
ESTÉTICA POR NECESIDAD

EL VIBRATO EN EL VIOLÍN Y EL FONÓGRAFO*

Mark Katz*

Las más antiguas grabaciones de violinistas ilustres, especialmente las de Joachim y Sarasate, nos permiten comprobar que en su época, finales del siglo diecinueve, el uso del *vibrato* era muy limitado. Su aplicación musical para subrayar una nota ocasionalmente coincidía con la opinión de tratadistas como Spohr y de Bériot, que consideraban cualquier otro uso de mal gusto. Pocas décadas más tarde se había generalizado por violinistas como Kreisler o Heifetz el *vibrato* intenso y continuo que más tarde fue considerado la manera normal de ejecutar al violín. Frente a explicaciones de este fenómeno que apuntan a cambios en los ideales artísticos o a razones materiales como la generalización de las cuerdas metálicas, el autor argumenta que la nueva técnica fue adoptada para responder a las exigencias de la grabación fonográfica: tanto para evitar los defectos de los equipos primitivos de grabación como para disimular una afinación deficiente o realzar la personalidad del ejecutante ausente de la visión del público.

Ha sido descrito como una plaga, comparado con el tintineo de la cola del perro contento y ridiculizado como lo más vulgar; otros lo consideran revitalizante del sonido, adorno encantador o excitante emocional. El asunto que motiva elogios y burlas igualmente pasionales es el *vibrato*, quizá el aspecto más discutido de la técnica violinista en toda la historia del instrumento. Si bien los violinistas han venido usando el *vibrato* durante siglos, durante más de trescientos años este efecto de pulsación, creado por el rápido temblor de la mano izquierda, fue tratado como un adorno, que se consideraba artístico sólo si usado con moderación y sutileza. Las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, contemplaron una transformación de esta práctica: los concertistas de violín empezaron a usar el *vibrato* de

* Katz, Mark: "Aesthetics out of Exigency. Violin Vibrato and the Phonograph", en *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2004, cap. 4, pp. 85-98.

• El violinista Mark Katz es también licenciado en Filosofía y Musicología. Autor de dos libros: *Capturing Sound: How Technology has Changed Music* (2004) y *The Violin: A Research and Information Guide* (2006), el profesor Katz es miembro del equipo asesor de la *Journal of Musicology*, así como del grupo editorial de la *Journal of the Society for American Music*. Actualmente trabaja en la segunda edición de su libro *Capturing Sound*.

manera más patente y casi continuamente, iniciando una tendencia que pervive aún en el siglo XXI. Lo que había sido antaño un efecto especial se había convertido en un elemento integral del sonido del violín¹.

Por mucho tiempo este dramático cambio se ha considerado algo así como un misterio. Los expertos han comentado a lo largo de décadas sobre la cuestión, pero hasta el momento no se ha presentado una explicación suficientemente convincente. La tesis que yo propongo es que esta mutación en la práctica interpretativa ha tenido al fonógrafo como causa. Para algunos esta explicación será sin duda difícil de digerir porque lo que defiende es que este aspecto tan crucial de la manera moderna de tocar el violín surgió como respuesta práctica y básicamente inconsciente a las limitaciones de una máquina. No obstante, de ningún modo es mi intención negar a los violinistas uno de sus medios ni devaluar la práctica moderna del *vibrato*. Mi propósito es, más bien, revelar la relación íntima entre la estética y la tecnología y preguntarme si en éste, como quizá en todos los casos, es posible separar lo práctico y lo estético.

El origen del “nuevo” *vibrato*

Antes del siglo XX no era el *vibrato* el medio que los violinistas consideraban el más importante para la expresión musical, sino más bien el arco, llamado con frecuencia el “alma” del violín². Los tratados rara vez mencionaban el *vibrato* y si lo hacían era para advertir contra un uso excesivo del mismo. Típicamente, la *Violinschule* de Louis Spohr, de 1832, aconseja que el *vibrato* “apenas debería ser perceptible para el oído”³. Algunos autores eran más específicos y anotaban su recomendación de dónde usar el *vibrato* en los ejemplos musicales (habitualmente con trazos ondulantes debajo de las notas). Los ejercicios de Pierre Baillot y Charles de Bériot, de 1834 y 1858 respectivamente, son decididamente frugales, indicando el *vibrato* sola-

¹ Hay poco debate a este respecto. Para observaciones concurrentes, ver, por ejemplo: Reger, Scott N.: “Historical Survey of the String Instrument Vibrato” en *Studies in the Psychology of Music*, vol. I: *The Vibrato*, ed. Carl Seashore, University of Iowa Press, Iowa City, 1932, pp. 289-304; Neumann, Frederick: *Violin Left Hand Technique: A Survey of the Related Literature*, American String Teachers Association, Urbana (IL), 1969, III, p. 26; Szende, Ottó: *Unterweisung im Vibrato auf der Geige*, Universal Edition, Viena, 1985, pp. 10-12; Brown, Clive: “Bowing Styles, Vibrato, and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing”, en *Journal of the Royal Musical Association* 113, 1988, pp. 97-128; y Philip: *Early Recordings and Musical Style*, en *Changing tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge U.P., Cambridge, 1992, pp. 97-108.

² Ese tipo de comentarios se encuentran desde tan temprano como 1677 y tan tarde como 1916. Ver Bartolomeo Bismantova, citado en Boyden, David con Sonya Monosoff: “Violin Technique”, en *The New Grove Violin Family*, Norton, Nueva York, 1989, p. 72; y Capet, Lucien: *La Technique supérieure de l'archet*, Maurice Senart, París, 1916, p. 24.

³ Citado en *New Grove Dictionary of Music*, s.v. vibrato, vol. 19, p. 697.

mente para algunas de las notas más agudas⁴. En las décadas posteriores, los violinistas continuaron con este enfoque precavido. Por ejemplo, Joseph Joachim, uno de los violinistas más famosos y respetados de su tiempo, advertía a los lectores de su tratado de 1905 que debían siempre “reconocer el sonido continuo como la regla general”⁵. Incluso uno de los primeros métodos dedicados exclusivamente al *vibrato* en el violín, escrito por el inglés Archibald Saunders, coincidía con el punto de vista predominante. Saunders aconsejaba que el violinista “debía evitar por completo su uso en los pasajes rápidos [y] tener en cuenta que un buen sonido en el violín es posible sin emplear este adorno fascinante”⁶.

Es difícil precisar cuándo empezó a cambiar el *vibrato*. Podemos encontrar quejas aisladas sobre el *vibrato* “constante” a finales del siglo XIX, pero no las suficientes para sugerir ya un cambio⁷. Es más, lo que esos observadores tacharon de exagerado podría probablemente parecer casi suave en comparación con la práctica posterior. Parece que el uso generalizado del *vibrato* se observa realmente alrededor de 1910. En 1908 dos autores ingleses señalaron un creciente uso del “*vibrato* perpetuo” entre los violinistas, y ambos consideraron tal tendencia de modo ambivalente. Uno comparó la mano izquierda de los violinistas que usaban el *vibrato* como “gelatina en un plato sostenido por un camarero nervioso”⁸. El otro sólo mostró suficiente entusiasmo como para sugerir que la práctica “ha de tener sin duda *alguna* virtud”⁹.

A pesar de tales quejas, el *vibrato* estaba recibiendo una aceptación más generalizada. Un tratado alemán de 1910 proclamaba que “la perfección artística es *imposible* sin un *vibrato* ejecutado correctamente” y en 1916 un crítico inglés declaró al *vibrato* “indispensable”¹⁰. En 1924 el eminente pedagogo Carl Flesch escribió que “si consideramos a los violinistas admirados de nuestros días, hay que admitir que en la práctica totalidad de los casos emplean un

⁴ François de Baillot, Pierre Marie: *The Art of the Violin*, ed. y trad. al inglés Louise Goldberg, Northwestern University Press, Evanston (IL), 1991, pp. 240-241. La cita es de una obra de Giovanni Battista Viotti e indica el vibrato como lo usaba Viotti. Para el Bériot, ver su obra: *Méthode de violon*, Mainz, 1858, p. 242. El ejemplo musical citado también está reproducido en Brown: “Bowing Styles, Vibrato, and Portamento”, p. 115.

⁵ Citado en Brown: “Bowing Styles, Vibrato, and Portamento”, p. 114.

⁶ Saunders, Archibald: *A Practical Course in Vibrato for Violonists*, Lavender, Londres, sin fecha, p. 7.

⁷ Por ejemplo, una crítica de una interpretación en Londres en 1881 a cargo de un violinista inglés se quejaba del “continuo tremolo (es decir, *vibrato*), que tenemos que notar frecuentemente en violinistas de la escuela francesa”, *Athenaeum*, n° 2779, 29 de enero 1881, p. 173.

⁸ The Strolling Player: “The Everlasting ‘Vibrato’”, *Strad* 17, enero 1908, p. 305.

⁹ Winram, James: *Violin Playing and Violin Adjustment*, Blackwood & Sons, Edinburgh, 1908, p. 34.

¹⁰ Eberhardt, Siegfried: *Violin Vibrato*, trad. al inglés Melzar Chaffee, Carl Fischer, Nueva York, 1911, p. 14; Hodgson, Percival: “Vibrato”, *Strad* 27, septiembre 1916, p. 148; Ver comentarios similares en Bissing, Petrowitch: *Cultivation of the Violin Vibrato Tone*, Central States Music, Chicago, 1914, p. 8; Bytovetski, Pavel L.: *How to Master the Violin*, Ditson, Boston, 1917, p. 77; y Grimson, Samuel B. y Forsyth, Cecil: *Modern Violin-Playing*, Gray, Nueva York, 1920, p. 5.

vibrato ininterrumpido”¹¹. Para 1929 la práctica se había consolidado de tal manera que un profesor americano pudo escribir algo que habría sido herético casi treinta años antes: según él “tocar el violín sin *vibrato* es como un día sin sol, triste y gris”¹².

Las pruebas en la fonografía

Las grabaciones de solistas de violín de principios del siglo XX ilustran la transición del viejo al nuevo *vibrato*¹³. En general, el *vibrato* en las grabaciones anteriores al 1910 es ligero, y se usa solamente para decorar notas melódicamente importantes. La década de 1910 es, vista desde el presente, una fase de transición en la que algunos discos muestran el enfoque decorativo y otros revelan el cultivo consciente de un *vibrato* más fuerte y más frecuente. A partir de 1920 el nuevo *vibrato* resulta evidente en las grabaciones de la mayor parte de los violinistas.

Algunos ejemplos pueden demostrar esta tendencia. Un punto de partida útil serán los discos dejados por los dos violinistas más renombrados del final del siglo XIX, Joseph Joachim y Pablo Sarasate. Estilísticamente opuestos, Carl Flesch los llamó “los dos polos del eje en torno al cual ha girado el mundo del violín”¹⁴. El húngaro-alemán era considerado serio, intelectual y alguien para quien las cuestiones técnicas resultaban únicamente medios para obtener la nobleza de su arte; el español era admirado por su elegancia, su sonido “sedoso” o “plateado” y por la perfección de su técnica. Ahora bien, a pesar de sus diferencias, ambos compartían un enfoque conservador en lo referente a su *vibrato*.

Como hemos visto, Joachim militaba contra el abuso del *vibrato*, y él mismo seguía claramente su propio consejo. En su grabación de 1903 del *Adagio* de la Sonata de Bach en sol menor vibra ligeramente alguna de las notas tenidas y aplica algunas oscilaciones rápidas a algunas de las notas más agudas en cada frase, pero las más de las notas, incluso las más largas, son tocadas planas¹⁵. Y si un estilo más vivo era de esperar en su interpretación de la música romántica, el viejo estilo se mantiene en su grabación de 1903 de la *Danza húngara* n° 1 de

¹¹ Flesch, Carl: *The Art of Violin Playing*, vol. I, trad. al inglés Frederick H. Martens, Carl Fischer, Nueva York, 1924, p. 40.

¹² Hahn, Frederick: *Practical Violin Study*, Theodore Presser, Philadelphia, 1929, p. 137.

¹³ Me centro aquí en la práctica del violín solo (es decir, de obras sin acompañamiento y obras con acompañamiento de piano u orquesta) en contraposición a la música de cámara o música para orquesta, y lo hago por dos razones. Primero, es difícil analizar el vibrato o distinguir el uso que hace un músico de él del uso que hace otro cuando muchos violinistas tocan a la vez; y segundo, los solistas indican el grado de vibrato a usar y los músicos que lo acompañan le siguen.

¹⁴ Flesch, Carl: *The Memoirs of Carl Flesch*, trad. al inglés Hans Keller, Rockliff, Londres, 1957, p. 79.

¹⁵ Joseph Joachim tocando el *Adagio* de la Sonata en sol menor de J. S. Bach, BWV 1001, en *Great Virtuosi of the Golden Age*, Vol. I, Pearl compact disc GEMM CD 9101.

Brahms¹⁶. En los primeros 24 com pases, por ejemplo, vibra infrecuentemente y casi siempre durante una corta fracción de la duración de una nota. El *vibrato* no define el sonido de Joachim; más bien constituye un medio para un fin, ya sea para distinguir notas repetidas de la misma altura, para intensificar el punto culminante de una melodía o para señalar la llegada de una cadencia¹⁷.

Hoy en día, la mayor parte de los violinistas ejecutan las obras de Sarasate, a menudo intensamente expresivas, con un *vibrato* generoso. Sorprendentemente, este enfoque no se corresponde con la práctica del propio compositor. En la grabación de 1904 de sus *Aires gitanos*, él toca la dramática frase inicial prácticamente sin *vibrato*, algo que ningún violinista contemporáneo haría¹⁸. A lo largo de la obra añade meramente algunos impulsos rápidos a notas relativamente cortas, aplicando un *vibrato* más lento y titubeante a alguna de las más largas. Y si bien Sarasate vibra más frecuentemente que Joachim, también él ejecuta frases enteras sin *vibrato*. Es interesante señalar que Sarasate toca a menudo notas largas sin rastro de *vibrato*, incluso allí donde el gusto de la época lo hubiera permitido. Quizá cultivaba esta práctica para subrayar la pureza de su afamado sonido.

En las grabaciones de la década de 1910 puede detectarse una fase de transición en el uso del *vibrato*. Durante este periodo entraron en la escena de la fonografía dos violinistas que suelen ser citados como pioneros en el uso del *vibrato*, Eugène Ysaÿe y Fritz Kreisler. El *vibrato* de Ysaÿe era, según Carl Flesch, “otro mundo con respecto a lo que había sido usual hasta entonces, es decir, el temblor ligero y fluido usado incidentalmente ‘sólo en notas *espressivo*’”¹⁹. En la grabación que hizo Ysaÿe en 1912 del *Rondino* de Henri Vieuxtemps, el *vibrato* es más rápido y amplio que el de Joachim o Sarasate²⁰. No obstante, si bien el *vibrato* es a veces fuerte, también está frecuentemente ausente por completo. En el principio de la obra vibra de

¹⁶ Los oyentes pueden notar que la afinación de la grabación es bastante más baja de lo habitual (es especialmente obvio cuando uno lo compara a las interpretaciones de Heifetz y de Seidel que están incluidas en el CD). Es muy improbable que Joachim afinara su violín bajo para esta grabación; el cambio en la frecuencia ocurrió casi seguro en el proceso de grabación o de remasterización. [Nota de la T.]: El libro del que procede este artículo, *Capturing Sound*, viene acompañado de un CD.

¹⁷ Al estudiar las grabaciones de Joachim tenemos que tener en cuenta la posibilidad de que su avanzada edad en ese momento (setenta y dos años) afectaba a su vibrato. Sin embargo, creo que en general las grabaciones son representativas para su manera de tocar, pues su uso del *vibrato* refleja lo que escribió sobre el asunto y parece demasiado intencionado como para ser el resultado de los estragos de la edad.

¹⁸ Pablo Sarasate tocando Pablo Sarasate, *Aires gitanos*, en *Great Virtuosi of the Golden Age*, vol. I, Pearl compact disc GEMM CD 9101.

¹⁹ Flesch: *Art of Violin Playing*, p. 40.

²⁰ Eugène Ysaÿe tocando el *Rondino* de Henri Vieuxtemps en *Eugène Ysaÿe, Violinist and Conductor: The Complete Violin Recordings*, Sony compact disc MHK 62337.

forma manifiesta en las notas largas de frases alternas y la diferencia entre notas vibradas y no vibradas es clara.

Si Ysaÿe insinuó la posibilidad de un nuevo *vibrato*, Kreisler realizó plenamente su potencial. Flesch afirma lo siguiente:

Kreisler inició un cambio revolucionario... al vibrar no solamente de modo continuo en cantilenas (melodías líricas similares a canciones) como Ysaÿe, sino incluso en pasajes técnicos²¹.

Escuchando la grabación hecha por Kreisler de su *Liebesleid* en 1911, por ejemplo, uno tiene la impresión de que el *vibrato* no es meramente añadido a notas individuales, sino que es una fuerza vital, subyacente, que conecta todas las notas en una frase *legato*²².

Y sin embargo, la transición no era aún completa. Mientras que muchas grabaciones de éste periodo apuntan al nuevo *vibrato*, otras siguen ejemplificando la vieja escuela. Grabaciones cercanas a 1910 hechas por Marie Hall o Jan Kubelik ofrecen ejemplos perfectos del “temblor que fluye ligeramente” descrito por Flesch²³.

Una buena ilustración de la transformación del viejo *vibrato* en el nuevo *vibrato* se obtiene comparando las grabaciones de Joachim y Sarasate al comienzo del siglo con otras de las mismas obras hechas en las décadas posteriores. Hay todo un mundo de diferencias, por ejemplo, entre el *Adagio* de la Sonata en sol menor de Bach grabado por Joachim en 1903 y las versiones de la obra de 1931 y 1935 realizadas por Joseph Szigeti y Jascha Heifetz. En estos últimos discos el *vibrato* es evidente en la mayoría de las notas altas y en muchas de las rápidas, incluidas algunas de las fusas; es más, ambos artistas (sobre todo Heifetz) vibran más rápida y ampliamente que Joachim²⁴. Una marcada diferencia se advierte también claramente en las grabaciones posteriores de la *Danza húngara*. Los discos de 1920 y 1940 de Jascha Heifetz y Toscha Seidel despliegan un uso más amplio e intenso del *vibrato*; en la sección inicial de la grabación de Heifetz lo oímos en dieciocho notas y en veinticinco en la de Seidel, dos y casi

²¹ Flesch: *Art of Violin Playing*, p. 40.

²² Fritz Kreisler tocando *Liebesleid* de Fritz Kreisler, en *The Kreisler Collection: The Complete Acoustic HMV Recordings*, Biddulph compact disc LAB 009-10.

²³ Tres de las grabaciones de Hall han sido editadas de nuevo en *Great Virtuosi of the Golden Age*, vol. II, Pearl compact disc GEMM CD 9102. Muchos de los discos de Kubelik han sido reunidos en *Jan Kubelik, the Acoustic Recordings* (1902-1913), Biddulph compact disc LAB 033-34.

²⁴ Joseph Szigeti tocando el *Adagio* de la Sonata en sol menor, BWV 1001, de J. S. Bach, en *Joseph Szigeti: A Golden Treasury of His Best English Columbia 78s*, Music and Arts compact disc CD 813; Jascha Heifetz tocando el *Adagio* de la Sonata en sol menor, BWV 1001, de J. S. Bach, en *The Heifetz Collection*, vol. 3, BMG Classics compact disc 09026-61734-2.

tres veces más que en la de Joachim, respectivamente (véase el ejemplo 1)²⁵. Los discos de Heifetz y Seidel ciertamente confirman la preocupación de su profesor Leopold Auer, que temía que sus discípulos no fueran capaces de resistir la seducción del *vibrato*. Como Auer escribiera en 1921, “el uso excesivo del *vibrato* es un hábito por el cual no tengo tolerancia alguna, y siempre lo combato desde que lo observo en mis alumnos –aunque debo confesar que con frecuencia sin éxito”²⁶.

Modelos similares en el uso del *vibrato* pueden observarse en la comparación de las grabaciones de Sarasate con otras posteriores. Zino Francescatti, por ejemplo, introduce un amplio y rico *vibrato* desde el principio de sus *Aires gitanos* de 1922²⁷. El *vibrato* de Francescatti es mucho más una parte orgánica de su sonido que el de Sarasate, y de hecho es menos variable a causa de su intensidad constante. Es interesante notar que el violinista más joven toca el comienzo mucho más despacio que Sarasate, una decisión que pudo hacerse necesaria en parte debido a un deseo de vibrar casi todas las notas.

Ejemplo 1. Brahms, *Danza húngara* núm. 1 (arr. Joachim). Compases 1-24.

a. Joseph Joachim (grab. 1903).

b. Jascha Heifetz (grab. 1920).

c. Toscha Seidel (grab. 1940).

Allegro molto

The image shows the first measure of the piece in G major, 2/4 time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff, three rows of vibrato markings are shown: Joachim has a tilde (~) under each note; Heifetz has a tilde (~) under each note; Seidel has a tilde (~) under each note, and a wavy line under the final G4 note.

²⁵ Jascha Heifetz tocando la *Danza húngara* n° 1 de Johannes Brahms (en arreglo de Joachim), en *The Heifetz Collection: The Acoustic Recordings*, 1917-1924, BMG compact disc 0942-2-RG; Toscha Seidel tocando la *Danza húngara* n° 1 de Johannes Brahms (en arreglo de Joachim), en *The Auer Legacy*, Volume Two, Appian compact disc CDAPR 7016.

Una nota acerca de la medición del vibrato: Este ejemplo indica solamente la presencia del *vibrato*, no la frecuencia o la amplitud de tono. Existe software para ordenador capaz de medir estos aspectos del vibrato, pero no se ha usado aquí porque programas de tales características sólo analizan de modo fiable las interpretaciones sin acompañamiento. Todas las observaciones en este capítulo sobre el vibrato de determinados violinistas surgen pues de una escucha cuidadosa de grabaciones. Aún teniendo este enfoque sus limitaciones, las conclusiones que se sacan con este método de escucha están basadas en la percepción humana, no en diferencias quizás imperceptibles y sólo medibles por un ordenador.

²⁶ Auer, Leopold: *Violin Playing as I Teach it*, Stokes, Nueva York, 1921, p. 62

²⁷ Zino Francescatti tocando *Aires gitanos* de Pablo Sarasate en *Zino Francescatti: The Complete HMV Recordings*, Biddulph compact disc LAB 030.



Muchos ejemplos similares podrían elegirse entre los centenares de grabaciones publicadas a comienzos de siglo²⁸. Un muestrario más amplio, sin embargo, serviría sólo para subrayar lo que debería resultar claro partiendo de las pruebas auditivas y escritas que aquí presentamos: las primeras décadas del siglo XX presenciaron una transformación fundamental del uso del *vibrato* en el violín.

Si bien los estudiosos están básicamente de acuerdo en que al inicio del siglo los violinistas comenzaron a usar el *vibrato* más frecuente y manifiestamente, poco se ha argumentado sobre la razón de *por qué* esto sucedió así. Se han sugerido algunas posibilidades, no obstante, y vale la pena referirse a ellas.

Una posibilidad es que el nuevo *vibrato* surgiera como reflejo de un cambio en los ideales artísticos. Hemos de recordar, sin embargo, que la nueva práctica se encontró con un fuerte rechazo de la crítica. Y no es sorprendente que los violinistas de la vieja escuela, tales como Joachim y Auer, lucharan contra la novedad, pero es que la resistencia continuó hasta mucho

²⁸ Para más comparaciones, véase el estudio sobre el *vibrato* en los instrumentos de cuerda en grabaciones, *Early Recordings and Musical Style* de Robert Philip, pp. 97-108, que complementa y corrobora el presente estudio.

después de que el *vibrato* se hubiera convertido en una práctica establecida²⁹. Así, a la altura de 1950 la violinista Adila Fachiri se quejaba aún del “ininterrumpido y nauseabundo *vibrato* usado por los violinistas del tiempo presente”, y todavía más recientemente, Hans Keller condenaba la “manía del *vibrato*” en el moderno arte del violín³⁰. En su *Vibrato on the Violin*, Werner Hauck ve el nuevo *vibrato* como parte de una tendencia más amplia. “Alrededor de 1900,” observa Hauck, “las concepciones sobre el Universo cambiaron”, dando lugar a una variedad de fenómenos, del impresionismo y el expresionismo, a la teoría cuántica y el psicoanálisis. “¿Puede sorprendernos”, se pregunta refiriéndose al nuevo *vibrato*, “que el arte del violín, como un sismógrafo sensible, fuera influenciado por todo esto y haya también reaccionado?”³¹. Esta conclusión no es verificable y resulta, en realidad, contraintuitiva. Si consideramos las agudas aristas, líneas definidas y superficies duras y pulidas que son comunes en el arte y en la arquitectura de la época (por ejemplo, Art Deco, Bauhaus, Cubismo, Precisionismo), podríamos concluir razonablemente que un sonido limpio y sobrio del violín con *menos*, y no más *vibrato* es el que se habría adoptado. La fuerte y continua oposición al nuevo *vibrato*, así como su incongruencia con tendencias más amplias, sugiere que su desarrollo no estuvo, o al menos no únicamente o al principio, ligado a consideraciones estéticas.

Robin Stowell ha sugerido que la introducción de la barbada al principio del siglo XIX contribuyó al origen del nuevo *vibrato*. La barbada, que transfirió el peso del violín al cuello y al hombro, liberó la mano izquierda, que previamente ayudaba a mantener el violín firme contra el tórax. Según Stowell, la “gradual adopción de la sujeción más estable con la presión de la barbilla... liberó la mano izquierda para cultivar un movimiento de *vibrato* más fluido”³². Quizá la gama más completa de movimientos de la mano izquierda fue necesaria para el nuevo *vibrato*, pero esta teoría no nos explica por qué éste se desarrolló al principio del siglo XX y no varias décadas antes, coincidiendo con el uso generalizado de la barbada. Es claro que no fue la *posibilidad* de un *vibrato* prominente lo que llevó a su realización.

Otra teoría vincula la evolución del *vibrato* a un cambio posterior en el instrumento: la adopción de cuerdas de metal. Después de la Primera Guerra Mundial, los violinistas comenzaron a sustituir sus cuerdas de tripa por otras de acero. Éstas tienen un sonido más duro, con

²⁹ Véase, por ejemplo, Vercheval, Henri: *Dictionnaire du violoniste*, Fischbacher, París, 1923, p. 129; y Bonavia, Ferruccio: “On Vibrato”, *Musical Times* 68, 1 de diciembre 1927, pp. 1077-1078.

³⁰ Fachiri, Adila: “Trends in Violin Playing”, *Music and Letters* 31, octubre 1950, p. 282; Keller, Hans: “Violin Technique: Its Modern Development and Musical Decline”, en *The Book of the Violin*, ed. Dominic Gill, Rizzoli, Nueva York, 1984, pp. 149-150.

³¹ Hauck, Werner: *Vibrato on the Violin*, trad. al inglés Kitty Rokos, Bosworth, Londres 1975, pp. 23-24.

³² Stowell, Robin: “Technique and Performing Practice”, en *The Cambridge Companion to the Violin*, ed. Robin Stowell, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 130.

lo que los violinistas podrían haber sentido la necesidad de dulcificarlo mediante un *vibrato* generoso. Pero el cambio en las cuerdas no pudo ser el impulso principal que subyace bajo el nuevo *vibrato*, que surgió mucho antes de que la mayoría de violinistas usaran cuerdas de metal. El cambio generalizado al metal empezó en torno a 1920 pero no fue completo hasta cerca de la Segunda Guerra Mundial. Es más, es posible oír en discos a violinistas que tocan con un *vibrato* generoso en cuerdas de *tripa*, mientras que otros, que es sabido que usaban acero, vibraban infrecuentemente. Entre tales ejemplos contradictorios se incluye el acusado *vibrato* de Kreisler en sus más tempranas grabaciones, hechas en un momento en que todos los violinistas usaban *tripa*, especialmente en las cuerdas graves, y el *vibrato* selectivo de Maud Powell sobre una cuerda *mi* de acero en sus discos de los años diez³³. De modo que el cambio a metal puede haber contribuido al nuevo uso del *vibrato* pero no pudo ser su causa.

La fuerza más comúnmente citada tras el origen del nuevo *vibrato* es la influencia de Fritz Kreisler. Ya desde 1924, cuando Carl Flesch defendía que Kreisler “empezó un cambio revolucionario” en el uso del *vibrato*, los críticos le señalaban como el precursor de este aspecto de la técnica en la interpretación violinística³⁴. Esta sugerencia es verosímil, ya que Kreisler fue inmensamente popular a principios del siglo XX, ampliamente escuchado tanto en concierto como en sus discos, que exhibían un *vibrato* robusto y casi constante. Yo pongo en cuestión, sin embargo, que el origen de este desarrollo pueda realmente situarse en Kreisler. Hubo un retraso significativo, de al menos quince años, entre el “cambio revolucionario” de Kreisler y la adopción más generalizada del *vibrato*. Un *vibrato* impulsivo y casi ininterrumpido es evidente desde los primeros discos de Kreisler en 1904 y, no obstante, si bien ya se le había escuchado y admirado en toda Europa y en los Estados Unidos desde el cambio de siglo, la mayoría de los violinistas no adoptaron una práctica comparable hasta los años veinte. Más que haber iniciado la nueva práctica, resulta más probable pensar que Kreisler fue considerado como un modelo cuando otros violinistas empezaron a usar un *vibrato* más llamativo.

³³ Las primeras grabaciones de Fritz Kreisler han sido reeditadas en *The Kreisler Collection: The Complete Acoustic HMV Recordings*, Biddulph compact disc LAB 009-10. Se pueden oír ejemplos de cómo tocaba Powell entre 1909 y 1917 en Maud Powell, compact disc Biddulph LAB 094. En una entrevista que dio alrededor de 1918, Powell comentaba que había estado usando una cuerda de *mi* metálica desde doce años atrás, así que probablemente estas grabaciones fueran hechas todas con la cuerda de *mi* metálica; ver Maud Powell, entrevista con Frederick Martens, en Martens, Frederick: *Violin Mastery*, Stokes, Nueva York, 1919, pp. 194-195.

³⁴ Flesch: *Art of Violin Playing*, p. 40. Véase también Bonavia, Ferruccio: “Violin Playing during the Past Fifty Years”, *Strad* 50, mayo 1939, p. 7; Roth, Henry: *Master Violinists in Performance*, Paganiniana, Neptune City (NJ) 1982, p. 26; Keller: “Violin Technique”, p. 149; Boyden con Monosoff: “Violin Technique”, p. 102; Stowell: “Technique and Performing Practice”, p.131; y Philip: *Early Recordings and Musical Style*, p. 106.

El papel de las grabaciones

Si se han propuesto varias teorías para explicar la transformación de la técnica del violín, lo cierto es que ninguna de ellas nos explica suficientemente por qué el *vibrato* cambió y por qué cambió cuando lo hizo. Yo deseo explorar lo que quizá constituya una hipótesis radical: la de que la fonografía fue la principal responsable. Más específicamente, sugiero que un *vibrato* constante y fuerte fue volviéndose cada vez más útil para los concertistas de violín que grababan discos regularmente, y ello de tres maneras. Primero, ayudó a adaptarse a la distintiva y a menudo limitada receptividad de los primeros equipos de grabación. Segundo, podía disimular una afinación imperfecta, que es más perceptible en la grabación que en vivo. Y tercero, podía ofrecer una sensación incrementada de la presencia del intérprete en el disco, transmitiendo a los oyentes privados de la vista de aquél todo lo que el lenguaje corporal y las expresiones faciales habrían comunicado en el concierto.

Cuando se graba para el pabellón acústico con forma de megáfono, el violinista se enfrenta a toda una serie de alternativas desfavorables: tocar lo más cerca posible del pabellón –a riesgo de golpearlo y arruinar la toma– o bien tocar a una distancia cómoda, al riesgo de resultar inaudible. El violinista Arcadie Birkenholz hizo notar lo siguiente, refiriéndose a la primera alternativa en los días de la grabación acústica:

Tenías que ponerte muy cerca del pabellón para que el sonido quedara registrado. Y cuando lo hacías así, a veces tu arco o tu brazo lo golpeaban y eso ponía fin a la grabación –tenías que empezar el disco de nuevo³⁵.

Un problema diferente pero igualmente indeseado tenían los violinistas que grababan ante micrófonos. El problema era que los micrófonos recogían los sonidos de fricción del arco en movimiento, sonidos que raramente se oían en la sala de conciertos debido a la distancia entre el violinista y el público. Un violinista veterano en el mundo de la grabación, Louis Kaufman, señaló:

[En el estudio] tienes que ser un poco más cuidadoso con la presión del arco. No te atreves a presionar para obtener los mismos niveles de *forte* que podrías obtener en una sala, en la que el aire del espacio se traga gran parte del ruido superficial³⁶.

El violinista que grababa acústicamente, pues, necesitaba un modo de proyectar el sonido hacia el pabellón, y no le bastaba con tocar más fuerte. Y el violinista que grababa eléctri-

³⁵ Arcadie Birkenholtz, entrevista con John Harvith y Susan Edwards Harvith, 11 de diciembre de 1974, en Harvith y Harvith, eds., *Edison, Musicians, and the Phonograph*, Greenwood, Westport (CT), 1987, pp. 65-67.

³⁶ Louis Kaufman, entrevistas con John Harvith y Susan Edwards Harvith, 20-21 de diciembre de 1974 y 1 de septiembre de 1975, *ibid.*, p. 116.

camente –es decir, con micrófonos– necesitaba poder evitar proyectar el frotamiento que normalmente es inaudible pero sin sacrificar el sonido o la amplitud de la gama dinámica.

El *vibrato* ayudaba a los violinistas a resolver ambos problemas. Para los que grababan acústicamente, un *vibrato* fuerte ayudaba a proyectar su sonido a máquinas poco sensibles gracias a las periódicas fluctuaciones en intensidad –variaciones en la presión debidas a la contracción y la expansión del aire– que caracterizan a esta técnica³⁷. Usando más *vibrato* el artista podía incrementar en la grabación el volumen efectivo de una nota sin tener que exagerar la presión ni llegar a tomar contacto con el pabellón. Una comparación de dos grabaciones acústicas del *Nocturno* en mi bemol de Chopin (transcrito para violín) ilustra este punto. La última nota es un *mi bemol* agudo, tan alto que las máquinas acústicas eran normalmente incapaces de captarlo. De hecho, es casi inaudible en la grabación de Mischa Elman de 1910, en la que el artista no emplea *vibrato* alguno. En la versión de Jascha Heifetz de 1918, en cambio, la nota aguda es mucho más fácil de oír –gracias al *vibrato*, que le da una cualidad de pulsación–³⁸.

Así como un uso incrementado del *vibrato* ayudó a compensar la insensibilidad de los pabellones acústicos, también ayudó a los violinistas a proyectar su sonido a los micrófonos minimizando al mismo tiempo los ruidos del arco. Louis Kaufman reconocía la utilidad del *vibrato* en este sentido:

Es como un truco, ¿saben? –evitar los ruidos superficiales y al mismo tiempo conseguir la intensidad del sonido. *El vibrato ha de ser para ello algo incrementado: tiene que ser algo más rápido de lo que se necesita en la sala de concierto*³⁹.

De este modo, Kaufman incrementaba a conciencia su *vibrato* para atender las necesidades especiales de la grabación. Sin duda, otros también encontraron que un *vibrato* ampliado se adecuaba a las exigencias del nuevo proceso. De hecho, a muchos de los violinistas cuyas carreras abarcaron las etapas acústica y eléctrica, incluidos Bronislaw Huberman, Mischa Elman, Joseph Szigeti y Jascha Heifetz se les escucha usando un mayor *vibrato* en sus grabaciones eléctricas.

Además de asistir en la proyección del sonido, un uso incrementado del *vibrato* ayudó a los violinistas a ocultar en las grabaciones una afinación imperfecta. Desde luego que siempre ha sido importante tocar afinadamente, pero con la grabación ello resultaba crucial. La posibilidad de reproducir un disco repetidamente convierte a la mala afinación en permanen-

³⁷ Para un estudio sobre el “*vibrato* de intensidad”, véase Reger, Scott N.: “The String Instrument Vibrato” en *Vibrato*, pp. 322-323 y 330-331.

³⁸ La diferencia en audibilidad entre los dos *mi bemol* tiene poco que ver probablemente con mejoras en la tecnología de grabación entre 1910 y 1918. Ambas grabaciones fueron hechas con pabellones acústicos, y aparte de las notas muy agudas, el sonido en las dos grabaciones tiene una claridad similar.

te y la falta de la dimensión visual conlleva que los gestos o expresiones del intérprete no puedan desviar la atención del oyente del puro sonido, como puede suceder en concierto.

Cuando los violinistas *no* usan *vibrato*, la colocación de sus dedos ha de ser absolutamente precisa; la más mínima desviación es percibida inmediatamente como desafinación. El *vibrato*, por el contrario, da al violinista un cierto espacio de oscilación –literalmente– para encontrar el centro de la nota. Paradójicamente, con el *vibrato* uno no tiene que *ser* preciso para *sonar* preciso. Una nota tocada con *vibrato* –si éste no es demasiado amplio o lento– es percibida como una única altura, a pesar de que uno puede oír frecuencias que cambian rápidamente. De este modo, con tal de que el violinista empiece a vibrar inmediatamente, el posicionamiento inicial del dedo no necesita ser exacto. La experimentación científica ha probado, de hecho, este extremo. De acuerdo con las conclusiones de un estudio de 1998, “el *vibrato* permite a los intérpretes más tiempo para ajustar su afinación antes de que el público pueda detectar la nota desafinada”⁴⁰. Es significativo que hasta la llegada del fonógrafo los violinistas no empezaran a reconocer ampliamente la utilidad del *vibrato* para evitar la mala afinación. En 1919 Edmund Severn describió el *vibrato* como un “camuflaje”; Auer se quejaba en 1921 de que demasiados artistas usaran el *vibrato* “con la actitud del avestruz, para ocultar la mala producción del sonido y la mala afinación”; y en 1924 Flesch observaba cáusticamente que los violinistas que usaban *vibrato* pueden con ello “crear la impresión de tocar afinadamente”⁴¹. Dada la alta perceptibilidad de la mala afinación en las grabaciones, el reconocimiento de que el *vibrato* pudiera compensar una colocación errónea de los dedos, y la concurrencia del auge del *vibrato* con el incremento de la actividad de grabación entre los violinistas, parece razonable concluir que los concertistas profesionales del violín empezaron a utilizar más *vibrato* en parte para ocultar su mala afinación ante el inmisericorde fonógrafo.

Digo “en parte” porque existe aún un tercer aspecto en el cual el *vibrato* puede ser entendido como una respuesta a las exigencias de la grabación: la técnica podría también ayudar a compensar por la pérdida del elemento visual en las grabaciones. En un concierto, al contrario que en los discos, los intérpretes comunican al público y el público reacciona a los intérpretes tanto a través de la vista como con el sonido. Piénsese en la observación de Robert Schumann acerca de Franz Liszt en una actuación pública:

³⁹ Kaufman, entrevista, p. 116; cursivas añadidas.

⁴⁰ Lilit Yoo, Stephan Moore, David Sullivan, e Ichiro Fujinaga: “The Effect of Vibrato on Response Time in Determining the Pitch Relationship of Violin Tones”, *Proceedings of the International Conference on Music Perception and Cognition*, 1998, pp. 477-481.

⁴¹ Edmund Severn, entrevista con Frederick Martens, en *Violin Mastery*, p. 237; Auer: *Violin Playing as I Teach It*, p. 59; Flesch: *Art of Violin Playing*, p. 20.

En el espacio de pocos segundos la ternura, la decisión, la exquisitez y la pasión desatada se sucedieron la una a la otra; el instrumento brilla y se inflama bajo las manos del maestro. Hay que oírlo y verlo; pues si Liszt tocara oculto por un telón se perdería una gran parte de su poesía⁴².

En 1993 la psicóloga musical Jane Davidson informó sobre descubrimientos sorprendentes que confirmaban la conclusión de Schumann. En un experimento, Davidson presentó a determinadas personas interpretaciones musicales grabadas en vídeo. Y lo hizo de tres maneras diferentes: con el vídeo pero sin sonido, con el sonido pero sin el vídeo y finalmente con sonido y vídeo ambos en acción. Se les pedía después a unas personas que describieran el grado de expresividad del intérprete, eligiendo entre plano, exagerado y proyectado, es decir equidistante de los extremos. Davidson encontró que los sujetos del experimento lograban la mayor exactitud al describir la expresividad del intérprete cuando simplemente veían la ejecución. Es decir, que las mayores puntuaciones las aportaban los que ni siquiera podían oír la música. A partir de estos resultados concluía Davidson que “la visión puede ser mucho más informativa que el sonido en la comprensión por el receptor de las intenciones expresivas del intérprete”⁴³. (Obsérvese el paralelo con el Efecto McGurk, mencionado en el capítulo I del libro *Capturing Sound*, de Mark Katz.) Una implicación de este estudio es ineludible: los oyentes pierden una considerable cantidad de información sobre la expresividad de las interpretaciones que oyen en disco.

Yo sugiero que el uso más frecuente e intensivo del *vibrato* ayudó a los violinistas a comunicar a oyentes invisibles lo que no podían hacer sus gestos y expresiones. No es coincidencia que en la era de la grabación los violinistas empezaran a reconocer que el *vibrato* podía ayudar a transmitir emociones. Al principio del siglo XX el *vibrato* era indistintamente descrito como el reflejo del “alma más profunda” del violinista, como una “vibración interior, psíquica”, o como el “barómetro de nuestras emociones e inspiraciones”⁴⁴. Antes de que los violinistas empezaran a grabar con mayor asiduidad, comentarios como éstos se hubieran referido al arco y no al *vibrato*.

Además, los violinistas vieron otra importante función para el *vibrato*: la individualización del sonido. Siegfried Eberhardt escribía en 1910 que “las características individuales de los diferentes artistas son [...] reconocibles sólo [...] cuando se emplea el *vibrato*”⁴⁵. En 1924,

⁴² Citado en Davidson, Jane W.: “Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians”, *Psychology of Music* 21, 1993, p. 103.

⁴³ *Ibid.* p.112.

⁴⁴ Wessely, Hans: *A Practical Guide to Violin-Playing*, Joseph Williams, Londres, 1913, p. 90; Maximilian Plilzer, entrevistado por Frederick Martens en *Violin Mastery*, p. 179; y Hahn: *Practical Violin Study*, p. 137.

⁴⁵ Eberhardt: *Violin Vibrato*, p. 14.

Carl Flesch notaba que el *vibrato* podría servir para identificar incluso a un violinista que no estábamos viendo:

Si dos violinistas cuyas cualidades tonales difieren totalmente tocan la misma secuencia de notas en el mismo instrumento detrás de un telón, cada uno usando su propio *vibrato*, el intérprete individual puede ser identificado con facilidad y certeza, mientras que sin la participación de la mano izquierda... la identidad del que toca sólo puede determinarse por el azar⁴⁶.

Creo que el nuevo énfasis en el *vibrato* como un medio tanto de transmitir emoción y de distinguir entre violinistas está en conexión con la ausencia en la grabación de una dimensión visual. En los tiempos en que ver acompañaba siempre a oír en la interpretación musical, no entraba en cuestión la identidad del intérprete y la expresividad de una interpretación era impetuosamente una función del impacto visual –y visceral– de la presencia física del intérprete. Era puramente hipotético que Schumann considerara a Liszt (u otro intérprete cualquiera) tocando fuera del campo visual –simplemente no se hacía–. Pero cuando Carl Flesch hablaba de oír a dos violinistas ocultos no estaba fantaseando, pues todo artista que graba es oído como si estuviera “detrás de un telón”.

Si bien es cierto que no había modo para los violinistas que grababan de proporcionar la dimensión visual de una actuación en público, sí era posible poner un sello claramente individual en el propio modo de tocar e incluso de restaurar algo de la “poesía perdida” por medio del uso del *vibrato*. Una revisión de las primeras grabaciones apoya esta conclusión. La “palpitación” de Mischa Elman podía ser distinguida con facilidad del *vibrato* “nervioso” de Jascha Heifetz; y nadie confundiría el temblor omnipresente de Fritz Kreisler con el uso esencialmente decorativo de esta técnica por Marie Hall. Y dentro de una única obra cualquiera de estos artistas podían decidir qué notas o frases enfatizar con un *vibrato* añadido o comunicar una intensidad emocional creciente o más relajada a través de los cambios de velocidad o amplitud de las vibraciones. Y sin embargo, mientras que todas las variedades, matices y velocidades del *vibrato* pueden ser percibidas, el estudio de las grabaciones históricas del violín revela claramente la transformación del *vibrato* desde un mero accesorio para un sonido expresivo del violín a un elemento constitutivo del mismo.

* * *

Espero haber hecho una defensa convincente de la tesis que vincula la grabación y la aparición del nuevo *vibrato*. En primer lugar, es correcta la relación temporal: oímos los prin-

⁴⁶ Flesch, *Art of Violin Playing*, p. 35.

cipios del nuevo *vibrato* justo en el momento en que la grabación se tornó en una actividad profesional importante para los violinistas. En segundo lugar, el uso del *vibrato* permitía a los violinistas resolver los desafíos específicos de la grabación: la insensibilidad del pabellón acústico y la problemática sensibilidad del micrófono, la realzada percepción de la pobre afinación y la ausencia del elemento visual.

Quiero aclarar, no obstante, que al centrarme en la influencia de la grabación no pretendo excluir otras posibilidades. El cambio en los gustos, la técnica de ciertos artistas en concreto y la evolución de determinados aspectos físicos del violín tuvieron sin duda influencia a la hora de diseñar la práctica del *vibrato*. Y sin embargo, por separado o en conjunto no dan una explicación completa del cambio en esa práctica. Mantengo que la grabación del sonido fue la causa más directa y quizá la única condición *necesaria* para el origen del nuevo *vibrato*.

¿Qué se deduce, pues, de esta conclusión? Muy concretamente, que ahora podemos entender mejor las fuerzas que hay detrás de un cambio importante en la práctica de la interpretación violinística. De esta mutación surgió un sonido nuevo y distintivo, que nos ha acompañado hasta el día de hoy. En la práctica, los violinistas con conciencia histórica pueden inspirarse en las grabaciones tempranas de Beethoven y Brahms para usar un *vibrato* más selectivo en el repertorio romántico y no solamente en las obras barrocas y clásicas. Los violinistas que graban, ya sea comercialmente o para su propio uso, pueden reflexionar también sobre cómo ellos responden a las demandas de la tecnología. Tal autoconocimiento podría llevar a una fructífera reevaluación de la técnica o del estilo.

Existen asimismo implicaciones más amplias, dado que estoy poniendo en cuestión nuestras ideas preconcebidas sobre la naturaleza de la grabación del sonido. Como señalo a lo largo del libro *Capturing Sound*, la grabación no es sólo un medio para la preservación, sino también un catalizador. Para explotar mejor las posibilidades de esta tecnología, los violinistas hicieron un pequeño ajuste de su manera de tocar, pero que supuso una transformación profunda del modo en que la belleza musical es valorada. Como hemos visto, el nuevo *vibrato* surgió como una acomodación a determinadas circunstancias prácticas, pero más tarde fue valorado por su potencial expresivo. La necesidad, al parecer, puede ser a veces la madre de la estética. ■

Traducción: Laurence Schröder