



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de cuerda

**LA EVOLUCIÓN DEL ESTUDIO DE LAS ESCALAS EN EL VIOLÍN DESDE EL
SIGLO XVIII HASTA LA ACTUALIDAD**

Saúl Crespo Saldaña

Oviedo 2014



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA

EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de cuerda

LA EVOLUCIÓN DEL ESTUDIO DE LAS ESCALAS EN EL VIOLÍN DESDE EL SIGLO XVIII HASTA LA ACTUALIDAD

Trabajo de fin de estudios realizado por

Saúl Crespo Saldaña

bajo la dirección de

Antonio Peña Fernández

Oviedo 2014

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente la inestimable colaboración de mi maestro Yuri Nasushkin, quien me ayudó a encontrar gran parte de la documentación que he necesitado para la realización de este trabajo y a traducir algunos de los textos, así como la ayuda de Antonio Peña, quien ha dirigido la investigación y me ha aconsejado sabiamente el camino a seguir.

También quiero agradecer la ayuda y el apoyo tanto de profesores como Marco Martínez, Edson Zampronha o Alberto Bernal, y de compañeros y amigos como Andrés Martínez, Marco Saldaña, Carlos García, Daniel Santos, Belén Méndez e Iker Sánchez. Por último deseo agradecer también el apoyo de mi familia y demás amigos en los momentos difíciles.

RESUMEN

La finalidad de este trabajo ha sido dar una visión general de la dirección que ha seguido la evolución del estudio de la técnica violinística mediante la práctica de las escalas, desde los primeros métodos de violín que contenían esta clase de ejercicios, hasta los métodos de escalas más modernos. Después de un somero repaso a la historia del violín desde el siglo XVIII hasta la actualidad, se han analizado en profundidad diversos métodos que han ido apareciendo a lo largo de este transcurso, y se han extraído conclusiones tanto a nivel pedagógico como puramente técnico.

También se ha realizado un análisis comparativo entre los métodos, llegando así a conclusiones acerca de qué métodos son más o menos adecuados para los diversos estadios de aprendizaje del violinista. Se ha encontrado dos líneas por las que esta clase de estudio ha evolucionado: unos métodos están más enfocados al trabajo minucioso de todas las técnicas y patrones que pueden ser encontrados en el repertorio, y otros están más enfocados a un estudio diario más práctico pero menos completo.

PALABRAS CLAVE

Violín, escalas, pedagogía, arpeggios, dobles cuerdas, mano izquierda, tonalidad

ÍNDICE

Introducción.....	7
Metodología.....	10
I- Breve historia de las escuelas violinísticas.....	11
– La escuela italiana: Los inicios.....	12
– El conservatorio de París.....	14
– La escuela Checa.....	15
– Habeneck y Bériot.....	16
– Joseph Böhm y el conservatorio de Viena.....	17
– De Joseph Böhm a Leopold Auer.....	18
– La escuela rusa.....	20
II- Análisis de los distintos métodos.....	23
– Las escalas dentro de los métodos de violín: de Geminiani a Joachim.....	23
– Jan Hrimaly.....	28
– Hans Sitt: Tonleiterstudien.....	30
– Otakar Sevcick Op. 1.....	33
– Schradieck: Complete Scales Studies.....	36
– Carl Flesch: Das Skalensystem.....	40
– Ampliación de Max Rostal.....	44
– Ivan Galamian: Contemporary violin Technique.....	45
– Elizabeta Guilels.....	55
III- Análisis comparativo de los diferentes métodos.....	58
– Reflexiones preliminares.....	58
– Comparativa de los diferentes métodos.....	64
IV-Evolución del estudio de las escalas en el violín desde el siglo XVIII hasta la actualidad.....	69
V- Conclusiones.....	73
VI- Anexo I: Breve historia de las escuelas violinísticas (Arboles genalógicos).....	75
VII- Bibliografía.....	80

INTRODUCCIÓN:

El violín es, indudablemente, uno de los instrumentos más significativos en la historia de la música europea. En el barroco empieza a cobrar cada vez mayor importancia; a partir de ahí, al mismo tiempo que el propio instrumento evoluciona, evoluciona también la técnica y la forma de tocarlo. Cada vez se escriben obras más exigentes para el instrumentista, razón por la cual el aprendizaje del instrumento se torna más tortuoso y difícil.

Esta evolución del repertorio propicia que el violín dejase de ser un instrumento de la música popular y que entrase en círculos más académicos. La dificultad del repertorio creó la necesidad de refinar la técnica, y dicha necesidad fue la que propició la fundamentación de principios básicos acerca de cómo tocar un instrumento a la vez tan bello y tan exigente. Esta fue la razón por la que aparecieron los primeros tratados acerca de cómo tocar el violín, entrado el siglo XVIII¹.

Ahora bien, en la práctica del violín hay una gran cantidad de factores que influyen en el resultado final, relativas tanto a la mano izquierda como a la mano derecha. Entre otras, son cuestiones como afinación, agilidad, firmeza (relativas a la mano izquierda) y timbre, elasticidad del movimiento, perpendicularidad del arco (relativas a la mano derecha). La tremenda magnitud de los contenidos a trabajar fue la causa de que, con el paso del tiempo, los tratados acerca de cómo tocar el violín fueran creciendo cada vez más, hasta que cada uno de los apartados que inicialmente conformaban dichos tratados cobraron entidad propia, creándose métodos independientes para cada una de los elementos que comprendían el estudio y aprendizaje del violín.

En esta investigación se pretende profundizar en el análisis del estudio de uno de estos apartados: el comúnmente conocido como “las escalas”. Debido al carácter tonal de la música

1 En concreto el tratado de F. Geminiani “*The art of Playing on the Violin Op. 9*” (1751)

europaea, era necesario para cualquier violinista que se preciase (y sigue siéndolo para cualquier violinista que se precie actualmente) el estudiar la aplicación del sistema tonal temperado en la práctica del instrumento. Dado que la base de la que parte la tonalidad es la escala jónica (o escala mayor), correspondiente a las teclas blancas del piano (o del clave en su momento), esta aplicación consiste en el estudio de esta estructura escalar para entrenar el oído y la afinación del músico dentro de este sistema. Dado que los acordes y la funcionalidad de los mismos son otra de las bases fundamentales del sistema tonal, resulta fácil entender que el estudio de los arpeggios (que no son sino acordes presentados de forma horizontal en vez de vertical) entren también dentro de este estudio.

Establecidas estas bases, podemos entender ya la principal utilidad del bloque de las escalas, y estamos ya más cerca de una definición pragmática del mismo. Sin embargo, todavía queda un factor muy importante de la música europea tonal sobre el cual no hemos reflexionado aún: la polifonía.

A pesar de ser inicialmente un instrumento melódico, la fisonomía del violín (al igual que la del resto de instrumentos de cuerda) hace posible que, al tocar dos (o más cuerdas a la vez), suenen varias notas simultáneamente. Esto convierte al violín en un instrumento no sólo melódico, sino también polifónico. Esta característica del violín cobra importancia en el Barroco, llegando a su máxima expresión en las 3 sonatas y 3 partitas para violín solo de J. S. Bach . Al tener un puente que carece de trastes, la afinación a la hora de ejecutar la polifonía se convierte en uno de los grandes problemas para los violinistas que quieran tener cierto grado de dominio del instrumento (y para los que no lo quieran, también). Siendo así, resultaba necesario incluir el estudio de las dobles cuerdas y de la polifonía en un apartado del estudio dedicado a fundamentar el oído y la afinación en el sistema tonal. Y el bloque que mejor se adapta a esta definición es el bloque de las escalas².

De esta forma, podemos inferir lo siguiente: las escalas, en cuanto al estudio del violín se refiere, son el bloque temático que engloba el estudio de la tonalidad en estructuras escalares, arpeggios y dobles cuerdas, cuya función principal es el asentamiento del oído y de la afinación del violinista.

2 En las reflexiones preliminares del capítulo III (pag. 58), se profundizará más en el concepto de método de escalas y la naturaleza de sus diferentes apartados.

No obstante, el que fundamentar la afinación sea la función principal del estudio de las escalas, no significa que sea la única. Al realizar este estudio se pueden trabajar también los diversos golpes de arco, la continuidad del sonido, la agilidad de la mano izquierda, etc. Esto convierte a las escalas en una parte muy importante del aprendizaje del futuro violinista. Y éste es el motivo por el que estoy realizando esta investigación.

Como es lógico, con el paso del tiempo el estudio de las escalas en el violín ha ido evolucionando, y ha tomado diferentes direcciones y peculiaridades en cada una de las diferentes escuelas violinísticas. La intención de este trabajo es analizar dicha evolución y comparar las diferencias que han ido apareciendo a la hora de abordar este estudio tanto entre las diferentes escuelas como en las diferentes épocas. De esta forma se podrá ver la dirección general en la que este estudio se ha desarrollado, los puntos fuertes y flacos de cada uno de los métodos, y cuál es la vía más óptima en la que se puede enfocar dicho estudio en el futuro.

METODOLOGIA:

El trabajo se dividirá en cuatro capítulos, cada uno dedicado a una parte del estudio de la evolución de las escalas a lo largo de la historia. De esta forma, el primer capítulo (Breve historia de las escuelas violinísticas) será un resumen de la evolución y desarrollo de las diferentes escuelas violinísticas que han ido apareciendo desde el siglo XVIII hasta la actualidad, para una mejor contextualización de cada método de escalas en su época.

El segundo capítulo estará dedicado al análisis individual en profundidad de la forma de abordar el estudio de las escalas de cada uno de los maestros del violín que se han dedicado a ello. En aquellos violinistas que hayan incluido el estudio de las escalas dentro de compendios mas grandes acerca de cómo tocar el violín, se analizarán solamente las partes dedicadas a este tipo de estudio.

El siguiente capítulo (Análisis comparativo de los diferentes métodos), estará dividido en dos partes. En la primera parte se expondrán unas reflexiones preliminares acerca de en que consiste y qué utilidades tiene el estudio de las escalas como bloque independiente dentro de la técnica violinística. Esto servirá para plantear unas bases firmes de cara al análisis comparativo de los diferentes métodos, que será el contenido de la segunda parte.

El último capítulo consistirá en un análisis detallado de los resultados obtenidos a partir de los capítulos 2 y 3 (análisis individual y análisis comparativo de los diferentes métodos). De esta forma se obtendrá una visión clara de cómo ha evolucionado el estudio de las escalas en el violín desde el siglo XVIII hasta la actualidad, lo cual facilitará la extracción de conclusiones acerca de la materia en cuestión.

I- BREVE HISTORIA DE LAS ESCUELAS VIOLINÍSTICAS

El nacimiento del violín se remonta, junto con el de la viola, al renacimiento. Sin embargo, ambos instrumentos tuvieron trayectorias muy diferentes: mientras que la viola era un instrumento noble, al violín se lo consideró un instrumento vulgar hasta bien entrado el siglo XVII. La primera mención escrita del violín (con las cuerdas y la afinación que conocemos hoy en día) data de 1556:

*Le violon est fort contraire à la viole [...] Nous appelons viole c'elles desquelles les gentils hommes, marchantz et autres gentz de vertuz passent leur temps [...]L'autre s'appelle violon et c'est celuy duquel ont use en dancieries [...]*³

El violín es muy diferente a la viola [...] Llamamos viola a aquella con la que los gentilhombres, mercaderes y otras gentes virtuosas pasan su tiempo [...]El otro se llama violín, y es el que se usa en los bailes [...]

Esta es la razón principal debido a la cual no hubo una escuela de violín propiamente dicha hasta finales de la época barroca, pese a haber sido un instrumento muy conocido y usado en toda Europa. Lully (Florencia, Italia, 28 de noviembre de 1632 - París, 22 de marzo de 1687) fue uno de los primeros compositores que escribieron para violín (si bien no para violín solo, sino como masa orquestal). A partir de entonces el violín empezó a cobrar importancia, hasta establecerse como uno de los instrumentos más importantes de la música occidental.

No fue hasta el momento en el que empezó a ser tenido en cuenta por los compositores, cuando empezó a establecerse una escuela violinística propiamente dicha (entendemos por “escuela violinística” el establecimiento y fundamentación escrita de unos cánones o normas acerca de cómo tocar el instrumento). Al haber nacido en el norte de Italia,

³ *Epitomé musical des tons, sons et accordz*: Philibert Jambe-de-Fer

no es de extrañar que fuesen los Italianos los que sentasen las primeras bases acerca de la técnica y la interpretación violinística. Esta es, de hecho, la razón por la cual la gran mayoría de las líneas genealógicas de las relaciones maestro-discípulo se remontan a maestros del barroco italiano, y concretamente a uno: Arcangelo Corelli.

LA ESCUELA ITALIANA: Los inicios

Con la excepción de la escuela de Manheim, la práctica totalidad de las escuelas se remontan hasta el violinista y compositor Arcángelo Corelli (Fusignano, 17 de febrero de 1653 — Roma, 8 de enero de 1713). Corelli es una figura sobre la cual han abundado las leyendas, debido a la falta de datos, poco rigor e imaginación de los historiadores del siglo XVIII. Este es el motivo de que sea difícil separar los datos verdaderos de los inventados. Sin embargo, sí se sabe con certeza que en su juventud perteneció a la Accademia Filarmónica de Bolonia, y que sus principales mecenas en Roma fueron Cristina de Suecia, el cardenal Pamphili y, posteriormente, el cardenal Ottoboni. Y también se conoce con certeza el nombre de dos de sus alumnos, que son los más interesantes para esta investigación, aunque cada uno por una razón diferente. Dichos alumnos son Francesco Geminiani y Giovanni Battista Sonis.

Francesco Geminiani nació en Lucca (Toscana) en el año 1687. Estudió violín en Milán con Carlo Ambrogio Lonati y más tarde en Roma con el ya citado Corelli. Hasta el año 1714 estuvo trabajando en Italia en diferentes orquestas, y este fue el año en el que viajó a Inglaterra, donde viviría el resto de su vida (salvo una temporada que tuvo que pasar en Dublín debido a ciertos problemas con la justicia). Allí no tardó en convertirse en el gran maestro del violín; colaborando nada menos que con compositores como Haendel, y allí tuvo su labor más prolífica, no sólo como violinista, sino también como compositor. Finalmente murió en 1762, en uno de sus viajes a Dublín. Es recordado no sólo como un gran virtuoso del violín (sus obras eran a menudo tremendamente exigentes técnicamente), sino también como un teórico de la música, ya que escribió varios tratados acerca de diferentes aspectos de la práctica musical.

Es uno de estos tratados el que interesa especialmente a los propósitos de esta investigación: “The Art of Playing on the Violin, op. 9” (1751). Es uno de los métodos de

violín más antiguos que se conocen. En el ya aparecen algunos ejercicios para el estudio específico de las estructuras escalares tonales, además de interesantes ejercicios de escalas en dobles cuerdas, pero ya habrá ocasión para hablar de ello en el siguiente capítulo. Acerca de este tratado, cabe destacar también la revisión y traducción al francés, de autor anónimo, editada por Jean-Georges Sieber (1738-1822), editor afincado en París. Entre muchos otros, sus trabajos incluyen las primeras ediciones de varias sinfonías de Mozart y nada menos que 50 sinfonías de Haydn con partichelas. Esta “nouvelle edition” altera bastante el contenido del tratado, siendo necesario compararla con la versión original, comparación que puede esclarecer ciertas cosas acerca de la evolución del estudio de las escalas. También cabe destacar las diferencias entre las premisas del tratado de Geminiani y el famoso tratado de violín de Leopold Mozart (un poco posterior); son muy notables. Sin embargo, al no ahondar en el estudio de las estructuras escalares, el tratado de Leopold Mozart, pese a su importancia estilística, carece de interés para este estudio.

Giovanni Battista Somis (Diciembre 1686 – Agosto 1763), a diferencia de Francesco Geminiani, no resulta interesante para nuestro propósito por su labor teórica ni por su labor concertística ni compositiva; es su labor pedagógica la que hay que tener en cuenta. Algunos de sus mejores alumnos fueron Jean-Marie Leclair, Felice Giardini, Louis-Gabriel Guillemain, y también Gaetano Pugnani. Y su relación con Gaetano Pugnani (Noviembre 1731 – Julio 1798) es especialmente interesante, ya que es la que continúa la línea genealógica hasta el célebre violinista Giovanni Battista Viotti. Viotti fue un violinista de renombre internacional (a pesar de haber nacido en Italia tuvo una importante carrera concertística por Francia e Inglaterra), pero su labor pedagógica no es menos importante. De Viotti van a surgir la práctica totalidad de las ramas del árbol genealógico que nos llevará a los diferentes métodos de escalas. Y es que Viotti fue maestro, nada menos que de Pierre Baillot y Pierre Rode (a quienes se puede considerar fundadores junto con Kreutzer de la escuela francesa) y también de Friedrich Wilhelm Pixis, a través del cual llegaremos a violinistas como Sitt, Ševčík y Hřimalý, y este último también influenciará en la pedagogía de Pyotr Stolyarsky. Hemos llegado a un punto de inflexión importante; el conservatorio de París.

EL CONSERVATORIO DE PARÍS:

Hay tres violinistas que fueron fundamentales en el conservatorio de París a principios del siglo XIX; ellos son Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode y Pierre Baillot. Los tres fueron pedagogos en este centro, y colaboraron juntos al escribir el método de violín del conservatorio de París. Rode y Baillot fueron ambos discípulos de Viotti, pero Kreutzer provenía de otra escuela diferente; la escuela de Mannheim. Dicha escuela fue fundada por Johann Wenzel Anton Stamitz⁴ (1717-1757), violinista y compositor, famoso por las innovaciones en la sinfonía clásica. Se sabe que estudió un año en la universidad de Praga, pero se desconoce de quién fue alumno. Después de este año en la universidad la abandonó para intentar una carrera como solista, y 6 años después, en 1741 se estableció en Mannheim, donde realizó su conocida labor como compositor. Impartió clases de violín a su hijo, Anton Stamitz, que a su vez fue el maestro de Rodolphe Kreutzer, que posteriormente había de impartir clases en el recién fundado conservatorio de París.

En 1795 se establece el Conservatorio de Música de París (anteriormente había sido el Instituto Nacional de Música), en 1800 se empiezan a impartir también clases de danza y en 1806 pasa a llamarse Conservatorio de Música y de Declamación. En esta época fue cuando Baillot, Rode y Kreutzer coincidieron como docentes en el conservatorio; en 1802 publicaron su método de violín. Viotti también fue maestro de Jean François Tiby, que a su vez sería con quien aprendiera el belga Charles Auguste de Bériot (1802-1870). A Bériot se le ofreció la plaza de profesor de violín en el conservatorio de París después de la muerte de Baillot en 1841, pero la rechazó, convirtiéndose más tarde en profesor en el conservatorio de Bruselas, donde estableció la escuela franco-belga. Bériot tiene un extenso método de violín en tres volúmenes, en el cual las escalas cobran bastante importancia en el segundo tomo. Bériot fue maestro de insignes violinistas, entre ellos Henri Vieuxtemps y Heinrich Wilhelm Ernst.

A partir de Viotti, aparecen tres caminos principales en los que se desarrollan las relaciones maestro-discípulo. Por un lado, por la línea de Friedrich Wilhelm Pixis aparecerá la escuela checa; por otro, François Antoine Habeneck (quien de hecho fundó la orquesta de alumnos del conservatorio de París, alumno de Baillot y de Kreutzer), junto con su alumno

⁴ Germanización del checo “Jan Václav Antonín Stamic”

Hubert Léonard (que también fue alumno de Charles de Bériot) desarrollaron la escuela franco-belga; y a su vez, a través de Joseph Böm, alumno de Pierre Rode, se establecería una escuela más centroeuropea (Hungría, Austria), que después se extendería a Polonia, acabando finalmente por evolucionar en la escuela rusa. Cada una de estas tres ramas merece un apartado propio.

LA ESCUELA CHECA:

Friedrich Wilhelm Piksis (1785-1842), nació en Manheim y empezó a estudiar música con su padre. Estudió violín con Viotti en 1798, y posteriormente, después de una carrera internacional como concertista (junto a su hermano recorrió toda Europa, estuvo incluso en Rusia), impartió clases de violín en el conservatorio de Praga. Allí fue donde tuvo como alumno al checo Moritz Mildner (1812-1865), que sería quien estableciese la escuela checa. Mildner estudió con Piksis en dicho conservatorio, siendo uno de sus primeros graduados, y además formó parte del primer cuarteto de cuerda de Praga, junto a su maestro. Posteriormente se convirtió también en profesor del conservatorio de Praga, donde tuvo como alumnos a, entre otros, a los checos Antonin Bennewitz y Jan Hřímalý.

La labor docente de Bennewitz fue importante: prueba de ello es que tuviese alumnos como Hans Sitt y Otakar Sevcik. Tanto uno como otro son famosos por sus métodos pedagógicos, desarrollados ambos a finales del siglo XIX. Dentro de estos métodos de violín están, cómo no, sendos métodos de escalas, que serán analizados posteriormente. Sus ejercicios son tan importantes, que a día de hoy sus métodos de violín se siguen utilizando, sobre todo en la fase de aprendizaje de los futuros violinistas.

En cuanto a Jan Hřímalý (1844-1915), cabe destacar que también tiene un método de escalas, si bien no es tan conocido internacionalmente como Sevcik y Sitt. Sin embargo, su labor pedagógica también es importante. Después de estudiar en Praga y de ser concertino de la orquesta de Amsterdam, fue nombrado profesor de violín en el conservatorio de Moscú. Allí, además de ser concertino de la orquesta de la Sociedad Rusa de Música y de estrenar el trío para violín, violonchelo y piano de Tchaikovsky, también fue maestro de Stanisław

Barcewicz y de Piotr Stolyarsky. Y es en Stolyarsky donde vuelven a confluir la rama Checa, con la rama de Joseph Bohm, alumno de Pierre Rode.

LA ESCUELA DE HABENECK Y BERIOT:

Otra de las ramas que se derivan del conservatorio de París es la de François Antoine Habeneck. Habeneck, quien fuera como ya se ha dicho fundador de la orquestas de alumnos del conservatorio de París, además de su faceta como violinista y director también desarrolló una labor pedagógica, tanto en materia de violín como en materia de composición. Tuvo alumnos tan ilustres como Eduard Laló, Jean-Delphin Alard y Hubert Léonard. Dirigiera o no de forma incompetente el Réquiem de Berlioz (tal y como Hector Beriloz cuenta en sus memorias), está claro que fue un músico bastante importante en su época, ya que fue también el primer director de la “Société des Concerts Du Conservatoire” (Sociedad de Conciertos del Conservatorio), cargo que desempeñó desde 1828 hasta 1848. Habeneck fue, sin duda, un músico de su tiempo, comprometido con la creación de nueva música, a pesar de las críticas póstumas que recibió tanto de Berlioz como de Saint-Saens.

Sus alumnos no podían ser menos ilustres (o al menos no podían no intentarlo). Eduard Laló, por ejemplo, se convirtió en un compositor de fama internacional; bien conocidas actualmente son obras suyas como la Sinfonía Española o el Concierto para Violonchelo. Pero no es Laló el alumno de Habeneck al que más atención se le debe prestar en este caso. Para la historia del violín fueron más relevantes Jean Delphin Alard y Hubert Leonard. Jean Delphin Alard (1815-1888) fue un violinista que tuvo una gran influencia en el desarrollo de la escuela violinística. Escribió su “Ecole de violon”, un método de violín que posteriormente fue adoptado por el conservatorio de París, y que establecería los fundamentos de la escuela francesa moderna. También hubo de suceder a Pierre Baillot en la cátedra de violín del conservatorio cuando éste murió, y conservó el puesto desde 1843 hasta 1875. Allí, su más famoso alumno fue el célebre violinista y compositor español Pablo de Sarasate (Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués, 1844-1908). El apartado de las escalas del método de Alard será analizado en los próximos capítulos.

Y en cuanto a la escuela francesa moderna, todavía nos queda hablar de Hubert Leonard (1819-1890). Leonard fue alumno tanto de Habeneck como de Charles de Bériót, de quien ya se ha hablado anteriormente. Leonard fue profesor en el conservatorio de Bruselas, y también escribió su propio método de violín, “Ecole Leonard”, en el cual también se pueden encontrar ejercicios escalares que deberán ser analizados. Hubert Leonard fue maestro de Henry Schradieck (1846-1918), quien es considerado uno de los pedagogos del violín más importantes; prueba de ello es que gran cantidad de sus estudios para violín se siguen utilizando en el aprendizaje del mismo a día de hoy. Tuvo una gran carrera no sólo como violinista y director de orquesta, sino también como docente: impartió clases en países tan distantes como Alemania, Rusia y los Estados Unidos de América. Entre todos sus volúmenes acerca de la enseñanza del violín se encuentra también un método de escalas, si bien no es la parte más destacada de su labor en la enseñanza; su fama le viene principalmente por sus ejercicios para el entrenamiento de la digitación de la mano izquierda.

JOSEPH BÖHM Y EL CONSERVATORIO DE VIENA:

Ahora hemos de volver al conservatorio de París, para seguir la última rama genealógica que queda: hemos de centrarnos en Joseph Böhm. Joseph Böhm (1795-1876) fue un violinista austro-húngaro, que tuvo la oportunidad de formarse como violinista con el maestro Pierre Rode. Hizo su debut en Viena en 1816, interpretando obras de Rodolphe Kreutzer y de Franz Weiss. Después de esta consagración, tuvo una carrera internacional que le llevó a tocar en países como Alemania, Italia y Francia. No fue hasta el 1 de junio de 1819 cuando fue nombrado profesor de violín en el conservatorio de Viena, siendo la primera persona en ostentar este cargo. Fue profesor allí hasta el año 1848. También fue un músico muy comprometido con la música de cámara: entre otras actividades, fue miembro del cuarteto de cuerda que estrenó el cuarteto número 12 de Ludwig Van Beethoven, con quien tuvo relación profesional. En la etapa en la que fue profesor en el conservatorio de Viena tuvo numerosos alumnos, entre los que se cuentan violinistas de la talla de Jenő Hubay, Joseph Joachim, Edouard Reményi, Heinrich Wilhelm Ernst, Jakob Dont, Georg Hellmesberger Sr., Jakob Grün y Sigismund Bachrich.

A partir de aquí el árbol genealógico se vuelve a dividir en dos ramas: por un lado Jakob Dont y Joseph Joachim (quienes tuvieron un alumno en común que se convertiría en un personaje de gran relevancia en el establecimiento de la escuela rusa: Leopold Auer), y Jakob Grün. Jakob Grün (1837-1916) no fue una figura especialmente importante en el panorama violinístico; su interés viene más por su labor pedagógica. Un hábil concertino, tuvo que luchar contra los prejuicios raciales (tuvo abundantes problemas a la hora de conseguir trabajo debido a su condición judía). No obstante, pese al antisemitismo característico de la sociedad vienesa, poco a poco fue labrándose una reputación, gracias a la cual acabó por convertirse en profesor de violín en el conservatorio de Viena en 1877, labor que desempeñó hasta 1909, año en el que se retira tanto de su labor docente como de su labor interpretativa en la Ópera de Viena.

Y fue precisamente uno de sus alumnos quien escribiría uno de los más importantes métodos de escalas de nuestro tiempo. Ya que Jakob Grün dio clases, entre otros muchos violinistas, al húngaro Carl Flesch, violinista tremendamente influyente (tanto concertista como pedagogo), que traería a la palestra a alumnos insignes de la talla de Ivry Giltis, Joseph Hassid, Ginnete Neveu, Henryk Szering, Szymon Goldberg, Ida Haendel y Max Rostal entre muchos otros. Carl Flesch⁵, estudió en Viena con Jakob Grün, hasta que a los 17 años dejó Viena para ir a estudiar al conservatorio de París. Fue profesor de violín en sitios tan diversos como Bucarest, Amsterdam, Filadelfia, y Berlín. Realizó también numerosos escritos acerca de la pedagogía y la práctica violinista. Según el conservatorio de París: *“The Art of Carl Flesch is the most important work on this subject which has appeared since the “Art du violon” of Baillot* ⁶”.

DE JOSEF BÖHM A LEOPOLD AUER:

Pero Carl Flesch no es el único descendiente violinístico relevante de Joseph Böhm. Es la hora de hablar de otros alumnos suyos, concretamente Jakob Dont y Joseph Joachim.

5 Del húngaro Flesch Károly (1873-1944)

6 *“El Arte de Carl Flesch es el más importante tratado sobre la materia que haya aparecido desde El Arte del Violín de Baillot”*. Fuente: Temianka, H.: Carl Flesch. The Strad, September 1934, pp 209 - 211

Jakob Dont (1815-1888), fue un violinista, compositor y pedagogo austríaco, conocido (y odiado por tantos estudiantes) por sus 24 estudios op. 35. Desde 1871 fue profesor en el conservatorio de Viena, pero se vio obligado a abandonarlo debido a su expulsión; no le dejaron usar obras ni métodos propios para la enseñanza del violín. Uno de sus alumnos, que compartiría con su “hermano violinístico” Joseph Joachim, habría de convertirse en una eminencia del violín: Leopold Auer.

En el otro lado tenemos al austro-húngaro Joseph Joachim (1831-1907). Fue sin ninguna duda uno de los violinistas más importantes del siglo XIX. Estudió principalmente con Stanislaw Serwaczynski (violinista polaco que también sería maestro de Henri Wieniawsky) y Joseph Böhm. Uno de los mayores logros de Joachim (conseguido con tan sólo doce años) fue el reestreno del concierto para violín de Beethoven bajo la batuta de Mendelssohn en 1844. Esta fue la interpretación que sacó esta titánica obra del fracaso y el olvido en el que había caído después del desastroso estreno, e hizo que se convirtiera en una de las columnas del repertorio violinístico (junto con otros grandes conciertos, como Tchaikovsky, Brahms y Sibelius). Joachim tuvo relación directa con la mayoría de las grandes figuras de la música romántica: destacan principalmente su relación con Mendelssohn y con Brahms, de cuya música fue un importante promotor. La labor pedagógica de Joachim también fue notable: escribió un método de violín propio (con un apartado dedicado a las escalas que será analizado debidamente más adelante) y tuvo numerosos alumnos, de los cuales el más importante probablemente sea el ya citado Leopold Auer, quien estudió con Joachim en Hanover.

Leopold Auer (1845-1930) nació en Veszprém (Hungría) en un hogar judío, y empezó a tocar el violín con un concertino local. Continuó sus estudios en Budapest, donde debutó con el concierto para violín de Mendelssohn. Con este debut captaría la atención de algunos patrones locales, quienes lo becarían para ir a estudiar a Viena, con Jakob Dont (de hecho, en su época de estudiante viviría en la casa de su maestro. Después de sus estudios en Viena, habría de pasar dos años bajo la tutela de Joseph Joachim en Hanover (entre 1861 y 1863). Esta etapa sería una época tremendamente importante para él: sería una época de revelaciones y descubrimientos. En sus propias palabras:

*Joachim was an inspiration for me and opened before my eyes horizons of that greater art of which until then I had lived in ignorance. With him I worked not only with my hands but with my head, studying the scores of the great masters and endeavoring to penetrate the very heart of their works.... I [also] played a great deal of chamber music with my fellow students.*⁷

La influencia que Joachim tuvo en Auer fue, como se puede comprobar, muy grande. De hecho, el tiempo que pasó con Joachim marcó su forma de dar clase: para él era mucho más importante que sus alumnos asimilaran las ideas musicales que el que alcanzasen la perfección técnica. Después de esta última y esclarecedora etapa de formación, Auer volvió a la escena concertística en 1864. Y su carrera le llevó a, en el año 1868, tocar el trío “Archiduque” de Beethoven en Londres con el pianista Anton Rubinstein y el chelista Alfredo Piatti. Y Anton Rubinstein, que estaba precisamente a la búsqueda de un profesor de violín para el conservatorio de San Petesburgo, vió en Leopold Auer al candidato perfecto. Auer viajó a San Petesburgo con un contrato de profesor de violín para 3 años, pero la realidad fue otra: fue profesor de violín en el conservatorio de San Petesburgo durante los siguientes 49 años.

LA ESCUELA RUSA:

Auer es pues, el fundador de lo que se conoce como “escuela rusa”. Entre sus numerosos alumnos se cuentan grandes solistas como Jascha Heifetz, Mischa Elman, Nathan Milstein, Oscar Shumsky, Konstanty Gorski, etc, pero también eminentes pedagogos como Emil Mlynarski o Abraham Yampolsky. Abraham Yampolski (1890-1956) tuvo grandes alumnos que destacarían en el panorama concertístico de la época: Leonid Kogan, Boris Goldstein, Mark Lubotsky, Julian Sitkovetsky, Yelizabeta Guilels, etc. También es conocido por sus ediciones de los estudios y caprichos para violín: los 24 caprichos de Paganini, la revisión y ampliación de los estudios de Kreutzer... Pero la personalidad de la escuela rusa

*7 Joachim fue una inspiración para mí y abrió ante mis ojos los horizontes de un grandísimo arte del que anteriormente había vivido en la ignorancia. Con el trabajé no sólo con mis manos, sino con mi cabeza, estudiando las partituras de los grandes maestros y tratando de penetrar en el corazón más profundo de sus obras... Yo [también] le dí una gran importancia a la música de cámara con mis estudiantes. Auer, Leopold, *My Long Life in Music*, 63–64. Tal como se cita en: Schwarz, Boris, *Great Masters of the Violin* (New York: Simon and Schuster, 1983), 414*

realmente importante para esta investigación es Elizabeth Guilels. No obstante, se ha de estudiar la otra línea de la que descende esta eminente violinista y pedagoga.

Volviendo a Leopold Auer, este fue maestro de Emil Mlynarski: violinista polaco que vivió entre 1870 y 1935. Además de su actividad como violinista, director y compositor, también realizó una labor didáctica: entre otros, fue maestro de Pyotr Stolyarsky, quien fue, junto con Yampolski, uno de los maestros de Yelizabeta Guilels. Pero Pyotr Stolyarsky tuvo también otros maestros: Jan Hrimaly (citado anteriormente, miembro de la escuela checa) y Stanisław Barcewicz. Y por la rama de Barcewicz, nos podemos remontar hasta ni mas ni menos que hasta el mismísimo Niccolò Paganini, uno de los más grandes violinistas de todos los tiempos. Éste fue maestro del polaco Apollinaire de Kontski, quien a su vez tuvo como alumno al ya mencionado Stanislaw Barcewicz. Retomando el hilo después de este paréntesis, Pyotr Stolyarsky (1871-1944) fue un violinista y pedagogo Ucraniano. Se graduó en la Escuela de Música de Odessa en 1893: desde 1898 empezó a enseñar a niños de 4 años, en 1912 abrió su propia escuela de música y desde 1919 enseñó en el conservatorio de Odessa. Fue el fundador de la escuela violinística de Odessa y uno de los padres de la escuela rusa.

Los alumnos de Stolyarsky causaron sensación: en 1935 dos de sus pupilos consiguieron premios en el concurso internacional Henry Wieniawski de Varsovia (David Oischtraj y Boris Goldstein), y en 1937, en el concurso internacional Eugène Ysaÿe (posteriormente bautizado como concurso Reina Elisabeth) sus alumnos ganaron todos los premios principales: David Oischtraj, Yelizaveta Guilels, Boris Godlstein y Mikhail Fikhtengoltz. Entre los alumnos de Stolyarsky se cuentan numerosas estrellas como David Oistrakh, Nathan Milstein, Samuil Furer, Boris Goldstein, Daniel Shindarov, Elizabeth Gilels, Igor Oistrakh, Mikhail Fikhtengoltz y Eduard Grach.

Elizabeth Guilels (1918-2008) nació en Odessa, en el seno de una familia judía. Comenzó a estudiar violín en Odessa con Pyotr Stolyarsky, y después continuó sus estudios en Moscú con Abraham Yampolski. Después de su carrera como solista, participando en los grandes triunfos de la escuela rusa en los concursos internacionales, se casó con el también célebre violinista Leonid Kogan, y empezó a dar clases en el conservatorio de Moscú en el año 1966. Y de su labor pedagógica, lo más conocido es el método de escalas. Su método de

escalas es, sin duda, el representativo de la escuela rusa, convirtiéndose en uno de los grandes métodos de escalas de la actualidad, junto con el de Flesch y el de Ivan Galamian.

Y en pleno siglo XX, cuando Europa estaba en declive y la principal rivalidad estaba entre Rusia y los Estados Unidos de América, no es de extrañar que en el campo del arte también rivalizasen. Y el violín no era una excepción. Debido a la poca tradición violinística que había en los Estados Unidos, se vieron obligados a “importar” artistas: al final de su vida, Leopold Auer dió clases en norteamérica, así como otros muchos pedagogos. Esta es la razón de que la escuela rusa, así como el método Suzuki sean dos de los pilares del violín en Norteamérica. Y en cuanto al estudio de las escalas, el máximo exponente americano es indudablemente el método de Ivan Galamian, quien es también descendiente violinístico a través de Konstantin Mostras (1886-1965) del mismísimo Leopold Auer.

Ivan Galamian (1903-1981) nació en Irán, en el seno de una familia armenia: sin embargo, su familia pronto tuvo que emigrar a Moscú, donde estudió con Konstantin Mostras en la Escuela de la Sociedad Filarmónica. Al graduarse allí, prosiguió sus estudios en París con Lucien Capet, realizando allí su debut en 1924. Después pasó una temporada enseñando en el Conservatorio Ruso de París, tras la cual, en 1937 se mudó definitivamente a los Estados Unidos, donde enseñó tanto en el Curtis Institute of Music como en la Juilliard School. La más famosa de sus alumnos probablemente fue Dorothy Delay, quien ha enseñado a estrellas del violín tales como Gil Shaham, Anne Akiko-Meyers, Midori Goto, Shlomo Mintz, Sarah Chang, e Itzhak Perlman.

II- ANÁLISIS DE LOS MÉTODOS DE ESCALAS

LAS ESCALAS DENTRO DE LOS METODOS DE VIOLÍN: De Geminiani A Joachim

Antes de que aparecieran los métodos de escalas para violín como tales, ya se incluía el estudio de las escalas dentro de los métodos de violín. No fue hasta finales del siglo XIX cuando, al haber alcanzado un volumen de ejercicios suficiente, se empezaron a escribir métodos de escalas para violín separados de los grandes compendios de aprendizaje. Los principales métodos de violín que contienen ejercicios escalares (los cuales pueden considerarse predecesores de los métodos de escalas) son, por orden cronológico: “The Art of Playing the Violin” de F. Geminiani, el método de violín del Conservatorio de París (escrito por P. Baillot, P. Rode y R. Kreutzer), el método de C. De Bériot, el método de J. D. Alard, y “Violinschule” de J. Joachim y Andreas Moser.

GEMINIANI:

El método de Geminiani es el método de violín más antiguo al que hemos tenido acceso (1751). Este tratado está dividido en ejemplos (Efsempios). Amén de los ejercicios escalares para la preparación de los dedos contenidos en los primeros seis ejemplos, cuyo fin es simplemente el entrenar los dedos para que sean lo suficientemente ágiles para la práctica violinística, sin poder considerarse escalas como tal, los ejemplos que mas nos interesan son los números VII, VIII, XIV y XXII.

En el ejemplo número VII, encontramos ejercicios de escalas quebradas en un contexto diatónico, ejercicio que no van a tener todos los métodos de escalas y que sin

embargo es bastante útil a la hora de conseguir que la mano del violinista tenga siempre la misma forma, y que así los dedos de la mano izquierda (y por consiguiente, la afinación) tengan estabilidad. De esta forma, encontramos dentro de este ejemplo, ejercicios en terceras quebradas, cuartas quebradas, quintas quebradas, sextas quebradas e incluso décimas quebradas⁸, además de ejercicios escalares con otros patrones. No vamos a encontrar tal variedad en ejercicios de escalas quebradas hasta varios siglos después, en el método de Galamian, avanzado ya el siglo XX.

En el siguiente ejemplo, el VIII, encontramos ejercicios de escalas, en su versión mas simple, acompañadas de bajo continuo. Pero una de las cosas más interesantes viene en el ejemplo XIV, donde encontramos un ejercicio escalar, en el que partiendo de todas las notas del acorde, se hace una escala de una octava ascendente, y después descendente. Este ejercicio se repite idéntico en 14 tonalidades diferentes. Geminiani es pues, el primer precursor de los modernos métodos de escalas. El ejemplo siguiente es curioso: consiste en escalas ascendentes y descendentes, pasando por casi todas las tonalidades dentro de un registro cómodo, acompañadas de bajo continuo.

Y por fin llegamos al ejemplo XII: las dobles cuerdas. En este ejemplo encontramos escalas ascendentes de dobles cuerdas en todos los intervalos comprendidos entre el unísono y la octava. De esta forma tenemos unísonos, segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas. Que intervalos tan disonantes como la segunda y la séptima se contemplen en los ejercicios escalares básicos responde indudablemente a las características polifónicas de la literatura musical de la época, heredadas del barroco⁹, época en la que, debido a la necesidad de una conducción adecuada de las diferentes voces, eran fáciles de encontrar. Es notable lo que se ha retrocedido en este aspecto a lo largo de los siglos XVIII y XIX, lo cual ha influido en el lenguaje violinístico. Nuevamente, no es hasta la mitad del siglo XX cuando Galamian no recupera este tipo de ejercicios en su tratado de técnica de violín.

⁸ Este último es bastante característico estilísticamente del barroco, donde es fácil encontrar pasajes similares. Un ejemplo de obras donde esto se puede encontrar son las sonatas para violín sólo de Telemann.

⁹ El mayor exponente son, indudablemente, las sonatas y partitas de J. S. Bach, aunque también podemos encontrar este grado de polifonía en otras obras como los caprichos del compendio "L'arte del violino", de P. Locatelli

Si bien del tratado original no queda más que decir que aporte algo al objeto del análisis de esta investigación, cabe destacar que a principios del siglo XIX se hizo una revisión y reedición del tratado en el Conservatorio de París, en el que incluyen al principio ejercicios de escalas en todas las tonalidades, en los límites de la primera posición, acompañadas por un segundo violín. También añaden en esta revisión varias posiciones más al registro del violín, que no aparecían en el tratado de Geminiani al no usarse este registro en la literatura violinística de la época, pero que empezaron a ser utilizados a finales del siglo XVIII por violinistas como Viotti, así como por su discípulo P. Rode y los compañeros del mismo (Kreutzer, Baillot, etc.).

CONSERVATORIO DE PARIS (BAILLOT, KREUTZER, RODE)

Este es el método más representativo de la escuela francesa. El método está dividido en dos partes: entonación y expresión: la parte de la entonación consta de ejercicios prácticos todos referentes a la técnica violinística, y la segunda parte son unas consideraciones teóricas sobre la forma de expresión con el instrumento. En este método, los ejercicios de escalas están distribuidos a lo largo de toda la primera parte; todavía no se habían consolidado las escalas como un bloque independiente dentro del aprendizaje del violín.

A lo largo del tratado encontramos los siguientes ejercicios:

- Escalas con acompañamiento (realizado por otro violín), en todas las tonalidades, en posición mantenida (se repite el ejercicio desde la primera hasta la séptima posición).
- Ejercicio de todas las posiciones y tonos: Aparecen todas las escalas enlazadas en un único ejercicios.
- Escalas en dobles cuerdas: En este caso se realizan en terceras, cuartas, quintas (enlazadas mediante sextas), sextas, séptimas, octavas, décimas y unísonos. Estas escalas aparecen en do mayor, en un contexto diatónico.
- Terceras quebradas: Este ejercicio aparece especificado para trabajar golpes de arco.

CHARLES DE BERIOT:

El método de Charles de Beriot está dividido en tres volúmenes, de dificultad progresiva. Es el segundo volumen el que más va a requerir nuestra atención. Del primero sólo hemos de fijarnos en el hecho de que, previo a los diferentes ejercicios que se proponen en una posición estática, aparece siempre anterior a esto un ejercicio de escalas dentro de los límites de la misma.

Es a lo largo la segunda parte donde nos encontramos gran parte de los ejercicios que encontraremos posteriormente en los métodos de escalas modernos. Al principio de este volumen, lo primero que encontramos es un ejercicio de escalas en la primera posición. El método continúa con diversos ejercicios que no interesan a nuestro propósito hasta que llegamos al apartado “Du Doigter”: es la primera vez que nos encontramos con uno de los ejercicios troncales propios de un método de escalas¹⁰, escalas en tres octavas en todas las tonalidades. En el apartado “Du doigter parallèle” encontraremos escalas de dobles cuerdas en octavas.

También encontraremos arpeggios en tres octavas, sólo que no un estudio de diferentes arpeggios en todas las tonalidades, sino englobados dentro de un estudio melódico que pasa por casi todas las tonalidades. Encontraremos además escalas de terceras y sextas (en el mismo ejercicio), escalas cromáticas, escalas de unísonos y escalas de armónicos, a lo largo de todo el segundo volumen. En el tercer volumen encontramos numerosos ejercicios de gran dificultad técnica, pero ninguno de ellos puede ser considerado como parte del estudio de las escalas en sí mismo, razón por la cual no le corresponde a este trabajo el análisis de los mismos.

JEAN DELPHIN ALARD:

Este método está organizado en cuanto a los años de estudio del estudiante. Al principio del tratado encontramos ejercicios consistentes en escalas mayores y menores dentro

¹⁰ Ver capítulo III: Análisis comparativo, reflexiones preliminares (pag. 58).

de los límites de la primera posición. No es hasta el quinto año donde encontramos ejercicios escalares en dobles cuerdas, exactamente los mismos que en el método de C. De Bériot (exceptuando las octavas). En el sexto año aparece otra vez el elemento troncal de esta clase de estudio: las escalas en tres octavas en todas las tonalidades: aparecen en un sólo ejercicio en el que pasa por todas las tonalidades enlazándolas mediante cadencias. También encontraremos escalas de octavas en todas las tonalidades.

En el séptimo año encontraremos los arpeggios, por fin como un ejercicio separado, en el que encontraremos arpeggios en tres octavos organizados de la siguiente forma: triada mayor, y el relativo menor, enlazados mediante el círculo de quintas. Por último, en el octavo año, encontramos escalas en terceras quebradas, escalas de terceras en todas las tonalidades y escalas cromáticas. También podemos encontrar algunos ejercicios escalares en el método de H. Léonard, quien al igual que J. D. Alard fue alumno de Habeneck, pero en este método de violín estos ejercicios aparecen de forma muy desordenada.

JOSEPH JOACHIM & ANDREAS MOSER

El método de violín de Joachim es un método muy interesante y que merecería un análisis completo en sí mismo. Una de sus mayores peculiaridades es el hecho de que plantea el estudio de los armónicos (naturales y artificiales) como los ejercicios más idóneos para comenzar la práctica del violín. La otra la encontramos al final de la segunda parte del método, y es la que nos interesa en esta investigación: hay un capítulo entero dedicado al estudio de las escalas, arpeggios y escalas en dobles cuerdas. Este capítulo puede considerarse en sí mismo un método de escalas, ya que contiene todos los elementos que lo conforman. Es pues, el predecesor directo de los métodos de escalas modernos que empezarán a proliferar a finales del siglo XIX.

El método de Joachim comienza con el estudio de escalas modales en los límites de una sola posición, pasando por todos los modos y con la indicación de transponerlo a todas las tonalidades. Acto seguido propone el estudio de escalas en una sola octava, y después, las escalas en tres octavas, las cuales divide en varias categorías según la digitación empleada. Propone así mismo varias digitaciones diferentes. Después de estos ejercicios, aparecen las

escalas cromáticas: estas aparecen también en tres octavas en todas las tonalidades.

A continuación de este ejercicio aparecen escalas en terceras quebradas en todas las tonalidades. Cabe destacar que al principio de cada ejercicio cita pasajes del repertorio violinístico donde se van a encontrar las diferentes técnicas que se trabajan. Acto seguido nos encontramos los arpeggios de tríadas en tres octavas: sólo los trabaja en estado fundamental. Al final nos encontramos un ejercicio de arpeggios de tríada en cuatro octavas, con la indicación de trabajarlos sólo en sol, sol sostenido (o la bemol) y la, mayores y menores. En cuanto a los arpeggios de séptima, trabaja la séptima de dominante y la séptima disminuida. Todos los arpeggios los trabaja tanto en tres octavas como en dos octavas en una sola cuerda.

Llegado el momento de las dobles cuerdas, comienza con las terceras. Primero las trabaja con un ascenso irregular, tal y como van a ser trabajadas posteriormente en el método de Carl Flesch, y luego las propone en un ascenso y descenso directo de aproximadamente dos octavas. En el caso de las sextas sólo realiza ejercicios preparatorios y escalas cromáticas. Y después llegan las octavas: las trabaja tanto en una sola octava sin cambios de cuerda, como en un rango de dos octavas (aproximadamente) en todas las tonalidades, así como en escalas cromáticas. Después aparecen las octavas digitadas, seguidas del estudio de arpeggios de octavas en un registro de dos octavas. Por último, propone estudiar las décimas igual que las octavas, con la salvedad de que en las décimas no propone los ejercicios en arpeggios.

Llegado este punto, al haber alcanzado un volumen considerable, el estudio de las escalas se consolidará como una parte fundamental del estudio de la técnica violinística, y empezarán a aparecer métodos de escalas separados ya del resto de facetas del aprendizaje de la técnica violinística. Esta clase de estudio irá evolucionando y creciendo también a medida que avance lo que queda de siglo XIX y el siglo XX, ya como un bloque independiente dentro del estudio del instrumento.

JAN HRIMALY

El método de escalas de Jan Hrimaly está claramente enfocado a lograr un aprendizaje progresivo, desde el primer estadio del aprendizaje violinístico hasta un nivel estándar. La

dificultad de los ejercicios es muy progresiva: empieza con ejercicios muy fáciles y va incrementando la misma poco a poco a lo largo del método.

El tratado empieza con ejercicios preparatorios para el estudio de las escalas. Al principio aparecen escalas en una sola posición, en el siguiente orden: primero la escala mayor y luego su relativo menor, y avanza por todas las tonalidades siguiendo el círculo de quintas. Estos ejercicios aparecen escritos con diversas articulaciones. Después aparecen escalas en una sola octava: este ejercicio consiste en la escala ascendente y descendente en una sola octava, seguido por el arpeggio de la tónica de dicha tonalidad. Este ejercicio viene especificado como preparación para la escala menor melódica, en la que el ascenso es diferente al descenso. Por último, se encuentra un ejercicio de escalas mayores y menores en los límites de la primera posición.

A partir de aquí comienzan los ejercicios numerados por el autor, es decir, los que considera ejercicios de escalas propiamente dichos. El primero lo dedica a escalas mayores empezando con el primer dedo, y en este ejercicio incluye todas las escalas mayores empezando con dicho dedo, sin cambios de posición, seguidas de los arpeggios de tríada I en estado fundamental y IV en segunda inversión. Todas las tonalidades están enlazadas para ser estudiadas en un sólo ejercicio. El ejercicio número dos sigue el mismo patrón, sólo que con escalas menores, y los números 3 y 4 son exactamente iguales a los dos anteriores, con la diferencia de que en este caso las escalas empiezan con el segundo dedo.

El siguiente capítulo, el quinto, está dedicado al estudio de las escalas mayores empezando con el tercer dedo y al estudio del *staccato*. Jrimaly incluye, como podemos comprobar, el estudio de las articulaciones dentro del estudio de las escalas. El sexto ejercicio está destinado al estudio de las escalas y terceras quebradas en una sola cuerda. Divide el ejercicio en tres partes:

- Entre las posiciones 1, 3 y 5.
- Entre las posiciones 2, 4 y 6.
- Entre las posiciones 3, 5, y 7.

El capítulo número 7, consta de escalas (mayores y menores) y arpeggios en dos

octavas con cambios de posición. Como indicación, Hrimaly nos indica que deben ser practicadas primero *legato* y después con los golpes de arco que están escritos, bastante diversos, al estilo de las articulaciones de los ejercicios preparatorios, sólo que de mayor dificultad.

Acto seguido, encontramos dos apartados dedicados al trabajo de los cambios de posición. El primero, llamado “Cambios de posición en ejercicios en una cuerda”, consiste en patrones que se repiten ascendiendo por segundas. El capítulo nueve, un poco más largo, consta de varios ejercicios:

- Cambiar dedos en un tono (repetir la misma nota con dedos diferentes).
- Escalas mayores en dos octavas en una cuerda.
- Preparación para las escalas de tres octavas: escalas sólo en la octava aguda.

Por último llegamos al capítulo 10: Escalas y arpegios en 3 octavas, el ejercicio estándar de todo método de escalas, que en este método en concreto aparece como el ejercicio más difícil dentro de este tipo de estudio. Todas las tonalidades están enlazadas, y los últimos arpegios aparecen en cuatro octavas.

De éste método cabe destacar que no tiene absolutamente ningún ejercicio de dobles cuerdas. Esto y la escasa dificultad de los primeros ejercicios nos hace pensar que no se trata de un método de escalas en su completa definición, sino una especie de aproximación progresiva a las mismas. Da la impresión de que esta pensado para el desarrollo del estudiante desde los niveles más bajos hasta un nivel estándar. Tiene bastante que ver, pues, con el método de Hans Sitt, lo cual es comprensible, ya que ambos pertenecieron a la misma escuela y fueron contemporáneos.

HANS SITT: TONLEITERSTUDIEN

El método de escalas de Hans Sitt es uno de los pocos métodos de escalas que no incluyen el estudio de las dobles cuerdas: no está, por tanto, entre los mas completos. Sin embargo, al igual que la mayoría de los métodos de escalas de finales del siglo XIX y principios del XX (a excepción del de Carl Flesch) se caracteriza por la progresiva dificultad

de los ejercicios, que al final de éste método concluye con escalas y arpegios de cuatro octavas (ejercicio que no era común en los métodos de esta época). Los ejercicios están ordenados de la siguiente forma:

- Ejercicios preparatorios (A y B).
- Escalas en 3 octavas (C, D y E).
- Arpegios en 3 octavas (F y G).
- Escalas y arpegios en 4 octavas (H y J).

El primer ejercicio del libro consiste en escalas en dos octavas. Todas las escalas van enlazadas: empieza con la escala mayor, después la menor melódica, y prosigue con un ascenso cromático. A este ejercicio le sigue un ejercicio de terceras quebradas con estructura similar al anterior. Este ejercicio tiene una indicación particular: “en un tempo muy moderado”. El siguiente ejercicio son las arquetípicas escalas en tres octavas. La organización de las mismas es idéntica a la de los dos ejercicios precedentes.

A continuación llegan las escalas cromáticas. De la extensión de este ejercicio se deduce la importancia que Sitt le daba al estudio de estas escalas. Se estudian de varias formas:

A - En varias posiciones: Lleva la indicación de en tempo moderado “*In müsslagem Zeltmass*”. Se proponen digitaciones diversas, y tienen una extensión de 2 octavas: el orden es un ascenso cromático de sol a fa sostenido. Al final de este ejercicio aparece otra vez la escala cromática de sol en dos octavas y en compás de $\frac{3}{4}$, con la indicación de que debe ser practicada en un tempo animado.

B - En una sola cuerda: El rango de extensión de estas octavas es de una octava y una tercera mayor, y sólo empiezan partiendo de la cuerda al aire. Se proponen las digitaciones 12 12 12 y 112 12 12.

C - En 3 octavas: El orden de las escalas es similar al seguido en el resto del tratado. Se proponen las digitaciones 12 12 12 y 112 12 12 para la subida y 4433221 21 21 y

433221 21 21 para la bajada.

El siguiente ejercicio consiste en escalas de terceras quebradas en tres octavas. La factura es de grupos de 6 corcheas en compás de 6/4. La particularidad de este tratado con respecto a otros es que a partir de la tonalidad de do mayor, en vez de consistir en un ascenso y descenso simple, se empieza en la tónica y luego se desciende hasta el registro más grave del violín antes de iniciar el ascenso, para así abarcar el máximo registro posible con este ejercicio.

A continuación, Sitt presenta el estudio de los acordes (arpeggios) en 3 octavas. Presenta en cada tonalidad la tríada del grado I en estado fundamental y la del IV en la segunda inversión. El orden es, al igual que en el resto del libro, primero tonalidad mayor y después menor en ascenso cromático.

El siguiente apartado le corresponde a los acordes de séptima disminuida. Primero los presenta en 3 octavas en un ascenso cromático, para acabar resolviendo en una coda (una idea original, que no se suele encontrar en este tipo de tratados), en la que hace a través de arpeggios en todo el registro una cadencia I V I en do mayor. Después los presenta en cuatro octavas, con su consiguiente coda consistente en una cadencia en do mayor. El último ejercicio consiste en los arpeggios de séptima disminuida en una sola cuerda y con una extensión de dos octavas, presentados con una escritura muy similar a la que suele aparecer en la literatura virtuosística de los grandes violinistas decimonónicos.

Para finalizar, Sitt propone dos apartados en cuatro octavas: escalas y arpeggios. En las escalas incluye sol, la bemol y la natural (mayores y menores), y en los arpeggios sólo propone tríadas en estado fundamental (mayor y menor), en un ascenso cromático que llega hasta el si natural.

El principal valor de este tratado reside en la amplitud del registro, que es bastante avanzada para su época. Muestra no obstante, bastante rigidez en las digitaciones, y carece del estudio de las dobles cuerdas. No obstante cuenta con varias ideas originales, como por ejemplo la forma de estudiar las terceras quebradas y los arpeggios de séptima disminuida.

OTAKAR SEVCIK OP. 1

El método de escalas de Otakar Sevcik lo encontramos dentro de su compendio “Escuela de la técnica violinística”, concretamente en los cuatro primeros volúmenes, Op. 1. Si bien no lo considera un método de escalas como tal, todos los ejercicios que son contemplados dentro del bloque de las escalas aparecen aquí, distribuidos entre los cuatro volúmenes. Sevcik ordena los ejercicios de la siguiente forma:

- Vol. 1: Ejercicios en la primera posición.
- Vol. 2: Ejercicios entre la segunda y la séptima posición.
- Vol. 3: Cambios de posición.
- Vol. 4: Ejercicios en dobles cuerdas.

Encontraremos la mayor parte de los ejercicios comprendidos en el bloque de “las escalas” entre los volúmenes 3, y 4: no obstante hay algunos ejercicios en los primeros volúmenes que han de ser analizados, ya que son una versión de dificultad reducida de los ejercicios troncales propios de un método de escalas.

Así, del primer volumen nos interesan sólo los siguientes ejercicios:

- 12. Escalas en la primera posición. Pasa por todas las tonalidades en el orden tonalidad mayor, relativo menor, y avanza siguiendo el círculo de quintas. Este orden de tonalidades es el que sigue en todos los ejercicios posteriores.
- 13. Escalas en terceras quebradas en la primera posición.
- 14. “Tríadas tónicas”. Con este nombre se refiere a arpeggios de dobles cuerdas en una sola posición.
- 19. Escalas cromáticas. Las presenta tanto en una octava como en dos, pasando por todas las tónicas posibles para las mismas.
- 22. “Arpeggios de diferentes acordes”. Agrupa diferentes arpeggios dentro de una

tonalidad, siguiendo la secuencia: Tríada mayor, la tríada menor, la primera inversión del sexto grado, la segunda inversión del cuarto grado (acorde mayor), la segunda inversión del cuarto grado (acorde menor), la cuatríada de séptima disminuida y la cuatríada de séptima dominante.

En el segundo volumen encontraremos ejercicios muy similares a los del primero, con la salvedad de dichos ejercicios estarán escritos en posiciones fijas entre la segunda y la séptima. El ejercicio 2, por ejemplo, es una variación del ejercicio 17 del primer volumen (arpegios de dobles cuerdas en una misma posición). También hay variaciones de los ejercicios 22, 19 y 13 del primer volumen, en posiciones muy agudas.

Es en el tercer volumen, dedicado a los cambios de posición, donde se reconoce que el Op. 1 de Sevcik es realmente un tratado de escalas. Los ejercicios mas básicos e importantes de este volumen serán los ejercicios 1, 2, 3, 4, 7, 8 y 13:

- 1. Escalas en una cuerda: Encontramos escalas de un rango de una octava en una sola cuerda, así como escalas en patrones quebrados (terceras, cuartas, sextas, y diversos modelos melódicos) en el mismo rango de registro.
- 2. Escalas en tres octavas. Propone el estudio con varios patrones rítmicos y de articulación diferentes.
- 3. Arpegios en una sola cuerda. Utiliza la misma secuencia armónica que en el ejercicio 22 del primer volumen.
- 4. Arpegios en tres octavas. En este ejercicio sólo están presentes las tríadas en estado fundamental. Este ejercicio irá seguido de varios ejercicios mas melódicos de ampliación de los arpegios.
- 7. Arpegios en tres octavas. En este ejercicio los arpegios irán encadenados según la secuencia del ejercicio 22 del primer volumen.
- 8. Escalas cromáticas en tres octavas.
- 13. Este ejercicio es denominado “ejercicios en la cuarta cuerda”. Consiste en la ya mencionada secuencia de arpegios, en las tonalidades comprendidas entre sol y si natural.

Por último, el cuarto volumen del Op. 1 de Sevcik se centra en el trabajo de las dobles cuerdas. Encontraremos los ejercicios escalares al principio de cada sección dedicada a un tipo diferente de las mismas, seguidos de diferentes ejercicios de carácter un poco más melódico y por ende no pertenecientes como tal al bloque de las escalas. Primero encontraremos las octavas: en un rango de dos octavas, tendremos las escalas y los arpeggios, siguiendo la secuencia armónica ya conocida del ejercicio número 22 del primer volumen. Encontraremos dobles cuerdas en terceras, sextas y décimas siguiendo todas el mismo patrón: escalas en dos octavas, seguidas de diversos ejercicios de ampliación.

Después de los ejercicios de dobles cuerdas tradicionales, encontramos los arpeggios de dobles cuerdas. De esta forma, los ejercicios 13 y 14 serán arpeggios a dos voces sobre las tríadas en estado fundamental, y el 15 serán arpeggios sobre las tríadas mayor y menor y la séptima de dominante en todas las tonalidades. Los ejercicios 17 y 18 los dedicará a triples y cuádruples cuerdas. Presentará diversas posiciones para los acordes (con patrones interválicos como sexta y octava, tercera y sexta, octava y tercera. Etc.) y, pasando por todas las tonalidades, propondrá ejercicios tales como escalas, escalas en terceras quebradas y arpeggios.

Después de varios ejercicios centrados en técnicas como los *pizzicatos* con la mano izquierda, encontramos los últimos tres capítulos, dedicado al estudio de los armónicos. Encontraremos escalas y arpeggios con los armónicos de cuarta, y después escalas de dobles cuerdas de armónicos. Estas últimas las presentara ordenadas en escalas de terceras, de sextas y de octavas. Por último, el volumen finaliza con escalas alternando notas “normales” alternadas con armónicos.

El método de escalas de Sevcik es sin duda el más extenso del siglo XIX. Sólo será superado en extensión y diversidad de ejercicios por el método de Galamian, a mediados del siglo XX. Además, ha influido notablemente en la creación de otros métodos de escalas, como por ejemplo la secuencia de arpeggios que Carl Flesch toma como modelo para su propio método.

SCHRADIECK: Complete Scale Studies

El método de escalas de Schradiek, escrito en 1895, no fue lo que le hizo famoso (su fama le viene de sus ejercicios de digitación). Sin embargo, este libro tiene algunas peculiaridades interesantes; la más destacable es que este es el único método de escalas que no contempla en absoluto el estudio de los arpeggios.

El libro está estructurado en 12 capítulos, los cuales podemos agrupar en dos grupos principales¹¹:

- Escalas monofónicas: Capítulos I-VII.
- Escalas polifónicas: Capítulos VIII-XII.

A su vez, el grupo de escalas monofónicas se puede dividir en tres apartados diferentes, a saber:

- Escalas preparatorias: Capítulos I-III.
- Escalas en tres octavas: Capítulos IV-V.
- Escalas cromáticas: Capítulos VI-VII.

El tratado empieza con ejercicios en una sola posición y termina con escalas en décimas. Esto, unido al hecho de que la dificultad técnica de los ejercicios es progresiva (aumenta a medida que nos acercamos al final del libro), nos hace pensar que el fin de este tratado no es tanto el entrenamiento del violinista, sino que tiene fines pedagógicos: éste método de escalas está pensado para violinistas en fase de aprendizaje. Este método es, pues, ideal para el momento en el que el violinista empieza a necesitar un estudio sistemático de las escalas, pero cuando la fase de adaptación a esta clase de estudio instrumental termine, este libro no tardará en quedarse corto.

Sabiendo esto, se procederá ahora al análisis de los capítulos uno por uno, para ver cómo Schradieck plantea esta adaptación al estudio de las escalas.

¹¹ Con la excepción del capítulo X: Escalas en terceras quebradas por el círculo de quintas. Si bien no son realmente dobles cuerdas, se puede considerar las terceras quebradas de la misma forma que las terceras en dobles cuerdas, ya que en ambas se trabajan dos líneas melódicas simultáneas. Por este motivo y para obtener una visión más clara de la estructura del tratado se incluye este capítulo en el grupo de las escalas polifónicas.

CAPÍTULO I: Escalas en los límites de una posición.

Este capítulo consta de un sólo ejercicio, si bien la duración del mismo es considerable. Rítmicamente está organizado en un 4/4 en semicorcheas; se repite la tónica de la escala para encajar las escalas (de dos octavas) en cada compás. De esta forma, el ascenso ocupa un compás y el descenso otro¹². Como golpe de arco, Schradieck agrupa los arcos en uno por cada octava, y en un apéndice a este ejercicio, nos propone estudiarlo con las mismas ligaduras, pero en *stacatto*.

El ejercicio pasa por todas las tonalidades (escalas mayor y menor armónica) sin pausa y en un ascenso cromático. Esta agrupación por dificultad, y no por tonalidad, refuerza la idea expuesta anteriormente de que es un método de escalas con fines puramente didácticos.

CAPÍTULO II: Escalas con un cambio de posición.

Este ejercicio tiene la misma estructura que el anterior; pero, al requerir cada escala de un cambio de posición, es necesario aumentar el rango de las mismas. Así, en cada tonalidad asciende desde la tónica dos octavas y una tercera. De esta forma las escalas encajan perfectamente en el compás y no es necesario repetir la tónica en cada octava, así que Schradieck no lo hace. Las ligaduras que propone aquí son tanto de un arco por compás como de un arco cada dos compases.

CAPÍTULO III: Escalas menores melódicas en una posición.

Este ejercicio está destinado a pasar por las escalas menores que no habían sido trabajadas en los dos capítulos anteriores. Al ser en dos octavas otra vez, vuelve a ser necesario repetir la tónica para encajarlas en el 4/4. La organización de las tonalidades sigue siendo similar a los capítulos anteriores: un ascenso cromático.

¹² Como dato curioso: años después, para lograr este mismo propósito, los músicos de jazz (Charlie Parker y la escuela del bebop) crearían las escalas bebop con notas de paso.

CAPÍTULO IV: Escalas mayores y menores (armónicas y melódicas) en 3 octavas.

Las escalas en 3 octavas son el cliché que podemos encontrar en prácticamente todos los métodos. La peculiaridad de las de Schradieck es la repetición de la tónica en cada octava para encajarlas en cada compás (en esta ocasión un $3/2$ a semicorcheas). La organización de las mismas sigue las mismas reglas que en los capítulos anteriores: escala mayor, menor armónica y menor melódica en cada tonalidad, en un macroejercicio que evoluciona en un ascenso cromático en el que pasa por todas las tonalidades.

CAPÍTULO V: Escalas a través de las tonalidades en el círculo de quintas.

Este capítulo es una variación del anterior. Por un lado cambia la organización de las tonalidades: como el propio nombre del capítulo indica, están organizadas con la misma microestructura (mayor, menor armónica, menor melódica), pero siguiendo en este caso el círculo de quintas. Por el otro, las escalas no tienen una métrica precisa: al no necesitar encajarlas en un compás determinado tampoco es necesario repetir la tónica. Las escalas se enlazan por grados conjuntos, ampliando o reduciendo la última escala según sea menester para alcanzar la tónica de la siguiente tonalidad.

CAPÍTULO VI: Escalas cromáticas en una posición.

El desarrollo de las escalas cromáticas (en dos capítulos), sigue un patrón muy similar al de las diatónicas. En este capítulo es un solo ejercicio en $3/4$ a semicorcheas (encaja perfectamente en el compás sin necesidad de arreglos), en un ascenso cromático.

CAPÍTULO VII: Escalas cromáticas en 3 octavas.

Estructura muy similar a la del capítulo IV: en cambio en este capítulo sólo parte de las notas sol, la, si bemol, si natural, do y re en vez de hacer un ascenso cromático por todas las tonalidades como en los ejercicios anteriores. Se deduce, pues, que el estudio de las escalas cromáticas no era un objetivo primordial para Schradieck. La digitación que propone

para el estudio de las escalas cromáticas sigue el patrón 1223 (4 y 0 en primera posición): el objetivo de esta digitación es reducir al máximo el número de cambios de posición.

CAPÍTULO VIII: Escalas en octavas.

La estructura tonal de este capítulo es muy similar a la que se observa en todo el método: escala mayor y menor melódica en un ascenso cromático. Sin embargo, ofrece varios patrones rítmicos. El primero son negras en compasillo con una pausa al llegar a la nota más aguda, ofreciendo variedad de golpes de arco, a saber: nota por arco, y ligaduras de dos, cuatro y ocho notas. En el segundo, la pausa en la nota superior se sustituye por una blanca que enlaza el ascenso con el descenso, y el tercer patrón rítmico es en semicorcheas con la ya conocida repetición de la tónica para encajar las escalas en el compás.

CAPÍTULO IX: Escalas en terceras.

Este capítulo repite la misma estructura que el anterior.

CAPÍTULO X: Escalas en terceras quebradas por el círculo de quintas.

Este es un capítulo que desentona mucho con la tónica que sigue el resto del libro. Consiste en escalas de terceras quebradas con un rango de dos octavas y una tercera, pasando a lo largo de todas las tonalidades, pero en esta ocasión la organización tonal cambia: no es la misma que en el capítulo V, capítulo con el que guarda más similitudes de todos. La estructura es la siguiente: escala mayor y su relativa menor, pasando por todas las tonalidades a través del círculo de quintas. Es un capítulo curioso: rompe los esquemas establecidos en el resto del método. Si bien este capítulo hace bastante daño a la estructura más o menos sistemática del resto del tratado (parece metido con calzador), es bastante probable que lo que Schradieck pretenda aquí es subrayar la importancia del estudio de las terceras quebradas haciendo que sea el capítulo que más sobresale de todo el libro. Schradieck se hizo famoso por sus ejercicios de digitación y entrenamiento de la mano izquierda: es por tanto plausible que el capítulo más importante de su libro de escalas sea el de las terceras quebradas, cuya función principal es, como bien es sabido, el asentamiento del molde de la mano izquierda en cada

posición.

CAPÍTULO XI: Escalas en sextas.

Las sextas están escritas todas en negras y sin una métrica clara. En este capítulo volvemos a la estructura que se sigue en la mayoría de los capítulos: escala mayor y menor melódica en un ascenso cromático pasando por todas las tonalidades.

CAPÍTULO XII: Algunas escalas en décimas.

Las décimas son, junto con las octavas digitadas, probablemente las dobles cuerdas más duras en el violín. Dado que este tratado está pensado para la fase de adaptación a un estudio superior de las escalas, Schradieck no les da mayor importancia. Están escritas en negras (sin métrica clara), y tiene la misma estructura que el capítulo de las sextas, con la salvedad de que en su ascenso cromático no pasa por todas las tonalidades: sólo llega de sol a re.

Del análisis de este método sacamos dos conclusiones: la primera, ya explicada arriba, es que este método tiene valor como fase de transición a un estudio de escalas superior (no profundiza en las mayores dificultades violinísticas: ni arpeggios, ni octavas digitadas, etc). La segunda conclusión, derivada de la primera, se basa en el análisis del capítulo X en el contexto del resto de capítulos del método: lo importante del método de Schradieck es el establecimiento de una forma de colocar la mano izquierda más que en el desarrollo de las capacidades virtuosísticas del violinista. Este tratado es, pues, un tratado curioso, revestido de más profundidad pedagógica de la que en un principio aparenta.

CARL FLESCHE: DAS SKALENSYSTEM

El sistema de escalas de Carl Flesch es uno de los más conocidos y utilizados en la actualidad. Tal y como explica en el prefacio, su idea inicial fue publicar sólo los ejercicios correspondientes al estudio de las escalas en do mayor, atribuyendo a los alumnos la responsabilidad de transportarlo y estudiarlo en las 24 tonalidades. Sin embargo, después de la

publicación de esta primera versión, sólo en do mayor, observó que prácticamente la totalidad de los estudiantes se limitaban a estudiarlo sólo en esta tonalidad. Esta fue la razón que llevó a Carl Flesch a elaborar una revisión del método, esta vez publicando los ejercicios en todas las tonalidades.

Carl Flesch nos propone doce ejercicios para trabajar en cada tonalidad: siempre son los mismos, adaptados obviamente a las posibilidades idiomáticas y de registro del instrumento. Los 12 ejercicios se pueden dividir en 3 grupos principales:

- I-V: Escalas y arpeggios simples.
- VI-X: Dobles cuerdas.
- XI-XII: Armónicos.

Como ya se ha dicho, el patrón se repite igual en todas las tonalidades. Para las escalas menores usa la escala melódica para las escalas simples y la armónica para las escalas en dobles cuerdas, con la excepción de las terceras quebradas, en las que las que usa una u otra indistintamente. El orden de las tonalidades que propone es: tonalidad mayor y después su relativa menor, desplazándose por el círculo de quintas. De esta forma, la primera tonalidad a estudiar es do mayor, y la última, mi menor.

EJERCICIOS I-IV

Los primeros cuatro ejercicios que propone son prácticamente idénticos. Consisten en el estudio de la tonalidad en el rango de una sola octava y en una sola cuerda. Así, el ejercicio I ha de estudiarse sólo en la cuerda sol; el ejercicio II sólo en la cuerda re, y así sucesivamente. Cada uno de estos ejercicios consta de cuatro apartados:

- Escala: la escala de la tonalidad en orden ascendente y descendente.
- Arpeggios: Partiendo de la tónica de la tonalidad, se estudian la tríada mayor, la tríada menor, la primera inversión del sexto grado, la segunda inversión del cuarto grado (acorde mayor), la segunda inversión del cuarto grado (acorde menor), la cuatría de séptima disminuida y la cuatría de séptima dominante. Siempre que

aparece el ejercicio de arpegios, resuelve la dominante en el cuarto grado (resolución perfecta).

- Escala en terceras quebradas: En esta ocasión el rango es de una octava y una tercera.
- Escala cromática: Propone la digitación 12, 12, 12.

EJERCICIO V

Este ejercicio consta de los mismos apartados que los cuatro anteriores, con la diferencia de que esta vez el rango es de tres octavas y se pasa por todas las cuerdas.

EJERCICIOS VI Y VII

Estos son los ejercicios correspondientes a las dobles cuerdas en terceras y en sextas respectivamente. Con respecto al estudio de las estructuras escalares en dobles cuerdas, los ejercicios tienen una particularidad cuya autoría él atribuye a la escuela francesa: consisten, como en todos los métodos, en un ascenso y el posterior descenso a través del registro del violín: la diferencia es que en el método de Carl Flesch el ascenso no es continuado. Es un ascenso serpenteante: primero se asciende una novena (por grados conjuntos, evidentemente), después se desciende una séptima. En el descenso se repite el mismo patrón.

Ni en las terceras ni en las sextas (tampoco en las décimas) se proponen ejercicios de arpegios. Sí que se encuentran, no obstante, tanto las escalas en terceras quebradas como las escalas cromáticas, estudiándose éstas primero en las cuerdas III y IV y después en las cuerdas I y II, en un rango de una octava, como en los primeros ejercicios.

EJERCICIOS VIII Y IX

Estos son los ejercicios correspondientes a las octavas y a las octavas digitadas. Ambos constan de las mismas notas: la única diferencia estriba en la digitación (14 y 13-24 respectivamente). En el caso de los ejercicios de octavas, Carl Flesch repite todos los

apartados de los ejercicios I-V, con un rango de dos octavas (añadiéndole la octava superior estos ejercicios abarcan prácticamente todo el registro del violín). Sin embargo, no son idénticos a los ejercicios I-V: en estos dos ejercicios el apartado de la escala simple aparece con los ascensos y descensos que hemos encontrado en los ejercicios de terceras y de sextas, al igual que las escalas cromáticas: un rango de una octava para estudiar en las cuerdas III y IV y en las cuerdas I y II.

EJERCICIO X

Este es el ejercicio correspondiente a las décimas. Es el ejercicio más simple: la escala de décimas en un rango de dos octavas.

EJERCICIO XI

Ejercicio destinado al estudio de los armónicos artificiales. En este ejercicio el registro sube sólo hasta el punto en el que los armónicos empiezan a dejar de ser audibles. El ejercicio consta de una escala, el arpeggio de la tónica y una escala de terceras quebradas. En todos los ejercicios el registro es el mismo.

EJERCICIO XII

Este ejercicio está destinado al estudio de una de las técnicas más difíciles del violín: las dobles cuerdas de armónicos. Consisten en un arpeggio de la tríada mayor en el que aparecen las posiciones más comunes de este acorde (cuando aparece en dobles cuerdas de armónicos). Es el único ejercicio que está escrito sólo en negras.

A lo largo del tratado, Flesch nos propone diversos golpes de arco; además, en el prefacio especifica que se debe estudiar una tonalidad diferente cada día. Este hecho, además de la estructuración de los ejercicios en las diferentes tonalidades, lleva a concluir que no se trata tanto de un método didáctico para aprender escalas, sino que se trata de una guía para el entrenamiento y estudio diario de estudiantes avanzados y/o violinistas profesionales. Como también dice en el prefacio, al escribir este método tuvo influencias del método de violín de

Sevcik (especialmente en el estudio de los arpeggios):

*“Die von Sevcik in seiner Schule des Violinspiels eingefürte Reihenfolge zerlegter Akkorde habe ich auch mi Skalensystem als die zweckmäßigste Zusammenstellung”*¹³

AMPLIACION DE MAX ROSTAL

Con el paso del siglo XX, al ver que el método de escalas de Flesch se empezaba a quedar obsoleto (por cuestiones no tanto técnicas como de registro y de lenguaje), el violinista Max Rostal realizó una ampliación para este método, en el que incluía diversas técnicas contemporáneas, así como ampliaciones de algunos ejercicios que ya aparecían en el método original.

La ampliación comienza con ejercicios de escalas en una sola cuerda, como los que presenta Flesch, sólo que en esta ocasión la dimensión de las escalas son dos octavas. También añade ejercicios de escalas en cuatro octavas, y expone que las dos escalas menores (armónica y melódica), deben estudiarse por separado, para no confundir al alumno.

El primer ejercicio completamente nuevo que añade es la escala de tonos enteros. En base a esta sonoridad, propone la escala en tres octavas, en terceras quebradas, en dobles cuerdas de terceras y en dobles cuerdas de octavas, normales y digitadas. Acto seguido, introduce una escala de cuartos de tono, y después pasa a ejercicios escalares de dobles cuerdas, en base a los siguientes intervalos:

- Unísonos: Los presenta en escala, escala en terceras quebradas y escala cromática.
- Terceras: Presenta la escala de terceras en su forma más básica, sin las “serpentinatas” de Flesch.
- Cuartas: Las presenta en escala, escala en terceras quebradas y escala cromática.
- Quintas: Las presenta en una escala ascendente y descendente.
- Sextas: Presenta la escala de sextas en su forma más básica, sin las “serpentinatas”

¹³ “La sucesión de arpeggios tal y como son introducidos por Sevcik en su Método para violín han sido introducidas por mí en el Sistema de Escalas como la compilación más práctica”. Carl Flesch, *Das Skalensystem*. Ries & Erler, Berlin. 1987.

de Flesch.

- Séptimas: Las presenta en escala, escala en terceras quebradas y escala cromática.
- Octavas: Presenta la escala de octavas en su forma más básica, sin las “serpentinatas de Flesch.
- Extensión a las décimas (no. 10).

Seguidamente, procede a un trabajo de los armónicos más exhaustivo que el de Flesch. Encontramos aquí una extensión a los armónicos (no. 11), y escalas de armónicos de quinta, de tercera mayor y de armónicos naturales. Por último, encontramos algunos ejercicios para trabajar el *pizzicato* con la mano izquierda, técnica que por regla general no se suele trabajar dentro del bloque de las escalas. No obstante, la introducción de este ejercicio aquí, responde al hecho de que lo que Rostal propone son ejercicios de entrenamiento diario para el violinista, que no necesariamente tienen que consistir en escalas o arpeggios siempre y cuando ayuden al desarrollo y mantenimiento de la agilidad instrumental.

IVAN GALAMIAN: Contemporary violin Technique

El tratado de Galamian es sin lugar a dudas el más extenso y exhaustivo de todos los que se han publicado hasta la fecha. Consta de tres volúmenes diferentes, que realmente se convierten en dos si atendemos a la temática: los importantes son el volumen 1 (escalas y arpeggios) y el 3 (dobles cuerdas), mientras que el segundo volumen se podría considerar un anexo que complementa ambos volúmenes. Así, todos los ejercicios de los volúmenes 1 y 3 están escritos obviando ritmo y arcos, y al inicio de cada ejercicio se indica la numeración del patrón rítmico y de articulación de arco con el que se debe estudiar, patrones que se encuentran en el segundo volumen.

VOLUMEN 1: ESCALAS Y ARPEGGIOS

Este volumen consta de 14 capítulos, que por su naturaleza podrían ser agrupados en 4 bloques:

- ESCALAS (Del capítulo 1 al 5).
- ARPEGIOS (Del capítulo 6 al 9).
- ESCALAS QUEBRADAS (Capítulos 10 y 11).
- OTRAS ESTRUCTURAS (Capítulos 12, 13 y 14).

ESCALAS

El primer capítulo propone el estudio de todos los modos, tanto los derivados de la escala mayor como los de las escalas menores armónica y melódica, y en todas las tonalidades sin cambios de posición. Para simplificar la escritura, solo aparecen los modos derivados de la escala de do mayor, con la indicación ulterior de practicarlos en todas las tonalidades (mayores y menores).

El segundo capítulo hace lo mismo, pero con las escalas en una sola cuerda. Propone varios ejercicios: con un dedo, con dos, con tres y con cuatro.

El siguiente capítulo atiende al estudio de las escalas en tres octavas. Aparecen todas enlazadas en la siguiente progresión: mayor y menor en ascenso cromático. Para este capítulo añade, además de los patrones extraídos del segundo volumen, propone el “ejercicio de la aceleración”, ejercicio de aplicación muy extendida, consistente en tocar las escalas primero agrupadas en ligaduras de 4 notas, luego de 6, de 8, de 12 y de 16 notas, con una velocidad mayor conforme aumenta el número de notas por arco.

Después se encuentra un capítulo bastante particular: escalas de diversas longitudes y distintos grupos de notas. Así, nos las encontramos agrupadas en grupos impares de notas: 5, 7 y 9, cada uno con sus consiguientes patrones de ritmos y arcos extraídos del segundo volumen. En este capítulo se indica, al igual que en el primero, que estas escalas deben practicarse en todas las tonalidades mayores y menores, estando pues escritas con una armadura limpia de alteraciones.

El último capítulo concerniente a las escalas tonales simples, se ocupa de las escalas de cuatro octavas. Siguen el mismo orden que las escalas del capítulo 3, y comprende todas

las escalas de cuatro octavas entre sol y si bemol (ambas inclusive).

ARPEGIOS

El capítulo sexto trabaja los arpeggios en una sola posición, abarcando un registro de dos octavas. Las tonalidades están ordenadas en un ascenso cromático. El capítulo está dividido en dos partes: arpeggios en grupos de 12 notas y en grupos de 16.

- Arpeggios en grupos de doce notas: Los arpeggios que aparecen en este ejercicio son, en este orden: tríada menor en estado fundamental, tríada mayor en primera inversión, tríada aumentada, tríada menor en primera inversión, séptima de dominante (omitiendo la quinta), tríada mayor en segunda inversión, tríada menor en segunda inversión, tríada con la cuarta suspendida y tríada mayor en estado fundamental. Después se repite la tríada menor en estado fundamental para enlazar con la siguiente tonalidad.
- Arpeggios en grupos de dieciséis notas: Tríada mayor en estado fundamental con el segundo grado de la escala como nota de paso, séptima de dominante, séptima disminuida y tríada mayor con aproximación cromática inferior a la tónica. El orden de las tonalidades también consiste en un ascenso cromático.

El siguiente capítulo es idéntico a su inmediato anterior, con la salvedad de que en esta ocasión los arpeggios tienen un rango de 3 octavas. El capítulo posterior consiste en arpeggios de cuatro octavas, agrupadas en 12 y 8 notas.

- Arpeggios en grupos de doce notas: Tríada menor en estado fundamental, tríada mayor en estado fundamental, tríada aumentada y tríada mayor en segunda inversión.
- Arpeggios en grupos de ocho notas: Tríada mayor con el segundo grado de la escala como nota de paso, séptima de dominante, séptima disminuida, tríada mayor con aproximación cromática inferior a la tónica.

El último capítulo dedicado a los arpegios tonales simples se centra en los arpegios en una sola cuerda. Los agrupa en doce notas y en acordes de séptima (disminuida y de dominante en ejercicios separados). Todos los ejercicios de este capítulo presentan los acordes en sus diversas inversiones, con la excepción del ejercicio de séptimas disminuidas, ya que éste acorde es simétrico y sus inversiones no aportan nada nuevo en la distribución interválica. El capítulo está escrito sólo para la cuerda sol, con la indicación de que los ejercicios deben ser transportados a las otras tres cuerdas. En el ejercicio de arpegios en grupos de doce notas trabaja las cuatro clases de tríadas: mayor, menor, aumentada y disminuida.

ESCALAS QUEBRADAS

En los capítulos 10 y 11, Galamian lleva un paso más allá las escalas quebradas. Si bien en el capítulo 10 trabaja las ya conocidas escalas en terceras quebradas (tanto en una posición como en una cuerda y las escalas completas), en el capítulo 11 propone escalas de cuartas, quintas y sextas quebradas. Las cuartas las propone tanto en una sola posición, como en una sola cuerda; en cambio, las quintas y las sextas las propone sólo en una cuerda, con instrucciones precisas acerca de las posibilidades de digitación. Todos los ejercicios en estos dos capítulos están propuestos para tocar en todas las tonalidades.

OTRAS ESTRUCTURAS

El capítulo 12 es el dedicado al estudio de las escalas cromáticas. Propone su estudio tanto en una sola posición como en una sola cuerda y en cuatro octavas, y para estos ejercicios propone digitaciones diversas.

El siguiente capítulo lo dedica al estudio de la escala de tonos enteros. Los ejercicios que aparecen son: en una cuerda, a través de las cuerdas, y en escalas de tres octavas. El ejercicio a través de las cuerdas consiste en escalas de dos octavas partiendo de sol, si, mi bemol y sol y de sol sostenido, do, mi y sol sostenido (segunda transposición), y en el ejercicio de tres octavas parte de la, do, re sostenido y fa sostenido. Siendo un modo de transposiciones limitadas, carece de sentido partir de todas las notas de la escala cromática.

Por último, el capítulo 14 presenta “unas cuantas escalas y arpeggios no tradicionales”, preparando al estudiante para la interpretación de música contemporánea. Lo que Galamian propone son matrices interválicas aparentemente diatónicas que se van repitiendo en estructuras simétricas, lo que provoca que la estructura escalar (o arpegiada) no tenga una tonalidad fija. Estas escalas y arpeggios abarcan todo el registro posible del violín. Los ejercicios están divididos, como en capítulos anteriores, por la forma de agrupar las notas.

- Escalas en grupos de nueve notas. Las estructuras interválicas son:
 - Tono, tono, enlazada con la siguiente por un semitono.
 - Tono, semitono, tono, enlazada con la siguiente por un semitono.
 - Semitono, tono, tono, enlazada con la siguiente por un tono.
 - Tono, semitono, tono, semitono, tono, enlazada con la siguiente por un tono.
 - Semitono, tono, tono, tono, semitono, enlazada con la siguiente por un tono.
 - Tono, tono, semitono, tono, semitono, tono, enlazada con la siguiente por un semitono.
 - Semitono, tono y medio, semitono, semitono, tono y medio, semitono, enlazada con la siguiente por un semitono.
- Escalas en grupos de doce notas:
 - Tono, tono, semitono, tono, enlazada con la siguiente por un tono.
 - Tono, semitono, tono, semitono, enlazada con la siguiente por un tono y medio.
- Arpeggios en grupos de doce notas:
 - Cuarta justa, enlazada con la siguiente por una tercera mayor.
 - Tercera mayor, enlazadas con la siguiente por una tercera menor.
 - Tercera menor, tercera menor, enlazadas con la siguiente por una tercera mayor.
 - Tercera menor, tercera mayor, enlazadas con la siguiente por una tercera menor.
 - Tercera menor, tercera mayor, enlazadas con la siguiente por una tercera mayor.
 - Tercera menor, tercera menor, enlazadas con la siguiente por una cuarta justa.

- Tercera mayor, tercera mayor, enlazadas con la siguiente por una tercera menor.
- Tercera menor, cuarta justa, enlazadas con la siguiente por una cuarta justa.
- Arpeggios en grupos de nueve notas:
 - Cuarta justa, cuarta justa, enlazadas con la siguiente por una tercera menor.
 - Cuarta justa, enlazada con la siguiente por una cuarta justa.

VOLUMEN 2

Este volumen está dedicado en su totalidad a exponer los patrones rítmicos y de articulación que han de aplicarse en los volúmenes 1 y 3, luego no es especialmente interesante para el fin de esta investigación.

VOLUMEN 3: DOBLES Y MÚLTIPLES CUERDAS

Este volumen está dividido en dos partes: escalas y arpeggios. Dentro de la primera parte cada capítulo está dedicado a un intervalo diferente, tanto los tradicionales (terceras, sextas, octavas y décimas) como otros menos comunes (cuartas, quintas, unísonos y séptimas). Los dos últimos capítulos de esta primera parte están dedicados a las dobles cuerdas de armónicos, y a triples cuerdas. La segunda parte de este volumen (arpeggios de dobles cuerdas) está dividida en cuatro capítulos:

- I- Arpeggios de Octavas.
- II- Arpeggios con varios intervalos.
- III- Triples cuerdas.
- IV- Cuádruples cuerdas.

PARTE 1: ESCALAS DE DOBLES CUERDAS

I- TERCERAS

Este primer capítulo está dividido en siete apartados. El primero está dedicado a estudiar terceras consecutivas diatónicas. La estructura de este ejercicio es similar a la del primer

ejercicio del capítulo 1 del primer volumen: esta destinado a estudiar la sonoridad de los modos derivados de la escala mayor.

El segundo apartado esta destinado a estudiar este tipo de dobles cuerdas en una progresión de terceras quebradas, con un rango de dos octavas y media. Los siguientes dos apartados están destinados al estudio de las terceras cromáticas menores y mayores, respectivamente. Ambos apartados están divididos en ejercicios manteniéndose siempre en las mismas cuerdas, y en ejercicios en un rango de dos octavas.

Después de estos dos apartados, encontramos otro dedicado a la escala de tonos enteros , y por ultimo, un apartado alternando terceras con cuerdas al aire y otro para extensiones (para poder hacer más intervalos de terceras sin necesidad de cambiar de posición. La filosofía es la misma del resto del método: tocar todos los ejercicios en el máximo de tonalidades posibles.¹⁴

2- SEXTAS.

El capítulo dedicado a las sextas es, como era de esperar, prácticamente idéntico al de las terceras, con la salvedad de que se omite el apartado dedicado a las extensiones. Además, en este capítulo sugiere algunas digitaciones específicas para tonalidades concretas.

3- OCTAVAS.

Galamian agrupa el estudio de las octavas y de las octavas digitadas en el mismo capítulo. Este capítulo tiene la misma estructura que el capítulo de las terceras, con la diferencia de que para la escala cromática sólo utiliza un apartado. El ejercicio más interesante de este capítulo probablemente sea el último apartado, el que trata las extensiones.

14 La indicación aparece en todos los apartados, salvo el de tonos enteros y el de las terceras cromáticas. En el apartado en el que alterna terceras con cuerdas al aire, la indicación es para tocar en do, fa, sol y re (mayores y sus relativos menores), debido a la imposibilidad de tocar otras tonalidades ocasionada por el hecho de que aparezcan cuerdas al aire.

4- DÉCIMAS

Este capítulo, a diferencia de los anteriores, sólo consta de 4 apartados. Primero encontramos décimas diatónicas consecutivas; después en terceras quebradas, y el siguiente las tenemos en escalas cromáticas (décimas mayores y menores respectivamente). El último apartado es el más interesante: nos encontramos con dos ejercicios de décimas y octavas combinadas en estructuras escalares. Todos los apartados (salvo, evidentemente, el de las escalas cromáticas, tienen la indicación de estudiarlos en todas las tonalidades.

5, 6, 7 y 8- CUARTAS, QUINTAS; UNÍSONOS Y SÉPTIMAS.

En los siguientes capítulos, nos encontramos escalas de dobles cuerdas que no se contemplan en prácticamente ningún otro tratado (cuartas, quintas, unísonos y séptimas). En el capítulo de las cuartas consta de tres apartados: diatónicas consecutivas (el mismo patrón que siempre), cuartas en escala de terceras quebradas, y cuartas cromáticas

En los capítulos de las quintas, los unísonos y las séptimas ya solo nos encontramos dos apartados: consecutivas diatónicas y cromáticas. Al ser intervalos que aparecen mucho menos comúnmente que los anteriores, la indicación es tocarlos en “varias” tonalidades.

9- DOBLES CUERDAS DE ARMÓNICOS.

En éste capítulo sólo aparecen escalas en terceras de armónicos, en las tonalidades de do mayor, re mayor, mi mayor, si bemol mayor y la bemol mayor. Las escalas de dobles cuerdas de armónicos están todas en el mismo registro.

10- TRIPLES CUERDAS.

Este capítulo sin duda es uno de los más particulares y representativos de este método. Los patrones de arcos para este capítulo vienen indicados al principio del mismo, en vez de en el volumen dos como el resto de los ejercicios, ya que los patrones implican el cambio de cuerdas y por ello son muy específicos.

El capítulo consiste en escalas con diferentes disposiciones interválicas desplazándose por segundas, y en el caso del segundo ejercicio, en terceras quebradas. Las disposiciones son, de la voz inferior a la superior, las siguientes:

- Tercera y sexta.
- Sexta y tercera.
- Sexta y sexta (tríada en segunda inversión).
- Tercera y octava.
- Octava y tercera.
- Tercera y cuarta (tríada en primera inversión).
- Cuarta y tercera (tríada en segunda inversión).
- Sexta y octava.
- Octava y sexta.
- Tercera y tercera (tríada en estado fundamental).
- Cuarta y cuarta.

PARTE 2: ARPEGIOS

La segunda parte de este volumen se centra en los arpegios de dobles y múltiples cuerdas. El método de Galamian es el único que contempla los arpegios de dobles cuerdas como una parte troncal del estudio de las escalas, con la excepción tal vez de Carl Flesch, en cuyo método hay unos tímidos ejercicios de arpegios en octavas y en dobles cuerdas de armónicos.

Galamian divide el estudio de los arpegios de dobles y múltiples cuerdas en cuatro capítulos. El primero está dedicado a las octavas (digitadas y “normales”). Divide este capítulo en cuatro ejercicios:

- Tríadas mayores, menores y disminuidas: Las presenta en un ascenso cromático, pasando por las doce posibles fundamentales de los acordes. Solo los presenta en estado fundamental, sin ninguna inversión

- Tríadas aumentadas: Las presenta en ascenso cromático, desde sol hasta do.
- Séptimas disminuidas: Presenta las cuatro transposiciones del acorde disminuido en ascenso cromático
- Séptimas de dominante e inversiones: las presenta en dos subapartados, uno en las cuerdas sol y re, y el otro en las cuerdas la y mi.

El siguiente capítulo se dedica a los arpeggios de dobles cuerdas en varios intervalos. Así, tenemos el primer ejercicio, dedicado a las tríadas en sextas y quintas, y el segundo dedicado a las tríadas en terceras y cuartas. El tercero se centra en tríadas con notas de paso en varios intervalos, un ejercicio bastante interesante ya que combina elementos de las escalas (las notas de paso) con elementos propios de los arpeggios. Después de este, tenemos un apartado de tríadas aumentadas en sextas, otro de séptimas disminuidas en varios intervalos (primero en sextas y después en terceras), y un último apartado de séptimas de dominante en sextas y séptimas.

El capítulo que viene a continuación se centra en arpeggios de triples cuerdas. En este capítulo, así como en el próximo (cuádruples cuerdas) vienen indicados patrones de arco específicos, los cuales consisten en diferentes formas de bariolage. En el capítulo de triples cuerdas tenemos un ejercicio de tríadas mayores (en todas sus inversiones, y en una progresión por cuartas para organizar las tonalidades), seguido de un ejercicio de séptimas disminuidas y otro de acordes de cuartas. Y en el último capítulo de este método encontramos arpeggios de cuádruples cuerdas. En este capítulo tenemos un ejercicio de tríadas mayores y otro de séptimas disminuidas.

Así concluye el que probablemente sea el más vasto método de escalas escrito hasta el momento. Es un método tremendamente exhaustivo, que pasa por prácticamente todos los ejercicios que se puedan concebir partiendo del estudio de escalas y arpeggios.

ELIZABETA GUILLELS

Este es sin lugar a dudas el principal método de escalas soviético. Los artificios son escasos, de hecho, se podría considerar el método de escalas ideal¹⁵. Su sobria estructura y edición lo convierten en uno de los métodos más simples y directos, sin por ello perder los elementos más importantes del estudio de las escalas: éste es el motivo de que sea uno de los métodos más usados en la actualidad.

Es particularmente interesante la flexibilidad que este tratado muestra: la “nota del editor”¹⁶ da una visión clara del pensamiento de Guilels, quien estaba en contra de la rigidez de las digitaciones de otros tratados:

“El presente complejo de las escalas y arpegios está destinado a los estudiantes de violín de los colleges (bachilleres) y conservatorios superiores. El orden de las escalas es el de la escala cromática ascendente. Las variantes de los arcos y digitaciones pueden ser completadas por el profesor y por el interprete, dependiendo de los objetivos concretos en el momento dado.

Si alguna digitación pareciese rara o poco usual, está vinculada a la lógica de la progresión melódica o tiene el objetivo de desarrollar la agilidad de la mano izquierda.

Los fragmentos presentados en las posiciones altas se proponen para ayudar a superar los obstáculos de las escalas a cuatro octavas.”

E. Guilels”¹⁷

Estos comentarios previos al tratado, indican que el profesor puede (y debe) modificar las digitaciones: Guilels tiene en cuenta la individualidad inalienable de cada alumno. Este es un hecho que muy pocos métodos contemplan directamente, y diferencia este tratado respecto

15 Ideal en el sentido platónico de la palabra, es decir: el esqueleto básico en el que todo método de escalas debe basarse para ser considerado como tal.

16 «От составителя»: Traducido literalmente como “del compilador”, en este caso Elizabeta Guilels.

17 Traducción de Yuri Nasushkin.

a la gran mayoría, en la que, o bien contemplan las digitaciones propias como las únicas posibles, o bien ni siquiera mencionan el tema.

En cuanto a la estructura del tratado, como queda dicho en los comentarios preliminares, esta ordenado siguiendo este esquema, que se va repitiendo en un ascenso cromático:

- Tonalidad mayor.
- Tonalidad menor.
- Arpeggios.
- Cromatismos.

TONALIDAD MAYOR

1- Escalas de cuatro octavas (hasta do): a partir de este punto, por razones de registro del instrumento pasan a ser de tres octavas.

2- Dobles cuerdas: Terceras: rango muy amplio hasta (do sostenido).

3- Dobles cuerdas: Sextas.

4- Dobles cuerdas: Octavas (digitadas y sin digitar).

5- Dobles cuerdas: Décimas.

TONALIDAD MENOR

Al pasar al modo menor se repite el mismo esquema que en la tonalidad mayor. La escala utilizada es la escala menor melódica.

ARPEGIOS

Los arpeggios también son de cuatro octavas (hasta do). Aparecen tríadas en estado fundamental (mayor y menor), en primera inversión (mayor y menor) y en segunda inversión (mayor y menor), así como las cuatríadas de séptima disminuida y séptima de dominante.

CROMATISMOS

Estos ejercicios consisten en escalas cromáticas de cuatro y de tres octavas.

Los únicos ejercicios que se alejan un poco de la ortodoxia y sobriedad del tratado son los ejercicios en el registro agudo, citados ya en el prólogo del editor: consisten en escalas en las dos octavas más agudas del registro, en orden ascendente-descendente y descendente-ascendente. Estos ejercicios aparecen solamente en las escalas de cuatro octavas (incluidas las escalas cromáticas y las terceras en dobles cuerdas). En las escalas que por fuerza son de tres octavas no se consideran necesarias.

Este es también el único tratado que considera las escalas (y arpeggios) de 4 octavas como el pilar básico de dicho estudio: la mayoría de los métodos (con contadas excepciones), o las incluyen en apéndices o como complemento al estudio de las escalas de tres octavas, o simplemente las ignoran. El método de Guilels eleva, pues, los estándares a nivel del estudio de la técnica a través de las escalas.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS DIFERENTES MÉTODOS

REFLEXIONES PRELIMINARES

Después de realizar un análisis individual de cada uno de los métodos encontrados en esta investigación, procede ahora el realizar un análisis comparativo de los diferentes métodos, para poder llegar a conclusiones, tales como pros y contras de cada uno de ellos, y también para tener una visión general de cómo el estudio de las escalas en el violín ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. No obstante, como los parámetros referentes a este tipo de análisis son difícilmente cuantificables, ello supone un obstáculo a la hora de realizar este tipo de comparaciones.

Es por esta razón por la que se ha decidido que el mejor método de comparación utilizado es el establecimiento arquetipo de método de escalas, al estilo de los ideales platónicos, es decir, definir los elementos que lo conforman y que hacen que un libro de técnica para violín entre en dicha definición. Después del análisis individual de los diversos métodos, lo ideal es establecer el esquema básico pues, en base a un término medio entre los distintos tratados, para comparar después cada método con este arquetipo.

Así, si como desde el principio de este trabajo se ha dicho, el estudio de “las escalas” en el violín engloba el estudio de la tonalidad en escalas, arpeggios y dobles cuerdas en estructuras escalares, este arquetipo debe tener estos tres apartados como ejes principales. Se pasará ahora, pues, a definir cada uno de estos tres apartados, y los ejercicios que un método de escalas medio debe tener dentro de cada uno para ser considerado como tal.

ESCALAS:

Este sin duda es el apartado más básico que trataremos. Lo más básico que un método de escalas debe tener es ejercicios escalares tonales con una sola línea melódica, ascendente y

después descendente. Si bien encontramos en los diversos tratados ejercicios en diversos rangos (una sola octava, dos, tres y cuatro), y con diversas particulares técnicas (sólo en una cuerda, sólo en una posición), el elemento troncal común que tienen todos los métodos son el ejercicio de escala ascendente y descendente en tres octavas. Por este motivo este ejercicio será considerado el ejercicio troncal en torno al cual se organizan todos los demás, y por tanto, el más importante y el arquetípico.

A parte de este ejercicio, en este apartado suelen aparecer otros ejercicios, tales como escalas en terceras quebradas, escalas cromáticas, escalas modales... Los ejercicios que más se han encontrado de esta clase son las escalas en terceras quebradas y escalas cromáticas (también en tres octavas); no obstante, ya que no aparecen en todos los tratados, los consideraremos elementos secundarios dentro de este apartado.

El resto de ejercicios que pueden aparecer aquí se catalogarán por su dificultad: los ejercicios más fáciles que los ya mencionados se considerarán ejercicios preparatorios, y los más difíciles ejercicios de ampliación.

ARPEGIOS:

Al igual que en el anterior se ha encontrado, el ejercicio arquetípico consiste en un ejercicio en un rango de tres octavas, solo que en este caso el ejercicio es de arpegios. Lo que en este caso hay que definir de este ejercicio, es la cantidad de arpegios: cuales son los arpegios importantes y cuales no. Debido a que en este caso, en cada método están organizados de muy diversas formas resulta bastante más difícil. Esta es la razón de que en esta ocasión no tratemos de buscar una media entre todos los tratados, y tengamos que encontrar una forma diferente de llegar al ejercicio de arpegios arquetipo.

Partamos pues del principio de que una de las utilidades principales del estudio de la técnica violinística a la que este trabajo se refiere, es la asimilación de patrones interválicos que luego van a ser encontrados en el repertorio violinístico, y de esta forma hacer que el estudio de las obras sea mucho menos costoso para el violinista en cuestión. Sabiendo además, que otra de las características de los métodos de escalas es asimilar las estructuras tonales, debido a que en varios siglos de tradición violinística no se encuentra música que no

sea tonal hasta el siglo XX, deducimos que los patrones interválicos que necesitan asimilarse serán los patrones tonales. En el caso de los arpeggios, estos patrones tonales no son otros que los acordes: dado que los más usados son las tríadas y algunas séptimas.

Como es bien sabido, las tríadas solo pueden ser de cuatro tipos (mayores, menores, aumentadas y disminuidas). Sin embargo los tipos de tríadas más utilizados y que aparecen más frecuentemente son las mayores y menores. Respecto a las séptimas encontramos que las más utilizadas son la séptima de dominante y la séptima disminuida. De esta forma se puede llegar a la conclusión de que son estos los acordes principales que se deben estudiar en los arpeggios: tríadas mayores y menores, y séptimas de dominante y disminuidas.

No entraremos en más especificaciones para definir este arquetipo, ya que encontraremos multitud de formas de organizarlos y nos crearía problemas de compatibilidad con algunos métodos. Baste decir que se contempla como elemento secundario de este apartado el estudio de las diferentes inversiones de las tríadas. El resto de ejercicios serán considerados de preparación o de ampliación, al igual que en el capítulo anterior.

DOBLES/MÚLTIPLES CUERDAS

En cuanto a las dobles cuerdas, el estudio de las mismas en estructuras escalares puede dar un gran número de posibilidades. No obstante, conviene acotar la definición. Los tipos de dobles cuerdas se definen por el intervalo que se crea entre las dos voces. Como ya hemos dicho, este tipo de estudio está generalmente enfocado a la música tonal y a asimilar las estructuras interválicas más comunes y que con mayor facilidad vamos a encontrar en el repertorio, especialmente en la literatura virtuosística. De esta forma encontramos que las dobles cuerdas más comunes van a ser las terceras, las sextas, las octavas y las décimas: estas son las que consideraremos arquetipos, en escalas de un rango aproximado de dos octavas, ya que aquí la tesitura no tiene una medida tan marcada como en los otros apartados. Con respecto a los ejercicios de preparación y de ampliación se usará el mismo procedimiento que en los apartados anteriores.

Así pues, tenemos que el arquetipo de método de escalas consta de los siguientes elementos:

- Escalas:
 - Ejercicios de preparación (opcionales).
 - Escalas de 3 octavas en todas las tonalidades (elemento troncal).
 - Escalas cromáticas (secundario).
 - Escalas en terceras quebradas (secundario).
 - Ejercicios de ampliación (opcionales).
- Arpeggios:
 - Ejercicios de preparación (opcionales).
 - Arpeggios de 3 octavas en todas las tonalidades: tríadas mayores y menores, séptimas de dominante y disminuidas (elemento troncal).
 - Ejercicios de ampliación (opcionales).
- Dobles/múltiples cuerdas:
 - Ejercicios de preparación (opcionales).
 - Escalas de dobles cuerdas en todas las tonalidades: terceras, sextas, octavas y décimas (elemento troncal).
 - Ejercicios de ampliación (opcionales).
- Otros ejercicios: Se incluirán en este apartado ejercicios especialmente particulares de algunos métodos que sean difícilmente clasificables dentro de los apartados anteriores.

Con el fin de que las comparaciones sean lo más claras posibles, vamos establecer la diversidad de ejercicios que cada tratado propone en cada uno de los tres apartados principales (escalas, arpeggios y dobles/múltiples cuerdas). Pero estos no son los únicos factores que se deben analizar a la hora de comparar los diferentes métodos. Hay otros factores igual de importantes: a saber: el registro de los ejercicios y las implicaciones pedagógicas de los mismos. En cuanto al registro, estableceremos el estándar, como ya se ha dicho, en tres octavas para las escalas y arpeggios, y el máximo en cuatro octavas, abarcando el registro completo del violín. Habrá algunos métodos que solo contengan algunos ejercicios en cuatro octavas, pero que no contemplen las notas más agudas del violín: se establecerá un

punto intermedio entre el registro estándar y el máximo.

En cuanto a las implicaciones pedagógicas de los ejercicios, como ya ha quedado claro, se clasificarán en ejercicios de preparación y de ampliación. A la hora de comparar los últimos, los incluiremos dentro de cada uno de los tres apartados (escalas, arpegios y dobles/múltiples cuerdas, y analizaremos los mismos en base a la diversidad y extensión (o ausencia, cuando se dé el caso) de dichos ejercicios de ampliación. Sin embargo, añadiremos una categoría especial para los ejercicios de preparación, debido a que ello nos indicará la utilidad pedagógica de cada método: cuantos más ejercicios de preparación tenga un tratado, mas adecuado será para los alumnos más noveles, mientras que los alumnos más avanzados no tendrán problemas en estudiar las escalas con métodos que no contengan esta clase de ejercicios.

Por último, queda hablar de las técnicas que, por su carácter o bien virtuosístico o bien moderno, no se contemplan en todos los tratados. Dividiremos estas técnicas en dos categorías: armónicos y técnicas especiales. La naturaleza de esta división es la siguiente: las escalas de armónicos (y dobles cuerdas de armónicos) son contempladas en algunos métodos, incluso como un apartado más dentro del estudio de las escalas. En la categoría de técnicas especiales incluiremos técnicas como *pizzicatos* con la mano izquierda, cuartos de tono, etc.

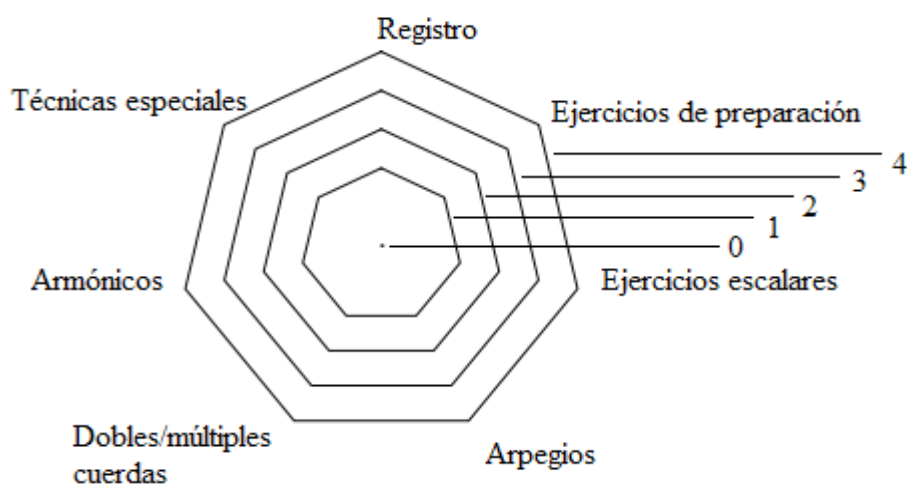
De esta forma, basaremos el análisis comparativo en el análisis de los siguientes siete factores:

- Registro.
- Ejercicios de preparación.
- Escalas.
- Arpegios.
- Dobles/múltiples cuerdas.
- Armónicos.
- Técnicas especiales.

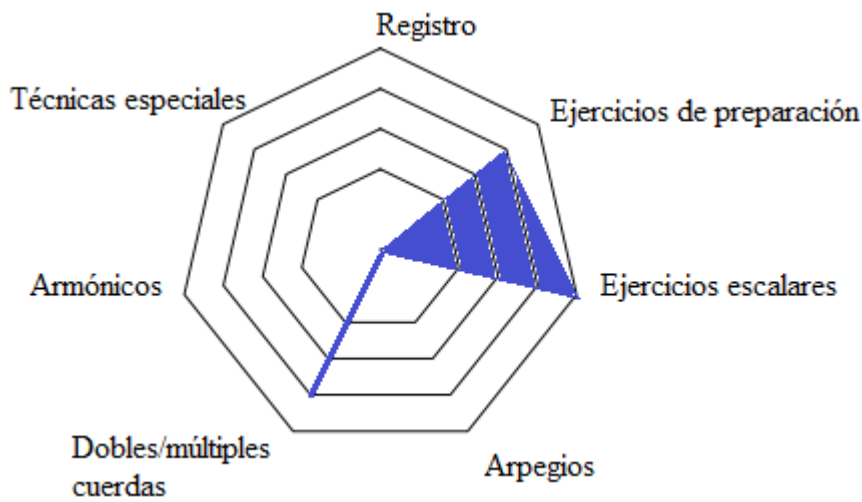
Asimismo, como el cuantificar dichos factores es muy difícil de conseguir debido a la diversidad de ejercicios, se clasificarán en valores del 0 al 4, en los que cada valor significará lo siguiente:

- 0. No hay ningún ejercicio de esta clase. En el caso del registro, este valor no se usará.
- 1. Los ejercicios de este tipo son escasos. En el caso del registro, significará que el rango de registro de los ejercicios es muy reducido (menor a tres octavas).
- 2. Hay una cantidad media de ejercicios de este tipo. En el caso de los apartados de escalas, arpeggios y dobles/múltiples cuerdas, significará que se mantienen en los estándares definidos en las páginas anteriores. En el caso del registro, significará también que se mantiene en el estándar (tres octavas).
- 3. Hay una cantidad de ejercicios mayor que la media. En el caso del registro, significa que se mantiene entre las tres y las cuatro octavas.
- 4. O bien hay una cantidad y una diversidad muy abundantes de ejercicios de este tipo, o bien es el método en el cual estos son más abundantes. En el caso del registro, significará que abarca todo el rango de registros del violín.

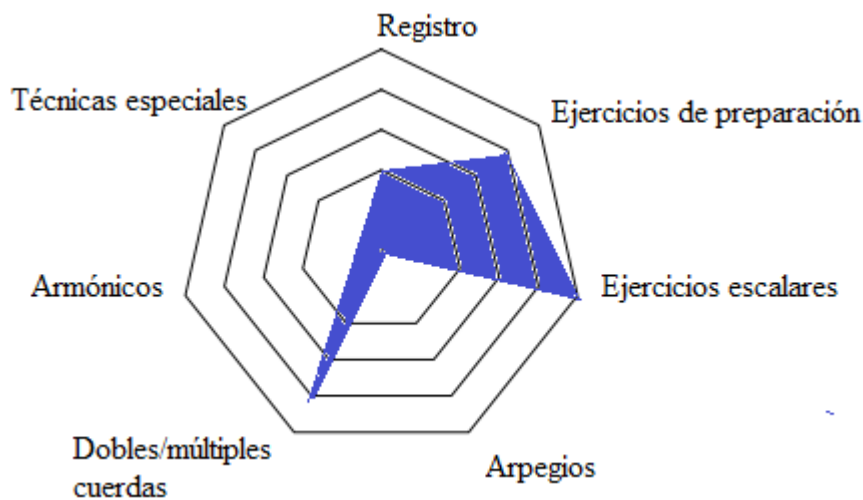
Hechas estas aclaraciones, este será el modelo de gráfico que usaremos para comparar los diferentes métodos de escalas, con la representación de los diferentes valores posibles para cada parámetro (0, 1, 2, 3 y 4) señaladas en el mismo.



COMPARATIVA DE LOS DIFERENTES MÉTODOS¹⁸:

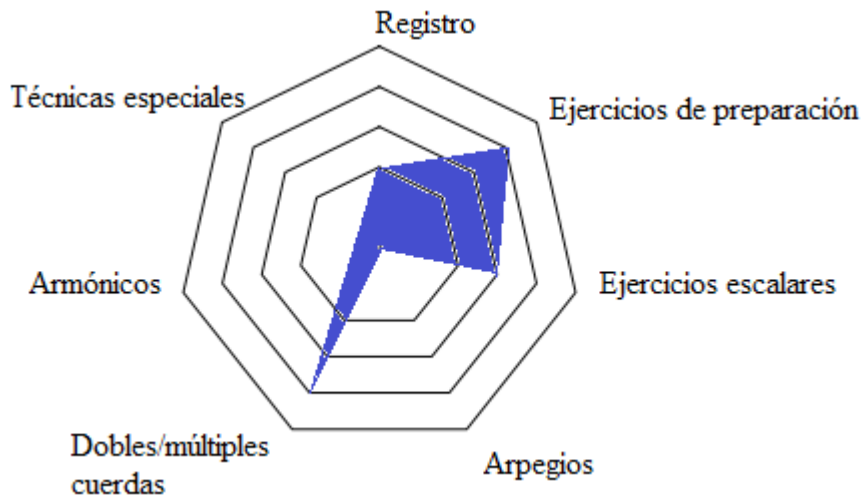


Método de F. Geminani

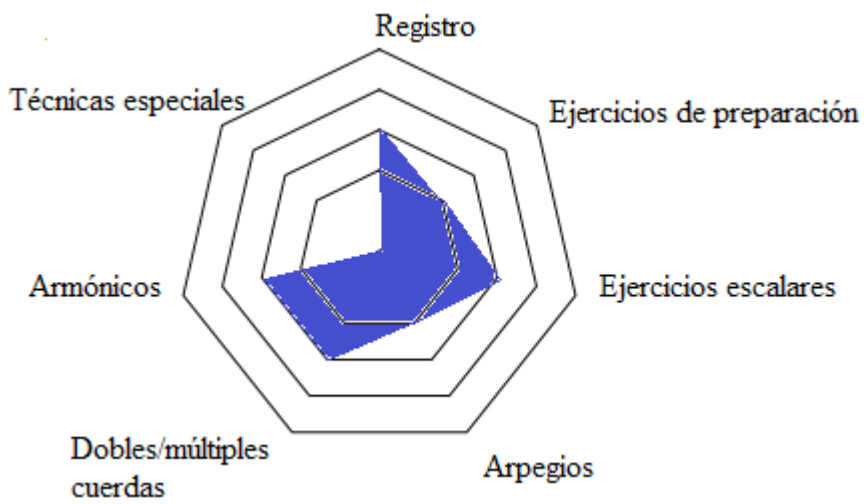


Método de F. Geminiani (revisión del Conservatorio de París)

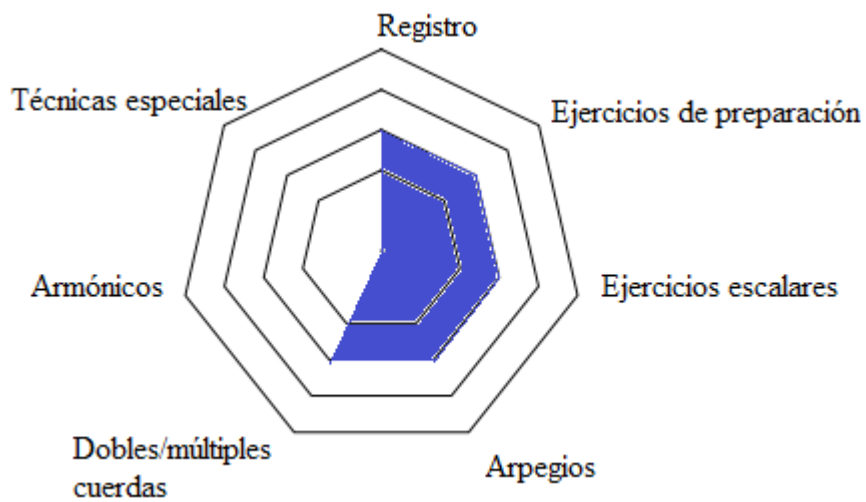
18 En los métodos de violín entre Geminiani y Joachim, solo vamos a aplicar el gráfico a los ejercicios escalares analizados en el capítulo anterior. Nótese que en relación a estos métodos, el apartado de “ejercicios de preparación” sólo se refiere al bloque de las escalas dentro del estudio de la técnica. La progresividad pedagógica y los numerosos ejercicios de preparación no escalares (correspondientes a otro tipo de estudio) no se contemplan en estos gráficos, por mor de dar una visión más clara de la evolución del estudio de las escalas en concreto.



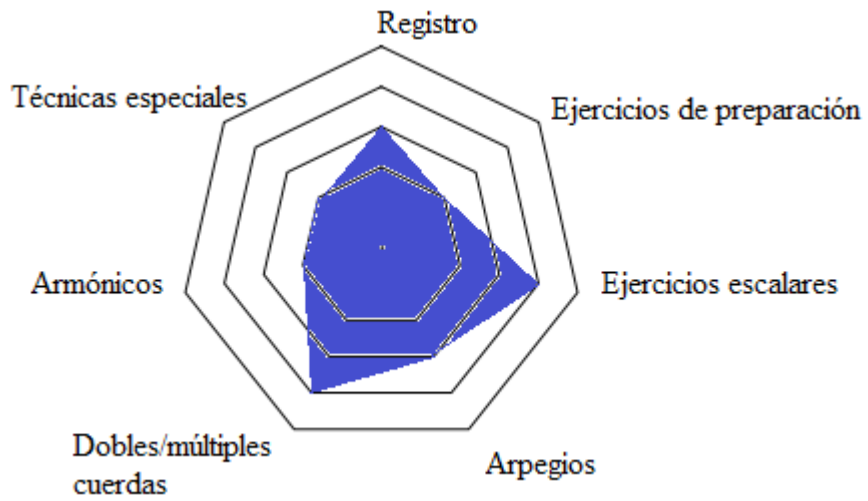
Método del Conservatorio de París (Baillot, Kreutzer, Rode)



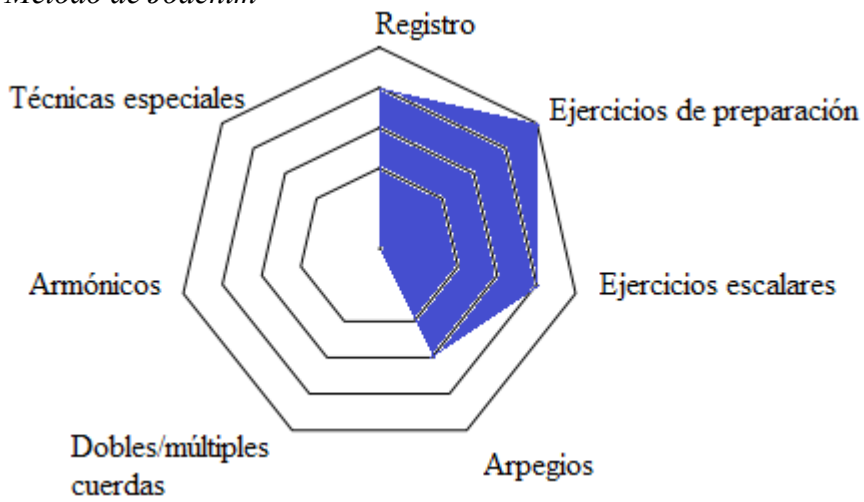
Método de Charles de Bériot



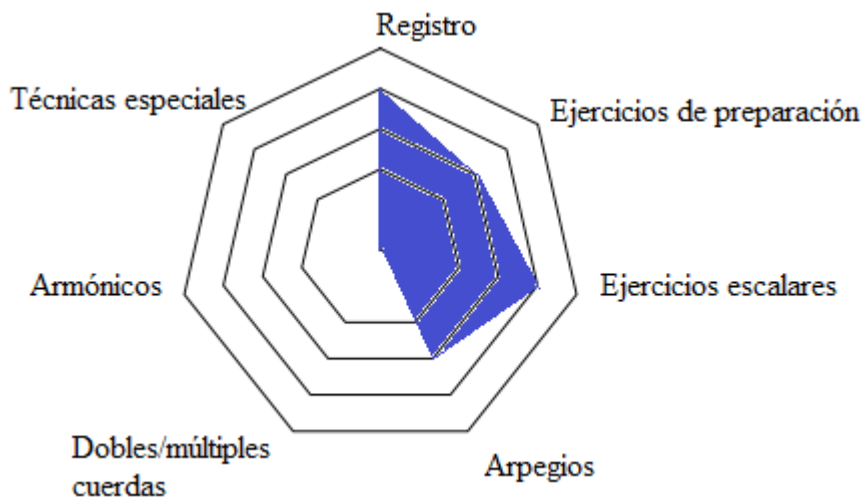
Método de Jean Delphin Alard



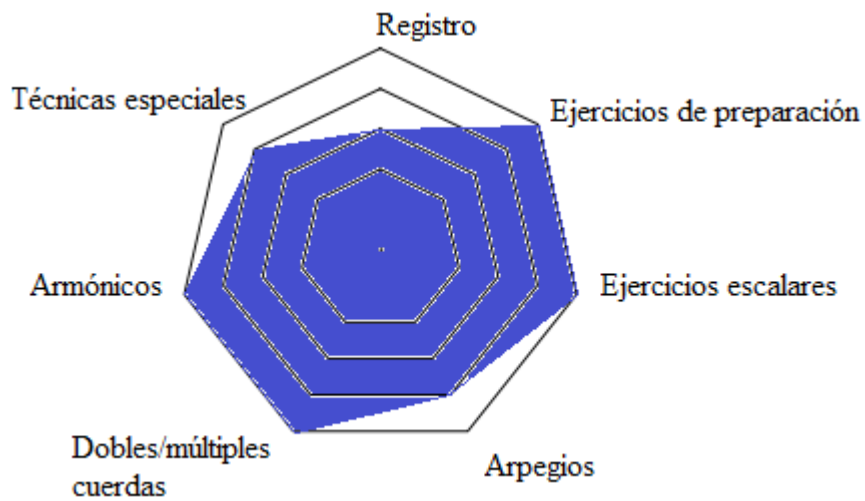
Método de Joachim



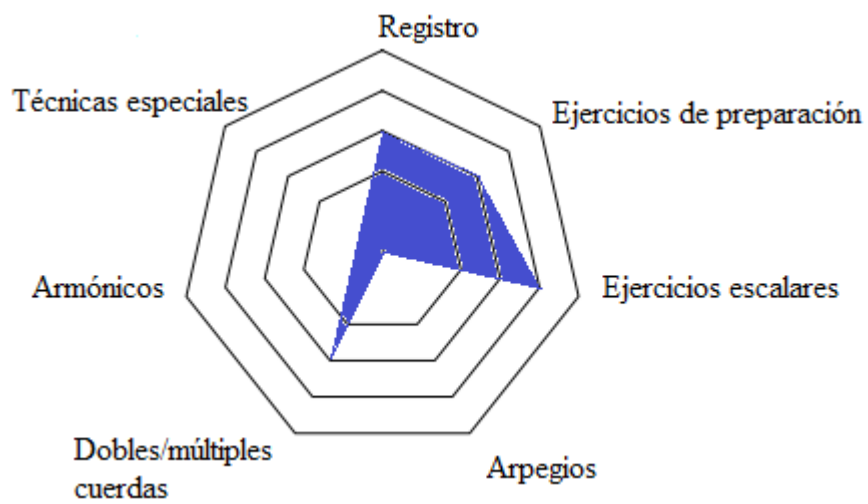
Método de Hrimaly



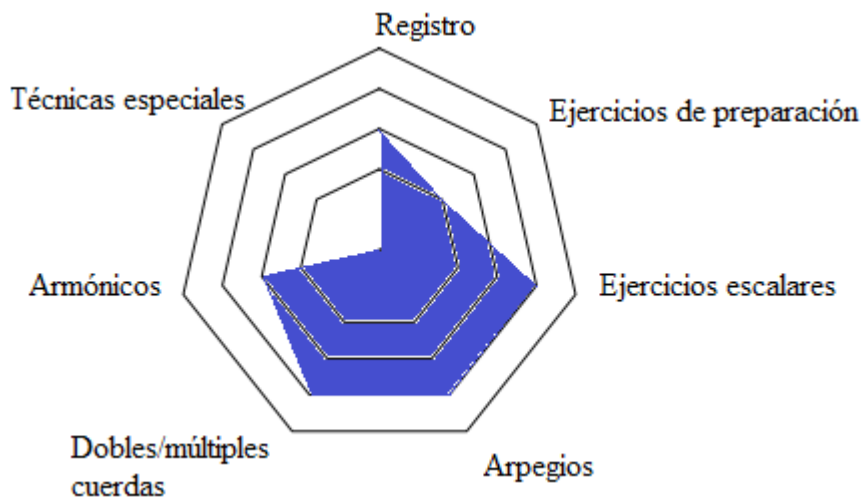
Método de H. Sitt



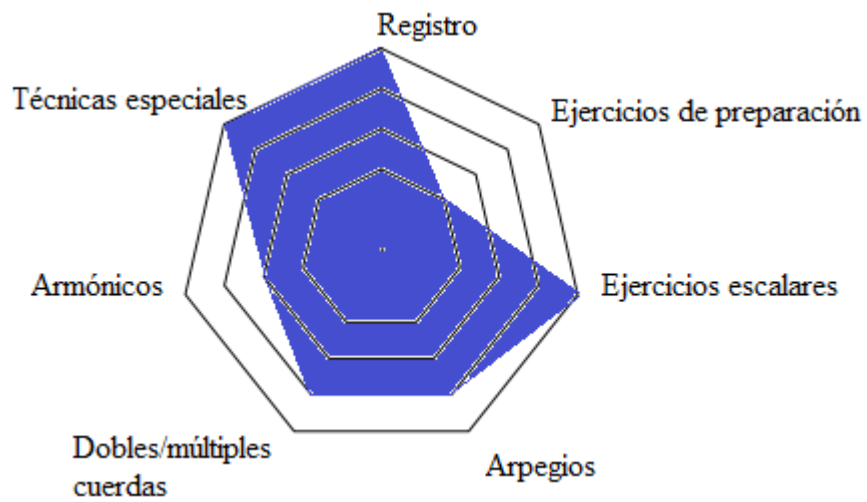
Método de O. Sevcik



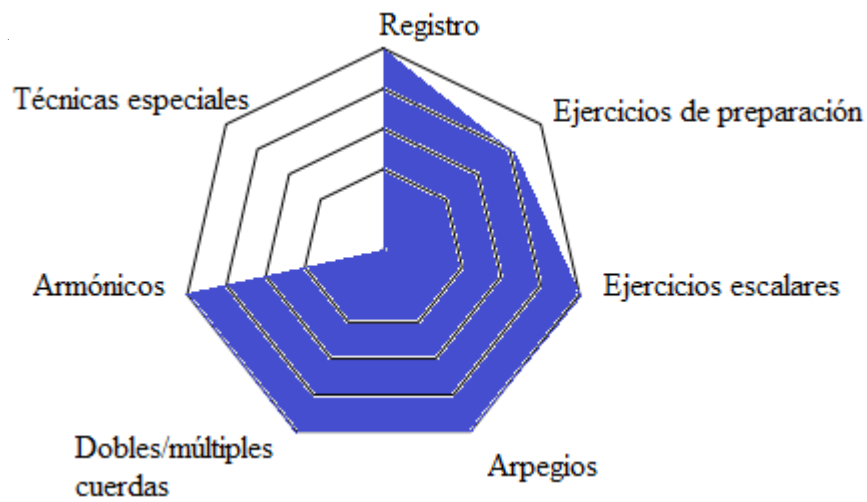
Método de H. Schrädieck



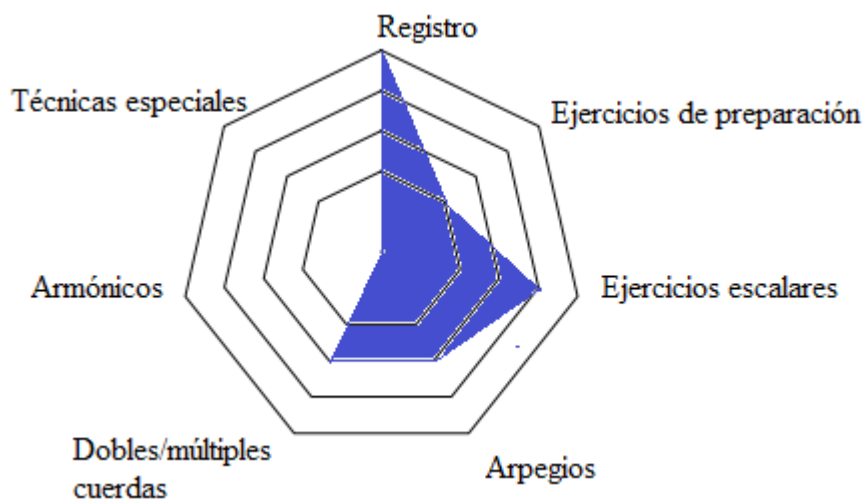
Método de C. Flesch



Método de C. Flesch (ampliación de Max Rostal)



Método de I. Galamian



Método de E. Guilels

EVOLUCION DEL ESTUDIO DE LAS ESCALAS EN EL VIOLÍN DESDE EL SIGLO XVIII HASTA LA ACTUALIDAD

El análisis y la comparación de todos los métodos incluidos en esta investigación arroja bastante luz acerca de la naturaleza de la evolución en el estudio de las escalas desde el método de violín de Francesco Geminiani, escrito a mediados del siglo XVIII, y el más moderno de los métodos analizados, el de Elizabeta Gilels.

En primer lugar, la amplitud del registro ha ido evolucionando de forma muy notable, de una forma paralela a la evolución del repertorio violinístico. Nos encontramos, en el siglo XVIII, el método de Geminiani, que solo contempla las primeras posiciones, cosa natural debido a encontrarse en la época barroca: en el repertorio de la época nunca se subía más allá de la quinta posición (en ocasiones se llegaba a la sexta, pero estas eran muy contadas: por ejemplo, en la chacona de la partita 2 de J. S. Bach para violín solo). Sin embargo, en la revisión de este mismo método hecha por el Conservatorio de París en los primeros años del siglo XIX, nos encontramos ya con ejercicios escalares en posiciones que van desde la primera a la séptima. Según avanzamos a través de este siglo, nos encontramos métodos que ya contemplan como ejercicio escalar principal las escalas de tres octavas en todas las tonalidades, como son el de Charles de Bériot o el de Jean Delphin Alard. Esta evolución continúa: a finales de siglo empiezan a aparecer algunos métodos en los cuales aparecen algunas escalas de cuatro octavas, y con el siglo XX, al llegar la literatura violinística a su máximo esplendor, encontramos ya métodos como el de Gilels, que contemplan como estándar la escala (y los arpeggios) de cuatro octavas, abarcando de esta forma todo el registro del violín. En cuestiones de registro, esta evolución ha resultado en un claro avance.

Algo parecido sucede con el estudio de los arpeggios. El estudio de los arpeggios como elemento técnico independiente empieza a aparecer avanzado el siglo XIX, y no es hasta el método de Otakar Sevcik cuando toma su verdadera forma. En la secuencia de arpeggios que Sevcik ofrece en cada tonalidad se basa el método de Carl Flesch (el mismo autor lo

reconoce), y esta secuencia es ampliada posteriormente en métodos como el de Guilels o Galamian. Particularmente interesante es el método de Galamian en este aspecto, debido a sus ejercicios de “unas cuantas escalas y arpeggios no convencionales”, donde nos presenta escalas y arpeggios basadas en estructuras interválicas no tonales cuya intención es introducir al violinista en el lenguaje contemporáneo, que ya se podía encontrar en el repertorio de la última mitad de siglo. En cuestiones de lenguaje, el método de Ivan Galamian es sin duda el más avanzado de todos: refleja la evolución no sólo de la técnica violinística sino del lenguaje musical en su época. Sólo encontramos otra introducción al lenguaje contemporáneo en la ampliación de Max Rostal sobre el método de escalas de Carl Flesch, y esta sólo es un tímido acercamiento, con ejercicios sobre la escala de tonos enteros o una escala de cuartos de tono.

La evolución del estudio de las dobles cuerdas tiene un desarrollo bastante más curioso que el de las dos cuestiones observadas en los párrafos anteriores. En el tratado de Geminiani, encontramos, si bien bastante primitivas, escalas de dobles cuerdas en casi todos los intervalos posibles: unísonos, segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas... Si bien según avanzan el siglo XVIII y el XIX los ejercicios de dobles cuerdas ganan en registro y en dificultad técnica, su diversidad sufre un retroceso bastante pronunciado, y al final sólo se acaban encontrando ejercicios de dobles cuerdas en los intervalos más “consonantes”. Estos intervalos son las octavas, las terceras, las sextas y las décimas. Este declive del estudio de las dobles cuerdas viene probablemente dado por el hecho de que la música barroca es de naturaleza polifónica, y por mor de la conducción de voces, el repertorio estaba lleno de intervalos tales como segundas, séptimas, cuartas, quintas, etc. Con el clasicismo la naturaleza del lenguaje del repertorio se simplificó notablemente; por ello, a principios del siglo XIX se empezó a dejar de considerar importante el estudio de intervalos tan “disonantes”, y el estudio de las dobles cuerdas se centró en los intervalos que más aparecían en la literatura violinística: terceras, sextas, octavas y décimas. A lo largo de todo el siglo XIX quedará establecido como norma no escrita que estos son los intervalos que deben estudiarse a la hora de estudiar dobles cuerdas en las escalas¹⁹. A partir de entonces, las escalas de dobles cuerdas ganan cada vez más en virtuosismo y registro, hasta encontrarnos, por ejemplo, arpeggios de octavas (primero en Joachim o Sevcik y después ampliados en

¹⁹ Excepción a esta regla son los ejercicios que aparecen en el Op. 8 de Sevcik, que no han sido incluidos en los análisis de esta investigación debido a encontrarse fuera de los volúmenes dedicados al estudio de las escalas, además de por no tratarse de escalas en el sentido tradicional de la palabra.

Flesch), arpeggios de dobles cuerdas en diversos intervalos (primero en Sevcik y después en Galamian) o escalas y arpeggios de triples e incluso cuádruples cuerdas (primero en Sevcik y después en Galamian). El proceso de simplificación de las escalas en dobles cuerdas no se revierte hasta avanzado el siglo XX, con el método de Galamian, que vuelve a introducir escalas de segundas, cuartas, quintas séptimas, etc. Fuera del bloque de las escalas, en este sentido también avanza notablemente el violinista Eugène Ysayë con sus preludios Op. 35, ejercicios de dobles cuerdas en los que trabaja todos los intervalos comprendidos entre el unísono y la décima, sin excepción.

Un desarrollo parecido al de las dobles cuerdas es el que encontramos cuando nos fijamos en la evolución de las escalas en intervalos quebrados. En el método de Geminiani aparecen un gran número de escalas en intervalos quebrados: terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas e incluso décimas (estas últimas son muy características del repertorio barroco italiano más virtuosístico). Sin embargo, este tipo de escalas sufren un declive bastante pronunciado con el paso de los siglos XVIII y XIX: al final sólo vamos a encontrar escalas en terceras quebradas: el resto de intervalos son obviados por casi todos los autores. La diversidad de intervalos sólo será recuperada por Ivan Galamian, a mediados del siglo XX. No es esto lo que sucede con las escalas cromáticas, las cuales siguen un recorrido similar a los arpeggios: aparecen a mitad del siglo XIX, y se desarrollarán progresivamente a lo largo del tiempo. De esta forma, en el siglo XX encontraremos escalas cromáticas y en terceras quebradas, no sólo en las escalas de una sola línea melódica, sino también en las dobles cuerdas. El caso que ejemplifica más claramente esta última afirmación es el método de escalas de Carl Flesch.

En cuanto a los armónicos y técnicas más virtuosísticas, no aparecen hasta el siglo XIX, cuando estas técnicas ya están profundamente arraigadas en la literatura violinística, y aun así no aparecen en todos los tratados. Sólo encontramos armónicos en las escalas de Bèriot, Joachim, Flesch y Galamian. En cuanto a otro tipo de técnicas, como pizzicatos con la mano izquierda, cuartos de tono, etc. sólo las encontramos en la ampliación al método de Flesch de Max Rostal, en el método de Sevcik y en el de Joachim. Los pizzicatos con la mano derecha son más fáciles de encontrar en estudios melódicos que en tratados de escalas.

Por otro lado, respecto a la forma de plantear el estudio de las escalas, encontramos dos principales tendencias que se separan a partir de finales del siglo XIX. La primera es la que busca la mayor diversidad posible de ejercicios: el tratar de encontrar todas las formas posibles en las que se pueden encontrar las escalas, arpeggios y dobles cuerdas en el repertorio y estudiar las mismas en ejercicios escalares. Los métodos pertenecientes a esta vertiente son los más extensos y completos; podemos clasificar en esta vertiente los métodos de Sevcik y Galamian, y el de Flesch también podría situarse en esta categoría. La otra tendencia busca simplificar esta clase de estudio y buscar sólo los ejercicios más prácticos, evitando todo que pudiera considerarse superfluo. Ejemplo de este estilo son métodos como el de Sitt, Hrimaly, o Schradieck. Esta vertiente evoluciona a lo largo de todo el siglo XX hasta llegar a su culmen, el método de escalas de E. Gilels, que siendo escueto y sobrio no deja aparte ninguno de los ejercicios de escalas fundamentales (salvo tal vez las terceras quebradas). Es así como se puede notar un claro progreso entre métodos con fines similares: el método de Galamian es una evolución del de Sevcik, y el de Gilels puede considerarse una evolución de Hrimaly y Sitt.

Con respecto a la progresividad pedagógica de los métodos de escalas, encontramos que según avanza la historia, los métodos de escalas van dejando de centrarse tanto en su utilidad pedagógica como en la utilidad como puro entrenamiento técnico. Así, excluyendo por razones obvias todos los métodos en los que las escalas están integradas en los volúmenes sobre cómo tocar el violín, encontramos que los métodos de escalas de finales del siglo XIX y principios del XX están bastante más enfocados a un aprendizaje de la técnica violinística desde un nivel más bajo que los métodos del siglo XX, mas centrados en el entrenamiento mecánico para mantenerse en forma. Esta es la gran diferencia entre métodos como el de Gilels y Galamian, o Sevcik y Schradieck.

CONCLUSIONES

Después de la recopilación y análisis de todos los datos encontrados a lo largo de esta investigación, la principal conclusión es que el estudio de las escalas como tal nació y se desarrolló paralelamente al desarrollo de la música instrumental occidental. El rango de registro ha ido aumentando conforme aumentaban las exigencias de las obras, hasta abarcar en el siglo XX todo el mástil del violín. También se ha podido apreciar que según avanzaban los siglos XVIII y XIX se fue simplificando la naturaleza de los intervalos a estudiar hasta mediados del siglo XX, momento en el cual el proceso se revierte para adaptarse a la música de la época (el mayor ejemplo es el método de I. Galamian).

Fuera de estas consideraciones generales, también hemos podido apreciar varias tendencias en base a los diferentes puntos de vista a la hora de abordar este tipo de estudio: una tendencia que iba dirigida a simplificar y hacer más sencillo el estudio de las escalas (cuyo máximo exponente será el método de E. Guilels), y otra tendencia que pretende tratar minuciosamente todos los aspectos posibles de la técnica violinística a través de las escalas (que concluirá con el método de I. Galamian). La primera tendencia, pese a no ser tan completa, tiene la ventaja de ser más práctica y servir para el estudio de las escalas a un nivel general; la segunda es más adecuada para el estudio de técnicas específicas.

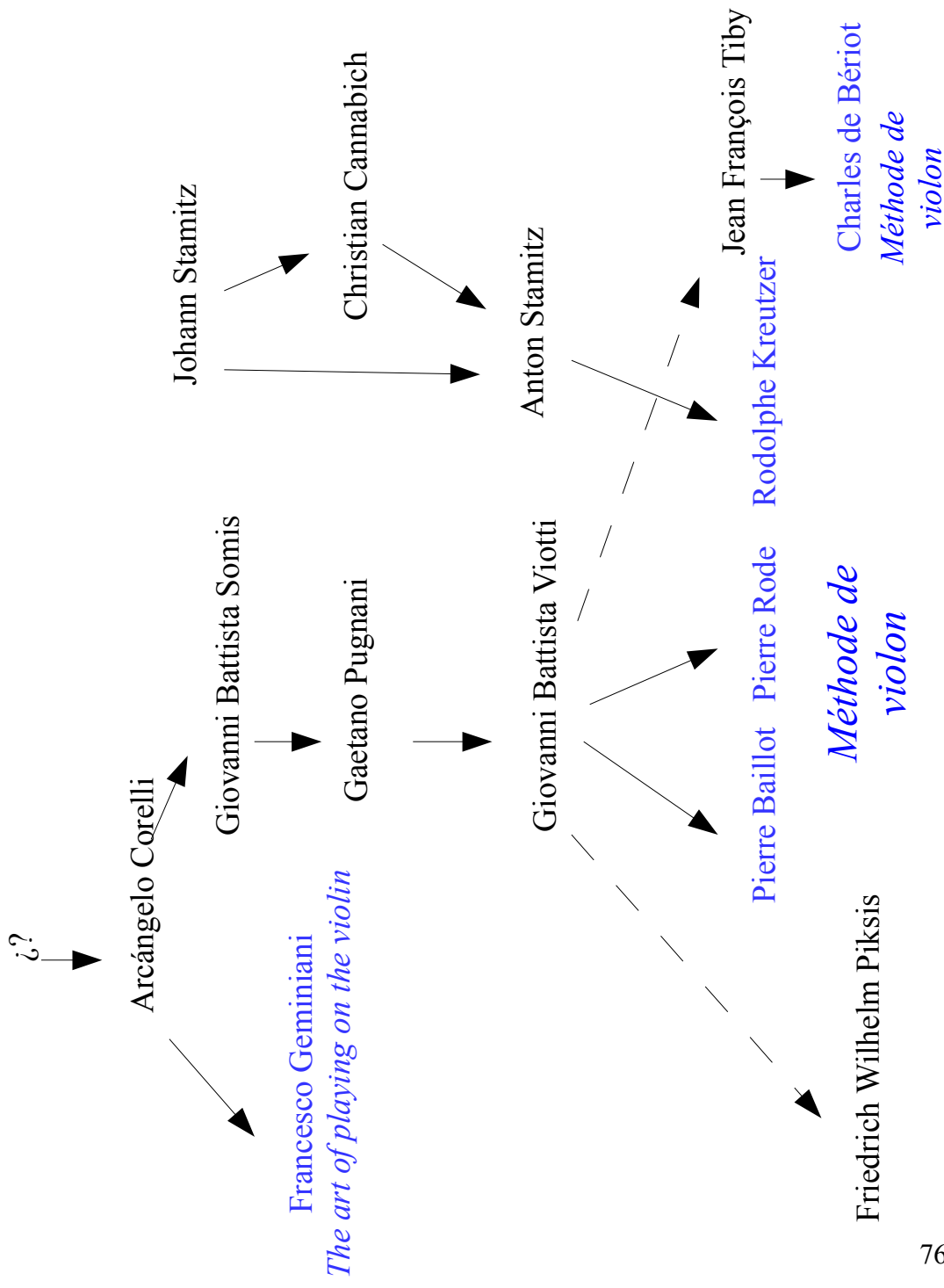
Por último, queda hablar de las implicaciones pedagógicas de los diferentes métodos. Por un lado, hemos encontrado que las principales finalidades del estudio de las escalas es conseguir una posición óptima para la mano izquierda, así como el desarrollar la agilidad de los dedos de dicha mano y establecer unos principios de afinación respecto a las estructuras tonales. Por otro, se ha podido observar la diferencia entre métodos destinados al puro entrenamiento muscular y los destinados a la adquisición progresiva de los principios fundamentales del funcionamiento de la mano izquierda. El método más adecuado para el aprendizaje progresivo de las escalas desde un nivel más bajo hasta un nivel avanzado es probablemente el método de escalas de O. Sevcik Op. 1. Algunos métodos adecuados para los

primeros estadios del aprendizaje son, por ejemplo el de Jan Hrimaly o Henry Schradieck, mientras que el más adecuado para alumnos con un nivel técnico avanzado probablemente sea el método de Guilels.

Se puede observar que ninguno de los métodos analizados prestan atención al desarrollo de la técnica violinística dentro de un contexto improvisatorio, a pesar de que a lo largo del siglo XX la aparición y desarrollo de músicas improvisadas (tanto en el jazz como en la música contemporánea) ha sido notable. Sin embargo, no se ha notado un progreso en el estudio de las escalas en este sentido, al contrario que en otros instrumentos. Será cuestión de tiempo, pues, que el estudio de la técnica del violín empiece a prestar atención a estas tendencias.

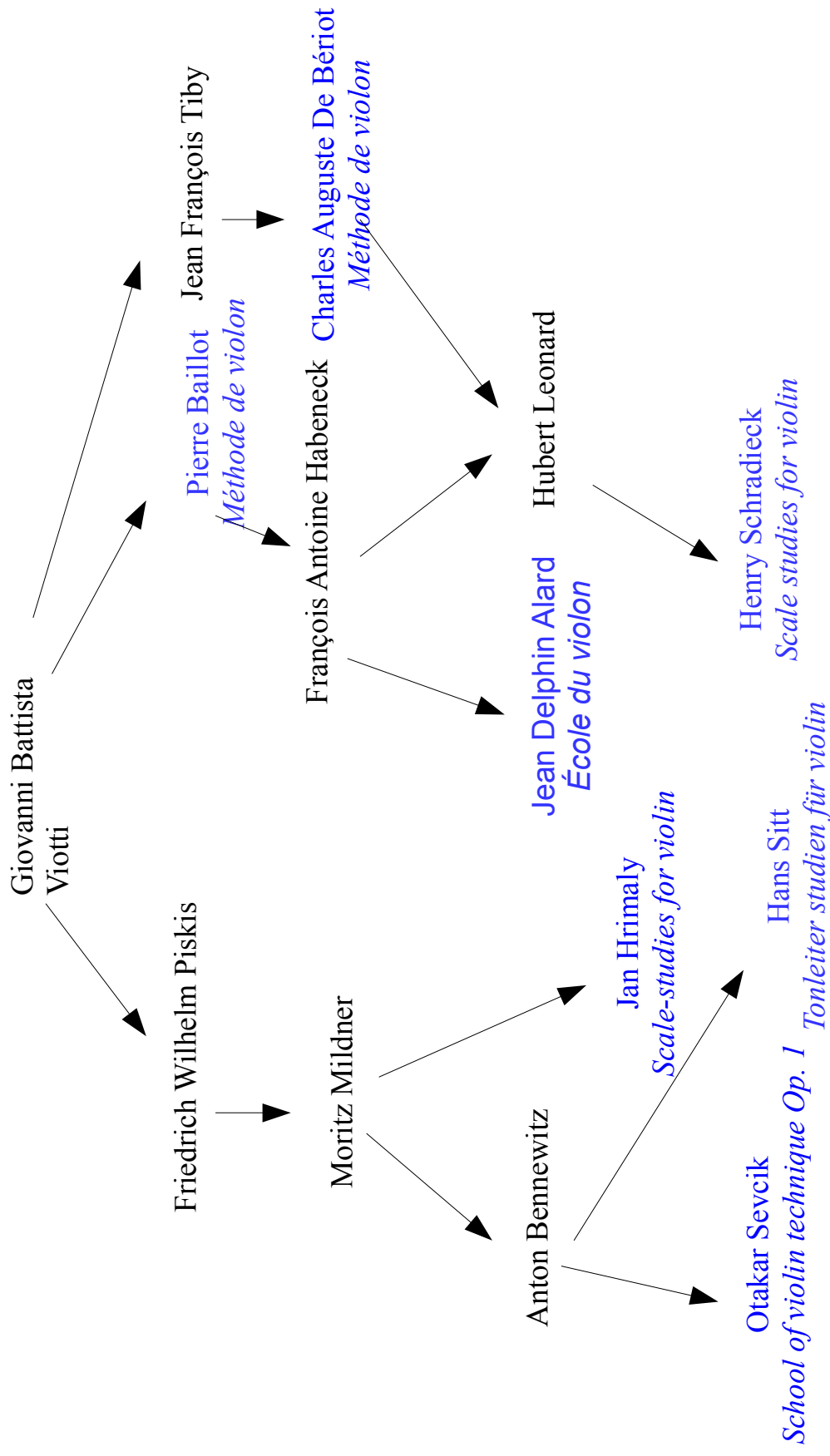
ANEXO I: Breve historia de las escuelas violinísticas: árboles genealógicos.

Los orígenes del conservatorio de París: Italia y Alemania

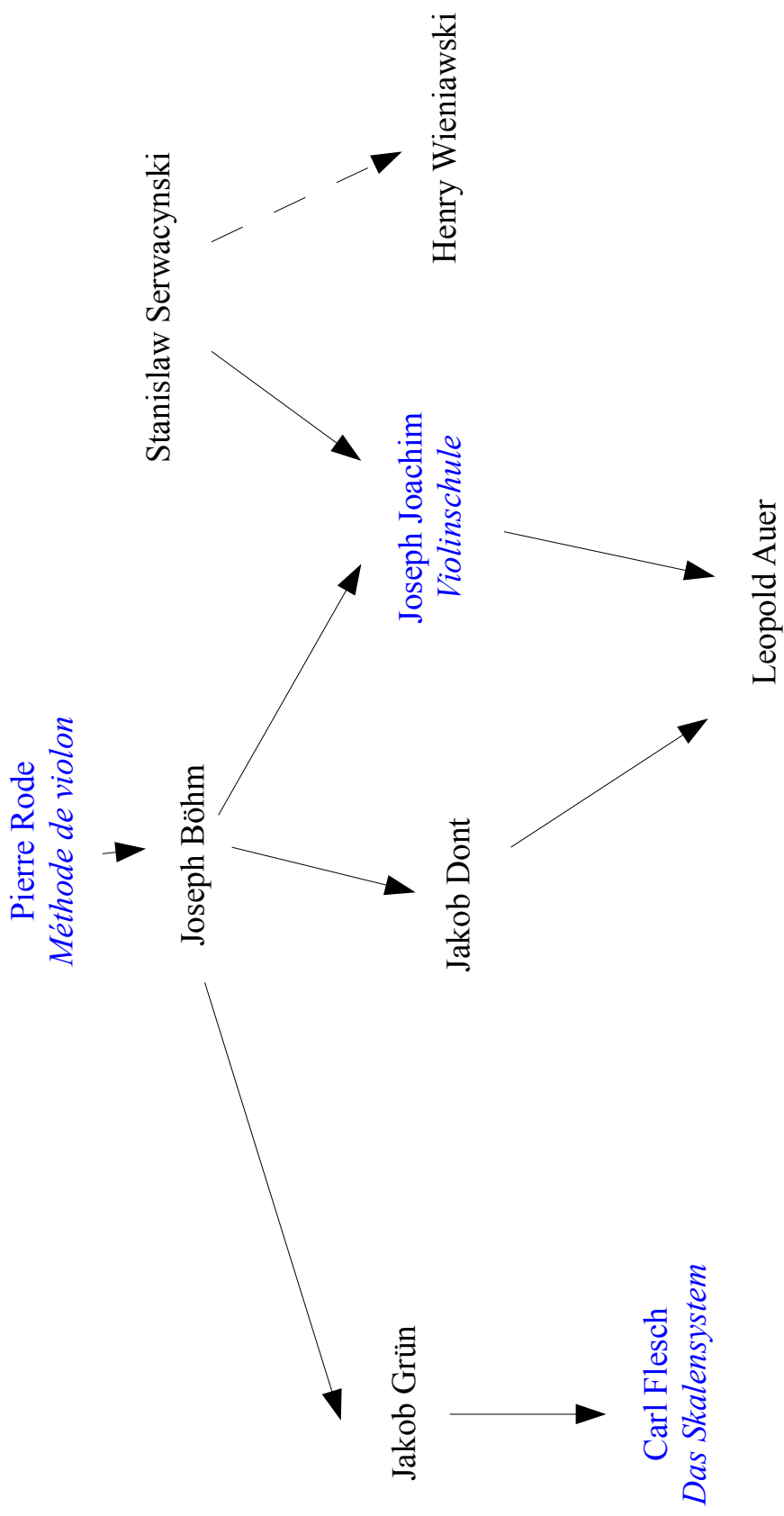


La escuela checa

La escuela francesa

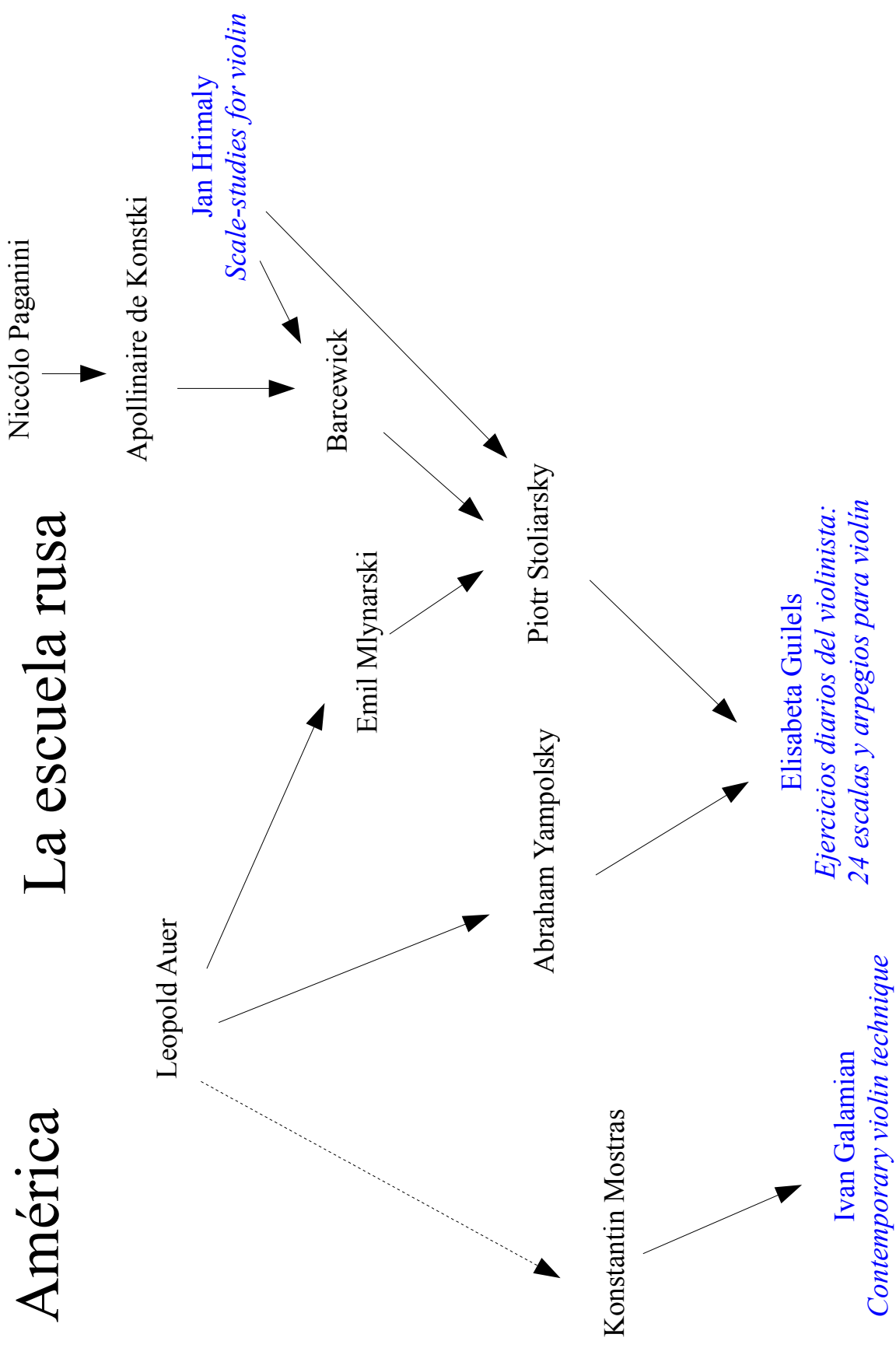


De Pierre Rode a Leopold Auer



América

La escuela rusa



BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Alard, Jean Delphin: *École du Violon* (Madrid, Romero y Marzo Editores, 1877)
- Baillot, Pierre; Kreutzer, Rodolphe; Rode, Pierre (eds.): *Méthode de Violon* (París, Faubourg, 1793)
- Bériot, Charles-Auguste de: *Méthode de violon, Op. 102* (París, Charles-Auguste de Bériot, 1858)
- Flesch, Carl: *Das Skalensystem* (Berlín, Ries & Erker, 1987)
- Galamian, Ivan: *Contemporary violin technique* (Nueva York, Galaxy Music Corporation, 1963)
- Geminiani, Francesco: *The art of Playing on the Violin* (Londres, Editor desconocido, 1751)
- Geminiani, Francesco: *L'art du violon, ed. Jean-George Sieber* (París, Sieber fils, 1810?)
- Gilels, Elizabeta: *Ejercicios diarios del violinista: 24 escalas y arpeggios para violín* (Moscú, Compositores Soviéticos, 1978)
- Hřímalý, Jan: *Scale-Studies for violin* (Nueva York: G. Schirmer, 1905)
- Holoman, D. Kern: *The Société des Concerts Du Conservatoire, 1828-1967* (California, University of California Press, 2004)
- Joachim, Joseph; Moser, Andreas: *Violinschule* (Berlin, N. Simrock, 1905)
- Lahee, Henry C.: *Famous Violinists of To-day and Yesterday* (Boston, The Page Company Publishers, 1899)
- Roth, Henry: *Violin Virtuosos: From Paganini to the 21st Century* (Los Angeles, California Classics Books, 1997)
- Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York y Londres, Macmillan Publications, 1980)
- Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York y Londres, Macmillan Publications, 1980)
- Ševčík, Otakar: *School of violin technique, Op. 1* (Nueva York, G. Schirmer, 1905)
- Silvela, Zdenko: *Historia del violín* (Madrid, Entrelíneas Editores, 2003)
- Sitt, Hans: *Tonleiterstudien für Violin* (Nueva York, G. Schirmer, 1898)

PÁGINAS WEB

- Sanchez Penzo, José: *Carl Flesch* <http://carl-flesch.de/> (Última consulta: 31/12/2013)
- Kosińska , Małgorzata : *Stanisław Barcewicz* <http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-barcewicz> (Última consulta: 04/01/2014)
- *Schradieck*
http://www.libraries.uc.edu/libraries/ccm/special_collections/Schradieck.html
(Última consulta: 29/12/2013)
- *Moritz Mildner* <http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01091636> (Última consulta: 28/12/2013)
- Violinhunter: *Jacob Grun* <http://pronetoviolsins.blogspot.com.es/2012/05/jacob-grun.html> (Última consulta: 28/12/2013)
- Conservatorio de París: *Histoire* <http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/histoire/>
(Última consulta: 28/12/2013)
- *Sieber* <http://imslp.org/wiki/Sieber> (Última consulta: 28/12/2013)
- *The art of Playing on the Violin, Op. 9 (Geminiani, Francesco)*
[http://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin,_Op.9_\(Geminiani,_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin,_Op.9_(Geminiani,_Francesco)) (Última consulta: 28/12/2013)
- *Francesco Geminiani* <http://www.baroquemusic.org/bqxbgem.html> (Última consulta: 27/12/2013)
- *Elizabeth Gilels* http://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Gilels (Última consulta: 27/12/2013)
- *Pyotr Stolyarsky* http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky (Última consulta: 27/12/2013)
- *Abram Yampolsky* http://en.wikipedia.org/wiki/Abram_Yampolsky (Última consulta: 27/12/2013)
- *Emil Mlynarski* http://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Mlynarski (Última consulta: 27/12/2013)
- *Joseph Hellmesberger* http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Hellmesberger,_Sr.
(Última consulta: 27/12/2013)

- *Ivan Galamian* http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Galamian (Última consulta: 27/12/2013)
- *Konstantin Mostras* http://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Mostras (Última consulta: 27/12/2013)
- *Apollinaire de Kotski* http://en.wikipedia.org/wiki/Apollinaire_de_Kotski (Última consulta: 27/12/2013)
- *Joseph Joachim* http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Joachim (Última consulta: 27/12/2013)
- *Joseph Böhm* http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Böhm (Última consulta: 27/12/2013)
- *Pierre Rode* http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Rode (Última consulta: 27/12/2013)
- *Hubert Léonard* http://en.wikipedia.org/wiki/Hubert_Léonard (Última consulta: 27/12/2013)
- *Rodolphe Kreutzer* http://en.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Kreutzer (Última consulta: 27/12/2013)
- *Anton Stamitz* http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Stamitz (Última consulta: 27/12/2013)
- *Christian Cannabich* http://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Cannabich (Última consulta: 27/12/2013)
- *Johann Stamitz* http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Stamitz (Última consulta: 27/12/2013)
- *Jean-Delphin Alard* http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Delphin_Alard (Última consulta: 27/12/2013)
- *Pierre Baillot* http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Baillot (Última consulta: 27/12/2013)
- *Hans Sitt* http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Sitt (Última consulta: 27/12/2013)
- *Otakar Ševčík* http://en.wikipedia.org/wiki/Otakar_Ševčík (Última consulta: 27/12/2013)
- *Мильднер, Мориц* http://ru.wikipedia.org/wiki/Мильднер,_Мориц (Última consulta: 27/12/2013)

- *Пиксис, Фридрих Вильгельм*
http://ru.wikipedia.org/wiki/Пиксис,_Фридрих_Вильгельм (Última consulta: 27/12/2013)
- *Louis Spohr* http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Spohr (Última consulta: 27/12/2013)
- *Antonin Bennewitz* http://en.wikipedia.org/wiki/Antonín_Bennewitz (Última consulta: 27/12/2013)
- *Giovanni Battista Viotti* http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Viotti (Última consulta: 27/12/2013)
- *Gaetano Pugnani* http://en.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Pugnani (Última consulta: 27/12/2013)
- *Giovanni Battista Somis* http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Somis (Última consulta: 27/12/2013)
- *Arcangelo Corelli* http://en.wikipedia.org/wiki/Arcangelo_Corelli (Última consulta: 27/12/2013)
- *Ferdinand David* [http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_David_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_David_(musician)) (Última consulta: 27/12/2013)
- *Matthew Dubourg* http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Dubourg (Última consulta: 27/12/2013)
- *Michael Christian Festing* http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Christian_Festing (Última consulta: 27/12/2013)
- *Jan Hřímalý* http://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Hřímalý (Última consulta: 27/12/2013)
- *Niccolò Paganini* http://en.wikipedia.org/wiki/Niccolò_Paganini (Última consulta: 27/12/2013)
- *Henryk Wieniawski* http://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Wieniawski (Última consulta: 27/12/2013)
- *Jakob Dont*
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Jakob_Dont&oldid=40523622 (Última consulta: 27/12/2013)