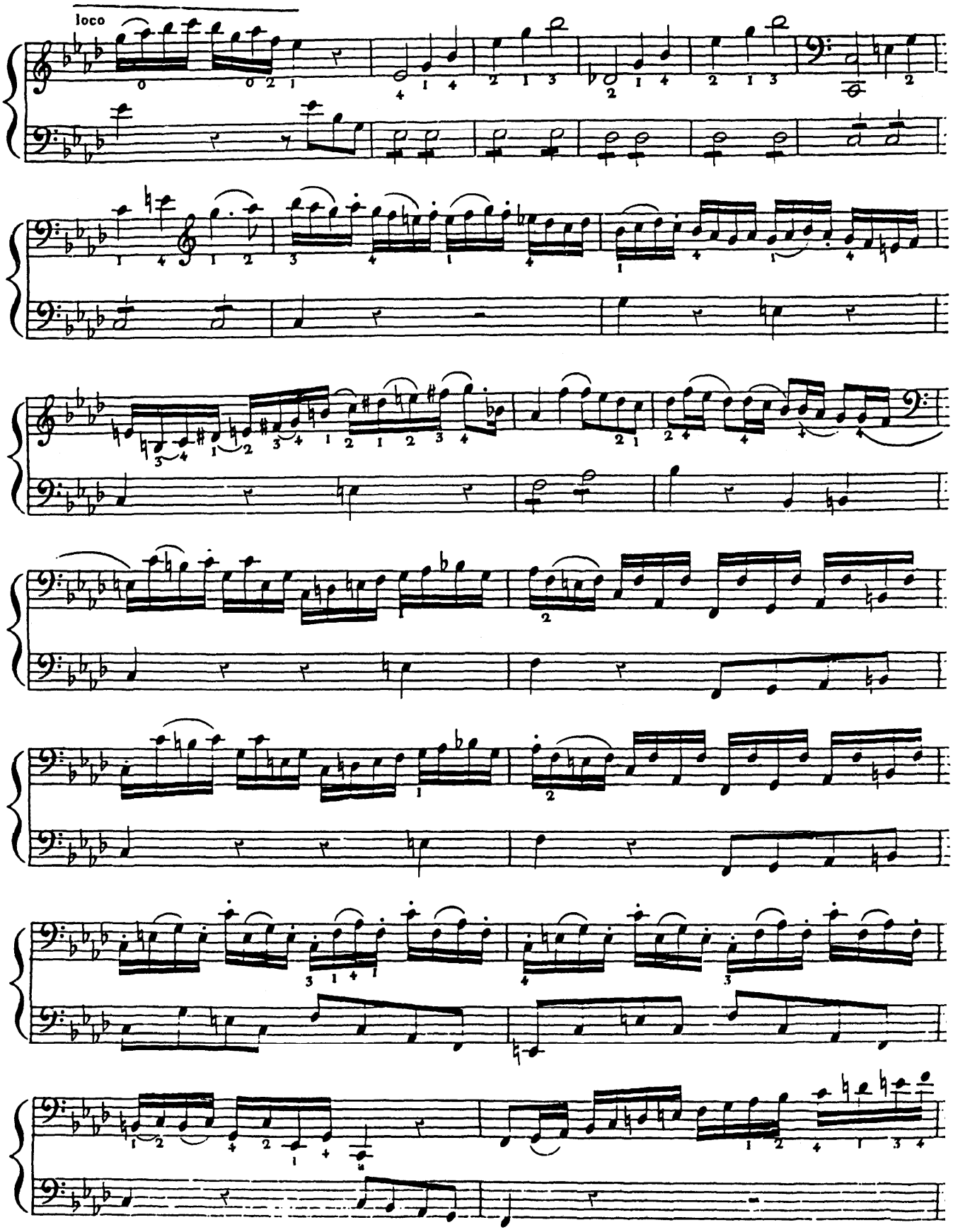
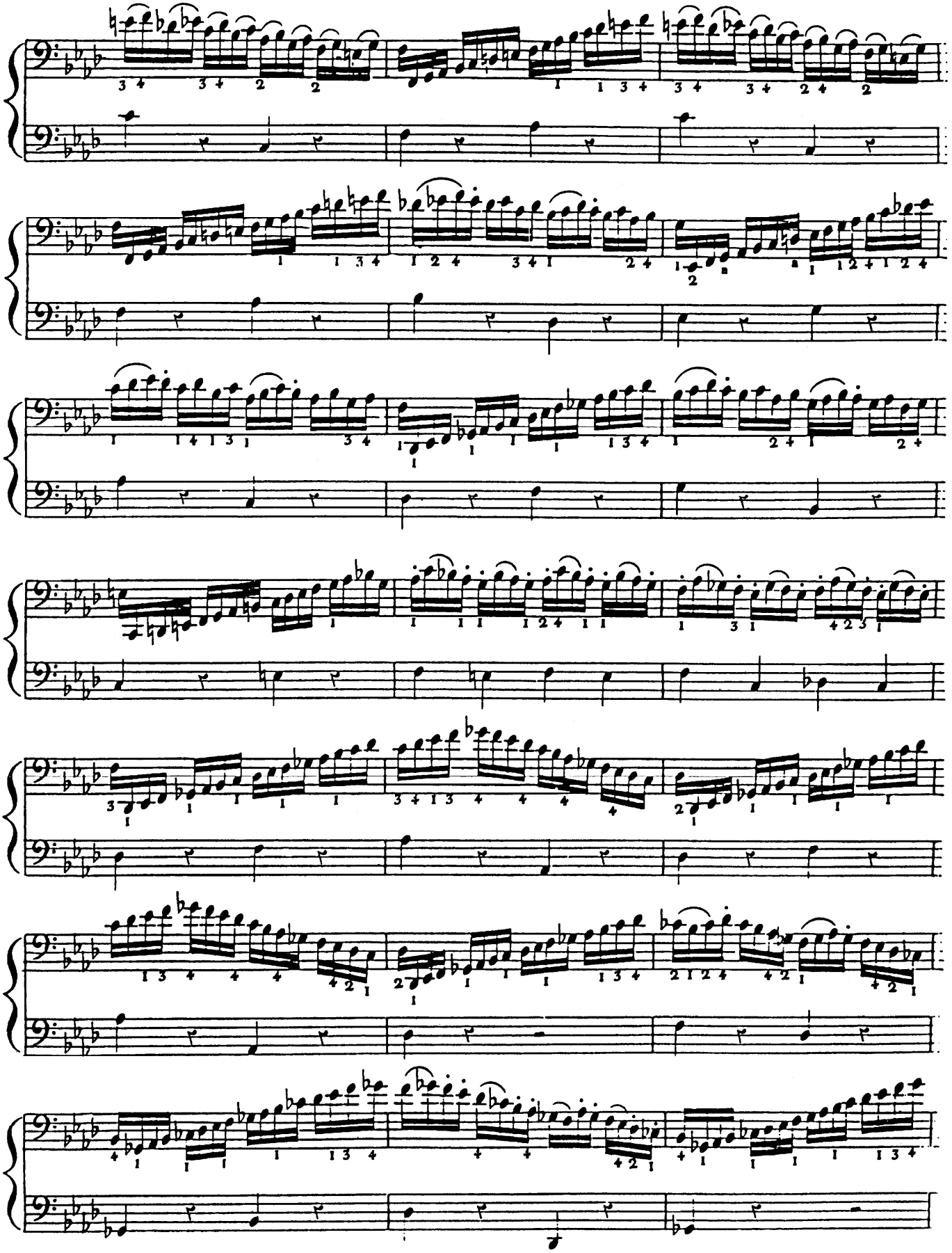
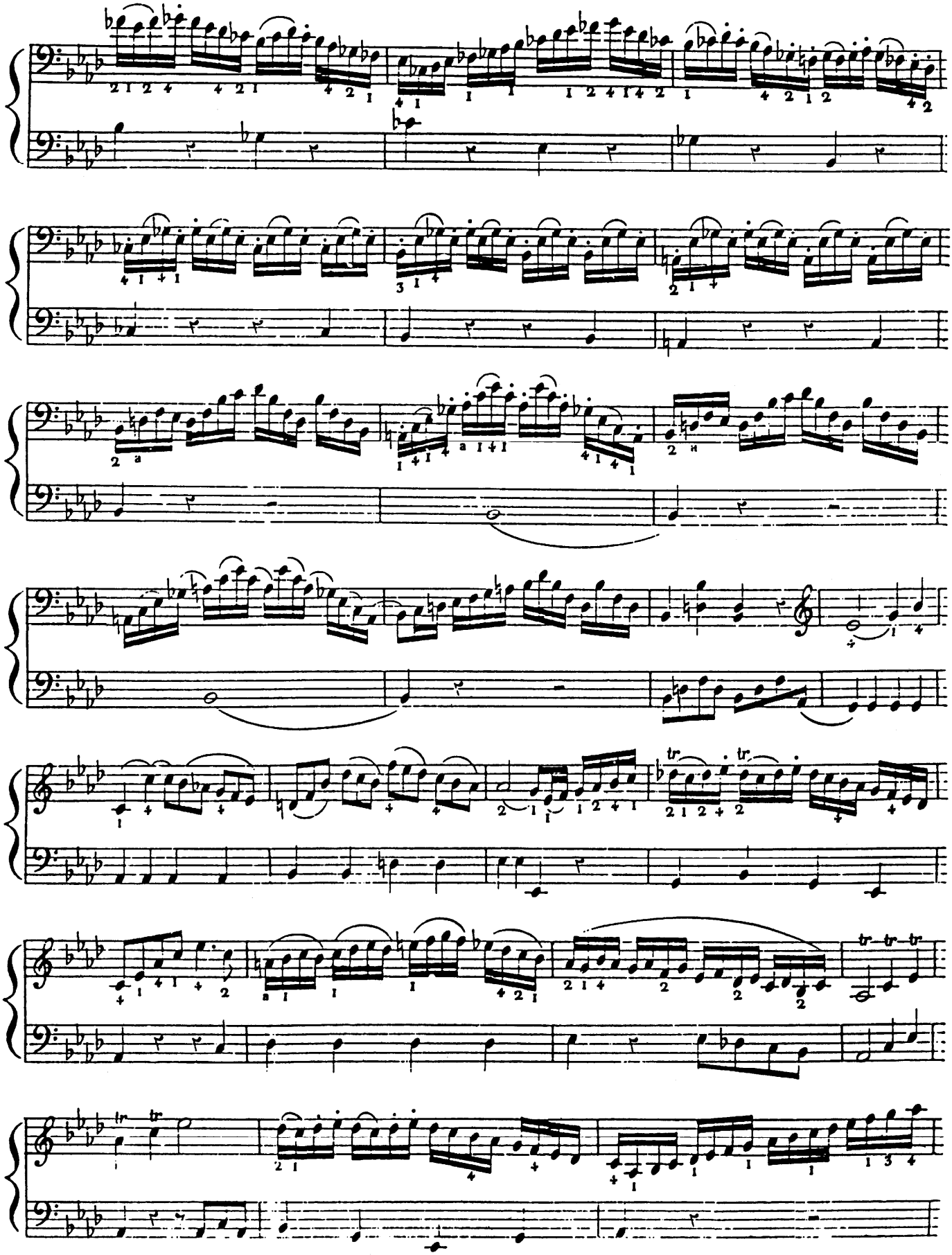
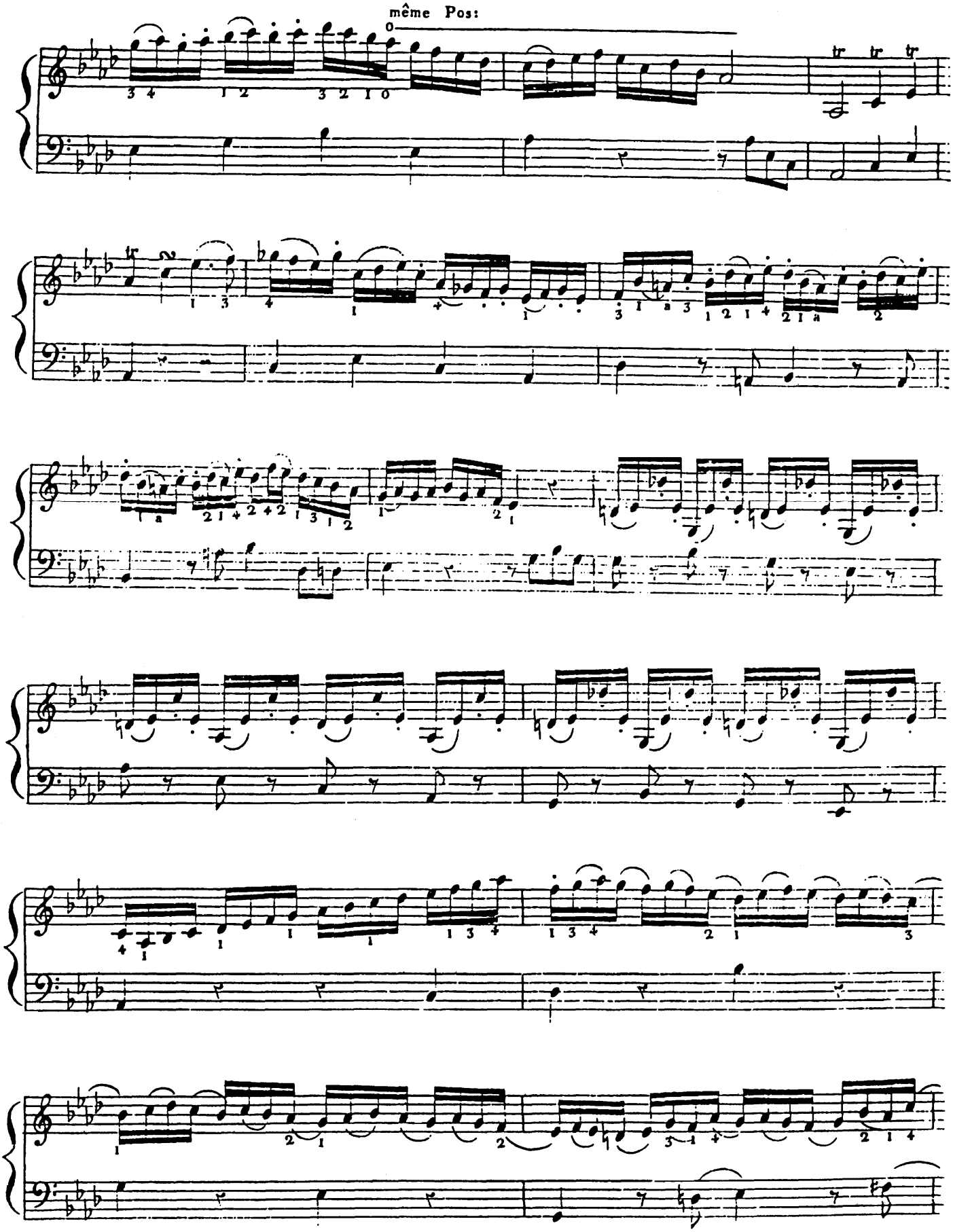
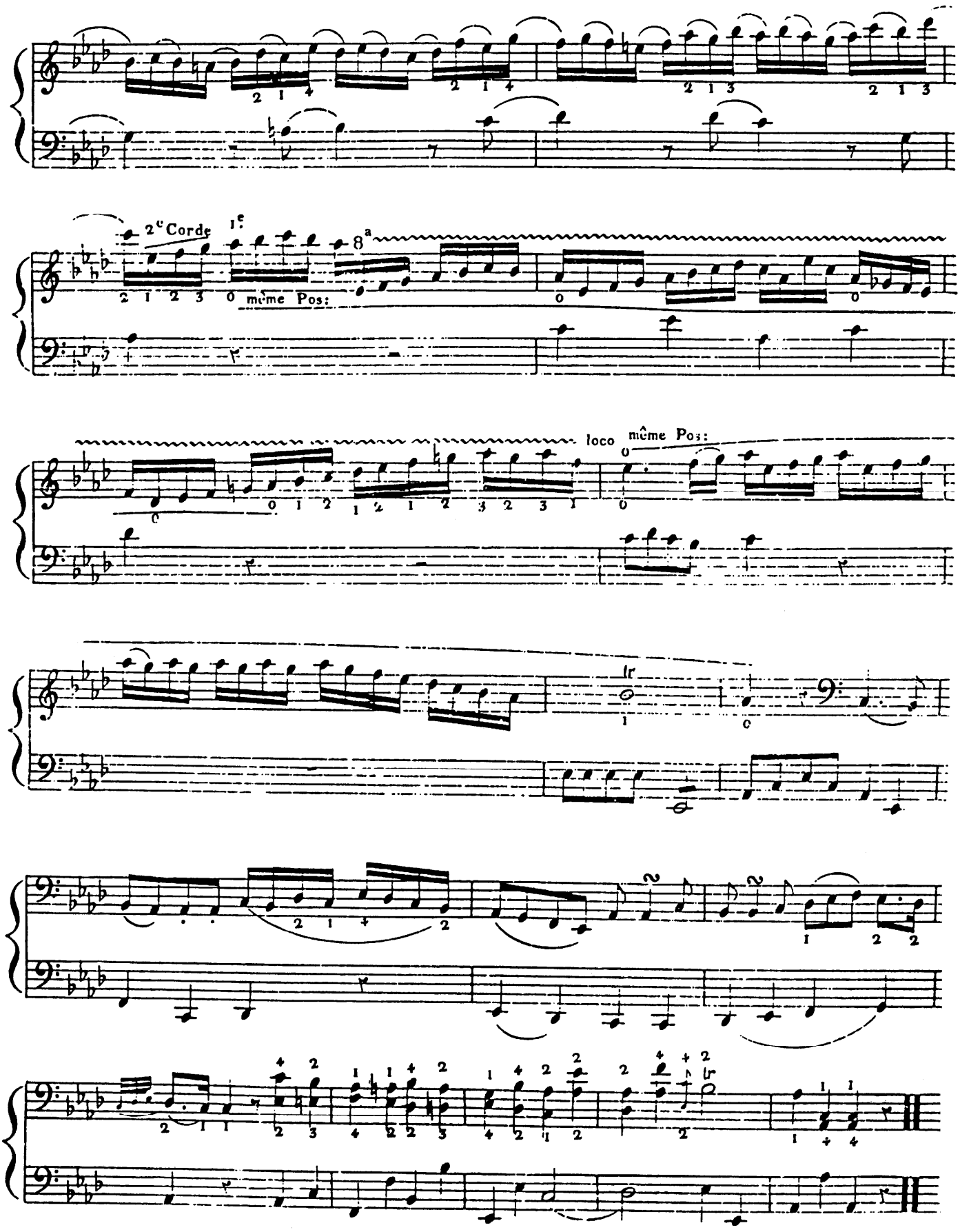
3.e Corde.

4.e Corde.

même Position.
2e Corde.
1e
même Position.
8a
même Pos:
loco

même Position.
tr

tr
2e Corde.
1e
2e Corde
1e Corde.
4e Pos:
2e Pos:
1e

demi Position.

2.e Corde.
1e
même Position.
1e Corde.
8a

2e. Position.
2e. Corde.
même Pos:
3e. Pos:
4e. Pos:
2e. Pos:

DIX-HUITIÈME EXERCICE.

LA bémol
Mineur.

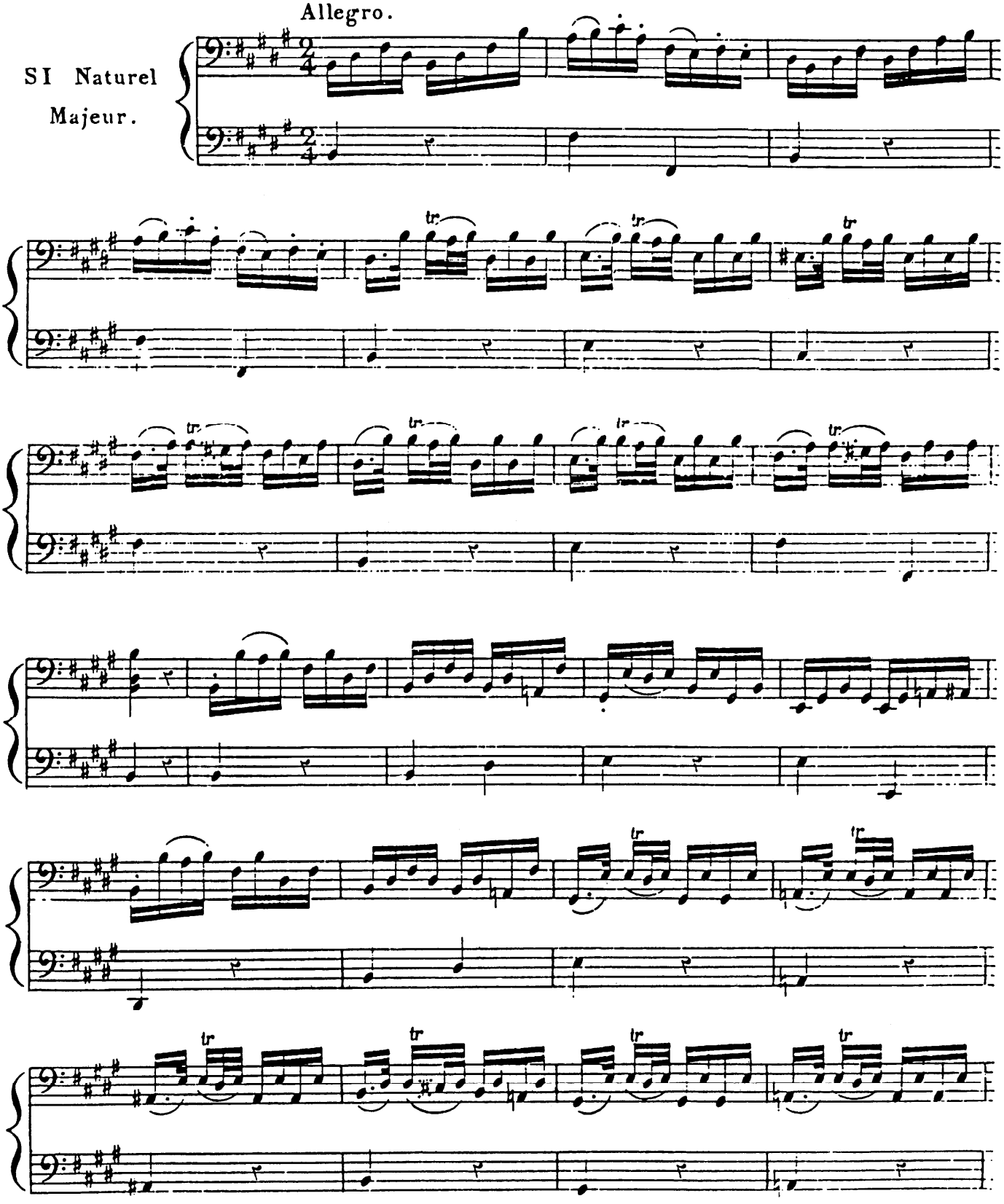
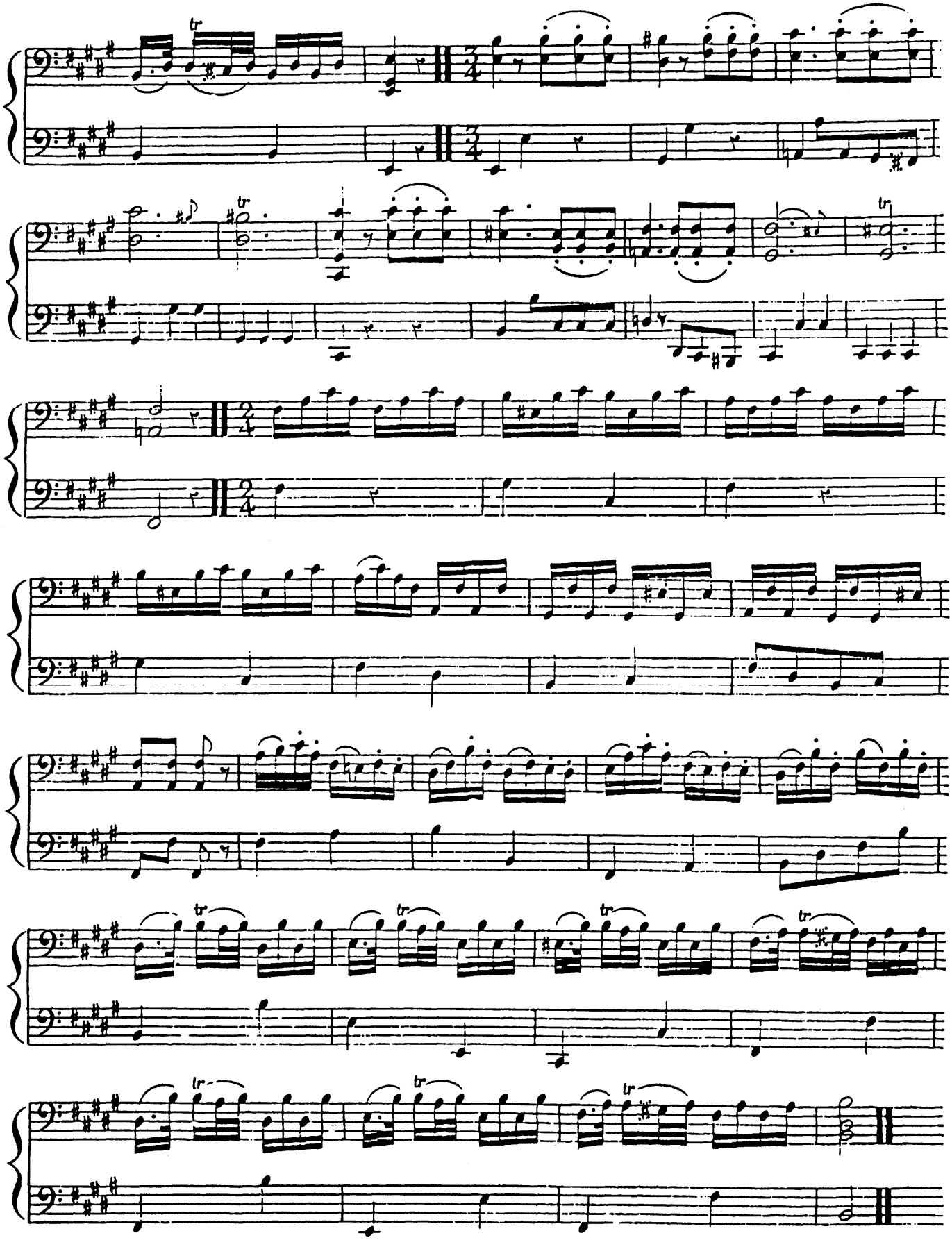
All.o Maestoso.

même Pos.

8a
loco
même Pos:
2e Corde.
tr
même Pos:
2e C: 1e
même Pos:
8a

loco

même Pos:

2e Corde
1e
8a
même Pos:
loco
même Pos:
tr

DIX-NEUVIÈME EXERCICE

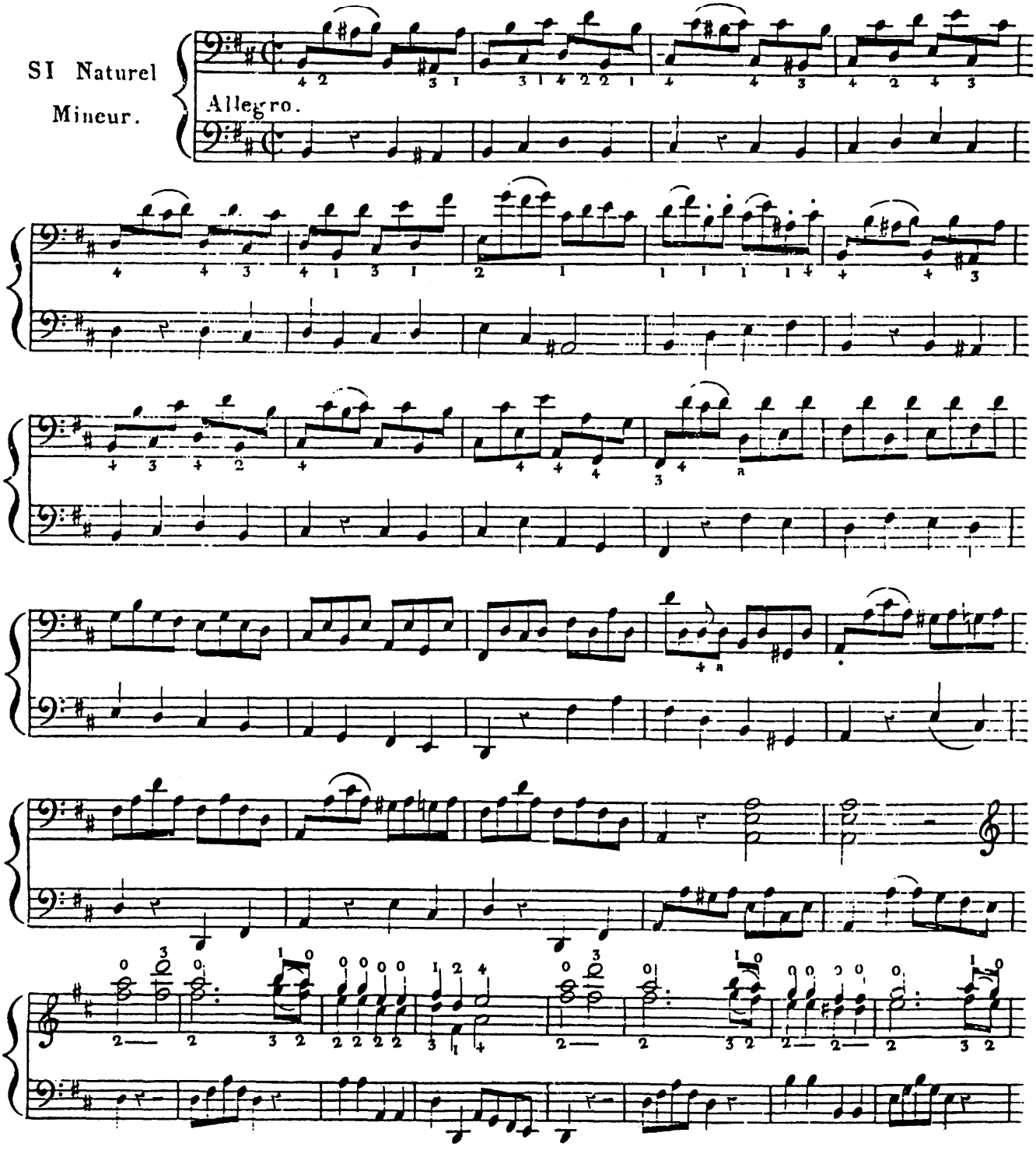
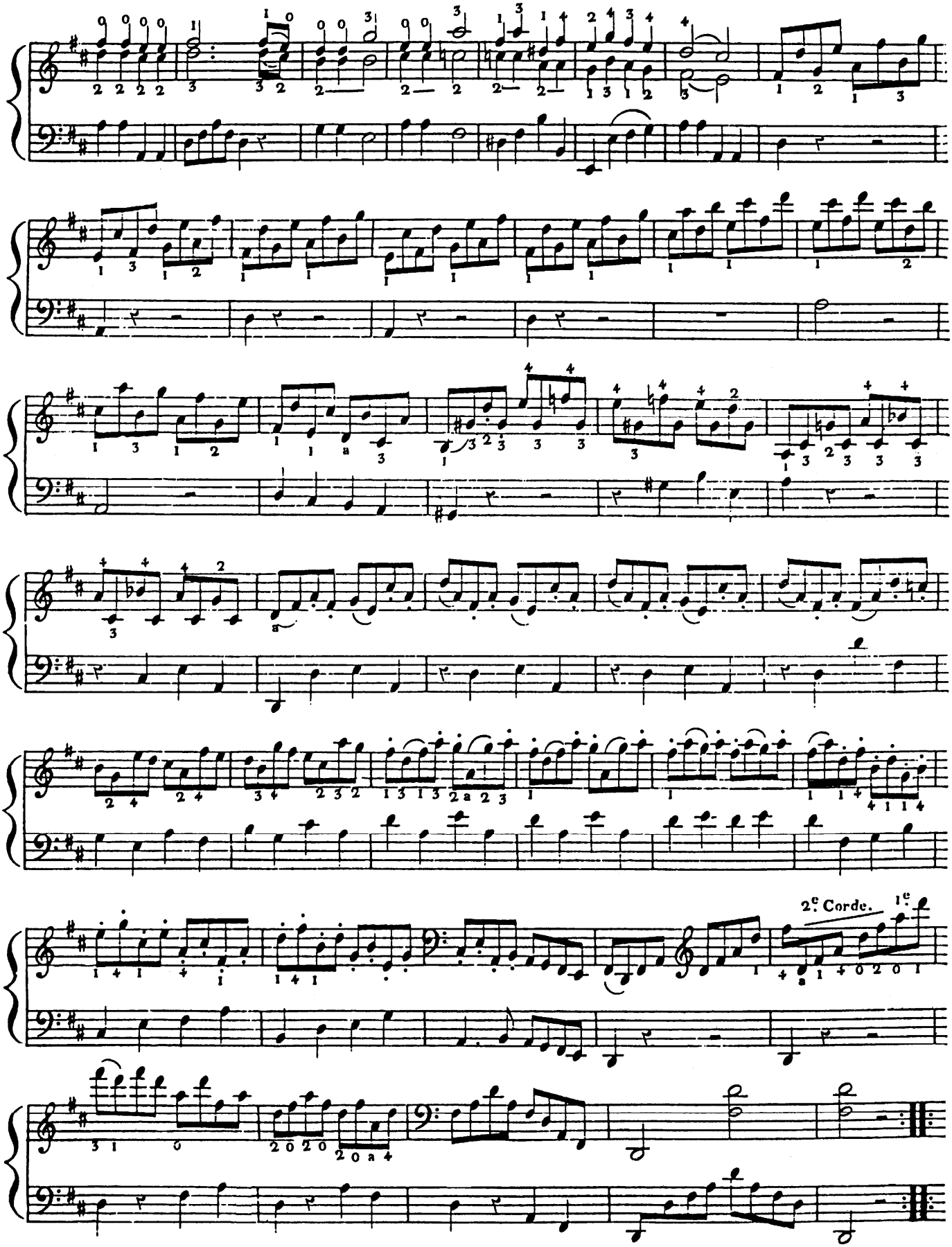
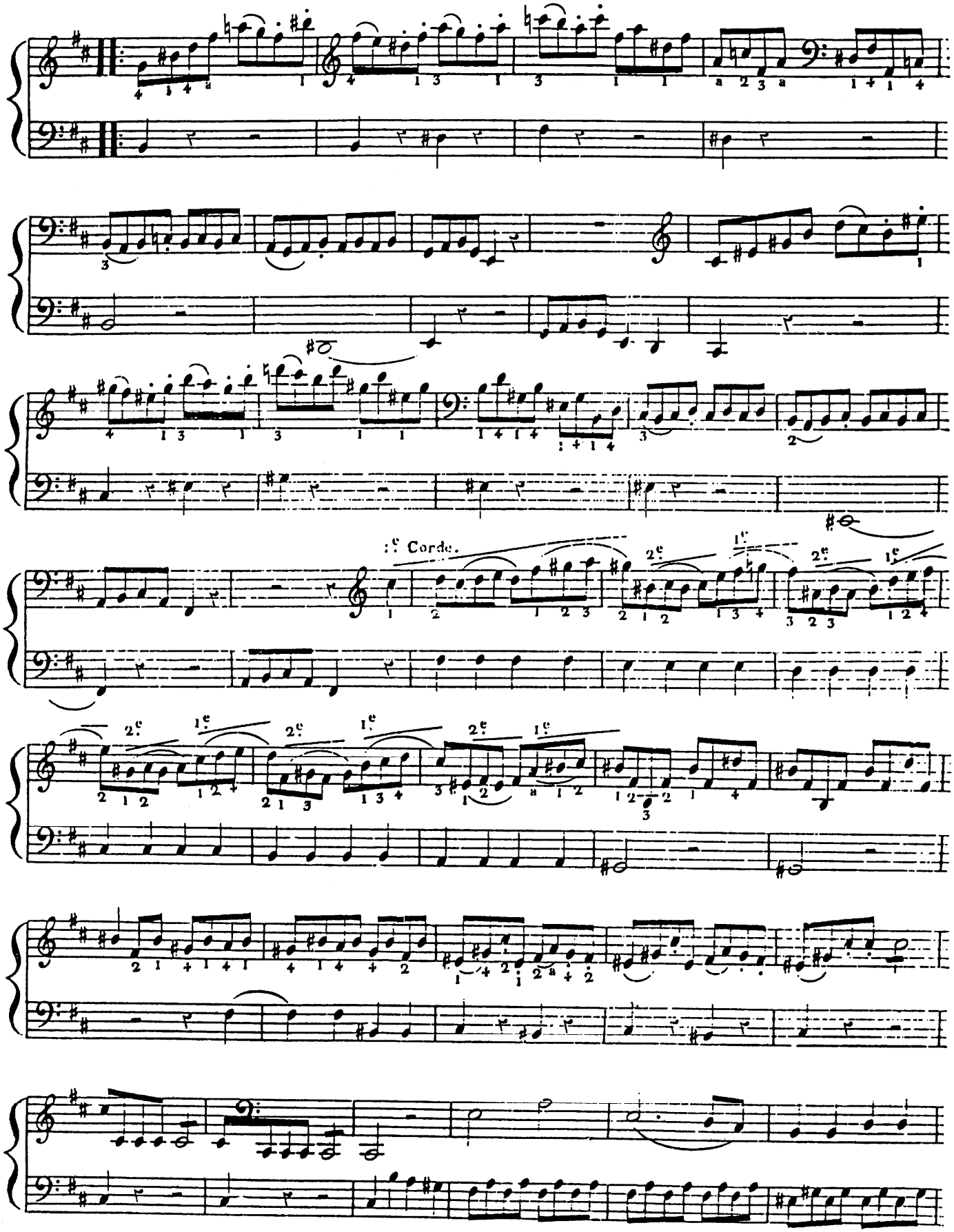
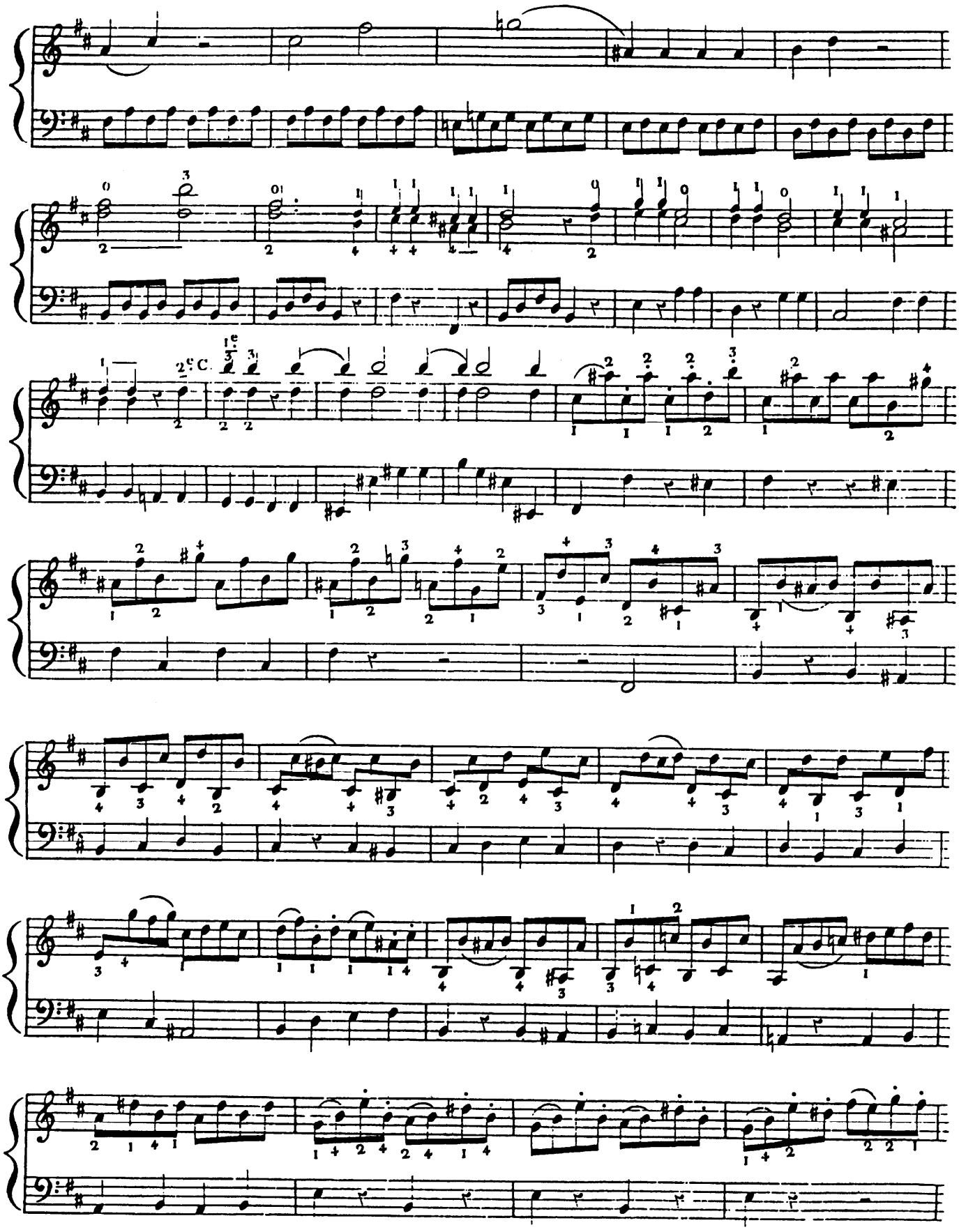
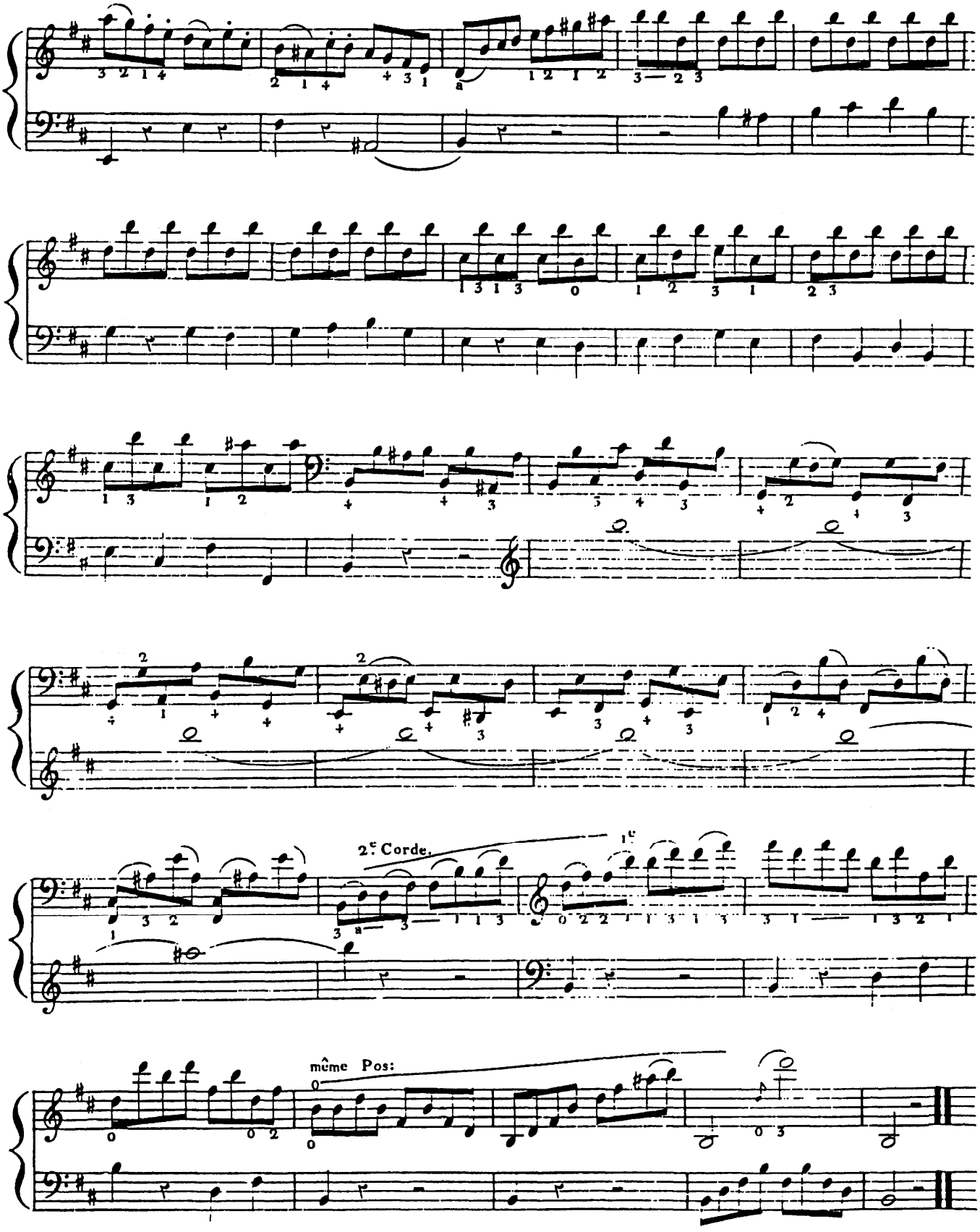
Cette Pièce doit se jouer toute entière, à la demi-position, sans la quitter un instant.

Allegro.

SI Naturel Majeur.

VINGTIÈME EXERCICE.

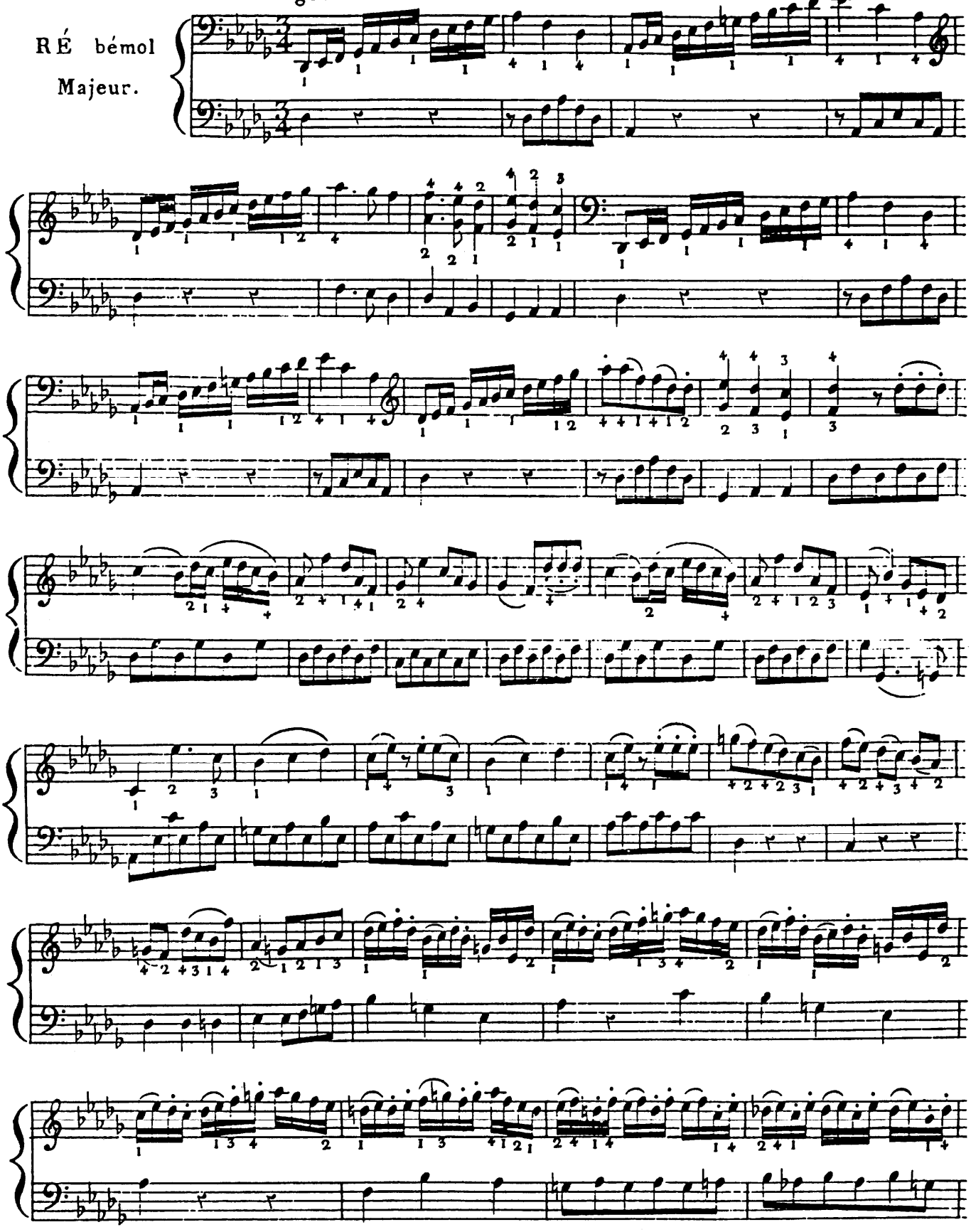
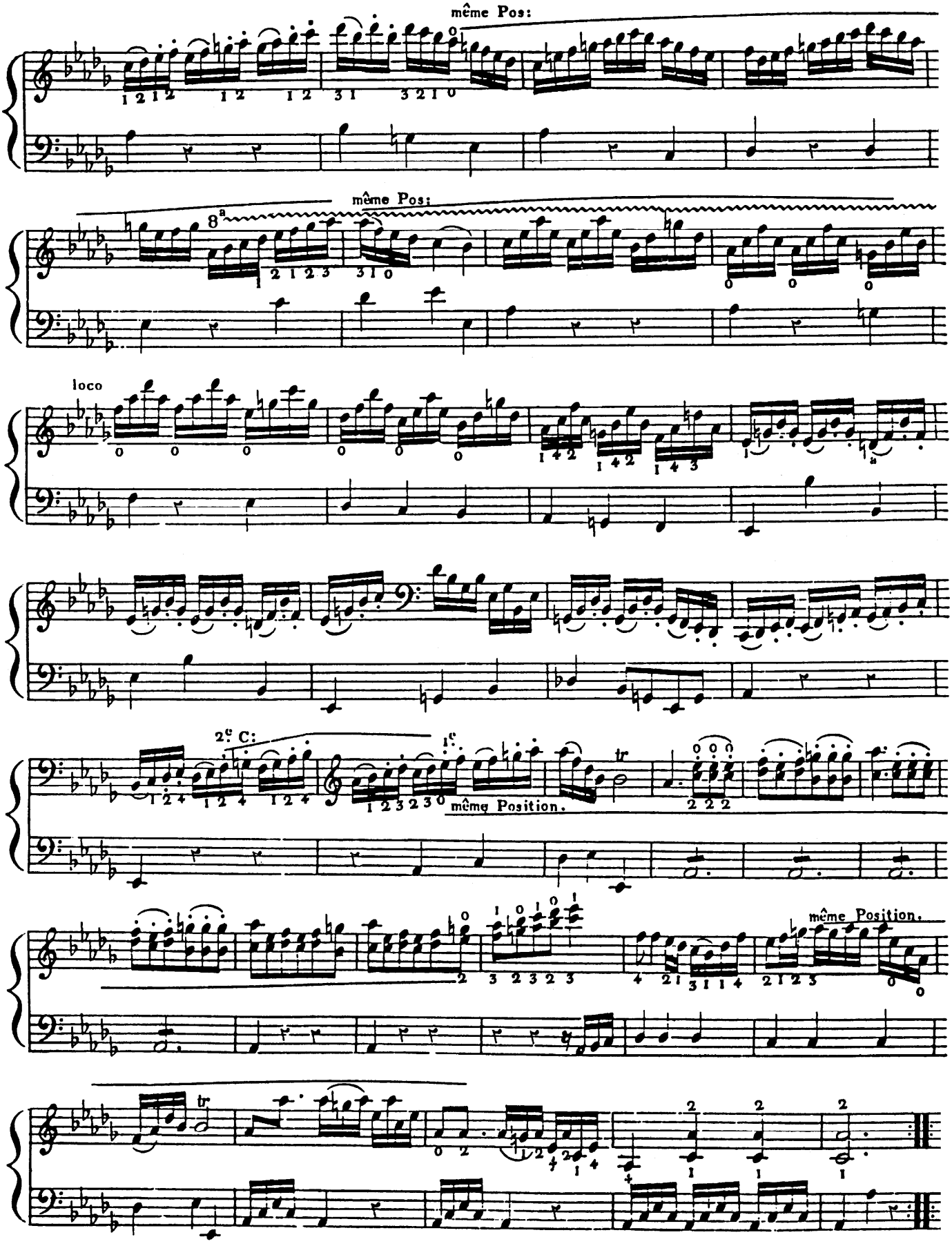
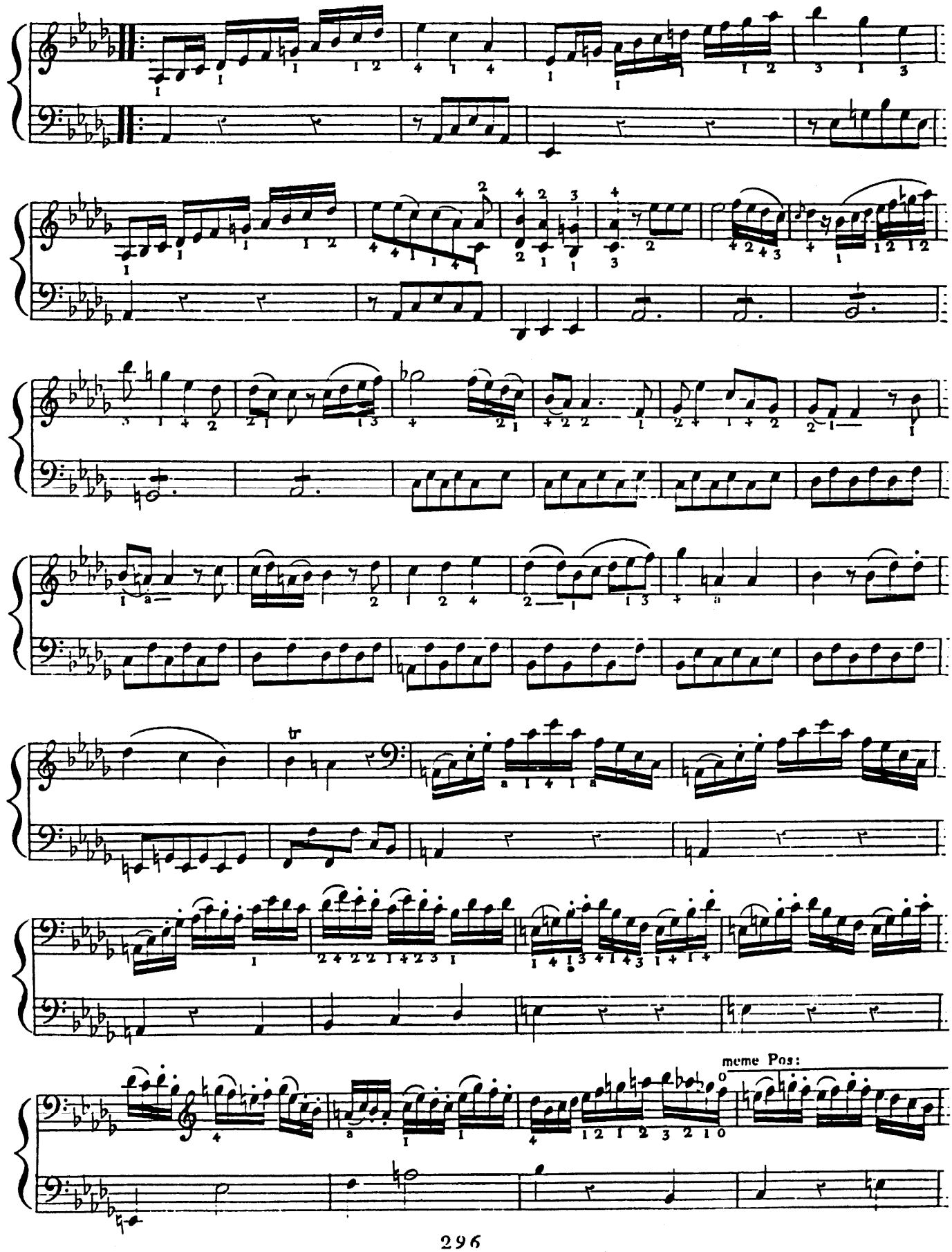
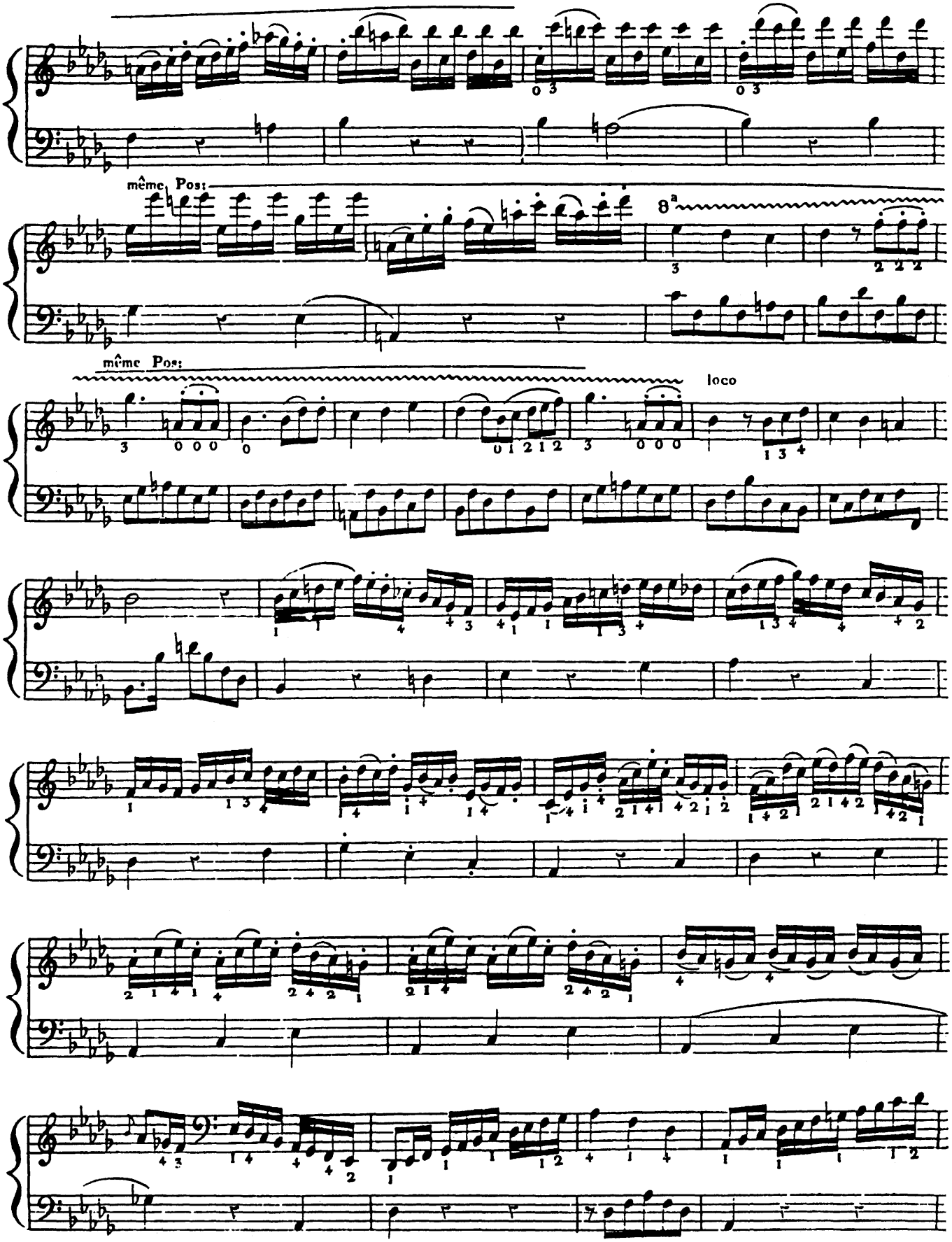
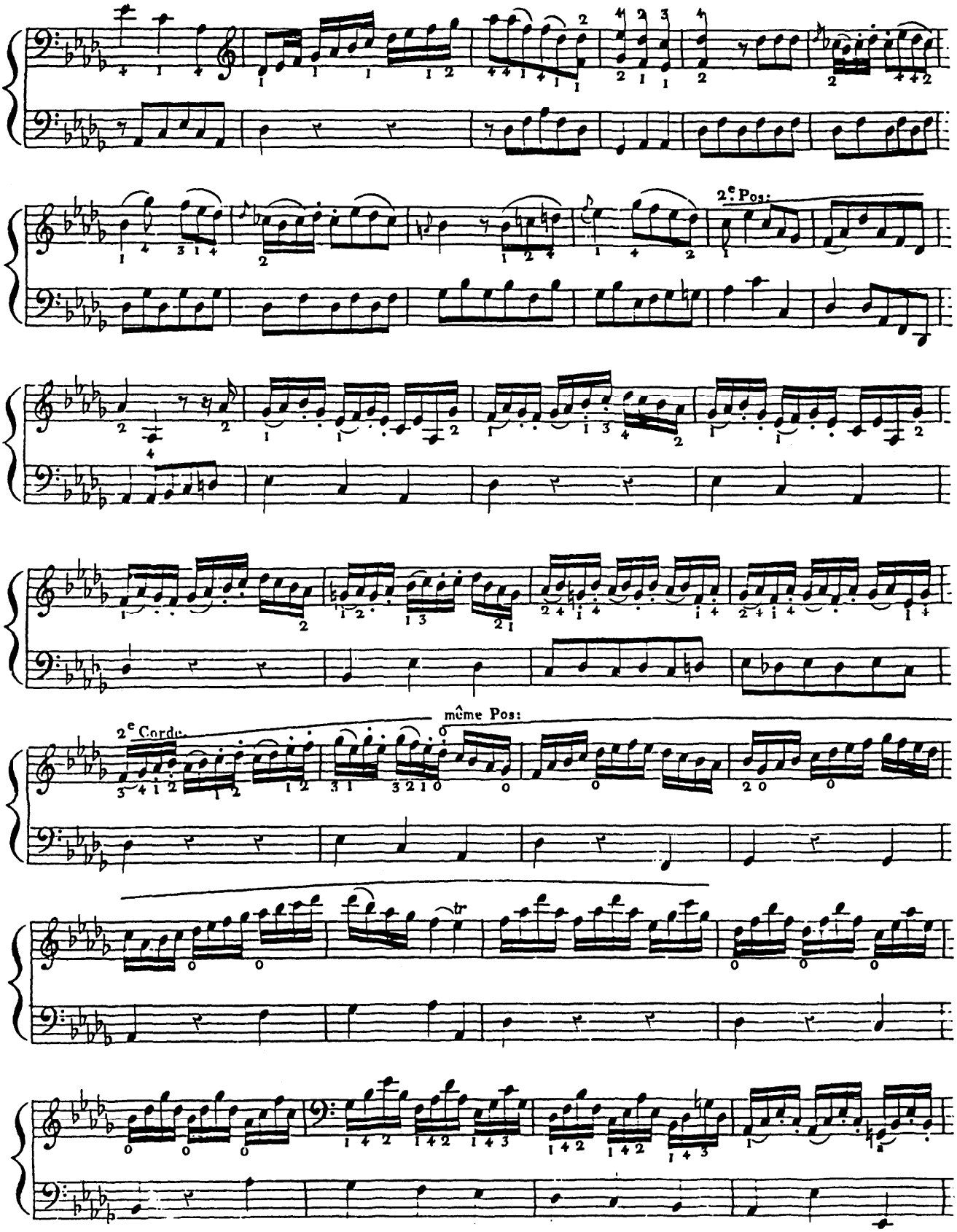
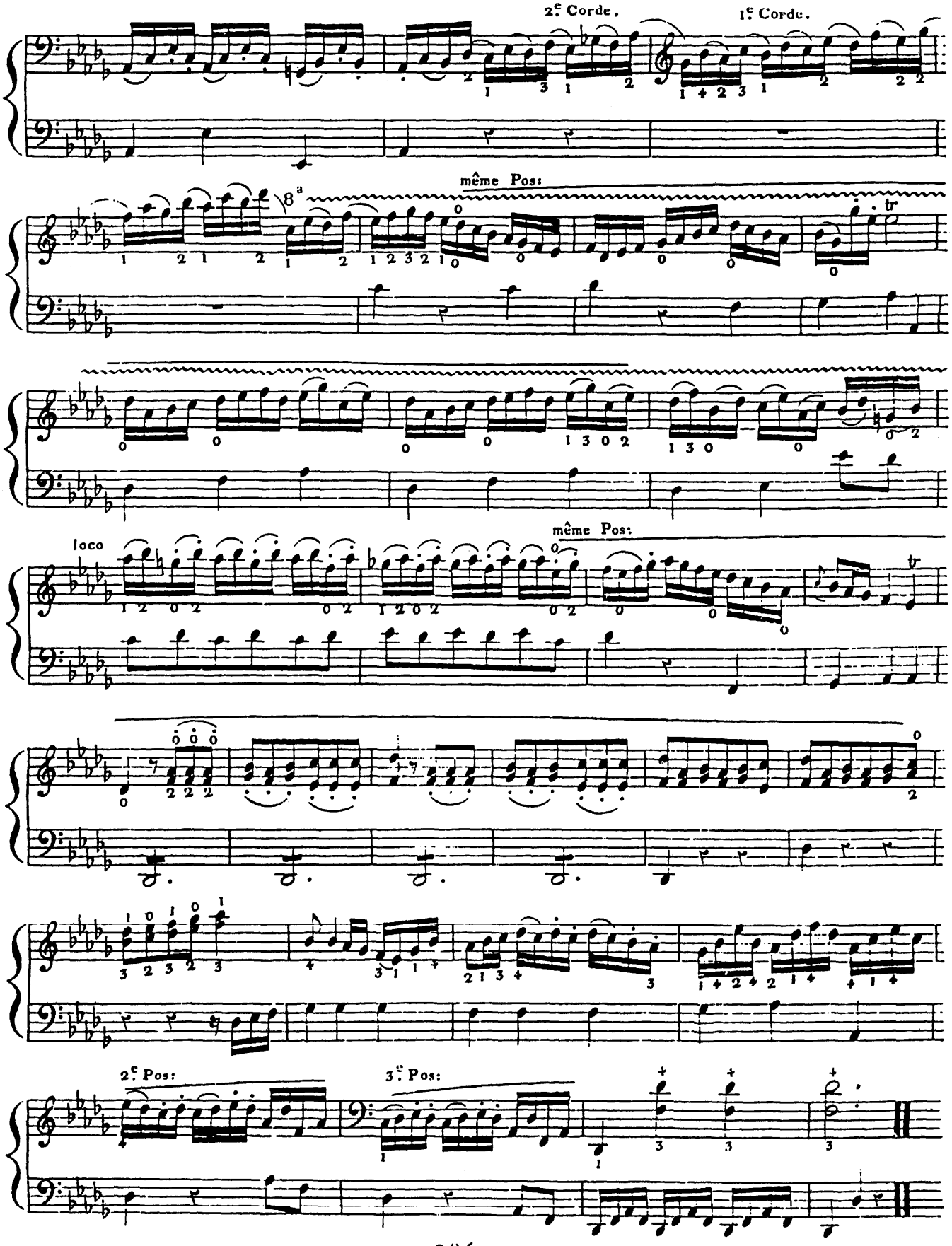
Cet Exercice doit être joué de la pointe de l'archet, avec force et légèreté, car si on se laisse gagner par le talon de l'archet, le jeu sera lourd, dur, et même brouillé. L'archet ne doit jamais quitter la corde dans les passages où il passe par-dessus une corde, sans quoi, on entendroit un coup, ce qui seroit désagréable.

SI Naturel Mineur.

Allegro.

2e Corde.
1e

1e Corde.
2e
1e

2e Corde.
même Pos:

VINGT-UNIÈME EXERCICE.

Allegro.

RÉ bémol Majeur.

même Pos:
même Pos:
loco
2e C:
1e
même Position.
même Position.

tr
meme Pos:

même Pos:
8a
même Pos:
loco

2e Pos:
2e Corde.
même Pos:

2e Corde.
1e Corde.
même Pos:
8a
tr
même Pos:
loco
tr
2e Pos:
3e Pos: