

Technique | Technik de l'Archet | des Bogens Technic of the Bow

par | by | von

M. B. HILDEBRANDT

2^e édition augmentée

*archet muet
page 13 -*

Pr. Fr. 5.— net
M. 4.— net

Propriété des Editeurs pour tous Pays.

Tous droits d'Exécution publique et de Reproduction réservés.

BRUXELLES, SCHOTT FRÈRES.

MAYENCE, LES FILS DE B. SCHOTT. LONDON, SCHOTT & CO.

Copyright 1909 by Schott Frères à Bruxelles.

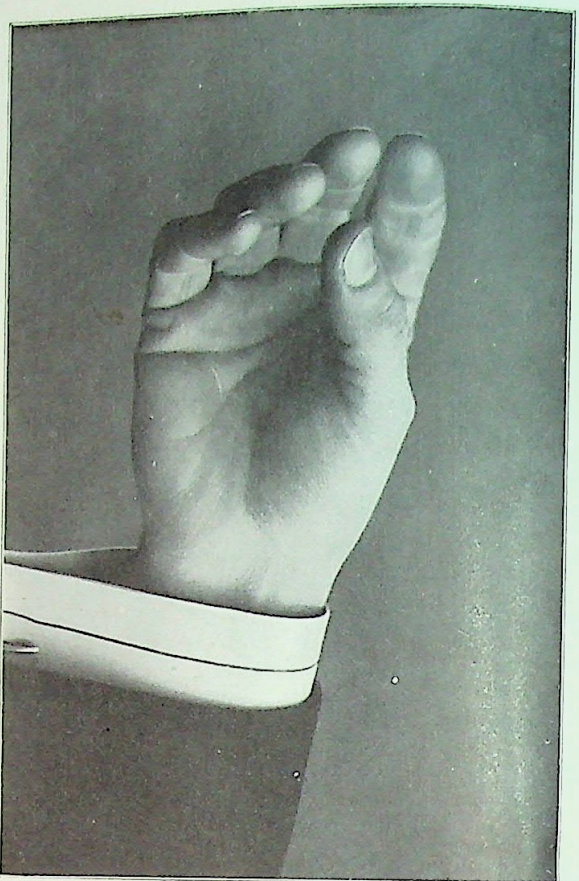


Fig. I.

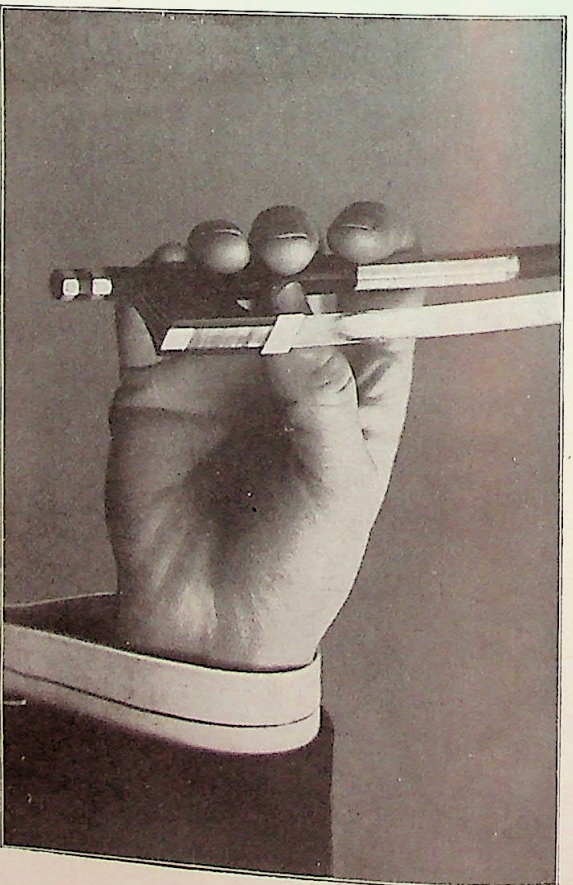


Fig. II.



Fig. III.



Fig. IV.



Fig. V.

Préface.

Utiliser les principes psycho-physiologiques pour la technique de l'archet, telle est la raison de ce traité, conséquence de notre Etude sur «l'Art du Violon basé sur la psycho-physiologie», que nous publîames le 2 août 1899 dans la „Neue Zeitschrift für Musik“ de Leipzig.

Ces principes ont pour but de substituer aux errements de l'ancienne pédagogie musicale une technique fondée sur l'observation et l'analyse de l'organisme mental et physique. Le rôle de l'inconscient dans l'exécution fut observé, analysé; on put en établir les résultats, en formuler la loi et en déduire une méthode logique et naturelle. L'étude automatique et prolongée indéfiniment, si nuisible à l'élève, fut remplacée par un travail conscient, graduel et positif où l'attention active et la faculté de compréhension figurent au premier rang et conduisent invariablement à la maîtrise de la technique. Par cette collaboration simultanée et incessante du mental et du physique, les puissances de l'élève sont décuplées, de telle sorte que la préoccupation absorbante de cette technique fait place à une acquisition progressive et quasi insensible des procédés. Ainsi l'exécutant obtient, dans les limites de sa personnalité, la reproduction parfaite de l'œuvre d'art qu'il interprète.

Parmi les ouvrages qui contribuèrent le plus à la réforme de l'enseignement et de la technique, nous men-

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist die Folge einer Studie „Die Kunst des Violinspiels auf psycho-physiologischer Grundlage“, die wir am 2. August 1899 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Leipzig, veröffentlicht haben und bezweckt, die psycho-physiologischen Grundsätze, welche die Klavierpädagogik schon seit mehreren Jahren sich zu eigen gemacht hat, für die Technik des Bogens zu verwerten.

Diese psycho-physiologischen Grundsätze sind das Ergebnis einer unbefangenen Kritik, welche von verschiedenen Punkten aus immer gründlicher die bisherige Technik und Pädagogik der Musik auf ihre natürliche Berechtigung untersuchte, um schließlich an ihrer Stelle die Technik auf „psycho-physiologischer“ Grundlage zu setzen. Was das Genie als angeborenes Erbteil mitbrachte, hat man auf sein Wesen untersucht und analysiert, dessen unbewußte Funktionen beim Spielen als eine konsequente Gesetzmäßigkeit erkannt und auf Grund deren eine Lehrweise ausgestaltet, die mehr wie alle bisherigen den Anspruch hat, natürlich zu sein. Es soll mit anderen Worten an Stelle des bisherigen, mechanischen, ertötenden und zeitraubenden Übens eine stets vom Bewußtsein des Lernenden ausgehende Erziehung zur Herrschaft über das Technische treten. Diese unausgesetzte geistige Beteiligung beim Streben nach dieser Herrschaft, die schließlich zu ihrem organischen Verschmelzen mit der dafür notwendigen physischen Arbeit führen soll, erweist sich als der einzige Weg, die Technik zu überwinden, d. h. die ihr gebührende Stellung als Mittel zum Zweck zuzuweisen und schließlich auch die latentesten Kräfte des Schülers für das rein Künstlerische zu erobern.

Zur Reform der Pädagogik haben folgende Werke am meisten beigetragen: Elisabeth Calands „Die Ausnutzung der

Preface.

Our intention in publishing this work is to adapt to the bowing technic psycho-physiological principles, this adaptation being the result of our Study on the „Art of the Violin based on psycho-physiology“, published in the „Neue Zeitschrift für Musik“, Leipzig, August 2nd 1899.

All that musical genius has hitherto produced has been examined and analysed. The unconscious functions in playing have been discerned as a consequent law, and the result is a method which has more than any other the merit of being natural. Instead of the long and automatic study so injurious to the pupil, the latter must try and master the technic through his own intelligence and understanding. This mental participation proves to be the only means through which the technic can be thoroughly mastered. The latent strength of the pupil will by this means be developed and the technic will then become a mere expedient towards the perfect reproduction of a work of art.

The following works have more than any other contributed to the reform of the pedagogy: „Die Kraft-

tionnerons: »Die Kraftquellen«, par E. Caland; »Physiologie der Bogenführung«, par Steinhausen, et »Die natürliche Klaviertechnik«, par R. Breithaupt, Leipzig 1905, 2^e éd.

Sans rien retirer au mérite de ces travaux, je tiens à répéter que mon expérience d'artiste et de professeur m'avait convaincu, bien avant leur publication, de la nécessité de ramener l'enseignement du violon à des conditions normales. J'exigeais de moi-même et de mes élèves une étude consciencieuse d'où le travail automatique était rigoureusement exclu et j'insistais pour que l'intellectualité présidât toujours aux mouvements.

Si je consacre cet écrit plus spécialement à la technique de l'archet, on verra plus loin que c'est pour contrebalancer l'excès d'attention accordée jusqu'ici à la main gauche. Les auteurs ont trop méconnu l'importance de la main droite, sans doute pour avoir ignoré *qu'une des conditions essentielles du jeu artistique réside dans la technique de l'archet*, telle que l'enseigne une méthode vraiment psycho-physiologique.

»C'est une erreur«, lisons-nous dans la Technique naturelle du Piano de M. Breithaupt, »c'est une erreur que de présenter la technique comme dépendant exclusivement du physique. Le nombre croissant des grands talents prouve au contraire l'existence générale de facultés techniques à l'état latent. Les virtuoses, les enfants prodiges ne sont pas des exceptions; ce qui est prodigieux en eux, c'est précisément leur naturel. Chaque pas vers la nature nous rapproche de l'art«.

PARIS, novembre 1908.

Merrick B. Hildebrandt.

Kraftquellen beim Klavierspiel“, Dr. Steinhausens „Physiologie der Bogenführung“, Leipzig 1903, und Breithaupts, schon in zweiter Auflage erschienene „Natürliche Klaviertechnik“, Leipzig 1905.

Wenn ich nun auch diese genannten Autoren dankbar als Pfadfinder auf dem neuen Gebiet anerkenne, so halte ich mich doch für berechtigt bei Veröffentlichung vorliegender Arbeit zu erwähnen, daß sich aus mir selbst, auf Grund eigener, praktischer Erfahrungen hin als ausübender Künstler und Lehrer, also aus innerster Notwendigkeit heraus, die Erkenntnis durchgerungen, daß auf meinem Lehrgebiet die bisherigen Methoden der Violintechnik den erwähnten natürlichen Bedingungen zuwiderlaufen und an Stelle der Schablone ein Arbeiten treten müsse, welches sich die physisch-anatomischen Bedingungen zunutze macht, sowie vor allem auch das geistige Moment in der Erziehung zur Technik für die Musik berücksichtigt. Zu diesem Ergebnis war ich gelangt noch ehe die oben genannten Werke veröffentlicht worden waren.

Wenn ich nun in vorliegender Arbeit lediglich die Bogentechnik behandle, so geschieht es um der übermäßigen Aufmerksamkeit zu begegnen, welche bisher fast ausschließlich der linken Hand gewidmet wurde. Die rechte Hand ist zu Gunsten der linken vernachlässigt worden, während sich gerade aus der psycho-physiologischen Lehrweise ergeben wird, daß *die Bogentechnik für ein künstlerisches Spiel das Primäre ist.*

„Es ist ein Irrtum“, sagt Breithaupt in seinem vorerwähnten Werk, „die Technik ausschließlich vom Material abhängig zu machen. Die Anzahl großer Begabungen beweist tagtäglich die Existenz einer latenten ‚Naturtechnik‘. Virtuosen und Wunderkinder sind keine Ausnahmen, sondern als Muster die Regel. Ihr einziges Wunder ist ihre Natürlichkeit. Jeder Schritt zur Natur bringt uns der Kunst näher.“

PARIS, November 1908.

Merrick B. Hildebrandt.

quellen“ by E. Caland; „Physiologie der Bogenführung“ by Steinhausen, and „Die natürliche Klaviertechnik“ by R. Breithaupt, Leipzig 1905, 2nd edition.

Though I recognize the great merit of these authors, my practical experience as an artist and teacher has, before the said works were published, confirmed me in my conviction that the usual methods of the violin technic do not answer the natural conditions required.

The sole object with my treaty on bowing technic is to counterbalance the excessive attention previously concentrated almost exclusively on the technic of the left hand. The importance of the right hand has been overlooked, while the psycho-physiological instruction proves that *the mastery of the bow is the primary condition in violin art.*

Breithaupt says in his above mentioned work: „It is an error to think that the technic is entirely dependent on physical material. The increasing numbers of talents are an every day proof of the existence of a natural latent technic. The virtuosi and young prodigies are no exception, they serve as a proof of the rule. The miracle consists in the fact of their being natural. Each step towards nature brings us nearer art.“

PARIS, November 1908.

Merrick B. Hildebrandt.

Technique de l'Archet.

Chapitre premier.

Pédagogie.

Qu'il s'agisse de n'importe quelle branche de l'éducation instrumentale, le principe est identique (v. p. 8 *Principes de la technique de l'archet*). C'est celui de Le Bon: Faire passer du conscient dans l'inconscient.¹⁾ Appliqué à la technique du violon, ce principe implique la participation intégrale du bras à la conduite de l'archet et l'abandon de l'ancien procédé qui restreignait cette participation à un simple travail de l'avant-bras et du poignet.

C'est, dans le jeu, toute une réforme découlant de la loi naturelle qui coordonne entre eux les mouvements musculaires du bras et de la main, découlant aussi de la conformation ostéorologique, chaque partie du squelette devant concourir, selon sa nature et sa conformation, à la réalisation artistique (v. Steinhausen, *Physiologie de la conduite de l'archet*), découlant encore de l'influence et de l'autorité que doivent exercer l'intelligence, la volonté et le sentiment sur tout l'organisme, découlant enfin des nécessités instrumentales et des conditions spéciales du violon et de son archet.

Les facteurs de notre problème technique s'enchaînent ainsi:

1°. La tenue du violon et de l'archet.

2°. Le bras conducteur de l'archet ne doit pas être envisagé comme un simple intermédiaire machinal, il doit — et c'est très important — être conçu et mû comme un instrument artistique. Sa lourdeur sera considérée non comme un obstacle à vaincre, mais comme une pesanteur à utiliser d'après le principe de tout mécanisme rationnel: obtenir un maximum d'effet par un minimum d'effort. Ce but est toujours atteint au moyen de la gymnastique que j'ai systématisée à cette intention.

¹⁾ Textuellement: «L'idée n'agit que lorsqu'elle a pénétré dans l'inconscient». Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules*, p. 48. 7^e Ed. Paris, 1912.

Technik des Bogens.

I. Kapitel.

Pädagogik.

In jedem Zweig der instrumentalen Erziehung ist das Grundprinzip dasselbe (s. S. 8, *Grundprinzipien der Bogentechnik*). Das Bewußte muß ins Unbewußte übergehen. Der Kunst des Violinspiels angepaßt, ist dieses Prinzip die souveräne Beteiligung des ganzen Armes an der Bogenführung, also nicht mehr wie bisher ausschließlich des Unterarmes und des Handgelenkes.

Durch diese Notwendigkeit, die sich, wie schon im Vorwort betont, aus der Erkenntnis von der Gesetzmäßigkeit der Arm- und Handmuskulbewegungen untereinander ergibt, wie der anatomischen Beschaffenheit der betreffenden Knochen, — hier sei speziell auf Steinhausens erschöpfende Ausführungen in seiner „*Physiologie der Bogenführung*“ hingewiesen — ihrer Abhängigkeit von der regulierenden Funktion des Geistes (des Willens und der Empfindung) und schließlich aus den Bedingungen, die durch den zu spielenden Apparat, also Geige und Bogen, von selbst gegeben sind, gliedert sich unsere Aufgabe genetisch wie folgt:

1. Die Geigen- und die Bogenhaltung.

2. Der bogenführende Arm muß selbst zum Instrument erzogen werden. Seine Schwere ist als Last zu überwinden und als Kraft nutzbar zu machen, getreu dem Grundsatz aller vernünftigen Mechanik: mit möglichst geringem Kraftaufwand ein Höchstmaß von Wirkung zu erreichen. Als bewährtes Mittel zu diesem Ziel zu gelangen, haben sich mir eine kleine Reihe gymnastischer Übungen erwiesen, die ich hier zusammenstelle.

Technic of the Bow.

Chapter I.

Pedagogy.

The fundamental principle is the same in every branch of instrumental education (s. p. 8, *Fundamental principles of the bowing technic*). Consciousness must pass into unconsciousness. This principle adapted to the Art of the Violin, is the entire participation of the whole arm in guiding the bow, consequently no longer — as it has been previously taught — the work of the fore-arm and wrist alone.

The cooperation of arm and arm-muscle movements compelled by the anatomical conditions of the bones (see the indications of Steinhausen in his „*Physiology of bowing*“), which again depends on the regulating functions of the mind and lastly on the conditions required by the holding of the violin and bow, is a scientific fact.

Hence our problem is analysed as follows:

1. The holding of the violin and bow.

2. The arm guiding the bow serves as an instrument. Its weight must not be considered as an obstacle, but as a source of strength, according to the principle of every reasonable mechanism, which is to produce the greatest effect with the slightest force. Systematic exercises for gymnastics indicated further on will help to obtain this end.

3°. Ensuite il s'agit d'éveiller le sentiment de la formation du son. A cet effet, j'ai gradué, pour l'archet, des exercices à la muette. Ils établissent une relation progressive de sensibilité nécessaire entre le bras droit et la main gauche. On verra (p. 15) le rôle considérable du toucher de cette main.

4°. Ainsi préparé, l'élève peut aborder le jeu proprement dit, dont le premier degré sera *l'attaque* ou manière de poser l'archet sur les cordes.

5°. A l'attaque succédera l'étude de cinq moyens d'expression:

- a) le legato ou la liaison
- b) le staccato
- c) le spiccato (ou sautillé)
- d) l'arpège
- e) le staccato lancé.

C'est immédiatement au début de l'enseignement qu'il faut appliquer les préceptes de notre technique psycho-physiologique. Donc l'aide de leurs professeurs sera indispensable aux commençants qui voudront suivre ma méthode. Aucune assistance ne sera nécessaire aux élèves plus avancés qui, dans plus d'un cas, y trouveront une révélation.

Chacun aura bientôt discerné que l'idée maîtresse de ma méthode est l'enseignement rapide et durable des *mouvements fondamentaux*, et que les exercices et les études n'interviennent ici qu'à titre de moyens d'acquisition. C'est pourquoi je les ai réduits à la plus grande simplicité.

3. Ist die Mechanik des Armes erreicht, so gilt es die Empfindungsfähigkeit zur Bildung des Tones zu gewinnen. Diese Aufgabe wird zunächst den stummen Bogenübungen zufallen. Aus ihnen ergibt sich auch in immerzunehmendem Grade der erforderliche Gefühlskontakt zwischen rechtem Arm und linker Hand. Besonders kommt deren Greifen bei diesen stummen Bogenübungen eine besondere Bedeutung zu, wie wir Seite 15 sehen werden.

4. Wir sind nun vorgeschritten genug, um zum Spielen selbst übergehen zu können. Die erste Stufe dazu ist der Ansatz, das bewußte Aufsetzen des Bogens vor Beginn des Spielens.

5. Es folgen fünf verschiedene Ausdrucksformen:

- a) Legato oder Bindung
- b) Staccato
- c) Spiccato (springender Bogen)
- d) Arpeggio
- e) Fliegendes staccato.

Aus den fundamentalen Neuerungen der Technik auf psycho-physiologischer Grundlage ergibt es sich von selbst, daß diese gleich mit Beginn des Violinunterrichts in Kraft treten. Meine Arbeit kann also für Anfänger nur an Hand des Lehrers in Frage kommen. Für solche Schüler aber, die bereits auf einer höheren Stufe angelangt sind, wird mein Werk wohl zum Selbstunterricht dienen können, ich wage sogar zu hoffen, daß es von manchen unter ihnen als eine Offenbarung begrüßt wird.

Da die möglichst schnelle, zugleich aber gründliche Erlernung der *fundamentalen Bewegungen* der leitende Gedanke meines Systems ist, habe ich die Übungen und Etüden, welche ja nur als Mittel zum Zweck dienen, so einfach wie möglich gestaltet.

3. The silent exercises for bowing will later on serve to awaken the sentiment of the formation of the tone. The result is a closer connection of the necessary sensibility between the right arm and the left hand. The touch of the latter is of great importance, as will be seen p. 15.

4. The pupil will be sufficiently advanced for audible execution. The first degree is the attack, i. e. the conscious placing of the bow on the strings before playing. Following this we have:

5. Five different forms of expression:

- a) legato or binding
- b) staccato
- c) spiccato
- d) arpeggio
- e) flying staccato

Our fundamental reforms of the psycho-physiological technic must be used from the very beginning of violin instruction. Beginners will at first only use my system with the help of their teachers. The more advanced pupils will apply it without any assistance and I hope that it will be in some cases a revelation.

The instruction of the *fundamental movements* is the main idea in my system. I have therefore simplified the exercises as far as possible.

Chapitre II. Technique.

Tenue du violon.

Placez le violon sous le menton avec lequel il doit se continuer en une ligne presque horizontale. Afin d'obtenir l'appui nécessaire au menton et pour donner à la tête une position naturelle, on emploie la mentonnière et quelquefois un coussin. Une excellente mentonnière est celle nommée «Vienne». Pour que les yeux dominent la touche sans peine, il faut que la tête demeure immuable dans son attitude. Rien ne doit entraver la respiration. Le violon légèrement incliné sur la droite forme un angle modéré, de sorte que si la pointe de l'archet est posée sur la corde *mi*, le bras droit ne touche ni même n'effleure le corps, ce qui nuirait à l'indépendance de ce bras.

De même que la tête doit demeurer immobile pendant le jeu, ainsi la position du violon indiquée doit rester immuable, quels que soient les mouvements décrits par l'archet.

Tenue de l'archet.

Pour arriver à la tenue naturelle de l'archet, on fermera d'abord le poing, le pouce étant placé sur le médius, puis on ouvrira la main jusqu'à ce qu'on arrive à la position indiquée par la figure I, page 2. La main, sans changer de position, saisit alors l'archet de façon que le pouce soit placé du côté intérieur de la baguette, à peu près à 1 centimètre du talon. On doit se servir de l'extrémité même du pouce, et l'ongle trouvera un point d'appui contre le cuir protecteur qui est adapté aujourd'hui à tous les archets sur le fil d'argent. Le pouce doit être plié sans que sa souplesse en souffre. Les quatre autres doigts seront posés sans raideur sur la baguette (v. fig. II); il faut que la pression soit juste assez forte pour maintenir l'archet dans un équilibre stable. Les doigts seront mo-

II. Kapitel. Technik.

Die Haltung der Violine.

Die Violine ist so unter das Kinn zu setzen, das sie mit ihrer Längsachse in eine beinahe horizontale Lage kommt. Um ihr mit dem Kinn den nötigen Halt und dem Kopf die richtige Stellung zu geben, ist ein Kinnhalter unerlässlich, außerdem kann ein Kissen manchmal von Nutzen sein. Als der zweckmäßigste hat sich mir der unter dem Namen „Vienne“ bekannte erwiesen. Die Haltung des Kopfes muß stets unverändert bleiben, die Augen sollen zwanglos über das Griffbrett hinweg sehen können. Die freie Atmung darf nicht gehemmt werden. In dieser Stellung neigt man den Körper der Violine in einem mäßigen Winkel nach innen, so daß, wenn der Bogen an der Spitze auf der E-Saite angesetzt ist, der rechte Arm den Körper nicht berührt. Das Anlegen oder selbst Anschleifen am Körper ist der freien Bewegung des rechten Armes hinderlich.

Die Stellung des Kopfes darf während des Spiels ebensowenig eine Veränderung erfahren wie die Haltung der Violine selbst, welche Spielart es auch immer sei.

Die Haltung des Bogens.

Um zu der natürlichen Haltung des Bogens zu gelangen, wird die geschlossene Hand mit dem Daumen über dem Mittelfinger krampflos geöffnet, bis sich die Stellung nach Fig. I, S. 2 ergibt. Nun faßt die Hand den Bogen — selbstverständlich ohne im geringsten ihre Stellung zu verändern — so, daß der Daumen an der Innenseite der Stange etwa 1 Centimeter vom Abschluß des Frosches zu liegen kommt, und zwar mit der äußeren Kuppe des Daumens, so daß sein Nagel noch einen Stützpunkt gegen das wohl heute an allen Bögen über dem Silber angebrachte Schutzleder findet. Der Daumen muß nach außen geknickt sein, ohne seine Nachgiebigkeit einzubüßen. Die vier übrigen Finger sind nun völlig krampflos auf die Stange aufzulegen (s. Fig. II), und gerade so stark, um das Hebel-

Chapter II. Technic.

Holding of the violin.

The violin must be placed under the chin so as to almost form a horizontal line. A chinrest, and sometimes also a cushion, is necessary to keep the head in a natural position. The best chinrest I know, is the one named „Vienne“. The head must be kept steady, the eyes being in a direct line with the fingerboard. The respiration must be free and easy. The body of the instrument should be turned inward forming a slight angle, so that if the point of the bow be placed on the E-string, the right arm does not touch or even graze the body, which would hinder the free action of the right arm.

The head must be kept still while playing and the given position of the violin retained, whatever movements the bow may describe.

The holding of the bow.

To hold the bow in a natural way, the hand must be closed so as to make a fist, the thumb touching the middle finger, then by opening the hand, the position indicated by fig. I, page 2 is secured, where upon the hand seizes the bow in such a manner that the thumb be placed on the inside of the stick, about 1 centimeter above the nut. The extremity of the thumb and nail will find a rest against the protecting leather fastened nowadays to every bow, covering a part of the silver wrapping. The joint of the thumb should be slightly bent outwards without losing its flexibility. The other four fingers are placed lightly on the stick (s. fig. II); the pressure must be just strong enough to balance the bow well. The fingers must be slightly curved without stiff-

dérément allongés, sans qu'il en résulte la moindre raideur. C'est en posant l'archet sur les cordes à la moitié de sa longueur qu'on arrivera de la façon la plus naturelle à cette position fondamentale des doigts sur l'archet. Il va de soi que cette position subira plus tard des modifications dans le cours de la conduite de l'archet, mais il faut que les doigts, tout en se mouvant à l'endroit désigné de la baguette, ne s'en éloignent pas.

Principes de la conduite de l'archet.

Dans une exécution artistique, les membres doivent être subordonnés au sentiment intellectuel de l'exécutant. Ils constituent, avec l'instrument, les intermédiaires de l'esprit créateur de l'interprète et des sensations qu'il éprouve. Car l'artiste n'est pas seulement le créateur de son exécution, il en est, il en doit être l'auditeur et le juge. Pour qu'il en soit toujours ainsi, il ne faut pas qu'il existe la moindre interruption dans l'effort de volonté. C'est à cette condition que sera maintenue la relation parfaite qui doit exister entre le son et le cerveau qui, bien plus que l'instrument, produit la sonorité voulue. Cette domination intellectuelle exercée sur tous les muscles placés entre les deux pôles du cerveau et de la main, est indispensable à la bonne formation du son. Le principe énoncé dans ma préface, concernant l'intégralité du bras dans la conduite de l'archet, ne saurait être trop souvent rappelé. Ce n'est pas exclusivement l'avant-bras et le poignet — ainsi qu'on l'enseigne jusqu'ici — qui doivent intervenir dans la conduite de l'archet, mais le bras tout entier. La lourdeur n'est pas un poids gênant, elle est une puissance à utiliser artistiquement.

Une fois qu'il en possède la conscience, le commençant doit utiliser cette pesanteur. Il y arrive en libérant le bras de toute raideur par le développement des muscles et l'assouplissement des articulations mises en jeu. Le travail se concentre sur l'os-

gewicht des Bogens bequem zu beherrschen. Sie sind in dieser Stellung mäßig gespreizt zu halten, ohne daß dadurch auch nur das geringste Gefühl eines Krampfes entsteht. Diese Grundstellung der Finger zum Bogen, wenn wir so sagen dürfen, ergibt sich am natürlichsten, indem dieser in seiner Mitte auf die Saiten aufgesetzt wird. In dem Verlauf der Bogenführung erfolgen naturgemäß Abweichungen von dieser Stellung, wobei festzuhalten ist, daß die Finger sich auf der einmal eingenommenen Stelle der Bogenstange zwar bewegen, doch sich nicht wesentlich von ihr entfernen dürfen.

Grundprinzipien der Bogenführung.

Die Glieder funktionieren bei der Wiedergabe eines Kunstwerkes als Werkzeuge der seelischen Empfindung und Vorstellung. Zugleich sind sie ebensoviel wie das Instrument der Durchgangspunkt des schaffenden Geistes und seiner Empfindungen. Der Künstler ist in einer Person Schöpfer und Zuhörer. Daher ist es ausgeschlossen, daß bei einer vollkommenen Leistung irgend eine Unterbrechung des Willens stattfindet, das heißt in unserem Falle, die Verbindung vom Gehirn bis zu dem geschaffenen Ton muß vollkommen sein. Um somit den Ton zu bilden, muß jeder Muskel zwischen den beiden Polen, Gehirn und Hand, unter der größten Willensbeherrschung des Spielers stehen. Darum der schon in der Einleitung aufgestellte Grundsatz: es ist der ganze Arm, der an der Bogenführung beteiligt ist, und nicht mehr nur der Unterarm und das Handgelenk allein, wie bisher so ziemlich allgemein gelehrt wurde. Und weiter, wie schon oben gesagt: die Schwere des Armes muß als Last überwunden und als Kraft ausgenutzt werden.

Um dies zu erreichen, muß der Anfänger von vornherein eine gleichmäßige Ausbildung aller beteiligten Muskeln und Gelenke erhalten, wodurch vor allem auch einem krampfhaften Spiele vorgebeugt wird. Die Hand muß immer von oben, also von den Schulter- und

ness. — By placing the centre of the bow on the strings, the most natural position of the fingers will be found. It is understood that this position will vary in the course of bowing, but the fingers, although moving at the designed point of the stick, must not lose their hold.

Fundamental principles of the Bowing technic.

In executing an artistic work, the members are subordinated to intellectual sentiment and mental image. These with the instrument form the means of expression of the creating mind and its sensations. The artist is at the same time creator and listener. In a perfect reproduction there must consequently be no interruption of the will, the relation between the brain and the produced sound must be perfect. To form the sound, every muscle between the two poles, the brain and the hand, must be governed by the will of the player. I repeat here the principle already mentioned in the preface: it is not, as it has been mostly taught until now, exclusively the participation of the forearm and the wrist when bowing, but of the whole arm. The weight of the arm shall not be considered a hindrance, but rather used as a force.

To obtain this, the pupil must begin by developing the muscles and the joints, which is necessary in order to prevent stiffness of the arm. The hand must always be carried by the muscles of the shoulder and chest. In order to make the hand as light

sature et la musculature de l'épaule et sur les muscles pectoraux. Leur fonction est d'alléger la main, au point qu'elle devienne comme une plume d'oiseau, et de porter et de gouverner le bras dans la totalité de ses parties, lesquelles ne doivent jamais agir séparément. Tout cela sans élévation des épaules.

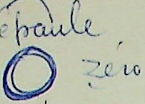
La légèreté du bras et de la main est parfois innée. Celui qui l'acquiert prouve par la beauté de son exécution l'importance de cette condition primordiale d'une technique parfaite.

Brustmuskeln getragen werden. Um sie federleicht zu machen und damit der ganze Arm von der Schulterhöhle aus ohne Vorgreifen irgend eines Teiles und ohne Hebung der Achseln frei beherrscht und getragen werden kann, muß die Muskelpartie der Schulter und Brust besonders ausgebildet werden.

Die Leichtigkeit der Hand und des Armes ist manchmal angeboren; derjenige, welchem sie nicht gegeben ist, wird, nachdem er sie sich erworben, begreifen und durch seine Leistungen zeigen, welchen Wert diese Grundbedingung der Technik überhaupt für die Bogenführung hat.

as a feather, to guide and carry the whole arm without anticipation of any part and without lifting the shoulders, the muscles of the shoulders and of the chest must be specially trained.

The lightness of the arm and the hand is sometimes innate; anyone to whom it is not natural will, after having acquired it, understand and prove by his playing the importance of this primary condition for the technique of tone production.

1) Devenir un 
 2) Coude - 
 Poignet de venir un  épaule zéro

Chapitre III.

Gymnastique de l'archet.

Exercices de premier degré.

Exercices avec l'archet seul.

I. Souplesse de l'épaule. Le bras levé au-dessus de la tête décrit avec l'archet une sorte de huit allongé et couché ; on commencera de gauche à droite ou de droite à gauche. Les mouvements s'étendront vers la droite et vers la gauche autant que la tenue prescrite du bras et de l'archet le permettra.

II. Extension et flexion du coude. Le premier exercice doit être répété en étendant et en pliant le coude.

III. Poignet. Le poignet seul décrira un zéro, le bras étant levé à la hauteur de l'épaule et restant aussi immobile que possible. La paume de la main ne se retournera jamais.

IV. Tracés géométriques. Le bras étant étendu, les mouvements lents, souples et circulaires deviendront peu à peu des zigzags plus rapides et plus vigoureux, puis des zigzags alternant avec des lignes verticales, et enfin on décrira des triangles, des tétragones, des pentagones et des hexagones. Vers la fin des exercices, les angles devront être marqués rythmiquement. On les fera pendant cinq à dix minutes. Il ne faut pas oublier la tenue de l'archet immuable mais souple. Les élèves avancés, aussi bien que les commençants, devront faire ces exercices tous les jours.

Un point important est le poids de l'archet qui devra être choisi selon la force physique de l'élève: il doit être plutôt trop léger que trop lourd.

III. Kapitel.

Gymnastik des Bogens.

Übungen erster Stufe.

Übungen mit dem Bogen allein.

1. Freiheit des Schultergelenks. Der bis über Kopfhöhe gestreckte Arm beschreibt mit dem Bogen eine horizontale Acht:  von links nach rechts oder von rechts nach links, und zwar die Bewegungen soweit nach links und rechts ausdehnend, als es die vorgeschriebene Arm- und Bogenhaltung gestattet.

2. Beugen und Strecken des Ellbogens. Die erste Übung ist zu wiederholen, gleichzeitig aber mit beugendem und streckendem Ellbogengelenk.

3. Handgelenk. Man beschreibe einen Kreis mit dem Handgelenk allein bei nach vorn in Schulterhöhe gestrecktem Arm.

4. Geometrische Figuren. Mit gestrecktem Arm, anfangend mit kreisenden, geschmeidigen und langsamen Bewegungen geht man nach und nach zu schneller und kraftvoller werdenden Zickzacklinien über, dann zu solchen von abwechselnden, horizontalen und vertikalen Linien, und schließlich zur Beschreibung von Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsecken, wobei gegen das Ende der Übungen zu, die Winkel immer ruckweise zu markieren sind. Diese Übungen sind fünf bis zehn Minuten fortzusetzen. Dabei ist streng auf unveränderte, aber geschmeidige Bogenhaltung zu achten. Dies ist regelmäßig täglich durchzuarbeiten, nicht etwa nur im Anfang der Ausbildung.

Schließlich sei hier noch auf ein weiteres Moment von Bedeutung hingewiesen: das Gewicht des Bogens. Es muß dieses entsprechend der physischen Kraft des Spielers gewählt werden und darf eher zu leicht als zu schwer sein.

Chapter III.

Gymnastics of the bow.

Exercises of first degree.

Exercises with the bow alone.

I. Freedom of the shoulder joint. The arm raised above the head describes with the bow an elongated and horizontal figure: , starting from left to right or from right to left. These extended movements towards the right and the left should be performed as far as possible without loosening the correct gripe hold of the bow.

II. Extension and flexion of the elbow. The first exercise must be repeated, but at the same time with stretching and bending of the elbow.

III. Wrist. The wrist will describe a zero, raising the arm to the height of the shoulder, keeping it as motionless as possible. The palm of the hand faces the ground.

IV. Geometrical figures. The arm being stretched out, the slow, supple and circulating movements must be followed by broader, quicker and more vigorous zigzags of horizontal lines alternating with vertical lines, triangles, quadrangles, pentagons and hexagons. At the end of the exercises the angles must be rhythmically marked. Practise from five to ten minutes. The unchanged but supple holding of the bow must be observed. Both beginners and advanced pupils must practise these exercises every day.

The weight of the bow is of great importance, it must be chosen according to the physical strength of the pupil and should be too light rather than too heavy.

Exercices de second degré.

Exercices muets avec l'archet.

Règles, conditions, observations. Le but de ces exercices est de remédier à une erreur de l'école ancienne, laquelle visait exclusivement à développer le poignet, erreur préjudiciable à l'indépendance du bras et du coude. A ce propos, je réproverai l'expédient absurde qui consiste à faire jouer l'élève avec un livre sous l'aisselle droite.

Mes exercices à la muette requièrent cette intervention soutenue de la volonté qui imprime à l'effet musical son maximum d'intensité. Ils assurent au bras une tranquillité de plus en plus grande et développent au plus haut degré sa force, sa légèreté et sa flexibilité. Non seulement ils éveillent et affinent le sentiment du *tiré* et du *poussé*, mais encore ils entraînent le cerveau à participer à l'exécution. Ils créent ainsi le sentiment de la résistance des cordes à l'archet et ils aiguisent la faculté d'entendre et de sentir mentalement les sons. Pour contrôler la direction exacte de l'archet, il est avantageux d'étudier d'abord en face de deux miroirs formant un angle. Une fois la direction assurée, il faudra exécuter les exercices en fermant les yeux, afin d'obtenir sans leur aide le concours du bras.

Tous les exercices doivent être réalisés à la muette (sans produire le moindre son), l'archet étant à un demi-centimètre au-dessus des cordes. Le mouvement, d'abord très lent, sera graduellement accéléré. L'archet filera consciencieusement du talon à la pointe. On posera les doigts de la main gauche avec légèreté sur les cordes où leur pression sera médiocre.

Prohibitions. Le bras ne doit pas employer plus de force qu'il n'en faut pour porter l'archet. On évitera toute contraction inutile des muscles et l'on se gardera de lever le coude ou l'épaule, ainsi qu'il advient fréquemment

Übungen zweiter Stufe.

Stumme Bogenübungen.

Regeln, Bedingungen, Bemerkungen. Mit diesen Übungen hoffe ich zunächst einem besonders ausgeprägten Übelstand der alten Schule zu begegnen, nämlich, das Handgelenk einseitig auf Kosten der Freiheit des Armes und des Ellbogens auszubilden, vor allem meine ich damit die jeder Vernunft widersprechende Übungsweise mit unter dem Arm eingeklemmtem Buche.

Aber auch darum messe ich diesen stummen Bogenübungen für die von meiner Lehrweise erstrebten Ziele eine besondere Bedeutung bei, weil gerade sie dazu angetan sind, die Tätigkeit des Willens, also die geistige Beteiligung, unausgesetzt in Anspruch zu nehmen und somit die Wirkung: Ruhe, Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und Kraft des Armes, besonders intensiv zu gestalten. Diese stummen Strichübungen werden nicht allein die Empfindung des Ziehens beim Abstrich und des Schiebens beim Aufstrich an der Saite, sondern auch die geistige Beteiligung herstellen, nämlich die Vorstellung vom Widerstande an den Saiten und das innere Hören und Fühlen der Töne. Um eine genaue Kontrolle der gehörigen Bogenrichtung zu ermöglichen, ist es von großem Vorteil vor zwei, im Winkel zusammenstehenden Spiegeln zu üben und schließlich empfiehlt es sich noch zur vollständig souveränen Erziehung des Armes — selbst ohne Kontrolle des Auges — nach einiger Sicherheit die Übungen mit geschlossenen Augen zu wiederholen.

Sämtliche Übungen sind also stumm auszuführen und zwar in der Weise, daß der Bogen etwa einen halben Centimeter über den Saiten hinstreicht. Langsam beginnend gehe man nach und nach zu immer schnelleren Zeitmaßen über. Der Bogen ist gewissenhaft von Frosch bis Spitze auszunützen. Die Finger der linken Hand setze man lose auf die Saite, letztere hierbei nur halb niederdrückend.

Verbote. Der Arm darf dabei nicht mehr Kraft anwenden als zu dem Tragen des Bogens erforderlich ist; jedes krampfartige Anspannen der Muskeln muß vermieden werden, wie auch ein zum Anfang sich einstellendes Heben des Ell-

Exercises of second degree.

Silent exercises with the bow.

Rules, conditions, observations. I hope through these exercises to refute a frequent error in the old school which develops the wrist to the disadvantage of the independence of the arm and elbow. I disapprove above all of the absurd habit of playing with a book under the arm.

I attribute a particular importance to these silent exercises. They are most effective as they require both constant action and mental participation. The silent bow exercises will give the arm progressive strength, lightness and flexibility, and will awaken not only the perception of the difference between the up-and down-bow stroke (the rubbing of the bow on the string), but also the participation of the mind, in other words the sensation of the resistance of the strings and the inner faculty of hearing and feeling. It is of great advantage to study before two mirrors forming an angle, allowing the perfect control of the direction of the bow. Repeat after a while these exercises with closed eyes in order to obtain the control over the arm without the help of the eyes.

All the exercises must be practised silently with the bow half a centimeter over the strings. Having started slowly, the rapidity must be gradually accelerated. The bow must be used consciously from the nut to the point. The fingers of the left hand must be placed lightly on the strings, only partly pressing them down.

Prohibitions. The arm must not expend more strength than is necessary for carrying the bow. The contraction of the muscles as well as the lifting of the elbow and of the shoulder should be carefully avoided, a frequent habit at

au début des études. La main sera maintenue tranquille; aucun mouvement isolé du poignet au passage d'une corde à une autre ne doit se produire.

Les 10^e et 16^e Etudes succéderont aux exercices à la muette; on prendra plusieurs mesures sur un seul coup d'archet. Tout autre morceau d'expression dans la 1^e et la 3^e positions peut servir d'étude. La main gauche touchera les cordes sans choc et la main droite exécutera silencieusement les coups d'archet indiqués.

Le signe o veut dire: avec légère pression des doigts de la main gauche, sans produire aucun son.

bogens und der Schulter. Die Hand ist vollkommen ruhig zu halten, d. h. keine selbständige Handgelenkbewegung ist beim Saitenübergang erlaubt.

Zur Fortsetzung der stummen Übungen dienen die 10. und 16. Etüde, mehrere Takte auf einem Strich gebunden, sowie irgend ein sangbares Stück in 1. und 3. Lage, die linke Hand stumm greifend und die rechte Hand die vorgeschriebenen Striche stumm ausführend.

Das Zeichen o bedeutet: mit leichtem Druck der Finger der linken Hand.

the beginning of the study. The hand must be held still, and independent motions of the wrist be avoided.

To continue the silent study, the 10th and 16th Etudes, binding several bars on one bow, are useful. The student may also chose some slow expressive piece in the 1st and 3rd position, which he will execute silently both with the left hand and the right arm.

The sign o signifies slight pressure of the fingers of the left hand on the strings without producing sound.

Exercices de second degré.

Exercices muets pour l'archet.

On doit veiller à ce que l'archet forme invariablement un angle droit avec les cordes (v. fig. III, IV, V). Sous aucun prétexte on ne s'écartera de cette règle, et si on l'observe strictement, le bras entier s'adaptera aux mouvements décrits par l'archet.

On inclinera légèrement la baguette vers la touche et l'archet passera au-dessus des cordes, entre la touche et le chevalet.

Übungen zweiter Stufe.

Stumme Bogenübungen.

Man halte stets den Grundsatz fest, daß der Bogen in jeder Spiellage im rechten Winkel zu den Saiten stehen muß (s. Fig. III, IV und V). Davon darf in keinem Falle abgewichen werden. Es ergibt sich daraus von selbst, daß bei der Führung des Bogens der ganze Arm sich entsprechend anzupassen hat.

Der Bogen selbst bekommt beim Spielen eine leichte Neigung der Stange gegen das Griffbrett zu, hat sich in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett zu bewegen.

Exercises of second degree.

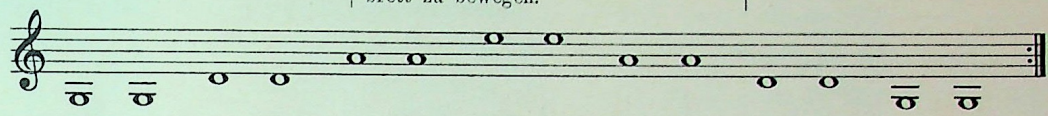
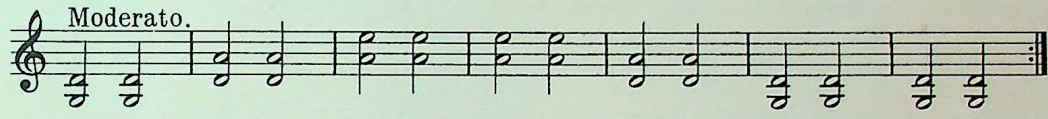
Silent Exercises for the bow.

Care must be taken that the bow cross the strings at a right angle (s. fig. III, IV and V). This rule is indispensable. The result is that the whole arm adapts itself to the movements described by the bow.

The bow, slightly inclined towards the finger board, passes between the bridge and the end of the finger-board.

*Archet 1/2 cent
au dessus des
Cordes*

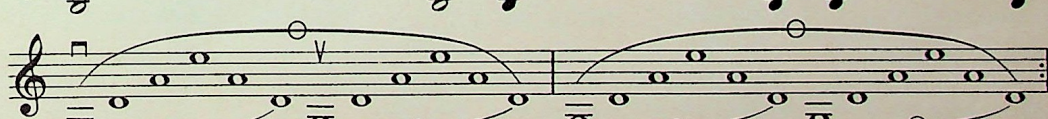
Muet
l'archet au dessus des Cordes

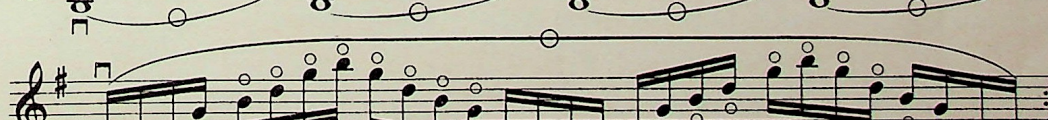
I   Moderato. 4 fois. mal. times.

III  Presto. 10 fois. mal. times.

IV   4 fois. mal. times.

V  Adagio. 4 fois. mal. times.

VI  10 fois. mal. times.

VII  20 fois. mal. times.

VIII  Moderato. 20 fois. mal. times.

⊖ = Mouvement arrondi de l'archet. (v. p. 20.)
oooo = Jeu muet de la main gauche.

⊖ = Runde Bogenführung. (s. S. 20.)
oooo = Stummes Greifen der linken Hand.

⊖ = Round bowing. (s. p. 20.)
oooo = Silent fingering of the left hand.

Explication des signes.

Erklärung der Zeichen.

□	= tirez	} l'archet.
∨	= poussez	
G B	= de toute la longueur	} de l'archet.
H B	= de la moitié	
Sp	= de la pointe	
Fr	= du talon	
M	= du milieu	
—	= l'archet sur la corde.	
.	= martelé.	
.	= sautillé.	
♩	= attaque.	
⊖	= mouvement arrondi de l'archet.	
oooo	= jeu muet de la main gauche.	
G B	= de toute la longueur	} de l'archet.
Sp	= de la pointe	
M	= du milieu	
Fr	= du talon	
O H	= de la moitié supérieure	
U H	= de la moitié inférieure	
M H	= du milieu	

□	= Herunterstrich.	
∨	= Heraufstrich.	
G B	= Mit dem ganzen	} Bogen.
H B	= Mit dem halben	
Sp	= An der Spitze	} des Bogens.
Fr	= Am Frosch	
M	= Mitte	
—	= liegender	} Strich.
.	= gestoßener	
.	= hüpfender	
♩	= Ansatz.	
⊖	= Runde Bogenführung.	
oooo	= Stummes Greifen der linken Hand.	
G B	= Ganzer Bogen.	} des Bogens.
Sp	= Spitze	
M	= Mitte	
Fr	= Frosch.	
O H	= Obere Hälfte	
U H	= Untere Hälfte	
M H	= Mittlere Hälfte	

Explanation of the signs.

□	= Down-bow.	
∨	= Up-bow.	
G B	= With the entire	} bow.
H B	= With half the	
Sp	= At the point	} of the bow.
Fr	= At the nut	
M	= In the middle	
—	= The bow on the strings.	
.	= Martelé.	
.	= Sautillé.	
♩	= Attack.	
⊖	= Round bowing.	
oooo	= Silent placing of the fingers of the left hand.	
G B	= The entire bow.	} of the bow.
Sp	= The point	
M	= Middle	
Fr	= Nut	
O H	= Upper half	
U H	= Lower half	
M H	= Middle part	

Chapitre IV.

L'Attaque.

1. Prédominance de l'archet.

Obtenir une sonorité chantante, tel est le but de l'art du violon. Il n'est pas d'autre instrument qui puisse, comme lui, rivaliser avec la voix pour le son et l'expression. Le créateur de la sonorité chantante, c'est le bras droit. De là, l'obligation de l'éduquer au mieux. Cette condition a été rarement réalisée, l'attention générale s'étant jusqu'ici concentrée sur la technique de la main gauche.

Or, étant donné que la qualité du son dépend de la perfection du mouvement du bras droit, mon système prouve que le son chantant peut être obtenu avec un minimum de technique de la main gauche, lorsque le bras conduisant l'archet est amené à un degré suffisant de souplesse et d'indépendance. L'application de ce système, y compris les exercices à la muette avec l'archet, convaincra l'étudiant que rien n'est plus anti-naturel que le procédé usuel et routinier de l'élévation brusque et de l'abaissement violent des doigts sur les cordes, et que rien n'est plus propre à empêcher la formation d'une belle sonorité. Alors chacun comprendra pourquoi nous avons substitué à la technique martelée (le choc), la technique du toucher (la pression).

2. L'Attaque.

Arrivons à l'attaque qui est le procédé initial producteur du son, l'importance de laquelle fut souvent méconnue, parfois même délibérément négligée. Pour qu'on lui accordât quelque attention, il fallut la nécessité d'acquérir le staccato, comme si le legato et tout autre moyen d'expression n'exigeaient pas la même sollicitude d'attaque que le staccato.

Le mot »attaque« signifie ici le »posé de l'archet sur les cordes«. Sa forme la plus accentuée est le staccato. Déterminer une vibration immédiate

IV. Kapitel.

Der Ansatz.

1. Bedeutung des Bogens.

Das höchste Ziel des wahren künstlerischen Violinspiels wird immer der Gesangston bleiben. Kein anderes Instrument vermag durch seinen Ton und seine Ausdrucksfähigkeit der Stimme im Gesang so nahezukommen. Gerade darum gebührt auch dem rechten Arm in der Violintechnik, als dem eigentlichen Schöpfer des Tones, eine besonders sorgfältige Kultur, die ihm bisher zu Gunsten der linken Hand nur unvollkommen zuteil geworden ist.

Die Ausbildung an Hand meiner Lehrweise wird zeigen, daß, wenn erst der bogenführende Arm bis zum Grade einer natürlichen Empfindungsfähigkeit gebracht ist, ein modulationsfähiger Ton auch mit einer relativ geringen Technik der linken Hand zu erreichen ist. Es sei also nochmals mit allem Nachdruck betont: die Erziehung des rechten Armes zur Empfindungsfähigkeit ist für uns das erste Erfordernis zur Tonbildung. Die Anwendung dieses Systems und speziell der stummen Bogenübungen wird den Schüler bald überzeugen, daß das bisher beliebte Aufschlagen der Finger der linken Hand auf die Saiten direkt wider-natürlich ist und der Bildung des von uns erstrebten schönen Gesangstones entgegenläuft. Die linke Hand hat also keine Hammertechnik, sondern eine Druck- oder Tasttechnik.

2. Der Ansatz.

Wir kommen nun zum Ansatz selbst als dem primärsten Vorgang bei der Tonbildung. Durchgehends ist seine Bedeutung für den vollendet schönen Geigenton bis jetzt unterschätzt, wo nicht gar unbeachtet gelassen worden, höchstens beim staccato hat man ihm einige Aufmerksamkeit geschenkt. Wir aber werden zeigen, daß er ebenso bei jeder anderen Ausdrucksform den natürlichen Gesetzen entsprechend zu behandeln ist.

Unter „Ansatz“ versteht man das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ehe man zur Bewegung übergeht. Durch den richtigen Ansatz, der beim staccato

Chapter IV.

The "Attaque".

1. Predominance of the bow.

The highest aim of violin art will always be the singing tone. No other instrument can rival the human voice for sound and expression. The right arm, the creator of the sound, must consequently be specially trained, which is generally imperfectly done, the whole attention being concentrated on the left hand.

My system will show that the singing tone can be obtained with a relatively small technic of the left hand, if the arm conducting the bow has reached a sufficient degree of independence and flexibility. After following my system of instruction and especially after having seen the use of silent bow exercises, it will be understood that the raising and hammering of the fingers on the strings (a process too often used) is unnatural and even preventive of the production of the fine tone to which we aspire. The left hand has consequently no hammer technic, but a touch or pressure technic.

2. The "attaque".

The "attaque" is the first step to the formation of the sound. The importance of the attaque for the fine tone has nearly always been depreciated, sometimes even neglected. To the staccato attaque alone some attention has been paid, but we shall see that the attaque must be taken into consideration not only for the staccato, but also for every form of expression.

"Attaque" signifies placing the bow on the strings before playing, the staccato being its most accentuated form. Its aim is to produce an im-

des cordes, tel est l'effet de l'attaque; le genre d'attaque requis pour ces exercices et pour toute note non-détachée — le son doit être, pour ainsi dire, tâté ou pris — sera indiqué par le degré de force du son qui doit succéder à l'attaque.

Deux écueils sont à éviter. Il faut s'abstenir de la mauvaise habitude, trop répandue, d'aborder la corde peu à peu par un coup d'archet longuement préparé, ce qui occasionne un vague bruit de frottement. On doit s'interdire l'abaissement violent sur les cordes où l'archet produit alors un grattement désagréable devant le son. L'attaque consciente et correcte donne instantanément une sonorité claire et précise.

Il est utile que l'élève ait une idée de la manière dont l'archet fait vibrer les cordes. Voici, d'après Steinhausen, la théorie d'Helmholtz: »Entre l'archet et les cordes un frottement se produit où se manifeste le degré de la vibration communiquée aux cordes par les crins de l'archet. Ce frottement n'est donc point l'effet d'une contrainte régulière, mais il résulte d'une contrainte périodique. L'endroit de la corde touché par l'archet s'attache aux crins résineux et est emmené par la rapidité constante de l'archet. La corde adhère à l'archet pendant la plus grande partie de chaque vibration; enfin le point adhérent est détaché violemment par la tension croissante de la corde et glisse en arrière contre l'archet, jusqu'à ce que le même jeu se répète avec un autre point de l'archet.«

J'ai déjà signalé de quelle utilité, pour la production du son, est le sentiment conscient du frottement. On voit par le passage ci-dessus que ce phénomène dépend de la liberté de vibration laissée à la corde, de telle sorte que ce frottement devient impossible si la pression verticale sur la corde dépasse la force oblique nécessaire pour tirer l'archet. La plupart

seine schärfste Form erreicht, bezweckt man ein sofortiges Schwingen der Saiten. Die Art des in diesen Übungen und immer bei nicht-punktiierten Noten anzuwendenden Ansatzes — gewissermaßen ein vorsichtiges Tasten oder Nehmen des Tones — wird durch die Stärke des nachfolgenden Tones bestimmt.

Obwohl der Bogen nicht einen ausgesprochenen Ruhepunkt auf der Saite nimmt wie es beim staccato Ansatz, also bei nachfolgender punktiierter Note der Fall ist, darf der Spieler doch auch nicht die weitverbreitete schlechte Gewohnheit nehmen, in lang vorbereiteter Strichbewegung auf die Saite nach und nach aufzutreffen. Dieses Verfahren veranlaßt ein wischendes, tonloses Geräusch, während das Gegenteil, d. h. das harte Aufschlagen des Bogens auf die Saiten ein Kratzen, welches dem eigentlichen Ton vorausgeht, hervorbringt. Der bewußte Ansatz verleiht dem Tone sofort Klarheit und Bestimmtheit.

Es ist für den Schüler wertvoll, das Gesetz zu kennen, nach welchem der Bogen die Saiten in Schwingung bringt. Steinhausen sagt darüber nach Helmholtz: „Zwischen Bogen und Saiten findet eine Reibung statt, welche der Ausdruck der vom Bogen den Saiten erteilten Schwingungsgröße ist. Die Reibung wirkt nicht als ein gleichmäßiger, sondern als ein periodischer Zwang. Der angestrichene Punkt der Saite bleibt an den harzigen Bogenhaaren kleben, wird also mit der konstanten Geschwindigkeit des Bogens von diesem mitgenommen und aufwärts geführt. Während des größeren Teils jeder Schwingung haftet die Saite am Bogen, endlich wird der klebende Punkt durch die wachsende Spannung der Saite losgerissen und gleitet gegen den Bogen abwärts, bis dasselbe Spiel mit einem andern Punkt des Bogens von neuem beginnt.“

Schon im vorigen Kapitel wurde auf die Bedeutung hingewiesen, welche die Empfindung der Reibung für die Tonbildung hat. Man spricht im Unterricht von dem Schieben beim Aufstrich und von dem Ziehen an den Saiten beim Abstrich. Aus dem eben Citierten geht nun hervor, daß die Reibung zwischen Bogen und Saite nur stattfinden kann, wenn der Saite die nötige

mediate vibration of the strings. The kind of attaque required for these exercises and for undetached notes — this might be expressed by the sound felt or taken — will be indicated by the degree of strength of the sound following.

Although the bow does not take a prolonged rest on the string as for the staccato, i. e. for a detached note; the player must not imitate the frequent and bad habit of gradually touching the string with a long stroke. This process is the cause of an indistinct sweeping noise, whilst on the contrary the violent tossing of the bow on the strings produces a disagreeable rasping tone preceding the clear note itself. The correct attaque made consciously must give a perfectly clear and precise tone at the very outset.

It is useful for the pupil to have some knowledge of the law by which the bow causes the strings to vibrate. Steinhausen repeats the theory of Helmholtz as follows: „The drawing of the bow over the strings expresses the degree of vibration given to the strings by the bow. The vibration is consequently not regular but periodical. The point where the bow touches the string sticks to the rosined hair and is carried along by the unabated rapidity of the bow. The string clings to the bow during the greater part of each vibration; it is finally detached with a jerk through the growing tension of the string and slips back against the bow, the same process being renewed at another point of the bow.“

I have already spoken of the importance which the sensation of rubbing has in bowing for the production of the sound. The lines quoted above show that the rubbing of the bow and string will only occur when the string is allowed the necessary freedom for vibration. This is impossible when the vertical pressure of the bow on the string is greater than the force

des conditions et des circonstances matérielles qui concourent à la qualité du son (forme et qualité du résonateur, tension de l'archet, colophonage, nature de l'épiderme) se ramènent à la forme de la vibration. C'est d'elles que dépendent le timbre, la couleur et le volume du son. Dans ce sentiment conscient des vibrations de la corde, réside par conséquent le secret du beau son. Celui-ci ne saurait donc être obtenu par la simple pression verticale de l'archet sur les cordes.

La force nécessaire au développement du son s'obtient par une pression oblique, et non pas verticale, de l'archet. C'est au *Poussé* qu'on s'en rend compte le mieux, parce que les cordes semblent alors offrir plus de résistance qu'au *Tiré*. Cette apparence provient de la pesanteur du bras qui, encore non maîtrisé, entraîne facilement à une trop forte pression perpendiculaire de l'archet sur les cordes.

3. L'idée du beau son.

On ne peut assez répéter à l'élève — tout en l'initiant ainsi à la technique — que l'idée du beau son précède sa réalisation, et que cette idée s'acquiert par l'éducation de l'oreille qui doit décomposer et analyser avec précision les mouvements de l'air vibrant.

Voilà ce qu'entendait exprimer l'illustre violoniste César Thomson lorsqu'il nous disait: «Mettez-vous une loupe dans l'oreille!» En effet, l'élève ne saurait écouter son propre jeu avec trop d'attention. Mais aussi il ne doit laisser échapper aucune occasion d'entendre de bons chanteurs et de bons violonistes, en concentrant son attention sur les qualités de leur sonorité. De cette manière on devient capable de se construire une image mentale de toute composition à reproduire artistiquement, image interne qui doit devenir aussi nette et frappante, aussi dominante de l'exécution que peut l'être l'image matérielle.

Schwingungsfreiheit gelassen wird, was keinesfalls möglich ist, wenn der Druck des Bogens in senkrechter Richtung auf die Saite stärker ist, als die zum Zug von der Seite her verwendete Kraft. Die materiellen Haupterfordernisse um einen schönen Ton zu erzielen (Form und Qualität des Instruments, Spannung des Bogens, Colophonium, Qualität der Saiten) bestimmen die Form der Vibration, wovon Timbre, Farbe und Größe des Tones abhängig sind. Das Geheimnis des schönen Tones liegt in dem Nachempfinden der Schwingungen der Saite; es ist somit klar, daß ein schöner Ton niemals durch bloßes Drücken auf die Saiten erzielt werden kann.

Dieses Ansetzen der zur Entwicklung des Tones notwendigen Kraft von der Seite und nicht von oben wird dem Gefühl zuerst beim Aufstrich am deutlichsten, da der Bogen an den Saiten einen scheinbar größeren Widerstand findet wie beim Abstrich, und zwar darum, weil das Gewicht des noch unbeherrschten Armes hierbei leicht zum übermäßigen Druck des Bogens in senkrechter Richtung auf die Saiten verleitet.

3. Geistiges Vorstellen des schönen Tones.

Im Verein mit allen Anweisungen zur Technik kann dem Schüler nur immer und immer wiederholt werden, daß das geistige Vorstellen des schönen Tones der Verwirklichung desselben vorangehen muß und daß dieses *Vorstellen* durch die Erziehung des Ohres erreicht wird. Letzteres muß die Bewegungen der Schallwellen gründlich analysieren.

Cesar Thomson hatte für uns die drastische Meinung: „Setzen Sie sich eine Lupe ins Ohr!“ Der Schüler kann nicht scharf genug auf sein Spiel hören. Er lasse sich aber auch keine Gelegenheit entgehen, gute Sänger und Geiger zu hören, um sein Ohr an den schönen Ton zu gewöhnen. Er muß es schließlich dahin bringen, daß er sich von dem nachzuschaffenden Kunstwerk im voraus ein klares Bild machen kann, sodaß es gewissermaßen wie ausgemeißelt vor seinem geistigen Auge steht.

used obliquely for pushing or drawing. The principal material conditions for acquiring a fine tone (form and quality of the instrument, tension of the hair of the bow, colophony and quality of the strings) determine the form of the vibration on which timbre, colour and volume of the tone depend. The secret of the perfect tone is the conscious sensation of the vibrations of the string, it is therefore easy to understand that a fine tone cannot be obtained by the mere pressing of the bow on the strings.

The up-bow stroke shows best how necessary it is that in order to develop a good tone, strength should be taken from the side. This force works obliquely and not vertically and meets with more resistance from the strings on the up-bow. The reason is that on the down-bow stroke the weight of the imperfectly trained arm easily causes too great a perpendicular pressure of the bow on the strings.

3. The idea of a fine tone.

Whilst giving the pupil the necessary indications for the technique, one cannot too often repeat that the idea of the fine tone precedes its realization and that this idea is acquired through the education of the ear which must analyze the waves of the vibrating air.

The celebrated violinist Cesar Thomson was wont to express this by saying: "Put a loupe into your ear!" The pupil can never listen too attentively to his own playing. He must neglect no opportunity offered him to hear good singers and violinists in order to accustom his ear to the distinguishing of a fine tone from a poor one. The mental image of the artistic work which is to be reproduced must dominate the execution and be as clear and distinct as a material image.

Règles d'exécution pour les exercices de l'attaque.

L'archet doit être posé sans bruit sur la corde en la pressant légèrement avec l'index. Cette pression cesse au moment où l'archet est mis en mouvement. Le degré de la pression est déterminé à priori par le degré d'intensité que l'exécutant veut donner au son.

Quand l'attaque s'effectue au talon de l'archet, le poids de celui-ci exerce une pression presque suffisante; elle doit être plus active lorsque l'attaque s'opère avec la pointe de l'archet.

L'attaque, ainsi décomposée et réglée, s'étudiera sur toutes les sections de l'archet et dans tous les degrés de force et de vitesse.

Pour procurer à l'auriculaire la fermeté et l'indépendance nécessaires à la tenue de l'archet, tous ces exercices peuvent être aussi exécutés avec le pouce, l'index et l'auriculaire, tandis que les deux autres doigts seront maintenus au-dessus de la baguette.

Signes conventionnels: *Attaque:* σ ;
Conduite arrondie de l'archet: $\ominus$

Regeln zur Ausführung der Ansatzübungen.

Der Bogen ist lautlos aufzusetzen; im selben Moment muß mit dem 1. Finger ein gelinder Druck auf die Bogenstange ausgeübt werden. Dieser Druck wird in dem Momente aufgehoben, wo der Bogen in Bewegung kommt und richtet sich nach dem Stärkegrad des augenblicklich nachfolgenden Tones.

Das Ausüben dieses kleinen Druckes ist besonders zu beachten, wenn der Bogen an der Spitze seine Tätigkeit beginnt, während beim Ansatz am Frosch das Schwergewicht des Bogens diesen Druck teilweise schon ausübt, eine Erfahrungssache übrigens, die sich das Gefühl schnell zu eigen macht.

Der Ansatz in der vorgeschriebenen Weise muß in allen Graden der Schnelligkeit und Stärke geübt werden, und zwar an jeder Stelle des Bogens.

Um dem kleinen Finger die notwendige Festigkeit und Sicherheit auf der Stange zu verleihen, führe man eine Zeit lang sämtliche Übungen aus, indem der Daumen, der erste und der vierte Finger den Bogen halten; die beiden Mittelfinger sind dabei von der Bogenstange abzuheben.

Das Zeichen σ bedeutet Ansatz;
 $\ominus$ bedeutet runde Bogenführung.

Rules of execution for the attaque exercises.

The bow must be placed silently on the string which shall be slightly pressed with the first finger. The pressure depends on the degree of strength of the tone immediately following.

This slight pressure of the 1st finger must be loosened the moment the bow begins its movement and is more active when the bow is placed at the point; at the nut the natural weight of the bow gives partly the required pressure.

The indicated attaque must be practised in all the degrees of speed and strength and at all parts of the bow.

To procure for the little finger the necessary firmness and independence in holding the bow, all the exercises must be also played with the thumb, the first and fourth fingers, second and third being lifted and held above the bow.

The sign σ means "attaque"; $\ominus$ signifies „round bowing”.

d'après accords sur le Corde de Derak

L'Attaque.

Der Ansatz.

The Attack.

σ = attaque

I. *Lentement.* *G B* 10 { fois. mal. times. }

II. *Lentement.* *G B* 10 { fois. mal. times. }

III. *Sp. Fr. Sp. Fr. Sp. Fr. Sp. Fr.* 10 { fois. mal. times. }

IV. *Fr. M. Sp. M. Fr. M. Sp. M.* 10 { fois. mal. times. }

V. *M. M. M. M.* *Lentement.* *G B* 10 { fois. mal. times. }

VI. *Moderato.* 6 { fois. mal. times. }

VII. *V* 6 { fois. mal. times. }

Etude I.

A B
Adagio - Allegro.

Variation: Tartini.

Fr M Sp simile

Chapitre V.

Le Legato (ou Liaison).

1. Réalisation du legato parfait.

Pour le violoniste, cette expression évoque les signes de liaison qui servent à la *répartition* de l'archet. Là réside une des plus grandes difficultés techniques par suite des continuels changements de l'archet qui permettent difficilement d'obtenir un legato parfait. Ici le chant servira de point de comparaison, puisque la répartition de l'archet est au violoniste ce que la répartition du souffle est pour le chanteur.

2. Règles d'exécution pour les exercices de legato, 1, 2, 3 et 4.

Voici les moyens de réaliser ce que j'appelle: Liaison dans le passage d'une corde à l'autre, et Conduite arrondie de l'archet. Qu'on se représente d'ensemble la gamme de sol majeur, à jouer lentement sur deux octaves par un seul coup d'archet.

En commençant le mouvement arrondi avec la première note de cette gamme, à la fin de la quatrième note (*do*), l'archet arrive près de la corde à vide (*ré*): *il ne doit pas abandonner le do avant d'avoir touché le ré.* De cette tenue du *do*, résulte une simultanéité passagère de sons qu'il est impossible de réaliser autrement. Au moment où l'archet va passer au *ré*, la pression n'est plus qu'un effleurement qui est immédiatement suivi de la vibration de la corde *ré* sans aucune interruption. Cette fusion d'harmoniques est la preuve d'un legato parfait. Ainsi l'on pratiquera cette conduite arrondie de l'archet pour l'exécution en général dans les passages d'une corde à une autre, les gammes et les accords parfaits. Il importe que les doigts de la main gauche ne quittent pas les cordes; chaque doigt restera généralement sur sa corde jusqu'à ce qu'il soit requis par une autre corde.

Tout mouvement isolé du poignet est proscrit, à l'exception de celui qu'exige la direction de l'archet. Dès le départ du *Poussé*, il faut que le poignet ressorte graduellement du côté

V. Kapitel.

Das Legato (oder Bindung).

1. Erreichung des vollkommenen Legatos.

Dem Geiger werden diese Worte die Bindebögen zur Einteilung des Bogens vor dem geistigen Auge erscheinen lassen. Damit ist auch der wunde Punkt für den Ausübenden bezeichnet; der immerwährende Bogenwechsel läßt schwerlich ein Gefühl für ein absolutes Legato aufkommen. In dieser Hinsicht hat der Gesang vorbildlich zu gelten; was dem Sänger die Atem-einteilung ist, soll dem Geiger die Bogeneinteilung sein.

2. Regeln zur Ausführung der Legatoübungen 1, 2, 3 u. 4.

Um deutlich zu veranschaulichen, was ich unter „Bindung über die Saiten“ oder „runde Bogenführung“ verstehe, denke man sich die Gdur Tonleiter, zwei Oktaven auf einem Bogenstrich gebunden, sehr langsam gespielt. Indem nun beim ersten Ton die runde Bewegung bereits anfängt, erreicht man mit Schluß des vierten Tones (also *c*) die Nähe des offenen *d* und zwar darf der Bogen *c* nicht eher loslassen bis *d* angestrichen wurde. Dadurch entsteht ein momentaner Zusammenklang, der eben nur durch diese runde Bogenführung ermöglicht wird, welche selbstverständlich bei allen Saitenübergängen, den Dreiklängen, den Tonleitern, sowie beim Vortrag immer zu beachten ist. Von besonderer Bedeutung ist hierbei natürlich das Liegenlassen der Finger der linken Hand; jeder Finger muß in der Regel liegen bleiben bis seine weitere Verwendung erforderlich ist.

Mit den Übungen 1, 2, 3 und 4 soll die vollendete Bindung der Saiten erstrebt werden, also runde Bogenführung. Hier ist jede selbständige Bewegung des Handgelenkes zu vermeiden, außer der sich durch die Bogenführung natürlich ergebenden (s. Fig. III, IV und V).

Bezüglich der technischen Ausführung ist noch zu bemerken, daß jede selbständige Bewegung des Handgelenkes vermieden werden muß, außer der sich natürlich ergebenden

Chapter V.

The Legato (or Binding).

1. Realization of a perfect legato.

This expression will remind the violinist of the signs of binding which serve to indicate the changes of the bow. They represent the greatest difficulty to the player, as the constant changes of the bow hardly allow an absolute legato. Singing must here furnish the example: what the repartition of the breath is to the singer, the repartition of the bow is to the violinist.

2. Rules for execution of the legato exercises 1, 2, 3 and 4.

To make clear what I mean by "binding", passing from one string to another or by "round bowing", one must figure to oneself the G major scale and play two octaves very slowly in one bow. Starting the round motion with the first note, one arrives at the end of the first note (*c*), near the open *d* string; the bow must not leave the *c* before it has touched the *d*. This gives a momentary simultaneous conjunction of sound which can only be obtained by this round bowing. The latter is to be observed at every passage from one string to another, for the common chords, the scales and lastly for the execution in general. It is important that the fingers of the left hand should not leave the strings; as a rule every finger will remain on its own note till it is required again.

The exercises 1, 2, 3 and 4 will serve to obtain the perfect binding from one string to another, i. e. the round bowing. Here every independent motion of the wrist should be avoided, except the one necessitated by the straight bowing (s. fig. III, IV and V).

In the execution every *independent* motion of the wrist must be avoided, except when necessitated by the direction of the bow. From the beginning of the up-bow, the wrist must

du chevalet. A la fin du *Poussé*, quand arrive le talon de l'archet, le poignet doit se trouver tout près du chevalet (v. fig. IV). La liaison sera effectuée par l'action simultanée (synergie musculaire) de toutes les parties du bras entier, sans permettre à aucune articulation d'anticiper ni d'empiéter.

L'objet des exercices 1, 2, 3 et 4 est d'obtenir la liaison intime d'une corde à l'autre par le mouvement arrondi de l'archet. Ici encore tout mouvement indépendant du poignet, sauf celui que nécessite la conduite de l'archet, doit être évité (v. fig. III, IV et V).

3. Règles d'exécution pour les exercices V, VI et VII du coup d'archet ondulant.

Le coup d'archet ondulant n'est point destiné exclusivement au poignet qui doit rester souple, alors que le bras entier exécute le mouvement.

Que les doigts et le poignet demeurent souples sans mollesse. L'archet devra toucher simultanément, pour ainsi dire, les deux cordes, tandis qu'une très minime ondulation brachiale produira la séparation des deux sons par un mouvement à peine perceptible. Prendre bien garde que l'archet n'abandonne aucune des cordes, que le mouvement soit lent ou rapide.

Il est évident que plus l'ondulation de l'archet sera minime et que plus on exécutera de notes d'un seul coup d'archet, plus grande sera la résistance opposée par les cordes; le but de ces exercices apparaît alors nettement. En effet, puisque la résistance des cordes est plus considérable, elle est mieux sentie par le violoniste, et puisqu'elle devient plus flexible et plus élastique, elle contribue rapidement à la sensibilité et à l'indépendance du bras.

Signe conventionnel pour le mouvement arrondi du bras droit: $\ominus$.

in der Richtung des Bogenstriches. Gleich zu Anfang des Aufstrichs muß das Handgelenk allmählich nach dem Steg zu heraustreten. Am Frosch angekommen muß sich das Handgelenk ganz in der Nähe des Stegs befinden (s. Fig. IV). Die Arbeit wird durch die einheitliche Tätigkeit des ganzen Armes geleistet, kein Gelenk darf vorgeifen. Hieraus ergibt sich ein völlig krampfloses Arbeiten des ganzen Armes, sodaß ein eckiger unausgeglichener Übergang von einer Saite zur andern durchaus verhindert werden kann.

3. Vorschriften für den wellenförmigen Bogenstrich (Üb. V, VI u. VII).

Dieser Strich ist nicht ausschließlich mit dem Handgelenk auszuführen, sondern mit äußerst nachgiebigem Oberarm und Ellbogengelenk und leicht ondulierendem Handgelenk.

Die Finger werden, ohne vorzugreifen, eine gewisse weiche Nachgiebigkeit bewahren. Dabei sind beide Saiten wie im Einklang zu spielen, und nur durch eine auf das Kleinste zu beschränkende Wellenbewegung sämtlicher Gelenke entsteht eine kaum merkliche Trennung der beiden Töne. Es ist jedoch genau darauf zu achten, daß der Bogen weder in langsamster noch in schnellster Bewegung eine der beiden Saiten verläßt.

Je kleiner demnach die Wellenbewegung des Bogens ist und je mehr Noten auf einem Strich gespielt werden, desto mehr Widerstand findet der Bogen an den Saiten, wodurch gerade der Zweck dieser Übungen zu Tage tritt, d. h. der zu suchende Widerstand der Saiten ist elastischer und geschmeidiger Art und führt in kurzer Zeit zur Freiheit und Empfindungsfähigkeit des ganzen Armes.

Das Zeichen $\ominus$ bedeutet runde Bogenführung des rechten Armes beim Saitenübergang.

move gradually towards the edge of the bridge. When the bow reaches the nut, the wrist must be placed partly over the bridge (s. fig. IV). The binding over the strings will be accomplished by the simultaneous action of the whole arm, without anticipation of any joint.

3. Rules for execution of the undulating bowing exercises, V, VI and VII.

This bowing must not be considered as an exercise exclusively for the wrist; its execution demands supple arm and elbow joint, allowing the wrist entire freedom in describing the undulating movement. The fingers will be flexible without flabbiness. The two strings must be touched so to speak simultaneously, and a slight undulation of the arm — as slight as possible — will produce a scarcely audible separation of the two sounds. The bow ought not to leave either of the two strings whether moving slowly or quickly.

The slighter the undulation of the arm, the more notes can be taken in one bowing, and the more resistance will the bow meet within the strings, which is the purpose of these exercises. The resistance offered by the strings, which must be felt by the player, will grow more elastic and flexible and in a short time contribute to render the arm more sensitive and independent.

The sign $\ominus$ indicates the round movement of the arm.

Le Legato (ou Liaison).

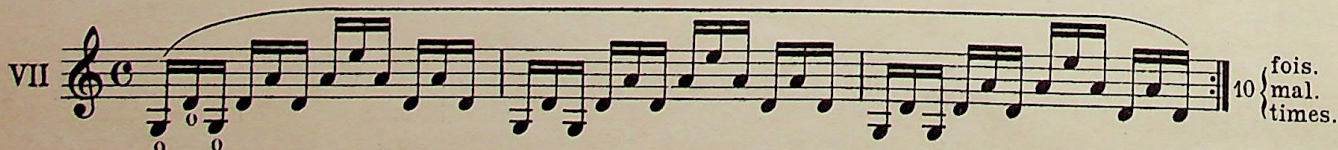
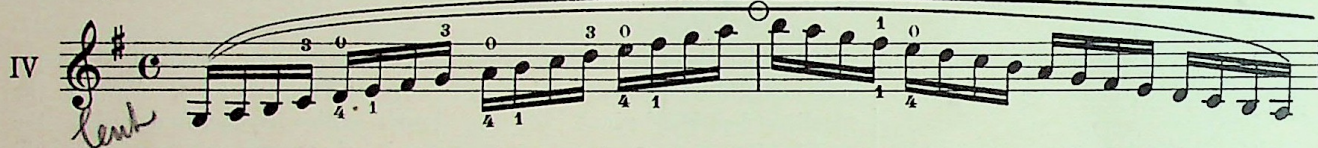
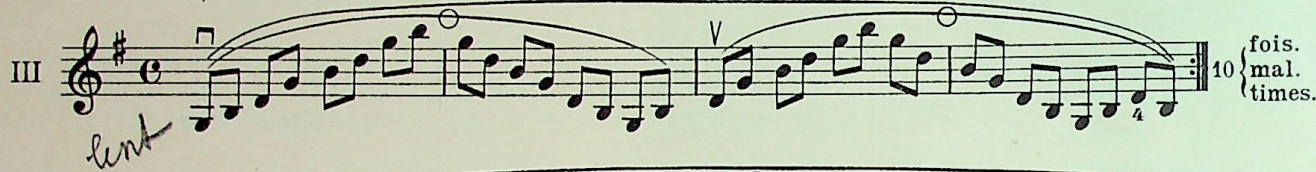
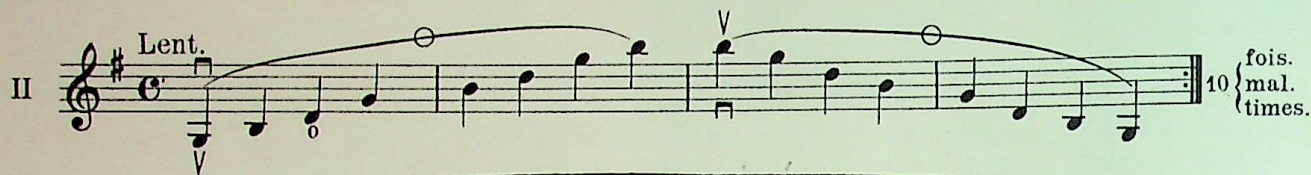
Das Legato (oder Bindung).

The Legato (or Binding).

Mouvement arrondi de l'archet.

Runde Bogenführung.

Round bowing.



Etude II.

Hermann.

Lentement.

G. B.

G

B

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major (one sharp). The tempo is marked 'Lentement.' and the time signature is 4/4. The piece begins with a key signature change from G major to B major (two sharps) indicated by a double bar line and the letters 'G. B.' above the staff. The notation includes various musical ornaments and techniques:

- Trills:** Indicated by a vertical line with a small 'v' above the note.
- Mordents:** Indicated by a small 'Fr - M' above the staff.
- Grace notes:** Small notes preceding a main note, often marked with a '0'.
- Slurs:** Long horizontal lines grouping multiple measures of music.
- Accents:** Small 'v' marks above notes.
- Handwritten notes:** A blue '♩ = 40' is written in the top left corner.

 The score consists of ten staves of music, ending with a double bar line and a final note. A pink line is drawn along the right margin of the last four staves.

Etude III.

Hermann.

Lentement. — G — B

The musical score for Etude III by Hermann is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Lentement." (Allegretto). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a fermata over a whole note G. The second staff is marked *simile* and includes a *V* (Vibrato) marking. The piece is characterized by flowing eighth-note and sixteenth-note passages, often with slurs and fingerings (1-4) indicated. The key signature remains G major throughout. The score concludes with a final cadence on the tenth staff, marked with a double bar line and a repeat sign.

Exercices à la muette

25

Exercices préparatoires
pour le lié dans les accords.

Bindeübungen als
Vorbereitung des Akkordspiels.

Binding Exercises leading
to chord-playing.

*Arac
modela
servik -*

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

B

Voir site

Chapitre VI.

La liaison dans le changement d'archet.

Le précepte de Tartini.

La nécessité de lier non seulement d'une corde à l'autre, mais encore à tout changement d'archet, et la difficulté d'obtenir cette dernière liaison m'ont suggéré les exercices de changement d'archet que je fais succéder aux précédents exercices. C'est ici le cas de rappeler le précepte que Tartini avait inscrit en gros caractères sur son lutrin: „Force sans raideur et flexibilité sans mollesse“.

Directions pour l'emploi du talon, de la pointe et du milieu.

La tentation commune à beaucoup est de vouloir exécuter ces coups d'archet avec le poignet seul. Tout au contraire, c'est avec le bras entier, par synergie, qu'il faut donner chacun d'entre eux.

Pour que la participation du poignet ne soit pas entravée, il convient d'éviter une souplesse *exagérée* dans les articulations digitales. Les doigts trop libres annihilent le poignet. Le bras aussi léger qu'une plume.

VI. Kapitel.

Die Bindung beim Strichwechsel.

Tartinis Prinzip.

Ich verstehe unter Bindung nebst der Bindung über den Saiten auch jeden Bogenwechsel und bringe daher im Anschluß an die vorhergehenden Legato-Übungen die Strichwechsel-Übungen. Im übrigen verweise ich auf den bekannten Spruch Tartinis, den er mit großen Buchstaben auf sein Pult geschrieben hatte: „Force sans raideur et flexibilité sans mollesse.“

Vorschriften für das Spiel am Frosch, an der Spitze und in der Mitte.

Bei Ausführung dieser Strichart liegt die Gefahr vor, dieselbe ausschließlich mit dem Handgelenk ausführen zu wollen. Die Einheitlichkeit der Bewegungen des ganzen Armes ist vielmehr auch hier zu beobachten.

Allzugrosse Nachgiebigkeit der Fingergelenke ist vor allem zu vermeiden um dem Handgelenk die Beteiligung zu ermöglichen. Am Frosch wird diese Strichart mit viel Bogen ausgeführt und mit federleichtem Arm.

Chapter VI.

Binding in changing the bow.

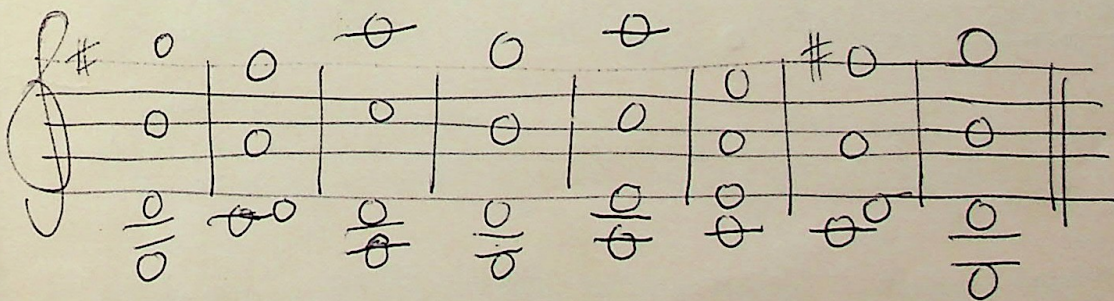
The maxim of Tartini.

As the binding must not only be attended to in passing from one string to another, but also at every change of bowing, I add to the preceding legato exercises—exercises for the changing of the bow. I will here quote the well-known maxim of Tartini, written in large letters on his music rack: “Force sans raideur et flexibilité sans mollesse”.

Directions for the use of the nut, the point and the middle.

In executing these bowing exercises, one is tempted to use the wrist exclusively. The simultaneous motions of the whole arm on the contrary must be observed.

The cooperation of all the joints and muscles of the arm are obligatory. The *exaggerated* flexibility of the finger-joints should be avoided in order to allow the participation of the wrist. At the nut use as much bow as possible; the arm should be feather light.



Exercices pour la liaison dans le changement d'archet.

Coup d'archet à travailler au talon,
à la pointe et au milieu avec beaucoup
d'archet.

Übungen für die Bindung beim Strichwechsel.

Dieser Strich ist am Frosch, in der Mitte und an der Spitze des Bogens mit viel Bogen zu üben.

Exercises for binding in changing the bow.

Practise at the nut, middle and point of the bow, using much bow.

Etude IV.

Handwritten musical score for Etude IV, featuring ten staves of music in G major. The score includes various annotations such as "Lentement", "Fr", "M", "Sp", "G B", and "FR". It also features a large blue scribble on the fifth staff and a red "X" on the first staff. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

avec
beaucoup
d'achet
dans chaque
partie

Etude V.

Cette Etude a pour but: a) l'indépendance totale du bras; b) la formation d'un son ample sans pression exagérée sur les cordes qui, toujours doivent vibrer sans entraves.

Diese Etüde bezweckt: a) die vollkommene Freiheit des ganzen Armes; b) die Bildung eines großen Tones ohne übertriebenen Druck auf die Saiten, welche immer frei schwingen müssen.

The purpose of this Etude is to give perfect independence to the arm and at the same time to produce a full tone without exaggerated pressure on the strings. The latter must always vibrate without restraint.

CB
FR
GB
D minor
H) FR SE
B) SE FR
C) FR SE
V V

Allegretto. *large*

Chapitre VII. Le Son filé.

Le plus important, mais aussi le plus difficile des coups d'archet. Viotti le nomme «le travail des Maîtres».

Employez l'archet dans toute sa longueur pour exécuter le son filé avec un souffle de son, sans nuance et sans nul tremblement de l'archet.

De trente à soixante secondes, telle devra être la durée de chaque son produit par un seul coup d'archet.

Un quart d'heure d'étude quotidienne dans ces conditions donne des résultats inespérés au point de vue de la sûreté, de la tranquillité de l'archet et surtout de la paix nerveuse. L'exécutant trop impressionné par le public acquerra promptement le calme nécessaire par l'étude du son filé.

VII. Kapitel. Der gesponnene Ton.

Dies ist der wichtigste, allerdings auch der schwierigste aller Bogenstriche. Viotti nennt ihn „die Übung der Meister“.

Man benütze die ganze Länge des Bogens und spiele ohne Nüancierung und ohne Erschütterung des Bogens, sozusagen mit dem Hauche eines Tones.

Dauer eines jeden Tones mit einem Strich: eine halbe bis eine Minute.

Das Üben des gesponnenen Tones täglich 15 Minuten wirkt Wunder, verleiht große Ruhe und Sicherheit des Bogens und ist gegen Befangenheit vor dem Publikum geradezu unerlässlich.

Chapter VII. The "Son filé".

The "son filé" (spinning of the tone) is of all bowings the most important and at the same time the most difficult. Viotti calls it "the study of the Masters".

The whole length of the bow is required, and it must be accomplished with the breath of a tone, without shading and without trembling of the bow.

The length of every tone produced by one bowing will be from 30 to 60 seconds.

Fifteen minutes daily practice of the son filé will give un hoped for results. It produces the necessary steadiness and surety to the arm, and cannot be too much recommended to those who are nervous at appearing in public.

Le Son filé.

Der gesponnene Ton.

The "Son filé."

Durée 1 minute.
I. Dauer 1 Minute.
Duration 1 minute.

Adagio.

G

B

ppp

4 Durée 15 minutes. — Dauer 15 Minuten. — Duration 15 minutes.

ppp

QB = 17x et par 2

III.

mf

V

Etude VI.

Kreutzer.

Presto.

CB-MT -

丹

mf 

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree" on five staves. The music is written in G major (one sharp, F#) and 2/4 time. The first staff contains the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is a bass line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff is a vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes the lyrics "The Rose Tree" written above the notes. The fourth and fifth staves are additional musical parts, both starting with treble clefs and a key signature of one sharp. The music is written in a clear, legible hand, with notes and rests clearly marked. The paper is aged and slightly discolored.

reflexe normale

Andante.

Largo.

Chapitre VIII.

Nuances.

Il n'est rien de plus important, pour la formation d'un son expressif, que les nuances.

Tandis que l'ampleur et les gradations du son vocal ou du son instrumental (instruments à vent) dépendent de la puissance d'expiration, c'est de la pression et de la rapidité du mouvement brachial que dépendent, chez le violoniste, l'intensité et les nuances du crescendo et du decrescendo.

La gradation du son s'obtient par un mouvement peu à peu accéléré du bras conducteur de l'archet qui renforce ainsi les vibrations des cordes. C'est, au contraire, en ralentissant ce mouvement qu'on obtient le decrescendo.

VIII. Kapitel.

Vortragszeichen.

Mit diesen Strichübungen komme ich zu einem außerordentlich wichtigen Punkt der Tonbildung.

Wie bei der menschlichen Stimme und beim Blasinstrument der Stärkegrad der Ausatmung die Tonstärke und Tonschwelligkeit bestimmt, so ist für den Geiger beim crescendo und decrescendo der Schnelligkeitsgrad der Bewegung des Armes maßgebend.

Das Anschwellen des Tones erfordert ein allmähliches Schnellerwerden des bogenführenden Armes, um dadurch die Schwingungen der Saiten zu vergrößern. Das decrescendo wird im Gegenteil durch das Langsamerwerden der Arm-bewegung erreicht.

Chapter VIII.

Expression marks.

This is one of the chief points for the formation of an expressive tone.

As in the case of the voice and the wind instruments the volume and graduation of the sound depend on the degree of strength of the exhalation, so is the violinist dependent on the degree of the speed of the arm motion for the crescendo and decrescendo.

The increase of the sound requires a gradually accelerated motion of the arm in order to reinforce the vibration of the strings. To obtain the decrescendo, the movement of the arm must on the other hand be slackened.

Exercices pour les nuances.

Impossible d'obtenir un grand crescendo avec le coup d'archet du mouvement uniforme. On s'en convaincra en essayant de réaliser deux crescendi par un seul coup d'archet, et l'on comprendra l'importance de l'accélération et du ralentissement brachial dans la formation du son.

Übungen für die Vortragszeichen.

Ein gleichmäßiges Streichen schließt jedes größere crescendo aus. Um sich dies zu vergegenwärtigen, versuche man zuerst zwei crescendi auf einem Bogen; man wird dann bald die Schwierigkeit und zugleich die Bedeutung des Schnelligkeitsgrades der Armbewegung für die Tonbildung erkennen.

Exercises for the expression marks.

A perfectly even stroke excludes a broad crescendo. To understand this well, practise two crescendi on one bowing, and the difficulty and importance of the acceleration and decrease of the arm motion will be recognized.

a. Lento. **b.** **c.** **d.**

I. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

II. Moderato. *f* *f* *pp* *pp* *f* *p* *p* *f* *f* *pp* *f*

Etude VII.

Adagio.

*) Signifie accélération du mouvement brachial.

Signifie ralentissement du mouvement brachial.

*) Bedeutet Beschleunigung der Strichbewegung.

Bedeutet Langsamerwerden der Strichbewegung.

*) Indicates increase of the movement of the arm.

Indicates decrease of the movement of the arm.

Mode d'emploi du principe
d'accélération et de ralentissement
du mouvement brachial.

Anwendung des Prinzips
der Beschleunigung und Verlangsamung
der Strichbewegung.

Solo fragments for utilizing
the increase and decrease
of the arm movement.

Sarabanda. Largo.

François Francoeur.

Andante.

Bach.

Air sul IV. Corde.

Lento.

J. S. Bach.

Chapitre IX. Le Staccato.

1. Exercices de premier degré.

Par ce que nous avons écrit contre l'action isolée du poignet, il est facile de comprendre que nous nous opposons à ce que le staccato soit obtenu par une secousse du poignet seul. Il exige au contraire la contribution musculaire de la poitrine et du dos. Pour faciliter la tension de ces muscles, il faut abaisser l'épaule (v. E. Caland, «Die Kraftquellen», chap. sur l'abaissement des épaules).

La maîtrise parfaite de l'attaque dans sa forme la plus accentuée est ici indispensable. Cette maîtrise doit agir principalement sur l'indépendance des articulations, le poids et la conduite arrondie de l'archet. De plus, ce dernier doit s'arrêter après chaque secousse et rester sur les cordes. A tout prix, et malgré la difficulté, il faut éviter les mouvements désordonnés de l'archet. On peut s'exercer avec le martellato staccato en l'étudiant tour à tour en lenteur et en vitesse, en accélérant ou en ralentissant les secousses sur un seul coup d'archet.

Par l'observation des règles et le travail de mes exercices préparatoires au staccato, chacun arrive infailliblement au staccato de bravoure.

A pratiquer sans cesse mes exercices, on fera des progrès plus rapides qu'à répéter longuement, opiniâtement, automatiquement le staccato lui-même. La puissance, la vitesse et l'endurance physique ne s'acquièrent rapidement que par une pratique graduelle et raisonnée. La vitesse pourra se manifester soudainement au cours des exercices. C'est exceptionnel; les rares violinistes doués du tremblement cu-

IX. Kapitel. Das Staccato.

1. Übungen erster Stufe.

Aus meinen bisherigen Anleitungen geht schon hervor, daß es einer selbstständigen Ruckbewegung des Handgelenkes nicht bedarf um das staccato auszuführen. Die Arbeit wird vielmehr auch hier durch die einheitliche Tätigkeit des ganzen Apparates geleistet. Um die freie krampflose Beherrschung des Armes zu ermöglichen, ist streng auf ruhige Schulterhaltung zu achten, denn ein Heben der Schulter schaltet die Brust- und Rückenmuskeln aus. Man versuche die Schulter zu senken um die Anspannung der Schulter- und Rückenmuskeln zu ermöglichen (s. E. Caland's „Kraftquellen“, Abschnitt bez. Schul tersenkung).

Die vollkommene Beherrschung des Ansatzes in der schärfsten Form ist unerlässlich. Ich meine vor allem die Beherrschung des Hebelgewichts, die Freiheit der Gelenke und die runde Bogenführung. Dazu kommt noch das Liegenlassen des Bogens und schließlich das Stehenbleiben nach jedem Stoß, wobei die größte Schwierigkeit ist, die Erschütterung des Bogens zu vermeiden, auf die man aber mit aller Energie hinarbeiten muß. Das Martellato-staccato wird immer mehr oder weniger kontrollierbar bleiben müssen, was nur durch abwechselnd schnelles und langsames Üben, sowie durch das Steigern der Schnelligkeit der Stöße, oder im Gegenteil durch Langsamerwerden der Stöße auf einem Bogenstrich erreicht wird.

Die genaue Befolgung der Regeln, das gewissenhafte Studium der Vorübungen und des Martellatostaccatos führt sicher zur Beherrschung des Bravourstaccatos.

Durch öfteres Wiederholen dieser Vorübungen wird mehr gefördert als mit eigensinnigem, langanhaltenden Üben des staccatos allein auf Schnelligkeit hin. Kraft, Schnelligkeit und Ausdauer können nur durch systematisches Studium erzielt werden; wenn die Schnelligkeit sich im Laufe der Übungen ganz plötzlich einstellt, wird dies immer eine Ausnahme sein. Die wenigen glücklichen Geiger, die von der Natur die

Chapter IX. The Staccato.

1. Exercises of first degree.

The principle of my bowing system, the simultaneous cooperation of all the members, must here be observed. No independent wrist stroke is needed to execute the staccato. The shoulder must not be raised. This would prevent the cooperation of the muscles of the chest and the back (s. in "Die Kraftquellen" by E. Caland the chapter on the lowering of the shoulders).

The perfect control over the attack in its most accentuated form is indispensable. It consists chiefly in the perfect balancing of the bow, the looseness of the joints and the round guidance of the bow. All these points have to be considered and the bow must consequently now rest on the strings and remain still after every stroke. The greatest difficulty is to prevent the trembling of the bow, but this must be accomplished at any price. Martellato-staccato will be more or less easily mastered through alternate slow and quick practice.

The strict observation of the rules and conscious practice of my preparatory exercises to the Martellato-staccato will certainly lead to the perfect mastery of the "bravour staccato".

By the frequent repetition of these exercises, greater progress will be made than by persistent and automatic study of the staccato itself. Strength, rapidity and endurance can only be acquired through systematic practice. Rapidity may suddenly appear during the practice, but only in exceptional cases. The few fortunate violinists who naturally possess the shake of the arm will need no special prepa-

bital seront alors exonérés de toute préparation et n'auront plus qu'à surveiller la position juste du bras.

Tels qu'ils sont ordonnés, mes exercices amènent les membres à fonctionner avec la plus grande tranquillité, sans provoquer, même dans le mouvement le plus vif, la moindre nervosité et peu à peu, sans effort, tous les membres finissent par obéir aux ordres du cerveau.

Exercices de deuxième degré.

Important Quand l'élève s'est familiarisé avec le premier degré des exercices préparatoires, quand il en exécute les mouvements de secousse avec une certaine rapidité et un degré suffisant de précision, alors — mais pas avant — il peut aborder l'étude du véritable staccato sur la corde.

Il faut que les secousses constituent une sorte d'accentuation régulière et continue de la main (l'index), un mouvement rotatif de l'avant-bras (v. p. 18: Règles de l'exécution des exercices d'attaque).

Sur lui, au début, se concentrera l'attention afin que son mouvement soit bien d'ensemble et sans participation du poignet isolément, ainsi que cela se produit trop souvent. Pourtant malgré son apparente passivité, le poignet doit rester souple et conserver la position naturelle.

Important Observer strictement les règles prescrites pour l'attaque et l'arrêt entre chaque note. Jouer très lentement. Mieux on observera l'arrêt consécutif aux notes jouées, plus il y aura de précision dans l'attaque de la note suivante.

La tranquillité de l'archet doit être maintenue. Pour y contribuer, on a le travail égalisant de l'index, de l'auriculaire et du pouce, et aussi les crins solidement tendus, mais sans qu'ils perdent rien de leur élasticité.

Il faudra maintenir le mouvement dans la lenteur jusqu'à ce qu'on arrive à manier l'archet sans le moindre tremblement, du talon à la pointe et vice versa.

Zitterbewegung des Armes beherrschen, werden einer langsamen Vorbereitung nicht bedürfen: es kommt bei ihnen nur auf die richtige Einstellung des Armes an.

Im schnellsten Tempo funktioniert der Apparat in aller Ruhe, ohne jede innere oder äußere Aufregung: die Muskeln gehorchen schließlich dem Geiste, ohne daß man sich einer Anstrengung bewußt zu werden braucht.

Übungen zweiter Stufe.

Erst nachdem der Schüler sich längere Zeit mit der ersten Stufe der Vorübungen beschäftigt hat und es darin zu leidlicher Schnelligkeit und Schärfe der Ruckbewegungen gebracht hat, gehe er zum eigentlichen staccato mit Liegenlassen des Bogens auf der Saite über.

Die Ruckbewegungen des Armes sind gewissermaßen als ein fortlaufendes, feines Punktieren der Hand (Unterarmrollung) auf die Bogenstange bei gleichmäßig einheitlicher Fortbewegung des Armes (nähere Erklärung s. S. 18: Regeln zur Ausführung des Ansatzes).

So kurz wie nur möglich stoßend, wobei sehr wenig Bogen zu benutzen ist. Der Ansatz, sowie die Pause zwischen jeder Note ist sehr streng zu beachten, um desto schärfer die nächste Note anfassen zu können. Man spiele sehr langsam.

Der Bogen darf nie seine Ruhe verlieren. Die Ruhe des Bogens zu bewahren, diene immer die regulierende und ausgleichende Tätigkeit des Zeigefingers, des kleinen Fingers und des Daumens. Eine ziemlich feste, jedoch elastische Bogenspannung ist hierfür unerlässlich.

Mit diesem langsamen Tempo ist so lange fortzufahren, bis der Bogen ruhig, ohne Zittern, herauf und herunter vom Frosch bis zur Spitze benutzt werden kann.

ration; they must only pay attention to the correct position of the arm.

The members must work with the utmost calm and not let themselves be disturbed by any inward or outward over-exertion, even during the greatest speed; the muscles should gradually and without much effort obey.

Exercises of second degree.

It is only after the pupil has grown familiar with the first degree of preparatory exercises and has acquired a certain velocity and precision, that he will be able to practise the real staccato on the string.

The staccato movement will be a regular and continual accentuation of the hand (1st finger) on the bow (rotation of the fore-arm), as explained p. 18: Rules of execution of the attack.

It is in the fore-arm that the movement is best perceived and our attention must in the very beginning be concentrated upon this point without allowing an independent wrist stroke to interfere, as is, unfortunately, too often the case. In spite of its passivity the wrist should not be stiff, but keep its natural position.

It is requisite that this exercise should be played slowly and that the rest between the notes should be observed so as to attack the next note with precision.

The bow must remain steady, although too much pressure on the stick must be avoided. Attention must be paid to the work of the 1st and 4th fingers and of the thumb as well as to the proper tension of the hair of the bow which will contribute to the steadiness of the bow, but care must be taken that it retains the required elasticity.

The slow staccato movement must be practised until the bow can be used without shaking from the nut to the point and vice versa.

Toute secousse doit s'effectuer lentement et consciemment. Chaque coup de staccato correspond à un acte de volonté intense. Dix à vingt minutes consécutives, telles sont les limites normales pour l'étude du staccato.

Directions pour les exercices du troisième degré.

Lorsque l'élève atteint un degré moyen de vitesse d'exécution, il peut étudier le staccato de trois façons:

a) Avec contraction légère. — Pour cela, il ne doit pas chercher à surpasser sa propre vitesse, ce qui provoquerait effort et contraction. Cet exercice amène l'exécutant à un sentiment anticipé de la vitesse et de la précision qu'exigent les secousses, en même temps qu'il détermine en lui, de plus en plus nettement, la conception du staccato parfait.

b) Avec contraction graduelle et augmentation de vitesse. — Détacher lentement les premières notes et prolonger l'arrêt entre chacune d'elles. Des secousses très nettes, avec le moins d'archet possible et accélérant de plus en plus sur le même coup d'archet. S'arrêter aussitôt que survient la raideur brachiale et ne recommencer que lorsque le bras est redevenu léger et indépendant. S'essayer graduellement à user de toute la longueur de l'archet. Il faut veiller à ce que les coups soient toujours brefs et précis et empêcher qu'ils ne s'allongent à mesure que la vitesse augmente.

Staccato de bravoure.

c) Avec contraction instantanée. — Placez l'archet sur la corde. Au premier coup d'archet, contractez légèrement le bras, sans que le coude perde sa souplesse. Décontractez instantanément après le dernier coup d'archet. Ce relâchement subit des muscles est d'une importance considérable pour la faculté contractile; de plus il prévient toute raideur.

Des passages de staccato extraits des concertos de Spohr, de Bériot, de Vieuxtemps serviront avec les exercices précédents à l'étude de ce coup d'archet.

Man muß jeden Ruck in langsamem Tempo mit vollem Bewußtsein ausführen. Jeder Staccatostrich ist ein intensiver Willensakt. Zehn bis zwanzig Minuten Staccatoübungen sollten das äußerste Maß sein.

Vorschriften zu den Übungen dritter Stufe.

Nachdem der Schüler das staccato bis zu einer mittleren Schnelligkeit gebracht hat, übe er dasselbe auf folgende drei Arten:

a) *Mit leichter Anspannung*, d. h. nur so schnell wie es möglich ist ohne die geringste Anstrengung oder Anspannung der Muskeln; es soll gewissermaßen ein Vorausfühlen der Schnelligkeit und Schärfe der Stöße sein, ein Vorausdenken des vollkommenen staccatos.

b) *Zur Anspannung nach und nach übergehend mit allmählicher Steigerung der Schnelligkeit.* Die ersten Noten müssen langsam — besser gesagt: die Pausen zwischen den Noten müssen lang sein, aber bestimmt gestoßen, mit denkbar kleinsten Strichen, und nun werden die Stöße auf demselben Strich immer schneller. Sobald sich aber der Arm krampfhaft versteift, höre man auf und fange nicht wieder an, bis der Arm ganz frei und leicht geworden. Auf diese Weise versuche man nach und nach den ganzen Bogen auszunützen. Ferner ist noch zu beachten, daß die Stöße immer kurz und scharf bleiben. Man lasse sich nicht verleiten durch das Schnellerwerden, längere Stöße zu machen.

Bravour-Staccato.

c) *Sofortiges Anspannen.* Man lege den Bogen auf die Saite, spanne im Momente des ersten Stoßes den Arm einheitlich an und lasse dem Ellbogen eine gewisse Lockerheit. Nach dem letzten Stoß muß die Anspannung sofort nachlassen, wodurch Krampf vermieden wird. Diese Auslösung der Kräfte ist von hervorragender Wichtigkeit. Ein Vorausdenken des zu Schaffenden ist auch hier von ausschlaggebender Bedeutung. Dem Spiel muß ein intensives geistiges Vorstellen des Gewollten bei physischer Passivität vorangehen, damit die Arbeit nicht mechanisch und ziellos sei.

Nebst den angegebenen Übungen kann man staccato-Passagen aus Konzerten von Spohr, de Bériot und Vieuxtemps benützen.

Every staccato stroke must be done consciously, for each note requires a certain amount of exertion of the will power. The study of the staccato ought not to surpass ten to twenty consecutive minutes.

Directions for the exercises of the third degree.

The pupil having acquired a moderate degree of speed, will practise the staccato as following:

a) *With slight contraction* — i. e. as quickly as is possible without strain or contraction. The object of this is to develop the anticipated sensation of speed and precision of the shakes and to awaken the conception of the perfect staccato.

b) *Slight gradual contraction and acceleration of the speed.* — The first notes must be slowly but precisely detached, or rather the pauses between the notes must be longer. The shakes must be precise and the bow used sparingly though the movement must be gradually accelerated. When the arm stiffens, stop and wait till the arm is loose and free to begin again. Try to use gradually the whole length of the bow. The strokes must always be short and precise and not lengthened out by the increased speed.

Bravour Staccato.

c) *With instantaneous contraction.* — Having placed the bow on the string, contract the arm slightly at the first stroke, allowing however a certain flexibility to the elbow. The contraction must cease immediately after the last stroke so as to avoid cramp. The relaxation of the muscles is of considerable importance.

Besides the indicated exercises, staccato passages from concertos by Spohr, de Bériot and Vieuxtemps may be used.

L'archet bien appuyé à la corde pendant les silences

37

Exercices préparatoires pour le martellato-staccato.

Vorübungen für das Martellato-Staccato.

Preparatory Exercises for the martellato-staccato.

I. Exercices de premier degré (Ex. de l'attaque). (v. p. 19)

I. Übungen erster Stufe (Ansatz Üb.). (s. S. 19)

I. Exercises of first degree (Attack Ex.). (s. p. 19)

On separe l'attaque et le silence.

a. *très lent* *A* *simile* *arrêter l'archet mais ne pas le lever l'archet.* 4 fois mal. times.

b. *simile* 4 fois mal. times.

c. *simile* 4 fois mal. times.

d. *simile* 4 fois mal. times.

II. Exercices de deuxième degré. | II. Übungen zweiter Stufe. | II. Exercises of second degree.

bref. — kurz. — short.

Lentement.

I. 4 fois

II. 4 fois

III. 4 fois

IV. 4 fois

*) σ = Attaque, v. p. 15 - 19

σ = Ansatz, s. S. 15 - 19
S. F. 5320

σ = Attack, s. p. 15 - 19

Etude VIII.

Martellato - Staccato.

Kreutzer.

Lentement.

G.B. Sp.

G.B.

G.B.

Sp.

G.B.

lent

G.B.

Sp.

Sp.

a. Avec contraction légère.

a. Mit leichter Anspannung.

a. With slight contraction.

Etude IX.

Lentement.

b. Avec légère contraction graduelle, et accélération du bras.

b. Zur Anspannung des Armes nach und nach übergehend, mit allmählicher Steigerung der Schnelligkeit.

b. With slight, gradual contraction and acceleration of the arm.

Bravour Staccato.

c. Avec contraction instantanée.

c. Sofortiges Anspannen.

c. With instantaneous contraction.

Chapitre X. Martelé.

A § 1. Martelé du talon de l'archet. — Il faut employer peu d'archet et ne pas écraser les cordes. Pas de mollesse dans les doigts et les jointures. Aucune raideur dans la main, le coude et l'articulation de l'épaule.

B § 2. Martelé de la pointe de l'archet. — Le bras entier concourt à son exécution. C'est donc seulement en apparence que ce coup d'archet s'effectue avec le poignet et l'avant-bras.

C § 3. Grand détaché rapide. — Exécutez-le à la vitesse d'une triple croche, sans dureté. Conduire l'archet parallèlement au chevalet. Immobiliser le bras dès qu'il arrive au talon ou à la pointe.

X. Kapitel. Martelé.

§ 1. Gehämmerter Strich am Frosch. Man muß die Finger nicht allzu locker lassen und die Gelenke der Hand, des Ellbogens und der Schulter dürfen nicht steif werden. Mit wenig Bogen auszuführen, sowie ohne übermäßigen Druck auf die Saiten.

§ 3. Gehämmerter Strich an der Spitze wird mit dem ganzen Arm ausgeführt. Dieser Strich wird also nur scheinbar durch den Unterarm und das Handgelenk bewirkt.

§ 3. Rapid gestossener Strich (grand détaché). Der Bogen muß parallel dem Steg geführt werden. Am Frosch oder an der Spitze angelangt, muß der Arm ruhig stehen bleiben. Ohne Härte mit der Schnelligkeit eines  auszuführen.

Chapter X. Martelé.

§ 1. Martelé at the nut. The fingers must not be flabby, and stiffness of the joints, hand, elbow and shoulder must be avoided, at the same time as too much pressure on the strings by the bow, however sparingly it be used.

§ 2. Martelé at the point. This is apparently accomplished with the fore-arm and the wrist; but the principle of my system: the cooperation of the whole arm must be observed.

§ 3. Grand détaché rapid. The bow is drawn swiftly across the strings, parallel with the bridge. On reaching the nut or the point, the arm stands still. This bowing must be executed without harshness, at the speed of a .

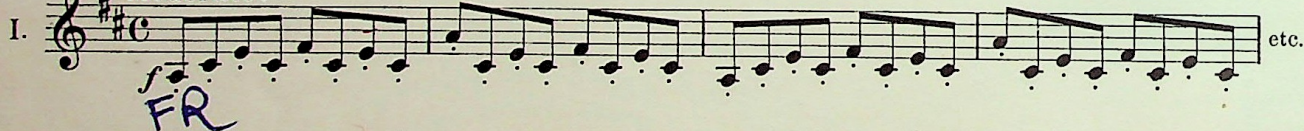
Martelé du talon de l'archet.

Gehämmerter Strich
am Frosch des Bogens.

Martelé at the nut.

s. Etude IV. (S.28)

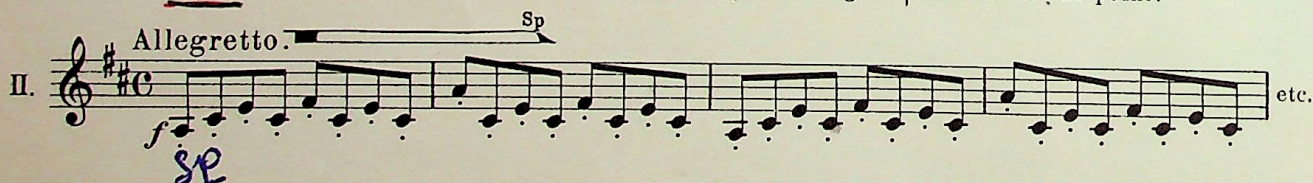
Moderato.



Martelé de la pointe de l'archet.

Gehämmerter Strich an der Spitze des Bogens.

Martelé at the point.



Grand détaché rapide.

Rapid gestoßener Strich mit dem ganzen Bogen.

Grand détaché rapid.

s. Etude V. (S.29)



Chapitre XI.

Le Spiccato (ou sautillé).

Une erreur commune est d'exécuter le spiccato *exclusivement* avec le poignet. Tout au contraire son exécution doit être l'œuvre du bras entier. Là, et pas ailleurs, se trouve la solution du problème du spiccato. En voici les facteurs:

a) détermination du point exact où se produit naturellement le rebondissement de l'archet (v. fig. III);

b) conduite arrondie de l'archet avec la coopération du bras dans son intégralité.

A

Point de rebondissement: Pour déterminer le point de rebondissement, prendre le milieu des crins et non celui de la baguette de l'archet. Marquer à la craie, sur la baguette, le point en question qu'on trouve à 2 ou 3 centimètres environ du milieu du crin, du côté du talon. La distance diffère selon l'archet.

Il y faut de la vitesse. Celle-ci s'acquiert en jouant de rapides doubles-croches par de très brefs coups d'archet donnés avec l'endroit précis marqué à la craie. J'obtiens ainsi chez l'élève une vélocité égale pour les doigts de la main gauche et pour l'archet.

B

Conduite arrondie de l'archet. — Deux prohibitions au préalable s'imposent: ① l'expédient routinier et nuisible qui consiste à placer un livre sous le bras, sous prétexte de développer le poignet. Le résultat est de détruire la souplesse et la légèreté du bras indispensables à l'exécution du spiccato; ② la mauvaise habitude de lever l'auriculaire au-dessus de la baguette.

La plus grande indépendance possible du bras est nécessaire à la conduite de l'archet pour le changement des cordes. S'il s'immobilisait un seul

XI. Kapitel.

Das Spiccato
(oder springender Bogen).

Auch diese Strichart *ausschliesslich* mit dem Handgelenk hervorbringen zu wollen, halte ich für verfehlt. Es ist wieder die einheitliche Beteiligung des ganzen Armes unbedingt erforderlich. Die Lösung des Problems vom springenden Bogen beruht meiner Erfahrung nach auf zwei Faktoren:

a) Feststellung des federnden Punktes des Bogens (s. Fig. III);

b) die bereits erwähnte runde Bogenführung, also das Mitgehen des ganzen Armes.

Der federnde Punkt. Man suche die Mitte der Bogenhaare zu ermitteln, nicht der Stange. Ungefähr 2 bis 3 cm von dieser Mitte gegen den Frosch zu befindet sich der springende Punkt, den man mit einem Kreidestrich markieren wolle. Jeder Bogen hat eine andere Sprungstelle.

Ich gehe nunmehr vom kurzen Strich aus und lasse den Schüler erst Finger- und Bogenfertigkeit mit schnellen Sechzehntel-Noten üben, wozu die G-dur Tonleiter und die 10. sowie 16. Etüde nützlich sind.

Runde Bogenführung. Beim Saitenwechsel muß der Arm mit größter Freiheit mitgehen und darf keinesfalls unverändert stehen bleiben um etwa dem Handgelenk allein den Übergang zu der nächsten Saite zu überlassen. Das veraltete System, mit dem Buch unter dem Arm, das Handgelenk ausbilden zu wollen, mag hier nochmals sein besonderes Anathema erhalten.

Für den springenden Bogen sei auch hier immer aufs Neue betont, daß der Arm federleicht und nachgiebig werden muß; er soll bei dem

Chapter XI.

The Spiccato
(sautillé Bowing).

It is quite an error to execute the spiccato *exclusively* with the wrist, for the whole arm must take part in this bowing. Experience has taught me that the problem of the spiccato depends on two factors:

a) determination of the spot of the bow where it bounces naturally (s. fig. III);

b) round bowing with the cooperation of the whole arm.

Bouncing point. This spot will be ascertained by finding the middle of the bow hair (not that of the stick), about 2 or 3 cm from this middle point towards the nut, and should be marked with chalk. The bouncing point is naturally different for each bow.

For the speed of the bowing and finger-technic of the left hand, I propose as exercise rapid semi-quavers with short detached strokes, always on the chalked spot.

The G major scale and the 10th and 16th Etudes are therefore most useful.

Round bowing.—The old system which pretends to develop the wrist by practising with a book under the arm cannot be too sharply reproofed. Above all, remember that the arm must become flexible and as light as a feather for the execution of the spiccato.

At the change of strings the arm must follow with absolute freedom and in no case remain still, leaving the passages to be performed exclusively

A) mouvement vertical ascendant puis descendant -
 B) faire évoluer le poignet du vertical à l'oval -

42

instant, l'action du poignet, dans le passage en question, se substituerait à celle du bras. Ce passage doit s'effectuer avec le bras, de manière que les coups d'archet sur les cordes soient toujours portés avec le point rebondissant (voisin du milieu) marqué sur la baguette.

Pour bien comprendre le mouvement, placez l'archet sur la corde, juste à l'endroit marqué à la craie. Sans obliquer le bras (direction du coup d'archet), imprimez-lui, sans quitter la corde, un petit mouvement vertical ascendant puis descendant, qui fera rebondir l'archet. Pour passer sans arrêt au second mouvement, continuez le sautilllement et faites évoluer le poignet du vertical à l'oval, et — toujours en touchant avec le point rebondissant — vous obtenez l'ellipse du second mouvement. L'archet passe ainsi du mouvement simple au mouvement sautillant, par sa propre élasticité. C'est pourquoi l'emploi de la force est non seulement inutile mais contraire au but à atteindre. Au début, le rebondissement de l'archet doit être quasi spontané et c'est à continuer cette allure libre qu'on doit s'appliquer.

Inutile d'insister sur le rôle de la main gauche dont la vélocité doit égaler celle de la main droite, afin de suivre les progrès du travail du bras droit.

Dans l'interprétation d'une œuvre de grande envergure, le point rebondissant de l'archet n'est pas seul employé. Le *forte* exige alors l'emploi de la partie plus rapprochée du talon, en même temps qu'on touche les cordes plus près du chevalet. C'est le contraire pour le *piano*, ce que l'élève comprend d'instinct.

Une condition importante pour obtenir un bon spiccato, c'est l'indépendance complète de la main gauche. La 10^e Etude et, plus tard, la 16^e Etude, apprises par cœur, aideront à acquérir cette indépendance. Avec non moins

Saitenwechsel stets mitgehen, sodaß es überall der durch den Kreidestrich kenntlich gemachte federnde Punkt am Bogen ist, der auf allen Saiten die Striche ausführt.

Zur näheren Erklärung der Bewegung möge folgendes dienen: Man lege den Bogen auf die Saite auf, und zwar mit der Mitte beim durch den Kreidestrich kenntlich gemachten springenden Punkt. Ohne den Arm in der Strichrichtung zu bewegen, fange man an, das Handgelenk mit einheitlich nachgehendem Arm in vertikaler Richtung auf und ab zu bewegen; der Bogen wird dadurch bald in's Hüpfen geraten. Um nun dieses Hüpfen andauernd festzuhalten, gehe man zu einer ovalkreisförmigen Bewegung über, natürlich möglichst unter Festhalten des springenden Punktes, was auch beim Saitenwechsel keinesfalls übersehen werden darf. Dieses genaue Festhalten des springenden Punktes veranlaßt den Bogen seiner natürlichen Sprungkraft gemäß, schließlich in die hüpfende (Springbogen) Bewegung überzugehen. Jedes Forcieren ist überflüssig, wird dem Zweck im Gegenteil nur hinderlich sein: der Bogen muß von selbst anfangen zu springen.

Ganz naturgemäß ist dabei die linke Hand von großer Bedeutung; ihre Technik der Schnelligkeit muß mit der des Bogens auf gleicher Stufe stehen, um nicht alle Arbeit des rechten Armes vergeblich zu machen.

Bezüglich des springenden Punktes ist noch zu beachten, daß derselbe begreiflicherweise bei Wiedergabe eines längeren Stückes mit Vortragszeichen nicht krampfhaft festzuhalten ist. Beim *forte* verschiebt er sich mehr nach dem Frosch zu und die Strichstelle der Saiten wird sich ebenfalls mehr nach dem Steg zu verschieben. Beim *piano* ist der Fall umgekehrt, wie sich dies auch ganz instinktmäßig dem Schüler aufdrängen wird.

Etüde Nr. 10 und später Nr. 16 sind auswendig zu lernen. Die vollständige Unabhängigkeit der linken Hand soll hierdurch gefördert werden und ist erste Bedingung für ein gutes spiccato. Für Befähigtere sind die 3.

with the wrist. The arm must always follow the bow in passing from one string to another, so as to allow the bouncing point of the bow (near the middle) to execute the bowing with subtle effort.

To understand the movement well, the bow must be placed on the string at the marked spot. Avoid the oblique movement of the arm, and begin by describing a short vertical movement (ascending and descending) with the wrist without leaving the string. The bow will soon begin to bounce of its own accord. To make this bouncing constant, pass over to an oval movement, never neglecting the bouncing point of the bow, which must also be observed at the passage from one string to another. The result is that the bow bounces by its own elasticity; any strained effort would be useless and would on the contrary be an impediment to the aim: the bow must begin to jump by itself.

It is evident that the work of the left hand is of importance. The latter must have reached the same degree of velocity as the right, so that the work of the right arm should not be in vain.

For a piece of a certain length with expression marks, the bouncing spot of the bow cannot be exclusively the same. For the *forte*, move a little towards the nut, and the strings will be touched nearer the bridge. The pupil will instinctively perceive that for the *piano* the effect is the contrary.

The 10th Etude and later the 16th must be learned by heart for the development of the complete independence of the left hand, which is the primary condition for acquiring a good spiccato. The more advanced pupils will study

d'avantage, les élèves les plus avancés étudieront les 3^e et 20^e Etudes, op. 38, de J. Dont. Avec le Perpetuum mobile de F. Ries, celui de Paganini et la Danse des Elfes de Popper, l'élève atteindra la virtuosité.

Les exercices préparatoires de spiccato s'exécuteront sans accentuation d'aucune sorte et avec aussi peu d'archet que possible — celui-ci ne quittant pas la corde. Ces conditions seront observées jusqu'à ce que la vélocité de la main gauche permette de jouer presto les doubles-croches. — On touchera toujours avec l'endroit marqué à la craie sur l'archet, et celui-ci formera un angle droit avec les cordes. Jamais il ne doit glisser de la touche au chevalet, et vice versa. La mèche doit reposer de toute sa largeur sur les cordes, et la baguette sera légèrement inclinée vers la touche.

Si, dès les exercices préparatoires, l'archet commence à rebondir, ne l'en empêchez pas. Donc, je le répète, c'est une faute que de lever l'auriculaire au-dessus de la baguette, sa coopération à la tenue de l'archet étant nécessaire.

und 20. Etüde von J. Dont, op. 38, sowie zur Erreichung der Virtuosität, das Perpetuum mobile von F. Ries und das von Paganini, sowie Elfentanz von Popper zu empfehlen.

Vorschriften für die Vorübungen. — Alle Übungen sind mit dem Bogen auf der Saite liegend ohne Betonung zu spielen, bis die Schnelligkeit der linken Hand für die *presto* auszuführenden Sechzehntelnoten erreicht ist. Der Bogen darf den markierten springenden Punkt schon hier nie verlassen und muß auch immer genau rechtwinklig zu den Saiten stehen, darf also niemals vom Griffbrett zum Steg und umgekehrt hin und hergleiten. Die Haare müssen mit ihrer ganzen Breite auf den Saiten ruhen, die Stange sei eine Kleinigkeit dem Griffbrett zugeneigt.

Sollte der Bogen schon bei den Vorübungen anfangen zu springen, so ist dem nicht entgegen zu arbeiten; es soll kein Zwang ausgeübt werden. Man hebe den kleinen Finger nicht von der Stange ab, da seine Mitarbeit notwendig ist.

with advantage the 3rd and 20th Etudes by J. Dont, op. 38, the Perpetuum mobile by F. Ries and the one by Paganini, as well as Popper's dance of the elfs, which will be an aid to the acquisition of virtuosity.

Directions. — The execution of all the preparatory exercises must be done without accentuation, with as little bow as possible, always letting it rest on the string. These conditions are to be observed until the speed of the left hand allows the semi-quavers to be played *presto*. — The marked place of the bow must be used, the latter forming a right angle with the strings. It must therefore never slip back and forth between the finger-board and the bridge. The hair must lie full on the strings and the stick be slightly inclined towards the finger-board.

If the bow bounces in the preparatory exercises, do nothing to prevent it. I thoroughly disapprove of the bad habit of lifting the little finger from the stick, its cooperation being necessary.

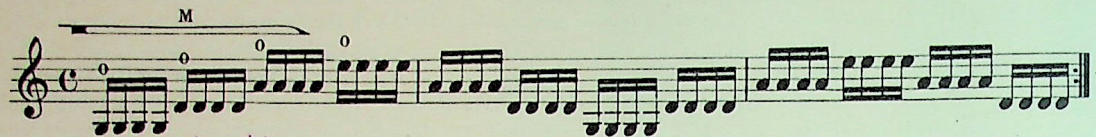


VS

Exercices préparatoires.
Coup d'archet sautillé.

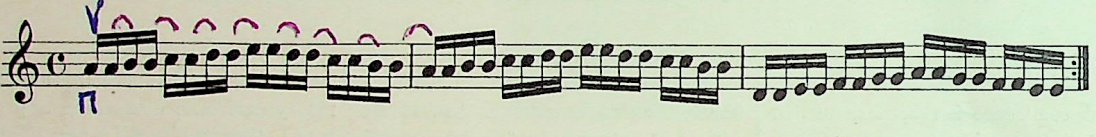
Vorübungen.
Spiccato-Springender Bogenstrich.

Preparatory exercises.
Spiccato-springing bow stroke.

K 10 fois I.  10 {fois.
mal.
times.

10 fois II.  20 {fois.
mal.
times.

10 fois III.  10 {fois.
mal.
times.

10 fois IV.  10 {fois.
mal.
times.

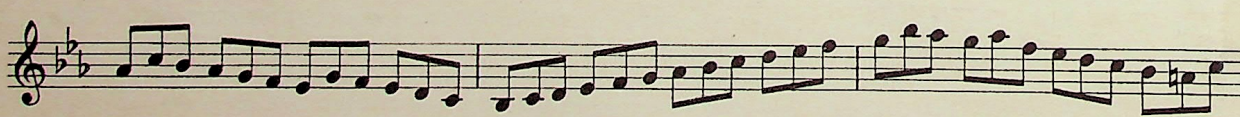
6 fois V.  6 {fois.
mal.
times.

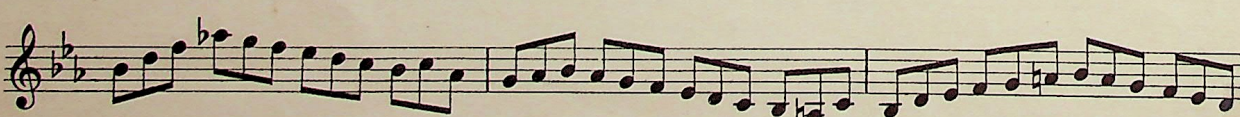
Etude X.

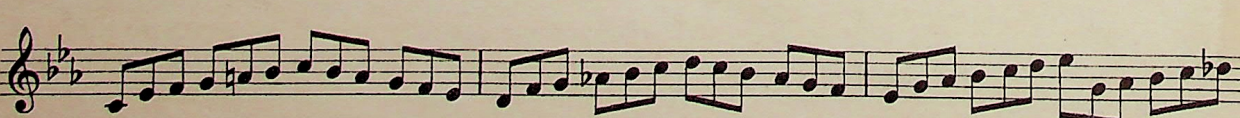
Kreutzer.

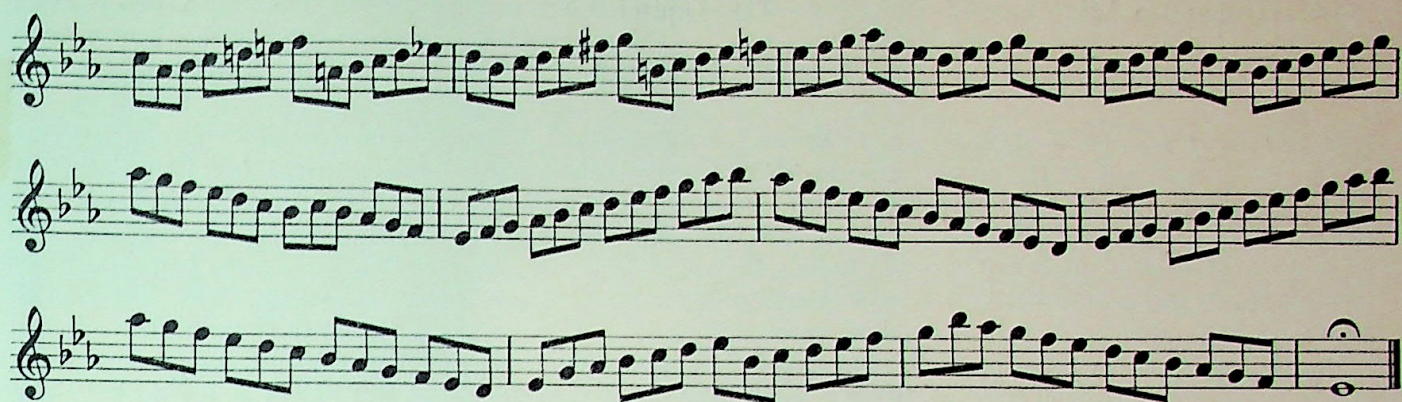
*trois exercices
en suivant -
A. B. C*











Etude XI.

Variation: Tartini.

Eight staves of musical notation for Etude XI, Variation: Tartini. The piece is in G major and 4/4 time. It features complex fingering (0-4) and dynamics (p, f). The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous, flowing melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

p

f

p

segue

Chapitre XII.

L'Arpège.

Directions et procédés. — L'étude de ce coup d'archet qui dérive de la liaison des cordes, doit se faire dans les exercices préparatoires sans que l'archet quitte les cordes. Ici, l'essentiel est d'observer la plus grande régularité dans la conduite arrondie de l'archet.

Prenez aussi peu d'archet que possible et touchez avec l'endroit marqué à la craie. Si le mouvement arrondi est suffisamment rapide et rythmé, l'élasticité naturelle de l'archet le fera sautiller spontanément.

C'est en travaillant les coups d'archet rebondissants qu'on s'aperçoit combien est indispensable la plus grande élasticité du bras. Celui-ci doit pouvoir suivre, pour ainsi dire, les bonds naturels de l'archet de façon que, peu à peu, le sentiment de la conduite de l'archet soit réparti dans tout le bras. Et cela sans la moindre raideur articulaire, avec une souplesse qui s'étend jusqu'aux doigts, et surtout sans l'anticipation volontaire et isolée d'une partie quelconque des membres.

Pour ce coup d'archet, on peut étudier aussi la cadence du concerto de Mendelssohn, la 19^e Etude, op. 38, de Dont, et la 1^{re} Etude de Paganini.

XII. Kapitel.

Das Arpeggio.

Vorschriften und Verfahren. Auch dieser Strich ist von der Bindung über die Saiten ausgehend zu üben, und zwar bei den Vorübungen mit liegendem Bogen. Es kommt dabei ganz auf die Regelmäßigkeit der runden Bogenführung an.

Man nehme nach und nach so wenig Bogen wie möglich, und zwar an derselben Stelle wie beim Spiccato, also am springenden Punkt. Die natürliche Sprungfederkraft des Bogens bringt ihn auch hier von selbst zum Springen, wenn nur die runde Bewegung rhythmisch und schnell genug ausgeführt wird.

Gerade bei den springenden Stricharten wird es sich erweisen, wie sehr eine große Elastizität des Armes erforderlich ist; er hat gewissermaßen den natürlichen Sprüngen des Bogens nachzuweichen, sodaß nach und nach das bewußte leitende Gefühl sich auf den ganzen Arm verteilt; ohne Steifheit der Gelenke ist möglichste Geschmeidigkeit bis in die Finger erforderlich. Das absichtliche Vorgreifen irgend eines Teiles der Glieder ist verwerflich.

Für weiteres Studium dieses Striches ist die Kadenz des Mendelssohnschen Violinkonzertes, sowie die 19. Etude von Dont, op. 38, und die 1. Etude von Paganini empfehlenswert.

Chapter XII.

The Arpeggio.

Directions and proceedings.—This bowing, derived from the binding of the strings (round bowing), ought to be studied in the preparatory exercises accordingly, i. e. the bow should not leave the strings. The chief point is the regularity of the round bowing.

The bow will be sparingly used and will remain at the chalked place. The natural bouncing force of the bow makes it skip by itself, provided that the round bowing be sufficiently rhythmic and rapid.

In the execution of this bowing, attention must be given to the required elasticity of the arm which must so to speak follow the natural bouncing of the bow, the sensation of control being gradually spread over the whole arm. Do not let the joints stiffen, as great flexibility is required even in the fingers. The voluntary anticipation of either part of the members should be avoided.

The cadence of Mendelssohn's concerto, the 19th Etude by Dont, op. 38, and the 1st Etude by Paganini will also serve to acquire this bowing.

Exercices préparatoires pour l'arpège.

Observer les accents.

Vorübungen zum Arpeggio.

Die Accente sind streng zu beachten.

Preparatory Exercises for the Arpeggio.

Observe the accents.

Lentement.

accel.

Travailler les études N^o XII et XIII sans
quitter la corde jusqu'à ce que l'archet
commence à rebondir spontanément.

Etüde XII und XIII sind gebunden
zu üben bis der Bogen von selbst ins
Hüpfen gerät.

Practise Etude XII and XIII until
the bow begins to jump of its own ac-
cord.

Allegro. *v*

Etude XII.

*M**

Etude XIII.

M

*1) Spiccato
2) sautillé*

L'Arpège.

Das Arpeggio.

The Arpeggio.

Etude XIV.

M
sautillé

The musical score for Etude XIV is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a 'M' marking above it. The piece is characterized by rapid, slurred arpeggiated figures. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and breath marks (0) are indicated throughout. The piece concludes with a final chord and a fermata on the twelfth staff.

Chapitre XIII.

Coups d'Archet lancés.

1. *Coup d'archet jeté ou ricochet.*
— Une série de sons spiccato constitue l'effet de ce coup d'archet qui s'exécute, sans mouvement indépendant du poignet, par le bras tout entier. Il diffère peu, pour le son, d'avec le spiccato auquel parfois on le substitue.

2. *Le staccato volant ou sautillé* est plus difficile au *Tiré* et moins employé qu'au *Poussé*. Il faut jeter l'archet sur les cordes en les touchant avec la partie médiane entre la pointe et le milieu de la mèche, et suivre ses bonds naturels et successifs avec une grande souplesse et docilité du bras. De cette manière celui-ci s'habitue bientôt au sentiment que requiert ce coup d'archet. — Le travail des articulations sera très restreint. Sans être raides, le bras et les doigts demeureront plus fermes dans leur souplesse.

XIII. Kapitel.

Geworfene Striche.

1. *Das geworfene Staccato.* Dieser Strich ist ohne eigenmächtige Bewegung des Handgelenkes mit dem ganzen mitgehenden Arme, am oberen Teil des Bogens, zwischen Mitte und Spitze auszuführen. Er ist als eine Folge von mehreren Spiccato-Tönen zu verstehen und dient als Ersatz des Spiccatos, von dem er sich klanglich wenig unterscheidet.

2. *Das fliegende oder springende Staccato.* Indem man den Bogen oberhalb der Mitte auf die Saiten wirft und mit großer Nachgiebigkeit des Armes den successiven natürlichen Sprüngen des Bogens folgt, wird sich der Arm schnell in das natürliche Gefühl dieser Strichart hineingewöhnen. Mehr Noten auf einem Strich verlangen naturgemäß mehr Bogen, sodaß er eventuell in seiner ganzen Länge verwendet werden kann. — Die Gelenke sind sehr wenig beteiligt; ohne steif zu sein, muß der Arm Festigkeit haben, und die Finger müssen hierbei etwas fester wie gewöhnlich zugreifen. Schwieriger und weniger angewendet findet man das fliegende Staccato auf dem Herunterstrich.

Chapter XIII.

The Tossing of the Bow.

1. *Staccato jeté.* — This is accomplished with the whole arm, independently of any movement of the wrist. It is a mere continuation of several spiccato notes. Sometimes it takes the place of the spiccato with which it differs only slightly in effect.

2. *The flying staccato* being more difficult on the down-bow, is less frequently used than on the up-bow. The arm will soon grow accustomed to the necessary natural sensation required for the tossing of the bow on the strings between the middle and the point. The result will be natural and successive skips of the bow, in consequence of the newly gained flexibility and docility of the arm. The more notes there are for a bow, the greater is the length required, so that finally the whole bow may be used. The work of the joints is of less importance; the arm must be supple and firm without stiffness, the fingers being somewhat firmer than usual.



Coups d'Archet lancés.

Geworfene Striche.

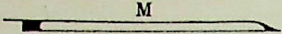
The Tossing of the Bow.

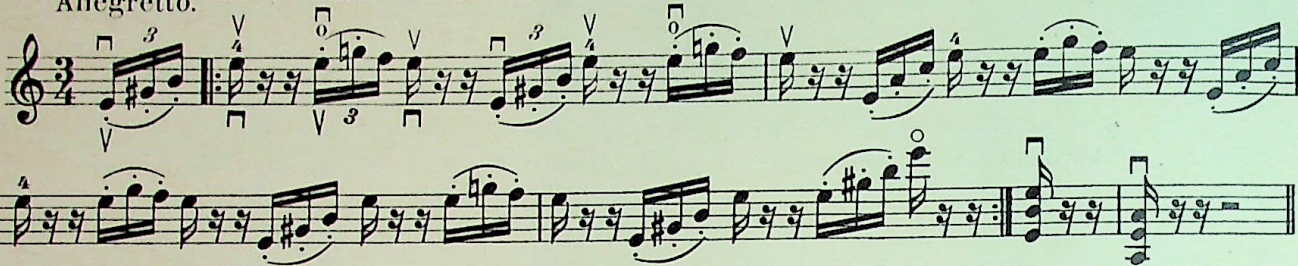
I. Coup d'archet jeté.

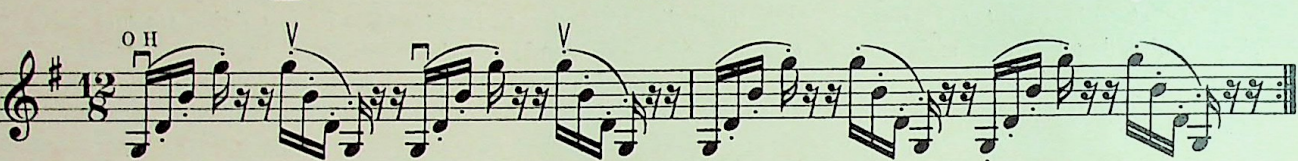
I. Das geworfene Staccato.

I. Staccato jeté.

Etude XV.

Allegretto. 

a) 

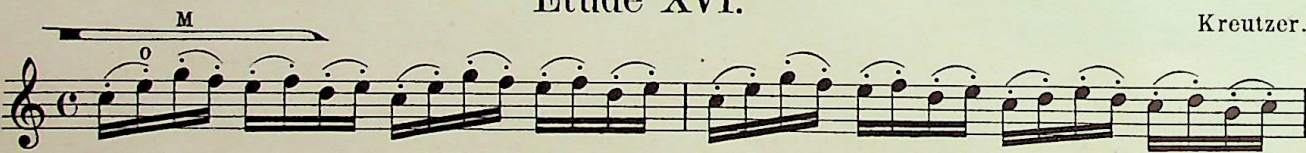
b) 

c) 

d) 

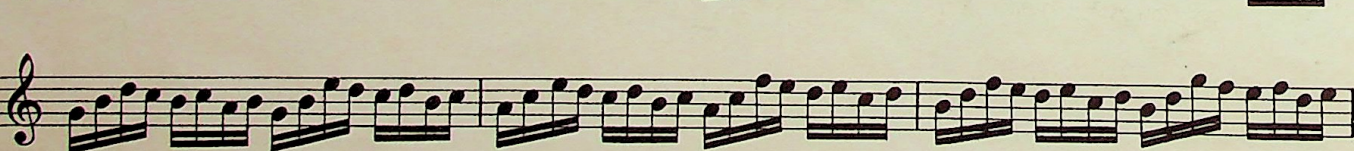
Etude XVI.

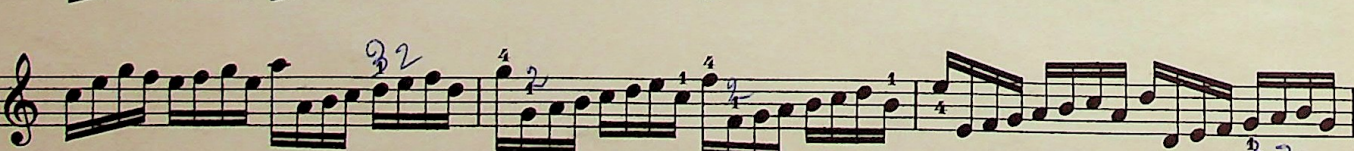
Kreutzer.

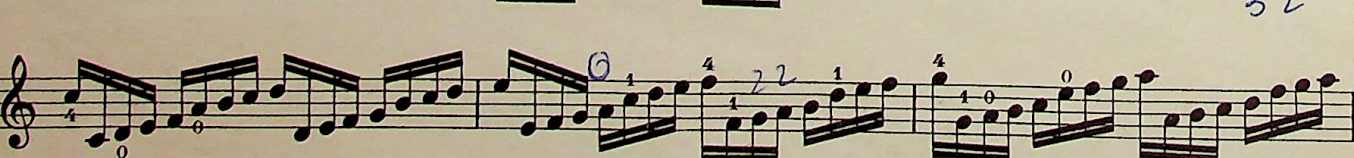


simile











II. Staccato volant ou sautillé.

II. Das fliegende oder springende
Staccato.

II. The Flying staccato.

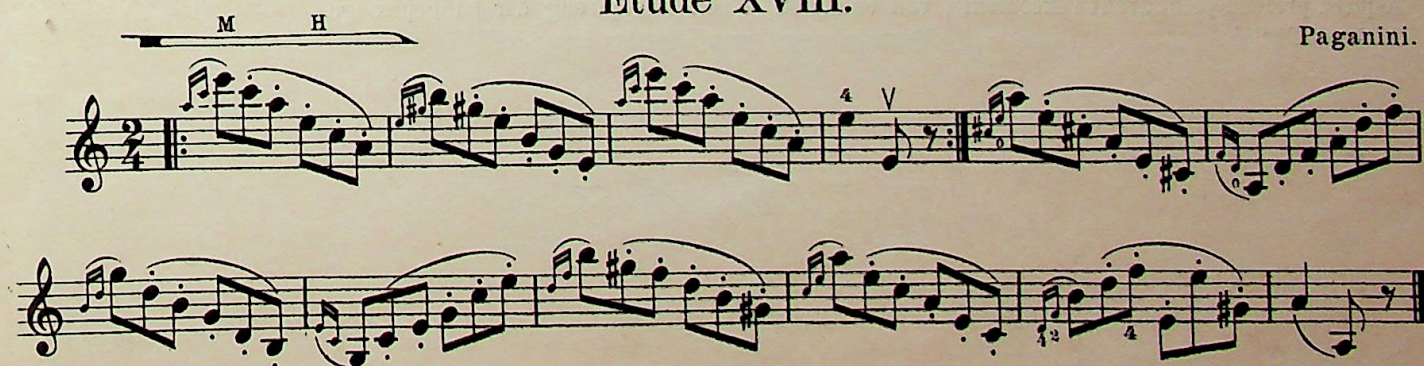
Etude XVII.

Tartini.



Etude XVIII.

Paganini.



Chapitre XIV.

La Respiration.

Les exercices de respiration sont indispensables au violoniste. Qu'il s'agisse d'une difficulté d'exécution, d'un long passage de staccato, ou simplement de sentiment rythmique ou de résistance physique, il doit savoir respirer profondément. On préviendra ainsi l'élévation des épaules si préjudiciable à l'indépendance des bras.

La prise d'air nasale devra être profonde et rythmique. Toutes les expirations ci-dessous seront nasales.

Exercices.

1. *Hygiène.* — En plein air, debout, les mains au dos, aspirez jusqu'à ce que la poitrine soit bien remplie, puis expirez. Répétez cela dix fois par jour.

2. *Application sur une note.* — Aspiration profonde. Retenez le souffle. Placez l'archet sur la corde (v. chap. de l'Attaque), expirez lentement en jouant une note longuement tenue.

3. *Application sur plusieurs notes.* — Prenez des passages difficiles pour la main gauche, ainsi que différents coups d'archet, par exemple le staccato. Aspirez profondément avant l'exécution de la difficulté.

XIV. Kapitel.

Die Atmung.

Wie für jede künstlerische gesangliche oder instrumentale Leistung oder rein gymnastische Übung, gleichviel welcher Art, die „Vollatmung“, d. h. die kombinierte Zwerchfell-, Brust- und Flankenatmung von entscheidender Bedeutung ist, so kann dieselbe auch der Violinist nicht entbehren. Es ist von ausschlaggebender Bedeutung, wenn vor der Ausführung einer schwierigen Passage oder vor einer längeren Staccato-Passage tief geatmet wird, sowie für das rhythmische Empfinden und die Ausdauer einfach naturnotwendig.

Einige Atemübungen, täglich geübt, werden dem Schüler von großem Nutzen sein, vor allem wird dadurch dem Zusammenziehen der Schulter nach vorn oder dem Hochheben derselben, als der freien Beherrschung des Armes gefährlich, entgegen gearbeitet.

Übungen.

1. *Hygiene.* — Man schließe die Hände auf dem Rücken und atme durch die Nase langsam ein, bis die Brust sich von unten herauf füllt, um dann langsam auszuatmen. Diese Übung ist bis zu zehnmal zu wiederholen, und zwar täglich morgens und in frischer Luft.

2. *Praktische Anwendung für eine Note.* Man atme gewissermaßen als Auftakt ein und setze den Bogen, wie unter „Ansatz-Übungen“ erklärt, auf die Saite, um zugleich mit dem nachfolgenden ausgehaltenen Ton langsam auszuatmen.

3. *Anwendung für Passagen.* — Man übe schwierige Passagen der linken Hand, sowie einige Striche (z. B. staccato), indem man immer vor der Ausführung voll einatmet. Nach Ausführung der Passage atmet man langsam aus.

Chapter XIV.

The Breathing.

Just as in any artistic vocal or instrumental execution and in gymnastic exercises, the proper breathing i. e. from the chest, the diaphragm and the sides is indispensable, so the violinist cannot miss it. It is important to take a deep breath before a difficult passage or a long staccato. The breathing is indispensable to the rhythmical perception and physical endurance.

It will be of great advantage to the pupil to practise daily a few breathing exercises removing the danger of advancing or lifting the shoulders, which will merely obstruct the independence of the arm.

Exercises.

1. *Hygiene.* — In the open air. — Fold your hands behind your back and inhale slowly until the chest be expanded, relax by exhaling slowly. This must be repeated ten times daily.

2. *Practical application for one note.* — Take a full breath, place the bow on the string (s. chapter of the "attaque") and during the execution of a long note, let the breath escape slowly.

3. *Application for passages.* — Practise difficult passages and several kinds of bowing (e. g. staccato), always taking a full breath before beginning the passage.



Conclusion.

Ainsi que le lecteur a pu s'en convaincre, la *Technique de l'Archet* est fondée sur les deux principes de la science éducative: a) le principe psychologique de l'intervention du conscient dans une étude jusqu'ici abandonnée à l'inconscient; b) le principe physiologique de la synergie musculaire opposé à celui de la division du travail des muscles.

Par les applications de ces principes — y compris le principe d'économie — à la pédagogie de l'archet, à sa technique, à ses exercices, par le rappel constant de l'élève au conscient et à la synergie, qu'il s'agisse des mouvements principaux ou des procédés spéciaux d'attaque, enfin par le rôle méthodique conféré à la respiration, j'espère avoir atteint mon but. Tout au moins, le lecteur ne pourra plus ignorer pourquoi, selon l'heureuse expression d'un éminent musicographe, le professeur Albert Lavignac, l'archet peut déterminer «avec une admirable sensibilité, les nuances, les ponctuations du discours musical; comment aussi dépendent de lui les fluctuations du timbre; car c'est lui qui détermine la vibration, en règle l'intensité et en modifie le timbre, tandis que la main gauche gouverne l'intonation».

Schlußwort.

Aus Vorangegangenen ist ersichtlich, daß die *Bogentechnik* auf zwei Prinzipien aufgebaut ist: a) das psychologische Prinzip der Vermittlung des Bewußten beim Studium, welches bisher zu sehr dem Unbewußten allein überlassen war; b) das physiologische Prinzip der Muskelsynergie, entgegengesetzt der Einteilung der Muskelarbeit.

Durch Anwendung dieser Prinzipien — nebst demjenigen der Ökonomie — für die Pädagogik des Bogens, durch fortwährende Ermahnung zum Bewußten und zur Synergie, durch Angabe der Hauptbewegungen oder des speziellen Verfahrens beim Ansatz und durch Hinweis auf die systematische Atmung hoffe ich, mein Ziel erreicht zu haben. Wenigstens wird der Leser nun von der tiefen Wahrheit überzeugt sein, daß, wie der hervorragende Musikschriftsteller Professor Albert Lavignac sagt: „der Bogen mit einer wunderbaren Empfindung die Nüancen, die Interpunktionszeichen einer musikalischen Rede angeben kann, und wie die verschiedenen Klänge von ihm abhängen. Denn der Bogen selbst bestimmt die Vibration, regelt ihre Größe und verändert das Timbre, während die linke Hand die Intonation beherrscht.“

Conclusion.

The reader is now aware that the *Technic of the Bow* is based on two principles: a) the psychological principle of the intervention of consciousness in practising which has hitherto too often been neglected in favor of unconsciousness; b) the physiological principle of the synergy of the muscles, in contrast to the division of muscle-work.

By the application of these principles — included the principle of economy — to the pedagogy of the bow, constantly bearing in mind the necessary consciousness and synergy, the principal movements or special indications for the attack, and finally the systematic importance of the respiration, I hope to have accomplished my aim. The reader will at least no longer ignore the convincing truth of the words of the eminent musicographe Professor Albert Lavignac: "The bow can express with admirable sensibility the shades, the punctuations of the musical discourse, on which the fluctuations of the timbre depend: as the bow itself determines the vibration, rules the tone volume and modifies the timbre, whilst the left hand governs the intonation."



Table des Matières.

Préface. — <i>Nécessité d'une technique</i>	page 3
But de ce traité, son origine. Travaux antérieurs. — Conscience et automatisme. — L'expérience de l'auteur. Importance de l'archet. Du physique et du mental. L'instinct technique. — Art et nature.	
Chapitre I. — <i>Pédagogie</i>	5
Le nouvel enseignement et l'ancien. — Du conscient dans l'inconscient. — Coordination des leviers et des muscles. — Enchaînement de cette technique: tenue du violon et de l'archet, rôle instrumental du bras, exercices à la muette, l'attaque et le jeu, cinq formes d'expression, mouvements fondamentaux. Simplification des exercices.	
Chapitre II. — <i>Technique</i>	7
Tenue du violon. — Tenue de l'archet. — Gymnastique de l'archet.	
Chapitre III. — <i>Gymnastique de l'archet</i>	10
§ 1. <i>Avec l'archet seul</i> : — le huit horizontal. Extension et flexion du coude. Poignet. Tracés géométriques. Poids de l'archet. — § 2. <i>Avec l'archet à la muette</i> : — Règles, conditions, observations.	
Chapitre IV. — <i>L'Attaque</i>	15
§ 1. Prédominance de l'archet. Pression et non martellement de la main gauche. — § 2. <i>L'Attaque</i> (ou posé): — Son effet, la vibration. Cause de la vibration (Helmholtz). Le frottement conscient. Le son dépend de la vibration, et celle-ci de l'attaque. Pression oblique et non verticale. Excès de pression. — § 3. <i>L'idée du beau son</i> : son acquisition. César Thomson. L'auto-audition. L'image mentale d'une composition. — § 4. <i>Règles d'exécution</i> : Po e, pression, talon, pointe et poids de l'archet. — Signes conventionnels.	

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort. — <i>Notwendigkeit einer Technik</i>	Seite 3
Zweck und Ursprung dieses Werkes. Reformbewegung. Bewußtes und automatisches Üben. Die Erfahrungen des Verfassers. Bedeutung des Bogens. Das Physische und das Geistige. Technischer Instinkt. Kunst und Natur.	
I. Kapitel. — <i>Pädagogik</i>	5
Die neue und die alte Unterrichtsweise. — Übergang des Bewußten ins Unbewußte. — Coordination der Gelenke und Muskeln. — Genetischer Aufbau: Haltung der Violine und des Bogens, instrumentale Bedeutung des Armes, stumme Übungen, Ansatz und Spiel, fünf Ausdrucksformen, Grundbewegungen. Vereinfachung der Übungen und Etüden.	
II. Kapitel. — <i>Technik</i>	7
Haltung der Violine. — Haltung des Bogens. — Gymnastik des Bogens.	
III. Kapitel. — <i>Gymnastik des Bogens</i>	10
§ 1. <i>Mit dem Bogen allein</i> : — Beugen und Strecken des Ellbogens. Handgelenk. Geometrische Figuren. Gewicht des Bogens. — § 2. <i>Stumme Übungen mit Bogen</i> : — Regeln, Bedingungen, Bemerkungen.	
IV. Kapitel. — <i>Der Ansatz</i>	15
§ 1. Bedeutung des Bogens. Drucktechnik anstatt Hammertechnik der linken Hand. — § 2. <i>Der Ansatz</i> : — Sein Effekt, die Vibration. Ursache der Vibration (Helmholtz). Die bewußte Reibung. Der Ton ist von der Vibration abhängig, letztere vom Ansatz. Seitlicher anstatt vertikaler Druck des Bogens. Übermäßiger Druck. — § 2. <i>Geistiges Vorstellen des schönen Tones</i> : seine Erwerbung. Cesar Thomson. Das innere Hören. Das mentale Bild eines Kunstwerkes. — § 4. <i>Regeln der Ausführung</i> : Aufsetzen, Druck, Frosch, Spitze und Gewicht des Bogens. Übung zur Festigkeit des kleinen Fingers. Zeichenerklärung.	

Contents.

Preface. — <i>Necessity of a technic</i>	page 3
Aim of this work and its origin. Anterior publications. — Consciousness and automatism. — The experience of the author. Importance of the bow. The physis and the mental. Technical instinct. Art and nature.	
Chapter I. — <i>Pedagogy</i>	5
The new system and the old system. — From consciousness to unconsciousness. — Coordination of the joints and muscles. — Analysis: holding of the violin and the bow, importance of the arm as instrument, silent exercises, attaque and audible execution, five different forms of expression, fundamental movements. Exercises simplified.	
Chapter II. — <i>Technic</i>	7
Holding of the violin. — Holding of the bow. — Gymnastics of the Bow.	
Chapter III. — <i>Gymnastics of the bow</i>	10
§ 1. <i>With the bow alone</i> : Extension and flexion of the elbow. Wrist. Geometrical figures. Weight of the bow. — § 2. <i>Silent exercises with bow</i> . — Rules, conditions, observations.	
Chapter IV. — <i>The Attaque</i>	15
§ 1. Predominance of the bow. Pressure, not hammering of the left hand. — § 2. " <i>Attaque</i> " (or touch): — Its effect, the vibration. Cause of the vibration (Helmholtz). Conscious rubbing. The tone depends on the vibration and the latter on the attack. Oblique pressure, not vertical. Exaggerated pressure. — § 3. <i>The idea of a fine tone</i> : — its acquisition. Cesar Thomson. The auto-audition. Mental image of a composition. — § 4. <i>Rules of execution</i> : Touch pressure, nut, point and weight of the bow. Manner of study to strengthen the little finger. Signs.	

Chapitre V. — <i>Le Legato (ou Liaison)</i>	20	V. Kapitel. — <i>Das Legato</i>	20	Chapter V. — <i>The Legato</i>	20
§ 1. <i>Réalisation du legato parfait.</i> — § 2. <i>Règles d'exécution.</i> Evolution consécutive du poignet dans le <i>Poussé</i> et le <i>Tiré</i> . Action de la masse brachiale, absence de contrac- tion. — § 3. <i>Exercices.</i> — Coup d'archet ondulant: rôles respectifs du bras, des articulations, de l'ar- chet et du toucher. Exercices 1, 2, 3 et 4: liaison intime d'une corde à l'autre, difficulté de la gamme. Exercices 5, 6, 7: indépendance des articulations. — § 4. <i>Maîtrise, con- ditions de l'étude.</i> Signe conven- tionnel.		§ 1. <i>Erreichung des vollkommenen legatos.</i> — § 2. <i>Regeln der Ausführung.</i> Arbeit des Handgelenkes bei dem Herauf- und Herunterstrich. Ein- heitliche Funktion des ganzen Armes, ohne Steifheit. — § 3. <i>Übungen.</i> — Der wellenförmige Bogenstrich: dies- bezügliche Tätigkeit des Armes, der Gelenke, des Bogens und der Ein- klang zweier Saiten. Übungen 1, 2, 3 und 4: vollkommene Bindung von einer Saite zur andern. Schwierig- keit der Tonleiter. Übung 5, 6 und 7: Unabhängigkeit der Gelenke. — § 4. <i>Beherrschung, Vorschrift für das Üben.</i> Zeichenerklärung.		§ 1. <i>Realization of a perfect legato.</i> — § 2. <i>Rules for execution.</i> Conse- cutive evolution of the wrist on the up and down stroke. Action of the entire arm without stiffness. — § 3. <i>Exercises.</i> — Undulating bow- ing: the respective importance of the arm, the joints, the bow and the touch. Exercises 1, 2, 3 and 4: perfect binding from one string to another, difficulty of the scale. Exercises 5, 6, 7: independence of the joints. — § 4. <i>Control, condi- tions of study.</i> Sign.	
Chapitre VI. — <i>La liaison dans le changement d'archet</i>	27	VI. Kapitel. — <i>Die Bindung beim Strichwechsel</i>	27	Chapter VI. — <i>Binding in changing the Bow</i>	27
La liaison dans le changement d'ar- chet. — Le précepte de Tartini. — Directions pour l'emploi du talon, de la pointe et du milieu.		Die Bindung beim Strichwechsel. — Tartinis Prinzip. — Vorschriften für das Spiel am Frosch, an der Spitze und in der Mitte.		Binding in changing the bow. — Tartinis maxim. — Directions for the use of the nut, the point and the middle.	
Chapitre VII. — <i>Le Son filé</i>	29	VII. Kapitel. — <i>Der gesponnene Ton</i>	29	Chapter VII. — <i>The Son filé</i>	29
Son importance et sa difficulté. — Viotti. — Mode d'étude et d'exé- cution. — Effet calmant.		Seine Bedeutung und seine Schwie- rigkeit. — Viotti — Art des Studiums und der Ausführung. — Beruhigende Wirkung.		Its importance and difficulty. — Viotti. — Manner of practice and execution. — Soothing effect.	
Chapitre VIII. — <i>Nuances</i>	31	VIII. Kapitel. — <i>Vortragszeichen</i>	31	Chapter VIII. — <i>Expression Marks</i>	31
Son rôle dans la formation du son. — Accélération et ralentissement brachial. — Le crescendo et le de- crescendo.		Seine Bedeutung für die Tonbildung. Beschleunigung und Verminderung des Schnelligkeitsgrades der Arm- bewegung. Das crescendo und das decrescendo.		Its importance in tone production. — Acceleration and decrease of the speed of the arm. The crescendo and decrescendo.	
Chapitre IX. — <i>Le Staccato</i>	34	IX. Kapitel. — <i>Das Staccato</i>	34	Chapter IX. — <i>The Staccato</i>	34
§ 1. <i>Exercices de premier degré.</i> — Synergie du buste et du bras. Arrêt périodique et immobilisation de l'archet. Travailler les exercices préparatoires. Pratiquer raisonnable. La vitesse. Ni routine, ni surexcitation. Le secret du staccato. Sa localisation. § 2. <i>Directions pour les exercices du deuxième degré.</i> Répétition des exer- cices à la muette a et b. Secousses cubitales. Concentrer l'attention sur l'avant-bras. — § 3. <i>Etudier sur la corde.</i> Lenteur. Arrêts bien calculés. Tranquillité de l'archet. Secousses conscientes. Durée de l'étude. Variation de Tartini. — § 4. <i>Directions pour les exercices du troisième degré.</i> — Trois conditions d'étude: a) avec légère contraction; b) avec contraction graduelle, et accélération; c) avec contraction instantanée.		§ 1. <i>Übungen erster Stufe.</i> — Synergie des Oberkörpers und des Armes. Das Liegenlassen und das periodi- sche Anhalten des Bogens. Man studiere die vorbereitenden Übungen. Systematisches Studium. Die Schnelligkeit. Weder Schablone, noch Aufregung. Das Geheimnis des staccatos. Sein Ursprung. — § 2. <i>Vorschriften zu den Übungen zweiter Stufe.</i> Ellbogenstöße. Con- centrierung der Aufmerksamkeit auf den Vorderarm. — § 3. <i>Das Üben auf der Saite.</i> Langsames Tempo. Pausen beachten. Ruhige Bogen- haltung. Bewußte Stöße. Übungs- dauer. Tartinische Variation. — § 4. <i>Vorschriften zu den Übungen dritter Stufe.</i> — Drei Übungsarten: a) ohne Anspannung; b) zur Anspannung nach und nach übergehend mit all- mählicher Steigerung der Schnellig- keit; c) mit sofortiger Anspannung.		§ 1. <i>Exercises of first degree.</i> — Synergy of the bust and the arm. Periodical rests and immobility of the bow. Systematic practice. Speed. No routine, no excitement. The secret of the staccato. Its localisation. — § 2. <i>Directions for the exercises of the second degree.</i> Strokes from the elbow. Concentrate the attention on the fore-arm. — § 3. <i>Practise on the strings.</i> Slow tempo. Pauses between the notes well calculated. Steadiness of the bow. Conscious strokes. Duration of practice. Va- riation by Tartini. — § 4. <i>Directions for the exercises of the third degree.</i> — Three conditions of study: a) with- out contraction; b) with slight gra- dual contraction and acceleration; c) with instantaneous contraction.	
Chapitre X. — <i>Martelé</i>	40	X. Kapitel. — <i>Martelé</i>	40	Chapter X. — <i>Martelé</i>	40
§ 1. <i>Martelé du talon de l'archet.</i> — Doigts fermes, peu d'archet, pression faible. — § 2. <i>Martelé de la pointe de l'archet.</i> — Localisation brachiale. — § 3. <i>Grand détaché rapide.</i> — Parallèle au chevalet. Immobili- sation du bras.		§ 1. <i>Gehämmerter Strich am Frosch.</i> Feste Finger, wenig Bogen, leichter Druck. § 2. <i>Gehämmerter Strich an der Spitze.</i> Ursprung. — § 3. <i>Rapid gestossener Strich.</i> Parallel mit dem Steg. Stehenbleiben des Armes.		§ 1. <i>Martelé at the nut.</i> Firm fingers, bow sparingly used, slight pressure. — § 2. <i>Martelé at the point.</i> Lo- calisation of the arm. — § 3. <i>Grand détaché rapid.</i> Parallel with the bridge. Immobility of the arm.	

Chapitre XI. — <i>Le Spiccato (ou sautillé)</i>	page 41
<i>Le problème du spiccato.</i> Ses facteurs: a) le point de rebondissement, b) la conduite arrondie de l'archet. — Comment on opère sur les facteurs. Dispositif: a) détermination du point rebondissant, b) règles pour la conduite de l'archet. — Mouvement oblique et vertical du bras. Vitesse de la main gauche et du bras droit. Le point rebondissant peut varier dans sa localisation. Œuvres pour l'étude. Directions.	
Chapitre XII. — <i>L'Arpège</i>	46
Sa caractéristique: l'élasticité. Toucher avec la marque et peu d'archet. Sautillement spontané. Souplesse articulaire. Œuvres pour l'étude.	
Chapitre XIII. — <i>Coups d'archet lancés</i>	49
§ 1. <i>Coup d'archet jeté ou ricochet.</i> Caractéristique: série de spiccati. — S'exécute avec le point situé entre le milieu et la pointe. § 2. <i>Staccato volant ou sautillé.</i> — Le bras suit les bonds. Jeter l'archet sur la corde. Fermeté du bras et des articulations.	
Chapitre XIV. — <i>La Respiration</i>	52
Sa nécessité. Ses applications. Exercices.	
Conclusion	53

XI. Kapitel. — <i>Das Spiccato</i>	Seite 41
<i>Das Problem des spiccatos.</i> — Zwei Faktoren: a) der springende oder federnde Punkt; b) die runde Bogenführung. — Anwendung dieser zwei Faktoren: a) Feststellung des springenden Punktes; b) Regeln für die Bogenführung. — Seitliche und vertikale Bewegung des Armes. Schnelligkeitsgrad der linken Hand und des rechten Armes. Die Verschiebung des springenden Punktes. Werke zum weiteren Studium. Vorschriften.	
XII. Kapitel. — <i>Das Arpeggio</i>	46
Seine Charakteristik: die Elastizität. Strichstelle: der markierte Punkt und wenig Bogen. Natürliches Springen. Lockerheit der Gelenke. Werke für das weitere Studium.	
XIII. Kapitel. — <i>Geworfene Striche</i>	49
§ 1. <i>Das geworfene staccato.</i> Seine Charakteristik: Serie von spiccato Tönen. — Ausgeführt am oberen Teil des Bogens. — § 2. <i>Das fliegende oder springende staccato.</i> Der Arm folgt den natürlichen Sprüngen des Bogens. Der Wurf auf die Saiten. Festigkeit des Armes und der Gelenke.	
XIV. Kapitel. — <i>Die Atmung</i>	52
Ihre Notwendigkeit und ihre Anwendung. Übungen.	
Schlußwort	53

Chapter XI. — <i>The Spiccato</i>	page 41
<i>The problem of the spiccato.</i> — Its two factors: a) the bouncing point, b) the round bowing. — How to operate with these factors. Disposition: a) determination of the bouncing point, b) rules for guiding the bow. — Oblique and perpendicular motion of the arm. Speed of left hand and strokes. The bouncing point may vary in its localisation. Works for further study. Directions	
Chapter XII. — <i>The Arpeggio</i>	46
Its characteristic: the elasticity. The chalked spot and little bow. Spontaneous jumping. Flexibility of the joints. Works for further study.	
Chapter XIII. — <i>The Tossing of the Bow</i>	49
§ 1. <i>Staccato jeté.</i> Characteristic: series of spiccati. — Executed with the part of the bow situated between the point and the middle. § 2. <i>Flying staccato or sautillé.</i> The arm follows the bounces. Tossing of the bow on the strings. Firm arm and joints.	
Chapter XIV. — <i>The Breathing</i>	52
Its necessity and application. Exercises.	
Conclusion	53



Les meilleurs ouvrages pour l'enseignement musical

PIANO

6^e édition
10^e mille (10,000)

GILIS, ANT., Méthode de piano

net fr. 4.—

Basée sur le principe «le fractionnement du travail», l'élève est amené, petit à petit, et sans difficulté, à l'étude des œuvres classiques.

34^e mille

LUDOVIC, G., Méthode pratique de piano

net fr. 4.—

Textes français—portugais

Nouvelle édition en UN volume,
par **AD. WOUTERS**

DE WULF, CH., Cours de piano

net fr. 5.—

Exercices, résumant tout le mécanisme du clavier

Ce recueil présente en quelque sorte le résumé des meilleurs travaux de ce genre publiés jusqu'à ce jour. En outre, on y trouve aussi des exercices spéciaux sur les arpèges, en accords de septième, de 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e espèce, avec le retard de la tierce, etc.

BOSQUET, EMILE, Technique moderne du pianiste virtuose
Moderne Technik des Klaviervirtuosen — Modern Technics of the Pianist Virtuoso

Nouvelle édition, revue et corrigée net fr. 5.—

Le plan de cet ouvrage est simple; il a pour but: poser d'abord la main sur le clavier, puis lui faire exécuter les divers mouvements et les déplacements en tous sens dont l'ensemble constitue la technique du piano.

Der Plan des vorliegenden Werkes ist einfach; sein Zweck ist, zu lehren, zunächst wie man die Hand über den Tasten hält, dann, wie man die verschiedenen, die Technik des Pianisten bildenden Bewegungen und das Fortrücken der Hände vornimmt.

The plan of this work is simple; its object being the way to pose the hand on the key board, then in making it go through the various movements and the changes of position, in all directions, which constitute the whole technique of the piano.

BOSQUET, Emile, Ecole élémentaire du piano

(Degré primaire). Exercices sur touches blanches; sur touches noires; chromatiques; diatoniques.

-Aanvankelijk onderricht in het pianospel

(Lagere graad). Oefeningen op witte toetsen; oefeningen op zwarte toetsen; chromatieke, diatonieke oefeningen. net fr. 3.—

BOSQUET, Emile, L'Ecole des doigts.

Principes rationnels du doigté.

-De Vingerschool.

Rationeele grondbeginsels der vingerzetting.

net fr. 2.50

VIOLON

GILIS, ANT., Nouvelle méthode de Violon

net fr. 5.—

Très élémentaire et bien graduée avec les différents coups d'archet et le doigté des sept positions.

C'est un cours complet dans lequel l'auteur a exposé le mécanisme du violon en des leçons faciles et bien graduées, sans cependant rien sacrifier aux exigences d'un enseignement véritablement classique et en donnant un grand développement à l'étude des positions, particulièrement de la première et de la troisième.

Textes
français—anglais

HONE, JULES, Méthode de Violon — Violin School

net fr. 4.—

Textes français—
allemand—anglais

HILDEBRANDT, M. B., Technique de l'Archet

net fr. 5.—

Technik des Bogens — Technic of the Bow

Utiliser pour la technique de l'archet les principes psycho-physiologiques de la pianistique, telle est la raison de ce traité.

Vorliegende Arbeit bezweckt, die psycho-physiologischen Grundsätze, welche die Klavierpädagogik schon seit mehreren Jahren sich zu eigen gemacht hat, für die Technik des Bogens zu verwerten.

The intention with this work is to adapt to the bowing technic the psycho-physiological principles of the piano.

ALTO

FIRKET, Léon, Méthode pratique pour Alto

Complète net fr. 8.35

en deux parties: 1^{re} partie net fr. 5.—

2^e partie Concertstück pour alto avec accompagnement de piano „ „ 4.50

VIOLONCELLE

MASSAU, A., Cours préparatoire de Violoncelle

Complète net fr. 12.—

1^{re} et 2^e partie net fr. 7.50

3^e et 4^e partie „ „ 7.50

Textes français—allemand—anglais

Druck von F. M. Geidel,
Leipzig.