

D.C. Dounis

The Artist's Technique
of Violin Playing



Die Künstlertechnik des Violinspiels
La technique d'artiste du violon
Op. 12

CARL FISCHER®
62 Cooper Square, New York NY 10003

Copyright © 1921 by Carl Fischer, Inc.
62 Cooper Square, New York, NY 10003
International Copyright Secured.
All rights reserved including performing rights.
Printed in the U.S.A.

O2695

ISBN 0-8258-0147-8

Avant-propos

Tout le monde sait que SAVOIR TRAVAILLER EST UN ART." En se livrant chaque jour à des exercices des doigts, gammes, arpèges, exercices d'archet etc. beaucoup de violonistes croient avoir trouvé dans cette étude journalière et fatigante la solution du problème de: „COMMENT TRAVAILLER. Mais voilà l'erreur: Ce n'est pas en répétant d'un jour à l'autre des exercices des doigts, gammes etc. en un mot, tout le compendium d'exercices quotidiens du violon, qu'on arrivera à savoir vraiment comment travailler. Le profit d'une telle étude monotone et aride est, tout simplement, nul ou minimal. Cela explique pourquoi entre tant de violonistes, s'adonnant avec acharnement à l'étude, il y en a si peu, très très peu même, qui arrivent à posséder une technique infaillible. Le but de cet ouvrage est de montrer le chemin qu'on doit suivre pour pouvoir résoudre tous les problèmes de la technique supérieure des deux mains en dépensant le minimum de temps et d'énergie possibles et de donner ainsi les moyens pour surmonter toutes les difficultés techniques, en faisant apprendre, par la suite, LA VÉRITABLE MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Vorwort

Die Hauptsache ist nicht, daß man übt, sondern wie man dies tut; eine genügend bekannte Tatsache.

Viele Violinspieler glauben in der ermüdenden, täglichen Wiederholung von Fingerübungen, Tonleitern, Arpeggien, Bogenführungsmethoden etc. etc. die Lösung der Aufgabe, wie man üben soll, gefunden zu haben. Gerade hier liegt der Irrtum.

Die tägliche Wiederholung der gesamten Violingrammatik zeigt nie, wie man üben soll.

Eine solche Methode zu üben ist nicht nur eintönig, sondern fast zwecklos.

Dies dürfte der Hauptgrund sein, warum viele Violinspieler trotz eifrigster Arbeit nie eine unfehlbare Technik besitzen.

Zweck der vorliegenden Arbeit soll sein, dem Spieler zu zeigen, wie man vermittelst möglichst wenig Zeit und Kraftaufwand in den Besitz einer unfehlbaren Technik beider Hände kommt, mit einem Wort, alle technischen Schwierigkeiten überwindet, also in Folge dessen lernt, wie man üben soll.

Foreword

"TO KNOW HOW TO PRACTISE IS AN ART." This is a well-known fact.

Most violinists believe that the solution of the problem of "HOW TO PRACTISE" lies in repeating, every day, various finger exercises, scales, arpeggios, bow exercises, etc. But this supposition is a fallacy. No one will ever learn how to practise by repeating day in, day out, finger exercises, scales, or, in fact, the whole compendium of daily exercises for the violin. The result of such monotonous and arid study is usually worthless. This procedure explains why after years of intensive study, there are few violinists, very few indeed, who acquire an infallible technique.

The object of this work is to indicate a method of solving all the problems of higher technique of both hands, with the least possible expenditure of time and energy, and to provide definite suggestions for mastering all technical difficulties. In other words, this book aims to teach THE TRUE METHOD OF PRACTISING.



D. C. Dounis

<p>Première Partie La main gauche</p> <ul style="list-style-type: none"> I. Du démanché II. Exercices pour le plus haut développement des muscles de la main et des doigts III. Comment on doit travailler les gammes IV. La technique de la double corde V. Accords de trois et quatre sons VI. Sons harmoniques VII. Pizzicato 	<p>Erster Teil Die linke Hand</p> <ul style="list-style-type: none"> I. <i>Lagenwechsel</i> II. <i>Übungen für die höchste Entwicklung der Hand und Fingermuskulatur</i> III. <i>Wie man die Tonleitern üben soll</i> IV. <i>Doppelgrifftechnik</i> V. <i>Tripel und Quadrupelgriffe (Akkorde)</i> VI. <i>Flageolett - Technik</i> VII. <i>Pizzicato</i> 	<p>First Part The left hand</p> <ul style="list-style-type: none"> I. Shifting II. Exercises for the highest development of the muscles of the hand and Fingers III. How to practise the scales IV. The technic of double-stop playing V. Chords of three and four notes VI. Harmonics VII. Pizzicato
<p>Deuxième Partie L'archet</p> <ul style="list-style-type: none"> I. Exercices - types pour tout coup d'archet II. Détaché - sautillé III. Martelé - spiccato IV. Legato accentué - staccato mordant V. Coup d'archet jeté - staccato volant VI. Staccato à ricochet - staccato sautillant VII. Legato-sons filés 	<p>Zweiter Teil Der Bogen</p> <ul style="list-style-type: none"> I. <i>Typische Übungen für alle Stricharten</i> II. <i>Gestoßener Bogen - Springbogen</i> III. <i>Martelé - Wurfbogen</i> IV. <i>Accentuiertes Legato - Festes Staccato</i> V. <i>Geworfener Strich - Fliegendes Staccato</i> VI. <i>Geworfenes Staccato - Sprungendes Staccato</i> VII. <i>Legato - Tonspinnen</i> 	<p>Second Part The Bow</p> <ul style="list-style-type: none"> I. Typical Exercises for all bowings II. Détaché - Springing Bow III. Martelé - Spiccato IV. Accentuated Legato - Firm Staccato V. Thrown Bow Flying Staccato VI. Thrown Staccato - Springing Staccato VII. Legato - Sustained Tones

Considérations générales sur la technique

Je ne voudrais pas m'étendre longuement sur la valeur physiologique et scientifique des procédés techniques exposés dans cette méthode; j'expliquerai seulement quelques points importants. L'entraînement technique sur le violon n'est pas, à vrai dire, un entraînement uniquement des doigts et du bras, mais plutôt un entraînement du cerveau et de la mémoire. Pour qu'un mouvement quelconque soit exécuté avec maîtrise par les doigts ou par le bras, il faut que ceux-ci obéissent parfaitement à l'intention de l'exécutant. Pour obéir, l'image claire du mouvement doit être déposée préalablement dans la mémoire et reproduite à l'instant voulu, sous l'impulsion du cerveau. Or, ce qu'on appelle Technique, n'est pas autre chose que l'ensemble d'images déposées nécessaires au jeu du violon. Mais le principal est de chercher l'ordre rationnel d'après lequel chaque image devrait être déposée, pour qu'on puisse, plus tard, les enchaîner entre elles et former ainsi un tout complet, c'est à dire la Technique.

La physiologie nous apprend que toute image nouvelle sera fixée dans la mémoire et reproduite ensuite avec la plus grande aisance, si elle est le développement ou la conséquence logique de l'image précédente. En un mot: chaque nouveau problème technique doit

Allgemeine Betrachtungen über die Technik

Da ich mich nicht länger bei dem physiologischen und wissenschaftlichen Wert der technischen Übungen im vorliegenden Werke aufzuhalten möchte, berühre ich nur einige wichtige Punkte. Das technische Studium der Violine ist nicht nur eine Finger- und Armbewegung, sondern auch eine geistige Verstandesgymnastik. Um irgend eine Bewegung der Finger oder des Armes meisterlich auszuführen, ist es nötig, daß dieselben der Absicht des Ausführenden durchaus gehorchen. Ein absolut klares Bild der Bewegung muß sich im Gedächtnis spiegeln, um dieselbe durch den Geisteswillen spontan zu verwirklichen. Die Technik ist letzten Endes nichts anderes, als eine Folge von Bewegungsbildern, um das Violinspiel auszuführen. Das Geheimnis besteht darin, diese Bewegungsbilder zu einem logischen Ganzen, eben der Technik, zu vereinen. Die Physiologie lehrt uns, daß jedes Bild im Gedächtnis haftet und mit Leichtigkeit wieder hervorgebracht wird, wenn dasselbe die Entwicklung oder die logische Folge des vorher in sich aufgenommenen ist. Kürzer — jede neue technische Aufgabe muß im voraus analysiert und vorbereitet werden. Dieses Vorgehen ist das rationellste, um später die verschiedenen Bewegungsbilder logisch zu verbinden.

General Remarks on Technique

It is not my purpose to elaborate on the scientific and physiological value of the technical procedure followed in this method. I will explain only a few important details.

The true technical training of the violinist is not merely a training of the arm and the fingers but, principally, a training of the brain and the memory. The fingers and the arm should obey perfectly the intention of the player in order to be able to perform any movement with complete mastery. To accomplish this, a distinct and clear picture of the movement should be first impressed in the memory and then reproduced at any given moment under the impulsion of the brain. What we call technique is nothing but a series of brain reflected movements. The secret lies in building up these movement pictures into a rational, logical whole —namely, technique. Psychology teaches us that one picture impressed on the mentality may be reproduced easily if it is the logical continuation of the immediately preceding mental picture. This is the reason why every new technical problem should be analyzed first and carried out rationally.

This work is based on the above principle. To present a definite example, consider the scales. To play a scale as it should be played means complete mastery of shifting and of the vertical and horizontal finger movements* which are absolutely necessary. The bow must follow the line of the bridge; hence, bow exercises should ALWAYS be practised on four strings.

*See my Op. 15—The Absolute Independence of the Fingers..

être à l'avance analysé et PRÉPARÉ. Ce procédé est aussi le plus rationnel pour préparer, plus tard, l'enchaînement des différentes images.

Si on veux bien examiner le plan de cet ouvrage, on remarquera que c'est justement selon cet ordre d'idées qu'il est conçu. Prendons, par exemple, les gammes. Pour qu'une gamme soit bien exécutée, le démanché de la main et le mouvement vertical et horizontal des doigts doivent être d'abord maîtrisés; l'archet aussi doit suivre la rondeur du chevalet (d'où la nécessité de travailler son archet TOUJOURS sur les quatre cordes).

Mais c'est tout à fait le contraire ce que font la plupart des violonistes: ILS COMMENCENT LEUR TRAVAIL JOURNALIER PAR L'ÉTUDE DES GAMMES, AU LIEU DE LA FAIRE PRÉCÉDER PAR L'ÉTUDE DU DÉMANCHÉ ET DE LA GYMNASTIQUE DES DOIGTS; CE QUI EST ABSURDE.—

Les mêmes fautes, et pires encore, sont commises dans l'étude de l'archet. Des centaines d'exercices, des milliers même, sont offerts à l'étude patiente des violonistes qui, après les avoir travaillés longtemps et dépensé leur énergie, leur musicalité et parfois aussi leur santé, se voient incapables de maîtriser leur archet toutefois qu'un passage soit-disant difficile se rencontre. Je ne dirai pas de la nervosité qui s'empare d'eux à tout moment, conséquence naturelle de cette étude longue, fatigante et inutile.

Dans la deuxième Partie, où la technique de l'archet est traitée à fond, je montrerai comment la BASE de TOUT COUP D'ARCHET possible est uniquement le DÉTACHÉ, simple et accentué.

Das vorliegende Werk ist dieser Ideenordnung gemäß aufgebaut.

Beispielsweise die Tonleiter: Um eine Tonleiter richtig zu spielen, muß man den Lagenwechsel der Hand und die vertikale sowie horizontale Fingerbewegung durchaus beherrschen.

Der Bogen muß der Wölbung des Steges folgen, daher die Notwendigkeit der Übungen auf allen vier Saiten.

Die meisten Violinspieler tun das Gegenteil: Sie beginnen ihr tägliches Pensum mit Tonleitern, anstatt mit Lagenwechsel und Fingerübungen.

Dies ist grundfalsch.—

Womöglich noch schlimmere Fehler werden bei dem Studium der Bogenführung gemacht.— Hunderte, Tausende von Übungen sind für das Studium eines geduldigen Violinspielers da.

Hat er dieselben lange geübt, denselben seine ganze Energie, seine Musikalität, ja oft sogar seine Gesundheit geopfert, versagt dennoch seine Bogenführung, wenn er eine sogenannte schwere Passage spielen soll. Ich rede dabei noch gar nicht von der Nervosität des Violinspielers, die sich seiner in Folge des langen und zwecklosen Übens bemächtigt.

Im zweiten Teil dieses Werkes, das die Bogentechnik eingehend behandelt, werde ich beweisen, daß die Grundlage aller Bogenführung der einfache und akzentuierte gestoßene Strich ist.

Yet, most violinists use a directly opposite approach: THEY START THEIR DAILY PRACTICE BY PLAYING THE SCALES, INSTEAD OF BEGINNING WITH SHIFTING AND FINGER EXERCISES. THIS IS ABSURD!

The same errors, if not more, are committed in the study of the bow technique. Hundreds, even thousands of exercises are offered to violin students, taxing their patience to the utmost. After years of diligent practice, after exhausting their physical and nervous energy, dulling their musicianship and, at times, ruining their health, they find themselves incapable of controlling their bow and maintaining the purity of their tone every time a so-called difficult passage presents itself.

I will show in the second part of this work that THE BASIS OF ALL BOW TECHNIQUE IS SOLELY THE SIMPLE AND ACCENTUATED DÉTACHÉ.



Première Partie. La main gauche.

I. Du démanché.

Tout le mécanisme du démanché consiste à savoir enchaîner les positions. Pour arriver à maîtriser cet enchaînement, il suffit de se rappeler que chaque doigt doit avoir comme guide un autre doigt, et que LE GUIDE LE PLUS NATUREL A CHAQUE DOIGT EST LE DOIGT PRÉCÉDENT. Dans le changement de position, comme guide, doit être toujours le DERNIER DOIGT RESTANT SUR LA CORDE IMMÉDIATEMENT, AVANT QUE LE CHANGEMENT DE POSITION S'EFFECTUÂT. C'est ce doigt-ci qui sert de pont, pour ainsi dire, pour passer à la nouvelle position. Si on paie toujours une attention soutenue au DOIGT-GUIDE et que l'on soit servi aussi par une bonne oreille, on pourra facilement surmonter les difficultés du démanché, un des plus importants points de la technique du violon.

**1. Exercice spécial pour entraîner le bras et la main au mouvement horizontal:
MOUVEMENT FONDAMENTAL DU DÉMANCHÉ.**

Erster Teil. Die linke Hand.

I. Lagenwechsel.

Die ganze Mechanik des Lagenwechsels besteht darin, die Lagen zu verbinden. Um diese Lagenverbindung zu beherrschen, sollte man sich erinnern, daß jeder Finger einen andern als Führer besitzt, und daß der natürliche Führer für jeden Finger der vorhergehende ist.

Beim Lagenwechsel muß immer der letzte Finger auf der Saite bleiben, kurz bevor sich der Lagenwechsel vollzieht.

Dieser Finger ist so zu sagen die Brücke, um in die neue Lage überzugehen.

Widmet man dem Führer-Finger stets genaueste Aufmerksamkeit und ist man im Besitz eines guten Gehörs, so wird man die Schwierigkeiten des Lagenwechsels leicht überwinden, welche einer der wichtigsten Punkte der Violintechnik sind.

1. Besondere Übung für den Arm und die Hand in horizontaler Bewegung. Grundbewegung des Lagenwechsels.

First Part. The left hand.

I. Shifting

The whole mechanism of shifting consists in knowing how to connect the positions. To master this technicality, the violinist should always remember that each finger must have as a guide another finger, and that THE PRECEDING FINGER IS THE MOST NATURAL GUIDE FOR EVERY FINGER.

In shifting, the guide should always be THE LAST FINGER REMAINING ON THE STRING IMMEDIATELY BEFORE CHANGING THE POSITION. This is the finger that acts as a bridge to connect the two positions.

Close attention to the "GUIDING-FINGER" and to the intonation will result in a complete mastery of all difficulties in shifting, which is of major importance in violin playing.

**1. Special exercise for training the arm and the hand in the horizontal movement.
Foundation movement in shifting.**

On G

N138 80

On D

On A

6/4

The image shows ten staves of musical notation, each starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The music is composed of eighth-note patterns with grace notes, primarily using the first, second, and third fingers, as indicated by the fingerings below each staff. The notes are grouped into measures by vertical bar lines.

On E

The image shows two staves of sheet music. The top staff uses a treble clef and has a key signature of three sharps. It features a sixteenth-note pattern where each measure begins with a sixteenth note followed by a eighth note, then a sixteenth note, and so on. Measures are separated by vertical bar lines. Below the staff are numerical markings: 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3. The number 11 is in the top right corner. The bottom staff also uses a treble clef and a key signature of three sharps. It follows a similar sixteenth-note pattern. Below the staff are numerical markings: 4, 3, 2, 1, 2, 3. The number 4 is in the top right corner.

2. Exercice pour développer le premier doigt comme doigt- guide principal.

2. Übung zur Entwicklung des ersten Fingers als Führer-Finger.

2. Exercise for developing the first finger as guiding-finger.

On G

a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)

On D

a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)

On A

a) b) c) d) e) f) g)

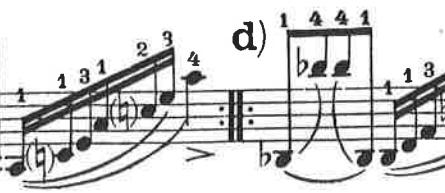
On E

a) b) c) d) e) f) g)

3. Exercice pour la justesse. | **3. Übung für die Treffsicherheit.** | **3. Exercise for intonation.**

On G

a) b)

C)  

e)  

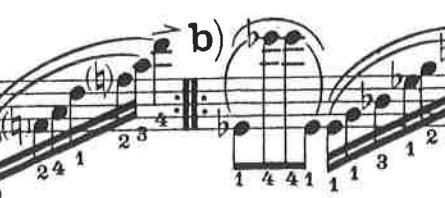
g)  

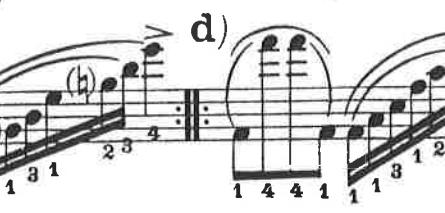
i)  

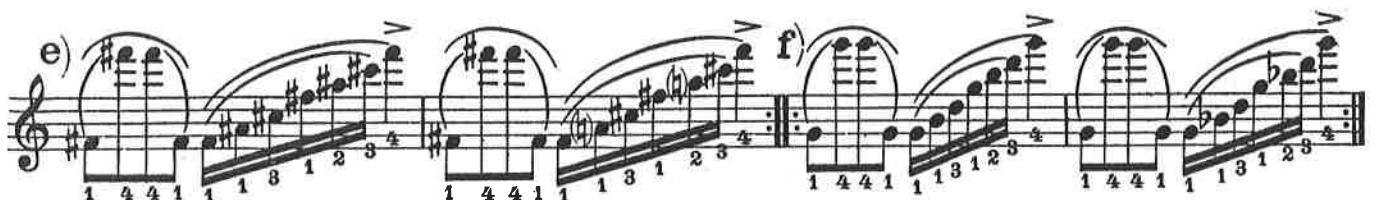
k)  

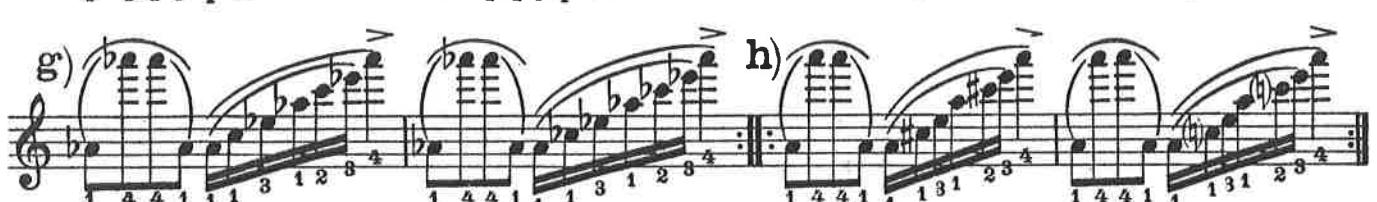
m)  

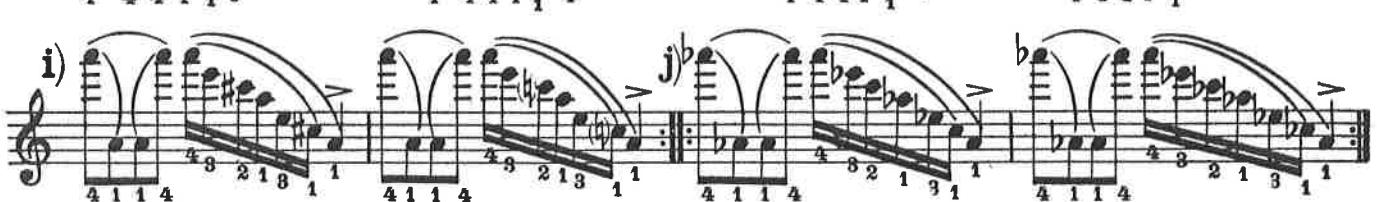
o)  

On D  

c)  

e) 

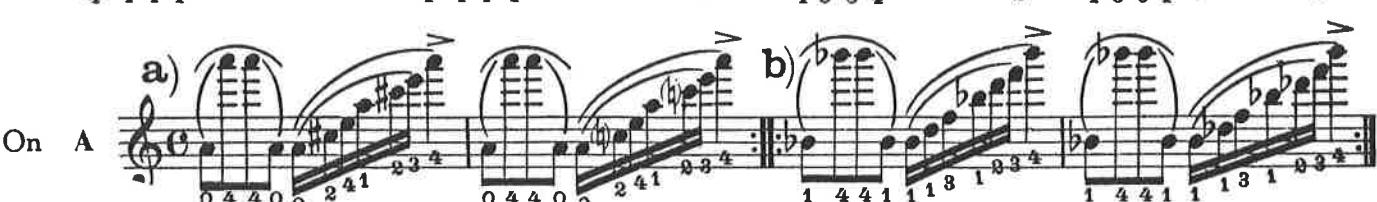
f) 

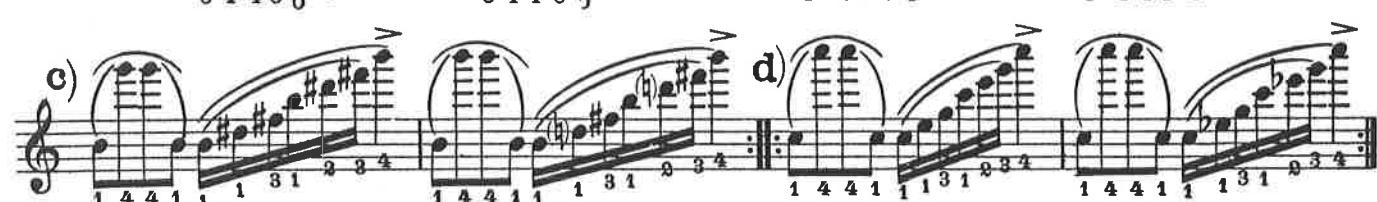
g) 

h) 

i) 

j) 

k) 

m) 

n) 

On A

O) 

a) 

b) 

c)

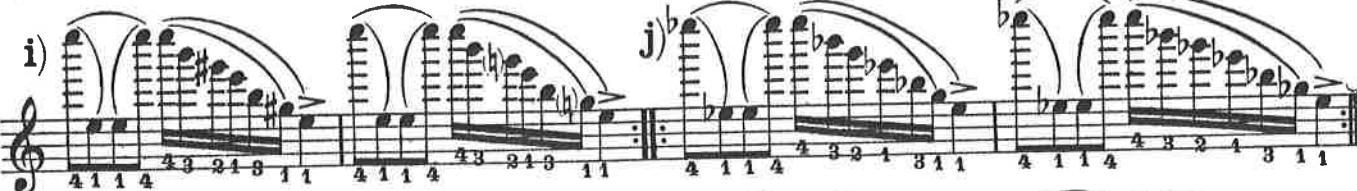
d)

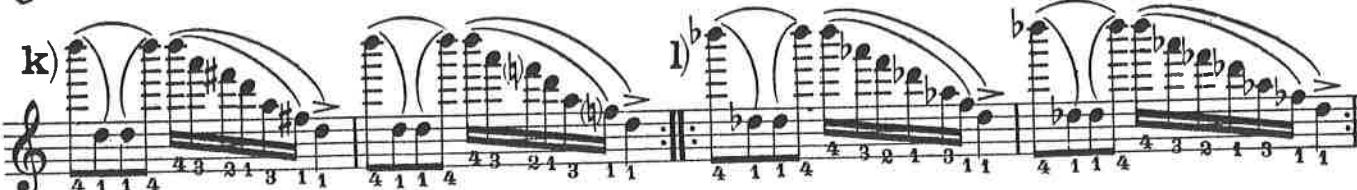
e)

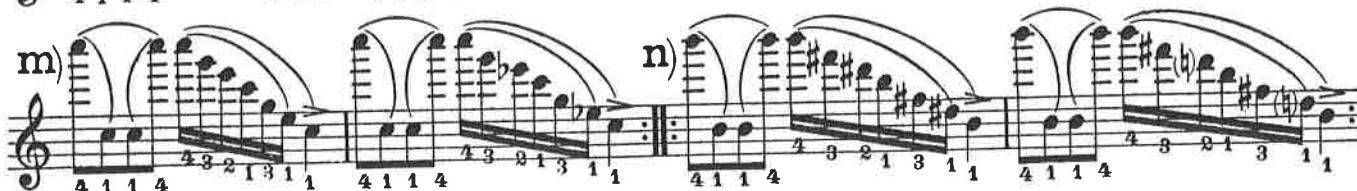
f)

15

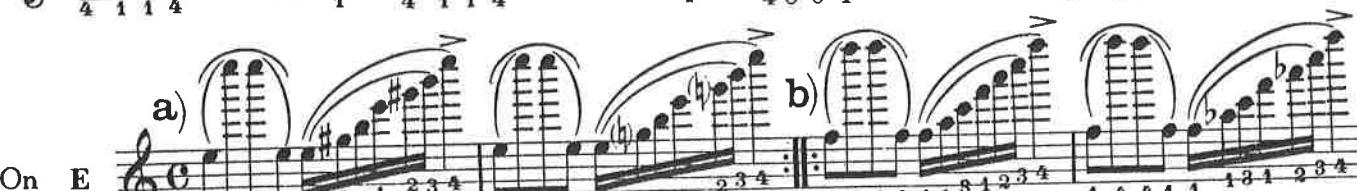
g) 

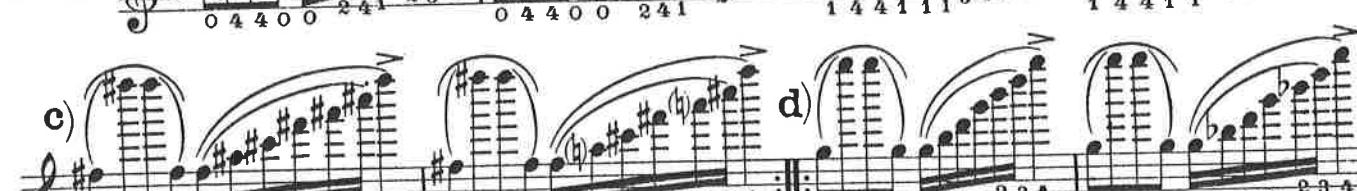
h) 

i) 

j) 

k) 

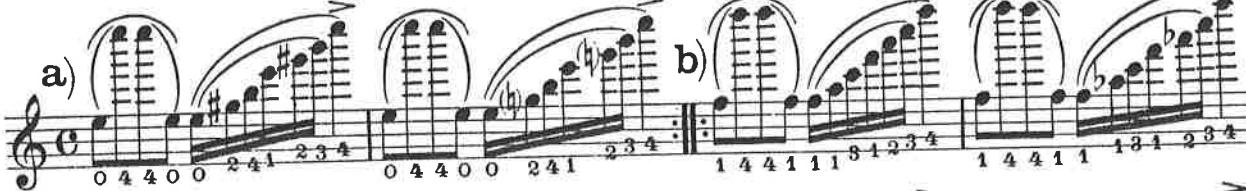
l) 

m) 

n) 

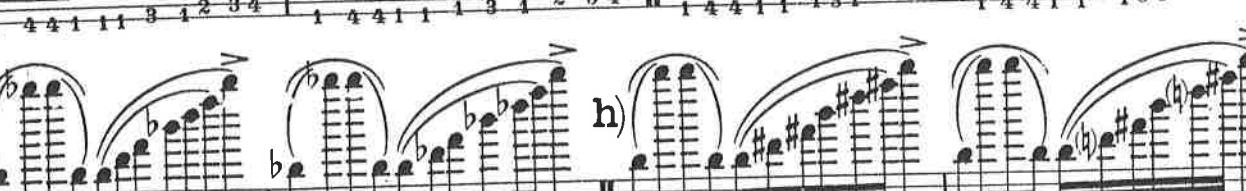
o) 

p) 

On E 

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f)

g)

h)

i)
j)
k)
l)
m)
n)
o)

4. Exercice pour la rondeur de l'archet et pour le démanché en changeant de corde.

4. Übung für die Rundführung des Bogens und Lagenwechsels mit Saitenübergang.

4. Exercise for the roundness of the bow and for shifting in crossing the strings.

c)
d)
e)
IV 1 segue
IV
N 138 80

II. Exercices pour le plus haut développement des muscles de la main et des doigts

Un rôle prépondérant dans la technique de la main gauche joue la gymnastique des muscles des doigts et de la main, ayant comme but le développement des mouvements verticaux et horizontaux des doigts.

Mouvement vertical est le mouvement tombant ou martelé des doigts (Trille).

Mouvement horizontal est le mouvement glissant ou de côté des doigts (Extensions, Chromatismes).*)

On ne peut pas être maître de ses doigts qu'en possédant à fond tous les deux mouvements. Malheureusement le mouvement horizontal est traité très sommairement dans les méthodes parues jusqu'ici. Et c'est surtout ce mouvement-ci qui ouvre les portes aux aspirations les plus compliquées du haut mécanisme des doigts.

Les exercices qui suivent sont conçus de telle façon à combiner et perfectionner ces deux mouvements au plus haut point. Ils doivent être travaillés au commencement très lentement et seulement pendant un quart d'heure par jour. Peu à peu, mais très graduellement, on pourra augmenter la résistance des muscles en les travaillant jusqu'à une demi-heure par jour, ce qui, d'ailleurs, doit être le maximum.

Une observation des plus importantes est de se reposer pendant quelques minutes, dès qu'on a senti des douleurs musculaires. Pour que la circulation du sang redienne normale, le bras gauche doit rester absolument relâché pendant deux ou trois minutes.

En faisant suivre l'étude de cette gymnastique par l'étude des gammes (chapitre suivant), on n'aura jamais à craindre la raideur qui amène fatallement à la soit-disante crampe des violonistes; ainsi l'effet de ces exercices en serait très profitable.

*) Il y a encore deux autres mouvements des doigts secondaires: Le mouvement de droite à gauche et vice-versa: (Accords de trois et quatre sons) et le mouvement de gauche à droite (Pizzicato). Ils sont traités aux Chapitres V. et VII.

II. Übungen für die höchste Entwicklung der Hand- und Fingermuskulatur

Die Muskelgymnastik der Finger und der Hand spielt eine bedeutende Rolle in der Technik der linken Hand; sie bezweckt die horizontale und vertikale Fingerbewegung.

Die vertikale ist die fallende oder martellierte Finger-Bewegung (Triller).

Die horizontale ist die gleitende Fingerbewegung (Spannen; chromatische Übungen).)*

Man ist nur Herr seiner Finger, wenn man diese beiden Bewegungen gründlichst beherrscht. In den meisten Violinschulen ist die horizontale Bewegung sehr oberflächlich behandelt. Und besonders diese Bewegung hilft die schwierigsten Ansprüche der höhern Fingertechnik zu überwinden.

Die folgenden Übungen sind demgemäß zusammengestellt, um beide Bewegungen in höchstem Maß zu vervollkommen. Dieselben sollten täglich gründlich, aber nur eine Viertelstunde, geübt werden: nach und nach, doch nur langsam steigernd kann man die Muskulaturwiderstandskraft überwinden, indem man die Übungen eine halbe Stunde ausdehnt, aber keinesfalls länger.

Sobald man Muskelschmerzen verspürt, soll man sich einige Minuten ausruhen. Um die normale Blutcirculation des linken Armes wieder zu erlangen, soll man denselben einige Minuten gänzlich ruhig gelockert halten.

Läßt man dieser Übung die Tonleiterübung (folgendes Kapitel) folgen, braucht man nie die Steife zu befürchten, welche schließlich den sogenannten Violinspielerkrampf nach sich zieht. Der Erfolg dieser Übungen - wenn auf die angegebene Weise ausgeführt - ist sicher.

II. Exercises for the highest development of the muscles of the hand and fingers

The training of the muscles of the hand and fingers plays a most important part in the development of the vertical and horizontal movements of the fingers.

Vertical movement is the falling or dropping movement of the fingers: trill.

Horizontal movement is the sliding or side movement of the fingers: stretch, chromatic passages.*

For perfect finger control the violinist should be master of both these movements. Unfortunately, the horizontal movement has been, until now, almost entirely neglected in violin teaching literature. However, it is this movement that opens the doors to the intricacies of the higher finger technique.

The following exercises are conceived and combined in such a manner as to develop to the highest degree both these movements. They should be practised at first very slowly, and only for fifteen minutes a day. Very gradually, the violinist can raise the resistance of the muscles by practising the exercises for half an hour, which should be the maximum time allotted to them.

As soon as a slight muscular pain is felt in the hand or fingers, it is very important to stop playing at once, relax the left arm completely and rest for two or three minutes.

To obtain the best results, immediately after the practice of these exercises the player should practise the scales which are given in the next chapter. The danger of cramp or stiffness will thus be avoided most effectively.

*) Es gibt noch zwei andere Hilfsfingerbewegungen. Die Bewegung von rechts nach links und umgekehrt (Akkorde von 3-4 Tönen) die Bewegung von links nach rechts (Pizzicato). Davon mehr im V. und VII. Kapitel.

*) There are two other secondary helping finger movements, the movement from the right to the left and vice versa (Chords in 3-4 notes) and the movement from the left to the right (Pizzicato). These are treated in the V. and VII. Chapters.

1. Exercice combinant les deux mouvements: vertical et horizontal.

1. Verbindungsübung für die verticale und horizontale Bewegung.

1. Exercise combining the vertical and horizontal movement.

On G and D

On D and A



2. Exercice pour l'indépendance | 2. Übung zur Unabhängigkeit | 2. Exercise for the independence
des doigts du milieu. der Mittelfinger. of the middle fingers.

On G and D

On D and A

Sheet music for 'On D and A' in 4/4 time, treble clef, key of C major (two sharps). The music consists of eight staves of sixteenth-note patterns. Each staff begins with a measure of eighth notes followed by a sixteenth-note pattern. The patterns involve various combinations of eighth and sixteenth notes, often grouped by vertical bars. Fingerings are indicated below each note: 1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; -1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; 1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; -1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; 3, 2, 3, 2-3, 2, 3, 2-2, 3; -3, 2, 3, 2-3, 2, 3, 2-2, 3; -3, 2, 3, 2-3, 2, 3, 2-2, 3; -3, 2, 3, 2-3, 2, 3, 2-2, 3. The music concludes with a final measure ending in 4/4 time.

On A and E

Sheet music for 'On A and E' in 4/4 time, treble clef, key of C major (two sharps). The music consists of three staves of sixteenth-note patterns. Each staff begins with a measure of eighth notes followed by a sixteenth-note pattern. The patterns involve various combinations of eighth and sixteenth notes, often grouped by vertical bars. Fingerings are indicated below each note: 1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; -1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; 1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2; -1, 2, 1, 2-2, 3, 2, 3-3, 2.

3. Exercice pour le mouvement horizontal disjoint (maximum d'extension) du premier et second doigt.

3. Übung für die horizontale Bewegung mit getrenntem ersten und zweiten Finger (Größte Spannung).

3. Exercise for the horizontal movement using the greatest extension between the first and the second fingers.

On D and A

Tacet

On G and D

Tacet

4. Exercice pour le mouvement horizontal disjoint du troisième et quatrième doigt.

4. Übung für die horizontale Bewegung mit getrenntem dritten und vierten Finger.

4. Exercise for the horizontal movement of the third and the fourth fingers extended.

On D and A

On A and E

On G and D

5. Exercice pour le mouvement horizontal disjoint du second et troisième doigt.

5. Übung für die horizontale Bewegung mit getrenntem zweiten und dritten Finger.

5. Exercise for the horizontal movement of the second and third fingers extended.

On D and A

On G and D

6. Exercice pour le mouvement horizontal disjoint du premier et quatrième doigt.

6. Übung für die horizontale Bewegung mit getrenntem ersten und vierten Finger.

6. Exercise for the horizontal movement of the first and fourth fingers extended.

On D and A

On A and E

On G and D

III. Comment on doit travailler les gammes.

La gamme! Combien de violonistes considèrent le travail des gammes comme un vrai supplice! Peut-on dire que ce n'est pas avec raison, si on compte que la plupart d'entre eux, après des années de travail, n'arrivent pas à l'exécuter comme il faut.

Le point culminant dans l'étude des gammes est le démanché. Les Exercices du Chapitre I sont excellents comme préparation et pour donner l'élan nécessaire à l'exécution d'un trait ascendant ou descendant. Mais il y a aussi un démanché spécial que la gamme exige; c'est de celui-ci que nous nous occuperons dans le présent chapitre. C'est le démanché par degrés; il demande une grande souplesse SANS QUE L'ÉLAN NÉCESSAIRE À L'EXÉCUTION DU TRAIT ENTIER SOIT DIMINUÉ. Les gammes en double-corde exigent une technique différente; le chapitre suivant montrera la façon dont on pourra l'acquérir.

1. Exercice pour le démanché du premier et second doigt.

The sheet music consists of six staves of violin fingerings. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff shows fingerings for the first two octaves of the C major scale. Subsequent staves introduce shifts between positions, with labels indicating the current position (I, II, III, IV) and the target position (I, II, III, IV). Fingerings are indicated by numbers above the notes, such as 0, 1, 2, 3, or 2-1, 1-2, etc., with arrows indicating the direction of movement between fingers. The music is in common time.

III. Wie man Tonleiter üben soll.

Viele Violinspieler betrachten die Tonleiterübungen als Qual. Und nach vielen Jahren intensiven Übens sind sie unfähig, eine solche fehlerfrei zu spielen.

Der Schwerpunkt des Tonleiterstudiums ist der Lagenwechsel. Die Übungen des ersten Kapitels sind vorzüglich, um die nötige Lebhaftigkeit des Hinauf- und Heruntergleitens des Armes zu erlangen. Doch die Tonleiter erfordert einen speziellen Lagenwechsel. Wir beschäftigen uns damit im vorliegenden Kapitel. Der Stufen-Lagenwechsel. Derselbe erfordert eine große Biegsamkeit ohne die Lebhaftigkeit der gesamten Passage zu beeinträchtigen.

Die Tonleitern in Doppelgriffen erfordern eine andere Technik. Im folgenden Kapitel zeige ich wie man dieselbe erlangt.

1. Übung für den Lagenwechsel vom ersten zum zweiten Finger.

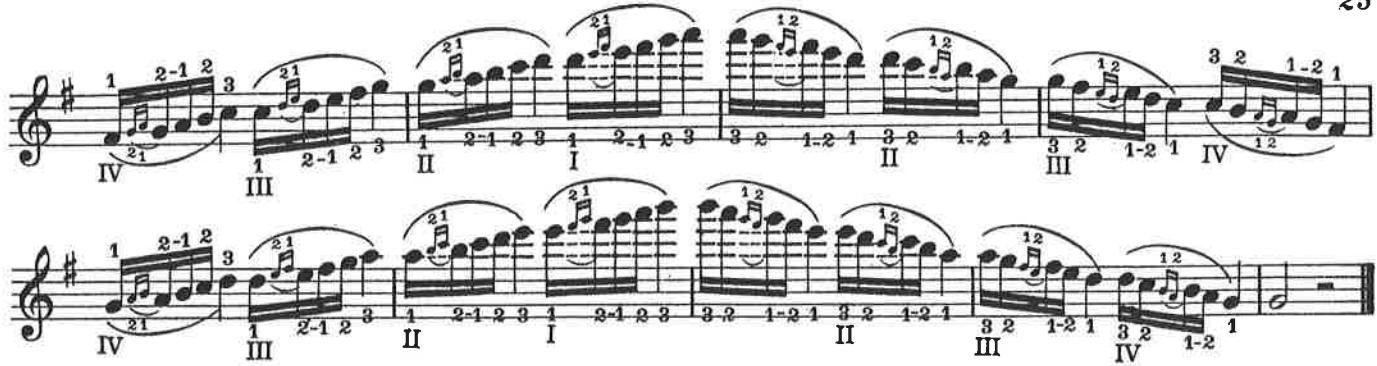
III. How to practise the scales.

The scale! What torture the practice of scales is for most violinists! And rightly so, since after years and years of assiduous practice there are very few players who can play a scale properly.

The main point in the study of scales is shifting. The exercises of Chapter I are excellent for preparing the hand and giving the necessary "élan" for the execution of an ascending or descending passage. The scale, however, also demands a special shift: the shift by degrees. It requires great flexibility but WITHOUT IMPAIRING THE INITIAL "ÉLAN" WHICH IS NECESSARY FOR THE EXECUTION OF THE WHOLE PASSAGE.

The scales in double stops have a somewhat different technique. In the following chapter it will be shown how to acquire this technique.

1. Exercise for shifting from first to second finger.



2. Exercice pour le démanché
du second et troisième doigt.

2. Übung für den Lagenwechsel
vom zweiten zum dritten Finger.

2. Exercise for shifting from
second to third finger.

The series of ten staves follows a repeating pattern of six measures per staff. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The notation consists of six measures per staff, with fingerings (e.g., 1, 2, 3-2, 3) and slurs indicating specific playing techniques.

3. Exercice pour le démarché du troisième et quatrième doigt.

3. Übung für den Lagenwechsel vom dritten zum vierten Finger.

3. Exercise for shifting from third to fourth finger.

The image shows three staves of musical notation for guitar, likely from a classical guitar method book. The notation uses a treble clef and includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and strumming patterns indicated by vertical lines and arrows. The first staff begins with a measure of eighth notes followed by a sixteenth-note pattern. The second staff starts with a sixteenth-note pattern. The third staff begins with a sixteenth-note pattern. Each staff concludes with a measure of eighth notes.

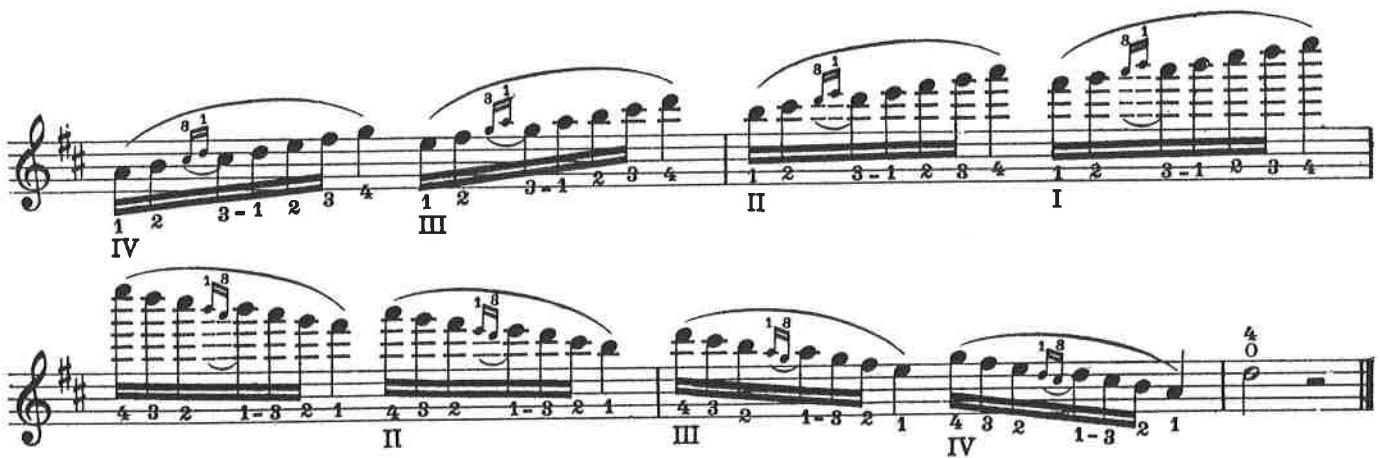
4. Exercice pour le démanché du premier et troisième doigt.

4. Übung für den Lagenwechsel vom ersten zum dritten Finger.

4. Exercise for shifting from first to third finger.

Sheet music for a guitar exercise in G major, 4/4 time. The page contains five staves of musical notation, each with numbered fingerings (1-4) above the notes. The first staff starts with a 1-2-3-4 sequence. Subsequent staves show various patterns such as 3-1-2-3, 1-2-3-1-2-3, 4-3-2-1-3-2-1, and 4-3-2-1-3-2-1-3. Measures are labeled I, II, III, and IV under the staves.

The musical score is organized into ten horizontal staves, each representing a measure of music. The notation is for a bowed instrument, featuring vertical stems pointing downwards. Measures are grouped by Roman numerals I through IV, which are positioned below the staves. Measure numbers 1 through 8 are placed above the first staff. The notation includes various performance techniques such as slurs, bowing, and fingerings (indicated by numbers 1, 2, 3, 4). The key signature is one sharp.



5. Exercice pour le démarché du second et quatrième doigt.

5. Übung für den Lagenwechsel vom zweiten zum vierten Finger.

5. Exercise for shifting from second to fourth finger.

Sheet music for Exercise 5, featuring ten staves of fingerings for shifting from second to fourth finger. The staves are in G major (one sharp) and common time. Fingerings are indicated below each note: 8, 9, 4-2, 3, 4-4; 2, 3, 4-2, 3, 4-4; 2, 3, 4-2, 3, 4-4; 8, 9, 4-2, 3, 4-4. The positions are labeled IV, III, II, I at the bottom of each staff. The pattern repeats every two staves.

The image shows a page of sheet music for a guitar or banjo, numbered 30 at the top left. The music is arranged in four systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle is in bass clef, and the bottom is in treble clef. Each staff contains six horizontal lines representing the strings. Below each staff, a series of numbers indicates the fingerings for each note. The first system starts with a measure of 2-3, 4-2, 3-4-4. The second system starts with a measure of 2-3, 4-2, 3-4-4. The third system starts with a measure of 2-3, 4-2, 3-4-4. The fourth system starts with a measure of 2-3, 4-2, 3-4-4. The music includes various slurs and grace notes, and the tablature below the staves provides a standard notation for the fingerings.

6. Exercice pour le démarché du premier et quatrième doigt.

6. Übung für den Lagenwechsel vom ersten zum vierten Finger.

6. Exercise for shifting from first to fourth finger.

The image displays a sequence of 12 musical staves, each representing a different position along a guitar neck diagram. The positions are labeled I, II, III, and IV under the staves. Each staff contains sixteenth-note patterns demonstrating fingerings such as 1-2-3, 4-1-2-3, and 4-1-2-3-4. Dynamic markings like 'b' (bend) and 'p' (pizzicato) are included. The music is in common time and uses a treble clef.

The musical score is organized into ten staves, each representing a measure of music. The notation is for a bowed instrument, with vertical stems and horizontal dashes indicating bow direction. Fingerings are marked below each staff. Measure 1 starts with a grace note followed by a sixteenth-note pattern. Measures 2-3 show a similar pattern with fingerings 1-2-3-4. Measures 4-5 continue this pattern with fingerings 1-4-3-2. Measures 6-7 show a change in pattern with fingerings 1-2-3-4. Measures 8-9 show a return to the previous pattern with fingerings 1-4-3-2. Measures 10-11 show a final pattern with fingerings 1-2-3-4.

The musical score is organized into ten staves, each containing four measures. The notation is as follows:

- Staff 1:** Measures I, II, III, IV. Key signature: one flat.
- Staff 2:** Measures II, III, IV. Key signature: one flat.
- Staff 3:** Measures IV, III, II. Key signature: one sharp.
- Staff 4:** Measures II, I, II. Key signature: one sharp.
- Staff 5:** Measures II, III, IV. Key signature: one sharp.
- Staff 6:** Measures III, IV, II. Key signature: one sharp.
- Staff 7:** Measures I, II, III. Key signature: one sharp.
- Staff 8:** Measures III, IV, IV. Key signature: one sharp.
- Staff 9:** Measures IV, III, II. Key signature: one sharp.
- Staff 10:** Measures II, I, II. Key signature: one sharp.

Il sera bon de travailler cet exemple aussi en mineur mélodique et harmonique.

Diese Übung soll auch in Moll melodisch und harmonisch gespielt werden.

This exercise should be practised in melodic and harmonic minor.

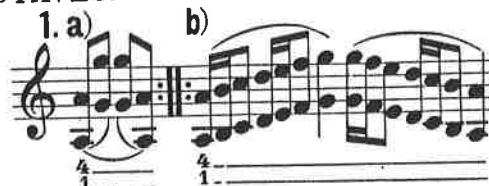
IV. La technique de la double corde.

Les difficultés spéciales de la double-corde sont la JUSTESSE et le DÉMANCHÉ. Pour la première, nous conseillons de travailler tous les exemples suivants dans tous les tons majeurs et mineurs; en ce qui concerne le démanché les exercices que j'ai choisis sauront aplanir toutes les difficultés même les plus compliquées de la double corde. Une maîtrise absolue tout le long de la touche serait le fruit de celui qui aurait travaillé mes exercices.

I. OCTAVES et DIXIÈMES.

A. OCTAVES.

On G and D



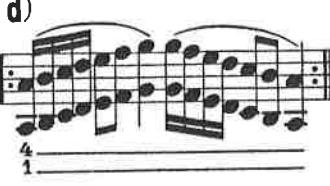
a)

b)



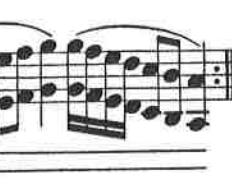
c)

d)



e)

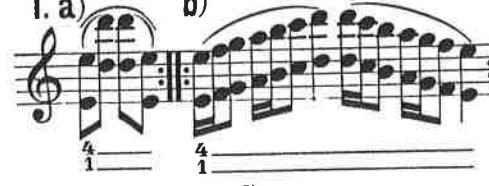
f)



g)

h)

On D and A



1. a)

b)



c)

d)



e)

f)



g)

h)

On A and E



1. a)

b)



c)

d)



e)

f)



g)

h)

IV. Doppelgrifftechnik.

Die Hauptschwierigkeit der Doppelgriffe ist die Treffsicherheit und der Lagenwechsel. Um erstere zu erlangen, sollen folgende Übungen in allen Moll- und Dur-Tonarten geübt werden. Die vorliegenden Lagenwechselübungen nach Vorschrift gespielt, tragen dazu bei, die Schwierigkeiten der Doppelgriffe zu überwinden. Der Erfolg dieser Übungen ist eine große Fertigkeit in Doppelgriffspiel auf allen Saiten und in allen Lagen. —

I. OKTAVEN und DECIMEN.

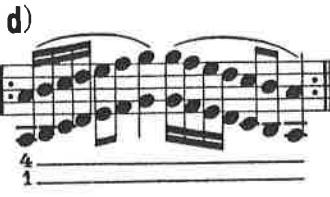
A. OCTAVEN.

IV. The technique of double stop playing.

The special difficulties of the double stops are intonation and shifting. For the development of shifting in double stops the following exercises will give the player an absolute control over the entire fingerboard, no matter how intricate the double stops may be. To improve the intonation, the exercises should be practised in all major and minor keys, both melodic and harmonic.

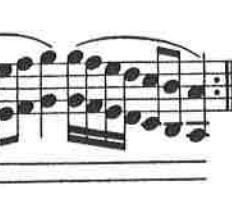
I. OCTAVES and TENTHS.

A. OCTAVES.



d)

e)

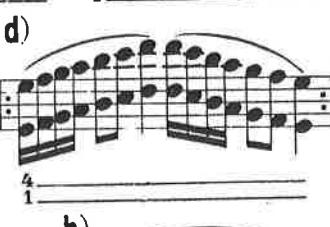


f)

g)

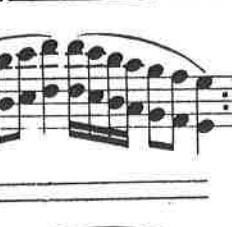


h)



d)

e)



f)

g)



h)



d)

e)

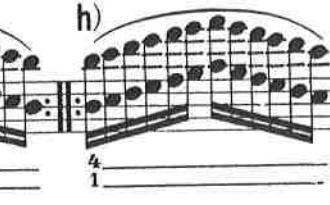


f)

g)

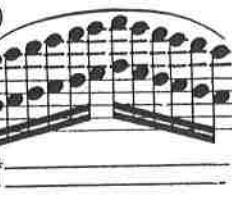


h)



d)

e)



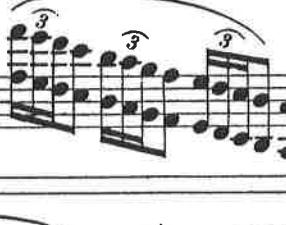
f)

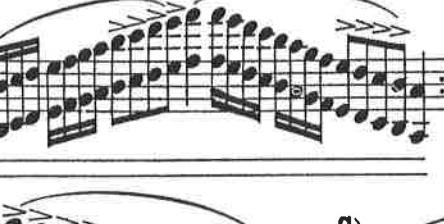
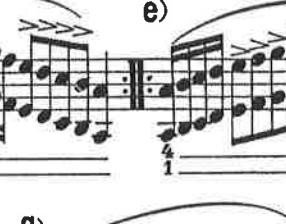
g)



h)

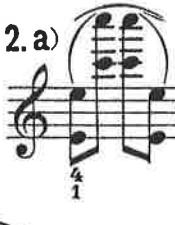
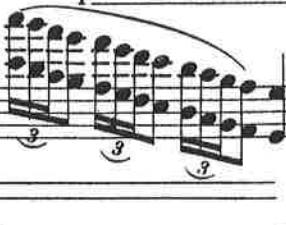
On G and D

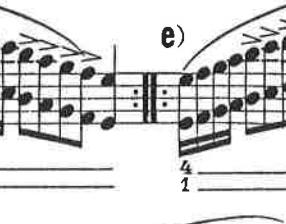
2.a)  b)  c) 

d)  e)  f) 

g)  h)  i) 

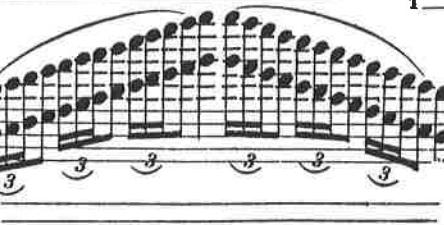
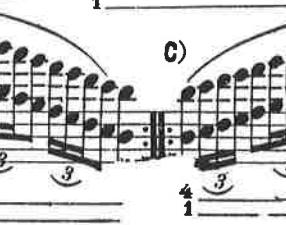
On D and A

2.a)  b)  c) 

d)  e)  f) 

g)  h)  i) 

On A and E

2.a)  b)  c) 

d) e)
f) g)
h) i)

Exercice pour le passage des cordes. | **Übung für Oktaven beim Saitenwechsel.** | **Exercise in Octaves with changing strings.**

On G - D and D - A

1. a) b) c) 2.a) b) c)

1 1 1 1
III II III IV
IV III III IV

1 1 1 1
III II III IV
IV III III IV

1 1 1 1
III II III IV
IV III III IV

1 1 1 1
III II III IV
IV III III IV

1 1 1 1
III II III IV
IV III III IV

1 1 1 1
III II III IV
IV III III IV

On D - A and A - E

1. a) b) c) 2.a) b) c)

1 1 1 1
II I II III
III II III II

1 1 1 1
II I II III
III II III II

1 1 1 1
II I II III
III II III II

1 1 1 1
II I II III
III II III II

1 1 1 1
II I II III
III II III II

1 1 1 1
II I II III
III II III II

B. DIXIÈMES.

On G and D

1. a) b) c)

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

d) e)

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

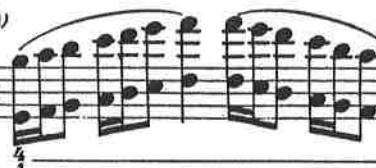
f) g) h)

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

1 1 1 1
I II I II
II I II I II

On D and A

1. a)  b)  c) 

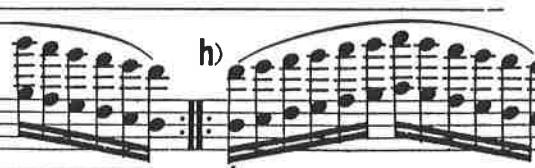
d)  e)  f) 

g)  h)  i) 

On A and E

1. a)  b)  c) 

d)  e)  f) 

g)  h)  i) 

On G and D

2. a)  b)  c) 

d)  e)  f) 

g)  h)  i) 

j)  k)  l) 

On D and A

2. a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

2. a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

Exercice pour le passage des cordes.

Übung für Decimen beim Saitenwechsel.

Exercise in Tenthths with changing strings.

On G - D and D - A

1. a) b) c)

4 4 4
1 1 1
III II III III II III III II III
IV III IV IV III IV IV III IV

4 4 4
1 1 1
III II III III II III III II III
IV III IV IV III IV IV III IV

On D - A and A - E

1. a) b) c)

4 4 4
1 1 1
II I II III II III III II III
III II III III II III III II III

4 4 4
1 1 1
II I II III II III III II III
III II III III II III III II III

2. a) b) c)

4 4 4
1 1 1
II I II III II III III II III
III II III III II III III II III

2. TIERCES et OCTAVES DOIGTÉES.

A. TIERCES.

2. TERZEN und FINGERSATZ-OKTAVEN.

A. TERZEN.

2. THIRDS and FINGERED OCTAVES.

A. THIRDS.

On G and D

1. a) b)

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

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

3. a) b) c)

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

4. a) b)

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

5. a) b)

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

6. a) b) c)

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

6. a)

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

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

b)

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

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

7. a)

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

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

b)

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

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

c)

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

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

a)

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

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

b)

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

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

9. a)

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

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

b)

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

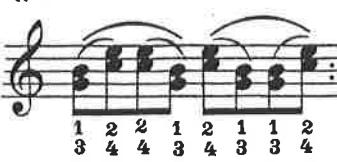
1 2 1 2 2 1 2 1 3 4 3 4 3
3 4 3 4 3

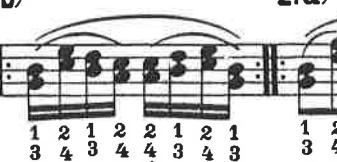
c)

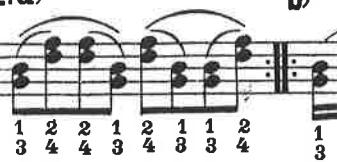
1 2 1 2 2 1 2 1 3 4 3 4 3
3 4 3 4 3

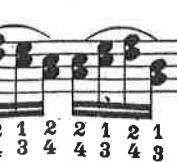
1 2 1 2 2 1 2 1 3 4 3 4 3
3 4 3 4 3

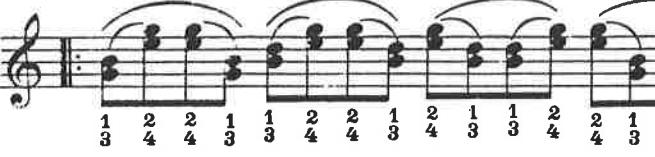
On D and A

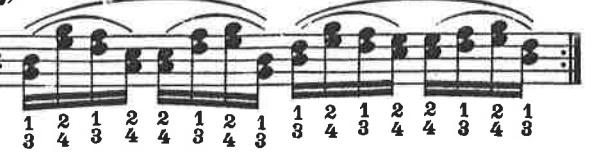
1.a) 

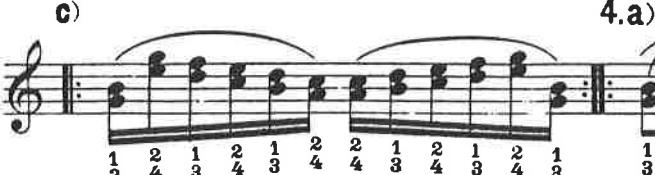
b) 

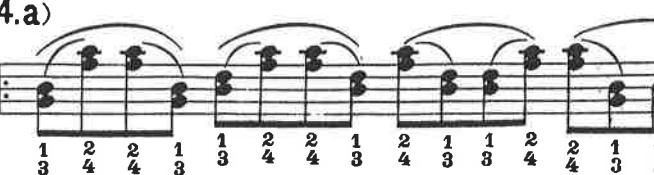
2.a) 

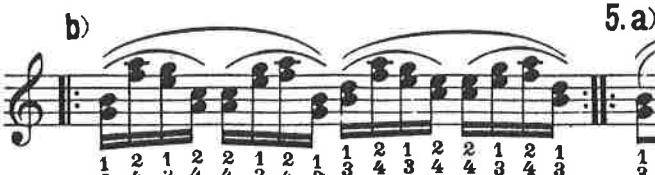
b) 

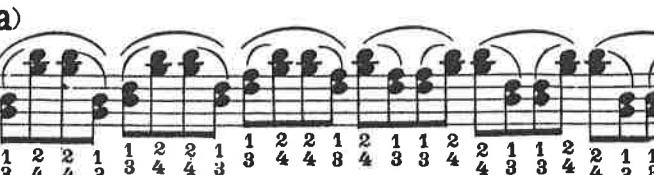
3.a) 

b) 

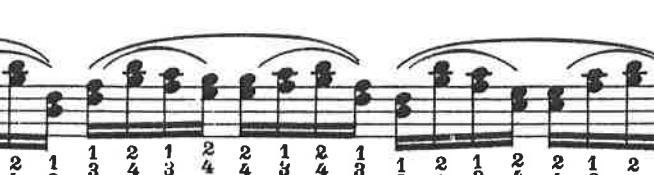
c) 

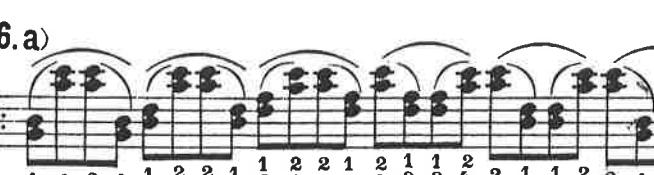
4.a) 

b) 

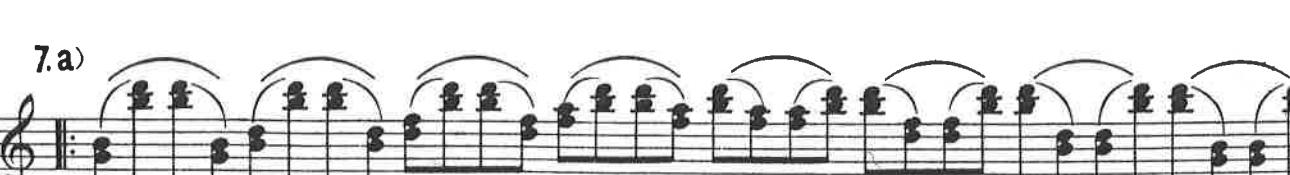
5.a) 

b) 

c) 

6.a) 

b) 

7.a) 

b)

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

c)

8.a)

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

b)

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

9.a)

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

b)

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

c)

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

1.a)

b)

2.a)

b)

On A and E

3.a)

b)

c)

4. a)

b)

1 2 2 1 1 2 2 1 2 1 1 2 2 1 1 2

3 4 4 3 3 4 4 3 4 3 3 4 4 3 3 4

1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 2 1 1 2 1 2 1 1

3 4 3 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 3 4

6. a)

b)

b)

1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 2 1 2 1

3 4 3 4 4 3 4 3 3 4 3 4 4 3 4 3 3 4 3 4 4 3 4 3 3 4 3 4 4 3 4 3 3 4 3 4 4 3 4 3

The image shows a musical score for a six-string guitar. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure consists of a single note on the 6th string. Measures 2 through 6 show a repeating pattern of two eighth-note pairs per string, starting from the 6th string and moving down to the 1st string. Measures 7 through 11 show a similar pattern, but the notes are positioned one step higher on each string. Measures 12 through 16 continue this pattern, with notes on the 6th string followed by pairs on the 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Measures 17 through 21 conclude the pattern, with notes on the 5th string followed by pairs on the 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings.

Exercice pour le passage des cordes.

Übung für Terzen im Saitenwechsel.

Exercise in Thirds with changing strings.

On D - A
and A - E

1. a) 

b) 

2. a) 

b) 

Chord Fingerings:

1 2 2 1 2 1 1 2	1 2 1 2 2 1 2 1	1 2 2 1 2 1 1 2	1 2 1 2 2 1 2 1
3 4 4 3 4 3 8 4	3 4 3 4 4 3 4 3	3 4 4 3 4 3 4 3	3 4 3 4 4 3 4 3
II I II I II I II			
III III III III III III			

B. OCTAVES DOIGTÉES

B. FINGERSATZ OKTAVEN

B. FINGERED OCTAVES

On G and D

1. a)

b)

2. a)

b)

3. a)

b)

c)

4. a)

b)

5. a)

b)

c)

6. a)

b)

7. a)

b)

c

A musical score for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music consists of six measures followed by a repeat sign and two endings. The first ending continues the six-measure pattern. The second ending begins with a single eighth note on the bass staff, followed by a measure of eighth notes on the treble staff, and then resumes the six-measure pattern.

8. a)

A musical score for a string quartet, likely violin or viola, featuring a continuous eighth-note pattern. The score consists of eight measures, each starting with a quarter note followed by a sixteenth-note休止符 (rest). The notes are grouped into pairs by vertical lines, and each pair is enclosed in a bracket above the staff. The notes are distributed across four voices: the top voice has notes on the first, third, and fifth strings; the second voice has notes on the second, fourth, and sixth strings; the third voice has notes on the third, fifth, and seventh strings; and the bottom voice has notes on the fourth, sixth, and eighth strings. Measure numbers 1 through 8 are written below the staff.

b)

9. a)

b)

c.

On D and A

1. a) b) 2. a) b) c)

3. a) b) c)

4. a) b)

5. a) b) c)

6. a) b)

7. a) b)

Below each tab are corresponding fingerings for each note. For example, in exercise 1a, the fingerings are: 3 4 4 3 2 1; 3 4 3 2 1; 3 4 3 2 1; 3 4 3 2 1; 3 4 3 2 1; 3 4 3 2 1; 3 4 3 2 1; 3 4 3 2 1.

c)

8. a)

9. a)

b)

c)

1. a)

On A and E

b)

2. a)

b)

3. a)

b)

c)

4. a)

b)

5. a)

b)

c)

6. a)

b)

7. a)

b)

c)

8. a)

b)

9. a)

b)

c)

Exercice pour le passage des cordes.

Übung für Oktaven beim Saitenwechsel.

Exercise in Octaves with changing strings.

1. a)

On G - D
and D - A

1. b)

2. a)

2. b)

1. a)

On D - A
and A - E

1. b)

2. a)

2. b)

3. SIXTES et QUARTES | 3. SEXTEN und QUARTEN | 3. SIXTHS and FOURTHS

A. SIXTES ($\frac{2}{1} \frac{3}{2}$)A. SEXTEN ($\frac{2}{1} \frac{3}{2}$)A. SIXTHS ($\frac{2}{1} \frac{3}{2}$)

1. a)

b)

2. a)

On G and D

b)

c)

3. a)

b)

c)

4. a)

b)

c)

On D and A

1. a)

b)

2. a)

b)

c)

3. a)

b)

c)

4. a)

b)

c)

On A and E

1. a)

b)

2. a)

b)

c)

3. a)

b)

c)

4. a)

b)

c)

Exercice pour le passage des
cordes.

Übung für Sexten beim Saiten-
wechsel.

Exercise in Sixths with changing
strings.

1. a)

III II III II III II
IV III IV III IV III
2 3 2 1 2 3 2 1 2 3

b)

III II III II III II
IV III IV III IV III
2 3 2 1 2 3 2 1 2 3

2. a)

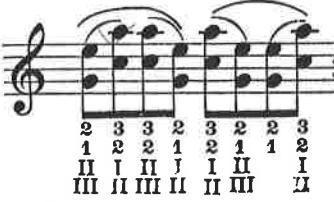
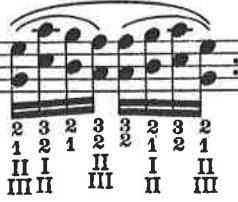
III II III II III II
IV III IV III IV III
2 3 2 1 2 3 2 1 2 3

b)

III II III II III II
IV III IV III IV III
2 3 2 1 2 3 2 1 2 3

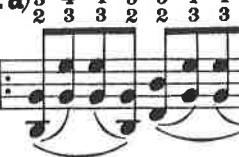
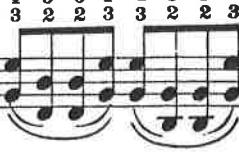
On G - D
and D - A

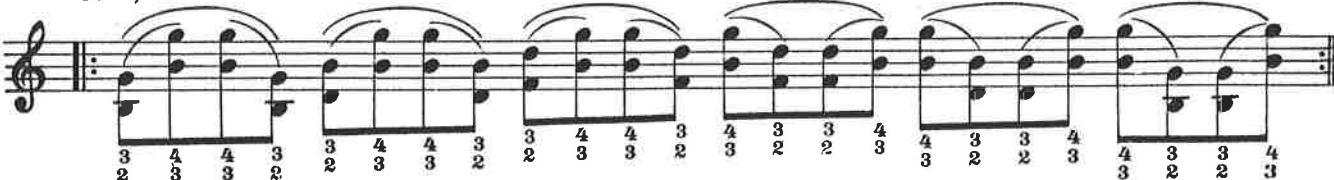
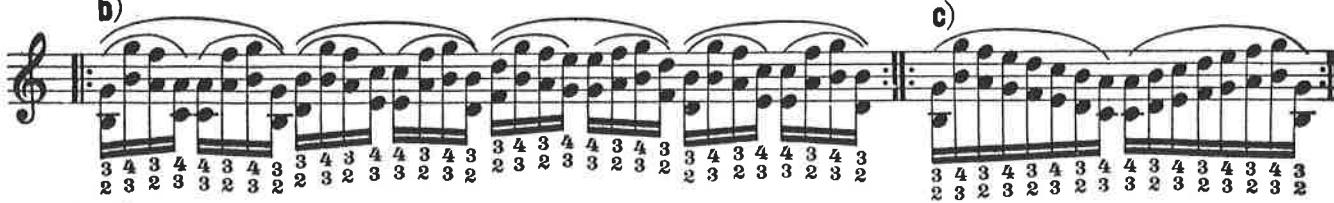
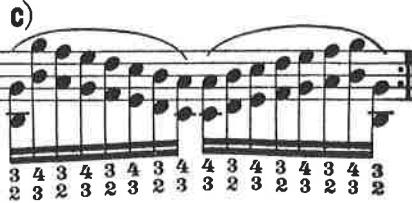
On D - A and A - E

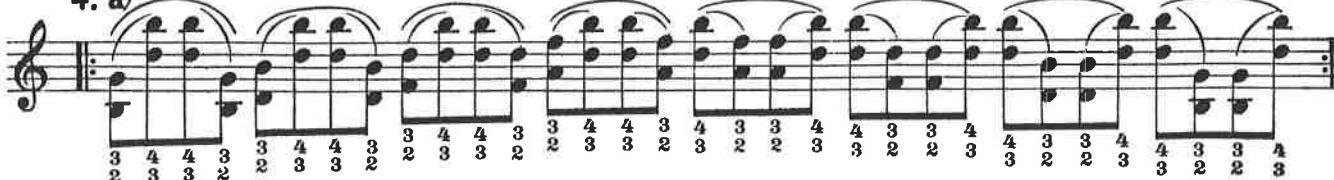
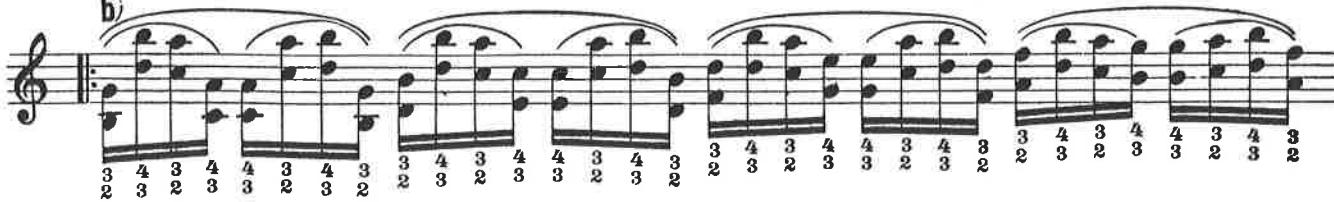
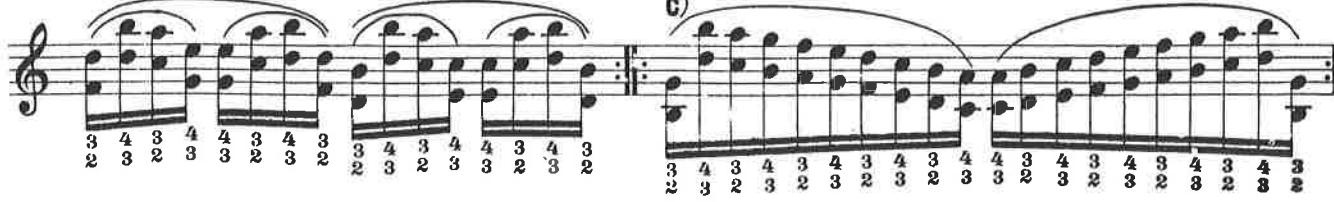
1. a)  b) 

SIXTES ($\frac{3}{2} \frac{4}{3}$) | SEXTEN ($\frac{3}{2} \frac{4}{3}$) | SIXTHS ($\frac{3}{2} \frac{4}{3}$)

On G and D

1. a)  b)  2. a)  b) 

3. a)  b)  c) 

4. a)  b)  c) 

On D and A

1. a)

b)

2. a)

b)

c)

3. a)

b)

c)

4. a)

b)

c)

On A and E

1. a)

b)

2. a)

b)

c)

3.a)

b)

c)

4.a)

b)

c)

Exercice pour le passage des cordes.

Übung für Sexten beim Saitenwechsel.

Exercise in Sixths with changing strings.

On G - D
and D - A

On D - A and A - E

The image shows a musical score for a six-string guitar. The first two measures show chords: the first measure has three chords (G, C, D) followed by a double bar line; the second measure has four chords (D, G, C, F). The next two measures show strumming patterns: 'a)' consists of eighth-note chords (G, C, D, G, C, D); 'b)' consists of sixteenth-note chords (G, C, D, G, C, D). The strumming patterns are indicated by vertical strokes above the strings.

B. QUARTES $(\frac{1}{2} \frac{2}{3})$

B. QUARTEN $(\frac{1}{2} \frac{2}{3})$

B. FOURTHS($\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$)

On G and D

On G and D

1.a) 2) 3)

1.a) 2) 3)

1.a) 2) 3)

On D and A

1.a) 2) 3)

1.a) 2) 3)

1.a) 2) 3)

On A and E

1.a) 2) 3)

1.a) 2) 3)

Exercice pour le passage des cordes.

Übung für Quarten beim Saitenwechsel.

Exercise in Fourths with changing strings.

On G - D
and D - A

1.a)

b)

2.a)

b)

On D - A and A - E

QUARTES ($\frac{2}{3} \frac{3}{4}$)

QUARTEN $\left(\begin{smallmatrix} 2 & 3 \\ 3 & 4 \end{smallmatrix}\right)$

FOURTHS ($\frac{2}{3} \frac{3}{4}$)

On G and D

1.a) $\begin{matrix} 2 & 3 & 3 & 2 & 3 & 2 & 2 & 3 \\ 3 & 4 & 4 & 3 & 4 & 3 & 3 & 4 \end{matrix}$ b) $\begin{matrix} 2 & 3 & 2 & 3 & 3 & 2 & 3 & 2 \\ 3 & 4 & 3 & 4 & 4 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$ 2.a) $\begin{matrix} 2 & 3 & 3 & 2 & 2 & 3 & 3 & 2 \\ 3 & 4 & 4 & 3 & 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$

On D and A

1.a) b) 2.a)

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

b) c) b)

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

3.a) b) c)

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

1.a) b) 2.a)

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

b) c)

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

3.a) b) c)

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

On A and E

1.a) b) 2.a)

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

b) c)

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

3.a) b) c)

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

1.a) b) c)

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

Exercice pour le passage des cordes.

Übung für Quarten beim Saitenwechsel.

Exercise in Fourths with changing strings.

On G - D and D - A

1.a) b) 2.a)

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

III II III II IV III IV

b)

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

III II III II IV III IV

On D - A
and A - E

1.a)
2.a)
b)
b)

Fingerings below the notes:

1.a) 2 3 3 2 3 2 2 3
3 4 4 3 3 3 4
II II III II III II III
III II III II III II III

b) 2 3 2 3 3 2 3 2 3 2 3
3 4 3 4 4 3 4 3
II I II I II I II
III II III II III II III

2.a) 2 3 3 2 3 2 2 3 2 3 2 3
3 4 4 3 3 3 4 3 4 3
II I II I II I II
III II III II III II III

b) 2 3 2 3 3 2 3 2 3 2 3 2
3 4 3 4 4 3 4 3 4 3
II I II I II I II
III II III II III II III

V. Accords de trois et quatre sons.

Le mécanisme des triples et quadruples notes des accords n'est autre chose que le développement ou la conséquence naturelle de la double corde. Or, on ne doit pas entreprendre l'étude des accords qu'après avoir travaillé à fond la technique de la double corde, traitée dans le chapitre précédent.

L'archet joue aussi un rôle important; pour obtenir une émission de son égal et rond, l'archet doit absolument suivre la courbe du chevalet sans presser trop sur les cordes.

On pourrait en outre travailler les exercices qui suivent en forme d'arpèges.

A. ACCORDS DE TROIS SONS.

On travaillera les exercices suivants dans tous les tons.

V. Tripel- und Quadrupelgriffe (Akkorde).

Die Griffmechanik der Tripel und Quadrupelakkord - Noten ist lediglich die natürliche Folge der Doppelgriffe. Bevor der Spieler die Doppelgrifftechnik im voran gehenden Kapitel nicht gründlich studiert hat, soll er nicht mit den Akkordstudien beginnen.

Die Bogenführung spielt eine wichtige Rolle; um einen gleichmäßigen und runden Ton zu erzeugen, muß der Bogen genau die Stegrundung verfolgen, ohne zu stark auf die Saiten zu drücken.

Folgende Übungen sollen auch als Arpeggien gespielt werden.

A. TRIPELGRIFFE.

In sämtlichen Tonarten zu spielen.

V. Chords of three and four Notes.

The mechanism of three and four part chords is the natural development and result of double stopping. For this reason the following exercises should be practised only after the exercises of the preceding chapter are completely mastered.

The bow plays an important role too. To obtain an even and round tone in chord playing, the bow should invariably follow the curve of the bridge without pressing down too much on the strings.

These exercises may also be practised in arpeggio form.

A. CHORDS OF THREE NOTES.

To be played in all keys.

1)

Fingerings below the notes:

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

2)

Fingerings below the notes:

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

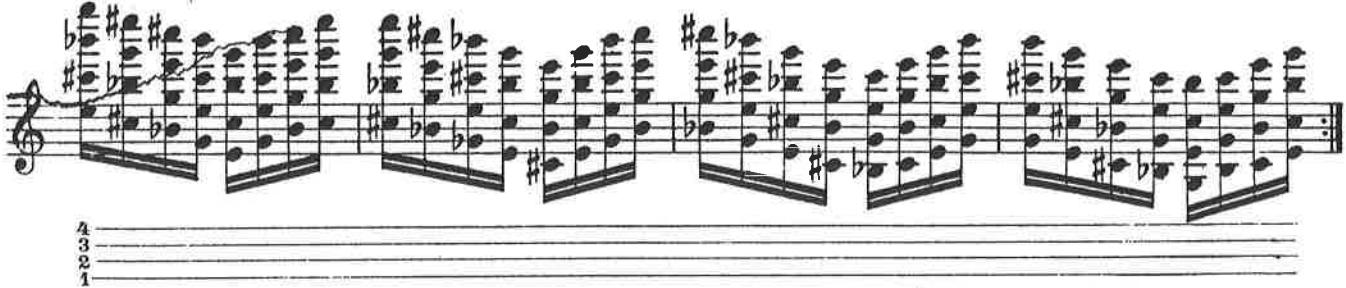
3)

B. ACCORDS DE QUATRE SONS. | B. QUADRUPELGRIFFE. | B. CHORDS OF FOUR NOTES.

1)

2)

N138 80



VI. Sons harmoniques.

Si on a déjà appris à jouer les octaves simples, on pourra aborder les sons harmoniques simples sans aucune difficulté; le mécanisme en étant identique. Je crois utile d'attirer l'attention des violonistes sur un nouveau doigté que je préconise pour les gammes en sons harmoniques simples; c'est le doigté des octaves doigtées: $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$. Ce doigté a l'énorme avantage de faire acquérir aux doigts une sensibilité de toucher admirable; je le recommande tout spécialement.

Quant au mécanisme des sons harmoniques doubles, il est basé sur celui de la double corde et encore sur celui des octaves doigtées. Par l'étude des sons harmoniques, surtout doubles, l'archet subit une influence des plus heureuses; il se développe en sensibilité et douceur. Je recommande vivement l'étude de l'archet sur les sons harmoniques à toute personne qui eût un archet lourd.

A. SONS HARMONIQUES SIMPLES.

VI. Flageolett-Technik.

Hat man die einfachen Oktaven-gänge gelernt, so ist das Studium der einfachen Flageolett-Technik nicht schwer. Die Ausführung ist die gleiche. Ich mache die Violinspieler auf einen neuen Fingersatz aufmerksam, welchen ich für Tonleitern in einfachen Flageolett-Tönen vorschreibe. Vide den Oktavenfingersatz: $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$. Dieser Fingersatz teilt dem Finger ein außerordentliches Strichempfindungs-vermögen mit. Ich empfehle denselben aufs wärmste. Das Studium der Doppelflageolett-Töne beruht auf dem Grundsatz der Doppelgriffe und auf den mit Fingersatz verschenken Oktaven. Der Strich gewinnt hauptsächlich an Zartheit und Weichheit durch das gründliche Studium der Doppelflageolett-Töne. Spielern mit schwerem Handgelenk empfehle ich ausdrücklich Strichübungen in Flageolett-Tönen.

A. EINFACHE FLAGEOLETT TÖNE.

VI. Harmonics

For those who have mastered the technique of simple octave playing, the simple harmonics should not present any difficulty, as the mechanism is identical.

I would like to draw the attention of violinists to a new fingering that I advocate for scales in simple harmonics: the fingering of fingered octaves. It has the enormous advantage of developing exceptional touch-sensitivity of the fingers. I recommend it most heartily.

The technique of double harmonics is based on the technique of double stops and especially of fingered octaves.

The study of harmonics and particularly double harmonics has a beneficial effect on the bow. The sense of balance of the bow arm is developed to a high degree. I earnestly advise the practice of bowings in harmonics to all players who feel that the right arm is heavy.

A. SINGLE HARMONICS.

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

1)

m)

Nouveau doigté pour les gammes en sons harmoniques simples.

Neuer Fingersatz für Tonleiter in einfachen Flageolett-Tönen.

New Fingering for scales in simple Harmonics.

2) a)

b)

c)

d)

e)

f)

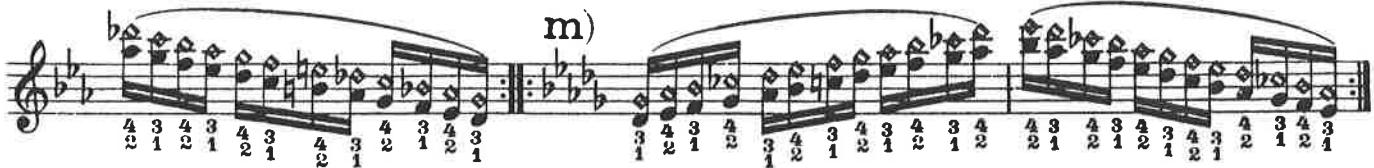
g)

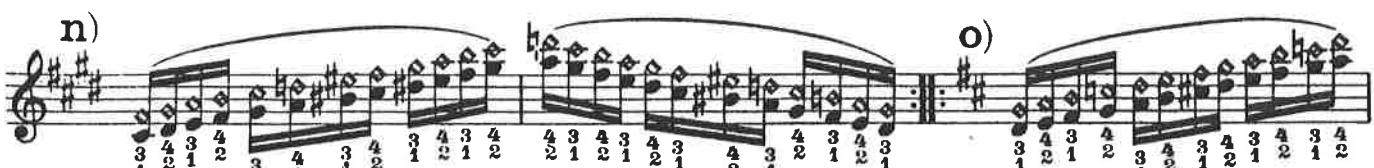
h)

i)

j)

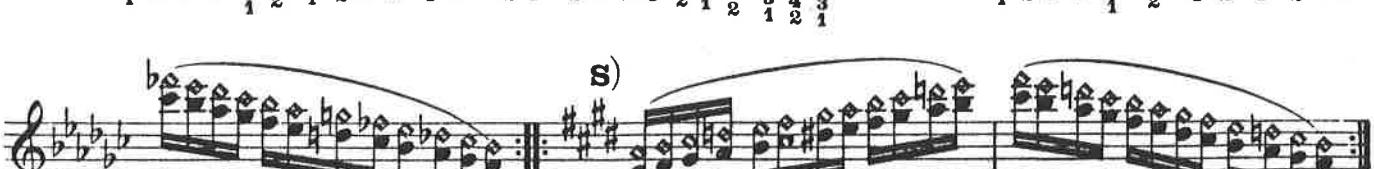
k) 

l) 

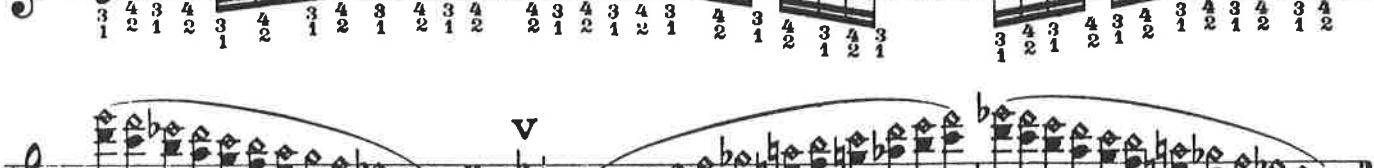
m) 

n) 

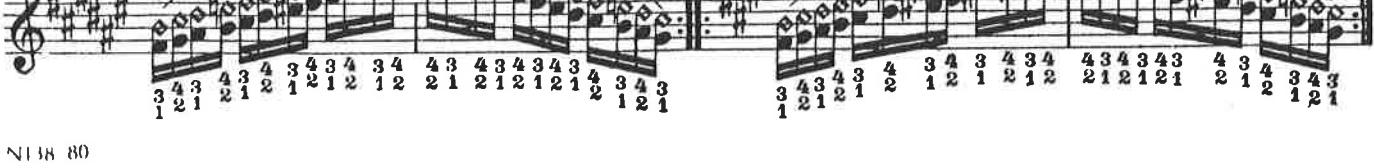
o) 

p) 

q) 

r) 

s) 

t) 

v) 

w)

x)

B. SONS HARMONIQUES DOUBLES. | B. DOPPEL FLAGEOLETT-TÖNE. | B. DOUBLE HARMONICS.

1) a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)

2) a)

b)

c)

VII. Pizzicato.

Le pizzicato est produit par un mouvement quasi-latéral de gauche à droite des doigts. Une grande force, concentrée au bout des doigts, est nécessaire pour attaquer la corde et produire un son clair. Pour développer cette force, on doit isoler chaque groupe de doigts et l'exercer séparément: c'est ce procédé que nous avons appliqué aux exercices qui suivent...

VII. Pizzicato.

Das Pizzicato wird erzeugt durch eine quasi seitliche Fingerbewegung von links nach rechts. Die Saite wird mit möglichster Fingerspitzenkraft gekniffen und dadurch ein heller Ton erzeugt. Um diese Kraft zu gewinnen, muß man jede Fingergruppe absondern und einzeln üben. In den folgenden Übungen wird dieses Vorgehen angewandt.

VII. Pizzicato.

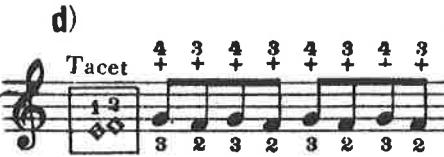
The pizzicato is produced by an almost lateral movement of the fingers from left to right. To produce a clear and ringing sound, great strength should be concentrated at the finger tips. To develop this strength each group of fingers must be isolated and exercised separately. This is the procedure I have employed in the following exercises.

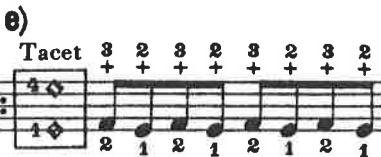
1.

a) 

b) 

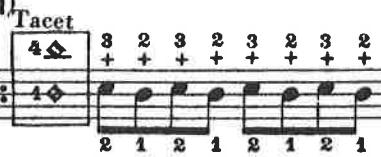
c) 

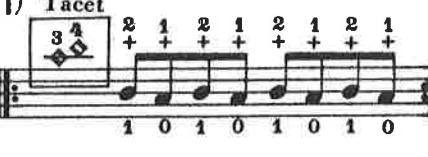
d) 

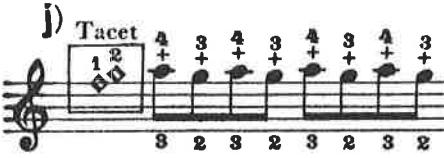
e) 

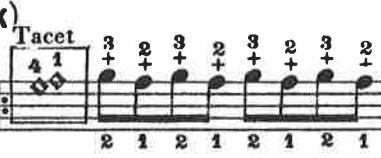
f) 

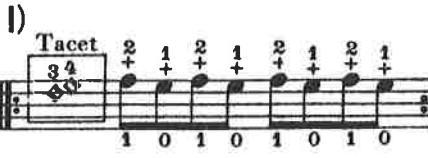
g) 

h) 

i) 

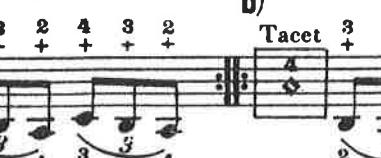
j) 

k) 

l) 

2.

a) 

b) 

c) 

d) 

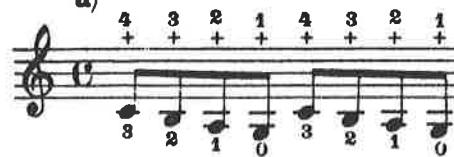
e) 

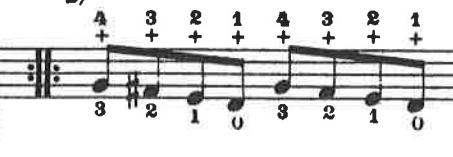
f) 

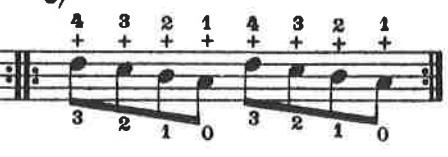
g) 

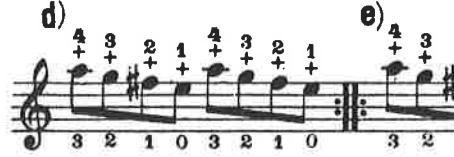
h) 

3.

a) 

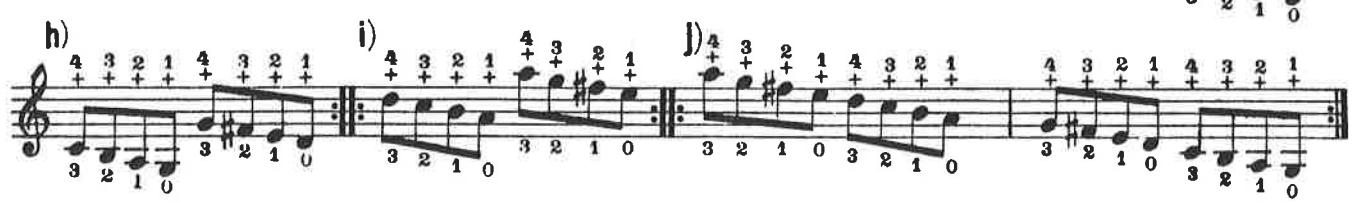
b) 

c) 

d) 

e) 

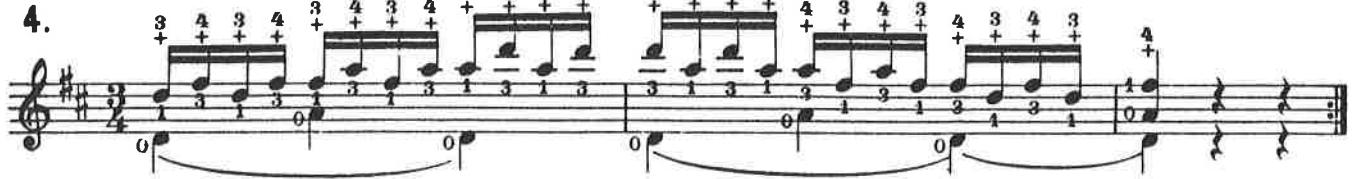
f) 

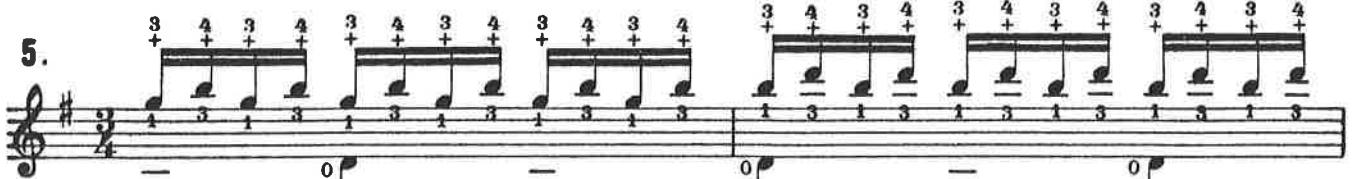
g) 

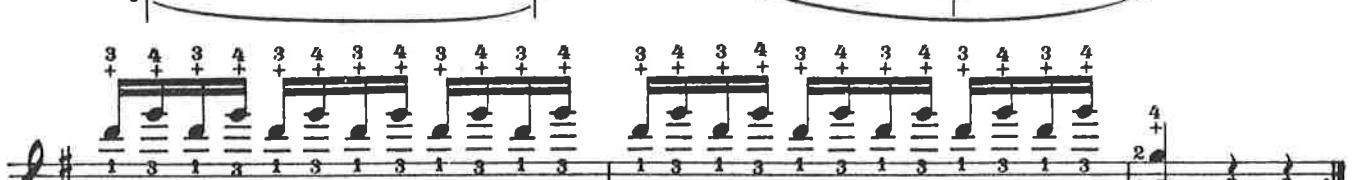
h)

i)

j)

4. 

5. 

6. 

FIN DE LA
PREMIÈRE PARTIE

N.B. Les gammes chromatiques ne sont pas traitées dans cet ouvrage. Elles seront traitées plus tard dans un ouvrage spécial consacré uniquement à cette branche importante de la technique de la main gauche.

ENDE DES
ERSTEN TEILS.

N.B. Ich behandle in vorliegendem Opus die chromatischen Tonleitern nicht. In einem später zu veröffentlichen Werk werde ich diese spezielle Technik der linken Hand eingehend erörtern.

END OF THE
FIRST PART.

N. B. Chromatic scales are not included in this book. This special left hand technic will be treated thoroughly in a book to be published later.

⁷⁰ Deuxième Partie.
L'archet.

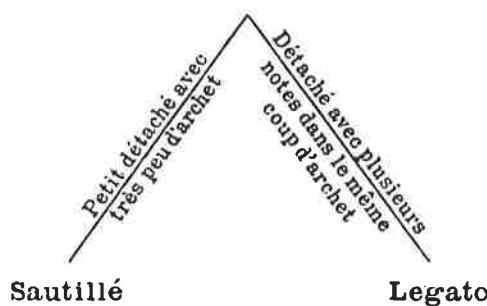
Zweiter Teil.
Der Bogen.

Second Part.
The Bow.

Nous avons dit dans la première partie de cette méthode que TOUTE LA TECHNIQUE DE L'ARCHET EST BASEE SUR LE DETACHE SIMPLE ET LE DETACHE ACCENTUE. Par détache simple j'entends le coup d'archet simple tiré et poussé dont les changements ne sont pas soulignés. Ce même coup d'archet devient détaché accentué lorsque les changements d'archet sont marqués par une attaque vigoureuse au début de chaque note. —

Tableau généalogique des coups d'archet.

Détaché simple



Sautillé

Legato

Détaché accentué



Martelé

Legato accentué

Legato
très lent

Son filé

Spiccato
En relâchant l'archet entre chaque note

Spiccato

Legato accentué mais en arrêtant l'archet entre chaque note

Staccato mordant

Staccato tout en tirant ou tout en poussant

Coup d'archet jeté

Archet jeté avec plusieurs notes dans le même coup d'archet

Staccato volant

Staccato volant mais en laissant l'archet rebondir sur les cordes

Staccato jeté

Staccato jeté mais avec changement d'archet continu.

Staccato sautillant

Deuxième Partie. L'archet.

Zweiter Teil. Der Bogen.

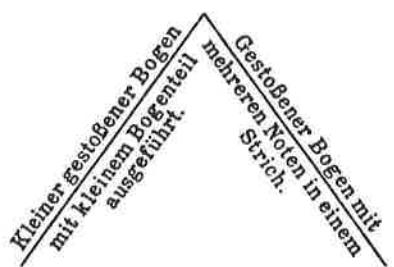
Second Part. The Bow

71

Ich bemerkte schon im ersten Teil dieser Methode, daß die gesammte Bogentechnik auf einfachem oder accentuiertem gestoßenen Bogen beruht. Unter einfachem gestoßenen Bogen verstehe ich einen einfachen gestoßenen und gezogenen Bogenstrich, ohne den Wechsel zu betonen. Den gleichen Bogenstrich nennt man accentuiert, wenn jede neue Note kräftig betont angefangen wird.

Genealogisches Bild der verschiedenen Stricharten.

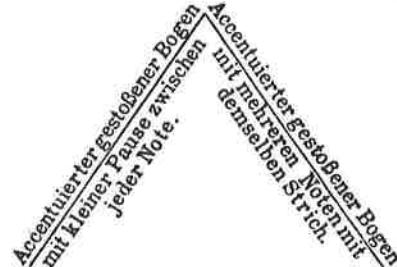
Einfach gestoßener Bogen.



Springend.

Legato.

Accentuierter gestoßener Bogen.



Martelé.

Accentuiertes Legato.

Accentuiertes Legato
mit Halt des Striches
zwischen jeder Note.

Festes Staccato.

Sehr langsames Legato
gesponnener Ton

Tonspinnen.

Spiccato.

Spiccato nur gestoßen oder gezogen.

Geworfener Strich.

Geworfener Strich mit mehreren Noten in einem Bogen.

Fliegendes Staccato.

Fliegendes Staccato mit freiem springendem Bogen auf den Saiten.

Geworfenes Staccato.

Geworfenes Staccato mit beständigem Bogenwechsel.

Springendes Staccato.

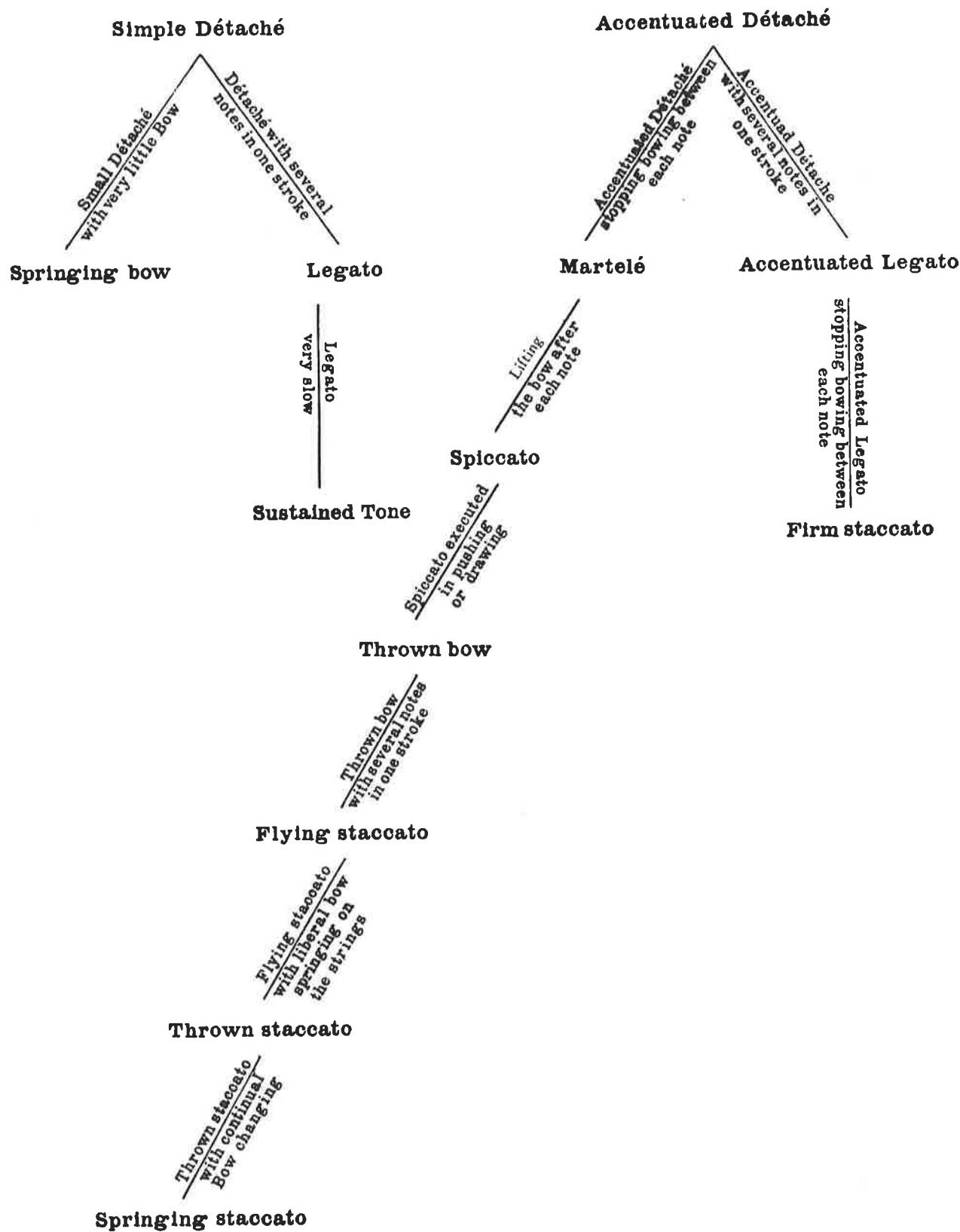
72 Deuxième Partie. L'archet.

Zweiter Teil. Der Bogen.

Second Part. The Bow.

As I have said in the first part of this method, "THE ENTIRE TECHNIQUE OF BOWING IS BASED ON THE SIMPLE AND THE ACCENTUATED DÉTACHÉ." When the bow is pushed or drawn without accenting the change of bow, it is called simple détaché. It becomes accentuated détaché when every stroke is vigorously accented at the start.

Genealogical Picture of Bow strokes.



I. Exercices types pour tout coup d'archet.

Les Exercices-types suivants se travailleront sur les Exercices 1) et 2) des accords de quatre sons du Chapitre V de la première partie.

A EXERCICES-TYPES EN TRIOLETS-SEXTOLETS.

B EXERCICES-TYPES EN QUARTOLETS.

II. Détaché-Sautillé.

Le détaché est le plus simple des coups d'archet, mais aussi le plus important car, comme je l'ai déjà démontré, c'est du détaché que dérivent toutes les autres variétés du coup d'archet.

Le détaché peut se faire avec tout l'archet, avec la moitié, le quart, le huitième et même avec le seizième d'archet. Si on le fait dans un mouvement rapide et avec le huitième ou le seizième d'archet, il aboutit au SAUTILLÉ qui est un coup d'archet bien À LA CORDE, NE LA QUITTANT QU'EN APPARENCE. Les variantes qui suivent seront travaillées sur chacun des exercices types en triolets-sextolets et quartolets et dans toutes les parties de l'archet, en détaché simple et accentué.

Finalement on travaillera ces mêmes variantes en sautillé dans les parties qui se trouvent immédiatement au-dessous et au-dessus du milieu de l'archet.

I. Typische Übungen für alle Stricharten.

Die folgenden typischen Übungen müssen zu Folge der Übungen 1.u.2 deraus 4 Tönen bestehenden Akkorde des fünften Kapitels des ersten Teils geübt werden.

A TYPISCHE ÜBUNGEN IN TRIOLEN-SEXTOLEN.

B TYPISCHE ÜBUNGEN IN QUARTOLEN.

II. Gestoßener Bogen-Springbogen.

Der gestoßene Bogenstrich ist wenngleich der einfachste, so doch der wichtigste, da sich auf demselben die Technik sämtlicher Stricharten aufbaut. Der gestoßene Bogenstrich kann mit dem ganzen Bogen, mit der Hälfte, mit einem Viertel, mit einem Achtel, ja sogar mit dem Sechzehntel desselben ausgeführt werden. Mit einem achtel oder sechzehntel Bogenstrich in schnellstem Tempo ausgeführt, wird er zum Springbogen, also ein Bogenstrich, der nur scheinbar die Saite verläßt, in Wirklichkeit aber immer auf derselben gleitet. Die folgenden Varianten werden zu Folge den typischen Übungen in Triolen, Sextolen, Quartolen mit ganzem Bogen in einfachem oder accentuiertem Bogenstrich ausgeführt. Letzten Endes übt man dieselben Varianten mit Springbogen mit den Teilen, welche sich unmittelbar ober- oder unterhalb der Bogenmitte befinden.

I. Typical exercises for all bowings.

The four part chords, 1) and 2) on page 62, should be used as themes for the following typical exercises.

A TYPICAL EXERCISES IN TRIOLETS-SEXTOLETS.

B TYPICAL EXERCISES IN QUARTOLETS.

II. Détaché-

Springing bow (sautillé)

The détaché is at the same time the simplest and the most important bowing, and the basis of the whole bow technique.

The détaché may be executed with the whole, half, quarter, eighth or sixteenth of the bow. A rapid movement with the eighth or sixteenth of the bow results in the SPRINGING BOW (SAUTILLÉ), WHICH THOUGH IT APPARENTLY LEAVES THE STRING, ALWAYS TOUCHES IT. The variants which follow will be practised on every typical formula of exercises A and B of Chapter I, in all parts of the bow in simple and accentuated détaché.

Later on, the same variants should be practised in sautillé bowing, just above and below the middle of the bow.

**A VARIANTES SUR LES
EXERCICES TYPES
EN TRIOLETS-SEXTOLETS**

**B VARIANTES SUR LES EXER-
CICES TYPES EN QUARTOLETS**

III. Martelé-Spiccato.

Le martelé est semblable au détaché accentué; la seule différence c'est qu'on doit observer un arrêt entre chaque note. Par ce coup d'archet, l'accentuation pourra être développée au plus haut degré. On travaille le martelé comme le détaché dans toutes les parties de l'archet.

Le martelé devient SPICCATO si, pendant l'arrêt l'archet est en même temps enlevé de la corde. Les parties les plus favorables au SPICCATO sont celles qui se trouvent entre le talon et le milieu de l'archet. On travaillera les variantes ci-dessous en martelé avec tout l'archet, la moitié, le quart, le huitième et même le seizième d'archet. Le spiccato sera travaillé sur ces mêmes variantes dans toutes les parties de la moitié inférieure de l'archet.

**A VARIANTEN
DER TYPISCHEN TRIOLEN-
SEXTOLEN-ÜBUNGEN**

**A VARIATIONS ON THE
TYPICAL EXERCISES
IN TRIOLETS-SEXTOLETS**

**B VARIANTEN DER TYPISCHEN
QUARTOLEN-ÜBUNGEN**

**B VARIATIONS ON THE TYPICAL
EXERCISES IN QUARTOLETS**

III. Martelé-Wurfbogen.

Das Martelé ähnelt dem accentuierten gestoßenen Bogen. Der einzige Unterschied ist, daß man zwischen jeder Note einen kleinen Halt macht. Durch diese Strichtechnik wird die Betonung außerordentlich entwickelt. Das Martelé ist wie der gestoßene Bogen mit allen Bogenteilen auszuführen. Das Martelé wird zum Wurfbogen, wenn während des kleinen Halts der Bogen gleichzeitig von der Saite entfernt wird. Die vorteilhaftesten Bogenpartien um den Wurfbogen richtig auszuführen befinden sich zwischen Frosch und Bogenmitte. Man übe die nachstehenden Varianten mit halbm, viertel, achtel, ja sechzehntel und ganzen Bogen. Man übe fernerhin den Wurfbogen in denselben Varianten mit den unteren Bogenteilen.

III. Martelé-Spiccato.

The martelé is similar to the accentuated détaché; the only difference is that the bow is stopped between each stroke. Through this bowing the accentuation can be developed to the highest degree. The martelé should be practised in all parts of the bow as the détaché.

If the bow leaves the string during the pause between the strokes, the martelé becomes SPICCATO. The parts between the nut and the middle of the bow are the best to use for playing spiccato.

The following variants should be practised first in martelé, using the whole, half, quarter, eighth and even sixteenth of the bow. Later on, the same variants should be practised in spiccato, using the parts found in the lower half of the bow.

**A VARIANTES SUR LES
EXERCICES TYPES
EN TRIOLETS-SEXTOLETS**

**A VARIANTEN
DER TYPISCHEN TRIOLEN-
SEXTOLEN-ÜBUNGEN**

**A VARIATIONS ON THE
TYPICAL EXERCISES
IN TRIOLETS-SEXTOLETS**

**B VARIANTES SUR LES EXER-
CICES TYPES EN QUARTOLETS**

**B VARIANTEN DER TYPISCHEN
QUARTOLEN-ÜBUNGEN**

**B VARIATIONS ON THE TYPICAL
EXERCISES IN QUARTOLETS**

**IV. Legato accentué-
Staccato mordant.**

Exécuter plusieurs notes en détaché accentué, mais avec le même coup d'archet, voilà le LEGATO ACCENTUÉ. La principale chose est que l'archet ne s'arrête pas dans sa course au moment de l'accentuation (inflexion de la baguette). En arrêtant l'archet entre chaque note, le legato accentué devient alors du STACCATO MORDANT. Une analogie semblable à celle qui existe entre le détaché accentué et le martelé existe aussi entre le legato accentué et le staccato mordant. Travailler les Exercices qui suivent avec tout l'archet en tâchant de développer l'accentuation, d'abord sans arrêter l'archet (legato accentué) et ensuite en l'arrêtant (staccato mordant).

**IV. Accentuirtes Legato
Festes Staccato.**

Spielt man mehrere Noten in einem Bogenstrich mit gestoßenem accentuiertem Bogen, so nennt man das accentuierte legato. Haupt- sache ist, daß der Bogenstrich im Hauptbetonungsmoment (Biegung der Stange) nicht unterbrochen wird. Setzt man mit dem Strich zwischen jeder Note ab, wird das accentuierte Legato zum festen Staccato. Eine Ähnlichkeit, wie zwischen dem accentuierten, gestoßenen Bogen und dem martelé besteht auch zwischen dem accentuierten Legato und dem festen Staccato. Folgende Übungen sind mit ganzem Bogen zu üben, um die Betonung zu entwickeln, zuerst ohne Halt (accentuiertes Legato) nachher mit unterbrochenem Strich (festes Staccato).

**IV. Accentuated Legato-
Firm Staccato.**

Playing two or more notes with the same bow in accentuated détaché is the ACCENTUATED LEGATO. The principal thing to observe is that the bow should not be stopped for the accentuation: inflexion of the bow-stick. If the bow is stopped, then the accentuated legato becomes FIRM STACCATO.

The same relation that exists between the accentuated détaché and the martelé is also to be found between the accentuated legato and the firm staccato.

The violinist should practise the following variants first without stopping the bow — accentuated legato—and then by stopping the bow for each accentuation—firm staccato.

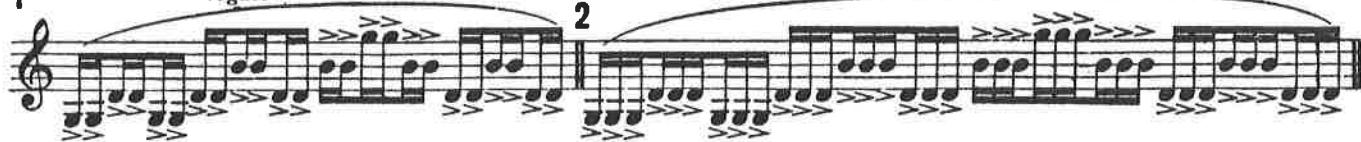
The ultimate aim of these exercises should always be the development of the accentuation.

A VARIANTES SUR LES
EXERCICES TYPES
EN TRIOLETS-SEXTOLETS

A VARIANTEN
DER TYPISCHEN TRIOLEN-
SEXTOLEN-ÜBUNGEN

A VARIATIONS ON THE
TYPICAL EXERCISES
IN TRIOLETS-SEXTOLETS

1 *Accentuated legato*

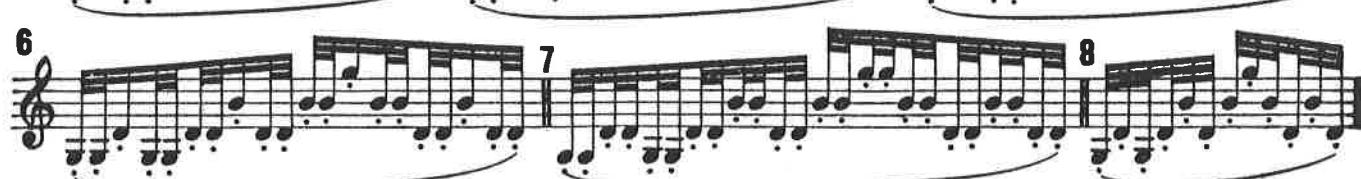


Firm staccato



4

5



7

8

B VARIANTES SUR LES EXER-
CICES TYPES EN QUARTOLETS

B VARIANTEN DER TYPISCHEN
QUARTOLEN-ÜBUNGEN

B VARIATIONS ON THE TYPICAL
EXERCISES IN QUARTOLETS

1 *Accentuated legato*



Firm staccato



V. Coup d'archet jeté-Staccato volant.

Le coup d'archet jeté est: SPICCATO TOUT EN TIRANT OU TOUT EN POUSSANT; c'est une sorte de reprise d'archet perpétuelle. Il se fait généralement dans la moitié supérieure de l'archet.

Le staccato volant est un coup d'archet jeté, mais en allongeant l'archet en poussant; c'est-à-dire sans reprise d'archet. Il se fait aussi dans la moitié supérieure de l'archet.

Les Variantes suivantes seront travaillées du milieu à la pointe de l'archet.

V. Geworfener Strich- Fliegendes Staccato.

Der geworfene Strich ist ein gezogener oder gestoßener Wurfbo gen, eine Art ständiger Wiederholung. Derselbe wird meist mit der oberen Bogenhälfte ausgeführt. Das fliegende Staccato ist ein geworfener Strich, im Stoß den Strich möglichst verlängernd, also ohne Wiederholung. Derselbe wird auch mit der oberen Bogenhälfte ausgeführt. Die folgenden Varianten werden von der Bogenmitte bis zur Spitze desselben gespielt.

V. Thrown bow- Flying Staccato.

The thrown bow is nothing but a SPICCATO WITH ALL THE NOTES PLAYED WITH CONSECUTIVE DOWN OR UP BOW STROKES. It is a sort of perpetual repetition of the bow, and is done with the upper half of the bow.

The flying staccato is similar to the thrown bow with the difference that the bow, instead of remaining on the same place, is moving from the point to the middle.

All following variants should be practised with the upper half of the bow.

A VARIANTES SUR LES
EXERCICES TYPES
EN TRIOLETS-SEXTOLETS

A VARIANTEN
DER TYPISCHEN TRIOLEN-
SEXTOLEN-ÜBUNGEN

A VARIATIONS ON THE
TYPICAL EXERCISES
IN TRIOLETS-SEXTOLETS

Thrown bow



2 *segue*

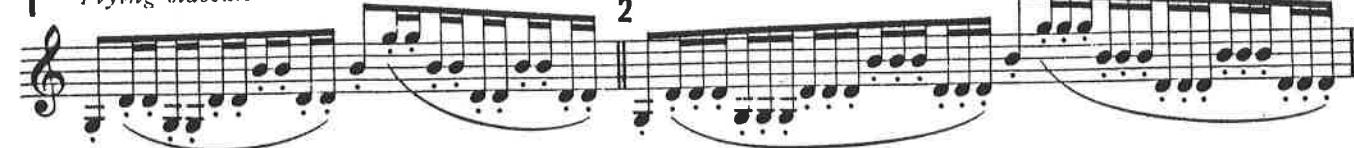


3 *segue*

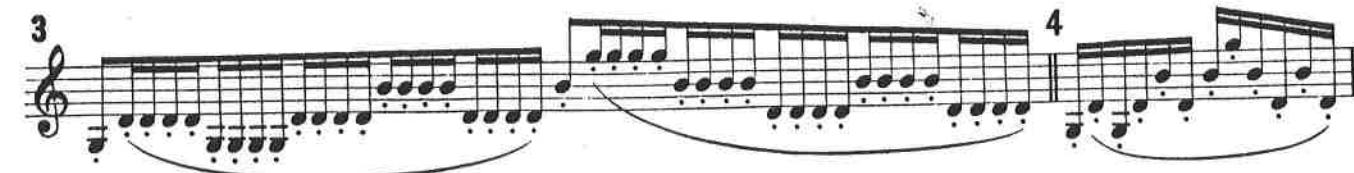


4

Flying staccato



2



4

B VARIANTES SUR LES EXER-
CICES TYPES EN QUARTOLETS

B VARIANTEN DER TYPISCHEN
QUARTOLEN-ÜBUNGEN

B VARIATIONS ON THE TYPICAL
EXERCISES IN QUARTOLETS

Thrown bow



2 *segue*



3 *segue*



4

1 *Flying staccato*

2

3

4

VI. Staccato jeté- Staccato sautillant. (à ricochet) (tremolo)

Le rebondissement naturel de l'archet est le principe fondamental du staccato jeté (à ricochet). Ce rebondissement doit être spontané et libre. Le meilleur endroit pour exécuter le ricochet est la moitié supérieure de l'archet; on travaillera donc, les variantes ci-dessous, du milieu à la pointe. Le staccato sautillant est une sorte de ricochet, pour ainsi dire, permanent, sans arrêt. Un peu au-dessus du milieu se trouve l'endroit le plus favorable à ce coup d'archet.

A VARIANTES SUR LES EXERCICES TYPES EN TRIOLETS-SEXTOLETS

VI. Geworfenes Staccato- Springendes Staccato.

Das natürliche Abstoßen des Bogens ist die Hauptgrundlage des geworfenen Staccato. Dieses Abstoßen muß spontan und frei sein. Man führt das geworfene Staccato am besten mit der oberen Bogenhälfte aus. Die untenstehenden Varianten werden von der Bogenmitte bis zur Spitze gespielt. Das springende Staccato ist eine Art geworfenes Staccato, so zu sagen anhaltend ohne abzusetzen. Die vorteilhafteste Stelle, um das-selbe auszuführen, befindet sich oberhalb der Bogenmitte.

A VARIANTEN DER TYPISCHEN TRIOLEN- SEXTOLEN-ÜBUNGEN

VI. Thrown Staccato- Springing Staccato (Tremolo)

The fundamental principle of the thrown staccato is the natural rebounding of the bow—à ricochet. This rebounding should be free and spontaneous. The upper half of the bow is best for this bowing. All following exercises should be practised from the middle to the point of the bow.

The springing staccato is a sort of perpetual thrown bow. It is also called tremolo. The part just above the middle of the bow is the most favorable part to use.

A VARIATIONS ON THE TYPICAL EXERCISES IN TRIOLETS-SEXTOLETS

1

2

3

Springing staccato

The musical score consists of three staves of sixteenth-note exercises. Staff 1 starts with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Staff 2 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Staff 3 starts with sixteenth-note patterns followed by eighth-note pairs. Each staff concludes with a sixteenth-note pattern.

B VARIANTES SUR LES EXERCICES TYPES EN QUARTOLETS**B** VARIANTEN DER TYPISCHEN QUARTOLEN-ÜBUNGEN**B** VARIATIONS ON THE TYPICAL EXERCISES IN QUARTOLETS*Thrown staccato*

The musical score consists of three staves of sixteenth-note exercises. Staff 1 starts with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Staff 2 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Staff 3 starts with sixteenth-note patterns followed by eighth-note pairs. Each staff concludes with a sixteenth-note pattern.

Springing staccato

The musical score consists of three staves of sixteenth-note exercises. Staff 1 starts with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Staff 2 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Staff 3 starts with sixteenth-note patterns followed by eighth-note pairs. Each staff concludes with a sixteenth-note pattern.

VII. Legato-Sons filés.

Pour arriver à un legato souple et équilibré, on doit bien faire attention de diviser l'archet en autant de parties égales qu'il y a de notes dans le même coup d'archet. Cette règle est aussi très importante pour les sons filés. Les exercices pour les sons filés se travailleront d'abord dans la nuance FORTE et ensuite PIANO et aussi avec les quatre nuances suivantes: a) $p \overbrace{f} = p$, b) $f \overbrace{p} = f$, c) $f \overbrace{p} = f$ et d) $p \overbrace{f} = f$. On travaillera toutes les variantes suivantes avec toute la longueur de l'archet.

A VARIANTES SUR LES EXERCICES TYPES EN TRIOLETS-SEXTOLETS

B VARIANTES SUR LES EXERCICES TYPES EN QUARTOLETS

Fin de la deuxième partie

VII. Legato-Tonspinnen.

Um ein weiches und gleichmäßiges Legato hervorzu bringen wird der Bogen in so viel gleiche Einheiten geteilt, als Noten im gleichen Bogenstrich enthalten sind. Diese Maßregel gilt auch für die gesponnenen Töne. Man spiele die Übungen für gesponnene Töne zuerst in Forte, hierauf Piano und dann in folgenden vier Tonfarben:

a) $p \overbrace{f} = p$, b) $f \overbrace{p} = f$,
c) $f \overbrace{p} = f$ und d) $p \overbrace{f} = f$
Die folgenden Varianten werden mit der ganzen Bogenlänge gespielt.

A VARIANTEN DER TYPISCHEN TRIOLEN-SEXTOLEN-ÜBUNGEN

VII. Legato-Sustained Tones.

Fine legato playing should have suppleness and evenness. In order to acquire these, one of the most important factors is to divide the bow in as many equal parts as there are notes to be played with the same bow stroke. This principle applies as well to the playing of long sustained tones.

The following exercise in sustained tones should be practised first FORTE and then PIANO. Later on, the following dynamic gradations should be observed.

a) $p \overbrace{f} = p$, b) $f \overbrace{p} = f$,
c) $f \overbrace{p} = f$, and d) $p \overbrace{f} = f$.

For all following exercises the whole bow should be used.

A VARIATIONS ON THE TYPICAL EXERCISES IN TRIOLETS-SEXTOLETS