

# 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<sup>o</sup>, 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.     |               |

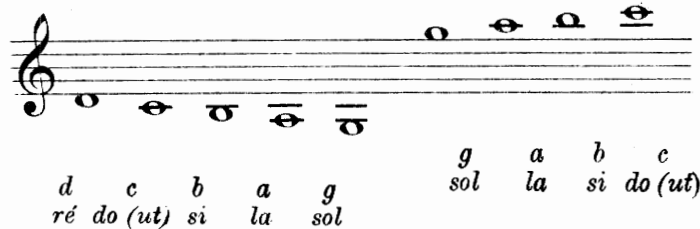
## 1. The notes.

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:

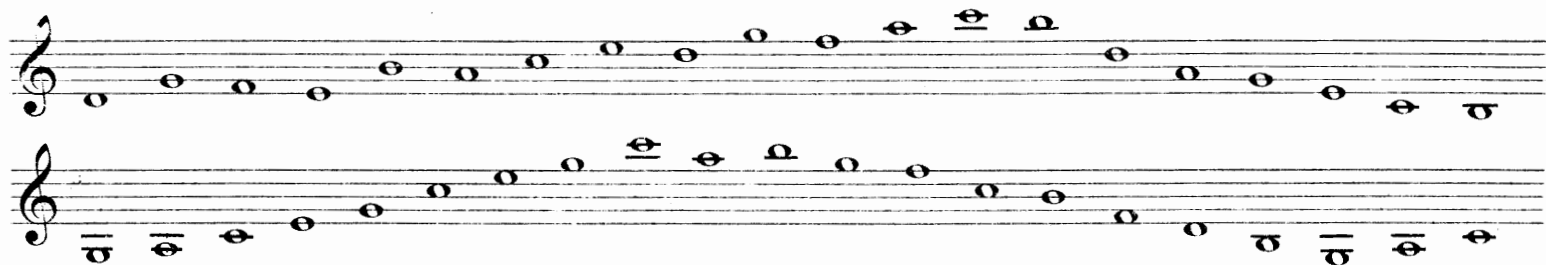


There are notes under and above the five lines:

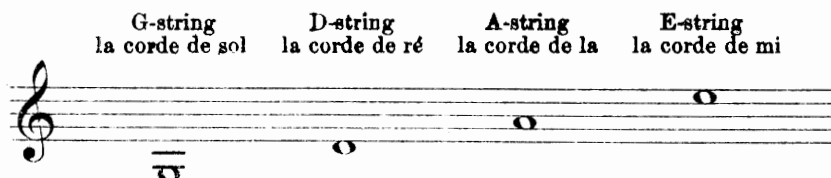


The short lines across, above, or below the notes are called subsidiary lines.

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.   |              |

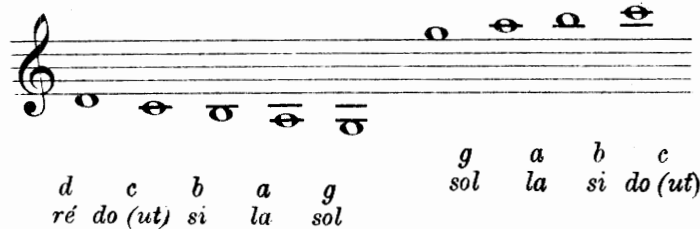
## 1. Les Notes.

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:

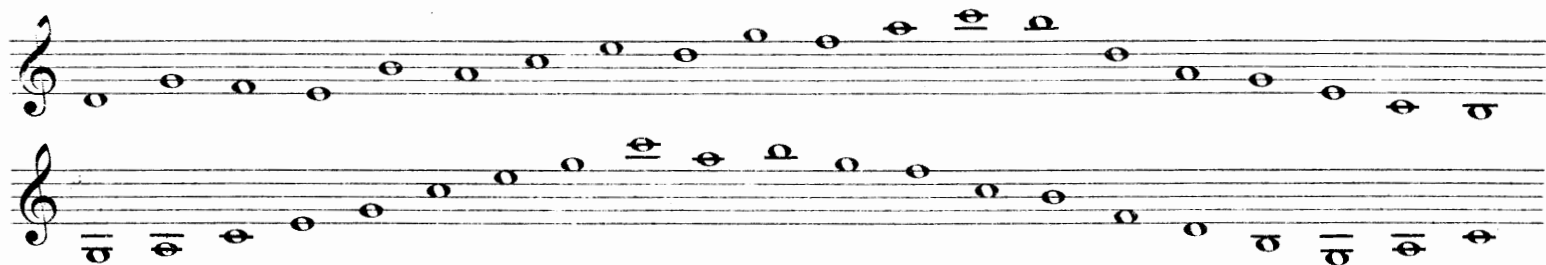


Les notes écrites au dessous ou au dessus des cinq lignes s'appellent:

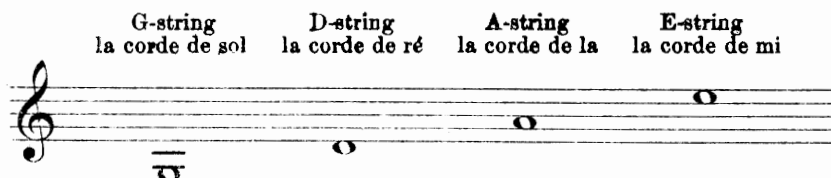


On appelle lignes supplémentaires les traits mis en travers, au dessus ou au dessous des notes.

L'élève dira les noms des notes suivantes:



Les quatre cordes correspondent aux notes suivantes:



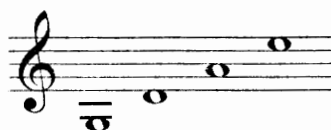
The seven names of the notes (c d e f g a b) keep on repeating themselves, thus the eighth note (the octave) is named like the first. To define which c, d or e is meant in each particular case, the notes are arranged in sets of seven as follows:



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.







### 8. Rhythmical exercises in Common time.

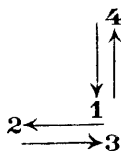
### 8. Exercices de Lecture rythmique de Mesures à quatre Temps.

 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. 

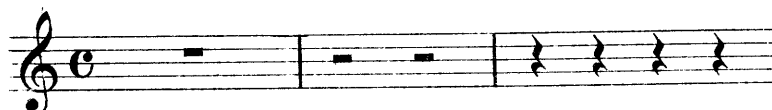
### 9. The rests.

### 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. 

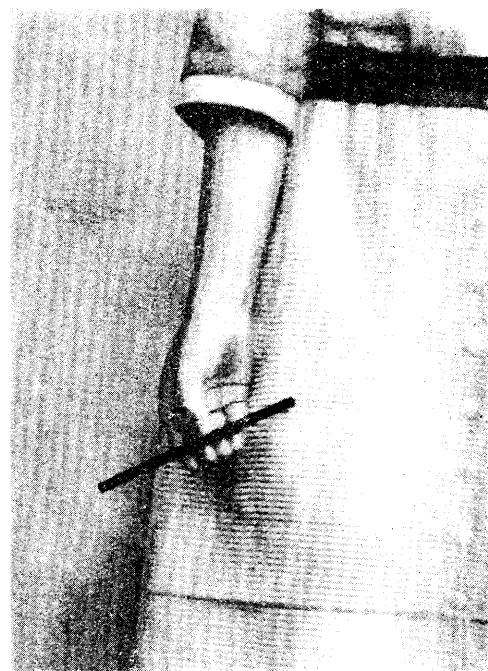
d. 



№ 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



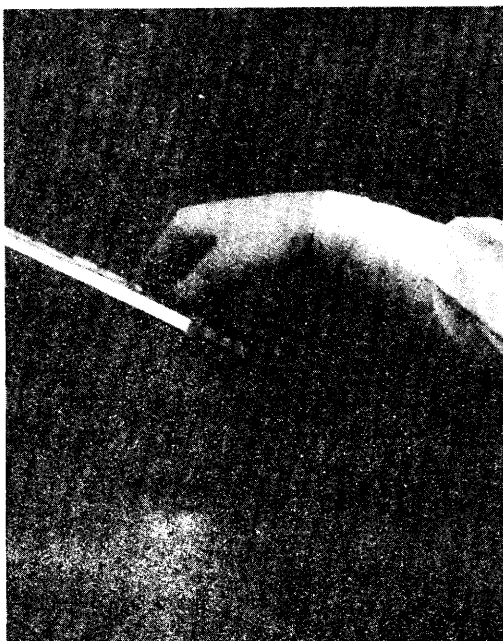
Nº10

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 „phalange“, et la troisième „phalange“ — et première articulation l'articulation entre métacarpe et phalange, seconde articulation l'articulation entre phalange et phalange, 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 médium (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 médium 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 médium 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.

# Premiers Exercices du Coup d'archet.

## 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
- ▣ downbow
- ∇ upbow
- shortly detached.
- broadly detached, drawn.

## 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
- ▣ tiré
- ∇ poussé.
- court détaché (piqué)
- largement détaché

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.

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.

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

etc.

1b.

etc.

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

etc.

2b.

etc.

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

etc.

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

etc.

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

etc.

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

etc.

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

etc.

5b. 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.

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 No 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.

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

etc.

The exercises No 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)

No 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.

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. 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. 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. t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. etc.

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

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

Short Pieces in 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. The pupil. L'élève. The teacher. Le professeur.

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

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."

32a.

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

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

## 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.”

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<sup>o</sup> 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.

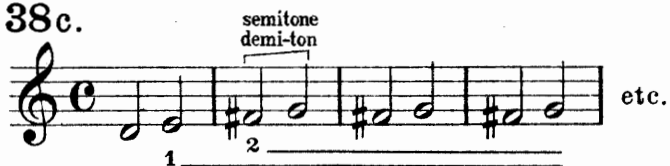
38a.



38b.



38c.



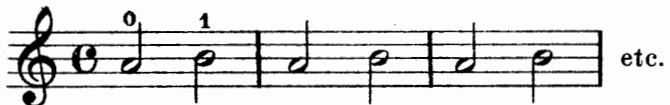
38d.



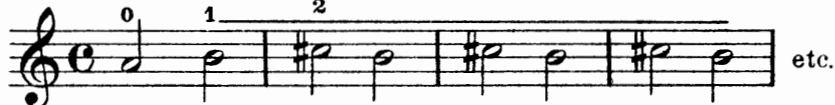
38e.



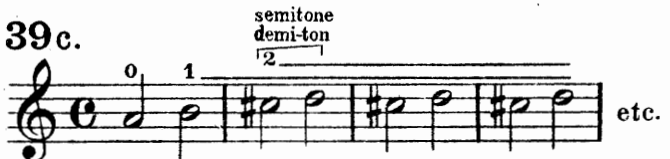
39a.



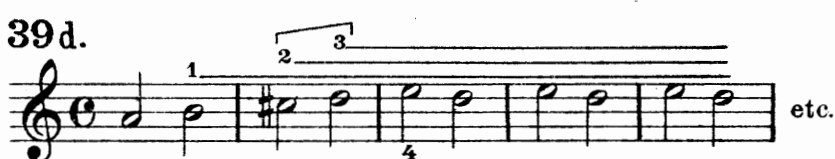
39b.



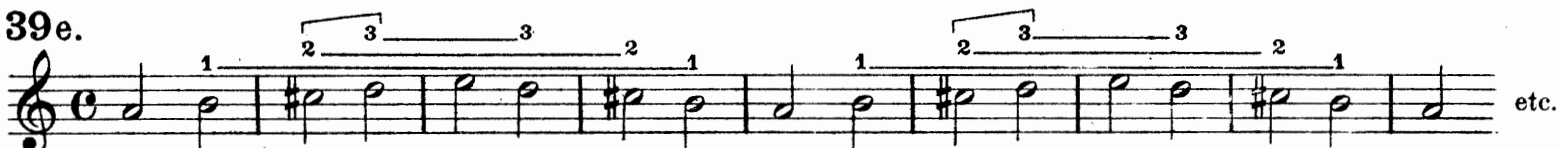
39c.



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.



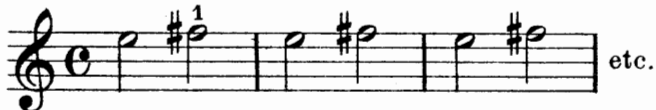
40d.



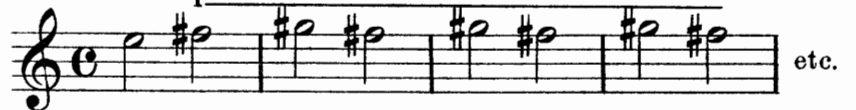
40e.



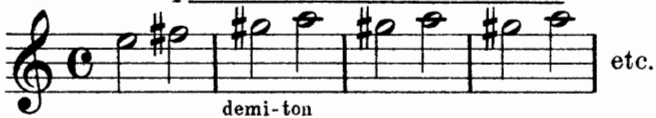
41a.



41b.



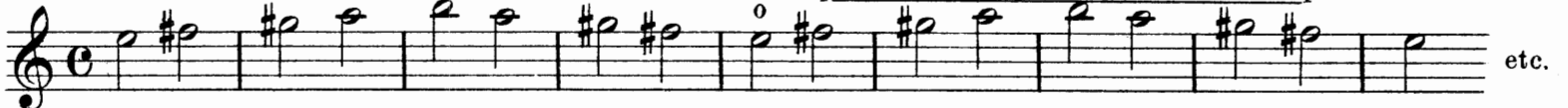
41c.



41d.



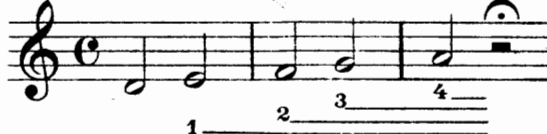
41e.



Pupils with large hands should practise the following exercises:

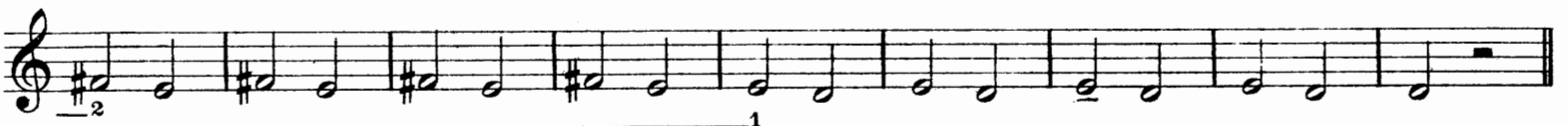
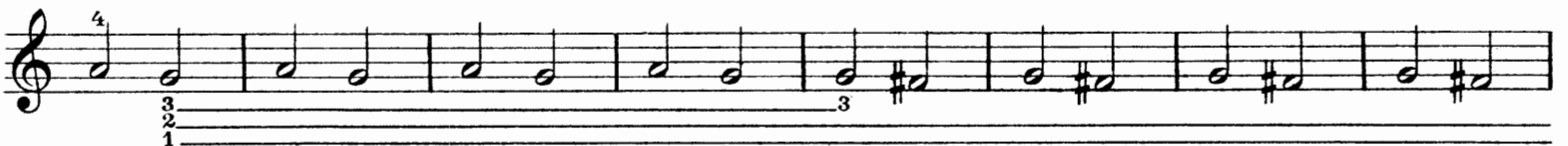
Les élèves qui ont une main large feront bien de jouer les exercices suivants.

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. 2 2 0 2 2 0

Exercises for the shoulder and arm.

Exercices pour l'articulation de l'épaule.

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

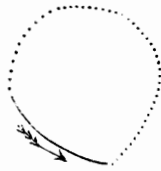
During the rest the bow should be taken off the string and the arm raised from the shoulder-joint as high as possible; the arm should then make a wide sweeping movement, and bring the nut of the bow down on the string.

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.

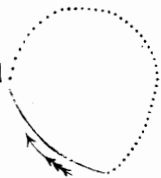


Qu'on remarque aussi la mobilité (passive) du pouce; à la pointe il forme un angle aigu avec l'archet, au talon un angle droit. Comparez figures 12 et 13. Le bras fera le mouvement indiqué ci-contre (la ligne ponctuée indique le mouvement en l'air).

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

etc.

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



N<sup>o</sup> 71b. est le même exercice que N<sup>o</sup> 71a, mais dans un sens renversé.

Begin N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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 (fermate) lengthens the note above or below which it is placed, it interrupts the regularity of time.

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

Preliminary exercise for N<sup>o</sup> 73. Striking two strings at the same time.

Exercice préliminaire pour N<sup>o</sup> 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.

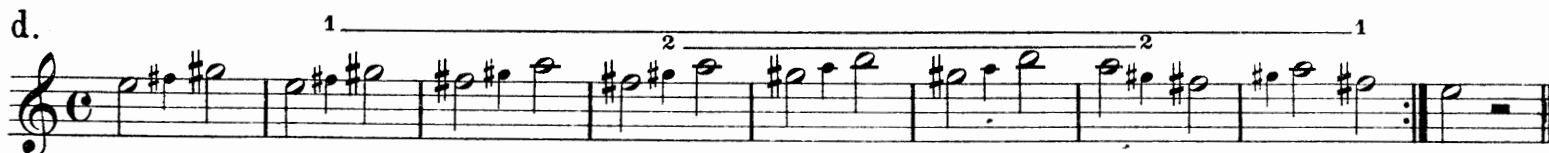
Tierces.

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.

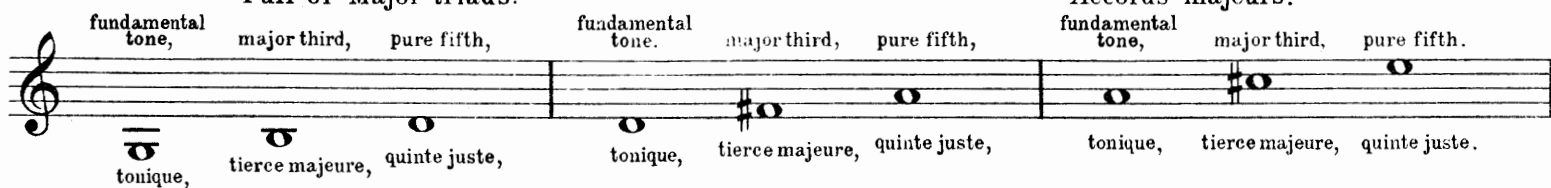
A triad consists of a root (or fundamental) note and its third and fifth. A triad with a major third and a perfect fifth\*) is called a major triad or common chord.

### 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. \*)

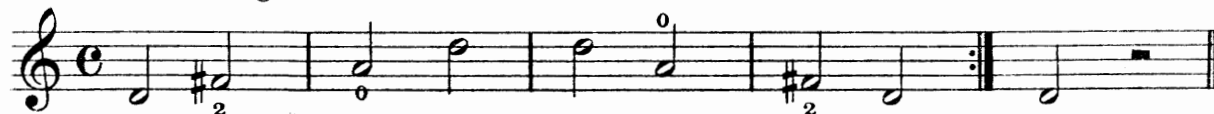
#### Full or Major triads.

#### Accords majeurs.

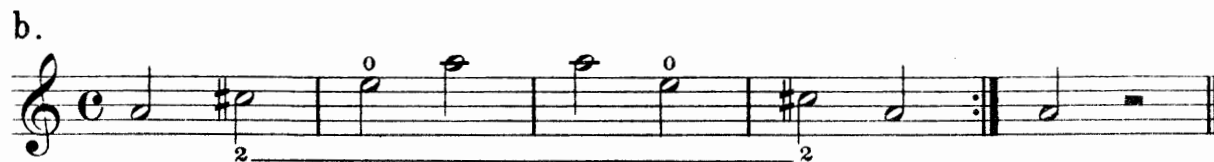


75 a. To be sung first. — Chanter d'abord!

Major triad on D.  
Accord en ré majeur.



Major triad on A.  
Accord en la majeur.



Major triad on G.  
Accord en sol majeur.



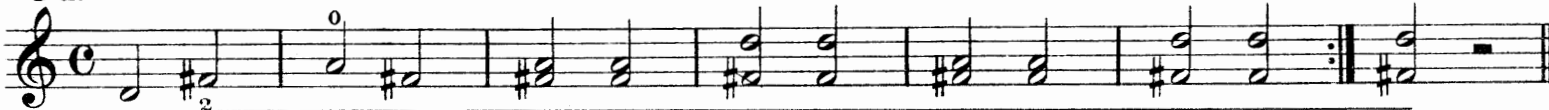
The second finger remains on the string and the third finger is placed close to the second.

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<sup>o</sup> 78.

Exercices préliminaires pour la chanson N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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.

b.

c.

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.

u.h.  
m.s.

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

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

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

## 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-ton

Exercices 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: Exemple:

e e-flat f f-♭ d d-♭ g g-♭ a a-♭ c c-♭ b b-♭  
 mi mi-bémol f f-♭ re re-♭ sol sol-♭ la la-♭ do do-♭ si si-♭

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.

First system of exercise 86. Treble clef, common time. Bass clef. Fingerings: 1, 2, 1, 0, 1. A repeat sign is at the end.

Second system of exercise 86. Treble clef, common time. Bass clef. Fingerings: 1, 2, 1, 0, 1, 2. A repeat sign is at the end.

87a. wh. b.  
t. fa.

Exercise 87a. Treble clef, common time. Fingerings: 1, 2, 4, 2, 1.

87b. wh. b.  
t. fa.

Exercise 87b. Treble clef, common time. Fingerings: 4, 4.

87c.

Exercise 87c. Treble and bass clefs, common time. Fingerings: 4, 2, 2, 1, 1.

88a. wh. b.  
t. fa.

Exercise 88a. Treble clef, common time. Fingerings: 2, 4, 1, 2, 2.

88b. wh. b.  
t. fa.

Exercise 88b. Treble clef, common time. Fingerings: 0, 4, 4, 1.

88c.

Exercise 88c. Treble and bass clefs, common time. Fingerings: 1, 1.

89.

Ries.

Exercise 89. Treble and bass clefs, common time. Fingerings: 0, 4, 4, 4.

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.

b.

Minor triad on A.  
Accord en la mineur.

c.

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.

## 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.

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. m.i.

2) l.h. wh.b. u.h. wh.b.  
m.i. 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.



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!



Christmas Carol (Sicilian song).

O bright Christmas-tide!

Chanson de Noël (chanson populaire sicilienne).

98.



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

Exercice préliminaire pour No 99. Lire d'abord!



Folk-song.

Three students crossed the Rhine.

Chanson populaire.

99.



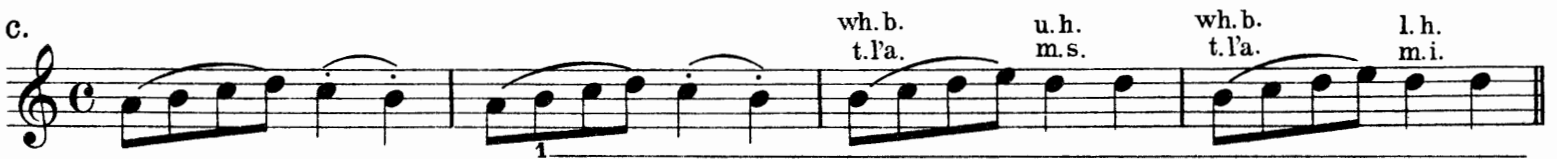
a.



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.



Bow-strokes on two strings.

Des coups d'archet sur deux cordes.

1.

Musical notation for exercise 1, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The exercise consists of a series of eighth-note chords and single notes, primarily focusing on two strings.

Exercises for keeping the fingers on the strings.  
Result: double-stops.

Exercices pour laisser les doigts en place;  
doubles cordes qui en résultent.

2 a.

Musical notation for exercise 2a, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 1, 4, 3, and 4 indicated below the staff.

Musical notation for exercise 2b, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 3, 4, and 1 indicated below the staff.

Musical notation for exercise 2c, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 3, 4, and 1 indicated below the staff.

3 a.

Musical notation for exercise 3a, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 1, 4, 3, 0, and 2 indicated below the staff.

Musical notation for exercise 3b, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 1, 4, 3, 0, and 2 indicated below the staff.

Musical notation for exercise 3c, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 1, 4, 3, 0, and 2 indicated below the staff.

4 a.

Musical notation for exercise 4a, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 3, 4, 1, 4, and 3 indicated below the staff.

Musical notation for exercise 4b, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 3, 4, 4, and 3 indicated below the staff.

Musical notation for exercise 4c, a single staff in treble clef, common time. It features a sequence of notes and chords with fingerings 3, 4, 1, 4, and 3 indicated below the staff.

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° 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. and so on.  
t.l'a. m.s. t.l'a. m.i. etc.

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

Fourths.

Quartes.

11.

Exercise 11 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp) and common time (C). The music consists of a sequence of perfect fourths. The top staff starts on G4 and goes up to G5. The bottom staff starts on G3 and goes up to G4. There are four groups of fourths, each marked with a '4' above the notes.

Fifths.

Quintes.

When playing perfect fifths put the finger on both strings at the same time.

On posera le doigt en même temps sur deux cordes pour jouer une quinte juste.

12.

Exercise 12 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp) and common time (C). The music consists of a sequence of perfect fifths. The top staff starts on G4 and goes up to G5. The bottom staff starts on G3 and goes up to G4. There are four groups of fifths, each marked with a '4' above the notes.

Christmas carol.

Chanson de Noël.

13.

Exercise 13 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp) and common time (C). The music is a simple Christmas carol melody. The top staff has a melody with some triplets, and the bottom staff has a bass line with triplets. There are four groups of triplets, each marked with a '4' above the notes.

Minor and Major Sixths.

Sixtes mineures et sixtes majeures.

A minor sixth is one semi-tone higher than a perfect fifth.

Une sixte mineure est d'un demi-ton plus haut qu'une quinte juste.

A major sixth is one tone higher than a perfect fifth.

Une sixte majeure est d'un ton plus haut qu'une quinte juste.

14.

Exercise 14 consists of three staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. All are in G major (one sharp) and common time (C). The music consists of a sequence of minor and major sixths. The top staff starts on G4 and goes up to G5. The bottom two staves start on G3 and go up to G4. There are four groups of sixths, each marked with a '4' above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

The Chord of the Dominant Seventh.

Accord de septième du cinquième degré.

A chord of the seventh consists of a triad with the seventh added. The most important of all chords of the seventh is the chord of the dominant seventh. This is so called because it is formed on the dominant, or fifth note (degree) of the scale. (The first note of a scale is termed the tonic or key note,

Un accord de quatre sons ou l'accord de septième du cinquième degré, est formé par l'accord parfait et la septième. Le plus important accord de septième est l'accord de septième du cinquième degré. Il prend son nom du cinquième degré de la gamme, de la dominante

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 contains a sequence of eighth notes with various fingering (0, 2, 4) and articulation (accents) markings. The second staff continues the sequence, ending with a repeat sign and a final note.

18.

Musical notation for exercise 18, consisting of two staves of music in D major. The first staff includes detailed fingering (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.) and articulation markings. The second staff continues the sequence with fingering (0, 1) and articulation markings.

18 a.

Musical notation for exercise 18 a, consisting of two staves of music in C major. The first staff includes detailed fingering (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., l.h. m.i.) and articulation markings. The second staff continues the sequence with fingering (0) and articulation markings.

The Ambrosian Hymn.

By an unknown author of the 18<sup>th</sup> century.

Te deum ambrosien.

Compositeur inconnu, mélodie du 18<sup>me</sup> siècle.

19.

Musical notation for exercise 19, consisting of two staves of music in D major, 3/4 time. The first staff includes fingering (4, 0) and articulation markings. The second staff continues the sequence with fingering (1) and articulation markings.

Folk - song.

Chanson populaire.

Musical notation for exercise 20, consisting of two staves of music in D major, 3/4 time. The first staff includes detailed 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 fingering (1) and articulation markings.

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  $\cup$ ; in up bow, this  $\cap$ .

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  $\cup$  en poussant, la ligne suivante  $\cap$ .

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

Exercises for raising and lowering the hand from the wrist.

The following crossings of the strings are to be executed with the upper half of the bow by means of voluntary movements of the hand from the wrist. Here, too, all the muscles of the arm should be perfectly flexible. The forefinger should rest very lightly on the bow, and be only slightly curved. The arm must on no account be kept rigid. \*)

\*)The muscles are always above the limb or part of a limb they serve to move, so that the attempt to keep the arm rigid interferes with the action of the muscles which raise and lower the hand. The rigidity of the arm insisted upon in the older violin methods is therefore calculated to produce an effect quite the contrary of that desired. Nothing but complete absence of any sort of tension in all the muscles of the arm from shoulder to finger-tips can ensure freedom of movement (voluntary and involuntary) to the wrist.

Do not raise the hand so high that the stick turns to the bridge. The stick must always be inclined towards the fingerboard.

Exercices pour lever et baisser la main à l'aide du poignet.

Les exercices suivants de passage d'une corde sur une autre sont exécutés par la main qui fait un mouvement actif à l'aide du poignet; on se servira de la moitié supérieure de l'archet. Tous les muscles du bras droit seront détendus; l'index sera très souple, posé sans pression sur la baguette et légèrement courbé. Gardez vous de vouloir immobiliser le bras. \*)

\*) Les muscles sont toujours un peu éloignés des membres qu'ils servent à mouvoir. Les muscles qui font baisser et lever la main sont facilement gênés lorsqu'on s'efforce de tenir le bras immobile. L'immobilité du bras, si souvent exigée par les vieilles méthodes de violon, peut donc provoquer un résultat contraire à celui que l'on désire. Seule, la distension complète de toute la musculature du bras jusque dans la pointe des doigts peut assurer la mobilité (active et passive) de la main et du poignet.

Ne levez pas la main de manière à ce que la baguette soit inclinée vers le chevalet. Il faut que la baguette soit toujours un peu inclinée vers la touche.

Keep the upperarm high.  
Tenir haut le bras supérieur.



Lower the upper arm, hold it a little nearer to the body.  
Baisser un peu le bras supérieur.

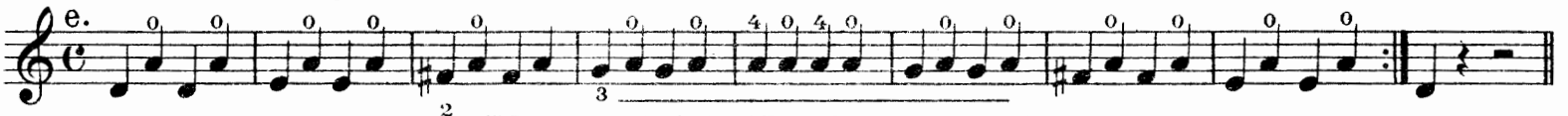


Keep the upper arm near the body; but do not press it against it.  
Tenir le bras supérieur près du corps, mais sans le presser contre le corps.



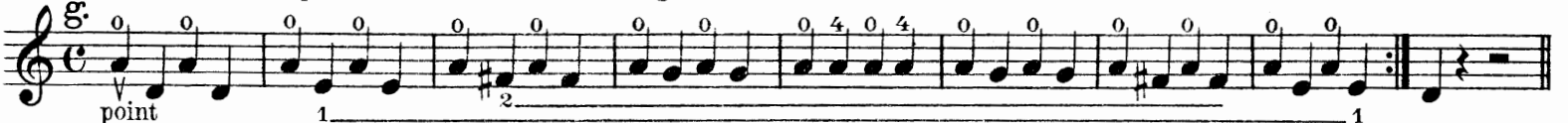
This exercise should be practised on the A and E strings and also on the G and D strings.

Le même exercice sur les cordes de la et de mi, puis de sol et de ré.



This exercise should be practised on the D and G strings.

Faire le même exercice sur les cordes de ré et de sol.





Lower and raise the hand from the wrist with slurred notes.

En jouant les notes liées, baisser et lever la main à l'aide du poignet.

24 a. u.h. m.s.

b. u.h. m.s.

This exercise should be practised on the D and A strings, and also on the A and E strings.

Faire le même exercice sur les cordes de ré et de la, puis de la et de mi.

c.

Exercises for applying what was learnt in NOS 22 and 23.

Application de NOS 22 et 23.

d. wh.b. u.h. t.p.a. m.s. wh.b. t.p.a. wh.b. u.h. t.p.a. m.s. 4 times 4 fois wh.b. t.p.a. e. wh.b. u.h. t.p.a. m.s. wh.b. t.p.a. 4 times 4 fois

f. wh.b. u.h. t.p.a. m.s.

New exercises for the shoulder-joint.

Nouveaux exercices pour l'articulation de l'épaule.

The arm must be moved from the shoulder, so that the upper-arm is used in each stroke. After each up-stroke lift the bow a little from the string (see commas). The index-finger should be placed as in exercise 23 and the thumb also must rest lightly on the bow, so that the playing-joint may move freely. The little finger only should exert a slight pressure on the bow.

On met l'archet à l'aide de l'articulation de l'épaule; la partie supérieure du bras prend part à chaque coup d'archet. On lèvera l'archet un peu au dessus de la corde après avoir poussé l'archet (voir la virgule). L'index, légèrement courbé sera posé sur la baguette sans aucune pression; le pouce, de même, ne pressera pas l'archet pour ne pas gêner la mobilité de l'articulation du jeu. Seul le petit doigt pressera un peu la baguette.

25 a. l.h. m.i. a.s.o. etc.

b. l.h. m.i. wh.b. t.p.a. l.h. m.i. wh.b. t.p.a. a.s.o. etc.

c. l.h. m.i. a.s.o. etc.

When the bowing indicated in 25a and 25b is carefully practised (and this cannot be too often repeated) the bow will be raised slightly from the string after the down-bow as well. The bowing is then somewhat similar to the kind of bowing described later on as "thrown bowing" (see book 3).

On étudiera consciencieusement les nos 25a et 25b; on ne peut assez les répéter. Après l'avoir tiré, on lèvera aussi un peu l'archet. Ce sera le commencement du coup d'archet jeté, que l'on étudiera plus tard (voir troisième cahier).

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.

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



a. s. o.  
etc.

Exercises with the third kind of stopping.

The semitone from third to fourth finger.

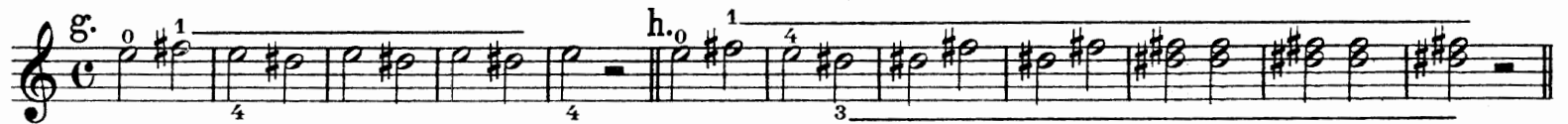
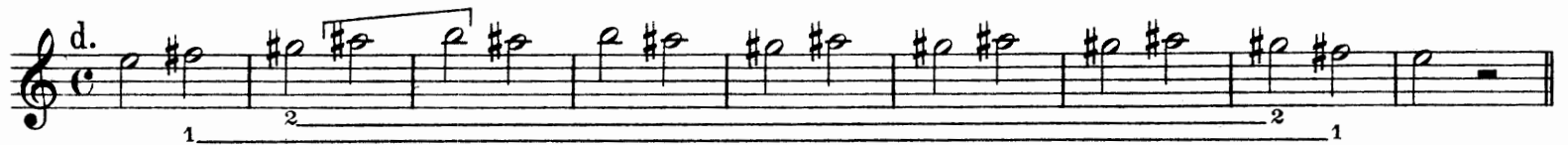
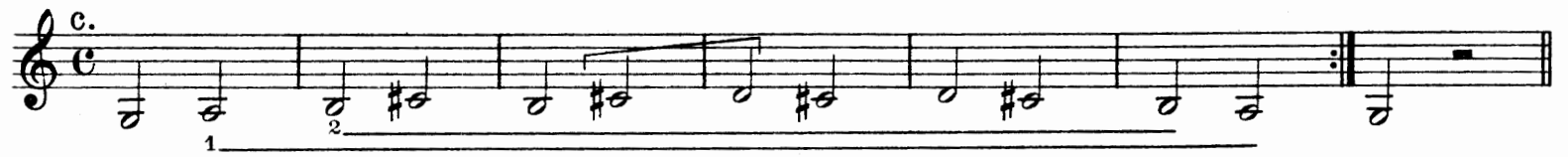
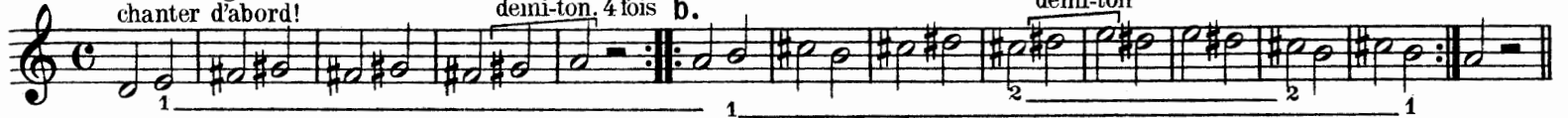
Exercices avec la 3<sup>me</sup> manière de placer les doigts.

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

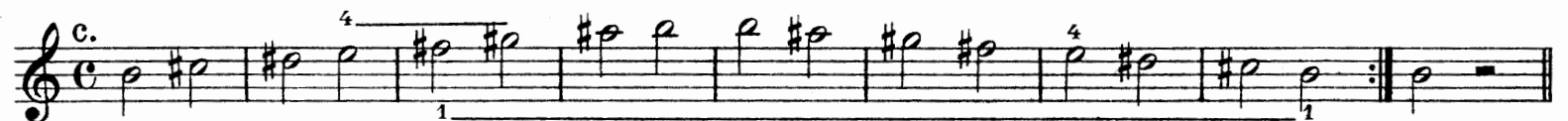
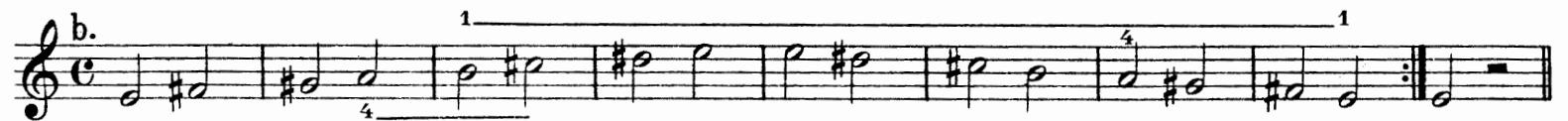
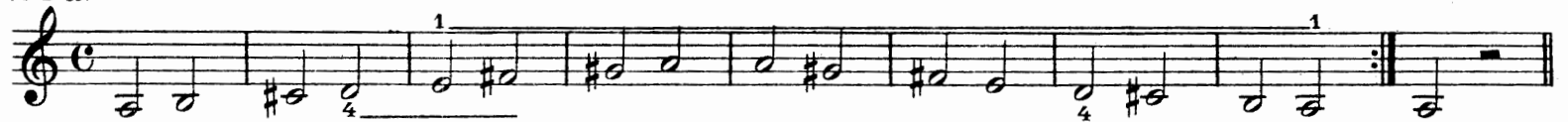
semitone  
demi-ton



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.



Lullaby.

Berceuse.

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

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 N° 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 N°s 30a et 30c correspondent à ce que les maîtres français comme Alard et Léonard désignent comme suit:

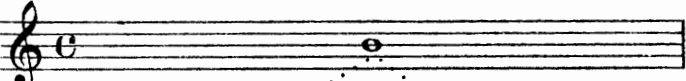
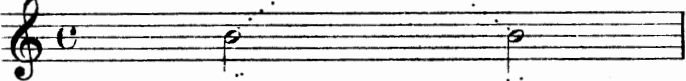
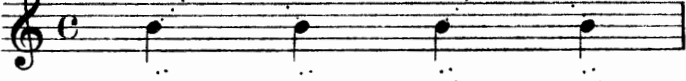


Le mouvement de rotation

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 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 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.

Let the fingers rest on the strings.

Exercices préparatoires pour la  
gamme de ré majeur;

laisser les doigts en place.

33 a.

b.

c.

Scale of D major.

Gamme de ré majeur.

34 a.

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.

Practise the scale of D major also with the kinds of bowing indicated in N<sup>os</sup> 9a and 9b (see page 47).

Etudier aussi la gamme en ré majeur avec les coups d'archet des N<sup>os</sup> 9a et 9b (voir page 47).

35 a.

The tonic triad of D major.

L'accord de tonique en ré majeur.

The chord of the dominant seventh in D major.

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

The tonic triad with the chord of the dominant seventh.

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

36.

37. Double-stops in D major.

Doubles cordes de ré majeur.

Thirds in D major with the kind of bowing N° 25b. The upper-arm must help each bow-stroke.

Tierces en ré majeur avec le coup d'archet no.25b. Chaque coup d'archet de cet exercice doit se faire à l'aide de l'articulation de l'épaule.

38.

Preparatory exercises for N° 40.

Exercice de coups d'archet préparatoires pour no. 40.

Make a slight pause before the quaver, but do not raise the bow from the string. Use the whole length of the bow, but for the quaver only about one fourth or fifth of its upper half.

Tenir l'archet un instant tranquille avant de jouer la croche, mais sans le lever. Se servir de tout l'archet, mais seulement de la quatrième ou de la cinquième partie à la pointe, pour jouer la croche.

39.



Dutch Thanksgiving Hymn.

By an unknown author.— Date before 1600.

The player must carefully mark the difference between the smoothly detached quavers and the slurred quavers. In the third, seventh, ninth and fourteenth bars the quavers should be slurred as in N<sup>o</sup> 99 on page 43 of the first book.

40.

Chant d'actions de grâces néerlandais.

Compositeur inconnu; date d'un peu avant 1600.

Observer la différence entre les croches détachées et les croches liées. On liera les croches dans la troisième, septième, neuvième et douzième mesure comme c'est indiqué dans no. 99 sur page 43 du premier cahier.

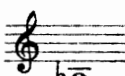
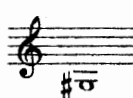
Scale of A major in two octaves.

In the scale of A major, when the pupil has to put the first finger back from A to G sharp on the G-string, he learns a new kind of stopping. (See N<sup>o</sup> 53-55.)


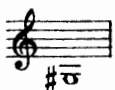
Deux octaves de la gamme de la majeur.

Ici l'élève apprend à connaître une nouvelle manière de placer les doigts, il posera le premier doigt un peu en arrière sur la corde de sol et jouera sol dièze au lieu de la (voir nos. 53 et 55).

41a. Preparatory exercises:  
Exercices préparatoires:

For the note  the position of the first finger must be the same as for the note 

The first finger is put back to the saddle by bending it back a little at the root-joint. The nail-limb should be behind the saddle when A flat is stopped. If the pupil has difficulty in bending the first finger back, he may move the whole hand back. (See plates 10 and 11 in the first book.)

On touchera le  à la même place que le 

On posera le premier doigt au sillet en pliant le doigt en arrière à l'aide de la première articulation; en jouant la bémol, la première phalange est donc placée derrière le sillet. Si l'élève a de la peine à plier le premier doigt, il pourra faire un mouvement en arrière avec la main entière (voir fig. 10-11 du premier cahier).

41b.

N<sup>o</sup> 41c is the same exercise as N<sup>o</sup> 41b. G# = Ab.

L'élève répétera l'exercice en lisant les notes suivantes:

41c.

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<sup>ère</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 50a.

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

Exercices préparatoires N<sup>o</sup> 50a.

Lever un peu l'archet avant de jouer la croche au talon. (Observer la différence avec N<sup>o</sup> 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 manière 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.

Exercices préparatoires pour la quatrième manière de placer les doigts.

Mettre le premier doigt au sillet. Comparez le texte du no. 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 3<sup>rd</sup> finger on the D and A strings.

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.

Song.

Felix Mendelssohn Bartholdy, born 1809, died 1847.

Chanson.

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

54.

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

La note sera touchée à la même place que le .



l.h. m.i. 1 wh.b. t.Pa. u.h. m.s. wh.b. t.Pa.

**Exercises with the fourth kind of stopping:**

**Exercices avec la quatrième manière de placer les doigts**

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 3<sup>rd</sup> finger.

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.**

b. c. d.

**56 a.**

b. c. d.

**57.**

Wichtl.

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

c. 6 times  
6 fois d. 6 times  
6 fois

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

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.

65 a.

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).

\*) 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.

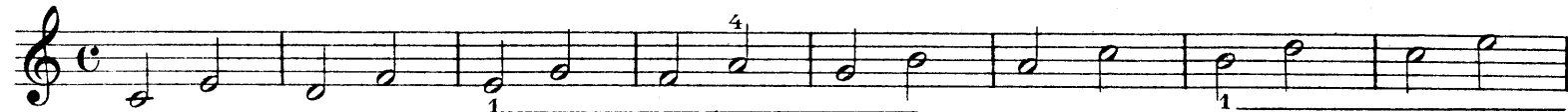
67.



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  $\nabla$ . 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. <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup>

74. The important and frequently used kind of bowing indicated by dotted notes

Coup d'archet pointé, très fréquent et important

should invariably be played thus

jouer de la manière suivante:

it must be practised as follows:

et exercer de la manière suivante:

a. <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup> <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup> <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup>

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. <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup> <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup> <sup>wh.b.</sup>  
<sup>t.la.</sup>

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.a. a. s. o. etc.

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

b.

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<sup>o</sup> 78.

Exercices préparatoires pour le no.78.

To be repeated over and over again.

Répéter souvent.

78.

Ries.

First system of exercise 79, measures 1-6. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (0, 1, 4). The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and fingerings (1).

Second system of exercise 79, measures 7-12. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (2).

Third system of exercise 79, measures 13-18. The right hand features slurs and fingerings (4, 0, 4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (2).

79. Short appogiaturas. | Appogiatures brèves.

Exercise 79, measures 19-24. A single melodic line in treble clef with a common time signature, featuring slurs and various ornaments.

80. Lullaby. | Berceuse.  
K. M. von Weber, born 1786, died 1826. | Charles-Marie de Weber, né en 1786, mort en 1826.

First system of exercise 80, measures 1-4. The right hand has a simple melodic line. The left hand has a steady accompaniment of chords in 3/4 time.

Second system of exercise 80, measures 5-8. The right hand continues the melody with slurs and fingerings (4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4).

Third system of exercise 80, measures 9-12. The right hand continues the melody with slurs and fingerings (4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4).

Study by Louis Spohr,

repetition of the first, second, and third kind of stopping

a) u.h., b) l.h., c) m.b.

81.

Etude par Louis Spohr,

pour répéter les première, seconde et 3<sup>me</sup> manières de placer

les doigts a) moitié supérieure b) moitié inférieure c) du

milieu de l'archet.

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”

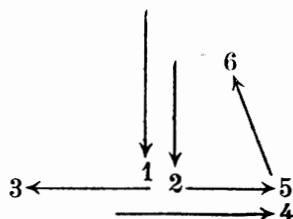
composé par Etienne Nicolas Méhul, né en 1763. mort en 1817.

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<sup>o</sup> 85.

### Exercices préparatoires pour le N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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. lh. m.i. a.s.o. etc.

Play as explained in N<sup>o</sup> 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.

lh. m.i. V

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.

90 a.

Lift the bow a little at the commas.

Lever un peu l'archet au 9.

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.

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.

l.h. m.i. a. s. o. etc.

l.h. m.i. a. s. o. etc.

l.h. m.i. a. s. o. etc.

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.

103.

Thirds.

Tierces.

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.

Study for the kinds of bowing N° 101.

Etude pour les coups d'archet N° 101.

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

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

105.

Preparatory exercise for N° 107.

Exercice préparatoire pour N° 107.

106.

wh. b.  
Vt. Fa.

## Folk-song (Styria).

## Chanson populaire de la Styrie.

107.

wh.b. t. Pa. V

n. t. wh.b. t. Pa. p.

wh.b. t. Pa. p.

wh.b. t. Pa. n. t.

n. t. wh.b. t. Pa. p.

wh.b. t. Pa. p.

wh.b. t. Pa. p.

wh.b. t. Pa. n. t.

## 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 2 2 2 4 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 with notes and rests. Above the first staff are performance instructions: 'n. t.', 'wh. b. t. l'a.', 'n. t.', 'wh. b. t. l'a.', 'n. t.', 'wh. b. t. l'a.', 'wh. b. t. l'a.', 'n. t.', 'wh. b. t. l'a.', and 'n. t.'. The second system continues the melody and accompaniment, featuring triplets and a fermata.

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 with notes and rests, including a fermata and a 4-measure rest. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a 'V' marking and 'wh. b. t. l'a.' instructions. The fourth system includes 'V', 'n. t.', 'wh. b. t. l'a.', 'n. t.', 'wh. b. t. l'a.', and 'n. t.' instructions. The fifth system continues the melody and accompaniment, ending with a fermata.

## 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 (2<sup>nd</sup> and third position). The third and fourth books of the 1<sup>st</sup> volume should be worked through by the pupil alternately with the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> book of the 2<sup>nd</sup> 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.

First system of exercise 112, showing a treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time. The music consists of eighth notes with various fingering numbers (4, 0, 4, 0) and accents.

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<sup>o</sup> 73.) | (Etude pour le coup d'archet du no. 73 page 62.)

113.

First system of exercise 113, starting with a forte (f) dynamic and a bowing mark (v). The music features eighth notes with various fingering numbers (4, 0, 1, 4) and accents.

114.

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

First system of exercise 114, showing a treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time. The music consists of eighth notes with various fingering numbers (4, 0, 1, 4) and accents.

Kinds of bowing. Upper half.

1. Coups d'archet. Moitié supérieure.

2. u. h.  
m. s.

3. u. h.  
m. s.

Second system of exercise 114, showing a treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time. The music consists of eighth notes with various fingering numbers (4, 0, 1, 4) and accents.

4. Middle. 1/4 bow.

5. Milieu.

Third system of exercise 114, showing a treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time. The music consists of eighth notes with various fingering numbers (4, 0, 1, 4) and accents.

115.

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

First system of exercise 115, showing a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time. The music consists of eighth notes with various fingering numbers (4, 0) and accents.

\*) These short studies should be practised during the study of the 2<sup>nd</sup> 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. p. wh.b. n. 8. n. wh.b. p. wh.b. t.Pa. t.Pa. t.Pa. t.Pa.

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



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

Etudier aussi de la manière suivante:

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



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 carefull 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 (inadible) change of bowing.

## Des coups d'archet

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

2. Andante.\*

\*) Andante = means going slowly, and indicates that slow time must be observed. (See N<sup>o</sup> 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 includes fingering numbers (1, 2) and a 'pizz.' marking. The third system continues the melody and bass line, with a 'pizz.' marking in the bass line.

### 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>	} .....
<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> .....	} .....
<i>s.v. sotto voce</i> .....	
<i>mor. morendo</i> .....	} .....
<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> }	} .....
<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> }	} .....
<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>	} .....
<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
<i>s.v. sotto voce</i> .....	à voix étouffée
<i>mor. morendo</i> .....	mourant
<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> }	} .....
<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> }	} .....
<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.

<b>Lento</b> }	.....slowly
<b>Largo</b> }	
<b>Adagio</b> }	
<b>Grave</b> .....	slowly, with gravity
<b>Larghetto</b> .....	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.

<b>Lento</b> }	.....lent
<b>Largo</b> }	
<b>Adagio</b> }	
<b>Grave</b> .....	grave, lent
<b>Larghetto</b> .....	assez lent

## Moderate time.

<b>Andante</b> .....	moderately slow
<b>Andantino</b> *).....	slower than Andante
<b>Moderato</b> .....	moderate
<b>Allegretto</b> .....	rather lively

## Quick time.

<b>Allegro</b> .....	cheerfully, lively
<b>Vivace</b> .....	lively, briskly
<b>Presto</b> .....	fast
<b>Prestissimo</b> .....	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.

<b>Andante</b> .....	en allant
<b>Andantino</b> *).....	assez allant
<b>Moderato</b> .....	modéré
<b>Allegretto</b> .....	un peu allègre

## Allures vives.

<b>Allegro</b> .....	gai, allègre
<b>Vivace</b> .....	vivace, animé
<b>Presto</b> .....	vite
<b>Prestissimo</b> .....	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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 6.

See instructions in N<sup>os</sup> 74 and 75 of the second book.

Répétition et quelques exercices préparatoires pour no.6.

Comparez les indications des N<sup>os</sup> 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.  
c. fa-majeur.

3 times  
3 fois

B-major.  
d. sib-majeur.

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.

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.

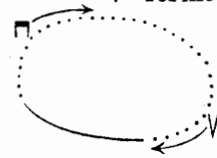
Travaillez cet exercice d'abord au talon et souvenez-vous toujours qu'on a besoin d'un mouvement du bras entier dans l'articulation de l'épaule.

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, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The scale consists of quarter notes with upward bow strokes (indicated by 'v' above the notes). The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. The exercise ends with the instruction "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, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The scale consists of quarter notes with downward bow strokes (indicated by 'v' below the notes). The notes are G, F#, E, D, C, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The exercise ends with the instruction "a.s.o. etc."

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, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The scale consists of quarter notes with downward bow strokes (indicated by 'v' below the notes). The notes are G, F#, E, D, C, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The exercise ends with the instruction "a.s.o. etc."

Musical notation for a scale exercise on the G-string, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The exercise is divided into four staves. The first staff starts with a forte dynamic (*f*) and includes the instruction "nut au talon". The second staff includes the instruction "segue". The third staff includes the instruction "wh.b. t. la." at the end. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

7 c.

nut  
au talon

segue

f

4

wh.b.  
t.la.

d.

nut  
au talon

wh.b.  
t.la.

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.

\*) Compare page 109.

Andante.

8 c. Thrown bow. jeté wh.b. t.l'a. Thrown bow. jeté wh.b. t.l'a. Thrown bow. jeté wh.b. t.l'a. wh.b. t.l'a.

mf 3 3 1 1 1 1 4

Two little studies for thrown bowing.

Deux petites études pour le jeté.

9 a.

f 0 4 4 4 fois 4 fois

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.

f 4 4 4 fois 4 fois

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. \*) p. d'a.

\*) 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 staff. The treble staff begins with a melodic line, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, featuring a melodic line with some rests and a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords.

*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 sustained chords.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental themes.

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

Seventh system of musical notation, concluding the page with a melodic line and a bass line.

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<sup>os</sup> 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<sup>b</sup> major.

To be practised with the three principal kinds of bowing!  
(See page 46 N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>b</sup>* major and *A<sup>b</sup>* major scales the playing of the *E* major and *B* major scales demand the moving forward of the whole hand. (Compare the diagrams N<sup>o</sup> 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<sup>os</sup> 8 à 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!

36 b.

36 c.

The first note of the third and sixth bar respectively must be placed by the little finger while the preceding note is being played.

Posez le quatrième doigt de la troisième et de la sixième mesure pendant la blanche précédente.

To be sung first.  
Chanter d'abord.

In the exercises e, f and g remember to place the fourth finger in good time.

N'oubliez pas de poser d'avance le quatrième doigt dans les exercices e, f et g.

e.

f.

g.

The scale of E major.\*)

La gamme de Mi majeur.\*)

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.)

37.

Begin with thrown bowing between n. and m., then, at the decrescendo bar, change to spring bowing, and at the crescendo bar again to thrown bowing.

Commencez avec le jeté entre talon et moitié; puis à decrescendo changez en sauté, et à crescendo reprenez le jeté.

38.

\*) When playing the scales 37 and 40 downwards, the fourth finger must always be placed whilst the preceding note is being played.

\*) En travaillant les gammes no. 37 et 40 faites attention qu'au retour le quatrième doigt soit posé pendant la note précédente.

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”

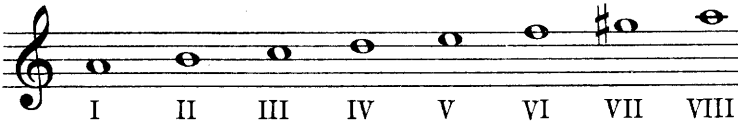
de Bellini (1801-1835).

46.

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

Exercise 48 a consists of two parts, a and b. Part a is an ascending scale starting on C, with fingerings 1, 2, 2, 1. Part b is a descending scale starting on C, with fingering 1. The exercise is repeated 6 times.

49 a. Sing first! 6 times  
Chanter d'abord! 6 fois

Exercise 49 a consists of two parts, a and b. Part a is an ascending scale starting on C, with fingerings 1, 1. Part b is a descending scale starting on C, with fingering 1. The exercise is repeated 6 times.

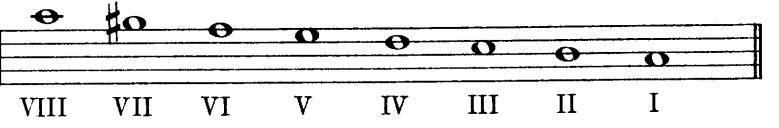
50 a.

Exercise 50 a consists of two parts, a and b. Part a is an ascending scale starting on C, with fingerings 1, 2, 2, 1. Part b is a descending scale starting on C, with fingerings 1, 2, 2, 1. The exercise is repeated 6 times.

La gamme mineure.

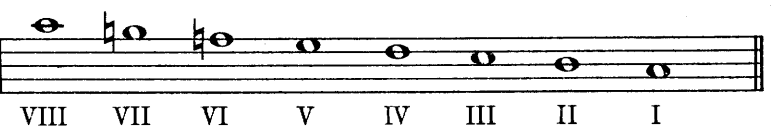
La gamme mineure diffère de la gamme majeure dans le troisième et sixième degré. Au lieu de la tierce majeure et la sixte majeure nous avons dans la gamme mineure une tierce mineure et une sixte mineure. De l'intervalle de la sixte mineure il résulte la seconde augmentée. La gamme formée avec cette seconde 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<sup>o</sup> 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.)

56.

Thirds.

Tierces.

(Melodic minor scale.)

(dans la gamme mélodique mineure).

57.

Thirds.

Tierces.

(Harmonic minor scale.)

(dans la gamme harmonique mineure).

58.

Slurred thirds.

Tierces liées.

59.

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.

The tonic triad.  
L'accord de la tonique.

The sub-dominant triad.  
L'accord de la sous-dominante.

The dominant triad.  
L'accord de la dominante.

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 musical score is written for piano in C major and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as slurs, accents, and phrasing slurs. Technical markings like '4', '0', and '1' are present above notes, likely indicating fingerings or specific techniques. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

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.

71. Andante. Alard.

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 features a sharp sign (#) on the second measure. Dynamics include forte (*f*) markings.

Fourth system of musical notation. The right hand has a fermata over a half note. The left hand accompaniment features a sharp sign (#) on the second measure. 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 features a sharp sign (#) on the second measure. Dynamics include forte (*f*) markings.

Sixth system of musical notation. The right hand has a fermata over a half note. The left hand accompaniment features a sharp sign (#) on the second measure. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*) markings. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Gavotte\*) from the opera "Orpheus"  
by Christoph Willibald von Gluck, born 1714, died 1787.

Gavotte\*) de l'opéra „Orphée”  
par Chr. W. de Gluck (1714-1787).

72.

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p* *pp* *f* *ff* *p* *f*

*Fine.* *Fine.*

*D.C. dal segno sin' al fine \*\*)*

\*) The Gavotte is a French dance in  $\frac{4}{4}$  time which was very popular especially in the eighteenth century.

\*\*\*) D. c. is an abbreviation for da capo, textually translated "from the head" and means that a piece of music is to be repeated from the beginning; dal segno means "from the sign §," sin' al fine "to the end?"

\*) La Gavotte est une danse d'origine française dans la mesure de  $\frac{4}{4}$  qui était en vogue durant le dix-huitième siècle.

\*\*\*) D. c. est une abréviation de „da capo” et signifie mot par mot „depuis la tête” cela veut dire: répétez le morceau depuis le commencement; „dal segno” signifie: „du signe”... „sin' al fine” veut dire: jusqu'à la fin.



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 with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. 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 for exercise 84, measures 5-8. It continues the two-staff format. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (4). The left hand accompaniment features a *dimin.* (diminuendo) dynamic marking in measure 5 and a *cresc.* (crescendo) dynamic marking in measure 7.

The third system of musical notation for exercise 84, measures 9-12. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (0). The left hand accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking in measure 10.

The fourth system of musical notation for exercise 84, measures 13-16. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (4). The left hand accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking in measure 15.

The fifth system of musical notation for exercise 84, measures 17-20. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (4, 4, 0). The left hand accompaniment continues with chords and moving lines.

The sixth system of musical notation for exercise 84, measures 21-24. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (4, 0, 1, 1, 1, 1). The left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) dynamic marking in measure 23.

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



The harmonic D minor scale.

The pupil must not forget that here, as well as in all the descending scales, the fourth finger must be brought into position in good time.

La gamme harmonique de ré mineur.

N'oubliez pas de poser d'avance le quatrième doigt en descendant.

88.

The tonic triad of D minor.

L'accord de tonique de ré mineur.

89.

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

b.

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.

Syncofes.

Des Syncofes.

(Compare N<sup>o</sup>. 32 of second book.)

(Comparez N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 5 and N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 1 jusque 4, et 5 et 6. La croche et les deux doubles-croches de N<sup>o</sup> 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 sauté.

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.

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a *mf* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the two-staff format. The upper staff has a *mf* dynamic marking and includes a *l.h. m.i.* annotation above the final measure. The lower staff continues with its eighth-note accompaniment.

The third system features more complex notation. The upper staff includes annotations: *wh.b. t.l'a.*, *u.h. m.s.*, *wh.b. t.l'a.*, *l.h. m.i.*, and *l.h. m.i.*. A *f* dynamic marking is placed below the first measure of this system. The lower staff continues with the accompaniment.

The fourth system is marked *mf dolce* in the upper staff. It continues the two-staff structure with the eighth-note accompaniment in the lower staff.

The fifth system includes a *f* dynamic marking and a *l.h. m.i.* annotation above the final measure. The upper staff features a triplet of eighth notes and a fourth-note figure. The lower staff continues with the accompaniment.

The sixth system includes a *p* dynamic marking and a *mf* dynamic marking. The upper staff features a triplet of eighth notes and a fourth-note figure. The lower staff continues with the accompaniment.



0

*mf dolce*

0 4

n. t.

l.h. m.i.

*f*

4

99. Andante.

Campagnoli.

*mf*

*cresc.*

*f*

*f*

# Fourth book.

## 1. The scales.

There are chromatic scales and diatonic scales.

The chromatic scales are composed of semi-tones only.

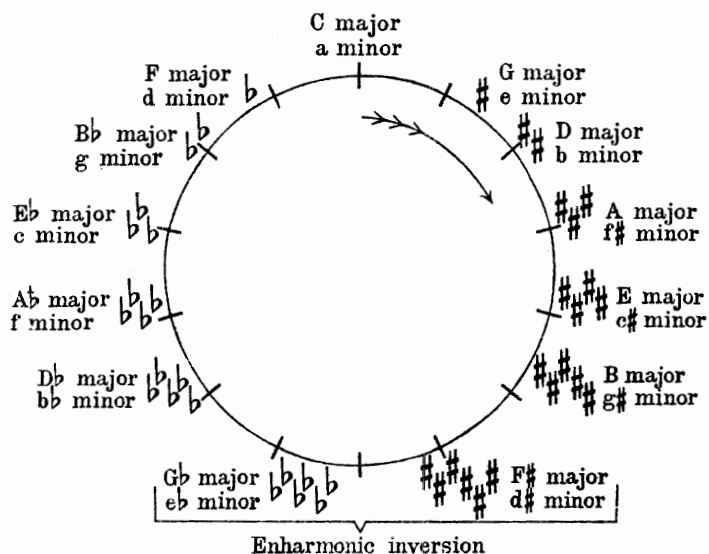
The chromatic scale beginning with "c"  
La gamme chromatique commençant par „do“



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.

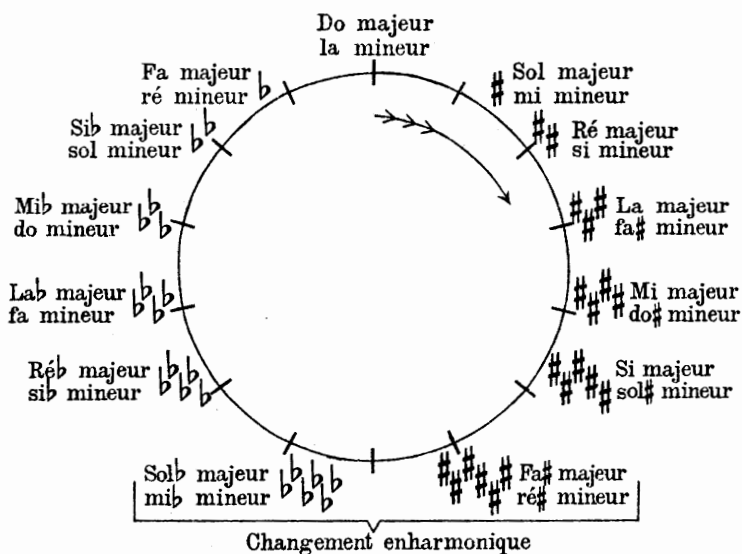
Il y a des gammes chromatiques et des gammes diatoniques.

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 piano accompaniment. It begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The tempo is marked "Andante". The score is divided into seven systems, each consisting of two staves. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand, often featuring beamed eighth notes and sixteenth notes. Fingerings (1-4) and bowing marks (hairpins) are meticulously placed to guide the performer. A first ending bracket is present in the second system, and a triplet of eighth notes appears in the third system. The dynamic shifts from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) in the sixth system. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

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<sup>b</sup>* 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*!

wh. b.  
t. l'a.

\*) 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 silet.) 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.

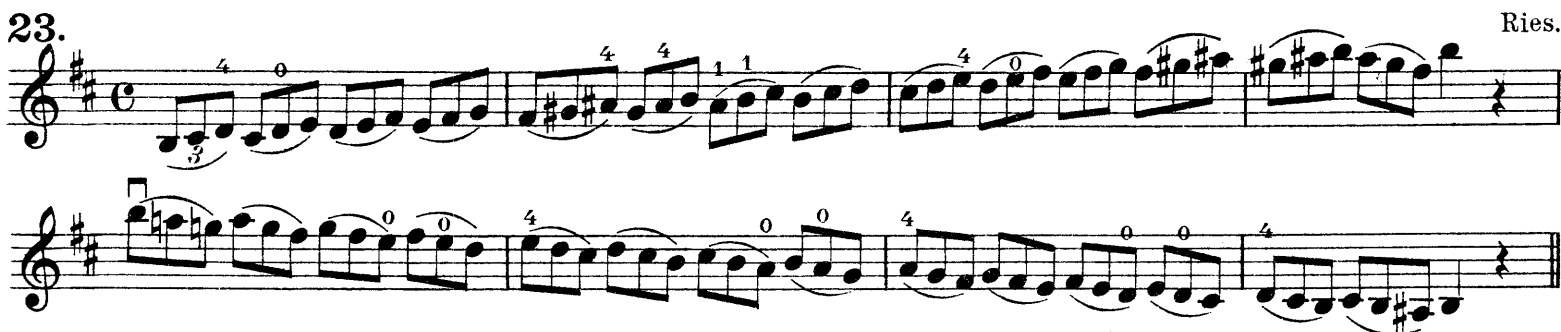
Accords liés.

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

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. p. 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.

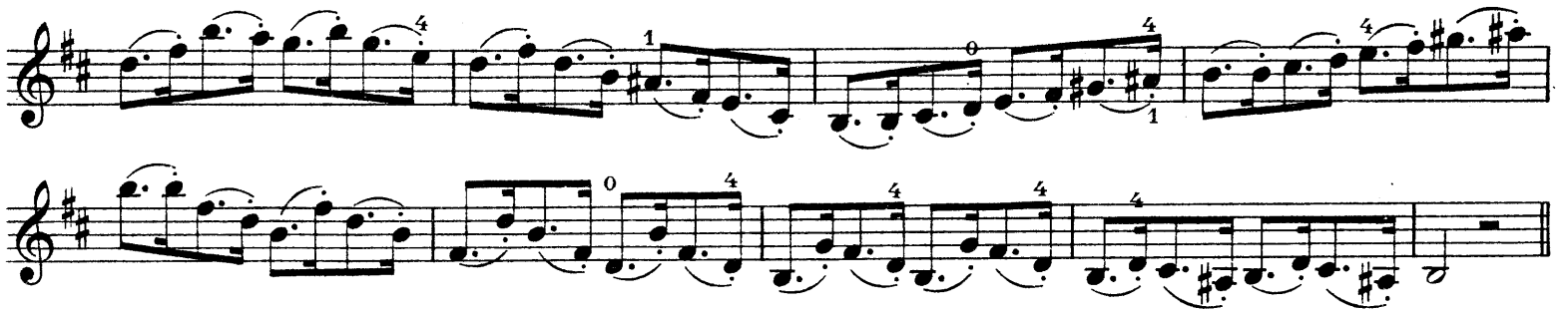
At the point.  
A la pointe.

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.





The minor mode of C.

La tonalité de Do mineur.

The harmonic minor scale of C.

La gamme harmonique de Do mineur.



The tonic triad and the chord of the dominant seventh.

L'accord parfait et l'accord de septième de dominante.



The tonic triad and the chord of the diminished seventh.

L'accord parfait et l'accord de septième diminuée.



The melodic minor scale of C.

La gamme mélodique de Do mineur.



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.

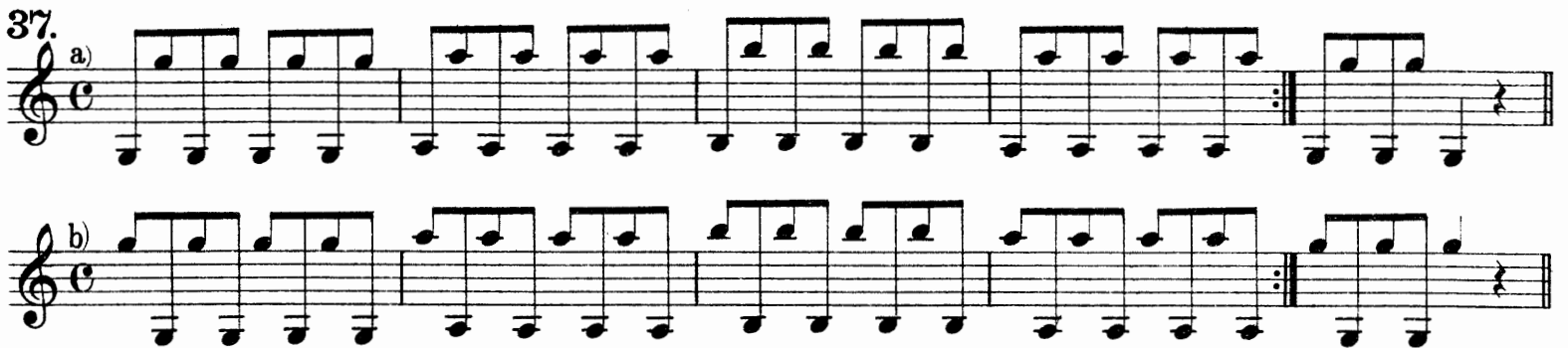


The passing over of the strings at the point with the help of the shoulder.

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. \*)

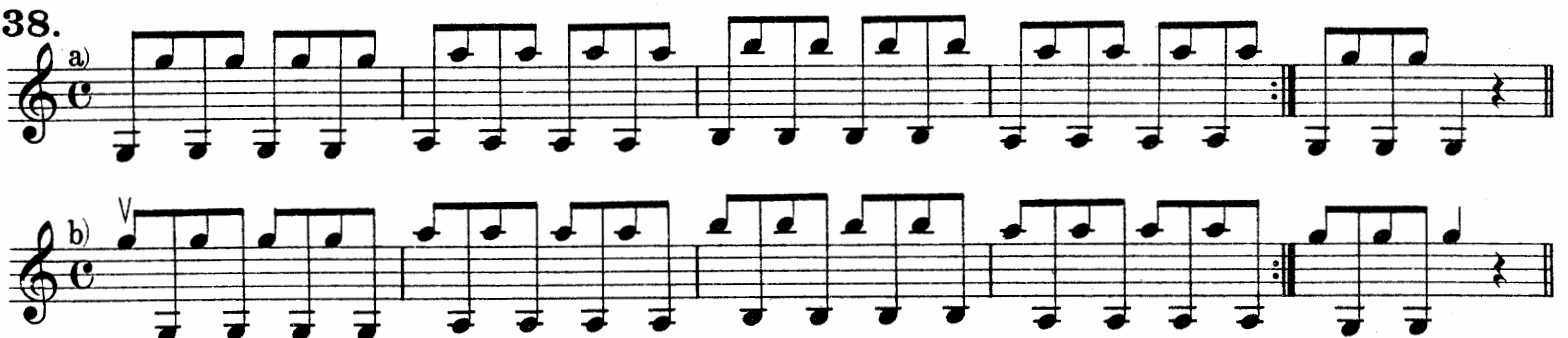


The passing over of the strings at the nut by means of a rotatory motion of the forearm from the elbow.

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<sup>o</sup> 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.

a)

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.

b)

c) p. p. a.s.o. etc.

d) p. p. a.s.o. etc.

e) p. p. f) au talon environ 1/4 d'archet g) à la moitié inférieure jeté h) à la moitié inférieure jeté i) 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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 40.

Smooth bow-strokes at the nut on one single string. (Compare exercise N<sup>o</sup> 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.

Allegro moderato.

Wichtl.

41.

n.t. segue

wh.b. t.pa. p. wh b t.pa. n.t. p. 4

Detailed description: This is a musical score for exercise 41, titled 'Allegro moderato.' by Wichtl. It consists of five systems of two staves each (piano and violin). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 12/8. The score includes various technical markings: 'n.t.' (natural trill), 'segue' (follow), 'wh.b. t.pa.' (whole bow, trill), and 'p.' (piano). There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'p.' (piano). The score is divided into measures with bar lines and includes fingering numbers (1, 2, 4) and breath marks (0). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Exercises for the shoulder - joint. (See page 51 N° 22.) | Exercices pour l'articulation de l'épaule (voir page 51 no.22)

42. Slowly with the whole bow!  
Lentement avec tout l'archet!

half position  
demi position

Detailed description: This is a musical score for exercise 42, titled 'Slowly with the whole bow!' and 'Lentement avec tout l'archet!'. It is a single-staff piece in 12/4 time with a key signature of one sharp (F# major or D minor). The score consists of three systems of a single staff. It includes technical markings for 'half position' and 'demi position', and dynamic markings like 'p.' (piano). The score is divided into measures with bar lines and includes fingering numbers (1, 2) and breath marks (0). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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<sup>o</sup> 24<sup>d</sup>)

Exercices pour l'articulation de l'épaule et du poignet. (Voir page 53 no. 24<sup>d</sup>)

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!

3. 4. thrown bow in the lower half  
 coup d'archet jeté, dans la moitié inférieure

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.

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>Etude. Martelé.</p>
------------------------------------	----------------------------

44.

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!

Etude.  
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.

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 $\flat$  major by R. Kreutzer and the Studies N $^{\circ}$  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 $^{\circ}$ s 113, 117, 119, 120 et 128 du deuxième cahier „martelé.”

Exercise for the martelé.

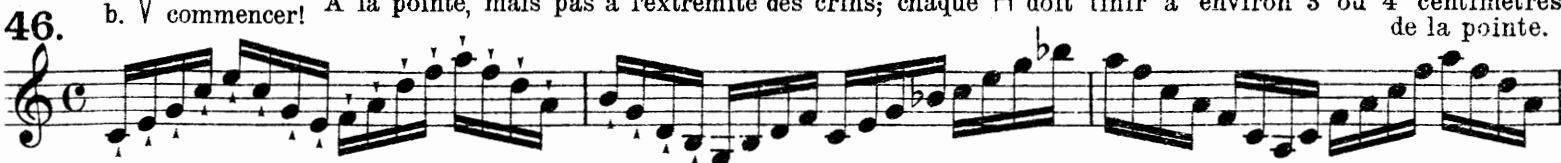
Exercice pour le martelé.

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.  $\square$  begin! At the point! But not at the farthest end of the hairs; every  $\square$  must end at about 3 or 4 centimeters from the point.

a.  $\square$  commencer! A la pointe, mais pas à l'extrémité des crins; chaque  $\square$  doit finir à environ 3 ou 4 centimètres de la pointe.

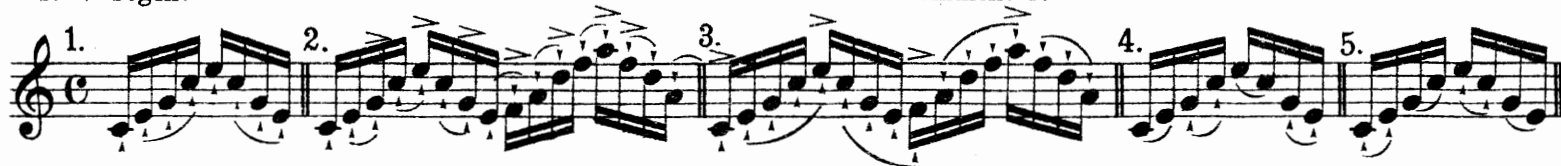


Modes of bowing.

Coups d'archet.

a.  $\square$  begin!  
b.  $\nabla$  begin!

a.  $\square$  commencer!  
b.  $\nabla$  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 $^{\circ}$  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<sup>o</sup> 48 to N<sup>o</sup> 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.

51. Allegro con spirito.

Campagnoli.

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:

2. The long appoggiatura is not crossed. It often occurs in the music of the 18<sup>th</sup> 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 18<sup>th</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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.

## 53. Moderato.

de Bériot.

\*) 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. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures and a '4' above the third measure. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures and a '4' above the fifth measure. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures and a '4' above the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

Sixth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures and a '4' above the third measure. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

Seventh system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

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 12 staves of music in G major (one sharp) and common time (C). The exercise is designed to be repeated several times. The notation includes various rhythmic patterns and articulations:

- Staff 1: Features eighth-note patterns with slurs and sixteenth-note groups marked with a '6' and a slur.
- Staff 2: Continues with eighth-note patterns and slurs.
- Staff 3: Includes eighth-note patterns with slurs and sixteenth-note groups marked with a '6' and a slur.
- Staff 4: Features eighth-note patterns with slurs.
- Staff 5: Includes eighth-note patterns with slurs and sixteenth-note groups marked with a '4' and a slur.
- Staff 6: Continues with eighth-note patterns and slurs.
- Staff 7: Features eighth-note patterns with slurs and sixteenth-note groups marked with a '6' and a slur.
- Staff 8: Includes eighth-note patterns with slurs.
- Staff 9: Features eighth-note patterns with slurs.
- Staff 10: Includes eighth-note patterns with slurs.
- Staff 11: Features eighth-note patterns with slurs.
- Staff 12: Concludes with eighth-note patterns and slurs.

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 various articulations like slurs and accents. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the middle of the system.

The second system continues the piece with two staves. It starts with a forte (*f*) dynamic in the upper staff. The lower staff continues with its characteristic rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is placed in the middle of the system.

The third system features two staves. The upper staff has a forte (*f*) dynamic marking. The music is characterized by dense sixteenth-note passages in the upper staff and a steady bass line.

The fourth system consists of two staves. It begins with a piano (*p*) dynamic in the upper staff. A crescendo (*cresc.*) marking is placed in the middle of the system, indicating a gradual increase in volume.

The fifth system has two staves. The upper staff features a forte (*f*) dynamic marking. The piece continues with intricate sixteenth-note patterns in the upper staff.

The sixth system consists of two staves. It begins with a forte (*f*) dynamic in the upper staff. The final system shows the continuation of the sixteenth-note textures in both staves.



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 musical piece. It features a piano (*p*) section followed by a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) section. The notation includes quarter notes and chords in the bass line.

The third system shows a piano (*p*) section with a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) section. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff has a steady bass line.

The fourth system begins with a piano (*p*) section and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with some rests.

The fifth system features a piano (*p*) section that transitions into a forte (*f*) section. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with some rests.

The sixth system continues with a piano (*p*) section and a forte (*f*) section. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with some rests.

57. Moderato grazioso.

First system of musical notation. Treble clef (right hand) and bass clef (left hand). 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 eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. Includes performance instructions: *wh.b. t.l.a.*, *p.*, *wh.b. t.l.a.*, *u.h. m.s.*, *wh.b. t.l.a.*, *l.h. m.i.*, *l.h. m.i.*, *f*, and *grazioso*. The right hand has a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The left hand continues with eighth notes.

Third system of musical notation. Features a sequence of notes with slurs and a *V* marking above a group of notes in the right hand. The left hand continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. Includes performance instructions: *wh.b. t.l.a.*, *p.*, *p.*, and *0*. The right hand has a slur over a group of notes. The left hand has a *0* marking above a note.

Fifth system of musical notation. Includes performance instructions: *wh.b. t.l.a.*, *p.*, *p.*, and *p.p.*. The right hand has a slur over a group of notes. The left hand continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation. Includes performance instructions: *l.h. m.i.*, *wh.b. t.l.a.*, *p.*, *wh.b. t.l.a.*, *l.h. m.i.*, *wh.b. t.l.a.*, *p.*, and *wh.b. t.l.a.*. The right hand has a triplet of eighth notes and a slur. The left hand has a *V* marking above a note.

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.  
*mf*  
n. t. 3 3

decresc.  
*mf*  
*tr*  
*p dolce*  
*p*  
or 3/4 eu

l.h. Vm.i.

*f* *p*

*f* *p*

V

*mf*

3

4

*cresc.*

*f*

V

4

4

1

2

*ff*

n. t.

*ff*

n. t.

*ff*

*f*

V

V

V

V

V

V

V

\*)

\*) The second violin must play the note *d* on the open string and turn the page with the left hand.

\*) Le second violon jouera la note de *ré* à vide et tournera la page de la main gauche.

n. t. wh.b. t. Pa. 4 0 2

*p* *tr*

l. h. m. i. V V V 0 4

*f* *p*

mf mf

*mf*

cresc. f

*cresc.* *f*

sf sf sf sf sf

*sf*

ff

*ff*



## 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.

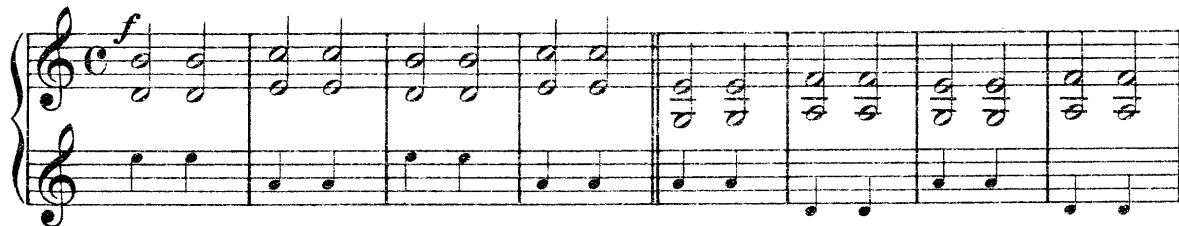
Les sons résultants sont désignés par des noires.\*)

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 18<sup>th</sup> 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 19<sup>th</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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."

For instance:

Exemple:



Finger exercises in the first position with different half-tones in each bar.

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!

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."

Exercices pour les doigts en première position, avec des demi-tons différents dans chaque mesure.

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. K uchler (Johann Andr e, Offenbach <sup>a</sup>/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. K uchler's Violin School have been thoroughly worked through.

Le complément nécessaire   ces exercices se trouve dans les „Etudes journalières pour la main gauche” de F. K uchler (maison d’édition Jean Andrée, Offenbach <sup>a</sup>/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. K uchler.

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 r lanchant 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.





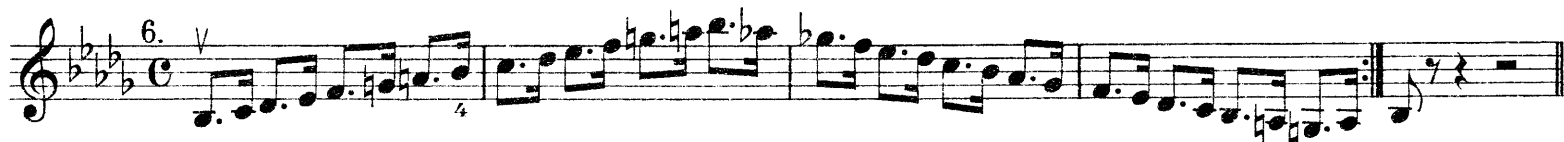
Very little bow at the point.

| Très peu d'archet, à la pointe.



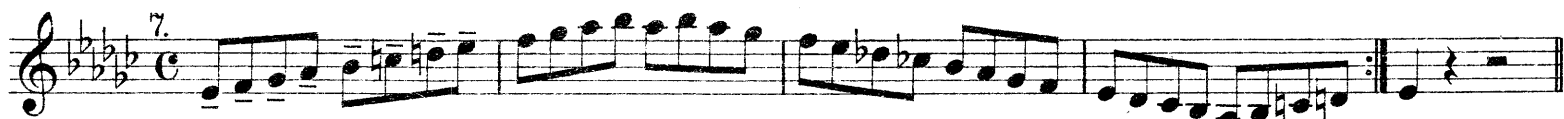
Very strong bowings at the point. Instead of the dot after the note, a pause is made, during which the bow must not leave the string. (See page 167 N° 47.)

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.)



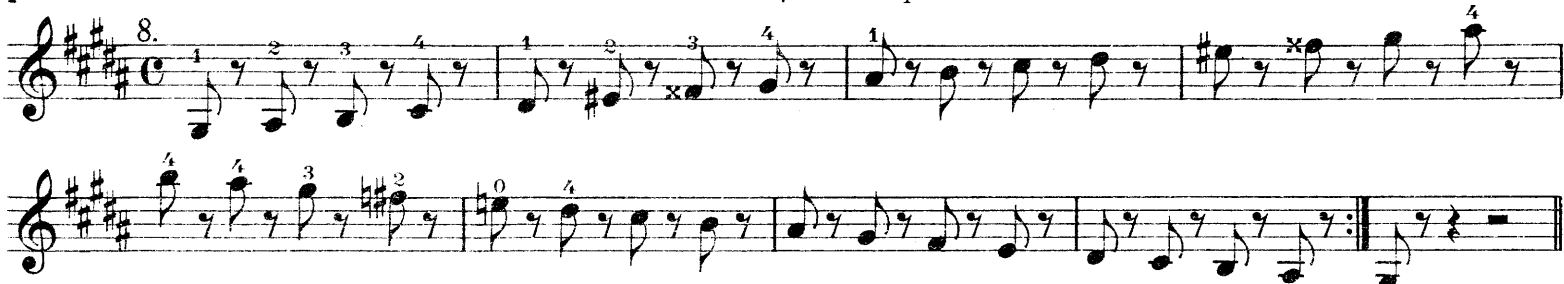
Wide, sweeping bows, each note with the whole length of the bow. M. ♩ = 60.

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° 12 first slowly M. ♩ = 60, later faster with little bow in the middle.

Coup d'archet N° 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<sup>b</sup> 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.*