
LA EVOLUCIÓN DE LA TÉCNICA DEL VIOLÍN EN RELACIÓN CON LOS PROBLEMAS INTERPRETATIVOS DE NUESTRO TIEMPO *

Franco Gulli

En tanto que el contenido espiritual de una obra musical es inmutable, la manera de interpretarla y ejecutarla está sujeta a una evolución continua. Para comprender esto, nos basta comparar las grabaciones realizadas por los grandes intérpretes del pasado, en los albores del sonido grabado, con documentos sonoros más recientes. Todavía más interesante resulta escuchar una obra grabada por un violinista al comienzo de su carrera, y otra versión de la misma obra grabada por la misma persona en su madurez. Normalmente escucharemos una ejecución del texto musical bien distinta, no sólo desde el punto de vista musical, sino en lo referente al detalle técnico: aquellos cambios de posición tan perceptibles y aquellos portamentos expresivos de antaño -empleados de forma tan desmedida e indiscriminada- han desaparecido en la actualidad.

En los últimos cuarenta años, la percepción auditiva del público se ha refinado considerablemente como resultado directo de la aparición del disco de larga duración (y, más tarde, de la cinta magnetofónica y de la cassette) y de la enorme difusión de la música clásica, atribuible a la gran expansión de la industria discográfica. Hoy ya no resultan aceptables una afinación inexacta ni los sonidos desagradables.

Para lograr una ejecución más precisa y objetiva, el conocimiento de la técnica debe renovarse mediante el desarrollo del empleo sobre el mástil de los cuatro dedos de la mano izquierda, así como una adaptación de la técnica del arco a las nuevas necesidades sonoras de unas salas de concierto cada vez mayores.

En 1923, Carl Flesch abrió nuevos e inexplorados caminos al escribir su obra fundamental, *El arte de tocar el violín*.¹ El extraordinario resultado de toda una vida dedicada a la investigación de la técnica del violín se halla contenido en un volumen igualmente importante, *El arte de la digitación violinística*,² publicado póstumamente. A pesar de la amplia difusión de las obras

* *Evolution of Violin Technique in Relation to the Interpretive Problems of Our Time*, publicado en el libro *Concepts in String Playing*. Indiana University Press (1979). Agradecemos a la profesora Ana Baget sus valiosas sugerencias para la traducción del presente artículo.

1. En inglés, *The Art of Violin Playing*.

2. En inglés, *The Art of Fingering for the Violinist*.

de Flesch y otros autores –que evitan cuidadosamente sucumbir a los fáciles halagos de una interpretación demasiado anclada en los logros de años y años de tradición musical–, son pocos los violinistas que se han interesado por la necesidad de evolucionar incesantemente en la técnica instrumental. En mi larga experiencia en los distintos niveles de la enseñanza del violín, he podido observar que los alumnos suelen preferir una solución errónea –pero universalmente aceptada– a una solución nueva, ajustada a la correcta ejecución de un determinado pasaje que requiere una realización perfecta. Estas notas van especialmente dirigidas a estos alumnos, en fase de maduración artística.

La posición del cuerpo y los brazos, y el ángulo de la mano izquierda con respecto al mástil son de gran importancia. Cuando le pido al alumno que descanse sobre los dos pies, que se relaje completamente, y que sólo entonces levante su brazo izquierdo de forma natural, frecuentemente finalizará este movimiento con el cuerpo inclinado hacia la izquierda y con la mano izquierda levantada a la altura de la boca, o algo por encima de ella. Ésta deberá ser la posición del brazo izquierdo durante la ejecución, en lugar de la forzada –y, desgraciadamente, común– postura del brazo situado hacia el centro del cuerpo, con el codo junto al estómago.

Son varias las ventajas de efectuar los cambios de posición con una postura corporal correcta: por un lado, seremos capaces de rotar fácilmente el brazo hacia la derecha, de forma que la mano no toque el cuerpo del instrumento y, de este modo, llevar a cabo con suavidad un solo movimiento. Por otro lado, los problemas de claridad y entonación se solventan en cierta medida, una vez que dejan de hacerse necesarios los reajustes al pasar más allá de la cuarta o quinta posición.

El ángulo de la mano izquierda con respecto al mástil es de capital importancia; en mi opinión, debe ser el mismo para todas las cuerdas y todas las posiciones. Para comprender lo que quiero decir con este “ángulo constante”, tóquense los fragmentos de los ejemplos 1, 2, y 3 con la digitación dada. Las digitaciones de la parte superior son las que recomiendo.

Ejemplo 1

The image shows two musical staves in treble clef. The top staff features a slur over a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 1, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2. Below this sequence is the text "en lugar de" followed by the fingerings 3, 4, 3. The bottom staff features a similar slur over notes with fingerings: 2, 1, 1, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2. Below this sequence is the text "en lugar de" followed by the fingerings 3, 4, 3.

Paganini, Concierto en re mayor. Primer movimiento

Ejemplo 2

Ernst. Concierto en fa sostenido menor

Ejemplo 3

La posición del pulgar no puede determinarse con precisión, ya que la forma de la mano es variable en cada persona. Partimos de la base de que el instrumento queda sujeto por la presión de la barbilla, no de la mano. Por tanto, el pulgar debe colocarse de tal manera que los dedos queden dispuestos para tocar sin tener que realizar un gran desplazamiento antes de encontrar la cuerda. Cuando el pulgar queda ligeramente retrasado -algo detrás del primer dedo- permite un ángulo constante con el mástil, tanto en las primeras posiciones como en las últimas, en las que hay que superar el obstáculo adicional del propio cuerpo del instrumento. La base del índice toca ligeramente el cuello del violín sin ejercer presión -esto facilita los cambios de posición y evita la rigidez en obras largas y de tempo rápido (por ejemplo, en un *perpetuum mobile*)-. El hecho de mantener los dedos cerca de las cuerdas también contribuye a evitar el molesto ruido que se produce cuando éstos golpean percusivamente la cuerda desde arriba, un sonido intolerable en las grabaciones o retransmisiones.

El uso de nuevas digitaciones es, sin ninguna duda, el elemento más característico en el desarrollo de una buena técnica de la mano izquierda. Por increíble que parezca, las posiciones pares siguen rechazándose en favor de cambios a posiciones más lejanas -las cuales son más inseguras en su afinación- a pesar de que resulta más fácil efectuar un cambio a una posición vecina que a una más distante. En el ejemplo 4, la digitación superior es a todas luces preferible a la inferior, que es la recomendada en casi todas las ediciones.

Mozart, Concerto en re mayor K. 218. Primer movimiento

Ejemplo 4

Tradicional: 1 1 1 3 3 3 3

Todavía más importantes son aquellas digitaciones que respetan el fraseo, evitan acentos no deseados, y procuran la uniformidad del sonido (ejemplos 5-9).

Bach, Gavota de la Partita en mi mayor

Ejemplo 5

Tradicional: 0 1 3

Bach, Allemande de la Partita en re menor

Ejemplo 6

Schubert, Sonata en la menor D. 385. Segundo movimiento

Ejemplo 7

Tradicional: 2 4

Beethoven, Sonata op. 30, nº2. Primer movimiento

Ejemplo 8

cresc. y no 1 4 sf p

Brahms, Sonata en sol mayor. Segundo movimiento

Ejemplo 9

y no 2 1 4

Con el fin de reducir al mínimo los cambios de posición demasiado audibles y los portamentos en el ejemplo 10, es aconsejable utilizar extensiones y octavas digitadas (que son el resultado directo de las extensiones).

Ejemplo 10 Beethoven, Concierto op. 61. Primer movimiento

The musical notation for Example 10 shows a violin line in G major. Above the staff, fingerings are indicated: 4 4, 2 2, 1 1, 1, 0, 4 2 2, 1 3 2, 1. Below the staff, a comparison is made between 'Fleisch' and 'tradicional' techniques. For 'Fleisch', the fingerings are 1 3 2 2 1. For 'tradicional', the fingerings are 1 2 2 1.

Es evidente en el ejemplo 11 que el empleo de las octavas digitadas evita que un cambio de posición descendente sea inmediatamente seguido por uno ascendente; con esto se favorece el fraseo correcto y se sortea un acento incorrecto sobre el primer *sol*₅³, que sería casi inevitable con la digitación convencional 1-4, 1-4. En los ejemplos 12 y 13, se evitan dos cambios de forma muy similar.

Ejemplo 11 Beethoven, Concierto op. 61. Primer movimiento

The musical notation for Example 11 shows a violin line in G major. Fingerings are indicated: II, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 4, 2, 4, 3, 4, 3, 1, V, II, 2, 0, 1. A 'cresc.' marking is present below the staff.

Ejemplo 12 Wienawski, Scherzo Tarantela

The musical notation for Example 12 shows a violin line in B-flat major. Fingerings are indicated: 3, 1, 3, III, 4, 2, 4, I, 4, 2, 4, 3, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 3, (3). A 'ff' marking is present below the staff.

Ejemplo 13 Mendelssohn, Concierto op. 64. Primer movimiento

The musical notation for Example 13 shows a violin line in G major. Fingerings are indicated: 2, V, 3, 1, 3, 4, 2, 4, III, 4, 2, 4, II, 3, 1, 3, II, 4, 2, 4, II, 4, 3, 1, 3, 3, 1, 3, 6, 3, 1, 3, II.

3. Adoptamos los índices de altura de sonido correspondientes al sistema francobelga. De este modo, como referencia situamos la nota más grave del violín en *sol*₂. [N. del T.]

En algunos casos, una extensión puede exceder el alcance del cuarto dedo en una mano de tamaño normal. Para impedir que un cambio de posición dé lugar a una afinación imprecisa, hay que saber exactamente cuál es la posición básica desde la cual resulta más fácil efectuar la extensión. En el ejemplo 17, la décima *re#-fa#* es casi imposible de tocar sin mover un poco la mano cuando la posición del intervalo precedente *mi-do#* es la tercera, pero es sorprendentemente más fácil cuando *mi-do#* se toca en la cuarta posición. Otra ventaja de esta digitación, poco convencional, es que los dedos segundo y tercero tienen la capacidad natural de favorecer la transición a la doble cuerda *fa#-re#* que hay a continuación.

Ejemplo 17

Brahms, Concierto op. 77. Primer movimiento

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (IV, 3), A4 (III, 2), B4 (II, 1), C5 (I, 2), D5 (I, 3), E5 (II, 4), F#5 (III, 1), G#5 (IV, 2), A#5 (IV, 3), B5 (IV, 4). The positions 2, 3, and 4 are indicated above the staff for the notes G4, B4, and D5 respectively.

El uso de las extensiones puede hacer los movimientos rápidos más nítidos de lo que resultarían con cambios de cuerda continuos; además tiene la gran ventaja musical de permitirnos tocar grupos de notas ligadas en la misma cuerda con uniformidad de sonido (ejemplo 18). En los ejemplos 19 y 20 vemos dos casos más que ilustran la ventaja de una extensión frente a un cambio de posición.

Ejemplo 18

Prokofiev, Concierto op. 19. Primer movimiento

The musical notation shows a rapid sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (III, 3), A4 (III, 4), B4 (II, 1), C5 (II, 4), D5 (0, 3), E5 (0, 2), F#5 (0, 0), G#5 (3, 0), A#5 (4, 0), B5 (4, 4). Fingerings III, II, 0, 2, 0, 0, 3, 4, 4 are indicated above the staff.

Ejemplo 19

Debussy, Sonata. Segundo movimiento

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (3), A4 (4), B4 (3), C5 (2), D5 (1), E5 (0), F#5 (2), G#5 (4), A#5 (3), B5 (1). A trill (tr) is indicated above the final note B5. The dynamic marking *f* is present.

Ejemplo 20

Paganini, Concierto n° 2. Tercer movimiento

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (V, 1), A4 (I, 1), B4 (I, 1), C5 (I, 1), D5 (I, 1), E5 (I, 1), F#5 (I, 1), G#5 (I, 1), A#5 (I, 1), B5 (I, 1). Fingerings V, I, 4, 3, 4, 1, 2, III 4, II 3, I, 1 are indicated above the staff. Positions IV 3 and III 2 are indicated below the staff. The dynamic marking *f* is present.

Con frecuencia una combinación de extensiones, seguida de un cambio de posición, mejora la velocidad y claridad de la ejecución. Esto ocurre en el ejemplo 21, en el que el primer *do* se toca con una extensión del segundo dedo; sólo entonces se desplaza la mano a la segunda posición. En el ejemplo 22, el segundo compás se toca en la segunda posición y el *fa* mediante una extensión hacia atrás, después de lo cual la mano regresa a la primera posición.

Ejemplo 21

Paganini, Capricho nº 5

Agitato

Ejemplo 22

Beethoven, Sonata op. 30 nº 3. Tercer movimiento

p e dolce

En el ejemplo 23, un cambio desde la primera hasta la segunda posición al principio del segundo compás, y una extensión al *re*, eliminan un portamento que no sólo desfiguraría el carácter de la variación, sino que además crearía un falso acento en la tercera fusa del segundo compás.

Ejemplo 23

Beethoven, Sonata op. 12 nº 1. Segundo movimiento

Var. II

p

La elección de la cuerda apropiada y, consecuentemente, de la digitación correcta, son decisivas a la hora de enfrentarse a la interpretación de una obra como una sonata de Beethoven, en la que se requiere una gran variedad de color y de acento. El Ejemplo 24 nos muestra lo interesantes y musicalmente lógicas que resultan las digitaciones propuestas por Flesch y Szigeti. Desde el tercer compás hasta el final del pasaje, el *sforzando* se aplica solamente al primer *fa*. Por ello sugiero el empleo de la IV cuerda para la primera nota, para luego pasar a la segunda posición sobre la III cuerda; de esta forma, se realiza una diferencia tonal esencial.

Ejemplo 24 Beethoven, Sonata op. 30 nº 3. Tercer movimiento

The score for Example 24 consists of two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. Dynamics include *f* and *sf*. A *sf* dynamic is also present in the second staff. Below the second staff, two alternative fingerings are provided: Szigeti: 4 1 4 1 4 1 4 1 and Flesch: 3 4 3 4. A Roman numeral IV is written below the Flesch fingering.

En el ejemplo 25 hay dos *sforzandi* en el segundo compás, y un *decrescendo* en el tercero. Mi propuesta es la de utilizar la IV cuerda para los *sforzandi*, y la III cuerda -más suave- para el compás siguiente y para el *decrescendo*.

Ejemplo 25 Beethoven, Sonata op. 24. Primer movimiento

The score for Example 25 is a single staff in G major, 3/4 time, measures 1-4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics include *ff*, *sf*, and *sf*. A *decresc.* marking is placed under the final measure. Roman numerals I, IV, and III are placed above the first, second, and third measures respectively.

Aunque la práctica de escalas y arpeggios es un excelente ejercicio para la agilidad de dedos, para los cambios de posición y para la afinación ha de tenerse en cuenta que las digitaciones tradicionales no siempre son aplicables a la ejecución de una obra con escalas y arpeggios muy rápidos. En estos casos es aconsejable realizar cambios de posición más espaciados entre sí (ejemplos 26 y 27).

Ejemplo 26

The score for Example 26 is a single staff in G major, 3/4 time, measures 1-4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A *pp* dynamic is marked at the beginning. A note in the second measure is marked 'en lugar de' with a Roman numeral I and a '3' below it, indicating an alternative fingering.

Ejemplo 27 Prokofiev, Sonata op. 80. Primer movimiento y movimiento final

The score for Example 27 consists of two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics include *pp* and *pp*. A *pp* dynamic is also marked at the end of the second staff. A Roman numeral II is placed above the second measure of the second staff.

La pequeña escala -tan temida- del *Scherzo* del *Concierto op. 19* (en la que la indicación de metrónomo es de $\text{♩} = 160$ como mínimo) es prácticamente inejecutable con una digitación convencional. El ejemplo 28 propone tres soluciones. Joseph Szigeti aconseja comenzar con la séptima posición, de forma que sólo haya un cambio entre sol_5 y la_5 . Pero esta digitación es arriesgada, dada la dificultad de colocar el primer dedo sobre la_4 . David Oistrakh parte de la tercera posición y utiliza la sucesión 123-1234-1234, tocando toda la escala en la I cuerda. La digitación mostrada en la parte superior es casi idéntica a la de Oistrakh, si bien deja una fracción más de tiempo al comienzo, lo que tal vez puede ser útil después del salto de posición entre re_5 y la_4 . Después de mucha reflexión, me decanto por esta última alternativa.

Ejemplo 28

Prokofiev, Concierto op. 19. Segundo movimiento

Vivacissimo

Szigeti: II 1 3 4 1 1
Oistrakh: I 1 1 1 1

En los casos en que se necesita una gran uniformidad de sonido, puede resultar conveniente reducir el número de cambios. En el ejemplo 29 hay únicamente dos cambios con mi digitación, mientras que con las digitaciones convencionales habría tres.

Ejemplo 29

Beethoven, Concierto op. 61. Primer movimiento

tradicional: 2 2 2

Una regla fundamental para los pasajes particularmente difíciles (como el del ejemplo 30) es la de aplicar un cambio de posición en el momento en el que la configuración rítmica nos deje algo más de tiempo. En la digitación tradicional del ejemplo 31, y entre los acordes que hay a ambos lados del asterisco, el primer dedo -utilizado para el la_4 en el acorde *do-mi-la*- debe moverse con extraordinaria rapidez al $\text{sol}\sharp_3$ del acorde *sol-mi-re*. En la digitación de la parte superior hay algo más de tiempo.

Ejemplo 30

Viotti, Concierto nº 22. Tercer movimiento

f con fuoco sf

y no 1 1 3 4 1 4 2 4

Brahms, Concierto op. 77. Primer movimiento

Ejemplo 31

Una doble cuerda con una cuarta aumentada siempre crea algunos problemas de afinación, especialmente en el caso de los violinistas cuyos dedos son algo más gruesos de lo normal. No vale para nada emplear horas de práctica tratando de forzar el segundo dedo por debajo del tercero en los ejemplos 32 y 33. El *do* # siempre quedará bajo de afinación. El problema se resuelve, casi por arte de magia, preparando primero el segundo dedo, y sólo entonces colocando el tercero sobre él. Encontramos el mismo problema en los ejemplos 34 y 35.

Bach, Fuga de la Sonata el sol menor

Ejemplo 32

Bach, Courant de la Partita en re menor

Ejemplo 33

Prokofiev, Sonata op. 80. Segundo movimiento

Ejemplo 34

Paganini, Capricho nº 15

Ejemplo 35

En las obras polifónicas es extremadamente importante cuidar el correcto movimiento de las voces –ni siquiera mencionaremos aquí las sonatas y partitas de Bach, ya que hablar de ellas nos desviaría sin duda de nuestro tema principal–. Uno de los pasajes más problemáticos técnica y musicalmente de la literatura violinística es el comienzo de la *Sonata “Kreutzer”* de Beethoven. Flesch propone una interesante digitación que me ha inspirado en el hallazgo de una forma distinta de tocar los primeros compases (ejemplo 36) de forma que las voces conserven su independencia, y así confieran a la frase un nuevo color después del *forte* del acorde inicial (diremos de paso que esta frase recuerda al comienzo de la *Séptima Sinfonía*, escrita también en *la mayor*). Por peligrosa que parezca la digitación 2-4 sobre *mi*₃-*mi*₄, un violinista acostumbrado a las octavas digitadas la preferirá sin duda por la menor distancia del cambio de posición, y porque los dedos segundo y cuarto no han estado ocupados en las dobles cuerdas precedentes, *sol*₃-*si*.

Ejemplo 36

Beethoven, Sonata op. 47. Primer movimiento

Adagio sostenuto

Flesch: *f* > *p*

Friedrich Steinhausen escribía en su tratado *Fisiología del brazo del arco*,⁴ de 1903, que la acción y la fuerza del arco parten del brazo y el antebrazo, y que los dedos y la muñeca se limitan a seguir el movimiento del brazo. Hoy en día observo que muchos jóvenes todavía dan prioridad al movimiento de la muñeca y los dedos, especialmente cuando tocan *détaché* y *spiccato*. Mantienen el resto del brazo casi inactivo, dando lugar a un continuo cambio del punto de contacto entre cerdas y cuerda, lo que crea una perceptible irregularidad en el sonido. Si aceptamos que, para que la cuerda vibre con total regularidad, es necesario que el arco siempre tenga el mismo ángulo con respecto a las cuerdas, entonces este ángulo ha de ser el mismo para los arcos arriba que para los arcos abajo, independientemente de que se emplee todo el arco o sólo una parte del mismo (como ocurre en el *détaché* y *spiccato* rápidos). En algunos casos especiales, una arcada un poco oblicua producirá un efecto tímbrico singular; pero estos casos constituyen la excepción, y no la regla.

⁴ *Physiology of the Bow Arm.*

Se ha hablado y escrito mucho sobre la forma de asir el arco. La teoría es la siguiente: si el pulgar y el dedo corazón forman un círculo al coger el arco, los demás dedos deben apartarse un poco para controlar algo más de la superficie del mismo. De este modo resulta más fácil usar el peso de todo el brazo, desde el hombro, para la producción de un sonido uniforme, tanto en el talón como en la punta. No debe levantarse el hombro, ya que entonces la muñeca y los dedos se verían forzados a ejercer una presión mayor sobre la vara, causando rigidez muscular y descartándose la posibilidad de realizar arcadas brillantes. Aunque no es mi propósito aquí dictar regla alguna, pienso que la postura correcta del brazo derecho es aquella en la que el arco se sitúa paralelo a la parte superior del brazo. De esta forma, el brazo y antebrazo quedan un poco más altos al tocar en la IV cuerda, y un poco más bajos al tocar en la I cuerda. Es fácil realizar este ajuste ante un espejo, colocando el arco en su punto medio sobre las cuerdas.

La afirmación de que un *fortissimo* se puede obtener sólo con la presión del arco sobre la cuerda revela una comprensión insuficiente del movimiento del brazo derecho y su efecto. Aunque esto es cierto en parte, debemos recordar que la velocidad de desplazamiento del arco puede emplearse para producir un sonido claro, en lugar de un sonido chirriante. Una velocidad acelerativa o decelerativa del arco también es muy importante cuando se toca una nota final *pianissimo* en el registro agudo extremo. Estas notas con frecuencia se tornan imperceptibles en su fase final, debido a que la velocidad del arco no es completamente regular. Para remediar este defecto, procuro tener en mente que el arco es más pesado por la parte del talón, y que su peso disminuye gradualmente hacia la punta. Comienzo la nota en el talón con un movimiento lento y largo -la cuerda vibra con el peso del arco-, y, conforme el arco se va desplazando hacia la punta, aumento la velocidad del movimiento para compensar la pérdida paulatina de peso. El problema queda aún mejor resuelto al girar progresivamente la vara, para permitir que todas las cerdas entren en contacto con la cuerda.

Entiendo por "distribución del arco" la cantidad de arco que se emplea en una sucesión de notas de duración desigual, por ejemplo, en el ritmo siciliano (), donde encontramos el equivalente de tres semicorcheas en la primera nota, seguida por una semicorchea, y después la tercera nota con una equivalencia métrica de dos semicorcheas. Si tocamos la segunda de las notas con la misma cantidad de arco que con la primera, creamos un acento que perturba gravemente el ritmo de la música. Precisamente por esta razón, el violonista debe dividir la longitud del arco en función de la duración de la nota, variando así la posición del arco sobre la cuerda. Esta ejecución del ritmo () -ejecución bastante común en nuestros días- es preferible a ésta (). Mientras que entre los alumnos mejor dotados apenas he encontrado problemas con el arco abajo, con frecuencia he detecta-

do lo que considero un movimiento arco arriba completamente erróneo. Muchos jóvenes violinistas levantan la muñeca y giran los dedos hacia la derecha casi a medio camino entre la punta y el talón. De esta manera el movimiento del arco no es, desde luego, uniforme, ya que desde la mitad del arco las cerdas forman con la cuerda un ángulo agudo en lugar de recto, lo que impide a la cuerda vibrar con igualdad.

La solución al problema es más sencilla de lo que podría parecer. El brazo, desde el codo hasta los nudillos, debe describir una suave curva, con la parte superior del brazo, el antebrazo y la mano en el mismo plano. De este modo todas las arcadas, desde una sucesión de notas largas hasta un rápido *spiccato*, pasando por un acorde de cuatro notas o un *staccato*, se tocan con un movimiento de brazo horizontal, permitiendo que la nota “respire”.

Además, el cambio del arco arriba al arco abajo en el talón debe hacerse con un movimiento de todo el brazo; la muñeca y los dedos nunca estarán rígidos, sino que seguirán el movimiento del brazo sin tomar parte activa en el cambio de arco.

No hay que olvidar la premisa según la cual el violín debe permanecer inmóvil mientras el arco actúa sobre las cuerdas, una premisa fundamental para una buena técnica del arco. Si uno mueve el violín para que las cuerdas se acerquen al arco, como hacen muchos intérpretes, entonces hay que estar ajustando el movimiento del arco durante los cambios de cuerda y después de ellos (piénsese en el *Segundo Capricho* de Paganini). De ello resultará una desagradable irregularidad en el ritmo y en la sonoridad.

Pese a la importancia que suele atribuirse a la técnica del arco, el *legato* -recurso extremadamente valioso en la ejecución de frases largas- ha recibido una atención más bien escasa (el *Estudio n° 1* de Kreutzer se cuenta entre las pocas excepciones). En los últimos tiempos hemos observado una tendencia a tocar *portando* frases que requieren una gran serenidad interpretativa. A los alumnos se les dice a veces que relajen la presión del arco entre notas ligadas. No estoy de acuerdo con esta indicación, por dos razones: en primer lugar, si el compositor no da indicación expresa de *portando*, debe respetarse su intención. En segundo lugar -algo todavía más importante-, un arco *portando* puede conferir una tensión igual a cada una de las notas, en contradicción con las leyes de la armonía diatónica y cromática. No nos parecería apropiado tocar los compases que siguen a la *cadenza* del primer movimiento del *Concierto* de Beethoven de la manera indicada en el ejemplo 37. En lugar de ello, yo insistiría en la

Beethoven, Concierto op. 61. Primer movimiento

Ejemplo 37

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff is marked 'dolce' and contains a melodic line with slurs and ties. The second staff shows a similar melodic line with slurs and ties, illustrating the intended phrasing.

correcta distribución de la velocidad del arco de acuerdo con el fraseo natural de la música, con una ligera tensión en los dos primeros compases, y relajación en el tercero y cuarto. Es más, en el pasaje del ejemplo 38 no me parece posible dividir los arcos todavía más.

Beethoven, Sonata op. 12, nº 3. Segundo movimiento

Ejemplo 38

The musical score for Example 38 consists of three staves of music. The first staff begins with a 'V' (violín) marking and a slur over the first two measures, with the dynamic marking 'perdendosi pp' below. The second staff continues with another slur and 'perdendosi pp'. The third staff features slurs over groups of notes with dynamic markings '<sf' and '>pp'.

Lo que yo denomino “distribución del arco” puede llegar a ser bastante problemático -esto ocurre en el ejemplo 39- a causa de la alternancia entre las ligaduras y las notas breves separadas. Es preferible tocar la quinta corchea de cada compás con el arco en la misma dirección que la empleada para las cuatro primeras.

Bach, Gavote de la Partita en Mi mayor

Ejemplo 39

The musical score for Example 39 is a single staff of music in G major. It features a series of eighth notes with slurs and 'V' markings above them, illustrating the distribution of the bow across different note groups.

No es nada infrecuente encontrar sucesiones de notas sueltas seguidas, súbitamente, de grupos de notas ligadas. Esto es muy característico de los movimientos a tempo rápido del barroco. Las notas sueltas se tocan con la parte superior del arco. Para los grupos de tres notas del ejemplo 40 se necesita mucho más arco que para las notas sueltas (en teoría, tres veces más). Con el fin de evitar un acento fuerte sobre la última de las notas sueltas, al tiempo que se alcanza la parte del arco en la que mejor puedan tocarse las tres notas ligadas, debemos, durante el primer compás del ejemplo, descender gradualmente desde la parte superior hasta la parte media del arco, y no utilizar para este desplazamiento sólo la nota que precede a la ligadura.

Bach, Giga de la Partita en re menor

Ejemplo 40

The musical score for Example 40 is a single staff of music in D minor. It shows a sequence of eighth notes with slurs and 'V' markings, demonstrating the technique of bow distribution for grouped notes.

Sugiero introducir el ejercicio de ésta técnica en la práctica diaria de las escalas, comenzando en la punta con grupos de notas repetidas, para descender progresivamente hacia el talón -siempre manteniendo la misma sonoridad y regularidad rítmica,- regresando después a la punta. El ejemplo 41, que muestra un fraseo original de Bach, es particularmente interesante. Para tocar satisfactoriamente esta combinación de notas sueltas, ligaduras cortas, y ligaduras largas, es fundamental conocer el punto de partida de cada arcada. Practíquese sólo después de haber establecido la distribución de arco correcta; de otro modo, será una pérdida de tiempo.

Ejemplo 41

Bach, Presto de la Sonata en sol menor

The musical notation for Example 41 is a single line of music in G minor, 2/4 time. It consists of four measures of eighth-note patterns. Above the notes are bowing markings: 'PS' (parte superior del arco) above the first measure, 'TA' (todo el arco) above the second measure, 'PI' (parte inferior del arco) above the third measure, and 'TA' above the fourth measure. There are also small square symbols above some notes, likely indicating fingerings or specific bowing points.

PS: parte superior del arco
 PI: parte inferior del arco
 TA: todo el arco

Con frecuencia un alumno, por lo demás bastante dotado, no observa en su interpretación el comienzo o el final de un tema principal o secundario. Un fraseo incorrecto puede derivarse de unos malos arcos, especialmente cuando el pulso rítmico es una parte importante del contexto musical. La utilización de un arco arriba en el ejemplo 42 puede evitar el acento sobre la negra *si^b* del segundo compás. Dicho acento entorpecería el buen fluir de la frase. En los ejemplos 43 y 44 se da una situación similar. Cuando nos hallamos ante un pasaje con acentos o *sforzandi* requeridos por el compositor, es preferible utilizar arcos que permitan la ejecución uniforme de las indicaciones dinámicas; esto ocurre en el ejemplo 45.

Ejemplo 42

Beethoven, Sonata op. 30 n.º 2. Primer movimiento

The musical notation for Example 42 is a single line of music in B-flat major, 2/4 time. It consists of four measures. The first measure has a dynamic marking of *ff*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *y no*. Above the notes are bowing markings: 'V' (arco arriba) above the first measure, 'V' above the second measure, 'V' above the third measure, and 'V' above the fourth measure. There are also small square symbols above some notes.

Ejemplo 43

Händel, Sonata en re mayor. Tercer movimiento

Allegro

The musical notation for Example 43 is a single line of music in D major, 3/4 time. It consists of four measures. Above the notes are bowing markings: 'V' (arco arriba) above the first measure, 'V' above the second measure, 'V' above the third measure, and 'V' above the fourth measure. There are also small square symbols above some notes. Below the notes, there is a dynamic marking of *y no*.

Beethoven, Sonata op. 96. Primer movimiento

Ejemplo 44



Beethoven, Sonata op. 30 nº 3. Primer movimiento

Ejemplo 45



Muchos violinistas tienen dificultades con pasajes como el del ejemplo 46, en el que parece apropiado dar algo más de arco a las dos notas ligadas, que a las sueltas. Esta técnica casi siempre da lugar a dobles cuerdas en vez de octavas disjuntas. Se consigue una articulación mayor cuando se aplica una fuerza mayor al arco arriba de la primera nota de cada tresillo, tocándose las dos notas ligadas con un simple movimiento reflejo.

Mendelssohn, Concerto op. 64. Primer movimiento

Ejemplo 46



Viotti, Concerto nº 22. Tercer movimiento

Ejemplo 47



En el ejemplo 47, el movimiento activo se concentra en el arco abajo, más breve, en la punta; la nota más larga se toca con un movimiento reflejo.

La técnica de arco del *staccato* se deriva de la necesidad de tocar la articulación *martelé* a un tempo rápido. Desde entonces, el *staccato* se ha convertido, casi exclusivamente, en un recurso virtuosístico, admirado por aquellos alumnos o colegas que tienen dificultades con él. En la sala de conciertos, el denominado "*staccato volante*" resulta apenas perceptible, particularmente en su fase inicial. Sin embargo, hay momentos en la literatura violinística en los que su empleo debe considerarse, si realmente se quiere hacer justicia a las intenciones del compositor. Muchos violinistas tienen de forma natural un brillante *staccato*, pero sólo a un tempo determinado; no son capaces de realizarlo a mayor o menor velocidad. En

los ejemplos 48, 49 y 50, el *staccato* debe hacerse al tempo exacto del contexto musical, y con una sonoridad muy uniforme.

Ejemplo 48
Paganini, Concierto en re mayor. Tercer movimiento
Allegro spiritoso

Ejemplo 49
Wienawski, Concierto nº 2. Tercer movimiento
(Allegro moderato)

Ejemplo 50
Prokofiev, Concierto op. 19. Primer movimiento
(Andantino)

En el ejemplo 48, la indicación metronómica es de $\text{♩} = 126$, algo más rápida que en el ejemplo 49; en el ejemplo 50 es de $\text{♩} = 96$. Son indispensables, por tanto, una gran maestría y un control absoluto de la velocidad del *staccato*. La práctica del mismo puede hacerse más fácil si se tiene en cuenta que, incluso en este caso, la cuerda debe vibrar uniformemente en todas las notas (esto es, en una posición en la que las cerdas y la cuerda forman un ángulo recto). El movimiento es análogo al del *détaché*; pero en lugar de tocarse las notas alternando los arcos arriba y arcos abajo, se tocan con la misma dirección del arco, manteniendo el impulso en el brazo y el antebrazo, mientras que la muñeca y los dedos siguen el movimiento sin participar activamente en él. Los movimientos verticales entre las notas no son aconsejables; en su lugar, las notas se separan simplemente deteniendo el curso del arco.

Espero que estos comentarios e ilustraciones sean de utilidad a los jóvenes para quienes tocar el violín representa no sólo un trabajo, sino una búsqueda continua. No me cabe la menor duda de que dentro de unos cuantos años estas sugerencias estarán ya superadas. Espero contarme entre aquellos que para entonces hayan encontrado soluciones nuevas. Para terminar, quisiera citar a Ferruccio Busoni:

Quando una obra está concluida, los progresos que hemos hecho son tales que dicha obra queda ya superada, otorgando a su autor la capacidad de un desarrollo incesante. He aquí la génesis de una nueva obra, en un proceso que jamás termina (piénsese en Miguel Ángel, Goethe o Verdi), un proceso en el que nunca se ha dicho todo. ■

Traducción: **Ramón Silles**