

PROF. ALDO TONINI

DIPLOMA DE MAGISTERIO DEL "REGIO CONSERVATORIO VERDI" DE MILAN (ITALIA)

LAS PRIMERAS LECCIONES DE VIOLIN

CON 50 EJERCICIOS

Tercera Edición

Indicaciones útiles

a los Maestros

a los Padres

a los Alumnos



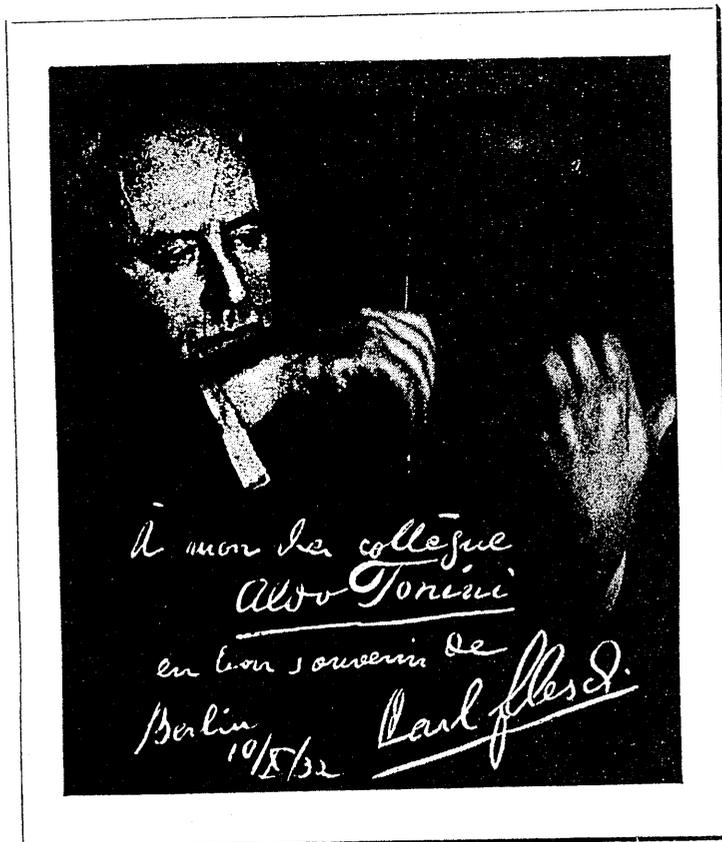
*"La enseñanza a principiantes
representa una ciencia de por sí".*

CARL FLESCH

"El Arte del Violin"

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS
RICORDI AMERICANA S. A.
BUENOS AIRES

Es propiedad del autor
Queda hecho el depósito que marca la ley
Copyright by Aldo Tonini



A C A R L F L E S C H

*Gran Artista y Genio de la Pedagogía Moderna del Violín,
con profunda admiración.*

A. T.



BIOGRAFIA DEL AUTOR

ALDO TONINI nació en Buenos Aires y estudió el violín bajo la dirección del Maestro Enrique Polo, (que fué discípulo de Joachim), en el *Regio Conservatorio Verdi de Milán*, en el cual se diplomó en 1913 con una clasificación de 60/60.

A los 20 años hizo, como concertista, una jira por las principales ciudades de Italia. Durante la guerra mundial de 1914 desarrolló sus actividades como ejecutante, en la Argentina, Chile y Perú al lado de la eximia pianista María Carreras. En 1920 hizo la jira de conciertos orquestales en Norte América con Toscanini. Vuelto a Italia fundó el *Trío Milanés* que tuvo gran éxito en toda la península. Dió conciertos en la *Società del Quartetto*, en los *Amici della Musica* y en el *Teatro del Popolo* de Milán.

Formó parte en el *Regio Conservatorio Verdi*, junto con los Maestros Ildebrando Pizzetti, Arrigo Serato y Marco Anzoletti, de la mesa examinadora para otorgar los Diplomas de Magisterio a los alumnos internos y externos.

Una enfermedad profesional obligó a Aldo Tonini a abandonar su brillante carrera, dedicándose exclusivamente a la enseñanza.

Ocupó durante unos años el puesto de profesor titular de violín en la *Escuela Musical de Milán*.

Radicado de nuevo en el país de su nacimiento, es hoy día apreciado como uno de los mejores enseñantes.

(Del libro ARTISTI E MUSICISTI MODERNI.
Casa editora: LA FIAMMA, Milán)

“...Hombres cultos dedicados a la educación de otros, pasan silenciosamente por la vida.”

GOETHE.

PREFACIO A LA PRIMERA EDICION

Generalmente, todos los tratados de violín, aun los de célebres didactas, tratan en forma bastante superficial, lo que considero una de las cosas más importantes de la pedagogía del violín, es decir: “Los primeros elementos para los principiantes”.

Pretenden explicar en pocas palabras la manera de tener y conducir el arco, la posición del brazo y de la mano izquierda, la actitud general del cuerpo, etc.; limitándose a pocos detalles, breves y muchas veces confusos, y dejando exclusivamente al que enseña, la tarea de resolverlos.

Pero, ¿cuántos son los que conocen profundamente la infinidad de detalles, de que se componen las nociones elementales de la pedagogía del violín?

El autor de este libro constata, desde hace muchos años, tales errores, tal incompetencia de parte de muchos maestros, que ha creído de su deber decir algo al respecto.

Estas páginas han sido escritas siguiendo al niño lección tras lección y tomando apuntes en repetidas ocasiones. De otra manera no hubiera sido posible dar indicaciones exactas en la debida oportunidad.

La intención del autor fué, al principio, la de publicar tan sólo la manera de dar las primeras lecciones de violín a los principiantes; durante el curso del trabajo surgieron espontáneamente otras ideas, otros conceptos y otras reflexiones, y como no le parecieron del todo inútiles, ha creído oportuno exponerlos.

Y no quiere olvidar el autor que, indirectamente, Carl Flesch, en el Prefacio de su magnífica obra “El Arte del Violín”, donde dice que “la enseñanza a principiantes representa una ciencia de por sí”, le ha inspirado, juntamente con otras profundas sugerencias, la primera idea de hacer este libro. Por eso ha sentido el deber de dedicarle humildemente estas páginas.

A. T.

Buenos Aires, Septiembre de 1936.



PRIMERA PARTE

LA EDAD MAS APROPIADA PARA EMPEZAR EL ESTUDIO DEL VIOLIN

Nunca debería iniciarse, salvo raras excepciones, el estudio del violín antes de los siete años. Empezándolo antes se corre el riesgo, en primer lugar, de retardar el desarrollo físico del alumno, y en segundo lugar, porque son aventajados, gracias a la madurez de su inteligencia, por los alumnos que empiezan más tarde.

La edad más conveniente, según nuestra experiencia, es entre los ocho y los nueve años, es decir, cuando el niño ha empezado ya a recibir la instrucción primaria, sabe regularmente leer y escribir y por consiguiente está en condiciones de comprender e interesarse en las lecciones y explicaciones del maestro.

Sé que hay profesores, poco escrupulosos, que piensan de diferente manera y que aceptan niños de muy poca edad, y, además de que con esto no se obtiene ventaja alguna, porque el progreso en estos casos es insignificante, considero esto como un mal proceder por parte del maestro, y por parte también de los padres que se los confían.

Desgraciadamente, la naturaleza se encarga, más adelante, de castigar estos errores, a veces fatales, retardando, como ya he dicho, el desarrollo del niño y creando seres débiles y apáticos.

Empezar, por el contrario, el estudio del violín a los doce años, ya es algo tarde, y a los veinte de éxito dudoso, pues ya los músculos y las articulaciones han perdido la flexibilidad necesaria e indispensable.

En la elección de un alumno, hay que dar mucha

importancia a la constitución física del mismo, pues siendo el estudio del violín tan largo y difícil, si no se posee cuerpo y nervios sanos, difícilmente se llega a la meta.

Bien dice Joachim-Chaigneau en su interesantísimo opúsculo *Reflexiones modernas sobre el arte de estudiar*: "La carrera del violinista es de las más fatigosas. El esfuerzo muscular es considerable; el esfuerzo nervioso inimaginable para los que nunca lo han probado. Por lo tanto, la conservación de la salud es de primordial importancia".

En el curso de mi vida y en mis años de estudiante he presenciado ejemplos muy dolorosos; naturalezas bien dotadas artísticamente, que hubieran podido hacer quizás magnífica carrera, han sucumbido prematuramente por falta de resistencia física o por exceso de estudio.

No se insistirá nunca bastante, ante los maestros y los padres, a propósito de la falsa vanidad que representa el querer ver progresar demasiado rápidamente a sus alumnos e hijos.

Imitemos a la naturaleza y procedamos lentamente si queremos tener frutos bien sazonados en la debida estación.

En el capítulo "Frecuencia de las lecciones, duración de las mismas, y tiempo que debe dedicarse al estudio" establezco además otras consideraciones de importancia.

ENSAYOS PRACTICOS SOBRE LA APTITUD MUSICAL DEL NIÑO

Cuando los padres presentan su niño a un maestro de violín, y le manifiestan el deseo que siente su hijo de estudiar ese instrumento, hágasele hacer las siguientes experiencias para ver si realmente posee las aptitudes necesarias para emprender con éxito su estudio.

PRIMER EXPERIMENTO

IMITACION DE LOS SONIDOS

Según las instrucciones que Lavignac indica en su libro *La Educación Musical*, hágasele oír insistentemente al niño, con el piano o con el violín, una nota cualquiera, invitándole a repetirla cantando, siempre dentro del registro de la voz infantil.

No interesa que sepa y diga el nombre de la nota; es suficiente que la entone vocalizándola. Si repite bien una nota hágasele escuchar otra; luego hágasele repetir dos notas consecutivas, y después tres, siempre a una distancia de intervalo que no pase de segunda, tercera o cuarta, presentándose ya en forma ascendente o descendente.

Si en este experimento el niño tiene éxito es porque posee el sentido instintivo de la imitación de los sonidos, condición de suma importancia y que muy difícilmente se adquiere con el estudio, porque es un don de la naturaleza.

SEGUNDO EXPERIMENTO

RETENTIVA DE LOS SONIDOS

Para probar la retentiva de los sonidos se procede del modo siguiente:

Se hace oír al niño con insistencia una nota cualquiera y se le invita a repetirla cantando; ejecútase después lentamente una escala, invitándolo a reconocer la nota que se le ha sometido.

Si la reconoce inmediatamente, puede asegurarse que posee un oído muy fino y que se halla apto para sacar provecho de la educación musical que se le dará.

Si estas experiencias no hubieran sido satisfactorias, podrán ser repetidas al cabo de algún tiempo, porque el ejercicio y la constancia revelan condiciones que no aparecen a veces en el primer momento.

TERCER EXPERIMENTO

SENTIDO DEL RITMO

Lavignac no menciona en estos experimentos cómo debe proceder el maestro para comprender si el alumno posee el sentido del ritmo, lo que es también de la mayor importancia.

El maestro juzgará fácilmente si el niño posee este requisito indispensable, haciéndole oír (y al efecto golpeará con un lápiz sobre la mesa: o más sencillamente con la voz) diferentes figuraciones rítmicas, que el alumno repetirá.

El maestro realizará la experiencia con ritmos fáciles en compases simples de dos, tres y cuatro tiempos.

Pero no se crea que después del éxito favorable que estos ensayos puedan tener, nos sea dado adquirir la certeza absoluta de encontrarnos ante una marcada aptitud musical.

La experiencia nos enseña que hay alumnos que prometen mucho, y sobre los cuales se fundan grandes esperanzas, que en el curso de los estudios, responden desgraciadamente muy poco; mientras otras naturalezas menos dotadas resultan, a veces, mucho mejores.

En nuestro instrumento, la dedicación, la voluntad, la constancia, tienen tanto valor e importancia como la inteligencia y las condiciones naturales.

Solamente después de varios meses de enseñanza, un maestro puede pronunciarse con relativa certeza sobre la capacidad del alumno para el arte del violín.

ESTUDIOS PRELIMINARES A LAS LECCIONES DE VIOLIN

Antes de emprender el estudio del violín es absolutamente necesario que el futuro alumno haya aprendido las primeras nociones de teoría y solfeo y que, sobre todo, se haya ejercitado en la práctica del solfeo entonado.

No hay ningún otro medio para desarrollar el oído, como el de hacerle cantar con asiduidad, simples y dulces melodías, en los registros que son propios de la infancia.

En los tiempos de los Corelli, Tartini, Spohr, etc., la primera instrucción musical empezaba precisamente con el canto litúrgico en las iglesias.

Este estudio preliminar al instrumento dura algunos meses, para luego continuar juntamente con las lecciones de violín.

El alumno que desea emprender el estudio de este instrumento, completamente carente de nociones ele-

mentales, no puede y no debe empezar sus lecciones, y, si lo hace, estudiando al mismo tiempo ambas materias, el estudio del violín procederá lenta y fatigosamente.

No es tarea del maestro de violín enseñar a los pequeños los elementos del solfeo, porque bastante tiene con su especialidad. Eso es parte secundaria que debe ser confiada (siempre reconociendo su grandísima importancia, y considerándola como base fundamental de la educación del violinista) a otro maestro competente en la materia.

Para concluir: un niño bien encaminado en el estudio de la teoría y del solfeo, y, sobre todo, del solfeo entonado, es lo mejor que pueden desear los maestros.

Sólo partiendo de estas bases fundamentales y apoyándose en ellas, se tendrá la certeza de que el estudio del violín procederá sin tropiezos.

MEDIDAS DEL VIOLIN Y DEL ARCO

El violín ha de elegirse proporcionado a la longitud del brazo y de los dedos del niño, según su edad y su desarrollo físico.

En términos generales se puede establecer que entre los 7 y 8 años, es necesario un cuarto de violín; entre los 8 y 10 años, medio violín; entre los 10 y 12 años, tres cuartos de violín; de los 12 en adelante se requerirá un violín entero.

Se entiende que la medida del violín, en relación a las varias edades, es susceptible de muchas variantes. No pueden dictarse reglas fijas: acontece con frecuencia en la infancia que se producen rápidos desarrollos, en cuyo caso el alumno necesitará bastante pronto un violín entero; mientras otros niños, al contrario, deben conservar el medio o el tres cuartos por un período bastante largo.

El violín que no está proporcionado a las exigencias naturales del alumno y sobre todo si es de medida grande, ocasiona dolores musculares, afinación insegura y malas posiciones (*).

(*) Un modo sencillo para controlar si la medida del violín es apropiada a la mano del alumno, es la de colocarle los dedos en la siguiente manera:



Si la extensión entre el 3º y 4º dedo, (el 1º queda apoyado), no resulta un esfuerzo, la medida del violín es adecuada a las necesidades del niño.

De lo dicho resulta que el maestro cometerá un grave error poniendo en manos del discípulo un violín no adaptado a sus medios físicos.

No es necesario dar a los niños un instrumento de valor, puesto que las criaturas son, generalmente, distraídas y descuidadas. Un violín regular, común, aunque no demasiado ordinario, sirve muy bien para el objeto; pero téngase cuidado (y esto es de la mayor importancia) de que antes de iniciar las lecciones, el violín sea revisado por un *luthier* (el que hace y arregla violines), quien se encargará de poner en su lugar las clavijas, el puente, el alma, la ceja, etc., porque casi siempre, en los instrumentos de fábrica, están fuera de su lugar.

La elección de un violín es algo delicado y debe ser siempre confiada al profesor concienzudo y honesto. Muchas veces, padres profanos y desconfiados, para no tener que depender del maestro, compran, pagando precios elevados, violines inservibles.

Importantísima es también la medida del arco, que debe ser proporcionada al violín y a la longitud del brazo del alumno.

El niño debe llegar a la punta del arco con facilidad, sin forzar, ni extender completamente el brazo.

Si el arco es demasiado largo, en el deseo instintivo de llegar hasta la punta, se tira el arco hacia atrás con grave perjuicio de la sonoridad y de la estética.

FRECUENCIA DE LAS LECCIONES, DURACION DE LAS MISMAS Y TIEMPO QUE DEBE DEDICARSE AL ESTUDIO

Al hacerse cargo de un alumno hay que establecer con los padres o parientes el tiempo de que el niño dispone para el estudio de la música, puesto que debe dedicar una parte al instrumento y otra parte a la teoría y solfeo.

Si el niño, por cualquier motivo, no dispone regularmente del tiempo que se le establece, será mejor que no empiece sus lecciones de violín.

Nada desalienta tanto al maestro como la costumbre de ciertos alumnos de interrumpir con frecuencia las lecciones por cualquier motivo. Aparte de que para recuperar una lección perdida, un principiante necesita dos, nada molesta tanto al maestro como lo de tener que empezar de nuevo a repetir las mismas cosas y a hacer las mismas observaciones. Y en cuanto al daño que representan para el normal desarrollo del estudio del instrumento, estas incómodas interrupciones, todo maestro de violín sabe por experiencia cómo se encuentran los principiantes después de un largo período de vacaciones.

¡Hay que empezar de nuevo o algo parecido! Por esta razón se impone un suplente que haga las veces del maestro, cuando se quieren hacer las cosas seriamente. De otro modo el niño inconscientemente retarda toda la obra del profesor y ambos pierden un tiempo precioso.

* * *

Las lecciones a los principiantes deberían ser dadas todos los días y cada lección no debería pasar nunca de una media hora. Si se le prolonga en este período inicial, el alumno se enerva, su atención decae, el maestro habla en vano, y el niño llega a bostezarle tranquilamente en la cara...

A veces los padres no pueden hacer frente al gasto que implica una lección diaria y entonces las lecciones podrán ser reducidas a tres veces por semana. En este caso un suplente (mejor que todo, un alumno aventajado del mismo maestro) tendría que hacer estudiar al niño los demás días de la semana. No es posible dejarlo solo, sobre todo en los primeros años.

Siendo el estudio del violín una cosa tan difícil y que está compuesto de una infinidad de detalles, el niño, sin quererlo, se olvida siempre de alguno, y adquire, cuando estudia solo, los más inconcebibles defectos.

Cuando por razones económicas no se puede tener un suplente, los padres o parientes que asisten a la lección, pueden ser, en su casa, de preciosa ayuda para el niño, sobre todo si éstos (lo que no es raro) tienen algunas nociones musicales.

Si se deja la tarea exclusivamente al maestro, con sólo dos lecciones por semana, como es vulgar costumbre, el progreso, en la mayor parte de los casos, es tan lento que desalentará al maestro, al alumno y a sus familiares.

Después de los primeros años (es decir, en el 4º ó 5º

curso) serán suficientes dos lecciones por semana. En este período debe prescindirse del suplente, puesto que es necesario que el discípulo se acostumbre a estudiar solo, a reflexionar, a observar y a juzgarse.

Más adelante, en los cursos superiores, a partir del 7º u 8º curso, una lección cada semana, de la duración de una hora más o menos, es suficiente.

Debo advertir que la duración de la lección, es una cosa muy elástica, que no puede establecerse matemáticamente, porque depende de varios factores: del material preparado por el alumno, de las exigencias que representan las nuevas explicaciones y ejemplos, etc.

Digo esto porque a menudo los padres profanos tienen la ridícula pretensión de que el maestro dedique al alumno una hora entera de lección, sin tener en cuenta que no es la duración de la lección que tiene valor sino el interés que el maestro se toma por el alumno mientras desarrolla su tarea.

Sin hablar de esos padres que ingenuamente creen que basta que su hijo (a veces con poquísimas aptitudes) tome regularmente lecciones de violín, para que éstas sean suficientes para que el niño aprenda a tocar.

Bien lo dijo Spohr en su *Método*: "El violín es un instrumento de tales dificultades que no conviene sino a aquellos que, dotados de particular talento y decidida inclinación para la música, son, por así decirlo, llamados a dedicarse enteramente al arte musical".

Un curso de violín dura ordinariamente alrededor de diez años, sin contar el período de perfeccionamiento (si desea el discípulo dedicarse a la carrera de concertista) con algún maestro de renombre, grande artista y gran ejecutante, para el estudio del repertorio.

Hay criaturas sin duda prodigiosas (Vecsey, Heifetz, Hubermann entre ellas), que a los diez o doce años tocaban admirablemente, venciendo todas las dificultades técnicas, pero éstas son excepciones que no deben ser tenidas en cuenta.

Deseo referirme también a una cosa muy importante, es decir, al tiempo dedicado al estudio del violín durante el curso de la carrera. Esta media hora que he establecido para los principiantes al comenzar sus estudios, va paulatina y progresivamente (a causa de las exigencias de nuevas y mayores dificultades) en aumento, hasta llegar a un máximo de 4-5 horas diarias. Los que creen todavía, erróneamente, que hay que estudiar hasta ocho horas diarias, deben reflexionar sobre estas sagradas palabras de Flesch a propósito de las consecuencias de un estudio excesivo: "También los grandes talentos que se encuentran en este falso camino, van tarde o temprano artística, y a veces también física e intelectualmente, a la ruina".

A menudo oímos decir a los padres: No deseo que mi hijo llegue a ser un gran violinista; me basta con que toque discretamente para procurar un placer a sí mismo y a quien lo escucha.

Seguramente que no todos pueden ni pretenden llegar a las más altas cumbres del arte del violín, pero no hay que olvidar que el hecho de querer tocar discretamente un instrumento tan difícil, aunque sea como simple aficionado, exige un estudio serio y un maestro consciente.

Muy bien dice Moser, en la introducción del *Método Joachim-Moser*: "No todos los alumnos están destinados a ser violinistas trascendentales, debiendo considerarse cómo muy hermoso el resultado de haber formado auditorios capaces de sentir los goces que dan las más nobles interpretaciones artísticas".

No quiero terminar este capítulo sin poner en guardia a los padres contra la mala costumbre que tienen en general los niños, de "jugar" con el instrumento.

Entiendo por jugar el hecho de tomar arco y violín y, sin preocuparse en absoluto ni de la posición, ni de la conducción del arco, ni de la afinación, se ponen a ras-car todo lo que les pasa por la mente con detrimento de los oídos propios y de los que están cerca.

Esta práctica es muy perjudicial, crea infinidad de defectos y obstaculiza fuertemente la obra del maestro.

Los padres harán muy bien en eliminar en absoluto esta mala costumbre.

LA ELECCION DEL MAESTRO

"El que acepta la tarea de enseñar y no la desempeña eficazmente, causa un daño irreparable a la sociedad que le confía su porvenir."

"El magisterio debe ser una profesión vocacional. No hay peor maestro que el animado por simples fines de lucro, ni peor pedagogía que la practicada sin amor."

J. INGENIEROS: *Las Fuerzas Morales*.

La mentalidad de la mayor parte de los padres, en la elección de un maestro, está subordinada, generalmente, a dos factores:

- 1º El factor económico.
- 2º La distancia que existe entre la casa del discípulo y la del maestro.

Ingenuamente, no piensan que aun una pequeña suma mensual acaba por resultar elevada al cabo de algunos años, y, lo que es peor, no se dan cuenta del tiempo precioso que pierde su hijo con un mal profesor, y cuando por fin se deciden, al ver el resultado negativo de las lecciones que le fueron dadas, a elegir un buen maestro, tendrán que resignarse a que el niño vuelva a empezar de nuevo, o, desalentados, preferirán suspender la prosecución de sus estudios.

En cuanto al inconveniente o a la molestia que puede representar una mayor o menor distancia, la historia del arte es demasiado rica en ejemplos para demostrar qué sacrificios son capaces de soportar y sobrellevar algunos jóvenes descosos de aprender, con tal de acercarse a escuchar la voz de un buen maestro.

Desconfíen los padres de aquellos profesores que enseñan demasiadas cosas, porque se apercibirán tarde o temprano que estos señores no conocen nada profundamente. En el arte, como en la ciencia, se necesita una vida entera, rica en estudios y observaciones profundas, para sobresalir en una sola especialidad.

En la elección de un maestro, cuídese sobre todo de que éste haya pertenecido a una buena escuela, porque, ¿qué principios, si no falsos, puede transmitir, si no ha tenido la fortuna de recibir una buena educación musical?

Cuídese también de que sea o haya sido, si no un

eminente instrumentista (puesto que los virtuosos son a menudo mediocres enseñantes), por lo menos un buen ejecutante, porque sólo quien ha aprendido a tocar bien, está en condiciones de indicar con conciencia y conocimiento el buen camino, y llevar al alumno a vencer, sin excesivo esfuerzo, las múltiples dificultades de nuestro instrumento.

Todos los grandes maestros son o han sido buenos ejecutantes a su vez, y un violinista cualquiera, a pesar de su buena voluntad, difícilmente podrá obtener óptimos resultados.

Sucede a veces, es verdad, que un mediocre profesor consiga, excepcionalmente, tener un alumno, valioso, pero no hay que olvidar que: "Un artista puede llegar a ser por su inteligencia; a pesar de la influencia de malas lecciones, una fuerte individualidad". Así Joachim-Moser en el prefacio del tercer volumen de su *Método*.

Pero estos casos son excepcionales y las excepciones no hacen la regla; por eso insisto que la elección de un óptimo maestro es un asunto de grandísima importancia para todo el porvenir del joven alumno.

A este propósito cito la opinión de indiscutibles autoridades:

"La primera condición para aprender un instrumento es la de tener un buen maestro. Ningún principio es más falso y pernicioso que el que se oye todos los días, de que para un principiante es suficiente cualquier maestro". — UNTERSTEINER: *Historia del violín*.

"Debemos manifestar lisa y llanamente que es una falsa economía buscar profesores de último orden y sin experiencia, bajo pretexto de que sólo se trata de enseñar a un principiante. Enseñar a principiantes es, quizás, una de las cosas más difíciles". — LAVIGNAC: *La educación musical*.

"... porque sólo cuando la base de los estudios primarios ha sido establecida sólidamente, es fecunda en resultados la enseñanza superior". — MARMONTEL: *Consejos de un profesor*.

El concertista o el profesor de orquesta, no tienen generalmente ni tiempo ni ganas de ocuparse de

lecciones y, si lo hacen, consideran al alumno como una cosa incómoda y aburrida, del cual hay que desembarazarse lo más pronto posible. El verdadero didacta, al contrario, se dedica y se preocupa casi exclusivamente de sus lecciones. Bastante tiene que hacer si quiere interesarse concienzudamente de sus alumnos, y no puede ni debe dar, si quiere darlas bien, con espíritu reposado y nervios tranquilos, más de un número limitado de lecciones diarias.

Conozco a propósito, algunos colegas que dan en pocas horas gran número de lecciones: es fácil imaginarse con qué provecho y resultado...

El maestro ideal (dice Flesch en su 2º tomo de *El Arte del Violín*) no ve en su profesión un medio para ganarse la vida, sino que la tiene como una misión, un fin de su existencia, como el contenido de su vida.

En la elección de un maestro no hay que dar la preferencia a un hombre demasiado joven, porque la pedagogía, siendo hecha sobre todo de experiencia, (aparte de una sólida cultura teórica y general), un joven no está en la posibilidad de haberla adquirido.

Por otra parte, tampoco conviene que sea demasiado anciano: fáltale a éste, generalmente, la paciencia y la energía indispensables.

Por costumbre, los maestros, cuando han llegado a una cierta edad, prefieren no aceptar ni principiantes, ni alumnos completamente echados a perder por personas inconscientes o inexpertas, porque dar lecciones y corregir, sobre todo a estos últimos, es una tarea ingrata, engorrosa y difícil.

Por lo que se refiere al temperamento del maestro

prefiérase un hombre paciente y enérgico, de una bondad sin debilidad y de una energía sin brutalidad. Recuérdese que con los pequeños la severidad es inútil y la firmeza indispensable.

El maestro debe sentir afecto por el alumno y entre ambos debe nacer y desarrollarse una recíproca simpatía.

No quiero olvidar ese tipo de enseñador que para corregir pequeños errores o para darse una falsa y ridícula importancia, estalla a cada instante en gritos histéricos que en realidad no sirven más que para asustar y confundir al alumno, el cual toma pronto antipatía al violín y al maestro, cuando no llega al punto de implorar entre lágrimas a sus padres, el fin de tanto martirio.

Es también un gran error, aceptado generalmente por los profanos, creer que basta que un individuo toque el violín, para que esté en condición de dar lecciones.

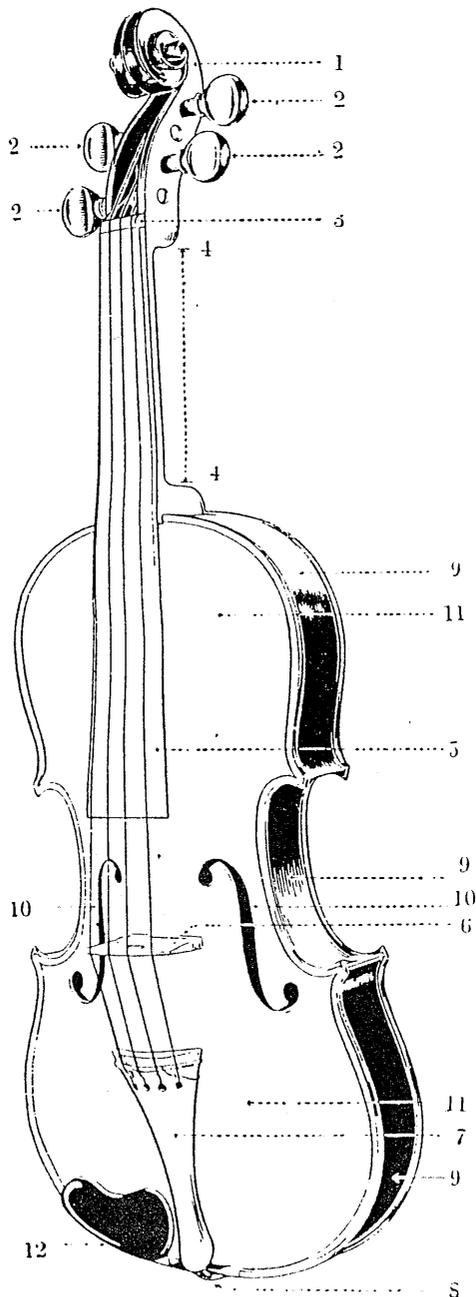
Hay un gran abismo entre el haber aprendido un arte y el saberlo enseñar. Un maestro, aparte del talento instintivo y vocacional, nace con la disposición de transmitir a los otros con claridad y sencillez lo que sabe.

Pero no es suficiente. Es preciso que sienta el deber de seguir instruyéndose más y más cada vez; que haya profundizado los diferentes sistemas de las más célebres escuelas; que haya vivido en un ambiente propicio al desarrollo de su cultura y de su temperamento, y que sienta además, un gran amor hacia sus alumnos, y acepte gustoso la tarea de entregarse enteramente y de sacrificarse por ellos.

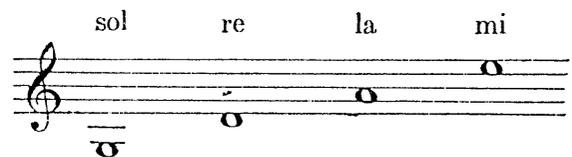
Así y no de otro modo hay que entender el magisterio.

SEGUNDA PARTE

EL VIOLIN



El violín tiene cuatro cuerdas que se afinan por quintas justas y se llaman:



También se usa indicirlas por cifras romanas, llamadas:



Sus partes principales son:

- 1) La VOLUTA: de forma espiral y en la cual están colocadas las cuatro clavijas.
- 2) Las CLAVIJAS: que sirven para fijar, enrollar y tender las cuatro cuerdas.
- 3) La CEJA (cejilla o cejucla): pequeño listón de madera que sobresale ligeramente del diapasón, situado en la extremidad superior del mango, donde se apoyan las cuerdas al salir de la voluta.
- 4) EL MANGO: sobre el que está fijo el diapasón.
- 5) EL DIAPASON: pieza de madera encolada sobre la parte plana del mango.
- 6) EL PUENTE (o caballete): pequeña tablilla de madera de arce colocada perpendicularmente sobre la tabla armónica entre el cordal y el diapasón, y que sirve para sostener las 4 cuerdas a una cierta altura del diapasón.
- 7) EL CORDAL: donde se fija, mediante un pequeño nudo, el extremo opuesto de las cuerdas.

- 8) El **BOTÓN**: unido al cordal por una pequeña cuerda gruesa de tripa y hundido profundamente en el aro y en el taco interno de la base.
- 9) Los **AROS**: hojas de madera que siguen la forma del instrumento, uniendo la tabla armónica con el fondo.
- 10) Las "ESES": que son las dos aberturas que se encuentran en la tabla armónica.
- 11) La **TABLA ARMONICA** (o tapa): y en la parte opuesta: El **FONDO**.
- 12) La **MENTONERA**: colocada a la izquierda del cordal, de forma variable, accesorio indispensable, cuyo objeto es dar al maxilar inferior izquierdo un punto de apoyo y hacer de manera que la presión, el roce y la transpiración no echen a perder la tabla armónica en el punto que está en contacto con la mandíbula.

En el interior del instrumento se encuentran:

El **ALMA**: pequeña varita cilíndrica de madera colocada perpendicularmente y situada bajo el pie derecho del puente.

La **BARRA**: que está situada bajo la tabla armónica, en casi toda su longitud y colocada bajo el pie izquierdo del puente.

El violín, después de incesantes tentativas y modificaciones, que han durado siglos, y cuyo origen se pierde

en la oscuridad de los tiempos, llegó a fijarse su forma actual a mediados del siglo XVI.

GÀSPARO DA SALÒ (1542-1609) fué el genio que dió forma inmutable al violín.

ANTONIO STRADIVARI (1644-1737) estableció las medidas perfectas y las proporciones definitivas que todavía hoy subsisten.

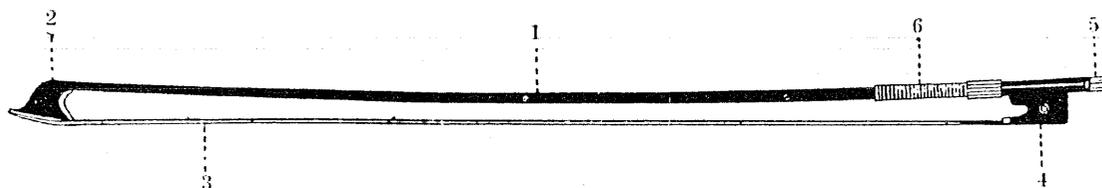
A Italia, cuna del arte de la *lutherie*, pertenece la gloria de haber tenido los más grandes y maravillosos constructores de instrumentos de arco, como los Amati, Maggini, Gagliano, Guarneri, Ruggieri, Testore, Guadagnini y muchos otros.

Ha habido después, y existen en la actualidad, óptimos *luthiers* en Italia y en otras naciones, pero no artífices que hayan podido ni superar ni igualar la perfección de la construcción y la belleza del sonido de las obras de arte de los antiguos maestros brescianos y cremonenses.

DIFERENTES MADERAS QUE SE EMPLEAN PARA LA CONSTRUCCION DEL VIOLIN

Tabla armónica	}	Madera de abeto.
Barra		
Alma		
Fondo	}	Madera de arce.
Mango		
Puente		
Aros		
Diapasón	}	Madera de ébano.
Ceja		
Botón		
Cordal		
Clavijas	}	Madera de ébano o de palisandro.

EL ARCO



Sus partes principales son:

- 1) La **BAQUETA**: que es de madera de Pernambuco ligeramente curvada.
- 2) La **PUNTA**: parte superior del arco, donde en una entalladura hundida se fijan las cerdas.
- 3) Las **CERDAS**: de color blanco, de cola de caballo, que parten de la punta y están extendidas por medio del talón.
- 4) El **TALON**: que sube y baja por medio del tornillo.
- 5) El **TORNILLO**: que sirve para tender y aflojar las cerdas.

- 6) La **GUARNICION**: hilo de plata o de seda que envuelve la baqueta en el punto donde los dedos tienen contacto con la misma.

La guarnición puede ser también de otras substancias: goma, celuloide, cuero, etc.

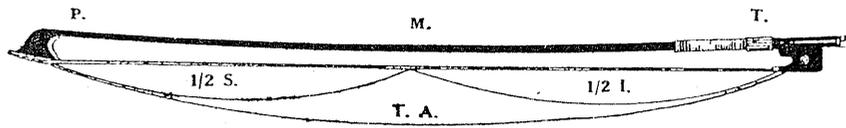
Su principal objeto es el de evitar que el roce de los dedos deteriore la baqueta, además de que la transpiración los haga resbalar.

El arco, después de infinitas modificaciones a través de los siglos, F. Tourte (el joven), de París (1747-1835), fijó su forma estable siguiendo los consejos e indicaciones de Viotti.

Los mejores fabricantes de arcos son sin duda los franceses, aunque en otros países existen *luthiers* que fabrican arcos excelentes.

50 LECCIONES

SIGNOS CONVENCIONALES RELATIVOS AL ARCO



- T*: indica el talón del arco.
- M*: „ la mitad del arco.
- P*: „ la punta del arco.
- $\frac{1}{2}$ *S*: „ la mitad superior del arco.
- $\frac{1}{2}$ *I*: „ la mitad inferior del arco.
- T. A.*: „ con todo el arco.
- : „ arco tirando (o bajando); movimiento del arco hacia la punta.
- ∇ : „ arco empujando (o subiendo); movimiento del arco hacia el talón.

TERMINOS TECNICOS RELATIVOS A LA MANO IZQUIERDA

- El N° 1* indica el dedo índice.
- „ „ 2 „ „ „ del medio.
- „ „ 3 „ „ „ anular.
- „ „ 4 „ „ „ meñique.
- „ „ 0 „ la cuerda al aire.
- 1 — la línea horizontal después del número, indica que el dedo debe quedar apoyado.

LECCION N° 1

MANERA DE TENER EL ARCO

ADVERTENCIA: *Ante todo, es muy importante establecer con precisión lo que se entiende por primera, segunda y tercera falange y por primera, segunda y tercera coyuntura. En vez de denominar las falanges de los dedos partiendo del metacarpo, como sería correcto, es decir: falange, falangina y falangeta, para mayor claridad y facilidad en su comprensión, empezaremos a contar las falanges y las coyunturas, desde la punta del dedo.*

Posición de la mano sin el arco

El *pulgar* debe ser tenido ligeramente doblado hacia el exterior; la punta extrema del mismo se apoya sobre la primera coyuntura del *dedo medio*. (Foto N° 1).

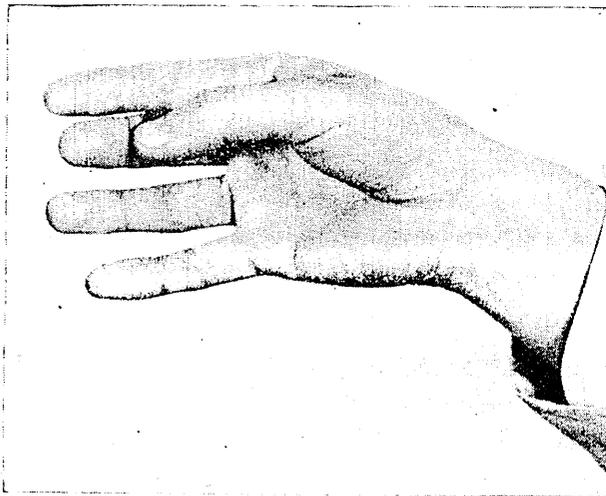
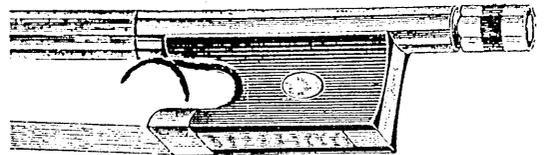


Foto N° 1

Posición de los dedos sobre la baqueta

La punta extrema del *pulgar* debe ser apoyada,

parte sobre el ángulo que sobresale del talón, parte sobre la baqueta. (*)



(La línea curva indica precisamente el lugar donde se apoya la punta extrema del pulgar).

Frente al pulgar, se apoya el *dedo medio* en su primera coyuntura. (Foto N° 2).

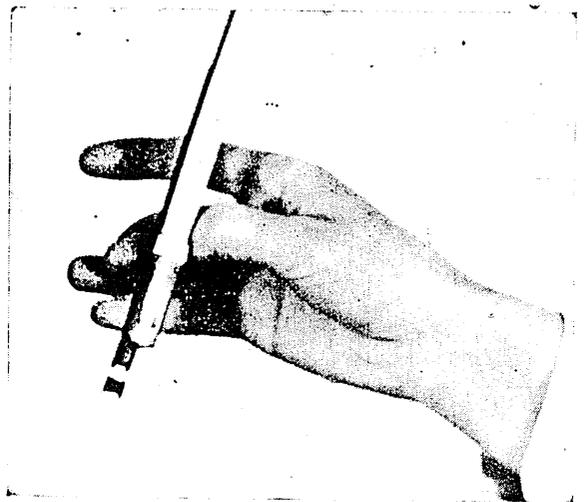


Foto N° 2

Arco tenido con la sola presión del pulgar y del medio.

(*) Steinhansen en su *Fisiología de la conducción del arco*, establece que fué Joachim el primero en recomendar que se suprimiera esa prominencia del talón donde se apoya el pulgar. Kross está también de acuerdo y en la revisión de la *Ginnesia del violín* de Leonard recomienda limar completamente ese ángulo que sobresale del talón. En cambio, otros excelentes pedagogos, entre ellos Flesch, están decididamente en contra de esa práctica. Por mi parte, no estoy de acuerdo con la idea de limarlo, porque justamente esa saliente es la que da al pulgar una mayor estabilidad y seguridad cuando se tiene el arco.

En los arcos ordinarios (como suelen ser, generalmente, los de los principiantes) esa misma prominencia es, a veces, tan angulosa y pronunciada, que imposibilita al alumno colocar correctamente el pulgar. Rebajarla y redondearla es todo cuanto hay que hacer en estos casos.

Los demás dedos se apoyan sobre la baqueta en la siguiente forma:

Índice, con la segunda falange.

Anular, con la primera falange.

Meñique, con la extrema punta. (Foto N° 3).

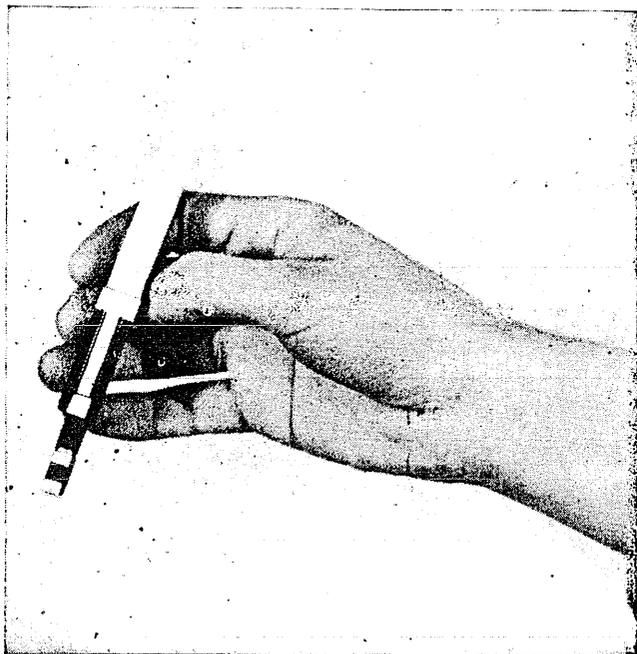


Foto N° 3

Teniendo el arco correctamente, la baqueta forma un ligero ángulo agudo con la mano, como se observa en la foto N° 3. (*)

Los dedos deben ser mantenidos naturalmente arqueados, ni muy abiertos ni muy cerrados, sin rigidez, pero móbidos y elásticos, con las articulaciones sumamente flexibles.

La flexibilidad del pulgar es de la mayor importancia; su dureza comunica rigidez a los músculos del antebrazo y sobre todo a las articulaciones de la muñeca, y sin una muñeca flexible será imposible más adelante obtener una correcta conducción del arco.

Extienda el alumno, levemente, el brazo hacia

(*) El ejercicio que representan las fotos números 2 y 3, puede el maestro (si lo considera oportuno) hacerlo practicar previamente por el alumno también con un simple lápiz.

adelante y observe que todo: mano, dedos, arco, formen un conjunto perfectamente armónico (Foto N° 3).

El discípulo, para ejercitarse en la manera de tener el arco, lo apoyará sobre una mesita y lo volverá a tomar muchas veces, hasta que aprenda a tenerlo con corrección, sin dificultad ni esfuerzo.

Por su parte el maestro, desde la primera lección, obligará al alumno (en lo que se refiere al presente ejercicio y a todos aquellos que seguirán) a que medite sobre cada detalle, y que observe el más mínimo particular, empleando en modo especial su voluntad y su atención.

Más adelante, lógicamente, estos movimientos conscientes se convertirán con el ejercicio y la repetición, en dominio del subconsciente, es decir, serán perfectamente automáticos, pero por el momento será necesario desarrollar absolutamente en ellos, lo más posible, el sentido de la reflexión.

El maestro hará seguir siempre a sus explicaciones teóricas, el ejemplo práctico, porque no hay nada como el ejemplo para simplificar reglas, no siempre fáciles de ser expuestas ni comprendidas.

El discípulo, en su casa, repetirá e insistirá con los mismos ejercicios, tratando de recordar y atenerse a todas las indicaciones y observaciones dadas por el maestro.

En esta lección y las sucesivas no es indispensable que se conserve en modo absoluto el orden que les he dado; dejo al criterio del maestro detenerse en cada una de ellas el tiempo que considere necesario.

Advierto, también, que estas lecciones no han de ser leídas superficialmente por el que enseña. Si se quiere sacar verdadero provecho de ellas, deberán ser estudiadas una por una antes de dar la lección al alumno. Sólo así se tendrá un concepto claro de las intenciones que han guiado al autor.

El maestro tropezará muy a menudo con repeticiones que han sido dadas ex profeso, convenido de su necesidad.

LECCION N° 2

POSICION DEL BRAZO DEL ARCO (Repítase la primera lección)

ADVERTENCIA: Esta segunda lección como también las que seguirán, deberán ser dadas ante un espejo. Nada como el espejo para dar facilidad al alumno de observarse y corregir malas posiciones que de otro modo no podría descubrir. Sé muy bien que hay muchos maestros que pasan por alto este detalle que es de la mayor importancia.

Hágase alzar el brazo del alumno casi a la altura del hombro, con el codo doblado en forma que el brazo y el antebrazo formen aproximadamente un ángulo recto. Teniendo el brazo en esta posición, imprímase a la mano una leve rotación hacia el interior (pronación). Digo "mano" para mayor claridad; más correctamente (de acuerdo con la denominación anatómica) se dice: rotación interna del antebrazo en la articulación del codo.



Foto N° 4

Se observará (foto N° 4) la línea recta que forman el antebrazo y la mano (aparte de un leve abajamiento de ésta) en la correcta posición del brazo derecho.

Mientras el alumno mantiene el brazo en esta posición, el maestro le coloca el arco entre los dedos. (El alumno, para sostenerlo más fácilmente, tiene la punta del arco con su mano izquierda, cuidando de no tocar las cerdas con los dedos. (Foto N° 5).

Si el brazo y el arco son tenidos correctamente, la baqueta del arco está inclinada (precisamente como cuando las cerdas están apoyadas sobre la



Foto N° 5

cuerda) un poco hacia el exterior, y no viceversa, como sucede cuando la muñeca es tenida demasiado baja.

El maestro, después de haber dejado al discípulo durante unos instantes en esa posición, le quitará el arco de las manos. El alumno lo volverá a tomar teniéndolo, ante todo, correctamente (foto N° 3, luego se colocará nuevamente como hemos indicado. (Foto N° 5).

El maestro observará y corregirá los defectos que eventualmente puedan aparecer.

Cúidese que la mano no sea tenida muy baja para no formar con el antebrazo un ángulo recto; cúidese, también, que el codo no esté ni más alto ni más bajo que la muñeca.

En lo que el maestro deberá insistir y prestar especial atención, es en la rotación interna de la mano; rotación que sirve precisamente para dar al índice aquel apoyo lateral sobre la baqueta, absolutamente necesario para la producción del sonido.

Y ya que hablo de la producción del sonido, no puedo menos de repetir lo que ya ha sido (a pesar de la opinión contraria y errónea de algunos maestros) científicamente demostrado, es decir: que el origen de la fuerza no está en los dedos mismos, sino que ella es generada por los músculos superiores del brazo, del hombro y de la espalda. Ellos son los que suministran la energía, mientras que el antebrazo y la mano son tan sólo los transmisores.

LECCION N° 3

MANERA DE TENER EL VIOLIN

(Repítanse las lecciones N° 1 y 2)

ADVERTENCIA: Durante el curso de estas lecciones, el maestro tiene el deber, no diré de recomenzar siempre desde el principio, pero de repasar en forma cada vez más sintética, las lecciones precedentes.

Función de la mandíbula y posición de la cabeza.

El violín va sostenido por la presión de la mandíbula sobre la mentonera y ayudado en parte por el brazo izquierdo. La parte izquierda del fondo del violín se apoya sobre la clavícula izquierda con la base del instrumento bien adherida al cuello. Se baja ligeramente la cabeza y se apoya el maxilar inferior izquierdo con una presión decidida sobre la mentonera; el mentón toca levemente el cordal. Si la presión de la mandíbula sobre la mentonera es demasiado débil, el violín se desvía fácilmente y acaba por resbalarse en el medio del pecho. La

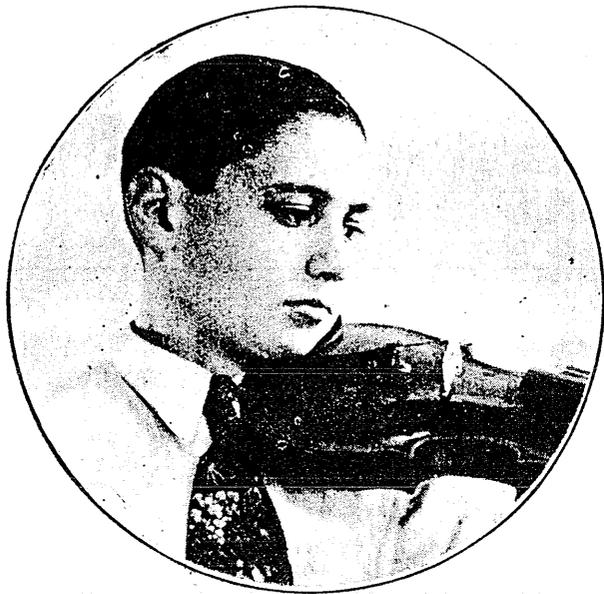


Foto N° 6

cabeza debe estar apenas inclinada hacia la izquierda, de modo que la mirada recorra cómodamente el diapasón. (Foto N° 6).

Cuidese que el mentón no haga ninguna presión sobre el cordal, para no correr el riesgo de

apartarlo de su sitio, influyendo desfavorablemente sobre la afinación del instrumento. Obsérvese que el alumno no tome la mala costumbre de inclinar excesivamente la cabeza hacia la derecha o hacia la izquierda, ni mucho menos que use la mentonera como una almohada apoyando en ella toda la mejilla. Posiciones, éstas, absolutamente reprochables tanto técnica como estéticamente.

Posición del brazo izquierdo

El brazo izquierdo debe estar vuelto hacia el interior del pecho, bien colocado bajo el fondo del instrumento, teniendo cuidado de que no se apoye al cuerpo, como generalmente hace el niño cuando comienza a cansarse. (Foto N° 7).

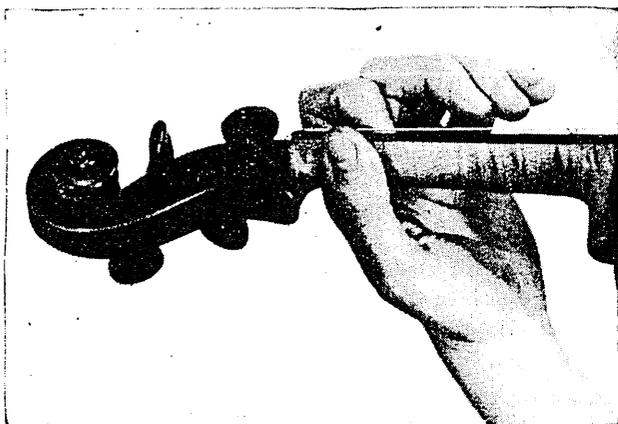


Foto N° 7

Posición de la mano

La tercera coyuntura lateral del índice se apoya levemente frente a la ceja. La parte interna de la falange superior del pulgar, justamente

delante de la tercera coyuntura del índice (foto N° 8). (*).



Foro N° 8

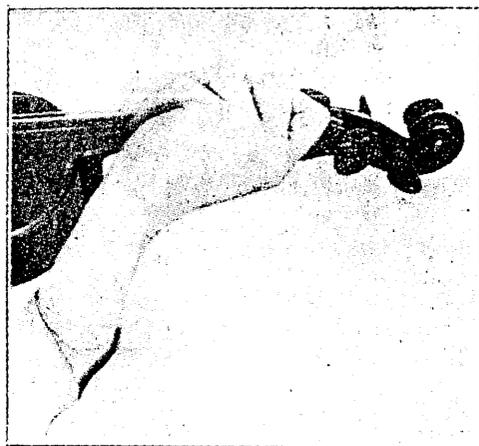
Evítese en absoluto apretar el mango del violín entre el índice y el pulgar y sobre todo de apoyar el mango en la concavidad entre estos dos dedos. Entre el pulgar y el índice debe haber siempre un pequeño espacio vacío, de modo que se pueda introducir fácilmente un lápiz.

Pero, como lo hemos dicho ya, no basta que el codo sea bien colocado bajo el fondo del violín; es necesario que, simultáneamente, la muñeca cumpla una rotación hacia el interior, para acercar al mango la parte de la palma del meñique, de modo que los dedos estén siempre sobre el diapasón, prontos a caer, como pequeños martillos, sobre las cuerdas. La mano forma una línea recta con el antebrazo y de ninguna manera la muñeca

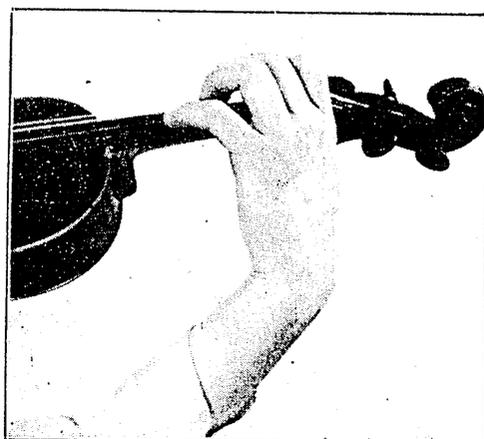
(*) Algunos maestros de fama (Sevcik, Marák), hacen tener el brazo izquierdo exageradamente vuelto hacia el esternón, con el pulgar completamente bajo el mango y con la tercera falange del índice separada del mismo.

Aún respetando la opinión de estos maestros, considero por mi parte esa posición como un esfuerzo absolutamente innecesario, sobre todo cuando se toca en las primeras posiciones. Estamos de acuerdo que en las extensiones, en ciertos acordes de intervalos distantes, en la preparación de cambio de posición, que va de las posiciones bajas a las agudas sea indispensable, pero transitoriamente, como muy bien lo dice Flesch, y no permanentemente.

va forzada ni hacia el interior (foto N° 9), ni hacia el exterior (foto N° 10).



Foro N° 9



Foro N° 10

Si el maestro coloca momentáneamente (sin preocuparse, bien entendido, de la afinación), los dedos del discípulo en esta posición:



el brazo, el pulgar, la muñeca y la mano toman la posición correcta que hemos descrito más arriba. (Obsérvese que contrariamente a lo que indican otros autores, no hago FA y DO natural, con el primero y segundo dedos, porque lo considero, por ahora, un esfuerzo innecesario y fuera de lugar).

Cuide el maestro, sobre todo, que las articulaciones de los dedos y de la muñeca estén completamente elásticas y flexibles, porque el alumno

crea, inconscientemente, cierta rigidez que dañará más adelante la libre independencia de los dedos.

Inclinación, dirección y altura del violín

El violín debe estar inclinado hacia el interior en un ángulo de 40 grados aproximadamente, de manera que la cuerda SOL quede en alto y la de MI abajo. El violín sigue, más o menos, la misma dirección del pie izquierdo y forma con la espalda derecha un leve ángulo obtuso. Respecto a la altura del violín, éste debe ser tenido en un plano horizontal, de modo que la voluta quede aproximadamente a la altura de la boca. (Foto

Para conseguir del alumno que el brazo izquierdo sea tenido correctamente, es necesario que el maestro insista por un período a veces muy largo, pues el discípulo, a causa de la posición antinatural y del esfuerzo que necesariamente debe llevar a cabo, se rehúsa obstinadamente a mantener esta posición.

El maestro, por su parte, tiene el deber y la obligación, a los primeros indicios de cansancio de parte del alumno, de hacerle descansar, invitándole a bajar inmediatamente el brazo a lo largo del cuerpo (*).

El maestro juzgará, de acuerdo con el largo del cuello del alumno, si es el caso de emplear



Foro Nº 11

Nº 11). Si se le tiene demasiado bajo, el arco tiende a resbalar hacia el diapasón; si se le tiene demasiado alto, el arco tiende a acercarse al puente. En ambos casos, una presión ejercida en estos puntos, perjudica la calidad del sonido.

Es un hecho natural que, sosteniendo el violín, y teniendo el codo bajo el fondo del instrumento, el hombro se levanta ligeramente. Pero de esto a alzarlo exageradamente, como hacen algunos cuando tocan, hay una gran diferencia. Si se alza demasiado el hombro, se origina, ante todo, un rápido y peligroso cansancio, además de producir la atrofia de todos los músculos superiores del brazo, comprometiendo lógicamente el normal desarrollo de la técnica de la mano izquierda.

la almohadilla. (Ver a este respecto el capítulo "La almohadilla").

(*) Lo que diré podrá parecer intempestivo, pero no importa. Sé muy bien por qué digo: "El Maestro tiene el deber y la obligación", etc. Cuando, tratándose de fatiga muscular, hay lucha entre ésta y la voluntad, siempre triunfa la fatiga.

Hay que prestar suma atención al alumno que advierte y denuncia síntomas de cansancio, y de ninguna manera permitirle que, erróneamente, se esfuerce e insista. Si se descuida este sabio aviso de la naturaleza, se originan al principio simples dolores musculares, y si se trabaja (sin sospechar el daño que esto trae consigo), encima de estos dolores, se contraen enfermedades denominadas *calambres profesionales*, bastante comunes entre los ejecutantes y, desgraciadamente, a veces, de suma gravedad.

Nunca se pondrá suficientemente en guardia al alumno sobre este peligro.

¡Cuántas carreras tronchadas por la funesta ignorancia de muchos maestros!

LECCION N° 4

ACTITUD GENERAL

Posición del cuerpo y de los pies

Digamos, ante todo, de la importancia que, especialmente para un principiante, tiene una buena posición general.

Nada más lamentable que ver ciertos alumnos tocar el violín con el pecho hacia adentro y las espaldas encorvadas, inspirando en quien los observa una sensación de verdadera pena. Una correcta posición, además de predisponer bien al auditorio en favor del ejecutante, inspira, por sí misma, simpatía y confianza.

Veamos, pues, la posición del cuerpo y de los pies:

El cuerpo debe ser mantenido bien erguido, el pecho saliente y las espaldas echadas hacia atrás, para facilitar una respiración tranquila y normal. El peso del cuerpo reposa completamente sobre ambas piernas; las puntas de los pies deben estar ligeramente abiertas; la distancia entre ambos talones debe ser de 15 centímetros más o menos.

Las antiguas escuelas de violín hacían apoyar el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, la pierna derecha apenas doblada, con el pie derecho un poco más adelante. La escuela moderna enseña, en vez, lo que hemos indicado, es decir, que el peso del cuerpo debe apoyarse sobre las dos extremidades. Esta posición es más recomendable, porque, aparte de ser, como muy bien dijo Flesch, más estética, deja al cuerpo una más amplia base y mayor libertad de acción en esos movimientos subconscientes que el violinista cumple en los momentos más expresivos de la ejecución. Además, y esto es muy importante en los niños que, como es lógico, no han llegado aún a su completo desarrollo, al obligarlos a apoyar todo el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, se corre el peligro de crear una desviación, más o menos acentuada, del fémur. Por estas razones el maestro, ya desde las primeras lecciones, hará apoyar el peso del cuerpo sobre ambas extremidades. Pero cuídese de no dejar tomar la pésima costumbre de abrir excesivamente las piernas, como se observa a veces hasta en algunos violinistas de carrera, lo que es estéticamente horrible.

Dicho esto, el alumno se coloca sosteniendo correctamente el violín en la misma posición que hemos indicado en la lección anterior (foto N° 11),

e inmediatamente el maestro le ayudará a apoyar el arco en la mitad sobre la cuerda del RE. (Foto N° 12).



Foto N° 12

ADVERTENCIA: Esta posición (foto N° 12), que es el punto de partida de los ejercicios que seguirán, la llamaremos de ahora en adelante: POSICIÓN INICIAL. (Por lo que se refiere a la manera de tener el arco y a la posición del brazo derecho, el maestro, lógicamente, vigilará para que el alumno se atenga estrictamente a todas las reglas e indicaciones establecidas en las lecciones precedentes).

Mientras el alumno se mantiene en esta posición, el maestro deberá observar las siguientes indicaciones:

El arco debe quedar apoyado sobre la cuerda con su propio peso, sin añadir nada de la presión del brazo, cuyos músculos y articulaciones deben ser completamente elásticos y flexibles.

El arco forma con el puente una línea paralela, cortando, en esa forma, la cuerda en perfecto ángulo recto.

El arco está apoyado sobre la cuerda, justamente en el medio, entre el puente y el extremo límite del diapasón.

La baqueta debe ser tenida ligeramente inclinada hacia el diapasón con la mayor parte de las cerdas apoyadas sobre la cuerda.

En esta posición (foto N^o 12), el alumno permanece durante algunos instantes con la respiración tranquila, los pies en debida forma, observándose atentamente ante el espejo. A los primeros síntomas de cansancio, interrumpe, abandonando ambos brazos a lo largo del cuerpo, para volver a tomar, después de un momento, la misma posición que deberá ser correcta, armoniosa y natural.

El alumno, inconscientemente, crea los más variados defectos de posición, que el ojo vigilante del maestro corregirá inmediatamente.

Deberá insistirse siempre en persuadirlo de la absoluta necesidad de usar continuamente la propia voluntad y atención. El discípulo debe pensar y reflexionar sobre cada detalle y en toda ocasión, puesto que el violín es un instrumento tan complicado que no admite ni descuido ni distracción. Debe recomendársele, cuando estudia (si no tiene la suerte de tener un suplente que lo ayude) que recomience siempre de la primera lección, desde las primeras indicaciones y divida las dificultades una por una, si desea obtener un progreso rápido y seguro.

En esta lección el maestro explicará al alumno la función del tornillo del arco; debe aconsejarle vivamente que afloje las cerdas antes de volver a ponerlo en el estuche, porque sólo así la baqueta conservará su forma arqueada y, por consiguiente, su flexibilidad.

Por lo que concierne, después, a la mayor o menor tensión de las cerdas, según las diversas escuelas, véase el capítulo: "Tensión de las cerdas",

LECCION N° 5

POSICION DEL BRAZO, DE LA MUÑECA Y DE LOS DEDOS EN EL TALON Y EN LA PUNTA DEL ARCO

Arco apoyado en el talón

El alumno se coloca, ante todo, en la posición inicial (Foto N° 12).

Entonces el maestro, tomando con su mano izquierda la muñeca del discípulo y con su derecha el tornillo del arco, se lo levanta de la cuerda apoyándose suavemente en el talón, siempre sobre la cuerda de Re. (Foto N° 13).



Foto N° 13

Al apoyar el arco en el talón se han originado las siguientes modificaciones en la posición del brazo, de la muñeca y de los dedos:

El codo se ha bajado levemente acercándose apenas al cuerpo.

La muñeca se ha alzado ligeramente, y simultáneamente la mano cumple una ligera rotación hacia el exterior (supinación). (*)

Todos los dedos, incluido el pulgar, han acentuado apenas su forma arqueada, y el meñique (que está siempre apoyado con la punta extrema) ha

aumentado naturalmente su presión para mantener el equilibrio del peso de la punta del arco (**).

La baqueta se ha inclinado un poco más hacia el diapasón, de modo que sólo una pequeña parte de las cerdas toca la cuerda.

El arco forma siempre una paralela perfecta con el puente y el punto de contacto de las cerdas sobre la cuerda es constantemente en el medio, entre el puente y el diapasón.

Cuídese que el pulgar (que está siempre apoyado con la punta extrema y doblado hacia el exterior) no toque las cerdas del arco; entre las cerdas y el pulgar debe haber una distancia aproximadamente de un centímetro.

Teniendo el arco correctamente en el talón, el pulgar forma con la baqueta aproximadamente un ángulo recto.

Luego el maestro hará practicar al alumno el siguiente ejercicio: éste se coloca de nuevo en la posición inicial y el maestro (tomándole el arco en la manera ya indicada) se lo levanta de la cuerda, colocándose en el talón; después, del talón a la mitad. Y así sucesivamente.

En cada cambio de posición, el alumno permanecerá algunos instantes inmóvil, tranquilo, observándose con atención ante el espejo. Luego repite el mismo ejercicio por sí solo, tratando de no hacer oír sonido alguno.

Observe el maestro que el alumno apoye el arco en el talón suavemente sobre la cuerda sin agregar nada del peso del brazo y del hombro, porque esa presión perjudicaría enormemente, más adelante, la producción del sonido. Cuide también que no levante el codo más alto de la muñeca ni mucho menos que lo acerque exageradamente al cuerpo, para evitar que el antebrazo y la mano

(*) Repito: digo *mano* para mayor claridad de comprensión; científicamente se dice: rotación externa del antebrazo en la articulación del codo.

(**) Muchos tienen la mala costumbre de tener en el talón el meñique duro, tieso; procediendo así se comunica rigidez a las articulaciones de los dedos y de la muñeca, perjudicando por consiguiente, más adelante, el libre movimiento de la muñeca en el cambio de arco a talón.

formen un ángulo recto. Defectos estos igualmente reprochables.

Arco apoyado en la punta

El alumno se coloca de nuevo en la posición inicial. El maestro entonces le levanta el arco de



Foto N° 14

la cuerda y se lo apoya en la punta, siempre sobre la cuerda de RE. (Foto N° 14).

Al apoyar el arco en la punta se han verificado las siguientes modificaciones en la posición general del brazo:

La muñeca se ha bajado levemente al mismo tiempo que la mano cumple una ligera rotación interna (pronación).

Todos los dedos, incluido el pulgar, se han extendido levemente, mientras el meñique se ha levantado naturalmente de la baqueta.

Teniendo el arco correctamente en la punta, el pulgar forma con la baqueta un ángulo agudo.

La baqueta se mantiene siempre inclinada hacia el diapasón.

El arco está siempre paralelo al puente.

El punto de contacto del arco sobre la cuerda, es siempre entre el puente y el diapasón.

Hágase luego practicar al alumno el siguiente ejercicio: éste se coloca de nuevo en la posición inicial y repetidamente el maestro le levanta el arco de la cuerda y se lo coloca en la punta; después, de la punta a la mitad.

En cada cambio de posición, el alumno permanecerá durante algunos instantes inmóvil, con la respiración tranquila, los pies en forma, observándose atentamente ante el espejo. Luego repite el mismo ejercicio por sí solo, tratando de no hacer oír sonido alguno.

El maestro, lógicamente, observa y corrige las imperfecciones en que inadvertidamente incurre el alumno.

LECCION N° 6

MOVIMIENTO DE ELEVACION DEL BRAZO EN LA ARTICULACION DEL HOMBRO EN LOS CAMBIOS (O PASAJES) DE CUERDA

El maestro, ante todo, debe explicar al discípulo que cada cuerda está en un plano diverso y que para colocar el arco sobre cada uno de estos planos, el brazo debe necesariamente alzarse o bajarse, y que durante este pasaje la rotación del antebrazo y la posición de la mano no sufren ninguna modificación. (Fotos Nos. 15, 16, 17 y 18).



Foro N° 15

Arco apoyado en el Sol.



Foro N° 16

Arco apoyado en el Re



Foro N° 17

Arco apoyado en el La



Foro N° 18

Arco apoyado en el Mi

Establecido esto, el alumno se coloca en la posición inicial. El maestro, entonces, teniéndole con su mano izquierda el codo y con la derecha el tornillo del arco, dirá en voz alta: RE-LA;

RE-LA; mientras lo ayuda a bajar y alzar todo el brazo, repitiendo el mismo procedimiento en el pasaje de las demás cuerdas.

El ejercicio que va a continuación se ejecuta, al principio, con la ayuda del maestro; luego el alumno lo practicará por sí solo.

Cuidese, sobre todo, de que este movimiento de elevación y de abajamiento del brazo, sea hecho suavemente, sin angulosidad ni dureza. Cuando el arco está apoyado sobre la cuerda de MI, el brazo no debe estar apretado al cuerpo porque eso representaría una contracción muscular reprobable; cuando el arco toca esta cuerda, entre el codo y el costado del cuerpo debe haber un pequeño espacio (unos diez centímetros aproximadamente). (*)

Observe, además, el maestro, que muchas veces el alumno, distraídamente, en vez de llevar el brazo a la altura del plano de la cuerda, que es precisamente tocada por el arco, se limita a bajar o alzar exclusivamente la mano o el antebrazo. Repito: todo el brazo se alza o se baja mientras se efectúa el pasaje entre una cuerda y otra.

Pero, como en la mayor parte de los casos, observo rigidez en las articulaciones del hombro, para obtener la elasticidad necesaria practíquese el siguiente ejercicio:

Hágase apoyar al alumno el arco a mitad sobre la cuerda de SOL, y, cogiéndole con una mano el codo y con la otra el tornillo del arco, imprímase al brazo un movimiento enérgico hacia abajo y hacia arriba; para abajo hasta tocar el cuerpo, y para arriba, más arriba de la altura del hombro. Esta gimnasia se hace con el arco firme sobre las cuerdas; es decir, sin producir sonido alguno.

(*) No puedo dejar de llamar, de paso, la atención sobre aquella pretensión absurda, completamente errónea y contraria a todas las leyes fisiológicas, de la antigua escuela de violín, que pretendía que el brazo fuese tenido constantemente adherido al cuerpo.

Al brazo y al antebrazo debe dejárseles la mayor libertad posible en todos sus movimientos, lo que es de la mayor importancia para la producción del sonido y para todo el desarrollo de la técnica del arco.

Posición del cuerpo delante del atril

En esta lección el alumno se coloca por primera vez frente al atril. ¡Es increíble constatar cuán pocos discípulos, en general, saben estar de pie correctamente ante un Método de música!

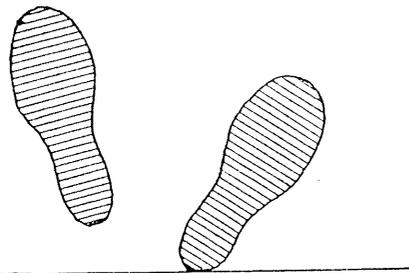
O se colocan demasiado lejos, al punto de no distinguir sino confusamente las notas, o tan cerca que se ven obligados a tener el violín bajo el atril.

Otros prefieren (costumbre bastante común entre los principiantes), apoyar cómodamente la voluta sobre el atril, para evitar el esfuerzo de sostener el instrumento.

Y ¿qué decir de aquellos que tuercen la cabeza mirando la música de reojo como si fueran bizcos?

Posiciones, éstas, ridículas estéticamente hablando, y que el enseñante debe guardarse muy bien de permitir que el alumno las adopte.

El maestro observará que éste se coloque a la distancia de un metro del atril, aproximadamente, frente a la página izquierda del libro abierto. La parte superior de dicho libro deberá estar más o menos a la altura de los ojos; el cuerpo estará ligeramente vuelto hacia la derecha, los pies en la siguiente posición:



EJERCICIOS PARA LOS CAMBIOS DE CUERDA

ADVERTENCIA: *Apóyese el arco sobre la cuerda justamente en el medio y procúrese, durante el pasaje de una cuerda a otra, no hacer oír ningún sonido. En cada cambio de cuerda déjese el arco apoyado suavemente sobre la misma durante un breve instante.*

1

2

3

4

LECCION N° 7

EL CAMBIO DE CUERDA EN LA PUNTA Y EN EL TALON DEL ARCO

Repetir el ejercicio precedente en la punta y en el talón del arco.

Todas las reglas y consejos que se han dado en la lección anterior, son indispensables también para esta lección.

El pasaje de cuerda efectuado en la punta del arco requiere necesariamente un movimiento de todo el brazo, de mayor amplitud que en la mitad; y este mismo movimiento en el talón se reduce sensiblemente.

Al pasar de una cuerda alta a una más baja, observe el maestro que el violín del alumno conserve su posición normal (que es un poco inclinada hacia el interior) constantemente; sucede a veces que el alumno, en vez de levantar el brazo hasta la altura del plano que le corresponde, encuentra más cómodo imprimir momentáneamente al violín una excesiva inclinación hacia el interior. Y eso no se le debe permitir.

LECCION N° 8

MOVIMIENTO DEL ANTEBRAZO EN LA ARTICULACION DEL CODO

(Mitad superior del arco)

Antes de iniciar esta lección, es necesario dar al alumno los siguientes consejos y advertencias por lo que se refiere a la conducción del arco y a la producción del sonido.

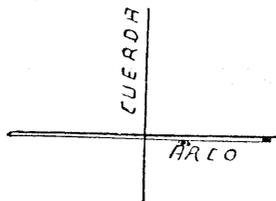
Para decirlo con palabras breves y sencillas, el sonido no es sino el resultado de un cierto número de vibraciones regulares; cuando éstas son irregulares, se producen ruidos.

Al brazo del arco le corresponde la especialísima tarea de poner la cuerda en vibraciones regulares e ininterrumpidas.

Steinhausen en su libro ya citado, dice: "La sonoridad desagradable, defectuosa y, musicalmente, no satisfactoria, tiene exclusivamente su origen en la mala conducción del arco". Se comprende, pues, la grandísima importancia que, para la producción del sonido, tiene una correcta y perfecta conducción del mismo.

Ahora bien, ¿cómo obrar para obtener un sonido puro, límpido, libre de ruidos concomitantes?

Se procede de la siguiente manera: el arco durante su recorrido, se mantiene constantemente paralelo al puente; en esa forma, el arco corta la cuerda en un perfecto ángulo recto, lo que es absolutamente necesario para que la cuerda vibre libre y regularmente.



(Arco y cuerda forman una perpendicular perfecta)

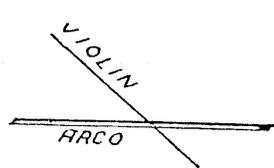
Pero eso no es suficiente para obtener un sonido puro; es necesario además que el punto de contacto, entre las cerdas y la cuerda, se mantenga siempre en el mismo sitio, es decir, justo en el medio entre el puente y el límite extremo del diapasón (*). Si el arco hace presión demasiado cer-

ca del diapasón, la resistencia que ofrece la cuerda en este punto es demasiado débil y el sonido sale aplastado, sofocado; por el contrario, si la presión se ejerce demasiado próxima al puente, la resistencia que ofrece la cuerda en este punto, es demasiado fuerte y el sonido que resulta es áspero y sibilante.

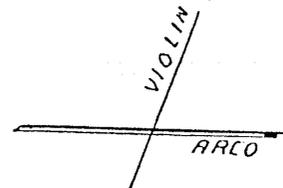
Pero no basta, para la bella calidad del sonido, que el arco se mantenga paralelo al puente y que el punto de contacto entre el arco y la cuerda sea exacto; es necesario, absolutamente (y sobre esto hay que insistir con el alumno, larga y repetidamente) que el brazo, el antebrazo, la muñeca y los dedos tengan las articulaciones flexibles y los músculos completamente relajados. (*)

Además, el maestro hará observar al alumno un detalle importante, por lo que se refiere al perfecto paralelismo que debe mantener el arco respecto al puente. El arco puede parecer torcido, (es decir, llevado demasiado hacia adelante o demasiado atrás) a causa de la manera errónea en que es tenido el violín.

En estos casos, el arco no hace con la cuerda una perpendicular perfecta; las vibraciones, en consecuencia, son impuras y el sonido que de ello resulta es desagradable. Se comprende así la in-



Violín tenido demasiado a la izquierda



Violín tenido demasiado a la derecha

fluencia desfavorable que puede tener sobre el sonido un violín tenido en una falsa dirección.

Después de estas sencillas explicaciones impartidas al alumno, el maestro hará muy bien en ejecutar en su presencia todo lo que hemos expuesto más arriba.

Hágasele oír la mala calidad del sonido que

(*) Se entiende que estoy hablando a los principiantes. Se sabe muy bien que el punto de contacto entre el arco y la cuerda es susceptible de un cambio continuo: depende esto de la duración de la arcada, de la dinámica, (mayor o menor intensidad del sonido) y de la altura de la posición en la cual toca la mano izquierda.

(*) En el capítulo "La pasividad muscular y la gimnasia del brazo derecho", doy consejos e indico los ejercicios apropiados para obtener esta flexibilidad de las articulaciones y este relajamiento muscular, absolutamente indispensable.

resulta cuando el arco no hace una paralela perfecta con el puente; lo mismo con el arco demasiado próximo al puente o demasiado cercano al diapasón; y con el brazo pesado, y con el violín tenido en una falsa dirección, obligue entretanto al alumno, a hablar, a decir en voz alta el porqué de la mala sonoridad. Es una gran ventaja para el maestro que el niño, aunque sea muy joven, se dé cuenta exacta del porqué de la mala calidad del sonido y, más adelante, al oír el efecto desagradable que él mismo produce, comprenda la causa de ello y se corrija.

* * *

Establecido esto, el alumno se coloca en la posición inicial y el maestro, tomándole con su mano izquierda la muñeca y con su mano derecha el tornillo, lo ayudará a tirar y a empujar el arco, solamente en la mitad superior.

ADVERTENCIA: *El maestro cuenta los tiempos en voz alta; durante las pausas, el arco queda apoyado levemente sobre las cuerdas, sin producir sonido alguno.*

El pequeño ejercicio que va a continuación y los que le siguen, deben ser practicados siempre en movimiento "moderato".



NOTA: He elegido la cuerda de RE (contrariamente a lo que hacen otros autores modernos) para comenzar los ejercicios sobre las cuerdas al aire, porque ella se presta, como también la de LA, a que el alumno se vea obligado, para no tocar las cuerdas cercanas, a mantener el arco siempre en el mismo ángulo. Nosotros sabemos por experiencia qué defectos adquiere fácilmente el brazo derecho, cuando el alumno, en sus primeros ensayos, comienza los ejercicios sobre la cuerda de SOL y más especialmente sobre la de MI.

El maestro hará observar al alumno que "tirando" el arco, a medida que éste baja hacia la punta, la muñeca que se mantiene sumamente flexible, se baja poco a poco levemente, mientras que el meñique se alza naturalmente de la baqueta. (*)

Con el arco "empujando" sucede precisamente lo contrario: la muñeca se alza leve y paulatinamente, mientras que el meñique vuelve a apoyarse.

El maestro se guardará bien en estos primeros ensayos de dejar que el alumno conduzca el arco por sí solo, pero lo ayudará constantemente, dejándolo practicar de por sí, de cuando en cuando.

Sucede a menudo que el alumno, en estos primeros ejercicios sobre las cuerdas al aire, haga oír una cuerda más baja o más alta; el maestro le explicará entonces que la causa consiste en que el brazo, inadvertidamente, se ha colocado en un plano más alto o más bajo del que le corresponde.

El alumno, que se mira frecuentemente ante un espejo observará atentamente la conducción del arco y la flexibilidad de su muñeca, y a menudo controlará con la vista, si el punto de contacto de las cerdas con la cuerda se mantiene preciso.

Para concluir, aconsejo al maestro hacer con tiza una señal en el medio de la baqueta, a fin de que el alumno use justamente la mitad superior del arco.

(*) Ya Spohr, en su Método, constató el hecho de que el meñique se levanta naturalmente al tirar el arco. También Kuechler en su *Método de Violín*, consciente de las razones fisiológicas del porqué de este fenómeno, está de acuerdo (conjuntamente con Flesch y Auer), sobre la necesidad de que el meñique se levante de la baqueta a medida que el arco baja hacia la punta. Por consiguiente, es un error que el maestro pretenda que el alumno mantenga el meñique constantemente apoyado sobre el arco. Seguramente que en las arcadas donde es necesario alzar el arco a la punta, el apoyo del meñique es absolutamente necesario.

LECCION N° 9

BLANCAS CON PAUSAS

El mismo ejercicio de la lección anterior, sobre las otras cuerdas, ateniéndose a todos los consejos e indicaciones dictadas en la misma.

1/2 S. (Con la mitad superior del arco)

Violines I 1 2 3 4

LECCION N° 10

BLANCAS SIN PAUSAS

ADVERTENCIA: El maestro debe procurar que el alumno, durante los ejercicios sobre las cuerdas al aire, mantenga los dedos constantemente sobre el diapason. Por otra parte, nosotros los maestros, sabemos por experiencia, que el alumno, a causa de la posición forzada del brazo izquierdo, tiene la tendencia de bajar continuamente el violín.

Para disminuir la fatiga y para no vernos obligados a interrumpir a cada instante los ejercicios y las explicaciones, hágasele apoyar la mano sobre el arco, como si estuviera en tercera o cuarta posición. Se entiende que éste no es sino un expediente, a usarse sólo de vez en cuando.

1/2 S.

LECCION N° 11

MOVIMIENTO DEL BRAZO EN LA ARTICULACION DEL HOMBRO

(Mitad inferior del arco)

El alumno se coloca en la posición inicial. Entonces el maestro, tomándole con su mano izquierda la muñeca y con su derecha el tornillo, le "empuja" lentamente el arco hasta el extremo talón.

Durante el recorrido de esta arcada, la muñeca se alza poco a poco levemente; el codo se

aproxima apenas al cuerpo, mientras el meñique aumenta gradualmente su presión para atenuar en el talón el peso de la punta del arco. (*)

(*) Empujando el arco hacia el talón (más o menos en el tercio inferior del arco), el hombro derecho se alza un poco, naturalmente. Pero observe el maestro que el alumno no lo levante exageradamente para no crear una rápida y seria fatiga muscular en la parte superior del brazo.

Pero la función del meñique no es suficiente para que el arco permanezca apoyado suavemente sobre la cuerda; es necesario que los músculos del hombro y de la espalda concurren a sostener el peso de todo el brazo para que el arco no produzca al talón un excesivo frotamiento sobre la cuerda.

“Tirando” el arco, sucede precisamente lo contrario; la muñeca poco a poco se baja ligeramente, el codo se aparta apenas del cuerpo, mientras el meñique disminuye gradualmente su presión.

Téngase cuidado (como ya se ha indicado en la Lección N° 5) que el pulgar, que se mantiene ligeramente doblado hacia el exterior, no toque al talón las cerdas del arco; que el meñique, ligeramente arqueado, quede apoyado sobre la baqueta con la punta extrema; que todas las articulaciones de los dedos estén completamente flexibles y que la baqueta en el talón, esté algo más inclinada hacia el diapasón, de modo que las cerdas del arco toquen la cuerda más oblicuamente aún.

El maestro ayuda al alumno a tirar y a empujar el arco solamente en la mitad inferior, dejándolo que practique solo, solamente de vez en cuando.



Pero, antes de iniciar esta arcada de la mitad inferior, es buena costumbre hacer tener en el talón, el arco alzado de la cuerda, cerca de un centímetro, durante unos instantes; esta práctica, que el alumno repetirá a menudo, es muy útil porque evita ese defecto común entre los principiantes, que consiste, precisamente, en hacer en el talón una presión excesiva, sofocando completamente las vibraciones de la cuerda y produciendo un frotamiento sumamente desagradable.

Todas las observaciones, reglas y consejos por lo que respecta a la sonoridad y la conducción del arco, que fueron dictadas en la lección N° 8, son indispensables también en esta lección.

Este ejercicio de la mitad inferior del arco es algo más difícil que el de la mitad superior y conviene que el maestro insista hasta que el alumno haya obtenido una sonoridad dulce, cuidando, sobre todo, que las articulaciones del brazo, de la muñeca y de los dedos cumplan sus funciones sin rigidez ni esfuerzo alguno.

LECCION N° 12

BLANCAS CON PAUSAS

El mismo ejercicio de la lección anterior sobre las otras cuerdas.

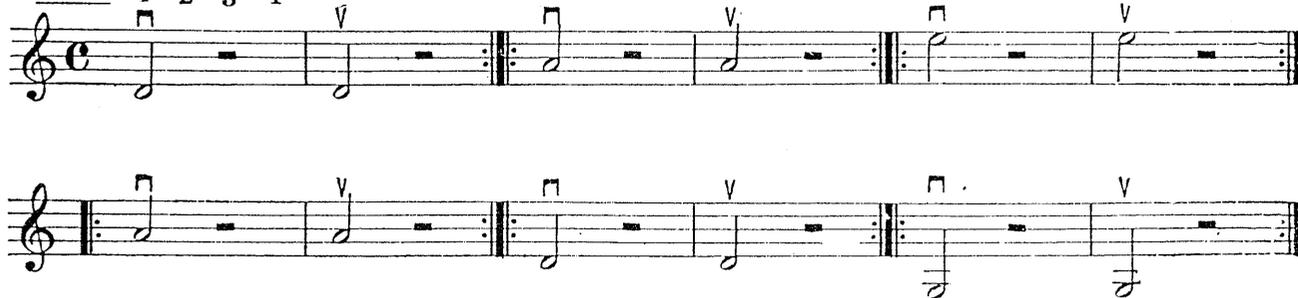
advertencia
ADVERTENCIA: Todas las indicaciones dadas en la lección anterior, sirven también para la presente.

El maestro observará atentamente que el brazo permanezca a la altura del plano de la cuerda que es precisamente tocada por el arco. El alumno incurre fácilmente

en el defecto de alzar excesivamente el codo en la cuerda de MI y, viceversa, de mantenerlo demasiado bajo en la cuerda de SOL. En el MI, el brazo, como lo hemos ya dicho, se aproxima ligeramente al cuerpo, pero sin tocarlo.

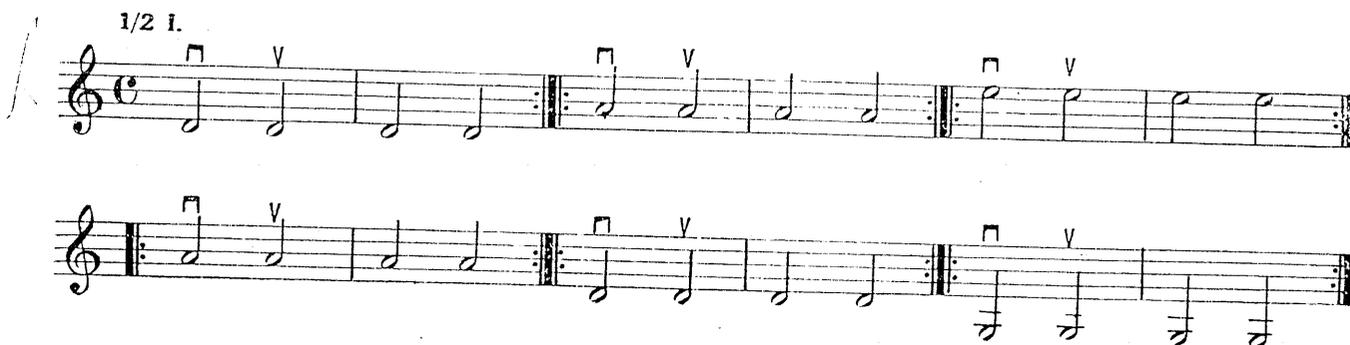
1/2 I. (Con la mitad inferior del arco)

cuéntese 1 2 3 4



LECCION N° 13

BLANCAS SIN PAUSAS



LECCION N° 14

EJERCICIO CON TODO EL ARCO

Si el alumno ha practicado con la debida escrupulosidad los ejercicios en la mitad superior y en la mitad inferior del arco, no le resultará difícil emplear el arco en todo su largo. Las mismas reglas, indicaciones y observaciones expuestas para los ejercicios precedentes, son indispensables también para la presente lección.

Permítaseme, pues, repetir estas reglas fundamentales, de la mayor importancia, puesto que la pedagogía, como es sabido, está hecha, en gran parte, de paciencia y repeticiones.

El arco se mantiene, durante su recorrido y en toda su longitud, constantemente paralelo al puente; de este modo la cuerda es cortada en un perfecto ángulo recto, produciendo vibraciones puras y regulares.

El punto de contacto entre el arco y la cuerda debe ser siempre justo en el medio, entre el puente y el diapason.

El brazo se mantiene constantemente a la altura del plano de la cuerda que es precisamente tocada por el arco, para evitar que se oiga una cuerda más baja o más alta.

Recuérdese la influencia que, para la correcta conducción del arco, tiene una falsa dirección del violín.

Todos los músculos y las articulaciones del brazo derecho, desde el hombro hasta la punta de los dedos, se mantienen completamente elásticos y flexibles.

Dicho esto, el discípulo se coloca apoyando el arco en el talón, sobre la cuerda de RE, y el maestro lo ayuda a hacerlo recorrer lentamente para abajo y para arriba en todo su largo. A pequeños intervalos lo dejará practicar por sí solo.

ADVERTENCIA: El arco bien dividido en 4 partes iguales; las pausas sirven al maestro para corregir las eventuales imperfecciones en que pueda incurrir el alumno.



El movimiento hacia abajo empieza con el brazo y el antebrazo simultáneamente, y aproximadamente en el tercio inferior del arco, el brazo detiene su movimiento, para dejar la tarea de proseguir solamente al antebrazo. En el curso de esta arcada la muñeca se baja poco a poco levemente, y el índice aumenta gradualmente su presión; a esta presión del índice en la punta, se acopia la pronación (rotación interna de la mano); entretanto, todos los dedos, incluido el pulgar, se habrán distendido leve y paulatinamente.

El movimiento hacia arriba se inicia con el antebrazo, hasta que, más o menos, en el tercio inferior del arco, el brazo coadyuva al antebrazo y juntos salen hasta el extremo talón. Durante el curso de esta arcada la muñeca se alza poco a po-

co levemente y el meñique aumenta gradualmente su presión; a esta presión efectuada por el meñique en el talón, se une la supinación (rotación externa de la mano); mientras, todos los dedos se habrán ligeramente arqueado (*).

Es muy común ver en los principiantes tirar

(*) Sucede, a veces, que ciertos movimientos del brazo, de la muñeca y de los dedos, el alumno los ejecuta por puro instinto, correctamente; pero se da el caso, sumamente frecuente, de discípulos que no cumplen estos movimientos necesarios e indispensables con la debida perfección, y es justamente entonces que el maestro consciente, observa, explica y corrige.

No puede negarse que el empirismo de algunos, alcanza a veces el fin que persigue, pero no debe olvidarse la sabia máxima de la antigua fábula: "Sin reglas del arte, —borriquitos hay— que una vez aciertan— por casualidad". (IRIARTE).

y empujar el arco haciéndole hacer al mismo tiempo una especie de semicírculo; eso sucede, ante todo, porque usufructúan exclusivamente de la articulación del hombro, y en segundo lugar por no practicar los movimientos suplementarios de alzar y bajar la muñeca durante la arcada. También las articulaciones de los dedos deben ser completamente elásticas; ellos deben continuamente adaptarse a todos los movimientos del brazo y de la muñeca.

La baqueta del arco conserva siempre su posición normal, que es ligeramente inclinada hacia el diapasón; cuídese, sin embargo, que esta inclinación no sea excesiva, hasta el punto de rozar la cuerda con la baqueta, produciendo, por consiguiente, una sonoridad sumamente desagradable.

LECCION N^o 15

REDONDAS CON PAUSAS

El mismo ejercicio de la lección anterior sobre las otras cuerdas.

Observe el maestro que tocando sobre la cuerda de MI es cuando el alumno principiante crea más fácilmente defectos en el brazo derecho.

Generalmente, a medida que bajan con el arco hacia la punta, tienen la tendencia de alzar el codo y de bajar, al mismo tiempo, la muñeca. Esta muñeca, en la punta, es tenida a veces tan baja, que la baqueta, en vez de estar levemente inclinada hacia el diapasón, está, por el contrario, inclinada hacia el puente.

Eso es muy perjudicial y reprochable bajo todo concepto; teniendo la muñeca exageradamente baja, los dedos pierden, ante todo, parte de su fuerza, además de crear una rigidez en las articulaciones de la muñeca y en los músculos del antebrazo que daña a la sonoridad y a los libres movimientos de la muñeca (*).

La rigidez del brazo derecho es el escollo con que tropiezan los principiantes y muchas veces, desgraciadamente, también alumnos avanzados. El discípulo, en general, es inconsciente de la rigi-

dez de los músculos del propio brazo, del derroche inútil de fuerza que cumple para sostener los pocos gramos de peso del arco, de la presión excesiva e innecesaria que emplea, sofocando el sonido, en vez de dejarlo que se expanda libre, puro y dulce.

Es cuando comienzan a emplear todo el arco que más fácilmente se advierte en ellos la falta de elasticidad en los músculos del brazo entero. Cuando llegan aproximadamente a la mitad del arco se siente a menudo un temblor, producido precisamente por las vibraciones excesivas de la baqueta, y que tiene justamente origen en la rigidez de todas las articulaciones. Es necesario llamar inmediatamente la atención del alumno sobre este importantísimo fenómeno y explicarle la causa, y después de haberle hecho pender el brazo a lo largo del cuerpo durante algunos instantes, se le hará practicar los ejercicios gimnásticos que ya he indicado, a fin de hacer desaparecer el más leve rastro de rigidez. Nunca se insistirá bastante sobre este particular.

En los primeros tiempos, el maestro se contentará con un sonido dulce (un "mezzo piano" es más que suficiente); no puede pedirse a un principiante que una la fuerza del sonido con la flexibilidad de las articulaciones y la elasticidad de

(*) El defecto contrario consiste, en vez, en tener la muñeca, en la punta, excesivamente alta; el arco, de ese modo, se apoya sobre los dedos y el sonido que resulta, a causa de la falta de presión de los dedos sobre la baqueta, es insignificante.

los músculos. El alumno debe, en estas primeras lecciones, tener el arco tan livianamente que, como dice Barmas, "debe tener la sensación de que se le caen las manos".

Es una buena costumbre, durante el curso de la lección, darle vuelta a menudo la mano del arco, para cerciorarse si tiene el pulgar correctamente. Se verá con frecuencia que, en lugar de apoyar sobre la baqueta la punta extrema del pulgar, apoya tocando la primera falange, comprometiendo de esta manera la flexibilidad de todas las articulaciones de los dedos.

Es también muy común que el alumno, aun teniendo el pulgar correctamente, haga salir los demás dedos sobre la baqueta, de tal manera que en vez de hallarse el dedo medio frente al pulgar, descubramos, frente al mismo, el dedo meñique. Y esto no debe permitirse.

El alumno, que se observa a menudo ante un espejo, controla atentamente las funciones del brazo derecho; obliguesele de cuando en cuando, a mirar si el punto de contacto entre el arco y la cuerda se mantiene preciso, porque es fácil que, inadvertidamente, haga hacer al arco, durante su trayecto, movimientos laterales, con gran perjuicio para la sonoridad.

Es buena práctica, además, enseñarle a mirarse de vez en cuando de perfil en el espejo, porque no hay medio más claro y convincente para el alumno mismo, que ver con sus propios ojos si el arco se mantiene durante todo su recorrido paralelo al puente.

Cada alumno crea, lección tras lección, defectos tan diversos que no es posible describirlos ni enumerarlos a causa de su infinita variedad. La guía vigilante y concienzuda del que enseña los corregirá severa, y enérgicamente apenas descubra una falsa tendencia, porque las malas costumbres que se dejan pasar en los comienzos, por indiferencia o por ignorancia, son muy difíciles de extirpar una vez arraigadas.

En esta lección, el maestro enseñará al alumno a marcar el compás con la punta del pie derecho, en una forma apenas perceptible; nada más vulgar y antiestético que un movimiento acentuado del pie, el cual, comunicándose a la pierna, sacude todo el cuerpo en forma ridícula. Y a propósito de esto, no puedo dejar de referirme a aquellos que, mientras tocan, llegan al extremo de marcar el compás simultáneamente con el pie, la cabeza y el violín...

T. A. (Con todo el arco)
cuéntase 1 2 3 4 1 2 3 4

LECCION N° 16

REDONDAS SIN PAUSAS

Antes que el alumno empiece un ejercicio cualquiera, debe quedar un instante con el arco apoyado levemente sobre la cuerda sin producir sonido alguno; el ataque será así más suave. El alumno, en general, tiene la mala costumbre, después de haber colocado con prisa el violín sobre el hombro, de echar el arco sobre la cuerda, sin

miramiento alguno por lo que se refiere a la sonoridad.

Observe también el maestro, que el discípulo toma fácilmente el hábito (además de acelerar el movimiento que debe ser siempre "Moderato"), de no llegar ni a la extrema punta ni al extremo talón, e insista para que estudie lentamente y para que no haga economía de arco.

ADVERTENCIA: Observe el maestro la exacta división del arco. En un sonido de 4 tiempos, a menudo en el primer tiempo (tanto tirando como empujando) el alumno ya ha empleado tanto arco que ha llegado a la mitad del mismo, y, además de producir ese acento tan característico en los principiantes, sacrifica, como es lógico, la sonoridad de los tres tiempos restantes.

The musical notation consists of three staves, each with a treble clef and a common time signature. The first staff is labeled with '1 2 3 4' above the first measure. The notes are quarter notes, and the bowing directions are indicated by 'V' (pull) and 'P' (push) above the notes. The first staff has 8 measures: P, V, P, V, P, V, P, V. The second staff has 8 measures: P, V, P, V, P, V, P, V. The third staff has 8 measures: P, V, P, V, P, V, P, V. The final note of the third staff is a double bar line followed by a repeat sign.

M. Largo
V. Muy...

LECCION N° 17

BLANCAS CON TODO EL ARCO

Grave error comete el maestro cuando, por ignorancia de elementos pedagógicos, o por la reprochable costumbre de querer hacer adelantar a los alumnos con demasiada rapidez, al cabo de pocas lecciones sobre las cuerdas al aire, hace emprender al principiante los ejercicios con la mano izquierda. El alumno, que debe dedicar demasiado pronto su atención a la colocación de los dedos, olvida completamente el arco y adquiere defectos que luego son muy difíciles de corregir. Hay que

insistir sobre cada dificultad, separadamente, y dedicar a cada una de ellas todo el tiempo que sea necesario.

En los ejercicios que van a continuación, no olvide el maestro de prestar ayuda muy a menudo, al alumno, en el manejo del arco; y mientras que con su mano derecha tiene el tornillo del arco, debe apretarle con su izquierda ora la muñeca, ora el antebrazo o el brazo. Eso sirve admirablemente para controlar la dureza o la elasticidad de los músculos y de las articulaciones en juego.

ADVERTENCIA: Ejecútense las blancas con todo el arco y bien dividido en dos partes iguales. Necesariamente, el arco se desliza sobre la cuerda con una rapidez doble de la empleada para las redondas.

T. A.

The image shows three staves of musical notation for violin exercises. The first staff is in 2/4 time and starts with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 1, 2) and bowing directions (up and down bows). The second and third staves continue the exercise with similar notation and bowing directions. The exercises are divided into sections by repeat signs.

LECCION N° 18

REDONDAS Y BLANCAS ALTERNADAS

ADVERTENCIA: *Usese invariablémente todo el arco tanto para las redondas como para las blancas; obsérvese la exacta división del arco.*

Exercise 1:

Staff 1: Treble clef, common time. Notes: G4 (minim), A4 (minim), B4 (minim), C5 (minim), B4 (minim), A4 (minim), G4 (minim), F4 (minim), E4 (minim), D4 (minim). Bowing directions: v, v, v, v, v, v, v, v, v, v. Accents: ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^.

Staff 2: Treble clef, common time. Notes: G4 (minim), A4 (minim), B4 (minim), C5 (minim), B4 (minim), A4 (minim), G4 (minim), F4 (minim), E4 (minim), D4 (minim). Bowing directions: v, v, v, v, v, v, v, v, v, v. Accents: ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^.

Staff 3: Treble clef, common time. Notes: G4 (minim), A4 (minim), B4 (minim), C5 (minim), B4 (minim), A4 (minim), G4 (minim), F4 (minim), E4 (minim), D4 (minim). Bowing directions: v, v, v, v, v, v, v, v, v, v. Accents: ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^.

Exercise 2:

Staff 1: Treble clef, common time. Notes: G4 (minim), A4 (minim), B4 (minim), C5 (minim), B4 (minim), A4 (minim), G4 (minim), F4 (minim), E4 (minim), D4 (minim). Bowing directions: v, v, v, v, v, v, v, v, v, v. Accents: ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^.

Staff 2: Treble clef, common time. Notes: G4 (minim), A4 (minim), B4 (minim), C5 (minim), B4 (minim), A4 (minim), G4 (minim), F4 (minim), E4 (minim), D4 (minim). Bowing directions: v, v, v, v, v, v, v, v, v, v. Accents: ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^.

Staff 3: Treble clef, common time. Notes: G4 (minim), A4 (minim), B4 (minim), C5 (minim), B4 (minim), A4 (minim), G4 (minim), F4 (minim), E4 (minim), D4 (minim). Bowing directions: v, v, v, v, v, v, v, v, v, v. Accents: ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^, ^.

LECCION N° 19

Ejecútese cada repetición varias veces.

T. A.

The musical score consists of four staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The first staff is marked with a '1' and contains a sequence of notes with various articulations: a square accent mark above the first note, a 'v' above the second, and square accents above the 10th, 13th, and 16th notes. The second staff continues the sequence with square accents above the 1st, 4th, 7th, and 10th notes. The third staff is marked with a '2' and features square accents above the 1st and 4th notes, and a 'v' above the 7th note. The fourth staff is marked with a '3' and has square accents above the 1st and 4th notes, and a 'v' above the 7th note. Each staff concludes with a double bar line and repeat dots.

LECCION N° 20

The image displays a handwritten musical score for Lesson 20, consisting of five systems of music. Each system is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. Several notes are marked with a 'v' (accents) and some are marked with a square symbol (accents). The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double bar lines with dots) indicating repeated sections. The systems are labeled with handwritten numbers and symbols: '1', '2', '3', and '4'. The first system is marked with a large '1' and a symbol resembling a cursive 'alpha' or 'A'. The second system is marked with a large '2' and the same symbol. The third system is marked with a large '3' and the same symbol. The fourth system is marked with a large '4' and the same symbol. The fifth system is marked with a large '4' and the same symbol. The notation is clear and legible, with some handwritten annotations in red ink.

todo el brazo al traído.
 arco pulcra a traído, tróvica curro
 fémbrs lojas.
 un limpiatapa en
 curda al cambio de curda

LECCION N° 21

sonido

ADVERTENCIA: Durante las pausas, el alumno coloca el brazo en el plano de la cuerda correspondiente, cuidando de no hacer oír sonido alguno.

1

cuentese 1 2 3 4

Entre una redonda y otra hágase una brevisima pausa. Esto sirve para que el alumno coloque el brazo sin sacudidas, en el plano que le corresponde.

3

Handwritten mark resembling a stylized 'Z' or a flourish.

LECCION N° 22

EJERCICIOS CON NOTAS LIGADAS

ADVERTENCIA: *La ligadura colocada encima o debajo de las notas, indica que éstas deben ser ejecutadas en una misma arcada. No se interrumpa el sonido al pasar de una cuerda a otra. Movimiento suave del brazo durante el pasaje de cuerdas, usando, por ahora, sólo la articulación del hombro.*

DOS SONIDOS LIGADOS: El arco bien dividido en dos partes iguales.

This exercise consists of three staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a '1' and contains two measures of music. The first measure has a quarter note on G4 with a bowing mark above it, followed by a half note on F4 with a bowing mark above it. The second measure has a quarter note on E4 with a bowing mark above it, followed by a half note on D4 with a bowing mark above it. A double bar line with repeat dots follows. The second staff contains two measures: the first has a quarter note on C5 with a bowing mark above it, followed by a half note on B4 with a bowing mark above it; the second has a quarter note on A4 with a bowing mark above it, followed by a half note on G4 with a bowing mark above it. A double bar line with repeat dots follows. The third staff contains two measures: the first has a quarter note on F4 with a bowing mark above it, followed by a half note on E4 with a bowing mark above it; the second has a quarter note on D4 with a bowing mark above it, followed by a half note on C4 with a bowing mark above it. A double bar line with repeat dots follows.

TRES SONIDOS LIGADOS: El arco bien dividido en tres partes

This exercise consists of three staves of music in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff begins with a '2' and contains two measures of music. The first measure has a quarter note on G4 with a bowing mark above it, followed by an eighth note on F4 with a bowing mark above it, and another eighth note on F4 with a bowing mark above it. The second measure has a quarter note on E4 with a bowing mark above it, followed by an eighth note on D4 with a bowing mark above it, and another eighth note on D4 with a bowing mark above it. A double bar line with repeat dots follows. The second staff contains two measures: the first has a quarter note on C5 with a bowing mark above it, followed by an eighth note on B4 with a bowing mark above it, and another eighth note on B4 with a bowing mark above it; the second has a quarter note on A4 with a bowing mark above it, followed by an eighth note on G4 with a bowing mark above it, and another eighth note on G4 with a bowing mark above it. A double bar line with repeat dots follows. The third staff contains two measures: the first has a quarter note on F4 with a bowing mark above it, followed by an eighth note on E4 with a bowing mark above it, and another eighth note on E4 with a bowing mark above it; the second has a quarter note on D4 with a bowing mark above it, followed by an eighth note on C4 with a bowing mark above it, and another eighth note on C4 with a bowing mark above it. A double bar line with repeat dots follows.

CUATRO SONIDOS LIGADOS: El arco bien dividido en cuatro partes.

A musical score for three staves in 3/4 time. The first staff begins with a large checkmark. The music consists of eighth notes, some beamed together, with slurs and accents. The second and third staves continue the pattern with similar rhythmic and melodic structures.

LECCION N° 23

EJERCICIOS EN CUERDAS DOBLES

ADVERTENCIA: *Para obtener una sonoridad plena y homogénea, apóyese el arco con igual presión sobre ambas cuerdas. Procúrese no sofocar el sonido y evítase una presión excesiva para no rascar.*

T. A.

A musical score for three staves in 1/4 time, labeled 'T. A.'. The first staff starts with a large '1'. The music features double strings (dyads) with slurs and accents. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic and melodic patterns.

DIVISION DEL ARCO EN TRES PARTES IGUALES

Para la blanca con el puntillo, todo el arco; para cada negra, 1/3

ejecución

Usar para la blanca 2/3 de arco; para la negra, 1/3.

ejecución

DIVISION DEL ARCO EN CUATRO PARTES IGUALES

Para la blanca con el puntillo 3/4 partes de arco; para la negra, lo que queda.

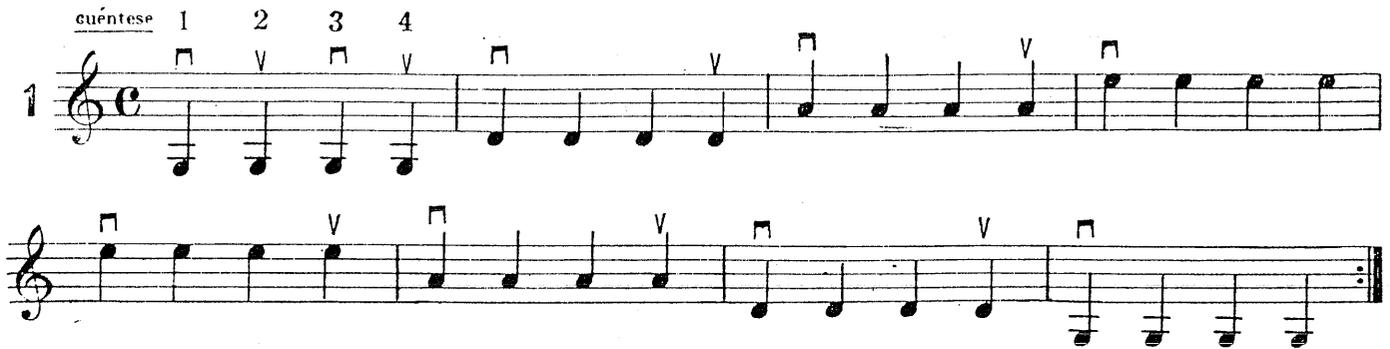
ejecución

LECCION N° 24

PEQUEÑOS EJERCICIOS EN LAS CUERDAS AL AIRE APLICANDO DIFERENTES GOLPES DE ARCO

Ejercicio en negras, a ejecutarse en la $\frac{1}{2}$ S. del arco y luego en la $\frac{1}{2}$ I.

cuéntese 1 2 3 4



Las blancas con todo el arco: las negras alternando la $\frac{1}{2}$ S. y la $\frac{1}{2}$ I.

T. A. 1/2 S. T. A. 1/2 I.



DIVISION DEL ARCO EN DOS PARTES IGUALES

Las blancas "tirando" todo el arco; las dos negras "empujando". — La primera negra con la $\frac{1}{2}$ S. del arco, la segunda con la $\frac{1}{2}$ I. Hágase una pequeña pausa entre una negra y otra, sin levantar el arco, y manténgase la muñeca extremadamente flexible.

ejecución



LECCION N° 25

EJERCICIO CON EL PRIMER DEDO SOBRE LA CUERDA DE "RE"

La cuerda vibra libremente entre el puente y la ceja. Apoyando sobre la cuerda un dedo y haciendo una presión relativa, se crea una ceja artificial. El sonido es tanto más agudo cuanto más corta es la distancia entre la ceja artificial (dedo) y el puente.

El dedo se apoya sobre la cuerda, con la punta extrema; la cuerda marca (un poco oblicuamente) justo el medio de la punta del dedo y de ninguna manera debe pisarse la cuerda con los costados, ni con la yema del dedo y mucho menos con la uña.

Los dedos caen sobre la cuerda verticalmente y cumplen las funciones de pequeños martillos; ellos se apoyan ligeramente inclinados hacia atrás, es decir, hacia la voluta.

Establecido esto, el alumno se coloca correctamente sosteniendo el violín y dejando a un lado, por ahora, el arco. Entonces el maestro toma con su mano izquierda el dedo índice del alumno y mientras cuenta en alta voz: uno, dos, tres, lo mantiene apoyado sobre la cuerda; al cuatro, lo alza.

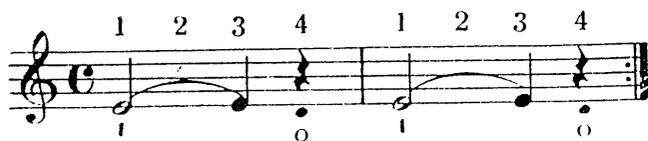
la costumbre de apretar el mango del violín entre el pulgar y el índice.¹

Préstese mucha atención de que durante el ejercicio, el mango no baje en la concavidad entre el índice y el pulgar. La muñeca, como ya se ha dicho, no debe ser forzada ni hacia el interior ni hacia el exterior; ella debe formar una línea recta con el antebrazo. El maestro insistirá para que todos los músculos del brazo izquierdo y sobre todo las articulaciones de la muñeca y de los dedos, se mantengan constantemente elásticos y flexibles.

Una vez que el enseñante advierta que el primer dedo cumple su función regularmente, ayudará al alumno a ejecutar con todo el arco el siguiente ejercicio:



EJERCICIO MUDO CON EL PRIMER DEDO



(Durante este ejercicio, el maestro, para equilibrar la presión que ejerce con su mano izquierda, sostiene con su mano derecha la voluta del violín.)

El maestro repite este ejercicio muchas veces, dejando luego que el alumno continúe por sí solo.

Téngase cuidado de que mientras el discípulo practica el ejercicio mudo con el primer dedo, los demás dedos se mantengan constantemente sobre el diapasón y al efecto insístase para que el brazo esté bien bajo el fondo del violín con la palma de la mano vuelta hacia el mango.

Obsérvese que durante el ejercicio con el primer dedo, no endurezcan, como suelen hacer, los demás dedos.

Evítese absolutamente que el alumno tome la ma-

pero antes de hacer este ejercicio con el arco, es necesario abrir un paréntesis y decir algo muy importante:

El dedo debe apoyarse sobre la cuerda con fuerza, sin que ésta sea excesiva; sólo así se obtendrá un sonido puro y límpido. Si el dedo es apoyado débilmente, como acostumbran a hacer los principiantes, el sonido que resulta es opaco, velado.

Cuando, justamente, pretendemos que el alumno apoye los dedos con relativa fuerza, ellos suelen, inconscientemente, endurecer todo el brazo del arco. Se le explicará, entonces, una cosa importantísima, es decir, la absoluta interdependencia de las funcio-

¹ A veces esta opresión es tan violenta que la parte del índice que está en contacto con el mango se enrojece y se inflama. Esta mala costumbre, común también en alumnos aventajados, vuelve difícil el desmangue y a más de entorpecer todo el desarrollo de la técnica, ocasiona a veces una enfermedad profesional denominada *calambre del pulgar*, bastante conocida entre los violinistas. Apenas el maestro se dé cuenta de este defecto (y para esto le basta sencillamente tratar de separar el pulgar del mango), persuadirá al alumno, ante todo, del daño y de las consecuencias que de ello derivan, e inmediatamente le hará bajar el brazo por algunos instantes, sacudiendo la mano para que la sangre reanude su circulación normal.

nes de ambos brazos; que, mientras la mano izquierda debe ser fuerte, pero sin rigidez, el brazo del arco debe mantenerse, en vez, delicado y suave.

El maestro inculcará desde temprano en la mente del discípulo, que el simple hecho de apoyar un dedo sobre la cuerda no es suficiente para crear un sonido entonado; es necesario, sobre todo, que el alumno escuche con atención ese sonido y esté siempre alerta con el oído, listo para controlarse y corregirse.

En principio esta corrección es naturalmente lenta, pero el ejercicio y el tiempo la vuelven veloz e imperceptible.

Sólo conozco un medio para educar el oído y que consiste, precisamente, en la práctica asidua y constante del solfeo entonado. Ya hemos dicho a este respecto lo que pensamos, en el capítulo "Lecciones preliminares al estudio del violín".

El alumno no ejecutará una sola nota con el instrumento sin haberla antes cantado, y para ese fin el maestro lo ayudará haciéndosela oír previamente con el piano o con el violín, o más sencillamente con la voz.

Es necesario que el maestro, durante un período bastante largo, ayude y vigile continuamente al discípulo, antes que éste acierte a colocar con precisión los dedos sobre el diapasón y obtenga sonidos perfectamente entonados. Pocos son aquellos tan bien dotados que pueden percibir inmediatamente si el dedo apoyado está un poco más adelante o algo más atrás, y sepan, instintivamente, corregirse por sí solos. Cantan entonados, es cierto, sienten que la nota que tocan no es perfecta, pero invitados a responder al respecto, no saben decir con precisión si la nota

que ejecutan es alta o baja, y por consiguiente no saben si deben adelantar o retroceder con el dedo. La tarea del maestro, en estas primeras lecciones de la mano izquierda, es la de ayudar al alumno en todas las maneras posibles: se le ayuda, como he dicho, haciéndole cantar repetidamente el sonido que deberá después producir; se le ayuda, tomándole el dedo y llevándolo lentamente en el lugar exacto, y cuando, finalmente, la nota que ejecuta es perfectamente afinada, se le obliga a insistir y a repetirla muchas veces. Es necesario que el alumno principiante, por su parte, cuando ha obtenido una nota afinada, levante el dedo (por ahora) lo menos posible, y observe con atención que la cuerda marque la punta del dedo siempre en el mismo lugar.

Desde el comienzo, es necesario que el maestro sea severísimo por lo que se refiere a la entonación. Nada más sensible que el oído para perfeccionarse o para aruinarse. Una pequeña desafinación que se deje pasar hoy, se convertirá mañana en una costumbre y con el tiempo en un vicio incorregible, y si es corregible lo será a costa de grandes dificultades y esfuerzos. Es menester inspirar al discípulo, desde temprano, horror al "más o menos" y persuadirlo de que, aparte de una hermosa posición general, un sonido puro y una entonación correcta son los fines esenciales a que debe propender con todas sus fuerzas a través de los largos años de aprendizaje. Recuerde, empero, el maestro que, oídos inicialmente imperfectos son, con el ejercicio y la constancia, muy susceptibles de perfeccionarse y que él debe armarse, sobre todo en estas primeras lecciones de la mano izquierda, de una paciencia infinita y de mucha tolerancia.

EJERCICIO DEL PRIMER DEDO CON EL ARCO

Handwritten note: m 4 *Handwritten note:* m 3

The musical score consists of three staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature of one flat (B-flat). The first four measures are marked with fingerings 1, 2, 3, and 4 above the notes. The notes are G4, A4, B4, and C5. The fifth measure is a whole rest. The sixth measure is a quarter note G4 with a fingering of 1 below it. The seventh measure is a quarter note A4 with a fingering of 1 below it. The eighth measure is a quarter note B4 with a fingering of 1 below it. The ninth measure is a quarter note C5 with a fingering of 1 below it. The tenth measure is a quarter note B4 with a fingering of 1 below it. The eleventh measure is a quarter note A4 with a fingering of 1 below it. The twelfth measure is a quarter note G4 with a fingering of 1 below it. The thirteenth measure is a quarter note F4 with a fingering of 1 below it. The fourteenth measure is a quarter note E4 with a fingering of 1 below it. The fifteenth measure is a quarter note D4 with a fingering of 1 below it. The sixteenth measure is a quarter note C4 with a fingering of 1 below it. The seventeenth measure is a quarter note B3 with a fingering of 1 below it. The eighteenth measure is a quarter note A3 with a fingering of 1 below it. The nineteenth measure is a quarter note G3 with a fingering of 1 below it. The twentieth measure is a quarter note F3 with a fingering of 1 below it. The twenty-first measure is a quarter note E3 with a fingering of 1 below it. The twenty-second measure is a quarter note D3 with a fingering of 1 below it. The twenty-third measure is a quarter note C3 with a fingering of 1 below it. The twenty-fourth measure is a quarter note B2 with a fingering of 1 below it. The twenty-fifth measure is a quarter note A2 with a fingering of 1 below it. The twenty-sixth measure is a quarter note G2 with a fingering of 1 below it. The twenty-seventh measure is a quarter note F2 with a fingering of 1 below it. The twenty-eighth measure is a quarter note E2 with a fingering of 1 below it. The twenty-ninth measure is a quarter note D2 with a fingering of 1 below it. The thirtieth measure is a quarter note C2 with a fingering of 1 below it. The thirty-first measure is a quarter note B1 with a fingering of 1 below it. The thirty-second measure is a quarter note A1 with a fingering of 1 below it. The thirty-third measure is a quarter note G1 with a fingering of 1 below it. The thirty-fourth measure is a quarter note F1 with a fingering of 1 below it. The thirty-fifth measure is a quarter note E1 with a fingering of 1 below it. The thirty-sixth measure is a quarter note D1 with a fingering of 1 below it. The thirty-seventh measure is a quarter note C1 with a fingering of 1 below it. The thirty-eighth measure is a quarter note B0 with a fingering of 1 below it. The thirty-ninth measure is a quarter note A0 with a fingering of 1 below it. The fortieth measure is a quarter note G0 with a fingering of 1 below it. The forty-first measure is a quarter note F0 with a fingering of 1 below it. The forty-second measure is a quarter note E0 with a fingering of 1 below it. The forty-third measure is a quarter note D0 with a fingering of 1 below it. The forty-fourth measure is a quarter note C0 with a fingering of 1 below it. The forty-fifth measure is a quarter note B-1 with a fingering of 1 below it. The forty-sixth measure is a quarter note A-1 with a fingering of 1 below it. The forty-seventh measure is a quarter note G-1 with a fingering of 1 below it. The forty-eighth measure is a quarter note F-1 with a fingering of 1 below it. The forty-ninth measure is a quarter note E-1 with a fingering of 1 below it. The fiftieth measure is a quarter note D-1 with a fingering of 1 below it. The fifty-first measure is a quarter note C-1 with a fingering of 1 below it. The fifty-second measure is a quarter note B-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-third measure is a quarter note A-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-fourth measure is a quarter note G-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-fifth measure is a quarter note F-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-sixth measure is a quarter note E-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-seventh measure is a quarter note D-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-eighth measure is a quarter note C-2 with a fingering of 1 below it. The fifty-ninth measure is a quarter note B-3 with a fingering of 1 below it. The sixtieth measure is a quarter note A-3 with a fingering of 1 below it. The sixty-first measure is a quarter note G-3 with a fingering of 1 below it. The sixty-second measure is a quarter note F-3 with a fingering of 1 below it. The sixty-third measure is a quarter note E-3 with a fingering of 1 below it. The sixty-fourth measure is a quarter note D-3 with a fingering of 1 below it. The sixty-fifth measure is a quarter note C-3 with a fingering of 1 below it. The sixty-sixth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The sixty-seventh measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The sixty-eighth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The sixty-ninth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The seventieth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-first measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-second measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-third measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-fourth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-fifth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-sixth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-seventh measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-eighth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The seventy-ninth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The eightieth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-first measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-second measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-third measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-fourth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-fifth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-sixth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-seventh measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-eighth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The eighty-ninth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The ninetieth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundredth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and first measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and second measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and third measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fourth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventh measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and tenth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eleventh measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twelfth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirteenth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fourteenth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifteenth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixteenth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventeenth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighteenth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and nineteenth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twentieth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-first measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-second measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-third measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-fourth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-fifth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-sixth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-seventh measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-eighth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and twenty-ninth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirtieth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-first measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-second measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-third measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-fourth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-fifth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-sixth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-seventh measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-eighth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and thirty-ninth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fortieth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-first measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-second measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-third measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-fourth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-fifth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-sixth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-seventh measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-eighth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and forty-ninth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fiftieth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-first measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-second measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-third measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-fourth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-fifth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-sixth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-seventh measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-eighth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and fifty-ninth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixtieth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-first measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-second measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-third measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-fourth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-fifth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-sixth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-seventh measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-eighth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and sixty-ninth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventieth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-first measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-second measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-third measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-fourth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-fifth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-sixth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-seventh measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-eighth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and seventy-ninth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eightieth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-first measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-second measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-third measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-fourth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-fifth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-sixth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-seventh measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-eighth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and eighty-ninth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninetieth measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-first measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-second measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-third measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-fourth measure is a quarter note B-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-fifth measure is a quarter note A-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-sixth measure is a quarter note G-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-seventh measure is a quarter note F-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-eighth measure is a quarter note E-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and ninety-ninth measure is a quarter note D-4 with a fingering of 1 below it. The hundred and one hundredth measure is a quarter note C-4 with a fingering of 1 below it.

LECCION N° 26

EJERCICIO CON EL SEGUNDO DEDO

(REPETIR EL EJERCICIO CON EL PRIMER DEDO)

El maestro explicará al discípulo que la distancia de un tono, en el violín, se obtiene con los dedos separados, y que esta mayor o menor separación es regulada exactamente sólo por el oído.

El maestro, ateniéndose a todas las indicaciones que hemos expuesto en la lección anterior (ejercicio con el primer dedo), ayudará al alumno a realizar el ejercicio con el segundo dedo.

EJERCICIO MUDO CON EL SEGUNDO DEDO



El 1.º dedo queda apoyado.

El maestro pondrá especial atención a propósito de dos graves defectos que los alumnos adquieren fácilmente con la mano izquierda; cuando advierten

que la nota que ejecutan es algo baja, en vez de hacer avanzar el dedo deslizándolo correctamente sobre la cuerda para corregir la afinación, se apoyan sobre la misma con la uña, doblando simultáneamente la muñeca hacia el exterior; y viceversa, cuando toman la nota algo más alta, en lugar de retroceder con el dedo correctamente, se apoyan sobre la cuerda con toda la yema, forzando al mismo tiempo la muñeca hacia el interior. Defectos ambos que, como es natural, no deben ser permitidos.

El maestro debe exigir del pequeño alumno manos limpias y uñas cortas; oprimiendo la cuerda con la uña larga, la sonoridad se vuelve nasal, y además, la cuerda, con el roce, se consume fácilmente.

Obsérvese que un poco a causa del cansancio y otro poco por distracción, hacen subir la mano poco a poco, hacia las posiciones agudas, con todos los sonidos, lógicamente, crecientes.

Insístase para que la coyuntura lateral de la tercera falange del índice sea mantenida siempre frente a la ceja.

EJERCICIO DEL SEGUNDO DEDO CON EL ARCO

El primer dedo debe quedar constantemente apoyado.



LECCION N° 27

EJERCICIO CON EL PRIMERO Y SEGUNDO DEDOS

(REPETIR LOS EJERCICIOS PRECEDENTES)

The image shows five staves of musical notation for exercise 27. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and fingerings. Above the first two notes of each staff are the letters 'n' and 'v'. Below the notes, there are numbers 0, 1, and 2 indicating fingerings. Some notes are marked with a sharp sign (#). The exercise is divided into two sections by a double bar line with repeat dots. The first section of each staff contains a sequence of notes, and the second section contains a sequence of notes with some accidentals. The notation is clear and legible.

ADVERTENCIA: El solo óvalo de la negra no representa ninguna figura; indica sencillamente una preparación para facilitar la afinación del sonido con el cual empieza el ejercicio.

n v pto talia 1/2 en f en da

LECCION N° 28

EJERCICIO CON EL TERCER DEDO

ADVERTENCIA: Para estos ejercicios de la mano izquierda, repito lo que he dicho en la lección N° 27: el maestro tiene el deber de repasar, en forma cada vez más sintética, las lecciones precedentes.

Ante todo, explíquese al alumno que los semitonos se hacen con los dedos unidos. (El semitono está indicado en los ejercicios correspondientes con una pequeña línea oblicua entre una nota y otra).

El maestro ayudará, pues, al alumno a realizar el ejercicio mudo con el tercer dedo, ateniéndose a las indicaciones que ya hemos expuesto.

Observe el maestro que en esta lección (y en las siguientes) cuando el alumno empieza a ejercitar el tercer dedo no tome la mala costumbre de bajar, simultáneamente al anular, también el meñique, cerrándolo contra la palma de la mano; defecto éste que debe permitir que el alumno contraiga alguna, porque más tarde es precisamente esta costumbre, adquirida y descuidada desde el principio, la causa de que la técnica sufra por lo que refiere a la velocidad y a la igualdad. Con los dedos que no están apoyados, deben mantenerse siempre más altos que el dedo que pisa la cuerda.

EJERCICIO MUDO CON EL TERCER DEDO

El 1º y el 2º dedos quedan apoyados.

EJERCICIO DEL TERCER DEDO CON EL ARCO

El 1º y 2º dedos se mantienen constantemente apoyados.

LECCION N° 29

EJERCICIOS CON LOS DEDOS PRIMERO, SEGUNDO Y TERCERO

ADVERTENCIA: Obsérvese al alumno que en los pequeños ejercicios que van a continuación en compás de compasillo, el primer sonido de cada compás debe ejecutarse con el arco tirando. Es muy común que el principiante, después de haber corregido la afinación de un sonido, continúe "contrarco" durante todo el ejercicio.

1

2

3

4

5

6

7

LECCION N° 30

EJERCICIO CON EL CUARTO DEDO

El maestro ayudará al discípulo a ejecutar el ejercicio mudo con el cuarto dedo, y para facilitarle la tarea vigilará que el codo esté bien empujado bajo el fondo del violín.

EJERCICIO MUDO CON EL CUARTO DEDO

Deseo llamar vivamente la atención del maestro sobre una mala costumbre, desgraciadamente muy común, también en alumnos muy aventajados; quiero referirme a la manera incorrecta que tienen algunos de apoyar el meñique de la mano izquierda, cuando tocan. El cuarto dedo va apoyado sobre la cuerda con la punta extrema (en forma más o menos arqueada, según su largo), y nunca completamente extendido, constriñéndolo a oprimir la cuerda con toda la primera falange. De las consecuencias de este error nos apercibimos más adelante, cuando a causa de esto se resienten la sonoridad y la igualdad de la técnica de la mano izquierda.

El maestro insistirá, pues, con el alumno, no sólo para que apoye el meñique con la punta extrema, sino para que ejerza con ese mismo dedo (que por naturaleza es más pequeño y más débil que los otros)

una fuerte presión sobre la cuerda, y para persuadirse de esto, le levantará a menudo el cuarto dedo, obligándolo a oponer una oportuna resistencia. Si se descuida este importantísimo detalle, se necesitará, más adelante, una infinidad de ejercicios especiales, mucho tiempo y mucha paciencia, para lograr, cuando se logra, reforzarlo del todo.

Muchos pedagogos dan cuenta, preocupados, de esta debilidad orgánica del cuarto dedo, que se extiende en modo alarmante y que sería fácilmente resuelta si los maestros, ya desde el comienzo de las lecciones elementales, se preocuparan seriamente de ponerle remedio.

Y lo que digo respecto al cuarto dedo, puede aplicarse perfectamente a los demás. Todos los dedos, al apoyarse sobre las cuerdas, deben mantener su forma arqueada, sin doblarse nunca hacia el interior, en la coyuntura entre la primera y la segunda falange, defecto éste muy grave que imposibilita al dedo de ejercer la debida presión sobre la cuerda, con serio daño de la calidad del sonido, amén de otros defectos que surgen como lógica consecuencia, es decir: una afinación deficiente, una vibración incorrecta y una técnica desigual.

Es absolutamente indispensable que en el momento oportuno, junto con cualquier método de violín, éste vaya acompañado del primer libro de los *Ejercicios de trino* de Seveik, para desarrollar desde temprano en el principiante la fuerza y la igualdad de la mano izquierda, porque, de lo contrario, será muy difícil, más adelante, obtener una técnica clara y segura.

EJERCICIO DEL CUARTO DEDO CON EL ARCO

El 1º, 2º y 3er. dedos quedan constantemente apoyados.

LECCION Nº 31

EJERCICIOS CON LOS DEDOS PRIMERO, SEGUNDO, TERCERO Y CUARTO

El maestro estará siempre alerta con el pequeño alumno y pasará alternativamente de una mano a la otra, corrigiendo ora la conducción del arco, ora las funciones de los dedos de la mano izquierda, es decir, preocupándose un poco de la sonoridad y otro poco de la entonación. Es necesario estar constantemente

sobre el alumno, observándolo continuamente, porque las cosas que tiene que cuidar son tantas que, sin quererlo, siempre olvida alguna.

Observe también el maestro que los pies del discípulo sean tenidos correctamente, porque fácilmente les hace tomar las posturas más extravagantes.

1

2

3

4

ADVERTENCIA: *Anacrusa* es uno o más sonidos que preceden al primer tiempo fuerte de un ritmo; generalmente se ejecuta la anacrusa empujando con el arco.

5

6

Three musical staves showing exercises for tied notes. Each staff starts with a treble clef and a common time signature. The notes are connected by slurs, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4) are indicated below the notes. Bowing marks (bow flags) and accents (V) are placed above the notes.

LECCION N° 32

EJERCICIOS DE SONIDOS LIGADOS

DOS SONIDOS LIGADOS EN UNA MISMA ARCADEA

El arco bien dividido en dos partes iguales, cuidando que no haya interrupción entre un sonido y otro

Four musical staves (labeled 1, 2, 3, 4) showing exercises for tied notes. Each staff starts with a treble clef and a common time signature. The notes are connected by slurs, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4) are indicated below the notes. Bowing marks (bow flags) and accents (V) are placed above the notes.

El arco dividido en tres partes iguales

Exercises 5 through 9 are written in treble clef with a 3/4 time signature. Each exercise consists of a single staff of music. Exercise 5 includes fingerings 0, 1, 2, and 3. Exercises 6, 7, 8, and 9 include fingerings 1 and 2. Each exercise features a sequence of notes with slurs and accents, and ends with a double bar line.

El arco dividido en cuatro partes iguales

Exercises 10 through 13 are written in treble clef with a common time (C) signature. Each exercise consists of a single staff of music. Exercise 10 includes fingerings 1, 2, and 3. Exercises 11, 12, and 13 include fingerings 1 and 2. Each exercise features a sequence of notes with slurs and accents, and ends with a double bar line.

LECCION N° 33

EJERCICIOS EN LA CUERDA DE "LA"

(SEMITONO ENTRE EL SEGUNDO Y TERCER DEDO: DO SOSTENIDO-RE)

ADVERTENCIA: En los pequeños ejercicios que siguen para la mano izquierda me he atendido a lo que considero más científico y al mismo tiempo más práctico y que está en boga en casi todos los métodos modernos de violín, es decir: los semitonos distribuidos sistemáticamente (Teoría del Tetracordio). Este sistema se presta admirablemente para facilitar, por un lado, la fácil comprensión por parte del alumno, y por el otro, a simplificar considerablemente la tarea del maestro.

EJERCICIOS MUDOS CON LOS DEDOS 1º, 2º, 3º Y 4º

El 1.º dedo queda apoyado.

El 1.º y el 2º dedos quedan apoyados. El 1.º, 2º y 3.º dedos quedan apoyados.

ADVERTENCIA: Una vez que el alumno ha practicado los ejercicios mudos con los cuatro dedos, déjense éstos apoyados sobre la cuerda por un breve instante; esta práctica (que conviene repetirla a menudo) es muy provechosa, puesto que los dedos toman así una especie de impresión muy útil para su correcta colocación.

EJERCICIO DEL PRIMER DEDO CON EL ARCO

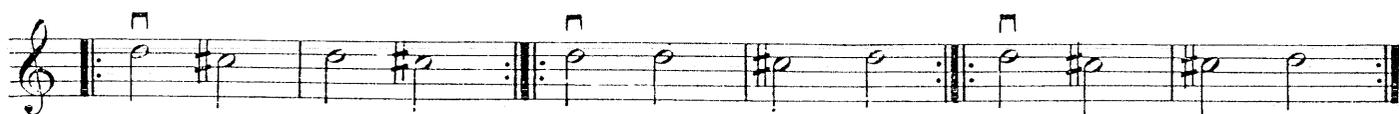
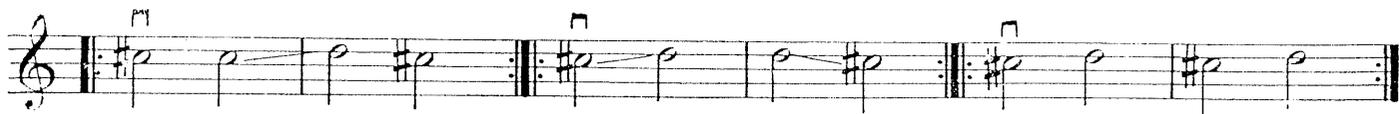
EJERCICIO CON EL SEGUNDO DEDO

El 1.º dedo queda apoyado.

EJERCICIO CON EL TERCER DEDO



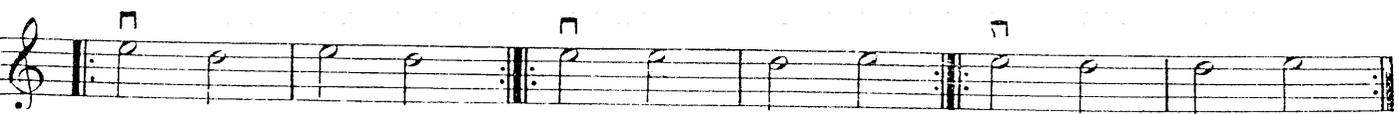
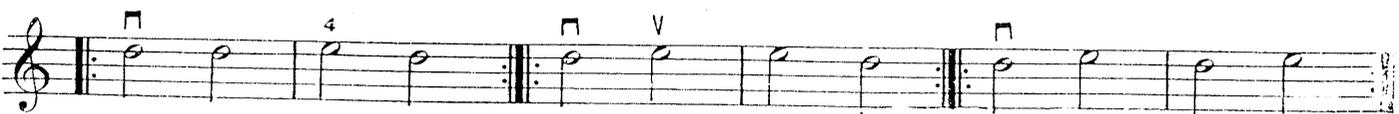
El 1º y el 2º dedos quedan apoyados.



EJERCICIO CON EL CUARTO DEDO



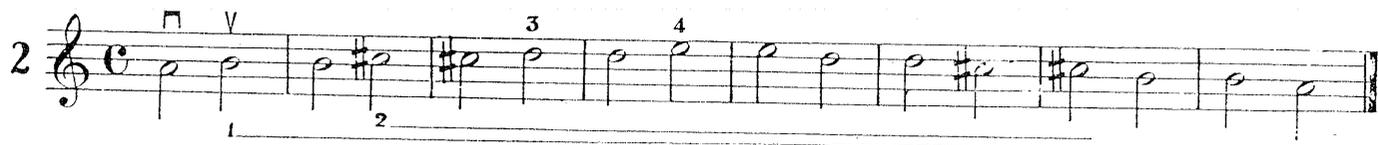
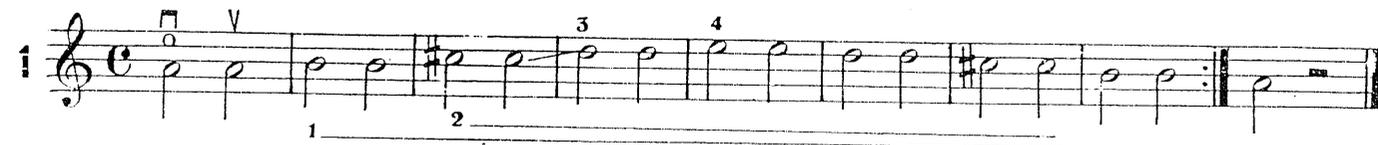
El 1º, 2º y 3º dedos quedan apoyados



LECCION N° 34

EJERCICIOS PARA EL EMPLEO DE LOS DEDOS 1º, 2º, 3º Y 4º (CUERDA "LA")

ADVERTENCIA: Omíto, en parte, para los ejercicios que van a continuación, poner la rayita horizontal que indica que el dedo, para facilitar la afinación, debe quedar apoyado. El maestro insistirá para que el alumno levante los dedos sólo cuando es necesario.



3 Musical staff 3: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 1, 2. Accents: V above G4, A4. Repeat sign at the end.

4 Musical staff 4: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 1. Accents: V above G4, A4. Repeat sign at the end.

5 Musical staff 5: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 1. Accents: V above G4, A4, B4, C5. Repeat sign at the end.

6 Musical staff 6: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 1. Accents: V above G4, A4. Repeat sign at the end.

7 Musical staff 7: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 0, 1, 1. Accents: V above G4, A4. Repeat sign at the end.

8 Musical staff 8: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 0, 1, 2, 1. Accents: V above G4, A4. Repeat sign at the end.

9 Musical staff 9: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 0, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Accents: V above G4, A4. Repeat sign at the end.

10 Musical staff 10: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 0, 1, 4. Accents: V above G4, A4, B4, C5. Repeat sign at the end.

11 Musical staff 11: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 0, 1. Accents: V above G4, A4, B4, C5. Repeat sign at the end.

12 Musical staff 12: Treble clef, common time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 4. Accents: V above G4, A4, B4, C5. Repeat sign at the end.

LECCION N° 35

ESCALA DE RE MAYOR

ADVERTENCIA: Para ejecutar esta escala, el alumno tropieza con la dificultad que representa el pasaje entre una cuerda y otra. Hágasele practicar previamente los pequeños ejercicios que van a continuación y recoméndesele que mantenga el brazo bien doblado hacia el esternón para evitar que la yema del tercer dedo toque la cuerda "La".

EJERCICIO PREPARATORIO PARA EL PASAJE ENTRE LAS CUERDAS "RE" Y "LA"

Procúrese dejar el 3er. dedo constantemente apoyado.

3 0 0 0

1 1 1 1

1 2 3 0 2 3

3 0 3 0 3 0 3 0

0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0

LECCION N° 36

EJERCICIOS EN LA CUERDA DE "MI"

(SEMITONO ENTRE EL SEGUNDO Y TERCER DEDO: SOL SOSTENIDO-LA)

EJERCICIOS MUDOS CON LOS DEDOS 1º, 2º, 3º Y 4º

1 2 3 4

2 2

El 1.º dedo queda apoyado.

3 3 4 4

3 2 1

El 1.º y el 2.º dedos quedan apoyados.

El 1.º, 2.º y 3.º dedos quedan apoyados.

EJERCICIO DEL PRIMER DEDO CON EL ARCO

1 2 3 4 1 2 3 4

EJERCICIO CON EL SEGUNDO DEDO

V 2 V 2

El 1.º dedo queda apoyado

EJERCICIO CON EL TERCER DEDO

El 1º y el 2º dedos quedan apoyados.

EJERCICIO CON EL CUARTO DEDO

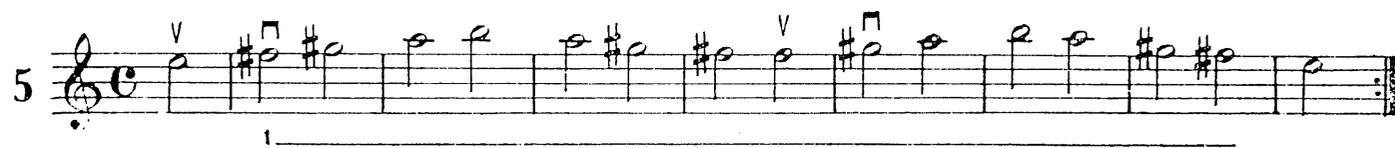
El 1º, 2º y 3º dedos quedan apoyados.

LECCION N° 37

EJERCICIOS PARA EL EMPLEO DE LOS DEDOS 1º, 2º, 3º Y 4º (CUERDA "MI")

3 

4 

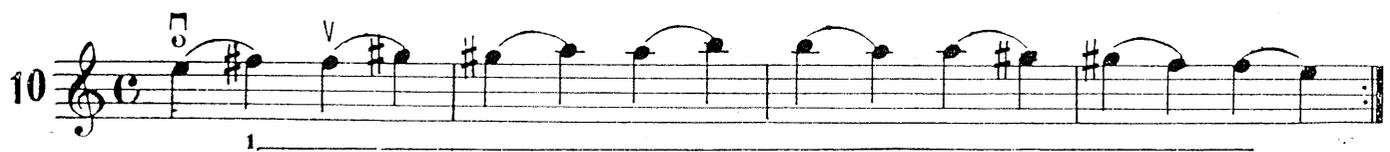
5 

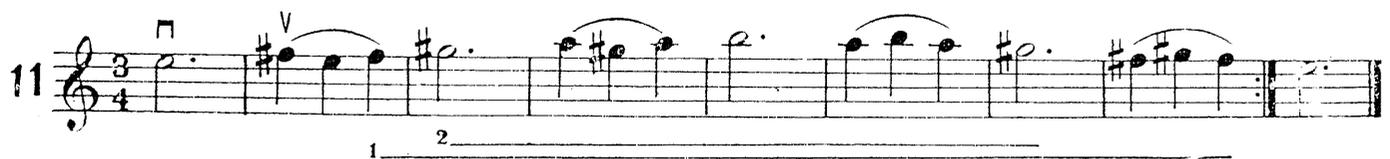
6 

7 

8 

9 

10 

11 

12 

LECCION N° 38

ESCALA DE LA MAYOR

EJERCICIO PREPARATORIO PARA EL PASAJE ENTRE LAS CUERDAS "LA" Y "MI"

First staff of music, treble clef, C major scale, first two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Second staff of music, treble clef, C major scale, second two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Third staff of music, treble clef, A major scale, first two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Fourth staff of music, treble clef, A major scale, second two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Fifth staff of music, treble clef, A major scale, first two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Sixth staff of music, treble clef, A major scale, second two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Seventh staff of music, treble clef, A major scale, first two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Eighth staff of music, treble clef, A major scale, second two octaves. Includes fingering (0, 1, 2, 3) and bowing (V) markings.

LECCION N° 39

EJERCICIOS EN LA CUERDA DE "SOL" (semitono entre el segundo y tercer dedos: si-do)

ADVERTENCIA: Observe el maestro que al ejercitar sobre esta cuerda ("Sol") el alumno mantenga el codo bien vuelto hacia el esternón para facilitar la función del meñique, sobre todo si el mismo está poco desarrollado. Repito lo que he dicho ya en otro lugar: apóyese el cuarto dedo con la punta extrema y ejérsese con el mismo una fuerte presión sobre la cuerda.

EJERCICIOS MUDOS CON LOS DEDOS 1º, 2º, 3º Y 4º

El 1.º dedo queda apoyado:

El 1.º y el 2.º dedos quedan apoyados *El 1.º, 2.º y 3.º dedos quedan apoyados.*

NOTA: Cada cuerda, naturalmente, crea una posición diferente del brazo y de la mano izquierda. El maestro ayudará al alumno a apoyar los dedos en la siguiente manera:

El alumno se dará así cuenta, no sólo de la vuelta que el brazo cumple hacia el esternón, sino también de la forma paulatina en que se acerca la palma de la mano al diapasón.

EJERCICIO DEL PRIMER DEDO CON EL ARCO

EJERCICIO CON EL SEGUNDO DEDO

El 1.º dedo queda apoyado.

EJERCICIO CON EL TERCER DEDO

El 1º y el 2º dedos quedan apoyados.

EJERCICIO CON EL CUARTO DEDO

El 1º, 2º y 3º dedos quedan apoyados

LECCION Nº 40

EJERCICIOS PARA EL EMPLEO DE LOS DEDOS 1º, 2º, 3º Y 4º (CUERDA "SOL")

The image displays a page of musical notation consisting of 12 staves, numbered 4 through 12. Each staff contains a sequence of notes, primarily quarter and eighth notes, with various musical markings and fingerings. The notation includes treble clefs, common time signatures, and repeat signs. The markings include 'V' (likely indicating a breath mark or a specific articulation), 'P' (piano), and fingerings (1, 2, 3, 4). The notes are often grouped with slurs and breath marks. The overall style is that of a technical exercise or a short piece of music.

LECCION N° 41

ESCALA DE SOL MAYOR

EJERCICIO PREPARATORIO PARA EL PASAJE ENTRE LAS CUERDAS "SOL" Y "RE"

The image displays a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The exercise is a preparatory exercise for the transition between the G and D strings. Each staff contains a sequence of notes, often with fingerings (1, 2, 3) and string indicators (0, 3, 1) above them. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Staff 2: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, G4, A4, B4, C5. Staff 3: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, G4, A4, B4, C5. Staff 4: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, G4, A4, B4, C5. Staff 5: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, G4, A4, B4, C5. Staff 6: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, G4, A4, B4, C5. The score includes various musical notations such as treble clefs, common time signatures, and dynamic markings like 'V' (forte) and 'p' (piano).

LECCION N° 42

ESCALAS DE SOL, RE Y LA MAYOR APLICANDO DIFERENTES GOLPES DE ARCO

1 2 3 4

The first three staves show scales in G major (one sharp), D major (two sharps), and A major (three sharps). The first staff is annotated with '1 2 3 4' above the first four notes and 'p' and 'v' above the notes. The second and third staves also have 'p' and 'v' annotations. The fourth, fifth, and sixth staves show the same scales in different positions or with different bowing patterns.

Aplicase a cada escala los siguientes golpes de arco; practíquense previamente en las cuerdas al aire los ejercicios de la Lección N° 24.

Practíquese el ejemplo N° 1 en la $\frac{1}{2}$ S del arco y luego en la $\frac{1}{2}$ I.

The exercises are numbered 1 through 6. Each staff shows a sequence of notes with 'p' and 'v' markings above them, indicating where to apply pizzicato or accents. The exercises are numbered 1 through 6.

LECCION N° 43

EJERCICIOS CON INTERVALOS DE 3ª (CUERDA "RE")

1

0 1 2

El 1.º dedo queda apoyado.

2

0 1 2 3

3

0 1 2 3

El 1.º y el 2.º dedos quedan apoyados.

4

0 1 2 3 4

5

0 1 2 3 4

6

0 1 2 3 4

LECCION N° 44

EJERCICIOS CON INTERVALOS DE 3ª (CUERDA "LA")

1

0 1 2

El 1.º dedo queda apoyado.

2

0 1 2 3 1 3

3

1 2 3

El 1.º y el 2.º dedos quedan apoyados.

4

1 2 3 4 1 2 3 4

5

1 2 3 4 1 2

6

1 2 3 4 1 2

LECCION N° 45

ESCALA DE RE MAYOR CON INTERVALOS DE 3ª

EJERCICIO PREPARATORIO PARA EL PASAJE ENTRE LAS CUERDAS "RE" Y "LA"

1

3 1

1

1

1

4 3 0

4 3 3

1 4 4

0 2

Arpeggio

LECCION N° 46

EJERCICIOS CON INTERVALOS DE 3ª (CUERDA "MI")

1

1

2

2

1

El 1º dedo queda apoyado.

3

3

4

4

1 2 3

El 1º y el 2º dedos quedan apoyados

5

5

1 2

6

6

LECCION N° 47

ESCALA DE LA MAYOR CON INTERVALOS DE 3ª

EJERCICIO PREPARATORIO PARA EL PASAJE ENTRE LAS CUERDAS "LA" Y "MI"

Musical staff 1: Treble clef, C major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' (bowing or breath mark) and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '1' and '3' indicates fingerings for the first and third notes of the sequence.

Musical staff 2: Treble clef, C major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '3' and '1' indicates fingerings for the third and first notes of the sequence.

Musical staff 3: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '4', '3', and '1' indicates fingerings for the fourth, third, and first notes of the sequence.

Musical staff 4: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '4', '3', and '3' indicates fingerings for the fourth, third, and third notes of the sequence.

Musical staff 5: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '1', '4', and '4' indicates fingerings for the first, fourth, and fourth notes of the sequence.

Musical staff 6: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '4', '3', and '0' indicates fingerings for the fourth, third, and open string notes of the sequence.

Musical staff 7: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '4', '3', and '3' indicates fingerings for the fourth, third, and third notes of the sequence.

Musical staff 8: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '1', '4', and '4' indicates fingerings for the first, fourth, and fourth notes of the sequence.

Musical staff 9: Treble clef, D major key signature, common time signature. The staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This sequence is repeated three times, each time starting with a 'V' and a square fingering box above the first note. Below the staff, a line with numbers '2' and '0' indicates fingerings for the second and open string notes of the sequence. The word "Arpeggio" is written above the first note.

LECCION N° 48

EJERCICIOS CON INTERVALOS DE 3ª (CUERDA "SOL")

1

1 2 3 4

1 2 3 4

2

1 2 3 5

El 1.º dedo queda apoyado.

1 2 3 5

3

1 2 3 4

4

1 2 3 4

El 1º y el 2º dedos quedan apoyados.

1 2 3 4

5

1 2 3 4

6

1 2 3 4

LECCION N° 49

ESCALA DE SOL MAYOR CON INTERVALOS DE 3ª

EJERCICIO PREPARATORIO PARA EL PASAJE ENTRE LAS CUERDAS "SOL" Y "RE"

1 3 1 3 1 3 1 3

3 1 3 1 3 1 3 1

1 3 4 3 2 1 0 2 1 0

4 3 2 1 0 2 1 0

1 3 4 3 2 1 0 2 1 0

4 3 2 1 0 2 1 0

1 3 4 3 2 1 0 2 1 0

4 3 2 1 0 2 1 0

Arpeggio 1 3 4 3 2 1 0 2 1 0

LECCION N° 50

ESCALAS CON EL EMPLEO DEL 4º DEDO

ADVERTENCIA: Para el alumno principiante, ejecutar las escalas empleando el cuarto dedo en lugar de la cuerda al aire, representa una nueva dificultad; para facilitar esto, hágasele practicar previamente los pequeños ejercicios que preceden a cada escala.

The image contains six musical exercises for violin scales, each on a single staff in treble clef with a common time signature. Each exercise starts with a 'V' (violín) symbol and includes fingering numbers (1, 4, 3) and slurs. The exercises are: 1. C major scale (0, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 4, 0, 1, 4, 3); 2. D major scale (3, 1, 4, 1, 1, 1, 4, 4); 3. E major scale (0, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 4, 0, 1, 4, 3); 4. F major scale (0, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 4); 5. G major scale (0, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 4); 6. A major scale (1, 4, 1, 1, 4, 4).

Llegado a este punto, debo decir que he cumplido la tarea que me había impuesto. Hubiera podido continuar extendiéndome con otros ejercicios, y alternando sistemáticamente los semitonos con los diferentes dedos, pero como sobre esto ya han pensado otros maestros, no haría sino repetir lo que ya se ha hecho.

He procurado con estas lecciones trazar una línea de conducta que sirva de guía para iniciar en la debida forma al alumno en el estudio del violín, cansado de ver, como ya he dicho en el prefacio, niños com-

pletamente echados a perder por una pedagogía insuficiente.

El maestro elegirá el método que considere más uno entre los métodos de Sevcik, Auer, Joachim-Moser, Kuechler, Crickboom, Laoureux, Campagnoli-Polo, Eberhardt, que son verdaderas obras maestras sobre la pedagogía del violín.

El maestro elegirá el método que considere más conveniente desde el punto de vista de su experiencia y de sus preferencias. Yo, particularmente, em-

pleo con los principiantes desde hace muchos años el primer gran volumen de Joachim-Moser, porque tengo la convicción de que, entre los que conozco, es uno de los más completos. Es un método magnífico tanto técnica como musicalmente, que representa el resultado de muchos años de experiencia de dos maestros muy grandes y cuyo fin es, para decirlo con las mismas palabras de los autores, "hacer avanzar al alumno más sólida que velozmente".

Hay en el indicado volumen, es verdad, superabundancia de material, pero esto, lejos de perjudicar, representa una gran ventaja porque el maestro tiene así ancho campo donde elegir lo que cree más adaptado a las necesidades individuales de cada alumno.

Todo el primer tomo, bien nutrido de material, de ejemplos y de consejos, trata únicamente de la primera posición. Para pasar un libro tan enjundioso como éste con la debida perfección y sin apresuramientos tan inútiles como dañinos, se necesita un período de dos a tres años. Podrá parecer a algunos excesivamente largo tener que quedarse con el niño tanto tiempo, tratando únicamente la primera posición, pero quien así piensa está en un grave error.

Todos los pedagogos modernos están de acuerdo en considerar la primera posición como posición-base, donde casi toda la técnica del violín, en dosis apropiadas, tiene un amplio desarrollo.

La mala costumbre de algunos maestros de hacer practicar las posiciones agudas cuando el alumno conoce insuficientemente la primera posición, debe ser combatida enérgicamente por los pésimos resultados que de ello derivan y por las graves dificultades con que lógicamente tropiezan más adelante.

Pero no es suficiente atenerse a un óptimo método. Este, por completo que sea, no puede dar sino consejos y reglas de orden general, y corresponde al maestro adaptar el material a las exigencias especiales de cada alumno. Es justamente el maestro quien, ante dificultades que a veces parecen insalvables, simplifica ejercicios, crea en el momento oportuno otros nuevos, posterga determinado material para mejor ocasión, allanando al alumno lo más posible el camino para llegar sin esfuerzo al fin deseado.

Quiero decir que no se trata tanto del método (aunque la elección del mismo es cosa muy importante) como del valor del maestro que con su experiencia allana y vence las inevitables lagunas de toda obra.

Quiero indicar, de paso, a esos maestros que emplean aún los Métodos de De Beriot, Alard, Dancla, Ferrara, David, Spohr, Piot y otros autores antiguos, lo equivocados que están.

Cuando un maestro me confiesa que todavía emplea esos métodos (que, sin duda, generaciones pasadas habrán debidamente aprovechado), yo me formo, por lo que se refiere a su cultura pedagógica, un concepto poco halagador.

No puede permitirse, después de los formidables progresos de la pedagogía del violín de estos últimos lustros, que los profesores queden a la zaga, esclavos de la costumbre y víctimas de la rutina.

Es un mal razonamiento decir: yo he estudiado con esos métodos y sigo el mismo sistema con mis alumnos. Si todos pensaran y procedieran así, ¡adiós progreso! En el arte como en la vida hay que renovarse y estar a la vanguardia si se desea cumplir una misión buena, a menos que se prefiera seguir vegetando, como sucede a muchos, en la más deplorable mediocridad.

El maestro que no se preocupa de estudiar y de pensar profundamente todo lo que han dicho los Marak, Auer, Capet, Bonaventura, Hildebrandt, Pasquali-Príncipe, Steinhausen, Koeckert, Barmas, y muchos otros, no puede ser un buen maestro y por consiguiente no está llamado a ejercer el magisterio.

Hay que hacerse cada vez más cultos, si se quiere que la lección de violín sea una verdadera lección, rica en consejos y en resultados fecundos y no un inútil y ocioso pasatiempo.

No piense nunca el maestro, aunque haya tenido la fortuna de pertenecer a una óptima escuela, que ella sea la sola y la única buena. Diferentes escuelas han dado y dan ejecutantes magníficos ante los cuales hay que inclinarse respetuosamente. No hay en nuestro arte reglas inalterables, y exceptuados unos cuantos principios absolutos, hay variadas y óptimas maneras de alcanzar el mismo fin. De esto se deduce que el maestro debe ser, sobre todo, un estudioso y un investigador; todo lo que se refiere a su especialidad debe pasar por sus manos y debe ser profundizado sin falsos prejuicios. Siempre hay algo que aprender, que corregir, que rectificar.

El maestro estudioso tropezará a menudo en muchas contradicciones que lo dejarán perplejo, y es en estas luchas íntimas y a veces dolorosas, que encontrará, si tiene talento pedagógico, su camino, y absorbiendo lo que hay de bueno en cada escuela creará un sistema propio. Sólo quien es profundamente ignorante puede ingenuamente creer que sabe lo bastante y no sentir intensamente el deber y la necesidad de perfeccionarse.

Esta clase de pseudo maestros (desgraciadamente para sus alumnos) son legión en nuestra profesión. Por culpa de estos señores, el arte del violín y por consiguiente de los violinistas, está a un nivel tan bajo.

Debería considerarse un crimen hacer perder un tiempo precioso y engañar miserablemente a una cantidad de jóvenes estudiosos (víctimas inocentes e ignoraras de la incompetencia de quien los guía), dotados, algunos, de magníficas disposiciones para sobresalir, que hubieran podido, quizás, hacer una brillante carrera, y es triste que por culpa ajena hayan tenido que abandonar sus más legítimas aspiraciones.

¿Qué, hay que resignarse a estas amargas palabras de Flesch: "*La mediocridad, casi sin excepción, de la enseñanza elemental, es un hecho que hay que aceptarlo sin poderlo remediar.*"

Y añade: *No es culpa de la falta de talentos, pero sí la falta de un número de maestros que posea suficiente cultura técnica y musical, además del don de transmitir a los demás su propio saber.*

TERCERA PARTE

LA PASIVIDAD MUSCULAR Y LA GIMNASIA DEL BRAZO DERECHO

Ya desde las primeras lecciones, es deber del maestro llamar enérgicamente la atención del discípulo sobre aquello que diré más adelante y que considero de una importancia trascendental para todo el desarrollo de la técnica futura del brazo del arco.

Bien dice Kuechler, y lo repite hasta la saciedad, en la Introducción al primer volumen de su *Método de Violín*: "El método del golpe de arco debe basarse sobre el libre movimiento del brazo entero, en que todos los músculos quedan elásticos hasta la punta de los dedos".

Y agrega Barmas en su trabajo *La solución del problema de la técnica del violín*: "Es bien cierto que muchos caminos conducen a Roma, pero sólo uno conduce con certeza y rapidez a un gran dominio de la técnica: es el de una absoluta ligereza del brazo, de los dedos y de las articulaciones".

He querido recordar lo que piensan estos maestros modernos para corroborar también mi opinión personal. Todo el arte de obtener un hermoso sonido juntamente con el dominio de la infinita variedad de los golpes de arco, depende precisamente de esa ligereza y elasticidad.

No es mi deseo entrar en consideraciones de orden fisiológico y anatómico, primero, para no crear confusiones inútiles y luego porque de ello han pensado con otros Koeckert, en su *Técnica del violín*, Kuechler en su *Método*, y, sobre todo, Steinhausen en su *Fisiología de la conducción del arco*.

COMO SE OBTIENE LA PASIVIDAD MUSCULAR

El maestro, ante todo, debe explicar e insistir con el discípulo sobre la importancia que tiene, para la correcta conducción del arco y para la belleza de la sonoridad, el saber mantener flojos y elásticos (o sea completamente pasivos) todos los músculos y las articulaciones del brazo derecho. Y para persuadirse de ello es necesario hacer la siguiente experiencia:

El brazo del discípulo pende a lo largo del cuerpo naturalmente, en un abandono completo, es decir, sin presentar la menor rigidez. Entonces el maestro se lo alza lentamente hasta la altura del hombro; luego retira inmediatamente su mano y el brazo (si tiene en verdad los músculos completamente flojos) cae pesadamente sobre el costado. Este sencillo ejercicio da al maestro la seguridad del relajamiento muscular del brazo del alumno y es más difícil de conseguirse de lo que se cree. (*)

(*) La pasividad, el relajamiento son, como enseña la experiencia, bastante difíciles de aprender para la mayor parte de los individuos. (STEINHAUSEN).

Ante todo, el discípulo, en el acto de levantarle el brazo, comienza inconscientemente él mismo a alzarlo, y en segundo lugar porque en el acto en que el maestro retira su mano, el brazo del discípulo permanece la mayor parte de las veces suspendido en el aire; es decir, que, en ambos casos, el discípulo ejercía una tensión muscular que debe evitar en absoluto.

Este ejercicio se repite hasta que el alumno aprende y llega a obtener de los músculos de su brazo un relajamiento completo.

Como es natural, el solo hecho de tener alzado el arco a talón para ejecutar un *piano*, o de oprimir en la punta para obtener un *forte*, requiere necesariamente una actividad muscular de no poca importancia. Pero la pasividad de que hablo (como también los ejercicios gimnásticos que indico) tiene por objeto neutralizar los efectos de la rigidez y del esfuerzo excesivo e innecesario que el alumno hace inconscientemente mientras toca y que va todo en perjuicio de la pureza y de la belleza del sonido.

Para obtener la flexibilidad de las articulaciones, hago ejecutar los siguientes ejercicios con óptimos resultados, aun con alumnos adelantados que me llegan a menudo con el brazo del arco completamente rígido.

GIMNASIA DEL BRAZO

El discípulo tiene el brazo a lo largo del costado, con los músculos completamente relajados; en un momento dado, él mismo imprime al brazo un fuerte movimiento inicial adelante y atrás a modo de péndulo, hasta que el brazo paulatinamente disminuye la amplitud de su movimiento y se detiene.

GIMNASIA DEL ANTEBRAZO

Alzar el brazo hasta la altura del hombro y ejecutar con el antebrazo movimientos suaves horizontales de flexión y de extensión, valiéndose tan sólo de las articulaciones del codo.

GIMNASIA DE LA MUÑECA

Alzar de nuevo el brazo hasta casi la altura del hombro y, flexionándolo ligeramente en la articulación del codo, efectuar con la muñeca movimientos amplios en línea horizontal y vertical.

GIMNASIA DE LOS DEDOS

EJERCICIO Nº 1. — Este ejercicio pertenece a Flesch (Urstudien) y consiste en un movimiento de flexión y de extensión de los dedos. El movimiento se compone de dos partes:

A) Extender los dedos completamente, apoyando la punta del pulgar sobre la segunda falange del dedo medio (Fig. 1).

B) Conservando el pulgar apoyado sobre el dedo medio, cerrar los dedos hacia la palma de la mano (Fig. 2).

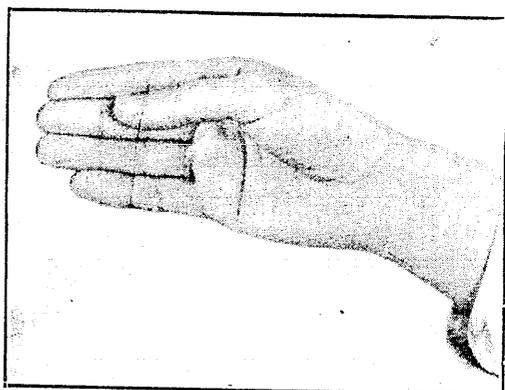


Fig. 1

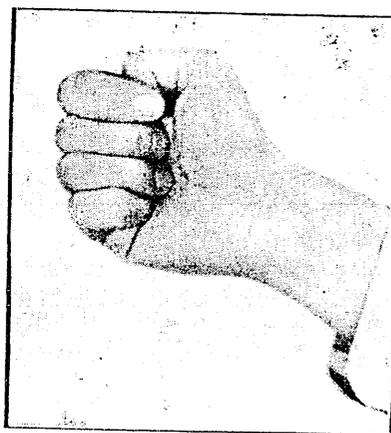


Fig. 2

Una vez que el alumno ejecute bien estos movimientos sin arco, pasará al ejercicio siguiente, repitiendo los mismos movimientos con el arco.

EJERCICIO Nº 2. — El arco es tenido horizontalmente con las cerdas hacia arriba de modo que la baqueta descansa en la superficie interna de los dedos (Fig. 3 y 4).

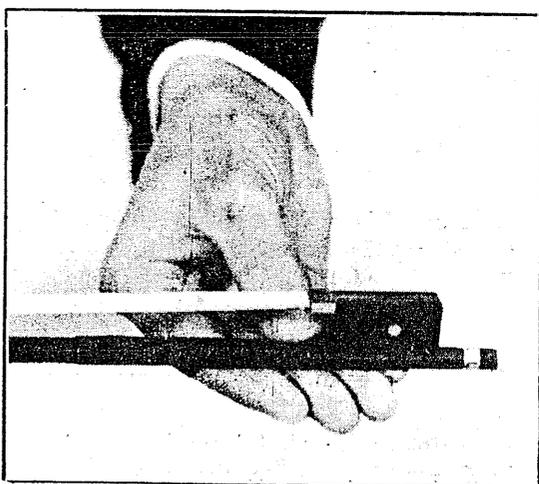


Fig. 3. — Movimiento de extensión.

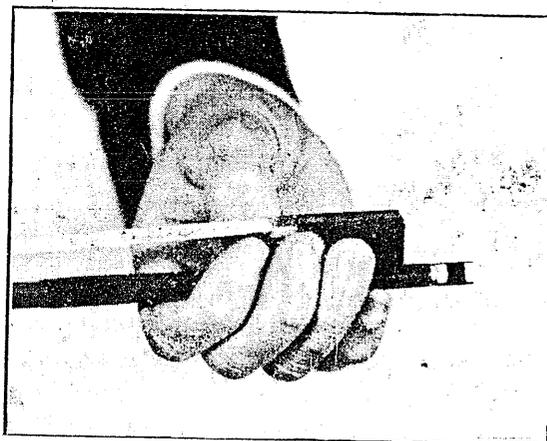


Fig. 4. — Movimiento de flexión.

EJERCICIO N^o 3. — El mismo ejercicio que precede, con el arco tenido horizontalmente, pero esta vez con las cerdas vueltas hacia abajo (Figuras 5 y 6).



Fig. 5. — Movimiento de extensión.

Al hacer este último ejercicio, el meñique se resbala a menudo de la baqueta, pero la práctica, fortaleciéndolo, remedia pronto este inconveniente. Trátese de que el meñique y el pulgar estén apoyados sobre la baqueta con la punta extrema, porque de otro modo estarían en la imposibilidad de cumplir correctamente el movimiento en cuestión.

Esta gimnasia de los dedos la considero sumamente importante, porque más adelante, cuando haya que explicar al discípulo el cambio de arco en el talón, con el movimiento de la muñeca, los dedos flexibles prestarán su concurso, precioso e indispensable.

Ya es tiempo de acabar de hacer el cambio de arco exclusivamente con la muñeca sin el concurso de los dedos. Aquellos que usan una empuñadura rígida, co-

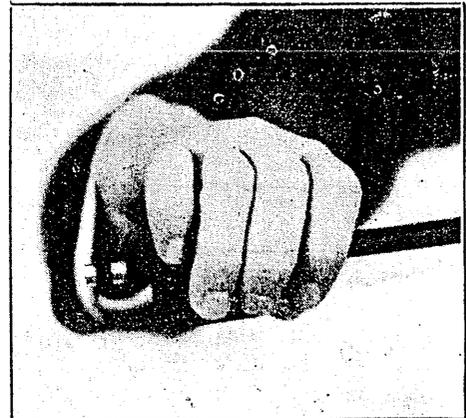


Fig. 6. — Movimiento de flexión.

meten, fisiológicamente hablando, un grave error y difícilmente podrán tener un cambio de arco perfecto e imperceptible.

Estos sencillos ejercicios (pocos minutos son más que suficientes para hacer todos los que he indicado) el maestro los hará practicar al alumno al comienzo de cada lección y los repetirá cada vez que advierta rigidez en el brazo derecho.

Barnas, en su Método anteriormente citado, indica muy oportunamente un masaje penetrante que el maestro practica con sus manos, todo a lo largo del brazo del alumno: una especie de "amasamiento" para dar elasticidad y flexibilidad a los músculos. Excelente ejercicio que considero útil bajo todo concepto.

LA MANO APTA PARA EL VIOLIN

La mano apta para nuestro instrumento, debe ser fuerte y al mismo tiempo ágil; los dedos largos, pero no demasiado, las articulaciones muy flexibles y el meñique bien desarrollado.

Los dedos exageradamente largos y sutiles son generalmente débiles, ceden fácilmente y ofrecen poca resistencia. Si son excesivamente puntiagudos son un serio inconveniente para ejecutar en dobles cuerdas, quintas justas, sobre todo en las posiciones agudas.

Los meñiques demasiado cortos representan una grave dificultad para superar más adelante décimas y extensiones. Hay también manos que tienen el meñique curvado hacia adentro y en este caso mejor sería no emprender el estudio del violín.

Es verdad que el ejercicio y un esfuerzo moderado y progresivo ayudan a remediar muchos inconvenientes y defectos de la naturaleza, pero no los elimina nunca del todo.

No hablemos, pues, de las manos en que hubiese defectos en las articulaciones, o si las puntas de los dedos hubieran sufrido formas graves de panadizos en que haya intervenido el histurí, porque en tal caso son completamente inservibles.

Tener una mano fácil, ágil, fuerte, es decir, adaptada al instrumento, es todo lo mejor que pueda descarse. Las cualidades de la inteligencia, de la voluntad, del oído, no son suficientes sin ese factor importantísimo e indispensable.

Por consiguiente el maestro, contrariamente a lo que acontece generalmente, se preocupará antes de iniciar el curso de sus lecciones, de observar con atención las manos de sus futuros alumnos, porque los niños llevan consigo, si bien en menor escala que los mayores, características congénitas que influirán, más adelante, considerablemente para facilitarles o entorpecerles el desarrollo de la técnica.

EL PROBLEMA DE LA AFINACION EN LOS PRINCIPIANTES

Algunos maestros, en sus Métodos procuran explicar la manera más sencilla en que se debe proceder, para que el principiante aprenda por sí mismo a afinar el violín, y a este objeto indican pequeños ejercicios, que en la práctica son completamente inútiles.

Salvo raras excepciones, es muy difícil que un niño, aunque esté dotado de magnífico oído, pueda afinarlo por sí solo.

Sus pequeñas manos no tienen suficiente vigor para hacer girar las clavijas y menos aún para empujarlas con fuerza hacia el interior del clavijero.

Estudiar con el violín desafinado es, por otra parte, todo lo más perjudicial que pueda imaginarse y el único recurso, para evitar este grave inconveniente, es que el pequeño alumno no haga una sola nota durante el período de aprendizaje, sin el concurso del maestro o del suplente.

Si el niño tiene a su disposición un piano, éste puede, en cierto modo, servirle de ayuda. Además, existen en el comercio coristas con las cuatro notas del acorde del violín, pero tampoco con esto se resuelve el problema del inconveniente y de la dificultad que para el niño representa poder afinar el violín por sí mismo.

Y de paso, ya que estoy tratando este argumento, no puedo dejar de mencionar a los que tienen la mala costumbre de afinar el violín de tal manera, que, después de muchas y vanas tentativas, cuando creen estar listos, el violín ha quedado más o menos tan desafinado como antes.

Afinar de cualquier modo, habla muy poco en favor del alumno o del violinista, y pensamos con razón cómo será la ejecución que podrá ofrecernos aquel que se satisface con una afinación muy superficial.

Hay quienes tienen el feo vicio de afinar haciendo mucho ruido y rascando a más no poder, sin darse cuenta alguna de lo que hacen, cuando no mueven el arco

sobre las cuerdas, con tal rapidez, que dan la sensación, a quien los oye, de que están haciendo más bien un *trémolo* que otra cosa. Y no hablemos de aquellos que golpean las cuerdas con el talón del arco con la misma violencia que si azadonaran la tierra...

Hay, por otro lado, quien posee el hábito de afinar constantemente pianísimo, tirando la cuerda con los dedos o haciendo presión más arriba de la ceja para hacer bajar o subir la cuerda, la cual poco después vuelve al estado primitivo, dejando el violín nuevamente desafinado. Esta práctica no es más que un medio que sirve únicamente cuando, durante una ejecución, no se tiene la posibilidad de obrar de otro modo.

Creo que fué Beriot que, a propósito de lo que estamos tratando, dió este sabio consejo:

"El violín debe ser afinado con firmeza y energía, si se quiere que mantenga la afinación por un período relativamente largo".

No hay que olvidar, además, a aquellos que tienen la manía de no dejar nunca tranquilo el instrumento, afinando excitados y nerviosos, continuamente, sin un minuto de tregua, extrañándose al mismo tiempo de la poca estabilidad de su afinación.

Afinar pianísimo, en forma casi imperceptible, es necesario y obligatorio delante de un público y no puede ni debe hacerse de otra manera. Dios nos libre de ese vicio infame que tienen ciertos alumnos en los conciertos, que no bien ha concluido el sonido de la última nota o aprovechando de un "solo" del piano, afinan con todas sus fuerzas, crispando los nervios de los oyentes que tienen oídos delicados y sensibles.

Afinar un violín perfecta y rápidamente es menos fácil de lo que se puede uno imaginar, pero para conseguir esto es necesario que las clavijas funcionen a maravilla. (Véase a este propósito el capítulo: *Las clavijas*).

LA POSICION

Desde el comienzo de las lecciones, el maestro pondrá especial atención para que el alumno no adquiera la mala costumbre, como suele observarse hasta en algunos violinistas de renombre, de hacer muecas con la boca, guiñar los ojos, abrir exageradamente las piernas, flexionarse sobre las mismas, amén de otros gestos del mismo género que, además de resultar ridículos a la vista, más adelante serán muy difíciles de corregir.

Y no hablemos de ese continuo balanceo del cuerpo, que tienen algunos mientras tocan, que nada tiene que ver con esos movimientos inconscientes, excusables sólo en el artista en los momentos más expresivos de su ejecución.

Es verdad que, como enseña la psicología, las emociones tienden a manifestarse en movimientos, pero de esto a hacer con el cuerpo contorsiones inverosímiles o

asumir expresiones acentuadas de trágico dolor, de modo de parecer más bien actores que ejecutantes, hay una gran diferencia.

Hubermann, Vecsey, Capet, Flesch, Heifetz, Kreisler, son modelos de compostura.

Es cierto que hay algunos artistas que no son modelos de estética que digamos, pero a un gran artista se le puede permitir y perdonar muchas cosas debido precisamente a su grandeza.

Por consiguiente, el maestro cuidará la armonía de la línea que en un violinista tiene una importancia innegable. Una hermosa posición es un dominio de la estética.

El arte radica precisamente en saber esconder el esfuerzo y hacer de modo que todo parezca fácil, simple y espontáneo.

HIGIENE DEL VIOLIN

Voy a decir algo referente a la higiene y conservación del violín, y hablaré también del puente, del alma, de las clavijas, de las cuerdas, etcétera.

Hablaré con sencillez, de cosas que todos saben o mejor dicho creen saber; cosas indispensables para los estudiosos de nuestro instrumento y que el maestro a veces por ignorancia y otras para no incomodarse, no menciona ni enseña. Y así sucede que nos encontramos con harta frecuencia con alumnos a veces muy adelantados, que ignoran cantidad de pequeños detalles y nociones útiles e indispensables.

Los capítulos que siguen servirán pues para instruir al alumno, por un lado, y por el otro, a ahorrar al maestro, en muchas circunstancias, explicaciones y tiempo. Empezaré por la parte más importante y delicada, es decir, la limpieza externa del instrumento.

LIMPIEZA EXTERNA

Cada vez que se acaba de tocar el violín, hay que limpiarlo y secarlo en cada una de sus partes con un suave tejido de seda. Nunca debe permitirse que la pez se acumule sobre la tabla armónica.

¡Y pensar que hay todavía quienes creen que la pez depositada sobre la tapa es favorable a la sonoridad del instrumento!

Gran error, porque siendo la pez una substancia resinosa, absorbe ante todo la humedad, cubre parte del instrumento impidiéndole vibrar, además de ser una cosa sucia que revela poco amor a la higiene por parte del legítimo propietario.

Para que el barniz recobre su primitivo brillo se frota suavemente cada parte del violín con un trapito de hilo en el cual se haya previamente aplastado una nuez. El mismo resultado se obtiene frotándolo delicadamente con una gamuza blanda y seca.

La manera más práctica de limpiar el barniz es la de usar una mezcla compuesta de un tercio de esencia de trementina y dos tercios de aceite de linaza.

Otro sistema muy indicado, no sólo para limpiar el barniz, sino también para hacer desaparecer las costras formadas por la pez acumulada y adherida a la tabla armónica, consiste (según el consejo del *luthier* Gavattelli) en usar una mezcla compuesta de una parte de acetato de amilo (jugo de banana) y dos de aceite de linaza cocido. Algunos emplean el petróleo, pero en la práctica esta substancia grasosa no es aconsejable; también es muy perjudicial usar la piedra pómez en polvo.

El alcohol es fatal a todos los barnices de los antiguos violines italianos, como asimismo las aguas alcalinas (soda, potasa).

Para quitar la pez que se acumula sobre el diapasón, cerca del puente, basta frotarlo con un trapito embebido de alcohol, cuidando que esta substancia no toque la tabla armónica.

Todas estas indicaciones sobre la limpieza externa,

serían innecesarias si cada cual (como he dicho al principio) se preocupara de la higiene del propio instrumento, cada vez que termina de usarlo.

LIMPIEZA INTERNA

El polvo es el nido de la polilla. Lógico es que usando continuamente el instrumento, una gran cantidad de partículas de polvo y de pez se acumulen en su interior.

Para limpiarlo se vierte a través de las aberturas de las eses un puñado de cebada, ligeramente humedecida, y se agita el instrumento, por un instante, en todo sentido. Las partículas de polvo quedan así adheridas a la cebada por un fenómeno físico.

Los granos salen inclinándose sencillamente la tabla armónica hacia el suelo. Esta operación se repite por lo menos una vez al año.

No hay que olvidar también la limpieza del arco. Cada vez que se acaba de tocar conviene limpiarlo del polvo de la pez que se ha adherido a la baqueta, a más de secar la transpiración en el punto donde los dedos están en contacto con la misma.

Nada más desagradable que ver ciertos arcos que, debido al continuo uso y a la absoluta falta de limpieza, la pez se ha depositado sobre la baqueta, formando una espesa capa de suciedad repugnante. En este caso hay que limpiarlo con un poco de agua tibia o una mezcla de esencia de trementina y aceite de linaza, secándolo luego prolijamente.

Las cerdas sucias se limpian por medio de un cepillito con agua y jabón; se enjuaga y se aguarda a que se sequen perfectamente antes de aplicarles la pez. Después de períodos de intensa humedad, es una buena costumbre, en los días secos, exponer la caja del violín al aire libre para que se evapore la humedad de la cual está impregnada.

Cuando por cualquier motivo no se usa el instrumento durante un largo período, es aconsejable poner naftalina en las cajitas del estuche para evitar la polilla.

Cuidese con mucho esmero el propio instrumento, porque el violín es delicadísimo.

Si los cambios repentinos de temperatura dañan a un violín más que a un organismo humano, ¿qué decir de lo peligroso que es tenerlo constantemente en un ambiente húmedo?

El violín no debe guardarse en su estuche sin antes haberlo limpiado y envuelto en un gran pañuelo de seda.

La lana no es aconsejable, porque se impregna y conserva fácilmente la humedad del aire. En los climas húmedos es muy recomendable envolver el violín con un simple papel de diario, porque siendo impermeable al aire, lo preserva muy bien de la humedad.

Un consejo a los descuidados: cuando se deje momentáneamente de tocar, apóyese el violín sobre un piano, sobre una mesa, sobre un mueble cualquiera,

nunca sobre una silla; un míope o cualquier persona distraída inadvertidamente podría sentársele encima estropeándolo para siempre. Otra cosa importante que pocos practican: si se va a actuar como solista, téngase cuidado, un instante antes de usar el violín, de dejarlo en el ambiente en que se tocará; se habrá ganado mucho para el equilibrio del instrumento y para la estabilidad de la afinación.

No quiero acabar este capítulo sin citar un consejo que pocos violinistas conocen. Cito aproximadamente las palabras de L. Greilsamer:

"No se debe nunca encerrar el violín en su estuche inmediatamente después de haber tocado, porque el aliento se condensa sobre la tabla armónica en un vapor húmedo, fatal al barniz, penetrando en el interior a través de las aberturas de las "eses".

"Si se le impide a esa humedad que se evapore, ésta acabará con el tiempo por impregnar las fibras de la madera y las ablandará al punto de estropear

completamente el instrumento. Con gran sorpresa se le verá declinar de día en día, sin dar con el origen de ese mal".

Incúlquese en el cerebro del alumno, desde un principio, que él tiene el deber de conservar en perfecto estado, tanto su música como su instrumento.

Un violín sucio, con cuerdas pésimas y mal enrolladas, con el puente inadaptado, las clavijas que funcionan mal, denotan de parte del alumno, y sobre todo de parte del maestro que lo permite, un descuido y una indiferencia tal que harán dudar hasta del valor de sus lecciones.

Alguien podrá objetar que un violín de poco precio, como suele ser generalmente el de un alumno, no necesita de tantos cuidados. Contesto: que las buenas costumbres nunca se aprenden demasiado temprano y que justamente las que se adquieren en la infancia se conservan después para toda la vida.

EL PUENTE

El puente es una pequeña tablita de madera, colocada perpendicularmente sobre la tabla armónica. La mejor madera es la de arce punteada y bien estacionada.

El sitio donde va colocado, generalmente, es entre las incisiones interiores de las "eses".

El oficio del puente, a más del de sostener las cuerdas, consiste en transmitir las vibraciones de las mismas a la tabla armónica. Mucha importancia, en lo que respecta a la sonoridad, tiene el espesor del puente. Si la madera es demasiado gruesa, el sonido resulta sofocado, apagado, y cuando la madera es demasiado delgada, el sonido resulta duro, áspero.

A violines de voz abierta, cruda, convienen puentes más bien gruesos, de madera porosa; a violines de voz débil o excesivamente dulce, convienen puentes más bien delgados, de madera dura.

El ancho y la adherencia de los pies a la tabla armónica, y la mayor o la menor abertura de las perforaciones, influyen considerablemente sobre el sonido.

El puente no debe ser demasiado alto, porque en este caso la tensión y la presión excesiva de las cuerdas sobre la tabla, a causa del ángulo demasiado cerrado, son anormales, comprometiendo en tal modo todo el equilibrio del instrumento; además el sonido se vuelve duro y áspero y a más de dificultar la afinación se producen dolores musculares sumamente peligrosos, en el brazo y la mano izquierda del ejecutante.

Por otro lado, cuidese que el puente no sea demasiado bajo para evitar (aparte de la influencia nociva que tiene sobre la sonoridad) que la amplitud de las vibraciones de la cuarta cuerda, se quiebre contra el diapasón, produciendo un chillido desagradable.

La altura más conveniente de las cuerdas sobre el diapasón es de 3-4 milímetros para el *Mi* de 5-6 mm. para el *Sol*. Estas medidas se toman en la extremidad del diapasón.

La mayor o menor curvatura del puente tiene también mucha importancia; si es exagerada resulta difícil

hacer acordes simultáneos de tres voces, si por el contrario la curvatura es poco pronunciada, se corre el peligro, en los grandes golpes de arco, de tocar las cuerdas vecinas.

Obsérvese que las ranuras del puente (y también las de la ceja) donde se deslizan las cuerdas, conserven una perfecta distancia entre ellas.

De todo lo expuesto se deduce que el hacer un puente, según las exigencias peculiares de cada instrumento, es obra muy delicada y difícil que corresponde exclusivamente al especialista.

Es muy común constatar que los puentes de los violines de la mayor parte de los alumnos, están generalmente inclinados hacia el diapasón.

Esta posición anormal, además de modificar considerablemente la sonoridad del instrumento, es peligrosa también por el hecho de que, cayendo el puente con fuerza hacia adelante, se corre el riesgo de romperlo y lo que es más grave aún, de rajar la tabla armónica.

El maestro hará bien en enseñar al alumno la sencilla operación de volver a ponerlo correctamente en su posición normal, que es ligeramente inclinado hacia el cordal.

Se procede en la siguiente forma: se aflojan sensiblemente las cuerdas sobre todo las de *la* y *mi*, y teniendo el instrumento entre las rodillas, con la voluta hacia el suelo, se toma el puente por su base, entre el pulgar y el índice de cada mano, volviéndolo suavemente a su posición normal. Otra manera fácil y práctica de enderezarlo, consiste en agarrar la cuerda más cercana posible al puente, entre las puntas del índice y del pulgar, y en un movimiento, como de flexión de ambos dedos, se empuja suavemente el puente del lado que se desea.

Antes y después de colocar una cuerda, obsérvese de perfil si el puente conserva la inclinación que le corresponde.

EL ALMA

Como ya hemos dicho en otro lugar, el alma es una pequeña varita cilíndrica de madera, colocada perpendicularmente y situada 2 ó 3 milímetros detrás del pie derecho del puente.

Su función, a más de soportar en parte la presión de las cuerdas sobre la tabla armónica, consiste especialmente en transmitir al fondo las vibraciones que la tabla ha recibido por intermedio del puente.

¡No es posible imaginar cuánta importancia tiene, por lo que se refiere a la sonoridad del instrumento, este pequeño trocito de madera! Bien dice Hart, que "el alma del violín llena con infalible regularidad las funciones del corazón".

Es muy difícil establecer con exactitud el lugar preciso donde debe ir situada. Sólo después de muchas experiencias y tentativas se decidirá cuál es el punto más apropiado.

Si se la empuja un poco hacia atrás, es decir, alejándola del pie del puente, el sonido se torna más dulce; si se la empuja hacia adelante se adquiere una sonoridad más fuerte y estridente.

Desviándola hacia la derecha se da una sonoridad más abierta e incisiva al *la* y al *mi* en perjuicio del *re* y del *sol*; desviándola hacia la izquierda, el *re* y el *sol* adquieren más volumen e intensidad de sonido en perjuicio del *mi* y del *la*.

Hallar, pues, el lugar exacto donde se la deberá dejar tranquila, es muy difícil de establecer.

El alma debe ser colocada de modo que las fibras de su madera se crucen con las de la madera de la tabla.

Si el alma debe ser de diámetro más o menos delgado, depende de la resistencia y del espesor de la ta-

bla; a una tabla armónica delgada, corresponde generalmente un alma más bien gruesa; y viceversa, a una tabla fuerte de espesor, un alma más bien delgada.

Mucha importancia tiene, por lo que se refiere a la colocación, el mayor o menor volumen de aire que contiene la caja sonora.

En un violín muy *bombé* el alma va colocada muy cerca del pie del puente y por el contrario, en violines de caja plana, un poco más atrás del mismo.

En cuanto a su longitud, hay que prestar mucha atención a que no haga demasiada presión entre las tablas, porque de esta manera el sonido resultaría opaco y sordo.

Por otro lado, cuando es demasiado corta, se arriesga, con la rotura de una cuerda, que caiga fácilmente.

Colocar, pues, un alma en el lugar exacto que corresponde a cada instrumento en particular, procurando obtener un perfecto equilibrio de sonoridad es obra de mucha paciencia y experiencia que va confiada al especialista.

Cuando el alma, por cualquier causa, cae, aflójese inmediatamente todas las cuerdas para evitar que la presión de las mismas deforme la tabla armónica.

No quiero acabar este capítulo sin dejar de referirme a algunos violinistas que tienen la verdadera manía de no dejar nunca el alma tranquila, moviéndola continuamente de un lado para otro, buscando una sonoridad ideal, que no existe más que en la fantasía, sin darse cuenta del daño enorme que causan a la tabla armónica, que poco a poco se desgasta, debilitándose en tal forma, que se hace indispensable la intervención del *luthier* para reforzarla precisamente en el punto donde está en contacto directo con el alma.

LAS CLAVIJAS

Varias maderas (ébano, boj) pueden usarse para la construcción de las clavijas, pero ninguna da mejor resultado que la madera de palisandro.

Se ha intentado perfeccionarlas con sistemas mecánicos, para obtener una afinación más rápida y perfecta y veinte años hace, este tipo estuvo bastante en boga entre los violinistas; pero, considerando los peligros que encierra a causa de un mecanismo expuesto a desperfectos (amén de la influencia desfavorable en la sonoridad), se han dejado, con razón, a un lado.

Ningún sistema ha dado hasta hoy un resultado mejor que el que se obtiene con una clavija de tipo común bien ajustada.

Nada más antipático ni desagradable que oír crujir clavijas que funcionan mal. Afinar el instrumento en estas condiciones es cosa engorrosa y difícil. Para evitar este inconveniente se procede en la siguiente forma:

Se limpian las clavijas con delicadeza, con papel de lija muy fino, luego se les pasa encima suavemente jabón de Marsella muy seco, y por último se frotan con una barrita de tiza, preferiblemente tiza de billar.

La práctica enseñará a dosificar convenientemente

el jabón y la tiza, para que las clavijas se deslicen suavemente en el clavijero.

Pero para asegurar una rápida y perfecta afinación no basta que las clavijas funcionen debidamente. Sucede a veces que la cuerda se adhiere a esa ranura del puente y de la ceja y que girando la clavija, la cuerda ni sube ni baja, y si lo hace, procede por sacudidas. Grave inconveniente éste, que se resuelve fácilmente frotando en esas mismas ranuras la mina de un lápiz común.

Es también de la mayor importancia colocar bien las cuerdas en las clavijas que deben subir en línea recta de la ceja, sin cruzarse ni confundirse.

Después de haber pasado el cabo de la cuerda por el agujero de la clavija y haber hecho una especie de nudo, las de *la* y *mi* se enroscan hacia la derecha; *re* y *sol*, al contrario, se enrollan hacia la izquierda.

Por consiguiente es muy importante (y ésta es misión del *luthier*), que los agujeros de las clavijas estén hechos en el lugar preciso que le corresponde a cada una de ellas.

Estos son detalles que parecen insignificantes, y que a veces, descuidándolos, bastan para comprometer una ejecución.

LAS CUERDAS

El maestro está en el deber de exigir del alumno que las cuerdas de su violín tengan un sonido puro, una justa relación de espesor entre ellas, y, sobre todo, que las quintas sean justas.

Es preferible no estudiar que estudiar con malas cuerdas. Si se considera que durante las horas de estudio la mayor parte del tiempo se dedica exclusivamente para alcanzar una afinación tan perfecta como sea posible, se deduce, lógicamente, que hay una absoluta necesidad de proveerse de óptimas cuerdas, si se desea que el estudio resulte verdaderamente provechoso.

El violinista debe ser muy meticuloso en la elección de las cuerdas para su instrumento. Sabe muy bien que de ellas dependen la calidad y la belleza del sonido, la perfección de la entonación, y, en gran parte, el buen éxito de sus ejecuciones.

Se comete, pues, una mala acción hacia sí mismo, cuando se pasa por alto ese importantísimo detalle. Estudiando con cuerdas falsas de quintas, se ve uno obligado a poner los dedos fuera de su sitio para obtener una justa entonación, ¡y eso es inconcebible!

Los maestros, en general, para no incomodarse en dar explicaciones demasiado minuciosas, o porque desgraciadamente ignoran la importancia del punto que nos ocupa, descuidan muy a menudo el enseñar al discípulo a conocer la pureza del sonido de una cuerda, cuáles son los diámetros más adecuados en las relaciones de las cuerdas entre ellas, y cómo debe procederse para comprobar la pureza de las quintas. Por estas razones siento la necesidad de decir algo sobre este punto (*).

COMO DEBE PROCEDERSE PARA COMPROBAR LA PUREZA DEL SONIDO DE UNA CUERDA

Lo que hace que una cuerda sea falsa es la irregularidad de su diámetro y las asperezas de su superficie. Para que sea buena debe ser perfectamente cilíndrica y de igual diámetro en todo su largo.

Para comprobar la pureza del sonido de una cuerda, se extiende (tomándola entre el pulgar y el índice de cada mano) esa longitud que va del puente a la caja y, con la ayuda del anular o del meñique, se pulsa la cuerda poniéndola en vibración. Si en su largo no se sobrepone otras cuerdas entrelazándose entre ellas, la cuerda es perfecta de sonoridad y muy probablemente también de quintas.

(*) La materia reconocida como la mejor para fabricar cuerdas para los instrumentos de arco, es la tripa de carnero. A pesar de todas las tentativas hechas para reemplazarla, no se ha hallado nada que pueda sustituirla con ventaja.

Antiguamente, las cuerdas italianas (Roma, Nápoles, Verona, Treviso, Pádua), eran, y con razón, consideradas las mejores; hoy día en otros países, se fabrican también excelentes.

DIAMETROS Y RELACIONES DE LAS CUERDAS ENTRE ELLAS

Para aquellos que usan las cuerdas MI, LA, RE, de tripa, indico las medidas más adecuadas en centésimos de milímetro:

60	80	110	85
MI ———	LA ———	RE ———	SOL ———
100	100	100	100

Si se usa el SOL de cobre, esta cuerda deberá ser más gruesa que la de plata porque el peso específico de la plata es mayor que el del cobre.

Usando el MI de acero y el RE de aluminio, estos calibres sufrirán necesariamente las modificaciones siguientes:

25	90
MI ———	RE ———
100	100

Al elegir el diámetro de las cuerdas, deberá tenerse en cuenta los espesores de la madera, el volumen de aire de la caja armónica y demás características peculiares a cada violín.

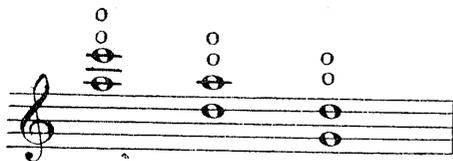
Puesto que ningún instrumento es igual a otro, no pueden dictarse ni fijarse diámetros absolutamente exactos; sólo el oído y la experiencia pueden guiarnos en la elección de los justos espesores y de las relaciones de las cuerdas entre ellas. Una vez establecidas las medidas más apropiadas para el propio instrumento, se indican con el "medidor de cuerdas" y se atiende uno siempre a las mismas medidas.

Al adquirirlas no hay que guiarse nunca por la vista en su elección, porque a menudo el ojo se confunde y nos engaña.

En general, el violinista que se dedica a la alta virtuosidad, prepara su instrumento con cuerdas más bien delgadas; de ese modo los "pizzicati" con la mano izquierda y los armónicos artificiales, resultan más fáciles y más prontos. Paganini, según sus biógrafos, preparaba su violín con cuerdas de un diámetro excesivamente sutil.

MANERA DE PROCEDER PARA ASEGURARSE DE LA PERFECCION DE LAS QUINTAS

Leonard, en su *Gimnasia del violín*, aconseja comprobar la pureza de las quintas controlándolas de la manera siguiente:



Pero esto es un error, porque los armónicos naturales resultan igualmente apoyando ligeramente el dedo sobre la cuerda algún milímetro más adelante o más

atrás y, lógicamente, procediendo en esta forma no se tendrá la seguridad de la perfección de las quintas.

Por otra parte, la manera común de comprobarlas, ejecutando quintas justas, no es tampoco muy recomendable.



Una quinta puede tomarse en modos tan diversos que es difícil darse cuenta exacta de la justa entonación de las cuerdas entre ellas.

La mejor manera de asegurarse de la perfecta afinación de una cuerda es la de comprobarla con las sextas menores:



Todo violinista sabe por experiencia (como lo dice también Flesch) cómo debe cerrar los dedos, el uno cerca del otro, para producir un intervalo puro; la más pequeña desviación del dedo le revela inmediatamente la cuerda falsa, sobre todo si repite sobre las otras cuerdas el intervalo paralelo.

Es un error que cometen muchos, limitándose a comprobar la pureza de las quintas, probándolas solamente en las posiciones bajas. La cuerda debe ser comprobada hasta la séptima u octava posición para estar seguros de la perfección de las quintas, porque muchas veces quintas puras en la primera posición, son completamente falsas en las posiciones agudas.

* * *

Hasta hace pocos años, el encordado del violín, comprendía tres cuerdas de tripa: RE, LA, MI, y una de tripa entorchada, con hilo de cobre o plata (SOL).

Pocos violinistas usan todavía el MI de tripa; la mayor parte de ellos la prefieren de acero. Esta cuerda ofrece, empero, ventajas y desventajas. Examinemos, ante todo, las ventajas: el MI de acero no sufre la influencia de la temperatura, ni de la humedad, ni de la transpiración de la mano. El precio es ínfimo y por consiguiente representa para el violinista una economía no desdeñable. Los agudos son límpidos y claros; su duración es muy grande.

Por otro lado, las desventajas son: menor volumen de sonoridad comparada con el MI de tripa; rápido desgaste de las cerdas del arco; "pizzicati" débiles; sonido crudo y metálico en los MI al aire.

El MI de tripa ha sido siempre una preocupación muy grande, una pesadilla constante para los violinistas; por esto, la mayor parte de ellos: Kreisler, Thibaud, Zimbalist, Elman y otras celebridades, se han inclinado

decididamente al MI de acero que da una seguridad tal, que deja los nervios tranquilos.

Diré, empero, por cuáles razones muchos no pueden usarlas. Hay violinistas que tienen en los dedos callosidades excesivamente duras y al tocar crean en las puntas de los mismos surcos profundos, debido precisamente al diámetro más grueso del RE y del LA. Se comprende entonces que, apoyando los dedos sobre el MI de acero, más sutil, la cuerda vibra en un espacio vacío, produciendo por lo tanto vibraciones irregulares. Este es un grave inconveniente que no tiene remedio y en este caso debe uno resignarse a no poder usar esa cuerda.

A pesar de este inconveniente, que imposibilita a algunos para usar el MI de acero, nos inclinamos a preferir esta cuerda, sobre todo en países de excesiva humedad.

Con el MI de acero es preciso poner un aparatito (regulador) que se aplica al cordal y que está destinado a facilitar una afinación perfecta; este aparatito es indispensable porque de otro modo es difícilísimo afinarse en la forma usual.

Es muy común substituir el RE de tripa por una cuerda delgada de tripa entorchada de aluminio. La sonoridad de esta última es más clara y más límpida, los armónicos, hasta en las posiciones altas, seguros, pero tiene el inconveniente de ser muy sensible a la temperatura y de bajarse fácilmente al hacer "pizzicati".

Existen en comercio, cuerdas de RE, LA y SOL de acero, forradas de aluminio, que no gozan absolutamente de mis simpatías. Aparte de la sonoridad nasal desagradabilísima y de la dificultad para afinarse, estas cuerdas hacen una presión fortísima sobre la tabla armónica, comprometiendo así el entero equilibrio del instrumento.

* * *

Y para concluir, he aquí algunos consejos prácticos: Con el uso, a causa sobre todo de la transpiración de la mano, las cuerdas de tripa pierden belleza de sonoridad y, lo que es más grave, producen quintas crecientes. Las entorchadas, como también el MI de acero, en cambio, bajan de quintas con el largo uso. Conviene que se sepan estas particularidades, porque a veces uno se obstina, inútilmente, para encontrar quintas justas en una cuerda, cuando la causa reside precisamente en que las otras cuerdas son falsas.

Cuando se adquieren cuerdas forradas con hilo de aluminio o de plata, téngase la precaución de hacerlas deslizar en toda su longitud entre las yemas del pulgar y del índice, para comprobar si existe alguna falla.

Cuando se ha concluido de tocar, además de la limpieza del instrumento, no hay que olvidar de secar bien las cuerdas, con un suave pañito de hilo, siempre en la misma dirección, cuidando, empero, de no recoger la pez que está cerca del puente. Este simple procedimiento prolonga la duración y la bondad de las cuerdas.

Cuando las cuerdas de tripa son demasiado viejas,

se deshílachan fácilmente, se rompen pronto y el sonido es duro y áspero.

Algunos violinistas, para conservar sus cuerdas y preservarlas de la humedad, tienen la costumbre de untarlas con aceite de almendra. Cuidese, sin embargo, de limpiarlas bien antes de usarlas, porque de otra manera las cerdas del arco se gastarían irremediablemente.

Evítase la mala costumbre de enrollar las cuerdas alrededor de la voluta, procedimiento sumamente anti-pático que sólo sirve para volverlas inservibles.

La transparencia de las cuerdas no es una indicación, segura, como lo creen algunos, para juzgar con exactitud respecto a su bondad.

Cuando el aire está demasiado seco o se toca en ambientes donde la calefacción es excesiva, el hilo de metal que envuelve la 4ª cuerda, se relaja (a causa de la tripa que se ha adelgazado) y ésta "chilla" de un modo especial; rozar la cuerda con una gotita de aceite y secarla con cuidado es todo lo que se debe hacer para evitar este inconveniente.

* * *

Se comprende que, para los principiantes, la importancia de todo lo que hemos dicho en este capítulo,

LA PEZ (Colofonia)

La pez es una substancia resinosa, amarillenta, sólida y transparente, que se obtiene del residuo de la destilación de la trementina.

Esta substancia se extrae de los pinos y de los abetos. La colofonia debe su nombre a la ciudad de Colofón (Asia Menor) centro donde se recoge en abundancia esta resina.

Las cerdas del arco, cuando son nuevas, no "agarran" como vulgarmente se dice y, por consiguiente, no pueden poner las cuerdas en vibración.

Para hacerlas aptas para el uso hay que pasarlas suave y lentamente varias veces sobre la pez. Digo "lentamente", porque muchos tienen la mala costumbre de dar la pez rápidamente. Con el roce violento, pez y cerdas se calientan y como consecuencia estas últimas se rompen fácilmente. Evítase dar mucha para no rascar, ni demasiado poca, para no disminuir la adherencia de las cerdas sobre las cuerdas.

LA ALMOHADILLA

Existen diferentes criterios por lo que se refiere al uso de la almohadilla. Mientras algunos maestros (Flesch, Hubay, Barmas), la consideran absolutamente necesaria, otros, como Aucr, la repudian de un modo terminante.

Generalmente la hago emplear a mis alumnos, cuando éstos han practicado debidamente las tres primeras posiciones e inician el estudio del desmangue. Entonces el uso de la almohadilla lo considero indispensable.

Algunos maestros modernos, en cambio, ya desde las primeras lecciones no sólo recomiendan el empleo de la almohadilla sino que pretenden de sus alumnos

es en cierto modo relativa, pero cuando ellos comienzan los primeros ensayos con las cuerdas dobles, todo lo que hemos expuesto será absolutamente necesario.

El maestro no será nunca suficientemente severo con el alumno, en exigirle que las cuerdas de su instrumento sean perfectas bajo todo concepto.

El alumno, por su parte, antes de tomar su lección, tiene la obligación de preocuparse seriamente de su violín y cerciorarse de la bondad y del buen estado de sus cuerdas. Si el alumno se presenta con malas cuerdas, pone al maestro en condición de no poder cumplir con su deber, porque ¿qué observaciones puede hacer el enseñante, por lo que se refiere a la entonación deficiente, si sabe que la causa no depende del alumno sino de las cuerdas?

A menos que el maestro no se sienta él mismo inclinado a cambiarlas ipso facto y pasarse la lección (que es lo más desagradable y engorroso que puede imaginarse) afinando el instrumento a cada instante.

Un gran pedagogo considera criminal el hecho de que el alumno se presente a la lección con cuerdas imperfectas; sin llegar a semejante exageración, opino que eso representa una falta de respeto hacia el profesor y una mala acción hacia sí mismo.

El uso continuo de las cerdas las hace inservibles; éstas se vuelven lustrosas y, a pesar del empleo de la pez, no "agarran" más. El maestro sabrá aconsejar cuándo es el momento de renovarlas.

Siendo la colofonia una substancia pegajosa, hay que tener cuidado de no ensuciarse los dedos (como frecuentemente hacen los niños) y por consiguiente debe emplearse con la ayuda de un trapito.

No debe pasarse el arco sobre la pez siempre en el mismo lugar para no formar una hendidura que perjudica la justa distribución de la pez sobre las cerdas, amén del peligro de romperlas fácilmente.

Una mala costumbre, bastante difundida, consiste en dar la pez en polvo a las cerdas nuevas. En esta forma la distribución resulta imperfecta, perjudicando por consecuencia la sonoridad.

En la elección de la pez, dése la preferencia a aquella que produce poco polvo.

principiantes que el violín sea sostenido con la sola presión de la mandíbula sobre la mentonera, sin la ayuda del brazo.

En teoría se puede establecer que se debe tener el violín con la sola presión del maxilar, pero en la práctica, los niños se rehusan a hacer constantemente este esfuerzo, esfuerzo que considero innecesario hasta el momento, como ya dije, en que comienza el estudio del desmangue.

Cuando el maestro juzgue necesario el uso de la almohadilla, según las proporciones del cuello del alumno, deberá regularse el espesor de la misma.

Hay en el comercio infinidad de modelos de almohadillas de las más diferentes formas; pero el tipo más práctico (y que cada cual puede hacérsela por sí mismo) es el de forma redonda, externamente de terciopelo para evitar que se resbale, y rellena de algodón o de cualquier otra substancia similar.

El diámetro debe ser de 7 u 8 cms., y el espesor en el centro de 4 ó 5. Estas medidas, se entiendé, son aproximadas y cada cual encontrará de por sí la que más se adapta a sus exigencias. Solamente cuando se pueda sostener el violín sin esfuerzo, más o menos por un minuto, sin la ayuda del brazo, se habrá encontrado la medida más apropiada.

La almohadilla ayuda perfectamente a dar al violín esa ligera inclinación interna tan necesaria, pero habrá que cuidar de que ésta no sea demasiado alta, para no hacer tomar al instrumento una inclinación excesiva que perjudicaría el manejo del arco.

Los que tienen el cuello corto puede prescindir de la almohadilla y esto representa una gran ventaja para la sonoridad, porque usando la almohadilla disminuyen

las vibraciones de una parte del fondo y por consecuencia el volumen de voz del instrumento.

Algunos violinistas, para evitar el uso de la almohadilla, prefieren desabrocharse el saco y apoyar el violín en el reverso del sobrecuello, práctica ésta que para quien se encuentra cómodo con ella no hay nada que objetar.

Hay quien también, para evitar el empleo de la almohadilla, se ve obligado a levantar excesivamente el hombro y esto es un grave error, porque como ya he dicho en otro lugar, a más de producir dolores musculares, se entorpecen los músculos superiores del brazo produciendo un efecto absolutamente perjudicial para toda la técnica de la mano izquierda.

Bien dice Flesch a propósito de lo que estamos tratando: "Al uso de la almohadilla hay que resignarse, como un mal necesario que no se puede evitar".

No quiero acabar este capítulo sin mencionar a aquellas mentoneras altas, llamadas mentoneras de Praga o de Sévick, que evitan el empleo de la almohadilla, y en algunas de las cuales puede regularse la altura, según las exigencias especiales del ejecutante.

TENSION DE LAS CERDAS DEL ARCO

Hay diferentes opiniones en lo que se refiere a la mayor o menor tensión de las cerdas del arco.

La escuela franco-belga, por ejemplo, extiende fuertemente las cerdas; la escuela moderna rusa, al contrario, las extiende débilmente.

Aun respetando los sistemas de ambas escuelas aconsejo observar un justo medio, es decir, ni exageradamente tendidas ni demasiado flojas. No es posible dar reglas absolutas a este respecto, aparte que la importancia de este detalle es muy relativa.

Para confirmar esta aserción mía tomo por caso los siguientes violinistas que he conocido: Kreisler y Thibaud tocan con las cerdas muy extendidas; Flesch e Ysaye, al contrario, con una mínima tensión y todos ellos poseen o poseían (ya que alguno ha desaparecido) una calidad de sonido de una belleza indescriptible.

LAS FOTOGRAFIAS

El estudioso no debe, en general, dar mucha importancia a las fotografías, de las cuales son ricos a menudo la mayor parte de los métodos modernos de violín.

Ante todo, y esto es muy importante, hay una diferencia enorme en la posición general del brazo entero, entre el que tiene el arco completamente inmóvil sobre las cuerdas, y aquel que, abandonándose a la emoción, ejecuta libremente.

En un pianísimo, por ejemplo, pocas cerdas tocan la cuerda y la muñeca se levanta naturalmente inclinándose hacia el diapasón; en un fortísimo, al contrario, todas las cerdas se apoyan sobre la cuerda, la muñeca se baja y el codo se alza ligeramente.

Y ¿qué decir del modo particular de tener el arco

Cada artista tiene sus preferencias, que, como es natural, merecen todo nuestro respeto, pero de cuanto he dicho se desprende lógicamente que el volumen, la belleza y la calidad del sonido, poco tienen que ver con la mayor o menor tensión de las cerdas.

Añadiré, y esta es cosa sabida por todos, que en los "adagio" es mejor tener el arco preferiblemente poco tirante (sobre todo si se teme que la emoción comunique al arco ese característico temblor bien conocido por los solistas), mientras que en los "allegro" con golpes de arco brillantes es preferible que esté algo más tendido.

No debe olvidarse que en lo que respecta a la tensión de las cerdas mucho depende también de la resistencia que ofrece la baqueta a causa de su mayor o menor flexibilidad.

que posee cada violinista en ciertos determinados golpes de arco, como por ejemplo el "picchettato"?

Por esto, repito, que las fotografías tienen un valor bastante relativo; ellas pueden indicar, en línea general, una correcta posición y en particular defectos y errores en los cuales fácilmente incurre el alumno, pero no pueden ser guía segura, regla incontrastable.

Sólo la viva voz del maestro, el ejemplo práctico, la atención, la observación del estudioso, resuelven esta cuestión que es, como pocas, complicada, difícil y clásica.

Cada violinista posee, como dice muy bien Auer, características físicas y psíquicas que le son propias, y sería, añado yo, un gran error encerrarse en el estrecho círculo de un sistema y pretender que el mismo sirva para todos.

APUNTES DE PEDAGOGIA

Dice muy acertadamente A. Jarosy, en su pequeño volumen *Nouvelle Théorie du doigté*: "Un don de virtuosidad muy raramente va unido con un don de pedagogía. Y es por desconocer esta verdad que muchos estudiosos se dirigen a menudo para su educación musical a los virtuosos admirados en los conciertos".

Un virtuoso, salvo raras excepciones, sabrá enseñar el estilo de las obras de su propio repertorio, lo que dista mucho de ser suficiente; el verdadero maestro, en vez, construye todo el fundamento técnico y da a éste el mayor desarrollo y perfección posibles, de lo contrario, quedarán frustradas y serán vanas todas las más nobles aspiraciones para conseguir una perfecta y artística interpretación.

* * *

Hay que empezar desde temprano a dedicarse a la enseñanza, si se quiere en la edad madura ser consciente de la propia responsabilidad y del propio saber, porque siendo la pedagogía hecha, sobre todo, de larga experiencia con numerosos alumnos, no se puede empezar a adquirirla en edad avanzada después de haberse servido del instrumento como concertistas o como profesores de orquesta.

* * *

Una correcta posición es un factor decisivo e importantísimo para todo el desarrollo técnico futuro.

El maestro debe poseer mucha voluntad y armarse de mucha paciencia para alcanzar el objeto que se propone. Hay ciertas observaciones que deben repetirse continuamente, a veces durante años enteros, sin irritarse ni desalentarse. Ante tantas dificultades no es raro que los alumnos principiantes se cansen y se desanimen, y si no se tiene con ellos suficiente energía para crearles una obligación, seguramente abandonarían el estudio del instrumento (*).

Por este motivo el maestro, en cuanto le sea posible, debe hacerles agradable e interesante la lección.

El estudio árido de la técnica debe marchar a la par con el de la melodía, porque ésta, a más de recrearlos, los ayuda a desarrollar el gusto y el sentido rítmico.

Buen sistema es el de acompañarlos, cada tanto, con el piano o con una parte de segundo violín; esta práctica utilísima los entusiasma y los alienta a seguir con más bríos el camino emprendido.

Por esta razón, el maestro en la elección de los Métodos, hará bien en dar la preferencia a los que, además de los ejercicios puramente técnicos, desarrollan también el gusto musical.

* * *

El maestro desenvolverá en el joven alumno, desde las primeras lecciones, el sentido de la reflexión y de la atención, y combatirá enérgicamente esa forma de estudio automática, con la cabeza en las nubes, que de nada sirve y a nada conduce.

(*) Se entiende que esta obligación de perseverar, tiene valor sólo en el caso que el alumno tenga cualidades especiales para sobresalir. Por costumbre empiezan todos con el más grande entusiasmo, pero ante las primeras dificultades, se rinden fácilmente.

En general se estudia demasiado con los dedos y muy poco con el cerebro; por consiguiente debe persuadirse al alumno que vale más media hora de estudio consciente que muchas horas de estudio mecánico y distraído.

* * *

Cuando se presentan alumnos con una gran cantidad de defectos (y esto es lo más corriente) cuida el maestro de no confundirlos con excesivas observaciones. Es un gran error pedagógico, desgraciadamente muy difundido, querer corregir todo de una vez. Hay que concentrar toda la atención en la corrección de un solo defecto, hasta eliminarlo completamente, antes de pasar a otro. Además, el defecto corregido debe ser siempre vigilado porque es muy fácil que el alumno reincida en él.

* * *

Nada más raro, para un maestro, en el curso de su vida, que encontrarse con un alumno de tal temperamento, que reúna todas las condiciones para sobresalir y llegar a ser un óptimo ejecutante.

Demasiadas son las disposiciones especialísimas de la naturaleza que requiere nuestro instrumento, para llegar a ser a un mismo tiempo un virtuoso y un artista.

Mano feliz, oído finísimo, sensibilidad exquisita, memoria, dominio sobre sí mismo, resistencia al estudio, constancia a toda prueba, espíritu de sacrificio, etc.

Difícilmente se encuentran tantas cualidades reunidas en un solo ser, por bien dotado que sea. Pero, cuando se nos presenta un temperamento tan completo, un alumno en fin, del cual podemos vislumbrar una promesa futura para el arte, hay que considerarlo como una cosa importantísima en nuestra vida de maestros, y para emplear las mismas palabras de un gran pedagogo, como "un don del destino".

Y si este "don del destino" llega, después de mucho estudio y tenaz esfuerzo, donde nuestras aspiraciones más nobles han soñado llevarlo, ¡cuántos sacrificios y cuánta lucha aguardan al joven artista, para imponerse y triunfar!

Muchos pensarán, sobre todo en estos infelices tiempos en que no se sabe valorizar más que el dinero y el sport, que se podría muy bien prescindir del arte y de los artistas. Pero como dice muy a propósito un escritor moderno: "Sin arte, la vida se hace monótona y enfadosa, y el hombre se convierte en una criatura estúpida..."

* * *

El alumno tiene el deber de cambiar de maestro cuando se da cuenta de la inferioridad del que tiene. ¡Sagrado derecho!

Pero no es fácil para él, sobre todo si es muy joven, darse cuenta exacta sobre la capacidad o la incapacidad del propio maestro. Cuando se percibe de esto, a veces es demasiado tarde...

Ya lo dije en otro capítulo: La elección del maestro es un asunto importantísimo y difícilísimo; si así no fuera no se verían tan a menudo jóvenes con buenas aptitudes y a veces con magníficas condiciones naturales, arruinados por una pedagogía insuficiente.

Pero, de este "sagrado derecho" a lo de cambiar

continuamente de profesor, como hacen algunos, sin ninguna razón justificada, por puro capricho, hay mucha distancia. Estos se parecen algo a esos enfermos imaginarios que andan de consultorio en consultorio toda la vida... sin curarse jamás. Hay que tener confianza en el propio maestro, sobre todo cuando lo sabemos estudioso, culto y apasionado del magisterio, y dejarlo que desarrolle pacientemente su tarea que es necesariamente larga, fatigosa y compleja.

* * *

En nuestra vida de enseñantes, también hay casos dolorosos que nos llenan de amargura. Alumnos por los cuales nos hemos sacrificado largos años, y que por razones, a veces, de una mal entendida economía, o por falsas y malignas sugerencias, pasan a otro maestro (muchas veces inferior), y todo nuestro trabajo queda de repente lamentablemente perdido. Esto es triste y desalienta profundamente, pero se acepta como una de las tantas manifestaciones de la ingratitud humana.

Cierto es que, para quien quiera (poseyendo, se entiende, condiciones especialísimas) dedicarse a la carrera de concertista, un período de perfeccionamiento con un célebre maestro, gran artista y gran ejecutante a su vez, se impone como un complemento necesario e indispensable para llegar a ser un intérprete concienzudo y profundo. Una carrera completa (tan larga y tan difícil como la nuestra) no puede ser confiada por entero a una sola persona, es bueno que se sepa, para destruir vanidades que están fuera de lugar y que no tienen razón de ser.

* * *

Los principiantes que ignoran absolutamente todo lo que concierne al violín, son, para los maestros, los alumnos más preferibles.

¡Hay que ver en qué lamentables condiciones llegan ciertos jóvenes, algunos de ellos con dones naturales preciosos, después de años y años de estudio!

¿Cómo es posible, entonces, pretender de ellos un hermoso sonido, un correcto vibrado, golpes de arco seguros, etc., si llevan consigo defectos que entorpecen todo el desarrollo de la técnica?

Un error arrastra consigo infinidad de otros errores; la técnica se asemeja a un precioso cronómetro, al cual basta que el más pequeño engranaje no funcione perfectamente, para obstaculizar su rigurosa exactitud.

Por esto estamos obligados con alumnos, a veces muy adelantados, a empezar dolorosamente de nuevo y a enseñarles precisamente esas importantísimas reglas elementales sin las cuales es absolutamente imposible avanzar con paso firme y seguro (*).

Es necesario, repito, rehacer todo completamente, con la agravante, que ciertos defectos inveterados, son

(*) Algunos observarán que hay grandes artistas que, desdénando todas las reglas, son completamente incorrectos, no sólo en la actitud general del cuerpo, sino también en la manera de tener y conducir el arco, en la posición de la mano izquierda, etc. Estamos de acuerdo: pero lo que se puede permitir a un gran artista, se aparta completamente del campo escolástico, donde las normas y la disciplina, tienen un valor grande e indiscutible. En arte para osar salirse de las reglas, es preciso comenzar por conocerlas y practicarlas.

muy difíciles de corregir y algunas veces, en los alumnos muy aventajados, casi imposible. Si no se cuenta con el concurso del alumno, su atención, su voluntad y el deseo ardiente de corregirse, no hay nada que hacer.

Renuncio a catalogar todos los defectos de posición concebibles e inconcebibles, con los cuales se presentan muchos alumnos, por la infinita variedad de estos mismos. Pero cuando a los defectos generales se añade una pésima afinación, (consecuencia lógica de un oído arruinado, o de una mala posición de la mano izquierda, o de la falta de autocontrol en las horas de estudio, o de insuficientes ejercicios de solfeo entonado), una falsa e incorrecta vibración (porque pocos maestros conocen la técnica de la enseñanza de un perfecto vibrado), un conocimiento muy limitado de las posiciones, (a causa de un estudio demasiado superficial de cada una de ellas), sin hablar de los "portamenti" mal empleados, (porque no se les ha enseñado a distinguir los técnicos de los expresivos); y por fin, no digamos nada del ritmo, porque ignoran hasta los principios más elementales del solfeo, se acumulan así errores sobre errores...

Esto es con leves variantes, lo que vemos demasiado a menudo, cuando escuchamos por primera vez un alumno que viene a pedirnos consejos y lecciones.

El maestro, ante un alumno en tales condiciones, si se siente inclinado a corregirlo, es necesario que esté bien provisto de cultura y de experiencia, y, aparte de la necesaria energía, debe armarse de una paciencia tal, que es imposible explicarlo a quien es profano en la materia.

Solamente quien lo ha experimentado, sabe lo ingrata que es nuestra misión en muchas circunstancias, sin hablar de los "beneficios" de orden moral y material...

Es verdad (y esto hay que reconocerlo) que no podemos, ni debemos formarnos un juicio absoluto y definitivo sobre la capacidad de un maestro, escuchando un alumno suyo, sin antes haber pasado con el mismo un cierto período de tiempo.

Bien dijo Joachim a este propósito:

"El solo hecho de pertenecer a una buena escuela, no prueba en nada que se haya absorbido su enseñanza".

Es verdad que a ciertos alumnos les falta todo: mano, oído, sentido rítmico, sensibilidad e inteligencia; están mal dotados y no hay nada que hacer; toda la ciencia pedagógica, toda la habilidad del maestro, en estos casos, se estrellan contra la falta absoluta de disposiciones naturales.

Pero, lo que es verdaderamente doloroso, lo que causa infinita pena es cuando se presentan elementos de primer orden, completamente echados a perder por la incapacidad o la inconsciencia de ciertos maestros; ¡entonces nos acomete un sentimiento de rebeldía que no podemos reprimir!

Es verdad que hay muchas personas que poseen diplomas que las capacitan para ejercer el magisterio, pero, salvo honrosas excepciones, sabemos demasiado cómo se adquieren y lo que valen...



Algunos Juicios Críticos sobre la Obra
LAS PRIMERAS LECCIONES DE VIOLIN
del Prof. ALDO TONINI

Londres, 2 de febrero de 1937.

Estimado colega Aldo Tonini:

Con el envío de su libro "Las primeras lecciones de violín", Ud. me ha dado una encantadora sorpresa, por lo que le doy las gracias de todo corazón. Su dedicatoria, tan halagadora, me enorgullece muchísimo. En cuanto a la obra por sí misma me parece todo un éxito, y lo que más me agrada, es que Ud. empieza a ejercitar la mano izquierda después de haber enseñado al alumno los golpes de arco, de manera que cuando éste comience a apoyar los dedos sobre las cuerdas, será capaz de obtener inmediatamente una sonoridad agradable.

Si la ocasión se presenta, yo no dejaré de recomendar sinceramente su Método.

Con mis mejores felicitaciones.

Su afectísimo

CARL FLESCH.

Milán, 10 de febrero de 1937.

Del Maestro ENRICO POLO, Profesor de violín en el
R. Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milán:

He recibido tu obra sobre la enseñanza del violín y me he alegrado por dos razones: ante todo por el importante trabajo que has realizado en pro del arte del violín, tan bello y TAN DIFÍCIL DE ENSEÑAR, y luego por haberme hecho el envío con una dedicatoria afectuosa. Te quedo de todo corazón, vivamente agradecido.

...me he convencido de la bondad y de la utilidad de tu Tratado que se dirige, sobre todo, a ENSEÑAR A LOS ENSEÑANTES cómo se debe ENSEÑAR... ¡y cuántos hay que necesitan aprender!...

Hago votos para que tu Tratado tenga la difusión que se merece por el bien del arte del violín en tu país y para que tú obtengas plena satisfacción por el trabajo noblemente realizado.

Firenze, Forte de' Marmi, 20/7/38.

Del eminente Maestro argentino y Director de Orquesta
HECTOR PANIZZA:

He recibido su importante obra "Las Primeras Lecciones de Violín" y me es sumamente grato manifestarle mi convencimiento sobre la gran utilidad práctica de la misma.

Es indudable que el discípulo guiado por un Método tan sencillo, tan claro y al mismo tiempo tan rápido, sabrá vencer con relativa facilidad e interés los primeros pasos tan dificultosos en el arte del violín.

Los cincuenta ejercicios progresivos están tan bien distribuidos que el alumno llega al final de este curso con el mínimo esfuerzo y con una sólida preparación para poder abarcar después las dificultades que se le presentarán en el curso de sus estudios.

Me felicito pues sinceramente con Ud.

Roma, 15 marzo 1940.

Del ilustre Maestro ILDEBRANDO PIZZETTI,
Académico de Italia:

Vuestra obra demuestra un admirable conocimiento del violín y otro tanto amor por la didáctica violinística. Vuestro libro debe ser recomendado a los maestros y a los alumnos como obra preciosa y útil.

Buenos Aires, abril 29 de 1937.

De la más alta autoridad musical argentina, Maestro
ALBERTO WILLIAMS:

Saluda con su mayor consideración al distinguido Profesor argentino señor Aldo Tonini y se complace en acusar recibo de su interesante obra de enseñanza titulada "Las Primeras Lecciones de Violín", en la que con los 50 ejercicios progresivos y las convenientes indicaciones para maestros y alumnos, resume un caudal de elementos pedagógicos de inestimable valor, cuya utilidad y eficiencia se halla abonada por la nutrida bibliografía consultada, las prolifas demostraciones y la autorizada experiencia de su autor.

Buenos Aires, enero 30 de 1937.

Del compositor y director de orquesta, Maestro

JUAN JOSE CASTRO:

Recibí oportunamente sus "Primeras Lecciones de Violín", cuyo envío le agradezco.

Es con verdadero placer que le expreso mi opinión más favorable para esa serie de lecciones en las que se advierte de inmediato la larga experiencia pedagógica y el espíritu observador y minucioso de su autor.

Creo de veras que su trabajo salva de modo inmejorable un vacío del que adolecía la pedagogía del violín en uno de sus momentos más difíciles y delicados: el principio. Y si bien los maestros de excepcional capacidad y conciencia podían disimular esa falla, nada justificaba la ausencia de la obra que tratara especialmente ese aspecto dando normas precisas y detalladas para esa importante iniciación. Sus "Lecciones" facilitan y orientan metódicamente la tarea del maestro escrupuloso, e ilustran a los alumnos (y a los padres) dándoles innumerables nociones que por lo general se desconocen.

Es por todo ello que espero que su obra sea recibida con entusiasmo por los que no han envilecido la noble profesión de la enseñanza y por todos aquellos que saben apreciar un esfuerzo desinteresado a favor de la música.

Buenos Aires, abril 30 de 1937.

Del eximio Violinista y Maestro ANDRES GAOS:

Con sumo gusto he leído su libro titulado "Las Primeras Lecciones de Violín" y pude apreciar cuán útil es para todos aquellos que quieran dedicarse a ese difícil instrumento.

El sistema metódico y claro que usted emplea, lo hace accesible a todo el mundo y evitará defectos y trastornos que más adelante son difíciles de subsanar. Con ese libro tan práctico y sencillo usted se hace acreedor a los plácemes y felicitaciones de cuantos lo utilicen.

Yo le envío con estas líneas mi agradecimiento y lo felicito sinceramente.

Buenos Aires, abril 1937.

Del eximio Maestro de violín del Conservatorio Nacional de
Música y Declamación de Buenos Aires
Prof. NESTOR CISNEROS:

Saluda con su más alta simpatía al distinguido amigo y colega don Aldo Tonini y tiene el placer de acusar recibo de su interesantísima publicación "Las Primeras Lecciones de Violín" que tuvo a bien remitirle.

La inteligente experiencia del talentoso artista que brilló tan destacadamente en nuestro medio, cristaliza hoy en el sesudo compendio que comenta en el que abarca con sus postulados de alta moral pedagógica y técnica los nobles principios que deben regir en la austera profesión de enseñante, de la que se muestra enamorado en alto grado.

Por eso le expresa su más caluroso entusiasmo y felicitaciones, significando que le será altamente grato difundir su conocimiento entre todos sus discípulos y colegas.

Buenos Aires, 26/4/37.

Del Maestro y Compositor GILARDO GILARDI:

He leído con detenimiento e interés su Método sobre "Las Primeras Lecciones de Violín", el cual, según mi parecer, cumple acabadamente los fines que Ud. se ha propuesto.

Considero que su trabajo es excelente bajo los aspectos: pedagógico, ético y estético.

Es tan poco frecuente en nuestro país, que un ciudadano presente un trabajo concebido con tanta conciencia, como realizado con habilidad, que no sé qué es lo que debo elogiar más, si su obra de maestro o su entereza de hombre honesto y cabal.

Reciba, distinguido profesor Aldo Tonini, con mis sinceras felicitaciones, el testimonio de mi cordial amistad.

Del Maestro y Compositor MIGUELANGELO ABBADO, Profesor de Violín en el Real Conservatorio Verdi de Milán:

Milán, 30/5/37.

En tu libro y en forma llana y exhaustiva has sabido exponer los principios didácticos sobre los cuales debe basarse la obra de todo buen enseñante, para encaminar al estudio de nuestro difícil instrumento el alumno que le viene confiado. Lo has hecho con un cuidado y una minuciosidad que revelan en ti el Maestro de raza, con una cultura y un entusiasmo verdaderamente raros. Me alegro de corazón que mi antiguo compañero de estudios se haga honor en su patria.

Del Violinista REMY PRINCIPE, Maestro en el Conservatorio de Santa Cecilia, en Roma:

Roma, 6/11/38.

Le estoy muy agradecido por su cortés envío y le felicito por su magnífica obra "Las Primeras Lecciones de Violín", que con sus 50 ejercicios aporta en la pedagogía del violín una notabilísima y eficaz contribución apta para hacer progresar con seguridad al neo-violinista.

Un bravo de corazón y un cordial saludo de su afmo.

Del Maestro y Concertista de Violín CAMILO GIUCCI, alumno de Carl Flesch:

Montevideo, 23/2/38.

Mis más sinceras felicitaciones por su trabajo titulado "Las Primeras Lecciones de Violín". Su obra es el fruto de una larga experiencia profesional, junto a un indiscutible don pedagógico. Siento un verdadero placer en recomendarla como algo muy necesario para emprender el estudio de un instrumento tan difícil como el violín, ya que en ella se estudian con admirable claridad los principios básicos que indiscutiblemente faltan en los Métodos existentes.

Ud. ha conseguido plenamente el fin que se ha propuesto.

Del eximio Concertista de Violín CARLO FELICE CILLARIO:

Bologna (Italia), 25 julio 39.

Recibí su interesante libro, en el cual observo los argumentos tratados y la claridad y simplicidad como están expuestas las importantes cuestiones que Ud. ha resuelto, explicándolas en forma exhaustiva.

Ud. ha creado una obra santa, indispensable para combatir el diletantismo y crear una conciencia a los Maestros.

Del Maestro CARLOS PESSINA, concertino del Teatro Colón y Profesor de Violín en el Conservatorio Municipal.

Buenos Aires, 30/5/37.

Me es grato hacerle llegar mis sinceros plácemes por su Método, que conceptúo excelente bajo todo concepto, y en modo muy especial en la parte más difícil del estudio del instrumento: EL COMIENZO; que desgraciadamente, no se le asigna la importancia que tiene para los que aspiran a dedicarse al arte del violín.

Del Concertista PEDRO F. NAPOLITANO y Maestro de Violín en el Conservatorio Nacional:

Buenos Aires, 5/9/37.

Mi demora ha obedecido al deseo de querer compenetrarme concienzudamente de su contenido antes de felicitar a Ud. calorosamente como lo hago ahora.

Solamente un verdadero Maestro, encariñado de su alta misión, ha podido llegar a exponer, con tanta precisión y elevado criterio, las normas, fruto de muchos años de dedicación y experiencia que, seguramente, han de facilitar la escabrosa tarea del enseñante escrupuloso.

Crea, estimado Maestro y amigo, que he estudiado su magnífica obra, con la atención que se merece, llegando a la certidumbre que con su trabajo ha hecho Ud. un valioso aporte a la enseñanza del violín, enseñanza que, en manos de personas sin la indispensable preparación, han malogrado y malogran vocaciones artísticas, que de otra manera hubieran podido cultivarse dando espléndidos resultados.

Del eximio Maestro y Violinista LJERKO SPILLER:

Buenos Aires, 18/12/37.

Siento la necesidad de manifestarle espontáneamente que su Método está concebido y realizado dentro de los anhelos y capacidad de un Maestro de elevado espíritu investigador y científico, lo que demuestra tanto en la elección de los consejos vertidos como en la calidad de los mismos.

Del Profesor de Violoncelo en el Conservatorio Nacional de Música y solista del Teatro Colón, Don ALBERTO SCHIUMA:

Buenos Aires, 30 abril de 1937.

Recibí su Método titulado "Las Primeras Lecciones de Violín". Ya examiné con escrupuloso cuidado su interesante trabajo, excelente bajo todo concepto y de una sencillez realmente admirable.

Difícil que se haya escrito una obra tan clara y tan esencial para el inicio del estudio de un instrumento de arco. Las primeras 24 lecciones que Ud. sólo le dedica a la manera de tener y de conducir el arco, tienen que rendir forzosamente precioso servicio a la enseñanza.

Del célebre violinista ruso ALEJANDRO PETSCHNIKOW:

Buenos Aires, 19/6/41.

Saludo con la mayor consideración al distinguido profesor Aldo Tonini y me complace en acusar recibo de su valiosa obra "Las Primeras Lecciones de Violín", las que he estudiado con mucho interés y simpatía.

Aprecio el minucioso trabajo en su justo valor y tengo el placer de felicitarle, augurando a su obra el mejor éxito.

En esta serie de lecciones se advierte inmediatamente la amplia experiencia pedagógica y su espíritu observador. Siempre ha sido mi opinión que se debe dar gran importancia a las primeras lecciones, ya que ellas suelen influir por toda la vida.

De "LA PRENSA", 24/2/37:

"Las Primeras Lecciones de Violín" de Aldo Tonini, concertista y pedagogo, artista estudioso y culto, es una obra de importancia real desde el punto de vista didáctico.

Con claridad y minuciosidad Tonini analiza y estudia en la primera parte, la edad más apropiada para iniciar el estudio del violín, medida del violín y del arco, frecuencia de las lecciones y elección del maestro, ya basándose en ideas propias, ya inspirándose en las opiniones de los más grandes maestros de ese arte.

La iniciación musical de los niños violinistas hallará en esta obra múltiples enseñanzas que pueden evitar muchos fracasos y mucho cansancio prematuro. Aldo Tonini, que tuvo destacada actuación como concertista en nuestro país y en Europa, se ha consagrado con la misma conciencia y el mismo empeño a resolver el problema que aborda su obra, con resultados que sólo pueden ser beneficiosos para nuestro arte violinista, orientado de acuerdo con las más modernas teorías.

De "LA NACION", 25/4/37:

Las lecciones que presenta el señor Tonini son, pues, adecuadas para la edad de los estudiantes y los ejercicios proporcionados a la capacidad física de los mismos. Son cincuenta lecciones preliminares acompañadas de útiles indicaciones para su mejor aprovechamiento.

De la revista "NOSOTROS", Marzo 37:

El problema iniciación del niño en los misterios del arte musical es un problema trascendente, raras veces abordado, sin duda por la dificultad que ofrece y porque los maestros no logran siempre, por carencia de práctica fecundada por el estudio cariñoso del tema, ahondarlo y resolverlo con la justeza y la sencillez requeridas.

Aldo Tonini, talentoso violinista, artista culto y serio que motivos de salud alejaron de la actividad artística que le proporcionó calurosos éxitos en el país y en Europa, ha publicado una obra fundamental: "Las Primeras Lecciones de Violín", en la que aborda y resuelve en forma concluyente los numerosos problemas engendrados por la iniciación del niño en el estudio de este instrumento.

No cabe duda de que si los profesionales, cuyo egoísmo es proverbial, estudiaran, con simpatía y con aspiraciones de mejorar la enseñanza del violín, la bella obra de Aldo Tonini, no se registrarían tantos fracasos y tantas pérdidas de precoces aptitudes, como las que se vienen registrando, entre nosotros, desde largos años.

INDICE

	Pág.		Pág.
DEDICATORIA	5		
BIOGRAFÍA DEL AUTOR	7		
PREFACIO	9		
PRIMERA PARTE			
La edad más apropiada para empezar el estudio del violín	11		
Ensayos prácticos sobre la aptitud musical del niño	12		
Estudios preliminares a las lecciones de violín ..	13		
Medidas del violín y del arco	13		
Frecuencia de las lecciones, duración de las mismas y tiempo que debe dedicarse al estudio ..	14		
La elección del maestro	15		
SEGUNDA PARTE			
El violín	17		
El arco	18		
Signos convencionales relativos al arco y a la mano	20		
LECCIÓN Nº 1.—Manera de tener el arco.....	21	LECCIÓN Nº 28.—Ejercicio con el tercer dedo.....	55
" " 2.—Posición del brazo del arco.....	23	" " 29.—Ejercicio con los dedos primero, segundo y tercero	56
" " 3.—Manera de tener el violín ..	24	" " 30.—Ejercicio con el cuarto dedo	57
" " 4.—Actitud general	27	" " 31.—Ejercicio con los dedos primero, segundo, tercero y cuarto	58
" " 5.—Posición del brazo, de la muñeca y de los dedos en el talón y en la punta del arco...	29	" " 32.—Ejercicios de sonidos ligados	59
" " 6.—Movimiento de elevación del brazo en la articulación del hombro en los cambios de cuerda	31	" " 33.—Ejercicios en la cuerda de LA	61
" " 7.—El cambio de cuerda en la punta y en el talón del arco	33	" " 34.—Ejercicios para el empleo de los dedos 1º, 2º, 3º y 4º (cuerda LA)	62
" " 8.—Movimiento del antebrazo en la articulación del codo (mitad superior del arco)	34	" " 35.—Escala de RE mayor.....	64
" " 9.—Blancas con pausas.....	36	" " 36.—Ejercicios en la cuerda de MI	65
" " 10.—Blancas sin pausas	36	" " 37.—Ejercicios para el empleo de los dedos 1º, 2º, 3º y 4º (cuerda MI)	66
" " 11.—Movimiento del brazo en la articulación del hombro (mitad inferior del arco)	36	" " 38.—Escala de LA mayor	68
" " 12.—Blancas con pausas	37	" " 39.—Ejercicios en la cuerda de SOL	69
" " 13.—Blancas sin pausas	38	" " 40.—Ejercicios para el empleo de los dedos 1º, 2º, 3º y 4º (cuerda SOL)	70
" " 14.—Ejercicio con todo el arco ..	38	" " 41.—Escala de SOL mayor	72
" " 15.—Redondas con pausas	39	" " 42.—Escalas de SOL, RE y LA mayor aplicando diferentes golpes de arco	73
" " 16.—Redondas sin pausas	41	" " 43.—Ejercicios con intervalos de 3ª (cuerda RE)	74
" " 17.—Blancas con todo el arco ...	42	" " 44.—Ejercicios con intervalos de 3ª (cuerda LA)	75
" " 18.—Redondas y blancas alternadas ..	43	" " 45.—Escala de RE mayor con intervalos de 3ª	76
" " 19.—" " " " ..	44	" " 46.—Ejercicios con intervalos de 3ª (cuerda MI)	77
" " 20.—" " " " ..	45	" " 47.—Escala de LA mayor con intervalos de 3ª	78
" " 21.—" " " " ..	46	" " 48.—Ejercicios con intervalos de 3º (cuerda SOL)	79
" " 22.—Ejercicios con notas ligadas.....	47	" " 49.—Escala de SOL mayor con intervalos de 3ª	80
" " 23.—Ejercicios en cuerdas dobles ..	48	" " 50.—Escalas con el empleo del 4º dedo	81
" " 24.—Pequeños ejercicios en las cuerdas al aire aplicando diferentes golpes de arco	49		
" " 25.—Ejercicio con el primer dedo sobre la cuerda de RE	51	TERCERA PARTE	
" " 26.—Ejercicio con el segundo dedo ..	53	La pasividad muscular y la gimnasia del brazo derecho	83
" " 27.—Ejercicio con el primero y segundo dedos	54	La mano apta para el violín	85
		El problema de la afinación en los principiantes ..	86
		La posición	86
		Higiene del violín	87
		El puente	88
		El alma	89
		Las clavijas	89
		Las cuerdas	90
		La pez (colofonia)	92
		La almohadilla	92
		Tensión de las cerdas del arco	93
		Las fotografías	93
		Apuntes de pedagogía	94