

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Course of Violin Instruction

with exercises selected from the works
of well-known masters

par
by **FERDINAND KUECHLER**

Traduction française d'après la huitième édition allemande
English version translated from the eighth German edition

Volume I Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO, BASEL-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

Contents.

Volume I.

First book, pages 1—44.

For the teacher: Preface to the first and second edition. — Introduction. — How to hold the violin. — Holding and managing the bow. — First exercises in the use of the bow. — The stopping of the left hand's fingers. — The first exercises of stopping and bowing combined. — Exercises for the right shoulder and arm. — The major scale. — Exercises with the second kind of stopping. — Tied notes, popular songs.

Second book, pages 45—93.

Bow strokes on two strings. — Major scale of G through two octaves, intervals, songs. — Exercises for the shoulder-joint, elbow-joint, for raising and lowering the hand with the wrist. — Exercises with the third kind of stopping. — The scale of D major, intervals, songs. — The scale of A major, intervals, songs. — Exercises with the fourth kind of stopping, scales, intervals, songs. — Exercises with the fifth kind of stopping, scale of C major, intervals, new exercises for the bow, songs. — The scale of F major, intervals, songs. — The scale of B \flat major intervals, songs. — 16 short studies.

Third book, pages 94—143.

Smoothness in changing the bow. — Of the different intensities of tone. — The crossing from one string to the other. — Preparatory exercises for thrown bow. — Thrown bowing. — Spring bowing. — The A \flat major scale, studies, songs. — The E \flat major scale, intervals, studies, songs. — The E major and B major scale, intervals, studies, songs. — The minor keys. — The A minor scale, intervals, studies for the broad forearm bow-stroke, songs. — The E minor scale, intervals, new studies for bowing, songs. — The D minor scale, intervals, different studies for the bow, songs, duets by Mazas and Campagnoli.

Fourth book, pages 144—194.

Circle of fifths of the diatonic scale. — The chromatic scale. — The minor mode of g. — Study for broad forearm bow-strokes. — The minor mode of b, different bowings, intervals. — The minor mode of e, intervals, studies. — The playing of chords on three and four strings. — New studies for crossing the strings. — Smooth bow-strokes at the nut. — New exercises for the shoulder-joint and the wrist. — Hammered bowing (martelé). — Exercises with alternate movement for strengthening rhythmical sureness. — Of grace notes and other embellishments. — The shake. — Studies and Duets by Campagnoli, Mazas and Ries. — The staccato. — The pure intonation of double-stops and the sympathetic sounds. — Finger exercises. — All the minor modes in the first position with different kinds of bowing. Recommended works as a necessary completion of this Violin Method.

Table des matières.

Volume I.

Premier cahier, pages 1—44.

Pour les professeurs: Avant-propos de la première et seconde édition. — Introduction. — La Tenue du violon. — La Tenue et le Mouvement de l'archet. — Premiers exercices du Coup d'archet. — Le Placement des Doigts de la Main Gauche. — Les premiers exercices simultanés des doigts et de l'archet. — Exercices pour l'articulation de l'épaule. — La Gamme majeure. — Exercices avec la seconde manière de placer les doigts. — Notes liées, chansons populaires.

Deuxième cahier, pages 45—93.

Des coups d'archet sur deux cordes. — Deux octaves de la gamme de sol majeur, intervalles, chansons. — Exercices pour l'épaule et le coude. — Exercices pour lever et baisser la main à l'aide du poignet. — Exercices avec la troisième manière de placer les doigts. — La Gamme de ré majeur, intervalles, chansons. — La Gamme de la majeur, intervalles, chansons. — Exercices avec la quatrième manière de placer les doigts, gammes, intervalles, chansons. — Exercices avec la cinquième manière de placer les doigts, la gamme de do majeur, intervalles, nouvelles exercices pour l'archet. — La gamme de fa majeur, intervalles, chansons. — La gamme de si bémol majeur, intervalles, chansons. — 16 petites Etudes.

Troisième cahier, pages 94—143.

La souplesse du changement de l'archet. — Les différences d'intensité sonore. — Changement de cordes. — Exercices préparatoires pour le coup d'archet jété. — Le coup d'archet jété. — Du Sautillé. — Les gammes de la bémol majeur et mi bémol majeur, intervalles, études, chansons. — La gamme de mi majeur et si majeur, intervalles, études, chansons. — La gamme mineure. — La gamme de la mineur, intervalles, études, chansons. — Etudes pour l'avant-bras, le grand détaché. — La gamme de mi mineur, intervalles, nouvelle étude pour différents coups d'archet, chansons. — La gamme de ré mineur, intervalles, différents coups d'archet, chansons, Duos par Mazas et Campagnoli.

Quatrième cahier, pages 144—194.

Echelle des quintes des gammes diatoniques. — La gamme chromatique. — La tonalité de sol mineur. — Grand détaché. — La tonalité de si mineur, intervalles, études pour l'archet. — La tonalité de do mineur, intervalles, études. — Exercices pour jouer des accords sur trois et quatre cordes. — Différents passages d'une corde à l'autre. — Le coup d'archet des doigts (au talon). — Exercices pour l'articulation de l'épaule et le poignet. — Le martelé. — Exercices pour fortifier l'assurance rythmique. — Les Ornaments. — Le trille. — Etudes et Duos par Campagnoli, Mazas et Ries. — Le staccato. — L'intonation pure des doubles cordes et les sons résultants. — Exercices pour les doigts. — Toutes les tonalités mineures en première position avec des coups d'archet différents. — Oeuvres recommandées comme complément indispensable à cette méthode.

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Course of Violin Instruction

with exercises selected from the works
of well-known masters

par
by **FERDINAND KUECHLER**

Traduction française d'après la huitième édition allemande
English version translated from the eighth German edition

Volume I Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO, BASEL-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

Contents.

Volume I.

First book, pages 1—44.

For the teacher: Preface to the first and second edition. — Introduction. — How to hold the violin. — Holding and managing the bow. — First exercises in the use of the bow. — The stopping of the left hand's fingers. — The first exercises of stopping and bowing combined. — Exercises for the right shoulder and arm. — The major scale. — Exercises with the second kind of stopping. — Tied notes, popular songs.

Second book, pages 45—93.

Bow strokes on two strings. — Major scale of G through two octaves, intervals, songs. — Exercises for the shoulder-joint, elbow-joint, for raising and lowering the hand with the wrist. — Exercises with the third kind of stopping. — The scale of D major, intervals, songs. — The scale of A major, intervals, songs. — Exercises with the fourth kind of stopping, scales, intervals, songs. — Exercises with the fifth kind of stopping, scale of C major, intervals, new exercises for the bow, songs. — The scale of F major, intervals, songs. — The scale of B \flat major intervals, songs. — 16 short studies.

Third book, pages 94—143.

Smoothness in changing the bow. — Of the different intensities of tone. — The crossing from one string to the other. — Preparatory exercises for thrown bow. — Thrown bowing. — Spring bowing. — The A \flat major scale, studies, songs. — The E \flat major scale, intervals, studies, songs. — The E major and B major scale, intervals, studies, songs. — The minor keys. — The A minor scale, intervals, studies for the broad forearm bow-stroke, songs. — The E minor scale, intervals, new studies for bowing, songs. — The D minor scale, intervals, different studies for the bow, songs, duets by Mazas and Campagnoli.

Fourth book, pages 144—194.

Circle of fifths of the diatonic scale. — The chromatic scale. — The minor mode of g. — Study for broad forearm bow-strokes. — The minor mode of b, different bowings, intervals. — The minor mode of c, intervals, studies. — The playing of chords on three and four strings. — New studies for crossing the strings. — Smooth bow-strokes at the nut. — New exercises for the shoulder-joint and the wrist. — Hammered bowing (martelé). — Exercises with alternate movement for strengthening rhythmical sureness. — Of grace notes and other embellishments. — The shake. — Studies and Duets by Campagnoli, Mazas and Ries. — The staccato. — The pure intonation of double-stops and the sympathetic sounds. — Finger exercises. — All the minor modes in the first position with different kinds of bowing. Recommended works as a necessary completion of this Violin Method.

Table des matières.

Volume I.

Premier cahier, pages 1—44.

Pour les professeurs: Avant-propos de la première et seconde édition. — Introduction. — La Tenue du violon. — La Tenue et le Mouvement de l'archet. — Premiers exercices du Coup d'archet. — Le Placement des Doigts de la Main Gauche. — Les premiers exercices simultanés des doigts et de l'archet. — Exercices pour l'articulation de l'épaule. — La Gamme majeure. — Exercices avec la seconde manière de placer les doigts. — Notes liées, chansons populaires.

Deuxième cahier, pages 45—93.

Des coups d'archet sur deux cordes. — Deux octaves de la gamme de sol majeur, intervalles, chansons. — Exercices pour l'épaule et le coude. — Exercices pour lever et baisser la main à l'aide du poignet. — Exercices avec la troisième manière de placer les doigts. — La Gamme de ré majeur, intervalles, chansons. — La Gamme de la majeur, intervalles, chansons. — Exercices avec la quatrième manière de placer les doigts, gammes, intervalles, chansons. — Exercices avec la cinquième manière de placer les doigts, la gamme de do majeur, intervalles, nouvelles exercices pour l'archet. — La gamme de fa majeur, intervalles, chansons. — La gamme de si bémol majeur, intervalles, chansons. — 16 petites Etudes.

Troisième cahier, pages 94—143.

La souplesse du changement de l'archet. — Les différences d'intensité sonore. — Changement de cordes. — Exercices préparatoires pour le coup d'archet jété. — Le coup d'archet jété. — Du Sautillé. — Les gammes de la bémol majeur et mi bémol majeur, intervalles, études, chansons. — La gamme de mi majeur et si majeur, intervalles, études, chansons. — La gamme mineure. — La gamme de la mineur, intervalles, études, chansons. — Etudes pour l'avant-bras, le grand détaché. — La gamme de mi mineur, intervalles, nouvelle étude pour différents coups d'archet, chansons. — La gamme de ré mineur, intervalles, différents coups d'archet, chansons, Duos par Mazas et Campagnoli.

Quatrième cahier, pages 144—194.

Echelle des quintes des gammes diatoniques. — La gamme chromatique. — La tonalité de sol mineur. — Grand détaché. — La tonalité de si mineur, intervalles, études pour l'archet. — La tonalité de do mineur, intervalles, études. — Exercices pour jouer des accords sur trois et quatre cordes. — Différents passages d'une corde à l'autre. — Le coup d'archet des doigts (au talon). — Exercices pour l'articulation de l'épaule et le poignet. — Le martelé. — Exercices pour fortifier l'assurance rythmique. — Les Ornaments. — Le trille. — Etudes et Duos par Campagnoli, Mazas et Ries. — Le staccato. — L'intonation pure des doubles cordes et les sons résultants. — Exercices pour les doigts. — Toutes les tonalités mineures en première position avec des coups d'archet différents. — Oeuvres recommandées comme complément indispensable à cette méthode.

254122

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Course of Violin Instruction

with exercises selected from the works
of well-known masters

par
by **FERDINAND KUECHLER**

Traduction française d'après la huitième édition allemande
English version translated from the eighth German edition

Volume I Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & C^o, BASEL-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

FOR THE TEACHER:

Preface to the first edition.

The violin-methods of our great masters of the violin, such as Baillot, Spohr, David, de Bériot, Alard, show a deficiency which can also be noticed in a good many schools of more recent issue: the elementary instruction is not worked out as explicitly as it ought to be. The need of elementary instruction is only felt by teachers who give lessons to many beginners. They alone are in a position to appreciate the efforts and the hard work of teacher and pupil to develop the utterly different functions of the left and the right arm from the very beginning in such a manner as to enable the player to perform more than ordinary tasks later on.

When writing the present work my fundamental principle was the following: *Never compel the pupil to overcome two difficulties at the same time.* In logical observance of this rule I made my pupils perform the exercises of the right arm and the left hand independently one from the other, at least during the first few lessons. Furthermore I acquainted my pupils with the difficult performances of the right arm in such a way as to teach them the use of each joint separately.

In order to attain a high degree of perfection in handling the bow, the player must know in the first instance how to make the joints of the right arm *work harmoniously together*. It is very important therefore to acquaint him thoroughly with the special function of each particular joint. Very frequently the often taught *use of the wrist only* is the cause of an *awkward stroke* of the bow, and quite especially so if the teacher expects his pupil to keep his arm in *absolute rigidity* during the so-called exercises of the wrist. This course of proceeding very often leads to a convulsive strain which is injurious to the muscular system of the arm, or it may even cause complete suspension of the activity of some muscles and both joints of the arm, the cooperation of which is absolutely necessary in all kinds of bowing (martelé, staccato, springing bow). Apparently there are but few pedagogues of the violin with a distinct knowledge of the fact that the elbow-joint consists of two distinct articulations, one each for the ulna and the radius, and that in playing the violin, an important function is a rotatory movement of the radius around the ulna*). Strange to say, there are violin-schools of quite recent edition, with *famous authors' names*, wherein *no mention is made* of this function. As long as the rotatory movement of the radius in the elbow-joint is going on, the wrist cannot be kept still, and for this reason the movement is frequently said to be one of the wrist. One forgets that the motion of the wrist is only a passive one in these cases.**)

*) So-called "arm-rolling".

***) Steinhausen: Physiology of the bow-stroke. (Breitkopf & Härtel.)

POUR LES PROFESSEURS:

Avant-propos de la première édition.

Les écoles pratiques écrites pour le violon par nos grands maîtres comme Baillot, Spohr, David, de Bériot, Alard et bien d'autres encore, ont le défaut de négliger les principes élémentaires. Mais celui qui enseigne à des débutants connaît les besoins de l'enseignement élémentaire; il sait combien le développement des fonctions tout à fait différentes du bras gauche et du bras droit demande de la peine et du travail au professeur comme à l'élève. Ce développement doit se faire de manière à ce que plus tard il puisse servir de base à des tâches plus difficiles.

Le premier principe qui m'a guidé en écrivant cet ouvrage est celui de toujours espacer les difficultés et de ne jamais demander à l'élève d'en surmonter deux à la fois. Depuis bien des années j'applique ce principe; et, pendant les premières semaines de l'enseignement, le débutant fait les exercices du bras droit et de la main gauche séparément. Ensuite je lui apprends à employer séparément chaque articulation du bras droit.

Pour avoir un coup d'archet bien développé, toutes les articulations du bras droit doivent *coopérer ensemble*; elles le peuvent, si l'élève connaît à fond la fonction de *chacune*. L'enseignement fréquent de *l'emploi exclusif du poignet* est souvent la cause d'un *coup d'archet maladroit*, surtout si le professeur demande que le bras soit *immobilisé* pendant ces exercices. Il en résulte soit une tension convulsive et nuisible de la musculature du bras, soit la suspension de la fonction de certains muscles et des deux articulations brachiales, dont le mouvement est indispensable pour tous les coups d'archet (aussi bien pour le martelé que pour le staccato et le sautillé). Très peu de pédagogues se rendent compte qu'il y a deux articulations du coude, l'une pour le cubitus et l'autre pour le radius, et qu'en jouant du violon il s'effectue un mouvement tournant du radius autour du cubitus. Des ouvrages récents, écrits par des auteurs *célèbres*, n'en parlent pas. On dénomme souvent par erreur la rotation du radius mouvement du poignet, parce que le poignet se meut en même temps; on oublie que le poignet ne fait qu'un mouvement passif.*)

*) Steinhausen: La physiologie du coup d'archet. (Breitkopf & Härtel.)

For a long time the one-sided and altogether wrong conception of the activity of the wrist led to just as thoughtless an elimination of the particularly important instruction of the functions of the shoulder-joint. One even went so far as to hit upon the senseless torture of tying the upper arm to the body, or obliging the pupil to handle the bow pressing a music-book under his upper arm at the same time. Unfortunately it is recorded that up to this very day such nonsense is still being taught in a good many places.

All exercises are in the first place to be performed on the D string. The reason for this course of proceeding, as far as exercises of the bow are concerned, is the fact that the position of the arm on the D and A strings requires the least exertion. The non-observance of the rule to work the bow exactly in the middle between finger-board and bridge is revealed by a scraping noise, as soon as the bow is brought too close to the bridge, especially on the D string.

The exercises of the left hand must be performed on the D string because the pupil should always sing the notes before playing them on the instrument. Training the ear right from the beginning to *conscious hearing* is imperative. Notes which are played on the D string can be sung by any voice, be it a soprano, contralto, tenor, or bass.

The foundation of our music is the diatonic scale. Therefore a second leading thought was worked out when compiling the present exercises, viz. *to find out by what means, and beginning with what fundamental notes, it is easiest for the pupil to play the scales.* This difficulty is removed for pianists for whom it is a matter of course to begin with the white keys of the C major scale. This scale is also taken as the basis for theoretical instruction. On the violin, however, the easiest way to play scales, is, to begin by executing them on the three lower strings, taking the note of the open string as the key note of the scale.

In this manner the pupil will first play the G, D and A major scales, but only in the space of an octave. He will then find the tetrachord to be the same on each of the four strings, and that in consequence, the half-tone*) has invariably to be played at the *same place*: between the second and the third fingers. As soon as the beginner has become acquainted with this, *the first and easiest* kind of playing he will not find it difficult to play a complete scale. Then he will soon be in a position to execute a triad, i. e. to make free use of the second and the third fingers, which will soon allow him to play a simple folk song.

The method in question makes it necessary to acquaint the pupil right from the beginning with the signs of transposition, but the teacher will find it an easy task to overcome this difficulty by demonstrating the difference between whole and semitones*) on the keys of the piano. First of all it must be made quite clear to the pupil that the progression from one key to its neighbour — be it black or white — is a *half-tone*; wherever a third key is interposed — whether black or white — the progression is a whole tone. Afterwards it will not be difficult to explain that the playing of half-tones on the violin means the putting of each playing finger close to its neighbour. When a whole tone has to be played it will be necessary to leave room for a *half-tone* between the two playing fingers.

*) half-tone and semitone are interchangeable terms.

Cette fausse interprétation de la fonction du poignet, qui a été appliquée pendant longtemps, a conduit à l'omission de la fonction de l'articulation de l'épaule; on imagina même le tourment bizarre d'attacher le bras supérieur de l'élève au thorax ou de le faire jouer en lui posant un cahier sous le bras. Cette absurdité n'a pas encore disparu partout, malheureusement!

Tous les exercices doivent d'abord se faire sur la corde de ré. Ceci est fondé sur ce fait, qu'en exerçant le coup d'archet la position est la plus facile sur la corde de ré et la corde de la; l'élève produit un son criard, surtout sur la corde de ré, en ne suivant pas cette règle, qui est de tirer l'archet entre la touche et le chevalet. Les premiers exercices de la main gauche doivent se faire sur la corde de ré, parce que l'élève devrait les chanter avant de les toucher; il doit s'habituer dès le début à avoir *l'ouïe consciencieuse*. La hauteur des sons sur la corde de ré peut être donnée par quelque voix que ce soit: soprano, alto, ténor ou basse.

Le fondement de la musique étant la gamme diatonique, le second principe qui m'a guidé en écrivant cet ouvrage c'est: Comment l'élève peut-il apprendre le plus vite possible à jouer une gamme et quelles notes faut-il choisir comme toniques? Pour le piano, la préférence est naturellement donnée à la gamme de do majeur, parce qu'elle est jouée uniquement sur les touches blanches; elle forme en même temps la meilleure base pour la compréhension théorique. Pour le violon, les trois cordes inférieures sont naturellement les toniques. L'élève étudiera d'abord une octave des gammes de sol, de ré et de la majeur. Il touchera sur chaque corde le même tétrachorde, c-à-d. que le *demi-ton* sera toujours à la même place: entre le second et le troisième doigt. Aussitôt qu'il s'est habitué à ce premier exercice, il jouera facilement une gamme; il apprendra vite l'accord parfait, c. à. d. à poser librement le second et le troisième doigt, et ensuite une simple chanson.

Avec cette méthode l'élève doit dès le commencement connaître les signes d'altération; cette difficulté n'est pas grande, si le professeur démontre la différence entre les tons et les demi-tons aux touches du piano. Il doit bien expliquer que l'intervalle entre deux touches est toujours d'un demi-ton, n'importe si les touches sont noires ou blanches. Ensuite il expliquera que sur le violon les demi-tons sont posés tout près l'un de l'autre; pour toucher un ton, il faut laisser entre les deux doigts l'intervalle d'un demi-ton.

When the pupil has been thoroughly taught how to play the G, D and A scales to the full extent of the first position, he will have to be made acquainted with the A flat, E flat and B flat major scales extending through one octave, each scale to begin with the first finger close to the saddle. *Again the semitone on the four strings is to be found at the same place: between the third and fourth fingers.*

It is deeply to be regretted that *often the belief is met with, that any person having some knowledge of how to play the violin, should therefore be enabled to give lessons to beginners.* Nothing is more absurd than such an assumption, the main source of which is mistaken economy. *The foundations of violin-playing cannot be laid too carefully, for the future success of the violinist depends entirely, upon them.* The writer has made it his set purpose to *treat the elementary rules as exhaustively as possible.* The moderately gifted pupil will find a good selection of exercises, some of which the more talented violinist can perhaps leave out. A teacher of sound judgment will know at once what exercises to work through less thoroughly in each individual case.

I herewith want to make known to everybody interested in it, all that I have written down in the course of years in the note-books of my beginners, and of pupils, whose manner of playing was wrong. In this way, I hope to supply a long-felt want of many of my colleagues, who have complained about the absence of a complete and interesting book of exercises for beginners.

Les Plans sur Bex, Alpes Vaudoises, July 1910.

The author.

Preface to the second edition.

I now wish to draw the reader's attention to a book which has unfortunately not been consulted as frequently as its excellent contents deserve: "Physiology of the bow-stroke on stringed instruments", by Dr. F. A. Steinhausen.*) In the first instance the attentive student will be impressed with the fact that Dr. Steinhausen's theory is in many respects contradictory to what is being taught in well known violin methods; but at the same time he will be agreeably surprised on recognizing that the book does not contradict the manner of bowing of our greatest masters. On the contrary, what is looked upon by teachers adhering strictly to the printed rules of certain violin schools as arbitrary action or caprice of famous violinists, is made here a distinct rule by the author. It is, however, not the correctness of Steinhausen's teaching that has to be considered as newly discovered, but solely our knowledge thereof. The new ways violin teachers are led to have ever been discovered by genius; but genius will hardly be able to expound how it has found its way. Nor can this rightly be expected from genius. Here Steinhausen's work has bridged over the wide gap, which for a long time has proved a hindrance in making the manner of treating the violin by different celebrated virtuosi agree with the numerous rules laid down in many books of exercises for the violin.

*) „Die Physiologie der Bogenführung“ von Dr. Steinhausen; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Après que l'élève aura appris à jouer les gammes de sol, de ré et de la majeur dans toute l'étendue de la première position, il apprendra à jouer une octave des gammes de la bémol, de mi bémol et de si bémol majeur, commençant chacune avec le premier doigt qui est placé tout près du sillet. *De nouveau le demi-ton est à la même place sur toutes les cordes: entre le troisième et le quatrième doigt.*

Il faut regretter que le public soit souvent de l'avis que chaque personne qui sait jouer un peu du violon est assez bon professeur pour le débutant. Cela est faux! Les bases pour le violon ne peuvent être posées avec assez de compréhension et d'exécution, minutieuses et solides, si plus tard elles doivent suffire. Le but de cet ouvrage est de démontrer en détail les principes élémentaires; il faut avoir un grand nombre d'exercices pour l'élève faiblement doué, ce dont l'élève bien doué n'aura pas besoin. Un professeur intelligent saura de lui-même lesquels il pourra supprimer. Je livre à la publicité tout ce que j'ai noté pour mes élèves pendant des années, pour les commençants comme pour ceux qui me sont venus ayant eu un mauvais début. J'espère combler une lacune et répondre ainsi à mes collègues qui se sont souvent plaints qu'il leur manquait une méthode pratique du violon pour l'enseignement élémentaire.

Les Plans sur Bex, Alpes Vaudoises, juillet 1910.

L'Auteur.

POUR LES PROFESSEURS:

Avant-propos de la seconde édition.

Le bon accueil que cette méthode a reçu justifie la seconde édition. Dans l'introduction à la première édition j'ai indiqué un excellent livre, trop peu connu malgré son mérite: «*La physiologie du coup d'archet des instruments à cordes*» par F. A. Steinhausen dr. *)

Un lecteur attentif remarquera que ce livre est en contradiction avec bien des écoles pratiques de violon. Il remarquera en même temps qu'il n'est pas en contradiction avec la pratique de nos plus grands virtuoses, mais que Steinhausen pose comme règle ce que le pédagogue appelle caprice de l'artiste. Il ne donne pas de nouvelles règles, mais il veut nous faire saisir les règles en usage. Le génie montre le chemin au pédagogue, mais il ne peut pas indiquer comment il a trouvé le chemin. Là n'est pas sa tâche. Le livre de Steinhausen comble une grande lacune, qui a longtemps subsisté.

*) Breitkopf & Haertel, Leipzig Steinhausen est mort en juillet 1910. Un livre qui a du rapport avec celui de Steinhausen «*Physiologie de l'archet*» est celui de M. B. Hildebrand: «*La technique de l'archet*», Bruxelles, Schott frères.

Dr. Steinhausen refutes three errors which govern the majority of older violin-schools:

1. the immobility of the upper arm,
2. the exaggeration of the importance of the wrist, the functions of which are in reality so limited,
3. the ignoring of the rotatory movement of the radius around the ulna.

Closely connected with the two latter points is the rigid grip of the thumb and the injunction to the pupil to hold the bow tightly with all the fingers of the right hand. Steinhausen considers the following an important principle: Any delicacy in the play of the fingers is due to their being kept supple without strain. These words refer to what is taught in the violin-school of the greatest German violinist, Ludwig Spohr. This musician discovered the change in the position of the fingers to be a fundamental principle in the handling of the bow. He obliged his pupils to manage the bow with thumb and middle finger, and furthermore he taught how to move the fingers independently of the palm. Thereby the importance of the wrist is put in the background, whereas many methods which were written later than Spohr's violin school, exaggerate the importance of the functions of the wrist. Among contemporary masters there is the excellent violin teacher of the Belgian-French school, Professor Carl Flesch, who points out the importance of the finger-movement. In his "Urstudien für die Violine" he even teaches the so-called "Finger-movement" („Fingerstrich"). The violin master will not always agree with the physiologist, who says that the finger-movement has no automatic influence on the handling of the bow, nor on the action of the wrist. It is a fact that the smooth inaudible change of the bow as well as the martelé-stroke at the lower end of the bow cannot possibly be taught, without obliging the pupil to use his fingers and wrist as well as his arm.

The doctrine of the immobility of the upper arm is one of the most senseless which automatically pass from one violin-school to the next. No one has ever played without moving his upper arm, for it is an absolute impossibility. The rules of bowing must be based on the free swinging motion of the whole arm, with the muscles perfectly supple from shoulder to finger tips. The joints of a normal person are naturally elastic and need not be made so by instruction; a good teacher starting at the first lesson, will not allow any stiffening of the joints.

The master teaching the firm hold on the bow with the fingers and the immoveable rigid grip of the thumb, might be compared to a driver putting on the brake on level ground; he may reach the goal in the end, but certainly after having wasted double the energy, and three times as much time!

Basle, July 1912.

The author.

Steinhausen réfute surtout trois erreurs:

1. L'immobilité du bras supérieur.
2. L'importance exagérée donnée au poignet.

3. La méconnaissance du mouvement de rotation de l'avant-bras, c-à-d. du radius autour du cubitus.

La nécessité de tenir le pouce raide et de serrer l'archet avec tous les doigts est en relation directe avec les deux derniers points. «*Toute finesse du jeu dans les doigts est due à la détention*», dit Steinhausen, et il en fait un principe. En cela il est d'accord avec Spohr, le plus grand violoniste allemand, dans sa méthode pour le violon. Spohr a reconnu comme fondement du coup d'archet le changement de la tenue de l'archet; il demande que l'archet puisse se mouvoir entre le pouce et le médius et que chaque doigt puisse se mouvoir séparément contre la paume de la main. Spohr ne donne pas trop d'importance au poignet, tandis que bien des méthodes écrites d'après la sienne enseignent d'une manière exagérée le mouvement du poignet. Le contemporain Charles Flesch, excellent pédagogue sortant de l'école franco-belge, insiste lui aussi sur l'importance du mouvement des doigts. Dans son cahier d'exercices nommé «*Urstudien*», il enseigne un coup d'archet des doigts.

Le pédagogue ne sera pas toujours d'accord avec le physiologue, qui dit que le jeu des doigts ainsi que du poignet n'a pas d'influence initiale sur le coup d'archet. L'élève doit mouvoir les doigts et le poignet en même temps que le bras pour pouvoir changer d'archet d'une manière imperceptible ou pour faire du martelé au talon. Il apprendra à faire «*le moins possible de mouvements*», comme dit Steinhausen, si le professeur, au début des exercices, exige une «*activité exagérée*» des doigts et du poignet.

La méthode de l'immobilité du bras supérieur est une exigence insensée qui reparait d'une manière irréfléchie dans beaucoup de méthodes. Aucun violoniste ne joue avec un bras immobilisé, parce que cela est impossible. *La méthode du coup d'archet doit être basée sur le libre mouvement du bras entier, dont tous les muscles seront souples jusqu'au bout des doigts.* Toutes les articulations d'un homme normal sont naturellement flexibles; elles n'ont pas besoin d'être rendues flexibles par l'exercice. L'enseignement, par contre, ne doit pas les raidir par de fausses indications. Le professeur qui enseigne la tenue ferme de l'archet avec le médius et le pouce ressemble à un charretier qui sur une route unie met le frein aux roues; il arrivera au but, mais en dépensant le double de ses forces et le triple du temps.

Je souhaite que la seconde édition trouve le même accueil favorable que la première et qu'elle aide à réformer l'enseignement du violon.

Bâle, juillet 1912.

L'Auteur.

INTRODUCTION.

Parts of the violin:


- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| 1. The scroll, or head, | 8. The tail-piece, |
| 2. The four pegs, or screws, | 9. The button, |
| 3. The saddle, or nut | 10. The belly with the |
| 4. The neck, | sound-holes (<i>f</i> -holes), |
| 5. The fingerboard, | 11. The back, |
| 6. The four strings (G D A E), | 12. The side or crescent (ribs), |
| 7. The bridge, | 13. The sound-post, |
| 14. The bass-bar (or sound-bar). | |

Parts of the bow:

- | | |
|-------------------|---------------|
| 1. The stick, | 3. The nut, |
| 2. The horsehair, | 4. The screw, |
| 5. The point. | |

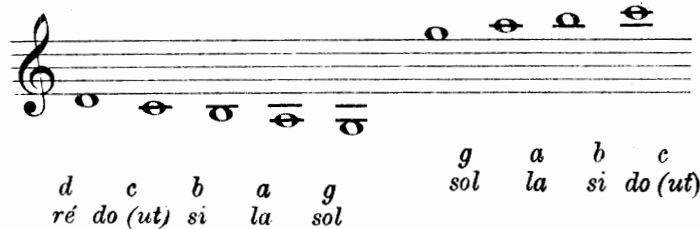
1. The notes.

The notes are written on 5 lines, and between them.

Their names are as follows, provided there is a G or treble-clef  at the beginning of each line:

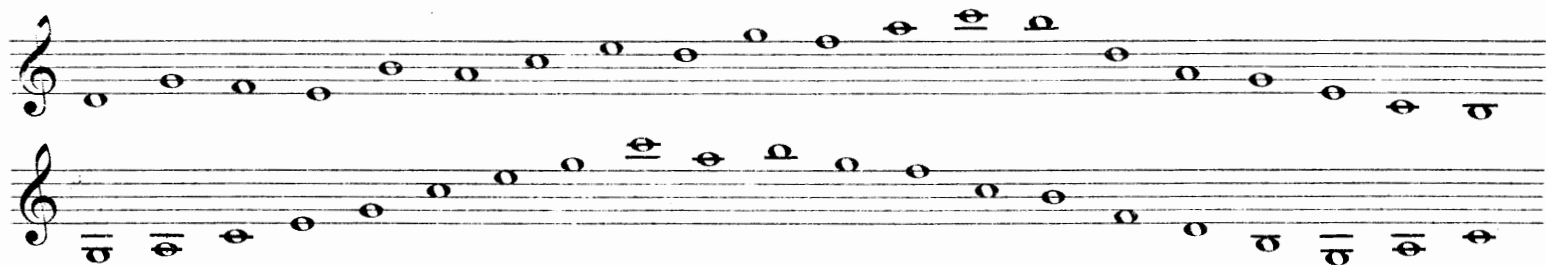


There are notes under and above the five lines:

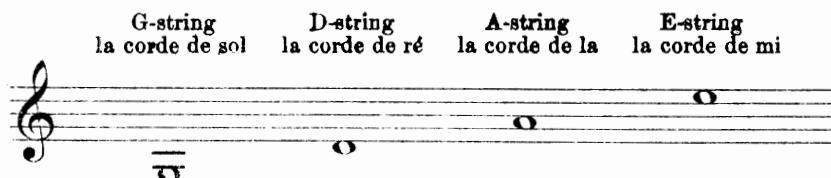


The short lines across, above, or below the notes are called subsidiary lines.

Give the names of the following notes:



The four strings are the following notes:



INTRODUCTION.

Les Parties du Violon.

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| 1. La crosse ou la volute. | 8. La queue. (Le tire-cordes.) |
| 2. Les quatre chevilles. | 9. Le bouton. |
| 3. Le sillet. | 10. La table supérieure avec |
| 4. Le manche. | les ouïes. |
| 5. La touche. | 11. La table inférieure. |
| 6. Les quatre cordes (sol, ré, | 12. Les éclisses. |
| la, mi). | 13. L'âme. |
| 7. Le chevalet. | 14. Les tasseaux. (La barre.) |

Les Parties de l'Archet.

- | | |
|-----------------|--------------|
| 1. La baguette. | 3. Le talon. |
| 2. Les crins. | 4. La vis. |
| 5. La pointe. | |

1. Les Notes.

Les sons par l'écriture musicale sont inscrits sur cinq lignes. Les cinq lignes ont quatre intervalles ou interlignes sur lesquels on inscrit aussi des notes.

Si le signe suivant, la clef de sol, est indiqué au commencement de la ligne, les notes écrites sur les lignes et les interlignes s'appellent:

Les notes écrites au dessous ou au dessus des cinq lignes s'appellent:

On appelle lignes supplémentaires les traits mis en travers, au dessus ou au dessous des notes.

L'élève dira les noms des notes suivantes:

Les quatre cordes correspondent aux notes suivantes:

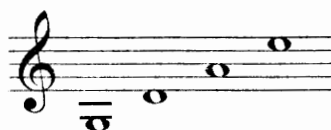
The seven names of the notes (c d e f g a b) keep on repeating themselves, thus the eighth note (the octave) is named like the first. To define which c, d or e is meant in each particular case, the notes are arranged in sets of seven as follows:



When the pupil is able to play in the higher positions he will get acquainted with higher tones, but the lowest tone on the violin is always the G of the open G-string.

2. Tuning of the violin.

Before playing, the violin must be tuned, i. e. the strings, by screwing the pegs, must be strained until they render the four tones:



Tune the violin by playing the A of the fourth octave on the piano or what is even better, use a tuning-fork, and compare its sound with the A-String of the violin. The peg must be screwed up or down, until the sound of the A-string perfectly harmonizes with the "A" of the piano or the tuning-fork. The other three strings must be carefully tuned to the correct "A".

Nearly all pupils, especially the younger ones, experience great difficulty in tuning. The teacher should show the pupil how to tune without using the bow, and then make him tune his instrument without assistance, as early as possible.

3. Placing the violin on the shoulder.

Let the pupil practise the placing of the violin without using his right hand, until he can hold the instrument with the shoulder and lower jaw only (see plate 1). Later on the left hand should be placed under the neck of the violin the player following the directions given on page 12 and 13.

4. Holding and guiding the bow.

Follow the directions given on page 13. Then bow as indicated on page 14, but without the violin, proceeding exactly as prescribed.

Les sept noms des sons (*do, ré, mi, fa, sol, la, si*) se répètent plusieurs fois; la huitième note (l'octave) a le même nom que la première note. Pour savoir de quel *do, ré* ou *mi* il s'agit, on distingue les octaves suivantes:

L'élève apprendra à jouer des notes plus hautes quand il étudiera les positions; la note la plus basse est toujours le *sol* de la corde de *sol*.

2. L'Accord du Violon.

Il faut accorder le violon avant de jouer; c. à. d. qu'il faut tourner les chevilles jusqu'à ce que les cordes indiquent

La meilleure manière d'accorder est de donner le *la* au piano, ou, ce qui est encore mieux, avec un diapason, et de le comparer avec la corde de *la* du violon. Il faut serrer ou desserrer la cheville jusqu'à ce que la corde ait le même son que le *la* du piano ou du diapason. Les autres cordes sont accordées d'après la corde de *la*.

Les élèves, surtout les jeunes, ont de la peine à accorder eux-mêmes le violon. Le professeur montrera comme c'est plus facile de le faire sans archet d'abord. L'élève doit vite s'habituer à accorder lui-même.

3. La Pose du Violon sur l'Épaule.

L'élève doit s'exercer à poser le violon sans l'aide de la main droite jusqu'à ce qu'il puisse le tenir seul avec l'épaule et le maxillaire inférieur comme le montre fig. 1. Ensuite il posera la main gauche au manche du violon; il suivra les règles indiquées aux pages 12 et 13.

4. La Tenue de l'Archet.

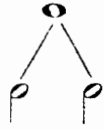
Suivre les règles indiquées à page 13; faire les coups d'archet indiqués à page 14 sans violon et suivre consciencieusement ce que est écrit à page 14.

5. The value of the notes.

To distinguish between the different times of duration, i. e. between long and short notes, these are represented in different forms.

The semibreve has the form: \circ , the minim: J or P , the crotchet: J or P

The semibreve is equal in value to two minims.



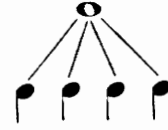
Une ronde vaut deux blanches.

The minim is equal in value to two crotchets.



Une blanche vaut deux noires.

The semibreve is equal in value to four crotchets.



Une ronde vaut quatre noires.

6. The bar (time).

Every piece of music is divided into small sections called "bars". These bars are separated by the bar lines. There are different species of time, and these are indicated at the beginning of a piece. The easiest time is the "half common time" ($\frac{2}{4}$).

Note: This explanation should suffice to enable the beginner to recognize a bar written in notes. To grasp the nature and notion of a bar, the more advanced pupil should remember the following interpretation: bar means a small number of equal times, joined together in a complete set (or: united in one whole).

7. Rhythmical reading, exercises in $\frac{2}{4}$ time.

Let the pupil beat time with the right hand; the first beat downwards, the second beat upwards: $\downarrow \uparrow$. A minim, being one two equal in value to two crotchets, must get two beats, a crotchet one. Call the notes by name while beating time.



In every bar there are accented and unaccented beats. In the $\frac{2}{4}$ time the first crotchet is accented, the second crotchet not. Pronounce the first accented crotchet louder than the second, when reading the following exercises.



5. La Valeur des Notes.

On varie la forme des notes pour indiquer leur durée.

La forme d'une ronde est: \circ , d'une blanche: J ou P , d'une noire: J ou P

The semibreve is equal in value to four crotchets.



Une ronde vaut quatre noires.

6. La Mesure.

Un morceau de musique est divisé en petites fractions que l'on appelle mesures. Les mesures sont séparées par les barres de mesure. Il y a différentes mesures; elles sont indiquées au commencement de chaque morceau. La mesure la plus simple est celle à deux temps ($\frac{2}{4}$).

Remarque: Cette explication est suffisante pour le commençant. L'élève plus avancé doit, pour définir une mesure, savoir que la mesure consiste en un petit nombre de temps égaux qui forment un tout.

7. Exercices de Lecture rythmique de Mesures à deux Temps.

L'élève battra la mesure avec la main droite; il dirigera le premier temps en bas, le second en haut: $\downarrow \uparrow$. Une blanche un deux vaut deux noires et est égale à deux temps; une noire est égale à un temps. L'élève nommera les notes en battant la mesure.



In every bar there are accented and unaccented beats. In the $\frac{2}{4}$ time the first crotchet is accented, the second crotchet not. Pronounce the first accented crotchet louder than the second, when reading the following exercises.



Les temps de la mesure se divisent en temps forts et en temps faibles. Dans la mesure à deux temps, le premier est accentué, le second faible. L'élève indiquera le premier temps d'une voix plus haute que le second dans les exercices suivants.



8. Rhythmical exercises in Common time.

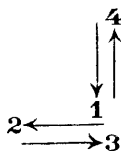
8. Exercices de Lecture rythmique de Mesures à quatre Temps.

 or  means four crotchets in one bar (common time).

Le signe suivant  ou  indique la mesure à quatre temps.

Common time consists of four crotchets in each bar. The first and third are accented, the second and fourth not. Beat the first crotchet downwards, the second to the left, the third to the right, and the fourth upwards:

La mesure à quatre temps, comme son nom l'indique, est composée de quatre temps; le premier et le troisième sont accentués. L'élève battra le premier temps en bas, le second à gauche, le troisième à droite et le quatrième en haut:



a. 

b. 

c. 

d. 

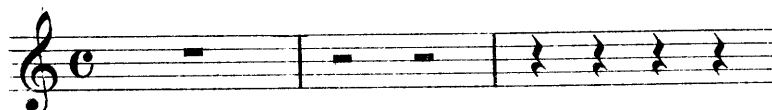
9. The rests.

9. Les Silences.

To interrupt a row of notes, without interrupting the movement of time, rests or silent notes are introduced.

Les silences marquent l'interruption des sons dans la mesure; ils sont indiqués par les signes suivants:

These are equal in value to semibreves, minims and crotchets.



Une pause équivant à une ronde, une demi-pause à une blanche, un soupir à une noire.

semibreve rest minim rests crotchet rests

10. Rhythmical reading-exercises with notes of silence.

10. Exercices de Lecture rythmique avec des Silences.

a. 

b. 

c. 

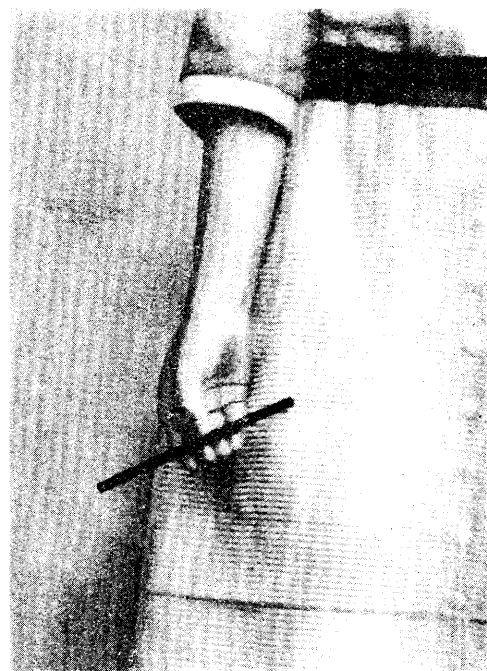
d. 



№ 1



№ 2



№ 3



№ 4



№ 5



№ 7



№ 6



Nº8

No. 8—9 show how to hold the hand when placing the fingers on the G-string.

No. 8 et 9: Pose de la main en jouant la corde de sol.



Nº9



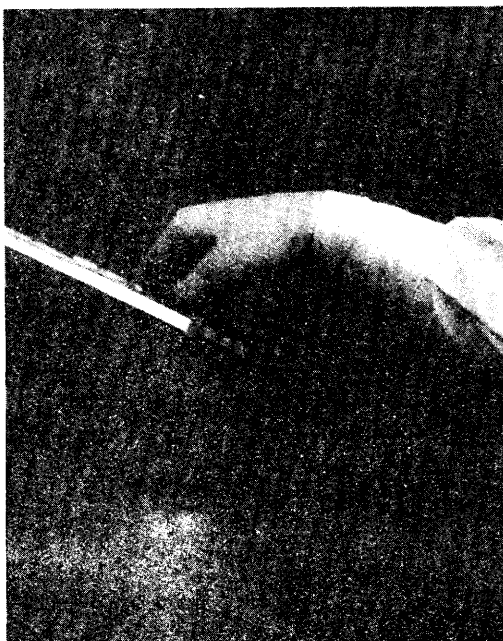
Nº10

No. 10—11 show how to hold the hand when the first finger is stopping "f" on the E string near the saddle.

No. 10 et 11: Pose de la main en jouant „fa“ sur la corde de mi.



Nº11



Nº12

No. 12—13 show the change in the position of the fingers (as prescribed by L. Spohr) when playing at the nut (No. 12) and at the point (No. 13) of the bow.

No. 12: Pose du pouce et des doigts au talon.
No 13: Pose du pouce et des doigts à la pointe.



Nº13

PRACTICAL PART.

How to hold the violin.

The pupil should stand in front, but rather to the left of the music-stand which must be of the proper height, about on a level with his shoulder. The left foot to be at right angles to the stand; the right foot slightly turned outwards and put forward a little, so that the weight of the body rests on the left. Turn the left shoulder slightly towards the left side of the music-stand. The violin must be held on the left shoulder by the chin and jaw-bone until the pupil succeeds in holding it horizontally and so firmly that it need not be supported by the hand (see plate No. 1). The violin should be slightly inclined to the right, so that its right side is lower by about 3—4 centimetres ($1\frac{1}{4}$ inch.) than the left. The attitude must be free and unrestrained, without any cramped position of the shoulder.

The teacher should do his best to assist the pupil and make it easy for him to hold the instrument as easily as possible by allowing him to use a shoulder-pad or a chin-rest. The thickness of the pad and the size of the chin-rest must be adapted to the pupil's build, i. e. to the height and breadth of his shoulders, the length of his neck, etc. The habit of raising the shoulders is injurious to the movements of the fingers and arms, especially when changing position; it must therefore be avoided.

Turn your left arm as much as possible to the right under the violin, until you can see a part of the fore-arm yourself; do not bend the wrist either outwards or inwards; the fore-arm and the hand must form one straight line down to the fingers over the strings. The thumb to lean gently against the neck of the violin with the inside of its tip, under the spot where the first finger plays "A" on the G-string. The first finger to be placed near to the saddle at the root of the finger.

*) Let it be said at once that there is no normal holding of the left hand, adapted for all playing in the first position; when playing on the G-string the hand moves away from the saddle (see plates 8—9); when resting on the E-string, especially when stopping f on the same, the hand, slides back behind the saddle.

**) To avoid confounding finger-phalanges and finger-joints please note that in this violin-method first part stands for root, second for middle and third for top-part. The joints in which they move are called first, second, and third joint respectively.

PARTIE PRATIQUE.

La Tenue du Violon.

L'élève se mettra devant le pupitre, à sa gauche; la hauteur du pupitre doit correspondre à l'épaule de l'élève. Le pied gauche fera un angle droit avec la partie de devant du pupitre. Le pied droit sera posé légèrement en avant et tourné un peu vers l'extérieur, de façon à ce que le poids du corps repose sur la gauche. L'épaule gauche, par une légère tournure de la poitrine à droite, sera dirigée du côté gauche du pupitre. Le violon, posé sur l'épaule gauche, sera tenu par le menton et le maxillaire inférieur, de telle manière que l'élève puisse le tenir horizontalement sans le soutenir avec la main. Voir fig. 1. Le côté droit des éclisses sera plus bas que le côté gauche de trois ou quatre centimètres pour que le violon soit légèrement incliné. La tenue doit être dégagée, c. à d. qu'il faut éviter toute tenue convulsive de l'épaule.

Que le professeur prenne garde à faciliter la tenue du violon par un petit coussin posé sur l'épaule et par une mentonnière. L'épaisseur du coussin et la hauteur de la mentonnière doivent s'adapter à la constitution de l'élève, c. à d. à la hauteur et à la largeur de l'épaule, à la longueur du cou. Il n'est pas bien de hausser l'épaule; cela est nuisible au libre mouvement des doigts et du bras, surtout pour le changement des positions, plus tard.

Le bras gauche se courbera sous le violon jusqu'à ce que l'élève voie une partie de l'avant-bras; le poignet ne doit pas se courber, ni vers l'extérieur, ni vers l'intérieur; l'avant-bras et la main formeront une ligne droite; les doigts se tiendront courbés au dessus des cordes. Le pouce sera posé légèrement au manche du violon, là où l'index touche le *la* sur la corde de sol. L'index sera posé tout près du sillet*), là où la peau du doigt se rencontre avec la peau de la main.**)

*) Il faut remarquer qu'il n'y a point de position de la main gauche qui puisse être considérée comme position normale pour toutes les poses de la première position; pour les poses de la corde de sol, la main se met légèrement devant le sillet (voir fig. 8 et 9); pour les poses du premier doigt, elle se met derrière le sillet (voir fig. 10 e 11).

**) Pour éviter une confusion entre phalanges et articulations des doigts, constatons que j'appelle la première phalange „phalange“, celle du milieu „phalangine“, et la troisième „phalange“ — et première articulation l'articulation entre métacarpe et phalange, seconde articulation l'articulation entre phalange et phalangine, et troisième articulation l'articulation entre phalange et phalange.

The ball of the thumb must not touch the neck of the violin; there must be room enough between thumb and first finger under the neck to pass a pencil or finger. As mentioned before, the violin must be held by the shoulder and the left side of the chin. If the hand supports the violin, the mobility of the fingers would be interfered with, and the changing of position rendered most difficult, if not impossible.

The part of the hand under the fourth finger must be held as near as possible to the finger-board, so that all the fingers hover over the same and can descend straight on the strings.

Note. Experience shows that the correct position of the arm under the violin is most difficult and tiring for the beginner. It will help him if he is allowed to rest his hand against the ribs when doing his first exercises with the bow on the open string; same as when playing in the third or fourth position, later on. This gives the left hand a firm hold and more easily accustoms the arm to a correct position.

Holding and managing the bow.

The pupil should let his arm hang down by the right side in a free and natural way, the muscles of hand and fingers must be without the slightest tension. In this absolutely natural position of the arm let the pupil hold a pencil loosely between the top-joint of the thumb and the second limb of the middle-finger (see plate No. 2.); the other fingers should rest on the pencil, but without any pressure. Then the pupil should practise the rolling movement of the forearm by turning the inner side of the hand outwards (see plate 3) and then again inside (plate 2).*) After this the upper arm should be lifted away from the body, the forearm bends and holds the pencil as shown in plate 4. The pencil is held between the thumb and the middle phalanx (middle limb) near the third joint of the middle-finger only; the other fingers merely rest upon it, — the forefinger touching it in the third joint, the ring-finger with the top phalanx and the little finger with the tip. With the exception of the middle one all the fingers must rest lightly, so that they can be removed with ease at any time. The natural bend of the hand should remind one of a person walking or standing, letting his arm hang, or swinging it in a careless way.

Now let the pupil make the movement of guiding the bow, by bending and unbending the forearm from the elbow-joint; after this the same movement with the upper arm, from the shoulder-joint; then he is to finish up by raising and lowering the hand at the wrist. Be careful to see that the muscles of the arm, including those of the fingers are not cramped. There must be a feeling of absolute looseness in the whole right arm, from shoulder to finger-tips.

Now try this with the bow; the inner side of the top of the thumb now rests partly on the black nut, part y on the red

*) There is one bone in the upper arm; in the fore-arm there are two: the radius and the ulna (cubitus). The upper arm moves in the shoulder-joint, which is a ball and socket joint, and allows the arm to execute movements in any direction. The fore-arm moves in the elbow-joint; this latter is a double one: a hinge-like joint for bending and stretching the fore-arm towards the upper-arm, and a rolling joint in which the radius moves around the ulna.

La paume du pouce ne doit pas toucher au manche; il faut laisser, entre le manche et le pouce et l'index, un petit espace à travers lequel on puisse passer un crayon. J'ai déjà dit que le violon doit être tenu avec l'épaule et le menton; si la main portait le violon, la mobilité des doigts en serait gênée et le changement des positions deviendrait difficile, presque impossible.

La partie de la paume du quatrième doigt s'approchera du manche le plus possible, de sorte que les doigts se placeront au dessus de la touche et pourront retomber fortement sur les cordes.

Remarque: Je connais par expérience les difficultés qu'éprouve l'élève à tenir le bras sous le violon; il s'y habituera plus vite si, pendant les premiers exercices de l'archet sur les cordes vides, il pose la main à l'éclisse comme pour la troisième et la quatrième position. Ainsi la main est affermie et le bras s'habitue plus facilement à la position correcte. Voir fig. 7.

La Tenue et le Mouvement de l'Archet.

L'élève laissera tomber le bras droit; les muscles de la main et des doigts seront complètement détendus. Lorsque le bras sera dans cette position tout à fait naturelle, l'élève prendra un crayon et le tiendra légèrement avec la pointe du pouce et la phalange du médius (voir figure 2); il posera les trois autres doigts sur le crayon sans le presser. L'élève se rendra compte ensuite du mouvement de rotation de l'avant-bras*) en tournant la paume de la main vers l'extérieur (voir figure 3), puis vers l'intérieur (voir figure 2). Puis l'élève soulèvera le bras supérieur du thorax, pliera l'avant-bras et tiendra le crayon comme figure 4 l'indique: la phalange de l'index est posée sur le crayon; le médius par sa phalange tient le crayon à l'aide du pouce; la phalange de l'annulaire est posée légèrement sur le crayon, de même la pointe de l'auriculaire. Tous les doigts à l'exception du médius doivent se relever facilement. La pose de la main et des doigts doit être tout à fait naturelle, la même que chez quelqu'un qui laisse balloter le bras.

Après, l'élève fera le mouvement pour le coup d'archet en pliant et en allongeant l'avant-bras à l'aide de l'articulation du coude; puis le même mouvement avec le bras supérieur à l'aide de l'articulation de l'épaule; ensuite il lèvera et baissera la main à l'aide du poignet. Il faut faire attention qu'aucun muscle du bras ou des doigts ne soit tendu. Le bras doit être souple, de l'épaule jusqu'aux doigts.

Ensuite, l'élève tiendra l'archet au lieu du crayon; la pointe droite du pouce est posée en partie sur le bois noir

*) Le bras supérieur a un os, l'avant-bras en a deux: le radius et le cubitus. Le bras supérieur se meut à l'aide de l'articulation de l'épaule, une athrodie, qui permet le mouvement dans tous les sens. L'avant-bras se meut à l'aide de l'articulation du coude qui est double; il y a la trochlée qui permet de plier et d'allonger le bras, et l'articulation du mouvement circulaire ou roulant, qui permet la rotation du radius autour du cubitus.

bow-stick; the second limb of the middle finger opposite the thumb. The thumb-joint is slightly bent outwards; pupils with a long thumb must bend it more than those with a short one. To prevent a forced grip of the first finger on the stick, which only paralyses the free movement of arm and hand, the pupil should lift this finger from time to time and then put it back on the stick in an easy way and just curving it a little. The four fingers rest on the stick, slightly curved, and only just touching each other, neither pressed together nor spread apart.

du talon et en partie sur le bois rouge de la baguette*); la phalange du médius se trouve vis à vis du pouce. L'articulation du pouce est courbée un peu vers l'extérieur; les élèves qui ont le pouce long le plieront davantage que ceux qui ont un pouce court. Pour éviter que l'élève serre la baguette avec l'index, le professeur fera bien de soulever le doigt de temps en temps, sinon la mobilité du bras et de la main serait gênée.

Les quatre doigts, un peu courbés, sont posés légèrement sur la baguette; ils doivent se toucher un peu; il ne faut pas les presser les uns contre les autres, il ne faut pas non plus les éloigner les uns des autres.



Before the pupil puts the bow on the string of the violin, let him guide it — the right hand in the correct position, the left lightly taking hold of its point — as if he were really playing; both arms kept away from the body. To practise this the pupil should once more start from the most natural position of the hand (see plate No. 4), as if the bow were resting with its middle on the string. Let the pupil begin by practising the fore-arm stroke and watching at the same time the little finger leaving the bow when making the downstroke, whereas the first touches the stick rather more firmly at its point. The contrary of this happens when bowing with the upper-arm from middle to nut of the bow: The pressure of the little finger increases when nearing the nut, it is even imperative on having reached it, for the first then rests lightly, rather in a straight than in a curved position. These changing functions of little and first finger are a consequence of the play of axle-rotation.

Down bow causes the fore-arm to rotate inwards, upbow makes it rotate outwards. Compare plates 5 with 6 and 12 with 13.

Note. Physiology teaches us that neither first finger nor little finger exerts this alternative pressure of its own accord, but that they merely transfer to the bow the pressure caused by the rolling movement of the arm. The rotation of the fore-arm is proved by the fact that in down bow the pressure on the stick is exerted by the forefinger and in up bow by the little finger.

Avant de poser l'archet sur les cordes, l'élève fera le mouvement du coup d'archet, en tenant la pointe de l'archet avec la main gauche et en avançant les deux bras. Pour commencer cet exercice, il faut une position tout à fait naturelle et comme si le milieu de l'archet reposait sur les cordes selon que figure 4 l'indique. Tout d'abord l'élève exercera le mouvement de l'avant-bras; le professeur lui montrera comment en tirant l'archet le petit doigt se lève, tandis que l'index tient la baguette plus fermement.***) Le contraire se fait avec le coup d'archet du bras supérieur, en jouant du milieu au talon: la pression du petit doigt augmente en s'approchant du talon, elle est indispensable au talon même, tandis que l'index presque droit est posé légèrement sur la baguette. Le changement dans la fonction du petit doigt et de l'index est dû à la rotation de l'articulation de jeu: en tirant l'archet, l'avant-bras se tourne vers l'intérieur; en poussant l'archet, il se tourne vers l'extérieur. Comparez fig. 5 avec 6, fig. 12 avec 13.

Remarque: La rotation de l'avant-bras est confirmée par la méthode qui veut qu'en tirant l'archet l'index presse sur la baguette, du milieu de l'archet jusqu'à la pointe, et qu'en poussant l'archet l'index presse sur la baguette, du milieu de l'archet jusqu'au talon.

La science physiologique nous apprend que pas plus l'index que le petit doigt ne produit de lui-même ces diverses pressions, mais qu'il ne font que reporter sur l'archet la pression du bras produite par la rotation de l'avant-bras.

*) When using a new bow the sharp edge of the nut should be rounded and polished, otherwise it hinders the mobility of the thumb.

**) Both the violin-schools of Louis Spohr (1784—1859) and Edmund Singer (1830—1911) state that the little finger leaves the stick, in down bow; but the two great masters of violin could not account for the physiological reason of this fact.

*) L'angle aigu d'un nouvel archet doit être aplati, car il gêne le libre mouvement du pouce.

**) Louis Spohr (1784—1859) et Edmond Singer (1830—1911) constatent dans leurs méthodes que le petit doigt se lève en tirant l'archet. Ils ne connaissaient pas encore la cause physiologique de ce fait.

To explain properly to the beginner the play of axle-rotation (which is very important for good bowing) proceed as follows: Hold the nut lightly by the small mother-of-pearl discs adorning nearly every bow, but only with the tips of the thumb and middle-finger. The left hand holds the stick, while the right one now starts the rolling movement of the fore-arm; (i. e. the radius moves around the ulna). The small discs then might be compared to the axle round which the hand turns to and fro. Later on, the same exercise should be done holding the bow correctly. If the thumb is kept rigid it prevents the mobility of the hand, and, what is more important, of the playing-joint*), which is so essential in correct bowing.

The point on the bow between the thumb on the one side and the middlefinger on the other forms a pivot.

Having attained to fairly correct bowing by aid of these preliminary exercises, the pupil should put the middle of the bow on the D-string, the stick being slightly inclined towards the fingerboard and parallel with the bridge, about in the middle of the space between this and the finger-board. All the horsehair should rest firmly on the string. But do not yet begin to move the bow or to produce a sound. Before the pupil starts drawing the bow from middle to point with his fore-arm, while the upper-arm rests inactive (without being rigid), it is advisable to make him put the bow on the string several times, in the way just described, leaving it motionless in position. *All the muscles of the arm and hand must be kept supple, without any tension whatever*, although a slight pressure of the bow on the string is desirable.

By moving the bow from middle to joint and then from middle to nut from this simplest of positions, the hand acquires the right position with the bow at the point, and masters the more difficult one at the nut. (See plate 5—6.) The bowing must always be straight, i. e. the stick must remain parallel with the bridge. It is impossible to bow straight with an unyielding, stiff wrist; this however must not be considered as an original action of the wrist, but rather as a passive yielding movement.

The injunction to hold the bow tightly with all the fingers is bound to hinder the mobility of the wrist, for the muscles for bending and unbending our fingers run over several joints. The muscles are always somewhat higher than the limbs they help to move. Any tension of the muscles means hindering the mobility of the joints. The abovementioned wrong rigid position of the thumb thus prevents automatic motion of the wrist. Note the difference of the angle made by the thumb with the bow according to whether the nut (plate 12) or the point (plate 13) of the bow rests on the string.

Do not try to stiffen your upper-arm when bowing with the forearm for although the principal movement has its origin in the elbow joint, all the joints of the arm should automatically contribute to each bow-stroke, we might say

*) The artificial joint, formed by the junction of the thumb and middle finger with the bow is termed the „playing-joint.“
(Steinhausen: Spielgelenk.)

Le point de la baguette qui se trouve entre le médius et le pouce constitue une axe de rotation (un pivot); on appelle cette articulation artificielle «articulation de jeu».

On expliquera la rotation de l'articulation de jeu au commençant de la manière suivante: Tenir le talon là où se trouve le petit rond en nacre, d'un côté avec la pointe du pouce, de l'autre avec la pointe du médius. Tenir la baguette avec la main gauche, et balancer la main droite, moyennant le mouvement de rotation de l'avant-bras. Le rond en nacre marque pour ainsi dire l'essieu autour duquel tourne la main. Plus tard l'élève fera le même mouvement en tenant l'archet correctement. La tenue raide du pouce empêche la mobilité de la main et la rotation de l'articulation de jeu.

Quand l'élève aura compris la tenue correcte de l'archet, alors on posera le milieu de l'archet sur la corde de ré; la baguette sera inclinée un peu vers la touche. L'archet doit être parallèle au chevalet, au milieu entre la touche et le chevalet; toute la largeur des crins sera posée sur la corde; mais l'élève ne bougera pas l'archet, afin qu'on n'entende pas un son. Avant que l'élève commence à tirer l'archet avec l'avant-bras, depuis le milieu jusqu'à la pointe, il posera plusieurs fois l'archet sur la corde et le laissera immobile dans cette position; *tous les muscles du bras et de la main doivent être souples*, quoiqu'il faille presser les crins un peu sur les cordes.

Telle est la position la plus simple du bras et de la main; ensuite on étudiera le mouvement de l'archet, du milieu à la pointe, et du milieu au talon. Voir figures 5 et 6. Le coup d'archet sera toujours droit, c. à. d. que l'archet sera toujours parallèle au chevalet. Il est impossible d'avoir un coup d'archet droit en ayant le poignet raide; le mouvement du poignet cependant n'est pas actif, mais passif.

La mobilité des articulations est gênée par la recommandation de *tenir* l'archet avec tous les doigts, car les tendons qui plient et allongent les doigts couvrent plusieurs articulations. Les muscles sont toujours un peu éloignés des membres qu'ils aident à mouvoir. Toute tension des tendons et des muscles est nuisible à la mobilité des articulations. La tenue raide du pouce empêche la mobilité passive du poignet. Comparez la position du pouce, qui forme un angle aigu avec la baguette sur figure 12 avec la position du pouce, qui forme un angle droit avec la baguette sur figure 13.

Il ne faut pas immobiliser le bras supérieur pendant les exercices de l'avant-bras; même si le principal mouvement est fait par l'articulation du coude, la nécessité que toutes les articulations du bras coopèrent est prouvée par la physique

*) Le nom d'«articulation de jeu» créé par Steinhausen est de plus en plus en usage. Celui-ci constate que la base de la finesse du coup d'archet est le mécanisme de l'articulation de jeu et non du poignet.

physically, mechanically and even physiologically.

The sensation of looseness in the whole arm should always exist. In addition, the finger joints must be held loosely so as to be able to respond to the action of the arm.

Let us mention here what Louis Spohr has written down in the original edition of his Violin-School, concerning the guiding of the bow: "The first condition essential to the acquiring of a correct bow-stroke is, that the bow should always remain parallel to the bridge and at right angles to the string. To keep it in this direction with the hand, it is necessary that it moves between thumb and middle-finger. In a downbow, the stick should gradually come nearer the middle-joint of the first, whereas the little finger leaves the stick more and more. In an upbow the stick should return to the hollow of the first joint of the forefinger and the little finger should just overlap the stick."

The motive power of the stroke has its seat in the upper-arm; therefore the teaching of the correct bow-stroke should begin with the free, swinging motion of the whole arm. The finger-joints must be loose, so as to adapt themselves to the action of the arm.

*) The fact that the fingers, as proved by Dr Steinhausen physiologically, execute scarcely any but passive movements does not contradict the rule that it is good and useful to let the finger-joints practise active movements. *Exercises for the finger-joints, as recommended by Professor Carl Flesch in his "Urstudien für die Violine"* are absolutely important and very useful. Well-trained fingers adapt themselves more easily to the bow-stick, than stiff ones without any practice.

mécanique et par la physiologie. Le bras *tout entier* doit toujours être souple. De même les articulations des doigts, pour qu'elles puissent toujours s'adapter au mouvement du bras.

J'indique ici ce que Louis Spohr a dit du coup d'archet dans sa méthode pour le violon: „*La première nécessité pour un coup d'archet régulier est que l'archet soit toujours parallèle au chevalet et forme un angle droit avec les cordes. Il doit pouvoir se mouvoir entre le pouce et le médius pour que la main puisse toujours lui donner cette direction. En tirant l'archet, la baguette doit se rapprocher de la phalangine de l'index, tandis que l'auriculaire se lève; en poussant l'archet, la baguette s'enfonce dans le creux de l'index, tandis que l'auriculaire dépasse un peu la baguette.*“

La force motrice pour le coup d'archet a son origine dans le bras supérieur; par conséquent l'enseignement du coup d'archet doit être basé sur le libre mouvement du bras tout entier. Les articulations des doigts doivent être si souples qu'elles puissent s'adapter aux mouvements du bras.*)

*) Le fait qu'il est bon de faire faire aux articulations des doigts des exercices *actifs* n'est pas en contradiction avec l'affirmation de Steinhausen, que physiologiquement les doigts ne font presque que des mouvements *passifs*. *Les exercices d'articulations des doigts, tels que les recommande le Prof. Charles Flesch dans ses "Urstudien für die Violine"* (Etudes primordiales pour le violon), sont absolument importants et appropriés au but; les doigts flexibles exercés s'adaptant plus facilement à la baguette de l'archet que les doigts rigides non exercés.

First exercises in the use of the bow.

Explanation of abbreviations and signs:

wh. b.	whole bow	
h. b.	half bow	
l. h.	lower half	
u. h.	upper half	
m.	middle	
n.	nut	
p.	point	• shortly detached.
▢	downbow	— broadly detached, drawn.
∨	upbow	

The pupil should count aloud and play all exercises in good time.

The pupil should learn exercises 1 - 12 by heart and play them from memory, so that he can give all his attention to the bowing, and the time.

Before beginning an exercise the pupil should hold the bow for a few seconds motionless with the hairs flat on the string. Even during rests the bow must never leave the string, but the pupil should raise his forefinger from time to time to avoid straining the muscles of the hand. All exercises should be played mezzoforte (half loud) for the first few months.

Bowings with the upper part of the bow are to be played with the fore-arm; bowings with the lower part of the bow with the help of the upper-arm.

In the first lessons the teacher should guide the bow by the screw.

1a. u. h. from the middle to the point
m. s. du milieu à la pointe

etc.

2a. l. h. from the middle to the nut.
m. i. du milieu au talon

etc.

3a. wh. b.
t. l'a.

etc.

4a. l. h. u. h. u. h. l. h.
m. i. m. s. m. s. m. i.

etc.

5a. wh. b.
t. l'a.

etc.

6a. wh. b. u. h. l. h. wh. b. u. h. l. h.
t. l'a. m. s. m. i. t. l'a. m. s. m. i.

etc.

Premiers Exercices du Coup d'archet.

Explication des signes:

t. l'a.	tout l'archet	
m.	la moitié de l'archet	
m. i.	la moitié inférieure de l'archet	
m. s.	la moitié supérieure de l'archet	
au. m.	au milieu	
t.	talon	
p.	à la pointe	• court détaché (piqué)
▢	tiré	— largement détaché
∨	poussé.	

L'élève comptera à haute voix et jouera tous les exercices en mesure.

Il étudiera par coeur les exercices de no. 1 à 11 pour pouvoir donner toute son attention au coup d'archet et à la mesure.

Avant de commencer un exercice, l'élève posera l'archet avec tous les crins sur les cordes pendant quelques moments. Il apprendra ainsi à attaquer le son. L'archet ne doit jamais quitter les cordes pendant les silences; l'élève lèvera de temps en temps l'index, pour éviter toute tension des muscles de la main. Tous les exercices se joueront à moitié fort (mezzoforte) pendant les premiers mois.

Les coups d'archet de la moitié supérieure de l'archet seront exécutés avec l'avant-bras; pour les coups d'archet de la moitié inférieure de l'archet, le bras supérieur doit coopérer.

Dans les premières leçons le professeur devra conduire l'archet par la vis.

1b.

etc.

2b.

etc.

3b. wh. b.
t. l'a.

etc.

4b. l. h. u. h. u. h. l. h.
m. i. m. s. m. s. m. i.

etc.

5b. wh. b.
t. l'a.

etc.

6b. wh. b. u. h. l. h. wh. b. u. h. l. h.
t. l'a. m. s. m. i. t. l'a. m. s. m. i.

etc.

7a. l.h. u.h. wh.b. l.h. u.h. wh.b.
m.i. m.s. t.l'a. m.i. m.s. t.l'a.

etc.

7b. l.h. u.h. wh.b. l.h. u.h. wh.b.
m.i. m.s. t.l'a. m.i. m.s. t.l'a.

etc.

8a. wh.b. u.h. wh.b. l.h. wh.b. u.h. wh.b. l.h.
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. m.i.

etc.

8b. wh.b. u.h. wh.b. l.h.
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i.

etc.

9a. l.h. wh.b. u.h. wh.b.
m.i. t.l'a. m.s. t.l'a.

etc.

9b. l.h. wh.b. u.h. wh.b.
m.i. t.l'a. m.s. t.l'a.

etc.

10a. u.h. m.s. V V

etc.

10b. u.h. m.s. V V

etc.

Practise exercise N^o 10 and 11 first with 2 - 3 inches of the middle of the bow. Then lengthen the stroke by and by up to the point (nut).

Between both notes a small interval must be made without lifting the bow from the string.

11a. l.h. m.i. V V V V

etc.

N^o 10 et 11 d'abord détaché avec peu d'archet (4 - 5 centimetres) au milieu, puis allonger le coup jusqu' la pointe (ou talon).

On fera une interruption entre deux notes sans lever l'archet.

11b. l.h. m.i. V V V V

etc.

The exercises N^o 1-11 are now to be practised on the E and G string as well; when playing on the E string the upper-arm is to be held near the body.(see illustrations 5 and 6) When playing on the G-string the arm must be held up freely and easily. (see illustration 7)

On exercera les no. 1 à 11 aussi sur les cordes de mi et de sol; en jouant sur mi, le bras supérieur touchera presque le thorax (voir figures 5 et 6); en jouant sur sol, il sera tenu librement et assez haut (voir figure 7).

Exercises for the ear

(exercises in fixing tones)
with the five first tones of the scale.

A scale is a sequence of tones starting from the initial tone (first degree) until this tone is repeated in the octave. Each note can be made the foundation of a scale.

Let the pupil sing the first five notes of the scale, indicating the degrees.

12.

Degree: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 1 2 1 3
Degré: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 1 2 1 3

1 4 1 5 5 1 4 1 3 1 2 1 1

The pupil should sing the following degrees: 1 3 4 3 1; 1 3 5 3 1; 1 2 4 2 1; 1 2 4 3 1; 1 4 5 4 1; 1 4 5 3 1; 1 5 4 3 1; 1 5 3 2 1.

Exercices pour l'Ouïe avec les cinq premières notes de la Gamme.

On appelle gamme une suite de notes partant d'une tonique et allant dans un ordre spécial à la même note à l'octave. Chaque note peut servir comme tonique.

Que l'élève chante les cinq premières notes de la gamme en indiquant le degré.

L'élève chantera les degrés suivants: 1 3 4 3 1; 1 3 5 3 1; 1 2 4 2 1; 1 2 4 3 1; 1 4 5 4 1; 1 4 5 3 1; 1 5 4 3 1; 1 5 3 2 1.

Short pieces to be played on the open strings,
accompanied by a second violin.

Together with these pieces playing with the left hand
fingers should be learnt (see page 23).

Petits Morceaux à jouer sur les cordes à vide
avec accompagnement d'un second violon.

Remarque: On apprendra en même temps le place-
ment des doigts de la main gauche (page 23).

13. wh.b. l.h. wh.b. l.h. wh.b. l.h. wh.b. l.h. wh.b.
 t.l'a. m.i. t.l'a. m.i. t.l'a. m.i. t.l'a. m.i. t.l'a.

The pupil
L'élève.

The teacher.
Le professeur.

14. l.h. wh.b. l.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b.
 m.i. t.l'a. m.i. t.l'a. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a.

15. l.h. wh.b. l.h. wh.b. l.h. wh.b. l.h. wh.b.
 m.i. t.l'a. m.i. t.l'a. m.i. t.l'a. m.i. t.l'a.

16. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b.
 t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a.

17. l.h. wh.b. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b.
 m.i. t.l'a. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a.

18. u.h. u.h. only u.h. l.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b.
 m.s. m.s. m.s. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a.

19. l.h. m.i. wh.b. t.l'a. l.h. m.i. wh.b. t.l'a. l.h. m.i. wh.b. t.l'a. u.h. m.s. wh.b. t.l'a.

20. wh.b. t.l'a. u.h. m.s. wh.b. t.l'a. u.h. m.s. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. l.h. m.s. wh.b. t.l'a.

Exercises in rhythm with dotted notes.

A dot after a note increases its value by one half.

A half note with one dot therefore has the value of three crotchets and is marked by three beats of time.

Exercices de lecture rythmique de notes ponctuées.

Un point placé après une note l'augmente de la moitié de sa valeur.

Une blanche ayant un point vaut trois temps.

21a.

21b.

Exercises in rhythm in three quarter time (3/4.)

In the 3/4 time the accent on the first beat. When beating time, mark the first beat downwards, the second to the right, the third upwards.

Exercices de lecture rythmique de mesures à trois temps (3/4.)

Le premier temps dans la mesure à trois temps est fort, le second et le troisième temps sont faibles. On battra le premier temps en bas, le second à droite et le troisième en haut.

22a.

22b.

Exercises for the bow in three quarter time.

To be practised from memory in good time!

23. wh.b. t.l'a.

Exercices de l'archet de mesures à trois temps.

Par coeur, en mesure!

24. l.h. m.i.

25. u h. m.s. etc.

26. wh.b. u.h. wh.b. l.h. wh.b. u.h. wh.b. l.h. etc.
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. m.i.

27. wh.b. wh.b. l.h. wh.b. wh.b. l.h. wh.b. etc.
t.l'a. t.l'a. m.i. t.l'a. t.l'a. m.i. t.l'a.

28. wh.b.u.h. wh.b. wh.b. u.h. wh.b. wh.b. u.h. wh.b. etc.
t.l'a.m.s. t.l'a. t.l'a.m.s. t.l'a. t.l'a. m.s. t.l'a.

Short Pieces in $\frac{3}{4}$ time on the open strings accompanied by a second violin.

Petits morceaux de mesures à trois temps à jouer sur les cordes à vide avec accompagnement d'un second violon.

29. wh.b. l.h. wh.b. wh.b. l.h.
t.l'a. m.i. t.l'a. t.l'a. m.i.

The pupil. L'élève.
The teacher. Le professeur.

u. h. m.s. wh. b. t.l'a.

30.

The intervals.

The space between two tones is called an interval (Latin: intervallum, space). If C is taken as prime D will be the second, E the third, F the fourth and so on.

Les Intervalles.

La distance qui sépare deux sons s'appelle intervalle (latin: intervallum). Si do est la première note ou tonique, ré est la seconde note, la seconde; mi, la troisième, la tierce etc.

31a. Prime fundamental note, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, octave.
tonique, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septime, octave.

Each note can serve as base for the intervals.

Chaque note peut servir comme base pour les intervalles

31b. Prime, second, third. Prime, third, octave.
tonique, seconde, tierce. Tonique, tierce, octave.

The pupil will learn the distinguishing features of the different intervals later on. (There are for instance major and minor thirds, perfect, diminished and augmented fifths).

Plus tard l'élève apprendra à connaître les subdivisions des intervalles (il y a des intervalles majeurs et mineurs, augmentés et diminués).

Marks of transposition (Accidentals).

The sign # before a note raises it one semitone (half a tone). A note thus raised is said to be "sharp."

Les signes d'Altération (Accidents).

Le dièse # hausse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé; on ajoute au nom de la note le mot de „dièse.”

32a.

f f-sharp, g g-sharp, c c-#, d d-#, e e-#.

fa fa-dièse, sol sol-dièse, do do-#, ré ré-#, si si-#, la la-#, mi mi-#.

The sign b before a note lowers it one semitone. A note thus lowered is said to be "flat."

Le bémol b abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé; on ajoute au nom de la note le mot de „bémol.”

32b.

d d-flat, e e-flat, f f-b, g g-b, a a-b, b b-b, c c-b.

ré ré-bémol, mi mi-bémol, fa fa-b, sol sol-b, la la-b, si si-b, do do-b.

Let the pupil sing these notes:

Que l'élève chante les notes suivantes:

33a.

33b.

34.

35a.

35b.

36a.

36b.

The sign ♯ (or cancelling mark) before a note cancels the preexisting # or b and restores the note to its normal position and original sound.

Un bécarré ♯ placé devant une note la ramène à son intonation naturelle.

37.

f-sharp f, c-# c, d-# d, g-# g, b-# b, a-# a, e-# e.

fa-dièse fa, do-# do, ré-# ré, sol-# sol, si-# si, la-# la, mi-# mi.

Rhythm.

Rhythm is a word derived from the ancient Greek (from the verb ῥέω - to flow) and expresses the movement of sounds according to their varying duration. Rhythm and time are often confounded or held to be identical. Time means the regular duration and regular repetition of measures. Time is what returns in regular measures, whereas rhythm changes within the regularly returning beats.

Rhythm may consist of equal time measures and coincide with beats, but that is only one species of rhythm; there are a great many, one different from the other.

Le Rythme.

Le mot rythme a son origine dans le Grec (verbe ῥέω - écouler); il indique le mouvement des sons, leur durée absolue. On confond souvent mesure et rythme. La mesure indique la durée et la répétition régulière du temps; le rythme, la variabilité dans les temps qui se répètent régulièrement.

Il se peut que le rythme soit égal aux temps de la mesure; (ceci n'est qu'un rythme), mais il y en a de très nombreux, tous différents les uns des autres.

“Stopping,”

that is, placing (or playing) the notes with the fingers of the left hand.

The following exercises are to be played without the bow. The string must be plucked with the right forefinger while the thumb is pressed on the end of the fingerboard (pizzicato). Care must be taken to keep in time, it is best to count aloud or to beat time with the foot.

The pupil should sing the exercises on the D and A strings before playing them, so that he may consciously cultivate a good ear from the beginning. The fingers of the left hand must be kept curved and must be alternately placed firmly on the string and lifted high above it by means of the first (or root) joint only, while the rest of hand remains still. From the very beginning the pupil should be required to stop (i. e. hold) the notes with the fingers for the requisite length of time. This is indicated by a long line under or above the notes. The top (or nail) phalanx of the first, second and third fingers respectively should be almost perpendicular to the string, that of the little finger cannot be so; it is to be held rather aslant than vertically. (See Plates N^o 9 and 10).

The accidentals (or signs of transposition) can be best explained by demonstrating their use on the keys of a piano.

Long lines underneath the notes indicate that the fingers should rest firmly on the string.

Le Placement des Doigts de la Main gauche.

On fera les exercices suivants sans archet. On pincera la corde avec l'index de la main droite (pizzicato, abréviation pizz.); il faut rester en mesure. Le bout du pouce sera posé au bord de la touche. Compter à haute voix, ou indiquer la mesure avec le pied!

L'élève chantera d'abord les exercices (des cordes de ré et de la) pour s'habituer à avoir l'ouïe consciente. Il placera et lèvera les doigts à l'aide de la première articulation, ceux-ci étant toujours courbés. Les deux autres articulations des doigts sont inutiles pour l'habileté des doigts. Que le professeur veille à ce que l'élève laisse les doigts sur les cordes le plus longtemps possible; ceci est indiqué par des lignes. La troisième phalange des premier, second et troisième doigt sera posée verticalement sur les cordes, la troisième phalange du quatrième doigt diagonalement (voir figures 9 et 10).

On expliquera le mieux les signes d'altération par un enseignement intuitif aux touches du piano.*)

Les lignes au dessous des notes demandent qu'on laisse les doigts sur la corde.

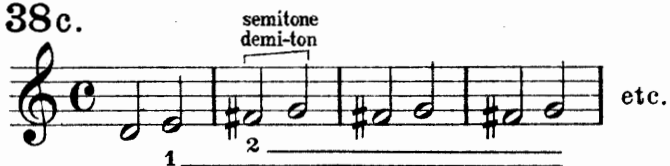
38a.



38b.



38c.



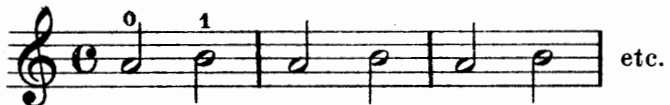
38d.



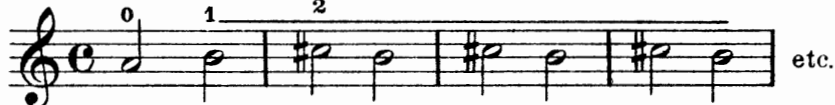
38e.



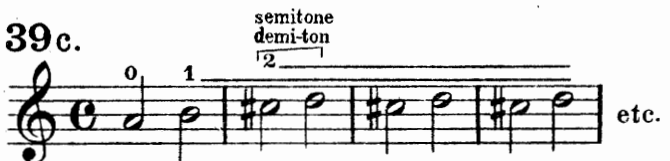
39a.



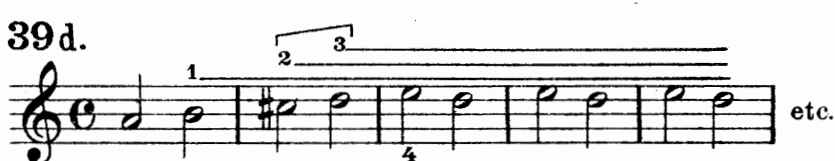
39b.



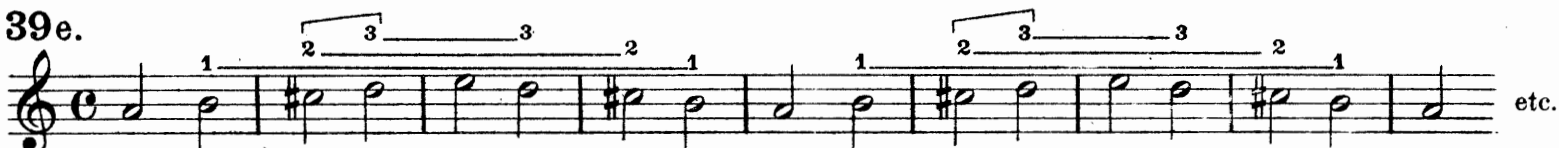
39c.



39d.



39e.



*) See introduction page 2

*) Voir introduction page 2

For playing (stopping the fingers) on the G-string, the left arm must be moved more to the right under the violin and the first phalanx (the root-part) of the forefinger consequently stands higher at the saddle than when playing on the A- and D-strings. The position of the fingers is nearly the same for playing on the G-string as on the A- and D-strings. (See Figures 8 and 9).

Le bras gauche doit être tourné davantage sous le violon pour les poses suivantes; la première phalange de l'index se tient plus au dessus du sillet que pour les poses sur les cordes de la et de mi. En jouant sur la corde de sol, on tâchera de poser la troisième phalange verticalement sur les cordes. (voir figures 8 et 9).

40 a.

40b.

40c.

40d.

40e.

41a.

41b.

41c.

41d.

41e.

Pupils with large hands should practise the following exercises:

Les élèves qui ont une main large feront bien de jouer les exercices suivants.

42.

All the fingers should be held motionless on the string in this position for some time and then each finger should be raised and lowered separately several times:

Tous les doigts resteront dans cette position pendant quelques instants, puis on lèvera et posera plusieurs fois chaque doigt séparément:

43.

See N° 42
Voir N°42

This exercise is also to be made on both the other strings.

On fera le même exercice sur les autres cordes.

The first exercises
of stopping and bowing combined.

Exercises with the first kind of stopping.

The semitone from the second to the third finger.

It is most important that the fingers should remain on the string for the length of time indicated.

Les premiers exercices
simultanés les doigts et de l'archet.

Exercices avec la première manière de placer les doigts.

Le demi-ton est entre le deuxième et le troisième doigt.

Il est important de laisser les doigts sur les cordes.

44a. wh. b.
t. l'a.

44b.

45a.

45b.

46. wh. b.
t. l'a.

47. wh. b.
t. l'a.

48. wh. b.
t. l'a.

Even when not being used, the little finger must be kept in position above the string, it must neither curve inwards nor drop below the neck of the violin. The pupil should avoid any strain on the muscles of his hand and bear in mind that the violin must not be held with his hand but with his shoulder and lowerjaw.

Special attention must be paid to the thumb which should rest lightly on the neck of the violin without any pressure at all.

Le quatrième doigt se tiendra toujours légèrement courbé au dessus des cordes, il ne doit jamais se crispier ou se placer sous le manche. L'élève évitera toute tension inutile des muscles de la main, et n'oubliera jamais que le violon n'est pas tenu par la main, mais par l'épaule et le menton.

Le pouce touchera légèrement le manche, jamais il ne doit le presser.

49. wh.b. t.l.a. 3 3

50. At first u. h., then l. h. m.s. m.i.

51. wh.b. u.h. wh.b. l.h. t.l.a. m.s. t.l.a. m.i.

52. wh.b. t.l.a.

53. wh.b. t.l.a.

54. l.h. wh.b. u.h. wh.b. m.i. t.l.a. m.s. t.l.a.

55. At first u. h., then l. h. m.s. m.i.

56. wh.b. t.l.a.

57. wh.b. t.l.a.

58.

59. u.h. m.s.

60. l.h. wh.b. u.h. wh.b. m.i. t.l.a. m.s. t.l.a.

61. l.h. wh.b. u.h. wh.b. m.i. t.l.a. m.s. t.l.a.

Exercises for the right shoulder and arm.

The passing from a lower string to a higher is made by lowering the arm, and from a higher string to a lower by raising it.

These exercises should also be begun with up-bow, so that the pupil may learn to pass from one string to another on the point of the bow. All the muscles of the arm from the shoulder to the finger-tips must be kept relaxed.

Exercices pour l'Articulation de l'Épaule.

Le passage d'une corde à l'autre se fait en baissant le bras à l'aide de l'articulation de l'épaule (pour passer sur une corde supérieure), ou en le haussant (pour passer sur une corde inférieure). On commencera le même exercice en tirant l'archet pour que l'élève s'habitue à passer d'une corde à une autre à la pointe de l'archet; tous les muscles du bras droit doivent être détendus depuis l'épaule jusqu' aux doigts.

62. Passing from one string to another.— Changement de corde.

The pupil.
L'élève.

The teacher.
Le professeur.

63. wh. b. t.l'a.

Four short melodies.

Quatre petites mélodies.

64. wh. b. t.l'a. l. h. m.i. wh. b. t.l'a. u. h. m.s. wh. b. t.l'a.

The pupil.
L'élève.

The teacher.
Le professeur.

65. l. h. m.i. wh. b. t.l'a. u. h. m.s. u. h. m.s. wh. b. t.l'a.

66. wh. b. u. h. t.l'a. m.s. wh. b. t.l'a. wh. b. u. h. t.l'a. m.s.

67. l.h. m.i. wh.b. t.l'a. 0 u.h. m.s. wh.b. t.l'a.

68. Short Study. | Petite étude.

This study should also be practised with following kinds of bowing: | On étudiera cette étude avec les coups d'archet suivants:

69 a. u.h. m.s. | b. l.h. m.i.

Slurred notes.

A slur (— or —) placed above or below two or more notes indicates that these must be played in one bow-stroke. The whole bow should be used for the two slurred notes, exactly one half of it for each.

La liaison.

Une liaison placée au dessous ou au dessus des notes indique qu'elles doivent être jouées d'un coup d'archet. On emploiera tout l'archet pour les deux notes liées, une moitié pour chaque note.

70. wh.b. t.l'a.

Exercises for the shoulder and arm.

Exercices pour l'articulation de l'épaule.

71 a. wh.b. t.l'a. etc.

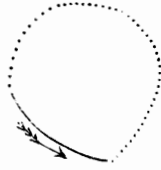
During the rest the bow should be taken off the string and the arm raised from the shoulder-joint as high as possible; the arm should then make a wide sweeping movement, and bring the nut of the bow down on the string.

On lèvera l'archet pendant les silences, et lèvera le bras le plus haut possible; on fera un grand mouvement tournant avec le bras et l'on posera le talon sur les cordes.

The pupil should observe how his little finger leaves the bow during the downstroke. As the arm sweeps round in a semi-circle the little finger returns to its place and exerts a certain pressure on the stick when the new downstroke begins from the nut.

L'élève observera comme, en tirant l'archet, l'auriculaire quitte la baguette; il est replacé pendant que le bras tourne dans l'air; en poussant l'archet, l'auriculaire est posé fermement sur la baguette. Comparez figures 5 et 6.

The pupil should also notice the passive mobility of the thumb, which forms an acute angle with the stick when playing at the point, and a right angle with the stick when playing at the nut of the bow. (See Plates 12 and 13.) The dotted curve in the figure shown here represents the sweeping made by the arm in this exercise.

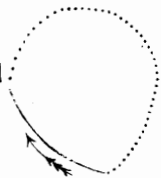


Qu'on remarque aussi la mobilité (passive) du pouce; à la pointe il forme un angle aigu avec l'archet, au talon un angle droit. Comparez figures 12 et 13. Le bras fera le mouvement indiqué ci-contre (la ligne ponctuée indique le mouvement en l'air).

71 b. wh.b. t.l'a.

etc.

Exercises N^o 71b is the same as 71a, but in an inverted direction; it is simply an inversion of N^o 71a.



N^o 71b. est le même exercice que N^o 71a, mais dans un sens renversé.

Begin N^o 71c alternately with downbow and upbow!

Commencer en poussant et en tirant l'archet alternativement!

71 c. wh.b. t.l'a.

etc.

In practising exercise N^o 71c one cannot fail to notice the rolling motion of the arm when changing strings. This occurs quite spontaneously, provided that the muscles of the arm are not in tension. (Compare illustrations 7 and 5.)

En faisant l'exercice N^o 71 pour le changement de corde, on peut se rendre compte du mouvement circulaire ou roulant du bras; il fonctionne de lui-même si tous les muscles du bras sont détendus. (Comparez figures 7 et 5).

Louis Spohr, in his celebrated "Violinmethod" makes the following important statement with regard to crossing from a lower string to a higher:—"The violin should not be inclined to the right, towards the bow, on the contrary it should always be kept in the same position whether the lower strings are played, or the higher?"

Louis Spohr dans sa méthode du violon fait la remarque suivante sur le passage de cordes supérieures aux cordes inférieures: „Le violon ne doit pas être incliné davantage à droite, mais il doit toujours rester dans la même position, que l'on joue sur une corde inférieure ou sur une corde supérieure?"

72. Campagnoli.

The pupil. L'élève.

The teacher. Le professeur.

*The pause \frown (fermate) lengthens the note above or below which it is placed, it interrupts the regularity of time.

*Un point d'orgue \frown prolonge la note au dessus ou au dessous de laquelle il est placé; il interrompt le mouvement de la mesure

Preliminary exercise for N^o 73. Striking two strings at the same time.

Exercice préliminaire pour N^o 73. Jouer sur les deux cordes à la fois.

73.

Spohr.

Thirds.

There are major and minor thirds. A major third has two whole tones a minor third one whole-tone and a semitone.

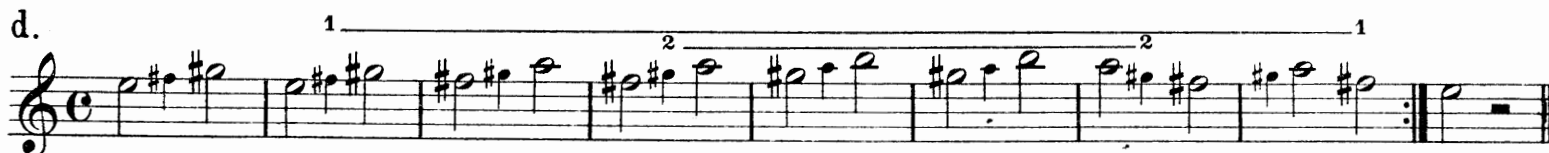
Tierces.

Il y a des tierces majeures et des tierces mineures. Une tierce majeure est composée de deux tons, une tierce mineure d'un ton et d'un demi-ton.

74 To be sung first! — The small notes are auxiliary ones; they are stopped, but not played. Pay careful attention to let the fingers remain firmly on the fingerboard.

74 a. 74 Chanter d'abord! — Les petites notes sont des notes auxiliaires; il ne faut pas les jouer, mais seulement les toucher. Laissez les doigts sur les cordes!

74c.

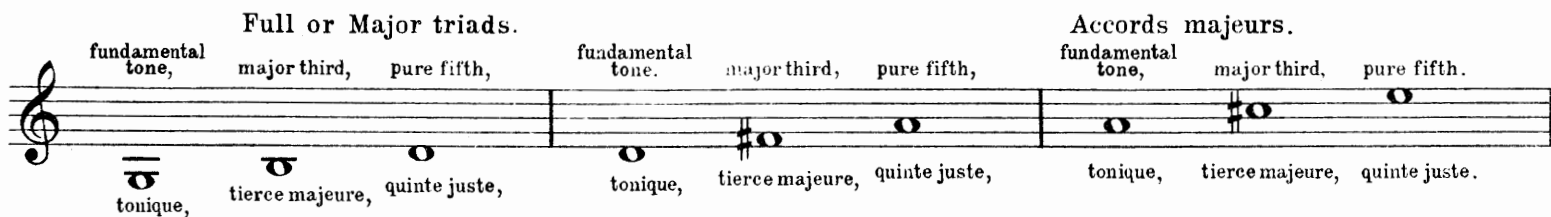


The triad.

A triad consists of a root (or fundamental) note and its third and fifth. A triad with a major third and a perfect fifth*) is called a major triad or common chord.

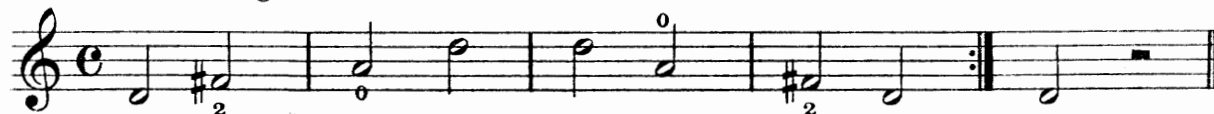
L'accord de trois sons.

L'accord est composé d'une tonique, d'une tierce et d'une quinte. L'accord est majeur si la tierce est majeure et si la quinte est juste. *)



75 a. To be sung first. — Chanter d'abord!

Major triad on D.
Accord en ré majeur.



b.

Major triad on A.
Accord en la majeur.



c.

Major triad on G.
Accord en sol majeur.



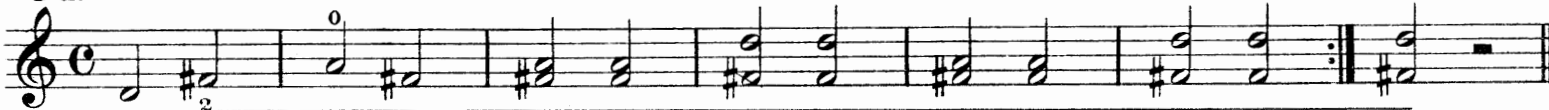
The second finger remains on the string and the third finger is placed close to the second.

Le second doigt reste sur la corde; le troisième doigt est posé tout près du second.

By keeping the fingers on the strings the following double stops are obtained:

Si on laisse les doigts sur les cordes, il s'en suit les doubles-cordes suivantes.

75 d.



*) It is very easy to find perfect fifths on the violin as the instrument is tuned in perfect fifths. The A-string, for instance, is tuned a perfect fifth above the D-string, so that any note played on the A-string is a perfect fifth above the note played with the same finger on the corresponding place on the D-string. For example B on the A-string is a perfect fifth above E on the D-string, and C# on the A-string is a perfect fifth above F# on the D-string.

*) Il est facile de trouver une quinte juste sur le violon parce que l'instrument est accordé en quintes justes. Le la de la corde de la forme une quinte juste avec le ré de la corde de ré. Si on touche le si sur la corde de la avec le premier doigt, il forme une quinte juste avec la note jouée avec ce 1. doigt à la même place sur la corde de ré avec le mi; le do dièse sur la corde de la forme une quinte juste avec le fa dièse sur la corde de ré etc.

The pupil should name the perfect fifths of the following:

L'élève nommera les quintes justes des notes suivantes:



75f.

g.

h.

i.

The crotchets as well as the minims must be played with the whole bow.

Les noires comme les blanches seront jouées avec tout l'archet.

75k.

Stopping with the second and third fingers without any auxiliary notes. Every exercise should be sung first. The pupil will find these exercises much easier if he raises the fingers very slightly the first few times he plays them. In the third and fourth bars the F# should be stopped while the A-string is being played.

Placement du second et du troisième doigt sans notes auxiliaires. Chanter d'abord chaque exercice! Il est plus facile à l'élève de ne pas lever beaucoup les doigts les premières fois qu'il joue cet exercice. Il placera le fa dièse des troisième et quatrième mesure pendant qu'il joue le la.

76a.

Folk-song.
Lightly row, lightly row.

Chanson populaire.

77.

The part for the second violin is arranged very simply, so that the pupil may soon be able to play it himself.

L'accompagnement est très simple pour que l'élève puisse bientôt le jouer.

Preliminary exercises for the Christmas song N^o 78.

Exercices préliminaires pour la chanson N^o 78.

a.

A dot after a note increases its value by one-half. The crotchet must not be accented more than the dotted minim.

Un Point placé après une note l'augmente de la moitié de sa valeur. Il ne faut pas marquer davantage la noire que la blanche.

b.

All notes with whole bow. Count aloud or beat time with the fort.
Tout l'archet. Compter à haute voix.

The Arsis. A piece of music does not necessarily begin on the first beat of a bar. Many pieces begin on the second, third or fourth beat. Such a bar is called an arsis, and just the number of beats required to complete it will be found in the last bar of the piece. It is generally played with up-bow, and, if it consists of several notes it must be played so that down-bow may be used for the first note of the following bar.

L'Anacrouse. Un morceau de musique ne commence pas toujours avec le premier temps de la mesure. Il commence souvent avec le second, le troisième ou le quatrième temps. Si la première mesure est incomplète on l'appelle anacrouse; elle doit se compléter avec la dernière mesure du morceau. Généralement on joue l'anacrouse en poussant. Si elle se compose de plusieurs notes, il faut la commencer de manière que la première note de la mesure suivante soit jouée en tirant.

Christmas song.
O come all ye children.

Chanson de Noël.

78.

To get practise in playing on the G and E string, the pupil should transpose songs N^o 77 and 78 one fifth higher and one fifth lower.

Pour s'habituer à jouer sur les cordes de sol et de mi, l'élève fera bien de transposer N^o 77 et 78 à une quinte supérieure et à une quinte inférieure.

When the third finger has to play a lower note after the open string it should be placed while the open string is being played.

Que l'élève pose le troisième doigt pendant qu'il joue sur la corde à vide supérieure.

Preliminary exercise for the scales.

Exercice préliminaire pour les gammes.

79.

The Major scale.

La Gamme majeure.

A scale is a succession of consecutive notes starting from a tonic or key note (first degree) and continuing until the tonic is repeated in the octave (see page 18). There are major, minor and chromatic scales. The major scale has eight degrees. The interval between the third and fourth degrees and between the seventh and eighth is a semitone, all the other intervals are tones. A major scale can be built up on any note, but the semitones must always occur between the third and fourth and the seventh and eighth degrees. Then sure this notes must be raised or lowered a semitone where necessary.

On appelle gamme une suite de notes partant d'une tonique et allant dans un ordre spécial à la même note à l'octave (voir page 18). Il y a des gammes majeures, mineures et chromatiques. La gamme majeure a huit degrés; il y a un demi-ton entre le troisième et le quatrième degré et entre le septième et le huitième degré; les autres intervalles sont des tons. Chaque note peut servir comme tonique; l'ordre des tons et des demi-tons doit toujours être le même.

As already stated in the preface the teacher should demonstrate to the pupil on the piano the difference between whole tones and semitones as well as the construction of the scale.

Comme je l'ai déjà dit dans la préface, c'est à l'aide d'un enseignement intuitif au piano que le professeur expliquera le mieux à l'élève la différence entre les tons et les demi-tons et les degrés de la gamme.

The scales of D major, G major and A major in one octave.

Une octave des gammes en ré majeur, en sol majeur et en la majeur.

80a.

Scales to be played with different kinds of bowing.

Gammes avec différents coups d'archet.

81a. wh. b. u. h. wh. b. u. h.
t. l. a. m. s. t. l. a. m. s.

b. Upper arm bowstroke.— Coup d'archet du bras supérieur.
l. h.
m. i.

81c. Fore arm stroke. — Coup d'archet de l'avant-bras.



Choral.

The morning star gleams clear and bright.

Choral.

82. Lento

wh. b.
t.l'a.

Exercises with the second kind of stopping.

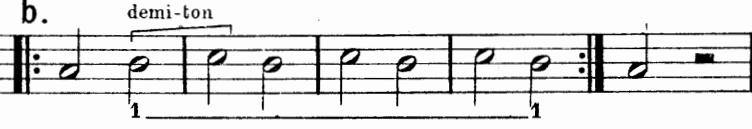
The semitone between the first and the second finger.

Sing them first!

83a.

semitone
demi-tonExercices avec la seconde manière
de placer les doigts.Le demi-ton est entre le premier et le second doigt.
Chanter d'abord!

b.


semitone
demi-ton

The sign ♭ (flat) before a note lowers it by one semi-tone. The word „flat” is added to the name of the note.

Un bémol placé devant une note l'abaisse d'un demi-ton. On ajoute au nom de la note le mot de bémol.

Example: 

83c.



e. 

f. 

g. 

h. 

i. 

k. 

l. 

m. 

$\frac{3}{2}$ time differs from $\frac{3}{4}$ time (and $\frac{3}{8}$ time) only in the shape of the notes. In rhythm they do not differ.

La mesure à $\frac{3}{2}$ se distingue de la mesure à $\frac{3}{4}$ (et de la mesure à $\frac{3}{8}$) seulement par la forme des notes. Il n'y a pas de différence dans leur rythme.

Choral.

Praised be God in the highest.

Choral.

84.

First Violin. Premier Violon. 

Second Violin. Second Violon. 

85.

Wichtl.

*) D. C. da capo sin' al Fine: from the beginning to the end. (Fine)

*) D. C. - Da capo sin' al Fine, c. à. d. depuis le commencement jusqu'à la fin. (Fine)

86.

Wichtl.

Exercise 86, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Exercise 86, measures 5-8. The right hand continues with eighth notes and includes a trill in measure 7. The left hand accompaniment remains consistent.

87a. wh. b.
t. fa.

Exercise 87a, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

87b. wh. b.
t. fa.

Exercise 87b, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

87c.

Exercise 87c, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

88a. wh. b.
t. fa.

Exercise 88a, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

88b. wh. b.
t. fa.

Exercise 88b, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

88c.

Exercise 88c, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

89.

Ries.

Exercise 89, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The left hand accompaniment is a simple eighth-note pattern.

90.

Campagnoli.

The Minor Triads.

The minor Triad consists of a root note with its minor third and perfect fifth.

Les Accords Mineurs.

Les accords mineurs sont composés d'une tonique, d'une tierce mineure et d'une quinte juste.

91a. To be sung first. — Chanter d'abord.

Minor triad on D.
Accord en re mineur.

Minor triad on A.
Accord en la mineur.

Minor triad on G.
Accord en sol mineur.

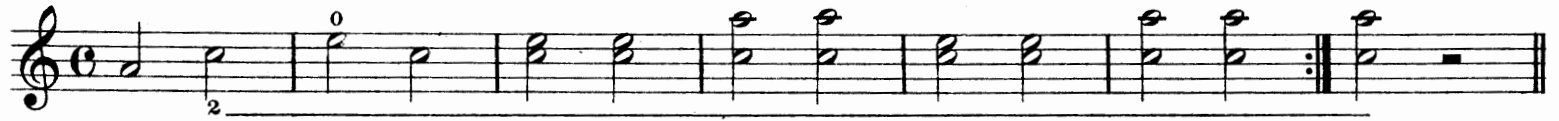
Double stops are obtained by keeping the fingers on the strings.

Doubles cordes, qui se donnent tout naturellement si on laisse les doigts sur les cordes.

91d.

e.

91f.



Slurred notes.

A curved line (slur) below or above notes indicates that they are to be played with one bowstroke.

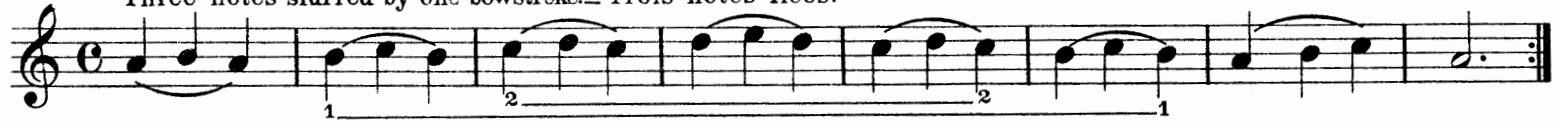
Notes liées.

La liaison placée au dessous ou au dessus des notes indique qu'elles doivent être jouées d'un seul coup d'archet.

92a.



d. Three notes slurred by one bowstroke. — Trois notes liées.



f. Short waltz. — Petite valse.



Choral.
O praise ye all the Lord.

Choral.

93.

Quavers and semiquavers.

One crotchet ♩ is equal in value to two quavers ♪♪ or ♪♪
 One quaver ♪ " " " " " " semiquavers ♪♪♪♪ or ♪♪♪♪
 One crotchet ♩ " " " " " " four semiquavers ♪♪♪♪ or ♪♪♪♪
 Rests of quavers 77 rests of semiquavers 7777.

Exercises in rhythm with crotchets and quavers.

Two quavers to one beat.

94a.

b.

c.

Les Croches et les Doubles-Croches.

Une noire ♩ vaut deux croches ♪♪ ou ♪♪
 Une croche ♪ vaut deux doubles-croches ♪♪
 Une noire vaut quatre doubles-croches ♪♪♪♪.
 Une croche est équivalente à un soupir 7.
 Une double-croche est équivalente à un quart de soupir 7.

Exercices de lecture rythmique de noires et de croches.

Un temps vaut deux croches.

Folk - song.

Chanson populaire.

95.

Folk - song.

Chanson populaire.

96.

Four notes slurred in one bowstroke.

Quatre notes liées.

97 a.

Practise No 97a on each string and with the following kinds of bowing:

On étudiera No 97a sur toutes les cordes avec les coups d'archet suivants:

1) wh.b. u.h. wh.b. l.h.
t.l.a. m.s. t.l.a. mi.

2) l.h. wh.b. u.h. wh.b.
mi. t.l.a. m.s. t.l.a.

Tied (Slurred) notes of unequal value.

For the dotted minim attached use three quarters of the bow, for the crotchet the remaining quarter.

97b.

Musical notation for exercise 97b, featuring tied notes of unequal value in a single staff. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a series of notes with slurs and ties. Fingering numbers 1 and 2 are indicated below the notes.

Notes liées de valeurs différentes.

Employer tout l'archet et avoir soin de le bien partager, en donnant autant d'archet à l'un qu'à l'autre des quatre temps.

Preliminary exercise for No 98. Dotted notes of minor value. First read the rhythm!

Exercice préliminaire pour No 98. Notes pointées de petite valeur. Lire d'abord!

Musical notation for preliminary exercise for No 98, showing dotted notes of minor value. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a series of notes with slurs and ties. Fingering numbers 1 and 2 are indicated below the notes.

Christmas Carol (Sicilian song).

O bright Christmas-tide!

Chanson de Noël (chanson populaire sicilienne).

98.

Musical notation for Christmas Carol (Sicilian song), showing two systems of piano accompaniment. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features various note values and slurs.

Preliminary exercise for No 99. First read it in rhythm!

Exercice préliminaire pour No 99. Lire d'abord!

Musical notation for preliminary exercise for No 99, showing a single staff with rhythmic patterns. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of notes with slurs and ties.

Folk-song.

Three students crossed the Rhine.

Chanson populaire.

99.

Musical notation for Folk-song (Three students crossed the Rhine), showing two systems of piano accompaniment. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features various note values and slurs.

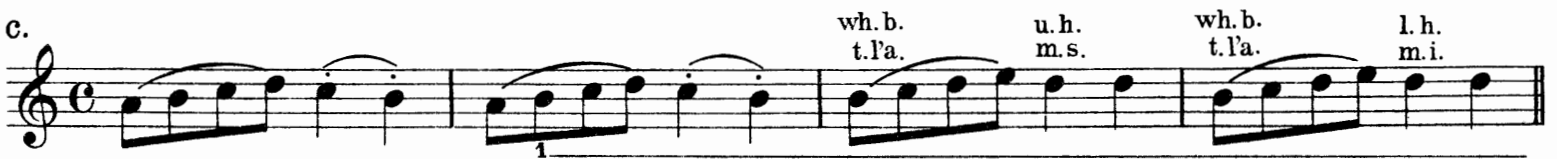
a.



b.



c.



d.



d.



Triumphal song from the oratorio Judas Maccabaeus composed by G. F. Haendel (born 1685 died 1759.)

| Chant triomphal. Judas Maccabée composé par Haendel, (né en 1685, mort en 1759.)

100.



46 Put down the fourth finger without using auxiliary notes. | Poser le quatrième doigt sans l'aide de notes auxiliaires.

In all these exercises do not lift the fourth finger high.
Ne pas lever trop haut le quatrième doigt.

Scale of G Major in two octaves.

Practise each scale with the 3 principal kinds of bowing.

- 1) wh. b.
 - 2) u. h. each note twice
 - 3) l. h. each note twice
- (see first book N^o 81b and 81c)

Deux octaves de la gamme de sol majeur.

On étudiera chaque gamme avec les trois plus importants coups d'archet.

- 1) tout l'archet
 - 2) moitié supérieure de l'archet en jouant chaque note deux fois
 - 3) moitié inférieure de l'archet en jouant chaque note deux fois
- (voir exercices no. 81b et 81c du premier cahier)

5 a.

The first finger remains in its place until it is required to play on the other string. Keep the fourth finger in place until the second finger is put down on the higher string.

Laisser le premier doigt en place jusqu'au moment où il faut le poser sur la corde suivante. Laisser le quatrième doigt en place jusqu'à ce que le second doigt soit posé.

Scale of G Major with slow bowing.

When descending place the fourth finger on the lower string while the preceding note is being played.

La gamme de sol majeur avec des coups d'archet très lents.

On posera le quatrième doigt sur la corde inférieure en descendant la gamme pendant qu'on joue la note précédente.

Count aloud or beat time with your right foot.
Compter à haute voix.

Cherubini.

Put down the fourth finger here.
Poser le quatrième doigt.

Put down the fourth finger here.
Poser le quatrième doigt.

finger here.
trième doigt.

Put down fourth finger here.
Poser le quatrième doigt.

Tonic triad in G major.

L'accord de sol majeur.

6. Repeat the 4 bars 6 times.
Répéter 6 fois ces 4 mesures.

Preparatory exercises for N° 8.

Exercices préparatoires pour le no. 8.

7.

Scale in slurred notes.*)

La gamme en notes liées.*)

8.

Practise the same scale with the bowing indicated in 9a and 9b.

Exercer par coeur la même gamme avec les coups d'archet des N°s 9a et 9b.

9 a. wh.b. u.h. wh.b. l.h.
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. and so on.
etc.

b. l.h. wh.b. u.h. wh.b.
m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. a. s. o.
etc.

Thirds.

Tierces.

Use auxiliary notes as indicated in N° 74 of the first book.

On se servira de notes auxiliaires comme N° 74 du premier cahier l'indique.

10.

*) Make it a rule to play slurred notes on one string whenever possible.

*) Si possible jouer les notes liées sur la même corde.

and the fourth the sub-dominant.) The chord of the dominant seventh consists of a major triad on the dominant with a minor seventh added. The interval between the third and the seventh is a diminished fifth.

(le premier degré de la gamme est la tonique,*) le quatrième la sous-dominante). L'accord de septième du cinquième degré a comme base le cinquième degré de la gamme; il est composé d'un accord majeur et de la septième diminuée; la tierce et la septième forment une quinte diminuée.

Chords of the dominant seventh.

Accords de septième au cinquième degré.

Exercises on the chord of the dominant seventh with a diminished fifth.

Exercices avec la quinte diminuée de l'accord de septième du cinquième degré.

16. Play each note with the whole bow, and very slowly.
Jouer chaque note avec l'archet tout entier, et très lentement!

16 a.

Exercise for the shoulder-joint.

Exercice pour l'articulation de l'épaule.

Broad strokes with the upper-arm, using the lower half of the bow. All the muscles of the right arm must be as loose as possible and great care must be taken that every up-stroke comes quite near the nut! This bow-stroke should be practised at first on the open strings.

Grands coups d'archet avec le haut du bras et la moitié inférieure de l'archet. Tous les muscles du bras droit doivent être entièrement détendus et il faut veiller à ce que chaque V arrive jusqu'au talon! Ce coup d'archet doit être exercé premièrement sur les cordes à vide.

17.

Exercise for the elbow-joint.

Exercice pour l'articulation du coude.

Board strokes with the forearm and the upper half of the bow. All the muscles of the right arm must be as loose as possible and great care must be taken that every down-bow reaches the point! It will be useful to practise this kind of bowing at first on the open strings and, if possible, in front of a looking-glass, so that the movements of the arm may be observed.

Grands coups d'archet avec l'avant-bras et la moitié supérieure de l'archet. Détendre autant que possible tous les muscles du bras droit et veiller à ce que chaque V arrive jusqu'à la pointe! Il serait très utile d'exercer ce coup d'archet sur des cordes vides et devant un miroir afin de pouvoir contrôler les mouvements du bras.

*) The triad on the key note is called the tonic triad. The triad on the dominant is called the dominant triad and the one on the subdominant the subdominant triad.

*) L'accord du premier degré est nommé l'accord de tonique; l'accord du cinquième degré est nommé l'accord de la dominante, et l'accord du quatrième degré l'accord de la sous-dominante.

50

17 a.

Musical notation for exercise 17 a, consisting of two staves of music in C major. The first staff has a treble clef and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with various fingering (0, 2, 4) and articulation (accents) markings. The second staff continues the sequence with similar markings and ends with a double bar line and repeat sign.

18.

Musical notation for exercise 18, consisting of two staves of music in D major. The first staff has a treble clef and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with detailed fingering (0, 1) and articulation (l.h. m.i., wh.b. t.l'a., u.h. m.s., wh.b. t.l'a.) markings. The second staff continues the sequence with similar markings and ends with a double bar line and repeat sign.

18 a.

Musical notation for exercise 18 a, consisting of two staves of music in C major. The first staff has a treble clef and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with detailed fingering (0) and articulation (wh.b. t.l'a., u.h. m.s., wh.b. l.h. m.i., wh.b. t.l'a., u.h. m.s., wh.b. t.l'a., l.h. m.i.) markings. The second staff continues the sequence with similar markings and ends with a double bar line and repeat sign.

The Ambrosian Hymn.

By an unknown author of the 18th century.

Te deum ambrosien.

Compositeur inconnu, mélodie du 18^{me} siècle.

19.

Musical notation for exercise 19, consisting of two staves of music in D major. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with various fingering (4, 0, 1) and articulation markings. The second staff continues the sequence with similar markings and ends with a double bar line and repeat sign.

Folk - song.

Chanson populaire.

Musical notation for exercise 20, consisting of two staves of music in D major. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with various fingering (nut talon, wh.b. t.l'a., n. t., wh.b. t.l'a., n. t., wh.b. t.l'a., n. t., n. t., wh.b. t.l'a., n. t.) and articulation markings. The second staff continues the sequence with similar markings and ends with a double bar line and repeat sign.

wh.b. n. wh.b. n. n. wh.b. wh.b. n.
t.l'a. t. t.l'a. t. t. t.l'a. t.l'a. t.

wh.b. n. wh.b. wh.b. p. wh.b. p. wh.b.
t.l'a. t. t.l'a. t.l'a. p. t.l'a. p. t.l'a.

21. wh.b. u.h. wh.b. l.h. Alard.
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i.

Exercises for increasing the flexibility of the right arm and the shoulder-joint.

All the muscles of the right arm and hand should be perfectly flexible, otherwise it is impossible to make those "passive" swinging movements which look exactly like voluntary movements of the wrist. In down-bow, the arm and the lower part of the bow describe this curve ; in up bow, this

Exercices pour la mobilité du bras à l'aide de l'articulation de l'épaule.

Tous les muscles du bras doivent être détendus; c'est alors seulement que la main peut faire le mouvement passif de demi-cercle, qui a l'air d'être un mouvement actif de la main, à l'aide du poignet. En tirant l'archet, le bras et le talon de l'archet décrivent la ligne suivante en poussant, la ligne suivante

22. wh.b. To be repeated many times. wh.b.
t.l'a. Répéter souvent. t.l'a.

wh.b. 1 2 4 times
t.l'a. 1 4 fois

wh.b. 1 2 4 times
t.l'a. 1 4 fois

Triplets.

Three notes played in the time of two to form one beat are called a triplet. A crotchet divided into three parts produces three triplets of quavers.

Triolets.

Le triolet est la division ternaire d'un temps.
Une noire a trois triolets de croche.

26.

l.h.
m.i.

a. s. o.
etc.

Note: Triplet is the term for three notes, and for one, i.e. each of these three notes.

Exercises with the third kind of stopping.

The semitone from third to fourth finger.

Exercices avec la 3^{me} manière de placer les doigts.

Le demi-ton est entre le troisième et le quatrième doigt.

27 a. to be sung first!
chanter d'abord!

semitone. 4 times
demi-ton, 4 fois

semitone
demi-ton

c.

d.

e. 4 times
4 fois

f.

g.

h.

i.

k.

The scale in A major, E major and B major (employing the third kind of stopping).

Une octave des gammes en la majeur, mi majeur et si majeur (troisième manière de placer les doigts).

28 a.

b.

c.

Lullaby.

Song by Franz Schubert, born in 1797, died in 1828.

Berceuse.

François Schubert, né en 1797, mort en 1828.

29.

New kinds of bowing, with the whole bow.*) | Nouveaux coups d'archet avec tout l'archet.*)

30 a.

b.

c. wh.b.
t.Pa.

*) The execution of bowings described in No 30a up to 30c must correspond with what French masters, such as Alard and Léonard teach as follows.



The rolling movement of the fore-

arm in these and similar bowings (e. g. in staccato) is often referred to as a movement of the wrist. In reality the movement of the hand is caused by the rotation of the radius round the ulna. All the muscles of the arm must be completely without tension, then the hand too will swing quite freely from the wrist.

*) Les coups d'archet des Nos 30a et 30c correspondent à ce que les maîtres français comme Alard et Léonard désignent comme suit:



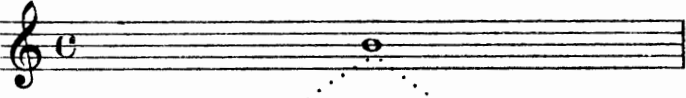
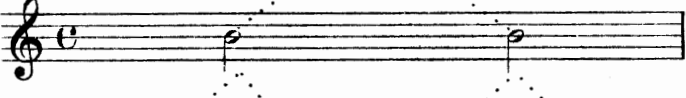
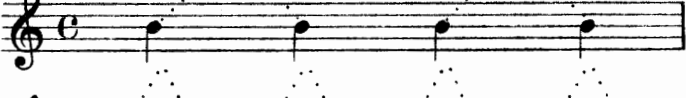

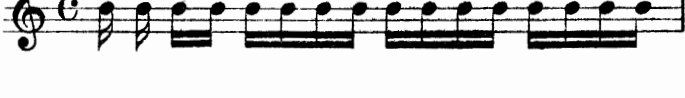
Le mouvement de rotation

de la partie inférieure du bras est souvent nommé mouvement du poignet. En réalité, la main se meut par suite du mouvement de rotation du radius autour du cubitus (mouvement passif). C'est lorsque tous les muscles sont détendus que la main peut participer au mouvement.

The sixteenth-notes (semiquavers) and their division in the $\frac{4}{4}$ time.

Les doubles croches et leur répartition dans la mesure à quatre temps.

31.

one semibreve		une ronde
is equal to		vaut
2 minims		2 blanches
or 4 crotchets		ou 4 noires
or 8 quavers		ou 8 croches
or 16 semiquavers		ou 16 doubles croches

To be played in the middle of the bow, on about $\frac{1}{3}$ of its length. The arm should move from the elbow-joint, the hand swing from the wrist with all the muscles quite flexible.

Jouer au milieu de l'archet, ne se servir que du tiers. Le bras se mouvra à l'aide de l'articulation du coude; la main se mouvra à l'aide du poignet; tous les muscles seront détendus.

31 a.



Syncopation.

Syncopation is the uniting of two notes of equal value and pitch, the first unaccented and the second accented. In syncopation, therefore, the accent falls on the normally unaccented beat.

Synopes.

Une syncope est une valeur de note qui commence sur un temps faible et se continue sur un temps fort. Dans l'exécution de la syncope il faut accentuer le temps faible.

32 a.



Count four crotchets aloud!
Compter quatre temps à haute voix!



Preparatory exercise for the scale of D major.

Exercices préparatoires pour la gamme de ré majeur; laissez les doigts en place.

Let the fingers rest on the strings.

33 a.

Musical notation for exercise 33a, first staff, showing a scale with fingerings 1, 2, 3, 4.

Musical notation for exercise 33a, second staff (b.), showing a scale with fingerings 1, 1, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 0, 4.

Musical notation for exercise 33a, third staff (c.), showing a scale with fingerings 3, 4, 1, 1, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 3.

Scale of D major.

Gamme de ré majeur.

34 a.

Musical notation for exercise 34a, first staff, showing a scale with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4.

Musical notation for exercise 34a, second staff, showing a scale with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4.

First with lower half, then upper half. Short, detached bow strokes, as for quavers and quaver rests. (See the first bar)

Etudier avec la moitié inférieure puis avec la moitié supérieure de l'archet; faire des coups d'archet très courts; comme si c'était des croches et des demi-soupirs.

Musical notation for exercise 34a, third staff (b.), showing a scale with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Musical notation for exercise 34a, fourth staff, showing a scale with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Musical notation for exercise 34a, fifth staff, showing a scale with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Practise the scale of D major also with the kinds of bowing indicated in Nos 9a and 9b (see page 47).

Etudier aussi la gamme en ré majeur avec les coups d'archet des Nos 9a et 9b (voir page 47).

The tonic triad of D major.

L'accord de tonique en ré majeur.

35 a.

Musical notation for exercise 35a, showing the tonic triad of D major with fingerings 0, 2, 4, 4, 2, 0.

Scale of A major.

With the whole bow, count aloud beat time with the right foot. When descending place the fourth finger on the lower string in the preceding bar already.

Gamme de la majeur.

Tout l'archet et battre la mesure avec la pointe du pied droit. En descendant la gamme, on placera le quatrième doigt sur la corde inférieure pendant qu'on joue la note précédente.

The same scale first with the upper half, then with the lower.

Même gamme d'abord avec la moitié inférieure de l'archet, puis avec la moitié supérieure.

The tonic triad of A major.

L'accord parfait de la majeur.

*) Here the whole hand may be put back and then moved forward for the next note A. There is no normal position of the left hand for all the notes stopping in the first position. Imagine the note g sharp to be played in the half position, which will justify the taking back of the whole hand.

*) L'élève pourra mettre la main un peu en arrière et l'avancer de nouveau en jouant le la. Il n'existe pas de position normale pour toutes les manières de placer les doigts de la 1^{ère} position. On pourrait aussi admettre que sol# est joué dans la demi-position.

The chord of the dominant seventh in A major.

L'accord de septième du cinquième degré de la majeur.

43.

The tonic triad with the chord of the dominant seventh in A major.

L'accord de trois sons et l'accord de septième du cinquième degré de la majeur.

44.

Exercises for the diminished fifth with various chords of the dominant seventh.

Exercices avec la quinte diminuée et différents accords de septième du cinquième degré.

45.

Preparatory exercises for N° 47.

Exercices préparatoires pour N° 47.

wh.b. point t.l'a. pointe wh.b. nut talon t.l'a. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. 6 times 6 fois wh.b. p. t.l'a. p. wh.b. t.l'a. n. 10 times*) t. 10 fois

c. wh.b. p. t.l'a. p. wh.b. t.l'a. n. t. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. 4 times 4 fois

Tyrolese dance.

Danse tyrolienne.

l.h. m.i. wh.b. t.l'a. p. wh.b. n. t.l'a. t. wh.b. p. t.l'a. p. wh.b. n. t.l'a. t. wh.b. t.l'a. p. wh.b. n. t.l'a. t.

wh.b. p. t.l'a. p. wh.b. t.l'a. n. t. wh.b. t.l'a. p. wh.b. n. t.l'a. t. wh.b. t.l'a. n. t. wh.b. p. t.l'a. p. wh.b. n. t.l'a. t.

Fine.

D.C. al Fine.

*) Play the second bar of 46b slowly 10 times and then both bars 10 times as well.

*) Répéter 10 fois très lentement la seconde mesure de 46b et 10 fois les deux mesures.

Thirds.

Tierces.

Make use of auxiliary notes as indicated in N^o 74 of the first book.

Toucher les notes auxiliaires comme elles sont indiquées dans le no. 74 du premier cahier.

48a.

49.

Sixths.

Sixtes.

Preparatory bowing exercise N^o 50a.

Raise the bow slightly at the nut before playing the quaver.
(Mark the difference between this and N^o 39.)

Exercices préparatoires N^o 50a.

Lever un peu l'archet avant de jouer la croche au talon.
(Observer la différence avec N^o 39.)

Austrian Folksong.

Chanson populaire autrichienne.

The triads of A major, E major and B major

(employing the third kind of stopping).

The double-stops produced by keeping the fingers on the 2 strings. Place the first finger on both strings from the beginning.

Les accords de la majeur, mi majeur et si majeur

(3eme maniere de placer les doigts) et les doubles cordes qui se forment naturellement en laissant les doigts en place. Poser le premier doigt sur deux cordes dès le commencement.

51a.

Irish song.

Chanson populaire irlandaise.

Preparatory exercises for the fourth kind of stopping.


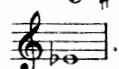
Take back the first finger to the saddle. Compare notes with N° 41.

53.

Owing to the somewhat lower position of the hand on the E string (see plates N° 10 and 11 of the first book) the root-joint of the first finger is bound to lie slightly lower than when playing the corresponding notes on the A and D string. When forming double-stops (see N° 59a to 59f) the position of the hand must be put right by bringing forward the arm under the violin so as not to play too flat with the 3rd finger on the D and A strings.

Song.

Felix Mendelssohn Bartholdy, born 1809, died 1847.

For the note  use the same position of first finger as for .



Exercices préparatoires pour la quatrième manière de placer les doigts.

Mettre le premier doigt au sillet. Comparez le texte du no. 41.

La première articulation de l'index est posée plus bas lorsqu'on joue sur la corde de mi que lorsqu'on joue le même doigté sur la corde de la ou de ré (voir figures 10 et 11 du premier cahier). En jouant les doubles cordes, (N°s 59a - 59f) la position de la main devra être régularisée par une courbe plus forte du bras sous le violon pour éviter que le troisième doigt ne touche trop bas les cordes de ré et de la.

Chanson.

Felix Mendelssohn Bartholdy, né en 1809 et mort en 1847.

La note  sera touchée à la même place que le .

Exercises with the fourth kind of stopping:

2 semi-tones, one between the open string and the first finger, the other between the third and the fourth finger. Be carefull not to stop too flat with the 3rd finger.

Exercices avec la quatrième manière de placer les doigts

deux demi-tons, l'un entre la corde à vide et le premier doigt, et l'autre entre le troisième et le quatrième doigt. Le troisième doigt est souvent appliqué trop bas.

55 a.

56 a.

57.

Wichtl.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings 1 and 2. The bass staff contains a sequence of notes with a fingering of 1.

Second system of musical notation, similar to the first, with fingerings 1 and 2 in the treble staff and 1 in the bass staff.

Thirds with the fourth kind of stopping.

Tierces avec la quatrième manière de placer les doigts.

58 a. 6 times
6 fois b. 6 times
6 fois

Exercise 58 consists of four parts (a, b, c, d) on a single treble clef staff. Each part is repeated six times. Part a starts with a fingering of 1. Part b starts with a fingering of 1. Part c starts with a fingering of 1. Part d starts with a fingering of 1.

Exercises for keeping the fingers on the strings and double-stops which are the resulting of this.

Exercices pour laisser les doigts en place. Doubles cordes qui en résultent.

59 a. 1 3 3 3

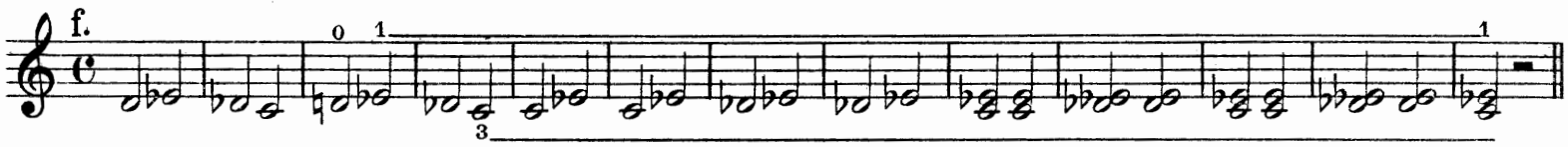
b. 3 1 0 1

c. 3

d. 3 1 0 1

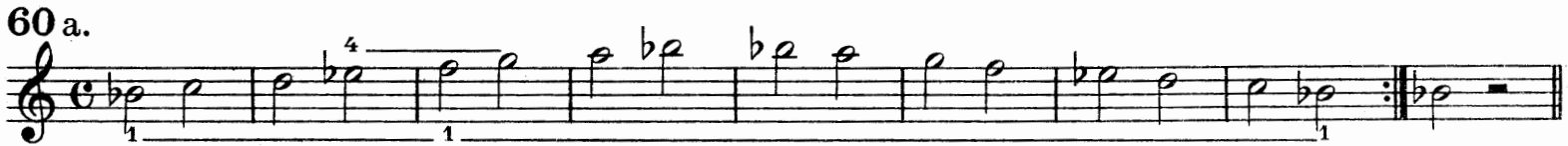
e. 3

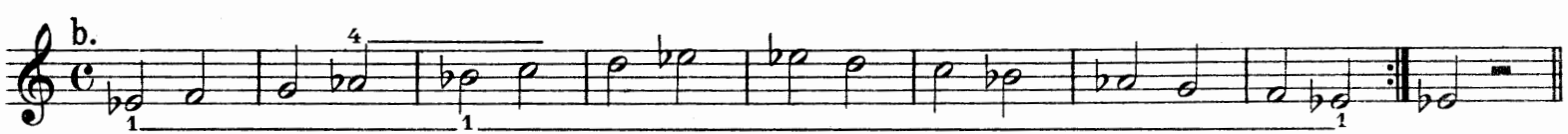
Exercise 59 consists of five parts (a, b, c, d, e) on a single treble clef staff. Each part contains double-stops and is repeated six times. Part a has fingerings 1, 3, 3, 3. Part b has fingerings 3, 1, 0, 1. Part c has a fingering of 3. Part d has fingerings 3, 1, 0, 1. Part e has a fingering of 3.

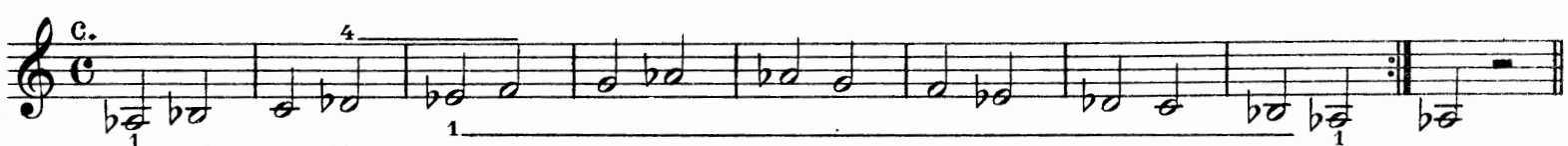
f. 

The scale of B flat major, E flat major
and A flat major in one octave.

Gammes de si bémol, mi bémol
et la bémol, à une octave.

60 a. 

b. 

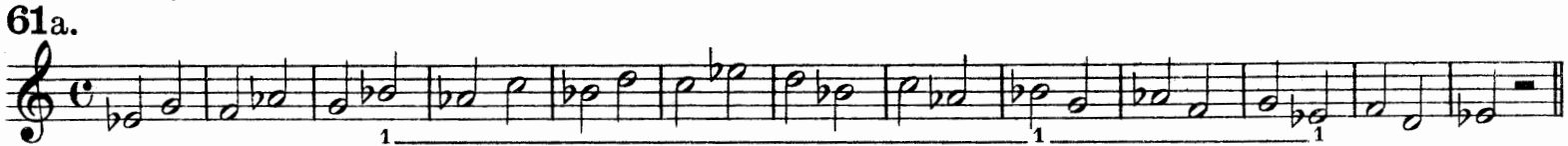
c. 


Thirds.

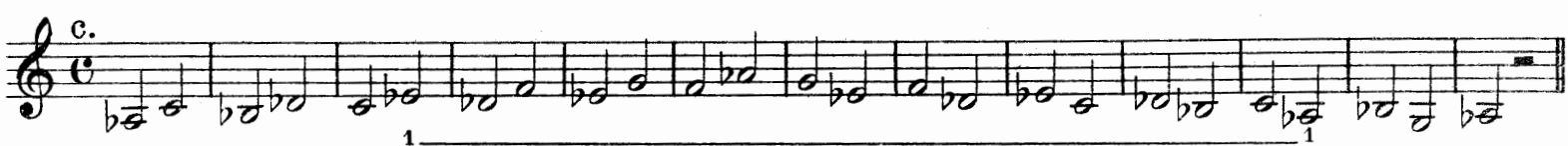
Tierces.

Use auxiliary notes.

Se servir de notes auxiliaires.

61 a. 

b. 

c. 

Thuringian song.

Chanson populaire de Thuringe.

62. 



63. Swabian song.

Chanson populaire du Wurtemberg.

Exercises with the fifth kind of stopping*)

one half-tone: between the open string and the first finger and three whole-tones (tritonus). The Tritone is the augmented fourth which contains three whole-tones.

Exercices avec la cinquième manière de placer les doigts*)

Un demi-ton: entre la corde à vide et le premier doigt, trois tons entre les autres doigts (Tritonus).

64 a.

b.

c.

d.

65 a.

b.

Scale of c major.

Practise with the 3 principal kinds of bowing (see page 46 N° 5).

Gamme de do majeur.

Exercer avec les trois coups d'archet les plus importants (voir page 46 no.5).

66.

*) Begin now with the first volume of the Preliminary Exercises for the trill opus 7 by O. Sevcik. These excellent exercises form a valuable supplement to this course of violin instruction.

*) Commencer l'étude du premier cahier des exercices préliminaires de trilles par O. Sevcik, Op.7. Ces exercices sont un complément indispensable de notre méthode.



66 a.

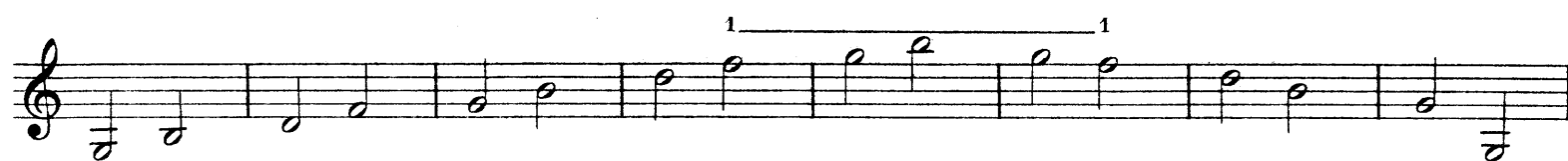
Ries.



The triad and the chord of the dominant
seventh in E major.

L'accord de trois sons et l'accord de septième
du cinquième degré de do majeur.

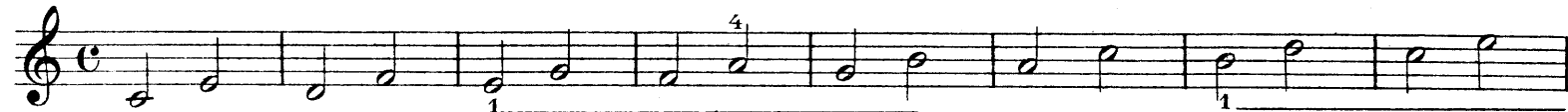
67.



68 a.

Thirds.

Tierces.





Sixths and sevenths.

The major seventh is one half-tone lower than the full octave. The minor seventh is one tone lower than the octave.

Sixtes et septièmes.

La septième majeure est d'un demi-ton plus bas que l'octave juste. La septième mineure est d'un ton plus bas que l'octave juste.



Double-stops which are the resulting of the keeping the fingers on two strings.

Les doubles cordes qui se forment en laissant les doigts en place.



*) *dolce* is the expression for soft, sweet.

*) *dolce*=doux.

New exercise for the bow.

The bow in its whole length must be sharply drawn at down-bow, and as sharply thrust back at up-bow. During the rests it must be held motionless on the string. The somewhat harsh tone produced when this exercise is first practised is of secondary importance, the main object being to promote facility and speed in the movements of the elbow and shoulder-joint, especially of the latter. It should be carefully noticed that, as a result of the rotary movement of the forearm, the little finger leaves the bow at down-bow, but he is firmly placed on the bow at the up-bow, when the nut end reaches the string.

Nouveau coup d'archet.

On tirera l'archet avec vigueur au \square et on le poussera avec vigueur au ∇ . L'archet sera immobile sur la corde pendant les silences. Si d'abord le son est criard, cela n'importe pas, car l'élève doit avant tout exercer la mobilité des articulations du coude et de l'épaule. Observez comme, par suite du mouvement de rotation, le petit doigt quitte la baguette quand on joue à la pointe, et comme il est posé quand on joue au talon.

73 a. wh.b. t.l'a.

a.s.o. etc.

Play the following exercise in good time giving special attention to the rests. Count aloud.

Observez les silences! Jouez en mesure! Compter à haute voix!

b. ^{wh.b.}
^{t.la.}

74. The important and frequently used kind of bowing in-

dicated by dotted notes



should in-

variably be played thus



it must be practised as follows:

Coup d'archet pointé, très fréquent et important



jouer de la manière suivante:



et exercer de la manière

suivante:

a. ^{wh.b.}
^{t.la.} ^{wh.b.}
^{t.la.} ^{wh.b.}
^{t.la.}

When playing the first, third, fifth, seventh and ninth bars, thrust the whole length of the bow sharply, raise it a little during the rests, and at the second semi-quaver thrust the bow sharply using very little bow of the nut end, then draw it back immediately.

Se servir de tout l'archet et le pousser violemment pour jouer la première double croche des première, troisième, cinquième, septième et neuvième mesures, lever l'archet un peu pendant les silences et se servir d'un tout petit bout de l'archet pour jouer au talon la seconde double croche. Tirer l'archet, immédiatement après avoir joué la seconde double croche.

b. ^{wh.b.}
^{t.la.} ^{wh.b.}
^{t.la.} ^{wh.b.}
^{t.la.}

When playing the first note in each bar, draw the bow very sharply, hold it motionless on the string during the rests (instead of raising it as in the preceding exercise with up-bow), and play the second quaver crisply with the point of the bow, then thrust the bow forward immediately for the up-bow.

Tirer l'archet violemment en jouant la première note de chaque mesure, presser les crins sur la corde pendant le silence (donc différemment qu'en poussant), jouer la seconde double croche à la pointe, et pousser l'archet tout de suite après avoir joué la seconde double croche.

75 a.

wh.b.
t.f.

Execute this exercise briskly using the whole bow. | Exécuter avec verve, employer tout l'archet.

76.

Ries.

Exercises for the fingers in 3/4 time with slurred notes.

Exercices de mesures à trois temps avec liaisons.

77.

Preparatory exercise for N^o 78.

Exercices préparatoires pour le no.78.

To be repeated over and over again.

Répéter souvent.

78.

Ries.

The first system of exercise 79 consists of six measures. The right hand features a melodic line with various ornaments (0, 4) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of exercise 79 consists of six measures. The right hand continues the melodic development with ornaments and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

The third system of exercise 79 consists of six measures, ending with a double bar line. The right hand features a melodic line with ornaments and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

79. Short appogiaturas. | Appogiatures brèves.

Exercise 79 continues with six measures. The right hand features a melodic line with ornaments and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

Lullaby.

K. M. von Weber, born 1786, died 1826.

Berceuse.

Charles-Marie de Weber, né en 1786, mort en 1826.

80.

The first system of exercise 80 consists of four measures. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

The second system of exercise 80 consists of four measures. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

The third system of exercise 80 consists of four measures, ending with a double bar line. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

Study by Louis Spohr,

repetition of the first, second, and third kind of stopping
a) u.h., b) l.h., c) m.b.

81.

Kinds of bowing. Coups d'archet.

wh.b.	u.h.	wh.b.	l.h.	l.h.	wh.b.	u.h.	wh.b.	wh.b.
t.la.	m.s.	t.la.	m.i.	m.i.	t.la.	m.s.	t.la.	t.la.

Accelerated. Plus vite.

u.h.	u.h.	u.h.
m.s.	m.s.	m.s.

Preparatory exercise for No 82.

After the □ hold the bow on the string before playing the quaver at the point, but after the √ raise it a little before playing the quaver at the nut (see Nos 39 and 50).

Éxercice préparatoire pour No 82.

Etudier lentement. Maintenir l'archet sur la corde après □ et avant de jouer la croche à la pointe, par contre lever l'archet un peu après √ et avant de jouer le croche au talon (voir No 39 et 50).

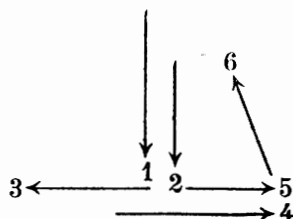
Song from the opera „Joseph in Egypt”
by E. N. Méhul, born 1763, died 1817.

Chant tiré de l'opéra „Joseph en Egypte”
composé par Etienne Nicolas Méhul, né en 1763. mort en 1817.

82. Lentement.

6/8 Time (six quavers in a bar).

In 6/8 time the first and fourth beats are accented, all the other are unaccented. Time should be beaten as follows:— the first and second beats downwards, the third beat to the left, the fourth and fifth beats to the right, and the sixth beat upwards.



La mesure à 6/8.

Le premier et le quatrième temps sont forts, tous les autres temps sont faibles. On battra la mesure comme suit: le premier et le second temps de haut en bas, le troisième temps à gauche, le quatrième et le cinquième temps à droite, le sixième temps en haut.

Nos 83 and 84 are exercises for practice in rythmical reading.

6/8 time differs from 3/4 time merely in the value (i.e. in the shape) of the notes. There is, however, a great difference between the six quavers which sometimes take the place of the three crotchets in 3/4 time, and the six quavers in 6/8 time. In 3/4 time there are three times two quavers, but in 6/8 time twice three quavers.

Se servir des nos. 92a, 92b et 93 comme exercices de lecture rythmique.

La mesure à 6/4 se distingue de la mesure à 6/8 uniquement par la forme des notes; par contre il y a une grande différence entre les six croches d'une mesure à 3/4 et les six croches d'une mesure à 6/8: une mesure à 3/4 a trois fois deux croches, une mesure à 6/8 a deux fois trois croches.

83. Example. Exemple.

Demi-semiquavers.

Les triples croches.

One quaver is equal to four demi-semiquavers, one crotchet to eight demi-semiquavers.



Une croche a quatre triples croches, une noire a huit triples croches.

Preparatory exercises for N^o 85.

Exercices préparatoires pour le N^o 85.

Song from "Preciosa"

by Karl Maria von Weber, born 1786, died 1826.

Mélodie tirée de „Preciosa”

composé par Charles-Marie de Weber, né en 1786, mort en 1826.

85.

Preparatory exercise for N° 87.

Play the dotted notes with the lower part of the bow.

Exercice préparatoire pour le no. 87.

Coup d'archet pointé avec la moitié inférieure de l'archet.

86.

Play as explained in N° 74a but instead of the whole bow, use only the lower half.

Exécuter comme no. 74a; au lieu de se servir de tout l'archet, on se servira seulement de la moitié inférieure de l'archet.

Air from the opera "Marriage of Figaro"

by W.A. Mozart, born 1756, died 1791.

Air tiré de l'opéra „Les noces de Figaro”

composé par W. A. Mozart, né en 1756, mort en 1791.

87.

Preparatory exercises for the scale of F major.

Exercices préparatoires pour la gamme de fa majeur.

88a.

The scale of F major.

Gamme de fa majeur.

Practise with the three principal kinds of bowing.

Étudier avec les trois coups d'archet les plus importants.

89.

The tonic triad and the chord of the dominant seventh of F-major.

L'accord de tonique et l'accord de septième du cinquième degré en fa majeur.

90.

Thirds.

Tierces.

90a.

Lift the bow a little at the commas.

Lever un peu l'archet au ?.

b. wh.b. t.l'a.

c. wh.b. t.l'a.

Song

Chanson

91. by W. A. Mozart (1756-1791).

composée par W. A. Mozart (1756-1791).

l.h. m.i.

l.h. m.i.

Fifths.

Quintes.

Place one finger on 2 strings.

Poser le doigt sur deux cordes.

92.

Double-stops of thirds produced by keeping the fingers on the strings, in the scale of F major.

Tierces qui se forment quand on laisse les doigts en place en jouant la gamme de fa majeur.

93 a.

b.

c.

d.

e.

f.

Preparatory exercises for No 95.

Exercice préparatoire pour le No 95.

Repeat the bowing described in No 74.

Récapitulation du coup d'archet du No 74.

94 a. wh. b. t. Pa.

b. wh. b. t. Pa.

c. wh. b. t. Pa.

Short March.

Petite marche.

95.

Minuet from the opera "Don Juan"
by W. A. Mozart (1756 - 1791).

Menuet tiré de l'opéra „Don Juan”
composé par W. A. Mozart (1756-1791).

96.

Preparatory exercise for No 98.

Playing of the diminished fifth with another finger.
Begin slowly with whole bow.

Exercice préparatoire pour le No 98.

Toucher la quinte diminuée avec un autre doigt.
Étudier très lentement avec tout l'archet.

97.

Folk-song.

Chanson populaire.

98.

Preparatory exercise for the scale
of B flat major.

Double stops produced by keeping the fingers on the strings.

Exercice préparatoire pour la gamme
de si bémol.

Doubles cordes qui se forment en laissant les doigts en place.

99 a.

Place the first finger on the A and E strings while playing the second note.

Poser le second doigt en même temps sur les cordes de la et de mi.

b.

c.

Scale of B flat major.

Practise with the three chief kinds of bowing. (See page 46 N° 5.)

La gamme de si bémol.

Etudier avec les trois coups d'archet les plus importants. (Voir page 46 N° 5.)

100.

Repetition of the chief kinds of bowing. Lift the bow slightly after the up-bow. Move the bow by means of the upper arm, and let the hand swing freely from the wrist.

Répétition des plus importants coups d'archet. Lever l'archet un peu après l'avoir poussé. Mouvoir l'archet à l'aide de la partie supérieure du bras. La main se mouvra à l'aide du poignet.

101.

The tonic triad and the chord of the dominant seventh of B flat major.

L'accord de tonique et l'accord de septième du cinquième degré de si bémol.

102.

Musical notation for exercise 102, consisting of two staves. The first staff shows a sequence of chords: a tonic triad (B-flat, D-flat, F) and a dominant seventh chord (B-flat, D-flat, F, A-flat). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. The second staff continues the sequence with similar chords and fingerings.

103.

Thirds.

Tierces.

Musical notation for exercise 103, consisting of two staves. The first staff is labeled 'Thirds' and shows a sequence of intervals of a third. The second staff is labeled 'Tierces' and shows the same sequence in French. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4.

Fifths and sixths.

When playing fifths place the finger on both strings from the beginning, and keep it there as long as possible.

Quintes et sixtes.

En jouant les quintes, on posera le doigt en même temps sur les deux cordes et on le laissera en place le plus longtemps possible.

104.

Musical notation for exercise 104, consisting of three staves. The first staff shows a sequence of chords with fingerings 2, 3, and 0. The second and third staves continue the sequence with various chords and fingerings, including 3, 0, 2, 3, 3, and 3.

Study for the kinds of bowing N° 101.

Before the first up-stroke, the bow must be held firmly on the string.

Etude pour les coups d'archet N° 101.

Avant le premier V, appliquez l'archet fermement sur la corde.

105.

Musical notation for exercise 105, consisting of three staves. The first two staves show a sequence of sixteenth-note patterns. The third staff is labeled '105 a.' and shows a variation of the pattern with triplets.

Preparatory exercise for N° 107.

Exercice préparatoire pour N° 107.

106.

Musical notation for exercise 106, consisting of a single staff. It shows a sequence of sixteenth-note patterns with fingerings 4, 2, 2, 2, 0, and 2. The notation includes 'wh. b.' and 'Vt. Fa.' above the first few notes.

Folk-song (Styria).

Chanson populaire de la Styrie.

107.

wh.b. t. l'a. V n. t. wh.b. t. l'a. n. t. wh.b. t. l'a. p. wh.b. t. l'a. n. t.

V n. t. wh.b. t. l'a. p. wh.b. t. l'a.

Folk-song.

Chanson populaire.

(Repetition of different bowings with dotted notes.)

(Récapitulation de différents coups d'archet avec des notes pointées.)

108.

V 2 4 4 4 2 2 2 4 4 4 2 2

4 4 4 2 2

Swiss song.

Chanson populaire suisse.

109.

Musical score for piece 109, 'Swiss song'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The right staff contains a melody with notes marked 'n. t.' (natural trill) and 'wh. b. t. l'a.' (whispered trill). The left staff provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment, featuring triplets in the right hand.

110.

Folk - song.

Chanson populaire.

Musical score for piece 110, 'Folk - song'. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The right staff contains a melody with notes marked 'V' (accents) and '4' (quadruplets). The left staff provides harmonic support. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a 'wh. b. t. l'a.' marking. The fourth system features 'n. t.' and 'wh. b. t. l'a.' markings. The fifth system features a 'wh. b. t. l'a.' marking. The score concludes with a double bar line.

Tyrolese song.

Chanson populaire du Tyrol.

111. wh.b.
t. la.

The following works are recommended as a supplement to the second book.

Studies: Franz Wohlfahrt, Op. 45 first volume. Edition Forberg (Benda).

Studies: Franz Wohlfahrt, Op. 74 first volume. Edition Forberg (Malz).

Duets for 2 Violins: 3 Duets by J. W. Kalliwoda, Op. 178; 6 Duets by J. Pleyel, Op. 8.

Compositions with accompaniment of Piano:

Paul Zilcher, Op. 83 „Heiteres und Ernstes“ 6 short Pieces.

M. Hauptmann, Op. 10, three Sonatinas for Piano and Violin.

J. O. Armand, Op. 13. Miniatures for Piano and Violin.

Charles Dancla, Op. 123 first book.

Hans Sitt, Op. 26 „Aus der Jugendzeit“ first book.

Paul Essek, Op. 5. Short Christmas Fantasia.

Paul Essek; two easy little Pieces No 1 „Ständchen“ No 2 „Tarantella“.

The pupils attention is once more drawn to the first book of the preparatory exercises for the Trill Op. 7 by O. Sevcik (see page 59). Even more advanced pupils will greatly benefit by continually studying them.

After having gone through this book, begin with the first book of the second volume (2nd and third position). The third and fourth books of the 1st volume should be worked through by the pupil alternately with the 1st and 2nd book of the 2nd volume.

Au tours du cahier II, je recommande les oeuvres suivantes:

Etudes: François Wohlfahrt, Op. 45 premier cahier, édition Benda.

Etudes: François Wohlfahrt, Op. 74 premier cahier, édition Malz.

Duos pour deux violons: J. W. Kalliwoda, Op. 178 trois duos; J. Pleyel, Op. 8, 6 duos.

Violon avec accompagnement de piano:

Paul Zilcher, Op. 83 „Heiteres und Ernstes“ 6 petits morceaux.

M. Hauptmann, Op. 10. 3 sonatines pour piano et violon.

J. O. Armand, Op. 13. Miniatures pour piano et violon.

Charles Dancla, Op. 123 premier cahier.

Hans Sitt, Op. 26 „Aus der Jugendzeit“ premier cahier.

Paul Essek, Op. 5. Petite fantaisie de Noël.

Paul Essek; deux morceaux faciles: No. 1 „Ständchen“ et No. 2 „Tarantelle“.

J'indique encore une fois les exercices de trilles de Sevcik (voir page 59). Ce cahier est un supplément indispensable à mon école; l'élève avancé en profitera beaucoup s'il les repète souvent.

Après l'étude de ce cahier-ci, commencer l'étude du premier cahier du second volume (seconde et troisième position). Travailler le troisième et le quatrième cahier du premier volume en même temps que le premier et le second cahier du second volume, et adapter l'étude aux progrès de l'élève.

112.

First l. h., then u. h.
D'abord m. i., ensuite m. s.

During the rests the bow must be kept on the strings. | Maintenir l'archet sur la corde pendant les silences.
(Study for bowing, page 62 N^o 73.) | (Etude pour le coup d'archet du no. 73 page 62.)

113.

114.

Use the upper half of the bow; stroke with lower arm.
Moitié supérieure; coup d'archet de l'avant-bras.

Kinds of bowing. Upper half.

1. Coups d'archet. Moitié supérieure.

2. u. h.
m. s.

3. u. h.
m. s.

4. Middle. 1/4 bow.

5. Milieu.

115.

First upper half, then lower half.
D'abord m. s., ensuite m. i.

*) These short studies should be practised during the study of the 2nd book in accordance with the progress of the pupil.

*) On fera bien de travailler ces petites études pendant tout le temps que l'on travaille le second cahier et de les adapter aux progrès de l'élève.

116. First upper part, bowing with lower arm. Later on lower part, bowing with upper arm.
Moitié supérieure coup d'archet par avant-bras, plus tard moitié inférieure, coup d'archet par haut du bras.

Kinds of bowing.
Coups d'archet.

1. wh.b. u.h. t.Pa. m.s. wh.b. l.h. t.Pa. m.i. 2. l.h. wh.b. u.h. m.i. t.Pa. m.s. wh.b. l.h. t.Pa. m.i. 3. l.h. wh.b. u.h. m.s. t.Pa. 4. wh.b. t.Pa. 5. wh.b. t.Pa. 6. u.h. m.s. 7. wh.b. t.Pa. p. p. wh.b. n. t. 8. n. wh.b. t.Pa. p. wh.b. t.Pa.

117. wh.b. u.h. t.Pa. m.s. wh.b. l.h. t.Pa. m.i.

118. First lower part, then upper part.
D'abord moitié inférieure, ensuite moitié supérieure.

Practise this in 3 different ways: Upper half. lower half. Middle. Place the first finger on the A and E strings and keep it there during the first eight measures!

Etudier de trois manières: moitié supérieure, moitié inférieure, milieu. Poser le premier doigt sur les cordes de la et de mi, et le laisser en place pendant les huit premières mesures.

119.

120.

Crossing of the strings with the help of the shoulder-joint. Broad strokes in the middle of the bow.

Passages d'une corde sur une autre à l'aide de l'articulation de l'épaule. Grand détaché du milieu de l'archet.

121.

*) Raise the arm from the shoulder.

*) Lever le bras supérieur (articulation de l'épaule).

Practise the study also in the following way:

l.h. u.h. u.h. l.h.
m.i. m.s. m.s. m.i.

Etudier aussi de la manière suivante:

l.h. u.h. u.h. l.h.
m.i. m.s. m.s. m.i.

and use very little bow in the middle, for the sixteenth. This important stroke should first be practised on the open strings.

se servir de très peu d'archet au milieu pour jouer la double croche. Exercer d'abord sur les cordes vides.

122.

u.h.
m.s.

Crossing of strings with slurred notes. Play slowly with whole bow. Practise at first without tying the notes.

Passages d'une corde sur une autre avec des liaisons. Lentement, avec tout l'archet (d'abord sans liaisons).

123.

*) Lower the arm from the shoulder.

1 *) Baisser le bras supérieur (articulation de l'épaule).
2

Bowing for dotted notes.

Coup d'archet pointé.

124.

wh.b. t.l'a. p. p. n. t. fast time

1. 2. 3.

Draw the bow sharply at □.

| Tirer vivement l'archet au □.

125.)*

wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a.

u.h. m.s. u.h. m.s. u.h. m.s.

126.

wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. n. t. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. p. p.

wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. n. t. wh.b. t.l'a. p. p.

wh.b. t.l'a. n. t. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p.

wh.b. t.l'a. l.h. m.i. wh.b. t.l'a. u.h. m.s.

*) This study is to be considered a preliminary exercise for the last duet Op.8 by J. Pleyel.

*) Cette étude servira comme étude préparatoire au dernier duo de Pleyel, Op. 8.

wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. l.h. m.i. wh.b. t.l'a. u.h. m.s. wh.b. t.l'a.

To be played in the middle, stroke with lower arm. | Se servir d'un tiers de l'archet, au milieu.

127.

wh.b. t.l'a. 1. u.h. m.s. 2. l.h. m.i. 3.

4. n. 1/4 bow t. 1/4 l'archet 5. p. 1/4 bow p. 1/4 l'archet 6. wh.b. t.l'a.

Begin this study with up-stroke as well, so that the two detached quavers may be played at the nut.

Commencer cette étude aussi en poussant; les deux croches détachées seront alors jouées au talon.

128.

wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a. p. p. wh.b. t.l'a.

Smoothness in changing the bow.

A good violinist must be able to change his bowing smoothly and imperceptibly. It is most difficult to make this change imperceptibly at either end of the bow, but especially at the nut. At the point and at the nut the forearm should make an acute angle with the bow, its position being regulated by the movement of the wrist— by flexion in up bow and by extension in down bow. It is therefore essential for the muscles of the hand and the forearm to be perfectly flexible, so that the hand can be easily moved from the wrist in the required direction. Practise the following exercise to gain facility, always being careful to play the two quavers very smoothly. At the nut the two quavers are played almost entirely with the wrist, but at the point the whole arm comes into play.

La souplesse du changement de l'archet.

Il faut qu'un bon violoniste puisse changer le coup d'archet d'une manière imperceptible. Ce changement imperceptible se fait le plus difficilement à la pointe et tout particulièrement au talon. L'avant-bras forme, soit à la pointe soit au talon, un angle pointu avec l'archet. C'est le poignet qui prend le rôle accommodant, par l'inflexion en poussant et par l'extension en tirant. Par conséquent, il est absolument nécessaire que les muscles de l'avant-bras et de la main soient complètement libres, de sorte que la main garde toujours une grande liberté d'action dans la direction du changement de l'archet. Il faut qu'elle puisse se mouvoir facilement dans le poignet. L'élève devra travailler ce mouvement de la manière suivante en prenant bien garde que les deux croches soient jouées avec la plus grande souplesse possible.

1.

wh.b.	p.	wh.b.	n.	wh.b.	p.	wh.b.	n.
t.l'a.	p.	t.l'a.	t.	t.l'a.	p.	t.l'a.	t.

When playing the dotted minim, see that the bow is slow, smooth and regular and be most careful to avoid playing too suddenly the down bow on the first quaver. Similarly take great care not to near the regularity of the bowing by giving a push to the third quaver of the dotted minim.

En jouant la blanche pointée, l'élève doit faire attention que l'archet soit tiré très lentement, tranquillement et régulièrement; il doit absolument éviter de tirer l'archet trop vite pendant le premier temps. De même il doit éviter de donner un coup au troisième temps qui dérangerait l'égalité du coup d'archet. Travaillez à fond des gammes lentes pour arriver à faire imperceptiblement le changement de l'archet.

Slow bowing

with a smooth and imperceptible (inadmissible) change of bowing.

Des coups d'archet

lents avec un changement d'archet souple (tout l'archet).

2. Andante.*

de Bériot.

*) Andante = means going slowly, and indicates that slow time must be observed. (See N^o 4 of this book.)

*) Andante désigne une allure tranquille. (Voir no. 4 de ce cahier.)

The image displays three systems of musical notation for a violin piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a melody with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. The second system continues the melody and bass line, with a '1' marking in the bass line. The third system includes a 'pizz.' (pizzicato) marking in the bass line, indicating a change in playing technique.

Differences in intensity of tone.

Differences in intensity of tone from notes of equal value may be obtained by using more bow for a loud tone than for a soft one, and pressing harder on the string, at the same time drawing the bow towards the bridge. The resistance of the string increases near the bridge, and the pressure of the bow on the string must be increased to correspond. Care must be taken, however, not to increase the pressure more than is absolutely necessary, for too great pressure weakens and stifles the sound. It is a mistake to think, as many people do, that a loud tone can be obtained by increased pressure only. If at the same time the bow is not brought a little nearer to the bridge (a few millimetres will suffice) a harsh grating sound is produced. This increase of pressure is obtained by putting as many hairs as possible in contact with the string, whereas a slight pressure requires as few hairs as possible.

The best way to succeed in playing with a great number of hairs is to turn the bow so that when playing loudly the stick is almost perpendicular to the hairs, while when playing softly it inclines towards the level of the fingerboard—the softer the playing the greater the incline. At the same time, the bow also inclines more and more towards the level of the fingerboard, so that when playing softly the hairs lightly touch the string above it. In playing pianissimo not more than three or two hairs should be allowed to touch the string. The bow should seem to be moving in the air, or rather, hovering over the strings.

Les différences d'intensité sonore.

On obtient les différences d'intensité sonore pour des notes de valeur égale, d'abord en dépensant plus d'archet pour un ton fort que pour un ton faible, puis en appuyant plus fortement l'archet sur la corde et enfin en approchant en même temps les crins du chevalet. La résistance que la corde oppose à l'archet, augmente au chevalet et exige par cela une contre-pression correspondante de l'archet sur la corde. Il faut cependant bien se garder de rendre cette contre-pression plus forte que strictement nécessaire, car une pression trop intense affaiblit et étouffe la sonorité. On commet trop souvent l'erreur de croire que l'augmentation de sonorité ne peut être atteinte que par une pression plus accentuée. Si, en augmentant la pression, on n'amène pas l'archet plus près du chevalet, (quelques millimètres suffisent) il se produit un vilain grincement. Pour obtenir cette augmentation de pression, il faut mettre autant de crins que possible en contact avec la corde, tandis qu'une pression faible ne demande qu'un nombre de crins aussi restreint que possible.

Le meilleur moyen de réussir à jouer avec un grand nombre de crins, est de tourner l'archet de telle façon qu'en jouant „forte” la baguette se trouve presque verticalement au-dessus des crins, tandis qu'en jouant piano elle s'incline contre la touche, et plus on joue piano, plus elle doit s'incliner. En même temps l'archet s'approche aussi toujours plus de la touche et continue ce mouvement, si bien qu'en jouant piano, les crins effleurent la corde par dessus la touche. Veut-on jouer pianissimo, il ne faudra permettre qu'à peu de crins, 3, 2, et même seulement un, de toucher la corde. On doit avoir l'impression que l'archet se meut en l'air, ou plutôt plane au-dessus des cordes.

Scales must now be practised in the following manner:

Travaillez des gammes de la manière suivante:

3 a.

a. s. o.
etc.

p = piano, softly \longleftarrow *crescendo* (abbreviation: *cresc.*) swelling,

f = forte, loud \longrightarrow *decrescendo* or *diminuendo* (abbreviation: *decresc.* or *dim.*) decreasing.

p = piano \longleftarrow *crescendo* (abrévié: *cresc.*) = augmentez,

f = forte \longrightarrow *decrescendo* (abrévié: *decresc.*) ou *diminuendo* (abrévié: *dim.*) diminuez.

Begin in the middle of the bow with a very short stroke, then increase the length in the direction of the point at every down-bow, so that at the seventh quaver the entire upper half of the bow is in use. Bring the bow a little nearer to the bridge each time the bowing is lengthened.

On commence au milieu avec peu d'archet, puis on augmente la dépense d'archet à chaque \square de façon qu'à la septième croche on ait dépensé la moitié de l'archet, du milieu jusqu'à l'extrémité de la pointe. A chaque allongement du coup d'archet, l'archet doit être légèrement rapproché du chevalet.

Play the first two quavers of the second bar with the upper half of the bow and after every down-bow shorten the bowing, so that the seventh and eighth quavers are played with very little bow in the middle. Bring the bow nearer to the fingerboard each time the new down-bow is begun.

On joue les deux premières croches de la seconde mesure avec le moitié supérieure de l'archet, puis, à chaque \square avec un peu moins d'archet, et la septième et la huitième croche au milieu avec très peu d'archet. A chaque raccourcissement du coup d'archet, l'archet doit être amené plus près de la touche.

It is more difficult to play a crescendo or diminuendo in one single bow-stroke. Crescendo is easier with up-bow, diminuendo with down-bow. Practise scales first in $\frac{3}{4}$ time, and be care that the bow is as near as possible to the bridge when changing the bow at the nut, and that it is near the fingerboard for decrescendo.

L'exécution du „crescendo” ou du „diminuendo” en un seul coup d'archet est plus difficile. Le crescendo est plus facile à exécuter avec le poussé, le diminuendo avec le tiré. Exercer d'abord des gammes dans la mesure de $\frac{3}{4}$ en notant bien que lors du changement du coup d'archet au talon, l'archet doit se trouver le plus près possible du chevalet, tandis qu'au decrescendo il s'approche de la touche.

wh. b.
t. l'a.

It is still more difficult to play a crescendo and a decrescendo in one single bow-stroke.

Il est encore plus difficile d'exécuter crescendo et decrescendo en un seul coup d'archet.

c.

It will easily be understood that we cannot do more than indicate the elementary principles of a problem which can never cease to exist for the artiste. He will always be untiring in his efforts to discover the best means of producing perfect tone.

Il est bien compréhensible qu'il ne peut s'agir ici que des principes élémentaires qui sont la base d'un problème existant toujours pour l'artiste. Ce problème lui fera chercher des moyens lui permettant de produire une sonorité idéale.

Later on, the advanced violonist will learn to distinguish and to play other degrees of sound:

<i>ff fortissimo</i>	very loud
<i>fp fortepiano</i>	loud at first but immediately soft again
<i>sf sforzato</i>	} accentuated
<i>rf rinforzando</i>	
<i>fz forzando</i>	
<i>mf mezzoforte</i>	rather loud
<i>mp mezzopiano</i>	rather soft
<i>pp pianissimo</i>	(very soft) extremely soft
<i>m.v. mezza voce</i>	} in a low tone
<i>s.v. sotto voce</i>	
<i>mor. morendo</i>	} gradually dying away, getting softer and softer
<i>perdend. perdendosi</i>	
<i>pf poco forte</i>	the same as <i>mezzoforte</i>

To express this adverbs are often used:

<i>più</i>	more
<i>meno</i>	less
<i>subito</i>	suddenly
<i>poco</i>	a little
<i>con</i>	with
<i>senza</i>	without
<i>più piano</i>	softer
<i>meno piano</i>	louder
<i>forte possibile</i>	as loud as possible
<i>poco a poco</i>	gradually
<i>con tutta la forza</i>	with full strength
<i>più forte</i>	louder
<i>meno forte</i>	softer
<i>di molto</i> }	} much
<i>molto</i>	
<i>sempre</i>	always

The following expressions do not refer so much to loudness of the sound as to its variety.

<i>affabile</i>	agreeable, pleasant
<i>con affetto</i> }	} with tenderness
<i>affettuoso</i>	
<i>amabile</i>	lovingly, tenderly
<i>amoroso</i>	lovingly, full of love
<i>con calore</i>	with warmth
<i>capriccioso</i>	in a fanciful style
<i>cantabile</i>	in a singing style
<i>con delicatezza</i>	delicately
<i>con dolore</i>	mournfully
<i>doloroso</i>	sorrowfully
<i>dolce</i>	softly, sweetly
<i>con dolcezza</i>	softly, gracefully

L'élève avancé apprendra à connaître et à exécuter plus tard d'autres nuances, dont les noms sont:

<i>ff fortissimo</i>	très fort	
<i>fp fortepiano</i>	fort mais immédiatement piano	
<i>sf sforzato</i>	} {renforcé, cela veut dire: à jouer avec un accent	
<i>rf rinforzando</i>		
<i>fz forzando</i>		
<i>mf mezzoforte</i>	à moitié fort	
<i>mp mezzopiano</i>	à moitié piano	
<i>pp pianissimo</i>	très piano	
<i>m.v. mezza voce</i>	à mi-voix	} cela veut dire: en donnant peu de sonorité
<i>s.v. sotto voce</i>	à voix étouffée	
<i>mor. morendo</i>	mourant	} cela veut dire: en diminuant de plus à plus
<i>perdend. perdendosi</i>	se perdant	
<i>pf poco forte</i>	un peu fort	

On trouvera souvent des expressions supplémentaires d'adverbes comme les suivantes:

<i>più</i>	plus
<i>meno</i>	moins
<i>subito</i>	subitement
<i>poco</i>	un peu
<i>con</i>	avec
<i>senza</i>	sans
<i>più piano</i>	plus doux
<i>meno piano</i>	moins doux
<i>forte possibile</i>	le plus fort possible
<i>poco a poco</i>	peu à peu
<i>con tutta la forza</i>	avec toute la force
<i>più forte</i>	plus fort
<i>meno forte</i>	moins fort
<i>di molto</i> }	} beaucoup
<i>molto</i>	
<i>sempre</i>	toujours

Par rapport à l'expression on trouve les désignations suivantes:

<i>affabile</i>	affable
<i>con affetto</i> }	} affectueusement
<i>affettuoso</i>	
<i>amabile</i>	aimable
<i>amoroso</i>	cordial, doux
<i>con calore</i>	avec chaleur
<i>capriccioso</i>	capricieux
<i>cantabile</i>	chanté
<i>con delicatezza</i>	avec délicatesse
<i>con dolore</i>	avec douleur
<i>doloroso</i>	douloureux
<i>dolce</i>	doux
<i>con dolcezza</i>	avec douceur

<i>deciso</i>	decidedly
<i>con espressione</i>	with feeling
<i>espr. espressivo</i>	full of feeling
<i>feroce</i>	fiercely, impetuously
<i>flebile</i>	dolefully
<i>funebre</i>	gravely, mournfully
<i>giocoso</i>	playfully, merrily
<i>grandioso</i>	pompously
<i>con grazia</i>	with grace
<i>grazioso</i>	gracefully
<i>con gravità</i>	with dignity
<i>impetuoso</i>	impetuously
<i>lagrimoso</i> }	mournfully
<i>lamentoso</i> }	plaintively
<i>legg. leggiere</i>	lightly
<i>lusing. lusingando</i>	flatteringly
<i>maestoso</i>	full of majesty, pompously
<i>marcato</i>	accentuated
<i>marziale</i>	martial
<i>mesto</i>	mournfully, solemnly
<i>ostinato</i>	persistently
<i>pesante</i>	heavily
<i>pomposo</i>	pompously, solemnly
<i>religioso</i>	reverently, solemnly
<i>rigoroso</i> }	keeping time exactly
<i>con rigore</i> }	
<i>semplice</i>	simply
<i>con sentimento</i>	with feeling
<i>serioso</i>	seriously
<i>smanioso</i>	with fury, furiously
<i>vigoroso</i>	with force, with vigour
<i>violente</i>	(with violence) passionately
<i>vivo</i>	lively

Differences in time. (Tempo)

At the beginning of every piece of music there is an indication, telling how fast or how slowly the piece must be played. For this the Italian word "Tempo" is generally employed. There are slow, moderate, and fast "Tempi" which are subdivided again as follows.

Slow time.

Lento }slowly
Largo }	
Adagio }	
Grave	slowly, with gravity
Larghetto	rather slowly

<i>deciso</i>	décidé
<i>con espressione</i>	avec expression
<i>espr. espressivo</i>	expressif
<i>feroce</i>	féroce
<i>flebile</i>	plaintif
<i>funebre</i>	funèbre
<i>giocoso</i>	joyeux
<i>grandioso</i>	grandiose
<i>con grazia</i>	avec grâce
<i>grazioso</i>	grazieux
<i>con gravità</i>	avec dignité
<i>impetuoso</i>	impétueux
<i>lagrimoso</i> }	se lamentant
<i>lamentoso</i> }	triste
<i>legg. leggiere</i>	léger
<i>lusing. lusingando</i>	flattant
<i>maestoso</i>	majestueux
<i>marcato</i>	marqué
<i>marziale</i>	comme une marche
<i>mesto</i>	triste, sérieux
<i>ostinato</i>	persévérant
<i>pesante</i>	pesant
<i>pomposo</i>	pompeux
<i>religioso</i>	religieux
<i>rigoroso</i> }	strictement en mesure
<i>con rigore</i> }	
<i>semplice</i>	simple
<i>con sentimento</i>	avec sentiment
<i>serioso</i>	sérieux
<i>smanioso</i>	furieux
<i>vigoroso</i>	vigoureux
<i>violente</i>	violent
<i>vivo</i>	vif

Les différences du mouvement. (Tempo)

Nous trouvons devant chaque morceau de musique une indication d'allure. On distingue des allures (Tempo) lentes, moyennes et vives, qui sont encore différenciées entre elles en diverses nuances.

Allures lentes.

Lento }lent
Largo }	
Adagio }	
Grave	grave, lent
Larghetto	assez lent

Moderate time.

Andante	moderately slow
Andantino *).....	slower than Andante
Moderato	moderate
Allegretto	rather lively

Quick time.

Allegro	cheerfully, lively
Vivace	lively, briskly
Presto	fast
Prestissimo	very fast

These denominations of time are often followed by complete expressions.

<i>sostenuto</i>	sustained (long)
<i>assai</i>	very
<i>molto</i>	(or di molto) much
<i>vivo</i>	lively
<i>giusto</i>	exactly
<i>commodo</i>	quietly
<i>risoluto</i>	resolutely
<i>con brio</i>	very lively
<i>brioso</i>	fiery
<i>con fuoco</i>	with fire
<i>furioso</i>	furiously, wild
<i>brillante</i>	brilliantly
<i>spirituoso</i>	spiritedly, ardently, with ardour
<i>con spirito</i>	
<i>con passione</i>	passionately
<i>con moto</i>	rather lively, i. e. not too slowly

In pieces of music, one frequently comes across remarks, which show that a change of the time is momentarily taking place:

<i>accel. accelerando</i>	accelerated, faster
<i>agitato</i>	in an agitated, excited manner
<i>allarg. allargando</i>	broader, slower
<i>animato</i>	full of feeling, lively
<i>meno mosso</i>	less lively, i. e. slower
<i>più mosso</i>	livelier, faster
<i>più moto</i>	
<i>tempo di prima</i>	
<i>tempo primo</i>	in the first time
<i>a tempo</i>	
<i>doppio movimento</i>	double movement (i. e. twice as fast)
<i>l'istesso tempo</i>	in the same time
<i>stringendo</i>	much faster
<i>rit. ritardando</i>	gradually slower
<i>riten. ritenuto</i>	keeping back
<i>rall. rallentando</i>	gradually slower

} getting slower and slower

*) Andantino is used as a diminutive of Andante and often means only a little Andante.

Allures moyennes.

Andante	en allant
Andantino *).....	assez allant
Moderato	modéré
Allegretto	un peu allègre

Allures vives.

Allegro	gai, allègre
Vivace	vivace, animé
Presto	vite
Prestissimo	très vite

A côté de ces indications on trouve fréquemment ajouté:

<i>sostenuto</i>	soutenu
<i>assai</i>	} beaucoup
<i>di molto</i>	
<i>vivo</i>	vif
<i>giusto</i>	juste
<i>commodo</i>	commode, tranquille
<i>risoluto</i>	résolu
<i>con brio</i>	vif
<i>brioso</i>	avec vivacité
<i>con fuoco</i>	avec feu
<i>furioso</i>	furieux
<i>brillante</i>	brillant
<i>spirituoso</i>	} avec esprit
<i>con spirito</i>	
<i>con passione</i>	avec passion
<i>con moto</i>	mouvementé, pas trop lent

Dans les morceaux de musique on trouve souvent des remarques comme celles qui suivent, indiquant un changement passager d'allure:

<i>accel. accelerando</i>	accélééré
<i>agitato</i>	agité (ordinairement plus vivement)
<i>allarg. allargando</i>	plus large
<i>animato</i>	animé
<i>meno mosso</i>	moins mouvementé (ordinairement plus lent)
<i>più mosso</i>	} plus mouvementé (plus vite)
<i>più moto</i>	
<i>tempo di prima</i>	
<i>tempo primo</i>	dans le premier mouvement
<i>a tempo</i>	
<i>doppio movimento</i>	double mouvement, double vitesse
<i>l'istesso tempo</i>	la même allure
<i>stringendo</i>	pressant, plus vite
<i>rit. ritardando</i>	retenant
<i>riten. ritenuto</i>	retenu
<i>rall. rallentando</i>	hésitant

} ralentissant

*) Andantino est souvent employé comme diminutif de „Andante” et veut dire ordinairement „petit Andante.”

Crossing from one string

to another is performed by raising and lowering the hand in the wrist. Practise first smooth bowing then thrown bowing, and afterwards spring bowing.

Changement de cordes

à exécuter au milieu de l'archet en baissant et en levant la main par l'articulation du poignet. Il faut premièrement exercer le détaché souple, puis plus tard le jeté, et ensuite le sautillé.

4. little bow
peu d'archet

In the middle; little bow!
a. Au milieu, avec peu d'archet!

Bowing
Coup d'archet

middle; little bow!
b. milieu; peu d'archet!

Bowing
Coup d'archet

Bowing, little bow! First in the middle, then at the point!
Coup d'archet, peu d'archet! D'abord au milieu, ensuite à la pointe!

c.

In the middle.
Au milieu.

Bowing.
Coup d'archet.

Hammered bowing! (See N^o 44 and 45 in the fourth book.)
Coup d'archet martelé. (Voir no. 44 et 45 du quatrième cahier.)

Bowing.
Coup d'archet.

In the middle.
Au milieu.

Bowing.
Coup d'archet.

At the point; little bow!
A la pointe. Peu d'archet.

Bowing.
Coup d'archet.

The most thorough and most complete supplement to these exercises is the "Fourth book of the 4000 exercises for bowstrokes" op. 2 by O. Sevcik.

On trouvera dans le „Quatrième cahier des 4000 exercices pour les coups d'archet" op. 2 par O. Sevcik un supplément des plus complets et des plus choisis pour ces exercices-ci.

Repetition and preparatory exercises to N^o 6.

Répétition et quelques exercices préparatoires pour no.6.

See instructions in N^{os} 74 and 75 of the second book..

Comparez les indications des N^{os} 74 et 75 du second cahier.

5 a.

a. s. o. etc.

b.

3 times
3 fois

Execution.
Exécution.

a. s. o. etc.

F-major.
fa-majeur.

c.

3 times
3 fois

B-major.
si-b-majeur.

d.

Preparatory exercise for thrown bowing.
After every up-bow, the bow must be raised slightly from the string.

Exercices préparatoires du coup d'archet jeté.
Après chaque poussé levez l'archet un peu au dessus de la corde.

e.

wh.b.
t.l'a.

between m. and n.
entre le milieu et le talon.

wh.b.
t.l'a.

between m. and n.
entre le milieu et le talon

Students' song.

Chanson d'étudiants.

"Viola, Bass and violins."

Alto, basse et violons.

6

Preparatory exercises for thrown bowing.

The first difficulty presented by thrown bowing is the raising of the bow from the string. This can be best learnt by the following exercise but care must be taken to strike each note with the same part of the bow as its predecessor.

Practise this exercise at the nut and remember that it requires a movement of the whole arm from the shoulder joint.

The fingers should rest very lightly on the bow, with the exception of the little finger, which may always exert a slight pressure when bowing with the lower half. The indispensable free movement of the wrist can be facilitated by voluntary movements of the fingers. It is also essential that the "playing-joint"*) should be quite flexible. Practise short smooth bowings at first.

Exercices préparatoires pour le coup d'archet jeté.

La difficulté du coup d'archet jeté consiste avant tout dans l'habileté à lever l'archet ou bien à savoir le faire sauter de la corde. On l'apprendra le plus facilement en travaillant l'exercice suivant, mais il faut que l'on prenne garde que chaque note soit attaquée au même endroit de l'archet que la note précédente.

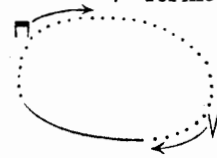
Travaillez cet exercice d'abord au talon et souvenez-vous toujours qu'on a besoin d'un mouvement du bras entier dans l'articulation de l'épaule.

Il faut que les doigts soient posés sur l'archet d'une manière très légère, excepté le cinquième (auriculaire) qui doit être posé sur l'archet avec une certaine fermeté dans tous les coups d'archet du talon au milieu. L'oscillation nécessaire de la main au poignet peut être facilitée par des mouvements actifs des doigts. Travaillez d'abord des coups d'archet souples.

*) See page 15.

The movement of the arm and hand should describe an ellipse:

Le mouvement du bras et de la main se fait dans une forme elliptique:



The dotted part of the curve by the bow in the air.

La partie pointée est faite avec l'archet au-dessus de la corde.

Practise this exercise first on the G-string, as it is easier, and afterwards on the other strings, then try to play scales as follows:

Cet exercice se fait le plus facilement sur la corde de sol, mais travaillez plus tard ce coup d'archet aussi sur les autres cordes et tâchez de jouer des gammes comme la suivante:

Musical notation for a scale exercise on the G-string, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale consists of quarter notes with upward bow strokes (indicated by 'v' above each note). The notation includes a repeat sign and ends with 'a.s.o. etc.'

The same directions apply when this exercise is practised in the opposite direction, that is, with down-bow. Each note must be begun quite close to the nut, or just below the hand.

Lorsque l'on fait cet exercice en sens inverse, c'est à dire en tirant, les mêmes instructions que celles pour l'exécution en poussant, sont valables. Chaque note doit être attaquée directement au talon (pour ainsi dire: sous la main!)

Musical notation for a scale exercise on the G-string, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale consists of quarter notes with downward bow strokes (indicated by 'v' below each note).

The arm and the hand perform the same elliptical curve, but this time in the opposite direction.

Le bras et la main exécutent la même forme d'ellipse dans la direction inverse.



Musical notation for a scale exercise on the G-string, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale consists of quarter notes with downward bow strokes. The notation includes a repeat sign and ends with 'a.s.o. etc.'

7b. Musical notation for a scale exercise on the G-string, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise includes dynamic markings like *f* and *segue*, and technical instructions like 'nut au talon' and 'wh.b. t.la.'. It features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

7 c. *nut au talon* *f* *segue*

wh.b. t. l'a. *d. nut au talon*

wh.b. t. l'a.

e. nut au talon *segue*

f. nut au talon *segue*



Thrown bowing. (Spiccato.)*

Practise thrown bowing very slowly, with sweeping semi-circular movements of the upper-arm the bow dropping from some height. Let the bow strike the string halfway between the nut and the middle— just where the centre of gravity is— and then rebound at once.

Turn the bow so that the stick instead of inclining towards the finger-board is almost vertical above the hairs of the bow. When the bow is in this position, two or three inches above the string, throw or dash it onto the string, and it will instantly rebound of its own accord. This elastic rebound, supplemented by the raising of the bow with the right arm, produces thrown bowing.

Practise this bowing on the open strings at first!

Le coup d'archet jeté.

Le coup d'archet jeté doit être exercé très lentement, avec d'amples mouvements demi circulaires du haut du bras et en inclinant fortement l'archet. Environ au milieu, entre le talon et le milieu de l'archet— là où se trouve son centre de gravité— l'archet doit toucher la corde, puis s'en éloigner immédiatement.

Il faut que l'élève tourne l'archet de telle façon que la baguette, au lieu d'être baissée contre la touche, se trouve presque perpendiculairement au-dessus des crins de l'archet. Cette position une fois obtenue, on laisse retomber l'archet sur la corde d'une hauteur de quelques centimètres— l'archet doit pour ainsi dire être jeté sur la corde— et il en rebondira immédiatement grâce à sa propre élasticité. C'est ce rebondissement élastique qu'il faut seconder, en levant en même temps l'archet avec le bras, ce qui produit le coup d'archet jeté.

Il faut d'abord exercer ce coup d'archet sur les cordes à vide.

To be practised with thrown bow.
Exercer le coup d'archet jeté!

8 a.

Musical notation for exercise 8 a. in G major, 2/4 time. It consists of six staves. The first two staves are marked 'mf'. The first staff has 'v' and 'v' above the notes. The second staff has a four-measure rest (4). The third staff continues the eighth-note pattern. The fourth staff has a four-measure rest (4) followed by a section marked 'b.' in 2/4 time. The fifth and sixth staves continue the eighth-note pattern, with a four-measure rest (4) at the end.

*) Compare page 109.

Andante.

8 c. Thrown bow. wh.b. Thrown bow. wh.b. Thrown bow. wh.b. wh.b.

jeté t.l'a. jeté t.l'a. jeté t.l'a. t.l'a.

Two little studies for thrown bowing.

Deux petites études pour le jeté.

9 a.

Only the lower third of the bow must be used to play the dotted note; the rhythm must be strictly observed i. e. the full value of the dot has to be played.

Pour la note pointée seulement peu d'archet dans le tiers inférieur. Observer bien le rythme, c. a. d. la valeur du point.

b.

Air of an Aria from the musical play
"The abduction from the Harem"
composed by Wolfgang Amadeus Mozart.

Mélodie d'un air
de „l'Enlèvement du Sérail"
par W. A. Mozart.

10.

*) l.b. means: "use only a little part of the bow;"

*) p. d'a. = peu d'archet

*l.b.
p.d'a.*

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental patterns.

Third system of musical notation, featuring a melodic line with some rests and a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and accompanimental themes.

*wh.b.
t.l'a.*

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line with a fermata over a note and a bass line with a long note.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental patterns.

*wh.b.
t.l'a.*

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a melodic line and accompaniment.

Slave - dance from the opera
"Iphigenie in Aulis"

by Chr. W. von Gluck, (born 1714, died 1787).

Danse des esclaves de l'opéra
„Iphigénie en Aulide.“

par Chr. W. de Gluck (1714 - 1787).

11.

*) The third position is supposed to have been learnt! (See remark at foot of page 87 in the second book.)

*) On suppose que l'élève connaît la troisième position. (Voir la remarque au bas de la page 87 du deuxième livre.)

Spring bowing. (Saltato.)

Spring bowing is very much like thrown bowing. "Saltato" (springing, rebounding) and "spiccato" (detached, prominent, released) are the terms used to indicate these two different kinds of bowing, which often merge into one another. It is sometimes impossible to distinguish exactly between them by the ear alone. In playing a passage forte and in slow time the bow is "thrown" on the string by the arm, but in playing a passage piano and in quick time, the bow "springs" of its own accord. The fundamental difference, which is at once perceptible to the player, is that thrown bowing, which requires the action of the upper arm, can be played later on by good violinists on different parts of the bow while spring bowing can only be played with the short length in the middle where the elasticity of the bow is greatest, so that it rebounds of its own accord. The exact part of the bow which is most suitable for spring bowing is not the same in every bow. It depends on the weight of the entire bow, and on the way the weight is distributed. Before attempting to practise spring bowing, the player (or his teacher) must discover where that part is on his bow. The movement of the bow is considerably diminished, and becomes almost infinitesimal. The bow gets nearer to the fingerboard in spring bowing than in thrown bowing, as the string offers much less resistance to these short strokes, which might be compared to pin pricks. The stick must always be vertical above the hairs and not inclined towards the fingerboard. This gives the bow greater elasticity, so that it rebounds from the string practically of its own accord. The hand is moved with the wrist loose, but the cooperation of the shoulder-joint and the elbow-joint is just as essential in this as in other kinds of bowing.

The term "springing" sometimes leads the player into the error of allowing the bow to spring too high. If he does this, he is apt to lose the mastery over the bow, especially when playing in very quick time.

Du Sautillé.

Le coup d'archet sautillé ressemble au coup d'archet jeté. Il est parfois difficile de définir exactement la différence qui existe entre ces deux coups d'archet, car souvent ils se fondent l'un dans l'autre. En général on emploie le jeté pour les parties qu'il faut jouer fort et lentement, et le sautillé pour celles qui exigent un mouvement vif et doux. Le sautillé s'exécute dans le deuxième tiers de l'archet, à l'endroit où l'élasticité de l'archet est la plus forte. Le mouvement de l'archet diminue alors sensiblement pour devenir tout à fait minime dès que l'allure devient très vive, et l'archet, perdant sa déclivité, ne s'élève plus que très peu au-dessus de la touche. Pour le sautillé, l'archet s'approche plus de la touche qu'il ne le fait pour le jeté, car la résistance qu'oppose la corde à ces tout petits coups d'archet, comparables à de légères piqûres d'épingle, est plus faible que celle qu'elle oppose aux coups d'archet jeté. Pour tous les sautillés, la baguette, au lieu de s'incliner du côté de la touche, doit se trouver verticalement au-dessus des crins. Ceci prête une plus grande élasticité à l'archet et produit le rebondissement élastique des crins de dessus la corde. L'action de l'articulation de l'épaule joue ici le même rôle que dans la plupart des coups d'archet.

Le mot „sautillé" induit souvent le violoniste à commettre l'erreur de trop éloigner les crins de la corde. En faisant sauter l'archet trop haut, on risque d'en perdre la maîtrise, surtout quand on joue dans un tempo vif.

Practise spring bowing also by playing a soft tremolo on open string in the middle of the bow, using as little bow as possible, and keeping it well on the string by pressure of the forefinger. Then turn the bow gradually into a vertical position, relax the pressure of the forefinger, and find the spot where the bow rebounds of its own accord. The fingers which combine with the stick to form the so-called "playing joint"*) must be kept quite flexible.

Commencez à travailler le „sautillé” aussi de la manière que vous jouez d’abord un „tremolo” au milieu avec très peu d’archet mais bien, à la corde à l’aide d’une pression de l’index. Ensuite vous tournerez peu à peu la baguette presque verticalement au-dessus des crins; alors relâchez tout à fait la pression de l’index et cherchez le point où l’archet saute tout seul. La souplesse complète de tous les doigts est absolument indispensable.

12.

Practise this scale in moderate time at first, with thrown bowing, then accelerate the time, playing more and more softly and nearer to the middle of the bow until the thrown bowing is transformed into spring bowing.

Travaillez aussi cette gamme d’abord assez lentement avec le coup d’archet jeté, accélérez ensuite le mouvement, conduisez l’archet vers le milieu, et jouez plus „piano” jusqu’au point où votre „jeté” sera transformé dans le „sautillé”.

Practise N^{os} 13 and 14 mezzoforte at first, with thrown bowing, and then piano in quick time with spring bowing.

Travaillez les nos. 13 et 14 d’abord en „mezzoforte” avec le coup d’archet jeté, ensuite plus vite en „piano” avec le coup d’archet „sautillé”.

Air from the musical play
 "The abduction from the Harem"
 by W. A. Mozart (born 1756, died 1791).

Mélodie d’un chant
 de „l’Enlèvement du Sérail”
 par W. A. Mozart (1756-1791).

13.

*) See page 15.

Finale from a quartette for stringed instruments

Finale d'un quatuor à cordes

by Joseph Haydn (born 1732, died 1809).

par J. Haydn (1732-1809).

14.

segue

Preparatory exercises for the scales
of E \flat major and A \flat major.Exercices préparatoires pour les gammes de
mi-b-majeur et la b majeure.

15 a.

wh.b. u.h. wh.b. l.h.
t.l.a. m.s. t.l.a. m.i.

16 a.

6 times
6 fois

For the second and fourth bars, the fourth finger must already be placed whilst the note B \flat of the preceding bar is being played!

Mettez le quatrième doigt de la deuxième et de la quatrième mesure pendant que vous jouez le si-bémol de la mesure précédente.

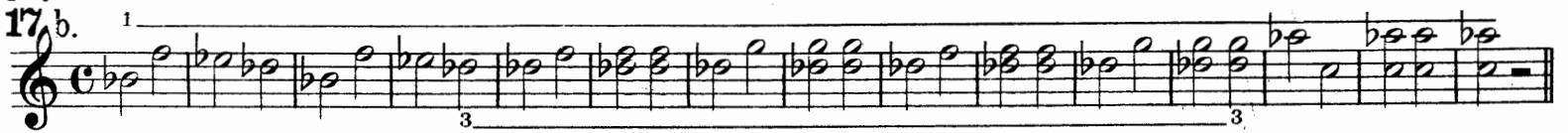
17 a.

The first finger must be placed on two strings and kept there!

The first note of the second and fourth bar respectively must be stopped with the little finger while the preceding note is being played.

Mettez le premier doigt sur deux cordes et maintenez le là.

Pour la deuxième et la quatrième mesure, on place le quatrième doigt pendant qu'on joue la note précédente.

17. 

In the second and fourth bars, the fourth finger is to be placed as before!

Mettez d'avance le quatrième doigt dans la deuxième et quatrième mesure, comme ci-dessus.

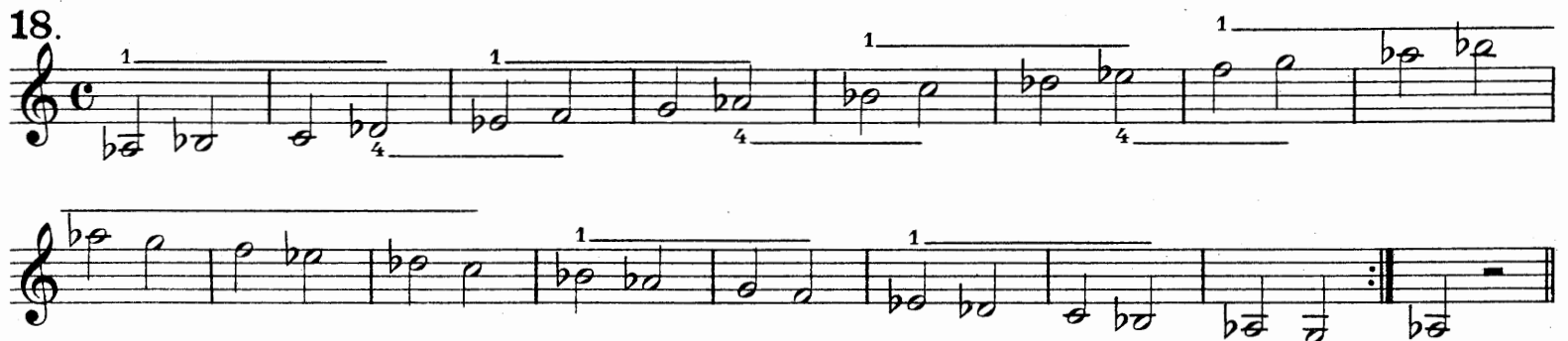


The scale of A^b major.

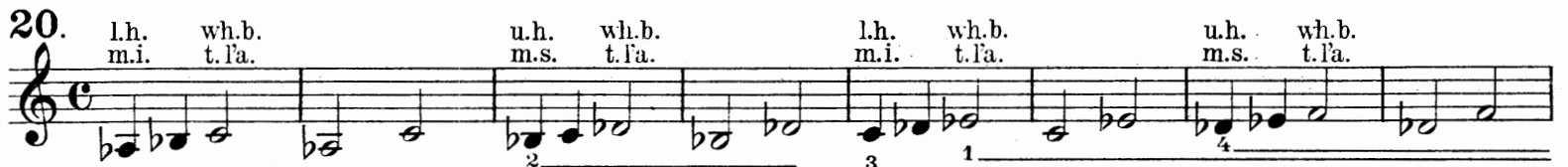
To be practised with the three principal kinds of bowing!
(See page 46 N^o 5.)

La gamme de la bémol majeur.

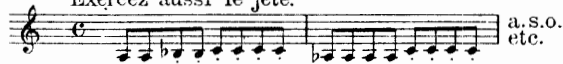
A étudier avec les 3 coups d'archet principaux (voir page 46 no. 5.)

18. 

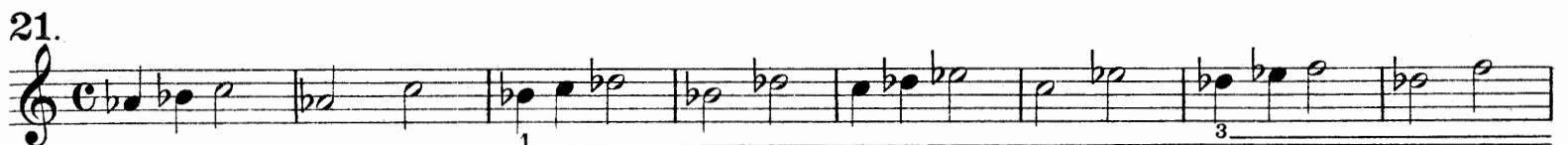
19. 

20. 

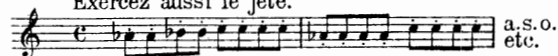
Also to be practised with thrown bowing.
Exercez aussi le jeté.

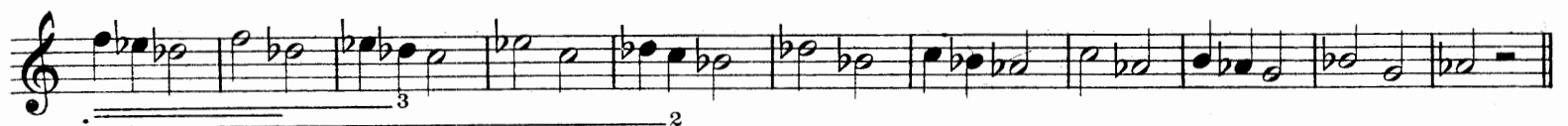




21. 

Also to be practised with thrown bowing.
Exercez aussi le jeté.





Numbers 22a to 22f are first to be played very slowly without slurs, then with two notes slurred together and afterwards with four notes, all in one bow-stroke.

No. 22a - 22f premièrement très lentement sans liaisons. puis deux et ensuite quatre notes liées.

22 a. 6 times
6 fois

b. 6 times
6 fois

c. 6 times
6 fois

d. 6 times
6 fois

e. 6 times
6 fois

f. 6 times
6 fois

The pupil has to repeat the exercises of bowing No 24 of the second book. Répéter les exercices no. 24 du second cahier.

Slurred minor thirds.

To be practised at first without slurs.

Tierces liées.

A travailler d'abord lentement et sans liaisons!

23 a. 6 times
6 fois

b. 6 times
6 fois

Swabian folk-song.

„Jetzt geh' ich an's Brünnele, trink aber net!“

Chanson populaire souabe.

24.

Dotted notes slurred.

Des notes pointées, avec des coups d'archet liés.

Preliminary exercise to N^o 26.

Exercice préliminaire pour no. 26.

25.

Study.

Etude.

26.

Preparatory exercises for the scale of E \flat major.

Exercices préparatoires pour la gamme de mi \flat majeur.

27.

In the second and fourth bars, the fourth finger must already be placed on the G string while playing the minim E \flat .

Mettez le quatrième doigt de la deuxième et de la quatrième mesure sur la corde de sol pendant la blanche de mi \flat .

28.

The scale of E \flat major.

La gamme de mi \flat majeur.

To be practised with the three principal kinds of bowing! (See page 46 N^o 5.)

A étudier avec les trois coups d'archet principaux (voir page 46 no.5.)

29.

30. l.h. m.i. wh.b. t.l.a. u.h. m.s. wh.b. t.l.a. l.h. m.i. wh.b. t.l.a. u.h. m.s. wh.b. t.l.a.

To be practised also with thrown bowing!
Travaillez aussi le jeté!

l.h. m.i. wh.b. t.l.a. u.h. m.s. wh.b. t.l.a. l.h. m.i. wh.b. t.l.a.

To be practised at first without slurs afterwards with two notes and then with four notes in one bow.

Premièrement sans liaisons; puis deux et ensuite quatre notes liées.

31 a. 6 times 6 fois

c. 6 times 6 fois d. 6 times 6 fois

To be practised at first slowly and without slurs.

A travailler d'abord lentement et sans liaisons!

32.

Christmas carol.
"Stilly night, holy night!"

Chant de Noël.

33.

One finger is to be placed on two strings at the same time. | Un doigt sera posé sur deux cordes.

34.

Song: „Freut euch des Lebens!“
by H.G. Nägeli.

Chanson
par H. G. Nägeli.

Before beginning to play, the first finger is to be placed on the *A* and *D* strings, and kept on both strings throughout the whole song.

Posez le premier doigt sur la corde de *re* et de *la* et laissez ce doigt sur ces deux cordes pendant toute la chanson.

35.

The scales of E major and B major.

Les gammes de mi majeur et si majeur.

There is no well defined a starting - position of the hand for the first position. In contradistinction to the playing of *E^b* major and *A^b* major scales the playing of the *E* major and *B* major scales demand the moving forward of the whole hand. (Compare the diagrams N^o 8-11 of the first book.)

Une position fondamentale et normale de la main pour la première position n'existe pas. L'exécution de ces gammes demande un avancement de toute la main c'est-à-dire le contraire de l'exécution des gammes *mi*-majeur et *la*-majeur. (Comparez les illustrations N^{os} 8 a 11 du premier cahier.)

Preparatory exercises for the stretching of the fourth finger.

Exercice préparatoire pour l'extension du quatrième doigt.

36 a. To be sung first! Chanter d'abord!

At first slowly without slurs.

| Premièrement lentement sans liaisons.

39 a.

b.

The scale of B major.

La gamme de si majeur.

To be practised with the three principal bowings! (See page 46 N° 5.)

A étudier avec les trois coups d'archet principaux. (Voir page 46 no. 5.)

40 a.

The broken triad on the tonic of B major.

| L'accord parfait de la tonique de si majeur.

b.

At first without slurs, then two notes slurred, and lastly four.

| Premièrement sans liaisons; puis deux et ensuite quatre notes liées.

41 a.

b.

c.

d.

Slurred thirds.

Tierces liées.

To be practised slowly at first without slurs.

A travailler d'abord lentement et sans liaisons.

42 a.

b.

The lime-tree.

Song by Franz Schubert, born 1797, died 1828.

Le Tilleul.

Chanson de Schubert (1797-1828).

43.

To be practised at first slowly and without slurs.

| A travailler d'abord lentement et sans liaisons.

44. Allegro. Ries.

Study

for the stretching the fourth finger. To be practised in the middle and at the point (detached).

Etude

pour l'extension du quatrième doigt. A travailler avec un grand détaché au milieu et à la pointe.

45.

March from the opera "Norma"

by Vincenzo Bellini, born 1801, died 1835.

Marche de l'opéra „Norma”

de Bellini (1801-1835).

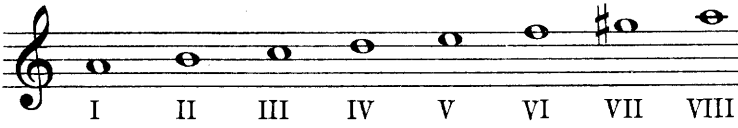
46.

wh.b.
t.l'a.

The Minor Scales.

The minor scale differs from the major scale in the third and sixth degrees. Instead of the major third and the major sixth, the minor scale has a minor third and a minor sixth. As the sixth is minor, the interval between that and the next note (so called leading note) has an added semitone, and this interval is termed an augmented second. The scale formed with the augmented second is called:

The harmonic minor scale.



The minor scale is a relic of the old church modes of the middle ages, i. e. of the modes that were, and are in fact still used in the services of the Roman Catholic Church. The music of the Roman Catholic Church forms on every tone of the C-major scale a new scale without accidentals. The minor scale is formed on the sixth degree of the major scale from which it is derived. In our new music, the sixth and the seventh degrees are raised in the ascending scale and lowered again in the descending scale. The scale which is formed thus is called:

The melodic minor scale.



These major and minor modes which have the same signs are called relative scales C-major and A-minor, F-major and D-minor, D-major and B-minor are relative scales.

It is necessary for the young violinist to learn to play both scales, the harmonic minor scale as well as the melodic minor scale. Before doing this however, he must accustom his ear and his fingers to the new interval of the augmented second by practising the following exercises:

48 a. Sing first! 6 times
Chanter d'abord! 6 fois

Musical exercise 48 a. It consists of two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' shows the ascending and descending scales of the harmonic minor scale with fingering: 1-2-1 for the ascending scale and 1-2-1 for the descending scale. Part 'b' shows the ascending and descending scales of the melodic minor scale with fingering: 1-2-1 for the ascending scale and 1-2-1 for the descending scale. The exercises are repeated 6 times.

49 a. Sing first! 6 times
Chanter d'abord! 6 fois

Musical exercise 49 a. It consists of two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' shows the ascending and descending scales of the harmonic minor scale with fingering: 1-2-1 for the ascending scale and 1-2-1 for the descending scale. Part 'b' shows the ascending and descending scales of the melodic minor scale with fingering: 1-2-1 for the ascending scale and 1-2-1 for the descending scale. The exercises are repeated 6 times.

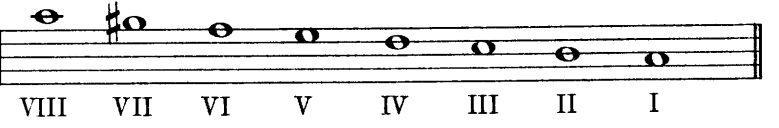
50 a.

Musical exercise 50 a. It consists of two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' shows the ascending and descending scales of the harmonic minor scale with fingering: 1-2-1 for the ascending scale and 1-2-1 for the descending scale. Part 'b' shows the ascending and descending scales of the melodic minor scale with fingering: 1-2-1 for the ascending scale and 1-2-1 for the descending scale.

La gamme mineure.

La gamme mineure diffère de la gamme majeure dans le troisième et sixième degré. Au lieu de la tierce majeure et la sixte majeure nous avons dans la gamme mineure une tierce mineure et une sixte mineure. De l'intervalle de la sixte mineure il résulte la seconde augmentée. La gamme formée avec cette seconde augmentée s'appelle:

La gamme mineure harmonique.



La gamme mineure est un restant des gammes anciennes d'église du moyen-âge, c'est à dire des gammes qui ont été et qui sont encore employées dans le culte de l'église catholique. Cette musique forme de chaque note de la gamme de Do-majeur une gamme nouvelle sans qu'aucune augmentation ni diminution soit ajoutée. La gamme mineure est formée sur le sixième degré de la gamme majeure et obtient selon son origine les mêmes accidents de sa gamme majeure relative. En montant nous augmentons les sixième et le septième degré, en descendant nous les abaissons. La gamme qui est formée de cette manière, s'appelle:

La gamme mineure mélodique:

On appelle les gammes majeures et mineures qui ont les mêmes accidents, des gammes relatives. Do majeur et la mineur, Fa majeur et ré mineur; Ré majeur et Si mineur etc. sont des gammes relatives.

Il est nécessaire que le jeune violoniste apprenne à jouer la gamme mineure harmonique ainsi que la mélodique. Ce pendant il doit d'abord habituer l'oreille et les doigts au nouvel intervalle qui est la seconde augmentée par les exercices suivants:

51 a.

52 a.

b.

53 a.

b.

54 a.

c.

e.

The harmonic A minor scale.

La gamme de la mineure harmonique.

To be practised with the three principal kinds of bowing. (See page 46 N^o 5.)

A étudier avec les trois coups d'archet principaux. (Voir page 46 no. 5.)

55.

The difference between a major scale and its harmonic minor (for instance between A major and A minor) lies in the third and sixth degrees. Care must be exercised not to take those degrees too high and also to take the semitones of the second and third degrees and of the fifth and sixth as near as possible to each other.

La gamme mineure diffère de la gamme majeure homologue (par ex. *la*-mineur de *la*-majeur) par le troisième et le sixième degré.

Que l'on se garde bien de prendre ces degrés trop haut, et que l'on s'efforce de serrer les doigts pour les demi-tons du deuxième et troisième, ainsi que du cinquième et sixième degré.

The A minor triad.

L'accord de la mineur.



With all the triads in A-minor the violinist must get accustomed to intonating the minor third very low, though of course the ear must not be hurt by a too low intonation.

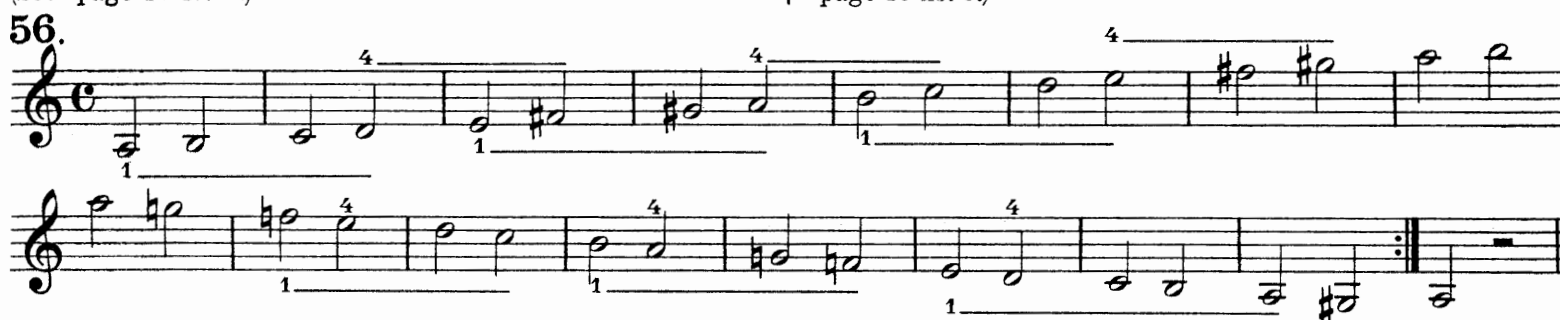
Dans tous les accords de *la* mineur il faut s'habituer à entonner la tierce mineure très bas, sans toutefois blesser l'oreille en la prenant par trop bas.

The melodic A minor scale.

La gamme mélodique de la mineur.

To be practised with the three principal kinds of bowing (See page 46 N° 5.)

A étudier avec les trois coups d'archet principaux (voir page 46 no. 5.)

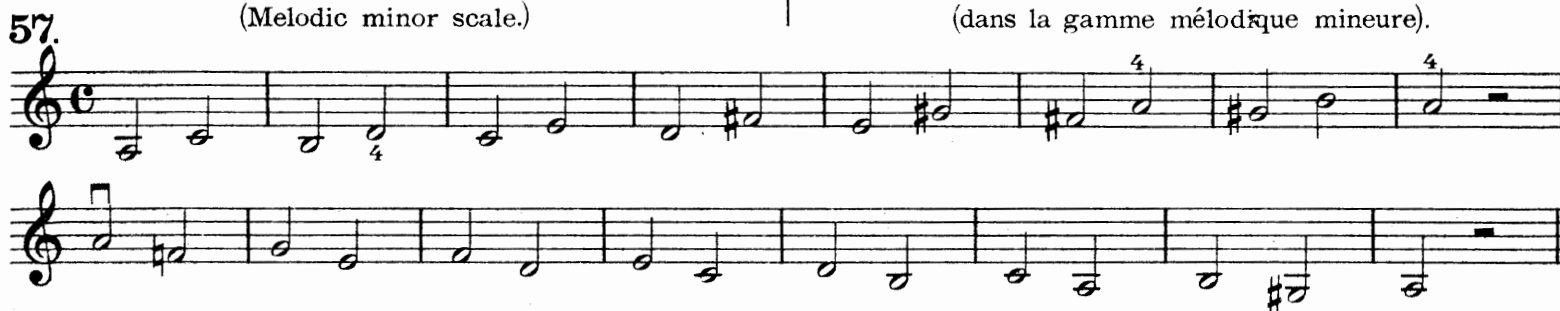


Thirds.

(Melodic minor scale.)

Tierces.

(dans la gamme mélodique mineure).

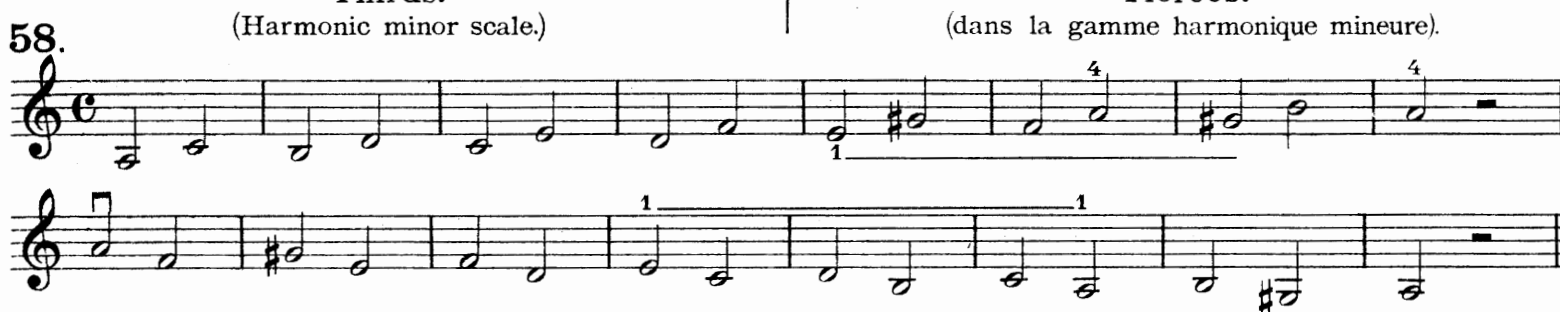


Thirds.

(Harmonic minor scale.)

Tierces.

(dans la gamme harmonique mineure).



Slurred thirds.

Tierces liées.



Fourths.

Quartes.

60.

Sing first!
Chanter d'abord!

Sixths.

Sixtes.

61.

l.h.
m.i.

wh.b.
t.P.a.

l.h.
m.i.

wh.b.
t.P.a.

To be practised also with thrown bowing.
Il faut les travailler de même avec le coup d'archet jeté.

Exercise for the third finger. The first finger must be placed on two strings throughout.

Exercice pour le troisième doigt. Laissez toujours le premier doigt placé sur deux cordes.

62.

Octaves.

Octaves.

63.

The three principal triads
of A minor.

Les trois accords parfaits principaux
de la mineur.

64.

<p>The tonic triad. L'accord de la tonique.</p>	<p>The sub-dominant triad. L'accord de la sous-dominante.</p>	<p>The dominant triad. L'accord de la dominante.</p>
---	---	--

In the minor scales, the triad on the tonic is a minor triad.

In the minor scales, the triad on the sub-dominant is a minor triad.

In the minor scales, the triad on the dominant is a major triad.

In the minor scale the dominant triad is therefore the same as in the major scale, the chord of the dominant seventh is also the same in major and minor.

The tonic triad of A minor in connection with the chord of the dominant seventh.

L'accord parfait de tonique est dans toutes les gammes mineures un accord parfait mineur.

L'accord parfait de la sous-dominante est dans toutes les gammes mineures un accord parfait mineur.

L'accord parfait de la dominante est dans toutes gammes mineures un accord parfait majeur.

L'accord de la dominante est donc le même que celui de la gamme majeure analogue; et l'accord de septième de la dominante reste aussi le même en majeur et en mineur.

L'accord de tonique de la mineur avec l'accord de septième de dominante.

The tonic triad in connection with the sub-dominant triad and the chord of the dominant seventh.

L'accord de tonique avec l'accord de la sous-dominante et avec l'accord de septième de dominante de la mineur.

65.

66 a. u.h. l.h.
m.s. m.i. 4

6 times
6 fois

Ries.

67.

Alard.

Russian folk song.

Chanson populaire russe.

68.

69. Allegretto.

The first system of the piece consists of two staves. The treble staff begins with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, which are then beamed together. The bass staff starts with a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3, also beamed together. Dynamic markings include *mf* and *p*. Fingering numbers 4 and 0 are present above the notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. Dynamic markings include *f* and *p*. Fingering numbers 4 and 0 are present.

The third system continues the piece. The treble staff features a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. A dynamic marking of *mf* is present. Fingering numbers 4 and 0 are present.

The fourth system continues the piece. The treble staff features a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. A dynamic marking of *f* is present. Fingering numbers 4 and 0 are present.

The fifth system continues the piece. The treble staff features a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. Dynamic markings include *p* and *f*. Fingering numbers 4, 1, and 0 are present.

The sixth system continues the piece. The treble staff features a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. A dynamic marking of *mf* is present. Fingering numbers 4 and 0 are present.

The seventh system concludes the piece. The treble staff features a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. Dynamic markings include *p*, *rit.*, and *pp*. Fingering numbers 4 and 0 are present.

Practise this study forte at first, in the middle of the bow, and also with the upper half (M. ♩ = 69 or 72), both kinds of bowing with the forearm; then piano in the middle only and very little bow, playing each note with the forearm. After that, play it as indicated by the marks of expression, bringing the bow nearer to the bridge at crescendo by increased pressure of the arm, and using more and more of it; at decrescendo relaxing the pressure, using less and less of the bow, and bringing it nearer to the fingerboard. Play in slow time at first, then accelerate it up to M. ♩ = 112 and 120. Bring the shoulder-joint in to play when crossing from one string to another.

Exercer premièrement cette étude forte au milieu, et aussi dans la moitié supérieure, M. ♩ = 69 ou 72, puis piano au milieu avec une petite partie de l'archet (chaque note avec l'avant-bras). Plus tard, dans la force de ton indiquée, en employant graduellement plus d'archet et en approchant l'archet du chevalet avec une pression plus forte du bras pour crescendo, tandis que pour decrescendo on se sert peu à peu d'une plus petite partie de l'archet et on approche l'archet de la touche avec une pression du bras plus faible. L'élève avancé doit être capable de jouer cette étude à la pointe avec une très petite partie d'archet. Le tempo qui est d'abord lent, doit pouvoir être augmenté jusqu'à M. ♩ = 112 et 120. Le passage d'une corde à l'autre doit s'effectuer avec le bras (articulation de l'épaule).

70.

p

crescendo poco a poco

f

diminuendo poco a

poco *p*

71. Andante. Alard.

mf

f *mf* *pp*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, including a fermata over a half note. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include a forte (*f*) marking in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a fermata. The left hand accompaniment includes a sharp sign (#) on the second measure. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) markings.

Third system of musical notation. The right hand has a fermata over a half note. The left hand accompaniment includes sharp signs (#) on the second and third measures. Dynamics include forte (*f*) markings.

Fourth system of musical notation. The right hand has a fermata over a half note. The left hand accompaniment includes sharp signs (#) on the second and third measures. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) markings.

Fifth system of musical notation. The right hand has a fermata over a half note. The left hand accompaniment includes sharp signs (#) on the second and third measures. Dynamics include forte (*f*) markings.

Sixth system of musical notation. The right hand has a fermata over a half note. The left hand accompaniment includes sharp signs (#) on the second and third measures. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*) markings. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

73. Allegretto.

mf staccato

ten.

ten.

p

p

f

p

mf

mf

f

Bowing with the forearm with the upper half of the bow. Begin in the middle and use about one third of the bow for each stroke.

Coup d'archet avec l'avant-bras dans la moitié supérieure de l'archet. Commencer au milieu et employer environ $\frac{3}{4}$ de l'archet pour chaque coup d'archet.

74.

75.

The E minor scale (harmonic).

To be practised with the three principal bowings.

La gamme de mi mineur (harmonique)

à étudier avec les trois coups d'archet principaux.

76.

The E minor triad.

L'accord parfait de mi mineur.

77.

The chord of the dominant seventh of E minor.

L'accord de septième dominante de mi mineur.

78.

The tonic triad

in connection with the sub-dominant triad and the chord of the dominant seventh of *E* minor.

L'accord parfait de la tonique

avec l'accord parfait de la sous-dominante et l'accord de septième dominante de *mi*-mineur.

79.

The melodic *E* minor scale.

La gamme mélodique de *mi* mineur.

80. u.h. m.s.

81. Ries.

The chord of the diminished seventh.

By taking the seventh degree of a minor scale as the root and adding to it its third, fifth and seventh, one obtains the chord of the diminished seventh. It is difficult to play this chord in its full purity on the violin, for it contains two diminished fifths.

L'accord de septième diminuée.

Si l'on prend le septième degré d'une gamme mineure comme tonique et que l'on ajoute la tierce, la quinte et la septième, on obtient un accord de septième diminuée. Ce dernier est très difficile à jouer juste sur le violon, car il contient deux quintes diminuées.

The chord of the diminished seventh of *A*-minor.

L'accord de septième diminuée de *la*-mineur.

82 a.

The chord of the diminished seventh of *E*-minor.

L'accord de septième diminuée de *mi*-mineur.

b.

Sing first.

Chanter d'abord.

6 times

6 fois

Sing first.

Chanter d'abord.

6 times

6 fois

Tonic triad and chord of the diminished seventh of *A* minor.

Accord parfait de la tonique et accord de septième diminuée de *la* mineur.

83.

84.

Andante.

Aiard.

The first system of musical notation for exercise 84, measures 1-4. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 0, 4). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation, measures 5-8. It continues the two-staff format. The right hand has slurs and fingerings (4). The left hand has chords. Dynamic markings include *dimin.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo).

The third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has slurs and fingerings (0). The left hand has chords. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has slurs and fingerings (4). The left hand has chords. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has slurs and fingerings (4, 0). The left hand has chords.

The sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has slurs and fingerings (4, 0, 1, 1, 1, 1). The left hand has chords. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking is present.

Tonic triad and chord of the diminished seventh of E minor.

Accord parfait de la tonique et accord de septième diminuée, de mi mineur.

85.

In the lower half, raise the bow slightly after the last triplet. Shoulder-joint and elbow-joint free and flexible; the hand also must swing in the wrist.

Dans la moitié inférieure, il faut un peu lever l'archet après le dernier triolet. L'articulation de l'épaule et celle du coude doivent être libres et mobiles, la main doit osciller dans le poignet.

86.

Kinds of bowing.
Coups d'archet.

1) thrown bow in forte „jeté” dans la moitié inférieure „forte” 2) springing bow “piano” in the middle „sautillé” au milieu „piano” 3) springing bow, “piano” sautillé „piano”

4) point, soft bowing, a small part of bow only. pointe, grande souplesse, peu d'archet 5) middle about 1/4 bow milieu, environ 1/4 de l'archet 6) practise whole bow and half bow tout l'archet et la moitié de l'archet

7) whole bow play faster tout l'archet plus vite 8) very fast très vite

Poor Peter.

Song by Robert Schumann, born 1810, died 1856.

Le pauvre Pierre.

Chanson de R. Schumann (1810-1856).

87. Lentement. slowly

138 The tonic triad in connection with the chord of the diminished seventh.

L'accord de tonique avec l'accord de septième de dominante.

90.

Thirds.

Tierces.

91 a.

6 times
6 fois

Octaves.

Octaves.

92.

The tonic triad in connection with the sub-dominant triad and the chord of the diminished seventh.

L'accord parfait de la tonique avec l'accord parfait de la sous-dominante et l'accord de septième diminuée.

93 a.

93 b.

The melodic D minor scale.

La gamme mineure mélodique de ré.

94 a.

Ries.

Syncofes.

Des Syncofes.

(Compare N^o. 32 of second book.)

(Comparez N^o 32 du second cahier.)

95.

Schletterer.

140 **Risoluto.** M. ♩ = 84. Then later, faster.
 96. Plus tard plus vite.

Kinds of bowing.
Coups d'archet.

For bowing N^o 5 and N^o 6, the rhythm is to be observed strictly.

The rhythmical difference between bowing 1 to 4, and 5 and 6 must be very distinct. The quaver and the two semi-quavers must not sound like three triplets!

Observez bien le rythme en jouant les coups d'archet no. 5 et 6.

Il faut qu'on entende bien la différence rythmique des coups d'archet N^o 1 jusque 4, et 5 et 6. La croche et les deux doubles-croches de N^o 5 et 6 ne sont pas trois triolets.

To be played with the lower half and with the upper half.

Travailler avec la moitié inférieure et la moitié supérieure.

96 a.

Kinds of bowing.
Coups d'archet.

96 b. Forte: thrown; piano: springing.
Forte jeté. Piano sautillé.



Modes of bowing.
Coups d'archet.



Song from Goethe's play "Egmont"
by Ludwig van Beethoven, born 1770, died 1827.

Chanson de la musique „d'Egmont"
de L. van Beethcven (1770-1827).

97. Vivace.



98. Allegro moderato.

mf

mf

wh.b. t.l'a. u. h. m.s. wh.b. t.l'a. 4 l.h. m.i. l.h. m.i.

f

mf dolce

l.h. m.i. 4

p *mf*

0

mf dolce

0 4

n. t.

l.h. m.i.

f

4 4

99. Andante.

Campagnoli.

mf

cresc.

f

f

f

f

f

Fourth book.

1. The scales.

There are chromatic scales and diatonic scales.

The chromatic scales are composed of semi-tones only.

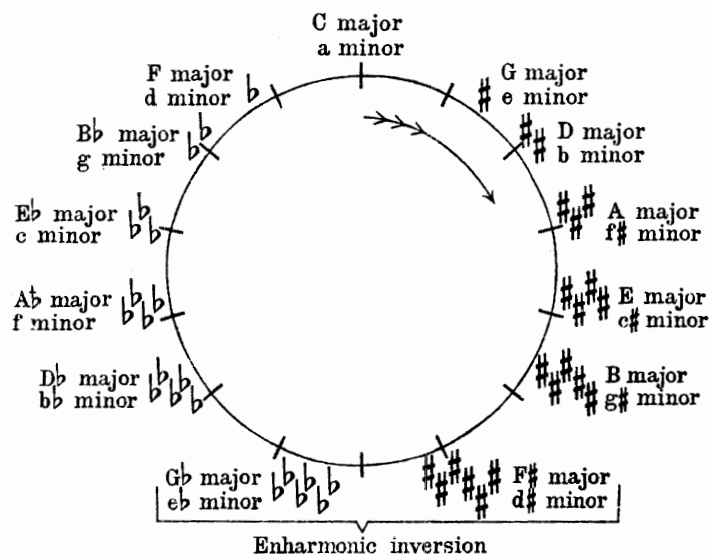
The chromatic scale beginning with "c"
La gamme chromatique commençant par „do“



In the diatonic scales whole tones and semi-tones alternate in fixed succession. There are two diatonic scales: The major scale and the minor scale.

It is necessary for every violinist to study the scales, whether he be a beginner, an advanced pupil or even an artist. The young violinist must therefore begin early to learn all about the keys or modes of tone and the different signs by which they are called. He can do this best with the help of the circle of fifths. The circle of fifths leads in ascending perfect fifths from c major (or a minor) through all the tones back again to c major (or a minor). In the middle of the circle one makes the enharmonic inversion. One calls enharmonic inversion (or change) the change of name of two notes for which the piano has only one key, for instance: $F\# = G\flat$, $A\flat = G\sharp$, $C = B\sharp$, $B = C\flat$, $D\sharp = E\flat$ and so on.

Circle of fifths of the diatonic scales.



The modes $C\sharp$ major ($A\sharp$ minor) and $C\flat$ major ($A\flat$ minor) occur very rarely, and when they do, the enharmonic inversion with $D\flat$ major ($B\flat$ minor) and B major ($G\sharp$ minor) generally takes place.

Quatrième cahier.

1. Les gammes.

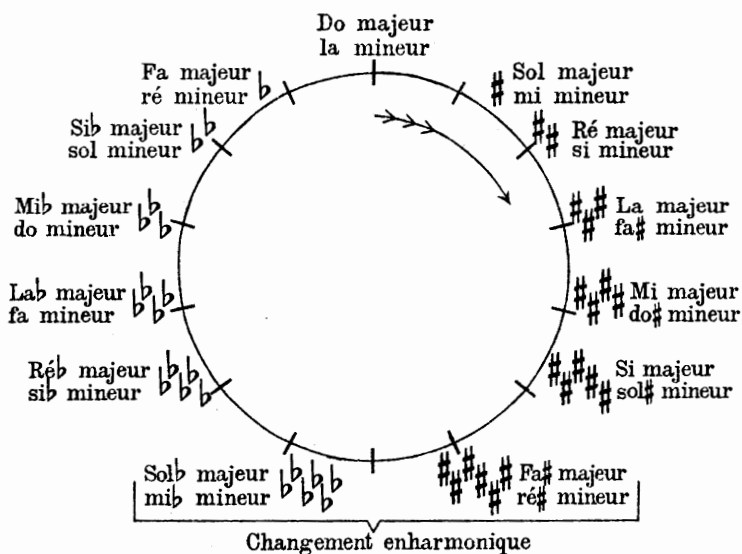
Il y a des gammes chromatiques et des gammes diatoniques.

Les gammes chromatiques ne se composent que de demi-tons.

Dans les gammes diatoniques, les tons et les demi-tons alternent dans un ordre fixe. Les gammes diatoniques sont: la gamme majeure et la gamme mineure.

L'étude des gammes est nécessaire pour tout violoniste, qu'il soit commençant, qu'il soit avancé ou voire même virtuose. Il faut donc que le jeune violoniste apprenne de bonne heure à connaître les différentes gammes et leurs noms, qu'il trouvera facilement dans l'échelle des quintes. L'échelle des quintes conduit en quintes justes ascendantes, de Do majeur (ou La mineur) à travers tous les tons, jusqu'à ce qu'on soit de nouveau revenu à Do majeur (ou La mineur). Au milieu de l'échelle on se sert du changement enharmonique. On appelle changement (ou échange) enharmonique, le changement de nom de deux notes pour lesquelles le piano n'a qu'une seule touche comme par exemple: $Fa\sharp = sol\flat$, $lab = sol\sharp$, $do = si\sharp$, $si = do\flat$, $ré\sharp = mi\flat$ etc.

Echelle des quintes des gammes diatoniques.



Les gammes en $do\sharp$ majeur et $do\flat$ majeur ne s'emploient que très rarement, et on leur substitue généralement, en faisant le changement enharmonique, $ré\flat$ majeur et si majeur.

The pupil must now form all the major and minor scales and remember the following rules:

There are seven fundamental tones:

<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	} Derived tones.
<i>c</i> #	<i>d</i> #	<i>e</i> #	<i>f</i> #	<i>g</i> #	<i>a</i> #	<i>b</i> #	
<i>c</i> b	<i>d</i> b	<i>e</i> b	<i>f</i> b	<i>g</i> b	<i>a</i> b	<i>b</i> b	

The tones derived from the fundamental tones by means of # or b are called derivatives.

In every scale the fundamental tone or one of the tones derived from it, must occur at least once.

In the minor scale of G # and D # the seventh degree must be raised by a double #

Que l'élève forme maintenant toutes les gammes majeures et mineures, et retienne bien ce qui suit:

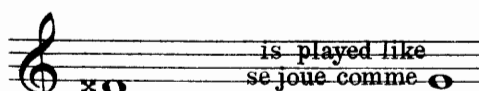
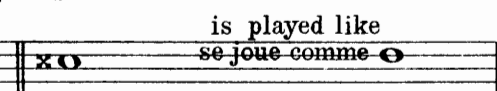
Il y a sept tons

fondamentaux:	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	} Des tons dérivés.
Les tons fondamentaux haussés par #:	<i>do</i> #	<i>ré</i> #	<i>mi</i> #	<i>fa</i> #	<i>sol</i> #	<i>la</i> #	<i>si</i> #	
Les tons fondamentaux abaissés par b:	<i>do</i> b	<i>ré</i> b	<i>mi</i> b	<i>fa</i> b	<i>sol</i> b	<i>la</i> b	<i>si</i> b	

Les tons dérivés des tons fondamentaux au moyen du # et du b sont des tons secondaires.

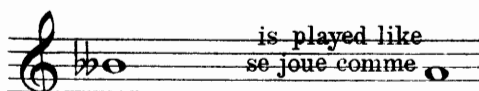
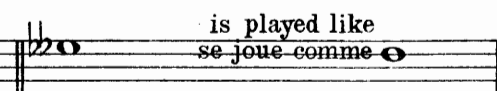
Dans chaque gamme il faut qu'il y ait au moins une fois le ton fondamental ou un de ses tons secondaires.

Dans les gammes en Sol # mineur et Ré # mineur, le septième degré doit être haussé par un double #

	is played like se joue comme		is played like se joue comme
F double # fa double #		C double # do double #	

Double b occur seldom.

Les doubles b ne se présentent que rarement.

	is played like se joue comme		is played like se joue comme
B double b Si double b		E double b mi double b	

The double use of the same finger.*)

Exercice pour le double emploi du même doigt.*)

2. a) 

C # as the leading note for d and d # as the leading note for e must be stopped very high; b b as the note preceding a (leading tone downwards) very low.

Do # comme note sensible pour ré et ré # comme note sensible pour mi doivent être pris très haut; si b ton précédant la (note sensible descendante) très bas.

Be careful to keep the fingers on the string.

Veiller soigneusement à ce que les doigts restent en place.

b) 

The chromatic scale.

La gamme chromatique.

2 a. 

The chromatic scale is to be practised in the same manner, by beginning with the A string and the G string.

La gamme chromatique doit être exercée de la même manière en commençant par les cordes la et sol.

*) The double use of the same finger is an excellent exercise for the strengthening of the fingers. Such exercises will be found systematically arranged on page 16 and 17 of the "Daily Studies" by F. Kùchler, Offenbach Joh. André.

*) Comme exercice pour fortifier les doigts, il est bon de se servir du même doigt deux fois. On trouvera, groupés systématiquement, une série de ces exercices dans „Les exercices journaliers" de F. Kùchler, pages 16 et 17. Offenbach Joh. André.

Note carefully how much bow must be used for each note! The division of the bow is very important.

On observera minutieusement la division de l'archet dans chaque mesure.

Wichtl.

3. Andante.

The musical score is written for violin and consists of seven systems, each with two staves. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The notation includes various note values (eighths, sixteenths), slurs, and fingerings (1-4). Bowing marks, represented by hairpins, are used to indicate dynamics and phrasing. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The minor mode of G.

La tonalité de sol mineur.

The harmonic scale of G minor.

La gamme harmonique de sol mineur.

4.

The tonic triad.

L'accord parfait.

5.

*) *Ab* the tone preceding *G* must be stopped as near as possible to *G*.

*) *La^b* ton précédant *sol* doit être pris aussi près que possible de *sol*.

6.

The melodic scale of G minor.

La gamme mélodique de sol mineur.

7.

The use of the fourth finger in the first and second bars contradicts the rule that slurred notes must be played as much as possible on one string. It proves very useful to choose difficult fingering when practising scales and exercises for the education of the left hand; in such cases always choose the fingering by which the hand learns most. However, for solo pieces and chamber music, choose the fingering which secures best a sure and faultless execution.

Le quatrième doigt dans la première et la deuxième mesure démontre que la règle, selon la quelle il faut autant que possible jouer les notes liées sur une seule corde, n'est pas absolue. Pour les gammes et les exercices destinés au développement de la main gauche, il est bon de choisir des doigtés plutôt „gênants”. Que l'on use donc du doigté qui servira le mieux à éduquer la main. Par contre, pour les soli et les morceaux pour musique de chambre, il faudra choisir le doigté qui garantira le mieux une exécution sûre et parfaite.

8.

The triad with slurred triplets.

L'accord parfait en triolets liés.

9.

The triad and the chord of the dominant seventh.

L'accord parfait et l'accord de septième de dominante.

10.

Broad forearm strokes with the upper half of the bow.

Coups d'archet soutenus (grand détaché) avec la moitié supérieure de l'archet.

The upper arm must perform all the crossings from one string to the other by the help of the shoulder-joint.

Tous les passages d'une corde à l'autre doivent se faire avec l'aide du bras dès l'articulation de l'épaule.

11.

J. L. Meerts.

Put the first finger on the *a* and *e* strings!
Poser le premier doigt sur les cordes *la* et *mi*!

Put the first finger on the *a* and *e* strings!

Poser le premier doigt sur les cordes *la* et *mi*!

The first finger on the *d* and *a* strings!
Poser le premier doigt sur les cordes *ré* et *la*!

The first finger on the *a* and *e* strings!
Poser le premier doigt sur les cordes *la* et *mi*!

on the *d* and *a* strings!
sur les cordes *ré* et *la*!

on *e*
sur les

and *a* strings!
cordes *mi* et *la*!

*) Change gradually from the upper half into the lower half, in order that the half-note *g* may be played with the whole bow.

*) Changer peu à peu de la moitié supérieure à la moitié inférieure de l'archet, afin que la blanche *sol* puisse être jouée avec tout l'archet.

Song

by L. von Beethoven; born 1770, died 1827.

Chant

de Louis van Beethoven; né en 1770, mort en 1827.

12. Poco Andante.

Adagio.

The minor mode of B.

La tonalité de Si mineur.

The harmonic scale of b minor.

La gamme harmonique de Si mineur.

14.

*) It is taken for granted that the pupil knows the third position!
(See the remark on page 87 at the end of the second book!)

*) On suppose naturellement que l'élève connaît la troisième position!
(Voir la remarque dans le deuxième cahier, page 87!)

The triad of b minor.

L'accord parfait de Si mineur.

15.

The melodic scale of b minor.

La gamme mélodique de Si mineur.

To be practised with the three principal bowings! (See page 46 N° 5a)

Celle-ci doit être étudiée avec les trois principaux coups d'archet! (Voir page 46 no. 5a)

16.

17. Four slurred notes. | Quatre notes liées.

a)

b)

The tonic triad and the chord of the dominant seventh.

L'accord parfait et l'accord de septième de dominante.

18.

The chord of the diminished seventh.*)

L'accord de septième diminuée.*)

19.

*) The indications about the fingering must be strictly observed. This kind of fingering belongs to the so-called half position (also named saddle position). In many cases the stopping is facilitated by using the half position. The minor scale of G#, for instance, is played most easily in the half position.

*) Les indications concernant les doigtés doivent être strictement observées. Ces doigtés appartiennent à ce que l'on appelle la demi-position (nommée aussi position du sillet.) Dans plusieurs cas, la manière de jouer est facilitée par l'emploi de la demi-position. C'est par exemple dans cette position qu'on peut le mieux jouer la gamme en sol# mineur.

Slurred chords.

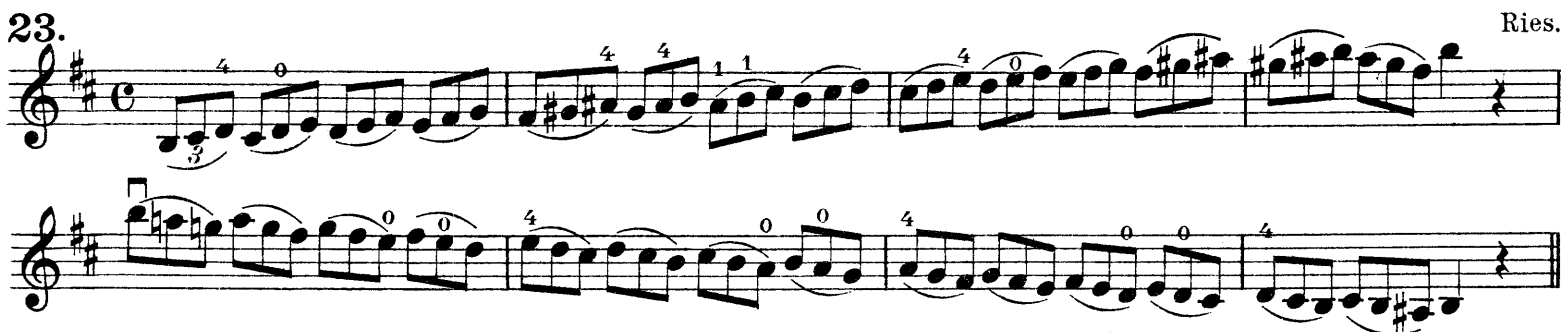
Accords liés.

20. 

21. 

The same exercise played faster and with slurred notes. | Le même exercice joué plus rapidement avec des notes liées.

22. 

23. 

At first each note with wh. b. and very slowly (M. ♩ = 50); then each note with l. h. M. ♩ = 60); afterwards two notes slurred, wh. b. (M. ♩ = 60); then faster, each note wh. b. (M. ♩ = 72 or 76), and lastly each note l. h. (M. ♩ = 108). This kind of bowing must principally be executed by the shoulder joint and all the other joints must be held so loose that they can cooperate in the movement at the same time.

Remark.: With this kind of bowing the work of the arm may be compared with the similar activity of the arm when throwing a ball. Here the principal impulse comes from the shoulder joint, but if the ball is to be thrown well, all the joints of the arm must be relaxed in order to execute the swinging movement freely.

Jouer chaque note d'abord lentement, avec tout l'archet (M. ♩ = 50); puis chaque note avec la moitié inférieure (M. ♩ = 60); ensuite lier deux notes, en employant tout l'archet (M. ♩ = 60); et enfin plus vite, chaque note avec tout l'archet (M. ♩ = 72 ou 76), puis chaque note avec la moitié inférieure (M. ♩ = 108). Tous ces coups d'archet doivent être exécutés par l'articulation de l'épaule, en relâchant toutes les autres articulations, de manière à leur permettre de faire le même mouvement simultanément.

Remarque: En exerçant ces différents coups d'archet, le violoniste comparera le mouvement de son bras avec le mouvement analogue que le bras exécute en jouant à la balle. Dans le jeu de balle, l'élan principal du coup vient de l'articulation de l'épaule; et pour pouvoir bien lancer la balle, il faut que toutes les autres articulations du bras soient entièrement relâchées, sinon elles ne peuvent exécuter l'action librement.

24. 

Different kinds of bowing.
Coups d'archet.

1. wh. b. t. l'a. 2. u. h. wh. b. u. h. wh. b. t. l'a. m. s. m. s. t. l'a.

3. l. h. wh. b. l. h. wh. b. l. h. upper third of the bow piano tiers supérieur de l'archet piano m. i. t. l'a. m. i. t. l'a. m. i.

4. 5. u. h. wh. b. u. h. wh. b. t. l'a. m. s. t. l'a.

6. 7. 8. with thrown bow in the lower half jeté, dans la moitié inférieure

l. h. wh. b. u. h. wh. b. l. h. l. h. wh. b. l. h. m. i. m. i. t. l'a. m. s. t. l'a. t. l'a. m. i. m. i. t. l'a.

In the middle, as little bow as possible for the three slurred notes.

To be practised slowly first, M. ♩ = 92, then later faster (as fast for instance as in the last part of Schubert's octet or in the concerto (b minor) by St. Saëns.)

Au milieu, aussi peu d'archet que possible pour les trois notes liées.

Jouer d'abord lentement l'exercice M. ♩ = 92, ensuite plus vite (par ex. d'après la mesure qu'exige la dernière partie de l'Octette de Schubert ou le concerto en si mineur de St. Saëns.)

Different kinds of bowing.
Différents coups d'archet

1. l. h. m. i. 2. l. h. m. i. 3. wh. b. p. wh. b. n. wh. b. p. t. l'a. p. t. l'a. t. t. l'a. p.

Venetian Gondola song,

by Felix Mendelssohn-Bartholdy, born 1809, died 1848.

Chanson vénitienne,

par Felix Mendelssohn-Bartholdy, né en 1809, mort en 1847.

26.

No 27 is also to be practised with this kind of bowing. | Exercer aussi le no. 27 avec ce coup d'archet.

At the point.
A la pointe.

During the rest the bow must be kept firmly pressed on the string! (See page 167 No 47.) | Pendant le silence maintenir l'archet ferme sur la corde. (Voir page 167 no. 47.)

27. **Con brio.** Ries.

33.

Moderato.

wh. b. l. h.
t. l' a. m. i.

Campagnoli.

F# minor.

Fa# mineur.

34.

Ries.

Exercises for the playing of chords. |

Exercices pour jouer des accords.

The bow must grasp three strings together with as many hairs as possible. The impulse comes from the upper arm (shoulder); at the same time the hand

Il faut que l'archet attaque trois cordes en même temps avec autant de crins que possible. L'impulsion doit venir de l'épaule; la main balance, comme un pendule,

swings at the wrist like a pendulum. As soon as the bow touches the string, it must be drawn downwards rapidly. By drawing it downwards slowly, a scratchy noise is produced; the same occurs if one is not sure enough and stops playing before the stroke is fully executed. Only sure and sweeping movements will enable the violinist to play chords well.

du poignet relâché. Dès que l'archet touche la corde, il faut le tirer d'un mouvement rapide, car en hésitant, on risque de produire un grincement désagréable. La même chose arrive quand on est craintif et que l'on s'arrête avant d'avoir donné le coup d'archet entier. Ce n'est qu'en jouant les accords avec des mouvements impulsifs et précis on obtiendra des sons harmonieux.

35.

Every chord has to be practised with up-bow, then by turns with down-bow and up-bow! Both kinds of bowing in the lower third of the bow.

Chaque accord doit aussi être exercé avec des coups d'archet poussés, puis alternativement avec des coups d'archet tirés et poussés! Ces coups d'archet s'exécutent avec le tiers inférieur de l'archet.

When playing chords on four strings, grasp first the two lower strings together, as for an appoggiatura, then afterwards the two upper ones. For the two lower strings very little bow must be used— one eighth at the most— but the two upper strings must be attacked energetically and be made to resound by drawing the bow with a wide sweep up to the very point. The arm must swing freely from the shoulder-joint, the elbow-joint must also help in the movement and the hand, though grasping the bow firmly, must swing quite naturally from the relaxed wrist.

Pour jouer des accords sur quatre cordes, on prend d'abord les deux cordes basses ensemble, comme pour l'appoggiatura, ensuite les deux autres. On n'emploie que très peu d'archet pour les deux cordes basses— un huitième tout au plus— tandis qu'il faut attaquer très énergiquement les deux cordes hautes et les faire vibrer, en tirant d'un mouvement plein d'élan l'archet jusqu'à la pointe. Le bras doit se mouvoir librement et énergiquement dans l'épaule, l'articulation du coude doit seconder le mouvement, et la main, tout en tenant fermement l'archet, doit se mouvoir sans le moindre effort avec un poignet souple.

Exercise e) is to be practised in the following way:

L'exercice e) doit être exercé de la manière suivante:

Allegro risoluto.

Let the fingers stop as indicated in the first bars.
Maintenir les doigts en place, comme indiqué dans les premières mesures.

Campagnoli.

36.

*) The fourth finger (for small hands) or the third finger.

| *) Le quatrième doigt (pour les petites mains), ou le troisième.

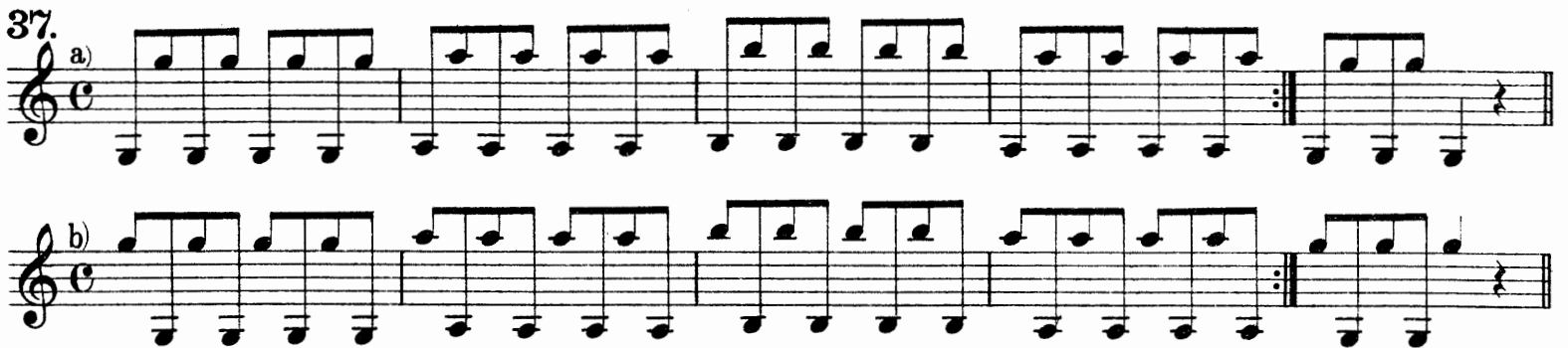


The passing over of the strings at the point with the help of the shoulder.

The crossing from one string to another is performed simply by raising and lowering of the arm from the shoulder-joint. Use very little bow at the tip. The arm must make a great curve when moving up and down. *)

Passages d'une corde à l'autre à la pointe, avec l'articulation de l'épaule.

Le passage d'une corde à l'autre ne s'effectue qu'en baissant et en levant le bras au moyen de l'articulation de l'épaule. Il ne faut employer que très peu d'archet, tout à la pointe. Le bras se lève et se baisse en décrivant une grande courbe. *)

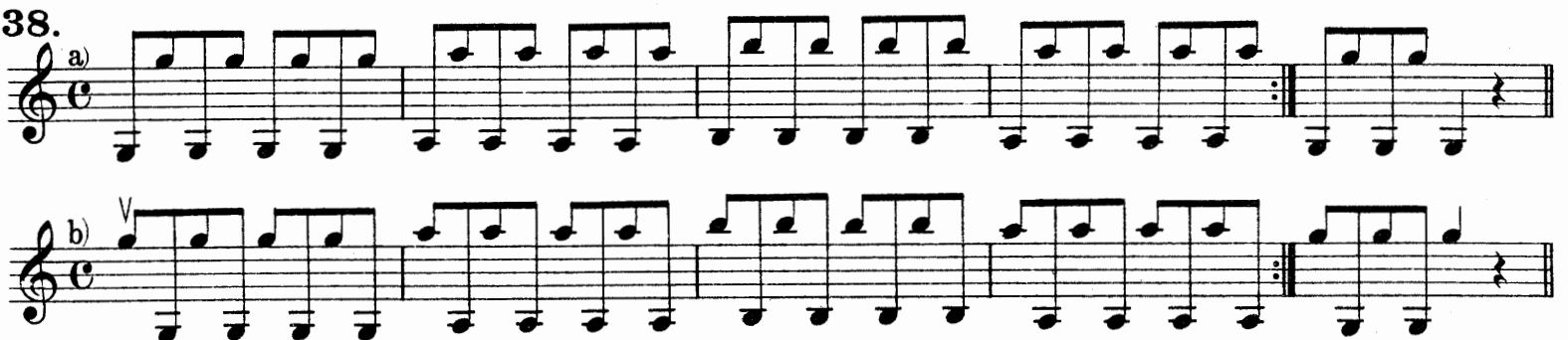


The passing over of the strings at the nut by means of a rotatory motion of the forearm from the elbow.

Very little bow is to be used at the farthest end of the nut. At the same time as the forearm rotates from the elbow, the arm must rise and fall from the shoulder. The arm performs a small curve as it moves up and down.

Passages d'une corde à l'autre au talon, au moyen d'un mouvement rotatoire de l'avant-bras dans l'articulation du coude.

Il faut employer peu d'archet tout au talon. Le mouvement rotatoire de l'avant-bras doit être accompagné d'un léger abaissement et haussement du bras dans l'articulation de l'épaule. Le bras se lève et se baisse en ne décrivant qu'une toute petite courbe.



*) To teach the pupil after the old method, that is to say, to hold the upper arm lower than the hand, is to worry him in a quite useless, senseless way. (Compare C. Flesch, "Fundamental Studies for the Violin," page 8.)

*) L'ancienne règle, d'après laquelle le bras doit toujours se trouver plus bas que la main, n'a absolument aucun sens c'est une véritable torture pour l'élève. (Voir C. Flesch, "Urstudien" Etudes fondamentales pour le Violon, page 8.)

Crossing from one string to the other with slurred notes, executed at the point by lowering and raising the hand from the wrist.

For the crossing from one string to another with slurred notes, the same instructions as are given in the Second Book, page 52 N^o 23, are to be followed. It would be foolish to exclude entirely the help of the shoulder and of the elbow.

Passages de cordes, liés à la pointe, en haussant et baissant la main du poignet.

Pour exécuter les passages de cordes liés, suivre les indications qui se trouvent sous no. 23 dans le deuxième cahier, à la page 52. Il serait insensé de vouloir exclure complètement le mouvement des articulations de l'épaule et du coude.

39.

Part a) of exercise 39 consists of six staves of music in C major, 2/4 time. The first staff is marked 'a)' and contains slurred eighth notes with fingerings 0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0. The second staff continues with similar patterns. The third and fourth staves feature triplets and other rhythmic groupings. The fifth and sixth staves conclude the exercise with various slurred patterns and fingerings.

The same exercise with four slurred notes. At the point; use about 1/6 or 1/8 of the bow.

Le même exercice avec quatre notes liées. Employer environ 1/6 ou 1/8 de l'archet à la pointe.

Parts b) through i) of exercise 39 are shown on staves. Part b) is marked 'b)' and includes the instruction 'a. s. o. etc.'. Part c) is marked 'c)' and includes 'p.' and 'a. s. o. etc.'. Part d) is marked 'd)' and includes 'p.' and 'a. s. o. etc.'. Part e) is marked 'e)' and includes 'p.'. Part f) is marked 'f)' and includes 'au talon environ 1/4 d'archet'. Part g) is marked 'g)' and includes 'à la moitié inférieure jeté'. Part h) is marked 'h)' and includes 'à la moitié inférieure jeté'. Part i) is marked 'i)' and includes 'au talon 1/5 ou 1/6 de l'archet'.

With the kinds of bowing g-k the rotary movement of the forearm will take place quite naturally at the same time as that of the wrist, if the muscles of the hand are not held too stiff, but as loose as possible.

En exécutant les coups d'archet g - h, le mouvement rotatoire de l'avant-bras se produit tout naturellement, en même temps que celui du poignet, si au lieu de se contracter convulsivement, les muscles de la main se détendent autant que possible.

When playing exercise N^o 39 at the nut, the crossing from one string to the other is executed just as in the exercises g, h, c, k, that is not only by raising and lowering the hand from the wrist, but also in a great measure by an active rotation of the forearm.

The little finger must rest firmly on the bow-stick—this must always be done when playing at the nut—and the index finger, rather more stretched than bent, must rest lightly on the bow.*) The assiduous practising of the crossing from one string to the other at the nut while keeping all the muscles of the hand as loose as possible, is the best preparation for the kind of stroke described in N^o 40.

Smooth bow-strokes at the nut on one single string. (Compare exercise N^o 1, Third Book, page 94.)

The hand moves sideways from the wrist, though without trying to exclude entirely the help of the shoulder-joint. The tip of the little finger rests on the bow. At every up-stroke the finger bends itself by means of its three joints and stretches itself at every down-stroke. The middle finger and the ring-finger bend and stretch themselves in the same way, but not quite so much as the little finger. The forefinger is of so little importance with this stroke, that it can be taken off the bow while playing; it must rest so lightly on the bow-stick, that it may be taken off quite easily. Care must be taken that the little finger does not slip off the bow-stick. The thumb is to be kept loose and must bend itself at the up-stroke and stretch itself at the down-stroke just as the other fingers do.**)

Lorsqu'on joue l'exercice no. 39 au talon, on n'effectue pas le passage d'une corde à l'autre seulement en haussant et en baissant la main du poignet, mais en grande partie, avec un mouvement rotatoire de l'avant-bras, ainsi que cela se fait pour les exercices g, h, i et k. Comme toujours pour les coups d'archet au talon, le petit doigt s'applique fermement sur la baguette, et l'index se place légèrement sur l'archet,* plutôt étendu que recourbé. La meilleure préparation pour le coup d'archet no. 40, est de bien exercer les passages de cordes au talon, en ayant soin de détendre autant que possible les muscles de la main.

Coups d'archet au talon sur une seule corde. (Comparez l'exercice no. 1, page 94 du troisième cahier.)

La main se meut du poignet en se tournant de côté, sans toutefois se passer de l'aide de l'articulation de l'épaule. L'extrémité du petit doigt s'applique fermement sur l'archet, se recourbe dans ses trois articulations à chaque coup d'archet poussé et s'étend de nouveau à chaque coup d'archet tiré. Le doigt majeur ainsi que l'annulaire se recourbent et s'étendent de la même manière, mais moins fortement que le petit doigt. Dans ce coup d'archet, l'index joue un rôle si insignifiant qu'il n'a pas même besoin de reposer sur l'archet pendant que l'on joue; il faut le poser si légèrement sur la baguette qu'il puisse facilement en être écarté. Il ne faut pas que le petit doigt glisse de la baguette. Le pouce doit rester flexible et se recourber au coup d'archet poussé, s'étendre au coup d'archet tiré, tout comme les autres doigts.**)

40.

*) The surest way for the pupil to control his practising of the bowings and to see that this is done exactly according to the instructions of this violin school, is to play before a looking-glass. All the important bowings ought to be practised before the looking-glass!

**) In his "Fundamental Studies for the Violin" Carl Flesch points out so explicitly the importance of the movements of the fingers that he calls this bowing "the finger-stroke." Those "Fundamental Studies" by Carl Flesch (Berlin, Ries & Erler) are of no use at all for the pupil who does not yet know the higher positions; but every teacher and every finished player ought to have this excellent work. It shows in short lines the fundamental movements of the left and the right arm, on which the whole violin play depends. The "Fundamental Studies" teach in a condensed form, how a finished player may be enabled to keep up the technique of his left and right arm.

*) Le meilleur moyen, pour l'élève, de s'assurer que l'étude des coups d'archet se fait strictement d'après les indications de cette école du violon et d'après l'exemple du professeur, est de faire les exercices devant une glace. Les coups d'archet importants devraient toujours être étudiés de cette façon.

**) Dans ses „Etudes fondamentales pour le violon” („Urstudien für die Violine”), Charles Flesch fait ressortir si catégoriquement l'importance des mouvements des doigts qu'il nomme ce coup d'archet, „le coup d'archet des doigts.” Les „Etudes fondamentales” de Flesch (Berlin, Ries et Erler) ne sont d'aucune utilité pour l'élève qui ne connaît pas encore les positions supérieures, mais elles devraient être dans la main de chaque maître et aussi de chaque violoniste qui a terminé ses études, car les „mouvements fondamentaux” du bras gauche et du bras droit, dont se compose le jeu du violon proprement dit, y sont traités d'une manière brève et précise. Ces „Etudes fondamentales” présentent au violoniste, sous une forme très concise, les moyens de conserver la technique de son bras gauche et de son bras droit.

Two notes and four notes slurred, with the whole bow.

42 a. Liez deux notes et quatres notes avec tout l'archet.

Exercises for the shoulder and the wrist. (See page 53 N^o 24^d)

Exercices pour l'articulation de l'épaule et du poignet. (Voir page 53 no. 24^d)

1. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b.
wh.b. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a.

Faster, upper half and point.

Le même exercice plus vite, moitié supérieure et pointe

2. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b. u.h. wh.b.
wh.b. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a. m.s. t.l'a.

1. h. Shoulder-joint! At the same time rotation of the hand from the wrist!
Moitié inférieure. Articulation de l'épaule. La main balance du poignet!

thrown bow in the lower half
coup d'archet jeté, dans la moitié inférieure

3. 4.

Thrown stroke in the lower half; active movement of the shoulder; at the same time rotation of the hand from the wrist.

Coup d'archet jeté, dans la moitié inférieure; l'articulation de l'épaule doit exécuter un grand mouvement, la main doit balancer du poignet.

5. wh.b. u.h. wh.b. l.h. wh.b. u.h. wh.b. l.h. l.h. wh.b. u.h. wh.b. l.h. wh.b. u.h. wh.b.
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a.

6. 7.

With the upper half; crossing the strings by action of shoulder and wrist.

Avec la moitié supérieure, changement de cordes avec l'articulation de l'épaule et du poignet.

8.

Every down-stroke with the forearm rotating from the flexible elbow-joint!

Chaque „tiré” avec mouvement souple du coude et de l'avant-bras.

Study 43 is to be practised first slowly with the upper half; the crossing over from one string to the other is principally performed by the shoulder. Later on, this study must be practised in the middle with about $\frac{1}{4}$ of the bow; the hand must rise and fall from the wrist. The cooperation of the shoulder-joint can never entirely be dispensed with.

Etudier l'Etude 43 d'abord lentement, avec la moitié supérieure de l'archet; les passages d'une corde à l'autre s'exécutent principalement avec l'aide de l'articulation de l'épaule. Plus tard on étudiera cette étude avec environ $\frac{1}{4}$ de l'archet au milieu. La main s'élèvera et s'abaissera du poignet; cependant on ne peut jamais entièrement se passer de l'aide de l'articulation de l'épaule.

Kinds of bowing.
Coups d'archet.

a) wh.b. t.l'a. c) wh.b. t.l'a. u.h. m.s. wh.b. t.l'a. l.h. m.i. e) u.h. p. m.s. u.h. m. m.s. u.h. p. m.s. u.h. m. m.s.

b) wh.b. t.l'a. d) l.h. m.i. wh.b. t.l'a. u.h. m.s. wh.b. t.l'a. f) u.h. m.s.

For the kinds of bowing from a) to f) every joint of the right arm must be at work and every muscle of the arm and hand must be entirely relaxed. The grip of the thumb and of both middle fingers must be firm, but not rigid.

Pour les coups d'archet de a à f, il est nécessaire que toutes les articulations du bras droit soient en mouvement. Ici aussi tous les muscles du bras et de la main doivent être entièrement relâchés. Le pouce et les deux doigts du milieu doivent se poser fermement, mais sans raideur!

43. Tempo giusto.

Corelli.

*) It is taken for granted that the pupil knows the third position! (See remark on page 87 of the first volume.)

*) On suppose que l'élève connaît la troisième position. (Voir la remarque à la page 87 du premier volume.)

The martelé.

(Hammered bowing.)

The short hammered bowing, which bears this name, is first to be practised at the point, then in the middle and lastly at the nut.

This kind of bowing is apparently executed from the wrist; in reality it is the rotary motion of the forearm together with its bending and stretching movement, which sets the bow working. The thumb rests with a certain pressure on the bow, but by no means rigidly and motionless; the pressure must be repeated at every stroke. At each note the arm imparts a firm push to the bow by which the hand, with all its muscles as much relaxed as possible, is thrown about from the wrist. The fingers are not to rest stiffly on the bow; they must be quite flexible. About $\frac{1}{8}$ or $\frac{1}{6}$ of the bow is to be used and a pause is to be made after each short, quickly played note. During this pause the hairs must be kept firmly pressed on the string.

When practising the martelé at the nut, the swinging movement of the hand must be stronger than at the point and in the middle; with the exception of the little finger, which rests firmly on the bow and bends

Le martelé.

Doit être étudié d'abord à la pointe, puis au milieu et ensuite au talon.

On pourrait croire que ce coup d'archet est exécuté par le poignet, mais c'est en réalité le bras qui, de concert avec le mouvement rotatoire de l'avant-bras — celui-ci en s'inclinant et s'étendant simultanément — fait mouvoir l'archet. Le pouce se tient sans raideur, cependant avec une certaine pression contre l'archet, et renouvelle sa pression à chaque coup d'archet. A chaque note, le bras imprime un fort élan à l'archet, et ce mouvement fait balancer la main du poignet. Il faut naturellement que les muscles de l'avant-bras soient aussi détendus que possible. Les doigts ne doivent pas être raides sur la baguette; il faut au contraire leur laisser toute leur flexibilité. La dépense d'archet est environ de $\frac{1}{8}$ ou de $\frac{1}{6}$; après chaque note qui doit être très brève et fortement marquée, on fait un arrêt. Pendant cet arrêt, les crins de l'archet doivent reposer fermement sur la corde.

Quand on exerce le martelé au talon, le balancement de la main est beaucoup plus fort qu'à la pointe ou au milieu. A l'exception de l'auriculaire, qui se maintient fermement sur l'archet et se plie dans ses articulations

at the up-bow and stretches again at the down-bow, all the fingers must be even more flexible than at the point and in the middle. This flexibility is attained best by placing the forefinger without the least pressure, rather more stretched than bent on the bow.

au coup d'archet poussé et s'étend de nouveau au coup d'archet tiré, les doigts doivent être encore plus flexibles qu'à la pointe et au milieu. On augmente cette flexibilité en étendant l'index plutôt qu'en le pliant, sans la moindre pression sur la baguette.

<p>Study. Hammered bowing.</p> <p>44.</p>	<p>Etude. Martelé.</p>
---	----------------------------

Different kinds of bowing.
Coups d'archet.

The so-called "Viotti-bowing"*)
Le coup d'archet nommé „Viotti”*)

3.

4.

Study N° 44 is to be practised with the Viotti-bowing. | Exercer l'étude no. 44 avec le coup d'archet Viotti. *)

a.s.o.
etc.

Study.
With the martelé!

The first triplet must be sharply accentuated (> accent) and care must be taken that the impulse comes from the upper arm and is transmitted to the hand and the fingers by the rotary motion of the forearm. The hand and fingers only apparently execute the pressure of their own accord; they do not do so in reality.

Etude.
Martelé.

Le premier triolet doit toujours être fortement accentué (> accentuation), et il faut veiller à ce que l'impulsion vienne du bras et soit communiquée à la main et aux doigts par le mouvement rotatoire de l'avant-bras. Le main et les doigts n'opèrent la pression qu'en apparence.

45.

*) Giovanni Battista Viotti, born in 1753, died in 1824, was a celebrated violinist and composer for the violin. This kind of bowing is often found in his works.

*) Giovanni Battista Viotti, né en 1753, mort en 1824, était un violoniste et un compositeur remarquable. Ce coup d'archet se trouve fréquemment dans ses oeuvres.



Kinds of bowing.
Coups d'archet.



The Study in E ♭ major by R. Kreutzer and the Studies N^o 113, 117, 119, 120 and 128 of the second book are to be practised with the martelé.

Travailler l'Etude en mi bémol majeur de R. Kreutzer et les études N^{os} 113, 117, 119, 120 et 128 du deuxième cahier „martelé.”

Exercise for the martelé.

Exercice pour le martelé.

The numerous crossings from one string to the other are to be executed from the shoulder.

Les nombreux passages d'une corde à l'autre sont à exécuter de l'épaule!

a. □ begin! At the point! But not at the farthest end of the hairs; every □ must end at about 3 or 4 centimeters from the point.

a. □ commencer! A la pointe, mais pas à l'extrémité des crins; chaque □ doit finir à environ 3 ou 4 centimètres de la pointe.



Modes of bowing.

Coups d'archet.

a. □ begin!
b. ∇ begin!

a. □ commencer!
b. ∇ commencer!



Exercise for dotted bowing.

Exercice pour le coup d'archet pointé.

This kind of bowing which has already been learned before, (see page 154 N^o 27) consists of two hammered strokes played immediately one after the other. It is now to be practised piano and pianissimo and also with the prescribed crescendo and diminuendo.

Ce coup d'archet, qui a déjà été appris précédemment (voyez page 154 no. 27), se compose de deux coups d'archet martelés qui se succèdent immédiatement. Il doit maintenant aussi être exercé piano et pianissimo, et avec le crescendo et le diminuendo indiqué.



Exercises with alternate movement for strengthening rhythmical sureness.

It is desirable to practise the exercises N^o 48 to N^o 51 with the metronome.

Wide sweeping bowing from the forearm (detached bowing) in the middle of the bow. At first M. ♩ = 50; later on a little faster

Exercices pour fortifier l'assurance rythmique.

Il est très recommandé de se servir du métronome en faisant les exercices du numéro 48 au numéro 51.

Coups larges de l'avant-bras (détaché) du milieu de l'archet. D'abord M. ♩ = 50, ensuite un peu plus vite.

48.

49. Andante.

Campagnoli.

50. Allegro moderato.

p. little bow
p. peu d'archet

Five staves of musical notation in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with fingerings (0, 1, 4) and articulations (accents, slurs). The second and third staves continue the melodic line with similar fingerings. The fourth and fifth staves show more complex rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.






51. Allegro con spirito.

Campagnoli.

Nine staves of musical notation in C major. The first staff starts with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *f*. It includes fingerings (0, 4) and articulations (accents, slurs). The second staff has a dynamic marking of *pp*. The third and fourth staves continue with similar rhythmic patterns. The fifth and sixth staves show more complex rhythmic patterns and articulations. The seventh and eighth staves include dynamic markings of *p* and *f*, and articulations like *h.b.* and *m.*. The ninth staff concludes the piece with a dynamic marking of *p*.

52. a) The Appoggiatura.

There are short appoggiaturas and long appoggiaturas. They are indicated by little notes directly preceding the principal note. Those little notes have not always been written in the same way by composers, who differed also in their manner of playing them.

1. In modern music, that is, after Weber's, Beethoven's and Schubert's death, the following way of writing has generally been adopted for the short appoggiatura:  (a small crossed quaver) Mozart gave to a small crossed quaver standing before a note the value of a semiquaver; the appoggiatura written thus was not necessarily to be considered as a short appoggiatura in an Adagio. Mozart in general gives all his appoggiaturas the value indicated by the notes:  had the value of a crotchet,  of a quaver,  of a semiquaver,  of a demisemiquaver.**))

With old composers, up to and including Bach and Haendel, the short appoggiatura must exactly coincide with the beginning of the value of its principal note; with later composers the short appoggiatura is played before the value of the principal note. The execution after the first manner is called the principle of subtraction and after the second manner, the principle of anticipation.

Example:
Exemple:

Manner of writing:
Manière d'écrire:

Execution:
Exécution:

Subtraction:
Soustraction:

Anticipation:
Anticipation:






2. The long appoggiatura is not crossed. It often occurs in the music of the 18th century, which was a flourishing epoch for violin literature not only in Italy, but also in France and in Germany. Since Beethoven's time (1770 - 1827) the long appoggiatura has almost

*) Except when taken from works on music of the 18th century, all the instructions given on embellishments in this Violon School refer to the fine book "The Embellishment of Music" by Adolf Beyschlag (Leipzig 1908, Breitkopf & Haertel) a supplement to the "Original texts of classical works on music," published under the auspices and the responsibility of the Royal Academy of Arts in Berlin.

**) See Engelbert Röntgen's remarks on Mozart's Violin sonatas in the above mentioned edition of the "Original texts of classical works on music" (Leipzig 1908, Breitkopf & Haertel.)

a) L'Appogiature.

Il y a deux sortes d'appoggiatures: l'appoggiature brève et l'appoggiature longue. Elles sont désignées par de petites notes qui précèdent la note principale. Les compositeurs n'ont pas tous écrit ces petites notes de la même manière, et ils différaient aussi dans leur manière de les exécuter.

1. L'Appogiature brève. Dans la musique moderne, c'est-à-dire depuis Weber, Beethoven et Schubert, on a en général adopté pour l'appoggiature l'annotation:  (une petite croche barrée). Dans les oeuvres de Mozart, une petite croche barrée devant une note vaut une double croche. L'appoggiature écrite de cette façon n'est donc pas, dans un adagio, nécessairement une appoggiature brève. Du reste, Mozart a toujours ajouté à ses notes d'appoggiature la valeur qu'elles avaient:  valait une noire,  une croche,  une double croche,  une triple croche.**))

D'après certains anciens compositeurs — jusqu'à Bach et Haendel, et aussi après ces deux maîtres — l'appoggiature brève doit coïncider exactement avec le commencement de la valeur de la note principale; d'après des compositeurs d'une époque plus récente, l'appoggiature brève se joue avant la valeur de la note principale. L'exécution d'après la première manière est nommée „le principe de soustraction” et celle d'après la deuxième manière „le principe d'anticipation.”

2. L'appogiature longue n'est pas barrée; on la trouve souvent dans la musique du 18^{ème} siècle, qui fut une époque remarquable pour la composition d'oeuvres pour le violon, aussi bien en Italie qu'en France et en Allemagne. Depuis l'époque de Beethoven, (1770 - 1827) l'appogiature

*) En tant que les indications concernant les ornements ne sont pas directement extraites de différentes oeuvres du 18^{ème} siècle pour l'enseignement, elles se basent toutes sur l'admirable ouvrage d'Adolphe Beyschlag „l'Ornementation de la musique” (Leipzig 1908, Breitkopf et Haertel) supplément des „Oeuvres classiques musicales dans leur texte original” qui a été édité sous la responsabilité de l'Académie Royale de Beaux-Arts à Berlin.

**) Voir, dans l'édition susnommée des oeuvres classiques musicales, les remarques d'Engelbert Röntgen sur les Sonates pour violon de Mozart.

entirely disappeared and it is indeed well so, for it is not really a grace-note, but it forms an integral part of the melody; it is in reality not an appoggiatura, but a suspension, and is written according to its value. The general rule is that the long appoggiatura gets the half of the value of the note it precedes. However it often gets two thirds of the value; sometimes even the whole value of its principal note, which in this case makes up for it at the following pause.

longue a presque entièrement disparu de la musique moderne, et avec raison, car elle n'est pas en réalité une note ornementale, mais bien une partie intégrale de la mélodie, ou, pour mieux dire, elle n'est pas une „appoggiature” mais un „retard” et sa valeur étant nulle, on la supprime. D'après la règle générale, l'appoggiature longue prend la moitié de la valeur de la note qu'elle précède. Néanmoins fréquemment on lui donne deux tiers, voire même la valeur entière de la note principale qui, dans ce cas-là peut se retrouver le temps perdu au silence suivant.

Examples of long appoggiaturas after Philip Emanuel Bach. *)

Exemples d'appoggiatures longues, d'après Philippe Emanuel Bach. *)

Manner of writing.
Manière de les écrire.

The opinions of the masters of music of our time differ much about the execution of long appoggiaturas preceding a half-note. Joachim Johann Quantz **) for instance, has adopted the general rule and gives each note the value of a crotchet, whilst Leopold Mozart ***) confers to the long appoggiatura before a half-note the value of three quavers, and only one quaver to the principal note. With grace-notes the personal fancy of the performer is often consulted.

En ce qui concerne l'exécution des appoggiatures longues précédant une blanche, les opinions des maîtres contemporains diffèrent beaucoup. Par exemple, Joachim Jean Quantz **) s'en tient à la règle générale pour l'appoggiature longue devant une blanche, et donne à chaque note la valeur d'une noire, tandis que Léopold Mozart ***) donne à l'appoggiature longue devant une blanche la valeur de trois croches, et seulement une croche à la note principale. Dans les ornements, c'est en grande partie le goût personnel qui prime.

Example after J. J. Quantz:
Exemple d'après J. J. Quantz:

Manner of writing:
Manière d'écrire:

Examples after Leopold Mozart.
Exemples d'après Léopold Mozart.

*) Philip Emanuel Bach lived from 1714 to 1788. He was the son of the great Johann Sebastian Bach (1685-1750) and is well known as a composer and as the author of a famous work: "Essay on the real art of playing the piano." The examples mentioned above are borrowed from this work which contains a great many others.

**) Johann Joachim Quantz (1697-1773) was a celebrated flautist and the teacher of Frederic the Great as well as the court composer. He is the author of an educational work: "Essay on the way of playing the transverse flute." A new edition of this work has been published. (Leipzig 1906, C. F. Kahnt.)

***) Leopold Mozart lived from 1719 to 1787; he was the father of the great Wolfgang Amadeus Mozart and the author of the oldest Violin School in the German language, the first edition of which appeared in 1756.

*) Philippe Emanuel Bach naquit en 1714 et mourut en 1788. Il était fils du grand Jean Sébastien Bach (1685-1750) connu comme compositeur et comme auteur d'une oeuvre célèbre intitulée „Essai sur la seule vraie manière de jouer du piano,” oeuvre très riche en exemples et d'où sont extraits les exemples ci-dessus.

**) Jean Joachim Quantz vécut de 1697 à 1773; c'était un flûtiste de grand renom, qui fut professeur de Frédéric le Grand et compositeur de la cour de ce monarque. Il est l'auteur d'une oeuvre pour l'enseignement, „Essais sur la manière de jouer de la flûte. Une nouvelle édition de ce livre a été publiée. (Leipzig 1906, successeur de C. F. Kahnt.)

***) Léopold Mozart (1719-1787) est le père du célèbre Wolfgang Amédée Mozart et l'auteur de la première Ecole du violon en langue allemande. (La première édition parut en 1756.)

According to J. J. Quantz, the long appoggiatura preceding a dotted note takes two thirds of the value, whilst the principal note gets only one third, i.e. only the value of the dot.

D'après J.J. Quantz, l'appoggiature longue précédant une note pointée prend deux tiers de la valeur de celle-ci, tandis que la note principale n'en prend qu'un tiers, soit la valeur du point seulement.

Example after J.J. Quantz.

Exemple d'après J.J. Quantz.

Manner of writing:
Manière d'écrire:

Execution:
Exécution:



L. Mozart has another conception and gives the following examples:

La conception de L. Mozart est différente, et voici les exemples qu'il en donne:



Giuseppe Tartini*) admits both conceptions and gives these examples:

Giuseppe Tartini*) admet les deux conceptions et donne les exemples que voici:

Manner of writing:
Manière d'écrire:

Execution:
Exécution:



b) The Mordent.

b) Le mordant ascendant
(Le Brisé ou Pincé renversé).

Manner of writing:
Manière d'écrire:

Execution:
Exécution:



With ancient music, up to Bach and Haendel, and including those two. subtraction is the rule, with modern music anticipation.

Dans la musique ancienne (Bach et Haendel compris), la soustraction est de règle; dans la musique moderne c'est l'anticipation.

c) The Inverted Mordent.

c) Le mordant descendant (Pincé).

Manner of writing:
Manière d'écrire:

Execution:
Exécution:



The inverted mordent occurs only in ancient music and has to be executed according to the principle of subtraction.

Le mordant descendant ne se trouve que dans la musique ancienne et doit être exécuté d'après le principe de la soustraction.

*) Giuseppe Tartini lived from 1692 to 1770; he was a celebrated violinist and a composer for the violin. He made profound studies about theory and has written a work on Embellishments "Trattato delle appoggiature." After Arcangelo Corelli (1653-1713), Tartini was the greatest violinist in Italy. Both masters have enriched violin literature with numerous and valuable compositions.




*) Giuseppe Tartini vécut de 1692 à 1770. Ce violoniste fut aussi compositeur d'oeuvres de grand mérite pour le violon et s'occupa beaucoup d'études théoriques. Il a laissé un ouvrage sur l'ornementation "Trattato delle appoggiature." Après Arcangelo Corelli, qui naquit en 1653 et mourut en 1713, Tartini fut le violoniste le plus célèbre de l'Italie. La littérature du violon a été enrichie de nombreuses compositions de haute valeur par ces deux maîtres.


d) The Turn.

The turn is an embellishment which is placed round the principal note. It consists of four notes. When the upper note or the lower note is raised or lowered, a sign of alteration is put above or below the principal note. Its execution varies and depends also on the time in which the piece is to be played, and on the position of the turn. If the turn is placed above the note, it begins with the upper note and is played fast; if it stands between two notes, the principal note is to be heard first and the turn is to come as long as possible afterwards. *)

d) Le Gruppetto (Le Doublé).

Le gruppetto est un ornement placé autour de la note principale. Il se compose de quatre notes. Quand la note supérieure ou la note inférieure est haussée ou abaissée, il y a un signe d'altération au-dessus ou au-dessous du signe ∞. La manière de l'exécuter varie beaucoup et dépend aussi du mouvement dans lequel un morceau est joué. De plus, il faut aussi distinguer si le gruppetto se trouve sur une note ou entre deux notes. Dans le premier cas, il commence avec la note supérieure et se joue très vite; dans le deuxième cas, c'est la note principale qui vient d'abord, et ensuite, aussi tard que possible, le gruppetto. *)

The turn  is performed thus:  or 

Le gruppetto  s'exécute:

 is performed thus:  or 

 s'exécute:

Adagio. 

The same example faster:
Le même exemple dans un tempo plus accéléré:

Allegro. 

When a turn is placed between two notes, the first of which has a dot, the execution is as follows:


Le gruppetto est-il placé entre deux notes, dont la première est pourvue d'un point, on le joue alors ainsi:

 is played thus:
se joue ainsi:



or thus:
ou: 

The manner of writing  requires this execution:

La manière d'écrire  devrait être exécutée comme suit:



Only few composers use this inverted turn, for instance L. Spohr; the great masters do not use it at all, they write the notes in full.

On ne trouve ce gruppetto renversé que chez peu de compositeurs, par exemple L. Spohr. Les grands maîtres ne l'emploient pas en général et écrivent les notes complètes.

*) In the second volume of this Violin School more details about the turn will be found, together with examples from the classical violin literature.

*) Le deuxième volume de cette Ecole du violon contiendra des explications plus détaillées sur le gruppetto, accompagnées d'exemples tirés d'oeuvres classiques pour le violon.

e) The Shake (or Trill).

A shake consists of the principal note, and the tone or half tone above, played alternately as quickly as possible. It always finishes with a turn, even if this is not indicated. *)

e) Le Trille.

Le trille se compose du battement très rapide du ton principal et du ton ou demi-ton qui lui est immédiatement supérieur. Il est toujours suivi d'une terminaison, même si celle-ci n'est pas indiquée. *)

Preparatory exercises for the Shake.

Exercices préparatoires pour le trille.

Seven staves of musical notation for preparatory exercises for the Shake. The exercises are in G major (one sharp) and common time. They consist of various rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (1, 4, 6).

53. Moderato.

de Bériot.

Musical notation for exercise 53, Moderato, by Bériot. It is in G major and common time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes a trill marked with a '1' and a '0'.

*) An exception to this rule is made only when there are several descending shakes to be performed directly one after the other (the so-called shake-runs); in this case the turn is performed after the last shake only.

*) On ne fait d'exception à cette règle que lorsqu'on joue plusieurs trilles descendants qui se succèdent directement. (Les chaînes de trilles, comme on les nomme). Dans ce cas, le dernier trille seulement est suivi d'une terminaison.

First system of musical notation. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A '4' is written above the first measure of the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns, including some beamed eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Two '4' markings are present above the right hand in the final two measures.

Third system of musical notation. The right hand plays sixteenth-note patterns, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features sixteenth-note patterns with some beaming. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A '4' is written above the first measure of the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand plays sixteenth-note patterns, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand features sixteenth-note patterns, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A '4' is written above the right hand in the final measure.

Seventh system of musical notation. The right hand plays sixteenth-note patterns, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a final chord in both hands.

Four and four bars are to be repeated several times.

A exercer en répétant plusieurs fois quatre mesures successives.

54.

The musical score for exercise 54 consists of ten staves of music, all in treble clef and D major (two sharps). The time signature is common time (C). The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains three measures of music. The first measure has a slur over four eighth notes. The second measure has a slur over eight sixteenth notes. The third measure has a slur over four eighth notes, with a '6' above it indicating a sextuplet. The second staff contains two measures of music, each with a slur over eight sixteenth notes. The third staff contains three measures of music. The first two measures have slurs over four eighth notes. The third measure has a slur over four eighth notes with a '6' above it. The fourth staff contains two measures of music, each with a slur over eight sixteenth notes. The fifth staff contains three measures of music. The first measure has a slur over four eighth notes with a '4' above it. The second measure has a slur over eight sixteenth notes. The third measure has a slur over four eighth notes with a '6' above it. The sixth staff contains two measures of music, each with a slur over eight sixteenth notes. The seventh staff contains three measures of music, each with a slur over four eighth notes. The eighth staff contains two measures of music, each with a slur over eight sixteenth notes. The ninth staff contains three measures of music, each with a slur over four eighth notes. The tenth staff contains two measures of music, each with a slur over eight sixteenth notes, followed by a final whole note.

With the shake it is of great importance not to stop the finger of the lower note too firmly on the string, for if the tension of the muscles of one finger is too great, it hinders the free motion of the next finger. The finger of the note below is therefore to be stopped as lightly as possible if one wants to obtain pure sound.

The shake with a semitone must by no means be played too sharp; the end of the shake especially, the finger must not be farther away from the principal note than at the beginning.*)

As a rule, the shake begins and finishes with the note on which it stands. When the beginning is to be different, the change is indicated by small appoggiatura notes.

Pour exécuter le trille, il faut prendre soin de ne pas serrer trop fort le doigt de la note inférieure sur la corde, car une tension trop intense des muscles de l'un des doigts entrave la flexibilité du doigt voisin. Il ne faut donc poser le doigt inférieur que très légèrement, sans presser plus qu'il ne faut, si l'on désire obtenir un son tout à fait pur.

Le trille sur un demi-ton ne doit pas être pris trop haut; et il ne faut pas, surtout à la fin du trille, que le doigt soit plus éloigné de la note principale qu'au commencement.*)

En général, le trille commence et se termine par la note sur laquelle il est placé. Là où il doit commencer d'une autre manière, le changement est indiqué par de petites notes d'appoggiature.

By beginning the shake with the note above, it will be easier to fit in the turn. The performer is quite at liberty to consult his own fancy about this.

The two books "preparatory studies for the shake" Op. 7, by O. Sevcik are necessary complements of this Violin School and are much recommended.

En commençant le trille avec la note supérieure, il est plus facile d'y adapter la terminaison. En ceci, le violoniste n'a qu'à se laisser diriger par son goût personnel.

Ici de nouveau, les deux cahiers „Etudes préparatoires pour le trille” op. 7 de O. Sevcik, ne peuvent être assez recommandés comme complément indispensable de la présente Ecole du violon.

55. Allegro moderato.

Ries.

*) Louis Spohr already mentions this mistake in his Violin School, and says it is made by violinists whose intonation is otherwise quite pure.

***) „simile” = stands for “to continue in the same manner”

*) Déjà Louis Spohr, dans son Ecole du violon parle de cette faute commise par certains violonistes dont l'intonation est sans cela très juste.

***) „simile” = à continuer de la même manière.

56. Allegretto.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the second measure of the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents. The lower staff continues the bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure of the upper staff.

The third system features two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The lower staff continues the bass line.

The fourth system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. A crescendo (*cresc.*) marking is placed in the second measure of the upper staff. The lower staff continues the bass line.

The fifth system has two staves. The upper staff is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a melodic line with many slurs and accents. The lower staff continues the bass line.

The sixth system consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line.

The arm is to rise and fall from the shoulder.

| Lever et baisser le bras dès l'articulation de l'épaule!

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and accents. The lower staff provides harmonic support with chords and bass notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

The second system continues the piece with similar melodic and harmonic textures. It features a *p* (piano) dynamic, a *cresc.* (crescendo) marking, and a *f* (forte) dynamic. Four-measure rests are indicated above the staff.

The third system shows a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte). Four-measure rests are also present.

The fourth system features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

The fifth system continues with melodic and harmonic development. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte). A *tr* (trill) marking is present above the final note of the upper staff.

The sixth system concludes the piece with melodic and harmonic textures. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte). Four-measure rests are indicated above the staff.

57. Moderato grazioso.

First system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The piece begins with a *p* (piano) dynamic. The right hand features a series of quarter notes and eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation. The right hand contains performance instructions: *wh.b. t.l.a. p.*, *wh.b. u.h. t.l.a. m.s. p.*, *wh.b. l.h. t.l.a. m.i. f*, and *l.h. m.i.*. The left hand has a *f* (forte) dynamic. The system concludes with the instruction *grazioso* and a *V* (ritardando) marking.

Third system of musical notation. Continuation of the piece. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A *V* marking is present above the right hand.

Fourth system of musical notation. Performance instructions include *wh.b. t.l.a. p.* and *p.*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. Performance instructions include *wh.b. t.l.a. p.* and *p.*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. Performance instructions include *l.h. m.i.*, *wh.b. t.l.a. p.*, *wh.b. t.l.a. p.*, *l.h. m.i.*, *wh.b. t.l.a. p.*, and *wh.b. t.l.a. p.*. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

58. Andante con moto.

p dolce

p

wh. b.
t. l'a.

decresc.

p

cresc.

mf

p

mf

mf

dimin.

p

8:

59. Allegro moderato.

in the middle, bowings with the forearm
au milieu, coups d'archet de l'avant-bras

Ries.

f con fuoco

l.h. m.i.
wh.b. t.l'a.
wh.b.l.h. t.l'a.m.i.
wh.b.l.h. t.l'a.m.i.

wh.b. t.l'a.
tr
mf
f con fuoco

l.h. m.i.
wh.b.l.h. t.l'a.m.i.

l.h. m.i.
wh.b.l.h. t.l'a.m.i.
n. t.
mf

decresc.
tr
p dolce
p

n. t. wh.b. t. Pa. 4 0 2

p

3 1 1

1

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with trills and slurs, marked with 'n. t.' and 'wh.b. t. Pa.'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with triplets and slurs. The dynamic marking *p* is present.

l. h. m. i. V V V

f *p*

f *p*

3 3

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The upper staff has slurs and accents, with 'l. h. m. i.' and 'V' markings. The lower staff has slurs and accents, with 'V' markings. Dynamic markings *f* and *p* are used.

0 4 0 4 0 4 0 4

mf

mf

2 3

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with '0 4'. The lower staff has slurs and accents, with '2' and '3' markings. The dynamic marking *mf* is present.

0 4 0 4 0 4 0 4

cresc.

f

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has slurs and accents, marked with '0 4'. The lower staff has slurs and accents. The dynamic marking *cresc.* is present, followed by *f*.

2 3 tr 4

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff features slurs and accents, marked with '2', '3', 'tr', and '4'. The lower staff has slurs and accents. The dynamic marking *sf* is repeated five times.

ff

ff

Detailed description: This system contains the eleventh and twelfth staves. The upper staff has slurs and accents. The lower staff has slurs and accents. The dynamic marking *ff* is present.

Preparatory Exercises for the staccato.

60.

The right arm (without bow) must hang down quite relaxed without the least tension of the muscles either of arm or hand, then the forearm performs a rolling movement, which gives the hand the appearance of trembling i.e. the radius moves rapidly backwards and forwards round the ulna. Later on, one takes a pencil between the thumb and the middle finger, bends the forearm towards the upper arm, so that both parts of the arm form a right angle and repeats the trembling motion of the hand. Then with the help of the shoulder-joint only,— the elbow-joint remains nearly motionless— the arm is led to and fro just as if it were holding the bow and playing, and the trembling movement proceeding from the elbow joint is continued without ceasing. This is how the quick and real staccato is produced, such as is required for the works of the composers of the Belgian and French school (de Bériot, Léonard, Vieuxtemps, Wieniawski and others). The rhythmically correct staccato (such as is required for L. Spohr's compositions) consists of a run of short, hammered strokes performed in one single stroke, giving each note only a minimum of bow.

Spohr's staccato, as it is called, must first be practised slowly in the upper third of the bow.

The half-note is played from the shoulder-joint, i. e. from the upper arm. The bow, which is parallel with the bridge, leaves its position and places itself at an acute angle with the string; at each note a short firm push is imparted from the rolling joint — the wrist remaining perfectly motionless — while the shoulder joint, only very little aided by the bending motion of the elbow, gives almost alone the impulse to the bow. Very little bow is to be used for each separate push and one should not be afraid, if, when practising slowly, scratchy explosive noises are produced by the short sharply played notes. During the long pauses which occur between two staccato notes by practising slowly, the hairs of the bow must rest firmly on the string.

Exercices préparatoires pour le staccato.

On laisse pendre le bras droit (sans l'archet), en évitant toute tension des muscles du bras et de la main, puis on exécute un mouvement rotatoire de l'avant-bras, analogue à un tremblement de la main, c'est-à-dire qu'on fait rapidement mouvoir le radius autour du cubitus en allant et en venant. Plus tard, on prendra un crayon entre le pouce et le doigt du milieu, on lèvera l'avant-bras contre l'arrière-bras, de façon à ce que les deux parties du bras forment un angle droit et l'on répètera le tremblement de la main. Ensuite, au moyen de l'articulation de l'épaule — l'articulation du coude reste ici à peu près immobile — on fait aller et venir le bras comme si on jouait du violon, en continuant sans s'arrêter le mouvement tremblotant dans l'articulation du coude. C'est de cette manière que se produit le véritable staccato rapide, tel qu'il doit être exécuté, surtout dans les oeuvres de certains maîtres de l'école franco-belge; (de Bériot, Léonard, Vieuxtemps, Wieniawski etc.). Le staccato rythmique proprement dit, comme celui qu'exigent les compositions de L. Spohr, est une succession de coups martelés très courts, exécutés en un seul coup d'archet; on ne dépense qu'un minimum d'archet pour chaque note.

Ce staccato, dit de Spohr, doit être exercé d'abord lentement, avec le tiers supérieur de l'archet.

La blanche est jouée de l'articulation de l'épaule, donc de l'arrière-bras; en raison de cela, l'archet est obligé de quitter sa position parallèle au chevalet qu'il occupait; dans sa position relative avec la corde il forme maintenant un angle aigu. Chaque note poussée reçoit un coup sec et violent de l'articulation rotatoire, mais sans le moindre mouvement du poignet, tandis que l'archet n'est dirigé pour ainsi dire que par l'articulation de l'épaule, avec le concours très minime du mouvement fléchisseur du coude. Pour chaque poussé, il faut n'employer que très peu d'archet et ne pas s'effrayer des sons presque rauques, ressemblant à de petites détonations, produits par ces tout petits coups brefs. Pendant les longs arrêts qui se produisent entre deux notes du staccato, lorsqu'on joue très lentement, les crins de l'archet doivent s'appuyer fermement sur la corde.

Staccato Study in
successive scales.Etude du staccato en
gammes successives.

61.

At the down-bow, the bow must not be drawn to the extremity of the point, but held back about 3 or 4 centimeters from the place where the hairs end. There the first staccato-note gets an accent with little bow, but not too little, whereas the following notes are to be played with a minimal part of the bow, till the last one (the quaver) gets a strong push and much bow. The eight semiquavers are to be executed only in the upper third of the bow. The crotchet is played with the upper arm in order to enable the bow to take up the position of an acute angle with the string.

En tirant, il ne faut pas dépenser l'archet jusqu'à l'extrémité de la pointe, mais l'arrêter à 3 ou 4 centimètres de l'endroit où finissent les crins. Là, on donne un accent à la première note avec un peu, cependant pas trop peu d'archet; les notes suivantes doivent par contre être jouées avec une partie très minime de l'archet, puis la dernière note (la croche) en poussant très fort et avec beaucoup d'archet. Les huit doubles croches doivent être exécutées dans le tiers supérieur de l'archet. La noire sera jouée du bras, afin de permettre à l'archet de prendre la position nécessaire d'angle aigu dans sa relation avec la corde.

Staccato Study after Kreutzer.

Etude du staccato d'après Kreutzer.

62.



This study is also to be practised by doubling each staccato note in the following way:

Cette étude doit être aussi exercée en doublant chaque note du staccato de la manière suivante:



The pure Intonation of double stops.

63.

The best means to control the perfect purity of the most important double stops are the sympathetic sounds (in German: Differenz- oder Combinationstöne). These sounds are distinctly perceived by the ears when certain intervals are attacked together perfectly pure and with the same loudness of tone. We will take first the two sixths *A - F#* and *B - G*:



When executing the first double stop, the *D* of the *D* string and also the *d* an octave lower will be heard, provided the stopping is perfectly pure.

The sympathetic sounds are indicated by the crotchet.

The following double stops are now to be played observing the sympathetic sounds:



L'intonation pure des doubles cordes.

Un des moyens les plus sûrs pour contrôler la pureté parfaite des doubles cordes les plus importantes, ce sont les sons résultants. L'oreille peut très bien percevoir ceux-ci lorsqu'on attaque en même temps certains intervalles avec une justesse harmonique parfaite et une égale intensité de sonorité. Qu'on essaie premièrement les deux sixtes *la - fa#* et *si - sol*:

A la première double corde, on entendra résonner le *ré* de la corde de *ré*, ainsi que le *ré* d'une octave plus bas, à la seconde double corde le *sol* de la corde de *sol*, mais, cela va sans dire, seulement si les doigts jouent juste.

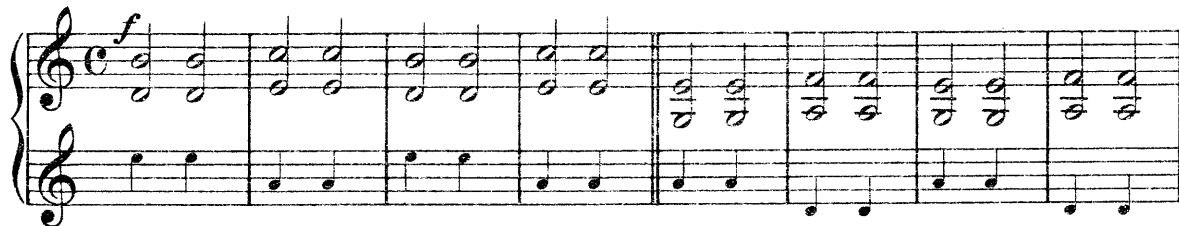
Les sons résultants sont désignés par des noires.*)

Maintenant on jouera les doubles cordes suivantes, en faisant bien attention aux sons résultants.

*) B. Campagnoli (1751-1827) et P. Baillot nomment ces sons „le troisième son“.

The higher the tone position of the double stop is, the easier it is to hear the sympathetic sounds and for that reason it is rather difficult at the beginning to perceive the sympathetic sound of the double stops on the deeper strings.

Plus la double note est élevée, plus il est facile de discerner le son résultant. En raison de cela, il est assez difficile, au commencement, de reconnaître les sons résultants des doubles notes sur les cordes basses.



The rule is that with the major sixths it is the deep fifth of the lower tone which resounds at the same time, and with the minor sixths it is the major tenth of the lower tone (or what is the same, the double octave of the upper tone).

La règle est, qu'avec les sixtes majeures, c'est la quinte plus basse du ton inférieur qui en même temps se fait entendre, et avec les sixtes mineures, c'est la dixième majeure du ton inférieur (ou ce qui revient au même, la double octave du ton supérieur).

With the thirds the following sympathetic sounds resound:

Avec les tierces les sons résultants suivants résonnent en même temps:



With the major thirds one hears the octave of the lower tone, with the minor thirds the tenth of the lower tone.

Avec les tierces majeures, on entend l'octave du ton inférieur, et avec les tierces mineures, la dixième du ton inférieur.

The perfect fourths permit the perfect fifth of the lower note to be heard.

Les quarts justes permettent d'entendre la quinte juste de la note inférieure.



The augmented fourths permit the major tenth of the lower note to be heard.

Les quarts augmentées permettent de percevoir la dixième majeure de la note inférieure.



The sympathetic sounds of the augmented fourth are perceived more clearly when its resolution into the minor sixth is made to follow, and both double stops are repeated several times:

On perçoit plus distinctement le son résultant de la quarte augmentée, quand elle se résout sur la sixte mineure et qu'on joue plusieurs fois de suite les deux doubles cordes.



With the perfect fifths, the octaves of the lower note are heard:

Avec les quintes justes on entend résonner les octaves de la note inférieure:



Classification of the intervals with their sympathetic sounds.

Classement des intervalles avec leurs sons résultants.

Minor thirds:
Tierces mineures:

When executing the double stops on the upper strings, one can also quite well perceive the deeper octave of the sympathetic sounds.

En exécutant les doubles notes sur les cordes hautes, et surtout dans les positions supérieures, on entend très bien l'octave basse des sons résultants.

Major thirds:
Tierces majeures:

Minor sixths:
Sixtes mineures:

Major sixths:
Sixtes majeures:

Remark: The celebrated violonist and composer Giuseppe Tartini (1692 - 1770) was the first one who drew attention to those sounds and so they were called after him Tartini's sounds. About the middle of the 18th century, the German organist Sorge spoke of a third tone resounding when two organ notes were played together very loudly.*) The name of sympathetic sounds (Combinationstöne oder Differenztöne) was given to them only later by the great masters of acoustics of the 19th century. As far as it is known to the author of this Violin School, Leopold Mozart is the first of all the famous authors of violin schools who has mentioned these sounds. He writes: "It is incontestable that when a string is touched with the bow, another string tuned to the same tone will be set in motion. However, this is not all. I made the proof on the violin that when two tones are played together, either the third, or the fourth, or the octave will soon resound of itself on this very same instrument. Now this is the unerring proof by which every player can see himself if he can produce pure sounds; for when two tones as I shall show below are taken well, taken so to speak from the bottom of the violin, one will perceive quite clearly, at the same time the lower voice like a subdued and

Remarque: Ce fut le célèbre violoniste et compositeur Giuseppe Tartini (1692 - 1770) qui le premier attira l'attention sur ces sons, qui vibraient en même temps que les autres, et que l'on nomma d'après lui „sons Tartini." Vers le milieu du 18^{ème} siècle, l'organiste allemand Sorge parlait d'un troisième son qui se faisait entendre quand deux notes d'orgue résonnent ensemble très fort.*) Le nom de sons résultants (en allemand: Combinationstöne ou Differenztöne) ne leur fut donné que plus tard, par les grands maîtres de l'acoustique, (19^{ème} siècle.) Si l'auteur de cette Ecole du violon ne fait erreur, Leopold Mozart est le premier des auteurs de renom d'Ecoles du violon qui ait attiré sur eux l'attention. Voici ce qu'il écrit: „C'est un fait indéniable qu'une corde que l'on fait vibrer soit en la pinçant, soit en la jouant, en met une autre en vibration. Ceci n'est cependant pas tout. D'après mes essais sur le violon, j'ai constaté qu'en prenant deux tons ensemble avec l'archet, tantôt la tierce tantôt la quarte, tantôt l'octave résonne simultanément sur un seul et même instrument. Ceci est donc une preuve infaillible, dont chacun pourra se servir pour s'assurer par lui-même, s'il joue les tons juste et bien; car, si deux notes, comme je vais les indiquer ci-dessous, sont bien attaquées, tirées

*) See the "Outlines of musical acoustics" by Dr Alfred Jonquière, Leipzig 1898, Th. Grieben's publishing house.

*) Voir „Elément de l'acoustique de la musique" (en allemand: „Grundriss der musikalischen Akustik") du Dr Alfred Jonquière, Leipzig 1898, maison d'édition Th. Grieben.

rattling noise. If, on the contrary, the tones are not stopped purely, one or the other a little too high or too deep, then the lower voice is also false.

Try this with patience and if anyone cannot well manage it, let him also at first play the black note and hold the violin to his ear, then, when he plays the two upper notes, he will hear the rattling of this black note. It will be even more distinctly heard, if one executes several double stops successively, for the difference of those grating tones is then more perceptible to the ear."

pour ainsi dire du fond du violon, on entendra en même temps et très distinctement la sous-voix comme un bourdonnement étouffé; si, par contre, les notes ne sont pas jouées justes l'une trop haut ou l'autre trop bas, la sous-voix résonnera faux.

Qu'on essaie cela avec patience, et que celui qui a de la peine à y parvenir, joue d'abord aussi la tonique noire, en approchant le violon de l'oreille et en jouant les deux notes de dessus, il entendra bourdonner le son de cette noire. . . . On l'entendra encore mieux en prenant successivement plusieurs doubles cordes, car alors la différence de ces sons bourdonnants frappera davantage l'oreille."

For instance:

Exemple:



Finger exercises in the first position with different half-tones in each bar.

Exercices pour les doigts en première position, avec des demi-tons différents dans chaque mesure.

To be practised first slowly, then later on faster (also with 16 notes slurred) by taking great care to stop the half-tones closely together!

A exercer d'abord lentement! Puis plus vite (avec 16 notes liées), en ayant bien soin de prendre les demi-tons serrés.

64.



To be practised first very slowly with four notes slurred! The fourth finger must be kept down.

Exercer d'abord très lentement, en ne liant que quatre notes! Il faut que le quatrième doigt reste en place.



The necessary completion of these exercises is found in "The Daily Studies for the left hand" by F. Kùchler (Johann André, Offenbach ^a/M.), from page 17 to page 20. In the "Contributions for the study of the technique of the positions and scales" by Walther Davisson (Ernst Eulenburg, Leipzig) such exercises will be found in greater number and with more details. This work is indispensable for the young violinist who has chosen music as a profession. However, the whole of these "Contributions" are only to be used after the higher positions, and the third book of the second volume of F. Kùchler's Violin School have been thoroughly worked through.

Le complément nécessaire à ces exercices se trouve dans les „Etudes journalières pour la main gauche" de F. Kùchler (maison d'édition Jean André, Offenbach ^a/M.) de page 17 à page 20. On trouvera aussi des exercices de ce genre, mais en plus grand nombre et plus détaillés, dans les „Aides pour l'étude de la technique de la position et des gammes" de Walther Davisson (Ernest Eulenburg, Leipzig). L'étude de cette oeuvre est indispensable pour le jeune violoniste qui désire se vouer entièrement à la musique. On ne doit cependant travailler la série complète de ces manuels de W. Davisson qu'après avoir étudié à fond les positions supérieures, ainsi que le troisième cahier du deuxième volume de l'Ecole du violon de F. Kùchler.

All the minor modes in
the first position with different
kinds of bowing.

Toutes les tonalités mineures
en première position, avec des
coups d'archet différents.

In the middle, with little bow. Each bow is performed by the ulna; the hand swings, at the same time from the wrist with every muscle relaxed. Care must be taken that the upper arm helps to execute all the crossings from one string to the other!

Au milieu avec peu d'archet. Chaque coup d'archet doit être exécuté de l'articulation du coude; en même temps la main oscille du poignet et en relâchant tous ses muscles. Il faut veiller à ce que le bras seconde tous les passages d'une corde à l'autre au moyen de l'articulation de l'épaule.

65.



The same bowing as for A minor.

Le coup d'archet doit ici être exécuté de la même manière que pour „La mineur."



In the middle with very little bow. The principal work is executed by the elbow joint; the hand swings at the same time from the wrist.

Au milieu avec très peu d'archet. C'est à l'articulation du coude qu'incombe le travail principal; la main oscille en même temps du poignet.





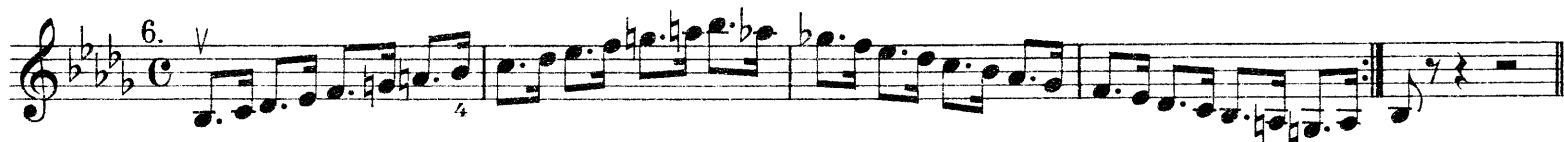
Very little bow at the point.

| Très peu d'archet, à la pointe.



Very strong bowings at the point. Instead of the dot after the note, a pause is made, during which the bow must not leave the string. (See page 167 N^o 47.)

Coups d'archet très fort à la pointe. A la place du point après la note, on fait un arrêt, pendant lequel l'archet ne doit pas quitter la corde. (Voir numéro 47, page 167.)



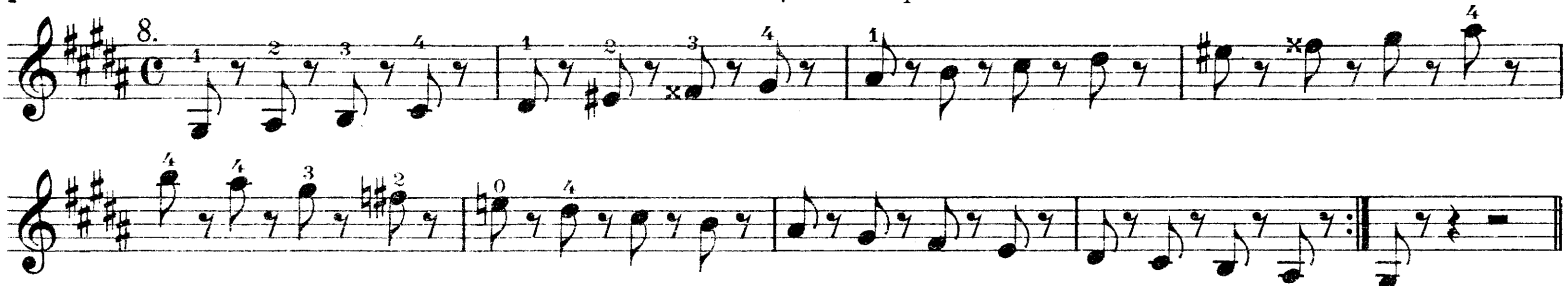
Wide, sweeping bows, each note with the whole length of the bow. M. ♩ = 60.

Des coups d'archet poussés et soutenus, chaque note avec l'archet tout entier. M. ♩ = 60.



Very short bows with the whole bow. M. ♩ = 66. Half position.

Coups d'archet très courts de l'archet entier. M. ♩ = 66. Demi - position.



Wh. b. The same length of bow must be used for every group of notes; each quaver is to get exactly the fourth part of the bow. M. ♩ = 80 - 92.

Répartition égale de l'archet. Il faut employer pour chaque croche exactement un quart de l'archet. M. ♩ = de 80 à 92.



Bowing N^o 12 first slowly M. ♩ = 60, later faster with little bow in the middle.

Coup d'archet N^o 12, d'abord lentement M. ♩ = 60 puis plus vite, avec très peu d'archet au milieu.

The following works are recommended as a necessary completion of the first volume of this Violin School, provided the first and the second book of the second volume have been worked through:

Bowing Exercises: O. Sevcik, Op. 2, six books; to be chosen according to the special wants of the pupils. O. Sevcik Op. 3, forty variations; important for every pupil, varied and stimulating.

Studies: H. E. Kayser, 36 studies (Peters); F. Mazas, Op. 36 first book (Peters); Florian Zajic, Op. 5, three books (Simrock); first book only for the first position, but not very easy. J. Dont - Flesch, Op. 37, preparatory exercises for Kreutzer's and Rode's Studies (Simrock, popular edition) to be used only for diligent pupils with perfect musical ear.

Remark: The famous "Studies" by Rudolf Kreutzer are only to be taken after at least two of the above mentioned works have been thoroughly worked through, and the pupil has mastered perfectly the principal things taught in the third and fourth book of the second volume of this School, all the scale and chord exercises through three octaves, as well as the double stop exercises up to and including page 147. Though fully appreciating R. Kreutzer's standard Studies, which are indispensable for the pupil, attention must be drawn to the fact that the difficulties presented by most of these studies are not in real proportion to the easy execution of the first ones. Kreutzer's Studies are generally put much too soon into the hand of the young violinist.

Carl Flesch has published an excellent collection of Studies taken from the works of a great many authors, and classed in progressive order. (Studies and exercises for the violin, in three books, W. Hansen, Copenhagen). This collection leads through the easy studies in the first, second and third positions upward to the difficult studies by Kreutzer, Rode, Bériot, Gaviniés, Vieuxtemps and other famous authors. The remarks by Carl Flesch, which accompany them, make this Collection of Studies a work indispensable to every violin pupil.

Duets for two violins: Ch. de Bériot, Op. 87 (Schott); J. Pleyel, Op. 48, also arranged as sonatas for one violin and piano (Peters); J. W. Kalliwoda, Op. 180, Op. 116, Op. 70 and Op. 181 (Peters); F. Mazas, Op. 86, three books (Peters); J. Dont, Op. 26 (Leuckart).

Les oeuvres suivantes forment un complément indispensable au premier volume de cette Ecole-ci, mais seulement après l'étude des cahiers 1 et 2 du deuxième volume et sont très recommandées:

Exercices pour l'archet: O. Sevcik, Op. 2, six cahiers; à choisir selon les besoins des élèves, O. Sevcik, Op. 3, quarante variations; oeuvre de premier ordre pour élèves de toutes catégories, très variée et stimulante pour l'étude de la musique.

Études: H. E. Kayser, 36 études (Peters); F. Mazas, Op. 36, premier cahier (Peters); Florian Zajic, Op. 5, trois cahiers (Simrock); le premier cahier pour la première position seulement, cependant pas très facile. J. Dont-Flesch, Op. 37, exercices préparatoires pour les études de Kreutzer et de Rode (Simrock, édition populaire), à ne prendre que pour élèves très appliqués et possédant une ouïe excellente.

Remarque: Les célèbres études de Kreutzer ne doivent être étudiées que lorsque l'élève a travaillé à fond au moins deux des oeuvres susnommées et qu'il connaît les choses les plus importantes des cahiers 3 et 4 du deuxième volume de cette Ecole-ci. Il faut, en outre, qu'il sache parfaitement jouer tous les exercices de gammes et d'accords dans l'étendue de trois octaves, ainsi que les exercices de doubles cordes du troisième cahier de notre second volume. Tout en appréciant hautement les études modèles de R. Kreutzer, qui sont indispensables pour le violoniste, il ne faut pas oublier que les difficultés présentées par la plus grande partie de ces études sont plus hautes que ne le fait prévoir l'exécution plutôt facile des premières. On met parfois les études de Kreutzer beaucoup trop tôt entre les mains de l'élève.

Carl Flesch a publié un excellent recueil d'études, puisées parmi les oeuvres d'un grand nombre d'auteurs différents, et disposées en ordre progressif. (Collection d'Études pour le violon en trois cahiers, W. Hansen, Copenhague). Ce recueil conduit à travers les études faciles dans les trois premières positions, aux études difficiles de Kreutzer, Rode, Bériot, Gaviniés, Vieuxtemps et d'autres auteurs éminents. Les annotations instructives de Carl Flesch rendent ce recueil d'Études indispensable à tout élève violoniste.

Duos pour deux violons: Ch. de Bériot, Op. 87 (Schott), J. Pleyel, Op. 48, arrangés aussi en sonates pour piano et un violon (Peters), J. W. Kalliwoda, Op. 180, Op. 116, Op. 70 et Op. 181 (Peters), F. Mazas, Op. 86, trois cahiers (Peters), J. Dont, Op. 26 (Leuckart).

Trio for three violins: Ch. Dancla, Op. 99, six easy trios (Schott); J. L. Bella, two sonatas, Op. 4, and Op. 13 (Breitkopf & Härtel) to be executed in the first position.

Quartets for four violins: J. Lachner, Op. 107 (Augener); J. Dont, Op. 52 (Leuckart); J. Dont, Op. 45 (Fr. Schubert, jun.). The quartets for four violins are the best preparation for J. Haydn's and W. A. Mozart's quartets (for two violins, viola and violoncello).

Parts of Sonatas and Sonatas with piano accompaniment: Corelli Album (Litolf); L. van Beethoven, Rondo C major (André); Fr. Schubert, 3 sonatinas (different editions); C. M. von Weber, sonatas (Peters and Litolf); G. F. Haendel, 6 sonatas (Peters) two books, arranged according to the difficulty of execution: F major N° 3, E major N° 6, D major N° 4, G minor N° 2, A major N° 5, A major N° 1. Six sonatinas by A. Clementi with a violin part added by Max Reger (Schott). The violin part added to the unaltered piano score produces an agreeable contrapuntual effect.

The sonatinas are in this form an excellent exercise for ensemble play and especially for strengthening rhythmic sureness and independence.

For two violins with piano accompaniment: A. Corelli, Op. 4, six sonatas for chamber music (Schott); G. F. Haendel, 2 suites for two violins and violoncello (Schott), the cello part with figured bass can also be executed on the piano. G. F. Haendel, sonatas, G minor and B^b major (Peters); Giuseppe Tartini, six sonatas for two violins and violoncello, three books (Forberg); J. S. Bach, sonata C major (Peters).

Violin concertos: Concertos for pupils by Fr. Seitz (Heinrichshofen, Magdeburg) A. Vivaldi, A minor and G minor (Schott) fine music and best preparation for J. S. Bach's concertos. J. B. Accolay's first concerto in A minor (Schott), though containing many trivialities, useful for technical purposes.

For violin alone: Bach studies by Hans Koetscher (Bosworth); the short preludes for the piano are very well transposed for the violin. They require already a certain amount of musical and technical knowledge, though they seldom go beyond the third position. The Bach studies by Koetscher are very important as a preparation for the six Cello suites which have been transposed for violin alone by Joseph Ebner (Hug & Co.).

End of the first volume.

Trios pour trois violons: Ch. Dancla, Op. 99, six trios très faciles (Schott); J. L. Bella, 2 sonates, Op. 4 et Op. 13 (Breitkopf & Härtel) à exécuter en première position.

Quatuors pour quatre violons: J. Lachner, Op. 107 (Augener); J. Dont, Op. 52 (Leuckart) J. Dont, Op. 45 (Fritz Schubert jr.). Les quatuors pour quatre violons forment la meilleure préparation pour les quatuors de J. Haydn et de W. A. Mozart (pour deux violons, alto et violoncelle).

Parties de sonates et sonates avec accompagnement de piano: Album Corelli (Litolf); L. van Beethoven, Rondo en sol majeur (André); Fr. Schubert, 3 sonatines (différentes éditions); C. M. de Weber, Sonatines (Peters et Litolf); G. F. Haendel, 6 sonates (Peters) en deux cahiers, numérotées d'après le degré de difficulté de leur exécution: Fa majeur no. 3, Mi majeur no. 6, Ré majeur no. 4, Sol mineur no. 2, La majeur no. 5 La majeur no. 1. Six Sonatines de A. Clementi, une partie de violon ajoutée par Max Reger (Schott). La partie de violon, ajoutée à la partition de piano telle quelle, forme souvent un contrepoint très agréable.

Sous cette forme, les sonatines sont un exercice excellent pour le jeu d'ensemble et surtout pour le développement de la sûreté et de l'indépendance rythmique.

Pour deux violons avec accompagnement du piano: A. Corelli, Op. 4, six sonates de chambre (Schott); G. F. Haendel, 2 „Suites" pour deux violons et violoncelle (Schott); la partie de violoncelle à basse chiffrée peut aussi être exécutée sur le piano, G. F. Haendel, sonates en sol mineur et si bémol majeur (Peters); Giuseppe Tartini, six sonates pour deux violons et violoncelle, trois cahiers (Forberg); J. S. Bach, sonate en do majeur (Peters).

Concertos de violon: Concertos pour élèves par Fr. Seitz (Heinrichshofen, Magdeburg) A. Vivaldi, La mineur et Sol mineur (Schott), musique remarquable formant la meilleure préparation pour les concertos de J. S. Bach. J. B. Accolay, premier concert en La mineur (Schott), composition triviale, mais utile au point de vue technique.

Pour violon seul: Etudes de Bach, par J. Koetscher (Bosworth); les petits préludes pour le piano sont parfaitement transcrits pour le violon. Ils exigent déjà des connaissances musicales et techniques assez étendues, qu'ils ne dépassent que rarement la troisième position. Ces études de Koetscher sont très importantes comme exercices préparatoires aux six suites pour violoncelle transcrites pour violon par Joseph Ebner (Hug & Co.).

Fin du premier volume.

200
21R

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Course of Violin Instruction

with exercises selected from the works
of well-known masters

par
by **FERDINAND KUECHLER**

Traduction française d'après la huitième édition allemande
English version from the eighth German edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

Published by
Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich

Basel, St. Gallen, Luzern, Winterthur, Neuchâtel, Lugano,
Solothurn, Lörrach

Copyright 1914 by HUG & Co., Basel

254123

Méthode de Violon

appliquant des études des maîtres classiques

Violon-School

With application of exercises of
old known masters

FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

MT
262
K95

SECOND PART.

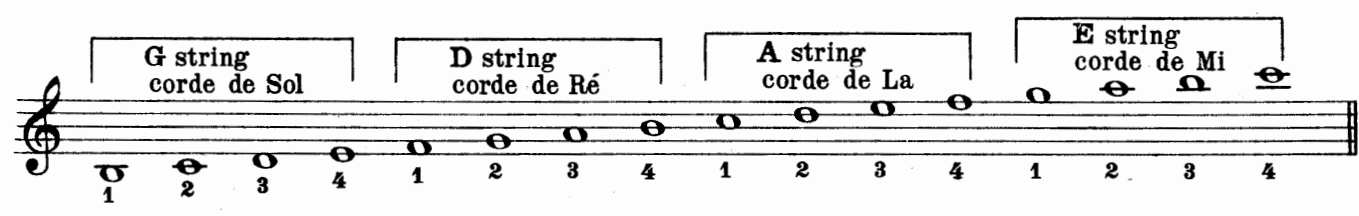
First Book.

The second position.

SECOND VOLUME.

Premier cahier.

La deuxième Position.



Moving from first into second position and back again by using twice the first finger from one note to a semi-tone.

Le changement de la première position à la deuxième et vice versa par le double emploi du premier doigt sur un demi-ton.

1.

Exercise a: Treble clef, C major. Notes: C4 (1), D4 (1), E4 (2), F4 (3), G4 (4), F4 (3), E4 (2), D4 (1), C4 (1). Repeats 6 times.

Exercise b: Treble clef, C major. Notes: C4 (1), D4 (1), E4 (2), F4 (3), G4 (4), F4 (3), E4 (2), D4 (1), C4 (1). Repeats 6 times.

Exercise c: Treble clef, D major. Notes: D4 (1), E4 (2), F#4 (3), G4 (4), F#4 (3), E4 (2), D4 (1), D4 (1). Repeats 6 times.

Exercise d: Treble clef, C major. Notes: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), E4 (3), D4 (2), C4 (1), C4 (1). Repeats 6 times.

When moving from first into second position, care should be taken that not only the first finger but also arm and hand are moving into a new position. On no account the thumb must press the neck of violin, but be kept loosely, and smoothly move with the hand into new position, always resting opposite the first finger. When moving back into the first position the thumb must take already its original place in first position whilst the first finger still rests on the note of second position. Compare the same activity of thumb in moving back from third to first position. (See figure No 1 page 26 second Part.)

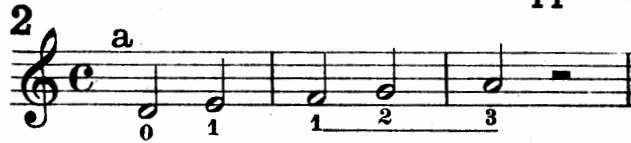
Au changement de la 1^{re} à la 2^{ème} position, remarquez qu'on l'exécute en avançant le bras entier, et non pas en allongeant le premier doigt. Il faut que toute la main change sa position, ainsi que le pouce, qui doit toujours être appuyé très souplement. Il est placé dans la deuxième position en face du premier doigt. En revenant à la première position, il faut que le pouce soit retiré à la première position, pendant que le premier doigt joue encore la note de la seconde. Comparez la même action du pouce en revenant de la troisième dans la première position. (Voir l'illustration No 1, page 26 du second volume.)

Playing in all higher positions, it is important and will be found most useful that the first finger should rest on the string as long as possible, thus giving the hand a more steady position.

Il est d'une très grande importance de laisser en place le premier doigt aussi longtemps que possible; le premier doigt remplace en quelque sorte le sillet, c'est un point d'appui.

Exercises preventing the cramped pressing of thumb.

Exercices pour la préservation de l'appui convulsif du pouce.



After having played these notes, lift the bow, and whilst keeping the three fingers resting on string, shift the thumb to and fro, learning to prevent cramped holding of hand. This exercise should also be practised by putting the three fingers in a similar position on the other strings in order to promote the easy moving of thumb.

Jouez ces notes et enlevez ensuite l'archet de la corde, en laissant bien en place les trois doigts. Puis il faut travailler la souplesse de la main gauche, en faisant un grand mouvement souple avec le pouce au manche du violon. Travaillez de la même manière la souplesse du pouce, en posant les trois doigts à la même position sur les autres cordes.



Has the pupil been successful with above exercise, he should also put down the fourth finger and repeat the same movements of thumb.

Après avoir travaillé l'exercice a), l'élève fera le même exercice en posant aussi le quatrième doigt sur la corde.

Change of position with the free entering of the first finger in the second position.

Le changement de position avec placement libre du premier doigt dans la 2^{ème} position.



Exercises in the second position in F major.
Take great care to keep down the fingers on notes underlined.

Exercices dans la 2^{ème} position en Fa maj.
Faites attention de bien laisser les doigts en place.



Placing fingers into new position without sliding.

The hand will be placed in a new position by moving the arm.
Practise slowly, at first two and then four notes joined.

La placement libre des doigts dans le changement de position.

Amenez la main d'une position à une autre par un mouvement de tout le bras.
Travaillez cet exercice lentement, en liant d'abord deux notes, ensuite quatre.

8.

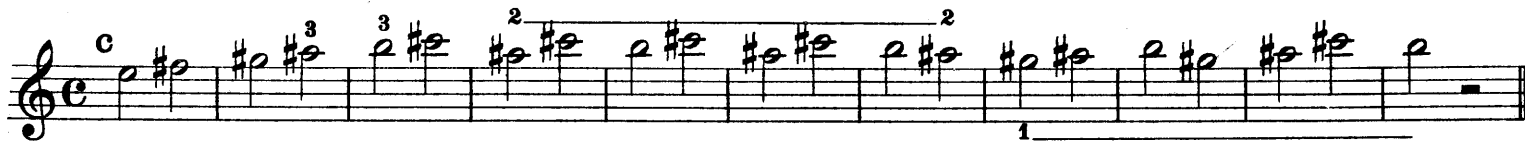
These exercises should also be practised on A- and E-string.

Les exercices N° 8^a, 8^b, 8^c et 8^d doivent être travaillés de même sur les cordes de La et de Mi.

Change of position by using the third finger twice.

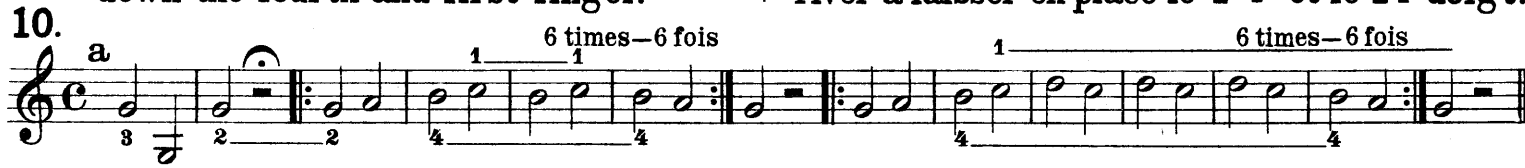
Changement de position par l'emploi double du troisième doigt.

9.



Exercises in G major and g minor for keeping down the fourth and first finger.

Exercices en Sol majeur et Sol mineur pour arriver à laisser en place le 4^{ème} et le 1^{re} doigt.



Popular Song 18th century. (The Huntsman from Kurpfalz.)

Chanson populaire du 18^{me} siècle.

Allegro.



Scale and common chord in C minor.

La gamme de Do mineur et son accord parfait de la tonique.



Interval exercises
in the second position.
Seconds.

Exercices des intervalles
différents dans la deuxième position.
Des Secondes.

12. 4 times - 4 fois

13. 4 times - 4 fois

14. 4 times - 4 fois

15. 4 times - 4 fois

16. 4 times - 4 fois

17. 4 times - 4 fois

18. 6 times - 6 fois

19. 4 times - 4 fois

20. 4 times - 4 fois

21. 4 times - 4 fois

*) Place first finger on A and E string and in last bar on A and D string.

*) Posez ici le premier doigt sur les cordes de La et Mi et dans la dernière mesure sur les cordes de La et Ré.

32. Moderato cantabile.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The right-hand part features a melodic line with various phrasings, including slurs and ties. The left-hand part provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1 and 4 above notes, and 0 below notes. Dynamics include a forte (*f*) marking in the fourth system, a *dimin.* (diminuendo) marking in the fifth system, and a piano (*p*) marking in the fifth system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

B major scale.

At first slowly and without slurs!

La gamme de Si bémol majeur.

D'abord lentement et sans liaisons!

33.



Seconds.

Des Secondes.

34.



3 times
3 fois

Thirds.

Des Tierces.

35.



3 times
3 fois

Seconds and Thirds.

Place first finger on D and A string.

Des Secondes et des Tierces.

Posez le premier doigt sur les cordes de Ré et La.

36.



Thirds and Fourths.

Des Tierces et des Quartes.

37.



Fourths and Thirds.

Des Quartes et des Tierces.

38.



39. Moderato.

Ries.

Seconds

Preparatory exercises N° 41.

Des Secondes

Exercices préparatoires pour N° 41.

40.

At first practise slowly and without slurs! Observe strictly to keep down fingers on notes underlined.

Travaillez l'exercice suivant d'abord lentement et sans liaisons, et laissez les doigts bien en place.

41.

Thirds.

Des Tierces.

42.

4 times
4 fois

43. *wh. b. t.l'a.* *nut talon* *wh. b. t.l'a.* *Baiflot.*

wh. b. t.l'a. *nut talon* *wh. b. t.l'a.*

nut talon *wh. b. t.l'a. point* *wh. b. t.l'a. point* *wh. b. t.l'a.*

44. *Ries.*

f

Baillot.

45.

Ries.

46.

Chords of all major and minor keys
in the second position.*)

Les Accords parfaits (de la tonique)
de toutes les gammes majeures et mineures
dans la deuxième position.*)

In all chords leave down the fingers as long as possible, as marked through lines below the first chords.

Laissez toujours les doigts en place aussi longtemps que possible, comme c'est indiqué par les barres.

47.

The exercise consists of 12 staves of music, each representing a different key signature. Each staff contains a sequence of chords with fingerings and slurs. The exercises are arranged in pairs for each key, with the first chord of each pair having a slur under the notes to indicate finger retention. The keys are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D major, E major, F major, G major.

*) As the chords are easier than several of the preceding exercises, they ought not to be practised after the study of N° 20 till 46 of this book, but either before or together with these exercises.

*) Les accords parfaits sont plus faciles que plusieurs des exercices précédents; c'est pour cette raison que l'élève pourra les travailler avant ou en même temps que les exercices précédents.

Change of position in slurred notes.

The pupil always remember the important rule given by Louis Spohr *) „The last playing finger joins the two positions.“ In changing position this rule has to be followed.

The following Exercises should at first be practised in the examples given below: The semi quaver note should be distinctly audible.

Later on the sliding finger must glide on the string so that a beautiful portamento**) only is produced.

48.

Example of execution.

Example of execution.

Example of execution.

Exercise of the change of position on the same tone and bowing.

In changing position upwards the last used finger is to be replaced quickly by the following finger. When changing position downwards the sliding finger should first move into its proper place in the first position, so that the tone is audible (see example below); later on the sliding must be done so quickly that the semi-quaver note is not to be heard.

49.

The same exercise on all strings.
Le même exercice sur toutes les cordes.

*) Ludwig Spohr (1784-1859) was the founder and most important representative of the German school of violin playing. He was not only a great violinist of worlds reputation, but also a distinguished teacher, composer and conductor. His celebrated Violinschool is a work of remaining reputation and contains valuable instructions about the art of violin playing.

**) Portamento (portamento di voce) means the close and even connection of notes, producing their mellow and singing character.

Changement de position dans un seul coup d'archet.

Il est très utile que l'élève observe alors déjà une règle fort importante donnée par Louis Spohr:*) C'est le dernier doigt placé qui amène d'une position à une autre.

Il faut que l'élève travaille les exercices suivants d'abord comme il est indiqué ci-dessous: la double-croche doit être entendue très clairement.

Lorsqu'on aura atteint une certaine habileté, il faudra laisser glisser le doigt au-dessus de la corde, de façon à ne faire entendre qu'un beau portamento.**)

Exercice du changement de position sur la même note dans un seul coup d'archet.

Quand on change la position pour monter dans une autre, il faut que le doigt employé le dernier soit vite poussé de sa place par le doigt suivant.

Quand on change la position pour descendre dans une autre, il faut qu'on entende d'abord clairement la note auxiliaire, comme c'est indiqué. Plus tard cette note doit se jouer de façon à n'être plus entendue.

*) Louis Spohr (1784-1859) est le fondateur et à la fois le représentant le plus éminent l'enseignement du violon en Allemagne. Violiniste hors pair, il jouit aussi d'une réputation universelle de pédagogue, de compositeur et de chef d'orchestre. La méthode qui porte son nom est encore aujourd'hui reconnue de haute valeur et renferme en particulier nombre d'observations précieuses sur l'art du violon.

**) Portamento veut dire „le porte voix“ voix, cequ'on obtient par la liaison profonde d'un son avec le son suivant.

All major and minor scales
with changes in first and second position.

Toutes les gammes majeures et
mineures, avec le changement de la seconde
et de la première position.

50.

2nd position
2^{de} pos. 1st pos.
wh.b. t.l'a. l.h. mi. wh.b. t.l'a. 3 4 6 times - 6 fois 2nd pos. 2^{de} pos. 1st pos. 1^{re} pos. 2nd pos. 2^{de} pos. 1st pos. 1^{re} pos.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves. Each staff is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns and fingerings, indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. The notation includes repeat signs and small inset diagrams showing chord voicings or specific fingerings for certain notes. The overall structure is a continuous sequence of musical phrases across the staves.

With broad strokes of forearm.

Avec de larges coups d'archet c'est à dire le grand détaché de l'avantbras.

51. Molto moderato.

David, Op. 45.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic and harmonic accompaniment with fewer notes, including some rests and longer note values.

The second system continues the piece with similar notation. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement and changes in rhythm. The bass staff continues to support the melody with a steady accompaniment.

The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melodic line features some slurs and accents, and the bass staff has some longer note values and rests.

The fourth system contains a triplet of eighth notes in the bass staff and a group of four notes in the treble staff. The melodic line continues with intricate patterns.

The fifth system shows further development of the melodic line with various slurs and accents. The bass staff continues to provide a solid accompaniment.

The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The melodic line becomes more delicate and features many slurs. The bass staff has some longer note values.

The seventh system includes a crescendo (*cresc.*) dynamic marking. The melodic line becomes more intense and features many slurs. The bass staff continues to support the melody.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with various accidentals. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a triplet of notes. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *cresc.* and *f* are present.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *p*, *f*, *dim.*, and *p* are present.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *cresc.* and *f* are present.

Double stoppings, occurring by keeping down the fingers in chords of second position.

Des doubles cordes qui résultent dans la deuxième position quand on laisse les doigts en place en jouant des accords parfaits.

52.

Musical score for exercise 52, consisting of ten staves of music in treble clef with a common time signature. The music features various double stoppings and fingerings indicated by numbers 1-4 and slurs.

Put down first finger on G-and D-string and do not lift same throughout the exercise.

Mettez le premier doigt sur les cordes de Sol et de Ré et laissez-le posé pendant tout l'exercice.

Musical score for exercise 52, consisting of three staves of music in treble clef with a common time signature. The music features various double stoppings and fingerings indicated by numbers 1-4 and slurs.

The musical score consists of 12 staves. The first six staves are in B-flat major (two flats) and common time (C). The seventh staff is in C major (no sharps or flats) and common time (C). The eighth, ninth, and tenth staves are in D major (two sharps) and common time (C). The eleventh staff is in D major and 3/4 time, featuring a key signature change from B-flat to D major. The twelfth staff is in D major and 3/4 time, featuring a capo (0) and a key signature change from B-flat to D major. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some staves include a capo (0) and a key signature change (from B-flat to D major).

Put down first finger on G-and D-string keeping it there until near the end of exercise.

Mettez le premier doigt sur les cordes de Sol et de Ré et laissez-le posé jusqu'à la dernière note de la troisième mesure avant la fin!

Thirds-double stoppings occurring by keeping down the fingers at diatonic succession of notes.

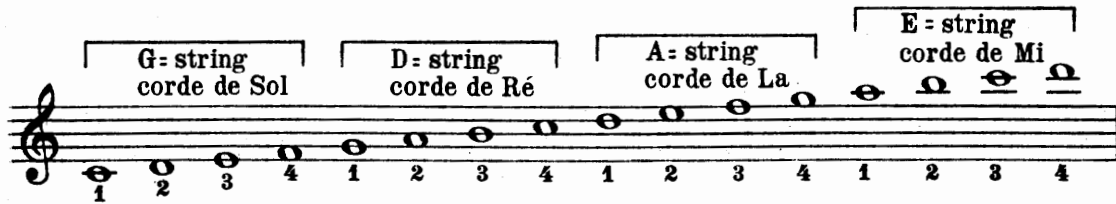
Des doubles-cordes en tierces qui se résultent dans la deuxième position lorsqu'on laisse les doigts posés en jouant une suite diatonique de sons.

53.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves. Each staff is divided into two parts: a melodic line and a chordal accompaniment. The melodic lines feature various rhythmic patterns and are annotated with fingerings (1, 2, 3). The chordal accompaniment consists of chords and arpeggios. The key signature starts with two sharps (G major), changes to three sharps (B major) in the fifth staff, then to three flats (B minor) in the sixth staff, and finally to two sharps (D major) in the eleventh staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third position.

La troisième position.



Moving from the first into the third position and backwards into the first.

Le changement de la première position à la troisième et retour à la première.

Exercises for easing the thumb when changing the position.

Exercices pour la mobilité du pouce dans le changement de position.

Change of position whilst using open string.

Changement de position pendant l'emploi des cordes vides.



The hand is moved into the third position by bending the arm and brought back into the first position by stretching out the arm. The thumb must never press the neck of violin, as it will hinder the ease of changing position. Where this ★ is indicated, the thumb is to prepare the change by moving already into the first position whilst the first finger is still playing the third.

Par une flexion du bras au coude, la main sera amenée à la 3^{ème} position, et par un allongement du bras la main sera ramenée à la première position. Le pouce se retire au signe indiqué ★, pendant que le premier doigt reste encore sur la corde dans la troisième position.



N° 1.



N° 2.

The pupil is to be reminded that the violin must only be held with the shoulder and left side of chin. Without the free position of the instrument as shown in figure N° 1 of first part correct changes of position are impossible.

When going into the third position the hand must be placed close to the body of violin (see figure N° 1). Likewise the thumb moves with the hand, and its proper place in the third position is between the first and second finger (see figure N° 1). When moving back into the first position, the thumb must go first whilst the other fingers still are in the third position (see figure N° 2).

The smooth execution of all changes of position depends chiefly on the easy moving of the thumb therefore the thumb-exercises are very important and should often be repeated. (The tight holding of violin by shoulder and chin is self understood).

Que l'élève se rappelle que l'on tient le violon uniquement avec l'épaule et l'os maxillaire. Un souple changement de position n'est guère possible sans une tenue libre. (Voir l'illustration N° 1 du premier volume.)

Dans le changement de la première position à la troisième, il faut que la main touche légèrement l'éclisse du violon. (Voir l'illustration N° 1.) Le pouce s'avance simultanément avec la main, il se trouve entre le premier et le second doigt. (Voir l'illustration N° 1.) En allant de la troisième à la première position, le pouce doit être retiré d'avance, pendant que les doigts se trouvent encore dans la troisième position. (Voir l'illustration N° 2.)

L'exécution souple de tous les changements de position dépend tout particulièrement de la mobilité du pouce. La tenue solide du violon par l'épaule et l'os maxillaire est supposée.

Ces exercices du pouce sont donc très importants et doivent être répétés très fréquemment.

55.

The more the hand moves away from saddle into higher positions the fingers are put more close together. This can already be noticed between first and second finger when playing a whole tone, the second finger easily being apt to play this tone too high. In exercise 56^a which is to be practised on all strings the pupil observe the difference of space in first and third position. In exercises 56^a, b, c and d care should be taken to play well in tune.

Plus on monte dans les positions, plus les doigts doivent être serrés l'un contre l'autre. Ce raccourcissement est très surprenant sur le ton entier du premier au second doigt dans la troisième position. Le second doigt jouera ce ton fréquemment trop haut. En travaillant l'exercice N^o 56^a, qui sera étudié sur toutes les cordes, il faut que l'élève fasse attention à la différence de la distance dans la première et dans la troisième position. Dans le travail des exercices 56^a, b, c, et d prenez tout particulièrement garde de jouer juste.

N^o 56^a should also be practised on the other three strings.

Travaillez aussi le N^o 56^a sur toutes les autres cordes.

56. a

57.

The G major scale in the third position.

La gamme de sol majeur dans la troisième position.

To be practised quicker lateron, two respectively four notes joined. etc. Travaillez-la ensuite plus vite, en liant d'abord deux notes et ensuite quatre.

Common chord and C major chord second inversion on G.

L'accord parfait et l'accord de quarte et sixte de sol majeur.

The first finger on D and A string may remain down throughout exercise.

Mettez le premier doigt sur les cordes de ré et de la et laissez-le posé jusqu' à la fin.

58.

Change of position

at open string by using the first finger twice.

Le changement de position

pendant que l'on joue sur une corde vide et par le double emploi du premier doigt.

Preparatory exercises.

Exercices préparatoires.

59.

a

b

Change of position

by using third the second and also the third finger.

Le changement de position

par le double emploi du second et du troisième doigt.

60.

a

b

In all these exercises it must be conscientiously observed that at this mark ★ the thumb moves backward, whilst the fingers are still playing in the third position (see figure N° 2). Whilst changing position the shifting finger must not come away from string but must glide up and downwards on the string with light pressure.

Au cours de l'étude de tous ces exercices, il faut que l'élève retire chaque fois consciencieusement le pouce quand c'est indiqué par le ★, pendant que les doigts se trouvent encore dans la troisième position. (Voir l'illustration N° 2). Le doigt qui change de position ne doit pas quitter la corde pendant le changement de position, il doit plus tôt glisser sur la corde avec un certain appui.

61.

a

b

62.

a

b

63.

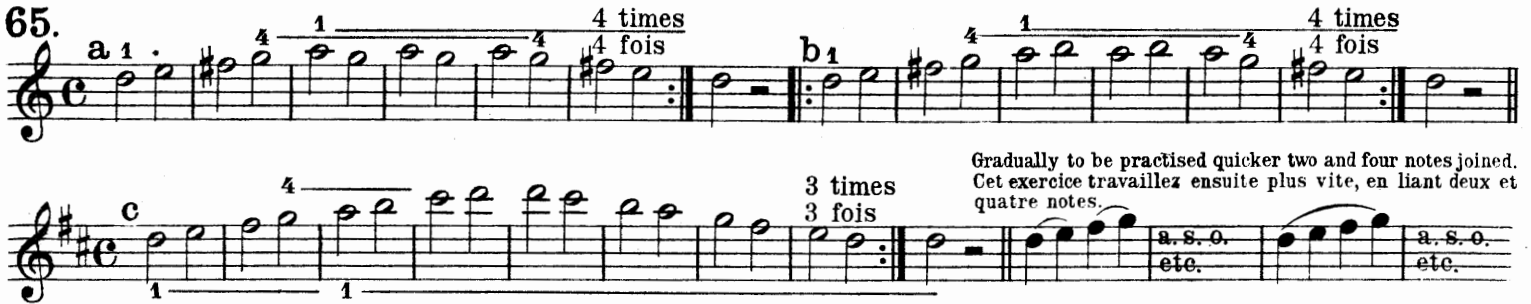
a

b

64. 

Practise the chords of N^o 59-64 also with two and later on four notes joined.
 Travaillez les accords parfaits. N^o 59 à 64 de même avec deux, plus tard avec quatre notes sur un coup d'archet.

 and et

65. 

Gradually to be practised quicker two and four notes joined.
 Cet exercice travaillez ensuite plus vite, en liant deux et quatre notes.

Common chord and G major chord second inversion on D.

Keep first finger down on A and E string throughout exercise.

L'accord parfait et l'accord de quarte et sixte de ré majeur.

Placez le premier doigt sur les cordes de la et de mi et laissez-le posé pendant tout l'exercice.



Common chord and F major chord second inversion on C.

Put first finger on G and D string, keeping it there throughout exercise.

L'accord parfait et l'accord de quarte et sixte de do majeur.

Posez le premier doigt sur la corde de Sol et Ré et laissez le doigt sur les cordes pendant tout l'exercice.



Thirds.

Des Tierces.

Fourths.

Des Quartes.

Thirds and Fourths.

Des Tierces et des Quartes.

Fourths and Thirds.

Des Quartes et des Tierces.

67 Scale of C minor.

La gamme de do mineur.

wh. b. u. h. wh. b. l. h. wh. b. u. h. wh. b. l. h.
t. l' a. m. s. t. l' a. m. i. t. l' a. m. s. t. l' a. m. i.

Scale of G minor, common chord and C minor chord second inversion on G.

La gamme de sol mineur, son accord parfait et son accord de quarte et de sixte.

Put first finger on two strings.

Posez le premier doigt sur deux cordes.

Change of position

on open string with slurred notes. Free entering of finger in the new position.

The pupil is again reminded that at each change of position the arm is to lead the hand from one into another position.

69

Change of position in scales

Change of position from one tone to a semi-tone above.

In the following exercises it is to be observed that in changing position the last used finger is not taken up too soon; whilst moving upwards the first finger quickly shifts the second one away from its place on the string. The exercises should first be practised as given in the top line, the semi-quaver note distinctly being audible.*) Afterwards the first finger quickly and smoothly glides on the string so that no other note is heard during change of position.

70

*) Care should be taken that the first finger, playing the semi-quaver note, is not taken up in the following bar.

Le changement de position

31

pendant que l'on joue sur une corde vide avec des sons liés. La placement libre des doigts dans la nouvelle position.

Rappeler à l'élève que la main doit être amenée d'une position à l'autre par un mouvement de tout le bras.

Le changement de position dans des Successions diatoniques.

Le changement de position sur un demi-ton.

Dans les exercices suivants, prenez garde à ne pas lever trop tôt le doigt employé le dernier avant le changement; quand on change la position pour monter dans une autre, il faut que le premier doigt serre vite le second doigt de la corde. Etudiez ces exercices d'abord comme c'est indiqué sur la première ligne; laissez bien entendre la double croche*) Il faudra cependant que l'élève arrive plus tard à glisser le premier doigt d'une manière imperceptible, de façon à ne faire entendre aucun autre ton.

*) Faites attention dans la mesure suivante de ne pas lever le premier doigt qui a joué la double croche.

Change of position at a half tone
with slurred notes.

Le changement de position sur un
demi-ton avec des notes liées.

71.

Exercise 71 consists of four staves of music in C major. Each staff has two parts, 'a' and 'b', separated by a double bar line. The notes are slurred across the bar line. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes.

Change of position at a whole tone.

Le changement de position sur un ton.

72.

Exercise 72 consists of two staves of music in C major. Each staff has two parts, 'a' and 'b', separated by a double bar line. The notes are slurred across the bar line. Fingerings 1, 2, and 1 are indicated above the notes.

Practise this exercise also on E and G string.

Étudiez le même exercice sur les cordes de mi et sol.

Change of position at a whole tone
with slurred notes.

Le changement de position sur un ton
avec des notes liées.

73.

Exercise 73 consists of two staves of music in C major. Each staff has two parts, 'a' and 'b', separated by a double bar line. The notes are slurred across the bar line. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes.

This exercise should also be practised in the same manner
on A and E string.

L'élève devra étudier cet exercice de demi-tons également
sur les cordes de la et mi.

74.

Exercise 74 consists of two staves of music in C major. Each staff has two parts, 'a' and 'b', separated by a double bar line. The notes are slurred across the bar line. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes.

75.

Exercise 75 consists of one staff of music in C major with two parts, 'a' and 'b', separated by a double bar line. The notes are slurred across the bar line. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes.

Scale and chords (arpeggi) on one string.

The first harmonic notes.

Des gammes sur une seule corde. 38

Les premiers sons harmoniques.



If the fourth finger on the D string in third position is moved half a tone higher from C sharp to D, the fourth finger rests exactly in the middle of string (from saddle to bridge). At this point the harmonic tone will sound if the finger touches the string lightly. No other fingers must remain on the string. This harmonic tone forms the octave of open string and can be played on all four strings.

Quand on avance sur la corde de ré avec le quatrième doigt un demi-ton du do dièze dans la troisième position, ce doigt sera placé juste au milieu de la corde vibrante. A cet endroit, il se produit un son harmonique, si ce doigt est posé très légèrement sur la corde, supposé que tous les autres doigts ne touchent pas cette corde en ce moment-là. Il va de soi que l'on peut jouer des sons harmoniques analogues sur toutes les autres cordes.



Minor Scales on one string.

Des gammes mineures sur une corde.



These scales should also be practised with two or four notes joined.
Travaillez ces gammes de même avec deux et quatre notes liées.

Chords on one string.

Des accords parfaits sur une corde.



To be practised on all strings.
Les N^{os} 78^a, b et c seront étudiés de même sur les trois autres cordes.

To be practised on all strings.
Faites cet exercice sur toutes les cordes.

Minor chords in slurred notes.

Des accords parfaits mineurs et des accords de quarte et de sixte avec des notes liées.



Also to be practised on all strings.
Sur toutes les cordes.



To be practised on all strings.
Sur toutes les cordes.

Chords (arpeggi) in all keys.

Keep down fingers on notes as long as possible. Sometimes the first finger can be placed on two strings and stay there as long as possible.

Des accords parfaits et des accords de quarte et de sixte dans tous les tons.

Faites de nouveau attention de laisser les doigts posés aussi longtemps que possible pendant tous les accords. Souvent il arrive que l'on peut mettre le premier doigt sur deux cordes et l'y laisser sur place quelque temps.

82.

The musical score consists of 12 staves, arranged in six pairs. Each pair represents a different key signature, starting from C major and moving through the circle of fifths (G major, D major, A major, E major, B major) and then the circle of fourths (F major, C minor, G minor, D minor, A minor, E minor). Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The exercises are designed to be played in a steady, rhythmic pattern, with the first staff of each pair showing the ascending arpeggio and the second showing the descending arpeggio. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. Some exercises include trill-like patterns with repeated notes.



Pieces.

Des Morceaux.

In this melodious exercise the change of bow should be smoothly executed at the point of bow and specially near the nut. (See page 94 of third book first volume.)

Pendant le travail de cet exercice melodique, faites attention à la souplesse du changement de l'archet à la pointe et particulièrement au talon. (Voir page 94 dans le troisième cahier du premier volume.)

83. Andante.

de Bériot.

The musical score for exercise 83, 'Andante' by Bériot, is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante' and the style is 'cantabile'. The first system includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fingering instruction 'l.h. m.i.' (left hand, middle finger) above the first measure. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a dynamic marking of *f* (forte) and a fingering instruction 'l.h.-m.i.' above the first measure. The fourth system includes a dynamic marking of *f* and a fingering instruction 'wh.b.-t.la' (whistle breath - top line) above the first measure. The fifth system includes a dynamic marking of *f* and a fingering instruction 'l.h. m.i.' above the first measure. The sixth system includes a dynamic marking of *f* and a fingering instruction 'wh.b.-t.la' above the first measure. The seventh system concludes the exercise with a final cadence. The score is marked with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Moderato.

de Bériot*)

84.

wh. b.
t. Pa

simile 2

*) Charles de Bériot (1802-1870) was a celebrated Belgian violinist, teacher and composer. Although his numerous compositions are not much played at concerts nowadays, they still are most valuable for the purpose of study.

*) Charles de Bériot (1802-1870), violoniste belge très célèbre à son époque, fut aussi un chef d'école et un compositeur pour le violon de grande renommée. Ce pendant, ses nombreuses oeuvres pour violon ne sont plus guère exécutées au concert, tandis qu'elles gardent partout leur valeur comme d'oeuvres d'étude.

Baiffot.

85. Risoluto.

wh. b.
t. l'a.

wh. b.
point t. l'a.

Ries.

86. Allegro vivo.

Ries.

87. Moderato.

wh. b. u. h. wh. b. l. h. wh. b.
t. l'a m. s. t. l'a m. i. t. l'a

At first to be practised with whole bow strokes afterwards quicker with the lower half of bow.

A étudier d'abord lentement avec tout l'archet; ensuite plus vite avec la moitié inférieure de l'archet.

88a. Moderato.

Ries.

The triplets to be practised detached at first, upper and lower half of bow alternatively.

Travaillez les triolets d'abord sans liaison, en prenant alternativement la partie supérieure et la partie inférieure.

88b

de Bériot

The semi-quaver notes at first to be practised detached.

Les doubles-croches doivent être exercé d'abord sans liaison.

88c

de Bériot.

89. Andantino grazioso.

de Bériot.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in 3/4 time and begins with a *dolce* marking and a piano (*p*) dynamic. It features a steady eighth-note accompaniment with occasional triplets and slurs. The violin part is in 3/4 time and starts with a *nut talon* instruction. It contains several slurs, dynamic markings such as *f* and *p*, and various fingering numbers (0, 1, 2, 3). The score concludes with a double bar line.

Change of position in slurred notes.

For these exercises the same instructions are to be followed as given on page 17.

"The last playing finger joins the two positions." This important rule must be remembered and observed by the player at each change of position.

The arm is always leading hand and fingers into the new position, and the last playing finger on the finger-board executes the connection of two positions.

Le changement de position avec un coup d'archet.

Pensez aux instructions qui ont été données à l'occasion du changement de la première à la seconde position: (Voir page 17 de ce cahier.)

„Le doigt qui a été posé le dernier exécute la liaison entre deux positions." Cette règle importante joue un grand rôle au cours des exercices subséquents, il faut le rappeler sans cesse à l'élève.

C'est le bras qui conduit la main d'une position à l'autre.

90.

Change of position on one and same ton;
at the beginning the connecting semi-quaver note should
be distinctly audible.

Le changement de position sur le même ton;
faites bien entendre, au commencement, la double-croche
indiquée.

91.

All major and minor scales
with changes of first second and
third position.

Toutes les gammes majeures et
mineures avec changements de la première,
à la 2^{me} et à la 3^{me} position.

92. wh. b. t. Pa. l. h. m. i.

second pos. - 2^{me} pos. third p. 3^{me} p. second pos. - 2^{me} pos. third p. 3^{me} p.

H. C. B. 101

This page contains ten staves of musical notation for guitar, likely for a piece in C major. The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various rhythmic values. Each staff is accompanied by a fretboard diagram showing the fingerings for the notes. The diagrams are labeled with numbers 1 through 4, representing the fingers. Some diagrams also include a '3' for a triplet. The music is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The key signature is C major, indicated by the absence of sharps or flats. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

second pos. - 2^{me} pos. third p. 3^{me} p.
third p. 3^{me} p. second pos. - 2^{me} pos.

Double-stoppings in thirds
occurring through keeping down the fingers.

Des doubles-cordes en tierces
qui résultent lors qu'on laisse les doigts posés sur les cordes.

93.

Supplementary to this school and for further practice in the third position the following works are recommended:

Studies by Franz Wohlfahrt Op. 45, II. book, new edition by Hans Benda, and also Studies by Franz Wohlfahrt Op. 74, II. book, new edition by Heinrich Malz.

O. Sevčik Op. 7. Preparatory exercises for the Shake (Trill) very useful and important for the study of all higher positions.

Je recommande comme supplément de cette Méthode de Violon pour l'étude intensive de la troisième position:

Les Études par Fr. Wohlfahrt Op. 45, IInd cahier, nouvelle édition par Jean Benda, et les Études par Fr. Wohlfahrt Op. 74, IInd cahier nouvelle édition par Henri Malz.

O. Sevčik Op. 7, exercices pour le trille, IInd cahier, très utile et important pour l'étude de toutes les positions supérieures.

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Violon-School

With application of exercises of
old known masters

FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

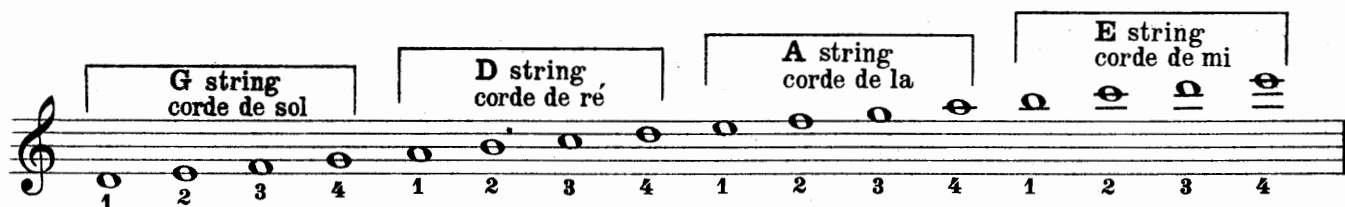
Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

VOLUME II.
Second Book.

DEUXIÈME VOLUME.
Deuxième cahier.

The fourth position.

La quatrième position.



Moving from first into fourth position and back again into the first position.

Passages de la première à la quatrième position et retour à la première position.

94.



The hand must move into the new position quickly and decidedly, almost thrown by a swift swing of the arm, avoiding slow and hesitating gliding over the string. The second and third bar of exercises 94 a, b, c and d have to be repeated until a pure intonation has been attained. The finger, whilst executing the change of position, must not be taken up from string.

Care should be taken to let the thumb glide back into the first position at the mark ★, whilst the first finger still remains on its note of the fourth position. (Compare illustration N° 2 page 26.)

Le passage de la main à sa nouvelle position ne doit pas s'effectuer en faisant glisser les doigts le long de la corde en tâtonnant, mais au contraire, par une impulsion rapide et hardie du bras; la main doit, pour ainsi dire, être projetée dans la nouvelle position. La deuxième et la troisième mesure des exercices 94 a, b, c et d doivent être répétés jusqu'à ce que l'on arrive à une intonation pure et sûre. Le doigt qui change de position ne doit pas quitter la corde.

On observera qu'au signe ★ le pouce glisse de nouveau en première position tandis que le premier doigt se trouve encore sur la note de la quatrième position. (Comparez le diagramme N° 2, page 26.)



Change of position by using twice the first finger.

Changement de position en employant deux fois de premier doigt.

95.



96.



97. **c** *6 times 6 fois* **d** *6 times 6 fois*

a *6 times 6 fois* **b** *6 times 6 fois*

c *6 times 6 fois* **d** *6 times 6 fois*

98. **a** *repeat several times répétez plusieurs fois* *4 times 4 fois* **b** *repeat several times répétez plusieurs fois* *4 times 4 fois*

c *4 times 4 fois* **d** *4 times 4 fois*

99. **a** *repeat several times répétez plusieurs fois* *4 times 4 fois* **b** *repeat several times répétez plusieurs fois* *4 times 4 fois*

c *6 times 6 fois* **d** *4 times 4 fois*

100. **a** *3 times 3 fois* **b** *3 times 3 fois*

c *3 times 3 fois* **d** *3 times 3 fois*

Change of position by using twice the second finger.

Changement de position en se servant deux fois du second doigt.

101. **a** **b**

c

d

102.

a

b

c

d

103.

a

b

c

d

Change of position by using twice the third finger.

Changement de position en se servant deux fois du troisième doigt.

104.

Change of position by using twice the fourth finger.*)

Changement de position en se servant deux fois du quatrième doigt.*)

105.

*) Changing position by using the fourth finger twice will occur rarely; however it should all the same be practised preparatory to the future study of double stoppings, for instance:



*) On se servira rarement deux fois du quatrième doigt pour le changement de position. Malgré cela, il en faut faire l'étude comme préparation aux doubles-cordes, par exemple:



Scales and intervals in the fourth positions.

Gammes et Intervalles à la quatrième position.

112.

Thirds.

Tierces.

113.

Fourths.

Quartes.

114.

Major chords.

Accords majeurs.

115.

Minor chords.

Accords mineurs.

116.

Sixths.

Sixtes.

117.

Sevenths and Octaves.

Septièmes et Octaves.

118.

E flat major scale.

Gamme en mi bémol majeur.

119.

Thirds.

Tierces.

120.

Major chords.

Accords majeurs.

121.

Minor chords.

Accords mineurs.

122.

Sixths.

Sixtes.

123.

Exercise 123 consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains a sequence of sixths (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G) and sixtes (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G). The second staff contains a sequence of sixths (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G) and sixtes (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G). Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Sevenths and Octaves.

Septièmes et Octaves.

124.

Exercise 124 consists of two staves of music in G major. The first staff contains a sequence of sevenths (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G) and octaves (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G). The second staff contains a sequence of sevenths (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G) and octaves (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F#, F#-G). Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Change of position by using a different finger on one and same tone.

Changement de position en employant deux doigts differents pour la même note.

125.

Exercise 125 consists of four staves of music in G major. Each staff (a, b, c, d) shows a sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F#, G) with a star marking a specific note. Below each staff, a diagram shows the fingering for that note: (1) for G, (2) for A, (4) for B, (1) for C, (4) for D, (1) for E, and (1) for F#. This illustrates how different fingers can be used to play the same note in different positions.

126.

Exercise 126 consists of four staves of music in G major. Each staff (a, b, c, d) shows a sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F#, G) with a slur over the first three notes. The first three notes are repeated six times, as indicated by the text '6 times 6 fois' above each staff. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 4, 1, 1, 4.

All major and minor scales changing in the second and fourth position.

Toutes les gammes majeures et mineures avec changement de la seconde et quatrième position.

128. 2nd position 2^{de} pos. 4th pos. 4^{me} p.

l.h. m.i. wh.b. t.P.a. l.h. m.i. wh.b. t.P.a. l.h. m.i. wh.b. t.P.a. l.h. m.i. wh.b. t.P.a.

The score consists of nine staves of music. Each staff shows a scale in a specific key and position, with a corresponding fingering diagram below. The keys and positions are: 1. C major, 2nd position; 2. C major, 4th position; 3. D major, 2nd position; 4. D major, 4th position; 5. E major, 2nd position; 6. E major, 4th position; 7. F major, 2nd position; 8. F major, 4th position; 9. G major, 2nd position. The first staff includes the number '128.' and the text '2nd position 2^{de} pos.' and '4th pos. 4^{me} p.'. Above the first staff, there are labels for 'l.h. m.i.' (left hand, minor) and 'wh.b. t.P.a.' (whole breath, top of page) for each of the four positions. The score includes various musical notations such as treble clef, common time signature, eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering diagrams are provided for each scale, showing the sequence of fingers used. Breath marks are indicated by a 'wh.b.' symbol above the notes. The score is divided into two systems of five staves each, with a double bar line and repeat sign between the systems.

changement enharm.

Change of position
in slurred notes.

Changement de position
sur notes liées.

129. a b c

130. a b c

131. a b c

132. a b c

133. a b

*) The partly unusual fingerings should be adapted for the purpose of good exercise, although it would be easier and more comfortable in exercise N° 129^a, if at the note a the fourth finger would move back into the first position.

*) Les doigtés qui sont parfois „peu commodes“ doivent être utilisés comme exercice. Au N° 129^a on aurait plus de facilité à reculer en première position si le quatrième doigt commençait son mouvement de recul déjà avec la note „a“.

134.

keep down first finger on two strings
laissez le premier doigt sur deux cordes!

a

b

Little studies in the
fourth position.

Petites Etudes à la
quatrième position.

135.

136.

137.

Ries.

138. Allegro con fuoco.

Ries.

At first to be practised in a moderate tempo with throwing bow strokes between nut and middle; later on quicker with springing bow. (near middle.)

A travailler d'abord lentement „jeté“ (entre talon et milieu); puis plus vite en sauté. (au milieu)

139. Allegro agitato.

David.

140. Largo con brio. *whole bow tout l'archet* Ries.

141. Allegro marcato. *hammered martelé* Ries.

142. Ries.

144. Allegro.

The musical score is written for piano in G minor (three flats) and 3/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first system includes a *vac* marking. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system includes a *p* dynamic. The fourth system features a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a *cresc.* marking, followed by a forte (*f*) dynamic, and then a *p* dynamic with a *vac* marking. The sixth system includes a *tr* marking and a *vac* marking. The seventh system concludes with a forte (*f*) dynamic. The score is characterized by intricate melodic lines in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand, with frequent use of slurs and ties.

Allegro moderato.

145.

The musical score is written for piano and violin/viola. It consists of seven systems of two staves each. The piano part is in the left hand, and the violin/viola part is in the right hand. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various dynamics such as *f* brillante, *f*, *p* dolce, *cresc.*, and *f*. There are also performance instructions like 'point pointe' and 'wh. b. beaucoup d'a.' (wh. b. = with bow). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like *f* and *p*. The piece concludes with a double bar line.

146. Allegro moderato. 4. pos. 4^{me} pos.

de Bériot.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A first ending bracket is present at the end of the system.

Second system of musical notation. Treble clef. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The bass line continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

Third system of musical notation. Treble clef. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The bass line continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The bass line continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

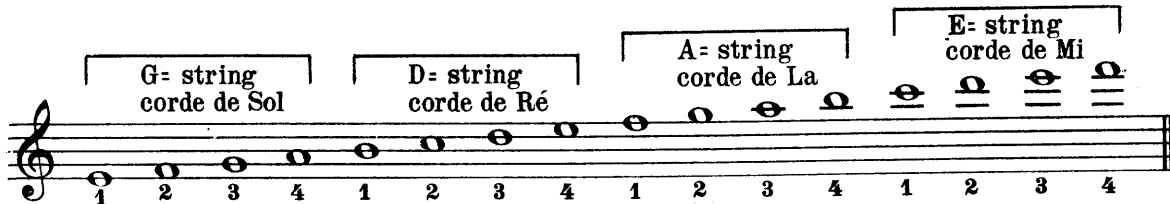
Fifth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and forte (*f*). The bass line continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

Seventh system of musical notation. Treble clef. The piece concludes with a final chord. Fingerings and articulation marks are present.

The fifth position.

La cinquième position.



The fingering of the fifth position on the three lower strings corresponds with that of the first position. It differs however on the E string.

Moving from the third into the fifth position and back again into the third position.

When moving from third to fifth position bring the whole arm right forward towards the E string and bend the wrist. The thumb is to prepare this movement of the arm so that the change of position can be executed smoothly on the fingerboard.

Change of position from the third into the fifth position and back again, using the first finger twice.

147.

In the fifth position the thumb must rest under the neck of violin in an almost level position (See illustr. N° 3). This position of the thumb must already be prepared during the last note in the third position (See illustr. N° 4); when moving back from fifth to third position the thumb, when playing the last note in the fifth position, must endeavour to regain its erect position on the neck of violin. Observe carefully this important action of the thumb when studying the exercises N° 147-153. At the mark ★ turn the thumb (illustr. N° 4). Altogether the player should always remember that a smooth change of position depends on the ease of thumb and the action of the whole arm. In all positions the hand must always be kept as far as possible parallel to the fingerboard (See illustr. N° 3). The knuckles of the hand lie as nearly parallel as possible to the strings.

Les doigtés de la cinquième position correspondent, sur les trois cordes inférieures aux doigtés de la première position.

Passages de la troisième à la cinquième position et retour à la troisième position.

Le changement de la troisième à la cinquième position s'effectue par un fléchissement de l'avant-bras accompagné d'un énergique mouvement rotatoire à droite de l'arrière-bras. C'est le pouce qui doit préparer ce mouvement rotatoire, afin que le doigt, dirigé par la main sur sa nouvelle position, puisse accomplir sans effort le changement de position sur la touche.

Passages de la troisième à la cinquième position et retour à la troisième position en se servant deux fois du premier doigt.

A la cinquième position, le pouce est placé presque horizontalement sous le manche du violon (voir illustration N° 3). Le pouce doit déjà se préparer à prendre cette position — ci tout en jouant la dernière note de la troisième position (voir illustration N° 4); lorsqu'on revient de la cinquième à la troisième position, le pouce doit s'efforcer de se replacer verticalement sur le manche du violon déjà pendant qu'on joue la dernière note de la cinquième position. Ce mouvement du pouce est de grande importance et il faut observer en étudiant les exercices de N° 147 à 153, à ce qu'il soit bien exécuté. Au signe „★“ tournez le pouce (illustration N° 4). Le violoniste doit du reste toujours se souvenir que pour effectuer sans peine les changements de position il faut que le jeu du pouce soit entièrement libre et que le bras entier participe au mouvement. Dans toutes les positions, il faut que la main soit, autant que possible, parallèle avec la touche (voir illustration N° 3).



N° 3.



N° 4.

Change of position
(1st, 3^d and 5th position) using the
first finger twice.

The hand must move into the new position quickly and boldly with an almost audacious swing of the arm. A slow and too careful groping of the fingers will never lead to security in the change of position.

148.

149.

150.

Remember the very important rule exhibited by Louis Spohr in his violin school: "The last used finger connects the two positions." Practise therefore the exercise N^o 150 at first slowly as given in 150^a, paying full attention to the semi quaver note, its value and sound. The first finger must not be lifted when it has reached its proper place in the new position. In changing upwards, the second finger gliding on the string must quickly be taken up as soon as the first finger is following and taking its place.

Changement de position
(I^{ère}, III^{ème} et V^{ième} position) en se servant
deux fois du premier doigt.

Il faut que la main soit amenée à sa nouvelle position par un mouvement hardi et rapide du bras.

Jamais on acquerra de l'assurance dans le changement des positions en tatonnant ou en cherchant le nouveau son avec hésitation.

Qu'il soit permis de répéter ici la règle établie par Louis Spohr dans son Ecole du violon: „C'est le doigt dont on se sert le dernier qui effectue la liaison entre les deux positions." L'exercice N^o 150 doit donc être travaillé d'abord lentement de la manière susmentionnée, 150^a en jouant distinctement la double croche dans toute sa valeur. Il ne faut pas lever le premier doigt quand il a atteint la note de liaison des deux positions. Si, en exécutant le changement de position en montant, le deuxième doigt cherche à se glisser le long de la corde, vite il sera repoussé par le premier doigt.

150^a

The exercises 151, 152 and 153 should also be practised slowly at first, in the same manner of N^o 151^a, 152^a and 153^a.

Étudiez les exercices N^o 151, 152, 153 premièrement lentement comme l'indiquent les N^o 151^a, 152^a, 153^a.

151.

151^a

152.

152^a

153.

153^a

Change of position using the second finger twice.

Changement de position en employant deux fois le second doigt.

154.

The same exercise in A minor. Le même exercice en la mineur.

155.

156.

157.

Change of position using the third finger twice.

Changement de position en employant deux fois le troisième doigt.

158.

159.

160.

161.

Change of position
using the fourth finger twice.

Changement de position en
employant deux fois le quatrième doigt.

162.

163.

164.

165.

Scales and interval exercises
in the fifth position.

The hand (viz. the knuckles of hand) in all positions must always be kept as far as possible parallel to the fingerboard. In order to obtain such in the fifth position, the arm from the shoulder must be brought as far as possible towards the E string, and at the same time the forearm from the elbow must be bent more than such was needed in the third and fourth position. The arm must be brought forward to much to the right that the third finger easily can play d sharp on the D string and g sharp on the G string.

Gammes et exercices d'intervalles
en cinquième position.

Dans toutes les positions la main (c'est-à-dire le dos de la main) doit être maintenue autant que possible en ligne parallèle avec la touche. Pour obtenir cette attitude en cinquième position, le bras exécute un fort mouvement rotatoire à droite par l'articulation de l'épaule et, en même temps, l'avant-bras s'incline encore plus fort dans l'articulation du coude qu'il ne le fait à la troisième et la quatrième position. La rotation du bras à droite doit s'effectuer jusqu'à ce que le troisième doigt puisse toucher sans peine ré dièse sur la corde de ré et sol dièse sur la corde de sol.

166.

Put first finger on two strings.
placer le premier doigt sur deux cordes!

173.



Practise F major in the same manner; quicker lateron, eight and sixteen notes joined.
Étudiez fa majeur de la même manière; plus tard plus vite huit et seize notes liées.

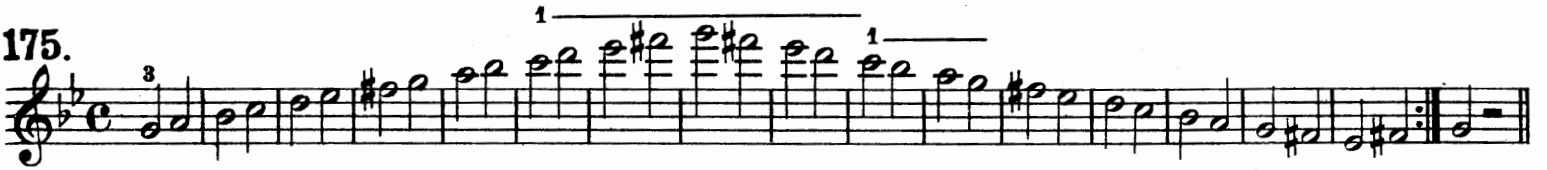
174.



G minor scale. (harmonic)

Gamme de sol mineur. (harmonique)

175.



176.



To be practised quicker lateron, eight and sixteen notes joined.
Plus tard plus vite huit et seize notes liées.

177.



178.



E minor scale. (harmonic)

Gamme de mi mineur. (harmonique)

179.



180.



68 Three melodic pieces in the fifth position by Ch. de Bériot.

Trois Etudes mélodiques en cinquième position par Ch. de Bériot.

Allegretto.

181.

wh.b. t.Pa. p. wh.b. t.Pa. n. t. wh.b. t.Pa. p.

delicatamente
p pizz.

rallent. 4 1 2 3
rallent.

a tempo
a tempo

f

182. *Andantino.*

largamente

p

f

dolce

p

pointe

wh. b. t. Pa.

f

f

1

183. Moderato.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Moderato'. The notation includes various ornaments and performance instructions: 'n. V. t.' (natural trill), 'wh. b. t. Pa.' (whispering trill), 'p.' (piano), and 'dimin.' (diminuendo). The right hand features melodic lines with slurs and ornaments, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with arpeggiated figures and fingerings (1, 2, 3, 0). The piece concludes with a final cadence in the key of B-flat major.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked *con sentimento*. The second system includes a fingering instruction *n. t. V*. The third system begins with a piano (*p.*) dynamic. The fourth system is marked *f con anima* and *dolce*, with dynamics *f*, *dim.*, and *p*. The fifth system includes a fingering instruction *0 4* and a *dim.* marking. The sixth system is marked *dolce* and *p*, and includes fingering instructions *1*, *2*, *3*, *4*, *nut*, and *talon*, along with dynamic markings *f* and *20 20*.

Two melodic pieces
in the 1st 3^d and 5th position
by Ch. de Bériot.

Deux Pièces mélodiques
en première, troisième et cinquième
position par Ch. de Bériot.

Andantino.

184.

1st position
1^{re} position

The musical score consists of six systems of notation, each with a treble and bass staff. The first system includes a 'arco' instruction. The second system includes a 'pizz.' instruction. The third system includes an 'arco' instruction. The fourth system includes a legend for '5th position' and '5me position'. The fifth system includes a legend for '3d position' and '3me position' and a 'p' instruction. The sixth system concludes the piece.

185. Moderato.

*) The auxiliary note Fsharp to be placed down in fifth position, but not played.

*) La note auxiliaire fa dieze dans la cinquième position sera seulement touchée, ne jouée pas.

*) Keep down the auxiliary note C sharp on its place with first finger through- | *) Do dièze avec le premier doigt comme note auxiliaire. Laissez ce doigt
 out the following bar. In the following bars the first finger on two strings. | sur la corde pendant la mesure suivante le premier doigt sur deux cordes.

Study in the fifth position through all keys by Hubert Ries.*)

At first to be practised slowly without slurs, later on four and then eight notes joined in one bow.

Etude par Hubert Ries*) en cinquième position par tous les tons.

D'abord lentement sans liaisons, plus tard quatre notes liées et alors huit notes dans un coup d'archet.

186. Allegro.

* Hubert Ries (1802-1886) pupil of L. Spohr, for a long time leader of the Royal Orchestra in Berlin, author of a violin school containing excellent exercises for the higher positions.

* Hubert Ries (1802-1886), élève de L. Spohr, était violon-solo à l'Orchestre Royal à Berlin; il a écrit une Méthode de violon, qui contient des exercices superbes pour les positions supérieures.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves of music. The notation includes treble clefs, various accidentals (sharps, flats, naturals), and fingerings (numbers 1-4) placed below the notes. The music is written in a single melodic line with many slurs and ties. The key signature changes from one flat to two flats, and then to one sharp. The piece concludes with a double bar line.

Vibration of tone. (Italian: vibrato.)

The vibration of tone is often used to beautify the tone and give it warmth of feeling. Louis Spohr in his violin school mentions as follows: „If a singer sings in a passionate manner or raises his voice to its utmost power, a vibration of the voice is noticeable which might be well compared with the strong vibration of a ringing bell. The violin player is able to imitate this vibration and many other things peculiar to the human voice. It consists in a wavering and floating of the gripped note alternatively played a little above and below its perfect intonation. It is executed by a kind of shaking movement of the left hand in the direction from saddle to bridge. This movement must however not be overdone and the deviation from perfect intonation must hardly be audible. Care should be taken that this kind of vibration is not used too often or in the wrong place. At the above given occasions where the singer uses vibration of tone the violinist may do so likewise, and as said before, only make use of it when playing in a passionate mood or else when giving more quality to certain powerful or accentuated notes. Also long sustained notes can thus be given more colour and feeling. It will be of beautiful effect when such a vibrating note growing from piano to forte, begins to vibrate slowly and in proportion to the increasing strength of tone rises vehemently. It is also very effective if a vibration gradually quietens down until dying away.“

It is easiest to learn the vibration on the A and D string with the second or third finger in third position.

Turn the hand a little so that the lower joint of forefinger does not touch the neck of violin. By doing so the thumb likewise alters its place resting more underneath than at the side of neck of violin (almost like when playing in fifth position).

187.



In order to enable the hand to an unhindered vibration it should not touch the body of violin and should entirely rest on the playing finger and thumb. The pressure of the playing finger must not be too strong to enable the point of finger to execute the vibration. Now the hand should be brought into a wavering or trembling swing in the direction from saddle to bridge. For one player it will perhaps prove easier to perform this vibrative movement by telling himself that the hand is to do this, whilst another may learn it best by telling himself that it is the whole forearm which has to execute the movement. In fact, the whole arm, from the shoulder joint to the finger ends, participates in the vibration.*)

*) Dr Steinhausen asserts that one of the most important fundamental rules for the development of the technic of the right as well as the left arm which every violinist must bear in mind, is as follows: „There is no isolated movement performed by one joint only; the joints of the arm always participate all in the movement, be it ever so slight, of any part of the arm.“ However this assertion of the celebrated anatomist and violinist cannot, be accepted without certain restrictions concerning the movement of the fingers of the left hand, as in all the exercises for the raising and stopping of the fingers, the arm and metacarpa must remain as motionless as possible.

La Vibration

(italien: vibrato; Baillot dans son Art du Violon emploie le mot „Ondulation.“)

La vibration est un moyen que l'on emploie beaucoup pour embellir et animer le son. Dans son Ecole du violon, Louis Spohr dit: „Quand un chanteur chante avec passion ou qu'il augmente le volume de sa voix jusqu'au plus haut degré, on remarque une vibration de la voix ressemblant aux oscillations d'une cloche que l'on a violemment heurtée. Cette vibration, ou comme on la nomme ici, cette ondulation, ainsi que mainte autre particularité de la voix humaine, peut être parfaitement imitée par le violiniste. Elle consiste en un vacillement, un flottement du son joué qui, alternativement, s'élève légèrement au dessus, on descend au dessous de la note entonnée et que l'on produit par un balancement de la main gauche qui se dirige du sillet au chevalet. Ce mouvement ne doit cependant pas être trop fort et la deviation de la netteté du son doit être a peine perceptible à l'oreille. Que le violoniste se garde bien de s'en servir trop souvent ou mal à propos. Les moments indiqués plus haut, où l'on entend vibrer la voix du chanteur, indiquent aussi au violoniste le moment de les placer. Qu'il ne s'en serve donc que pour le jeu passionné et dans les cas où il s'agit de faire ressortir toutes les notes marquées de *fz* ou de *>*. L'emploi de l'ondulation est aussi indiqué partout où l'on veut donner de la force ou de l'animation à des notes soutenues longuement. Quand un son de ce genre monte du piano au forte et que l'ondulation commence lentement pour augmenter de vitesse en rapport avec l'augmentation de la force du son l'effet est fort beau. D'autre part une ondulation rapide allant graduellement en diminuant un son fort s'affaiblissant peu à peu, sera d'un très bel effet.

On acquerra l'ondulation le plus facilement sur les cordes de „la“ et de „re“, avec les notes du deuxième et du troisième doigt, en la troisième position.

Tourner un peu la main, de manière à ce que la première articulation de l'index (métacarpienne) ne soit plus en contact avec le manche du violon. Par cette légère rotation de la main, le pouce s'est aussi un peu déplacé; maintenant il ne se trouve plus directement à côté du manche du violon, mais plutôt au dessous (il est donc à peu près placé comme en cinquième position). Afin de pouvoir exécuter le mouvement ondulatoire sans entrave, la main ne doit plus s'appuyer contre les éclisses; il ne lui reste plus que deux points d'appui sur l'instrument: le doigt posé sur la corde et le pouce qui, avec sa partie inférieure, s'appuie légèrement contre le manche. La pression du doigt posé sur la corde ne doit pas être trop forte, afin que la pointe du doigt puisse participer au mouvement ondulatoire. Ensuite, la main s'avance en balancant dans la direction du sillet au chevalet. Certain violoniste accomplira plus facilement ce balancement en se disant que c'est la main qu'il faut mouvoir tandis qu'un autre l'apprendra plus vite en se figurant que c'est l'avant-bras qui doit exécuter le mouvement. En réalité, c'est le bras tout entier, de l'articulation de l'épaule jusqu'à l'extrémité du doigt, qui collabore au mouvement de vibration.*)

*) Un des principes les plus importants établis par le Dr Steinhausen que le violiniste doit toujours avoir devant les yeux, aussi bien pour la technique du bras droit que pour celle du bras gauche, est celui-ci: „Il n'existe aucun mouvement isolé d'une articulation; toutes les articulations prennent part au moindre mouvement de chacun de ses membres.“ On ne peut cependant appliquer cette maxime du célèbre anatomiste et violiniste au mouvement des doigts de la main gauche qu'avec certaines restrictions, car pour les exercices concernant le soulèvement et l'application des doigts, le bras et le metacarpe doivent faire aussi peu de mouvements que possible.

In order to obtain a perfect vibration it is essential that the violin must not be kept in a cramped position by shoulder and chin nor must the shoulder be drawn upwards. Ease and looseness of all muscles is strictly required.

When the pupil has attained a certain ability in vibrato in third position, he should practise it in fifth and first position likewise whilst changing the positions. The horizontal position of the thumb in the fifth position causes the fore finger to come away from neck of violin; thus the vibrato is often learned easier in fifth position than in first.

The slight to and fro movements of arm, elbow and shoulder joint in the vibrato, contain or prepare, so to say, the ease of changing positions, it will therefore come very useful to practise the vibrato in connection with the change of positions.

Pour pouvoir vibrer, il est nécessaire que le violon soit solidement appuyé, mais il ne faut pas tenir l'épaule levée en contractant nerveusement les muscles, au contraire, tout en maintenant le violon ferme, il faut autant que possible, faire en sorte que les muscles du bras entier soit détendus. Ce n'est qu'à cette condition qu'une belle ondulation sera possible.

Des que l'élève aura acquis une certaine dextérité dans l'ondulation en troisième position, qu'il s'efforce de l'acquérir aussi en cinquième et première position en exécutant fréquemment des changements de position. A la cinquième position, la pose horizontale du pouce a pour effet d'empêcher la première articulation de l'index de s'appuyer sur le manche du violon, et grâce à cette position, l'ondulation s'apprend plus facilement en cinquième position qu'en première.

Cette légère oscillation du bras dans l'articulation de l'épaule et du coude qui produit l'ondulation est, s'il est permis de s'exprimer ainsi, l'élément primordial du changement de position aussi il sera-t-il très utile de l'exercer de concert avec les changements de position.

188.

Exercise 188 consists of four staves (a, b, c, d) in C major, each with four measures. Staves a and b show vibrato on the A and B strings in 5th and 3rd positions. Staves c and d show vibrato on the C and D strings in 5th and 3rd positions. Fingerings are indicated by numbers 1-3.

189.

Exercise 189 consists of four staves (a, b, c, d) in C major, each with four measures. Staves a and b show vibrato on the A and B strings in 1st position. Staves c and d show vibrato on the C and D strings in 1st position. Fingerings are indicated by numbers 1-2.

Not until the vibrato is well mastered on A and D string, it should be practised on G and E string.

Altogether it is necessary that the vibrato is studied methodically, and as it adds extensively to the poetical and characterful expression of tone, it must not be practised accidentally. Its practice comes also useful to the technic of left hand helping towards the looseness of arm muscles, rather giving the desirable ease to arm and hand.

L'ondulation ne devra être étudiée sur les cordes de sol et de mi que lorsqu'on saura l'exécuter parfaitement sur les cordes de la et de ré.

Il est nécessaire d'étudier l'ondulation methodiquement. Il ne faut pas la faire au hasard, car elle est un moyen d'expression très important du jeu du violon et confère à chaque violoniste un cachet individuel très caractéristique. L'ondulation forme aussi un auxiliaire très appréciable pour la technique de la main gauche, car elle rend souple les muscles du bras et supprime toute tension inutile du bras et de la main.

Melodic exercise for practising
the vibrato in the second position.

Etude mélodique pour l'ondulation
en seconde position.

191.

Cantabile grazioso.

de Beriot.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The upper staff is for the violin and the lower for the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various performance markings: *dolce*, *p*, *pizz.*, *arco*, *cresc.*, *dim.*, and *pizz.*. Fingerings are indicated by numbers 1-3 in the violin part and 1-4 in the piano part. The piece concludes with a *pizz.* marking in the piano part.

The 24 major and minor scales through two octaves.

At first to be practised slowly with the upper part of bow, later on quicker with short strokes in the middle of bow.

The last three chords in the last bar of each line leading into another key should at first be played by the teacher until later on the pupil might try to play them.

The scales with all their various fingerings should be practised until the pupil can play them by heart.

Les 24 Gammes majeures et mineures dans l'étendue de deux octaves.

D'abord lentement avec la moitié supérieure de l'archet, (coup d'archet de l'avant-bras) ensuite plus vite avec moins d'archet et au milieu.

Pour commencer, ce sera le maître qui jouera les trois accords de la dernière mesure de chaque ligne qui forment la transition, et plus tard l'élève essaiera de les jouer lui même.

L'élève exercera les gammes jusqu'à ce qu'il sache les jouer toutes par coeur avec le doigté indiqué.

D'après P. Baillot.

192.

The musical score consists of six systems, each containing a treble and bass staff. The scales are written in C major, G major, D major, A major, E major, B major, F major, C minor, G minor, D minor, A minor, E minor, B minor, and F minor. The score includes various fingering numbers (1-4) and bowing instructions such as '2' and '4'. Specific annotations include 'To remain in the 5th position, rester en place *)' and '3rd pos. *) 3^{me} pos. *)', '4th pos. *) 4^{me} pos. *)', and '5th pos. 5^{me} pos.'. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

*) When repeating to remain in 5th position.

*) Pour repeter, rester sur la position.

5th pos.
5^{me} pos.

Half - pos.
demi - pos.

4th pos.
4^{me} pos.

5th pos.
5^{me} pos.

3rd pos.
3^{me} pos.

4th pos.
4^{me} pos.

84 The common chords of the 24 major and minor keys in two octaves.

With strokes by the forearm (if slowly, upper part, if quick, middle of bow) and with firm (hammered) strokes. Practise at first the first two bars slowly, frequently repeating same; later on the third and fourth bar separately and only after that the 24 chords as printed below.

Les Accords parfaits des 24 gammes maj. et min. dans l'étendue de deux octaves.

Avec des coups d'archet de l'avant-bras (avec la moitié supérieure lentement, et plus accéléré au milieu) et des coups d'archet martelés.

Exercer d'abord seulement les deux premières mesures très lentement et en les répétant plusieurs fois de suite, puis la troisième et la quatrième mesure seulement, et ensuite les 24 accords parfaits dans l'ordre indiqué ici.

193.

The musical score for exercise 193 consists of six systems, each containing two staves (treble and bass). The first system is in C major. The second system is in C minor. The third system is in D major. The fourth system is in D minor. The fifth system is in E major. The sixth system is in E minor. Each system contains two measures of music, with a repeat sign after the first measure. Fingerings (1-4) and positions (1st, 3rd, 4th, 5th) are indicated above the notes. The bass staff often includes a double bar line and a repeat sign after the first measure.

* Observe carefully the remaining of finger on string also in the third and fourth bar.

* Il va de soi qu'il faut veiller à ce que le doigt reste aussi en place dans la troisième et la quatrième mesure.

5th pos.
5^{me} pos.

1st pos.
1^{re} pos.

5th pos.
5^{me} pos.

Half-pos.
demi-pos.

4th pos.
4^{me} pos.

5th pos.
5^{me} pos.

1st pos.
1^{re} pos.

5th pos.
5^{me} pos.

3rd pos.
3^{me} pos.

4th pos.
4^{me} pos.

4th pos.
4^{me} pos.

Practical hints for the study of octaves.

In order that the arm may move to and fro unhindered it is essential to hold the violin solely with shoulder and chin. *) Every exercise must be repeated until correct and perfect intonation is reached.

Indications pour les exercices concernant la manière de jouer les octaves.

Le violon ne doit être maintenu en place qu'avec l'épaule et la mâchoire (le menton)*) afin que le bras ait entière liberté d'action pour faire avancer et reculer la main. Chaque exercice est à répéter jusqu'à ce que les notes soient justes et jouées avec une assurance complète.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

*) See illustr. N° 1 Book I.

First system of exercise 202, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords and intervals, including a tritone (F# and C) and a major second (C and D).

202.

Second system of exercise 202, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Third system of exercise 202, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

Fourth system of exercise 202, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 4 and 1 below the notes.

203.

First system of exercise 203, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Second system of exercise 203, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

204.

First system of exercise 204, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Second system of exercise 204, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

Third system of exercise 204, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 4 and 1 below the notes.

205.

First system of exercise 205, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Second system of exercise 205, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

Third system of exercise 205, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Course of Violin Instruction

with exercises selected from the works
of well-known masters

par
by **FERDINAND KUECHLER**

Traduction française d'après la huitième édition allemande
English version from the eighth German edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

Published by
Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich

Basel, St. Gallen, Luzern, Winterthur, Neuchâtel, Lugano,
Solothurn, Lörrach

Copyright 1914 by HUG & Co., Basel

Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Violon-School

With application of exercises of
old known masters

FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

SECOND PART.

Third Book.

Preparatory exercises for the practice of thirds.*)

DEUXIÈME VOLUME.

Troisième cahier.

Méthode pour l'exercice de passages en tierces.*)

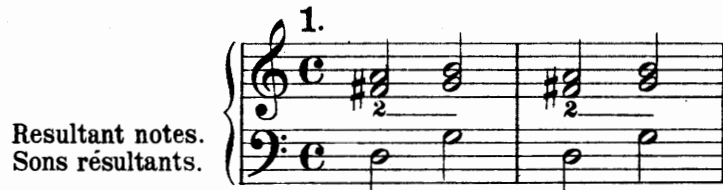


The thorough study of this run of thirds requires slow practice and very careful observation of playing in tune. (See page 187-189 part I book IV.)

Before playing the above run of thirds, practise exercise 1-12 in the following order.

L'étude minutieuse et sûre de ce passage en tierces exige un lent exercice de chacune de ses suites de ton en en surveillant soigneusement la justesse par les sons résultants. (Voir page 187 à 189 du quatrième cahier du premier volume de cette méthode.)

Avant de pouvoir exécuter ce passage en tierces, il faut étudier les exercices 1 à 12 dans l'ordre indiqué.



Resultant notes.
Sons résultants.

Repeat these thirds slowly until perfect intonation through the sound of resultant notes is attained with absolute surety. (The resultant notes must be absolutely clear and audible, only thus the perfect intonation of double stopping is assured.) Afterwards to be practised quicker, at first two, later four notes joined as follows:

Il faut répéter lentement ces deux tierces jusqu'à ce que leur justesse soit chaque fois garantie par la résonance des sons résultants; (le son résultant ne doit pas résonner faiblement, mais tout à fait clair et juste; alors seulement la justesse de la double-corde sera garantie) on les jouera ensuite plus vite en liant d'abord deux notes, puis quatre notes de la manière suivante:



Practise the following two thirds in the same manner. | Puis on exercera de la même manière les deux tierces suivantes:



Resultant notes.
Sons résultants.

Afterwards practise the three thirds in this way.

Ensuite on liera les trois tierces.



Resultant notes.
Sons résultants.

Repeat often and don't forget that the third finger moves into the major third whilst the first finger moves the distance of a minor third only.

A répéter souvent en observant soigneusement que le troisième doigt fait l'écart d'une tierce majeure, tandis que le premier doigt ne monte que d'une tierce mineure.



Practise also this exercise beginning with the third and moving into the first position.

Etudier aussi les notes liées de haut en bas.



*) Compare remarks on page 90.

**) The note F (instead of F sharp) in this position seems strange at first, one easily feels inclined to mistake resultant notes with such of the dominant 7th chord. The player here must take into consideration mixolydian key.

*) Voir la remarque page 90.

**) La note fa (au lieu de fa-dièse) ainsi placée a au premier d'abord quelque chose d'étrange, car on est facilement porté à confondre le son résultant avec le son d'harmonie. Il faut que l'élève s'imaginer pour un instant jouer dans le mode mixolydien.

4. $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ etc. $\frac{2}{4}$ etc. $\frac{1}{3}$

Resultant notes.
Sons résultants.

5. a $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ b $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ c $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

The first and third finger must not be taken up but glide on the strings into the third position; already in the first bar of exercise 5^a this rule must be observed.

Il ne faut pas lever le premier ni le troisième doigt, ceux-ci doivent glisser sur les cordes à la troisième position; cette règle est déjà à observer dans l'exercice 5^a.

6. a $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ b $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ c

During the last three exercises the first and third finger must always remain on the string.

Dans les trois derniers exercices le premier et le troisième doigt ne doivent jamais quitter les cordes.

7. a $\frac{0}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ b $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ c $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$

Resultant notes.
Sons résultants.

d $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ e $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ f $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ g $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$

8. a $\frac{2}{4}$ b $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ c $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ d $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ e $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ f

9. a $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ b $\frac{1}{3}$ c $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ d $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

Resultant notes.
Sons résultants.

10. $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ 11. $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ 12.

Unless the player can give sufficient time and careful thought to the above runs in thirds, he should better abstain from playing compositions containing them.

Quiconque n'a pas le temps suffisant ni la ferme volonté d'exercer de cette manière les passages en tierces devra renoncer à l'étude des compositions de violon contenant des passages en tierces.

* Compare second remark on page 88.

* Comparer la deuxième remarque page 88.

Instructions for the practice of runs in sixths.*)

Méthode pour étudier les passages en sixtes.*)



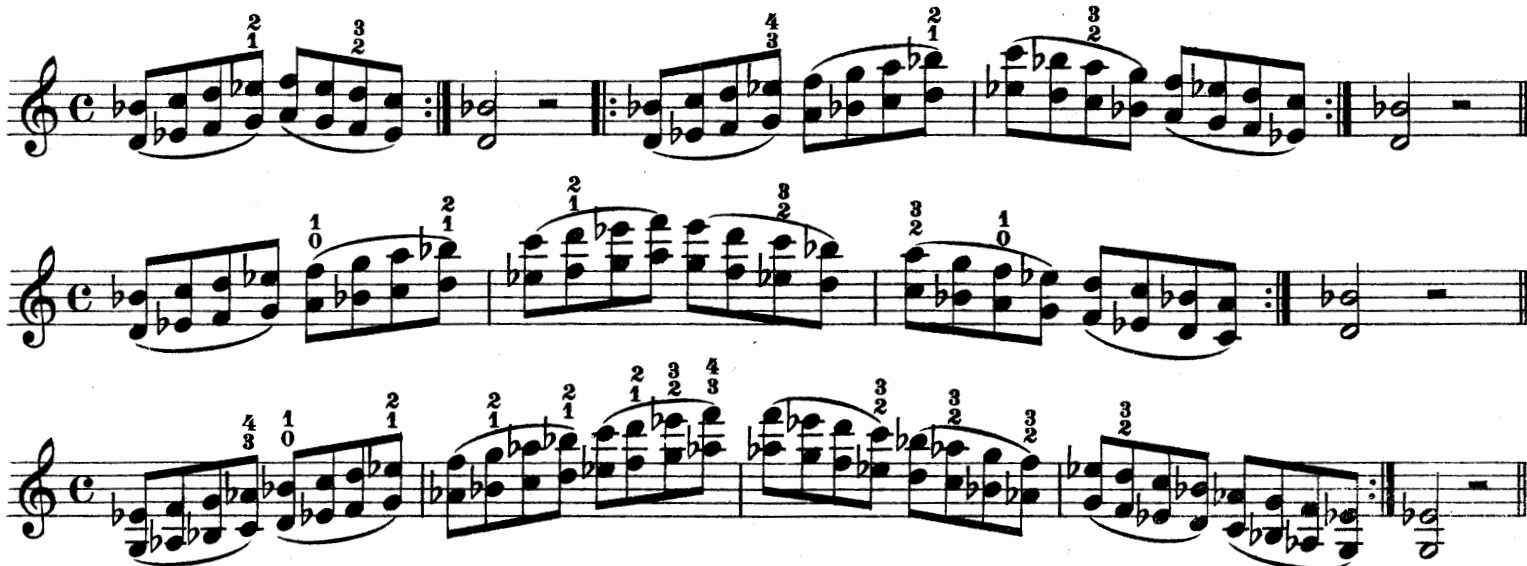
These two runs in sixths as well as those in thirds must be practised slowly, most carefully and very thoroughly, always observing perfect intonation and its resultant notes. Every intelligent player will be able to select and put together the single exercises after the examples given in N° 206. In the following sixths observe its resultant notes.

L'étude approfondie et sûre de ces deux passages en sixtes demande, comme l'étude des passages en tierces, un lent exercice de leurs suites de sons particulières, en examinant toujours avec soin la justesse par les sons résultants. Tout violoniste intelligent pourra, au moyen de l'exemple des suites données au N° 206, composer lui-même des exercices particuliers; démontrer à cet endroit les sons résultants.



The resultant tone of the major sixth forms the subdominant of the lower tone; the resultant note of the minor sixth the double octave of the upper note.

Le son résultant de la sixte majeure est la quinte inférieure du ton le plus bas; le son résultant de la sixte mineure est la double octave du ton le plus haut.



The sixth position.

La sixième position.



The fingerings of the sixth position on the three lower strings correspond with those of the second position.

Les doigtés de la sixième position sont analogues sur les trois cordes inférieures, aux doigtés de la deuxième position.

*) Remarks on N° 206 and 207.

In order to play double stoppings in perfect intonation, good strings perfect in fifths are essential; that is to say: if you put a finger on two strings well tuned, its resulting sound must give a perfect fifth. The strings must be evenly spun and neither be thicker nor thinner near saddle or bridge, otherwise the player will never be able to play stoppings in perfect intonation. He therefore must endeavour to use strings of an absolute reliable quality in this regard. It is otherwise useless trying to obtain perfect intonation. Sometimes it has proved useful to twin the string by putting the knot-end from string holder to peg or vice versa, thus obtaining the desired result. This is caused by getting both thicker ends of string on the same side, either near saddle or towards bridge.

*) Remarque aux N° 206 et 207.

Les cordes justes sont la première condition pour obtenir la justesse des doubles notes; c'est-à-dire que deux cordes voisines justement accordées doivent former des quintes justes si l'on place un doigt sur deux cordes. Si ces deux cordes ne sont pas filées avec une égalité parfaite et que l'une des cordes soit plus grosse à l'un des bouts, — une différence imperceptible à l'oeil suffit — et que le bout de l'autre corde soit aussi plus gros, mais près du chevalet tandis que l'inégalité de la première corde se trouve au sillet, les cordes dans ce cas ne sont pas justes. Ce serait peine perdue d'étudier des doubles notes sur de pareilles cordes; il faut donc monter le violon jusqu'à ce que les cordes forment absolument des quintes justes. On y réussit parfois en retournant la corde, c'est-à-dire en mettant du côté du sillet le bout de la corde qui se trouvait au chevalet, pour obtenir des quintes justes. La raison de ce phénomène est que l'augmentation de l'épaisseur des deux cordes a lieu dans la même direction, elles ont alors toutes deux des vibrations égales.

Moving from first through second and fourth into the sixth position and back into the first position.

Passages de la première à la sixième position par la deuxième et la quatrième et puis retour à la première position.

208.

In exercises 208^a till 208^b and 209^a till 209^b at the mark ★ and whilst shifting upwards the thumb with its nail-joint must be placed under the neck of violin so that the arm without being hindered can execute the turning (stretching to the right) necessary for the sixth position. How far the thumb in the sixth position must be placed under the neck of violin one cannot exactly say; it depends on the breadth and length of hand and thumb and how far the hand is able to stretch. In any case and in every position the back of hand must possibly stand in a parallel position to the fingerboard and in no way be hindered by thumb or arm. When moving back again the thumb must remain like in the sixth also in the fourth position, only in the last bar but one of every exercise the thumb moves back into its proper place of first position.

Dans les exercices 208^a à 208^b et de 209^a à 209^b il faut que le pouce s'appuie au signe ★ sous le manche du violon afin que le bras puisse exécuter sans être gêné le grand mouvement vers la droite nécessaire à la sixième position. Il est impossible de prescrire uniformément à chaque élève jusqu'où le pouce doit se poser sous le manche dans la sixième position, cela dépend de la largeur et de la tension de la main aussi bien que de la longueur du pouce de l'élève. Dans tous les cas, il faut que le dos de la main soit dans chaque position autant que possible parallèle à la touche et ne doit en aucune manière être gênée par le pouce ni par le bras. En descendant il faut que le pouce garde sa tenue de la sixième position, de même dans la quatrième position et ce n'est que dans l'avant-dernière mesure de chaque exercice qu'il reviendra en première tenue.

All these changes of position must also be practised quicker with two and four notes joined on one bow.

On jouera de même plus vite tous ces changements de position avec deux ou quatre notes liées.

The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a sequence of notes with fingering numbers 1 and 2, and a star symbol. A first ending bracket spans the first six measures, and a second ending bracket spans the last six measures. The second staff continues the sequence, including a double bar line and a repeat sign. The third and fourth staves follow a similar pattern, with the fourth staff ending with a double bar line and a repeat sign.

Moving from first through third into the sixth position and back again into the first position.

At the mark ★ turn the arm to the right as far as possible so that the hand comfortably may be placed "lifted" or "thrown" into the sixth position.

Passages de la première à la sixième position par la troisième, puis retour à la première position.

Au signe ★ tourner le bras vers la droite de façon à ce que la main soit aisément conduite — on pourrait aussi dire projetée — à la sixième position.

209.

The exercises are labeled a through f. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). They feature sequences of notes with fingering numbers 0, 1, and 3, and a star symbol. Each exercise includes a first ending bracket and a second ending bracket. The exercises involve moving between first, second, and sixth positions.

217.

218. G major scale. Gamme de sol majeur.

219. Thirds and Fourths. Tierces et quartes.

220. Octaves. Octaves.

221.

In the second bar place the first finger on A and E string and keep it in this position when repeating the exercise.

Dans la deuxième mesure on pose le premier doigt sur la corde de la et de mi et on le laisse à cette place à la reprise de l'exercice.

222.

223. Allegretto. David.

mf leggiero *cresc.*

First system of a musical score. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line. Dynamics include *p* (piano) and a *segue* marking. Fingerings 1, 4, 2, and 4 are indicated above the first few notes.

Second system of the musical score, continuing the melodic and bass lines from the first system.

224. Allegro.

David.

Third system of the musical score, marked *Allegro*. It begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features complex rhythmic patterns with slurs and ornaments. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Fingerings 3, 0, 3, 0, 0 are shown above the first few notes. A *4th pos. 4me p.* marking is present.

Fourth system of the musical score, continuing the complex rhythmic patterns. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

Fifth system of the musical score, featuring more intricate melodic lines in the upper staff and accompaniment in the lower staff. Dynamics include *sf* and *p*.

Sixth system of the musical score, concluding the piece with a final forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic flourish ending with a double bar line.

*) A note printed in this manner, thus differing from the other ones, is to be played on the open string | *) Cette anotation spéciale indique l'emploi de la corde à vide.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. A first finger fingering (1) is indicated below the first measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 2, 3, 2, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 3, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 2, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 3, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *sf* and *sfz* are present. Fingering numbers 1, 1, 4, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *sf* and *f* are present. Fingering numbers 1, 1, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 2, 1, 1, and 1 are indicated below the measures.

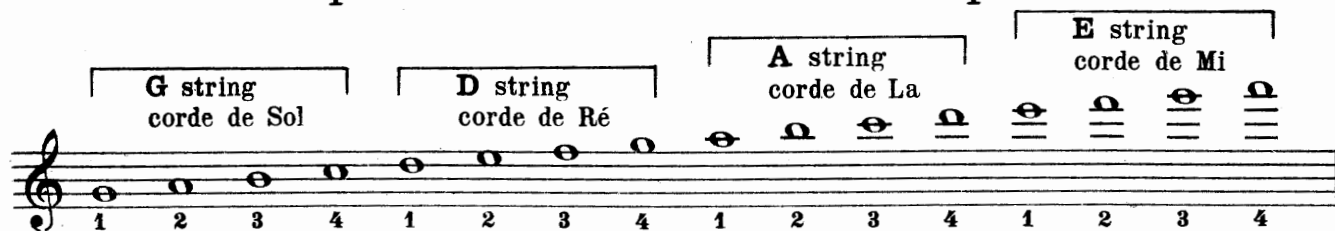
Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1 and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. A first finger fingering (1) is indicated below the first measure.

The seventh position.

La septième Position.



The fingering in the seventh position corresponds on the three lower strings with that of the third position.

Les doigtés de la septième position sur les trois cordes inférieures sont analogues aux doigtés de la troisième position.

Changes from first through third and fifth position into the seventh and back again.

Passages de la première position par la troisième et la cinquième position à la septième et retour.

227.

a

b

c

d

The exercises 227^a till 227^d when played descending, should be practised with both fingerings; at first seventh, fifth, third, first position and afterwards the third position to follow the seventh immediately.

Jouer les exercices 227^a jusqu' à 227^d en descendant avec les deux doigtés; d'abord la septième position, puis la cinquième, la troisième, la première et enfin aussitôt après la septième on fait suivre la troisième position.

Changes from the first through fourth into the seventh position.

In the ascending way of this exercise at the mark ★ the thumb with its nail-joint must be placed in a level position under the neck of violin so that the arm is able to move unhindered as far as possible to the right and thus the hand can be placed into a parallel line to the fingerboard, an attitude needed for all positions. When descending, the thumb must keep its place of the seventh position also in the fourth position, and only at the mark ★ it must withdraw to prepare its place for the first position.

Passages de la première position par la quatrième à la septième position.

En montant il faut que le pouce au signe ★ soit posé horizontalement sous le manche du violon, afin que le bras puisse aisément se tourner loin vers la droite et que la main puisse exécuter la tenue parallèle à la touche nécessaire dans toutes les positions. En descendant, il faut que le pouce conserve dans la quatrième position la même place que dans la septième et au signe ★ seulement il s'appuiera de façon à préparer la tenue de la première position.

228.

a

b

b

4th pos.
4^{me} pos.

7th pos.
7^{me} pos.

4th pos.
4^{me} pos.

3

4

c

4th pos.
4^{me} pos.

7th pos.
7^{me} pos.

4th p. - 4^{me} p.

1st p. - 1^{re} p.

d

4th pos.
4^{me} pos.

7th pos.
7^{me} pos.

3

3

e

4th pos.
4^{me} pos.

7th p. - 7^{me} p.

4th p. - 4^{me} p.

1st pos.
1^{re} pos.

f

4th p. - 4^{me} p.

7th p. - 7^{me} p.

4th pos.
4^{me} pos.

1st pos.
1^{re} pos.

g

4th p. - 4^{me} p.

7th p. - 7^{me} p.

4th p. - 4^{me} p.

1st p. - 1^{re} p.

h

4th pos.
4^{me} pos.

7th pos.
7^{me} pos.

4th p. - 4^{me} p.

1st p. - 1^{re} p.

Changes of position from the first through third and fifth into the seventh position and back again, likewise from the first through fourth into the seventh position and back again into the first position.

Passages de la première position à la septième par la troisième et la cinquième position et retour à la première position.

229. a

The same exercise with a different fingering.
Même exercice avec un autre doigté.

b

c

d

The last four exercises are also to be practised with the same fingering in the minor key.
Les quatre derniers exercices doivent aussi être étudiés en mineur avec les mêmes doigtés.

Place the first finger on A and E string.
Poser le premier doigt sur la corde de La et de Mi.

Scales and Arpeggios in the seventh position.

Gammes et accords à trois sons dans la septième position.

To be practised with the three most important bowings.
(See part I page 46 N° 5a.)

Exercer avec les trois coups d'archet les plus importants. (Voir le premier volume, page 46 N° 5a.)

230.

G and C major chord.

Accord à trois sons et de quarte et sixte en sol majeur.

231.

232.

A major scale.

To be practised with the three most important bowings.
(See part I page 46 N^o 5a.)

Gamme de la majeur.

Etudier avec les trois coups d'archet les plus importants. (Voir le premier volume, page 46 N^o 5a.)

233.

233a

Allegro moderato.

Mazas.

234.

235. Moderato.

Allegro moderato.

Ries.

For further practice in higher positions the following works are recommended: Hans Benda 105 Studies, third and fourth book (Rob. Forberg, Leipzig).

Pour continuer l'étude des positions supérieures, nous recommandons les Etudes 105 par Hans Benda, III^{ème} et IV^{ème} Cahier (Rob. Forberg, Leipzig).

Changing from first straight into fifth position, from second into the sixth and from the third straight into the seventh position.

Changements de position 103
de la 1^{re} à la 5^{me}, de la 2^{me} à la 6^{me} et de la 3^{me} à la 7^{me} position.

Preparatory exercises.
237. Exercices préparatoires.

3 4 1 4 3 4 1 4 4 1 2 1 4 1 2 1 4
1st pos. 5th p. 1st pos. 5th p. 1st pos. 1st p. 5th pos. 1st p. 5th pos. 1st pos.
1^{re} pos. 5^{me} p. 1^{re} pos. 5^{me} p. 1^{re} pos. 1^{re} p. 5^{me} pos. 1^{re} p. 5^{me} pos. 1^{re} pos.

3 4 1 4 3 4 1 2 1 4 3 4 1 4 3 4 1 2 1 4
2nd p. 6th p. 2nd pos. 2nd p. 6th pos. 2nd p. 3rd p. 7th p. 3rd pos. 3rd p. 7th pos. 3rd pos.
2^{me} p. 6^{me} p. 2^{me} pos. 2^{me} p. 6^{me} pos. 2^{me} p. 3^{me} p. 7^{me} p. 3^{me} pos. 3^{me} p. 7^{me} pos. 3^{me} pos.

This exercise must be practised on all strings!
Cet exercice se fera sur toutes les cordes!

To be practised on all strings.
Etudier ces exercices sur toutes les cordes.

Already in the first position the thumb with its nail joint is to be placed under the neck of violin and the arm must be turned so much to the right that the body of violin will not hinder the hand quickly to move forward; the hand must be able to glide comfortably round the body of violin. With a certain bold decision the hand is thrown by the arm into the new position; the change of positions is never reached with surety by too carefully groping on the strings. Even when practising slowly the change of position in itself must quickly be executed.

Dans la première position déjà le pouce se posera sous le manche du violon et le bras devra faire un grand mouvement tournant vers la droite de façon à ce que les éclisses ne forment aucun obstacle à l'avancement rapide de la main; il faut que la main puisse glisser facilement le long des éclisses. C'est d'un mouvement décidé et hardi que la main sera projetée par le bras dans la nouvelle position, car on n'obtiendrait jamais de l'assurance dans le changement en le faisant en hésitant. De même dans les exercices lents on exécutera d'un mouvement rapide le changement de position.

5th pos. 1st pos. 5th pos. 1st pos.
5^{me} pos. 1^{re} pos. 5^{me} pos. 1^{re} pos.

5th pos. 1st pos. 5th pos. 1st pos.
5^{me} pos. 1^{re} pos. 5^{me} pos. 1^{re} pos.

1st pos. 5th pos. 1st pos. 1st pos. 5th pos. 1st pos.
1^{re} pos. 5^{me} pos. 1^{re} pos. 1^{re} pos. 5^{me} pos. 1^{re} pos.

To be practised on all strings.
À étudier sur toutes les cordes.

To be practised on all strings.
À étudier sur toutes les cordes.

To be practised on all strings.
À étudier sur toutes les cordes.

Easier and more comfortable E flat major and E major are played in the second and sixth position because the semi tone in these positions is played by the second and third finger. Thus the most natural fingering is obtained and corresponds with the easiest fingering in the first position taught in this violin school. Also in the higher positions this kind of fingering appears to be the easiest.

On joue aisément et plus facilement en Mi-bémol majeur et Mi majeur dans la deuxième et sixième position, parce que le demi-ton dans cette position vient se placer entre le deuxième et le troisième doigt. Le demi-ton placé entre ces doigts est la position la plus naturelle et correspond au premier doigté, enseigné dans cette méthode à la première position. De même dans les hautes positions le premier doigté offre la plus grande facilité.

2nd pos. 6th pos. 2nd pos. 2nd pos. 6th pos. 2nd pos.
2^{me} pos. 6^{me} pos. 2^{me} pos. 2^{me} pos. 6^{me} pos. 2^{me} pos.

3rd pos. 7th pos. 3rd pos. 3rd pos. 7th pos. 3rd pos.
3^{me} pos. 7^{me} pos. 3^{me} pos. 3^{me} pos. 7^{me} pos. 3^{me} pos.

3rd pos. 7th pos. 3rd pos. 3rd pos. 7th pos. 3rd pos.
3^{me} pos. 7^{me} pos. 3^{me} pos. 3^{me} pos. 7^{me} pos. 3^{me} pos.

Practise the same fingering in B flat and B major on the D string, F and F sharp major on the A string.

Exercer avec le même doigté Si bémol et Si majeur en commençant sur la corde de Ré; Fa et Fa-diese majeur en commençant sur la corde de La.

Also F major beginning with the fourth finger on the G string. Jouer de même Fa majeur en commençant avec le quatrième doigt sur la corde de Sol.

Likewise G major to begin with the fourth finger on the A string.

On jouera également Sol majeur en commençant avec le quatrième doigt sur la corde de La.

Study in the second fourth
and sixth position by de Bériot.

Etude en 2^{me}, 4^{me} et
6^{me} position par de Bériot.

238. 2nd pos. — 2^{me} pos.

Two staves of musical notation in treble clef, common time. The first staff begins with a first finger (1) and contains a series of eighth-note patterns. The second staff continues the pattern with various accidentals (sharps and naturals) and includes fingerings 3 and 4. The section concludes with a first finger (1) and a fermata.

4th pos. — 4^{me} pos.

Two staves of musical notation in treble clef, common time, with a key signature of one flat. The first staff begins with a first finger (1) and contains eighth-note patterns with flats. The second staff continues the pattern with various accidentals and includes fingerings 1, 4, and 3. The section concludes with a first finger (1) and a fermata.

6th pos. — 6^{me} pos.

Two staves of musical notation in treble clef, common time, with a key signature of one flat. The first staff begins with a first finger (1) and contains eighth-note patterns with flats and naturals. The second staff continues the pattern with various accidentals and includes fingerings 3, 1, 4, and 3. The section concludes with a first finger (1) and a fermata.

Two staves of musical notation in treble clef, common time, with a key signature of one flat. The first staff begins with a first finger (1) and contains eighth-note patterns with flats and naturals. The second staff continues the pattern with various accidentals and includes fingerings 3, 1, and 3. The section concludes with a first finger (1) and a fermata.

2nd pos. — 2^{me} pos.

Two staves of musical notation in treble clef, common time. The first staff begins with a first finger (1) and contains eighth-note patterns with flats and naturals. The second staff continues the pattern with various accidentals and includes fingerings 3, 1, and 2. The section concludes with a first finger (1) and a fermata.

Two staves of musical notation in treble clef, common time. The first staff begins with a first finger (1) and contains eighth-note patterns with flats and naturals. The second staff continues the pattern with various accidentals and includes fingerings 3, 1, and 2. The section concludes with a first finger (1) and a fermata.

Study in the third, fifth
and seventh position by de Bériot.

Etude en 3^{me}, 5^{me} et
7^{me} position par de Bériot.

239. 3rd pos. — 3^{me} pos.

First section of the study, 3rd position. It consists of three staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and common time. The first staff begins with a first finger (1) fingering. The music features a series of eighth-note patterns, including slurs and ties, moving across the strings.

5th pos. — 5^{me} pos.

Second section of the study, 5th position. It consists of two staves of music in treble clef, key of D major. The first staff begins with a first finger (1) fingering. The music continues with eighth-note patterns, incorporating various accidentals and slurs.

7th pos. — 7^{me} pos.

Third section of the study, 7th position. It consists of two staves of music in treble clef, key of D major. The first staff begins with a first finger (1) fingering. The music features eighth-note patterns with slurs and ties, moving across the strings.

3rd pos. — 3^{me} pos.

Fourth section of the study, 3rd position. It consists of two staves of music in treble clef, key of D major. The first staff begins with a first finger (1) fingering. The music features eighth-note patterns with slurs and ties, moving across the strings.

Sopr.

240. Allegro.

A string - corde de La

D string - corde de Ré

decresc.

p

A string - corde de La

cresc.

cresc.

f

5th p. - 5^{me} p.

A string - corde de La

decresc.

decresc.

p

*) The second finger glides on the A string until it reaches the auxiliary note B; only then the fourth finger is to play the B an octave higher. The 9th, 10th and 15th bar are to be done in a similar way.

*) Le deuxième doigt glisse sur la corde de la jusqu'à la note auxiliaire Si; alors seulement on fera tomber le quatrième doigt sur le Si à l'octave. On procédera de la même manière dans la 9^{me}, 10^{me} et 15^{me} mesure.

G string — corde de Sol D string — corde de Ré

G string — corde de Sol D string — corde de Ré

*) The fingering above the notes is given by L. Spohr, the one below the notes by the author of this violin school. (Compare N° 252 in the 4th book of the 2nd part.)

*) Le doigté supérieur est de L. Spohr, le doigté inférieur est de l'auteur de cette méthode. (Comparez le N° 252 au quatrième cahier du deuxième volume.)

Purity of intonation.

From early youth our ear has become used to the "temperated" tuned piano. In tuning a piano the wee differences of intervals are equalized, "temperated," and the octave is divided in twelve semitones, one like another. It is not always easy for the violin player to find the temperated intonation of a piano absolutely true; if for instance on the piano the C sharp and D flat is played on one and the same key, the violinist will find it necessary to stop the notes on his instrument differently. To prove this assertion the following experiment should be tried: Tune the violin carefully so that all strings result in perfect fifths; then play the "e" with the first finger on the D string so that it is exactly in tune with the open G string; if now the perfect octave "e" is played with the fourth finger on the A string, it will be found that this latter tone sounds rather flat if compared with the open E string.

241.

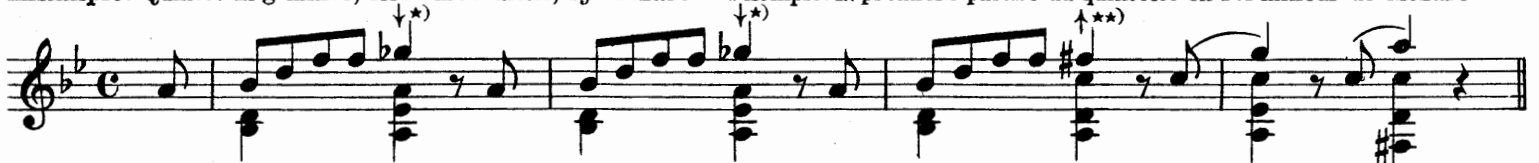


Another example would be: to play "b" with the first finger on the A string together with the open D string and then let the sound of the open E string follow to the sixth "b" and "d", played in perfect intonation. The first finger will have to be moved well upwards if the "b" is to result into a perfect fourth with the open G string.



When playing the sixth d-b the distance of the first finger from saddle was a minor whole tone, and at the fourth b-e a major whole tone. Mathematically and in the natural and perfect system of tuning we have to count with major and minor whole tones and half tones contrary to the temperated tuning system of the piano where all these differences are equalized. When playing music for string instruments only, the violinist will frequently observe that he has to stop two notes differently for which the piano has only one key, he would otherwise simply lack a real musical ear and fine feeling.

Example: Quintet in g minor, first movement, by Mozart. — **Exemple:** la première phrase du quintette en sol mineur de Mozart.



The f sharp of the third bar requires a higher intonation than the note g flat in the first two bars.

Every violinist whether professional or amateur who plays classical chamber music should know the fundamental rules of harmony, such knowledge would help him over many difficulties and that of intonation in particular. Every note of a chord which according to rules resolves into a higher note must be stopped rather high, or if resolving into a lower note, be stopped rather low. Further more for playing well in tune must distinguish between major thirds (in major chords) and minor thirds (in minor chords), specially if harmonies in major and minor follow each other closely. Major thirds must be stopped rather high and specially minor thirds fairly low.

*) At the mark ↓ the player is reminded to stop the note, above which it is placed, not too high.

**) At the mark ↑ the player is reminded to stop the note, above which it is placed, not too low.

La justesse de l'intonation.

Notre oreille est accoutumée dès l'enfance à l'accord tempéré du piano. Cet accord égalise les véritables valeurs acoustiques des intervalles, elle „tempère“ ces derniers et divise l'octave en douze demi-tons complètement égaux entr'eux. Il n'est pas toujours aisé pour le violoniste de se conformer à l'intonation tempérée du piano; car le clavier n'a qu'une touche pour chaque son, tandis que le violoniste se verra souvent obligé d'intonner différemment la même note sur son instrument. Comme preuve de cette assertion on fera l'expérience suivante: Accorder exactement le violon de façon à ce que toutes les cordes forment des quintes justes, ensuite on jouera le „mi“ avec le premier doigt sur la corde de ré de manière à ce qu'il soit juste par rapport à la corde à vide de sol; si l'on joue alors l'octave juste de ce „mi“ sur la corde de la avec le quatrième doigt, on s'apercevra que ce ton, comparé à la corde à vide de mi, est sensiblement trop bas.

Ou bien: on prend avec le premier doigt la note „si“ sur la corde de la en jouant en même temps la corde à vide de ré et que l'on fasse ensuite suivre la corde de mi à la note „si“ justement intonnée et que l'on vient de jouer comme sixte de la corde de ré. Il faut poser le premier doigt sensiblement plus haut si l'on veut obtenir une quarte juste en jouant le „si“ avec la corde à vide de mi.

Pour la sixte ré-si le premier doigt était éloigné du sillet d'un petit ton entier et dans la quarte si-mi l'éloignement sera d'un grand ton entier. En physique mathématique et dans le système de sons purement naturels on distingue de grands et de petits tons entiers, de même de grands et de petits demi-tons, contrairement au système tempéré du piano qui égalise ces différences. L'intonation pure des instruments à cordes exige du violoniste d'intonner différemment deux notes pour lesquelles le piano ne connaît qu'une seule touche, autrement il ferait preuve d'une oreille défectueuse.

Le fa-dièse de la troisième mesure se résolvant sur sol, exige une intonation plus élevée que le sol-bémol de la première et deuxième mesure.

Tout violoniste, y compris l'amateur, devrait, pour pouvoir jouer des quatuors à cordes classiques, connaître les principes élémentaires de la théorie de l'harmonie; cette science aidera principalement à surmonter les difficultés de l'intonation: chaque intervalle d'un accord dont la résolution se fait méthodiquement en montant devra être joué assez haut, et chaque intervalle dont la résolution se fait en descendant devra être joué assez bas. En outre, il faut bien distinguer dans l'intonation la différence entre les tierces majeures (accords majeurs) et les tierces mineures (accords mineurs), surtout dans les passages où majeur et mineur sont approché;

*) Le signe ↓ avertit que la note sur laquelle il se trouve ne doit pas être jouée trop haut.

**) Le signe ↑ avertit que la note sur laquelle il se trouve ne doit pas être jouée trop bas.

No interval differs so much from tempered intonation (temperierte Stimmung) than the minor third, if played rather low it gains in characteristic, sadness and austerity of sound.

Example: Sextett B major by J. Brahms.

Exemple: sextuor en si bémol majeur de J. Brahms.

The image shows two staves of musical notation for a sextet in B-flat major by Johannes Brahms. The top staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features several slurs and accents. The bottom staff continues the piece, marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The notation includes various intervals and articulations such as slurs, accents, and hairpins.

Naturally the first violin player in his endeavour to characterise the different intonation of major and minor, must be supported by all his other partner.

In chamber music without piano it will only be possible to play in absolutely perfect intonation by studying the score of the work observing and acting according to the rules given above, carefully examining the true intonation of the various intervals. When playing quartett every good violinist should be able to correct faulty intonation of a chord by shifting his finger either a little higher or lower, specially in slow movements. There are many soloists of reputation who lack the ability of adapting themselves to such occasions and will always remain inferior when playing chamber music. In order to become a good and reliable quartett player it is highly recommended to begin early with playing duettes for two stringed instruments. It will decidedly help to getting used to quartett playing and promote the fine feeling for pure intonation. Happily in this respect we possess a numerous and an excellent musical literature of easy compositions by Pleyel, Mazas, Dancla, de Beriot and more difficult ones by Kalliwoda, Viotti, Mozart, Hauptmann, Molique and Spohr.

When playing with piano the violinist will have to accommodate himself to the tempered intonation of the piano and try hard to equalize his notes with those of the piano in order to reach an euphonious sound. Even when playing double stoppings without the accompaniment of piano, the violinist will find that he has to temperate one or the other interval in order to produce a satisfactory sound of the full chord. If the notes played with the first finger on D and A string as shown in the already given example:

The image shows a musical notation for a four-voiced chord. The text reads: "are played in one chord, et les jouant en accord". To the right of the text is a small diagram of a four-stringed instrument (violin) showing the positions of the four fingers on the strings to play the chord.

the first finger must stop the "e" a little higher than in the sixth g-e and the "b" a little lower than by playing the fourth b-e, thus resulting in a more satisfactory and pure sound of a four voiced chord.

If each of the four quartett players had to play one note of this chord and the cellist would play the "G" absolutely in tune to his G string (perfect octave) and the first violin the top note "e" likewise in tune with the E string it would result in a chord out of tune if the viola would play the "e" to the open G string and the second violin the "b" (perfect fourth) to the open E string although their strings well in tune. To result in a chord perfectly in tune all four players must be able to accommodate themselves, and a musical leader should decide which notes should be played either higher or lower.

les tierces majeures doivent être jouées assez haut et les tierces mineures surtout devront être jouées assez bas. Il n'y a pas d'intervalle qui subisse une aussi grande différence d'intonation tempérée que la tierce mineure. Par l'intonation basse sa caractéristique

Il faut naturellement que le premier violon en s'efforçant de caractériser les différences entre majeur et mineur soit appuyé par les autres instrumentistes.

Dans la musique de chambre sans piano on trouvera souvent à l'étude des passages dont la fausseté ne pourra être corrigée qu'en se rendant compte de l'harmonie dans la partition et, qu'en raison des principes mentionnés plus haut, on examinera l'intonation de chaque intervalle. Un habile quartettiste doit être à même pendant le jeu, surtout dans les phrases musicales traînantes, de corriger la fausseté de sons en faisant glisser le doigt plus haut ou plus bas. Le violoniste qui ne possède pas ou qui ne parvient pas à acquérir cette faculté d'adaptation sera toujours un mauvais quartettiste, tout en pouvant être un soliste fort remarquable. En général, pour bien se préparer au jeu de quatuor et, en particulier, pour s'exercer à la pureté de l'intonation, nous recommandons le jeu de duos pour deux instruments à cordes. Heureusement que dans ce domaine spécial le violoniste a à sa portée une littérature riche et précieuse, ainsi que des compositions faciles; à commencer par Pleyel, Mazas, Dancla, de Bériot, puis Kalliwoda et Viotti pour arriver ensuite aux duos difficiles de Mozart, de Hauptmann, de Molique et de Spohr.

En jouant avec le piano, la violoniste devra s'adapter à l'intonation dite tempérée; dans l'intonation c'est toujours l'harmonie momentanée et l'oreille surtout qui guident. De même dans un ensemble, sans piano, le violoniste sera souvent obligé de „tempérer“ l'un ou l'autre intervalle pour obtenir une consonnance satisfaisante. Si l'on prend avec le premier doigt les notes sur les cordes de ré et de la des exemples ci-dessus mentionnés

il faudra que le premier doigt prenne le mi un peu plus haut que le sol-mi de la sixte et que le premier doigt joue le si un peu plus bas que le si-mi de la quarte pour obtenir un accord de quatre sons purs.

Supposons que cet accord dans un quatuor d'instruments à cordes soit divisé entre les quatre instruments et que le violoncelle intonne le sol de la deuxième octave en octave absolument juste à sa corde de sol; de même le premier violon intonnant le mi de l'octave plus haut, d'une justesse aussi exacte que la corde de mi parfaitement accordée, il s'en suivrait infailliblement un accord très dissonnant, surtout si l'alto (la viola) se basait sur son mi comme sixte de la corde à vide de sol, en même temps que le deuxième violon sur sa note si comme quarte juste de la corde à vide de mi. En pareil cas il faut que les quatre instrumentistes possèdent une certaine faculté d'adaptation pour arriver à former un accord satisfaisant, ou alors celui qui dirige vérifiera quels sons devront être pris un peu plus haut ou un peu plus bas.

The one given example proves that four players in a quartett absolutely confident of playing in tune yet may produce a chord which is not in tune. Particularly in quartett playing one should avoid as far as possible to use the notes on open strings.*)

So far we have only endeavoured to examine the perfect intonation of the manifold connections of the intervals when playing together or when using chords in solo playing. We learned that intervals although played perfectly in tune, might well disturb the playing in tune of several instruments together. We therefore distinguish "melodic" from "harmonic" intonation. We can speak of melodic intonation by examining the sound of intervals following one another, not how they sound together. All melody consists of certain parts of one or several scales. In order to procure a reliable melodic intonation, the study of scales is inevitable, it not only trains the ear but prevents inattention and the playing out of tune. Swerving from the tempered tune of the piano, semi-tones in scale playing should be stopped close together. In order to obtain these close stops the upper note must be driven backwards and also the lower tone as far as possible be brought towards the semi-tone above. Of course nothing must be overdone in this respect and the close stops of fingers must not result in quarter notes.

In quick runs the melodic intonation with very closely stopped semi-tones may be used even with the accompaniment of the piano; if the semi-tones are stopped closely together every passage will sound clear and distinct. Besides this in quick runs major and minor thirds must be carefully distinguished, the augmented second of the harmonic minor scale must be stopped wide away from the lower tone, the third in the dominant seventh chord (leading note of scale) must be played high enough, the seventh (the fourth of scale) low; in the diminished seventh chord the first note (again leading note of scale) should be stopped high, the diminished seventh (the sixth of the minor scale) low. In descending the melodic minor scale, remember to stop the sixth and seventh tone sufficiently low.

*) The author of this school was told by a contemporary of L. Spohr that whilst playing quartett with three musicians at a friend's house, Spohr requested his partners after the first movement was played, to use open strings as little as possible or not at all. The astonishment of the listening musical friends was all the greater as a quartett by Haydn in G major was played in a key offering plenty of opportunity to use open strings.

Final remark.

Anyone more deeply interested in the question of intonation and its mathematical maxims should read the excellent book by Alfred Jonquière: „Grundriß der musikalischen Akustik“, instructing articles for musicians and friends of music, Leipzig, Th. Grieben, Publisher (L. Fernau).

Jonquière for several years was professor of mathematics at the Basel university, he possessed an excellent musical ear and was a first rate violinist and quartett player. A very serious and inherited eye disease extremely hindered him in his profession, he gave up mathematics and for several years studied music at the Royal Academy at Berlin. But also in this newly chosen profession he was much hindered by his eye disease; and was in danger of becoming totally blind. After having finished the above mentioned book Jonquière in 1898 committed suicide. No other one would have been able to write such a celebrated work. At the end of his painstaking research in the various mathematical maxims of sound Jonquière quotes Ovid as follows: "medio tutissimus ibis", the golden middle-way is always the best in all problems of intonation, difficult to solve; there is no absolute system of intonation (Stimmungsprinzip) to serve all purposes.

Cet exemple-ci nous prouve que dans un quatuor d'instruments à cordes les quatre joueurs sont dans le cas de jouer un accord sensiblement faux bien que chacun d'eux, pris séparément, joue juste. L'adaptation étant impossible avec les cordes à vide il faudra les éviter autant que possible dans le quatuor.*)

Toutes les recherches sur la bonne intonation se sont appliquées jusqu'à présent aux divers rapports des intervalles dans un ensemble d'instruments ou dans un solo en double notes. Nous avons vu que les intervalles, en eux-mêmes exactement intonnés, peuvent produire dans un ensemble une sensible discordance; c'est pourquoi l'on distingue „l'intonation mélodique“ et „l'intonation harmonique“. L'intonation mélodique ne s'occupe que des intervalles, tels qu'ils sonnent en se succédant et non comparé avec d'autres simultanés. On peut ramener toutes les formations mélodiques à des parties d'une ou de plusieurs gammes; c'est pourquoi l'étude des gammes est la meilleure garantie pour s'approprier une bonne intonation mélodique cela n'exerce non seulement l'ouïe, mais cela la garantit contre une fausse direction. Contrairement à l'accord tempéré du piano on jouera dans la gamme les demi-tons plus serrés, toutefois il ne faut pas s'efforcer à obtenir ce résultat en ce que le ton supérieur soit forcé en dessous, mais aussi que le ton inférieur soit par accentuation intentionnelle poussé en haut vers le demi-ton. Il faut naturellement éviter l'exagération qui produirait par là des quarts de tons.

Dans les traits rapides on peut aussi conserver l'intonation mélodique avec des demi-tons très serrés même avec l'accompagnement du piano; chaque passage sonnera juste et distinct si les demi-tons sont joués très serrés. Et puis dans les traits rapides il faut rigoureusement observer les tierces majeures et les tierces mineures, la seconde augmentée de la gamme mineure harmonique devra être prise assez grande; dans l'accord de septième de dominante (note sensible de la gamme) la tierce doit être jouée haut, la septime (la quarte de la gamme) bas; dans l'accord de septième diminuée, la tonique (de nouveau la note sensible de la gamme) doit être jouée haut, la septième diminuée (le sixième degré de la gamme mineure) bas. En jouant la gamme mineure mélodique descendante, il ne faut pas oublier que le septième et sixième degré doivent être joués très bas.

*) Un contemporain de L. Spohr raconta à l'auteur de cette méthode que, pendant un long séjour dans une ville étrangère, le maître jouant un quatuor avec trois musiciens de cette ville les pria après le premier mouvement de se servir très peu ou pas du tout de cordes à vide. L'auditoire à cette remarque fut d'autant plus étonné que dans ce quatuor en sol majeur de Haydn que l'on jouait, le mode de la composition exigeait l'emploi fréquent de cordes à vide.

Remarque.

Celui qui veut étudier à fonds la question de l'intonation et s'orienter dans les différents principes de l'accord mathématique doit lire l'excellent travail d'Alfred Jonquière: „Éléments de l'acoustique musicale“ guide recommandable aux musiciens et aux amateurs; Leipzig, édition Th. Griebens (L. Fernau).

Jonquière, professeur agrégé des mathématiques pendant plusieurs années à l'Université de Bâle, avait l'ouïe extrêmement fine et était violoniste et quartettiste distingué. Une grave maladie héréditaire aux yeux l'empêcha énormément d'exercer sa profession; il y renonça pour étudier pendant quelques années la musique à l'Académie royale de Berlin. Mais bientôt menacé de cécité complète, il abandonna sa nouvelle profession et après avoir achevé l'oeuvre citée plus haut, il mit fin à ses jours en 1898. Il fut appelé plus que personne à écrire cette oeuvre remarquable. Arrivé à la fin de son travail minutieux sur les différents principes d'intonation mathématique, Jonquière cite la sentence d'Ovide: „medio tutissimus ibis“; le juste milieu est souvent le meilleur moyen dans la question difficile de l'intonation dont le problème restera dans bien des cas encore longtemps à résoudre. Il n'existe aucun principe d'intonation mathématique qui puisse indiscutablement justifier toutes les exigences.

All major and minor scales up to the third tone of third octave.

These scales are to be practised with various kinds of bowing:

- 1) Forearm stroke with upper part of bow a) shortly pushed b) broadly shoved.
- 2) The same strokes with the lower part of bow well using the upper arm.
- 3) Four and eight notes joined, later on quicker 16 and 32 notes joined.
- 4) 2 notes joined, 2 detached.
- 5) Two detached, two slurred.
- 6) Every note twice, quickly, very little bowing, in the middle; to be practised with loose arm, elbow-joint and wrist, all muscles absolutely restrained.

Toutes les gammes majeures et mineures jusqu'à la tierce de la troisième octave.

Ces gammes sont à travailler avec bien des coups d'archet différents:

- 1) Le coup d'archet de l'avant-bras du milieu à la pointe a) détaché court b) détaché large.
2. Ces mêmes coups d'archet du milieu au talon et en faisant un grand mouvement du bras.
- 3) Lier 4 notes, puis 8 notes et d'une manière accélérée, lier 16 et 32 notes.
- 4) Deux liées, deux détachées.
- 5) Deux détachées, deux liées.
- 6) Jouer chaque note deux fois dans un mouvement accéléré, très peu d'archet, au milieu; mouvement de l'articulation du coude, la main fera en même temps le mouvement du poignet si tous les muscles du bras entier seront absolument souples jusqu'au bout des doigts.

242.

*) In the scales of a minor, f minor, g sharp minor and e minor both fingerings indicated should be practised.

*) En jouant les gammes de la mineur, fa mineur, sol dièse mineur et mi mineur, prendre les doigtés indiqués au-dessus aussi bien que ceux indiqués au dessous.

1st pos.
1^e pos.
2

5th pos.
5^e pos.

7th pos.
7^e pos.

3^d pos.
3^e pos.

1st pos.
1^e pos.
2

1st pos.
1^e pos.

Half position.
Demi-pos.

1 2 3 4

1st pos.
1^e pos.

4th pos.
4^e pos.

4th pos.
4^e pos.

2nd pos.
2^e pos.

3^d pos.
3^e pos.

3^d pos.
3^e pos.

Scales in the first position, to be played very quickly.

In practising with metronom begin with metron. ♩ = 60 raising the tempo gradually to ♩ = 84 and quicker still. Observe that the upper arm whilst changing strings is let down when ascending, and lifted when descending scale. Practise at first leaving the bow on the strings in the middle, afterwards with springing bow.

Gammes très rapides en première position.

On commence avec le métronome marquant ♩ = 60 augmentant peu à peu la vitesse jusqu'au degré ♩ = 84 et plus vite encore. Il faut observer à ce que le bras coopère à chaque changement de corde en se baissant pour la gamme ascendante et en se levant pour la gamme descendante. Exercer d'abord à la corde avec le milieu de l'archet, ensuite en sautillé.

243.

With short bow near the point.
Avec peu d'archet à la pointe.

Try also to play 2, 3 and 4 bars in one bow and observe the indispensable action of the upper arm when changing string.

Essayer aussi de jouer de suite deux, trois et quatre mesures d'un seul coup d'archet en observant la coopération indispensable du bras dans le passage d'une corde à l'autre.

Study for the diminished fifth.

Charles de Bériot wrote this study in order to get used to playing the diminished fifth with one and the same finger. However modern technic requires an early preparation for the hand to stop the diminished fifth with different fingers.*) This study should therefore be practised with the fingering above the notes intended by de Bériot and also that one given by the author underneath the notes.

Exercice pour la quinte diminuée.

Charles de Bériot écrivit cet exercice pour l'étude de la quinte diminuée avec le même doigt. Mais la pédagogie moderne devra aussi préparer la main de bonne heure à jouer des quintes diminuées avec de différents doigts.*) C'est pourquoi il faudra jouer cette étude aussi bien avec les doigtés indiqués au-dessus des notes, selon indication de de Bériot qu'avec les doigtés marqués au-dessous des notes, d'après l'auteur de cette méthode.

244.

Moderato.

de Bériot.

*) Consider for instance the difficult problems of fingering in the compositions of Johann Sebastian Bach (1685-1750) and Max Reger (1873-1917) lateron to be solved.

*) Que l'on pense aux problèmes difficiles des doigtés que l'élève aura à résoudre plus tard dans les nombreuses compositions de Johann Sebastian Bach (1685-1750) et de Max Reger (1873-1917).

3
 1 3 1 4 2 2 2 0 3 1 *) 1
 sh. str. p.d'ar. u.h. m.s.
 sh. str. p.d'ar. u.h. m.s.
 u.h. m.s. sh. str. p.d'ar. l.h. m.i. sh. str. p.d'ar. u.h. m.s.
 u.h. m.s. sh. str. p.d'ar. l.h. m.i. sh. str. p.d'ar. u.h. m.s.
 u.h. m.s. sh. str. p.d'ar. l.h. m.i. sh. str. p.d'ar. u.h. m.s.

*) The fingering underneath the notes of these bars seems at first surprising and uncomfortable, the fingers must however be prepared for such stoppings later on to be used and if only in rare instances.
 **) Sh. str. means short strokes.

*) Les doigtés marqués sous les notes de cette mesure semblent étranges au premier abord, mais il est bon d'en faire la connaissance, on les emploiera forcément plus tard (rarement toutefois) dans certains cas.
 **) Peu d'archet.

The twelve major scales in three octaves.

These scales should be practised slowly at first with broad forearm strokes (upper half of bow) and with short forearm strokes in the middle of bow; afterwards 4, 8 and 16 notes joined and gradually quicker. The fingerings above the notes are used in almost every violin school and all scale studies.*) After the second finger has been used, the first slides into the new position, thus reaching the top note with the fourth finger, and in most scales with the rather awkward up and down sliding of the fourth finger. In the fingerings indicated below the notes the change of position never occurs after the second but the third and fourth finger and thus playing the top note with the third finger. In this way we always gain the same and natural succession of fingers for all scales, viz. the semi-tone in the higher positions always occurring between the second and third finger. The top note is always played with the third finger because this finger makes it possible to give a stronger better sound to the last note than the fourth finger, and the sliding up and down of a finger on the top notes is avoided.

The fingering given underneath the notes is better although the one above is traditionell; comparing both the violin player will be convinced that the fingering given underneath is preferable.

Les douze gammes majeures dans l'étendue de trois octaves.

Travailler pour commencer avec un coup d'archet de l'avant bras, large (seconde moitié de l'archet) puis court (milieu). En suite on liera 4, 8 et 16 notes. Dans un mouvement plus rapide on liera 4 notes, plus vite encore 8 et 16 notes. Les doigtés indiqués au dessus des notes sont des doigtés que l'on trouvera p.a.d. dans toutes les méthodes.**) On fait le démanché après le deuxième doigt en glissant du premier dans la nouvelle position pour atteindre la plus haute note avec le 4ième. Dans la plupart des gammes le 4ième fera un affreux glissé sur deux notes. Avec le doigté indiqué au dessous on ne changera jamais de position après le 2ième, mais après le 3ième ou 4ième doigt et on atteindra la plus haute note avec le 3ième. On aura ainsi pour toutes les gammes un doigté régulier et un mouvement des doigts naturel, c. a. d. le demi-ton se trouvera placé, dans les positions supérieures, toujours entre le 2ième et 3ième doigt; on évitera ainsi un glissé inutile, en outre, le 3ième étant plus fort que le 4ième, la sonorité n'en sera que plus claire.

Le doigté du dessous est meilleur que celui du dessus qui n'est que tradition et que je n'indique ici que par comparaison. Le violoniste pourra se convaincre par lui-même de la supériorité du doigté de dessous.

245.

B major and B flat major with the same fingering.

The fingering of D and B flat major alike.

The fingering of E and E flat major alike.

The fingering of F and F sharp major alike.

*) Only the famous violinist and composer of excellent works of studies Jacob Dont (1815-1888) recommends in his "theoretical and practical essays" Op. 49. change of position with and after the 3rd and 4th finger.
**) Compare A. Jarosy "The fundamentals of fingerings in violin playing" Berlin 1921, Max Hesse.

*) Ce n'est que Jacob Dont (1815-1888) le fameux violoniste viennois et compositeur remarquable, qui utilise dans son Op. 49. (Conseils pratiques et théoriques) le démanché sur et après le 3ième et 4ième doigt.
**) Voir A. Jarosy, "Le principe du doigté du violon" Berlin 1921, chez Max Hesse.

Scales with interrupted succession of fingers.

Gammes avec doigté irrégulier, doigté serre.

If we put G flat instead of F sharp and C flat instead of B the notes are simply altered enharmonically, thus the scales of a and b on page 117 can just as well be played in the first position. A really new position for the hand with close stopping of fingers is resulting only in the case if for instance C or F major scales are played with the following fingering:

On pourra tout aussi bien jouer les gammes a et b à page 117 en première position si l'on fait le changement enharmonique soit: fa diez = sol bémol majeur et si-do bémol majeur. Une nouvelle position avec doigté serré existera réellement en jouant p. ex. do ou fa majeur avec le doigté suivant



This fingering contains the stopping of following chords: and Fugue in E minor by Reger Op.117.

Ce doigté est celui de l'accord: et Fugue mi mineur de Reger, Op. 117.



Fugue in G major by Reger, Op.117 N° 6.
Fugue sol majeur de Reger, Op 117 N° 6.

The following stoppings of chords are contained in these scales:
Nous trouverons dans ces gammes le doigté des accords suivants:



Suite in B major by Bach-Ebner.
Suite en si bémol majeur by Bach-Ebner.



Already in easy concertos for the young student this close stopping may be used:
De faciles concertos pour élèves contiennent déjà ce doigté serré:



Concerto by Accolay.
Concerto de Accolay.

To stop diminished and augmented fifths with one and the same finger will never sound well;... inferior fingering:
Les quintes diminuées ou augmentées prises avec le même doigt, ne donneront jamais une bonne... mauvaise liaison:

more frequently still the close stopping will do good service in minor keys.

Le doigté serré sera encore plus utile dans les gammes mineures:



would be bad fingering: is better than:
mauvaises liaisons: mieux que:

Fugue in G minor by Reger, Op.117. Ciaconna by Vitali.
Fugue sol mineur de Reger, " Chaconne de Vitali.

Beethoven, Op.18 N° 3.



Stopping of chord
Doigté de l'accord



Stopping of chord
Doigté de l'accord



Compare also page 178, 7 and 178, 8.
Comparez aussi pages 178, 7 avec 178, 8.

Scales with interrupted succession of fingers offer double advantages. The stopping of the diminished fifth with one and the same finger is avoided. All disadvantages through to and fro shifting of fingers are set aside, quick runs and passages can be executed in a more smooth manner, but no finger must alter the position of its original place when going over to another string.*)

Les gammes jouées avec doigté irrégulier ont deux avantages. On évite premièrement l'usage d'un seul et même doigt pour la quinte diminuée, ensuite un même doigt n'aura pas à se déplacer pour sa position nouvelle sur une autre corde; on supprime de ce fait le glissé fâcheux et désagréable, il s'en suivra que les traits rapides seront plus nets et précis.*)

Concerto by Beethoven.— Concerto de Beethoven.

Second Partita by Bach.
Deuxième partita de Bach.

Prelude in E minor by Reger, Op.117.
Prélude mi mineur de Reger, Op.117.

Folies d'Espagne by Corelli-David.
Folies d'Espagne de Corelli-David.

Concerto in D major by Mozart.
Concerto en ré majeur de Mozart.

In many instances the best fingering is found by thinking of the whole chord, we are to consider where every finger would have to be put down if on every string one note of the passage would have to be stopped.

Pour trouver le meilleur doigté d'un passage, il faut se représenter le doigté de l'accord, c.a.d. quelle serait la place de chaque doigt s'il avait à jouer sur chacune des cordes une note du dit passage en accord.

Concerto de Beethoven.

Stopping of chord
Doigté de l'accord

The following useful fingerings for chromatic scales are to be found in the violin school by Charles de Bériot:

Charles de Bériot, dans sa méthode de violon au sujet des gammes chromatiques, indique les doigtés pratiques suivants:

*) The interruption of the succession of fingers is very similar to that of the guitar. The strings of this instrument are tuned in fourths and thirds, and the interrupted succession of fingers becomes absolutely necessary and self understood for the development of technic.— Nicolò Paganini (born in Genua 1782, deceased in Nizza 1840), the greatest violin virtuoso of all times, for four years played the guitar instead of the violin (1801-1805) and is said to have played both instruments with the same perfection. (See J.v. Wasilewski, "die Violine & ihre Meister" Breitkopf & Härtel). We may take it for certain that Paganini besides other technical forms used the Guitar-fingering also for the violin in order to obtain the surprising technical effects much to the astonishment of all his contemporaries. Many arpeggios of the 24 caprices for the violin by Paganini are a proof of the similarity of stopping on the guitar. To avoid misunderstandings the author begs to remark that he does not belong to those who wish to explain the secret of the unheard of triumphs by Paganini's playing some tricks and his acrobatic virtuosity.—Paganini's sensational success which set the world in astonishment and even now, a hundred years after remains a topic for discussion, lay in his singular and peculiar personality; he possessed both, greatest talent for virtuosity as well as for a certain genial kind of composition.

*) L'interruption dans la régularité du doigté a une grande analogie avec le doigté de la guitare. Les cordes de cet instrument étant accordées en quarts et tierces, il s'en suit qu'un doigté irrégulier est inévitable et correspond à la technique de l'instrument. Nicolò Paganini (né à Gènes en 1782, mort en 1840 à Nice) le plus grand de tous les violonistes virtuoses lâcha le violon pour la guitare en 1801-1805. Sa virtuosité sur cet instrument égalait celle du violon. (Voir J.v. Wasilewski, "Le violon et ses grands maîtres" chez Breitkopf & Härtel). On peut avec certitude affirmer que Paganini appliquait des doigtés de la guitare au violon, il avait du reste recours à certains moyens techniques inédits pour épater ses auditeurs. Dans ses 24 Caprices l'on retrouve maints accords rappelant par leurs aspects le manche de la guitare. Afin d'éviter tout malentendu, l'auteur de ces lignes se permet de faire observer, qu'il n'est pas un de ceux qui veulent prouver par explication et démonstration de certains trucs et effets, les raisons du succès qu'avait Paganini. La cause des succès délirants de Paganini qui après un siècle sont encore admirés, doit être cherchée plutôt dans la personnalité endiablée et unique de Paganini, qui réunissait en un seul type le plus grand des virtuoses et dans son genre un compositeur génial.

C. de Bériot wants to point to the possibility of stopping the interval of a minor third from the saddle with the third and the major third with the fourth finger. As far as the author knows, scarcely anything has been said about this in other works of studies although no doubt very close fingering would prove very useful and absolutely necessary in many places.

C. de Bériot démontre la possibilité d'atteindre avec le troisième doigt l'intervalle d'une tierce mineure du sillet et avec le quatrième doigt celui d'une tierce majeure. Malheureusement, si je ne me trompe, ces indications sont rares dans d'autres méthodes malgré que dans bien de passages le rapprochement des doigts est certainement avantageux et parfois même absolument nécessaire.

Concerto by Paganini. Giaconna by Bach.
Chaconne de Bach.

Fugue in G major by Reger, Op.117. Concerto in D minor by Bach (Reitz). Fantasie by Schubert, Op.159.
 Fugue en sol majeur de Reger, Op.117. Concerto en ré mineur de Bach (Reitz). Fantaisie de Schubert, Op.159.

Moto perpetuo by Paganini. Concerto in A minor by Viotti.
Concerto en la mineur de Viotti.

Fugue in G minor by Reger, Op.117 N°2. Fugue in C major by Bach. Partita in B minor by Bach.
 Fugue en sol mineur de Reger, Op.117 N°2. Fugue en do majeur de Bach. Partita en si mineur de Bach.

Gavotte in Rondo-style by Bach.—Gavotte en rondeau de Bach.

Prelude from the E major Partita by Bach.—Prelude de la Partita en mi majeur de Bach.

Concerto by Mendelssohn.

Harmonic notes.*)

If a finger is placed loosely on the middle of a sounding string (viz. the middle between saddle and bridge) the octave of the string's tone will sound. If the string is divided in three equal parts and the finger loosely touches exactly the place of either third part of the string on both places the fifth of the octave will sound; at quarter length of string the double octave will sound, at fifth the major third of double octave. Notes thus produced are called natural harmonics.**)

Example in notes:

247.

Actual sound of note.— Effet sonore.

Finger loosely placed on G string.
 Doigt légèrement posé sur la corde de sol.

Les sons harmoniques (Flageolets)*)

Si l'on pose légèrement un doigt sur le milieu de la corde vibrante, (c'est à dire milieu entre sillet et chevalet) on obtient le son de l'octave de la tonique, si l'on pose légèrement un doigt sur l'un des deux points qui sont exactement au tiers de la longueur des cordes, on obtient aussi bien au tiers supérieur qu'au tiers inférieur la quinte de l'octave; au quart de la corde on obtient le son de la double-octave et au cinquième de la corde la tierce majeure de la double-octave. On nomme ces sons les harmoniques naturels.**)

On "o" either above or below a note signifies the natural harmonic note.

Le zéro placé au-dessus ou au-dessous d'une note signifie son harmonique naturel.

* The German name for harmonic, (Flageolet) derived from a kind of flute, no longer in use. This instrument was not played like the modern flute for solo- and orchestral playing but like the oboe or clarinette. The harmonic notes on a string instrument were sounding similar to those of a flageolet.
 ** Anyone interested in this part of musical knowledge would find further information in such works dealing with the laws of sound and acoustics.

* Le flageolet, petite flûte à bec, employée encore de nos jours dans certains petits orchestres (France, Angleterre) a des sonorités rappelant les sons harmoniques des instruments à archet; d'où ce terme pour désigner quelquefois les sons harmoniques.
 ** Chaque son produit par un instrument ou par la voix est composé d'une série de sons superposés dont l'acuité est en rapport avec la tonique. On les nomme en physique, acoustique: sons supérieurs et sons inférieurs.

Natural harmonic notes on the
Sons harmoniques naturels sur la

Actual sound of note.
Effet sonore.

Finger loosely placed on string.
Doigt posé légèrement.

D string.
Corde de ré.

A string.
corde de la.

E string.
corde de mi.

The natural harmonics correspond with the natural notes (Naturtöne) of the horn and cornet, and in their continuation may be produced on the violin similar to those on a brass instrument:

Les sons harmoniques naturels correspondent aux sons naturels du cor (du clairon) et de la trompette et se mettent en harmonie avec les sons supérieurs d'une manière aussi régulière sur le violon que sur un instrument à vent.

The natural harmonics on the violin are not as much of practical use as the "Naturtöne" on brass instruments. The highest natural harmonic used for artistic purposes is the third of the double octave. Besides the natural harmonic notes there are also the artificial ones or composite harmonics. These are produced by putting the first finger firmly on the string and the fourth one very loosely only. By placing the first finger tightly on the note printed in the usual way, and at the same time the fourth finger loosely stopping the interval of a fourth printed in diamond-shaped notes, the following artificial harmonics are produced.

Les sons harmoniques naturels n'ont pas sur le violon la même application pratique que les sons naturels sur les instruments à vent. Le son harmonique naturel supérieur (de dessus) pouvant être utilisé dans un but artistique est la tierce de la double-octave. Outre les sons harmoniques naturels il y a encore des sons harmoniques composés. Ceux-ci se produisent en posant vigoureusement le premier doigt sur la corde, tandis que le quatrième n'est posé que légèrement. On obtient les sons harmoniques suivants en posant fermement le premier doigt sur les notes écrites en caractères ordinaires et en posant en même temps, mais légèrement, le quatrième doigt dans la position de la quarte, sur les blanches carrées.

Actual sound of note.
Effet sonore.

Way of writing and stopping.
Ecriture et doigté.

Harmonics produced by stopping fourths on G string.
Sons harmoniques en quartes, sur la corde de sol.

D string.
corde de ré.

A string.
corde de la.

E string.
corde de mi.

G major scale.
La gamme de sol majeur.

Harmonics will sound best if played with the lower part of bow, the latter firmly grasping the string similar to the throwing bow stroke.

Les sons harmoniques se jouent le mieux quand on les prend avec la partie inférieure de l'archet; il faut lever l'archet et le poser fermement sur la corde comme à la manière du „jeté.“

Actual sound of note.
Effet sonore.

Way of printing and stopping.
Ecriture et doigté.

The same scale may be played in the following manner partly with natural and partly with artificial harmonics.

On peut aussi jouer la même gamme de la manière suivante en se servant en partie de sons harmoniques naturels et en partie de sons harmoniques composés.

A single staff of music showing a scale with various fingerings indicated by numbers 1-4 below the notes. The scale starts on a low note and ends on a higher note, with a final rest.

Air in three notes by J. J. Rousseau.

Air de trois notes de J. J. Rousseau.

Actual sound of note.
Effet sonore.

Execution.
Exécution.

Two staves of music. The top staff shows the actual sound of the notes with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff shows the execution with a bass clef and a key signature of one sharp, including natural harmonics.

Two staves of music. The top staff shows the actual sound of the notes with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff shows the execution with a bass clef and a key signature of one sharp, including natural harmonics.

Exercice by de Bériot.

Exercice de de Bériot.

Containing natural and harmonic notes.

Mélange de sons naturels et de sons harmoniques naturels.

247 Moderato.

Two staves of music. The top staff shows the actual sound of the notes with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff shows the execution with a bass clef and a key signature of one sharp, including natural harmonics. The piece is marked 'Moderato' and ends with 'Fine'.

Example of natural harmonics in the first position: Mazurka by H. Wieniawski Op. 19.

Exemple de sons harmoniques naturels à jouer à la première position: Mazurka Op. 19 de Wieniawski.



To make the first harmonic note sound well use very little bow near the point for the four semi quaver notes, using the entire length of bow for the harmonic, to be played with much string.

Pour bien faire résonner le premier son harmonique, on se sert en jouant les quatre doubles croches de très peu d'archet à la pointe et, pour le son harmonique de tout le reste de l'archet en le faisant ressortir avec élan.

Chord of G major. L'accord parfait de Sol majeur. Chord of D major. L'accord parfait de Ré majeur. Chord of A major. L'accord parfait de La majeur. Concerto in D minor by F. David. Concerto en Ré mineur de F. David.

1 3 2 1 3 1 4 0 1 1 3 2 1 3 1 4 0 2 1 3 1 4 0 0 0 0 1

Mazurka by H. Wieniawski Op. 12. — Mazurka Op. 12 de Wieniawski. *a tempo tranquillo*

neur nut — au talon sul D

Artificial harmonics by stopping the interval of fifths occur rather seldom.

Avec le doigté de quintes on trouve rarement des sons harmoniques composés.

Actual sound of notes. Effet sonore

Way of print and stop. Notation et doigté.

G string — corde de Sol D string — corde de Ré E string — corde de Mi

Example of artificial harmonics by stopping the interval of fifths: Air by Pergolesi from "Stücke alter Meister," third book, by W. Burmester. Exemple de sons harmoniques composés en quintes: Air de Pergolesi du III^{ème} cahier „Morceaux d'anciens Maîtres“ de W. Burmester.

The natural harmonics will all sound somewhat flat.* They should therefore not be used too much. They sound a little cold in the middle of a melody in slow tempo and disturb the character of sound in melodic phrases like:

L'intonation des sons harmoniques naturels est toujours un peu trop basse.* Pour cette raison il est préférable de ne pas s'en servir trop souvent. Dans une phrase d'un mouvement lent, ces sons sont d'un effet sec et dur et ressortent trop des sons qui les environnent. Les phrases mélodiques telles que:

will sound better and with more warmth if played with the following fingering.

auront plus de sonorité et de chaleur avec le doigté suivant.

5th pos. 5^{me} pos.

In order to obtain a smooth change into the fifth position the student is reminded to practise well and often to repeat the exercises N^o 190 of the second part.

Pour bien réussir à passer à la cinquième position, il faudra avoir préalablement étudié et répété souvent avec assiduité les exercices 190 du deuxième volume.

* It is a bad habit when tuning string instruments to go by the sound of the natural harmonic "a". Cello players like to make use of the harmonic "a" because the open string of their instrument sounds an octave lower; this habit is to be abandoned because four-stringed instruments cannot be in perfect intonation if they are tuned by the sound of a harmonic note.

* Il n'est pas à recommander de prendre pour l'accord des instruments à archet un „la“ en harmonique naturelle. Les quartettistes prennent souvent pour accorder leurs violons le „la harmonique“ du violoncelle (le „la“ à vide est à l'octave inférieure). Ce procédé n'est pas à conseiller; un son harmonique naturel n'étant jamais très juste l'accord des instruments d'après celui-ci en souffrira forcément.

Examples: First movement of the violin concerto by Beethoven.*) — Exemples: Première phrase du Concerto de violon de Beethoven.*)

will sound better with the following fingering: le doigté suivant est plus agréable:

Andante from the violin concerto by Mendelssohn.*) — Andante du concert de violon de Mendelssohn.*)

the following fingering preferable: ce doigté est préférable:

Adagio from the violin concerto by Brahms. Adagio du concert de violon de Brahms.

better mieux

In a slow melodic phrase where the composer intends a distinct contrast of sound, a harmonic tone will sound well for instance in the Andante of the Sonata N° 17 by Mozart.

also in quiet melodies when playing *diminuendo*, for inst. in the first movement of the Kreutzer Sonata by Beethoven aussi dans un *diminuendo* d'une mélodie tranquille comme dans la première partie de la Sonate à Kreutzer de Beethoven

Adagio.

or in the second Hungarian Dance by Brahms-Joachim. ou bien dans la deuxième Danse Hongroise de Brahms-Joachim.

Harmonics will sound pretty and tasteful when they occur as last notes in melodic phrases in quick tempo, for inst. in the last movement of the violin concerto by Mendelssohn.

Les sons harmoniques sont agréables et gracieux comme dernières notes dans les phrases mélodiques d'une mesure accélérée, p. ex. dans la dernière partie du Concerto pour violon de Mendelssohn.

The Pizzicato.

When playing pizzicato the thumb of the right hand is placed against the edge of fingerboard and the forefinger plucking the string (from the Italian verbum pizzicare-plucking). When playing pizzicato *Forte* the forefinger should be near bridge whilst in playing it *piano* or *pianissimo* the forefinger should pluck the strings a few inches away from bridge towards the middle of fingerboard. The nail of the plucking finger should never touch the string to avoid hard or noisy sound, pizzicato should only be played with the soft part of the point of finger.

Example: Trio by Beethoven, Op. 97, first movement. — Exemple: Trio Op. 97 de Beethoven, I^{re} phrase.

148.

At the beginning of this passage the pizzicato is done about three inches away from the end of fingerboard. Whilst playing the five *crescendo* bars the plucking finger gradually moves towards the bridge and when playing *forte* the notes are plucked about one inch away from the end of fingerboard and the last double stop *sf* almost at the edge of same.

*) Peters edition or Breitkopf & Härtel.

Du pizzicato.

On exécute ordinairement le pizzicato en posant le pouce de la main droite au bord de la touche et en pinçant la corde avec l'index (le verbe italien pizzicare signifie: pincer). Dans le *Forte* l'index se trouvera plus près du chevalet, tandis que dans le *Piano* et plus encore dans le *Pianissimo* il s'éloignera de cette place et se retirera de plusieurs centimètres en s'approchant du milieu de la touche. L'ongle de l'index ne devra jamais toucher la corde, sans cela les sons obtenus seraient durs et désagréables; il faudra pincer avec l'extrémité charnue de l'index.

This pizzicato passage must be played softly and the forefinger must come away about three inches from the end of fingerboard.

Dans ces mesures pianissimo il faut que l'index soit éloigné de 6 à 8 centimètres du bout de la touche.

Au commencement de ce passage, l'index se trouve à 6 à 8 centimètres du bout de la touche; dans les cinq mesures de *crescendo* il glisse graduellement un peu plus près du chevalet. Dans le *forte*, l'index est éloigné du bout de la touche de 2 centimètres seulement et la dernière double-corde *sf* sera pincée presque au bord de la touche.

*) Edition Breitkopf & Härtel et Edition Peters.

Chords played pizzicato.

It happens that certain compositions contain phrases marked pizzicato which cannot be executed by plucking the strings as described before. The strings are not plucked by the forefinger but the hand is moved to and fro by the whole arm allowing the forefinger to pass softly over the strings. This is particularly so when playing chords in *piano*-pizzicato. The forefinger should not be kept in a parallel line with the bridge but should rather form a pointed angle to the bridge, and it makes little difference whether the line of finger points to the saddle or bridge.

Le pizzicato dans les accords.

Il arrive parfois que les passages marqués par le compositeur d'un „pizz.“ (pizzicato) exigent une exécution ne répondant pas à l'idée primitive de pincer. L'index alors ne joue plus qu'un rôle passif. Le bras entier fait le mouvement et la main passe sur les cordes avec l'index. Au *piano* on pourrait presque dire que les cordes sont caressées, toutefois pas dans une ligne parallèle avec le chevalet, mais en angle très aigu se perdant vers le chevalet. Peu importe si cette ligne part du sillet au chevalet ou au contraire du chevalet au sillet.

Examples: First movement from the violin Sonata Op. 78 by J. Brahms
Exemples: Première partie de la Sonate pour violon, Op. 78 de Brahms.

249

pizz.
p dolce

Third movement from the violin Sonata Op. 121 by R. Schumann.
Troisième partie de la Sonate pour violon, Op. 121 de R. Schumann.

p dolce

In these instances the violin should sound harp like.
Le violon devra résonner comme une harpe dans ces passages.

In *crescendo* playing of pizzicato chords the passing of the forefinger over the strings should be done in almost a straight direction, at the same time the hand will have to be moved more closely towards the bridge and the passing over the strings is to be done in a more vigorous way; somewhat throwing the hand on the strings; particularly so when it comes to a *fortissimo*.

Au *crescendo*, la direction oblique du passage sur les cordes passera à celle d'une ligne droite. La main s'approchera simultanément du chevalet et d'une „douce caresse“ sur les cordes on passera alors in sensiblement au mouvement plutôt „frappé“.

Au *fortissimo* l'index frappera les cordes à l'endroit où la colophane s'est posée.

pp crescendo *mf crescendo* *ff*

Some violinists when playing *pianissimo* feel inclined to stop the notes on strings more gently, this is a great mistake, the fingers should always rest firmly on the strings.

Au *pianissimo* bien des élèves sont tentés d'appuyer moins fermement les doigts de la main gauche, ce qui est une grande erreur. Il faut que les doigts se posent toujours très fermement sur les cordes.

ff diminuendo *mf diminuendo* *pp*

Examples: Second movement from the Quartett Op. 51 by Dvřorák (Viola).
Exemples: Deuxième partie du Quatuor Op. 51 de Dvřorák (alto).

p *mf crescendo* *f* *dim*

As said before, when playing *piano* chords the forefinger passes over the strings in a pointed angle and when coming to *mf* and *f* the pizzicato is executed more towards the bridge assisted by the throw of the arm.

Au signe *p* l'index glisse en angle aigu sur la touche; au signe *mf* et plus encore à *f* il s'approche sur chevalet et „frappe“ les cordes par un mouvement du bras en angle droit.

Playing the following pizzicato chords the whole arm must assist. At the mark "col arco" (or "arco" only) the pizzicato playing is left off and the notes are played in the usual manner with the bow.

Dans le passage suivant, il vaudra mieux exécuter le pizzicato avec le bras. On joue pizzicato jusqu' à la désignation „col arco“ (ou „arco“) ce qui veut dire: avec l'archet.

First movement from the Sonata in A minor Op: 47 (Kreutzer Sonate) by Beethoven.
Premier mouvement de la Sonate en La mineur Op. 47 (Sonate à Kreutzer) de Beethoven.



Whilst in the above given example the pizzicato may be executed by an energetic plucking the strings with the forefinger and with the thumb placed at the edge of fingerboard, it is impossible to pluck the strings in this manner in the two following instances. Here it can only be executed by the throw of the whole arm and with a stiffly stretched out forefinger.

Tantis qu'au passage ci-dessus le pizzicato peut tout aussi bien être exécuté en pinçant énergiquement avec l'index en même temps que le pouce a sa place au bord de la touche, il est impossible de „pincer“ les deux passages que nous citons plus bas. L'exécution ne pourra se faire ici qu'en frappant par un mouvement du bras avec l'index tendu.

First Concerto by Ch. de Bériot.
Premier concerto de Ch. de Bériot.



Last movement from the violin concerto by Mendelssohn.
Dernière phrase du Concerto de violon de Mendelssohn.



Pizzicato with the left hand.

Le pizzicato avec la main gauche.

There are pizzicato passages which must be executed with a finger of the left hand, because in quick playing there is not sufficient time to return to the normal way of holding the bow.

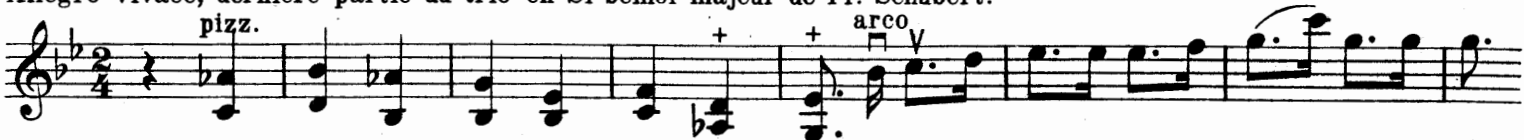
Ils y existent des passages de pizzicato qui demandent une exécution avec un doigt de la main gauche, parce que dans le mouvement rapide, le temps ne suffit pas pour remettre l'archet en main.

250.

Rondo from the violin concerto by Beethoven.
Rondo du Concerto de violon de Beethoven.



Allegro vivace, last movement from the B flat major Trio by Fr. Schubert.
Allegro vivace, dernière partie du trio en Si bémol majeur de Fr. Schubert.

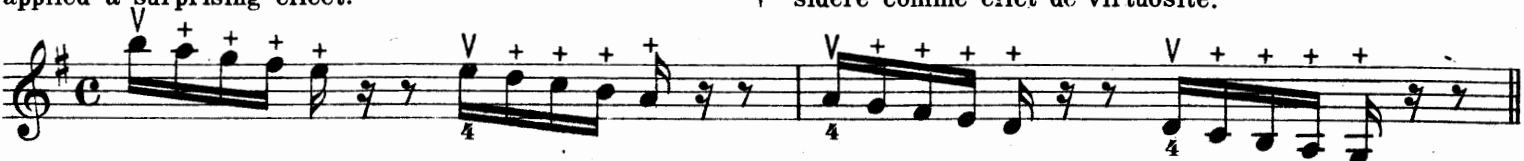


The last two pizzicato chords must be done by the fourth finger of left hand to enable the player to use the bow at the point without delay.

Le pizzicato des deux dernières notes doit être exécuté avec la main gauche (4^{me} doigt) pour pouvoir aussitôt se servir de la pointe de l'archet.

In virtuoso music the pizzicato of the left hand is applied a surprising effect.

L'emploi de la main gauche pour le pizzicato est considéré comme effet de virtuosité.



The first note is executed by almost throwing the bow on to the string best close to the point; the following notes will sound well by plucking the strings firmly by the following fingers.

On joue parfois la première note en frappant avec l'archet sur la corde, de préférence tout près de la pointe, le son des notes suivantes se produit en pinçant fortement la corde avec les doigts.

Examples: First Violin Concerto by de Bériot.
Exemples: Premier concerto pour violon de de Bériot.



The first note "b" will be executed by the throw of the bow, likewise the note "d" on the A string and "g" on the D string; all other notes are played pizzicato.

La première note „si“ se jouera en frappant avec l'archet, de même la note „ré“ sur la corde de La et „sol“ sur la corde de Ré; les autres notes seront pincées.

It will be of a striking effect if the following variations of the 24th Caprice by Paganini with pizzicato of left hand changing with firmly thrown notes by the bow are well executed.

L'exécution brillante de la variation en pizzicato de la main gauche et arco, alternatif, ou 24^{me} Caprice de Paganini fait un effet éblouissant sur le public.



Pizzicato on open strings played together with notes by the bow; much reminding of a pretty tambourin playing. Study by Mazas Op. 36.

Le pizzicato de la corde à vide avec coup d'archet simultané dont l'effet est gracieux, rappelle le son du tambourin. Etude Op. 36 de Mazas.



Students, finding the above study difficult, are advised to practise at first as follows.

Les élèves éprouvant quelques difficultés à jouer cette étude, feront d'abord l'exercice préparatoire suivant:



In the fifth Hungarian Dance by Brahms - Joachim pizzicato of the left hand and notes played by the bow are used at the same time:

Dans la 5^{me} Danse Hongroise de Brahms - Joachim, on joue le pizzicato de la main gauche et avec l'archet simultanément.

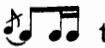


Continuation and supplement of the part "Ornaments" N° 52, page 170-177 first part.

In old music such as before the epoch of Beethoven 1770-1827, Ornaments were of more importance than in modern music. We can hardly realise that ornaments, in modern music quite insignificant, possessed very great importance and were prominent in all musical branches during a long lasting epoch.*) Not only the execution of ornaments was generally left to the taste of the musician, but also the place where to insert same.**) By taking so much liberty in this, it naturally created much confusion and moreso since the marks of ornaments were quite differently interpreted by editors as well as by the players. Not even composers agreed in one and the same use and meaning of ornaments. When playing old music nowadays the execution of ornaments must be left more or less to the personal taste of the musician, a certain "ad libitum" should be granted and all pedantry be set aside. There are however cases where the execution of ornaments has been absolutely settled upon by eminent musical authorities.

a) The Appoggiatura.

(Compare Part I page 170-177.)

If Haydn and Mozart and also Beethoven in their earlier works have the appoggiatura like in the following example  the four notes will have to be played like four equal semi quavers. In the manuscript of the E flat major symphony by Haydn we find the above setting with and without the little line through the ornamental note, a proof that Haydn knew no difference in the execution of these appoggiaturas.

E flat major symphony by Haydn. — Symphonie en Mi bémol majeur de Haydn.

251.



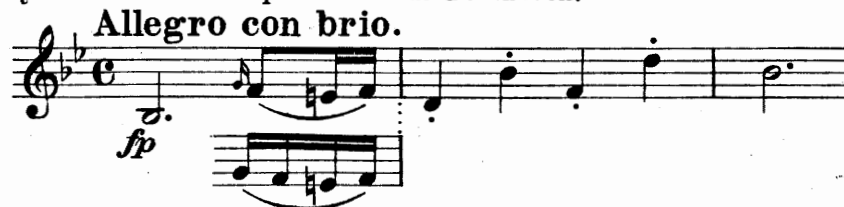
G major Trio by Haydn.
Trio en Sol majeur de Haydn.



Sonata N° 10 in B flat major by Mozart, first movement.
Dixième Sonate en Si bémol majeur de Mozart première partie.

Beethoven, String Quartett Op. 18 N° 6.
Quatuor à cordes Op. 18 N° 6 de Beethoven.

Allegro con brio.



*) Compare the preface of the extensive and excellent work by Adolf Beyschlag: "Die Ornamentik der Musik," Supplement Band des Urtextes klassischer Musikwerke edited by the Royal Academy of fine arts in Berlin (Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel). The author of the violin school in his instructions frequently took advantage of the contents of this famous work by Beyschlag.


**) Louis Spohr in his autobiography describes how in Italy this "freedom" of executing ornaments was mis used. At a concert Spohr was giving in Rom in 1817 the master describes how every musician in the orchestra had his own way in the execution of ornaments.

Suite et supplément du N° 52, page 170 à 177 du premier volume.

Les ornements avaient dans la musique ancienne c. à d. avant Beethoven, une toute autre signification que dans la musique moderne. „L'ordre insignifiant que remplissent de nos jours les ornements ne fait vraiment pas supposer qu'autrefois leur rôle était si important que par leur exécution ou leur emploi fréquent, il donnait à la musique entière un caractère spécial et ceci pendant une époque assez longue.“*) On abandonnait au goût du musicien non seulement la manière de les exécuter, mais aussi la place où elles pouvaient être employées.**) Il résulta de cette liberté d'agir une énorme confusion d'autant plus que les signes marquant les ornements étaient d'une signification facultative, tant de la part des musiciens que des éditeurs et que les mêmes signes n'étaient pas employés uniformément par les différents compositeurs. Dans l'exécution de la musique ancienne, il faut donc permettre une certaine licence au goût personnel du musicien et non supprimer pédantiquement les signes en mettant l'indication „faux“ ou „juste“, excepté naturellement pour les cas où les recherches critiques ont indubitablement établi l'exactitude de l'exécution.

a) L'appoggiature.

(voir aussi premier volume pag. 170-177.)

L'annotation suivante  usitée fréquemment par Haydn, Mozart et Beethoven équivaudra à l'exécution à quatre notes égales. Dans le manuscrit de la Symphonie en Mi bémol majeur de Haydn, on trouve en écriture la petite note barrée à côté de la petite note non barrée; il est certain que le compositeur ne faisait aucune différence dans l'exécution de ces appoggiatures.

*) Voir la préface de l'oeuvre classique et détaillée: „Die Ornamentik der Musik“ (Les Ornaments) par Adolf Beyschlag, volume supplémentaire à l'original des oeuvres classiques musicales, publié à l'instigation et sous la responsabilité de l'Académie Royale des Beaux-Arts à Berlin (Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel). Presque tous les préceptes de cette méthode de violon sont basés sur cette oeuvre.

**) Consultez l'autobiographie de Louis Spohr pour voir quels abus cette „licence“ a entraîné après elle en Italie. Dans un concert que Louis Spohr donnait à Rome en 1817, il fit à ses musiciens les observations suivantes: Toute fioriture sera exécutée librement, un gruppetto presque sur chaque note.

The old mistake that ♪ in Beethoven's compositions meant to be a long appoggiatura unfortunately is still to be found in new editions like the new: "Leipzig Conservatoire Edition of the piano Sonatas?" In the two trios Op. 1 N. 2 and Op. 70 N. 1 the appoggiaturas should naturally be short ones. In most new editions they are printed as short appoggiaturas ♪ differing from the manuscript.

L'ancienne croyance que la petite note ♪ chez Beethoven signifie une longue appoggiatura, existe encore malheureusement dans les nouvelles éditions, comme par exemple dans l'édition récente „Edition du Conservatoire de Leipzig des Sonates pour piano.“ Les appoggiatures des deux Trios Op. 1 N. 2 et Op. 70 N. 1 sont naturellement considérées comme appoggiatures brèves. Dans la plupart des nouvelles éditions ils sont cependant (différent du manuscrit) imprimées ♪, c. à. d. appoggiatures brèves.

Allegro vivace.

At the place in the "Holy Thanksgiving" from the A minor Quartett Op. 132 by Beethoven no good musician will be induced by the way how it is written to play a long appoggiatura.

Dans le chant d'action de grâces (Heiliger Dankgesang) du quatuor Op. 132 de Beethoven, aucun musicien ne sera tenté d'interpréter l'annotation comme une longue appoggiatura.

One might perhaps come to think of playing the appoggiaturas as first notes of demi semi quaver triplets. However Moser*) quite correctly remarks that Beethoven wrote ordinary triplets at the repetition of the same thought certainly with the intention to write the phrase in two different ways.

On pourrait tout aussi bien avoir l'idée de jouer les appoggiatures comme étant la lère note d'un triolet de triples croches. Cette conception est cependant contradictoire comme le remarque parfaitement Moser,*) à l'idée de Beethoven qui, à la reprise du même motif, écrit des triolets à l'intention de faire exécuter les appoggiatures d'une manière différente.

Neither Haydn nor Beethoven and Mozart were at all times quite consequent in their way of writing appoggiaturas as already stated on page 170 of the first volume of this school. In many cases musical taste and knowledge of the musician must decide on the execution of same.

Mozart, aussi bien que Haydn et Beethoven, ne s'est pas toujours tenu à sa manière d'écrire les appoggiatures comme mentionné dans le premier volume à la page 170. Dans bien des cas il faut que le goût musical et l'intelligence du musicien décident de la manière de les exécuter.

Allegretto.

The appoggiaturas in the D major string Quartett by Mozart will best be executed in the following manner:
Les appoggiatures dans le quatuor en Ré majeur de Mozart se jouent le mieux de la manière suivante:

The appoggiatura consisting of two notes in old music will be executed in an anticipating manner.

L'appoggiature composée de deux notes double appoggiature est aussi jouée dans l'ancienne musique par anticipation.

Example: Air from "Matthäuspassion" with solo violin
Exemple: Air de la Passion selon St. Matthieu (Matthäuspassion) avec solo de violon de Bach.

To be played: — Exécution: >

The appoggiatura consisting of three notes may be interpreted in two different ways; the three notes may either represent a slide and be played in an anticipating manner or else as a "turn"; the first note of which is played with the begin of the particular part or note of bar.

L'annotation de l'appoggiature comprenant trois notes a une double signification: elle peut tout aussi bien représenter un brisé ou mordant dont les trois notes seront anticipées qu'un gruppetto dont la première note coïnciderait avec le commencement de la partie de la mesure.

Quartett by Haydn, Op. 54 N° 2. — Quatuor, Op. 54 N° 2 de Haydn.

Vivace.

Execution: or anticipating:
Exécution: ou par anticipation:

*) Compare: Violin school by Joseph Joachim and Andreas Moser (Berlin, Simrock) third part, page 24. In the exhaustive preface to the 3rd book of this work, the best has been said concerning the "execution and delivery of music." That is to say, as far as such a thing can be described at all by words alone.

*) Voir la méthode pour violon de Joseph Joachim et Andreas Moser (Berlin, Simrock) troisième partie, page 24. L'introduction détaillée du 3^{me} volume de la méthode citée, traitant de l'interprétation musicale „Vom Vortrag“ est sûrement ce que l'on a écrit de mieux sous ce rapport, pour autant qu'on peut expliquer en mots l'interprétation musicale.

Quartett by Beethoven Op. 18. — Quatuor Op. 18 de Beethoven.

Allegro non tanto.

Quartett by Haydn Op. 76 N° 4. — Quatuor Op. 76 N° 4 de Haydn.

Allegro.

Quartett by Haydn Op. 33 N° 3. — Quatuor Op. 33 N° 3 de Haydn.

The many long appoggiaturas (three notes) in the "Malinconia" of the B flat major string quartett Op. 18 by Beethoven are all to be played in an anticipating manner. Beyschlag writes: "In the normal way when interpreting Beethovens music one should make it a rule to play grace notes anticipating, and he hints at the many grave mistakes that would occur if the appoggiaturas were played so as to shorten the full time value of the following note. If for instance in the "Malinconia" the second violin would not execute the grace notes in an anticipating way it would be considered faulty.

Les nombreuses appoggiatures à trois notes dans la „Malinconia“ du quatuor à cordes en Si bémol majeur, Op. 18 de Beethoven doivent être exécutées par anticipation. Beyschlag dans son oeuvre, s'exprime en ces termes: L'interprète de Beethoven prendra comme règle le principe d'anticipation et il fait voir un nombre de „fautes grammaticales“ grossières qui, chez Beethoven, pourraient venir du principe de soustraction. Dans la „Malinconia“ p. ex. on entendrait des quintes défendues si le deuxième violon jouait d'après le principe de soustraction.

Second violin. II^e violon.

successive fifths to be avoided
quintes défendues

Violoncello. Violoncelle.

Correctly anticipating:
Par anticipation exacte:

b) The Turn.

A turn placed above a note generally begins with its upper note, executed after the "principle of subtraction"

b) Le gruppetto (ou doublé).

Le gruppetto placé au-dessus d'une note devra être le plus souvent exécuté d'après le principe de soustraction en commençant par la note supérieure.

Sonata N° 11 by Mozart. — Sonate N° 11 de Mozart.

Allegro.

Sonata N° 10 by Mozart, Rondo. — Sonate N° 10 de Mozart, Rondo.

Quartett Op. 76 N° 2 by Haydn. — Quatuor Op. 76 N° 2 de Haydn.


Allegretto.

If a turn is placed between two notes like in the following example it is to be executed right at the end of note, but there are no general rules for this; specially in slow movements there are various of kinds execution left to the individual taste of the player.

Le gruppetto placé entre deux notes ne devra être exécuté que très tard, son exécution n'admet pour ainsi dire aucune règle générale; dans un mouvement lent surtout il existent différents modes d'exécution selon le goût du musicien.

Romance in F major by Beethoven. — Romance en Fa majeur de Beethoven.

Adagio cantabile.

To be played:  or  or 
 Exécution: ou ou bien

Romance in G major by Beethoven. — Romance en Sol majeur de Beethoven.

To be played:  or  or 
 Exécution: ou ou bien

Trio in C minor Op. 1 by Beethoven. — Trio en Do mineur, Op. 1 de Beethoven.

Allegro.

To be played: 
 Exécution: 

Variations from the Quartett in D minor by Schubert. — Variations du quatuor en Ré mineur de Schubert.

Andante con moto.

To be played: 
 Exécution: 

Quintett in C major by Schubert. — Quintette en Do majeur de Schubert.

Allegro.

To be played: 
 Exécution: 



If the turn is placed between a dotted note and a following shorter one, the last note of turn must be of the same duration attributed to the dot behind note.

Si le gruppetto est placé entre une note pointée et une note courte, la dernière note du gruppetto a la même valeur que le point de la note.


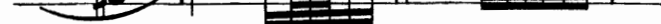
Variations in G major by P. Rode. — Variations en Sol majeur de P. Rode.

To be played:  or  or 
 Exécution: ou ou bien

Concerto in G major by Viotti. — Concerto en Sol majeur de Viotti.


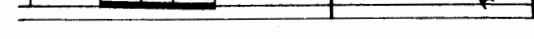
To be played: 
 Exécution: 

Andante from the G major Quartett by Mozart. — Andante du quatuor en Sol majeur de Mozart.

To be played: 
 Exécution: 

Quintett in C major by Mozart. — Quintette en Do majeur de Mozart.

Allegro.

To be played: 
 Exécution: 

Concerto N° 22 in E minor by Viotti. — Concerto N° 22 en La mineur de Viotti.

To be played: 
 Exécution: 


*) The author of this school considers the first kind of execution of urn best.

*) Le premier mode d'exécution répond au goût de l'auteur de cette méthode.


Sonata N° 8 by Mozart. — 8^{me} Sonate de Mozart.
Andante sostenuto.

Concerto by Beethoven. — Concert de Beethoven.
Allegro ma non troppo.

The many "turns" in the Concertos by L. Spohr require special mentioning. In his manuscripts Spohr uses the ornament "turn" with a little vertical line through same ∞; serving for turn as well as its inversion or the shake-like grace notes. In his violin school which for many years was considered a most excellent work (and justly so) L. Spohr uses the turn written upside down ∞. The turn written in this way and which is not used by any other composer,*)

requires to be executed in the following manner: 

inverted. In later editions of the Concertos by Spohr the author's way of writing has been altered in many instances. Some of such instances from Spohr's works may be mentioned here, the execution of which accords with the intentions of the composer as we know by many reliable musicians who often had the opportunity of hearing the great master play.

Les nombreux gruppentos que l'on rencontre dans les Concerts de Spohr exigent une mention spéciale. Dans ses manuscrits, Spohr se sert du signe du gruppento barré ∞. Ce signe sert non seulement à marquer le gruppento, mais aussi son renversement et la méthode pour violon qui a servi longtemps comme oeuvre classique et qui a juste titre a mérité de l'être, Spohr se sert aussi du gruppento renversé ∞; chez d'autres compositeurs on trouve ce signe exigeant l'exécution suivante  et non renversée.*)

Dans les nouvelles éditions des Concerts de Spohr l'écriture de l'auteur est changée à plusieurs endroits; c'est pourquoi il est bon de mentionner ici plusieurs passages des oeuvres de Spohr dont l'exécution, au dire d'artistes distingués qui eurent l'occasion d'entendre souvent jouer le maître, est conforme aux intentions du compositeur.

Adagio from the Concerto N° 9. — Adagio du neuvième Concert.

First movement from the Concerto N° 9: Way of writing and execution like a short shake:

Première phrase du 9^{me} Concert: Écriture et exécution comme un mordant.

wrong is the setting of later editors:

L'écriture d'éditeurs postérieurs est fausse.

Concerto N° 8 (Gesangszene). — Huitième Concert (scène de chant).
Allegro.

*) In using the turn in this way Spohr evidently was under the influence of the celebrated piano master J. N. Hummel (1778-1837) who is the author of a very celebrated piano school mostly known to all professors of piano. Both Hummel and Spohr made the mistake of using the mordent ∞ for slide ∞.

***) These eight bars are identical with the way of writing in the original edition of the violin school by L. Spohr (Vienna, Tobias Haslinger) which contains the whole Concerto in D minor.

*) En employant ce signe, Spohr agit évidemment sous l'influence de J. N. Hummel (1778-1837), célèbre pédagogue et maître de piano. Hummel est l'auteur d'une excellente méthode de piano, qui fut et qui est encore aujourd'hui appréciée de tous les professeurs de musique. Spohr s'est servi, aussi bien que Hummel du signe du mordant descendant (pincé) ∞, faussement employé pour le mordant ascendant (pincé renversé).

***) Ces huit mesures répondent exactement à l'écriture de l'édition originale de la méthode pour violon de L. Spohr, (Vienne, Tobias Haslinger) dans laquelle est reproduit le Concerto en Ré mineur.

In the well known arrangement of of Chopin's Nocturne in E flat major by Sarasate the mordent is also wrongly used.

On trouve aussi un faux emploi du signe du gruppetto dans la transcription bien connue du Nocturne en Mi bémol majeur de Chopin par P. Sarasate.

Sarasate always played anticipating grace notes. Sarasate a toujours joué un mordant ascendant (pincé renversé) anticipé.

The mordent is likewise erroneously used in the seventh Hungarian Dance by Brahms arranged by J. Joachim. L'emploi du gruppetto n'est pas juste non plus dans la 7^{me} Danse hongroise de Brahms, arrangée par J. Joachim.

Joachim himself only used to play anticipating grace notes. Joachim lui-même avait la coutume de jouer un mordant ascendant (pincé renversé).

In the second violin part of the C major string quintet by Schubert the mordent is not used in the right way.

L'emploi du gruppetto ∞ est inexact aussi dans le Quintette en Do majeur, 2^{me} violon de Schubert.

To be played: Exécution:

In the B major Sextett Op. 18 by Brahms the mordent Dans le Sextette en Si bémol majeur, Op. 18 de Brahms le gruppetto ∞

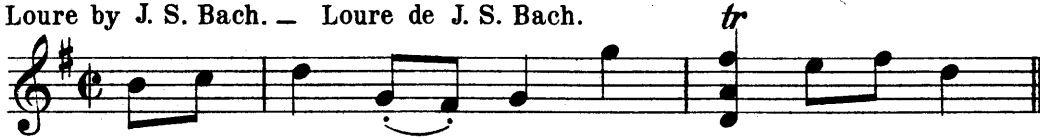
is to be played in the following manner: devra être joué de cette manière:

c) The Shake (Trill).

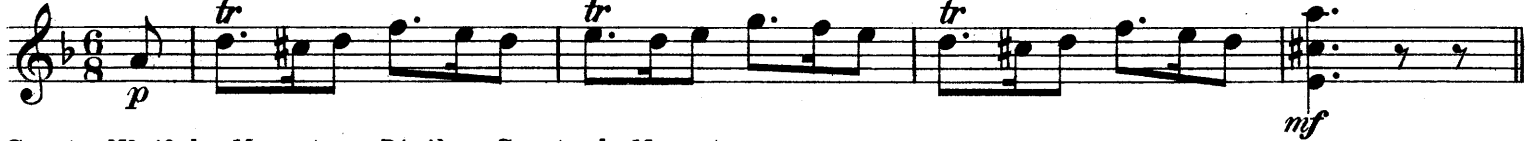
If not purposely written differently by the composer the shake may either begin with the note marked *tr* or with the note above. In many cases the grace notes (or slide) at the end will sound better if the shake begins with the upper note. Most composers thought the slide at the end secondary or less important*) and so it happens that musicians in many cases will add a slide even there where none has been noted down. In a slow piece the grace notes should be played more slowly than in a quick and lively one. Certain shakes ought not to have a slide at the end, because the notes following the shake already form a correct ending of same

Examples of shake without slide at the end.

Loure by J. S. Bach. — Loure de J. S. Bach.



Sonata N° 9 Var. VI by Mozart. — Neuvième Sonate, var. VI, de Mozart.



Sonata N° 10 by Mozart. — Dixième Sonate de Mozart.

Allegro moderato.



Sonata N° 3 by Mozart. — Troisième Sonate de Mozart.

Allegro.



String Quartett D minor by Mozart.
Quatuor à cordes en Ré mineur de Mozart.

Allegro.

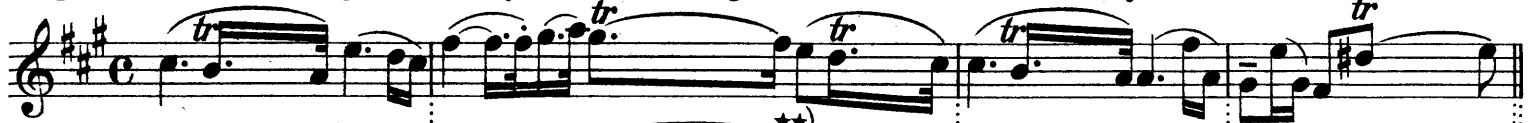


String Quintett E flat major (Viola) by Mozart.
Quintette à cordes en Mi bemajeur (alto) de Mozart.

Allegro molto.



Larghetto from the A major Sonata by Händel. — Larghetto de la Sonate en La majeur de Händel.



To be played:

Exécution:



third bar before allegro.

les trois dernières mesures avant l'allegro.



the last two bare of the allegro.

les deux dernières mesures de l'allegro.



*) Only Richard Wagner wanted a slide at the end of each shake even if several shakes were following each other, as for instance in the "Meistersinger-Vorspiel and Kaisermarsch" (See page 136.)

***) The fully written out shakes only give the smallest number of shake notes required.

*) Seul, Richard Wagner exige une terminaison pour chaque trille, même lorsque plusieurs trilles se succèdent immédiatement, comme dans ce que l'on appelle la chaîne de trilles (voir page 136), il a pourvu chaque trille d'une terminaison (par ex: dans L'Ouverture des Maîtres chanteurs et dans la marche impériale).

***) Les battements de trilles écrits signifient partout le plus petit nombre de ce qui est exigé.

c) Le trille.

Sauf indication spéciale on peut commencer le trille par la note principale ou par la note supérieure. Dans beaucoup de cas, la terminaison s'adapte mieux si l'on commence par la note supérieure. Tous les compositeurs ont considéré la terminaison comme facultative*) Dans la plupart des cas, le musicien ajoutera une terminaison là même où le signe manquerait. Dans un morceau lent, il faut naturellement faire la terminaison plus lentement que dans un morceau vif et gai. Certains trilles n'admettent pas de terminaison, parce que les notes que suivent le trille contiennent, pour ainsi dire, déjà la terminaison.

Exemple de trilles sans terminaison.

If a lower note is following the *tr* note as a rule the slide is substituted by distinctly repeating the chief note of shake after having finished same;* if a higher note is following the *tr* one single and lower grace note is added.

La note de trille est-elle suivie d'une note plus basse, on remplacera la terminaison par la répétition de la note principale après le trille*) si le trille est suivi d'une note plus haute, on lui ajoutera une note de terminaison plus basse.

Largo from the A major Sonata by Händel (Peters N° 5). — Largo de la Sonate en La majeur de Haendel (Peters N° 5).

Largo from the E major Sonata by Händel (Peters N° 6). — Largo de la Sonate en Mi majeur de Händel (Peters N° 6).

Andante from the A minor Concerto by Bach. — Andante du Concerto en La mineur de Bach.

La Folia by A. Corelli. — La Folia de A. Corelli.

In old music it frequently happens that the shake ends as given in the following example.
L'anticipation de la note qui suit et son apposition comme note de terminaison a été souvent employée dans la musique ancienne.

Way of writing:
Anotation:
To be played:
Exécution:

In the E minor Quartett Op. 59 N. 2 by Beethoven the shakes are to be played without slide at the end.
On exécutera les trilles du Quatuor Op. 59 N. 2, en Mi mineur de Beethoven sans terminaison.

Allegro.

In the G major Sonata Op. 96 by Beethoven a quiet slide is required.
Le trille de la Sonate en Sol majeur Op. 96 de Beethoven exige une terminaison calme.

To be played:
Exécution:

The shakes in "Teufelstrillersonate" by Tartini naturally without slide at the end.
Les trilles de la Sonate (Le trille du diable) de Tartini devront naturellement être exécutés sans terminaison.

Presto.

If a higher note follows a shake as for instance in the D major Quintett by Mozart there ought to be a slide at the end.
Si les trilles sont suivis d'une note plus haute il faut y mettre une terminaisons; p.ex. dans le Quintette en Ré majeur de Mozart.

Allegro.

To be played:
Exécution:

String Quartett in G major by Mozart. — Quatuor à cordes en Sol majeur de Mozart.
Allegro moderato.

To be played:
Exécution:

*) Beyschlag advises: in some cases where the shake cannot end with grace notes not to trill until the very end of note and in case of dotted notes to stop *tr* on the dot.

*) „Dans les cas assez rares où le trille n'admet pas une terminaison, il est nécessaire de ne pas faire les battements jusqu'à la fin de la note, mais de cesser avant — si les notes sont pointées au (dernier) point: — (Beyschlag)

If several shakes follow each other diatonically in a descending way only the last shake is to end with a slide. This also refers to shakes following each other (chained shakes) chromatically. If several shakes follow each other diatonically and ascending as a rule all *trs* are played with a slide at the end. Concerning such occurrences Beethoven in his manuscript fully inserted the slides. For instance in the "Kreutzer-sonate"

Dans les chaînes de trilles diatoniques descendants, seul le dernier aura une terminaison, de même dans toutes les chaînes de trilles chromatiques. Si les chaînes de trilles sont montantes, chaque trille sera accompagné d'une terminaison. Dans quelques passages relatifs à cette règle, Beethoven a écrit les terminaisons. Par exemple dans la Sonate à Kreutzer

Andante con Variazioni.



contrary to this, Beethoven omitted the grace notes in the fourth variation:

par contre il a omis les terminaisons dans la quatrième variation de la même sonate:



Beyschlag is of opinion that these shakes should be played without a slide at the end whilst the author would prefer the opposite way.


D'après Beyschlag, ces trilles devaient être joués sans terminaison, toutefois l'auteur conseille d'ajouter une terminaison au dernier trille.

It is impossible to fix certain rules for all cases, and many must be left to the personal taste of the player.

Il est difficile de fixer des règles correspondant à tous les cas; c'est le goût personnel du musicien qui devra décider.

In the pre Beethoven time it was often customary to place grace notes in front of a shake as well as to finish a shake with several grace notes. Places like this

A une époque antérieure à Beethoven, on avait la coutume de placer devant le trille des notes préparatoires qui contenaient le plus souvent la note inférieure suivante, ou bien, par gradation, les deux notes inférieures; on exécutait de même la terminaison par plusieurs notes. Des passages tels que

 are often to be found in the Concertos by Viotti, Kreutzer, Rode and even Spohr and if not specially printed in such compositions by these authors the player might insert same in long shakes according to taste. Beethoven subsequently has done away with grace notes in front of shake. Beyschlag in his "Ornamentik" page 217, says: "If a single grace note is placed in front of a shake it simply indicates whether same is to begin with lower or upper note."


se trouvent dans les Concertos de Viotti, Kreutzer, Rode (et aussi Spohr); s'il arrivait que ces notes d'agrément et de complément ne soient pas imprimées autour de trilles soutenus, ce serait au musicien de les y placer à sa volonté. Beethoven a supprimé pour toujours les notes préparatoires du trille. Dès lors, une petite note placée devant la note du trille, indiquera le commencement du trille d'en haut ou d'en bas. (Voir l'oeuvre de Beyschlag sur les ornements (Ornamentik) page 217.)


In Haydn's and Mozart's compositions grace notes in front of shakes must be executed exactly according to their value.

Dans les compositions de Haydn et de Mozart il faudra pour les petites notes placées devant les trilles exactement d'après leur valeur.

Trio in E minor by Haydn. — Trio en Mi mineur de Haydn.

Allegro.



To be played: Exécution: 

with or without ending grace notes
avec ou sans terminaison

Sonata in E minor by Mozart. — Sonate en Mi mineur de Mozart.



To be played: Exécution: 

or better anticipating
ou de préférence anticipé 

*) It would be most desirable if publishers in such instances would carefully refer to the manuscript; alterations and additions are naturally welcome to many players, in particular to unknowing amateurs, should however always be clearly marked.

*) Il serait à désirer que, dans de pareils passages, les éditeurs s'efforcent à copier exactement le manuscrit. Bien des gens, (des amateurs inexpérimentés, par exemple) seraient ravis de trouver des signes explicatifs indiqués par les éditeurs; ceux-ci feront bien d'indiquer exactement d'après l'original, „en haut“ ou „en bas“ pour en préciser l'exécution.

Sonata in G major by Mozart. — Sonate en Sol majeur de Mozart.

To be played:
Exécution:

The execution of the grace note in the first and fifth bar contradicts the advice given on Mozarts grace notes, page 170 part I; it forms an exception from the master's usual way of writing which Beyschlag explicitly explains in "Ornamentik", page 196.

L'exécution de l'appogiature dans la première et cinquième mesure est en contradiction avec la méthode indiquée à la page 170 du premier volume au sujet du mordant de Mozart; elle fait une exception dans l'annotation usuelle du compositeur et Beyschlag l'a expliqué dans son oeuvre sur les ornements (Die Ornamentik) page 196.

d) The Short shake (Pralltriller) and Mordent.

For both the same mark ♯ is used. No kind of shake can ever be played anticipating whilst in modern music the mordent must always be played anticipating. (See part I page 172). The choice between the two kinds is left to the player. In long stretched notes and cantabile playing the anticipating mordent is generally used, in quick passages the short shake.

d) Le Mordant et le Mordant renversé.

Pour le mordant, on se servira du même signe ♯ que pour le mordant renversé. Un mordant ne saurait, tout aussi peu que le trille, être joué par anticipation, tandis que dans la musique nouvelle il faudra toujours se servir du mordant renversé comme note d'anticipation (voir le premier volume, page 172). Le choix des deux manières d'exécution est laissé au musicien. Sur des notes longues et dans les passages chantés on emploiera le mordant renversé anticipé, et pour les passages rapides on se servira du mordant par soustraction.

Example: Kreuzersonate, fourth Variation.
par ex. 4^{me} Variation de la Sonate à Kreutzer.

String Quartett in A minor Op. 51 by Brahms.
Quatuor à cordes en La mineur, Op. 51 de Brahms.

To be played:
Exécution:

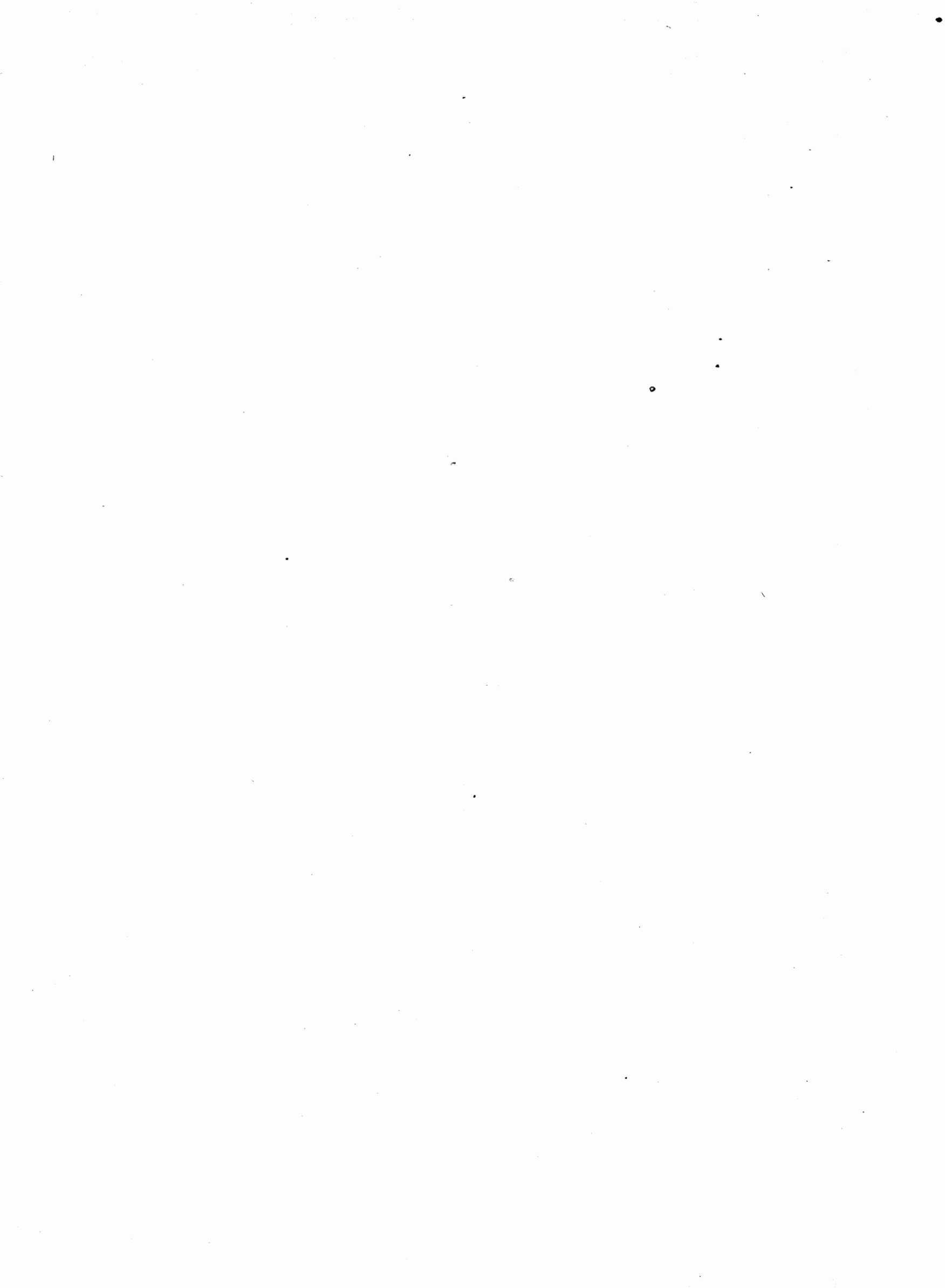
In the Sextett Op. 36 as well as in the string Quintett Op. 88 by Brahms the mark ♯ is to be executed like an anticipating mordent.

Dans le Sextette Op. 36 et dans le Quintette pour cordes, Op. 88 de Brahms, le signe ♯ doit être considéré comme mordant renversé anticipé:

To be played:
Exécution:

In the Piano Quintett Op. 44 by Robert Schumann, Frau Clara Schumann used to play anticipating mordents.

Dans le Quintette pour piano de Robert Schumann, Op. 44, Madame Clara Schumann exécutait le signe ♯ comme mordant ascendant anticipé.



Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

Violon-School

With application of exercises of
old known masters

FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

SECOND VOLUME.

Fourth Book.

Chromatic Scales.

Ludwig Spohr was the first violinist who frequently introduced long chromatic passages in his violin-compositions. His violin-school contains the following rule for chromatic runs: "The fourth finger, being shorter than the other ones and therefore less moveable, should never play more than one note whilst each of the other three fingers should play two notes."

252.

Two staves of musical notation for exercise 252. The first staff shows a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 1 2 2 3 3 4 1 1 2 2 3 3 4 3 3 2 2 1 1 4 3 3 2 2. The second staff shows a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 1 1 2 2 3 3 4 1 1 2 2 3 4 3 2 2 1 1 4 3 3 2 2 1 1.

In orchestral music only modern composers like Liszt, Wagner and R. Strauss made use of frequent chromatic passages in their compositions. Earlier composers made little use of same except for few instances like Beethoven in his "Symphony pastorale", Cherubini in his ouverture: "die Abenceragen", Mendelssohn (Scherzo from Midsummer night's dream) Schumann (Scherzo from D minor Symphony). A soloist possessing a thorough technic, will be able to play clear chromatic runs by using twice one and the same finger, and no wisking noise will be audible. In orchestral playing, chromatic runs, executed by several violinists together, will not sound clear and distinct and more or less "wisking" if not all players possess a reliable technic in chromatic playing.

For this reason modern conductors like Richard Strauss require a different finger for each note in chromatic runs, and rightly so. A modern violin school should take this into consideration and teach besides the old and traditional fingering for chromatic runs also new and different ones.* The ardent student of violin technic should therefore begin early to study chromatic scales also in the latter way, avoiding to use one and the same finger twice.

Two staves of musical notation for exercise 253. The first staff shows a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1. The second staff shows a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 3 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1.

* To my knowledge Ch. de Bériot (1802-1870) the great Belgian violinist and author of an excellent violin school was the first violin master to teach besides the usual fingering in chromatic runs also the new one. He says that both kinds of fingerings in certain instances might be helpful to be made use of. Bériot's advice in this important matter has caused little attention, there are hardly any editions containing the new fingering. A modern work of studies by Alexander Sebald "Geigentechnik" only introduces the use of separate fingers in chromatic runs.

Musical notation for exercise 254, showing a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 0 1 2 3 1 2 3 4 4 3 2 1 3 2 1 0.

In his "Symphonische Phantasie: Aus Italien" Op.16 Richard Strauss in the third movement of same (Am Strande von Sorrent) requires the new fingering in the viola part:

Musical notation for exercise 255, showing a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 4 3 2 1 2 1.

DEUXIÈME VOLUME.

Quatrième Cahier.

Gammes Chromatiques.

Louis Spohr fut le premier violoniste qui utilisa le plus dans ses compositions pour violon des traits chromatiques. Dans sa méthode, Spohr admet comme règle pour la chromatique ceci: „avec le petit doigt, plus court que les autres et de ce fait moins mobile, il faut ne prendre qu'un intervalle tandis que avec les trois autres doigts il est nécessaire d'en prendre deux.“

En musique orchestrale à part quelques exemples tels que la Symphonie Pastorale de Beethoven, l'ouverture des Abencérages de Cherubini, le Scherzo d'un songe d'une nuit d'été de Mendelssohn, le Scherze en si bémol de Schumann, les compositeurs ultérieurs tels que Liszt, Wagner et Richard Strauss ont fait fréquemment usage de gammes chromatiques. Le double emploi du doigt réussit si bien au soliste virtuose que les traits chromatiques sortent clairs et sans embrouille. A l'orchestre les traits chromatiques exécutés en même temps par plusieurs violonistes d'habileté différente, réussissent plus ou moins vaguement.

C'est pour cela que les chefs d'orchestres modernes tels que Richard Strauss demandent avec raison pour chaque note un doigté.* Changeant ces conditions, une nouvelle méthode moderne de violon tiendra compte qu'à côté des anciens principes de doigté basés sur la tradition, on doit apprendre aussi un nouveau doigté évitant le double usage du même doigt.

* Charles de Bériot, (1802-1870) le grand violoniste belge auteur d'une excellente méthode de violon a été à mon avis le premier maître, qui à côté de l'étude de la position des doigts dans la gamme chromatique avec des glissements recommande aussi le nouveau doigté. „Les deux manières de faire également utiles peuvent être appliquées isolément ou simultanément“. La méthode de de Bériot n'a malheureusement jamais pris pied. On ne trouve nulle part des éditions avec le nouveau doigté. Seule la belle étude d'Alexandre Sebald récemment parue (La Technique du violon) exige l'usage d'un doigté spécial pour chaque progression chromatique.

Musical notation for exercise 256, showing a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 0 1 2 3 1 2 3 4 4 3 2 1 3 2 1 0.

En littérature orchestrale c'est R. Strauss qui écrit le premier dans sa Symphonie Fantastique "Souvenir d'Italie" (Op.16) au troisième mouvement le nouveau doigté (Sur la plage de Sorrente) les altos:

Musical notation for exercise 257, showing a chromatic scale from C4 to G5 with fingerings: 4 3 2 1 2 1.

The passage in the Scherzo from the D-minor Symphony by Schumann will sound best and most distinctly if all first violins will use the following fingering:

Le passage du Scherzo de la Symphonie en si bémol de Schumann est plus clair et plus net si les premiers violons prennent la position suivante des doigts:



likewise the last movement of the Pastorale Symphony by Beethoven with the following fingering:

De même le dernier mouvement de la Symphonie Pastorale de Beethoven avec le doigté ci-contre:



Ouverture "Fliegender Holländer" by Richard Wagner.
Ouverture du "Vaisseau Fantôme" de R. Wagner.



The chromatic viola passage in the "Steuermannslied" of the first act from "Der fliegende Holländer" will only sound clear (and not muddled, as usual) if taken with the following fingering by all viola players:

Au premier acte du Vaisseau Fantôme de R. Wagner le passage très audible de la chanson du pilote joué par les altos est rendu clairement (et non comme à l'ordinaire, gâché), si tous les altos prennent le doigté suivant:



By using the following fingering in the Scherzo of the "Faust Symphony" by Fr. Liszt all shifting of fingers is avoided:

Dans le Scherzo de la Symphonie de Faust de Fr. Liszt toutes les secousses sont évitées par le doigté ci-contre:



Both the chromatic runs in the first movement of the G minor Concerto by Max Bruch will sound clear and distinct if played with the following fingering:

Au premier mouvement du Concerto de Bruch en sol mineur les deux gammes chromatiques deviennent claires et nettes avec le doigté suivant:



*) Richard Strauss when conducting the "Faust Symphony" as the "Nieder-rheinische Musikfest" in Düsseldorf in 1902, during the rehearsals required a change of fingers for all chromatic runs. Some of the Orchestral players shook their head at such a new idea, never having played chromatic runs with this new fingering. It is well known that musicians as a rule are very conservative and do not like anything that comes away from the old tradition.

*) Richard Strauss en 1902 à Düsseldorf lors du festival du Bas-Rhin dirigeait la Symphonie de Faust, il demande aux répétitions les changements de doigt pour chaque progression chromatique. Bien des musiciens de l'orchestre hochèrent la tête à cette innovation; personne ne prenant à cette époque les figures chromatiques avec ce doigté spécial. Incontestablement les musiciens en général sont très routiniers et condamnent vite les innovations qui s'écartent de la tradition.

***) Ferdinand Schäfer in his very intelligent essay on "the natural fingering of chromatic violin passages" (Leipzig 1902, Seemann) proposes the following fingering in this passage:

***) Dans son étude qui mérite être lue sur le doigté naturel dans les phrases chromatiques du violon, Ferdinand Schäfer (Leipzig 1902, Seemann) propose lui même à ce passage le doigté suivant:





Of great and virtuoso effect will be the two chromatic runs in the E flat major Nocturne by Chopin-Sarasate if the fourth finger descends chromatically, but in a gliding manner with the whole arm. The fourth finger remains with a certain pressure on the strings and is drawn backwards in short and sudden movements. The last notes played with the fourth finger will cause the greatest difficulty and therefore require more practice. The runs must be practised slowly, divided into parts and given rhythmical accents which later on in quick execution must be omitted.

Les deux traits chromatiques du Nocturne de Chopin-Sarasate sont d'un effet éblouissant. Ici le 4^{ème} doigt glisse sur la corde par saccades produites par le bras en démanché chromatique. Le doigté imprime un certain poids sur la corde et revient en arrière par saccades. La grosse difficulté se rencontre dans les derniers mouvements du quatrième doigt. Aussi faut-il les étudier avec soin et s'y prendre de la manière suivante: „étudier lentement la gamme chromatique en s'exerçant à rythmer les différentes parties, à en accentuer le rythme: ce qui disparaîtra par la suite dans une exécution plus accélérée.

First chromatic passage. — 1^{er} passage chromatique.



Second chromatic passage. — 2^{ème} passage chromatique.



Chromatic runs in sixths and octaves are executed in the same manner.

La même exécution pour les gammes chromatiques en sixtes et en octaves.

Cadenza of the Concerto by Tschaiikowsky. — Cadence du Concerto de Tschaiikowsky.



In all these chromatic runs of sixths and octaves the hand is pushed by the arm along the strings. All muscles of the arm must be kept as loose as possible and in no way be strained.

Dans tous ces passages chromatiques en sixtes et octaves, le bras guidera la main; les muscles du bras doivent être détendus dans la mesure du possible.

8th Hungarian Dance by Brahms-Joachim:
Brahms-Joachim, Huitième Danse Hongroise:



Quite different is the execution of long chromatic runs if the notes are not joined together in one bow, as for instance in the Rondo capriccio by Saint-Saëns:

Toute autre est l'exécution des longues gammes chromatiques dont les notes ne sont pas liées; par exemple dans le Rondo Capriccioso de Saint Saëns:



Here the fourth finger is gliding like in a slow Glissando quite smoothly and not in a jerking manner; the bow marking the single notes.

Ici le quatrième doigt revient comme pour un glissando lent et sans secousse sur la corde. Chacune des notes est marquée par le coup d'archet.

This kind of execution is used for the chromatic passage played with the third finger in the last movement of the Hungarian Concerto by Joachim:

Dans le dernier mouvement du Concerto Hongrois de Joachim, on exécutera ce passage avec le troisième doigt.



*) Besides the changing of finger for each chromatic step the finger-exercises in which one and the same finger is used twice must be practised as well; see "Daily studies for the left hand" page 16 by F. Kùchler (Johann André, Offenbach), as they are very important exercises for the strengthening and independancy of fingers.

*) Se rappeler qu'à part ce doigté avec changement de doigt dans chaque progression chromatique, il y a des exercices avec application double du même doigt indiqués à la page 16 „Etudes Quotidiennes pour la main gauche" de F. Kùchler (Johann André, Offenbach), de la plus grande importance pour fortifier et assouplir les doigts.



Observe to keep the fingers tightly down on string.

S'appliquer à laisser les doigts bien à leur place pendant l'exercice.

The 24 major and minor Scales in three octaves.*)

To be practised in various kinds of bowing (also 6 and 12 notes joined). Observe both fingerings and practise same.

Les vingt-quatre tons majeurs et mineurs à trois octaves.*)

Etudes des différents coups d'archet (également pour 6 et 12 notes liées). Travailler les deux doigtés indiqués.

253.

The musical score for exercise 253 consists of 24 scales, presented in 12 systems. Each system contains two staves of music. The scales are arranged in six systems of major scales followed by six systems of minor scales. Each scale is written in three octaves. The notation includes various bowing techniques, such as slurs and accents, and is accompanied by detailed fingering numbers (1-4) and position markings (e.g., 3rd position, 5th pos., 6th pos.). Each system concludes with a first ending (1ma) and a second ending (2da) marked with repeat signs. The key signatures for the major scales are C, G, D, A, E, and B, while the minor scales are C, F, D, G, A, and E.

* The fingering of the minor scales is partly taken from: "Urstudien für Violine" by Karl Flesch (Berlin, Ries & Erler). No doubt this work contains the very best instructions as to keep up without much loss of time the technic already gained; it is highly recommended to be in possession of this book of studies.

* Les doigtés des tons mineur sont tirés en partie des "Etudes fondamentales" pour violon de Carl Flesch (Berlin, Ries & Erler). Cet ouvrage sans aucun doute renferme les meilleures méthodes qui permettent de conserver avec peu d'exercice la technique acquise. Sa requi-sition ne sera jamais assez recommandée.

The page contains 12 staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The music consists of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4) and includes first and second endings. Key signatures include B-flat major (two flats) and F sharp major (two sharps). Position markings such as "6th pos.", "4th pos.", "2nd pos.", and "5th pos." are used to indicate specific fret positions. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like "f".

*) The player is to imagine f sharp major.

*) L'élève doit se figurer fa majeur.
H. C. B. 101

254. Long sustained bow strokes.

Besides the study of quick scales the practice of slowly played scales with long sustained notes is not to be neglected. The four kinds of slow strokes with the whole bow already mentioned by P. Baillot in his violin school*) are still and will always be the most important studies for slow bow strokes.

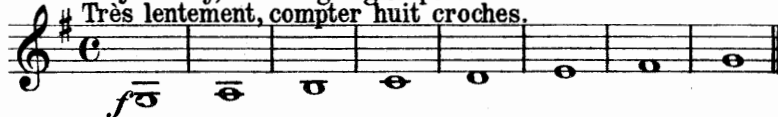
1) Bow strokes in equal strength of tone quality.

Appui homogène de l'archet.

a. Playing *forte*.—Sons soutenus fort.

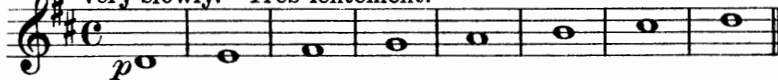
Very slowly, counting eight quavers.

Très lentement, compter huit croches.



b. Playing *piano*.—Sons soutenus piano.

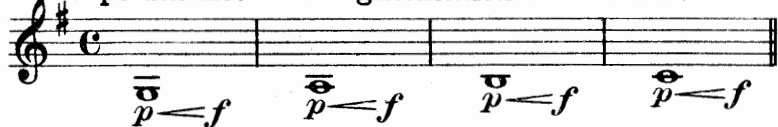
Very slowly.—Très lentement.



In the first book on page 83 when first mentioning the difference of strength of tone it was said that the varied quality of tone from forte to piano would be gained by a quicker drawing of the bow, and also that the hair of the bow in forte playing was brought closer to the bridge, different from playing in piano. This quicker use of bow by diligent practice can be reduced to a minimum. In playing either equal strong or weak sustained notes it is to be observed that the bow's weight near the point is pressing less on the strings than this would be necessary near the nut. Consequently when playing equally strong and sustained notes the pressure of the arm**) must be stronger near the point and weaker near the nut. When playing equal soft notes there must be no pressure near the nut of bow which may be easily caused by its own weight at that place; not only all pressure of the arm must be avoided, but the bow must be softly floating on the string and just touch it with few hair only. There is hardly anything more difficult in the way of good bowing than the change of bow near the nut in pianissimo playing. (Compare what has been said about this on page 94 of volume I.)

2) Bow strokes with increasing strength of tone.

Coups d'archet avec augmentation de sonorité. (Sons enflés.)



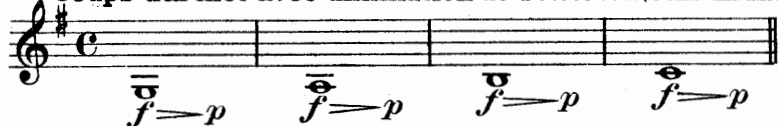
When playing a down stroke, for the above mentioned reason it will be more difficult to produce an even growing strength of tone; all the more a crescendo must be practised in down bow. In all classical chamber music there are certain phrases which require the absolute mastering of this difficult kind of bowing for instance in the introduction of the Kreutzer Sonata by Beethoven.

Adagio sostenuto



3) Bow strokes with decreasing strength of tone.

Coups d'archet avec diminution de sonorité. (Sons diminués.)



*) Pierre Baillot (1771-1842) at the Paris Conservatoire was the author of the celebrated violin school which was published at the beginning of the 19th century and named as follows: "Méthode de Violon par Messrs. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot". Some 30 years later in 1834 the very voluminous instruction book was edited by him alone: "L'art du violon". It signifies the stability of the French violin method that, although it was rightly and highly valued at the time but is now out of date, no other French violin school has been published to come near it. (Ch. de Bériot, 1802-1870), the author of an excellent violin school published in French language, but not any more in use, was a Belgian by birth.

***) It seems as if it were by the pressure of the fingers; however in reality the pressure of the whole arm transferred by the fingers to the bow.

****) Compare what has been said about this on page 144 in the last 13 lines and likewise the examples given on page 145.

254. Coups d'archet filés.

143

Avec l'étude des gammes rapides il ne faut pas négliger l'exercice des gammes lentes et des tons soutenus. Les quatre manières de se servir lentement de l'archet sur toute sa longueur dont parle déjà P. Baillot dans sa méthode de violon sont aujourd'hui encore des principes fondamentaux.*)

The student must learn to play notes in even strength of tone and be able to hold out each note for 20 or 30 seconds.

Il faut apprendre à conduire l'archet si lentement qu'une même note d'égale sonorité tienne pendant 20 à 30 secondes.

In playing pianissimo the student should be able to hold out each note from 40 to 60 seconds.

En pianissimo il faut apprendre à tenir chaque note de 40 à 60 secondes.

Au premier volume, page 83, où l'on donne les premières indications des différences d'intensité du son, il a été dit que la différence d'un son fort à un son plus faible est obtenue par l'emploi plus accéléré de l'archet et par le fait que les crins de l'archet en forte sont plus rapprochés du chevalet qu'au piano. L'emploi accéléré de l'archet peut être réduit au minimum par des exercices assidus. Il est à remarquer que pour les amplitudes maintenues également fortes ou faibles le poids propre de l'archet à sa pointe, presse moins sur les cordes qu'au talon; donc il faut que la pression du bras pour maintenir des sonorités égales soit plus forte à la pointe qu'au talon.***) Pour conserver une sonorité plus légère il faut que l'appui renforcé au talon égalise non seulement en supprimant n'importe quelle pression du bras, mais aussi en soulageant en quelque sorte la corde qui ne sera effleurée que par deux ou trois crins à peine. Le changement léger au talon est dans le pianissimo un des plus difficiles manèges de l'archet qui existe. (A comparer avec ce qui a été dit à la page 94 du premier volume.)

Begin to play each tone near fingerboard and gradually move the bow as close towards the bridge as possible to obtain a strong tone, but carefully avoid scraping noise.

etc.

On commence chaque note à la touche et mène l'archet peu à peu aussi près du chevalet que possible pour obtenir une note forte sans grincement.

Au tiré, en raison de ce qui a été dit plus haut, il est possible d'accroître régulièrement l'amplitude d'autant plus que le crescendo doit être le résultat d'un coup d'archet tiré. Il y a des passages dans la musique de chambre classique, qui demandent la maîtrise de ce coup d'archet difficile. Par exemple l'introduction de la Sonate à Kreutzer de Beethoven.

It is difficult to play an even diminuendo in up bow. Begin to play each tone close to bridge and gradually move bow towards fingerboard.

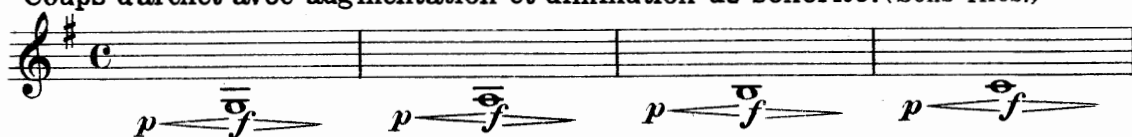
La diminution de sonorité est pour cette même raison plus difficile au poussé. On attaquera chaque note près du chevalet en approchant peu à peu l'archet de la touche.

*) Pierre Baillot est l'auteur de la célèbre méthode de violon qu'il professa au Conservatoire de Paris et qui parut dans les premières années du 19^{ème} siècle sous le titre suivant: "Méthode de violon par Mm. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot". Quelques trente ans plus tard, en 1834, il éditait seul son traité: "L'Art du Violon". Il est à constater que jamais depuis, en France aucune méthode de violon n'a atteint la vogue de cet ouvrage dont la valeur semble peu surfaite aujourd'hui. (Charles de Bériot 1802-1870) auteur d'une remarquable méthode écrite en langue française, qui est en ce qui concerne l'enseignement du coup d'archet également vieillote, était belge.

***) En apparence c'est la pression des doigts; en réalité c'est la pression de tout le bras, qui se transmet par l'intermédiaire des doigts sur la baguette.

*****) A comparer ce qui a été dit dans les 16 derniers alinéas de la page 144 et voir les exemples page 145.

4. Bow strokes with increasing and decreasing strength of tone.
Coups d'archet avec augmentation et diminution de sonorité. (Sons filés.)



This kind of bowing must also be practised with much thoughtfulness; many violinists are using this kind of bowing thoughtlessly and are scarcely able to produce an even strong tone without a crescendo in the middle of bow.

J. B. Viotti*) used to call the practice of very slow bow strokes "the masters study". He said that if he had not played for some time, he would soon regain the feeling of surety by practising for 2 hours long spun tones (son filé) with and without finger exercises and feeling after that as if he had been in practice constantly. To many violinists directly before playing in public the practice of slow bow strokes gives quietness and surety of bowing.

In the practice of certain passages which have to be played in one bow stroke the dividing of the length of bow has to be thought out carefully for the crescendo and decrescendo. One must learn to spare the bow in piano and pianissimo playing in order to reserve much bow for an effective crescendo.

When studying the following 2 bars from the 23^d Concerto

by J. B. Viotti not more than

the fourth part of the bow's length should be used for the minim "a", for the slurred "a" and the following 3 semi-quaver notes, where the crescendo begins, about another fourth part of the bow so that there remains at least half the length of bow for the last 2 quavers; in the second bar and for half of the note "d" half of the bow's length should be used, and for the other half of "d" and "c sharp" the rest of bow. Naturally it is to be observed to start piano playing near the fingerboard, and during the crescendo to move the bow towards bridge. The down bow ending with piano has to begin near bridge and to end near fingerboard.



For the minim note "b" and the following quaver at the beginning of the adagio from the 11th Concerto by Spohr only half the bow's length should be used and for the following four demi-semi quaver notes the second half of bow. The notes of the second bar should be played with the whole length of bow and as close to the bridge as possible. The first note "e" of the third bar should be played with about half, "d sharp" with a quarter and the next three following and joined "d" with the last quarter of the bow.

Excellent instructions and many examples from solo and chamber music literature about the art of bowing are to be found in the clever book by Lucien Capet: "La Technique Supérieure de l'Archet," Paris, Editions Maurice Senart & Cie.

Composers using long slurs over many notes do not always expect all notes to be played in one single bow only. In works of composers who at the same time were great violinists and wrote Concertos and other virtuoso pieces for their instrument like Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, de Bériot and Vieuxtemps, one should keep as near as possible to the slurs indicated in the pieces. In the symphonies and works of chamber music by great composers like Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn and Brahms a long slur frequently indicates the length of a phrase only and not the kind of bowing. An advanced player may vary the kind of bowing but it is of course always to be observed that the change of bowing must be smooth and scarcely audible.

Ce coup d'archet doit être également étudié avec beaucoup d'attention. On trouve malheureusement des violonistes qui se servent sans le savoir de ce coup d'archet, qui pourraient à peine exécuter avec l'archet une sonorité soutenue sans faire un crescendo au milieu de l'archet.

J. B. Viotti*) disait que l'exercice des sons filés était la formation des maîtres et prétendait que s'il restait quelque temps sans jouer, il lui fallait deux heures d'exercices de sons filés avec et sans exercices des doigts pour obtenir de nouveau l'assurance comme il s'était toujours exercé. Beaucoup de violonistes avant de paraître en public s'exercent à manier lentement l'archet sur le violon pour acquérir tranquillité et confiance.

Il faut bien faire attention dans certains passages qui devront être exécutés par un seul coup d'archet à bien répartir la longueur de l'archet dans le crescendo et dans le decrescendo. Il faut apprendre à ménager beaucoup l'archet dans le Piano et dans le pianissimo pour avoir encore beaucoup d'archet pour un crescendo de grand effet.

En étudiant les deux premières mesures du 23^{ème} Concerto

de J. B. Viotti, on se servira

pour la blanche „la“ tout au plus d'1/4 de l'archet. Pour les double croches, où commence le crescendo, à peu près le 2^{ème} quart de l'archet, de sorte que pour les deux dernières croches l'on ait encore la moitié de l'archet. Il est évident qu'il faut faire attention à ce que l'on commence le piano au bord de la touche, tandis qu'au crescendo l'archet s'approche du chevalet et vice versa.

Le commencement de l'Adagio du 1^{ème} Concerto de L. Spohr s'étudie de la façon suivante: pour la blanche „si“ et la croche

juxta posée on ne se sert que de la moitié de l'archet, pour les quatre triples croches de la deuxième moitié de l'archet. Pour la deuxième mesure, l'archet dans toute sa longueur doit rester autant que possible près du chevalet. A la troisième mesure pour le „mi“ on se sert de la moitié de l'archet pour le „ré dièse“ d'un quart et pour les trois „re“ suivants du dernier quart.

Il y a dans l'excellent ouvrage de Lucien Capet: „La technique supérieure de l'archet“ (Paris, Senart et Cie.) un précieux enseignement de la division de l'archet avec de nombreux exemples tirés de la littérature du violon, solo et musique de chambre.

On se méprend souvent sur la liaison des notes, croyant que le compositeur exige que toutes les notes soient jouées d'un seul coup d'archet. On doit s'en rapporter pour les liaisons de notes aux indications formulées par les compositeurs qui étaient eux-mêmes violonistes et qui avaient écrit pour leur instrument des concertos et des morceaux pour virtuoses, tels que Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, de Bériot ou Vieuxtemps. Chez les symphonistes éminents et les maîtres de la musique de chambre tels que Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, César Franck, la phrase musicale est souvent indiquée par un seul coup d'archet. Ce n'est pas dans la manière de mener l'archet, mais dans la volonté de l'auteur que réside l'expression, de sorte que l'on sente qu'une longue série de notes est de la même phrase. Le violoniste peut changer son coup d'archet, mais il doit le faire si légèrement et de façon si imperceptible que l'oreille de l'auditeur ne doit pas le remarquer.

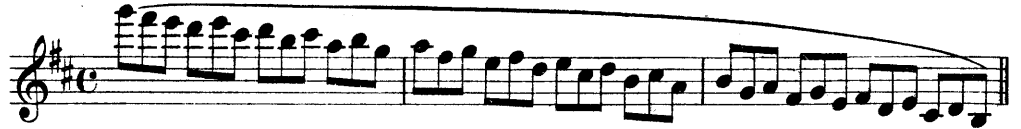
*) Giovanni Battista (Johann Baptist) Viotti (1753-1824) who was like P. Rode (1774-1830) and P. Baillot (1771-1842) one of the most famous violinists of his time, lived in London and Paris alternately. He composed 29 violin concertos which to some extent are still of musical value like for instance the 22nd one in "a" minor. He also wrote a great number of violin duettes well to be used for music "at home".

*) Giovanni Battista (Jean Baptiste) Viotti (1753-1824) vécut tantôt à Paris tantôt à Londres et fut à côté de Pierre Rode (1771-1842) un des plus célèbres virtuoses de son époque. Il est l'auteur de 29 concertos pour violon (entre autre le 22^{ème} en la mineur) qui ont encore en partie une valeur musicale. Il a écrit de nombreux duos pour violon, qui sont de bons morceaux de musique de salon.

The following examples of slurred notes are frequently to be found in the works by Beethoven, Schumann and Brahms.

Des exemples de ce genre se trouvent le plus souvent chez Beethoven, Schumann et Brahms.

Beethoven, Violin Concerto:
Concerto pour violon de Beethoven:



No soloist will play all these 36 notes in one bow stroke, but will change bow generally after each bar.

Aucun soliste ne joue ces 36 notes sur un coup d'archet; bien au contraire il change le plus souvent à chaque mesure.

Beethoven, String Quartett Op. 59 N°1 first movement.
Quatuor à cordes de Beethoven, Op. 59 N° 1, premier mouvement.

The bow is either changed after the second bar or before the two quaver notes of the first bar; but the change should not be audible.

On changera le coup d'archet ou à la deuxième ou quatrième noire de la première mesure sans que cela ne soit perceptible.



Beethoven, Harp Quartett Op. 74 second violin.
Quatuor des harpes Op. 74 de Beethoven deuxième violon.

Very smooth change of bow after each bar. Changement léger après chaque mesure.



Brahms, String Quartett in a minor Op. 51.
Quatuor à cordes en la mineur, Op. 51 de Brahms.



How best to divide the bow.
Repartition dans le changement du coup d'archet.



Both kinds of bowing may be used in the last six bars.

Aux dernières six mesures le coup d'archet supérieur est aussi bien justifié que le coup d'archet inférieur.

Schumann, Piano Quartett Op. 47, Scherzo.
Schumann, Quatuor avec piano Op. 47, Scherzo.



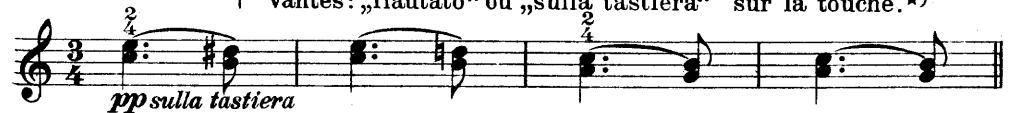
The long slurs indicated in the Concertos by Spohr and Kreutzer should not be divided; Spohr's Violin Concertos with the originally marked bowings are the best and most important material for the practice of long bow strokes.

Dans les concertos de Spohr et de Kreutzer, les longues liaisons prescrites ne doivent pas être séparées. Les sujets d'exercices les meilleurs et les plus importants pour le coup d'archet très long sont les concertos de L. Spohr notés d'après les indications personnelles.

It is of charming effect to play over the fingerboard using very little hair but much bow. The tone becomes somewhat floating and flute like, and this kind of tone is called "flautato" or "sulla tastiera" (in French: sur la touche).*

Un des effets les plus séduisants est obtenu quand l'archet de toute sa longueur effleure légèrement les cordes au niveau de la touche. Le son qui en résulte ressemble à celui de la flûte. Pour obtenir ces effets on se sert des expressions suivantes: „flautato“ ou „sulla tastiera“ sur la touche.*

Brahms-Joachim, Hungarian Dance N° 8.
Brahms-Joachim, 8^{ième} Danse Hongroise.



* On the other hand there is also just the opposite way, viz. playing with the bow quite close to the bridge, its musical expression is "sul ponticello" (in French: sur le chevalet). The tone thus produced will be of a hissing and metallic character and sound somewhat mysteriously.

* Inversement l'expression „sul ponticello“ sur le chevalet, veut dire que l'archet doit glisser près du chevalet. Le son obtenu par le bourdonnement des tons supérieurs est d'un timbre mystérieux qui rappelle une „certaine sonorité métallique“ (Moser).

Schumann, First movement from the d minor Trio.
Schumann, 1^{er} mouvement du Trio en ré mineur.



Beethoven, Presto, Scherzo from the C minor Quartett.
Beethoven, Presto, Scherzo en do dièse mineur, quatuor.



It is of extraordinary effect if this passage is played near the bridge by all four string instruments; it is of extremely surprising and almost haunting effect.

Ce passage exécuté sur le chevalet par tous les quatre instruments à cordes donne l'impression d'une vision aussi inattendue que pleine de charme de fantômes fuyants.

Arpeggio chords through three octaves in all major and minor keys.

Both fingerings indicated should be practised.

L'accord parfait de trois octaves en majeur et mineur.

Exercer le doigté du dessus et aussi du dessous.

255.

D string A string

cor. de ré cor. de la

The main score consists of 12 staves of music. Each staff contains two lines of notes, representing the D and A strings. The exercises are organized by key signature and position:

- Staff 1: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 2: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 3: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 4: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 5: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 6: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 7: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 8: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 9: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 10: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 11: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.
- Staff 12: D major, 1st position. Fingerings: 1-2-3, 1-2-3.

*) At a big jump from one position to another one must never forget the rule: "The last stopping finger joins the two positions", and practise at first slowly in the following manner:

A small musical diagram showing a sequence of notes on a staff. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 1), E5 (finger 2), F5 (finger 3), G5 (finger 4). This illustrates the transition from the 4th position to the 5th position, where the 4th finger of the previous position (C5) is the same as the 1st finger of the next position (C5).

*) Même lors d'un grand déplacement ne pas oublier cette règle suivante: „le doigt placé le dernier assure la liaison entre les deux positions“, cela s'étudie lentement de la manière ci-jointe:

A small musical diagram showing a sequence of notes on a staff. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 1), E5 (finger 2), F5 (finger 3), G5 (finger 4). This illustrates the transition from the 4th position to the 5th position, where the 4th finger of the previous position (C5) is the same as the 1st finger of the next position (C5).

Dominant seventh Arpeggi chords through three octaves.*)

The dominant seventh chord in a key is similar to that of the major key of the same name; any dominant seventh chord may therefore either resolve in the tonic major or minor chord. Practise at first all dominant seventh chords by heart and resolve same in the major or minor chords as shown in the first two lines later on all 12 dominant seventh chords should be practised in succession.

L'accord de la septième de dominante à trois octaves.*)

L'accord de la septième de dominante reste le même dans le ton majeur que dans le ton mineur; c'est pour cette raison que l'on peut résoudre chaque accord par l'accord parfait majeur ou mineur. On étudie d'abord séparément chaque accord et résout ensuite (par coeur) sur les accords en mineur ou majeur, comme il est dit plus haut dans les deux alinéas précédents. Ensuite on étudiera tous les accords (douze) de la septième de dominante l'un après l'autre.

256.

The musical score for exercise 256 consists of 12 staves of music. Each staff represents a different dominant seventh chord, starting from C major and moving through all 12 keys. The exercises are performed in 3/4 time. The notation includes:

- Fingering numbers (1, 2, 3, 4) above the notes.
- Bowing directions: *a. str.* (arco) and *e. str.* (pizzicato).
- Position markings: *4th pos.* and *5th pos.*.
- String names: *corde de la*, *c.d.la*, *c.d.mi*.
- Repeat signs and slurs are used throughout the piece.

*) In N° 256 and 257 the fingerings in the eighth edition of this volume have been altered in the style of Albert Jarosy: "Die Grundlagen des Violinistischen Fingersatzes" (Max Hesse, Berlin 1924). This excellent little work every violinist should possess.

*) Dans les N° 256 et 257 les quintes diminuées ne sont jamais touchées avec le même doigt. Comparez à cet effet „Nouvelle théorie du doigté“ par A. Jarosy (M. Eschig, Paris 1924) Cette excellente brochure devrait être possédée par tout violoniste.

Diminished seventh chords arpeggi through three Octaves.*)

Accords de septième diminuée à trois octaves.*)

257.

All dominant seventh and diminished seventh chords should be practised in (Sextolen) double-triplets as well.

On exercera également au rythme de sextolet tous les accords de septième de dominante, ainsi que les accords de septième diminuée.

Octave jumps on one string with one and the same finger.

The hand must be "thrown" from one position into the other one with a bold swing of the arm. The thumb is to prepare the jumps; compare illustrations N° 5 and 6 on page 80. During the last note in the first position the thumb with its point must be shifted so much under the neck of violin that whilst throwing the hand upwards it hardly touches the body of the violin. In order to free the left arm from any tension of muscles, the octave jumps might be practised with much vibration of tone.

Sauts à l'octave sur une seule corde avec le même doigt.

L'agilité du pouce et son activité sont primordiaux dans cet exercice. Par un mouvement sec du bras où le pouce fait office de dirigeant, „la main doit être lancée“ d'une position à l'autre. A la dernière note prise dans la première position le pouce doit avec sa dernière phalange glisser en dessous du manche, de façon à ce que la main au moment de ce déplacement effleure à peine les éclisses. Comparer les gravures N° 5 et N° 6 à la page 80 du deuxième volume. Pour se libérer des tensions de muscles du bras gauche on doit faire ces changements d'octaves par un vibrato très accentué. Le pouce ne doit jamais s'interposer dans ces grands changements de position; au contraire il doit faciliter par son mouvement préparatoire tous les changements de position aussi bien ceux du haut que ceux du bas.

258.

Each exercise should be repeated several times and practised also on D and E string.

Répéter chaque exercice plusieurs fois aussi bien sur la corde de Ré que sur la corde de Mi.

* Compare remark on page 147. In N° 256 and 257 of the 8th edition of this work it has been avoided to stop diminished fifth with one and the same finger.

* Comparez l'annotation de la page 147. Les doigtés du N° 257 sont notés d'après la théorie de Jarosy. Il a été évité que les quintes diminuées soient touchées avec le même doigt.

Scales with fingering preparing for such in thirds and sixths.

Practise the scales slowly at first, 4 notes joined, later on quicker, 8, 16 and 32 notes in one stroke.

Gammes avec positions des doigts servant de leçon préparatoire pour les exercices en tierces et en sixtes.

Exercer d'abord lentement ces gammes avec quatre notes liées; ensuite plus vite avec 8, 16 et 32 notes liées dans un seul coup d'archet.

259.

The exercise consists of 12 staves of music, each containing a scale with specific fingering instructions. The scales are arranged in pairs, with the first staff of each pair in a major key and the second in its relative minor key. The keys are: D major (F# C# G# D), C major (C F C), G major (F# C# G D), F major (C F C), D minor (F C G), C minor (C F C), G minor (F C G), F minor (C F C), D major (F# C# G# D), C major (C F C), G major (F# C# G D), and F major (C F C). Each staff includes slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4) indicating groups of notes to be played in one stroke. The exercise is numbered 259.

After these examples every player will be able to play
by heart other scales with these fingerings.

Quand un violoniste aura exécuté ces exercices il sera à
même jouer les autres gammes par cœur avec le même doigté.

Preparatory exercises
for scales in thirds.

Preparatory exercises
for the scale in thirds N° 14.

Exercices préparatoires
pour des gammes en tierces.

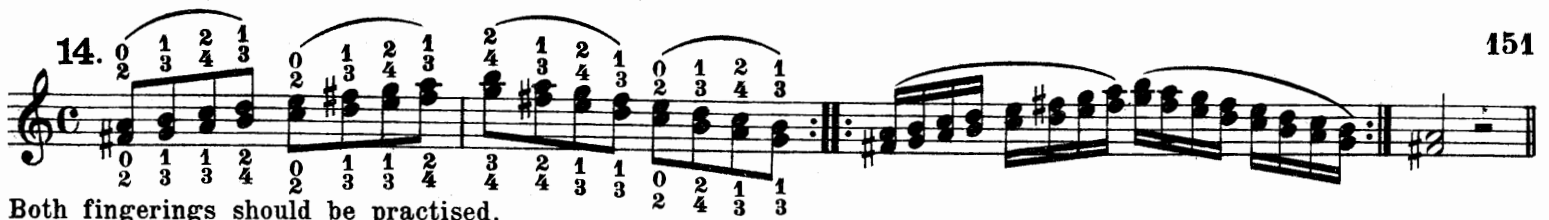
Exercices préparatoires
pour la gamme N° 14.

260.

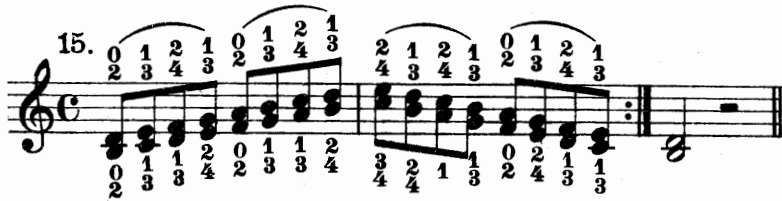
This fingering is to be avoided as far as possible, it does not seem logical.*
Ce doigté est à éviter ensuite autant que possible en raison de son opposition illogique avec la phrase musicale.*

* In playing quickly this fingering may be permitted because it seems easier and more practical than the other one. In playing slow passages of a singing character the stopping of notes with the second and fourth finger is preferable to using open string.

* Dans les mouvements rapides ce doigté est permis, parce que plus facile et plus pratique que tout autre, l'oreille ne pouvant alors suivre la phrase musicale. Dans les mouvements plus lents et plus chantants il est préférable de se servir du deuxième et du quatrième doigt que de prendre le doigté avec la corde à vide.

14. 

Both fingerings should be practised.
Se servir du doigté au dessus et au dessous.

15. 

The notes in this exercise a fifth lower follow each other exactly like those in N° 14 and are to be practised in all their single third stoppings like N° 1 till 13.
Cette gamme est la même que celle du N° 14, mais une quinte plus bas et l'on doit pour tous les doigtés en tierces l'étudier de la même façon du N° 1 au N° 13.

Preparatory exercises
for the scale in thirds N° 26.

Exercice préparatoire
pour la gamme en tierces N° 26.

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

The following fingering is naturally easier and therefore will be used often. It will however be found very good for training the fingers if the thirds are practised with the fingering of exercise 25.

Bien que le doigté suivant soit plus facile et employé fréquemment, cependant il est utile et opportun d'étudier les tierces avec le doigté précédent.

25^a. 

26. 

26^a. 

This passage of thirds, a fifth lower than that of N° 26, in all its single third stoppings is to be practised exactly like N° 16 till 25.
Pour cette gamme en tierce d'une quinte plus basse que la précédente, on doit procéder à des études de même sorte avec les mêmes doigtés de tierces du N° 16 à 25.

Preparatory exercises
for the scale in thirds N° 40.

Exercice préparatoire
pour la gamme en tierces N° 40.

27. 1 1 2 1
2 3 4 3

28. 1 2 3 2
3 4 4 4

29. 2 3 1 3
4 4 2 4

30. 3 1 1 1
4 2 3 2

31. 1 1 2 1
2 3 4 3

32. 1 2 1 1
3 4 3 3

33. 1 2 1 2
3 4 3 4

34. 2 1 2 1
4 3 4 3

35. 1 1 2 3 1 3 2 1
2 3 4 4 2 4 4 3

36. 1 2 3 1 1 1 3 2
3 4 4 2 3 2 4 4

37. 2 3 1 1 2 1 1 3 2
4 4 2 3 4 3 2 4 4

38. $\frac{3}{4}$ 1 2 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 2 3 4 1 3

39. 1 2 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3

40. 1 2 1 3 2 4 3 4 1 2 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 2 3 4 2 4 1 3

Scales in thirds with frequently extending the fourth finger and several times using the second and fourth position.

Gammes en tierces avec allongement extrême et fréquent du quatrième doigt et utilisation de la deuxième et de la quatrième position.

261.

As a necessary supplement to the studies of double stoppings given in this school the following works are highly recommended: Hans Sitt, Op. 41, Scale studies in double Stoppings, Thirds, Sixths, Octaves and Tenths (Leipzig, Ernst Eulenberg) or O. Sevcik, School of Violin technique, Op. 1 fourth part. (Bosworth & Co)

Comme complément nécessaire de ces indications on recommande l'étude des doubles notes: Hans Sitt, Op. 41, Etudes des gammes, tierces, sixtes, octaves, dixièmes (Leipzig, Ernest Eulenberg) ou Sevcik, Méthode technique de violon, Op. 1, 4^{ème} partie (Bosworth & Cie).

Scales in Thirds in all 24 major and minor keys.

At first to be practised slowly with the lower part of bow, later on quicker, four notes joined, half and whole notes joined in one bow.

Gammes en tierces dans tous les 24 tons en majeur et en mineur.

Se servir d'abord lentement de la moitié inférieure de l'archet, ensuite plus vite lier 4 notes et faire des demi-mesures et des mesures entières d'un seul coup d'archet.

262.

The exercise consists of ten staves, each representing a different key. Each staff contains two lines of music: the first line is the ascending scale and the second line is the descending scale. The notation includes fingerings (1, 2, 3), bowing directions (up and down bows), and articulation marks (accents, slurs). Some staves have a dotted line with an '8' above it, indicating an eight-measure phrase.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation is highly technical, featuring complex fingerings and rhythmic patterns. The first two staves are in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The remaining ten staves are in a key with three sharps (F# major or C# minor). The notation includes various time signatures such as 3/4, 2/4, and 1/3. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are also slurs, accents, and a dashed box labeled '8' that spans across several staves, likely indicating a specific rhythmic or fingering exercise. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Scales in Sixths in all 24 major and minor keys.

These exercises at first should be practised slowly with the lower part of bow; later on four notes and more should be joined. As long as these exercises are practised in detached bowing use the fingering given above notes, if joined use the fingering given below notes.

Gammes en sixtes dans tous les 24 tons en majeur et en mineur.

Etudier d'abord lentement ces gammes avec la moitié inférieure de l'archet; ensuite lier quatre notes, demi-mesures et mesures entières. Les doigtés inscrits sous la portée doivent être exécutés en notes liées, les doigtés au dessous, non.

263.

The exercise consists of 12 staves of music, each representing a scale in sixths for a different key. The keys are: C major, G major, D major, A major, E major, B major, F# major, C# minor, F major, C minor, G minor, and D minor. Each staff contains a sequence of eighth notes in sixths. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above and below the notes to indicate fingerings. A circled '8' is placed above a measure in each staff, indicating a measure of eight notes. The exercise is designed to be practiced slowly with the lower part of the bow, and then with four notes and more joined together.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style, likely a 3/4 or 4/4 time signature, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and fretting positions (numbers 0-4). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A dashed line is drawn across the first two staves, and another dashed line is drawn across the sixth and seventh staves, possibly indicating a section break or a specific fingering sequence. The overall appearance is that of a technical exercise or a complex piece of music designed to challenge a guitarist's technique.

158 **Runs in Octaves on two strings.**

A continuation of the instruction for practising octaves (second volume, page 86 and 87).— On the D and A string. The arm is to move the hand to and fro.

264.

The same exercises should also be practised on G and D and also on A and E string. These exercises should later on be practised with 2, 4 and 8 notes joined as shown in example 2 and 3, also the octave notes one after another as follows.

Gammes en octaves sur deux cordes.

Suites des directives pour les études d'octaves (pages 86 et 87 du deuxième volume).— Sur la corde Ré et La. C'est le bras qui conduit la main.

On peut exécuter les mêmes gammes, également sur Sol, Ré, La et Mi. Plus tard on s'appliquera aux mêmes exercices avec liaison: 2, 4 et 8 notes dans un seul coup d'archet, comme les exemples l'indiquent; ensuite les octaves, l'une après l'autre de la façon suivante.

Before beginning to practise scales through two octaves, the passing over to other strings must be practised separately.

Avant de commencer les gammes à deux octaves, on doit commencer à s'exercer à passer d'une corde à l'autre.

Much more difficult is the passing over to other strings in slurred notes. Le passage des cordes est plus difficile pour les notes liées.

Octave scales through two octaves. Gammes en octave à deux octaves.

Half and whole bars should be practised in slurred notes.

On étudiera également les demi-mesures et les mesures entières d'un seul coup d'archet.

Before practising half and whole bars joined, the passing over to other strings should be practised separately.

Avant de jouer les demi-mesures et les mesures entières reliées, on exercera d'abord exclusivement les passages des cordes.

Also the minor scales in octaves must be practised thoroughly.

De même les gammes en mineur doivent être étudiées assidûment.

Scales in octaves are best practised by heart, and as the fingerings are always the same it has not been thought necessary to have all 24 scales printed. Some kinds of bowing are given below in which the scales should be practised.

Il est plus recommandable d'étudier par coeur les gammes en octaves. Les doigtés sont toujours les mêmes et c'est pourquoi il n'est pas nécessaire de donner ici les 24 tons différents. Il n'y aurait donc plus que quelques autres coups d'archet à indiquer qui serviraient à l'étude des gammes en octaves.

The image contains eight staves of musical notation for scales in octaves. The first staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes. The second staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes and a 'point' or 'pointe' bowing technique indicated by a 'V' above the notes. The third staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes. The fourth staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes. The fifth staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes. The sixth staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes. The seventh staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes. The eighth staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes.

Octaves in dominant seventh chords.
Accords de septième.

The image contains three staves of musical notation for octaves in dominant seventh chords. The first staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes and fingerings 0, 2, 1, 4. The second staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes and fingerings 0, 2, 1, 4. The third staff shows a scale in G major with a bowing pattern of eighth notes and fingerings 0, 2, 1, 4.

Study in Octaves
by Ch. de Bériot.

Etude
en octaves de Ch. de Bériot.

265. Allegro.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The right hand (RH) plays a continuous eighth-note octave pattern throughout the piece. The left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

Preparatory exercises for the octave shake and such octaves which are to be stopped.

Exercices préparatoires pour les trilles en octaves et le doigté en octaves.

(Alternatively with the first and third, and second and fourth finger.)

(C'est à dire octaves qui nécessitent simultanément l'exercice du 1er et 3^{me}, 2^{me} et 4^{me} doigt.)

266.

Two staves of musical notation for exercise 266, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4) for octave shakes.

Exemple N° 1 is to be practised also on G and D as well as on A and E string using the same intervals and fingering.

L'exercice N° 1 est à exécuter avec les mêmes intervalles et doigtés sur les cordes de Sol et Re, comme sur celles de La et Mi.

Two staves of musical notation for exercise 267, featuring chords and fingerings (1, 2, 3, 4).

For a small hand G sharp instead of G will be easier in this bar. Le sol dièze à la place de sol est plus facile à exécuter pour les petites mains.

Two staves of musical notation for exercise 268, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4).

Two staves of musical notation for exercise 269, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4).

Two staves of musical notation for exercise 270, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4).

Two staves of musical notation for exercise 271, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4).

Two staves of musical notation for exercise 272, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4).

This passage from the 5th Hungarian Dance by Brahms-Joachim will come out clearer with the fingering given in example than playing the octaves as usual with the first and fourth finger.

Ce passage extrait de la 5^{me} danse hongroise de Brahms-Joachim sera plus clair avec le doigté en octave qu'en ne se servant que des 1er et 4^{me} doigt.

Double shake in the Légende by Wieniawsky. Trille double de la Légende de J. Wieniawsky.

Two staves of musical notation for exercise 273, featuring a double trill and fingerings (1, 2, 3, 4).

The stopping of Tenths.

Doigté de Dixièmes

267.

It is more difficult to play tenths in the lower positions than in the higher ones on account of their longer stretches. Because it is easier to stretch back the first finger than stretching out the fourth one, it may be helpful to imagine being in the position in which the higher note rests. It will help the player with a small hand, to make abundant use of stretching back the first finger.

Besides the difficulty of the wide stretch in runs of tenths there is another one, namely that the two stopping fingers together very rarely move on a whole or a semi-tone; mostly one finger is moving onwards for a whole tone, whilst the other finger only moves a half tone up or downwards, whatever may be the case. The frequent uneven proceeding of both fingers make runs of tenths much more difficult than octaves in which latter both fingers proceed alike.

Le doigté des dixièmes est plus difficile en position inférieure, parce que les dixièmes sont plus écartées qu'en position supérieure. On s'en rendra compte lorsque la main se trouve dans la position du ton supérieur, il est plus facile de porter le 1er doigt en arrière que le 4^{me} en avant. Il est particulièrement recommandable pour les petites mains de s'exercer fréquemment à porter le 1er doigt en arrière.

En dehors du grand éloignement demandé, la difficulté principale des gammes en dixièmes résulte de ce fait que les deux doigts en action avancent rarement chacun d'un ton entier ou d'un demi-ton. Le plus souvent un doigt se déplace d'un ton entier pendant que l'autre ne se déplace que d'un demi-ton et inversement. Ces déplacements irréguliers et répétés des deux doigts rendent beaucoup plus difficile les dixièmes que les octaves, car pour celles-ci les deux doigts se déplacent en même temps pour le même intervalle.

The examples 2 and 3 should also be practised in d and g minor.

On exercera les exemples 2 et 3 également en ré mineur et sol mineur.

Tenths with changing strings.
Dixièmes avec changement de corde.

The difficult changing of strings is to be practised separately.
Ce changement de corde difficile est à étudier à part.

In practising these stoppings repeatedly, the third finger should remain firmly on its place.
On répétera souvent ces positions tout en laissant à sa place le troisième doigt.

Also in this exercise the third finger should firmly keep to its place.
Dans cet exercice laisser également en place le troisième doigt.

The exercise N^o 7 will only be mastered after the three following preparatory exercises have been practised slowly and repeatedly.

L'exercice N^o 7 ne pourra être joué sûrement que lorsque l'on aura étudié l'un après l'autre lentement et souvent les trois exercices en tenant compte de la progression.

More exhaustive material for scales and tenths will be found in the works by H. Sitt and O. Ševčík. (See page 153.)

On trouvera les gammes en dixièmes dans les oeuvres de H. Sitt et O. Ševčík, citées à la page 153.

Studies in full chords on three
and four strings after Ch. de Bériot.

Exercices d'accord sur
3 et 4 cordes d'après Ch. de Bériot.

268.

C major
Do majeur

Musical notation for C major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords with fingerings (1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4) and a final measure with a fermata.

A minor
La mineur

Musical notation for A minor exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords with fingerings (2, 2, 4, 2, 4, 4, 1, 1, 2) and a final measure with a fermata.

F major
Fa majeur

Musical notation for F major exercise, featuring a treble clef, one flat time signature, and a series of chords with fingerings (1, 2, 2, 2, 3, 3, 4, 4) and a final measure with a fermata.

Practise at first the ea-
sier one.
On commencera d'abord par
l'exercice cicontre plus facile.

Simplified musical notation for F major exercise, showing a single chord with a first finger fingering (1) and a 2/4 time signature.

D minor
Ré mineur

Musical notation for D minor exercise, featuring a treble clef, one flat time signature, and a series of chords with fingerings (1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4) and a final measure with a fermata.

B major
Si bémol majeur

Musical notation for B major exercise, featuring a treble clef, two flats time signature, and a series of chords with fingerings (0, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 3, 3, 4, 4) and a final measure with a fermata.

G minor
Sol mineur

Musical notation for G minor exercise, featuring a treble clef, two flats time signature, and a series of chords with fingerings (1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4) and a final measure with a fermata.

E flat major
Mi bémol majeur

Musical notation for E flat major exercise, featuring a treble clef, two flats time signature, and a series of chords with fingerings (2, 2, 3, 3, 4, 4, 1, 1, 2) and a final measure with a fermata.

G major
Sol majeur

Musical notation for G major exercise, featuring a treble clef, one sharp time signature, and a series of chords with fingerings (1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4) and a final measure with a fermata.

E minor
Mi mineur

Musical notation for E minor exercise, featuring a treble clef, one sharp time signature, and a series of chords with fingerings (2, 2, 3, 3, 4, 4, 1, 1, 2) and a final measure with a fermata.

D major
Ré majeur

Musical notation for D major exercise, featuring a treble clef, two sharps time signature, and a series of chords with fingerings (2, 2, 3, 3, 4, 4, 1, 1, 2) and a final measure with a fermata.

B minor
Si mineur

Musical notation for B minor exercise, featuring a treble clef, two sharps time signature, and a series of chords with fingerings (1, 0, 3, 1, 2, 2, 4, 4) and a final measure with a fermata.

A major
La majeur

Musical notation for A major exercise, featuring a treble clef, three sharps time signature, and a series of chords with fingerings (0, 2, 1, 1, 2, 2, 4, 4) and a final measure with a fermata.

Scales in staccato.

For the execution of staccato refer to the instructions given in volume I page 185 and 186.

If a little pause is made between the first note in down bow and the next staccato note in up bow and during this short interval the bow is pressed firmly against the string, the staccato will come out well; take care to bring out the first staccato note firmly.

269.

D major with the same fingering.
Ré majeur avec le même doigté.

E major, F major and F sharp major with the same fingering.
Mi majeur, Fa majeur, Fa dièse majeur même doigté.

To some players the staccato runs will come easier if they begin to play staccato with the third note of the bar; anyhow both kinds are to be practised carefully.

Gammes en staccato.

Pour l'exécution du „staccato“, voir les indications données dans le premier volume, pages 185 et 186.

Le staccato rend mieux quand on marque un léger mouvement d'archet entre le tiré et la première note du staccato et que l'on appuie fortement l'archet sur la corde pendant ce court arrêt. La première note du staccato doit être toujours attaquée fortement.

Staccato scales in double triplets.

Gammes staccato en sextolets.

270.

Likewise D major with the same fingering.
Ré majeur également avec le même doigté.

E major in the same way.
Mi mineur également

F sharp major in the same way.
Fa dièze majeur également

*) This staccato run is taken from the "Gesangscene" by L. Spohr; it served as an example to all staccato runs of N° 270.

*) Cette gamme en staccato est tirée du concerto de Spohr, "Gesang-Scene"; elle a servi de modèle à toutes les gammes en staccato de l'exercice 270.

Staccato in down bow stroke.

The staccato in down bow is to be executed with the lower part of bow. The stick of bow is turned towards the bridge. The wrist is neither active in the down bow nor up bow staccato. The rolling or trembling activity of the forearm causes the single and almost hammered staccato pushes. The bow is led by the upper arm and loose shoulder joint. The bow rests in a pointed angle to the bridge, but in an adverse direction to the staccato in up bow. Already in the quaver note, preceding the staccato run in the following example the whole arm must be moved more towards the head of violin and thus come to the pointed angular direction of bow. Just as the up bow staccato was not to begin near the utmost point of bow, the staccato in down bow in the beginning might start about two inches away from the nut. During the second quaver rest of the following example the hair of the bow should rest firmly on the string.

Study for the staccato in down bow.
Morceau d'exercice pour staccato tiré.

271.

The musical score for exercise 271 is written on six staves in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a series of staccato runs and down-bow strokes, indicated by 'v' and 'V' marks. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various articulation marks such as accents (>) and slurs. The exercise concludes with a final chord of G4 and B4.

The staccato runs of N^o 269 and 270 should also be practised with down bow strokes.

The down bow staccato is far more difficult than that in up bow. If it is done cleverly, no doubt it will prove of great effect to the hearer (or perhaps better to the on-looker). Any player to whom the execution of down bow staccato causes great difficulties should not give too much time to the practice of same as after all it only serves virtuoso purposes. There is no such kind of bowing to be found either in the entire chamber music literature or in the classical concertos by Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and Brahms.

Staccato tiré.

Sera toujours exécuté avec la partie inférieure de l'archet. Pencher la baguette de l'archet de telle sorte qu'elle soit inclinée du côté du chevalet. Ne se servir pas plus du poignet dans le staccato tiré que dans le staccato poussé. L'activité de l'avant-bras accélérée jusqu'à la vibration produit des coups de staccato martelés. Le mouvement imprimé à l'archet par le bras doit venir de l'articulation de l'épaule. A l'appui de ce que l'on fait dans le staccato poussé, l'archet dans le staccato tiré fait angle aigu avec le chevalet. Avoir soin alors de commencer un peu en poussant en obliquant la croche, tout en poussant tout le bras un peu en avant, c'est à dire dans la direction de la volute. De même que pour le staccato poussé il ne fallait pas commencer par la pointe extrême de l'archet, de même dans le staccato tiré il faut avoir soin de commencer la première note à environ 3 à 4 centimètres du talon. Pendant le deuxième demi-sourcil les crins font corps complètement avec la corde.

On étudie aussi en staccato tiré les gammes 269 et 270.

Le staccato tiré est beaucoup plus difficile que le staccato poussé; exécuté avec virtuosité il est plein d'attrait et fait impression sur l'auditeur (ou pour mieux dire sur le spectateur). Toutefois le violoniste qui aurait de grandes difficultés pour son exécution ne doit pas dépenser trop de temps à l'étude de ce coup d'archet qui n'a qu'un but de virtuosité. Toutes les oeuvres de musique de chambre peuvent être exécutées sans staccato tiré. Ce coup d'archet n'existe pas dans les concertos classiques de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Brahms.

The kinds of bowing in the *Fantasia caprice* by H. Vieuxtemps*) as in the following example so far is only similar to staccato, as several notes are played in one bow. The single notes are not to be played hammered, but softly and broadly with a shoving bow; contrary to staccato each note must be played with much bow. This kind of bowing is more similar to that mentioned on page 55 of the first part. It serves as a good exercise for the absolute destaining of muscles of the right arm and the unhindered rolling activity of the forearm, often wrongly considered a sideway movement of wrist. In this kind of bowing again the activity of the shoulder joint has to be observed carefully.

Le coup d'archet de la *fantasia caprice* de Vieuxtemps*) a quelques analogies avec un staccato, du fait que plusieurs notes sont jouées d'un seul coup d'archet. Mais les notes en elles-mêmes ne sont pas martelées, au contraire elles sont jouées avec l'archet de façon ample et moëlleuse. En opposition avec le staccato chaque note réclame beaucoup d'archet. C'est un coup d'archet analogue à celui qui est indiqué à la page 55 du premier volume. C'est un exercice pour détendre les muscles du bras droit et faciliter les mouvements rotatoires de l'avant-bras que l'on désigne souvent à tort comme un mouvement latéral du poignet. C'est par l'articulation de l'épaule que est fait principalement ce coup d'archet.

272.

Flying staccato. (staccato volant)

The flying staccato belongs to the kind of spring bowing. (See N^o 274) It is produced by bringing the stick of bow into a perpendicular position over the hair to enable the bow to come away from string quickly and elastically. At the first note the bow must be dropped on the string from a certain height.

Staccato volant.

Le staccato volant est un coup d'archet avec ricochets. Voir N^o 274. Il se produit quand la baguette est posée perpendiculairement aux crins de façon à ce que l'archet rebondisse élastiquement sur la corde. A la première note faire tomber l'archet d'une certaine hauteur sur la corde.

At the upper half of bow not far from middle of same.
Dans la moitié supérieure pas trop loin du milieu de l'archet.

273.

One should practise N^o 271 with flying staccato; the first note in the bar naturally played with up bow, and the second one with down bow; then lift the bow about 2 to 3 inches, dropping it on the string at the first staccato note. Whilst dropping the bow, it must be turned in the hand that the stick of bow is placed in a perpendicular position over the hair; only in this way the immediate springing of the bow is produced.

The demi semi-quaver notes in N^o 278 are to be practised with flying staccato.

The staccato passages in the last movement of the Concerto by Mendelssohn will prove of great effect if played with flying staccato.

Etudier le N^o 271 par staccato volant. La première note de la mesure doit être jouée par un coup d'archet ascendant, la deuxième note avec un coup d'archet descendant. Ensuite lever l'archet et le laisser tomber sur la corde pour la première note du staccato volant d'une hauteur de 5 à 8 centimètres. Quand l'archet tombe, la baguette doit être posée sur la corde perpendiculairement par rapport aux crins. De cette façon résulte seulement le ricochet immédiat de l'archet sur la corde.

Les triples croches au N^o 278 doivent être exécutées en staccato volant.

Les coulés en staccato dans le dernier mouvement de concerto de Mendelssohn exécutés en staccato volant sont d'un effet surprenant.

*) Henri Vieuxtemps (1820-1881) by birth a Belgian and one of the most important representatives of the method of violin playing of the 19th century. He was a brilliant virtuoso highly esteemed in all the capitals of Europe, and also composer of four violin concertos, several great Fantasies and the brilliant "Ballade and Polonaise" and of many other solo pieces. Besides genial invention there is much in his compositions considered banal and of hollow pathos. But for the purpose of study the works of Vieuxtemps, so well written for the violin, are of greatest value and will always remain it in this respect.

*) Henri Vieuxtemps (1820-1881) était belge de naissance et fut le représentant le plus éminent de l'école franco-belge du 19^{me} siècle. Il fut dans toutes les villes d'Europe considéré comme un des plus brillants et des plus appréciés virtuoses. Il est compositeur de cinq concertos, de quelques grandes fantaisies, d'une polonaise de grand style et de beaucoup de morceaux de salon. A côté d'inspiration géniales, dans ses compositions se trouvent des banalités. Les œuvres de Vieuxtemps sont celles d'un bon violoniste, et seront toujours d'une grande utilité pour l'étude du violon et auront toujours une valeur.

The rebounding kinds of bowing. (ricochet and arpeggio)

Before practising these kinds of bowing one must ascertain at which place the bow possesses its greatest elasticity. It will be generally found within the middle third of the bow's length, sometimes more or less towards the point or else near to the middle of bow. The place will be found best by dropping the bow from a height of about four inches on to the string with the full width of the hair. Consequently the stick of bow must give up its inclination to lean toward fingerboard, but be placed over the hair in perpendicular position. As every pressure will hinder the elasticity of stick, the finger's grip near nut must be as loose as possible. After dropping the bow on the string it will rebound again in a certain height and do so again and again in ever increasing tempo and decreasing intervals until at last the bow will rest quietly on the string. This process should often be repeated, the bow be lifted with the help of upper part of arm after it has come again to fully resting on the string, and when dropping it anew the player will find out that the wrist has nothing to do with it. At the place where the bow rebounds best, it possesses its greatest elasticity. At first one should practise two rebounding notes on open strings.

Les coups d'archet rebondissants. (Ricochet et arpeggio)

Avant l'étude des exercices de coups d'archet rebondissants il faut observer à quel endroit l'archet a sa plus grande élasticité. On trouvera cette place au premier tiers de l'archet pour la plupart à la pointe, chez quelques-uns presque au milieu. On trouve cette place en faisant tomber l'archet d'une hauteur de 10 centimètres sur la corde dans toute la largeur des crins, en suite la baguette ne devra plus être penchée du côté de la touche, mais au contraire perpendiculaire par rapport aux crins. La pose des doigts au talon doit être aussi légère que possible d'autant que chaque pression diminue l'élasticité de la baguette. L'archet rebondira après avoir touché les cordes à une certaine hauteur, retombera de nouveau. Ce rebondissement et cette chute seront répétés souvent par petites saccades en accélérant la mesure jusqu'à ce que l'archet reste couché sur la corde. On répétera ce procédé souvent jusqu'à l'arrêt complet sur la corde, en suivant l'archet, à l'aide d'un mouvement de l'avant-bras, recommencer et l'on constate que le poignet n'a rien à faire dans ces mouvements. Là où l'archet rebondit le plus facilement c'est là où il possède la plus grande élasticité. A cet endroit étudier d'abord deux notes en ricochet sur les cordes à vide.



Afterwards three notes should be practised.
Ensuite trois notes.



At the note to be played in up bow the bow again is to grasp the string firmly, best to be attained by quickly giving the stick its original leaning towards fingerboard; the bow will stop springing at once and remain quietly. Of course at the following rebounding notes the bow immediately must again take its perpendicular position over the strings.

Au poussé l'archet doit attaquer les cordes de nouveau fermement; ce que l'on obtient par le procédé suivant: pencher vivement du côté de la touche; alors l'archet cesse de rebondir et revient au repos. Au ricochet suivant, l'archet doit être posé naturellement vite sur les cordes.

Allegretto.

de Bériot.

275.

When the player has attained a certain ability in this kind of bowing, he ought to try practising such bowing near point of stick as for instance Vieuxtemps requires it in the Polonaise Op. 38.

Le violoniste qui aura atteint une certaine habileté dans le ricochet à l'endroit où l'archet a sa plus grande élasticité, essaiera de transmettre cette habileté à la pointe la plus extrême de l'archet, comme le demande Vieuxtemps dans sa Polonaise Op. 38.

This whole part with the exception of the fourth bar must sound drum-like and is to be played with little bow and in piano near the utmost point of bow, like it is played by the virtuosi of Belgian-French school.

Tout ce passage à l'exception de la 4^{me} mesure est joué par les virtuoses français et belges avec douceur, avec peu d'archet et à la pointe extrême de façon à ce que cela résonne comme une imitation de tambour, léger et court.

276. Allegretto.

de Bériot.

Chords for the first exercises
of arpeggio playing over three strings.

At first one should practise the chords alone without arpeggio, playing well attention to abundant activity of upper arm and shoulder joint according to the instructions given on page 157 of first Book. The chords will have to be practised all in down bow as well as in changing down and up bow; also in up bow one should as far as possible grip all three strings at the same time.

Accords pour les premiers exercices du
coup d'archet en arpèges sur trois cordes.

Etudier d'abord les accords seuls (sans arpèges) en activant beaucoup l'articulation de l'épaule (indications données au premier volume page 157. Les accords doivent être étudiés aussi bien que possible au tiré que simultanément tiré et poussé. Aussi au poussé il faut avoir soin de toucher toutes les trois cordes en même temps.

Nº 2 is to be practised in the same manner like Nº 1, at first the chords alone and afterwards with all kinds of bowing a) till e).

Nº 2 est comme Nº 1: Exercer les accords de la même façon et ensuite avec les différentes sortes de coups d'archet de a) à e).

Allegretto.

a ricochet

de Bériot.

278.

172 Chords for the practice of arpeggio bowings over four strings.

Accords pour l'exercice des arpèges sur quatre cordes.

At first the chords should be practised without the varied kinds of bowings, observing the instructions given on page 157 of the first volume of this school. The chords must be practised in down bow as well as in down and up bow alternatively, and by practising in the latter way the whole length of bow should be used with exhaustive activity of the upper arm. When practising chords over four strings the two lower notes are to be played with little bow in an anticipating manner, as already mentioned in book I. The two higher notes receive by far the longest part of the bow's length by a full swing of the upper arm.

Etudier les accords seuls et se rapporter aux indications page 157 du premier volume. Les accords doivent être étudiés en tirant, puis alternativement en tirant et en poussant. Pour cette façon de jouer citée précédemment se servir de tout l'archet en se servant amplement du bras. Dans les accords sur 4 cordes jouer les deux notes sur les cordes inférieures comme indiqué au premier volume comme une appoggiature avec très peu d'archet. Les deux notes supérieures sont jouées avec un mouvement très ample du bras en employant dans sa plus grande partie toute la longueur de l'archet.

279.

Many students will learn the bowing of springing arpeggios quickly and easily by at first playing the arpeggio chords slurred, slowly and with the bow resting on the strings, and by afterwards gradually increasing speed and at the same time turning the bow in such a way as to bring its stick in a perpendicular position over the strings. Thus the bow will rebound by itself, supposing that the elasticity of the same be not hindered by too much pressure of the fingers near nut and that the upper arm near shoulder joint executes well the movements over the strings.

Beaucoup de violonistes apprennent le coup d'archet à ricochet et arpèges vite et facilement de la façon suivante: comme d'abord les arpèges liés par un archet posé tranquillement sur la corde, ensuite peu à peu accélérer le mouvement en tournant l'archet de façon à ce que la baguette soit posée perpendiculairement aux cordes. L'archet rebondit de lui-même, son élasticité n'étant pas paralysée par les doigts au talon, tous les passages d'une corde à l'autre sont exécutés par le bras dans l'articulation de l'épaule.

An excellent practice of the shoulder joint is the following exercise. Exercice excellent pour l'articulation de l'épaule.

This exercise is to be practised with the whole length of bow, the shoulder joint at the first and third group of four semi quavers executing the smooth crossing over the four strings, doing the chief work in the staccato notes played in up bow assisting the bow easily to be moved throughout its length from point to nut; the wrist must be kept very loosely and the hand swinging like a pendulum. It almost seems as if each of the four staccato notes in up bow had received a push of the hand from the wrist.

Etudier cet exercice avec toute la longueur de l'archet; l'articulation de l'épaule exécutée à la première et troisième noire les passages de corde et se charge des notes au poussé (travail principal pour faire avancer l'archet dans toute sa longueur de la pointe au talon; la main agit comme un pendule, le poignet restant lâche comme si chacune des quatre notes poussées avait reçu une impulsion par le poignet.

Guide for methodical fingering.

For the interpretation of a music piece good fingering is of great importance. In violin playing it is not that the fingering should simply be comfortable like in piano playing, resulting in a smooth technical execution only, but it is to serve higher purposes in such a sense as to beautify the phrasing and thus helping towards artistic interpretation of a work of music.

The choice of fingering in many cases will be depending, influenced and even simplified by remembering that in the first instance the violin is an instrument for singing sound. Guiseppe Tartini, (1692-1770) the great Italian violinist said: "Per ben suonare, bisogna ben cantare?" (Good sound requires good singing). When choosing fingering, the player should always bear in mind these words of the great master of Padua, changing strings and positions as far as possible at such points where a good singer would change breath.*)

1. In the first position we chiefly have to consider where to use open string or fourth finger. Rhythm and phrasing will have to decide. If we take for instance the first musical phrase the beginner has learned in this school, the D major scale in the first position, the fingering will vary according to the rhythmical form and phrasing. If the note "a" is the first note of an ascending phrase, we begin with the open string, is however "a" the beginning note of a descending phrase, it will be played with the fourth finger. If "a" should be the last note of a descending phrase, it is played on the open string whilst it will have to be played with the fourth finger if being the first note of a descending rhythmical phrase.

Example:

Exemple:

280.

The musical notation consists of six staves, labeled a through f, each showing a sequence of notes in the D major scale (D, E, F#, G, A, B, C#) in first position. The notation includes various fingering instructions: '0' for the open string and '4' for the fourth finger. Staves a, b, and c are in 3/4 time, while d, e, and f are in 2/4 time. Staff a starts with an accent 'a' on the first note (D) and uses the open string. Staff b starts with an accent 'b' on the fourth note (A) and uses the fourth finger. Staff c starts with an accent 'c' on the fifth note (B) and uses the fourth finger. Staff d starts with an accent 'd' on the sixth note (C#) and uses the fourth finger. Staff e starts with an accent 'e' on the seventh note (D) and uses the fourth finger. Staff f starts with an accent 'f' on the eighth note (D) and uses the fourth finger.

*) Remember the proverb: "No rule without an exception?" We shall see later on how just by changing positions and by using portamento playing in its right place the singing sound on the violin will be beautified.

Emploi méthodique du doigté.

Un bon doigté est d'une importance capitale pour l'exécution d'un morceau de musique pour violon ou piano; il ne s'agit pas seulement d'avoir un doigté commode et qui facilite l'exécution technique; il doit aussi viser à des buts plus élevés pour traduire l'expression musicale. Ainsi il contribue énormément à la compréhension de l'oeuvre exécutée.

Le violoniste qui pense à faire chanter son instrument, saura trouver un doigté judicieux. Guiseppe Tartini, (1692-1770) le grand maître italien, disait: „Per ben suonare, bisogna ben cantare“ (Pour obtenir une bonne sonorité, il faut être un bon chanteur). On pensera à l'adage du maître de Padoue et l'on fera le changement de corde ou de position tout comme un chanteur reprend son souffle.*)

1. A la première position il s'agit de savoir quand on se sert ou du 4^me doigt ou de la corde à vide. Cette question est résolue selon le rythme ou la phrase musicale et par les moindres motifs qui y sont contenus. Ainsi si l'on prend la première notion musicale qu'un débutant a appris dans cette méthode, la gamme de ré majeur en première position, le doigté sera différent suivant la tournure rythmique et l'expression musicale. Si le son „la“ est la première note d'un motif ascendant on se servira de la corde à vide; mais par contre, s'il est le début d'un motif descendant, alors il faudra se servir du quatrième doigt. Dans le cas inverse, si le son „la“ est le dernier d'un motif descendant, dans ce cas on emploiera la corde à vide, tandis que si le „la“ est le premier son d'un motif rythmique descendant on se servira du quatrième doigt.

*) La règle n'est pas sans exception et on verra plus tard comment il est possible de faire le changement de position et un portamento bien „chanté“.

The following examples will prove the rule that small phrases or motives should be played on one string.

Selon les exemples ci-joints se tenir à la règle suivante: de petits motifs ou tous petits motifs successifs doivent se jouer sur une corde.

Examples: Sonate in C major by Mozart, Allegro vivace.*)
Exemples: Sonate en do majeur de Mozart, Allegro vivace.*)

Concerto in A minor by Vivaldi, first movement.
Concerto en la mineur de Vivaldi, première partie.

In many places we shall get a hint as to the best fingering by adding words suitable to the notes. For instance in the following duett for two violins one could well imagine the following words added to same:

Dans bien des cas l'adjonction d'un texte quelconque à la phrase musicale guidera dans le choix du doigté:

Duett Op. 181 by Kalliwoda.
Duo Op. 181 de Kalliwoda.

When in reciting a poem article and substantive must be spoken in one breath, notes, representing a phrase to which such words were imagined, should be played on one string and in one position.

De même que pour la déclamation d'un texte l'article et le mot propre sont inséparables, de même les notes doivent être jouées sur la même corde et dans la même position

how best to be played
bon

how not to be played
mauvais

Still better it would be to play these three bars in the third position.
Il sera préférable de jouer ces 3 mesures à la troisième position.

good fingering
bon doigté

bad fingering
mauvais doigté

good fingering
bon doigté

bad fingering
mauvais doigté

In the examples given in the top lines it is shown how by good fingerings the notes, representing so to speak article and substantive, are kept well together and phrasing is not disturbed by change of position or strings, contrary to the examples given in the lower lines.

Sur la portée inférieure (mauvais) le mot principal est séparé de l'article par les changements de positions et de cordes tandis que sur la portée supérieure (bon) l'article et le mot principal restent ensemble et ne sont pas disloqués par des changements de position et de cordes.

Rondo of the seventh Concerto by Rode.
Rondo du septième concerto de Rode.

* This phrase is given according to the old edition by David; still more convincing is the fingering in the new edition by Flesch concerning open string and fourth finger.

* Ce passage cité dans une vieille édition (David) est plus explicite dans la nouvelle édition (Flesch) et montre plus clairement l'emploi de la corde à vide et du quatrième doigt, parce que les deux doubles croches sont liées.

In playing diatonic runs in quick time, the first note of each group of four notes, when ascending, should be played on the open string, in descending with the fourth finger; if however, as shown in the second example, the notes "d" "a" or "e" occur at the end of a group of four semiquavers, they should be played with the fourth finger when ascending, and on open strings when descending.

Dans ces successions diatoniques rapides, on prendra en montant et sur les temps forts la corde à vide et en descendant le 4^{me} doigt; par contre en montant et sur les temps faibles le 4^{me} doigt et en descendant la corde à vide.

By strictly following such hints we shall come to the following fingering in the "perpetuum mobile" of the third suite by Franz Ries Op. 34 as given in the following example.

En persévérant dans cette méthode, on aura les doigtés suivants dans le „Perpetuum mobile“ de la troisième suite Op. 34 de Franz Ries.

Likewise in triplet runs make use of the following fingering. Même méthode pour le triolet:

There are certain limitations of this rule: as the sound of the leading note in the ascending run would differ much from the next note through the change of strings it would be advisable to use the fourth finger, as shown in the following example.

Cette règle présente diverses restrictions: là où le son directeur dans les figures ascendantes est détaché nettement des autres sons dans le coloris musical par un changement de corde, dans ce cas, on doit également se servir du quatrième doigt pour la note de la deuxième mesure.

Another example, when playing quick runs, is found in the last movement of the D major Quartett by Haydn.

Il en est de même dans le mouvement accéléré, par exemple, de la dernière phrase du Quatuor en ré majeur de Haydn.

*) The tone colour of the leading note and following resolving note should be of the same kind (Moser). If it is not preferred to produce a similarity of sound by suitable change of position, it will be necessary to play the notes "d" and "a" with the fourth finger as shown in the above given example:

*) Les tons directeurs tendent à se fondre dans un coloris semblable à celui des harmoniques avec lesquelles ils doivent être liés (Moser). Si l'on ne préfère pas établir l'ensemble parfait du son par un changement approprié de position, on devra prendre les deux notes „re“ et „la“ de l'exemple ci-dessus avec le quatrième doigt. Cette même remarque amènera à jouer le thème suivant avec les doigtés ci-contre:

Adagio cantabile.
3^d pos. - 3^{me} pos.
dolce assai
(Violin School by Joachim-Moser III^d Volume page 9.)
(Méthode de violon, de Joachim-Moser, 3^{me} volume page 9.)

J. Joachim Notturmo Op. 12.
J. Joachim Nocturne Op. 12.

Founded on similar observations the following instruction is given by L. Spohr in his violin school: "As open strings, particularly A and E will always sound harsher than being played as stopped notes, in will be best to avoid them in chromatic runs?"

C'est là dessus qu'est basée la prescription suivante de L. Spohr dans sa méthode pour violon: „Les cordes à vide „mi“ et „la“ résonnent plus clairement que les cordes touchées par les doigts; il est nécessaire de les éviter autant que possible dans les gammes chromatiques.“

One should always distinguish between fingering solely given for the sake of practice in scales and studies serving the technic of left hand only, and between such fingerings used in solo pieces and works of chamber music serving the production of beautiful and artistic sound. For this reason the practice of the B major scale in the first position with using the fourth finger is preferable to playing the same notes in the second position; although it is contrary to the above given rule that the change of position should not occur between the leading and following note, it has the advantage to give better practice to the fourth finger.

On fera toujours la différence entre les doigtés de gammes et études qui ne servent qu'à l'exercice pour la main gauche et les doigtés dans les morceaux de concert et de musique de chambre qui sont par leur caractère artistique destinés à rendre une sonorité plus élevée. C'est pourquoi il est préférable de s'exercer sur la gamme en si b majeur dans la première position avec le quatrième doigt que de rendre plus harmonieusement les mêmes notes dans la deuxième position; c'est en contradiction avec la règle précédente sur le changement de position, mais cela a l'avantage d'exercer le quatrième doigt.

The fingering above the notes is easier and will improve the sound; the fingering below the notes is more difficult and better for the development of the fourth finger's velocity.

Le doigté supérieur plus facile est plus harmonieux, par contre l'inférieur plus difficile est plus utile pour exercer le quatrième doigt.

3. When playing slurred notes follow the rule, to use notes on open strings if in connection with higher ones, and to stop same with fourth finger if in connection with lower notes.

3. Pour les notes liées suivre la règle suivante: jouer avec la corde à vide celles qui sont liées à des notes supérieures; jouer avec le quatrième doigt celles qui sont liées à des notes inférieures.



Duett Op. 48 by J. Pleyel.
Duo Op. 48 de J. Pleyel.
Allegro.

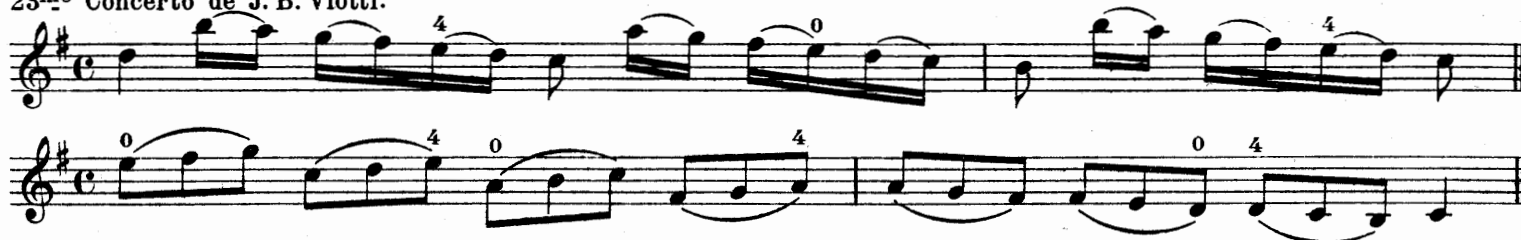


Duett by J. B. Viotti (N^o 1 from part VIII, Peters). Compare page 180, instruction given by J. Dont.
Duo de J. B. Viotti (N^o 1 de la 8^{me} partie, Peters). Comparez page 180, l'instruction donnée par J. Dont.

Allegro.



23^d Concerto by J. B. Viotti.
23^{me} Concerto de J. B. Viotti.



If higher and lower notes are to be played slurred containing one which it were possible to play either on open string or with fourth finger, follow the examples given below.

Si des notes hautes et basses sont liées d'un seul coup d'archet et qu'une seule note située entre deux peut se jouer soit à vide ou avec le quatrième doigt, prendre la corde à vide en montant sur les temps forts et en descendant sur les temps faibles.



4. In using the open strings when playing slow and cantabile movements, one should observe instructions given by Leopold Mozart: "When playing a solo, it will be very wise to use open strings seldomly or not at all. Notes played with the fourth finger will always sound more natural and singing, whilst open strings as a rule will sound too loud and importunate?"

4. Sur l'emploi des cordes à vide dans les thèmes lents et mélodieux se reporter aux principes de Leopold Mozart: „Qui joue un solo, agit très raisonnablement s'il fait entendre rarement les cordes à vide ou pas du tout. Le touché du quatrième doigt sur la corde adjacente plus basse sonnera toujours plus naturellement et plus délicatement, parce que les cordes à vide comparées aux touches sont plus sonores et pénètrent par trop dans l'oreille.“

This rule by Mozart should not only be observed when playing simple pieces in the first position, but one should altogether avoid open strings when playing solo or Quartett for reasons already mentioned.

Ce principe de L. Mozart n'a pas seulement son application pour les morceaux simples dans la première position; en général on évitera dans les soli et les quatuors les cordes à vide, parce que leurs sons diffèrent trop des sons touchés.

Adagio cantabile from the Quartett in D major by Haydn (Op. 64).
Adagio cantabile du quatuor en ré majeur Op. 64 de Haydn.



This melody, if played in the first position with open E and A string, would lose its uniform soft and dolce character. (The sforzato-mark on the note "c sharp" is not to represent an accent of rhythmical strength, all that is required is to give more warmth and increased expression to the tone of this note.)

Cette mélodie dans la première position perdrait son caractère tendre et doux avec des cordes à vide. (Le signe „sforzato“ sur la note do dièse ne doit pas être pris comme accent rythmique; il signifie que l'on doit donner une expression plus chaude.)

Regarding the avoidance of open strings in Quartett playing observe what has already been said about this in the five first lines on page 110.

Pour éviter les cordes à vide dans les quatuors se reporter à ce qui a été dit à la page 110 dans les six alinéas supérieurs.

5. The d sharp in the following example must in the first position be played with the fourth finger in order to avoid using twice the first finger on the D string. It should altogether be avoided to use one and the same finger twice when playing either diatonic or chromatic runs in quick tempo. (Compare first remark at the end of page 178.)

5. Le ton rehaussé de la corde à vide devra se jouer dans la première position avec le quatrième doigt pour éviter l'emploi répété du premier doigt. Autant que possible l'emploi répété du même doigt est en général à éviter dans les gammes diatoniques et chromatiques dans les mouvements accélérés. (Se reporter à la remarque en bas de la page 178.)



It is preferable to play these runs in either the half or second position.
Il est préférable de jouer ces passages soit en demi ou deuxième position.

6. In order to avoid using one and the same finger twice one could use the half position in many places.

6. Dans bien des passages on évitera l'emploi répété du même doigt en se servant de la position intermédiaire.



String Quartett Op. 127 by Beethoven.
Quatuor à cordes, Op. 127 de Beethoven.



Violin Concerto by Beethoven.
Concerto pour violon de Beethoven.



Partita in b minor by Bach.
Simrock Popular edition (A. Busch).
Partita en si mineur de Bach.
(Simrock, Edition de A. Busch.)

Violin Concerto by Beethoven.
Concerto pour violon de Beethoven.



In this piece (Double 3/4 time) Busch cleverly makes use of the half and second position.
Busch se sert dans ce morceau (Double mesure à 3/4) à plusieurs reprises et d'une manière exemplaire de la demi et seconde position.

Kreutzer Sonata by Beethoven.
Sonata à Kreutzer de Beethoven.



half pos.
demi pos.



Sonata in E major by Händel.
Sonate en mi majeur de Händel.



this fingering is not advisable because by using the first finger three times the sound would not be clear and distinct.*)
pas bon parce que l'emploi du premier doigt trois fois de suite produira une sonorité peu claire.*)

preferable:
mieux:



Partita in b minor by Bach (Busch).
Partita en si mineur de Bach (Busch).



Reger, Op. 117 N° 5.



In order to avoid the frequent shifting of first finger in the first position, Flesch introduces a very excellent fingering in the fifth variation of Sonata N° 1 by Mozart.**)

Voici un modèle de doigté pour éviter le glissement du premier doigt dans la première position qu'a trouvé Flesch pour la cinquième variation de la première sonate de Mozart.**)



7. The half position will not only prove useful to avoid using the same finger twice, but certain phrases containing many sharps will be played more comfortably in the half position.

7. La demi-position ne doit pas seulement servir à éviter l'emploi du même doigt; bien des passages contenant beaucoup de dièzes sont plus commodes à jouer dans cette position.



Violin Concerto by Beethoven.
Concert pour violon de Beethoven.



Violin Concerto by Beethoven.
Concert pour violon de Beethoven.



Concerto by Brahms.
Concert de Brahms.



8. Intervals of the diminished and augmented fifth should be stopped with different fingers, it should be avoided to play notes of such intervals with one and the same finger. Compare what has been said about this on page 118 and 119 of this book (8th edition).

8. Pour éviter l'emploi du même doigt sur les deux cordes, il faut prendre les quintes diminuées ou augmentées avec des doigts différents. Comparer les pages 118 et 119.

Kreutzer Sonata by Beethoven.
Sonate à Kreutzer de Beethoven.



*) The violinist will always do well, when playing short or long runs in quick time, to think of the technic of piano playing. The technic of the violinist must be as clear, crisp and distinct as such as can be produced on the piano where never the slightest rubbing or whisking noise is audible. In playing cantabile in slow time one should always think of a good singer. Where a singer of artistic taste would use a "portamento," the violin player might also insert it with advantage on his instrument. Too much portamento and glissando playing is however strictly to be avoided and should never follow each other too quickly. In order to obtain an intelligent and tasteful interpretation, the violinist will do well to study and play the songs by Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms on his instrument in an intelligent manner as so to ascertain which combined phrases should be played on one string, how best to arrange the bowing and kind of expression.

*) Dans des petits groupes et dans les longues gammes en mouvements accélérés, le violoniste fera toujours mieux de prendre comme modèle la technique du piano. De même qu'au piano chaque son intermédiaire, même le plus petit entre deux touches est impossible, de même le violoniste doit s'appliquer à rendre tous les sons clairement et distinctement sans intermédiaires et sans confusion quelconque. Dans les passages chantants aux mouvements lents prendre modèle sur les chanteurs. Dans les morceaux où un chanteur de goût place un "portamento," le violon produira le même effet. Mais au violon éviter la fréquence des portamenti et des glissandi et ne jamais faire de suite l'un après l'autre deux portamenti, c'est à dire d'un ton sur un deuxième ton et tout de suite après ce deuxième sur un troisième. Pour le violoniste qui a beaucoup de goût, il est très instructif de jouer non seulement sur son instrument les beaux chants de Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms, mais aussi d'y appliquer son intelligence, c'est à dire voir quelles phrases sont à jouer sur une seule corde, quelles notes sont à prendre d'un seul coup d'archet, de même voir la place d'un portamento expressif (ceci sans abus).

***) The many examples of fingering in Mozart's Sonatas are all taken from Peter's edition (Karl Flesch); this edition is far better than the older one revised by David and is preferable to all other editions.

***) Les exemples multiples de doigtés dans les sonates de Mozart sont pris tous dans la nouvelle édition de Peters de Ch. Flesch; elle est de beaucoup plus importante que l'ancienne de David et doit être mise au dessus de toutes les autres éditions.

10. In all diatonic runs the change of positions should occur at steps of semi-tones.

10. Dans toutes les gammes diatoniques le changement de position se fait autant que possible par demi-ton.

the fingering below the notes is preferable to that above.
le doigté supérieur n'est pas bon; l'inférieur est meilleur.

Still better it will sound to remain in the third position and avoid change of same.
Il serait encore plus naturel de maintenir la troisième position sans faire aucun changement.

Good examples from sonates by Mozart (new Peters edition by Karl Flesch):

Bons exemples de sonates de Mozart (nouvelle édition de Peters par Charles Flesch.)

Sonata N° 10.
10^{ème} sonate.

Sonata N° 2.
2^{ème} sonate.

Adagio non troppo.

Sonata N° 2.
2^{ème} sonate.

Tempo di Menuetto.

Sonata N° 8.
8^{ème} sonate.

Andante.

It will be best to produce a change of position (when playing semi notes) at the beginning of a new group of semi quavers and at accentuated notes. J.Dont proposes in his "Studies" Op.60 to change strings and positions rather more on accentuated notes than on others.

Le meilleur serait d'appliquer le changement de position par demi-ton et en même temps sur le temps fort. J. Dont conseille dans ses études Op.60 de faire le changement de cordes et positions de préférence sur les temps forts.

Sonata N° 7.
7^{ème} sonate.

Sonata N° 15.
15^{ème} sonate.

Allegro.

Beethoven Concerto, Rondo.
Concerto de Beethoven, Rondo.

Study by de Bériot.
Etude de de Bériot.

11. It will always be advantageous to produce a change position and that of bow on the same note as in the following examples.

11. Il est préférable de faire les changements de position sur la même note que sur un changement de coup d'archet.

Concerto by Beethoven.*
Concerto de Beethoven.*

Concerto by Mendelssohn.*
Concerto de Mendelssohn.*

12. In quick runs as well as in cantabile playing the change of position should be avoided as far as possible on such notes that are not accentuated ones particularly if the change of position requires a change of fingering as well. A change of position and fingering on the last tone of a melodic phrase will not sound well either in slow or quick passages.

12. Eviter le changement de position sur des temps faibles aussi bien dans le chant que dans les dessins accélérés, même dans les cas où un changement de position nécessite un changement de doigté. Ce qui ne vaut rien, c'est un changement de position et de doigté particulièrement sur la dernière note d'une phrase mélodique aussi bien que dans les mouvements lents que dans les mouvements rapides.

Examples:
Exemples:

Adagio from the Concerto by Brahms.
Adagio du Concerto de Brahms.

the following fingering is preferable:
plus beau avec le doigté suivant.

Violin Solo from the Missa solemnis by Beethoven.
Solo de violon de la Messe Solennelle de Beethoven.

preferable is the following fingering:
le doigté suivant est plus beau:

(Compare N° 14 on pag. 182.)
(comparer N° 14, page 182.)

Last movement from the Sonata in A major by J. Brahms:
Derniers mouvements de la sonate en la majeur de Brahms:

fingering not advisable:
mauvais:

Sonata in F major by Händel.
Sonate en fa majeur de Händel.

is better than:
est mieux que:

Peters edition (Sitt). Compare also what has been said in N° 14 of page 182.

Edition de Peters (Sitt). Comparez N° 14, page 182.

* All fingerings in brackets are taken from the edition revised by Ferdinand David; they are not advisable.

* Tous les doigtés entre parenthèses sont pris dans l'édition de Ferdinand David; ils ne sont pas bons.

13. Natural harmonic notes in cantabile playing should be avoided; such notes mostly will fall flat in their character of sound in comparison with the others.

13. Eviter les harmoniques naturelles dans une mélodie; cela produirait une discordance dans la sonorité.

Largo from the Concerto for two violins by J.S. Bach.
Largo du Concerto pour deux violons de J.S. Bach.

To stop the note "d" firmly is preferable to a harmonic note, because the whole melody should sound in an even, beautiful and powerful forte-tone.

La note appuyée est préférable au son harmonique, puisque toute la mélodie doit résonner dans un beau forte également soutenu.

In such places natural harmonics will sound well where a composer desires a particular characteristic sound or to support dynamic marks.

Les sons harmoniques naturels sont bien à leur place dans les passages suivants tels qu'ils sont indiqués par les compositeurs pour faire valoir des nuances intentionnées et les renforcer.

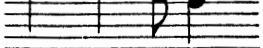
Andante from the string Quartett in d minor by Mozart.
Andante du Quatuor à cordes en ré mineur de Mozart.

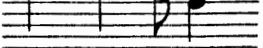
Second Andante from the Sonata in A major by J. Brahms.
Deuxième Andante de la sonate en la majeur de J. Brahms.

14. In descending melodies, played in quiet tempo, it will be preferable to use one and the same finger twice in the change of position at a semi-tone instead of leaving out a position, even if through this a more frequent change of positions should happen.

14. Il sera toujours préférable dans les mélodies descendantes aux mouvements lents d'employer un changement de position par demi-ton, en se servant deux fois du même doigt que de sauter d'une position à l'autre, même dans le cas où un changement de position en résulterait.

Violin Solo "Benedictus" from the Missa solemnis by Beethoven.
Solo de violon du „Benedictus“ de la Messe Solennelle de Beethoven.

This change of position  will always cause an unpleasant sound, which is avoided in the fingering given above.

Le changement de position  produira toujours un bruit troublant, qui ne se produirait pas avec le premier doigté.

Air by Tenaglia (Melodies of old masters by Franz Ries.)
Air de Tenaglia (mélodies d'anciens maîtres de Franz Ries.)

Do not take the unpleasant winking sound in such change of positions for portamento playing. Portamento playing from a higher to a lower note will only sound well if on a higher finger a lower will follow, or by sliding with one and the same finger like in the following example:

Ne pas confondre le bruit troublant provenant de pareils changements de position avec le portamento. Le portamento descendant se produit seulement par la succession des doigts supérieurs (troisième ou quatrième doigt), avec les doigts inférieurs (deuxième et premier) ou par le glissement du même doigt.



The fingerings in the following examples should be avoided as they do not help towards good portamento and cantabile playing.

Les doigtés comme les suivants ne sont pas des portamenti, ne produisent pas un bel effet et pour cette raison sont à éviter dans les chants.



Adagio from the Concerto by Brahms.
Adagio du Concerto de Brahms.



the following fingering is better:
ce doigté est meilleur:



Andante from the Sonata in D major for Piano and Violin by J.S. Bach.
Andante de la Sonate en ré majeur pour piano et violon de J.S. Bach.



The fingerings in brackets by F. David, Peters edition, cannot be recommended.

Les doigtés entre parenthèses de F. David, (Ed. Peters) ne sont pas bons.

15. The fingering very much depends on the kind of bowing, so that the same runs of notes according to the desired way of bowing must be fingered differently as will be shown in the following D major scale in the first position.

15. Le doigté est souvent le résultat du coup d'archet; il dépend tellement du coup d'archet que les mêmes gammes suivant le coup d'archet doivent être jouées avec des doigtés différents. La gamme en sol majeur dans la première position suivant le coup d'archet demande des doigtés différents.



In longer runs on one string various fingerings may be employed depending on rhythm, accent and change of bowing, so that one and the same run of notes may require a corresponding alteration of fingering.

Dans des suites de gammes sur une corde il n'y a pas de doigté uniforme qui soit une règle. Rythme, accent, changement de coup d'archet coopèrent au choix du doigté et demandent pour les mêmes gammes un changement analogue à ce dernier.

It is understood that the fingering of the second and third study by Kreutzer must be chosen according to the various kinds of bowing.

Il est évident que les doigtés de la deuxième et troisième étude de Kreutzer, si on les étudie avec des différents coups d'archet, doivent être modifiés suivant les différents coups d'archet et suivant les liaisons.

In the two next following examples it will be shown how the change of positions must take place according to the change of bowing. The notes of example a) and b) are the same. Compare what has been said about this in N^o 11 on page 181.)

Les deux exemples suivants mettent en évidence les changements de position et le changement du coup d'archet entre eux. Les notes sont les mêmes en a) et en b). (Comparer ce qui a été dit au N^o 11 de la page 181.)

16. As a rule equal figures should be taken with equal fingerings. de Bériot says: "Whenever possible take always the same fingering for runs of the same kind following each other, so that they may sound similar and even, as beauty and expression require it".

16. La règle est de prendre pour des traits semblables le même doigté. de Bériot dit: „On prendra pour des gammes analogues autant que possible un seul et même doigté, afin qu'elles deviennent semblables et homogènes comme le demandent l'expression et la beauté“

1.

2.

3.

In the opinion of the author the three following runs in de Bériot's school will give good examples how they will sound clear and distinct if the change of position occurs at the same time with the change of bow.

A notre avis ces trois suites de sons homogènes indiquées comme modèles dans la méthode de de Bériot sont plus claires et plus précises si le changement de position coïncide avec le changement de coup d'archet.

1.

2.

3.

Notes belonging together in small melodic motives should not be interrupted through change of position or strings; good fingering should be employed so that even small phrases should suffer no interruption or unevenness*)

L'homogénéité mélodique des petites phrases ne doit pas être altérée par le changement de position ou par le changement de corde; un doigté délicat doit faire en sorte que l'ensemble même des petites phrases soit respecté.★)

Sonata in c minor by Beethoven (Fritz Kreisler, Schott edition).
Beethoven, Sonate en do mineur Fritz Kreisler, Edition Schott).

Allegro con brio.

Sonata in F major N° 7 by Mozart, Rondo (Flesch, Peters edition).
7^{ème} Sonate de Mozart (Flesch, Edition Peters) Rondo.

Allegretto.

Allegro.

Mozart, Sonata N° 12. (Flesch.)
12^{ème} Sonate de Mozart (Flesch).

Allegro moderato.

Mozart, Sonata N° 13. (Flesch.)
13^{ème} Sonate de Mozart (Flesch).

this fingering is better than:
ce doigté est meilleur que celui-ci:

because the small motive:
parce que le petit motif:

will be hindered in its flow by the change of position.
est troublé par le changement de coup d'archet.

Small phrases should be played as far as possible in one and the same position and on one string.

On doit autant que possible jouer les petits motifs dans une seule position et autant que possible sur une seule corde.

Haydn, Finale from the D major Quartett Op.76 N° 2.
Haydn, Finale du Quatuor en ré majeur, Op.76 N° 2.

Presto.

★) Shake, grace notes and the following note likewise form a phrase in itself and therefore should not be disturbed through change of position. The G major Sonata Op.30 by Beethoven with the fingering by David is not correct.

★) Même le trille, la note de terminaison et celle qui suit forment une même phrase mélodique. Ce ne serait pas bien si cette uniformité dans un mouvement accéléré était troublée par le changement de position. Comme cela était par exemple dans l'édition de David dans la Sonate en sol majeur de Beethoven, Op.30.

Allegro vivace.

The following fingering is more correct:
Le doigté suivant est le plus juste:

String Quartett Op.18 N° 2 by Beethoven.
Quatuor à cordes de Beethoven Op.18 N° 2.

Allegro.

(1) * (2) *

Smetana, String Quartett "Aus meinem Leben" first movement.
Smetana, Quatuor à cordes „Souvenir“, premier mouvement.

and also: ibidem:

Second movement.
Deuxième mouvement.

It is preferable to take the third instead of the fourth finger on the high "c", because the fourth finger will be more likely to stop that note too high, especially by players with broad fingers.

Le troisième doigt est préférable au quatrième pour le do supérieur, parce que le quatrième doigt touche facilement trop haut, particulièrement chez les violonistes qui n'ont pas les doigts minces.

String Quartett in e-flat minor by Tschaiowsky.
Tschaiowsky, Quatuor à cordes en mi bémol mineur.

Symphonie in G minor by Mozart.
Symphonie en sol mineur de Mozart.

(2) (2) unsuitable mauvais (1 2) unsuitable mauvais

Allegro from the String Quartett in E flat major by Mozart.
Allegro du Quatuor en mi bémol majeur de Mozart.

(1) (3) not good mauvais

Romance in F major by Beethoven.
Romance en fa majeur de Beethoven.

is better than
est meilleur que

* The fingerings in brackets (David, Peters) are not well chosen, because through change of position they divide notes belonging together.
** Dots above and below notes point to the fact that the last note in the bow should be played very short.

* Les doigtés entre parenthèses (David, Peters) ne sont pas bons, parce qu'ils séparent par le changement de position des notes qui devraient être ensemble.
** Les points au dessus et au dessous des notes indiquent que la dernière note dans le coup d'archet doit être détachée vivement.

17. In order not to interrupt the smoothness of quick runs, they should be played as far as possible in one and the same position.*) If a change of position is unavoidable one ought to try to change position on an accentuated note or part of bar simultaneously with the change of bow.

17. Traits rapides et figurations seront autant que possible exécutés dans une seule position pour ne pas être troublés dans leur élégance par le changement de position.*) Si on ne peut pas éviter le changement de position, on cherche alors à le placer sur la bonne mesure (temps fort) et à l'exécuter simultanément avec le changement de coup d'archet.

Beethoven, String Quartett Op.18 N°4.
Quatuor à cordes de Beethoven, Op.18 N°4.

Beethoven, String Quartett Op.18 N°1.
Quatuor à cordes de Beethoven, Op.18 N°1.

Allegro.

or:
ou:

the fingering given below notes (David) not good.
le doigté inférieur est mauvais (David).

Beethoven, Quintett in C major Op.29.
Quintette en do majeur de Beethoven, Op.29.

Presto. 1

Andante from the D major String Quartett by Mozart.
Mozart, Andante du Quatuor à cordes en sol majeur.

or: 1 3 2 4 3
ou:

18. Also for slurred notes in adagio playing one should follow the rule to change positions as far as possible on accented notes or parts of bar.

18. Les prescriptions de changements de position pour le temps fort serviront également pour les figurations liées dans les mouvements lents.

Beethoven, String Quartett, Op.59 N°2.
Beethoven, Quatuor à cordes, Op.59 N°2.

Molto adagio.

D string
corde de ré

Andante from the Quartett in d minor by Mozart.
Mozart, Andante du Quatuor en ré mineur.

* Compare first remark of N° 6 on page 178

* Comparer la première remarque sous 6, page 178.
H. C. B. 101

19. When playing with many sharps or flats, double-sharps or double-flats one will frequently find a better fingering by changing notes enharmonically. The scales in g-sharp minor and d-sharp minor in the ascending way will appear easier if played in a-flat minor resp. e-flat minor.

Quartett in c-sharp minor by Beethoven, last movement.
Quatuor en do dièse mineur de Beethoven, dernier mouvement.

well be easier to play if notes are changed enharmonically.
se joue plus facilement en prenant les enharmoniques.

Piano-Quintett by Schumann, first movement.
Quintette avec piano de Schumann, premier mouvement.

Piano-Quintett by Schumann, 2nd Trio of the third movement.
Quintette avec piano de Schumann 2^{ème} Trio du troisième mouvement.

20. In the older works of study, as for instance in the violin-school of the Paris Conservatoire *) of the beginning of the 19th century and likewise in the violin-schools of German masters like Mozart, Spohr, Ries and David—also in many editions revised by David—the highest note of a melody or run was always played with the fourth finger and never with another finger in a higher position.** Modern masters often prefer to take the highest note with the third or even second finger if this note is to display a culminating point of expression or strength of tone, because the third and second fingers are stronger than the fourth one and are able to give more strength and expression to a note. (Compare fingerings from page 114 No 245 of 8th edition.)

Sarasate already in his transcription of a Nocturno by Chopin requires the third finger instead of the fourth one usually taken in similar instances:

20. Dans les anciennes méthodes, par exemple dans la méthode du Conservatoire de Paris*, parue au commencement du 19^{ème} siècle et les méthodes de maîtres de violon tels que Mozart, Spohr, Ries et David (et aussi dans les nombreuses éditions publiées par David) on ne dépassait jamais la position qui permettait de prendre avec le quatrième doigt le son le plus haut d'une mélodie ou d'un trait.** Les maîtres modernes ont tendance à saisir le ton le plus élevé avec le troisième doigt (par endroit avec le deuxième doigt) lorsqu'il forme en même temps un point culminant de l'expression ou un degré de sonorité. Le troisième doigt est plus fort et peut prêter à la note que l'on prend avec lui plus de force et plus d'expression qu'avec le faible quatrième doigt.

Déjà Sarasate indique dans son interprétation d'un Nocturne de Chopin le troisième doigt au lieu du quatrième.

*) See remark on page 143 of 2nd volume.

***) We find an exception of this rule in the original edition (P. Haslinger, Wien 1832) of the first movement of the 9th Concerto by L. Spohr.

*) Voir remarque page 143 du deuxième volume.

***) Chez Spohr seul on trouve une exception à cette règle dans l'édition originale de sa méthode de violon (Vienne, Haslinger 1832) au premier mouvement de son neuvième concerto.

Kreisler even in an Andantino by Padre Martini wishes the use of the second finger on the highest note.*)

Kreisler demande même dans l'andantino de Padre Martini sur la note culminante le deuxième doigt.*)

In the Romance in F major by Beethoven the high note "c" will come out easier and better in sound on some violins if played with the third instead of the fourth finger.

Dans la Romance en Fa majeur de Beethoven, le do de la cinquième octave, son très difficile à rendre sur beaucoup de violons, est pris plus sûrement et avec plus de sonorité avec le troisième doigt qu'avec le quatrième.

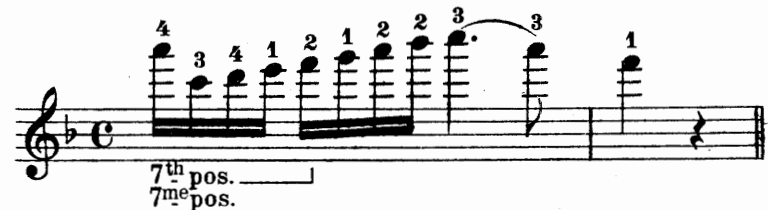
By choosing the above fingering and thus receiving an extra change of position we shall get a better sound of the high "c" played with the third finger.

Karl Flesch in his edition of the F major Romance by Beethoven (Peters) distinctly requires the third finger for the highest note "c".

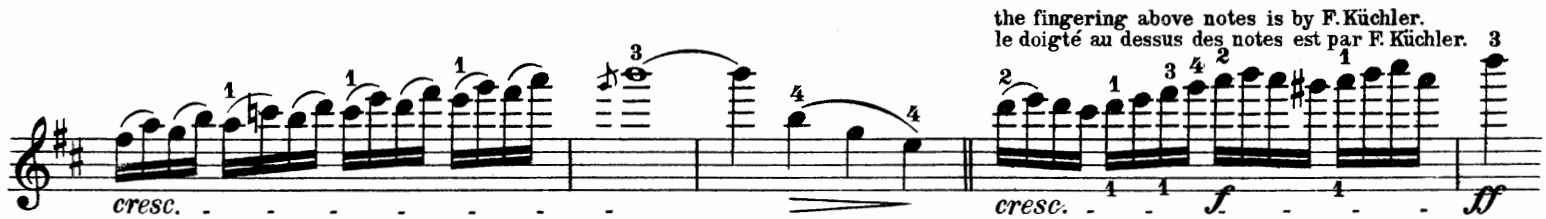
Charles Flesch prescrit dans son édition (Peters) de la Romance en Fa majeur de Beethoven d'une façon formelle l'emploi du troisième doigt pour la note culminante, do cinquième octave.



Le double changement de position nécessaire à ce doigté sera largement récompensé par une meilleure sonorité et plus facile du son do.



First movement of the Concerto by Beethoven (Flesch, Peters Edition).
Premier mouvement du Concerto de Beethoven (Flesch, édition Peters).



Sonata N° 1 by Mozart, 4th variation:
Première Sonate de Mozart, 4me variation:



Kreisler in his edition of Beethoven's Sonatas (Schott) frequently wants the third finger for the highest note, for instance in the first movement of Op. 12 N° 1.

Dans son édition des Sonates de Beethoven (édition Schott) F. Kreisler prescrit souvent l'emploi du troisième doigt pour la note culminante, par exemple dans le 1er mouvement de l'op. 12 N° 1.



likewise in the 2nd variation of the same Sonata.
dans la deuxième variation de la même sonate.



in the 4th variation.
dans la 4me variation.



last movement:
dernier mouvement:



* Many violin teachers consider such kind of fingering tricky, catchy or extravagant. The author is of opinion that in teaching the violin, new ideas of genial players should be well considered and that the teacher should endeavour to follow men of great genius on new paths hitherto unknown. A genius will show new ways, the pedagogue must follow. This has always been the case in all branches of art and will remain so.

* Bien des professeurs de violon font reproche à ces doigtés, de fantaisie et d'extravagance. L'auteur est de l'opinion suivante: ne pas reprocher des innovations aux musiciens de génie, mais au contraire les suivre sur les sentiers non battus. L'homme de génie montre de nouvelles voies et la pédagogie doit suivre. Il en a été toujours ainsi dans tous domaines de l'art et il en sera vraisemblablement toujours ainsi.

