

Métodos y tratados de iniciación al estudio del violín en el siglo xx

ANA GARDE BADILLO

Dra. en Historia del Arte (Universitat de Barcelona). Título Superior de Violín (Real Conservatorio Superior de Música del Liceo, Barcelona). Profesora de violín en grados elementales del Centre d'Arts Musicals Luthier (Barcelona) i l'Escola de Música de Terrassa.

JOSEP GUSTEMS CARNICER

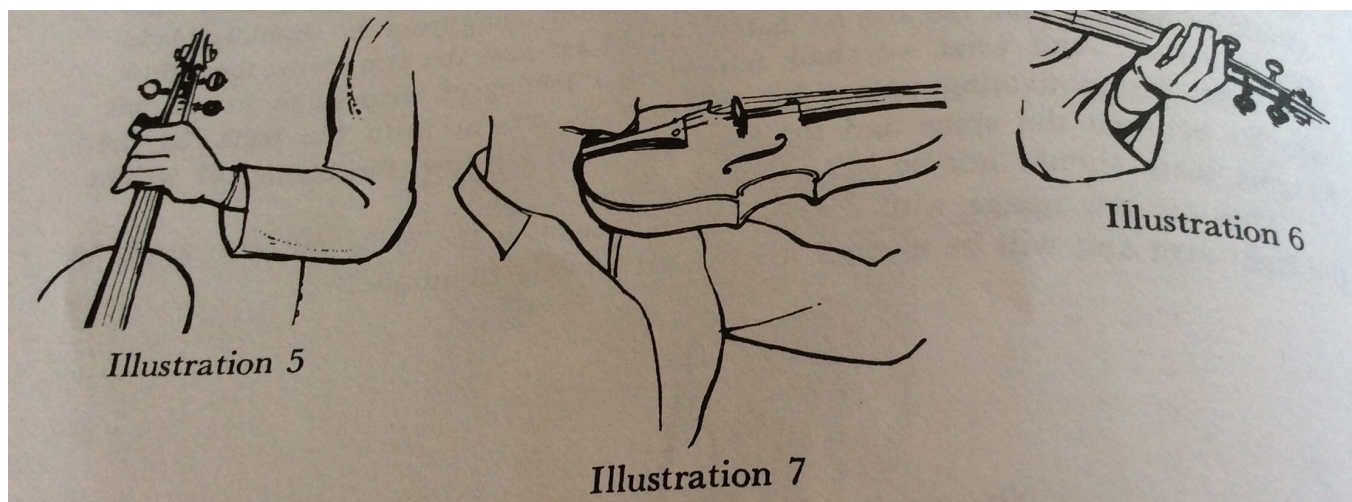
Dr. En Pedagogia (Universitat de Barcelona). Título Superior de Flauta De Pico (Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona). Profesor Titular de Didáctica de la expresión Musical en la Universitat de Barcelona, donde dirige el Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales, la Educación Musical, la Educación Física y la Educación Visual y Plástica.

> **ANA GARDE BADILLO**

> **JOSEP GUSTEMS CARNICER**

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis de los métodos y los libros de la enseñanza-aprendizaje del violín del siglo XX de mayor repercusión y reconocimiento a nivel internacional, que han formado y forman parte de las programaciones didácticas y de los planos de estudio de la mayor parte de los conservatorios y centros de formación musical de reconocido prestigio. El estudio realizado permite comparar, analizar y extraer las semejanzas pedagógicas entre estas metodologías, a partir de una serie de ejes o parámetros metodológicos de la didáctica del instrumento, que van desde los hábitos posturales a otros aspectos de carácter más psicológico y holístico. La metodología se basa en el análisis y la descripción de los contenidos de las fuentes, mostrando y valorando su efectividad con los estudiantes que se inician en el estudio y el aprendizaje del violín.



ABSTRACT

This paper presents an analysis of the methods and books of violin teaching and learning of the 20th century with greater impact and international recognition which have been and are part of educational programs and curricula of the most prestigious conservatories and music schools. The study allows to compare, analyze and extract the pedagogical similarities between these methodologies, based on a series of axes or methodological parameters of the didactics of the instrument, ranging from postural habits to other aspects of the more psychological and holistic nature. The methodology followed is based on the analysis and the description of the contents of such sources, displaying and evaluating their effectiveness with students who begin to study and learn the violin.

I. INTRODUCCIÓN

Actualmente la pedagogía del violín y su enseñanza, recoge diferentes influencias de los diferentes tratados y métodos de épocas anteriores. Además, la estimulación temprana en el campo de la educación musical ha favorecido el ambiente adecuado para desarrollar nuevos enfoques en el campo de la pedagogía del violín donde todavía impera el método Suzuki, como iniciación al violín. En esta era se da bastante importancia al aspecto físico del intérprete y a aspectos psicológicos en la enseñanza del violín, así



como desarrollar una técnica fácil y segura con el instrumento, donde los movimientos sean lo más naturales posible.

Durante todo el siglo XX las metodologías perseguían el desarrollo de unos hábitos libres de tensión, con movimientos libres. Según Havas (1968: 5) “todo artista sabe que solo fuera del orden puede haber verdadera libertad”. Por tanto la mayor parte de las metodologías coinciden en que una postura defectuosa puede interferir muy negativamente en la movilidad del cuerpo, sobre todo en aquellos que se inician en la enseñanza del violín. La postura del violín no debe ser pensada como algo estático sino más bien como una forma dinámica y cómoda de estar.

La mayor parte de las metodologías de esta época establecen que una relación adecuada entre una buena postura y el uso adecuado de las manos y los brazos evitaría los diversos dolores y molestias que los violinistas a menudo sufren. En conclusión, la postura es el punto de partida fundamental a partir del cual obtiene la libertad de movimiento y el equilibrio, con el mínimo esfuerzo si la postura es correcta. Otras ventajas son la respiración, la comodidad, la resistencia y una sensación de presencia.

El objetivo principal de este trabajo es analizar una muestra representativa de métodos de iniciación al violín del siglo XX para valorar sus aportaciones singulares a la enseñanza del instrumento. Dado la amplitud de fuentes hemos tenido que seleccionar aquellas metodologías que hemos considerado de mayor referencia y trascendencia dentro del campo de la didáctica del violín en nuestra época actual y que forman parte de muchas programaciones didácticas de centros musicales y de conservatorios. Estos métodos son: Young String in Action. Vol. 1 (P- Rolland, 1971), The Twelve lesson course in a new approach to violin playing (K. Havas, 1968), Suzuki Violin School. Vol. 1 (S. Suzuki, 1978), Violin ABC. Book A (G. Szilvay, 1977), Método de violín teórico y práctico (M. Crickboom, 1923), Violinschule (J. Joachim y A. Moser, 1905), The Dolflein Method (E. Dolflein, 1932) y Allfor String (G. E. Anderson y R. S. Frost, 1985)

II. METODOLOGÍA

La metodología utilizada en este trabajo parte del método descriptivo a través del análisis documental para el análisis de contenidos. Hemos aplicado una ficha construida ad hoc que recoge los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales presentes en cada uno de los tratados y métodos seleccionados. Esta ficha ha sido elaborada a partir de otras fichas similares y ha sido validada mediante la triangulación de aportaciones de

profesionales del violín, profesores de violín y pedagogos musicales.

Dicho esquema parte de cinco ejes o parámetros fundamentales, donde se incluyen las siguientes competencias:

- Concernientes a la didáctica y a la metodología: organización docente, repertorio, ejercicios, herramientas y recursos didácticos.
- Destrezas y habilidades motrices: colocación del violín, sujeción del arco, trabajo con el arco, colocación de la mano izquierda.
- Destrezas y habilidades auditivas: buen sonido, afinación.
- Destrezas relacionadas con el lenguaje musical.
- Aspectos cognitivos y expresivos: memoria, interpretación.

Los criterios para la selección y el análisis de los métodos y libros propuestos están basados en cuatro tipologías que hemos considerado fundamentales para la elección y selección de los mismos:

1. Métodos basados en la concienciación corporal libre de tensiones.
2. Métodos de educación instrumental desarrollada en edades tempranas.
3. Métodos tradicionales de mayor difusión histórica.
4. Métodos de iniciación al violín de mayor circulación en distintos países.

III. RESULTADOS

A continuación mostramos los resultados obtenidos en el análisis de contenidos de los métodos seleccionados del siglo XX.

III. A. MÉTODOS BASADOS EN LA CONCIENCIACIÓN CORPORAL LIBRE DE TENSIONES

Estos métodos buscan el respeto hacia los movimientos naturales y relajados, lo que permite a los alumnos poder tocar con un cuerpo en equilibrio y balanceado, reduciendo también la tensión física al tocar el violín. Son métodos principalmente destinados a principiantes que se inician en el aprendizaje de este instrumento. Además, dan bastante importancia a desarrollar una buena conciencia rítmica que ayude y fomente el control de los movimientos. Los autores de estos métodos son Kato Havas, violinista húngara y niña prodigio que se retiró de los escenarios para dedicarse plenamente a la pedagogía del violín y a ayudar a sus alumnos a desarrollar una técnica libre de tensiones. Y Paul Rolland otro violinista y pedagogo húngaro, el cual comenzó en los años 70 un



nuevo proyecto pedagógico basado en la concepción global del cuerpo, trasladando los movimientos cotidianos a la acción de tocar el violín.

- EJE DIDÁCTICO-METODOLÓGICO

Tanto el método de Rolland (1971) como el de Havas (1968) abogan por una organización docente basada en la enseñanza individual dirigida a las diferencias particulares de cada alumno. Según Rolland el profesor deberá establecer un buen programa de crecimiento mediante un calendario de actividades que señala la secuencia de aprendizaje del alumno.

En cuanto al repertorio seleccionado, ambos comienzan por ejercicios simples y con cuerdas al aire y progresivamente pasan a utilizar melodías populares y tradicionales con el acompañamiento de un segundo violín cuya melodía es bastante compleja, destinada a ser realizada por el maestro.

Ambos métodos utilizan ilustraciones, fotografías o dibujos que muestran aspectos de la técnica del violín tales como la sujeción del violín, la colocación de los dedos en el arco, la colocación de los pies, etc.

Cabe destacar que el método de Rolland contiene menos texto que el método de Havas que da una serie de explicaciones al comienzo del tratado sobre diferentes aspectos de la técnica del violín y guían al maestro sobre los pasos a seguir en cada ejercicio. Cada lección está marcada por unos objetivos previos. La autora utiliza letras mayúsculas para conseguir un grado de comprensión más elevado de las pautas y objetivos que pretende inculcar o conseguir en el alumno.

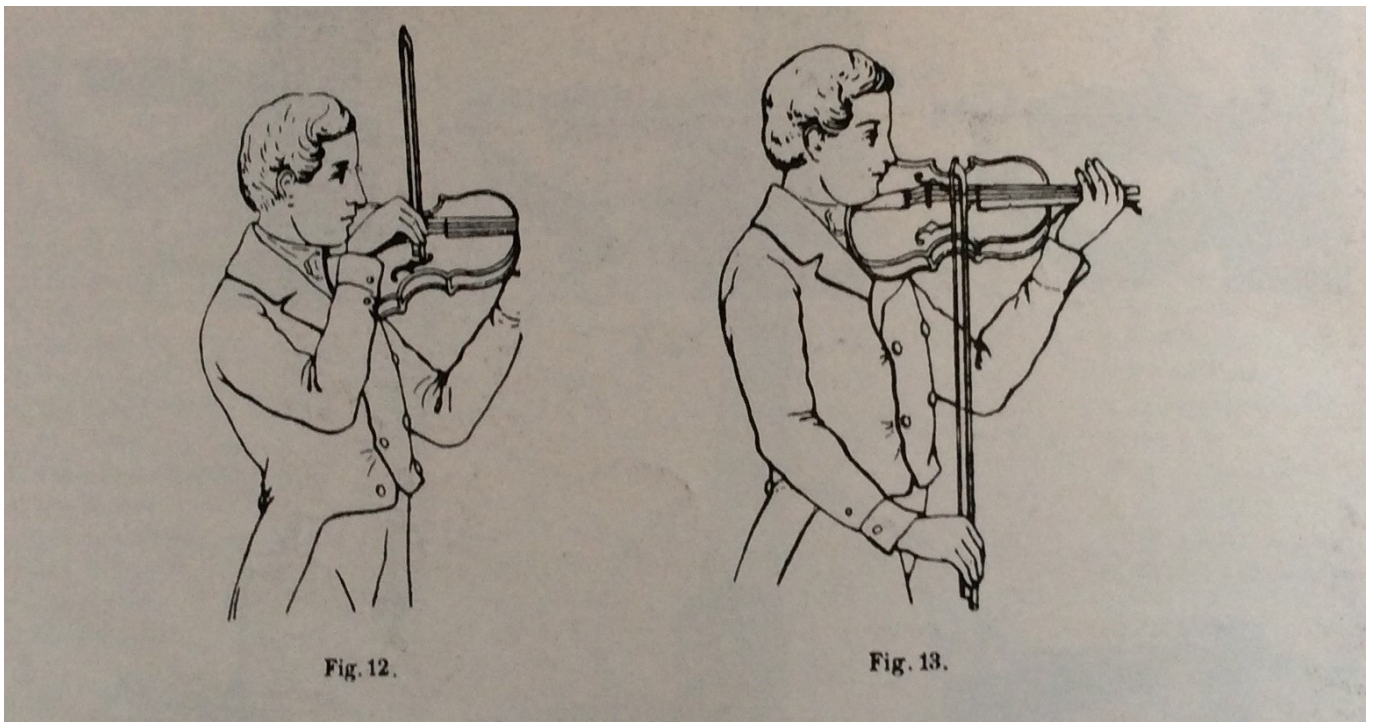
HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES

- Colocación del violín y del arco

Ambos métodos dan bastante importancia a aspectos como la colocación del instrumento y la sujeción del arco. Rolland aconseja las siguientes pautas:

1. Aprender la posición de reposo.
2. Pasar a la posición de tocar.
3. Realizar pizzicatos con la mano izquierda para así formar la mano en posición de tocar.

4. Aprender a afinar el instrumento.
5. Realizar la “marcha del estuche” se trata de sujetar el violín encima de la cabeza y caminar por la clase. Esto desarrolla la fuerza de los brazos y la conciencia de tenerlos levantados en la acción de tocar el violín.
6. Realizar el ejercicio de “la estatua de libertad”. Se trata de colocarse el violín sin ayuda de la mano derecha simulando la posición de la estatua con la antorcha en la mano.
7. Colocar una pelota pequeña entre la cuarta cuerda (sol) y la tercera (re) para conseguir el equilibrio de las cuerdas más graves.



Para aprender a sujetar el arco recomienda:

1. Sujetar el arco con una varilla o lápiz.
2. Sujetar el arco con ayuda de la mano izquierda y luego realizarlo “a la antigua”, es decir, donde se encuentra el punto de contacto de equilibrio del arco.
3. Realizar el golpe del arco simulado con un canuto de papel.
4. Coger simultáneamente el violín y el arco.
5. Balancear el brazo y agitar el arco.
6. Poner y levantar el arco de la cuerda.
7. Realizar el ejercicio de «la nave», que consiste en regresar de la posición

mediana a la primera posición. Esto desarrollará los cambios de posición.

8. Balancear el brazo izquierdo.

9. Realizar el ejercicio «taptap», golpear las cuerdas con los dedos de la mano izquierda en la posición alta, mediana y en la primera posición. Para desarrollar la presión de los dedos en las diferentes posiciones.

Tanto el método de Havas como el de Rolland explican todos los elementos de sujeción y colocación tanto del violín como del arco dando diferentes pautas y ejercicios para su adecuada y correcta consecución.

- Colocación de la mano izquierda

El método de Rolland propone realizar los siguientes ejercicios:

Colocación de los dedos de la mano izquierda en primera posición:

- Para colocar correctamente el primero, segundo y tercer dedos, utilizar un lápiz.
- Tocar melodías y ejercicios centrados en el tercer dedo: octavas en dos cuerdas, cuartas justas una cuerda.
- Colocar el segundo dedo en primera posición.
- Colocar el primer dedo en primera posición.
- Iniciar el grupo de tonos enteros.
- Tocar en dos octavas.

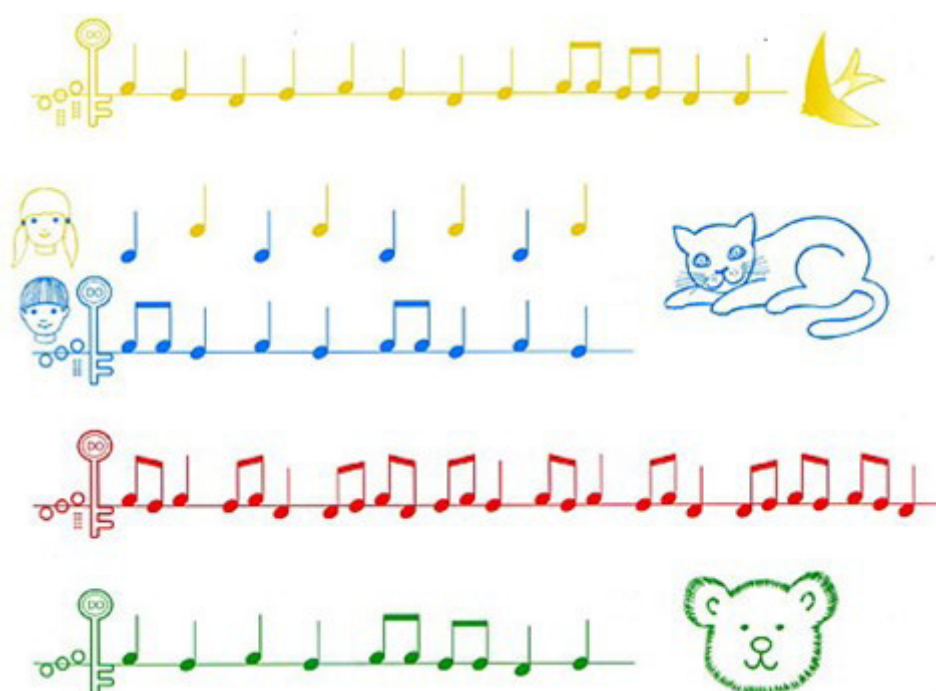
Golpes de arco a la mitad del arco:

- Tocar ritmos libres en una sola cuerda.
- Realizar ritmos con palabras en una o dos cuerdas al aire.
- Realizar golpes de arco ligados en varias cuerdas.
- Realizar vuelos y el alargamiento gestual para mejorar el ataque y el sonido.

Por tanto podemos destacar una serie de criterios fundamentales que Rolland considera de vital importancia en la ejecución del violín:

- El balanceo: un buen punto de apoyo de todo el cuerpo creará un balance y un equilibrio que fomenta un desplazamiento natural que proviene principalmente desde los pies y así los movimientos serán libres y darán como resultado un gran sonido.
- Los movimientos repetitivos: fundamentalmente en el primer libro trata el golpe básico del detaché en el cual una nota va ser realizada por arcos separados.

- Los movimientos anticipatorios: considera que es importante anticipar algunos movimientos en la acción de tocar el violín.
- La finalización de los movimientos rápidos y lentos: considera importante saber iniciar un movimiento, pero también ser capaz de finalizarlo adecuadamente.
- Distinguir los diferentes tipos de movimientos rápidos y lentos: considera que los lentos necesitan más control y presión, mientras que los rápidos son más directos y se realizan con todo el brazo moviéndose en la misma dirección.



Havas es aún más explícita con respecto a la búsqueda de un equilibrio corporal adecuado para adquirir una buena posición y postura general con el instrumento. Para ello propone imaginar una especie de columpio o balancín donde si se ejerce presión sobre un lado se provoca la elevación del otro lado. Si por el contrario restamos el peso en ambas partes por igual, el balancín quedará equilibrado y sostenido desde su punto central. Es importante trasladarlo a la imagen mental que el violinista se tiene que hacer de la sujeción del violín, buscando el equilibrio entre el violín y la disposición corporal sobre el hombro izquierdo. La fuerza contrarrestante está en la espalda del intérprete. El control sobre la sensación del peso en la espalda debe ser igual al peso del violín sobre el hombro izquierdo hasta lograr de esta manera el punto de equilibrio.

Para Rolland la base fundamental del equilibrio corporal parte de la posición de los pies,

en forma de “V”, ligeramente separados, siendo capaz de traspasar todo el peso de un pie a otro, provocando estabilidad y libertad de movimientos en las caderas y las rodillas.

- Sujeción del arco

Havas considera que el pulgar realiza la acción de pivote mientras que el índice y el meñique ejercen la contraprestación de fuerzas de tal manera que se suceda la consecución del punto de equilibrio.

- Conducción del arco

Ambos autores inician al alumno repartiendo el arco según una determinada figuración: redonda, blanca, negra. Havas enseña el movimiento básico de tirar y empujar el arco en un primer instante sin arco, tratando que el alumno coordine y controle el brazo.

- Distribución del arco.

Havas da una serie de pautas como: para el cambio de cuerda detener el arco y luego cambiar. Respecto a los golpes de arco considera que se deben enseñar por imitación, para que la articulación suceda sin demasiadas indicaciones técnicas.

Rolland plantea empezar con arcadas cortas, situadas en la mitad del arco con el fin de establecer la adecuada posición del brazo derecho y el violín, es decir establecer el famoso “cuadrado”. Utiliza diferentes ejercicios para el establecimiento de una buena posición:

- La estatua de la libertad: colocar el violín sin la ayuda de la mano derecha.
- El pizzicato volante: realizar esta técnica con la mano derecha con grandes círculos.
- Habilidades y destrezas auditivas
- Producción de un buen sonido

Havas considera importante el estudio de las escalas para poder adquirir un buen concepto de afinación y desarrollar así de esta manera el oído musical del violinista. Esta autora recomienda fomentar sobre todo la imaginación musical de tal manera que el alumno sea capaz de cantar lo que está leyendo sin ayuda de ningún instrumento.

- Refuerzo Del Lenguaje Musical

En estos métodos no hemos encontrado ningún apartado específico destinado al



refuerzo del lenguaje musical, aunque comienzan los ejercicios y canciones con ritmos muy sencillos y simples, pero no tratan este aspecto en sus metodologías. No obstante ambos autores recomiendan tener cierta base de lectura musical para poder realizar los ejercicios que proponen en sus métodos.

- Cognición

Para Havas la memoria musical se ejercita en cada clase a través de escuchar y reconocer la altura de los sonidos, lo que agiliza el desarrollo del oído interno favoreciendo la memorización de los sonidos para, de esta manera poder identificar las notas que se deben tocar.

- Desarrollo emocional

Ninguno de los métodos contempla la necesidad de fomentar un vínculo entre el maestro-padre-alumno. Sin embargo, ambos destacan el tratar de conseguir una actitud positiva hacia el aprendizaje, tratando de evitar cualquier síntoma de ansiedad o nerviosismo incitado por la acción de tocar el violín. Es decir, adquirir el hábito de poder tocar de forma natural y con un equilibrio y balance adecuado, para conseguir grandes logros con el instrumento que acercarán al alumno a un estado de felicidad y de plenitud.

III. B. MÉTODOS DE EDUCACIÓN INSTRUMENTAL DESARROLLADA EN EDADES TEMPRANAS

En este apartado describiremos dos obras didácticas de bastante uso y difusión en la actualidad. Por un lado tenemos el método Suzuki (1978), por otro, el de Szilvay (1977) donde también podemos encontrar ciertas carencias en cuanto a que en su metodología da por sentado el modo de conseguir los objetivos y las destrezas técnicas de una manera muy abierta y poco concreta. Los autores de estos métodos son el violinista húngaro Geza Szilvay, el cual ha desarrollado una metodología llamada Colourstring, cuyo objetivo es iniciar a los alumnos en el violín en edades tempranas y Shinichi Suzuki, violinista japonés que destinó su vida profesional a desarrollar una nueva metodología llamada “el aprendizaje de la lengua materna” y basada en la analogía de la enseñanza del violín como si se tratase de un idioma.

- Eje didáctico-metodológico



Für zwei Violinen.

Die obere Stimme spielt der Schüler, die untere der Lehrer.

32^a
Andante.

32^b
Andante.

For two Violins.

23

The upper part is played by the pupil, the lower by the master.

Verbindung der beiden Vierlinge zur Tonleiter.

Die beiden Vierlinge an einander gereiht, ergeben die Ddur-Tonleiter, so benannt, weil auf den Grundton D eine grosse Terz, fis, folgt. Die auf F und C bezüglichen Kreuze, welche diese Töne zu fis und cis machen, stehen nun der Einfachheit wegen immer nur noch am Anfang jeder Zeile.

The connection of the two tetrachords with the scale.

The two tetrachords, placed in succession, form the D major scale, so called because the fundamental note D has F# as a major third. The sharps added to F and C, which raise these notes a semi-tone, are placed at the beginning of each staff for the sake of simplicity.

1. Vierling. 2. Vierling. 2. Vierling. 1. Vierling.
1. Tetrachord. 2. Tetrachord. 2. Tetrachord. 1. Tetrachord.

Ambos métodos coinciden en fomentar un aprendizaje combinando las clases particulares con las colectivas. Suzuki destaca en su metodología la importancia de poder trabajar en grupo, juntando alumnos de más nivel con alumnos que se inician, ya que considera que los que acaban de empezar pueden observar a sus compañeros más avanzados y gracias a la imitación conseguirán repetir e imitarlos. Además, Suzuki manifiesta que primero se deberá educar a los padres. Estos reciben las primeras lecciones mientras el niño observa fomentándose así en él una necesidad de querer aprender lo mismo que su padre/madre. Para Szilvay los padres están implicados no solamente en la supervisión del trabajo en casa sino estando también presentes en las clases de sus hijos.

En cuanto a los materiales didácticos, ambos emplean canciones populares o tradicionales. Suzuki comienza el volumen I de su método con una serie de ejercicios rítmicos para ser realizados en una pequeña porción del arco, para pasar después al estudio de las canciones. Las melodías son mostradas a los alumnos pero estos deben aprenderlas de memoria fomentando el desarrollo de su oído interno y la memoria musical, mientras que Szilvay considera que los alumnos deben comenzar a leer partituras desde el primer día, por lo que utiliza partituras adaptadas con un lenguaje iconográfico muy vistoso, que llama la atención, sobre todo de alumnos en edades tempranas.

Ambos autores dan importancia a la estimulación precoz. Por un lado Suzuki considera comenzar cuanto antes, es decir, a partir de los tres años, ya que así se aprenderá el lenguaje musical de forma natural y como si se tratase de un idioma. Por otro lado, Szilvay también considera importante comenzar de forma temprana (cinco/seis años) para desarrollar las destrezas motrices de forma natural y cuanto antes.

En cuanto a herramientas didácticas, Szilvay utiliza partituras de colores donde cada cuerda está representada por un personaje con un color, además, emplea un CD con las canciones y una guía metodológica para el profesor. Suzuki utiliza un CD con las canciones y recomienda escuchar cada día las grabaciones de las canciones para desarrollar la musicalidad y fomentar el reconocimiento auditivo de cada pieza.

- Destrezas y habilidades motrices
- Relajación y colocación general

Para Suzuki éstas se adquieren a través de la imitación y de la repetición dirigida. Para la colocación del instrumento utiliza fotografías donde poder apreciar los elementos básicos de la técnica del violín tales como: colocación del instrumento, la mano derecha, la mano izquierda, los pies, etc.

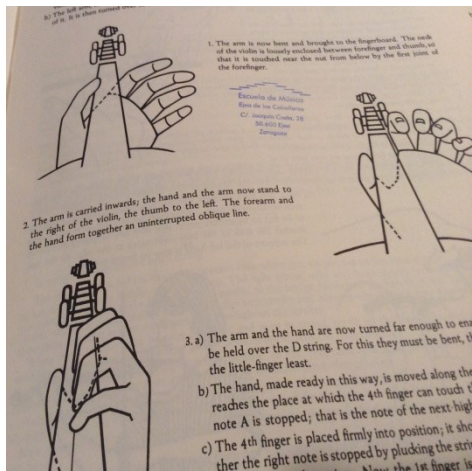


Szilvay, sin embargo, no utiliza ningún dibujo o fotografía que ejemplifique estas nociones básicas de la técnica dejando de esta manera este aspecto al trabajo individual de cada maestro con su alumno.

- Sujeción del arco.

En cuanto al trabajo con el arco ambos comienzan con las cuerdas al aire. Suzuki comienza directamente con el arco realizando diferentes variaciones rítmicas en el centro del arco. Para el cambio de cuerda utiliza el recurso de la pausa: tocar-pausa/ cambiar-tocar. De esta forma el alumno aprende a entender mejor el cambio de cuerda de una manera más natural. Szilvay comienza con el pizzicato que intercala con el uso del arco, pero solo cuando el profesor lo considere oportuno dando libertad al profesor en su didáctica.

- Colocación de la mano izquierda



Suzuki recomienda utilizar guías o marcas para los dedos 1, 2 y 3, así el alumno podrá avanzar más rápidamente en el repertorio sin necesidad de preocuparse de donde está cada dedo. Contrariamente a Szilvay que recomienda tocar sin ninguna marca, tratando de que el alumno desarrolle el oído y la afinación del lenguaje relativo, jugando con las distancias, ya que considera esencial que el alumno se inicie en los cambios de posición, pudiendo tocar con la misma destreza en primera posición que en cualquier otra. De esta manera el alumno

entenderá que deslizar la mano por el diapasón es algo natural. Además, inicia el estudio de los armónicos naturales gracias a los cuales él adquiere un mayor control del sonido con el arco y desarrolla la capacidad de mover su mano por el diapasón de forma natural. Suzuki no considera oportuno enseñar los cambios de posición ya que prefiere que el alumno domine la primera posición y después los cambios de posición. En cuanto al solfeo relativo, considera que el alumno podrá tocar la misma canción en diferentes cuerdas utilizando los mismos digitados.



- Destrezas y habilidades auditivas

Suzuki considera importante este aspecto desde el punto de vista de la repetición y junto a la mayor cantidad de obras, el alumno desarrolla la capacidad de reproducir los sonidos correspondientes, dando prioridad al desarrollo del oído musical mediante el conocimiento del repertorio. Por otro lado, Szilvay insiste en ser capaz de reproducir y cantar previamente los sonidos que luego se tocarán, es decir: cantar-escuchar-tocar. Utiliza el recurso de la metodología de Zoltan Kodaly donde mediante el solfeo relativo el alumno podrá cantar y transportar cualquier canción.

- Refuerzo del lenguaje musical

Suzuki considera que la lectura se abordará cuando el alumno sepa tocar de memoria un repertorio. De esta manera asocia lo que ve y lo que interpreta que le haga aprender de rápidamente el lugar de los sonidos. Por otro lado Szilvay, favorece la lecto-escritura musical desde un inicio de manera muy sencilla, a través de líneas de colores el alumno compone sus propias melodías. Después de manera muy progresiva estas líneas de colores se irán transformando en ritmos y en figuras musicales.

- Cognición

Ambos métodos dan bastante importancia a iniciar al alumno en el campo de la intuición mediante la búsqueda de relaciones sonoras. Para Suzuki es esencial conectar la digitación con la guía de su oído para desarrollar la memoria musical. Para Szilvay se trata de que esta memoria favorezca la afinación interna.

- Desarrollo emocional y afectivo

Ambos autores favorecen el aprendizaje positivo y la búsqueda de la motivación por el aprendizaje del violín. Además, Suzuki considera que cualquier niño es capaz de aprender a tocar un instrumento y de desarrollar su talento si se establece un ambiente enriquecedor y positivo, dando valor a las diferencias individuales, y respetando el ritmo de cada alumno.



III. C. MÉTODOS TRADICIONALES DESTINADOS A LA ENSEÑANZA INICIAL DURANTE EL SIGLO XX

En este sentido cabe destacar el método de Mathieu Crickboom (1923) violinista y profesor belga y discípulo del maestro y compositor Eugener Ysaÿe. Su método es tradicional y está basado en su progresividad del estudio de las posiciones del brazo derecho y de la mano izquierda, el estudio racional de las tonalidades, los cambios de cuerda, los diferentes golpes de arco y los diferentes ritmos regulares e irregulares. Otro método que destacamos por su progresividad de sus contenidos es el de Joseph Joachim, violinista y profesor húngaro, considerado como uno de los violinistas más influyentes de todos los tiempos, estudió en Leipzig bajo la protección del compositor Felix Mendelssohn y su discípulo y biógrafo, el violinista Andreas Moser. Este método publicado en el año 1905 pretende desarrollar una adecuada técnica violinística que permita abordar las dificultades de una determinada obra o pieza musical con la mayor naturalidad y destreza posible. Por este motivo hace bastante hincapié sobre todo en la articulación de los dedos de la mano izquierda y el desarrollo de los cambios de posición.

- Eje didáctico-metodológico

Crickboom establece que un estudio dirigido e individual desarrolla todas las habilidades necesarias para posteriormente tocar en un grupo o en una orquesta. Al igual que en los métodos de Joachim y de Moser/Joachim se aboga por un aprendizaje individual previo para adquirir todas las habilidades necesarias y elementales.

En cuanto a las herramientas didácticas, ambos métodos utilizan fotografías para ilustrar los aspectos básicos de la técnica del violín, tales como: la colocación del instrumento, la colocación de la mano derecha en el arco, etc.

En cuanto al repertorio, ambos comienzan con melodías sencillas y principalmente en cuerdas al aire. Crickboom realiza una serie de ejercicios previos y después pasa a la melodía que será acompañada por el profesor. Moser/Joachim también intercalan ejercicios con melodías acompañadas de un segundo violín, especialmente melodías populares alemanas.

- Habilidades y destrezas motrices

Para la adquisición de estas habilidades ambos autores dan una serie de pautas fundamentales donde ponen de manifiesto su parecer acerca de ciertos aspectos de la técnica básica del instrumento.



- Relajación y colocación general

En cuanto a la posición general, Crickboom establece que debe ser sencilla y natural; además, aconseja apoyar todo el cuerpo sobre la pierna izquierda y tratar de esa manera de equilibrar ambos pies para que el peso se distribuya de forma más equitativa, provocando el equilibrio y el balanceo del cuerpo. Moser añade que primero se deberá dejar el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo y mover la pierna derecha acercándola ligeramente hacia el pie izquierdo y tratando de que las rodillas estén lo más relajadas posibles. Como resultado se tendrá una actitud del cuerpo relajada y libre.

- Colocación del violín

Crickboom establece que el mango del violín debe ser mantenido entre la primera falange del pulgar y la base del dedo índice de la mano izquierda. El instrumento se coloca debajo del lado izquierdo de la barbilla en una posición estrictamente horizontal. La parte media del maxilar se apoya sobre la barbada. El instrumento debe estar ligeramente inclinado hacia la derecha. Esto se podrá obtener colocando una almohadilla o pañuelo sobre el hombro izquierdo y levantando éste ligerísimamente. Por otro lado, el codo debe colocarse bajo el centro del violín, el dorso de la mano casi en línea recta con el antebrazo y los dedos encima de las cuerdas en una posición redondeada.

Moser describe que el violín debe mantenerse en una estricta posición horizontal, la barbilla se apoya sobre la barbada y los ojos están en línea con el diapasón. El cuello se coloca en dirección hacia el pie izquierdo y el cuerpo del violín ligeramente inclinado en un ángulo de 45° . Este autor no recomienda utilizar ningún tipo de almohadilla o soporte, sobre todo cuando se comienza el estudio del violín.

- Sujeción del arco.

Crickboom recomienda que primeramente el arco debe estar mantenido por todos los dedos. La punta del pulgar se apoya sobre la nuez, que debe encontrarse en el centro de la mano. Después los dedos superiores se colocan sobre la vara en una posición natural, es decir, sin estar apretados, ni separados, ni estirados. La vara pasará por debajo de la segunda falange del índice y de la punta del dedo pequeño. En cuanto al pulgar, no debe estar ni estirado ni metido hacia dentro, sino ligeramente arqueado y la extremidad del dedo pequeño apoyada sobre el arco deberá mantenerse en equilibrio. Moser/Joachim añaden que la punta del dedo meñique solo debe situarse encima de la vara, mientras que el primero y el tercer dedo deben colocarse en una posición cómoda y



natural. Todos los dedos estarán curvados y en una posición casi rectangular.

Crickboom recomienda que el brazo derecho debe estar lo más suelto y relajado posible y sin bajar ni levantar el codo. Además, recomienda descender el brazo cuando se pase el arco sobre las cuerdas y levantar ligeramente para alcanzar las cuerdas graves. Moser aconseja que el movimiento de la mano esté en dirección hacia la punta del arco y que la muñeca esté girada ligeramente en el arco arriba y nunca cuando se toca arco abajo. Asimismo, aconseja practicar delante de un espejo para conseguir una mejor posición del brazo derecho consiguiendo que el arco pase en una línea paralela. El arco debe estar ligeramente inclinado hacia el diapasón y pasarse y cambiarse a otras cuerdas, colocado en un ángulo recto, sobre todo en el centro del arco, ya que es en el centro donde el alumno puede fijarse que su brazo junto con su hombro y su arco forman un cuadrado.

Crickboom establece que la posición del arco será perpendicular a las cuerdas; la vara estará ligeramente inclinada hacia el batidor, y las cerdas tendrán una leve inclinación. Además, al bajar el arco hacia la punta el dorso de la mano debe estar en línea recta con el antebrazo en el centro del arco y la muñeca siempre estará más alta que la vara; en la punta el codo debe estar a la misma altura que la muñeca sobre la cuerda de LA y el dorso de la mano inclinado lo menos posible hacia el antebrazo. Al subir el arco es preciso elevar gradualmente la muñeca para conservar la posición exactamente perpendicular y que todas las cerdas estén apoyadas sobre la cuerda. En cuanto a la dirección del violín depende de la constitución del violinista, es decir, si su brazo es más largo inclinará el violín hacia la izquierda para obtener una posición más cómoda y fácil. Si su brazo es corto se verá obligado, por el contrario a acercar el instrumento hacia la derecha conservando una buena posición del arco a la punta; sin lo cual el arco no guardará la posición perpendicular o bien se verá forzado a avanzar el brazo de una manera exagerada para obtener esta posición.

- Colocación del brazo.

Para el mecanismo de la mano izquierda Crickboom considera que se debe recordar al alumno que el codo izquierdo esté aproximado al cuerpo. Después tiene que acordarse que la mano debe volverse hacia la izquierda para que los dedos caigan naturalmente sobre las cuerdas un poco separados unos de otros. Otra consideración es que el violín se coloca o se mantiene entre la primera falange del pulgar y la base del índice. El pulgar debe estar justamente enfrente del LA natural de la cuarta cuerda. Y en cuanto a los dedos se levantarán a algunos centímetros de las cuerdas para caer rápidamente en el momento deseado sin exageraciones ni rigidez.



Moser/Joachim en el Volumen I de su método dan una serie de recomendaciones previas para el buen funcionamiento de la mano izquierda, que ayudarán al alumno a poder enfrentarse a la segunda parte del método con la menor dificultad. Para ello aconsejan:

1. Mantener una posición horizontal del violín y que el cuello del instrumento esté situado entre el índice y el pulgar de la mano izquierda. Tiene que haber una separación entre el pulgar y el dedo índice para que pueda caber un lápiz.
2. El cuello debe conectar con el pulgar y con el primer dedo de una manera suave y sin rigidez.
3. Los dedos deben descender perpendicularmente sobre las cuerdas y mantenerse en la misma dirección conservando el mismo peso.
4. Para colocar el dedo meñique sobre las cuerdas es necesario utilizar el codo situado debajo del violín.
5. Como resultado de una correcta posición del brazo izquierdo y de los dedos de la mano izquierda, el dorso de la mano estará en línea con el antebrazo y con la muñeca.

Moser/Joachim rechazan el famoso «agarre de Geminiani» para la mano izquierda y destaca sobre todo el papel de las escalas en el desarrollo de la técnica. Sobre todo utiliza escalas menores melódicas para establecer así la búsqueda de la verdadera entonación.

Crickboom en estos ejercicios aconseja que el dedo meñique debe levantarse bastante y conservar una posición arqueada para caer sobre la cuerda guardando siempre la misma posición.

- Cambios de posición.

Ambos autores priorizan el desarrollo de una buena técnica de cambio de posición hacia la tercera antes que la segunda. El pulgar izquierdo deberá lograr la destreza suficiente en el cambio. El portamento recibe la aprobación como medio de expresión así como de la preservación del timbre uniforme.

- Habilidades y destrezas auditivas

Para Moser/Joachim el estudio de las escalas aporta al alumno un concepto de la afinación bastante amplio. Para ello muestran diferentes escalas con cambios de posición con un acompañamiento de un segundo violín realizado por el maestro, siendo capaz de poder colocar los sonidos en su diapasón de una manera más correcta iniciándose en la escucha y en el desarrollo del oído. Crickboom aconseja que el profesor deberá acostumbrar, en la medida de lo posible, al alumno a afinar él mismo su violín



mediante la utilización de las dobles cuerdas.

- Refuerzo del lenguaje musical

Crickboom plantea que el lenguaje musical es la base de la educación musical. Gracias a su estudio se pueden desarrollar las cualidades auditivas del alumno y de esta manera puede fijar toda su atención en el mecanismo de los dedos y del arco.

- Cognición

Este aspecto tampoco es contemplado en ninguno de estos métodos, ya que incluso consideran que el alumno debe tener ciertas nociones de lenguaje musical antes de iniciarse en el estudio del violín. Crickboom, lo expresa de la siguiente manera: “El alumno deseoso de consagrarse al estudio del violín deberá poseer una mano izquierda apropiada al instrumento, una gran elasticidad en los brazos y solfear con perfecta afinación. Ningún estudio podrá reemplazar completamente el reunir estas cualidades naturales” (Crickboom, 1923: 5).

- Desarrollo emocional

Ninguno de los métodos contempla esta opción como parte del desarrollo fundamental en el aprendizaje del violín.

En la actualidad ambos métodos resultan algo obsoletos en cuanto a la técnica del violín ya que sostienen una serie de cuestiones planteadas por sus predecesores y compañeros que en la actualidad están totalmente en desuso. Por ejemplo, en cuanto a la técnica del arco sostienen que el brazo del arco deberá mantenerse bajo constantemente y creen sobre todo en el libre movimiento de la parte superior del brazo, más concretamente en la articulación del hombro. De esta manera existe una combinación entre un codo bajo y una muñeca alta y poco flexible. También en cuanto al uso del vibrato recomiendan su introducción selectiva y sólo cuando la expresión lo exija.

III. D. MÉTODOS ACTUALES DE MAYOR CIRCULACIÓN EN DISTINTOS PAÍSES.

- Eje didáctico-metodológico

Tanto el Dolfleinmethod (Dolflein, 1932) como el Allforstrings (Anderson y Frost,



1985) son un excelente material para trabajar en los inicios con el instrumento. El material que proporcionan es una fantástica guía para el maestro aportando elementos didácticos que servirán de gran ayuda. Las melodías que introducen son bastante sencillas y tratan de desarrollar la musicalidad en el alumno. Ambos métodos dan importancia al desarrollo progresivo de las habilidades. Todos los problemas técnicos son abordados mediante ejercicios muy cortos y simples. Además, utilizan un lenguaje muy sencillo para facilitar su comprensión a los alumnos. Utilizan herramientas didácticas, fotografías y dibujos que ejemplifican diferentes aspectos de la técnica violinística. Los autores de estas metodologías son Erich Dolflein, musicólogo alemán centrado en la enseñanza del violín y su esposa Elma Dolflein. Ambos elaboraron un método destinado al progreso del violinista desde sus comienzos. Y los violinistas y pedagogos americanos Gerald A. Anderson y Robert S. Frost.

- Habilidades y destrezas motrices

Dolflein comienza estudiando la posición de la mano izquierda y del brazo izquierdo como base de una adecuada colocación del instrumento. Considera que el origen de una correcta posición del violín reside en el hombro y la barbilla que son ayudados por la mano derecha. Debe de estar situado en posición horizontal sin el soporte de las manos y sostenerse simplemente con el peso de la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda. Después, a través de una serie de dibujos se ejemplifica la colocación adecuada de la mano izquierda. Para la colocación del arco también da una serie de recomendaciones y muestra una serie de dibujos donde se ve cuál es la correcta posición de la mano derecha en el arco.

- Habilidades y destrezas auditivas

Dolflein recomienda utilizar sólo cinco notas para aprender el movimiento adecuado de los dedos, la digitación y afinar y situar los sonidos adecuadamente en el diapasón del violín. Comienza con una serie de ejercicios de cuerdas al aire. Seguidamente pasa a utilizar los digitados dentro de sus ejercicios y melodías.

Anderson y Frost empiezan con la técnica del pizzicato en todas las cuerdas. Después utiliza el arco. Para la afinación recomienda poner los dedos y prepararlos antes. También aconsejan colocar marcas o señales en el diapasón del violín para que sea más fácil memorizar y afinar las notas en una correcta posición.

- Refuerzo del lenguaje musical



Ambos métodos refuerzan el lenguaje musical a través de sus ejercicios. Los ritmos que emplean son muy sencillos, de esta manera el alumno podrá adquirir poco a poco un mayor control sobre la velocidad del arco y tocar con diferentes partes del arco hasta la nuez, diferenciando así diferentes arcadas. Ambos métodos utilizan esquemas donde explican las figuras musicales y su duración, así como los diferentes tipos de compases y combinaciones rítmicas que pueden realizarse.

- Cognición

Ambos métodos consideran importante que el alumno ya sea capaz de leer la partitura y los ejercicios planteados en ellos. Por tanto el trabajo y el desarrollo de la memoria musical no serán contemplados como un aspecto esencial en el desarrollo de estas metodologías.

- Desarrollo emocional

A este parámetro le dan muy poca importancia, porque están más centrados en presentar los diferentes problemas técnicos y darles soluciones. Son métodos estrictamente basados en el desarrollo y habilidades técnicas de los alumnos en el comienzo del aprendizaje del violín.

TABLA-RESUMEN DE LAS PRINCIPALES APORTACIONES DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS:

MÉTODOS BASADOS EN LA CONCIENCIACIÓN CORPORAL.

- Metodo de P. Rolland

Importancia del equilibrio corporal y del balanceo a través de ejercicios preparatorios.

- Método de K. Havas. Naturalizar los movimientos en la acción de tocar el violín.

MÉTODOS DE EDUCACIÓN INSTRUMENTAL EN EDADES TEMPRANAS

- Método S. Suzuki

Importancia de la repetición dirigida de cada ejercicio/canción a través de un repertorio de melodías sencillas.

- Método G. Szilvay



Fomentar el ritmo de aprendizaje individualizado y la lecto-escritura musical utilizando un código de colores para cada cuerda.

- Métodos tradicionales.

Método M. Crickboom. Importancia del estudio de las escalas para afianzar la afinación.

- Método de J. Joachim y A. Moser.

Utilizan el acompañamiento de una segunda melodía mucho más elaborada y realizada por el maestro.

MÉTODOS DE MAYOR DIFUSIÓN

- Método de E. Dolflein.

Utilizan señales en el diapasón para facilitar el aprendizaje de las canciones.

- Método de Anderson y Frost.

Fomentan el desarrollo de la escucha interna: Escuchar y luego reproducir.

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de los ocho métodos seleccionados del siglo XX nos ha mostrado, que es a partir de esta época cuando los autores comienzan a dar importancia, no sólo a aspectos propiamente físicos de la acción de tocar el violín o al desarrollo de la técnica, sino también a la necesidad de la relajación, de movimientos libres de tensión, así como a la necesidad de atender aspectos psicológicos que desarrollen la inteligencia emocional, fundamental para que el conocimiento, el estudio y la enseñanza/aprendizaje del violín sean más efectivos y tengan unos objetivos claros basados en la adquisición de hábitos posturales adecuados y correctos que permitan una mejor ejecución.

De entre la gran amplitud de métodos de iniciación al violín, hemos seleccionado para este trabajo únicamente ocho métodos. Estos tienen en la actualidad y dentro del ámbito de la enseñanza del violín una mayor repercusión a nivel internacional, incluyéndose como referentes de uso pedagógico en los planes de estudio de prestigiosos conservatorios de música tales como: Royal College of Music (Londres, Reino Unido), The Julliard School (Nueva York, EEUU), Manhattan School of Music (Nueva York, EEUU), entre otros.

Todos los métodos analizados del siglo XX aplican fundamentalmente al estudio del violín una serie de conceptos acerca de la anatomía y de la correcta colocación del instrumento. Además, hacen bastante hincapié en realizar movimientos libres



de la manera más natural posible, ya que parten de la premisa de que tocar el violín y mantener su posición adecuada puede a menudo inhibir la facilidad y la naturalidad de los movimientos favoreciendo una postura antinatural y llena de tensiones. A su vez estos métodos abogan por ajustar los movimientos de manera que también la posición sea siempre lo más natural posible. Todos estos métodos contemplan que la posición y la sujeción del violín están basadas en depositar la barbilla ligeramente encima de la barbada. Simultáneamente, el violín debe descansar encima de la clavícula formando un plano horizontal, es decir, las clavijas del violín quedarán aproximadamente a la altura de los ojos. De esta forma la sujeción del violín produce la colocación del instrumento sobre la clavícula, la espalda ayudará también en esta sujeción y la cabeza mantendrá la estabilidad del instrumento impidiendo que el mentón tienda a inclinar el violín hacia delante. La postura de la cabeza deberá mantenerse cómoda y nunca forzada.

Al mismo tiempo, estos métodos tratan de concienciar al alumno en conocer mejor su cuerpo y ser conscientes de las partes implicadas en la acción de tocar el violín, de tal manera que el alumno podrá reconocer la posición más adecuada que le permita tocar e interpretar el repertorio para violín de una manera libre y natural.

Otro apartado muy abordado en los tratados de estos siglos se centra en la búsqueda del equilibrio corporal. Este equilibrio favorece una postura estática que a su vez permite la dinamización y la libertad de los movimientos. Tratan de establecer que un equilibrio adecuado conlleva un menor gasto de energía y un mayor control corporal. Muchos de estos métodos aconsejan, además, practicar frente a un espejo para poder observar la postura, equilibrio y estabilidad.

Otro de los aspectos esenciales será al control de la respiración. Esta deberá ser suave y nunca forzada. Además, gracias a la respiración se podrá conseguir un incremento de la concentración de modo que el alumno esté plenamente centrado en observar sus movimientos.

Los métodos del siglo XX consideran al cuerpo como el eje central de la interpretación utilizando a este como una herramienta esencial que mejore la condición física, reduzca la fatiga y el cansancio muscular. Por tanto acercan la práctica del violín a la de un deporte.

Estos métodos y libros guían al alumno de una forma completa, ordenada y progresiva de tal manera que se pueda desarrollar su personalidad y su individualidad artística. Galamian (1985) insiste en que la técnica para tocar el violín no consiste



solamente en una serie de reglas sino más bien en un conjunto de principios generales en el que pueden tener cabida todas las particularidades, siendo lo suficientemente flexibles para poderlos aplicar a cualquier caso especial. Suzuki, además, añade que cada estudiante es un individuo con su propia personalidad. Por lo tanto se deberá respetar el ritmo de cada alumno y su particular adaptación al instrumento y a sentir la música desde su punto de vista. La clave para obtener una elevada destreza y técnica del instrumento residirá en la capacidad de conseguir la mayor rapidez y precisión posibles entre la mano, los músculos y la mente.

Asimismo, el uso de la tecnología favorece la enseñanza, ya que existen numerosos videos en Internet donde se muestran diferentes maestros o profesores que, a modo de ejemplo ofrecen sus lecciones en este marco tecnológico. Las lecciones de violín en formato de vídeo, se está convirtiendo en un método cada vez más popular para el estudio musical. Estos nuevos recursos tecnológicos fomentan que el alumno trate de entender por qué y las pautas adecuadas de una técnica del violín. Utilizar el video como recurso pedagógico-didáctico abre una ventana al profesor en la pedagogía del violín complementando el aprendizaje solo por medio de la imitación y de la repetición del profesor. El video además permite que el alumno pueda analizar y relacionar muchas peculiaridades técnicas que por sí solo no podría descubrir, ya sea por su corta edad, como por el hecho en sí de la complejidad técnica del instrumento.

El movimiento es otro de las aportaciones de las metodologías de educación musical que han tenido mayor éxito y repercusión en el siglo XX, continuando desarrollándose en la actualidad. Los alumnos deben aprender con un movimiento libre y económico (Talbot, 1997), algo nada fácil, pues tocar el violín es una acción muy delicada y específica, donde se debe tener un especial control de los movimientos musculares que interfieren en la interpretación y en la forma de tocar (Szende & Nemessuri, 1971).

Suzuki hace que los niños anden mientras están tocando. Gracias a esto conseguirá dar libertad de movimientos mientras realizan el repertorio de canciones marcado en su método (Grilli, 1998). KatoHavas y Paul Rolland abogan por un entrenamiento de los movimientos más grandes primero, para poco a poco ir centrando la atención en los músculos más pequeños y en la motricidad fina. Además Rolland da bastante importancia al equilibrio del cuerpo y a la relajación postural. Este punto de vista es bastante similar al planteamiento de Dalcroze cuya metodología está basada en el hecho de que el pulso y el ritmo de la música son esencialmente desarrollados a través de la habilidad del movimiento (Medoff, 1999). Havas (1968) establece que el movimiento conlleva un impulso rítmico y dirigido, es decir, se trata de poner al cuerpo en un movimiento



continuo dándole la oportunidad de ser parte de esta continuación del movimiento y tratando de evitar los elementos inmóviles.

La importancia de educar a los niños en el desarrollo de un movimiento libre de tensiones ayuda a que aprendan a disfrutar mucho más de la música con menos miedos, tensiones y con una postura mucho más libre y fuera totalmente del estatismo. Por lo cual en nuestra época actual debemos dar bastante importancia a la ciencia de la educación del movimiento (Blattert&Kramer, 1997).

La motricidad refleja todos los movimientos del ser humano y que éstos determinan el control motor de los niños manifestado por medio de una serie de habilidades básicas, siendo la motricidad el reflejo existente entre los movimientos, el desarrollo psicológico y el desarrollo global, incidiendo en los niños/as como una unidad. Cada vez hay más conciencia acerca de la importancia de la educación a través de la inteligencia emocional. Este hecho está generando que poco a poco se dé más importancia a este aspecto en los planes de estudio y en las programaciones didácticas actuales, adquiriendo vital constancia a la hora de desarrollar con éxito una carrera profesional de música (Lieberman, 1995).

Las pautas para los futuros profesores deben incluir aspectos didácticos que deberán ser extraídos como conclusión a todas las metodologías analizadas en esta investigación, con especial relevancia en las teorías educativas de los maestros actuales o del siglo XX:

- Desarrollar en los alumnos la capacidad de entender el equilibrio corporal como un estilo fundamental e indispensable a la hora de la práctica con el instrumento (Lewis, 1998).
- Desarrollar en los alumnos un movimiento de calidad, con potencia, con agilidad y coordinación, un buen tono muscular, una gran flexibilidad, una atención continuada hacia la mecánica de los movimientos, la posición del cuerpo y el sonido del instrumento. Practicar rutinas de elasticidad con ambas manos, muñecas y dedos.
- Utilizar una metodología adecuada a la edad del alumnado y a sus capacidades intelectuales. Tratar de que ésta sea lo más progresiva posible.

En conclusión podemos decir que los métodos de iniciación al violín del siglo XX aportan a la enseñanza de este instrumento un nuevo enfoque basado en el desarrollo de herramientas que les permitan expresarse y tocar el violín con plena libertad de movimientos, respetando el ritmo de aprendizaje de cada cual, el pensamiento y el sentimiento hacia el aprendizaje y la interpretación de la música a través del violín.



BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, G.E., & Frost, R.S. (1985). *All for Strings*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company.
- Blatter, R. & Kramer, E., (1997). *Besondere Anforderugen an das Schultergelenk des Orchestermusikers: Eine Analyse aus Sicht der Bewegungslehre*. *Das Orchester*, 45(3), 19-21.
- Crickboom, M. (1923). *Método de violín teórico y práctico, Vol. I*. Bruselas: Schott.
- Dolflein, E. & Dolflein, E. (1932). *The Dolflein Method (Volume I), The beginning*. Londres: Schott.
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing and Teaching*. Michigan: Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Grilli, S. (1998). *Bringing Up the Delicacy of the Ear*. *American Suzuki Journal*, 26(4), 30-31.
- Havas, K. (1968). *The Twelve Lesson Course In A new Approach to violin playing*. Londres: Bosworth and Co., Ltd.
- Joachim, J., & Moser, A. (1905). *Violinschule. Vol. 2*. Berlín: N. Simrock.
- Lewis, D. (1998). *Practical Musician: Preventing Overuse Injuries: The Power is in your Hands*. *Strings*, 68, 26-32.
- Lieberman, J. L. (2000). *Shoptalk: The importance of Setup*. *Strings*, 86, 40-42.
- Medoff, E. (1999). *The Importance of Movement Education in the Training of Young Violinists*. *Medical Problems Performing Artists*, 14(4), 210-219.
- Rolland, P. (1971). *Young Strings in Action. Vol. I*. Farmington (NJ): Boosey and Hawkes.
- Sassmannhaus, E. (1976). *Früher Anfang auf der Geige (Band I)*. Kassell: Barenreiter.
- Suzuki, S. (1978). *Suzuki Violin School (Volume I)*. Miami, Florida: Summy-Birchard Inc.
- Szende, O. & Nemessuri, P. (1971). *The physiology of violin playing*. Londres: Collet's.
- Szilvay, G. (1977). *Violin ABC, Book A*. Helsinki: Fennca Geherman.
- Talbot, J. (1997). *Mission unstoppable*. *The Strad*, 108(1289), 979-982.

