

MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CONTREBASSE

PAR

W. HAUSE

Complet M. 11. 50.

1^{re} Partie M. 7. —

2^{me} Partie M. 5. 50.

Propriété des Editeurs.



Printed in Germany.

MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CONTREBASSE

PAR

W. HAUSE

Professeur de Contrebasse

Complet M. 11.50.

1^{re} Partie M. 7.—

2^{me} Partie M. 5.50.

Propriété des Editeurs.



VORREDE.

Jede Harmonie beruht auf ihrem Grundtone und durch ihn erhält sie ihre Bestimmung; dies ist jedem Musikverständigen bekannt.

Der Contrabass ist nun die Grundlage, das Fundament der Harmonie bei jedwelcher Musik, im Theater, in Concerten ect: wozu ihn sein grosser körperlicher Umfang befähigt. Wenn daher der Contrabass nicht rein gestimmt oder gespielt wird, so kann auch nie eine reine Harmonie zum Vorschein kommen. Trotz dieser seiner Wichtigkeit gibt es jedoch sehr Wenige, die denselben gut behandeln können. Sollte die Ursache davon vielleicht darin seinen Grund haben, dass noch keine methodische Anleitung zur zweckmässigen Behandlung desselben vorhanden ist, während doch jedes andere Instrument daran keinen Mangel hat? oder sollte der Grund vielleicht darin liegen, dass nur sehr Wenige sich die Mühe nehmen, dieses Instrument gründlich zu erlernen und die Meisten sich auf ihr musikalisches Gehör oder ihre Fertigkeit auf einem andern Saiteninstrument verlassen? Man bedenke doch, wie mühsam, wie ungenügend es sein muss, ohne alle Anleitung zu einer vortheilhaften Haltung und Stellung des Körpers, zu einem geregelten Fingersatz und einer zweckmässigen Handhabung des Bogens dieses Instrument spielen zu wollen!

Allen diesen Mängeln abzuhelpfen, entschloss sich der Verfasser, die Früchte einer 40 jährigen Erfahrung, die er sich in seiner Anstellung als Lehrer des Contrabasses an dem Conservatorium der Musik in Prag erwarb, durch vorliegende vollständige Anleitung zu veröffentlichen; er hat in derselben Alles, was nach seiner Erfahrung das Spiel dieses schwierigen Instrumentes befördern und erleichtern kann, in bestimmte und klar aus einandergesetzte Regeln zu bringen versucht, so dass jeder, der dieselben genau befolgt, eine grosse Reinheit und Fertigkeit auf diesem Instrument zu erreichen im Stande ist.

Avant-propos.

La basse est la plus importante des parties, car c'est sur elle qu'est établi l'harmonie; si par conséquent le bassiste n'accorde pas bien, ou qu'il ne joue pas juste l'harmonie ne saurait l'être non plus.

Le volume de la Contrebasse et la force de ses sons la rendent propre à servir de fondement à l'harmonie dans la musique d'église, au théâtre, aux concerts etc.

Malgré son indispensabilité il y a fort peu de personnes qui savent la bien jouer. La raison en serait-elle peut-être qu'il n'existe pas encore de méthode qui enseigne la manière de s'en servir avantageusement tandis qu'il n'en manque pas pour tout autre instrument de musique; ou plutôt parceque très peu de personnes se donnent la peine de l'étudier à fond, croyant pouvoir se fier à la justesses de leur ouïe. On prétendrait vainement d'y arriver sans regles sur la position du corps, du doigté et du maniement de l'archet etc.

C'est pour remédier à cet inconvenient que l'auteur s'est décidé de publier cette méthode, le fruit, de quarante années d'expériences, acquises en sa qualité de professeur de Contrebasse au Conservatoire de musique de Prague, en donnant des précis raisonnés, et traitant à fond tout ce qui pourra contribuer à faciliter l'étude de cet instrument, de manière que tout élève qui observera minutieusement les regles données, arrivera à une justesse et facilité de jeu parfaites.

STELLUNG DES SPIELENDEN.

Der Spielende stellt sich zu dem Instrumente so, dass dieses mit der Zarge bei dem tiefen E gegen ihn gewendet steht. Der Körper darf nicht gebogen sein, sich nicht hin und her bewegen, nirgends anlehnen, sondern muss aufrecht und fest stehen. Der linke Fuss nimmt seine Stelle hinter dem Instrumente, so dass das Knie den Boden des Contrabasses erreichen und ihn bewegen kann. Besonders ist dieses in Anwendung zu bringen, wenn man auf dem tiefen E spielen will; man hebt dann nur ein wenig das Knie und das Instrument wendet sich. Auf diese Weise kann man die tiefen Töne bequem spielen und zwar ohne die mindeste Bewegung des Körpers. Der rechte Fuss nimmt nicht weit von der Zarge eine feste Stellung. Will man sitzend spielen, so muss der Sitz eine solche Höhe haben, dass man die am Sattel liegende Töne (in der ersten gewöhnlichen Stellung der Hand, siehe unten) eben so bequem als beim Stehen spielen kann. Der Contrabass wird so in die linke Hand genommen, dass man das F auf der D Saite mit den vier gestreckten Fingern erreichen kann. Ein Näheres hierüber bei dem Abschnitt über den Fingersatz.

HALTUNG UND FÜHRUNG DES BOGENS.

Den Bogen nimmt man in die rechte Hand und zwar so, dass der Zeig- und Mittelfinger auf die Bogenstange, der Gold- und kleine Finger in den Frosch, der Daumen aber unter den Frosch zu liegen kommt. Um einen starken Strich bei einem *forzando* zu führen, drückt man die zwei auf der Bogenstange liegenden Finger fester auf, doch ohne die geringste Bewegung des Körpers; dieser Druck unterbleibt jedoch, wenn ein solches *forzando* nicht vorgeschrieben ist. Der Bogen muss beweglich sein und leicht angefasst werden; sonst fällt die so nöthige Gelenkigkeit der Hand, des Ellenbogens und der Schulter weg. Der Arm muss gerade, in natürlicher Ausdehnung herunterhängen und darf den Körper nicht berühren.

ART, DAS INSTRUMENT ZU STIMMEN.

Der Contrabass wird in Quarten gestimmt und zwar die erste (höchste) Saite in G, die 2^{te} in D, die 5^{te} in A und die 4^{te} (tiefste) in E. In einiger Entfernung ist wegen des so tiefen Klanges die Reinheit der Stimmung genauer zu bestimmen. Will man jedoch bei dem Instrument stehend rein stimmen, so berührt man die Saiten, ohne dieselben niederzudrücken, mit der linken Hand genau in der Hälfte der Saite (flageoletartig) wodurch die Saiten eine Oktave höher klingen und die Reinheit der Stimmung besser zu bestimmen ist.

DE L'ATTITUDE DU CORPS.

Le joueur se place auprès de l'instrument de manière que l'éclisse du côté de la corde de Mi, soit tournée vers lui. Le corps se tient droit et ferme, sans s'appuyer ni se courber en aucun sens et sans mouvement quelconque. La jambe gauche se place derrière l'instrument, afin, que le genou en puisse atteindre le fond et le diriger à volonté. Ceci est le plus essentiel lorsqu'on joue sur la corde de Mi; alors en levant tant soit peu le pied, l'instrument se tourne et donne la facilité d'atteindre la quatrième corde sans courber le corps. La jambe droite se place d'aplomb à peu de distance de l'éclisse. Préfère-t-on d'être assis, il faut que la hauteur du siège aie la hauteur convenable pour pouvoir jouer les tons graves sans gêne et tout aussi bien qu'étant debout. L'instrument se tient de la main gauche de façon à pouvoir prendre des quatre doigts le Fa sur la corde de Re. Il en sera traité plus amplement à l'article du doigter.

DE LA TENUE ET DE LA CONDUITE DE L'ARCHET.

*On prend l'archet par la main droite de manière que l'index et le médium soient placés au dessus de la baguette, l'annulaire et le petit doigt, dans la hausse et le pouce au dessous de cette dernière. Pour tirer un son fort dans un *forzando* on presse l'archet des deux doigts placés sur la baguette, en évitant cependant tout mouvement du corps. L'archet doit être mobile et manié avec aisance, sans quoi l'agilité si essentielle de la main, du coude et de l'épaule se trouverait gênée. Le bras doit être tendu naturellement et sans effleurer le corps.*

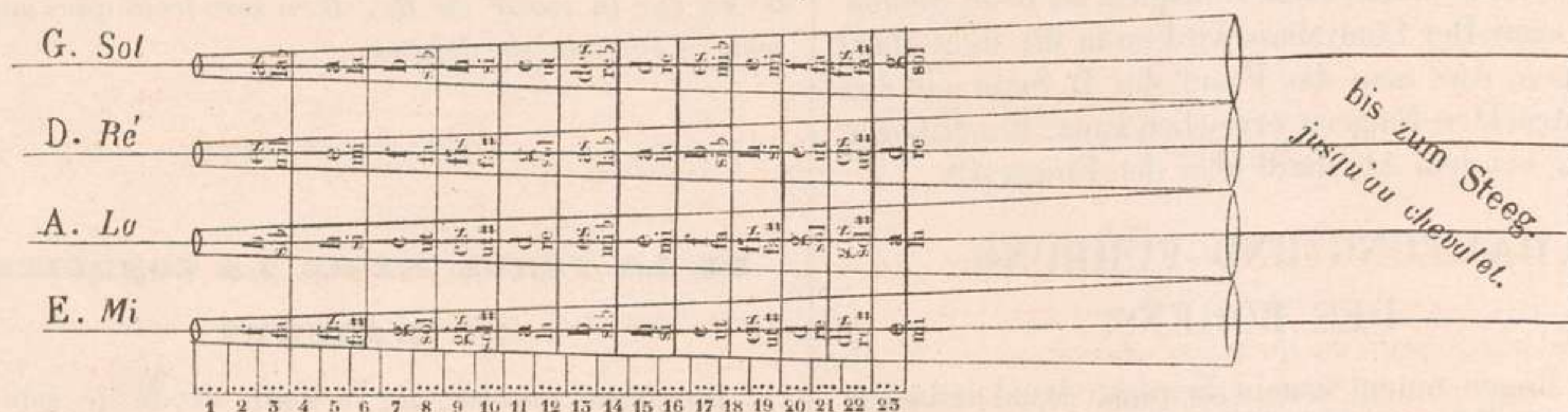
MANIÈRE D'ACCORDER.

La contrebasse s'accorde par quarts, savoir: la première corde à l'aigu en Sol, la seconde en Ré, la troisième en La et la quatrième, la plus grave, en Mi. A cause de l'extrême gravité des sons, on pourra, à une certaine distance, mieux remarquer si l'instrument est bien d'accord ou non. Toutefois si l'on veut accorder juste, placé de près, on touche légèrement de la main gauche les cordes, exactement au milieu de leur longueur, (harmoniquement) ce qui les fera resonner à l'octave; par ce moyen on pourra mieux juger de leur justesse.

EINTHEILUNG DES GRIFFBRETTES.

Die Mensur (Eintheilung, Lage der Töne) auf dem Griffbrette ist nothwendigerweise nach dem grösseren oder kleineren Bau des Instrumentes verschieden. Bei einem grossen Körper mit verhältnissmässigem Halse ist die Entfernung von einem Ton zum andern grösser, als bei einem kleineren Körper. Jedenfalls aber liegen auf jedem Instrumente die Töne in der ersten und zweiten gewöhnlichen Stellung der Hand weiter von einander, als die Töne in den höheren Lagen. Die hier folgende Ansicht des Griffbrettes macht anschaulich, wo die benannten Töne auf dem Griffbrette zu finden sind und in welcher Entfernung sie zusammenstehen.

EINTHEILUNG DES GRIFFBRETTES.



FINGERSATZ.

Die Finger müssen so fest auf die Saiten niedergedrückt werden, dass letztere unter den Fingern gar nicht von der Stelle weichen können; denn nur dadurch kann ein guter, klangvoller Ton hervorgebracht werden.

Beim regelmässigen Spiel braucht man den ersten, zweiten und vierten Finger, so dass in der Entfernung des ersten zum zweiten Finger ein halber und in der Entfernung des zweiten zum vierten Finger wieder ein halber Ton liegt. Die Finger dürfen desswegen nicht zusammengepresst werden, sondern der erste wird aufrecht gestellt, der zweite vom ersten in der Entfernung eines halben Tones ausgestreckt, und der dritte und vierte Finger greifen zusammen den andern halben Ton.

Ausser den zwei gewöhnlichen Stellungen der Hand hat man noch andere acht Lagen, welche immer höher aufgesetzt werden. Die Hand ist in der ersten gewöhnlichen Stellung, wenn man den ersten Finger einen halben Ton höher aufsetzt, als die leere Saite klingt und in der zweiten gewöhnlichen Stellung, wenn man den ersten Finger einen ganzen Ton höher aufsetzt, als die leere Saite klingt.

In der ersten gewöhnlichen Stellung spielt man ohne die leere Saite drei halbe Töne.

DE LA DIVISION DE LA TOUCHE.

La division de la touche depend naturellement de la grandeur de l'instrument. Une contrebasse grande avec un manche en proportion aura la dimension d'un ton à l'autre plus grande; une moins grande l'aura plus rapprochée. Toutefois les tons de la première et deuxième position ordinaire de la main demandent une plus grande extension que les suivans en montant à l'aigu. La division du manche ci-après fera connaître en petit ou l'on devra prendre les tons qui s'y trouvent marqués.

DIVISION DE LA TOUCHE.

DE LA POSITION DES DOIGTS.

Il faut que les doigts soient posés sur les cordes d'une telle force qu'elles ne puissent pas bouger de place, sans cela on ne parviendra pas à tirer un son pur.

Pour jouer régulièrement, on emploie l'index, le médium et le petit doigt de manière qu'entre le premier et le second doigt et entre celui-ci et le quatrième il se trouve l'espace que demande un semiton. Il ne faut pas les tenir conjoints, le premier se pose d'aplomb et le quatrième dans la juste extension.

Outre les deux positions ordinaires de la main, chaque corde admet au de là huit autres degrés en montant à l'aigu.

La première position ordinaire est celle où l'on pose l'index sur le premier semiton de la corde à vide. La deuxième position ordinaire celle où l'index se pose sur le premier ton entier de la corde à vide.

La première position ordinaire admet outre la corde à vide trois semitons.



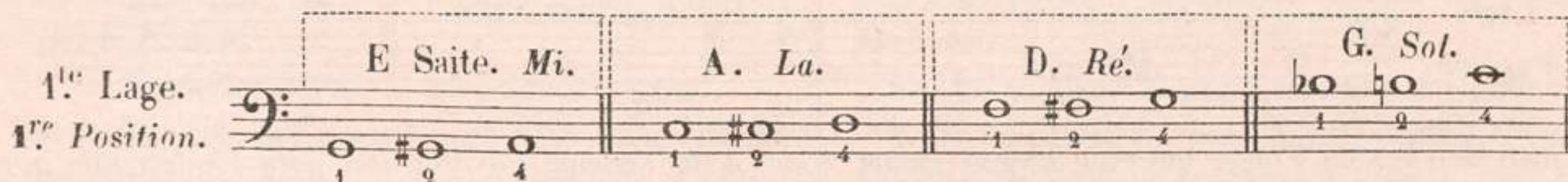
In der zweiten gewöhnlichen Stellung spielt man ohne die leere Saite einen ganzen Ton und zwei halbe Töne.

La deuxième position ordinaire admet outre la corde à vide, un ton entier et deux semitons.



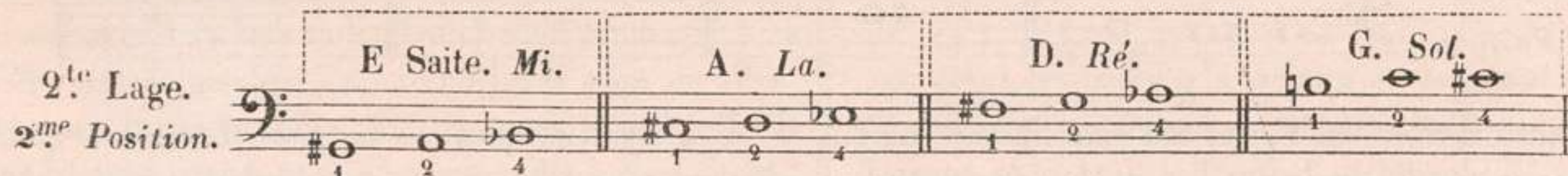
Setzt man den ersten Finger auf die Stelle, die der vierte Finger in der ersten gewöhnlichen Stellung einnahm, so gelangt man zur ersten Lage und spielt in derselben wieder drei halbe Töne.

En posant l'index sur la place qu'occupait le petit doigt dans la première position ordinaire, on atteint la première position laquelle admet trois semitons.



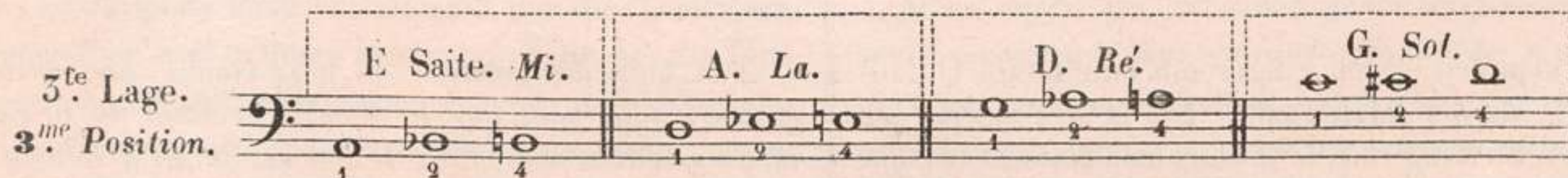
Setzt man den ersten Finger auf die Stelle, die der vierte Finger in der zweiten gewöhnlichen Stellung einnahm, so gelangt man zur zweiten Lage und spielt in derselben wieder drei halbe Töne. Da bei allen folgenden Lagen immer drei halbe Töne erscheinen, so wird dies nicht mehr erwähnt.

En posant l'index sur la place qu'occupait le petit doigt dans la deuxième position ordinaire, on atteint la deuxième position laquelle admet également trois semitons; ceci étant commun à toutes les positions suivantes on n'en fera plus mention.



Setzt man den ersten Finger um einen halben Ton höher auf, als der letzte Ton in der zweiten gewöhnlichen Stellung war, so gelangt man zur dritten Lage. Z.B. Auf der E Saite war der letzte halbe Ton Gis, setzt man den ersten Finger um einen halben Ton höher auf, so bekommt man auf der E Saite A – auf der A Saite D – auf der D Saite G – auf der G Saite C.

En posant l'index à un semiton plus haut à partir de la place qu'occupait le dernier semiton dans la deuxième position ordinaire, on atteint la troisième position. P. Ex: Le dernier semiton sur le Mi étant Sol #, si l'on avance l'index d'un semiton on aura La, sur le La, Ré, sur le Ré, Sol et sur le Sol, Ut.



Setzt man den ersten Finger um eine kleine Terz höher auf, als der letzte halbe Ton in der ersten gewöhnlichen Stellung war, so gelangt man zur vierten Lage. Z.B. Auf der E Saite war der letzte Ton G; eine kleine Terz höher gibt B. Dieses auf die andern Saiten

On arrive à la quatrième position en posant l'index une tierce mineure plus haut, que le dernier semiton de la première position ordinaire P. Ex: Le dernier ton sur le Mi étant Sol, une tierce mineure plus haut rend le Si b, sur le La on arrive à partir de l'Ut

angewendet, geht man auf der A Saite von C zu Es, auf der D Saite von F zu As und auf der G Saite von B zu Des.

à Mi $\flat$ sur le Ré, de Fa à La $\flat$ et sur le Sol de Si $\flat$ à Ré $\flat$.

4^{te} Lage.
4^{me} Position.

E Saite. Mi.	A. La.	D. Ré.	G. Sol.
1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4

Setzt man den ersten Finger um eine kleine Terz höher auf, als der letzte halbe Ton in der zweiten gewöhnlichen Stellung war, so gelangt man zur fünften Lage. Z.B. Auf der E Saite von Gis bis H, auf der A Saite von Cis bis E, auf der D Saite von Fis bis A, auf der G Saite von H bis D.

A la cinquième position on pose l'index une tierce mineure plus haut, que le dernier semiton dans la deuxième position ordinaire de Sol $\sharp$ sur le Mi à Si naturel, de Ut $\sharp$ sur le La à Mi, de Fa $\sharp$ sur le Ré à La, de Si sur le Sol à Ré.

5^{te} Lage.
5^{me} Position.

E Saite. Mi.	A. La.	D. Ré.	G. Sol.
1 2 $\sharp$ 4	1 2 $\sharp$ 4	1 2 4	1 2 4

Setzt man den ersten Finger um eine kleine Quart höher auf, als der letzte halbe Ton in der ersten gewöhnlichen Stellung war, so gelangt man zur sechsten Lage. Z.B. Auf der E Saite von G bis C, auf der A Saite von C bis F, auf der D Saite von F bis B, auf der G Saite von B bis Es.

A la sixième position on pose l'index une quarte mineure plus haut, que le dernier semiton de la première position ordinaire, de Sol sur le Mi à Ut, de Ut sur le La à Fa, de Fa sur le Ré à Si $\flat$, de Si sur le Sol à Mi $\flat$.

6^{te} Lage.
6^{me} Position.

E Saite. Mi.	A. La.	D. Ré.	G. Sol.
1 $\sharp$ 2 4	1 $\sharp$ 2 4	1 2 4	1 2 4

Setzt man den ersten Finger um eine kleine Quart höher auf, als der letzte halbe Ton in der zweiten gewöhnlichen Stellung war, so gelangt man zur siebenten Lage. Z.B. Auf der E Saite von Gis bis Cis, auf der A Saite von Cis bis Fis, auf der D Saite von Fis bis H, auf der G Saite von H bis E.

A la septième position on pose l'index une quarte mineure plus haut, que le dernier semiton, de la deuxième position ordinaire, de Sol $\sharp$ sur le Mi à Ut $\sharp$, de Ut $\sharp$ sur le La à Fa $\sharp$, de Fa $\sharp$ sur le Ré à Si, de Si sur le Sol à Mi.

7^{te} Lage.
7^{me} Position.

E Saite. Mi.	A. La.	D. Ré.	G. Sol.
$\sharp$ 1 2 4	$\sharp$ 1 2 4	1 2 4	1 2 4

Setzt man den ersten Finger um eine kleine Quinte höher auf, als der letzte halbe Ton in der ersten gewöhnlichen Stellung war, so gelangt man zur achten Lage. Z.B. Auf der E Saite von G bis D, auf der A Saite von C bis G, auf der D Saite von F bis C, auf der G Saite von B bis F.

A la huitième position on pose l'index une quinte mineure plus haut que le dernier semiton de la première position ordinaire, de Sol sur le Mi à Ré, de Ut sur le La à Sol, de Fa sur le Ré à Ut, de Si $\flat$ sur le Sol à Fa.

8^{te} Lage.
8^{me} Position.

E Saite. Mi.	A. La.	D. Ré.	G. Sol.
1 2 4	1 2 4	1 $\sharp$ 2 4	1 $\sharp$ 2 4

Die über diese achte Lage hinausliegenden Töne gehören in das Bereich des Violoncellisten.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE TONLEITER.

Um sich ein sicheres und geregeltes Spiel anzueignen, muss man *sämmtliche* Tonleitern sowohl in der harten als weichen Tonart fleissig durchspielen, bis dieselben in Reinheit und richtigem Fingersatz fest stehen.

Dabei beobachte man folgende Punkte für den

FINGERSATZ:

1. Ob die zu greifenden Töne in der *ersten oder zweiten gewöhnlichen Stellung* oder darüber in einer höheren Lage sich befinden.

2. Ob die Tonleiter aufwärts oder abwärts geht.

3. Wenn die erste auf einer leeren Saite zu greifende Note nur um einen *halben* Ton von der leeren Saite entfernt, so greift man sie mit dem ersten Finger, ist diese erste Note jedoch von der leeren Saite um einen *ganzen* Ton entfernt, so greift man sie mit dem zweiten Finger; ist der zu greifende Ton *mehr* als einen halben oder ganzen Ton von der leeren Saite entfernt, so kann man den ersten, zweiten oder vierten Finger gebrauchen, wie es gerade der Zusammenhang der Töne erfordert; eben so verhält es sich in den höheren Lagen.

4. Bei den folgenden Tonleitern muss man die den Fingersatz bezeichnenden Ziffern genau beobachten, ob ein kleiner Strich ober oder unter denselben steht. Steht der Strich *unter* der Ziffer, so wird der bezifferte Finger um einen halben, ganzen oder auch mehrere Töne *höher* aufgesetzt. Steht der Strich *ober* der Ziffer, so wird der bezifferte Finger um einen halben, ganzen oder auch mehrere Töne *tiefer* aufgesetzt.

5. Die leeren Saiten und Flageolettöne sind mit *o* bezeichnet.

Es ist übrigens nicht hinreichend, nur die Tonleitern durchzuüben, weil in ihnen immer nur *Eine* Art, die Töne zu greifen und zu finden, angegeben ist, und dieselben doch auf die verschiedenartigste Weise gegriffen werden können; desswegen folgen den Tonleitern kurze und einfache Übungen, bei welchen jedoch immer berücksichtigt wurde, durch Überwindung geringer Schwierigkeiten in die höhere Lagen aufzusteigen.

Les tons au delà de la huitième position sont du ressort du Violoncelliste.

REMARQUES SUR LA GAMME.

Pour acquérir de la sûreté et de la justesse il faut étudier les gammes dans tous les tons majeurs et mineurs, et qu'on ne relache qu'après être parvenu à les jouer bien juste.

DU DOIGTER.

1. *Les tons sont à prendre dans la première ou deuxième position ordinaire, ou dans les positions supérieures.*

2. *Les gammes montent ou elles descendent.*

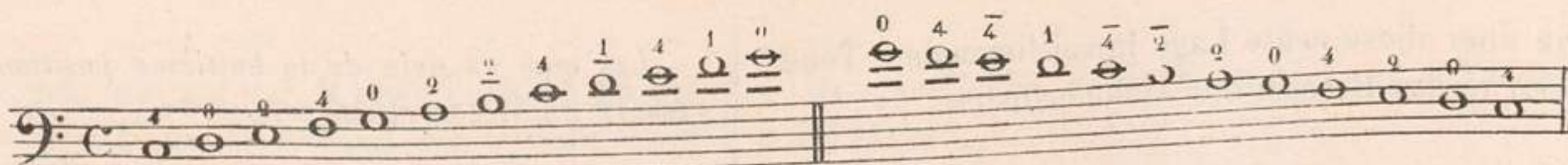
3. *Si la première note à prendre est éloignée d'un demi ton de celui de la corde à vide, il faut la prendre de l'index; l'est-elle d'un ton entier ou la prend du médium; mais si l'intervalle surpasse le ton de la corde à vide de plus d'un ton, on prend cette note ou de l'index, ou du médium, ou du petit doigt selon que la gamme monte ou descend; il est de même dans les positions supérieures.*

4. *Dans les gammes suivantes on trouve des barres au dessus et au dessous des chiffres indiquant le doigté. Lorsque cette barre se trouve au dessous du chiffre, on avance le doigt indiqué jusqu'à la note à prendre, la barre se trouvant au dessus du chiffre on recule le doigt, jusqu'à cette note.*

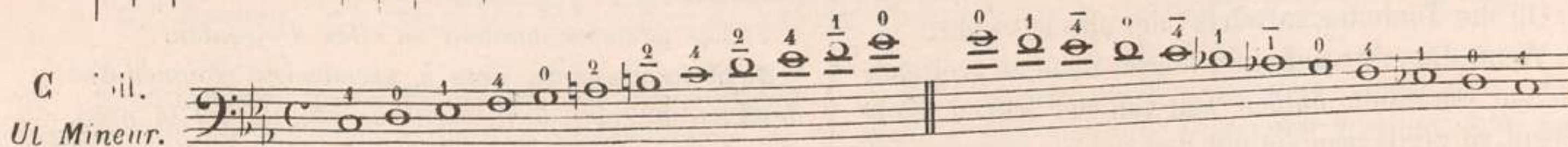
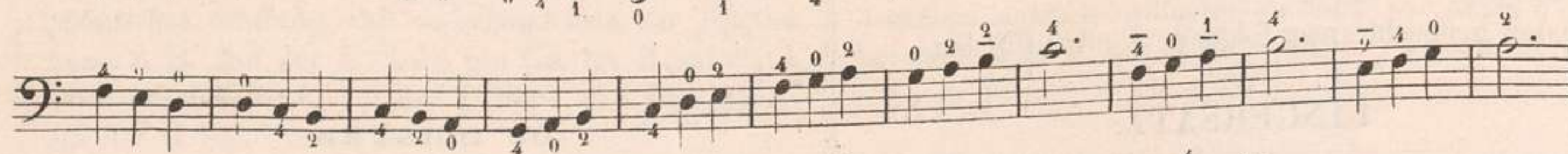
5. *Les sons harmoniques et les cordes à vide sont indiqués par o.*

Il ne suffit pas de savoir jouer les gammes d'une seule manière; il faut savoir les jouer de plusieurs, c'est pourquoi nous faisons suivre chaque gamme d'un exercice, qui servira à conduire l'élève à vaincre les petites difficultés, et le préparer pour les positions supérieures.

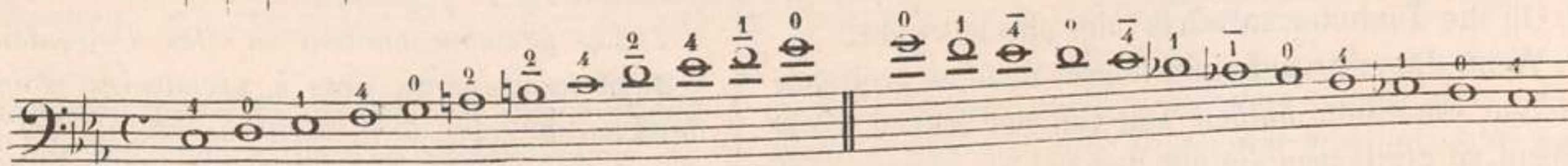
Tonleiter
in C Dur.
Gamme en
Ut Majeur.



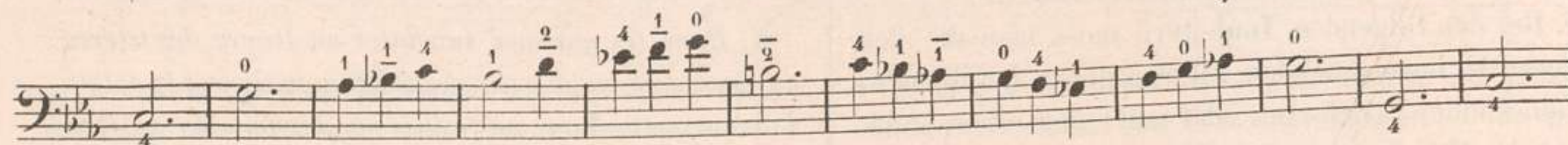
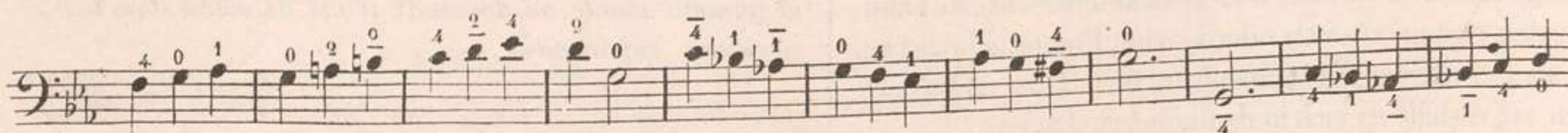
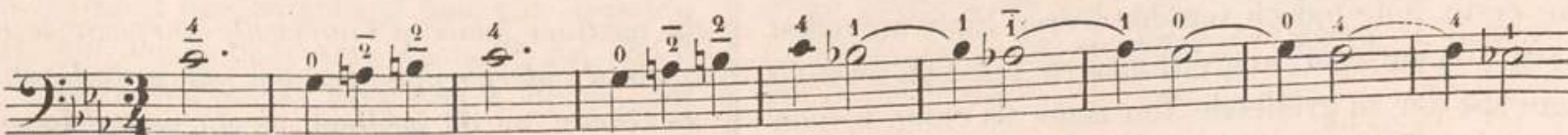
Übung.
Exercice.



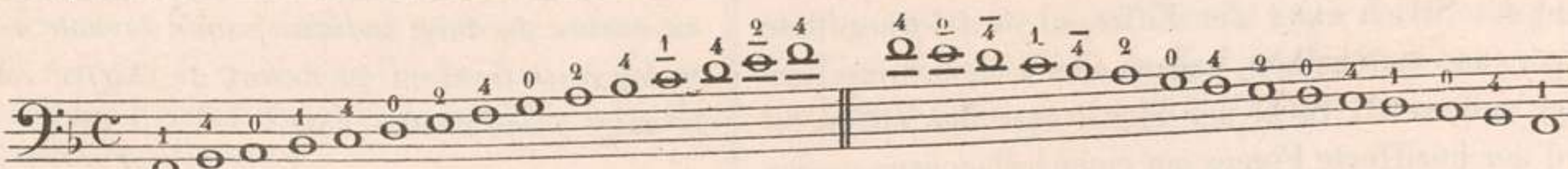
C Moll.
Ut Mineur.



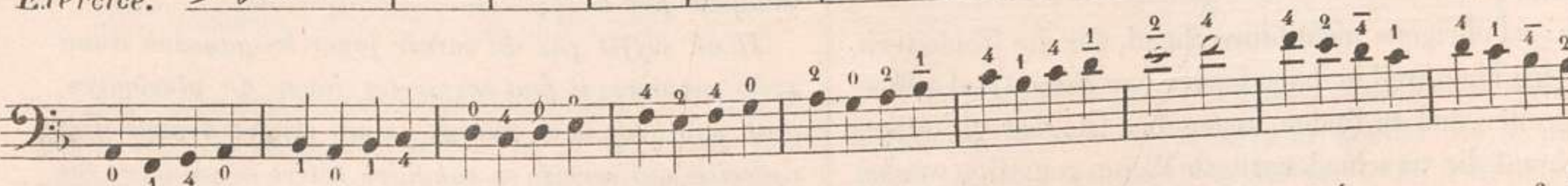
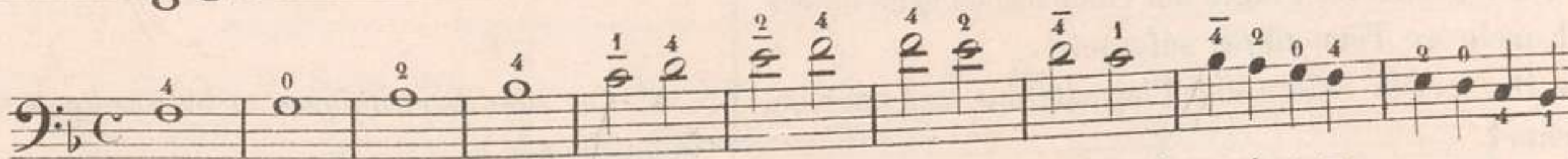
Übung.
Exercice.



F Dur.
Fa Majeur.



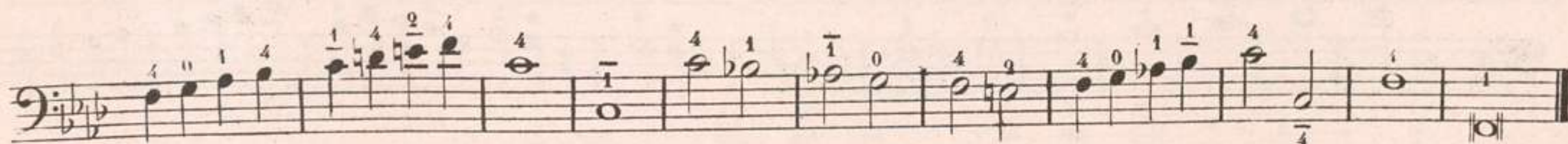
Übung.
Exercice.



F Moll.
Fa Mineur.



Übung.
Exercice.



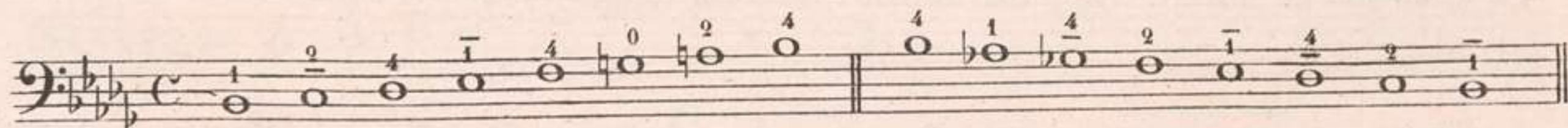
B Dur.
Si b Majeur.



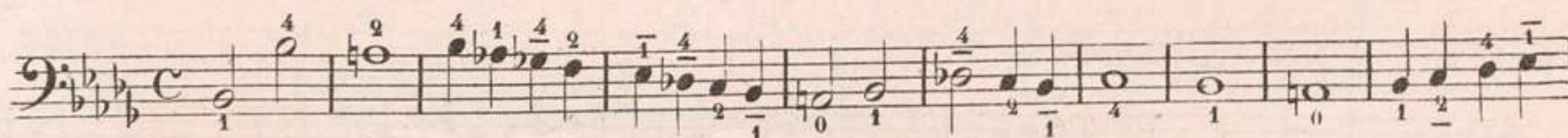
Übung.
Exercice.

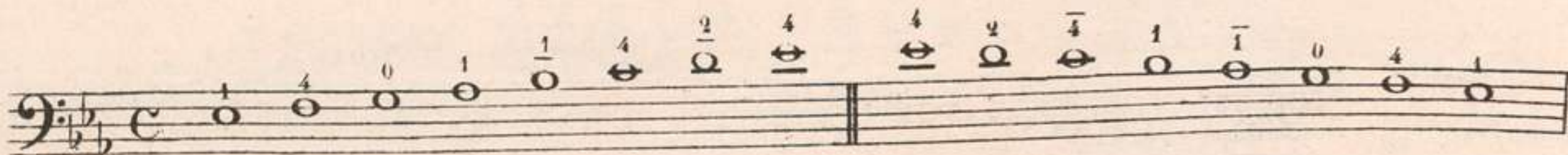


B Moll.
Si b Mineur.

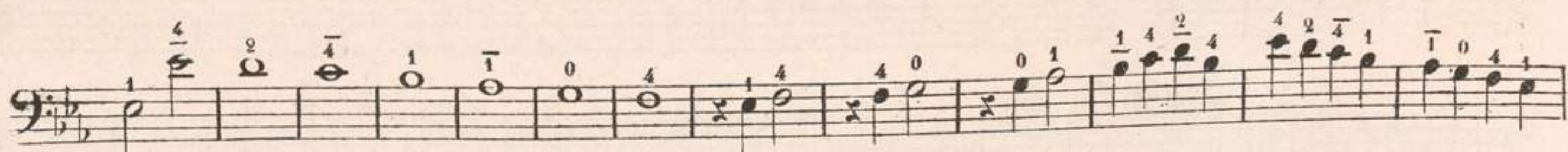
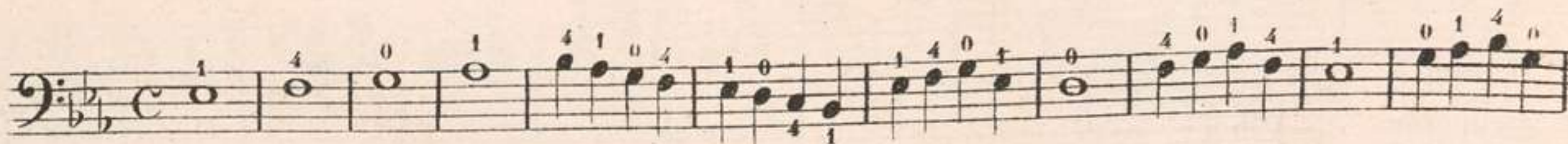


Übung.
Exercice.





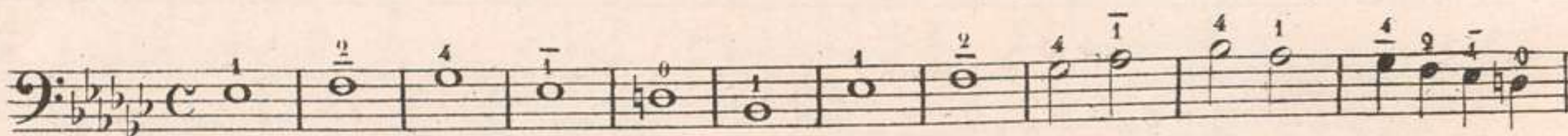
Übung.
Exercice.



Es Moll.
Mi b Mineur.



Übung.
Exercice.



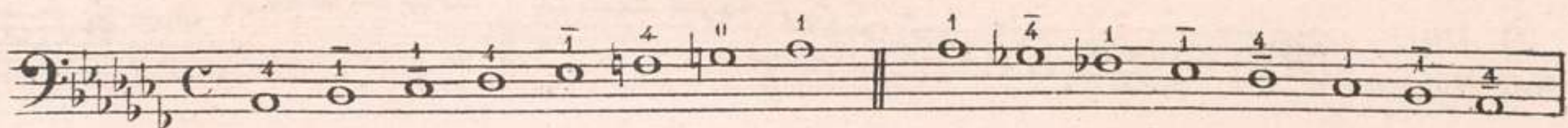
As Dur.
La b Majeur.



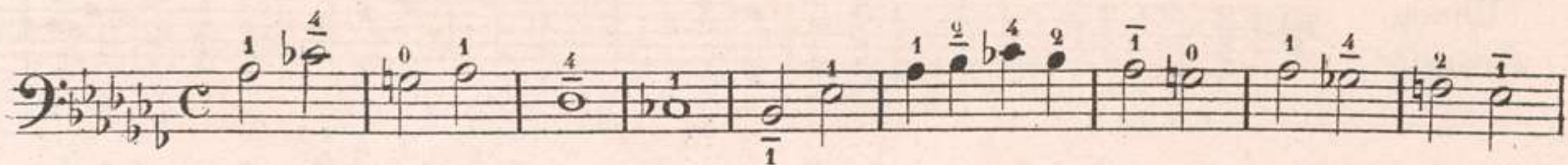
Übung.
Exercice.



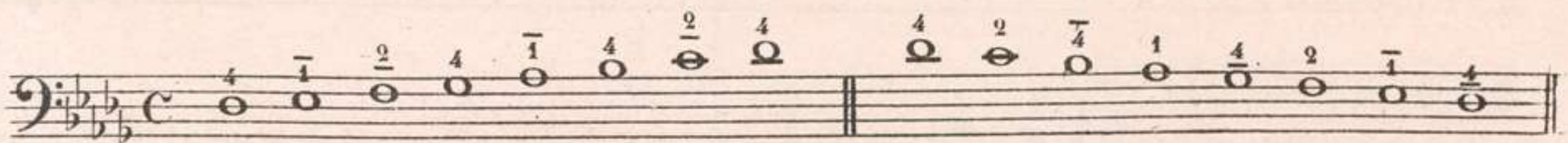
As Moll.
La b Mineur.



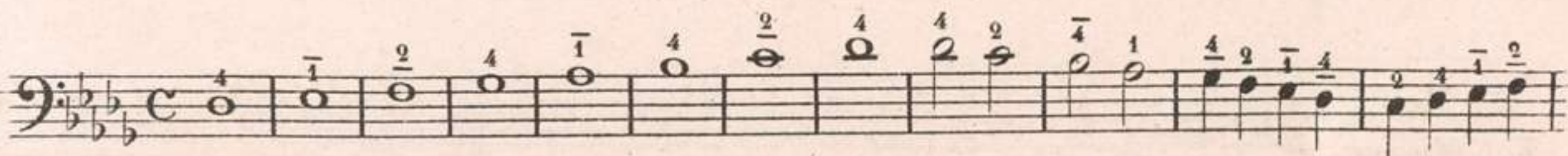
Übung.
Exercice.



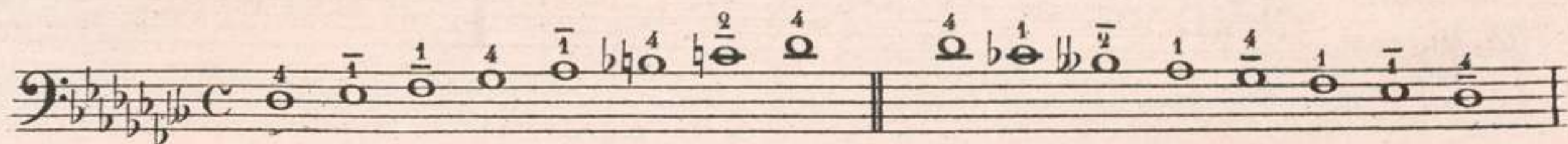
Des Dur.
Ré b Majeur.



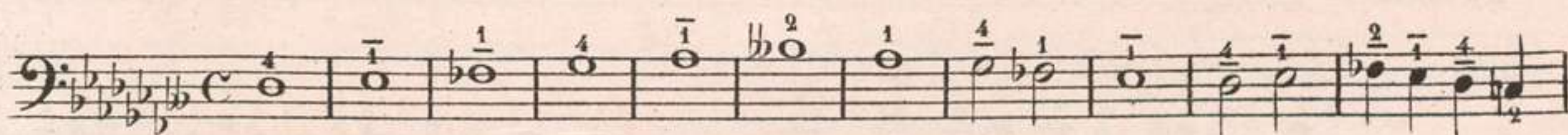
Übung.
Exercice.



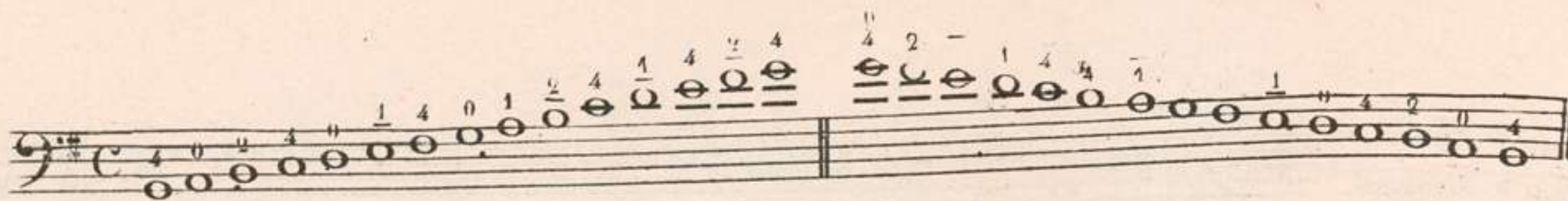
Des Moll.
Ré b Mineur.



Übung.
Exercice.



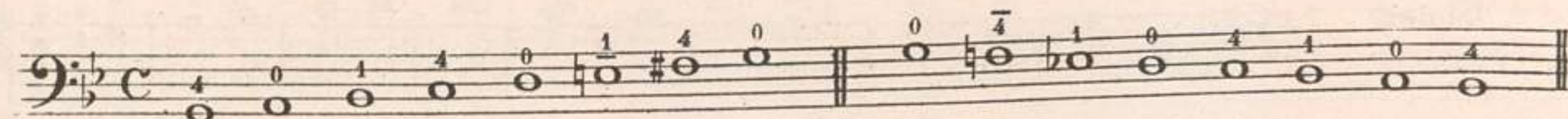
G Dur.
Sol Majeur.



Übung.
Exercice.



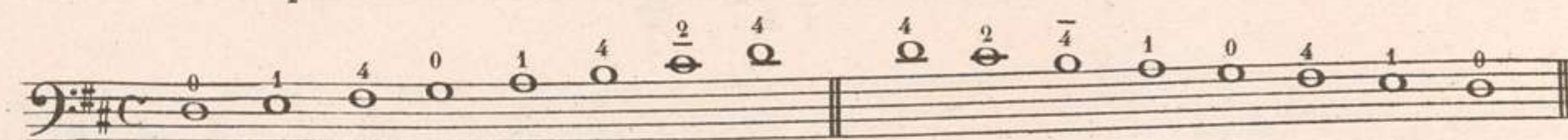
G Moll.
Sol Mineur.



Übung.
Exercice.



D Dur.
Ré Majeur.



Übung.
Exercice.



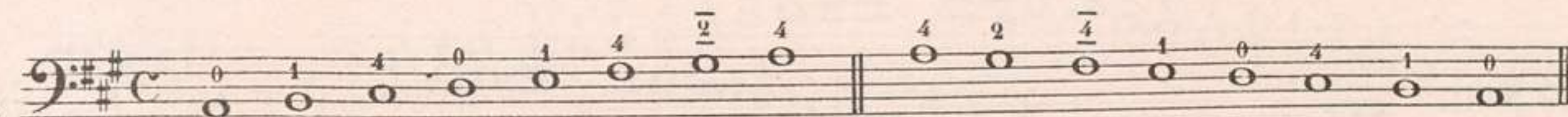
D Moll.
Ré Mineur.



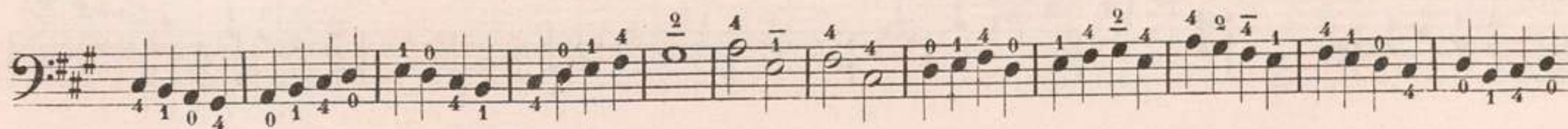
Übung.
Exercice.



A Dur.
La Majeur.



Übung.
Exercice.



A Moll.
La Mineur.



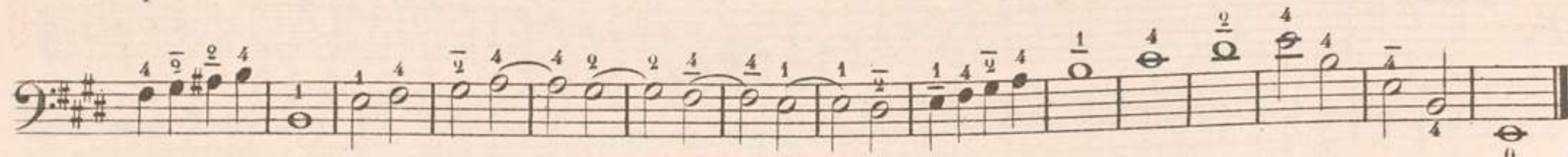
Übung.
Exercice.



E Dur.
Mi Majeur.



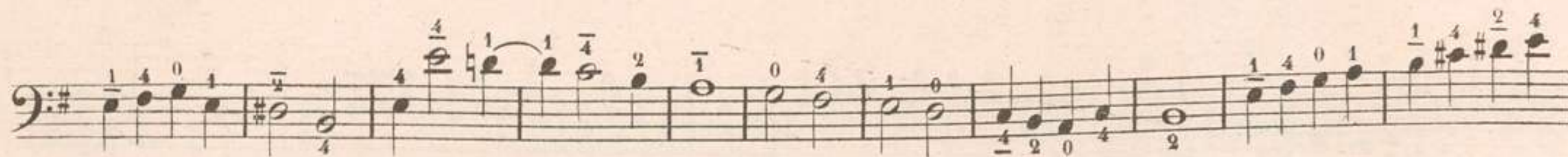
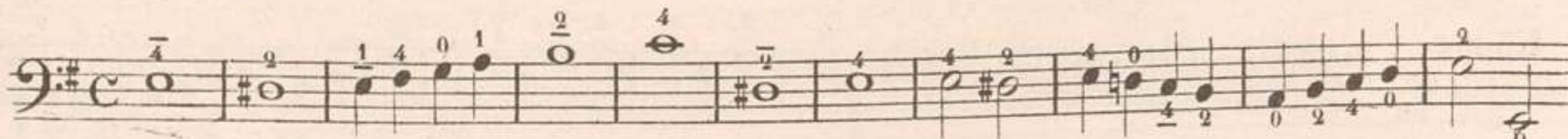
Übung.
Exercice.



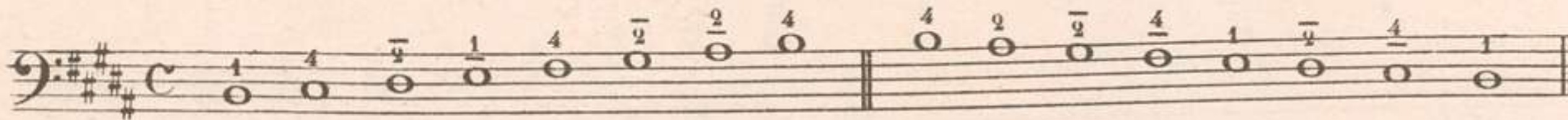
E Moll.
Mi Mineur.



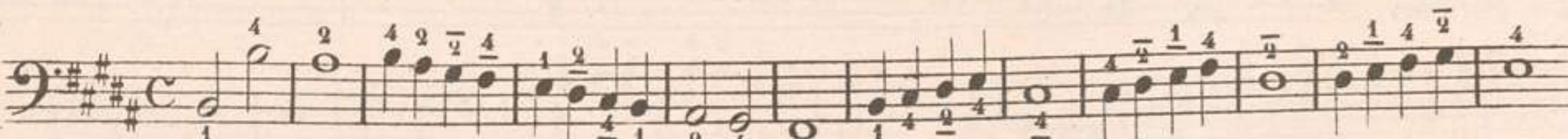
Übung.
Exercice.



H Dur.
Si Majeur.



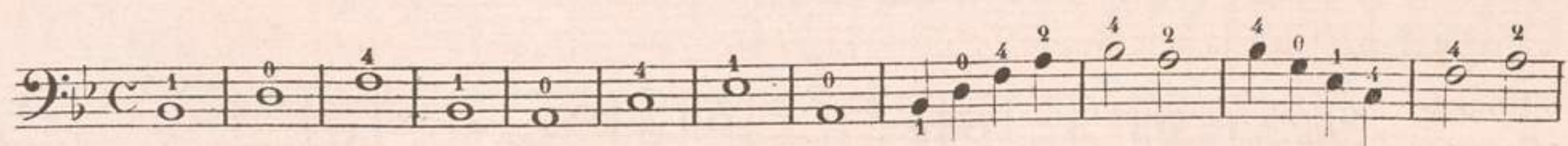
Übung.
Exercice.



B Dur.
Si b Majeur.



Übung.
Exercice.



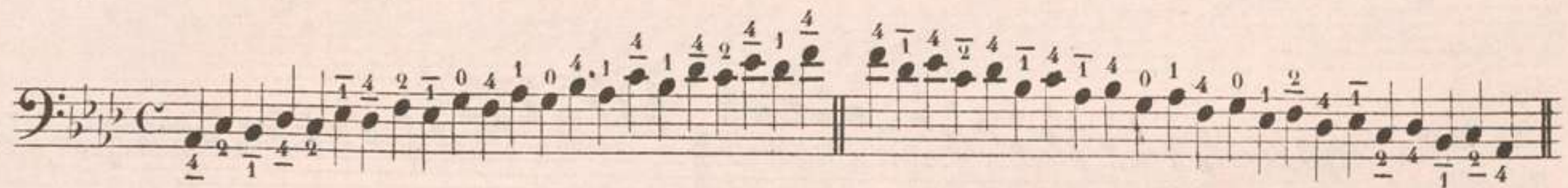
Es Dur.
Mi b Majeur.



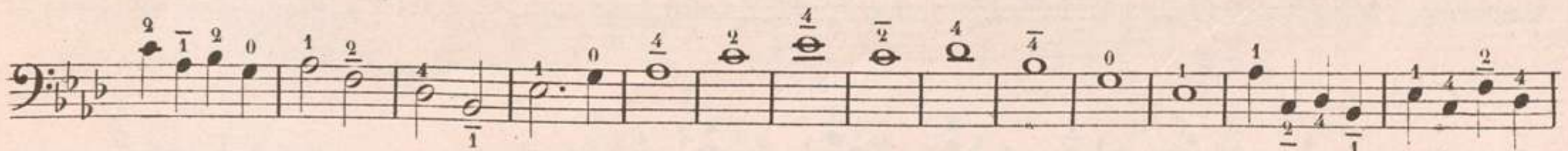
Übung.
Exercice.



As Dur.
La b Majeur.



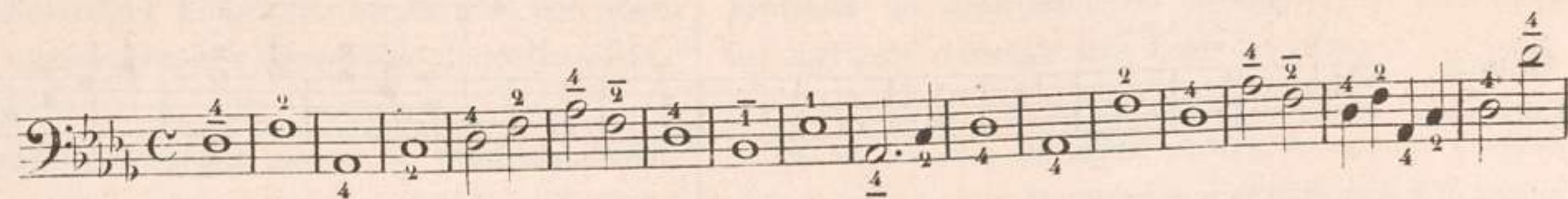
Übung.
Exercice.



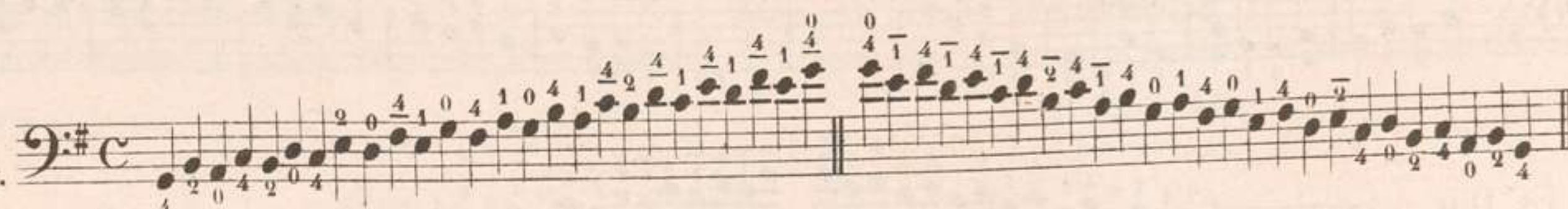
Des Dur.
Ré Majeur.



Übung.
Exercice.



G Dur.
Sol Majeur.



Übung.
Exercice.



D Dur.
Ré Majeur.



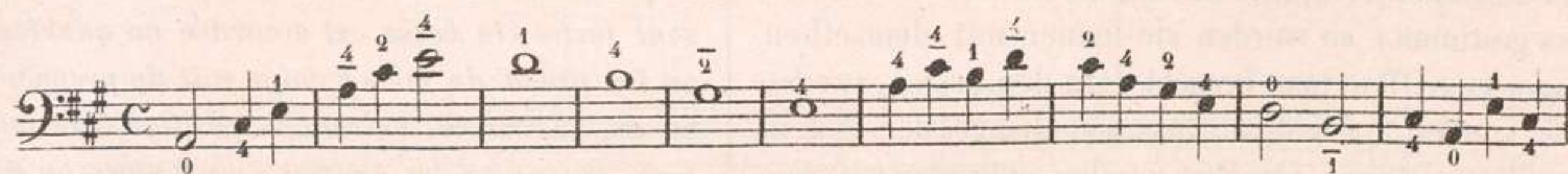
Übung.
Exercice.



A Dur.
La Majeur.



Übung.
Exercice.



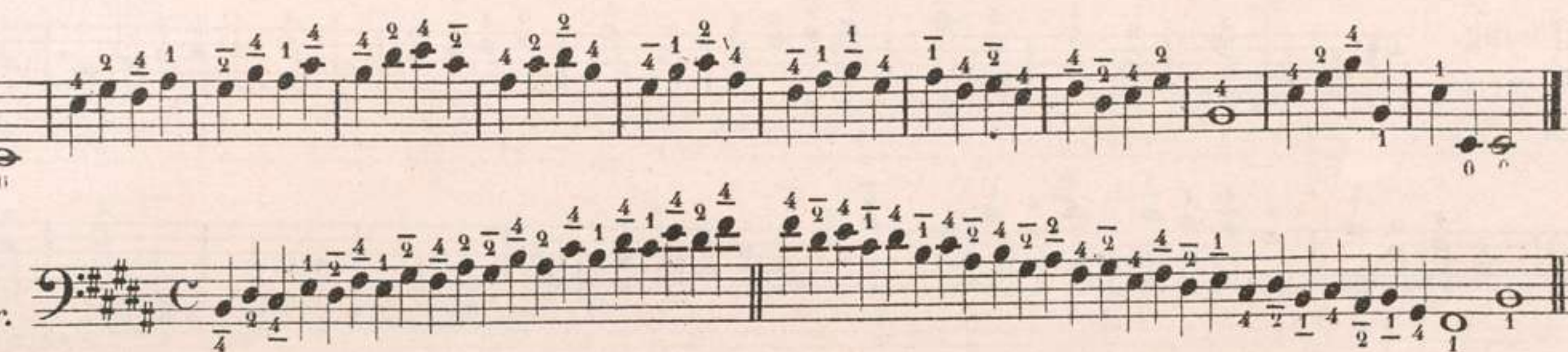
E Dur.
Mi Majeur.



Übung.
Exercice



H Dur.
Si Majeur.



Übung.
Exercice.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Übung.
Exercice.



QUARTEN.

Die Quarten sind entweder rein oder übermässig; sind dieselben rein, (in reinen Quarten ist der Contrabass gestimmt) so werden sie immer mit demselben Finger gegriffen; man braucht dazu den ersten, zweiten oder vierten, nach dem Zusammenhange der Noten. Die übermässigen Quarten werden entweder mit dem ersten und vierten oder mit dem zweiten und vierten Finger gegriffen. Geht eine übermässige Quarte von einer leeren Saite aus, so wird der erste oder zweite Finger auf der darauffolgenden Saite aufgesetzt, um die übermässige Quarte zu greifen.

Siehe die Beispiele.

DES QUARTES.

Les quartes sont ou justes ou augmentées; elles se prennent sur deux cordes voisines; lorsqu'elles sont justes (la basse est accordée en quartes justes) on les prend du même doigt soit du premier du second ou du quatrième, suivant la position dans laquelle on joue. On prend les quartes augmentées ou du premier et quatrième, ou du second et quatrième doigt. Lorsqu'une quarte augmentée se base sur une corde à vide ou la prend du premier ou du second doigt.

Voyez les exemples suivants.

C Dur.
Ut Majeur.

Übung.
Exercice.

F Dur.
Fa Majeur.

Übung.
Exercice.

G Dur.
Sol Majeur.



Übung.
Exercice.



D Dur.
Ré Majeur.



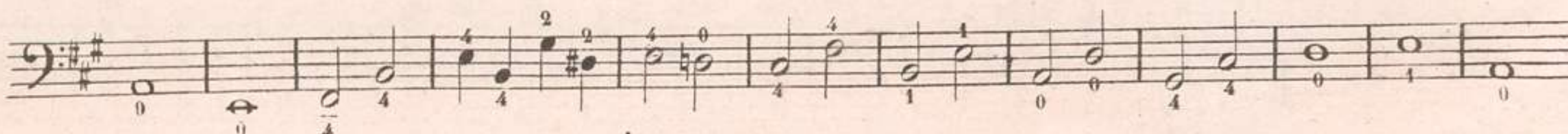
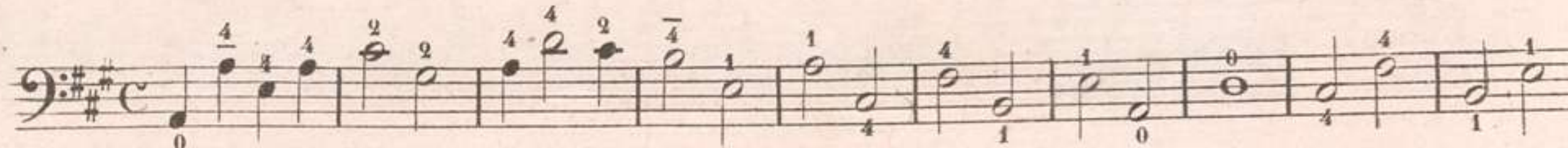
Übung.
Exercice.



A Dur.
La Majeur.



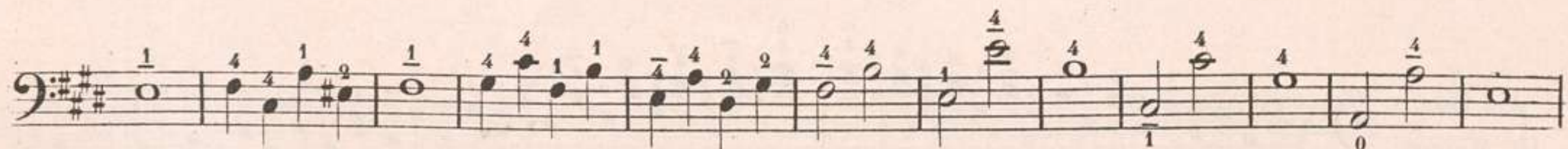
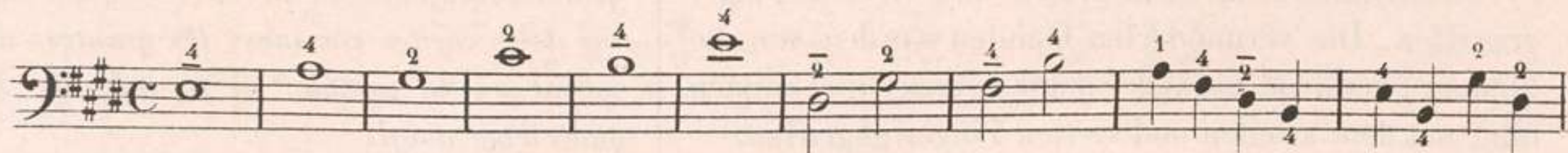
Übung.
Exercice.



E Dur.
Mi Majeur.



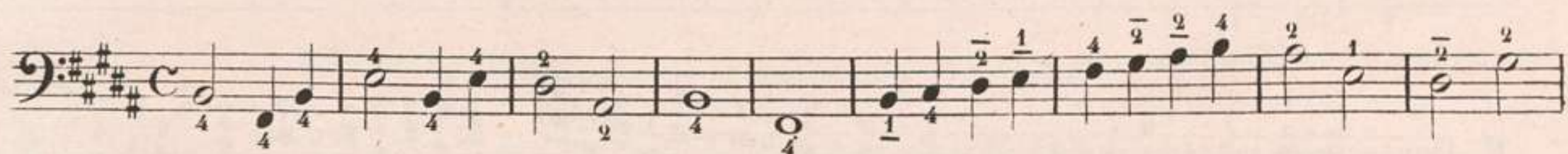
Übung.
Exercice.



H Dur.
Si Majeur.



Übung.
Exercice.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Übung.
Exercice.



B Dur.
Si b Majeur.



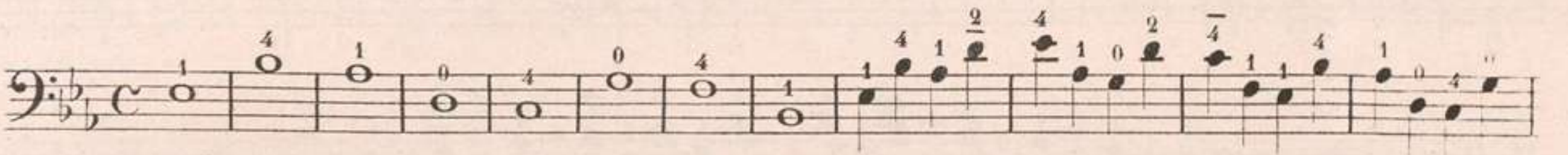
Übung.
Exercice.



Es Dur.
Mi b Majeur.



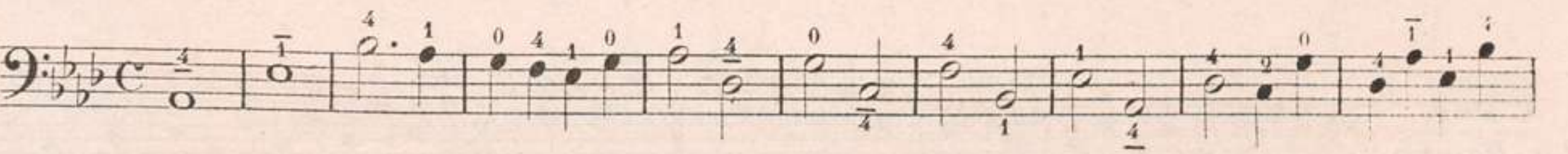
Übung.
Exercice.



As Dur.
La b Majeur.



Übung.
Exercice.



Des Dur.
Ré b Majeur.

Übung.
Exercice.

G Dur.
Sol Majeur.

Übung.
Exercice.

D Dur.
Ré Majeur.

Übung.
Exercice.

A Dur.
La Majeur.

Übung.
Exercice.

E Dur.
Mi Majeur.



Übung.
Exercise.



H Dur.
Si Majeur.



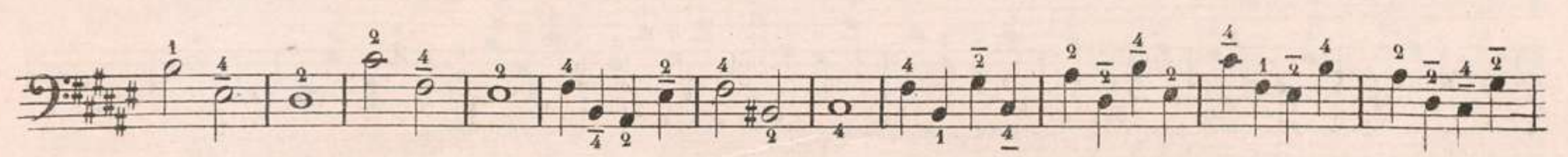
Übung.
Exercise.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Übung.
Exercice.



SEXTEN.

Die Sexten werden wie die Terzen gespielt. Der Unterschied liegt nur darin, dass, wenn die Terzen auf zwei Saiten gespielt werden, die Sexten auf der vierten und zweiten, oder auf der dritten und ersten Saite gegriffen werden also immer *eine* Saite dazwischen wegleibt. Werden die Terzen aber auf *einer* Saite gespielt, so werden die Sexten auf *zwei* aufeinander folgenden Saiten gegriffen.

DES SIXTES.

Les sixtes se jouent comme les tierces, en observant tout ce qui en a été dit en son lieu; mais tandis que les tierces se jouent sur deux cordes voisines, les sixtes se jouent sur la quatrième et deuxième, ou sur la troisième et première corde. Dans les cas où les tierces se jouent sur une corde, les sixtes se jouent sur deux cordes voisines.

C Dur.
Ut-Majeur.

Übung.
Exercice.

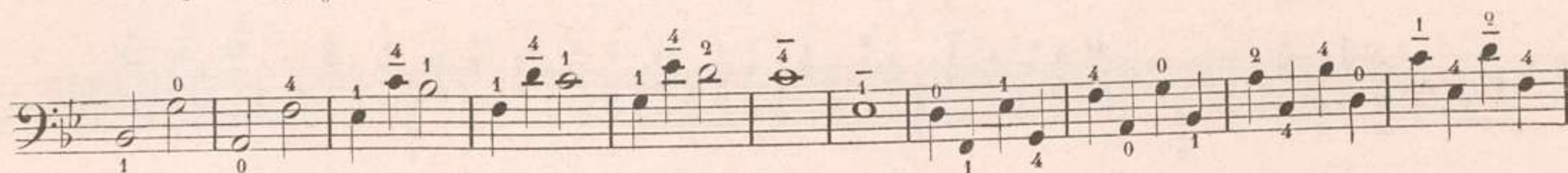
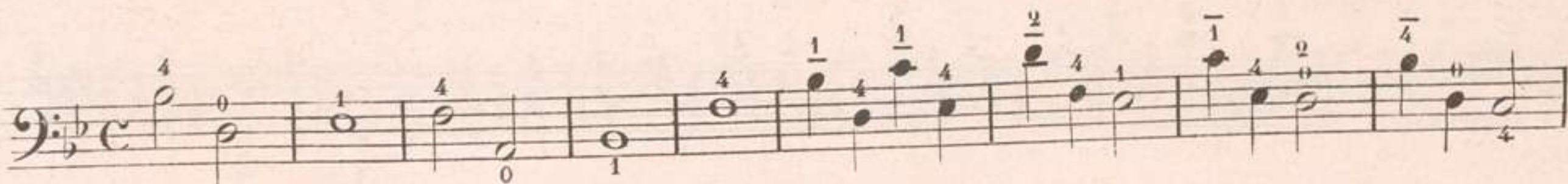
F Dur.
Fa Majeur.

Übung.
Exercice.

B Dur.
Si b Majeur.



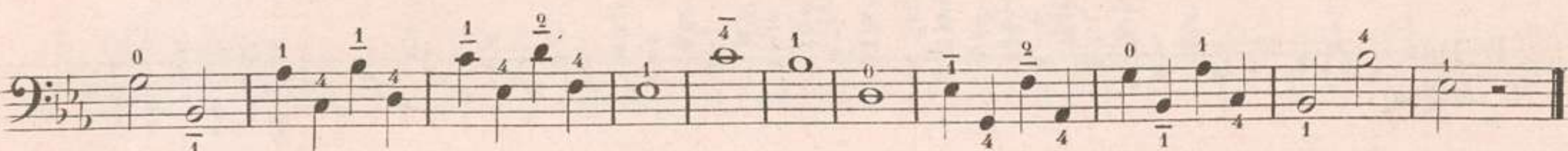
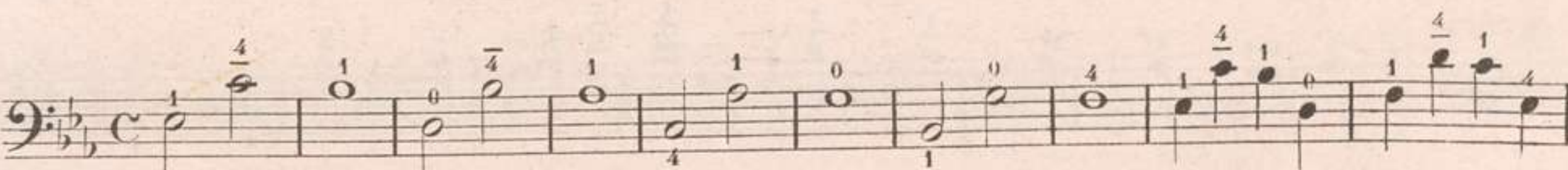
Übung.
Exercice.



Es Dur.
Mi b Majeur.



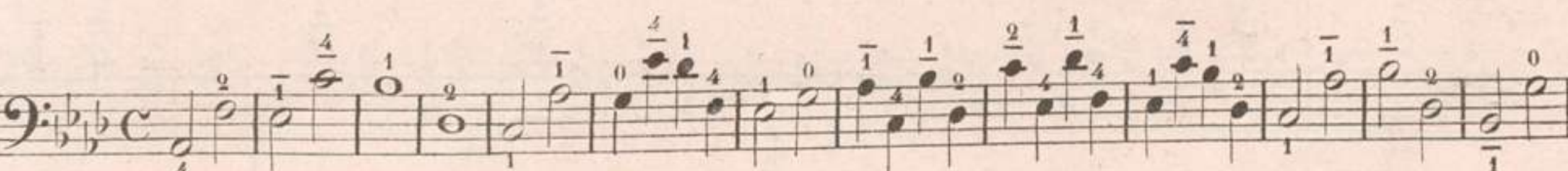
Übung.
Exercice.



As Dur.
La b Majeur.



Übung.
Exercice.



Des Dur.
Ré^b Majeur.

Übung.
Exercice.

G Dur.
Sol Majeur.

Übung.
Exercice.

D Dur.
Ré^b Majeur.

Übung.
Exercice.

A Dur.
La Majeur.



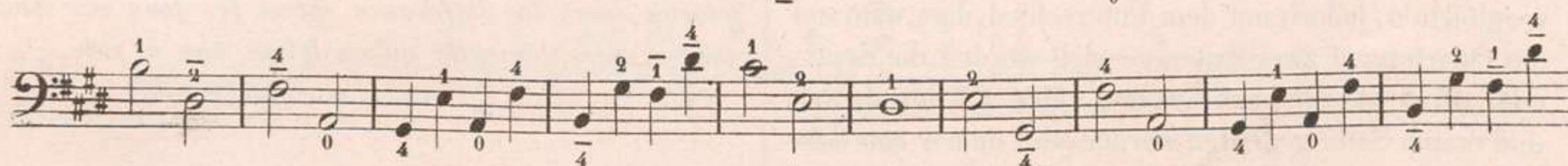
Übung.
Exercice.



E Dur.
Mi Majeur.



Übung.
Exercice.



H Dur.
Si Majeur.



Übung.
Exercice.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Übung.
Exercice.



SEPTIMEN:

Die Septimen sind im Fingersatz mit den Quartan zu vergleichen, jedoch mit dem Unterschied, dass, während die Quartan auf zwei Saiten gespielt werden, die Septimen auf der vierten und zweiten, oder auf der dritten und ersten Saite gegriffen werden, also immer *eine* Saite dazwischen wegbleibt.

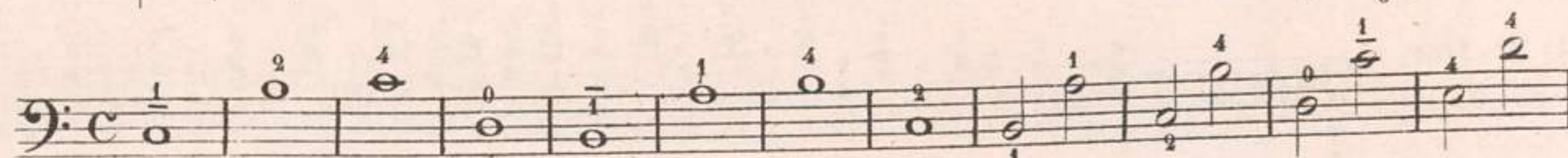
DES SEPTIÈMES.

Le doigter des septièmes et pareil à celui des quartes, avec la différence qu'on les joue sur deux cordes entre lesquelles on en laisse une à vide.

C Dur.
Ut Majeur.



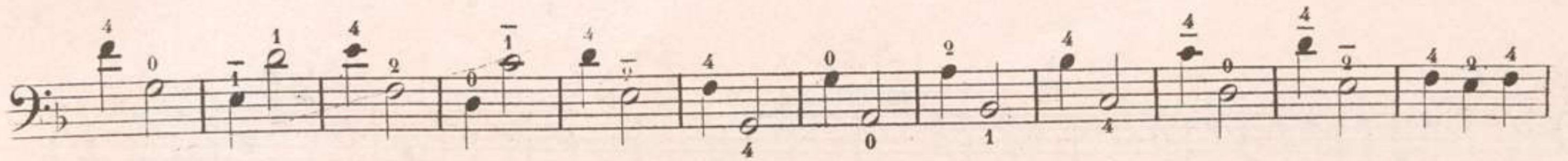
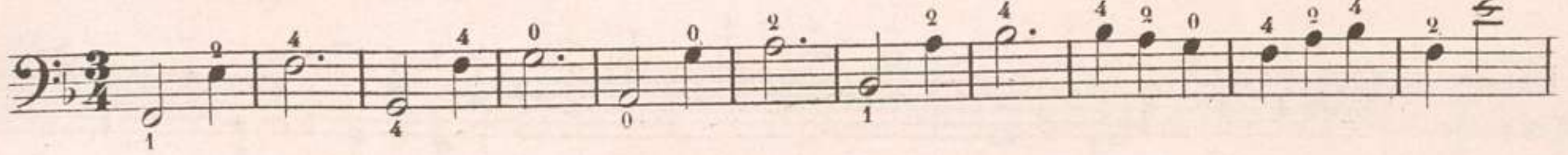
Übung.
Exercice.



F Dur.
Fa Majeur.



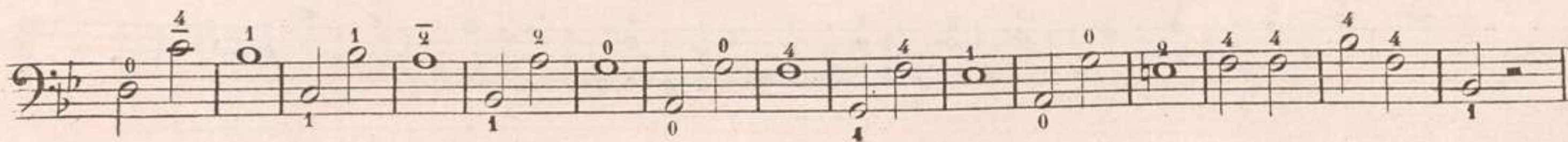
Übung.
Exercice.



B Dur.
Si b Majeur.



Übung.
Exercice.



Es Dur.
Si b Majeur.

Übung.
Exercice.

As Dur.
La b Majeur.

Übung.
Exercice.

D Dur.
Ré Majeur.



Übung.
Exercice.



A Dur.
La Majeur.



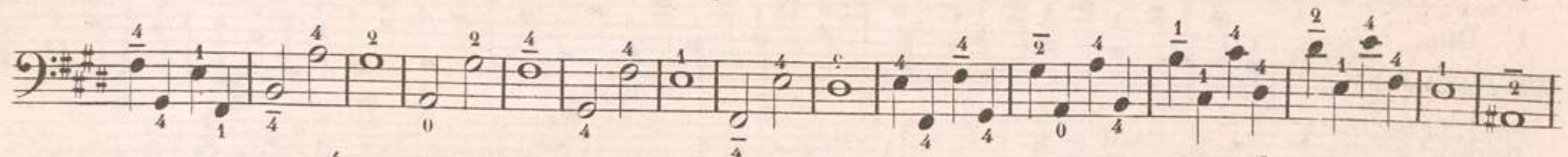
Übung.
Exercice.



E Dur.
Mi Majeur.



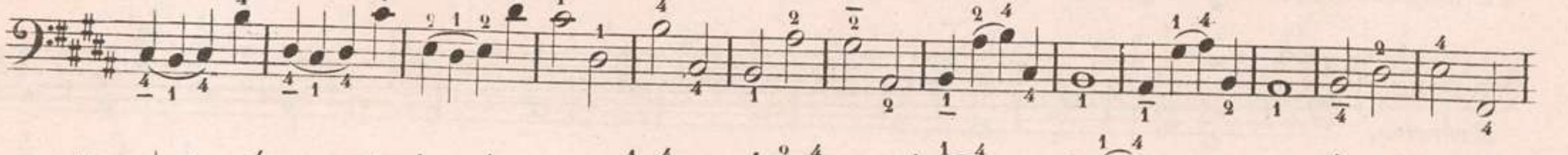
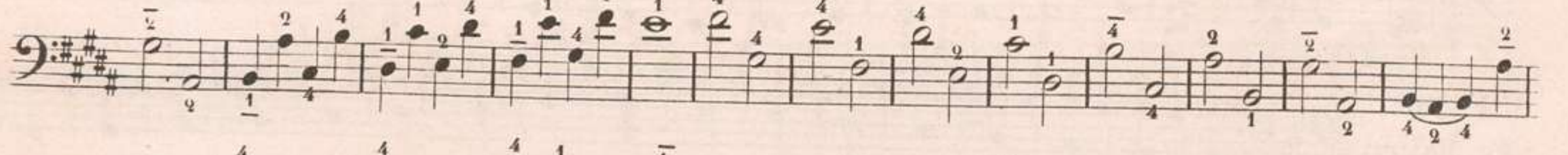
Übung.
Exercice.



H Dur.
Si Majeur.



Übung.
Exercice.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Übung.
Exercice.



OKTAVEN.

Die Oktaven werden wie die Quinten mit dem ersten und vierten Finger gegriffen, jedoch wird, wie bei den Sexten oder Septimen, immer die dazwischen liegende Saite übersprungen.

DES OCTAVES.

Les octaves se prennent comme les quintes, mais il faut comme aux sixtes et septièmes laisser une corde entre les deux à prendre.

C Dur.
Ut Majeur.

Übung.
Exercice.

F Dur.
Fa Majeur.

Übung.
Exercice.

2^e Cord.

B Dur.
Si b Majeur.



Übung.
Exercice.



Es Dur.
Mi $\flat$ Majeur.



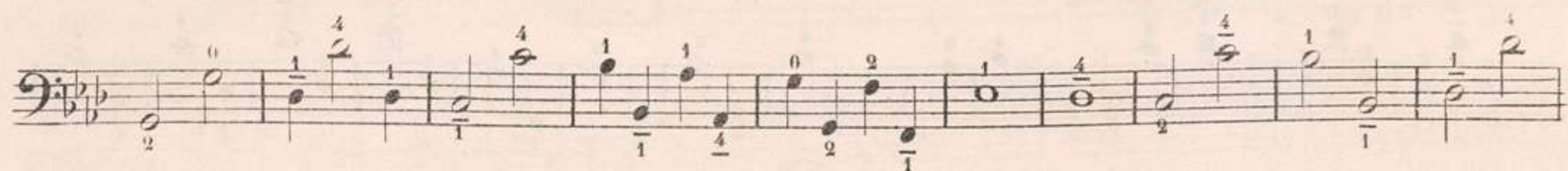
Übung.
Exercice.



As Dur.
a b Majeur.



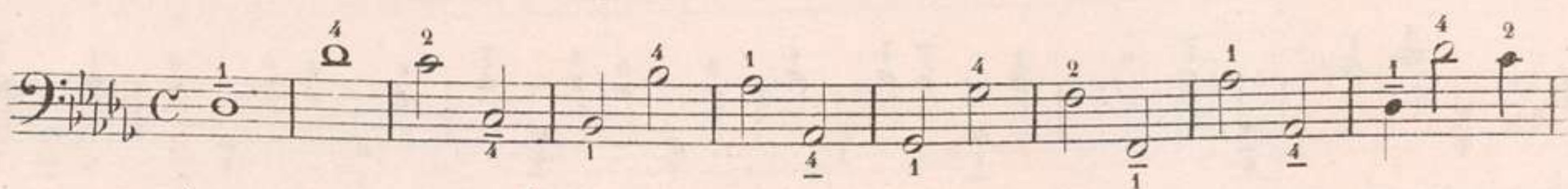
Übung.
Exercice.



Des Dur.
Ré b Majeur.



Übung.
Exercice.



G Dur.
Sol Majeur.



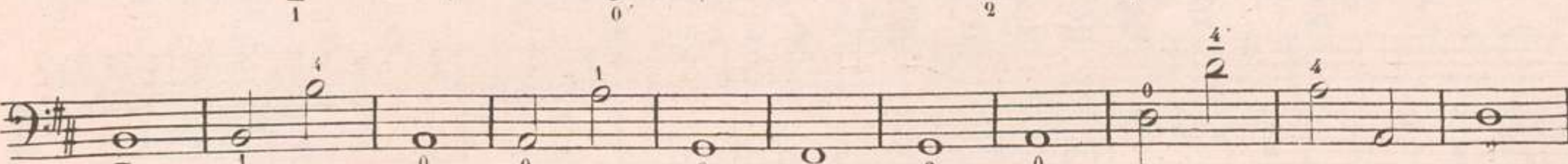
Übung.
Exercice.



D Dur.
Re' Majeur.



Übung.
Exercice.

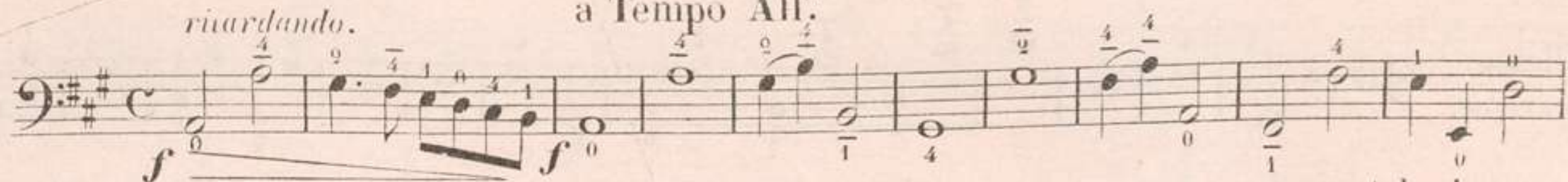


A Dur.
La Majeur.



riardando. a Tempo All.

Übung.
Exercice.



Adagio.



a Tempo



E Dur.
Mi Majeur.



ad libitum.

All.^o moderato.

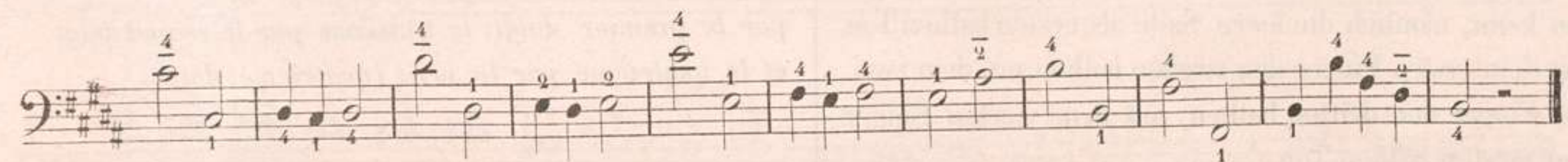
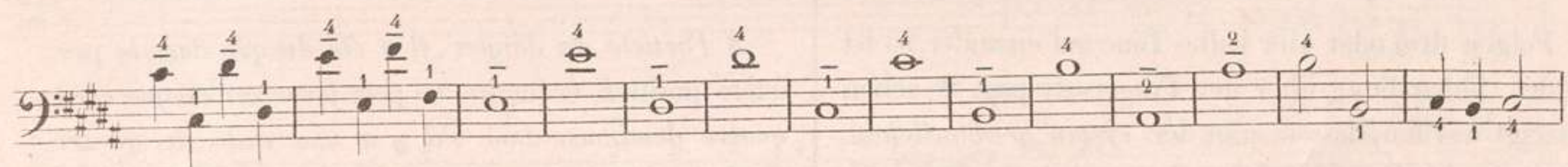
Übung.
Exercice.



H Dur.
Si Majeur.



Übung.
Exercice.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Übung.
Exercice.



Die bisherigen Tonleitern und Übungen, wenn sie auf eine gründliche und systematische Weise von dem Schüler aufgefasst werden, gewähren die nothwendige Übersicht zu dem richtigen Fingersatz und die ächte Grundlage zu einer gediegenen Fingerfertigkeit.

Bisher war nur von den Dur und Molltonleitern die Rede, die *diatonisch*, d. h. in ganzen und halben Tönen fortschreiten; es bleibt daher noch die *chromatische* Tonleiter zu betrachten, die in lauter halben Tönen fortschreitet.

CHROMATISCHE TONLEITER.

Folgen drei oder vier halbe Töne auf einander, so ist in der Abhandlung über den Fingersatz pag: 2 schon gezeigt worden, dass man in der *ersten gewöhnlichen Stellung* der Hand auf jeder Saite vier halbe Töne spielen kann, nämlich die leere Saite als ersten halben Ton, mit dem ersten Finger den zweiten halben, mit dem zweiten Finger den dritten halben, mit dem vierten Finger den vierten halben Ton.

Folgen jedoch fünf halbe Töne auf einander, so wird die leere Saite als erster halbe Ton betrachtet, der zweite halbe Ton mit dem ersten Finger, der dritte halbe Ton mit dem zweiten Finger gegriffen, für den vierten halben Ton rückt man mit dem zweiten Finger einen halben Ton weiter in die *zweite gewöhnliche Stellung* der Hand, und der fünfte halbe Ton wird mit dem kleinen (vierten) Finger gegriffen.

Beide gewöhnlichen Lagen.



Überschreitet jedoch auf der G Saite eine Folge von halben Tönen die *beiden gewöhnlichen Stellungen* der Hand, so kommt in Anwendung, was bei den *acht Lagen* gesagt wurde.

Ces gammes et exercices étudiés méthodiquement et à fond donneront à l'élève une idée complète du doigté, et le fondement d'une agilité solide.

Jusqu'à présent il n'a été traité que de gammes diatoniques, composées de tons entier et demitons; il nous reste à parler des gammes chromatiques qui se suivent par demitons.

DES GAMMES CHROMATIQUES.

A l'article du doigter, il a été dit que dans la première position ordinaire on peut jouer sur chaque corde quatre demitons, donc s'il y a une suite de quatre demitons partant de la corde à vide, on prend le second par le premier doigt, le troisième par le second doigt, et le quatrième par le petit (quatrième doigt).

S'il y a une suite de cinq demitons il faut avancer le second doigt d'un demiton pour le quatrième demiton alors on se trouve dans la seconde position ordinaire et l'on prend le cinquième demiton par le quatrième doigt.

Les deux premières positions ordinaires.

Lorsqu'une suite de demitons surpasse sur la première corde (Sol) la seconde position ordinaire, on se sert du doigter prescrit pour les positions supérieures.

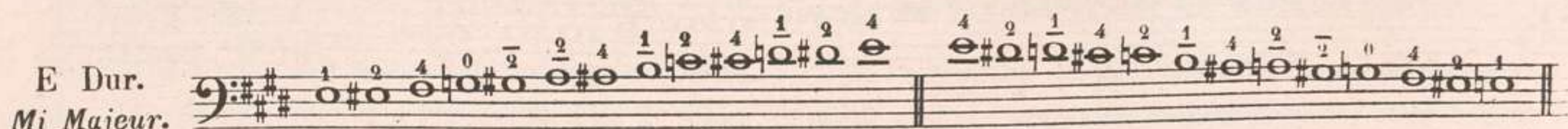
D Dur.
Ré Majeur.



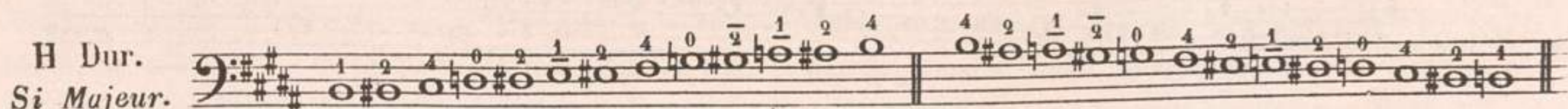
A Dur.
La Majeur.



E Dur.
Mi Majeur.



H Dur.
Si Majeur.



Fis Dur.
Fa # Majeur.



Die chromatischen Tonleitern können entweder mit # oder mit b geschrieben werden.

Les gammes chromatiques peuvent être écrites par suites de bb, ou de ##.

mit b
par bb



mit #
par ##



Zwei Übungen in chromatischen Tonfolgen.

Deux exercices chromatiques.

1.

2.

PIZZICATO.

Pizzicato bedeutet, man soll die mit der linken Hand gegriffenen Töne mit den Fingern der rechten Hand anschlagen. Um dieses gut auszuführen, hält man den Bogen gerade so in der rechten Hand, als wenn man mit demselben streichen (*arco* oder *col arco* spielen) wollte. Mit den über der Bogenstange liegenden Fingern schlägt man, mit den zwei Fingern abwechselnd, die Saiten an, und setzt um der Hand eine feste Haltung zu geben, den Daumen mit seiner Spitze auf das Griffbrett, und zwar etwa in der Hälfte der Saiten. Auf diese Weise kann man schnell abwechselnd *pizzicato* und *col arco* spielen.

PIZZICATO.

Au *pizzicato* au lieu de faire résonner les cordes avec l'archet (*arco*, *coll'arco*) on les pince avec les doigts. Pour bien exécuter ceci, on tient l'archet tout à fait comme si l'on se disposait de jouer *coll'arco*, et en pincant les cordes alternativement avec l'index et le *medium*, placés au dessus de la baguette et pour donner un soutien ferme à la main on appuie le bout du pouce sur la touche vers le milieu des cordes. Ceci donne la facilité d'alterner vite de jouer *pizzicato* et *coll'arco*.

AUFSATZ DES BOGENS.

Der Bogen wird ohngefähr vier Zoll ober dem Steege aufgesetzt; auch wird derselbe nicht parallel mit dem Steege, wie bei der Violine und dem Cello, geführt, sondern die Spitze des Bogens wird ein wenig gesenkt. Setzt man den Bogen noch weiter vom Steege entfernt auf, in der Nähe des Griffbrettes, so streicht man sehr leicht mit dem Bogen zwei Saiten zugleich an, und bringt auch keinen starken, kräftigen Ton hervor. Setzt man den Bogen ganz in der Nähe des Steeges auf, so gibt es einen zischenden, pfeifenden Ton; dieser letztere Aufsatz des Bogens ist nur dann anwendbar, wenn er durch *sul-ponticello* oder *ponticello* allein ausdrücklich vorgeschrieben ist.

FÜHRUNG DES BOGENS.

Der Bogen des Contrabasses ist ungleich schwerer, als der Bogen der andern Streichinstrumente, und seine Behandlung erfordert bestimmte Regeln, damit man nicht in ein schleppendes Spiel gerathe. Da die Kraft des Bogens beim Frosche ungleich stärker ist, als an der Spitze des Bogens, so muss man um einen von Anfang bis zum Ende gleich starken *Herunterstrich* führen zu können, die beiden auf der Bogenstange liegenden Finger nach und nach fester aufdrücken, je mehr sich der Bogen seiner Spitze nähert; beim *Aufstrich* dagegen muss man die Spitze des Bogens mit festem Drucke der auf der Bogenstange ruhenden Finger aufsetzen, und allmählich mit dem Drucke derselben nachlassen, je mehr sich der Bogen dem Frosche nähert. Ganze und halbe Noten erfordern einen langen und gezogenen Strich; Viertel Achtel und Sechzehnthelnoten dagegen werden mit kurzem Bogenstrich abgestossen; der starke Nachklang der Saiten macht dies nothwendig, auch könnte man anderenfalls leicht im Takte zurückbleiben.

Es ist schwer anzugeben, bei welchen Stellen man den Herunter- oder Aufstrich anzuwenden hat, indem eine einzige Note eine Veränderung des Bogenstriches herbeiführen kann.

PLACE DE L'ARCHET.

On place l'archet sur les cordes à peu près quatre pouces au dessus du chevalet, pas parallèlement avec celui comme sur le violon, mais incliné de la pointe vers le chevalet. Si l'on pose l'archet plus avant vers la touche, on risque de toucher la corde voisine, et ne produit qu'un son faible. L'archet posé tout près du chevalet donne un son sifflant; cette pose d'archet ne doit être appliquée, que lorsqu'elle est prescrite par sul ponticello ou ponticello.

DE LA CONDUITE DE L'ARCHET.

L'archet de la contrebasse est beaucoup plus pesant que celui des autres instruments à cordes, et son maniement demande des regles, pour éviter un jeu trainant. La force de la main étant plus grande près de la hausse que vers le bout de l'archet, il faut, en tirant pour produire un son de force égale presser peu à peu des deux doigts de dessus la baguette à mesure qu'on approche du bout; et en tirant poser ferme le bout de l'archet en diminuant peu à peu la pression de ces deux doigts quand la main approche des cordes. Les rondes et les blanches reclament un coup d'archet long et soutenu, les noires, croches et doublecroches un coup sec et détaché, ne durant que la moitié de la valeur des notes; ceci est nécessité par la grande resonance des cordes, et pour ne pas devenir trainant.

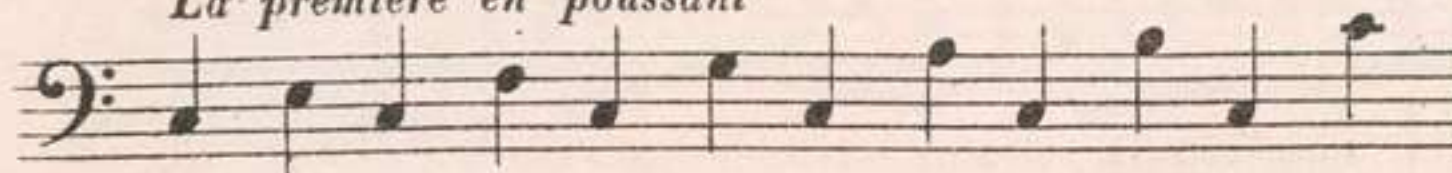
Il est difficile d'indiquer si les passages doivent commencer par le tiré ou le poussé; vu que souvent une seule note peut amener un changement du coup d'archet

Wenn Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven aufwärts gehen, nimmt man die tiefere von den zwei Noten im Aufstrich; gehen aber diese Intervalle abwärts, so nimmt man die obere von den zwei Noten im Herunterstrich.

S'il y a des tierces, quarts quintes etc: montantes il faut toujours jouer la première note en poussant, si les intervalles descendent il faut jouer la première note en tirant; de sorte que la plus haute des notes se joue toujours en tirant.

Die erste im Aufstrich.

La première en poussant



Die erste im Herunterstrich.

La première en tirant.



Um die verschiedenen gebräuchlichen Stricharten zu bezeichnen, bedient man sich gewöhnlich folgender italienischer Ausdrücke.

Staccato: jede Note wird kurz im Herunter- und Aufstrich wechselnd, abgestossen.

Legato: zwei, drei oder mehrere Noten werden mit einem Bogenstrich gebunden.

Appoggiato: zwei, drei oder mehrere Noten werden in einem Bogenstrich, durch einen kleinen Druck der auf der Bogenstange ruhenden Finger, abgestossen.

Tremolando: wird auf doppelte Weise ausgeführt, indem jede Note mit einem möglichst kurzen Strich gespielt oder der ganze Werth der Tremolando-Note in einem Bogenstrich, wie beim Appoggiato, nur mit noch kürzerem Druck und mit zitternder Hand abgestossen wird.

Pour désigner les différents coups d'archet en usage, on se sert des expressions italiennes suivantes.

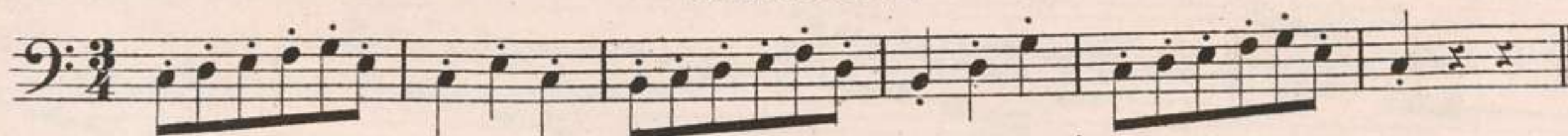
Staccato. Chaque note détaché court en tirant et poussant.

Legato. Deux, trois, ou plusieurs notes liées d'un seul coup d'archet.

Appoggiato. Plusieurs notes liées d'un seul trait d'archet, mais chaque note marquée par une pression sur la baguette.

Tremolando. Se fait de deux manières en jouant la note d'un coup tout court, ou d'un seul trait d'archet pour la durée de la note en marquant les coup par la pression et d'une main tremblante.

Staccato.



Legato.



Appoggiato.



Tremolando.



Um das über die verschiedene Stricharten Gesagte anwenden zu lernen, folgen hier einige zur Erläuterung dienende Beispiele.

Pour l'application du précédent, voici quelques exemples pour en apprendre l'emploi.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19. *Ponticello.*

Wenn der Schüler sich nun mit Allem vertraut gemacht hat, was bisher über die Behandlung des Contrabasses gesagt wurde, wenn er die Tempoveränderungen, welche durch die italienischen Ausdrücke *ritardando*, *rallentando*, *colla voce*, *colla parte*, *a piacere*, *morendo*, *stringendo* u.s.w. bezeichnet werden, in der Musik anzuwenden gelernt hat, so hat der Schüler sich nun mit der Behandlung des *Recitativ* vertraut zu machen, indem bei demselben der Contrabass wesentlich mitzuwirken hat.

L'élève s'étant familiarisé avec tout ce qui précède et sachant faire une juste application des temps différents indiqués par les termes italiens de *ritardando*, *rallentando*, *colla voce*, *colla parte*, *a piacere*, *morendo*, *stringendo* etc: il nous reste à traiter de l'accompagnement du récitatif, puisque la contrebasse y a une part essentielle.

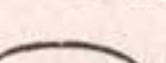
Zuweilen wird das *Recitativ* blos mit Pianoforte und Contrabass begleitet. In diesem Falle ist genau darauf zu achten:

1. Dass der Contrabassist genau der Melodie und den von dem Sänger auszusprechenden Worten folge und die Bassnoten nicht früher anspiele, als die Auflösung der Harmonie eintritt, und dieselben mit der grössten Reinheit vortrage.

2. Dass er den Bogen in seiner ganzen Länge und mit einer sehr ruhigen Führung benutze, bei der Grundnote, wenn sie für den nächsten Takt durch das Zeichen  mit dem vorhergehenden Takte gebunden ist, wo möglich immer nur einen Bogenstrich anwende, und wie schon oben gesagt, ruhig die Veränderung der Harmonie abwarte, bevor er die folgende Note ertönen lässt.

3. Bei Stellen mit figurirtem Basse richtet sich derselbe genau nach dem Pianoforte.

Parfois le récitatif n'est accompagné que d'un Piano et d'une Contrebasse, alors le contrebassiste doit suivre exactement la melodie et les paroles du chanteur, et attaquer la note avec la plus grande justesse au moment de la résolution de l'harmonie, ni plus tôt, ni plus tard.

Il doit employer l'archet dans toute sa longueur d'une conduite bien tranquille et rester sur la note fondamentale du même coup d'archet quand cette note est liée a une autre de la mesure suivante par le signe  et attendre le changement de l'harmonie avant d'attaquer la note suivante.

Aux traits de basse figurée il suit strictement le pianiste.

RECITATIVO.

Doch was be-den-tet die-se tie-fe un-zeit-ge Stil-le? kei-ne Lie-der hal-len den

Säulen-gang he-rauf. Ver-las-sen, ö-de wie die Trümmern ei-ner zer-stör-ten

Stadt ist dein Pal-last; Ad-met! Ver-las-sen von den Göttern der Freude de-ren Sitz er

war! was für ein Un-fall wie?

Mir dünkt: ich hör-te ein Klag-geschrei aus je-ner Hal-le tö-nen.

RECITATIVO.

Ses-to! che chie-di? la tua Spada E-per-che? Co-lui, che

MOZART.

ein-to del-le Spog-lie re-ga-li agli oc-chi tuo-i cad-de traf-fitto al

suo_lo ed in_gan_na_to dal_la apparen_za tu cre_des_ti Ti-to, e-ra

Len_tu_lo il col_po la vita a lui non tol_se: il resto in_ten_di.

Vie_ni oh col_po fa_ta_le Al_fin ti_ran_na. Ses-to, par_tir con_.

_vie_ne. E gia rac_col_to per_u_dirti il Se_na_to, e non poss_.

i_o dif_fe_rir di con_dur_ti. In_gra_ta, ad_di_o.

Wird ein *Recitativ* mit dem ganzen Quartett oder auch noch anderen Instrumenten begleitet, so hat der Contrabassist zu beachten:

1. Sind die im *Recitativ* zu singenden Worte durch kurze Zwischensätze getrennt, so richtet der Contrabassist sich genau nach dem Takte des Dirigenten.

2. Bei gebundenen Grundnoten muss der Contrabassist so lange verweilen, bis eine Veränderung des Akkordes oder dessen Vorbereitung eintritt.

3. Ob der Akkord zugleich mit dem Gesang oder früher oder später anzugeben ist.

Le récitatif se trouvant accompagné de tous les violons ou d'autres instruments le contrebassiste doit observer; si les paroles recitées se trouvent parfois entrecoupees par des traits de mélodie de plus ou moins de durée; alors il se conformera en tout au directeur; de s'arrêter sur les notes fondamentales liées jusqu'au changement de l'harmonie ou de sa préparation; et faire attention si l'accord doit être joué en même temps avec le chant ou plus tôt ou plus tard.

Allegro assai.

MOZART.

RECITATIVO.

Don Ot-ta-vio, son mor-ta cosa è sta-to!

per pieta soc-cor-re-te-mi: mio be-ne fa-te corag-gi-o

oh De-i oh De-i! quegli e li car-

- ne-fi-ce del pa-dre mi-o che di-te non du-bi-ta-te più gli-ulti-mi ac-cen-ti, che

l'empio pref-fe-ri tut-ta la vo-ce ri-chia-mar nel cor mio di quell'in-

- deg-no che nel mio apparta-men-to oh ciel! pos-si-bi-le che sot-to il sa-cro

men-to dà-mi-ci-zia. Ma co-me fù, nar-ra-te-mi lo stra-no avve-ni

Andante.

mento. E - ra già al quanto a - van - za ta la no - te quan - do nel - le mie

stan - ze o - ve so - let - ta mi tro - vai persven - tu - ra entrar io vi - di in un mantello av -

- vol - to un nom che al pri - mo is - tan - te a - ver pre - so per

voi ma ri - co - nob - bi poi che un in - gan - no e - ra il mi - o: stel - le! se

gui - te: ta ci - to a me s'ap - pres - sa e mi vuole ab - bra - ciar: sciog - ler - mi

cer - co, ci più mi stringe: gri - do non vie - ne al

Tempo I°

cun: con u - na ma - no cerca d'impe - di - re la vo - ce e coll' al - tra m'af - fer - ra stretta co -

si, che già mi cre-do vin-ta. Per-fi-do! e al-fin! al fi-ne il

duol l'or-ro-re dell' in-fa-me atten-ta-to ac-creb-be si la le-na

mi-a, che a for-za di svinco lar-mi torcer-mi, e piegarmi da lui mi sciol-si,

ohime re-spi-ro al-lor-ra rin-for-zo i stri-di mi-ei,

chia-mo soc-cor-so, fugge il fel-lon, ar

di-ta-men-te il seg-no fin' nel-la stra-da per fer-mar-lo, e

so-no as-sa-li-tris-ce d'as-sa-li-ta: il pa-dre vac-

- co-re vuol co_nos_cer_lo, e li - ni_quo che del po_ve-ro vecchie-ra pi-ù for-te

compie il mis_fat-to su_o compie il mis fat-to su_o col darg-li mor-te

Allegro. La Clemenza di Tito. MOZART.

RECITATIVO.

Ma che gior_noe mai questo? al pianto

stesso che assolvo un reo ne scopro un al_tro

E quando tro_ve-ro giusti Nu_mi un a_ni ma fe-del Con_giu ran

glastri, cred_i-o per_ob-li-garmi a mio dispetto a di_ven_tar cru_del.

No: non av_ran-no ques-to tri-on-fo a sos_te_ner la

ga - ra già m'in-peg-no' la mia vir - tu ve - diam se

piu cos-tan-te si - a l'al-trui per - fi - da o la cle-men-za mi - a

o - la! Ses-to si sciolga: abbian-di - nuovo Lentu-lo ei suoi se-gua-ci,

vi - ta, e li - ber - ta sia noto a Ro - ma ch'io son lo stes - so

e ch'io tut - to so, tut - ti assol - vo e tutto ob - bli - o.

Bei Melodramen, wo die Worte nicht gesungen, sondern gesprochen werden, gilt das Nämliche.

Il en est de même du mélodrame, dont les paroles se disent et ne se chantent pas.

Der zweite Theil dieser Contrabassschule enthält neunzig Übungen, in den gebräuchlichsten Tonarten geschrieben, sorgfältig mit dem Fingersatz bezeichnet und mit den nöthigen, Bemerkungen über den Fingersatz, Applikatur und Flageolettöne versehen.

La seconde partie de cette méthode de Contrebasse, contient quatre-vingt-dix exercices dans les tons les plus usités et soigneusement doigtés avec les remarques nécessaires sur le doigter les positions et l'indication des sons harmoniques.

2. Theil

2^{me} Partie

57

Allabreve.

N^o 1.

Tempo di Menuetto.

N^o 2.

Tempo moderato.

N^o 3.

Andantino.

N^o 4.

Allegro moderato.

Nº 5.

Adagio melancolico.

Nº 6.

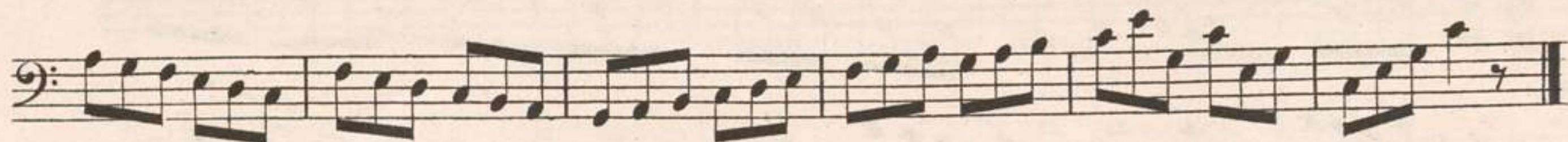
Attacca subito il

A. Auf das G wird der Daumen eingesetzt, das As mit dem Zeigefinger, und das B mit dem Mittelfinger genommen.
 B. So auch hier nach dem vorgeschriebenen Fingersatz.

A. On pose le pouce sur le sol, le La $\flat$ se prend par l'index et le Si $\flat$ par le medium
 B. De même en cet endroit avec le doigter prescrit.

Scherzo.

Nº 7.



Allegro moderato.

Nº 8.





FOLGENDE ÜBUNG IST FÜR ZWEI
SCHÜLER GESCHRIEBEN.

L'EXERCICE SUIVANT SE JOUE PAR
DEUX ÉLÈVES.

N^o 9. *Maestoso.*
Beide zusammen. à deux.

A. allein. seul

B. à deux.

A. seul.

B. à deux.

Auf der D Saite.....
sur le Ré

A. seul.

B.

B. à deux.

Nº 10. *Adagio.*

Nº 11. *All^{to}*

Nº 12. *Andante.*

Allegretto.

N^o 13.

Adagio.

N^o 14.

Allegro.

N^o 15.

Allegro.

Nº 16.

Adagio.

Nº 17.

Andante sostenuto.

Nº 19.

Nº 20.

Andante

N^o 21.

Più mosso.



Allegretto.

N^o 22.

Andante sostenuto.

N^o 23.

Nº 23. *Andante sostenuto.*

fp *fz* *fz* *fz* *fz*

ritar - dan - do.

Die unteren Noten auf der 3^{ten} Saite.
Les notes inférieures sur la 3^{me} corde.

Piu Allº

fz *fz* *f*

Tempo ad libitum.

Nº 24.

Nº 24. *Tempo ad libitum.*

Moderato.

Nº 25. Adagio.

p

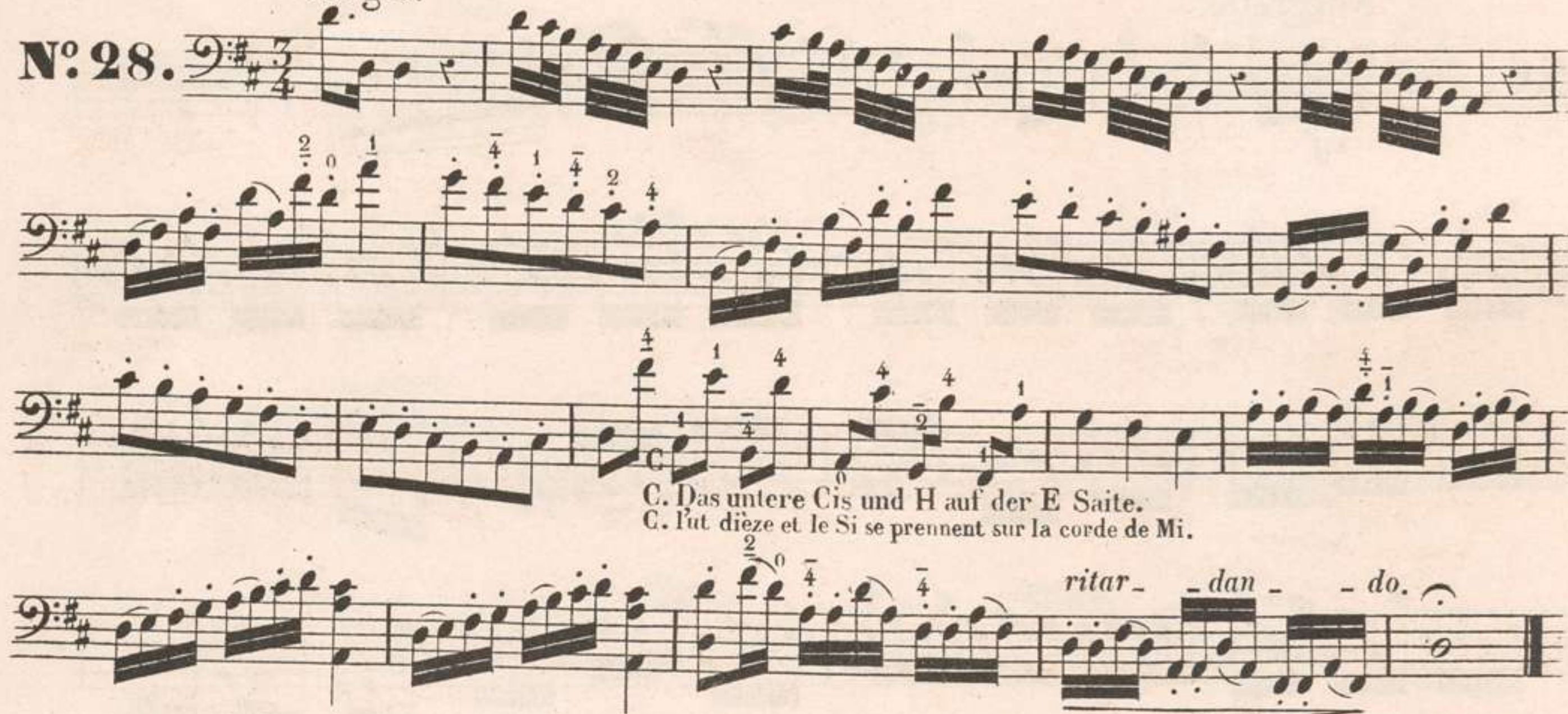
Nº 26. Allegretto.

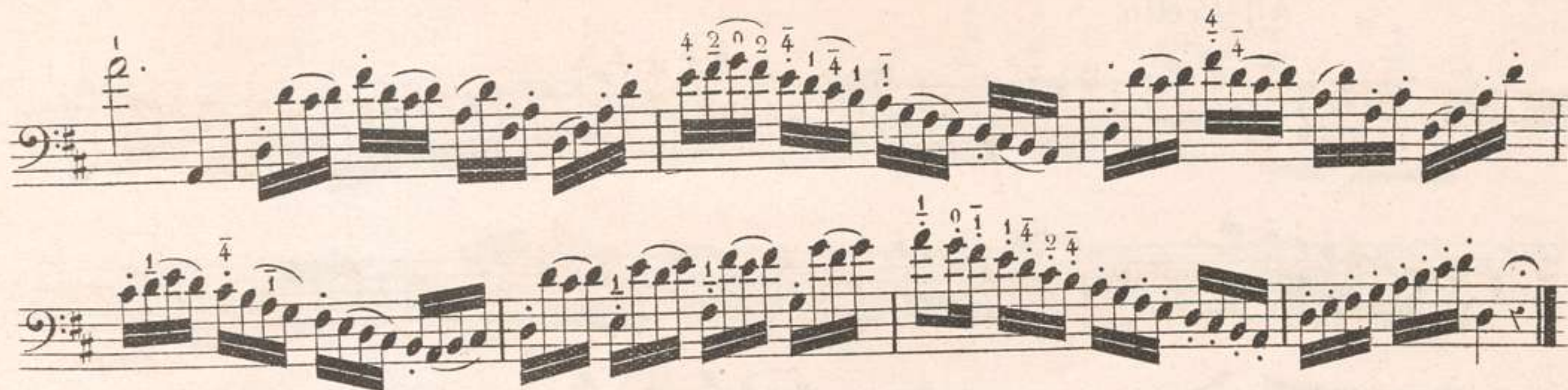
mf

Scherzo.

N^o 27.

Adagio.

N^o 28.N^o 29.



Allegro.

N^o 50.



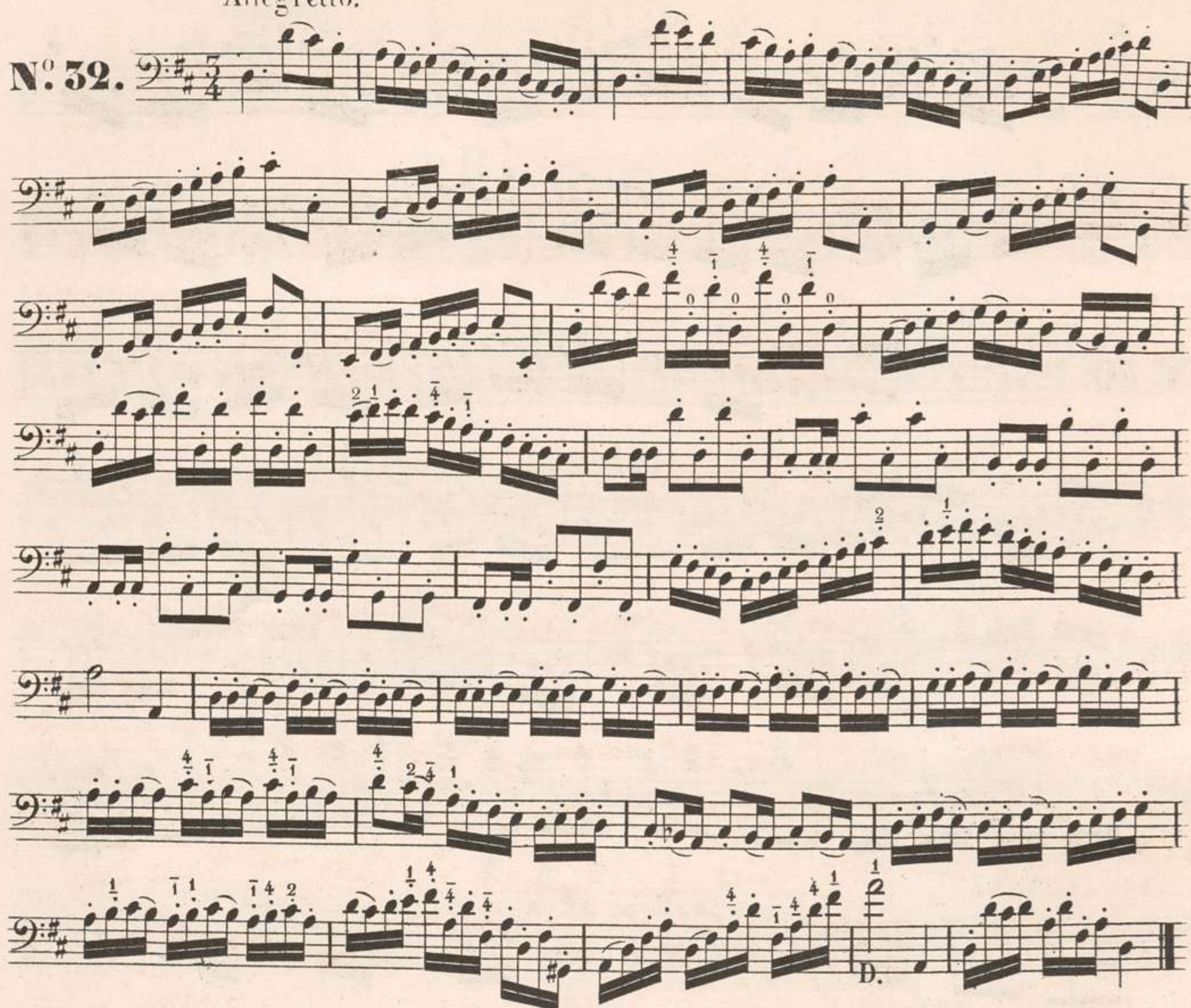
auf der A Saite
sur le La - - -

Andante.

Nº 31.



Allegretto.

N^o 32. 

D. Man kann auch mit dem 4^{ten} Finger auf das Fis rücken, und das A auf der D Saite mit dem ersten Finger quint Flageolet mässig nehmen.

D. On peut aussi avancer le quatrième doigt jusqu'au Fa dièze, et faire résonner harmoniquement la quinte sur le Ré, en le touchant du premier doigt.

Adagio.

N^o 33. 

E. Nimmt man den Vorschlag A auf der D Saite mit dem 4^{ten} Finger, und lässt gleich mit dem Druck nach so erklingt das A flageolet mässig.

E. Si l'on prend la petite note La sur le Ré du quatrième doigt, et qu'on la relâche ensuite le La resonnere harmoniquement.

Allegro.

Nº 34.

Scherzando.

Nº 35.

Nº 36. Adagio.

Nº 37. Allegro.

Maestoso.

Nº 38.

Musical score for N° 38, Maestoso. The score consists of seven staves of music in bass clef, 2/4 time. It features complex fingerings, slurs, and dynamic markings like *sf* and *fz*.

Allegro.

Nº 39.

Musical score for N° 39, Allegro. The score consists of four staves of music in bass clef, 3/4 time. It features complex fingerings, slurs, and dynamic markings like *sf* and *fz*.

A page of musical notation for a guitar piece, featuring three staves of music in bass clef. The notation includes various chords, fingerings (indicated by numbers 1-4 and 0 for natural), and articulation marks. The first staff begins with a 4/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat). The notation is dense, with many beamed notes and chords. The second and third staves continue the piece, maintaining the same key and time signature. The notation is clear and legible, with a focus on technical details like fingerings and articulation.

Nº 40. *Allegro.*

A page of musical notation for a guitar piece, featuring four staves of music. The notation includes various fingerings (numbers 1-4), slurs, and other musical symbols. The first staff begins with a bass clef and a series of chords and single notes, some with fingerings like 4, 2, 4, 0. The second staff continues with more complex chordal structures and slurs. The third staff shows a sequence of chords with fingerings like 1, 2, 4, 1. The fourth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line. The notation is dense and detailed, typical of a guitar score.

[illegible]

N^o 42. *Andante.* $\frac{4}{4}$

f

p

F. Die unteren Noten greift man auf dem E.

|| F. les notes inférieures se prennent sur le Mi.

N^o 43. *Moderato.* $\frac{4}{4}$

f marcato.

p

cres - cen - do. f

Adagio quasi And^{te}

Nº 44.

★ Quinte Flageolet auf der D Saite.
★ Quinte harmonique sur le Ré

All^o moderato.

Nº 45.

ad libitum.

N^o 46.

f Poco Allegretto.

Adagio.

N^o 47.

Andante sostenuto.

Nº 48.

G. Wenn man mit dem 1^{ten} Finger einsetzt, so ist der Daumen als Flageolet G schon an seinem Platz und so spielt man auf allen 4 Saiten mit dem Fingersatz wie folgt:

G. Lorsqu'on prend le La du premier doigt, le pouce occupe déjà sa place de Sol harmonique, et on continue de jouer, sur les 4 cordes, en observant le doigter indiqué.

D.Saite. sur le Ré. A.Saite. sur le La. E.Saite. sur le Mi.

Allegro.

Nº 49.

H. Wo hier die ganzen Töne zu greifen sind, muss man die Finger stark ausspannen.

H. Le tons demandent ici une grande extension des doigts.

Andante.

Nº 50.

Allegro.

Nº 51.

N^o. 52.

Allegro.

N^o 53.

Nº 53. *Allegro.*

f

fz *fz*

Adagio.



L'istesso tempo.



Andantino.



Allegro.



N^o 57. *ad libitum.* *Maestoso.* *ff*

I. Auf das Flageolet G. wird der Daume eingesetzt, und nach dem vorgemerkten Fingersatz gespielt.

I. On pose le pouce sur le Sol, harmoniquement, en observant le doigter indiqué.

Nº 58. Allegro.

f

Nº 59. Adagio.

p

K. Nach vorgeschriebenen Fingersatz mit dem Daumen auf Flageolet G. eingesetzt.

K. Selon le doigter prescrit en posant le pouce sur le Sol harmonique.

All^o moderato.N^o 60.

f

das A flagelet.
La harm.

N^o 61.

Adagio.

fz *tremolo.* *p* *fz* *fz* *fz*

p *fz* *p*

stringendo.

Allegretto.

N. 62.

Allegro.

N. 63.

Allegro.

N. 64.

Scherzando.

Nº 65.

Adagio.

Nº 66.

L. Den Daumen eingesetzt bis zur Fermate auf die mit
★ bezeichneten Noten muss man springen.

L. En posant le pouce jusqu'au sol On atteint les notes
désignées par ★ en sautant.

Maestoso.

N^o 67.

Auf der D Saite,
sur le Ré

Allegretto.

N^o 68.

Allegro.

N^o 69.

Adagio.

N^o 70.

Daume eingesetzt.
Posés le pouce.

Scherzo.

Nº 71.

M. Die erste Note, so wie die anderen zuerst auf die Fermaten folgenden, von sich gestrichen um die Syncopen gut hervorbringen zu können, dann die Bindungen und > gut beobachtet.

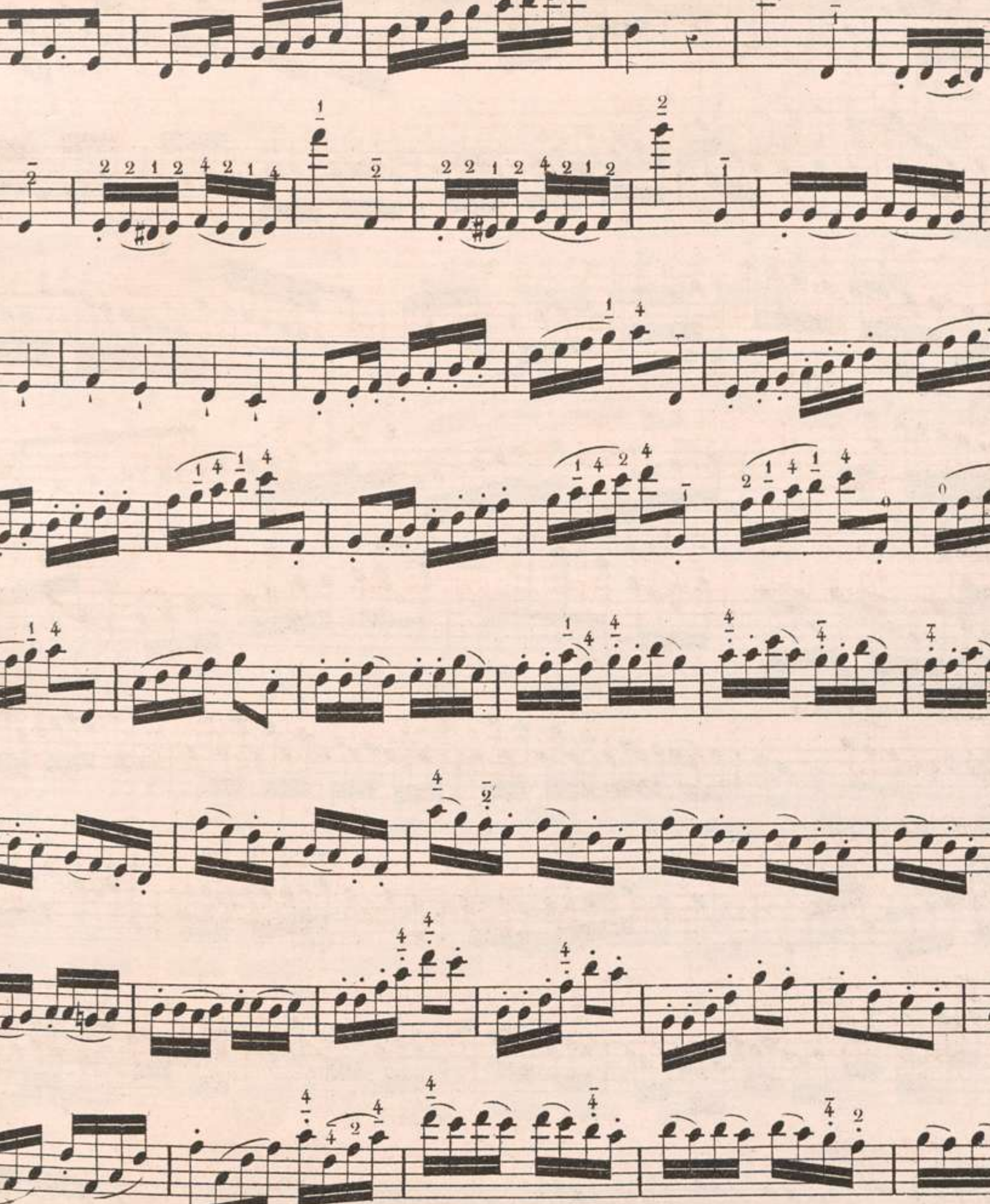
M. La premiere note, ainsi que celles qui suivent immédiatement les fermates se jouent en poussant pour pouvoir bien exécuter les syncopes, puis observant bien les liaisons et les signes.

Allegro.

N^o 72.

Allegretto.

N^o. 73.

Nº 73. 

N^o 74. *Adagio.* $\text{B}\flat$ $\frac{3}{4}$

Den Daumen
en posant le

eingesetzt.
pouce.

Daumen.
pouce.

N^o 75. *All^o moderato.* $\text{B}\flat$ C

f *p* *f* *p*

Auf das G den Daumen einsetzen bis - - - - -
 Posez le pouce jusqu'à - - - - -

The first section consists of four staves of music in bass clef, key of G major (one sharp). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and chords. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. Dynamics include accents (>) and a star symbol (*) in the first staff.

Allegro.

N^o 76.

The second section, N° 76, consists of eight staves of music in bass clef, key of G major. The tempo is marked *Allegro*. The music features complex sixteenth-note patterns and chords. Fingerings are indicated by numbers 0-4. Dynamics include accents (>), *f* (forte), and *fz* (forzando). Performance instructions include *Pizz.* (pizzicato), *Arco.* (arco), and *fz*. The piece concludes with the lyrics "eres - - - cen - - - do." written below the staves.

Allegretto.

N^o. 77.

Musical score for N^o. 77, Allegretto, in 5/8 time. The score consists of seven staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a final note and a fermata.

Adagio.

N^o. 78.

Musical score for N^o. 78, Adagio, in 3/4 time. The score consists of two staves of music in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a final note and a fermata.

The image shows a handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The first staff contains the first line of the melody, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second staff continues the melody, starting with a quarter note C5, followed by a half note D5, and then a quarter note E5. The third staff continues the melody, starting with a quarter note F5, followed by a half note G5, and then a quarter note A5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations in the margins, including the words "The Rose Tree" and "The Rose Tree" written vertically.

N^o 79. *Fuga.* 

[illegible][illegible]

A musical score for the bass line of the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The score includes fingerings (1, 2, 4) and breath marks (dots above notes). The piece ends with a final note on F#.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on a single five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody begins with a quarter note G2, followed by a half note F2, and then a quarter note E2. The next measure contains a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The third measure has a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. The fourth measure consists of a quarter note E1, a quarter note D1, and a quarter note C1. The fifth measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The sixth measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The seventh measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighth measure consists of a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The ninth measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The tenth measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The eleventh measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The twelfth measure consists of a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The thirteenth measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The fourteenth measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The fifteenth measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The sixteenth measure consists of a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The seventeenth measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The eighteenth measure contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The nineteenth measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twentieth measure consists of a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The twenty-first measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The twenty-second measure contains a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The twenty-third measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The twenty-fourth measure consists of a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The twenty-fifth measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The twenty-sixth measure contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twenty-seventh measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The twenty-eighth measure consists of a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The twenty-ninth measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The thirtieth measure contains a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The thirty-first measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The thirty-second measure consists of a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The thirty-third measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The thirty-fourth measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The thirty-fifth measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The thirty-sixth measure consists of a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The thirty-seventh measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The thirty-eighth measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The thirty-ninth measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The fortieth measure consists of a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The forty-first measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The forty-second measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The forty-third measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The forty-fourth measure consists of a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The forty-fifth measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The forty-sixth measure contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The forty-seventh measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The forty-eighth measure consists of a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The forty-ninth measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The fiftieth measure consists of a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0.

A musical score for the bass line of the song 'The Rose Tree'. The score is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The score includes various musical notations such as accidentals (sharps and flats), slurs, and dynamic markings (p, f). The piece concludes with a double bar line.

Allegro mod^{to}N^o 80.

Adagio.

N^o 81.

Allegro.

Nº 82.

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' The piece is numbered 'Nº 82.' The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (representing the thumb) above the notes. The score is organized into 12 staves, with some staves containing multiple measures of music. The overall structure suggests a short, technically demanding piece.

Scherzo.

Nº 83.

Scherzo.

Nº 83.

The image displays a musical score for a piece titled "Scherzo. Nº 83." The score is written for a single melodic line on a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece is characterized by a lively, rhythmic feel, typical of a scherzo. The score is presented in a single system, with the title and number prominently displayed at the top left. The notation is clear and legible, with fingerings indicated by numbers 1 through 4 above the notes. The overall layout is clean and professional, suitable for a printed musical score.

Adagio.

Nº 84.

Nº 84. *Adagio.*

f p

sul Corda D.

Allegro.

N° 85.

The musical score for N° 85, marked Allegro, is written in 7/4 time. It consists of ten staves of music. The notation is primarily in the bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (1, 2, 4) and articulations (accents, slurs) are indicated throughout. The score includes several measures with rests and dynamic markings like accents (>). The final measure of the tenth staff ends with a double bar line.

Nº 86. All^o mod^{to}

N. Die mit * bezeichneten Noten erfordern eine grosse Ausdehnung der Finger.

N. Les notes marquées de * exigent une grande extension des doigts.

Nº 87. Adagio

Daumen einzusetzen.
Posez le pouce.

Daumen.
Pouce.

Scherzando.

N° 88.

Adagio.

N° 89.

Daumen einzusetzen.
en posant le pouce.

Allegretto.

N° 90.

Daumen einzusetzen.
en posant le pouce.

O. Die beiden A Flageolet in der Quinte der D Saite.
P. Das D Flageolet in der Quinte der G Saite.

O. Les deux harmoniquement en Quinte sur le Ré.
P. Le Ré harmoniquement en Quinte sur le Sol.

Morceaux divers pour Instruments à vent (en cuivre).

Cor. (Horn.)

M. Pf.

Abelshausen. 12 Pièces en Quatuors pour Cors. Op. 3	2 25
Beethoven, L. van. Sonate pour Piano et Cor. Op. 17	2 75
Böhner, J. L. 6 Variations. Op. 24, avec acc. de 2 Violons, Alto et Basse	2 25
Dickhut et Hagen. 18 Trios pour 3 Cors.	2 25
Domnich, H. Méthode de Cor (Horn-Schule), adoptée par le Conservatoire de musique à Paris	12 50
Fuchs, H. Concertino pour le Cor ordinaire ou Cor chromatique. Op. 6, avec acc. de Piano	3 25
Avec accomp. de Quatuor	4 25
Avec accomp. d'Orchestre	7 25
Grimm, C. Potpourri pour Cor en Fa avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle	1 75
Gugel, H. Concerto, avec acc. d'Orchestre.	6 —
— 12 Etudes. Suite 1	2 —
— Suite 2	2 25
— Nocturne pastorale avec acc. de Piano	1 50
Henschkel, J. P. 12 Duos pour 2 Cors. Op. 7	2 —
— 12 Trios pour 3 Cors. Op. 9	2 —
— 6 Duos pour 2 Cors. Op. 12. Suite 1.	1 —
— Suite 2.	1 75
Hummel, F. Duo pour Cor (ou Violoncelle) et Piano. Op. 20	3 75
Koch, C. Variations pour 2 Cors avec acc. d'Orchestre. Op. 2	4 75
— 8 Pièces pour 2 Cors. Op. 22	1 50
Küffner, J. Quintuor pour Cor, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 66	2 25
— Divertissement. Op. 227, avec accomp. de Piano	2 75
— Divertissement. Op. 231, avec accomp. de Piano	3 25
Lachner, J. Nocturne. Op. 37, avec accomp. de Piano	2 —
Müller, F. 6 Trios pour 3 Cors	1 50
Ries, F. Introduction et Rondeau. Op. 113, avec accomp. de Piano	3 35
Rummel, Ch. 6 Quatuors pour 4 Cors. Op. 69	2 25
— Nocturne. Op. 87, avec accomp. de Piano	1 50
— Lucie de Lammermoor. Fantaisie. Op. 88, avec acc. de Piano	3 25
Rüttinger, C. F. 12 Duettinos pour 2 Cors. Op. 15	1 —
Schladebach, J. 2 Notturmo's für chrom. Horn mit Pianoforte-Begleitung. Op. 20.	
Nr. 1. In Es	1 75
2. In E	2 —

Cor de signal à clefs. (Klappenhorn.)

Küffner, J. Polonaise, avec accomp. d'Orchestre. Op. 128	4 50
Roy, E. Méthode de Cor de signal à 6 ou à 7 clefs (Klappenhorn-Schule) et Gamme de Cor de Basse à 12 clefs (Bombardone)	3 50
Gamme de Cor de signal à clefs	— 25

Cor de Postillon. (Posthorn.)

Gamme de Cor de postillon à 4 clefs	— 25
-------------------------------------	------

Trompette. (Trompete.)

Neumann, Ed. Le premier Amour, Polka de concert pour Trompette en Mib-b. Op. 119, avec accomp. de Piano	2 25
Avec accomp. d'Orchestre	4 75
Roy, E. Méthode de Trompette simple et à 5 ou 6 clefs (Trompetenschule)	5 25
Gamme de Trompette à 6 clefs	— 25
— à 3 pistons	— 25

Cornet à pistons.

M. Pf.

Adam, A. Cantique de Noël et Stanzieri, J. Je t'aimerai. 2 Romances célèbres arr. pour Cornet à Pistons (ou Bugle) avec accomp. d'Orchestre par L. Stasny	5 25
Ettling, E. Zerline. Polka pour Piano et Cornet à Pistons. Op. 48	1 25
Godfrey, Ch. La Bouquetière, Valse pour Cornet à Pistons et Piano	2 75
— La Reine des Roses, Valse pour Cornet à Pistons et Piano	2 75
Godfrey, D. Les Gardes de la Reine, Valse pour Cornet à Pistons, avec acc. de Piano	2 25
— Hilda-Valse pour Cornet à Pistons, avec accomp. de Piano	2 25
— Mabel, Valse pour Cornet à Pistons, avec accomp. de Piano	2 75
Gounod, Ch. Sérénade (Berceuse) arrang. pour Cornet à Pistons (ou Bugle) avec accomp. d'Orchestre par Kéler-Béla	3 50
Kéler-Béla. Serenata veneziana quasi Cavatina pour Cornet à Pistons (ou Bugle) Op. 98. Avec accomp. de Piano	2 —
Avec accomp. d'Orchestre	5 25
— Come palpit il mio cor. Valse, arr. pour Cornet à pistons avec accomp. de Piano	1 50
Klier, J. B. Methodo par Cornetta, Clarin, ou Saxhorn de 3 Pistons. (Texte portugais)	4 25
Küffner, J. Principes élémentaires de la Musique (Die Anfangsgründe der Musik) et Gamme de Cornet à pistons, suivis de 32 petits Duos faciles et instructifs pour 2 Cornets à pistons. Op. 331.	2 75
En 2 Suites, chaque	1 50
— 50 Mélodies favorites, arr. pour Cornet à pistons seul. Op. 331.	3 25
Kühner, W. Le Télégraphe musical, Potpourri sur des thèmes favoris pour Piano et Cornet à Pistons	3 25
— 2 Mosaïques d'Airs favoris pour Cornet à pistons	3 25
Nr. 1. Linda di Chamounix et Stradella	2 —
2. Lucrezia Borgia	2 —
Kuhnert, A. 30 beliebte Lieder für Cornet oder Trompete in B. mit Pianofortebegleitung in 2 Heften	3 —
— 3 Lieder für Cornet à Piston mit Pianofortebegleitung.	2 —
Nr. 1. Speier, W. Die drei Liebchen	1 75
2. Steinbach, E. Du rothe Ros' auf grüner Heide	2 —
3. Wagner, R. Walter vor der Meistersunft	2 —
— 2 Stücke für Cornet à Piston mit Pianofortebegleitung.	1 75
Nr. 1. Walther's Traumlied aus Meistersinger	1 75
2. Siegmunds Liebeslied aus Walküre	1 75
Matys, K. 2 ^{tes} Concertstück für Waldhorn in (F) mit Pianofortebegleitung. Op. 24	3 25
Neumann, Ed. Le premier Amour, Polka de concert pour Cornet à pistons. Op. 119, avec accomp. de Piano	2 25
Avec accomp. d'Orchestre	4 75
Paladilhe, E. Mandolinata, Souvenir de Rome, pour Cornet à Pistons et Piano	1 75
— id. avec acc. d'Orchestre	4 —
Pasdeloup, J. Zerline ou la Corbeille d'oranges. Polka chinoise pour Piano et Cornet à pistons	1 —
Schubert, C. Andante et Cavatine pour Cornet à pistons avec accomp. de Piano. Op. 228	2 75
— Le Cor enchanté, Grande Valse brillante pour Piano avec accomp. de Cornet à Pistons ad lib. Op. 356	1 50

Schubert C. Transcriptions pour Cornet à Pistons et Piano.

Nr. 1. Adam Le Postillon de Lonjumeau. Air	1 25
2. Auber. La Part du Diable. Air.	1 25
3. Thomas. Le Songe d'une nuit d'été. Air	1 25
Selleniek, A. Electric-Polka pour Cornet à Pistons et Piano	1 75
Stasny, L. 3 Polkas (Kutschke-, Papageno- et Amaranth-Polka) pour Cornet à Pistons et Piano	2 75
— La Charité, Choeur religieux de Rossini, arr. pour Cornet à Pistons avec accomp. d'Orchestre	5 50
Strauss, J. Les Porcherons. Polka pour Piano et Cornet à pistons	1 —
— Les Porcherons. Polka-Mazurka pour Piano et Cornet à pistons	1 —
— Le Délire ou le dernier Moment de Jean Strauss, Valses pour Piano et Cornet à pistons	1 50
— La Romaika, Polka de l'op. Les Monténégrins pour Piano et Cornet à pistons	1 —
Gamme de Cornet à 3 pistons	— 25

Saxhorn.

Gamme de Saxhorn Ténor en Si-b. (Extrait de la Méthode de J. A. Zinnen)	— 75
---	------

Bugle ténor. (Tenorhorn.)

Gamme de Bugle ténor. (Extrait de la Méthode de J. A. Zinnen)	— 75
---	------

Trombone. (Posaune.)

Cornette, V. Méthode de Trombone (Posaunenschule), divisée en 2 Suites	
1 ^{re} Suite. Les Principes de cet instrument, des Gammes et des Exercices	1 50
2 ^{me} Suite. 20 Leçons précédées chacune d'un Exercice et 6 grandes Etudes	3 25
Gamme de Trombone, Ténor ou Basse	— 25
Gamme de Trombone, Ténor à pistons (Extrait de la Méthode de J. A. Zinnen)	— 75

Euphonium ou Batyphone.

Labitzky, J. Scène et Boléro pour Euphonium ou Ophicleïde avec acc. de Piano Op. 288	2 75
Gamme de l'Euphonium. (Extrait de la Méthode de J. A. Zinnen)	— 75

Tuba ténor. (Tenor-Tuba.)

Gamme de Tuba ténor. (Extrait de la Méthode de J. A. Zinnen)	— 75
--	------

Basson russe.

Gamme de Basson russe ou Serpent anglais en cuivre à 3 clefs	— 25
--	------

Ophicleïde et Bombardone.

Kummer, G. Variations pour Ophicleïde. Op. 62, avec accomp. de Piano	2 25
Avec acc. d'Orchestre ou d'Harmonie	8 50
Labitzky, J. Scène et Boléro pour Euphonium ou Ophicleïde avec acc. de Piano. Op. 288	2 75
Gamme d'Ophicleïde ou Basse d'harmonie à 9 clefs	— 25
Gamme de Bombardone ou Cor de signal de Basse	— 25

Zinnen, J. A. Méthode pour les instruments Ténor en cuivre, le Trombone à pistons, le Bugle-Ténor, le Saxhorn, l'Euphonium ou Batyphone et le Tuba-Ténor ou Baryton. Op. 23. (Texte français et allemand)	7 25
---	------