

Amadeo von der Hoya

Moderne Lagenstudien für Violine

Modern Studies on the Positions ~ Etudes modernes pour les positions

I. Fixed Positions

Grundlegende Studien zur Einführung

in die II. Lage	Heft I	Eingerichtet in besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für den Anfangsunterricht bis zur Mittelstufe.	netto M. 2,—
in die III. Lage	Heft II	Eingerichtet als Studienbehelf neben den Violinschulen und Spezial-Etuden.	3,—
in die IV. Lage	Heft III	(Mittlere Stufe.)	3,—
in die V. Lage	Heft IV	(Höhere Stufe.)	3,—
in die IV. u. V. Lage. Heft V			3,—

I. Feste Lagen

Fundamental Studies

affording a thorough grounding in the principles

of the 2 nd position	Part I	written specially to meet the requirements of Instruction from the Elementary up to the Middle Grade	no. M. 2,—
of the 3 rd position	Part II		3,—
of the 4 th position	Part III	Arranged as auxiliary Studies to supplement Violin-Schools and special Studies.	(Middle Grade.) 3,—
of the 5 th position	Part IV		(Higher Grade.) 3,—
of the 4 th and 5 th positions. Part V			3,—

I. Positions fixes

Etudes pour initier dans les fondements

de la 2 ^{me} position	1 ^{re} cah.	et disposées spécialement pour les besoins de l'enseignement depuis le degré élémentaire jusqu'au degré moyen.	netto M. 2,—
de la 3 ^{me} position	2 ^{me} cah.		3,—
de la 4 ^{me} position	3 ^{me} cah.	destinées à servir de complément aux méthodes de violon	(Degré moyen.) 3,—
de la 5 ^{me} position	4 ^{me} cah.	et aux exercices spéciaux.	(Degré supérieur.) 3,—
de la 4 ^{me} et de la 5 ^{me} positions. 5 ^{me} cah.			3,—

II. Change of Position (Shifting)

Heft I. Grundlegende Vorbereitungsübungen und Skalen, Tabellen für den Lagenwechsel II.—V. Lage. Als Hilfsmaterial neben Violinschulen u. Etuden (Mittlere Stufe)	unter Berücksichtigung der modernen technischen Anforderungen.	netto M. 3,—
Heft II. Grundlegende Studien für den Lagenwechsel. Abteilung für den Lagenbezirk III—V unter Beiziehung der II. Lage, 34 Spezialstudien, (Mittlere Stufe)		4,—
Heft III. Vorübungen und Skalen-Tabellen für den Lagenwechsel I—V, (Höhere Stufe)	als Hilfsmittel neben Schulen und Etuden.	2,—
Heft IV. Grundlegende Studien für Lagenwechsel. Abteilung für den Lagenbezirk I—V, 21 Spezialstudien, (Höhere Stufe)	unter besonderer Berücksichtigung der modernen technischen Anforderungen.	3,—

II. Lagenwechsel

II. Changement de position (démancer)

Part I. Preparatory Exercises and Tables of Scales to thoroughly ground in the fundamental principles of Shifting in the 2 nd to the 5 th positions. Arranged as auxiliary exercises to supplement Violin-Schools and Etudes. (Middle Grade)	Special regard having been paid to the requirements of modern technic.	netto M. 3,—
Part II. Fundamental Studies on Shifting. Section on the 3 rd —5 th pos., partly including the 2 nd pos. 34 spec. studies. (Middle Grade)		4,—
Part III. Preliminary Exercises and Tables of Scales for Shifting in pos. 1—5 to serve as auxiliary Exercises to supplement Violin-schools and Etudes. (Higher Grade)		2,—
Part IV. Fundamental Exercises on Shifting with special regard to the requirements of modern technic. Section containing the 1 st —5 th positions. 21 special Studies. (Higher Grade)		3,—

1 ^{re} cah. Exercices préparatoires et tableaux de gammes pour établir les fondements du démancher dans les 2 ^{me} à la 5 ^{me} pos. A servir de complément aux méthodes de violon et aux études. (Degré moyen)	Disposés pour les besoins de la technique moderne.	netto M. 3,—
2 ^{me} cah. Etudes pour initier dans les fondements du démancher. Cahier pour la 3 ^{me} à la 5 ^{me} position, ci-inclus la 2 ^{me} position. 34 Etudes spéciales. (Degré moyen)		4,—
3 ^{me} cah. Exercices préparatoires et tableaux de gammes pour les changements des positions 1 à 5 destinés à servir de complément aux Méthodes de Violon et aux Etudes. (Degré supérieur)		2,—
4 ^{me} cah. Exercices pour établir les fondements du démancher. Disposés spécialement pour les besoins de la technique moderne. Section consacrée aux 1 ^{re} —5 ^{me} positions. 21 Etudes spéciales. (Degré supérieur)		3,—

Leipzig = Verlag von F. E. C. Leuckart

Inhalt.

	Seite
Zur Benützung der Skalen-Tabellen	IV
Bedingungen für das Studium des Lagenwechsels	V—VI
Der vermittelte Lagenwechsel	VII—VIII
Direktes Wechseln (Sekundschiebung), III.—IV. und IV.—V. Lage	9
Wechsel durch Fingerstellvertretung, III.—IV. und IV.—V. Lage	10—11
Skalen für Stellvertretungswechsel, II.—IV. und III.—V. Lage	11—12
Stellvertretungswechsel mit Ganztonschiebung, II.—IV. und III.—V. Lage	12—13
Skalen für Stellvertretungswechsel mit Halbtonschiebung, II.—IV. Lage (chromatisch) und III.—V. Lage	14
Skalen für vermittelten Wechsel mit Ganztonschiebung (chromatisch), III.—V. Lage	15—16
Skalen für vermittelten Wechsel mit Terzschiebung, III.—V. und II.—IV. Lage	16
Quarten-Griffe (Terzschiebung) } III.—V. Lage	17
Quinten- „ („) }	
Terzen- „ (Sekundschiebung) } II.—IV. Lage	18
Quarten- „ („) }	
Quinten- „ (Terzschiebung) }	
Terzen- „ (Sekundschiebung) unvorbereitet, III. bis IV. und IV.—V. Lage	19—20
Vorübungen für Zwei-Saiten-Verbindungen (Terzschiebung), III.—V. Lage	20—21
Vorübungen für Zwei-Saiten-Verbindungen (Terzschiebung), II.—IV. Lage	21
Vorübungen für Zwei-Saiten-Verbindungen (Terzschiebung), III.—V. Lage	22
Vorübungen für Zwei-Saiten-Verbindungen (Terzschiebung), II.—IV. Lage	23
Vorübungen für Zwei-Saiten-Verbindungen in Oktaven, III.—V. Lage	24—25
Oktaven-Vorübung mit Saitenwechsel (Gerade Übersetzung)	25
Oktaven-Vorübung mit Saitenwechsel (Schräge Übersetzung)	25—26
Tabelle für die wichtigsten Griffe bei Saitenwechsel der Finger, III.—V. Lage	27—29
Tabelle für die wichtigsten Griffe bei Saitenwechsel der Finger, II.—IV. Lage	29—31

Contents.

	Pages
<i>How to use the Tables of Scales</i>	IV
<i>Conditions to be observed in studying the Shifts</i>	V—VI
<i>Prepared Shifting</i>	VII—VIII
<i>Direct Change (Shifts in seconds), 3rd to 4th, 4th to 5th positions</i>	9
<i>Change by substituting fingers, 3rd to 4th, 4th to 5th positions</i>	10—11
<i>Scales: one finger shifting into the place of the other, 2nd to 4th, 3rd to 5th positions</i>	11—12
<i>Change of position by substituting fingers, with whole-tone Shifts, 2nd to 4th; 3rd to 5th positions</i>	12—13
<i>Scales: one finger shifting into the place of the other in half-tone Shifts 2nd to 4th (chromatics); 3rd to 5th pos.</i>	14
<i>Scales with prepared Change of position by whole-tone Shifts (chromatic), 3rd to 5th positions</i>	15—16
<i>Scales with prepared Change of position by Shifts in Thirds; 3rd to 5th; 2nd to 4th positions</i>	16
<i>Exercise in stopping Fourths (Shifts in Thirds) } 3rd to 5th pos.</i>	17
<i>„ „ „ Fifths („ „ „) }</i>	
<i>„ „ „ Thirds („ „ „ Seconds) } 2nd to 4th „</i>	18
<i>„ „ „ Fourths („ „ „ „) }</i>	
<i>„ „ „ Fifths („ „ „ Thirds) }</i>	
<i>„ „ „ Thirds („ „ „ Seconds) unprepared, 3rd to 4th; 4th to 5th positions</i>	19—20
<i>Preparatory Exercises in slurred notes across two strings (Shifts in Thirds), 3rd to 5th positions</i>	20—21
<i>Preparatory Exercises in slurred notes across two strings (Shifts in Thirds), 2nd to 4th positions</i>	21
<i>Preparatory Exercises in Slurs across two strings (Shifts in Thirds), 3rd to 5th positions</i>	22
<i>Preparatory Exercises in Slurs across two strings (Shifts in Thirds), 2nd to 4th positions</i>	23
<i>Preparatory Exercises in Slurs across two strings in Octaves, 3rd to 5th positions</i>	24—25
<i>Preparatory Exercises in Octaves across the strings (straight crossing)</i>	25
<i>Preparatory Exercises in Octaves across the strings (oblique crossing)</i>	25—26
<i>Table of the most important Stoppings, the fingers crossing strings, 3rd to 5th positions</i>	27—29
<i>Table of the most important Stoppings, the fingers crossing strings, 2nd to 4th positions</i>	29—31

Table des matières.

	pages
Tableaux de gammes (application)	IV
Conditions à observer dans l'étude du démancher	V—VI
Préparation au démancher	VII—VIII
Changement direct (glissés en secondes); 3 ^{me} à 4 ^{me} ; 4 ^{me} à 5 ^{me} positions	9
Changement par remplacement de doigt; 3 ^{me} à 4 ^{me} ; 4 ^{me} à 5 ^{me} positions	10—11

	pages
Gammes pour changement de positions, par remplacement de doigt; 2 ^{me} à 4 ^{me} ; 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	11—12
Changement de position, par remplacement de doigt, avec glissés en tons, 2 ^{me} à 4 ^{me} ; 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	12—13
Gammes pour changement de position, par remplacement de doigt, avec glissés en demi-tons 2 ^{me} à 4 ^{me} (chromatiques); 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	14

	pages
Gammes pour changement préparé, par glissés en tons (chromatiques), 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	15—16
Gammes pour changement préparé, avec glissés en tierces 3 ^{me} à 5 ^{me} ; 2 ^{me} à 4 ^{me} positions	16
Exercices pour les quartes (glissés en tierces) } 3 ^{me} à 5 ^{me} pos.	17
" " " quintes (" " ") }	
" " " tierces (" en secondes) }	
" " " quartes (" " ") }	18
" " " quintes (" " tierces) }	
" " " tierces (" " secondes) non-préparés,	
3 ^{me} à 4 ^{me} ; 4 ^{me} à 5 ^{me} positions	19—20
Exercices préparés pour les liaisons à travers deux cordes (glissés en tierces), 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	20—21
Exercices préparés pour les liaisons à travers deux cordes (glissés en tierces), 2 ^{me} à 4 ^{me} positions	21

	pages
Exercices préparés pour les liaisons à travers deux cordes (glissés en tierces), 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	22
Exercices préparés pour les liaisons à travers deux cordes (glissés en tierces), 2 ^{me} à 4 ^{me} positions	23
Exercices préparés pour les liaisons à travers deux cordes en octaves; 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	24—25
Exercices préparés pour les octaves avec changement de cordes en sens oblique	25
Exercices préparés pour les octaves avec changement droit de cordes	25—26
Tableau des doigtés les plus importants avec changement de cordes, 3 ^{me} à 5 ^{me} positions	27—29
Tableau des doigtés les plus importants avec changement de cordes, 2 ^{me} à 4 ^{me} positions	29—31

Zur Benutzung der Skalen-Tabellen.

Die vorliegenden Lagenverbindungstabellen sollen in der Hauptsache als Behelf dienen, die im praktischen Spielgebrauch typischen Verbindungsgriffe an der übersichtlichen Grundformel zu festigen. Dieselben sind demnach sowohl bei noch bestehender unzureichender Routine, als auch bei jenen Schülern, denen die Grundformen überhaupt noch nicht geläufig sind, mit Vorteil anzuwenden. Bei der Mehrzahl der Studierenden dürfte es empfehlenswert sein, die Skalenformeln parallel laufend mit den entsprechenden Etüden vornehmen zu lassen, da eine Sicherung der typischen Verbindungsform auf diese Weise am raschesten erzielt wird. Unter allen Umständen sollte strengstens darauf gehalten werden, daß der Schüler die Griffverbindung nicht vorwiegend nach dem Gehör anschleift, da auf diese allzubeliebte Weise höchstens eine mechanische Dressur der jeweiligen Kombination erreicht würde, selten jedoch eine sichere Erfassung und Beherrschung der Grundform. Es würde demnach ein analoger Übungsvorgang durchgeführt werden, wie bei dem mit Recht berichtigten „Einüben“ eines Musikstückes. Ausschlaggebend für Qualität und Tempo des Entwicklungsprozesses wird es sein, bis zu welchem Grade der Schüler sich der Mühewaltung eines korrekten Lesens, beziehungsweise der Berechnung der beim Lagenwechsel jeweilig zu durchlaufenden Intervallstrecke (Sekund-, Terz-, Quart-Schiebung) unterzieht. Die Reihenfolge, welche bei der Einordnung der Tabellen und Studien beobachtet wurde, stützt sich auf in der Praxis gewonnene Erfahrungsergebnisse; doch sei ausdrücklich bemerkt, daß eine dem individuellen Fall entsprechende Wahl der Studien frei aus der Reihenfolge seitens des Verfassers vorausgesetzt wird. Veranlagung sowie individueller Entwicklungsgang sind in den Reihen der Studierenden derart verschieden, daß zur Verhütung von Zeitverlust die starre methodische Durchführung einer bestimmten Materialfolge zu vermeiden ist.

Linz a. D., Sommer 1910.

Der Verfasser.

How to use the Tables of Scales.

The present tables showing the connected shifts are principally intended to assist in thoroughly grounding the pupil in the typical stoppings in practical use.

Violinists lacking in "routine", or not familiar with the fundamental forms, will benefit by the study of these exercises. Most pupils will find it advisable to practise these model-scales together with the corresponding studies; for they will thus learn the principal kinds of connected shifts in the shortest possible time.

Above all, the teacher must insist upon one point, viz: that in gliding from position to position the pupil shall not chiefly be guided by his ear, lest by this very favourite manner of practising he acquire but a mechanical training precarious, in that it seldom leads to a thorough mental grasping and mastery of the fundamental form, but corresponds to the well-known and rightly condemned habit of practising-up a piece.

The quality of the progress made and the time required will depend upon how far the pupil will take the trouble to read correctly, i. e. to calculate the distance to be glided by the finger in shifting from one position to the other, by determining the intervals (the shifts of a second, third, fourth).

The order in which the Tables and Studies are arranged is based upon the results of an experience gathered in long years of practice. Yet the author expressly observes that it is left to the discretion of the teacher to select the studies in such order as may answer individual cases. Talent and mental development vary so considerably among students, that in order to avoid wasting time, it is not desirable to adhere to any hard and fast rule as to the order in which the exercises shall succeed each other.

Linz on Danube. Summer 1910.

The Author.

Tableaux de gammes Applications.

Les tableaux ci-joints de liaisons des positions ont pour objet principal d'enseigner les doigtés-types des liaisons employés en pratique.

Les violinistes, qui ne possèdent pas encore une accoutumance parfaite, et les élèves, à qui ces formes fondamentales ne sont pas encore familières, pourront étudier ces tableaux avec profit.

La plupart des élèves trouveront avantageux de travailler ces modèles de gammes en même temps que les études qui s'y rapportent; car de cette manière ils apprendront dans le plus bref délai les principaux types de liaisons.

En tous cas il faut insister sur ce point que l'élève en glissant le doigt d'une position à l'autre ne doit pas suivre principalement l'oreille; sans quoi l'élève, trop aidé par ce moyen n'acquerrait pour l'exécution des notes liées qu'un dressage mécanique et précaire. Il ne parviendrait que rarement à s'en rendre un compte réflexe et à devenir maître du procédé technique.

Un tel genre de travail pourrait avec raison être flétri comme ressemblant au labourage d'une pièce.

Mieux que par toute autre considération, la qualité comme la durée de ces exercices et leurs développements seront déterminés par l'application que mettra l'élève à lire correctement, c'est à dire, à calculer les distances des intervalles où s'opère le glissé du doigt dans le démancher: que ces intervalles, pendant lesquels glisse le doigt, soient d'une seconde, d'une tierce, ou d'une quarte.

L'ordre que j'ai établi dans l'arrangement des tableaux et des études est fondé sur les résultats de mon expérience pendant de longues années; mais je fais observer expressément que le choix des études d'après les exigences de chaque cas individuel reste à la discrétion du professeur.

Les talents et les procédés à employer diffèrent tellement selon les élèves, qu'il faut éviter de s'astreindre à l'exécution stricte d'exercices déterminés d'après un plan préconçu.

Linz sur le Danube. Été 1910.

L'auteur.

Bedingungen für das Studium des Lagen- wechsels.

Unter einem vollständigen Lagenwechsel ist zu verstehen, daß alle 4 Finger der linken Hand derart von einer Stelle des Griffbrettes zu einer höher oder tiefer gelegenen gebracht werden, daß die Finger dortselbst unter den gleichen mechanischen Aufsatzbedingungen zum Greifen gelangen können, wie bei jener, vor dem Lagenwechsel innegehabten Stellung. Es ist demnach unzulässig, bei Lagenwechsel die Finger willkürlich zu strecken oder zurückzuziehen, weil hierdurch provisorische Einstellungen zustande kommen, welche auf Intonation und Spielfreiheit nachteilig wirken. Diesem zur Folge muß es auch als unzweckmäßig bezeichnet werden, wenn zwecks Wechsung der Lage die Hand im Gelenke weit vor oder zurückgestreckt wird. Ein in Hinsicht auf Intonationssicherung und Spielfreiheit zweckmäßiger Lagenwechsel wird deshalb nur ein solcher sein, welcher vorwiegend durch Rückung des Armes vermittelt wird. (Siehe Paganinische Arm- und Handstellung.)

Eine Schulung des linken Armes hinsichtlich der Gradierung jener beim Wechseln erforderlichen Bewegungsstrecken (Lagenwechsel im Ausmaß einer kleinen oder großen Sekunde, kleinen oder großen Terz usw.) wird also zu den ersten Aufgaben der Wechselübungen gehören.

Wer sich beim Lagenwechsel ausschließlich auf die Gehörseindrücke verläßt, wird zur Erlangung einer Intonationssicherung eine unverhältnismäßige Aufwendung an Zeit und mechanischer Wiederholungsübung daransetzen müssen, da diese Art der Schulung auf dem langwierigsten Wege vor sich geht, und zudem eine nur geringe Gewähr für den sicheren Bestand der mühsam erübten Fertigkeit bietet.

Sofern sich der Schüler in verlässlicher Sicherheit entwickelt, wird solches fast ausnahmslos darauf zurückzuführen sein, daß sich — sei dieses mehr oder weniger bewußt oder unbewußt eingeleitet — aus den Verbindungen von Gehörseindrücken, Tast-, Bewegungs- und Stellungs-Empfindungen, wie Notenbilder — eine mehr oder weniger präzisierte Vorstellung der beim Spiel zur Anwendung gelangenden Griffentfernungen heraus geklärt hat. Bei technisch günstig Veranlagten (Naturspieler) wird dieser Klärungsvorgang sogleich in die zweckmäßige Entwicklung eintreten, bei weniger günstigen Vorbedingungen tritt indes gleich anfänglich Verwirrung in der Beobachtungstätigkeit

Conditions to be observed in studying the Shifts.

A change of position, taken in its complete sense, means the removal of the four fingers from one place on the finger-board to another place higher up or lower down, in such manner as to use and set them on the strings under the same mechanical conditions as those under which they were raised from and left their former position on the finger-board.

It is, therefore, inadmissible to either extend or draw-back the fingers arbitrarily, when shifting, as this is liable to affect the intonation and the free action of the fingers. Consequently also, the wrist must neither curve too far out nor in; the change of position being performed chiefly by shifting the arm. (cf. Paganini's manner of holding hand and arm.)

One of the very first things to be taught in shifting will, therefore, be to train the arm to shift by degrees exactly corresponding to the position to be played in (shifting a minor or major second, third, etc.).

He that depends entirely upon his ear, to guide him in shifting, will have to devote a disproportionately long time to acquiring perfect intonation, as that system is the longest and most tedious, and not even a warrant that the technic acquired with so much trouble is even a permanent acquisition. Assurance in execution is almost always the result of a more or less conscious mental process, in which the player blends in his mind the impressions conveyed by sight and touch with those wrought by physical action. As the eye, taking in the figures of the notation, reads the intervals, etc., it conveys the impressions to the brain which, in its turn, dictates to the fingers their corresponding position on the finger-board and their respective places on the strings. Any technically gifted pupil (artist by nature) practising by this method, will at once be developing his talent in a suitable manner. Where the preliminary conditions are less favorable, signs of confusion will at once be noticed in the pupil's power of observation; and, consequently, all the mental aids which may develop during his studies will be practically of but little real value.

The technical aim of the exercises in shifting, viz.: perfect intonation, and freedom of execution can only be attained rapidly and permanently, if the pupil will make up his mind to undergo the fundamental task

Conditions à observer dans l'étude du démancher.

Le changement complet de position signifie le déplacement des quatre doigts de la main gauche d'un endroit de la corde à un autre plus haut ou plus bas; en sorte que les doigts puissent s'y poser, dans les mêmes relations mécaniques de pose sur les cordes, dans lesquels ils se trouvaient avant le changement de position.

Il est en effet inadmissible que l'on étende ou que l'on détende les doigts en démanchant parce que ces mouvements produiraient des inflexions provisoires des doigts: celles-ci altèrent la tonalité et embarrassent le jeu des doigts.

De même il n'est pas pratique pour démancher de tendre le poignet en allant en avant, comme de le plier en revenant en arrière. Pour démancher de manière à sauvegarder la perfection de la tonalité en même temps que la légèreté du toucher, il faut et il est nécessaire que l'on exécute le changement de position par un mouvement de bras. (Se reporter à la méthode introduite par Paganini pour la tenue du bras et de la main.) L'éducation du bras gauche, pour l'exécution en gradation des mouvements, s'obtiendra si l'on fait le changement de positions en intervalles de seconde ou de tierce majeure ou mineure etc. Elle constitue donc un des premiers exercices du démancher.

Celui qui pour démancher se confie exclusivement aux impressions de l'ouïe sera fatalement amené à consacrer à cet exercice un espace de temps exagéré, et sera obligé de le répéter machinalement à satiété pour acquérir une intonation parfaite. Cette manière de travailler est des plus pénibles, et n'offre que peu de garantie pour la persistance des bonnes habitudes acquises avec tant de peine.

La sureté du jeu est presque toujours le résultat d'une représentation mentale, plus ou moins consciente, que se forme l'artiste, en combinant dans son esprit les impressions de l'ouïe et du toucher, avec celles des mouvements et des positions, jointes à la perception des figures de la notation, de ses intervalles et des poses des doigts sur les cordes.

Tout élève, doué de quelque sentiment artistique, qui mettra en pratique ce système mental développera immédiatement son talent dans un ordre rationnel. Des conditions préliminaires moins favorables produisent dès le début dans l'esprit raisonnable de l'élève une confusion, à la suite de laquelle les conseils et les directions, qui pourront lui être donnés

des Schülers auf, demzufolge die im Übungsverlauf entwickelten Direktiven (individuelle Anhaltspunkte) praktisch minderwertig ausfallen. Das technische Ziel der Lagenwechselübung hinsichtlich Intonationssicherung sowie Spielfreiheit wird nur dann entsprechend rasch und gefestigt erreicht werden, wenn sich der Studierende der geistigen Mühewaltung unterzieht, die zur Ausführung gelangenden Übungsformeln auf die zugrundeliegenden Intervallverhältnisse, sowie jener letzteren entsprechenden Griff- beziehungsweise Verbindungsweiten zu berechnen. — Ehe man einen Griff mit Sicherheit einstellen kann, muß man vorerst das den Griff kennzeichnende Notenbild unzweifelhaft erkennen, d. h. lesen können. Der wichtigste Faktor beim Lesen ist aber vor allem für den Geiger, daß er das Intervallverhältnis von einer Note zur anderen rasch und sicher bestimmen kann, da dem Intervallverhältnis ja immer eine bestimmte Griffweite entspricht. Die wenigen typischen Griffweiten, aus welchen sich die praktische Griffapplikation auf der Violine zusammensetzt, im Bewußtseinklar abschätzen zu lernen (Notenbild, sowie Vorstellung von Hand und Griffbrett), bildet den zweiten Grundfaktor der praktischen Schulung*). Derjenige, welcher voraussetzt, daß der Berücksichtigung der genannten beiden Faktoren ohnedies beim formalmechanischen Wiederholungsüben Genüge geleistet wird, stellt sich auf den Standpunkt der Handwerkerei und wird notgedrungen die Vernachlässigung besagter Hauptfaktoren in Form von Zeitverlust und Plage auszugleichen haben; dazu bei geringer Wahrscheinlichkeit eines befriedigenden End Erfolges. — Es sei der Studierende schließlich noch darauf aufmerksam gemacht, daß es ratsam ist, die Druckgebung der Finger während des Lagenwechsels anfänglich so gering wie nur möglich zu bemessen, damit keine, die Betätigung sowie Orientierung hemmenden Einflüsse wirksam werden. Mit zunehmender Klarheit und physischer Sicherung mag dann der Fingerdruck nach Bedarf erhöht werden.

*) Siehe die grundlegenden Doppelgriff-Studien des Verfassers im Verlag C. F. Vieweg, 1907.

of mentally calculating the intervals in their relation to their stoppings. Before setting the fingers to stop any interval correctly, it is evident the mind must have grasped the corresponding figure in the notation, i. e. the pupil must be able to read music. Now, the most important feature in reading music, especially for the violinist, is that he shall at once and correctly read the interval and determine its relation to the notes indicating it, as every interval determines a certain setting of the fingers.

The second chief feature in practical training) is to learn to correctly calculate the few fundamental positions of the fingers which constitute the practical system of stoppings on the violin. The pupil must picture in his mind clearly the figure in the music and the corresponding position of hand and fingers on the finger-board. He that imagines he is fulfilling these two conditions, in limiting his studies to constant mechanical repetition, lowers art to the level of a trade, himself to the rank of an artisan, besides working out his own penalty: for, sooner or later, he will have to make up, somehow or other, for lost time and energy, without as much as a guarantee, even then, that he will achieve a satisfactory result in the end. —*

We would, in conclusion, draw the pupil's attention to an important fact, viz., that, at first, it is desirable to press as little as possible on the strings, when shifting, lest the fingers be impeded in gliding and stopping correctly and promptly. If necessary, the fingers may increase their pressure on the strings, as the pupil learns to clearly grasp with the mind what the fingers are to do, and has overcome the technical difficulties.

*) cf.: *Fundamental Studies in Double-Stopping*, by the same author, pubd by C. F. Vieweg 1907.

pendant le cours des études, engendreront pratiquement la médiocrité.

Le but technique des exercices du démancher, qui est l'intonation juste et la franchise du jeu, se réalisera d'une façon prompte et satisfaisante alors seulement, lorsque l'élève, en exécutant les exercices, se soumettra à la tâche mentale de calculer les rapports des intervalles avec les doigtés.

Pour pouvoir poser les doigts avec sûreté, il faut saisir en esprit clairement le graphique des notes exigeant telle pose des doigts, en un mot il faut savoir lire la notation. L'élément le plus important de la lecture des notes est, avant toutes choses, la science bien acquise de mesurer à coup sûr l'intervalle entre une note et la suivante, car chaque intervalle correspond à une certaine distance entre les poses des doigts. L'habileté à mesurer nettement les types de poses peu nombreux des doigts, poses qui constituent le doigté usuel du violon (figuration des notes et représentation mentale des doigts sur les touches, forme le second élément principal de l'enseignement pratique.

*) Celui qui a l'idée préconçue qu'il satisfait à ces deux conditions, en faisant consister son étude en des répétitions machinales, ravale l'art au rang d'un métier. Il subira inévitablement la peine de cette déchéance par la perte de son temps, et il n'atteindra probablement aucun résultat satisfaisant.

Qu'il nous soit permis d'attirer l'attention de l'élève sur un point très désirable: dans le début ne presser sur les cordes que le moins possible pendant le démancher, afin d'éviter toute cause qui puisse gêner le mouvement et la direction des doigts.

La pression des doigts pourra être augmentée dans la suite, suivant le besoin, à mesure que la clarté se fera dans les idées, et que les difficultés techniques s'aplaniront.

*) Voir les Etudes préliminaires en doubles cordes par l'auteur — publiées chez C. F. Vieweg 1907.

Der vermittelte Lagenwechsel.

Ist es bei manchen Tonverbindungen wünschenswert, die Schließung zwischen zwei Ebenen derart zu gestalten, daß das Ohr die Anwendung verschiedener Finger wahrnimmt — solche Wechsel sind als unvollkommen vermittelt zu bezeichnen —, so ist es doch aus Gründen der Form, sowie des Wohlklanges sehr oft bedingt, daß die Verbindung zweier, durch ihre Lage getrennte Töne auch dann dem Ohr als lückenlos verbunden erscheint, wenn zwei Finger an der Ausführung beteiligt sind. —

Im Verlaufe der Spielpraxis und unterstützt durch Feingefühl für formale Schönheit wird der Spieler die notwendigen technischen Behelfe durch Gefühl und manuelle Anpassung nach und nach ermitteln. Dieses erfordert aber meist viel Zeit und wird mangels bewußt erworbenen Direktiven auch nicht immer ein verlässliches Können, da es fast ganz auf die Routine angewiesen ist. Eine klargefaßte und entsprechend durchgeführte systematische Einschulung wird sich dann als zweckdienlich und zeitsparend erweisen. Nach Art und Weise der Ausführung typisch, muß der Stellvertretungs-Wechsel in den Anfang der Spezialschulung gestellt werden. Nun die erläuternden Beispiele: I.



Im vorstehenden Takt steht vor der Schleifung der 2. Finger vor dem 1., und soll der 1. Finger sodann den 2. auf der Griffstelle ersetzen.

Würde sich beim Beginn der Schleifung der 2. Finger sofort erheben, um dem 1. Platz zu machen, so würde das Ohr einen Rückschlag auf einen tieferen Ton als das *f* wahrnehmen; beim Liegenbleiben des 2. Fingers, bis der 1. das *f* erreicht hat, hingegen schon nahezu das *ges* oberhalb des *f*. Beide Ausführungen sind demnach unbrauchbar. Die richtige Ausführung genau in Worten zu erklären, ist kaum möglich, doch wird ein Hinweis zweckdienlich sein. Das „Aufheben“ jenes Fingers, welcher vor dem die Schleifung in den nächsten Ton ausführenden Finger steht, soll während der Schleifung allmählich erfolgen, etwa in dem Richtungsverlauf einer schrägen Ebene. Hierbei wird der sich von der Saite abhebende Finger nach und nach seinen Druck auf die Saite vermindern und wird der Übergang auf den Ton, welchen der anschließende Finger auf

Prepared Shifting.

Though in some cases it may be desirable that the ear shall detect the employment of different fingers in connecting two notes in different positions, — such change being termed imperfectly prepared, — euphony and form very often exact that such connection of tone be perfect, that is, inaudible, even though two fingers be employed.

In the course of his studies and assisted by a refined taste for form, the violinist, guided by instinct and the natural structure and action of the hand, will himself gradually find out the technical aids he requires.

All this, however, requires a great deal of time, and, lacking consciously acquired mental dexterity or technic, may prove neither reliable nor permanent, the pupil also being dependent upon technic, routine.

A musical education based upon a systematic, clearly thought-out method and as clearly carried out, will prove expedient and economical leading to a satisfactory result in the shortest time.

Being typical, in its manner of execution, shifting by substituting fingers must be placed at the commencement of this special method.

We would now add examples to explain the above:

I. In this bar, previous to gliding, the 2nd finger is in front of the 1st,



and the 1st finger is to replace the 2nd on the finger-board.

I. In this bar, and previous to gliding, the 2nd finger is placed before the 1st finger;



the 1st finger is then to glide

*into the place occupied till then on the finger-board, and quitted, by the 2nd finger. — If, when beginning the glide, the 2nd finger were at once to be lifted, to make room for the 1st, the ear would detect a return to a note lower than *f*. If, however, the 2nd finger remains down on the string until the 1st finger has reached and stopped the *f*, the 2nd finger will be nearly stopping *g♯* (above the *f*). So that neither of these two ways of gliding is practicable. And it is scarcely possible to exactly describe in words the correct manner of performing the shift, it can only be indicated: The finger placed on the string immediately in front of the finger that is to glide into the next note, must be lifted very gradually, during the*

Préparation au démancher ou Méthode pour ne pas faire entendre le démancher.

On désire parfois, en certains passages, que la liaison de deux notes, dont les positions sont distinctes, se fasse de telle sorte que l'oreille perçoive le déplacement des doigts — de tels changements peuvent être appelés «préparés imparfaitement» — mais l'euphonie exige très-souvent que cette liaison soit pour l'oreille, complète et sans lacune, lors même que deux doigts participent à son exécution.

Dans le cours de ses études, aidé par un sentiment plus délicat de la forme de l'art, le violoniste arrivera, peu à peu, à découvrir les procédés techniques, que suggère d'instinct l'adaptation de la main.

Cela demande le plus souvent beaucoup de temps; et, faute de directions données avec toute compétence, la technique acquise ne sera pas toujours celle sur laquelle on peut toujours compter avec assurance, car elle sera presque toujours une conséquence de la routine.

Un enseignement clairement donné, et suivi d'après une méthode certaine sera reconnu nécessaire et épargnera du temps.

Etant «type» par le mode de son exécution, il faut mettre le changement de position par remplacement de doigt au commencement de l'éducation spéciale. En voici des exemples explicatifs:



I. Dans cette mesure, avant le glissé, le deuxième doigt est placé devant le premier; le premier doigt remplacera le deuxième à l'endroit que le deuxième va quitter sur la touche. Si, en commençant le glissé, le deuxième doigt se levait de la corde, abandonnant sa place au premier doigt, l'oreille percevrait le retour à une note plus basse que le *fa*.

Si, au contraire, le deuxième doigt restait posé sur la corde jusqu'à ce que le premier doigt ait atteint le *fa*, ce dernier doigt toucherait presque le *sol* $\flat$ au dessus du *fa*.

On ne peut donc se servir ni de l'un ni de l'autre de ces modes d'exécution. Il n'est guère possible de traduire exactement par des mots l'exécution dans toute sa correction. Voici une indication qui pourra servir:

Le doigt posé sur la corde immédiatement devant celui qui va exécuter le glissé sur la note suivante, doit se lever graduellement pendant le glissé, comme s'il montait un plan incliné; le doigt qui se lève de la corde diminuera peu à peu sa pression sur la corde, de sorte que la transition à la note, que doit pendre le doigt glissant, s'effectuera sans que l'oreille perçoive la moindre lacune.

der Saite besetzt, für das Gehör lückenlos vermittelt.

II. Beim Zurückschleifen ist der geschilderte Vorgang umgekehrt.



Der 2. Finger wird sich hier nach und nach — wie auf fallender Ebene — auf die Saite niederlassen, anfänglich die Saite leicht berührend, wird der Druck im Verlaufe der Schleifung bis zur notwendigen Sperrung der Saite verstärkt. Wie jede technische Funktion, so muß auch dieser Stellvertretungs-Wechsel hinsichtlich der besonderen Art der Ausführung nach und nach aus der Betätigungsempfindung und den Gehörseindrücken geklärt werden; jedenfalls sollten die Versuche in der ersten Zeit durchaus physisch zwanglos und ohne jedwede klangästhetische Voraussetzungen seitens des Spielers vorgenommen werden.

Dringt der Lehrer gleich im Beginn auf Tadellosigkeit in der Ausführung, so wird sich bei der Mehrzahl der Schüler nervöse Unruhe einstellen, da auch der Schüler dann Voraussetzungen bezüglich der Qualität hegen wird, welche sich mangels entsprechend geklärter Ausführungsdirektiven nicht erfüllen werden; nichts aber hemmt in solchem Maße eine natürliche rasche Entwicklung, wie eben vorzeitige Ansprüche hinsichtlich der Qualität.

glide, and as if ascending an inclined plane. The rising finger will gradually decrease its pressure upon the string, and thus render an inaudible transition to the note to be stopped by the succeeding finger possible.

II. In gliding backwards,



the process is reversed: The 2nd finger, as if descending an inclined plane, will gradually settle upon the string, at first only just touching it with the very tip, increasing the pressure during the glide until the string is stopped perfectly at the note required.

Like every other technical performance or action, shifting by substitution, exacting, as it does, a special manner of execution, must be acquired and perfected with the aid of our senses of touch and hearing. The first attempts should, in the beginning, be of a purely physical nature and perfectly free from all constraint, all claims upon esthetic tone being put aside for the present. If from the outset, the teacher insists upon perfect execution, a nervous uneasiness manifests itself in most pupils. For the pupil on his part will naturally aim at quality of tone, which, owing to deficient technic, he will find himself unable to produce. Nothing, however, is so calculated to impede a natural and rapid progress or development as a premature exacting of perfection in the quality of the work.

II. En retour de glissé, le procédé se répète en sens inverse:



le deuxième doigt, comme s'il descendait un plan incliné se posera graduellement sur la corde, d'abord effleurant la corde, puis augmentant la pression pendant le glissé jusqu'à l'immobilisation désirée de la corde.

Ce changement par remplacement de doigt, exigeant une manière spéciale d'exécution, se perfectionnera peu à peu, comme chaque fonction technique, avec l'aide des impressions du toucher et de l'oreille.

En tous cas ces premiers essais doivent être des actes purement physiques, exécutés sans effort, sans aucune recherche esthétique des tons, de la part de l'élève. Si dès le début, le maître exigeait la perfection de l'exécution, une nervosité inquiète se manifesterait chez la plupart des élèves, qui, eux aussi, se préoccuperaient de la qualité esthétique de l'exécution, tandis que celle-ci ne pourrait d'autre part s'améliorer, faute de procédés suffisamment éprouvés. A ce degré, rien n'empêche le développement naturel, autant que les prétentions anticipées sur la qualité.

English Translation by John Bernhoff.

Traduction française par Jean Bernhoff.

Direkter Wechsel (Sekund-Schiebung).

Direct Change (Shifts in Seconds).

Changement direct (Glissés en secondes).

III.- IV. position.

III.- IV. Lage.

III.- IV. position.

A. von der Hoya, Lagenwechsel, Heft I.

1. IV Saite - - - - - III Saite - - - - - u. s. w. etc.

II Saite - - - - -

I Saite - - - - -

II - - - - - III - - - - -

IV.-V. position.

IV.-V. Lage.

IV.-V. position.

2. IV Saite - - - - - III Saite - - - - - u. s. w. etc. 2-2

II Saite - - - - -

I Saite - - - - -

II Saite - - - - - III Saite - - - - -

IV Saite - - - - -

Wechsel für Fingerstellvertretung.

Change by substituting Fingers.

Changement par remplacement de doigt.

III.-IV. position.

III.-IV. Lage.

III.-IV. position.

3. *IV Saite*

III Saite

II Saite

I Saite

II Saite

III Saite

IV Saite

IV.-V. position.

IV.-V. Lage.

IV.-V. position.

4. *IV Saite*

III Saite

II Saite

I Saite

II Saite

III Saite

IV Saite

Skalen für Stellvertretungs - Wechsel.

Scales, one finger shifting into the place of the other.

II.- IV. position.

Gammes pour changement de position par remplacement de doigt.

II.- IV. Lage.

II.- IV. position.

IV Saite

III Saite

II Saite

I Saite

III.- V. position.

III.- V. Lage.

III.- V. position.

6. *IV Saite*

III Saite

restez

restez

Stellvertretungs-Wechsel mit Ganzton-Schiebung.

Change of position by substitution
of fingers with Whole-tone Shifts.

Change de position par remplacement
de doigt, avec glissés en tons.

II.- IV. position.

II.- IV. Lage.

II.- IV. position.

7. *IV Saite*

III Saite

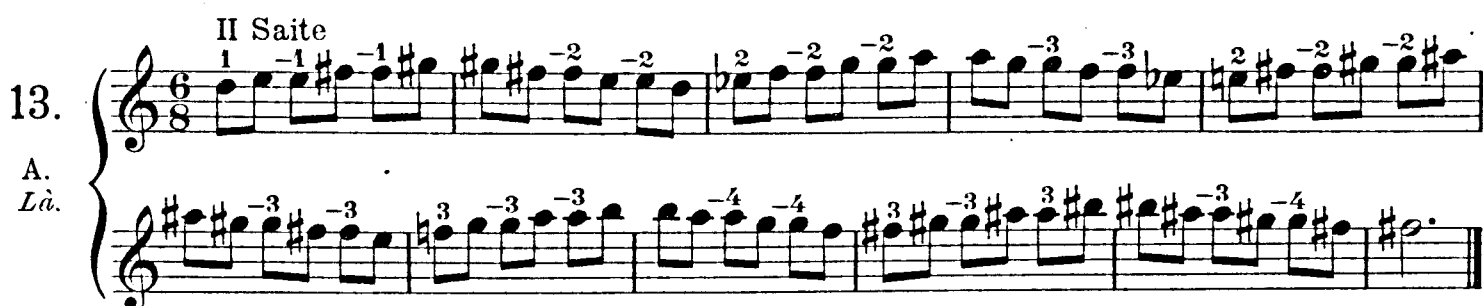
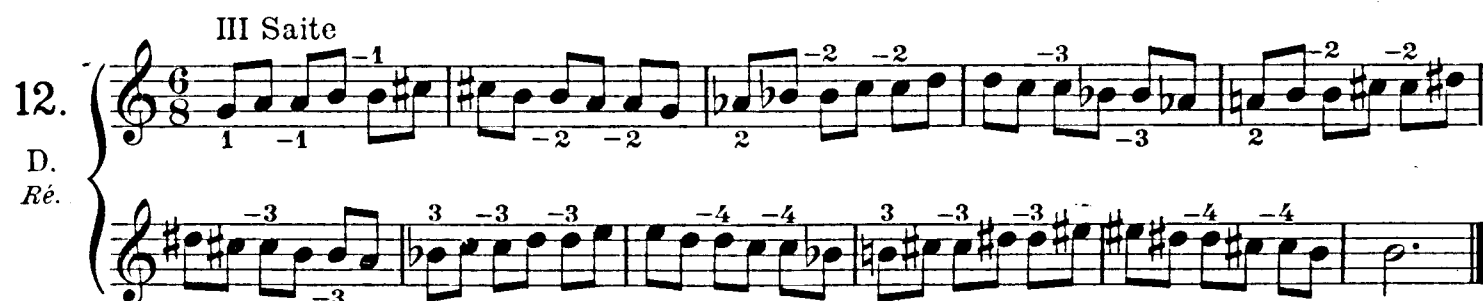
II Saite



III.- V. position.

III.- V. Lage.

III.- V. position.



Scales, one finger substituting
the other in half-tone Shifts.

Gammes pour changement de position
par remplacement de doigt en glissés
par des demi-tons.

II.- IV. position.

II.- IV. Lage.

II.- IV. position.

15. 





16. 





17. 





18. 





Skalen für vermittelten Wechsel mit Ganzton-Schiebung.

Scales, with prepared Change of Position by Whole-tone Shifts.

Gammes pour changement préparé de position par glissés en tons.

III.- V. position.

III.- V. Lage.

III.- V. position.

19. I. *IV Saite*

G. (Sol)

25. II Saite

A. (La)

26. I Saite

E. (Mi)

Skalen für vermittelten Wechsel mit Terz - Schiebung.

Scales, with prepared Change
of Position by Shifts in Thirds.

Gammes pour changement préparé
de position par glissés en tierces.

III.- V. position.

III.-V. Lage.

III.- V. position.

27. IV

u. s. w. III
etc.

restez

restez

restez

II.- IV. position.

II.-IV. Lage.

II.- IV. position.

28. IV

u. s. w. III
etc.

Quarten - Griffe (Terz - Schiebung).

Exercise in stopping Fourths
(Shifts in Thirds).

III.-V. position.

Exercice pour les quartes
(Glisses en tierces).

III.-V. Lage.

III.-V. position.

29.

Quinten - Griffe (Terz - Schiebung).

Exercise in stopping Fifths
(Shifts in Thirds)

Exercice pour les quintes
(Glissés en tierces)

30.

Terzen - Griffe (Sekund - Schiebung).

Exercise in stopping Thirds
(Shifts in Seconds).

Exercice pour les tierces
(Glissés en secondes).

31.

Die Übungsformeln 29 - 34^a sind aus Gründen erleichterter Orientierung derart eingerichtet, daß die größeren Intervallschritte durch bereits in Vorübungen gesicherte kleine Intervallschritte vorbereitet werden.

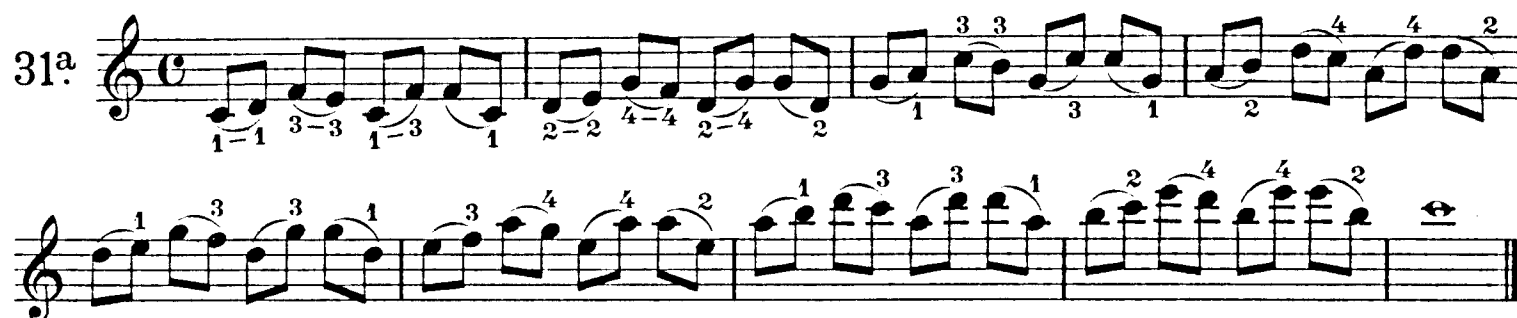
In order to facilitate reference, Exercises 29 - 34^a are so arranged, that the larger intervals have already been prepared in previous preparatory exercises introducing degrees of small intervals.

Dans le but d'offrir (aux élèves et aux professeurs) une direction plus facile, les formules des exercices 29 à 34^a ont été disposées de telle sorte que les exercices sur grands intervalles aient été préparés par d'autres exercices sur petits intervalles, dont la pratique aura été assurée au préalable.

Quarten - Griffe (Sekund - Schiebung).

Exercise in stopping Fourths
(Shifts in Seconds).

Exercice pour les quartes
(Glissés en secondes).



Quarten - Griffe (Terz - Schiebung).

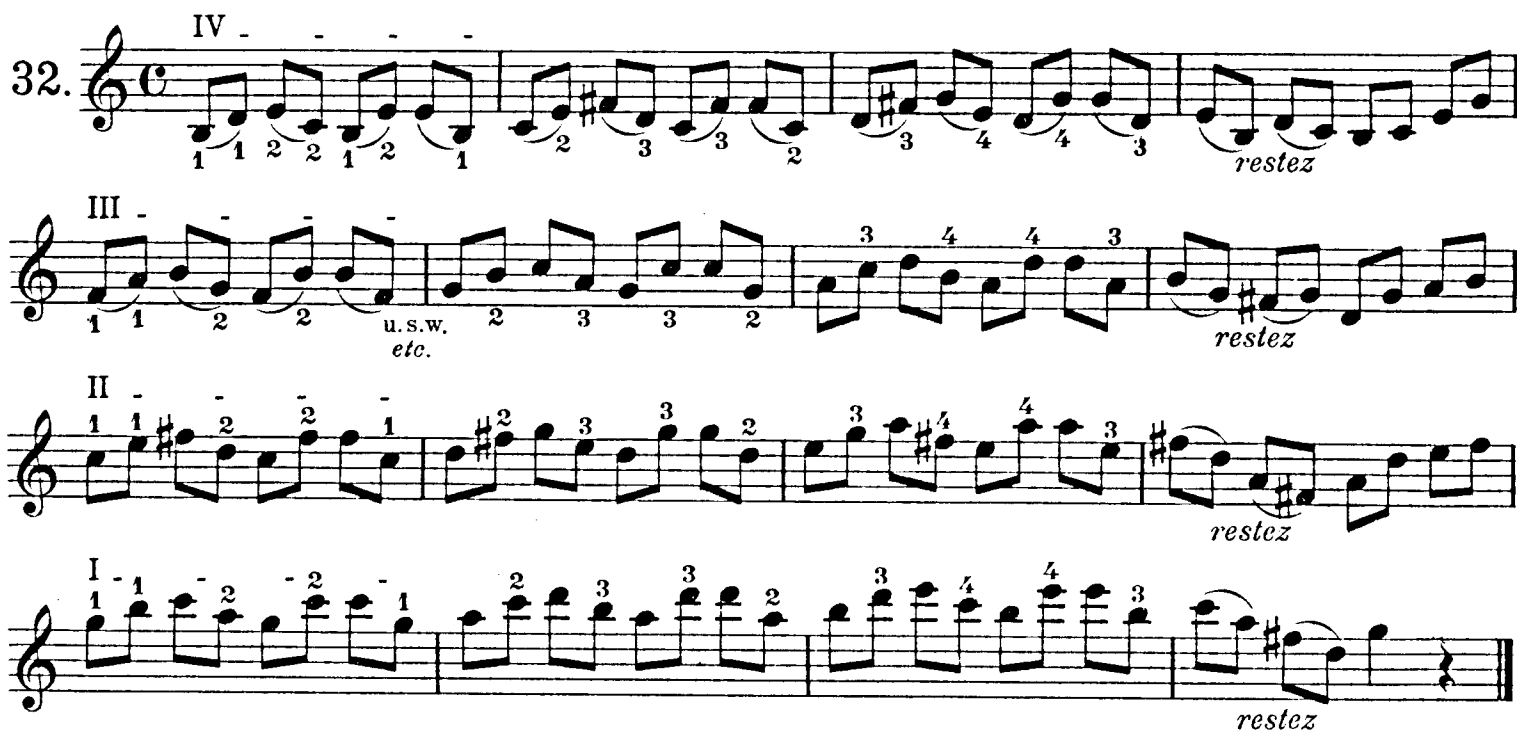
Exercise in stopping Fourths
(Shifts in Thirds).

Exercice pour les quartes
(Glissés en tierces).

II.-IV. position.

II.-IV. Lage.

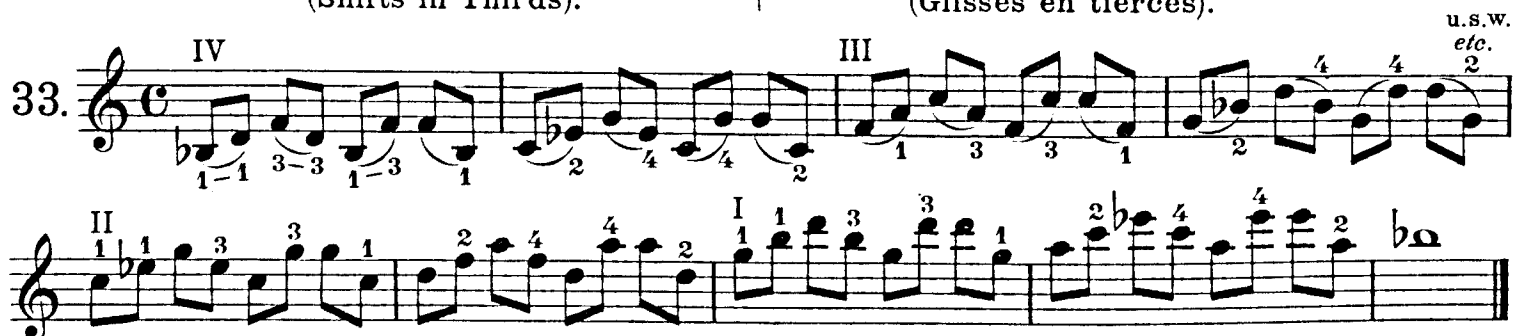
II.-IV. position.



Quinten - Griffe (Terz - Schiebung).

Exercise in stopping Fifths
(Shifts in Thirds).

Exercice pour les quintes
(Glissés en tierces).



Exercise in stopping Thirds
(Shifts in Seconds).

Exercice pour les tierces
(Glissés en secondes).

34. *IV* *III* *II* *I*

restez *restez* *restez*

Quarten - Griffe (Sekund-Schiebung).

Exercise in stopping Fourths
(Shifts in Seconds).

Exercice pour les quartes
(Glissés en secondes).

34a. *IV* *III* *II* *I*

restez *restez*

Terzen - Griffe (Sekund-Schiebung).

Exercise in stopping Thirds
(Shifts in Seconds).

Exercice pour les tierces
(Glissés en secondes).

III-IV. position.

III-IV. Lage.

III-IV. position.

35. *IV* *III* *II* *I* *u. s. w. etc.*

restez *restez* *restez*

Terzen-Griffe (Sekund-Schiebung).

Exercise in stopping Thirds
(Shifts in Seconds).Exercice pour les tierces
(Glissés en secondes).

IV.-V. position.

IV.-V. Lage.

IV.-V. position.

36. *IV* *restez* *III* *restez*

Vorübungen für zwei Saitenverbindungen (Terz-Schiebung).

Preparatory Exercises in Slurs across
two Strings (Shifts in Thirds).Exercices préparatoires pour les liaisons
à travers deux cordes (Glissés en tierces).

III.-V. position.

III.-V. Lage.

III.-V. position.

Vorbereitende Oktavgriffe.

Prepared Octave-stoppings.

Exercices pour les octaves préparées.

37. *IV* *III* *IV* *IV*

38. *III* *III* *III* *III*

39.

II-IV. position. II-IV. Lage. II-IV. position.

40.

41.

42.

Vorübungen für zwei Saitenverbindungen (Terz-Schiebung).

Preparatory Exercises in Slurs across two Strings (Shifts in Thirds).

Exercices préparatoires pour les liaisons à travers deux cordes (Glissés en tierces).

III.-V. position.

III.-V. Lage.

III.-V. position.

Vorbereitende Sekundgriffe.

Prepared Second-stoppings.

Exercices pour les secondes préparées.

[illegible]

(Shifts in Seconds.)

(Sekund-Schiebung.)

(Glissés en secondes.)

44. *III u. IV. Saite. IV III*

Measures 1-6 of exercise 44. The notation includes various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

II u. III. II I

Measures 7-12 of exercise 44. The notation includes various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

I u. II. II I

Measures 13-18 of exercise 44. The notation includes various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

II.-IV. position.

II.-IV. Lage.

II.-IV. position.

45. III u. IV Saite. IV IV III

II u. III. III II

I u. II. II I

46. III u. IV Saite.

II u. III.

I u. II.

Vorübungen für zwei Saitenverbindungen in Oktaven.

Preparatory Exercises in Slurs across
two Strings in Octaves.Exercices préparatoires pour les liaisons
à travers deux cordes en octaves.

III.-V. position.

III.-V. Lage.

III.-V. position.

47. a) *u.s.w. etc.*

48. a)

49. a)

G. D.
Sol. Ré.

a)

b)

50.

D. A.
Ré. La.

A. E.
Là. Mi.

Oktaven-Vorübung mit Saitenwechsel (Halbton-Schlebung).

Preparatory Exercise in Octaves
with change of strings, (Half-tone Shifts)

Exercice préparatoire pour les
octaves avec changement de corde
(Glissés en demi-tons).

Straight crossing.

Gerade Übersetzung.

Déplacement du doigt, sur deux
cordes en mouvement latéral direct

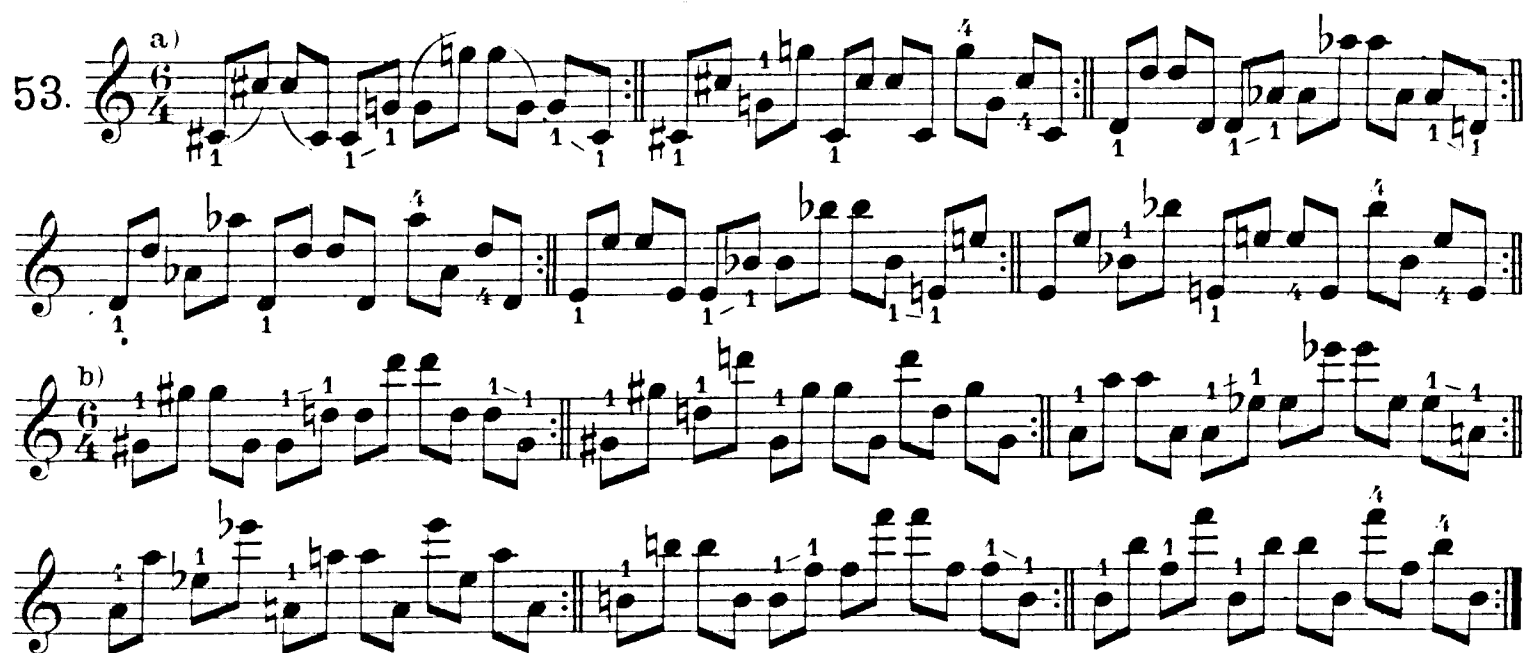
51.

Oblique crossing.

Schräge Übersetzung.

Déplacement du doigt, sur deux
cordes en mouvement latéral oblique.

52.

53. ^{a)} 

^{b)} 

Whole tone shifts.

Ganzton-Schiebung.

Glissés en tons.

54. 

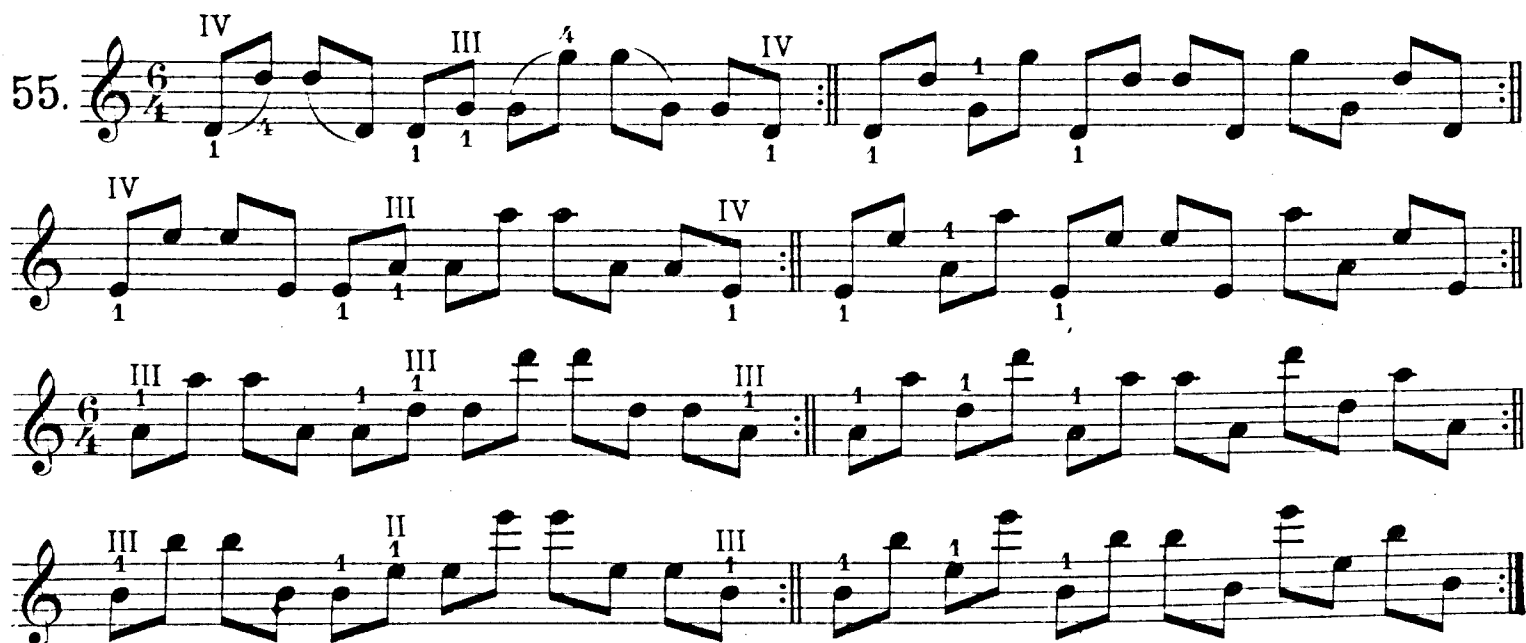
55. 

Tabelle für die wichtigsten Griffe bei Saitenwechsel der Finger.*)

Table showing the most important
Stoppings, the fingers changing strings.

Tableau des poses les plus importantes
des doigts avec changement de cordes.

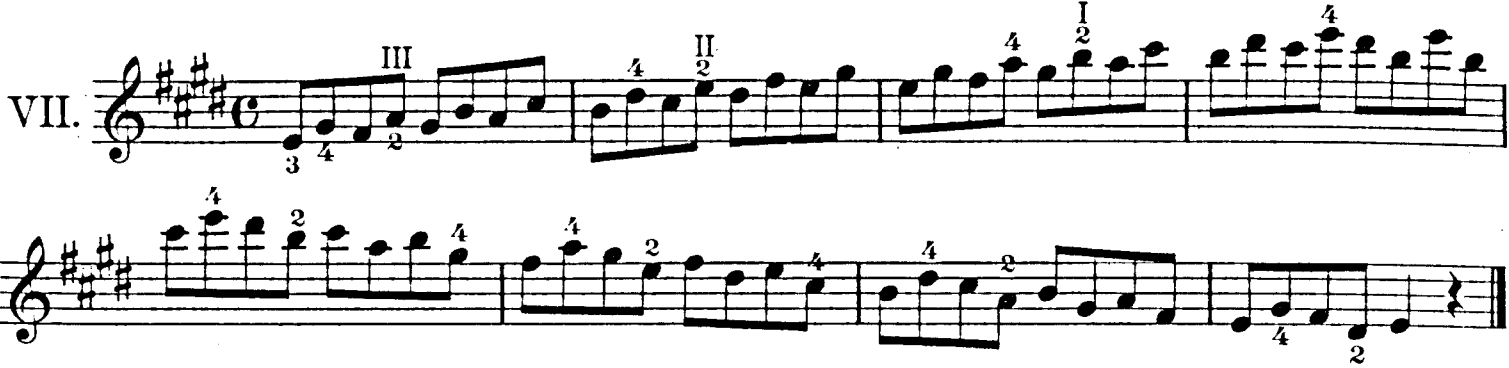
III.-V. position.

III.-V. Lage.

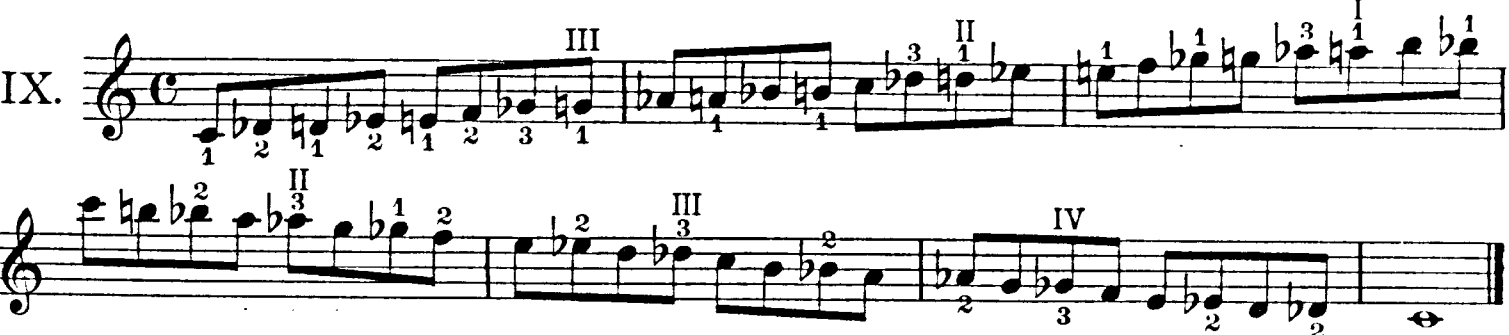
III.-V. position.

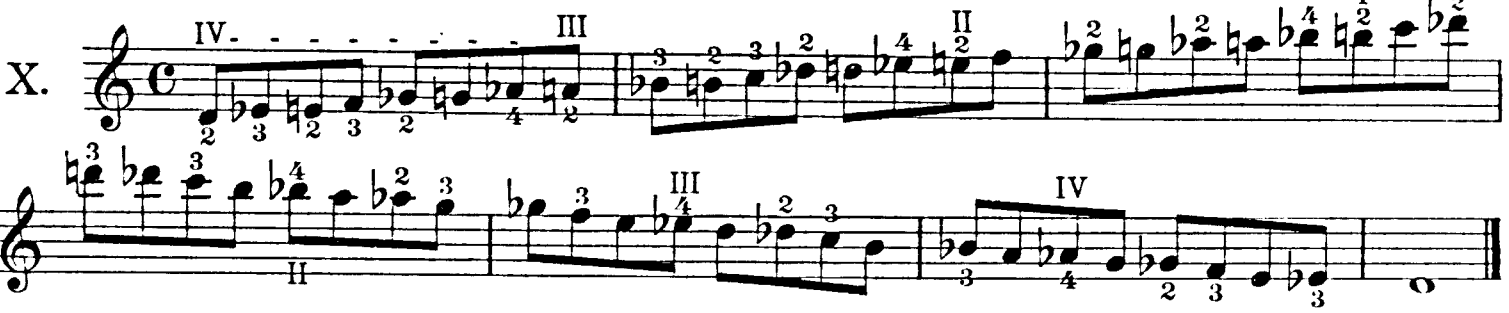
I.
II.
III.
IV.
V.
VI.

*) NB. Die Anwendung verschiedener Stricharten bleibt der Anordnung des Lehrers überlassen.
It is left to the teacher to introduce various bowings.
Le maître peut enseigner ici différents coups d'archet.

VII. 

VIII. 

IX. 

X. 

XI. 

XII.

restez

restez

Tabelle für die wichtigsten Griffe bei Saitenwechsel der Finger.

Table showing the most important
Stoppings, the fingers changing strings.

Tableau des poses les plus importantes
des doigts avec changement de cordes.

II-IV. position.

II-IV. Lage.

II-IV. position.

I.

II.

III.

IV.



nach Jacob Dont's Methode ausgearbeitet von
Carl Nowotny.

Ueber Moritz Schoen, Lagenschule schreibt Professor Eduard Rappoldi, Kgl. Concertmeister in Dresden, in No. 21 des Musikalischen Wochenblattes vom 14. Mai 1896 wie folgt: „Reinheit der Intonation ist beim Geigenspiel eines der wesentlichsten und notwendigsten Erfordernisse, die sich der Schüler nur durch unablässiges Ueben in den verschiedenen Positionen aneignen kann. Da aber die meisten der gangbaren Geigenschulen hierfür keinen ausreichenden Lehrstoff darbieten — denn zwei oder drei Übungsstücke für jede Position genügen nicht, um dem Schüler die Sicherheit im Reingreifen zu geben — so hat der Orchesterdirektor Carl Nowotny, einer der ausgezeichnetsten Schüler Jacob Dont's sich die Aufgabe gestellt, eine besondere Lagenschule auszuarbeiten, die sich als vorzüglich geeignet zur Abhilfe dieses Mangels erweist. Sie besteht im Wesentlichen aus den in Moritz Schoen's Lehrgang enthaltenen Positions-Übungen (Op. 19, 21 und 38), ist aber durch Übungsstücke von Louis Spohr und Jacob Dont, sowie durch eigene vortreffliche Zugaben erheblich vermehrt worden. In der zweckmassigen Gruppierung dieses reichhaltigen Unterrichtsmaterials gewährt man die Hand des erfahrenen Violinpädagogen, dessen Werk sich ohne Zweifel in weiteren Kreisen verbreiten wird. Es gereicht mir zur besonderen Freude, es Lehrern und Schülern aufs Wärmste empfehlen zu können.“

Moritz Schoen, ABC des Violinspiels,

Vorschule zur gründlichen Erlernung desselben nebst melodischen Übungsstücken für eine oder zwei Violinen. Op. 32. Nach Jacob Dont's Methode ausgearbeitet und herausgegeben von Carl Nowotny. . . netto *M* 1,80

Moritz Schoen, Erster Lehrmeister

für den Violin-Unterricht. Stufenweise geordnete Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten (erste Lage). Op. 22 und 27. Nach Jacob Dont's Methode ausgearbeitet und herausgegeben von Carl Nowotny. In einem Bande geheftet . . . netto *M* 4,—

Moritz Schoen, Schule der Geläufigkeit

für Violine. 42 instructive Stücke in der ersten Lage in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten zur täglichen Uebung. Op. 47. Nach Jacob Dont's Methode ausgearbeitet und herausgegeben von Carl Nowotny. In einem Bande geheftet . . . netto *M* 3,—

Moritz Schoen, Lagenschule

für Violine. (Die Applicaturen.) Nach Jacob Dont's Methode ausgearbeitet und herausgegeben von Carl Nowotny. In einem Bande geheftet . . . netto *M* 5,—

24 Tonleiter- u. Strichübungen für die Violine

in allen Tonarten mit Anwendung der gebräuchlichsten Stricharten

von
Carl Ed. Arnberger.

Heft I: Die Dur-Tonarten . . . netto *M* 1,—
Heft II: Die Moll-Tonarten . . . netto *M* 1,—

Carl Nowotny.

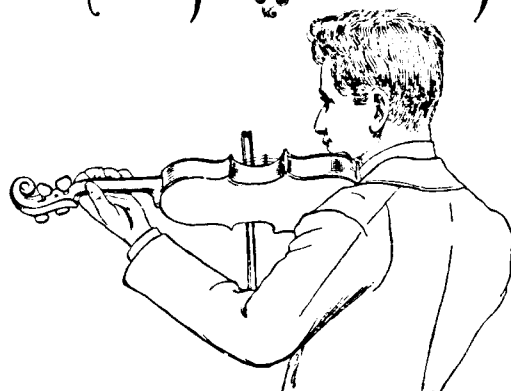
Op. 7. Das Studium der chromatischen Tonleiter auf der Violine — in der ersten Lage — mit systematischem Fingersatz . . . *M* 2,—

Op. 8. Fünfzehn Studien für Violine — in der ersten Lage — zur Ausbildung der Bogenführung. Text deutsch, englisch und französisch . . . *M* 3,—

„Für die Ausbildung der Bogenführung bietet das Werk sehr gutes Übungsmaterial, das vollste Beachtung verdient. Die beigefügten Bemerkungen über Ausführung und Studium sind eine willkommene Zugabe. Es ist ein Werk, dessen Durcharbeitung den Schüler technisch ungemein fördern wird.“
Berliner Signale 1897, Nr. 15.

F. A. Michaelis-Wichtl's

Praktische Violinschule.



Zehnte Auflage,
mit besonderer Rücksicht auf gemeinsamen Unterricht in Musik-
schulen und Lehrerbildungsanstalten bearbeitet von
Robert Linnarz.

Gr. Notenformat. Geheftet *M* 3,— netto.

Doppelgriff-Schule

für die

Violine

in der ersten Lage

von

Heinrich Wahls.

Op. 25.

In zwei Heften . . . Preis: à netto *M* 1,80

Ein Beitrag zu jeder Violinschule.

Je mehr die Litteratur für eine Violine zunimmt und immer grössere Aufgaben durch vermehrte Anwendung mannigfacher Doppelgriffe stellt, desto nöthiger wird es, dem Studium derselben erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen. In dieser Erkenntnis entstand aus der Praxis für die Praxis die vorliegende ebenso zweckmässige, als willkommene Ergänzung zu jeder Violinschule.

Der Verfasser legt besonderen Werth darauf, dass der Schüler unbeirrt durch höhere Lagen schon in der ersten mit den Doppelgriffen vertraut wird. Es empfiehlt sich daher, das erste Heft nach dem Studium der Tonleiter, das zweite dagegen bald nach Beginn der Lagenübungen in Angriff zu nehmen.

In der veränderten Fassung, in welcher die zehnte Auflage des weitverbreiteten Werkes gegenwärtig vorliegt, ist dasselbe geeignet, gesteigerten Ansprüchen für den Elementar-Unterricht zu genügen. Es ist Alles geschehen, um es dem Anfänger so leicht als möglich zu machen, sich auf dem Instrumente zurecht zu finden, die richtige Körper- und Handhaltung, sowie die Griffarten und Bogenführung zu erlernen. Veranschaulichende correcte Zeichnungen unterstützen das erklärende Wort.

Duette für zwei Violinen

zur Förderung des musikalischen Ausdrucks und Taktgefühls.

Blumenthal, Jos. von. Op. 61. Leichte fortschreitende Duette.

Heft I. Drei Duette (Cdur, Amoll, Gdur) . . . netto *M* 1,20

Heft II. Drei Duette (Ddur, Fdur, Emoll) . . . netto *M* 1,20

Heft III. Drei Duette (Cdur, Dmoll, Esdur) . . . netto *M* 1,20

Blumenthal, Jos. von. Op. 95. Drei Duos (1. u. 2. Lage) netto *M* 1,20

Dont, Jacob. Op. 26. Leichte Duettinen zur Takt- und Leseübung für Anfänger.

Heft I und II . . . à *M* 1,—

Heft III . . . *M* 1,80

Hering, Carl. Op. 25. Zwei Elementar-Duette (in erster Lage spielbar). Nr. 1 und 2 . . . à netto *M* 1,20

Hering, Carl. Drei Duos (in erster bis fünfter Lage spielbar).

Op. 29. Serenade in Cdur . . . netto *M* 1,20

Op. 31. Serenade in Cdur . . . netto *M* 1,20

Op. 36. Serenade in Amoll . . . netto *M* 1,20

Kothe, Bernhard. Übungsstücke für zwei Violinen nach klassischen Compositionen bearbeitet.

Heft I. Zweite und dritte Position . . . netto *M* 1,20

Heft II. Dritte, vierte und fünfte Position . . . netto *M* 1,20

Heft III. Dritte, vierte und fünfte Position . . . netto *M* 1,20

Julius J. Major.

Op. 23. **Zwei Sonatinen** für Violine und Pianoforte mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes und der Bogenführung . . . *M* 3,—

Die beiden Sonatinen sind genau das, was sie sein wollen, angenehme, anregende Musik in meisterlicher Form, geeignet zur Belebung des Unterrichts beizutragen und Lust zum Weiterstreben zu wecken. In Privat-instituten, Musikschulen, Lehrerbildungsanstalten etc. wird man das Erscheinen willkommen heissen, umso mehr, als die Violinstimme durchgängig in erster Lage ausführbar. Um jedoch zu voller Geltung und klanglicher Wirkung zu gelangen, ist allerdings die Zuhilfenahme der dritten Lage erforderlich. Für beide Vortragsarten ist der Fingersatz genau angegeben.

Major, Julius J. Op. 24. **Serenade** für Streichinstrumente

(Streich-Quintett). Partitur netto *M* 5,—. Stimmen . . . *M* 6,—

Für Pianoforte zu vier Händen . . . *M* 6,—

Schöne warmempfundene Musik. In der meisterlichen Arbeit verräth sich überall der feingebildete Künstler. Das Werk ist ein sehr werthvoller Beitrag zur Unterrichtslitteratur und zur Einführung in das Ensemble- und Orchesterspiel wohlgeeignet, besonders für Musikschulen und Lehrerbildungsanstalten.

Major, Julius J. Op. 33. **Sonate** (in Ddur) für Violine und

Pianoforte. Jenő Hubay gewidmet . . . *M* 5,—

Beide Instrumente sind brillant und dankbar behandelt. Besonders vorthellhaft und charakteristisch hebt sich das feurige ungarische Rondo hervor, das überall zünden muss.

Amadeo von der Hoya

Moderne Lagenstudien für Violine

Modern Studies on the Positions ~ Etudes modernes pour les positions

I. Fixed Positions

Grundlegende Studien zur Einführung

in die II. Lage Heft I	Eingerichtet in besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für den Anfangsunterricht bis zur Mittelstufe.	netto M. 2,—
in die III. Lage Heft II	Eingerichtet als Studienbeheft neben den Violinschulen und Spezial-Etuden.	3,—
in die IV. Lage Heft III	(Mittlere Stufe.)	3,—
in die V. Lage Heft IV	(Höhere Stufe.)	3,—
in die IV. u. V. Lage. Heft V		3,—

I. Feste Lagen

Fundamental Studies

affording a thorough grounding in the principles

of the 2 nd position Part I	written specially to meet the requirements of Instruction from the Elementary up to the Middle Grade	no. M. 2,—
of the 3 rd position Part II		3,—
of the 4 th position Part III	Arranged as auxiliary Studies to supplement Violin-Schools and special Studies.	(Middle Grade.) 3,—
of the 5 th position Part IV		3,—
of the 4 th and 5 th positions. Part V		(Higher Grade.) 3,—

I. Positions fixes

Etudes pour initier dans les fondements

de la 2 ^{me} position 1 ^{re} cah.	et disposées spécialement pour les besoins de l'enseignement depuis le degré élémentaire jusqu'au degré moyen.	netto M. 2,—
de la 3 ^{me} position 2 ^{me} cah.		3,—
de la 4 ^{me} position 3 ^{me} cah.	destinées à servir de complément aux méthodes de violon	(Degré moyen.) 3,—
de la 5 ^{me} position 4 ^{me} cah.	et aux exercices spéciaux.	(Degré supérieur.) 3,—
de la 4 ^{me} et de la 5 ^{me} positions. 5 ^{me} cah.		3,—

II. Change of Position (Shifting)

II. Lagenwechsel II. Changement de position (démancer)

Heft I. Grundlegende Vorbereitungsübungen und Skalen, Tabellen für den Lagenwechsel II.—V. Lage. Als Hilfsmaterial neben Violinschulen u. Etuden (Mittlere Stufe)	unter Berücksichtigung der modernen technischen Anforderungen.	netto M. 3,—
Heft II. Grundlegende Studien für den Lagenwechsel. Abteilung für den Lagenbezirk III—V unter Beiziehung der II. Lage, 34 Spezialstudien, (Mittlere Stufe)		4,—
Heft III. Vorübungen und Skalen-Tabellen für den Lagenwechsel I—V, (Höhere Stufe)	als Hilfsmittel neben Schulen und Etuden.	2,—
Heft IV. Grundlegende Studien für Lagenwechsel. Abteilung für den Lagenbezirk I—V, 21 Spezialstudien, (Höhere Stufe)	unter besonderer Berücksichtigung der modernen technischen Anforderungen.	3,—

Part I. Preparatory Exercises and Tables of Scales to thoroughly ground in the fundamental principles of Shifting in the 2 nd to the 5 th positions. Arranged as auxiliary exercises to supplement Violin-Schools and Etudes. (Middle Grade)	Special regard having been paid to the requirements of modern technic.	netto M. 3,—
Part II. Fundamental Studies on Shifting. Section on the 3 rd —5 th pos., partly including the 2 nd pos. 34 spec. studies. (Middle Grade)		4,—
Part III. Preliminary Exercises and Tables of Scales for Shifting in pos. 1—5 to serve as auxiliary Exercises to supplement Violin-schools and Etudes. (Higher Grade)		2,—
Part IV. Fundamental Exercises on Shifting with special regard to the requirements of modern technic. Section containing the 1 st —5 th positions. 21 special Studies. (Higher Grade)		3,—

1 ^{re} cah. Exercices préparatoires et tableaux de gammes pour établir les fondements du démancher dans les 2 ^{me} à la 5 ^{me} pos. A servir de complément aux méthodes de violon et aux études. (Degré moyen)	Disposés pour les besoins de la technique moderne.	netto M. 3,—
2 ^{me} cah. Etudes pour initier dans les fondements du démancher. Cahier pour la 3 ^{me} à la 5 ^{me} position, ci-inclus la 2 ^{me} position. 34 Etudes spéciales. (Degré moyen)		4,—

3 ^{me} cah. Exercices préparatoires et tableaux de gammes pour les changements des positions 1 à 5 destinés à servir de complément aux Méthodes de Violon et aux Etudes. (Degré supérieur)		netto M. 2,—
4 ^{me} cah. Exercices pour établir les fondements du démancher. Disposés spécialement pour les besoins de la technique moderne. Section consacrée aux 1 ^{re} —5 ^{me} positions. 21 Etudes spéciales. (Degré supérieur)		3,—

Leipzig = Verlag von F. E. C. Leuckart

Inhalt.

	Seite
Pädagogische Betrachtungen	IV—VII
Zum Studium des Lagenwechsels (Allgemeine Bedingungen für den Lagenwechsel)	VIII—IX
Besondere Bedingungen für das Lagenwechseln	IX—XII
Studien für direkten Wechsel.	
Zwölf kleine Vorstudien für Halbton- und Ganztonschiebungen, III.—IV. und IV.—V. Lage	13—23
Zwei kleine Passagenstudien für Sekundschiebung	15—16
Zwei Vorbereitungsstudien für Stellvertretungswechsel	16—17
„ „ „ Terzschiebung	18—19
Studien für vermittelten Wechsel.	
Zwei Vorbereitungsstudien für Terzschiebung	20—23
„ Passagenstudien	24—25
„ erweiterte Studien für den Stellvertretungswechsel, I.—IV. und II.—V. Lage	26—29
Zwei erweiterte Studien für vermittelten Ganztonwechsel, III.—V. und II.—IV. Lage	30—33
Studien für unvermittelten Wechsel.	
Zwei Studien für Sekundschiebung	34—35
„ „ „ Terzschiebung unter Anwendung des Quart-, Quint- und Sextgriffs	36—37
Studien für Zweisaitenverbindungen (Vorbereitungsstudien)	38—41
Zwei Oktavenstudien	42—43
„ Vorbereitungsstudien für schwierigere Form	44—45
„ erweiterte Studien für Zweisaitenverbindung	46—49
„ Vorbereitungsstudien für direkten Wechsel in Oktaven	50—53
Zwei schwierigere Studien für Sekundschiebung in gebrochenen Oktaven und Terzen	54—55

Contents.

	Pages
<i>Didactic Remarks</i>	IV—VII
<i>On the manner of studying the Shifts (General Conditions for Shifting)</i>	VIII—IX
<i>Special Conditions for Shifting*)</i>	IX—XII
<i>Studies on direct Shifting.</i>	
<i>Twelve short Studies preparatory to half- and whole-tone shifts, 3rd to 4th; 4th to 5th positions</i>	13—23
<i>Two short Studies on Passages in Shifts of a Second</i>	15—16
„ <i>preparatory Studies in Shifting by substitution</i>	16—17
„ „ „ <i>on „ in Thirds</i>	18—19
<i>Studies on prepared Shifting.</i>	
<i>Two Studies preparatory to Shifts in Thirds</i>	20—23
„ „ <i>on Passages (Runs)</i>	24—25
„ <i>extended Studies on Shifting by substitution (1th to 4th; 2nd to 5th positions)</i>	26—29
„ <i>extended Studies on extended Shifting by a whole tone (3rd to 5th; 2nd to 4th positions)</i>	30—33
<i>Studies on unprepared Shifting.</i>	
<i>Two Studies on Shifting by a second</i>	34—35
„ „ „ „ „ <i>Third, employing stoppings of Fourths, Fifths and Sixths</i>	36—37
<i>Studies across two Strings (Preparatory studies)</i>	38—41
<i>Two Studies on Octaves</i>	42—43
„ „ <i>preparatory to more difficult forms</i>	44—45
„ <i>extended Studies in slurred notes across two strings</i>	46—49
„ <i>preparatory Studies on the direct Change in Octaves</i>	50—53
„ <i>more difficult Studies on Shifts in Seconds, in broken Octaves and Thirds</i>	54—55

*) I adopt the word "Shifting", as in its brevity it expresses the same idea more clearly than "Changing position".
Tr. N.

Table des matières.

	Pages
Considérations didactiques	IV—VII
De l'enseignement et de l'étude du démancher (Conditions générales du démancher)	VIII—IX
Conditions spéciales du démancher	IX—XII
Études pour le changement direct.	
Douze petites études préparatoires pour les glissés en demi-tons et en tons 3 ^{me} à 4 ^{me} ; 4 ^{me} à 5 ^{me} pos.	13—23
Deux petites études pour les traits avec glissés en secondes	15—16
„ „ „ préparatoires au démancher par remplacement de doigt	16—17
„ „ „ „ aux glissés en tierces	18—19
Études pour le démancher préparé.	
Deux études préparatoires aux glissés en tierces	20—23
„ „ pour les traits	24—25
„ „ le démancher par remplacement de doigt, 1 ^{ère} à 4 ^{me} ; 2 ^{me} à 5 ^{me} positions	26—29
„ „ „ „ en tons (3 ^{me} à 5 ^{me} ; 2 ^{me} à 4 ^{me} positions)	30—33
Études pour le démancher non préparé.	
Deux études pour les glissés en secondes	34—35
„ „ „ „ „ tierces avec application des quartes, quintes et sixtes	36—37
Études pour les liaisons à travers deux cordes (études préparatoires)	38—41
Deux études pour les octaves	42—43
„ „ préparatoires aux formes plus difficiles	44—45
„ „ pour les liaisons à travers deux cordes	46—49
„ „ préparatoires pour le changement direct on octaves	50—53
„ „ plus difficiles pour les glissés en secondes en octaves et tierces brisées	54—56

Pädagog. Betrachtungen.

Die Anwendung des Lagenwechsels dient ähnlichen technischen und ästhetischen Zwecken wie die Benützung der verschiedenen festen Lagen, nämlich: technisch, zur Besetzung der verschiedenen im Bereiche des Griffbrettes befindlichen Griffe (Tönhöhen) und deren Verbindung untereinander, ästhetisch — in hervorragendem Maße — als Mittel des Ausdrucks.

Insoweit der Lagenwechsel auf die rein technisch-mechanischen Bedingungen hin betrachtet wird, ergeben sich als Hauptfaktoren die Forderungen bezüglich Sicherheit sowie Präzision. In erster Reihe muß der Spieler die Griffstellen mit einwandfreier Gestaltung der Intonation untereinander verbinden; hiermit wäre die Griffsicherung erreicht. Jeder Geiger weiß indes, daß ein nur intonationsreines Verbinden von Griff zu Griff den in musikalisch-ästhetischer Hinsicht zu stellenden Anforderungen noch keineswegs genügt, und zwar nicht einmal in bezug auf technische Korrektheit. Die Verbindung muß vor allem „glatt“ sein, darf demnach weder „holpern“ (hängen bleiben) noch „stoßen“ (ruckartig auftreffen) und soll schließlich auch nicht „heulen“ (gedehnt durch die Verbindungsstrecke gezogen werden). Sind diese Forderungen erfüllt, so darf der Lagenwechsel als korrekt bezeichnet werden. Jedoch erst nach Bewältigung der hierzu dem Studierenden gestellten technischen Aufgaben kann die Entwicklung der Lagenwechsel-Technik zum Mittel des ästhetischen Ausdrucks eingeleitet werden. — Wenn man die Originalbezeichnung älterer Violinwerke auf die Anwendung der Lagen und Lagenverbindungen nachprüft, so ist es durchgehend auffällig, daß man sich in jener Zeit die Sache möglichst einfach, um nicht zu sagen, primitiv gemacht hat. Es besteht wenig Neigung, die Lagen öfter als wie zwingend notwendig, zu wechseln. Ferner wurden die tieferen Saiten als Verbindungsmittel gern gemieden, überhaupt die reichen Möglichkeiten des Klangfarbenwechsels, wie solche in der Benutzung verschiedener Lagen und Saiten geboten sind, relativ wenig ausgenützt. Infolge dieser Entwicklung sind daher die bisher allgemein in Anwendung gebrachten Mittel und Wege des Lagenstudiums nur noch unter großem Nachteil beizubehalten, vielmehr ist der Studierende genötigt, hinsichtlich der Aufwendung von Zeit und Kraft rationeller zu üben. Es soll hier dem Gros der Violinstudierenden gegenüber ganz abgesehen werden von dem nicht einmal handwerksmäßigen Behelfen des Lagenstudiums, wie solches in den so viel benutzten Violin-Schulen von Hohmann und dessen Adepten leider vorbildlich geworden ist. —

Didactic Remarks.

Shifting serves similar purposes to playing in the fixed positions, technically speaking, viz. to enable the fingers to stop the notes within the range of the finger-board (pitch), and to connect them one with the other; æsthetically speaking, it serves as a most important means of expression.

Considered from a purely mechanico-technical point of view, we find that perfect precision and assurance in stopping the notes are the principal conditions claimed. In the first place, the player must connect the notes in the various parts of the finger-board, while observing perfect intonation: which is identical with the acquisition of perfect stopping. But as every violinist knows, to stop the notes in perfect tune is by no means equivalent to satisfying the claims made upon the art in an æsthetic sense, not even as regards technical precision. Above all, the notes must be connected "smoothly"; no awkward stumbling, sticking or jerky movement; no "whining" (produced by the finger being dragged along the string from one note to another). When these conditions have been fulfilled, the pupil may be said to have learnt correct shifting. But not until he has mastered the technical tasks set him for that purpose, may he proceed to the development of his technic acquired in shifting, as a means of æsthetic expression. —

If we examine early violin-compositions, we shall be struck with the great simplicity, not to say primitiveness, of the means employed to indicate the positions and shifts. It becomes evident at once, that shifting was employed only when it could not be avoided, and in slurred notes, the bass strings were used only when it was inevitable. In fact, relatively, but little use was made of the variety of colouring and shading-possibilities afforded by change of position or string.

In the presence of such progress, on the one hand, it must be admitted that the ordinary method and means afforded for the study of the positions are sadly deficient and wanting, and therefore of great disadvantage to the student who, being thrown upon his own devices, is forced to adopt more rational means, in order to not waste time and energy. Considering the bulk of violin-students, we entirely set aside here the methods which do not teach the positions even in a mechanical, workman-like fashion: such is the violin-school by Hohmann and his adepts which we regret to say has become an international model.

Experience has sufficiently proved that the average number of methods supposed to teach shifting afford far too few exercises and studies to fulfil their purpose, at least as far as the initiating and firm grounding of the pupil in the fundamental principles is concerned. In almost all cases the pupil

Considérations didactiques.

L'exercice du démancher et la pratique des différentes positions fixes servent chacune également à des buts semblables: au point de vue technique, pour poser les doigts sur les divers endroits de la touche de manière à atteindre les tons et à les lier l'un à l'autre; au point de vue esthétique en mesure considérable comme moyen d'expression.

Lorsque l'on considère le démancher par rapport à ses conditions mécanico-techniques, on trouve que certains éléments principaux sont exigés pour la sûreté et la précision du jeu. L'exécutant doit, en premier lieu, lier les notes aux différents endroits de la touche, en observant parfaitement l'intonation, c'est à dire, qu'il doit savoir prendre les notes avec une sûreté complète.

Mais tout violoniste sait aussi que la liaison produite en prenant les notes, si parfaite soit-elle quant à l'intonation, ne suffit aucunement aux exigences de l'esthétique musicale, ni même à la précision technique. Il faut surtout que la liaison soit continue, que l'exécution en soit sans heurt, ni saut, tout en évitant de traîner le doigt d'un ton au prochain, ce qui ferait, gémir les cordes. Ces conditions étant remplies, la manière de démancher est correcte; mais ce n'est qu'après être devenu maître de tous les procédés techniques, dont l'étude est proposée ci-dessus, comme tâche à l'élève, que celui-ci peut commencer à étendre l'emploi de ses connaissances techniques à leur usage comme moyen d'expression esthétique.

Si l'on examine, dans les anciens ouvrages qui traitent du violon, la manière dont à l'origine on désignait les positions et leurs liaisons, on est frappé de voir combien on facilitait les choses par l'emploi de moyens des plus simples, pour ne pas dire primitifs. On était peu disposé à changer de positions plus qu'il n'était absolument nécessaire, on évitait même d'employer les cordes basses dans les liaisons, et on profitait relativement peu des possibilités que donne, pour varier le timbre, l'emploi de différentes positions et des cordes seules. Les œuvres contenues dans les méthodes françaises écrites dans un but de virtuosité pure et les compositions de Spohr font exception.

Est-ce comme conséquence de la sensibilité des nerfs, qui va toujours en augmentant de nos jours, et qui a pour résultat un besoin toujours croissant de nuances dans les sons, que nous remarquons aujourd'hui*) une tendance à utiliser toutes les possibilités des sons sur le violon, au moyen de l'exécution des mêmes sons sur différentes cordes! . . . C'est ainsi que le dispositif de la musique moderne pour le violon à nécessité un développement tout spécial de la technique des doigts gauches.

En raison de ces progrès on ne peut plus,

*) Henry Petri est un modèle parfait sous ce rapport, dans ses révisions des œuvres des vieux maîtres.

Die Praxis hat hinlänglich erwiesen, daß der Durchschnitt der Lagenschulungsmittel an ganz unzweckmäßiger Kürze leidet, wenigstens soweit es sich um die Einführung, sowie die grundlegende Sicherung handelt. In fast allen Fällen verweilt der Schüler während eines relativ langen Zeitraumes in der ersten Lage, um dann aber unter nur flüchtiger Streifung von ganz unverhältnismäßig kurzen Einführungsformeln sogleich eine Reihe von komplizierten Etüden und Studien als Übungsmaterial zu geben. Die solchem Vorgehen zugrundeliegende Anschauung beruht auf verhängnisvoller Selbsttäuschung. Die ungenügend gesicherten Grundelemente erfahren unter der Einwirkung von vorzeitig komplizierten Übungen sehr wenig Festigung, da der Schüler unter solchen Verhältnissen aus der permanenten Unsicherheit, hinsichtlich der Griffdirektiven, erst durch einen sehr großen Zeit- und Müheaufwand hinausgelangt, sofern er überhaupt jene zureichende Klärung erlangt, welche zum freien Spiel vorbedinglich ist. Die Minderzahl der Violinstudierenden bringt es überhaupt dahin, sich im Verlaufe des Studiums ein praktisch verfügbares Vorstellungsbild der Griffstabulatur auf dem Griffbrett herauszuklären, mit anderen Worten: sie lernen nur selten ihre Griffe klar bewußt, nach Intervall und Griffweiten, zu berechnen. Demnach muß eine Griffsicherheit durch Aufwendung einer Unsumme von Zeit und Wiederholung der Griffformeln mühsam erzwungen und erhalten werden. Die angeborene, instinktive Sicherheit im Abschätzen der Griffweiten ist, abgesehen von einem verhältnismäßig geringen Prozentsatz von „Naturspielern“ nur sehr wenigen zu eigen. Vielleicht daß die steigende Reizbarkeit der Nerven und deren vermindertes Beharrlichkeitsvermögen*) den mehr instinktiven Kontakt mit der Betätigung des Körpermechanismus im Laufe der Zeit vermindert hat. Um so mehr aber ist es dann geboten, sich solcher Mittel und Wege zu bedienen, als dazu verhelfen, die spekulative technische Schulung des Nervenapparates unter die Leitung und Beobachtung der Verstandeskräfte zu stellen, dieselben soweit unter die bewußt zu gestaltende Herrschaft des Willens zu bringen. Hierdurch allein wird Zeit und Kraft gespart und letztere höheren Zwecken verfügbar gemacht. —

Die Hauptforderungen, welche an ein zweckmäßiges Material für Lagenstudien zu stellen sind, heißen: Einfachheit und Spezialisierung in der Anwendung der technischen Grundformen. Jede

is kept comparatively long in the first position, he is then hurried through a few preliminary exercises which he practises in a superficial manner, and is then at once allowed to take up the study of complicated exercises and études. The idea upon which this method is based is the result of a disastrous self-illusion. The pupil, not being firmly grounded in the fundamental principles, is obliged to sacrifice time and energy entirely out of proportion to the end in view; and even then there is no telling whether he will ever free himself from that permanent uncertainty in stopping the notes, which he must rid himself of, in order to attain perfect freedom of execution. But few violin-students ever succeed in obtaining a clear mental practical idea of the exact position of the fingers in stopping the notes on the finger-board; in other words: they but seldom learn, in the course of their studies, to clearly picture in their mind, before actually stopping the notes, where and how the fingers are to fall upon the finger-board, in order to stop the intervals required. Lacking this ability, the pupil has to sacrifice time and trouble in constant repetition of the same formulas, to secure anything like a correct stopping of the notes. With the exception of a few autodidacts, very few individuals are endowed with a natural gift enabling them to instinctively calculate the exact position of and distance between the fingers stopping the notes. Possibly, the ever increasing nervous irritability and as steadily decreasing gift of patient perseverance) which mark our age, have, in the course of time, tended to loosen more and more, even sever the internal contact between natural instinct and outward physical action. All the more reason to seek those aids which shall enable us to subject our nervous system to a training controlled by our intellectual faculties, and to employ them under conscious exertion of will-power. This is the only means of economizing time and strength, enabling us to devote our energy to the attainment of higher aims.*

Simplicity and specialisation in the application of the fundamental forms of technic! these are the two chief features that must characterise all exercises or studies written with the object of teaching the positions. Each principal exercise must be presented separately to the pupil; the typical form being repeated sufficiently often to enable the pupil, — whose mind must not be distracted by new stoppings — to give his full attention to the physical means to be employed, thus concentrating his thoughts upon the one special action.

Once the chief features in stopping have

sans de grands désavantages, étudier selon les méthodes ordinairement employées jusqu'ici pour enseigner le démancher. Aujourd'hui, pour épargner le temps et la peine, l'élève est forcé de travailler beaucoup plus rationnellement.

En vue de la majorité des élèves violonistes, nous faisons abstraction des méthodes qui n'enseignent pas même les positions comme une routine de métier; telle est la méthode internationale de violon de Hohmann et de ses adeptes, type du genre, ou le démancher est hélas! ainsi pratiqué. L'expérience a prouvé suffisamment que la moitié environ des méthodes, qui enseignent le démancher souffre d'une brièveté tout à fait incompatible avec son objet, lorsqu'il s'agit d'acquérir la sûreté de jeu qui est le fondement de l'instruction.

Dans presque tous les cas l'élève s'occupe relativement longtemps de la première position, puis il étudie d'une manière hâtive et superficielle des exercices préparatoires, pour aborder en suite des études et des exercices compliqués. La manière de voir sur laquelle est basé ce procédé provient d'une illusion fatale, que l'on se fait à soi-même. Les principes fondamentaux, insuffisamment assurés, n'acquièrent sous l'influence d'exercices compliqués, pratiqués prématurément, que très peu de solidité. En effet dans de telles circonstances, l'élève ne peut se libérer de ce manque continu de sûreté dans la technique de la main gauche que par une très grande dépense de temps et de travail; si toutefois il lui reste possible d'atteindre encore le degré de clarté suffisant dans le jeu, qui est la condition d'une exécution franche. Il n'y a que la minorité des élèves de violon, qui arrivent, pendant le cours de leurs études, à se former une idée pratiquement exécutable de la disposition des doigts et du doigté sur la touche; en d'autres termes, il y a peu d'élèves qui apprennent consciemment avant l'exécution, à calculer et à mesurer la pose et la position des doigts d'après les intervalles, les extensions et les distances. Il faudra par conséquent sacrifier énormément de temps et de travail pour acquérir et garder la sûreté du doigté à force de répéter les formules des positions. En dehors d'un petit nombre de violonistes heureusement donés de naissance, la sûreté du jeu, naturelle et instinctive, qui calcule les distances et les extensions des doigts sur la touche, n'est propre qu'à très peu de gens. Sans doute l'irritabilité croissante de jour en jour du système nerveux, et la puissance décroissante de l'endurance ont diminué le concours de l'instinct avec l'activité du mécanisme physique du corps.*) Mais alors, on devrait sentir davantage la nécessité de se servir des moyens, qui nous aident à soumettre l'édu-

*) Der bekannte Violinpädagoge Dr. Margulies-Berlin bemerkt treffend in einem seiner kritischen Essays: „Unsere Zeit wagt keine freien kühnen Sprünge mehr, wie zu den Zeiten Paganinis.“

*) The well-known Violin-teacher, Dr Margulies of Berlin, very correctly observes in one of his critical Essays: "Our Age cannot produce men like Paganini who did not fear to boldly plunge into the mysteries of their art as in that artist's time!"

*) Le maître de violon bien connu, Dr. Margulies, de Berlin, dit fort justement dans un de ses essais critiques: «Notre temps ne risque plus des bonds audacieux, comme aux jours de Paganini.»

der hauptsächlichlichen Betätigungsformen muß gesondert für sich dem Studieren unterbreitet werden und zwar in so zureichender Wiederholung der typischen Formel, daß sich der Übende — ohne durch andersartige Griffformen abgelenkt zu werden — seiner Beobachtung und den zu treffenden Maßnahmen nach auf die spezielle Betätigung voll und ganz einstellen kann. Sind dann die Hauptformen der Griffbetätigungen klar und fest eingeprägt, so steht dem Studierenden jedwedes einschlägige Spielmateriel mit gesichertem Vorteil zur Verfügung. Ohne diese Vorbereitung bedeutet ein Durcharbeiten komplizierterer Faktur einfach Zeitverlust. Es bekundet daher einen kaum begreiflichen Mangel an Einsicht, wenn so zahlreiche Lehrer und Schüler die vorbereitenden Grundformen nur flüchtig streifend, sich mit Nachdruck und zäher Ausdauer auf die Bewältigung schwierigerer Lagenliteratur werfen, in der Annahme, den höheren Ansprüchen damit näher gerückt zu sein. Es scheint fast, als ob die Betreffenden die Zeitdauer, welche hier in erfolglosen Versuchen aufgeht, nach einem ganz besonderen Maßstab bemessen. — Wer sich befriedigend musikalisch zum Ausdruck bringen will, muß die technischen Forderungen erfüllen, dieses wird aber nur dann gelingen, wenn die Ausführung frei von Zwang und Unsicherheit ist; Zwang und Unsicherheit werden aber niemals im Ringen mit Komplikationen besiegt werden, sondern nur durch Klärung und Sicherung der Grundformen. — Um mißverständlichen Voraussetzungen bezüglich Form und Inhalt der vorliegenden Studien von vornherein zu steuern, seien die Gesichtspunkte, welche bei der Fassung der Arbeit maßgebend gewesen sind, kurz hier angeführt.

In Anbetracht der vorhandenen einschlägigen Literatur, deren charakteristische Eigenschaften sich durch die Kürze der Einführungs- und Vorbereitungsstudien, sowie durch die reiche Ausgestaltung der komplizierteren Anwendungsformen kennzeichnen, konnte davon Abstand genommen werden, Beiträge zur letztgenannten Kategorie zu bringen, um so mehr, als die ausgezeichneten, auch musikalisch feinsinnigen Arbeiten von Sitt, Petri, Bloch und Palaschko auch den weitgehendsten diesbezüglichen Ansprüchen Genüge leisten. Es wurde demnach das Augenmerk ausschließlich auf die praktische Ausgestaltung der rein technischen Entwicklungsbehelfe gerichtet. Die vorliegenden Studien sind infolgedessen durchaus als Mittel zum Zweck aufzunehmen, ohne jedwede Voraussetzung belletristischer Darbietungen. Es galt dem Verfasser, einzig und allein den typischen Grundformen des Lagenwechsels solche den technischen Zweck praktisch förder-

been clearly and firmly grasped by the mind, the pupil may take up any special exercises on positions and will be sure to derive benefit from them, the study of which without such preliminary training would simply mean loss of so much time!

It is difficult to conceive how, in the presence of these facts, master and pupil can ever be satisfied with a superficial study of the preparatory fundamentals, and then take up difficult exercises on the positions and work at them with a tenacity and perseverance based upon the belief that they are on the right road to success. It would seem as if such individuals calculated differently from others the time wasted in these futile attempts. Those who desire to express their thoughts in music in a satisfactory manner, must fulfil the technical conditions, which consist in an execution free from all physical effort and doubt, fear or hesitation caused by a lack of assurance. But these two chief impediments will never be overcome by struggling with complications, but only by conscientious study of the right exercises at the right time. Such work alone will finally lead to the perfect mastery of all technical difficulties, being based upon a thorough grounding in the fundamentals of the art. In order to avoid any misunderstanding from the outset, and all wrong conceptions regarding the nature and object of the exercises in this Part, I would here briefly state the chief points I had in view when conceiving and writing the present work.

The works so far extant on, or referring to, the positions show one characteristic feature: shortness and brevity amounting to a lack of preparatory exercises, and by an abundance of more complicated advanced studies and exercises also of a belletristic kind. Consequently, it would have been useless to add to the works of this kind, more especially since the excellent contributions by Sitt, Petri, Bloch and Palaschko amply meet and satisfy every possible demand. I have, accordingly, limited myself to establishing and furnishing practical instructive matter required in developing pure technic; so that the following exercises must be looked upon simply and solely as "a means towards attaining a certain end"; the author in no way claiming for them the least artistic merits, his sole object in writing them being to furnish for the fundamental forms of shifting such practical methods of application and instruction as will hasten the attainment of the object in view. The exercises are conceived and worked out to exactly suit and meet such form of technical practice, as it is required to develop at any given moment. They cannot, therefore, be expected to satisfy all higher artistic claims as regards harmony and melody, which could only be considered as matter of secondary importance here. On the other hand,

cation du système nerveux au contrôle des facultés intellectuelles et à employer ces mêmes moyens sous la direction consciente de la volonté. Telle est l'unique façon de ménager le temps et les forces, pour consacrer l'énergie à des buts plus élevés.

Ce que nous devons principalement exiger d'exercices bien adaptés à l'étude du démancher, c'est: la *simplicité* et la *spécialisation dans l'application* des formules qui servent de fondement à la technique. Chaque série principale d'exercices doit être présentée séparément à l'élève; la formule type sera répétée assez de fois, pour que l'élève ne soit plus distrait par d'autres formules de doigté, et que, mettant toute son attention aux procédés à employer, il puisse se concentrer tout entier en cette action unique.

Lorsque les dispositions principales du doigté auront été conçues mentalement avec clarté et fixité, l'élève pourra aborder tous les exercices, qui s'y rapportent. Sans cette préparation, on perd du temps en abordant des exercices compliqués.

Ils témoignent donc d'un manque d'intelligence, difficile à comprendre, le maître ou l'élève, qui ne s'occupant que superficiellement des exercices préparatoires, passent aux études de démancher difficiles, et s'efforcent avec une tenace énergie de les vaincre, en s'imaginant ainsi qu'ils ont satisfait leurs plus hautes prétentions. On est porté à croire que ceux qui travaillent de cette manière se font une conception toute personnelle du temps qu'ils perdent en essais inutiles.

Celui qui désire exprimer musicalement, à sa propre satisfaction, ses idées ou ses impressions doit commencer par remplir les exigences de la technique; et il n'y réussira que quand son exécution sera exempte de toute coaction et de toute hésitation. Ni la contrainte ni le manque de sûreté ne se vaincront jamais en luttant contre des complications, mais seulement en étudiant, et en acquérant avec netteté et assurance la pratique des formules fondamentales. Afin d'éviter dès le début tout malentendu et toutes fausses idées concernant la forme et les matières des études qui se trouvent dans ce cahier, je me permettrai d'indiquer brièvement les points de vue auxquels je me suis placé, pour me guider dans l'ordonnance de cet ouvrage.

Les ouvrages qui ont été écrits pour l'étude des positions, ou qui s'y rapportent, se signalent généralement, comme trait caractéristique, par la brièveté des études initiales et préparatoires, et aussi par la grande richesse, dans des études magistrales, d'exercices aux formules compliquées. J'ai été fondé à renoncer à apporter une contribution à des œuvres de cette sorte, d'autant mieux que les compositions d'un art si raffiné de Sitt, de Petri, de Bloch et de Palaschko suffisent à cet égard pour satisfaire aux prétentions les plus hautes. J'ai donc concentré toute mon attention exclusivement à établir

liche Anwendungs- bzw. Schulungsformen zu schaffen und sind demgemäß die Studien direkt auf die jeweilig zu schulende technische Betätigungsform zugeschnitten worden. Daß hierbei das melodisch-harmonische Moment oftmals nur mehr karg bedacht werden konnte, geht aus der Natur der Sache und deren praktischen Bedingungen hervor. Indessen wurde darauf Rücksicht genommen, daß der Studierende eine reichlichere Auswahl hinsichtlich der Anwendungsformen vorfindet, um nicht gezwungen zu sein, zur Aneignung der technischen Grundformen immer wieder auf einige wenige Studien zurückgreifen zu müssen. — Wenn schließlich in Berücksichtigung gezogen wird, daß die vierte und fünfte Lage von jeher einen heiklen Wendepunkt in der technischen Entwicklung der linken Hand bedeutete, so dürfte die Ausgestaltung des Stoffes, welche in spezieller Beziehung auf die modernen Gebräuche vorgenommen, überzeugend wirken. — Daß die Sicherung im Lagenwechsel auf Basis dieses Lehrganges ungemein rasch erzielt werden kann, ist in zahlreichen Fällen bei unterschiedlicher Begabung erprobt worden. Natürlicherweise ist die relative Veranlagung auch hier im letzten Grade entscheidend für die benötigte Zeitdauer. Da aber das Material während mehr denn einem Jahrzehnt praktisch durchgeprüft und erprobt worden ist, so darf die Arbeit mit sicherer Überzeugung den Lehrenden und studierenden Violinspielerkreisen übergeben werden. — Zum Schlusse möchte der Autor an dieser Stelle seinen lieben Schülern Erich Klamt und Franz Friedl sowie Otto Reisch seinen Dank aussprechen für ihre getreue Mitwirkung bei der Sichtung und Einrichtung des überaus umfangreichen Materials.

Ragusa, im Frühjahr 1911.

Der Verfasser.

the pupil will be recompensed in being afforded a greater variety of studies to choose from, so that he no longer need constant repeat the same tedious exercises, in order to acquire the fundamentals of technic. If, finally, we remember that the 4th and 5th positions always have marked a critical turning-point, a very crisis in the technical development of the left hand, the manner in which the present exercises have been conceived and worked out, with special regard to modern requirements must bear with it conviction and in every way satisfy both pupil and master.

The method upon which the present course of instruction is based, has in numerous cases proved its efficiency and efficacy in enabling variously gifted pupils to acquire absolute assurance in shifting, in the shortest possible time. The amount of time required naturally depends ultimately in each case upon the relative talent of the pupil. But, as this method has proved its practical efficacy for now more than ten years, it may claim to have stood the test of time, and may, therefore, be placed with every confidence in the hands of any master or student of the violin.

In conclusion, the author desires to express his gratitude to his dear pupils Erich Klamt and Franz Friedl for their valuable assistance and collaboration in sifting and arranging the very abundant material of the present work.

Ragusa, Spring 1911.

The Author.

les procédés et la matière pratique pour développer la technique pure. «Il faut ne considérer les études qui suivent que comme le moyen pour atteindre le but,» sans leur attribuer la moindre prétention à être des œuvres d'art instrumental.

Le seul but de l'auteur a été de fournir aux élèves des formules types, qui sont le fondement de la pratique du démancher, des méthodes d'application et d'instruction, qui hâteront vers la fin technique à atteindre. Les exercices et les études ont été disposés de façon à convenir exactement à la forme du travail technique, qu'il s'agit de développer au moment même. C'en est une conséquence naturelle, que l'élément musical de la mélodie ou de l'harmonie n'y aura souvent pas trouvé son compte; mais en même temps on a pris soin que l'élève trouve, dans ces études, un choix plus abondant de modèles d'application, afin qu'il ne soit pas ramené à répéter sans cesse les mêmes exercices, pour acquérir une formation fondamentale dans la technique.

Si finalement nous nous rappelons que la 4^{me} et la 5^{me} positions ont toujours marqué un tournant critique dans le chemin à parcourir pour l'éducation technique de la main gauche, l'ordonnance des exercices, ici distribués de manière à répondre spécialement aux exigences de nos usages modernes, devra donner entière satisfaction.

L'efficacité de ce cours pour donner à l'élève la sûreté du démancher, a été éprouvée en de nombreux cas, lors même que les élèves étaient de talents fort inégaux.

Naturellement, c'est encore ici le talent relatif qui déterminera pour chacun en dernier ressort la durée du temps qui lui est nécessaire. Mais, puisque cette méthode a donné pendant plus de dix ans les preuves de son efficacité pratique, elle peut être mise en toute confiance et en toute assurance entre les mains des maîtres et des élèves de violon.

Avant de terminer, l'auteur désire exprimer sa gratitude à ses chers élèves, Erich Klamt et Franz Friedl, pour la collaboration fidèle qu'ils ont apportée à son œuvre, en revoyant et en coordonnant les nombreux matériaux qui font la richesse de ces études.

Raguse. Printemps 1911.

L'auteur.

Zum Studium des Lagenwechsels.

Allgemeine Bedingungen für den Lagenwechsel.

Soll schon überhaupt beim Geigen das Instrument durch Polster und Kinnndruck so fest eingestellt werden, daß die Finger der linken Hand auf dem Griffbrett eine ähnlich ruhende Spielfläche finden wie die Hände des Klavierspielers auf der Tastatur, so gilt diese Forderung in wemöglichst verschärftem Maße für das Studium des Lagenwechsels. Beim Spiel in der ruhenden Lage kann der Spieler, wenn auch unter Benachteiligung der Spielbereitschaft und Freiheit, die Geige durch Daumen und Fingerdruck hilfsweise abstützen. Tritt indes diese Umklammerung des Geigenhalses bei Lagenwechsel in Tätigkeit, so ist damit die Vorbedingung eines technisch korrekten Lagenwechsels — die freie Bewegungs- und Anpassungsfähigkeit von Hand und Finger — von vornherein vereitelt, und kann die Durchführung des Lagenwechsels nur mehr unter Anwendung eines geringeren oder erheblicheren physischen Zwanges erfolgen. Der Daumen muß demnach den übrigen Fingern gegenüber frei bleiben, wie denn derselbe zum Lagenwechseln durchaus unbenötigt ist, da solches allein Aufgabe des Armes und der Hand ist. Nicht unberücksichtigt darf die Einstellung von Hand und Arm am Instrument bleiben. Wie die Lehrpraxis ergibt, ist es eine Gepflogenheit zahlreicher Schüler, die Hand beim Aufrücken und Einstellen in die vierte Lage spitzwinklig zum Griffbrett zu stellen, anstatt eine möglichst rechtwinklige Stellung zu nehmen. Es rührt dieses in der Hauptsache aus dem instinktiven Bestreben her, die Hand in der bereits verhältnismäßig exponierten vierten Lage zu sichern. Es ist hier wiederum der Daumen, welcher je nach seiner Applikation, die Stellung der Hand und Finger entscheidend beeinflusst. Bei Einnahme der vorgenannten spitzwinkligeren Handstellung verbleibt der Daumen meistens weit um den Vorsprung des Geigenhalses geklammert und hindert so die Hand daran, die Finger rechtwinklig zum Griffbrett zu bringen und ist bei unforcierter Applikation der Finger die unausbleibliche Folge, daß die vom ersten und zweiten Finger gegriffenen Töne zu hoch, die vom dritten und speziell vierten Finger besetzten Griffstellen zu tief ausfallen; des weiteren werden auch dann beim Übersetzen der Finger von einer Saite zur anderen die Quintverhältnisse unrein, d. h. bei beabsichtigter gerader Übersetzung, welche beim Greifen von

Preface to the Study of Shifting.

General Conditions.

If, in playing the violin, it is at all necessary to so secure the instrument (with the additional aid of a small cushion) by pressure, between shoulder and chin, that the fingers of the left hand shall find as firm a playing-surface as is afforded by the keyboard of a piano, this condition is, if possible, still more essential when studying the shifts. When playing in one position, it is possible, — though at the expense of a certain amount of freedom in finger-action, to support the violin by a pressure exerted by thumb and index-finger. In shifting, such a pressure on the neck of the violin is well-nigh fatal, rendering it impossible to observe the first condition of a correct and easy manner of gliding from position to position, viz: the power to exactly gauge and exert, at any moment, the amount of muscular tension required, and no more. Whereas said pressure places the members in action under a more or less physical constraint, detrimentally affecting muscular flexibility which alone secures a perfect freedom of action and dexterity. — From this it is evident that the thumb must remain perfectly free, and independent of the other fingers; the more so, as it is not needed in shifting, which gliding-action is performed by arm and hand alone. At the same time, we must not neglect to observe the correct position of arm and hand in relation to the instrument. Experience shows that many pupils contract the bad habit of holding the hand at an obtuse or at an acute angle to the finger-board instead of as nearly as possible at right angles, when gliding into, and arriving at, the 4th position. —

This is a natural consequence due chiefly to the instinctive effort made to secure a position for the helpless hand in the fourth position, which affords neither aid nor stay nor mark to go by. Here again, the thumb is to blame, which, according to its position at the time, definitely influences that of the hand and other fingers: For, when the hand is held at the aforesaid obtuse angle to the finger-board, the thumb generally remains clasped well round the projection of the neck, thus rendering it impossible for the hand to set the fingers at right angles on to the finger-board. When held at an acute angle, however, the inevitable consequence is, that the notes stopped by the 1st and 2nd fingers falling naturally upon the string, will be too high, whereas those stopped by the 3rd and 4th fingers will prove too low; and the fifths stopped by one finger across two strings will not stand in their true tonal

Avant-propos à l'étude du démancher.

Conditions générales du démancher.

Si une tenue ferme du violon entre le menton et l'épaule, avec l'aide du coussinet et de la pression exercée par les deux, est nécessaire pour que les doigts de la main gauche puissent jouer sur une surface aussi stable que le clavier d'un piano; elle est bien plus nécessaire encore, lorsqu'il s'agit de pratiquer le démancher.

En jouant dans une seule position, on peut supporter l'instrument par la pression, du manche entre le pouce et l'index; mais alors même c'est au désavantage de la flexibilité des doigts.

Par contre, dès le début d'un mouvement de démancher, la dite pression rendrait impossible l'observation de la condition la plus importante pour le démancher correct, d'après les principes de la technique. L'action libre et la flexibilité des membres qui participent au jeu ne pourrait alors être souvegardées dans l'acte du démancher que sous la contrainte plus ou moins grande d'un effort physique.

Le pouce doit donc garder toute sa flexibilité par rapport aux autres doigts; il n'a aucun rôle dans l'action même du démancher, laquelle s'exécute seulement au moyen du bras et de la main.

D'autre part, il ne faut pas négliger la position de la main et du bras par rapport à l'instrument. L'expérience des maîtres a démontré que beaucoup d'élèves ont l'habitude, lorsqu'ils opèrent le glissé pour s'arrêter à la 4^{me} position, de poser la main à angle obtus et même à angle aigu avec la touche, au lieu de la tenir, autant que possible, à angle droit. Il faut en cela voir surtout la conséquence naturelle d'un effort instinctif fait pour assurer la main, qui se trouve gênée et sans appui dans la 4^{me} position. Ici c'est de nouveau le pouce qui, selon sa position propre, influence définitivement celle de la main et des doigts. Quand la main prend cette pose à angle obtus, le pouce se cramponne autour du rebord du manche et empêche ainsi la main de poser les doigts à angle droit avec la touche.

Si la main prend la position à angle obtus, la conséquence inévitable en sera (lorsqu'on ne force pas la pose des doigts) que les sons pris par le 1^{er} et par le 2^{me} doigts seront trop hauts, et les sons pris par le 3^{me} et par le 4^{me} doigts, trop bas; les quintes envoyées par les doigts en traversant les cordes ne seront pas justes, c'est à dire que, lorsqu'on aura voulu placer les doigts en position droite sur les cordes comme pour prendre les quintes justes, on aura obtenu des quintes plutôt diminuées que justes.

reinen Quinten-Intervallen angewendet wird, entstehen Quinten, welche mehr vermindert als wie rein sein werden. Die sogenannte Paganinische Handhaltung (resp. Einstellung), welche u. a. auch Emil Kross sowie Goby Eberhardt näher beleuchtet haben, darf in Hinsicht auf Intonations-Sicherung (speziell in den höhern Lagen) als ideale Expositur bezeichnet werden. Man darf darum die Regel aufstellen, daß die Einstellung von Arm und Hand am Griffbrett derart zu wählen ist, daß bei zwanglosem Übersetzen der Finger von einer Saite zur nächsten sich reine Quintintervalle (Griffe) ergeben. Der Schüler suche die nächste Sicherung der Hand deshalb nicht durch Klammerung des Daumens, sondern durch festes Einstellen von Geige und Arm herbeizuführen. Überhaupt sollte sich der Schüler daran gewöhnen, den Daumen als einen beim Lagenwechsel tunlichst inaktiv bleibenden Sicherungsfaktor zu betrachten, welcher durch seine Anwesenheit wohl das Sicherheitsgefühl unterstützt, jedoch nicht zur aktiven Mithilfe beigezogen werden darf. Seine Muskulatur bleibe daher nach Möglichkeit entspannt, damit sich dieselbe schmiegsam den Bewegungen der Hand am Geigenhals anpassen kann. Die klammernde Betätigung des Daumens ist als eine der schwersten Behinderungen der Entwicklung eines leichten technisch zweckentsprechenden Lagenwechsels zu verwerfen. Diese Gefahr indes durch spezielle technisch-gymnastische Übungen des Daumens beseitigen zu wollen, wie solches von verschiedenen Seiten empfohlen wird, ist nicht praktisch bedingt und zudem in vielen Fällen geeignet, gerade dasjenige herbeizuführen, was man verhindern will, nämlich: Unfreiheit und Komplikationen. Entscheidend ist nur die Art und Weise der Studieneinleitung, welche derart zwanglos sein sollte, daß Hindernisse gar nicht erst entstehen können.

Besondere Bedingungen für den Lagenwechsel.

(Der direkte Lagenwechsel.)

Der Lagenwechsel, wie derselbe unter den gesteigerten Ansprüchen an Differenzierungsfähigkeit in der jetzigen Spielpraxis zur Ausführung gelangt, ist seiner Art nach, komplizierter Natur. Diese Stufen der Ausführungsfertigkeit durch rigorose Maßnahmen der Schulung gleich anfänglich erzwingen zu wollen, wäre unzweckmäßig; schon in Hinsicht darauf, daß die feineren technischen Qualitäten durch mechanisch-technische Maßnahmen gar nicht zu erzielen sind, vielmehr das Ergebnis der Einwirkung von verfeinertem

relation to each other: they will be deminished rather than perfect, provided the finger from its actual position fall on the strings as it would from its correct position to stop pure fifths.

The so-called "Paganini's manner of holding the hand" (or: its pose), which, among others, Emil Kross and Goby Eberhardt have minutely described, may be called "ideal", as regards securing perfect intonation (especially in the higher positions). Hence the following rule may be formulated: Choose that manner of holding arm and hand with respect to the finger-board which will enable the fingers to stop perfect fifths in crossing from one string to the adjacent one without constraint. Hence, not by clutching the neck with the thumb should the pupil seek to secure the correct position of the hand, but by holding the instrument firmly between shoulder and chin. The pupil should, in fact, learn, when shifting, to treat the thumb as an inactive member, assisting only to indicate the place to be occupied by the hand, but in no way participating in the action of the fingers. Its muscles must, as far as possible, remain relaxed, in order to obey and follow with suppleness, the action of the hand moving along the neck of the violin. The clutching action of the thumb must be condemned as one of the greatest impediments in the development of an easy, expedient manner of shifting. To try and remove this danger, however, by special technico-gymnastical exercises for the thumb, as frequently recommended, far from warranting invariable success, frequently leads to the opposite result: viz: to constraint and complications.

The only safe way to study and practise from the very beginning, the only rule, determining the end, is to adopt such a system as excludes any constraint and thus at once precludes the possibility of unnatural impediments arising.

Special Conditions referring to Shifting.

(The direct Shift.)

Through the enhanced demands made nowadays upon musical execution in its every possible variety of tone-shading and expression, the art of shifting has developed into an art of the most complicated nature. To try and force technical progress by too severe and rigorous a system of instruction at the outstart, were incompatible with the object in view. For the finer qualities of technique are the result of influences arising from a highly refined sense of sound and form; they can never be acquired by mechanico-technical means.

La tenue de la main, dite de Paganini, décrite entre autres par Emile Kross et Goby Eberhardt peut être considérée comme idéale surtout dans les positions et parfaite pour assurer une intonation juste. On peut donc formuler la règle suivante: *Il faut pour le bras et la main choisir telle position sur le manche qu'elle permette aux doigts, en traversant sans contrainte les cordes, de produire des quintes justes.*

De la sorte, l'élève n'aura pas à serrer le pouce, pour assurer à la main la meilleure position. Bien au contraire, en tenant solidement le violon entre le menton et l'épaule, il s'accoutumera avec profit à traiter le pouce dans l'action du démancher comme un agent inutile autant que possible, dont le rôle unique est d'aider à indiquer la place de la main, et non point de participer activement au travail des doigts.

Les muscles du pouce doivent donc rester détendus autant que possible pour pouvoir s'accommoder avec souplesse aux mouvements de la main le long du manche. Le serrement du pouce autour du manche est un des plus grands empêchements à une exécution du démancher légère et conforme à la technique. — Non seulement il n'est pas pratique de chercher à écarter ce fâcheux défaut par des exercices spéciaux de gymnastique du pouce d'après une certaine technique ainsi que plusieurs maîtres de violon l'ont recommandé; mais il arrive pis encore dans beaucoup de cas, car on s'expose à produire justement ce que l'on voulait éviter: gêne et complications.

La seule manière d'étudier et de travailler les exercices du début, qui est aussi la seule règle déterminante, est celle qui donne un jeu libre, sans contrainte, celle en un mot qui ne fait point naître des difficultés.

Conditions spéciales du demancher.

(Le démancher direct.)

Etant données les exigences, que l'on a aujourd'hui en ce qui concerne la variété des nuances dans l'exécution; l'art du démancher est devenu un art bien compliqué. Vouloir dès le début forcer les progrès dans la technique par des procédés d'enseignement trop stricts serait incompatible avec le but poursuivi; car les qualités les plus délicates de la technique sont le produit des influences d'un sens raffiné du son et de la forme; elles ne se laissent point acquérir par des moyens mécanotechniques.

Puis-que ces influences ne peuvent exer-

Klang und Formensinn sind. Da nun Einwirkungen der letztgenannten Art nur dann Einfluß auf den natürlichen Mechanismus der Hand gewinnen können, wenn letzterer ohne physischen Zwang (innere Hemmungen) betätigt werden kann, so müssen die einleitenden Übungen derart gewählt und ausgeführt werden, daß der Studierende in unbefangener Weise inneren Kontakt mit dem Betätigungsvorgang gewinnt. In der Mehrzahl der Fälle wird wenig dadurch erreicht, daß der Schüler die Lagenwechsel-Übungen nach gewissen Vorschriften des Lehrers formal auszuführen trachtet. Es ist dieses (ganz besonders Veranlagte ausgenommen) ein Umweg zum Ziel, da eine praktisch entsprechende Ausführung doch erst dann zustande kommt, wenn sich der Spieler über die individuellen Betätigungs-Direktiven klar geworden ist. Regeln oder Vorschriften indes, welche der Studierende nicht in Betätigungsempfindungen umzusetzen vermag und welche aus diesem Grunde nur formal-imitativ angewendet werden, sind ihrer Wirkung nach von hemmender Natur und gelangen daher auch nur unter Hemmung zur Anwendung. Fragt man einen Naturspieler (im technischen Sinne verstanden) wieso er diese oder jene technische Form zur Ausführung bringt, so erhält man, wenigstens dem Sinne nach, zur Antwort: „ich habe das so im Gefühl.“ — Die Betätigungsdirektiven sind in solchen Fällen bereits in der natürlichen Veranlagung besonders ausgeprägt gegeben und werden instinktiv angewendet. Dieses sind aber Ausnahmefälle und muß darum im großen ganzen dem Schüler das Ermitteln der genannten Direktiven erleichtert werden, indem die Forderungen hinsichtlich der formalen Präzision, je nach der Veranlagung, anfänglich bescheiden bemessen werden. Aus den unbefangenen eingeleiteten primitiven Versuchen werden sich dann wirklich praktisch verwertbare Anhaltspunkte herausklären und damit eine natürlich gesicherte Entwicklung vor sich gehen. — Die hier beregten Erörterungen gehören streng genommen in das Gebiet der Elementarlehre; da jedoch wie die Praxis erweist, viele der sogenannten „geübteren“ Spieler fortgesetzt an den Grundübeln anfänglicher Vernachlässigung leiden, erschien es zweckmäßig vor der Inangriffnahme dieser höheren technischen Aufgaben, jene wichtigen Studienbedingungen noch einmal der Betrachtung zu unterziehen. —

Sobald der Schüler daran geht, die vorbereitenden Übungsformeln auszuführen, sollte sich derselbe die folgenden Erwägungen einprägen:

I. Unter einem vollständigen Lagenwechsel ist zu verstehen: daß alle 4 Finger derart von einer Stelle des Griffbrettes

Now, since these influences can only take effect upon the mechanism of the hand, provided no physical impediment hinder that member in its free action, the first exercises must be so selected and executed, that the pupil, free from all distraction of mind shall constantly follow the physical action with his mind. In most cases, but little is attained by the pupil's efforts to mechanically execute the exercises in shifting, by carrying-out certain fixed rules set forth by the master. Except in the case of genius, it will, in fact, prove a round-about way to the end, as a practical and expedient manner of execution is only possible, when the pupil has mentally grasped the individual motive of every physical action. Rules and instructions which the student does not convert mentally, will never be applied consciously, but will remain a formal imitation, and as such impede progress.

If you ask a violinist who has learned without any system of technic, why he executes a passage in such and such a form, the substance of his answer will be to the effect: "I feel I must play it so." In such cases, the mental process prompting the physical action is the result of a pre-conceived idea which natural talent instinctively puts into execution, converts into action. But such cases are the exception, the general rule exacts that we shall assist the average pupil, by facilitating for him the means of finding the mental aids we have already spoken of, carefully moderating, from the beginning, and according to circumstances, our demands as regards technical precision. The first primitive attempts guided by, and proceeding from, a mind free from all constraint will soon produce practically applicable, valuable mental aids, based upon which, natural development and certain progress is assured.

Strictly speaking, these explanations belong to the province of "Elementary Instruction" the Theory of the "Musical Elements", but as practical experience goes to prove that many even "practised" players are doomed to suffer permanently from the evil consequences of a careless instruction in the rudiments, it seemed desirable and expedient to once more recall to mind those important rules and conditions upon which our studies must be based, before taking up these higher technical exercises.

So soon as the pupil is about to practise the preparatory formulas, he should impress upon his mind the following considerations:

I. A change of position, taken in its complete sense, means the removal of the four fingers from one place on the finger-board to another place higher or lower, in such a manner as to use and set them on the strings under the same mechanical conditions as those under which they left their former position on the finger-board (cf. what is said above, regarding the hand being held at an acute angle, when moving into the 4th position). It is, therefore, inadmissible to either

cer leur effet sur le mécanisme de la main, que si la main n'est aucunement empêchée dans ses mouvements par une entrave physique quelconque; les premiers exercices doivent être choisis et exécutés de telle façon que l'élève, libre de tout parti-pris, prenne contact intérieur avec l'acte qu'il fait.

Dans la plupart des cas, on n'avancera que fort peu, si l'élève cherche à exécuter matériellement les actes du démancher selon de certaines prescriptions préalables du professeur. En faisant une exception pour les artistes de génie, c'est encore là une voie détournée pour atteindre la fin, puisque une exécution pratique et utile est uniquement possible quand l'exécutant aura clairement compris les avis individuels qui lui sont donnés sur son propre jeu.

Ni les règles ni les prescriptions que l'élève ne convertit pas en force mentale ne sauraient avoir pour lui l'effet d'impressionner son jeu; elles ne sauraient donc être qu'un objet d'imitation, par conséquent une entrave.

Si l'on demande à un artiste, qui joue sans une technique apprise, pourquoi il emploie tel ou tel mode d'exécution, sa réponse s'entendra: «je sens que je dois jouer ainsi.» Dans de pareils cas les procédés qui dirigent l'action, ont été suggérés auparavant d'une manière particulièrement heureuse par des circonstances de nature, et ils sont appliqués par instinct. Mais ce sont là des cas exceptionnels, et c'est pourquoi il faut en général faciliter à l'élève les moyens de trouver les directions, dont nous avons parlé, en prenant soin dès le début de modérer, suivant les circonstances, les exigences au rapport de la précision matérielle. Les premières tentatives suggérées sans contrainte procureront des données claires, véritablement pratiques et précieuses sur lesquelles on pourra se baser, pour assurer un progrès naturel et certain.

Ces explications, dans leur sens strict, sont du ressort de l'enseignement élémentaire; mais l'expérience pratique prouve que beaucoup de violonistes, ceux-là même que l'on dit plus avancés sont condamnés à subir les conséquences d'une instruction négligée dans ses bases, il apparaît expédient, avant d'aborder les exercices techniques avancés, de soumettre au préalable ces remarques sur des conditions si importantes pour l'étude et pour le travail.

Dès que l'élève entreprend d'exécuter les formules des exercices préparatoires, il doit se bien graver dans la mémoire les indications suivantes:

I. Le changement complet de position signifie le déplacement des quatre doigts d'un endroit du manche à un autre endroit plus haut ou plus bas, de manière à se servir des doigts et à les poser dans les mêmes conditions mécaniques que celles où ils se trouvaient à la position qu'ils venaient de quitter. (Voyez ce qui est dit ci-dessus au

zu einer höher oder tiefer gelegenen gebracht werden, daß die Finger dortselbst unter den gleichen mechanischen Aufsatzbedingungen zum Greifen gelangen können, wie bei jener, vor dem Lagenwechsel innegehabten Stellung (man vergleiche das weiter oben über die spitzwinklige Einstellung der Hand bei Einnahme der 4. Lage gesagte). Es ist demnach unzulässig bei Lagenwechsel die Finger zu strecken oder zurückzuziehen, weil hierdurch provisorische Einstellungen zustande kommen, welche auf Intonation und Spielfreiheit nachteilig wirken. Diesem zur Folge muß es auch als unzweckmäßig bezeichnet werden, die Hand behufs Lagenwechsel im Gelenke weit vor oder zurück zu strecken. Ein in Hinsicht auf Intonationssicherung und Spielfreiheit zweckmäßiger Lagenwechsel wird deshalb nur ein solcher sein, welcher vorwiegend durch Rückung des Armes vermittelt wird. (Siehe Paganinische Arm- und Handstellung.)

Eine Schulung des linken Armes hinsichtlich der Gradierung jener beim Wechseln erforderlichen Bewegungsstrecken (Lagenwechsel im Ausmaß einer kleinen oder großen Sekunde, kleinen oder großen Terz usw.) wird also zu den ersten Aufgaben der Wechselübungen gehören.

II. Wer sich beim Lagenwechsel ausschließlich auf die Gehöreindrücke verläßt, wird zur Erlangung einer Intonationssicherung eine unverhältnismäßige Aufwendung an Zeit und mechanischer Wiederholungsübung daran setzen müssen, da diese Art der Schulung auf dem langwierigsten Wege vor sich geht, und zudem eine nur geringe Gewähr für den sicheren Bestand der mühsam erübten Fertigkeit bietet. Sofern sich der Schüler in verlässlicher Sicherheit entwickelt, wird solches fast ausnahmslos darauf zurückzuführen sein, daß sich — sei dieses mehr oder weniger bewußt oder unbewußt eingeleitet — aus der Verbindung von Gehöreindrücken, Tast-, Bewegungs- und Stellungsempfindungen, wie Notenbilder — eine mehr oder weniger präzierte Vorstellung der beim Spiel zur Anwendung gelangenden Griffentfernungen herausgeklärt hat. Bei technisch besonders günstig Veranlagten wird dieser Klärungsvorgang sogleich in die zweckmäßige Entwicklung eintreten; bei weniger günstigen Vorbedingungen tritt indes gleich anfänglich Verwirrung in der Beobachtungstätigkeit des Schülers auf, der zufolge die im Übungsverlauf entwickelten Direktiven (individuelle Anhaltspunkte) praktisch minderwertig ausfallen. Das technische Ziel der Lagenwechsel-Übung hinsichtlich Intonationssicherung sowie Spielfreiheit wird nur dann entsprechend rasch und gefestigt erreicht werden, wenn sich der Studierende der geistigen Mühewaltung

extend the hand or draw back the fingers arbitrarily, when about to shift. In order to change position without endangering the intonation and handicapping the fingers by impeding their free action, the wrist must neither curve too far in nor out; the change of position being performed chiefly by shifting the arm. (cf. Paganini's manner of holding arm and hand.)

One of the very first things to be taught in shifting, will, therefore, be to train the arm to shift by degrees exactly corresponding to the position to be played in (shifting in minor or major seconds, thirds, etc.).

II. He that depends entirely upon his ear, when shifting, will have to devote a disproportionately long time to acquiring perfect intonation, as this system is the longest and not even a warrant that the technic attained with so much trouble will remain a permanent acquisition. Assurance of execution is almost always the result of a more or less conscious mental process, in which the artist blends in his mind the impressions conveyed by sight and touch with those wrought by the physical action: As the eye, taking in the figures of the notation, reads the intervals etc., it conveys them to the brain, which dictates to the fingers their corresponding position on the fingerboard and place on the strings. Any technically gifted pupil (artist by nature), practising by this system, will, at once and from the beginning, be developing his talent in a manner suited to his natural endowment; but where the preliminary conditions are less favorable, signs of confusion will at once be noticed in the pupil's power of observation, and, consequently, all mental aids which may develop during his studies will be practically but of little real value. The technical aim of the exercises on shifting, viz: perfect intonation and freedom of execution, can only be attained rapidly and permanently, if the pupil will make up his mind to undergo the fundamental task of mentally calculating the intervals in their relation to their stoppings. Before setting the fingers to stop any interval correctly, it is evident the mind must have grasped the corresponding figure in the notation, i. e. the pupil must be able to read music. Now, the most important feature in reading music, especially for the violinist is that he shall at once and correctly read the interval and determine its relation to the notes indicating it, as every interval determines a certain setting of the fingers. The second chief feature in practical training) is to learn to correctly calculate the few fundamental positions of the fingers, which constitute the practical system of stoppings on the violin. The pupil must picture to himself clearly the figure in the music and*

*) cf.: *The fundamental Studies in Double-Stopping* by the same author, published by C. F. Vieweg, 1907.

sujet de la tenue de la main à angle aigu lorsque l'on prend la 4^{me} position.)

Il est donc inadmissible que l'on étende ou que l'on recule arbitrairement les doigts dans l'acte du démancher; car cela produirait des poses provisoires qui auraient une influence funeste sur l'intonation et sur la libre action des doigts. Il est de même inexpédient en démanchant, d'avancer ou de trop courber le poignet sur la main. Démancher, en assurant l'intonation parfaite et l'action libre des doigts, c'est, avant toutes choses: *déplacer le bras*. — (Voir: la tenue du bras et de la main à la Paganini!) — Une des premières leçons des exercices du démancher sera celle du développement du bras gauche, lequel sera opéré graduellement en rapport avec chaque écart de mouvement réclamé par les changements de position, qui seront réglés selon qu'il s'agit de l'intervalle d'une seconde mineure ou majeure, d'une tierce majeure ou mineure, etc.

II. Celui qui, pour exécuter le démancher, s'en tient exclusivement aux impressions de l'ouïe sera obligé de sacrifier plus de temps et plus de travail qu'il n'est besoin pour acquérir une intonation parfaite. Cette manière de travailler est en effet la plus lente, la plus longue et la plus pénible; elle n'offre en outre que peu de garantie de durée et de stabilité pour la technique acquise avec tant de peine. Quand l'élève développera son jeu avec assurance et confiance, il faudra presque toujours l'attribuer à sa faculté de combiner (plus ou moins sciemment ou inconsciemment) les perceptions de l'ouïe avec les impressions du toucher, avec celles du mouvement et celles de la position ou du doigté. Car les groupements des notes ont dû produire une représentation plus ou moins précise de la pose des doigts calculées d'après les intervalles.

Chez les élèves doués de nature, qui ont en eux-mêmes le principe de leurs talents, cette méthode, pleine de clarté, donnera tout de suite des progrès.

Chez les élèves, qui se trouvent dans des conditions moins favorables, il se produit au début de la confusion dans la faculté d'observation; en conséquence de cela l'effet des directions données dans le cours des exercices sera pratiquement amoindri.

Le but technique des exercices du démancher, qui est d'assurer l'intonation parfaite et le jeu libre des doigts, ne sera obtenu de manière rapide, ferme et permanente que si l'élève travaille d'esprit, c'est à dire, si l'élève calcule dans son esprit les intervalles, qui sont l'objet des exercices, et si, en prenant ces intervalles, il se représente mentalement la pose des doigts.

Avant de pouvoir poser les doigts avec sûreté, il faut avoir compris le groupe des notes, qui demandent telle pose des doigts, c'est à dire, qu'il faut savoir déchiffrer les notes. Le point le plus important pour un violoniste dans la lecture des notes, c'est

unterzieht, die zur Ausführung gelangenden Übungsformeln auf die zugrundeliegenden Intervallverhältnisse, sowie jener letzteren entsprechenden Griff- beziehungsweise Verbindungsweiten zu berechnen. — Ehe man einen Griff mit Sicherheit einstellen kann, muß man vorerst das den Griff kennzeichnende Notenbild unzweifelhaft erkennen, d. h. richtig lesen können. Der wichtigste Faktor beim Lesen ist aber, vor allem für den Geiger, daß er das Intervallverhältnis von einer Note zur anderen rasch und sicher bestimmen kann, da dem Intervallverhältnis ja immer eine bestimmte Griffweite entspricht. Die wenigen typischen Griffweiten, aus welchen sich die praktische Griffapplikation auf der Violine zusammensetzt, im Bewußtsein klar abschätzen zu lernen (Notenbild, sowie Vorstellung von Hand und Griffbrett), bildet den zweiten Grundfaktor der praktischen Schulung.*) Derjenige, welcher voraussetzt, daß der Berücksichtigung der genannten beiden Faktoren ohnedies beim formal-mechanischen Wiederholungsüben Genüge geleistet wird, stellt sich auf den Standpunkt der Handwerkerei und wird die Differenz durch Zeit und Plage auszugleichen haben; dazu bei geringer Wahrscheinlichkeit eines befriedigenden Enderfolges.

Es sei der Studierende schließlich noch darauf aufmerksam gemacht, daß es ratsam ist, die Druckgebung der Finger während des Lagenwechsels anfänglich so gering wie nur möglich zu bemessen, damit keine, die Betätigung sowie Orientierung hemmenden Einflüsse wirksam werden. Mit zunehmender Klarheit und physischer Sicherung mag dann der Fingerdruck nach Bedarf ein erhöhter werden. Ungemein erleichtern wird sich der Studierende die einleitenden Übungen, wenn derselbe die Fingerspitzen mit „Talcum“ (auch „Federweiß“ genannt) einstaubt und dieses im Verlaufe des Übens immer wiederholt. Diese Anwendung schützt die Nerven der Fingerkuppen und erleichtert das ungezwungene gleichmäßige Gleiten durch die Verbindungsstrecke ganz ungemein, besonders in Fällen, wo der Schüler an Schweißhänden leidet. Der Verfasser hat in einer Reihe von Fällen krampfartiger Erscheinungen beobachten können, daß die Verwendung des Gleitpuders sinnfällig auf die Behebung dieses Übelstandes gewirkt hat.

*) Siehe die grundlegenden Doppelgriff-Studien des Verfassers im Verlag C. F. Vieweg 1907.

the corresponding position of hand and fingers on the finger-board. He who imagines that he is fulfilling these two conditions, in limiting his studies to constant mechanical repetitions, lowers art to the level of a trade, himself to the rank of an artisan, besides working out his own penalty: for, sooner or later, he will have to make up somehow or other for lost time and trouble, without as much as a guarantee, even then, that he will achieve a satisfactory result in the end. —

We would, in conclusion, draw the attention of the pupil to an important fact, viz: that it is desirable, at first, to press as little as possible on the strings when shifting, lest the fingers be impeded in gliding or stopping correctly and promptly. The pressure of the fingers may be increased, if necessary, or according to requirement, as the pupil learns to clearly grasp with the mind what the fingers are to execute, and has overcome the technical difficulties.

The pupil will greatly facilitate his preliminary studies by rubbing "talcum" on his finger-tips, which he should do repeatedly, during his practice. The powder protects the nerves in the finger-tips and assists the fingers in gliding naturally, with ease and smoothly along the strings, especially in cases where the pupil suffers from perspiration (and a large percentage does). The author has had frequent opportunity of observing that the application of this powder was efficacious in remedying or preventing cramp, an evil so many have to suffer from.

de savoir au premier coup d'œil, vite et sûrement, déterminer la relation d'intervalle entre une note et une autre; puisque chaque intervalle correspond nécessairement à une certaine pose des doigts.

Le second point fondamental de l'enseignement pratique*) est de savoir se rendre un compte clair et réfléchi des quelques poses-types des doigts, qui résument l'application du doigté au violon (représentation mentale de la note et de la pose de la main sur la touche).

Celui qui croit avoir donné assez de soins à l'étude des deux points ci-dessus mentionnés, en répétant les exercices mécaniquement, agit selon le point de vue d'un homme de métier: il aura par sa négligence perdu temps et peine, il devra recouvrer la différence perdue sans avoir même la certitude d'un résultat satisfaisant.

Pour conclure, nous dirons qu'il faut faire comprendre à l'élève combien il est important, en démanchant, de presser d'abord les doigts aussi peu que possible sur la touche, afin d'éviter toute cause qui puisse gêner l'activité et la pose des doigts.

La pression sur la corde pourra, selon le besoin, être augmentée, mais en raison seulement de l'augmentation de la clarté dans le jeu et de la sûreté dans la technique.

L'élève se facilitera beaucoup le travail des exercices élémentaires s'il met sur les bouts des doigts du talc, ce qu'il fera bien de renouveler pendant le cours de son travail. Le talc protège les nerfs de l'extrémité des doigts, et aide les doigts à glisser naturellement et aisément le long des cordes, surtout dans les cas où les élèves souffrent de la transpiration des mains (ce qui a lieu pour la plupart d'entr'eux). L'auteur a pu observer que l'application de cette poudre, lorsque les doigts se crispaient, exerçait une action curative sur ce défaut physique.

*) Voir les études élémentaires de doubles-cordes, par l'auteur; éditées par C. F. Vieweg 1907.

Studien für direkten Wechsel.

Studies in direct change. ^{No 1-6.} Etudes pour le changement direct.

Drei kleine Vorstudien für Halbton-Schiebung.

Three short preparatory Studies
in Half-tone Shifts.

Trois petites études préparatoires pour
les glissés en demi-tons.

Change of position III-IV.

Lagenwechsel III-IV.

Changement de position III-IV.

A. von der Hoya, Lagenwechsel, Heft II.

1. *a)*

b)

c)

Drei kleine Vorstudien für Ganzton-Schiebung.

Three short preparatory Studies
in Whole-tone Shifts.

Trois petites études préparatoires pour
les glissés en tons.

Change of position III-IV.

Lagenwechsel III-IV.

Changement de position III-IV.

2. *a)*

b)



Drei kleine Vorstudien für Halbton-Schiebung.

Three short preparatory Studies
in Half-tone Shifts.

Trois petites études préparatoires pour
glissés en demi-tons.

Change of position IV - V.

Lagenwechsel IV - V.

Changement de position IV - V.



Drei kleine Vorstudien für Ganzton-Schiebung.

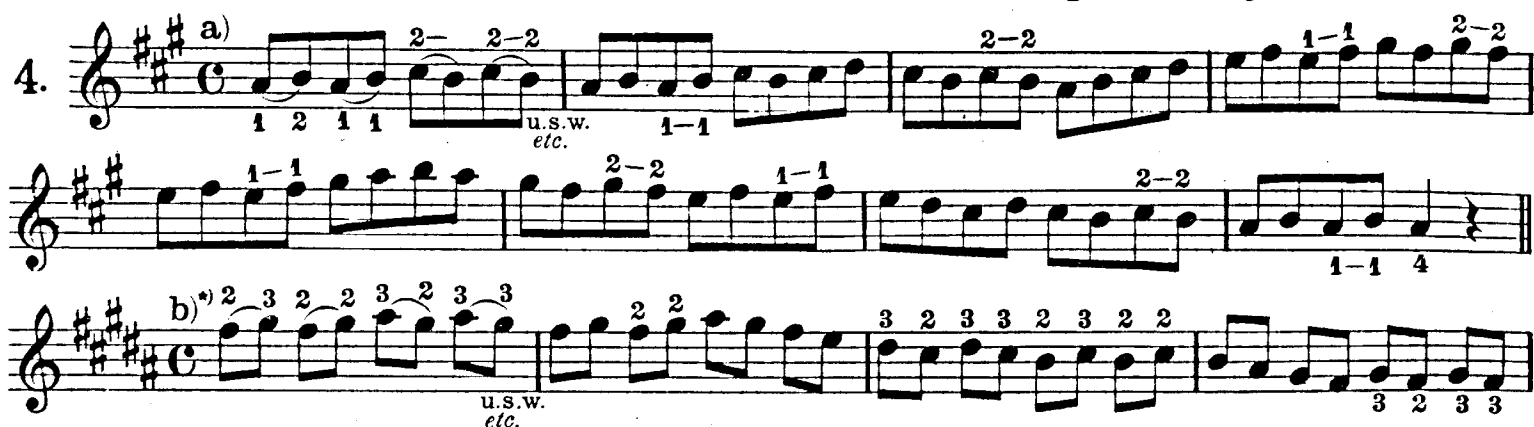
Three short preparatory Studies
in Whole-tones Shifts.

Trois petites études préparatoires pour
glissés en tons.

Change of position IV - V.

Lagenwechsel IV - V.

Changement de position IV - V.



*) Übung b) kann man anfänglich, der
Leseerleichterung wegen, in B-dur
spielen lassen.

Exercise b) may first be practised
in B^b-major, to facilitate reading.

Exercise b) Pour plus grande facilité
de déchiffrer, on peut commencer par faire
exécuter l'exercice en Si bémol majeur.



Kleine Passagenstudie für Sekundschiebung (Direkter Wechsel).

Short Study in Passages with Shifts
in Seconds (direct Change).

Petite étude pour les traits, avec glissés
en secondes (changement direct).

Change of position III - IV.

Lagenwechsel III-IV.

Changement de position III-IV.



Short Study in Passages with Shifts
in Seconds (direct Change).

Petite étude pour les traits, avec glissés
en secondes (changement direct).

Change of position IV - V.

Lagenwechsel IV - V.

Changement de position IV - V.

6.

u. s. w.
etc.

restez.

Zwei Vorbereitungsstudien für Ganz- und Halbtönen Schiebung
unter Anwendung des Stellvertretungswechsels der Finger.

Two preparatory Studies in Whole-
and Half-tone Shifts introducing Change
by Substitution of Fingers.

N^o 7 u. 8.

Deux études préparatoires pour glissés
en demi-tons et en tons avec application du
changement par remplacement de doigt.

Change of position III - IV.

Lagenwechsel III - IV.

Changement de position III - IV.

7.

Fine.

The image shows a musical score for 'The Bird Song' by Robert Schumann, Op. 10, No. 1. The score is in G major, 2/4 time, and consists of four staves. The first staff is the treble clef melody, and the second staff is the bass clef accompaniment. The third and fourth staves are additional melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

ad libitum Da Capo al Fine.

Change of position IV - V.

Lagenwechsel IV-V.

Changement de position IV-V.

8.  Musical score for exercise 8, featuring treble and bass staves with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score includes the instruction "restez." and ends with "Fine."

ad libitum Da Capo al Fine.

Zwei Vorbereitungsstudien für Terz-Schiebung (Direkter Wechsel).*)

Two preparatory Studies ^{Nº 9 u. 10.} | Deux études préparatoires pour
for Shifts in Thirds (direct change). | les glissés en tierces (changement direct).

III - V position.

III - V Lage.

III - V position.

9.

u.s.w.
etc.

*) Bei Ausführung der Studien 9 bis 12 achte man darauf, daß das Tempo nicht zu sehr beschleunigt werde, da sonst die Gefahr besteht, daß der noch nicht bezüglich Leichtigkeit und Ruhe zureichend gesicherte Spieler im Verlaufe der sich fortdauernd folgenden Wechsel, ohne Aufenthalt auf den Endpunkten der Lagen (III-IV Lage IV-III Lage) sogleich weiter schleift. Hierdurch entsteht eine Ausführung der Schleifungen welche man in der Praxis mit dem Ausdruck „Heulen“ bezeichnet.

In practising Studies 9 to 12, be careful not to accelerate the time too much, lest the pupil, who may not yet have acquired sufficient dexterity and confidence, should, during the continuous shifting, glide on without stopping at the places where the changes take place, resulting in what is called "whining" or "howling" of the strings.

En travaillant les études 9 à 12, on veillera à ne pas trop accélérer le mouvement, sans quoi il y aurait danger que l'exécutant, n'ayant pas acquis une légèreté et un sang froid suffisants, ne glisse, dans le cours du changement qui suit, plus loin dans son élan, sans s'arrêter au point terminal de la position. Il se produit alors une sorte d'exécution des glissés que l'on désigne dans la pratique par l'expression „faire gemir les cordes.“



II - IV position.

II - IV Lage.

II - IV position.



Zwei Vorbereitungsstudien für Terz-Schiebung
unter Anwendung des vermittelten Wechsels.

Two preparatory Studies
for Shifts in Thirds with the
prepared Change.

Nº 11 u. 12.

Deux études préparatoires pour
les glissés en tierces avec application
du changement préparé.

III - V position.

III - V Lage.

III - V position.

11. 

The musical score for Study 11 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). It contains several measures of music with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff continues the piece, featuring a 'u.s.w. etc.' marking and further musical notation with fingerings and slurs. The score is divided into sections by vertical lines, and the word 'restez' appears in several measures, indicating a sustained or held note.

1 2

restez

1 2 3 4 2 3 3 2 3 1 2 3 4 1 2

1 2 3 4 2 3 1 2 3 4 1 2 2 3 1 2

2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 2 3 1 2 3

1 2 2 3 3 4 1 2 3 4 2 3 2 3

1 2 3 4 1 2 1 2 2 3 2 3 1 2

1 2 3 4 1 2 2 3 1 2 2 3 3 4 1 2

2 3 1 2 2 3 2 1 2 2 3 2 1 2 2 1 2

1 2 2 3 1 2 3 4 3 4 1 2

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Change of position II-IV.

Lagenwechsel II-IV.

Changement de position II-IV.



This page contains ten staves of musical notation for a piano exercise in G major. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 2, 3. The word *restez* is written above the first measure.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 2, 3, 1, 2.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 2, 3.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 2, 3, 2, 3, 3, 4, 1, 2, 2, 3, 4.
- Staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3.
- Staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2.
- Staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2.
- Staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2.
- Staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody concludes with fingerings 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2.

Zwei Passagenstudien.

Two Studies on Passages (Runs). No 13 u. 14. Deux études pour les traits.

Change of position III - V.

Lagenwechsel III - V.

Changement de position III - V.

13.

u. s. w.
etc.

Change of position II-IV.

Lagenwechsel II-IV.

Changement de position II-IV.

14.
 Musical score for exercise 14, featuring 12 staves of music in G major and G minor. The score includes various fingerings and articulations, with a "u.s.w. etc." marking on the second staff. The exercise is in 2/4 time and consists of 14 measures. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). The music is written in a single melodic line. The score includes various fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs). The key signature changes to one sharp (G major/E minor) in the 10th measure. The exercise concludes with a double bar line in the 14th measure.

Zwei Studien für Terz - Schiebung
unter Anwendung des Stellvertretungs - Griffs.

Nº 15 u. 16.

Two Studies on Shifts
in Thirds by Substitution of Fingers.

Deux études pour les glissés
en tierces avec application du démancher
par remplacement de doigt.

Change of position I - IV.

Lagenwechsel I - IV.

Changement de position I - IV.

15.

III

II

I

III

Change of position II-V.

Lagenwechsel II-V.

Changement de position II-V.

16.

The musical score consists of 11 staves of music in C major/G minor. It includes various fingerings (1-4) and position changes (II, III, IV) indicated by Roman numerals and dashed lines. The piece ends with "U.S.W. etc.".

VI

III

II

4-4

III

Zwei erweiterte Studien für vermittelten Ganzton-Wechsel (Chromatisch).

Nº 17 u. 18.

Two extended Studies on prepared Whole-tone Shifts (chromatic). | Deux études plus étendues pour glissés préparés en tons (chromatique).

Change of position III-V.

Lagenwechsel III-V.

Changement de position III-V.

17.

The musical score for Study No. 17 consists of ten staves of music in treble clef, 6/8 time. The key signature is one sharp (F#). The music features a series of chromatic whole-tone shifts, with notes often beamed together in groups of four. Fingerings (1-4) are indicated throughout. The piece concludes with the instruction 'restez'.

u. s. w.
etc.

restez

Die Studien Nº 17 u. 18 sind für den Fall, daß sich bei dem Schüler Leseschwierigkeiten herausstellen, anfänglich ohne Bindung mehrere Noten zu üben, später können dann vier, zuletzt acht Noten gebunden werden.

Studies Nos 17, 18 may be played, at first, without binding several notes, if the pupil should find any difficulty in reading the notes. Later on, he may practise binding four and finally eight notes.

Si l'élève éprouvera quelque difficulté à déchiffrer les études 17 et 18, il pourra les travailler d'abord sans lier les notes; plus tard en liant quatre, puis huit notes.

IV.

III

restez.

restez.

Change of position II-IV.

Lagenwechsel II-IV.

Changement de position II-IV.

18.

u. s. w.
etc.

This page contains ten staves of musical notation for a guitar exercise in G minor. The notation is written for a single melodic line, likely the left hand, with fret numbers and fingerings indicated above the notes. The exercise consists of a series of ascending and descending runs, often in pairs, with various intervals and patterns. The word "restez" (hold) is used twice to indicate where to sustain the notes. The piece ends with a final chord and a double bar line.

Zwei Studien für den unvermittelten Lagenwechsel (Sekund Schiebung).

Two Studies in No 19 u. 20. Deux études pour
 unprepared Shifting (Shifts in Seconds). | le changement direct (glissés en secondes).

Change of position III-IV.

Lagenwechsel III-IV.

Changement de position III-IV.

19. 

Change of position IV-V.

Lagenwechsel IV-V.

Changement de position IV-V.

20.

u.s.w.
etc.

Zwei Studien für Terz-Schiebung
unter Anwendung des Quart- Quint- und Sext-Griffs.

Two Studies in Shifts
of Thirds, introducing stoppings in
Fourths, Fifths and Sixths.

No 21 u. 22.

Deux études pour
les glissés en tierces, avec application
des quartes, quintes et sixtes.

III-V position.

III-V Lage.

III-V position.

u. s. w.
etc.

21.

The musical score for Study No. 21 consists of ten staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The subsequent staves continue these patterns, often with slurs and fingerings. The eighth staff includes the word "restez" (rest) above the notes. The piece concludes with a final whole note chord on the tenth staff.

II - IV. position.

II - IV. Lage.

II - IV. position.

22.

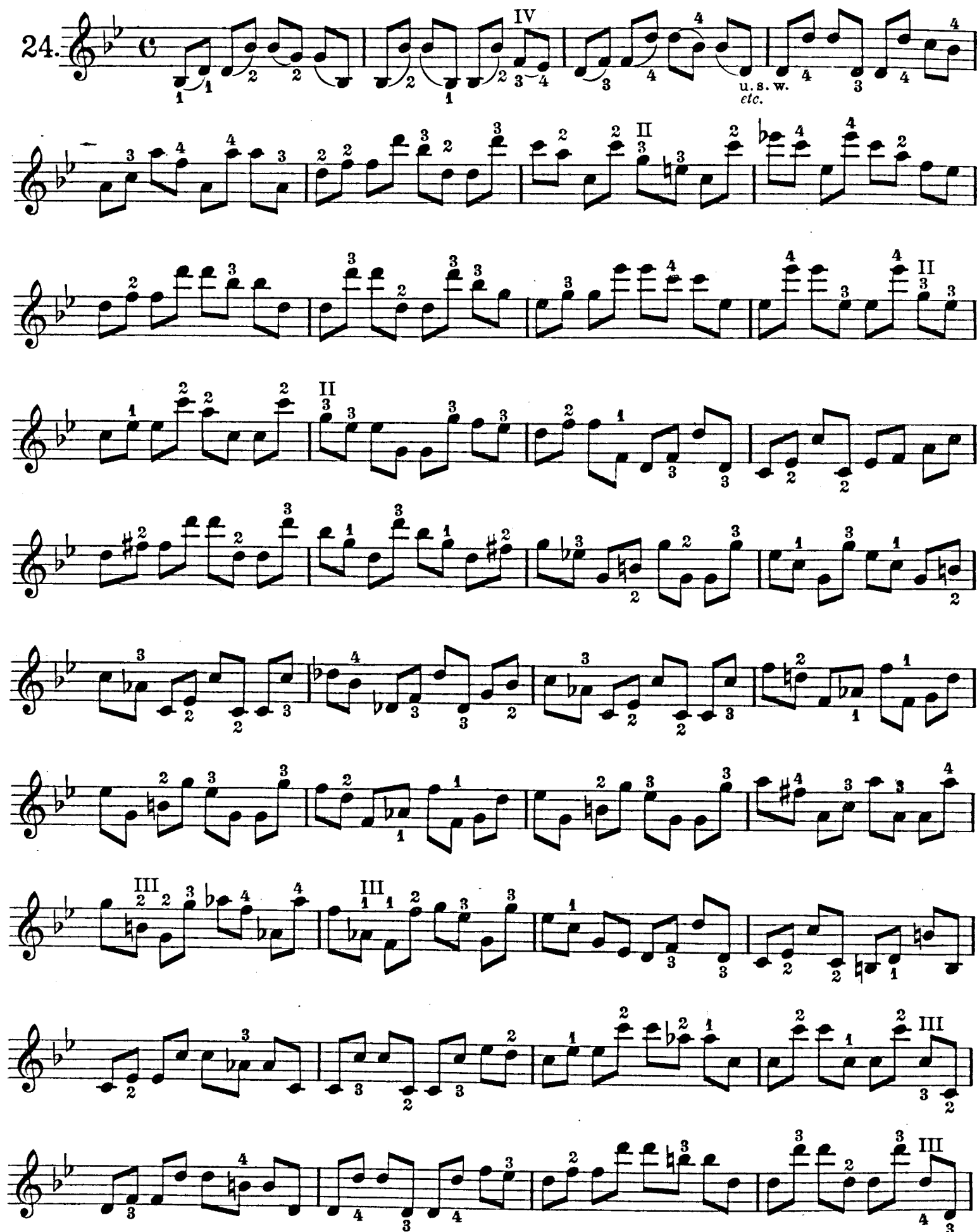
F. E. C. L. 6849

A page of musical notation for a guitar exercise, featuring ten staves of music. The notation includes various fingerings (1-4) and techniques (trills, triplets, etc.) indicated by numbers and symbols. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the word "restez" (rest) written below the final staff.

Change of position II-IV.

Lagenweschel II-IV.

Changement de position II-IV.

24. 

III

restex

IV

II

restex

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for a single melodic line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and quarter notes), accidentals (sharps, flats, and naturals), and fingerings (numbers 1-4). Section markers are placed above the staves: 'III' at the top right, 'restex' above the fifth staff, 'IV' above the seventh staff, 'II' above the eighth staff, and 'restex' at the bottom right. The music is written in a single melodic line on a five-line staff.

Zwei Oktaven-Studien für zwei Saitenverbindungen (Terz-Schiebung).

Two Studies in Octaves in *No 25 u. 26.* Deux études pour les octaves
 slurred notes across two strings. | avec liaison des notes à travers deux cordes.

Change of position III-V.

Lagenwechsel III-V.

Changement de position III-V.

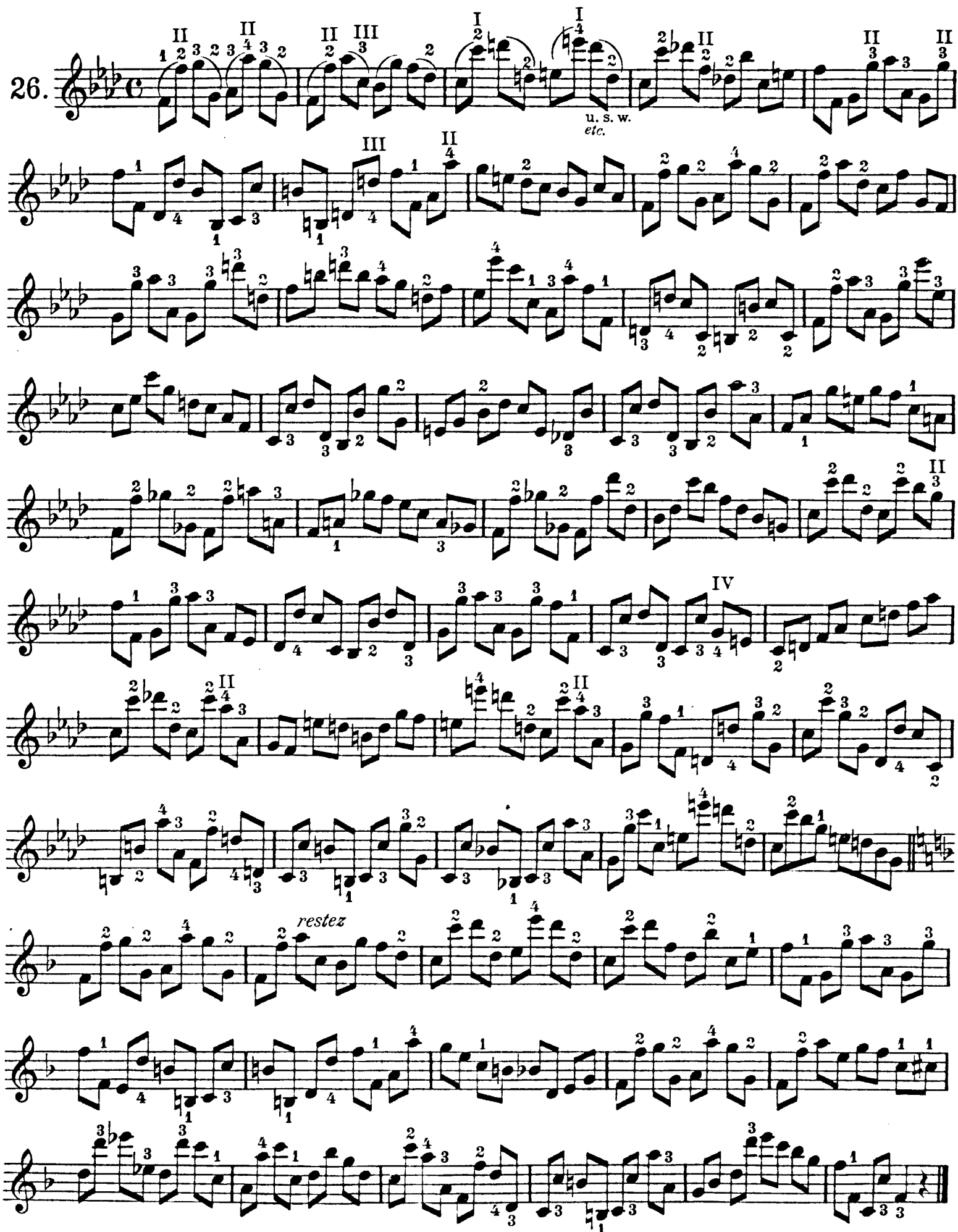
25. *restez* *u. s. w. etc.*

The musical score for Study No. 25 is a piece for two octaves, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a '25.' and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and position markings (II, III, I, II, III). The music is characterized by slurred eighth and sixteenth notes, often spanning two strings. The score includes various technical markings such as 'restez', 'u. s. w. etc.', and 'I', 'II', 'III', 'IV' indicating changes in position or fingering. The final staff ends with a double bar line and a '0' below it.

Change of position II - IV.

Lagenwechsel II - IV.

Changement de position II - IV.

26. 

u. s. w.
etc.

restez

Zwei Vorbereitungsstudien für zwei Saitenverbindungen mit Lagenwechsel.

Two preparatory Studies ^{Nº 27 u. 28.} Deux études préparatoires pour
 in slurred notes across two strings | les notes liées à travers deux cordes
 with Shifts. | avec changement de position.

III-V position.

III-V Lage.

III - V position.

27.

Change of position II-IV.

Lagenwechsel II-IV.

Changement de position II-IV.

28.

Zwei erweiterte Studien für zwei Saitenverbindungen.

No 29 u. 30.

Two extended Studies | Deux études amplifiées pour
on slurred notes across two strings. | la liaison de notes à travers deux cordes.

III-V position.

III-V Lage.

III-V position.

29. 

1 2 3 3 3 3 2 3 2

3 2 3 3 3 2 3 3 3

1 2 2 *restez* 3 2 3 2

3 4 3 2 2 1 2 1

1 2 2 1 2 1 2 3 3

2 3 2 3 4 3 4 3 3

restez 3 2 2 2 1 2 2

restez 2 2 3 3 *restez* 3 2 3

2 3 3 3 4 3 2 1

2 3 2 2 1 4 3

2 1 1 1 1 2 3

1 2 2 3 3 2 2 2

II-IV position.

II-IV Lage.

II-IV position.

30. 

IV III IV III IV
1 1 2 2 u.s.w. 1 2 restez 2 3 3
cic.

III IV III restez 3 4 II III IV III
2 3 4 4 3 4 3

III IV III
2 3 2 2 1 2

1 2 1 2 3 3 2 3 2 2 3 2
1 2 3 2 1 2 1 2 3 3 2 2

3 4 3 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 4
3 4 3 3 2 3 2 3 4 4 4

3 4 3 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 4
3 4 3 3 2 3 2 3 4 4 4

2 3 2 2 1 2 1 2 3 3 2 3 3 3
2 3 2 2 1 2 1 2 3 3 2 3 3 3

2 3 2 2 4 3 3 3 2 3 2 3 2 3
2 3 2 2 4 3 3 3 2 3 2 3 2 3

1 2 1 1 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2
1 2 1 1 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2

This page contains ten staves of musical notation for a piano exercise. The key signature is G major (one sharp, F#). The notation is as follows:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 2, 3.
- Staff 2:** Continues the melody with fingerings 3, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 3.
- Staff 3:** Continues with fingerings 1, 3, 2, 2, 3, 2, 3, 4.
- Staff 4:** Continues with fingerings 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1.
- Staff 5:** Continues with fingerings 1, 2, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 3.
- Staff 6:** Continues with fingerings 2, 3, 2, 4, 4, 3, 3, 3.
- Staff 7:** Starts with the word *restez* above the staff. The melody continues with fingerings 3, 2, 2, 1, 2, 2, 2.
- Staff 8:** Starts with the word *restez* above the staff. The melody continues with fingerings 2, 2, 3, 3, 3, 2, 2.
- Staff 9:** Continues with fingerings 2, 3, 2, 2, 1, 4, 3.
- Staff 10:** Continues with fingerings 2, 1, 1, 1, 1, 2, 3.

Zwei Vorbereitungsstudien für direkten Wechsel in Oktaven.

№ 31 u. 32.

No

Two preparatory Studies
on the direct Change in Octaves.

32. Deux études préparatoires
pour le changement direct en octaves.

III-V position.

III-V Lage.

III-V position.

31.

A musical score on ten staves, featuring a complex melodic line with many triplets and accidentals. The notation includes various accidentals (flats, sharps, naturals) and triplet markings (III, IV) above the notes. The piece concludes with a double bar line.

II - IV position.

II - IV Lage.

II - IV position.

32. 

II

III



in neuen revidierten Ausgaben
mit genauer Bezeichnung von
Carl Nowotny.

Ueber die neue Ausgabe von Jos. von Blumenthal's Etuden heisst es in Nr. 15 der Berliner Signale vom 1. August 1897:

„Für die Neuauflage dieser bisher verhältnissmässig wenig bekannten Etuden muss man dem Herausgeber Carl Nowotny aufrichtig dankbar sein. Es sind vor-
treffliche Studien, gut musikalisch und von eminent bildendem technischen Gehalt. Als wertvolle Ergänzung der Kreutzer'schen Etuden sollte kein Violinspieler sie ungenutzt
lassen. Die Neuauflage verdient alles Lob.“

Kreutzer, Rudolph.

Zweiundvierzig Etuden für Violine mit
genauer Bezeichnung herausgegeben von
Carl Nowotny. In 3 Heften
je netto M 1,20.

Fiorillo, Federico.

Sechsenddreissig Etuden oder Capricen
für Violine, mit genauer Bezeichnung
herausgegeben von Carl Nowotny. In
einem Bande geheftet . netto M 3,—

Rovelli, Pietro.

Zwölf Capricen für Violine, mit genauer
Bezeichnung herausgegeben von Carl
Nowotny. In einem Bande geheftet
netto M 2,50

Blumenthal, Jos. von.

Op. 68. Vierundzwanzig Etuden für Violine,
mit genauer Bezeichnung herausgegeben
von Carl Nowotny. In 3 Heften
je netto M 1,20

25 Studien für Violine von Ferdinand Hüllweck.

In einem Bande kartoniert netto M 7,50. In 6 Heften je netto M 1,20.

Jean Becker schrieb s. Z. hierüber: „Wer mit mir das gründliche Studium der diatonischen Skalen und Cadenzen als das Fundament zu einer korrekten und sicheren technischen
Fertigkeit — wie sie heutzutage von jedem Geiger, namentlich auch für das Orchesterspiel, verlangt wird — anerkennt, wird in den Hüllweck'schen Uebungen sehr bald ein unentbehrliches Hilfs-
mittel erblicken. Zur Erlangung der nötigen Sicherheit in der linken Hand, sowie in der Bogenführung gibt es kaum irgendwo zweckmässigeren Stoff, als der hier in geradezu erschöpfender
Vollständigkeit gebotene. Ich stehe nicht an, den Studien von Ferdinand Hüllweck einen Ehrenplatz neben den anerkannt klassischen eines Kreutzer, Fiorillo, Rode und Dont einzu-
räumen und freue mich zugleich, konstatieren zu können, dass ich mich in meinem Urtheile in völliger Uebereinstimmung mit dem letztgenannten Altmeister befinde, dessen unbestrittene Kompetenz
in dem vorliegenden Falle um so gewichtiger in die Wagschale fällt, als er dieselbe Materie selbst in sehr eingehender Weise behandelt hat.“

Die technische Grundlage

des

modernen Violinspiels.

Fortschreitende Uebungen für Violine
von der Mittelstufe bis zur Virtuosität
von

Heinrich Dessauer.

In einem starken Hefte netto M 3,—.

Text deutsch, englisch und französisch.

Der Verfasser hat hiermit eine Vielen höchst willkommene, zweckmässige Ergänzung
zu Jacob Dont's Studienwerken geliefert, die sicherlich auch denen gute Dienste
leisten wird, welche bereits schwierigere Stücke spielen, ohne eine saubere Technik
erlangt zu haben.

Sämtliche Studien sind für Vortrag und Applikatur aufs Feinste genau bezeichnet
und mit allerhand sehr nützlichen Bemerkungen und Anleitungen für die geeignetste Übungs-
weise ausgestattet.

Ernst Pfiemer.

Op. 11. **Fünzig Fingerübungen** für Violine zur gleichmässigen
Ausbildung der linken Hand. (Fortsetzung zu Ch. Dancs, Op. 74,
Ecole de Mécanisme) netto M 2,50

Op. 12. **Fünzig Uebungen im Lagenwechsel** für
Violine netto M 3,—

Zweckmässigeres Material für Fingersatz, Lagenwechsel und Lagenwendung kann
man sich kaum wünschen, wie das hier vorliegende. Dem zielbewussten Autor gelang es
nicht blos, die verschiedenartigsten Kombinationen von Figuren zu finden, sondern er
verstand es auch, sie trefflich zu verwerten. Beide Hefte wurden unmittelbar nach Er-
scheinen in mehreren Musikschulen Wiens sowie in der Geigerschule des Professor
Woldemar Meyer in Berlin obligatorisch eingeführt und Henri Petri, der sie für sehr
nützlich und wundervoll erklärte, beeilte sich, sie in seinen Lehrplan aufzunehmen. Viele
sind seinem Beispiele bald nachgefolgt.

Richard Sahla.

Drei Studien für Violine allein
nach Liedern von Franz Schubert.

Nr. 1. Der Lindenbaum M 1,50. — Nr. 2. Du bist die Ruh' M 1,—.
Nr. 3. Am Meer M 1,—.

Georg Friedrich Händel. Siciliano

für Violine mit Pianoforte bearbeitet von

Richard Sahla.

Preis M 1,50.

Gustav Hollaender.

Op. 14. Konzert-Polonaise für Violine mit Orchester
oder Pianoforte.

Für Violine mit Orchester (in Stimmen) M 8,—.

Für Violine mit Pianoforte M 3,—. Solostimme allein M 1,20.

Op. 53. Zwei Stücke für Violine mit Pianoforte.

Nr. 1. Menuett M 1,80

Nr. 2. Air de Ballet M 2,50

Jadassohn, S., Op. 18a. Trois petits Mor-
ceaux pour Violon avec Piano M 2,—

Zweite Sonate (in A moll)

— für Violine und Klavier von —

Robert Kahn.

Op. 26. Carl Haliz zugeeignet. M 6,—.

Joseph Rheinberger schrieb am 2. Januar 1897:

„Herzlichen Dank für Uebersendung der schönen,
interessanten und stylvollen Violin-Sonate von Robert
Kahn.“

Krug, Arnold, Op. 73. Romanze für Violine
mit Orchester oder Pianoforte.

Partitur netto M 4,—. Orchesterstimmen in Abschrift M 4,—

Für Violine mit Pianoforte M 2,50. Solostimme allein M —,60

Vorher erschienen:

Rheinberger, Jos., Op. 166. Suite.

A. für Violine m. Orgel M 7,50; B. mit Pianoforte M 6,—

Ries, Franz, Op. 26. Suite (Nr. 1) für Violine

u. Pianoforte. Joseph Joachim gewidmet. M 6,—

Seifert, Uso, Op. 29. Réverie für Violine und
Pianoforte M 1,—

Konzertstück für Violine

mit Orchester oder Pianoforte von

Otto Singer.

(Reportoirestück von Carl Haliz und Henri Petri.)

Op. 6. Partitur netto M 9,—; Orchesterstimmen netto M 9,—;
Für Violine mit Pianoforte M 5,—; Solostimme allein M 1,60.

Vorher erschienen:

Nardini, Pietro, Konzert, eingerichtet von
M. Hauser.

Für Violine mit Orchester (in Stimmen) netto M 6,—;

Für Violine mit Pianoforte M 3,—; Solostimme allein M 1,—.

Saint-Saëns, C., Op. 20. Konzertstück für
Violine mit Orchester.

Partitur in 8°. Geheftet netto M 8,—; Orchesterstimmen

netto M 10,—; Für Violine mit Pianoforte M 5,—; Solostimme

(Original) allein M 1,50; Solostimme bearbeitet (erleichtert)

von J. Lauterbach M 1,50.

Sitt, Hans, Op. 21. Konzert Nr. 2 in A-moll
für Violine mit Orchester.

Partitur netto M 12,—; Orchesterstimmen netto M 18,—;

Für Violine mit Pianoforte M 8,—; Solostimme allein M 2,50