

FOREWORD

The author and I are friends and colleagues of long standing, and have discussed many aspects of violin-playing during our association. Our ideals are identical.

Derek Collier has, I feel, achieved a remarkable success in clearing the cobwebs from the scale-manuals of previous generations, praiseworthy as they are in many respects, and created an utterly logical system which contains everything necessary, yet without superfluity. From long experience I appreciate the sound sense behind his fingering-patterns; they combine the well-founded classic principles of position-shifting with complete relevance of application to the modern violin repertoire, thus serving as a constant reminder to the violin student that scales, although of fundamental importance for music, are but a means to an end.

There is no such manual as this in the existing literature, and I sincerely and wholeheartedly endorse Derek Collier's work.

Hugh Bean CBE FRCM
Professor of the Violin at the
Royal College of Music, London
1984

VORWORT

Der Autor und ich sind seit langer Zeit Freunde und Kollegen und haben während unserer Beziehung viele Aspekte des Violinspiels erörtert. Wir haben dieselben Ideale.

Derek Collier hat, so meine ich, dadurch einen bemerkenswerten Erfolg erzielt, daß er die Spinnweben aus den Tonleiterschulen früherer Generationen, so lobenswert diese auch sind, entfernt, und ein durch und durch logisches System geschaffen hat, das alles Erforderliche, dabei jedoch nichts Überflüssiges, enthält. In langer Praxis habe ich den klaren Verstand hinter seinen Fingersatzschemata schätzen gelernt; sie vereinigen in sich die wohlbegründeten klassischen Prinzipien des Lagenwechsels mit einer vollständigen Anwendbarkeit auf das moderne Geigenrepertoire, und erinnern den Violinschüler damit fortwährend daran, daß Tonleitern für die Musik zwar von grundlegender Bedeutung, dabei jedoch nur ein Mittel zum Zweck sind.

Es gibt in der vorhandenen Literatur kein Lehrbuch wie dieses, und ich heiße Derek Colliers Werk aufrichtig und von ganzem Herzen gut.

Hugh Bean CBE FRCM
Professor für Violine am
Royal College of Music, London
1984

AVANT—PROPOS

L'Auteur et moi sommes amis et collègues de longue date, et nous avons discuté de nombreux aspects du jeu de violon durant notre collaboration. Nos idéaux sont identiques.

Derek Collier, à mon avis, a remarquablement réussi à débrouiller les fils des manuels de gammes des générations précédentes, si dignes d'éloges soient-ils sur de nombreux points, et il a créé un système absolument logique qui contient tout ce qui est nécessaire, sans rien de superflu. Ma longue expérience me conduit à apprécier le sens de la sonorité derrière ses modèles de doigté; ils combinent les principes classiques les mieux fondés du démanché avec une complète adéquation aux exigences du répertoire du violon moderne, amenant ainsi l'étudiant à se rappeler constamment que les gammes, bien qu'elles soient d'une importance fondamentale pour la musique, ne sont qu'un moyen pour une fin.

On ne trouve pas un seul manuel semblable dans la littérature existante, et j'appuie sincèrement et de tout mon cœur l'ouvrage de Derek Collier.

Hugh Bean CBE FRCM
Professeur de violon
au Royal College of Music, Londres
1984

PREAMBULO

El autor y yo somos colegas y amigos de mucho tiempo, y durante nuestra asociación hemos discutido muchos aspectos sobre el arte de tocar el violín. Nuestros ideales son idénticos.

Derek Collier, en mi parecer, ha logrado un éxito notable en desenredar las telarañas de los manuales de escalas de previas generaciones, alagables como pueden ser en muchos aspectos, y ha creado un sistema completamente lógico que contiene todo lo necesario, sin caer en superflualidades. Por larga experiencia aprecio el sano sentido que apoya su sistema de digitación, que combina los bien establecidos principios de cambios de posición con completa relevancia a la aplicación en el repertorio moderno para violín, y así recordándole al estudiante que las escalas, aunque de fundamental importancia para la música, solo son un camino hacia la meta.

No hay ningún manual como este en la literatura musical existente y yo recomiendo sinceramente y de todo corazón el trabajo de Derek Collier.

Hugh Bean CBE FRCM
Profesor de Violín del
Royal College of Music, Londres
1984

4. Système de doigté

Toute sorte de gamme peut recevoir un nombre infini de permutations dans les doigtés et les coups d'archet. Je me suis efforcé d'indiquer un doigté logique, éprouvé et dans bien des cas traditionnel, toujours un modèle de base de sonorité qui peut être vite assimilé. Il est bien entendu nécessaire de se familiariser avec des doigtés variés. Cependant, dans la perspective de cet ouvrage, je m'en suis tenu à n'indiquer qu'occasionnellement un autre choix sous la note. Dans le cas des octaves, les choix forment un système d'octave doigté. Quand il s'agit de gammes de deux octaves, le doigté au-dessus des notes encourage le démanché, qui sera nécessaire dans les gammes de trois octaves, tandis que le doigté marqué au-dessous prépare à la forme d'attaque avec un second doigt sur des gammes, arpèges et septièmes de Dominante à partir du Si bémol vers le haut.

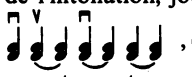
5. Changements de position

Les gammes de base de trois octaves suivent toutes le même type régulier de démanché "en quinconce": dans la montée, un démanché sur la corde de La avant de passer à la corde de Mi; dans la descente, un démanché sur la corde de Mi avant de passer à la corde de La. Sauf l'exception de Sol bémol (4 La), Sol, La bémol et La, tous les arpèges suivent la même règle de démancher une fois sur la corde de La avant de changer de corde. Cependant, en descendant, un seul démanché (sur la corde de Mi) est nécessaire.

6. Conseils pour l'exécution

Il est essentiel que chaque gamme et chaque arpège soient joués en rythme, soupagement et sans contraction. Je recommande l'usage du métronome. Je conseille les tempi suivants pour le système de trois octaves: les gammes de base à $\text{♩} = 125$; arpèges à $\text{♩} = 105$; septièmes de Dominante et septièmes diminuées à $\text{♩} = 80$; gammes chromatiques à $\text{♩} = 105$; gammes sur double corde à $\text{♩} = 75$. Lorsque l'aisance et la juste intonation sont acquises, essayez à d'autres tempi.

Des groupes rythmiques différents sont utiles aussi; les arpèges sur quatre octaves, par exemple, peuvent être exécutés par groupes de trois ou quatre, c'est-à-dire à $\frac{4}{4}$ ou $\frac{3}{4}$.

Soyez prêts à varier les types de coup d'archet. Par exemple, habituez-vous à attaquer les gammes "en poussant" l'archet aussi bien qu'en le "tirant". Jouez une octave par coup d'archet (comme il est montré dans le système de deux octaves), et aussi la gamme entière en un seul coup d'archet. De même que vous jouez des tierces, sixtes, octaves, dixièmes et unissons sur un ou deux coups d'archet à l'octave, travaillez-les en quatre notes égales par coup d'archet. Il sera nécessaire alors de répéter la gamme de manière à terminer à la hausse de l'archet; cela assurera un automatisme grâce auquel on peut corriger les fautes qu'on commet au début. Pour développer un legato véritable et une approche scrupuleuse de l'intonation, jouez aussi des gammes en double corde de ce type: , etc.

Essayez de commencer les gammes sur une autre note que la tonique mais en conservant toujours l'étendue de trois octaves entières. On peut utiliser un modèle de doigté fondé sur le système de trois octaves, commençant, par exemple, sur la Médiane de Sol majeur en se servant du doigté de la gamme de Si, ou sur la sous-Dominante en recourant à un doigté de la gamme de Do. On peut commencer aussi TOUTES les gammes à partir du La bémol vers le haut avec un premier doigt. Cependant, il y a alors une difficulté à cause de la proximité étroite de la Sensible et de la Tonique dans le registre aigu, et, pour cette raison, je ne recommande pas ce système. Le démanché sur les demi-tons est un autre système d'un grand mérite. Le doigté pour Sol majeur deviendrait alors le suivant: 0122341123341223441234 en montant et 4432114332144322103210 en descendant.

Observez la règle de base de jouer sur les cordes à vide chaque fois que c'est possible; c'est un schéma aisément mémorisable et il aide à acquérir une intonation sûre. Dans le cas des gammes en tierces, il

s'applique seulement en descendant. (Comme permutation plus savante, n'utilisez pas les cordes à vide mais seulement les 4e. doigts; ceci, cependant, n'est pas une obligation).

7. Questions de technique

Toutes les gammes, les arpèges et les septièmes de Dominante sur Si bémol et au dessus commencent par un 2e doigt. Les septièmes diminuées sont une exception. Je recommande de les jouer enharmoniquement, et le modèle de doigté que j'ai proposé assurera la position. La notation que j'ai adoptée paraît naturelle. Cependant, le choix de ce système entraînera quelques redoublements dans certaines tonalités.

Les gammes chromatiques posent des problèmes particuliers en ce qui concerne la clarté et la vitesse. Il faut de l'agilité et du délié dans les doigts, mais dans la descente, on rencontre des doigtés inconfortables. Il n'y a pas de raison d'user du système "même doigt deux fois" en montant ou en descendant, parce-qu'il impose de graves limitations à la rapidité et à la clarté d'articulation. Il est particulièrement important de changer de doigt en rythme en descendant. Je recommande instamment pour cette raison le modèle 3232, alors que le modèle en montant est, soit 1212, soit 2121. Quelle que soit la gamme, on devra toujours avoir un 4e doigt sur Si bémol (La dièse) dans la première position en descendant. Ceci est un repère important, et il est indiqué, en conséquence, par un grand 4. Il est possible, bien entendu, d'utiliser le doigté 321321 en descendant, mais cela donne un résultat rythmique pauvre. Les gammes chromatiques au-delà de Ré sont sans grande efficacité, spécialement en ce qui concerne la descente. Travaillez-les de toute façon mais, en réalité, il y a bien peu de passages dans le répertoire de violon où cette agilité englobant des demi-tons dans le registre aigu peut être mise à l'épreuve. A partir du Ré dièse vers le haut, j'ai un peu adapté le modèle de la corde de Mi, afin d'éviter une fastidieuse répétitivité du doigté.

Avec les gammes en tierces de La bémol, La, Do, Do dièse, Mi, Mi bémol et Sol bémol, il y a une modification à opérer dans la dernière octave, et il est préférable d'en avoir vite fini avec cela: dans la montée, $\frac{1}{3} \frac{1}{3}$ sur les cordes de Mi et de La; dans la descente, $\frac{2}{4} \frac{2}{4}$. Quand on joue les gammes en tierces, le doigté $\frac{1}{3} \frac{2}{4}$ en montant doit être senti par paires; ne levez pas $\frac{1}{3}$ même lorsque $\frac{2}{4}$ est établi, sauf lorsque vous passez aux deux cordes suivantes.

Dans les gammes en sixtes de Mi, Mi bémol, Sol bémol, Sol, Sol dièse, Si bémol, Si, Ré bémol, Ré et Ré dièse, le même principe s'applique: $\frac{2}{1} \frac{2}{1}$ sur les cordes Mi et La en montant, et $\frac{4}{3} \frac{3}{2} \frac{3}{2}$ en descendant.

Les gammes à l'unisson ont jusqu'à présent été négligées. C'est dommage, car la couleur particulière aux unissons se trouve dans le répertoire (le Concerto de Britten en est un bon exemple). Ceci mis à part, ils opposent un obstacle de raideur que le premier et le quatrième doigts doivent apprendre à dominer, et ils demandent aussi une oreille particulièrement attentive à la justesse de l'intonation.

Les gammes en doubles harmoniques artificielles, les types de gamme et d'arpège utilisant le pizzicato de la main gauche et les gammes chromatiques en tierces, sixtes et octaves sont dignes d'une étude intensive si l'on s'appête à exécuter le répertoire de haute virtuosité de Paganini, Bazzini, Ernst et d'autres.

Il faut bien se souvenir, dans TOUTES les gammes, de maintenir sur la corde partout où c'est possible, les doigts essentiels marqués, par exemple, 1—. Les 1ers doigts en particulier procurent ancrage et sécurité, et souvent, s'ils peuvent couvrir deux cordes plutôt qu'une, la stabilité de la position et l'aisance du passage sont encore mieux assurées.

Derek Collier FRAM
Professeur de violon à la
Royal Academy of Music, Londres
1984

A \flat & G \sharp

The musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is A \flat & G \sharp , and the time signature is 4/4. The score is divided into several systems, with the final system having a 4/4 time signature change. The melodic line includes many slurs, ties, and fingerings (1-4). The piano part includes chords and fingerings. The score is divided into several systems, with the final system having a 4/4 time signature change.