



## PROYECTO FINAL

### *El vibrato en el violín*

Estudiante: Alexandra López Arca

Ámbito/Modalidad: Interpretación - Música clásica y contemporánea / Violín

Director/a: Miguel Simarro Grande

Curso: 2014/2015

Aprobación del director/a:

Este trabajo constituye una aproximación al vibrato en el violín desde diversos puntos de vista. En primer lugar, abordaremos la cuestión histórica: cuándo aparece el vibrato, cómo evoluciona a lo largo de la historia y por qué se ha convertido en un recurso tan explotado hoy en día. A continuación, trataremos el vibrato como un fenómeno acústico y describiremos sus principales parámetros de estudio. Por último, plantearemos el aspecto puramente técnico del vibrato, aportando ejercicios para su correcto desarrollo. El objetivo final no es sólo conocer con mayor profundidad la historia y las características de este recurso, sino también entender su funcionamiento técnico y qué método de estudio se ha de seguir para sacar el máximo partido de él. La metodología del trabajo se basa en la lectura y puesta en práctica del legado de diversos violinistas y pedagogos que han tratado el tema a lo largo de la historia.

Aquest treball constitueix una aproximació al vibrato en el violí des de diversos punts de vista. En primer lloc, abordarem la qüestió històrica: quan apareix el vibrato, com evoluciona al llarg dels segles i per què s'ha convertit en un recurs tan explotat avui en dia. A continuació, tractarem el vibrato com un fenomen acústic i descriurem els seus principals paràmetres d'estudi. Per últim, plantejarem l'aspecte purament tècnic del vibrato, aportant exercicis per el seu correcte desenvolupament. L'objectiu final no és només conèixer amb més profunditat la història i les característiques d'aquest recurs, sinó també entendre el seu funcionament tècnic i quin mètode d'estudi s'ha de seguir per treure'n el màxim profit. La metodologia es basa en la lectura i posada en pràctica del llegat de diferents violinistes y pedagogs que han tractat el tema al llarg de la història.

This dissertation aims to be an approach to violin vibrato from different points of view. At first, we will tackle the historical question: when vibrato appears, how it evolves throughout history and why it has become such a common element of violin playing. Right after, we will deal with vibrato as an acoustic phenomenon and we will describe its main parameters of study. Finally, we will focus on the technical aspect of the vibrato, providing some exercises that can be useful to get a correct progress. The main objective is not just to know more about the history and characteristics of this issue, but also to understand deeply its technical functioning and find out which method of study is the most appropriate to reach a good vibrato. The work methodology is based on the reading of the legacy of different violinists and pedagogues and on putting into practice the exercises they propose.

## Índice

Introducción _____	2
1. Historia _____	3
2. Acústica _____	7
3. La técnica del vibrato _____	11
4. El estudio del vibrato _____	16
4.1. Ejercicios _____	16
4.2. Aplicación y uso del vibrato durante el estudio _____	25
Conclusiones _____	30
Bibliografía _____	32

## **Introducción**

El principal motivo por el que decido tratar el tema del vibrato en mi proyecto final es la necesidad de mejorar este aspecto en mi práctica violinística personal. La tensión en la mano izquierda me impedía vibrar con comodidad y soltura y los pasajes que requerían de un amplio y rápido vibrato me resultaban especialmente difíciles y generaban fatiga en mi brazo. De este modo planteo el trabajo de investigación como una manera no sólo de enriquecer mis conocimientos, sino también de mejorar mi dominio de la técnica de mano izquierda y del vibrato en particular. En toda mi educación violinística nunca he tenido un profesor que insistiera en el estudio del vibrato y como éste debía ser llevado a cabo. Creo que, en general, es un aspecto no tratado con la profundidad necesaria por gran parte de los pedagogos. A la hora de intentar avanzar o indagar en la cuestión de manera autodidacta, me surgían dudas que requerían de una mayor dedicación y estudio para ser resueltas. Por esta razón y con el objetivo de solventar esta carencia técnica, me dispongo a realizar este trabajo.

Antes de llevar a cabo un estudio detallado del vibrato, me ha parecido importante detenerme en el estudio de sus características acústicas y en cuál ha sido su evolución a lo largo de la historia. Por ello he incluido dos apartados que nos aproximan a estos aspectos. Es preciso indicar que este trabajo se ciñe al estudio del vibrato de mano izquierda. No trataremos el vibrato de arco, tan común en otros tiempos y escasamente empleado hoy en día.

En esencia, tanto para la redacción del trabajo como para el estudio práctico, he recurrido a fuentes provenientes de violinistas y pedagogos que han tratado el tema a lo largo de la historia, especialmente durante el siglo XX. Tras haberme documentado sobre las distintas maneras de vibrar y los problemas que pueden obstaculizar el correcto desarrollo del vibrato, me centro en aquello que encuentro más interesante y productivo para mi evolución y aprendizaje.

Para finalizar esta introducción, quiero agradecer a Miguel Simarro su dedicación y sus consejos, que tanto me han servido para avanzar en el trabajo y en el estudio y que han sido de gran apoyo también a nivel personal; a mi hermana, por su ayuda en la revisión del texto, y a mis compañeros de clase de violín, que han compartido conmigo su experiencia en el aprendizaje del vibrato.

## 1. Historia<sup>1</sup>

Werner Hauck, en su libro *Vibrato on the violin*, defiende que el vibrato es un elemento que existe en el violín desde sus inicios<sup>2</sup>. La historia de los instrumentos de cuerda está íntimamente ligada a la del canto y ha seguido una evolución paralela. Partiendo de que tratan de imitar el sonido de la voz, es lógico pensar que los recursos empleados en la técnica vocal se puedan transferir a estos instrumentos. El vibrato es un fenómeno innato al canto, pero, ¿por qué? Oddone, en su libro *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*, responde a la cuestión de por qué vibran los cantantes de dos maneras: por un lado el vibrato aparece por la dificultad de mantener la afinación en una nota larga, por lo que se realizan pequeñas oscilaciones; por otro, el vibrato es un vehículo para expresar y manifestar emociones: cuando el ser humano se ve afectado por una fuerte emoción, su voz tiembla. Por este motivo en la ópera, donde los sentimientos humanos son esenciales, el vibrato aparece de forma tan evidente. En contraposición a esta manera “emocional” de cantar tenemos el ejemplo del canto gregoriano, solemne y espiritual, sin oscilaciones en la voz.

El vibrato está documentado en la música occidental desde la baja Edad Media. Existen términos latinos como *crispatio* o *trepidatio* que seguramente hagan referencia a él. Tenemos constancia de que en el siglo X se usaban muchos recursos de ornamentación presentes en el canto moderno, entre ellos, el vibrato.

Durante el siglo XVI el vibrato se puso de moda como ornamento manierista. Entonces se asoció con el virtuosismo y las habilidades ornamentativas y se usó como base de los ornamentos de trino. Parece que a finales de siglo se aceptó, en al menos una escuela de canto, como un recurso empleado de manera continua. Hay testimonios que incluso citan su uso como una manera de producir un sonido más dulce: en 1545 en su *Musica instrumentalis deudsch*, Martin Agricola se refiere al vibrato en un instrumento predecesor del violín como un elemento capaz de otorgar dulzura al sonido. En 1592 Zaconi dice de él en su *Prattica di musica* que este tremolo embellece el canto, pero que

---

<sup>1</sup> Para evitar citas constantes, los datos que componen este apartado han sido extraídos principalmente de las siguientes fuentes:

MOENS-HAENEN, G. “Vibrato”. En: *The New Grove. Diccionario of music and musicians*. Londres: Macmillan, 2001.

ODDONE, E. “Il vibrato nella storia”. En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán:

ha de ser vago y sucinto, porque un vibrato ansioso sería molesto.

Este vibrato más o menos continuo, del que se había hecho un uso bastante extendido, se rechazó a principios del siglo XVII, primero en Italia y posteriormente en toda Europa. En Alemania se volvió obsoleta la norma de cantar con voz temblante, aunque algunos amantes de la tradición defendieron su uso hasta los últimos años del siglo. Los primeros tratados ingleses sobre el violín se refieren a este recurso con el nombre de *close shake*.

Como resultado de este cambio de estilo, el vibrato se describe como un ornamento (ocasional), que expresa un significado según la teoría barroca de los afectos o el determinado carácter de una pieza. Incluso en los tratados de la época, no se menciona como un elemento imprescindible en la producción del sonido. Hay una clara distinción entre el vibrato pequeño y “natural” de la voz, que se considera equivalente al sonido de un instrumento sin vibrato, y el vibrato como ornamento audible. La asociación de la música con un afecto bien definido se dificulta si el vibrato se usa de manera continua como un mecanismo de producción del sonido.

Durante el barroco el vibrato se utilizó con moderación, para enfatizar notas largas o acentuadas en piezas con un afecto o carácter para los que el vibrato resultaba adecuado. Se solía marcar con líneas onduladas; en las tablaturas, una cruz (X) tiene el mismo significado. En la música francesa impresa para amateurs, los ornamentos, sin especificar de qué tipo, se marcan con una cruz (+).

Moens-Haenen asegura que, según las fuentes de los siglos XVII y XVIII, el vibrato se asocia con el miedo, el frío, la muerte, el sueño y el duelo, y generalmente se percibe como un ornamento “femenino”, por lo que también denota dulzura y belleza. A mediados del siglo XVIII el vibrato se identificó poco a poco con sus referencias más positivas, especialmente con la dulzura del sonido. Parece que muchos intérpretes lo usaron de manera continua, al menos en las notas más largas. En la segunda mitad del siglo hay una tendencia hacia un mayor uso de este recurso.

Geminiani en *The art of playing the violin* de 1751 sugiere que el vibrato ha de utilizarse tanto como sea posible. En la escuela italiana se hace apología y uso del vibrato como medio expresivo. Sin embargo, Leopold Mozart, dos años después, en su

---

Ricordi, 2005, pp. 8-10.

2 HAUCK, W. *Vibrato on the violin*. Londres: Bosworth, 1989.

*Versuch einer gründlichen Violinschule (Tratado completo sobre la técnica del violín)*, trata el vibrato de manera casi despectiva. Muchos defensores de un uso discreto del vibrato tomaron sus palabras como base de sus argumentos. Probablemente Leopold Mozart se refiriera a un empleo exagerado del vibrato. Otros teóricos como Simon Löhelein y Tromlitz también advierten de su uso excesivo<sup>3</sup>.

La amplia explotación del vibrato en las últimas décadas del siglo XVIII produjo una reacción a principios del XIX, cuando se vio, de nuevo, un uso mucho más restringido de este recurso.

La escuela alemana siguió la línea marcada por Leopold Mozart de un uso discreto del vibrato. Spohr en 1831 prefería el portamento como medio expresivo para imitar la voz -de hecho las grabaciones de principios del siglo XX muestran un empleo para nosotros abusivo del portamento, y un vibrato muy sobrio-. Años más tarde, Joachim también defiende el uso del vibrato sólo en determinadas ocasiones (“Only make a vibrato when you feel you must”) ya que, según Rivarde, el vibrato podía interferir en su manera intelectual de apreciar la música<sup>4</sup>.

Prueba de que en la primera mitad del siglo XIX el vibrato todavía se considera un ornamento y no un elemento esencial en la producción del sonido es el hecho de que durante las tres primeras décadas los métodos de instrumentos de viento aún se refieran al vibrato de dedo como la técnica estándar. Tampoco los métodos de canto lo mencionan como parte propia del sonido, e incluso a principios del siglo XX Leopold Auer expresa sus dudas sobre la difusión del vibrato continuo, que él no defiende. La aparición de las cuerdas de metal en el siglo pasado ha sido un elemento crucial en el desarrollo del vibrato continuo, pues abrieron el camino a diversos cambios en la técnica del violín y en la percepción del sonido, que originaron un creciente uso de dicho recurso, no exclusivo de los solistas. La sustitución de las cuerdas de tripa por cuerdas de metal en las orquestas fue mano a mano con la creciente demanda de vibrato continuo. De este modo, las generaciones siguiente a Joachim, compuestas entre otros por Kreisler o Heifetz, inician un camino hacia un mayor uso del vibrato y de una manera más continua.

---

3 MOENS-HAENEN, G. “Vibrato”. En: *The New Grove. Dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 2001.

4 RIVARDE, A. “El vibrato”. En: *The violin and its technique – As a means to the interpretation of music*. Londres: Macmillan, 1921, pp. 27-32.

No hay ningún tratado íntegramente dedicado a este tema hasta bien avanzado el siglo XX. En esta época la ausencia de vibrato, excepto para algunos instrumentos de viento, llegó a ser considerada como un efecto especial empleado para describir un determinado carácter. El vibrato “incorrecto” no se vio como un problema hasta el siglo XX; antes sólo se había considerado como resultado de una técnica pobre (especialmente en cantantes e instrumentistas de viento).

El vibrato aparece descrito en las fuentes desde la Edad Media hasta nuestros días, pero sus técnicas y significados han variado a lo largo de la historia, siempre de acuerdo al gusto estético de cada época. Tiene, por tanto, un componente de moda en su uso. Las descripciones sobre su ejecución son a menudo vagas y no esclarecen cómo se producía realmente. Lo que sí está claro es que hasta principios del siglo XX fue considerado mayoritariamente como un ornamento, y, a partir de entonces, a medida que su uso de manera continua, impulsado por la aparición de las cuerdas de metal, se convirtió en la norma, pasó a ser un elemento a tener en cuenta en la producción del sonido. Podemos concluir que el vibrato continuo es un fenómeno originado en dicho siglo. Después de un período de uso universal, tocar con poco o sin vibrato música de ciertos estilos y épocas vuelve a estar a la orden del día, a través del resurgir de la música antigua y de las técnicas antiguas de canto e instrumentísticas.



## 2. Acústica

Para la redacción de este apartado, nos basaremos principalmente en los estudios realizados por Louis Cheslock y Edoardo Oddone. Cheslock, en los años 30, idea un sistema capaz de medir los parámetros del vibrato. De esta manera experimenta con varios violinistas y a la vez estudia diversas grabaciones, siendo estas observaciones el punto de partida de las conclusiones extraídas en su libro *Introductory study on violin vibrato*. Oddone, por su parte, se pregunta por qué el sonido con vibrato es más bello que el sonido firme e indaga en los elementos físicos que lo constituyen para encontrar una explicación. Afirma que el vibrato cambia la propia estructura del sonido, ya que ayuda a una mejor distribución de los armónicos, además de crear una especie de “pálpito” que le otorga vida y le confiere una dulzura excepcional.

El vibrato se define como una fluctuación regular de la frecuencia o intensidad (o ambas) del sonido, más o menos pronunciada y más o menos rápida<sup>5</sup>. En el violín -y en los instrumentos de cuerda- la oscilación del dedo hace variar ligera y periódicamente la longitud de la cuerda, provocando una leve variación de la frecuencia, que sube o baja de manera regular.

Para que el oído perciba esta oscilación como vibrato la frecuencia de la misma debe situarse entre los 5 y los 10 Hz, es decir, de 5 a 10 oscilaciones del dedo por segundo. Por debajo de los 5 Hz se pueden escuchar individualmente cada una de las oscilaciones, y por encima de los 10 no hay percepción de vibrato, sino de un “estorbo” en el sonido. La altura percibida se sitúa en el punto medio de la extensión del vibrato, y corresponde con la nota base, en caso de que el recorrido de ascenso y descenso del dedo sea el mismo. Si el movimiento no es simétrico respecto al punto que determina la nota real, la altura tenderá a bajar o subir dependiendo del movimiento predominante -de descenso o ascenso- en el vibrato. Oddone sostiene esta teoría, que se corrobora en los tratados de Spohr, Leopold Mozart o Geminiani<sup>6</sup>. Otros prestigiosos pedagogos, sin embargo, no están de acuerdo. Es el caso de Ivan Galamian, quien defiende en su *Principles of violin playing and teaching* que el vibrato debe realizarse siempre hacia

5 MOENS-HAENEN, G. “Vibrato”. En: *The New Grove. Dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 2001.

6 ODDONE, E. “Il vibrato e l'acustica”. En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 11-13.

abajo, ya que el oído tiende a percibir más rápidamente la nota más aguda, y, por lo tanto, si el vibrato es simétrico, la afinación subirá por esta tendencia natural en la percepción del oído<sup>7</sup>. Rodolfo Lipizer en *L'arte e la tecnica del vibrato sul violino e viola* sostiene otra tesis pero no aporta justificación alguna: en las posiciones bajas la oscilación del dedo debe ir de arriba hacia abajo, y en las posiciones agudas (por encima de la décima), de abajo hacia arriba<sup>8</sup>. Oddone, por su parte, defiende que sí es cierto que el oído percibe más fácilmente las notas agudas que las graves, pero sólo cuando la diferencia de intervalo es grande, y que el oído, en realidad, se queda con la afinación media, por lo que es importante que el vibrato sea simétrico.

Son dos los parámetros fundamentales que conforman el vibrato: la velocidad y la amplitud. Para Oddone ambas variables dependen de la altura o de la posición en la que se encuentre una determinada nota. Un movimiento más amplio comportará una mayor variación de la frecuencia de la nota base. El porcentaje de variación necesario con respecto a la nota base varía según la frecuencia de ésta: en las posiciones agudas conviene una variación de la posición menor que en las notas y posiciones graves, ya que allí, un mínimo desplazamiento del dedo es suficiente para variar sensiblemente la afinación, puesto que las distancias son mucho menores que en las posiciones graves, donde el movimiento necesario para cambiar la entonación es mayor. De aquí podemos deducir que en las posiciones agudas la amplitud de la oscilación debe ser menor que en las notas y posiciones graves. Para relacionar la velocidad del vibrato con la altura de las notas, Oddone parte de la siguiente premisa: el oído percibe más rápida y fácilmente las frecuencias agudas que las graves: necesitamos unos 20 milisegundos para percibir un la de la cuerda sol (220 Hz), mientras que podemos hacerlo en la mitad de tiempo con un la sobreagudo (3250 Hz). A causa de esta mayor rapidez del oído para percibir sonidos agudos, se requiere que el vibrato en las notas agudas sea más rápido, ya que si no, podríamos provocar la escucha de la variación de la afinación producida por el vibrato, teniendo lugar el denominado “efecto sirena”. En las notas graves, donde el oído es más lento, debemos usar un vibrato más lento. Además, al ser más gruesas, las cuerdas graves tienen mayor inercia y necesitan más tiempo para ser puestas en vibración.

---

7 ODDONE, E. Op. Cit.

8 ODDONE, E. Op. Cit.

La conclusión de los parámetros de velocidad y amplitud para Oddone es la siguiente: en las notas y posiciones agudas se requiere un vibrato más rápido y menos amplio y en las notas y posiciones graves, vibrato más lento y más amplio. Nos ilustra con un claro ejemplo: la comparación entre el vibrato de un contrabajo, instrumento grave con grandes distancias, y el de un violín, más agudo y con distancias más pequeñas. Estas observaciones están dirigidas a obtener un vibrato uniforme; obviamente podemos jugar con estos parámetros según el efecto estético que queramos conseguir.

Cheslock parte de la sensación extendida de que a mayor intensidad de sonido, mayor velocidad de vibrato. Encuentra una explicación lógica a la existencia de esta creencia tras desmentirla desde su raíz. Después de los estudios que lleva a cabo, constata que se puede hablar de una velocidad típica de vibrato: unas 6.4 oscilaciones por segundo. El rango se sitúa aproximadamente entre 5.5 y 7 batidas por segundo. También sostiene que, por limitaciones fisiológicas, una mayor velocidad de vibrato sería prácticamente inalcanzable. Tras estudiar distintas grabaciones de diversos violinistas, Cheslock concluye que la dinámica no es un factor condicionante en la velocidad de vibrato, ya que en todas las dinámicas posibles, de *pp* a *ff*, el rango de velocidad es casi el mismo. Si la velocidad de vibrato aumenta con la intensidad del sonido, lo hace en menor medida que ésta, ya que el abanico de posibilidades dinámicas es mucho mayor que el de frecuencia de vibrato. Pero, ¿por qué tenemos entonces la sensación de que la velocidad de nuestro vibrato se incrementa cuando tocamos más fuerte? Lo que aumenta en realidad es su amplitud. Por amplitud entendemos la distancia que recorre la mano con la yema del dedo fija en el mástil. En el *ff*, ésta suele ser mucho mayor que en el *pp*. Para mantener la misma velocidad en el vibrato o aumentarla ligeramente, la mano, que ahora realiza un movimiento más amplio (al aumentar la amplitud), se mueve de manera más rápida, ya que ha de recorrer una distancia mayor, por eso tenemos la sensación de que la velocidad de vibrato aumenta, cuando en realidad apenas lo hace. Lo que varía al incrementar el sonido es la amplitud del vibrato, y, por consiguiente, el movimiento de la mano<sup>9</sup>.

En cuanto a la diferencia de amplitud de vibrato según la tesitura, Cheslock

---

9 CHESLOCK, L. "II. Speed on vibrato movement" y "III. Amplitude of vibrato movement". En: *Introductory study on violin vibrato*. Baltimore: Peabody Conservatory of Music, 1931, pp. 17-24, 25-33.

sostiene una tesis ligeramente diferente a Oddone. Según su parecer, en una misma altura en el mástil en cualquiera de las cuatro cuerdas, la amplitud del vibrato debe ser idéntica<sup>10</sup>. Para Oddone, sin embargo, en las notas agudas (no sólo en las posiciones altas) la amplitud ha de ser menor, debido a la tendencia del oído a percibir más fácilmente estas frecuencias que las graves. En general Cheslock defiende que, para una misma dinámica y excluyendo efectos estéticos específicos, la amplitud del vibrato es prácticamente constante a lo largo de todo el mástil, mientras no intervenga un cambio en la posición del pulgar o el contacto con la caja del violín. Una amplitud de vibrato de más de un cuarto de tono produce sensación de dos notas diferentes, y no es, por lo tanto, deseable.

---

<sup>10</sup> CHESLOCK, L. "VIII. Pitch range of vibrato". En: *Introductory study on violin vibrato*. Baltimore: Peabody Conservatory of Music, 1931, pp. 70-75.

### 3. La técnica del vibrato

Existen muy diversas opiniones sobre la técnica y el estudio del vibrato. El punto de origen del movimiento y los músculos y articulaciones que participan en él son los principales factores que consideran los autores y pedagogos a la hora de exponer sus tesis sobre el recurso que nos ocupa. Hay quien defiende que el vibrato no se enseña ni estudia como una parte de la técnica, sino que el alumno encuentra su propio camino intuitivamente y lo adquiere de manera natural<sup>11</sup>. Nosotros, como la mayoría de autores, que aportan, además, diversos ejercicios para llevar a cabo el estudio del vibrato, sí creemos que se puede enseñar y estudiar sistemáticamente, al igual que otros aspectos técnicos como los cambios de posición o los distintos golpes de arco, aunque el uso final del vibrato sea un elemento muy personal. El vibrato puede parecer un movimiento simple y natural, pero requiere de un complejo juego muscular para su realización. A pesar de las diferentes tendencias, todos los autores comparten la opinión de que el vibrato debe estar al servicio de la música como recurso expresivo, y que es importante dominar distintos tipos de vibrato para contar con un amplio abanico de posibilidades a la hora de escoger el más adecuado según la idea musical que queramos transmitir.

Existe un conflicto entre los violinistas sobre la naturaleza del movimiento del vibrato. Habitualmente, los defensores del vibrato de antebrazo rechazan el vibrato de mano por ser demasiado blando y lento, y los que optan por un vibrato de mano, en cambio, sostienen que el de antebrazo genera demasiada tensión y es rígido. El vibrato de dedo es probablemente el que cuenta con menos seguidores. Oddone apunta, jocosamente, que la mayoría de ellos son ancianos incapaces de realizar otros movimientos<sup>12</sup>. Uno de estos defensores es Francesco Sfilio, alumno de Camillo Sivori, discípulo de Paganini. Para él, el vibrato de dedo -que se ejecuta sin abandonar la cuerda, moviendo el dedo de manera vertical hacia arriba y hacia abajo- presenta diversas ventajas: al no haber desplazamiento horizontal, no se desafina; se mantiene la total independencia de manos, al tratarse de movimientos diferentes: horizontal en la derecha y vertical en la izquierda; se gana fuerza en los dedos al ejercitarlo, lo que permite mayor facilidad y claridad en los trinos y en los movimientos cromáticos, y no

11 RIVARDE, A. "III Vibrato". En: *The violin and its technique - As a means to the interpretation of music*. Londres: Macmillan, 1921, pp. 27-32.

12 ODDONE, E. "Il movimento del vibrato". En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 14-20.

interviene la palma de la mano activamente. En el vibrato “lateral” el dedo aprieta la cuerda, lo que provoca rigidez en la mano, y esto, a su vez, hace que el antebrazo entre en juego. Sfilio asegura que de esta manera la oscilación y, por lo tanto, la desafinación, aumenta, y puede aparecer un vibrato nervioso<sup>13</sup>.

Demetrios Constantine Dounis, un gran pedagogo del violín de la primera mitad del siglo XX, considera el vibrato como la base de la técnica de mano izquierda. El uso del vibrato garantiza una mano bien equilibrada y su calidad revela el estado de la misma. Por ello cree en la enseñanza del vibrato desde edades tempranas: ayuda a corregir la postura de la mano y libera el brazo de cualquier tensión. Defiende un movimiento continuo, aunque no se trate en todo momento de un vibrato audible, pues de este modo la mano no perderá la sensación de libertad que otorga el vibrato. El vibrato que Dounis propone es un vibrato de muñeca originado en las yemas de los dedos, del que el antebrazo queda aislado. A cámara lenta comienza con un movimiento vertical del dedo (como el que sugiere Sfilio) que se transmite a la muñeca a través de la mano. Conforme se aumenta la velocidad, los dedos no abandonan el batidor, y su movimiento decrece. El movimiento de dedos trabajado de manera aislada desarrolla la sensibilidad en las yemas a la vez que ayuda a ganar conciencia del punto de origen del vibrato. Insiste también en que no debe haber diferencia de vibrato entre un dedo y otro, que todos tienen que tener la misma capacidad para vibrar<sup>14</sup>.

Achille Rivarde, violinista y profesor nacido en 1865, hijo de un español, rechaza ofrecer una explicación detallada del estudio del vibrato. Según su teoría, cada uno tiene que probar distintas maneras de vibrar para encontrar la que más se adapte a uno mismo, y no es necesario mucho tiempo de estudio dedicado al vibrato. El vibrato ideal es aquel que se lleva a cabo sin apenas esfuerzo, de manera fácil y libre, con efecto casi instantáneo al apoyar el dedo. Señala que el menor movimiento, concentrado en el lugar adecuado, produce el mejor resultado. No realiza un estudio detallado de los factores que interfieren en la producción y en la calidad del vibrato pero sí apunta alguno de ellos, como la rigidez de la primera falange de los dedos, el punto donde se apoyan estos, las características de las yemas... Para él existen dos tipos de vibrato -de brazo y de muñeca- y una combinación de ambos -muñeca seguida de brazo-. Sostiene que el de brazo otorga más intensidad y poder expresivo, mientras que el de muñeca

13 SFILIO, F. “Vibrato”. En: *Alta Cultura di tecnica violinistica*. Varese: Zecchini Editore, 2002.

14 CONSTANTAKOS, C. A. *Demetrios Constantine Dounis: his method in teaching the violin*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1988, pp. 36, 37 y 97.

puede resultar blando, pero que dependiendo del carácter de la música se optará por un movimiento u otro. La digitación adecuada será clave para un buen vibrato, priorizando el segundo y tercer dedo y evitando el cuarto<sup>15</sup>.

Oddone analiza el vibrato y su correcto modo de estudio desde la anatomía del brazo, basándose en una obra previa a la que empleamos para la documentación de este trabajo, *Anatomia violinistica*. Los datos que aporta sobre la naturaleza ideal del vibrato tienen una base puramente fisiológica, por lo que resulta más convincente que otras teorías, basadas en un estudio más intuitivo. Para él es importante que la técnica no esté basada en posiciones fijas o tensas, pues a la larga puede acarrear problemas físicos. Esto recuerda al constante movimiento del que habla Dounis para mantener la libertad y la relajación. Como este último, opina que el estudio del vibrato, así como el de los cambios de posición, debe estar presente desde las primeras lecciones de violín. Se opone a todo lo basado en posiciones fijas, como estar años tocando en primera posición y sin vibrato -algo que muchos hemos hecho-, pues genera tensión e impide posteriormente el movimiento<sup>16</sup>.

Los principios fundamentales de Oddone aplicables a todos los aspectos técnicos son el movimiento y la coordinación. Todas las partes implicadas en un proceso técnico deben estar en movimiento y colaborar entre ellas, es decir, no dejar que sólo un grupo de músculos realice un trabajo, sino coordinar el movimiento entre varios de ellos. Este principio de movimiento y coordinación se debe aplicar en el estudio del vibrato.

Si partimos del principio de movimiento y coordinación, deducimos que todas las partes -brazo, muñeca y dedo- deberán participar en la realización del vibrato. La cuestión es dónde se origina el movimiento. Para Oddone es obvio que ni el dedo ni la mano pueden originarlo, ya que al ser más débiles que el antebrazo, no pueden ponerlo en movimiento. Además, los flexores y extensores de los dedos y la muñeca se encuentran en el antebrazo, por lo que impulsar el vibrato desde aquí inducirá el movimiento en los otros miembros. Una vez asegurada la movilidad y ligereza del antebrazo, se podrán trabajar la mano y los dedos, aunque su movimiento vendrá espontáneamente. Para que el movimiento se transmita del antebrazo a la mano y los dedos, es necesaria una adecuada tonicidad de las articulaciones. Demasiada rigidez

---

15 RIVARDE, A. "III Vibrato". En: *The violin and its technique - As a means to the interpretation of music*. Londres: Macmillan, 1921, pp. 27-32.

16 ODDONE, E. "Lo estudio del vibrato". En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 21-36.

impedirá la transmisión del movimiento; demasiada elasticidad provocará que el movimiento se disperse antes de llegar al dedo.

El vibrato de brazo consiste esencialmente en un cambio de posición hacia arriba y hacia abajo (flexionando la articulación del codo) sin desplazar la punta del dedo. Los músculos que intervienen en este proceso son, sobre todo, los flexores y extensores del codo, con una pequeña acción del deltoide. Siendo los flexores tres y extensor uno, deberemos poner especial atención en el movimiento de apertura, y priorizarlo. Es posible que sea por este motivo por el que muchos pedagogos insisten en que el vibrato se realiza hacia atrás, como ya hemos expuesto en el apartado de acústica. Cuando los flexores se contraen, los extensores se relajan y viceversa. Si el movimiento está bien coordinado, esta fracción de tiempo entre contracción y relajación es suficiente para que el músculo repose, pero se debe mantener cierto tono muscular, para volver a entrar en acción cuando se requiera de la manera más rápida posible.

El vibrato de mano tiene el mismo funcionamiento que el de brazo, pero en éste entran en acción los flexores y extensores de la muñeca (tres y tres). Por los motivos anatómicos que explica Oddone, el vibrato sólo de mano tiende a bloquear el codo, por lo que resulta ilógico pensar que un vibrato de mano llevará naturalmente a poner en movimiento el antebrazo. Este tipo de vibrato va en contra de la movilidad del antebrazo, por ejemplo, en los cambios de posición y del principio de movimiento y coordinación, pues los músculos de la muñeca realizan todo el movimiento. Muchos profesores enseñan este tipo de vibrato, incluso sugiriendo bloquear el movimiento del antebrazo agarrándolo con la otra mano como ejercicio<sup>17</sup>.

Oddone, al igual de Borciani, hace distinción entre el vibrato de mano, explicado en el párrafo anterior, y el de muñeca. Advierte que este último, que consiste en un movimiento de la muñeca hacia adelante y hacia atrás mientras la mano se mueve en sentido opuesto al antebrazo, se debe evitar.

Oddone rechaza, por motivos de la anatomía del brazo, el estudio del vibrato que trata de bloquear el antebrazo. De la misma manera se opone a la teoría -defendida por Dounis y Borciani- de que el vibrato vertical de dedo induce al movimiento de la mano y, por simpatía, del antebrazo. Éste se consigue alternando contracción y relajación de

---

17 BORCIANI, P. "7 - Il vibrato". En *Lo Studio del Violino*. Milán: Ricordi Music Publishing, 1986, pp. 28-33.



los flexores del dedo. Para estimular el movimiento en la mano y en el antebrazo, habría que poner en marcha los extensores del dedo. Esto ocurre cuando se realiza un movimiento horizontal de adelante hacia atrás, pues levantar el dedo de la cuerda y volver a pulsarla sólo hace trabajar a los flexores.

La estructura ideal para que el vibrato fluya entre las distintas partes del brazo debe ser resistente y móvil a la vez, es decir, relajación sin perder cierta tonicidad. Aunque Oddone se opone a comenzar el estudio del vibrato partiendo del dedo por los motivos ya expuestos, no rechaza la idea de, una vez se haya logrado la perfecta coordinación entre todas las partes, pensar el origen y el impulso del vibrato desde el dedo<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> ODDONE, E. “El movimiento del vibrato”. En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 14-20.

## 4. El estudio del vibrato

En este apartado aportaremos diversos ejercicios indispensables en el estudio del vibrato, especialmente en aquellos casos similares al mío: un vibrato únicamente de antebrazo con tendencia al bloqueo de la muñeca y a la rigidez, que, transcurrido un tiempo de práctica, causa fatiga, y cuya aceleración resulta de notable dificultad.

Oddone cree que el vibrato se debe estudiar como un movimiento, es decir, sin presencia de intervalos, notas o pentagrama. Nos basaremos esencialmente en los ejercicios que él propone<sup>19</sup>, no sólo porque están basados en las condiciones anatómicas de músculos y articulaciones del brazo, sino porque a través de ellos se defiende un movimiento conjunto de antebrazo, mano y dedos y no un bloqueo del antebrazo, como proponen muchos otros pedagogos. Al poseer un vibrato natural de brazo creo que sus propuestas me servirán de gran ayuda para conseguir mis objetivos (desbloquear muñeca y dedos), pues no veo necesario forzarme a bloquear el movimiento del antebrazo, sobre todo cuando se trata de una tendencia natural en mi caso.

### 4.1. Ejercicios

Oddone advierte que es necesario un estudio diario y regular del vibrato. No especifica el uso del arco en los ejercicios, aunque se sobrentiende que sí es necesario su empleo en aquellos momentos que requieran de la escucha de la afinación. Nosotros proponemos alternar las dos opciones, con y sin arco. Veamos a continuación sus propuestas.

#### 4.1.1. Ejercicio preparatorio

Para empezar propone un ejercicio para ganar consciencia de la flexión y la extensión del antebrazo por medio de la articulación del codo, que ayudará a desarrollar la capacidad de contraer y relajar alternativa y rápidamente los extensores y flexores del mismo. Con el codo apoyado a una altura similar a aquella que tenemos cuando tocamos el instrumento y el puño cerrado sin ejercer presión, procederemos a abrir y

---

19 ODDONE, E. “Lo estudio del vibrato”. En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 21-36.

Todos los ejercicios cuyo origen no se especifica pertenecen a esta obra.

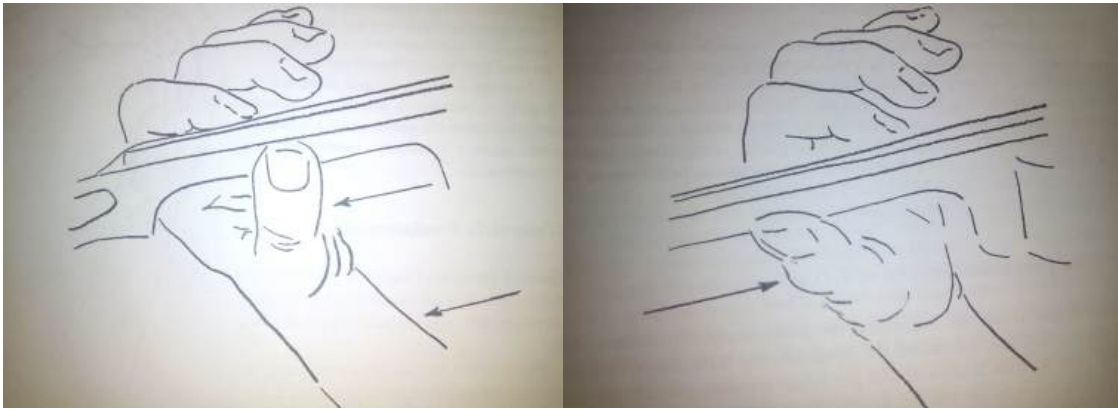
cerrar el antebrazo. Al principio el movimiento será lento y amplio y posteriormente se reducirá y se acelerará. La muñeca y la mano deberán seguir el movimiento del antebrazo, como un bloque, pero sin ninguna tensión ni bloqueo. El movimiento ha de ser fluido y sin interrupción. Si aparece rigidez, algo normal al aumentar la velocidad, es recomendable volver al movimiento original, lento y amplio, pues continuar con tensión es energía y tiempo perdido. Como variante a este ejercicio, Oddone



propone su realización con los dedos estirados. Una tercera persona deberá agarrar los dedos del alumno mientras este tenga el antebrazo en movimiento. La tendencia natural será mover la muñeca hacia delante y hacia atrás, originando el ya mencionado vibrato de muñeca, por eso debemos concentrarnos en mantener el movimiento desde el antebrazo.

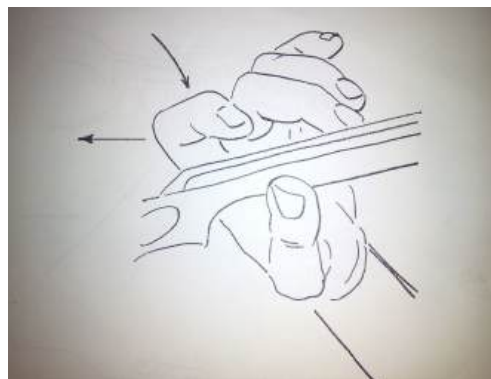
#### **4.1.2. Ejercicio fundamental**

Este ejercicio sirve de calentamiento para los músculos, y ayudará al antebrazo a mantenerse activo y ligero. Para empezar, apoyaremos el caracol del violín en una pared, lo que facilitará el ejercicio y la adquisición de las sensaciones del movimiento. Posteriormente lo practicaremos sin apoyo. Cambiaremos de posición fluida, continua y lentamente (dos o tres posiciones desde la primera o segunda) originando el movimiento en el antebrazo, y con muñeca y mano en bloque, pero relajadas. Un dedo, para empezar el primero, estará apoyado en el batidor, y deberá mantener la misma posición durante el movimiento. Al principio, el pulgar sigue a la mano, pero posteriormente, cuando el movimiento esté adquirido, el ejercicio deberá practicarse sin mover la punta del pulgar. En este momento se tiene que prestar atención a que la muñeca no se active por cuenta propia, realizando un movimiento hacia adelante y hacia atrás, pues el motor del desplazamiento debe seguir siendo el antebrazo.



El procedimiento a seguir es el mismo que el del ejercicio preparatorio: aumentar la velocidad y disminuir el recorrido poco a poco. Para evitar la tensión, volveremos siempre que sea necesario al movimiento lento y amplio. Trataremos de llegar a un movimiento pequeño y veloz sin parar el movimiento del dedo. Oddone advierte que llegará un punto en que notaremos una tendencia de la punta del dedo a permanecer quieta. Explica que hay que permitir que esto ocurra, pero sin detener o modificar el movimiento del antebrazo. Lo que sucede exactamente en este momento, como explica el autor, es lo siguiente: cuando realizamos los cambios ascendentes y descendentes, el dedo, para mantener su forma, ha de tener cierta tonicidad. Al reducir el movimiento, la fuerza de fricción de la yema del dedo sobre el batidor se hace mayor al tono muscular del dedo, que tiende a permanecer quieto y sufre pequeñas modificaciones en su forma producto de los impulsos del antebrazo. Estas modificaciones son las que originan el vibrato. Si al practicar el ejercicio el dedo no tiende a detenerse, significa que la punta no está entrando en suficiente contacto con el batidor. Para mejorar esta sensación de contacto, se puede hacer el ejercicio apartando la cuerda con la mano derecha y apoyando el dedo directamente en el batidor.

Cuando se practique con el segundo, tercer y cuarto dedo, Oddone recomienda mantener el primer dedo arqueado y ligeramente hacia atrás, ya que esta postura, al activar los extensores, incita a los otros dedos a levantarse, aligerando así la mano y dando más fuerza al dedo que está tocando. Además, esta pequeña tensión en los flexores y extensores del primer dedo favorece la



coordinación entre el movimiento del antebrazo y de la mano, e impide que la muñeca esté demasiado blanda.

Al principio, el vibrato obtenido será más bien lento y amplio. Aquellos que posean una musculatura con más tonicidad obtendrán fácilmente un vibrato más pequeño y rápido, mientras que otros con musculatura más débil tendrán que trabajar la velocidad.

Recomienda practicar el ejercicio en cuerdas diferentes, una cada día, por ejemplo. Considera esta práctica suficiente para obtener un buen vibrato, aunque quizás se tengan que trabajar otros aspectos para corregir defectos como un vibrato demasiado lento, una excesiva rigidez, bloqueos... Los ejercicios siguientes están orientados a solventar este tipo de problemas.

#### **4.1.3. Ejercicio para dar movimiento a un antebrazo con tendencia a bloquearse**

Con un dedo quieto sobre la cuerda, abriremos el antebrazo, dejando que la muñeca siga el movimiento, o sea, ligeramente hacia atrás. Esta apertura sirve de impulso para el movimiento siguiente, que será un golpe seco del antebrazo hacia adelante, que lleva también a la muñeca en la misma dirección. Después de este golpe seco es muy importante que el brazo esté totalmente libre para volver a la posición normal. Se trata de un movimiento activo hacia adelante y pasivo hacia atrás. Una vez recuperada la posición normal, se repetirá el ejercicio. Posteriormente se harán dos golpes sucesivos, y más tarde tres, cuatro... Se podrá verificar la eficacia del ejercicio partiendo del mismo comienzo, un golpe seco, que, sin una relajación inmediata del brazo, dará pie a un vibrato intenso que se deberá mantener durante dos o tres segundos.



*Apertura*

*Golpe*

*Posición normal*

#### **4.1.4. Ejercicio para la velocidad**

Para que el vibrato adquiriera velocidad, conviene darle tono a los músculos. Partiremos con un dedo apoyado en el batidor y el antebrazo quieto. Realizaremos durante un breve momento (un segundo) un vibrato lo más veloz posible, casi una especie de espasmo. Pararemos durante un instante para después repetir. Con el tiempo trataremos de aumentar progresivamente la duración del movimiento del vibrato, hasta los 4 o 5 segundos. Como se trata de un ejercicio de fuerza, la fatiga puede aparecer muy fácilmente. Oddone insiste en que conviene relajar cuando se perciben los primeros síntomas, nunca continuar el ejercicio con tensión.

#### **4.1.5. Ejercicio para desbloquear y movilizar brazo, muñeca, mano y dedos**

Consiste en realizar círculos en el plano horizontal con la muñeca en sentido antihorario (aunque si al principio resulta difícil se puede empezar en sentido horario), con un dedo apoyado en el batidor. El antebrazo, la mano y el dedo siguen el movimiento. Se prestará particular atención a que el dedo se movilice en todas sus partes, especialmente en los nudillos. Hay que seguir guiando el movimiento desde el antebrazo, a pesar de que el movimiento sea más evidente en la muñeca.

Para no comprometer la movilidad del brazo al cambiar de un dedo a otro, podemos practicar el mismo ejercicio de la siguiente manera: realizamos dos círculos con el primer dedo, y, durante el movimiento hacia adelante, apoyamos el segundo dedo. Procedemos de la misma manera con el tercero y con el cuarto. En sentido descendente cambiaremos de dedo con el movimiento de la muñeca hacia atrás.

#### **4.1.6. Ejercicio para ganar ligereza en los dedos y en la mano**

Aquellos violinistas que poseen un vibrato lento tienen la tendencia a tirar la mano hacia abajo, sintiendo pesantez en los dedos, como si fueran ellos los encargados de sostener la mano, cuando, en realidad, se trata de una tarea destinada a los músculos del brazo y del hombro. Para evitar esto, Oddone recomienda hacer círculos en el plano vertical con la muñeca, es decir, desplazarla hacia atrás y hacia abajo (el dedo se estira) y regresar a la posición normal hacia adelante y arriba (el dedo se vuelve a curvar). En

este ejercicio hay un ligero movimiento del codo para seguir el movimiento de la muñeca. Después de haber hecho algunos círculos con un dedo, conviene probar a vibrar, y sentir esa sensación de ligereza que se busca.

#### **4.1.7. Ejercicios para estimular el movimiento de la mano y de la articulación de la muñeca**

Conviene practicarlos cuando el vibrato es demasiado rígido y la muñeca está bloqueada, para conseguir que la mano participe activamente en el movimiento.

##### **4.1.7.1. Ejercicio para la articulación de la muñeca (sin participación del antebrazo)**

Borciani propone el siguiente ejercicio para la movilidad de la muñeca, pero aísla el antebrazo del movimiento, oponiéndose a las tesis de Oddone. Recomienda hacerlo con el violín apoyado en la pared, para que permanezca inmóvil. Con el brazo fijo en cuarta posición, se deberá deslizar un dedo, que tocará suavemente la cuerda, desde la segunda a la séptima posición, aproximadamente, originando el movimiento desde la muñeca. La velocidad aumentará progresivamente. Se repetirá el ejercicio en posiciones bajas, dejando que el pulgar siga el movimiento de la mano y, posteriormente, manteniéndolo fijo. Borciani recomienda que alguien o uno mismo sujete el antebrazo para bloquear su movimiento<sup>20</sup>. Quizás sea positivo para sentir el movimiento en la muñeca, pero en ningún caso para realizar un vibrato partiendo únicamente del movimiento de esta articulación.

Miguel Simarro<sup>21</sup> recomienda movilizar la muñeca con un ejercicio similar en posiciones agudas, donde el antebrazo queda bloqueado de manera natural, ya que resulta demasiado aparatoso moverlo, pues conllevaría un movimiento del propio instrumento, que podría afectar a la estabilidad del arco. Aquí se practicará un vibrato de muñeca, que puede empezar, como en el ejercicio de Borciani, con un *glissando* relativamente amplio que se va reduciendo y acelerando.

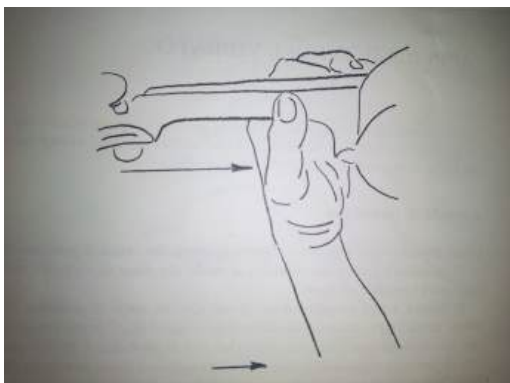
20 BORCIANI, P. “7 – Il vibrato”. En *Lo Studio del Violino*. Milán: Ricordi Music Publishing, 1986, pp. 28-33.

21 SIMARRO, M. *Documentos sobre el estudio del violín. I: Ondříček, Thomson, Dounis*. Múnich: Consequentia Musikverlag, en redacción.

Ruggiero Ricci en su *Left-Hand Violin Technique* propone practicar este movimiento rotatorio de mano y dedos con sextas, ya que dos dedos juntos ayudarán a la sensación que se pretende conseguir. Se partirá de la distancia de un semitono, que posteriormente se irá reduciendo. Recomienda partir siempre de un movimiento descendente. “Para los que posean un vibrato natural de brazo -escribe Ricci- nada de esto es aplicable, pero tiende a causar rigidez y problemas en los cambios de posición”<sup>22</sup>.

#### 4.1.7.2. Ejercicio para ejercitar la mano (sin bloquear el antebrazo)

El ejercicio es muy similar a aquellos destinados a ejercitar un vibrato solamente de mano, pero aquí el antebrazo no permanecerá inmóvil. Consiste en hacer ascender y descender alternativamente la muñeca. El dedo seguirá a la mano. No se trata de un movimiento únicamente de flexión y extensión, pues en la extensión la mano sufre una ligera desviación hacia el pulgar, y en la flexión, hacia el meñique. Prestaremos mucha atención a que el movimiento del antebrazo sea coordinado, es decir, cuando la mano se desplaza hacia adelante, el antebrazo también, y viceversa. La tendencia natural es hacer lo contrario, por eso conviene evitar esta descoordinación. Primero, el pulgar se desplazará con la mano y posteriormente se mantendrá la punta quieta, pero sin modificar el movimiento en las otras partes. El movimiento será lento y amplio al principio y después se tratará de buscar la velocidad y de reducir la amplitud. El antebrazo debe seguir el movimiento y, cuando la punta del dedo se para, se debe activar y unirse al movimiento de la mano. Si en este momento hay tendencia del



<sup>22</sup> RICCI, R. “The chin rest and other aspects: closing comments”. En: *Left-Hand Violin Technique*. Nueva York: Schirmer, 1988, pp. 55-56.



antebrazo a descoordinarse y frenar su movimiento, conviene volver al vibrato normal de antebrazo. El ejercicio habrá tenido su efecto de hacer el movimiento menos rígido. Oddone insiste en que no es de extrema importancia hacer hincapié en este tipo de ejercicio, ya que la mano participará naturalmente en el movimiento a través del impulso del antebrazo.

#### **4.1.8. Ejercicios para estimular el movimiento del dedo**

Cuando existe movimiento en el brazo pero apenas se percibe el resultado en el vibrato, quiere decir que no hay coordinación entre las partes que intervienen, y que el movimiento se dispersa antes de llegar a la punta del dedo. Para que esto no ocurra es muy importante la movilidad del dedo y de la punta del mismo.

##### **4.1.8.1. Ejercicio para ganar consciencia de la oscilación del dedo**

Se practicará el ejercicio de la rotación en sentido antihorario prestando atención al contacto de la yema con el batidor y a la movilidad de esta. Posteriormente se procederá a practicar el ejercicio que Oddone denomina “*a due note*”. Con el dedo sobre la cuerda y el brazo en posición normal, procederemos a cerrar un poco el antebrazo. La punta del dedo permanece quieta, y, dado el movimiento del antebrazo y la muñeca en bloque, rota hacia adelante, llevando el apoyo hacia la uña. Para esto es necesaria la elasticidad del nudillo, que se desplazará hacia adelante. Con este movimiento, la afinación sube, y se llega a la nota superior de las dos notas que delimitan el vibrato. Entonces abriremos el antebrazo. La punta del dedo rota hacia atrás y el dedo adquiere una posición más plana. Para que esto ocurra naturalmente es necesaria, de nuevo, la elasticidad del nudillo, que se moverá un poco hacia atrás, provocando que el dedo se alargue y se aplane. La afinación bajará y se alcanzará la nota que delimita el vibrato por abajo. Se alternarán estos dos movimientos, prestando atención a que la afinación de estas dos notas sea siempre la misma. Se practicará a una velocidad media, de un ciclo por segundo aproximadamente. Cuando el movimiento esté adquirido se podrá proceder a aumentar la velocidad, pero sin dejar de prestar atención a la oscilación de la afinación.

#### **4.1.8.2. Ejercicio para activar el movimiento vertical del dedo (trabaja sobre los flexores del dedo)**

Hemos decidido incluir este ejercicio propuesto por Miguel Simarro y que Oddone no incluye en su rutina, ya que, como apunta Dounis y hemos mencionado en el capítulo anterior, la estimulación del movimiento vertical del dedo ayuda a desarrollar la sensibilidad en las yemas, algo que consideramos de gran importancia si existen bloqueos en la mano y en los dedos, como en mi caso personal.

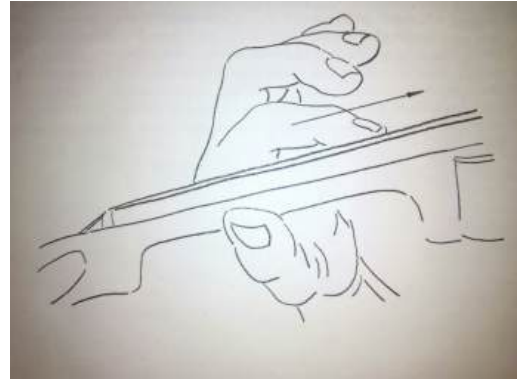
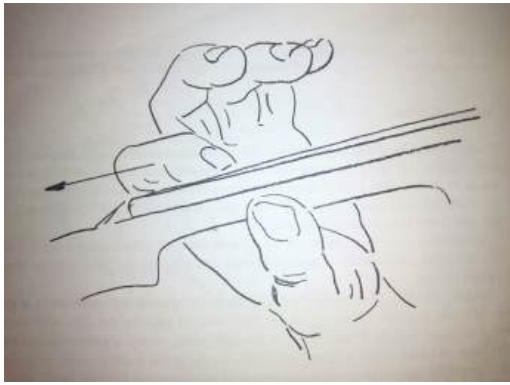
Se trata de colocar la mano en una posición alta, por ejemplo la quinta -ya que aquí la distancia a recorrer para bajar la cuerda es mayor-, y subir y bajar un dedo, mientras los demás es conveniente que permanezcan apoyados sin tensión en la cuerda de al lado o muy cerca de la cuerda, sin estirarse ni dispersarse. Se practicará con todos los dedos, en primer lugar de manera individual y después por parejas, utilizando todas las combinaciones posibles (1-2, 2-3, 3-4, 1-3, 2-4- 1-4). También se introducirán ritmos, para ganar agilidad en el movimiento<sup>23</sup>.

#### **4.1.8.3. Ejercicio para fortalecer y ganar elasticidad en los dedos (trabaja sobre los extensores del dedo)**

Se realizarán una serie de *glissandi* ascendentes y descendentes del dedo, mientras la mano y el antebrazo permanecen pasivos. Se acelera y se reduce el movimiento poco a poco. Llega un punto en el que la yema del dedo tiende a detener su movimiento. En este momento, con el impulso del dedo se deberán activar la mano y el antebrazo. Esto requiere una coordinación perfecta y es el punto de llegada del estudio del vibrato. Cuando esto se alcanza, aparece la forma perfecta de vibrar. El origen del movimiento no recae en un punto exacto, sino que todas las partes se activan y coordinan, y el movimiento es global. Mientras esta total coordinación no esté adquirida y la mano y el antebrazo no se activen con el movimiento del dedo, es conveniente volver al vibrato de antebrazo, tratando de buscar la participación de la mano y los dedos.

---

<sup>23</sup> SIMARRO, M. *Documentos sobre el estudio del violín. I: Ondříček, Thomson, Dounis*. Múnich: Consequentia Musikverlag, en redacción.



Borciani propone un ejercicio similar, que, según él, trabaja sobre la tercera y segunda falange del dedo. El glissando ascendente se debe realizar con el dedo arqueado, en su posición normal, y, al llegar a una posición aguda, se debe aplanar para hacerlo desdender de manera plana<sup>24</sup>.

## **4.2. Aplicación y uso del vibrato durante el estudio**

Desarrollar correctamente el movimiento del vibrato es muy importante, pero de poco servirá la práctica de los ejercicios precedentes si a la hora de aplicarlo en un contexto musical aparecen otras dificultades técnicas que nos bloquean la capacidad de vibrar libre y adecuadamente. Alguno de estos elementos que pueden entorpecer la fluidez del vibrato son los cambios de posición, la necesidad de vibrar cada nota en una línea melódica, una digitación incómoda, la velocidad y corta duración de las notas, las dobles cuerdas o los cambios dinámicos. Con la finalidad de solventar este tipo de problemas proponemos a continuación una serie de ejercicios y formas de estudiar ciertos pasajes que ayudarán a mantener una buena calidad de vibrato.

### **4.2.1. Vibrato y cambios de posición**

Como ya hemos apuntado basándonos en las tesis de Oddone, el vibrato y los cambios de posición comparten el movimiento de apertura y cierre del antebrazo. Sin embargo, muchas veces nos encontramos ante un pasaje en que uno de estos dos elementos entorpece al otro. Para que esto no ocurra y podamos vibrar y cambiar de

---

<sup>24</sup> BORCIANI, P. "7 - Il vibrato". En *Lo Studio del Violino*. Milán: Ricordi Music Publishing, 1986, pp. 28-33.

posición simultáneamente y con facilidad, el propio Oddone recomienda el siguiente ejercicio, en el que ambas técnicas se ayudarán mutuamente: el vibrato se aprovecha del impulso del antebrazo en los cambios de posición, que, a la vez, serán más fluidos gracias a este. Se practicarán cambios de posición (de la primera a la segunda, de la primera a la tercera, de la primera a la cuarta, etc) ascendentes y descendentes con un mismo dedo. La nota de partida y de llegada irán ligadas en el mismo arco. Existen dos variantes del ejercicio. La primera de ellas consiste en vibrar la nota de llegada, aprovechando el impulso del antebrazo en el cambio de posición. En la segunda se vibrarán las dos notas, pero intentando hacer el cambio ascendente con el movimiento ascendente del vibrato y viceversa. Aunque sea casi imperceptible y no se consiga con precisión, es importante pensar en ello, porque así el movimiento del cambio se incorpora al del vibrato sin entorpecerlo<sup>25</sup>.

#### **4.2.2. Vibrato continuo**

Desarrollar la capacidad de vibrar de forma continua nos resultará de gran ayuda en ciertos pasajes melódicos, ya que el vibrato puede contribuir a la continuidad en una línea larga. Si se interrumpe el vibrato por motivos técnicos o se empieza a vibrar una vez empezada la nota, es muy probable que la melodía se entrecorte o se hinche en lugares indeseados.

El ejercicio que Oddone propone para no interrumpir el vibrato al cambiar de dedo ya lo hemos mencionado en el segundo párrafo del punto 4.1.5. de este trabajo.

Dounis recomienda lo siguiente: mientras vibramos con el cuarto dedo, apoyamos paulatinamente el tercero. Por un instante vibramos con los dos dedos apoyados y finalmente levantamos el cuarto, dejando al tercero vibrando en solitario. Procedemos de la misma manera con los dedos restantes<sup>26</sup>.

Borciani también apunta un ejercicio para mantener un vibrato sin interrupción. Se trata de tocar una nota larga con vibrato (cada vez con un dedo diferente) e ir apoyando y levantando suave y lentamente los otros dedos en otra cuerda, sin dejar de vibrar en ningún momento<sup>27</sup>. Así se trabajará también la independencia de los dedos.

---

25 ODDONE, E. "Applicazioni del vibrato". En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 37-40.

26 CONSTANTAKOS, C. A. *Demetrios Constantine Dounis: his method in theaching the violin*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1988, pp. 36-37.

27 BORCIANI, P. "7 – Il vibrato". En *Lo Studio del Violino*. Milán: Ricordi Music Publishing, 1986, pp.

#### 4.2.2.3. Vibrato con todos los dedos

Para que el vibrato no se interrumpa, es esencial que todos los dedos tengan la capacidad de vibrar adecuadamente. Es cierto que los dedos preferidos para el vibrato son el segundo y el tercero, y que trataremos de utilizarlos en notas subrayadas siempre que sea posible, pero muchas veces nos vemos en la obligación de emplear el primero o el cuarto, pues las acrobacias que habría que hacer en la digitación para evitarlos dificultarían todavía más la ejecución del pasaje.

William Primrose, el célebre viola del siglo XX, apunta en sus conversaciones con David Dalton un ejercicio para desarrollar esta capacidad de vibrar con la misma calidad, independientemente del dedo que se use. Consiste en cambiar aleatoriamente el dedo sobre una misma nota sin que el oyente perciba diferencias en el vibrato. Con esta práctica también se refinan los cambios de posición y se estabiliza la afinación<sup>28</sup>.

#### 4.2.3. Vibrato en pasajes rápidos

Es muy común querer acentuar o subrayar algunas notas dentro un pasaje rápido y ayudarse del vibrato para conseguirlo. Sin embargo, este no siempre responde de la manera deseada. Aquellos que posean un vibrato generalmente lento se encontrarán con una dificultad al querer activarlo rápidamente y durante una fracción muy corta de tiempo. Después de trabajar los distintos ejercicios propuestos para obtener una estructura de brazo, mano y dedos ideal para el vibrato, la activación y rapidez del mismo será mucho más sencilla de conseguir. Recomendamos, aun así, una práctica específica y otra general para la inmediata activación del vibrato, que pasaremos a describir a continuación.

El ejercicio específico, propuesto por Miguel Simarro, consiste en lo siguiente: dejaremos caer un dedo sobre el batidor casi pasivamente, es decir, de la manera más relajada posible. En el momento en el que el dedo toque la cuerda vibraremos de manera rápida durante un breve instante, y procederemos a levantar el dedo de manera activa. Es necesario realizar el ejercicio tratando de cultivar la sensación de relajación al pulsar la cuerda y de activación inmediata del vibrato, como si de un espasmo se tratara<sup>29</sup>.

---

28-33.

28 DALTON, D. "Other Left-hand Considerations". En: *Playing the viola. Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 144-159.

29 SIMARRO, M. *Documentos sobre el estudio del violín. I: Ondříček, Thomson, Dounis*. Múnich: Consequentia Musikverlag, en redacción.

En general, cuando estudiemos lentamente los pasajes rápidos trataremos de vibrar en todo momento, buscando la comodidad y evitando las tensiones. De esta manera favorecemos no sólo la capacidad para poder vibrar en el mismo pasaje cuando lo toquemos a cierta velocidad, sino también la movilidad de la mano, que ayuda a la relajación. Esta, a su vez, favorece el movimiento rápido de los dedos y la aparición instantánea del vibrato. Con una mano tensa, las dificultades para tocar con velocidad y vibrato se incrementan exponencialmente. Son muchos los que creen que un estudio con vibrato entorpece la limpieza de la afinación y que, por lo tanto, no es aconsejable en todo momento. Oddone responde a esta creencia de la siguiente manera: si el vibrato es correcto – y con correcto se refiere a simétrico-, la afinación real de las notas se percibe con claridad, por lo que el vibrato no obstaculiza la percepción de la entonación. Cuando el vibrato es asimétrico, un estudio con vibrato sí puede afectar a la afinación, ya que el propio vibrato desafina. Recomienda el estudio sin vibrato en aquellos casos en los que este esté fuera de control<sup>30</sup>.

Primrose, siguiendo los principios de uno de sus maestros, Dounis, también aconseja tener la mano siempre en movimiento. Asegura, además, que este estudio lento con vibrato ayudará a mejorar el sonido cuando se toque a velocidad rápida<sup>31</sup>.

#### **4.2.4. Vibrato y dobles cuerdas**

El vibrato en dobles cuerdas puede resultar muy difícil o casi imposible para aquellos que alberguen mucha tensión en la mano y carezcan de la suficiente movilidad. Por ello puede resultar de gran utilidad ejercitarlo -una vez se haya eliminado parte de la tensión-, pues obliga a una relajación todavía mayor que el vibrato de una sola nota.

El método de estudio es el mismo. El ejercicio fundamental es el más importante. Oddone aconseja estudiar los diferentes intervalos que se pueden formar al poner dos dedos en el siguiente orden: sextas, séptimas, octavas, terceras, cuartas y segundas. En el movimiento del ejercicio fundamental se tratará de mantener constante la forma de la mano y la distancia entre los dedos<sup>32</sup>.

---

30 ODDONE, E. “Applicazioni del vibrato”. En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 37-40.

31 DALTON, D. “Other Left-hand Considerations”. En: *Playing the viola. Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 144-159.

32 ODDONE, E. “Applicazioni del vibrato”. En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán:

Ruggiero Ricci, cuyo ejercicio técnico preferido son las escalas de terceras, recomienda estudiar sextas, terceras y octavas con *glissando* y vibrato continuo, no sólo para ejercitarlo, sino para mejorar el sonido<sup>33</sup>.

#### 4.2.5. Vibrato y dinámica

Los parámetros de velocidad y amplitud del vibrato varían en función de la dinámica y ayudan a exagerarla, como hemos visto en el capítulo dedicado a la acústica. Para sacar un gran partido de este recurso, puede resultar interesante trabajar sobre esto de manera aislada.

El ejercicio que propone Oddone es el de establecer previamente dinámicas en notas largas y variar los parámetros de velocidad y amplitud según estas<sup>34</sup>. Nosotros aconsejamos también practicar el *accelerando* y *decelerando* del vibrato. Una manera de hacerlo es poniendo el metrónomo a una velocidad fija -por ejemplo, 60- e ir aumentando (o disminuyendo) progresivamente el número de batidas por pulso, y, a la vez, ampliar o estrechar el recorrido del vibrato.

#### 4.2.6. Vibrato en el estudio de escalas

Las escalas constituyen un material que ofrece muchas posibilidades a la hora de estudiar vibrato, pues en ellas podemos combinar muchos de los ejercicios que acabamos de ver: vibrato en cambios de posición, vibrato continuo, a distintas velocidades, con diferentes dinámicas... Por todo esto, puede ser útil incluir en nuestra rutina de estudio las escalas con vibrato. Es necesario, por supuesto, no abandonar la relajación y la movilidad en músculos y articulaciones y fijar la atención en los distintos aspectos trabajados en los ejercicios precedentes.

---

Ricordi, 2005, pp. 37-40.

33 RICCI, R. *Left-Hand Violin Technique*. Nueva York: Schimer, 1988, pp. 24 y 56.

34 ODDONE, E. "Applicazioni del vibrato". En: *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005, pp. 37-40.

## Conclusiones

Tras haber descubierto, mientras realizaba el presente trabajo, todas las ventajas que puede aportar el vibrato a diferentes niveles, lamento profundamente no haber incluido antes su estudio en mi rutina técnica.

El vibrato constituye un arma muy poderosa en la expresión. Utilizando y combinando los parámetros de velocidad y amplitud, nos ayuda a intensificar ciertas intenciones musicales y a crear diferentes colores. Creo, de todas maneras, y me apoyo en la opinión de Rivarde, que no podemos depender únicamente del vibrato como medio expresivo, pues en realidad hacemos hablar al instrumento a través del arco y del comportamiento de la mano derecha. El vibrato es, por lo tanto, un recurso del que debemos disponer, pero no constituye por sí mismo la base de la expresividad musical.

Sin embargo, el sonido también mejora cuando lo empleamos. No es cuestión de que se perciba claramente la oscilación; el simple movimiento de la mano izquierda, por discreto que sea, ayuda a dulcificar el sonido. Creo que también hay que tener en cuenta que para vibrar necesitamos relajar la mano y, al hacerlo, la mano derecha, por simpatía, también eliminará las tensiones. De esta manera, el sonido que producimos se embellecerá, pues al evitar tanto la presión sobre la cuerda como el agarre del arco que impide que su peso natural produzca el sonido, los armónicos comenzarán a brotar. Cabe aclarar que el vibrato no comportará grandes milagros si la base de la producción del sonido en la mano derecha no es la correcta.

Por la relajación que nos aporta, que nos facilitará el camino para tratar de resolver otras cuestiones técnicas, defiendo que el vibrato es de gran ayuda para la técnica general de la mano izquierda. Una mano en posición fija tenderá a la rigidez, y esta se debe evitar a toda costa, pues sólo acarreará bloqueos.

La cuestión de cuándo se debe empezar a vibrar también ha llamado mi atención. La amplia mayoría de mis compañeros y yo empezamos a vibrar y a cambiar de posición después de llevar bastante tiempo tocando el violín, lo que significó permanecer durante años (buena parte del grado elemental) en primera posición y sin vibrar. Algunos de ellos sí creen que esto ha influido negativamente en la correcta postura de la mano izquierda, en la relajación o en la fluidez de sus cambios de posición. Yo estoy convencida de que la ausencia de movilidad en el brazo y en la mano



durante varios años dificulta enormemente la correcta activación del vibrato y de los cambios de posición. Después de familiarizarme con las tesis de Oddone, me he convencido de que el vibrato aporta tantas ventajas a la técnica que no hay argumento lo suficientemente poderoso para apartarlo del estudio durante años. El vibrato aporta una gran dosis de relajación a la mano, y ésta constituye un pilar fundamental en el desarrollo de la técnica. ¿Por qué rechazar entonces un elemento que nos servirá de gran ayuda?

Con esta defensa del uso del vibrato no quiero decir que haya que emplear este recurso constantemente. De hecho, soy partidaria de un uso muy discreto del vibrato en ciertos estilos y compositores, porque me parece que el discurso musical no se transmite con claridad si el vibrato está muy presente. No he tratado ninguna cuestión de estilo por falta de tiempo, por no excederme en la extensión del trabajo y porque me parece un elemento de gusto y decisión personal. Considero que el vibrato debe estar a disposición de la música y que no hay normas escritas sobre cómo se debe realizar una interpretación ni sobre el uso del vibrato que debe hacerse. La sustitución de las cuerdas de tripa por cuerdas de metal, que, como hemos visto, ha sido crucial en el desarrollo del vibrato continuo, no se puede obviar a la hora de interpretar música del pasado en instrumentos actuales, ya que aquellas no responden de la misma manera. Asimismo, el espacio en el que se hace sonar el instrumento tiene un papel muy relevante: tocar en un salón, como se solía hacer en la época de Schubert o Beethoven, es muy diferente a hacerlo en un auditorio con capacidad para mil o dos mil espectadores. Creo que estos dos elementos son importantes a la hora de elegir el uso que se hace del vibrato, especialmente en la música del siglo XVIII y primera mitad del XIX. La defensa que he planteado del uso del vibrato se basa, pues, en el punto de vista técnico. Como he dicho, considero que es un elemento que ayuda a la relajación y a la fluidez, pero no tiene que ser audible en todo momento; una discreta oscilación que evite el bloqueo y la rigidez, sin perjudicar nunca el mensaje musical.

## **Bibliografía**

BORCIANI, P. *Lo Studio del Violino*. Milán: Ricordi Music Publishing, 1986.

CHESLOCK, L. *Introductory study on violin vibrato*. Baltimore: Peabody Conservatory of Music, 1931.

CONSTANTAKOS, C. A. *Demetrios Constantine Dounis: his method in teaching the violin*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1988.

DALTON, D. *Playing the viola. Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

HAUCK, W. *Vibrato on the violin*. Londres: Bosworth, 1989.

MOENS-HAENEN, G. "Vibrato". En: *The New Grove. Dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 2001.

ODDONE, E. *Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica*. Milán: Ricordi, 2005.

RICCI, R. *Left-Hand Violin Technique*. Nueva York: Schirmer, 1988.

RIVARDE, A. *The violin and its technique - As a means to the interpretation of music*. Londres: Macmillan, 1921.

SIMARRO, M. *Documentos sobre el estudio del violín. I: Ondříček, Thomson, Dounis*. Múnich: Consequencia Musikverlag, en redacción.

SFILIO, F. *Alta Cultura di tecnica violinistica*. Varese: Zecchini Editore, 2002.