ECOLE MODERNE DU VIOLON

GYMNASTIQUE DU VIOLON

Par

ARMAND PARENT

Professeur du Cours Supérieur de Violon
à la SCHOLA CANTORUM de PARIS

NET : 3/01/89 ARS NOVA USED $-4.00

B. ROUDANEZ, Editeur
9, Rue de Médicis — Paris 6e

Tous droits réservés pour tous pays
Copyright 1916, by B. Roudanez

23. 30 - Finger exercises 58 - 71.

ECOLE MODERNE DU VIOLON

21
23 34 39
47
53
71 97 98
77
117
123

Caryl Oakes.

Chro. ... 23
Thirds ... 34
Arpeggios ... 39
Shifting ... 58
Harmonics & stops ... X
Bowing Ex. ... 77
Position Technics ... 92
Sp. Crossing strings ... 97
& shifting ... 95 98
Chro. ... Dec
Bowing Ex. ... 117
Crossing strings — 101
Variety of tone ... Xe

IX Double stops

GYMNASTIQUE DU VIOLON

Sixths ... 76 98

Figure octaves - 58

31 Trills 88

Par

ARMAND PARENT

Professeur du Cours Supérieur de Violon
à la SCHOLA CANTORUM de PARIS

4 fr.

NET ~~12~~ fr.

B. ROUDANEZ, Editeur
9, Rue de Médicis — Paris 6e

Tous droits réservés pour tous pays
Copyright 1916, by B. Roudanez

A Sylvain DUPUIS

Directeur du Conservatoire de Liège

PRÉFACE

N'y a-t-il pas lieu de s'étonner de ce fait, qu'en regard des nombreuses « méthodes » de piano ou de clavecin qui encombrent les bibliothèques, les ouvrages traitant sérieusement de la technique et de l'art du violon se rencontrent en si petite quantité ? — Il ne peut être question ici, bien entendu, des trop fréquentes plaquettes où un professeur, en quête de notoriété... et de clientèle, accumule à la hâte et sans discernement divers exercices puisés dans des méthodes antérieures ; les publications de cette espèce sont aussi innombrables qu'inutiles.

Je ne veux donc parler que des traités didactiques pouvant servir efficacement à l'instruction et à la formation des violonistes, or, si l'on fait le compte de ces ouvrages, on pourra constater, non sans quelque surprise qu'ils se réduisent à une douzaine tout au plus.

On me permettra d'en faire ici, succinctement, l'historique. — Le premier en date nous vient d'Angleterre, il fut publié en 1659, sous le titre : *The division violist*, et a pour auteur un musicien assez inconnu du nom de CHR. SIMPSON.

Soixante ans plus tard, en 1720, parut la *Méthode pour apprendre à jouer du violon*, par MICHEL DE MONTÉCLAIR, Français, né à Clermont en 1666, mort à Saint-Denis en 1737. On y trouve la résolution de toutes les difficultés en usage à cette époque.

Il appartenait à un célèbre compositeur italien, qui fut aussi un homme de science et qui fonda vers la fin de sa vie la grande école de Padoue, GIUSEPPE TARTINI (né à Piromo en 1692, mort à Padoue en 1770), de fixer les véritables principes fondamentaux de l'art du violoniste. On a, de lui, trois ouvrages didactiques du plus haut intérêt : *L'arte dell'arco* (l'art de l'archet), puis la : *Lettera alla signora Maddalena Lombardini, inserventi a un importante lezione per i suonatori di violino* (publiée en 1770) ; enfin le *Traité des Ornements de la Musique*, se rapportant aux « agréments » dans le jeu du violon, qui fut traduit en français en 1782.

LEOPOLD MOZART, d'Augsbourg (1719+1787), publia, en 1756, l'année même de la naissance de son illustre fils, un ouvrage intitulé : *Essai d'une méthode fondamentale de violon*, où il expose les principes de Tartini et les procédés d'exécution du plus célèbre successeur de ce maître, Pietro Nardini, non sans les accom-

PREFACE

Must we not be surprised at the fact that with regard to the numerous « Methods » of piano and clavecin, encumbering the librairies, the works treating seriously the technic and art of violin, are met with in such small quantities? There can be no question, here of course, of the too frequent leaflets where a professor, in quest of notoriety and customers, hastily, and without discrimination, accumulates various exercices, borrowed from former methods : publications of such sort are as innumerable as useless!

I only intend therefore to speak of the didactic methods, able to serve efficiently for the instruction and formation of violinists. Now, if we count these works, we can ascertain, not without some surprise, that they are reduced to a dozen at the most.

Allow me to give you their history, in a few short lines.

The first method comes from England, and was published in 1659, under the title of *The division violist ;* its author being a rather unknown musician, called CHR. SIMPSON.

Sixty years later, in 1720, appeared the *method to learn and play the violin*, by MICHEL DE MONTECLAIR, a Frenchman, born in Clermont, in 1666, died in Saint-Denis in 1737. There, we find the solution of all difficulties existing at that time.

It belonged to a famous Italian Composer, who also was a scientific man and founded towards the end of his life the great school of Padoue, GIUSEPPE TARTINI (born in Piramo in 1692, died in Padoue in 1770) to settle the true fundamental principles of the Violinist's art. We have from him three didactic works of the highest interest. *L'arte dell'arco* (the art of the bow) then the : *Lettera alla Signora Maddalena Lombardini, inserventi a un importante lezione per i suonatori di violino* (published in 1770 ; at last, the *Traité des ornements de la musique*, referring to the « agreements » in violin playing translated into French in 1782. LÉOPOLD MOZART of Augsburg (1719-1787), published in 1756, the very year of his famous son's birth, a work entitled : *Essai d'une méthode fondamentale de violon*, in which he exposes the principles of Tartini, and the knacks of performance of the most famous successor of this master, Pietro

pagner de conclusions et de réflexions personnelles vraiment intéressantes.

Ce n'est que soixante-dix ans plus tard que nous voyons paraître en France un système complet d'enseignement du violon sous le titre : *Méthode du Conservatoire de Paris*. Cette méthode, longuement élaborée, avait pour auteurs trois virtuoses français : RODOLPHE KREUTZER, né à Versailles en 1766, mort en 1831, PIERRE BAILLOT, né à « Passy près Paris » en 1771, mort en 1842, et JOSEPH RODE; qui naquit à Bordeaux en 1774 et mourut à Paris en 1830. Tous trois écrivirent aussi des études pratiques qui ont servi à l'éducation des jeunes violonistes pendant près d'un siècle; les 40 *caprices* (ou études) de Kreutzer, *l'art du violon* de Baillot, les 12 *études* et les 24 *caprices de Rode* sont encore en usage dans toutes les écoles de musique.

La *Méthode de violon*, de J.-F. MAZAS, de Béziers (1782+1849), n'est pas non plus à laisser dans l'oubli.

LUDWIG SPOHR, de Brunswick (1784+1859) et FERDINAND DAVID, de Hambourg, (1820+1873) écrivirent également des *Méthodes de violon*. Le second publia même, sous le titre : *Hohe Schule* (haute-école), une sorte de *compendium* de l'ancienne littérature de l'instrument, idée louable en soi, mais bien mal mise en pratique, car David, comme tous les Allemands de son époque, opéra de tels changements et usa d'un tel arbitraire dans l'interprétation des belles œuvres italiennes et françaises des XVIIe et XVIIIe siècles, qu'il en arriva à en rendre la plupart à peu près méconnaissables. Son exemple fut malheureusement suivi par presque tous les adaptateurs et musicographes d'Outre-Rhin qui s'ingénièrent à plaisir à détériorer des chefs-d'œuvre. C'est pourquoi on ne saurait trop recommander aux élèves de se méfier de toutes les éditions allemandes qui constituent, à peu d'exceptions près, des falsifications éhontées.

Plus récemment, un violoniste bohême, professeur au Conservatoire de Prague, O. SEVCIK, publia un assez intéressant ouvrage sur la *Technique du violon*, mais l'inutile abondance d'exercices et la prolixité vraiment trop allemande de cette méthode, la rendent lourde et indigeste, conséquemment en partie inutilisable pour l'éducation.

Si nous mentionnons maintenant trois autres traités : la *Méthode de violon* en trois parties du belge CHARLES DE BERIOT (1802+1870) imprimée en 1858, sur laquelle se sont façonnés les talents d'éminents virtuoses tels qu'Ysaye, Marsick, Remy, Parent, etc. ; l'*Ecole du violon* du français DELPHIN ALARD (1815+1888) et la *Gymnastique du violon* du Liégeois HENRI LÉONARD (1819+1890) nous en aurons terminé avec la littérature purement didactique de l'instrument. Pour compléter cette nomenclature, il convient de citer ici les ouvrages musicaux de simple technique écrits spécialement pour l'éducation des violonistes, et ensuite, les noms de cer-

Nardini, accompanying them with most interesting personal conclusions and remarks.

Seventy years later only, appeared in France a complete method as to the instruction of the violin, entitled : *Méthode du Conservatoire de Paris*. The authors of this method, who elaborated it for a long time were three French virtuoses: RODOLPHE KREUTZER, born in Versailles in 1766, died in 1831, PIERRE BAILLOT born in « Passy près Paris » in 1771, died in 1842; and JOSEPH RODE born in Bordeaux in 1774, died in Paris in 1830. All three also wrote practical studies, which served during nearly a century for the education of young violinists ; the 40 *caprices* (or studies) by Kreutzer, *l'art du violon* by Baillot, the 12 *études* and the 24 *caprices* by Rode are still used in all schools of Music.

The *méthode de violon* by J.-F. MAZAS of Béziers (1782-1849) must not be forgotten altogether.

LUDWIG SPOHR of Brunswick (1784-1859) and FERDINAND DAVID of Hamburg (1820-1873) have also written *Méthodes de violon*.

The latter even published under the title of « *Hohe Schule* (High School) a kind of *compendium* of the ancient literature of the instrument; a good idea in itself, but badly put into practice, for David, like all Germans of his epoch, made such changes, and used such an arbitrary manner in the interpretation of the beautiful Italian and French works of the XVIIe & XVIIIe centuries, that he rendered most of them nearly unrecognizable.

His example, unhappily, was followed by nearly all adapters and musicographes of the other side of the Rhine, exercising their wit to spoil masterpieces.

For this very reason, we most warmly recommend to all pupils to mistrust all german editions, which, with very few exceptions, are but shameless adulterations.

More recently, a Bohemian violinist, professor at the Prague Conservatoire. O. JEVCIK, published an interesting work on the *Technique du Violon;* but the useless copiousness of exercices and the prolixity of this method indeed too german, make it heavy and indigestible; in consequence, it is partly impossible to use for educational purposes.

Let us now mention three other methods : The *Méthode de violon* in three parts, by a Belgian, CHARLES DE BÉRIOT (1802-1870), printed in 1858, which served to form the talents of eminent virtuoses such as Ysaye, Marsick, Remy, Parent, etc.; l'*Ecole du violon* by the Frenchman, DELPHIN ALARD (1815-1888) and the *Gymnastique du Violon* by Henri Léonard of Liège, after which we shall have finished with the purely didactic literature of the instrument.

To complete this nomenclature, it is only necessary to quote here the musical works of merely a technical value especially written for the education of vio-

tains compositeurs dont les œuvres contribuent particulièrement à cette éducation au double point de vue de la mécanique et du style.

Dans la première catégorie (technique musicale), nous trouvons l'*Arte di nuova modulazione* de LOCATELLI (1693+1764) important pour l'étude de la double corde ; les 24 *matinées* du bordelais GAVINIÈS (1726+1800); les 36 caprices du napolitain FIORILLO (1753+1802 ?), les ouvrages de J.-B. CARTIER, d'Avignon (1765+1841) qui osa publier le premier, avant les Allemands, une édition française et sincère des plus belles œuvres de Corelli, Pugnani, Tartini, etc. ; puis les 24 *Caprices de* PAGANINI (1782+1840) et enfin les *Etudes* du belge VIEUXTEMPS (1820+1881) (1).

Parmi les compositions que l'on peut regarder spécialement comme des pièces d'études techniques pour les jeunes violonistes (abstraction faite des œuvres de pure musique comme celles d'Haydn, Mozart, Beethoven et des modernes), nous citerons les productions d'ARCANGELO CORELLI (1653+1713), d'ANT. VIVALDI (1675 ?+1743), les immortelles *Suites* et *Sonates* de J.-I. BACH (1865+1750), les œuvres de J.-M. LECLAIR (1687+1764), de P. NARDINI (1722+1793), de G.-B. VIOTTI (1753+1824), de H. WIENIAWSKI (1835+1880) et enfin les beaux concertos d'EDOUARD LALO (1823-1892).

On remarquera que, tant parmi les spécialistes que parmi les musiciens dont les ouvrages peuvent le mieux contribuer à l'étude du violon, l'élément italien et français domine de beaucoup l'élément germain. Il ne faut pas s'en étonner, car c'est à notre esprit latin, amoureux de l'expression avant tout, qu'il appartient de cultiver et de perfectionner l'art de l'instrument expressif par excellence.

Revenant maintenant à notre point de départ, nous constatons qu'il y a bien près de soixante ans que le dernier traité sérieux d'enseignement du violon a vu le jour. Depuis ce moment, la musique a considérablement évolué et de nouvelles difficultés d'exécution et d'interprétation, insoupçonnées par les anciens traités, ont surgi et surgissent même journellement.

Il fallait donc — le laps de temps normal qui sépare l'apparition de chacun des ouvrages précités étant accompli — que notre époque donnât naissance à un nouveau traité de l'art du violon ; c'était fatal autant que nécessaire. M. ARMAND PARENT s'est chargé d'exécuter ce décret de la Fatalité.

S'inspirant des méthodes d'éducation de la *Schola Cantorum*, où l'on marche ardemment vers le progrès, en suivant la seule route capable d'y conduire, la voie *traditionnelle* appropriée aux besoins modernes, M. Pa-

(1) A citer également dans cet ordre d'idées, le recueil *d'exercices* de Mathieu CRICKBOOM, récemment publié.

linists; and afterwards, the names of certain composers whose works particularly contribute to this education, both as regards mecanism and style.

In the first category (musical technice), we find l'*Arte di nuova modulazione* di LOCATELLI (1693-1764) : important for the study of the double string; the 24 *matinées* by Guviniès of Bordeaux (1726-1800); the 36 *Caprices* by FIORILLO of Naples (1753-1802); the works of J.-B. CARTIER of Avignon (1765-1841), who first dared to publish, before the Germans, a sincere French edition of the most beautiful works of Corelli, Pugnani, Tartini, etc.; afterwards, the 24 *Caprices* by PAGANINI (1782-1840) and, at last, the *Etudes* of the Belgian VIEUXTEMPS (1820-1881) (1).

Amongst the compositions, which seem to us particularly fitted for technical studies for young violinists (to the exception of purely musical works like those of Haydn, Mozart, Beethoven, and some modern composers) we will quote the productions of ARCANGELO CORELLI (1653-1713), of ANT. VIVALDI (1675-1743) the immortal *Suites* and *Sonates* of J.-S. BACH (1685-1759), the works of J.-M. LECLAIR (1687-1764) of P. NARDINI (1722-1773) of G.-B. VIOTTI, (1753-1824), of H. WIENIAWSKI (1835-188) and, at last, the beautiful Concertos of EDOUARD LALO (1823-1892).

One will notice that, amongst the specialists as well as the musicians whose works can best contribute to the study of the violin, the French and Italian elements throughout dominate the German element.

There is no reason to be surprised at this, for it belongs to our Latin mind, fond of expression above all, to cultivate and improve the art of this highly expressive instrument.

Referring, to our starting point, we can ascertain that it is very nearly sixty years, since the last serious method of violin instruction sau the day light. Ever since that time, music has considerably evolved, and new difficulties of execution and interpretation, unsuspected by the ancient methods, have arisen, and arise daily.

Thus it became necessary, — the normal lapse of time between the appearance of each of the above mentionned works being accomplished for our epoch,—to give birth to a new method on the art of violin playing. This was as fatal as necessary.

Mr ARMAND PARENT has accepted to execute the decree of this fatality.

Taking his inspiration from the educational Methods of the *Schola Cantorum*, eagerly on march to progress, ar the only way leading to it, that is the traditional way appropriated to modern wants, Mr *Parent*,

(1) We must also name, in the same order of ideas : the " Recueil *d'Exercices* de Mathieu CRICKBOOM ", recenthy published.

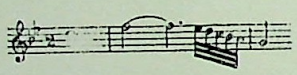
rent a conservé, dans sa nouvelle *Gymnastique du violon*, tous les préceptes exposés dans les anciens traités qui restent indispensables à la formation de l'élève, et c'est avec grande raison qu'il ne les a pas répudiés, car c'est précisément là que se trouve le fondement de toutes les grandes écoles du violon, l'italienne, comme la wallonne et la française.

Cependant, continuant le tracé de la route ouverte par ses prédécesseurs, M. Parent a voulu, dans son ouvrage, apporter à l'éducation du violoniste déjà familier avec les formules de Kreutzer, de Rode et de Paganini, tout un développement nouveau, parallèle, en ce qui regarde l'instrument, à l'importante évolution musicale accomplie en France depuis les quarante dernières années. C'est ainsi que, dès les premiers chapitres de la *Gymnastique* (page 15), nous trouvons un exposé du doigté de la *gamme par tons*, si fréquemment employée par nos compositeurs modernes.

Autre innovation, très nécessaire, celle-là, et dont on ne trouve point trace dans d'autres méthodes.

La question du *rythme* devient d'une importance capitale dans l'évolution de la musique ; nous sommes loin de l'époque où Lulli, Destouches, Rameau et tous leurs contemporains notaient les traits rapides en valeur approximatives, laissant au violoniste le soin de rythmer chaque groupe suivant sa propre appréciation ;

par exemple : Rameau (Dardanus)

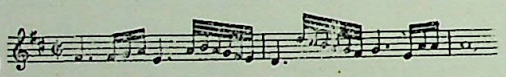


pour :

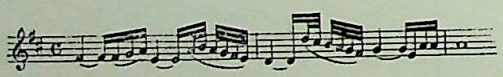


ou bien

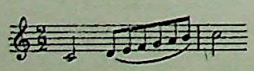
Destouches (Les Eléments)



pour



L'exactitude rythmique est devenue maintenant partie intégrante de toute interprétation musicale. C'est donc à juste titre que M. Parent, dans sa présentation de la gamme avec 110 coups d'archet différents (disposition qu'on retrouve dans d'autres méthodes), a, le premier, imaginé d'appliquer cette étude à des mesures rythmiquement différentes. Il est évident, par exemple, que le groupe à rythme binaire :



demande une toute autre interprétation rythmique lorsqu'il devient ternaire :



pour ne citer qu'un exemple entre cinquante autres.

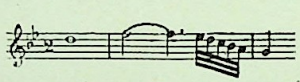
La manière de triompher d'un passage difficile en se

in his new *Gymnastique du Violon*, has kept up all the precepts exposed in ancient methods, which remain indispensable for the pupil's information. He has been quite right not to repudiate them, for there precisely is to be found the foundation of all great schools of violin, the Italian one as well as the Wallonne and French schools.

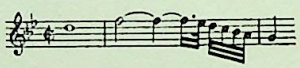
Following, however, the road traced by his predecessors, Mr Parent, in his work, has been desirous to give to the education of the violonist, already familiar with the prescriptions of Kreutzer, Rode and Paganini, quite a new developement on a parallel line concerning the instrument itself, with the important musical evolution, which has taken place in France during the last forty years. It is thus, that in the very first chapters of the *Gymnastique du Violon* (page 15) we find a statement of fingering of the scale *by tones*, frequently used by our modern composers.

Another innovation, very useful, and which is not to be met with in any former methods, is the question of *Rythm*, which becomes of main importance in the evolution of music. We are far from the epoch when Lulli, Destouches, Rameau and their contemporaries marked quick movements by the means of approximate values, leaving to the performer the care of rhytming each group according to his personal appreciation.

For exemple : Rameau (Dardanus)

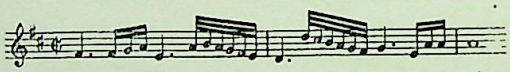


for

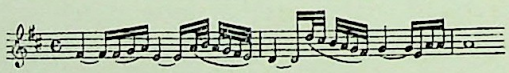


or else

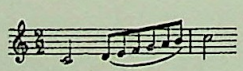
Destouches (Les Eléments)



for



The rythmical exactitude has now become an integral part of all musical interpretation. Justly, therefore, has Mr Parent in his presentation of the scale with 110 different bow strokes (a disposition we find again in other methods) imagined the first, to apply this study to various rythmical measures. It is evident for instance, that the group of binary rhythm :



requires another rythmical interpretation when it becomes ternary.



to quote only this example among 50 others.

The way of overcoming a difficult passage by

l'assimilant peu à peu au moyen d'un travail établi sur des rythmes divers est aussi un aperçu neuf et efficace.

— Dans son *Traité d'orchestration*, Berlioz se plaint de ce que les violonistes sont incapables de faire un *pizzicato* rapide, parce qu'ils n'y emploient jamais qu'un seul doigt.

Comment pourraient-il faire, n'ayant jamais appris à l'exécuter autrement ? — Et, de fait, dans aucune méthode, il n'est question de *pizzicato*. — M. Parent, dans sa *Gymnastique*, consacre à cette façon de jouer tout un chapitre ; il y enseigne non seulement la manière de donner une bonne sonorité à la corde pincée, mais encore l'emploi de plusieurs doigts de la main droite pour l'exécution des passages rapides et même le moyen de produire sur les quatre cordes un effet analogue à ceux obtenus sur la guitare, ce qui assurerait au violon la double succession des deux anciens instruments types : la viole et le luth. Tout cela est éminemment instructif et ouvre même aux compositeurs des horizons nouveaux.

— Cet ouvrage, qui ne s'adresse évidemment qu'aux élèves déjà rompus aux difficultés primordiales de la technique, est donc une œuvre de haut enseignement que M. Parent a pris soin de compléter (et ce n'est pas la moins intéressante partie de ce recueil) par de très judicieux avis sur la *justesse*, la *ponctuation*, (chose si essentielle pour l'intelligence du discours musical et dont se doute seulement une infime minorité d'exécutants), la *sonorité*, le *vibrato*, l'usage pratique de la *sourdine*, enfin, comme conclusion, par de précieux conseils au sujet de la *musique de chambre* et de la *composition des programmes de concert*.

Dans ces derniers chapitres, M. Parent s'élève à de hautes considérations sur l'art, et tous les musiciens doivent l'en approuver car la virtuosité n'est point, en vérité, une source de gloire ou de lucre, mais seulement un moyen, pour l'artiste digne de ce nom, de se mettre au service de la Beauté réalisée par les créateurs de génie et de divulguer cette Beauté aux âmes capables de la comprendre.

Pour toutes ces raisons, je considère la *Gymnastique du violon* de M. Armand Parent comme un ouvrage de très grande importance tant au point de vue de la technique supérieure de l'instrument qu'à celui de l'Art vrai, dont nous sommes tous les serviteurs, et je le remercie de m'avoir donné l'occasion d'en apporter ici le témoignage.

Vincent d'INDY.

assimilating it by degrees and by means of fixed work on various rythms, is also a new and efficacious notion.

In his *Traité d'Orchestration*, Berlioz complains that violinists are unable to play a quick *pizzicato* because they only use one single finger. How could they do otherwise, having never learned to execute it in another manner? And, in fact, in no other method, is *pizzicato* mentionned. Mr Parent, in his *Gymnastique* consecrates a whole chapter to this manner of playing; he teaches in it, not only the way of giving a good sonorous pinched string, but also the use of several fingers of the right hand for the performance of quick passages, and even the means to produce on the four strings an execution equal to that obtained on the guitar, thus assuring to the violin the double succession of two ancient types of instruments : the viola and lute. All this is eminently instructive and opens, even to composers, fresh horizons.

This work written evidently for pupils having already overcome the primordial difficulties, of the technic, is a source of high instruction, which Mr Parent has taken care to complete (and it is not the least interesting part of the work) by very judicious advice, about, *accuracy*, *punctuation* (such an important matter for the intelligence of musical discourse, known only by the smallest minority of performers) *sonority*, *vibrato*, practical use of the *mute*, and at last, for conclusion, by his precious advice concerning the *Musique de Chambre* and the *composition* des *programmes* de *Concert*.

In these last chapters, Mr Parent gives us very high considerations about art ; and all musicians should approve of this for of to be a virtuose is not in reality a source of glory or light, but only a mean, for the artist worthy of this name, of serving Beauty, results of the creators or genius, and of divulging this Beauty to all souls capable of understanding it.

For all these reasons, I consider the *Gymnastique du violon*, by Mr Parent as a work of truly great importance, both as regards the superior technic of the instrument, as well as the *true art* of which we all are fervent servants ; and I thank him to have given me the opportunity to testify it by the above lines.

VINCENT D'INDY.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Préface	
Gamme de do avec 110 coups d'archet	1
Gammes dans tous les tons	15
Gammes chromatiques	21
La substitution des doigts	28
Le Trille	29
Gammes par tons	32
Gammes en tierces	32
Arpèges	37
Accord parfait et ses renversements	39
Accord de 7me dominante et ses renversements	42
Accord de 7me diminuée et ses renversements	43
Accord de 9me dominante et ses renversements	44
Accord par ton	45
Gammes en sixtes	46
Arpèges en doubles cordes	48
Octaves	49
Exercices sans bouger le pouce	53
Le son augmenté et diminué	54
Le Staccato	55
Le Sautillé	56
Le Portamento	57
Octaves doigtées	58
Pizzicato	63
Unisson	67
Sons harmoniques	68
Doubles sons harmoniques	71
Etude avec 100 coups d'archet	77
Exercices en tierces	85
Exercices en trilles	88
Octaves et dixièmes	90
Etude pour la sonorité	91
Exercices aux différentes positions	92
Exercices en sautillé	97
Exercices en sixtes	98
Exercices sans bouger le pouce	98
Exercices divers	99
Manière de travailler	102
Traits de la Symphonie Espagnole de Lalo. de la Sonate pour violon et piano de d'Indy. de la Sonate de Franck, du Concerto de Mendelssohn, du Scherzo du Quatuor de Debussy. de la Sonate de Magnard.	
Exercices divers	114
La sonorité dans la douceur	123
L'Extension	124
Etude réunissant les principales difficultés de doigts et d'archet	125

Texte

La Justesse	131
La Ponctuation	131
La Sonorité	132
Le Vibrato	135
La Sourdine	135
Manière d'accorder l'instrument en public	136
La Musique de Chambre	136
Composition des Programmes de Concert	140

CONTENTS

	Psges
Preface	
Scales of ut with 110 bow strokes	1
Scales in all tones	15
Chromatic scales	21
Substitution of fingers	28
The Shake	29
Scales by Tones	32
Scales in thirds	32
Arpeggios	37
Common chord and inversions	39
Chords on the Dominant 7th and inversions	42
Chords on diminished 7th and inversions	43
Chord on Dominant 9th and inversions	44
Chord by tones and inversions	45
Scales in sixths	46
Arpeggios in double strings	48
Octaves	49
Exercises without moving the thumb	53
The increased and diminished sound	54
The Staccato	55
The Jumping	56
The Portamento	57
Fingered octaves	58
Pizzicato	63
Unisons	67
Harmonic sounds	68
Double Harmonic sounds	71
Study With 100 bow strokes	77
Exercises in thirds	85
Exercises in shakes	88
Octaves and tenths	90
Study of the sonority	91
Exercises	92
Exercises in Jumping bow	97
Exercises in sixths	98
Exercises without moving the thumb	98
Various exercises	99
How to practise	102
Quick passages from the Spanish Symphony of Lalo. the Sonata for violin and piano of d'Indy, the Sonata of Franck, the Concerto of Mendelssohn, the Scherzo in the Quatuor of Debussy, the Sonata of Magnard.	
Various exercises	114
Sonority in soft passages	123
Extension	124
Study uniting the principal difficulties of fingers and bow	125

Text

Accuracy	131
Punctuation	131
Sonority	132
The Vibrato	135
The Mute	135
Way of tuning the instrument in public	136
Chamber Music	136
Composition of a Concert program	140

ARMAND PARENT

La Gymnastique du Violon

Savoir travailler c'est déjà avoir du talent.

Gammes avec 110 coups d'archet, dans tous les tons, dans toutes les mesures, avec tous les rythmes. Les arpèges, tierces, sixtes, octaves, octaves doigtées, dixièmes, trilles, pizzicatos, sons harmoniques, l'extension gammes par tons.
Etudes sur le son augmenté et diminué, le grand détaché, le sautillé, le staccato, le démanché, le portamento. Etude avec 100 coups d'archet; manière de travailler, exercices de technique. Etude réunissant les principales difficultés de doigts et d'archet.
TEXTE: La justesse, la sonorité, le vibrato, la sourdine, manière d'accorder l'instrument en public, la musique de chambre, composition des programmes de concert.
RECOMMANDATIONS PRINCIPALES: Avoir des cordes justes, une tenue irréprochable, travailler lentement, supprimer le vibrato, faire des gammes, des arpèges et des sons filés tous les jours.

Il est extrêmement difficile de faire une gamme à la 1re position avec une égalité parfaite de sonorité. La difficulté réside dans le passage d'une corde à la suivante. Afin d'éviter la secousse de l'archet sur la corde que l'on veut atteindre, il faut s'en rapprocher le plus possible.
De la corde *sol* à la corde *mi* en passant par les cordes *ré* et *la*, la pointe de l'archet doit tracer une courbe parfaite:

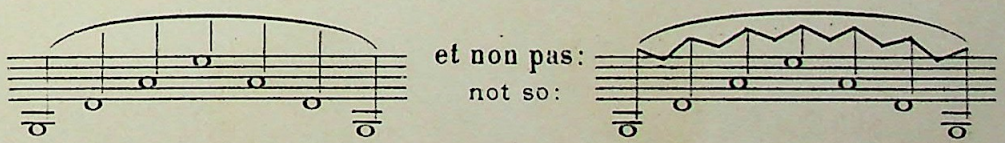
Drilling of the Violin

To know how to work is already to be talented

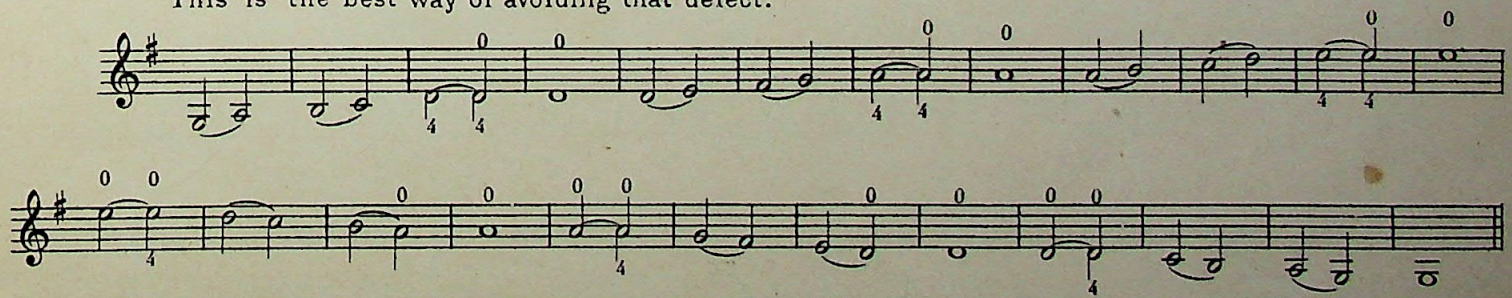
Scales with 110 bow strokes in all tones in all measures with all rythms. The arpeggios, thirds, sixths, octaves, fingered octaves, tenths, shakes, pizzicato, harmonical sounds, extension scales by tones.
Exercises on the augmented and diminished sounds, the great détached, jumping bow, staccato, portamento and shifting.
Exercise with 100 bow strokes; how to practise technical exercises. Study uniting the principal difficulties of fingering and bow.
TEXT: accuracy, sonority, vibrato, mute, way of tuning the instrument in public, chamber music, composition of concert programs.
PRINCIPAL RECOMMENDATIONS: To have right strings, an irreprochable appearance, to work slowly, to suppress the vibrato, to play scales, arpeggios and "sons filés" every day.

It is extremely difficult to play a scale in the first position with an evenness of perfect sonority.
The difficulty exists in passing from one string to the following. To avoid the shaking of the bow on the string one wishes to reach one must get as near to it as possible.

From the string *g* to *l* in passing by the string *d* and *a*, the point of the bow must trace a perfect curve:



Voici le meilleur moyen d'éviter ce défaut:
This is the best way of avoiding that defect:

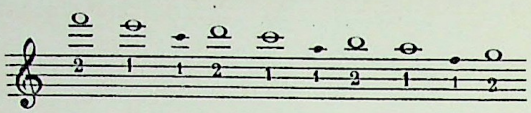


Copyright 1916 by
B. ROUDANEZ, Editeur, 9, rue de Médicis, Paris.

Tous droits réservés pour tous pays

Le changement de position a toujours été une difficulté. Le moyen que j'indique peut obvier à cet écueil. Dans toutes les gammes majeures et mineures, tierces, sixtes et les gammes en octaves doigtées, mon système consistera à glisser à la position avec un doigt étranger à la note que l'on doit faire.

The changing of the position has always been a difficulty. The means I indicate can obviate to this stumbling block. In all major and minor scales, thirds sixths and scales in fingered octaves, my system consists in gliding to the position with a finger unconnected with the note one has to play.



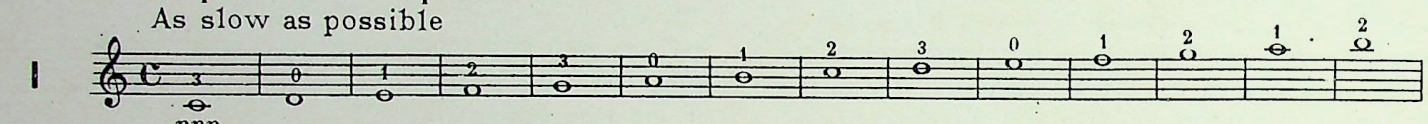
La petite note ne doit pas être entendue. Dans les gammes simples majeures et mineures, le doigt qui glisse doit rester sur la corde.

The small note must not be heard. In the simple major and minor scales the finger that glides must remain on the string.

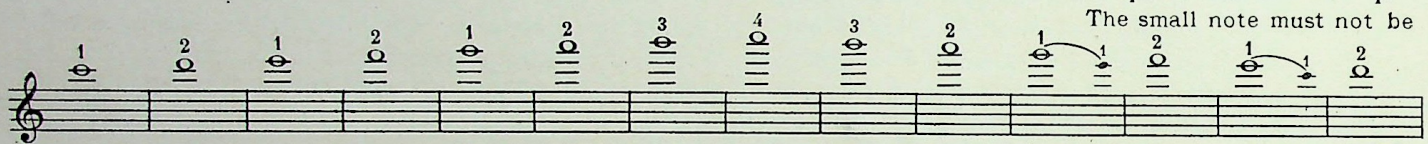
Le plus lentement possible
As slow as possible

1

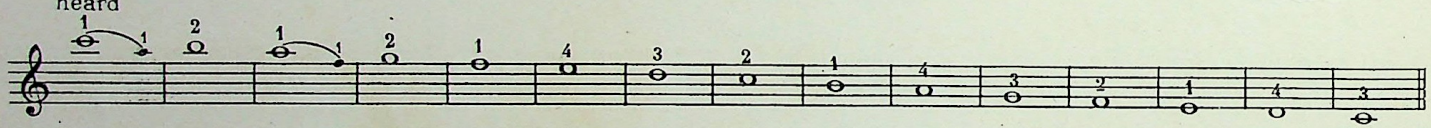
ppp



La petite note ne doit pas
The small note must not be



être entendue
heard

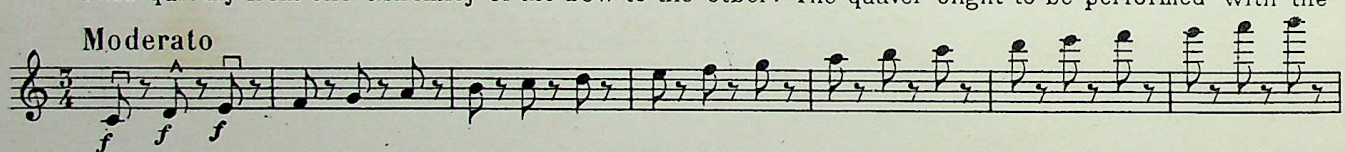


Passez rapidement d'une extrémité à l'autre de l'archet. La croche devra être exécutée avec la mê-
Pass quickly from one extremity of the bow to the otber. The quaver onght to be performed with the

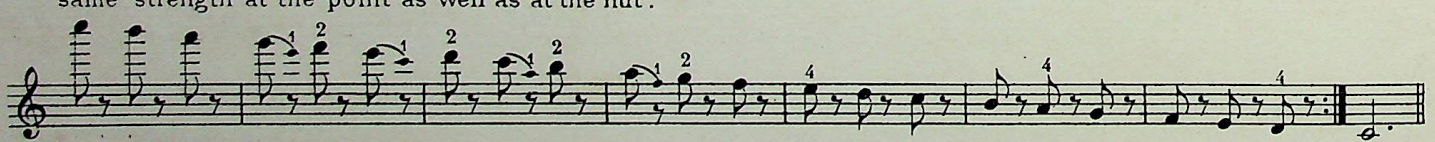
Moderato

2

f *f* *f*



me force aussi bien à la pointe qu'au talon.
same strength at the point as well as at the nut.

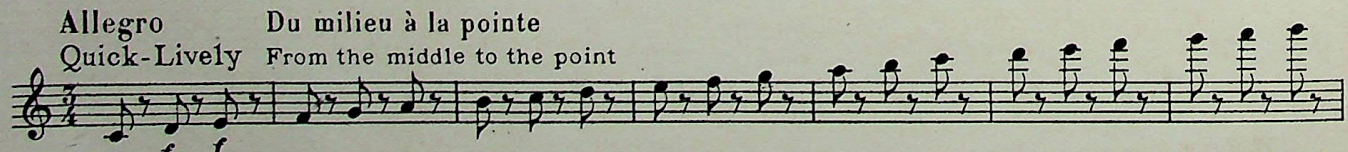


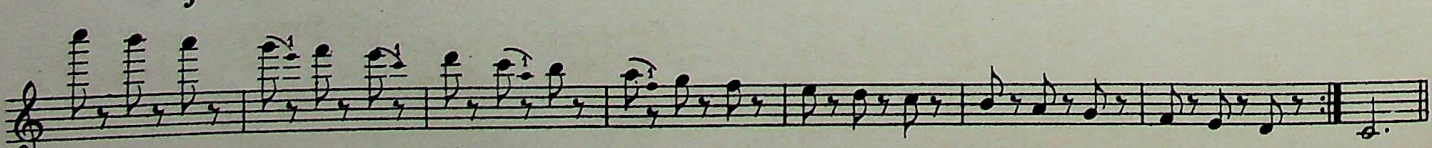
Allegro
Quick-Lively

Du milieu à la pointe
From the middle to the point

3

f *f* *f*

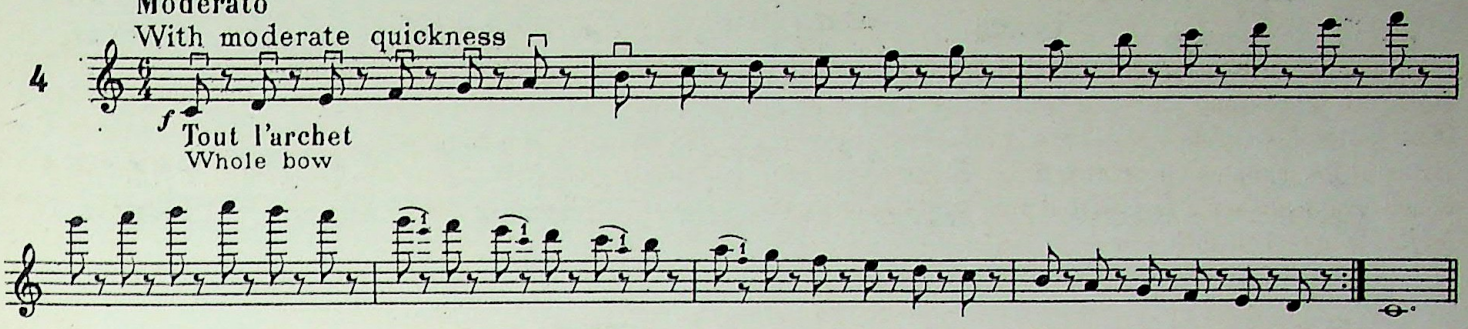




Posez l'archet sur la corde sans bruit, ensuite faites-la vibrer
Place the bow on the string, without sounding, then vibrate

Moderato
With moderate quickness

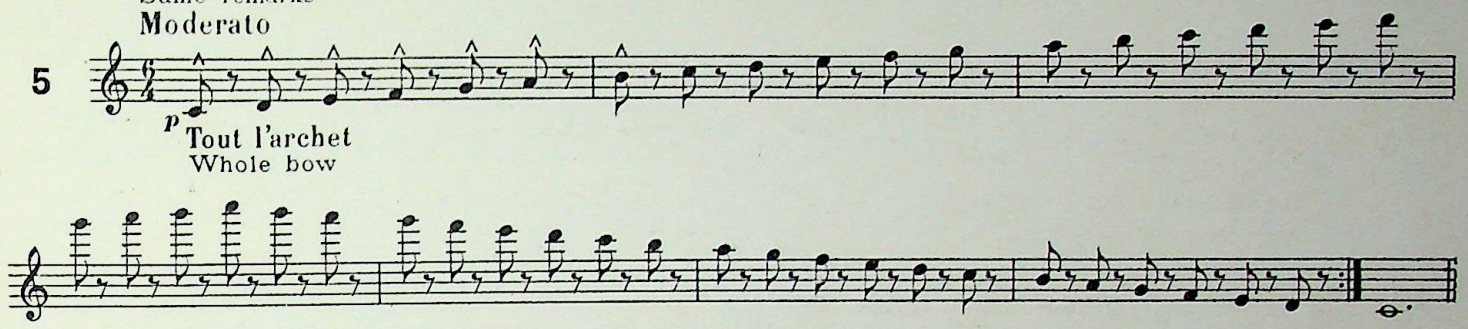
4



Mêmes observations
Same remarks

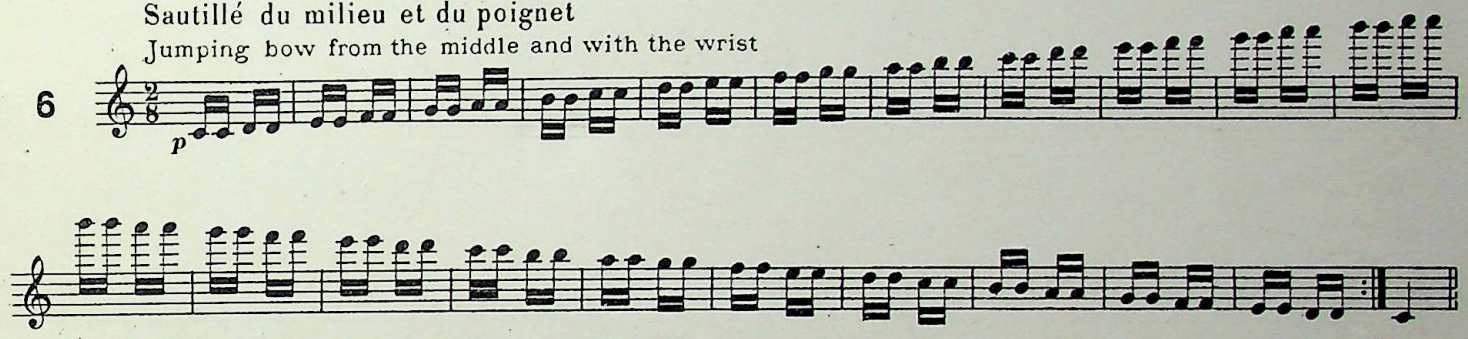
Moderato

5



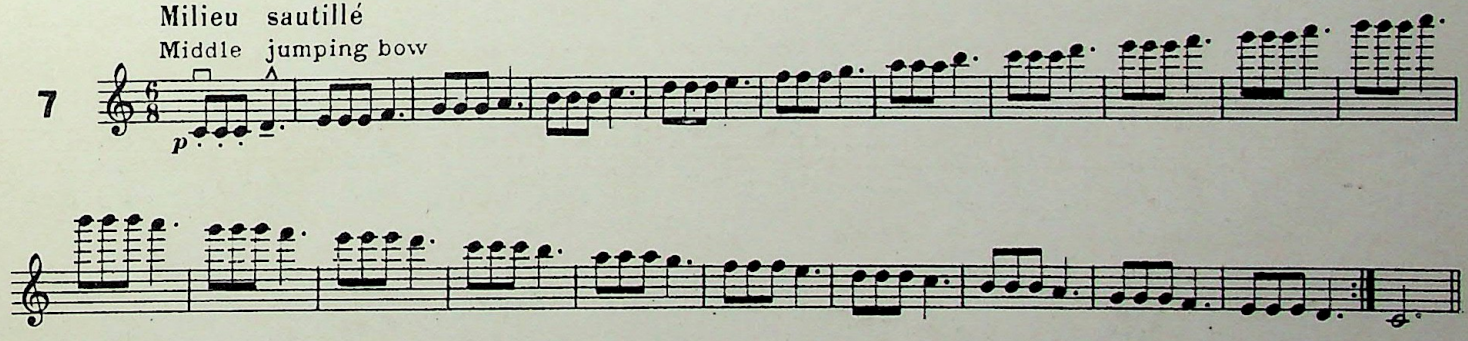
Sautillé du milieu et du poignet
Jumping bow from the middle and with the wrist

6



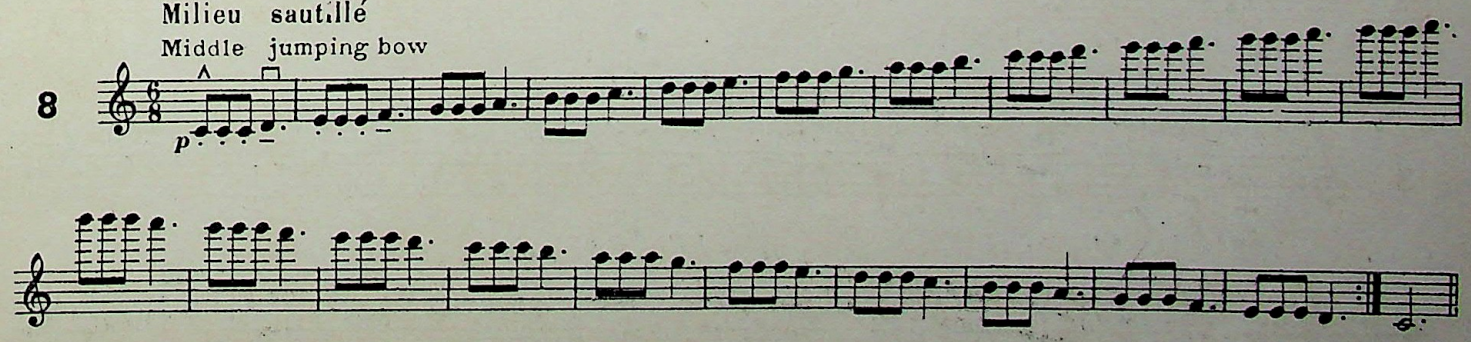
Milieu sautillé
Middle jumping bow

7

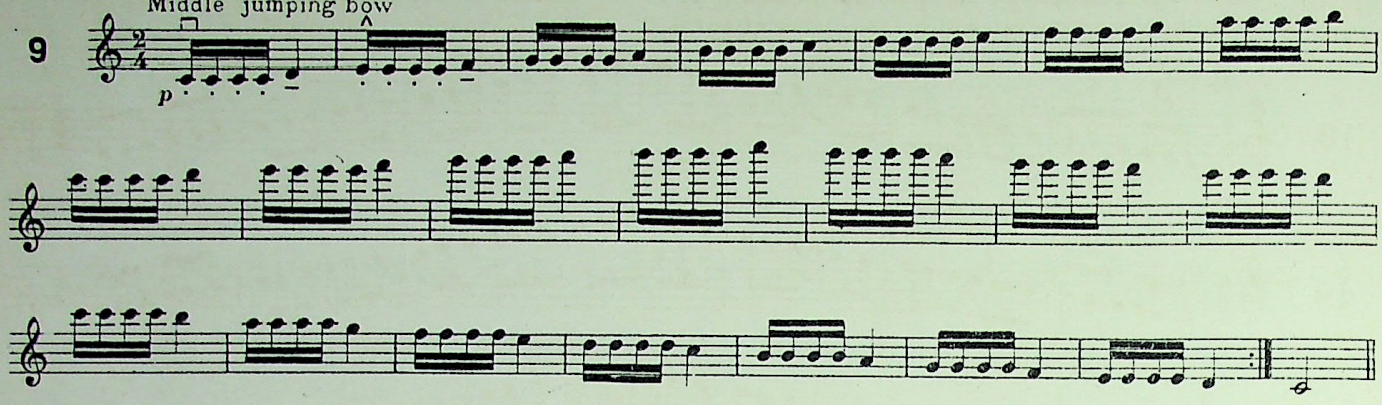


Milieu sautillé
Middle jumping bow

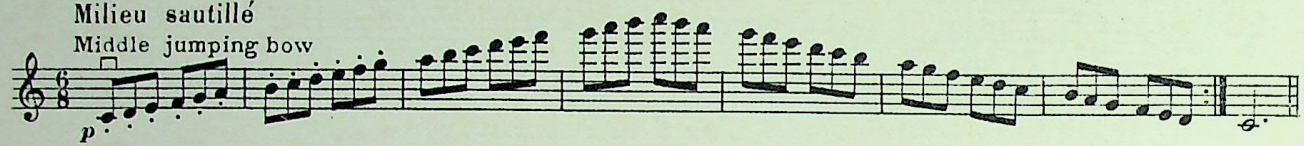
8



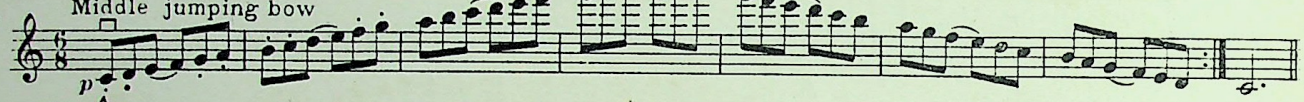
9 Milieu sautillé
Middle jumping bow



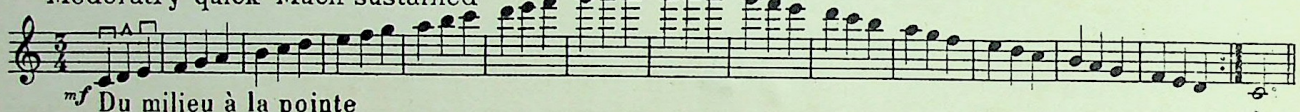
10 Milieu sautillé
Middle jumping bow



11 Milieu sautillé
Middle jumping bow



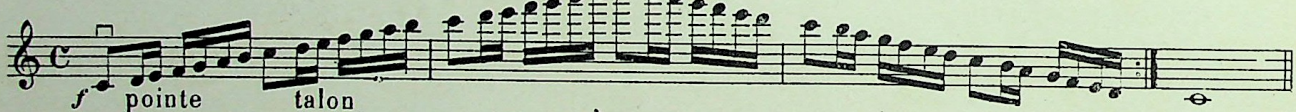
12 Moderato Très soutenu
Moderatly quick Much sustained



Du milieu à la pointe
From the middle to the point

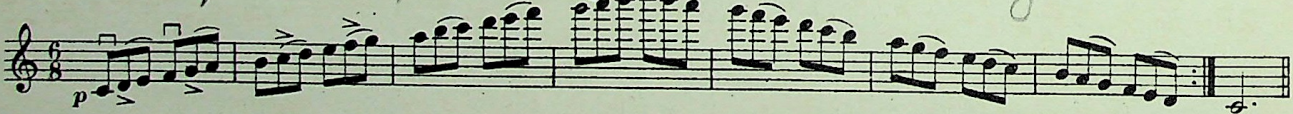
Moderato Tout l'archet sur la croche
Moderatly quick Whole bow on the quaver

13 pointe talon
point nut



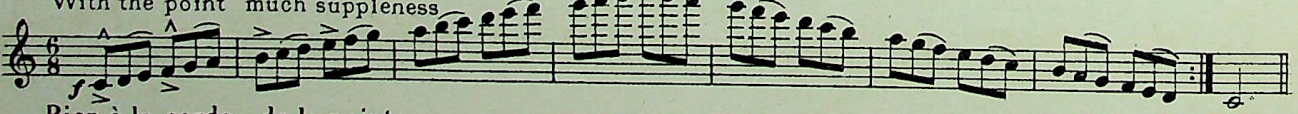
Du talon bien souple et à la corde
With the nut, much suppleness, ~~along to the string~~ with bow on the string.

14



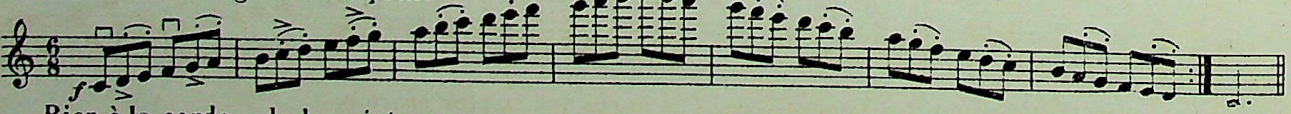
De la pointe bien souple
With the point much suppleness

15



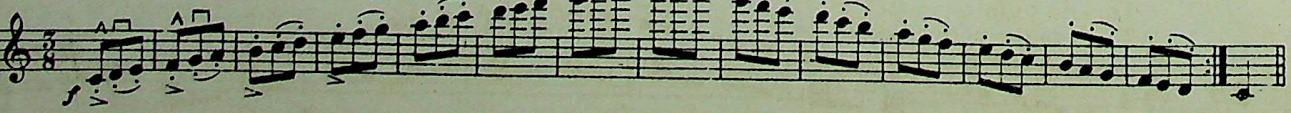
Bien à la corde de la pointe
Firm to the string with the point

16



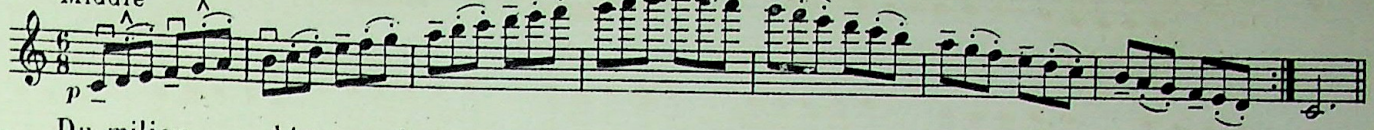
Bien à la corde de la pointe
Firm to the string with the point

17

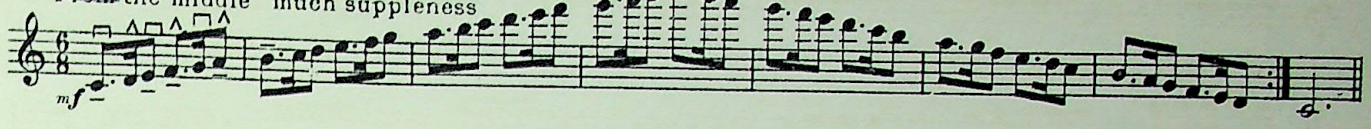


L'archet doit quitter la corde après la 2me et la 3me croche de chaque temps
The bow must be raised from the string after the 2d and the 3d quaver of each beat

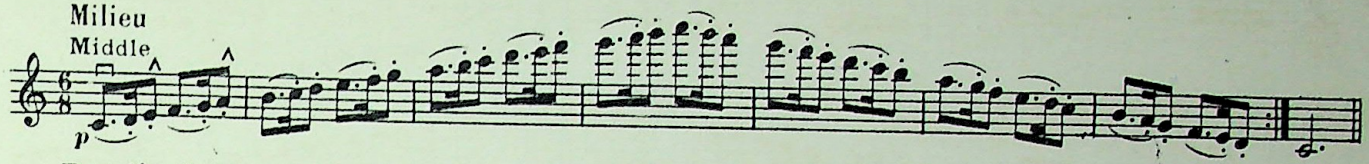
18 Milieu
Middle



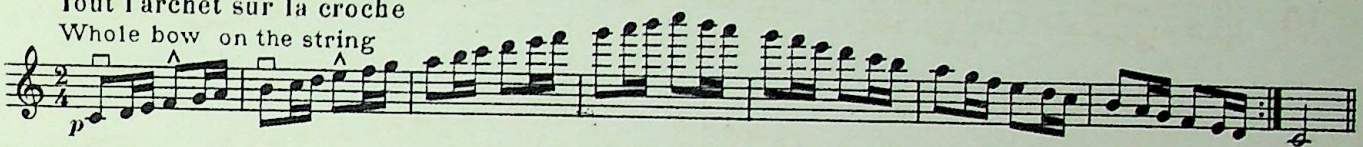
19 Du milieu bien souple
From the middle much suppleness



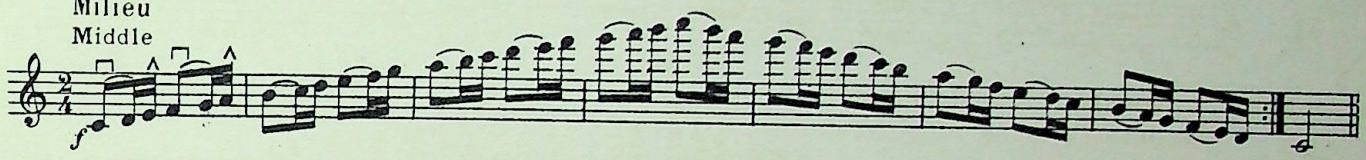
20 Milieu
Middle



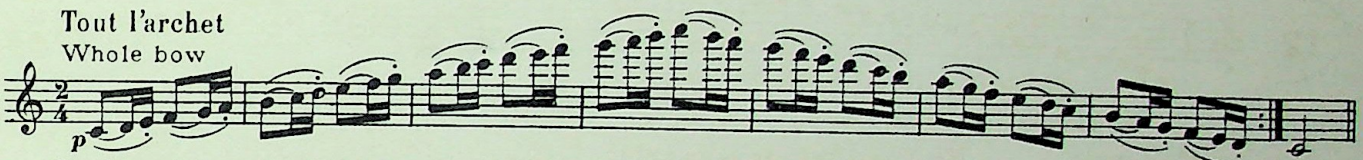
21 Tout l'archet sur la croche
Whole bow on the string



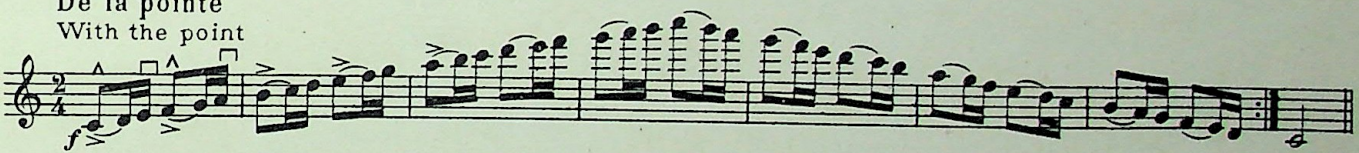
22 Milieu
Middle



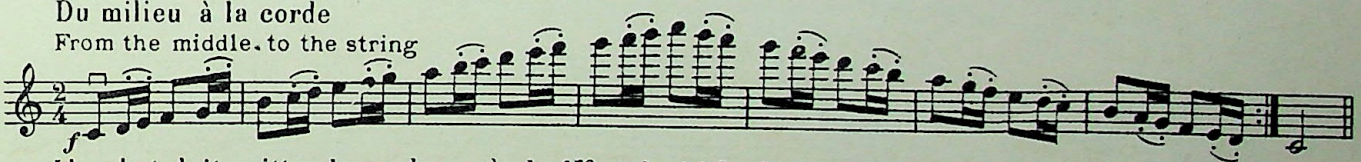
23 Tout l'archet
Whole bow



24 De la pointe
With the point

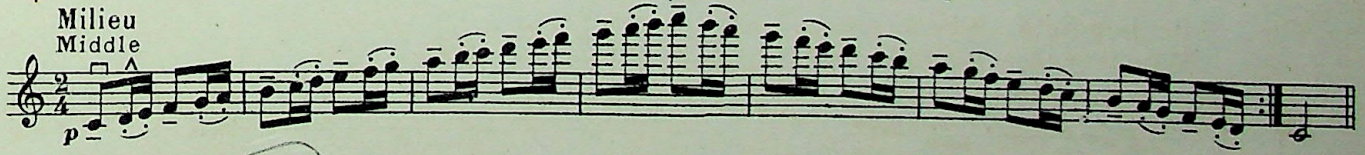


25 Du milieu à la corde
From the middle to the string

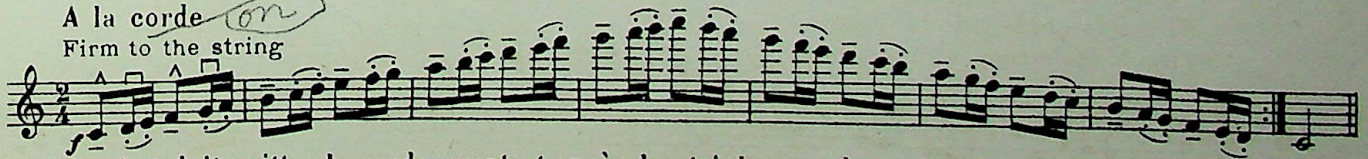


L'archet doit quitter la corde après la 1re et la 2e double croche
The bow must be raised from the string after the first and second semiquaver

26 Milieu
Middle

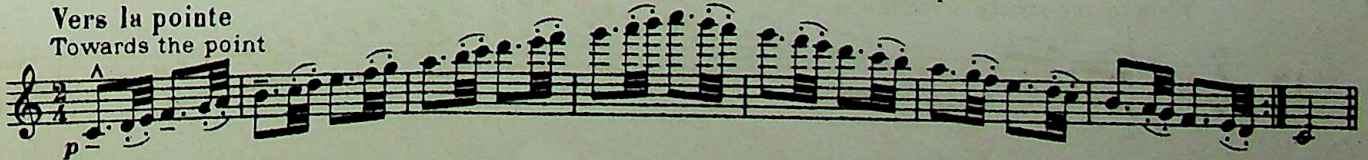


27 A la corde
Firm to the string

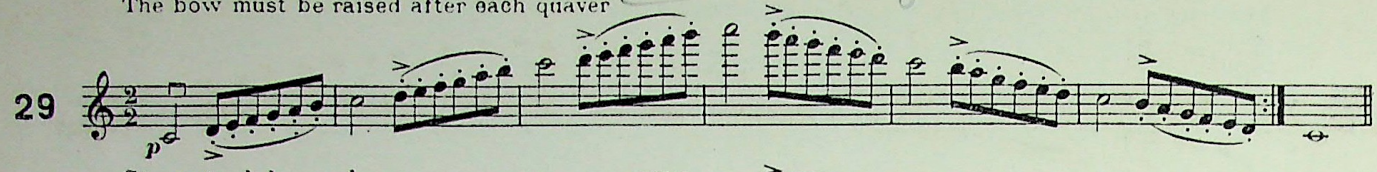


L'archet doit quitter la corde avant et après les triples croches
The bow must be raised from the string before and after the demisemiquaver

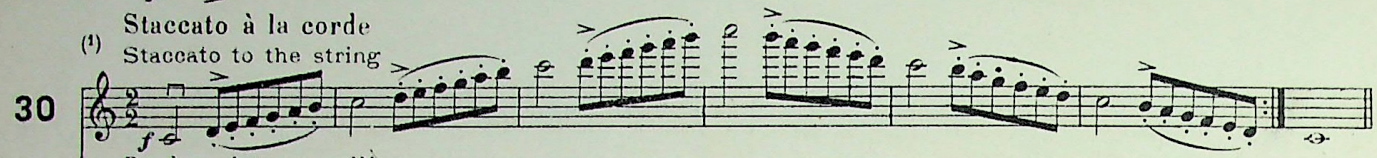
28 Vers la pointe
Towards the point



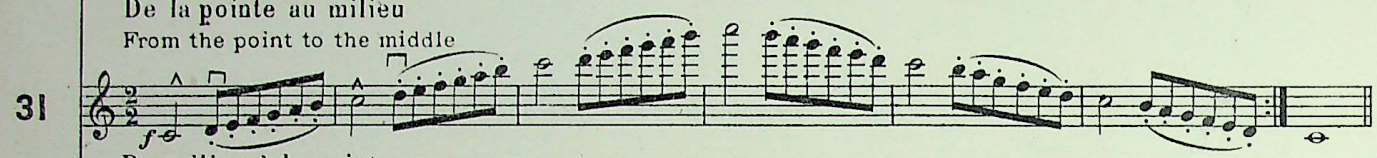
L'archet doit quitter la corde après chaque croche
The bow must be raised after each quaver



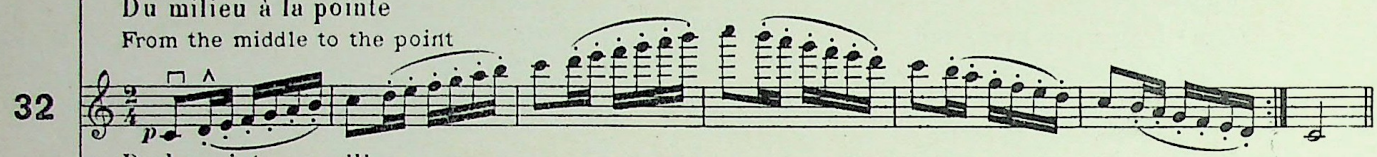
Staccato à la corde
(1) Staccato to the string



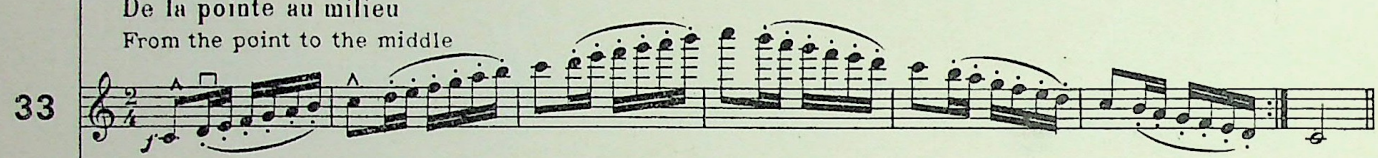
De la pointe au milieu
From the point to the middle



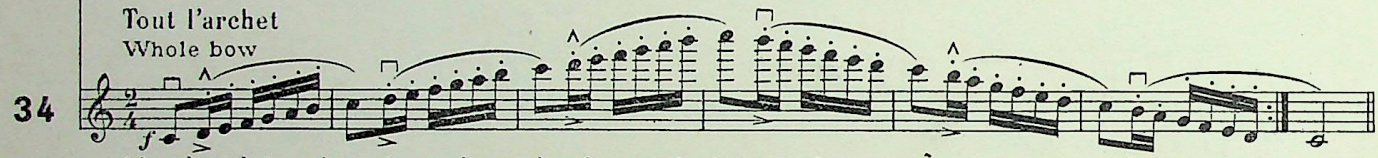
Du milieu à la pointe
From the middle to the point



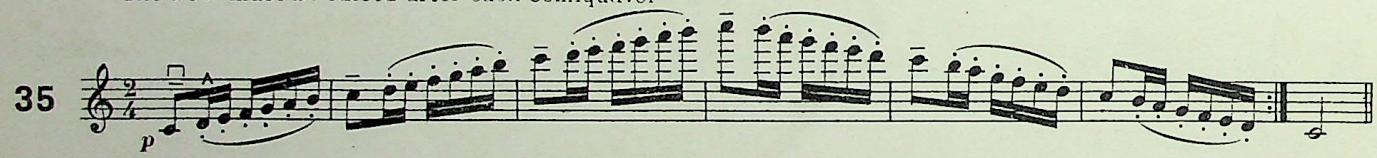
De la pointe au milieu
From the point to the middle



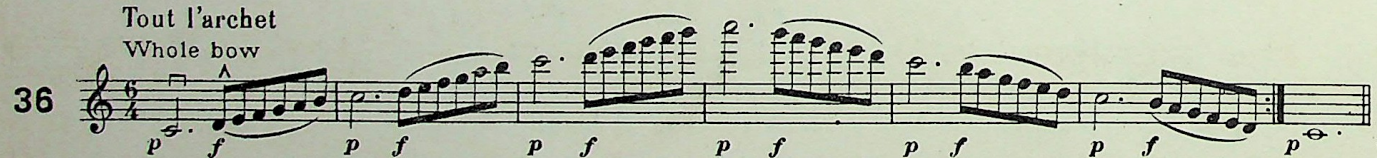
Tout l'archet
Whole bow



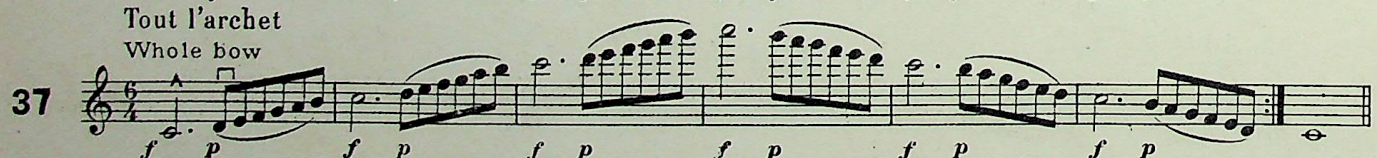
L'archet doit quitter la corde après chaque double croche
The bow must be raised after each semiquaver

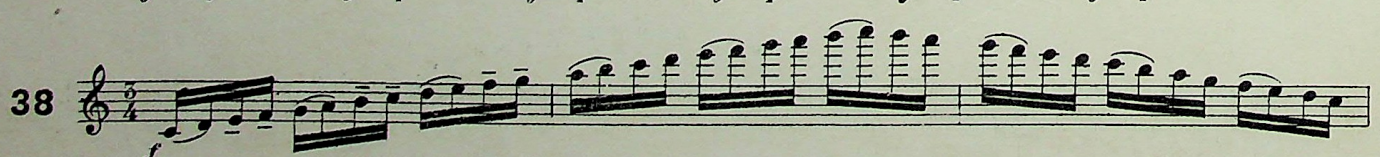


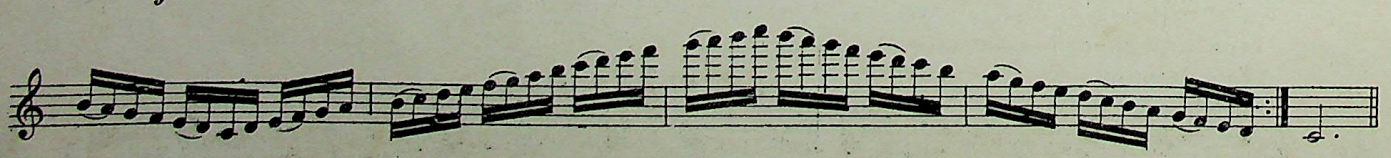
Tout l'archet
Whole bow



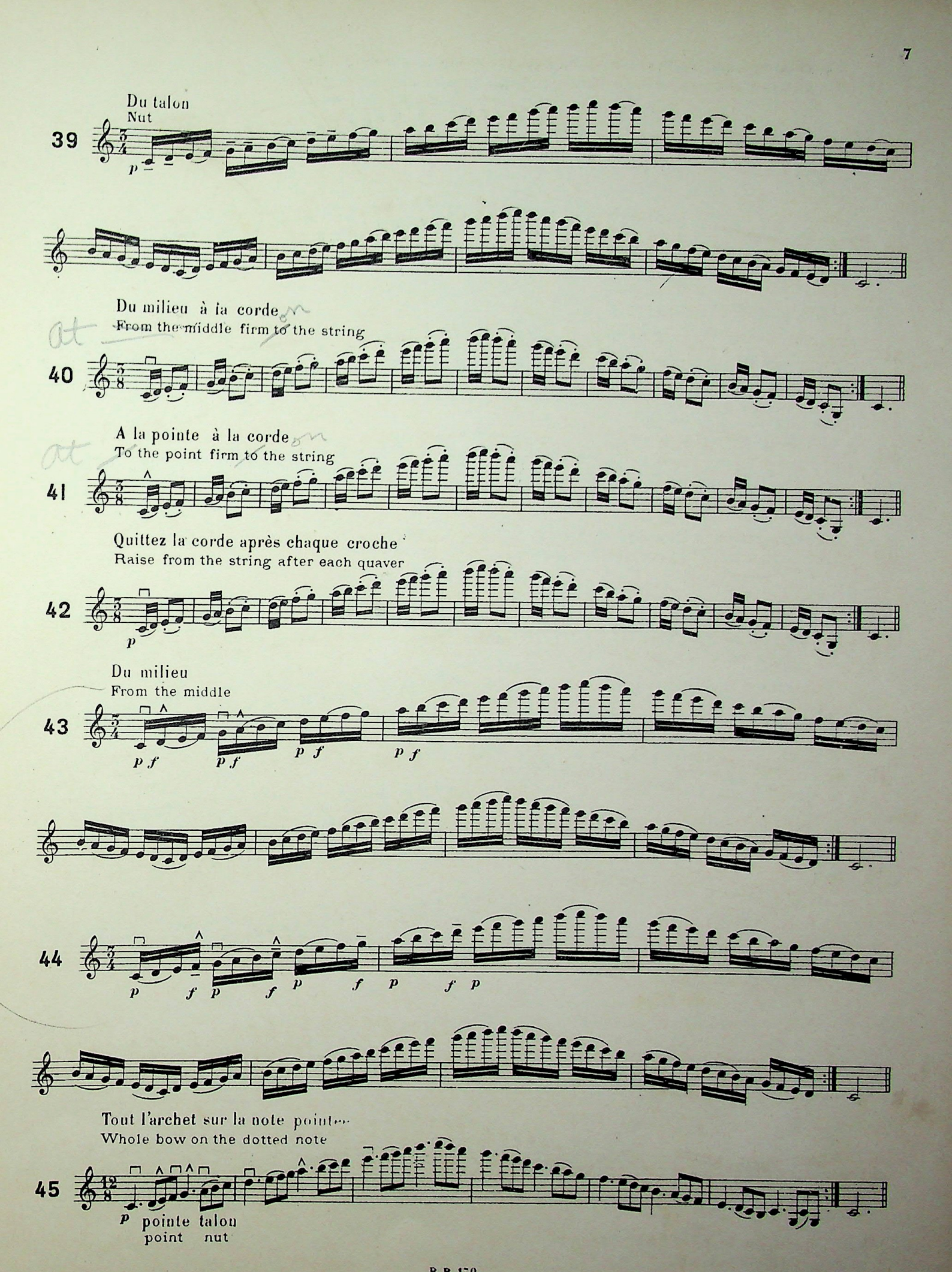
Tout l'archet
Whole bow







(1) Voir l'étude sur le STACCATO page 55
See study on STACCATO


Du talon
Nut

Du milieu à la corde
From the middle firm to the string

A la pointe à la corde
To the point firm to the string

Quittez la corde après chaque croche
Raise from the string after each quaver

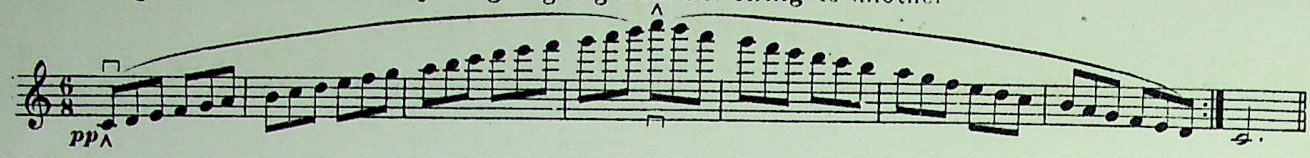
Du milieu
From the middle

Tout l'archet sur la note pointée
Whole bow on the dotted note

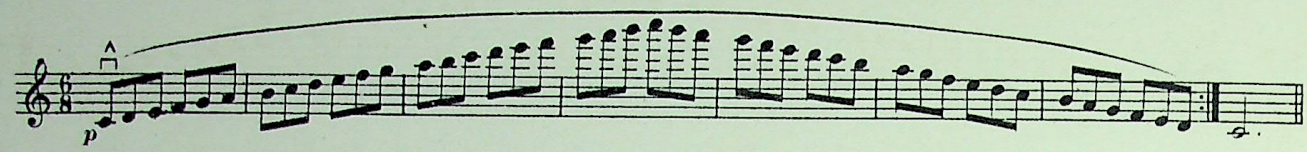
pointe talon
point nut

Avec une grande égalité sans secousse aux changements de cordes
With great evenness without jerking in going from one string to another

46

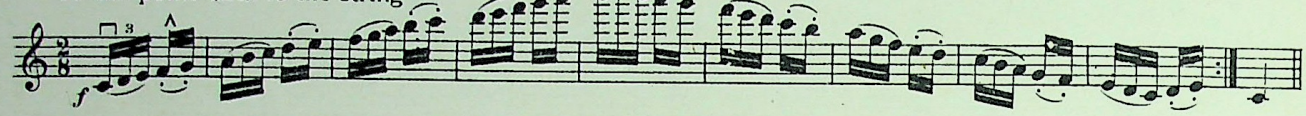


47



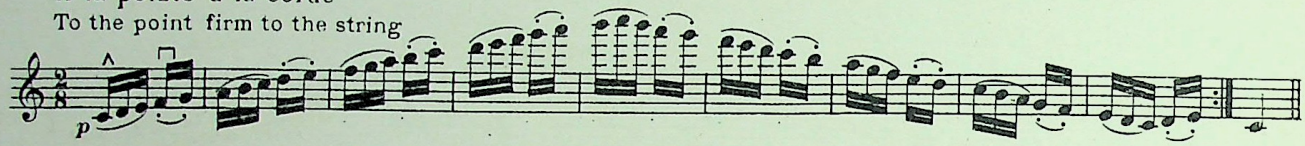
A la pointe à la corde
To the point firm to the string

48



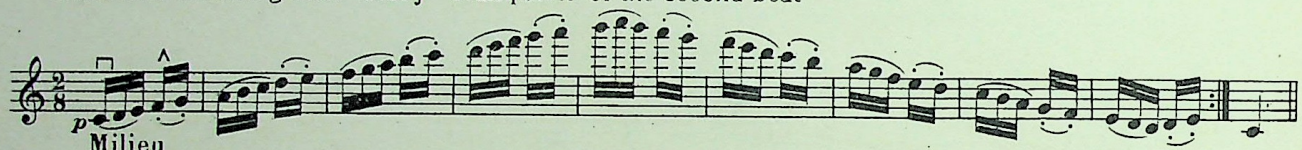
A la pointe à la corde
To the point firm to the string

49



Quittez la corde après chaque double croche du 2e temps
Raise from the string after every semiquaver of the second beat

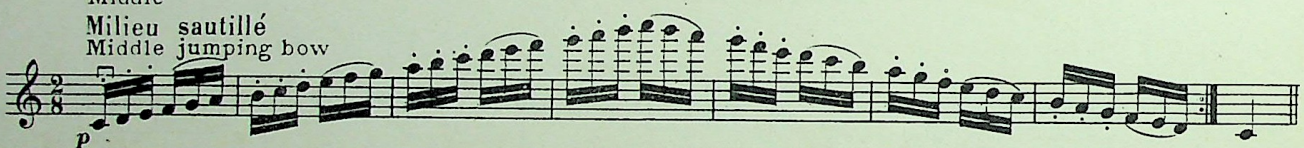
50



Milieu
Middle

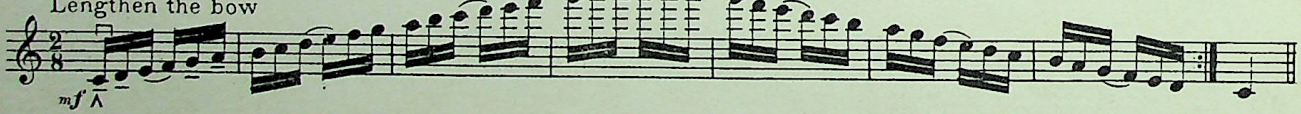
Milieu sautillé
Middle jumping bow

51



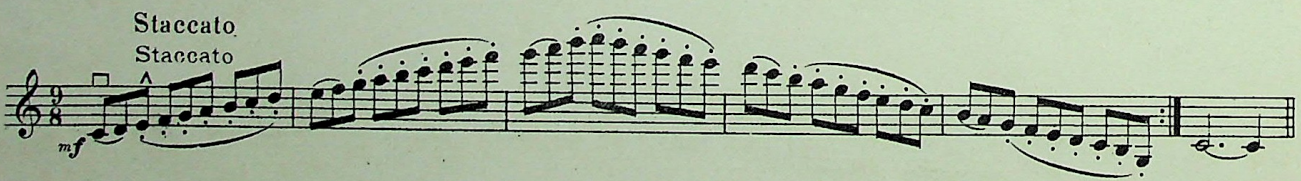
Allongez l'archet
Lengthen the bow

52



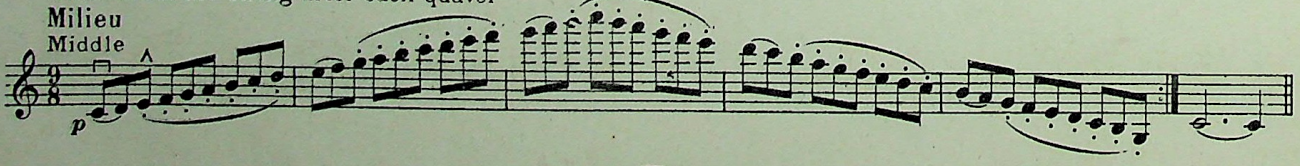
Staccato
Staccato

53



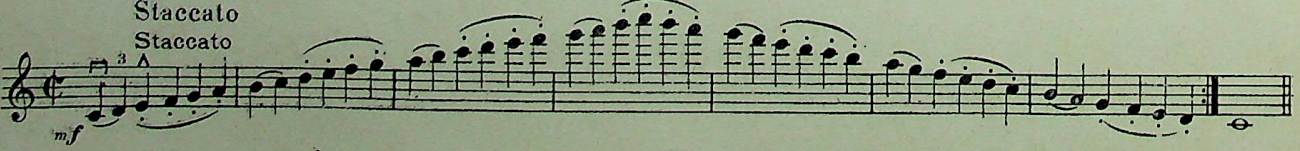
Quittez la corde après chaque croche
Raise from the string after each quaver
Milieu
Middle

54



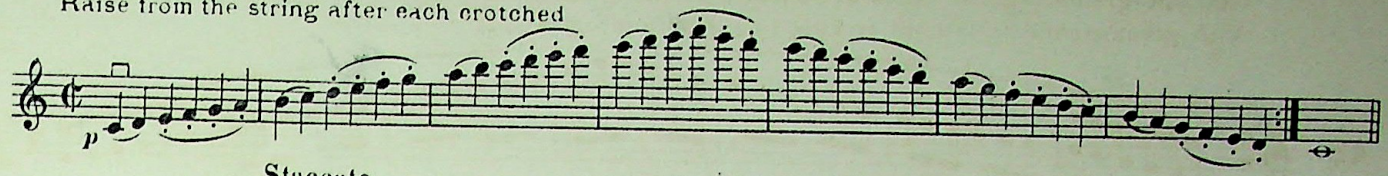
Staccato
Staccato

55



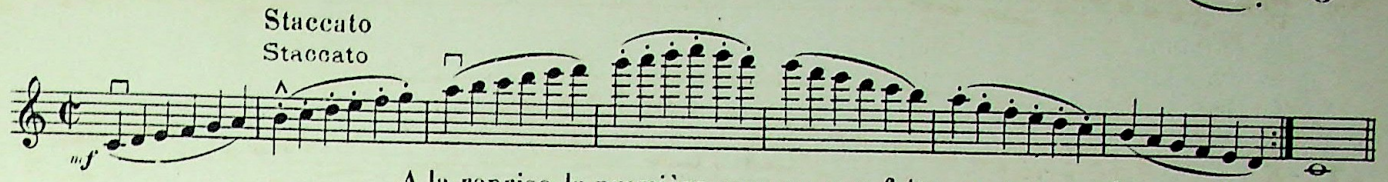
Quittez la corde après chaque noire
Raise from the string after each crotched

56



Staccato
Staccato

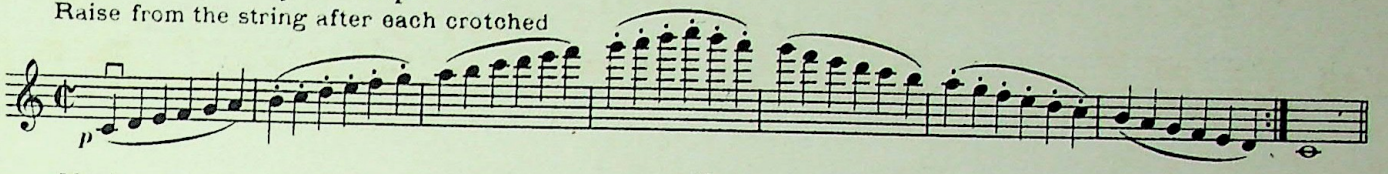
57



A la reprise la première mesure sera faite en staccato, la seconde sera liée
At the repeat, the first bar will be played staccato the second legato

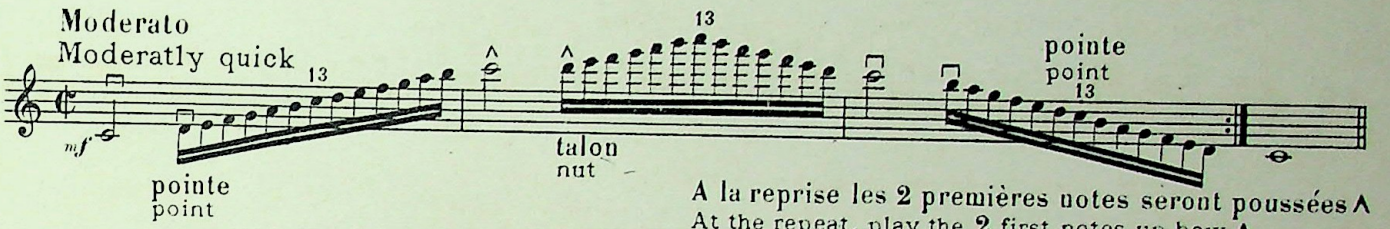
Quittez la corde après chaque noire
Raise from the string after each crotched

58



Moderato
Moderatly quick

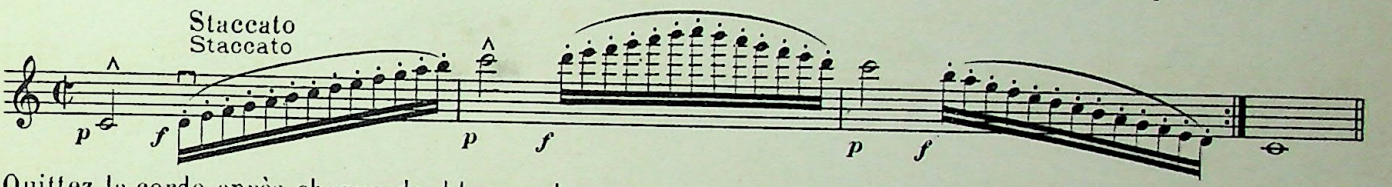
59



A la reprise les 2 premières notes seront poussées ∧
At the repeat, play the 2 first notes up bow ∧

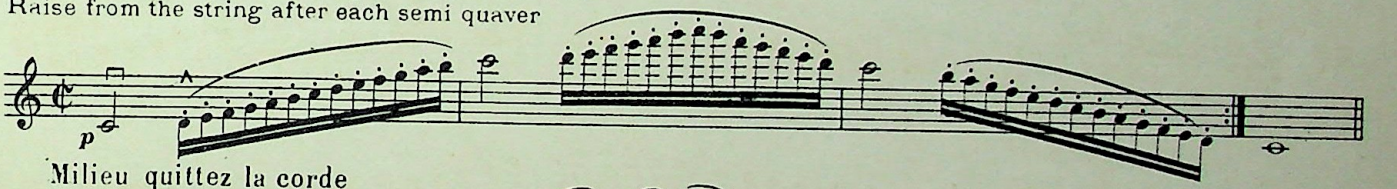
Staccato
Staccato

60



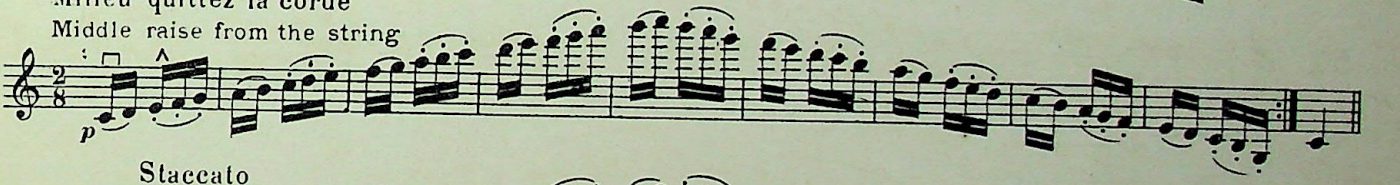
Quittez la corde après chaque double croche
Raise from the string after each semi quaver

61



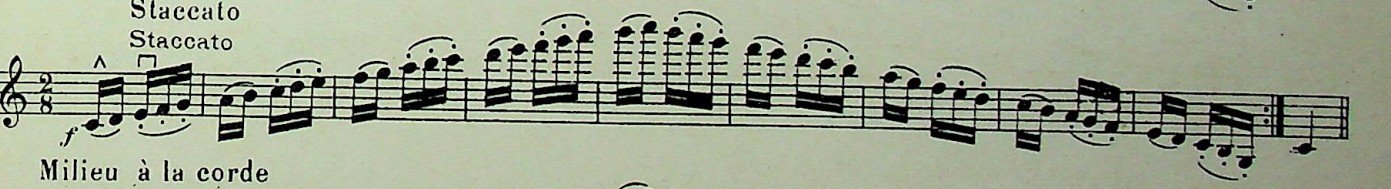
Milieu quittez la corde
Middle raise from the string

62



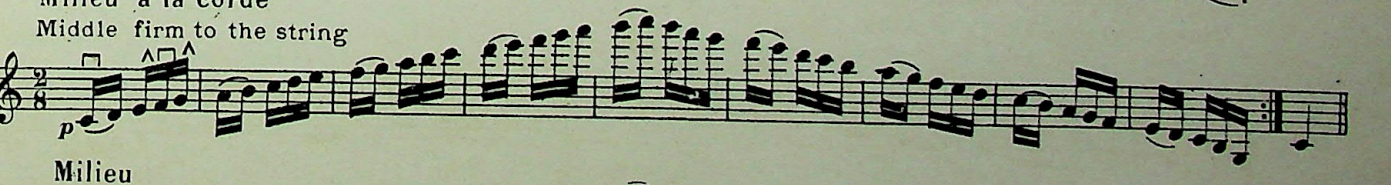
Staccato
Staccato

63



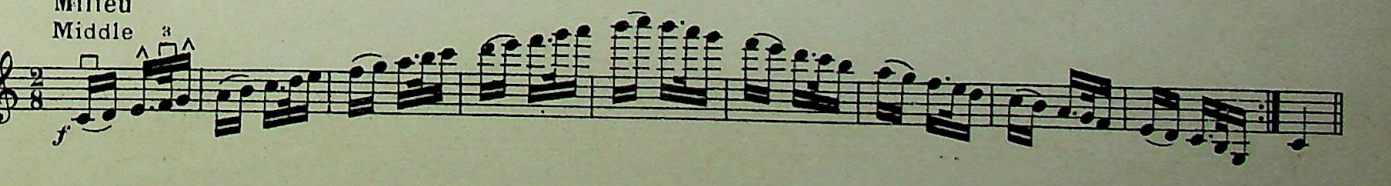
Milieu à la corde
Middle firm to the string

64



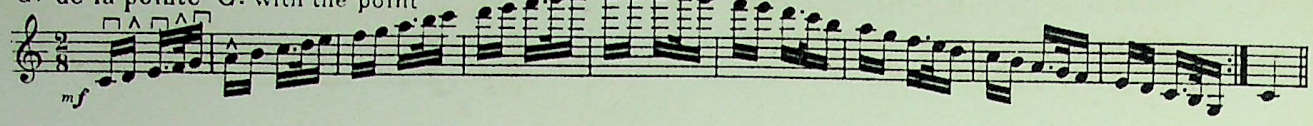
Milieu
Middle

65



A. du talon A. with the nut
B. du milieu B. with the middle
C. de la pointe C. with the point

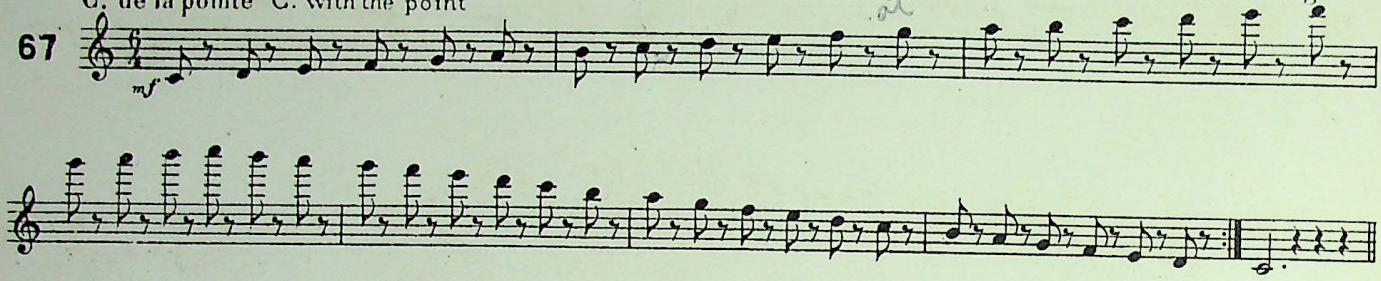
66



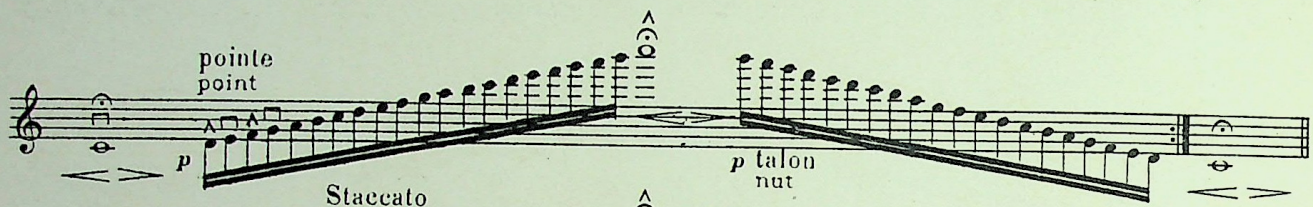
A. du talon A. with the nut
B. du milieu B. with the middle
C. de la pointe C. with the point

Du poignet à la corde au talon il faudra aussi quitter la corde
With the wrist firm to the string to the nut also raise from the string

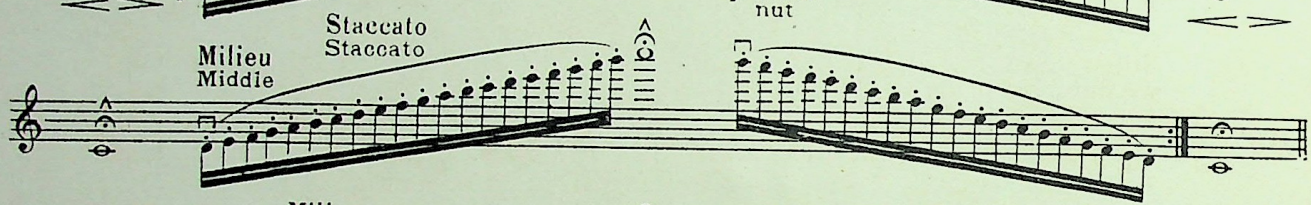
67



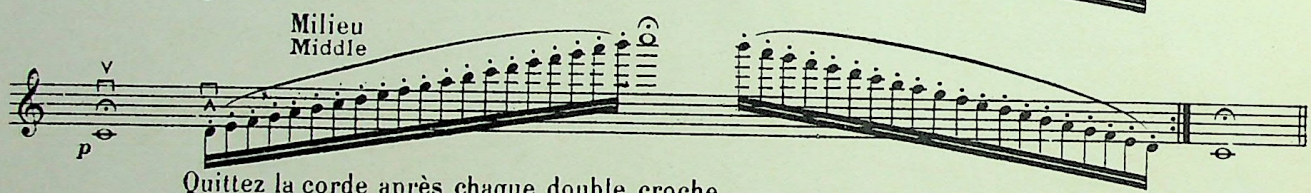
68



69



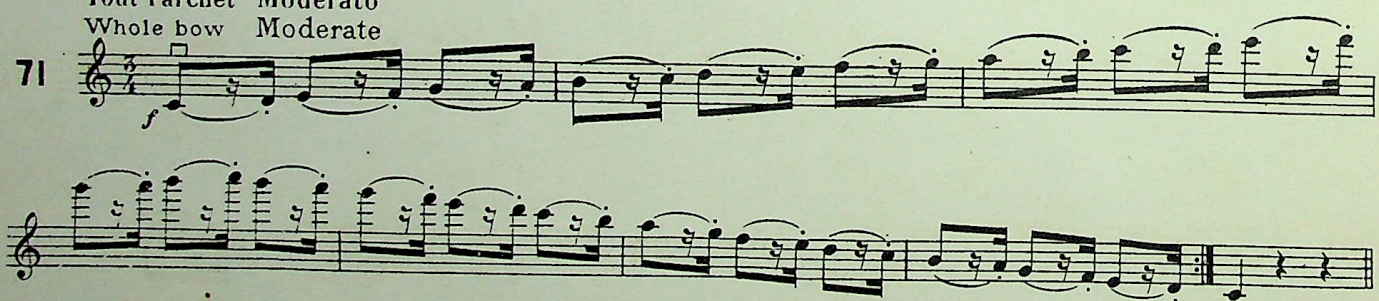
70



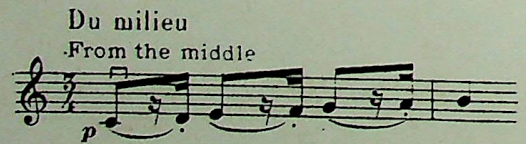
Quittez la corde après chaque double croche
Raise from the string after each semiquaver

Tout l'archet Moderato
Whole bow Moderate

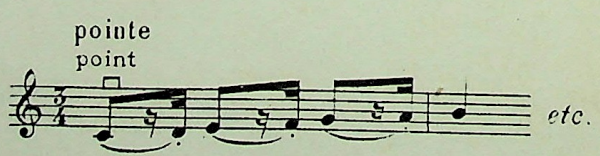
71



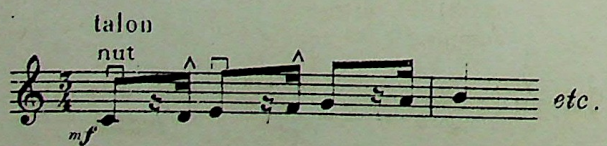
72



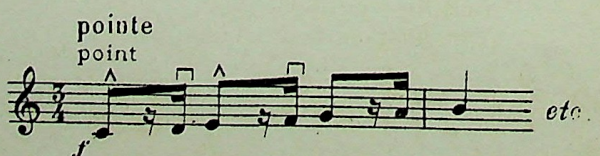
73



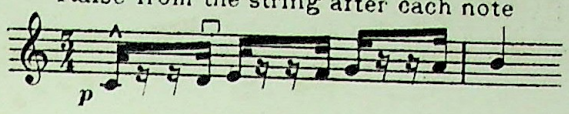
74



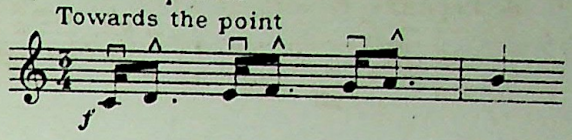
75



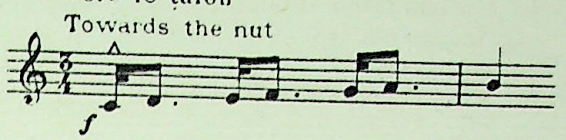
Milieu
Middle
Quittez la corde après chaque note
Raise from the string after each note

76  etc.

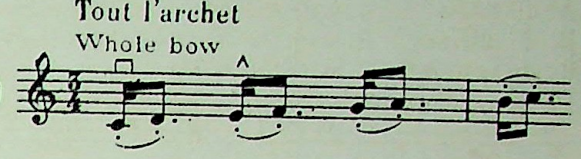
Vers la pointe
Towards the point

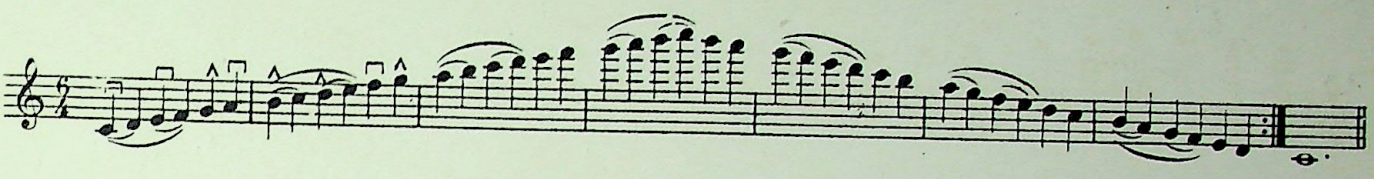
77  etc.

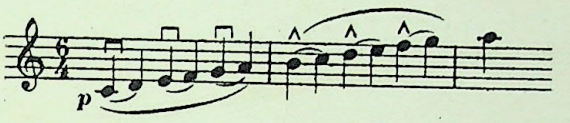
Vers le talon
Towards the nut

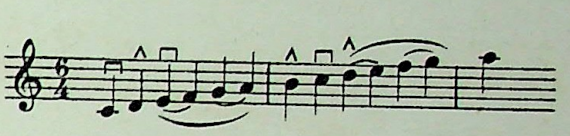
78  etc.

Tout l'archet
Whole bow

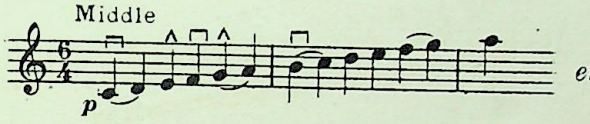
79  etc.

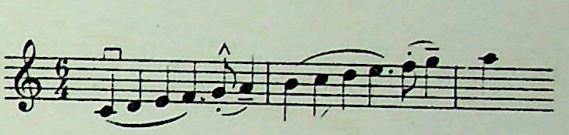
80 

81  etc.

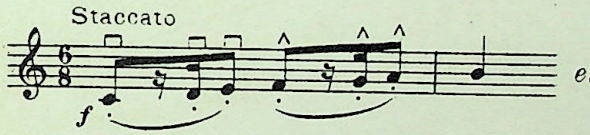
82  etc.

Milieu
Middle

83  etc.

84  etc

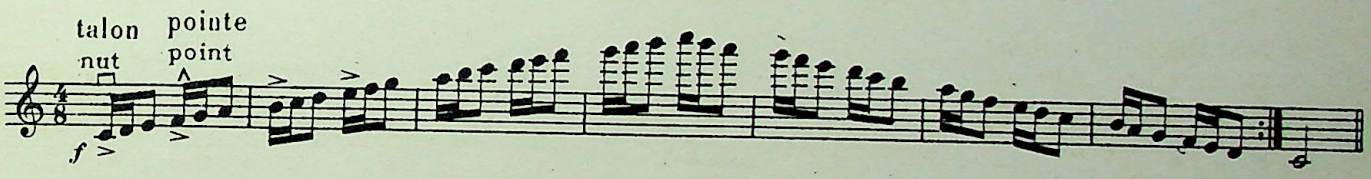
Staccato
Staccato

85  etc.

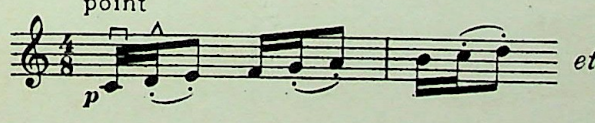
Staccato
Staccato

86  etc.

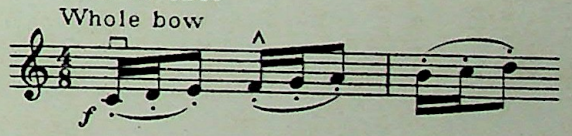
talon nut pointe point

87 

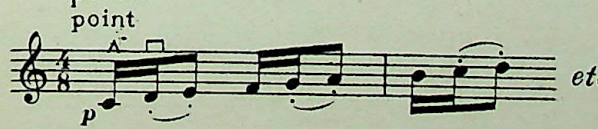
pointe
point

88  etc.

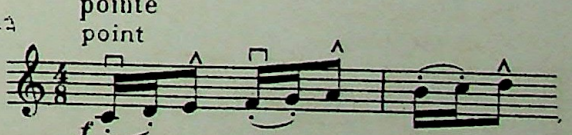
Tout l'archet
Whole bow

89  etc.

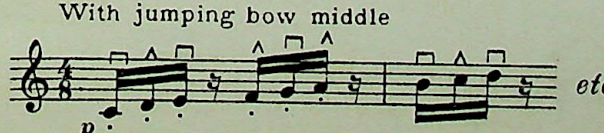
pointe
point

90  etc.

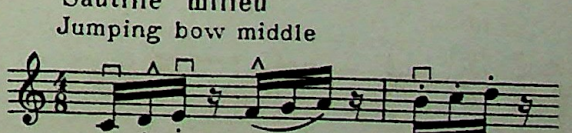
pointe
point

91  etc.

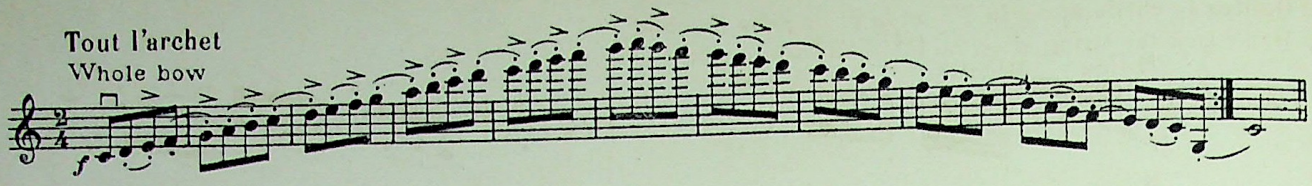
Sautillé milieu
With jumping bow middle

92  etc.

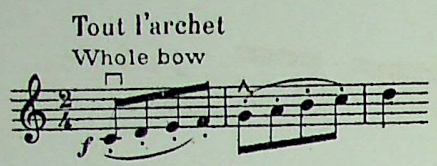
Sautillé milieu
Jumping bow middle

93  etc.

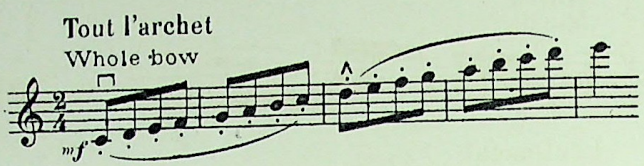
94 Tout l'archet
Whole bow



95 Tout l'archet
Whole bow

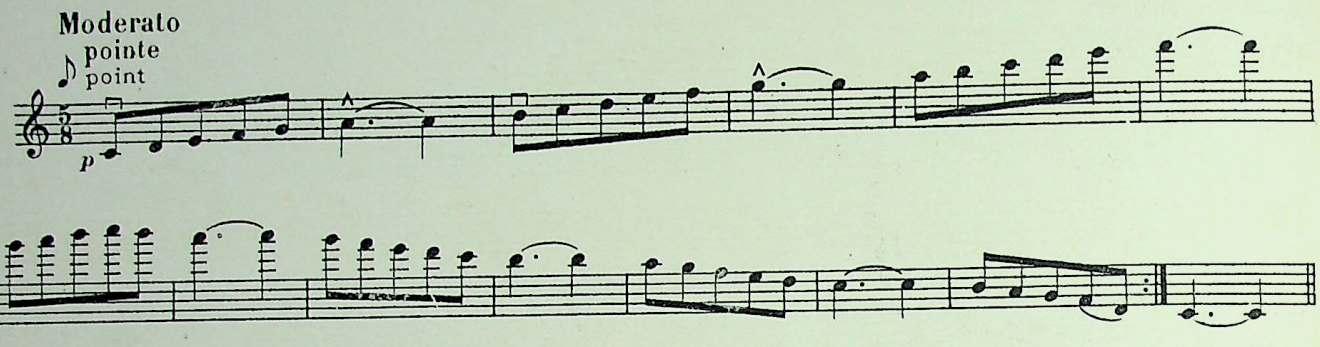


etc. 95 bis Tout l'archet
Whole bow

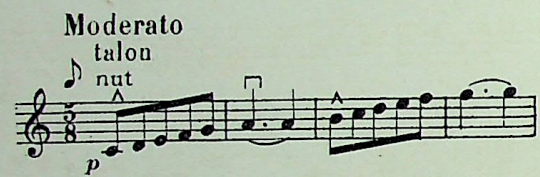


etc.

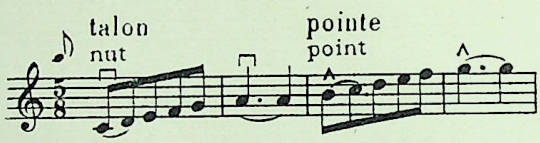
96 Moderato
pointe
point



97 Moderato
talon
nut

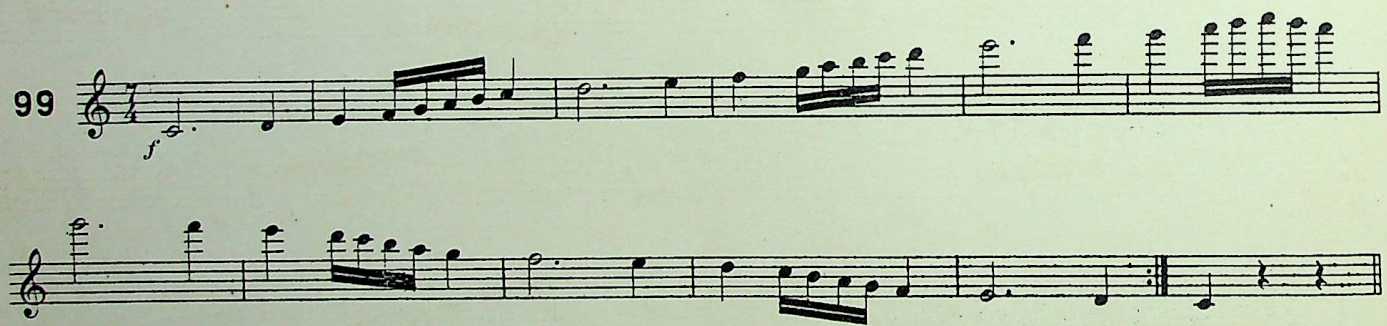


etc. 98 talon
nut
pointe
point



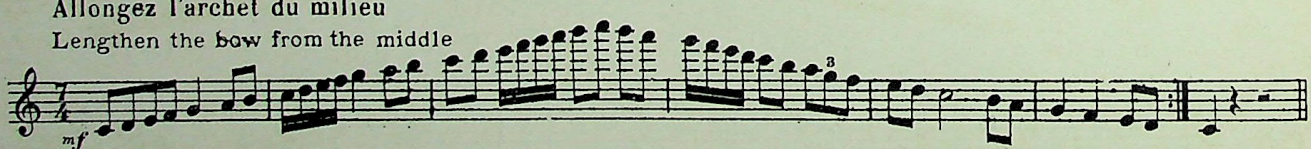
etc.

99



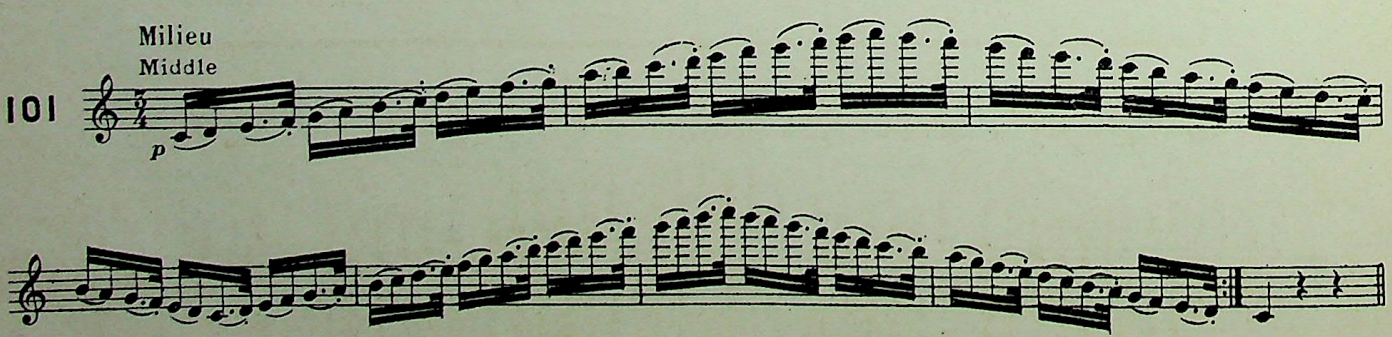
Allongez l'archet du milieu
Lengthen the bow from the middle

100



Milieu
Middle

101



Quittez la corde après la 1re et la 2e doubles croches
Raise from the string after the 1st and 2d semi quaver

102 Milieu Middle pp etc.

103 etc.

104 Milieu Middle etc.

105 Milieu Middle etc.

Lentement
Slowly

106 etc.

107 mf

108 pointe point talon nut f

109 pointe point talon nut f

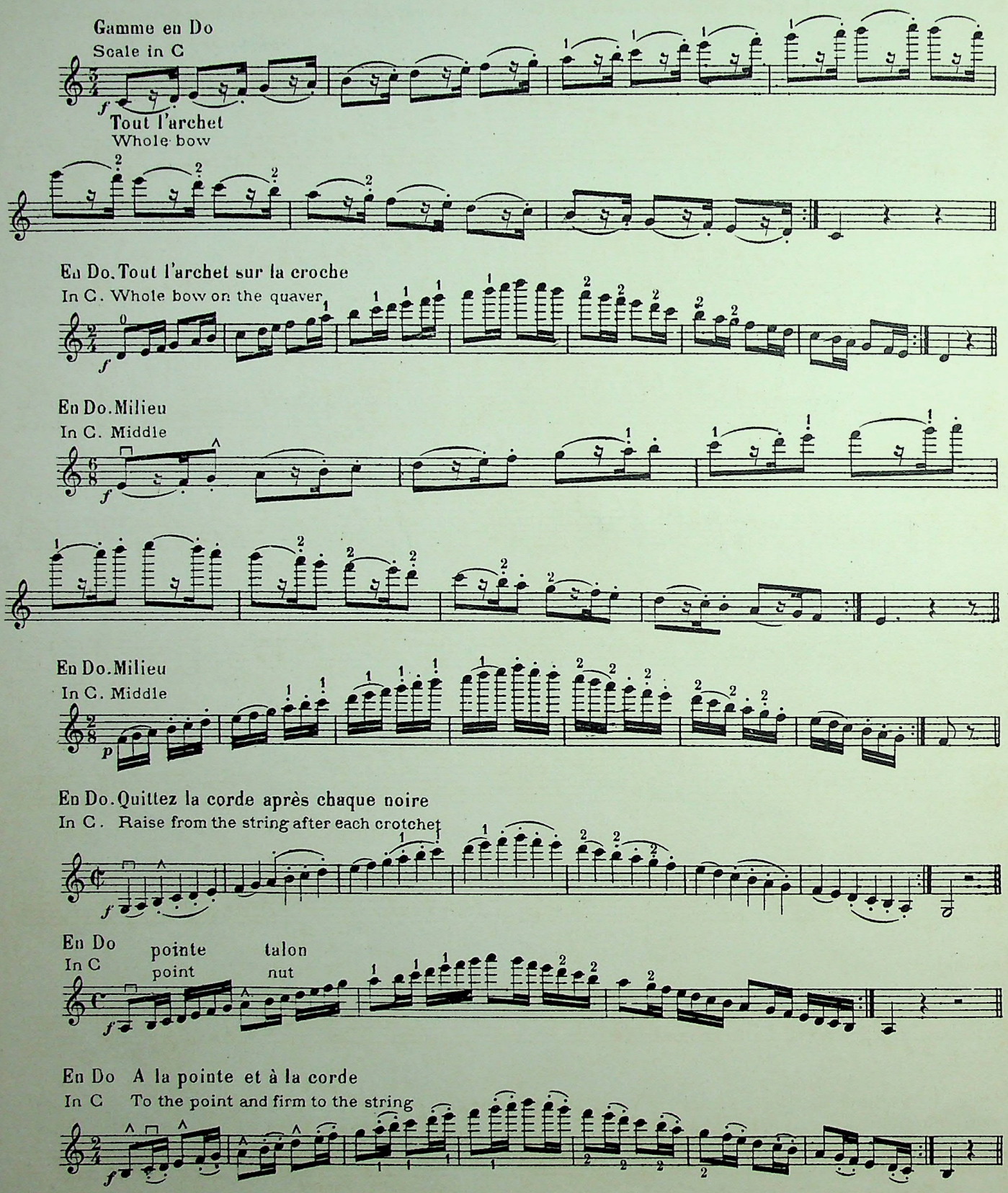
Sautillé
Jumping bow

110 p

Différents doigtés à travailler avec plusieurs coups d'archet
Various fingerings to practise with several bow strokes

C'est une erreur de toujours commencer une gamme par la tonique ; on doit la faire sur tous les degrés avec les rythmes et coups d'archet différents.

It is a mistake to begin a scale always with the tonic; it must be played on all the degrees with various rythms and bow strokes.

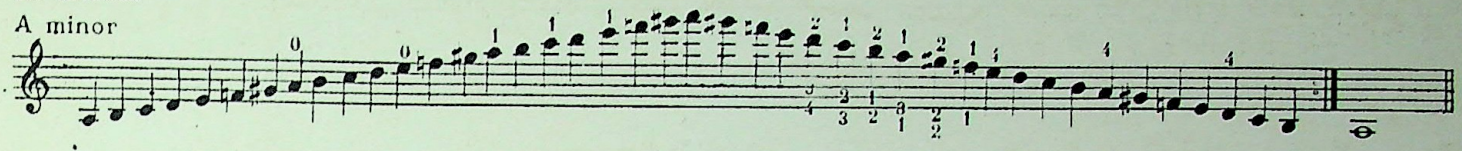


Dans toutes les gammes on adoptera le procédé employé dans la gamme dë do, c'est à dire qu'en descendant sur la chanterelle le 1er doigt restera toujours sur la corde et occupera la place qu'il devra avoir par la suite.

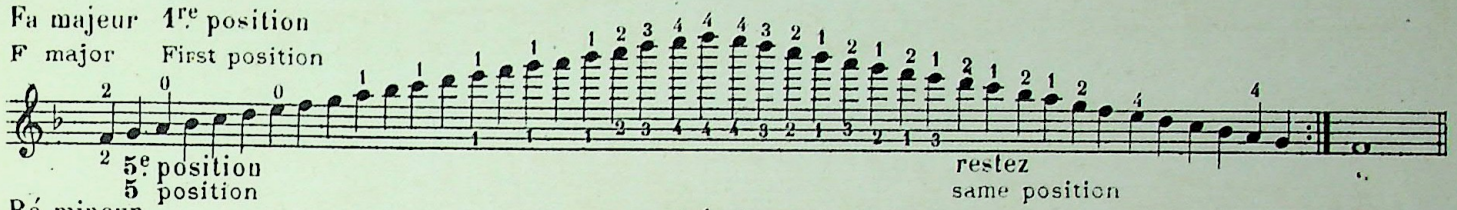
In all scales one will adopt the proceedings used in the scale of C., that is to say that in going down on the treble string the first finger will always remain on the string and occupy the place which it must have afterwards

(E)

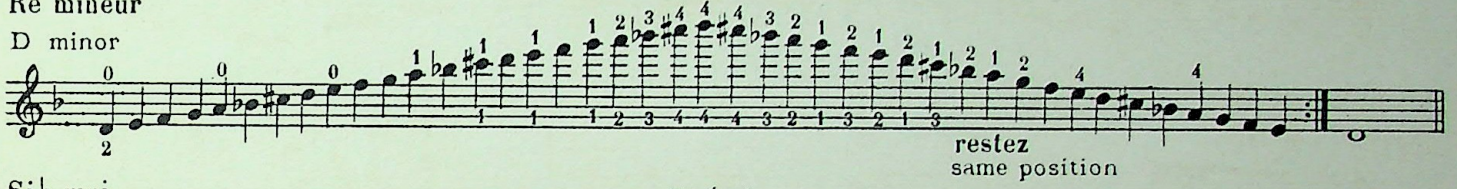
La mineur
A minor



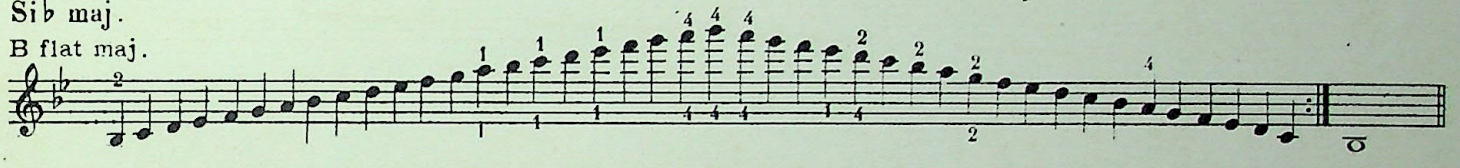
Fa majeur 1re position
F major First position



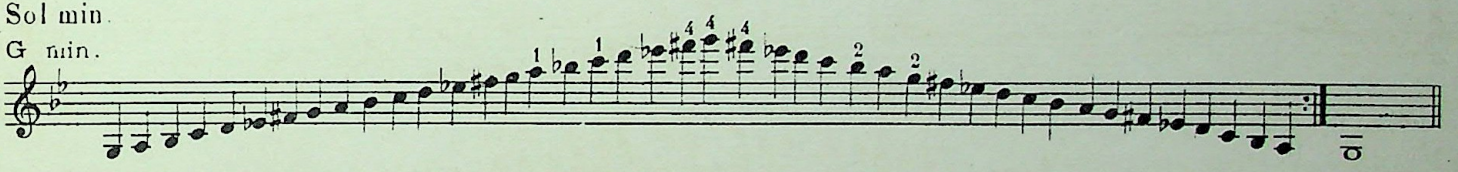
Ré mineur
D minor



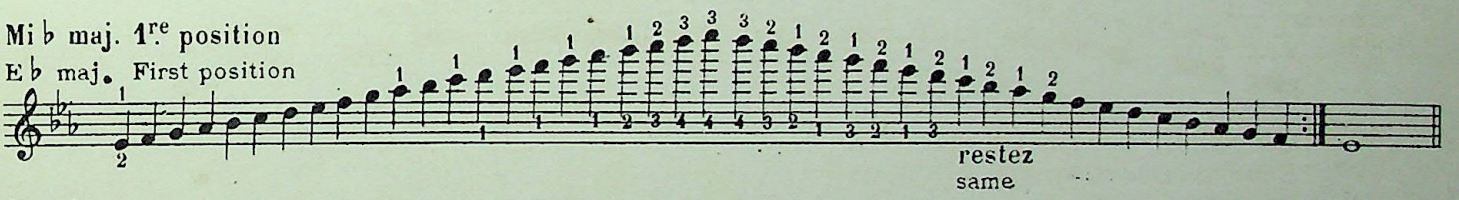
Si♭ maj.
B flat maj.



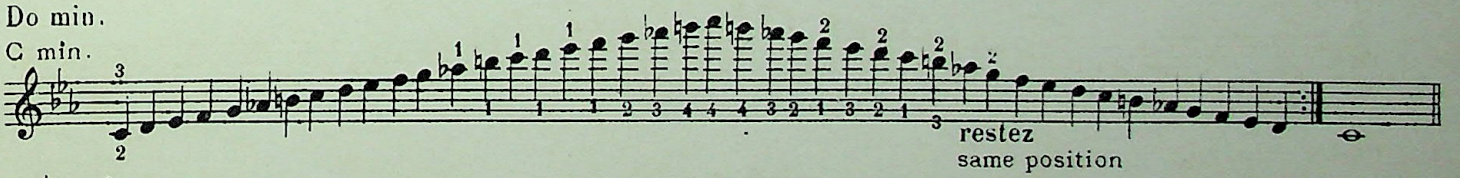
Sol min.
G min.



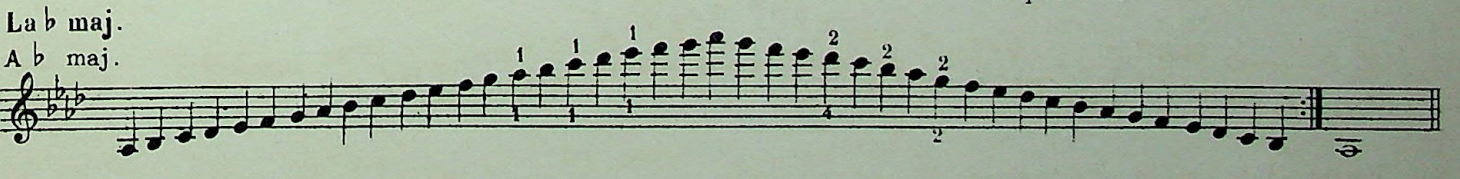
Mi♭ maj. 1re position
E♭ maj. First position



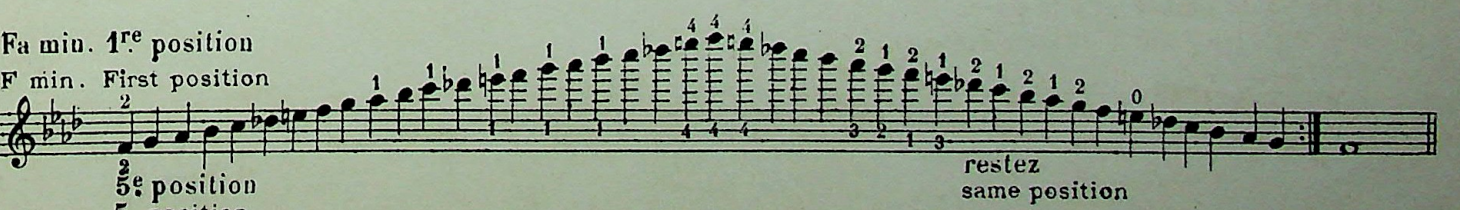
Do min.
C min.



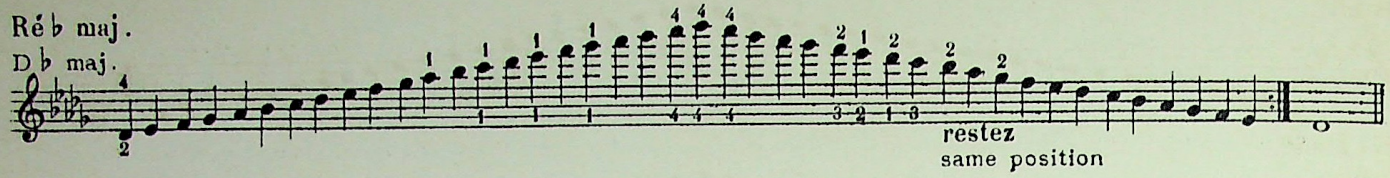
La♭ maj.
A♭ maj.



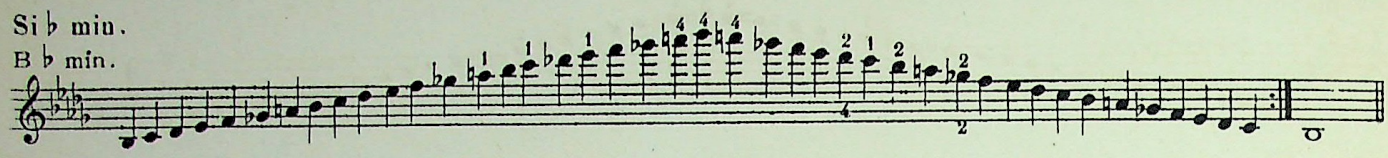
Fa min. 1re position
F min. First position



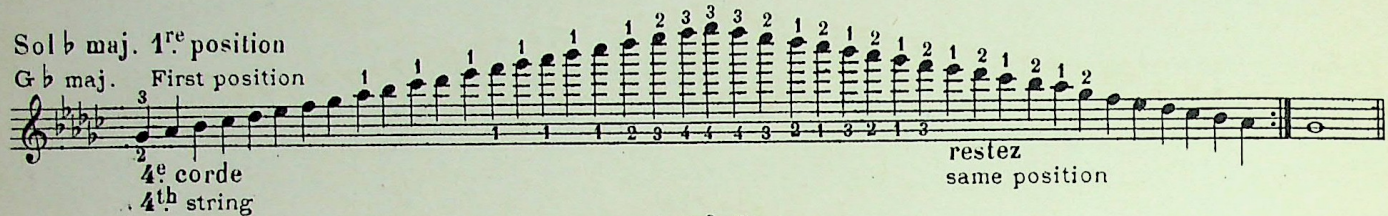
Ré ♭ maj.
D ♭ maj.



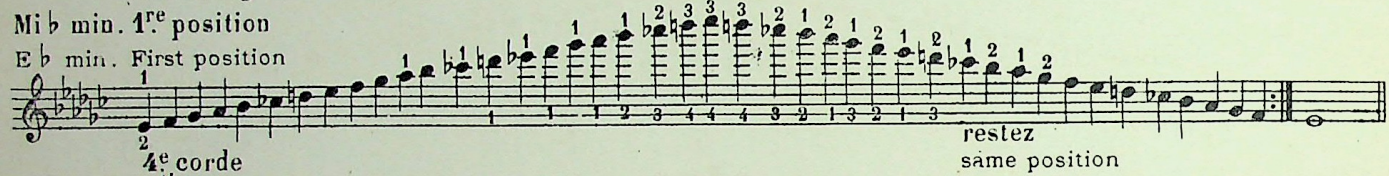
Si ♭ min.
B ♭ min.



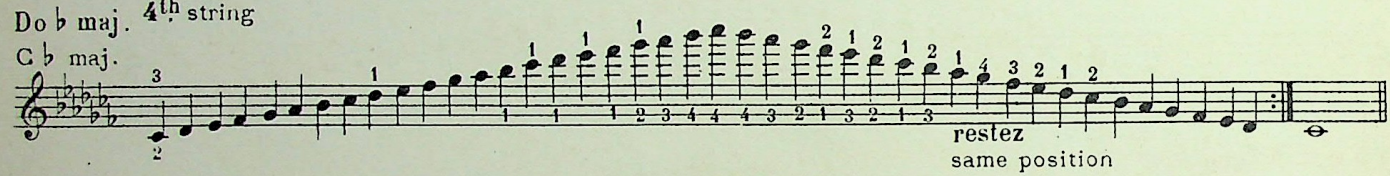
Sol ♭ maj. 1re position
G ♭ maj. First position



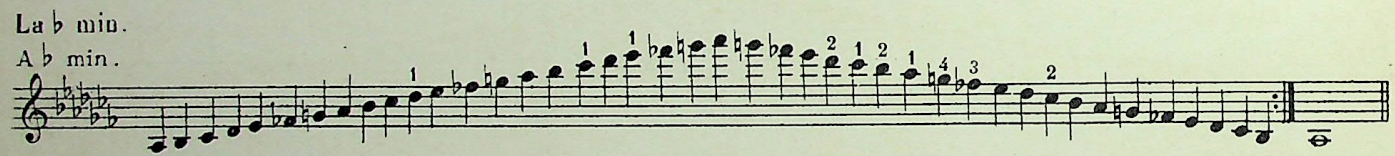
Mi ♭ min. 1re position
E ♭ min. First position



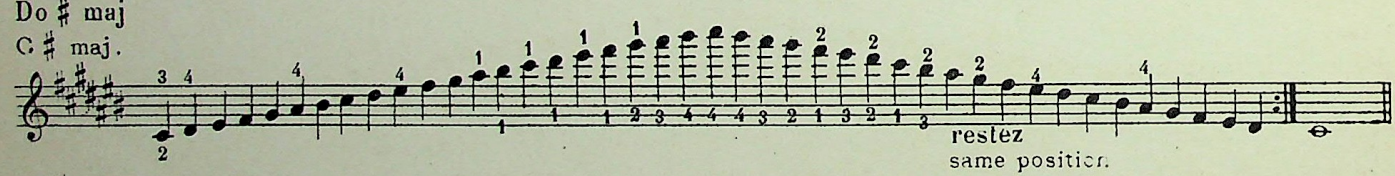
Do ♭ maj.
C ♭ maj.



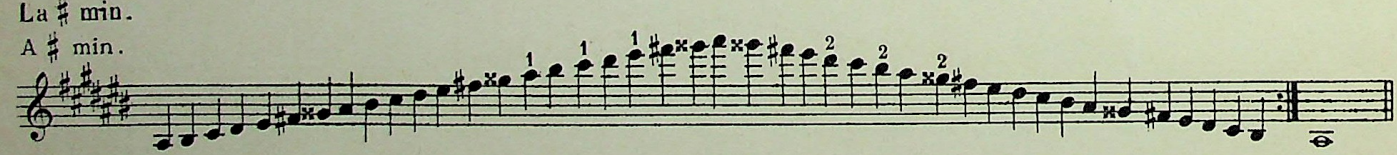
La ♭ min.
A ♭ min.



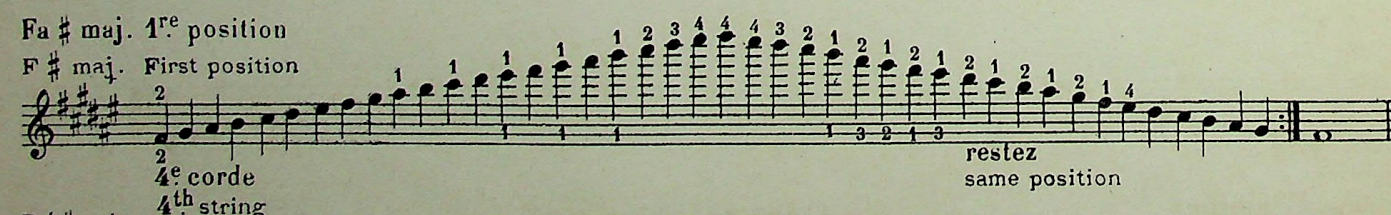
Do ♯ maj
C ♯ maj.



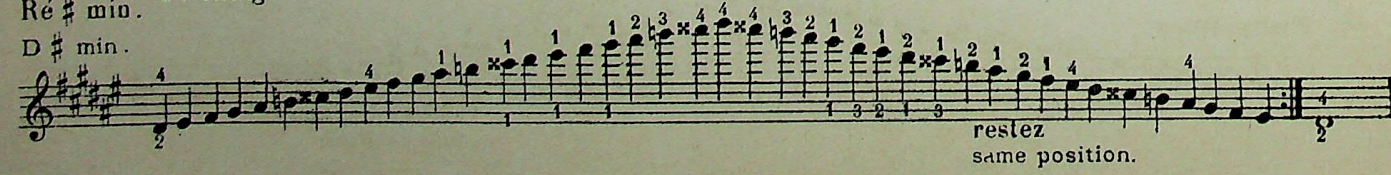
La ♯ min.
A ♯ min.



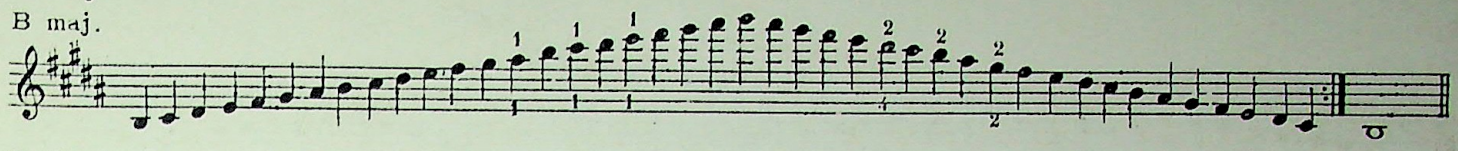
Fa ♯ maj. 1re position
F ♯ maj. First position



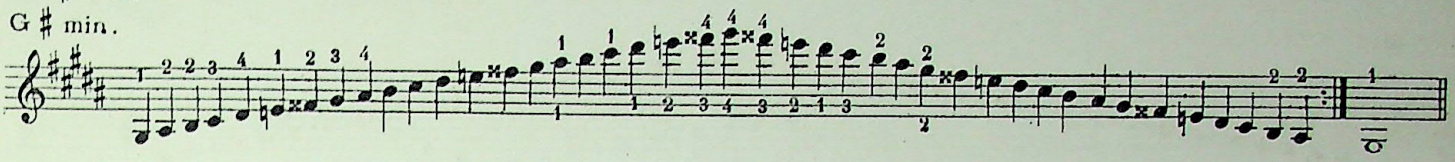
Ré ♯ min.
D ♯ min.



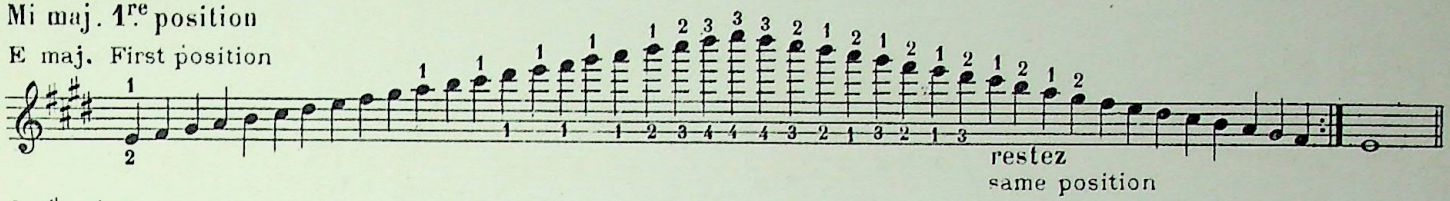
Si maj.
B maj.



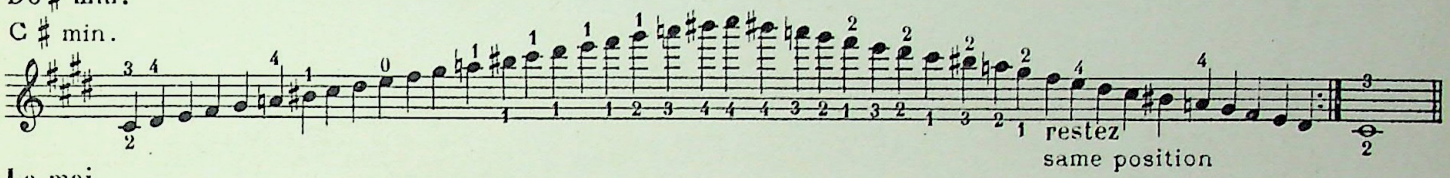
Sol ♯ min.
G ♯ min.



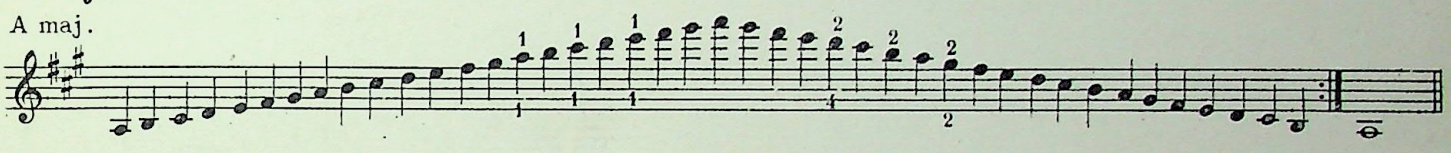
Mi maj. 1re position
E maj. First position



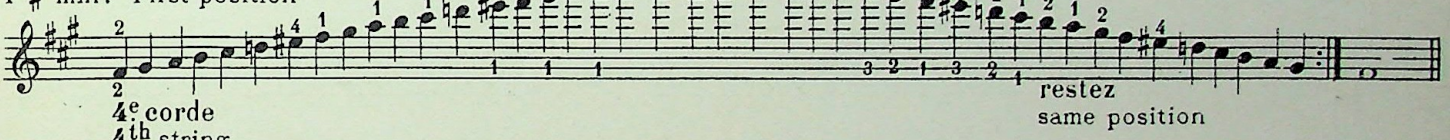
Do ♯ min.
C ♯ min.



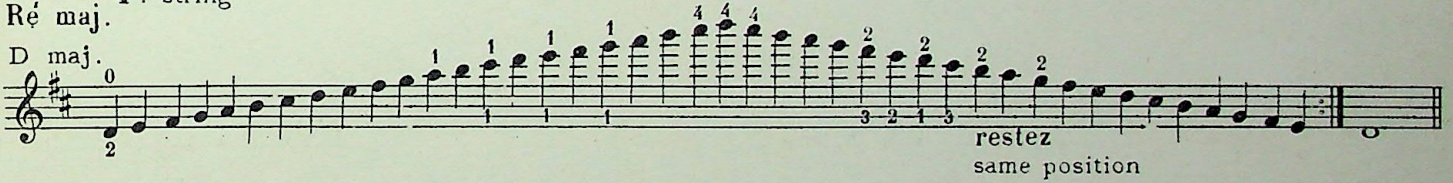
La maj.
A maj.



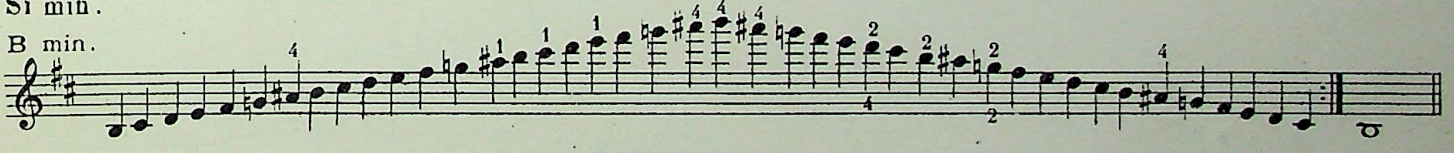
Fa ♯ min. 1re position
F ♯ min. First position



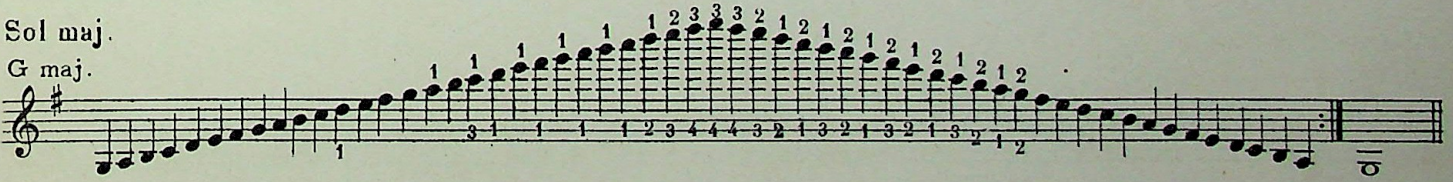
Ré maj.
D maj.



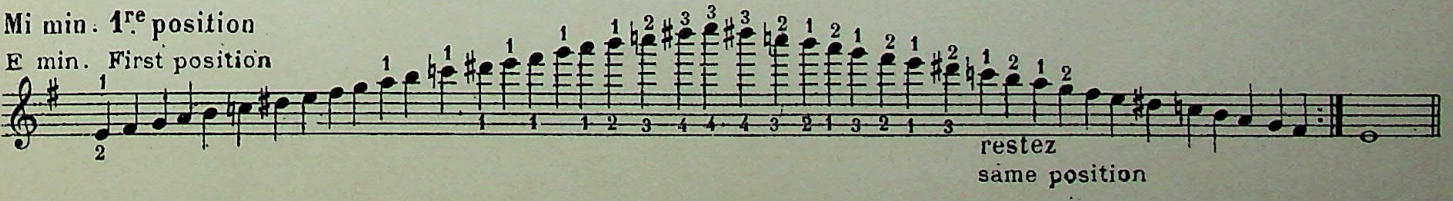
Si min.
B min.



Sol maj.
G maj.



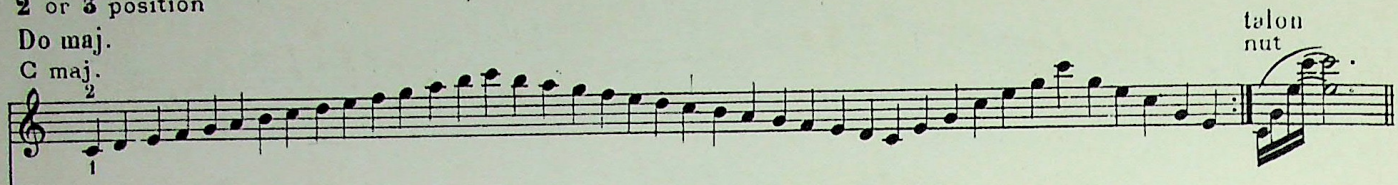
Mi min. 1re position
E min. First position



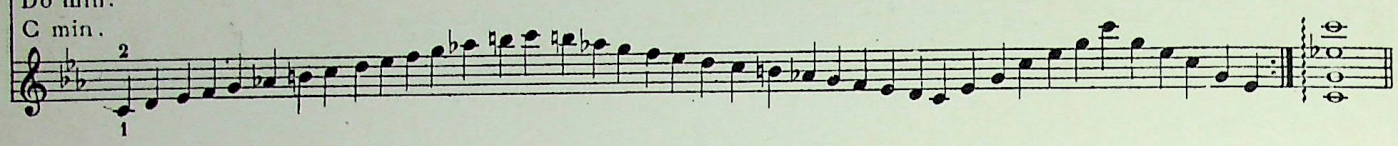
2me ou 3me position
2 or 3 position

Do maj.
C maj.

talon
nut

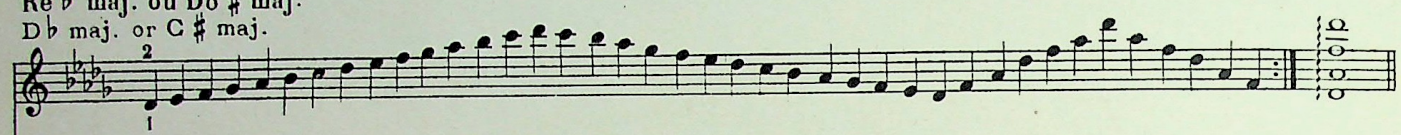


Do min.
C min.

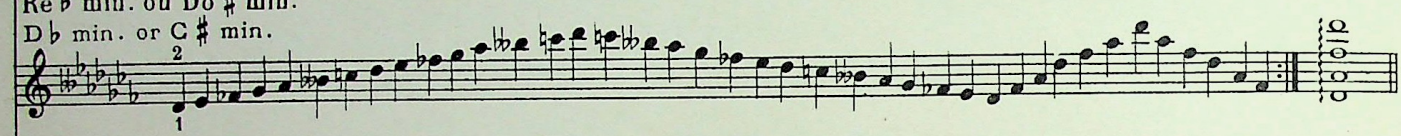


3me ou 4me position
3 or 4 position

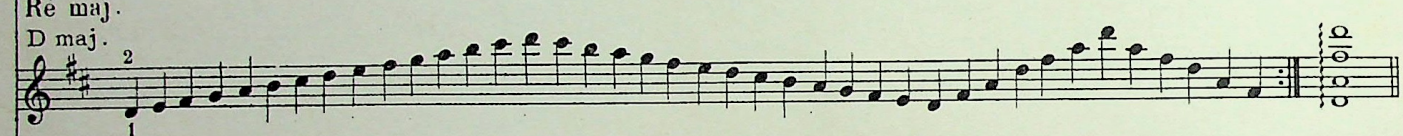
Ré ♭ maj. ou Do ♯ maj.
D♭ maj. or C ♯ maj.



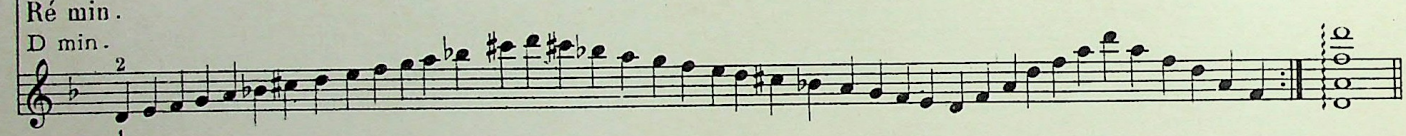
Ré ♭ min. ou Do ♯ min.
D♭ min. or C ♯ min.



Ré maj.
D maj.

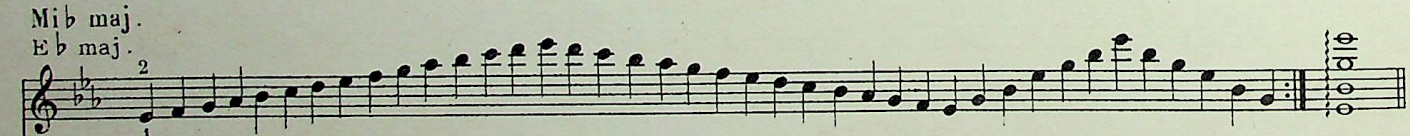


Ré min.
D min.

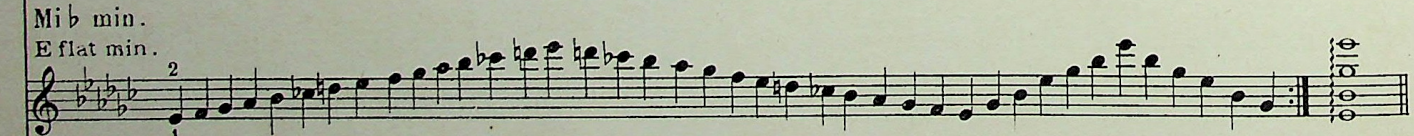


4me ou 5me position
4 or 5 position

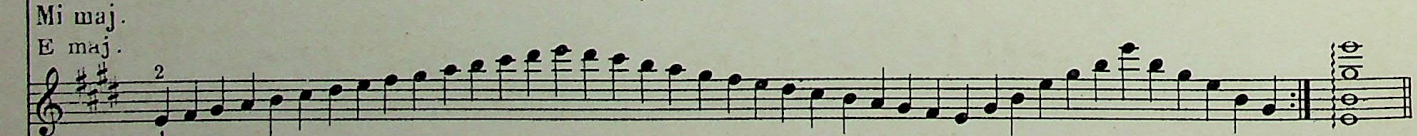
Mi ♭ maj.
E♭ maj.



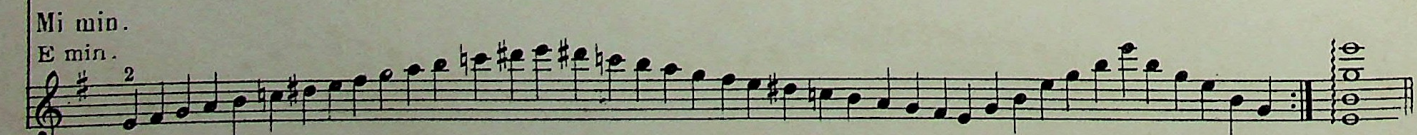
Mi ♭ min.
E flat min.



Mi maj.
E maj.

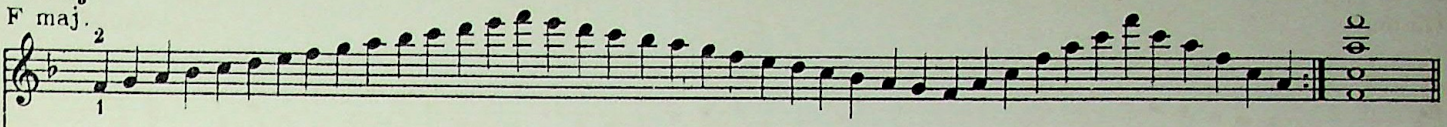


Mi min.
E min.

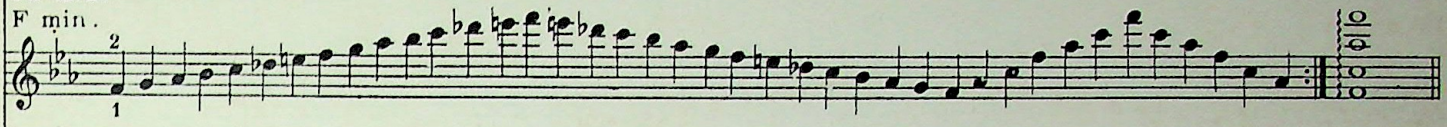


5me ou 6me position
5 or 6 position

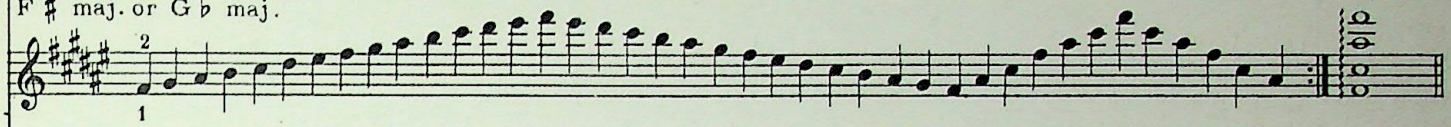
Fa maj.
F maj.



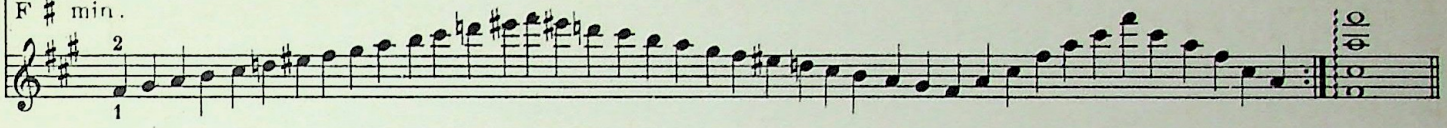
Fa min.
F min.



Fa ♯ maj. ou Sol ♭ maj.
F ♯ maj. or G ♭ maj.

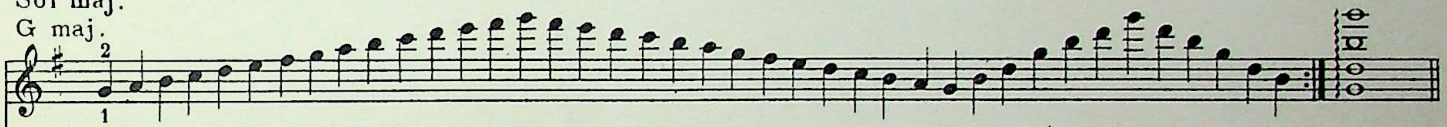


Fa ♯ min.
F ♯ min.

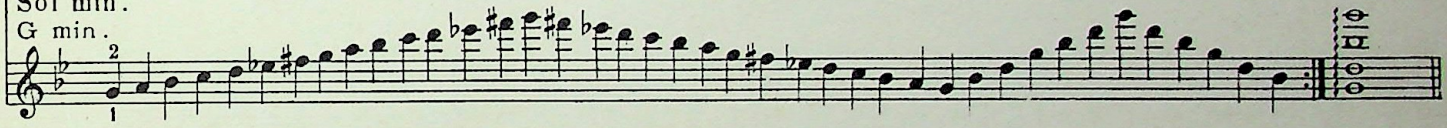


6me ou 7me position
6 or 7 position

Sol maj.
G maj.

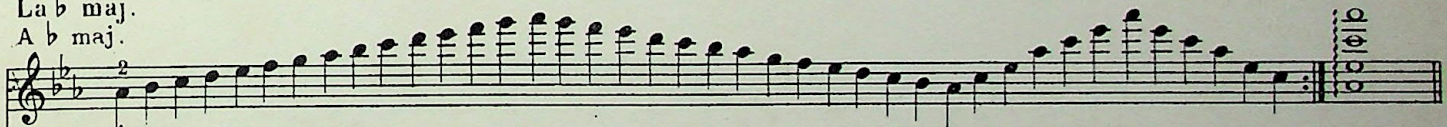


Sol min.
G min.

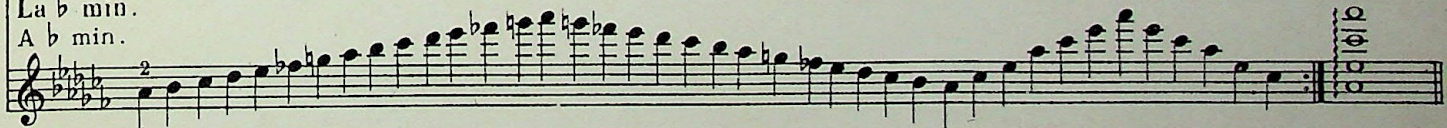


7me ou 8me position
7 or 8 position

La ♭ maj.
A ♭ maj.

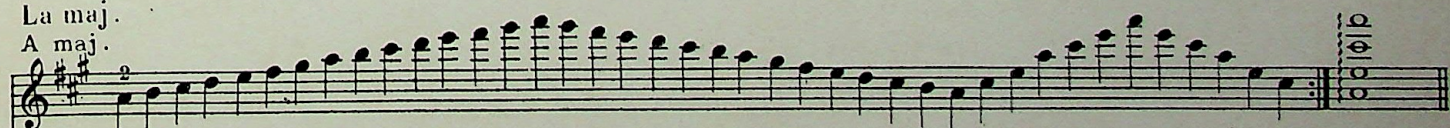


La ♭ min.
A ♭ min.

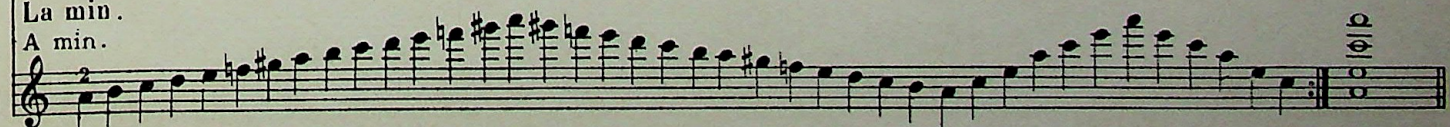


7me ou 8me position
7 or 8 position

La maj.
A maj.

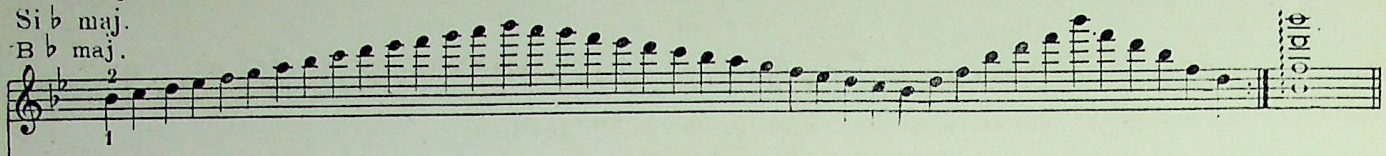


La min.
A min.

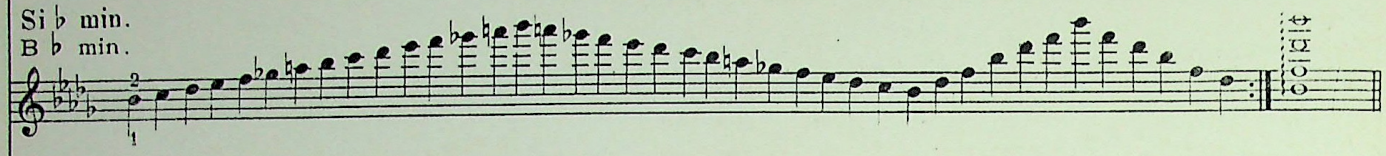


8me ou 9me position
8 or 9 position

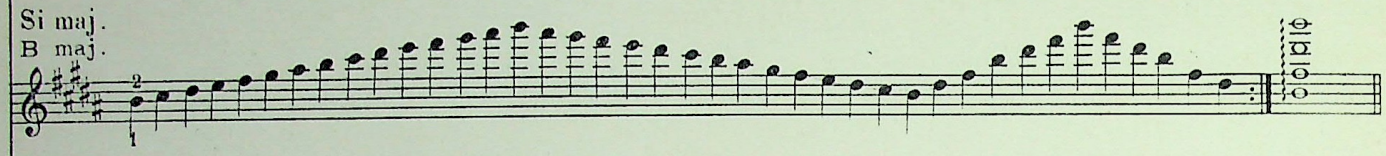
Si ♭ maj.
B ♭ maj.



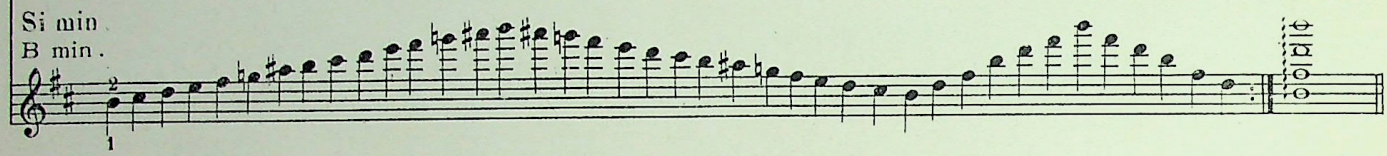
Si ♭ min.
B ♭ min.



Si maj.
B maj.

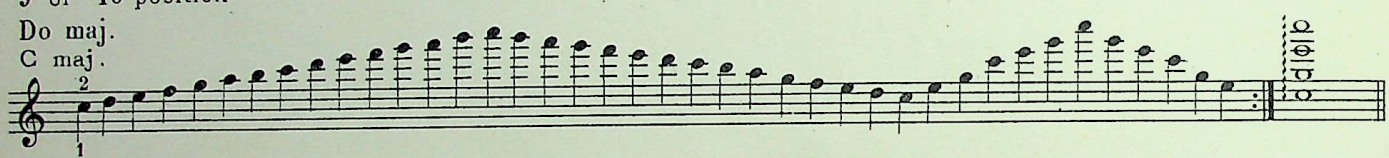


Si min
B min.



9me ou 10me position
9 or 10 position

Do maj.
C maj.



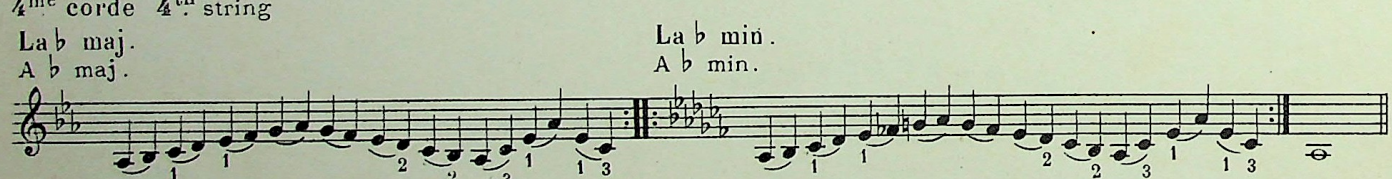
GAMMES ET ARPÈGES SUR UNE CORDE

SCALES AND ARPEGGIOS ON ONE STRING

4me corde 4th string

La ♭ maj.
A ♭ maj.

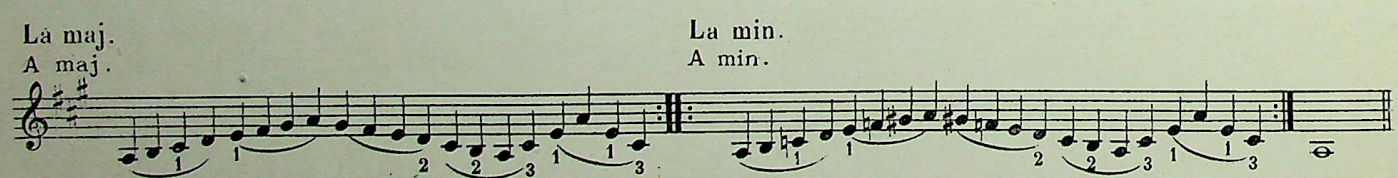
La ♭ min.
A ♭ min.



REMARQUE: Le 1er doigt ne doit pas quitter la corde.
NOTICE: The first finger must not leave the string

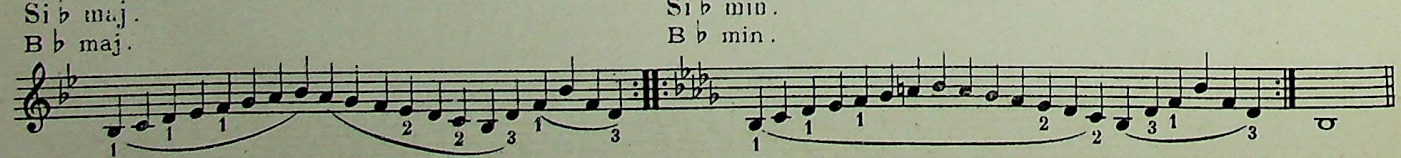
La maj.
A maj.

La min.
A min.



Si ♭ maj.
B ♭ maj.

Si ♭ min.
B ♭ min.

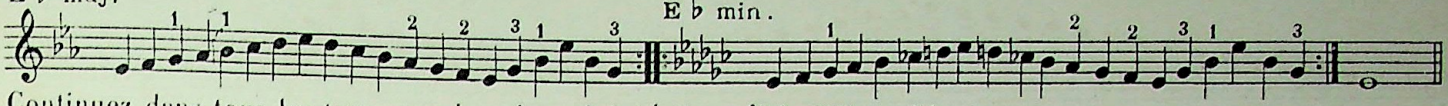


et ainsi de suite dans tous les tons avec le même doigté (jusqu'à la 7me position)
and so on in all tones with the same fingering till the 7th position

3me corde 3th string

Mi ♭ maj.
E ♭ maj.

Mi ♭ min.
E ♭ min.

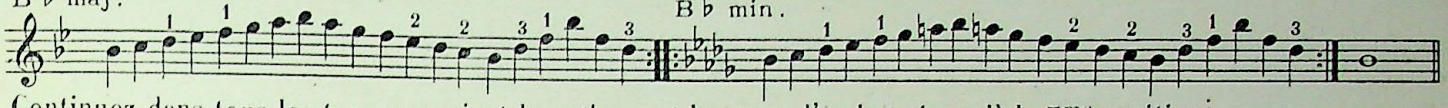


Continuez dans tous les tons avec le même doigté (jusqu'à la 7me position)
Continue in all tones with the same fingering till the 7th position

2me corde 2d string

Si ♭ maj.
B ♭ maj.

Si ♭ min.
B ♭ min.

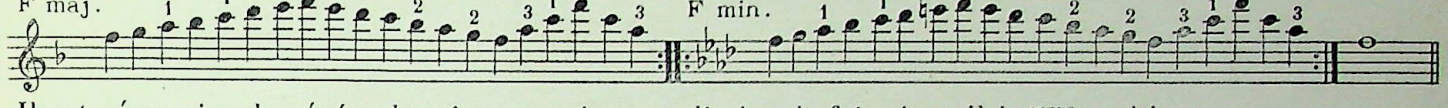


Continuez dans tous les tons en variant le rythme et le coup d'archet (jusqu'à la 7me position)
Continue in all tones with various rytms bow strokes till the 7th position

1re corde 1st string

Fa maj.
F maj.

Fa min.
F min.



Il est nécessaire de répéter le même exercice une dizaine de fois (jusqu'à la 7me position)
It is necessary to repeat the same exercise about ten times till the 7th position

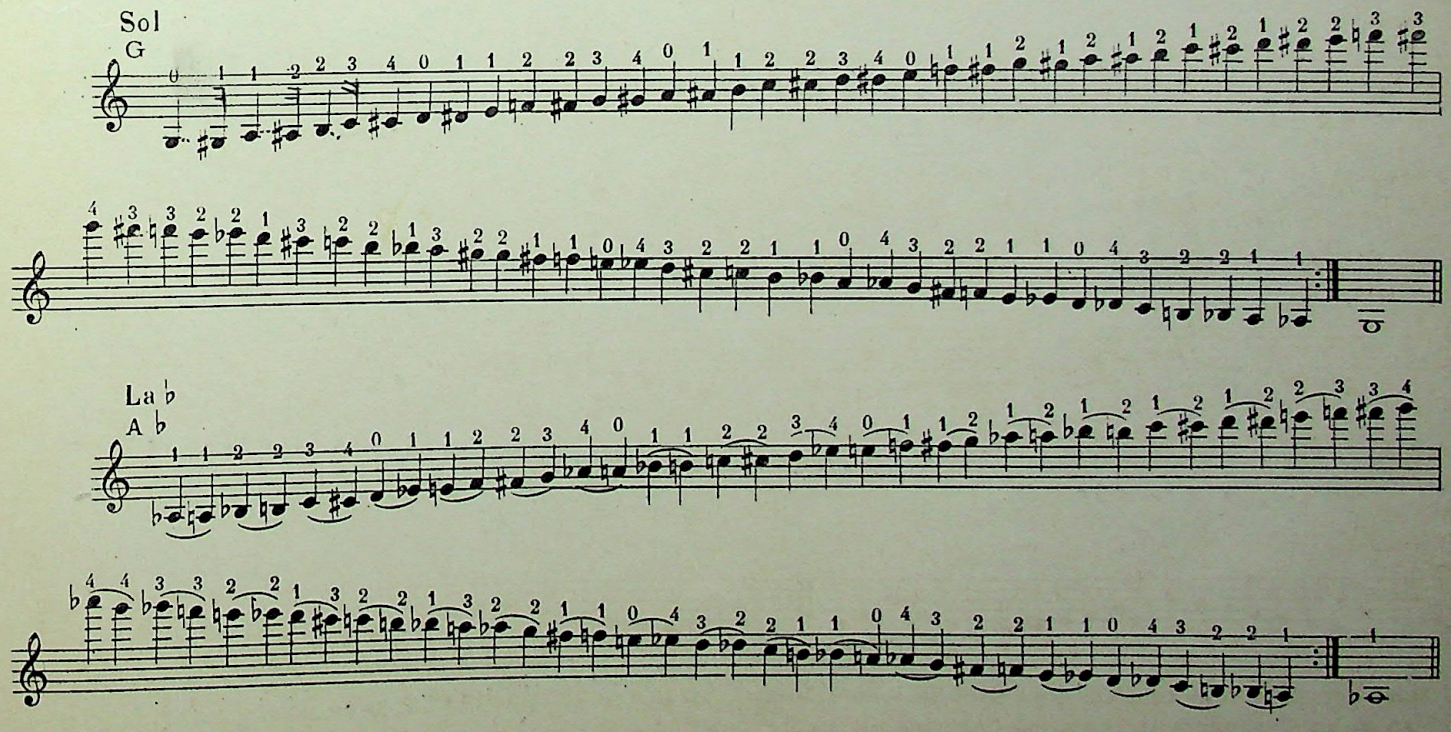
GAMMES CHROMATIQUES

La difficulté principale de la gamme chromatique réside dans les deux notes qui sont faites par le *même doigt*. L'attention devra être portée sur la seconde note, et pour l'atteindre le doigt devra glisser le *plus rapidement possible*.

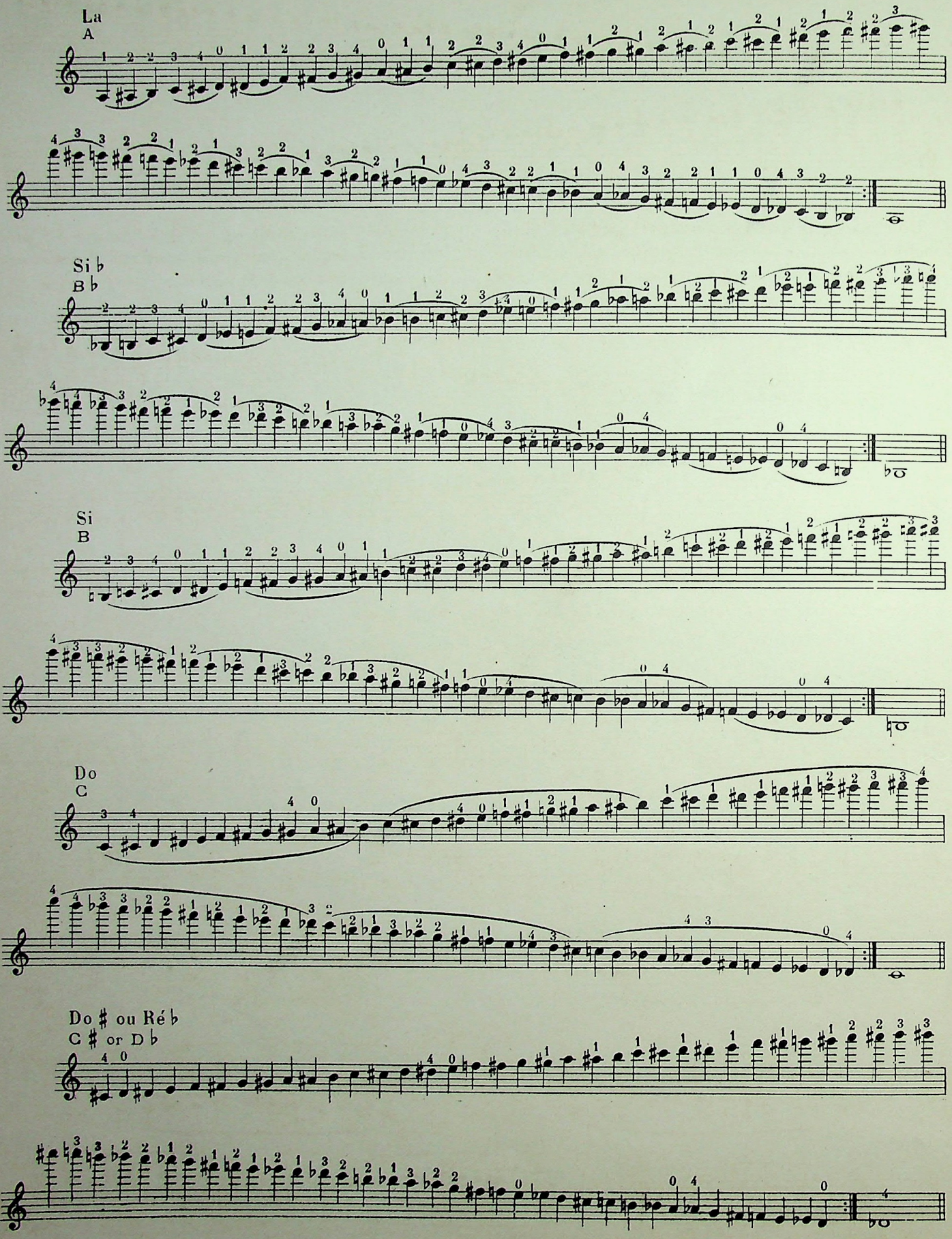
CHROMATIC SCALES

The principal difficulty of the chromatic scale exists in the two notes being played with the *same finger*. Attention must be drawn towards the second note, and to reach it, the finger must glide *asquickly as possible*.

Sol
G

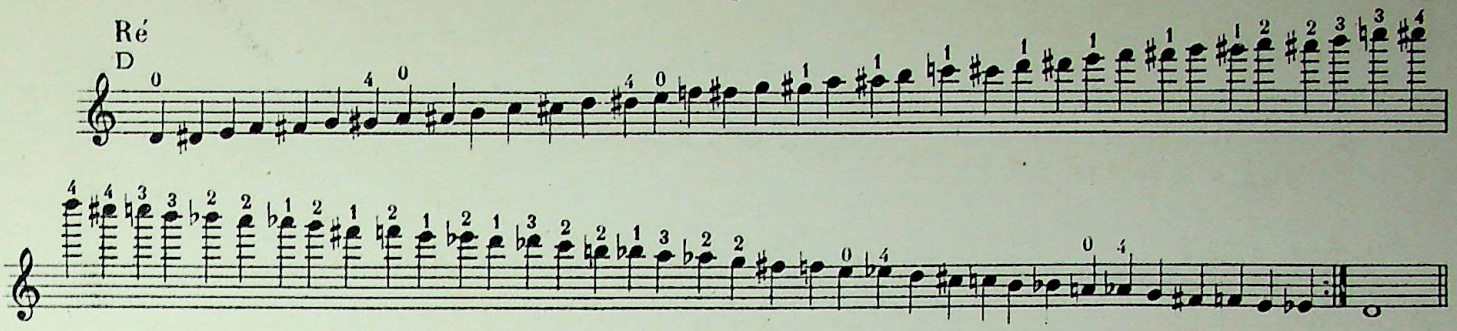


La ♭
A ♭


La
A
Si ♭
B ♭
Si
B
Do
C
Do ♯ ou Ré ♭
C ♯ or D ♭

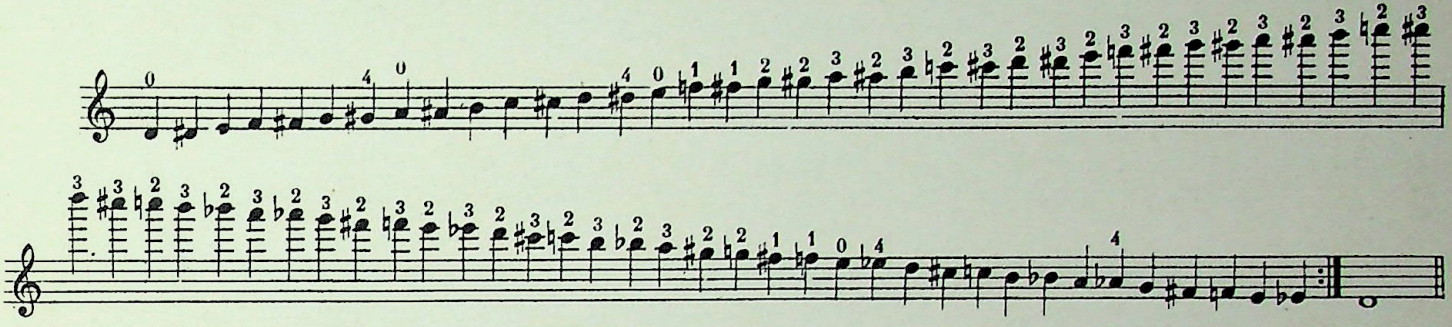
Play in groups of 6 (fast)

Ré
D



Ou remarquera que dans *toutes les gammes* chromatiques, j'emploie le même doigté. Cependant, comme exercice, je conseille aussi de travailler la gamme de ré avec cet autre doigté

One will notice that I use the same fingering for ***all chromatic scales***. However, as an exercise, I also advise to practise the scale of D with this other fingering.

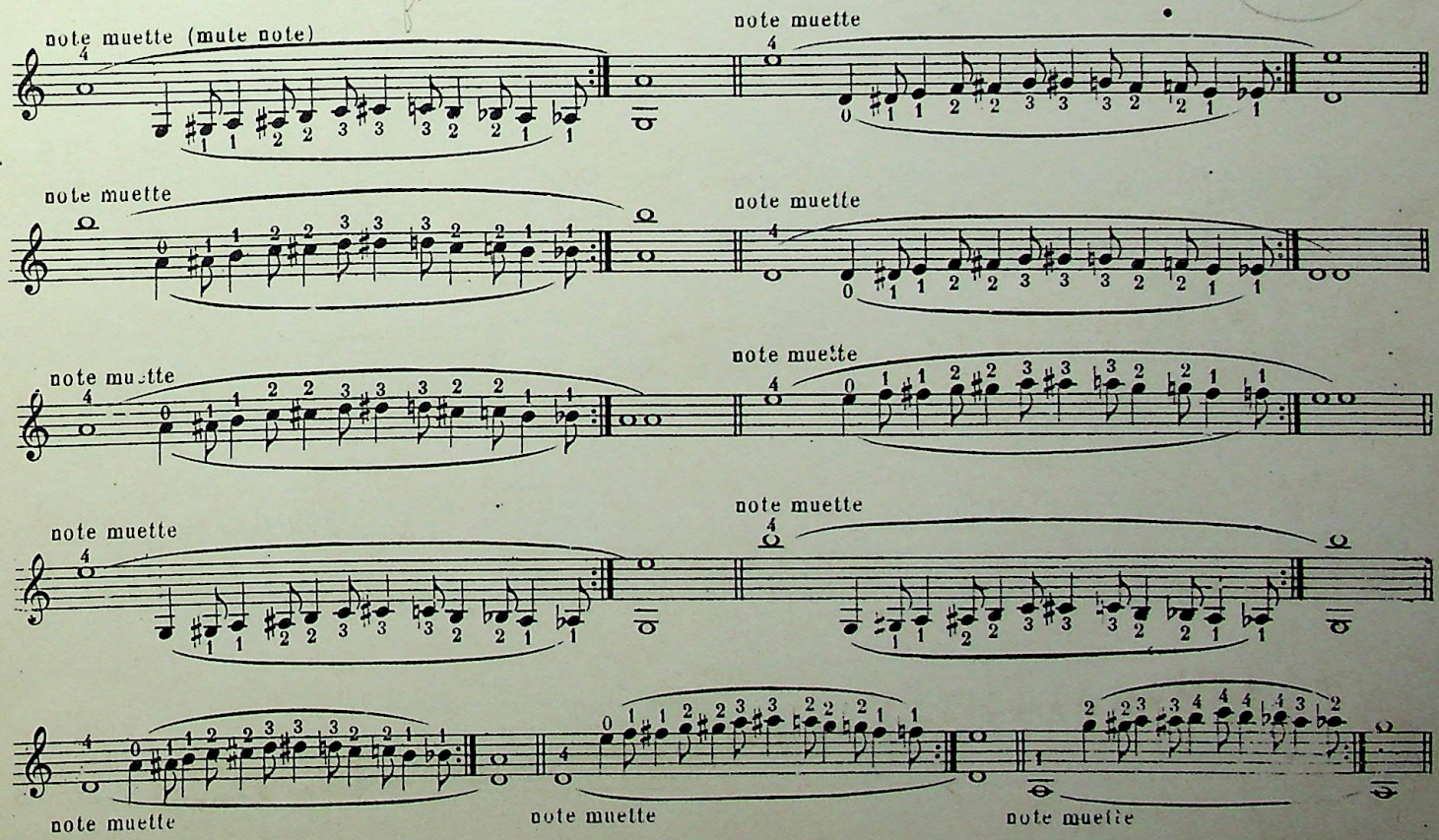


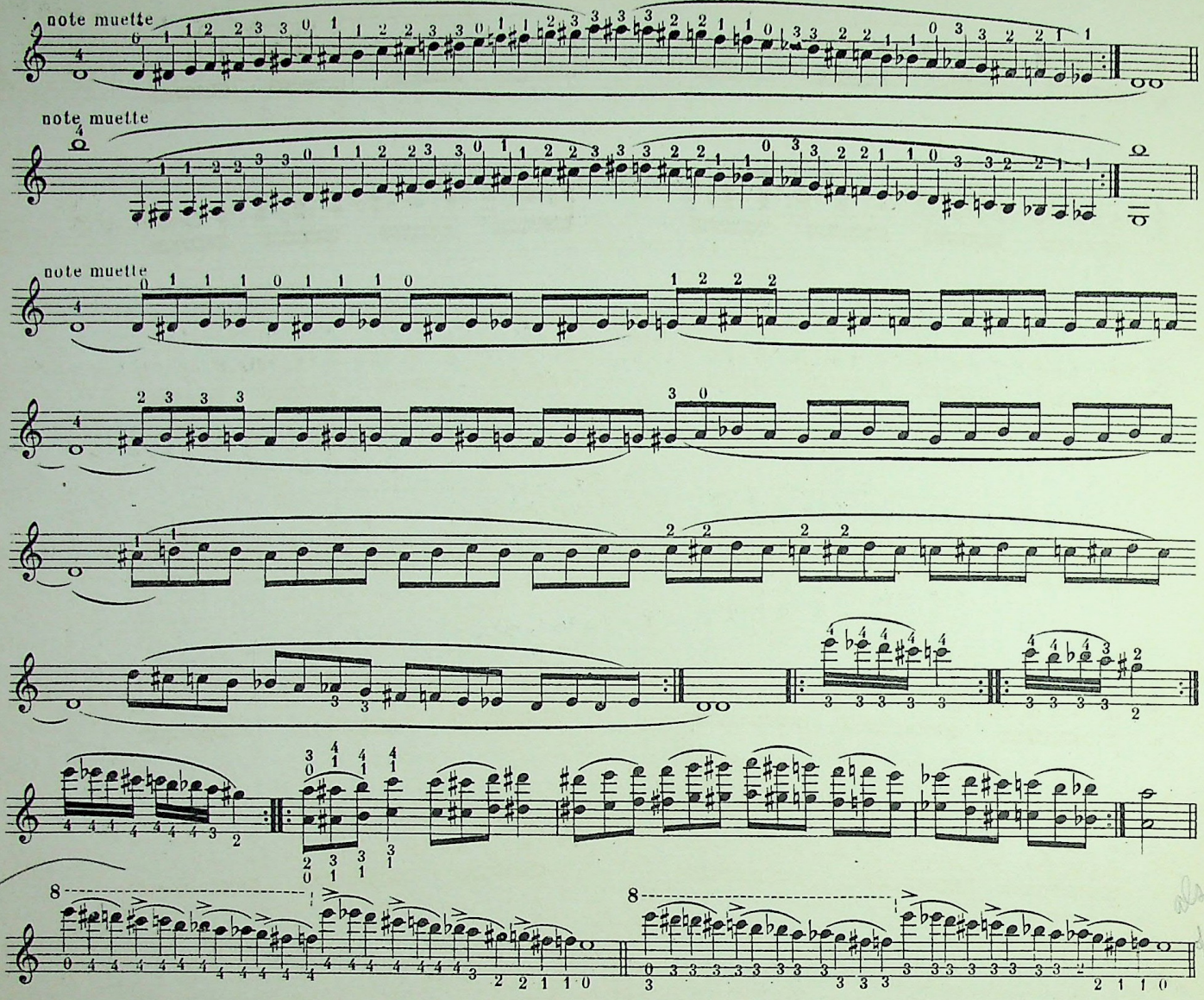
A mon avis, ce doigté est le meilleur à employer dans la "Ballade et Polonaise" de Vieutemps (à cause du passage qui vient immédiatement après la gamme montante.

To my advice, this fingering is the best to use in the "Ballade and Polonaise" of Vieutemps on account of the part which immediately follows the ascending scale.

quick shifting

100

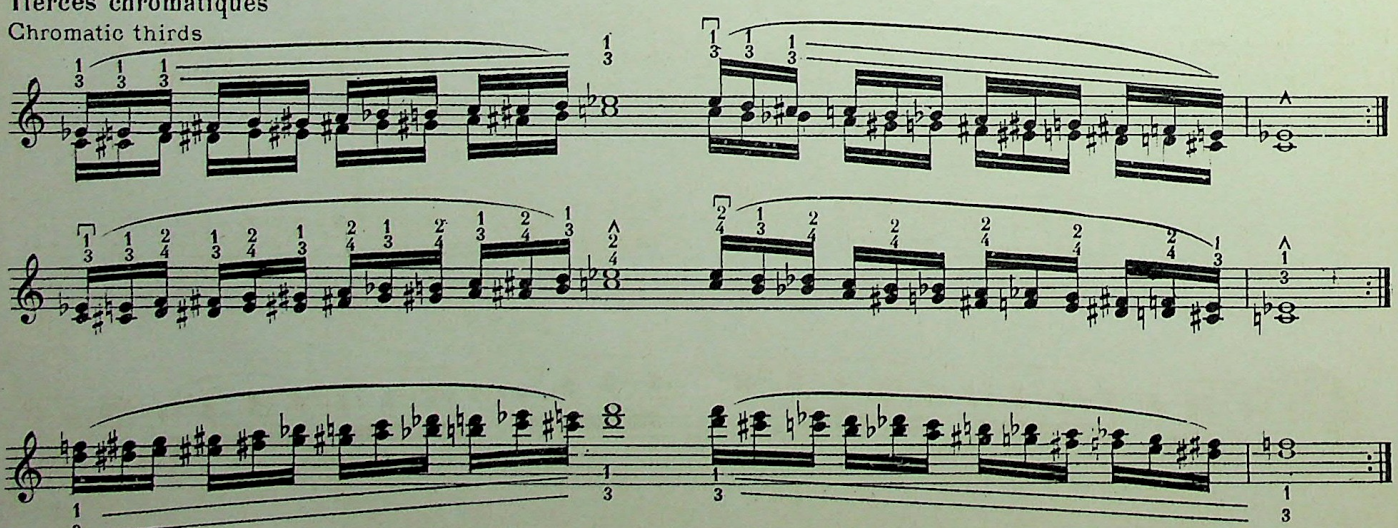


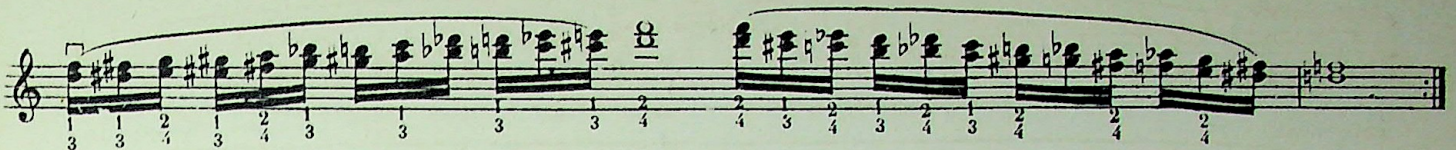


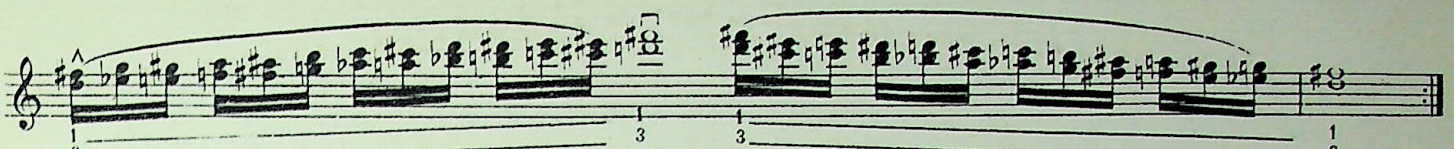
Dans la gamme faite par le même doigt, le déclanchement *de la main gauche* (et non pas le doigt) se produira avec rapidité d'une note à une autre.

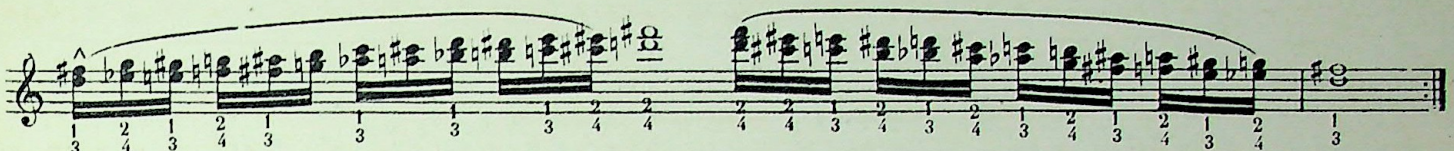
In the scale played with the same finger, the removal *of the left hand* (not with the finger) will be rapidly produced from one note to another.

Tierces chromatiques
Chromatic thirds

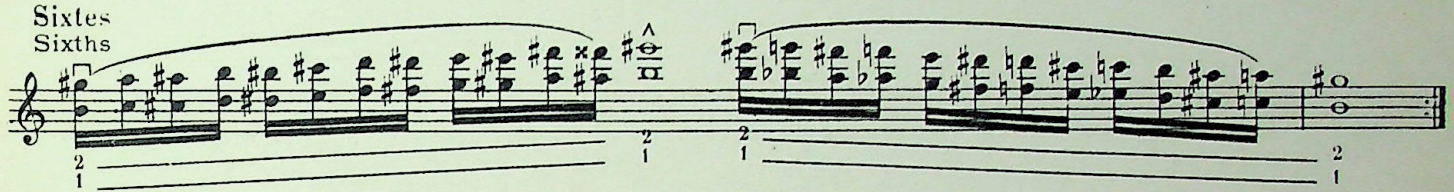


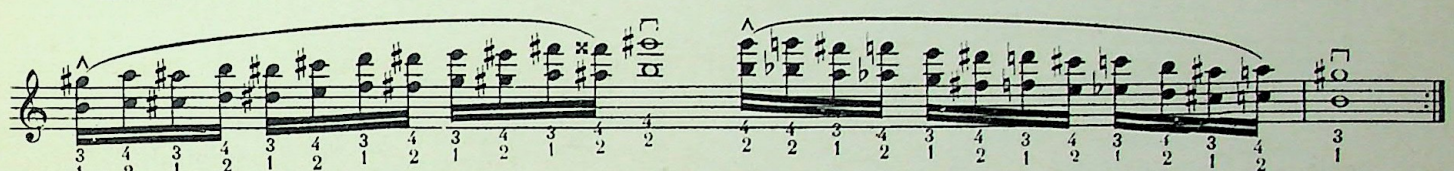


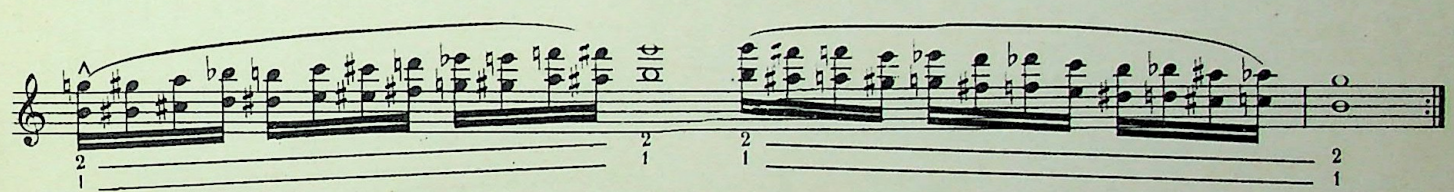


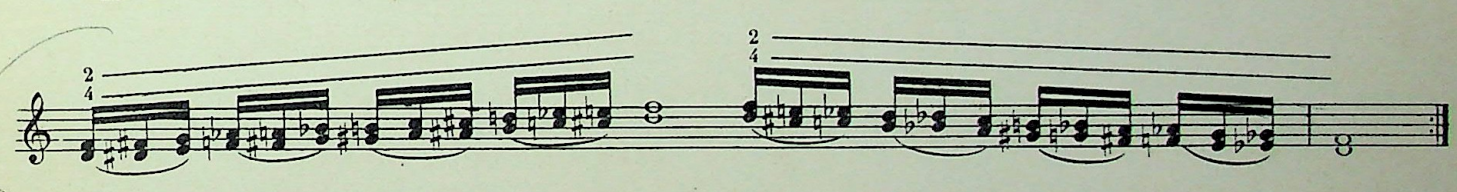


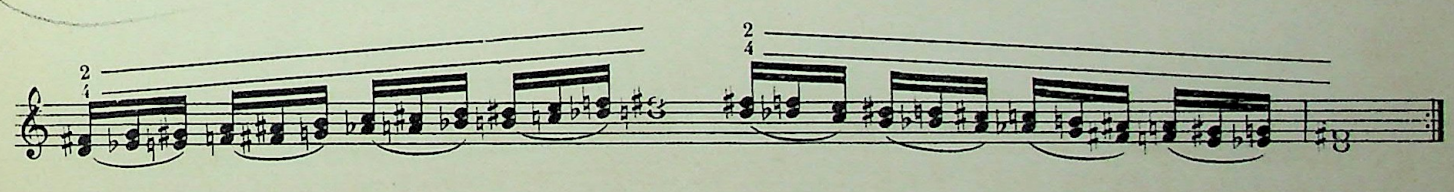
Sixtes
Sixths

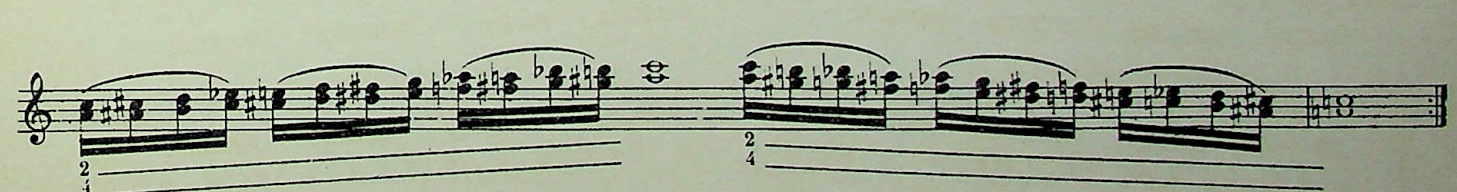


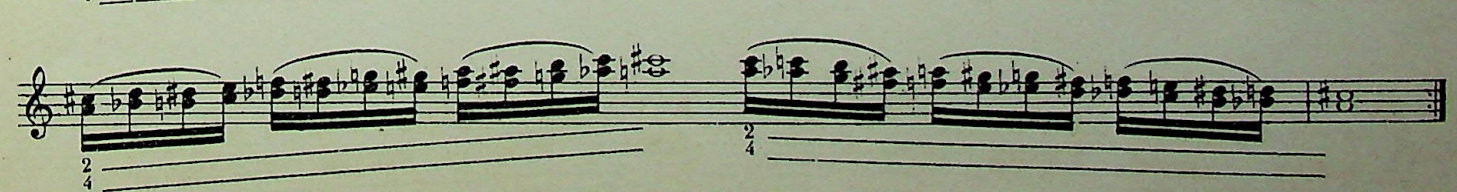


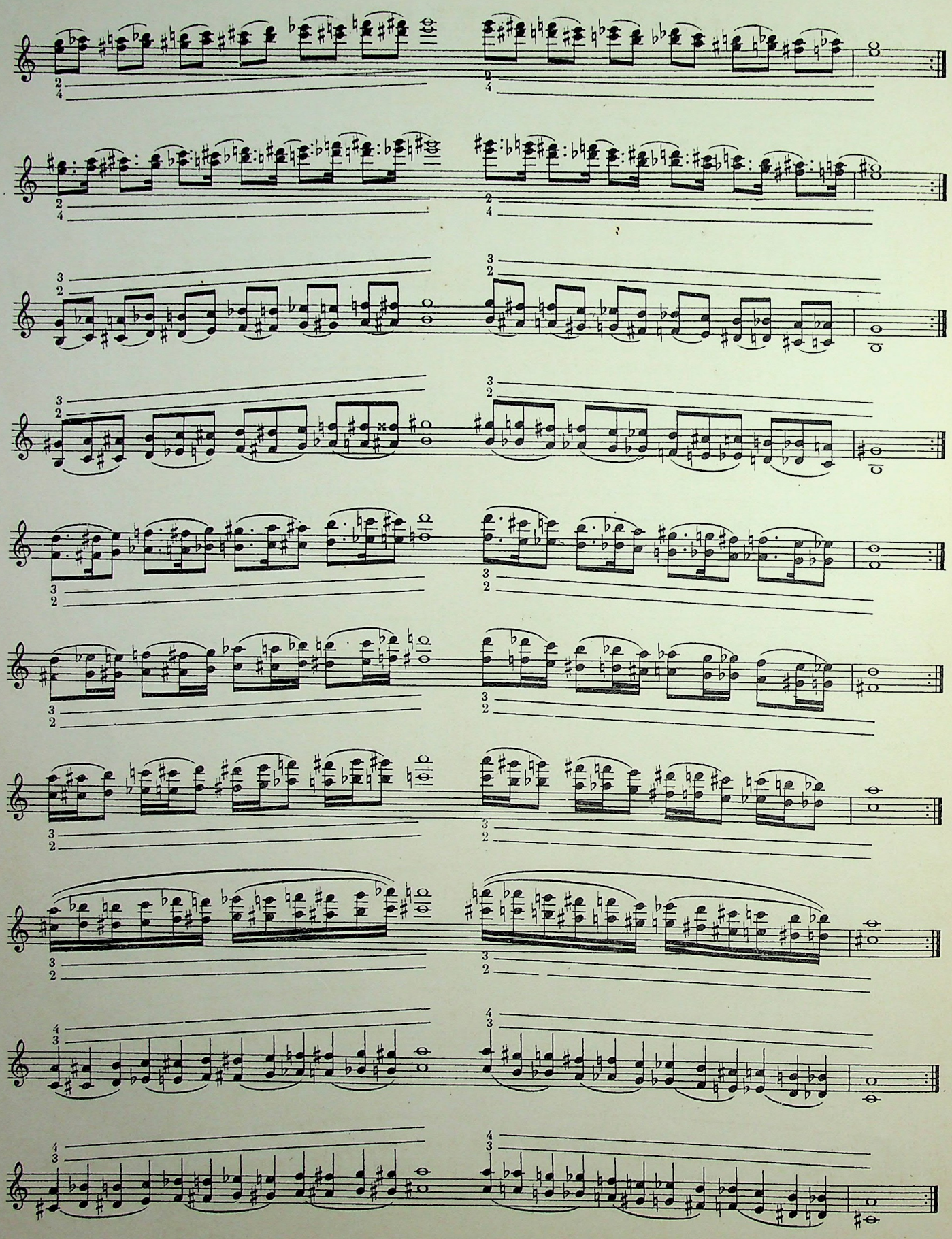


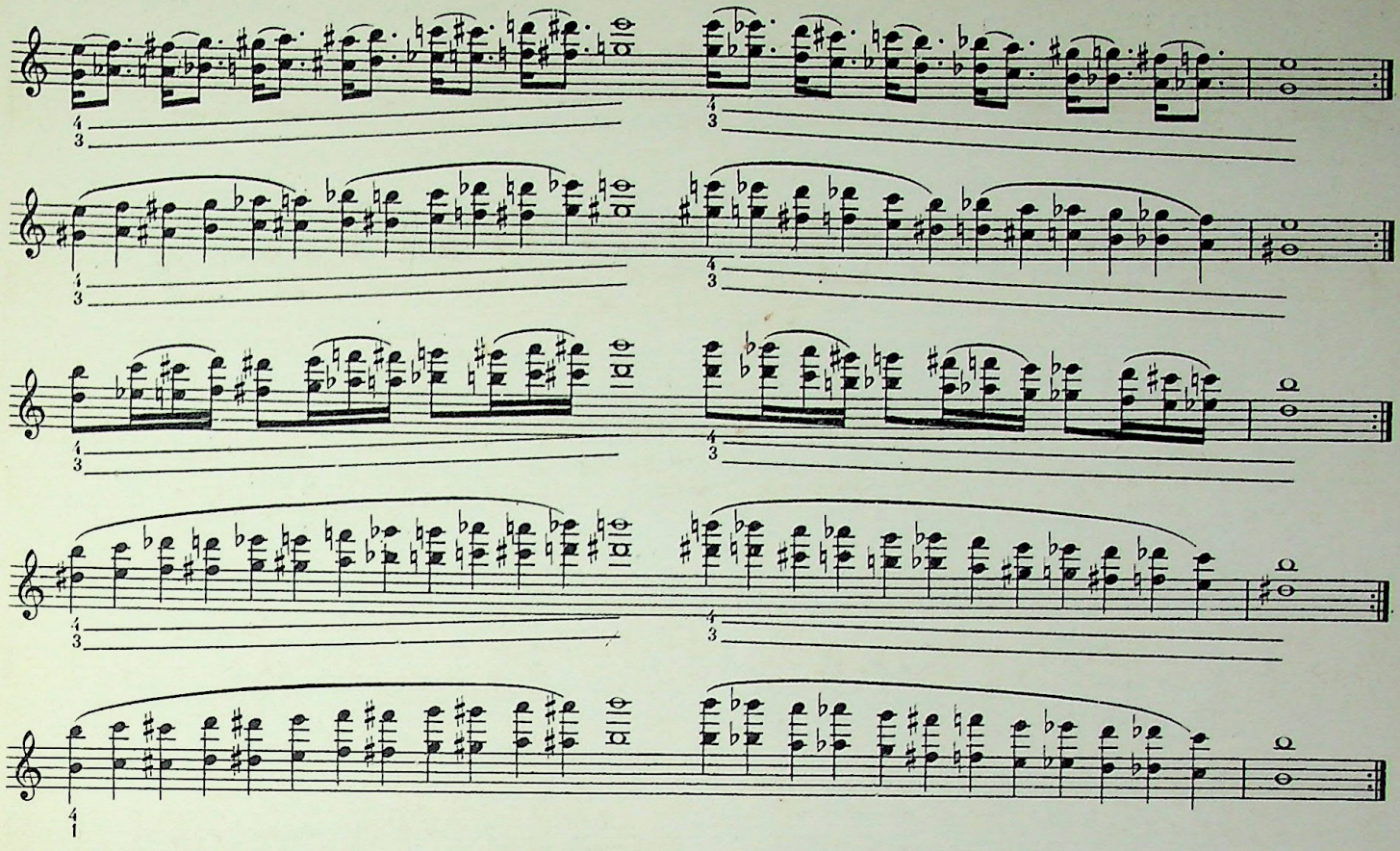




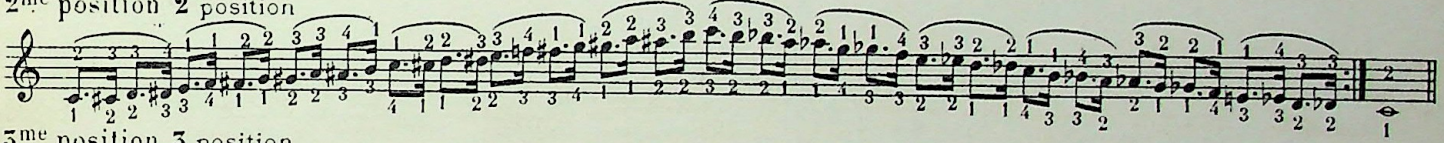






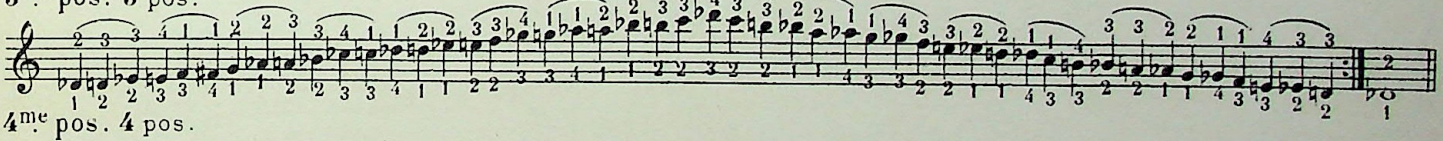


2me position 2 position



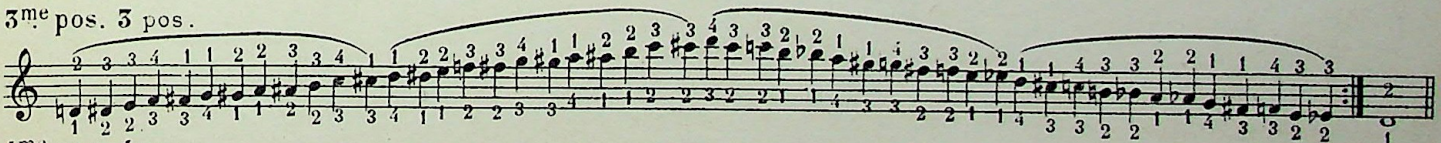
3me position 3 position

3me pos. 3 pos.



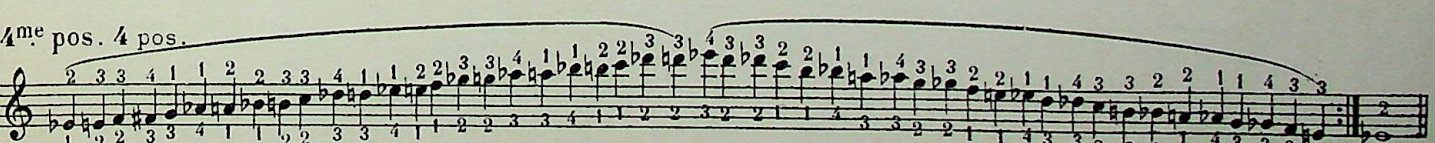
4me pos. 4 pos.

3me pos. 3 pos.



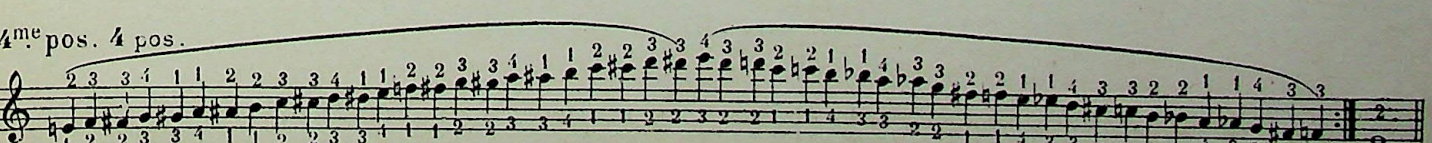
4me pos. 4 pos.

4me pos. 4 pos.



5me pos. 5 pos.

4me pos. 4 pos.



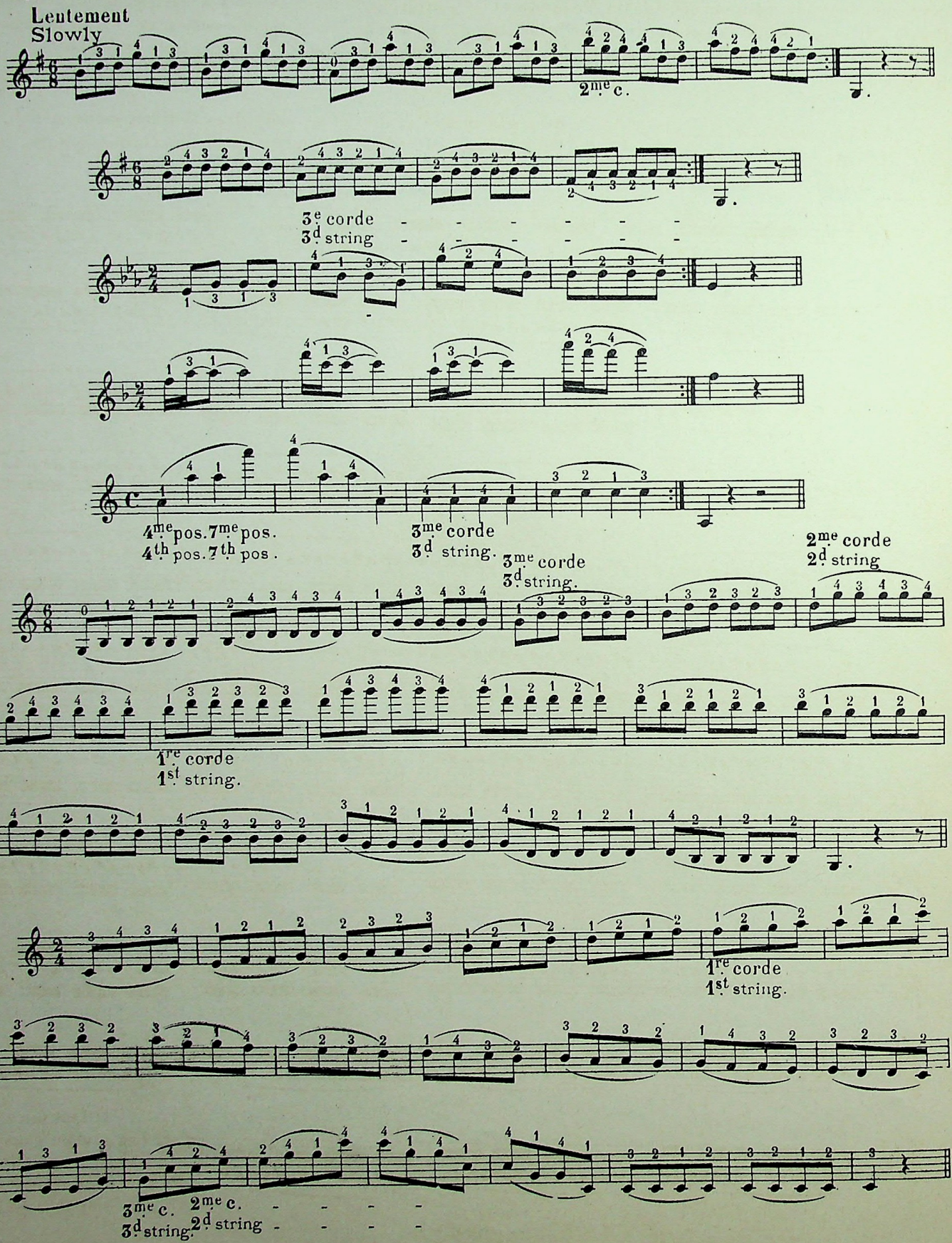
5me pos. 5 pos.

LA SUBSTITUTION DES DOIGTS

Le changement de position doit se faire le plus rapidement possible et sans secousse.

SUBSTITUTION OF FINGERS

The shifting onght to be done as quickly as possible without jerking.



LE TRILLE

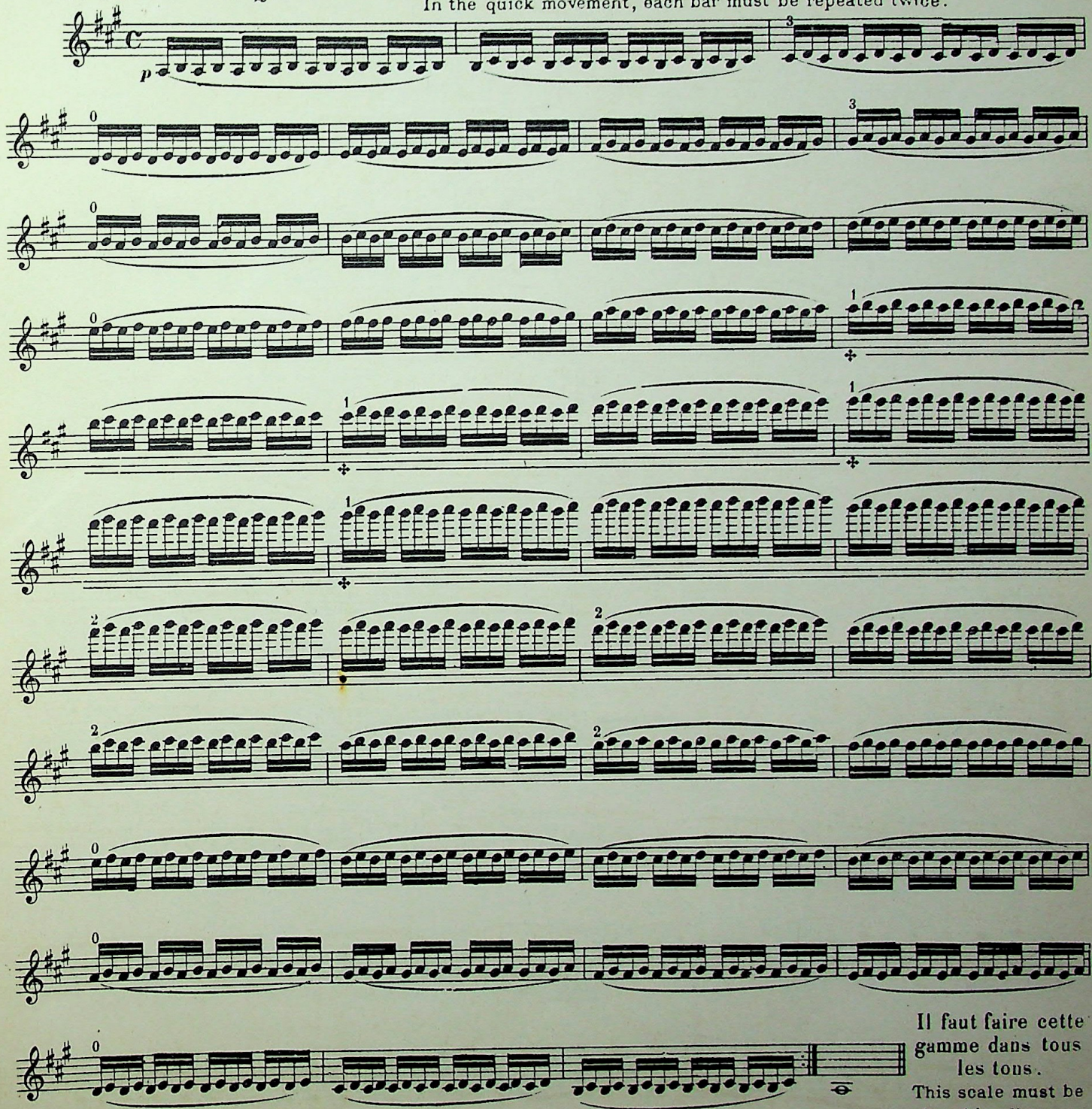
Il faut pouvoir faire un trille dans tous les mouvements. Il y a trois sortes de trilles : le trille lent, le trille assez vite et le trille plus serré. Ceux-ci correspondent aux mouvements Adagio, Moderato et Presto. Il est ridicule d'employer le même trille dans toutes les œuvres. Le trille doit être fait dans le style du morceau.

THE SHAKE

One must be able to play a shake in all movements. There are three different shakes: the slow shake, the rather quick shake and the shake as fast as possible. These correspond to the movements Adagio, Moderato and Presto. It is ridiculous to use the same shake for all works. The shake must be played in the style of the piece.

A. Lentement A. Slowly
B. Assez vite B. Rather quickly
C. Vite C. Quick

Avec une grande égalité et toujours dans le même mouvement.
Dans le mouvement Vite on répétera deux fois chaque mesure.
With great evenness and always in the same movement.
In the quick movement, each bar must be repeated twice.

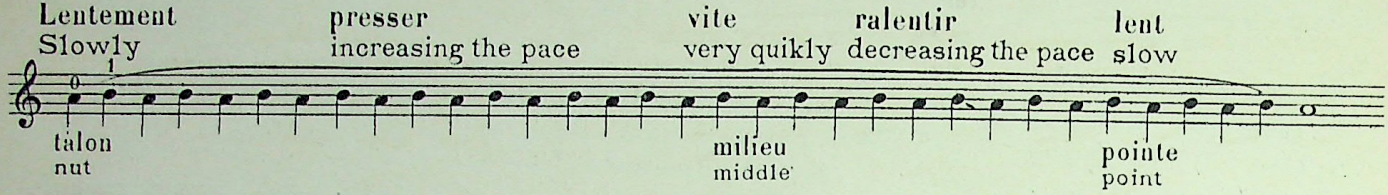


Il faut faire cette gamme dans tous les tons.
This scale must be played in all tons.

keys

Dans cet exercice il ne faut pas aller directement de la noire à la croche, de la croche à la double croche, de la double croche à la triple croche, de la triple croche à la quadruple. Il faut commencer lentement, presser peu à peu jusqu'à la plus grande vitesse, puis revenir graduellement au mouvement lent.

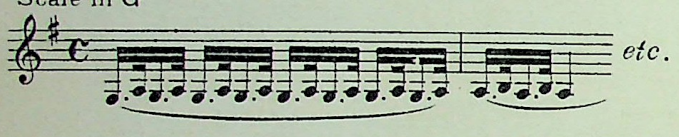
In this exercise one must not go directly from the crotchet to the quaver, from the quaver to the semiquaver, from the semiquaver to the demisemiquaver, from the demisemiquaver to the semidemisemiquaver one must begin slowly, quicken gradually until the quickest movement, then come back gradually again till the slowest movement



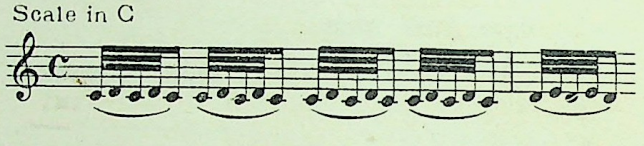
Ne tenir aucun compte du nombre de notes indiquées. Le trille doit être aussi long que possible. Faire le même exercice avec tous les doigts et à toutes les positions en tirant ⊓ et en poussant ∧

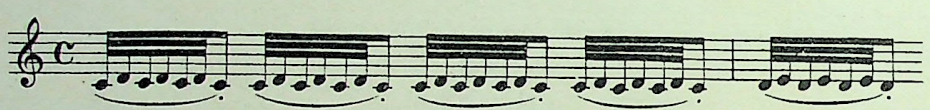
Do not take any notice of the number of notes indicated. The shake must be as long as possible. The same exercise must be played with all fingers in all positions down bow ⊓ and up bow ∧

Gamme en Sol
Scale in G

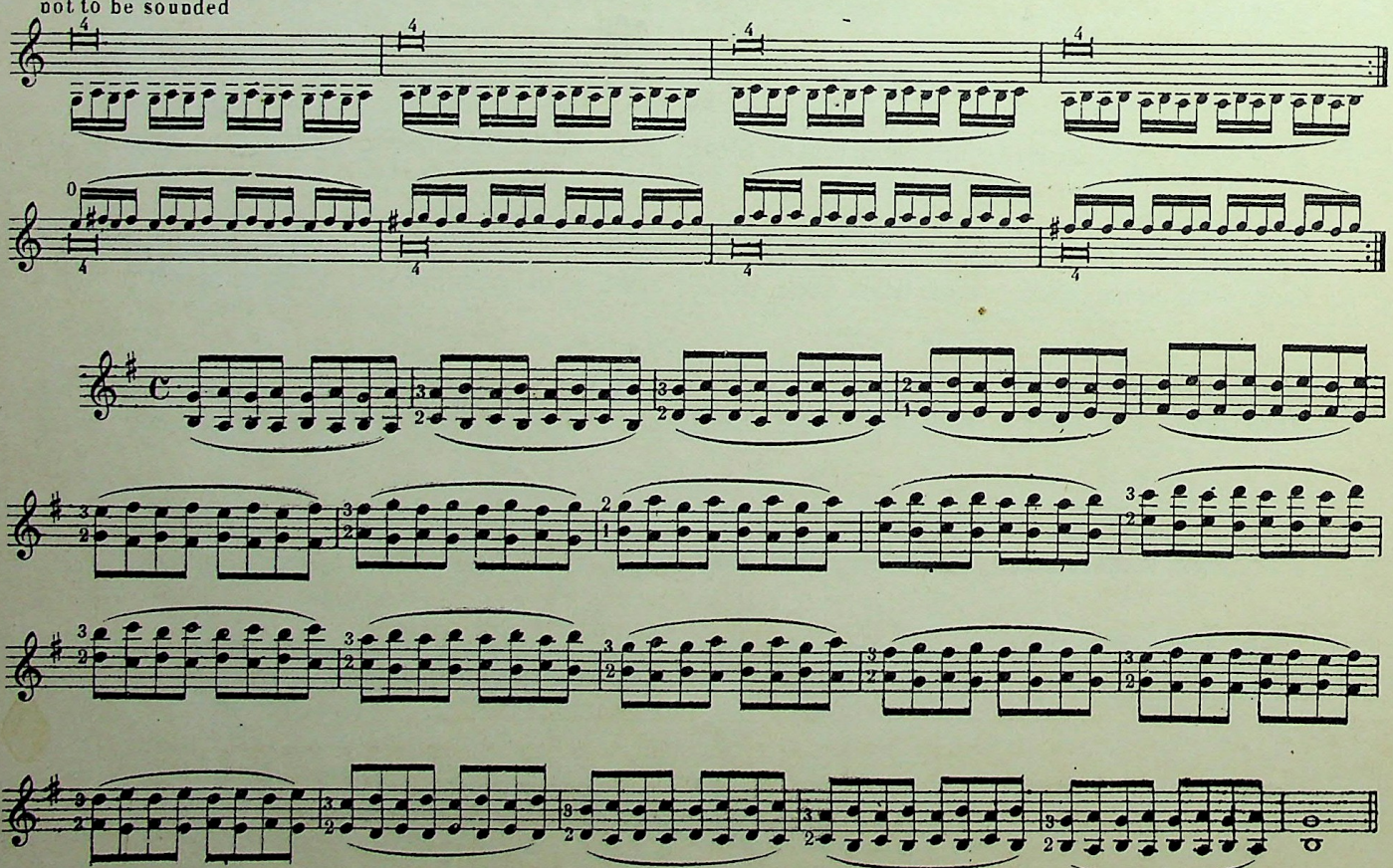


Gamme en Do
Scale in C



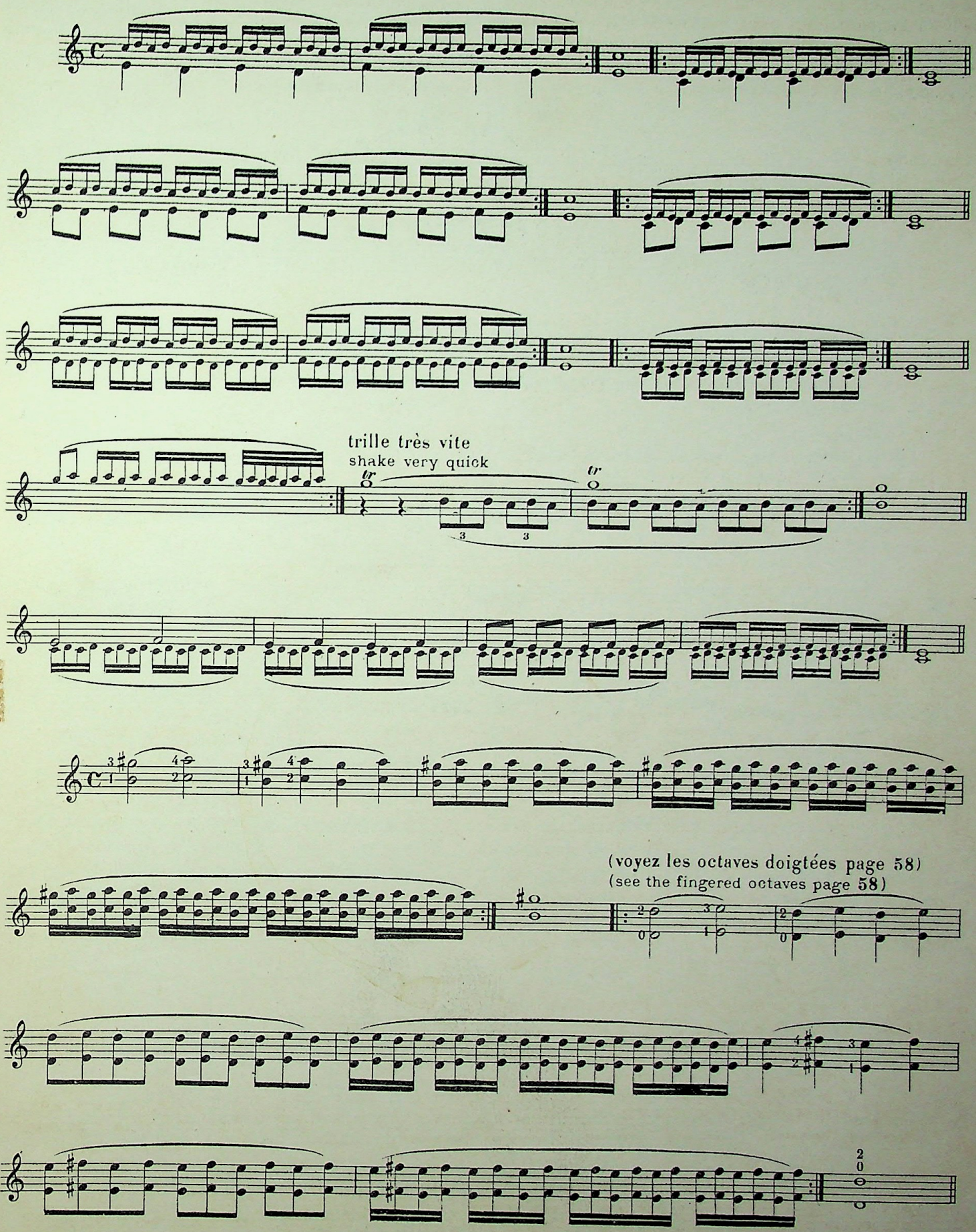


Exercice Exercise
note muette
not to be sounded



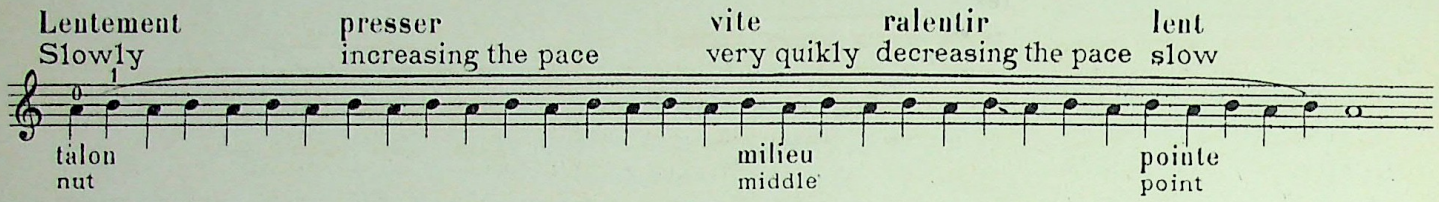
Slowly

59


trille très vite
shake very quick
(voyez les octaves doigtées page 58)
(see the fingered octaves page 58)

Dans cet exercice il ne faut pas aller directement de la noire à la croche, de la croche à la double croche, de la double croche à la triple croche, de la triple croche à la quadruple. Il faut commencer lentement, presser peu à peu jusqu'à la plus grande vitesse, puis revenir graduellement au mouvement lent.

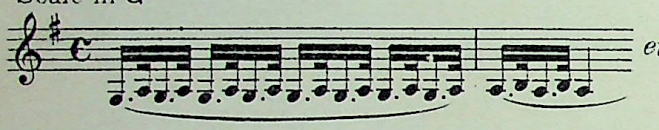
In this exercise one must not go directly from the crotchet to the quaver, from the quaver to the semiquaver, from the semiquaver to the demisemiquaver, from the demisemiquaver to the semidemisemiquaver one must begin slowly, quicken gradually until the quickest movement, then come back gradually again till the slowest movement



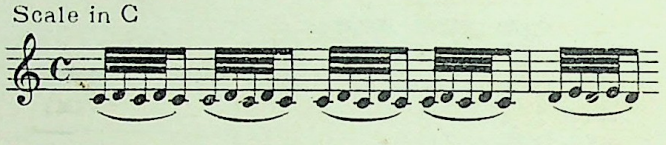
Ne tenir aucun compte du nombre de notes indiquées. Le trille doit être aussi long que possible. Faire le même exercice avec tous les doigts et à toutes les positions en tirant ⊓ et en poussant ∧

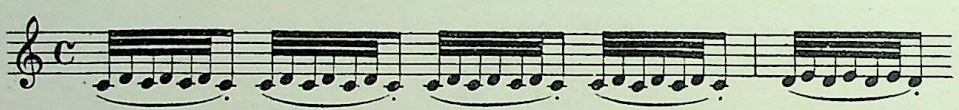
Do not take any notice of the number of notes indicated. The shake must be as long as possible. The same exercise must be played with all fingers in all positions down bow ⊓ and up bow ∧

Gamme en Sol
Scale in G

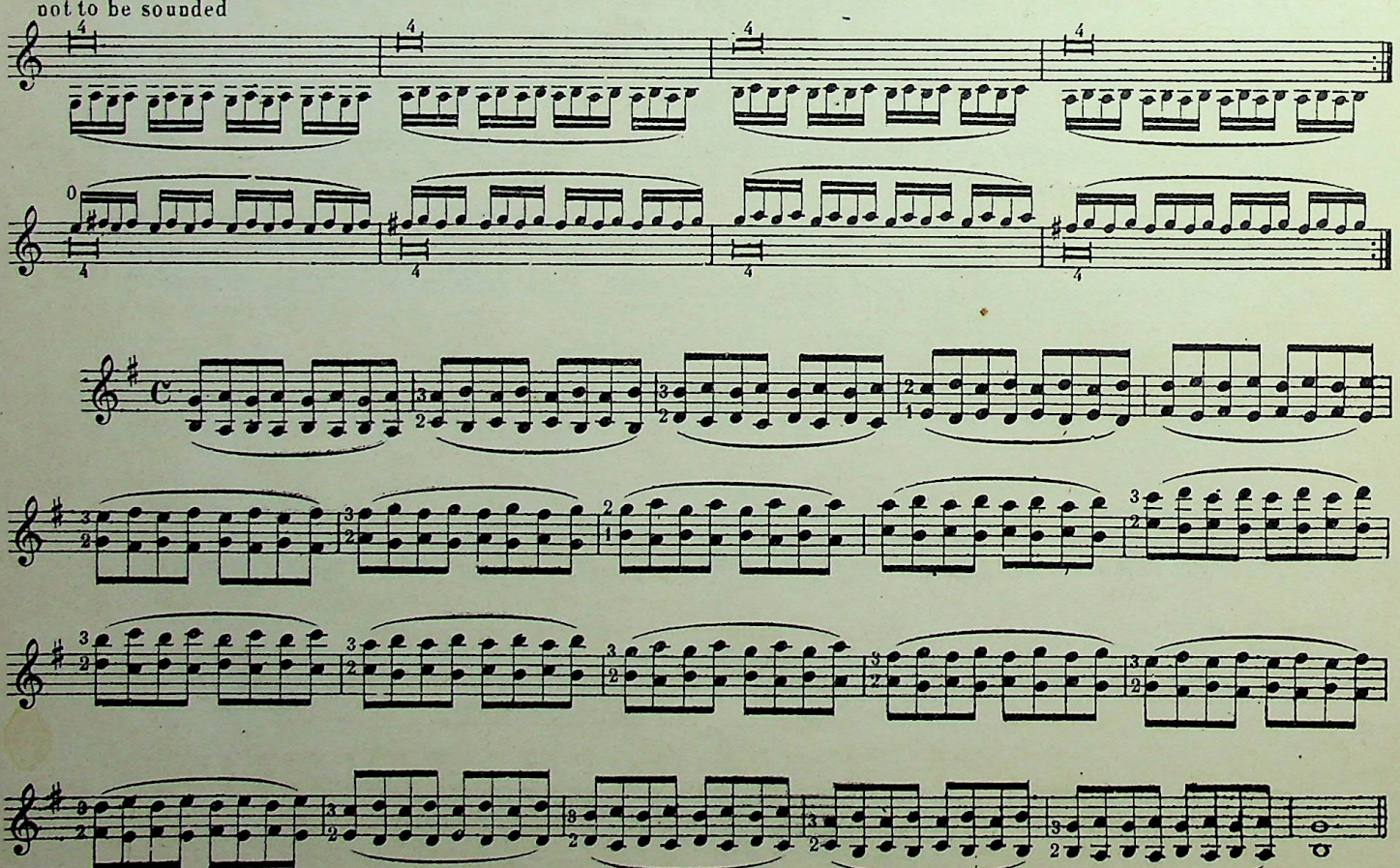


Gamme en Do
Scale in C





Exercice Exercise
note muette
not to be sounded



Slowly

59

trille très vite
shake very quick

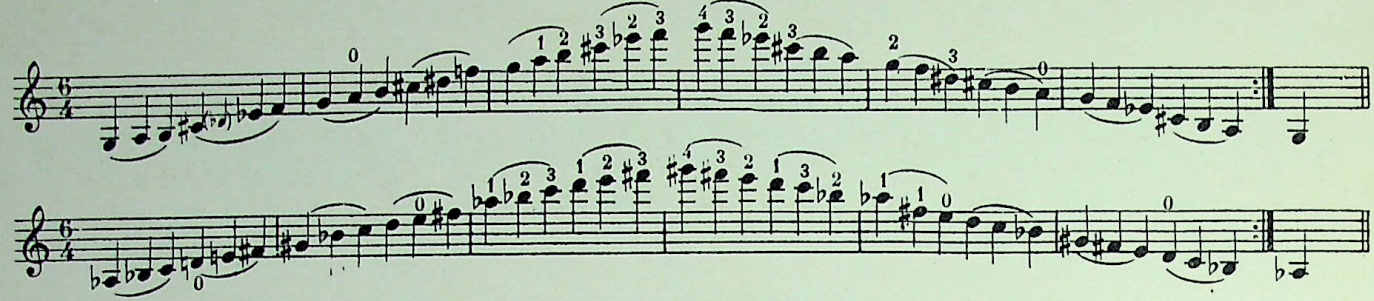
(voyez les octaves doigtées page 58)
(see the fingered octaves page 58)

GAMMES PAR TONS

Les compositeurs écrivent cette gamme selon leur fantaisie et souvent d'une manière peu violonistique. Aussi je conseille d'adopter un doigté unique (tout au moins à la 1re position) basé sur l'enharmonie.

SCALES BY TONES

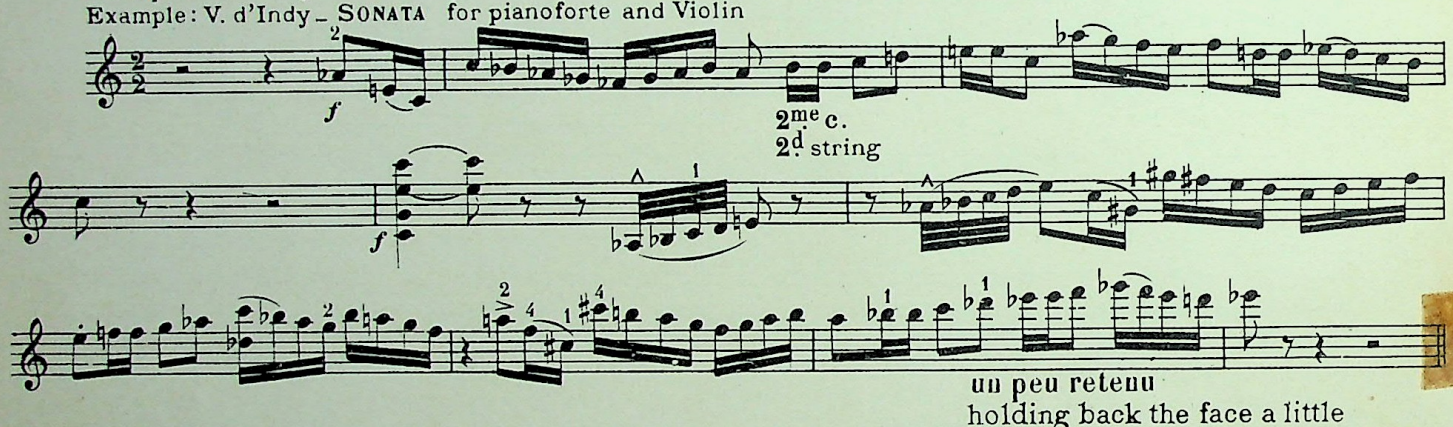
The composers write this scale according to their fancy and often in a very little violinistic way. So I advise to adopt a single fingering (at least to the 1st position) based on the enharmony.



Les violonistes doivent se familiariser avec l'intonation de la gamme par tons. Il existe peu d'œuvres modernes dans lesquelles on ne rencontre pas quelques traits tirés de cette harmonie.

Violonists onght to get familiar with the intonation of the scale by tones. There are very little modern works in whieh one does not meet few passages taken from this harmony.

Exemple: V. d'Indy – SONATE piano et Violon
Example: V. d'Indy – SONATA for pianoforte and Violin

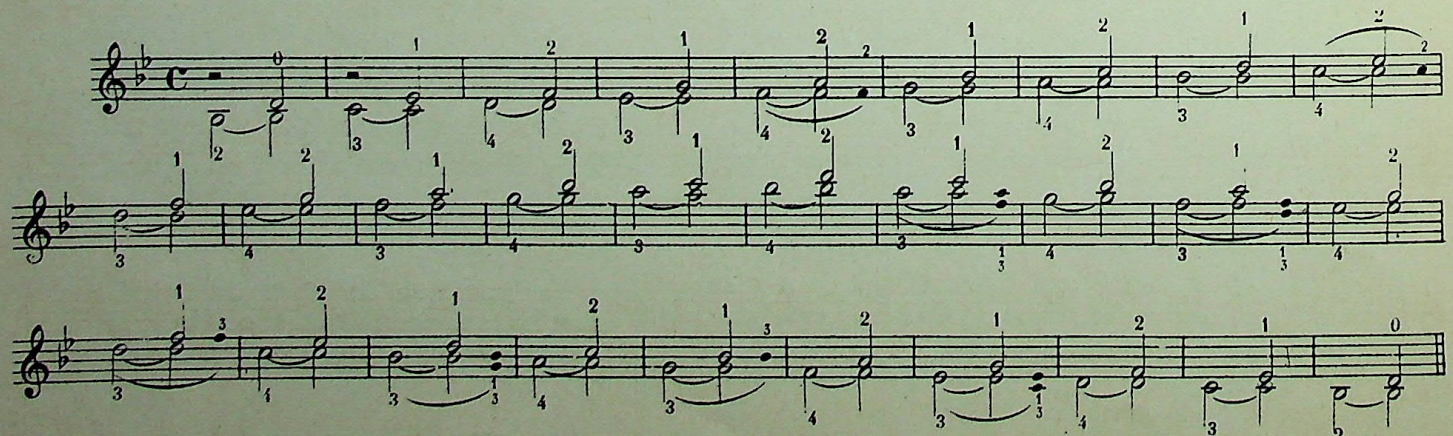


TIERCES

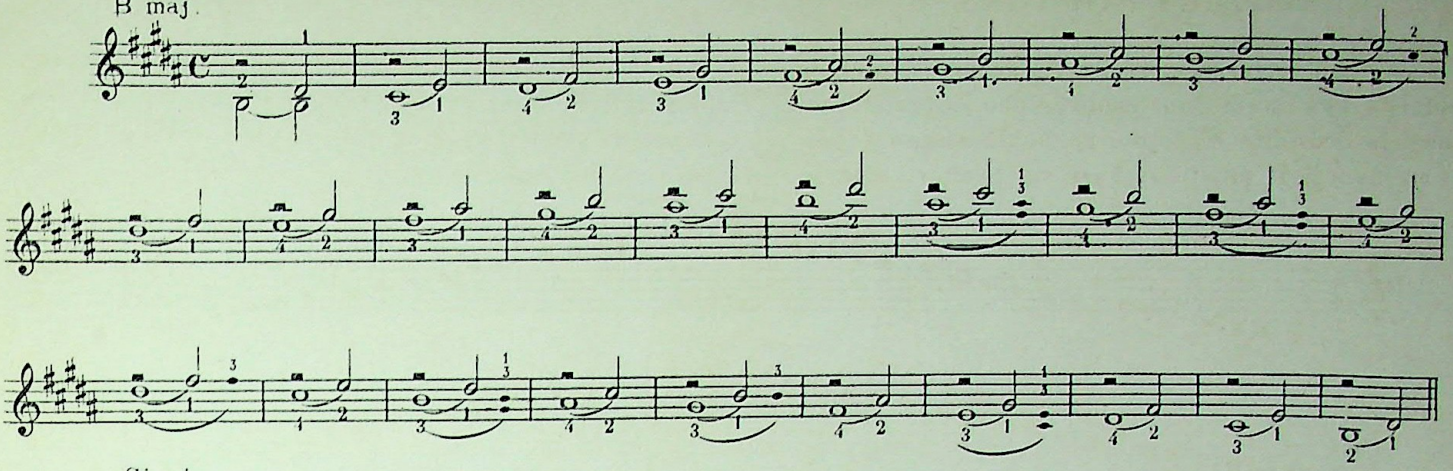
Procédé pratique pour l'étude des tierces. La petite note servira de glissement de la main. On donnera à cette petite note la valeur réelle d'une croche jusqu'à ce que la main y arrive avec facilité; ensuite on ne devra plus l'entendre. Avant d'exécuter les deux notes ensemble, l'élève devra s'assurer d'une justesse parfaite en procédant ainsi:

THIRDS

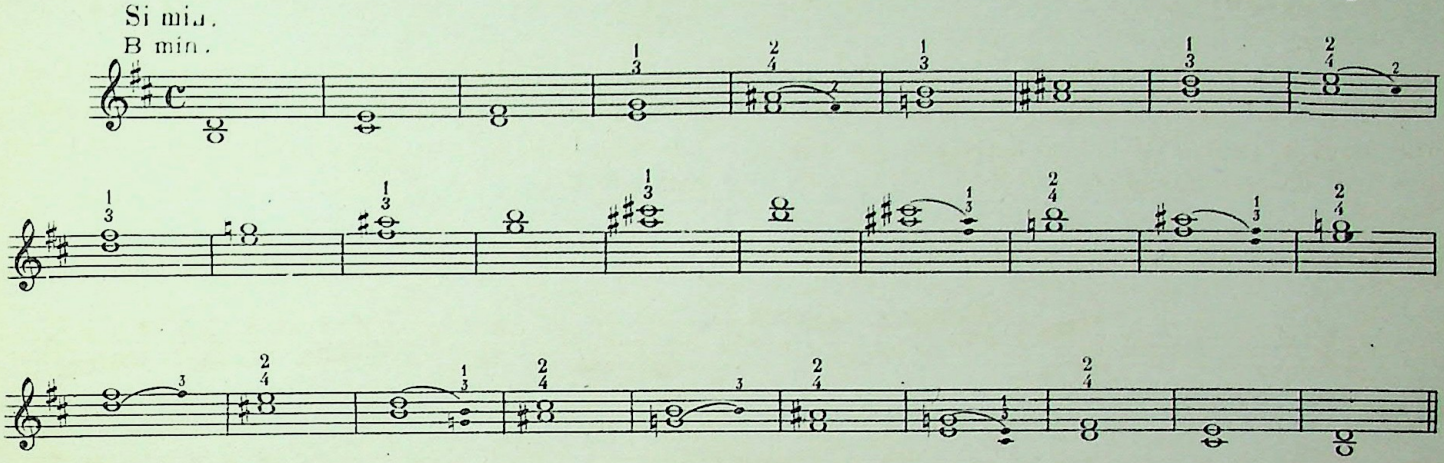
Pratical proceeding for the pratising of thirds. The small note will serve for the gliding of the hand. You will give this small note the real value of a quaver until your hand can easily play it. Afterwards one ought to hear it nomore. Before performing the two notes together, the pupil must make sure of a perfect accuracy in proceeding as follows.



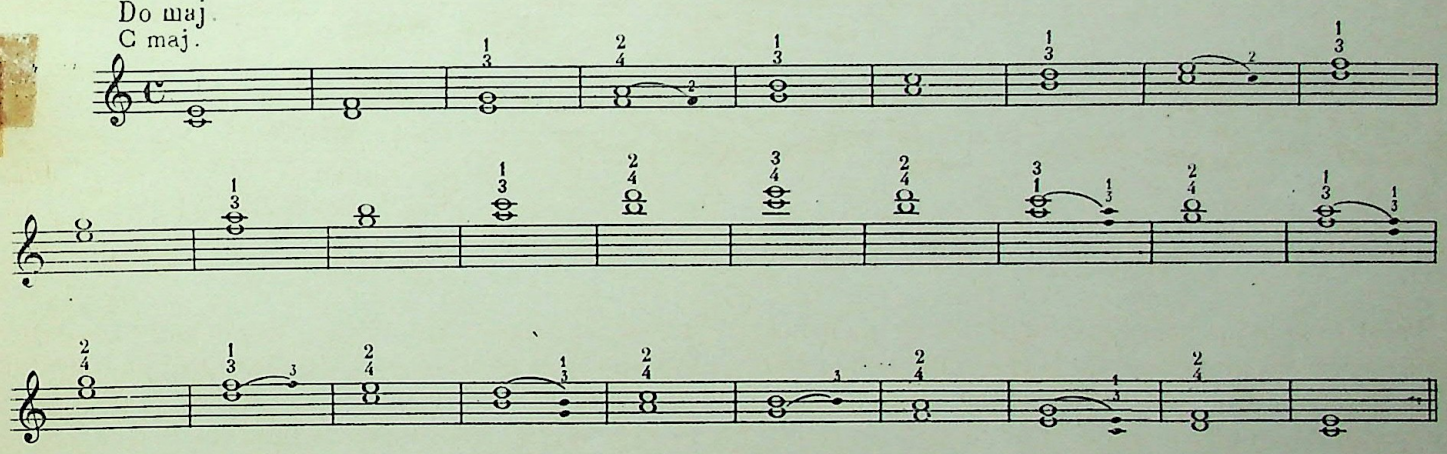
Si maj.
B maj.



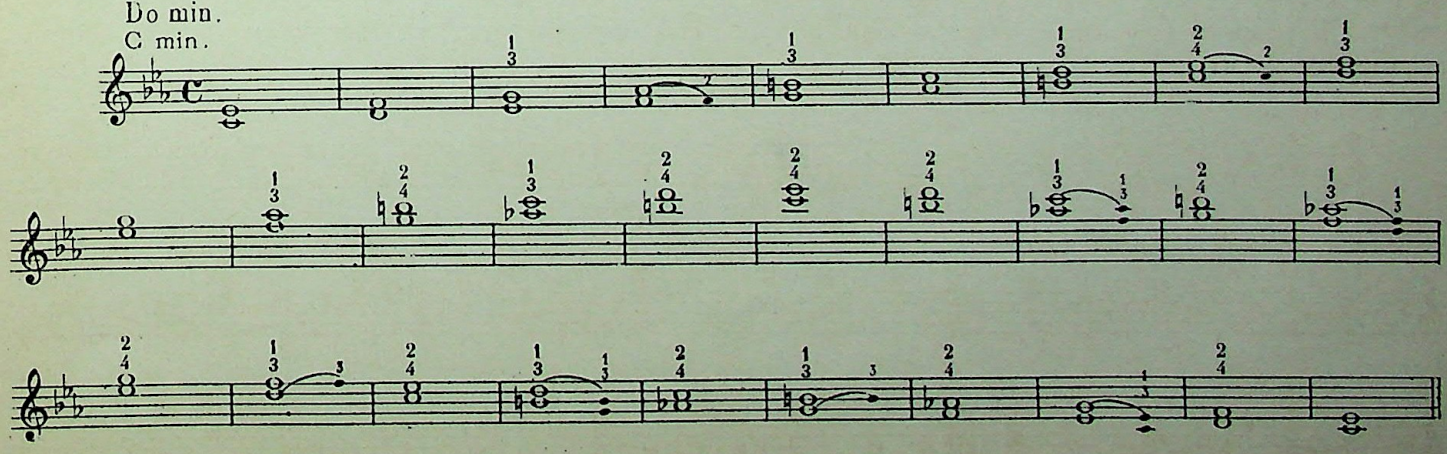
Si min.
B min.



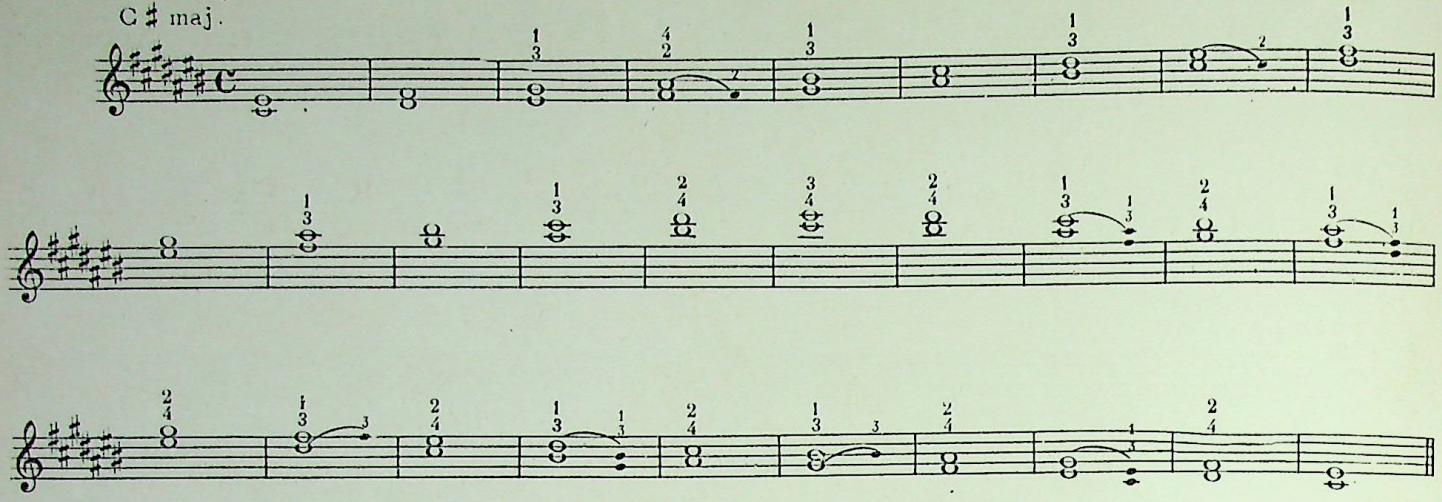
Do maj.
C maj.



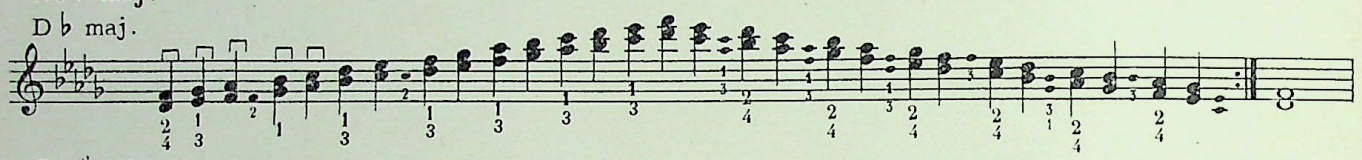
Do min.
C min.



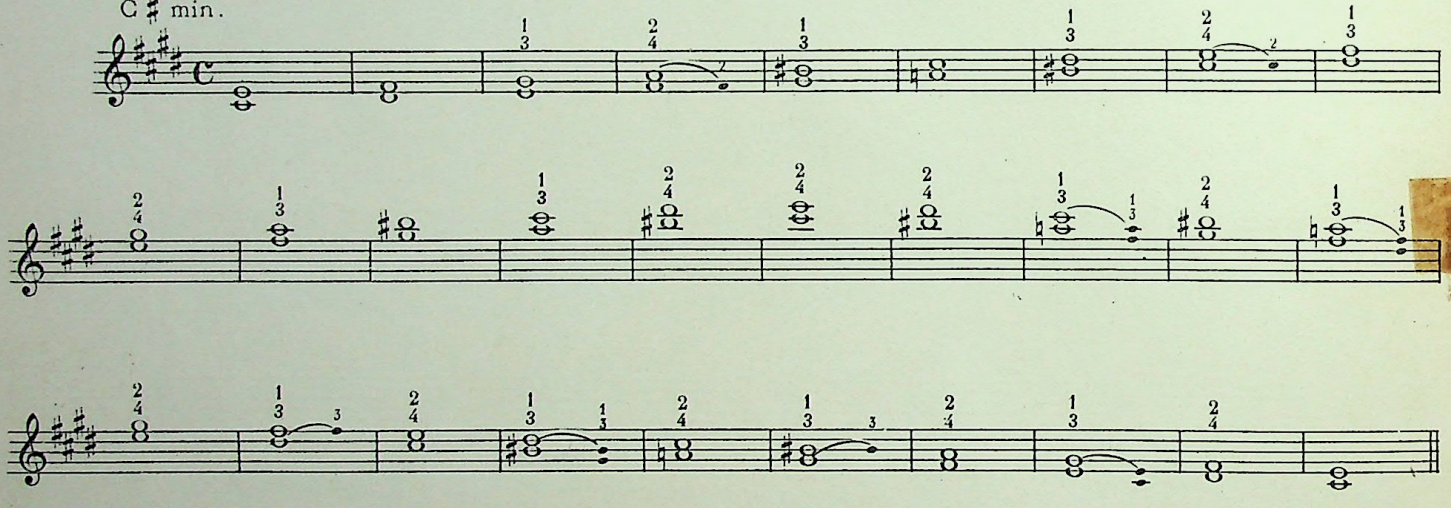
Do ♯ maj.
C ♯ maj.



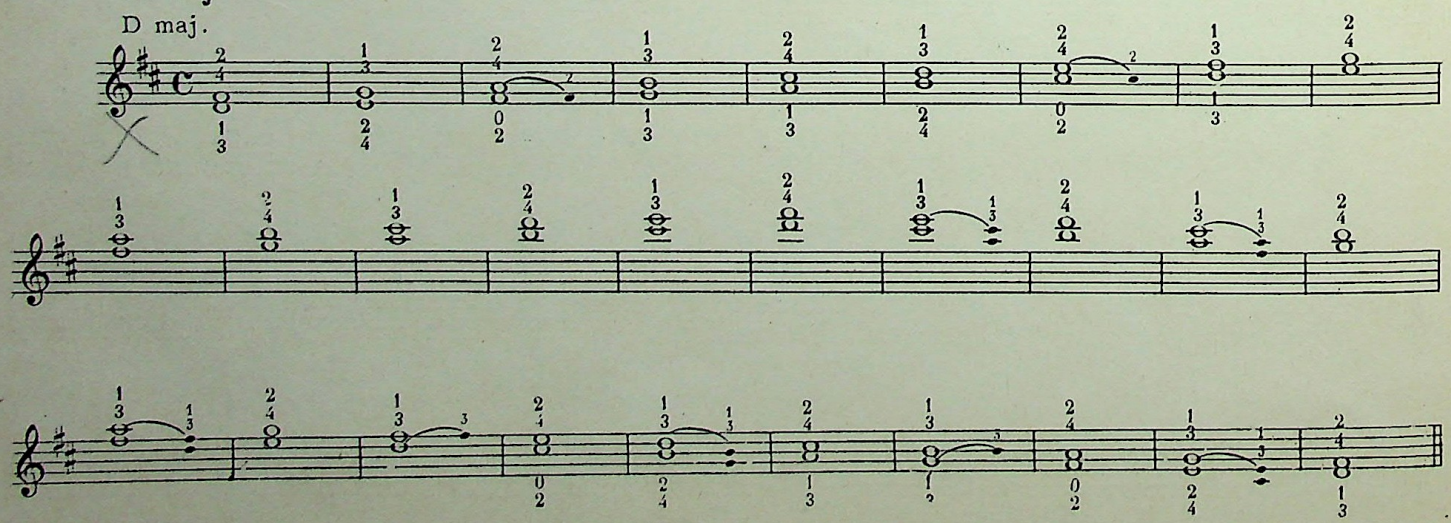
Ré ♭ maj.
D ♭ maj.



Do ♯ min.
C ♯ min.

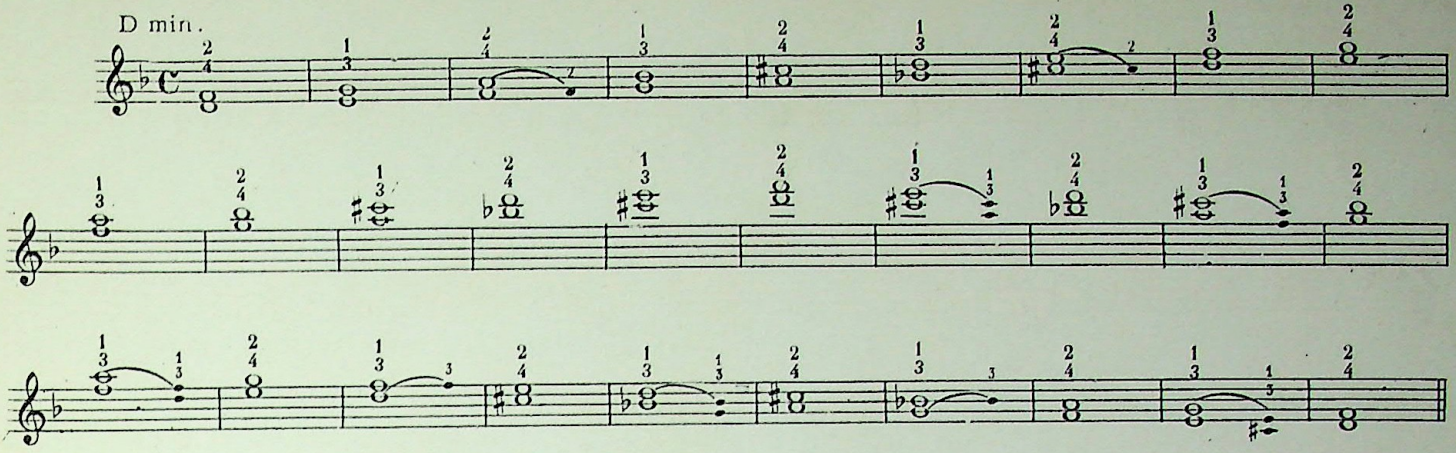


Ré maj.
D maj.



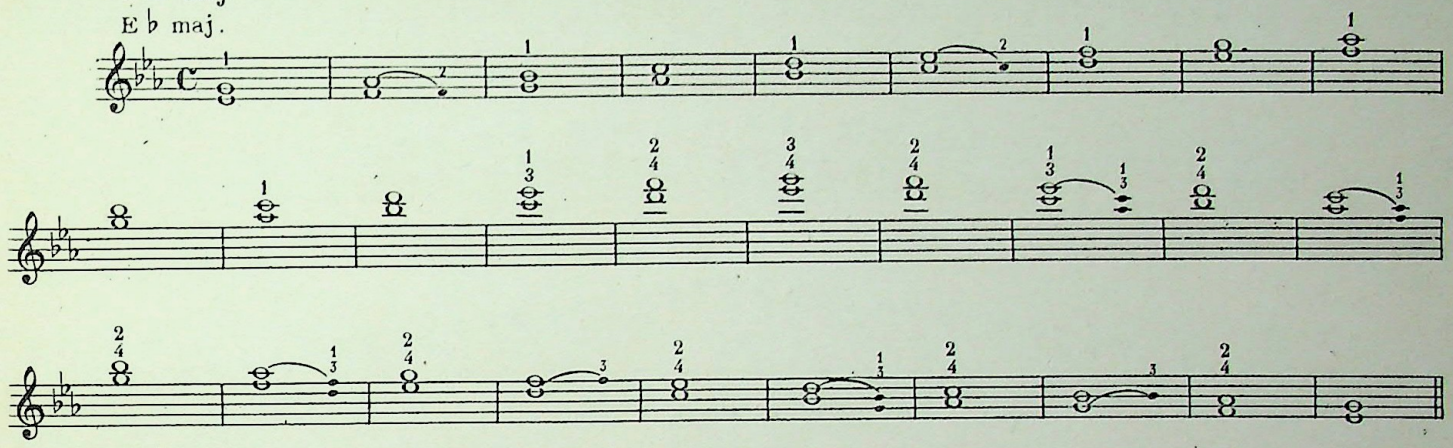
Ré min.

D min.



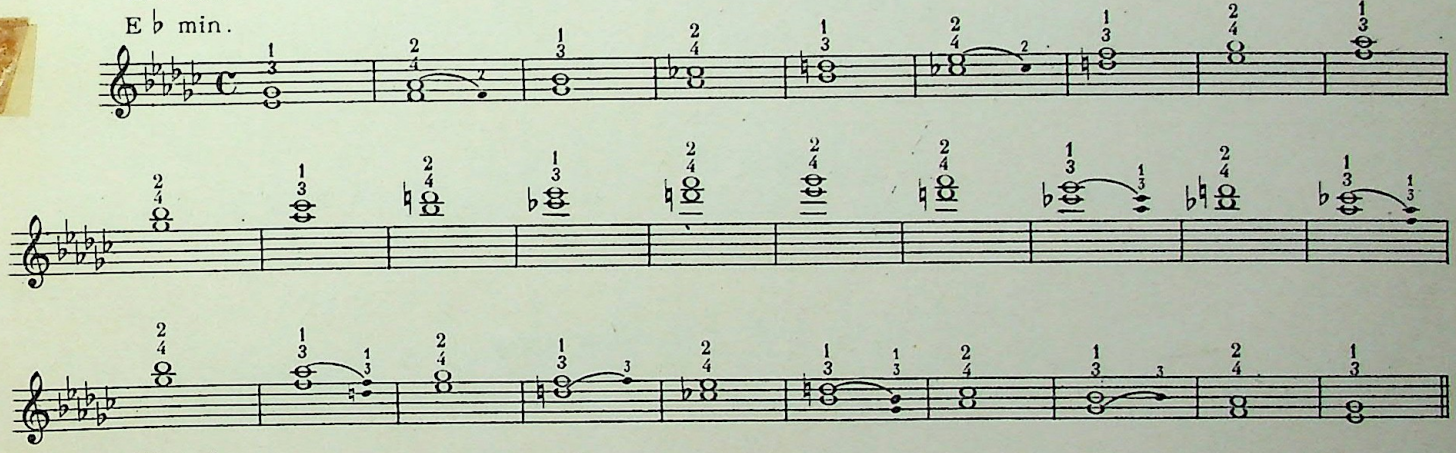
Mi ♭ maj.

E ♭ maj.



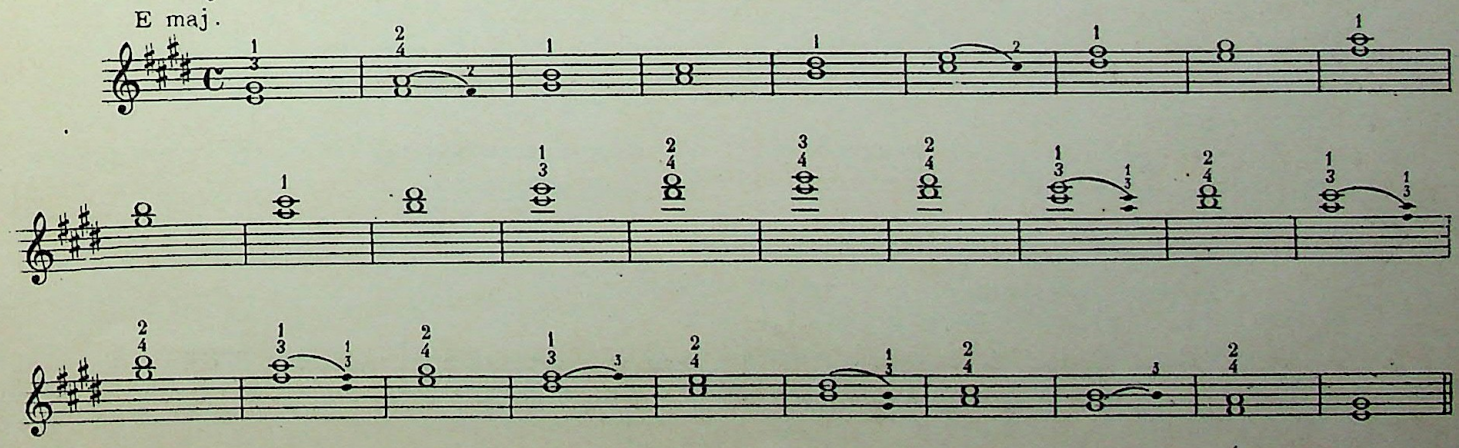
Mi ♭ min.

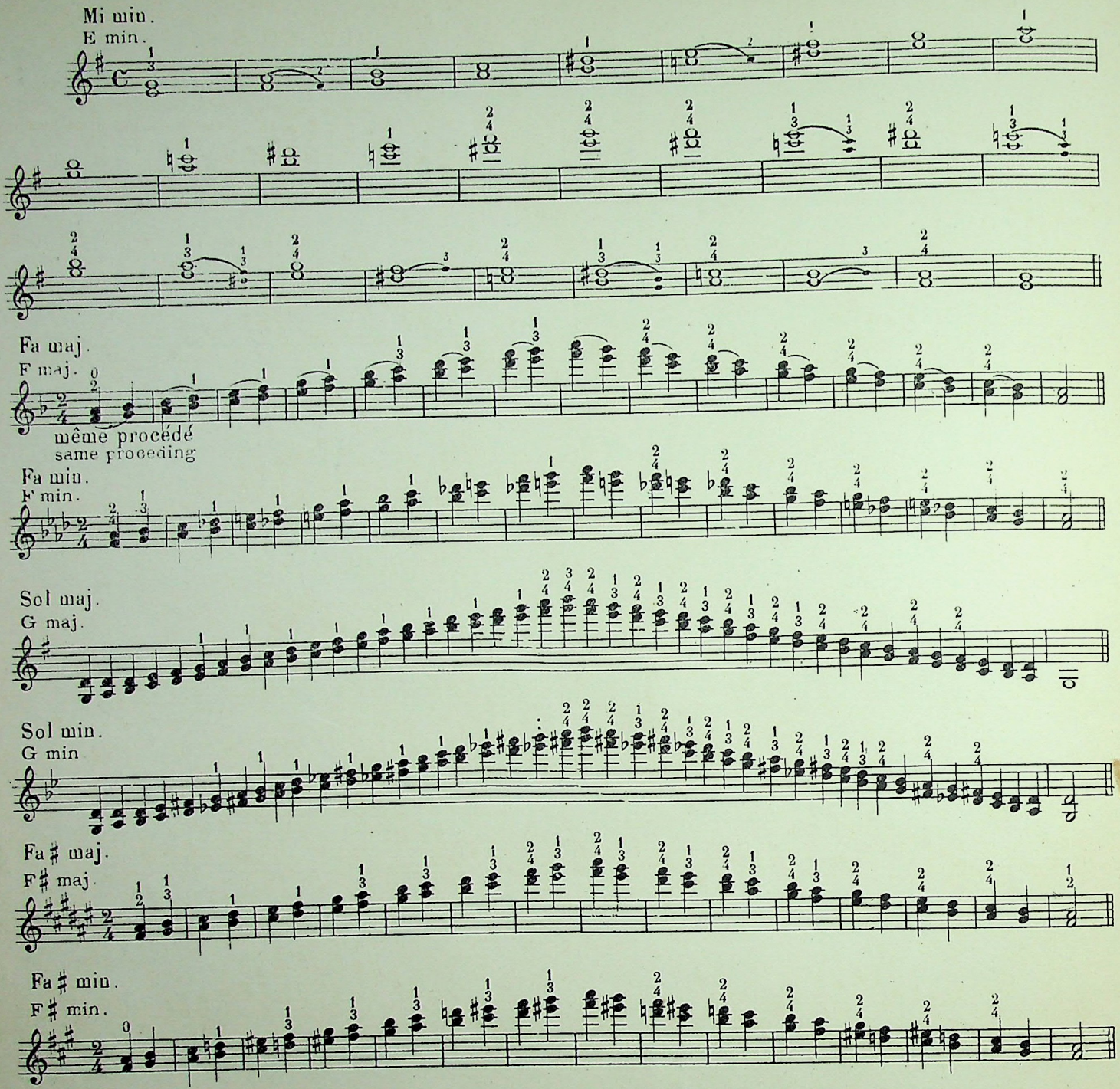
E ♭ min.



Mi maj.

E maj.

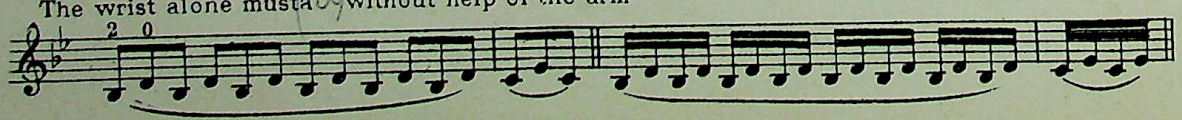




Il faut étudier les Tierces avec les coups d'archet et les rythmes indiqués au commencement de "LA GYMNASTIQUE" pour la gamme de do.
Afin d'avoir une grande souplesse dans le poignet droit, il faut étudier les tierces de cette manière :

Practise the Thirds with the bow strokes and rythms indicated af the beginning of the "METHOD" for the scale of C.
To obtain a great suppleness in the right wrist, practise the thirds as follows :

Le poignet seul devra agir sans le secours du bras.
The wrist alone musta without help of the arm



ARPÈGES (1)

ARPEGGIOS (1)

La petite note est muette, employez le même procédé dans tous les arpèges

The small note is not sounded. Me the same proceedure troughout all the arpegié

2me c. 2d string

2me c. 2d string

1re c. 1st string

1re c. 1st string

1re c. 1st string

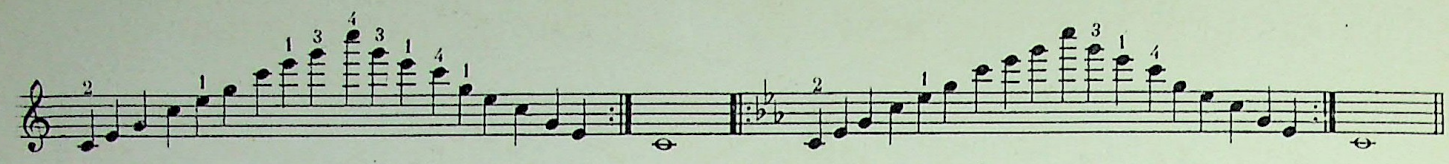
1re c 1st string

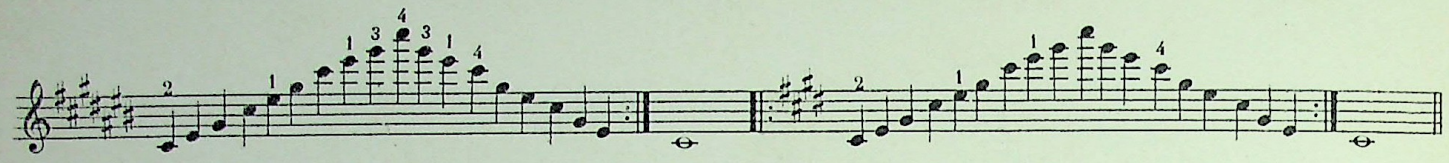
1re c. 1st string

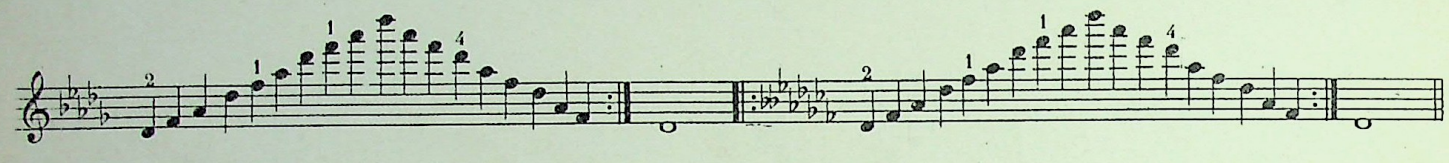
1re c. 1st string

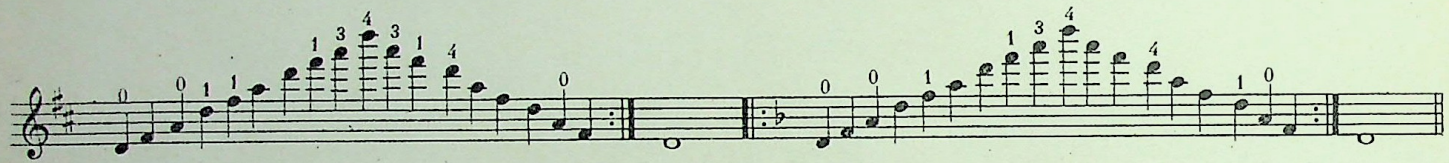
(1) Comme dans la gamme de do, il faut varier les coups d'archet et les rythmes.

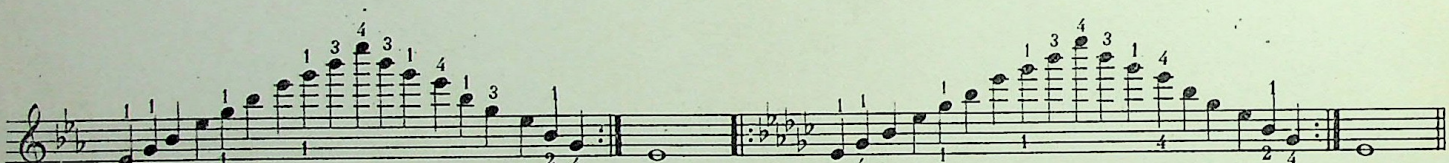
(1) As in the scale of C, the bow strokes and the rythms must be varied

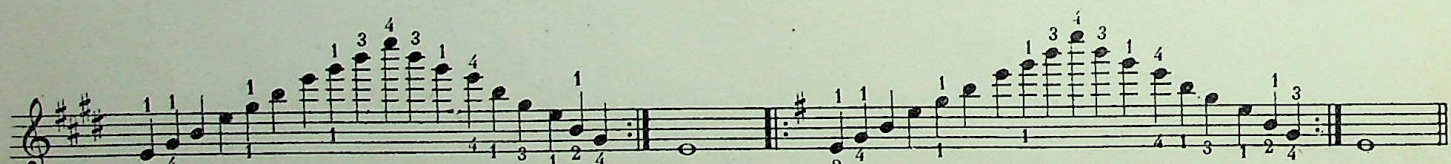


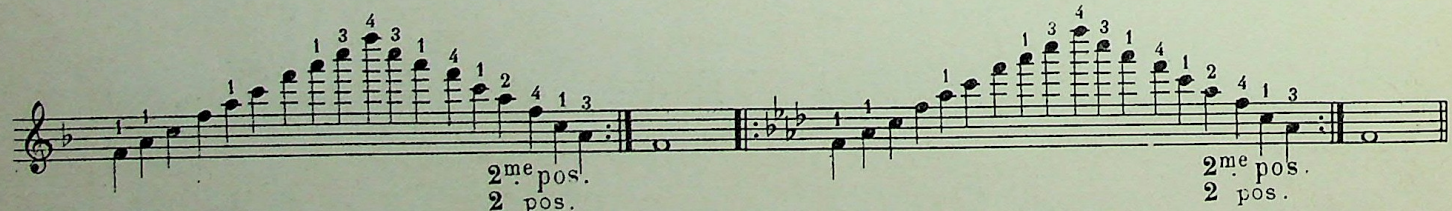


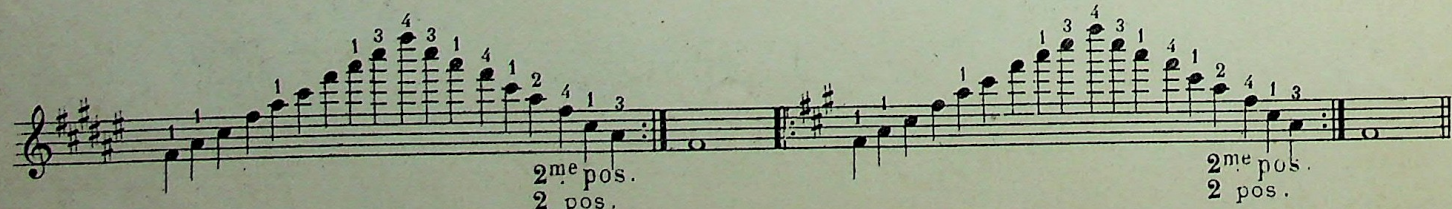








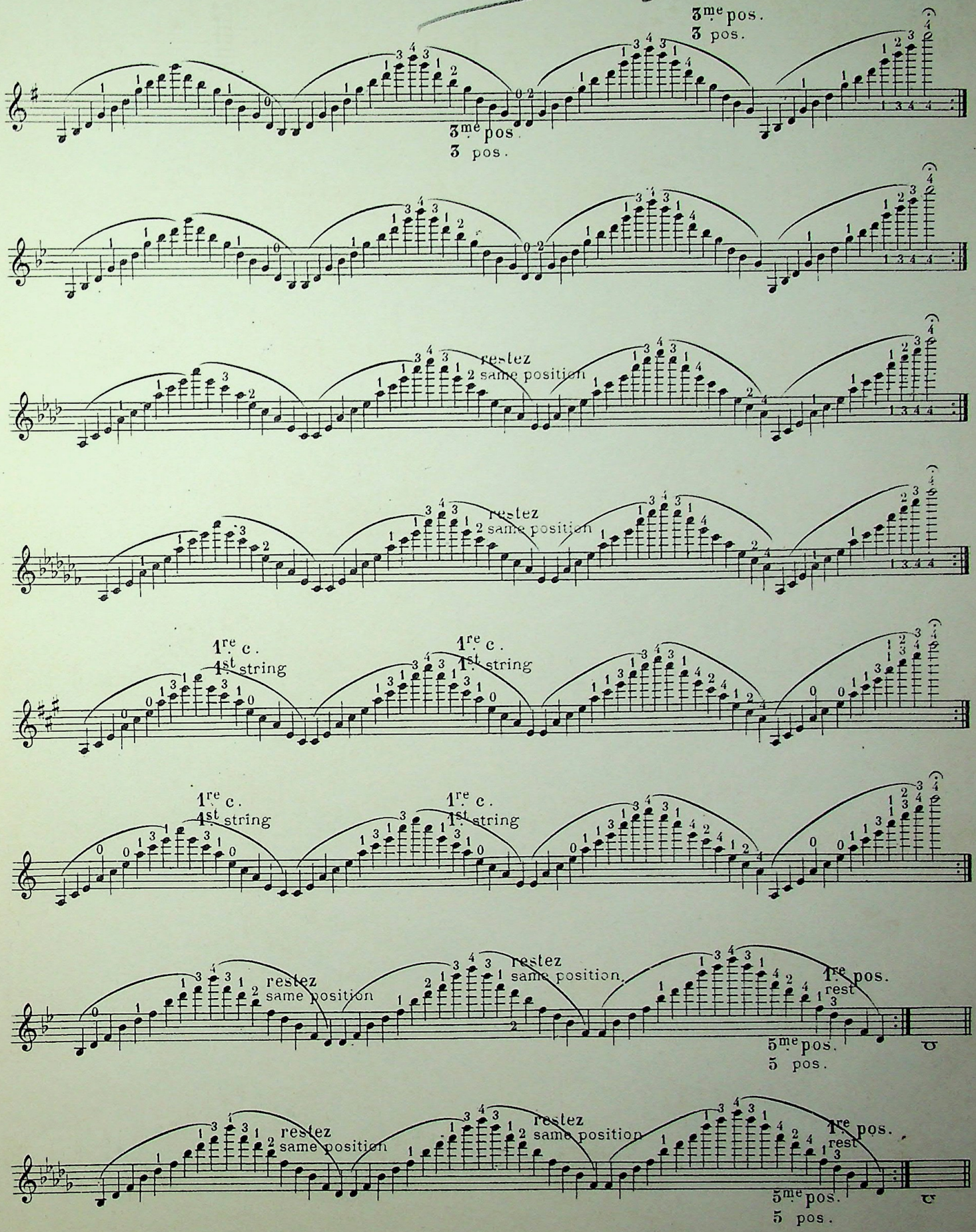

2me pos.
2 pos.
2me pos.
2 pos.


2me pos.
2 pos.
2me pos.
2 pos.

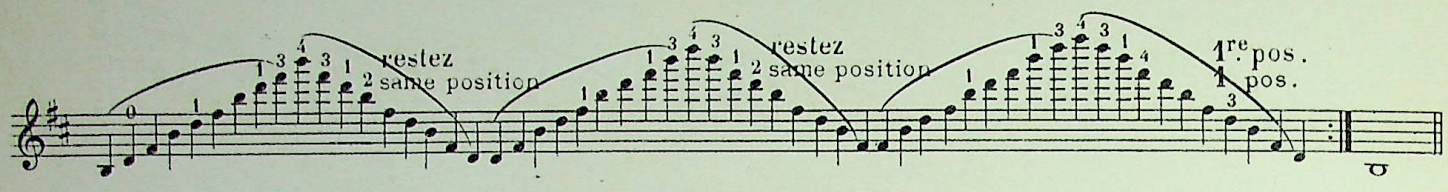
Bowing

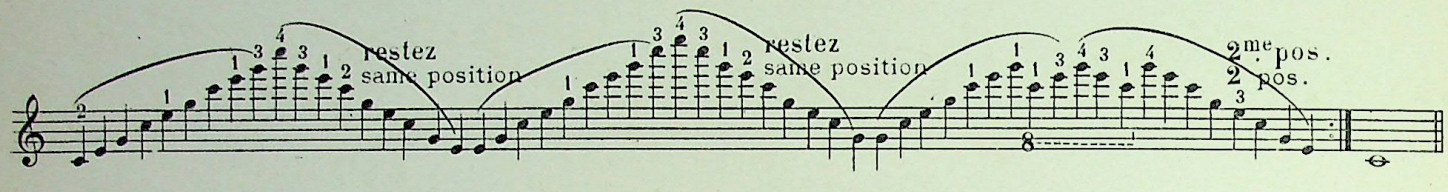
ACCORD PARFAIT
ET SES DEUX RENVERSEMENTS

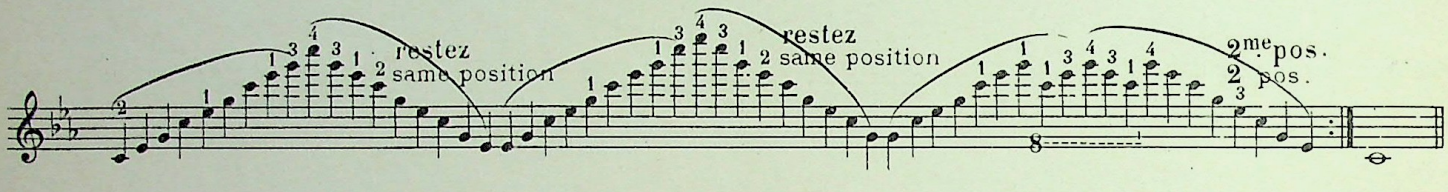
COMMON CHORD
AND ITS TWO INVERSIONS

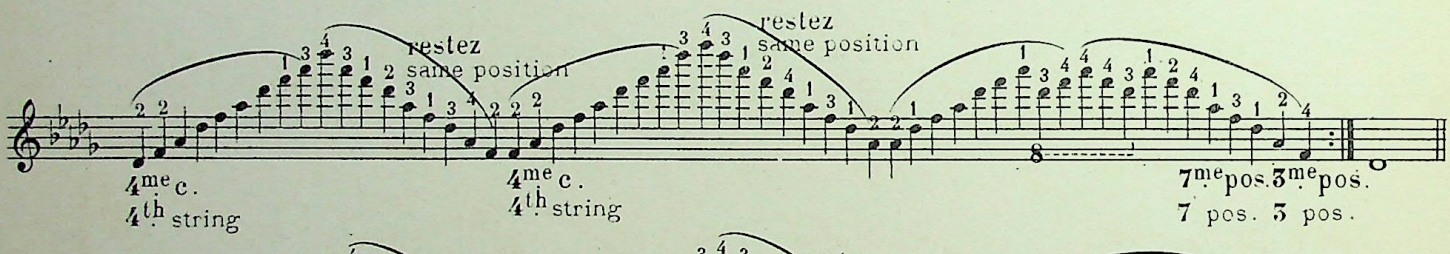


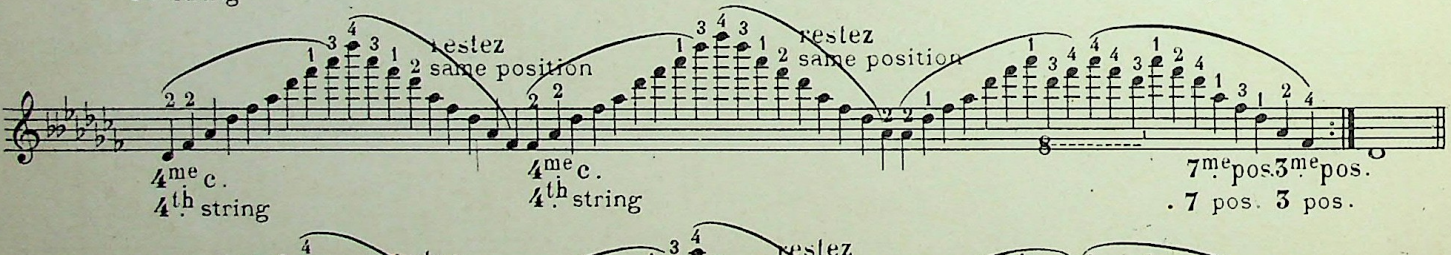

restez
same position
restez
same position
1re pos.
1 pos.

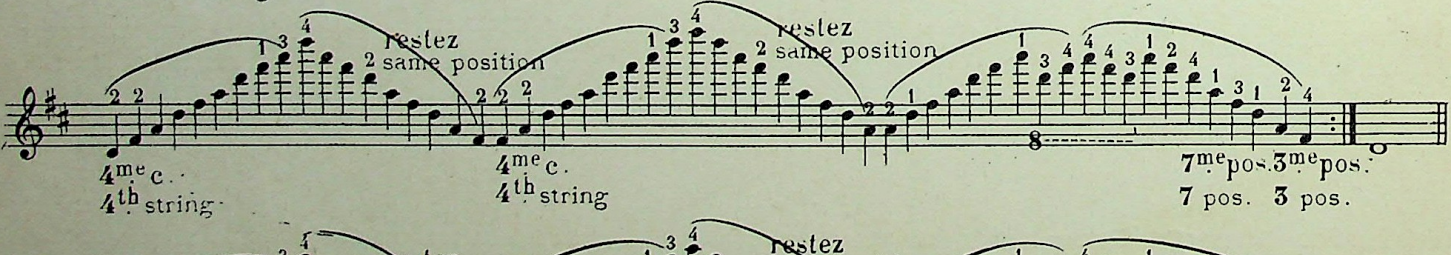

restez
same position
restez
same position
1re pos.
1 pos.

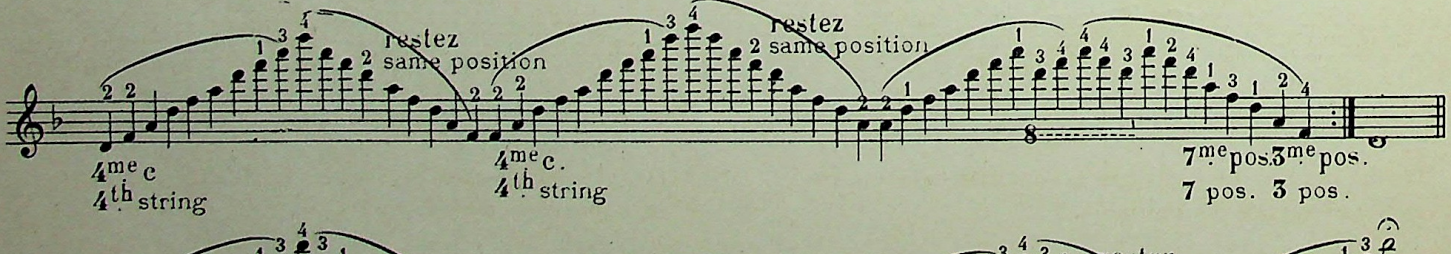

restez
same position
restez
same position
2me pos.
2 pos.

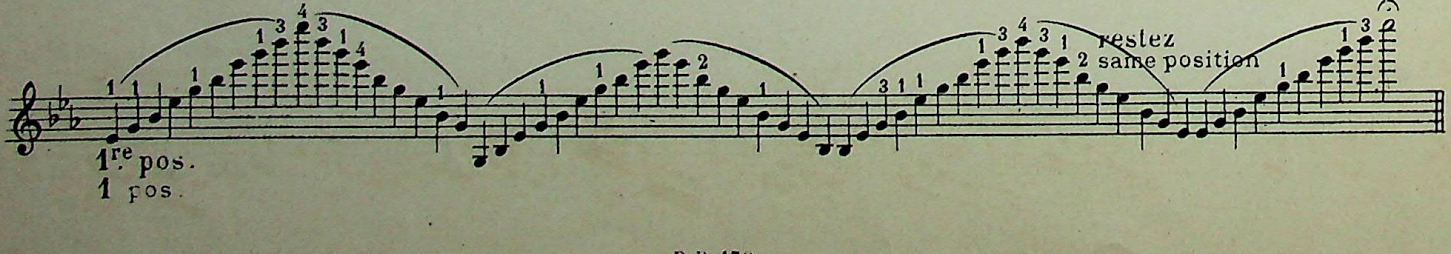

restez
same position
restez
same position
2me pos.
2 pos.

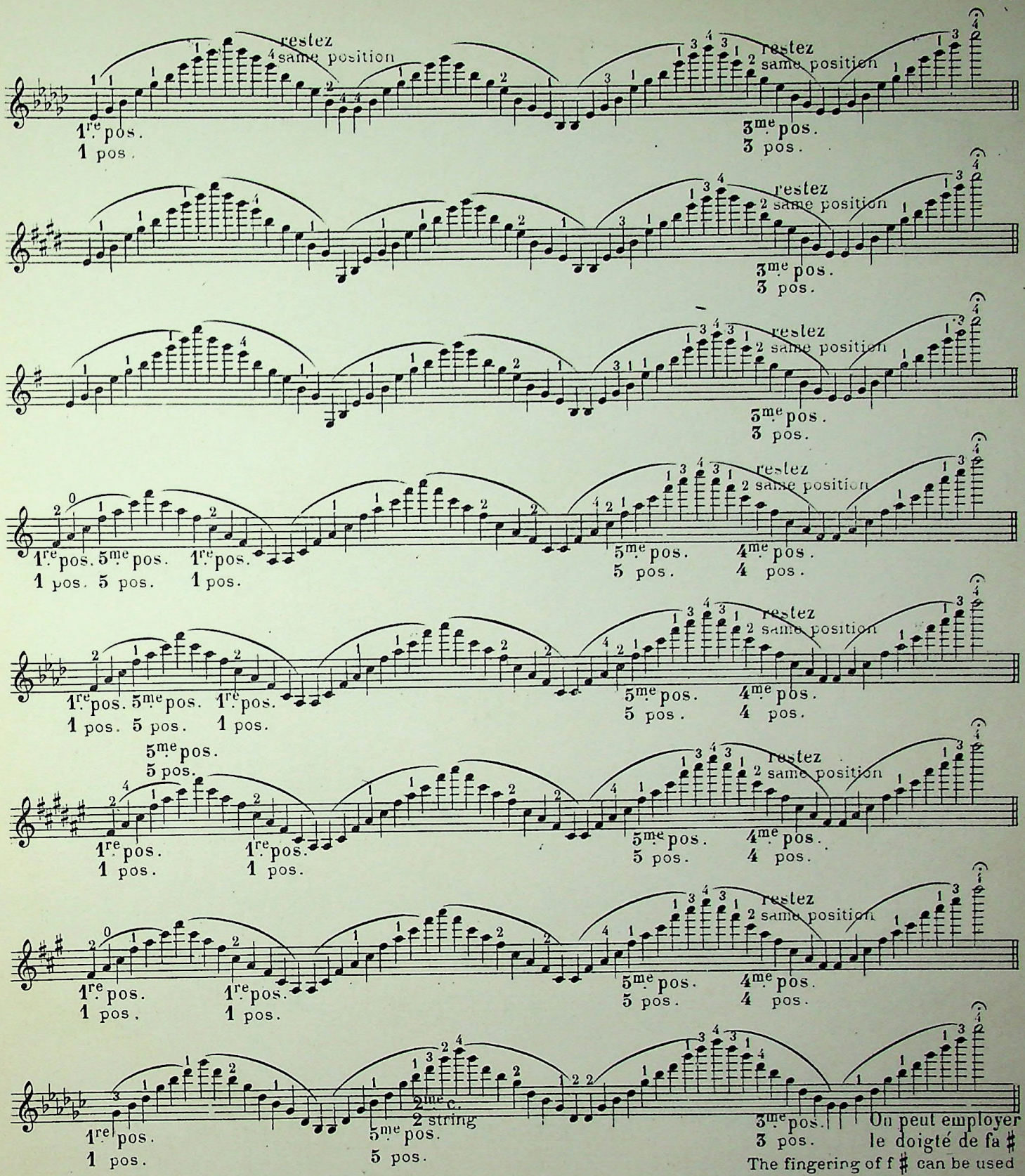

restez
same position
restez
same position
4me c.
4th string
4me c.
4th string
7me pos. 3me pos.
7 pos. 3 pos.


restez
same position
restez
same position
4me c.
4th string
4me c.
4th string
7me pos. 3me pos.
7 pos. 3 pos.


restez
same position
restez
same position
4me c.
4th string
4me c.
4th string
7me pos. 3me pos.
7 pos. 3 pos.


restez
same position
restez
same position
4me c
4th string
4me c.
4th string
7me pos. 3me pos.
7 pos. 3 pos.

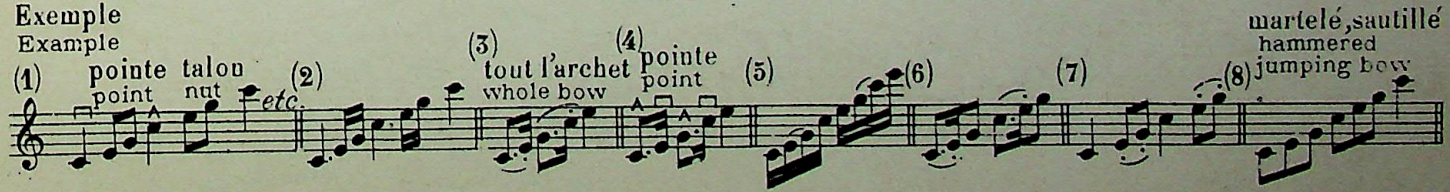

restez
same position
1re pos.
1 pos.



Il faut étudier les arpèges avec différents coups d'archet et varier les rythmes .

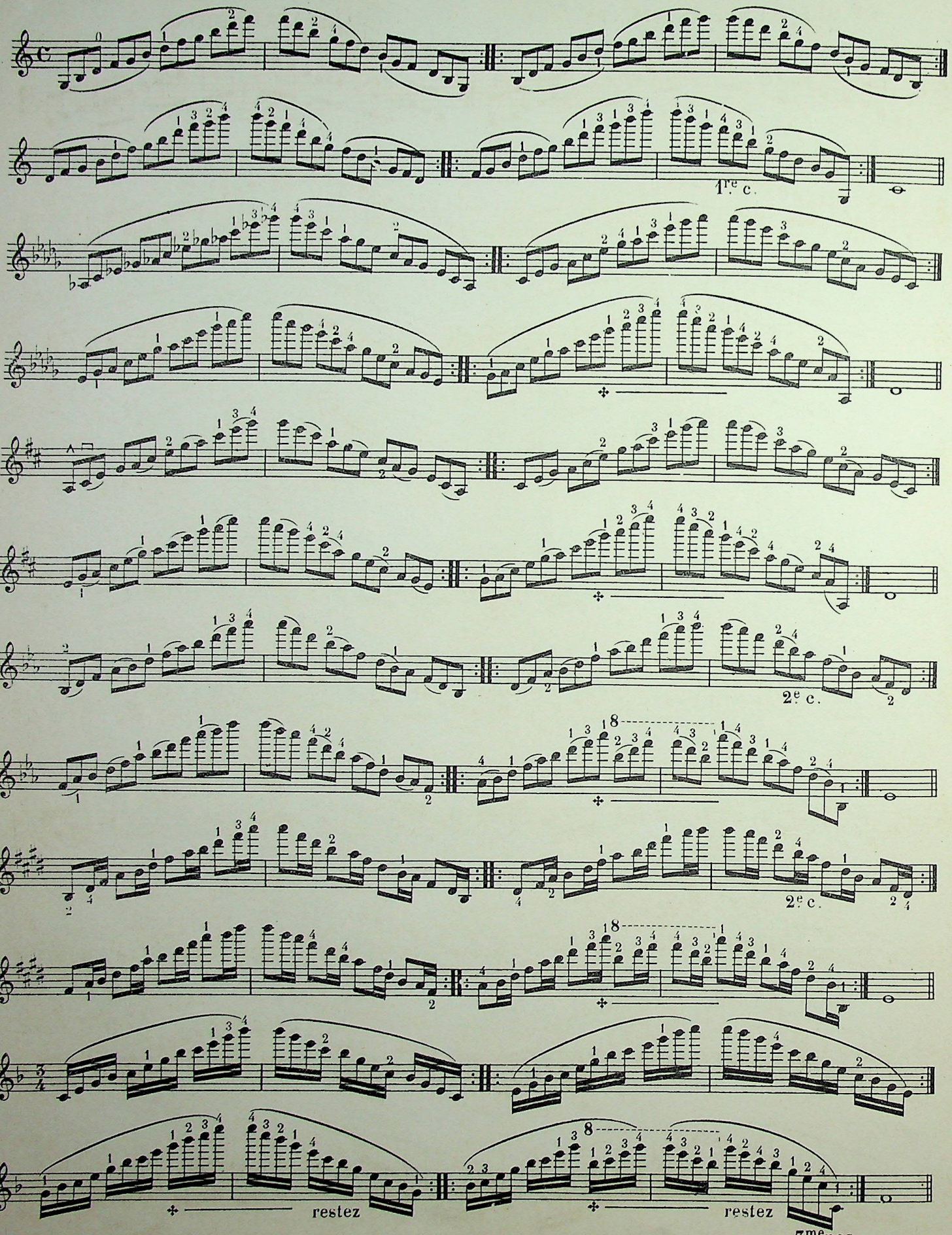
The arpeggios must be studied with different bow strokes and various rythms .

Exemple
Example



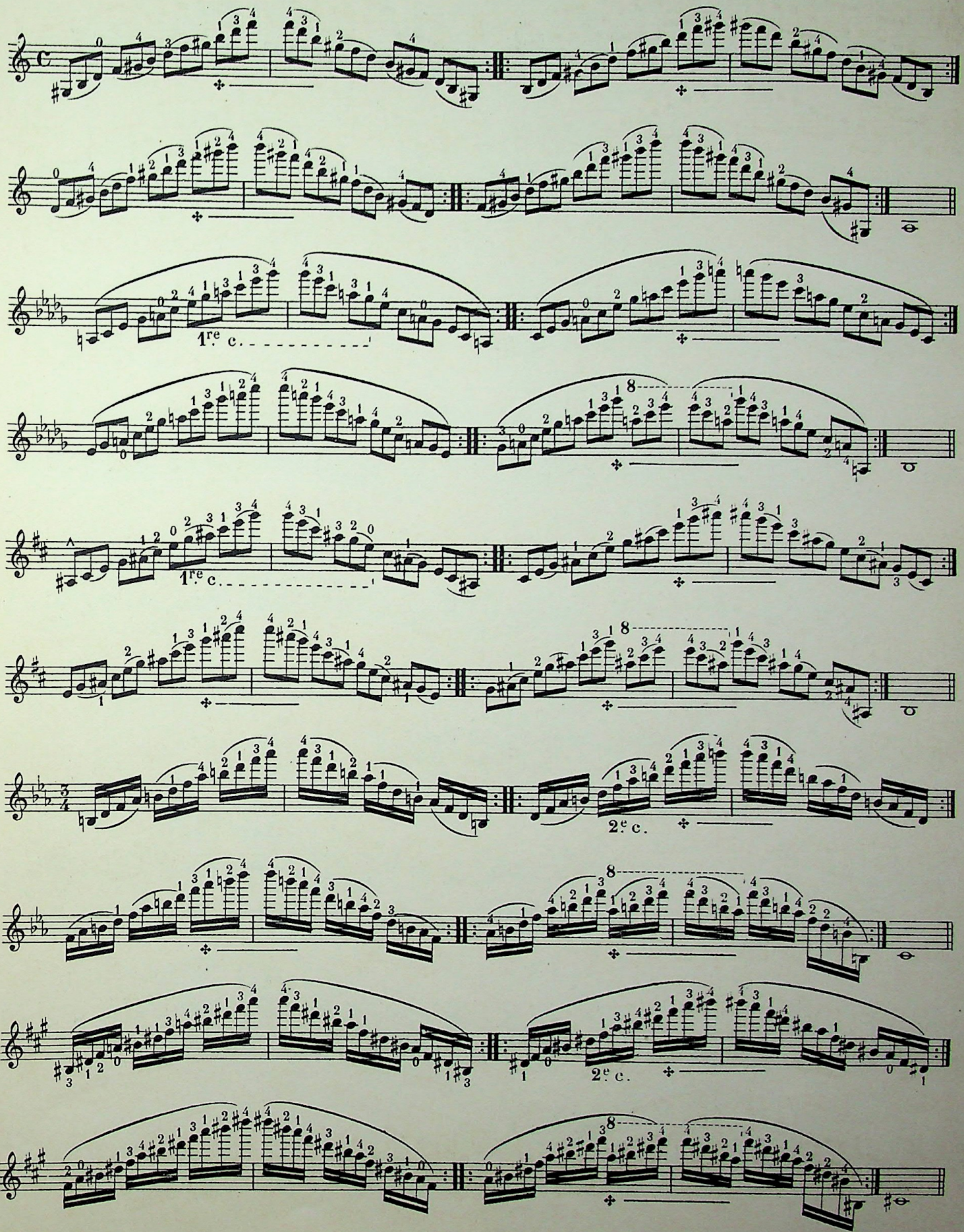
ACCORD DE 7me DOMINANTE ET SES RENVERSEMENTS

CHORD ON THE DOMINANT 7th AND INVERSIONS



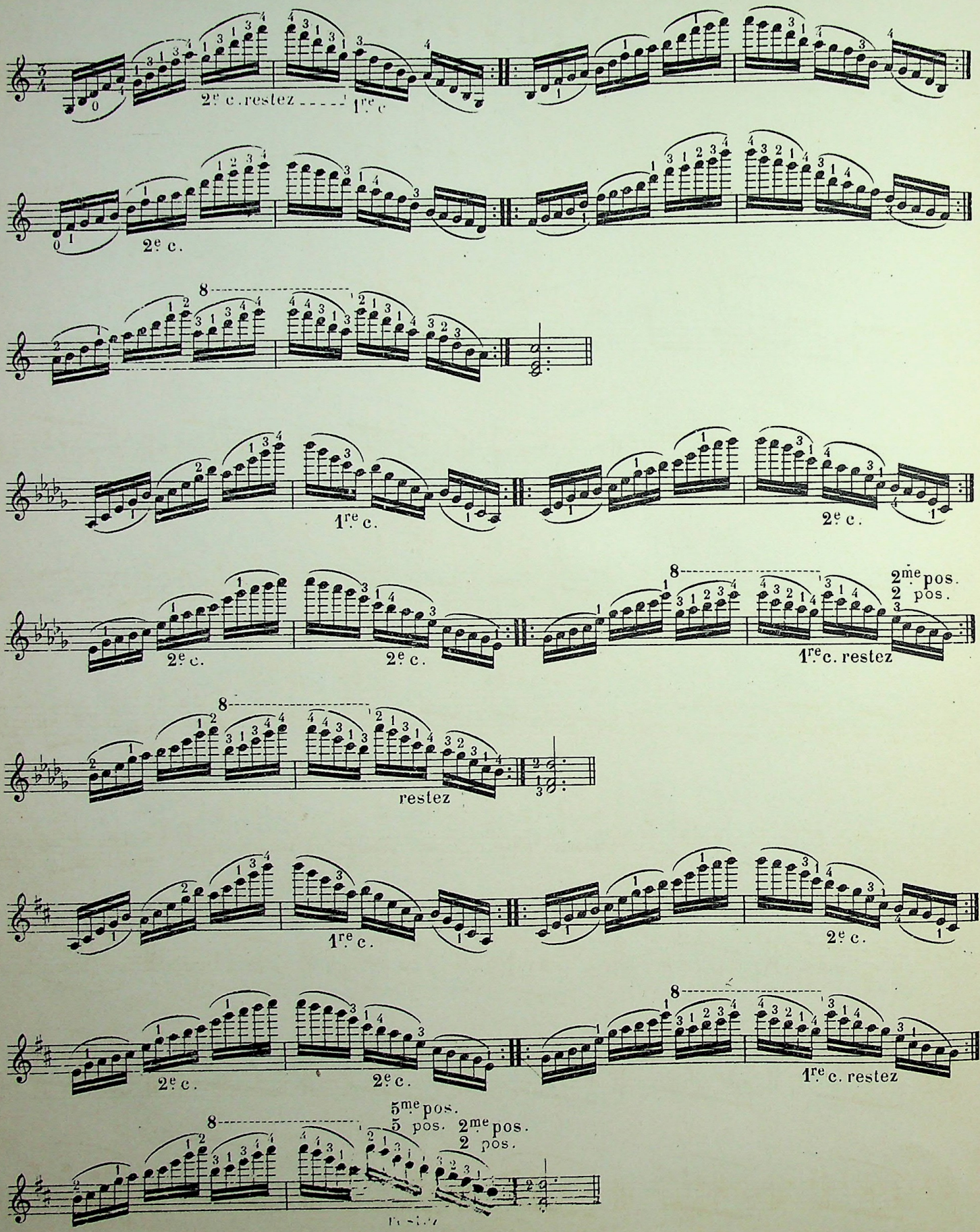
ACCORD DE 7me DIMINUEE ET SES RENVERSEMENTS

CHORD ON DIMINISHED 7th AND INVERSIONS



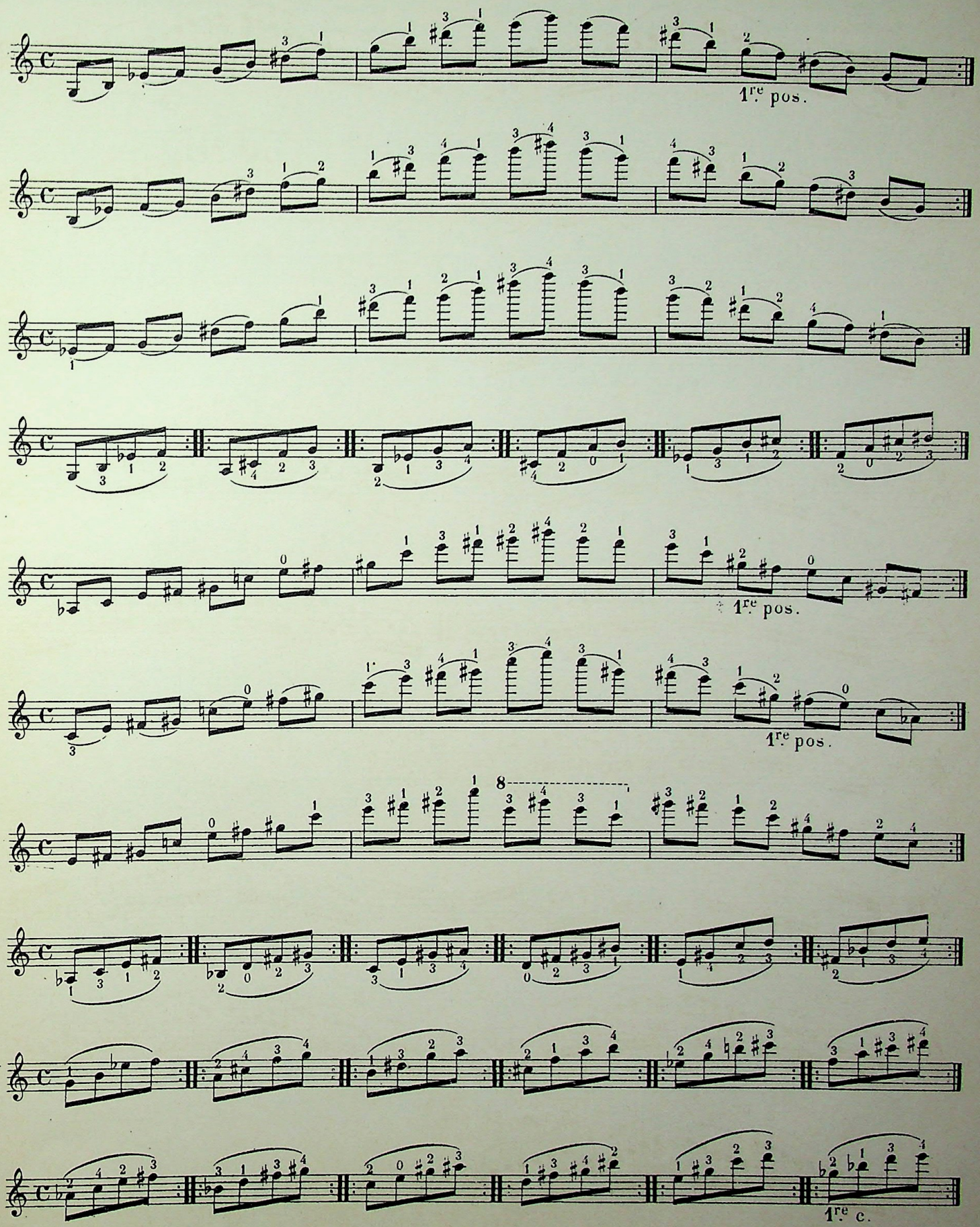
ACCORD DE 9me DOMINANTE ET SES RENVERSEMENTS

CHORD ON DOMINANT 9th AND INVERSIONS



ACCORD PAR TONS
ET SES RENVERSEMENTS

CHORD BY TONES
AND INVERSIONS

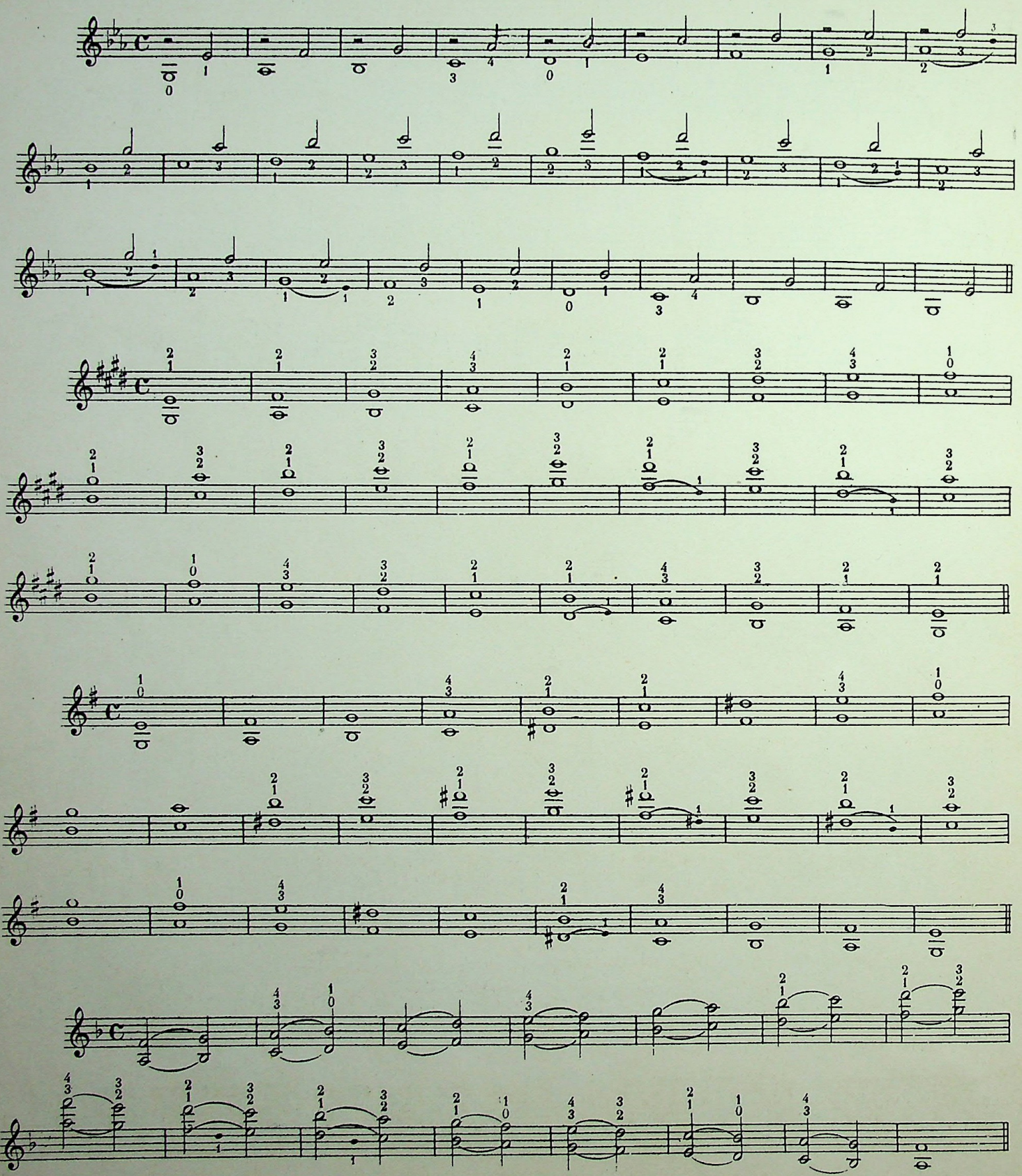


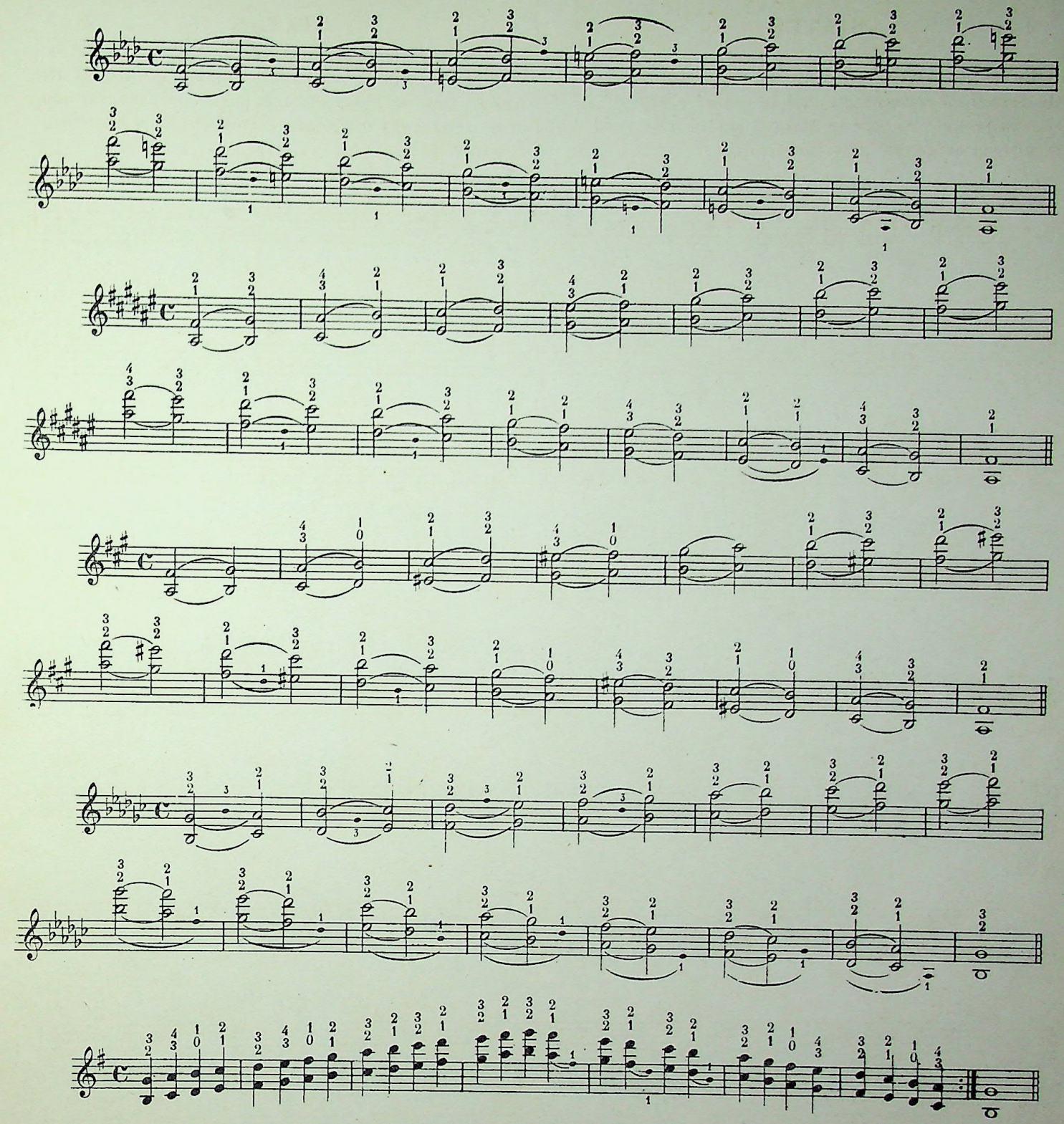
SIXTES

La petite note servira de glissement de la main. On donnera à cette petite note la valeur réelle d'une croche jusqu'à ce que la main y arrive avec facilité; ensuite on ne devra plus l'entendre.

SIXTHS

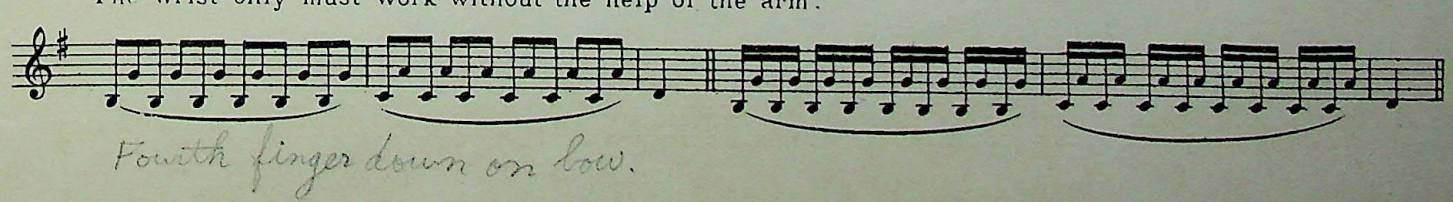
The small note will serve for the gliding of the hand. One will give to this small note the real value of a crotchet till the hand reaches it easily Afterwards it ought to be heard no more.





Afin d'avoir une grande souplesse dans le poignet droit, il faut étudier les sixtes de cette manière:
To obtain a great suppleness in the right wrist, sixths must be practised as follows.

Le poignet *seul* doit agir sans le secours du bras.
The wrist only must work without the help of the arm.

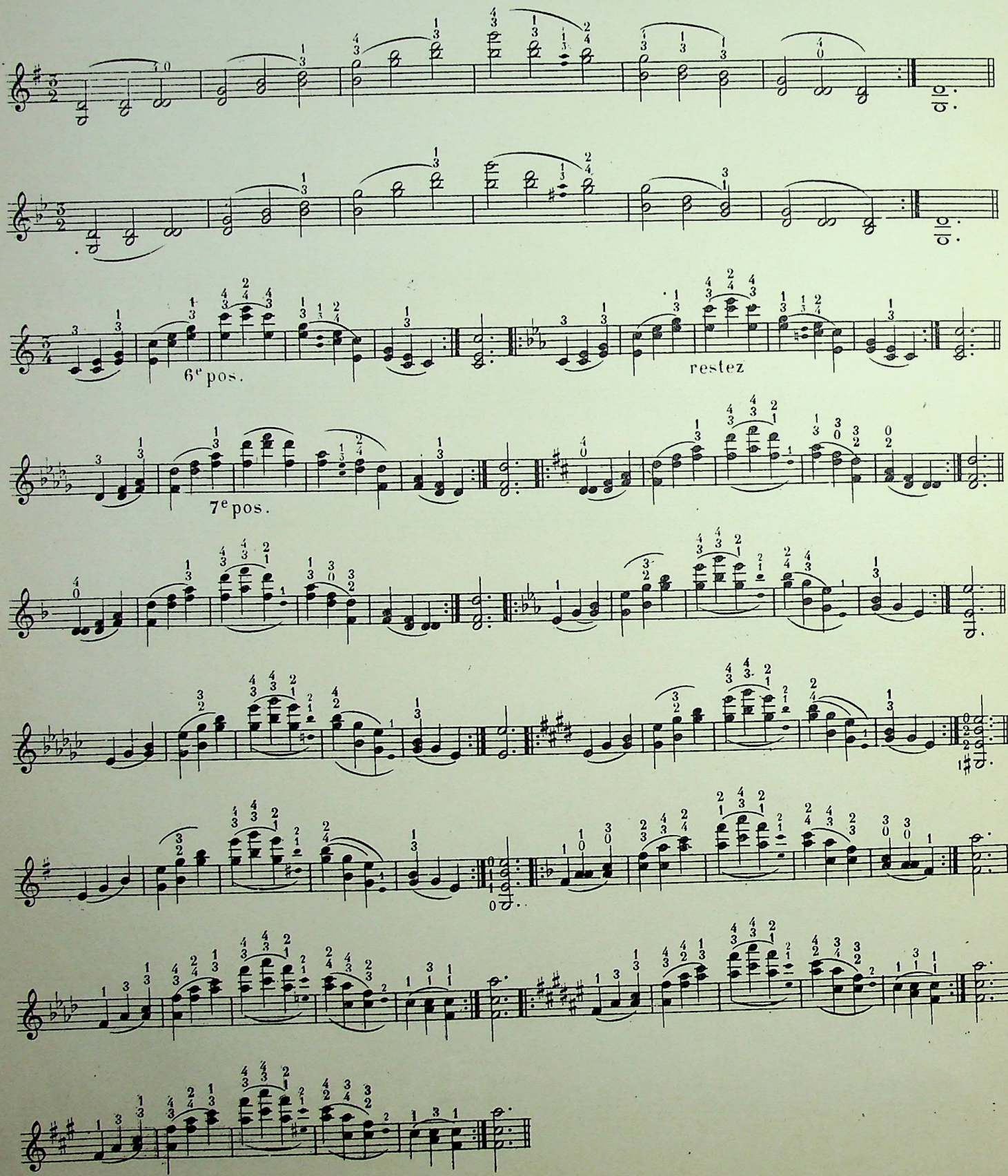


ARPÈGES EN DOUBLES CORDES

Les petites notes serviront de glissement de la main. On donnera à ces petites notes la valeur réelle d'une croche jusqu'à ce que la main y arrive avec facilité; ensuite on ne devra plus les entendre.

ARPEGGIOS IN DOUBLE STRINGS.

The small notes will serve for the gliding of the hand. One will give them the real value of a guaver till the hand will succed in playing with facility then they must be heard no more.

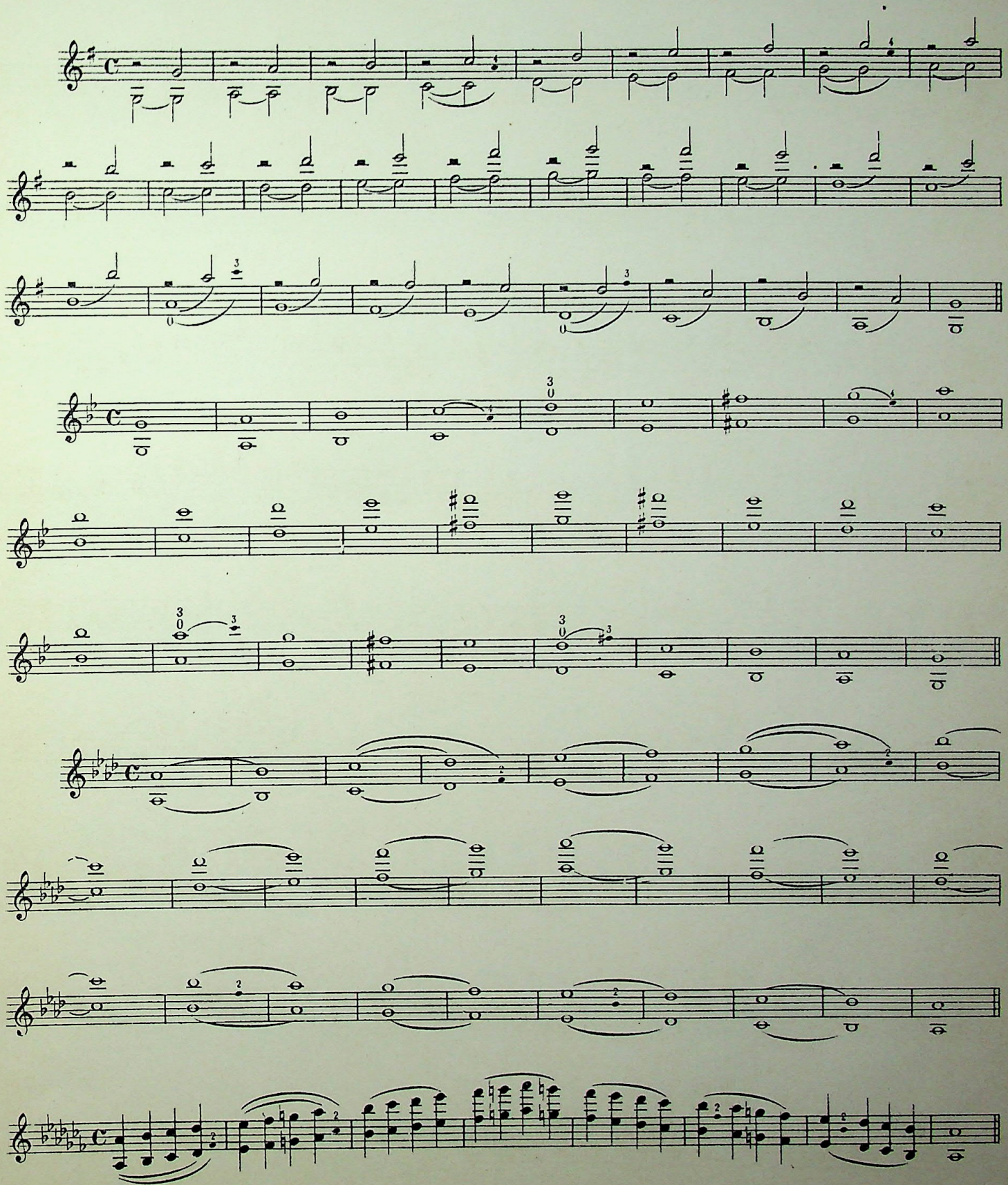


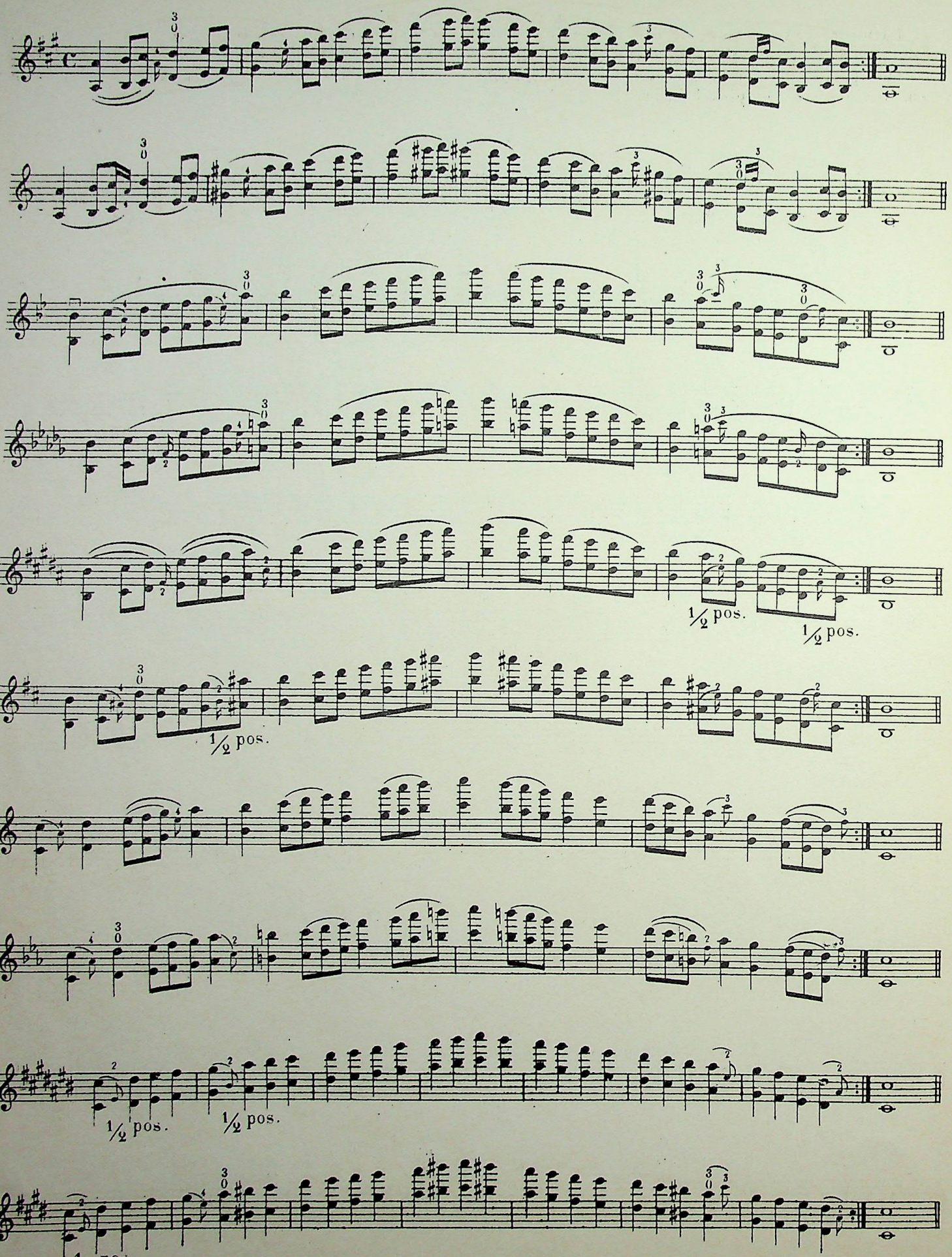
OCTAVES

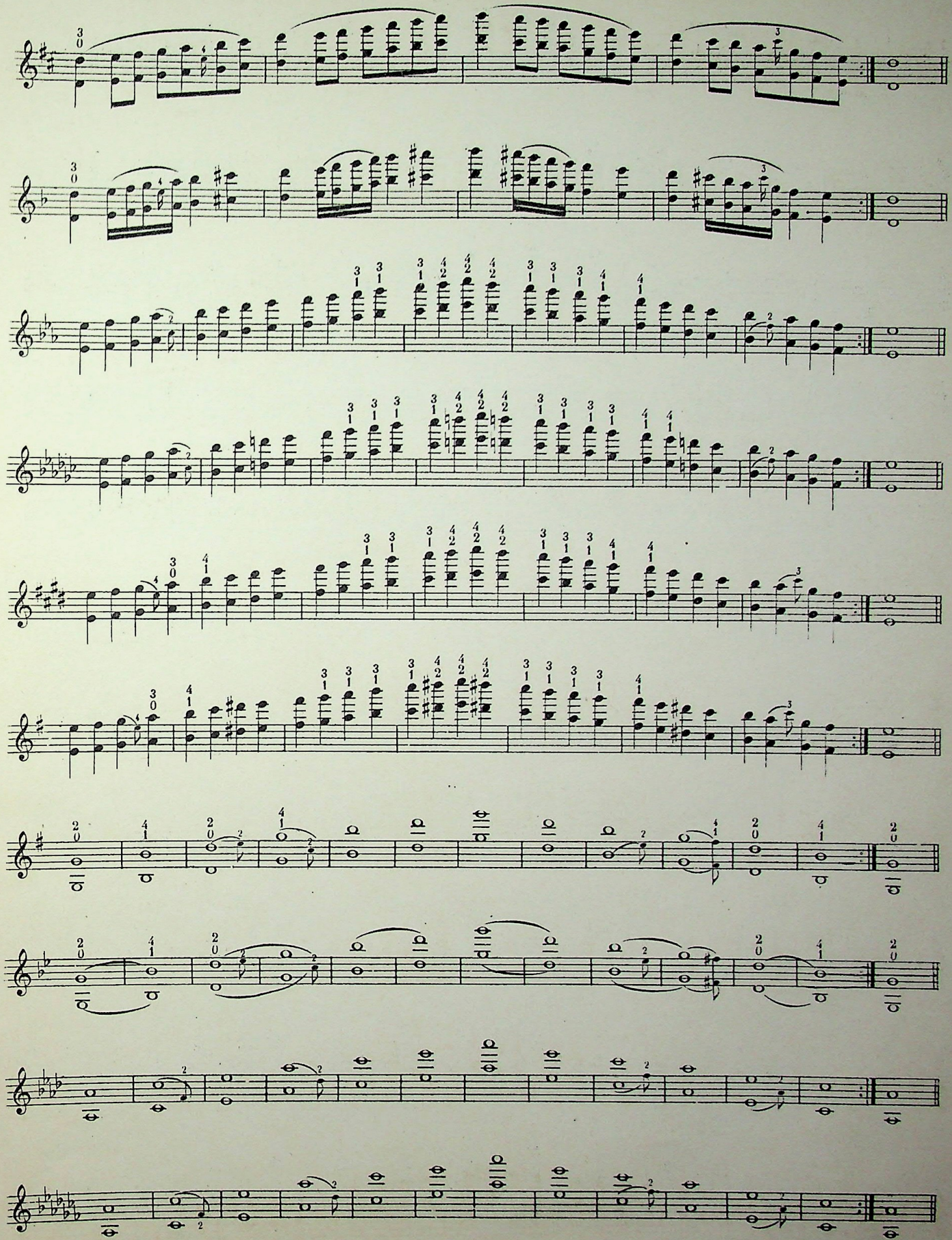
La petite note servira de glissement de la main. On donnera à cette petite note la valeur réelle d'une croche jusqu'à ce que la main y arrive avec facilité; ensuite on ne devra plus l'entendre.

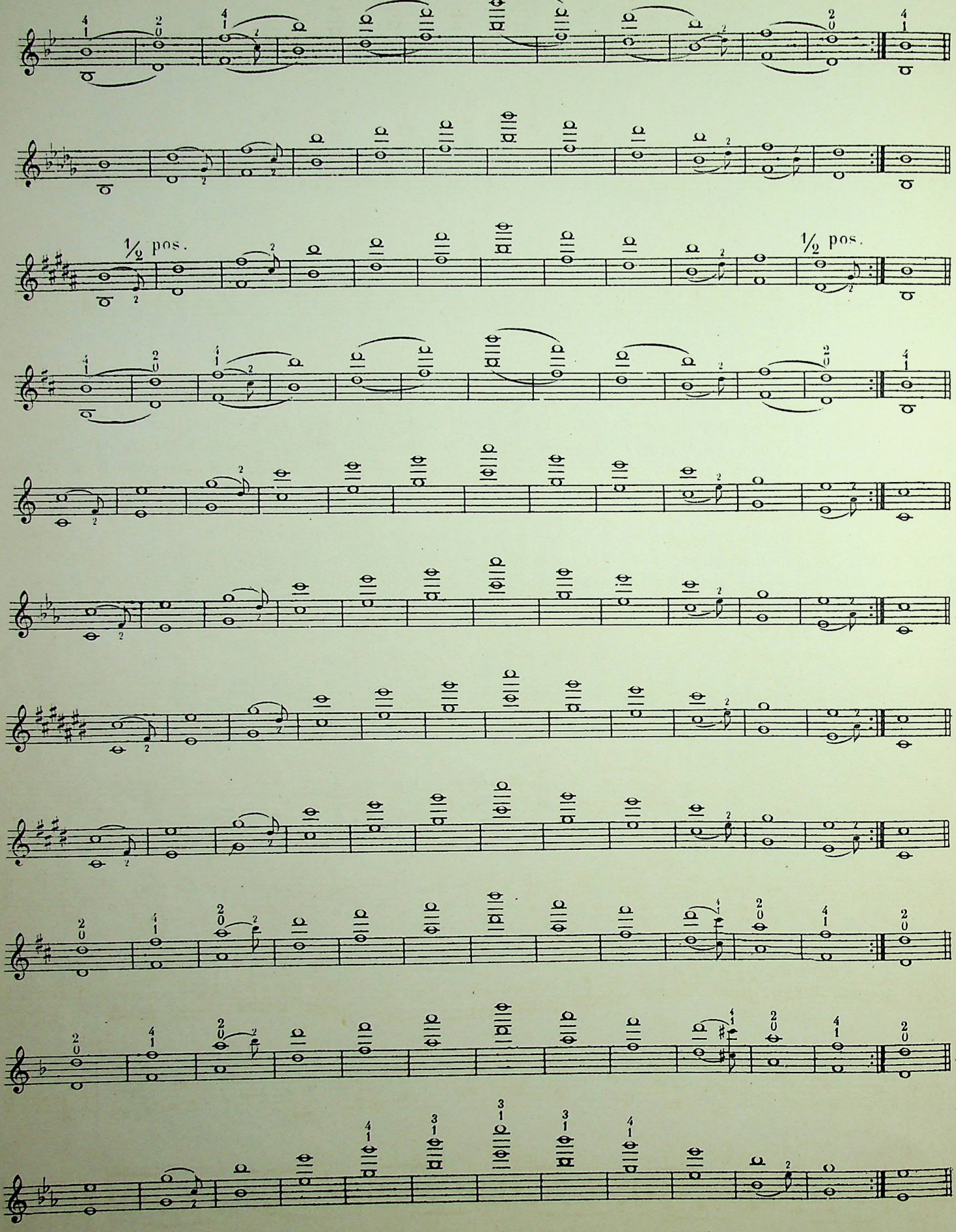
OCTAVES

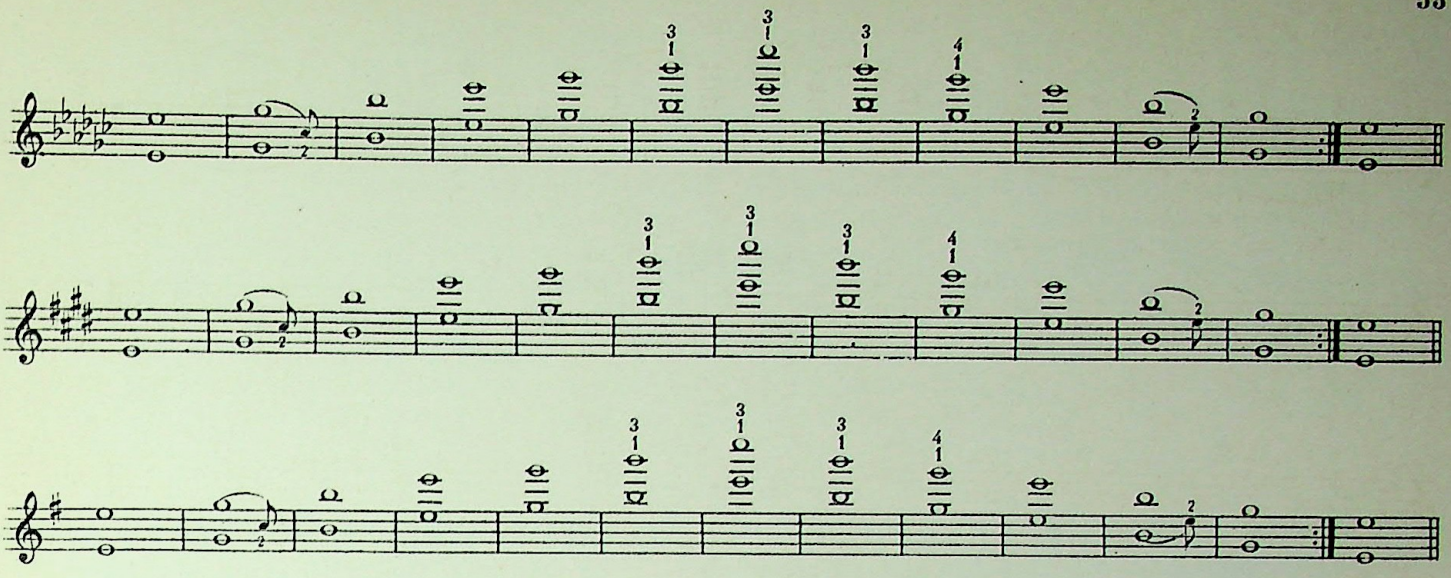
The small note will be used as gliding of the hand. This little note will have the real value of a quaver until the hand will do it easily; Afterwards this small note must not be sounded.




1/2 pos.
1/2 pos.
1/2 pos.
1/2 pos.
1/2 pos.
1/2 pos.
1/2 pos.



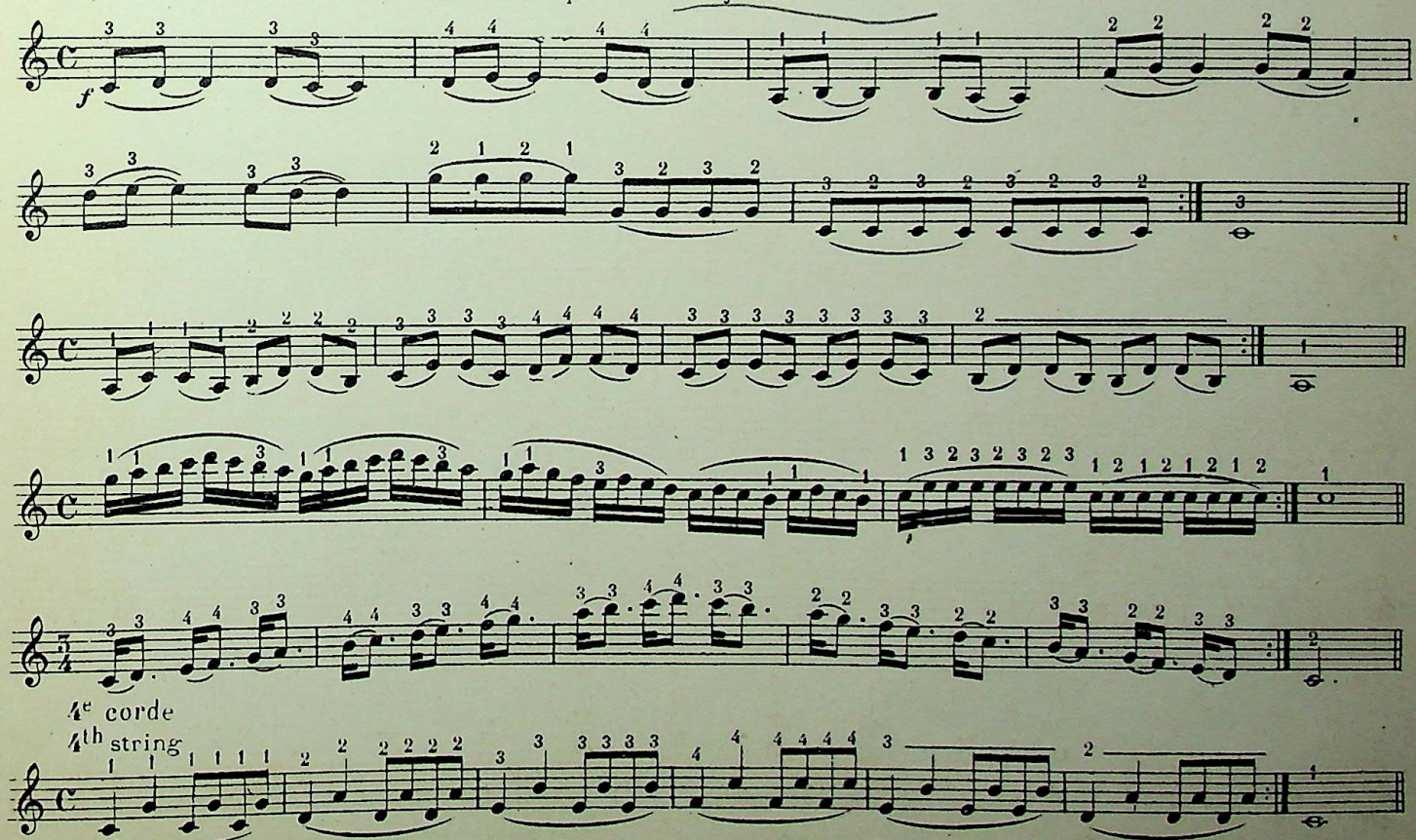

½ pos.
½ pos.



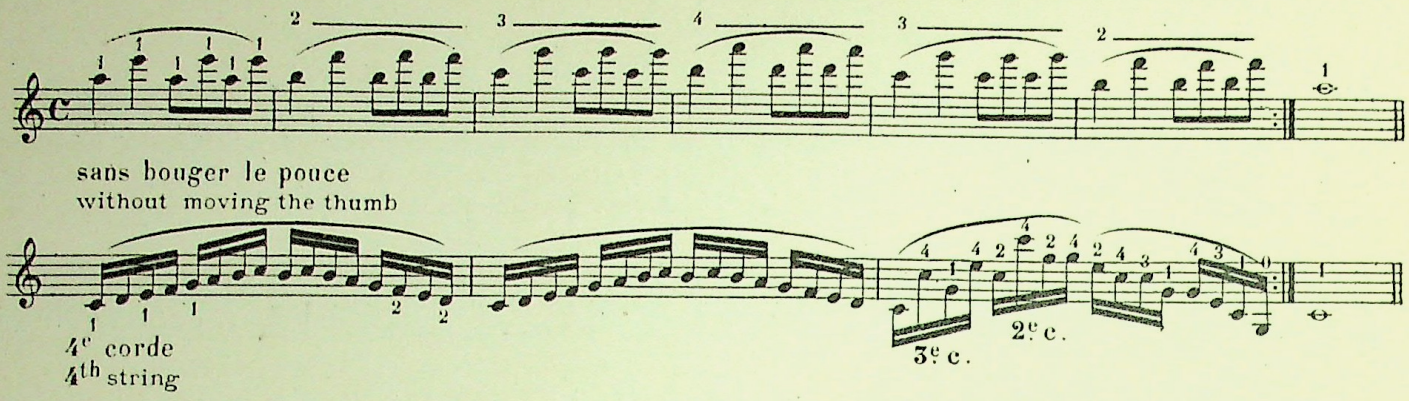
Le pouce de la *main droite,* par la flexibilité qu'il doit avoir, joue un rôle important dans la sonorité. Le pouce de la *main gauche,* on l'ignore trop souvent, est pour le *démanché* d'un précieux secours. Si parfois il est nécessaire de sauter d'une position à une autre en conservant le pouce en face le 1er doigt, il est des cas où le pouce *ne doit pas bouger*. Ce système évitera les heurts, il aidera à lier les notes les unes aux autres et donnera de l'égalité dans le trait.

The thumb of the *right hand,* by the flexibility it must have, plays an important part in the sonority. The thumb of the *left hand* too often ignored, is of a precious help for *shifting*. If sometimes it is necessary to spring from one position to another, in keeping the thumb opposite to the first finger, there are some cases when the thumb *must not stir*. This system will avoid the shocks, it will help to slur the notes to one another and will give eveness in the quick passages.

Le pouce *ne doit pas bouger* et sera placé presque sous le manche.
The thumb *must not move* and will be placed nearly under the neck.



Thumb nearly under neck



LE SON AUGMENTÉ ET DIMINUÉ
par le fléchissement de l'archet (baguette et crins)

Deux facteurs sont indispensables pour obtenir un *crescendo* ou un *diminué*: Le mouvement de plus en plus ou de moins en moins rapide du passage de l'archet sur la corde, et la pression de l'index et du majeur sur la baguette.

Ces deux doigts devront agir de manière que dans le *crescendo* les crins se rapprochent graduellement de la baguette, cette pression des doigts se modérera insensiblement dans le *diminué*.

Il faut attacher une grande importance à cet exercice. Pour la sonorité il sera un adjuvant précieux.

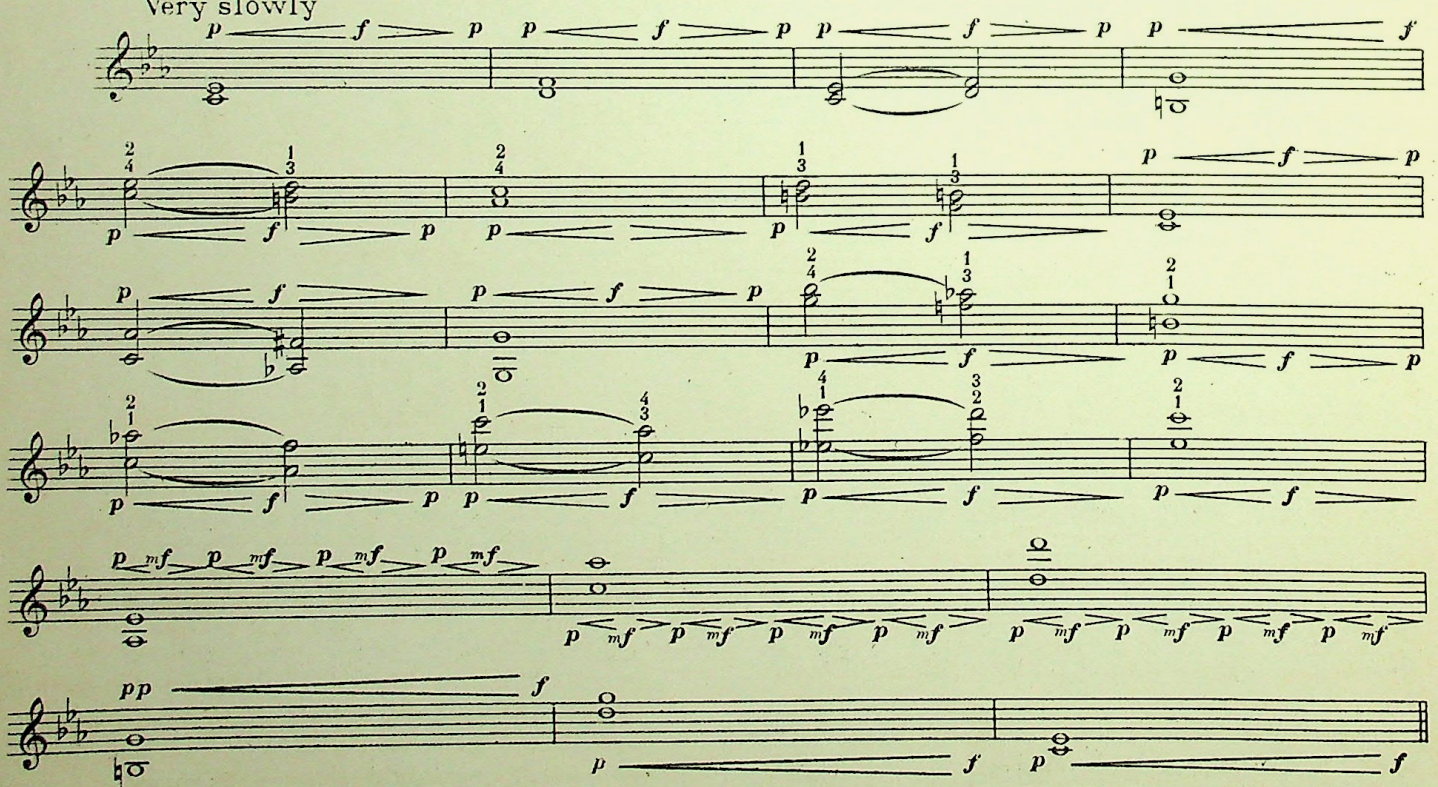
THE INCREASED AND DIMINISHED SOUND
by bending the bow (stick and hair)

Two factors are indispensable for obtaining a *crescendo* and *diminuendo*: The movement more and more quick or more and more slow of the bow on the string, and the pression of the index and major on the stick.

These two fingers must operate as above in the *crescendo*, the hair gradually coming nearer to the stick; this pression of the fingers will moderate insensibly in the *diminuendo*.

One must attach great importance to this exercise. As to the sonority it will prove a precious help.

Très lentement
Very slowly



Il ne faut pas oublier que la plus grande partie de l'archet doit être réservée pour augmenter l'intensité du son.

Do not forget that the greatest part of the bow onght to be kept to increase the intensity of the sound

LE STACCATO

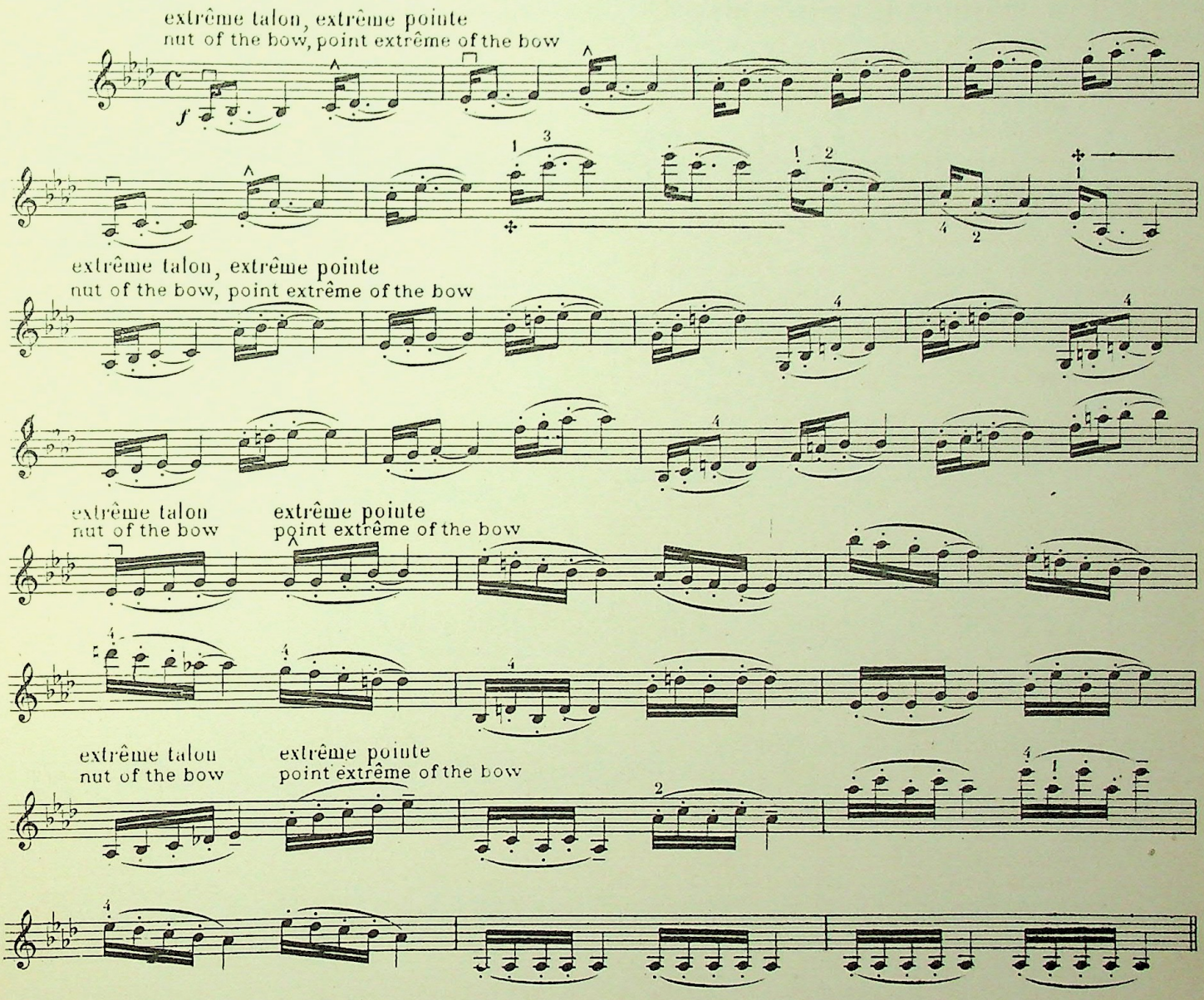
Il y a des *racleurs* de violon qui font le staccato à la perfection, et de grands violonistes qui ne le possèdent pas. C'est un don naturel qui trop souvent est l'apanage de ceux qui ne savent le placer à propos.

Il est indispensable cependant de vaincre cette difficulté, non pour en faire étalage comme dans les œuvres où il entre fort peu de musique, mais pour varier l'effet, le caractère d'une interprétation dans une composition vraiment musicale. C'est à ce point de vue que le *staccato* est nécessaire.

THE STACCATO

There are violin *scrapers* who perform the staccato to perfection and great violinists unable to play it. It is a natural gift which is too often the endowment of those who do not know how to use it properly.

It is indispensable however to overcome this difficulty not to show off, as in the works poor in music, but to vary the effect, the character of an interpretation in a truly musical composition. It is at this point of view that the staccato is necessary.



On remarquera que j'ai indiqué la manière de faire le *staccato*, d'abord par deux notes, ensuite par trois, par quatre et par cinq. Ce moyen me paraît le plus rationnel. Je conseille d'employer le même procédé dans les gammes et les arpèges.

OBSERVATIONS. Le *staccato* doit être fait du poignet; l'index appuyé sur la baguette. Dans un mouvement rapide, l'avant-bras secondera l'effort du poignet.

One will remark that I have indicated the way to work the *staccato* at first by two notes, then by three, four and five notes. This seems to me the most rational way. I advise to use the same proceeding in the scales and arpeggios.

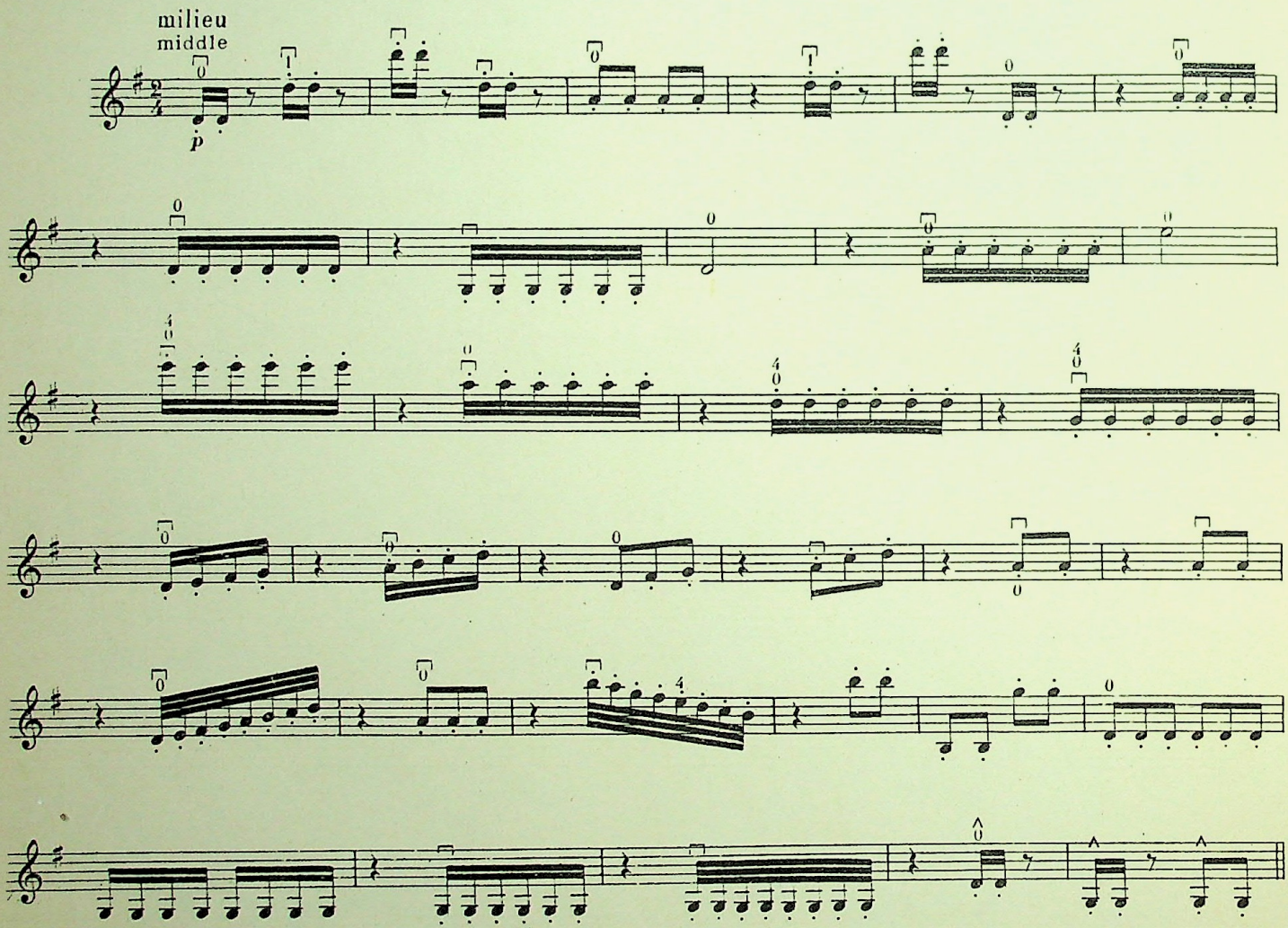
NOTES. The *staccato* must be played with the wrist; the index leaning on the stick. In a quick movement the fore arm will second the effort of the wrist.

LE SAUTILLÉ

Le *sautillé* s'obtient par l'élasticité du poignet et de la main.
On le travaillera d'abord sur une corde à vide, le *la*.
La première note sera jetée, les suivantes se feront naturellement par le rebondissement de la baguette.
Le *sautillé* du milieu de l'archet est le plus couramment employé, il n'est ni trop lourd ni trop léger.
Lorsque l'archet se rapproche de la pointe, le sautillé peut être plus rapide, vers le talon il sera plus lent et chaque note aura une sonorité plus ample et plus incisive.
OBSERVATIONS: Après le *lié*, le *sautillé* est le coup d'archet le plus usité; il est donc indispensable de le savoir parfaitement.

THE JUMPING

The jumping bow is obtained by the elasticity of the wrist and the hand.
Firstly; one will practise it on the open string of *a* the first note will be flung, the following will be played naturally by the rebound of the stick.
The jumping bow is the most frequently played with the midale of the bow, being neither too heavy nor too light
The bow approaching the point, the jumping bow may be quicker; towards the nut it will be slower and each note will have a fuller and more incisive sonority.
NOTES: After the *slurred*, the *jumping bow* is the most used stroke, therefore it is indispensable to know it perfectly.



C'est à dessein que j'ai écrit l'étude en *sautillé* sans complication pour la main gauche.
Puisqu'il s'agit du *sautillé*, c'est à dire d'une difficulté d'archet, il faut vaincre celle-ci en y apportant une attention particulière sans autre préoccupation.

It is on purpose that I have written this study on the *jumping bow* with out any complication for the left hand.
Where the *jumping bow* is concerned that is to say a difficulty of the bow, one must master it in giving it one's particular attention without any other preoccupation.

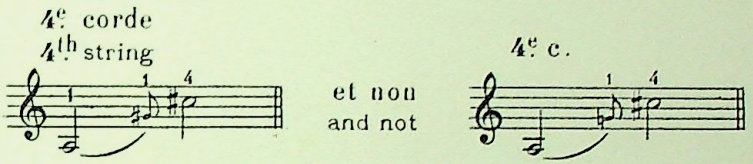
LE PORTAMENTO (1)

« Quel que soit le saut à exécuter, c'est toujours le dernier doigt appuyé qui glisse le long de la corde, pour porter le son initial à la position requise par la note avec laquelle la liaison doit être effectuée. »

« Que le *Portamento* soit de tierce ou de deux octaves et plus, qu'il intéresse une ou plusieurs cordes, le principe en reste invariable et l'exécution identique. »

MATHIEU CRICKBOOM
LE VIOLON Théorique et pratique

J'ajouterai qu'il faut faire glisser le doigt jusqu'à la note qui fait partie de la tonalité. Par exemple, en la majeur, on fera le portamento :



La montée jusqu'au sol ♮ n'est pratique que si la tonalité générale est en Ré.
Bien des portamentos sont ratés parce que le doigt appuyé veut glisser sur une note que l'oreille se refuse à admettre.
A toute règle il y a des exceptions. Si neuf fois sur dix c'est le dernier doigt appuyé qui glisse, il est des cas où, pour l'expression, c'est le doigt de la note que l'on veut atteindre qui fera fonction de glissement.

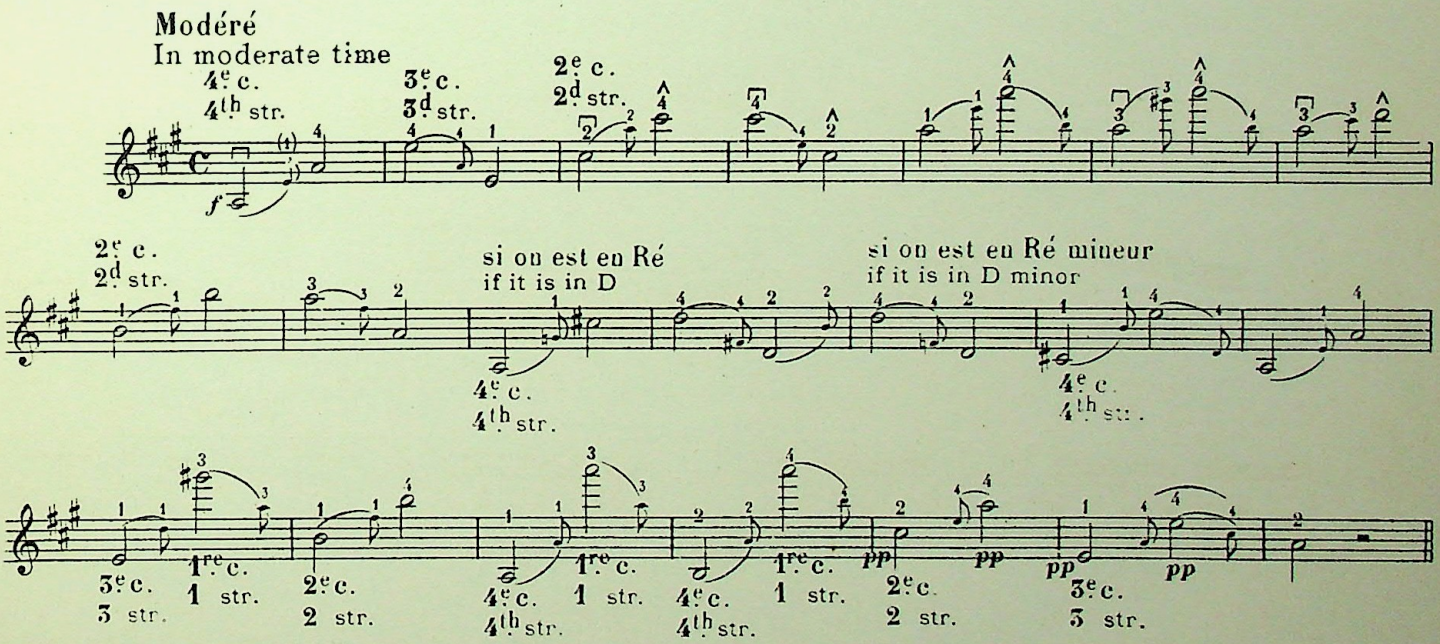
THE PORTAMENTO (1)

Whatever the jump to be executed may be, it is always the last pressed finger that glides along the string to carry the initial sound to the position reguired by the note with wich the comection must be effected.
Whether the *portamento* be a third or two octaves and more, whether it interests one or several strings, its principles remain invariously the same and the perfomance identical.

MATHIEU CRICKBOOM
THE VIOLIN Theorical and pratical.

I wish to add that the finger must glide up to the note belonging to the tonality. For instance in A major, the portamento will be played.

Rising to G ♮ is only pratical, if the general tonality is in D.
Often a portamento is a failure, because the pressed finger glides on a note our ear cannot admit.
There are exeptions to each rule. If nine times out of ten it is the last pressed finger that glides, there are cases when for the expression, the finger of the note one wants to reach will do the gliding.



(1) On étudiera l'exercice du Portamento en donnant à la petite note la valeur réelle d'une croche. Lorsque l'élève pourra prendre avec assurance la position de cette note, celle-ci ne devra plus être perceptible à l'oreille.

(1) The exercise of the Portamento must be practised in giving to the small note the real value of a quaver. When the pupil will be able to take with assurance the position of this note, this one will be no more perceptible to the ear

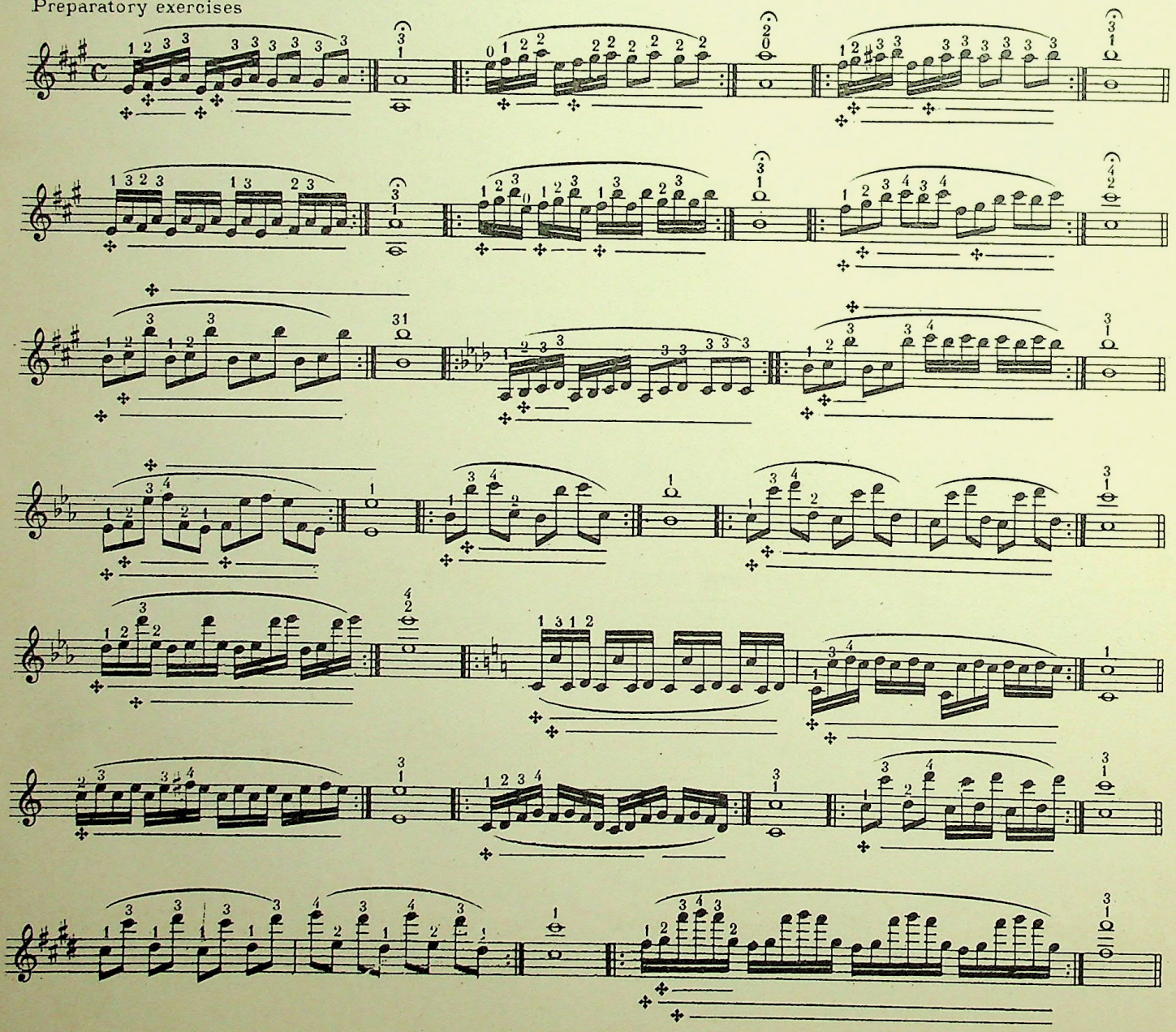
OCTAVES DOIGTÉES

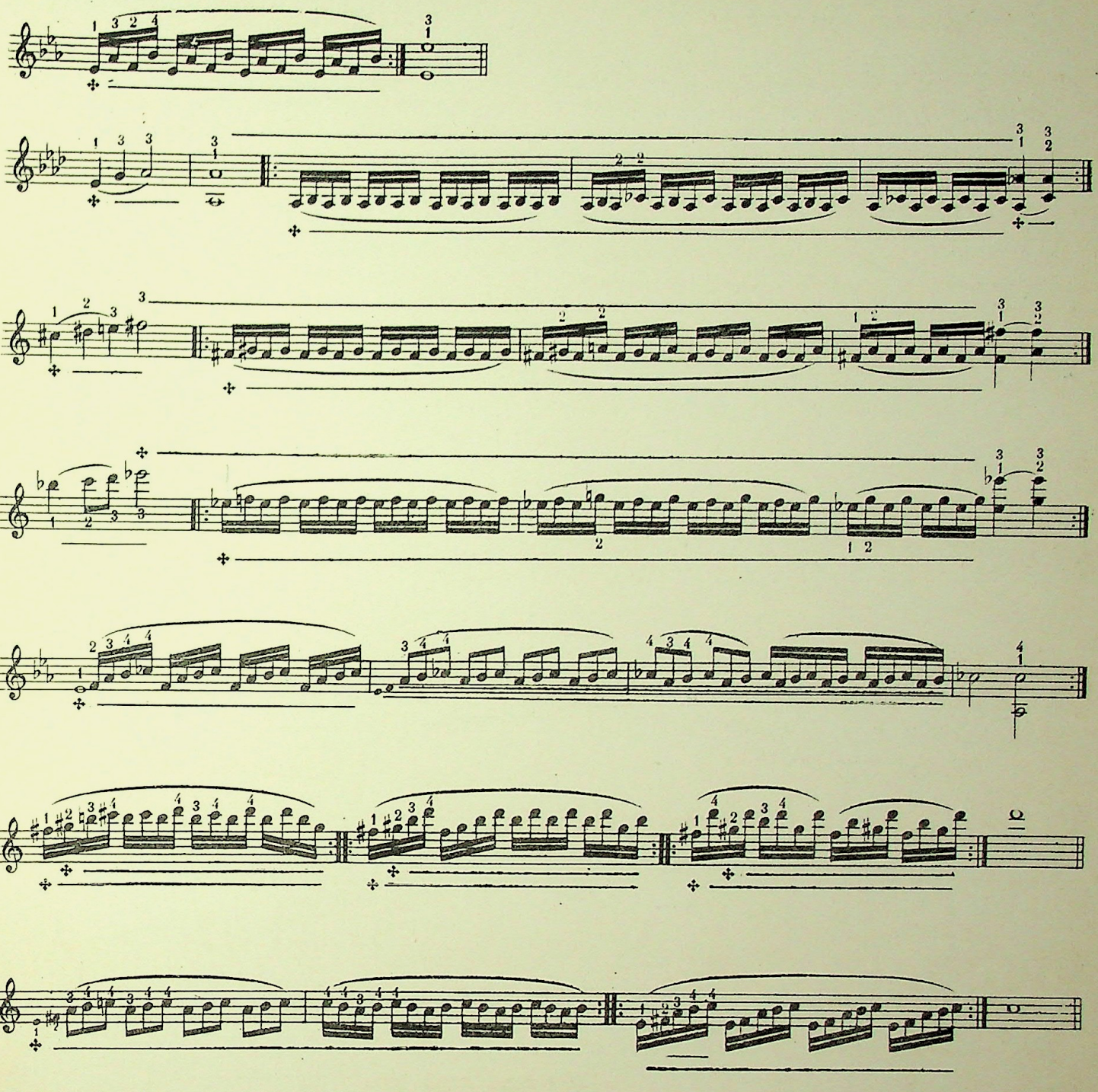
Si les violonistes se donnaient la peine de travailler les octaves doigtées, ils s'apercevraient vite qu'elles offrent moins de difficulté que les tierces et les sixtes. En effet, dans un passage diatonique en tierces ou sixtes, il y a des intervalles majeurs et mineurs, tandis que l'octave reste invariable. La difficulté des octaves doigtées est donc très exagérée.
Il suffira de travailler *lentement* les exercices préparatoires, de mettre le pouce de la main gauche presque sous le manche, un peu en arrière du 1er doigt, c'est-à-dire du côté de la volute, et de rentrer le bras gauche. Je suis certain que le procédé que j'emploie donnera un excellent résultat.

FINGERED OCTAVES

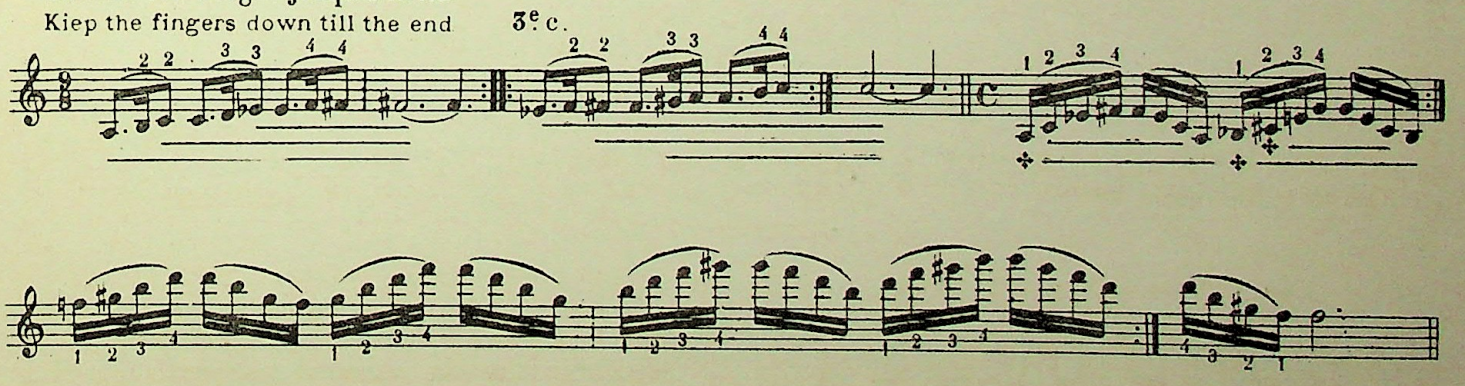
If violinists would take the trouble to practise fingered octaves, they would quickly notice, that they are less difficult than the thirds and sixths. As a fact in a diatonic passage of thirds or sixths, there are major and minor intervals while the octave remains invariable. The difficulty of fingered octaves has been very exaggerated.
It is sufficient to study *slowly* the preparatory exercises, to place the thumb of the left hand nearly under the neck a little behind the first finger that is to sayon the side of the scroll, and to withdraw in the left arm. I feel sure that the proceeding I use will give an excellent result.

Exercices préparatoires
Preparatory exercises





Laissez les doigts jusqu'à la fin.
Kiep the fingers down till the end



LA GAMME EN OCTAVES DOIGTÉES

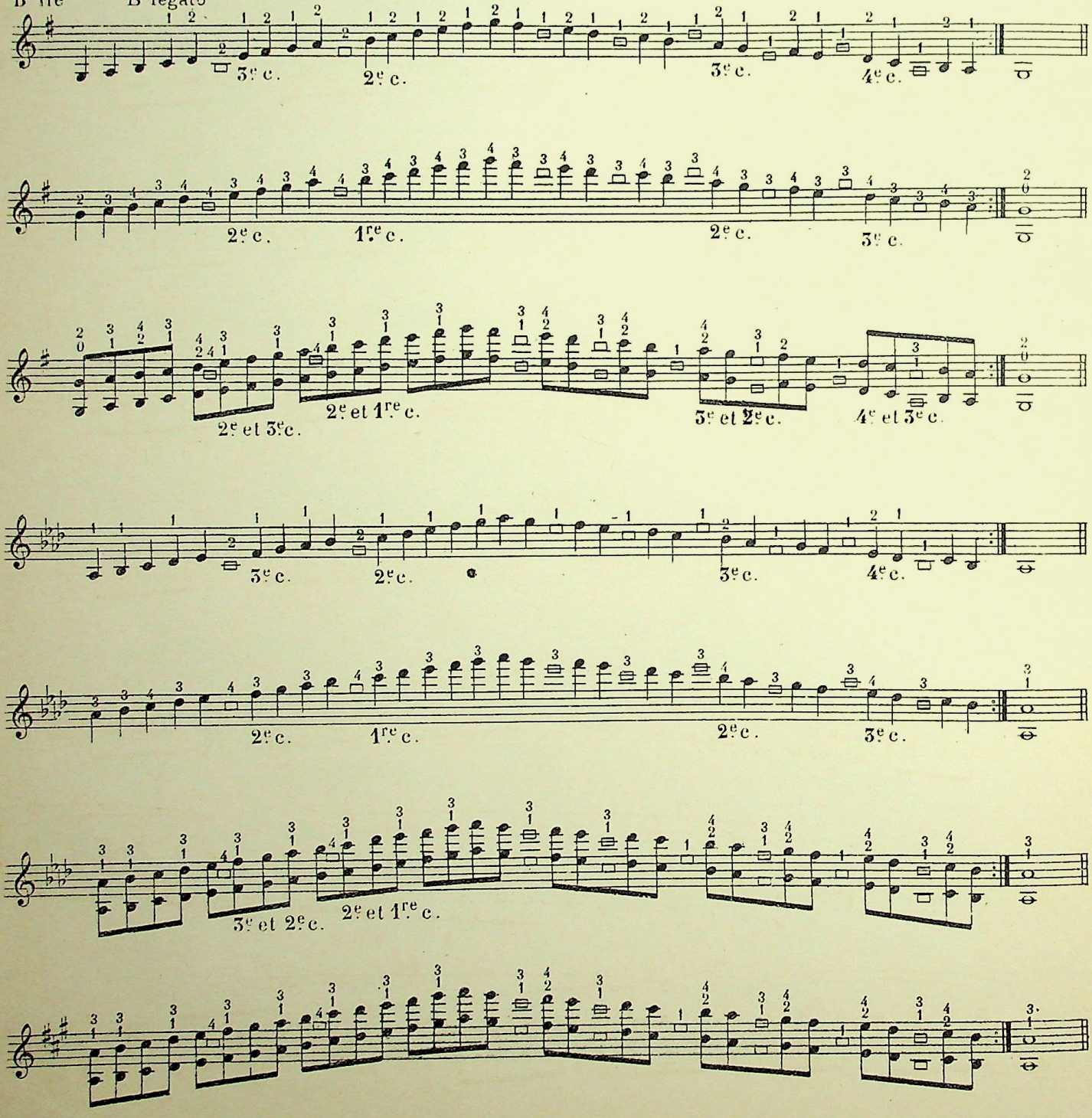
Le procédé suivant me parait le plus pratique: on travaillera d'abord le 1er et 2me doigt, ensuite le 3me et 4me, la note carrée servira de glissement de la main, mais cette note ne doit pas être entendue.

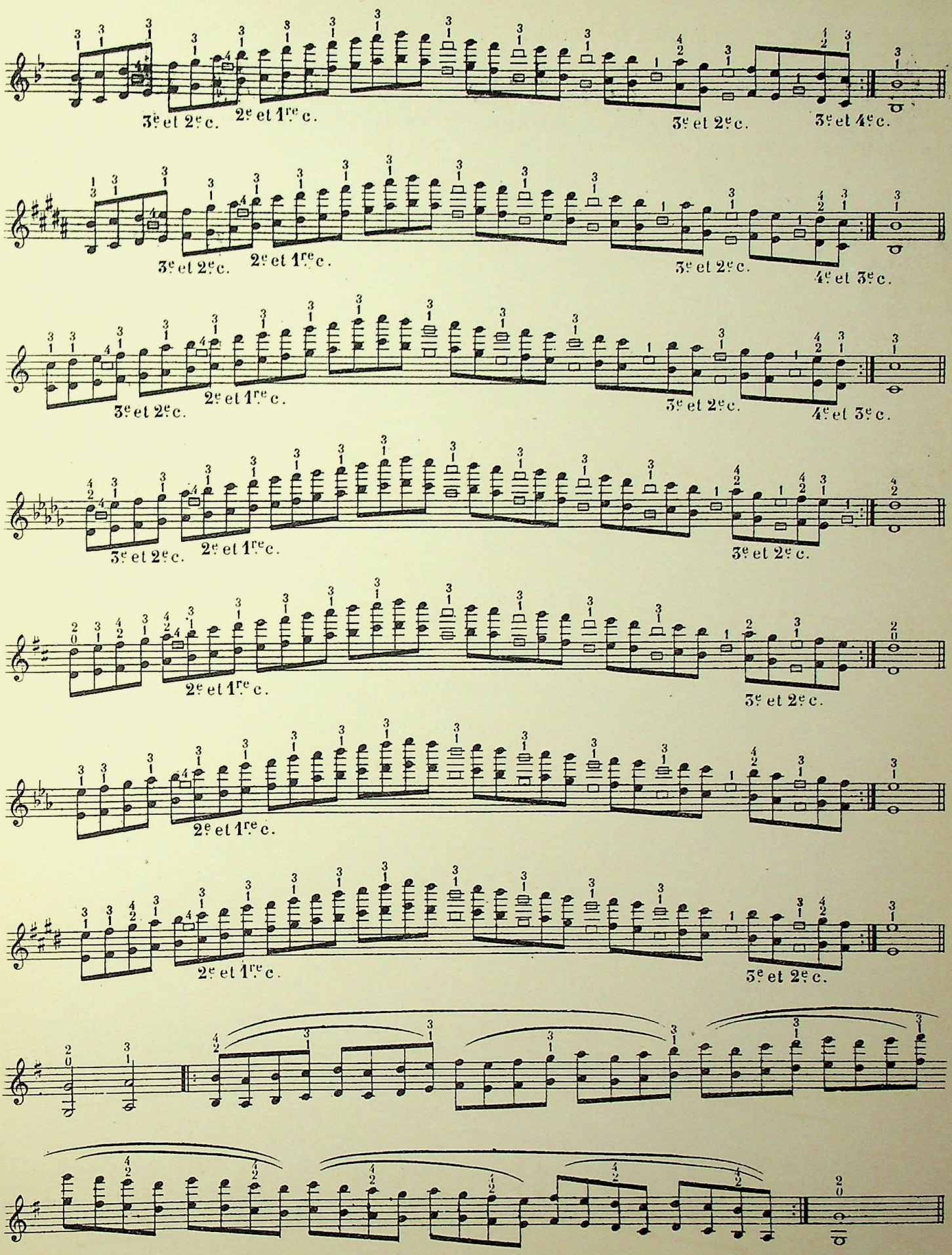
THE SCALE IN FINGERED OCTAVES

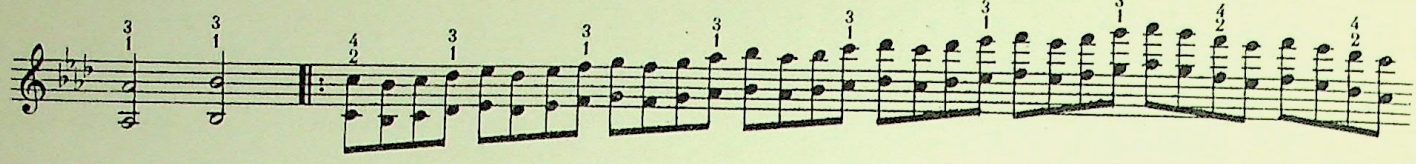
The following proceeding seems to me the most pratical: one must practise first, the 1st and 2d finger, then, the 3d and the 4th, the square note will serve as gliding of the hand, but this note must not be sounded.

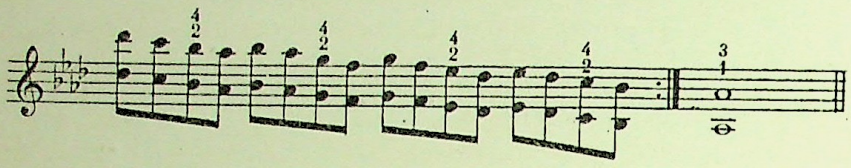
Lentement
Slowly

A détaché A detached
B lié Б legato



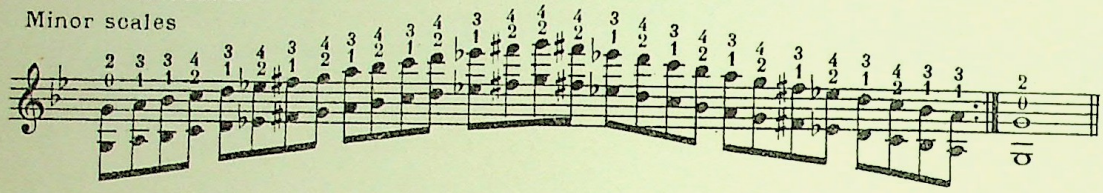

3e et 2e c.
2e et 1re c.
3e et 2e c.
3e et 4e c.
3e et 2e c.
2e et 1re c.
3e et 2e c.
4e et 3e c.
3e et 2e c.
2e et 1re c.
3e et 2e c.
4e et 3e c.
3e et 2e c.
2e et 1re c.
3e et 2e c.
2e et 1re c.
2e et 1re c.
3e et 2e c.
2e et 1re c.
3e et 2e c.

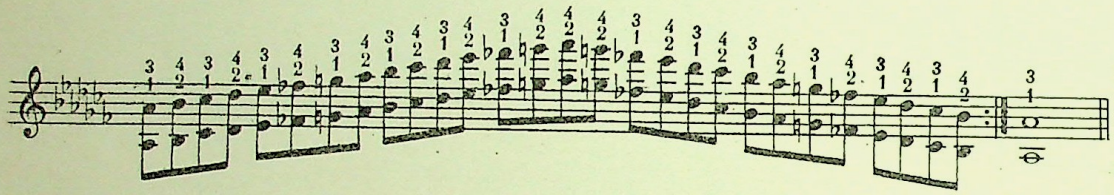




Continuez avec le même doigté dans tous les tons.
To be continued with the same fingering in all tones.

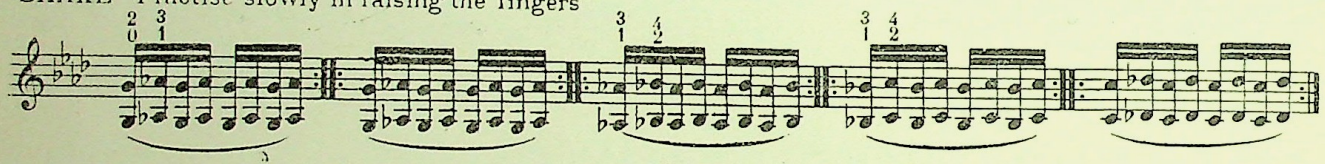
Gammes mineures
Minor scales





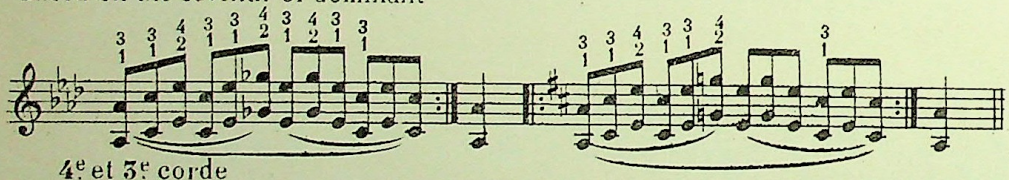
Continuez avec le même doigté dans tous les tons
To be continued with the same fingering in all tones

TRILLE Travaillez d'abord lentement et levez les doigts.
SHAKE Practise slowly in raising the fingers



etc

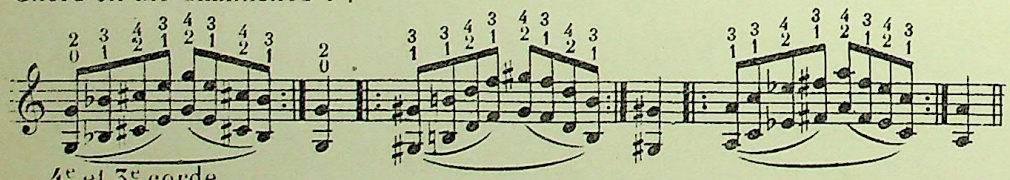
L'accord de 7me dominante
Chord on the seventh of dominant



4e et 3e corde

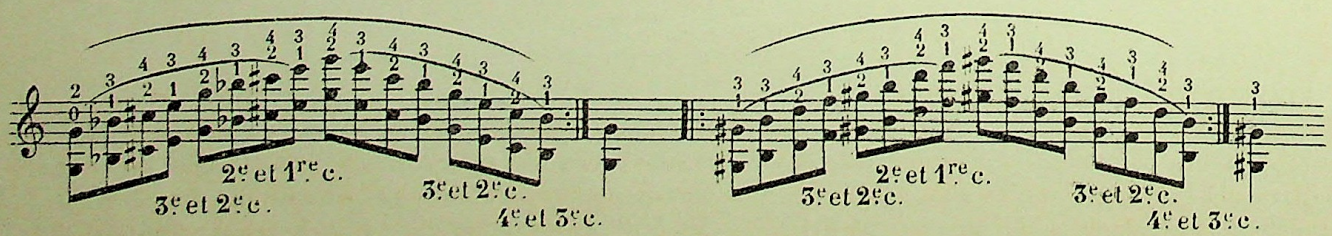
Faites ce même accord dans tous les tons et sur chaque corde
Play the same chord in all tones and on each string

L'accord de 7me diminuée
Chord on the diminished 7th



4e et 3e corde

Faites ce même accord dans tous les tons et sur chaque corde
Play the same chord in all tones and on each string



etc.

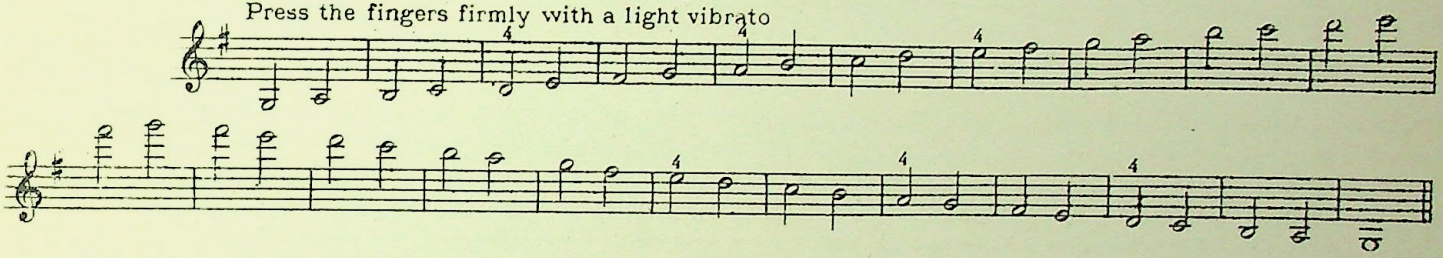
PIZZICATO (1)

Dans aucune méthode, à ma connaissance, il n'est fait mention du Pizzicato; sans doute parce qu'il est considéré comme une chose facile et négligeable.
Je proteste. Il y a la manière de le faire.
Le pouce de la main droite doit être appuyé sur le bord de la touche, à un ou deux centimètres de la partie qui fait face au chevalet; l'index placé à cinq ou six centimètres du pouce tirera la corde de gauche à droite et *non pas de bas en haut*, ce qui produit une sonorité sèche et désagréable. La corde sera prise par l'index avec la *partie charnue* du doigt.
Afin que la note vibre bien il faut que les doigts de la main gauche restent appuyés sur la corde *pendant* et *après* que la note aura été faite. La hausse de l'archet doit être serrée contre la paume de la main par le majeur, l'annulaire et l'auriculaire.

PIZZICATO (1)

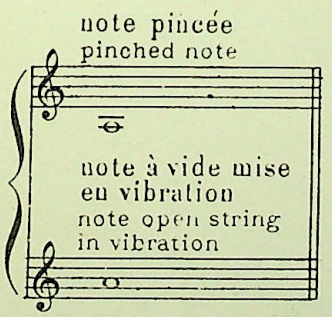
In no method, to my knowing, the pizzicato has been mentionned, doubtless because it is considered as an easy matter to be neglected.
I protest. There is *the* way of playing it.
The thumb of the right hand must be pressed on the edge of the string, 1 or 2 centimeters from the part opposite to the bridge. The index placed at 5 or 6 centimeters of the thumb will draw the string from left to right *and not upwards*, which produces a hard and disagreable sonority. The string must be taken with the index with the *fleshy partof* the finger.
In order that the note may well vibrate the fingers of the left hand must remain pressed on the string *during* and *after* the note has been played. The nut of the bow must be pressed against the palm of the hand with the middle finger, the ring finger and the small finger.

Lentement
Slowly
Bien appuyer les doigts avec un léger vibrato
Press the fingers firmly with a light vibrato

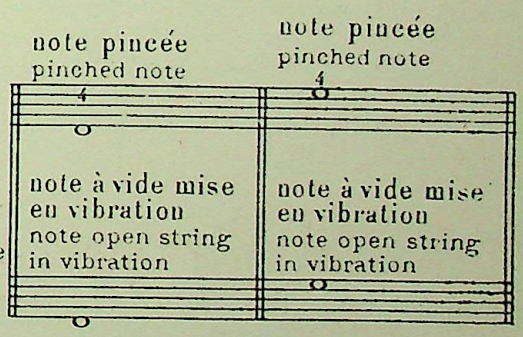


D'autres moyens sont utiles pour que la note vibre bien. Lorsque l'on fait un *la* 1er doigt sur la corde sol il faut avoir soin d'éviter de mettre les doigts sur la corde *la;* cette corde à vide vibrant donnera du moelleux à la note pincée.

Other means are useful to make the note vibrate well. Playing an *a* first finger on the string G, one must be careful to avoid putting the fingers on the string *a* this open string vibrating, will sound sofly on the pinched note.

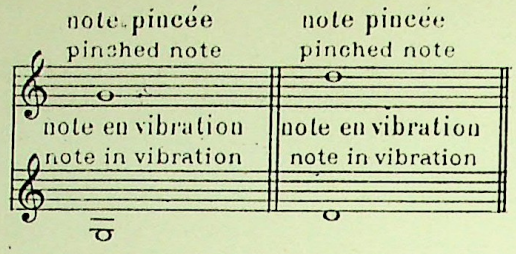


Le ré 4me doigt sur la corde sol fera vibrer le ré à vide
The D 4th finger on the G string will make vibrate D open string



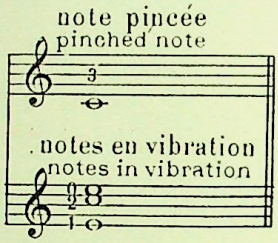
(1) PIZZICATO, en français PINCER.
Ce terme me parait impropre, car *pincer* veut dire prendre avec plusieurs doigts, or on ne pince pas la corde, on la *tire* dans un sens avec un seul doigt. J'emploie les deux expressions pour ne pas rompre avec la tradition.

(1) PIZZICATO in french PINCER
This expression seems to me improper for *pinch* means to take with several fingers, one does not pinch the string, one *draws* it in one sense with one finger alone. I use the two expressions not to break the tradition.



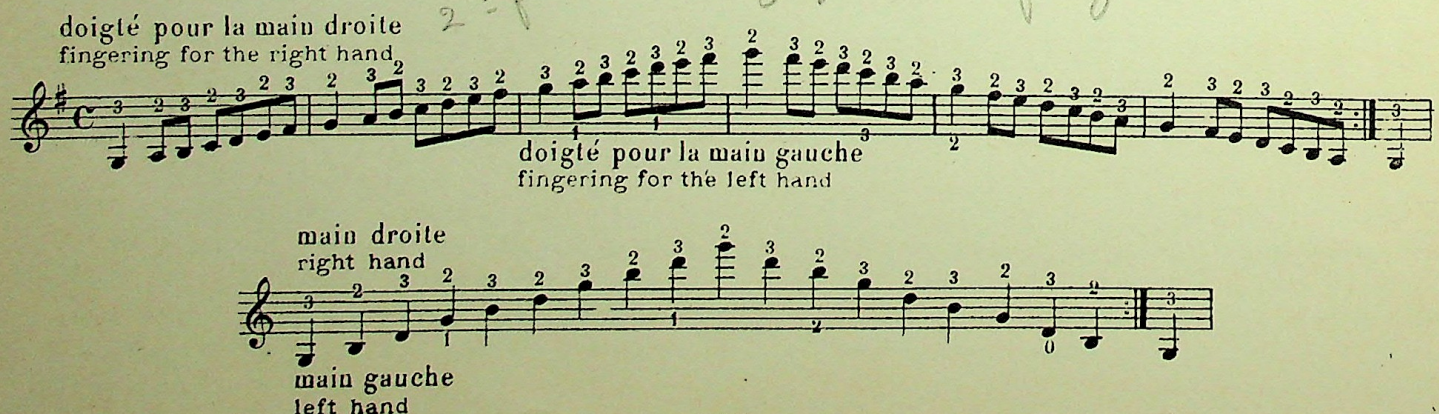
Si l'une des notes pincées correspond à une corde à vide celle-ci doit être toujours libre.
Si au contraire la note pincée ne correspond pas, par exemple si on fait un mi ♭ sur la 1re ligne, il faut empêcher la chanterelle de vibrer car la résonnance du mi ♮ contrarierait la pureté de la note pincée mi ♭.
Lorsque dans un accord de *do majeur* on fait un do du 3me doigt sur la corde sol, il faut appuyer le 1er doigt sur la corde ré comme si on devait entendre un mi ♮ et le 2me doigt sur la corde la comme si on devait entendre le do.

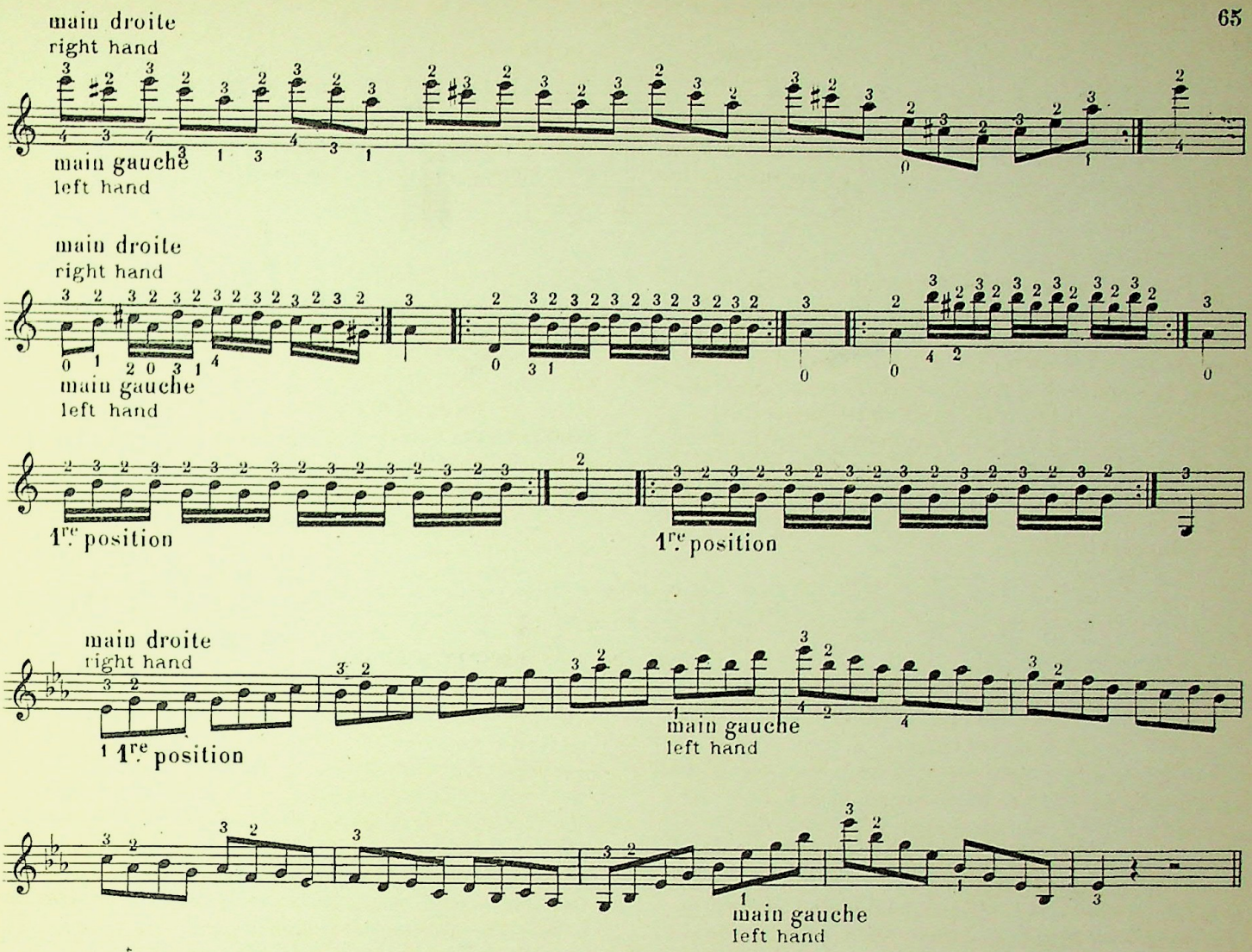
If one of the pinched notes is corresponding to an open string this one ought to be free
If on the contrary the pinched note does not correspond, for example, if one plays an E ♭ on the first line, the treeble string must not vibrate, for the sounding of E ♮ would affect the purity of the pinched note E ♭
When in a chord in *C major*, one plays a C with the 3d finger on the G string the fingers must be pressed on the D string as if the C was to be heard.



Pour me résumer: La note pincée sera en *concordance harmonique* avec les autres doigts appuyés. Il est donc nécessaire de savoir sur quel accord un *pizzicato* est placé. Ces observations sont surtout indispensables pour les pizzicatos exécutés dans un mouvement lent.
Certains passages en pizzicatos sont presque infaisables si on n'emploie pas deux doigts de la main droite: l'index et le majeur.
Le scherzo du quatuor à cordes de Debussy en est un exemple. Avant d'aborder les passages difficiles de cette œuvre que l'on trouvera à la fin des études de ce recueil, je conseille aux élèves d'étudier l'exercice ci-dessous.
Les chiffres, placés au-dessus des notes n'indiquent pas le doigté de la main gauche, mais celui de la *main droite*. Le chiffre 2 correspond à l'index et le chiffre 3 au majeur. Dans ce cas l'archet ne sera plus serré contre la paume de la main que par l'annulaire et l'auriculaire.

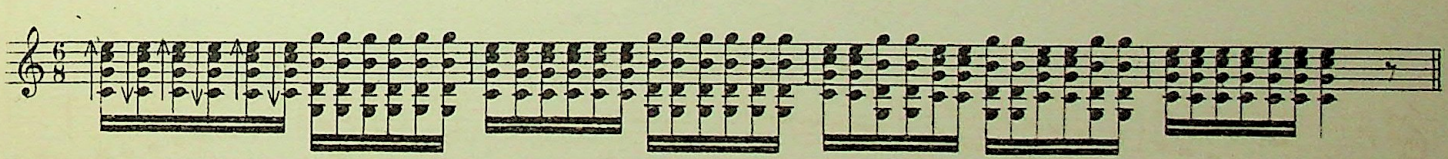
To sum up! the pinched note will be in *harmonic concordance* with the other pressed fingers.
It is necessary to know on which chord a *pizzicato* is placed. These notices are chiefly indispensable for the pizzicatos performed in a slow movement
Certain passages in pizzicato are almost impraticable without using 2 fingers of the right hand: index and major.
The scherzo of the Debussy's string quatuor gives us an example. Before approaching the difficult passages of this work to be found at the end of this book, I advise the pupils to study the exercises here below.
The figures above the notes do not indicate the fingering of the left hand, but the one of the *right hand*.
The figure 2 corresponds to the index, 3 to the major.
In this case the bow will only be pressed against the palm of the hand with the ring finger and the small finger.





Les pizzicatos avec deux doigts seraient relativement faciles à exécuter si l'on n'était pas obligé de tenir l'archet en prévision *de son emploi immédiat*. L'écriture moderne ne tient souvent aucun compte de la difficulté; l'interprète doit se tirer d'affaire sinon, c'est celui-ci qui aura toujours tort.
Un autre effet du pizzicato, qui rappelle la sonorité de la guitare, est celui qui consiste à passer le doigt dans les deux sens, c'est-à-dire que le premier accord sera fait en commençant par la corde grave et le second par la corde aigue.

The pizzicatos with two fingers would be comparatively easy to perform if one was not obliged to hold the bow in prevision to its *immediate use*.
The modern writing often does not take this difficulty into consideration. The interpretor must get out of it; otherwise he will get the blame
Another effect of the pizzicato recalling the sonority of the guitar, consists in passing the fingers both ways, that means, that the first chord will be played in the beginning with the grave string and the second chord with the acute string.



Ce passage peut être exécuté dans un mouvement rapide.
N. B. L'archet doit être tenu comme à l'ordinaire, l'index de la main droite sera relativement souple.

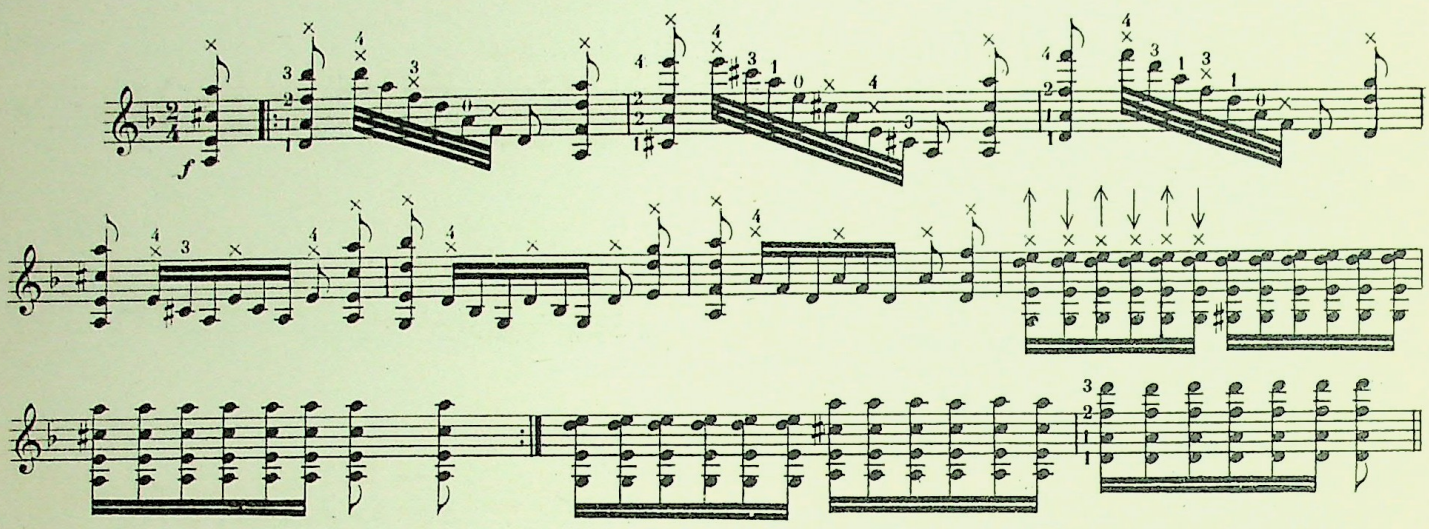
This part can be performed in a quick movement.
N. B. The bow must be held as usual, the index of the right hand will be relatively supple.

VARIATION EN PIZZICATOS

La × indique la main droite.
N. B. L'archet doit être tenu comme à l'ordinaire.

VARIATION IN PIZZICATOS

The × indicates the right hand
N. B. The bow to be held as usual



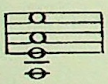
J'ai dit au commencement du chapitre sur le *pizzicato* que le pouce de la main droite devait être placé sur le bord de la touche, mais dans la variation qui précède on ne doit pas employer ce moyen. Comme l'archet doit être tenu normalement, la main droite s'éloignera sensiblement du violon après chaque accord. Ces accords sonneront bien si les doigts (de la main gauche) restent appuyés fortement pendant et après que les cordes seront mises en vibration.

In the beginning of the chapter about *pizzicato* I have said, that the thumb of the right hand ought to be put at the edge of the key but in the preceeding variation one must not play that way. The bow being held normally, the right hand will withdraw sensibly from the violin after each chord
These chords will sound well if the fingers of the left hand remains strongly pressed during and after the chords being put to vibration

Pour donner plus de force à la note aigue dans les accords, un autre système peut être utilisé.

To give more stress to the acute note in the octaves, another system can be utilised

Je suppose cet accord:
I suppose, this chord

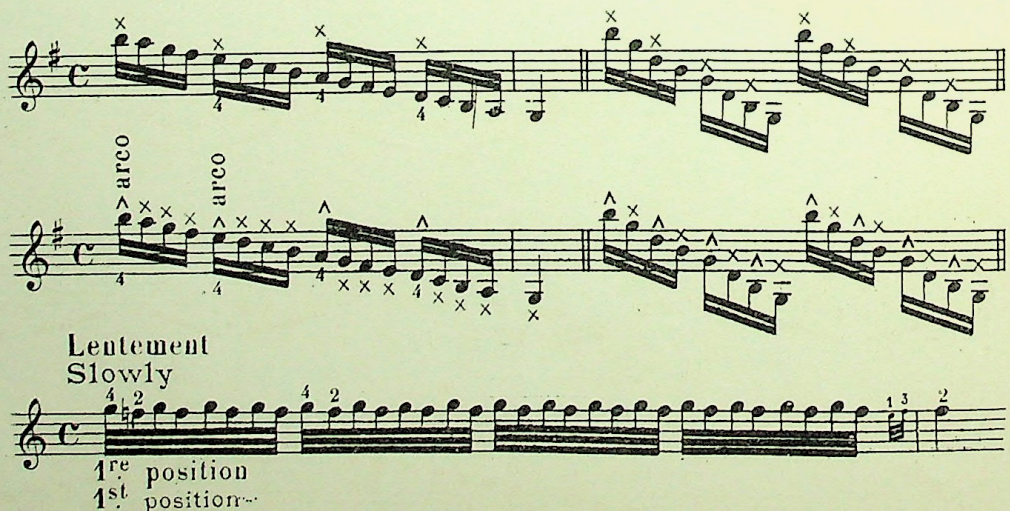


Les trois notes basses seront faites avec l'index tandis que le pouce fera le mi aigu.
L'index actionnera les cordes *dans le sens inverse du pouce*.
The three low notes will be played with the index whilst the thumb will play the high E.
The index will move the strings *in contrary direction of the thumb*.

Pizzicato des deux mains
La × indique la main droite
Pizzicato with two hands
The × indicates the right hand

Arco et Pizzicato (main gauche)
La × indique le pizzicato
Arco and Pizzicato (left hand)
The × indicates the pizzicato

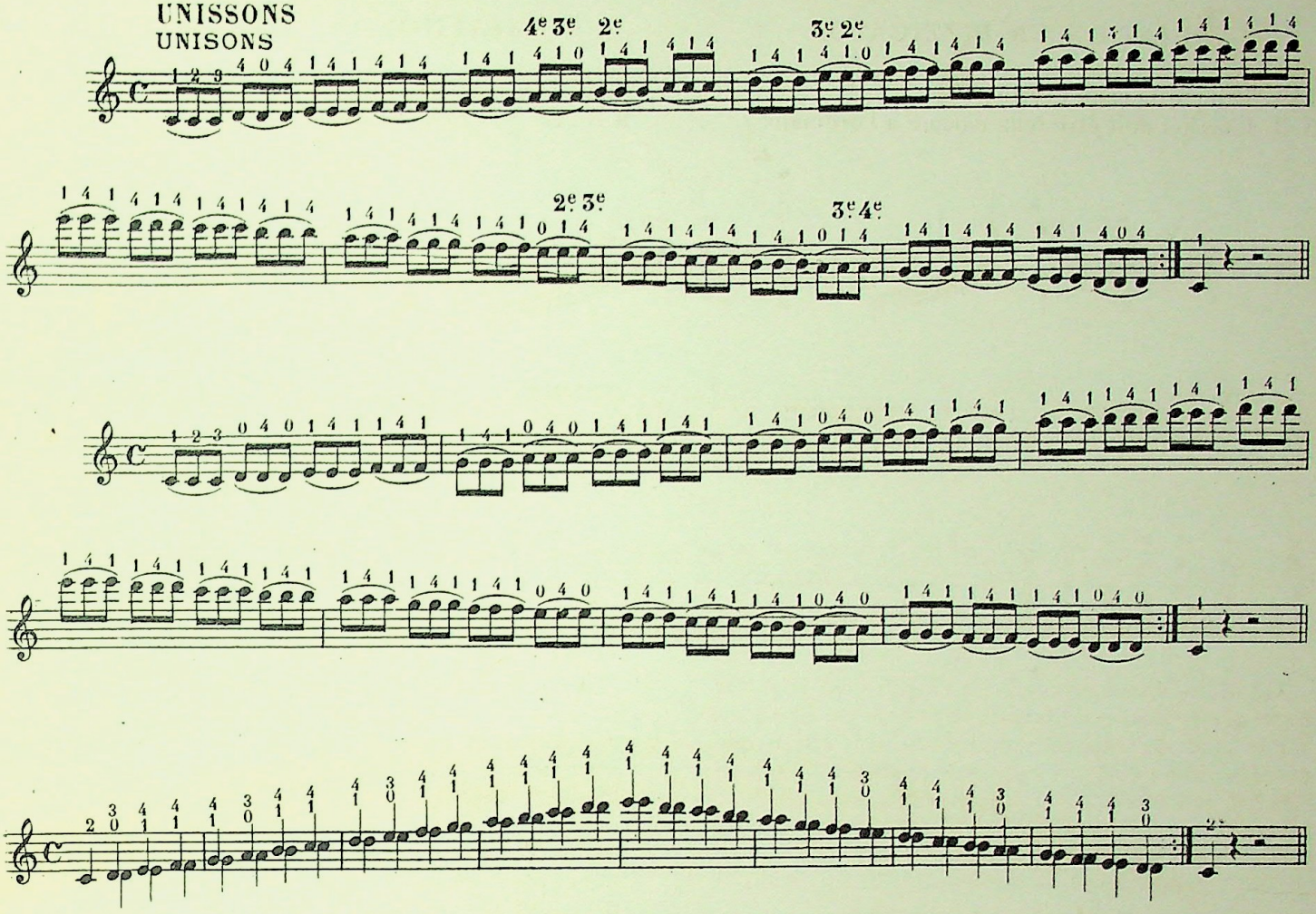
Pizzicato de la main gauche
Pizzicato with the left hand



Le chiffre indique le doigt de la main gauche qui doit tirer la corde.
Par le travail on arrivera à faire un *trille* pizzicato.

The figure indicates which finger of the left hand must pull the string.
In practising one will succeed in playing a *shake* pizzicato

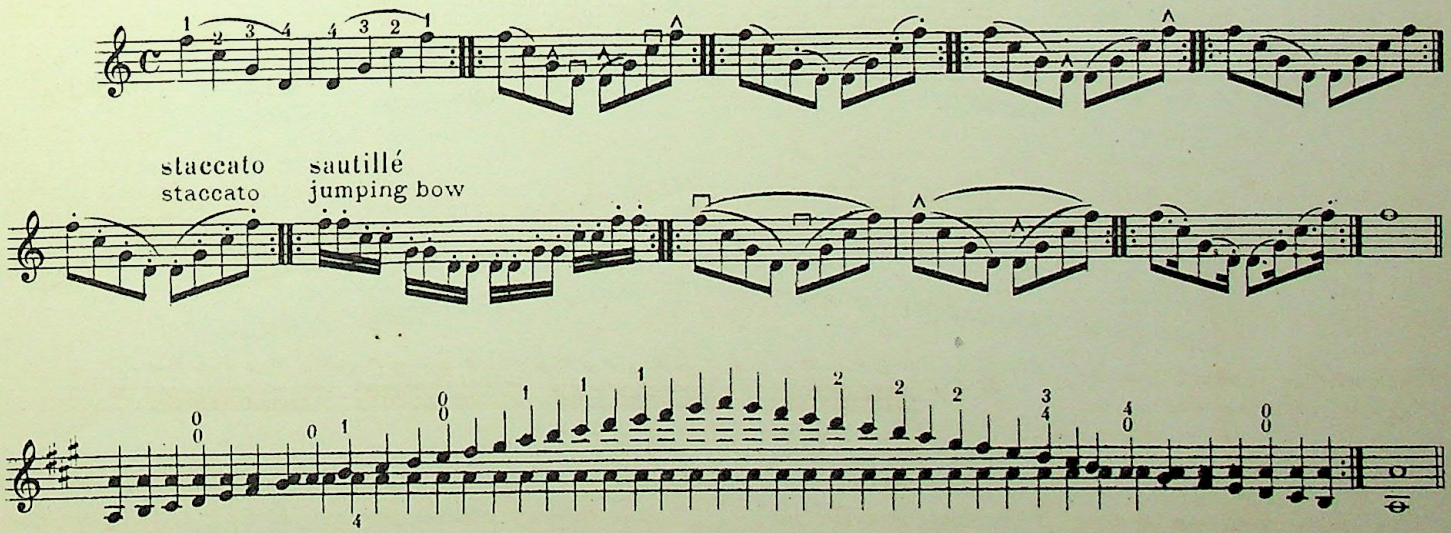
UNISSONS
UNISONS



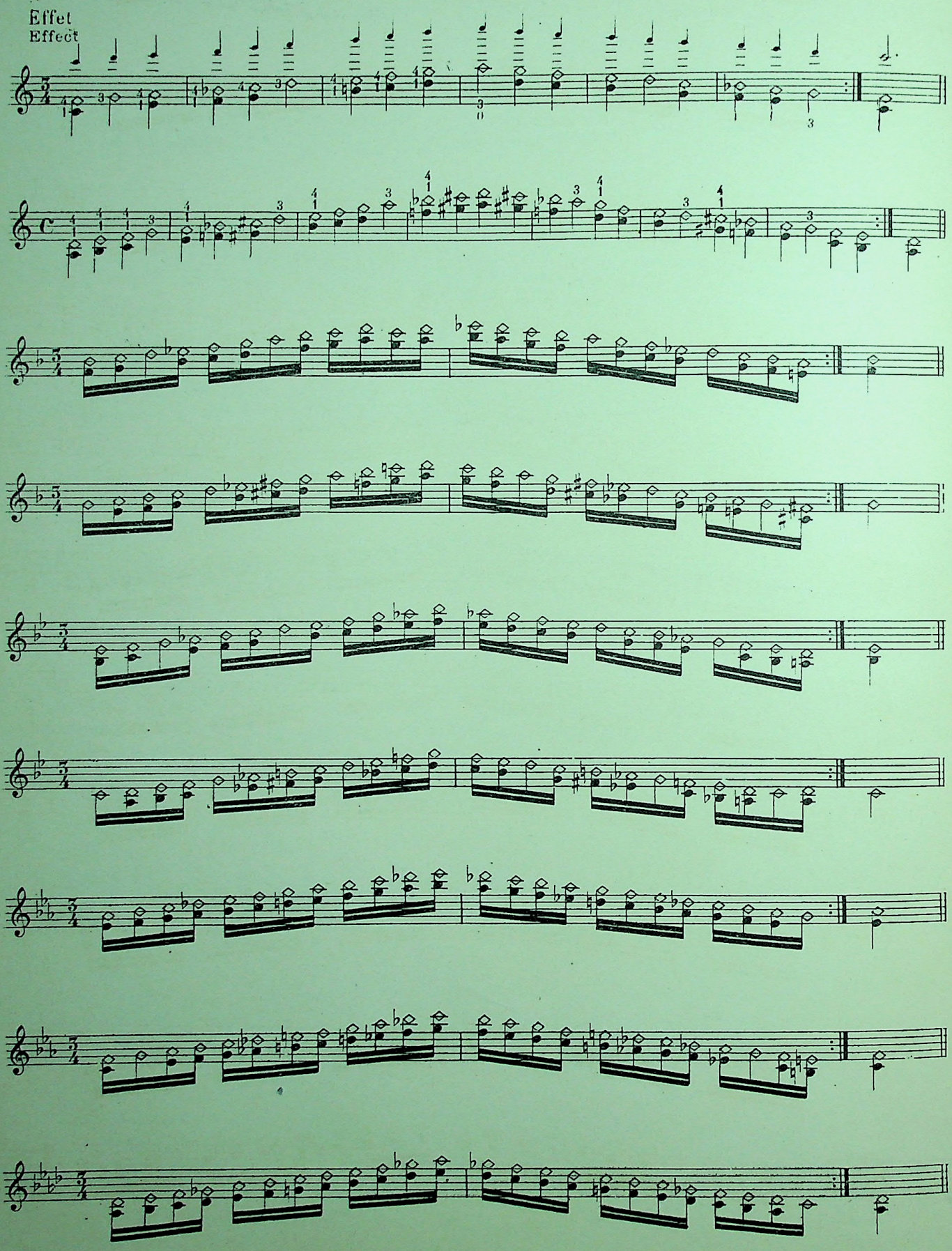
Je recommande particulièrement cet exercice qui assurera une tenue parfaite de la main et du bras gauche. Laissez les doigts sur les cordes jusqu'à la fin et mettez le pouce de la main gauche presque sous le manche.

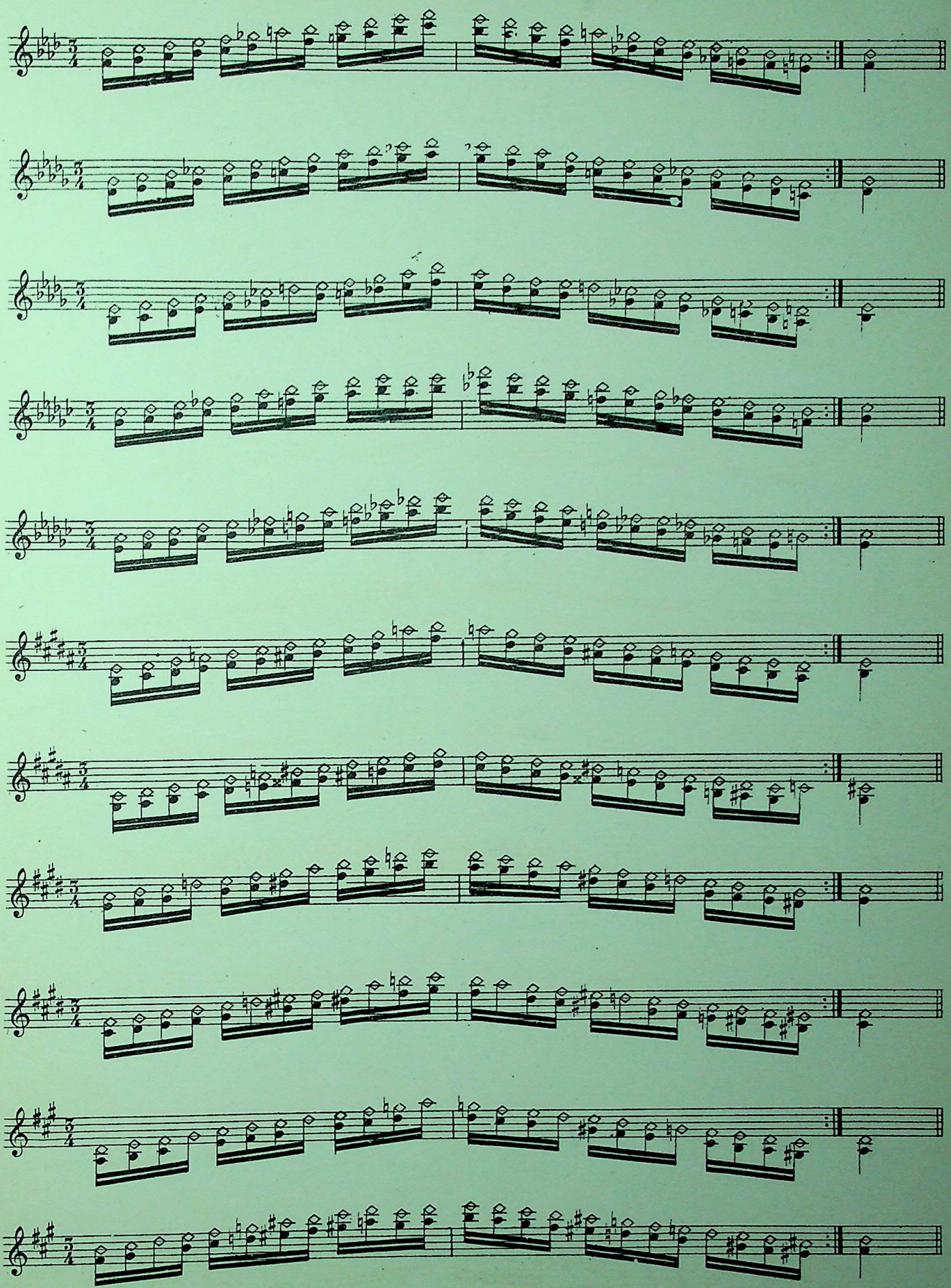
I recommend particularly this exercise which will assure a perfect holding of the hand and left arm. Keep the fingers on the strings till the end and place the thumb of the left hand nearly underneath the neck.

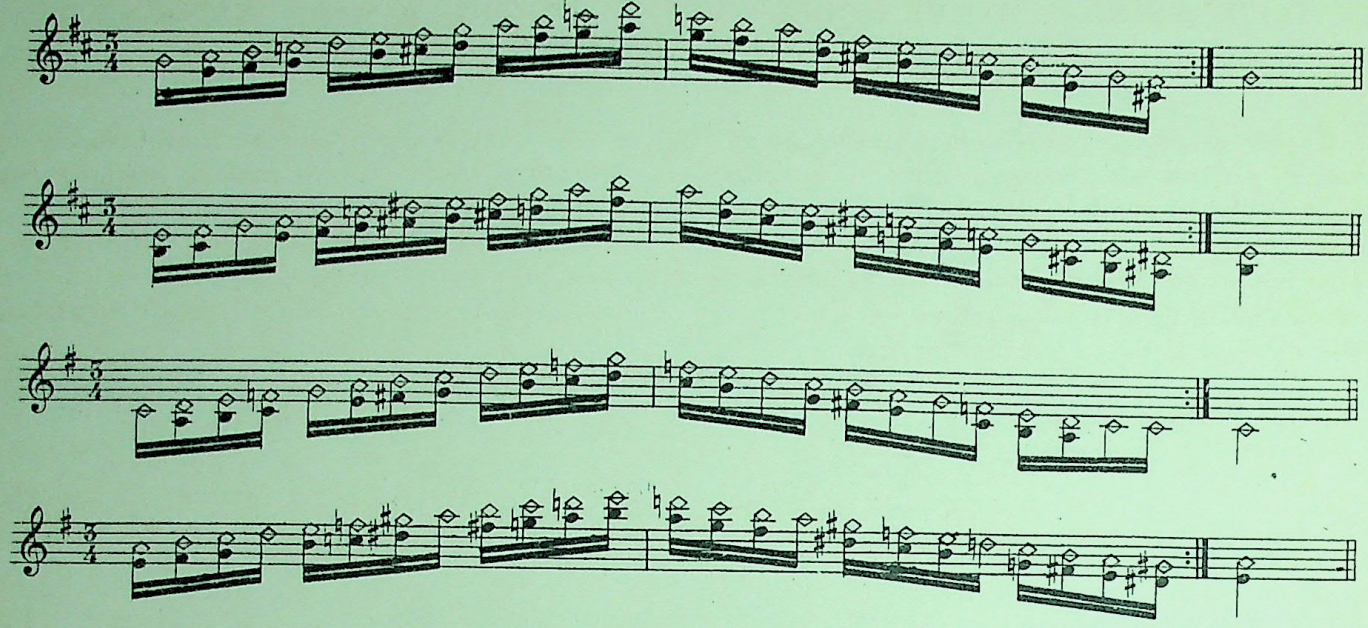
staccato sautillé
staccato jumping bow



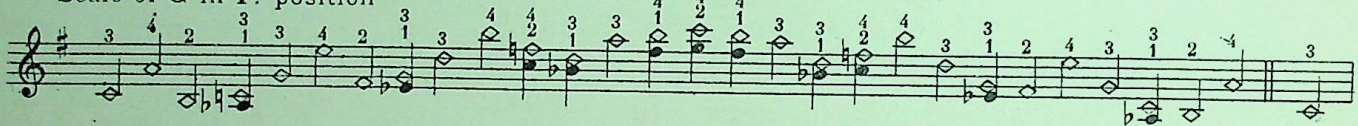
SONS HARMONIQUES — HARMONIC SOUNDS

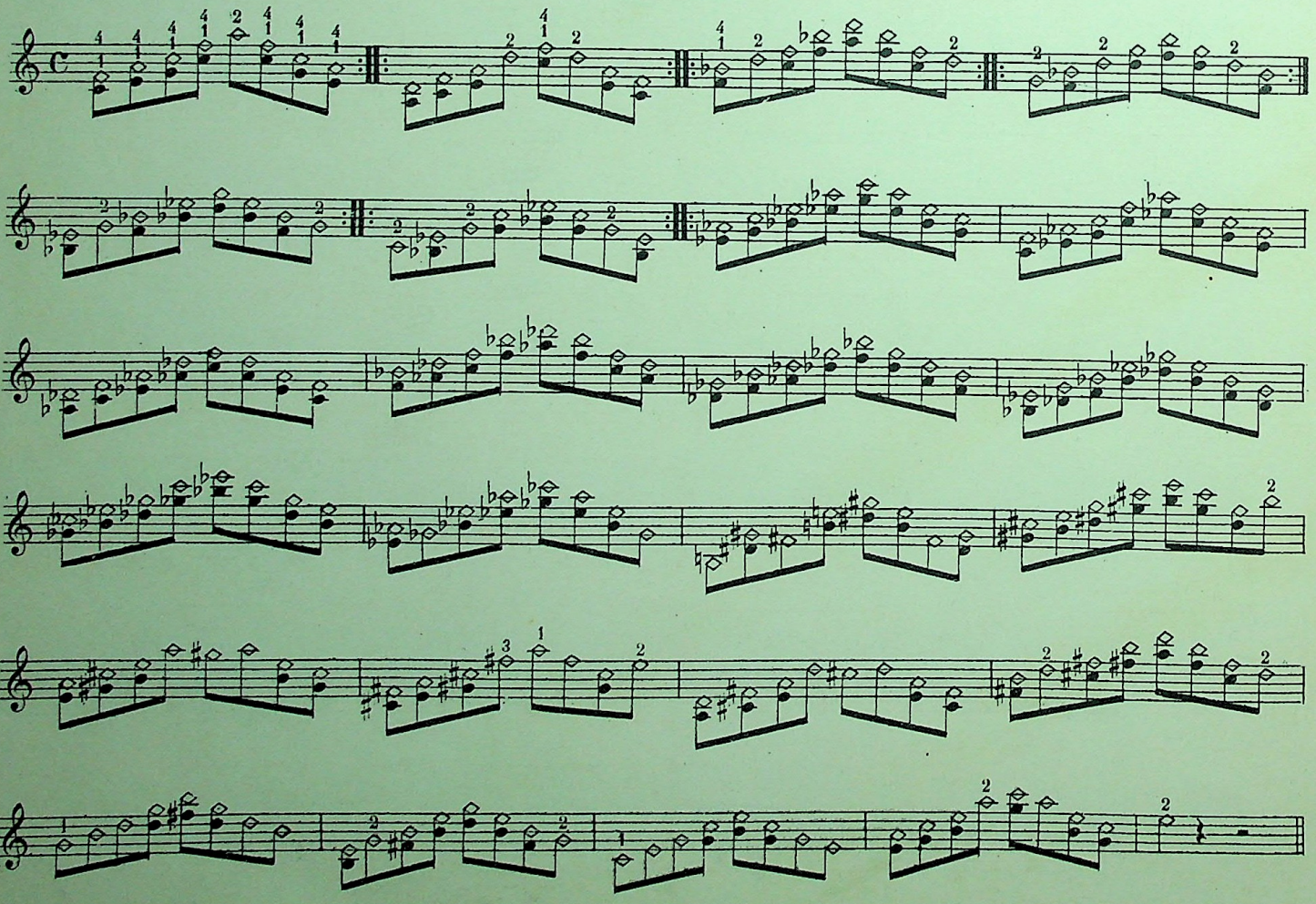






Gamme de Sol à la 1re position
Scale of G in 1st position





DOUBLES SONS HARMONIQUES

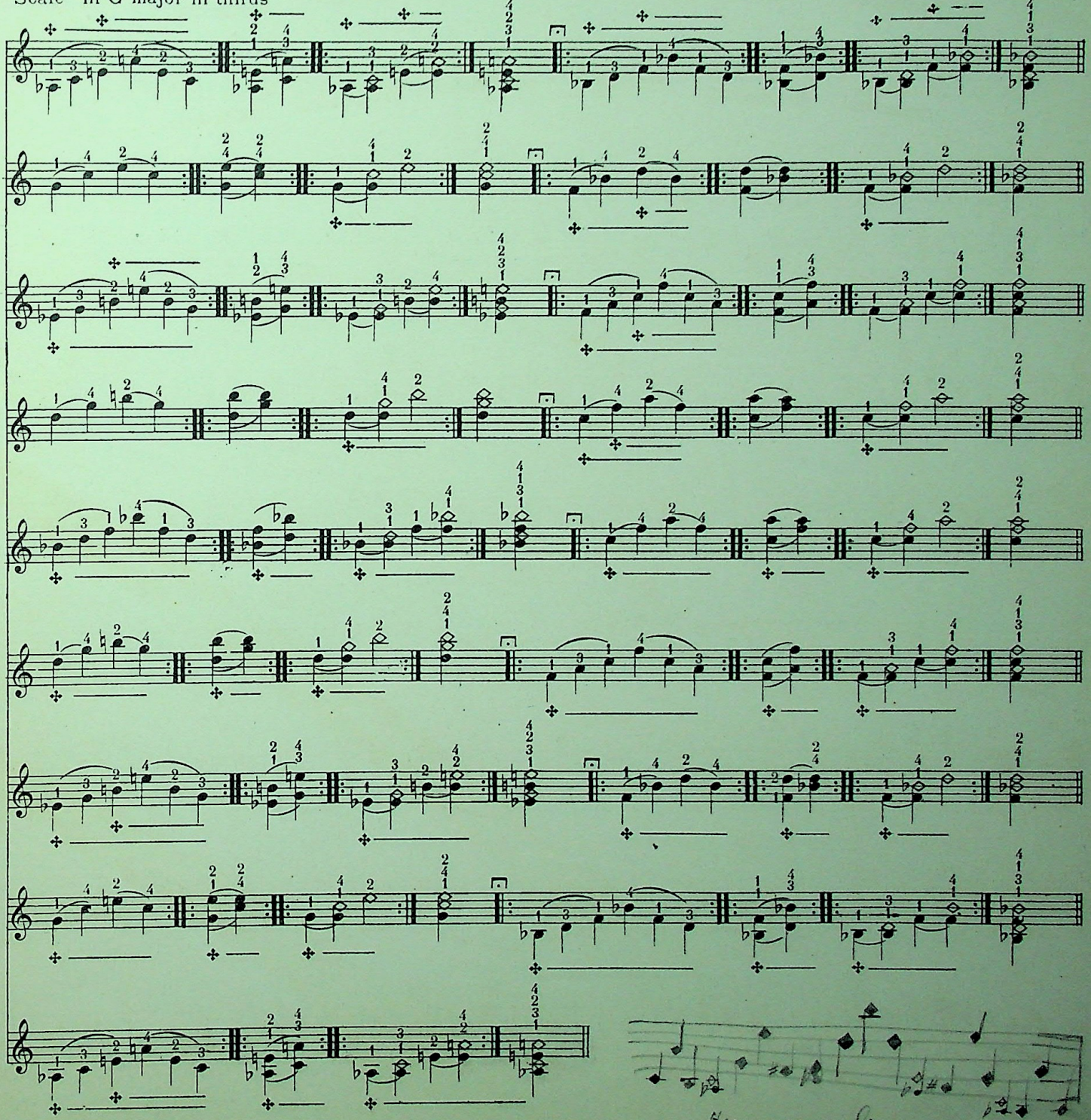
EXERCICES PRÉPARATOIRES

L'étude des doubles sons harmoniques exige un *travail préparatoire* comme le *trille*, le *sautillé*, le *staccato*, le *martelé*, etc, etc.
Les exercices que j'indique, et qui sont présentés pour la première fois, permettront aux violonistes de vaincre une difficulté qui jusqu'à ce jour a été considérée comme *la bête noire des virtuoses*.

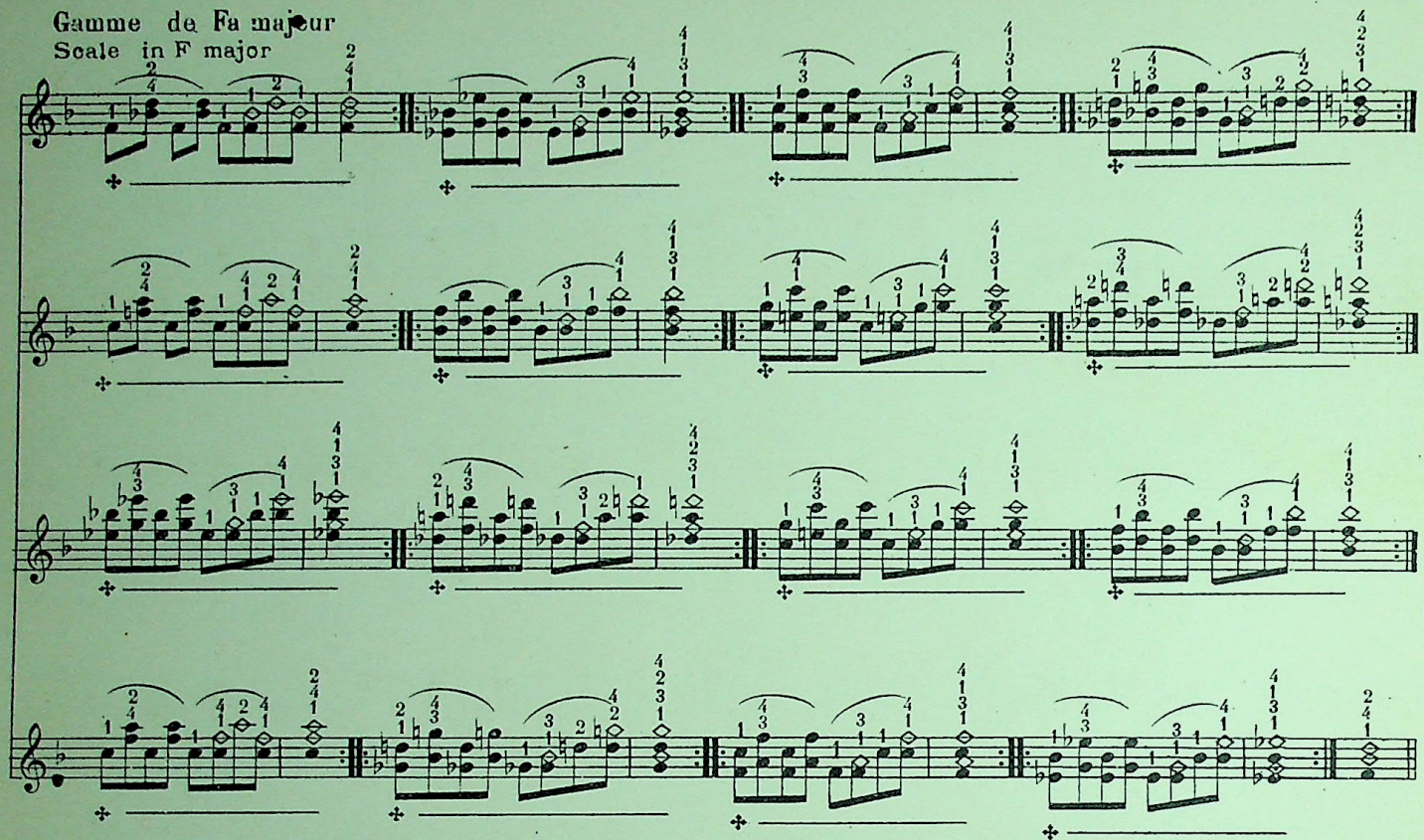
DOUBLE HARMONIC SOUNDS

The study of double harmonic sounds requires a ***preparatory work***, as the ***shakes***, ***jumping bow***, ***staccato*** and ***hammered*** etc.
The exercises indicated below and presented for the first time, will help the violinists to go through one difficulty considered until now as *the virtuose's nightmare*.

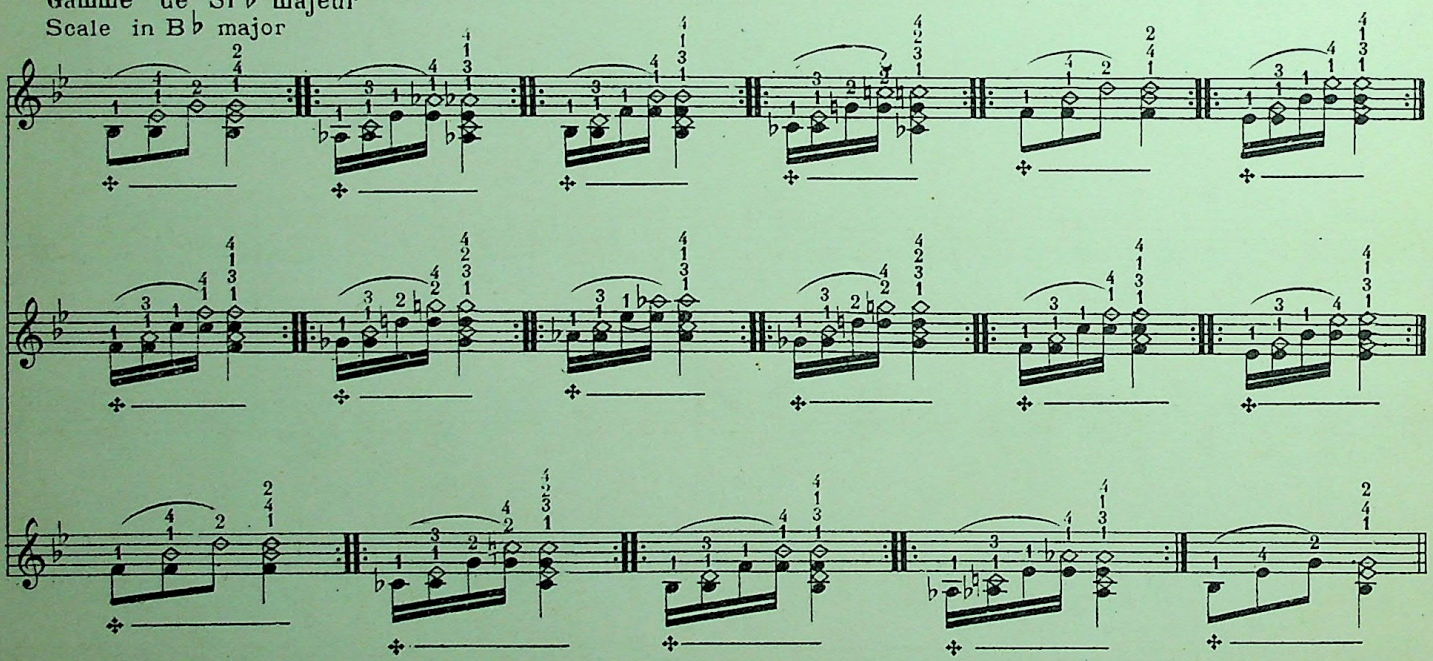
Gamme de Do majeur en tierces
Scale in C major in thirds



Gamme de Fa majeur
Scale in F major



Gamme de Si ♭ majeur
Scale in B♭ major

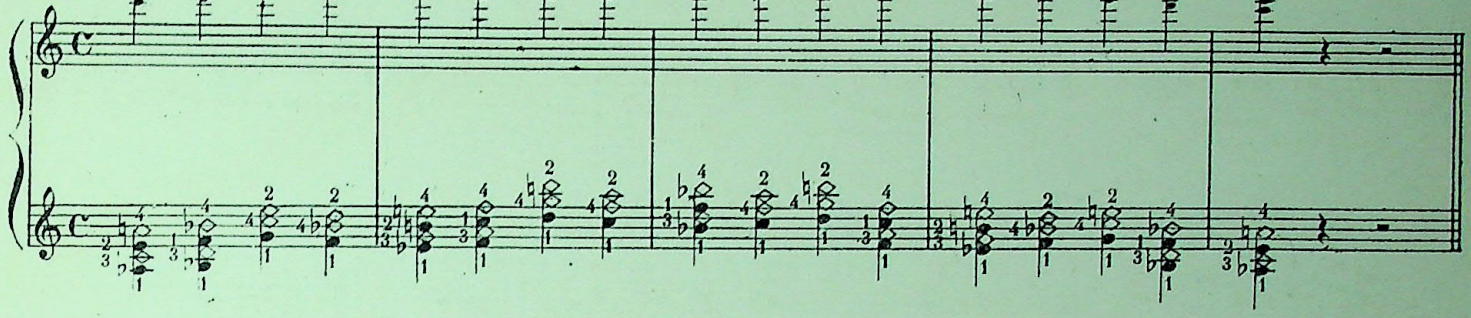


Pour les gammes de *Do*, de *Fa*, de *Si* ♭ majeur, j'ai donné trois manières de travailler les *doubles sons harmoniques*.
Ces exemples suffisent et peuvent être appliqués à tous les doubles sons harmoniques: seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave.

For the scales of *C*, *F*, *B* ♭ major, I gave three manners to practise the *double harmonic sounds*. These examples will be sufficient and can be used for all the double harmonic sounds: second, third, fourth, fifth, sixth, seventh and octave.

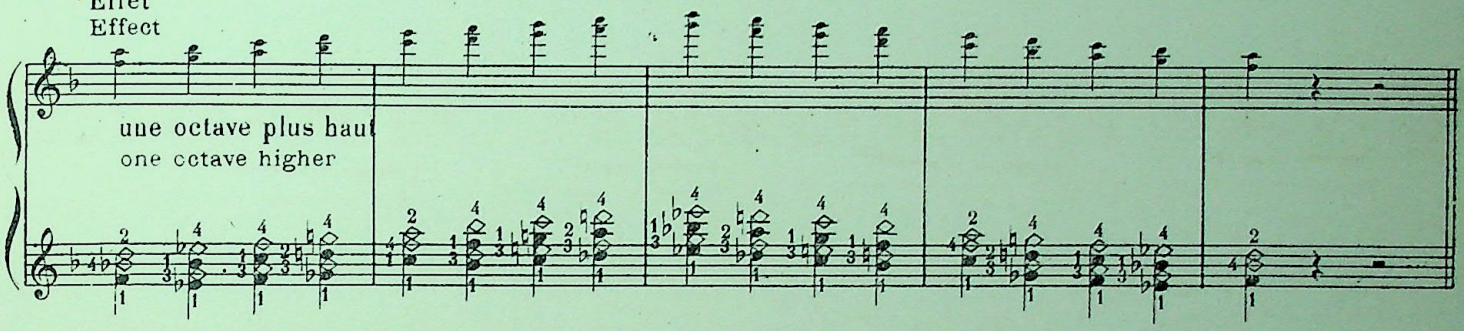
GAMMES EN TIERCES — SCALES IN THIRDS

Effet
Effect

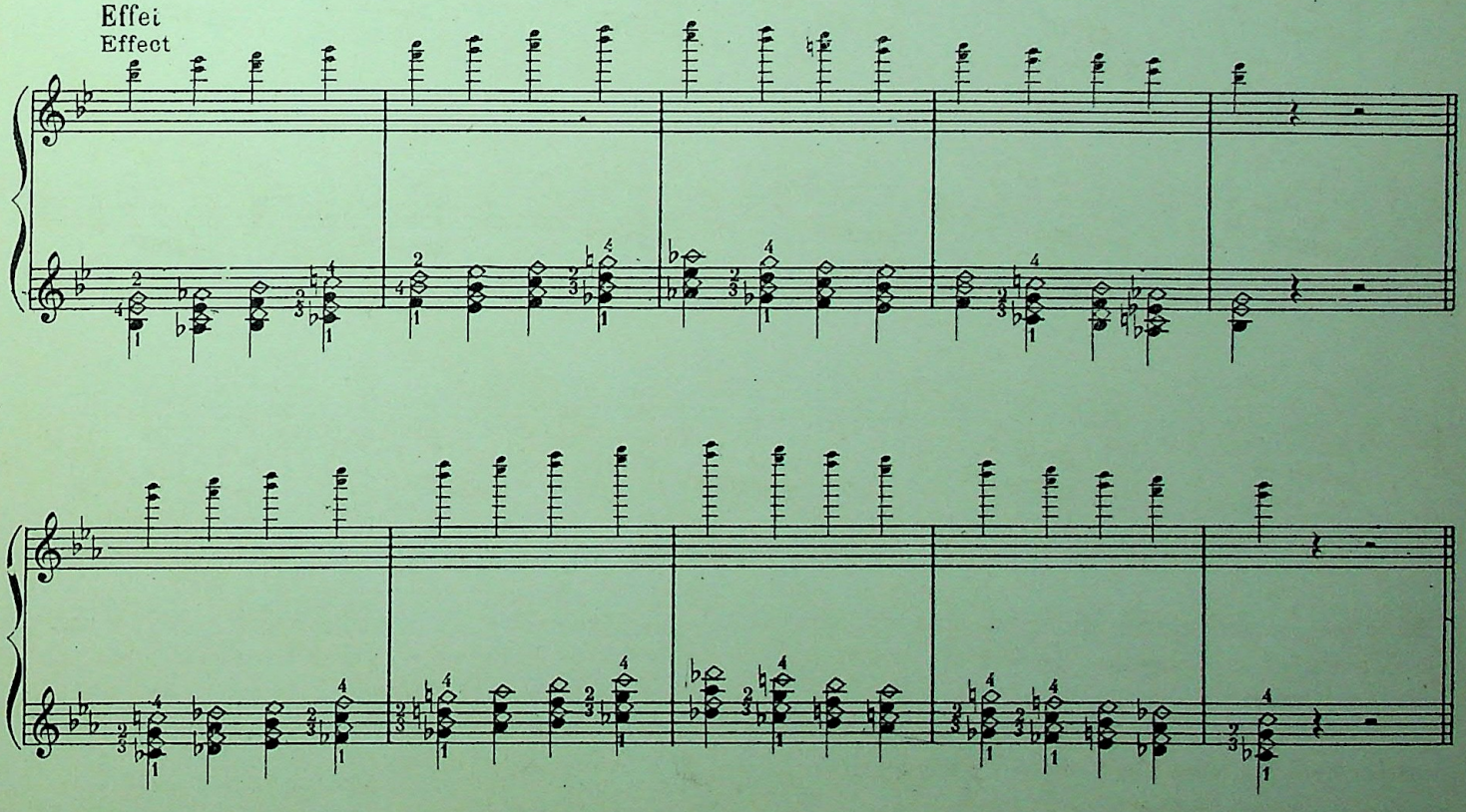


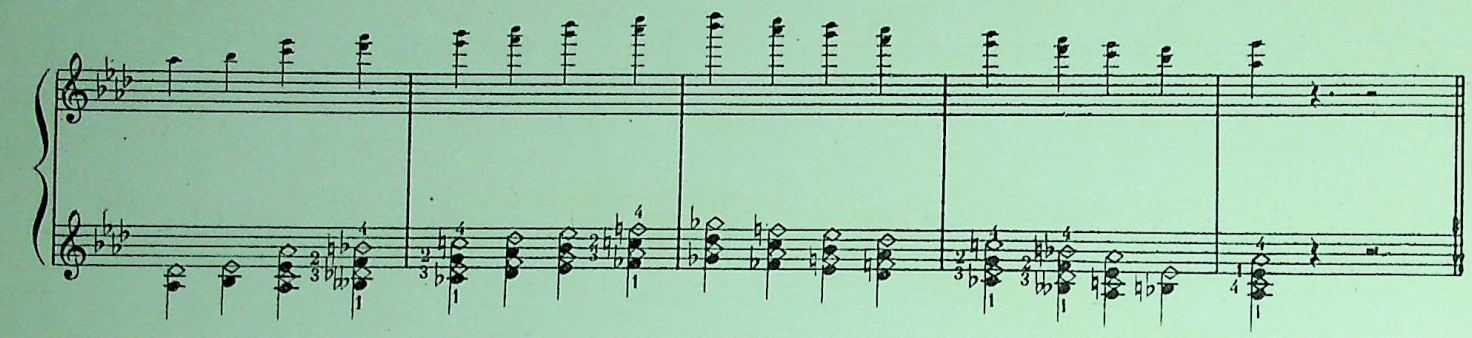
Effet
Effect

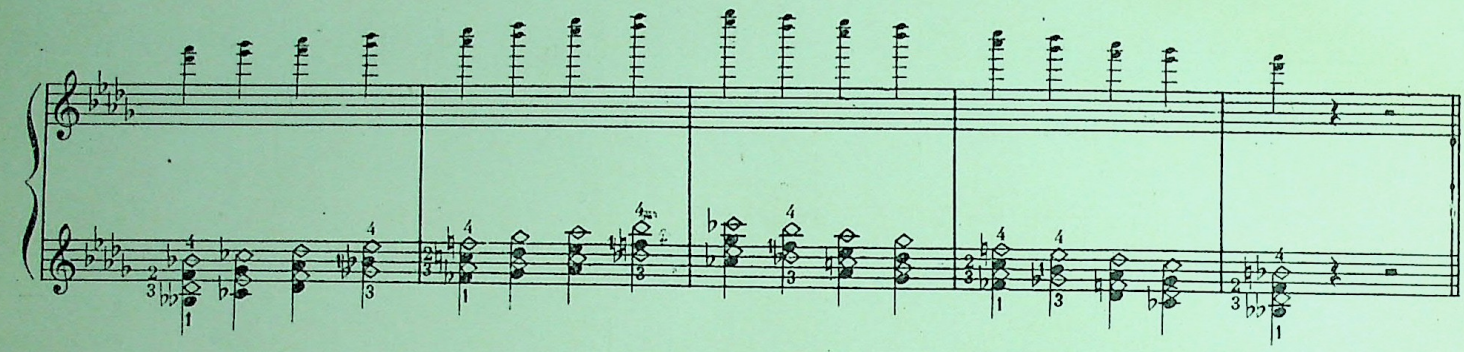
une octave plus haut
one octave higher

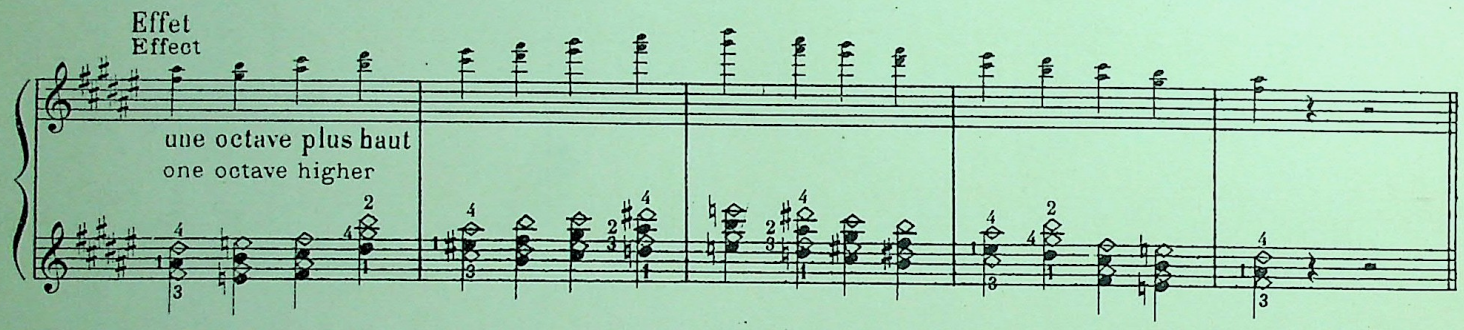


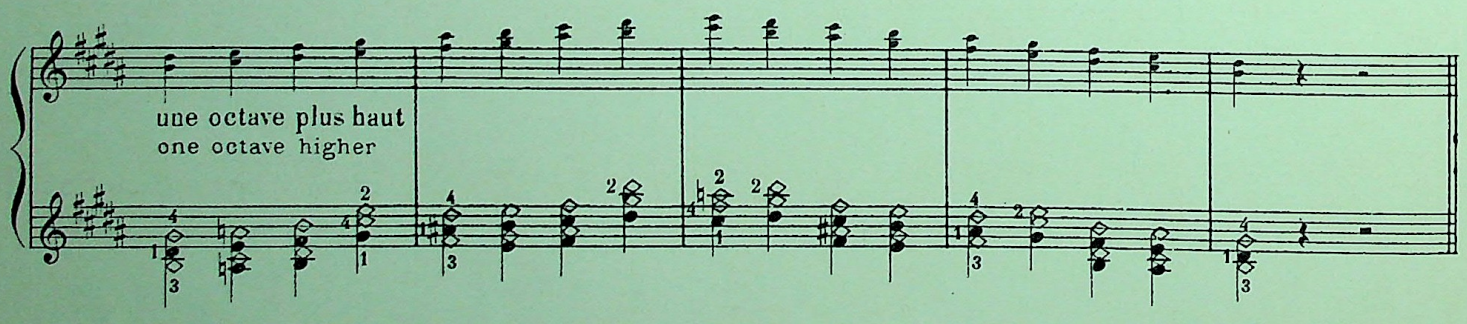
Effet
Effect

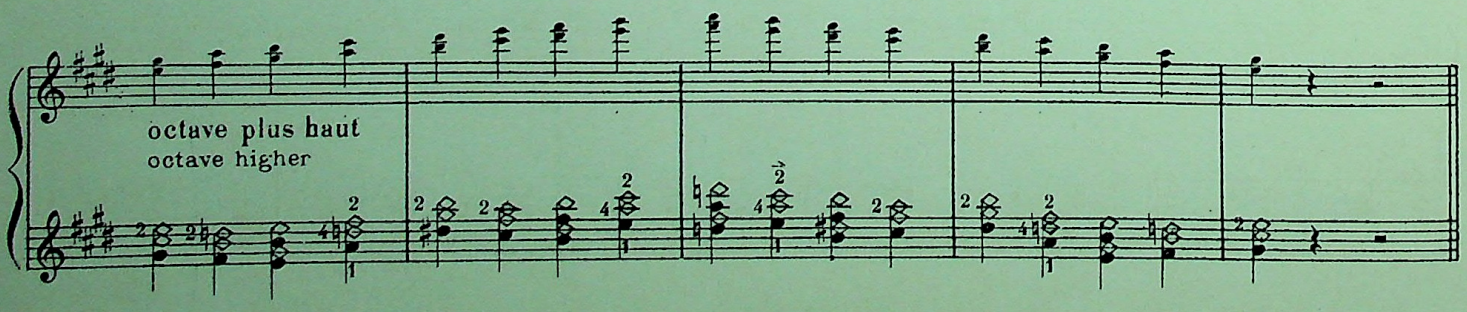


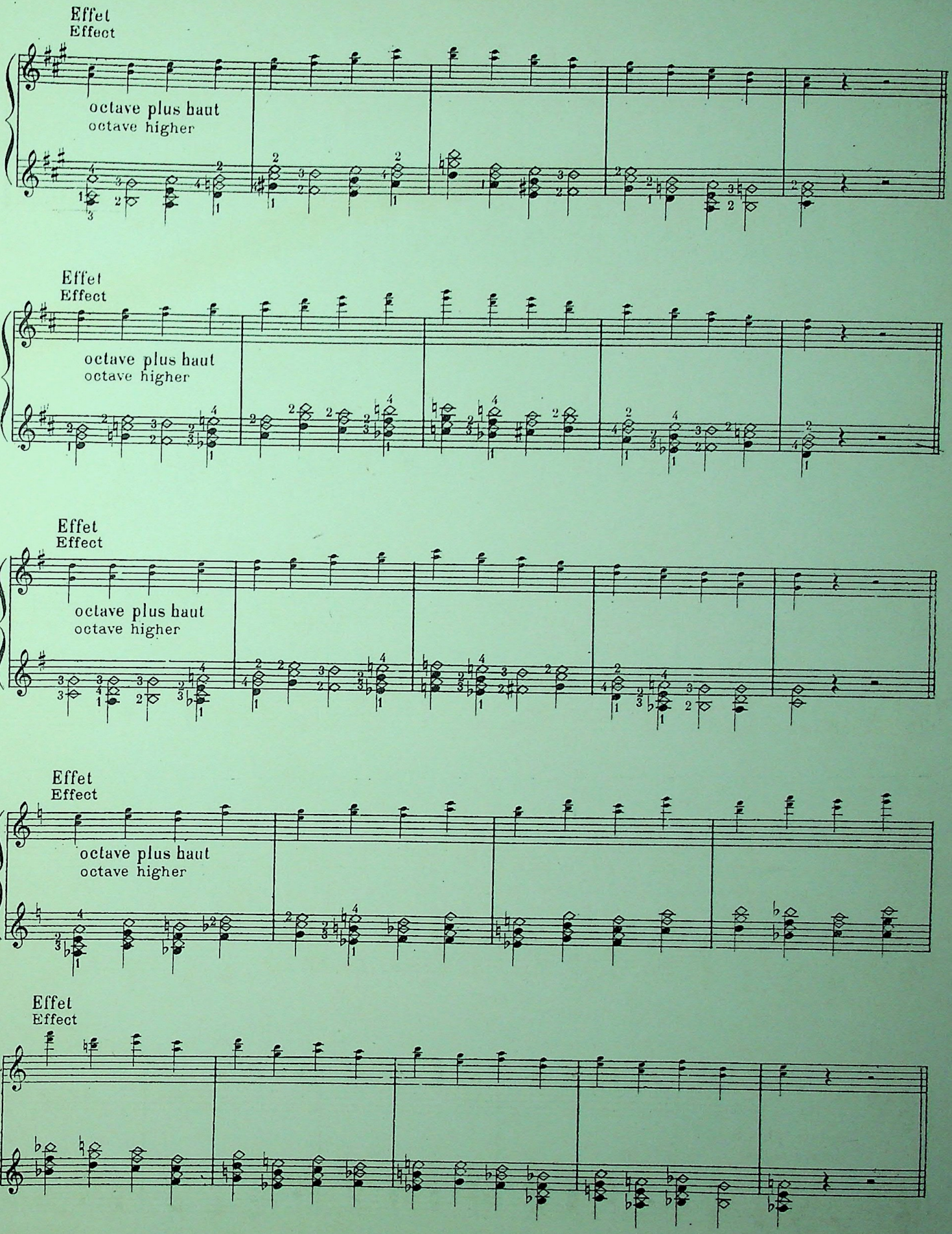





Effet
Effect
une octave plus haut
one octave higher


une octave plus haut
one octave higher

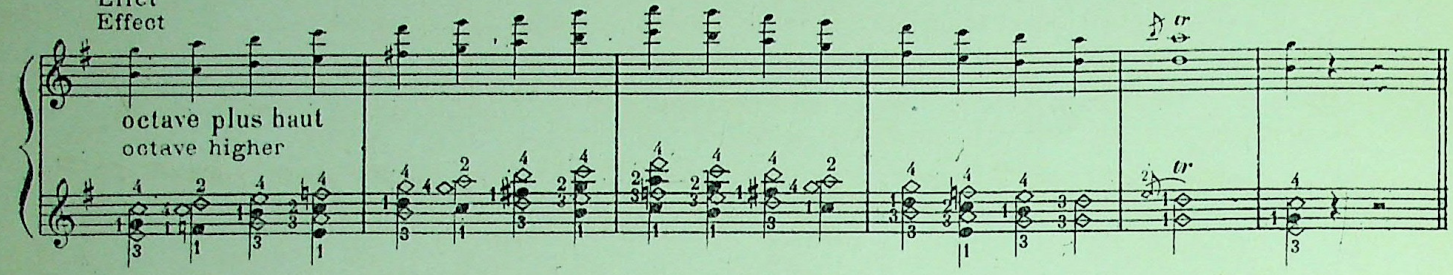

octave plus haut
octave higher


Effet
Effect
octave plus haut
octave higher
Effet
Effect
octave plus haut
octave higher
Effet
Effect
octave plus haut
octave higher
Effet
Effect
octave plus haut
octave higher
Effet
Effect

SIXTES — SIXTHS

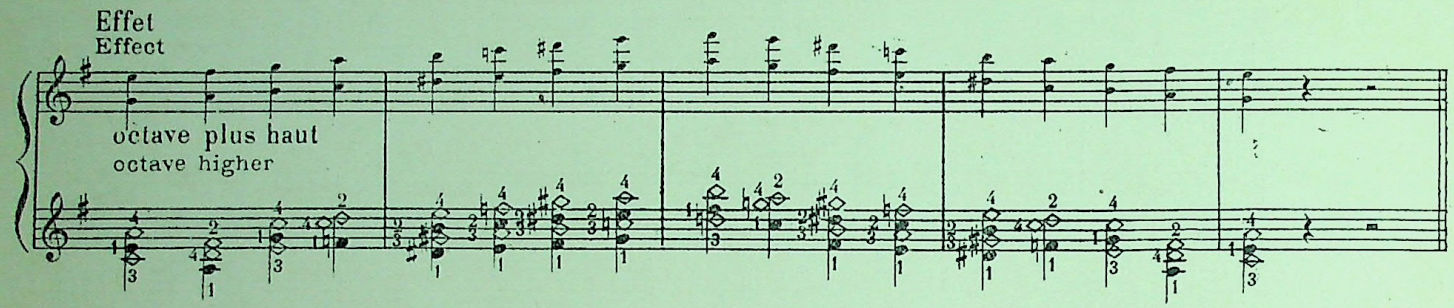
Effet
Effect

octave plus haut
octave higher



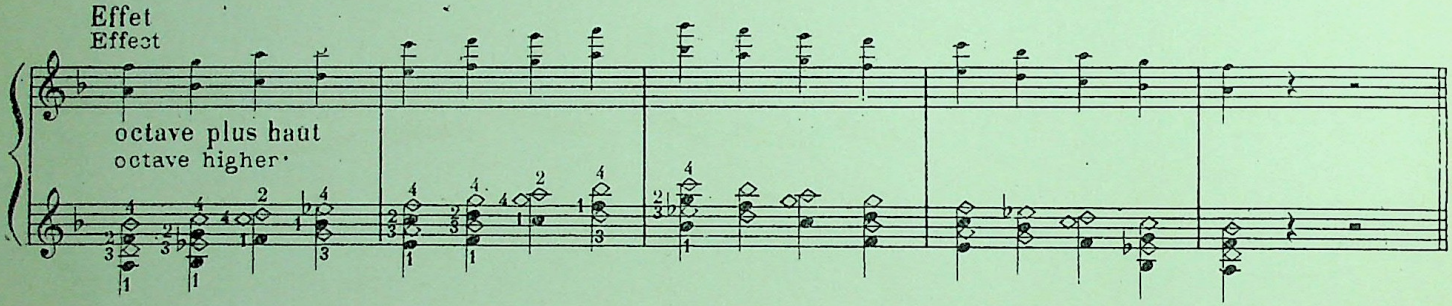
Effet
Effect

octave plus haut
octave higher



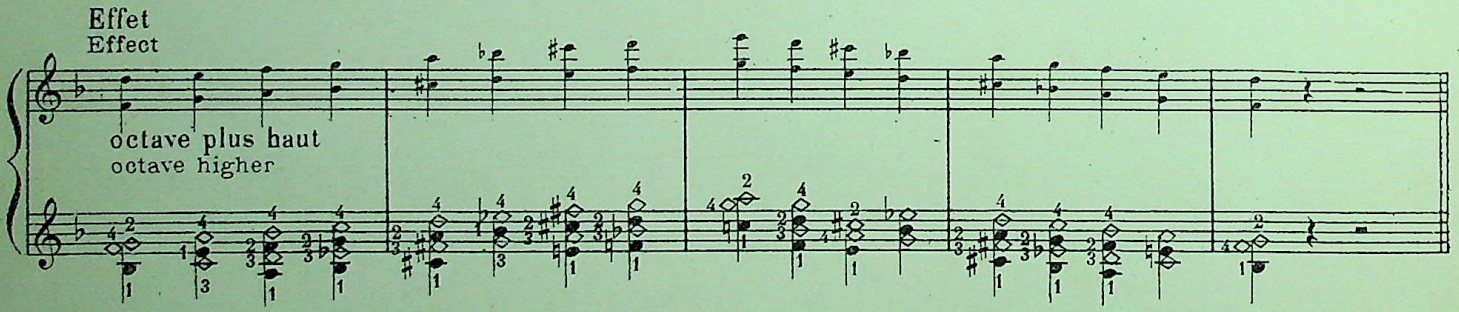
Effet
Effect

octave plus haut
octave higher



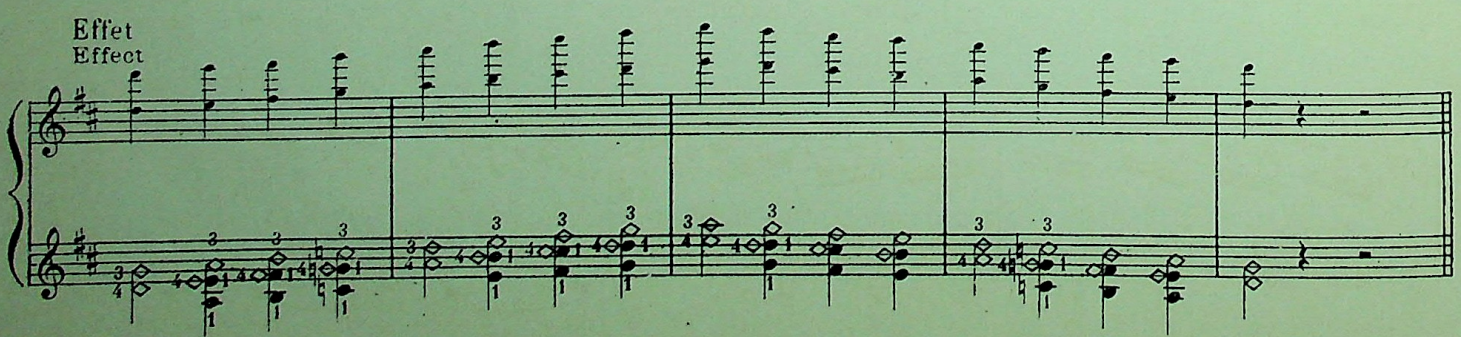
Effet
Effect

octave plus haut
octave higher



OCTAVES — OCTAVES

Effet
Effect



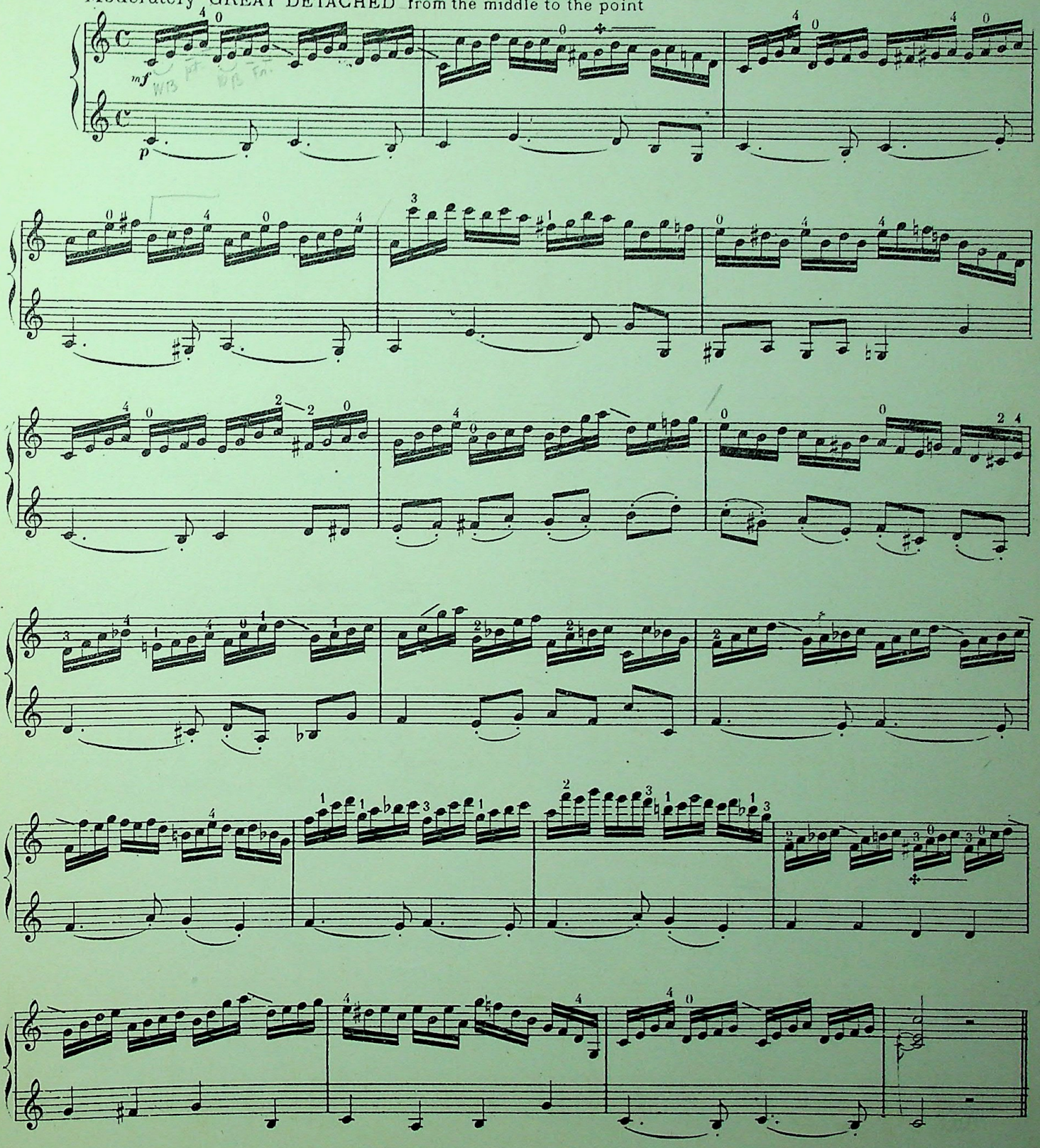
ÉTUDE AVEC 100 COUPS D'ARCHET

Il est important de n'employer que l'avant-bras, le bras ne doit pas bouger.
Le poignet sera souple et l'index et le majeur seront appuyés sur la baguette.

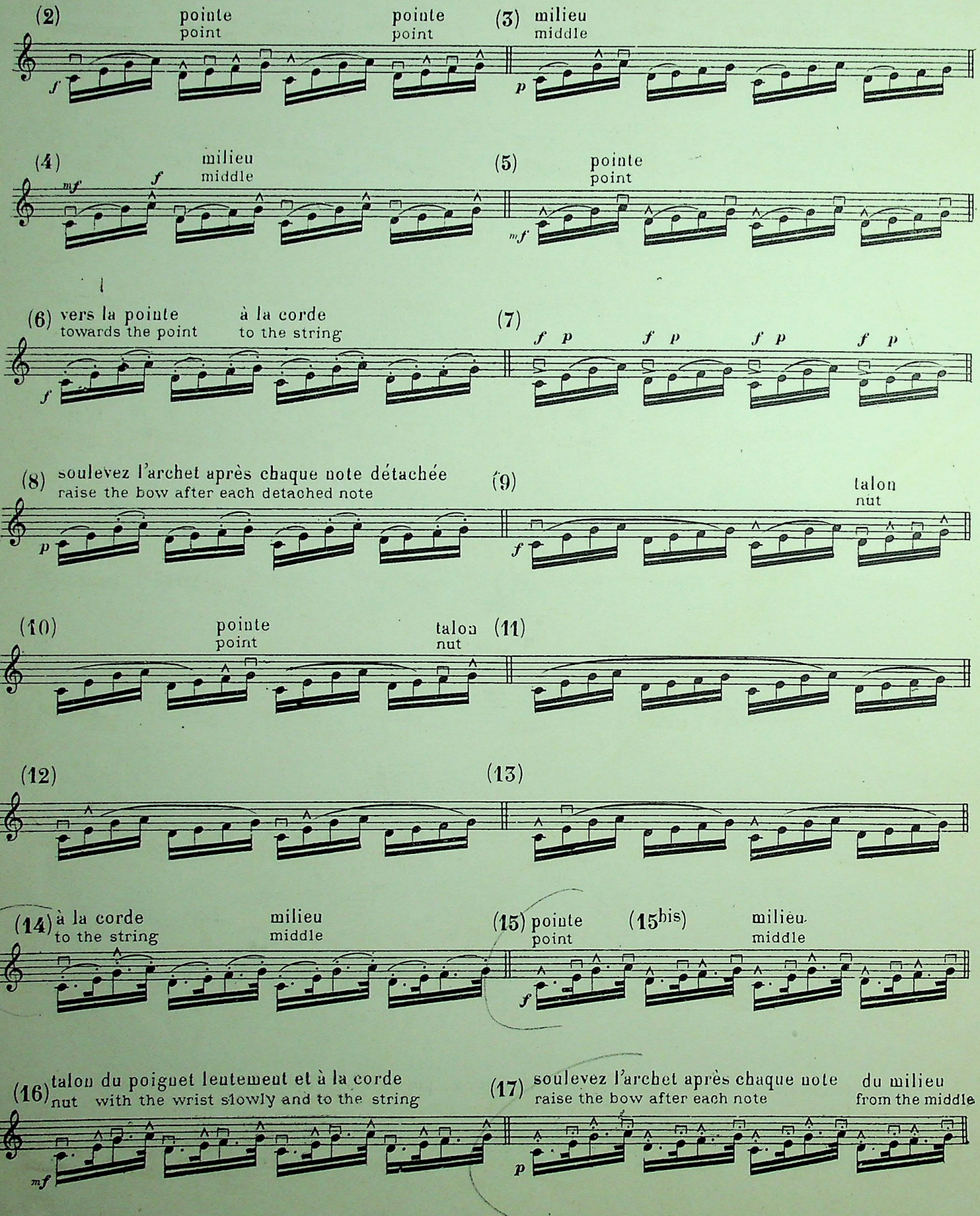
STUDY WITH 100 BOW STROKES

It is very important to use only the fore-arm; the arm must not stir.
The wrist will be supple and the index and the major will lean on the stick

Modéré **GRAND DÉTACHÉ** du milieu à la pointe
Moderately GREAT DETACHED from the middle to the point

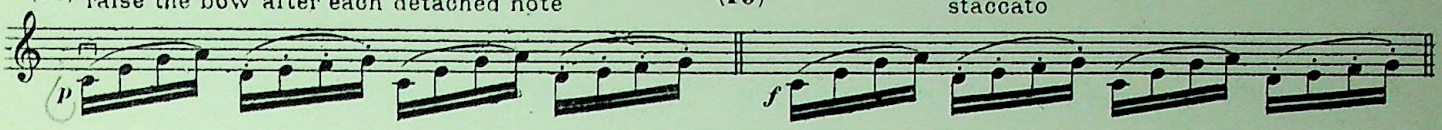


DIFFÉRENTS COUPS D'ARCHET — DIFFERENT BOW STROKES



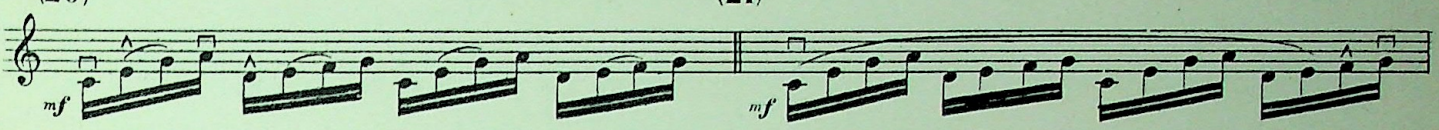
(18) soulevez l'archet après chaque note détachée
raise the bow after each detached note

(19) staccato
staccato

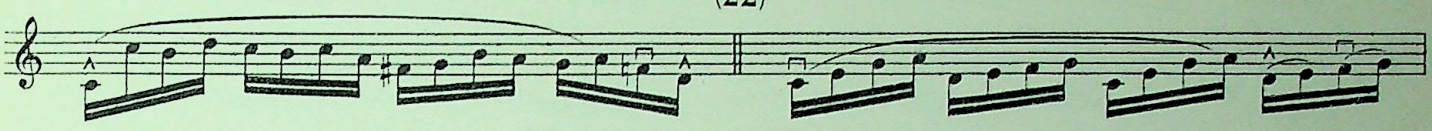


(20)

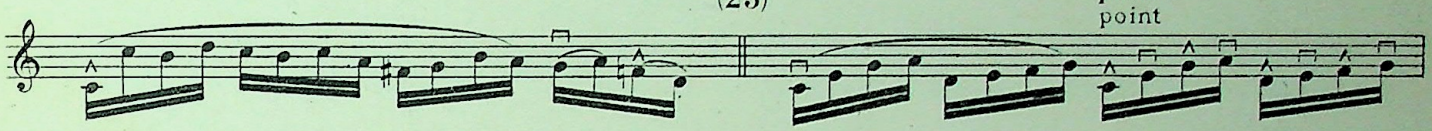
(21)



(22)



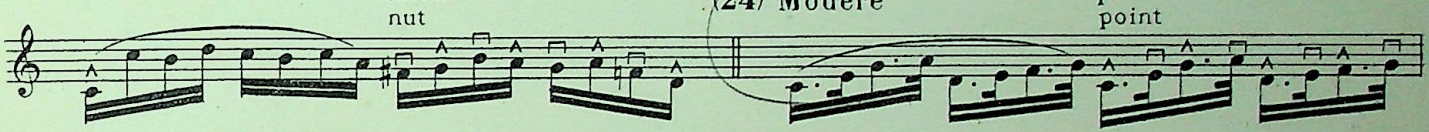
(23) pointe
point



talon
nut

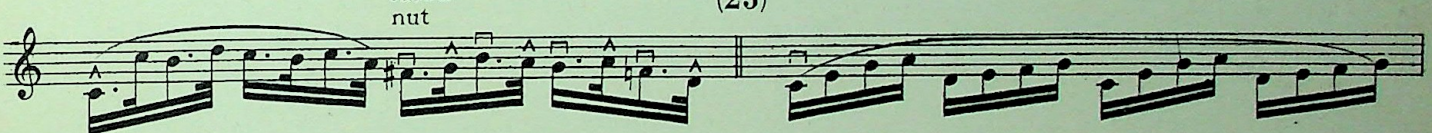
(24) Modéré

pointe
point



talon
nut

(25)



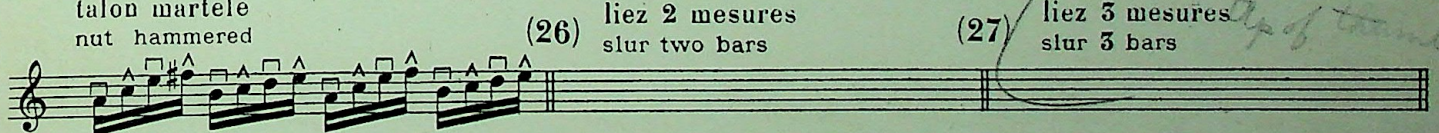
pointe martelé
point hammered



talon martelé
nut hammered

(26) liez 2 mesures
slur two bars

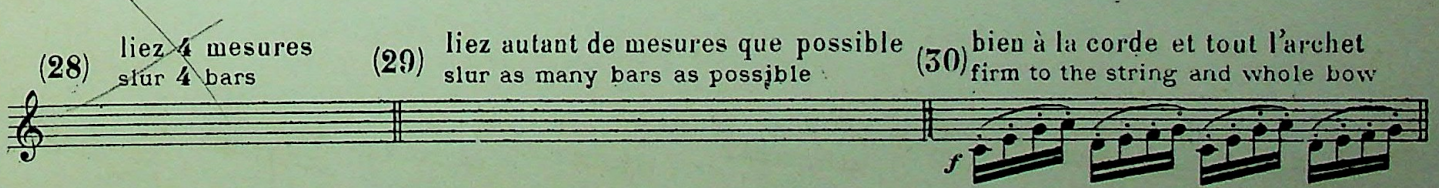
(27) liez 3 mesures
slur 3 bars

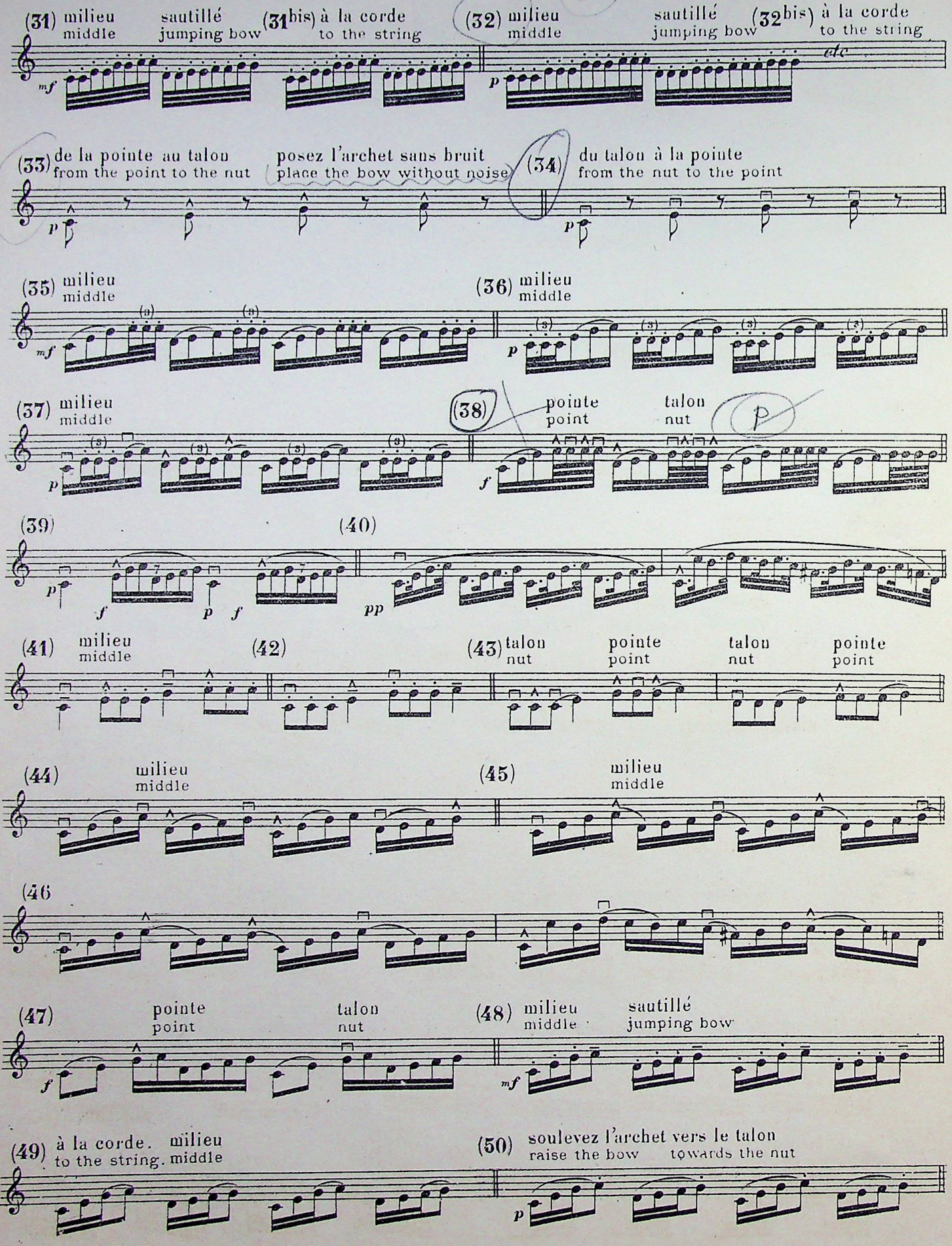


(28) liez 4 mesures
slur 4 bars

(29) liez autant de mesures que possible
slur as many bars as possible

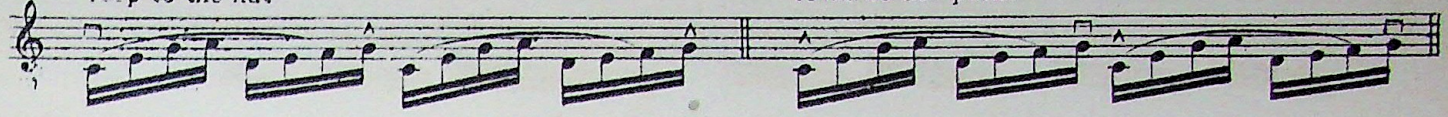
(30) bien à la corde et tout l'archet
firm to the string and whole bow




(31) milieu
middle
sautillé
jumping bow
(31bis) à la corde
to the string
(32) milieu
middle
sautillé
jumping bow
(32bis) à la corde
to the string
etc
(33) de la pointe au talon
from the point to the nut
posez l'archet sans bruit
place the bow without noise
(34) du talon à la pointe
from the nut to the point
(35) milieu
middle
(36) milieu
middle
(37) milieu
middle
(38)
pointe
point
talon
nut
(39)
(40)
(41) milieu
middle
(42)
(43) talon
nut
pointe
point
talon
nut
pointe
point
(44) milieu
middle
(45) milieu
middle
(46)
(47) pointe
point
talon
nut
(48) milieu
middle
sautillé
jumping bow
(49) à la corde. milieu
to the string. middle
(50) soulevez l'archet vers le talon
raise the bow towards the nut

(51) restez au talon
reep to the nut

(52) vers la pointe
towards the point

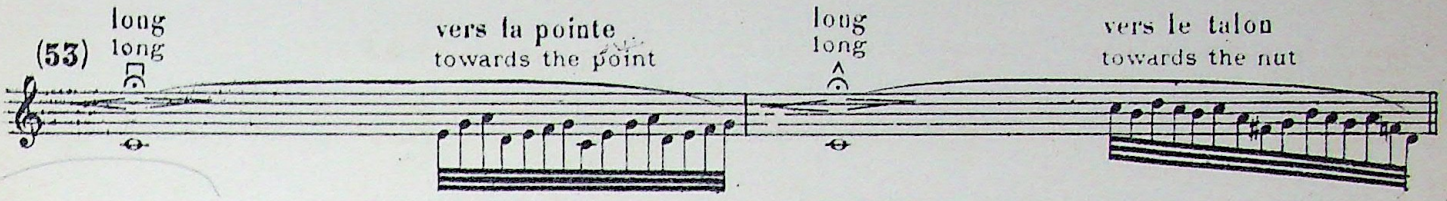


(53) long
long

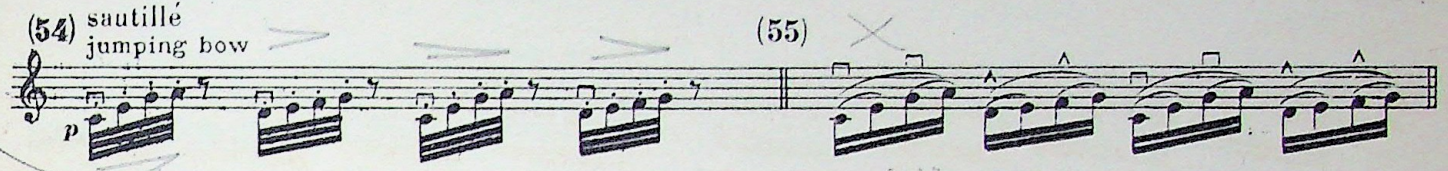
vers la pointe
towards the point

long
long

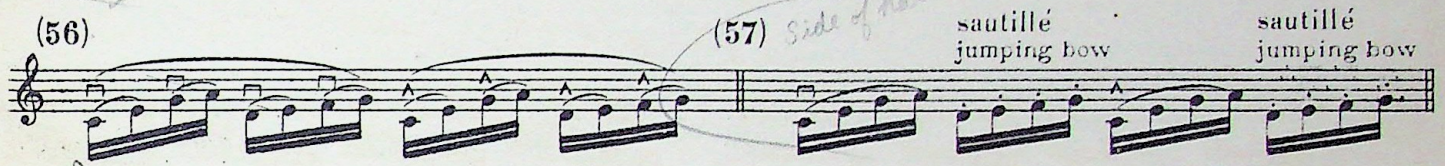
vers le talon
towards the nut



(54) sautillé
jumping bow



(55)

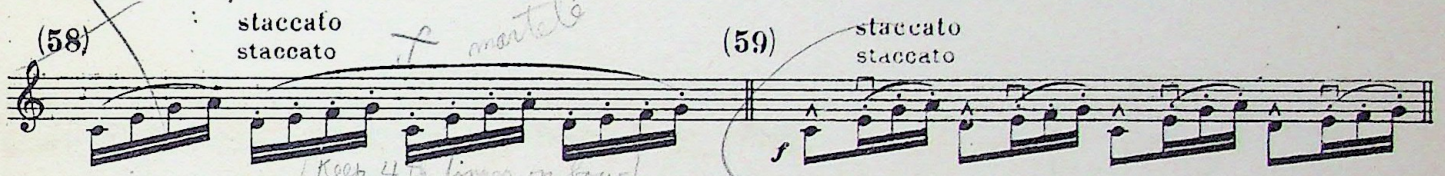


(56)

(57) sautillé
jumping bow

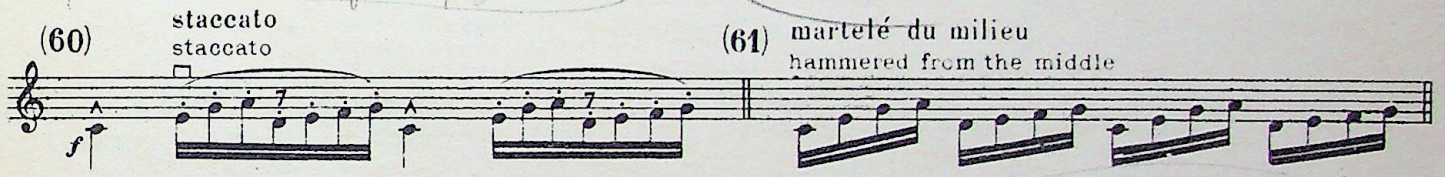
sautillé
jumping bow

(58) staccato
staccato



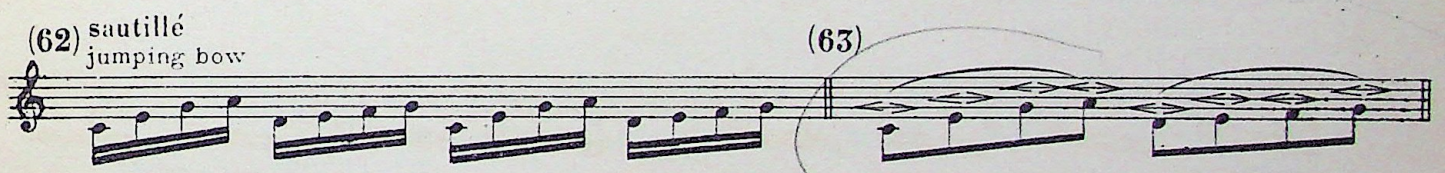
(59) staccato
staccato

(60) staccato
staccato



(61) martelé du milieu
hammered from the middle

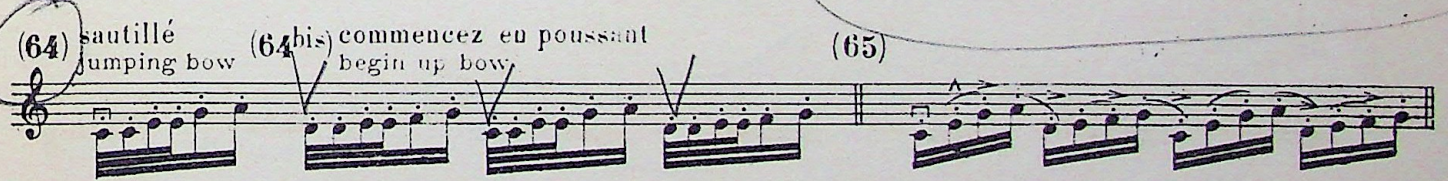
(62) sautillé
jumping bow



(63)

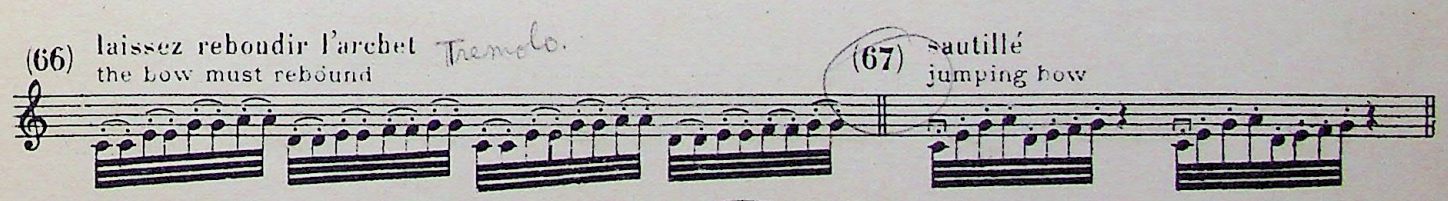
(64) sautillé
jumping bow

(64bis) commencez en poussant
begin up bow



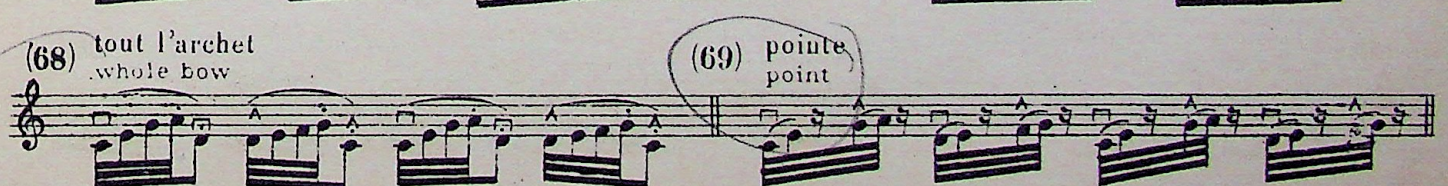
(65)

(66) laissez rebondir l'archet
the bow must rebound

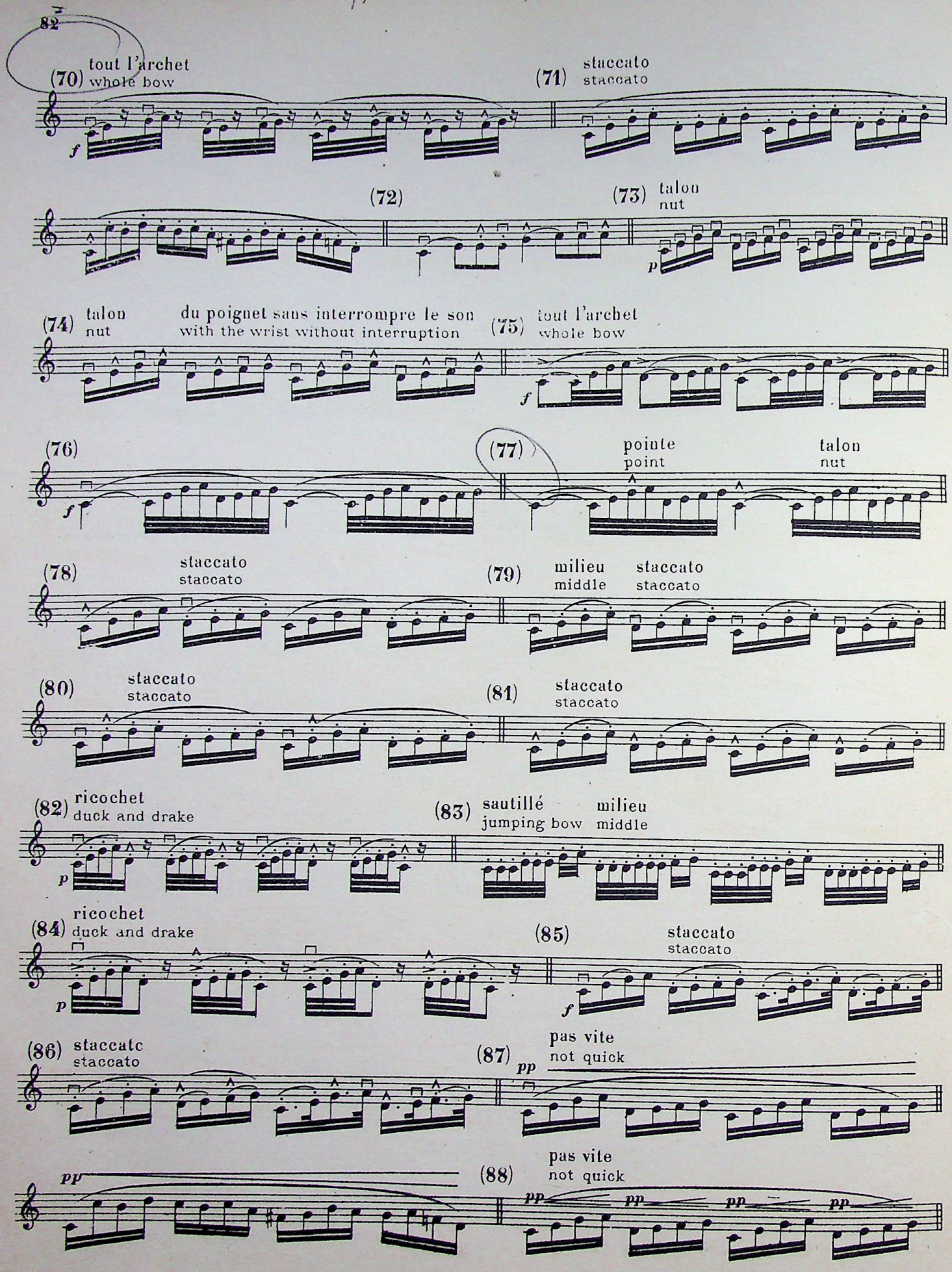


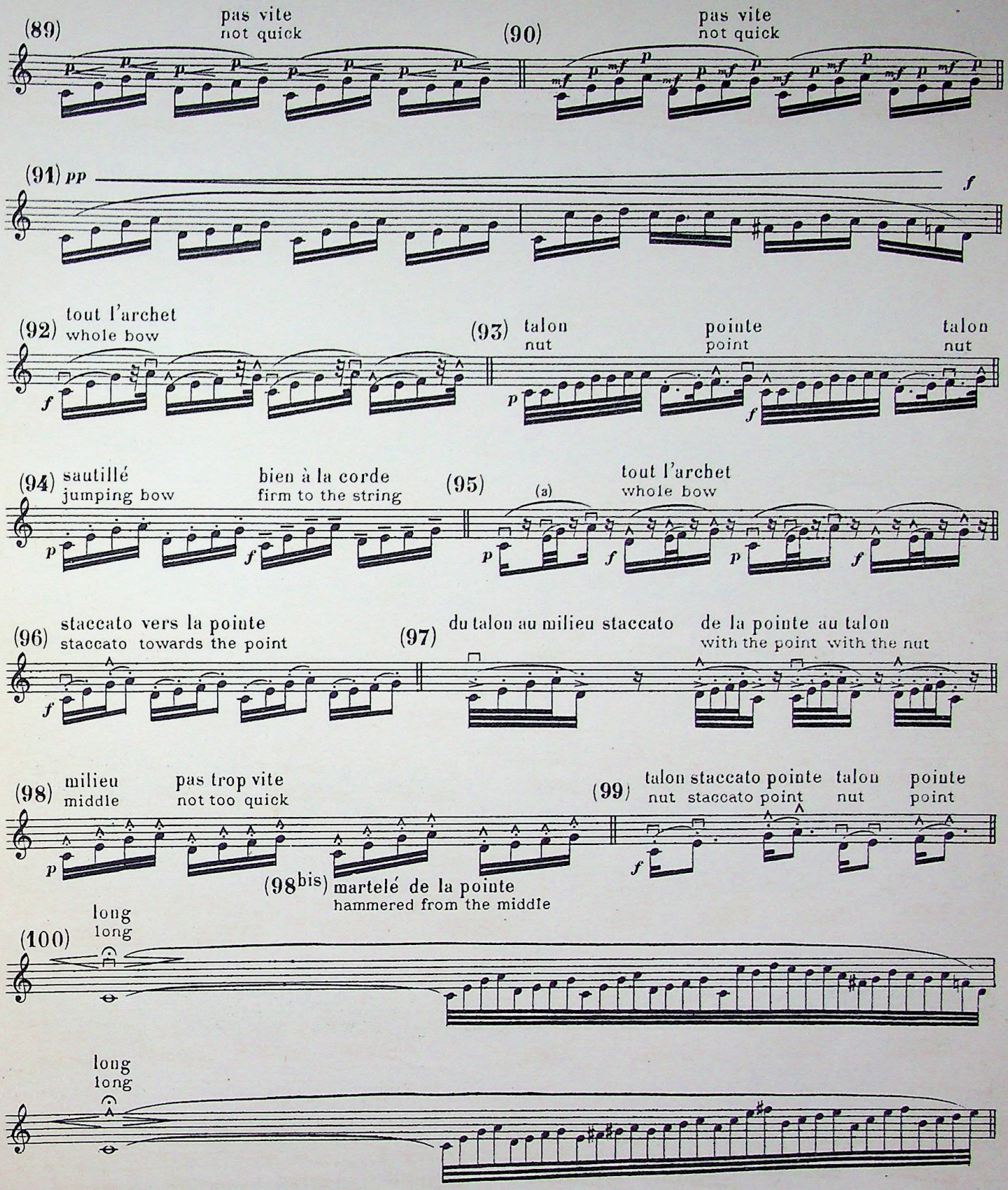
(67) sautillé
jumping bow

(68) tout l'archet
whole bow



(69) pointe
point


(70) tout l'archet
whole bow
f
(71) staccato
staccato
(72)
(73) talon
nut
p
(74) talon
nut
du poignet sans interrompre le son
with the wrist without interruption
(75) tout l'archet
whole bow
f
(76)
f
(77)
pointe
point
talon
nut
(78) staccato
staccato
(79) milieu
middle
staccato
staccato
(80) staccato
staccato
(81) staccato
staccato
(82) ricochet
duck and drake
p
(83) sautillé
jumping bow
milieu
middle
(84) ricochet
duck and drake
p
(85) staccato
staccato
f
(86) staccato
staccato
pp
(87) pas vite
not quick
pp
(88) pas vite
not quick
pp
pp
pp
pp



Le coup d'archet N° 98bis se fera en martelé de la pointe et du poignet, il servira d'exercice préparatoire au staccato.

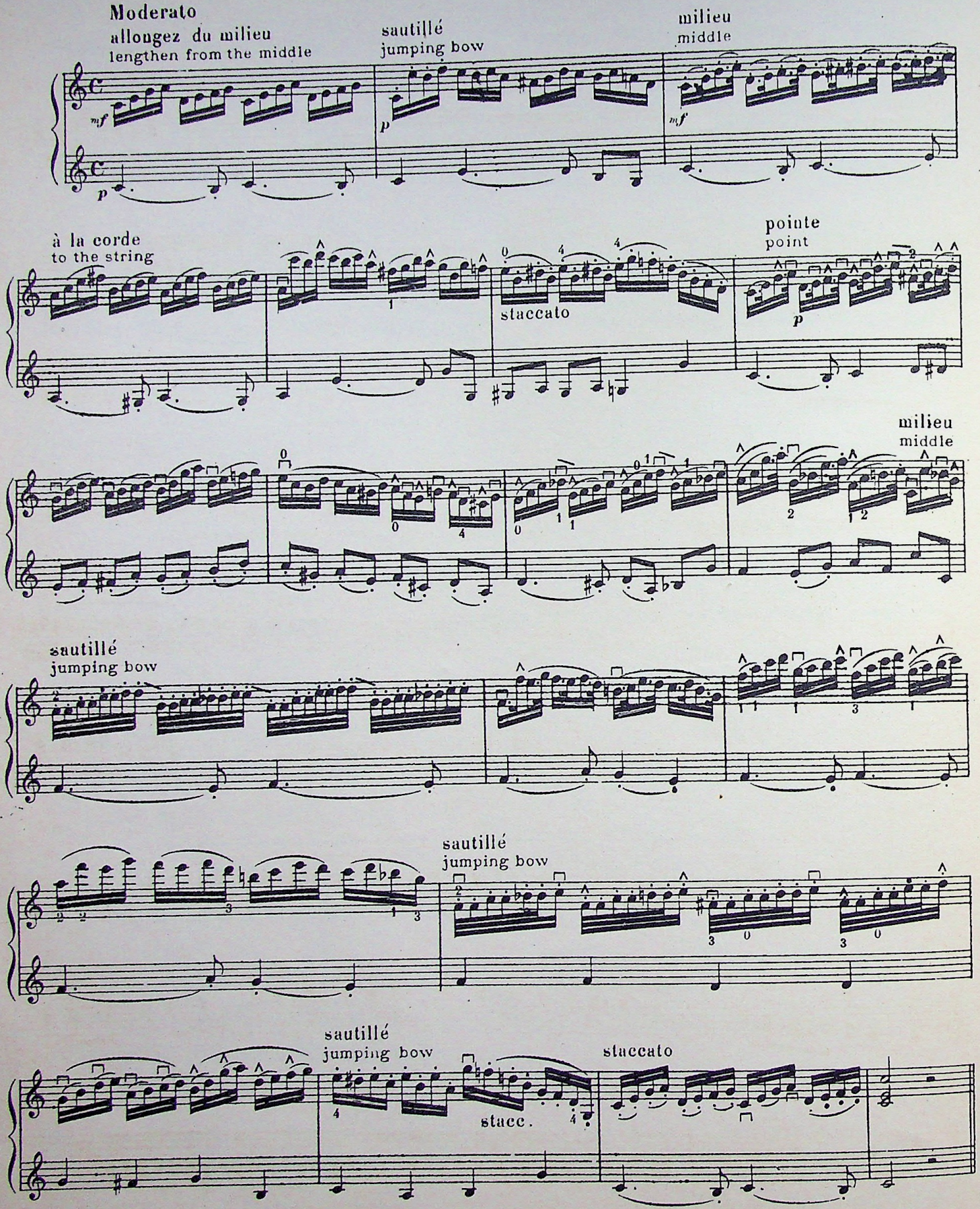
RECOMMANDATION: Bien appuyer l'index sur la baguette.

The bow stroke N° 98bis will be played hammered with the point and with the wrist; it will be used as a preparatory exercise for the staccato.

RECOMMANDATION: The index must be strongly pressed on the neck

ETUDE

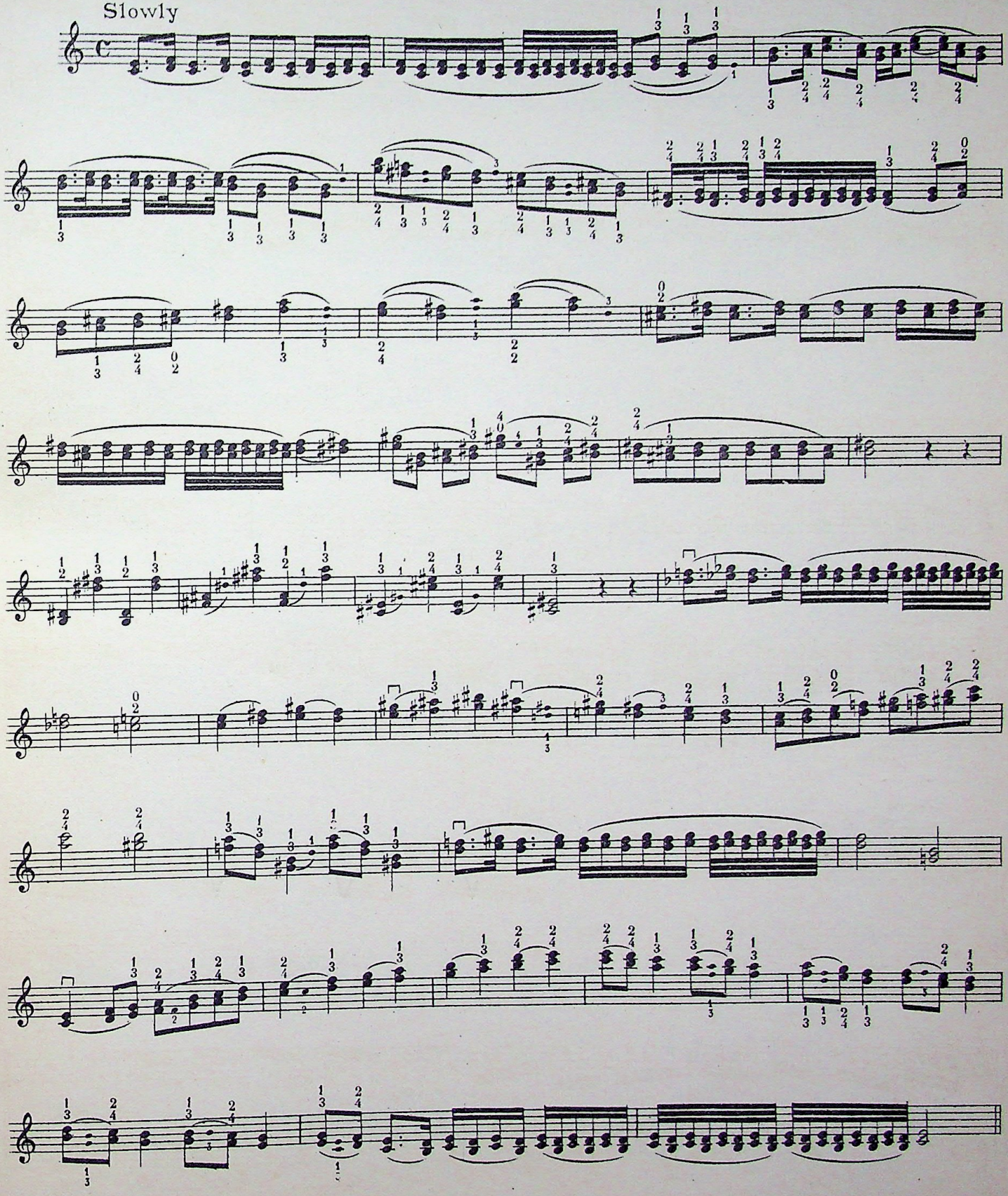
STUDY


Moderato
allongez du milieu
lengthen from the middle
sautillé
jumping bow
milieu
middle
à la corde
to the string
staccato
pointe
point
milieu
middle
sautillé
jumping bow
sautillé
jumping bow
sautillé
jumping bow
stacc.
staccato

EXERCICE EN TIERCES

EXERCISE IN THIRDS

Lentement
Slowly

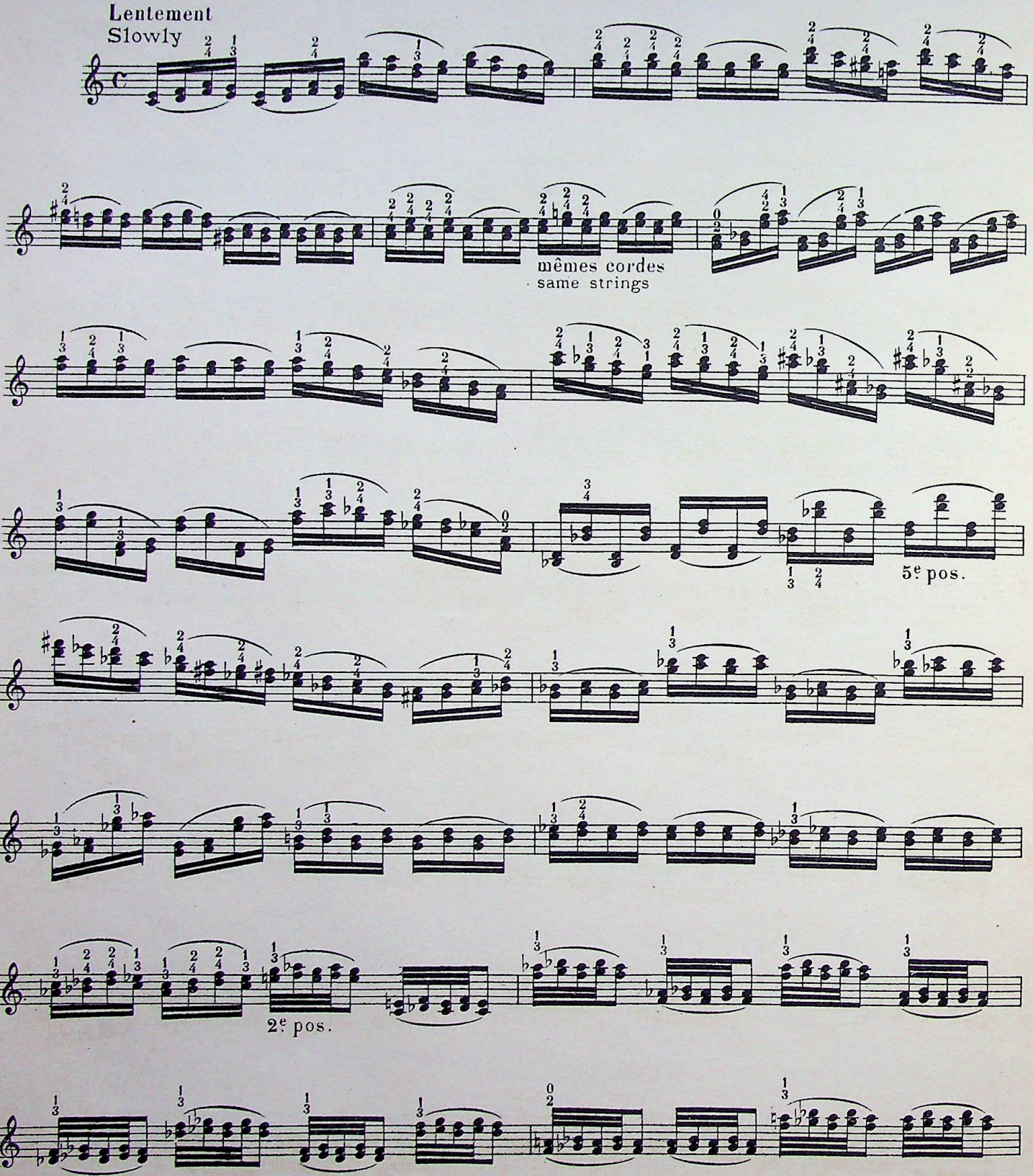


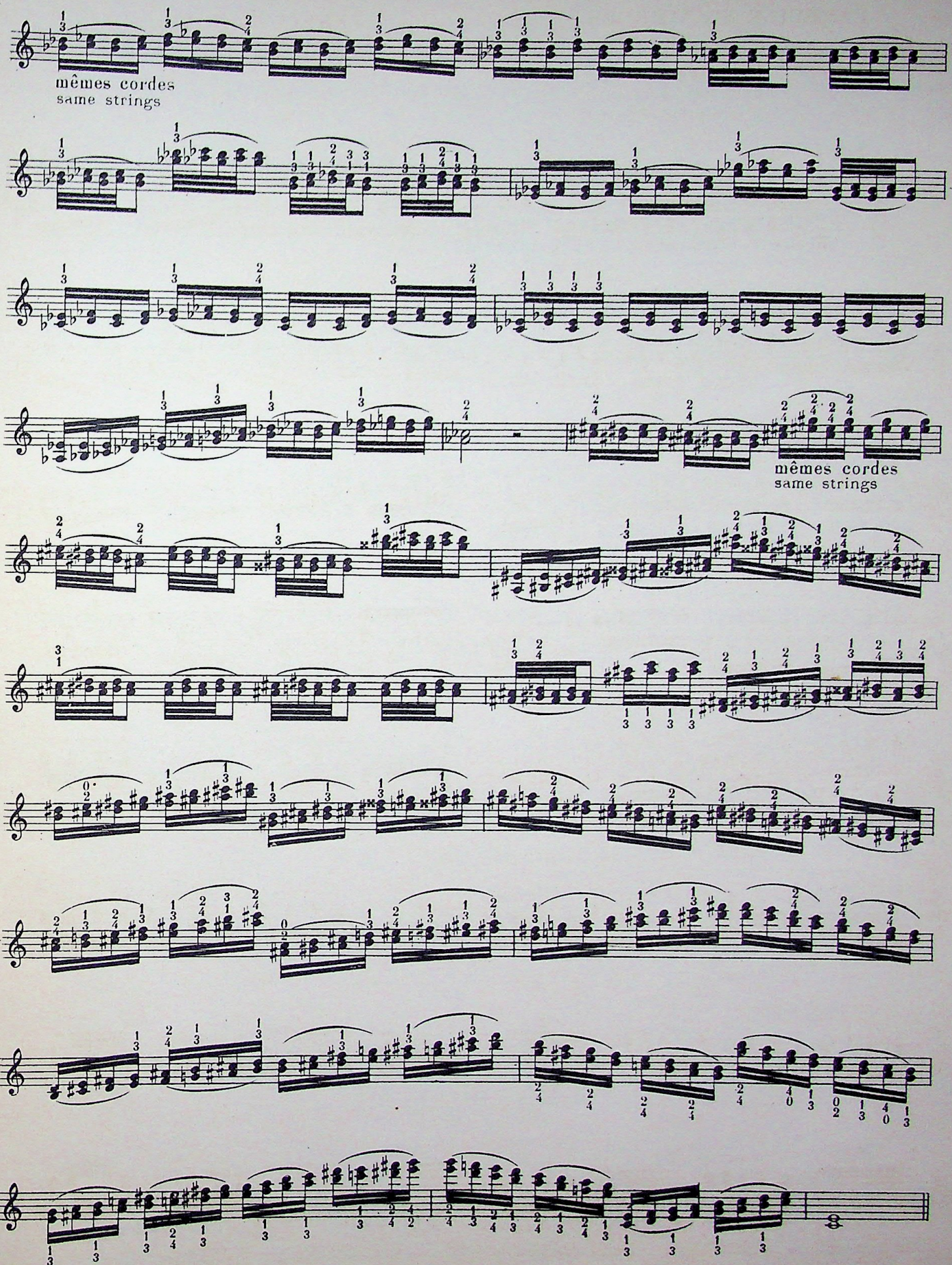
EXERCICE EN TIERCES

Manière de travailler: 1º en séparant chaque tierce,
2º en liant par deux,
3º en liant par quatre.

EXERCISE IN THIRDS

Way of practising: 1º in separating each third
2º in slurring by two
3º in slurring by four




mêmes cordes
same strings
mêmes cordes
same strings

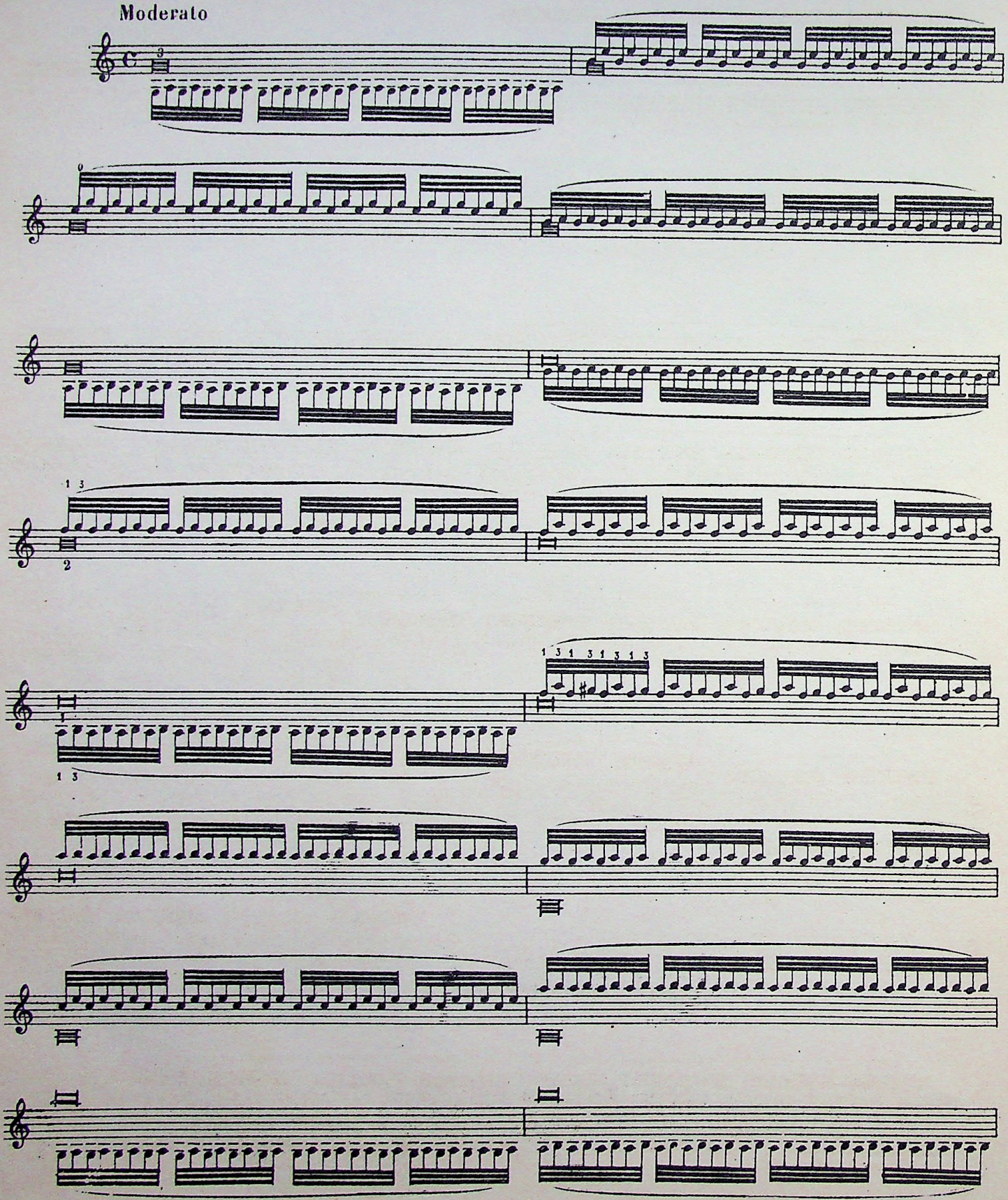
EXERCICES EN TRILLES

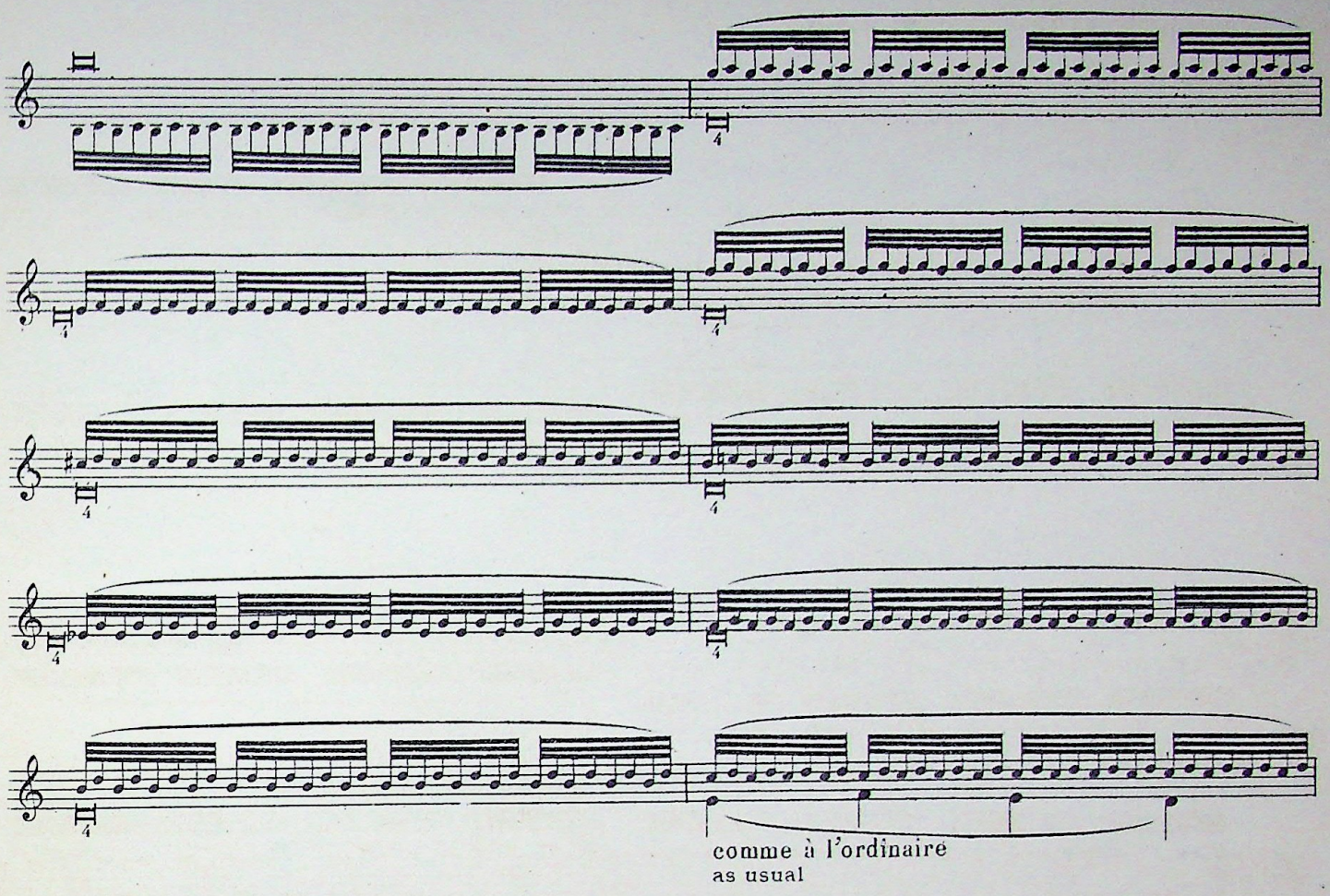
Les notes carrées sont muettes

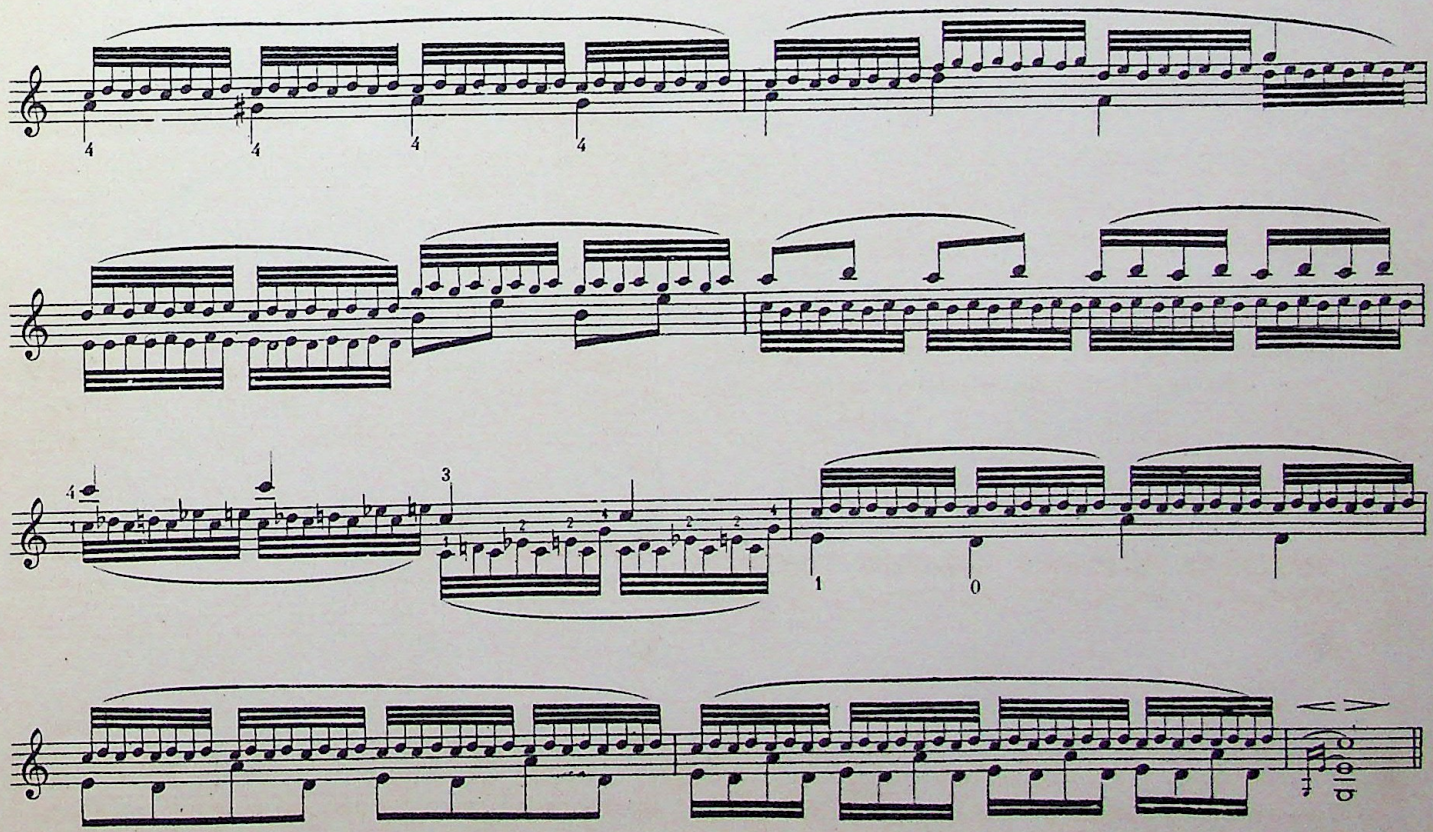
EXERCISES IN SHAKES

The square notes must not be sounded

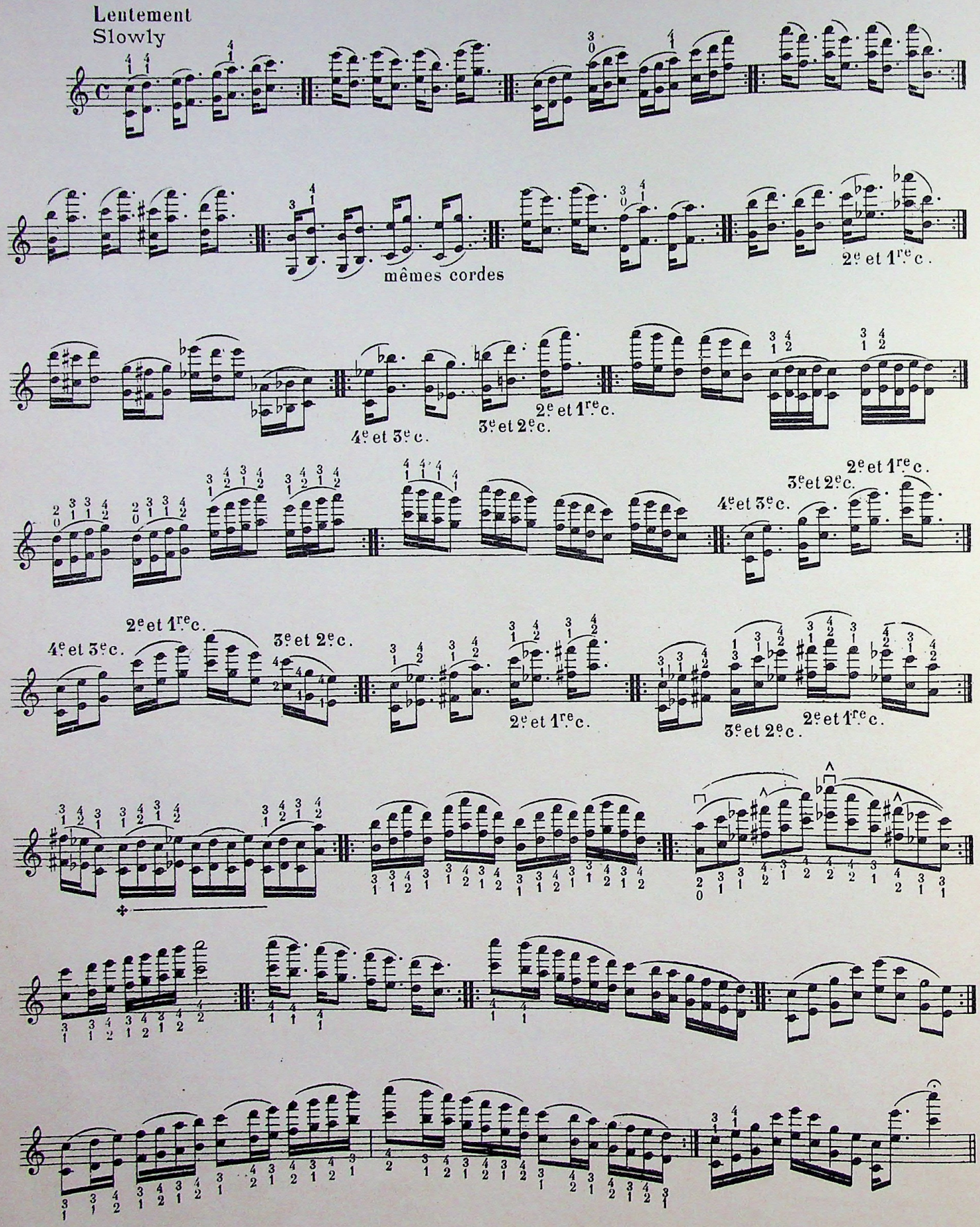
Moderato




comme à l'ordinaire
as usual

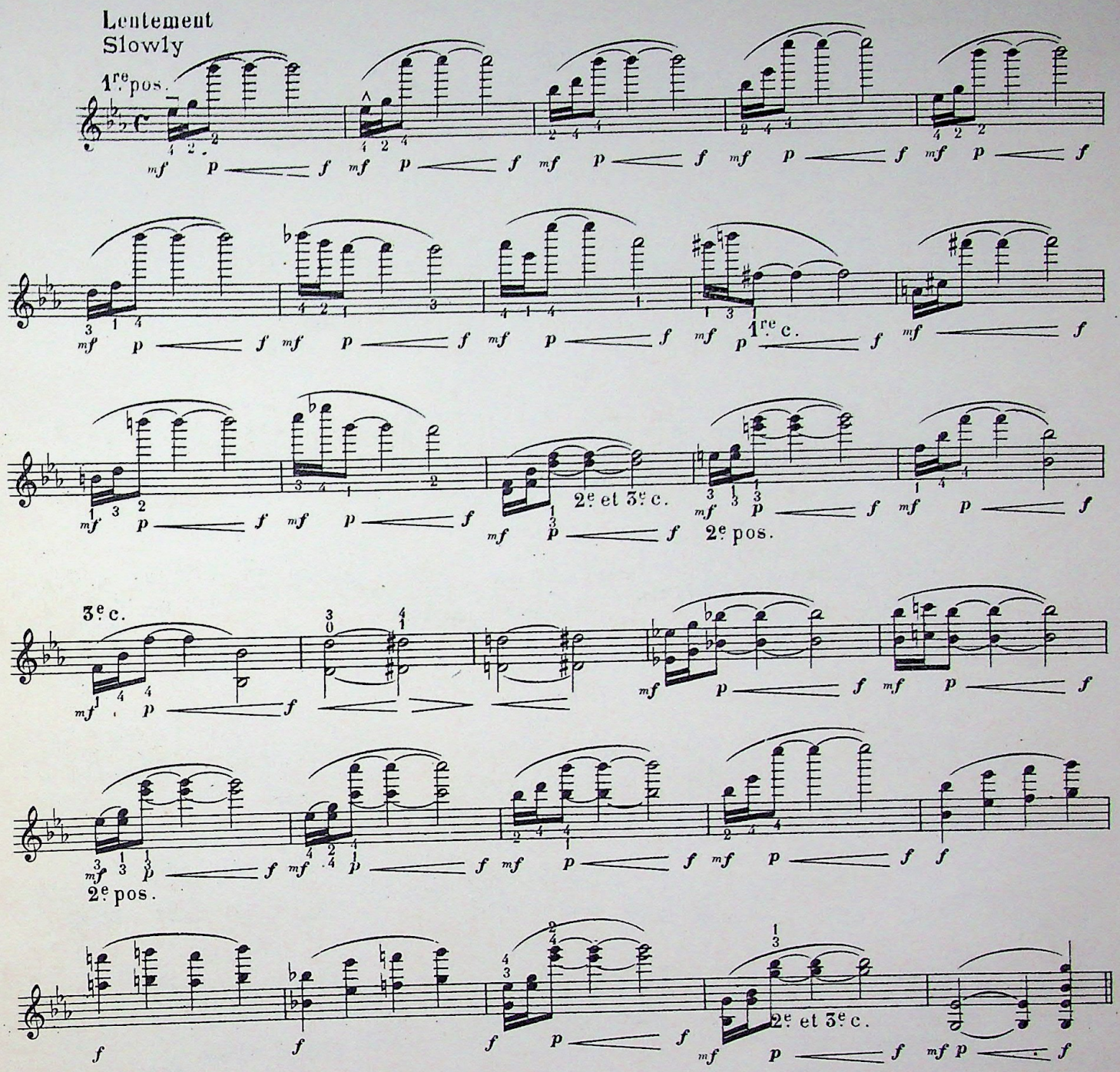


EXERCICES EN OCTAVES ET DIXIEMES — EXERCISES IN OCTAVES AND TENTHS



ÉTUDE POUR LA SONORITÉ (1)

STUDY OF THE SONORITY (1)



Dans cette étude il faudra donner très peu d'archet sur les trois premières notes de chaque mesure afin de pouvoir faire le *crescendo* facilement sans écraser la corde.

REMARQUE: Ne pas trop serrer la baguette. La force sera obtenue par la pression de l'index.

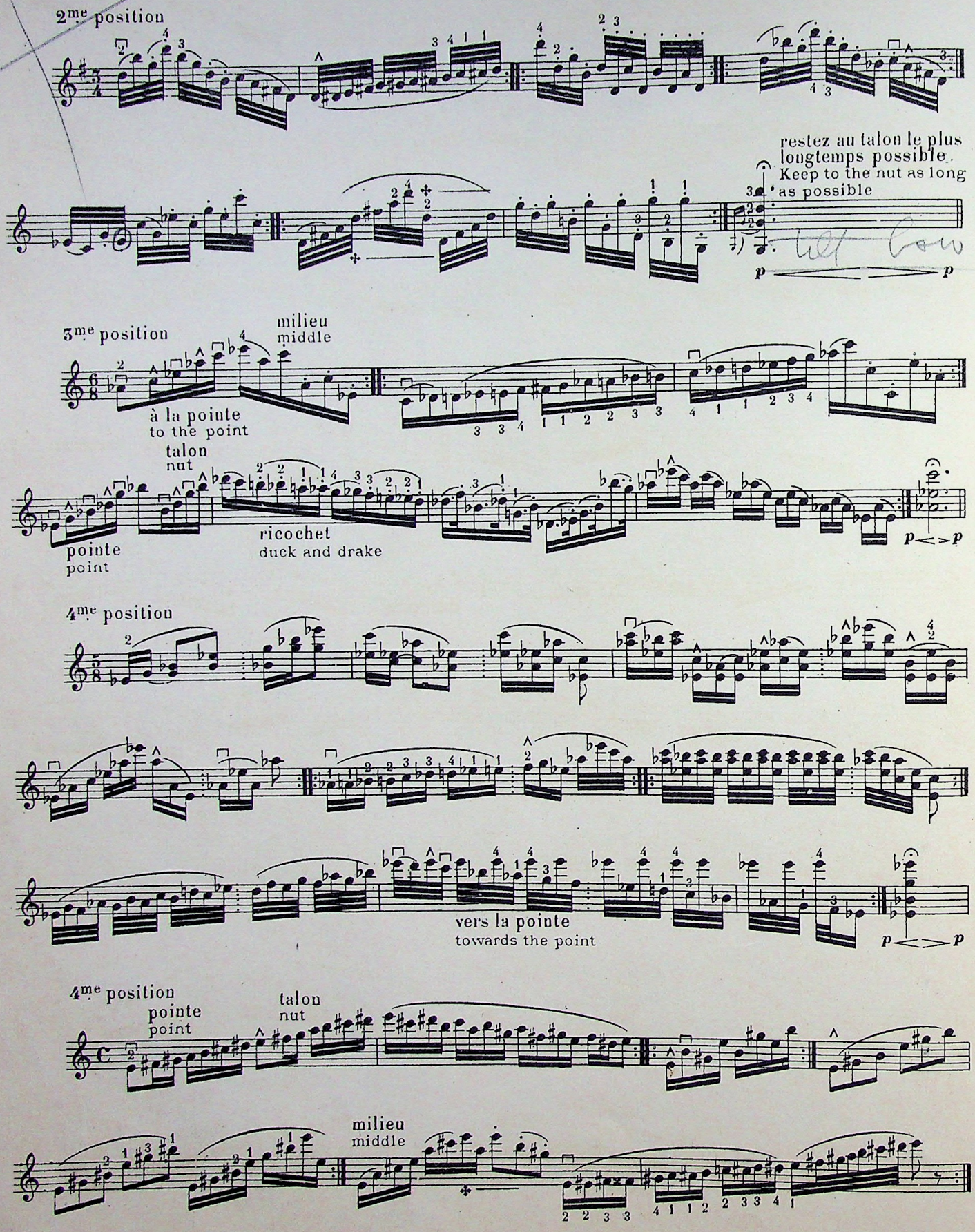
(1) Cette étude est tirée des 20 ÉTUDES DE VIRTUOSITÉ basées sur l'harmonie moderne, pour Violon avec accompagnement de piano de. ARMAND PARENT.

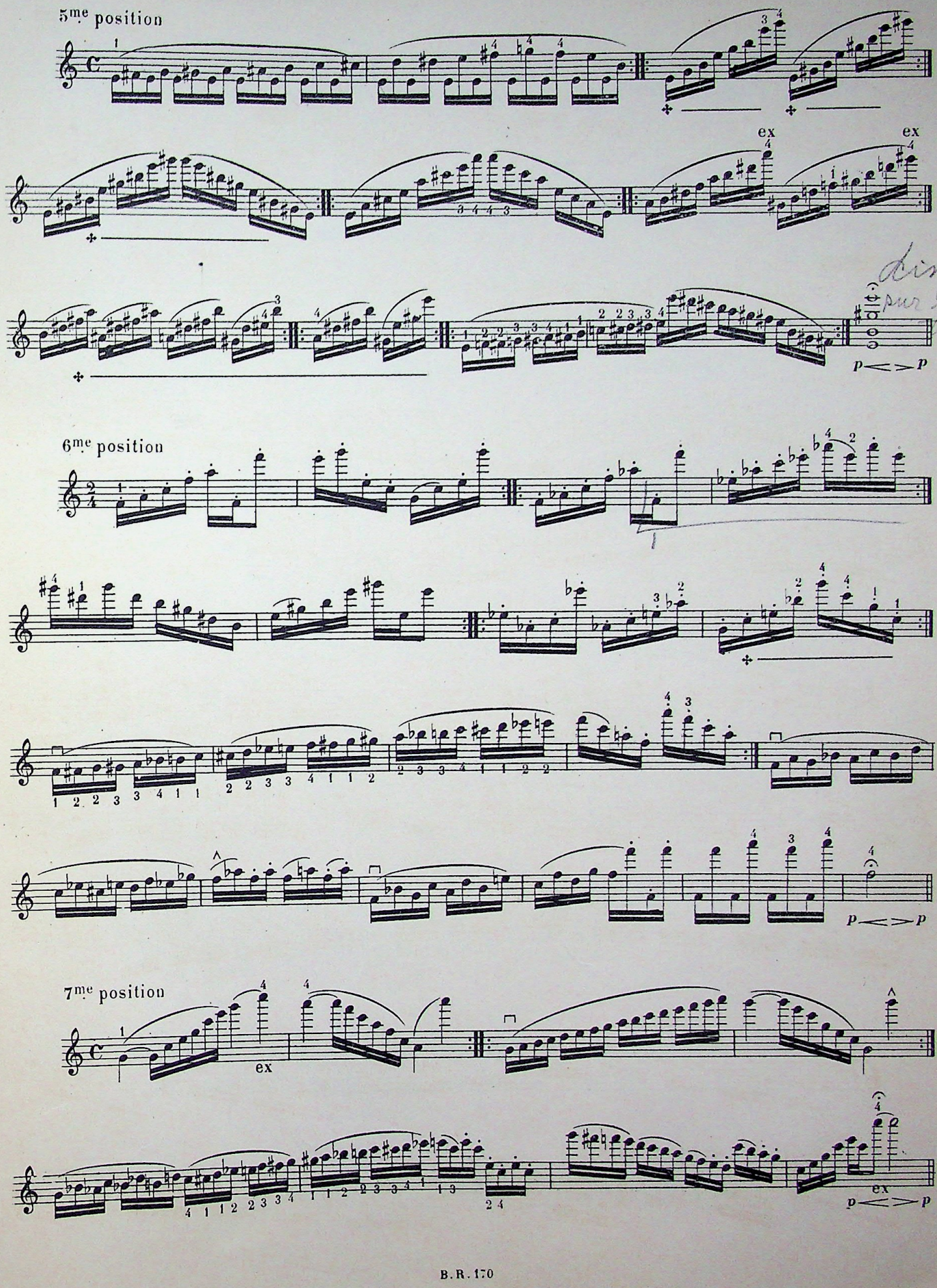
In this exercise one must give very little strengh to the bow on the three first notes of each bar to be able to play the *crescendo* easily without squeezing the string OBSERVATION: Do not press the bow too hard. The strength will be obtained by the pressing of the index.

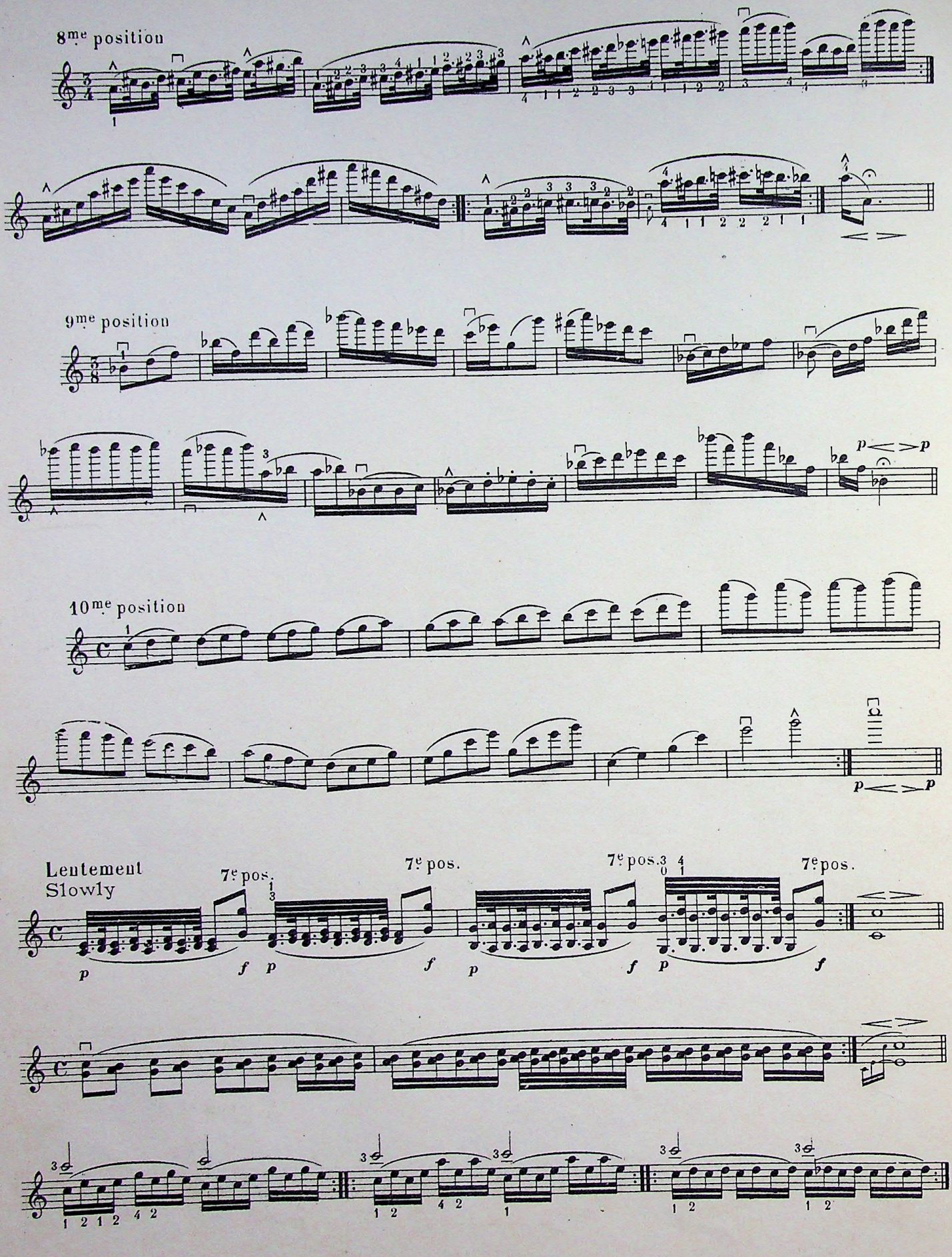
(1) This study has been taken from the 20 ETUDES DE VIRTUOSITÉ based on modern harmony, for Violin with piano accompaniment by ARMAND PARENT.

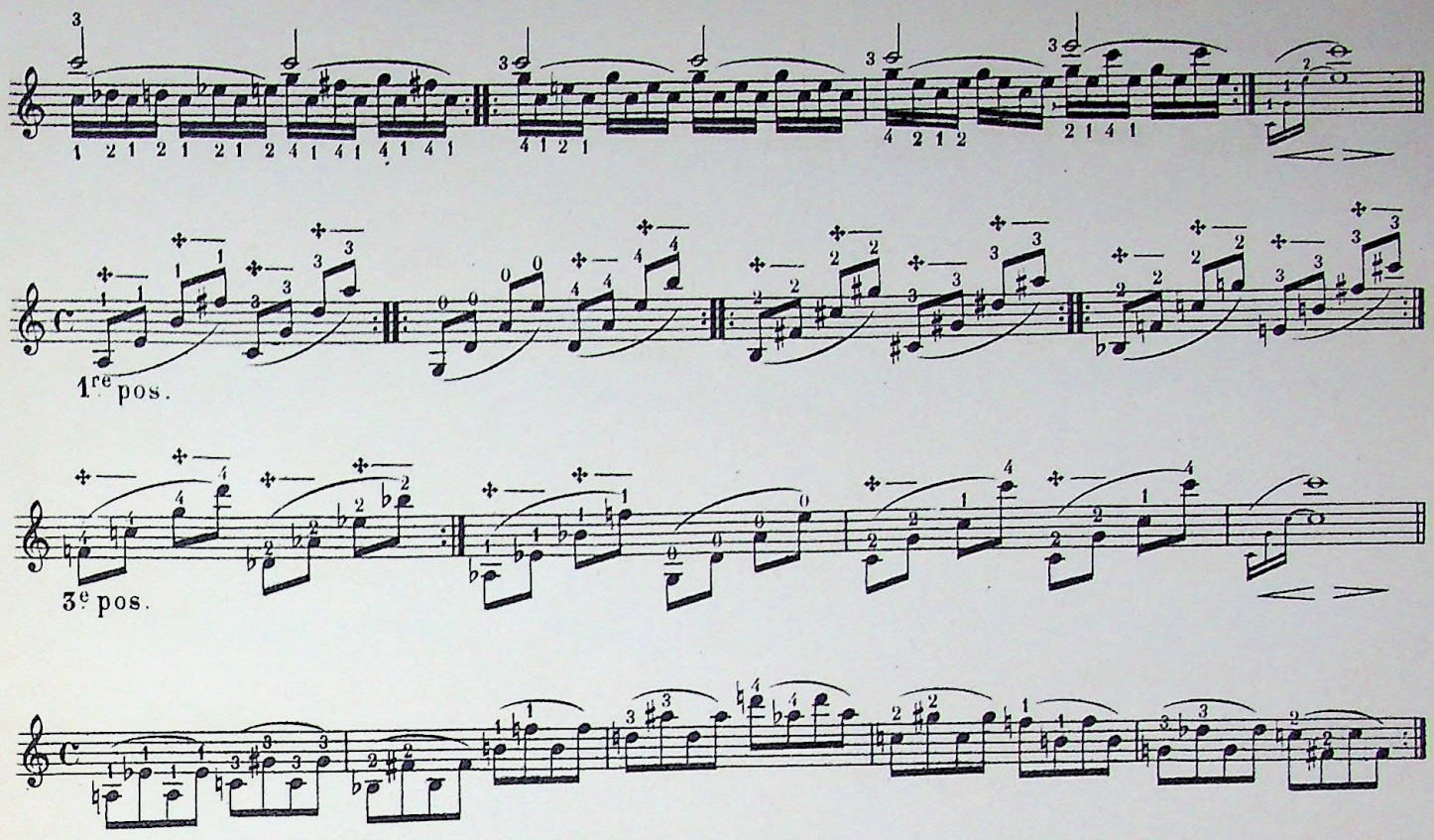
Après avoir fait les reprises plusieurs fois il faut exécuter l'exercice d'un bout à l'autre

After playing the repeats several times, the exercise ought to be performed entirely

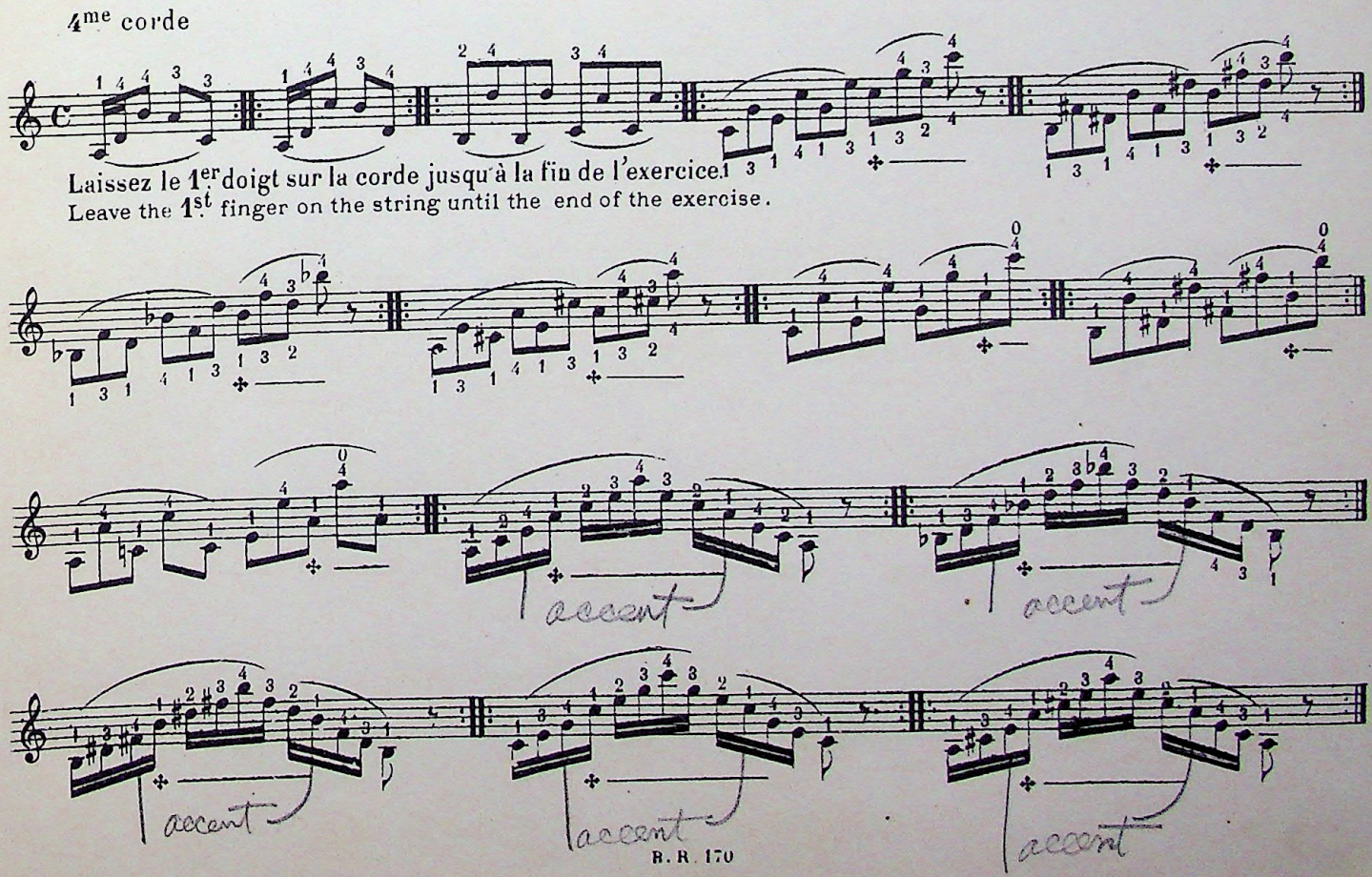


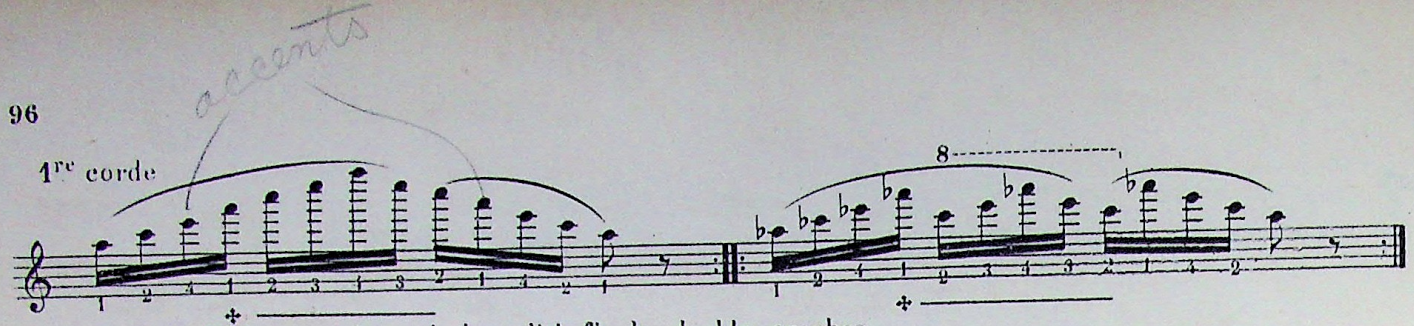

5me position
ex
ex
dim.
sur la
touche
p
p
6me position
p
p
7me position
ex
ex
p
p


8me position
9me position
10me position
Lentement
Slowly
7e pos.
7e pos.
7e pos.
7e pos.

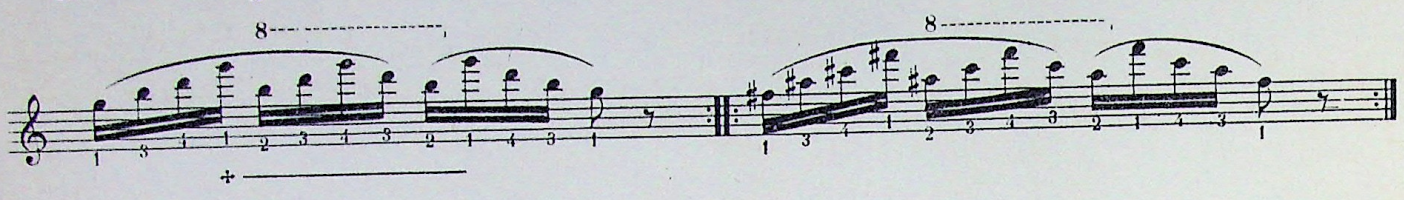


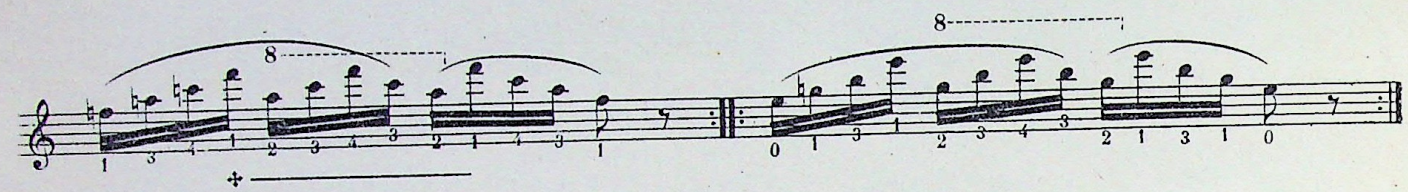
Exercice sur deux cordes. Remarque importante : le doigt restera toujours sur les deux cordes.
Exercise on two strings. Important notice : the finger will always remain on the two strings.

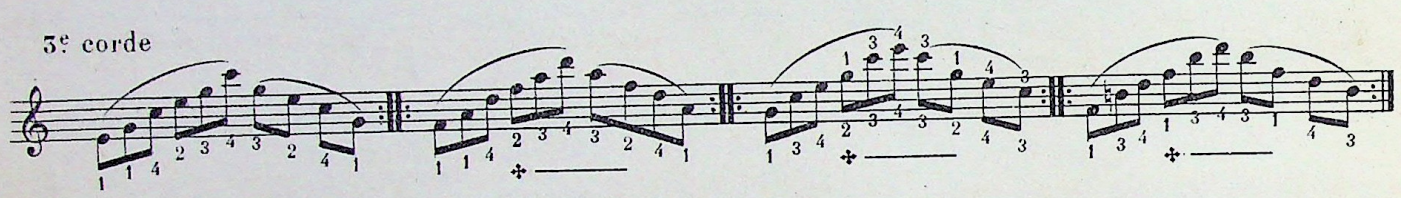


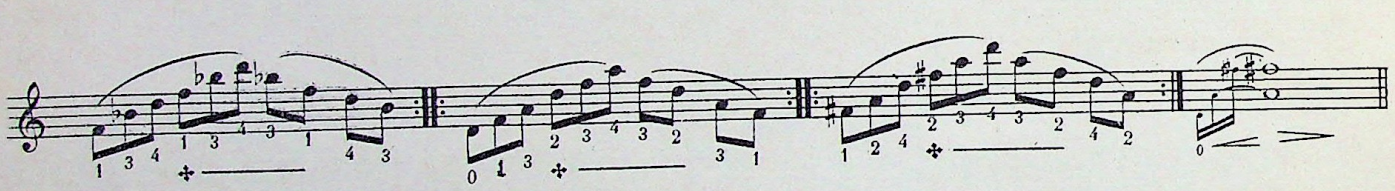


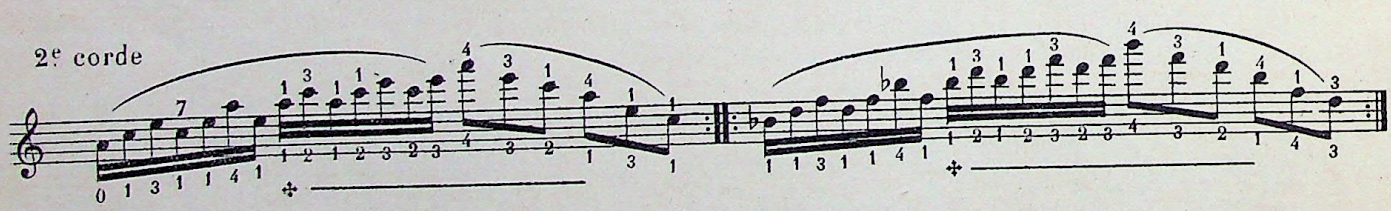
Laissez le 1er doigt sur la corde jusqu'à la fin des doubles croches.
Leave the 1st finger on the string until the end of the double crotchets

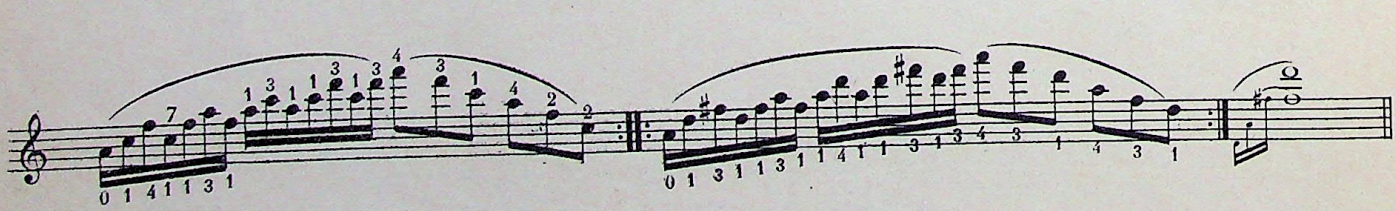


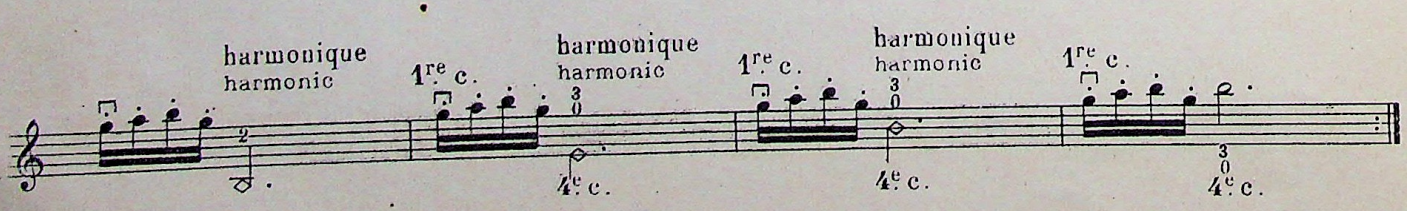












EXERCICES EN SAUTILLÉ — EXERCISES IN JUMPING BOW

vers le milieu
towards the middle

4e c. 4e c. 4e c. 4e c.

Très rythmé
Good rythm

4e c. 4e c.

1re c.

1re p. 1re p. 1re p.

1re corde

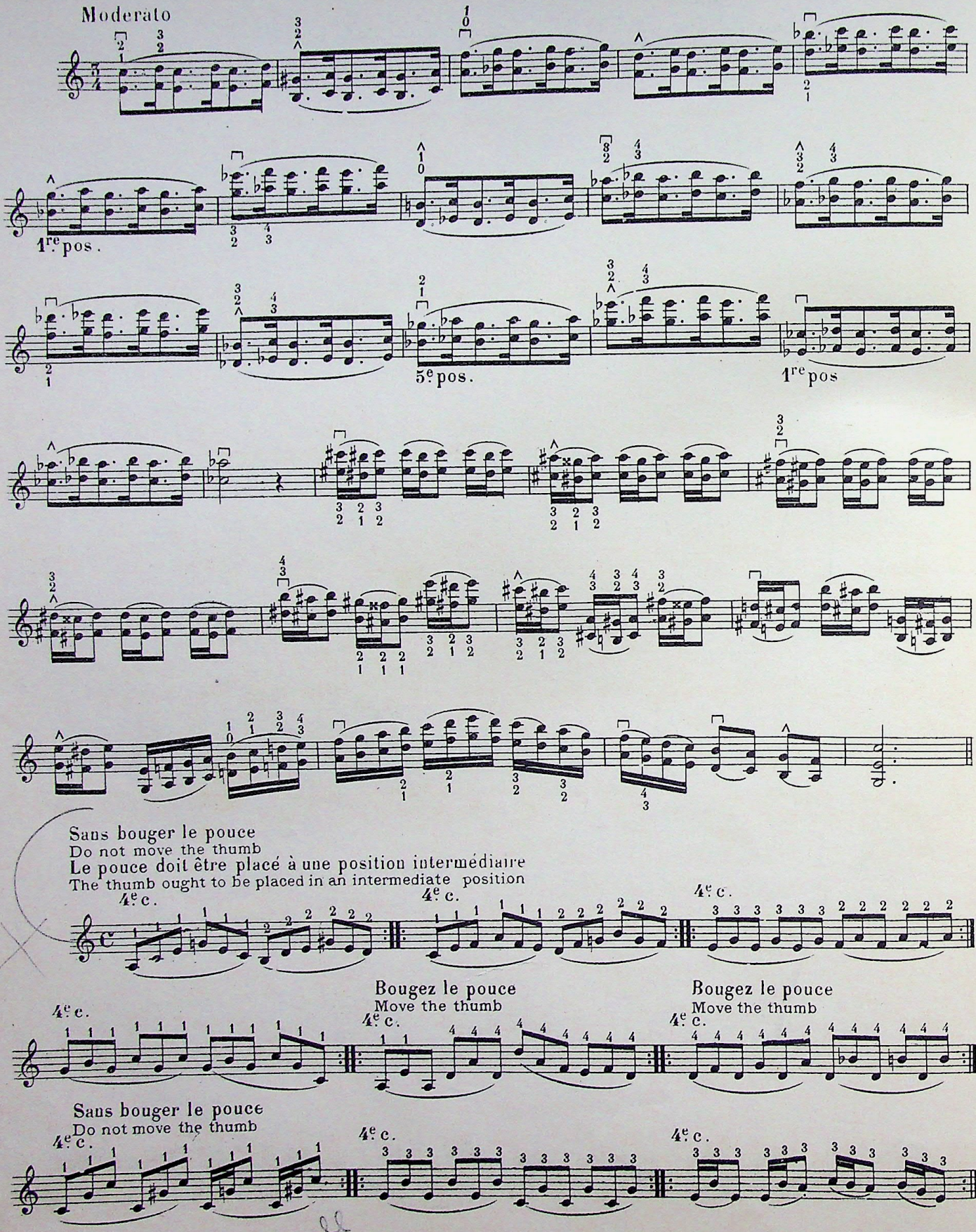
9me position

ricochet
duck and drake

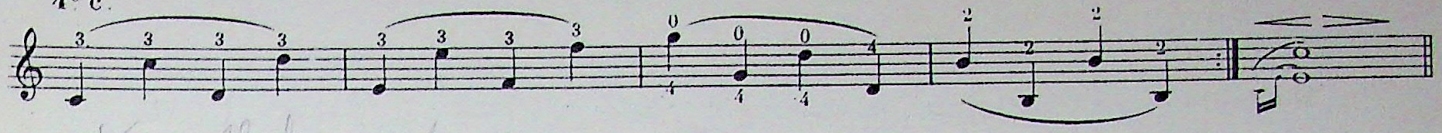
ricochet
duck and drake

EXERCICES EN SIXTES

EXERCISES IN SIXTHS



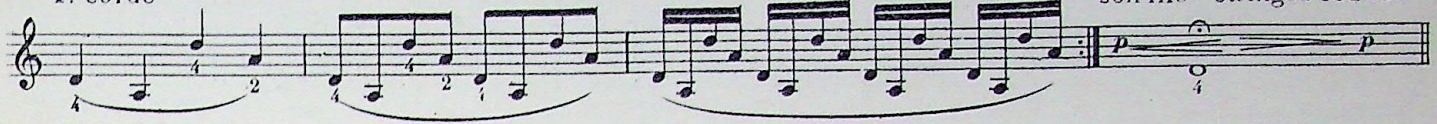
Bougez le pouce
Move the thumb
4e c.

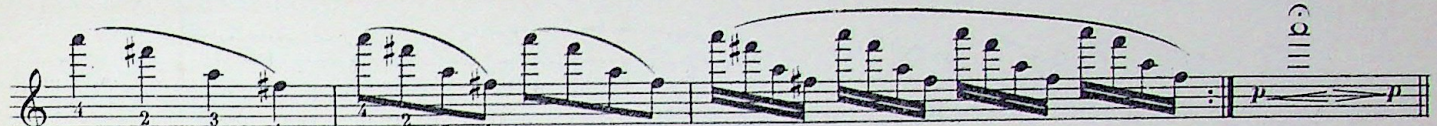


Keep all fingers down.

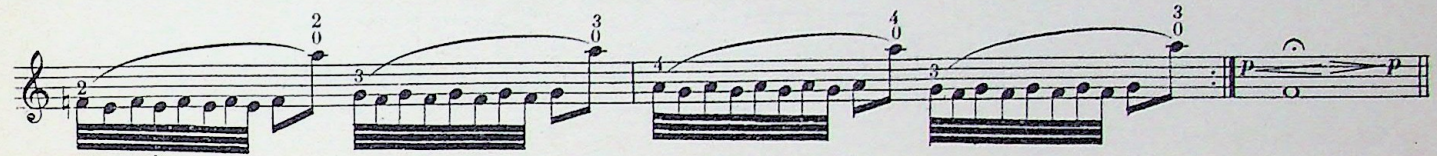
Il faut terminer chaque exercice par un son filé
Finish the exercise by a "son filé" stringed sound.

4e corde

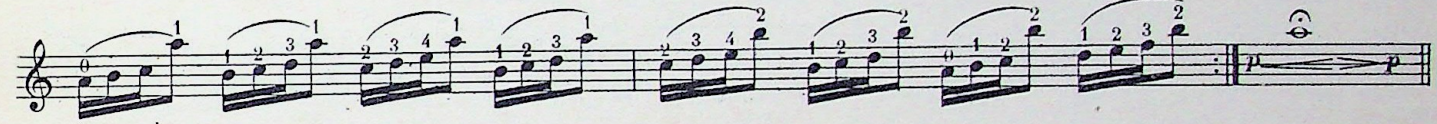




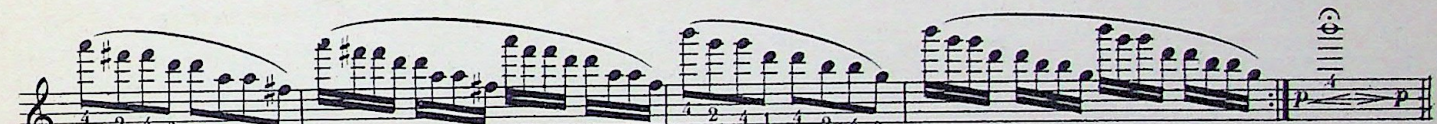
1re corde



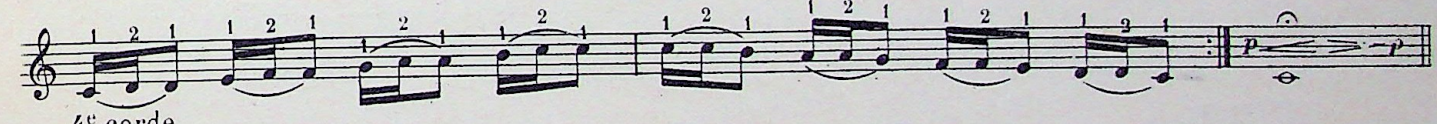
3e corde



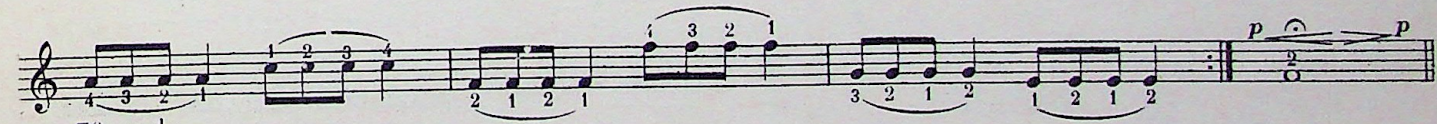
2e corde



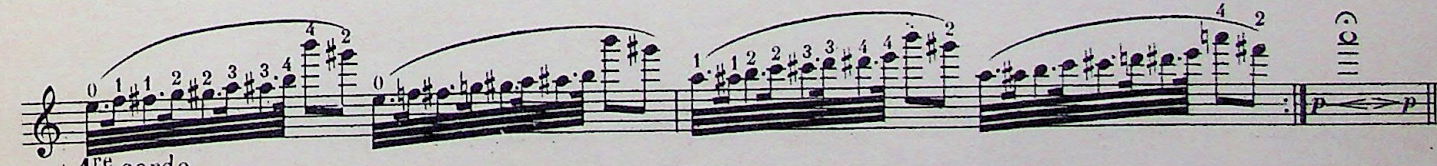
1re corde



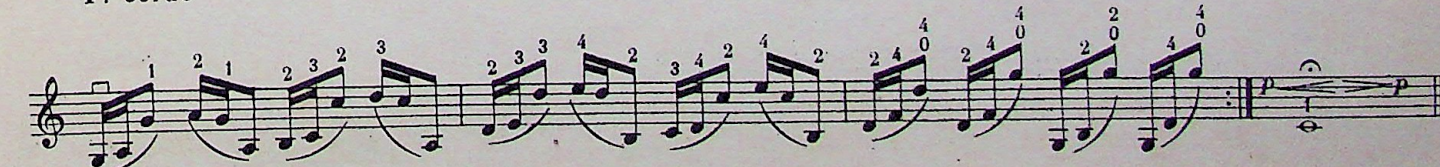
4e corde



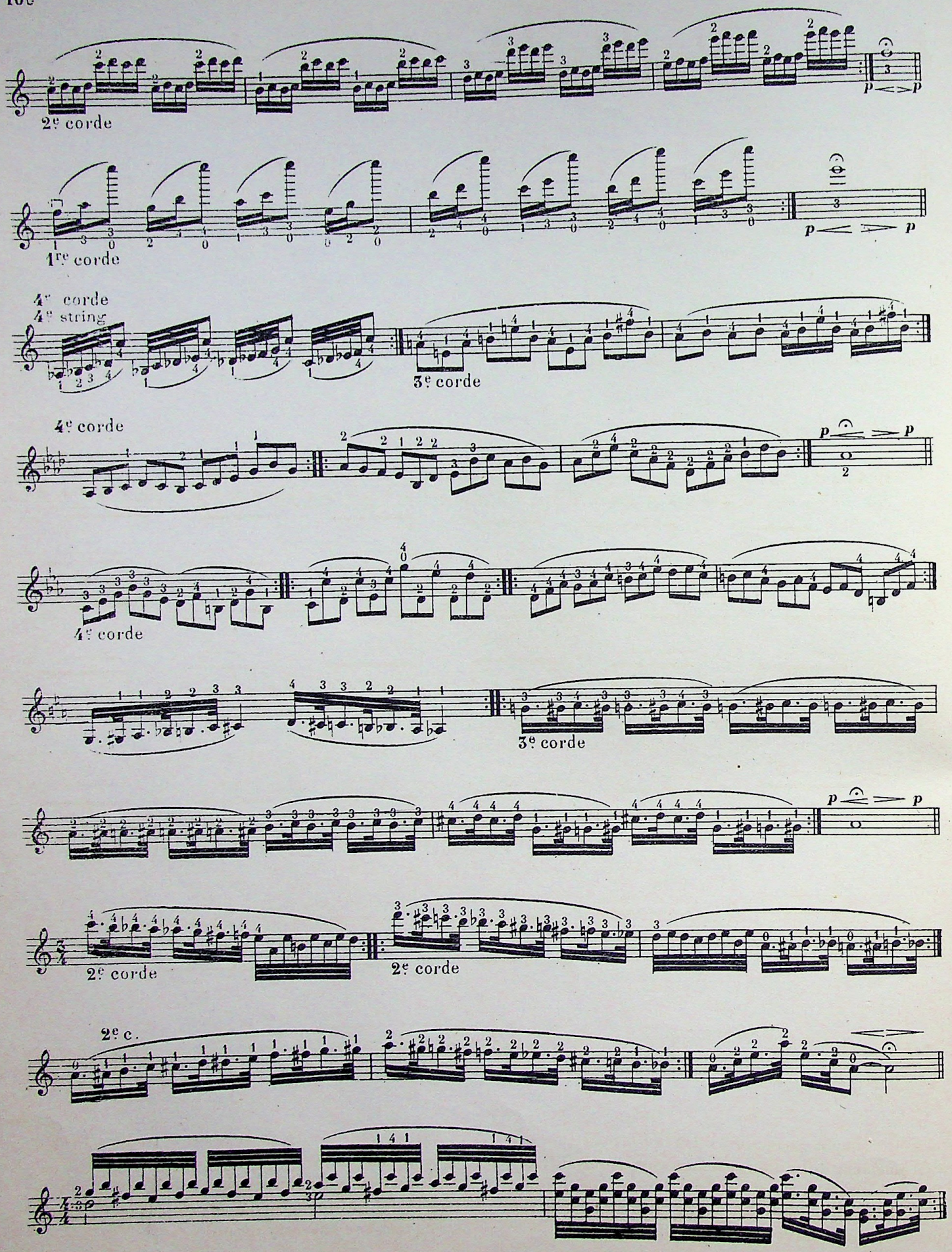
3e corde

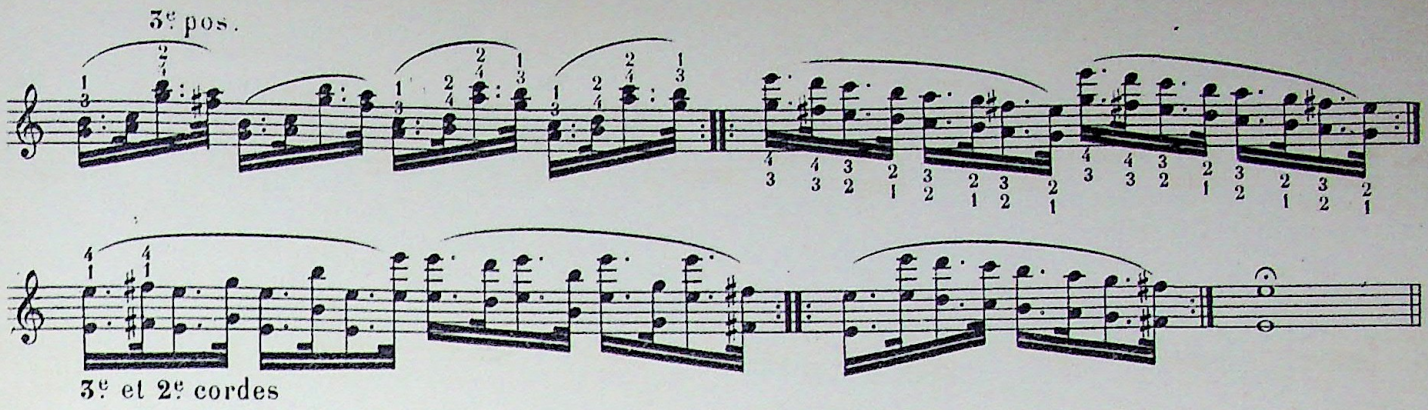


1re corde



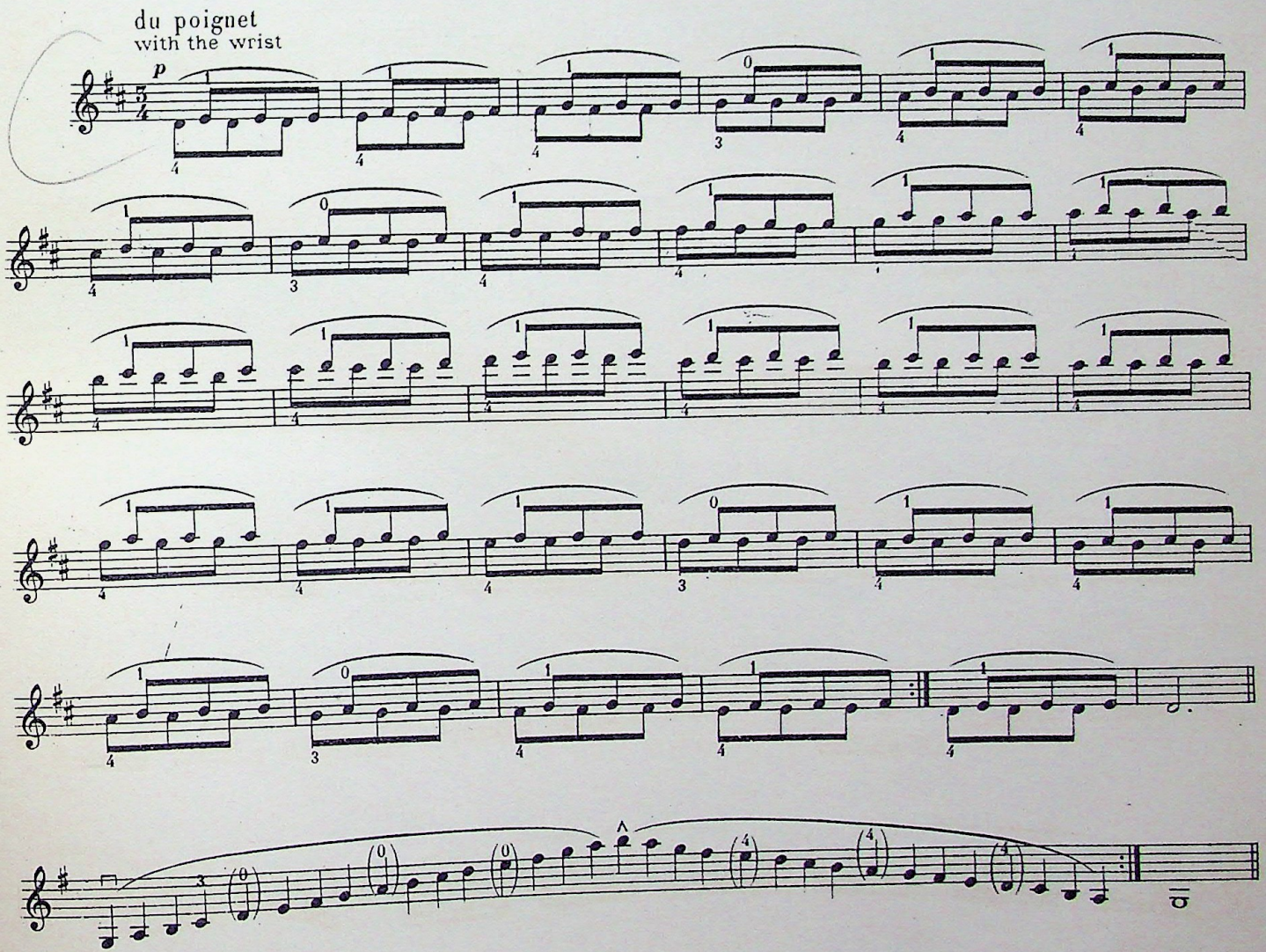
4e corde


2e corde
p
p
1re corde
p
p
4e corde
4e string
3e corde
4e corde
p
p
4e corde
3e corde
p
p
2e corde
2e corde
2e c.



L'archet doit toujours être le plus près possible de la corde qu'il doit atteindre.
Donnez tout l'archet et réservez-en une partie égale pour chaque croche.

The bow must always be the nearest possible to the string it must reach
Play whole bow and reserve an equal part of it for each quaver.



Cette simple gamme de sol, à la 1re position, est extrêmement difficile à exécuter avec une égalité parfaite. L'écueil à éviter est la secousse que produit l'archet au changement de corde. Il faut donc se rapprocher de la corde que l'on veut atteindre.

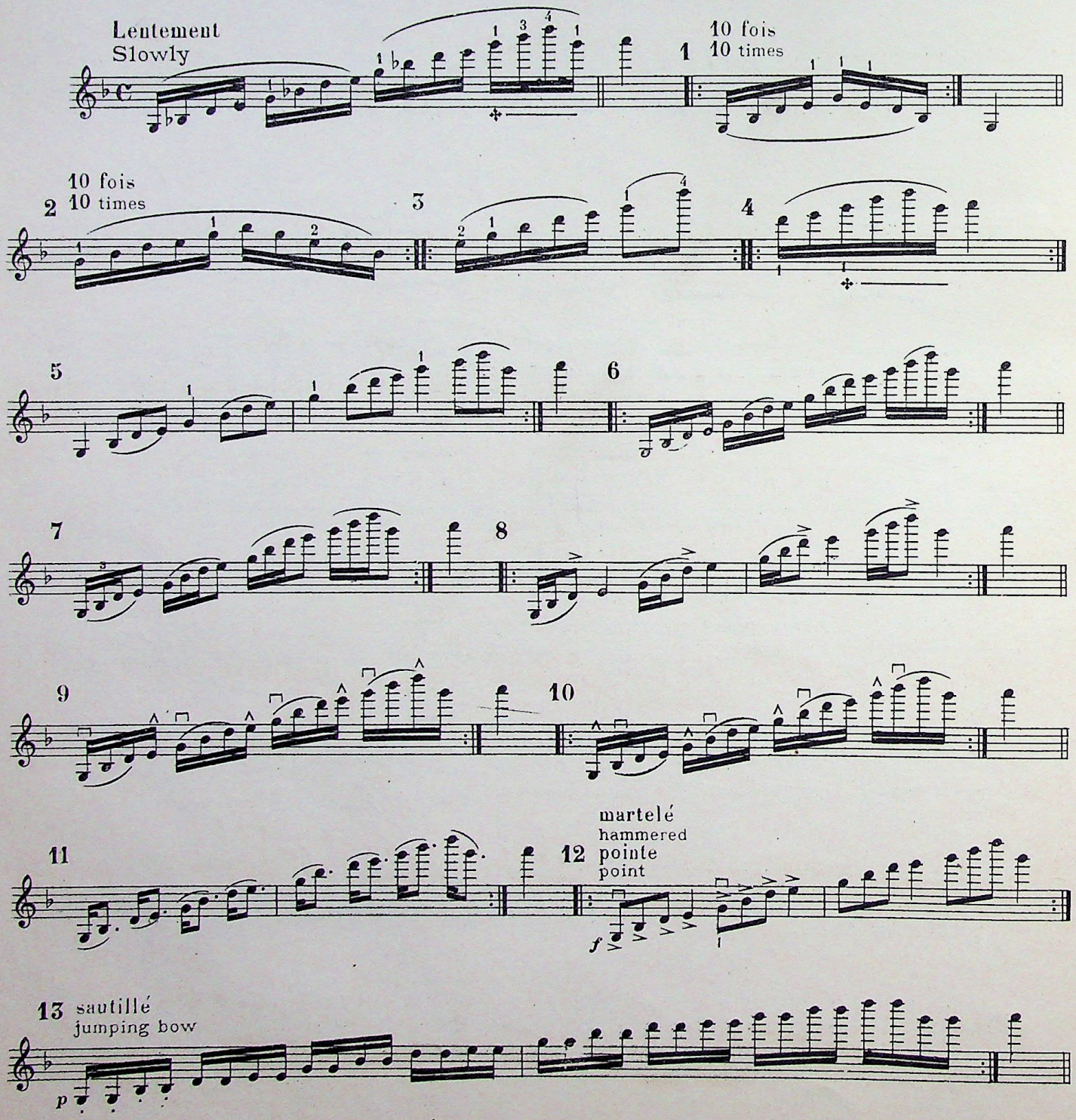
This simple scale of G, in the first position is extremely difficult to perform with a perfect evenness.
The danger to be avoided is the shock produced by the bow in the shifting. Therefore one must draw near the string that one wishesto reach.

MANIÈRE DE TRAVAILLER

Il faut s'assurer que les cordes sont parfaitement justes, ensuite prendre un passage assez difficile dans une sonate ou un concerto, l'étudier lentement tel qu'il est écrit, le travailler avec tous les rythmes et les coups d'archet possible.
Comme exemple voici un trait de la Symphonie Espagnole de LALO.
On doit employer le même moyen pour tous les traits un peu compliqués. C'est un travail intéressant et profitable.

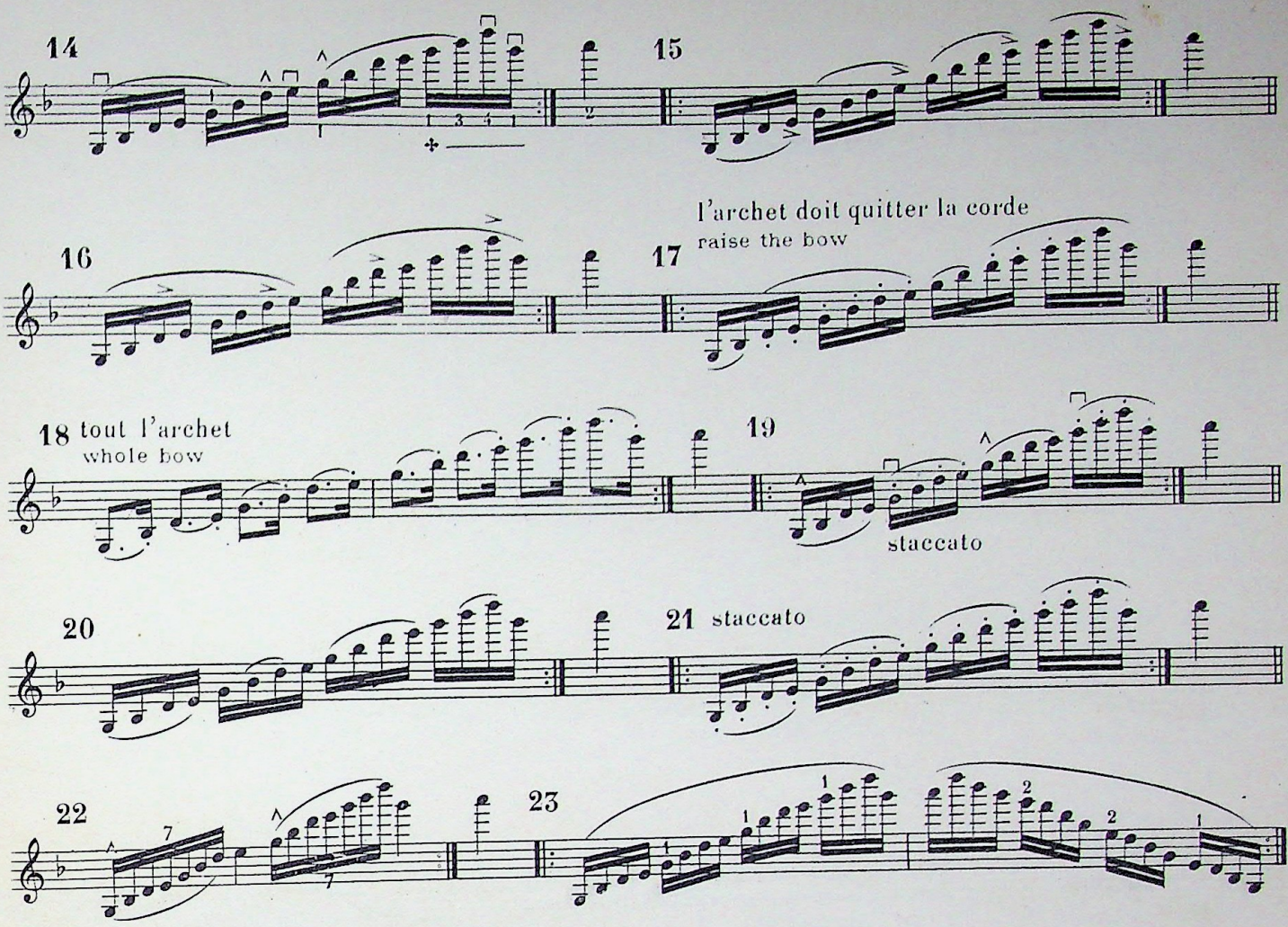
HOW TO PRACTISE

One must be sure that the strings are perfectly in tune, then choose a rather difficult part of a sonata or concerto, practise it slowly thus as it is written, play it with all the rythms and bow strokes possible.
Here is for instance a part of LALO'S Symphonie Espagnole.
One must use the same means for all complicated parts. This is an interesting and profitable work.

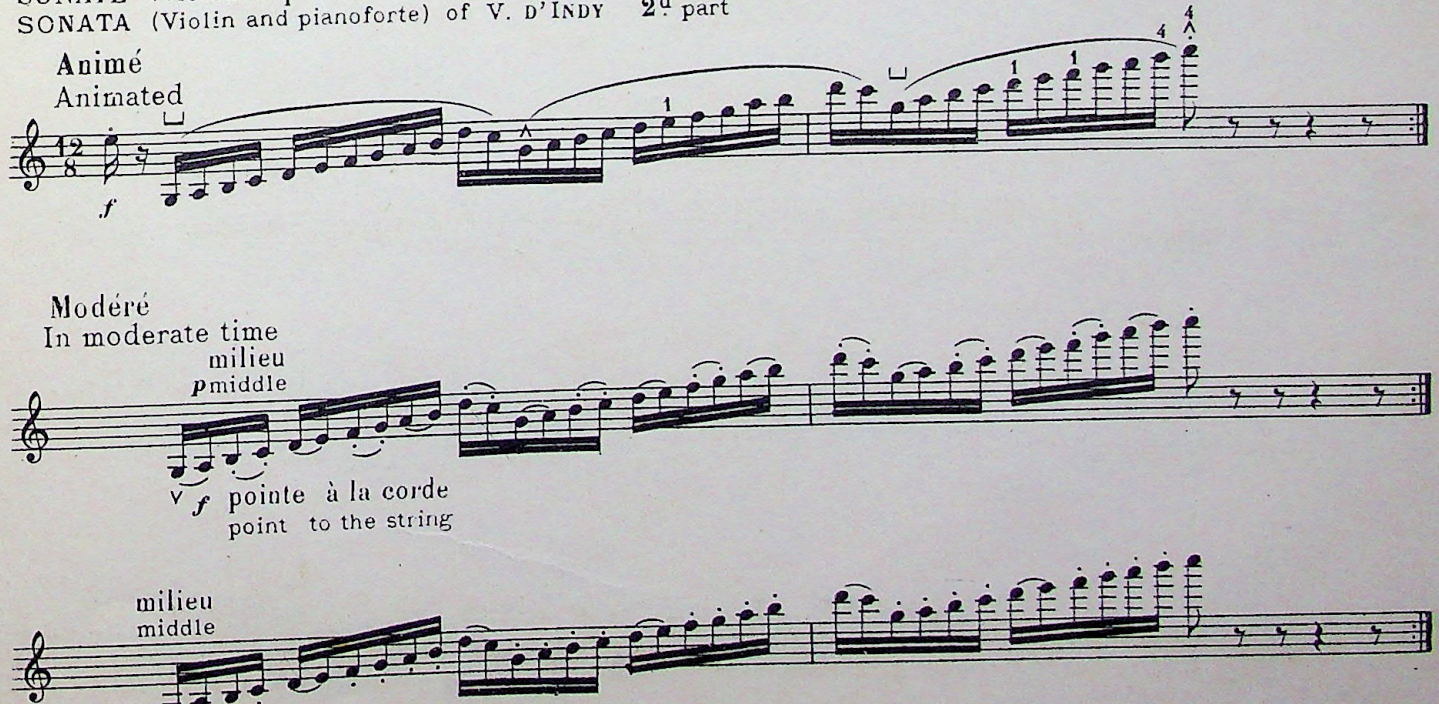


Publié avec l'autorisation de MM. DURAND et Cie Editeurs

B. R. 170

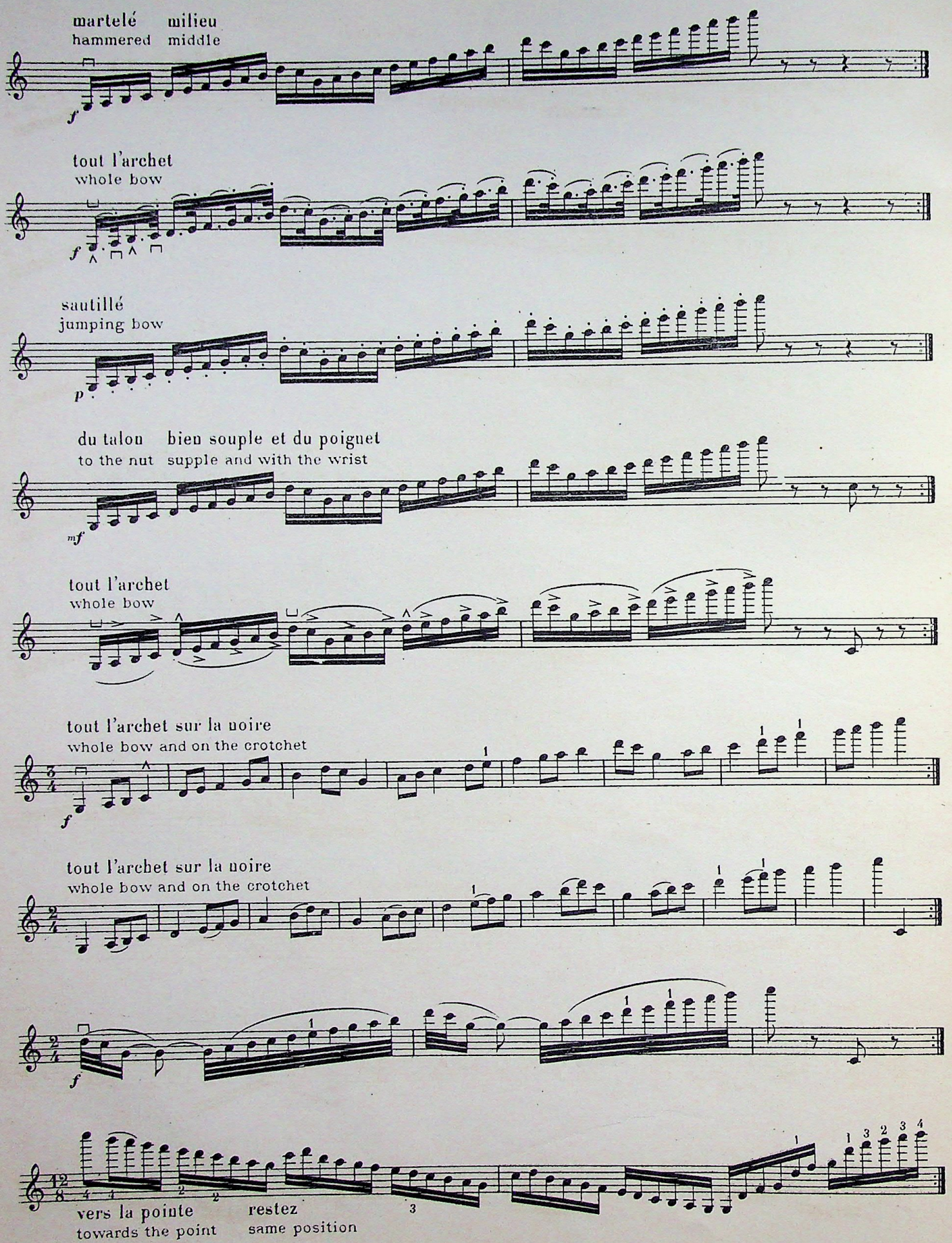


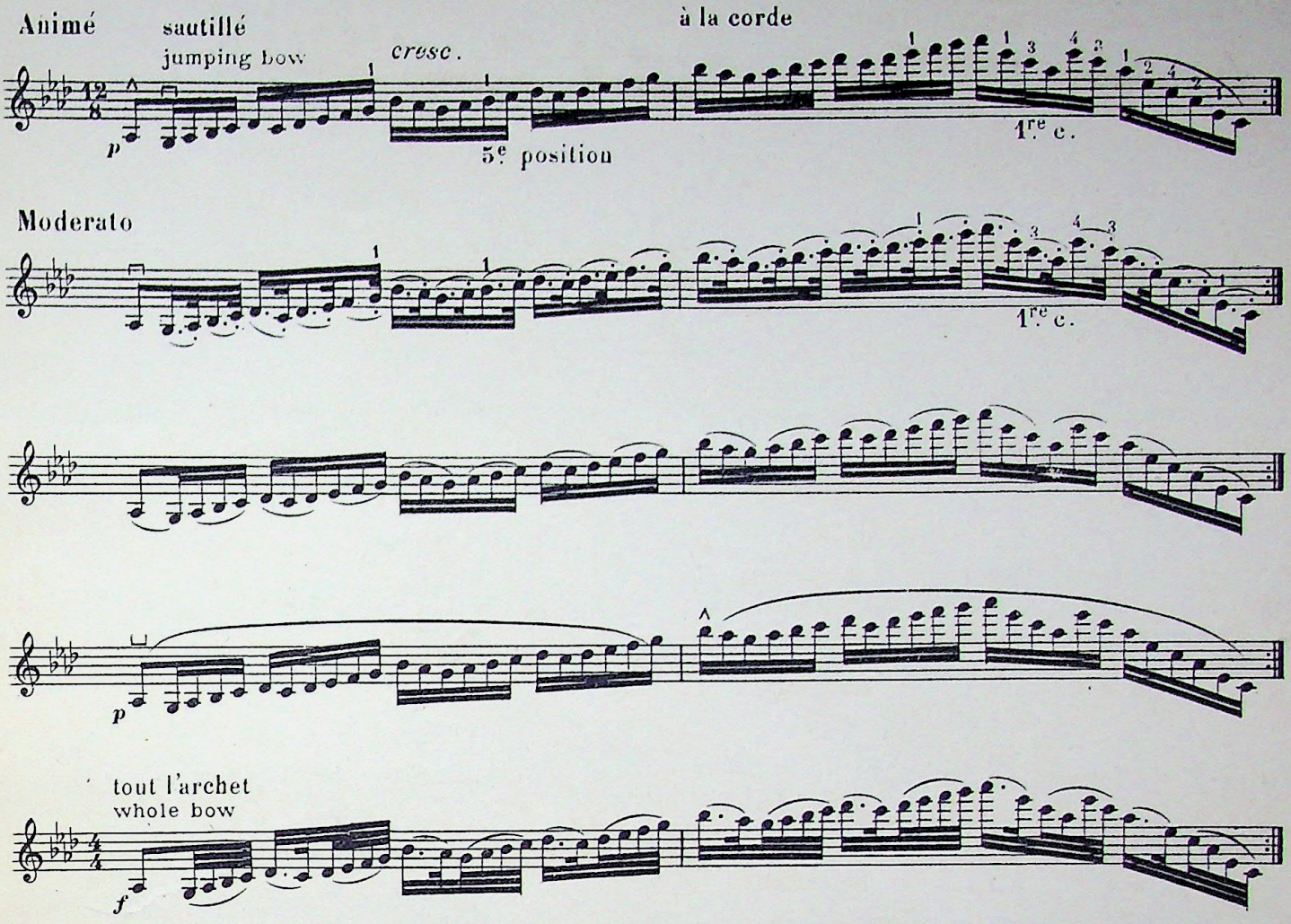
SONATE (Violon et piano) de V. D'INDY 2me partie
SONATA (Violin and pianoforte) of V. D'INDY 2d part



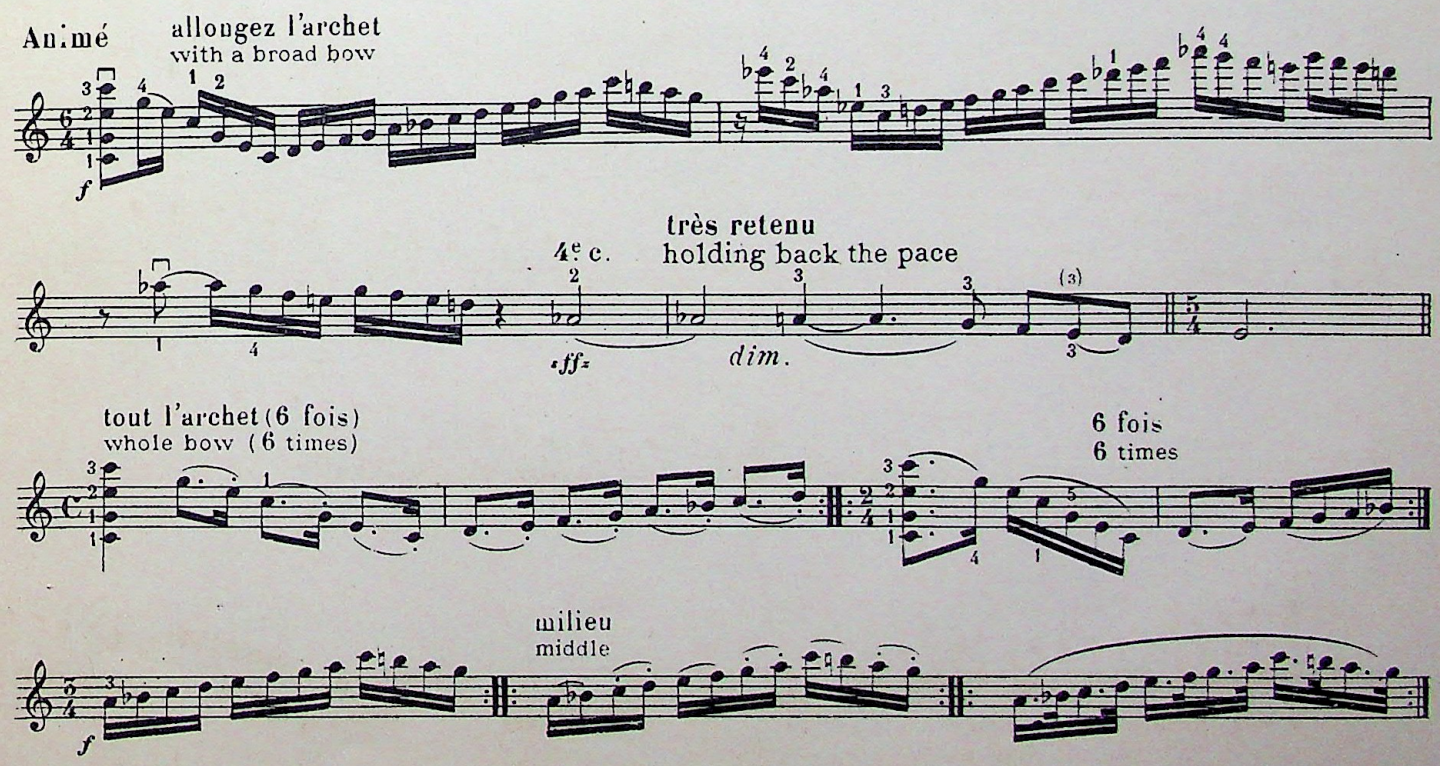
Publié avec l'autorisation de MM. DURAND et Cie Editeurs

B. R. 170


martelé milieu
hammered middle
f
tout l'archet
whole bow
f
sautillé
jumping bow
p
du talon bien souple et du poignet
to the nut supple and with the wrist
mf
tout l'archet
whole bow
tout l'archet sur la noire
whole bow and on the crotchet
f
tout l'archet sur la noire
whole bow and on the crotchet
f
vers la pointe restez
towards the point same position

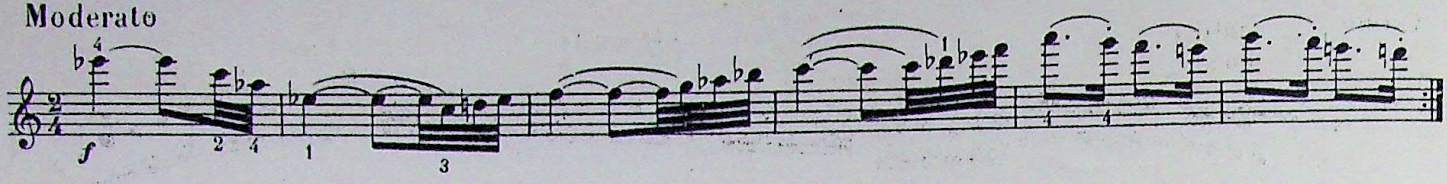


Sonate (Violon et piano) de VINCENT D'INDY 4me partie

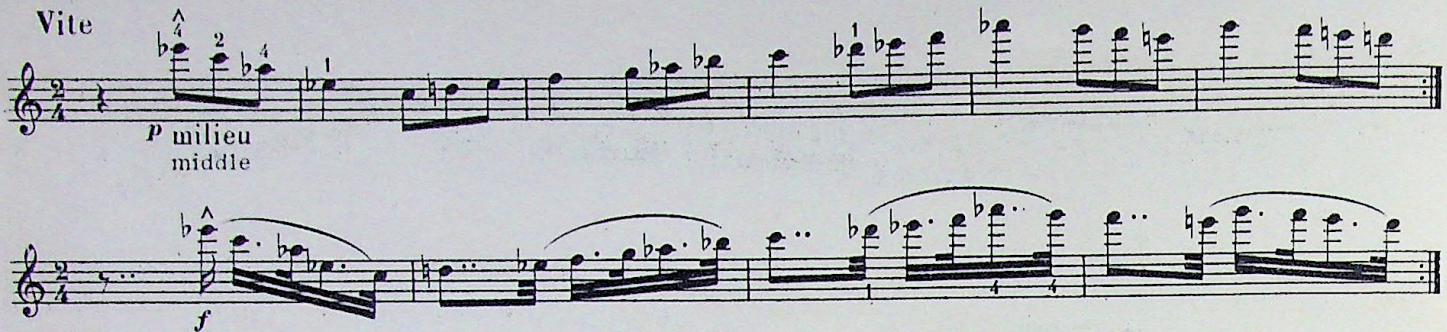


Publié avec l'autorisation de MM. DURAND et Cie Editeurs
B. R. 170

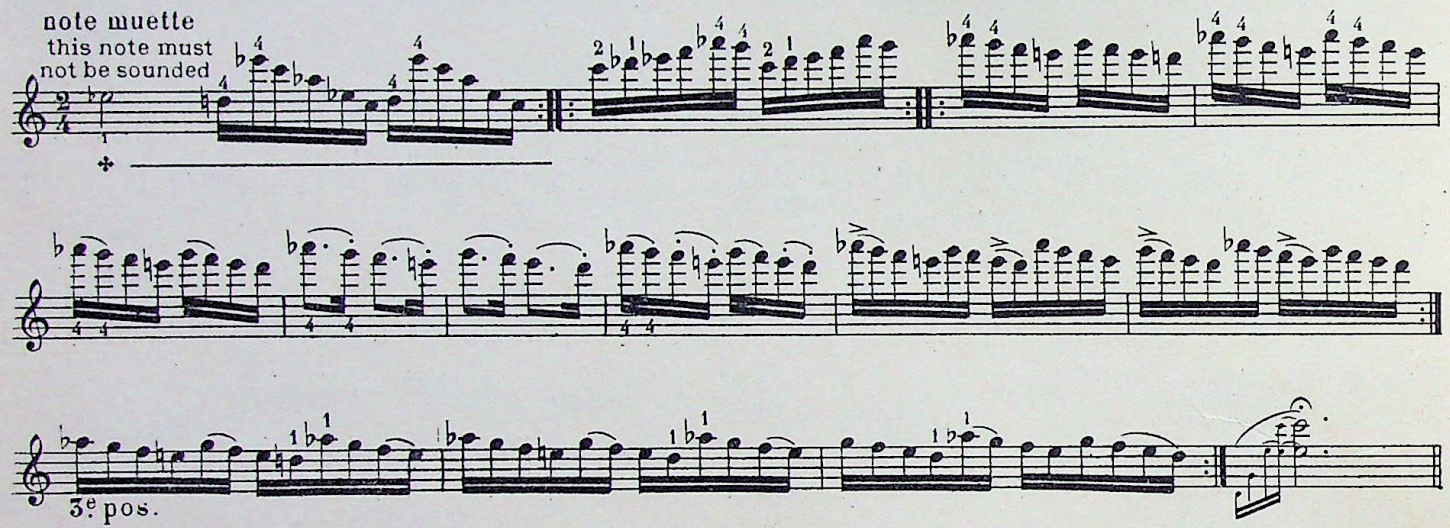
Moderato



Vite

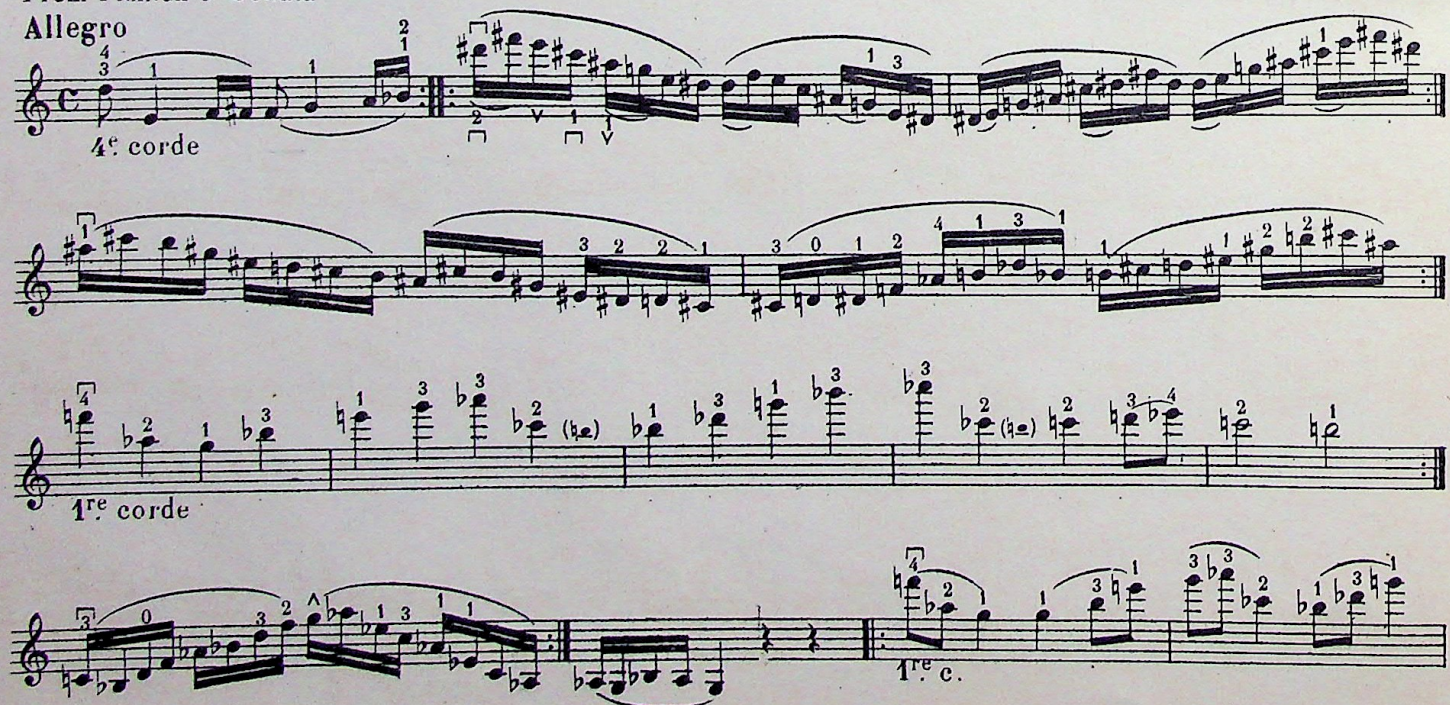


note muette
this note must
not be sounded



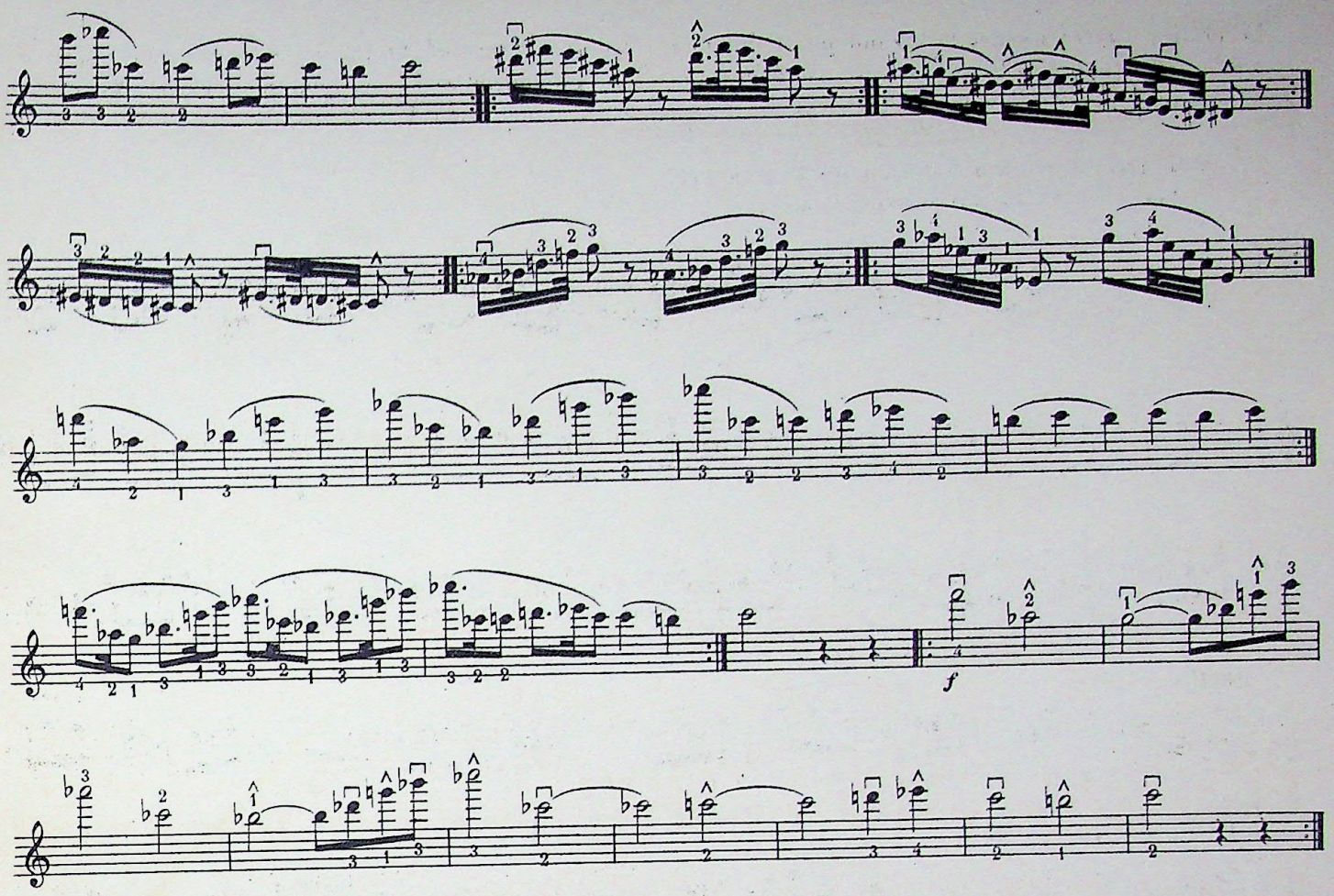
D'après la Sonate de FRANCK
From FRANCK'S Sonata

Allegro

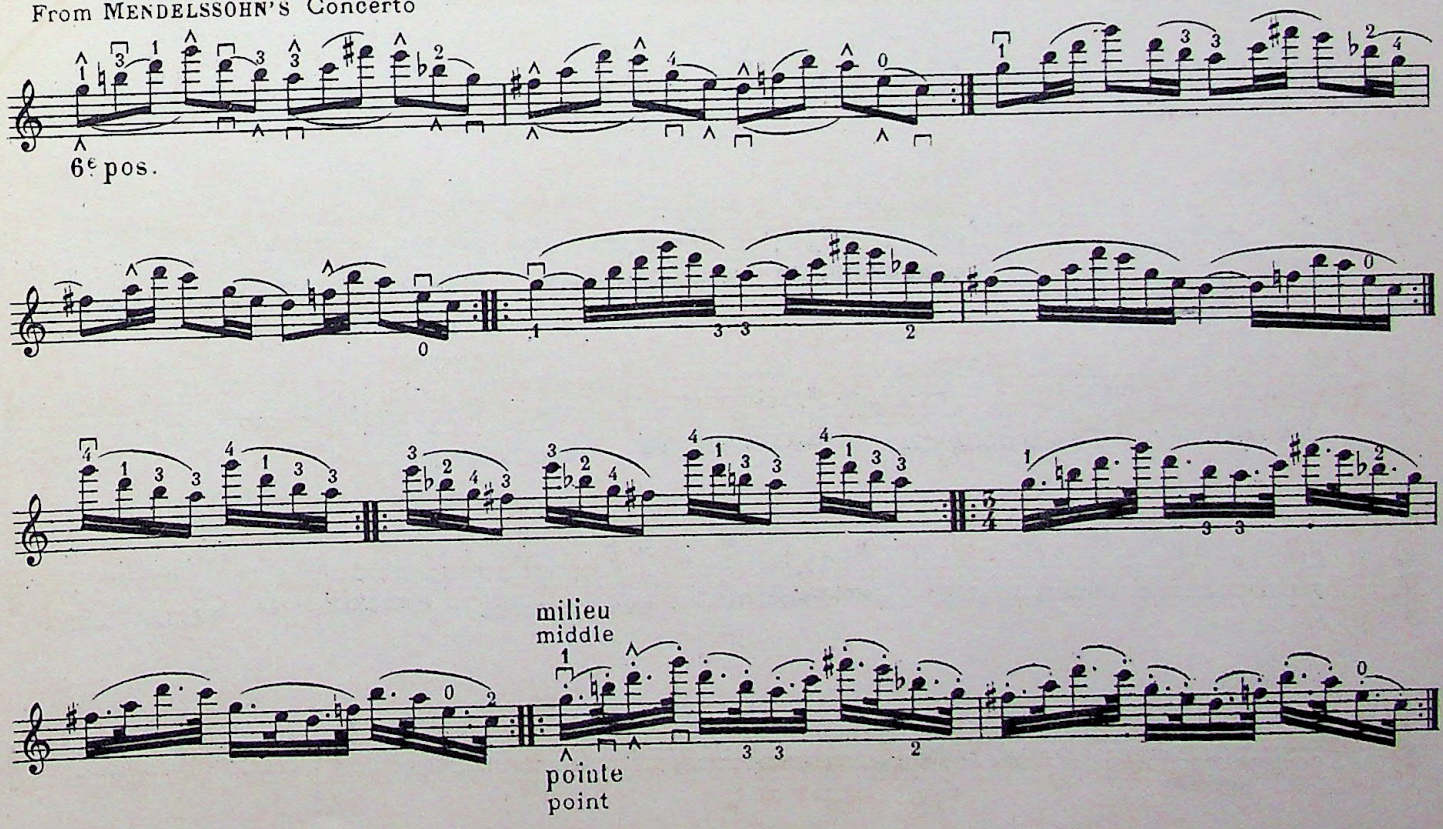


Publié avec l'autorisation de M. HAMELLE · Editeur

B. R. 170



D'après le Concerto de MENDELSSOHN
From MENDELSSOHN'S Concerto

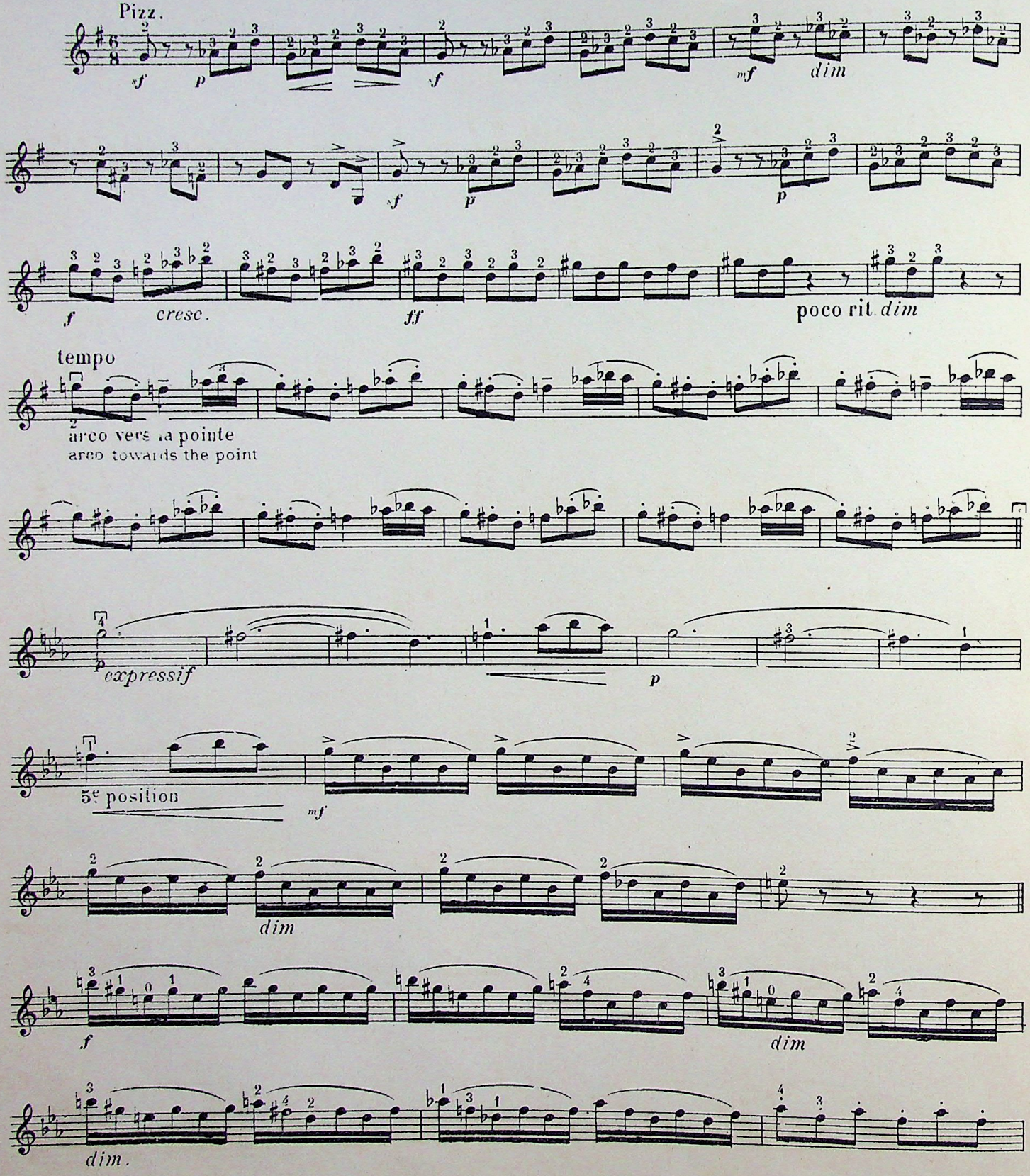


Le chiffre au *dessus* des notes indique le doigt de la *main droite* qui doit tirer la corde _ le 2 correspond à l'index _ le 3 correspond au majeur.

The figure *above* the notes indicates the finger of the *right hand* which must pull the string _ the 2 corresponds to the index, the 3 to the major

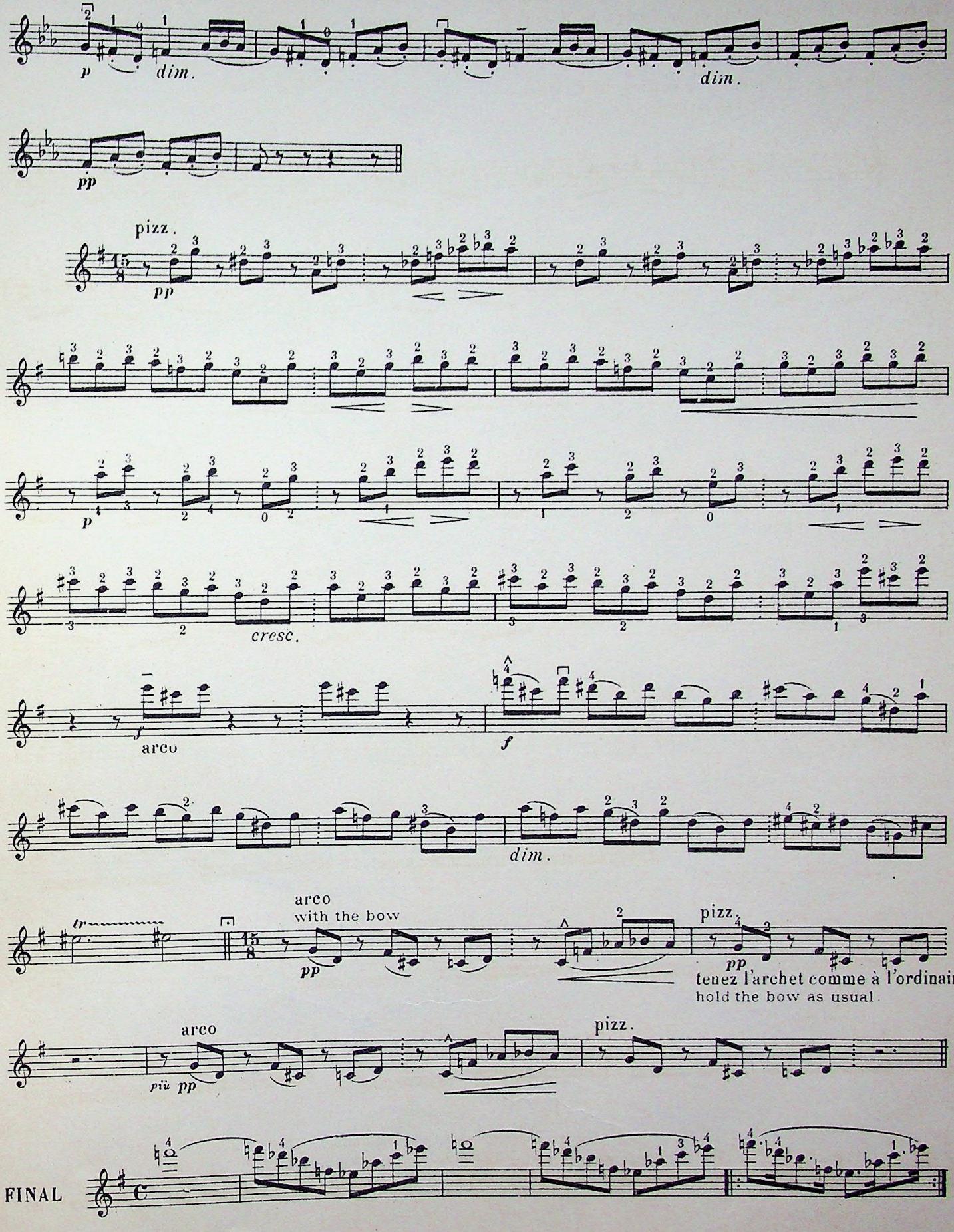
Scherzo du quatuor à cordes de C. DEBUSSY

Scherzo from DEBUSSY'S string quatuor

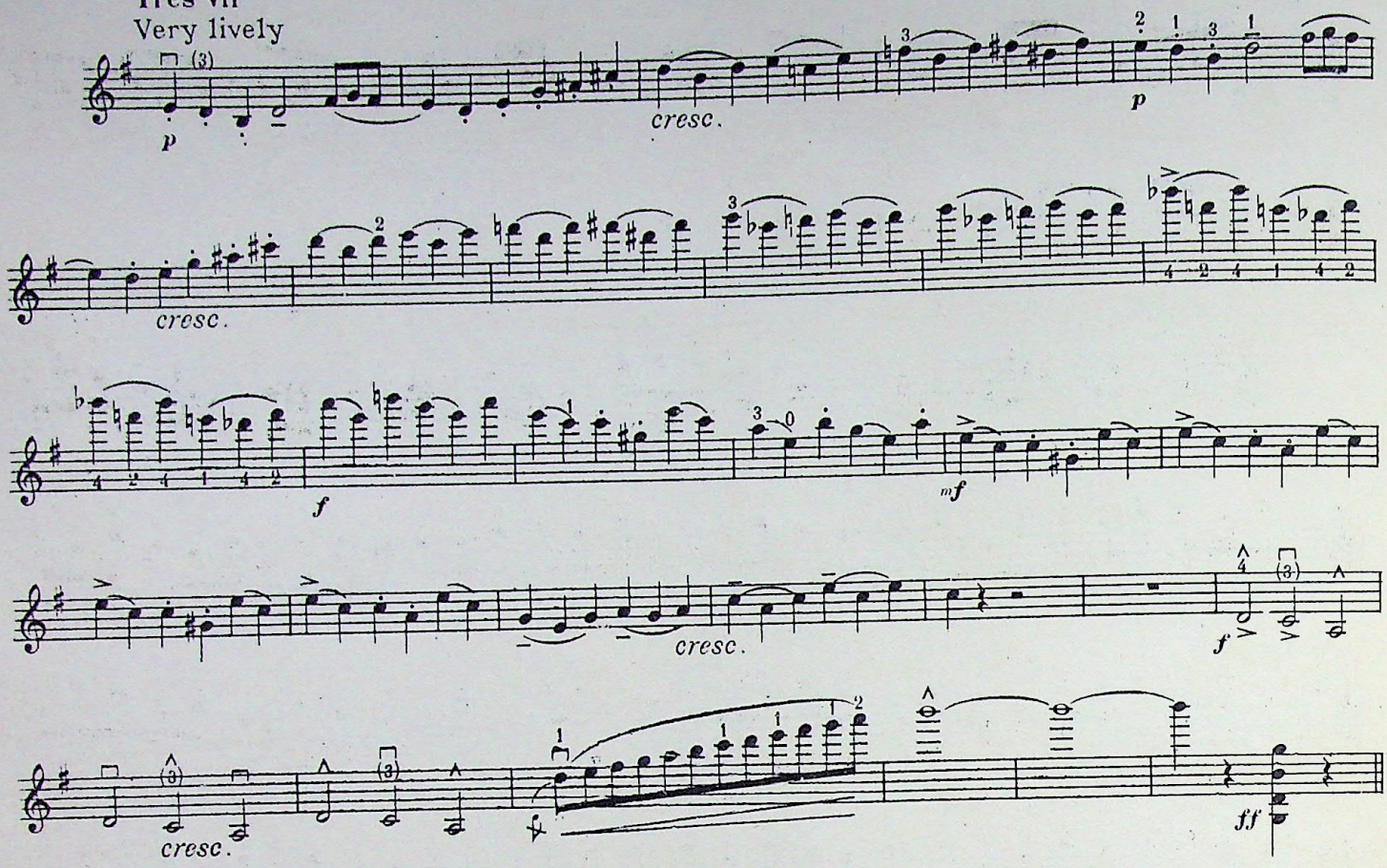


Publié avec l'autorisation de MM. DURAND et Cie Editeurs

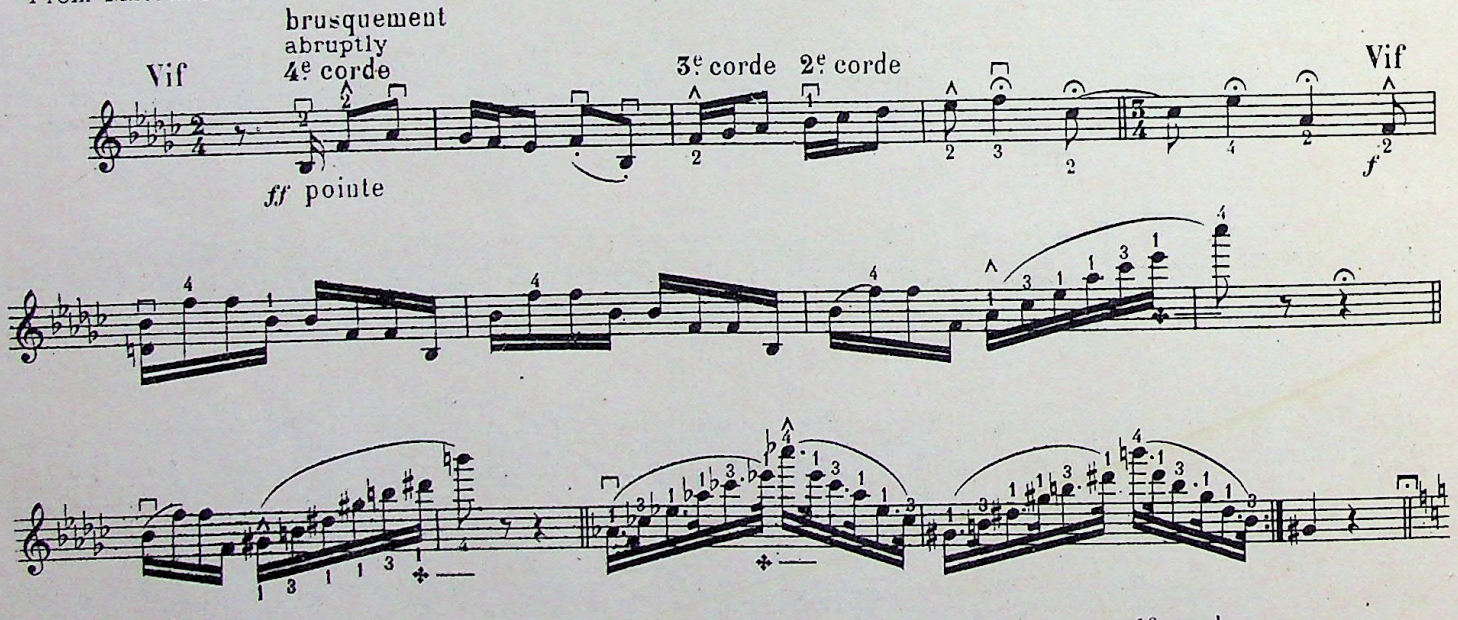
B.R. 170


p
dim.
dim.
pp
pizz.
pp
p
cresc.
f
arco
f
dim.
tr
arco
with the bow
pp
pizz.
pp
tenez l'archet comme à l'ordinaire.
hold the bow as usual
arco
più pp
pizz.
FINAL

Très vif
Very lively



D'après la Sonate de MAGNARD (2e mouvement)
From MAGNARD'S Sonata (2d movement)

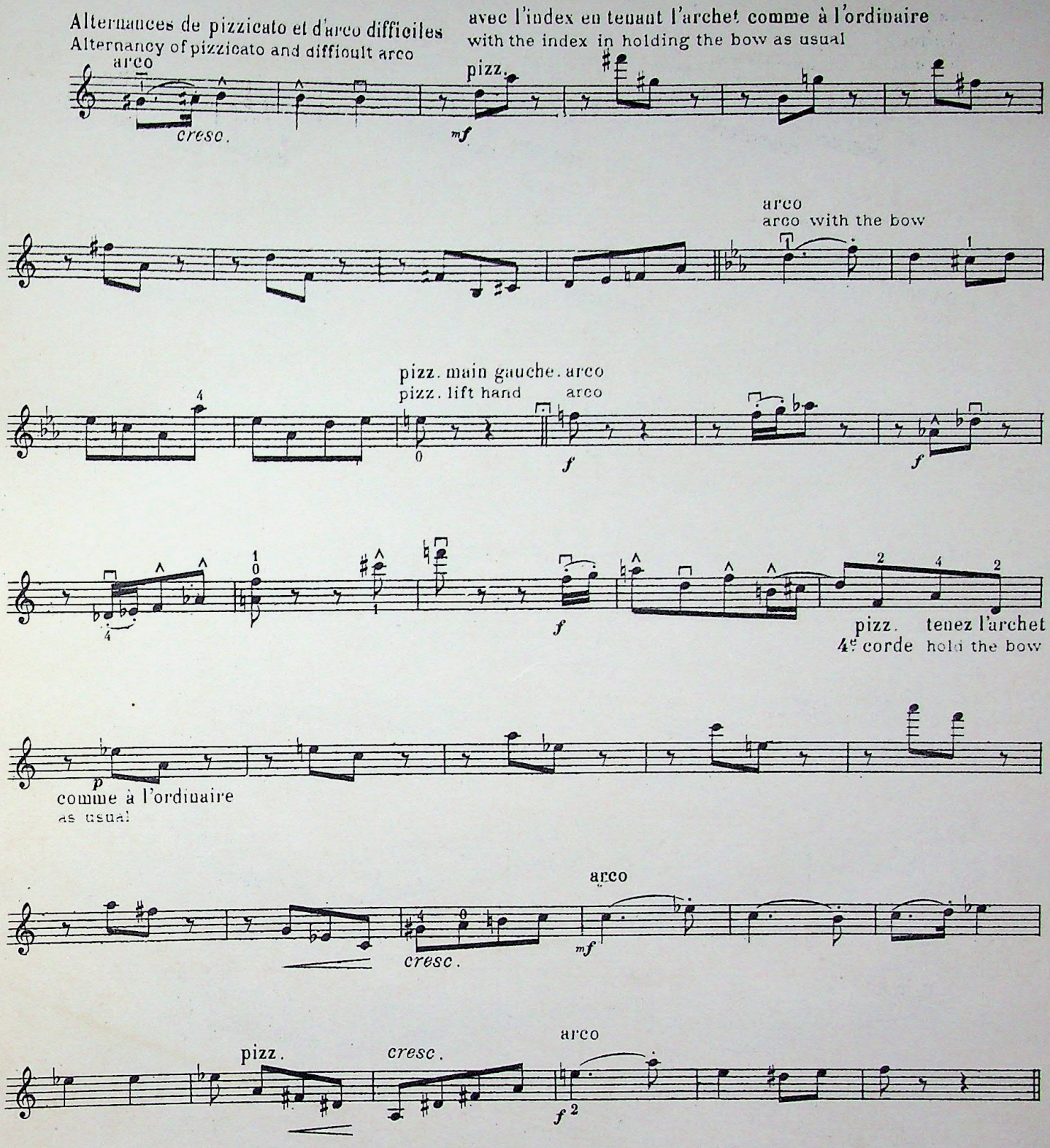




(3e mouvement)
(3 movement)

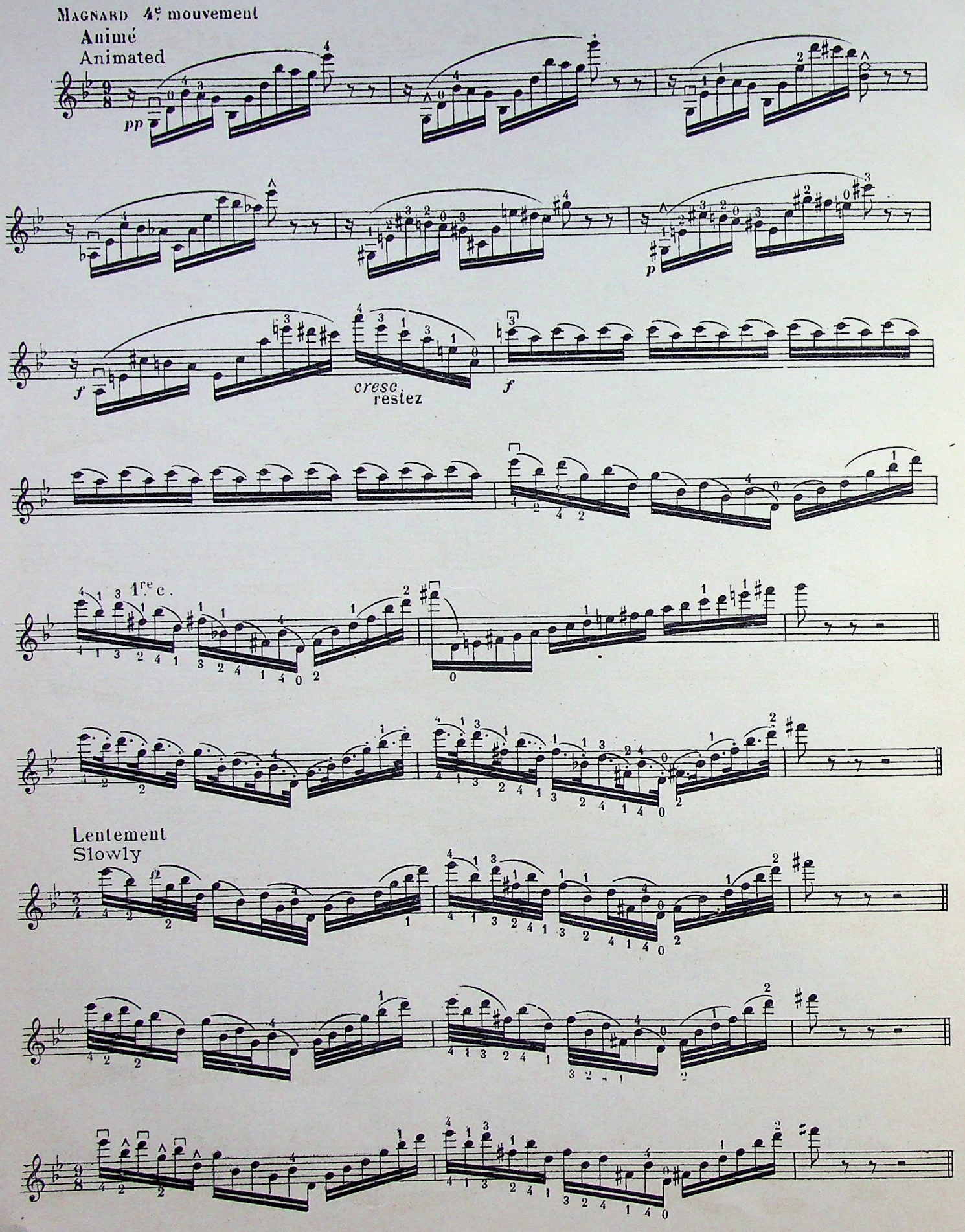
faire le pizzicato avec l'index de la main droite et en tenant l'archet comme à l'ordinaire.
play the pizzicato with the index of the right hand in holding the bow as usual.

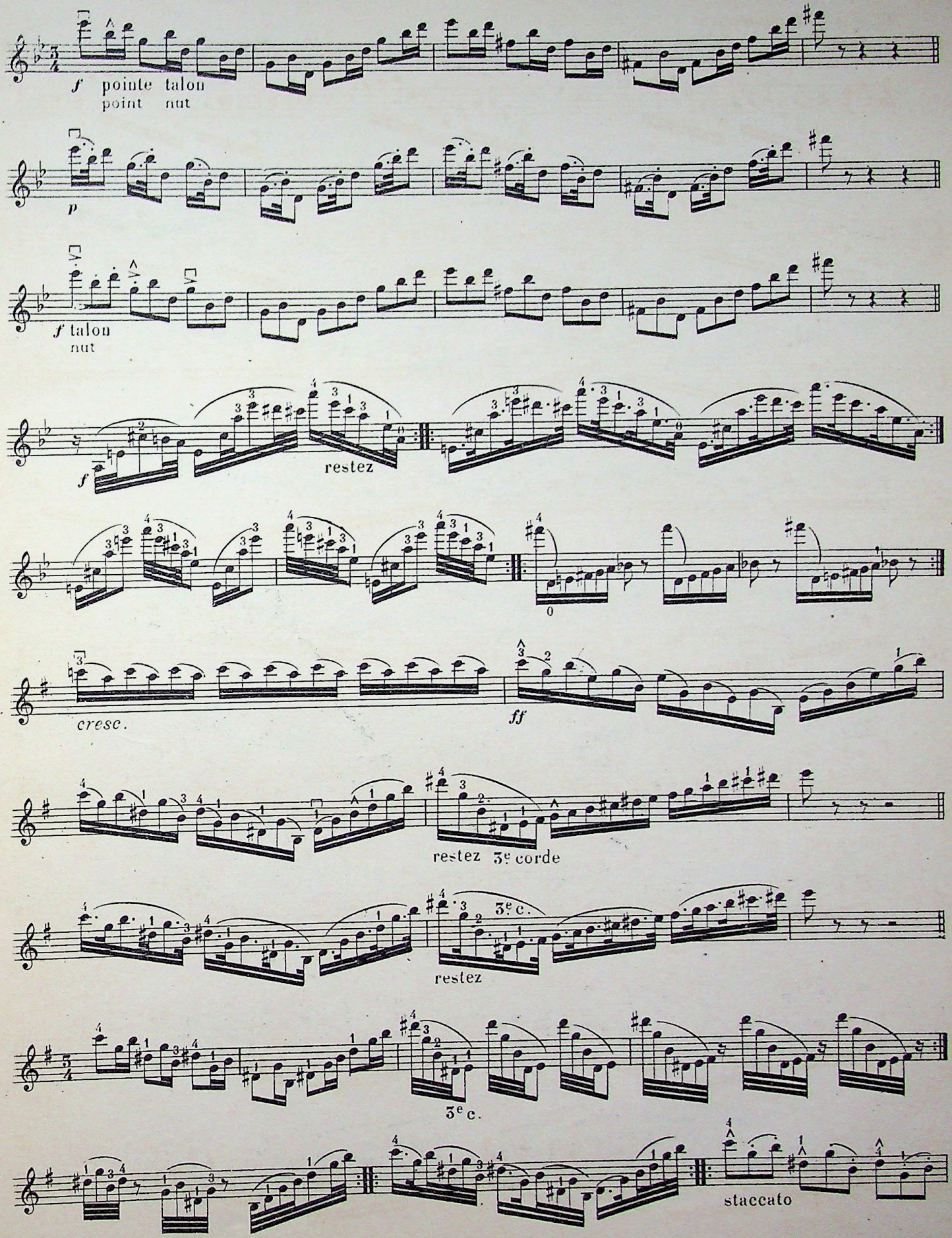
Publiée avec l'autorisation de ROUART, LEROLLE et Cie

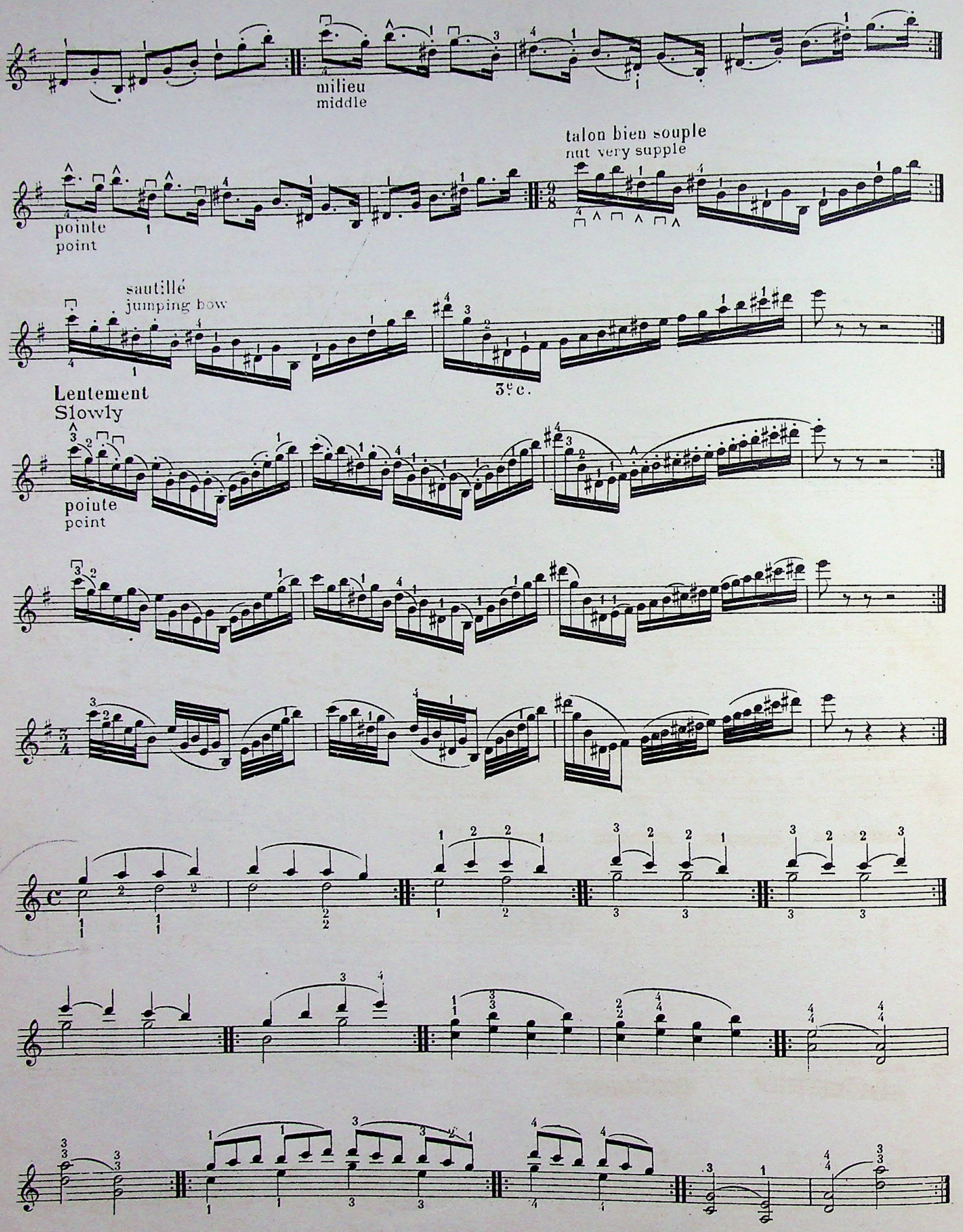


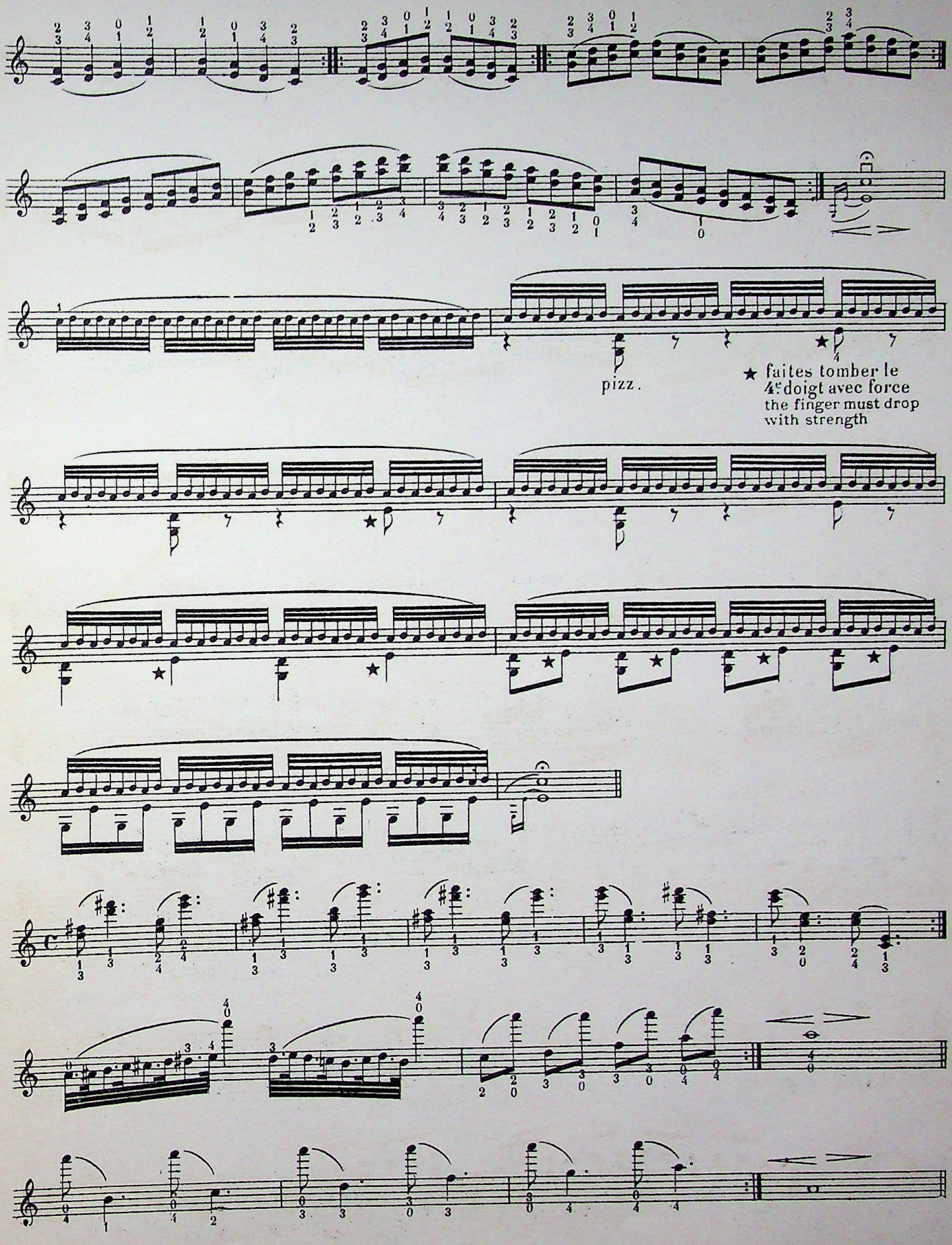
Dans ce troisième mouvement de la Sonate de MAGNARD, les Pizzicato sont plus nombreux, mais presque infaisables. D'accord avec l'auteur, la version que j'indique est la plus pratique. Toutes les notes peuvent se faire avec une bonne sonorité.

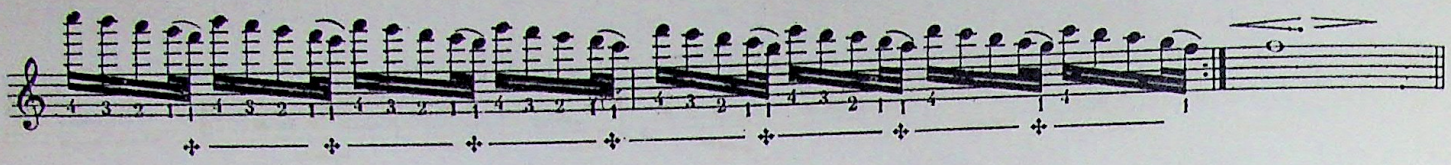
In this third movement of MAGNARD'S Sonata the Pizzicato are more numerous, but hardly praticable. In compliance with the author, the version which I indicate is the more pratical. All the notes can be played with a good sonority.

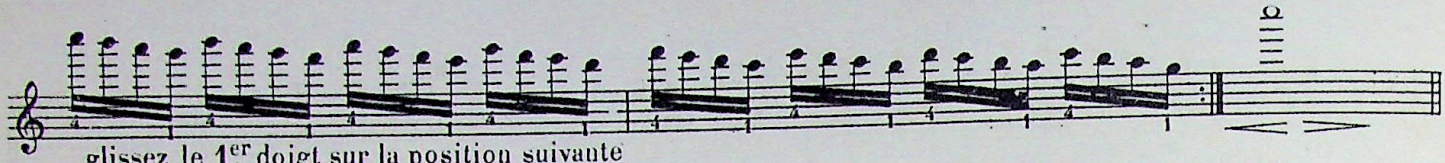

MAGNARD 4e mouvement
Animé
Animated
pp
p
f
cresc
restez
f
1re c.
Lentement
Slowly


f pointe talon
point nut
p
f talon
nut
f
restez
0
cresc.
ff
restez 3e corde
3e c.
restez
3e c.
staccato


milieu
middle
talon bien souple
nut very supple
pointe
point
sautillé
jumping bow
Lentement
Slowly
3e c.
pointe
point

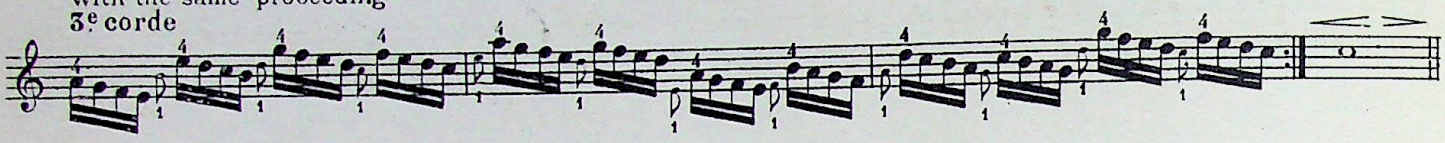

pizz.
★ faites tomber le 4e doigt avec force
the finger must drop with strength



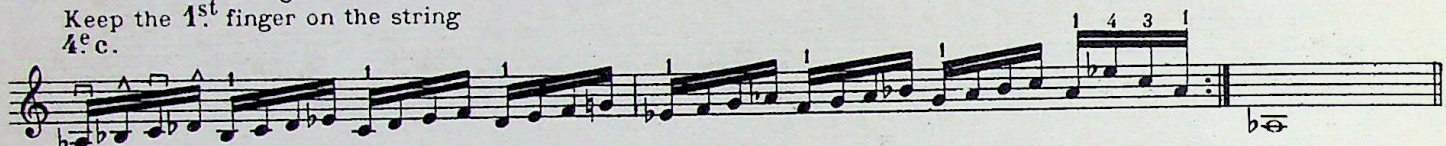


glissez le 1er doigt sur la position suivante
glide the 1st finger on the following position

avec le même procédé
with the same proceeding
3e corde

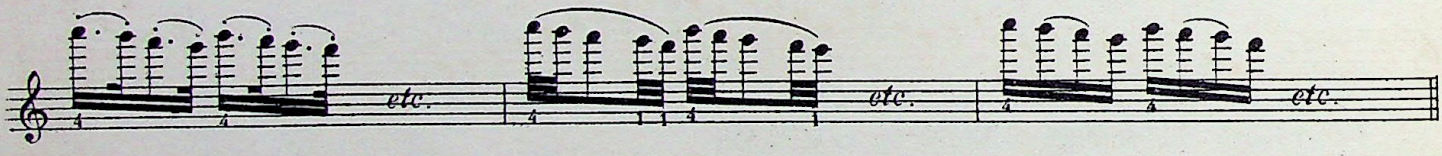


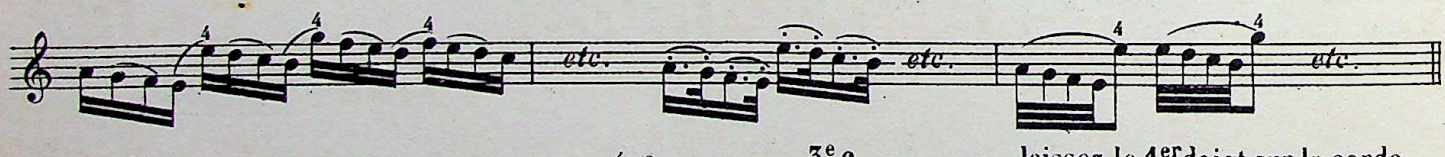
laissez le 1er doigt sur la corde
Keep the 1st finger on the string
4e c.

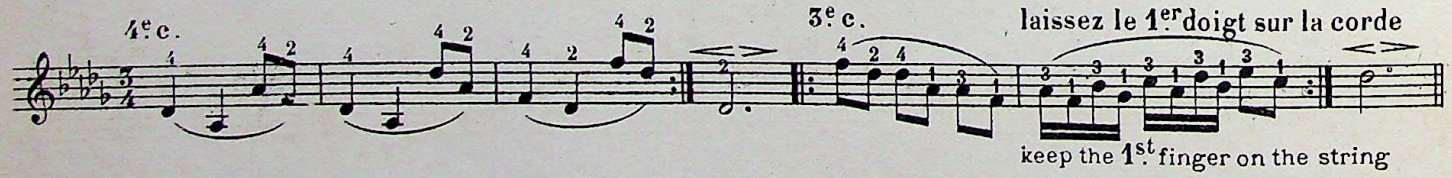


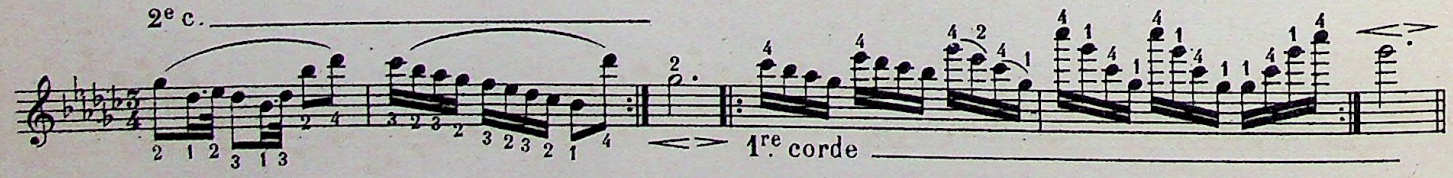
Afin de rendre plus intéressant encore le travail précédent, l'élève devra employer différents rythmes et différents coups d'archet. Exemple :

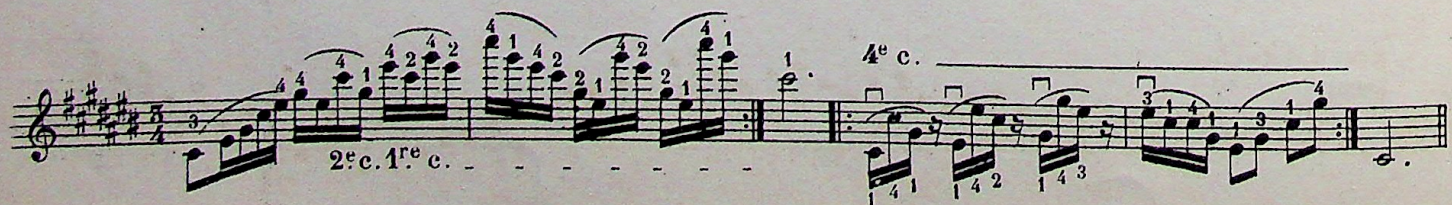
To make the previous practising more interesting, the pupil will use various rythms and various bow strokes. Example :

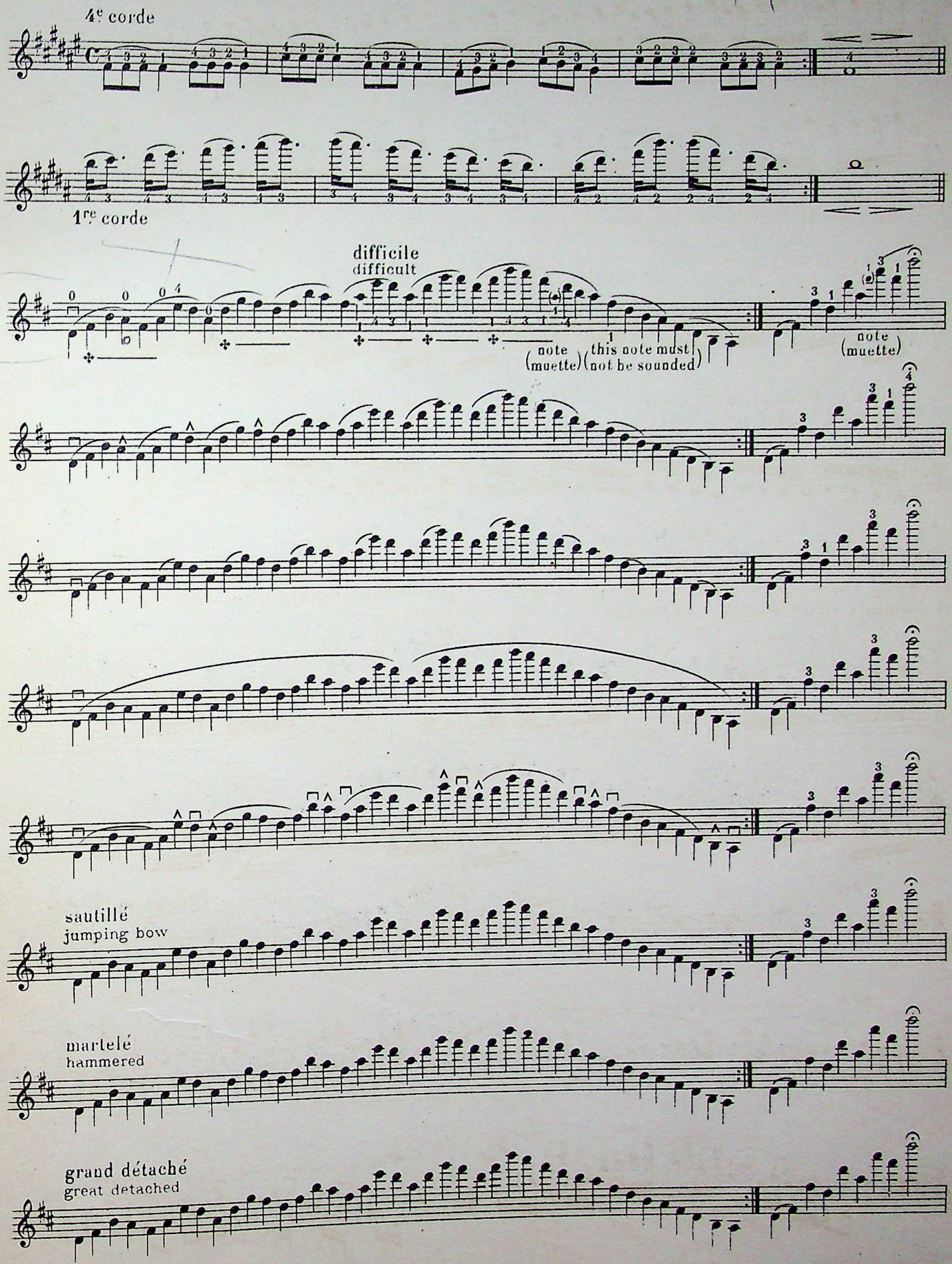


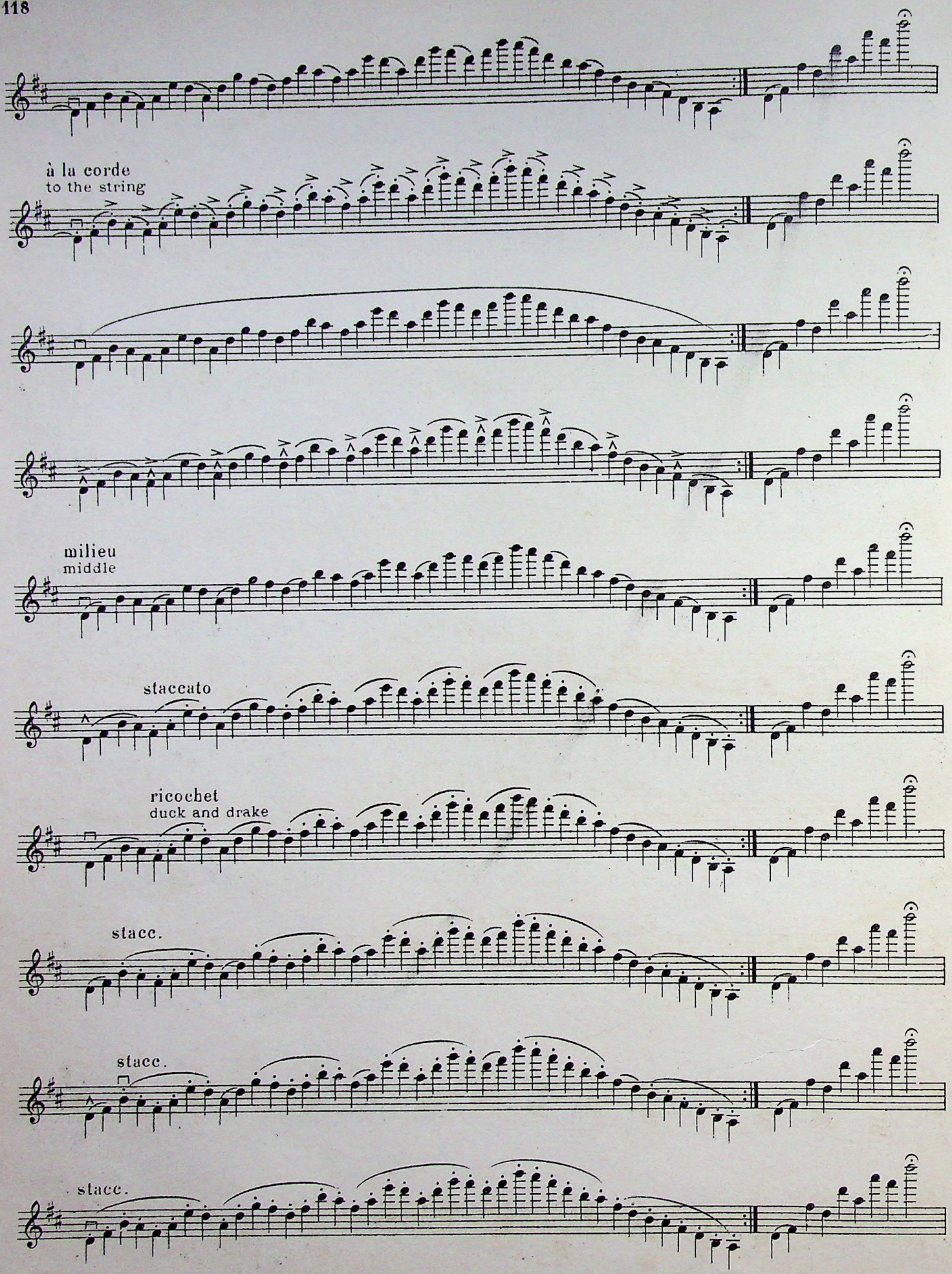









4e corde
1re corde
difficile
difficult
note
(muette)
this note must
not be sounded
note
(muette)
sautillé
jumping bow
martelé
hammered
grand détaché
great detached


à la corde
to the string
milieu
middle
staccato
ricochet
duck and drake
stacc.
stacc.
stacc.

34-97-98

du talon très souple
to the nut very supple
p

de la pointe
mf with the point

ricochet
p duck and drake

tout l'archet en poussant et en tirant
whole bow up and down bow

four horizontal on E string

f

Wrist

f

sautillé
jumping bow

long bow without quivering of bow

p

pointe
point

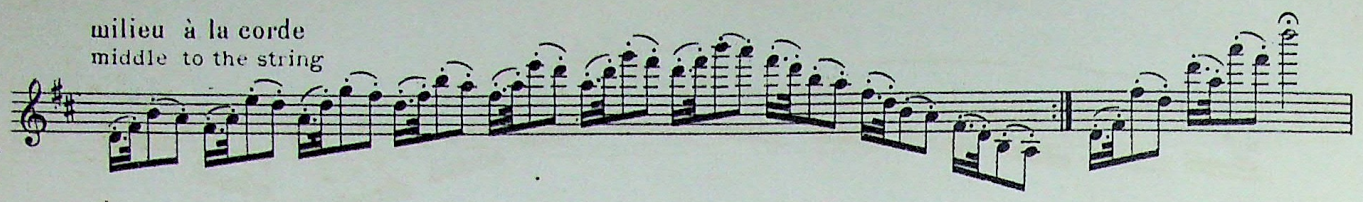
f

Chro. 3-4-6

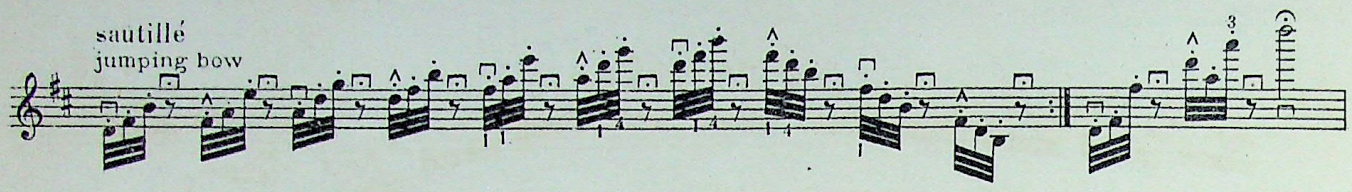
D

B.B. 1705 Chromatique
Fourth Lesson
Ascending chromatic
Ascending chromatic
Descending chromatic
Descending chromatic

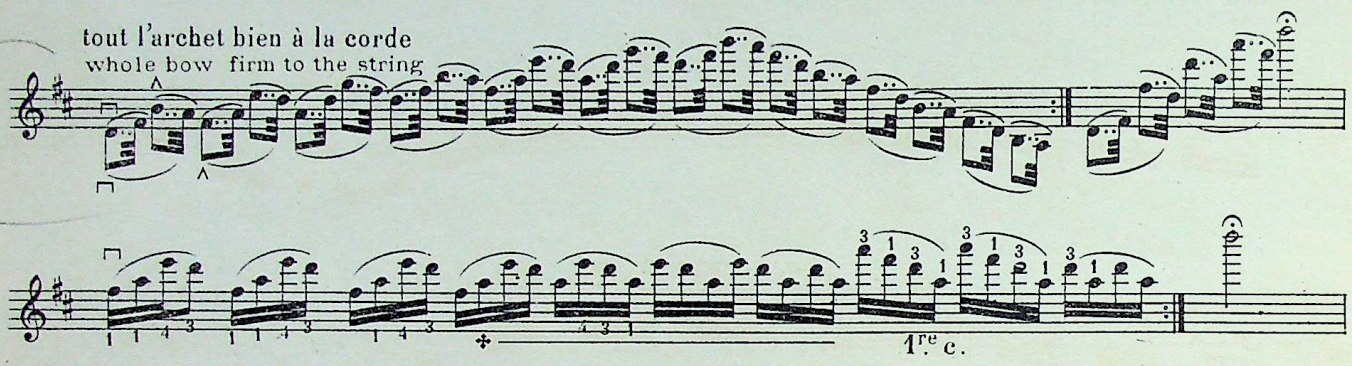
milieu à la corde
middle to the string



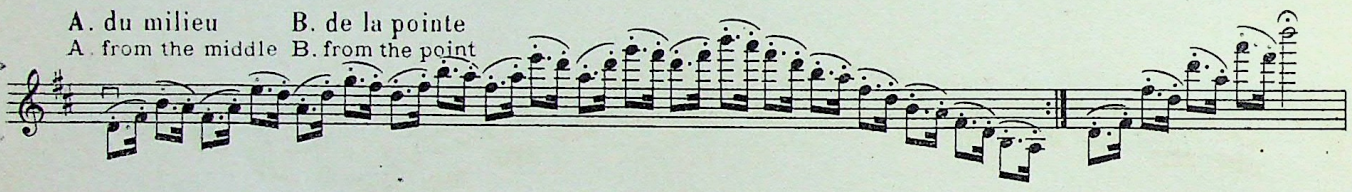
sautillé
jumping bow



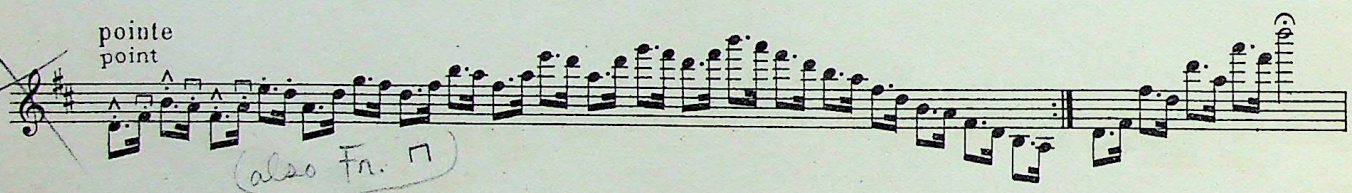
tout l'archet bien à la corde
whole bow firm to the string



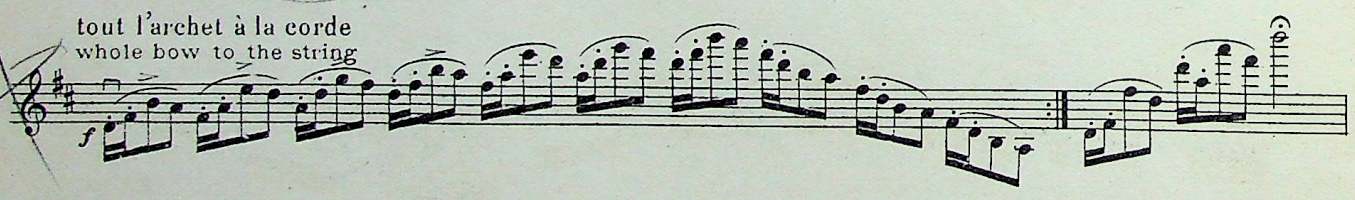
A. du milieu B. de la pointe
A. from the middle B. from the point



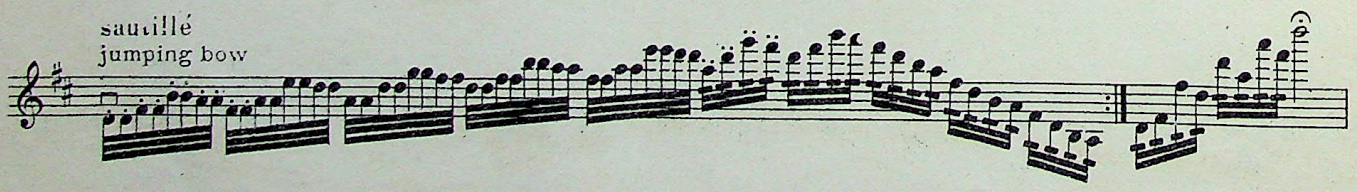
pointe
point



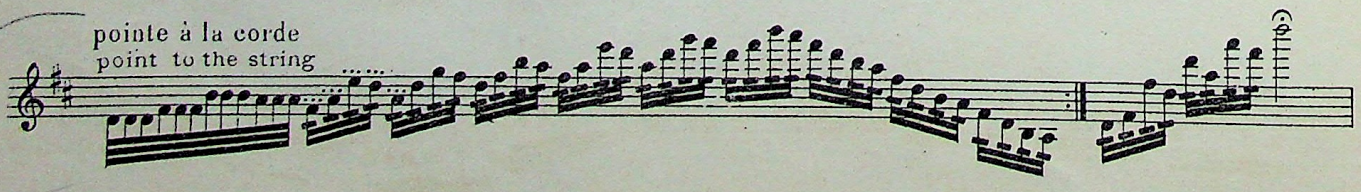
tout l'archet à la corde
whole bow to the string

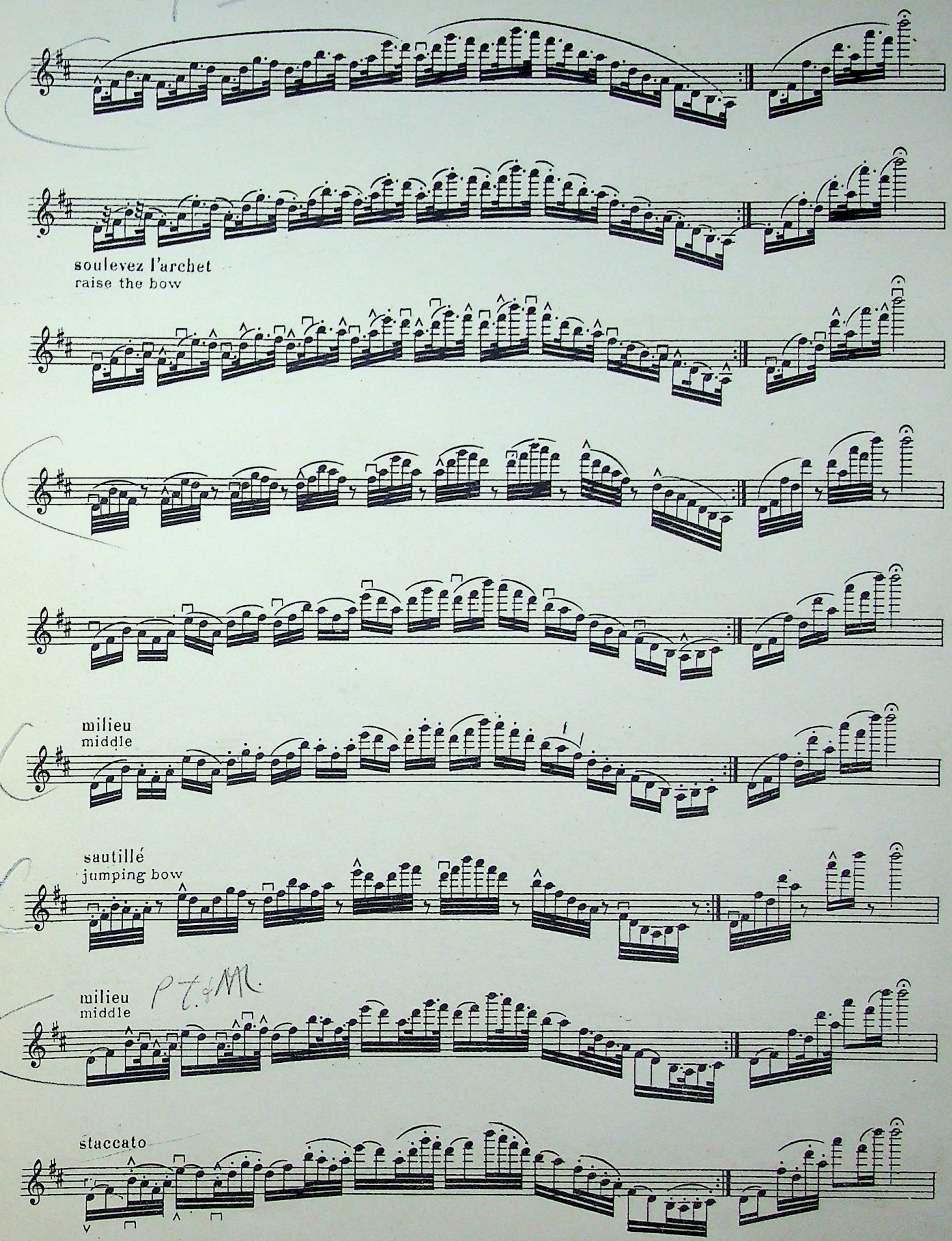


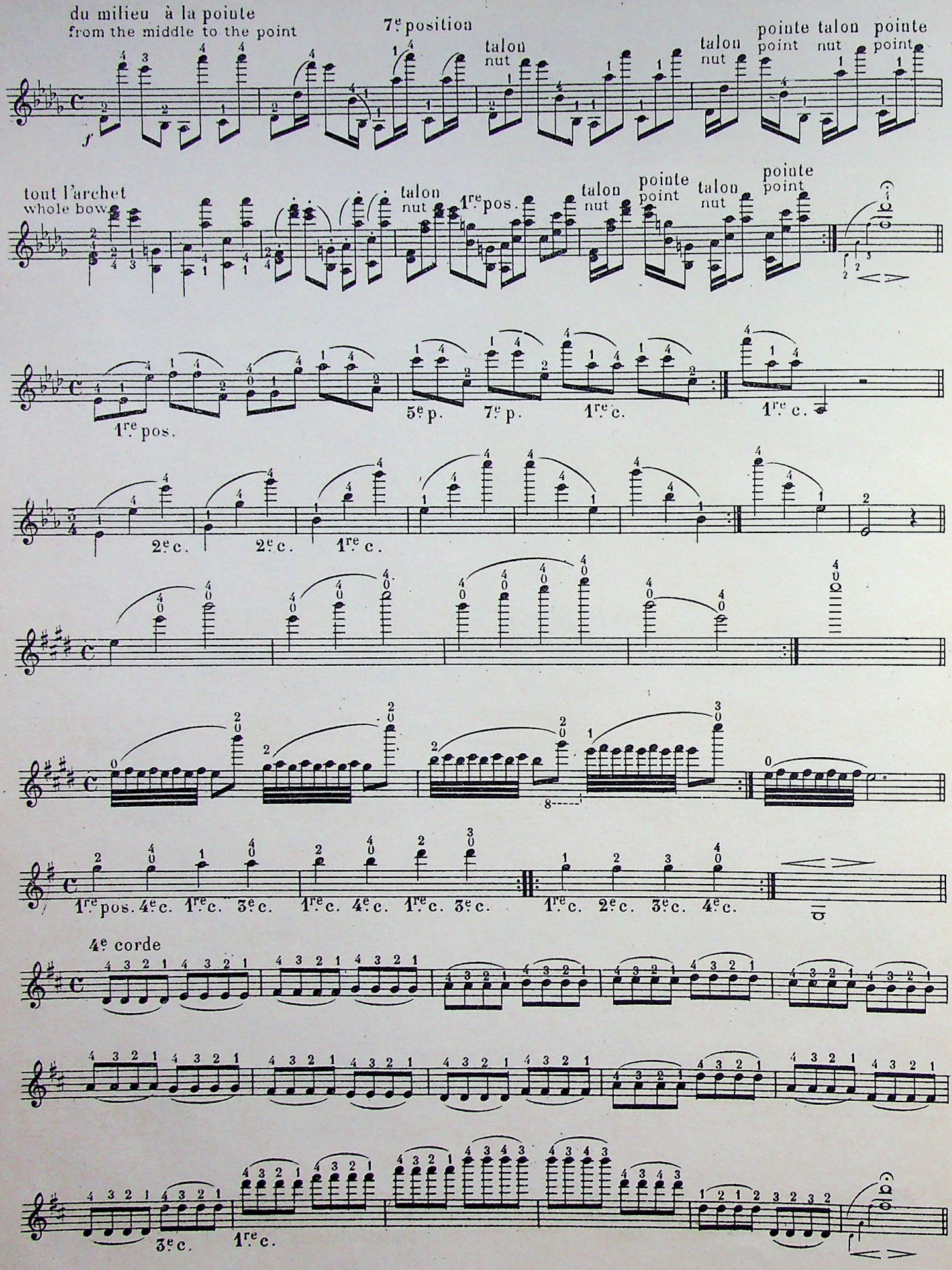
sautillé
jumping bow



pointe à la corde
point to the string




soulevez l'archet
raise the bow
milieu
middle
sautillé
jumping bow
milieu
middle
staccato

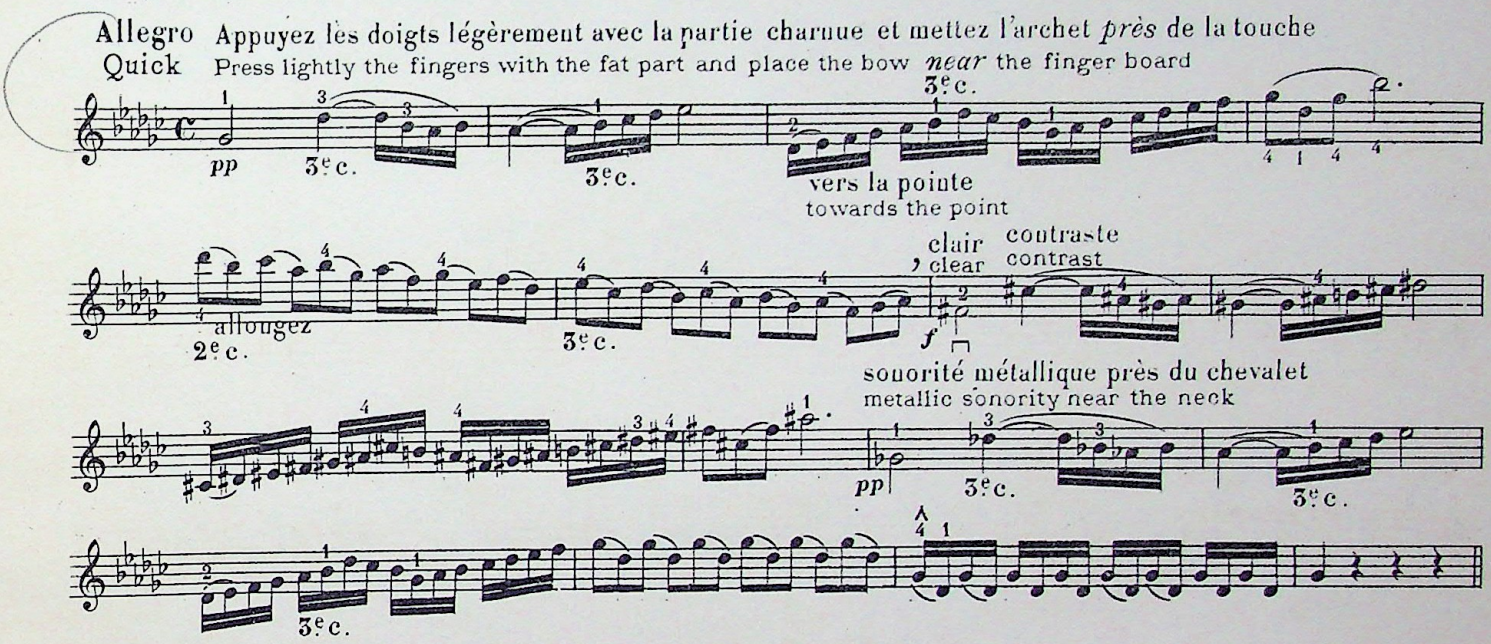

du milieu à la pointe
from the middle to the point
7e position
talon
nut
pointe
point
talon
nut
pointe
point
tout l'archet
whole bow
talon
nut
1re pos.
talon
nut
pointe
point
talon
nut
pointe
point
1re pos.
5e p.
7e p.
1re c.
1re c.
2e c.
2e c.
1re c.
8
1re pos.
4e c.
1re c.
3e c.
1re c.
4e c.
1re c.
3e c.
1re c.
2e c.
3e c.
4e c.
4e corde
3e c.
1re c.

LA SONORITÉ DANS LA DOUCEUR

Plusieurs moyens sont au service du violoniste pour obtenir une sonorité piano.
1º En appuyant les doigts, ceux-ci placés comme à l'ordinaire. 2º En les appuyant beaucoup moins et en pressant la corde avec la partie charnue. Le doigt posé sur la corde sera en conséquence plus allongé, la sonorité sera ouatée, estompée, transparente et aura du charme et de l'émotion.
L'archet sera tenu légèrement et s'éloignera du chevalet. J'attire aussi l'attention sur la sonorité douce et *métallique* que l'on obtient en rapprochant très sensiblement l'archet du chevalet. Les anciens maîtres qui voulaient cette sonorité spéciale et si particulière l'indiquaient par *sul Ponticello*, ce qui veut dire *très près du chevalet*.
BEETHOVEN a employé cet effet dans le final de l'admirable quatuor en ut ♯ mineur.

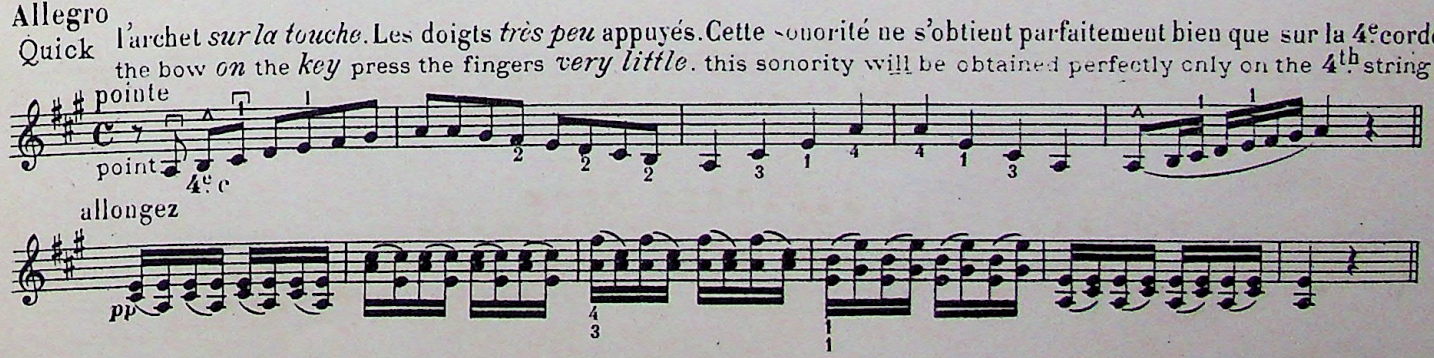
SONORITY IN THE SOFT PASSAGES

Several means are at the violinist's service to obtain a soft sonority.
1º by pressing the fingers on the string after being placed as usual. 2º In pressing them less, and taking the string with the fleshy part. The finger placed on the string will consequently be stretched out, the sonority will be wadded, stomped, diaphane, full of charm and emotion.
The bow will be held lightly and withdrawn from the bridge. I also attract the attention on the soft and *metallic* sonority, obtained by approaching very perceptibly the bow towards the bridge. The ancient masters who desired this special and particular sonority indicated it by *sul Ponticello*, that is to say: *very near the bridge*.
BEETHOVEN used this effect in the final of the admirable quatuor in C ♯ minor



En appuyant très légèrement les doigts et en faisant passer l'archet sur la touche en frôlant la corde on obtient une sonorité qui rappelle celle de la flûte.
Le violoniste doit connaître toutes les ressources dont il peut tirer profit. De cette manière il aura à sa disposition différents moyens qu'il utilisera le cas échéant.

In pressing the fingers lightly and making the bow pass on the key, in grazing the string, a sonority is obtained recalling that of the flute.
The violinist must know all the resources by which he is able to profit. Thus he will have at his disposition different means he can use the case occuring.

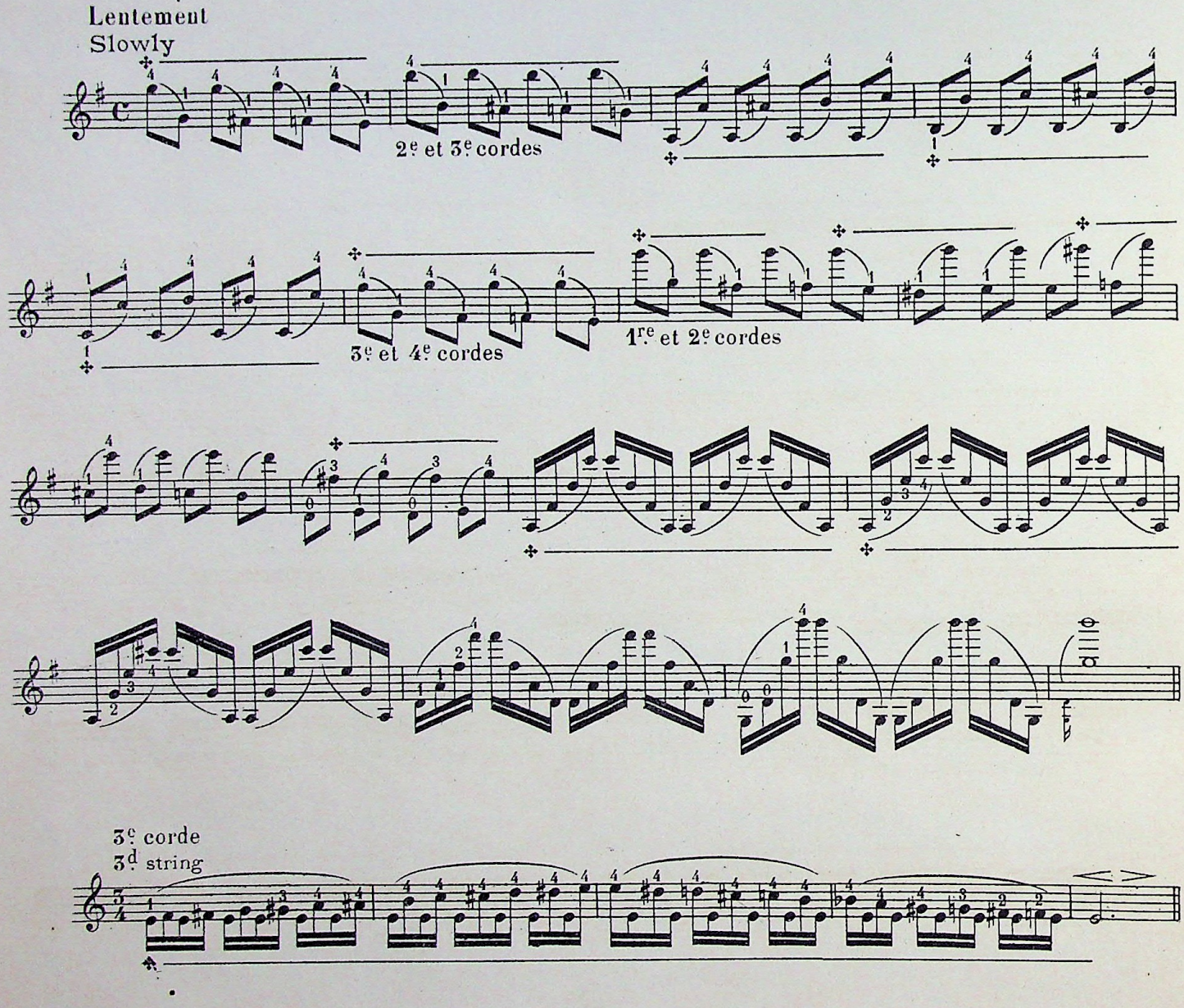


L' EXTENSION

Lorsque le 1er et 4e doigt font plus d'un intervalle d'octave, le pouce de la main gauche doit glisser insensiblement sous le manche. Si le bras gauche est bien placé, c'est-à-dire s'il est *rentré* suffisamment, l'intervalle de 9me ou de 10me se fera facilement.

EXTENSION

When the first and fourth finger make more than an interval of an octave, the thumb of the left hand must glide insensibly under the neck. If the left arm is properly placed that is to say, sufficiently *withdrawn*, the interval of 9th or 10th will be easily played.

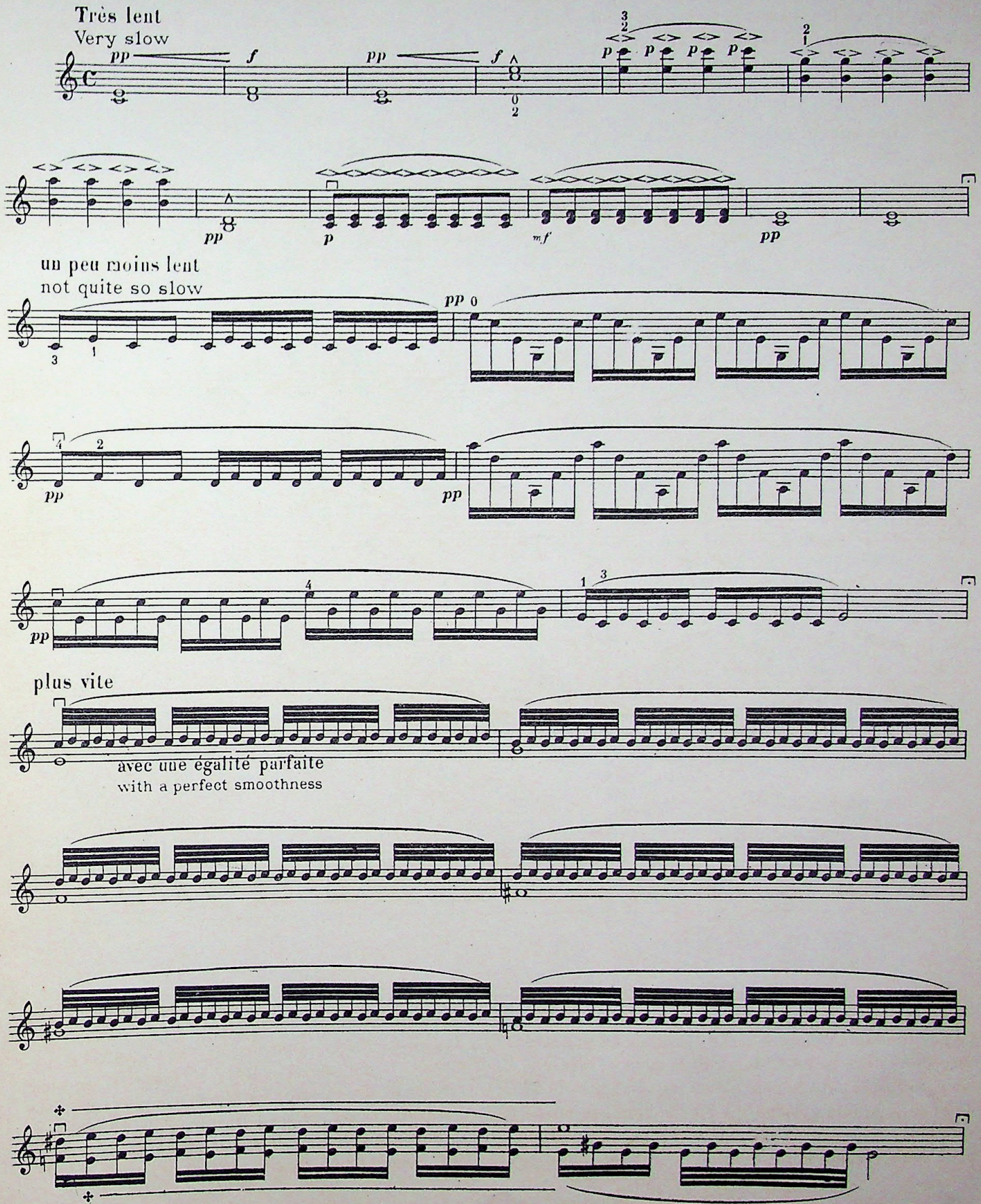


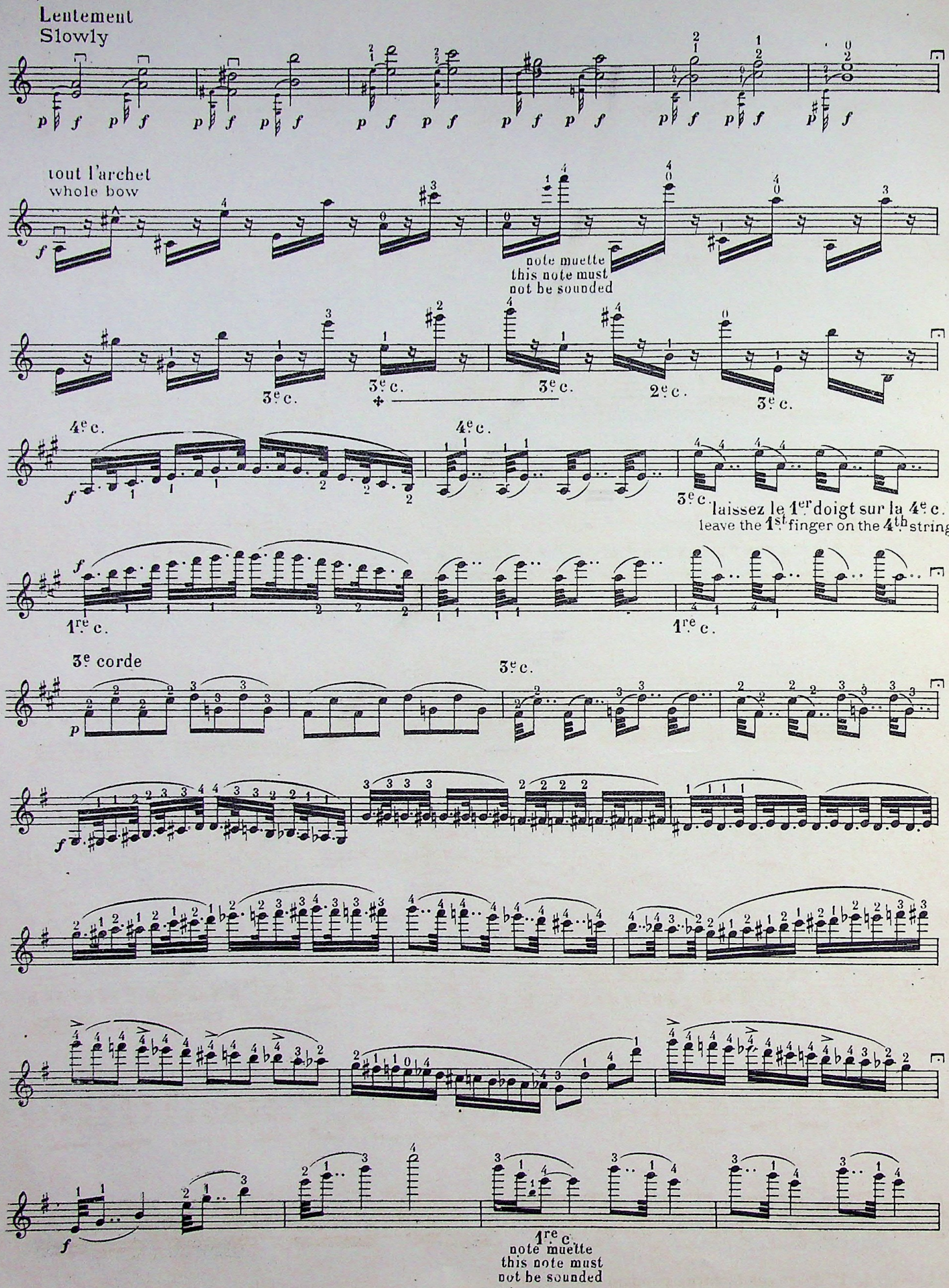
A moins d'avoir la main très petite on doit pouvoir exécuter cet exercice.
La position du 1er doigt se modifiera au fur et à mesure de l'extension du 4e doigt. Si la main se refuse à aller jusqu'à la note la plus élevée on allongera le 4e doigt le plus loin possible. A partir du *si*, le pouce sera placé sous le manche, mais changera de position pour venir en aide au 4e doigt.

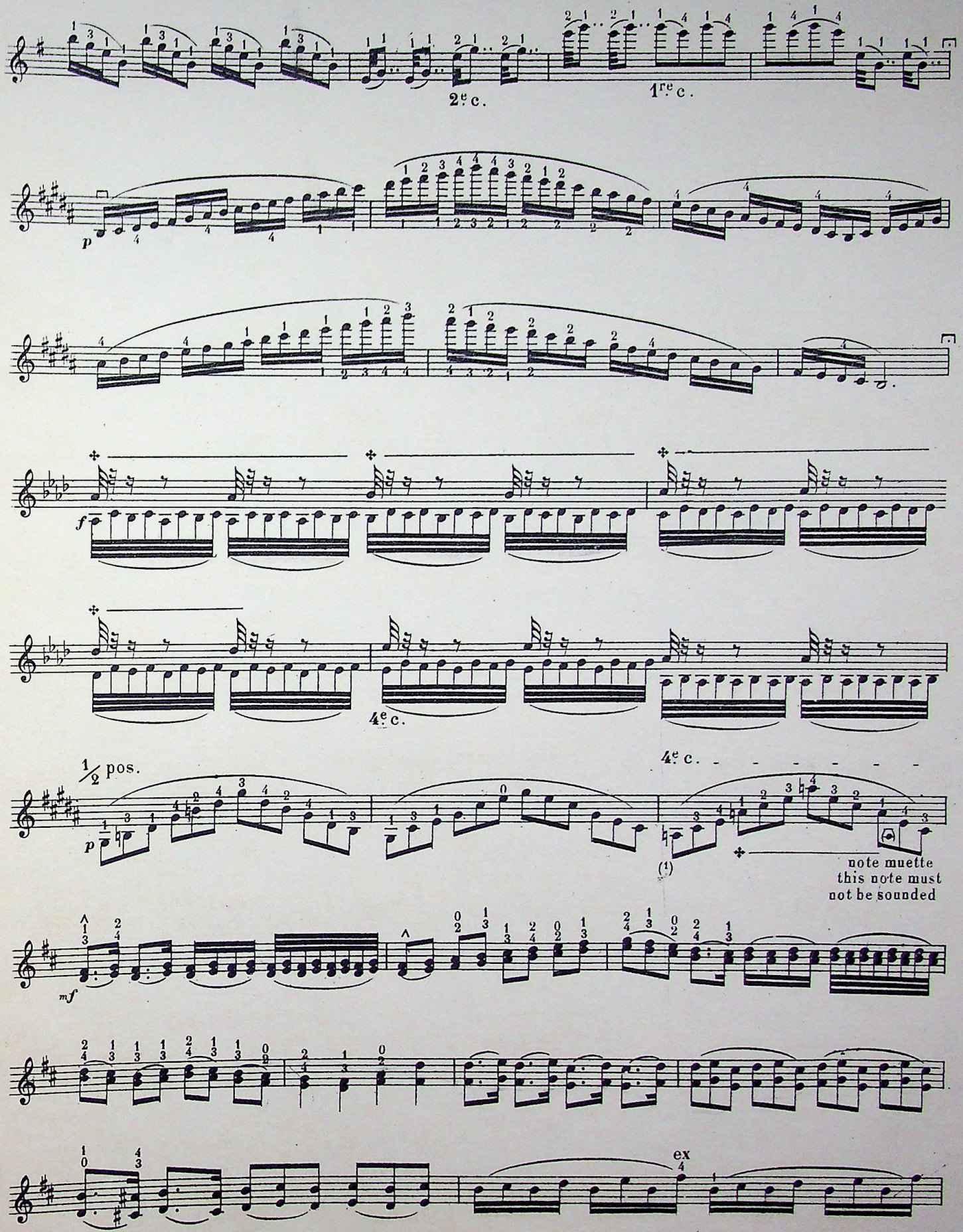
Unless having a very small hand, one can easily play this exercise.
The position of the first finger will be modified proportionally to the extension of the 4th finger. If the hand refuses to stretch out to the highest note, one will stretch the fourth finger out, the further possible. Beginning with *b*, the thumb will be placed under the neck, but will change its position to assist the fourth finger.

ETUDE RÉUNISSANT LES PRINCIPALES DIFFICULTÉS DE DOIGTS ET D'ARCHET

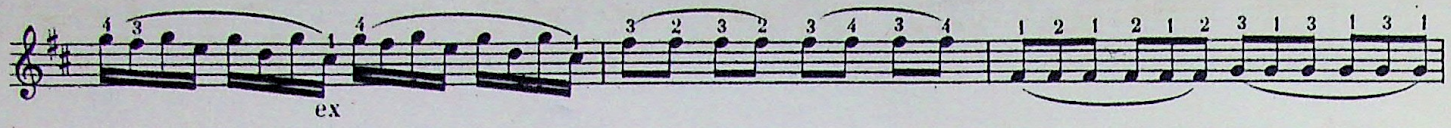
STUDY UNITING THE PRINCIPAL DIFFICULTIES OF FINGERS AND BOW




Lentement
Slowly
tout l'archet
whole bow
note muette
this note must
not be sounded
3e c.
4e c.
2e c.
laissez le 1er doigt sur la 4e c.
leave the 1st finger on the 4th string
1re c.
3e corde
note muette
this note must
not be sounded

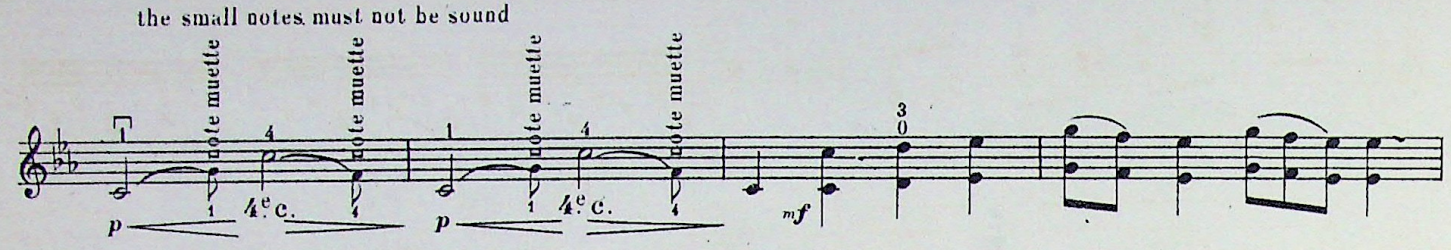


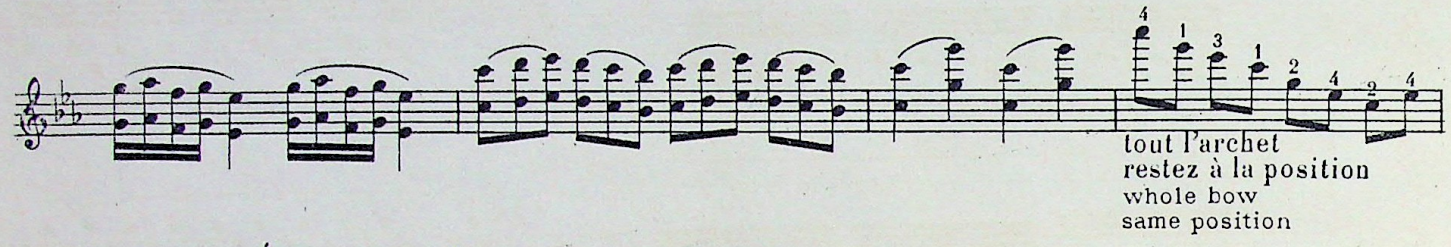
(1) Laissez le 1er doigt sur la corde pendant toute la mesure.
Leave the 1st finger on the string during the whole bar.



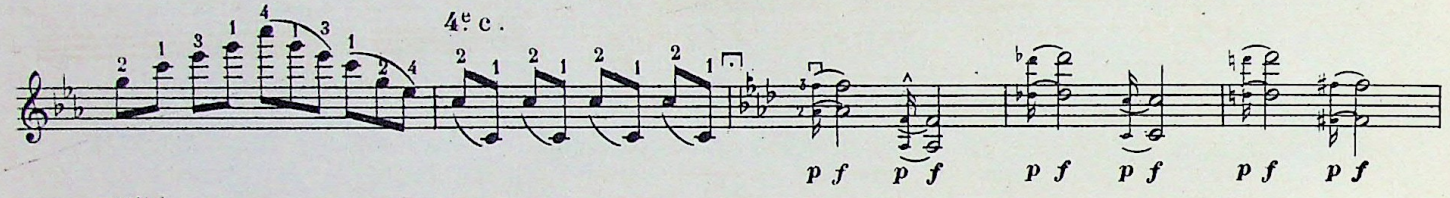
ex

the small notes must not be sound

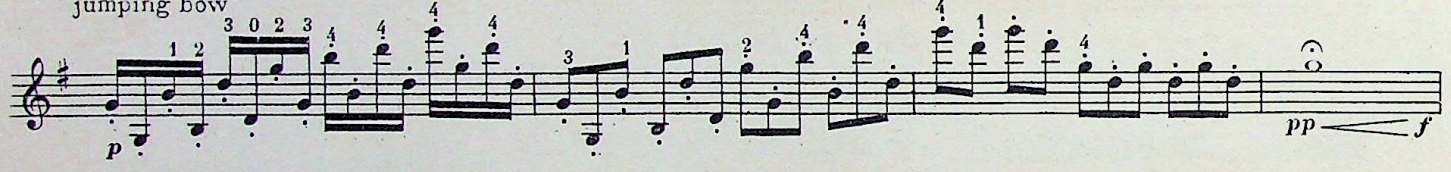


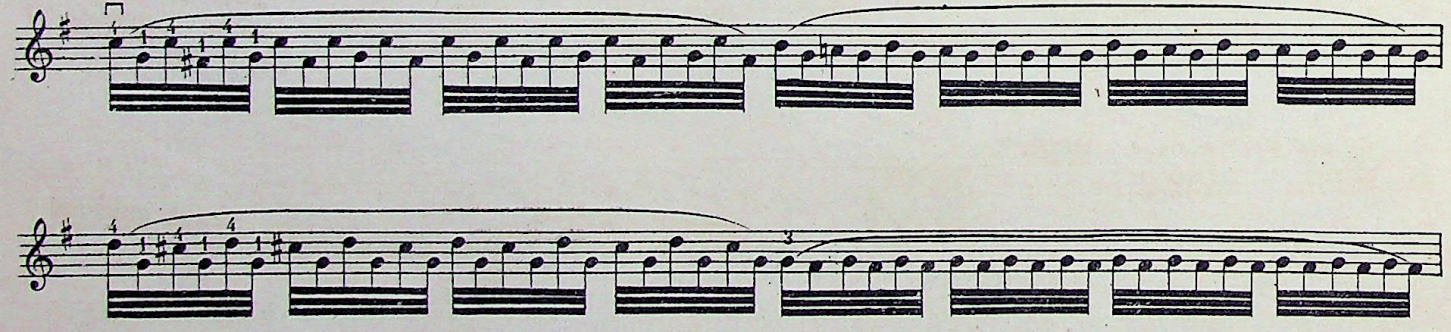


tout l'archet
restez à la position
whole bow
same position



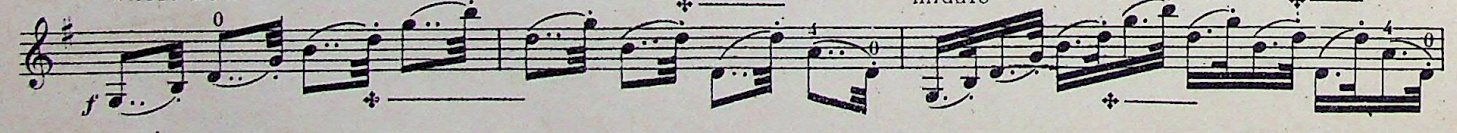
sautillé
jumping bow





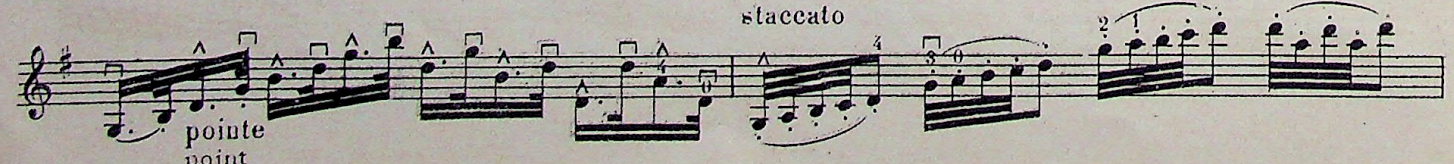
tout l'archet
whole bow

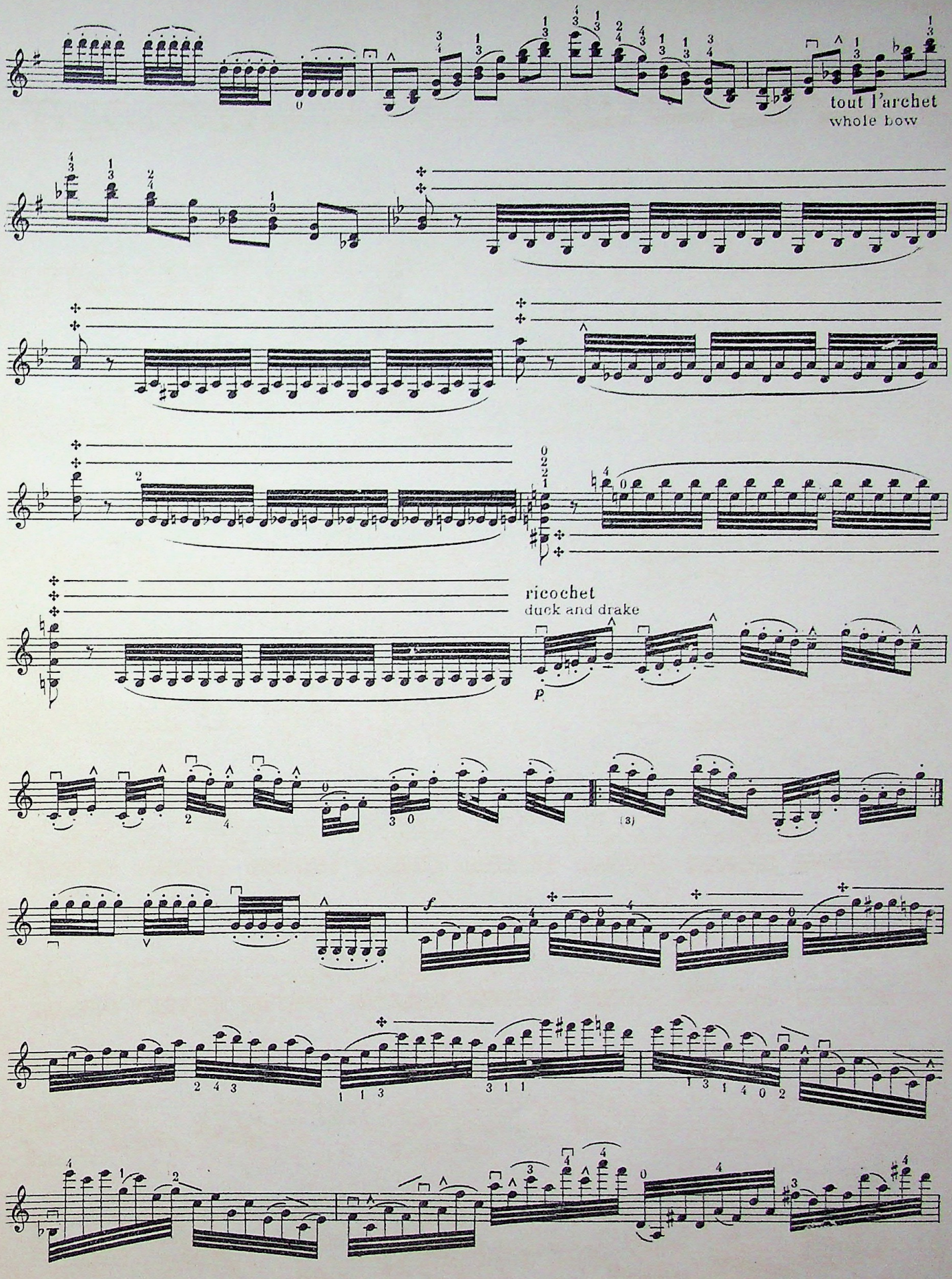
milieu
middle

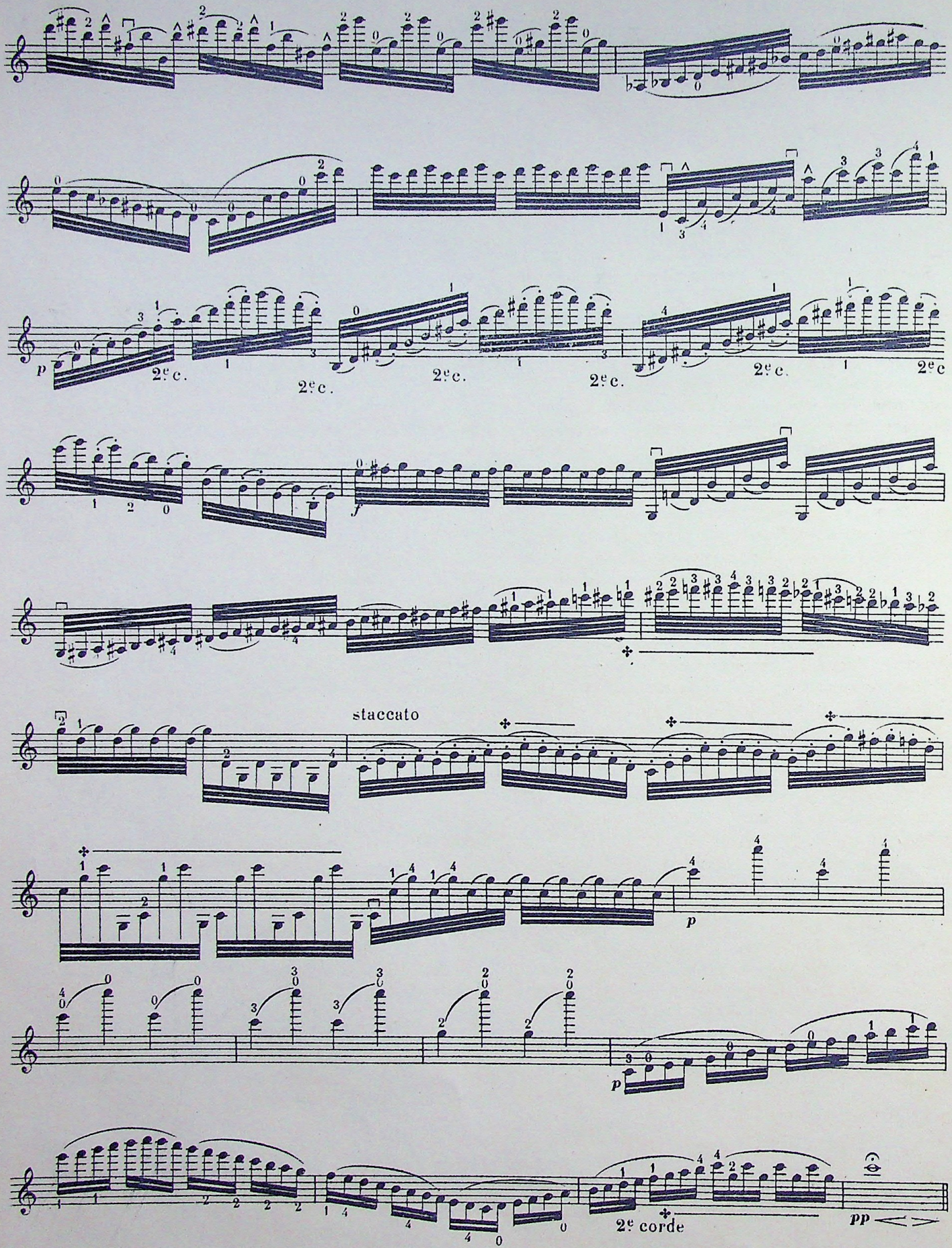


staccato

pointe
point




tout l'archet
whole bow
ricochet
duck and drake
p
f


p
2e c.
2e c.
2e c.
2e c.
2e c.
2e c.
f
staccato
p
p
2e corde
pp

LA JUSTESSE

Un des maîtres du violon, *Sivori*, m'a dit un jour : « Le violoniste qui joue le plus juste est encore celui qui joue le moins faux. » C'est une vérité.

Pour jouer « le moins faux » une attention de tous les instants est indispensable.

Dans les heures d'étude on ne devra jamais laisser passer une note qui paraîtra douteuse.

Pour se former l'oreille il faut entendre beaucoup de musique; de la musique chantée et surtout de la musique exécutée sur des instruments à cordes. Je ne déconseille pas d'entendre de belles œuvres écrites pour l'orgue ou le piano, au contraire; seulement la vraie justesse du chanteur ou du violoniste n'est pas exactement la même que celle obtenue par l'orgue ou le piano. Ces deux derniers instruments emploient la gamme tempérée, c'est-à-dire que l'octave est systématiquement divisée en douze demi-tons égaux.

Dans la gamme de *Zarlin* et celle de *Pythagore* il y a dans les demi-tons diatoniques et les demi-tons chromatiques une différence de un comma. *Zarlin* dit que le fa ♯ est plus bas de un comma que le sol b, *Pythagore* prétend le contraire! Quel est celui de ces deux savants qui a raison? Peut-être tous les deux.

Mais il est certain que nous autres, violonistes, nous jouerons un fa ♯ plus haut qu'un sol b, si le fa ♯ a sa résolution naturelle vers le sol ♯. Ce fa ♯ que nous jouerons trop haut de un comma ne sera pas faux, j'oserai même affirmer que l'audition en sera plus agréable, parce que plus expressive. Il en est de même pour un sol b qui sera plus bas de un comma si ce sol b a une tendance à descendre au fa ♯.

Dans les Arts plastiques, on a souvent remarqué des lignes qui paraissent trop longues ou trop courtes; certains en déduisent que l'ignorance est seule coupable, alors que cette « déformation » est voulue et indiquée pour donner plus de force, plus d'accent et pour mieux *exprimer une idée.*

Il me semble qu'il y a là quelque rapport avec le *comma* que nous y ajoutons ou que nous supprimons. Mais je m'empresse de dire que le jeune apprenti violoniste ne doit pas outre mesure se préoccuper de ces questions; s'il est doué, instinctivement et sans raisonnement la différence de un comma existera.

Au point de vue *expressif*, c'est un avantage que nous avons sur les instruments à gamme tempérée.

LA PONCTUATION

Imaginez-vous un discours prononcé sans virgule, sans point et virgule, sans arrêt, sans point d'excla-

ACCURACY

One of the masters of the violin, *Sivori*, one day said to me : « The violinist playing the most accurate is the one who plays the least « out of tune »... This is true.

To play the « least out of tune », an attention of every moment is indispensable.

During pratice time we should never let pass one note seeming doubtful. To form our ear, we ought to hear much vocal music, and above all, music performed on string instruments. I do not dissuade to hear beautiful works written for the organ or pianoforte, on the contrary ; only, the true accuracy for the singer or violonist is not just the same as the one obtained by the organ or pianoforte. These last two instruments use the « Gamme tempérée » (system of temperament) in which the octave is systematically divided into twelve equal semitones.

In the scale of *Zarlin* and that of *Pythagore*, we find in the diatonic semitones and the chromatic ones a difference of one comma. *Zarlin* states F ♯ is of one comma lower than Gb. Pythagore affirms the contrary Who, of these two scientific men, is right ? Both very likely.

But it is certain, that we violonists, will play a F ♯ higher than a Gb, if the F ♯ has its natural resolution towards the G ♯ .

This F which we play one comma too high, is not wrong. I even dare assert that its hearing will be more pleasant, being more expressive.

It is the same for a Gb which will be one comma lower if this Gb has a tendancy towards F ♯.

In plastic arts we often notice lines, which seem too long or too short ; certain people conclude hereby that only ignorance is guilty, while this « deformation » was intended and pointed out to give more streugth, more stress, and to express *an idea more powerfully.*

It seems to me that there is some relation in this with the *comma* which we add or suppress, but I hasten to say that the young practiser must not occupy himself beyond measure with these questions. If he be gifted; the difference of one comma will exist instinctively for him without reasoning.

As regards the « *expression* », this is an advantage we have on the instruments with the « system of temperament » or « Gamme tempérée ».

PUNCTUATION

Imagine a speech without a comma, without a semicolor, without a stop, without signs of interrogation?

mation, sans point d'interrogation? Le discours le plus parfait littérairement serait insipide à entendre dans ces conditions.

Si la lecture d'un beau discours est faite par quelqu'un d'intelligent, nous devons, nous autres interprètes musiciens, en tirer profit. C'est la plus précieuse leçon que nous puissions prendre pour l'exécution de nos œuvres musicales. Si dans la musique la ponctuation n'est pas déterminée par des signes, — quelques compositeurs modernes séparent les membres d'une phrase par une virgule — nous y suppléons le plus souvent par l'instinct qui nous guide. Mais est-ce suffisant? **Non.**

Le raisonnement joue ici un rôle prépondérant. Pour la mise au point d'une interprétation musicale, il est nécessaire de considérer minutieusement le morceau, de discerner la structure des thèmes, de savoir où il faut respirer.

Beaucoup d'interprètes s'imaginent que parce qu'il n'y a pas de *silence* on ne doit pas cesser le son! c'est une grave erreur.

Un morceau ainsi exécuté, quelque court qu'il soit au point de vue de la durée, paraîtra fatalement long et fastidieux.

Je me souviens d'une certaine exécution du célèbre *Aria* de *Bach* sur la 4e corde, sans une respiration et à plein son! Cela m'a donné l'impression pénible de l'étouffement dans un endroit trop étroit et manquant d'air.

Pensons à un *chanteur-musicien;* il est bien obligé de respirer, lui; imitons-le et ne soyons pas des machines remontées pour toute la longueur d'un morceau.

LA SONORITE

Rien n'est plus désagréable que l'attaque brutale du son dans les fortissimos. J'appelle attaque brutale lorsque tous les crins sont appuyés trop fortement sur la corde avant de mettre celle-ci en vibration.

L'attaque doit être faite du poignet avec force mais aussi avec souplesse. Le violoniste qui attaque la corde brutalement du bras n'aura jamais une sonorité communicative. Le gros son obtenu ainsi restera étouffé dans l'instrument et ne s'entendra qu'à une très faible distance.

Je connais des hommes d'une corpulence d'athlète qui tirent de leur violon un son très menu, et des enfants, garçons ou filles, à l'aspect frêle, dont la sonorité porte. La belle sonorité et la justesse sont les deux qualités principales du violoniste.

Il y a, évidemment, des degrés dans la puissance de la sonorité; il serait désirable que le violoniste possédât toutes les qualités : beauté et force du son.

Je mets cependant en garde les jeunes violonistes

The most perfect literary discourse would be dull to hear under these conditions. If the reading of a beautiful speech is given out by an intelligent person, we, musical interpretors, must profit by it. It is the most precious lessou that we could take for the execution of our musical works. If the punctuation has been decided by signs in the music — some modern composers separate parts of a phrase by a comma — we, most often, make up for this by the instinct leading us. But is this sufficient ? No Here, reasoning, plays a preponderant part. For the getting up of musical interpretation, it is necessary to consider the piece minutely, to discern the structure of the themes, to know where to breathe.

Many interpreters imagine that because no *rest* is marked, they must not cease the tune! This is a serious mistake.

A piece thus played, as short as its duration may be, must fatally seem long and tedious.

I remember a certain performance of the famous *Aria* of *Bach* on the fourth string, without respiration, and with full tune ! It gave me the disageeable impression of suffocation in a too narrow place short of air.

Think of a vocal musician, *he* is obliged to breathe. Let us imitate him, and do not let us be wound up machines for the length of a piece.

SONORITY

There is nothing more disagreeable than a brutal attack of the sound in the fortissimos.

By brutal attack I mean when all hairs are pressed too hard on the string before putting it to vibration.

The attack must come from the strength of the wrist but be given at the same time with suppleness. The violinist attacking the string brutally with the arm, will never obtain a communicative sonority. The thick sound thus obtained, will remain suffocated in the instrument, and be heard at a very small distance only.

I know men of an athletic corpulence, pulling a very feeble sound out of their violin, and children, boys or girls with a frail-looking appearance whose sonority carries very far.

Beautiful sonority and accuracy are the two principal qualities of the violinist.

There are evidently different degrees in the strength

qui veulent obtenir la quantité au détriment de la qualité. Une sonorité chaude dans laquelle circule la vie, voilà le but qu'il faut atteindre.

Je dirais volontiers que l'échelle du son peut être considérable sans que le maximum de celui-ci soit extrêmement éclatant. Pour me servir d'une expression chère aux peintres, il s'agit ici de la *question des valeurs*. En effet, dans une œuvre de peinture, si l'artiste part avec un *fond sourd*, un gris peut devenir de la lumière. Le résultat est obtenu.

Un violoniste musicien intelligent devra donc apprendre à se connaître, il aura conscience de la valeur de ses moyens et les appliquera avec discernement. Par exemple un violoniste donnant X comme forte maximum devra régler toutes les autres sonorités d'après ce maximum. La sonate de Franck me permet de donner un exemple typique de ce que j'avance.

Dans la 1re partie, tout le commencement doit se jouer en demi-teinte; un *crescendo molto* est indiqué à la 24e mesure pour aboutir à la 26e à un *fortissimo;* si cette dernière mesure n'a pas une plénitude de son plus grande que toutes les précédentes, l'effet esthétique est manqué.

Il faut donc que le violoniste sache tout ce qu'il peut donner à cette dernière mesure et règle ses forces d'après celle-ci. Soyez certains que, de cette manière, l'effet sera obtenu.

« Je conseille aux jeunes violonistes de faire une visite au musée du Luxembourg et de regarder attentivement les peintures de *Carrière*. Ce grand artiste arrive, par une échelle de tons extrêmement gradués, à un effet très puissant, bien que la valeur la plus forte, *vue séparément*, soit encore dans une gamme modérée. »

La sonorité du pianiste devra être proportionnée à celle du violoniste, sinon la meilleure intention de celui-ci sera annihilée.

Les pianistes ne doivent pas oublier que nos petits violons n'ont pas augmenté leur volume de son depuis leur création tandis que le piano moderne peut lutter contre tout un orchestre.

Il y a, actuellement, un manque absolu d'équilibre entre les deux instruments; le pianiste devra donc toujours se modérer afin de réaliser l'unité dans la dualité. Il faut à un pianiste un grand tact pour bien interpréter la musique de chambre.

Le violoniste devra aussi chercher à varier sa sonorité selon le caractère du morceau.

L'organe le plus pur, s'il n'est pas varié engendrera la monotonie. Le violoniste a à sa disposition des éléments merveilleux qu'il doit utiliser mais qui restent le plus souvent dans l'ombre faute d'attention et de réflexion : Il ya plusieurs manières de presser les doigts sur la baguette, plusieurs manières d'appuyer

of sonority; it would be desirable for the violinist to possess all qualities ; *beauty* and *strength* of the tune.

However, I warn the young violinists against trying to obtain quantity at the loss of quality. A warm sonority in which life circulates, that is what you must aim to attain.

I willingly would say that the scale of sound can be considerable without the maximum of sound being extremely brilliant. To use an expression dear to painters : it is here a « question of values ». For, if in a painting, the artist starts with a dull ground, grey may seem luminous, and thus the result is obtained. A violinist intelligent must learn to know himself.

In the first part, all the beginning must be played in half tint; a *crescendo molto* is indicated at the 24 th bar. to terminate in a *fortissimo* in the 26 th one; if this last bar has not a deeper fulness than the preceding ones, the esthetic effect is lost.

Therefore it becomes necessary that the violinist should know all that he is able to produce at this last bar, and regulate his faculties in consequence. Be sure that by this manner, the effect will be obtained.

« I advise young violinists to pay a visit to the museum of the Luxembourg, and to look attentively at the paintings of Carrière. This great artist attains, his ends to a powerful effect by an extremely graduated scale though the strongest value *seen separately* is still to be found in a moderate scale. »

The sonority of the pianist must be proportioned to that of the violinist; otherwise the best intention of the latter will be annihilated.

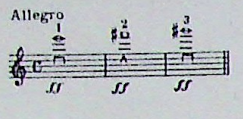
Pianists must not forget that our small violins have not increased their volume of sound since their creation, whilst the modern pianoforte can struggle against a whole orchestra.

There exists actually an absolute deficiency of balance between the two instruments; therefore the pianist ought always to refrain himself in order to realize unity in duality. A pianist must have much tact to properly interpret drawing room music.

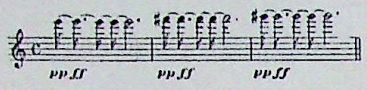
The violinist also will have to try to vary his sonority according to the character of the piece. The purest voice, if not varied, will engender monotony. The violinist has marvellous elements at his disposition, which he should utilize, but which often remain in the dark by fault of attention and consideration. There are

les doigts sur les cordes, plusieurs manières d'attaquer le son, de le terminer, plusieurs endroits où l'archet doit frotter la corde.

Dans la force, il est un excellent moyen d'éviter d'écraser le son. Je suppose que l'on ait à exécuter ces trois notes :



On procédera ainsi :



C'est le poignet *seul* et la pression de l'index sur l'archet qui agiront. Que l'on ne s'imagine pas que l'attaque pp sera perceptible pour les auditeurs. Si la durée du *pianissimo* est très courte on n'entendra que le *fortissimo* qui aura de la rondeur. On évitera ainsi la sécheresse et le son cassant si désagréable à l'oreille.

Observations sur la sonorité dans la douceur

Tous ceux qui ont entendu le grand violoniste Ysaye ont été surpris et émerveillés de la sonorité que j'appellerai *estompée* ou *ouatée* qu'il sait tirer de son violon. Je crois qu'après une étude attentive et sérieuse, les jeunes violonistes (déjà assez avancés dans l'art de jouer du violon) pourront s'approcher de cet effet par ce moyen : ne pas serrer la baguette et *surtout* placer les doigts sur la corde avec la partie molle, en appuyant légèrement. L'archet devra s'éloigner sensiblement du chevalet.

N'oublions pas que la sonorité peut être et doit être variée à l'infini.

Beaucoup de violonistes ont un joli son, mais ce son est de la même nature, de la même couleur pendant toute la durée d'un morceau, *bien que le caractère de ce morceau se soit modifié.* L'uniformité sonore est un défaut qu'il faut éviter. Le son de la voix humaine ne change-t-il pas lorsqu'il exprime la joie ou la douleur ?

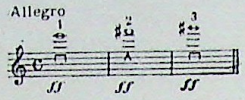
Notre archet joue un rôle considérable, mais on ne doit pas oublier que la main gauche lui est d'un précieux secours. L'un et l'autre doivent s'entr'aider. Il n'y aura jamais de bonne sonorité sans une entente parfaite entre ces deux éléments poussés à leur degré de perfection.

Pour atteindre ce but, je conseille de faire des *sons filés* le plus lentement possible, avec ou sans nuances, sans trop serrer la baguette, avec une tenue impeccable ; les doigts de la main gauche seront plus ou moins appuyés selon les besoins et placés sur la corde de différentes manières.

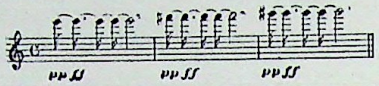
Le violoniste ne doit jamais donner l'impression d'être à bout de souffle. Il faut donc que le son soit

several ways of pressing the fingers on the strings, several ways of attacking the tune and ending it, and several places where the bow must rub the string.

Whilst using strength there is an excellent way of avoiding to crush the sound. Supposing we have to perform the following three notes.



we must proceed thus.



It is the wrist only and the pressure of the index on the bow which will act. Do not let us imagine that the attack pp. will be perceptible to the auditors.

If the duration of the *pianissimo* is very short, they will hear nothing but the *fortissimo* full of roundness. Thus we avoid a dry and brittle sound,so disagreable to the ear.

Observations on *sonority* in *soft playing.*

All those who have heard the great violinist Ysaye, have been surprised and amazed at the sonority, which I will call *stumped* or stuffed with wadding, which he knows how to bring out of his violin. I believe that after an attentive and serious study the young violinist (well enough advanced in the art of playing the violin) might draw near this effect by these means: not to press the bow and above all to place the fingers on the string with the soft part, pressing lightly, The bow ought to relax sensibly from the bridge.

Do not let us forget that the sonority can be and must be infinitely varied.

Many violinists have a pretty tune, but this tune is of the same nature, of the same colour during the course of the piece, although the *character of this piece is modified.* A sonorous uniformity is a fault to be avoided.

Does not the sound of the human voice change when it expresses joy or sorrow ?

Our bow plays a considerable part, but do not forget that the left hand is of precious help. One must help the other : There can never be a good sonority without a perfect understanding between these two members ; urged towards their highest degree of perfection.

To obtain this, I advise to make the « slurs » as slowly as possible with or without shades, without pressing the bow too hard, with an impeccable attitude ; the fingers of the left hand more or less pressed according to needs and placed on the string in different manners.

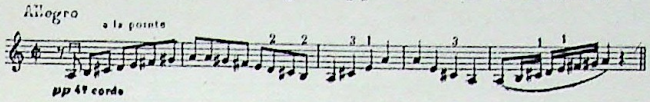
The violinist must never give the impression of being out of breath ; his sound terefore must be very long

très long dans la force et dans la douceur. Le *son filé* nous aidera à obtenir ce résultat.

Un autre facteur de la beauté du son est aussi la *justesse;* un son faux est préjudiciable à sa pureté.

⁂

En appuyant *très* légèrement les doigts et en faisant passer l'archet sur la touche en frôlant la corde on obtient une sonorité qui rappelle celle de la flûte.



J'attire aussi l'attention sur la sonorité douce et métallique que l'on obtient en rapprochant très sensiblement l'archet du chevalet. Les anciens maîtres qui voulaient cette sonorité spéciale et si particulière l'indiquaient par *Sul Ponticello*, ce qui veut dire *très près du chevalet.*

Beethoven a employé cet effet dans le final de l'admirable quatuor en ut ♯ mineur.

Le violoniste doit connaître toutes les ressources dont il peut tirer profit; de cette manière il aura à sa disposition différents moyens qu'il utilisera le cas échéant.

LE VIBRATO

Le Vibrato, si nécessaire pour donner au son dans un chant le charme, l'intensité, la vie, doit être considéré dans un *trait* comme un défaut des plus dangereux. Le *Vibrato* perpétuel est non seulement insupportable à entendre, mais il empêche toute précision, toute pureté, toute netteté dans un passage rapide.

Le *Vibrato* à jet continu est une infirmité.

Il y a des violonistes qui ne peuvent faire une seule note sans que la main gauche se mette à trembler, sans que la sonorité soit chevrotante.

C'est un cas pathologique qu'il faut traiter et faire disparaître.

Observations : Dans les sons graves le *Vibrato* sera plus lent que dans les sons aigus; il sera toujours fait du poignet et non du bras.

LA SOURDINE

Pour la perfection de l'exécution il n'est pas de petits détails à négliger. Dans un bel adagio, une *sourdine* mise sur un chevalet d'une manière trop brusque est d'un effet déplorable; ce bruit distrait l'attention.

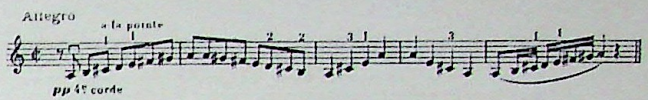
Il faut toujours s'assurer que la *sourdine* peut être posée sur le chevalet ou enlevée sans bruit.

in strong as well as in seft passages. The « slur » will help us to obtain this result.

Another factor of the beauty of the sound is also *Accuracy;* a sound out of tune is prejudicial to its purity.

⁂

In pressing the fingers very lightly and passing the bow on the keys, thus grazing the string, we obtain a sonority reminding us of that of the flute.



I also draw your attention upon the soft and metallic sonority which is to be obtained by drawing sensibly nearer the bow and the bridge. The ancient masters who desired this special and particular sonority, designated it by *Sul Ponticello*, that is to say, *very near the bridge.*

Beethoven used this effect in the finale of the admirable quatuor in C ♯ minor.

The violinist must know all the resources by which he may draw profit; in this way he will have at his disposition different means, which he will use accordingly.

THE VIBRATO

The Vibrato, so necessary to give charm intensity and life, to the sound in a singing part, must be considerated as a most dangerous defect in a quick passage. A perpetual vibrato is not only unbearable to listen to, but it prevents all precision, all purity, all neatness in quick passages. The Vibrato at a continuous fling becomes a disease.

There are violinists unable to play a single note without the sonority being tremulous.

This is a pathological case one should treat and do away with.

Observations : In the grave tunes, the Vibrato will be slower than in the sharp ones; it will always be played with the wrist and not with the arm.

THE *MUTE*

For the perfection of the execution, no small details must be neglected. In a beautiful adagio, a *mute* put on the bridge too abruptly has a deplorable effect; this noise diverts the attention.

We must always make sure that the mute can be put on the bridge or taken off without a noise.

Dans la musique de chambre et dans celle d'orchestre il arrive souvent que le compositeur profite d'un *silence* pour mettre ou ôter la *sourdine;* ce *silence*, on l'ignore trop souvent, a une *valeur musicale* indéniable; c'est un effet voulu qui a une action sur ce qui précède et sur ce qui suit.

Si à ce moment la sourdine produit un craquement en se posant ou en s'enlevant, l'œuvre subit un accroc comparable à une note fausse au moment où l'on s'y attend le moins.

MANIERE D'ACCORDER L'INSTRUMENT EN PUBLIC

Les instants qui précèdent le moment de se présenter en public doivent être consacrés à l'accord de l'instrument. Si, ce qui arrive souvent, la température de la salle le désaccorde, on devra agir avec la plus grande discrétion pour le remettre au diapason. Cette discrétion sera encore plus à observer entre les diverses parties d'une œuvre.

Des interprètes, par manque de sensibilité d'oreille, ou par distraction, ne craignent pas après un morceau qui finit en *mi b* de faire entendre immédiatement et assez fort : mi la, ré, sol. Après les notes mi, la, ré, sol, la partie suivante de l'œuvre peut être dans une tonalité très éloignée de l'accord du violon; le résultat est désastreux; les relations harmoniques entre les divers morceaux disparaissent.

Je sais que nos instruments sont capricieux, mais rien ne nous oblige à faire partager nos petites misères aux auditeurs.

On peut s'accorder pianissimo et ne pas détruire l'harmonie d'une œuvre par *des sons faux.*

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

(Conseils aux jeunes violonistes)

Le but de l'artiste est de chercher à s'élever.

Ce n'est pas dans le *concerto* qu'il y réussira.

L'étude de ce genre de morceaux n'est utile que pour acquérir un peu de panache, panache indispensable à celui qui doit affronter le public. Au point de vue de l'art, le *concerto* n'existe pas; il est aisé de compter ceux dans lesquels la musique prend le premier rôle.

Depuis bien des années, les violonistes qui *aiment la musique* sont obligés d'exécuter l'un de ces *concertos :* celui de *Beethoven*, deux de *Bach*, deux de *Mozart*, un de *Brahms* et un de *Lalo.* Le répertoire en *concertos musicaux* n'est donc pas très riche et c'est sans doute pour cette raison que la musique de cham-

In draurug-room music as well as orchestral music, it often happens that the composer takes advantage of a rest to put or take off the *mute;* this *rest*, has an undeniable musical value though it is very often unknown : it is a desired effect exercising an influence on what precedes and what follows.

If at that moment the *mute* cracks in being put or taken off, this produces a hitch in the work, comparable to a wrong note at an unexpected moment.

WAY OF TUNING THE INSTRUMENT IN PUBLIC

The minutes preceding the moment of appearance in public, must be passed in tuning the instrument. If, as it often happens, the temperature of the concert room makes it out of tune, one ought to act with the greatest discretion to put it back to its right pitch. This discretion will have to be observed still more between the different parts of a work.

Interpretors, through want of sensibility of ear, or absence of mind, after a piece finishing in *E*b, do not mind sounding immediately and rather strougly : E , A , D. C., After the notes E, A, D, G, the following part of the musical work may be in a tonality very different from the tuning of the fiddle, the result is awful, the harmonical relations between the various pieces disappearing.

I know, our instruments are fickle, but nothing oblige us to let the auditors share our little annoyances.

One can tune pianissimo without destroying the harmony of a masterpiece by false notes.

THAURUG-ROOM

(*Advice to young violinists*)

The artist's aim is to try to elevate himself. It is not in the concerto he will succeed. The study of these kind of pieces is only necessary to acquire a little airiness, indispensable for him who must face the public.

From the point of view of art, the *Concerto* does not exist. It is easy to count those in which music plays an important part.

For many years, violinists *loving music* have to perform one of these *Concertos* : the *Concerto* of *Beethoven*, two of *Bach*, two of *Mozart*, one of *Brahms* and one of *Lalo.*

The repertory of *musical Concertos* is therefore not very rich, and this is undoubtly the reason why since

bre a pris depuis quelques années en France et à l'étranger une importance extraordinaire.

Le grand maître *Joachim* a donné des milliers de séances de quatuors, et plus près de nous notre maître Eugène Ysaye suit cet exemple ainsi que tous les *violonistes musiciens.*

Pour l'artiste véritable, rien n'est comparable à une belle sonate, un beau trio, un beau quatuor, surtout un beau quatuor *à cordes.*

Là, aucune tricherie possible. La palette du compositeur se compose d'un seul ton, absolument comme celle du graveur qui n'a à sa disposition que du noir.

L'encre de chine, dans les mains d'un grand artiste, est suffisante pour créer un chef-d'œuvre; le seul timbre du quatuor a produit par la puissance même de la musique les plus pures merveilles que l'esprit humain ait réalisées. Mais ne l'oublions pas, cette unique teinte peut être divisée en une infinité de nuances.

Les instruments à cordes donneront tantôt la sonorité de l'orgue, tantôt celle du cor, de la guitare, de la flute, du hautbois.

L'encre de Chine, employée sur une feuille blanche, peut donner toutes les nuances depuis le noir jusqu'au blanc. C'est l'intelligence et le goût de l'interprète, ou du graveur, qui décideront de la sonorité ou de la lumière adaptable au caractère de l'œuvre ou au sujet.

Si, avec des moyens si peu compliqués, le compositeur fait un chef-d'œuvre, on peut être sûr que la musique *seule* en est la cause. S'il est nécessaire de m'expliquer, je dirais qu'une œuvre écrite pour l'orchestre peut donner parfois l'impression d'être assez réussie alors qu'elle n'a flatté que notre curiosité par de séduisantes couleurs.

De jolies couleurs seules n'ont jamais fait un tableau parfait; jamais non plus l'indigence de la musique ne sera sauvée par de jolis timbres.

Des timbres « rares » tant qu'on voudra, mais de la musique d'abord.

Si les timbres « rares », sont souvent amusants, il n'est pas moins vrai qu'ils ne peuvent figurer que comme accessoires. L'accessoire doit être au service d'une pensée, non un cache-misère; il doit être ce que la couleur est au peintre, ce que la technique est au violoniste : Un moyen. Combien d'œuvres résisteraient si le vêtement ne cachait pas la pauvreté du Squelette! Une œuvre vraiment musicale reste musicale avec n'importe quelle instrumentation, tandis qu'une composition dans laquelle n'entrent que des artifices n'est pas longtemps supportable — sans doute pour donner raison au proverbe : l'habit ne fait pas le moine.

Le moine, c'est le quatuor à cordes, austère, digne, sans compromission; son habit est réduit à sa plus simple expression, le moine n'a qu'une seule couleur comme le quatuor à cordes n'a qu'un seul timbre.

several years, thaurug-room Music has taken such an extraordinary importance in France and obroad.

The great master *Joachim* has given thousands of quatuors recitals, and closer to us, our master Eugène Isaye follows this example as well as violini musicians.

For the real artist, nothing is comparable to a beautiful sonata, a beautiful trio, a beautiful quatuor, and above all a lovely stringed quatuor.

There, no cheating is possible. The composer's pallet consists of a single tune, exactly like that of the engraver who has only black at his disposition.

Chineese ink, in the hands of a great artist, suffices to create a masterpiece; the tone of the quatuor has produced, through the very power of music, the most wonderful creations of the human mind.

But do not let us forget this single hue can be divided into an infinity of shades.

String instruments will sometimes give the sonority of an organ, sometimes that of the guitar, the flute, or the oboe.

Chinese ink used on a white sheet, can give all shades from black to white. It is the interpreter's or the engraver's intelligence and taste to decide the sonority or light adaptable to the character of the work or subject.

If by such simple means the composer creates a masterpiece, we may be sure that the music alone is the motive. If it is necessary to explain myself : I should say that a work written for orchestra, may sometimes give the impression to have well succeeded, when it only has flattered our curiosity by its charming colours.

Only pretty colours have never made a perfect picture ; never will poverty of music be saved by pretty sounds.

« Rare sounds » as much as you please, but music above all.

If « rare » sounds often are amusing, it is not less true that they can only appear as accessories. The accessory must be the servant of thought and not the shelter of poverty ; it must be what colour is to the paintor, what technic is to the violonist: that is to say a means.

How many works could resist if it were not for the garment hiding the poverty of the skeleton ?

A truly musical work remains musical, independently of the instrumentation, whilst a composition in which nothing but skill enters becomes soon intolerable, — doubtless to prove the proverb: the clothes do not make a monk.

The monk here is the string quatuor, austere, dignified, without compromising ; its garment is reduced to its simplest expression; the monk has but one colour, as the quatuor has but one sound.

Avec ce seul timbre il faut être éloquent, persuasif, il faut montrer du cœur, de l'intelligence, de l'esprit, du talent, de la noblesse de sentiment.

On comprend que les violonistes musiciens soient attirés par cette *musique pure* dépouillée de tout ornement inutile et gênant pour l'expression.

La musique pour un, deux, trois ou quatre instruments à cordes et piano offre aussi de véritables chefs-d'œuvre, malheureusement les pianos actuels sont trop puissants pour nos pauvres violons, altos et violoncelles. Nous sommes obligés de *râcler* pour tenir tête à ces mastodontes et nous n'y arrivons qu'au détriment de la qualité du son. Nous voulons l'unité dans la sonorité et nous n'obtenons que le grattage.

Mes jeunes amis, un bon conseil : si dans une œuvre pour piano et cordes, et en admettant que vous soyez bien disposés, vous donnez tout ce que vous pouvez, et que vous soyez encore écrasés par le piano, (j'entends quand c'est vous qui devez prendre la parole), n'hésitez pas, refusez de continuer cette lutte du plus fort contre le plus faible. Ce combat inégal vous causerait un jour, un préjudice qui serait funeste à votre avenir ; *vous jouerez du bras* et lorsque vous aurez contracté cette habitude, vous n'aurez plus aucune légèreté d'archet ; celui-ci sera lourd, n'aura plus d'esprit, vous en souffrirez et comme vous vous débarrasserez très difficilement de votre terrible défaut vous serez forcés de ne jouer que certaines œuvres dans lesquelles la légèreté et l'esprit sont absents.

Il y a si peu de compatibilité entre le piano et les instruments à cordes, que pour bien des œuvres modernes que je ne veux pas nommer, il faudrait, pour obtenir l'homogénéité, doubler chaque partie des instruments à cordes. Au nom de mes confrères violonistes, je demande grâce et je prie les compositeurs (il y a des exceptions) de nous ménager un peu, car notre confident n'a pas des poumons très puissants.

Ce manque d'équilibre dans la sonorité n'est pas à craindre dans le quatuor à cordes.

Cependant, je regrette que quelques quatuors modernes ne soient pas toujours *pensés* pour de la musique de chambre ; les idées sont plutôt celles qui conviennent à un orchestre.

Une fois entraîné sur cette pente, le compositeur ne peut plus se modérer, c'est le débordement de traits sans utilité, pour faire du bruit... ce n'est plus de la musique de chambre.

Ceci dit pour quelques œuvres de la jeune école.

Pour les autres, notre joie est grande et complète et je ne crois pas qu'il soit de plaisir plus réel pour nous que cette conversation à quatre sur un sujet que nous connaissons, que nous aimons.

Notre ambition sera de réaliser l'idéal du compositeur.

Après une étude approfondie des détails : notes,

With this one sound we must become eloquent, persuasive, we must show heart, intelligence, wit, noble-heartedness.

One understands that violinists musicians are attracted by this *pure music*, stripped of all useless orniment hindering the expression.

The music for one, two, three or four string instruments, and piano, also offer genuine masterpieces; unhappily our modern pianofortes are too powerful for our poor violins, altos and cellos.

We are obliged to *scrape*, to keep up with the *mastodontes* and only succeed at the loss of the quality of the sound. We wish for unity in the sonority and obtain only scraping.

My young friends, just one good advice. If in a work for piano and strings, admitting you are well disposed, you give all you can and are still crushed by the piano (I mean when you ought to play the air) do not hesitate: refuse to continue this struggle of the stronger against the weaker :

This unequal struggle would cause you one day a prejudice, fatal to your prosperity; you *would play with the arm* and once taken this bad habit, you would no more have any lightness of the bow; it would be heavy, wanting brightness, you would suffer from this, and as it would be very difficult for you to get rid of this terrible defect, you would he obliged to play certain pieces only, in which lightness and soul are absent.

There exists so little compatibily between the pianoforte and string instruments, that for many modern works which I do not want to mention, we ought to double each part of the string instrument in order to obtain homogeneity. In the name of my fellow violinists, I ask for mercy and entreat the composers (there are exceptions) to spare us, for our confident's lungs are not very strong.

This want of balance in the sonority is not to be feared in the string quatuor.

I am sorry however that some modern quatuors are not *conceived* for « Chamber Music »; their ideas are rather fit for an orchestra.

Once on this bent, the composer can no more stop himself : it is the overflowing of useless dashes to make a noise. This is no longer « Chamber Music ».

This being said of some works of the modern school. as to the others, our joy is great and complete, and I do not think there can be a more vivid pleasure for us than this conversation of four intruments on one subject which we know and love.

Our ambition will be to realize the composer's ideal.

After a deep study of all details as : notes, expres-

nuances, coups d'archet, justesse, nous chercherons, étant débarrassés de la question technique, à donner à l'œuvre sa vie propre, son caractère par une entente absolue dans la souplesse des mouvements : le rythme, la mélodie ; l'un accusé par des accents justes, l'autre par l'élasticité que commande un chant.

Mais avant d'arriver à l'exécution du quatuor à cordes, le jeune violoniste s'y préparera par une longue étude.

L'élève, lorsqu'il est déjà un peu avancé, c'est-à-dire quand il joue bien les études de *Kreutzer*, *Fiorillo* et *Rode*, étudiera *à fond* certaines sonates, relativement faciles de *Bach*, *Mozart* et *Beethoven*. Par exemple, la seconde de Bach (en la), la 8e de Mozart (en ut) et la première de Beethoven (en ré).

Sa technique se développant lui permettra dans la mesure de ses moyens d'aborder d'autres sonates des mêmes maîtres, en y ajoutant (toujours en supposant des moyens techniques suffisants), les sonates de Schumann, Franck, Brahms, d'Indy, Magnard, Lekeu, Guy-Ropartz, Roussel, Vreuls, de Castillon, Pierné, Labey ; enfin toutes les œuvres pour piano et violon capables de développer son intelligence, son style et son mécanisme. Ce travail de musicien, autant que de violoniste, lui assurera une autorité que ne possèdent pas ceux qui se sont uniquement préoccupés de devenir des « acrobates ».

En plus de la joie artistique que ce travail procurera, n'oubliez pas, jeunes gens, que vous serez appelés un jour à donner une leçon sur l'une des sonates citées plus haut.

Vous devez donc avoir toutes ces œuvres dans votre répertoire ; j'entends, sans jeu de mots, sur le bout des doigts. Cependant, connaître une œuvre sur le bout des doigts n'implique pas que vous possédez l'œuvre à fond ; c'est seulement un premier pas vers la compréhension générale.

Vous devez vous imprégner du style et du caractère de l'œuvre, la partie de piano vous sera aussi familière que celle de violon, vous en connaîtrez les thèmes, vous distinguerez le rythmique et le mélodique, vous devrez pouvoir dire à l'élève : dans cet accord faites plutôt ressortir telle note que telle autre, ou bien ceci : la première période de la phrase est terminée, il faut respirer ; ou bien encore : la nuance indiquée sur votre partie est identique à celle indiquée sur la partie de violon, mais comme c'est le violon qui a la parole, tenez-vous au-dessous de la sonorité qu'il donnera.

Si l'élève montre vraiment des dispositions de musicien, vous devrez lui parler des accords, des accents, du rythme, de la mélodie, de la ponctuation ; vous devrez, enfin, pouvoir lui faire l'analyse de l'œuvre. Voilà quel doit être le rôle du *bon professeur*. *Le mauvais* ne connaît pas toujours l'œuvre qu'il exécute, re-

sion, bow strokes, accuracy, we will try, having got rid of the technical question, to give to the work its own life, its character by an absolute skill in the suppleness of the movements, the rhythms, the melody ; the one set forth by just accents, the other by the elasticy commanded by a song.

But before coming to the performance of a string quatuor, the young violinist will prepare himself by a long practice.

The already advanced pupil, that is to say, one who plays well the Studies of *Kreutzer*, *Piorillo* and *Prode*, will thoroughly practise certain sonatas relatively easy of *Bach*, *Mozart* and *Beethoven*.

For instance the second of Bach (in A) the 8th of Mozart (in C), and the first of Beethoven (in D).

His technic in developing will allow him in the limit of his means to attack other, sonatas of the same masters, to which he may add (always supposing sufficient technical means) the sonatas of Schumann, Franck, Brahms, d'Indy, Magnard, Leken, Guy Ropartz, Roussel, Vreuls, de Castillon, Pierné, Labey, in short all works for pianoforte and violin, capable of developing his intelligence, his style and his mechanism. This musician's work, as well as that of a violinist, will assure him a mastery only possessed by those who are not solely engrossed in becoming « Acrobats ».

Besides the artistic pleasure that such work will produce, do not forget, young people, that one day, you will be called to give a lesson on one of the above mentioned sonatas.

Thus you must possess all these works in your repertory ; I mean on your finger-tips. However, to know a work on your finger -tip, does not involve that you possess the work thoroughly : it is only a first step towards the general comprehension of it.

You must impregnate yourself with the style and character of the work ; the piano part must be as familiar to you as that of the violin ; you must know the themes, get to recognize the rhythmical and melodious parts, you must be able to say to your pupil : in this chord rather point out this note than the other, or : the first period of this phrase being ended, you must breathe ; or the shade marked on your edition is identical to that mark ed on the violin's part, but as it is the violin which gives the air, remain below its sonority.

If the pupil really shows musical dispositions, you ought to teach him about chords, accents or stress to put on certain notes, about rythms, melody and punctuation ; finally you should be able to make the analysis of the work. Such is the part of a *Good professor*.

The *bad professor* does not always know the

çoit l'élève à une heure fixée; celui-ci se met au piano, joue pendant une heure, à la fin de l'heure, le professeur ignorant fait observer que quelques notes ont été ratées (c'est très malin quand on n'est pas tout à fait sourd) et la leçon!... est terminée. Ce professeur est un imbécile et un malhonnête homme. Il y en a des quantités de ce genre et ce n'est pas cette catégorie d'hommes inintelligents et peu scrupuleux qui comprendra jamais les beautés d'un quatuor à cordes.

Vous, vous serez *quelqu'un* parce que vous aurez travaillé l'harmonie, le contrepoint, que vous connaîtrez, non seulement l'histoire de la musique, mais que vous aurez aussi des notions sur l'histoire de l'art en général.

Tout se tient. Dans sa carrière, l'artiste est exposé à chaque instant à ce que des questions lui soient posées sur l'art (pas seulement sur la musique) et rien ne rend plus malheureux que de ne pouvoir y répondre.

Travaillez, lisez, visitez les musées, tenez-vous au courant de toutes les manifestations artistiques : architecture, sculpture, peinture, littérature, musique; ces diverses connaissances fourniront à votre cerveau la matière qui aidera à l'épanouissement de votre art.

COMPOSITION DES PROGRAMMES DE CONCERT

« *Dis-moi ce que tu joues, je te dirai qui tu es.* »

Comment est-il possible que de grands violonistes célèbres, fassent figurer à leurs programmes des œuvres absolument indignes du nom de musique?

Que de jeunes violonistes avides de succès faciles dans les salons se permettent de telles erreurs, de telles fautes de goût, c'est encore excusable; mais des virtuoses connus dont la réputation est universelle, oser exécuter des horreurs bonnes tout au plus pour les habitués d'un cirque, cela dépasse l'imagination.

Evidemment, la faute première remonte à l'interprète qui est inexcusable de se vautrer dans de pareilles ignominies; mais comment aussi qualifier le public qui tombe en extase devant ces acrobaties antimusicales.

Il ne se trouvera donc pas parmi ces auditeurs quelqu'un pour siffler! Ce qu'il y a de plus triste, c'est que les plus enragés applaudissements proviennent de jeunes violonistes. Ceux-ci, malheureusement, n'ont pas encore le goût formé et pour eux l'art se résume dans la manière dont on fait des doubles sons harmoniques des staccatos et des triples cordes.

Mais jeunes gens, ne pensez donc qu'à la *musique* d'abord, car il n'est pas possible que si votre but est la technique mal appropriée, vous deveniez des hommes de goût, des musiciens, enfin; vous ne serez jamais que des faiseurs de tours de force.

work he perfoms, he receives his pupil at an appointed hour, the latter sits himself at the piano for one hour, at the end of which the ignorant professor makes some remarks about wrong notes (this is rather easy, when one is not quite deaf) and the lesson is over.

This professor is a ninny and a dishonest man. There are plenty of this sort, and it is not this category of dull and not very scrupulous men who will ever understand the beauties of a string quatuor.

You will be somebody, because you have worked harmony and counterpoint; because you know not only the history of the music but because you have also some notions about the history of art in general.

All things lie close together. In his profession the artist at every moment is exposed to be asked questions about art (not only about music) and nothing makes him more unhappy than to be unable to answer.

Work, read, visit museums, keep up your acquaintance of all artistic manifestations, architecture, sculpture, painting, literature, music ; these various knowledges will supply your brain with the substance which will help to the development of your art.

COMPOSITION OF A CONCERT PROGRAM

« Tell me what you play, and I will tell you who you are. »

How is it possible that great famous violinists let appear on their programs works utterly unworthy of the name of music?

That many young violinists eager to obtain an easy drawing room success, commit such errors, such mistakes of good taste, they may be excusable; but that well known artists, whose reputation is universal, dare to perform horrors, good at the most for the frequenters of a circus, this is beyond imagination.

Evidently the first fault is imputable to the performer, who is inexcusable to wallow in such filth, but how to qualify an audience falling into rapture over these antimusical acrobats. Is there no one amongst the auditors to hiss! The saddest of all is, that the most frantic applauses arise from young violinists. Unhappily, their taste is not yet formed and for them art is resumed in the way in which, double harmonical sounds, staccato and triple strings are performed.

For you young men, think at first of *music* only, for it is not possible, for you, if you aim at badly appropriated technic, to become men of good taste, in one word, Musicians you will never be anything but practisers of feats.

« *Dis-moi ce que tu joues.....* »

La mentalité d'un violoniste à succès facile doit être hélas, très limitée. Je ne le vois guère ému devant la nature ni devant une œuvre d'art, peinture, sculpture, architecture.

Sa profondeur de sentiment doit être inévitablement très bornée. *La Cavatine* du 13e quatuor à cordes de *Beethoven* doit l'ennuyer.

Cependant, si par extraordinaire, cette *Cavatine* lui produisait une profonde émotion, (ce qui me surprendrait infiniment) le fait d'exécuter en public de la musique innommable serait encore plus répréhensible, car alors ce serait sciemment et dans un but vulgaire d'intérêt qu'il se compromettrait.

Les vrais artistes ne se compromettent jamais.

Un grand violoniste me fit un jour une réponse qui me stupéfia.

Depuis plusieurs années, il donnait des séances de sonates pour piano et violon, et pour ses derniers programmes, il paraissait un peu embarrassé sur le choix des œuvres; il me mit au courant et voulut bien me demander mon avis. Je lui répondis : « Puisque vous aimez la musique de Brahms, vous pourriez jouer l'une de ses trois sonates? » Je vois encore la grimace de ce grand violoniste pour me dire ceci : « C'est impossible, c'est écrit à la 1re position!! »

Le violoniste doit mettre ses dons au service de l'art et imposer au public des œuvres que les musiciens considèrent comme belles.

L'avis du public ne doit pas compter, nous savons, du reste, à quoi nous en tenir sur sa compétence. Un fait entre mille : au lendemain de la première représentation de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, je demandai à une dame (chez laquelle on faisait beaucoup de musique) son opinion sur l'œuvre; elle me répondit sans hésitation : « Je ne puis vous répondre encore, *je n'ai pas vu mes amis.*

Ces auditeurs sont légions.

Le contraire serait, je ne le cache pas, un peu surprenant.

Il n'y a pas longtemps que *César Franck* est admiré. *Wagner* n'a-t-il pas été méconnu pendant quarante ans? *Beethoven* a souffert de l'ignorance de ses contemporains. *V. d'Indy*, le maître incontesté de notre musique moderne est encore âprement discuté. Il doit en être ainsi.

Une œuvre d'art est comprise d'abord par une élite; c'est cette élite qu'il faut suivre. Celle-ci ne sera jamais composée que d'un petit nombre de gens doués, instruits et intelligents. Cette minorité qui s'est toujours occupée des questions artistiques a mille raisons, je pense, d'avoir un bon jugement. Son jugement, il faut le remarquer, n'est pas donné à la légère. Pour une œuvre musicale, elle appréciera la qualité des idées, la valeur des détails, la manière dont les idées

« Tell me what you play... »

The mentality of a violinist aiming at an easy. success must be very limited alas! I cannot imagine him moved by nature or a piece of art, as painting, sculpture, architecture. His depth of feeling must doubtless be very shallow.

The *Cavatina* of the 13 th. Quatuor of Beethoven must weary him. If this Cavatina however by any chance, produced on him a deep emotion (which would surprise me very much) the fact to perform in public nameless music, would become still more reprehensible, for in that case he would compromise himself knowingly and in a vulgar aim of interest.

True artists never compromise themselves.

A great violinist one day gave me an amazing answer :

Since several years he had given recitals of sonatas for piano and violin, and for his last programs he seemed rather perplexed about the choice of his pieces; he told me about it, and kindly asked for my advice. I answered him : « as you love. Brahm's music, you might play one of his three sonatas? » I still see the face pulled by that great violinist whilst answering me : « This is impossible, for it is written in the first position! » The violinist must put his gifts to the service of art and impose to the public works which the musicians consider as beautiful.

The public's opinion must not count; besides we know what to think of hits competence.

One fact out of a thousand : the day following the first representation of *Pelléas* et *Mélisande* of Debussy, I asked a lady, (in whose house much music was heard), her opinion on the work; without hesitation, she replied : « I cannot answer you now, *I have notyet seen my friends.* »

Such auditors are legions.

The opposite would be, I do not disguise the fact, rather surprising.

It is not a long time since *César Franck* was admired. Has not Wagner been unappreciated during 40 years? *Beethoven* has suffered from the ignorance of his contemporaries. Vincent d'Indy, the uncontested master of our modern music, is still sharply discussed. It must be thus.

A masterpiece is firstly known by an elite, which elite must be followed.

This elite will never be composed but of a small number of gifted, learned, intelligent people.

This minority having always occupied themselves with artistic questions has. I think, a thousand reasons to possess a good judgement. This judgement, let us notice it, is not given lightly.

As to a musical work, it will appreciate the quality of the ideas, the value of details, the way the ideas

sont développées, l'agencement des parties, le plan, l'impression que procure l'ensemble.

Parmi ceux qui ne sont pas du métier, il y a quelques êtres privilégiés dont les appréciations déconcertent par la justesse des observations; ce sont des exceptions.

Il est navrant de constater parfois, l'opinion de certaines personnes, au sujet d'une œuvre que vous, artiste, vous considérez comme belle : ce quatuor n'est pas bon; cette sonate n'a aucune valeur! Voilà l'arrêt de ceux qui ne prennent même pas la précaution de dire, « je ne comprends pas »! Il m'est arrivé de répondre à ces sottises : « Si vous aimiez l'œuvre, j'aurais des doutes sur sa valeur. » Comment sans éducation préalable, oser émettre une opinion aussi catégorique après la première audition d'une œuvre! N'est-ce pas au moins prétentieux?

Des auditions successives sont nécessaires aux vrais artistes pour saisir toutes les beautés d'une œuvre; j'en conclus donc que les non-initiés doivent être plus prudents dans leurs critiques.

Si les maîtres sont actuellement appréciés un peu plus vite qu'autrefois, c'est grâce à l'initiative de quelques chefs d'orchestre et surtout de beaucoup d'interprètes.

Après les auditions de quelques symphonies de *Beethoven*, par l'orchestre du Conservatoire, c'est le quatuor *Maurin* qui, en 1852 fit entendre les derniers quators du maître. Nul ne doit ignorer les noms des quatre artistes qui, uniquement pour l'amour de l'art, se réunirent et firent connaître en France des œuvres qui sont et resteront des modèles de pureté, d'émotion, de noblesse, de rythme, d'architecture.

Voici ces noms : *Maurin* (1er violon), *Sabattier* (2e violon), *Mas* (alto), *Chevillard* (violoncelle). C'est le violoncelliste *Chevillard* qui, le premier, eut l'idée de faire entendre les derniers *Quatuors* de *Beethoven;* il soumit ce projet, bien courageux et audacieux pour l'époque, à ses amis, ceux-ci acceptèrent avec enthousiasme.

Ainsi donc, mes jeunes amis, sachez que l'évolution de notre art dépend un peu de vous.

Si vous exécutez de belles œuvres, les compositeurs seront encouragés à en écrire d'autres.

Vous voyez que vous avez un beau rôle à remplir, noble entre tous : vous serez le trait d'union entre le compositeur et le public, vous imposerez à celui-ci des œuvres que vous jugerez belles, qu'il ne comprendra pas d'abord; ce sera votre honneur que de l'amener, par votre jugement, votre tenacité et votre désintéressement, à jouir sincèrement d'une composition qui lui parut au début très compliquée.

Votre devoir est de porter la bonne parole.

Ayez assez de caractère pour marcher sans cesse dans cette voie, vous vous éléverez, vous serez *quelqu'un.*

Armand PARENT.

are developed, the arrangement of the parts, the plan, the impression produced by the whole.

Amongst the non professionals, we find some privileged ones, whose appreciations take us aback for their exactness of observations : they are exceptions.

It is distressing to hear sometimes the opinion of certain people about a work, which you, artist, consider as beautiful: This quatuor is not good, that sonata has no value! Such is the verdict of those who even take the precaution to say : « I do not understand! » It has happened to me to answer to such stupidity : « If you would like this work, its value would seem doubtful to me. »

Without any previous education, how dare they stupidity : « If you like this work, its value would seem doubtful to me. »

Is this not at least pretentious.

Successive auditions are necessary for true artists to grasp all the beauties of a work. I conclude that the non initiated must be more careful as regards their criticisms.

If nowadays the masters are appreciated a little quicker than formerly, it is thanks to the initiative of some orchestra Conductors, and above all, to many performers.

After the auditions of some of *Beethoven's symphonies* by the orchestra of the Conservatoire, it is the quatuor *Maurin* who in 1852 gave us the master's last works. Nobody must ignore the names of the four artists, who for the love of art alone, met and made known in France some works which are and will remain models of purity, emotion, nobleness, rythm, and construction.

Their names are : *Maurin* (1° violin). *Sabattier* (2° violin), *Mas* (alto), *Chevillard* (cello). It is the violincelliste *Chevillard* who the first had the idea to give recitals of the last quatuors of Beethoven. He submitted this plan, — very courageous and audacious for that epoch, — to his friends, who accepted enthusiastically.

So, my young friends, know that the evolution of our Art depends a little upon you.

If you perform beautiful works, you encourage the composers to write such others.

You see you have a fine part to play, noble among the noblest: you will be the hyphen between the composer and the public; to whom you will impose the works you consider as beautiful, which works at first, will not be undertood ; it will be your honour to lead this public by your judgement, your tenacity and your disinterestedness to thoroughly and sincerely enjoy a composition which at first sight seemed very complicate.

Your duty is to bring out the good word.

Be firm enough not to deviate from this path; by so doing you will rise and will become « somebody ».

Armand PARENT.