

AVERTISSEMENT

Ce cahier contenant des exercices et des gammes constituant le travail préparatoire journalier qu'Eugène Ysaye recommandait à ses élèves, a été retrouvé au MUSEE YSAÏE à Liège dans un tas de manuscrits et ébauches en vrac.

A la vérité, il ne s'agit pas d'un manuscrit autographe du maître mais d'une copie faite, vers 1890, par un de ses élèves nommé : STEARNS, dont on ne découvre aucune trace dans la biographie du maître ni dans les archives du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.

Soucieux de nous assurer de l'authenticité des exemples contenus dans le document, le manuscrit a été photocopié et adressé à quelques élèves d'Eugène Ysaye encore en vie. Tous ont reconnu qu'il s'agissait bien d'une sorte de canevas du travail journalier recommandé par le maître.

Nous pouvons d'autre part affirmer que ces « Exercices et Gammes » constituaient la base de la gymnastique technique matinale d'Eugène Ysaye lui-même qui y ajoutait des variantes improvisées d'une éblouissante fantaisie.

Par ailleurs, lorsqu'il fut en possession — jeune encore — de la magistrale technique qui caractérisait son jeu et dont ses SONATES POUR VIOLON SEUL constituent la synthèse, Eugène Ysaye ne « travaillait » jamais les traits d'un concerto ou autre pièce de son immense répertoire, mais uniquement leur construction interprétative qui toutefois ne prenait jamais un caractère uniforme et rigide.

A. YSAÏE, 1967.

NOTICE

The book containing exercises and scales, which formed the daily preparatory practice recommended by Eugène Ysaye to his pupils, was unearthed in the YSAÏE MUSEUM, Liège, among a pile of manuscripts and rough drafts in a heap of odd papers.

In fact, it is not an autograph manuscript of the master, but a copy made round about 1890 by one of his pupils named STEARNS, of whom no trace can be discovered in the master's biography nor in the archives of the Brussels Royal Academy of Music.

In order to make sure of the authenticity of the examples contained in the document, a photostat copy was made of the manuscript and sent to some of Eugène Ysaye's pupils still living. They all agreed that it was a kind of outline of the daily practice recommended by the master.

We can also state that these "Exercises and Scales" formed the basis of Eugène Ysaye's own technical gymnastics in the mornings, to which he added improvised variants of dazzling fantasy.

Moreover, when still in his youth and possessing the masterly technique which was a feature of his playing and of which his SONATAS FOR AN UNACCOMPANIED VIOLIN constitute the synthesis, Eugène Ysaye never "worked" the brilliant passages of a concerto or some other piece of his immense repertoire, but only their interpretative construction, which, however, never assumed a uniform or rigid character.

A. YSAÏE 1967.

PREFACE ET COMMENTAIRES

par

JOSEPH SZIGETI

La gamme constitue un élément essentiel de notre équipement pédagogique. Lorsque l'on considère superficiellement et sans le placer dans son cadre historique l'un ou l'autre système, tous paraissent se ressembler et cependant que de variantes ont pu découvrir les maîtres de l'archet et quels progrès, dans la technique même de l'instrument, leurs recherches et leurs procédés n'ont-elles pas fait réaliser.

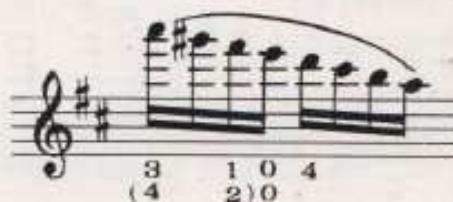
Ce serait une gageure de tenter d'établir en quoi les doigtés d'Ysaye diffèrent de ceux utilisés d'une manière générale, à l'époque où le maître les a indiqués à ses élèves. Ce cahier est d'ailleurs en lui-même particulièrement émouvant et évocateur de l'image touchante d'Ysaye s'efforçant de transmettre les principes essentiels de son art inimitable. Il insistait surtout sur la justesse, sur l'intonation, sur le passage insensible d'une corde à l'autre et sur d'autres détails qu'il estimait essentiels à l'exercice de son métier. Ainsi les sons filés ont toujours été un objectif d'étude de tous les maîtres classiques mais la manière dont Ysaye les combinait par le passage graduel en arc de cercle, d'une corde à l'autre, lui appartenait en propre.

Il ne faut pas perdre de vue que si, aujourd'hui nous utilisons des doigtés « expressifs » comme, par exemple des glissandis d'un ton entier, ceux-ci étaient presque tabous à la fin du 19^e siècle lorsqu'Ysaye a conçu ses exercices en s'inspirant indiscutablement de ses maîtres : Vieuxtemps et Wieniawski.

L'utilisation par Ysaye de l'harmonique « naturelle »



qui apparaît chaque fois dans une gamme descendante comme dans le Concerto de Beethoven



n'a pas toujours été admise comme elle l'est actuellement. Carl Flesch utilise $\overset{0}{\underset{0}{\circ}}$ pour désigner cette « harmonique » de passage. On pourrait d'ailleurs continuer à signaler d'autres différences aussi subtiles mais, au lieu d'entrer dans des détails qui pourraient être aussi fastidieux qu'inutiles, prenons connaissance de ce que J.B. Viotti, ce descendant direct des grands maîtres italiens à qui notre instrument doit tant, écrivait vers 1820 au sujet de la gamme (NDLE : Nous respecterons le texte original français malgré la forme, parfois curieuse, utilisée par le grand violoniste italien ayant professé durant de longues années en France).

PREFACE AND COMMENTARIES

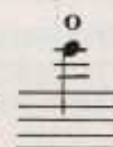
by

JOSEPH SZIGETI

Scales are such an immutable basic ingredient of our equipment that any "scale system" resembles its predecessor or contemporary when one looks at it casually and without historical perspective.

It would lead too far to try and establish in which respect the Ysaye-an fingerings differ from those that were in general use at the time the Master handed them to his pupils with the admonitions (about intonation, smooth crossing of strings and other virtues) that cannot fail to evoke the touching image of the Master endeavoring to pass on basic elements of his inimitable art. But it should be pointed out that while "sons filés" (the long-drawn out bows) have always been an objective of the classic masters of our art, Ysaye's way of combining them with the gradual arc-like passage from string to string was something indubitably his own. And one must remember too that if we to-day freely use expressive fingerings like whole-tone slides, these were practically taboo at the time around 1890, when Ysaye set down these Exercises.

Ysaye's use of the "natural" harmonic



which emerges whenever we pass the open E string in a descending scale like in the Beethoven Concerto

was not as accepted then as it is to-day.

Carl Flesch uses $\overset{0}{\underset{0}{\circ}}$ to designate this "passing" harmonic. And one could go on pointing out such subtle differences. But let us—instead of going into these details—read what J.B. Viotti, to whom our instrument owes so much, wrote about the Scale around 1820 or so:

DE LA GAMME

Que de choses à dire sur ce premier pas !... Il coûte, il fatigue, il porte le succès avec soi. Personne n'ignore que la gamme est une série naturelle de sons, montant ou descendant. Mais tout le monde n'a peut être pas assez réfléchi combien son exécution est difficile, et de quel avantage elle est, si, malgré l'ennui qui l'accompagne, on ne cesse de l'étudier.

C'est elle qui forme une bonne intonation, une belle qualité de son, qui rend la voix ou les doigts souples; qui raffermirait l'archet sur la corde; qui accoutume les nerfs ou les organes à des milliers de mouvements, à un nombre infini d'inflexions et de nuances. C'est elle enfin qui ouvre la carrière à nos pas chancelants, qui nous rassure par degré, nous mène à travers les obstacles, et nous sert de sûre escorte à travers d'immenses difficultés.

Je n'ai pas besoin d'en dire davantage pour faire apercevoir de quelle importance je la crois. J'ajouterai seulement, que moi qui n'ai presque jamais étudié un passage (trait), jamais je n'ai cessé de l'exercer toutes les fois que j'ai voulu me faire entendre le moins mal possible; et que si je pouvais parvenir à faire une gamme parfaite, aussi parfaite que je l'entends, je me croirais le premier violon du monde...

(Extrait de Remo Giazotto - G.B. Viotti.
Curci, Milan 1956)

En relisant les pages de ce présent cahier, miraculeusement retrouvé, plusieurs choses retiennent particulièrement mon attention : par exemple la façon dont Ysaye a indiqué l'essentiel avec une extraordinaire concision et ce, contrairement aux nombreux ouvrages traitant des gammes et dont certains comportent plus de 100 pages remplies de répétitions, de matières ou de choses qui semblent faisables... sur le papier, mais pratiquement inutilisables, voire parfois injouables.

Sans me livrer à une critique de mauvais aloi, je puis avouer ma stupéfaction de trouver, dans ma bibliothèque, des ouvrages donnant des doigtés tels que :



et :
and:
(Sevcik op 8) 1901



et :
and:
(F. Kuchler 1922)



ainsi que dans des ouvrages publiés en 1901, 1914 ou 1922.

Certains systèmes qui y sont développés me donnent l'impression d'être des sortes de livres de cuisine contenant des recettes qui n'ont jamais été mises à l'épreuve. On découvre même des exercices qui semblent avoir été conçus très loin, à l'écart même, du violon !

THE SCALE

How much there is to be said about this first step!... It requires effort, it wearies, but it bears the seeds of success within itself. As everyone knows, the scale is a natural series of notes, either rising or falling. But it may well be that not everyone has sufficiently realised how difficult is its execution, and how beneficial it is if, despite the trouble involved, it is made the subject of ceaseless study.

It is the scale which forms good intonation and a fine quality of sound; it renders the voice or the fingers supple; it steadies the bow on the strings; it accustoms the nerves or organs to thousands of movements, to an infinity of inflections and nuances. It is the scale which, after all, opens the path to our faltering steps, which reassures us gradually, steers us past the obstacles and proves a reliable guide through tremendous difficulties.

There is no need for me to say more in order to make clear the importance I attach to it. I will merely add that I, who have practically never studied a passage, have never ceased to do scale exercises whenever I have sought to give a performance which was as far as possible not wholly bad; and that if I should succeed in performing a perfect scale, as perfect as it is in my imagination, then I should think myself the world's foremost violinist...
(Translated from the French.)

J.B. VIOTTI.

(quoted from Remo Giazotto - "G.B. Viotti". Curci, Milano 1956.)

In looking over these pages I am struck by several things: such as the way Ysaye gave the essentials in such a concise manner (in contrast to the many volumes on Scales, some of them over 100 pages thick and full of repetitious material or things that the proverbially patient paper *does* support, but our instrument does *not*!) I am also amazed at finding in my library volumes with fingerings like:

in works published as late as 1901 (Sevcik), 1914 or 1922.

Some Scale Systems truly give me the impression of being cookbooks with recipes that have not been tested! I find exercises that seem to have been written down away (far away...) from the violin.

Certes, les suggestions d'Ysaye reposent sur son propre jeu, sur une discipline personnelle qu'il s'est imposée lui-même. Mais quelle leçon il nous donne ! Les violonistes qui n'ont jamais eu le bonheur de l'entendre ne peuvent l'évoquer comme moi, en lisant des indications et conseils tels « L'archet fermement à la corde ». « Eviter toute secousse en passant d'une corde à l'autre ». Je me remémore son exécution de la gamme dans la sonate pour violon de Beethoven op. 24 : LE PRINTEMPS...

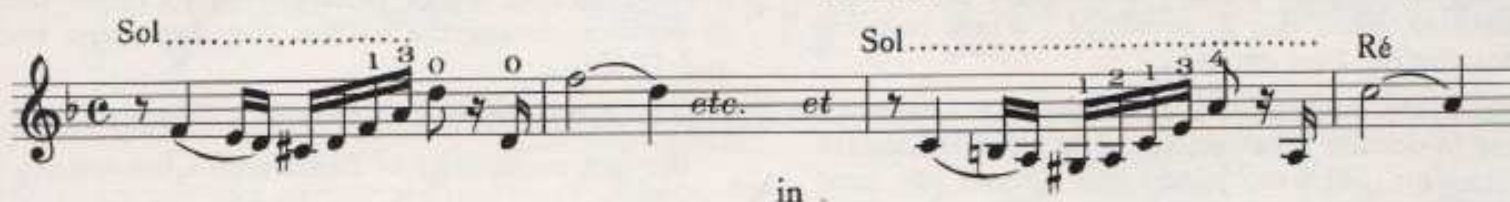


et l'ineffable gradation du crescendo qui amène le thème !

A la lecture on ne peut exactement se rendre compte, en suivant les arpèges de la page 15 et leurs extensions, des admirables effets qu'Ysaye obtenait dans le Concerto en mi majeur de Bach (dernier mouvement) :



ou dans la sonate en ré mineur de Schumann (1^{er} mouvement)

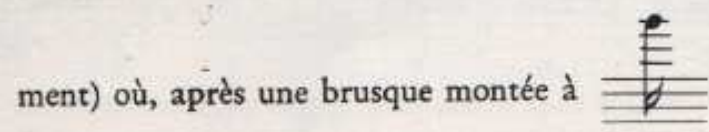


the ineffable smoothness of that crescendo that leads to the softly played theme!

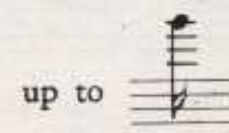
Nor can these readers be reminded by the arpeggios on Page 14 (with their extensions) of the wonderful effects Ysaye used to achieve with precisely such extensions in the Bach Concerto E major (last movement):

or in the Schumann Sonata in D minor (1st movement)

Ils ne peuvent hélas pas avoir dans l'oreille, comme je l'ai toujours après plus de cinquante ans, le superbe élan du doigté d'Ysaye (basé précisément sur les « extensions ») dans le concerto en si mineur de Saint-Saëns (1^{er} mouvement) où, après une brusque montée à



Now will they have in their ears (as I still have, after more than fifty years!) the superb élan of the Ysaye-an fingering (based on extensions) in Saint-Saëns Concerto in B minor (1st movement), where after the bold leap



il jouait l'arpège en sol majeur sur la 4^e corde avec une bravoure stupéfiante et inoubliable.



he played the G major arpeggio on the G string with a bravoure that remains unforgettable:

Quand Ysaye préconisait le passage égal à travers les cordes, il pensait à celui du début du Concerto en si mineur de Saint-Saëns, qu'il doigtait de cette façon, peu orthodoxe, mais splendidement efficace :



When Ysaye preached the smooth "passage à travers les cordes" he thought of passages like this one at the beginning of Saint-Saëns Concerto in B minor, which he fingered in this most unorthodox and superbly effective way:

CONCLUSION

Nous restons dans l'esprit d'Eugène Ysaye quand nous essayons de faire bien comprendre à l'étudiant qui va utiliser ces exercices qu'il ne faut pas les considérer comme *excluant* toute autre méthode d'exercices ou de gammes. Il faut les utiliser comme *complément* et comme témoignage de ce qui constituait son style unique et personnel.

Quand nous constatons que même une simple gamme en do majeur comme celle du Premier Concerto de Prokofiev (1^{er} mouvement) porte deux doigtés différents dans une récente édition et qu'un troisième ou un quatrième doigté sont également possibles, nous voyons combien il serait vain de rechercher des doigtés de gamme qui seraient valables dans toutes les circonstances et dans tous les contextes possibles; car il y a des tendances différentes et des modes dans les doigtés!

Joachim (1901) tout comme Kreisler (1911) admettaient parfaitement un changement de position sur la dernière note du passage suivant du 1^{er} mouvement de la Sonate n° 3 op. 30 de Beethoven :



où le violoniste contemporain désirera tout naturellement éviter ce déplacement sur la mesure faible et adoptera le doigté du dessous qui lui permet d'effectuer le changement de position entre do # et ré #, d'une manière extrêmement rapide, bien entendu.

Il est également intéressant d'examiner une « simple » gamme dans le dernier mouvement de la dernière sonate de Beethoven (op. 96) avec les doigtés donnés par cinq violonistes différents :

a) Kreisler
b) Joachim
c) A. Rosé
d) F. David
e) Fr. Hermann

On remarquera que l'unanimité ne se fait que sur la première gamme descendante et que F. David et Fr. Hermann ne s'engagent pour *aucun* doigté pour la seconde gamme descendante! On verra aussi que le doigté de

Kreisler qui évite le passage de à avec le 4^e doigt

et qui (comme celui de Joachim) utilise à la 5^e mesure

a été nettement influencé par les idées d'Ysaye

en matière de doigté.

Pour conclure : nous devons nous féliciter de posséder ce document qui est de toute évidence le fruit de l'expérience personnelle du Maître tant comme exécutant que comme professeur au lieu de chercher parmi des innombrables exercices « abstraits » et qui — visiblement — n'ont pas été essayés ou qui tout au moins n'ont pas fait leur preuve.

Joseph Szigeti
Baugy s/Clarens (Suisse).

CONCLUSION

I think we are acting in the spirit of Eugène Ysaye when we try to impress on the student who is to use these exercises that they are not to be regarded as *excluding* any other set of exercises or scale manual. They should be used as *complementary* material and as a document of what was an integral part of his unique and personal style.

When we consider that even a simple C major scale like that in Prokofiev's First Concerto (1st movement) is fingered in a recent edition in two different ways and that a third or fourth fingering is also quite feasible, then we will see how futile it is to look for scale fingerings that are valid in all possible circumstances and contexts; for there are changing trends and fashions in fingerings too!

Both Joachim (1901) and Kreisler (1911) were quite satisfied with a change of position on the last note of this passage in the first movement of Beethoven's op. 30 N° 3 sonata:

where the violinist of our day will quite naturally want to avoid this lift on the weak beat and will play the lower fingering which permits him to effect the change of position during the minute phrasing pause between C and D Sharp.

It is instructive too, to look at a "simple" scale passage the last movement of Beethoven's last sonata (op 96) with fingerings given by five different editors:

One will notice that unanimity reigns only on the first descending scale and that F. David and Fr. Hermann fail to commit themselves to any fingering for the second descending scale! One will also see that the Kreisler

fingering which avoids the slide with the 4th

finger and which (like Joachim's) in the 5th bar

clearly has been influenced by Ysaye's fingering ideas!

To conclude: we should be grateful to have this document which is clearly the fruit of the master's immediate personal experience both as performer and as teacher, instead of still an other set of "abstract" and untried set of exercises!

Joseph Szigeti
Baugy s/Clarens (Suisse) 1967.

EXERCICES ET GAMMES

EXERCISES and SCALES

Exercices préparatoires à l'étude des
gammes et des passages de cordes

Preparatory exercises for scale practice

L'archet bien à la corde et sans à-coups

The bow firmly on the string avoiding any bumpiness going over
the strings

EUGÈNE YSAÏE

1

2

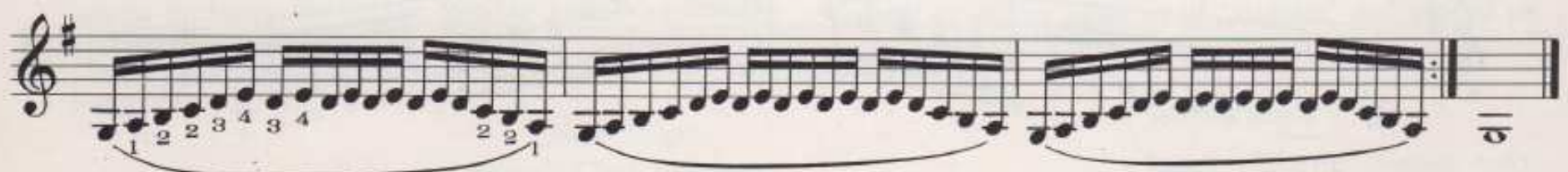
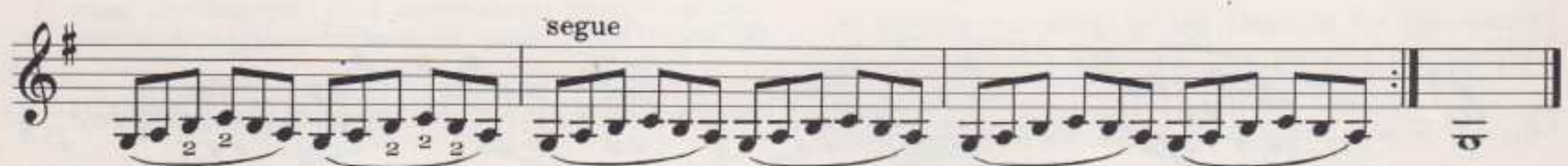
3

4

5

6

7



GAMMES

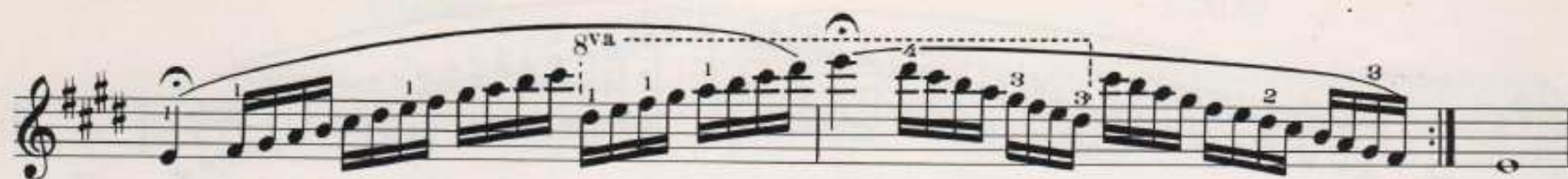
SCALES

L'archet bien à la corde et sans à-coup

The bow firmly on the string avoiding any bumpiness going over the strings

The image displays ten musical staves, each representing a violin scale exercise. The scales are arranged in five pairs, each pair corresponding to a specific key signature. The first staff is in G major (one sharp). The second is in F major (one flat). The third is in E-flat major (three flats). The fourth is in D minor (two flats). The fifth is in C major (no sharps or flats). The sixth is in B major (two sharps). The seventh is in B-flat major (two flats). The eighth is in A minor (no sharps or flats). The ninth is in G minor (two flats). The tenth is in F major (one flat). Each scale is written in treble clef with a 4/4 time signature. The scales are divided into two parts: an ascending scale and a descending scale. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes. Bowing instructions, such as 'restez' (stay), are written below the notes. The scales are marked with a repeat sign at the end of each line.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. Each staff contains a melodic line with various fingerings, accidentals, and dynamic markings. The notation includes slurs, ties, and repeat signs. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and then to two flats (Bb, Eb). The music is written in a style typical of classical guitar sheet music.

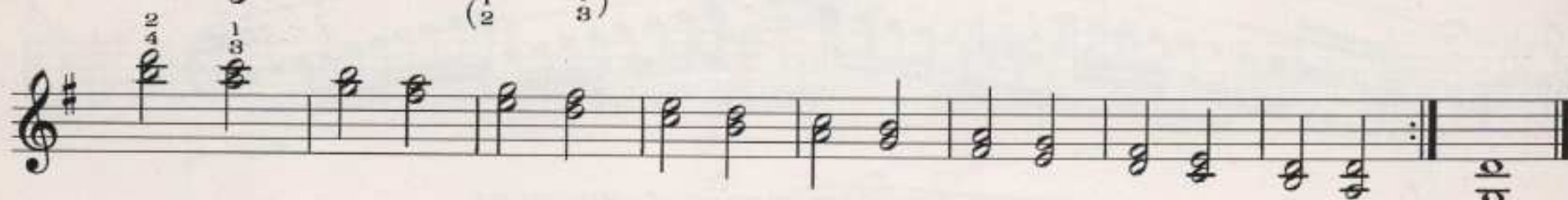


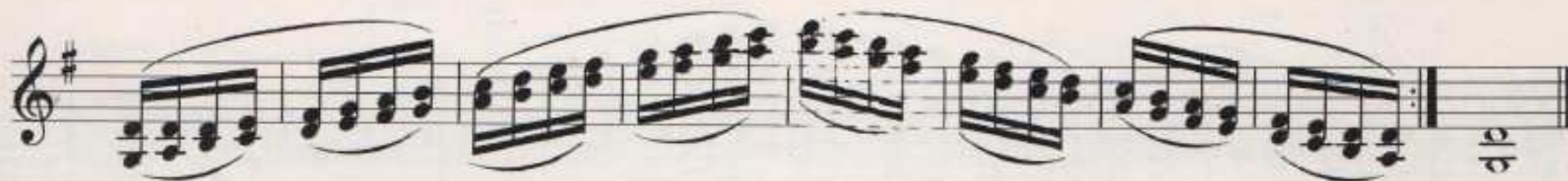
DOUBLES CORDES

Tierces et octaves

DOUBLE STOPS

Thirds and octaves





à travailler aussi au talon - au milieu - spiccato
to be practised also at the nut, in the middle of the bow and spiccato



à la pointe - at the tip of the bow



Travaillez les gammes suivantes de la même manière que la précédente.

Practice the following scales in the same manner as the above.





aussi avec divers coups d'archets
also with different bowings



Toutes les gammes doivent être travaillées lentement d'abord pour développer l'oreille ainsi que les doigts vers la justesse de l'intonation. On augmentera la vitesse progressivement. Les coups d'archet et les doigtés doivent être strictement observés

All of the above scales should be practiced slowly at first. In order to develop the ear, as well as the fingers toward the attainment of faultless intonation. Speed can be worked up in a more satisfactory manner after this has been carefully observed in practising the scales.

The page contains seven systems of musical exercises for guitar. Each system is written on two staves (treble and bass clef). The exercises are characterized by arpeggiated patterns, often spanning multiple octaves (indicated by '8va'). Fingerings (1-4) are indicated for many notes. Some exercises include breath marks (V) and repeat signs. The key signatures vary between systems, including one sharp (F#), one flat (Bb), and two sharps (F# and C#). The time signatures are mostly 4/4 or 2/4. The exercises are designed to improve arpeggiated playing technique and hand shifting.

En travaillant les arpèges, la main gauche doit se trouver *au dessus* de la touche pour que les quatre dernières notes soient jouées sans déranger le premier doigt sur la note sol.

In practising these exercises see that the hand, in shifting is *above* the fingerboard so as to facilitate the accurate playing of the last four notes keeping the first finger down on the note g.

The musical score consists of six staves of music. The first five staves show scales in various keys (D major, C major, B-flat major, A-flat major, G major) with fingerings and a '8va' (octave) marking. The sixth staff shows a scale in D major with fingerings. The seventh staff shows a scale in D major with fingerings. The eighth staff shows a scale in D major with fingerings.

Travaillez les gammes en 10èmes de la même manière que les gammes en tierces.

Practice the scales in 10ths in the same manner as the scales in 3rds.