

# Praktische Violoncello-Schule

von

## SEBASTIAN LEE

OP. 30

Méthode pratique de Violoncelle

par

SEBASTIAN LEE

OP. 30

Revidierte und ergänzte  
Neuausgabe  
von

EMANUEL FEUERMANN UND Dr. J. SAKOM

Nouvelle Edition  
révisée et augmentée  
par

HEFT I II  
Komplett

PART I II  
Complet



ANTON J. BENJAMIN, LEIPZIG

Copyright 1929 by Anton J. Benjamin, Leipzig

Alle Rechte vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

# INHALT

## ERSTER TEIL


	Seite
Vorwort (E. Feuermann und J. Sakom) .....	III
Einleitung (Originalfassung) .....	IV
Elementarlehre (G. Groschwitz) .....	V
1. Die Noten .....	V
2. Gestalt und Wert der Noten .....	VIII
3. Die Pausen .....	IX
4. Der Punkt .....	X
5. Der Bindebogen .....	X
6. Triolen, Sextolen usw. ....	X
7. Abgekürzte Notenschrift .....	XI
8. Der Takt und die Taktarten .....	XI
9. Die Versetzungszeichen .....	XIII
10. Die Tonleitern und die Tonarten .....	XIV
11. Die Intervalle .....	XVI
12. Die Akkorde .....	XVII
13. Das Tempo .....	XIX
14. Die Dynamik .....	XX
Haltung des Instruments .....	1
Haltung des Bogens .....	1
Führung des Bogens .....	1
Abbildungen .....	3-5
Schematische Darstellung des Violoncells .....	6
Stimmung des Violoncells .....	7
Zeichen und Abkürzungen .....	8
Übungen auf den leeren Saiten .....	8
Haltung der linken Hand und Finger .....	9
Übungen auf einer Saite .....	9
Saitenwechsel .....	11
Übungen auf zwei Saiten .....	11
Natürliche Tonleiter des Violoncells .....	11
Intervalle .....	11
Tonleitern und Übungen in der ersten Lage .....	13
In der weiten Lage .....	17
Übungen in gewöhnlich abgestoßenen Sechzehnteln Von der Fingerfertigkeit .....	23 24
Übungen des rechten Handgelenks .....	27
Verzeichnis der verschiedenen Lagen auf dem Griffbrett .....	29
Übungen in den verschiedenen Lagen auf dem Griffbrett .....	29
Doppelgriff-Vorstudien .....	31
Über den Lagenwechsel .....	32
Tonleitern im Umfange einer Oktave auf einer Saite .....	34
Tonleitern und kleine Stücke in verschiedenen Lagen .....	34
Übung mit wechselndem Tenor- und Baßschlüssel ..	41

## ZWEITER TEIL

Übungen und Etüden in verschiedenen Stricharten ..	57
Übungen in Triolen .....	61
Arpeggio (Akkordbrechung) .....	63
Spiccato (hüpfender Bogenstrich) .....	67
Staccato (gestoßene Strichart) .....	69
Übungen in punktierten Noten .....	71

# CONTENU

## PREMIÈRE PART

	Pages
Avant-Propos (E. Feuermann et J. Sakom) .....	III
Introduction (Rédaction originale) .....	IV
Les rudiments de la musique (G. Groschwitz) .....	V
1. Les notes .....	V
2. Formes et valeurs des notes .....	VIII
3. Les silences .....	IX
4. Le point (de prolongation) .....	X
5. La liaison .....	X
6. Triolets, sextolets, etc. ....	X
7. Notation abrégée .....	XI
8. La mesure et les (différentes espèces de) temps ..	XI
9. Les signes de transposition .....	XIII
10. Les gammes et les tons .....	XIV
11. Les intervalles .....	XVI
12. Les accords .....	XVII
13. Le tempo (mouvement) .....	XIX
14. La dynamique .....	XX
Tenue de l'instrument .....	1
Tenue de l'archet .....	1
Conduite de l'archet .....	1
Figures explicatives .....	3-5
Description du violoncelle .....	6
Accord du violoncelle .....	7
Signes et abréviations .....	8
Exercices sur les cordes à vide .....	8
Tenue de la main gauche et des doigts .....	9
Exercices sur <i>une</i> corde .....	9
A travers les cordes .....	11
Exercices sur deux cordes .....	11
Gamme naturelle du violoncelle .....	11
Intervalles .....	11
Gammes et exercices sur la première position .....	13
Position étendue .....	17
Exercices pour les  s détachées .....	23
Du mécanisme des doigts .....	24
Exercices pour le poignet de la main droite .....	27
Tableau des différentes positions sur la touche .....	29
Exercices sur les différentes positions sur la touche ..	29
Exercices préparatoires à l'étude des doubles-cordes ..	31
Du démanché (changement de position) .....	32
Gamme dans l'étendue d'une octave sur <i>une</i> corde ..	34
Gammes et petits morceaux dans diverses positions ..	34
Exercices, les clefs de tenor et de basse alternantes ..	41

## DEUXIÈME PART

Exercices et Etudes pour les divers coups d'archet ..	57
Exercices pour les triolets .....	61
Arpège (accords brisés) .....	63
Spiccato (coup d'archet sautillant) .....	67
Staccato (coup d'archet détaché) .....	69
Exercices pour les notes pointées (notes détachées) ..	71

	Seite		Pages
Die gebräuchlichsten Verzierungen .....	74	Les fioritures les plus usitées .....	74
Der lange Vorschlag, der kurze Vorschlag, der Doppel-		L'appoggiature longue; l'appoggiature brève; le gruppetto;	
vorschlag, der Doppelschlag, der Pralltriller, der Mordent,		le doublé; le pincé renversé; le mordant; le trille.	
der Triller.			
Übungsstück mit Vorschlag und Doppelschlag .....	77	Exercice pour l'appoggiature et le gruppetto .....	77
Trillerübungen .....	80	Exercices pour les trilles .....	80
Übungsstück mit Pralltrillern .....	81	Exercice pour le doublé .....	81
Chromatische Tonleiter und Übungsstück .....	82	Gamme chromatique et exercice .....	82
Tonleiter-Übungen in Doppelgriffen .....	84	Exercices pour la gamme en doubles-cordes .....	84
Triller in Doppelgriffen .....	86	Trille en doubles-cordes .....	86
Doppeltriller .....	86	Trilles doubles .....	86
Übungsstücke mit Doppelgriffen .....	86	Exercices pour les doubles-cordes .....	86
Pizzicato .....	87	Pizzicato .....	87
Der Daumenaufsatz .....	88	Position du pouce .....	88
Tonleitern in Daumenaufsatzlage .....	89	Gammes pour la position du pouce .....	89
Vorbereitende Übungen für den Daumenaufsatz bei		Exercices préparatoires à la position du pouce en	
Tonleitern .....	90	jouant les gammes .....	90
Übungsstück mit Daumenaufsatz .....	92	Leçon pour la position du pouce .....	92
Wechsel der Daumenlage .....	93	Changement de la position du pouce .....	93
Wechsel der gewöhnlichen Lagen mit dem Daumen-		Changement des positions naturelles dans celles du	
aufsatz .....	94	pouce .....	94
Streckübung der Finger ohne die Daumenlage zu		Exercice pour l'extension des doigts sans changer la	
verändern .....	96	position du pouce .....	96
Akkordpassagen .....	97	Des passages en accords .....	97
Flageolettöne .....	98	Des (sons) harmoniques .....	98
Tonleitern und Übungsstücke in natürlichen und		Gammes et exercices pour les harmoniques naturelles	
künstlichen Flageolettönen .....	99	et artificielles .....	99
Übungen in Oktaven und Oktaven-Etüde .....	101	Exercices en octaves / Etude pour les octaves .....	101
Rekapitulation, Etüde .....	104	Récapitulation, Etude .....	104

## VORWORT

Sebastian Lee, geb. 24. 12. 1805 zu Hamburg, gest. 4. I. 1887 daselbst; Schüler von J. N. Prell, war von 1837 an als Solo-Violoncellist an der großen Oper in Paris tätig. Im Jahre 1868 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er als Cellovirtuose und -pädagoge zu bedeutendem Ansehen gelangte. Auch mit einer großen Anzahl von Kompositionen für Violoncello wie: Phantasien, Variationen, Rondos, Duette usw. trat er erfolgreich an die Öffentlichkeit. Von seinen Werken hat vorliegende Violoncello-Schule, mit welcher er die in langjähriger Lehrtätigkeit und durch eingehende Literaturstudien erworbenen Erfahrungen der Nachwelt überlieferte, große Verbreitung gefunden.

Mit Recht legte Lee größten Wert auf eine richtige und auf Erfahrung beruhende Anleitung bei den ersten Studien und achtete bei der Zusammenstellung der Übungen und in seinen belehrenden Erläuterungen mit besonderer Sorgfalt darauf, den Schüler von Anfang an vor allen üblen Angewohnheiten zu bewahren, die er später nur mit großer Mühe und großem Zeitverlust wieder ablegen kann. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, von einem auf praktischer, fachmännischer Erfahrung aufgebauten Urteil geleitet, sich stets seiner großen Verantwortung der Musikwelt gegenüber bewußt, gelang es dem erfahrenen Pädagogen Lee, den gesamten Übungsstoff für das Violoncello, nach sorgfältigster Sichtung desselben, in knapper, übersichtlicher und systematisch fortschreitender Form für den praktischen Unterricht zusammenzustellen.

Von dem Erfolg dieser Methode überzeugt, übernahmen wir gern den ehrenvollen Auftrag des Verlags Anton J. Benjamin, die Violoncello-Schule von Sebastian Lee den neuzeitlichen Anschauungen und Bedürfnissen anpassend zu ergänzen. Mit Interesse und Umsicht versuchten wir dieser schwierigen Aufgabe im Sinne des Autors gerecht zu werden. Um dem Schüler auch Gelegenheit zu geben, sich die nötigen Elementarkenntnisse selbst anzueignen, hat der Verlag eine zu diesem Zwecke kurzgefaßte Elementarlehre von Gust. Groschwitz, der auch die redaktionell einheitliche Gestaltung des Werkes vorgenommen hat, zur Aufnahme in diese Schule bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Es sollte uns freuen, mit dieser Neuausgabe den Violoncello-studierenden einen nützlichen Dienst erwiesen zu haben.

EMANUEL FEUERMANN  
JAKOB SAKOM

## AVANT-PROPOS

*Sebastian Lee, né le 24. XII. 1805 à Hambourg, où il est mort le 4. I. 1887, fut l'élève de J. N. Prell. Dès l'an 1837 il occupait le poste de solo-violoncelle à la Grande Opéra de Paris. En 1868 il retourna dans son pays, où il parvint aux honneurs comme virtuose et pédagogue de violoncelle. Au surplus, il mit au jour un grand nombre de compositions pour violoncelle: des fantaisies, des variations, des rondeaux, des duos, etc. qui eurent du succès. De toutes ses œuvres, la présente Méthode de violoncelle, — dans laquelle il nous a transmis ses expériences acquises par une longue pratique jointe à ses études de la littérature, — fut en grande demande et s'est propagée d'une manière extraordinaire.*

Ce fut avec raison que l'auteur attachât beaucoup de valeur à ce que les premières leçons soient données par un maître expérimenté, dont l'influence se fait longtemps sentir. Souvent plusieurs années suffisent à peine pour déraciner des défauts contractés pendant quelques mois, et plus d'un talent avorte pour avoir été mal dirigé au point de départ. C'est pourquoi, la classification systématique des exercices et des annotations explicatives firent l'objet des plus grands soins de la part de l'auteur. Partant de ces principes, et toujours guidé par le jugement prudent et le sentiment typique de sa responsabilité, l'auteur a pu condenser en forme précise et claire toute la matière instructive pour l'enseignement pratique de violoncelle.

Persuadés du succès de cette Méthode ce fut avec plaisir que nous nous sommes chargés de la commission honorable de la firme Anton J. Benjamin de compléter la Méthode pour violoncelle de Sebastian Lee correspondant aux exigences du temps. La solution de cette tâche difficile dans l'esprit de l'auteur fit l'objet de nos plus grands soins. Pour offrir à l'élève l'occasion d'acquérir de soi-même les rudiments les plus importants de la musique, la firme a permis la publication d'une petite œuvre des rudiments de la théorie de la musique par Gust. Groschwitz qui s'est aussi chargé de la rédaction uniforme de l'œuvre.

Puisse contribuer cette nouvelle édition à abrégé les études mécaniques de l'art du violoncelle.

EMANUEL FEUERMANN  
JAKOB SAKOM

## EINLEITUNG (Originalfassung)

Die Fortschritte eines Schülers hängen fast immer von dem Unterricht ab, der seine ersten Studien geleitet. Es ist daher von größter Wichtigkeit, ihm eine Schule zu übergeben, welche seine ersten Schritte mit Sicherheit leitet und ihn vor allen üblen Gewohnheiten bewahrt, die er später nur mit großer Mühe und Unbequemlichkeit wieder ablegen kann.

Um eine gute Schule zu schreiben, ist das Talent als Komponist vielleicht weniger notwendig, als eine verständige Beurteilungsgabe, große Erfahrung im Lehrfach und gründliches Studium aller vorhandenen Werke, die in dieser Art existieren.

In den möglichst kleinen Raum alles, was man kennen muß, einzuschließen, eine zu wortreiche Abhandlung, welche man niemals liest, zu vermeiden, den belehrenden Teil der Übungen, welche für den Schüler angemessen, des Instruments aber stets würdig sein müssen, beizufügen, überhaupt das Studium angenehm zu machen, dies sind nach meiner Meinung die Eigenschaften, welche eine gute Schule ausmachen. Dieses Ziel habe ich stets zu erstreben gesucht, unterstützt durch die Erfahrungen aller großen Meister, welche dieses Instrument spielten. Ob ich dieses Ziel erreicht habe, mag durch die Fortschritte der Schüler, welche diese Schule benutzen, beantwortet werden.

SEBASTIAN LEE

## INTRODUCTION (Rédaction originale)

Les progrès de l'élève dépendent presque toujours de l'enseignement qu'il a reçu dès le commencement. C'est donc de la plus grande importance qu'il étudie par une Méthode qui déterminera ses premiers pas, les seuls qui coûtent.

Le compositeur n'est pas nécessairement le meilleur auteur d'une Méthode pratique, il lui faut plutôt un jugement raisonnable, prudent; il doit être maître bien expérimenté; il doit avoir étudié toutes les œuvres de ce genre qui existent.

Exprimer d'une manière concise ce qu'il faut dire, borner la matière instructive à ce qui est nécessaire, et digne de l'instrument, c'est à dire rendre les études agréables à l'élève, voilà dans mon avis, les qualités d'une bonne méthode. C'est le but que je me suis efforcé d'atteindre, aidé des expériences de tous les grands Maîtres qui ont joué de cet instrument. Ce seront les progrès faits par les élèves qui étudieront par cette Méthode qui répondront à cette question.

SEBASTIAN LEE




# Elementarlehre

VON GUSTAV GROSCHWITZ

## 1. DIE NOTEN

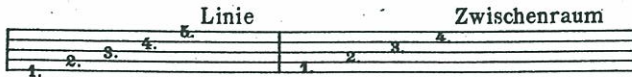
Die Schriftzeichen, welche Töne darstellen, heißen **Noten**, die auf das Fünfliniensystem geschrieben werden.

Die Note besteht aus:

- Kopf = , oder aus Kopf und
- Hals =  oder aus Kopf, Hals und
- Fahne =  usw.


Die Gestalt der Note bestimmt ihren Wert, ihre Tondauer. Die Stellung der Note auf dem Fünfliniensystem bestimmt ihre Tonhöhe. Die Noten werden auf und zwischen die Linien des Fünfliniensystems notiert.

Die Linien und die Zwischenräume des Notensystems werden von unten nach oben gezählt und numeriert.



Da ein solches Fünfliniensystem zur Aufzeichnung des gesamten Tongebietes nicht ausreicht, gibt man durch verschiedene Zeichen an, welcher Teil des Tongebietes im Gebrauch ist. Diese Zeichen nennt man **Schlüssel**.

Von den in der Violoncello-Literatur vorkommenden 3 Schlüsseln ist der Bass- oder (das kleine f\*) umschreibende

F-Schlüssel  der gebräuchlichste.

Die Töne und Noten werden mit den 7 Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h benannt. Von obigem Klein-f aus gerechnet, heißen daher die Noten auf den 5 Linien:



Die Noten in den 4 Zwischenräumen:



Noch höhere und noch tiefere Töne als die eben genannten werden über bzw. unter dem Notensystem aufgezeichnet, wobei man sich kurzer Hilfslinien bedient.



Die bisher genannten Noten, in stufenweiser Aufzeichnung dargestellt, veranschaulichen folgendes Tongebiet:



\*) Die Erklärung für diese Bezeichnung folgt auf Seite VII.



# Les rudiments de la musique

PAR GUSTAV GROSCHWITZ

## 1. LES NOTES

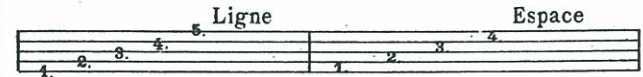
Les caractères de musique figurant les sons et leur durée s'appellent: notes. Les cinq lignes parallèles, sur ou entre lesquelles on place les notes, s'appellent: la portée.

La note consiste en:


- tête =  ou en: tête et
- tige =  ou en: tête, tige et
- croche =  etc.

La forme de la note indique sa valeur (durée tonale), sa position dans la portée détermine sa hauteur (son).

On compte et on numérote les lignes et les espaces de bas en haut.



Une seule portée ne suffisant pas pour indiquer tous les sons qu'il est possible de produire, on emploie certains signes que l'on place au commencement de chaque portée, pour indiquer quelle partie du domaine tonal est en usage. Ces signes s'appellent: **clefs**.

Des trois clefs (clés) employées dans la notation pour le violoncelle, celle de basse ou de (fa\*) Fa  en est la plus usitée.

Les sons et les notes s'indiquent par les syllabes: do (ut), ré, mi, fa, sol, la, si. Commençant par le fa ci-dessus, et comptant vers l'aigu, les notes sur les 5 lignes s'appellent donc:



Les notes dans les 4 espaces:



Pour indiquer les sons plus élevés ou plus bas, on se sert de **lignes supplémentaires (accidentelles)**, c'est à dire de petites lignes tracées au-dessus ou au-dessous de la portée.




Les notes susdites, disposées dans l'ordre naturel, présentent l'aspect suivant:



\*) Voir à la page VII.

*Klavier = Schloß-C*

Um das Notenlesen nicht unnötigerweise zu erschweren, benutzt man in der Violoncello-Literatur nicht mehr als 3, höchstens 4 Hilfslinien, und nimmt zur leichtlesbaren Darstellung der über dem Notensystem noch

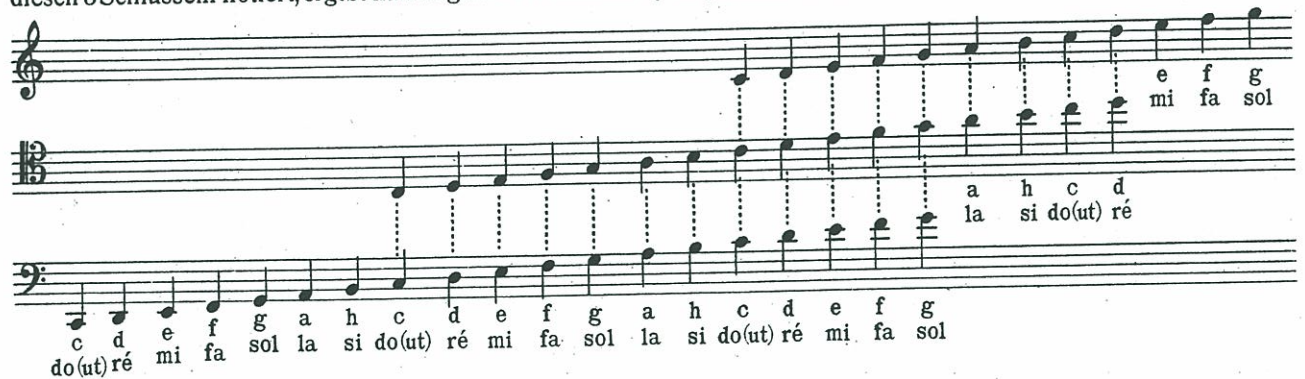
höher gelegenen Noten den Tenorschlüssel 

oder den Violinschlüssel (auch G-Schlüssel genannt) 

zu Hilfe. Durch den Gebrauch dieser beiden Schlüssel werden die vielen Hilfslinien erspart und die Noten der höheren Töne dem Notensystem nähergerückt, und zwar durch den Tenorschlüssel um 5 und durch den Violinschlüssel um 13 Tonstufen, wie folgende Darstellung zeigt. Das eingestrichene c\*) im Baß-, Tenor- und Violinschlüssel.



Die natürliche Tonleiter des Violoncells in diesen 3 Schlüsseln notiert, ergibt nun folgendes Notenbild:



Ein in der Violoncello-Literatur weniger gebräuchliches Hilfsmittel, mit welchem die vom Notensystem weiter als 3 Hilfslinien abgelegenen Noten leicht lesbar zu machen sind, ist das Ottavazeichen:

$8^{va}$  ..... über dem System = 8 Töne höher zu lesen

$8^{va}$  *bassa* ..... unter dem System = 8 Töne tiefer, als sie geschrieben sind, zu lesen.


Aus obigen Tonreihen ist ersichtlich, daß die Namen der Töne immer wiederkehren und sich stets von der 8. Stufe ab, aufwärts und abwärts, wiederholen, daher wird auch das von jedem Ton (als Stammton) aus bis zu seiner nächsten Wiederholung reichende Tongebiet Oktave (von octo [lateinisch], otto [italienisch] = 8) genannt.


Bei dem Intervall (Zwischenraum) Oktave handelt es sich nun nicht allein um eine zufällig gleiche Benennung der 1. und 8. Stufe, sondern auch tonlich um einen harmonisch absolut reinen Zweiklang, dessen Schwingungszahlen sich zueinander verhalten wie 1 zu 2.

Um nun jeden einzelnen Ton genau bezeichnen zu können, ist das ganze Tongebiet in Oktavenabschnitte eingeteilt, die folgendermaßen genannt werden.

\*) Die Erklärung für diese Bezeichnung folgt auf Seite VII.

Pour ne pas rendre plus difficile le déchiffrement des notes, en n'emploie pas plus de 3 ou 4 lignes supplémentaires dans la notation musicale pour le violoncelle; et pour faciliter la lecture des notes qui dépassent à l'aigu la portée, on

se sert de la *clef de tenor* (taille) 

ou de la *clef de violon* (clef de sol) 

ce qui rend inutile l'emploi d'encore plus de lignes supplémentaires; et les notes indiquant les sons plus élevés se rapprochent plus de la portée, de 5 degrés par la clef de tenor et de 13 degrés par la clef de violon, comme on verra par la table suivante: (ut une fois barré\*) dans les clefs de basse, de tenor et de violon:



La gamme naturelle du violoncelle écrite dans ces 3 clefs se présente comme suit:

Il y a encore un moyen pour faciliter le déchiffrement des notes dépassant les degrés de la portée de plus de 3 lignes supplémentaires, mais duquel on se sert moins fréquemment dans la notation pour le violoncelle, c'est le signe d'octave:

$8^{va}$  ..... placé au-dessus de la portée = jouer 8 sons plus haut!

$8^{va}$  *bassa* ..... placé au-dessous de la portée = jouer 8 sons plus bas!

On voit par les séries des sons ci-dessus, que les noms des notes se répètent continuellement, dès le 8<sup>me</sup> degré en montant et en descendant; — les notes dans l'étendue du son fondamental jusqu'à sa répétition s'appellent une octave (du latin: *octavus*, huitième).

A l'égard de l'intervalle d'une octave, il ne s'agit pas, par hasard, d'une même désignation du premier et du huitième degré, mais bien aussi de la consonance harmonieuse et absolument parfaite de deux sons, dont les nombres des vibrations sont dans la proportion de 1 à 2.

Pour indiquer précisément chaque son, on a divisé le domaine tonal entier en des sections d'octaves, auxquelles on a donné les noms suivants.

\*) Voir à la page VII.

Das Tongebiet in Oktavenabschnitten:

Le domaine tonal en sections d'octaves:

8 <sup>va</sup> bassa	A H C D E F G A H	C D E F G A H	c d e f g a h	c d e f g a h	c d e f g a h	c d e f g a h	c d e f g a h	c
La Si	Do Ré Mi Fa Sol La Si	Do Ré Mi Fa Sol La Si	do ré mi fa sol la si	do ré mi fa sol la si	do ré mi fa sol la si	do ré mi fa sol la si	do ré mi fa sol la si	do
Sub kontra Oktave	Kontra Oktave	Große Oktave	Kleine Oktave	Eingestrichene Oktave	Zweigestrichene Oktave	Dreigestrichene Oktave	Viergestrichene Oktave	Fünfgestrichene Oktave
Sub contre Octave	Contre Octave	Grande Octave	Petite Octave	Octave une fois barrée	Octave deux fois barrée	Octave trois fois barrée	Octave quatre fois barrée	Oct. cinq fois barrée

Die Namen der Oktavenabschnitte: Groß, Klein, Eingestrichen, Zweigestrichen usw. erhalten auch die einzelnen Töne innerhalb der Oktavenabschnitte.  
Die in vorstehender Übersichtstafel kleingedruckten Noten kommen für das Violoncell nicht in Betracht.

La désignation des sections en octaves: grande octave, petite octave, une fois, deux fois barrée, etc. se rapporte aussi aux sons séparés, compris dans chaque section d'une octave. Les notes imprimées en petits caractères dans l'abrégé ci-dessus n'entrent pas en considération pour le violoncelle.

Leseübungen:

Exercices de lecture, c'est à dire, pour apprendre à déchiffrer les notes:

(g h d l a)

1

(a c e g)

2


3


4


5


6

Diese Übung ist auch im Tenorschlüssel zu schreiben / Ecrire cet exercice également dans la clef de ténor

7 

8 

9 

10 


Diese Übung ist auch im Violinschlüssel zu schreiben / Ecrire cet exercice également dans la clef de violon




11 

12 

## 2. GESTALT UND WERT (TONDAUER) DER NOTEN




Ebenso wie jede Note im Notensystem (unter Berücksichtigung des vorgeschriebenen Schlüssels) die Tonhöhe anzeigt, so zeigt die Gestalt jeder Note auch die Tondauer des zu spielenden Tones an.



Beim Erlernen der Notenwerte geht man von der auf eine Zählzeit fallenden Viertelnote  (der mittleren Einheit) aus. Eine Zählzeit (für den Dirigenten auch eine Schlagzeit) = 1. Töne, die zwei oder mehr Zählzeiten dauern, sind entsprechend viele Viertelnoten wert, während bei Tönen, deren Dauer geringer ist als eine Zählzeit, der Wert einer Viertelnote entsprechend geteilt wird.




Größere Notenwerte als die Viertelnote werden statt des ausgefüllten Notenkopfes der Viertelnote mit  bezeichnet. Kleinere Notenwerte als die Viertelnote werden durch eine oder mehr am Notenhals angefügte Fahnen gekennzeichnet  etc. Folgen mehrere Achtel, Sechzehntel usw. hintereinander, so werden die Fahnen durch Balken ersetzt  usw.

## 2. FORMES ET VALEURS DES NOTES

De même que la position de chaque note dans la portée (à l'aide de la clef mise au commencement de la portée) en détermine le son, la forme de chaque note en indique la durée.

En apprenant la valeur des notes, on part de la noire () qui compte un temps (mesure moyenne). Un temps (pour le chef d'orchestre, un levé ou frappé) = 1. Les sons (notes) qui durent deux ou plusieurs temps, ont donc la valeur de plusieurs noires (); tandis que pour les sons (notes) qui ont moins de valeur qu'un temps, il faut, conformément, subdiviser la valeur d'une noire ().

Les notes de plus grande valeur que celle de la noire () s'indiquent ainsi: .

Les notes de moindre valeur que celle de la noire () ont une *croche* ajoutée à la tige, (d'où le nom): , etc. Une succession ou série de croches, de doubles-croches, etc. se joignent par une barre: 

Übersicht der Notenwerte:

Valeurs relatives des notes.

Eine Ganze Note Une ronde		1	2	3	4
ist gleich 2 Halbe Noten vaut: 2 blanches		1	2	3	4
oder 4 Viertel ou 4 noires		1	2	3	4
" 8 Achtel " 8 croches		1	2	3	4
" 16 Sechzehntel " 16 doubles-croches		1	2	3	4
" 32 Zweiunddreißigstel " 32 triples-croches		1	2	3	4
" 64 Vierundsechzigstel " 64 quadruples-croches		1	2	3	4

3. DIE PAUSEN

Jede Note hat ein ihrem Werte entsprechendes Schweigezeichen. Diese Zeichen werden Pausen (vom ital. pausa) genannt und sind wie folgt gestaltet:

Es entspricht:

der Ganzen Note	die Ganze Pause	diese gilt für alle Taktarten als Ganztaktpause
der Halben Note	die Halbe Pause	
der Viertel Note	die Viertel Pause	*)
der Achtel Note	die Achtel Pause	
der Sechzehntel Note	die Sechzehntel Pause	
der Zweiunddreißigstel Note	die Zweiunddreißigstel Pause	
der Vierundsechzigstel Note	die Vierundsechzigstel Pause	

\*) In der französischen Musikliteratur auch

Pausen für mehrere Takte:

Bei 11, 12 und noch mehr Pausetakten wird mit Angabe der Anzahl der Takte das Zeichen gebraucht.

3. LES SILENCES

Chaque note a un silence qui y correspond.

Les voici:




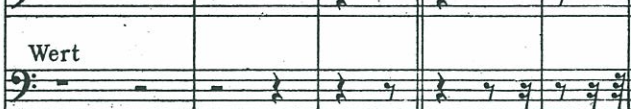
la ronde	vaut une pause	La pause a toujours la valeur d'une mesure entière, quelle que soit la mesure de la composition
la blanche	vaut une demi-pause	
la noire	vaut un soupir	
la croche	vaut un demi-soupir	
la double croche	vaut un quart de soupir	
la triple croche	vaut un huitième de soupir	
la quadruple croche	vaut un seizième de soupir	

Silences indiquant l'interruption du son pour la durée de plusieurs mesures:

Quand il s'agit d'interrompre le son pour la durée de 11, 12 ou de plus de mesures, on écrit le nombre de ces mesures en y ajoutant le signe:

### 4. DER PUNKT

Die Verlängerung der Dauer einer Note um einen kleineren Notenwert wird durch einen Punkt gekennzeichnet. So verlängert ein Punkt nach dem Kopf einer Note oder nach einer Pause deren Zeitdauer um die Hälfte, und ein zweiter Punkt wiederum den Wert des Ersteren um die Hälfte, wie aus folgender Darstellung hervorgeht:

Schreibweise	
Wert	
Schreibweise	
Wert	

### 5. DER BINDEBOGEN

Die zweite und noch anschaulichere Schreibweise für die Verlängerung eines Tones über den Wert einer Note hinaus, ist das Ausschreiben und Binden der betr. Noten, wobei folgende Elementarregel zu beachten ist:

„Sind zwei oder mehrere Noten von gleicher Tonhöhe miteinander verbunden, so wird die Tondauer der ersten Note um den Wert der mit ihr verbundenen Note(n) verlängert, und zwar ohne Unterbrechung, d. h. nur die erste Note wird angestrichen.“






### 6. TRIOLEN, SEXTOLEN USW.

Vorhergehende Tabelle zeigt, daß die Notenwerte stets um die Hälfte verkleinert sind; es gibt nun außer dieser (geraden) Zwei-Teilung auch (ungerade) Drei-Teilungen der Notenwerte, so daß z. B. eine Halbe- oder eine Viertelnote in 3 (Triole), 5 (Fünftole), 6 (Sextole) usw. gleichmäßig auszuführende Notenwerte zu teilen ist.

Triolen		
Sextolen		
Fünftole (weniger gebräuchlich)		

### 4. LE POINT (DE PROLONGATION)

placé à droite de la tête d'une note, ou après un silence augmente de moitié sa valeur. Un second point augmente de moitié la valeur de premier point, par exemple:

Notation:	
Valeur:	
Notation:	
Valeur:	

### 5. LA LIAISON

Il y a encore une manière et plus claire d'indiquer la continuation d'un son au delà de la valeur d'une seule note, c'est de la lier à une seconde note indiquant la durée de la prolongation du son. En voici la règle élémentaire à observer: *Quand on a lié deux ou plusieurs notes du même ton par des liaisons, on prolonge le son de la première note pour la durée (valeur) de la seconde note ou des notes qui y suivent, sans interrompre le son, c'est à dire, sans de nouveau attaquer la note.*



### 6. TRIOLETS, SEXTOLETS, ETC.

Dans le tableau ci-devant les valeurs des notes ont toujours été diminuées de la moitié. Mais outre cette division en deux (paire) il y en a en trois (impaire), c'est à dire qu'on peut diviser par exemple une  $\frac{1}{2}$  en  $\frac{1}{6}$ , une  $\frac{1}{4}$  en  $\frac{1}{12}$ , en 3 triolets, ou en 5 notes, en quintuples (peu usités), en 6 notes, en sextolets, usw.

Triolets		
Sextolets		
Quintuples		

## 7. ABGEKÜRZTE NOTENSCHRIFT

Um das Auge beim Notenlesen nicht unnötigerweise anzustrengen, werden Wiederholungen von gleichwertigen Tönen und gleichlautenden Tongruppen (vorzugsweise in Orchesterstimmen) wie folgt abgekürzt notiert:

Schreibweise

Ausführung

Schreibweise

Ausführung

Schreibweise

Ausführung

## 7. NOTATION ABRÉGÉE

Pour ne pas rendre plus difficile le déchiffrement des notes, on abrège la répétition des notes de la même valeur et des groupes des notes du même ton (surtout dans les parties orchestrales) de la manière suivante:

Notation

Exécution

Notation

Exécution

Notation

Exécution

## 8. DER TAKT UND DIE TAKTARTEN

Die in der Erklärung der Notenwerte bereits erwähnten Zählzeiten lassen darauf schließen, daß der Wiedergabe eines Musikstückes eine einheitliche Regelung von Zählzeiten zugrunde gelegt ist. Diese Regelung innerhalb eines jeden Musikstückes erfolgt durch die ständige Wiederholung einer bestimmten Anzahl gleichmäßiger Zählzeiten, was in der Notenschrift durch senkrechte Teilstriche und gleichwertige Abschnitte veranschaulicht wird. Die Teilstriche nennt man Taktstriche, und die durch je 2 Taktstriche begrenzten Abschnitte heißen Takte:

Außer diesem einfachen Taktstrich gibt es noch folgende Teilstriche, die sich zugleich auf die formelle Gliederung eines Musikstückes beziehen:

Der Doppelstrich:

Das Wiederholungszeichen:

Der Schlußstrich:

## 8. LA MESURE

Les temps, — c'est à dire, la division de la mesure, — expliqués ci-dessus, démontrent que chaque composition est basée sur la division des mesures dans un certain nombre de temps égaux, qui se répètent constamment pendant sa durée, ce qui s'indique par des *barres de mesure*, dont deux renferment toujours une partie égale aux autres, et qui s'appelle *mesure* (division de la durée d'un morceau en parties égales). *Mesure*:

Outre la simple barre de mesure il y en a encore d'autres qui se rapportent, en même temps, à la structure formelle de la composition:

La double barre de mesure:

Le signe de répétition:

La ligne de terminaison:

Die mannigfaltige Anwendung von Takten mit zwei und drei Takteilen hat eine große Anzahl von Taktarten im Gefolge. Die Taktart eines Musikstückes wird am Anfange desselben hinter dem Schlüssel mit einer der Anzahl der Takteile entsprechenden Bruchzahl angegeben. Innerhalb der Takte unterscheidet man schwere (betonte) und leichte (unbetonte) Takteile, was in folgenden Notenbeispielen durch groß- und kleingedruckte Zahlen, welche die Zähzeiten angeben, veranschaulicht ist.

Großgedruckte Zahlen = schwere Takteile.  
Kleingedruckte Zahlen = leichte Takteile.

Die gebräuchlichsten Taktarten, nach ihrer Zwei- und Dreiteiligkeit geordnet, sind:

**ZWEITEILIGE (GERADE) TAKTARTEN**  
Einfache gerade Taktarten:

Der  $\frac{2}{2}$  oder Alla breve-Takt oder   
Der  $\frac{2}{4}$  Takt Der  $\frac{2}{8}$  Takt

Zusammengesetzte gerade Taktarten

Der  $\frac{4}{4}$  Takt oder   
Der  $\frac{4}{2}$  Takt oder   
Der  $\frac{4}{8}$  Takt Der  $\frac{12}{8}$  Takt (3 teilige Unterteilung)

**DREITEILIGE (UNGERADE) TAKTARTEN**  
Einfache ungerade Taktarten

Der  $\frac{3}{2}$  Takt Der  $\frac{3}{4}$  Takt   
Der  $\frac{3}{8}$  Takt Der  $\frac{3}{16}$  Takt

Zusammengesetzte ungerade Taktarten

Der  $\frac{6}{2}$  Takt Der  $\frac{6}{4}$  Takt   
oder 1 2 3 4 5 6 oder 1 2 3 4 5 6  
Der  $\frac{6}{8}$  Takt Der  $\frac{9}{8}$  Takt   
oder 1 2 3 4 5 6 oder 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Aus dem Vorkommen des  $\frac{5}{4}$  und  $\frac{7}{4}$  Taktes ist zu ersehen, daß die gerade (2-) und die ungerade (3-) Teiligkeit auch innerhalb eines und desselben Taktes verwendet werden.

L'introduction des mesures à deux et trois temps, c'est à dire, parts de la mesure, a donné suite à un grand nombre de différentes espèces de mesures, que l'on indique par une fraction ordinaire placée après la clef, au commencement de la composition et qui correspond aux temps de la mesure. Les mesures contiennent des temps forts (accentués) et des temps faibles (non accentués), différence indiquée clairement dans les exemples suivants par des chiffres en grand type et en petit type (Chiffres à grand type = temps forts, chiffres à petit type = temps faibles).

Les (espèces de) mesures les plus usitées disposées d'après leur subdivision en deux et trois temps:

**MESURES A DEUX TEMPS (PAIRS)**  
*Mesures simples paires*

La mesure marquée  $\frac{2}{2}$  ou 'alla breve' ou   
La mesure marquée  $\frac{2}{4}$  La mesure marquée  $\frac{2}{8}$

*Mesures composées paires*

La mesure marquée  $\frac{4}{4}$  ou   
La mesure marquée  $\frac{4}{2}$  ou   
La mesure marquée  $\frac{4}{8}$  La mesure marquée  $\frac{12}{8}$  (sub division en trois parts)

**MESURES A TROIS TEMPS (IMPAIRS)**  
*Mesures simples impaires*

La mesure marquée  $\frac{3}{2}$  La mesure marquée  $\frac{3}{4}$    
La mesure marquée  $\frac{3}{8}$  La mesure marquée  $\frac{3}{16}$

*Mesures composées impaires*

La mesure marquée  $\frac{6}{2}$  La mesure marquée  $\frac{6}{4}$    
ou 1 2 3 4 5 6 ou 1 2 3 4 5 6  
La mesure marquée  $\frac{6}{8}$  La mesure marquée  $\frac{9}{8}$    
ou 1 2 3 4 5 6 ou 1 2 3 4 5 6 7 8 9

On rencontre aussi les mesures peu usitées:  $\frac{5}{4}$  et  $\frac{7}{4}$ , ce qui prouve que l'on emploie aussi la combinaison de deux et trois temps dans la même mesure.

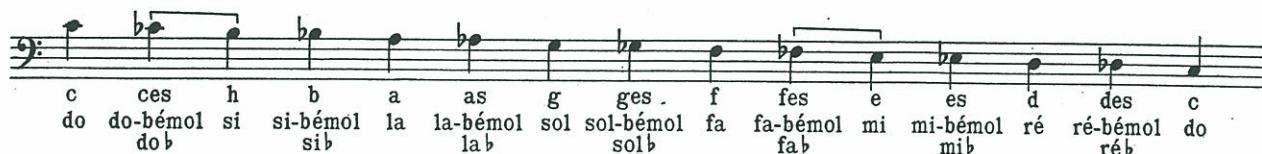
## 9. DIE VERSETZUNGSZEICHEN

Jeder Stammtone einer jeden Siebenton-Reihe, so z. B. von c, d, e, f, g, a, h, läßt sich erhöhen oder erniedrigen, und zwar um einen Halbton oder um einen Ganzton, was in der Notenschrift durch die sogenannten Versetzungszeichen angegeben wird. Durch diese Klangveränderungen der Stammtöne erhält jeder Oktavenabschnitt des Tongebiets (bei Erhöhung und bei Erniedrigung) 5 bzw. 7 neue Töne, die ihre verwandtschaftliche Beziehung zu ihren Stammtönen in Namen und Stellung zeigen.

Bei der Erhöhung wird dem Namen des Stammtons die Silbe *is* angehängt und in der schriftlichen Darstellung des erhöhten Tones der Stammnote ein Kreuz =  $\sharp$  vorgesetzt:



Bei der Erniedrigung wird dem Namen des Stammtons die Silbe *es* (bzw. *s*) angehängt und in der schriftlichen Darstellung des erniedrigten Tones der Stammnote ein B =  $\flat$  vorgesetzt:



Solche Halbtonfortschreitungen werden mit dem Wort *chromatisch* (vom griechischen Chroma = Farbe) bezeichnet.

Bei chromatischen Fortschreitungen aufwärts werden Kreuze, und bei chromatischen Fortschreitungen abwärts werden Beens verwendet. Die in obigen chromatischen Tonleitern je zwei mit einer Klammer  $\lceil$  gebundenen Noten zeigen, daß zwei verschieden benannte Töne ein und denselben Klang haben können. Das Verhältnis dieser beiden Noten zueinander wird *Enharmonische Verwechslung* genannt. Der Schüler wird beim Studium der Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen die Enharmonische Verwechslung in der Praxis, und die theoretische Begründung dieser Schreibweise in der Harmonielehre kennenlernen.

Jede Erhöhung und Erniedrigung kann rückgängig gemacht, und der erhöhte bzw. erniedrigte Ton als Stammtone (mit seinem ursprünglichen Namen) wiederhergestellt werden. Das betreffende Auflösungszeichen hierfür heißt *Quadrat* =  $\natural$



Ebenso kann auch ein erhöhter bzw. ein erniedrigter Ton um einen weiteren Halbtonschritt erhöht bzw. erniedrigt werden, was bei der doppelten Erhöhung mit dem *Doppel-*

## 9. LES SIGNES DE TRANSPOSITION

Chaque note fondamentale d'une série tonale de sept notes, par exemple: do(ut), ré, mi, fa, sol, la, si, peut être haussée ou baissée d'un demi-ton ou d'un ton par ce qu'on appelle les *signes de transposition*. Par ces changements du son des notes fondamentales, chaque section d'octave du domaine tonal s'augmente de 5 ou de 7 nouveaux sons, dont le rapport avec leurs sons fondamentaux s'indique par la position des notes et par leurs noms.

Au nom de la note *haussée* on ajoute le mot *dièse*, =  $\sharp$ , signe qu'on place devant la note dans la notation:

Au nom de la note *baissée* on ajoute le mot: *bémol*, ce qu'on indique dans la notation par le signe  $\flat$ :

Ces progressions à demi-tons s'appellent *progressions chromatiques* (du mot grec: χρώμα = couleur; les cordes des instruments grecs avaient différentes couleurs qui les distinguèrent l'une de l'autre).

Dans les progressions chromatiques on emploie, en montant les dièses, les bémols en descendant. Les notes liées deux à deux par un crochet  $\lceil$ , dans les gammes chromatiques ci-dessus, nous démontrent que deux notes, désignées différemment, peuvent avoir le même son. Le rapport entre ces deux notes s'appelle: *changement enharmonique*. Quand il aura abordé l'étude des gammes avec plusieurs signes de transposition, l'élève aura occasion de se familiariser avec cette manière de noter, en étudiant l'harmonie, et sa raison d'être.

Chaque note haussée ou baissée peut être ramenée à son ton naturel et à son nom original par un *bécaré* =  $\natural$



Une note déjà haussée ou baissée peut être haussée d'encore un demi-ton par le signe  $\times$ , *double-dièse* ou abaissée d'encore un demi-ton par le *double-bémol* ( $\flat\flat$ ),

kreuz= $\times$  und bei der doppelten Erniedrigung mit dem Doppel-B= $\flat\flat$  vor der betreffenden Note gefordert wird. Entsprechend der doppelten Versetzungszeichen wird dem Namen eines zweimal erhöhten Tones eine weitere Silbe *is* und dem Namen des zweimal erniedrigten Tones eine weitere Silbe *es* angehängt. Als Auflösungszeichen des Doppelkreuzes und des Doppel-Bes genügt ein Quadrat:



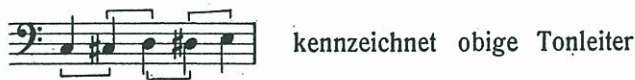
## 10. DIE TONLEITERN UND DIE TONARTEN

Für das Bilden von Tonleitern ist die physikalische Beschaffenheit unseres Tonsystems maßgebend. Hierdurch ist der Abstand von einer Tonleiterstufe zur andern geregelt und die Verteilung der Ganzton- und Halbtonschritte innerhalb einer Oktave ein für allemal bestimmt. Nach dieser Gesetzmäßigkeit ist von jedem Stammton und dessen chromatischen Veränderungen aus eine regelrechte Tonleiter zu konstruieren, wobei zu beachten ist, daß die Abstände von der III. zur IV. und von der VII. zur VIII. Stufe Halbtone sind, und alle übrigen Abstände (I.—II., II.—III., IV.—V., V.—VI., VI.—VII. Stufe) Ganztonschritte sein müssen. Eine solche Tonleiter heißt:

Die diatonische Tonleiter:



Die Töne jeder diatonischen Tonleiter bilden gleichzeitig die Bestandteile der jeweils nach der I. Stufe der betr. Tonleiter benannten Tonart. Aus dem Verhältnis der I. zur III. Stufe einer diatonischen Tonleiter ist das Tongeschlecht (Dur oder Moll) der betr. Tonart zu bestimmen. Diese (aus 4 Halbtönen bestehende) große Terz



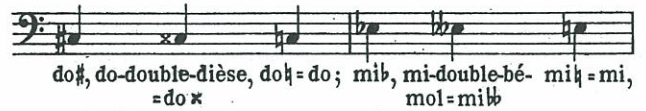
kennzeichnet obige Tonleiter

als Dur-Tonleiter (und gleichzeitig Dur-Tonart). Von jeder Dur-Tonart ist eine Paralleltonart abzuleiten, die mit gleichen Intervallen von der VI. Stufe aus gebildet wird. Da in allen Tonleitern der Abstand von der VII. zur VIII. Stufe ein Halbtonschritt sein muß (die VII. Note ist stets Leitton), so wird die VII. Note der neu abgeleiteten Tonart um einen Halbton erhöht. Die (aus 3 Halbtönen bestehende) kleine Terz auf der I. Stufe einer solchen

Paralleltonart  kennzeichnet dieselbe

als Molltonleiter (und gleichzeitig Molltonart). Das Halbtonverhältnis der VII. zur VIII. Stufe ist für beide Tongeschlechter Regel, während die sonstige Verteilung der Halbton- und Ganztonfortschreitungen in der Molltonleiter eine andere ist als in der Dur-Tonleiter. Im Gegensatz zu

mots que l'on ajoute aux noms originaux des notes. Un seul bécarre ( $\natural$ ) suffit pour annuler le  $\times$  ou le  $\flat\flat$ :



## 10. LES GAMMES ET LES MODES (OU TONS, TONALITÉS)

La formation des gammes est fondée sur la nature physique de notre système tonal. C'est d'après elle que se règle l'intervalle, la distance entre une note de la gamme et l'autre. Elle détermine la disposition et l'ordre successif des tons et des demi-tons compris dans une octave. Basé sur ces lois, il est possible de construire une gamme régulière sur chaque note fondamentale et sur ses altérations chromatiques, en bien se rappelant que les distances, les intervalles entre la 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> notes, et entre la 7<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup> notes ne sont que des degrés d'un demi-ton, ceux d'un ton se trouvant entre les autres notes, c'est à dire, entre la 1<sup>ère</sup> et la 2<sup>e</sup> notes, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> notes, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> notes, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> notes, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> notes. Une telle gamme s'appelle gamme diatonique.

La gamme diatonique:



procède suivant la succession naturelle des tons et demi-tons, qui en constituent le mode, la tonalité. Toutes les gammes prennent le ton et le nom de la note, par laquelle elles commencent. C'est par le rapport du 1<sup>er</sup> degré avec le III<sup>e</sup> que se détermine le mode (majeur ou mineur): La

tierce majeure: , consistant en

4 demi-tons en caractérise le mode majeur (la tonalité majeure).

Chaque mode majeur dérive un mode relatif, qui se compose des mêmes intervalles, en partant du VI<sup>e</sup> degré. La distance entre le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> degrés, devant être d'un demi-ton dans toutes les gammes (la VII<sup>e</sup> est toujours la note sensible), il faudra hausser d'un demi-ton la VII<sup>e</sup> du

mode dérivé. La tierce mineure: , con-

sistant en 3 demi-tons sur le 1<sup>er</sup> degré, en caractérise le mode mineur (gamme et tonalité mineures). Tous les deux modes ont le demi-ton entre le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> degrés, tandis que la succession des tons et des demi-tons de la gamme majeure diffère à celle de la gamme mineure,

den Dur-Tonarten lassen sich von der I. Note einer jeden Molltonart aus 2 verschiedene Tonleiter bilden:

1. Die harmonische Molltonleiter

a-moll

2. Die melodische Molltonleiter

a-moll

Den übermäßigen Sekundenschritt von der VI. zur VII. Stufe der harmonischen Molltonleiter vermeidet die II., melodische Fassung, indem sie in der Aufwärtsbewegung die 6. Note erhöht und in der Aufwärtsbewegung die 7. und 6. Note erniedrigt.

Die Entwicklung der Tonarten beginnt bei der Stammtonart C-dur und schreitet von einer Tonart zur anderen stets im Abstände von 5 Tönen (einer Quinte) fort, daher die Bezeichnung „Im Quintenzirkel“. Mit dem Fortschreiten in Quintensprüngen nach oben entsteht die systematische Folge der Kreuztonarten, und beim Fortschreiten in Quintensprüngen nach unten die systematische Folge der Be-Tonarten. Eine maßgebende Rolle hierbei spielt das bereits erwähnte Halbtonverhältnis der VII. zur VIII. und der III. zur IV. Stufe. Die VII. Stufe ist diejenige, welche bei der folgerichtigen Bildung der Kreuztonarten stets das hinzukommende #, und die IV. Stufe diejenige, welche bei folgerichtiger Bildung der Be-Tonarten stets das hinzukommende Be benötigt.

C-dur  
a-moll

Kreuz-Tonarten:

G-dur  
e-moll

D-dur  
h-moll

A-dur  
fis-moll

E-dur  
cis-moll

H-dur  
gis-moll

Fis-dur  
dis-moll

Be-Tonarten:

F-dur  
d-moll

B-dur  
g-moll

Es-dur  
c-moll

As-dur  
f-moll

Des-dur  
b-moll

Ges-dur  
es-moll

Um sich über die Beschaffenheit der diatonischen Tonleiter und die systematische Entwicklung der Tonarten klar zu werden, konstruiere der Schüler nach obigen Erläuterungen die diatonische Tonleiter sämtlicher Dur- und Molltonarten und zwar in der Auf- und Abwärtsbewegung.

dont, au contraire de la gamme majeure, sortent deux différentes gammes, en commençant par le 1<sup>er</sup> degré:

1. La gamme mineure harmonique:

la-mineur

2. La gamme mineure mélodique:

la-mineur

La seconde augmentée entre le 6<sup>ème</sup> et le 7<sup>ème</sup> degrés de la gamme mineure harmonique est l'intervalle que la forme mélodique évite, en haussant en montant le 6<sup>ème</sup> degré, tandisqu' en descendant elle baisse le 7<sup>ème</sup> et le 6<sup>ème</sup> degrés.

La formation des modes (tonalités, tons) commence par le mode fondamental Ut-(Do-)majeur et procède d'un mode à l'autre toujours par des intervalles de cinq degrés, c'est à dire, par des quintes, d'où la designation: «cercle de quintes». En montant par des sauts de quinte en quinte, on obtient en succession systematique les modes diésés, et en descendant de quinte en quinte, il en résultent en ordre successif les modes bémolisés, ce qui se détermine, comme nous avons déjà dit, par le rapport de l'un avec l'autre d'un demi-ton entre le 7<sup>ème</sup> et le 8<sup>ème</sup>, et entre le 3<sup>ème</sup> et le 4<sup>ème</sup> degrés. Le 7<sup>ème</sup> degré est toujours celui qui dans les modes diésés reçoit le nouveau dièse, tandis que dans les modes bémolisés, c'est le 4<sup>ème</sup> degré qui reçoit le nouveau bémol.

Ut- (Do-) majeur  
la-mineur

Modes en dièses:

Sol-majeur  
mi-mineur

Ré-majeur  
si-mineur

La-majeur  
fa#-mineur

Mi-majeur  
do#-mineur

Si-majeur  
sol#-mineur

Fa#-majeur  
ré#-mineur

Modes en bémols:

Fa-majeur  
ré-mineur

Sib-majeur  
sol-mineur

Mib-majeur  
do-mineur

Lab-majeur  
fa-mineur

Réb-majeur  
sib-mineur

Solb-majeur  
mib-mineur

Pour s'en rendre compte, l'élève fera bien de se construire de cette manière la gamme diatonique de tous les modes majeurs et mineurs montants et descendants.

# 11. DIE INTERVALLE

Der Abstand von einem Ton zu einem anderen heißt Intervall. Die Entfernung von dem tieferen zum höheren Ton eines Intervalls wird nach den diatonischen Tonleiterstufen gemessen und das Intervall mit dem entsprechenden Zählnamen benannt. Demnach heißen die Intervalle wie folgt:

1 Stufe 1 degré	2 Stufen 2 degrés	3 Stufen 3 degrés	4 Stufen 4 degrés	5 Stufen 5 degrés	6 Stufen 6 degrés	7 Stufen 7 degrés	8 Stufen 8 degrés	
Prime prime	Sekunde seconde	Terz tierce	Quarte quarte	Quinte quinte	Sexte sixte	Septime septième	Oktave octave	etc.

Die verschiedenen Intervalle sind von allen Stufen der diatonischen Tonleiter aus zu bilden; allerdings sind sie durch die im vorhergehenden Kapitel erläuterten Halbton- und Ganztonverhältnisse der diatonischen Tonleiter nicht alle gleich. Man hat infolgedessen: große, kleine, reine, übermäßige und verminderte Intervalle zu unterscheiden, wie folgende Aufstellung der aus diatonischen Tonleiterstufen (C-dur) gebildeten Intervalle zeigen:

Die reinen Intervalle sind:

Primen

Oktaven

Quinten

Quarten

Die großen und kleinen Intervalle sind:

große } Sekunden

kleine } Sekunden

\*) Die verminderte Quinte auf der VII. Stufe bildet eine Ausnahme.  
 \*\*) Die übermäßige Quarte auf der IV. Stufe bildet eine Ausnahme.

# II. LES INTERVALLES

La distance qui sépare un son d'un autre, soit au grave, soit à l'aigu, s'appelle intervalle. On compte d'en bas en haut. Il en résultent:

On peut construire tous les intervalles sur chaque degré de la gamme diatonique, mais, comme nous avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, ils ne sont pas toujours égaux, à cause des rapports l'un à l'autre des tons et des demi-tons de la gamme diatonique. Il faut donc distinguer entre les intervalles majeurs, mineurs, parfaits, augmentés et diminués. Voici l'énumération des intervalles formés des différents degrés de la gamme diatonique (Ut-majeur):

Les intervalles parfaits:

Les primes

Les octaves

Les quintes

Les quarten

Les intervalles majeurs et mineurs:

Les secondes

majeures

mineures

\*) La quinte diminuée sur le 7ème degré en fait exception.  
 \*\*) La quarte augmentée sur le 4ème degré en fait exception.

große }  
Terzen

kleine }

große }  
Sexten

kleine }

große }  
Septimen

kleine }

Les tierces }  
majeures  
mineures

Les sixtes }  
majeures  
mineures

Les septièmes }  
majeures  
mineures

Durch chromatische Veränderungen der diatonischen Tonstufen können alle Intervalle entsprechend vergrößert bzw. verkleinert werden, jedoch nicht willkürlich, sondern nach den Regeln der Musiktheorie.  
Zur Übung bilde der Schüler obige Intervalle in allen Kreuz- und Be-Tonarten.

On peut augmenter ou diminuer un intervalle par des changements (altérations) chromatiques des degrés tonaux diatoniques, selon les règles de la théorie de la musique. Pour s'en rendre compte, l'élève fera bien de construire les intervalles ci-dessus en les transposant dans tous les modes diésés et bémolisés.

## 12. DIE AKKORDE

Der Zusammenklang von mehr als zwei Tönen verschiedener Tonhöhen heißt Akkord. Ein Akkord setzt sich in seiner Grundstellung aus mindestens 2 übereinander gestellten Terzen zusammen, die den von unserem Ohr als harmonischen und selbständigen Zusammenklang empfundenen Dreiklang bilden. Entsprechend der durch die diatonische Tonleiter bedingten Verschiedenheit der Intervalle ist auch die Beschaffenheit der auf den einzelnen Tonstufen gebildeten Dreiklänge (bzw. Akkorde). Demnach unterscheidet man Hauptdreiklänge und Nebendreiklänge. Die Hauptdreiklänge oder Dur-Dreiklänge von C-Dur mit großer Terz und reiner Quinte:

Die Nebendreiklänge oder Moll-Dreiklänge von C-dur mit kleiner Terz und reiner Quinte:

## 12. LES ACCORDS

L'union de plus de deux sons de différents tons formant harmonie ou dissonance, s'appelle accord. Dans sa position fondamentale un accord consiste au moins en deux tierces superposées l'une sur l'autre, qui forment l'accord parfait que notre oreille sent comme triple accord harmonieux et consonants. Il y a la même différence entre la formation des accords parfaits construits sur les différents degrés tonaux, que nous avons trouvée dans les intervalles déterminés par la gamme diatonique. Il en résultent des triples-accords principaux et secondaires. Les triples-accords principaux ou majeurs d'Ut-majeur, avec tierce majeure et quinte parfaite:

Les triples-accords secondaires ou mineurs d'Ut-majeur, avec tierce mineure et quinte parfaite:

Der Dreiklang der VII. Stufe nimmt als unselbständiger Klang eine Ausnahmestellung ein. Er besteht aus kleiner Terz und verminderter Quinte:



und heißt verminderter Dreiklang.

Die Dreiklänge können wieder durch weiteren Terzenaufbau zu Vier- und Fünfklingen ausgedehnt werden, jedoch bleibt für den Klangcharakter und die harmonische Bedeutung eines jeden Akkords der Dreiklang das bestimmende Grundelement.

Von Vierklängen sei hier der meist zur Schlußbildung eines Musikstückes verwendete Septimakkord auf der V. Stufe, der Dominantseptimakkord (hier beispielsweise von C-dur) erwähnt:



Jeder Akkord kann in verschiedenen Stellungen auftreten, in seiner Grundstellung oder in Umkehrungen, die durch das Verlegen des jeweils tiefsten Tones in die höhere Oktave gebildet werden, wie folgt:

Die Stellungen des Dreiklanges:

Grundstellung: Terz-Quint-Akkord. (Grundton im Baß.)

1. Umkehrung: Terz-Sext-Akkord oder Sext-Akkord. (Terz im Baß.)

2. Umkehrung: Quart-Sext-Akkord. (Quinte im Baß.)

Die Stellungen des Septimenakkordes (Vierklang)

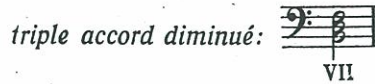
Grundstellung: (Grundton im Baß.)

1. Umkehrung: Terz-Quint-Sext-Akkord oder Quint-Sext-Akkord. (Terz im Baß.)

2. Umkehrung: Terz-Quart-Sext-Akkord (Quinte im Baß)

3. Umkehrung: Sekund-Quart-Sext-Akkord oder Sekund-Akkord. (Septime im Baß.)

Le triple-accord sur le 7<sup>ème</sup> degré est exception: il consiste en tierce mineure et quinte diminuée, et il s'appelle:



En continuant, c'est à dire, en ajoutant encore d'autres (intervalles de) tierces on peut construire des *quadruples* et des *quintuples accords*, mais c'est l'accord parfait (le triple accord) qui en détermine l'élément fondamental du son caractéristique et de la signification harmonieuse.

Nous ne voulons citer ici que l'accord de septième sur le 5<sup>ème</sup> degré, c'est à dire, l'accord de septième de dominante (d'Ut-majeur) qui s'emploie le plus fréquemment pour terminer une composition:



Chaque accord peut se présenter en diverses positions: dans sa *position fondamentale* ou dans sa position *renversée* (*renversement*), c'est à dire: changement d'ordre dans les rapports des sons qui forment l'accord fondamental: on transpose la note la plus basse à l'octave supérieure, comme suit:

Les positions du triple accord:

Position fondamentale: Tierce - quinte - accord. (Note fondamentale dans la basse.)

1<sup>er</sup> renversement: Tierce - sixte - accord ou Sixte-accord. (Tierce dans la basse.)

2<sup>ème</sup> renversement: Quarte - sixte - accord. (Quinte dans la basse.)

Les positions de l'accord de septième, du quadruple accord:

Position fondamentale: (Note fondamentale dans la basse.)

1<sup>er</sup> renversement: Tierce-quinte-sixte-accord ou quinte - sixte - accord. (Tierce dans la basse.)

2<sup>ème</sup> renversement: Tierce - quarte - sixte - accord. (Quinte dans la basse.)

3<sup>ème</sup> renversement: Seconde - quarte - sixte - accord ou seconde-accord. (Septième dans la basse.)

Man beachte, daß der Baßton eines Akkords nicht immer dessen Grundton ist, und vermeide diese irreführende Verwechslung. Aus der Tatsache, daß auf den 7 Stufen jeder diatonischen Dur- und Moll-Tonleiter Dreiklänge (bzw. Vierklänge) in verschiedenen Stellungen gebildet werden, erklärt sich die Mannigfaltigkeit der in der Tonkunst vorkommenden Akkorde. Eingehendere Erklärungen über die harmonische Bedeutung und regelrechte Verbindung der verschiedenen Akkorde wird der Schüler bei seinen späteren musiktheoretischen Studien kennenlernen. Als empfehlenswerte Vorübung hierzu bilde er nach obigen Erläuterungen auf allen Stufen der Dur- und Moll-Tonleitern Drei- und Vierklänge, in den verschiedenen Stellungen.

### 13. DAS ZEITMASS (TEMPO)

Die Dauer der Notenwerte eines Musikstückes, die je nach dem Charakter des Stückes eine längere oder kürzere sein kann, wird durch das vorgeschriebene *Tempo* (Zeitmaß) bestimmt. Die im Kapitel „Gestalt und Wert der Noten“ erwähnten Zählzeiten entsprechen ungefähr der mittleren Puls geschwindigkeit (75—80 Schlägeinheiten in der Minute). Die Auffassung der verschiedenen schnellen, gemäßigten und langsamen Zeitmaße ist im großen und ganzen Sache des persönlichen Impulses. Um jedoch allen etwaigen Zweifeln zu begegnen, geben die Komponisten der neueren Zeit die gewünschte Dauer der Zähl-einheiten durch die sogenannte metronomische Bezeichnung\*) am Anfang des Stückes genau an.

Die gebräuchlichsten Zeitmaße sind:

Adagio	= sehr langsam
Andante	= gehend
Andantino	= etwas schneller als Andante
Agitato	= unruhig, bewegt
Allegro	= schnell, lebhaft
Allegretto	= etwas langsamer als Allegro
Comodo	= bequem, gemächlich
Con moto	= mit Bewegung
Grave	= schwer, ernsthaft, gemessen
Largo	= breit, gedehnt
Larghetto	= weniger langsam als Largo
Lento	= langsam
Moderato	= gemäßigt
Tempo rubato	= freies Zeitmaß
Più mosso	= bewegter
Presto	= schnell, hurtig
Prestissimo	= sehr schnell
Tranquillo	= ruhig
Vivace	= lebhaft

\*) Der Metronom (Taktmesser) besteht aus einer verstellbaren, durch Federkraft bewegten Pendelvorrichtung, mittels der das vom Komponisten gewollte Zeitmaß genau festzustellen ist.

Il faut bien se garder de commettre l'erreur fourvoyante de confondre la *note dans la basse* avec la *note fondamentale* de l'accord, qui sont la même seulement quand l'accord se trouve dans sa position fondamentale.

Nous avons vu qu'on peut construire des accords de trois ou de quatre sons en différentes positions, sur les sept degrés diatoniques de chaque ton (mode) majeur ou mineur, d'où la grande variété des accords que nous rencontrons dans la musique et ce qui s'expliquera à l'élève plus tard quand il approfondira les mystères de cet art. Pour se préparer à ses études théoriques de la musique, il fera bien de construire des accords de trois et de quatre sons sur tous les degrés des tons (modes) majeurs et mineurs en diverses positions, d'après la manière prescrite ci-dessus.

### 13. LE „TEMPO“ (MOUVEMENT)

La durée absolue des valeurs des notes d'une composition, qui peut varier selon le caractère du morceau, se détermine par le *tempo* (mouvement) indiqué. Les temps cités dans le chapitre «Forme et valeurs des notes» correspondent à peu près avec la pulsation moyenne (75—80 battements par minute). La conception des différents mouvements vites, modérés ou lents est en général une chose individuelle. Mais pour ne laisser aucun doute quant au mouvement voulu, les compositeurs d'aujourd'hui indiquent la durée tonale des temps de la mesure (valeur) par les chiffres du métronome, instrument employé pour indiquer les divers degrés de vitesse du mouvement musical, chiffres qu'ils écrivent au commencement du morceau.

*Les mesures du temps les plus usitées sont:*

Adagio	= Lentement, gravement, posément
Andante	= d'un mouvement modéré
Andantino	= d'un mouvement un peu plus animé que l'Andante
Agitato	= d'un mouvement agité
Allegro	= vivement et gaiement
Allegretto	= moins vite que l'allegro
Comodo	= d'un mouvement commode
Con moto	= avec mouvement; animé; d'un mouvement animé
Grave	= d'un style grave
Largo	= d'un mouvement ample et large
Larghetto	= un peu moins lent que largo
Lento	= d'un mouvement lent
Moderato	= d'un mouvement modéré
Tempo rubato	= d'un mouvement libre, irrégulier
Più mosso	= plus animé
Presto	= vite
Prestissimo	= très vite
Tranquillo	= d'une manière tranquille, calme
Vivace	= d'une manière vive, rapide, animée

Veränderungen und nähere Bezeichnungen der Zeitmaße werden durch folgende Zusätze angegeben:



<i>accelerando</i>	= beschleunigend, eilend
<i>animato</i>	= belebt
<i>assai</i>	= sehr
<i>calando</i>	= langsamer und leiser
<i>con brio</i>	= mit Frische, schwungvoll
<i>con fuoco</i>	= mit Feuer, feurig
<i>con passione</i>	= mit Leidenschaft
<i>non troppo</i>	= nicht zu viel
<i>maestoso</i>	= majestätisch
<i>meno</i>	= weniger
<i>meno mosso</i>	= weniger bewegt
<i>più mosso</i>	= bewegter
<i>molto</i>	= viel
<i>morendo</i>	= ersterbend, verklingend
<i>non molto</i>	= nicht viel
<i>più</i>	= mehr
<i>rallentando</i>	= zurückhaltend
<i>ritardando</i>	= } in Zeitmaß zurückgehalten
<i>ritenuto</i>	
<i>scherzando</i>	= scherzend, scherzhaft
<i>sostenuto</i>	= gehalten
<i>stretto</i>	= gedrängt, eilend
<i>stringendo</i>	= eilend, schneller werdend
<i>un poco</i>	= ein wenig

und andere mehr.

## 14. DIE DYNAMIK

Mit Dynamik wird die mannigfaltige Abstufung der Tonstärke bezeichnet. Sie ist das unmittelbar wirkende und den Sinn eines Tonstückes vermittelnde Ausdrucksmittel der Tonkunst. In der Notenschrift werden die verschiedensten Stärkegrade durch entsprechende dynamische Zeichen, Abkürzungen und Worte gefordert, deren gewissenhafte Beachtung und richtige Ausführung den guten musikalischen Vortrag gewährleisten.

Die gebräuchlichsten dynamischen Bezeichnungen sind:

Akzente: > ^	= Hervorhebung, verstärkte Betonung
<i>cresc.</i> oder <i>crescendo</i>	} = zunehmend, stärker werdend
oder 	
<i>decresc.</i> oder <i>decrecendo</i>	} = abnehmend, schwächer werdend
oder 	
<i>ad libitum</i>	} = nach Belieben, frei
<i>a piacere</i>	
<i>dim.</i> oder <i>diminuendo</i>	= abnehmend
<i>dolce</i>	= sanft, lieblich, süß
<i>espr.</i> oder <i>espressivo</i>	= ausdrucksvoll, mit Empfindung

<i>f</i>	= forte	= stark, laut
<i>ff</i>	= fortissimo	= doppelt stark
<i>fff</i>	= fortissimo assai	= sehr stark
<i>ffff</i>	= forte fortissimo	= so stark als möglich

Les changements du mouvement ou leurs désignations plus précises s'indiquent par les termes suivants:



<i>accelerando</i>	= en pressant le mouvement
<i>animato</i>	= animé
<i>assai</i>	= très ... plus ...
<i>calando</i>	= peu à peu diminuer le son et ralentir le mouvement
<i>con brio</i>	= avec chaleur, entrain, vivacité
<i>con fuoco</i>	= avec ardeur, violence
<i>con passione</i>	= avec passion, ardeur
<i>ma non troppo</i>	= mais pas trop ...
<i>maestoso</i>	= d'un mouvement lent, noble et majestueux
<i>meno</i>	= moins ...
<i>meno mosso</i>	= avec moins de mouvement
<i>più mosso</i>	= en accélérant le mouvement
<i>molto</i>	= très ...
<i>morendo</i>	= peu à peu diminuer le son et ralentir le mouvement, laisser se perdre le son
<i>non molto</i>	= pas très ... , pas beaucoup ...
<i>più</i>	= plus ...
<i>rallentando</i>	= ralentissant
<i>ritardando</i>	} = retardant } quant au mouvement
<i>ritenuto</i>	
<i>scherzando</i>	= d'un style badin et léger
<i>sostenuto</i>	= prolonger le son avec la même force
<i>stretto</i>	= pressé, d'une allure rapide
<i>stringendo</i>	= accélérant le mouvement, pressant
<i>un poco</i>	= un peu

et encore d'autres

## 14. LA DYNAMIQUE

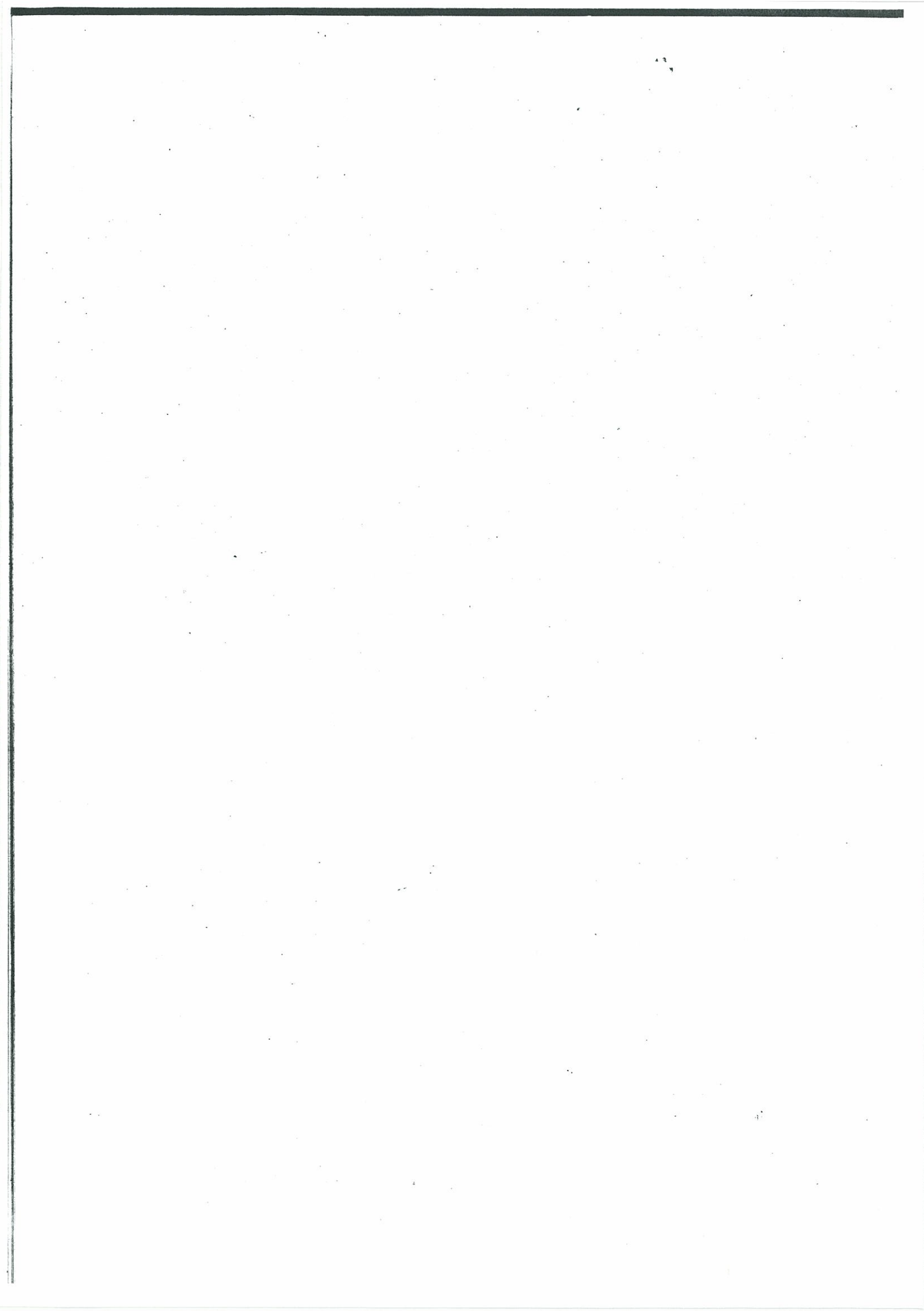
Terme appliqué pour exprimer les différents degrés d'intensité sonore, et moyen le plus efficace pour produire l'effet immédiat voulu par l'auteur d'une composition. Dans la notation musicale on emploie des signes dynamiques y correspondants, des abréviations et des mots, dont l'observation consciencieuse et l'exécution juste en garantissent la bonne exécution artistique.

Les termes et signes dynamiques les plus usités sont les:

Accents: > < ^	= faire ressortir, renforcer le son
<i>cresc.</i> ou <i>crescendo</i>	} = en renforçant. Augmentation
ou 	
<i>decresc.</i> ou <i>decrecendo</i>	} = en diminuant progressivement
ou 	
<i>ad libitum</i>	} = au choix, à volonté
<i>à piacere</i>	
<i>dim.</i> ou <i>diminuendo</i>	= en diminuant
<i>dolce</i>	= avec une expression douce
<i>espr.</i> ou <i>espressivo</i>	= avec expression, plein de sentiment

<i>f</i>	= forte	= forte
<i>ff</i>	= fortissimo	= fortissimo
<i>fff</i>	= fortissimo assai	
<i>ffff</i>	= forte fortissimo	

<i>fp</i> = forte piano = stark leise (Ton stark ansetzen und sofort ohne Übergang leise weiterführen)	<i>fp</i> = forte piano (attaquer la note fort et continuer tout de suite piano, sans transition)
<i>fz</i> = forzando, forzato = mit verstärkter Kraft (mit dem Bogen plötzlich hart anstreichend)	<i>fz</i> = forzato, forzando = attaquer la note avec force accentuée
leg. oder legato = gebunden	leg. = legato = lié: lier sans interruption les notes d'un morceau ou d'un passage
legg. oder leggiero = leicht	legg. = leggiero = sans appuyer, jouer légèrement, d'un toucher léger
lusingando = schmeichelnd	lusingando = d'un style caressant, flatteur
marc. oder marcato = markiert, hervorgehoben	marc. = marcato = marqué, accentué
mezza (sotto) voce = mit halber Stimme, verschleiert	mezza (soto) voce = à demi-voix, voix voilée
<i>mp</i> = mezzo piano = halb leise	<i>mp</i> = mezzopiano = à demi-piano
<i>mf</i> = mezzo forte = halb stark	<i>mf</i> = mezzoforte = à demi-fort
<i>p</i> = piano = leise, schwach	<i>p</i> = piano = doucement
<i>pp</i> = pianissimo = sehr leise	<i>pp</i> = pianissimo = très doucement
<i>ppp</i> = pianissimo assai = so leise als möglich	<i>ppp</i> = pianissimo assai = aussi doucement que possible
poco a poco = nach und nach	poco a poco = peu à peu
<i>rf</i> = rinforzando = stärker, verstärkt	<i>rf</i> = rinforzando = en renforçant le son
semplice = einfach	semplice = simple
simile = ähnlich, wie vorher	simile = continuer de même
<i>sf</i> } = sforzato = plötzlich sehr stark	<i>sf</i> } = sforzato = { passer tout-à-coup du piano
<i>sfz</i> }	<i>sfz</i> }
subito = sofort, plötzlich	subito = tout de suite, subitement
smorzando = verlöschend	smorzando = en affaiblissant
ten. oder tenuto = gehalten, getragen	ten. = tenuto = tenu; les sons doivent être tenus pendant toute leur durée



# Praktische Violoncello - Schule

VON SEBASTIAN LEE, OP. 30

Revidierte und ergänzte Neuauflage von  
EMANUEL FEUERMANN und JAKOB SAKOM

## HALTUNG DES INSTRUMENTS

(Siehe Abbildung 1, Seite 3)

Man setze sich in gerader und ungezwungener Haltung auf den Rand des Stuhles. Die Stellung des Violoncellos zwischen den Knien ist dergestalt, daß sich die rechte Wade an die Kante der Decke (des Instruments) und die linke Wade an die Kante des Cellobodens anlehnt. Einer unbehinderten Resonanz wegen ist hierbei zu vermeiden, die Zargen (die den Boden des Instruments mit der Decke desselben verbindenden Seitenwände) zu bedecken. Der obere Teil des Bodens muß sich leicht an die Brust anlegen, man halte das Violoncello senkrecht genug, damit der Bogen beim Anstreichen der ersten Saite (A) weder das linke Knie, noch beim Anstreichen der vierten Saite (C) den rechten Schenkel berührt.

## HALTUNG DES BOGENS

(Siehe Abbildung 1, 2, 3, 4, Seite 3 u. 4)

Die rechte Hand hält den Bogen am Frosch zwischen dem Daumen und den anderen Fingern. Der Zeigefinger muß ein wenig gebogen sein, damit er die Bogenstange zur Hälfte umfassen kann. Der zweite Finger berührt gleichzeitig den am Frosch angebrachten Metallring und das Haar, der dritte legt sich ganz ungezwungen neben den zweiten und der vierte Finger schließlich berührt leicht die Bogenstange und hält hierbei den Bogen im Gleichgewicht. Der Daumen hat seine Lage zwischen dem zweiten und dritten Finger am oberen Ende der Ausbuchtung des Frosches gegenüber dem Metallring. Es ist sehr streng darauf zu achten, daß der Daumen sich keinesfalls nach innen biegt. Im allgemeinen lege man die Finger ungezwungen und locker auf die Bogenstange auf, ohne daß sie sich berühren.

## FÜHRUNG DES BOGENS

Die wichtige Voraussetzung für eine exakte Bogenführung ist die parallele Haltung des Bogens zum Steg in allen Lagen. Der Bogen darf sich weder mit der Spitze gegen das Griffbrett drehen, noch darf er nach dem Stege zu auf den Saiten herabgleiten. Beim Erlernen der richtigen Bogenführung ist es daher unbedingt erforderlich, folgende drei Grundsätze gleichzeitig zu beobachten:

# Méthode pratique de violoncelle

PAR SEBASTIAN LEE, OP. 30

Nouvelle édition révisée et augmentée par  
EMANUEL FEUERMANN et JAKOB SAKOM

## TENUE DE L'INSTRUMENT

(Voir la figure 1, page 3)

Il faut s'asseoir sur le devant de la chaise, le corps tout droit et avec aisance; puis placer l'instrument entre les genoux, de façon que le mollet droit se pose contre l'éclisse inférieure de la table de dessus, et le mollet gauche contre l'éclisse de la table de dessous de l'instrument. Il faut bien se garder de couvrir les éclisses, (plaques de bois mince pour faire le corps de l'instrument et qui réunissent les deux tables), pour ne pas entraver la résonance. La partie supérieure de la table de dessous s'appuie légèrement contre la poitrine du joueur, et il faut tenir l'instrument assez verticalement, pour éviter qu'en jouant sur la première corde (La), l'archet ne touche ni au genou gauche, ni à la cuisse droite en jouant sur la quatrième corde (Ut).

## TENUE DE L'ARCHET

(Voir la figure 1, 2, 3, 4, page 3 et 4)

La main droite doit tenir l'archet au talon, entre le pouce et les autres doigts. L'index doit se courber à moitié autour de la baguette. Le médium (2<sup>e</sup> doigt) se place sur l'extrémité de la hausse et la naissance des crins; l'annulaire s'appuie légèrement sur le plat de la hausse auprès du médium et le petit touche légèrement à la baguette, pour faire équilibre à l'archet. Le pouce doit se placer entre le médium et l'annulaire sur l'angle formé par la hausse de la baguette. Il faut bien se garder de courber le pouce vers le dedans. En général, il faut mettre les doigts, sans qu'ils se touchent, l'un à l'autre, sans contrainte, légèrement et relâchés sur la baguette.

## CONDUITE DE L'ARCHET

C'est de la plus grande importance que l'archet parcoure la corde horizontalement, c'est à dire qu'il soit parallèle au chevalet, dans toutes les positions. La pointe de l'archet ne doit jamais se tourner vers la touche, ni glisser vers le chevalet. Pour apprendre la conduite juste de l'archet, l'élève s'efforcera d'observer simultanément les trois règles fondamentales suivantes.

1. Es ist hauptsächlich der rechte Ober- und Unterarm, der die Führung des Bogens übernimmt, während die rechte Hand den Bogen sehr leicht in den Fingern hält, wie in dem Abschnitt „Haltung des Bogens“ näher angegeben ist.
2. Es ist unerlässlich, die natürliche Beweglichkeit des Armes, der Hand und der Finger der Führung des Bogens anzupassen, d. h. die durch das Anstreichen der verschiedenen Saiten verursachten, ständig veränderten Stellungen dieser Gliedmaßen zueinander sind so zu regeln, daß der Bogen stets die dem Stege parallele Bahn behält. Hieraus folgt, daß der Arm beim Spielen auf der A-Saite auszustrecken und beim Spielen auf der C-Saite an den Körper heranzuziehen ist. Dementsprechend gestalten sich auch die Bewegungen und Stellungen des Armes, der Hand und der Finger beim Spielen auf der G- und D-Saite.
3. Es ist streng zu beachten, daß alle Bewegungen bei völliger Entspannung sämtlicher Muskeln des Armes und der Hand ausgeführt werden.

Man setze den Bogen etwa 5—6 cm vom Stege entfernt auf die Saite auf, und zwar so, daß die Bogenstange sich von dem Stege abwendet und etwa die Hälfte der Haarfläche der Saite berührt. Bei Beginn des Abstriches am Frosch hält man das Handgelenk gewölbt und zugleich in etwas nach links gebogener Richtung. Während des Abstrichs senkt sich der Handrücken allmählich und das Handgelenk wird mehr und mehr durchgedrückt. Gleichzeitig mit der Senkung des Handrückens biegen sich auch etwas die Finger. Kurz vor der Spitze des Bogens stellt der Arm die Bewegung vollständig ein, während die Finger durch Sichausstrecken den Abstrich bis zur Spitze des Bogens vollenden. Während des völligen Ausstreckens der Finger heben sich das Handgelenk und der Handrücken; der Arm nimmt nun die Bewegung, und zwar in der entgegengesetzten Richtung, wieder auf, um den Bogen im Aufstrich bis zum Frosch zu führen. Bei dem sich auf diese Weise vollziehenden Bogenwechsel führt das Bogen-Ende eine kreisförmige Bewegung aus, die die Überwindung des toten Punktes beim Übergang vom Abstrich zum Aufstrich erleichtert. Bei der nun folgenden Führung des Bogens im Aufstrich hebe man das Handgelenk allmählich wieder hoch, bis dasselbe kurz vor dem Frosch die bei Beginn des Abstrichs eingenommene Stellung wieder erreicht hat. Kurz vor dem Frosch stellt der Arm wieder die Bewegung ein, und der Aufstrich wird ebenfalls durch ein wie ein Gleiten des Bogens wirkendes Ausstrecken der Finger bis zum Frosch zu Ende geführt.

Der Übergang von einer Saite zur anderen wird durch entsprechendes Biegen des Handgelenks bewirkt, wobei der Arm die natürliche Bewegung mitmacht und auch die Finger stets in lockerer Haltung bleiben müssen.

Nur durch das Einhalten der dem Stege parallel laufenden Bogenbewegungen bei völliger Entspannung sämtlicher Muskeln des Armes, der Hand und der Finger, sowie durch das gleichzeitige kräftige Aufsetzen der Finger der linken Hand auf die Saiten, sind die ersten Vorbedingungen für den klaren und schönen Ton auf dem Violoncell gegeben.

1. Que l'archet soit conduit principalement par le bras et l'avant-bras de la main droite qui tient l'archet très légèrement par les doigts (voir la section: „Tenue de l'archet“).

2. Qu'un rapport absolu des mouvements naturels du bras, de la main et des doigts avec la conduite de l'archet est essentiel; c'est à dire qu'il faut faire que les positions de ces membres extérieurs qui se changent avec chaque changement de corde soient telles que l'archet la parcourt toujours parallèlement au chevalet. Il s'ensuit, qu'en jouant sur la corde de La, le bras devra être étendu, tandis qu'il faut le rapprocher du corps en jouant sur la corde de Do, positions et mouvements analogues à ceux exécutés par le bras, la main et les doigts en jouant sur les cordes de Sol et de Ré.

3. C'est de la plus grande importance que tous les mouvements soient exécutés, les muscles du bras et de la main parfaitement relâchés.

En appliquant l'archet sur la corde à à peu près 5 ou 6 cm. éloigné du chevalet, le crin, dont à peu près la moitié touche à la corde, doit être légèrement penché vers la touche. En commençant le tiré, au talon, le poignet est voûté, et courbé légèrement à gauche. En exécutant ce coup d'archet le (métacarpe) revers de la main et le poignet s'abaissent de plus en plus en se courbant vers le dedans et les doigts s'étendent légèrement. Au moment d'arriver à la pointe de l'archet, le bras suspend tout mouvement, tandis que les doigts en s'étendant de nouveau, tirent l'archet jusqu'à la pointe, et le poignet et le revers de la main se relèvent, tandis que la main recommence le mouvement en sens inverse, et pousse l'archet jusqu'au talon (à la hausse). En exécutant ce changement de coup, le talon de l'archet décrit un mouvement circulaire qui sert à éviter l'interruption du son en changeant du tiré au poussé. En poussant de nouveau l'archet, il faut de nouveau voûter peu à peu le poignet, jusqu'au moment d'arriver au talon où il aura de nouveau assumé la pose voûtée qu'il avait en commençant le tiré. Le bras suspend de nouveau tout mouvement, tandis que les doigts s'étendant de nouveau pour accomplir le coup d'archet poussé jusqu'au talon (à la hausse).

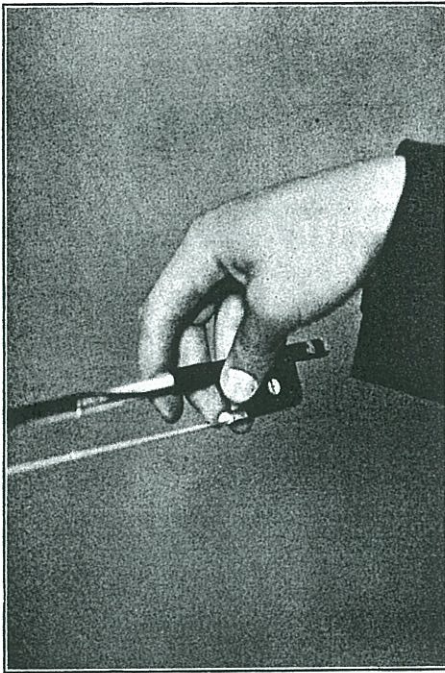
Ce n'est que par la flexion souple du poignet que s'exécute le changement de corde, les doigts toujours relâchés.

Un son clair et beau sur le violoncelle ne peut s'obtenir qu'en continuant les mouvements de l'archet parallèles au chevalet, en maintenant absolument relâchés tous les muscles du bras, de la main et des doigts, et en faisant tomber les doigts de la main gauche sur les cordes avec la force de petits marteaux. C'est de ces mouvements que dépend la beauté du son.

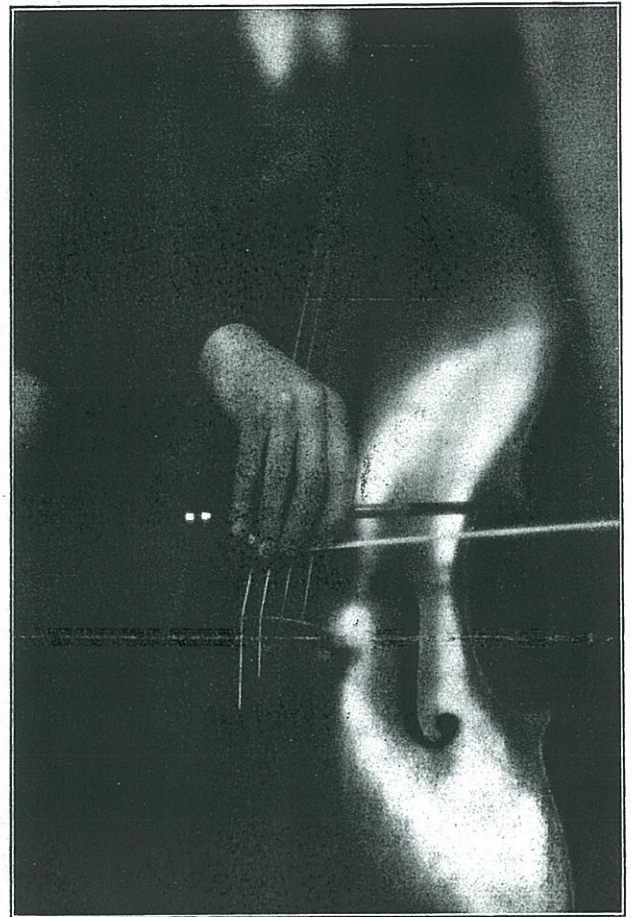


HALTUNG DES INSTRUMENTS / TENUE DE L'INSTRUMENT

2

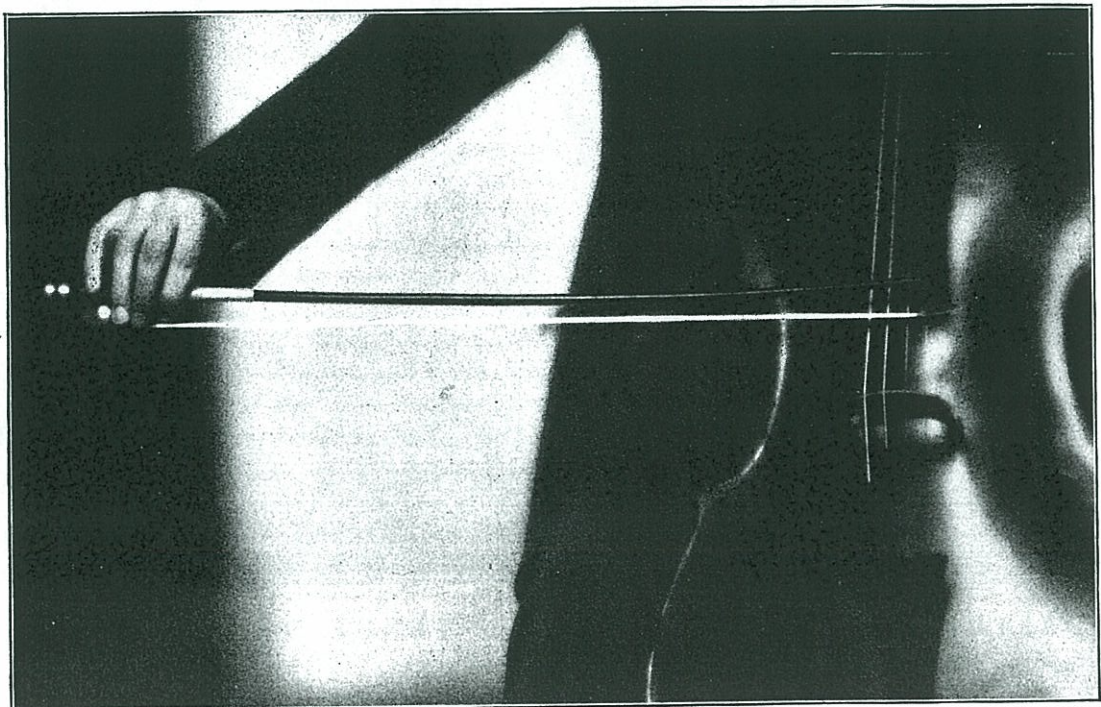


HALTUNG DES BOGENS  
TENUE DE L'ARCHET

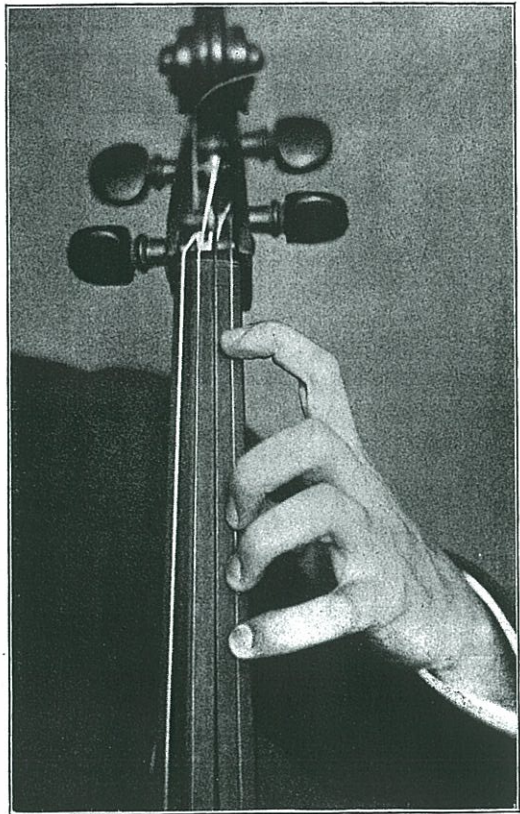


HALTUNG DES BOGENS AM FROSCH  
TENUE DE L'ARCHET AU TALON

4



HALTUNG DES BOGENS AN DER SPITZE / TENUE DE L'ARCHET À LA POINTE



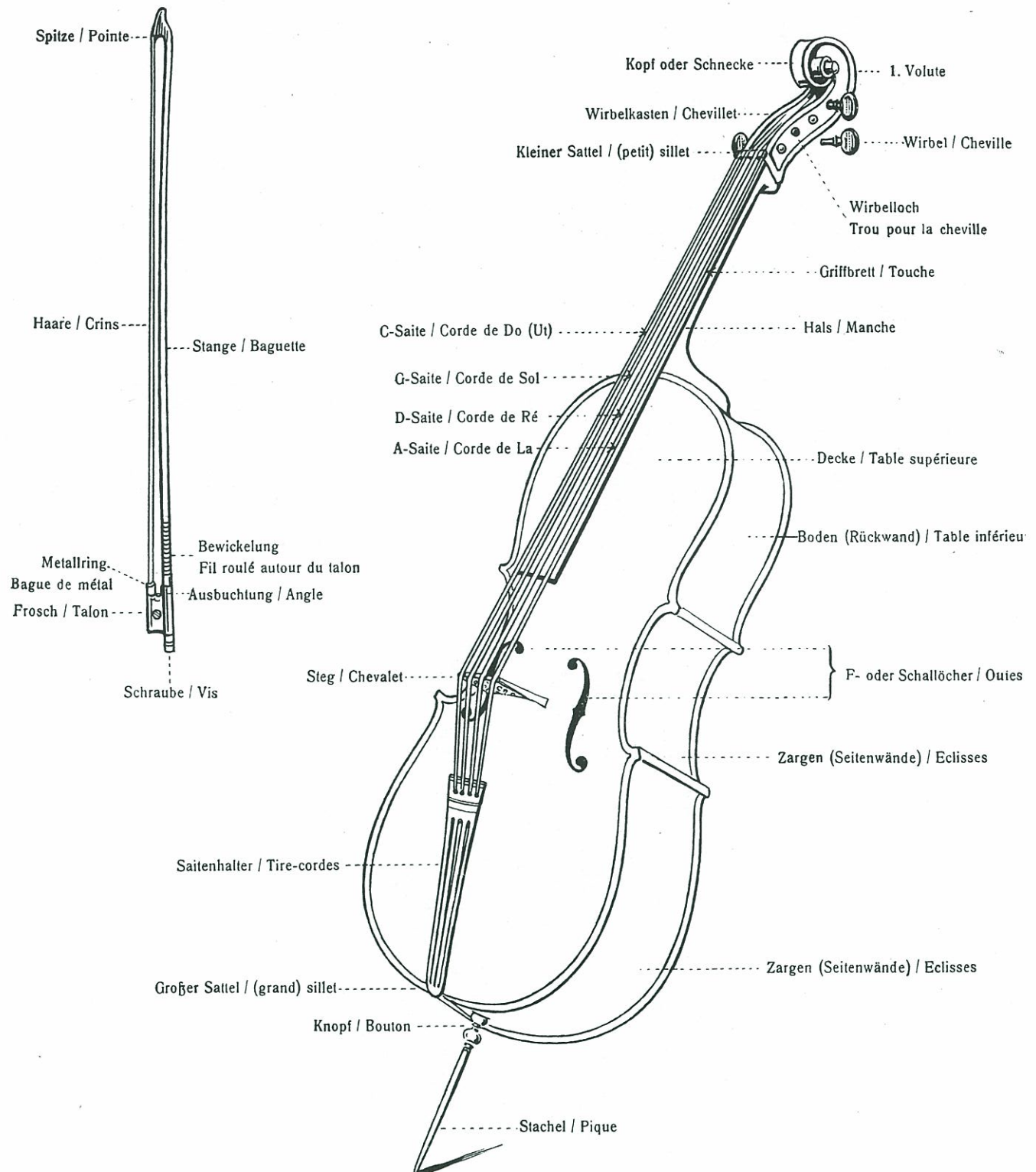
HALTUNG DER LINKEN HAND UND FINGER / DE LA TENUE DE LA MAIN GAUCHE ET DES DOIGTS



DAUMENAUFSATZ / POSITION DU POUCE

# SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DES VIOLONCELLS

## DESCRIPTION DU VIOLONCELLE



### Stimmung des Violoncells

Die Saiten des Violoncells sind in reinen Quinten gestimmt, und zwar:

- Die erste (höchste) Saite auf A
- die zweite " " D
- " dritte " " G
- " vierte (tiefste) " " C



Jede Saite ist mit ihrem oberen Ende an einem Wirbel befestigt. Durch entsprechendes Drehen des Wirbels wird die Saite angezogen und gespannt, wodurch sie höher klingt, bzw. sie wird gelockert und entspannt, wodurch sie tiefer klingt. Beim Drehen des Wirbels ist derselbe gleichzeitig in das Wirbelloch fest hineinzudrücken, um ein selbsttätiges Entspannen der Saite zu verhindern. Auf diese Weise ist jede Saite auf diejenige Spannung genau einzustellen, die den für sie bestimmten Ton ergibt.

Beim Stimmen ist es üblich, mit der A-Saite zu beginnen. Man bedient sich hierbei zur Aufnahme der richtigen Tonhöhe des Klaviers oder einer Stimmgabel. Die quintenreine Abstimmung der anderen Saiten ist anfangs etwas schwer.

Man nimmt die 2., 3. und 4. Saite der Reihe nach vor. Nach der A-Saite wird die D-Saite eine Quinte tiefer gestimmt. Man streicht beide Saiten gleichmäßig und nicht zu stark an und reguliert zugleich mit der linken Hand durch Drehen des Wirbels so lange die Spannung der D-Saite, bis sie mit der A-Saite quintenrein klingt. Auf die gleiche Art wird die G-Saite nach der D-Saite und schließlich die C-Saite nach der G-Saite gestimmt. Eine Quinte unrein gestimmt klingt verschwommen und wirkt auf das Ohr etwa so, wie auf das Auge ein in der Kamera nicht scharf genug eingestellter Gegenstand.

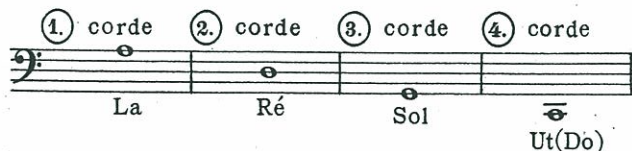
Um das Gehör auf das Erfassen reiner Quinten zu trainieren, ist es notwendig, die Stimmung auf ihre Quintenreinheit zu prüfen, wobei man folgendermaßen verfährt:

Man legt die linke Hand in der Nähe der Saiten auf die Zargen und sucht mit dem ausgestreckten 3ten Finger auf der A-Saite diejenige Stelle, auf der sich durch ganz leichte Berührung ein Flageoletton\*) erzeugen läßt, der eine Oktave höher klingt als die leere Saite. Dieser Flageoletton klingt nur dann, wenn die richtige Teilstelle der Saite gefunden ist. Denselben Ton, auf dieselbe Art erzeugt, in derselben Lage der Hand, findet man auf der D-Saite mit dem 1ten Finger. Klingen beide

### Accord du violoncelle,

Les cordes du violoncelle s'accordent en quintes

- La première corde (chanterelle) doit donner un la.
- la deuxième " " un ré
- " troisième " " sol
- " quatrième " " ut (do)



Chaque corde est attachée par son bout supérieur à son cheville que l'on tourne pour la tendre (hausser) ou pour la détendre (baisser), en pressant fermement le cheville dans son trou, pour éviter la détension de la corde. On tend ou baisse la corde jusqu'à ce qu'elle donne la note qui lui est propre.

On commencera par le La, que l'on accorde à l'aide d'un piano ou d'un diapason. Le commençant trouvera l'accord des autres cordes encore plus difficile. Après la 1<sup>ère</sup>, on accordera la 2<sup>e</sup>, puis la 3<sup>e</sup> et alors la 4<sup>e</sup>

On accordera le Ré en faisant vibrer les deux cordes La et Ré à la fois, jusqu'à ce qu'elles obtiennent une quinte juste; ensuite on accordera le Sol en le faisant vibrer avec le Ré, et, enfin de même pour l'Ut avec le Sol. Pour finir, on contrôlera l'accord général pour s'assurer qu'il n'a pas subi d'altération. On mettra la main gauche sur les éclisses, près des cordes et avec le bout du 3<sup>e</sup> doigt étendu on effleurra la corde à la place qui donnera l'harmonique\*) note à l'octave de la corde à vide, dont elle porte le nom. Par conséquent le la, mis en vibration et effleuré à la place juste nous donnera le la octave, le ré effleuré dans la position avec le bout du 1<sup>er</sup> doigt, nous donnera le ré octave. De cette manière on contrôlera l'accord parfait des autres cordes.









\*) Siehe Seite 98

\*) voir à la page 98

Flageolettöne in ein und derselben Tonhöhe, so sind auch die beiden Saiten in reinen Quinten gestimmt. Ebenso lassen sich auch die übrigen Saiten auf die Reinheit ihrer Stimmung prüfen. Gleichmäßiges Anstreichen der Saiten bei mäßiger Tonstärke ist zu beachten. Das laute Stimmen hindert das natürliche Schwingen der Saiten und vereitelt den Zweck.

## Zeichen und Abkürzungen

Bogen betr.

	= Abstrich
	= Aufstrich
	= ganzer Bogen
	= obere Hälfte des Bogens
	= untere Hälfte des Bogens
	= am Frosch
	= in der Mitte des Bogens *)
	= an der Spitze

\*) Unter der „Mitte des Bogens“ versteht man nicht die Mitte im geometrischen Sinne, sondern im physikalischen, d.h. die Mitte (Gleichgewichtspunkt) ist näher zum schwereren Teile des Bogens – also zum Frosch hin gelegen.

Saiten betr.


①	= erste Saite oder A-Saite
②	= zweite " " D "
③	= dritte " " G "
④	= vierte " " C "

Eine in der Violoncello-Literatur gebräuchliche italienische Bezeichnung der Saitenangabe = sul A (D, G oder C) d.h. = auf der A- (D-, G- resp. C-) Saite zu spielen.

Fingersatz betr.

Die betreffenden Finger werden mit den Zahlen 1, 2, 3, 4 (vom Zeigefinger ausgehend) bezeichnet.

o über oder unter einer Note = leere Saite

 oder = Finger liegen lassen bis die Linie zu Ende ist.

Bezeichnung der verschiedenen Lagen siehe Seite 29

## Übungen auf den leeren Saiten

Der Schüler muß den Bogen langsam von einem Ende zum anderen über die Saiten führen, ohne die Schulter zu bewegen. Die oben erwähnten Grundsätze der Bogenführung sind dabei streng zu beachten.











S'accorder bruyamment est un défaut vulgaire qui empêche de bien entendre et de bien établir l'équilibre des cordes entre elles.

On fera donc vibrer les cordes doucement et uniformément, pour ne pas manquer le but.

## Des signes et des abréviations

L'archet:

	= tirer l'archet
	= pousser l'archet
	= tout l'archet
	= moitié supérieure de l'archet
	= moitié inférieure de l'archet
	= du talon
	= au milieu de l'archet *)
	= à la pointe de l'archet

\*) "Milieu de l'archet" ne veut pas dire: le milieu en sens géométrique, mais bien en sens physique, c'est à dire que le milieu (le point d'équilibre) se trouve plus près de la partie plus lourde (pesante) de l'archet, – du talon.

Les cordes:


①	= 1 <sup>ère</sup> corde ou corde de La
②	= 2 <sup>ème</sup> " " " " Ré
③	= 3 <sup>ème</sup> " " " " Sol
④	= 4 <sup>ème</sup> " " " " Do (Ut)

La préposition italienne "sul" (sur la) suivie du nom de la corde: La, Ré, Sol ou Do en question, indique la corde sur laquelle il faut jouer, de sorte que les mots: "sul Sol" veulent dire qu'il faut jouer sur la corde de Sol.

Doigté:

Le doigté s'indique par les chiffres: 1, 2, 3, 4. (en comptant de l'index)

o placé au-dessus ou au-dessous d'une note-corde à vide.

 ou = laisser le(s) doigt(s) posé(s) sur la corde jusqu'à la fin de la ligne

Pour la désignation des positions, voir page 29

## Exercices sur les cordes à vide

L'élève conduira lentement l'archet d'un bout à l'autre, mais sans remuer l'épaule, tout en observant rigoureusement les règles pour la conduite de l'archet.

## Haltung der linken Hand und Finger

(Siehe Abbildung 5, 6, 7 Seite 5)

Die über dem Griffbrett gerundete linke Hand neigt sich dem Hals des Violoncells zu und legt den, den übrigen Fingern gegenübergestellten Daumen zwischen dem ersten und zweiten Finger flach an der unteren Seite des Halses an, ohne über denselben hinauszuragen.\* Die Finger, die etwas schräg gehalten werden sollen, müssen stets soweit gerundet sein, daß sie beim Spiel mit ihrem ersten Glied wie kleine Hämmer auf die Saiten zu fallen kommen. Der linke Arm muß ungezwungen und vom Körper ein wenig entfernt gehalten werden. Der Ellenbogen darf sich weder heben noch auf das Instrument stützen.

\*) In der weiten Lage kommt der Daumen fast an den 2. Finger zu liegen.

## Übungen auf einer Saite

Für die linke Hand unterscheidet man zwei verschiedene Stellungen, eine enge und eine weite Lage.

In der engen Lage ergeben die Abstände der einzelnen Finger Intervalle von Halbtönen.

In der weiten Lage rutscht der 2. Finger mit dem 3. u. 4. um einen Halbton hinauf, sodaß der Abstand zwischen dem 1. u. 2. Finger einem Ganzton entspricht.

Wird nach dem 1. Finger der 3. gebraucht, so muß der 2. mit aufgesetzt werden; ebenso wird der 3. Finger zugleich mit dem 4. aufgesetzt, wenn letzterer dem 2. Finger folgt.

## De la tenue de la main gauche et des doigts

(voir la figure 5, 6, 7 page 5)

On placera le pouce à plat, sous la manche, sans la dépasser, de façon à ce qu'il se trouve vis-à-vis du 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> doigts de la main gauche arrondie en position juste au-dessus de la touche.\* Les doigts, un peu courbés en sens oblique frappent de leurs bouts la corde d'aplomb comme des petits marteaux. Le bras gauche se tient sans contrainte un peu éloigné du corps. Le coude ne doit ni se relever ni s'appuyer sur l'instrument.

\*) Dans la position étendue le pouce se place tout près du 2<sup>ème</sup> doigt.

## Exercices sur une seule corde

Pour la main gauche il y a deux différentes positions, dont l'une s'emploie pour la position serrée, l'autre pour la position étendue.

Dans la position serrée les distances des doigts l'un de l'autre produisent des intervalles d'un demi-ton.

Dans la position étendue le 2<sup>ème</sup> doigt s'avance d'un demi-ton vers le 3<sup>ème</sup> et le 4<sup>ème</sup> doigts, de sorte que la distance entre le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>ème</sup> doigts correspondra à un ton.

Si le 3<sup>ème</sup> doigt suit le 1<sup>er</sup>, il faut poser aussi le 2<sup>ème</sup> sur la corde en même temps que l'autre; et si le 4<sup>ème</sup> doigt suit le 2<sup>ème</sup>, le 3<sup>ème</sup> doigt se posera sur la corde simultanément avec le 4<sup>ème</sup> doigt.

Wird mit dem 2., 3. oder 4. Finger angefangen oder folgt einer dieser Finger einer leeren Saiten, so müssen stets die vorhergehenden Finger mit aufgesetzt werden. Zum Beispiel:  
 (Die Zahlen der mitaufgesetzten Finger sind eingeklammert [ ])

Si l'on commence avec le 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> ou 4<sup>ème</sup> doigts, ou si l'un de ces doigts s'emploie après une corde à vide, alors les doigts précédents devront toujours être posés aussi sur la corde.  
 Par exemple:

(Les chiffres indiquant les doigts posés simultanément se trouvent entres parenthèses [ ])

①

②

③

④



Quarten — Quartes

Quinten — Quintes

Sexten — Sixtes

Septimen — Septièmes

## Oktaven — Octaves

## Nonen — Neuvièmes

## Dezimen — Dixièmes

Tonleitern und Übungen  
in der ersten Lage.

Da der Bogen am Frosch schwerer auf der Saite aufliegt als an der Spitze, so ist es bei Ausführung eines Bogenstriches erforderlich, die Tonstärke durch entsprechend zunehmenden Druck (beim Abstrich) bzw. entsprechend abnehmenden Druck (beim Aufstrich) auszugleichen; z. B.

Gammes et exercices  
sur la première position.

Comme l'archet pèse, au talon, plus sur la corde, qu'à la pointe, il faut en tirant augmenter la pression sur la baguette, et la diminuer en poussant, ainsi, p. ex.:

## Tonleiter in C-dur — Gamme en Do-(Ut) majeur

1. Übung in C-dur — 1. Exercice en Do-majeur

Schüler  
L'élève

1.

Lehrer  
le professeur

2. Übung in C-dur — 2. Exercice en Do-majeur

Schüler  
L'élève

2.

Lehrer  
le professeur

## 3. Übung in C-dur

Die je zwei mit einem Bindebogen verbundenen Viertelnoten werden ebenfalls mit ganzem Bogen, für jedes Viertel einen halben Bogen, — ausgeführt.

## 3. Exercice en Do-majeur

Les deux ♪s liées par une liaison doivent être exécutées par un seul coup d'archet, en employant la moitié de l'archet pour chaque ♪

3.

## 4. Übung in C-dur — 4. Exercice en Do-majeur

4.

*dolce*

*p*

5. Übung in C-dur — 5. Exercice en Do-majeur

5.

Exercise 5 consists of three systems of piano accompaniment. Each system features a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a continuous eighth-note bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The key signature is C major and the time signature is 4/4.

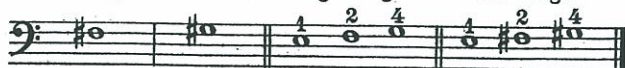
6. Übung in C-dur — 6. Exercice en Do-majeur

6.

Exercise 6 consists of three systems of piano accompaniment. Each system features a right-hand staff with eighth-note patterns and a left-hand staff with chords and occasional eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The key signature is C major and the time signature is 4/4.

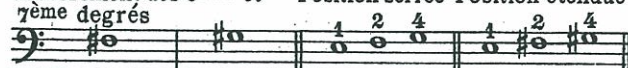
Tonleiter von a-moll (Paralleltonart von C-dur)

Erhöhung der 6.u.7.Stufe Enge Lage Weite Lage



Gamme de la-mineur (tòn relatif de Do-majeur)

Haussement des 6ème et 7ème degrés Position serrée Position étendue



Vorübung. In der weiten Lage

Zur Erlernung der weiten Lage sind Streckübungen zunächst ohne Bogenstrich zu empfehlen, evtl. unter Zuhilfenahme der rechten Hand.

Exercice préliminaire. Position étendue

Pour apprendre à jouer dans cette position, l'élève fera bien de se pratiquer d'abord sans employer l'archet, même à l'aide de la main droite.



Melodische a-moll-Tonleiter — Gamme de la-mineur mélodique



Übung in a-moll

Man gebrauche für jede Note mit Leichtigkeit den ganzen Bogen (—); außerdem ist diese Übung auch mit halbem Bogen zu üben und zwar: — mit dem Abstrich anfangend und — mit dem Aufstrich anfangend. Man achte auch weiterhin mit größter Aufmerksamkeit auf das exakte Liegenlassen der Finger.

Exercice en la-mineur

Il faut employer avec aisance tout l'archet (—) pour chaque note. Puis on travaillera cet exercice en employant la moitié de l'archet, d'abord: — = la moitié inférieure, en commençant ∩; puis — = la moitié supérieure, en commençant V. Il importe de laisser les doigts le plus possible posés précisément sur la corde.

Lento assai





Tonleiter in D-dur — Gamme en Ré-majeur

Übung in D-dur

Diese Übung übe man in folgenden Ausführungen:

1. = ganzen Bogen für jede Note
2. = untere Hälfte " " "
3. = obere Hälfte " " "

mit Ausnahme des 8. und des letzten Taktes, die mit ganzem Bogen gespielt werden.

Exercice en Ré-majeur

Travailler cet exercice des manières suivantes:

1. = tout l'archet pour chaque note
2. = moitié inf<sup>er</sup>e " " "
3. = sup<sup>er</sup>e " " "

à l'exception des 8<sup>ème</sup> et dernière mesures, qu'il faut jouer en employant tout l'archet.

Lento assai

10.

Tonleiter in h-moll [melodisch]  
(Paralleltonart von D-dur)

Gamme en si-mineur [mélodique]  
(ton relatif de Ré-majeur)

Übung in h-moll — Exercice en si-mineur

11.

Tonleiter in F-dur — Gamme de Fa-majeur

Übung in F-dur — Exercice en Fa-majeur

12.

Tonleiter in d-moll [melodisch] | Gamme de ré-mineur [mélodique],  
 (Paralleltonart in F-dur) | (ton relatif de Fa-majeur)

Übung in d-moll

Diese Übung übe man und ; die Halbe- und Viertelnoten sind mit zu spielen.

Exercice en ré-mineur

Travailler cet exercice et . Jouer les et les en employant tout l'archet.

13.

Tonleiter in B-dur — Gamme de Si-bémol majeur

Übung in B-dur — Exercice en Si-bémol majeur

14.

Tonleiter in g-moll [melodisch] | Gamme en sol mineur [mélodique]  
 (Paralleltonart in B-dur) | (ton relatif de si-bémol majeur)


Übung in g-moll — Exercice en sol-mineur

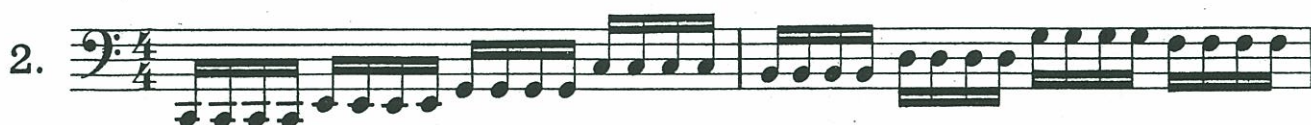
15.

## Übungen in gewöhnlich abgestoßenen Sechzehnteln

Bei Ausführung folgender Übungen müssen die einzelnen Sechzehntel in der Mitte des Bogens abgestoßen werden. Der Bogen darf hierbei die Saiten nicht verlassen. Beim Ab- und Aufstrich muß jede Note gleichen Wert und gleiche Tonstärke haben. Man spiele diese Übungen anfangs langsam und beschleunige das Zeitmaß allmählich erst dann, wenn das Handgelenk die nötige Biegsamkeit erlangt hat. Es ist zu empfehlen, diese Übungen zunächst am Frosch zu beginnen. Die Grundsätze der Handgelenkbewegungen bleiben dieselben, wie bei langen Strichen.

## Exercices pour les détachées

En travaillant les exercices suivants, il faut détacher les  au milieu de l'archet, sans que l'archet quitte les cordes. La durée et le degré de sonorité de chaque note doit être le même en tirant qu'en poussant. Commencer ces exercices d'abord lentement et n'en accélérer peu à peu le mouvement que quand le poignet aura acquis la souplesse nécessaire. L'élève fera bien de travailler ces exercices d'abord du talon. Les principes et règles pour l'articulation du poignet s'appliquent ici comme pour les longs coups d'archet.



4.

### Von der Fingerfertigkeit

Jede Vier-Sechzehntel-Figur folgender Übungen übe man auf ein und derselben Saite bis sie gleichmäßig im Strich und Takt ausgeführt werden kann und achte man auf kräftigen Fingerfall, ohne die Hand zu bewegen. Beim Aufsetzen der Finger darf in den betreffenden Muskeln keine Steifheit entstehen; der Finger drückt mehr durch das eigene Gewicht und durch den Schwung des Fallens; jede Spannung der Muskeln ist zu vermeiden. Im langsamen Tempo verwende man zunächst vier Noten in einem Strich.

### Du mécanisme des doigts

Dans les exercices suivants il faut travailler sur une seule corde, jusqu'à ce qu'on puisse les exécuter parfaitement, c'est à dire également quant aux coups d'archet et à la mesure. Les doigts doivent frapper les cordes avec force, la main restant immobile. Il faut éviter toute raideur dans les muscles employés dans la fonction des doigts frappant les cordes. Mais ce qui constitue vraiment la pression exercée sur les cordes, c'est la pesanteur propre et la chute des doigts plutôt que la force exercée par l'action. Les muscles doivent être relâchés le plus possible.

1.

2.

*simile*

3. 















4. 







Four staves of musical notation in 3/4 time. The first two staves have a key signature of one flat (B-flat). The last two staves have a key signature of one sharp (F-sharp). Each staff contains eighth-note patterns with slurs and repeat signs.

**Übungen des rechten Handgelenks**

Der Übergang von einer Saite zur andern erfolgt mittels Biegung des Handgelenks, wobei Ober- und Unterarm zwanglos mitarbeiten. Möglichste Gelenkigkeit und Biegsamkeit der Finger der rechten Hand sind anzustreben. Abwechselnd in *f*, *mf* und *p* zu üben.

**Exercices pour le poignet de la main droite**

Mettre beaucoup de souplesse du poignet dans les changements de corde, mouvements que le bras et l'avant-bras suivront automatiquement et sans contrainte. Il faut s'efforcer d'acquérir le plus possible de souplesse et de flexibilité des doigts de la main droite. Travailler alternativement: *f*, *mf* et *p*.

Four staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a 'V' marking above the first note. Each staff contains eighth-note patterns with slurs and repeat signs.

Auch mit folgenden Bogenstrichen zu üben:

A travailler aussi avec les coups d'archet suivants:

Six staves of musical notation in 4/4 time, showing various bowing techniques. The first two staves are marked '1.' and '2.'. The last two staves are marked '1.' and '2.' with specific bowing instructions: 'mit n anfangend / Commencer en tirant n' and 'mit V anfangend / Commencer en poussant V'. Each staff includes 'etc.' at the end.

2. 



Auch mit folgenden Bogenstrichen zu üben.

A travailler aussi avec les coups d'archet suivants:

1. 

2. 

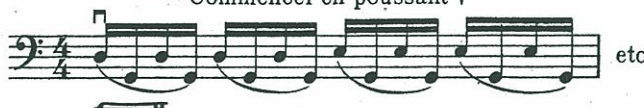
1. mit □ anfangend  
Commencer en tirant □

 etc.

 etc.

2. mit ▽ anfangend  
Commencer en poussant ▽

 etc.

 etc.

3. 

Auch mit folgenden Bogenstrichen zu üben.

A travailler aussi avec les coups d'archet suivants:

1. 

2. 

1. mit □ anfangend  
Commencer en tirant □

 etc.

 etc.

2. mit ▽ anfangend  
Commencer en poussant ▽

 etc.

 etc.

4. 

Auch mit folgenden Bogenstrichen zu üben.

A travailler aussi avec les coups d'archet suivants:

1.  etc.

2. 

1. mit □ anfangend  
Commencer en tirant □

 etc.

 etc.

 etc.

2. mit ▽ anfangend  
Commencer en poussant ▽

### Verzeichnis der verschiedenen Lagen auf dem Griffbrett

In den ersten drei Lagen muß der Daumen seinen Platz dem 1. u. 2. Finger gegenüber streng behaupten. In der 4. Lage ruht die Hand fast auf der Zarge und der Daumen umfaßt mehr den Hals. In der 5. u. 6. Lage wird der Daumen beinahe mit der äußersten Spitze auf die Krümmung des Halses gelegt. Wenn man die verschiedenen Lagen durchspielt, muß der Daumen der Hand folgen und sich leicht an den Hals anlehnen.

Die verschiedenen Lagen sind mit römischen Zahlen bezeichnet:

I = erste Lage, II = zweite Lage u.s.w.

### Tableau des différentes positions sur la touche

Dans les trois premières positions le pouce devra retenir rigoureusement sa place vis-à-vis du 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> doigts. Pour la 4<sup>ème</sup> position la main s'appuiera presque contre les éclisses et le pouce courbé vient s'appuyer contre le manche. Pour la 5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> positions, la pointe presque extrême du pouce se met à l'angle arrondi de la base du manche.

En parcourant les différentes positions, le pouce devra suivre la main en s'appuyant légèrement contre le manche.

Pour en faciliter la lecture nous avons indiqué les différentes positions par des chiffres romains:

I = première position; II = deuxième position, etc.

### Übungen in den verschiedenen Lagen auf dem Griffbrett

### Exercices pour les différentes positions sur la touche

Halbe Lage - Demi-Position

Erste Lage - Première position

① 1 2 4 2 ② 1 2 4 ③ 1 2 4 ④ 1 2 4

2.

Zweite Lage - Deuxième position

① 1 2 4 2 ② 1 2 4 ③ 1 2 4 ④ 1 2 4

3.

Dritte Lage - Troisième position

① 1 2 4 2 ② 1 2 4 ③ 1 2 4 ④ 1 2 4

4.

Vierte Lage - Quatrième position

Doppelgriff - Vorstudien

Bei Doppelgriffen ist besonders darauf zu achten, daß die Finger mit der äußersten Spitze aufgesetzt werden, damit sie nicht mit den anderen Saiten als denen, auf welchen gespielt wird in Berührung kommen.

Etudes pour préparer l'élève aux  
Doubles - Cordes

En jouant les doubles-cordes il faut bien faire attention à ce que les doigts frappent les cordes du bout extrême, pour qu'ils ne touchent pas aux autres cordes.

## Über den Lagenwechsel

Der Übergang von einer Lage in eine andere kann nur auf folgende zwei Arten ausgeführt werden:

1. mit dem in der alten Lage zuletzt spielenden Finger;
2. mit einem der tonlich tiefer liegenden Finger als der in der alten Lage zuletzt benutzte, je nachdem, welcher Finger in der neuen Lage zuerst in Tätigkeit treten soll.

Bei Ausführung der ersten Art gleitet man mit dem zuletzt spielenden, bereits feststehenden Finger in die neue Lage, um unmittelbar danach den Finger, der den ersten Ton in dieser Lage greifen soll, aufsetzen zu können. z. B.



Bei Ausführung der zweiten Art verdrängt der betreffende tiefer liegende Finger, (der stets mit dem höherliegenden, spielenden, gleichzeitig mitaufgesetzt werden soll), diesen letzteren und gleitet einfach, ohne irgendeinen Übergangston, in die neue Lage. Wie folgende Beispiele zeigen, handelt es sich bei der zweiten Art nur um den Übergang von einer tieferen in eine höhere Lage.



Beim Üben des Lagenwechsels ist es notwendig, den vermittelnden Übergangston zunächst deutlich hörbar erklingen zu lassen. Erst allmählich spiele man denselben immer kürzer, bis schließlich der Lagenwechsel vollkommen abgerundet klingt. Findet der Lagenwechsel bei gleichzeitigem Strich- oder Saitenwechsel statt, so wird der vermittelnde Ton noch von dem ersten Bogenstrich resp. auf der alten Saite ausgeführt.



Beispiel für den Lagenwechsel auf zwei Saiten:



oder  
ou

## Du changement de position

Le passage d'une position dans une autre ne peut s'exécuter que des deux manières suivantes:

1. avec le doigt qui jouait le dernier dans la position que l'on quitte;
2. avec un des doigts posés sur une note plus basse que le doigt employé le dernier dans la position que l'on quitte, desquels il faut choisir celui qui va être employé le premier dans la nouvelle position.

En jouant de la première manière on glisse dans la nouvelle position avec le doigt employé le dernier et déjà posé sur la corde, pour pouvoir tout de suite poser le doigt qui devra attaquer la première note dans cette nouvelle position; par exemple:



En jouant de la 2<sup>de</sup> manière, le doigt inférieur (posé toujours sur la corde en même temps que le doigt actif supérieur) déplace le doigt qui vient de jouer, et glisse, sans note intermédiaire, tout simplement dans la nouvelle position. Comme on verra par les exemples suivants, avec la 2<sup>de</sup> manière il ne s'agit que de passer d'une position inférieure à une position supérieure:



En étudiant le changement de position il faut, au commencement, faire entendre distinctement la note intermédiaire. Peu à peu on pourra le jouer toujours plus brève, jusqu'à ce qu'en fin on soit arrivé à exécuter le changement de position parfaitement. Si le changement de position coïncide avec le changement de corde, il faut exécuter le son intermédiaire du même coup d'archet, ou rester sur la même corde employée jusque-là:



Exemple pour le changement de position sur deux cordes:



Bei Ausführung des Lagenwechsels auf die zweite Art, bei gleichzeitigem Saitenwechsel gleitet der betreffende Finger auf der neuen Saite von der Lage aus, in der sich die Hand schon bereits befunden hat. z. B.



Eine Ausnahme von diesen Regeln ist der öftere Gebrauch des Gleitens (glissando) mit dem in der neuen Lage folgenden Finger als musikalisches Ausdrucksmittel. Es ist jedoch zu empfehlen anfangs von den oben angeführten Regeln des Lagenwechsels nicht abzuweichen. Die strenge Beachtung derselben trägt viel zu einer exakten und sicheren Intonation bei und fördert die Ausbildung einer geschmackvollen und musikalischen Vortragsart.

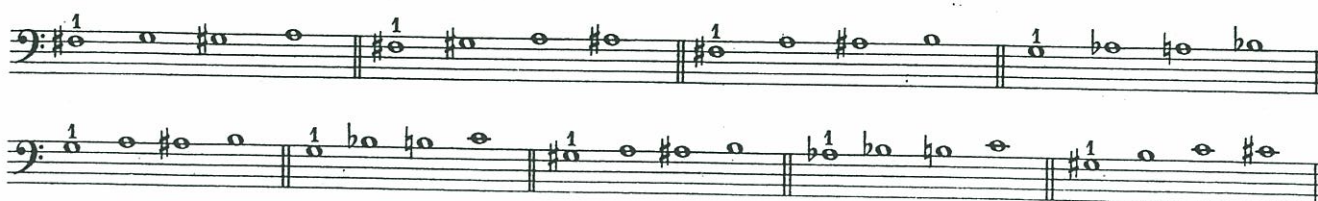
Man beachte daß der Lagenwechsel nur dann gehört werden darf bzw. muß, wenn derselbe als Glissando (gleitend) – also als musikalisches Ausdrucksmittel – gebraucht wird. Da der Lagenwechsel sonst ein durch den Bau des Instruments (bzw. durch die physikalische Beschaffenheit der Saiten) bedingter Behelf ist, so muß alles versucht werden, ihn nicht hören zu lassen. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, müssen alle Fingersätze genommen werden.

Von größter Wichtigkeit ist die Aneignung einer möglichst großen Spannung der linken Hand, um gegebenenfalls auch eine Quarte greifen zu können.



\*) Falls diese Terzenspannung dem Schüler unmöglich ist, so rutsche er mit dem ersten Finger nur so viel nach oben, um dann den zweiten Finger aufsetzen zu können, und beachte er hierbei, daß weder eine Pause entstehen, noch ein Glissando zu hören sein darf.

\*) S'il est impossible d'exécuter cette extension d'une tierce, il devra glisser l'index vers le haut, mais seulement autant de permettre au second doigt de frapper, (ou de se poser sur), la corde, en évitant soigneusement d'interrompre le son ou de faire entendre un glissando.



En exécutant le changement de position de la 2<sup>de</sup> manière en même temps que le changement de corde, le doigt dont il s'agit glisse sur la nouvelle corde en partant de la position dans laquelle se trouvait déjà la main; par exemple:



Ce qui constitue une exception à ces règles, c'est l'emploi du glissando pour le faire servir de moyen d'expression musicale. Mais au commencement l'élève fera bien d'observer strictement les règles ci-dessus cités pour le changement de position, seul moyen d'acquérir une intonation juste et sûre et de développer le goût artistique et une exécution musicale.

Il ne faut faire entendre le glissando, que quand il sert de moyennier une expression musicale. Le changement de position étant exigé par la construction de l'instrument, (c'est à dire à cause des cordes), il faut s'efforcer de ne pas le faire entendre. C'est en partant de ce point de vue qu'il faut toujours choisir les doigts.

Il est tout important que l'élève acquise la faculté de grande tension de la main gauche, jusqu'à l'extension d'une quarte, si le morceau l'exige.

In folgenden Übungen soll der erste Finger liegen bleiben bis der nächste aufgesetzt ist – oder er soll möglichst unhörbar ca.  $\frac{1}{4}$  Ton hinaufrutschen um dann den 4. Finger an richtiger Stelle aufsetzen zu können.

Dans les exercices suivants l'élève laissera posé l'index, jusqu'à ce que le deuxième doigt ait frappé la corde, – ou il glissera d'à peu près un quart de ton vers le haut, pour que le 4<sup>e</sup> doigt puisse alors se poser à sa place juste sur la corde.



**Tonleitern im Umfange einer Oktave auf einer Saite**

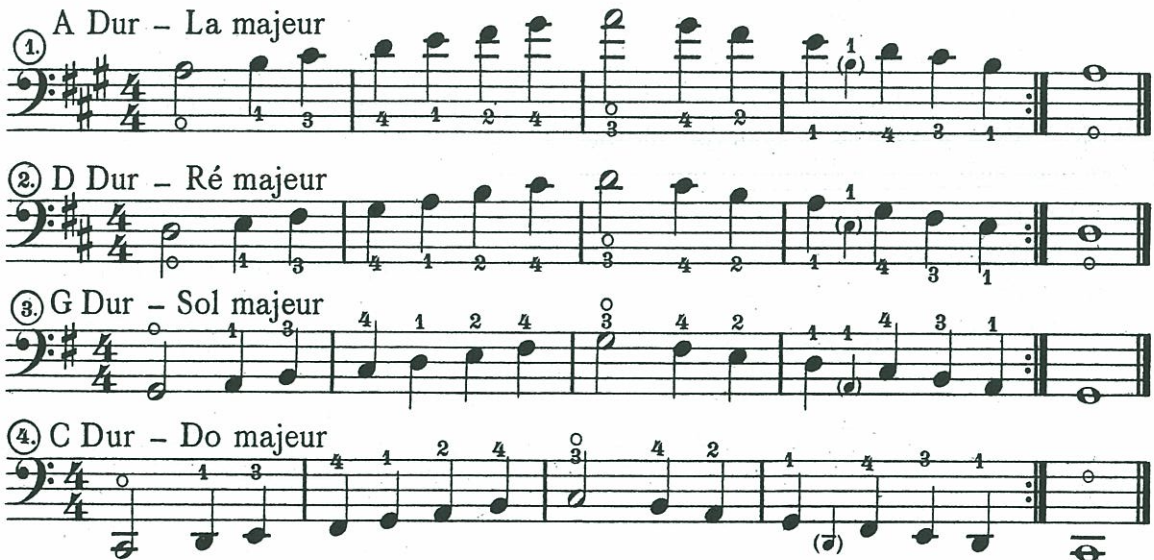
**Gammes dans l'étendu d'une octave sur une seule corde**

Beim Üben folgender Tonleitern und Übungen wird der Schüler nach und nach die Unterschiede der einzelnen Lagen kennen lernen.

En travaillant les gammes et les exercices suivants, l'élève se familiarisera peu à peu avec les différentes positions.

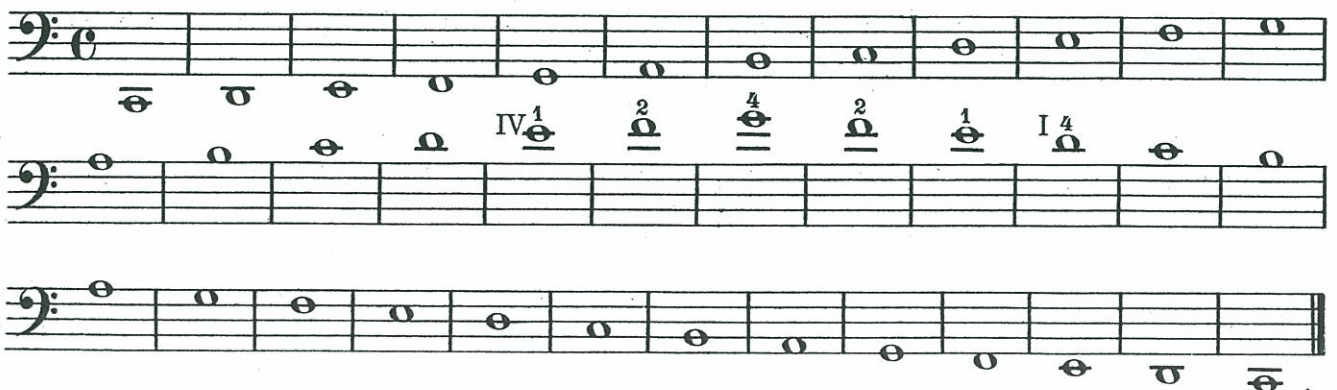
Der linke Arm ist beim Lagenwechsel ganz ungezwungen zu halten; der Daumen muß mit der Hand automatisch mitgehen. Der Arm ist von den ersten Lagen an etwas in die Höhe zu halten, damit man nicht gezwungen ist, ihn erst beim Übergang in die 5. u. 6. Lage (beim Beginn der Zargen), in die Höhe zu heben.

En changeant de position, le bras gauche restera immuable, tandis que le pouce suivra automatiquement les mouvements de la main. Dès les premières positions il faut lever légèrement le bras, pour éviter la nécessité de le lever en passant dans les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> positions, où commencent les éclisses.



**Tonleitern und kleine Stücke in verschiedenen Lagen**

**Gammes et petits morceaux sur diverses positions**



Andante

1. *p*

*p* *f* *p*

a - moll - la mineur

Andantino

This piano score is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each. The music is in a key with one sharp (F#) and features a variety of fingerings and articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulations include slurs, accents, and breath marks. The score includes several dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1: First staff has fingerings II 4 1 and I 4 1 I. Second staff has V and a sharp sign.

System 2: First staff has fingerings 4 and I 2. Second staff has a sharp sign and fingerings 4 1 2 4 1 4.

System 3: First staff has I/II and II 4. Second staff has a sharp sign and fingerings 1 1 1 2 4 1.

System 4: First staff has fingerings 1 and III 4. Second staff has a sharp sign.

System 5: First staff has fingerings II 3 1 and I 2. Second staff has V and fingerings 2 1 3.

System 6: First staff has fingerings 2 1 and 2 1. Second staff has a sharp sign and fingerings 1 1.

G-dur — Sol-majeur

IV  
1 3 4 3 1 I  
4 2

Allegretto

3.

*grazioso.*

*simile*

IV  
3 1 3 II  
2 1 2

4 1 3 II  
2 III  
2 4 2 1 V

4

e-moll - mi-mineur

VII

Moderato

4. *p*

D-dur — Ré-majeur

Allegro moderato

5. *mf*

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system is marked *mf*. The second system includes a fingering 'IV' above the treble staff. The third system includes a fingering 'II' above the treble staff and '(1) (4) (II)' below the bass staff. The fourth system includes a fingering 'III' above the treble staff, a dynamic *p* below the treble staff, and '(II) (I) (3)' below the bass staff. The fifth system is marked *mf*. The sixth system includes a fingering 'IV' above the treble staff. The score is filled with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate fingerings. Dynamic markings (*mf*, *p*) are placed near the notes. Roman numerals (I-IV) are placed above notes to indicate chord positions. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Übung mit wechselndem  
Tenor- und Baßschlüssel

(siehe auch Elementar-Lehre Seite VI, VII u. VIII)

Exercice pour l'emploi des clefs  
de tenor et de fa alternant

(voir aussi Les Rudiments page VI, VII et VIII)

h-moll — si-mineur

Andante con moto

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music includes various fingerings (1-4) and articulations such as slurs and accents.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation and fingerings as the first system.

Third system of musical notation, concluding the first section with a double bar line. It includes various fingerings and articulations.

A-dur — La-majeur

Musical notation for the A-dur — La-majeur section, showing a sequence of notes on a single staff with fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 2).

Musical notation for the A-dur — La-majeur section, showing a sequence of notes on a single staff with fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2).

Andante cantabile

Musical notation for the Andante cantabile section, starting with a fermata and the instruction "louré\*". The music is in 4/4 time and features a slow, expressive melody.

Musical notation for the Andante cantabile section, continuing the melody with various articulations and fingerings.

\*) louré = geschleift; französische Vortragsbezeichnung, abgeleitet von der im 18. Jahrhundert gepflegten, der Sarabande ähnlichen Tanzform „Loure“, mit Betonung des ersten Takteiles.

\*) louré = lier les notes en appuyant sur le premier temps de chaque mesure ou sur la première note de chaque temps; terme emprunté à la „Loure“, sorte de danse ressemblant à la „Sarabande“ du 18<sup>m</sup>e siècle.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including fingerings such as 2, 4, 2, #2, 2, 1, 2, #4, 2. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, including fingerings 3, 1, 1, 2.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff has notes with fingerings 1, 1, 4, #3, 3, #2, 1, 2. The lower staff has chords and notes with fingerings 3, 4, 1, 2.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff has notes with fingerings 1, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 1, 4, 2, 1, 3, 4, 2. The lower staff has notes and chords with fingerings (1), (1), (4), 1, 2.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff has notes with fingerings 1, 3, 1, 2, 1, 2, 2, 4, 1, 4. The lower staff has notes and chords with fingerings 1, 4, 2, 1, 4.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff has notes with fingerings 1, 4, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 4. The lower staff has notes and chords with fingerings (4), (1 4 1), 2, 1.

fis-moll — fa#-mineur

Fingering chart for the piece. It consists of two staves in bass clef, key signature of two sharps, and 4/4 time. The first staff shows fingerings for notes: 1, 3, 4, 1, 2, #4, #1, 2, 4, 0, 1, 3, #1, #3. The second staff shows fingerings for notes: 4, 2, 1, 3, 1, 0, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1.

Andante

8. *dolce*

E-dur — Mi-majeur

Andante sostenuto

9. *espressivo*  
*p*

cis-moll — do#-mineur