

School of Intonation

On an Harmonic Basis
for

Violin

in XIV PARTS

by

Otakar Ševčík

OP. 11.

Contents of
Book II.

ELEMENTARY STUDIES

Price Each Part

\$1.50

FROM THE 2nd TO THE 7th POSITION

PART V: INTRODUCTION TO THE POSITIONS (2nd to 7th).—Placing the Fingers on one String.—*Diatonic Succession of Five Tones.*—Passing from one String to another.—*Intonation of Intervals relative to an Open String.*—Exercises within the Compass of Five Tones.

PART VI^a: The *Semi-tone* and *Tritone* in the Major Keys of C, F, G, B^b, D and E^b, with 374 *Rhythmical Exercises.*

PART VI^b: The *Semi-tone* and *Tritone* in the Major Keys of A, A^b, E, D^b, B and G^b, with 316 *Rhythmical Exercises.*

PART VI^c: REMARKS ON INTERPRETATION.—REMARKS ON THE TREMOLANDO (with Exercises).—40 Duettings (*Bohemian Melodies*) for Two Violins, as Studies for *Interpretation, Position and 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.

PART VI.

Forty Duettinos (Bohemian Melodies) for Two Violins

as Studies for Position and Interpretation, with a Discussion on Vibrato.

Interpretation.

Speech would be very monotonous, in fact, unintelligible, if all words were enunciated in the same pitch, without stress of certain accents. It is the rising and falling of the voice, the stronger or weaker stress of the individual words and syllables, that convey to the hearer whether the speaker is glad or sad, angry or calm.

The actor would produce little impression upon his audience were his declamation merely an expressionless recitation of his rôle.

As in language, so it is in music. Only dynamic shadings impart real life to both.

The greater the expression of the performer, the more will he delight his hearers, and vice versa. However, expression in the interpretation of music is not an arbitrary matter, and in this art, as well as in language, we are subject to certain esthetic principles which cannot be disregarded.

Accent (<, *fp*, *fz*).

In executing a piece of music of any kind, even a dance, it is absolutely essential to bring to the hearer's, or to the dancer's, consciousness the succession of the individual measures. This is attained by accenting the beginning of each measure. Thus we have an alternation of accented or stressed, and unaccented or unstressed, beats.

In $\frac{2}{4}$ measure the first quarter is the stressed beat (thesis), the second beat the unstressed (arsis). In $\frac{3}{4}$ measure the unstressed beats fall upon the second and third quarter.

ABTEILUNG VI.

Vierzig Duettinen. (Böhmische Weisen) für zwei Violinen

als Vortrags- und Lagenstudien,
mit Abhandlung über das Vibrato.

Vom Vortrag.

Das Sprechen wäre sehr monoton, geradezu unverständlich, wenn alle Worte in gleicher Tonhöhe, ohne Hervorheben gewisser Akzente, hergesagt würden. Gerade das Zunehmen und Abnehmen der Stimme, die stärkere oder schwächere Betonung der einzelnen Worte und Silben, lassen den Hörer fühlen, ob der Sprechende fröhlich, traurig, zornig oder ruhig gestimmt ist.

Der Schauspieler würde auf seine Zuhörer wenig Wirkung ausüben, bestände sein Deklamieren nur in ausdruckslosem Hersagen seiner Rolle.

Wie in der Sprache, so verhält es sich auch in der Musik. Dynamische Abstufungen verleihen beiden erst wahres Leben.

Je ausdrucksvoller der Vortragende spielt, desto mehr wird er das Publikum entzücken, und umgekehrt. Doch ist der Ausdruck in der Wiedergabe der Musik nicht willkürlich, und man ist in dieser Kunst, wie in der Sprache, an die Gesetze der Ästhetik gebunden, welche der Vortragende nicht umgehen kann.

Der Akzent (<, *fp*, *fz*).

Bei Ausführung eines Musikstückes beliebiger Art, auch des Tanzes, ist es unbedingt nötig dem Hörer, beziehungsweise dem Tänzer, die Folge der einzelnen Takte deutlich zum Bewusstsein zu bringen. Dieses erreicht man durch Betonung des Anfanges jedes einzelnen Taktes. Dadurch entstehen betonte oder schwere, und nicht betonte oder leichte, Takteile.

Im $\frac{2}{4}$ Takt ist das erste Viertel der schwere Takteil (Thesis), das zweite Viertel der leichte (Arsis). Im $\frac{3}{4}$ Takt fallen die leichten Takteile auf das zweite und dritte Viertel.

PARTIE VI.

1

Quarante Duettinos (Mélodies bohémiennes) pour deux Violons

comme Études d'Interprétation et de Position, avec un Traité sur le Vibrato.

De l'Interprétation.

Un discours serait bien monotone, même inintelligible, si l'on récitait toutes les paroles au même ton, sans l'appui de certains accents. Ce sont l'intonation de la voix, l'accentuation plus ou moins forte des mots et des syllabes qui font savoir si celui qui parle est joyeux ou triste, ému ou calme.

L'acteur produirait peu de l'effet sur ses spectateurs si sa déclamation n'était autre chose qu'une récitation inexpressive de son rôle.

Ce qui s'applique au langage s'applique aussi à la musique. Seulement les nuances dynamiques donnent la vie réelle à l'un et à l'autre.

Plus l'exécutant joue avec expression, plus il transportera ses auditeurs, et vice versa. Cependant, l'expression dans l'interprétation de la musique n'est pas arbitraire; et dans cet art, comme dans le langage, on est soumis aux principes de l'esthétique que l'on ne peut pas éluder.

De l'Accent (<, *fp*, *fz*).

En exécutant une pièce de musique, quelqu'en soit l'espèce, même une danse, il est indispensable que l'auditeur, respectivement le danseur, ait conscience de la succession des mesures. Cela se fait en appuyant sur le commencement de chaque mesure. D'ici résulte une alternation de temps plus marqués ou forts, et de temps moins marqués ou faibles.

Dans la mesure à $\frac{2}{4}$ la première noire est le temps fort (thesis), la deuxième le temps faible (arsis). Dans la mesure à $\frac{3}{4}$ les temps faibles se trouvent sur la deuxième et la troisième noire.

In compound measures the relation remains the same. In $\frac{4}{4}$ measure the first and third quarter are the stressed beats, the second and fourth the unstressed. In $\frac{6}{8}$ measure the first and fourth eighth are stressed. It is to be remarked, however, that in these compound measures the accent in the middle of the bar is always somewhat weaker than the one at the beginning.

In groups of triplets and sixteenths, besides the stressed beats, the individual smaller groups must also be emphasized, as can be seen from the following table:

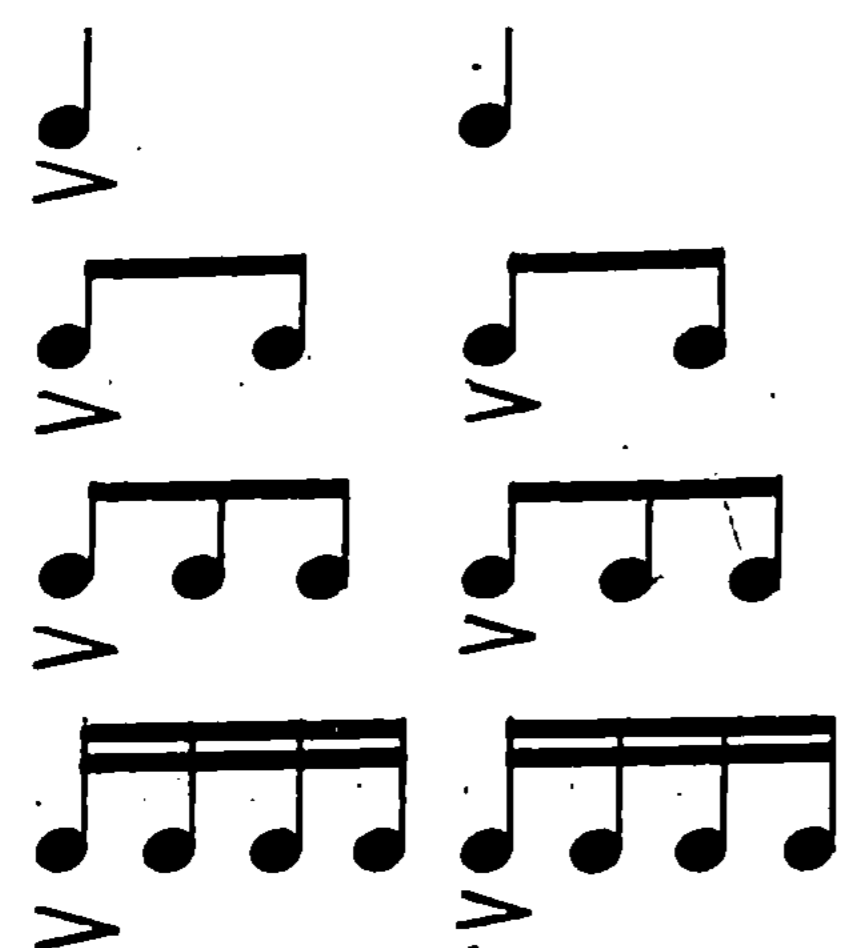
In zusammengesetzten Taktarten bleibt das Verhältnis dasselbe. Im $\frac{4}{4}$ Takt sind das erste und dritte Viertel die schweren, das zweite und vierte Viertel die leichten Takteile; im $\frac{6}{8}$ Takt werden das erste und vierte Achtel betont. Doch ist zu bemerken, dass in diesen zusammengesetzten Taktarten der Akzent in der Mitte des Taktes stets etwas schwächer ist als am Anfang.

In Triolen- und Sechzehntelbewegung müssen, ausser den schweren Takteilen, auch die einzelnen kleineren Gruppen hervorgehoben werden, wie aus folgender Tabelle ersichtlich ist:

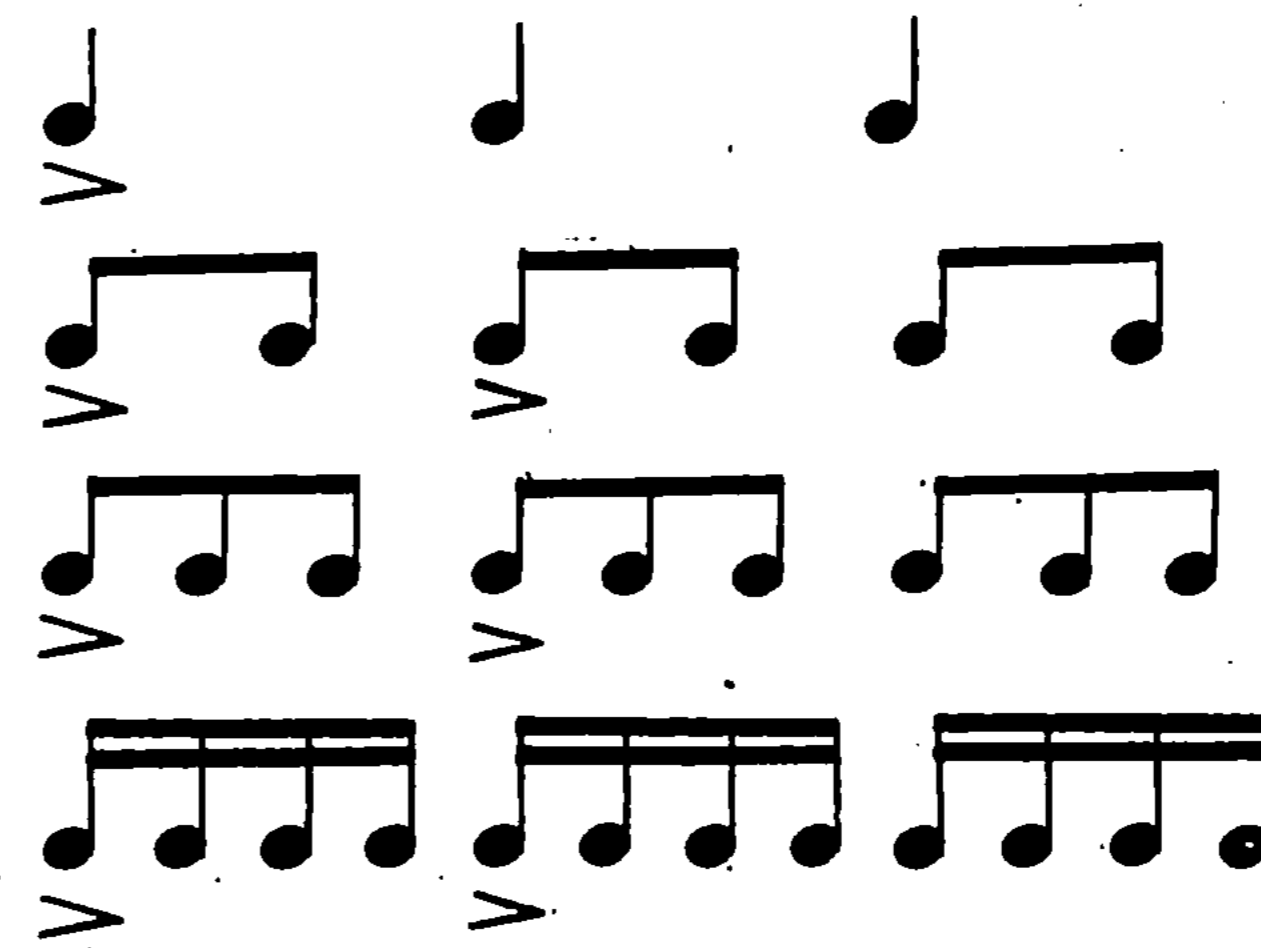
Dans les mesures composées l'état des choses reste le même. Dans la mesure à $\frac{4}{4}$ la première et la troisième noire sont les temps forts, la deuxième et la quatrième les temps faibles. Dans la mesure à $\frac{6}{8}$ on appuie sur la première et la quatrième croche. Mais il est à observer, que dans ces mesures composées l'accent au milieu de la mesure est toujours un peu moins fort que celui qui se trouve au commencement.

Dans le cas des triolets et des doubles croches on doit faire ressortir, outre les temps forts, aussi les divers petits groupes, comme le montre la table qui suit:

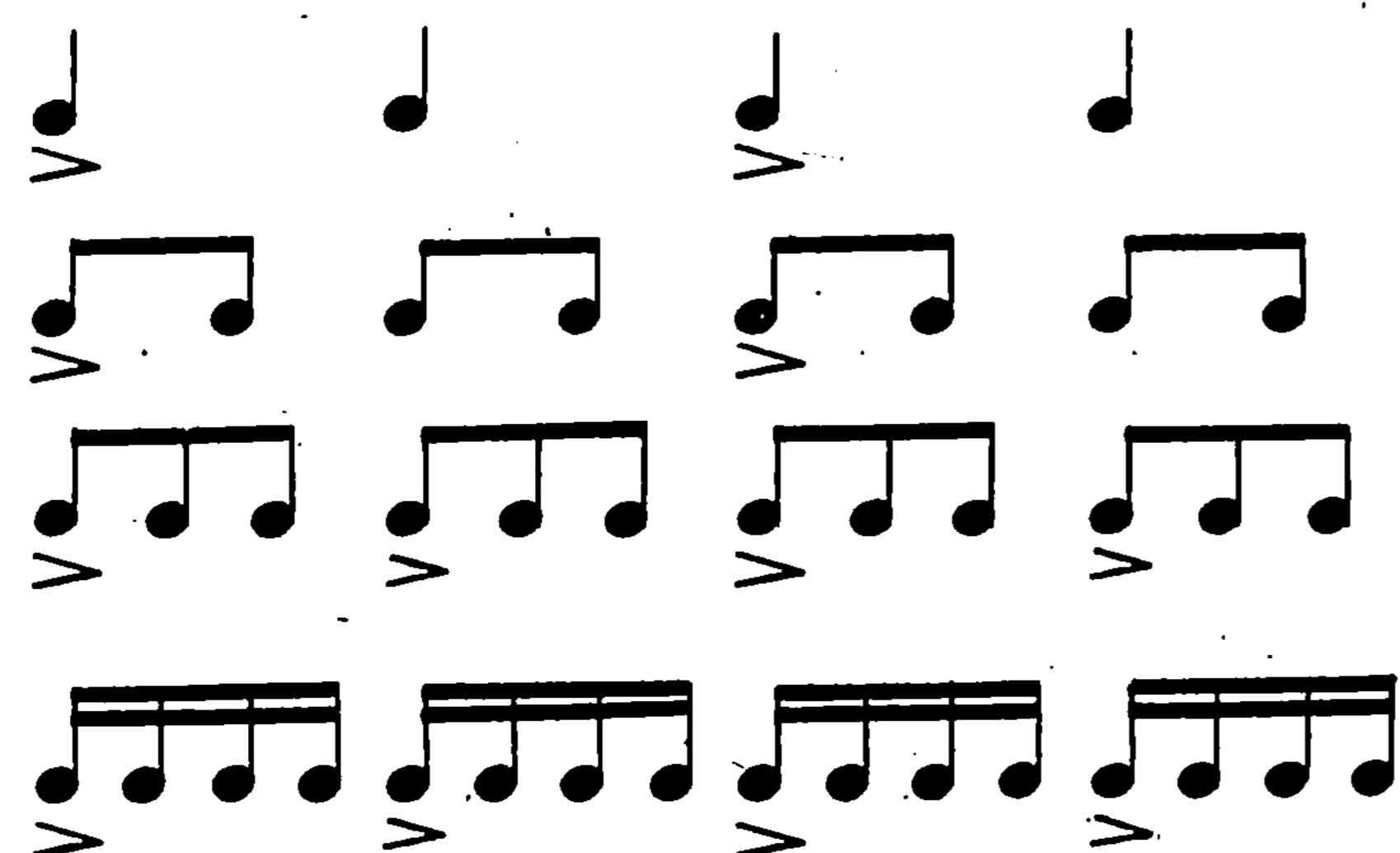
$\frac{2}{4}$ time:
 $\frac{2}{4}$ Takt:
mesure à $\frac{2}{4}$



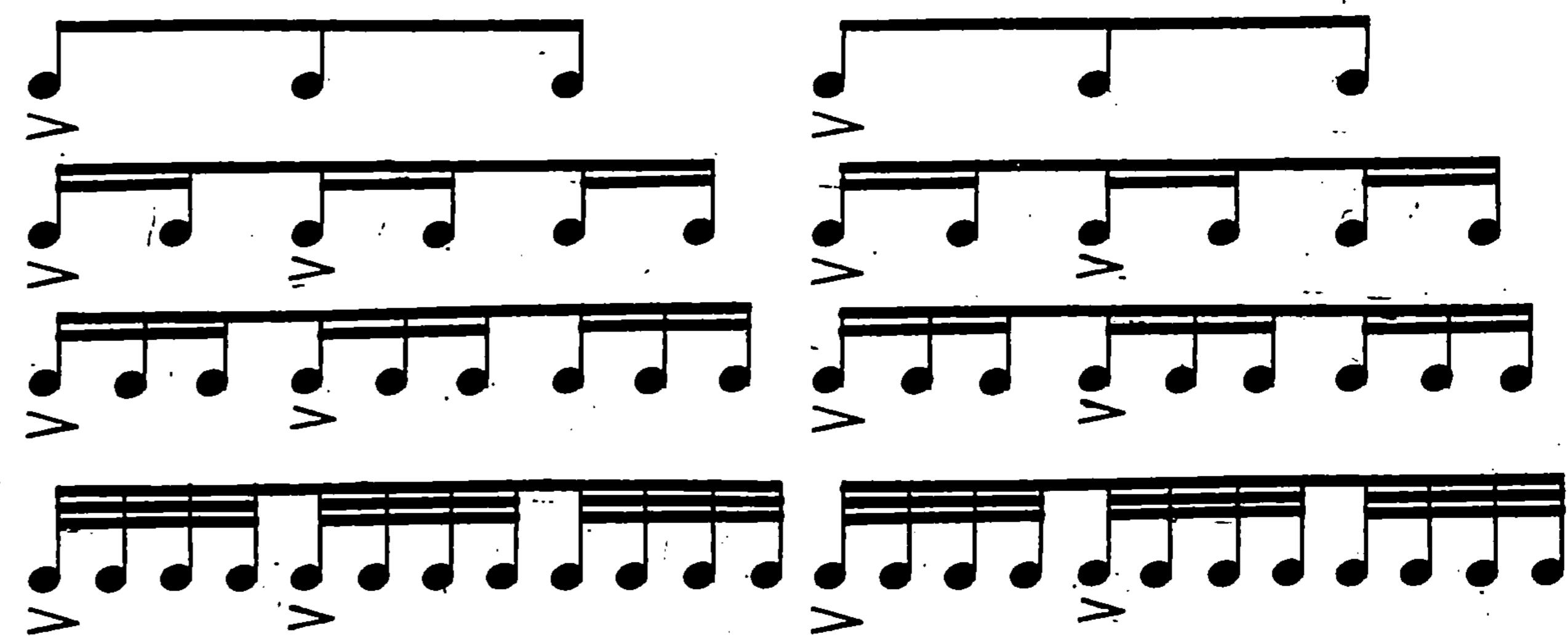
$\frac{3}{4}$ time:
 $\frac{3}{4}$ Takt:
mesure à $\frac{3}{4}$



$\frac{4}{4}$ time:
 $\frac{4}{4}$ Takt:
mesure à $\frac{4}{4}$



$\frac{6}{8}$ time:
 $\frac{6}{8}$ Takt:
mesure à $\frac{6}{8}$



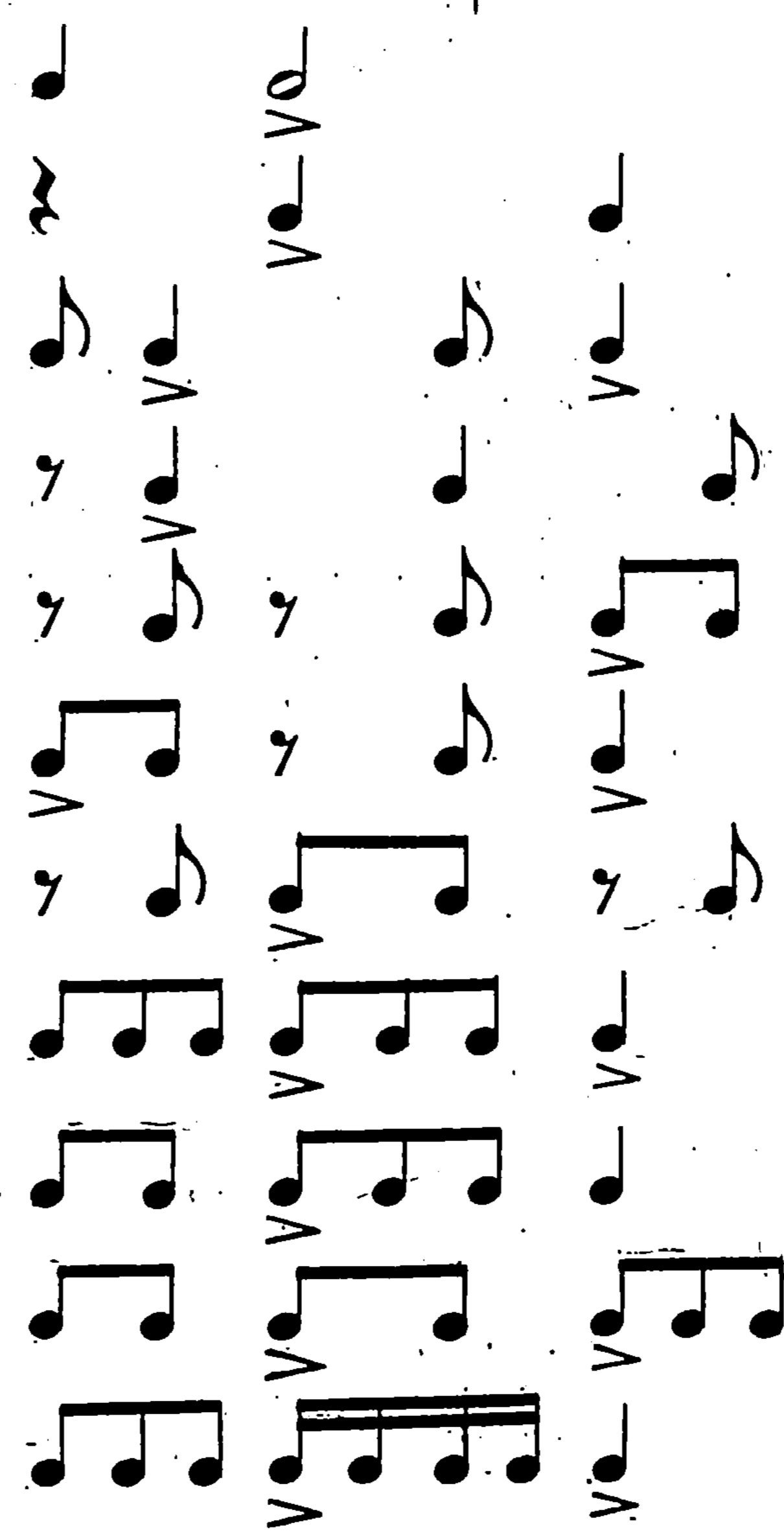
Exceptions.

$\frac{4}{4}$ time:
 $\frac{4}{4}$ Takt:
mesure à $\frac{4}{4}$



Ausnahmen:

$\frac{3}{4}$ time:
 $\frac{3}{4}$ Takt:
mesure à $\frac{3}{4}$



Exceptions.

The accentuation of the unstressed beats depends upon the character of the musical phrase. In syncopations (joining of an unstressed and stressed beat; see Table, Exceptions) the beginning; in other words, the unstressed beat is to be accented (See Nos. 35, 36). If the stressed beat is followed by a rising tone, the latter is usually accented (See Nos. 12, 31, 32). In some dances in $\frac{3}{4}$ time the principal accent is on the third beat. (See Nos. 17 and 30).

The accents must never be too violent and disturbing. When playing *piano* they must be executed correspondingly weaker than when playing *forte*, but always with sufficient emphasis. Accents on notes of short duration are produced by pressure of the bow upon the strings; accents on notes of longer duration frequently only by drawing the bow more rapidly.

Increasing and decreasing the Volume of Tone.

($\langle \rangle$, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*, *morendo*).

An important means of expression is increasing and decreasing the volume of the tone. In an ascending melody the individual tones are generally played *crescendo*, in a descending melody, on the other hand, *decrescendo*. A short succession of tones is executed with only slight dynamic shadings. But if the melody is more extended, and if it moves in various intervals, a more pronounced gradation of the volume of tone becomes necessary.

When a theme is to be repeated it is, for the sake of contrast, rendered louder the first time, and softer the second time.

In a *diminuendo* the final note must die away quietly.

In the following Duettinos the dynamic shadings have been indicated everywhere, and must be observed carefully.

Die Betonung der leichten Takteile hängt vom Charakter der Musikphrase ab. Bei Synkopen (Verbindung eines leichten Takteiles mit einem schweren; siehe Tabelle, Ausnahmen) ist der Anfang der Synkope, also der leichte Takteil, zu betonen (Siehe No. 35, 36). Wenn nach dem schweren Takteile ein höherer Ton folgt, pflegt dieser betont zu werden (Siehe No. 12, 31, 32). Im $\frac{3}{4}$ Takt fällt bei manchen Tänzen der Hauptakzent auf den dritten Schlag. (Siehe No. 17 und 30).

Die Akzente sollen nie zu heftig und störend sein. Im piano sind dieselben entsprechend schwächer als im forte, jedoch stets mit genügender Bestimmtheit, auszuführen. Akzente auf Noten von kurzer Dauer werden mit dem Druck des Bogens auf die Saite gebildet, Akzente auf Noten von längerer Dauer oft nur durch rascheres Ausführen des Bogens.

Anschwellen und Abnehmen des Tones.

($\langle \rangle$, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*, *morendo*).

*Ein wichtiges Vortragsmittel ist das Anschwellen und das Abnehmen des Tones. Bei aufsteigender Melodie werden die einzelnen Töne in der Regel *crescendo* gespielt, bei absteigender Melodie, dagegen, *decrescendo*. Tonfolgen von geringem Umfang werden nur mit leichter dynamischer Schattierung ausgeführt. Ist aber der Umfang ein grösserer, und bewegt sich die Melodie in verschiedenen Intervallen, so ist ein stärkeres Anschwellen und Abnehmen des Tones erforderlich.*

Bei Wiederholung eines Themas wird es, des Kontrastes wegen, das erste Mal stärker, das zweite Mal schwächer ausgeführt.

Im Diminuendo soll die Schlussnote ruhig verklingen.

In den vorliegenden Duettinen sind die dynamischen Zeichen überall angegeben, und müssen genau beachtet werden.

L'accentuation des temps faibles, dépend du caractère de la phrase musicale. Dans le cas des syncopes (prolongation d'un temps faible sur un temps fort; voir la table, Exceptions) on appuie sur le commencement de la syncope, c'est à dire, sur le temps faible (voir les nos. 35, 36). Si le temps fort est suivi d'une note plus élevée on appuie sur celle-ci (voir les nos. 12, 31, 32). Plusieurs danses dans la mesure à $\frac{3}{4}$ ont l'accent principal sur le troisième temps. (voir les nos. 17 et 30).

Les accents ne doivent jamais être trop violents et dérangeants. Dans le *piano* il faut les exécuter avec moins de force que dans le *forte*, mais toujours avec assez de précision. Les accents sur les notes de moindre valeur sont produits par une pression de l'archet sur la corde. Un mouvement accéléré de l'archet suffit souvent pour les accents sur les notes de plus grande valeur.

Augmentation et Diminution du Son.

($\langle \rangle$, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*, *morendo*).

Un moyen important pour l'interprétation c'est l'augmentation et la diminution du son. En général, dans une mélodie montante on joue les sons individuels avec *crescendo*, dans une mélodie descendante, au contraire, avec *decrescendo*. En exécutant une mélodie de petite étendue on n'emploie que des nuances légères. Mais si l'étendue est plus grande, et s'il y a divers intervalles, il faudra appliquer plus de sonorité.

Dans le cas de répétition d'un thème on le joue, pour le contraste, un peu plus fort la première fois.

Il faut faire cesser de sonner avec calme la dernière note d'un *decrescendo*.

Dans les duettinos suivants les nuances dynamiques ont été indiquées partout, et doivent être suivies avec soin.

By nature both hands have an instinctive tendency to make the same motions. Only constant practice renders them independent.

Also in playing the violin one hand shows the tendency to influence the other. For instance, if one plays *pianissimo* with the bow, the fingers of the left hand cease pressing upon the strings. And vice versa: in case of difficult passages, the more the fingers press upon the strings, the greater the pressure of the bow and the louder the tone. Thus it happens that a violinist often practises for hours without making use of a *piano*. This involuntary, persistent, stiff playing of *forte* is very injurious to the right arm.

When practising technical passages the attention of the violinist should be constantly concentrated upon the production of a mellow, unconstrained tone, a liberal use of the bow and the observation of the dynamic signs. If the latter are not indicated, the exercises should be executed in an alternation of *forte* and *piano*.

Von Natur aus sind beide Hände bestrebt die gleichen Bewegungen zu machen. Nur durch anhaltende Übung werden sie selbstständig.

*Auch beim Geigen zeigt die eine Hand eine Neigung die andere zu beeinflussen. Spielt man, zum Beispiel, mit dem Bogen *pianissimo*, so hören die Finger der linken Hand auf, auf die Saiten zu drücken; und umgekehrt: je mehr man bei schweren Griffen mit den Fingern auf die Saiten presst, desto mehr wird mit dem Bogen gedrückt und desto stärker wird gespielt. So kommt es, dass der Geiger oft stundenlang übt, ohne ein *piano* anzuwenden. Dieses unwillkürliche, anhaltend steife Fortespiel ist für den rechten Arm sehr von Nachteil.*

*Das Augenmerk des Geigers soll vielmehr darauf gerichtet sein, beim Einüben technischer Sachen immer mit weichem, nicht gepresstem Ton zu spielen, viel Bogen zu gebrauchen und die dynamischen Zeichen zu beachten. Sind solche nicht angegeben, so sollten die Übungen wechselweise *forte* und *piano* ausgeführt werden.*

Suivant leur instinct naturel les deux mains essayent de faire les mêmes mouvements. Ce n'est que l'exercice seul qui les rend indépendantes.

Il en est de même pour le violon: chaque main est tentée de faire ce que l'autre fait. Par exemple, si l'on joue *pianissimo* avec l'archet, les doigts de la main gauche cessent de presser sur la corde; et, au cas contraire, dans un passage difficile plus on presse sur la corde avec les doigts, plus la pression de l'archet devient forte et plus on joue *forte*. Il arrive ainsi que le violoniste travaille souvent pendant des heures sans se servir d'un *piano*. Cette manière de jouer incessamment avec raideur, sans le vouloir ni le savoir, nuit beaucoup au bras droit.

En étudiant un problème technique l'idée principale du violoniste devrait être de jouer avec un ton doux et souple, d'employer beaucoup d'archet et de faire attention aux indications dynamiques. Au cas où il n'y aurait pas d'indications dynamiques les exercices devront être exécutés alternativement *forte* et *piano*.

THE TREMOLANDO (Vibrato, Tremolo).

Every beginner is enthusiastic about the *vibrato*, and even at an early stage of his studies he makes secret attempts. Prohibition on the part of the teacher is of no avail; therefore it seems advisable to explain even now to the budding violinist the matter of the *tremolo*.

In order to be able to vibrate with the finger placed on the string one must raise the other fingers. But this is contrary to the general precept of violin-playing, which requires the fingers to remain on the string as long as possible. Thus, in the various positions and with different fingering the fingers become accustomed to the corresponding distance of one from the other.

The *tremolo* is very alluring. When the eager desire of the beginner is fulfilled, and he succeeds in producing a *tremolo*—no matter, whether good or bad—it may confidently be expected that he will apply the *vibrato* as often as possible. In the case of young violinists the *tremolo* is not so much the result of a real desire for expression, as rather a welcome means for covering up mistakes in intonation. The finger is placed haphazard, usually not in the right place, but somewhere near the respective tone, and little heed is given to intonation on the entirely erroneous assumption, that vigorous vibrations of the string will cause the correct tone to be sounded also. In time the *tremolo* becomes more frequent and intense, and finally it degenerates into a habit. Not only quarter-notes, but also eighths and sixteenths, in short, everything is played with *tremolo*. Imagine the effect of such an unsteady, indistinct scale or passage!

Just as in the case of a singer early, thoughtless use of the *tremolo* causes weakness of the vocal cords, so in the case of a violinist excessive use of the *tremolo* causes weakness of the fingers and muscles. On merely touching the finger-board the hand trembles, even before playing has been begun. If such a violinist should attempt not to use the *tremolo*, he would be horrified at the discovery that he is no longer able to produce a semitone, a tone, a double-stop with correct intonation.

VOM TREMOLANDO (Vibrato, Tremolo).

Jeder Anfänger schwärmt fürs Vibrato, und schon früh stellt er im Geheimen eigene Versuche damit an. Verbote des Lehrers helfen nichts, und es scheint deshalb ratsam, dem angehenden Geiger das Tremolieren schon hier zu erklären.

Um mit dem aufgesetzten Finger vibrieren zu können, hebt man die anderen Finger auf. Dieses ist aber gegen die allgemeine Regel des Violinspiels, welche dahin lautet, dass die Finger möglichst lange auf der Saite liegen bleiben sollen. Auf diese Weise gewöhnen sich die Finger in den verschiedenen Lagen und bei verschiedenen Griffen an die entsprechende Entfernung des einen vom anderen.

Das Tremolieren ist sehr verleitend. Wenn der heisse Wunsch des Anfängers in Erfüllung geht, und das Tremolieren ihm gelingt—einerlei, ob gut oder schlecht,—so ist es unausbleiblich, dass er das Vibrato möglichst oft anwenden wird. Das Vibrieren bei jungen Geigern ist nicht so sehr Folge wirklichen Gefühlsdranges, als vielmehr ein willkommenes Mittel die Intonationsfehler zu vertuschen. Der Finger wird aufs Geratewohl, gewöhnlich nicht auf der richtigen Stelle, sondern irgendwo in der Nähe des betreffenden Tones, aufgesetzt, und der Spieler kümmert sich nicht weiter um die Intonation, in der ganz falschen Voraussetzung, dass bei starkem Vibrieren der richtige Ton auch mitklingt. Mit der Zeit wird das Vibrieren immer häufiger und intensiver, und schliesslich artet es in Gewohnheit aus. Nicht nur Viertelnoten, sondern auch Achtel und Sechzehntel, kurzum, alles wird tremoliert. Wie klingt dann solch eine unstätte, verwischte Tonleiter oder Passage?

Geradeso wie das frühzeitige, unbesonnene Vibrieren bei dem unvorsichtigen Sänger Stimmbänderschwäche verursacht, so erzeugt übermässiges Vibrieren beim Geiger Finger- und Muskelschwäche. Bei blosser Berührung des Griffbrettes zittert schon die Hand, ehe noch das Spiel begonnen hat. Wenn ein solcher Geiger versuchen wollte nicht zu tremolieren, so würde er mit Schrecken wahrnehmen, dass er keinen Halbton, keinen Ganzton, keinen Doppelgriff rein greift.

LE TREMOLANDO (Vibrato, Trémolo).

Chaque commençant est très enthousiaste pour le *vibrato*, et presque dès les débuts il fait des essais à la dérobée. L'interdiction du maître est inutile, et par cette raison le meilleur parti serait d'expliquer le *tremolo* avant de continuer.

Pour faire vibrer le doigt placé il faut lever les autres doigts. Mais en faisant cela l'on enfreint la règle générale qui exige que les doigts restent sur la corde aussi longtemps que possible. Ainsi aux diverses positions et avec divers doigtés les doigts se familiarisent avec l'écartement juste entre eux.

Le *tremolo* est très séduisant. Si le désir ardent du commençant s'accomplit, et s'il parvient à produire un tremblement—soit bien, soit mal—, on peut être sûr qu'il emploiera le *vibrato* le plus souvent possible. Dans le cas des jeunes violonistes le *vibrato* n'est pas le débordement de l'expression artistique; c'est plutôt un moyen fort à propos pour cacher des fautes d'intonation. On place le doigt par hasard, le plus souvent pas au lieu où il le faut, mais quelque part près du son respectif, et le joueur ne se soucie guère de l'intonation dans la fausse supposition que la vibration forte fera sonner le son juste aussi. Avec le temps le *tremolo* devient plus fréquent et plus fort, et on finit par en faire une habitude. On emploie le *tremolo* non seulement sur les noires, mais aussi sur les croches et les doubles croches; bref, l'on s'en sert partout. Figurez-vous l'effet d'une gamme ou d'un passage tellement inquiet et confondu!

Précisément comme le tremblement précoce et irréfléchi du chanteur développe une faiblesse des cordes vocales, le *tremolo* excessif du violoniste produit une faiblesse des doigts et des muscles. Au seul contact avec le manche la main tremble déjà, avant que l'on ait commencé à jouer. Si un tel violoniste essayait de jouer sans employer le *tremolo*, il serait saisi de frayeur en se trouvant hors d'état de produire avec justesse un demi-ton, un ton ou une double corde.

Excessive use of the *tremolo* injures seriously not only the technic of the left hand, but also the manipulation of the bow and the tone-production. All shadings and accents of a musical phrase are executed by means of the bow. In fact, it is only the bow that produces the tone and makes the playing expressive. A heavy *tremolo* tempts the performer to play everything *forte*. Gradually the right arm loses its necessary repose, playing *piano* becomes irksome, and the sense for the finer shadings becomes dulled. Instead of producing a *crescendo* and accents by means of the bow, recourse is had to an increased *vibrato*; and the more marked the accent, the more pronounced the twitching of arm and fingers. With such shortcomings and bad habits, how is it possible to produce a full, round tone?

Persistently agitated playing affects the nerves of the violinist. He becomes nervous not only when practising, but still more so when facing an audience.

EMPLOYMENT OF THE VIBRATO.

The *vibrato* lends to the tone of the violin a melancholy quality and particular charm. For this reason it is applied frequently.

Many violinists, as well as the greater part of the public, regard the *vibrato* as the Alpha and Omega of musical expression. A nervous world has become too much accustomed to this means of expression. It is demanded, and, consequently, the violinist is compelled to reckon with this demand.

The *tremolando* fails to make any impression if it is produced either too fast (bleating) or too slowly (lachrymose). It sounds bleating, if produced tremblingly with convulsively strained arm and stiff wrist; lachrymose, if produced by excessively slow strokes of the loose wrist.

Before attempting the *tremolo* on the violin itself, the following preparatory exercise should be practised: Instead of the neck of the violin place any finger of the right hand between the points of the thumb and index-finger of the left hand. Then, with slight pressure, move the epidermis of the finger rapidly up and down, taking care

Uebermässiges Vibrieren ist nicht nur für die Technik der linken Hand, sondern auch für Bogenführung und Tonbildung höchst nachteilig. Alle Nüancen und Akzente der musikalischen Phrase werden mit dem Bogen ausgeführt, denn gerade mittels des Bogens wird der Ton gebildet und das Spiel beseelt. Starkes Tremolo verleitet den Spieler alles forte zu spielen. Nach und nach verliert der rechte Arm die nötige Ruhe, das Spielen im piano wird unbequem, und der Sinn für die feineren Schattierungen wird abgestumpft. Crescendo und Akzente werden, anstatt mit dem Bogen, durch gesteigertes Vibrato ausgeführt; und je stärker der Akzent, desto mehr zucken Arm und Finger. Und schliesslich, wie ist bei solchen Mängeln und schlechten Gewohnheiten ein voller, runder Ton möglich?

Anhaltend aufgeregtes Spiel wirkt auch schädlich auf die Nerven des Geigers, und er wird nervös, nicht nur beim Ueben, sondern noch mehr vor Zuhörern.

VON DER ANWENDUNG DES VIBRATO.

Das Vibrato verleiht dem Geigenton melancholische Färbung und sinnlichen Reiz, und findet deshalb häufige Anwendung.

Viele Geiger, sowie der grössere Teil des Publikums, betrachten das Vibrato als das Alpha und Omega des Gefühlsausdrucks. Die nervöse Welt hat sich zu sehr an dieses Ausdrucksmittel gewöhnt. Man verlangt es, und der Geiger ist somit genötigt, diesem Verlangen Rechnung zu tragen.

Das Tremolando verfehlt jede Wirkung, wenn es entweder zu schnell und meckernd oder zu langsam und weinerlich ausgeführt wird. Meckernd klingt es, wenn es mit krampfhaft gespanntem Arm und steifem Handgelenk zitternd gemacht wird; weinerlich klingt es, wenn man es mit zu langsamen Stössen des losen Handgelenkes hervorbringt.

Ehe man das Tremolieren auf der Geige selbst versucht, mache man zuerst folgende Vorübung ohne Instrument: Anstatt des Geigenhalses lege man beliebigen Finger der rechten Hand zwischen die Fingerspitzen des Daumens und Zeigefingers der linken Hand, und bewege, leicht drückend, die Haut des Fingers rasch auf und ab, ohne dabei die

Le trémolo excessif nuit beaucoup non seulement à la technique de la main gauche, mais aussi au manie- ment de l'archet et à la formation du son. Toutes les nuances et tous les accents d'une phrase musicale se font avec l'archet. En effet, c'est l'archet qui forme le son et donne l'expression. Le trémolo excessif porte le joueur à jouer tout dans le *forte*. Peu à peu le bras droit perd le repos indispensable, l'exécution dans le *piano* devient incommode, et le goût pour les nuances délicates s'affaiblit. Au lieu d'exécuter le *crescendo* et les accents par l'archet, on les produit au moyen d'un *vibrato* forcé; et plus l'accent est fort, plus les mouvements du bras et des doigts deviennent brusques. Avec tous ces défauts et toutes ces mauvaises habitudes, comment peut-on produire un son sonore et plein?

Le jeu toujours agité porte atteinte aux nerfs du violoniste. Il finira par être nerveux, non seulement en travaillant ses exercices, mais encore plus devant les auditeurs.

L'EMPLOI DU VIBRATO.

Le *vibrato* donne au son du violon un coloris mélancolique et un charme particulier, et pour cela on l'emploie fréquemment.

Beaucoup de violonistes et la plupart des auditeurs regardent le *vibrato* comme l'alpha et l'oméga de l'expression. Le monde nerveux s'est trop accoutumé à ce moyen d'expression. On le désire, et le violoniste doit y tenir compte.

Le *tremolando* manque d'effet si on l'exécute trop vite (chevrotant) ou trop lentement (larmoyant). L'exécution au moyen du bras cramponné et du poignet raide produit l'effet chevrotant; les coups d'archet trop traînants du poignet lâche produisent l'effet larmoyant.

Avant de travailler le trémolo sur le violon on devrait faire cet exercice préparatoire sans l'instrument: Au lieu du manche du violon on met n'importe quel doigt de la main droite entre les extrémités du pouce et de l'index de la main gauche. Alors, avec pression légère, on

not to disturb the position of the finger-tips. The movement thus imparted to the left lower arm and hand is the same as that employed in producing the *vibrato* on the violin. The same exercise should then be practised with the 2d, 3d, 4th finger and thumb; also with the tips of two fingers and the thumb: with the 1st-2d, 2d-3d, 3d-4th, 1st-4th finger and thumb.

After these experiments the following exercises are to be studied on the violin. In order to secure a smooth execution, it is necessary to see to it that the finger placed on the string does not touch the neck of the instrument. The neck, if it is of normal thickness, rests against the first joint of the thumb; if it is thinner, against the second joint of the extended thumb. The extended thumb must shift as far as the other fingers.

1. Shifting of the fingers and thumb within the interval of a major second:

beiden Fingerspitzen zu verschieben. Die auf solche Art verursachte Bewegung des linken Unterarms und der Hand ist dieselbe wie bei dem auf der Geige erzeugten Vibrato. Dieselbe Uebung versuche man alsdann mit dem 2., 3., 4. Finger und Daumen; auch mit den Spitzen zweier Finger und des Daumens: mit 1.-2., 2.-3., 3.-4., 1.-4. Finger und Daumen.

Nach diesen Versuchen nehme man auf der Violine die folgenden Uebungen vor. Um dieselben glatt ausführen zu können, muss man darauf achten, dass der aufgesetzte Finger mit seiner Wurzel den Geigenhals nicht berührt. Der Hals ruht dabei—wenn er normal dick ist—am ersten Gelenk des Daumens; bei dünnerem Halse, am zweiten Gelenkgliede des ausgestreckten Daumens. Mit dem ausgestreckten Daumen wird ebenso weit gerückt wie mit den anderen Fingern.

1. *Rückung der Finger und des Daumens innerhalb des Intervalls der grossen Sekunde:*

remue l'épiderme du doigt par des secousses rapides, sans déranger les deux extrémités. Ce mouvement de l'avant-bras et de la main gauche ressemble à celui du *vibrato* produit sur le violon. Ensuite on devrait faire le même exercice avec le 2me, 3me, 4me doigt et le pouce; aussi avec les bouts de deux doigts: avec le 1er-2me, 2me-3me, 3me-4me, 1er-4me doigt et le pouce.

Après ces exercices préalables on doit travailler sur le violon les exercices suivants. Afin de les exécuter avec précision il faut avoir égard à ce que le doigt placé sur la corde ne touche pas au manche. Celui-ci, s'il a l'épaisseur normale, repose contre la première phalange du pouce; dans le cas de moindre épaisseur, contre la deuxième phalange du pouce étendu. Le pouce étendu doit glisser aussi bien que les autres doigts.

1. Glissement des doigts et du pouce dans l'intervalle de la seconde majeure:

2. Shifting of the fingers and thumb within the interval of a minor second:

2. *Rückung der Finger und des Daumens innerhalb des Intervalls der kleinen Sekunde:*

2. Glissement des doigts et du pouce dans l'intervalle de la seconde mineure:

3. Exercise for the *Vibrato* in the First Position.

In the first measure neither the

3. *Vibrato-Uebung in der ersten Lage.*

Im ersten Takt soll weder mit dem

3. Exercice pour le *Vibrato* à la 1re Position.

Dans la première mesure il faut

first finger nor the thumb, which remains extended, is to be shifted. In case of the square notes the first finger is slightly inclined toward the upper semitone, for which reason the tone produced will sound a trifle sharp. In the third measure the *vibrato* is to be executed as in the preliminary exercise without violin.

ersten Finger noch mit dem Daumen, der ausgestreckt bleibt, gerückt werden. Nur der erste Finger neigt sich bei den viereckigen Noten ein wenig gegen den oberen Halbton, wodurch der gegriffene Ton etwas höher erklingt. Im dritten Takt wird das Vibrato so ausgeführt, wie in der Vorübung ohne Geige.

prendre garde à ne pas remuer ni le premier doigt ni le pouce. Celui-ci reste étendu. En jouant les notes carrées le premier doigt s'incline un peu vers le demi-ton supérieur. De cette manière le son se fait entendre un peu trop haut. Dans la troisième mesure le *vibrato* doit être exécuté de la même manière que dans l'exercice préalable sans violon.

4. Exercise for the Vibrato in the Third Position.

Beginning with the third position it becomes necessary to support the left hand against the ribs and edge of the belly (+). However, when the *vibrato* is employed in the higher positions the hand must be held away from the violin, so as not to shake the instrument (*).

4. *Vibrato-Uebung in der dritten Lage.*

Von der dritten Lage an ist es geboten die linke Hand an die Zargen und den Rand der Oberdecke zu stützen (+). Aber bei Anwendung des Vibrato in den höheren Lagen soll die Hand von der Violine entfernt gehalten werden, um beim Vibrieren nicht an das Instrument zu stossen ().*

4. Exercice pour le *Vibrato* à la 3^{me} Position.

Dès la 3^{me} position il faut tenir la main gauche contre les éclisses et le bord de la table (+). Mais en employant le *vibrato* aux positions supérieures la main doit être éloignée du violon, afin de ne pas secouer l'instrument (*).

A beautiful *vibrato*, when employed with taste and not too frequently, produces a charming effect. It may be applied in a sustained melody on tones of longer duration, if it is desired to emphasize or accentuate them or impart to them a sentimental or pathetic shading. The *vibrato* (wavy line) may be tried in Nos. 16, 19, 22, 27, 30 and 35 of the following Duettinos.

As in the case of all dynamic signs, so there are degrees of the *vibrato*. At times a *vibrato* of few oscillations suffices; at other times more continuous or more violent vibrations are required.

When a *tremolo* is produced the

Gut, und nicht zu oft, angebracht, ist ein schönes Vibrato von reizender Wirkung. Es kann angewendet werden in getragener Melodie auf Tönen von längerer Dauer, welche hervorzuheben oder zu akzentuieren sind und sentimentale oder pathetische Färbung erhalten sollen. In Nr. 16, 19, 22, 27, 30 und 35 der vorliegenden Duettinen kann das Vibrato (wavy line) versucht werden.

Auch beim Vibrato, wie bei allen dynamischen Zeichen, gibt es Abstufungen. Manchmal genügt ein Vibrato von wenigen Schwingungen, in anderen Fällen ist anhaltenderes oder heftigeres Vibrieren erforderlich.

Beim Tremolieren darf die Geige

Un beau *vibrato*, appliqué avec goût et pas trop souvent, produit un effet charmant. On peut l'employer dans une mélodie soutenue sur les notes de grande durée, lesquelles on veut accentuer ou faire ressortir, ou auxquelles on désire donner une nuance sentimentale ou pathétique. On peut faire l'essai du *vibrato* (wavy line) dans les duettinos Nos. 16, 19, 22, 27, 30 et 35.

Comme dans le cas de tous les signes dynamiques, il y a aussi des gradations du *vibrato*. Quelquefois un *vibrato* de peu d'oscillations suffit; en d'autres cas il faudra un tremblement plus continu ou fort.

En exécutant le trémolo il faut

violin must not shake. Otherwise the tone-production would suffer; also, the right arm would not be capable of managing the bow with the necessary repose.

In the case of high notes the *tremolo* should never be applied, because in the high positions the measurements are so close that a *vibrato* would resemble a badly executed trill.

nicht schwanken, weil sonst die Tonbildung beeinträchtigt würde, und der rechte Arm nicht im Stande wäre den Bogen mit der nötigen Ruhe zu führen.

Hohe Töne sollen überhaupt nicht tremoliert werden, weil die Mensur in den hohen Lagen so eng ist, dass ein Vibrato hier einem hässlichen Triller, gar einem Bockstriller, gleicht.

prendre garde d'ébranler le violon. Cela nuirait à la formation du son; aussi le bras droit ne serait pas en état de manier l'archet avec le repos nécessaire.

On devrait éviter le trémolo sur des sons aigus, vu qu'aux positions supérieures les doigts sont tellement serrés qu'un *vibrato* ici sonnerait comme un trille mal exécuté, même comme un chevrottement.

40 Duettinos
(Bohemian Melodies)
in the 2nd-7th Position
for 2 Violins

as Studies for Interpretation, Positions and Bowing.

(Supplement to Parts VI^a & VI^b).

Passages not exceeding the compass of the 1st position may also be practised in this position.

The pupil should also practise the second Violin part.

2nd Position.

40 Duettinen
(Böhmische Weisen)
in der 2.-7. Lage
für 2 Violinen

als Vortrags-Lagen und Bogenstudien.

(Ergänzung zu Abt. VI^a & VI^b).

Stellen, welche den Umfang der 1. Lage nicht überschreiten, können auch in dieser Lage geübt werden.

Der Schüler soll gleichfalls die 2. Violinstimme einüben.

2. Lage.

40 Duettinos
(Mélodies bohémiennes)
à la 2^{me}-7^{me} Position
pour 2 Violons

comme Études d'Interprétation, des Positions et du Coup d'Archet.

(Supplément aux Parties VI^a & VI^b).

Passages ne dépassant pas l'étendue de la 1^{ère} position peuvent être travaillés aussi dans cette position.

L'élève doit étudier aussi le second violon.

2^{me} Position.

Allegro moderato.

Andantino.

*) In each melody the individual intervals should be practised separately, ascending and descending:

then 2 and 4 bars at a time.

Ševčík Op.11.VI^c

*) In jeder Melodie übe man zuerst die einzelnen Intervalle auf- und absteigend:

-dann je 2 und 4 Takte.

*) Dans chaque mélodie l'élève doit travailler d'abord les intervalles séparés en montant et en descendant:

puis par 2 et 4 mesures à la fois.

Musical notation for the first system, measures 1-6. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and accents.

Musical notation for the second system, measures 7-12. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical notation for the third system, measures 13-18. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment is consistent. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical notation for the fourth system, measures 19-24. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *mf* and *p*.

Moderato.

Musical notation for the fifth system, measures 25-30. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *p dolce*.

Musical notation for the sixth system, measures 31-36. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *mf* and *f fz*.

pp

mf f

3rd Position.

3. Lage.

3me Position.

Allegro ma non troppo.

4. p con sentimento mf III

f

p mf mf

mf p

Allegro risoluto.

5.

Vivo.

6.

4th Position.

4. Lage.

4me Position.

Adagio.

7.

Vivace.

8.

Andante grazioso.

9.

Tempo di Valse.

10.

Andante amabile.

11.

Andante sostenuto.

12.

Andantino.

13.

Andante maestoso.

14.

15.

mf pizz.
p
arco

mf
p
mf
p

f
mf
p

Andantino affettuoso.

16.

cantabile
p

rit.
p
fp

p
1
1
2

fp
rit.
p

Tempo di Menuetto.

17.

Allegro con brio.

18.

Adagio. (Alla breve)

19.

Musical score for measures 19-20, Adagio. (Alla breve). The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is Adagio. (Alla breve). The score includes various dynamics such as dolce, mf, f, p, and fz. There are also performance markings like accents, slurs, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). A section marked 'lunga f rit.' is present in the latter part of the piece. The piece concludes with a double bar line.

Dance. Tanz. Danse.

20.

Musical score for measures 20-21, Dance. Tanz. Danse. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is Dance. Tanz. Danse. The score includes various dynamics such as mf, f, and p. There are also performance markings like accents, slurs, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a double bar line.



5th Position:

5. Lage.

5me Position.

Allegretto.

21.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It is in 2/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'p' and 'Allegretto'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'mf'. The fourth system is marked 'mf'. The fifth system is marked 'p' and 'mf'. The sixth system is marked 'p', 'mf', and 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Menuetto.

22.

mf. pizz p arco

accel. mf rit.

Tempo Imo

Lento

p

accel.

mf vivace

rit.

Lento

p a tempo

mp

rit.

Lento p

Allegretto.

23.

III

p dolce

mf

p mf mf

molto rit.

Lento

mf a tempo

mf p

Tempo di Valse.

24.

Allegro con fuoco.

25.

The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are also some *v* (vibrato) markings above the lower staff.

2nd Position.

2. Lage.

2me Position.

Allegretto scherzando.

26.

The second system begins at measure 26. It features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *mf*. There are also articulation symbols like *v* and *o* (accents) and some *mf* markings with a $\frac{1}{4}$ note value.

The third system continues the piece. It includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *arco*. There are also *pizz.* (pizzicato) markings and some *mf* markings with a $\frac{1}{4}$ note value. The lower staff has some *mf* markings and a *p* marking.

The fourth system continues with dynamic markings including *mf*, *p*, and *arco*. There are also *pizz.* markings and some *mf* markings with a $\frac{1}{4}$ note value. The lower staff has some *mf* markings and a *p* marking.

The fifth system concludes the piece. It includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pizz.*. There are also *mf* markings with a $\frac{1}{4}$ note value and some *f* markings. The lower staff has some *mf* markings and a *p* marking.

Andante con moto.

Musical score for Ševčík Op. 11.VIc, measures 27-36. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six systems of two staves each. The first system starts with measure 27, marked *mf*. The second system includes dynamic markings *p* and *f*. The third system features *f*, *ff.*, and *mf*. The fourth system includes *p*. The fifth system includes *f* and *p*. The sixth system includes *f*, *p rit.*, *mf*, and *p*. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic hairpins. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes are marked with a '1' above them, possibly indicating first fingerings or specific articulation. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegro ma grazioso.

28.

Mazurka.

29.

M.
mf pizz. $\frac{1}{2}$

V³ V IV

Sp. *f* arco $\frac{1}{1}$ Fr. *mf* $\frac{1}{1}$ *f* *mf*

Sp. *mf* pizz. *f* arco Fr. *mf*

f *mf* $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* pizz. $\frac{1}{1}$ *f*

4th Position.

4. Lage.

4me Position.

Andante.

30.

mf (*m*) *f* *p* *mf* (*m*) *f* *p*

Allegro.

Presto.

mp $\frac{2}{2}$ *fz* $\frac{1}{1}$ *mf* $\frac{1}{1}$ arco $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{1}$ arco

Allegro. Presto.

p *fz* *f*

Vivo.

p *f*

p *f*

Andante.

mf *f* *p* *mf* *p*

Allegro. Presto.

mp *fz* *mf*

5. Pos. 4. Pos.

Allegro. Presto.

fz *f*

5. Pos. 4. Pos.

5th Position.
Allegretto.

5. Lage.

5me Position.

31.

6th Position.
Allegro vivace.

6. Lage.

6me Position.

32.

7th Position.
Polka.

7. Lage.

7me Position.

33.

34.

p

mf

pizz.

pizz.

pizz.

arco

mf

f

fz *p*

fz *f*

35.

4th Position.
Polka.

4. Lage.

4me Position.

36.

5th Position.
Moderato.

5. Lage.

5me Position. 1

37.

Andante amabile.

38.

Vivace.

Tempo I.

Vivace.

Presto

39.

6th Position. Presto. Dynamics: *p*, *fz*, *p spiccato*, *fz*, *p*.

6th Position. Presto. Dynamics: *fz*, *p*, *f*, *sf*.

Furiant.

40.

7th Position. Furiant. Dynamics: *f*, *fz*, *p*.

7th Position. Furiant. Dynamics: *mf*, *f*. Fingering: 3, 2, 4.

7th Position. Furiant. Dynamics: *mf*, *f*. Fingering: 3.

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, vier- tes 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 wel- chen 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 cochet.
M.	Mieu de l'archet.
Fr.	At talon de l'archet.
Sp.	À a 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.