

## EL LEGATO DE MANO IZQUIERDA APLICADO A LAS OBRAS PARA VIOLIN SOLO DE J. S. BACH

Santiago de la Riva Morillo, María Ángeles Martínez González

### Resumen:

Este artículo versa sobre el uso del legato de mano izquierda, aplicado sobre todo a los acordes, en las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Johann Sebastian Bach. Cuando se apunta al legato de mano izquierda se trata de qué dedo o dedos pueden llevar de una posición a la siguiente para soslayar al máximo el peligro de cambiar de posición sin una guía, sin un dedo al menos que sirva de referencia. Para desarrollar este tema se ha elegido como modelo la Fuga de la Primera Sonata en sol menor para violín solo de Bach, de la que se han escogido los pasajes usados como ejemplo.

Palabras clave: Bach, violín, legato, fuga.

La génesis de este artículo surge por las lagunas que hemos visto, a través de nuestros años de docencia en diferentes conservatorios y en cursos, en los estudiantes de violín sobre el legato de mano izquierda, y más en su aplicación a las complejas y polifónicas obras para violín solo de Johann Sebastian Bach, que es el asunto que aquí nos ocupa. Uno de los pilares de la técnica de mano izquierda es el cambio de posición en todas sus modalidades, y todo violinista que aspire a tener éxito en sus estudios y en su posterior carrera debe dominar este imprescindible reto técnico.

Cuando hablamos del legato de mano izquierda nos referimos a qué dedo o dedos (en el caso de los acordes puede haber más de un dedo que nos ayude a cambiar de posición de un acorde a otro) nos pueden llevar en los instrumentos de cuerda de una posición a la siguiente para abolir al máximo el hecho de saltar, es decir, de cambiar de posición sin guía, sin un dedo al menos que nos sirva de referencia.

No pretendemos hacer una relación exhaustiva de todas las posibilidades que existen de cambios de posición, esa no es la misión de este artículo, y además hay

excelentes fuentes que nos hablan sobre este asunto, sino centrarnos en los problemas que nos plantean los acordes. Una de las piedras de toque para todo violinista es enfrentarse a las dificultades que nos pone delante Bach en sus *Sonatas y Partitas para violín solo*, sobre todo en sus movimientos claramente polifónicos, caso de sus tres soberbias fugas, y es en este asunto en particular sobre el que pretendemos arrojar toda la claridad de la que seamos capaces.

Ponerse delante de una fuga de Bach sin una técnica sólida es enfrentarse a un muro infranqueable, y nuestra recomendación sería no hacerlo. Las dificultades técnicas, inseparables de las musicales, a las que nos someten estas obras maestras pueden convertir su estudio en una tarea muy ardua. Es imprescindible dominar la ejecución de las dobles cuerdas y de los acordes en todas sus posibilidades, tener una afinación impecable y un control de los movimientos de la mano izquierda suficiente para poder salir airoso de las pruebas a las que nos somete la polifonía de estas piezas. Bach no debe ser un banco de pruebas, la técnica necesaria hay que adquirirla a través de escalas, estudios y de los ejercicios necesarios para poder llegar a buen puerto.

Los acordes son básicamente de dos tipos en relación a la colocación de la mano izquierda, los de posición abierta y los de posición cerrada, aunque muchos de ellos tienen en su formación componentes de ambos tipos, pero, aun así, en general siempre prima uno de ellos. Para dejar claro cómo son los acordes de cada tipo vamos a usar como ejemplo las posiciones más extremas. El acorde más ejemplarizante de la posición abierta sería el siguiente: el primer dedo pisa en primera posición la nota *la bemol* en la cuerda de *sol*, el segundo el *fa* en la cuerda de *re*, el tercero el *re* en la de *la*, y por último el cuarto dedo la nota *si* en la cuerda de *mi*. Por otra parte la posición cerrada sería la contraria, el primer dedo pisaría el *fa* en la cuerda de *mi*, el segundo el *do* en la de *la*, el tercero el *sol* en la de *re*, y acabamos con el cuarto dedo pisando el *re* en la cuerda de *sol*. En general para interpretar acordes de posición cerrada el codo izquierdo irá un poco hacia la derecha (hacia adentro), y lo contrario para los de posición abierta.

Los dedos en los acordes deben pisar a la vez siempre que sea posible, pero el orden lógico de “preparación”, tanto en la posición abierta como en la cerrada, será del primer dedo al cuarto. Es sencillo de comprender con un ejemplo práctico, lo mejor es

coger el violín y poner la posición cerrada usando el ejemplo que pusimos en el párrafo anterior, pondremos los dedos en orden del primero en la cuerda *mi* al cuarto en la cuerda *sol* (no a la vez), y luego haremos lo contrario, es decir, del cuarto al primero, y rápidamente nos daremos cuenta de que es mucho más cómodo para la mano hacerlo de la primera manera. El orden es el mismo con la posición abierta.

Es desde todo punto de vista recomendable tener con la máxima antelación posible el mayor número de dedos puestos sobre las cuerdas antes de la realización de un acorde, es decir, si previamente a la ejecución de un acorde de tres notas puedo tener ya dos dedos pisando dos sonidos, en el momento de interpretar el acorde solo tendremos que preocuparnos de bajar el tercer dedo que sea: así, sin duda, conseguiremos mayor seguridad. Podríamos resumir lo anterior en una sola frase: “la preparación lo es todo”.

Vamos a tomar como modelo para desarrollar nuestro tema la Fuga de la Primera Sonata en sol menor<sup>1</sup> para violín solo de Bach.

En el c. 3 tenemos el primer ejemplo de cómo funciona el legato de mano izquierda: del primer acorde de ese compás al siguiente, los dedos primero y segundo deben relajar la presión sobre la cuerda, sin levantarse, y desplazarse verticalmente: el primer dedo irá del *mi bemol* en cuerda *re* al *si bemol* en cuerda *la*, y el segundo dedo, que está pisando la quinta *do-sol*, irá únicamente al *sol*. Lo importante es que los dedos se desplacen rozando la cuerda, sin perder nunca el contacto con ella.

La última nota de ese c. 3 es un *re* que tocamos con el tercer dedo, y la digitación que recomendamos para ir de ese *re* a la sexta *sol-mi bemol*, que es el primer intervalo del c. 4, sería con los dedos segundo y tercero. Así conseguimos el legato con el tercer dedo, que irá del *re* al *mi bemol*. Podríamos hacer otra digitación, que sería pisar la quinta *re-sol* con el tercer dedo y luego añadir el *mi bemol* con el cuarto dedo, pero en lo posible no lo recomendamos, ya que al pisar quintas, el violín pierde armónicos, sobre todo si las quintas se corresponden con los sonidos de las cuerdas al aire del violín. No queremos decir que sea malo pisar quintas, todo lo contrario, es

---

<sup>1</sup> Debemos recordar que en la armadura de esta fuga, aun estando en sol menor, sólo figura el *si bemol*.

fundamental, pero en estos casos, si es evitable y hay una digitación mejor, optaremos por esa otra digitación.



c. 3 y principio del c. 4

En el c. 5 tenemos un ejemplo importante del legato de mano izquierda. De la semicorchea *si bemol* –primer dedo– al acorde que sigue, *re-fa sostenido-do* (siempre nombraremos las notas de los acordes de la más grave a la más aguda), el dedo que hace legato, el que hace el cambio de posición, es el primero. El *si bemol* primer dedo irá al *do* en segunda posición, y al mismo tiempo la mano se cerrará, se acercará al mango del violín, de forma que, cuando llegue el primer dedo al *do*, ya esté la mano preparada y con los dedos segundo y cuarto encima de las cuerdas *re* y *sol*, respectivamente.



c. 5

Cc. 11 y 12: si partimos del primer acorde *sol-re-si bemol* en segunda posición (podría hacerse, por supuesto, en primera posición, pero por comodidad nosotros preferimos hacerlo en segunda), el dedo que hace legato para ir al siguiente acorde, *mi bemol-do-si bemol* en primera posición, sería el segundo dedo, que iría de la quinta *re-sol* al *do* en primera posición relajando la presión sobre la cuerda y pasando de pisar dos cuerdas a hacerlo sólo en la cuerda *la*. Para ir del siguiente acorde, *fa-do-la* en primera posición, al posterior *re-si bemol-la bemol*, el dedo que hace legato, y por tanto no se levanta de la cuerda, es el tercero, que simplemente relajará la presión sobre la cuerda (nunca nos cansaremos de usar la palabra “relajar”) y pasará de *la* a *la bemol*. Es muy interesante la digitación que debemos usar en la última semicorchea de la primera parte del c. 12: si pisáramos ese *fa sostenido* con el primer dedo no podríamos hacer legato para ir al

siguiente acorde, ya que el primer dedo debería levantarse de la cuerda *mi*, donde está pisando el *fa sostenido*, para pasar a pisar la quinta *mi bemol-si bemol* en las cuerdas *re-la*, por tanto recomendamos pisar esa semicorchea con el segundo dedo y el posterior acorde *mi bemol-si bemol-sol* con los dedos primero, para la quinta *mi bemol-si bemol*, y el tercer dedo para el *sol* en la cuerda *mi*. Además, esa digitación nos ayudará a pasar al siguiente acorde, *re (al aire)-si-fa*, ya que al tener libre el segundo dedo lo podemos usar para pisar el *si* en la cuerda *la* mientras pasamos el primer dedo de la quinta *mi bemol-si bemol*, en las cuerdas *re-la*, al *fa* en la cuerda *mi*. El último acorde del c. 12, *do-sol-mi bemol*, puede hacerse en primera posición perfectamente, pero nosotros preferimos tocarlo en segunda, y si su elección coincidiera con la nuestra, para ir legato del acorde *re (al aire)-si-fa* al anteriormente dicho, el legato debe hacerlo el primer dedo, que irá del *fa* en primera posición al *sol* en segunda, y una vez en segunda posición solo deberemos colocar los dedos en las notas correspondientes.



cc. 11 y 12

El siguiente pasaje de acordes es el de los cc. 20 al 22. La primera sección, a caballo entre los cc. 20 y 21, es cuando el sujeto de la fuga viene en el bajo: en el primer *la* (tercera corchea empezando por el final del c. 20), que tocaremos en tercera posición, debemos pisar la quinta *la-mi*, así para el acorde siguiente solo tendremos que bajar el tercer dedo. La última corchea de dicho compás deberíamos hacerla con cuarto dedo en primera posición, de esta manera ya solucionamos el cambio de posición y estamos preparados para tocar el primer acorde del c. 21. El siguiente acorde, *sol-do sostenido-si bemol*, nos plantea un interesante problema de digitación. Podríamos hacerlo en primera posición, pero en ese caso no sería posible el legato, ya que la semicorchea anterior a ese acorde es el *fa* –segundo dedo–, que tendría que ir al *do sostenido* del acorde en la cuerda *la*, además de tener que pisar los otros dos dedos. Nuestra recomendación sería hacer el acorde en segunda posición, es decir, que la semicorchea *fa* –segundo dedo en primera posición– nos lleve legato al *sol* en segunda (siempre relajando la presión del

dedo sobre la cuerda), y tener los dedos primero y tercero preparados para pisar las notas que les correspondan.

Los últimos tres acordes del c. 21 y los tres primeros del c. 22 no son difíciles de preparar, más allá de los problemas de afinación que siempre suponen las quintas y cuartas justas. En el último acorde del c. 21 recomendamos ir a segunda posición y volver a la primera en el tercer acorde del compás siguiente. El legato en ambos casos lo hace el primer dedo.

La primera semicorchea del c. 22, *do sostenido*, la haremos con el tercer dedo, así no tendremos que levantar el segundo dedo del acorde anterior, que lo tenemos pisando el *sol* en la cuerda *mi*, y podremos realizar el legato desde el *re* tercer dedo de dicho acorde al *do sostenido* que nos ocupa.



Final del c. 20, y cc 21 y 22

En el c. 23 tenemos otro claro ejemplo del legato de mano izquierda. Para ir del segundo acorde de dicho compás, *la-la-do sostenido*, al siguiente, *si bemol-la-re*, lo más sencillo es cambiar de primera a segunda posición. De esa manera el legato lo hacen dos dedos: el *la* –primer dedo en cuerda *sol*– pasa al *si bemol* en segunda, y el *do sostenido* –segundo dedo en cuerda *la*– nos lleva al *re* en segunda. Así, cuando llegamos a la segunda posición, solo tendremos que bajar el tercer dedo en la cuerda *re* para tocar el *la*.



c. 23

En el c. 25 recomendamos para ir de la sexta *la-fa sostenido* a la siguiente, *si bemol-sol*, cambiar de primera a segunda posición, de esa manera los dos dedos hacen legato, si no el segundo dedo tendría que pasar del *fa sostenido* en cuerda de *re* al *si bemol* en cuerda *sol*. Algo parecido ocurre en el siguiente compás, el 26, el primer *fa* corchea lo hacemos con el segundo dedo, y en vez de usar ese mismo dedo para realizar la tercera *si natural-re*, preferimos utilizar el tercero, de esa forma no tendremos que levantar el segundo dedo para ir del *fa* segundo dedo en cuerda *re* al *si* de la tercera *si natural-re* en cuerda *sol* (otra posibilidad sería que cuando pisáramos ese primer *fa* corchea, también usáramos el segundo dedo para pisar la quinta *si bemol-fa*, aunque sin hacer sonar el *si bemol* lógicamente, y luego pasar ese segundo dedo del *si bemol* al *si natural* de la tercera *si natural-re*). Y por último, para ir de la tercera *si natural-re* a la siguiente, *do-mi bemol*, simplemente subimos un semitono el tercer dedo, del *si natural* al *do*.



c. 25 y parte del c. 26

Es muy interesante ver la digitación que proponemos para la última corchea del c. 26, ya que nos pone en relación con lo que escribimos para el c. 5. En realidad lo que sucede en este compás, el 26, sería la preparación exacta de lo que dijimos para colocar el acorde *re-fa sostenido-do* del c. 5. Al hacer esa última corchea con el primer dedo, ya tenemos preparado el primer acorde del c. 27, solo tendríamos que cerrar la mano a la vez que subimos al *do* con el primer dedo, y después dejar caer los dedos sobre las otras dos notas del acorde, *re* y *fa sostenido*.



Tres últimas corcheas del c. 26 y parte del c. 27

Las últimas tres corcheas del c. 28 deberíamos hacerlas en segunda posición. Si en la primera de esas corcheas tenemos pisada la quinta *re-la* con el segundo dedo, para realizar el siguiente acorde solo tendríamos que bajar el primer dedo para tocar el *fa*, y lo mismo sucede para el primer acorde del c. 29, pero esta vez en vez de bajar el primer dedo tendremos que bajar el cuarto para completar el acorde con el *si bemol* en la cuerda *re*. Para realizar el tercer acorde de ese mismo compás, el 29, *la-do sostenido-sol*, hay que hacer la misma preparación que usamos para los acordes de ese mismo tipo que aparecieron en los compases 5, segundo acorde, y 27, primer acorde.



Tres últimas corcheas del c. 28 y c. 29

Los cc. 30 y 31 no son complejos de preparación, aunque sí queremos señalar un error que se comete a menudo. El tercer acorde del c. 31, *do sostenido-sol-si bemol-mi* (al aire), se realiza con una posición cerrada de la mano, y el siguiente también, *re-fa-la* (al aire)-*fa*, y es muy común ver que entre uno y otro, al haber una corchea entre ambos, no se mantiene dicha posición. Si se mantiene la posición cerrada, se gana en seguridad, en perfección, y se ahorran movimientos en la mano izquierda y tiempo de preparación.



c. 31

En el c. 33 tenemos un cambio de primera posición a cuarta. Después de las dos únicas semicorcheas de ese compás y la corchea *la*, lo más sencillo para tocar el siguiente acorde *–la-sol natural-do sostenido–* es ir a cuarta posición, y el dedo que recomendamos que haga el cambio, que realice el legato, es el segundo dedo que tenemos pisado en la semicorchea *sol sostenido* y que nos llevará al *do sostenido* de la



cuarta posición. Una vez en la nueva posición solo tendremos que bajar los otros dos dedos.



c. 33

En el compás siguiente, el 34, tenemos un claro ejemplo del legato en dobles cuerdas. Recomendamos la siguiente digitación: la sexta *mi-do sostenido* la tocaremos en tercera posición, por lo tanto usaremos los dedos segundo y tercero, y lo más fácil para acceder a la siguiente sexta, *fa-re*, es utilizar los mismos dedos (¿podríamos usar los dedos tercero y cuarto para tocar la sexta *fa-re*? Claro que sí, pero en ese caso el dedo tercero tendría que cambiar de cuerda y retroceder medio tono, y de la manera propuesta es más fácil) y, para la quinta posterior *-do sostenido-sol-*, que tocaremos con los dedos segundo y primero en segunda posición, será el dedo segundo el que nos lleve, el que haga legato del *fa* en cuarta posición al *do sostenido* en segunda (y decimos en segunda porque el *sol* que tocamos en la cuerda de *mi* lo hacemos con el primer dedo).



c. 34

Los dos últimos acordes del c. 52 representan un sencillo ejemplo del asunto que nos ocupa en este artículo. Si el primero de ellos, *fa-re-si natural*, lo hacemos en primera posición, el segundo, *re (al aire)-fa-re*, deberemos ejecutarlo en tercera. Sin embargo, si optamos por hacer el primero en segunda posición, el siguiente deberemos interpretarlo en cuarta. En el primer caso el legato lo realizarán los dedos tercero y cuarto para ir de un acorde a otro, y en el segundo los dedos segundo y tercero.



c. 52

La digitación que usamos para ir de la última corchea del c. 53, *re*, que tocaremos con el tercer dedo en la cuerda *la* en primera posición, al acorde siguiente y primero del c. 54, que haremos en segunda, nos facilita el trabajo. De esa manera el legato lo hace el tercer dedo, que irá del *re* tercer dedo en primera al *mi bemol* del acorde en segunda, y una vez en segunda posición solamente tendremos que bajar el segundo dedo para tocar la quinta *do-sol*. En la segunda semicorchea del c. 54 –*do*, segundo dedo en primera posición– deberemos pisar también el *fa* (es decir, la quinta), pero sin hacer sonar el *fa*: de esta forma facilitamos la ejecución del siguiente acorde al tener ya una de las tres notas puestas sobre la cuerda.



Última corchea del c. 53 y c. 54

En el c. 61, para ir de la última semicorchea en dobles cuerdas –*fa-re*, que tocaremos con los dedos segundo y tercero– al siguiente acorde –*la-mi bemol-do*, que estamos obligados a hacer con los dedos segundo, primero y tercero, respectivamente–, el dedo que realiza el legato es el tercero, que nos llevará, relajando la presión sobre la cuerda, del *re* de la sexta al *do* del acorde. Y de ese acorde al siguiente, *si bemol-re* (al aire)-*si bemol*, el dedo que nos permite ir legato será el segundo, que pasará del *la* del bajo del primer acorde al *si bemol* del bajo del posterior.



c. 61

Se requiere elasticidad en los dedos de la mano izquierda para realizar la digitación que proponemos en el c. 80. En el primer acorde de ese compás, *si natural-fa natural-re*, usaremos los dedos segundo, primero y tercero respectivamente, y en el acorde siguiente, *do-mi bemol-re*, que está precedido de un *re* corchea, utilizaremos los mismos. En ese *re*, con tercer dedo, que hay entre los dos acordes, el segundo dedo, que estaba puesto en el primer acorde en el *si natural* en la cuerda *sol*, debería pasar legato al *do* del siguiente acorde (debemos dejar claro que para acceder al *do* desde el *si*, lo que hace el segundo dedo es extenderse, no cambia de posición en realidad), y ya solamente nos quedaría situar el primer dedo en el *mi bemol* en la cuerda *re* en primera posición.



c. 80

El c. 81 va a ser el último ejemplo que pongamos. En este compás, para pasar del primer acorde (de la preparación de este tipo de acordes ya hemos hablado en varias ocasiones) a la primera semicorchea, el dedo que hace legato es el primero, que pasará del *do* –primer dedo del acorde– al *si bemol* en primera posición, y una vez que el primer dedo llega a dicho *si bemol*, colocamos la tercera *la-do*, y de esta forma ya tenemos también colocado el *si bemol* de la tercera siguiente. Por la dificultad que conlleva el segundo acorde de este compás, *re-la-si bemol*, se suele realizar en tercera posición (también podría ser en segunda), poniendo el *re* con el segundo dedo en la cuerda *sol*, el *si bemol* con el tercer dedo en la de *re* y tocando el *la* al aire. Si se hiciera así, que es muy común, el arco debería quedarse en la cuerda central, en la de *re*, ya que es en esa cuerda donde sonará la nota principal del acorde. Nosotros, por razones musicales, preferimos interpretar ese acorde en primera posición, aunque sea difícil usar el cuarto dedo para tocar la quinta *sol-re*. En este caso el cuarto dedo debería pisar la quinta de forma más plana para tener más superficie de yema en contacto con las cuerdas, y no en una posición tan redondeada como hacemos habitualmente. Si al final hacemos este acorde en tercera posición, para ir a la siguiente tercera, el dedo que haría

legato sería el tercero, que iría del *si bemol* del acorde en tercera posición al *sol* de la tercera en primera posición.



c. 81

No es misión de este artículo entrar en la complejidad del uso del arco en esta obra, pero sí nos gustaría hacer algunas reflexiones generales. Hay que estar muy pendiente de dónde está la voz principal, sobre todo en las fugas, en las secciones de acordes y dobles cuerdas, y actuar en consecuencia. Esto no implica necesariamente que el arco deba terminar siempre en el sonido principal –nos referimos especialmente a las secciones de acordes donde el sujeto o la voz principal está en el bajo–, pero sí debemos ser capaces de hacerlo sobresalir con claridad tomemos la decisión que tomemos. Debemos poseer una técnica de acordes que nos permita poder decidir cómo realizarlos, ya sea tocar tres voces a la vez, arpeggiarlos o cualquier otra solución que queramos poner en práctica. Y tampoco vamos a entrar en qué tipo de interpretación de los acordes es la más ajustada a la época, eso sería largo de argumentar, pero como decía Rameau: “En los sitios en que no es fácil tocar dos o tres notas juntas, se debe arpeggiarlas deteniéndose en la nota del lado por donde sigue la melodía, o bien se puede dar preferencia unas veces a la nota superior, otras a la inferior”<sup>2</sup>. Y en lo que atañe a nuestro tema, el arco puede ayudar enormemente al legato de mano izquierda. Pongamos un ejemplo del Adagio en sol menor de la misma sonata. En el c. 3, justo después de tocar el primer acorde, *re* (al aire)-*re-si bemol*, el *re* –con tercer dedo en primera posición, cuerda *la*– de ese mismo acorde seguirá haciendo doble cuerda con la siguiente nota, *fa sostenido* en la cuerda de *mi*, y para ir al siguiente acorde –*mi bemol-re-sol*– tenemos un pequeño problema, y es que el primer dedo que está en el *fa sostenido* en la cuerda *mi* tiene que ir al *mi bemol*, también en primera posición, pero en la cuerda *re* (este tipo de “problema” lo vamos a encontrar a menudo en Bach). Aquí es donde puede ayudarnos el arco, para no tener que llevar el primer dedo rápido del *fa*

<sup>2</sup> MARÍAS, Álvaro. Notas sobre *J. S. Bach: música para cuerda, Cöthen, 1720*, con ocasión del ciclo celebrado en octubre-noviembre de 1984, Fundación Juan March de Madrid.

*sostenido* al *mi bemol*, y hará lo siguiente: justo antes de terminar de tocar la doble cuerda *re-fa sostenido* el arco se irá, de manera imperceptible para el oído, solo a la cuerda de *la* (dejando de tocar el *fa sostenido*) y en ese momento es cuando llevamos tranquilamente el primer dedo del *fa sostenido* de la cuerda *mi* al *mi bemol* en la cuerda *re*.



Adagio, parte del c. 3

Esperamos que con los ejemplos expuestos hasta aquí sea suficiente para dejar clara nuestra idea sobre el uso del legato de mano izquierda en la obra de Bach. El estudio de las *Sei Solo / á / Violino / senza / Basso / accompagnato / Libro Primo / da / Joh. Seb, Bach* –así reza el manuscrito– no acaba nunca, es inagotable. La complejidad, tanto musical como técnica, de esta sublime obra exige reflexión continua, y como decía uno de nuestros maestros “un importante trabajo de laboratorio”<sup>3</sup>, de investigación.

Casi siempre hay varias posibilidades de hacer las cosas, y no pretendemos pensar que lo escrito en este artículo sea opción única, nada más lejos de nuestra intención, pero sí nos gustaría sembrar en los lectores las ganas de llegar cada vez más lejos en el estudio meditado de cada una de las piezas que componen este gran monumento de la historia de la música.

Hay muchas ediciones de las *Sonatas y Partitas* de Bach, e instamos a los violinistas, sobre todo a los jóvenes estudiantes, a que consulten unas y otras para ver las posibilidades que cada maestro ofrece en cuestiones como la digitación, las arcadas, la articulación... y que profundicen en cada una de ellas, aunque nada puede suplir la relación entre maestro-alumno, la tradición oral. Todo lo expuesto aquí es mucho más fácil de explicar en una clase práctica, ya que a través de ejemplos es más sencillo hacer

---

<sup>3</sup> El maestro Víctor Martín, violinista español nacido en Elne, Francia, en 1940, repetía continuamente esta frase cuando estudiábamos Bach con él en su catedra de violín en el R. C. S. de Música de Madrid.

entender cómo funciona el legato, y qué opciones son mejores en función de las posibilidades de cada alumno, de sus manos, y ayudarle a construir su propio criterio.

Y al final lo más interesante es ponerse delante el original de esta obra de Bach y tomar decisiones propias. Sabemos que esto es difícil, y que para hacerlo el bagaje musical y técnico debe ser muy amplio, pero eso es algo a lo que todos debemos aspirar. Sin duda el camino merece la pena, aunque nunca se acabe de recorrer.

## BIBLIOGRAFÍA

BACH, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten. Violine solo*, ed. por Carl Flesch. Londres: Peters, 1948.

BACH, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten für Violine. Wiedergabe der Handschrift mit einem Geleitwort von Yehudi Menuhin*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1962.

BACH, Johann Sebastian. *6 Sonatas and Partitas for Violin solo*, ed. por Ivan Galamian. Nueva York: International Music Company, 1971.

BACH, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten für Violine solo*, ed. por (y con digitaciones de) Henryk Szeryng. Mainz: Schott, 1981.

BACH, Johann Sebastian. *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo BWV 1001-1006*. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, ed. por Günter Hauswald. Kassel: Bärenreiter, 2001.

FISCHER, Simon. *Basics*. Londres: Peters Edition, 1997.

GALAMIAN, Ivan. *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid: Pirámide, 1998.

MANOOGIAN, Vartan. *Foundations of Shifting*. Madrid: Real Musical, 1997.

MANOOGIAN, Vartan. *Foundations of Double Stops ("Thirds")*. Madrid: Real Musical, 1997.

MANOOGIAN, Vartan. *Foundations of Double Stops ("Sixths")*. Madrid: Real Musical, 1997.