

## GOLPES DE ARCO (1750-1900)\*

Clive Brown•

El autor analiza los diferentes modelos de arco que existían durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX. Compara las nuevas técnicas de arco saltado que aparecieron en la época y discute la importancia de su utilización en las diferentes escuelas de cuerda. Asimismo, aporta las razones por las cuales ha evolucionado tanto la técnica de arco hasta nuestros días.

El hecho de que existan técnicas específicas de los diferentes golpes de arco que aclaren cómo y cuándo se deben usar, puede clarificar las posturas hacia la articulación en general. Durante la mayor parte de este periodo no sólo se consideraba que los instrumentos de cuerda eran los más versátiles y más expresivos después de la voz humana, sino que también, debido a los recursos técnicos mediante los que se produce el sonido, las descripciones de los mecanismos para ejecutar los diferentes golpes de arco nos permiten tener una noción más clara sobre los efectos sonoros que se buscaban, que las descripciones sobre la articulación en los métodos de canto, teclado o viento. Un examen a fondo de este asunto es importante para entender, en términos generales, la práctica interpretativa de los siglos XVIII y XIX, ya que lo que nos encontramos en la práctica interpretativa moderna parece bastante reñido con la evidencia histórica. En gran parte del repertorio clásico y romántico que continúa siendo la base de nuestra experiencia musical, parece probable que la mayoría de los instrumentistas de cuerda de hoy emplean un golpe de arco anacrúsico que normalmente produce un tipo de articulación muy diferente al que pudieron imaginar los compositores de aquella época. La cuestión principal es si el uso generalizado de lo que Carl

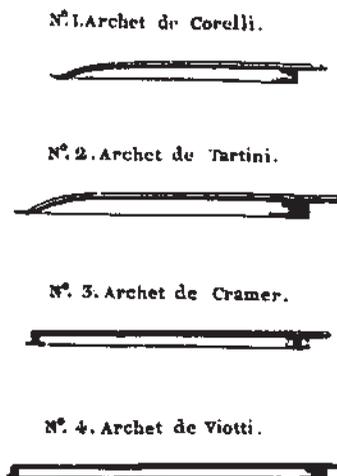
\* Brown, Clive: "String Bowing", en *Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900*. Oxford University Press, 1999, cap. 7, pp. 259-281.

• Clive Brown es profesor de Musicología Aplicada en la Universidad de Leeds y asesor de la orquesta London Classical Players. Brown ha sido profesor en los cursos de especialización del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.

Flesch denomina arco saltado<sup>1</sup> (casi siempre en la mitad o la mitad inferior del arco y en pasajes desde *moderato* hasta notas rápidas) se aproxima a la práctica histórica en la mayoría de los casos en los que se suele utilizar hoy en día.

Los 3 tipos de arcos de esta época que comunmente se conocen los describió e ilustró Michel Woldemar (y más tarde Fétis) como el “Tartini”, el “Cramer” y el “Viotti” (figura 1).

*Figura 1.* Ilustración de Woldemar de los tipos de arco que se utilizaban con éxito desde el origen del violín que aparecen en su Grande Méthode, 3



El primero tiene la vara convexa y corresponde con los arcos que aparecen en ilustraciones de la época de Leopold Mozart (1756) y Löhlein (1774), al igual que en muchas ilustraciones hasta la década de 1770, por ejemplo: una acuarela de Carmontelle de la familia de Mozart realizada en 1764. El segundo, con una vara algo más cóncava y con una cabeza más desarrollada, es mucho más parecido al arco tipo Tourte de hoy, aunque más ligero y corto. Parece que se utilizó ya desde la década de 1750 y era probablemente el arco característico de la escuela de Mannheim; de ahí que esté relacionado con Wilhelm Cramer, uno de los instrumentistas más célebres de esa escuela. Parece probable, por lo que se aprecia en el arco que aparece en el retrato de familia de Mozart de Della Croce realizado en torno a 1780, que, por entonces, Leopold utilizaba un tipo de arco de transición. Durante las 3 últimas décadas del

<sup>1</sup> Flesh, Carl: *Die Kunst des Violinspiels*, i, Berlín, 1923. Traducción inglesa: *The Art of Violin Playing*, Londres, 1924; i. 73.

siglo XVIII se utilizaron diferentes variantes de este tipo de arco. Es posible que el arco preferido de Viotti fuera uno de estos modelos de transición (Baillot afirma implícitamente que el arco de Viotti era algo más corto que el Tourte) pero, dejando de lado cuál fuera el arco utilizado por Viotti, el arco “Viotti” al parecer se consideraba, según Woldemar y Fétis, como un modelo idéntico al desarrollado por François Tourte en la década de 1780 y que sirvió como modelo para posteriores arqueteros hasta el día de hoy. Hacia 1800, Woldemar (1750-1815) indicó que el arco “Cramer” “en su época lo utilizaban la mayoría de los artistas y amateurs”; y añadió que “el arco ‘Viotti’ es bastante parecido al arco ‘Cramer’ en cuanto a la punta del arco pero la nuez se sitúa un poco más abajo, algo más cerca del talón (tornillo), es un poco más largo y tiene más crines; al tocar está más destensado y hoy en día se utiliza casi de forma exclusiva”<sup>2</sup>. Quizás los arcos Tourte se difundieran por Europa de forma más rápida de lo que se piensa. Es casi seguro que los violinistas de la escuela de Mannheim lo utilizaran en la época de publicación del tratado de Woldemar. En 1803 Franz Eck, violinista de Manheim y Munich, se hizo cargo de la enseñanza de Spohr, y una de las primeras cosas que le exigió fue que se comprara un arco; según el diario de Spohr, fue un Tourte auténtico que compró en una tienda de música de Hamburgo. Aunque todos estos modelos se adaptaban a ciertos golpes de arco parece ser que no se llegaron a explotar todos los golpes de arco que se podían llegar a conseguir<sup>3</sup>.

Los golpes de arco están, hasta cierto punto, condicionados por las características físicas del arco y no existe ninguna duda de que muchos de los cambios en cuanto al estilo de los golpes de arco que se dieron entre la mitad del siglo XVIII y finales del siglo XIX, se debieron, por lo menos en parte, al desarrollo y a la adaptación de los diferentes modelos de arco.<sup>4</sup> Los golpes de arco que eran efectivos para realizar una articulación determinada con un modelo de arco, pueden ser menos efectivos con otro modelo. Aunque un modelo de arco se adapte bien para producir un tipo de golpe de arco esto no quiere decir que necesariamente se extendiera enseguida una vez perfeccionado el modelo; ni que, aunque un arco posterior pudiera producir un efecto específico, se pueda asumir que el mismo efecto no se intentara conseguir con un arco anterior. Una de las características específicas de los arcos más antiguos era la tendencia a producir un efecto claramente articulado en pasajes de *tempo* moderado o rápido con notas

<sup>2</sup> Woldemar, Michel: *Grande Méthode ou étude élémentaire pour le violon*, París, hacia 1800.

<sup>3</sup> Para más información sobre arcos y sus características, véase la obra de Stowell, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late-Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, cap. 1, Cambridge, 1985. El comentario de Woldemar queda no obstante oculto, ya que traduce “*il se joue un peu détendu*” (con el arco algo destensado) por “se toca con el arco algo más recto”.

<sup>4</sup> Según Alexandre Malibran, Spohr pudo haber encontrado la unión entre el instrumento (puede que se refiera al arco) y la práctica interpretativa en la música de su juventud.

tocadas con arcos separados. Con los modelos posteriores no era tan fácil conseguir este tipo de efecto; el incremento de fuerza y elasticidad de la vara del arco llevó a conseguir una respuesta más inmediata y a minimizar gradualmente la “ligereza y suavidad” del principio del golpe de arco al que se refería Leopold Mozart<sup>5</sup>. Al mismo tiempo que esto se desarrollaba, apareció un cambio en la percepción del carácter de los golpes de arco separados en los pasajes de velocidad moderada a rápida. Mientras que la mayoría de los instrumentistas de cuerda de mediados del siglo XVIII probablemente consideraran que los arcos separados conllevaban un efecto natural de *detaché*, parece que hubo un creciente cambio hacia la búsqueda de una conexión más o menos suave entre las notas, algo que llegó a culminar a finales del siglo XVIII en la escuela de Viotti (aunque probablemente fuera, hasta cierto punto, algo típico también de los instrumentistas italianos de la generación anterior). Desde luego, esto dependía del contexto específico en el que se encontraran y existían muchas formas aceptables de conseguir una separación y suavidad más o menos pronunciada. Los arcos “Cramer” y “Tourte” permitían realizar fácilmente arcadas medio saltadas mediante la utilización de muy poco arco hacia la mitad, algo que algunos solistas hicieron popular en algunos tipos de pasajes extensos de notas continuadas durante las últimas décadas del siglo XVIII. Con estos arcos, en especial con el “Tourte”, también era posible producir un *martelé* eficaz en la punta, un golpe de arco que se hizo característico de los instrumentistas influenciados por la escuela de Viotti. El *staccato* producido en un solo arco (un *martelé* rápido en la parte superior del arco), que Mozart elogiaba en 1777 del instrumentista Fränzl, se consideraba generalmente como un recurso indispensable para los mejores instrumentistas. Otros tipos de golpes de arco saltados claramente se utilizaban de vez en cuando para conseguir efectos especiales, pero no existe nada en la literatura de este periodo que indicara que el arco saltado en la mitad o en la mitad inferior del arco se utilizara normalmente para pasajes de notas rápidas con la indicación de *staccato*. En la mayoría de los casos en los que hoy en día se utiliza este tipo de arcada, parece probable que la mayoría de los instrumentistas de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX utilizaran el arco de diferente forma. De hecho, aunque el arco moderno se distingue por ser capaz de conseguir estos tipos de arcada, es posible que los principales esfuerzos en la evolución del arco se dirigieran hacia la consecución de mayor potencia y volumen sonoro y hacia la realización de un *cantabile* más efectivo.

Durante el siglo XVIII, y hasta cierto punto durante el siglo XIX, con todos estos modelos de arco se utilizaba más la mitad superior del arco (especialmente en la sucesión de golpes de arco corto) de lo que se utiliza hoy en día en el violín moderno. Siempre que los autores de

---

<sup>5</sup> Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violenschule*, Augsburg, 1756, V. Traducción inglesa por Editha Knocker como *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford, 1951.

métodos de cuerda de finales del Barroco, del Estilo Galante y de la época clásica especificaron qué parte del arco se debía utilizar en los pasajes de notas cortas se referían a la parte superior del arco o incluso al cuarto superior del arco. En 1738, Corrette enseñaba a sus alumnos que las “corcheas y semicorcheas se tocan en la punta del arco”<sup>6</sup>. En la década de 1840, Robert Crome advertía que se debe “tener cuidado en no dejar que la mano del arco se acerque demasiado al violín, y se debe tocar con la parte superior del arco, a no ser que haya que alargar la nota”<sup>7</sup>. En 1776 Reichardt categorizó sucintamente los tipos de golpes de arco y recomendó la utilización de diferentes longitudes del arco de la siguiente manera:

Primero las notas largas, en las que se debe intentar aplicar la misma presión a lo largo de todo el arco [ejemplo 1a], después las notas más rápidas, para las que se debe utilizar todo el arco de forma más rápida [ejemplo 1b]; las demás, en las que sólo se utiliza medio arco, de la mitad a la punta; y por último, las notas en *staccato* en el cuarto superior del arco [ejemplo 1c]. Es mejor estudiar esto mediante tresillos para adquirir igualdad en el arco abajo y arco arriba [ejemplo 1d]<sup>8</sup>.

*Ejemplos 1. Ueber die Pflichten, Reichardt:*

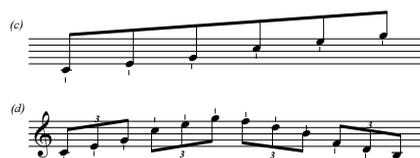
*Ejemplos 1a y 1b*

p. 9



*Ejemplos 1c y 1d*

p. 10



<sup>6</sup> Corrette, Michel: *L'École d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien avec des principes de musique et beaucoup de leçons* op. 18, París, 1738, p. 7.

<sup>7</sup> Crome, Robert: “Fiddle, New Modell’d”, Londres, hacia 1750, citado en *The Romance of the Fiddle: The origin of the Modern Virtuoso and the Adventures of his ancestors* de Edmund van der Straeten, Londres, 1911, p. 204.

<sup>8</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlín y Leipzig, 1776, pp. 9-10.

Generalmente, cuanto más corta y delicada sea la arcada, más se debe acercar a la punta; por esto, Kirnberger apuntaba que la punta del arco se debe utilizar en tipos de compás ligeros que requieran arcadas bien separadas<sup>9</sup>. En contextos en los que se requería este tipo de golpe de arco especialmente marcado pero ligero, en ocasiones los compositores lo indicaban mediante “*punta d’arco*”<sup>10</sup> o con alguna expresión similar, según parece, para obtener una arcada más ligera que el golpe de arco corriente en *detaché* en la mitad superior del arco que se utilizaría en cualquier otro caso. Este tipo de indicación es bastante frecuente en partituras orquestales de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX; Piccinni lo indicó en *La Ceccina, ossia La buona figliuola* (1760) (ejemplo 2a), y David Pérez en *Solimano* (hacia 1768) (ejemplo 2b). Haydn pide esto en su Cuarteto de cuerda op. 55 núm. 1 (ejemplo 2c). Más adelante Rossini lo utiliza en contextos similares en *L’Italiana in Algeri* y en muchas otras óperas (ejemplo 2d), Weber en *Der Freischütz* (ejemplo 2e), Beethoven en el Cuarteto de cuerda op. 132 (ejemplo 2f), Meyerbeer en el *Il crociato in Egitto* (ejemplo 2g), y Berlioz en la *Sinfonía fantástica* (ejemplo 2h).

En muchos sentidos, la indicación de punta d’arco utilizada en el siglo XVIII y principios del XIX parece ser el equivalente a lo que hoy llamamos arco saltado (*sautillé* o *spiccato*) y que se utiliza probablemente a partir de la mitad del siglo XIX<sup>11</sup>. De esta manera, Lichtenthal caracterizó en 1826 el término “punta d’arco” explicando que “las notas con esta indicación requieren una ejecución especial que consiste en destacar suavemente sobre la cuerda y con la punta del arco para producir un *staccato* ligero”<sup>12</sup>. En el *Busby’s Dictionary* se define punta d’arco como: “en la punta o con ligereza en el arco”<sup>13</sup>. Parece que Johann Adam Hiller entendió este término de forma diferente, aplicándolo al *staccato* en la punta mediante una serie de golpes de arco cortos en un único arco arriba<sup>14</sup>; pero ésta no es aplicable a todos los casos en los que aparece esta indicación en la música del siglo XVIII y principios del XIX.

<sup>9</sup> Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlín y Königsberg, 1771. Traducción inglesa por David Beach y Jurgen Thym como *The Art of Strict Musical Composition*, New Haven y Londres, 1982, p. 388.

<sup>10</sup> Normalmente, *Punta d’arco, colla punta del arco* (en contextos alemanes, a veces, *punto d’arco*), se utiliza para indicar un *detaché* en la parte superior del arco.

<sup>11</sup> Véase la cita de Hermann Schröder: *Die Kunst des Violinspiels*, Colonia, 1887, que aparece más adelante, así como la nota núm. 24.

<sup>12</sup> Lichtenthal, Pietro: *Dizionario bibliografia della musica*, Milán, 1826: “*punta d’arco*”.

<sup>13</sup> *Thomas Busby’s Dictionary of 300 Musical Terms*, tercera edición, revisada por J. A. Hamilton, Londres, 1840, p. 4.

<sup>14</sup> Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum Violinspielen für Schulen und Selbstunterrichte*, Leipzig, 1792, p. 40.

*Ejemplos 2*

*Ejemplo 2a. La Cecina, ossia La buona figliuola, Piccinni. Acto I, escena viii*



*Ejemplo 2b. Solimano, Pérez. Acto I, escena viii (c), British Library, Londres, Add MSS 16093-94*



*Ejemplo 2c. Cuarteto de cuerda op. 55/I/iii, Haydn*



*Ejemplo 2d. Semiramide, núm. 5, Rossini. Autógrafo, p. 152*

Todos los pasajes en los que se indica “*punta d’arco*” en el ejemplo 2 son lugares en los



que el instinto del instrumentista de hoy le llevaría a tocar desde la mitad hasta la parte inferior del arco con el mismo separado de la cuerda y que conocemos como *spiccato*. De todos modos, parece claro que este instinto no era tan natural para los músicos del siglo XVII e incluso para los instrumentistas del XIX. J. A. Hamilton, en su *Dictionary of Musical Terms* de los años 1840, definió el término “*spiccato*” como: “claramente hacia la punta del arco. En la música para violín, este término implica que las notas se deben tocar con la punta del arco”<sup>15</sup>. Como muy tarde hacia los años 1870, el escritor anónimo de *The Violin: How to Master it. By a professional player*, al hablar sobre la utilización de la parte superior del arco hizo la siguiente observación: “la música rápida en la que las notas están separadas y no ligadas debería tocarse en esta parte del arco; toda la música fina y delicada para violín debe hacerse con la mitad superior del arco”; sólo permitía la utilización de la mitad inferior cuando “se quería conseguir un golpe de arco duro, fuerte y ruidoso”<sup>16</sup>.

Ejemplo 2e. *Der Freischütz*, núm. 9, *Andantino*, Weber

<sup>15</sup> Hamilton, James Alexander: *Hamilton’s Dictionary of Musical Terms*, Londres, 1837 y 1882: Art. “*spiccato*”.

<sup>16</sup> *The Violin: How to Master it. By a professional player*, Edimburgo, hacia 1880, p. 55.

La mayoría de los instrumentistas del siglo XVIII y principios del XIX apenas imagi-



naban la utilización de la parte inferior del arco a no ser que se tratara de conseguir algún efecto especial, en relación con acordes o en algún pasaje en *forte* en el que se quieran resaltar las notas separadas. Baillot y Charles de Bériot describen la utilización de este tipo de golpe de arco de forma sucesiva y algunos de los virtuosos de la primera mitad del siglo XIX, como Molique, Lafont y Luis Maurer, definitivamente lo utilizaron. Su utilización generalizada en ciertas escuelas es descrita implícitamente en una reseña de la *Violinschule* de Spohr (1833), en la que se criticaba su falta de argumentación; el autor observó que en Francia se

Ejemplo 2f. Cuarteto de cuerda op. 132/v, Beethoven

[Presto]

*cresc.* *poco a poco* *col punto d'arco*

*col punto d'arco*

*più cres.* *col punto d'arco* *più cres.*

*più cres.* *più cres.*

*più cres.*

Ejemplo 2g. Il crociato in Egitto, núm. 17, Meyerbeer

[vn. 1] [Allegro moderato]

*P. e punta d'arco*

Ejemplo 2h. Sinfonía fantástica op. 14/i, Berlioz

[Largo]  $\text{♩} = 54$

*più mosso*

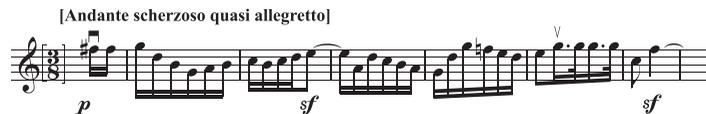
*pp a punta d'arco* *animando*

describía este tipo de golpe de arco como “muy seco (en el talón del arco)”<sup>17</sup>. De todos modos, parece importante que este crítico tan meticuloso, que elogiaba la precisión de las descripciones de Spohr de los diferentes golpes de arco, no encontrara ninguna otra omisión importante en sus tratados sobre el tema; en el extenso catálogo de golpes de arco que hace Spohr no se menciona en ninguna parte el arco saltado, aparte del golpe de arco *fouetté* (un efecto especial que se consigue tirando el arco con fuerza sobre la cuerda en la punta del arco), pero sí trata varios casos en los que da tiempo a articular levantando el arco y poniéndolo de nuevo sobre la cuerda.

En las ediciones alemanas de música de cámara del siglo XIX se supone que debe utilizarse la parte superior del arco en lugares en los que los instrumentistas modernos casi siempre utilizarían arcos saltados en la mitad o incluso, más frecuentemente, en la parte inferior del arco. En las ediciones revisadas por Ferdinand David, Joseph Joachim, Andreas Moser y otros editores alemanes del siglo XIX, se intenta demostrar que muchos de los pasajes que hoy se tocan saliendo de la cuerda, estaban pensados entonces para ser tocados en la parte superior del arco en *detaché*, *martelé* o en *staccato* ligado. Se puede demostrar las diferencias en el modo de tocar hoy en día en el momento en el que los músicos, al leer a primera vista y siguiendo las indicaciones del editor de entonces, se ven sorprendidos tocando en la parte equivocada del arco en pasajes de música de cámara de obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann y otros. Ninguno de los editores y violinistas que hemos mencionado rechazaban completamente el arco saltado, aunque David (nacido en 1810) los utilizara menos que Joachim (nacido en 1831) y Moser (nacido en 1859); pero en sus ediciones de los “clásicos” todos coincidían en la utilización de la parte superior del arco en pasajes en los que el instinto del instrumentista moderno les llevaría a tocar en la parte inferior. En las ediciones modernas se han cambiado muchos de estos arcos.

*Ejemplos 3*

*Ejemplo 3a.* Cuarteto de cuerda op. 18/4/ii, Beethoven

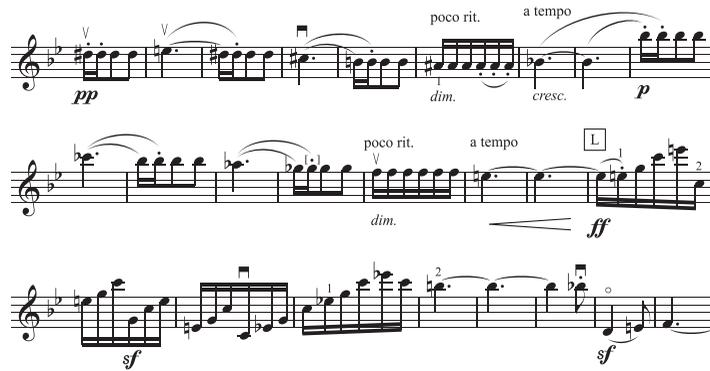


<sup>17</sup> *Caecilia: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, ed. Gottfried Weber (27 vols., Mainz, Bruselas y Antwerp, Schott, 1824-1848). Vol. 15, 1833, pp. 277-280. Hay dos errores en la edición francesa respecto a este punto, ya que aparece “tres rec” (que podría referirse a “sec”) y “du telon (que debería ser “talon”) de l’archet”.

Ejemplo 3b. Cuarteto de cuerda op. 59/I/ii, Beethoven



Ejemplo 3c. Cuarteto de cuerda op. 59/I/ii, Beethoven



Varias ediciones de David de pasajes de Beethoven, Schubert y Mendelssohn nos permiten ilustrar esto<sup>18</sup>. En los segundos movimientos de los cuartetos de Beethoven op. 18 núm.4 y op. 59 núm. 1, el golpe de arco que preveía David casi siempre se debe realizar entre la mitad y la punta del arco, probablemente muy cerca de la punta del arco (ejemplos 3a y 3b), aunque en algunos momentos se requiere el mismo tipo de efecto en ambos extremos del arco (ejemplo 3c). En el primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 44 núm. 3 de Mendelssohn (ejemplo 4), los arcos que indica David para el pasaje de corcheas en *staccato* deben tocarse en la parte superior, bien en *détaché* o en *martelé*; los arcos entre paréntesis son de la edición Peters *New revidierte Ausgabe* e implican un arco saltado en la parte inferior, que es como los violinistas modernos lo tocarían. Un pasaje editado por David del Trío con piano op. 99 de

<sup>18</sup> Para otros detalles de las ediciones de Beethoven de David véase Clive Brown: “*Ferdinand David’s Editions of Beethoven*”, en *Performing Beethoven*, ed. Stowel, Cambridge, 1994, p. 121. Sus ediciones de la música de cámara de Schubert incluyen el Cuarteto en re menor y los Tríos con piano (Peters, Leipzig, nº 7127). Nunca se editó su texto sobre los cuartetos de cuerda de Mendelssohn, pero una copia de su propia partitura de los cuartetos –un volumen encuadernado que contiene todos menos el op. 80 y al que tuve acceso gracias a Alan Tyson– contiene más indicaciones de arco y digitaciones que la mayoría de las ediciones que sí están publicadas. Véase Clive Brown: “*Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth Century Violin Playing*”, en *Journal of the Royal Musical Association*, 113, 1988, pp. 97-128.

Schubert demuestra la utilización de *staccato* ligado en la parte superior seguido de un *detaché* cerca de la punta para las semicorcheas. La edición Peters *New revidierte Ausgabe* indica la utilización de un arco ligero (probablemente *sautillé*) en la mitad del arco (ejemplo 5). En muchas de las obras de Beethoven para cuerda, David utilizaba un *staccato* ligado para conseguir un efecto separado y marcado que los violinistas modernos claramente tocarían, de forma saltada, en el medio o en la parte inferior del arco, dependiendo de la velocidad e intensidad sonora (ejemplo 6). Se pueden encontrar ejemplos parecidos en otras ediciones de violinistas del siglo XIX que, en general, representan la interpretación tradicional del repertorio alemán del siglo XIX. La cuestión está en si se puede demostrar que el estilo de arco de estas ediciones coincide con la práctica que pretendían los compositores de la época y sus predecesores inmediatos.

*Ejemplo 4*

Cuarteto op. 44/3/i, Mendelssohn. Copia digitada y revisada por F. David (que dispongo gracias al Doctor Alan Tyson).

[Allegro vivace]

The musical score consists of five staves of music in a single system. The first staff begins with a dynamic of *sf* and a *p* dynamic, with a hairpin indicating a crescendo. The second staff starts with *cresc.* and ends with *f*. The third staff begins with *p*, has a *cresc.* hairpin, and ends with *f sf*. The fourth staff starts with *p*, has a *cresc.* hairpin, and ends with *f p*. The fifth staff begins with *cresc.*, has a *f sf* dynamic, and ends with *p*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf*, *p*, *f*, *cresc.*, and *sf*.

*Ejemplos 5.* Trío con piano en re mayor 898/i, Schubert  
*Ejemplo 5a.* Edición de F. David

[Allegro moderato]

*Ejemplo 5b.* *New revidierte Ausgabe* (Peters)

*Ejemplo 6.* Trío con piano op. I/I/iv, Beethoven, editado por F. David

[Presto]

La actitud de Joachim hacia estos tipos de golpes de arco es reveladora. De niño, Joachim estudió en Viena con Joseph Boehm, quien en la década de 1820 había estudiado con Beethoven la interpretación de sus últimos cuartetos y estrenó el Trío con piano op. 100 de Schubert en 1828; por eso Boehm estaba en relación directa con la tradición interpretativa vienesa de la época de Beethoven, si es que no lo estaba también con la de Haydn y Mozart. Cuando Joachim tenía 12 años se fue de Viena a Leipzig llevando consigo la idea de que el arco saltado en las obras clásicas era inaceptable; no encontró ningún inconveniente, sin embargo, para hacerlo en la música virtuosística, y con los caprichos de Paganini adquirió la facilidad técnica para utilizarlos. Preocupado por la utilización de este tipo de técnica en los clásicos, le

pidió consejo a Mendelssohn y, según Andreas Moser, el músico le contestó: “Utilízelo siempre que sea apropiado, o donde suene bien”. El comentario de Moser sobre esto resulta muy interesante ya que sugiere que incluso cuando escribió la biografía de Joachim a finales de siglo, muchos violinistas seguían oponiéndose a este tipo de golpe de arco en el repertorio clásico; indica que la influencia de Mendelssohn había liberado a Joachim de “ciertos prejuicios y hábitos a los que los violinistas son propensos. Por ejemplo, que el uso del arco saltado no sea admitido en composiciones clásicas”<sup>19</sup>.

La resistencia y oposición hacia la utilización de golpes de arco saltados en esta época, sin duda se ve reforzada por la poderosa influencia de Spohr en la interpretación de cuerda en Alemania. Su oposición era bien conocida; Moser se refería a la opinión de Spohr sobre el *spiccato* como “un tipo de arco descarado que no es apropiado para la dignidad del arte”<sup>20</sup>. Spohr continuó demostrando su desagrado hacia el arco saltado durante los últimos años de su vida, cuando –principalmente bajo la influencia de Paganini y los violinistas franco-belgas– empezaban a emplearse de manera creciente. Su alumno Alexandre Malibran se mostraba horrorizado por el hecho de que algunos violinistas utilizaran el arco saltado en obras de compositores clásicos “que ante todo eran los que buscaban un sonido libre y nutrido”<sup>21</sup>. Spohr, cuya experiencia musical se remonta a la década de 1790 y que conoció bien a Beethoven durante su estancia en Viena (1812-1815), mantuvo firmemente que ésta era la “verdadera tradición”. A lo largo de su vida Spohr fue admirado por el alto nivel de la interpretación de su propia música y la de la escuela de Viotti, pero fue además considerado como intérprete ideal de la música de cámara del clasicismo. Su rechazo hacia la utilización del arco saltado en composiciones de los maestros vieneses parece provenir de una tradición auténtica: no aplicaba a este repertorio, de forma estilísticamente inapropiada, la sonora y amplia gama de golpes de arco que provenían de la escuela de Viotti, y que sí aplicaba a su propia música. Otra autoridad fue Friedrich Rochlitz (nacido en 1769), quien conoció a Mozart en 1780, lo que marcó un momento decisivo en su vida. Comenta Rochlitz, en una crítica de 1804 de la interpretación de Spohr de los cuartetos de cuerda de Mozart, Beethoven (op. 18) y otros, lo ajustado que era su estilo interpretativo a lo requerido por los compositores:

Se convierte en otra persona cuando, por ejemplo, toca a Beethoven (su favorito, a quien maneja de manera exquisita), a Mozart (su ideal), a Rode (de quien nos da perfectamente a conocer su grandiosidad sin rascar ni chirriar al producir el volumen sonoro requerido), o cuando toca música de compositores como Viotti o del estilo Galante, convirtiéndose en diferentes personas porque son todos diferentes compositores. No

<sup>19</sup> Moser, Andreas: *Joseph Joachim*, traducción de Lilla Durham, Londres, 1901, p. 46.

<sup>20</sup> Joachim, Joseph y Moser, Andreas: *Violinschule*, III, 12, Berlín, 1905.

<sup>21</sup> Malibran, Alexandre: *Louis Spohr*, Frankfurt-am-Main, 1860, pp. 207-208.

es de extrañar que agradara en todas partes y que el único deseo que dejara fuera el de apreciarle y escucharle siempre<sup>22</sup>.

Según Malibran, Spohr solamente utilizaría el arco saltado en algunos *scherzi* de Beethoven, Onslow y Mendelssohn. Aparentemente, Onslow (1784-1853) compartía la opinión de Spohr. Se le atribuye un comentario sobre la interpretación de su propia música: “¡Ah! ¡Miserables criaturas! ¡Rebotan excesivamente, demasiado; me dejo la vida en esta continua exhortación y siempre lo hacen igual! Están consiguiendo cavar mi tumba”<sup>23</sup>.

La experiencia de Spohr tuvo mucho peso en la joven generación de violinistas alemanes; él mismo fue el profesor de muchos de ellos, e incluso los que no fueron sus alumnos, como por ejemplo Joachim, le consideraron un maestro. De todas formas, su rechazo total hacia la utilización de un golpe de arco saltado no fue compartido por muchos durante mucho tiempo, ya que estaba apareciendo la nueva escuela violinística francesa (franco-belga) hacia la década de 1830. Resulta significativo que Henry Colmes (dedicataria de los últimos tres dúos para violín de Spohr), en su edición inglesa de *Violinschule* de Spohr (1878), complementase la sección de golpes de arco con ejercicios para practicar el *sautillé* y el *sauté* en su *Violinscule* (1863)<sup>24</sup>. En *Die Kunst des Violinspiels* (1887) de Hermann Schröder, se discute la totalidad de los golpes de arco saltados; y, a la hora de tratar el *sautillé*, al que denominaba “*der leichte Bogen*” (arco ligero), comenta lo siguiente: “El arco ligero es un estilo de golpe de arco indispensable para cualquier violinista, especialmente para aquellos que se formaron en la nueva escuela francesa” y en un comentario sugiere que Spohr era el último representante importante de la tradición antigua y continuó: “Se utilizaba menos en Italia y especialmente en la escuela alemana hasta L. Spohr. Los pasajes que correspondían con este golpe de arco en general se tocaban con poco arco, a la cuerda y en la punta”<sup>25</sup>.

Sin embargo, está claro que el arco saltado se utilizaba por algunos violinistas en algunos contextos del siglo XVIII. En el diario de Spohr de 1803 aparece la evaluación de la forma de tocar de los dos violinistas J. A. Fodor (1751-1828) y A. F. Tiez (1742?-1810), en la que criticaba su utilización del arco saltado en diferentes pasajes, algo que consideraba como el “método antiguo”<sup>26</sup>. Por eso, parece interesante considerar cuándo, dónde, quién y en qué contextos se utilizaba este tipo de golpe de arco durante el siglo XVIII.

<sup>22</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, 7, 1804-1805, pp. 202-203.

<sup>23</sup> Malibran, Alexandre: *Louis Spohr*, Frankfurt, 1860, p. 208.

<sup>24</sup> Esta distinción se basa en el grado en que se salta el arco.

<sup>25</sup> Schröder, Hermann: *Die Kunst des Violinspiels*, Colonia, 1887, p. 72.

<sup>26</sup> Spohr, Louis: *Louis Spohr Lebenserinnerungen*, ed. F. Göthel, Tutzing, 1968, i. 45.

Los orígenes de este tipo de golpe de arco saltado que despreciaba Spohr no son difíciles de determinar; un gran número de fuentes coinciden en esto. El descubrimiento e introducción de esta técnica se le atribuye al célebre violinista de Manheim Wilhelm Cramer (1746-1799). Christian Daniel Friedrich Schubart, en su *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, publicado tras su muerte en 1806 pero escrito entre 1784 y 1785, comentó de Cramer: “Su golpe de arco es completamente original. No lo ejecuta como otros violinistas, hacia abajo, sino hacia arriba y fuera de la cuerda (*gerade herunter, sondern oben hinweg*), corto y extremadamente exacto”<sup>27</sup>. Parece ser que durante las dos últimas décadas del siglo se imitó mucho el golpe de arco de Cramer, y Woldemar, en su *Grande méthode* (hacia 1800) define su técnica como el *coup d’archet à la Cramer* (ejemplo 7), apuntando que se toca “una sola nota por arco, desde la cuerda y hacia el medio de la vara”<sup>28</sup>. En relación con otra ilustración sobre el estilo de Cramer (ejemplo 8), Woldemar indicó: “Este género requiere mucha pulcritud en cuanto a la precisión, exactitud, y la primera nota del compás es normalmente *forte*”<sup>29</sup>. Si estos ejemplos representan realmente el tipo de pasajes en los que Cramer utilizaba este tipo de golpe de arco, parece claro que consistía en una serie de arcadas cortas, en medio del arco y con poca presión del dedo índice, antes que notas más o menos largas en la mitad superior del arco que se suponía que otros violinistas utilizaban para el mismo tipo de música. En 1804, un admirador del estilo interpretativo de Cramer escribe:

En Londres Cramer fue el primero en introducir una forma nueva y más atractiva de tocar sus conciertos. Tocaba *staccato* pasajes rápidos de media página o una página entera. Mientras que antiguamente se tocaban estas notas rápidas en la punta del arco, ahora se ejecutan en mitad del arco (*Wie man vorher mit der Seite des Bogens diese geschwinden Noten abspielte, so brauchte man jetzt die Miente des Bogens*). De este modo se conseguía hacerlas más separadas, más redondas, es decir, más bonitas<sup>30</sup>.

*Ejemplo 7. Grande méthode, 47, Woldemar*

The image shows two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff is labeled "Viotti" and "Mestrino" and contains a series of eighth-note patterns with dynamic markings (p, t) and accents. The second staff is labeled "Coup d'archet à la Cramer" and "Kreutzer" and contains a similar pattern of eighth notes with dynamic markings (p, t) and accents. Below the second staff, there is a French instruction: "tirez la première chaque coup d'archet chaque note, l'archet droit sur la corde vers le milieu de la baguette".

<sup>27</sup> Schubart, Christian Daniel Friedrich: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806, p. 139.

<sup>28</sup> Woldemar, Michel: *Grande méthode on étude élémentaire pour le violon*, París, hacia 1800, p. 47.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 37.

<sup>30</sup> “Ueber die heutige verworrene Strichbezeichnung”, anónimo, en *Allgemeine musikalische Zeitung*, 6 1803-1804, p. 730.

Ejemplo 8. *Grande méthode*, 37, Woldemar

Ce genre exige beaucoup de netteté de précision, de justesse et la première note de la mesure est ordinairement forté.

**Allegro molto**

Stile de Cramer

*f* *poco f* *f* *poco f* *f* *poco f*

En otro artículo (probablemente escrito por la misma persona), se describía que este tipo de golpe de arco se tocaba “con arco medio saltado”<sup>31</sup> y por muy nítido que Cramer lo ejecutara, parece ser que muchos de sus imitadores pudieron tener menos éxito. El autor continúa: “De todas formas, muchos estropearon su anterior y buena forma de tocar tras un trabajoso esfuerzo por tocar en medio del arco, debido a la excesiva presión sobre la cuerda. El arco saltaba de un lado a otro, y el sonido se convertía en desagradable, duro y rascado”<sup>32</sup>.

Sin embargo, esta técnica no se adoptó de forma universal. No parece claro que fuera utilizado por los músicos de orquesta, y aquellos que sí lo utilizaron parece que lo emplearon especialmente en pasajes prolongados y brillantes de conciertos. Incluso en este contexto, muchos otros músicos no parecieron llegar a enamorarse de él, y parece ser que fue rechazado en algunos ámbitos durante una primera fase. Leopold Mozart en 1778 le escribió a su hijo informándole sobre la visita a Salzburgo del violinista Janitsch. Admiraba muchos aspectos de su interpretación y le hizo comentarios sobre su “facilidad y la ligereza de su arco” comparándolo con Lolli, sólo que Janitsch –decía Mozart– tocaba los *adagios* mejor. La comparación de la forma de tocar de Janitsch con la de Lolli parece reveladora, ya que en 1799 un comentarista hizo una observación sobre la forma de Lolli de interpretar los *allegros*: “no utilizaba la forma moderna de pasar el arco que supone que se consigue con poco arco y saltado, y rechaza la forma larga y fusionada de pasar el arco que se parece más a la belleza de la voz humana”<sup>33</sup>. Leopold contrastó el estilo de Janitsch con el de otros violinistas desconocidos, pero obviamente tenía en mente a los seguidores de Cramer cuando escribió: “No soy amante de los pasajes rápidos en los que las notas adquieren la mitad del sonido del violín, es decir, en los que el arco toca ligeramente en el violín y casi se sostiene en el aire”<sup>34</sup>. Todo lo que se sabe de

<sup>31</sup> *Ibid*, 5 (1802-1803), p. 665.

<sup>32</sup> *Ibid*, 6 (1803-1804), p. 730.

<sup>33</sup> *Ibid*, 1, 1798-1799, p. 579.

<sup>34</sup> *The Letters of Mozart and his Family*, ed. y traduc. Emily Anderson, p. 455.

los violinistas con los que se relacionaba el joven Mozart y a los que admiró parece señalar que compartía la preferencia de su padre por el estilo interpretativo más extendido. En concreto, esto se ve reflejado en su elogio hacia la forma de tocar de Ferdinand Fränzl<sup>35</sup> y en el comentario de Rochlitz sobre que Mozart admiraba especialmente la forma de tocar de Johann Friedrich Eck por su sonido, su arco y su dominio del *legato*. El hecho de que Fränzl y Eck pudieran rechazar el tipo de golpe de arco de Cramer se puede deducir de lo que se sabe de un alumno de Fränzl y Eck, Franz, el hermano pequeño de Eck. Franz Eck sin duda debió demostrar e inculcar a su alumno Spohr (a sus 19 años cuando se desplazó a San Petersburgo en 1803), su rechazo hacia el golpe de arco saltado ya que, en su diario, Spohr comenta que una de las primeras cosas en las que trabajaron intensivamente fue su defectuosa técnica de arco.

Parece claro, según podemos deducir de estas y otras fuentes (por ejemplo, la descripción que hizo Schubart de los diferentes estilos de tocar el violín), que Cannabich (el profesor de Cramer), Eck y otros miembros de la escuela de Mannheim de las décadas de 1770 y 1780 no cultivaron el estilo de arco de Cramer, que seguramente desarrollase después de abandonar Mannheim, hacia la edad de 20 años, a mediados de la década de 1760. Hay pruebas que validan la declaración de Schröder, según la cual los arcos saltados se utilizaban poco en la escuela italiana y en la de Mannheim a finales de siglo XVIII, y fueron precisamente estas las escuelas que más relación tuvieron con Mozart y Haydn.

Sin embargo, la técnica de arco de Cramer era muy popular entre muchos músicos de cuerda, tanto chelistas como violinistas. Jean Louis Duport, en su *Essai* demostraba dos modos de tocar en *detaché*, “el primero con un arco fuerte a la cuerda, si se tiene la intención de tocar con un sonido lleno, y en el segundo el arco rebota un poco, si se intenta tocar de una forma amanerada”, y enseñaba que este último debería hacerse “utilizando el tercer cuarto del arco hacia la punta”<sup>36</sup>. Bernhard Romberg<sup>37</sup>, otro de los chelistas más importantes de la última década del siglo XVIII y de principios del siglo XIX, también describió este tipo de golpe de arco en su *Méthode de violoncelle* (1840), en el que decía:

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>36</sup> Duport, Jean Louis: *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, Offenbach am Main, André, hacia 1808, con textos paralelos en francés y alemán, p. 159.

<sup>37</sup> Se asocia a Romberg con Beethoven en la orquesta de la corte de Bonn hacia 1790. Según Spohr, su visión sobre el *sautillé* coincide con la idea que el mismo Beethoven había previsto para algunos *scherzi*. Para ampliar esto, véase también los comentarios sobre Beethoven y Romberg que hizo David Watkin en su artículo “Beethoven’s Sonatas for Piano and Cello”, en *Performing Beethoven*, ed. de R. Stowell, pp. 89-116 (publicado en *Quodlibet 14* [1999]), pp. 3-30, traducción de Isabel García Adánez). Existieron otros músicos en Bonn en la época, como por ejemplo el violinista Andreas Romberg, cuyas composiciones sugieren que no se debe utilizar el arco saltado, o el chelista Joseph Reicha que acompañó a Janitsch a Salzburgo en 1778 y cuya interpretación era aún de mayor calidad, según Leopold.

se puede utilizar en pasajes ligeros, fáciles, y es muy conveniente utilizarlo en piezas de estilo juguetero (...). Para la música más elevada no se adapta tan bien y nunca debe utilizarse a no ser que se trate de un pasaje rápido (...). Este tipo de golpe de arco no se utiliza en pasajes en *forte* ya que requieren mayor presión en el arco. Antiguamente, este tipo de golpe de arco tenía gran reputación entre los artistas, que lo introducían en cualquier pasaje. No obstante, es incompatible con el estilo de ejecución elegante y amplio<sup>38</sup>.

Un tercer chelista de ese mismo periodo fue J. J. F. Dotzauer que omitió cualquier mención relativa a la utilización del golpe de arco saltado en el *Méthode* que escribió hacia 1825. No obstante, unos diez años más tarde, trató brevemente el golpe de arco saltado en su *Violoncell-Schule*, quizás para reflejar el interés que este tipo de técnica venía despertando, debido a la popularidad de Paganini, a mediados del siglo XIX.

Si consideramos que el arco saltado se utilizaba menos en la tradición de orquesta clásica y en la música de cámara, como parece ser el caso, entonces surge esta pregunta: ¿qué tipo de golpe de arco se utilizaba por entonces en los ámbitos en los que posteriormente se empezaron a efectuar cambios? Además, como apuntaba Schröder, el conocimiento del golpe de arco saltado era una técnica indispensable para cualquier violinista de finales del siglo XIX. ¿En qué circunstancias se debió utilizar en la música de compositores de la segunda mitad del siglo XIX?

Entre 1750 y 1880, coexistían varias escuelas de cuerda importantes. Entre ellas se diferenciaban por sus rasgos estilísticos y sobre todo por los diferentes enfoques de la técnica de arco. Los polos más opuestos a mediados del siglo XVIII fueron la escuela francesa e italiana. Quantz prefería, al menos para las piezas vivas, la tradición francesa de la utilización de un golpe de arco corto y bien articulado antes que “el arco lento y largo” de los italianos<sup>39</sup>. Parece ser que tanto Löhlein como Reichardt también estaban a favor de esto. En este estilo, el arco se levantaba de la cuerda en silencios o para separar las notas largas en *tempi* rápidos, pero normalmente se mantenía en la cuerda, pasando más o menos arco, en las notas rápidas. Según Quantz:

He comentado anteriormente que el arco se tiene que levantar de la cuerda un poco en las notas que tengan una rayita encima. Solamente se debe hacer esto entre las notas si hay tiempo suficiente. Por eso, si aparecen corcheas en los *allegros* y semicorcheas seguidas en los *allegrettos* no se debe utilizar esta técnica; éstas se deben tocar con un arco muy corto y nunca se levantará o separará de la cuerda. Si siempre se intenta levantar el arco, como en el llamado “*Absetzen*”, no se tendría suficiente tiempo para volver a la cuerda en el momento requerido y las notas sonarían abruptas o golpeadas<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Romberg, Bernhard Heinrich: *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*, Londres, 1840, p. 109.

<sup>39</sup> N. del T. Como se menciona en el capítulo 5 de *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, de Clive Brown.

<sup>40</sup> Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín, 1752, traducción inglesa por Edward R. Reilly como *On Playing the Flute*, Londres, 1966, XVII, 2.

La comparación de la escuela italiana con el estilo de arco francés que hace Quantz se refiere sobre todo a Tartini. Schubart hizo algún comentario sobre la majestuosidad del arco sostenido de los violinistas de la escuela de Tartini, y a su vez se oponía diciendo que esto “podía entorpecer la velocidad al tocar y que no era conveniente en los pasajes rápidos”. Admitía que este tipo de instrumentista era “insuperable en el estilo religioso ya que lo que se necesita para llegar a la verdadera expresión de patetismo del estilo religioso es un arco con mayor potencia y energía”<sup>41</sup>. Schubart, tras haber hecho críticas positivas del método de Leopold Mozart, comentó: “Sin embargo, su técnica de golpe de arco se parece demasiado al estilo de Tartini y no es suficientemente apropiada en el *presto*”<sup>42</sup>. Anteriormente incluso había comentado: “Parece claro que se inclina por la escuela de Tartini pero, de todos modos, deja al alumno mayor libertad en el arco que esa escuela”<sup>43</sup>.

En la segunda mitad de siglo, también otros grupos e individuos hicieron importantes aportaciones. El estilo francés que describió Quantz no se consideraba el modelo a seguir por los solistas, pero la mayoría de ellos, incluso violinistas franceses como Pierre Gaviniès (al que Viotti llamaba el Tartini francés), aprendieron mucho del estilo italiano. En Mannheim la influencia también fue muy acusada. Parece obvio que, en esa misma época, el austero estilo de arco de Tartini sufriera considerables modificaciones: Antonio Lolli y otros músicos italianos evidentemente cultivaron una técnica de arco más ligera y más flexible, siguieron haciendo énfasis en las cualidades cantables del instrumento y parece ser que no adoptaron la técnica de golpe de arco medio saltado de Cramer.

Pugnani, aunque no fuera alumno de Tartini, también destacó por su extensa y poderosa técnica de arco. El estilo italiano de Pugnani se transformó en manos de su alumno Viotti y se fundió con el estilo parisino que estaba representado por alumnos y discípulos de Viotti tales como Rode, Kreutzer y Baillot. En 1801, Woldemar, tras elogiar la excelente calidad de la escuela italiana, comentó: “le estaba reservado a Viotti eclipsar la gloria de sus predecesores y de convertirse, hasta cierto punto, en el adalid y modelo de una nueva escuela”<sup>44</sup>. Esta escuela empezó a ejercer tal hegemonía en la interpretación violinística de Europa que en 1825 encontramos el siguiente comentario: “como ya se sabe, se distingue por la forma característica de utilizar el arco y, hoy en día, casi todos los violinistas virtuosos la han adoptado en mayor o menor medida”<sup>45</sup>. Un autor inglés, William Gardiner, comentó que todos los violinistas que

<sup>41</sup> Schubart, Christian Daniel Friedrich: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806, p. 59.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>44</sup> Woldemar, Michel: *Méthode de violon par L. Mozart redigée par Woldemar, élève de Lolli*, París, 1801, I.

<sup>45</sup> *Cäcilia*, vol. 2, 1825, p. 267.

había escuchado en Inglaterra en esa época, excepto el hijo de Wilhelm Cramer, François Cramer, pertenecían a la “escuela de Viotti”<sup>46</sup>.

Por entonces se consideraba que la escuela de Viotti era la más importante. Sin embargo, las semillas de la diversificación estaban empezando a brotar. Otras de las tendencias que se desarrollaron durante las décadas de 1820 y 1830 fueron, en gran medida, provocadas por el asombroso impacto de Paganini y quizás debidas al cambio generalizado en cuanto al gusto por mayor ligereza y brillantez que se reflejaba en la enorme popularidad de Rossini. El nuevo enfoque se caracterizaba principalmente por la diversidad de golpes de arco, especialmente por el uso de varios golpes de arco saltados o lanzados como elemento técnico fundamental, no sólo para realizar efectos esporádicos. Se pueden encontrar indicios de esto en la forma de tocar y enseñar de los principales representantes de la escuela de Viotti. Baillot, en su *L'Art de violon* de 1834, hizo una catalogación de mayor diversidad de técnicas de golpes de arco que la que encontramos en su método del conservatorio que editó treinta años antes junto con Rode y Kreutzer. En este contexto parece importante resaltar que en 1809, cuando Baillot daba conciertos en Viena, recibiera una crítica en la que se comentaba que su excesiva variación de golpes de arco conducía a la exageración<sup>47</sup>. Gracias a la definición de *staccato* que encontramos en la *Encyclopädie* de Schilling, podemos constatar la idea de que el nuevo tipo de golpe de arco saltado, casi percusivo y producido en la parte inferior del arco, no pertenecía a la técnica del periodo Clásico y Romántico:

Mientras en los instrumentos de cuerda se puede hacer un *staccato* eficaz en las notas largas mediante tiro-nes del arco (la mayoría de las veces en arco arriba), en los instrumentos de viento, las notas cortas también deben ejecutarse de una forma determinada, manteniendo la columna de aire y realizando un movimiento especial con la lengua<sup>48</sup>.

En otras palabras, el *staccato* (una serie de notas desde un *tempo* moderado hasta uno rápido, que se producen en un solo golpe de arco con una articulación más o menos marcada) era el único medio reconocido para conseguir ejecutar una sucesión de notas separadas: pero no hubiera sido así si se hubieran utilizado de forma regular las nuevas técnicas de golpe de arco saltado. Existen pruebas de que este golpe de arco se utilizara en lugares en los que en la práctica moderna se usa el arco saltado<sup>49</sup>. Schubert, en el manuscrito de las partes orquestales del

<sup>46</sup> Gardiner, William: *The Music of Nature*, Londres, 1832, p. 216.

<sup>47</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10, 1808-1809, p. 603.

<sup>48</sup> Schilling, Gustav (ed.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart, 1835-1838. Entrada del término “*Abstossen*”.

<sup>49</sup> Brown, Clive: *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, Oxford, 1999, capítulo 6, pp. 200-258.

desarrollo del *Andante* de su Sexta sinfonía (que él mismo utilizó en conciertos en Viena), puso puntos debajo de las ligaduras en las notas que simplemente aparecen en *staccato* para indicar un *staccato* ligado o quizás un *portato* algo menos separado. Otros ejemplos en los que aparece *staccato* ligado y donde es posible que el instrumentista moderno utilice un *sautillé* o *martelé* en la parte inferior del arco se encuentran en las ediciones de Beethoven y Schubert de Ferdinand David. Parece incluso que hacia la década de 1820, al menos en Alemania, el dominio de la escuela de Viotti hubiera eclipsado el *sautillé* de Cramer (que era una de las características esenciales del aspirante a virtuoso). En Alemania, la falta de familiaridad con este tipo de golpe de arco en los músicos que se formaron en la década de 1800, cuando la influencia de la escuela de Viotti era más acusada, queda ilustrada con la reacción que tuvo en 1829 Carl Guhr, el violinista de 42 años de edad, Kapellmeister de Frankfurt, hacia la forma de tocar de Paganini:

En el *allegro maestoso* (un *allegro* moderado) prefiere una forma de pasar el arco que es materialmente diferente en cuanto a la ejecución y el efecto que se enseñaba en la escuela violinística parisina para un *allegro maestoso*. En ésta, para cada nota en *staccato* se debía utilizar la mayor extensión posible del arco; la mitad del arco para que la cuerda vibre correctamente y el sonido sea más redondo. Paganini dejaba que el movimiento fuera saltado o lanzado, y con el arco casi en el medio, utilizaba sólo la extensión suficiente como para que la cuerda vibrara. Con este tipo de ejecución se producía la mitad del sonido (puede que solamente un grado más fuerte que un *mezzo forte* [*halb starken Ton*]), pero se conseguía un efecto muy bueno<sup>50</sup>.

Hacia la mitad de siglo, el golpe de arco saltado se extendía por Alemania, tanto entre los solistas como en la música orquestal, y parece ser que las técnicas antiguas y las nuevas entraban a menudo en conflicto. En 1840, un autor se quejaba sobre la falta de disciplina en la orquesta y comentaba:

El *staccato*, por ejemplo, pocas veces se tocaba de forma uniforme y por eso sería conveniente que el director lo controlara con firmeza. A menudo algunos violinistas tocaban las figuras cortas de forma ligera y saltando el arco mientras otros pasaban el arco con firmeza, lo que perturba y estropea el efecto<sup>51</sup>.

Resulta evidente que hacia la década de 1840 se empieza a utilizar un repertorio más amplio de golpes de arco, especialmente por parte de los instrumentistas que estaban influenciados por la práctica violinística francesa. Además, con la creciente institucionalización de la enseñanza de los músicos de cuerda, los golpes de arco que eran competencia de los virtuosos ahora se utilizaban en la orquesta. Las partituras meticulosamente detalladas por Meyerbeer de las óperas parisinas proporcionan abundantes pruebas del uso de los golpes de arco saltados en el contexto orquestal y además especifican golpes de arco que, dejándose llevar por el instinto, los instrumentistas normalmente no harían (ejemplo 9).

<sup>50</sup> Guhr, Carl: *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*, Mainz, 1829, p. 11.

<sup>51</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 31, 1849, p. 218.

*Ejemplos 9*  
Meyerbeer, *Les Huguenots*

*Ejemplo 9a.* Acto II, núm. 7

Allegro scherzoso ♩ = 126  
[vn. 1]  
  
*légèrement et sur la pointe de l'archet*

*Ejemplo 9b.* Acto II, núm. 9

[Andante quasi allegretto ♩ = 104]  
[vn. 1]  
  
*pp et sur la pointe de l'archet*

*Ejemplo 9c.* Acto III, núm. 16

Allegro moderato ♩ = 84  
[vn. 1]  
  
*doux et sur la pointe de l'archet*

Un gran número de textos del siglo XIX nos enseñan que, aunque a mediados de siglo se estaba enseñando y utilizando (especialmente en la escuela franco-belga) una amplia gama de golpes de arco nuevos, el tipo de golpe de arco que se hubiera considerado el apropiado en contextos específicos no sería el mismo que utilizarían la mayoría de los instrumentistas modernos. El golpe de arco que sale de la cuerda para las notas separadas y que está presente en la práctica violinística moderna se utilizaba mucho menos y, hasta casi el final del siglo, generalmente se consideraba útil sólo para crear algún tipo de efecto especial.■

Traducción: Sara Moneo Elejabarrieta