

## Second Book.

### How to Hold the Violin. (Continued.)

One of the difficulties of the position consists in holding the violin to the shoulder without raising the latter too high, and without the aid of the left hand.

The student must *gradually* overcome this difficulty before commencing the study of the changes of position. We will add that the habit of raising the shoulder in an exaggerated manner (fig. 14) is not only a defect and ungraceful, but it may cause injury to the body and retard the physical development of the pupil.

### How to Hold the Bow. (Continued.)

The pupil frequently turns the thumb in (fig. 20), instead of holding it slightly bent. That fault must be avoided at all costs, because it is sufficient in itself to stiffen the wrist and the hand and to make faulty all movements of the right arm.

### Do not Play with the Arm.

All violin methods put the pupil on guard against this grave defect but without indicating clearly of what it really consists nor the means to avoid it.

The manipulation of the bow, particularly at the heel, constitutes the greatest difficulty of the art of violin playing.

To obtain an equal and sustained tone it is not sufficient to draw the bow parallel to the bridge; it is also necessary that the fingers exert a pressure on the bow which must constantly vary in intensity, without that pressure producing the least stiffness of the fingers of the hand or of the wrist.

If one places the bow on the strings at the heel, holding it there with the aid of the little finger, the weight of the stick will unbalance the hand, a pressure of the little finger alone will restore the equilibrium, and the hand will be terweight.

If one draws the bow towards the point, the pressure of the little finger gradually diminishes and ceases at the point of equilibrium of the bow, which is only a third of its length from the heel. From this point the influence of the index finger becomes preponderant, increasing in proportion as the bow advances.

For the up-bow stroke, the hand naturally the other way round.

the finger pressure is achieved partly by a slight movement of pronation (\*) of the forearm. This movement of pronation is independent of the movement of the wrist or of the hand. Contraction of two muscles of the forearm, which turn the thumb in towards the body by turning the forearm round while keeping the bow on the strings.

We have already stated that the beginner should not employ the whole length of the bow on commencing his studies. The aim of this advice was to prevent the pupil playing with the arm and acquiring the faults shown in figures 15 and 16.

In fact, if the beginner made use of the whole bow, he would be unable to avoid a forced and defective position, indicated by figure 15 and *the rear arm, assuming the initiative* of the movement, would not recover its normal position (fig. 17) until after having effected (with the shoulder as a pivot) an arc of 40 degrees.

*The pupil would then have played with the arm.*

## Segundo cuaderno.

### De la posición del violín. (Continuación.)

Una de las dificultades de la posición consiste en mantener el violín sobre el hombro, sin levantar este demasiado y sin la ayuda de la mano izquierda.

Es necesario que el alumno *insensiblemente* vencer esta dificultad antes de emprender el estudio de los cambios de posición.

La costumbre de levantar el hombro exageradamente (fig. 14) es, no solamente fea y desagradable, sino que puede además perjudicar el desarrollo físico del alumno.

### De la posición del arco.

Con frecuencia el alumno gira el pulgar (fig. 20) en vez de mantenerlo ligeramente doblado; este defecto debe evitarse a toda costa, porque el solo basta para entorpecer los movimientos de la mano derecha.

Todo esto se debe evitar tocando de brazo.

Todas las escuelas de violín previenen al alumno contra este grave defecto, pero sin indicar claramente en que consiste y los medios de evitarlo.

El uso del arco, sobre todo en el talón, constituye la mayor dificultad del arte del violín.

Para obtener un sonido igual y sostenido, no basta pasar el arco paralelamente a la cuerda; es además necesario que los dedos ejerzan sobre la baqueta una presión que varíe constantemente de intensidad, y que debe obtenerse sin la menor rigidez de los dedos, de la mano, ni de la muñeca.

Si se coloca el arco sobre la cuerda al talón sin mantenerlo con la ayuda del dedo pequeño, el peso de la baqueta le hace perder el equilibrio. La presión del dedo pequeño debe solamente establecerle haciendo contrapeso.

Desde que el arco hacia la punta, la acción del dedo pequeño disminuye progresivamente, llegando a ser casi nula en el punto de equilibrio del arco (aproximadamente en el punto de su largura á contar desde el talón).

A partir de este punto, la acción del índice empieza á preponderar aumentando á medida que el arco avanza hacia la punta.

Es evidente que para *subir* el arco se procede en sentido inverso.

En la práctica, el aumento de presión se obtiene en parte y casi inconscientemente con un ligero movimiento de *pronación* (\*) del antebrazo. Este movimiento es independiente y no contraria en nada la soltura de la muñeca y de la mano.

(\*) *Movimiento de pronación.* Contracción de dos músculos del antebrazo que le hacen girar sobre sí mismo de fuera á dentro y mantiene el arco á la cuerda.

Hemos dicho (cuaderno primero) que el alumno no debe emplear los extremos del arco desde el principio de sus estudios.

El fin de esta recomendación, es evitar que el alumno toque de brazo y adquiera los defectos señalados por las fig. 15 y 16. En efecto, si el principiante emplease todo el arco, no podría evitar la posición defectuosa indicada por la fig. 15 y *el brazo que tomaría la iniciativa del movimiento*, no volvería á su posición normal (fig. 17) sino después de haber efectuado sobre la articulación del hombro un arco de círculo de 40 grados.

*El discípulo habría tocado de brazo.*

If on the contrary the beginner does not employ the extremities of the bow, he will obtain without effort the position indicated by figs. 18 and 19, and it will be sufficient for him to preserve the suppleness of the joints of the wrist, the hand and the fingers, so that little by little and instinctively the hand will move towards the right at the point and towards the left at the nut.

The student will in this way attain the changes in direction with suppleness and he will approach more and more each day to a correct position. The rear arm will no longer take the initiative of movement, which will be left for the hand and wrist, and the rear arm must only move in an arc of 27 degrees to return to the position of repose fig. 17.

Presently, the study in attacking the tone at the nut and at the point will give us the occasion for more ample developments.

For the moment the pupil must admit in principle that the playing of the violinist gains in facility, grace and suppleness when the more unwieldy parts of the arm are less frequently called upon to function.

## Fundamental Strokes of the Bow.

### "Détaché chantant."

Some confusion appears to exist among the terms employed up to the present time to distinguish the different detached strokes.

To avoid all errors, we will give the name "*détaché chantant*" to the bow stroke employed for the execution of certain notes (semibreves, minims and crotchets) when for the purpose of the whole bow.

### "Coulé."

The "*détaché chantant*" is the name of "*coulé*" which serves to execute several notes with a single stroke of the bow.

### "Détaché."

The "*détaché*" is derived from the "*détaché chantant*" and is the principle of the rapid strokes.

The "*détaché*" is executed at the point, to the middle or at the nut, employing the whole of the bow and allowing the joints of the hand and wrist to be supple. The pressure of the bow gradually increases, the joints of the hand and wrist gradually increasing the pressure of the bow on the strings, there should be a corresponding increase in the attack of the fingers of the left hand, but an increased pressure that must be attained without bringing about the least stiffness.

### Finis. (Continued.)

The student will insensibly increase the pressure of the fingers of the bow in order to execute a *mezzo-forte*, then a *forte* exercise (first being played in natural tones). When increasing the pressure of the bow on the strings, there should be a corresponding increase in the attack of the fingers of the left hand, but an increased pressure that must be attained without bringing about the least stiffness.

## The Way to Study.

The greater number of students believe it sufficient to devote hours of practice to obtain a good result. That is a grave error. The quality of the practice is of infinitely greater importance than the duration. We cannot sufficiently impress upon the student the necessity to study slowly, with reflection and concentration and without nervousness.

Si por el contrario el principiante no emplea los extremos del arco, obtendrá sin esfuerzo las posiciones indicadas por las fig. 18 y 19, y le bastará conservar la soltura de las articulaciones de la muñeca y los dedos para que poco á poco é instintivamente, la mano se dirija hacia la derecha á la punta del arco, y hacia la izquierda en el talón. El alumno obtendrá de este modo los cambios de dirección con elasticidad y se aproximará cada día mas á la posición definitiva. El *antecodo* no tomará la iniciativa del movimiento que será de la mano y de la muñeca y el brazo recogerá solamente un arco de 27 grados para volver á la posición de reposo fig. 17.

Más adelante, el estudio en atacar el tono en el punto y en el talón nos dará ocasión para más amplios desarrollos.

Por el momento el discípulo debe admitir en principio que el músico gana en facilidad, gracia y soltura cuando las partes pesadas del brazo son menos frecuentemente llamadas á funcionar.

## Los golpes de arco fundamentales.

### Del destacado cantante.

Algunos autores existe cierta confusión en los términos empleados para designar los golpes de arco desatados.

Para evitar errores, daremos el nombre de *destacado cantante* al golpe de arco que se utiliza para ejecutar las notas de cierta duración que reclaman el empleo de todo el arco (resaca, blancas y negras).

### Del coulé.

El destacado cantante toma el nombre de *coulé*, cuando se ejecuta varias notas con un solo golpe de arco.

### Del destacado.

El destacado derivado del destacado cantante es el fundamento de los golpes de arco rápidos.

El destacado, puede hacerse á la punta, al centro ó al talón, empleando una buena tercera parte del arco y dejando la mas absoluta libertad á todas las articulaciones. La dificultad para el discípulo, consistirá en aumentar progresivamente la fuerza del sonido, conservando la mayor elasticidad.

### Del Sonido.

El alumno aumentará *insensiblemente* la presión de los dedos sobre el arco, de manera que pueda tocar *mezzo-forte* primero y luego *forte*, el ejercicio ejecutado primeramente en sonidos naturales.

A una presión mayor del arco sobre las cuerdas, deberá corresponder un aumento al menos equivalente del ataque de los dedos de la mano izquierda, aumento de fuerza que deberá obtenerse sin rigidez alguna.

### De la manera de estudiar.

La mayor parte de los alumnos se figuran que basta estudiar mucho para obtener un buen resultado. Esto es un error grave.

La calidad del trabajo es infinitamente mas importante que la cantidad. Por lo tanto, nunca recomendaremos bastante al alumno que estudie de una manera reflexiva, lenta y pausada, sin enervamiento.



Fig. 14.  
Falsche Schulterhaltung.  
*Posizione difettosa della spalla.*



Fig. 15.  
Arm zu hoch gehoben.  
*Braccio troppo rialzato.*

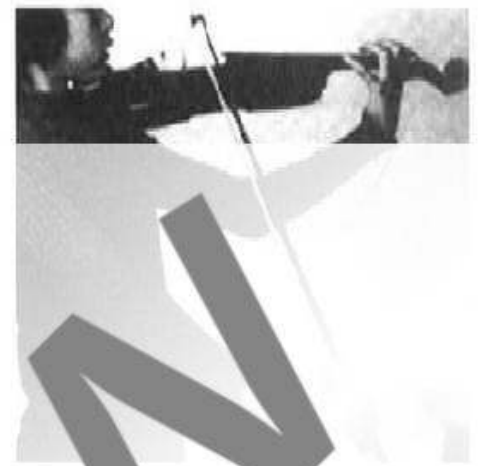


Fig. 16.  
Rechtsarm zu sehr ausgestreckt  
und Handgelenk gebückt.  
*Braccio troppo steso e polso  
troppo piegato.*



Fig. 17.  
Gute Haltung.  
*Buona posizione.*



Fig. 18.  
Haltung des rechten Armes  
an der Spitze.  
*Buona posizione del braccio destro  
alla punta.*



Fig. 19.  
Gute Haltung des rechten Armes  
an der Spitze.  
*Buona posizione del braccio destro  
alla punta.*



Fig. 20.  
Fehlerhafte Daumenstellung.  
*Posizione difettosa del pollice.*



Fig. 21.  
Fehlerhafte Handstellung.  
*Posizione difettosa della mano.*



Fig. 22.  
Gezwungene Handstellung.  
*Posizione forzata della mano.*

Table of Intervals.

A thorough study of the value of the intervals will greatly assist the pupil to rapidly acquire a fine precision.

One too readily forgets that the ear, no matter how sensitive, cannot anticipate nor correct the digressions from precision.

Tabla de los intervalos.

Un estudio profundo del valor de los intervalos ayudará al discípulo á adquirir rápidamente una buena afinación.

Se olvida demasiado, que el oído por muy fino que sea solo puede corregir las desafinaciones, no prevenirlas.

Diatonic semi-tone      Chromatic semi-tone

$\frac{1}{2}$  tono diatónico       $\frac{1}{2}$  tono cromático

Seconds. — Segundas.

minor — menor      major — mayor      augmented — aumentada

Thirds. — Tercias.

diminished — disminuida      minor — menor      major — mayor

Fourths. — Cuartas.

diminished — disminuida      perfect — justa      augmented — aumentada

Fifths. — Quintas.

diminished — disminuida      perfect — justa      augmented — aumentada

Sixths. — Sextas.

minor — menor      major — mayor      augmented — aumentada

Sevenths. — Séptimas.

diminished — disminuida      minor — menor      major — mayor

Octave. — Octava.

perfect — justa

Ninth. — Novena.

major — mayor

Tenths. — Décimas.

major — mayor      minor — menor

Comparative table of keys.

The false fifth (*fifth diminished*)

The examination of the Comparative Table of Keys will permit the student to become familiar *on sight* with the particular difficulty of each scale, because the digressions from precision are nearly always occasioned by the false fifth.

Cuadro comparativo de las tonalidades empleadas en este cuaderno.

De la quinta menor.

El examen del cuadro comparativo de las tonalidades, permitirá al alumno darse cuenta visiblemente de la dificultad característica de cada escala, pues las faltas de afinación casi siempre ocasionadas por una quinta disminuida.

G Major. — Sol mayor.

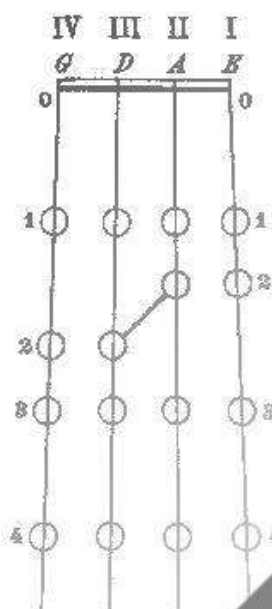


Fig. 23.

D Major. — Re mayor.



Fig. 24.

A Major. — La mayor.



Fig. 25.

A Minor. — La menor.



Fig. 26.

D Minor. — Re menor.

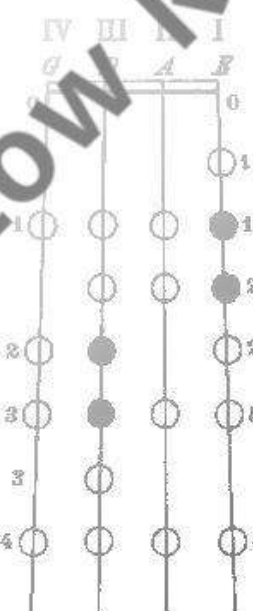


Fig. 27.

F Major. — Fa mayor.

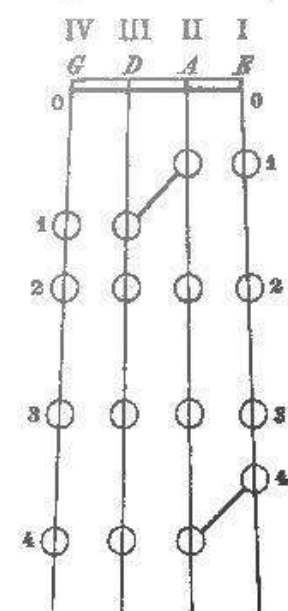


Fig. 28.