

MATHIEU CRICKBOOM

LE VIOLON

**THEORIQUE ET PRATIQUE
EN 5 VOLUMES**

THE VIOLIN

**THEORY AND PRATICE
IN 5 BOOKS**

EL VIOLÍN

**TEÓRICO Y PRÁTICO
IN 5 CUADERNOS**

IV

SCHOTT FRÈRES
BRUXELLES - PARIS
Imprimé en Belgique

The Best Method:

THE VIOLIN

Theory and Practice in five books by

MATHIEU CRICKBOOM

Professor at the Brussels Royal
Conservatory of Music

Mejor método:

EL VIOLÍN

Teórico y práctico en 5 cuadernos por

Profesor del Conservatorio
Real de Bruselas

As supplement to the above Work:

THE TECHNIC OF THE VIOLIN

Exercises, Scales, Arpeggios in all the tones
and positions in three books by

MATHIEU CRICKBOOM

Complemento del método:

LA TÉCNICA DEL VIOLÍN

Ejercicios, escalas, arpeggios en todos los tonos
y posiciones en 3 cuadernos por

As supplement to each book of the
method:

CHANTS ET MORCEAUX

Pugnani, Tartini, Nardini, Durante, Benda, Lully etc.

Five books of classical pieces for violin and
piano, annotated and revised by

MATHIEU CRICKBOOM

Como suplemento para cada libro
de método:

Cinco cuadernos de piezas clásicas para violín
y piano, anotadas y revisadas por

THE MASTERS OF THE VIOLIN

Campagnoli, De Bériot, Dont, Fiorillo, Mazas, Kayser, Spohr,
Léonard, Wohlfahrt, Kreutzer etc.

Twelve books of studies, revised, annotated
and fingered by

MATHIEU CRICKBOOM

LOS MAESTROS DEL VIOLÍN

Doce cuadernos de estudios, revisados,
anotados y digitados por

SCHOTT FRERES
1000 BRUXELLES 94300 VINCENNES
30, rue Saint-Jean 35, rue Jean Moulin

MATHIEU CRICKBOOM

LE VIOLON

THEORIQUE ET PRATIQUE
EN 5 VOLUMES

THE VIOLIN

THEORY AND PRATICE
IN 5 BOOKS

EL VIOLÍN

TEÓRICO Y PRÁTICO
IN 5 CUADERNOS

IV

SCHOTT FRERES
BRUXELLES PARIS

Imprimé en Belgique



QUATRIÈME CAHIER

Des doubles cordes

Hubert Léonard, dans sa « Gymnastique du violoniste », dit : « Il vaut mieux ne pas travailler que travailler avec de mauvaises cordes ». Ce conseil sera pris en particulière considération dès que l'élève commencera l'étude des doubles cordes. Une bonne exécution en est toujours délicate, même pour un violoniste exercé ; il est donc désirable qu'à la difficulté à vaincre ne vienne pas s'ajouter pour l'élève la nécessité de lutter contre des cordes fausses.

Une connaissance parfaite de la valeur des intervalles (voir page 8, cah. I) s'impose aussi plus que jamais ; c'est le seul moyen — notamment pour les tierces et les sixtes majeures et mineures — d'éviter des écarts de justesse trop flagrants et de se rendre compte s'il faut rapprocher les doigts ou les séparer.

Pour corriger les fautes d'intonation, l'élève se servira fréquemment de la comparaison avec les cordes à vide et ne déplacera le doigt posé à faux qu'après avoir reconnu si le son est trop haut ou trop bas. La correction se basera donc sur une réflexion préalable et l'élève évitera de chercher l'intonation exacte en tâtonnant dans les deux directions.

La main sera portée bien en dehors pour faciliter les prises difficiles, et la première phalange des doigts tombera verticalement pour ne pas contrarier les vibrations de la corde voisine.

Le rôle de l'archet est aussi des plus important. Pour obtenir l'homogénéité de son voulue, il faudra, au début, chercher l'égalité de vibration des deux cordes dans une nuance de force modérée, plutôt que dans un son trop appuyé.

L'écartement des cordes sera proportionné à la grosseur des doigts et calculé de manière à exécuter assez facilement le passage :



Du démanché (suite).

Une exécution facile et aisée des traits, dépendra tout autant de la souplesse avec laquelle on passera d'une position à une autre, que de la vélocité des doigts et de la sûreté de l'archet. Il est donc nécessaire que les changements de positions s'exécutent avec souplesse et légèreté dans les passages de virtuosité et avec expression et méthode dans les cantilènes.

Il ne faudra pas que l'élève se rebute, ni qu'il tourne la difficulté en employant des « facilités » qui lui donneraient une aisance momentanée, payée chèrement plus tard.

La meilleure position des doigts, y compris le pouce, aux 2^e, 3^e et 4^e positions, sera toujours celle qui se rapprochera le plus de la position type, ou première position.

La main gauche restera dans une bonne position, si l'on exécute le passage suivant en évitant toute contorsion ou tout mouvement inutile du pouce et de la main.



Cet exemple suffira pour que l'élève se rende compte que c'est à la 4^e position seulement que le pouce trouve son appui naturel au fond du manche ; il comprendra aussi, qu'il est inadmissible que la main ne puisse arriver à la 5^e position sans subir un arrêt à la 3^e.

Si la plupart des violonistes continuent à laisser glisser le pouce au fond du manche et à appuyer la main contre l'éclisse à la 3^e position, c'est uniquement parce que l'habitude est une deuxième nature, c'est aussi parce que les violonistes nés, s'accommodent à la longue de défauts qu'un merveilleux instinct corrige du reste en partie.

Si l'on veut se souvenir que jusqu'à la fin du XVIII^e siècle le manche du violon était de deux centimètres plus court que de nos jours, on en tirera aisément la conclusion que la main se trouvant alors en 3^e position comme elle est aujourd'hui en 4^e, l'inconvénient d'appuyer la main contre l'éclisse était à cette époque très largement compensé par le repos qu'il procurait, car alors la mentonnière n'existait pas, l'usage des positions élevées était des plus restreint et les sauts de la 1^{re} aux 5^e, 6^e et 7^e positions fort rares.

Ajoutons cependant que les règles relatives au mécanisme ne sont pas inflexibles et qu'elles peuvent être légèrement modifiées selon la conformation et les dispositions de chacun.

On pourra conseiller par exemple à l'élève ayant le petit doigt trop court ou la main trop forte de

rapprocher un peu la paume du manche de l'instrument ou de porter la main en dehors pour obtenir l'allongement du petit doigt, mais encore faudra-t-il qu'il s'abstienne de démancher du bras et qu'il évite les passages défectueux de la 3^e à la 5^e position ainsi que les écarts de justesse dans les tonalités bémolisées à la 3^e position, tous défauts auxquels échappent rarement les élèves qui, à cette position, appuient la main contre l'éclisse ou avancent le pouce contre le talon du manche.

Du portamento

Le *portamento* sert à lier parfaitement deux sons chantés et correspond au port de voix par lequel un chanteur lie deux sons placés sur une même syllabe. L'emploi et l'exécution du *portamento* est donc soumis aux lois du « *bel canto* ».

Si l'exécution du *portamento* est toujours délicate et parfois difficile, le principe en est des plus simples : « *Quel que soit le saut à exécuter, c'est toujours le doigt appuyé qui glisse le long de la corde, pour porter le son initial à la position requise par la note avec laquelle la liaison doit être effectuée* ».

Si la note qui suit le doigt appuyé se joue avec le même doigt que la note précédente, c'est l'expression seule du morceau qui décide si le *portamento* doit être lent ou rapide, léger ou plus appuyé.

Si au contraire la note qui suit le doigt appuyé est faite par un autre doigt, le doigt appuyé glisse bien jusqu'à la position exigée, mais au moment précis où la main arrive à cette position, le doigt qui exécute la deuxième note tombe sur la corde d'une hauteur suffisante pour la saisir et empêcher que l'on entende le son représenté dans les exercices par les appoggiatures.

Que le portamento soit de tierce ou de deux octaves et plus, qu'il soit ascendant ou descendant, qu'il intéresse une ou plusieurs cordes, le principe en reste invariable et l'exécution identique.

Si certains *portamenti* peuvent être plus ou moins appuyés, d'autres doivent se faire avec toute la légèreté possible et passer inaperçus. C'est le cas, notamment, quand la répétition d'une même note se fait à des positions différentes.

Dans ce cahier, l'élève ne trouvera que des *portamenti* relativement faciles; mais, dès le début, il se gardera sévèrement d'abuser d'un merveilleux moyen d'expression qui, employé avec excès, est bien la chose la plus insupportable qui soit. Il se souviendra à temps que l'abus du *portamento* quoique ayant une action considérable sur le public en général, enlève aux œuvres des maîtres, leur noble caractère d'élévation et de pureté.

Premier Harmonique

Nous savons que les vibrations d'une corde entière, du sillet au chevalet, donne le son le plus bas qui puisse être tiré de cette corde. Si nous raccourcissons celle-ci en formant, au moyen des doigts, des sillons artificiels, nous obtenons des sons d'autant plus aigus que nous la raccourcissons davantage. Si nous posons légèrement un doigt au milieu de la corde et si nous frotons légèrement l'archet sur la corde ainsi divisée, soit du côté du chevalet, soit du côté du sillet, nous obtenons dans les deux cas l'octave supérieure de la corde à vide ou le *premier harmonique* naturel.

Si nous appuyons le doigt sur la corde au lieu de l'effleurer, nous obtenons toujours l'octave de la corde à vide, mais dans le timbre normal, car en appuyant le doigt sur la touche, nous avons soustrait à l'action de l'archet la partie de la corde comprise entre le sillet et le doigt appuyé.

Des accords

Les accords de trois sons se font en attaquant sans dureté, mais avec franchise, les deux notes inférieures de l'accord et en passant à la note supérieure par un changement de corde à peine perceptible. Les deux notes supérieures sont tenues pendant la durée de l'accord.

La coutume de prendre la corde basse comme une appoggiature et de passer par saccade aux deux cordes supérieures est défectueuse. Les accords de quatre sons ne s'exécutent pas différemment.

Nous envisagerons dans la suite les cas nombreux où les accords de trois sons doivent s'attaquer simultanément

Des octaves

Nos observations relatives aux changements de position s'appliquent en tous points à l'étude des octaves : Maintien du violon à l'épaule sans le secours de la main gauche; enlacement léger du pouce, afin d'éviter les contractions qui empêcheraient la main de se mouvoir le long du manche avec la légèreté nécessaire; démanchés de tierce, et plus tard de quarte et de quinte, par mouvements d'une souplesse extrême, dans lesquels les articulations du coude et de l'épaule ne cèdent qu'autant qu'il est nécessaire pour compléter le mouvement initial de la main.

Dans les suites d'octaves, on remédiera à la faiblesse du petit doigt en posant l'annulaire, ou l'annulaire et le majeur, sur la corde supérieure.

De la sonorité et du vibrato

Nous savons déjà que la sonorité dépend de l'amplitude des vibrations de la corde ; plus la corde vibre, plus la sonorité est pleine. Nous savons aussi que le meilleur moyen d'éviter une sonorité aux vibrations écourtées, un son grinçant et dur, est d'appuyer l'archet avec flexibilité et de ne jamais séparer la souplesse de la force.

L'élève aura remarqué que l'intensité du son varie suivant le point de contact de l'archet sur la corde ; il n'aura peut-être pas constaté encore qu'il varie aussi selon la grosseur ou la longueur de la partie de la corde mise en vibration. Le *ré* demande à être attaqué plus près de la touché, le *mi*, plus près du chevalet.

En réalité, l'instinct seul, guidé par la recherche constante d'une sonorité expressive, peut trouver le point de contact idéal de l'archet sur la corde.

Il faut que l'élève se rende compte le plus tôt possible de l'importance d'une belle sonorité, qui est la couleur et la plastique de notre art. Une sonorité pure et expressive est une des qualités les plus prenantes qu'un violoniste puisse posséder. Ainsi que le disait déjà Tartini : « Un violoniste, pour bien jouer, doit savoir bien chanter », chanter avec toute la ferveur et toute l'intensité dont son tempérament est susceptible.

Ce qui précède nous conduit naturellement à parler du *vibrato*, car la sonorité est liée intimement à la manière dont on emploie cet important moyen d'expression de la main gauche.

Une bonne vibration sensibilise le son et donne un charme particulier et expressif à la sonorité tout en augmentant sa rondeur ; le *vibrato* anime et renforce aussi les sons de longue durée.

Spohr en parle en ces termes : « Lorsqu'un chanteur chante sous l'impression de la passion, ou lorsqu'il pousse la voix jusqu'au summum de la puissance, il se produit dans cette voix un tremblement semblable aux vibrations d'une cloche frappée avec force. Ce tremblement, ce *vibrato*, il est possible au violoniste de le reproduire parfaitement, aussi bien que tant d'autres particularités de la voix. Il consiste dans un certain flottement du son appuyé, qui dépasse, au-dessus et en-dessous, le son juste, et qu'on produit au moyen d'un balancement de la main, dans la direction du sillet au chevalet. Mais ce mouvement ne doit pas être trop marqué, ni la déviation de justesse trop sensible. »

Ajoutons que le *vibrato* doit être en rapport constant avec l'expression et le style de la phrase que l'on interprète, il doit devenir une vibration aussi naturelle que le battement de nos artères. Presque inexistant, intérieur en quelque sorte dans les chants calmes et placides, il doit augmenter de vitesse et d'intensité à mesure que la phrase musicale exprime des sentiments de plus en plus passionnés. Il doit aussi s'unifier aux vibrations de la corde et être plus serré à l'aigu qu'au grave.

Chez les natures bien douées, le *vibrato* est le plus souvent naturel, il semble n'être que la conséquence logique d'un appui plus senti, plus expressif des doigts sur la corde. La vibration intérieure du doigt se communique à la main et n'intéresse jamais le bras.

Chez d'autres élèves au contraire, il est la résultante de la recherche d'un effet mal compris. Le désir de donner au jeu une expression factice pousse l'élève à vibrer convulsivement avec toute la main et l'avant-bras. Il va de soi que ce *vibrato* est des plus défectueux. Pour le corriger, le meilleur moyen consiste à obliger l'élève à jouer pendant quelques semaines sans aucun vibrato ; il pourra se régulariser ensuite au moyen du léger balancement de la main dont Spohr fait mention.

La légère vibration du doigt appuyé se communique à la main tout entière et produit ainsi un *vibrato* assez satisfaisant.

De toute façon, il est désirable que l'élève n'essaie pas de vibrer trop tôt. Plus les exercices lui auront assoupli la main, mieux les doigts auront trouvé d'instinct l'appui qui correspond à l'expression du trait, au sentiment de la phrase et à la pression plus ou moins grande de l'archet sur la corde, et plus le *vibrato* aura de chances d'être libre, naturel et expressif.

Ce qui a été dit suffira, pour convaincre l'élève que le *vibrato* est un merveilleux moyen d'expression, mais qu'il peut aussi, employé sans discernement, enlever au jeu toute justesse et toute mesure.

Charles de Bériot était de notre avis, puisqu'il écrivait il y a cinquante ans : « Chez l'artiste dominé par la fièvre de produire de l'effet, le *vibrato* n'est plus qu'un mouvement convulsif qui dénature la justesse d'intonation et le fait tomber ainsi dans une exagération ridicule ! »

Extension du 1^{er} doigt

Indépendamment de l'extension du petit doigt en usage dans toutes les positions, on recule le 1^{er} doigt d'un demi-ton, sans pour cela varier la position du pouce ou de la main. Ce doigté permet dans maints passages d'éviter un changement de position ou un saut de corde qui nuit à l'égalité du trait

Plan d'Études Violonistiques

BASÉ SUR L'EMPLOI DES ŒUVRES D'ENSEIGNEMENT DE

MATHIEU CRICKBOOM

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE ROYAL DE BRUXELLES

ANNÉES D'ÉTUDES	MÉTHODE DE VIOLON théorique et pratique	CHANTS et MORCEAUX pour violon et piano	TECHNIQUE du violon	ÉTUDES Les Maîtres du violon	DUOS PROGRESSIFS
1 ^{re} année	1 ^{er} Cahier (1 ^{re} pos.)	1 ^{er} Recueil	Cah. I. — Exercices, gammes et arpeges à la première position dans tous les tons.	Cah. I Pos. I	Cah. I Pos. I Cinq duos choisis de Mazas, Pleyel, Kalliwoda
	2 ^{me} Cahier (1 ^{re} pos.)	2 ^{me} Recueil			
2 ^{me} année	3 ^{me} Cahier (Tonalités, coups d'archet fondamentaux, 2 ^{me} et 3 ^{me} pos.)	3 ^{me} Recueil	Cah. II. — Exercices, extensions, trilles, double corde, accords brisés, démanchés, substitution de doigts, gammes majeures et mineures, arpeges. DOUBLES CORDES : tierces, sixtes, quarts, quintes, octaves.	Cah. II Pos. I-III	Cah. II. Cinq duos choisis de Mazas et Pleyel
	4 ^{me} Cahier (suite). 4 ^{me} et 5 ^{me} positions.	4 ^{me} Recueil		Cah. III Pos. I-IV	
3 ^{me} année	4 ^{me} Cahier (Double cordes faciles, démanchés aux trois premières positions.		Cah. III. — Exercices journaliers, notes muettes, trilles, gammes de deux et de trois octaves dans tous les tons, 516 rythmes et coups d'archets divers appliqués aux gammes, gammes chromatiques, arpeges, gammes en tierces dans tous les tons, octaves, accords dans tous les tons, etc.	Cah. IV Pos. I-V	Cah. III Pos. I-III Cinq duos choisis de Mazas et Pleyel
	4 ^{me} Cahier (suite), 6 ^{me} et 7 ^{me} positions.			5 ^{me} Recueil	
4 ^{me} année	5 ^{me} Cahier. Changements de position; ornements; harmonique, accorde, pizzicato, etc.			Cah. VI Pos. I-X	
5 ^{me} année				Cah. VII Pos. I-X	
6 ^{me} année				Cah. VIII	
7 ^{me} année				Cah. IX	
				Cah. X	
8 ^{me} année				Cah. XI	
				Cah. XII	

Il est presque inutile de faire observer que ce programme devra varier dans son application pour s'adapter aux dispositions et au travail des élèves. Nous attirons cependant l'attention des jeunes professeurs sur les inconvénients réels qu'il y a d'écourter les études des élèves les mieux doués, sous le fallacieux prétexte de mettre leurs dons plus rapidement en valeur.

Fourth Book.

Double stopping.

Hubert Léonard in his "Gymnastique du Violiniste" says, "It is better not to practice than to practice with poor strings". That advice can be given careful consideration from the time the pupil commences the study of double stopping. This always requires delicate execution, even for a trained violinist. It is, then, desirable that the difficulty to be overcome be not augmented by the necessity to struggle against defective strings.

A perfect knowledge of the value of the intervals (see page 42, Book 2) is more imperative than ever. It is the only means— notably for the thirds and sixths, major and minor— to avoid the too flagrant faults of intonation and to be certain whether to bring the fingers together or to separate them.

To correct the faults of intonation, the pupil will frequently make comparison with the open strings and will not displace the finger falsely placed until after having ascertained if the note is sharp or flat. The correction will then be based on a preliminary reflection and the pupil will avoid seeking the exact intonation by feeling his way in two directions.

The hand will be carried well away to facilitate the difficult grips and the first phalange of the fingers will fall vertically so as not to counteract the vibrations of the neighbouring string.

The function of the bow is also very important. To obtain the homogeneousness of the desired tone, it will be necessary from the first to seek the equal vibration of the two strings with a nuance (shade) of moderated force, rather than in a tone too sustained.

The space between the strings will be in proportion to the size of the fingers and calculated with a view to execute the run with sufficient ease.



The shift. (Continued.)

An easy execution of the runs will depend just as much on the suppleness with which one passes from one position to another as on the speed of the fingers and precision in bowing. It is, then, necessary that the changes in position be executed with suppleness and nimbleness in the passages of mechanism, and methodically and with expression in the cantilenas.

The student must not become discouraged nor evade the difficulty by employing artifices which will give him a momentary facility, paid for dearly later on.

Cuarto cuaderno.

De las dobles cuerdas.

Hubert Léonard, en su „Gymnastique du violoniste“ dice: „Vale mas no estudiar, que estudiar con malas cuerdas.“ Este consejo se tendrá particularmente en cuenta, cuando el alumno empiece el estudio de las dobles cuerdas. Una buena ejecución es siempre delicada, hasta para un violinista adelantado; es pues de desear que á la dificultad que hay que vencer, no se añada para el discípulo la necesidad de luchar con cuerdas falsas.

Se impone tambien un conocimiento perfecto del valor de los intervalos (véase pag.42,cuad.2). Es la única manera— especialmente para las terceras y sextas mayores y menores— de darse cuenta de si hay que juntar los dedos, o separarlos y evitar las desafinaciones demasiado flagrantes.

Para corregir las faltas de afinación, el discípulo se servirá frecuentemente de la comparación con las cuerdas al aire, y no moverá el dedo puesto en falso, hasta despues de haber reconocido si el sonido era demasiado alto o demasiado bajo. La corrección se basará por tanto, sobre una previa reflexión y el discípulo evitará el buscar la entonación exacta moviendo el dedo en las dos direcciones.

Se llevará la mano bien hácia fuera para facilitar las posiciones difíciles, y la primera falange de los dedos caerá verticalmente para no apagar las vibraciones de la cuerda vecina.

La misión del arco es tambien de las mas importantes. Para obtener la homogeneidad de sonido deseada, será necesario al principio buscar la igualdad de vibración de las dos cuerdas en un matiz moderado mas bien que en una sonoridad demasiado apoyada.

La separación de las cuerdas será proporcionada al grueso de los dedos y calculada de modo que sea posible ejecutar con bastante facilidad el pasaje.

Del Cambio de posición. (Continuación.)

Una ejecución facil y cómoda de los pasajes de mecanismo dependerá tanto de la soltura con que se pasar de una posición á otra, como de la velocidad de los dedos y de la seguridad del arco. Es pues necesario que los cambios de posición se ejecuten con soltura y ligereza en los pasajes de virtuosidad y con expresión y método en los melódicos.

No debe el discípulo retroceder ni buscar „facilidades“ que le darian una facilidad momentanea que pagaria ca mas tarde.

The best position for the fingers, including the thumb, for the 2nd, 3rd and 4th positions, will always be the one which most closely resembles the model or first position.

The left hand will maintain a good position, if in executing the following passage one avoids all contortion and all needless movement of the thumb and hand.



This example will be sufficient to enable the student to understand that it is in the 4th position only that the thumb finds its natural support at the lower end of the neck. He will also understand that it is inadmissible that the hand cannot arrive at the 5th position without making a stop at the 3rd.

If the greater number of violinists continue to permit the thumb to slide to the lower end of the neck and to support the hand against the side at the 3rd position, it is only because of a habit which has become second nature. It is also because born violinists accommodate themselves in the long run to faults which a marvelous instinct corrects at least in part.

If one will remember that up to the end of the XVIIIth century the neck of the violin was $\frac{3}{4}$ of an inch shorter than at the present day, one may easily draw the conclusion that the hand being then at the 3rd position as it is today at the 4th position, the inconvenience of supporting the hand against the side was at that time largely compensated for by the repose which it procured, because, then, the chinrest did not exist. The employment of the high positions were more restricted and the jumps from the 1st to the 5th, 6th and 7th positions very infrequent.

It should be added, however, that the rules relative to manipulation are not inflexible and that they may be slightly modified according to the suitability and disposition of each individual.

For example, one could advise a pupil having a little finger too short or a hand too large to allow his palm to draw a little closer to the neck of the instrument, or to turn the hand out to permit the little finger to stretch further. Nevertheless, it is imperative that he should not shift the arm and that he should avoid the defective passages from the 3rd to the 5th position, as well as a digression from intonation in the flat keys of the 3rd position— all faults which rarely escape the pupils who, at this position, support the hand against the side or advance the thumb against the nut of the neck.

The portamento.

The *portamento* serves to perfectly unite two melodic notes and corresponds to the "carriage of the voice" by which a singer unites two sounds placed on the same syllable. The employment and execution of the *portamento* comes, therefore, under the law of the "bel canto."

If the execution of the *portamento* is always delicate and sometimes difficult, the principle is one of the most simple. "Whatever may be the jump to be executed, it is always the finger resting upon the string which glides

La mejor posición de los dedos, incluso en pulgar, en las 2^a, 3^a y 4^a posiciones será siempre aquella que se acercará mas á la *posición tipo* ó primera posición.

La mano izquierda se mantendrá en una buena posición si se ejecuta el ejemplo siguiente, evitando toda contorsión ó todo movimiento inútil del pulgar y de la mano.

Este ejemplo bastará para que el discípulo se dé cuenta de que solo en la cuarta posición encuentra el pulgar su apoyo natural al extremo del mango; comprenderá también que es inadmissible que la mano no pueda llegar á la quinta posición sin sufrir un paro en la tercera.

Si la mayor parte de los violinistas continúan dejando resbalar el pulgar al extremo del mango y apoyan la mano en el aro en la 3^a posición, es solo porque la costumbre es una segunda naturaleza, y también porque los violinistas de nacimiento se acostumbran á la larga á los defectos que un maravilloso instinto corrige en parte.

Si nos recordamos que hasta fines del siglo XVIII el mango del violín era dos centímetros mas corto que en nuestros días, deduciremos fácilmente que la mano, encontrándose entonces en tercera posición como hoy lo está en cuarta, el inconveniente de apoyar la mano en el aro estaba en esta época muy compensado por el descanso que procuraba. Porque entonces la barbada no existía, el uso de las posiciones elevadas era muy restringido y los saltos de la primera á las 5^a, 6^a y 7^a posiciones muy raros.

Añadamos sin embargo que las reglas relativas al mecanismo no son inflexibles y que pueden ser modificadas ligeramente según la conformación y las disposiciones de cada uno.

Se podrá aconsejar por ejemplo al discípulo que tenga el dedo meñique corto ó la mano demasiado gruesa, que acerque un poco la palma de la mano al mango del instrumento, ó que avance un poco la mano hácia fuera para conseguir el alargamiento del dedo meñique; pero con todo tendrá que evitar el cambio de posición del brazo, los pasajes defectuosos de la 3^a á la 5^a posición y las faltas de afinación en las tonalidades con bemoles en la 3^a posición, defectos todos á los que escapan raramente los discípulos que en esta posición apoyan la mano en el aro ó adelantan el pulgar hasta el talón del mango.

Del portamento.

El portamento sirve para ligar perfectamente dos sonidos melódicos y corresponde al arrastre de la voz por el que un cantante liga dos sonidos colocados sobre la misma sílaba. El empleo y la ejecución del portamento están pues sometidos á las leyes del "bel canto."

Con todo y ser la ejecución del *portamento* delicada y á veces difícil, el principio es de lo mas sencillo. "Qualquiera que sea el salto que se ejecute, es siempre el último dedo apoyado el que resbala á lo largo de la cuerda"

along it to carry the initial sound to the required position by the note with which the union must be effected."

If the note which follows the engaged finger is played by the same finger as the preceding note, it is the expression of the piece, alone, which decides if the portamento must be slow or quick, light or sustained.

On the contrary, if the note which follows the engaged finger is played by another finger, the engaged finger glides completely to the desired position, but at the precise moment when the hand arrives at this position, the finger which executes the second note falls on the string from a height to engage it and prevents one hearing the sound represented in the exercises by the grace notes.

Although the portamento be a third, or of two octaves or more; whether it be ascendant or descendent, whether it engage one or more strings, the principle rests invariable and the execution identical.

If certain portamenti can be more or less supported, others must be performed with all possible lightness and pass unnoticed. That is the case notably when the same note is played in different positions.

In this book the pupil will find only comparatively easy portamenti, but from the start he will strictly guard against the abuse of a marvellous means of expression, which employed to excess is truly something most insupportable. He must remember in time that the abuse of the portamento, even though producing considerable effect with the public in general, robs the works of the masters of their noble character of elevation and purity.

Harmonic first.

We know that the vibrations of an entire string from the nut to the bridge give the lowest sound that can be drawn from that string. If we shorten the latter on forming artificial nuts by means of the fingers, we obtain tones increasingly high in proportion, the more we shorten the string. If we place a finger lightly in the middle of the string and lightly rub the bow on the string thus divided, be it on the side of the bridge or on the side of the nut, we will obtain in either case the higher octave or *natural harmonic first* of the open string.

If we press the finger on the string, in place of resting it there lightly, we will always obtain the octave of the open string but with a normal tone, because on resting the finger on the finger-board we have removed from the action of the bow that portion of the string lying between the nut and the engaged finger.

The chords.

The chord of three notes is produced upon attacking boldly, but without harshness, the two inferior notes of the chord and on passing to the superior note by changing string imperceptibly. The two superior notes are held throughout the duration of the chord.

The habit of using the bass string as an grace note and passing by jerks to the two superior strings is defective. The chord of four notes is executed in the same way.

Presently we will show numerous cases where the chords of three notes must be attacked simultaneously.

para llevar el sonido inicial á la posición requerida por la nota con la cual la ligadura debe ser efectuada."

Si la nota que sigue al dedo apoyado se toca con el mismo dedo que la precedente, es solo la expresión de la pieza la que decide si el portamento debe ser lento ó rápido, ligero ó mas apoyado.

Si por el contrario la nota que sigue al dedo apoyado debe tocarse con otro dedo, el dedo apoyado resbala efectivamente hasta la posición exigida, pero en el momento preciso en que la mano llega á esta posición, el dedo que ejecuta la segunda nota cae sobre la cuerda desde una altura que baste para cogerla é impedir que se oiga el sonido representado en los ejercicios por las notas pequeñas (notas mudas).

El principio es invariable y la ejecución idéntica, tanto si el portamento es de tercera ó de dos octavas y aun mas, tanto si interesa á una ó varias cuerdas como si el movimiento es ascendente ó descendente.

Así como ciertos portamentos pueden apoyarse mas ó menos, otros deben hacerse con toda la ligereza posible y pasar desapercibidos, sobre todo cuando la repetición de una misma nota se hace en posiciones diferentes.

En este cuaderno, el alumno no encontrará mas que los portamentos relativamente fáciles; pero desde un principio se guardará severamente de abusar de un maravilloso medio de expresión que empleado con exceso resulta insoportable. Tendrá presente que si el abuso del portamento influye considerablemente sobre el público en general, quita en cambio á las obras de los verdaderos maestros su noble carácter de elevación y de pureza.

Primer armónico.

Sabemos que las vibraciones de una cuerda entera de la cejuela al puente, dan el sonido mas bajo que se puede sacar de ella.

Si acertamos dicha cuerda formando por medio de los dedos cejuelas artificiales, obtenemos sonidos tanto mas altos cuanto mas la acertamos.

Si rozamos la cuerda por su mitad y si frotamos ligeramente el arco sobre la cuerda así dividida, sea hácia la cejuela, sea hácia el puente, obtendremos en los dos casos la octava superior de la cuerda al aire ó sea el *primer armónico natural*.

Si apoyamos el dedo sobre la cuerda en lugar de rozarla ligeramente, obtendremos siempre la octava de la cuerda al aire pero con timbre normal, porque apoyando el dedo sobre el bastidor habremos sustraído la parte de la cuerda comprendida entre la cejuela y el dedo á la acción del arco.

De las acordes.

Los acordes de tres sonidos se hacen atacando sin dureza, pero francamente, las dos notas inferiores del acorde y pasando á la nota superior por un cambio de cuerda apenas perceptible. Las dos notas superiores son tenidas durante toda la duración del acorde.

La costumbre de tomar la cuerda baja como nota pequeña y de pasar por una sacudida á las dos cuerdas superiores es defectuosa.

Los acordes de cuatro sonidos se ejecutan del mismo modo. Veremos luego los casos numerosos en que los acordes de tres sonidos deben atacarse simultáneamente.

The octaves.

Our observations relative to the changes of positions, apply in every way to the study of the octaves. Hold the violin to the shoulder without the aid of the left hand, the thumb clasping it lightly in order to avoid contractions which will prevent the hand moving along the neck with necessary freedom. Shift from thirds, and later from fourths and fifths, by extreme suppleness of movement, in which the joints of the elbow and of the shoulder do not give more than is necessary to complete the initial movement of the hand.

In performing the octaves, one will remedy the feebleness of the little finger by placing the third, or third and second fingers, on the superior string.

The tone and vibrato.

We already know that the tone depends on the fulness of the vibrations of the string. The more the string vibrates, the fuller the tone will be. We also know that the best means of avoiding a tone in which the vibrations are curtailed (a sound harsh and grating) is to support the bow with flexibility and never separate the suppleness from the force.

The student will have remarked that the intensity of tone varies according to the point of contact of the bow on the string. He will not perhaps have verified yet that it also varies according to the largeness or length of the portion of the string put into vibration. The *D* requires to be attacked nearer the fingerboard; the *F* nearer the bridge.

In reality the instinct alone, guided by a constant lookout for an expressive, can find the ideal point of contact of the bow on the strings.

It is necessary that the pupil should understand as early as possible the importance of a beautiful tone, which is the colour and plastic of our art. A pure and expressive tone is one of the most captivating qualities that a violinist can possess, and as Tartini said:—"To play well a violinist should know how to sing;" sing with all the fervour and all the intensity his temperament is susceptible of.

These remarks naturally lead us to the question of the *vibrato*, because the tone is intimately connected with the manner by which one employs this important means of expression of the left hand.

A good vibration makes the note sensitive and gives a particular and expressive charm to the tone; at the same time increases its fulness. The *vibrato* animates and reinforces sounds of long duration.

Spoehr speaks of it in the following terms:—"When a singer sings under the influence of passion, or when he extends his voice just to the height of its power, he produces in his voice a tremolo similar to the vibrations of a bell struck with force. That tremolo, that *vibrato*, the violinist can reproduce it perfectly, as well as so many other peculiarities of the voice. It consists of a certain undulation of the stress, which passes over and under the precise note and which is produced by balancing the hand in the direction of the fingerboard. But this movement must not be too noticeable nor the deviation from the actual note too marked."

De las Octavas.

Nuestras observaciones relativas á los cambios de posición, se aplican en todo al estudio de las octavas. Sostener el violín sobre el hombro sin la ayuda de la mano izquierda; enlace ligero del pulgar á fin de evitar las contracciones que impedirían á la mano moverse á lo largo del mango con la ligereza necesaria; cambio de posición de tercera y mas tarde de cuarta y quinta por movimientos de una soltura extrema, en los cuales las articulaciones del codo y del hombro no cedan sino en lo necesario para completar el movimiento inicial de la mano.

En las series de octavas, se remediará la debilidad del dedo meñique, dejando el anular, ó bien el anular y el mayor sobre la cuerda superior.

De la sonoridad y del vibrato.

Sabemos ya que la sonoridad depende de la amplitud de las vibraciones de la cuerda, cuanto mas la cuerda vibra, mas llena es la sonoridad; sabemos tambien que el mejor medio de evitar una sonoridad de vibraciones acortadas, un sonido aspero y duro es apoyar el arco con flexibilidad no separando jamás esta de la fuerza.

El discípulo habrá observado que el punto de contacto del arco con la cuerda varia según la intensidad del sonido, según el matiz; tal vez no habrá observado todavia, que varia tambien según el grueso ó el largo de la parte de la cuerda puesta en vibración. (El *re* pide ser atacado mas cerca del bastidor, el *mi* mas cerca del puente).

En realidad, solo el instinto guiado por la constante investigación de una sonoridad expresiva puede encontrar el punto de contacto ideal del arco sobre la cuerda.

Importa que el discípulo se dé cuenta lo mas pronto posible de la importancia de una bella sonoridad que es el color y la plástica de nuestro arte. Una sonoridad pura y expresiva es una de las cualidades mas comovedoras que un violonista puede poseer. Como decia ya Tartini: "Un violinista para tocar bien, debe poder cantar bien;" cantar con todo el fervor y toda la intensidad de que su temperamento es capaz.

Lo que precede, nos conduce naturalmente á hablar del vibrato, porque la sonoridad está ligada intimamente á la manera como se emplea este importante medio de expresión de la mano izquierda.

Una buena vibración sensibiliza el sonido y da un encanto particular y expresivo á la sonoridad toda aumentando el mismo.

Spoehr habla de ello en estos términos:

"Cuando un cantante canta bajo la impresión de la pasión, ó cuando fuerza la voz hasta el summum de su potencia, se produce en esta voz un temblor parecido á las vibraciones de una campana tañida con fuerza.

Este temblor, este vibrato puede el violonista reproducirlo perfectamente del propio modo que tantas otras particularidades de la voz.

Consiste en una vacilación del sonido apoyado, que se produce por medio de un balanceo de la mano en la dirección de la cejuela al puente. Pero este movimiento no debe ser demasiado acentuado, ni la desviación en la justesa del sonido demasiado sensible."

Let us add that the *vibrato* must always be in conformity with the expression and style of the phrase one is interpreting; it must become a vibration as natural as the pulsation of our arteries.

Almost non-existent, yet an intangible something in melodies that are calm and placid, it must increase in quickness and intensity in proportion as the musical phrase expresses sentiments more and more passionate. It must also unite with the vibrations of the string and be quicker on the high notes than on the low ones.

To well gifted natures the *vibrato* comes most naturally. It seems to be but the logical consequence of a pressure better felt, more expressive, of the fingers on the string. The internal vibration of the finger is communicated to the hand and never engages the arm.

On the contrary, with other pupils it is the result of a search for an effect imperfectly understood. The wish to give an artificial expression to the playing impels the pupil to vibrate convulsively with the whole hand and forearm. It goes without saying that this *vibrato* is the most defective. To correct it, the better way consists in obliging the student to play for several weeks without any *vibrato*. He will then be able to regularize this movement by lightly balancing the hand in the way suggested by Spohr.

The light vibration of the supported finger communicates itself to the whole hand and thus produces a *vibrato* sufficiently satisfying.

All the same, it is desirable that the pupil should not try to vibrate too soon. The more supple his hand becomes with the exercises, the more readily his fingers will instinctively find the support which corresponds to the expression of the run, the sentiment of the phrase and of the pressure, more or less pronounced, of the bow on the strings and the more opportunities the *vibrato* will find to become *free, natural and expressive*.

All this will be sufficient to convince the pupil that the *vibrato* is a marvellous means of expression but which employed indiscriminately can also rob the playing of all measure and precision.

Charles de Bériot was of our opinion, for he wrote fifty years ago: "With an artist dominated by the fever to produce an effect, the *vibrato* is nothing more than a convulsive movement which distorts the precision of an intonation and thus causes it to become a ridiculous exaggeration".

Extending the first finger.

Independently of the extension of the little finger, employed in all the positions, one withdraws the 1st finger a semitone without changing the position of the thumb or hand. This fingering avoids in many passages a change of position or a jump which is prejudicial to the equality of the run.

Añadamos que el *vibrato* debe estar en relación constante con la expresión y el estilo de la frase que se interpreta; debe ser una vibración tan natural como el latido de nuestras arterias. Apenas perceptible, como si dijéramos interior en los cantos tranquilos y placidos, debe aumentar de velocidad y de intensidad á medida que la frase musical expresa sentimientos mas y mas apasionados. Debe identificarse tambien con las vibraciones de la cuerda, y ser mas rápido en el agudo que en el grave.

En los violinistas de nacimiento, el *vibrato* es las mas de las veces natural; parece ser la consecuencia lógica de un apoyo mas sentido, mas espresivo, de los dedos sobre la cuerda, la vibración interior del dedo se comunica á la mano y nunca al brazo.

En otros discípulos por el contrario es la consecuencia de la rebusca de un efecto mal comprendido; el deseo de dar al juego una expresión ficticia lleva al alumno á vibrar convulsivamente con toda la mano y el antebrazo.

Es pues fácil comprender que este *vibrato* es de los mas defectuosos.

El mejor medio de corregirlo es obligar al alumno á tocar durante algunas semanas sin ningun *vibrato* y de regularizarlo despues por el ligero balanceo de la mano que menciona Spohr.

La ligera vibración del dedo apoyado se comunica á las otros dedos, á la mano entera y se obtiene un *vibrato* bastante satisfactorio.

De todas maneras es de desear que el discípulo no pruebe á vibrar demasiado pronto. Cuanta mayor sea la suavidad obtenida por los ejercicios, cuanto mas los dedos hayan encontrado instintivamente el apoyo que corresponde á la expresión mas ó menos intensa del arco sobre la cuerda, tantas mayores probabilidades tendrá la vibración de ser libre, natural y expresiva.

Lo dicho basta para convencer al discípulo de que si el *vibrato* es un exelente medio de expresión, puede tambien, empleado sin discernimiento, restar al juego toda justeza y toda medida.

Charles de Bériot era de nuestro parecer puesto que escribia hace cincuenta años: „En el artista dominado por la fiebre del efecto, el *vibrato* no es mas que un movimiento convulsivo que desnaturaliza la justeza de la entonación y le hace caer en una exageración ridícula.“

Extension del primer dedo.

Independientemente de la extensión del dedo meñique, de uso corriente en todas las posiciones, se retira el primer dedo medio-tono sin por esto variar la posición del pulgar ó de la mano. Esta digitación permite en muchos pasajes evitar un cambio de posición ó un salto de cuerda que serian en perjuicio de la igualdad del rasgo.

Double stopping.

Doubles cordes

Doble cuerda.

(Page 6)

(Page 2)

(Pagina 6)

249. $\text{♩} = 72$
mf sostenuto

250. *Allegretto.*
mf

251. *Moderato.*
mf

252. $\text{♩} = 80$
cantabile

253. *Moderato.*

254. $\text{♩} = 80$



1^o

257. 2^o

II III

I

29. Andante.

sostenuto

cresc.

f

dim.

sostenuto

sf

p

Du démanché par la corde à vide

Del cambio de posición por la cuerda al aire.

Shift to and from an open string.

258. Musical notation for exercise 258. Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: G4 (3), A4 (1), B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings: 3, 1, 0, 1, 0, 2, 4. Position changes: I, III, I.

259. Musical notation for exercise 259. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (3), E4 (0), F#4 (4), G4 (4), F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 3, 0, 4, 4, 0, 1, 1, 0, 4. Position changes: I, III, I.

260. Musical notation for exercise 260. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (3), E4 (0), F#4 (1), G4 (0), A4 (2), B4 (4), C5 (0), B4 (2), A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 3, 0, 1, 0, 2, 4, 0, 2, 0, 4. Position changes: I, 1/2 S., I, III, I.

261. Musical notation for exercise 261. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (1), G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 0, 0, 1, 0, 2, 0, 1. Position changes: I, III, I, III.

Musical notation for exercise 262. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (0), E4 (3), F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 0, 3, 4, 0, 0, 1, 0, 2. Position changes: I, III, I.

30. Musical notation for exercise 30. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (1), E4 (1), F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 1, 1, 3, 4, 2, 1, 0, 1. Position changes: III, I, III. Includes a circled tempo marking "♩ = 63".

Musical notation for exercise 31. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (1), E4 (1), F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 1, 1, 3, 4, 2, 1, 0, 1. Position changes: III, I, III. Includes the marking "mf cantabile".

Musical notation for exercise 32. Treble clef, D major, 2/4 time. Notes: D4 (1), E4 (1), F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings: 1, 1, 3, 4, 0, 1. Position changes: I, III, I.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *f*. Fingerings III and V are indicated.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings I and V are indicated.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a complex melodic line with slurs and fingerings (0, 1, 2, 3). The left hand has a more static accompaniment. Dynamics include *p*. Fingerings III, II, and I are indicated.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand continues with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc. poco a poco*. Fingerings III, II, and I are indicated.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Fingerings V and III are indicated.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Fingerings I and V are indicated.

Du démanché, tierces mineures

A travailler sur les 4 cordes

Del cambio de posición

The Shift, minor thirds.

Terceras menores.

To be practiced on the 4 strings.

A estudiar sobre las 4 cuerdas.

262.

Barcarolle.

mp espressivo

♩ = 44

1. 2.

cresc.

f

III I III

p

dim. e poco rit.

p a tempo

poco cresc.

dim. e poco rit.

Du démanché, tierces majeures

The Shift, major thirds.

Del cambio de posición,
terceras mayores.

263.

The Portamento.

Du Portamento

Del portamento.

(Page 7)

(Page 3)

(Pagina 7)

264.

Résultat
Result.
Resultado.

265.

Résultat
Result.
Resultado.

266.

Résultat
Result.
Resultado.

267.

Résultat
Result.
Resultado.

268.

269.

$\text{♩} = 58-116$

(A) *sostenuto*

270.

A répéter sur les quatre cordes.

To be practiced on the four strings.

Se repetirá el ejercicio No.271 sobre las cuatro cuerdas.

271.

272.

(A) *f*

Andante.

Melodie (Melody) by R. Schumann of the 4th Book of "Melodies and Selections" should be practiced after Ex. 172.

Melodie de R. Schumann del 4^o cuaderno de Chants et Morceaux de Maîtres debe estudiarse despues del ejercicio No. 172.

* Melodie de R. Schumann du 4^me recueil des Chants et Morceaux sera étudiée après l'ex. 172.

31.

♩ = 126

mp affabile

mf II

cresc. *f* I III II

III *dim.* I *mp*

I III *pp* I

Natural Harmonics. Harmoniques simples Armónicos naturales.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

Allegro moderato.

279.

Musical score for Etude, Study. - Estudio, measures 279-320. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro moderato.' and the dynamics include 'f' (forte). The piece features a complex melodic line with many slurs and ties. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are placed above the notes. There are three trills marked 'III' in the first, second, and fourth staves. The piece concludes with a double bar line.

Etude
Study. - Estudio.

Allegro. $\text{♩} = 84$

32.

Musical score for Etude, Study. - Estudio, measures 32-60. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro.' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The dynamics include 'f con brio' (forte with vigor) and 'p' (piano). The piece features a complex melodic line with many slurs and ties. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) are placed above the notes. There are three trills marked 'III' in the first, second, and fourth staves. The piece concludes with a double bar line.

2
p
I *cresc.*
III

4 0 0 4 0 0 0 0 0 0 3 0 4 0

1 2 3 2 3 1 *dim.*
1/2 position
1/2 posición
2 0 2 4 3 1
II *cresc.* III *f*

4 0 4 1 0

2 0 2 3 0 1 0 3 0 0 +
I III I

5 3 4 1 5 3 4
III

Etude

Study. - Estudio.

Lento.

33.

The first system of the Etude consists of four measures. The right hand plays a sequence of eighth notes with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system contains measures 5 through 8. It features more complex fingering, including triplets and slurs. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 6, and the left hand has a triplet of quarter notes in measure 7. Fingering numbers 1, 0, and 3 are indicated.

The third system covers measures 9 to 12. The right hand continues with eighth-note patterns, including a triplet in measure 10. The left hand accompaniment includes a triplet of quarter notes in measure 11. Fingering numbers 3 and 3 are shown.

The fourth system includes measures 13 to 16. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 13 and a triplet of quarter notes in measure 14. The left hand has a triplet of quarter notes in measure 15. Fingering numbers 2, 4, 0, 2, 4, and 2 are indicated.

The fifth system contains measures 17 to 20. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 17 and a triplet of quarter notes in measure 18. The left hand has a triplet of quarter notes in measure 19. Fingering numbers 4, 5, 2, 5, 2, 3, 1, and 1 are shown.

The sixth system covers measures 21 to 24. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 21 and a triplet of quarter notes in measure 22. The left hand has a triplet of quarter notes in measure 23. Fingering numbers 4 and 3 are indicated.

1° 2° 3°
T M

280.

The Chords
(page 8)

Des accordes
(page 3)

De los acordes
(pagina 8)

281.

f

282.

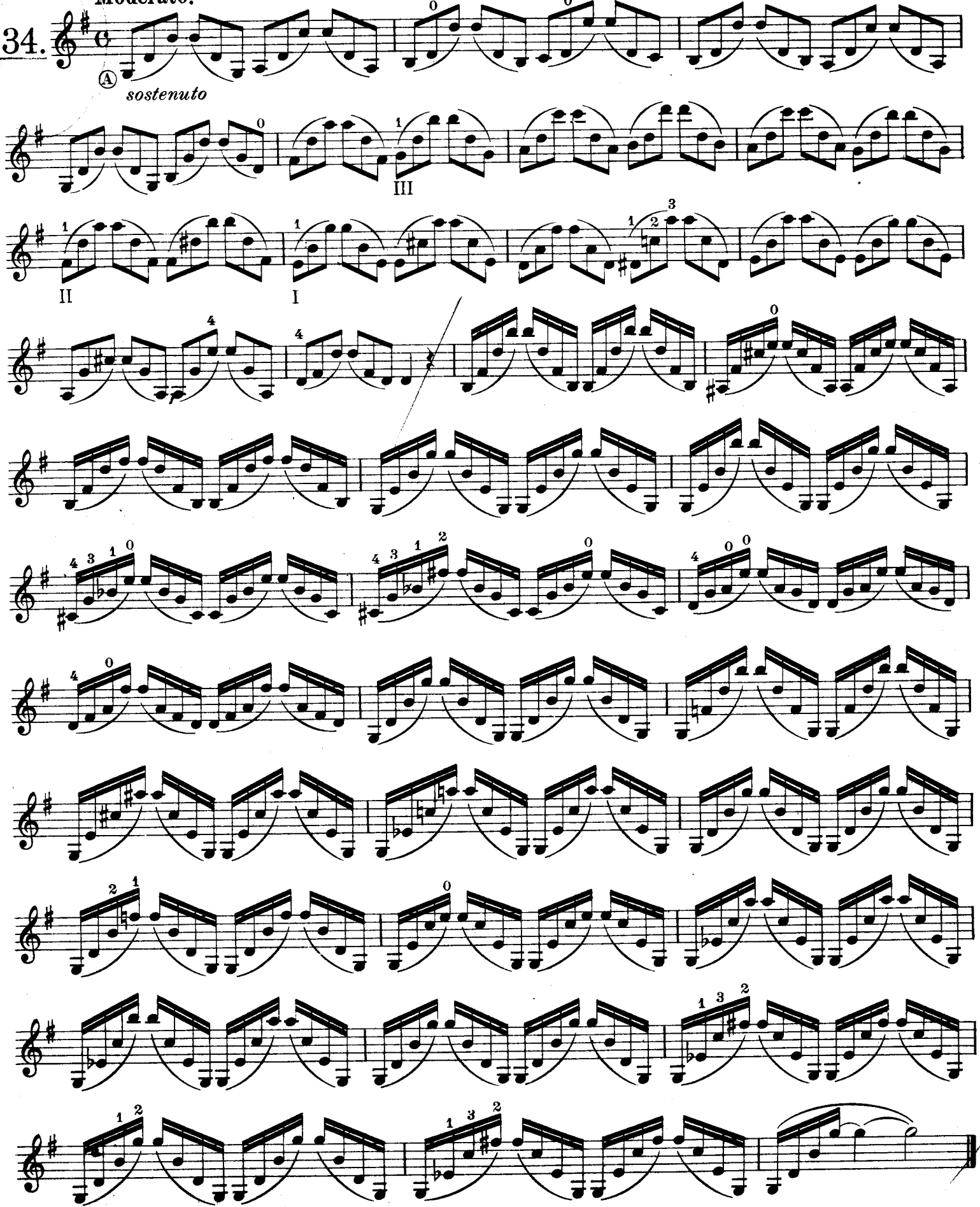
f

283.

Sin combi
Dejar de

Etude
Study. - Estudio.

Moderato.

34. 

Etude Study. — Estudio.

35.

simile

The *Allegro* by F. Mendelssohn of the 4th Book of "Melodies and Selections" should be practiced after study No. 35.

El *Allegro* de F. Mendelssohn del 4^o cuaderno de *Chants et Morceaux de Maîtres* debe estudiarse despues del estudio No. 35.

L'*Allegro* de F. Mendelssohn du 4^{me} Recueil des *Chants et Morceaux* sera étudié après l'étude n^o 35.

Sarabande.

F. Francœur.
(1698-1787.)

Andante.

mf espressivo

dim. *mp*

cresc. *f*

dim.

Doubles cordes 2^{me} position

Double stopping, 2nd position.

Doble cuerda, 2^a posición.

284.

285. 

286. 



Doubles cordes 3^{me} position

Double stopping, 3rd position.

Doble cuerda, 3^a posición.

287. 



288. 





289. 





The *Nocturne* by Field and the *Prelude* by G. Torelli of the 4th Book of "*Melodies and Selections*" should be practiced simultaneously with the exercises for the double chords.

El *Nocturno* de Field y el *Préludio* de Torelli del 4^o cuaderno de *Chants et Morceaux de Maîtres* deben estudiarse simultaneamente con los ejercicios en doble cuerda.

* Le *Nocturne* de Field et le *Prélude* de G. Torelli du 4^{me} Recueil des *Chants et Morceaux* seront étudiés simultanément avec les exercices en doubles cordes.

Répéter l'ex. no 290 sur les autres cordes

Practice Ex. 290 on the other strings.

Repetir el ej. 290 sobre las cuatro cuerdas.

290.

291.

292.

293.

Du spiccato.

Les mots italiens *spiccato* (net, saillant) et *saltato* (sautillant, jeté) ne devraient pas plus être synonymes dans l'art du violon qu'ils ne le sont en italiens.

Le *spiccato* procède du martelé au milieu; comme dans ce dernier coup d'archet, chaque note possède son accentuation propre, obtenue par une légère pression du pouce et de l'index sur la baguette. C'est en somme un martelé très léger, qu'il faut faire à 20 ou 25 centimètres du talon, en enlevant l'archet de la corde après chaque prise de son.

L'emploi du *spiccato* est d'une telle fréquence qu'il est impossible d'exécuter une œuvre classique sans en faire un emploi constant

L'étude des différents martelés, du *spiccato*, du *staccato* et du *saltato* (sautillé) est des plus importantes, non seulement parce que leur emploi est très fréquent, et qu'on a fait dériver d'eux quantité de coups d'archet dont il sera question plus tard, mais aussi parce qu'ils donnent une grande souplesse au bras droit, tout en développant la maîtrise de l'archet; aussi l'élève ne pourra-t-il mettre trop de peine et de soin à les acquérir.

Du staccato.

Le *staccato* ordinaire, ou *serioso*, n'est qu'une suite de très courts martelés exécutés en un seul coup d'archet tiré ou poussé.

Kreutzer dit : « Il faut étudier le *staccato* très lentement, en gardant le poignet libre; pousser toutes les notes également, en observant que l'archet ne quitte jamais la corde; appuyer la première et la dernière note, c'est un sûr moyen de parvenir à bien faire ce coup d'archet. »

Nous ajouterons que la difficulté du *staccato* ne consiste pas à le faire vite, mais bien à le maîtriser de manière à pouvoir l'exécuter dans tous les mouvements et dans toutes les nuances.

La difficulté de ce coup d'archet a été très exagérée; une étude patiente et intelligente donne de meilleurs résultats qu'on ne le croit généralement. Si les élèves exécutent mal le *spiccato* et le *staccato*, c'est qu'ils n'ont fait bien souvent qu'une étude insuffisante et défectueuse des différents martelés.

Il ne faut pas confondre le *staccato serioso* dont il vient d'être question avec le *staccato* ultra rapide, obtenu par entière crispation du bras et de la main et dont certains violonistes de la génération précédente ont fait un emploi aussi brillant qu'immodéré.

Ce *staccato* tout personnel que nous pourrions dénommer *staccato à la Wieniawski* produit un effet considérable, mais il est d'un emploi peu commode, pour ne pas dire impossible, dans les passages mesurés ou peu rapides. L'étude de cette variante du *staccato* sera sagement remise à plus tard.

Du saltato (sautillé).

A l'opposé du *spiccato* et du *staccato*, qui sont des dérivés du martelé, le sautillé est un coup d'archet fondamental nettement distinctif des précédents. Ainsi que son nom l'indique, le sautillé est un coup d'archet sautillant qui doit s'obtenir par simple rebondissement de la baguette.

On peut étudier le sautillé de diverses manières; celle qui à nos préférences consiste à répéter le *la* à vide par de petits coups d'archet du milieu, jusqu'à obtenir la plus complète élasticité du poignet et de la main.

Le rebondissement naturel de la baguette, facilité encore par l'action de la corde, se trouve alors assez aisément au point d'équilibre de l'archet, surtout si on diminue l'inclinaison de la baguette en redressant l'archet sur la corde, dans une position presque verticale. Ce procédé donne un sautillé léger et rapide d'une continuité remarquable.

Dans la suite, on travaillera le sautillé en laissant tomber le milieu de l'archet sur la corde, d'une hauteur minime.

Il est très important que l'élève comprenne bien que la première note seule est jetée, que le groupe soit de deux, trois, quatre notes ou continu. Les autres notes s'obtiennent toujours par le rebondissement naturel de l'archet et par un petit mouvement élastique du poignet et de la main, d'autant plus court que le *saltato* se fait presque sur place.

Lorsque l'élève sera parvenu à exécuter le sautillé du milieu de l'archet avec facilité, il se rapprochera un peu de la pointe, pour obtenir un rebondissement plus léger et plus rapide, un peu du talon pour augmenter l'intensité du son et obtenir un sautillé plus crépissant et plus incisif.

4^e position.

La main avance d'un degré pour passer de la 3^e à la 4^e position, ce qui porte le pouce contre le talon du manche. La main et le coude se portent en dehors autant qu'il est nécessaire pour obtenir une bonne position des doigts sur la 4^e corde. Les mains courtes ou trop fortes accentuent un peu le mouvement tournant du pouce sur le talon du manche.

5^e, 6^e, 7^e positions.

A partir de la 5^e position, le pouce tourne franchement sur l'axe du talon du manche. Le coude est porté en dehors et la main projetée en avant autant qu'il est nécessaire pour obtenir une position satisfaisante des doigts sur la 4^e corde; il faut veiller cependant à ce que ces mouvements n'influencent pas trop sensiblement la position de l'index, dont la première phalange doit tomber verticalement, même sur la chanterelle.

Les doigtés de la cinquième position sur le *sol*, le *ré* et le *la*, correspondent à ceux de la première position sur le *ré*, le *la* et le *mi*; les doigtés de la sixième position à ceux de la seconde; les doigtés de la septième position à ceux de la troisième, aussi l'élève retiendra-t-il rapidement les doigtés de ces positions.

La difficulté de ces positions en ce qui concerne le doigté est donc moins grande qu'on ne pourrait se le figurer tout d'abord.

Nous tenons à dire cependant, que notre expérience personnelle nous a prouvé que les élèves ne possèdent parfaitement le doigté de toutes les positions que s'ils se sont imposés une étude approfondie des différents intervalles, de quarte, de sixte, de septième et d'octave à une position déterminée, la troisième par exemple. Cette difficulté très réelle une fois vaincue, sa répétition aux différentes positions n'est plus qu'un jeu.

The Spiccato.

The Italian words *spiccato* ("salient") and *saltato* ("springing;" "dancing") should no more be synonymous in the art of violin playing than they are in Italian.

The *spiccato* originates in the "martelé" at the middle of the bow; and as in the latter bow stroke each note possesses its own accentuation, obtained by a light pressure of the thumb and index finger on the stick. It is, in short, a very light "martelé," which it is necessary to execute at from 8 to 10 inches from the nut by raising the bow from the string after each attack of tone.

The employment of the *spiccato* is of such frequency that it is impossible to perform a classic work without making constant use of it.

Example. *Ejemplo.*

Gavotte. A. Corelli.

Andante scherzoso. L. van Beethoven.

The practice of various martelés, the *spiccato*, the *staccato* and the *saltato* ("sautillé"), is of the greatest importance, not only that several bow strokes been derived from them which will be examined a little later, but also because it gives great suppleness to the right arm while at the same time it develops the mastery of the bow. The pupil cannot take too great a pain nor too much care to acquire them.

The Staccato.

The common *staccato*, or *serioso*, is only a series of very short "martelés" executed by one sole stroke of the bow, down or up.

Kreutzer says: "One should practice the *staccato* very slowly, keeping the wrist free, producing all the notes equally, all the while taking care that the bow never leaves the string; sustain the first and last note. This is a sure means of successfully achieving this stroke of the bow."

We will add that the difficulty of the *staccato* does not lie in accomplishing it quickly, but especially in mastering the means of its execution in all the movements and all the shades.

The difficulty of this bow stroke has been very greatly exaggerated; a patient and intelligent practice gives better results than is generally believed. If pupils execute the *spiccato* and *staccato* badly, it is often because they have practiced insufficiently and defectively the different "martelés."

The *staccato serio* which has just been referred to should not be confounded with the *staccato* ultra rapid, obtained by a contraction of the entire arm and hand and which certain violinists of the preceding generation employed as brilliantly as immoderately.

This *staccato*, entirely personal, which could be termed the *Wieniawski staccato*, produces considerable effect, but it is difficult if not impossible to employ it in timed or not very rapid passages. The practice of this variation of the *staccato* may wisely be deferred until later.

Del spiccato.

Las palabras italianas *spiccato* (destacado, saliente) y *saltato* (salteado, lanzado) no deberian ser sinónimas en el arte del violín como no lo son tampoco en italiano.

El *spiccato* procede del martillado en medio. Como en este golpe de arco, cada nota posee su acentuación propia obtenida por una ligera presión del pulgar y del índice sobre la vara; es en suma un martillado muy ligero, que se hace á 20 ó 25 centímetros del talón, levantando el arco despues de cada ataque de sonido.

El empleo del *spiccato* es tan frecuente que es imposible ejecutar una obra clásica sin hacer de él un uso constante.

El estudio de los diferentes martillados, del *spiccato*, del *staccato* y del *saltato*, es de los mas importantes, no solo porque su empleo es muy frecuente y que se ha hecho derivar de ellos numerosos golpes de arco de los que se tratará mas tarde, sino tambien porque dan una gran flexibilidad al brazo derecho, desarrollando al proprio tiempo la maestria del arco. Cuanta atencion y cuidado ponga el discípulo en adquirirlos será poca.

Del staccato.

El *staccato* ordinario ó *serioso*, no es mas que una serie de muy cortos martillados ejecutados con un solo golpe de arco, tirado ó empujado.

Kreutzer dice: „Hay que estudiar el *staccato* muy lentamente conservando la muñeca libre, empujando todas las notas igualmente de modo que el arco no abandone jamás la cuerda, apoyando la primera y la ultima nota; es un medio seguro de llegar á dominar bien este golpe de arco."

Añadiremos que la dificultad del *staccato* no consiste en hacerlo aprisa, sino en dominarlo de manera que pueda ejecutarse en todos los movimientos y con todos los matices.

La dificultad de este golpe de arco se ha exagerado mucho; un estudio paciente é inteligente da mejores resultados que lo que se cree generalmente. Si los discípulos ejecutan mal el *spiccato* y el *staccato* es que amenudo no han hecho mas que un estudio insuficiente y defectuoso de los diferentes martillados.

No hay que confundir el *staccato serio* del que se acaba de hablar con el *staccato* ultra rápido obtenido por la entera crispación del brazo y de la mano y del que ciertos grandes violinistas de la generación precedente han hecho un empleo tan brillante cuanto immoderado.

Este *staccato* muy personal que podriamos llamar *staccato á la Wieniawski* produce un efecto considerable pero es de un empleo poco cómodo, por no decir imposible en los pasajes medidos ó poco rápidos. El estudio de esta variante del *staccato* será mas prudente dejarla para mas tarde.

The Saltato ("sautillé").

Contrary to the *spiccato* and the *staccato*, which are derived from the "martelé"; the saltato is a fundamental bow stroke, clearly distinctive from the preceding strokes. As its name indicates, the saltato ("springing") is a springing bow stroke, which must be achieved by a simple rebound of the stick.

One may practice the saltato in various ways. That which has our preference consists in playing the open A by little strokes in the middle of the bow until the utmost elasticity of the wrist *and hand* is obtained.

The natural rebound of the stick, facilitated still more by the action of the string, will be found easily enough at the point of equilibrium of the bow, especially if one lessens the incline of the stick by raising the bow on the string in an almost vertical position. This procedure produces a light and rapid *saltato* of a remarkable continuity.

In the following exercises, one will perform the saltato by allowing the middle of the bow to fall on the string from a small height. It is very important that the pupil should understand that the first note only is "thrown", whether the group be two, three, four notes or more. The other notes are always obtained by the natural rebound of the stick and by a little elastic movement of the wrist and hand, which is so limited that the *saltato* is performed with a barely perceptible change of bow.

When the pupil has succeeded in executing the *saltato* with facility in the middle of the bow, he will approach a little nearer towards the point to obtain a rebound lighter and more rapid, and a trifle closer to the nut to increase the intensity of the tone and obtain a *saltato* more crackling and more incisive.

4th Position.

The hand advances a degree to advance from the 3rd to the 4th position, which carries the thumb against the nut of the neck; the hand and the elbow carried outwards as much as is necessary to obtain a good position of the fingers on the 4th string. Short hands or hands too big emphasize the movement a little, turning the thumb on the nut of the neck.

5th, 6th and 7th Position.

From the 5th position upwards the thumb turns freely on the axis of the nut of the neck. The elbow is carried outwards and the hand advanced as much as is necessary to obtain a satisfactory position of the fingers on the 4th string. One must take care, however, that these movements do not too greatly affect the position of the index finger, the first phalange of which should fall vertically, even on the 1st string.

The fingering of the 5th position on the *G*, *D* and *A* strings, corresponds to that of the 1st position on the *D*, *A* and *F* strings; the fingering of the 6th position to that of the 2nd; the fingering of the 7th position to that of the 3rd. Thus the pupil will rapidly acquire the fingering of these positions.

The difficulty of these positions, insofar as the fingering is concerned, is therefore less than would at first appear.

Nevertheless we wish to say that our personal experience proves to us that *pupils do not perfectly possess the fingering of all the positions unless they have imposed on themselves a thorough practice of the different intervals, the fourth, sixth and seventh and an octave of a set position - the third for example.* This difficulty, a very real one, once overcome, the repetitions of the different positions become play.

Del saltato (*saltillo*).

En oposición al *spiccato* y al *staccato* que son derivados del martillado, el saltato es un golpe de arco fundamental, netamente distinto de los precedentes.

Como su nombre lo indica, el *saltato* es un golpe de arco salteado que debe obtenerse por el sencillo rebote de la vara.

Puede estudiarse el *saltato* de diversas maneras; la que preferimos consiste en repetir la cuerda *la* al aire por pequeños golpes de arco en el medio hasta obtener la mas completa elasticidad de la muñeca y de la mano.

El rebote natural de la vara que la acción de la cuerda facilita, se encuentra entonces facilmente en el punto de equilibrio del arco, sobre todo si se disminuye la inclinación de la vara. Este procedimiento da un saltato ligero y rápido de una continuidad notable.

Seguidamente se trabajará el *saltato* dejando caer el centro del arco sobre la cuerda, á partir de una pequeña altura. Es muy importante que el alumno comprenda bien que solo la primera nota es la lanzada; tanto si el grupo es de dos, como de tres ó cuatro notas ó continuo. Las otras notas del arco se obtienen siempre por el rebote natural del arco y por un pequeño movimiento elastico de la muñeca y de la mano que es tanto mas corto cuanto que el *saltato* se hace sobre el mismo punto.

Cuando el alumno haya conseguido ejecutar el *saltato* en medio del arco con facilidad, se acercará un poco á la punta, para obtener un rebote mas ligero y mas rápido, y un poco al talón para aumentar la intensidad del sonido y obtener un saltato mas incisivo.

Cuarta posición.

La mano avanza de un grado lo que lleva el pulgar junto al talón del mango. La mano y el codo se inclinan hácia fuera lo necesario para obtener una buena posición de los dedos sobre la 4^{ta} cuerda. Las manos cortas ó demasiado gruesas acentúan un poco el movimiento rotatorio del pulgar sobre el talón del mango.

5^a, 6^a y 7^a posiciones.

A partir de la 5^a posición, el pulgar rueda franca- mente sobre el eje del talón del mango. El codo es llevado hácia fuera y la mano lanzada hácia delante lo necesario para obtener una buena posición de los dedos sobre la 4^{ta} cuerda; hay que cuidar sin embargo de que estos movimientos no influyan demasiado sobre la posición del índice cuya primera falange debe caer verticalmente hasta en la prima.

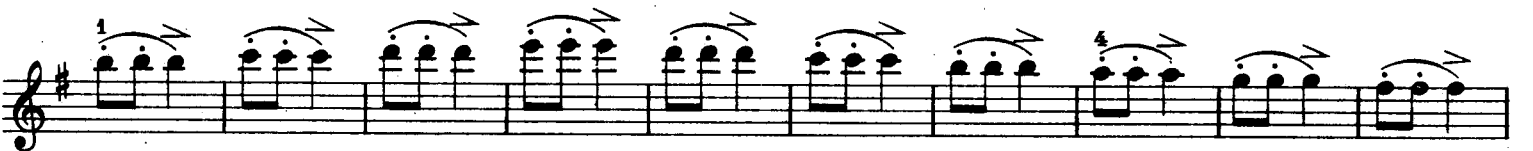
La digitación de la quinta posición sobre las cuerdas sol, ré y la, corresponde á la de la primera posición sobre las cuerdas ré, la y mi; la digitación de la sexta posición á la de la segunda; la digitación de la séptima posición á la de la tercera. La dificultad de estas posiciones, en cuanto á la digitación, es pues menor de lo que podría imaginarse.

Sin embargo, debemos agregar que nuestra experiencia nos demuestra que los alumnos no poseerán perfectamente la digitación de todas las posiciones, si no se han impuesto un estudio profundizado y razonado de los intervalos de cuarta, de sexta, de séptima y de octava en una posición determinada, la tercera por ejemplo. Dicha dificultad real una vez vencida, su repetición en las diferentes posiciones se hace con la mayor facilidad.

Quatrième Position

Fourth Position.

Cuarta Posición.



4^{me} position

4th Position. — 4^a posicion.

299. *staccato*

Exercise 299 is a staccato exercise in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo/mood is marked *staccato*. The exercise features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (>). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

300. *Vivo.*

Exercise 300 is a *Vivo* exercise in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked *Vivo.*. The exercise features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A first ending bracket labeled "1/2 I." spans the first two staves, and a second ending bracket labeled "1/2 S." spans the last two staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

301.

Exercise 301 is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercise features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

302.

Exercise 302 is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercise features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). A circled letter 'A' is placed below the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Study.

Etude

Estudio.

36. *Moderato.*

spiccato

simile

Sarabande and Bourrée by J. S. Bach of the 4th Book of "Melodies and Selections" should be practiced simultaneously with Studies Nos. 36, 37 and 38.

Sarabande y Bourrée de J. S. Bach del 4^o cuaderno de *Chants et Morceaux de Maîtres* deben estudiarse simultáneamente con los estudios 36, 37 y 38.

* *Sarabande et Bourrée* de J. S. Bach du 4^{me} Recueil des *Chants et Morceaux* seront étudiés simultanément avec les études 36, 37 et 38.

Study.

Etude

Estudio.

37. Moderato.
mp dolce

f *dim.* *mp*

cresc.

mf *f*

mp

poco rit.

Study.

Etude

Estudio.

Allegro. ♩ = 126.

38.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *f*. Fingerings: 3, 4, 1, 4, 3, 2, 4, 1.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf legato*, *poco rit.*, *f a tempo*. Fingerings: 1, 1, 2, 1, 2, 3.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *f deciso*. Fingerings: 4, 1, 4, 3, 2, 4, 1, 4, 2, 3.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 5, 4, 4, 3, 4, 1.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 5, 3, 1, 4, 2, 2, 4, 3, 2, 3, 0, 3.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *legato*, *dim.*, III, *mp*. Fingerings: 4, 1, 4, 2, 3, 3, 1, 3, 3, 1.

5^{me} position
5th Position — 5^a posición.

Vivo.

308.

309.

♩ = 168.

310.

♩ = 120.

Study.

Etude

Estudio.

39. *Andantino.*
mp cantabile

mf

p *cresc.*

f *sf* *sf dim.* *sf poco rit.* *p a tempo*

poco cresc.

mf

Largo and Allegro by Haendel of the 4th Book of "Melodies and Selections" should be practiced simultaneously with Studies Nos. 39, 40 and 41.

Largo y Allegro de Haendel del 4^o cuaderno de *Chants et Morceaux de Maîtres* deben estudiarse simultaneamente con los estudios 39, 40 y 41.

* *Largo et Allegro* de Haendel du 4^m Recueil des *Chants et Morceaux* seront étudiés simultanément avec les études 39, 40 et 41

Study.

Etude

Estudio.

Allegro.

40.

f rythmé et vif

Study.

Etude

Estudio.

41.

Moderato. ♩ = 104.

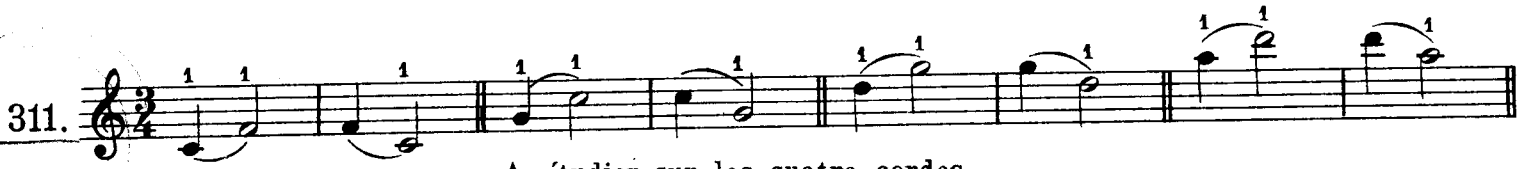
mezzo voce

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The piece begins with a 'mezzo voce' dynamic. The first system includes a circled number '41.' and a circled tempo marking. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *cresc.*, *sf*, *f*, *dim.*, *mf*, and *mp*. Fingering numbers (1-4) are placed above notes throughout the piece. The piece concludes with a section labeled 'I. Pos.'.

Sixième Position

6th Position.

6^{ta} posición.

311. 

To be practiced on the four strings. | A étudier sur les quatre cordes | El ejercicio 312 debe repetirse sobre las cuatro cuerdas.

312. 

313. 



314. 







315. 







6^{me} position

6th Position. — 6^a posición.

316. *f* 1/2 I.

1/2 S.

317. *f staccato*

318. *P* *T*

319.

Study.

Etude

Estudio.

42.

mf cantabile

p

cresc.

mf

p

cresc.

p

Study. Etude Estudio.

43.

Andantino.

mf cantabile

p

cresc.

f

dim. e poco rit.

p a tempo

poco cresc.

mf

dim.

p

Study. Etude Estudio.

2^o
spiccato

44.

f 1/2 S.

pizz.

arco

pizz. arco pizz. arco

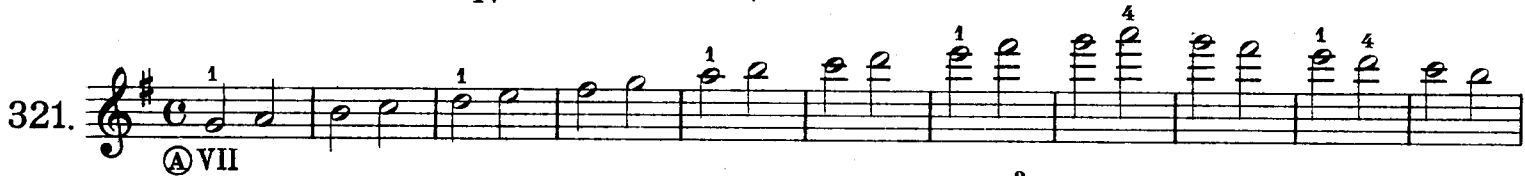
pizz. arco

Septième Position

7th Position.

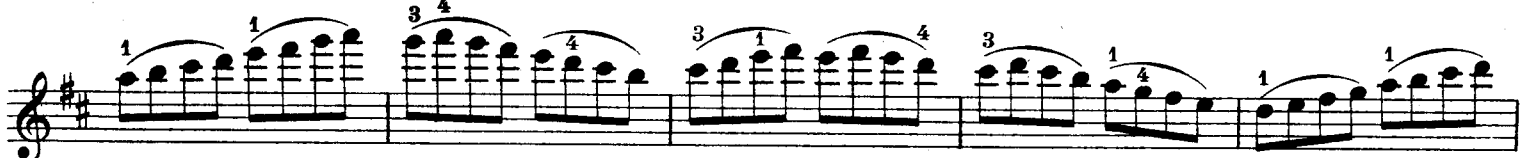
7^a posición.

320. 

321. 

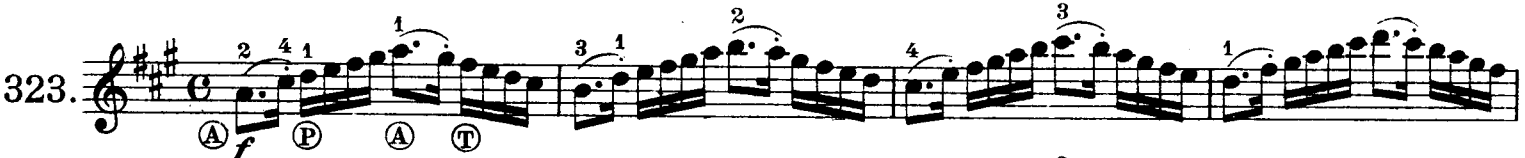


322. 







323. 







7^{me} position

7th Position. — 7^a posición.

324. VII

Exercise 324 is in 7/4 time and G major. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/4 time signature. The piece is marked 'VII'. The notation includes eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) above them. The music is written in a single melodic line.

325. *f* VII *staccato*

Exercise 325 is in 3/4 time and G major. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece is marked 'VII' and 'staccato'. The notation includes eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) above them. The music is written in a single melodic line.

326. VII

Exercise 326 is in common time (C) and G major. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The piece is marked 'VII'. The notation includes eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) above them. The music is written in a single melodic line.

Study. Etudes Estudio.

45. $\text{♩} = 108$
mf cantabile

Du saltato ou sautilé

The Saltato Sautillé ("springing") - Del saltato ó saltillo

46. *Allegro.*

Table des Matières du 4^e Cahier

Pag.	2.	Texte : Des doubles cordes. Du démanché (suite)
»	3.	Des <i>portamenti</i> . Premier harmonique. Des accords. Des octaves.
»	4.	De la sonorité et du vibrato. Extension du 1 ^{er} doigt.
»	11.	Doubles cordes.
»	14.	Du démanché par la corde à vide.
»	16.	Du démanché, tierces mineures.
»	17.	Du démanché, tierces majeures. Du portamento.
»	21.	Harmoniques simples.
»	24.	Passages de corde.
»	25.	Des accords.
»	26.	Arpèges.
»	28.	Doubles cordes, 2 ^e position.
»	29.	Doubles cordes, 3 ^e position.
»	30.	Des octaves.
»	31.	Texte : Du <i>spiccato</i> . Du <i>staccato</i> . Du <i>saltato</i> . 4 ^e , 5 ^e , 6 ^e et 7 ^e positions.
»	34.	Quatrième position.
»	39.	Cinquième position.
»	44.	Sixième position.
»	49.	Septième position.

Table of Contents 4th Book

Page

“Melodies and Selections”.

6	Double stopping. The shift.
7	The portamento.
8	Harmonic first. The chords.
9	The octaves. The tone and the vibrato.
10	Extending the first finger.
11	Double stopping.
14	Shift to and from an open string.
16	The Shift, minor thirds.
17	The Shift, major thirds. The Portamento.
19	Andante.
21	Natural Harmonics.
25	The Chords.
28	Sarabande. Double stopping, 2nd position.
29	Double stopping, 3rd position.
30	The Octaves.

Indice del 4º Cuaderno

Pagina

“Chants et Morceaux”.

6	De las dobles cuerdas. Del cambio de posición.
7	Del portamento.
8	Primer armónico. De los acordes.
9	De las octavas. De la sonoridad y del vibrato.
10	Extensión del primer dedo.
11	Doble cuerda.
14	Del cambio de posición por la cuerda al aire.
16	Del cambio de posición. Terceras menores.
17	Del cambio de posición. Terceras mayores. Del portamento.
19	Andante.
21	Armónicos naturales.
25	De los acordes.
28	Sarabande. Doble cuerda, 2a posición.
29	Doble cuerda, 3a posición.
30	De las octavas.