



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

## “EL SONIDO Y SU RELACIÓN CON LOS MOVIMIENTOS DE LA MANO IZQUIERDA EN LA TÉCNICA VIOLINISTA”

AUTORÍA ERNESTO CORREA RODRÍGUEZ
TEMÁTICA MÚSICA
ETAPA ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA: ESPECIALIDAD VIOLÍN

### Resumen

Para cualquier instrumentista la calidad del sonido es la meta más importante. Es fundamental conocer los factores que influyen en la producción del sonido para su estudio y perfeccionamiento diario. Los diversos movimientos de la mano izquierda están íntimamente relacionados con los factores que influyen en el sonido, por ejemplo al tocar cuerdas dobles deberemos de presionar más en la cuerda grave que en la aguda para obtener un sonido redondo y de buena calidad.

### Palabras clave

Calidad sonora

Técnica de la mano izquierda

Cuerdas dobles

Extensiones

Presión y velocidad del arco

Color y carácter del sonido

### 1. PRODUCCIÓN DEL SONIDO

La pureza y la igualdad del sonido viene condicionada por tres factores: duración de la arcada, la fuerza de la sonoridad y la altura de los dedos de la mano izquierda

Los tres factores principales para una buena producción del sonido son: la velocidad del movimiento del arco, la presión que se ejerce sobre las cuerdas y el punto de contacto con la cuerda o



**ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009**

punto de ataque. Esos tres factores son interdependientes ya que todo cambio en cualquiera de ellos requerirá una compensación en al menos uno de los otros.

La imperfección sonora es causada en primer lugar por una mecánica errónea de la producción del sonido. El profesor debe aclarar al alumno las causas aparentes de las deficiencias de su sonoridad y encontrar el remedio para eliminarlas. A su vez, el alumno durante su estudio debe vigilar su producción del sonido para averiguar las causas de cada uno de sus defectos.

El aumento de la presión con una velocidad constante del arco requiere que el punto de ataque se desplace hacia el diapasón. Si disminuimos la presión se requerirá disminuir la velocidad del arco. El aumento de presión con un punto de ataque fijo exige aumentar la velocidad del arco. Aumentando la velocidad con presión constante necesitaremos que el punto de ataque se desplace hacia el puente, porque el aumento de velocidad transmite mayor energía al violín.

Permaneciendo constante la presión, cualquier cambio en la velocidad conllevará un cambio en la dinámica: a mayor velocidad mayor volumen sonoro y una menor velocidad reducirá el volumen sonoro.

El repentino aumento de velocidad produce un incremento en el volumen del sonido, para compensar este deberemos desplazar el punto de ataque al diapasón. Una velocidad constante del arco implica una división idéntica del arco para unidades de tiempo iguales, por lo tanto, para lograr un buen control de sonido será necesaria una buena distribución del arco.

Para evitar los ataques indeseados y la mala distribución del arco será imprescindible no desperdiciar arco en los cambios de dirección y en los cambios de cuerda.

Para matizar un fraseo correcto, acentos, crescendos, nota climax, será necesario variar la velocidad del arco, reservando arco para aquella nota que queramos resaltar.

La presión ejercida por el arco sobre las cuerdas puede proceder del peso del arco, del peso de la mano y el arco, de una acción muscular controlada o de una combinación de varios de esos factores.

Cerca del extremo del arco, la presión deberá ser mayor para contrarrestar la pérdida de peso de éste, y por tanto menor en las proximidades de la nuez, donde el peso del arco es máximo. Una presión mal controlada puede producir cambios en la afinación.

Lo que cuenta en la producción del sonido es la calidad de la presión no la cantidad de presión. Un hombro rígido eliminará la utilidad del peso del brazo como factor de presión, funcionando el mecanismo del brazo derecho como una unidad orgánica coordinándose todos los elementos implicados, junto a la capacidad de escucha que posee una importancia suprema a la hora de elegir el procedimiento técnico correcto que se haya de adoptar.

El punto de ataque es clave en la producción del sonido en la medida que varía con la velocidad y la presión del arco. La longitud, el grosor y la tensión de la propia cuerda son otros factores que influyen en la localización del punto de ataque.



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

Con todo cambio de cuerda y de posición, el punto de ataque debe variar. El punto de ataque está más próximo al puente en las cuerdas finas que en las gruesas. En las posiciones altas el punto de ataque está más próximo al puente que en las posiciones bajas.

Para buscar el punto de ataque correcto se debe cambiar el punto de contacto del arco con la cuerda, permaneciendo atento con el oído. Para variar el punto de ataque desplazaremos el arco para alejarlo del puente o acercarlo a éste, sin perder su posición perpendicular a la cuerda.

Otro método es el son filé, sonido largo y mantenido que sirve para el estudio de la producción del sonidos y del control del arco. Se trabaja primero con cuerdas al aire, después con escalas, con todas las dinámicas, pianissimo a fortísimo, y con variaciones de estas.

Atendiendo a la homogeneidad del sonido, se trata de mantener el golpe del arco todo el tiempo que sea posible sin interrumpir la continuidad del sonido.

Los ejercicios combinados de golpe de arco largos con frecuentes cambios e notas y cuerdas son muy recomendables para los alumnos que tengan tendencia a la rigidez, pues los movimientos ondulantes tienen un elemento relajante sobre la muñeca y la mano.

### 1.1. **Carácter y color del sonido**

La relación entre velocidad y presión es muy importante para la obtención de varios estilos de producción del sonido. Un sonido producido con mucho arco y poca presión tiene un carácter ligero y suelto. Uno producido con mucha presión y mucha velocidad tendrá un carácter denso y concentrado. El cambio del punto de ataque produce un cambio de color: cuanto más próximo al puente se encuentre, más brillante será el sonido, más incisivo será el timbre.

En las proximidades del diapasón el color es más pálido y delicado.

Todo violinista debe dominar lo anteriormente descrito y, además, debe aprenderá mezclarlos en todo tipo d combinaciones adquiriendo así dominio sobre un amplio abanico de timbres y coloridos.

Si además se emplea los distintos tipos de vibrato con sus diferentes matices las combinaciones potenciales son innumerables y pueden dar lugar a una paleta diversificada del más variado carácter, color y variedad del sonido.

La generación de sonido puede ser defectuosa debido a un empleo equivocado de los muelles naturales y la combinación errónea de presión y peso.

Se escuchan con frecuencia dos tipos básicos de defectos: el sonido tenso y el sonido excesivamente suelto. El primero se produce cuando los muelles de los dedos están demasiado apretados, el segundo cuando están demasiado flojos. Una causa frecuente del sonido tenso es una presión sobre el arco en la que los dedos índice y segundo lo sostienen demasiada cerca de las puntas.

Si el sonido resulta demasiado suelto, los muelles, especialmente los de los dedos deben tensarse y se debe añadir algo de presión a través de estos y la mano.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

## **2. MOVIMIENTOS DE LA MANO IZQUIERDA**

### **2.1. Cambios de posición**

La parte más complicada de los ejercicios para la técnica de la mano izquierda es el estudio de los cambios de posición. La primera dificultad que encontramos para dominar los cambios de posición consiste para principiante en que cada una de las notas en cada nueva posición se toca con dedos diferentes y a menudo en otra cuerda.

Lo que cambia al tocar en una posición más alta desde el punto de vista mecánico es la colocación del antebrazo. Se gira más a la derecha y se mueve más en dirección a la cara, de forma de que cuanto más alta es la posición más perpendicular es su colocación.

La mano, el pulgar y los dedos deben participar en igual medida en el movimiento del antebrazo, ya que la situación en línea recta de la mano con respecto al antebrazo, así como la colocación del pulgar y el arqueamiento de los dedos no deben cambiarse hasta la cuarta posición.

Otra diferencia respecto a la primera posición desde el punto de vista mecánico es que las distancias entre los intervalos en las posiciones más altas se hacen más pequeñas, es decir, que los dedos se colocan más cerca unos de otros. Para la realización de un cambio de posición hay que tener en cuenta: cual es la distancia a recorrer, y con que dedo se debe realizar.

Cuando la nota anterior y posterior al cambio de posición no son tocadas por el mismo dedo, se aplica la siguiente regla: el último dedo que ha tocado en la antigua posición realiza el cambio. A este dedo lo llamamos dedo de apoyo y la nota que alcanza en la nueva posición después de haber recorrido la distancia correspondiente la llamamos nota de paso.

Es fundamental escuchar con claridad la nota de la cual venimos y la nota a la que vamos. El dedo que alcanza la nota deseada en la nueva posición no tiene más que caer en su nuevo lugar. Este dedo debe ser pasivo en el cambio de posición mientras que el dedo de apoyo es el verdadero realizador del cambio de posición. La nota de paso es el medio más importante para el correcto aprendizaje del cambio de posición entre dedos diferentes.

Cada cambio de posición debe practicarse, primero despacio, y con poca presión del dedo de apoyo. En este proceso el dedo que debe realizar el cambio de posición estudia la distancia exactamente. Al ir aumentando la seguridad, la nota de paso se acortará y el cambio de posición se realizará más rápidamente. Si el cambio de posición se practica de este modo pronto podrá ser realizado sin que se note la nota de paso.

Cuanto más alta sea la posición, más importante es la función del pulgar. Hasta la tercera y cuarta posición apenas variará su colocación al subir. A partir de ahí se va deslizando cada vez más por debajo del mango.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

Los cambios de posición en tiempos lentos se realizarán más lentamente que en tiempos rápidos. Uno de los defectos más comunes es el acortamiento de la nota que precede al cambio, por la preocupación que este implica.

Cuando en realidad habrá que alargar la última nota antes del desplazamiento. En los cambios en dobles cuerdas es preciso fijar la atención en el dedo que realice un mayor intervalo. El peligro es emplear una presión excesiva.

## 2.2. Portamentos y glissandos

El portamento se define como un medio expresivo y de estilo que debe aplicarse con moderación y arte para no caer en el amaneramiento y en lo vulgar. Se debe procura no arrastrarlo lentamente porque entonces caerías en el glissando. Debe realizarse en un pequeño espacio de tiempo de un sonido a otro sin hacer ningún hincapié en el trayecto. No debe aplicarse en ninguna obra anterior al clasicismo para obras del romanticismo y posteriores se puede usar de todas las formas.

Glissando es arrastrar todo el trayecto entre dos sonidos yéndose desde un punto al otro, bien en sonido liso o en forma cromática. El glissando liso se encuentra en gran cantidad d obras a partir del postromanticismo hasta los contemporáneos. El glissando cromático lo podemos encontrar en Paganini, Pablo Sarazate, Wieniawski, etc.

Tanto portamento como glissando se pueden realizar de tres formas:

1. Sobredeslizamiento o escuela francesa. El primer dedo realiza el paso para dejar caer después el tercer dedo.
2. Subdeslizamiento o escuela rusa. El tercer dedo es quien realiza el deslizamiento y queda fijo como segundo sonido.
3. Es una combinación de ambos, inicia el deslizamiento el primer dedo y finaliza el tercero que se hace cargo del movimiento en algún punto intermedio del recorrido.

## 2.3. El vibrato

Para desarrollar el vibrato poseemos tres tipos de movimiento: el de mano, brazos y dedos. Los tres ofrecen una gama de colores y expresividad junto a calidad sonora más personal. El intérprete debe controlar la amplitud y la intensidad de cada tipo e vibrato, de ralentizar, acelerar o detener el mismo a voluntad, para colorear su sonido como crea en cualquier momento.

El vibrato se adecuará a la dinámica el arco, siendo más intenso y amplio en el forte, y más tenue, restringido y lento en el piano. La época tendrá que tenerse en cuenta y, por ejemplo, en Mozart, el vibrato habrá de ser más corto y en Bramhs más amplio.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

El vibrato de brazo es el más intenso, su impulso procede del antebrazo y el dedo será el último resorte que sufra este movimiento. Este debe permanecer flexible para someterse al balanceo del brazo.

En el vibrato de mano la mano se balancea partiendo de un brazo más o menos inmóvil. El dedo se alarga al desplazarse la mano hacia atrás, hacia el clavijero recobrando su posición curvada volverá su posición inicial.

En el vibrato de dedo el impulso procede del mismo que se balancea en el nudillo.

Trabajar el vibrato supone armarse de paciencia, ser muy riguroso y disciplinado. Las dobles cuerdas con vibrato no requieren más que prestemos la atención sobre uno de los dedos sin que importe para nada el otro, por simpatía la acción del segundo dedo responderá al vibrato.

La continuidad del sonido depende del vibrato. Es importante trabajar notas largas manteniendo el vibrato sin interrupción durante el cambio de arco. También es importante trabajar el vibrato sobre dos o más notas ligadas llevando el vibrato de una nota a otra.

#### **2.4. Dobles cuerdas**

Estas representan un problema tanto para la mano derecha como para la izquierda. Respecto a la mano izquierda, uno de los principales problemas surgen del hecho de que al ser necesarios dos dedos para pulsar dos cuerdas, se agrava el peligro de emplear una presión excesiva creando tensiones innecesarias.

Especialmente en las sextas, octavas, octavas digitadas y décimas debemos de tener presente que nuestro arco debe de ejercer más presión en la cuerda grave que en la aguda para obtener un sonido de calidad. Si no modificamos estos factores el resultado será un sonido “roto”.

En cuanto a la afinación, se debe prestar especial atención a la posición cerrada de los dedos en intervalos de sextas menores y cuartas aumentadas. Los dedos que tengan que cambiar de cuerda de una nota a la siguiente deben hacerlo deslizándose con toda la presión liberada.

En las quintas justas apoyar el dedo en la nota grave con gran cantidad de yema, al hacer girar levemente la muñeca y mover el codo hacia atrás con lo que el dedo pisará la cuerda vecina, con total perpendicularidad a las cuerdas, movimiento que se necesita para afinación de quintas. El dedo nunca se situará en posición oblicua.

Es un buen ejercicio rutinario ejecutar escalas con los dedos en posición, pero haciendo sonar sólo una nota, en primer lugar la inferior y seguidamente la superior, ya que la nota más aguda tiende a percibirse antes.

Al tocar octavas digitadas es importante situar la mano más arriba para que los dedos primero y segundo puedan extenderse hacia abajo, y tercero y cuarto lo puedan realizar hacia arriba.

Una dificultad en la ejecución de las dobles cuerdas es la incapacidad de los dedos para articular las dos notas a la vez. El mejor modo es hacer variantes rítmicas que acorten las notas conflictivas.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

Los desplazamientos en las dobles cuerdas serán como en las sencillas, pero prestando más atención sobre el dedo que realice el intervalo mayor.

Es un buen trabajo diario ejecutar una escala con los dedos en posición. En las octavas digitadas es importante situar la mano más arriba para que los dedos primero y segundo se extiendan ligeramente hacia atrás, mientras que el tercero y cuarto se extienden hacia delante.

Esta misma idea se aplica a las décimas. Lo mejor es situar la mano en una posición intermedia entre los dedos primero y cuarto, de modo que la mano pueda utilizar su extensión en ambas direcciones: el cuarto dedo hacia arriba y el primero hacia abajo, sin someter a ninguno de los dos a una tensión excesiva.

## 2.5. Trinos

El principio de que los dedos no deben levantarse demasiado y no deban golpear con fuerza la cuerda se aplica especialmente en el caso de los trinos. Si no se tiene esto en cuenta se producirá un aumento gradual de tensión con la correspondiente pérdida de velocidad.

El trino ha de ser de ejecución ligera, debiendo permanecer las articulaciones de los dedos relajadas. Es muy importante la igualdad entre la subida y bajada del dedo en el trino. De hecho el trino no comienza a ser tal, hasta que el dedo se levanta de la cuerda.

## 2.6. Digitaciones. Extensiones y reducciones.

La digitación tiene dos aspectos, el musical y el técnico. Musicalmente debería garantizar el mejor sonido posible y la más exquisita expresión de la frase; técnicamente debe hacer que el pasaje musical resulte lo más sencillo y cómodo.

Ambas cosas no siempre se corresponden, y cuando entran en contradicción es imperativo que el objetivo musical no sea sacrificado en aras de la comodidad. Lo principal debe ser siempre la expresión y la comodidad lo secundario. Se trata de eliminar los deslizamientos que sean musicalmente indeseables.

La elección de una digitación que permita un glissando expresivo o la sustitución de un dedo para lograr mayor calidad en el vibrato y un sonido más rico no debe ser sustituida.

Las digitaciones no serán fijas e inamovibles, sino que a un alumno maduro se le debe hacer trabajar con diversas digitaciones tanto pasajes, escalas y estudios para experimentar por sí mismo y conocer las diversas sonoridades y colores del sonido, y más aún los instrumentos de cuerda tan ricos en posibilidades sonoras.

El profesor debe recomendar digitaciones mientras el estudiante no haya avanzado lo suficiente, debiendo incentivar al alumno avanzado que seleccione sus propias digitaciones, aconsejándole, por que así, su estilo interpretativo se verá beneficiado.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

Hay que tener siempre en cuenta la época en que se compuso la obra, para establecer de una forma coherente las digitaciones pertinentes.

## 2.7. Acordes

En la ejecución de los acordes participan tres elementos, la afinación, la construcción de los acordes que dependen de la mano izquierda y la producción del sonido.

Cada vez que surjan dificultades en los acordes, se debería practicar los tres elementos por separado.

Existen tres tipos principales de acordes por lo que respecta a la mano derecha:

- El acorde partido, en el que las notas inferiores se tocan antes del tiempo correspondiente, y las superiores se tocan a tiempo.
- El acorde sin partir, en el que se tocan simultáneamente todas las notas o las notas inferiores se tocan a tiempo, y la más alta ligeramente más tarde.
- El acorde invertido usado en música polifónica que se toca de tal modo que al final emerge una nota distinta de la más aguda.

Si un acorde de tres notas es partido, el procedimiento habitual consiste en atacar las notas grave y media antes de tiempo, y seguidamente pasar a la nota más aguda, de modo que la nota media y aguda suenen a la vez exactamente a tiempo.

Los acordes de cuatro notas también pueden partirse de diversas formas. Partir en las dos notas graves y posteriormente sonar las dos más agudas. Si son todas las notas digitadas levantar los dedos en las graves, aliviará la tensión. Si se busca la suavidad más que el acento, la partición adoptará carácter de arpegiado. La acción requerida para la partición de los acordes se centra en un movimiento hacia debajo de todo el brazo, junto con una supinación del antebrazo cuando se ejecuta el cambio de cuerdas. El codo desciende ligeramente antes de la partición. Mantener el codo alto supone una desventaja a la hora de ejecutar acordes, ya que impide la utilización de buena parte del brazo.

## 3. BIBLIOGRAFÍA

- BRUSER, Madeline (1997). *The Art of Practicing*. Nueva York: Bell Tower.
- DESCHAUSSÉES, Monique (2002). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp.
- FISCHER, Simon (2000). *Basics*. Londres: Peters.
- FISCHER, Simon (2006). *Practice*. Londres: Peters.
- FLAMMER, Ami ; TORDJMAN, Gilles (1991). *El violín*. Madrid: Labor.
- FLESCHE, Carl (1995). *Los problemas del sonido en el violín*. Madrid: Real Musical.
- GALAMIAN, Ivan (1998). *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid: Pirámide.



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 25 – DICIEMBRE DE 2009

GEMINIANI, Francesco. (Traducido), (1952). *The Art of playing the violin*. Nueva York: Oxford University Press.

HOPPENOT, Dominique (1991). *El violín interior*. Madrid: Real Musical.

JACOBY, Robert. *Violin Technique* (1985). Gran Bretaña: Novello.

#### Autoría

---

- Nombre y Apellidos: Ernesto Correa Rodríguez
- Centro, localidad, provincia: Granada
- E-mail: paganiny\_88@hotmail.com