

School of Intonation

On an Harmonic Basis
for

Violin

in XIV PARTS

by

Otakar Ševčík

OP. 11.

Contents of
Book 1

ELEMENTARY STUDIES
IN THE FIRST POSITION

Price Each Part
\$1.00

PART I: GENERAL INTRODUCTION:
System of Tuning the Violin.—*Normal and Tempered Finger Position.*—Holding the Violin and the Bow.—True Strings.—EXERCISES.—The Open Strings.—Placing of the Fingers.—*Tempering Intervals in relation to an open String.*—Formation of Double-Stops.—29 Duettinos for two Violins.

PART II^a: The *Semitone* and *Tritone* in the Major Scales of G, C, F, B^b, D and E^b with 256 *Rhythmical Exercises* (110 with a second Violin).

PART II^b: The *Semitone* and *Tritone* in A, A^b, E, D^b, B and G^b Major, Twelve Major Scales with *Semitone* and *Tritone* through the Circle of Fifths, 12 Major Scales also in Chromatic succession, with 395 *Rhythmical Exercises*.

PART III: Chromatic Shifting and Chromatic Tone-succession. — *The Augmented Second.* — Harmonic and Melodic Scales, with Bowing Exercises for *Legato, Martellato, Staccato, Spiccato and Saltato.*—Consonant Chords.—Double-Stops of the *Perfect Fifth.*—The *Broken Triad* in a Variety of Movement and Form.

PART IV: Dissonant Chords.—The *Diminished and Augmented Triad* in Single Tones and Double-Stops in various Keys, with Changes of Bowing.—The Chord of the *Diminished and Dominant Seventh* in Single Tones and Double-Stops in various Keys, with Changes of Bowing.—The *Broken Chord of the Dominant Seventh* in a variety of Movement and Form through all Keys, with Exercises for Bowing.

Copyright—Property of the Publisher

HARMS, Incorporated

62 WEST 45th STREET, NEW YORK
CHAPPELL & CO., Ltd., LONDON, ENGLAND

Printed in U. S. A.
Copyright 1922 by Harms Inc.

PREFACE.

VORWORT.

PREFACE.

Otakar Ševčík, for many years world-famous as one of the most eminent and successful of violin teachers, was born at Horaždowitz, Bohemia, March 22, 1852. After several years of earnest study under his father, he entered, at the age of 14, already far advanced, the Prague Conservatory. Here, chiefly under Anton Bennewitz, he developed during the next four years into a master of his instrument. He began his musical career in 1870, as concert-master of the Mozarteum at Salzburg. In 1873 he made his début as virtuoso in Vienna. After one year's activity as concert-master at the Comic Opera there, he resigned in order to make a concert-tour of Russia. But his unusual pedagogic ability showed itself early and most decidedly, so that in 1875, at the very beginning of a successful career as virtuoso, he renounced the concert-stage in favor of a professorship at the Music School of the Imperial Russian Society in Kiev. A few years later he had thoroughly reorganized the institution and brought it to a high degree of efficiency, while his fame as a teacher began to spread. In recognition of his services Czar Alexander III conferred upon him the knighthood of the Order of St. Stanislas (1886). In 1892 he accepted the post as principal professor of violin at the Prague Conservatory, of which, in the meantime, his former master, Bennewitz, had become director. Here he found a most favorable field for the full development of his rare faculties.

By a fortunate accident a twelve-year-old talented boy entered the Conservatory at that very time, and became one of the first pupils of the newly appointed professor. Six years later this young man, Jan Kubelik, made a sensational début at Vienna (1898), and spread the fame of his master to the four corners of the earth. Envious persons,

Otakar Ševčík, schon seit vielen Jahren weltberühmt als einer der hervorragendsten und erfolgreichsten Violinpädagogen, wurde am 22. März, 1852, zu Horaždowitz, in Böhmen, geboren. Nach mehrjährigem, von seinem Vater mit Ernst und Umsicht geleitetem Studium, trat er im Alter von vierzehn Jahren, schon weit vorgeschritten, in das Prager Konservatorium, wo er während der nächsten vier Jahre, besonders unter der Leitung des gediegenen Anton Bennewitz, sich zum Meister seines Instrumentes ausbildete. Seine musikalische Laufbahn begann er 1870 als Konzertmeister des Salzburger Mozarteums. In das Jahr 1873 fällt sein erstes öffentliches Auftreten in Wien als Virtuose. Nach einjähriger Tätigkeit als Konzertmeister an der Komischen Oper daselbst legte er diese Stelle nieder, um eine Konzertreise durch Russland zu unternehmen. Aber früh und entschieden kam seine ungewöhnliche pädagogische Begabung zum Durchbruch, so dass er der eben erfolgreich begonnenen Virtuosenlaufbahn schon im Jahre 1875 zu Gunsten einer Professur an der Musikschule der Kaiserlich Russischen Gesellschaft zu Kiev entsagte. Nach wenigen Jahren hatte er die Anstalt von Grund aus reorganisiert und zu hoher Blüte gebracht, und sein Ruf als Lehrer begann sich zu verbreiten. In Anerkennung seiner Verdienste ernannte ihn der Zar Alexander III zum Ritter des Stanislasordens (1886). Im Jahre 1892 folgte er einem Rufe als erster Violinprofessor an das Prager Konservatorium, wo inzwischen sein früherer Lehrer, Bennewitz, Direktor geworden war. Hier fand er das geeignete Feld zur vollen Entfaltung seiner seltenen Fähigkeiten.

Ein glücklicher Zufall fügte es, dass gerade zur selben Zeit ein zwölftjähriger, talentvoller Knabe in das Institut eintrat, und einer der ersten Schüler des neuen Professors wurde. Sechs Jahre später errang dieser junge Mann, Jan Kubelik, bei seinem Debüt in Wien (1898) einen sensationellen Erfolg, und befestigte

Otakar Ševčík, renommé dans le monde entier parmi les pédagogues de violon depuis beaucoup d'années comme un des plus éminents et des plus couronnés de succès, naquit à Horaždowitz, Bohême, le 22 mars, 1852. Après plusieurs années de préparation sérieuse par son père il entra, déjà très avancé, à l'âge de quatorze ans au Conservatoire de Prague, où pendant les quatre années suivantes il se rendit maître de son instrument, principalement sous la direction du célèbre Anton Bennewitz. Il commença sa carrière en 1870 comme concertmeister de l'orchestre du Mozartéum à Salzburg. En 1873 il fit son début de virtuose à Vienne. Après un an comme concertmeister à l'Opéra Comique de cette ville il donna sa démission pour faire une tournée de Russie. Pourtant son talent extraordinaire de pédagogue se montra tôt et d'une façon indubitable. Ainsi il arriva qu'il abandonna en 1875 sa carrière de virtuose, après l'avoir à peine commencée, pour accepter le poste de professeur à l'École de Musique de la Société Impériale Russe à Kiev. Après peu d'années il avait réorganisé à fond l'école, et sa renommé comme professeur commençait à se répandre. Le czar Alexandre III reconnut ses services et le nomma Chevalier de l'Ordre de St. Stanislas (1886). En 1892 son ancien maître, Bennewitz, qui en attendant était devenu directeur, lui proposa la chaire de professeur-en-chef au Conservatoire de Prague, et Ševčík accepta. Ici il allait trouver l'occasion pour le plein développement de son rare génie.

En même temps un coup de hasard apporta au Conservatoire un garçon de douze ans de talent extraordinaire, qui devint un des premiers élèves du nouveau professeur. Après six ans d'étude ce jeune homme, Jan Kubelik, débuta à Vienne avec un succès éclatant (1898) et répandit la réputation de son maître par le monde entier. Des envieux,

who at first maintained that Kubelik's talent would have developed in like manner under any other teacher, were soon reduced to silence through the phenomenal successes of new pupils appearing in rapid succession (Kocian, Sicard, Culbertson, Suchy, Feuermann, Kress, Marie Hall, Eleonora Jackson, Henriette Wieniawski, Daisy Kennedy, Erika Morini, and many others). It is a significant fact that three famous masters of the violin (Wilhelmj, Heermann, Ondříček) entrusted the violinistic education of their own sons to Professor Ševčík.

From 1909-19 Ševčík was director of the "Meisterschule für Violine" at the "k. k. Akademie für Tonkunst" in Vienna. In the autumn of 1920 he accepted an invitation of his former pupil, William Egbert, now director of the Conservatory of Music at Ithaca, and during the entire following year he taught with the greatest success at this institution. Here he also completed the principal work of his life, the great School of Intonation for Violin, op. 11, in which he bequeathes to the world as common property his practical experience comprising half a century of ceaseless activity.

In many works about the violin the fundamental principles, with which the violinist must be familiar, have been explained. But never before have these principles been presented in a manner so lucid and generally comprehensible, never before has there been devised a method for overcoming serious difficulties with comparative ease, as by the author of the present School of Intonation for Violin. This work treats the entire technic of the violin from the very beginning to the fourth grade inclusive.

It is a generally accepted opinion that of all instruments the violin is the one that offers the most serious difficulties to the performer; and among these, the greatest is that of pure intonation. As far as we know, Professor Ševčík is the first

dadurch den Weltruhm seines Meisters. Neider, die Anfangs behaupteten, dass Kubeliks Talent sich unter irgend einem anderen Lehrer in gleicher Weise würde entwickelt haben, wurden bald zum Schweigen gebracht durch die phänomenalen Erfolge der in rascher Folge auftretenden neuen Schüler (Kocian, Sicard, Culbertson, Suchy, Feuermann, Kress, Marie Hall, Eleonora Jackson, Henriette Wieniawski, Daisy Kennedy, Erika Morini, und viele andere). Bezeichnend ist es, dass drei berühmte Meister der Violine (Wilhelmj, Heermann, Ondříček) die Ausbildung der eigenen Söhne Professor Ševčík anvertrauten.

Von 1909-19 wirkte Ševčík als Direktor der Meisterschule für Violine an der k. k. Akademie für Tonkunst in Wien. Im Herbst 1920 folgte er einer Einladung seines früheren Schülers, William Egbert, des jetzigen Direktors des Konservatoriums zu Ithaca, und wirkte das ganze folgende Jahr hindurch mit grösstem Erfolg an dieser Anstalt. Hier brachte er ausserdem das Hauptwerk seines Lebens, die grosse "Intonationsschule für Violine," op. 11, zum Abschluss, in welcher er die praktischen Erfahrungen seiner ein halbes Jahrhundert umfassenden rastlosen Tätigkeit der Welt als Gemeingut überliefert.

In verschiedenen Werken über die Violine sind die Grundprinzipien, mit denen der Geiger vertraut sein muss, schon des öfteren erläutert worden. Aber noch nie haben diese Prinzipien eine so klare und allgemein fassliche Darstellung gefunden, noch nie ist ein Weg gewiesen worden bedeutende Schwierigkeiten verhältnismässig leicht zu überwinden, wie durch den Verfasser der vorliegenden Intonationsschule für die Violine. In diesem Werke wird die gesammte Violintechnik, von den allerersten Anfängen bis durch die vierte Stufe, behandelt.

Es ist eine allgemein verbreitete Ansicht, dass unter allen Instrumenten die Violine dasjenige ist, welches dem Spieler die grössten Schwierigkeiten bietet; und unter diesen steht die des reinen Intonierens obenan. Unseres Wissens ist Professor Ševčík der erste, welcher diese Tatsache auf

qui d'abord affirmaient que le talent de Kubelik s'aurait développé pareillement sous n'importe quel autre professeur, furent réduits au silence par le succès également éclatant de plusieurs autres élèves qui débutaient en suite rapide (Kocian, Culbertson, Sicard, Suchy, Feuermann, Kress, Marie Hall, Eleonora Jackson, Henriette Wieniawski, Daisy Kennedy, Erika Morini, et plusieurs autres). Il est significatif que trois maîtres célèbres de violon (Wilhelmj, Heermann, Ondříček) ont confié l'instruction de leurs fils au Professeur Ševčík.

De 1909-19 Ševčík était directeur de la "Meisterschule für Violine" (k. k. Akademie für Tonkunst) à Vienne. En automne de 1920 il accepta l'invitation de William Egbert, un de ses élèves et aujourd'hui directeur du Conservatoire de Musique à Ithaca, et il passa l'an 1921 donnant des leçons à cette école. Hors de ses obligations de professeur il trouva aussi le temps pour achever son chef-d'œuvre, la grande École d'Intonation pour le Violon, op. 11, dans laquelle il lègue au monde comme bien commun le savoir pratique acquis pendant un demi-siècle plein d'activité perpétuelle.

Dans les divers ouvrages sur le violon les auteurs ont expliqué maintes fois les principes que le violoniste doit connaître. Mais jamais on n'a rendu intelligibles ces principes avec tant de lucidité, ni indiqué un chemin pour vaincre des difficultés sérieuses d'une manière relativement facile comme l'a fait l'auteur de cette École d'Intonation pour le Violon. Cet ouvrage traite la technique entière du violon dès les premiers débuts jusqu'au quatrième degré inclusivement.

C'est l'opinion universelle que de tous les instruments le violon est celui qui offre à l'exécutant les plus sérieuses difficultés, et que de ces difficultés la plus grande c'est l'intonation juste. Autant que nous sachions, le professeur Ševčík est le premier qui explique ce fait d'une

to offer a scientific explanation of this fact on the basis of the laws of acoustics. Every violinist knows from his personal experience that the same tone must often be stopped at a different place, sometimes higher, sometimes lower. The cause of this surprising phenomenon, as the author convincingly demonstrates, is, that as a result of tuning the violin in pure fifths (instead of the customary tempered intervals) the same tone must be stopped in a different place according as this tone forms an interval relative to an upper or a lower open string. For this reason it is absolutely impossible to acquire perfect intonation in a mechanical manner.

The present School of Intonation sets the young violinist on the sure road toward the solution of this vexing problem. In the case of double-stops he will know whether to temper the higher or the lower tone. Not only will he see the notes and intervals, but he will also be able to hear the sounds mentally, even before producing them on the instrument. Thus he has acquired the ability to forestall any faults of intonation, because with lightning rapidity he can decide which of the following tones need tempering. Besides years of daily practice, two other conditions are indispensable: Thorough knowledge of all consonant and dissonant chords, and skill in the practical application of the same in all possible combinations. All these requirements the author has constantly kept in view.

The tritone and the semi-tones characterizing the scale have been treated very much in detail, as well as chromatic successions and command of positions. In view of the fact that every higher position really represents a smaller instrument with correspondingly narrower measurements, and that the player must be able to manipulate all these violins with equal facility, it seemed almost imperative to review constantly in the higher positions the material originally used in the first position. This necessity

Grund der Gesetze der Akustik streng wissenschaftlich begründet. Jeder Geiger weiss aus eigener Erfahrung, dass für ein und denselben Ton der Finger oft an verschiedener Stelle, bald höher, bald tiefer aufgesetzt werden muss. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung ist, wie der Verfasser überzeugend nachweist, dass in Folge des Einstimmens der Violine in reinen Quinten (statt der sonst gebräuchlichen temperierten) derselbe Ton anders gegriffen werden muss, je nachdem er ein Intervall zur oberen oder zur unteren leeren Saite bildet. Deshalb ist es geradezu unmöglich reines Intonieren auf mechanische Weise zu lernen.

In der vorliegenden Intonationsschule wird dem angehenden Geiger der sichere Weg gewiesen zur Lösung dieses schwierigen Problems. Bei Doppelgriffen wird er wissen, ob der obere oder der untere Ton zu temperieren sei. Nicht nur wird er die Noten und Intervalle sehen, er wird auch im Stande sein dieselben augenblicklich im Geiste zu hören, noch ehe er sie auf dem Instrumente erklingen lässt. Damit hat er die Fähigkeit erworben Intonationsfehler schon im Keime zu ersticken, weil er mit Blitzesschnelle erkennt, welche der folgenden Töne des Temperierens bedürfen. Ausser täglichem, jahrelangem Ueben sind noch zwei Bedingungen unerlässlich: Genaue Kenntnis aller konsonierenden und dissonierenden Akkorde, und Gewandtheit in der praktischen Anwendung derselben in allen möglichen Verbindungen. Alle diese Erfordernisse hat der Verfasser unverrückt im Auge behalten.

Eingehende Behandlung haben der Tritonus und die die Tonleiter charakterisierenden Halbtöne erfahren, sowie die Chromatik und die Beherrschung aller Lagen. In Betracht dessen, dass jede höhere Lage eine immer kleinere Geige, mit entsprechend engerer Mensur, vorstellt, und dass der Spieler alle diese Geigen mit gleicher Geschicklichkeit zu behandeln im Stande sein muss, schien es geboten den in der ersten Lage verwendeten Lehrstoff auch in den höheren Lagen nochmals durcharbeiten. Aus dieser Notwendigkeit erklärt sich die auf den

manière scientifique à l'aide des principes acoustiques. Chaque violoniste sait par sa propre expérience que souvent il faut toucher la même note à un endroit différent, bientôt plus haut, bientôt plus bas. La raison de ce phénomène frappant, comme l'établit l'auteur par des preuves convaincantes, est qu'à cause de l'accordage du violon en quintes justes (au lieu de quintes tempérées en usage général) il faut toucher la même note à un endroit différent selon qu'elle forme un intervalle en rapport avec la corde à vide supérieure ou l'inférieure. Voilà pourquoi il est absolument impossible d'apprendre par des moyens mécaniques l'intonation juste sur le violon.

Dans cette École d'Intonation le violoniste trouvera le chemin sûr pour la solution de ce problème difficile. Dans le cas de doubles cordes il saura s'il faut tempérer la note supérieure ou l'inférieure. Non seulement il verra les notes et les intervalles, mais encore il les entendra mentalement avant de les jouer avec les doigts. Après avoir acquis cette faculté il sera en état d'aller au-devant des fautes d'intonation parce qu'il pourra déterminer avec la rapidité de l'éclair lesquelles des notes suivantes il faut tempérer. Hors de la pratique journalière pendant des années encore deux choses sont indispensables: La connaissance parfaite de tous les accords consonants et dissonants, et l'habileté de les enchaîner dans toutes les combinaisons possibles. De tout cela l'auteur s'est rendu compte.

L'auteur a fait attention spéciale au triton et aux demi-tons qui déterminent le genre de la gamme, aussi bien qu'aux successions chromatiques et au maniement des positions. En vue de ce que chaque position supérieure représente un violon de format plus petit avec des proportions correspondantes, et aussi en vue de ce que le violoniste doit maîtriser également tous ces violons différents, il était nécessaire de repasser dans les positions plus élevées les exercices travaillés dans la première position. Cette

explains why the present work has assumed dimensions which at first sight may perhaps appear excessive.

The author has given special attention to the equal and simultaneous development of the left and the right hand. In order to insure the acquisition of a beautiful tone, the rhythmical exercises, as well as those for bowing, have been continued to the seventh position inclusive. At the same time they have been practically applied in the Duettinos for two violins.

ALFRED REMY.

New York, May, 1922.

ersten Blick vielleicht etwas ungebührlich scheinende Ausdehnung des vorliegenden Werkes.

Der Verfasser hat sich die gleichzeitige und gleichmässige Ausbildung der linken und der rechten Hand besonders angelegen sein lassen. Die rhythmischen, sowie die Bogenübungen werden zur sicheren Ausbildung eines schönen Tones bis durch die siebente Lage fortgesetzt, und finden zugleich praktische Anwendung in den Duettinen für zwei Violinen.

ALFRED REMY.

New York, im Mai, 1922.

nécessité explique l'expansion de l'ouvrage actuel, laquelle au premier coup d'œil pourrait paraître un peu excessive.

L'auteur a pris soin de développer également et simultanément la main gauche et la droite. Afin de cultiver une belle sonorité les exercices rythmiques, aussi bien que ceux pour l'archet, se continuent jusqu'à la septième position. D'ailleurs ces exercices sont mis en pratique dans les duettini pour deux violons.


ALFRED REMY.

New York, Mai, 1922.

INTRODUCTION


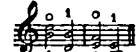
Defects in the System of Tuning the Violin in Perfect Fifths.

Before the introduction of Equal Temperament, it was possible to play on the piano (tuned in perfect fifths) only in such keys as were closely related to the key of C, because the component tones of chords in keys remote from C were not in perfect tune. In like manner, the practice of tuning the violin in perfect fifths is not without influence upon intonation on this instrument.

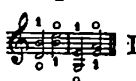
Although only three successive perfect fifths:  from the Cir-

cle of Fifths are employed in tuning the violin, nevertheless, the difference between these perfect fifths and their tempered equivalents is very marked on the violin.

The violinist will notice that

the chords  cannot be played in perfect tune. If he plays the perfect fourth correctly, the major sixth sounds flat: 

and when the major sixth is correct, the perfect fourth sounds

sharp:  In order, then, to

play the first chord (a) in perfect tune, it would be necessary to tune the E-string slightly flat, and the D-string a trifle sharp. Likewise, for the second chord (b) the G-string would have to be tuned somewhat sharp. However, this tempering of the open strings is not applicable to the violin, inasmuch as the entire violin technic is based upon the system of perfect fifths.


From the necessity of tuning the violin in this manner has arisen the exigency that the individual tones of a scale must be produced differently, according as any specific tone forms an interval with an upper or a lower open string. Those tones forming intervals with an upper open string, must be produced somewhat higher than those forming intervals with a lower open string. The following examples will illustrate this principle:

EINLEITUNG

Die Mängel des Einstimmens der Violine in reinen Quinten.


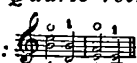
Ebenso, wie man vor Einführung der Temperatur auf den in reinen Quinten gestimmten Klavieren nur in wenigen Tonarten spielen konnte, weil die Akkordtöne der von C mehr entfernten Tonarten nicht zusammen stimmten, ist das Einstimmen der Violine in reinen Quinten auch nicht ohne Einfluss auf das Intonieren auf diesem Instrumente.

Wenngleich zum Einstimmen der Violine nur drei aufeinander folgende reine Quinten aus dem Quintenkreis angewendet werden:

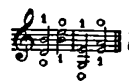
 *so ist doch der dreifache*

Unterschied zwischen der reinen und der temperierten Quinte auf der Geige sehr bemerkbar.

Dem Geiger wird es auffallen, dass

die Akkorde  nicht rein intoniert werden können. Spielt man die Quarte rein, so ist die Sexte zu tief: 

—und wenn die Sexte rein gespielt wird, ist die Quarte zu

hoch:  Um den ersten Ak-

kord rein intonieren zu können, müsste bei (a) die E-Saite etwas tiefer, die D-Saite dagegen ein wenig höher gestimmt werden. Bei dem zweiten Akkord (b) wäre demnach die G-Saite durch Heraufstimmen zu temperieren. Dieses Temperieren der leeren Saiten ist jedoch auf der Violine nicht anwendbar, weil die gesamte Violintechnik auf das System der reinen Quinte gegründet ist.

Die Notwendigkeit, die Violine in reinen Quinten zu stimmen, bringt das Uebel mit sich, dass die einzelnen Töne der Tonleiter verschieden intoniert werden müssen, je nachdem der betreffende Ton zur oberen oder zur unteren leeren Saite gebildet wird. Die Töne, die zur oberen leeren Saite das Intervall bilden, müssen höher intoniert werden als die zur unteren Saite gebildeten. Die folgenden Beispiele werden das Gesagte deutlich machen:

INTRODUCTION

Les Défauts d'Accordage du Violon en Quintes Justes.


Avant l'introduction du tempérament on ne pouvait jouer sur le piano (accordé en quintes justes) que dans peu de tonalités, parce que les sons des accords des tonalités éloignées d'ut n'étaient plus en rapport harmonieux avec cette tonalité. Accorder de même le violon en quintes justes n'est pas sans influence sur l'intonation de cet instrument.

Bien qu'en accordant le violon on n'emploie que trois quintes justes

successives:  la différence

néanmoins entre ces trois quintes justes et leur équivalent en "tempérament" se fait sentir.

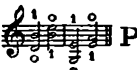
Le violoniste s'apercevra qu'on

ne peut jouer ces accords: 

d'une intonation parfaite. Si l'on joue correctement la quarte, la sixte



est trop basse: 



et si l'on joue correctement la sixte, la quarte

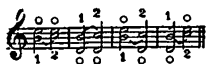
est trop haute:  Pour jouer

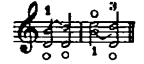
d'une intonation parfaite le premier accord (a), il faudrait accorder un peu bas la première corde (mi) et accorder un peu haut la troisième (ré). Dans le second accord (b) il faudrait hausser un peu la quatrième corde (sol). Mais ce tempérament des cordes à vide ne peut être appliqué au violon, parce que l'entière technique du violon est fondée sur le système des quintes justes.

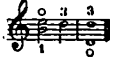
La nécessité d'accorder le violon en quintes justes cause la difficulté de devoir produire les diverses notes de la gamme d'une manière différente au fur et à mesure que le son spécial forme un intervalle avec la corde à vide supérieure ou avec l'inférieure. Les sons formant l'intervalle avec la corde à vide supérieure doivent être produits à un point un peu plus avancé que ceux qui forment l'intervalle avec la corde inférieure. Les exemples suivants illustreront ce principe:

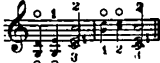
1. In  the first finger (*b*) in the second measure must be shifted forward about $\frac{1}{8}$ of an inch. This also applies to the (*e*) in the following: 

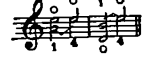
2. In  the open E-string in the second measure sounds decidedly sharp, and it is absolutely impossible to play the chord  in perfect tune.


3. In the following example:  the semitone (*b-c*) must be stopped slightly different in each bar. In the first measure the semitone is in the highest position; in the second, in the lowest; in the third it is the smallest semitone possible; in the fourth, the largest.

4. Here:  the minor third (*b-d*) is larger in the first measure than in the second.



5. In  the (*d*) in the second measure, stopped with the third finger, will sound sharp when played with the open D-string.



6. In this example:  the chord of C (*c-e-c*) must be stopped higher in the second measure than in the first.

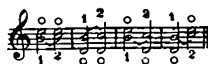
7. Here:  the perfect fourth in the first measure is smaller than that in the second.

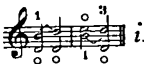
8. In these chromatic passages:  the semitones in the second measure will all sound flat in relation to the open E-string.


9. In playing this example:  etc. one will


1. In  muss der erste Finger (*h*) im zweiten Takte ungefähr 3 mm. ($\frac{1}{8}$ Zoll) vorgeschoben werden. Dasselbe ist mit (*e*) der Fall in 

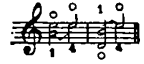
2. In  klingt die leere Saite im zweiten Takte auffallend hoch, und der Akkord  kann überhaupt nicht rein intoniert werden.

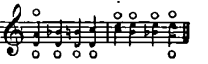
3. Der Halbton (*h-c*) in den vier Takten  muss in jedem Takte anders gegriffen werden. Im ersten Takte ist der Halbton am höchsten, im zweiten am tiefsten, im dritten am kleinsten, im vierten am grössten.

4. In dem folgenden Beispiel:  ist die kleine Terz (*h-d*) im ersten Takte grösser als im zweiten.



5. In  wird das *d* des dritten Fingers im zweiten Takte zur leeren D-Saite zu hoch klingen.



6. In dem Beispiel:  wird man den C-Akkord (*c-e-c*) im zweiten Takte höher greifen als im ersten.


7. Bei folgendem:  ist die reine Quarte im ersten Takte kleiner als im zweiten.


8. Die chromatischen Töne  klingen im zweiten Takte, im Verhältniss zur leeren E-Saite, alle zu tief.


9. Beim Spielen des Beispiels:  etc. ist man


1. Dans  il faut avancer le premier doigt (*si*) dans la seconde mesure d'environ 3 mm. De même dans .

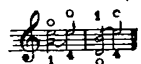
2. Dans  la corde à vide de la seconde mesure sonne entièrement trop haut, et l'accord  ne peut être joué avec l'intonation juste.

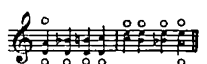
3. Dans ces quatre mesures:  il faut placer les doigts pour le demi-ton (*si-ut*) à un endroit différent dans chaque mesure. Dans la première mesure le demi-ton est à la position la plus élevée; dans la deuxième, à la plus basse; dans la troisième l'écartement des doigts est le moindre; dans la quatrième, le plus grand.

4. Dans l'exemple suivant:  la tierce mineure (*si-ré*) de la première mesure est plus large que celle de la seconde.

5. Dans  le *ré* de la seconde mesure, joué avec le troisième doigt, produira un son trop haut comparativement à la corde à vide (*ré*).

6. Dans l'exemple:  il faudra placer les doigts pour l'accord d'*ut* (*ut-mi-ut*) de la seconde mesure plus haut que pour celui de la première.

7. Dans le suivant:  la quarte juste de la première mesure est plus petite que celle de la seconde mesure.

8. Dans ce passage chromatique:  tous les demi-tons de la seconde mesure sonneront trop bas comparativement à la corde à vide (*mi*).

* In order to note the exact differences, the violin must be in perfect tune, and the intonation of each interval precise.

** Provided, of course, that the first finger remains in exactly the same position as in the first measure.

* Um den Unterschied gut zu vernehmen, muss man die Violine rein eingestimmt haben, und auch ganz rein greifen.

** Vorausgesetzt, dass der erste Finger an derselben Stelle liegen bleibt wie im ersten Takte.

* Afin de s'apercevoir bien de la différence il faut avoir accordé parfaitement le violon et produire l'intonation précise.

** Etant donné, naturellement, que le doigt demeure au même point que dans la première mesure.

be surprised to discover in the second measure that the semitone (b-c) has been played too low in the first measure.

NORMAL AND TEMPERED FINGER-POSITION.

In order to distinguish with greater precision the difference in intonation of intervals relative to an upper or a lower open string, we shall designate the tones formed with a lower open string as "Normal Tones"; those formed with an upper open string as "Tempered Tones" (Normal and Tempered Finger-Position).

In the tempered finger-position the distance of the first finger and thumb from the nut is about 1/8 of an inch greater than in the normal position:

Normal finger position.
Normale Fingerstellung.
Position des doigts normale.

Tempered finger position.
Temperierte Fingerstellung.
Position des doigts temperée.

The low position of the first and second fingers in the normal finger-position is apt to produce a tendency in the beginner to place all fingers too low, thus causing him to play out of tune. Therefore, in all keys with sharps (#), and in those with flats (b) where the open strings can be utilized (F, Bb, Eb), one should employ the high, tempered finger-position; in the remaining keys, the low, normal finger-position.

However, in this low finger-position care must be taken not to place the first finger too low, as is the common tendency in playing semitones:

but to adjust the first finger to the nearest open string above: Otherwise, the following scales:

will sound flat.

im zweiten Takte überrascht, den halben Ton (h-c) im ersten Takte zu tief gespielt zu haben.

NORMALE UND TEMPERIERTE FINGERSTELLUNG.

Um den Unterschied im Intonieren der Intervalle zur oberen und unteren leeren Saite zu präzisieren, werden im vorliegenden Werke die zur unteren leeren Saite gebildeten Töne "die normalen Töne," dagegen die zur oberen leeren Saite gebildeten "die temperierten Töne" genannt (Normale und temperierte Fingerstellung).

Bei der temperierten Fingerstellung ist die Entfernung des ersten Fingers und des Daumens vom Sattel ungefähr 3 mm. (1/8 Zoll) grösser als bei der normalen:

Die tiefe Stellung des ersten und zweiten Fingers in der normalen Fingerstellung verleitet den Anfänger leicht zum Tiefgreifen und Detonieren. Deshalb gebrauche man in allen Kreuz- (#) Tonarten, sowie in denjenigen B- (b) Tonarten, in welchen die leere Saite angewendet werden kann (F, B, Es), die hohe, temperierte Fingerstellung; in den übrigen Tonarten dagegen; die tiefe, normale Fingerstellung.

Aber auch bei dieser tiefen Fingerstellung ist darauf zu achten, den ersten Finger nicht zu tief zu setzen, wie man es oft bei den Halbtönen

zu tun pflegt, sondern den ersten Finger der oberen leeren Saite anzupassen: Anderenfalls würden die Tonleitern

zu tief klingen.

9. En exécutant cet exemple:

etc. on sera

surpris de découvrir dans la seconde mesure qu'on a joué trop bas le demi-ton (si-ut) de la première.

POSITION DES DOIGTS NORMALE ET TEMPÉRÉE.

Afin de préciser la différence de l'intonation des intervalles par rapport avec la corde à vide supérieure ou avec l'inférieure, nous désignerons dans ce livre-ci les tons formés relativement à la corde inférieure sous le nom de "Tons normaux"; ceux qui se forment relativement à la corde supérieure sous le nom de "Tons tempérés" (Position des doigts normale et tempérée).

Dans la position tempérée la distance entre l'index, le pouce et le sillet est d'environ 3 mm. plus grande que dans la position normale:

La position basse de l'index et du médium dans la position normale entraîne facilement l'élève à placer les doigts trop bas et à jouer faux. Afin d'éviter cela, il faut employer la position élevée (tempérée) dans tous les tons diésés, et aussi dans ceux bémolisés où l'on peut se servir des cordes à vides (fa, sib, mib). Les autres tonalités exigent la position basse (normale).

Toutefois, dans cette position-ci il faut prendre garde de placer trop bas le premier doigt, comme on n'est que trop enclin à le faire en jouant ces demi-tons:

Ce qu'il faut faire c'est ajuster l'index à la corde à vide supérieure: . Sans cela ces gammes:

sonneront trop bas.

From the preceding it will be seen that pure intonation on the violin is a complicated process, largely dependent upon tempering the individual intervals, and that it cannot be learned mechanically. On the contrary, perfect intonation is a matter of the intellect and the ear. The tone to be produced must first be conceived in the mind. Then this conception must be telephoned, so to say, through the nerves of the left arm to the respective finger. The latter must know, not only that it is to stop a string, but exactly how high or how low.

This lightning-like correlation between the ear and the fingers, especially in rapid passages, requires perfect familiarity with all the intervals and such skill in conceiving them mentally, that a mere glance at the printed note should suffice to produce its sound in the mind.

PURPOSE OF THIS WORK.

This subtle refinement of the ear—not only to see the notes, but at the same time also to hear them, to form mentally intervals and chords—is, beside the steadily progressing technical development of both the right and the left hand, one of the objects of this work. Moreover, the beginner will also find in it practical lessons in harmony as applied to the violin, which will advance his musicianship as well as his violin technic.

In the matter of technic, provision has been made for the student to review constantly in the various positions everything that he has had in the first position. Only in this way will he be enabled to master all positions thoroughly.

The violinist does not play on one violin only, but, figuratively speaking, on several, inasmuch as every higher position represents a smaller instrument. The fingering in the sixth position, e.g., corresponds to the measurements of a child's violin. Mastery on each one of these seven to ten different violins is the main requisite of technical perfection.

The beginner should begin playing in the various positions almost immediately, for only after he has become familiar with the entire finger-board, and has practiced the

Aus dem Vorhergehenden ist zu ersehen, dass wirklich reines Intonieren auf der Violine sehr kompliziert ist, vom Temperieren der einzelnen Intervalle sehr abhängt, und mechanisch nicht eingelehrt werden kann. Das reine Intonieren ist, im Gegenteil, nur Kopf- und Gehörsache. Der betreffende Ton soll unmittelbar vor der Ausführung im Gehörsinn gebildet und durch die Nerven des linken Armes dem betreffenden Finger gewissermassen eintelephoniert werden, und zwar so, dass der Finger weiss, nicht nur, dass er zu greifen hat, sondern auch, wie hoch oder wie tief.

Diese, besonders in rascher Aufeinanderfolge der Töne, blitzschnelle Wechselwirkung zwischen Ohr und Finger, erfordert vollkommene Kenntniss der Intervalle und eine solche Gewandtheit im Bilden derselben im Kopfe, dass blosses Ansehen der gedruckten Note genügen sollte, um den Ton sofort im Geiste zu hören.

ZWECK DES WERKES.

Diese Hörverfeinerung, — die Noten nicht nur zu sehen, sondern augenblicklich auch geistig zu hören; die Intervalle und Akkorde rasch im Kopfe zu bilden—ist, neben fortschreitender technischer Ausbildung der linken und rechten Hand, ein Hauptzweck des vorliegenden Werkes. Ausserdem soll dem angehenden Geiger eine praktische, dem Wesen der Violine entsprechende Harmonielehre geboten werden, welche seine musikalische und violinistische Entwicklung unbedingt fördern wird.

In technischer Hinsicht ist hier dafür gesorgt, dass der Schüler immerwährend in die verschiedenen Lagen zurückkehre, und in diesen jede Uebung so studiere, wie er es in der ersten Lage getan hat, um alle Lagen vollkommen zu beherrschen.

Der Geiger spielt nicht auf einer einzigen Geige, sondern, bildlich gesprochen, auf mehreren, da jede höhere Lage eine kleinere Geige vorstellt. (Die sechste Lage, z.B., hat die Mensur einer Kindergeige). Jede dieser sieben bis zehn verschiedenen Violinen gut zu beherrschen, ist die Hauptbedingung der technischen Vollendung.

Mit dem Lagenspiel ist beim Anfänger bald zu beginnen, denn nur dann, wenn er sich mit dem ganzen Griffbrett auf die in diesem Werke ange-

D'après ce que nous venons de dire l'on peut voir qu'une intonation précise sur le violon est quelque chose de bien compliqué, et dépend beaucoup du tempérament des divers intervalles. Il est absolument impossible d'acquérir l'intonation par des moyens mécaniques. L'intonation parfaite, au contraire, est vraiment une affaire de l'intelligence et de l'oreille. Avant l'exécution le son doit être conçu par le cerveau, et les nerfs du bras gauche, pour ainsi dire, doivent le "téléphoner" à chaque doigt individuel de telle manière, que le doigt se place sur le point exact de la corde, ni trop haut ni trop bas.

Cette corrélation instantanée entre l'oreille et les doigts, surtout dans passages rapides, demande une connaissance parfaite des intervalles et une telle habileté à les former mentalement, qu'un seul coup d'œil sur la note imprimée devrait suffire à l'esprit pour concevoir le son.

BUT DE CET OUVRAGE.

Ce raffinement de l'oreille: voir les notes et concevoir les sons au même instant, la rapide formation mentale d'intervalles et d'accords, cela, à part le développement progressif de la main gauche aussi bien que de la droite, est un des buts de cet ouvrage. En outre, le jeune violoniste y trouvera des préceptes d'harmonie pratique appliquée au violon qui assureront son développement musical et de violoniste.

Quant à la technique, nous avons arrangé soigneusement que l'élève repasse toujours tous les exercices dans les diverses positions, et qu'il les étudie de la même manière que dans la première position. Ainsi il se rendra maître de toutes les positions.

Le violoniste ne joue pas sur un seul instrument, mais sur plusieurs, parce que chaque position supérieure représente, en réalité, un instrument d'un format plus petit (La sixième position a les mêmes proportions qu'un demi-violon). Maîtriser chacun de ces sept à dix instruments est de la plus grande importance pour la perfection technique.

Presque dès le début le commençant devrait apprendre à jouer dans les diverses positions. Seulement après s'être familiarisé avec la

rhythmic bowing exercises in each position as prescribed in this work, will his holding of the violin be correct and his bowing regular and unconstrained.

The student should correct immediately every error in intonation. He must, however, have sufficient time for correction, which can only be the case when he plays in moderate time (e.g., quarter notes moderate). In fast time he cannot make corrections, but, at best, merely notice errors in passing. Therefore, he should practice every exercise alternately slowly and faster.

HOLDING THE VIOLIN AND THE BOW.

Almost everything that we do with both hands (viz.: handclapping, writing, washing, sewing) is done in front of the chest, so that both arms may be proportionately near the center of the body. This also applies to violin playing.

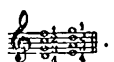
POSITION OF THE BODY WHILE PLAYING.

The violin must not be held too far to the left, away from the body, as this would cause an inordinate extension of the right arm, thus greatly impairing the flexibility of the wrist when playing at the point of the bow.

The correct height at which to hold the violin is that in which the fingerboard is parallel with the floor. Holding the instrument in a slanting position forces the player to exert undue pressure of the bow to prevent its slipping. This unnecessary weight prevents the string from vibrating freely, and a constrained tone production is the result.

MANNER OF HOLDING THE VIOLIN.

The violin is held close to the nut, so that the neck of the instrument rests between the first joint of the thumb and the third joint of the index-finger. The position of the thumb and fingers is correspondingly the same, as when the fingers stop the strings in the following manner:



Thus, it will be noticed,

the palm of the hand assumes a parallel position with the neck and fin-

gebene Weise vertraut gemacht hat, und in jeder Lage rhythmische Bogenübungen vornimmt, wird seine Violinhaltung und Bogenführung regelrecht und ungezwungen sein.

Der Schüler soll jeden falschen Ton sogleich verbessern. Dazu muss er aber hinreichend Zeit haben, welche er nur dann gewinnt, wenn er in Viertelbewegung spielt. In schnellerer Bewegung kann er nicht verbessern, sondern höchstens den Fehler bemerken, wenn auch mit dem Vorsatz, denselben beim Wiederholen zu verbessern. Man übe deshalb jede Übung abwechselnd langsam und schneller.

VON DER VIOLIN- UND BOGENHALTUNG.

Das Meiste, was man mit beiden Händen tut, z.B., Händeklatschen, Schreiben, Waschen, Nähen, tut man vor der Brust, damit beide Arme gleichmässig von dem Körperzentrum entfernt sind. Auch das Violinspielen soll in derselben Weise geschehen.

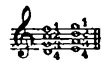
DIE HALTUNG DES KÖRPERS BEIM SPIELEN.

Man halte die Violine nicht zu sehr nach links—ausserhalb des Körpers,—weil dadurch der rechte Arm zu sehr ausgestreckt werden müsste, wodurch die Biegsamkeit des rechten Handgelenkes beim Spiel an der Bogenspitze bedeutend gehemmt wäre.

Die Violine soll so hoch gehalten werden, dass das Griffbrett in parallele Lage mit dem Boden komme. Bei schiefer Haltung muss man den Bogen nicht nur führen, sondern auch mehr halten, damit er infolge seiner Schwere nicht heruntergleitet. Diese unnütz angewendete Kraft hindert die Saite frei zu vibrieren, wodurch der Ton gedrückt klingt.

HALTUNG DER VIOLINE.

Man halte die Violine dicht am Wirbelkasten, so dass der Hals des Instrumentes zwischen dem ersten Gliede des Daumens und dem dritten Gliede des Zeigefingers ruht. Die Lage des Daumens und der Finger ist dieselbe wie bei den Griffen



wodurch die innere Hand-

fläche in parallele Lage mit dem Hals und Griffbrett kommt. Beim

touche entière de la manière indiquée dans cet ouvrage, jouant les exercices rythmiques du coup d'archet dans chaque position, saura-t-il tenir son instrument correctement et faire mouvoir son archet régulièrement et librement.

L'élève doit corriger sur le champ chaque faute d'intonation. Mais il ne peut faire cela, à moins qu'il ne joue dans un mouvement de noires modéré. En jouant dans un mouvement rapide pourrait-il tout au plus s'apercevoir des fautes. C'est pourquoi il doit étudier tous les exercices tour à tour lentement et plus vite.

LA TENUE DU VIOLON ET DE L'ARCHET.

La plupart des choses qu'on fait avec les deux mains (par exemple: battre des mains, écrire, laver, coudre) se font devant la poitrine, de façon que les deux bras soient également éloignés du centre du corps. Ceci s'applique également au jeu du violon.

LA POSITION DU CORPS EN JOUANT.

Il faut prendre garde à ne pas tenir le violon trop à gauche, ce qui entraînerait la nécessité de trop étendre le bras droit, et cela diminuerait la flexibilité du poignet en employant la pointe de l'archet.

Il faut tenir le violon à une élévation telle que la touche se trouve parallèle avec le sol. Si l'on tenait l'instrument en biais, il faudrait appuyer sur l'archet afin de l'empêcher de glisser sur les cordes. Cette pression inutile empêcherait la pleine vibration des cordes, et produirait un son étranglé.

LA TENUE DU VIOLON.

On doit tenir le violon près du sillet, de façon que le manche repose entre la première phalange du pouce et la troisième de l'index. La position du pouce et des doigts est la même qu'en jouant ces accords:



, et la paume est parallèle

au manche et à la touche. En jouant on tient tous les doigts au-dessus de la corde sur laquelle on joue. Le

gerboard of the instrument. In playing, the fingers should be held over the string on which the tones are produced. The left wrist must not be bent, either in or out, but retain the same position in all fingering. When shifting into the third and higher positions, the hand, beginning with the third position, rests against the body of the violin,

as follows: 

HOLDING THE BOW.

The bow is held at the nut, between the first depression of the middle finger and the tip of the slightly crooked thumb. The other fingers are joined loosely, so that the index-finger rests against the stick at the middle of the second joint, the ring-finger at the first joint, the little finger at the tip. The stick of the bow assumes the direction from the tip of the little finger to the depression between the second and third joints of the index-finger, and forms an acute angle with the thumb. The end of the thumb must be placed so, that its right side supports the stick, its left side the nut. In order to prevent the stick from coming in contact with the strings, care must be taken to keep the thumb always at a distance of about 2/5 of an inch from the hair. When the bow is held in this manner, the stick exerts a horizontal pressure upon the surface of the hair and the strings.


Because of the distance of the thumb from the hair, and because of callous formation on the fingers, it is impossible to maintain a firm hold upon the smooth stick of the bow without forcing the hand into a cramped position. Therefore, it is advisable to substitute a piece of rubber tubing for the usual silver wire.

The manner in which the bow is to be held should first be shown to the beginner by means of a little rod (e.g., a lead-pencil). As a preliminary exercise, he should learn to hold the bow easily between the middle finger and the thumb, unassisted by the other fingers. This should be done with the arm stretched out full length and the bow in a vertical position.

POSITION OF THE RIGHT ARM AND WRIST.

The violinist must use four positions of the arm: The G-, D-, A- and

Spielen werden die Finger über derjenigen Saite gehalten, auf welcher gespielt wird. Das linke Handgelenk darf weder aus- noch eingebogen werden, und behält bei allen Griffen dieselbe Stellung. Beim Gleiten in die dritte und höheren Lagen, lehnt sich die Hand schon in der dritten Lage an die Geige an in folgender

Stellung: 

DIE HALTUNG DES BOGENS.

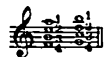
Der Bogen wird am Frosch zwischen der ersten Vertiefung des Mittelfingers und der Spitze des mässig gekrümmten Daumens gehalten. Die anderen Finger schliessen sich lose in solcher Weise an, dass der Zeigefinger mit dem zweiten Gelenkgliede, der Ringfinger mit dem ersten Gelenkgliede und der kleine Finger mit der Spitze sich an die Bogenstange anlehnen, welche somit die Richtung von der Spitze des kleinen Fingers zur Vertiefung des zweiten Gelenkgliedes des Zeigefingers einnimmt und mit dem Daumen in spitzem Winkel steht. Die Daumenspitze stützt sich mit der rechten Seite an die Stange, mit der linken gegen den Frosch. Der Daumen darf sich nicht an die Haare anlehnen, um beim Spielen nicht mit der Stange die Saiten zu berühren; er soll ungefähr 1 cm. von den Haaren entfernt bleiben, was den horizontalen Druck der Stange auf die Haarfläche und Saiten möglich macht. Da der Daumen bei der Entfernung von den Haaren auf der glatten Stange und bei der sich oft bildenden Hornhaut keinen sicheren und freien Halt am Bogen hätte, und somit diesen krampfhaft halten müsste, soll man sich an Stelle der Silberumwicklung besser eines Gummiröhrchens bedienen.

Die Bogenhaltung soll dem Anfänger vorerst an einem Stäbchen (z.B., Bleistift) erklärt werden. Als Vorübung lerne er, mit ganz ausgestrecktem, rechtem Arm den Bogen in vertikaler Richtung zwischen dem Mittelfinger und dem Daumen, ohne Hilfe der übrigen Finger, leicht zu halten.

DIE HALTUNG DES RECHTEN ARMES UND HANDGELENKES.

Der Geiger muss vier Armlagen gebrauchen, die G-, D-, A- und E-Laage. Bei regelrechter, flacher Vio-

poignet gauche ne doit être tourné ni en dedans ni en dehors, et doit maintenir la même position dans tous les accords. En démancheant, dès la troisième position, la main touche le corps de l'instrument dans

cette position: 

LA TENUE DE L'ARCHET.

On saisit l'archet au talon, entre la première dépression du médius et entre le bout du pouce légèrement recourbé. Les autres doigts se joignent sans effort de manière que l'index touche à la baguette avec la deuxième phalange, l'annulaire avec la première, et le petit doigt avec l'extrémité. Par conséquent la baguette suit une ligne droite à partir de l'extrémité du petit doigt jusqu'à la deuxième dépression de l'index, formant ainsi un angle aigu avec le pouce. Le côté droit de l'extrémité du pouce touche la baguette, le côté gauche le talon. Le pouce ne doit pas toucher les crins, afin que la baguette, quand on joue, n'effleure pas les cordes. Il doit rester à une distance d'environ un cm. des crins. De cette manière on produit la pression horizontale de la baguette sur la mèche et les cordes.

À cause de la distance entre le pouce et les crins, et aussi à cause de la formation calleuse sur le bout des doigts, on ne pourrait tenir l'archet poli avec fermeté, et il faudrait contracter la main. Pour éviter cela il vaudrait mieux remplacer la garniture ordinaire par un petit tuyau de caoutchouc.

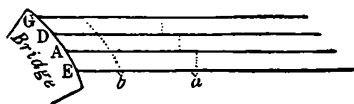
La tenue de l'archet doit être démontrée à l'élève d'abord avec un petit bâton (tel qu'un crayon). Comme exercice préalable il doit apprendre à tenir l'archet verticalement entre le pouce et le médius, sans l'intervention des autres doigts. En faisant cela le bras doit être étendu dans toute sa longueur.

LA TENUE DU BRAS DROIT ET DU POIGNET.

Sur le violon on emploie quatre positions du bras: celles de sol, de ré, de la et de mi. Quand on tient

E-position. If the violin is held correctly, the bow, when placed on the G-string, should be parallel with the floor. With the bow on the E-string, the elbow is close to the body, without, however, touching the latter.

The transition of the bow from one string to another must not be effected by steps (a), but gradually (b):



In playing on the G-string, the right arm must be raised sufficiently to reach the string with ease. Otherwise the player would be forced to twist the violin as well as his head, and assume a rather awkward posture.

In order to facilitate his understanding the division of the bow, the student should at first practice without the violin the studies specially prescribed in this work. He should grasp the nut of the bow in his left hand, and, while counting the time aloud, execute upon the stick with the index-finger of the right hand the identical movements which later are to be made with the bow itself.

The wrist should always be relaxed, and in such a position that it can readily adjust itself to every change of movement. When playing with the middle of the bow, the wrist remains straight. Particular attention must be given to this in the execution of "sautillé" (springing bow). In drawing the bow to the point the wrist gradually arches inward, while in guiding to the nut it arches outward. The wrist remains most supple, when the thumb is slightly crooked.

In playing forte (f) at the nut, the knuckle of the thumb is about 4/5 of an inch from the bridge, and the stick exerts a perpendicular pressure upon the right half of the surface of the hair. In pianissimo (pp), where only the edge of the hair surface should be utilized, the wrist is necessarily arched and turned toward the fingerboard.

linkhaltung soll der Bogen auf der G-Saite parallel mit dem Boden geführt werden; beim Spielen auf der E-Saite befindet sich der Ellenbogen nahe am Körper, ohne ihn zu berühren.

Der Uebergang des Bogens von einer Saite zur nächsten geschieht nicht stiegenartig (a), sondern allmählich (b):

Beim Spiel auf der G-Saite muss man den rechten Arm gerade genügend heben, um die Saite bequem zu erreichen. Anderen Falles müsste man sowohl die Geige wie den Kopf drehen, und dadurch in eine ziemlich unbeholfene Körperstellung geraten.

Um dem Schüler die Bogeneinteilung begreiflich und leichter zu machen, sollen die in vorliegendem Werke dazu bestimmten Übungen zuerst ohne Violine vorgenommen werden. Man schliesst den Frosch des Bogens in die linke Faust, und macht mit dem Zeigefinger—den Takt laut zählend—auf der Bogenstange dieselben Bewegungen, welche mit dem Bogen gemacht werden sollen.

Das Handgelenk soll immer locker sein, und in solcher Stellung, dass alle Wendungen leicht auszuführen sind. Beim Spielen in der Mitte des Bogens bleibt es ganz flach, weder ein-noch ausgebogen, was besonders bei "sautillé" (Springbogen) zu beachten ist. Bei Führung des Bogens zur Spitze wird das Handgelenk allmählich mässig eingebogen, bei Führung zum Frosch mässig ausgebogen. Bei mässig gebogenem Daumen bleibt das Handgelenk am beweglichsten.

Im forte (f) am Frosch ist der Daumenknöchel 2 cm. (4/5 Zoll) vom Steg entfernt, und die Stange drückt senkrecht auf die rechte Hälfte der Haarbrette. Im pianissimo (pp), wenn mit der Kante der Haare gespielt werden soll, wird das Handgelenk nach Bedarf gehoben und dem Griffbrett zugewendet.

l'instrument comme on le doit, en jouant sur la corde de sol, l'archèt et le plancher doivent former des lignes parallèles. En jouant sur la corde de mi, le coude doit être rapproché du corps, mais sans le toucher.

Le passage de l'archet d'une corde à l'autre ne doit jamais s'effectuer en forme d'échelle (a), mais en forme d'arc (b):

En jouant sur la corde de sol, il faut assez lever le bras pour que l'on puisse atteindre la corde sans effort. Autrement on serait forcé de tourner le violon aussi bien que la tête, ce qui donnerait à l'exécutant un air très maladroit.

Pour comprendre plus facilement la division de l'archet, le commençant doit étudier d'abord les exercices spéciaux dans cet ouvrage sans le violon. Tenant le talon dans le poing gauche, et, comptant la mesure à haute voix, il fera sur la baguette les mêmes mouvements avec l'index qu'il devra faire ensuite avec l'archet même.

Le poignet doit être toujours souple et dans une position telle qu'on puisse exécuter avec facilité tous les mouvements. Quand on emploie le milieu de l'archet, le poignet doit être maintenu droit. Ceci est de la plus haute importance en jouant "sautillé." En tirant l'archet vers la pointe, le poignet se tourne peu à peu en dedans; en poussant vers le talon, il se tourne peu à peu en dehors. Si l'on recourbe un peu le pouce, le poignet garde le plus haut degré de souplesse.

En jouant forte au talon l'articulation du pouce se trouve à une distance de 2 cm. environ du chevalet, et la baguette cause une pression verticale sur la partie droite de la mèche. En jouant pianissimo, quand on se sert seulement du bord de la mèche, il faut lever le poignet autant qu'il est nécessaire et le tourner vers la touche.

STRINGS TRUE IN THE FIFTHS.

Violin technic being based upon the system of perfect fifths, only such strings should be employed as will produce perfect fifths directly opposite each other.

A string is true in the fifths, when it is of uniform thickness throughout its entire length. For instance, if a string is too thick in its second half toward the bridge, the higher the position in which we play, the lower will it sound in relation to the next string. Sometimes the difference is as much as a semitone, and, instead of obtaining a perfect fifth, an augmented fifth is the result. If the string is reversed, the relation of the tones is reversed also.

If a string is thinner in the middle—which often happens in poorly polished G-strings—it will sound too low at either end. Reversing such a string would serve no purpose.

It is advisable, therefore, to use only unpolished G-strings. If a string sounds too low, it should be carefully rubbed down with fine emery-paper, from the bridge down to about the tenth position.

Through much usage gut-strings, especially the D-string, become thinner near the bridge, and, consequently, sound too high, when played in conjunction with new strings.

In an emergency, for lack of true strings, the student should practice in each position separately, tuning the violin specially to meet the requirements for that particular position. For instance, if, after tuning the violin in perfect fifths, the sixth position yields faulty intervals, the tuning of the open strings should be modified so as to obtain perfect intervals in the sixth position. Let us suppose the case that out of the four strings only the A- and the E-string are true, then all the exercises intended for the other strings should be practiced on these true strings.

QUINTENREINE SAITEN.

Die Violintechnik ist auf das System der reinen Quinte gegründet, und deshalb soll man zum Spielen nur solche Saiten gebrauchen, auf welchen die Quinten einander genau gegenüber liegen. Quintenrein ist jene Saite, deren Durchmesser in der ganzen Länge vollkommen gleichmässig bleibt. Wenn, z.B., eine Saite in ihrer zweiten Hälfte gegen den Steg zu dicker ist, wird sie zur nächsten Saite, je höher die Lage ist, desto tiefer stimmen; so dass der Unterschied oft einen halben Ton beträgt, und man, statt einer reinen, eine übermässige Quinte greift. Zieht man die Saite umgekehrt auf, so wird damit auch das Verhältniss der Töne zu einander umgekehrt.

Wenn die Saite gegen die Mitte dünner wird—was bei den meisten G-Saiten durch nachlässiges Abschleifen verursacht wird,—dann stimmt die Saite an beiden Enden zu tief. In solchem Falle ist das Umkehren der Saite zwecklos.

Man gebrauche deshalb nur ungeschliffene G-Saiten. Sollte die Saite zu tief stimmen, so schleife man dieselbe mit Glaspapier ab, in der Richtung vom Stege bis zur zehnten Lage, indem man die Saite an angeedeuteter Stelle mehreremal zwischen dem Glaspapier durchzieht.

Durch Abspielen mit dem Bogen werden die Darmsaiten, namentlich die D-Saite, am Stege dünner, und klingen deshalb zu frisch aufgezogenen Saiten zu hoch.

Bei Mangel an reinen Saiten soll nur in den einzelnen Lagen geübt werden, in welchem Falle jede Lage besonders eingestimmt werden muss. Wenn, z.B., auf reingestimmten leeren Saiten die sechste Lage unreine Quinten ergibt, müssen die leeren Saiten so umgestimmt werden, um in der sechsten Lage reine Intervalle zu erzielen. Gesetzt der Fall, dass von den vier Saiten nur die A- und E-Saite quintenrein sind, dann übt man auf diesen auch diejenigen Uebungen, welche auf den anderen Saiten zu spielen wären.

CORDES JUSTES.

La technique du violon est fondée sur le système des quintes justes. Par conséquent, on ne doit se servir que des cordes sur lesquelles les quintes se trouvent exactement parallèles. Une corde est juste, quand elle a la même épaisseur d'une extrémité à l'autre. Par exemple: Si une corde est plus épaisse dans la seconde moitié, vers le chevalet, elle donnera, relativement à la corde voisine, des sons trop bas au fur et à mesure que l'on atteindra les positions supérieures. Il se peut que cette différence atteigne parfois jusqu'à un demi-ton, et que l'on joue une quinte augmentée au lieu d'une juste. Si l'on renverse la corde, les relations des sons seront aussi renversées.

Si la corde est trop mince vers le milieu—ce qui est fréquemment le cas pour les cordes de *sol* imparfaitement polies—, les sons produits aux deux bouts seront trop bas. Il sera inutile de renverser une corde semblable. Donc il serait bon d'employer seulement des cordes de *sol* non polies. Au cas où la corde sonnerait trop bas, on doit la frotter avec du papier d'émeri du chevalet jusqu'à la dixième position.

À l'usage les cordes à boyau, surtout la corde de *ré*, deviennent plus minces vers le chevalet, et, par la suite sonnent trop haut par rapport aux cordes montées à neuf.

Faute de cordes absolument justes, on ne doit jouer que dans les positions prises une à une. Dans ce cas il faut accorder le violon chaque fois pour la nouvelle position. Par exemple: Si les cordes à vide accordées en quintes justes font entendre dans la sixième position des quintes fausses, il faut modifier l'accordage des cordes à vide de manière à obtenir des quintes justes dans cette position. Supposant que des quatre cordes celle de *la* et la chanterelle (*mi*) seulement se trouvent justes, il faut jouer sur ces deux cordes justes tous les exercices conçus pour les autres cordes.

ORAL EXERCISES.

In connection with the explanations regarding the holding of the violin and the management of the bow on the open strings, the pupil should be drilled persistently, until he is able to recite with the utmost facility the following:

1. The tones of the C-major scale, ascending and descending.
2. The two semitones of the C-major scale, ascending and descending.
3. Beginning with each tone, groups of three successive tones, ascending and descending (c, d, e; d, e, f; b, a, g, etc.).
4. The same with groups of four tones.
5. The same with groups of five tones.
6. The same with groups of six tones.
7. The same with groups of seven tones.

MUENDLICHE AUFGABEN

Im Zusammenhang mit den Erklärungen über das Halten der Violine und Führen des Bogens auf leeren Saiten soll man den Schüler beständig drillen, bis er im Stande ist folgende Aufgaben mit grösster Geläufigkeit auswendig herzusagen:

1. *Die Töne der C-dur Tonleiter, auf- und abwärts.*
2. *Die beiden Halbtöne der C-dur Tonleiter, auf- und abwärts.*
3. *Von jedem Tone ausgehend, die Gruppe der drei aufeinander folgenden Töne, auf- und abwärts (c, d, e; d, e, f; h, a, g; etc.).*
4. *Dasselbe mit Gruppen von vier Tönen.*
5. *Dasselbe mit Gruppen von fünf Tönen.*
6. *Dasselbe mit Gruppen von sechs Tönen.*
7. *Dasselbe mit Gruppen von sieben Tönen.*

EXERCICES ORAUX.

Conjointement aux explications de la tenue du violon et du maniement de l'archet sur les cordes à vide, le commençant doit apprendre à réciter couramment ce qui suit:

1. Les sons de la gamme d'*ut* majeur, montante et descendante.
2. Les deux demi-tons de la gamme d'*ut*, montante et descendante.
3. À partir de chaque note, des groupes de trois sons successifs, montants et descendants (*ut, ré, mi; ré, mi, fa; si, la, sol*, etc.).
4. De même avec des groupes de quatre sons.
5. De même avec des groupes de cinq sons.
6. De même avec des groupes de six sons.
7. De même avec des groupes de sept sons.

CLASSIFICATION OF THE SUBJECT-MATTER.

Part I —Introduction to the 1st Position.

- " **IIa** —1st Position. } Supplementary*
- " **IIb¹** —1st Position. }
- " **III** —1st Position. }
- " **IV** —1st Position. }

*Part V—The rhythmic Major Scales from Parts IIa and IIb.—Pieces (1st position, Grade I) with piano.²

" **V** —Introduction to the 2d-7th Position. Supplementary: Parts IIb, III and IV; also the 2d violin to the 29 Duettinos from Parts I, IIa and IIb.

" **VIa** —2d-7th Position. } Supplementary†

" **VIb** —2d-7th Position. } †40 Bohemian Melodies in the 2d-7th position.

" **VIc** —2d-7th Position.—40 Bohemian Melodies. Supplementary: Parts VIa and VIb.

" **VII** —2d-7th Position.—Supplementary: Part XII (Introduction to Shifting).

" **VIII** —2d-7th Position.

" **IX** —2d-7th Position. } Supplementary§

" **X** —2d-7th Position. }

" **XI** —2d-7th Position. }

§Part XII—The 2d violin to the 40 Bohemian Melodies (Part VIc).—W. A. Mozart, Sonatas for violin and piano, No. 4, 7, and others.

" **XII³** —2d-7th Position.—Introduction to Shifting. Supplementary: Sonatas of W. A. Mozart, Nos. 4, 7, and others.

" **XIII⁴** —Transitional Tone used in Shifting.—Diatonic Scales in a Variety of Forms through 3 Octaves. Supplementary: Concert-studies: Rode, Concerto No. 6; Viotti, Concerto No. 23; Pieces from Grade III.

" **XIV** —Intonation of Double Stops. Supplementary: Continuation of Concert-studies and Pieces from Grades III and IV.

EINTEILUNG DES LEHRSTOFFES

Abteilung I —Einführung in die erste Lage.

- " **IIa** —1. Lage. } Nebenbei vorzunehmen*
- " **IIb¹** —1. Lage. }
- " **III** —1. Lage. }
- " **IV** —1. Lage. }

***Abt. V**—Die rhythmisierten Dur-Tonleitern aus *Abt. IIa* und *IIb*.—Vortragsstücke (1. Lage, Stufe 1) mit Klavier.²

" **V** —Einführung in die 2.-7. Lage. Dazu: *Abt. IIb, III und IV*, sowie die zweite Violinstimme zu den 29 Duettinen aus *Abt. I, IIa und IIb*.

" **VIa** —2.-7. Lage. } Dazu†

" **VIb** —2.-7. Lage. } †40 böhmische Weisen in der 2.-7. Lage.

" **VIc** —2.-7. Lage.—40 böhmische Weisen. Dazu: *Abt. VIa und VIb*.

" **VII** —2.-7. Lage.—Dazu: *Abt. XII* (Einführung in den Lagenwechsel).

" **VIII** —2.-7. Lage.

" **IX** —2.-7. Lage. } Dazu§

" **X** —2.-7. Lage. }

" **XI** —2.-7. Lage. }

§**Abt. XII**—Die zweite Violinstimme aus den 40 böhmischen Weiser (*Abt. VIc*).—W. A. Mozart, Sonaten für Violine u. Klavier, Nr. 4, 7, u. a.

" **XII³** —2.-7. Lage.—Einführung in den Lagenwechsel. Dazu: Sonaten von W. A. Mozart, Nr. 4, 7, u. a.

" **XIII⁴** —Lagenverbindungston. Diatonische Tonleitern in verschiedener Form durch 3 Oktaven. Dazu Konzertstudien: Rode, Konzert Nr. 6; Viotti, Konzert Nr. 23 und Vortragsstücke aus der 3. Stufe.

" **XIV** —Intonieren der Doppelgriffe. Dazu: Fortsetzung der Konzertstudien und Vortragsstücke aus der 3. und 4. Stufe.

ARRANGEMENT DES MATIÈRES.

Partie I —Introduction à la première position.

- " **IIa** —1re Position. } Matières Supplémentaires.*
- " **IIb¹** —1re Position. }
- " **III** —1re Position. }
- " **IV** —1re Position. }

*Partie V—Les Gammes majeures rythmiques des Parties IIa et IIb.—Compositions (1re position, Degré I) avec piano.²

" **V** —Introduction à la 2me-7me Position. Matières supplémentaires: Parties IIb, III et IV; aussi le second violon des 29 Duettini des Parties I, IIa et IIb.

" **VIa** —2me-7me Position. } Matières Supplémentaires†

" **VIb** —2me-7me Position. } †40 Mélodies bohémiennes dans la 2me-7me position.

" **VIc** —2me-7me Position.—40 Mélodies bohémiennes, Matières supplémentaires: Parties VIa et VIb.

" **VII** —2me-7me Position.—Matières Supplémentaires: Partie XII (Introduction au démanché).

" **VIII** —2me-7me Position.

" **IX** —2me-7me Position. } Matières Supplémentaires§

" **X** —2me-7me Position. }

" **XI** —2me-7me Position. }

§Partie XII—Le second violon des 40 Mélodies bohémiennes (Partie VIc).—W. A. Mozart, Sonates pour violon et piano, Nos. 4, 7, etc.

" **XII³** —2me-7me Position.—Introduction au démanché. Matières supplémentaires: W. A. Mozart, Sonates pour violon et piano, Nos. 4, 7, etc.

" **XIII⁴** —Note de transition.—Gammes diatoniques en diverses formes parcourant 3 octaves. Matières supplémentaires: Études de Concert: Rode, Concert No. 6; Viotti, Concert No. 23; compositions du degré III.

" **XIV** —Intonation des doubles cordes. Matières supplémentaires: Continuation des Études de Concert et compositions des degrés III et IV.

¹ Because the sense of rhythm varies in individuals, the exercises in Parts IIa and IIb may be studied independently, without keeping pace with the parallel exercises for the left hand. In this case the omission of these exercises in bowing must be made up in the following Parts.

² It is of great importance for the beginner to play frequently with piano accompaniment. The difference in tone-color between the violin and the piano, the harmonic structure of the music, the fine nuances in the piano-part, all tend to guide, even urge, the beginner toward pure intonation, proper crescendos and decrescendos, and correct accentuation. Thus he is almost compelled to produce a more beautiful tone and to render the music with taste. For these reasons he may study, even at an early stage, in connection with Parts II-IV correspondingly easy pieces with piano accompaniment.

³ To be studied concurrently with Parts VIa, VIb, VIc and VII.

⁴ To be studied concurrently with Parts VIII, IX, X and XI.

¹ Da die rhythmischen Anlagen nicht bei jedermann die gleichen sind, können die rhythmischen Uebungen aus *Abt. IIa* und *IIb* selbständig vorgenommen werden, ohne mit den gleichlaufenden Uebungen für die linke Hand gleichen Schritt zu halten. In diesem Falle jedoch sind diese Bogenübungen bei den folgenden Abteilungen nachzuholen.

² Höufiges Spielen mit Klavier ist für den Anfänger von grösster Wichtigkeit. Die Klangverschiedenheit zwischen Geige und Klavier, die vollen Harmonien des Stückes, die feine Nuancierung in der begleitenden Klavierstimme leiten und drängen den Anfänger zum reinen Intonieren, zum Anschwellen und Abschwächen, zum Akzentuieren der Töne. Er wird geradezu gezwungen den Ton schön zu bilden und das Musikstück geschmackvoll vorzutragen. Deshalb kann man schon neben *Abt. II-IV* entsprechend leichtere kleine Stücke mit Klavier vornehmen.

³ Neben *Abt. VIa, VIb, VIc* und *VII* vorzunehmen.

⁴ Neben *Abt. VIII, IX, X* und *XI* vorzunehmen.

¹ Le sens du rythme n'étant pas le même chez tous les individus, il est possible d'étudier les exercices rythmiques des Parties IIa et IIb indépendamment, sans égard aux exercices parallèles pour la main gauche. Dans ce cas il faut compléter plus tard ces exercices d'archet pendant l'étude des parties suivantes.

² Pour le commençant il est de la plus grande importance de jouer souvent avec accompagnement de piano. Le timbre différent du violon et du piano, les accords pleins de la composition les nuances de l'accompagnement, tout cela conduit, et même entraîne l'élève à une intonation juste, à faire les crescendos et decrescendos, à observer l'accentuation des notes. Tous ces détails le forcent à cultiver une belle sonorité et à interpréter les œuvres avec goût. Pour cela il peut déjà commencer l'étude de pièces faciles avec piano conjointement aux exercices des Parties II-IV.

³ À étudier conjointement aux Parties VIa, VIb, VIc, VII.

⁴ À étudier conjointement aux Parties VIII, IX, X, XI.

Abbreviations and Signs.

Designation of the Length of the Bow by means of fractions:

$\frac{1}{1}$	Whole Bow.
$\frac{1}{2}$	Half Bow.
$\frac{1}{2}$	First Half.
$\frac{2}{2}$	Second Half.
$\frac{1}{3}$	One Third.
$\frac{2}{3}$	Two Thirds.
$\frac{1}{3}$	First Third.
$\frac{2}{3}$	Second Third.
$\frac{3}{3}$	Third Third.
$\frac{1}{4}$	One Quarter.
$\frac{3}{4}$	Three Quarters.
$\frac{1}{4}$ · $\frac{2}{4}$ · $\frac{3}{4}$ · $\frac{4}{4}$	First, Second, Third, Fourth Quarter.
$\frac{2}{4}$ · $\frac{3}{4}$	Second and Third Quarters.
□	Down-bow.
∨	Up-bow. ¹⁾
—	Broad Bow.
..	Short, detached (staccato), hammered (martelé).
"	Springing, bounding, (sautillé; spiccato; saltato).
)	Lift Bow.
/	Kunstpause (Luftpause) ²⁾
I	First String, E.
II	Second String, A.
III	Third String, D.
IV	Fourth String, G. ³⁾
o	Open String.
Sul E, _	on the E-string.
1	First Finger remains on string.
—	The little hook indicates which finger is to remain on string.
M.	Middle of the Bow.
Fr.	At the Nut.
Sp.	At the Point.

Abkürzungen und Zeichen.

Bezeichnung der Bogenlänge durch Bruchzahlen.

$\frac{1}{1}$	Ganzer Bogen.
$\frac{1}{2}$	Halber Bogen.
$\frac{1}{2}$	Erste Hälfte.
$\frac{2}{2}$	Zweite Hälfte.
$\frac{1}{3}$	Ein Drittel des Bogens.
$\frac{2}{3}$	Zwei Drittel des Bogens.
$\frac{1}{3}$	Erstes Drittel.
$\frac{2}{3}$	Zweites Drittel.
$\frac{3}{3}$	Drittes Drittel.
$\frac{1}{4}$	Ein Viertel des Bogens.
$\frac{3}{4}$	Drei Viertel des Bogens.
$\frac{1}{4}$ · $\frac{2}{4}$ · $\frac{3}{4}$ · $\frac{4}{4}$	Erstes, zweites, drittes, viertes Viertel des Bogens.
$\frac{2}{4}$ · $\frac{3}{4}$	Zweites und drittes Viertel.
□	Herunterstrich.
∨	Hinaufstrich. ¹⁾
—	Breit gestossen (gezogen).
..	Abgestossen, gehämmert (martelé staccato).
"	Springend, geworfen (sautillé; spiccato).
)	Bogen heben.
/	Kunstpause (Luftpause) ²⁾
I	Erste Saite, E.
II	Zweite Saite, A.
III	Dritte Saite, D.
IV	Vierte Saite, G. ³⁾
o	Leere Saite.
Sul E, _	Auf der E-Saite.
1	Liegenlassen des ersten Fingers.
—	Liegenlassen des Fingers auf welchen das Häkehen zeigt.
M.	Mitte des Bogens.
Fr.	Am Frosch.
Sp.	An der Spitze.

Abréviations et Signes.

Division de l'archet au moyen de fractions.

$\frac{1}{1}$	Tout l'archet.
$\frac{1}{2}$	Demi-archet.
$\frac{1}{2}$	Première moitié.
$\frac{2}{2}$	Seconde moitié.
$\frac{1}{3}$	Un tiers de l'archet.
$\frac{2}{3}$	Deux tiers de l'archet.
$\frac{1}{3}$	Premier tiers.
$\frac{2}{3}$	Deuxième tiers.
$\frac{3}{3}$	Troisième tiers.
$\frac{1}{4}$	Un quart de l'archet.
$\frac{3}{4}$	Trois quarts de l'archet.
$\frac{1}{4}$ · $\frac{2}{4}$ · $\frac{3}{4}$ · $\frac{4}{4}$	Premier, deuxième, troisième, quatrième quart.
$\frac{2}{4}$ · $\frac{3}{4}$	Deuxième et troisième quart.
□	Tirez
∨	Poussez. ¹⁾
—	Largement.
..	Bref, martelé (staccato).
"	Sautillé (spiccato).
)	Levez l'archet.
/	Kunstpause (Luftpause) ²⁾
I	Première corde, Mi.
II	Deuxième corde, La.
III	Troisième corde, Ré.
IV	Quatrième corde, Sol. ³⁾
o	Corde à vide.
Sul Mi, _	Sur le mi.
1	Retenez le premier doigt sur la corde.
—	Retenez le doigt indiqué par le crochet.
M.	Milieu de l'archet.
Fr.	Au talon de l'archet.
Sp.	À la pointe de l'archet.

1) Unless otherwise indicated, the first measure begins at the nut.
2) Lift Bow and make a brief rest.
3) No practising should be done on strings not true in the fifths.

1) Ohne Bezeichnung der Richtung beginnt der Anfangstakt immer am Frosch.
2) Bogen heben und kurze Pause machen.
3) Auf nicht quintenreinen Saiten soll nicht geübt werden.

1) Faute d'indication spéciale on commence la première mesure au talon.
2) Levez l'archet en faisant un bref silence.
3) On ne doit jouer que sur des cordes absolument justes.

PART I.

Introduction to the First Position.

CONTENTS.

THE OPEN STRINGS: Exercises on open strings for division of the bow and rhythmical development, with accompaniment of a second violin.

THE FIRST FINGER: Formation of intervals relative to the upper open string—Tempered Finger-position. Formation of intervals relative to the lower open string—Normal Finger-position. Comparison of Tempered and Normal Finger-position. Six Duettinos for the first finger and the open strings.

THE SECOND FINGER: Formation of intervals relative to the upper and to the lower open string. Comparison of Tempered and Normal Finger-position. Six Duettinos for the first and second fingers.

THE THIRD FINGER: Formation of intervals relative to the upper and to the lower open string. Eight Duettinos for the first, second and third fingers.

THE FOURTH FINGER: Formation of intervals relative to the upper and to the lower open string. Passing the fingers to the next string. Nine Duettinos for all fingers. Formation of double-stops relative to the upper and to the lower open string.

ABTHEILUNG I.

Einführung in die Erste Lage.

INHALT.

DIE LEEREN SAITEN: *Übungen auf leeren Saiten für Bogeneinteilung und rhythmische Entwicklung, mit Begleitung der zweiten Violine.*

DER ERSTE FINGER: *Das Bilden der Intervalle zur oberen leeren Saite—Temperierte Fingerstellung. Das Bilden der Intervalle zur unteren leeren Saite—Normale Fingerstellung. Vergleich der temperierten und der normalen Fingerstellung. Sechs Duettinen für den ersten Finger auf den leeren Saiten.*

DER ZWEITE FINGER: *Das Bilden der Intervalle zur oberen und zur unteren leeren Saite. Vergleich der temperierten und der normalen Fingerstellung. Sechs Duettinen für den ersten und zweiten Finger.*

DER DRITTE FINGER: *Das Bilden der Intervalle zur oberen und zur unteren leeren Saite. Acht Duettinen für den ersten, zweiten und dritten Finger.*

DER VIERTE FINGER: *Das Bilden der Intervalle zur unteren und zur oberen leeren Saite. Übergang der Finger zur nächsten Saite. Neun Duettinen für alle Finger. Das Bilden der Doppelgriffe zur unteren und zur oberen leeren Saite.*

PARTIE I.

Introduction à la Première Position.

TABLE DES MATIÈRES.

LES CORDES À VIDE: Exercices sur les cordes à vide pour la division de l'archet et pour le développement du rythme, avec accompagnement d'un second violon.

LE PREMIER DOIGT: La formation d'intervalles relativement à la corde à vide supérieure—Position tempérée des doigts. La formation d'intervalles relativement à la corde à vide inférieure. Position normale des doigts. Comparaison de la position tempérée et de la position normale. Six duettinos pour le premier doigt et les cordes à vide.

LE DEUXIÈME DOIGT: La formation d'intervalles relativement à la corde à vide supérieure et à l'inférieure. Comparaison de la position tempérée et de la position normale. Six duettinos pour le premier et le deuxième doigt.

LE TROISIÈME DOIGT: La formation d'intervalles relativement à la corde à vide supérieure et à l'inférieure. Huit duettinos pour le premier, le deuxième et le troisième doigt.

LE QUATRIÈME DOIGT: La formation d'intervalles relativement à la corde à vide supérieure et à l'inférieure. Le passage des doigts d'une corde à l'autre. Neuf duettinos pour tous les doigts. La formation de doubles cordes relativement à la corde à vide supérieure et à l'inférieure.

PART I

ABTEILUNG I

PARTIE I

Introduction to the 1st Position.

Einführung in die 1. Lage.

Introduction à la 1re position.

Nº 1

OPEN STRINGS.

LEERE SAITEN.

CORDES À VIDE.

With a third of the bow-length.

Mit einem Drittel der Bogenlänge.

Avec un tiers de l'archet.

Pupil. - Schüler. - Élève.
E string. - E Saite. - Corde de mi

2nd third of bow.
2. Drittel des Bogens.
2me tiers de l'archet.

2. Viol.

A-string. - A-Saite. - Corde de la

D-string. - D-Saite. - Corde de ré *

G-string. - G-Saite. - Corde de sol

3rd third of bow.
3. Drittel des Bogens.
3me tiers de l'archet.

*) During the rests the bow lies quietly on the string.

*) Während der Pausen bleibt überall der Bogen ruhig auf der Saite liegen.

*) Pendant les silences l'archet reste toujours posé sur la corde.

6

7

8

Ist third of bow.
 Mit 1. Drittel des Bogens.
 Ier tiers de l'archet.

9

10

11

12

No 2

Half length of bow and whole bow. With 5 changes of bowing.

Halbe und ganze Bogenlänge. Mit 5 Veränderungen des Bogenstriches.

Demi-archèt et tout l'archèt. Avec 5 variantes du coup d'archèt.

Lower half of bow. — *Mit der unteren Hälfte.* — Moitié inférieure.

Upper half of bow. — *Mit der oberen Hälfte.* — Moitié supérieure.

Whole bow. — *Mit ganzem Bogen.* — Tout l'archèt.

Half and whole bow. — *Mit halbem und ganzem Bogen.* — Demi-archèt et tout l'archèt.

Changing of bow, without rests. — *Bogenwechsel ohne Pausen.* — changement de l'archèt sans silences.

1
2
3
4
5
2. Viol.

1
2
3
4
5
2. Viol.

Nº 3.

On 2 open strings.

Auf 2 leeren Saiten.

Sur deux cordes à vide.

With one third of bow.

Mit einem Drittel der Bogenlänge.

Avec un tiers de l'archet.

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass), each with a 'V' marking above the first measure. The bottom staff is for the 2. Viol. (Second Violin). The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the 2. Viol. part features a melodic line with triplets and slurs.

The second system continues the musical score with the same five string staves and the 2. Viol. staff. The string parts maintain their rhythmic pattern, and the 2. Viol. part continues its melodic line. The system concludes with a fermata over the final measure of the string parts.

No 4.

On 2 open strings.

Auf 2 leeren Saiten.

Sur deux cordes à vide.

With whole bow.

Mit ganzer Bogenlänge.

Tout l'archet.

The first system of the musical score consists of seven staves. Staves 1 through 6 are for the string quartet, and staff 7 is for the second violin. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is written for two open strings. The first staff (Violin I) has a square box at the beginning of the first measure. The second staff (Violin II) has a square box at the beginning of the first measure. The third staff (Viola) has a square box at the beginning of the first measure and a 'V' above the first measure. The fourth staff (Violoncello) has a 'V' above the first measure and a square box at the beginning of the second measure. The fifth staff (Double Bass) has a square box at the beginning of the first measure and a 'V' above the first measure. The sixth staff (Double Bass) has a square box at the beginning of the first measure and a 'V' above the first measure. The seventh staff (2. Viol.) has a 'V' above the first measure and a '5' above the first measure. The music is written in treble clef and features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also some rests and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing from the first system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is written for two open strings. The first staff (Violin I) has a square box at the beginning of the first measure. The second staff (Violin II) has a square box at the beginning of the first measure. The third staff (Viola) has a square box at the beginning of the first measure and a 'V' above the first measure. The fourth staff (Violoncello) has a 'V' above the first measure and a square box at the beginning of the second measure. The fifth staff (Double Bass) has a square box at the beginning of the first measure and a 'V' above the first measure. The sixth staff (Double Bass) has a square box at the beginning of the first measure and a 'V' above the first measure. The seventh staff (2. Viol.) has a 'V' above the first measure and a '5' above the first measure. The music is written in treble clef and features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also some rests and dynamic markings.

No 5.

Placing the 1st finger.

Formation of intervals relative to the upper open string.

Aufsetzen des 1. Fingers.

Bildung der Intervalle zur oberen leeren Saiten.

Manière de placer le 1er doigt.

Formation d'intervalles relativement à la corde à vide supérieure.

Lower half of bow.
Untere Hälfte des Bogens.
Moitié inférieure de l'archet.



Upper half.
Obere Hälfte.
Moitié supérieure.



Whole bow.
Ganzer Bogen.
Tout l'archet.



*) During the rests the bow remains on string.
**) The 2nd, 3rd and 4th finger must be held directly over the string in use.

*) Während der Pausen bleibt der Bogen auf der Saiten liegen.
**) Den 2., 3. und 4. Finger streng über der Saiten halten auf welcher gespielt wird.

*) Pendant les silences l'archet reste posé sur la corde.
**) On doit tenir le 2me, 3me et 4me doigts directement au-dessus de la corde sur laquelle on joue.

Lower half and whole bow.
 Untere Hälfte und ganzer Bogen.
 Moitié inférieure et tout l'archet.

Upper half and whole bow.
 Obere Hälfte und ganzer Bogen.
 Moitié supérieure et tout l'archet.

No 5^a

The normal position of the 1st finger.
Formation of intervals relative to the lower open string.

Normale Stellung des 1. Fingers.
Bildung der Intervalle zur unteren leeren Saite.

Position normale du 1er doigt.
Formation d'intervalles relativement à la corde à vide inférieure.

With one third of the bow.
Mit einem Drittel des Bogens.
Avec un tiers de l'archet.

With one third of bow alternating with whole bow.
Mit einem Drittel Bogen abwechselnd mit ganzem Bogen.
Avec 1/3 l'archet et un tiers de l'archet tour à tour.

No 5^b

Comparison *)
of the tempered and normal position of
the 1st finger.

*Vergleich *)*
der temperierten normalen Stellung des
1. Fingers

Comparaison *)
de la position tempérée et normale du
1er doigt.

1st finger in temperate position:
1. Finger in temperierter Stellung:
1er doigt dans la position tempérée:

1st finger in normal position:
1. Finger in normaler Stellung:
1er doigt dans la position normale:

Comparison of both positions:
Vergleich der beiden Stellungen:
Comparaison des deux positions:

*) The Violin must be absolutely in tune.
**) Correct the intonation. (J)

*) Die Violine muss ganz genau eingestimmt werden.
**) Die Intonation nachbessern. (J)

*) Le violon doit être parfaitement accordé.
**) Il faut corriger l'intonation. (J)

Exercise for the 1st finger
with 5 changes of bowing.
Half and whole bow-length.

Übung für den 1. Finger mit
5 Veränderungen des Bogenstriches.
Halbe und ganze Bogenlänge.

Exercice pour le 1er doigt avec
5 changements du coup d'archet.
Demi-archet et tout l'archet.

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass), and the bottom staff is for the 2nd Violin. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The exercise is divided into five measures, each with a bowing change indicated by a 'V' above the staff. The first measure is marked with a '1' above the staff, indicating the start of the exercise. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The 2nd Violin part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs.

The second system of the musical score continues the exercise on the same six staves. It contains five measures of music. The notation continues with various rhythmic patterns and bowing changes. The 2nd Violin part includes a triplet of eighth notes in the first measure of this system, followed by slurs and other rhythmic markings. The tempo marking 'rit. a tempo' is placed above the 2nd Violin staff in the second measure. The system concludes with a final measure marked with a '1' above the staff.

Continuation.

Fortsetzung.

Continuation.

One third of the bow with 5 changes of bowing.

Ein Drittel der Bogenlänge mit 5 Veränderungen des Bogenstriches.

Un tiers de l'archet avec 5 changements du coup d'archet.

6 Duettinos, No. 1-6
for the 1st finger and open strings.
Allegro moderato.

6 Duettinen No. 1-6
für den 1. Finger und leere Saiten.

6 Duettinos No. 1-6
pour le 1er doigt et les cordes à vide.

1.

2.

Allegro.

Allegro vivo.

3.

Musical score for 'Allegro vivo' in G major, 2/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte (f) dynamic and includes a 3/4 time signature. The second system includes first ending brackets. The third system concludes the piece.

Allegro moderato.

4.

dolce

Musical score for 'Allegro moderato' in G major, common time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'dolce'. The second system includes a 4-measure rest and a piano (p) dynamic marking.

Vivace.

*The dotted half note. - *)Die Dreiviertel Note. - *)La blanche pointée.

5.

mf

Musical score for 'Vivace' in G major, common time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'mf' and includes first ending brackets. The second system includes piano (p) and forte (f) dynamic markings.

*) Abbreviation of
 *) Schreibverkürzung von
 *) Abréviation de



- the same with
 ebenso bei
 la même chose a lieu



Andante. (*Alla breve*)

No 8.

Placing the 2nd finger.
Formation of intervals relative to the upper open string.

Aufsetzen des 2. Fingers.
Bildung der Intervalle zur oberen leeren Saite.

Manière de placer le 2me doigt.
Formation d'intervalles relativement à la corde à vide supérieure.

*) The 3rd and 4th fingers must be held directly over the string, in use.

*) Den 3. und 4. Finger streng über der Saite halten, auf welcher gespielt wird.

*) On doit tenir le 3me et le 4me doigt directement au-dessus de la corde sur laquelle on joue.

No 8a *)

The normal position of the 2nd finger.

Formation of intervals relative to the lower open string.

Whole bow alternating with one third of the bow length.

Normale Stellung des 2. Fingers.

Bildung der Intervalle zur unteren leeren Saite.

Ganzer Bogen abwechselnd mit einem Drittel der Bogenlänge.

Position normale du 2me doigt.

Formation d'intervalles relativement à la corde à vide inférieure.

Tout l'archet et un tiers de l'archet tour à tour.

* In order that the 3rd and 4th fingers do not remain too long unused No. 12 may also be begun.

* Um den 3. und 4. Finger nicht zu lange unbeschäftigt zu lassen, kann auch mit No. 12 begonnen werden.

* Afin que le 3me et le 4me doigt ne restent trop longtemps oisifs on peut commencer aussi le No. 12.

No 8b

Comparison *)

of the tempered and normal position of the 1st and 2nd fingers.

2nd finger in the tempered position:
2. Finger in temperierter Stellung:
2me doigt dans la position tempérée:

Vergleich. *)

der temperierten und der normalen Stellung des 1. und 2. Fingers.

2nd finger in the normal position:
2. Finger in normaler Stellung:
2me doigt dans la position normale:

Comparaison de la position *)

tempérée et de la position normale du 1er et du 2me doigt.

Comparison of both positions:
Vergleich der beiden Stellungen:
Comparaison des deux positions:

*) The Violin must be absolutely in tune.

**) Correct the intonation (!)

*) Die Violine muss ganz genau eingestimmt werden.

**) Die Intonation nachbessern (!)

*) Le violon doit être parfaitement accordé.

**) Il faut corriger l'intonation (!)

6 Duettinos, No. 7-12

6 Duettinen, No. 7-12

6 Duettinos, No. 7-12

1st and 2nd finger.

1. und 2. Finger.

1er et 2me doigt.

Allegro moderato

7.

espressivo

8.

con suono

p

f

p

pp

9.

p con espr.

p

mf

p

Allegro

10.

Allegro vivo.

11.

Andante.

12.

mf con sentimento

Placing the 3rd finger.

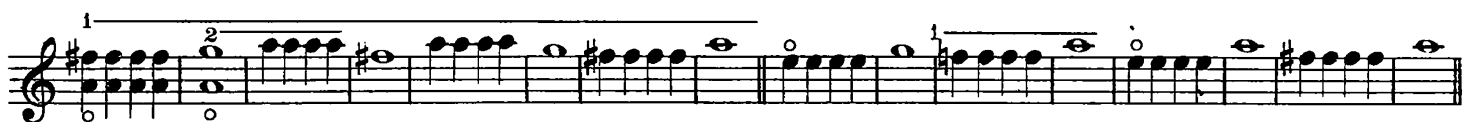
Aufsetzen des 3. Fingers.

Manière de placer le 3me doigt.

Formation of intervals relative to the lower open string.
The Fingers remain on the string as long as possible.

*Bildung der Intervalle zur unteren leeren Saite.
Die Finger so lange wie möglich liegen lassen.*

Formation d'intervalles relativement à la corde à vide inférieure.
Les doigts doivent rester posés aussi longtemps que possible.



No 10^a

The tempered position of the 3rd finger.

Formation of intervals with the 1st, 2nd and 3rd fingers relative to the upper open string.

The Fingers remain on the string.

Temperierte Stellung des 3. Fingers.

Bildung der Intervalle mit dem 1. 2. und 3. Finger zur oberen leeren Saite.

Die Finger liegen lassen.

La position tempérée du 3^{me} doigt.

Formation d'intervalles avec le 1^{er}, le 2^{me} et le 3^{me} doigt relativement à la corde à vide supérieure.

Les doigts restent posés sur la corde.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The exercises are designed to train the player's technique, specifically focusing on the tempered position of the 3rd finger and the formation of intervals with the 1st, 2nd, and 3rd fingers relative to the upper open string. The exercises are marked with fingerings (1, 2, 3) and include various chordal and intervallic patterns.

Nº 11.

8 Duettinos, No. 13-20
for the 1st, 2nd and 3rd fingers.

8 Duettinen, No. 13-20
für den 1. 2. und 3. Finger.

8 Duettinos, No. 13-20.
pour le 1er, le 2^me et le 3^me doigt.

Moderato.

13.

14.

15.

16.

Vivace.

17.

Sostenuto.

18.

19.

Allegro molto.

20.

Placing the 4th finger.

Aufsetzen des 4. Fingers.

Manière de placer le 4me doigt.

Formation of intervals relative to the lower open string.

Bildung der Intervalle zur unteren leeren Saite.

Formation d'intervalles relativement à la corde à vide inférieure.

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The exercises are as follows:

- Staff 1:** A sequence of chords and intervals on the low E string, starting with an open string (0) and moving up stepwise. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated for the notes.
- Staff 2:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the open string and moving up.
- Staff 3:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the second fret and moving up.
- Staff 4:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the third fret and moving up.
- Staff 5:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the fourth fret and moving up.
- Staff 6:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the fifth fret and moving up.
- Staff 7:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the sixth fret and moving up.
- Staff 8:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the seventh fret and moving up.
- Staff 9:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the eighth fret and moving up.
- Staff 10:** Similar to Staff 1, but with a first finger (1) starting on the ninth fret and moving up.

No 12a

Formation of intervals
relative to the upper open string.

Bildung der Intervalle
zur oberen leeren Saite.

Formation d'intervalles relativement
à la corde à vide supérieure.

The musical score consists of 12 staves, each containing two measures of music. The exercises are designed to build intervals relative to the upper open string. The notation includes various intervals such as thirds, fourths, and fifths, often indicated by circled notes. Fingerings are marked with numbers 1, 2, 3, and 4. Some exercises include triplets or specific rhythmic patterns. The time signature is 2/4 throughout.

No 13.

Passing to the next lower string.

Übergang zur nächsten unteren Saite.

Passage à la corde voisine inférieure.

This section contains six staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering patterns (1-2, 1-2-3, 1-3, 1-3-4) and accents. The subsequent staves continue the melodic line, often featuring double stops (two notes on the same string) and further string changes. The notation includes many slurs and fingerings to guide the performer.

No 13^a

Passing to the next upper string.

Übergang zur nächsten oberen Saite.

Passage à la corde voisine supérieure.

This section contains ten staves of musical notation. It begins with a treble clef, one sharp key signature, and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often in pairs or groups, with various fingering patterns (1-2-3, 1-2-3-4, 1-3, 1-4, 1-2-3-4). The notation includes many slurs and fingerings. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

No. 14.

Exercise with 5 notes.

Übung mit 5 Tönen.

Exercice avec 5 notes.

To be played from memory naming each note aloud.

Auswendig zu spielen und die Töne laut aufzusagen.

À jouer par cœur, nommant chaque note à haute voix.

Musical score for Exercise No. 14, consisting of seven staves of music in treble clef with a common time signature. The exercise features various rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with '4' for four-finger chords or groups.

No. 15.

9 Duettinos, No. 21-29, for the 1st, 2nd, 3rd, and 4th fingers.

9 Duettinen, No. 21-29, für den 1, 2, 3, und 4. Finger.

9 Duettinos, No. 21-29, pour le 1er, le 2me, le 3me, et le 4me doigt.

Legato.

Legato.

Legato.

Musical score for Exercise No. 15, consisting of three staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff is marked 'dolce' and 'Legato'. The second and third staves include 'pizz.' markings. The exercise features various rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with '4' for four-finger chords or groups.

Scherzando.

23.

Musical notation for measures 23-24. The right hand plays a melody with slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2.

Musical notation for measures 25-26. The right hand continues the melody. The left hand accompaniment features slurs and accents. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2.

Molto vivace.

24.

Musical notation for measures 27-30. The right hand plays a melody with slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4.

Musical notation for measures 31-34. The right hand continues the melody. The left hand accompaniment features slurs and accents. Dynamics include *f* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4.

Syncopation. — Synkopen. — Syncopes.

25.

Musical notation for measures 35-38. The right hand plays a melody with slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *f* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4.

Presto.

26.

Musical notation for measures 39-42. The right hand plays a melody with slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4.

Musical notation for measures 43-46. The right hand continues the melody. The left hand accompaniment features slurs and accents. Dynamics include *f*, *cresc.*, *mf*, and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4.

28 Allegro, ma non troppo.

Musical notation for measures 27 and 28 of the first system. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 28.

Musical notation for measures 27 and 28 of the second system. The right hand continues the melody with some rests, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*. A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 28.

28. L'istesso tempo.

Musical notation for measures 28 and 29 of the third system. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sempre forte* (sempre forte). A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 29.

Musical notation for measures 28 and 29 of the fourth system. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sempre forte*. A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 29.

29. Allegretto.

Musical notation for measures 29 and 30 of the fifth system. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano). A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 30.

Musical notation for measures 29 and 30 of the sixth system. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*. A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 30.

Musical notation for measures 29 and 30 of the seventh system. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *f* (forte). A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 30.

Musical notation for measures 29 and 30 of the eighth system. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. A 4-measure phrase is indicated at the end of measure 30.

Formation of double-stops
relative to the lower open string.

No 16.
Bildung der Doppelgriffe
zur unteren leeren Saite.

Formation de doubles cordes relativement
à la corde à vide inférieure.

The musical score consists of 14 staves of music, each containing two measures of double-stop exercises. The exercises are organized into four groups of four staves each, labeled 1, 2, 3, and 4. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The exercises involve various combinations of double stops, often with a lower open string (indicated by a circle with a zero) and a fretted note. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercises progress through different intervals and fret positions, including some with accidentals (sharps) in the later staves.

Formation of double-stops relative to the upper open string.

Bildung der Doppelgriffe zur oberen leeren Saite.

Formation de doubles cordes relativement à la corde à vide supérieure.

The musical score consists of 16 staves of music, organized into four groups of four staves each, labeled 1, 2, 3, and 4. Each staff contains two measures of music. The exercises focus on the formation of double-stops relative to the upper open string. The first group (staves 1-4) shows exercises with fingerings 1, 2, and 3. The second group (staves 5-8) introduces fingering 4. The third group (staves 9-12) continues with fingerings 1, 2, 3, and 4. The fourth group (staves 13-16) includes exercises with fingerings 1, 2, 3, and 4, as well as some exercises with a 4/4 time signature.

Abbreviations and Signs.

Designation of the Length of the Bow by means of fractions:

$\frac{1}{1}$	Whole Bow.
$\frac{1}{2}$	Half Bow.
$\frac{1}{2}$	First Half.
$\frac{2}{2}$	Second Half.
$\frac{1}{3}$	One Third.
$\frac{2}{3}$	Two Thirds.
$\frac{1}{3}$	First Third.
$\frac{2}{3}$	Second Third.
$\frac{3}{3}$	Third Third.
$\frac{1}{4}$	One Quarter.
$\frac{3}{4}$	Three Quarters.
$\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$	First, Second, Third, Fourth Quarter.
$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$	Second and Third Quarters.
□	Down-bow.
∨	Up-bow. ¹⁾
—	Broad Bow.
..	Short, detached (staccato), hammered (martelé).
''	Springing, bounding, (sautillé; spiccato; saltato).
)	Lift Bow.
/	Kunstpause (Luftpause) ²⁾
I	First String, E.
II	Second String, A.
III	Third String, D.
IV	Fourth String, G. ³⁾
o	Open String.
Sul E, —	on the E-string.
1	First Finger remains on string.
—	The little hook indicates which finger is to remain on string.
M.	Middle of the Bow.
Fr.	At the Nut.
Sp.	At the Point.

Abkürzungen und Zeichen.

Bezeichnung der Bogenlänge durch Bruchzahlen.

$\frac{1}{1}$	Ganzer Bogen.
$\frac{1}{2}$	Halber Bogen.
$\frac{1}{2}$	Erste Hälfte.
$\frac{2}{2}$	Zweite Hälfte.
$\frac{1}{3}$	Ein Drittel des Bogens.
$\frac{2}{3}$	Zwei Drittel des Bogens.
$\frac{1}{3}$	Erstes Drittel.
$\frac{2}{3}$	Zweites Drittel.
$\frac{3}{3}$	Drittes Drittel.
$\frac{1}{4}$	Ein Viertel des Bogens.
$\frac{3}{4}$	Drei Viertel des Bogens.
$\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$	Erstes, zweites, drittes, viertes Viertel des Bogens.
$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$	Zweites und drittes Viertel.
□	Herunterstrich.
∨	Hinaufstrich. ¹⁾
—	Breit gestossen (gezogen).
..	Abgestossen, gehämmert (martelé staccato).
''	Springend, geworfen (sautillé; spiccato).
)	Bogen heben.
/	Kunstpause (Luftpause) ²⁾
I	Erste Saite, E.
II	Zweite Saite, A.
III	Dritte Saite, D.
IV	Vierte Saite, G. ³⁾
o	Leere Saite.
Sul E, —	Auf der E-Saite.
1	Liegenlassen des ersten Fingers.
—	Liegenlassen des Fingers auf welchen das Häkchen zeigt.
M.	Mitte des Bogens.
Fr.	Am Frosch.
Sp.	An der Spitze.

Abréviations et Signes.

Division de l'archet au moyen de fractions.

$\frac{1}{1}$	Tout l'archet.
$\frac{1}{2}$	Demi-archet.
$\frac{1}{2}$	Première moitié.
$\frac{2}{2}$	Seconde moitié.
$\frac{1}{3}$	Un tiers de l'archet.
$\frac{2}{3}$	Deux tiers de l'archet.
$\frac{1}{3}$	Premier tiers.
$\frac{2}{3}$	Deuxième tiers.
$\frac{3}{3}$	Troisième tiers.
$\frac{1}{4}$	Un quart de l'archet.
$\frac{3}{4}$	Trois quarts de l'archet.
$\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$	Premier, deuxième, troisième, quatrième quart.
$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$	Deuxième et troisième quart.
□	Tirez
∨	Poussez. ¹⁾
—	Largement.
..	Bref, martelé (staccato).
''	Sautillé (spiccato).
)	Levez l'archet.
/	Kunstpause (Luftpause) ²⁾
I	Première corde, Mi.
II	Deuxième corde, La.
III	Troisième corde, Ré.
IV	Quatrième corde, Sol. ³⁾
o	Corde à vide.
Sul Mi, —	Sur le mi.
1	Retenez le premier doigt sur la corde.
—	Retenez le doigt indiqué par le crochet.
M.	Milieu de l'archet.
Fr.	Au talon de l'archet.
Sp.	À la pointe de l'archet.

1) Unless otherwise indicated, the first measure begins at the nut.

2) Lift Bow and make a brief rest.

3) No practising should be done on strings not true in the fifths.

1) Ohne Bezeichnung der Richtung beginnt der Anfangstakt immer am Frosch.

2) Bogen heben und kurze Pause machen.

3) Auf nicht quintenreinen Saiten soll nicht geübt werden.

1) Faute d'indication spéciale on commence la première mesure au talon.

2) Levez l'archet en faisant un bref silence.

3) On ne doit jouer que sur des cordes absolument justes.

CLASSIFICATION OF THE SUBJECT-MATTER.

Part I	—Introduction to the 1st Position.	
" IIa	—1st Position.	Supplementary*
" IIb ¹	—1st Position.	
" III	—1st Position.	
" IV	—1st Position.	
	*Part V—The rhythmic Major Scales from Parts IIa and IIb.—Pieces. (1st position, Grade I) with piano. ²	
" V	—Introduction to the 2d-7th Position. Supplementary: Parts IIb, III and IV; also the 2d violin to the 29 Duettinos from Parts I, IIa and IIb.	
" VIa	—2d-7th Position.	Supplementary†
" VIb	—2d-7th Position.	
	†40 Bohemian Melodies in the 2d-7th position.	
" VIc	—2d-7th Position.—40 Bohemian Melodies. Supplementary: Parts VIa and VIb.	
" VII	—2d-7th Position.—Supplementary: Part XII (Introduction to Shifting).	
" VIII	—2d-7th Position.	
" IX	—2d-7th Position.	Supplementary§
" X	—2d-7th Position.	
" XI	—2d-7th Position.	
	§Part XII—The 2d violin to the 40 Bohemian Melodies (Part VIc).—W. A. Mozart, Sonatas for violin and piano, No. 4, 7, and others.	
" XII ³	—2d-7th Position.—Introduction to Shifting. Supplementary: Sonatas of W. A. Mozart, Nos. 4, 7, and others.	
" XIII ⁴	—Transitional Tone used in Shifting.—Diatonic Scales in a Variety of Forms through 3 Octaves. Supplementary: Concert-studies: Rode, Concerto No. 6; Viotti, Concerto No. 23; Pieces from Grade III.	
" XIV	—Intonation of Double Stops. Supplementary: Continuation of Concert-studies and Pieces from Grades III and IV.	

EINTEILUNG DES LEHRSTOFFES

Abteilung I	—Einführung in die erste Lage.	
" IIa	—1. Lage.	Nebenbei vorzunehmen*
" IIb ¹	—1. Lage.	
" III	—1. Lage.	
" IV	—1. Lage.	
	*Abt. V—Die rhythmisierten Dur-Tonleitern aus Abt. IIa und IIb.—Vortragsstücke (1. Lage, Stufe 1) mit Klavier. ²	
" V	—Einführung in die 2.-7. Lage. Dazu: Abt. IIb, III und IV, sowie die zweite Violinstimme zu den 29 Duettinen aus Abt. I, IIa und IIb.	
" VIa	—2.-7. Lage.	Dazu†
" VIb	—2.-7. Lage.	
	†40 böhmische Weisen in der 2.-7. Lage.	
" VIc	—2.-7. Lage.—40 böhmische Weisen. Dazu: Abt. VIa und VIb.	
" VII	—2.-7. Lage.—Dazu: Abt. XII (Einführung in den Lagenwechsel).	
" VIII	—2.-7. Lage.	
" IX	—2.-7. Lage.	Dazu§
" X	—2.-7. Lage.	
" XI	—2.-7. Lage.	
	§Abt. XII—Die zweite Violinstimme aus den 40 böhmischen Weisen (Abt. VIc).—W. A. Mozart, Sonaten für Violine u. Klavier, Nr. 4, 7, u. a.	
" XII ³	—2.-7. Lage.—Einführung in den Lagenwechsel. Dazu: Sonaten von W. A. Mozart, Nr. 4, 7, u. a.	
" XIII ⁴	—Lagenverbindungston. Diatonische Tonleitern in verschiedener Form durch 3 Oktaven. Dazu Konzertstudien: Rode, Konzert Nr. 6; Viotti, Konzert Nr. 23 und Vortragsstücke aus der 3. Stufe.	
" XIV	—Intonieren der Doppelgriffe. Dazu: Fortsetzung der Konzertstudien und Vortragsstücke aus der 3. und 4. Stufe.	

ARRANGEMENT DES MATIÈRES.

Partie I	—Introduction à la première position.	
" IIa	—1re Position.	Matières Supplémentaires.*
" IIb ¹	—1re Position.	
" III	—1re Position.	
" IV	—1re Position.	
	*Partie V—Les Gammes majeures rythmiques des Parties IIa et IIb.—Compositions (1re position, Degré I) avec piano. ²	
" V	—Introduction à la 2me-7me Position. Matières supplémentaires: Parties IIb, III et IV; aussi le second violon des 29 Duettini des Parties I, IIa et IIb.	
" VIa	—2me-7me Position.	Matières Supplémentaires†
" VIb	—2me-7me Position.	
	†40 Mélodies bohémiennes dans la 2me-7me position.	
" VIc	—2me-7me Position.—40 Mélodies bohémiennes. Matières supplémentaires: Parties VIa et VIb.	
" VII	—2me-7me Position.—Matières Supplémentaires: Partie XII (Introduction au démanché).	
" VIII	—2me-7me Position.	
" IX	—2me-7me Position.	Matières Supplémentaires§
" X	—2me-7me Position.	
" XI	—2me-7me Position.	
	§Partie XII—Le second violon des 40 Mélodies bohémiennes (Partie VIc).—W. A. Mozart, Sonates pour violon et piano, Nos. 4, 7, etc.	
" XII ³	—2me-7me Position.—Introduction au démanché. Matières supplémentaires: W. A. Mozart, Sonates pour violon et piano, Nos. 4, 7, etc.	
" XIII ⁴	—Note de transition.—Gammes diatoniques en diverses formes parcourant 3 octaves. Matières supplémentaires: Études de Concert: Rode, Concert No. 6; Viotti, Concert No. 23; compositions du degré III.	
" XIV	—Intonation des doubles cordes. Matières supplémentaires: Continuation des Études de Concert et compositions des degrés III et IV.	

¹ Because the sense of rhythm varies in individuals, the exercises in Parts IIa and IIb may be studied independently, without keeping pace with the parallel exercises for the left hand. In this case the omission of these exercises in bowing must be made up in the following Parts.

² It is of great importance for the beginner to play frequently with piano accompaniment. The difference in tone-color between the violin and the piano, the harmonic structure of the music, the fine nuances in the piano-part, all tend to guide, even urge, the beginner toward pure intonation, proper crescendos and decrescendos, and correct accentuation. Thus he is almost compelled to produce a more beautiful tone and to render the music with taste. For these reasons he may study, even at an early stage, in connection with Parts II-IV correspondingly easy pieces with piano accompaniment.

³ To be studied concurrently with Parts VIa, VIb, VIc and VII.

⁴ To be studied concurrently with Parts VIII, IX, X and XI.

¹ Da die rhythmischen Anlagen nicht bei jedermann die gleichen sind, können die rhythmischen Uebungen aus Abt. IIa und IIb selbständig vorgenommen werden, ohne mit den gleichlaufenden Uebungen für die linke Hand gleichen Schritt zu halten. In diesem Falle jedoch sind diese Bogenübungen, bei den folgenden Abteilungen nachzuholen.

² Häufiges Spielen mit Klavier ist für den Anfänger von grösster Wichtigkeit. Die Klangverschiedenheit zwischen Geige und Klavier, die vollen Harmonien des Stückes, die feine Nüancierung in der begleitenden Klavierstimme leiten und drängen den Anfänger zum reinen Intonieren, zum Anschwellen und Abschwächen, zum Akzentuieren der Töne. Er wird geradezu gezwungen den Ton schön zu bilden und das Musikstück geschmackvoll vorzutragen. Deshalb kann man schon neben Abt. II-IV entsprechend leichtere kleine Stücke mit Klavier vornehmen.

³ Neben Abt. VIa, VIb, VIc und VII vorzunehmen.

⁴ Neben Abt. VIII, IX, X und XI vorzunehmen.

¹ Le sens du rythme n'étant pas le même chez tous les individus, il est possible d'étudier les exercices rythmiques des Parties IIa et IIb indépendamment, sans égard aux exercices parallèles pour la main gauche. Dans ce cas il faut compléter plus tard ces exercices d'archet pendant l'étude des parties suivantes.

² Pour le commençant il est de la plus grande importance de jouer souvent avec accompagnement de piano. Le timbre différent du violon et du piano, les accords pleins de la composition les nuances de l'accompagnement, tout cela conduit, et même entraîne l'élève à une intonation juste, à faire les crescendi et decrescendi, à observer l'accentuation des notes. Tous ces détails le forcent à cultiver une belle sonorité et à interpréter les œuvres avec goût. Pour cela il peut déjà commencer l'étude de pièces faciles avec piano conjointement aux exercices des Parties II-IV.

³ À étudier conjointement aux Parties VIa, VIb, VIc, VII.

⁴ À étudier conjointement aux Parties VIII, IX, X, XI.