EL VIBRATO.

Notas sobre acústica e historia

Cuando hacemos música con un instrumento como la flauta, bien a solo o con acompañamiento, especialmente al tocar un cantabile, nunca sería completa su interpretación si privásemos a los sonidos, de esa vida interior ondulante que llamamos vibrato. Por ello no concebimos la idea de interpretar, donde el vibrato se encuentre ausente.

Cada época valora de forma diferente el material y los elementos expresivos que intervienen en el discurso musical. En la música del XVIII, por ejemplo, el concepto viene a ser distinto, pues en principio, la tensión que resulta entre el bajo y la voz (línea melódica), expresado en la relación disonancia-consonancia, es la referencia vertical sobre la que está concebida y fundamentada generalmente y, por tanto, un vibrato que altere estos parámetros está desvirtuando esa óptima relación polifónica. También en lo relativo a la calidad del sonido producido por los instrumentos, que ya de por sí era lo suficientemente expresivo -sin tener en cuenta su afinación- como para añadirle otro componente. No obstante, no puede afirmarse que no se empleara, puesto que sería un error que nos conduciría, por desinformación, a realizar interpretaciones absurdas y sorprendentes.

Durante el romanticismo se considera que la voz debe ser completamente libre y que por tanto puede ser muy vibrada ya que no es importante el que por existir dicha autonomía se produzcan algunos choques disonantes con el resto de las voces al oscilar de forma arbitraria. Además, el elemento estético de la búsqueda de la expresión dentro del propio artista, incluida la imitación del *bel canto*, rey casi absoluto de gran parte del siglo, propiciará su uso y también su abuso.

El vibrato, es en cierto modo, un enriquecimiento expresivo del sonido musical, producido por la fluctuación de la afinación, la fuerza, el timbre o todas sus posibles combinaciones.

De esos tres tipos de oscilaciones, la de la afinación es con mucho la más importante en lo que respecta a las voces y las cuerdas.

Las oscilaciones de la afinación pueden producirse en un instrumento de cuerda antiguo, por ejemplo, como el vibrato de dos dedos en los violagambistas, producido por trinar a distancia de microtonos, y en la flauta, al aumentar y disminuir sucesivamente la presión del aliento que se insufla.

Las oscilaciones de intensidad pueden originarse también por el tremulante del órgano, donde las vibraciones son causadas por la interrupción intermitente del aire insuflado por los fuelles. Otro vibrato de intensidad es el producido en las cuerdas por las pulsaciones de presión del arco, frotando sobre las cuerdas sin interrupción, o en los instrumentos de viento por las pulsaciones similares con el aliento.

Las oscilaciones del timbre, no parece que se obtengan por un procedimiento concreto, pero con frecuencia se materializa como producto de la intensidad y las variaciones de afinación conjuntamente, siendo en los instrumentos de cuerda frotada en particular donde mejor se manifiesta, además de la voz.

El carácter reposado del vibrato de afinación en el efecto fisio-psicológico, fue demostrado con la teoría de la «Sonancia»: el vibrato como oscilación sobre determinado umbral de velocidad (por ejemplo entre 6,5 y 7 ciclos por segundo) produce la sensación de enriquecimiento sonoro en la percepción a medida que la oscilación disminuye, generalmente hasta el punto de desaparición. La acción misteriosa que se produce en el cerebro es semejante a la producida por la fusión estereofónica en comparación con el sonido mono, que posee menos fondo o, también entre la estereoscopia (Película en tres dimensiones) y el cine normal.

La transformación de ello ocurre a través del umbral crítico de las pulsaciones de afinación que, es comparable a la rotación de un disco con los colores del arco iris, que se vuelve blanco ante nuestra vista cuando la velocidad de rotación se aproxima al umbral crítico. El ojo solo ve el blanco porque es engañado y, el error de entendimiento es considerable. Por dicho motivo, este fenómeno misterioso ha hecho que diversos autores *puristas*, a lo largo de la historia condenaran su uso, aunque estas *impurezas* pasan desapercibidas generalmente. Viene así justificado el tratamiento escénico dado por **Lully** a sus obras, ya que exigía de sus actrices un mayor dominio del teatro que del canto en sí, porque el vibrato podía empañar la declamación.

El vibrato vocal, puede decirse sin temor a equivocarse que es intemporal -sin que ello quiera decir que siempre se hiciera de la misma manera-. En el caso de los instrumentos en la música occidental, el vibrato puede ser tan antiguo como los mismos instrumentos. Robert **Haas** en su obra *Aufführungspraxis der Musik*. Wildpark-potsdam (1931), menciona el efecto del vibrato en la Grecia Clásica a través del uso del plectro aplicado a la Kitara.

El vibrato, es en cierto modo, un enriquecimiento expresivo del sonido musical, producido por la fluctuación de la afinación, la fuerza, el timbre o todas sus posibles combinaciones.

En la Edad Media, unos Neumas ornamentales específicos determinaban el *trémula* o *trémolo*, es decir, las pulsaciones de la voz: el quilisma o trino, la plica o apoyatura, el bipunctum, tripunctum, apostropha, distropha, bistropha, tristropha o bivirgis, trivirgis, scandicus, salicus, climacus, pes flexus, etc.

De todo esto podemos deducir que existe un intento de avivar y colorear de forma adicional un sonido musical, digamos que «incoloro».

En la actualidad, la tendencia general en la interpretación es emplear extensivamente el vibrato de un modo generalizado, mientras que aquellas interpretaciones que intentan ser *históricas* no lo usan completamente o lo restringen de forma severa.

La razón de esa discrepancia y el grado de su utilización durante los siglos

CORTESÍA DE FLAUTA Y MÚSICA

XVII y XVIII, se ha convertido en toda una controversia. Ahora bien, el uso extensivo del vibrato no es como muchos creen un fenómeno moderno, nadie tiene la evidencia de la manera de cantar antes de 1.800 sobre que no utilizaran el vibrato. Ha habido algunos intentos esporádicos, plasmados en ensayos, artículos en prestigiosas revistas y tesis doctorales, para resolver esta cuestión pero no han sido definitivamente convincentes. **W.A. Mozart** escribe en una carta del 04.04.1787, sobre el oboista J. Christian **Fischer**, quien «...toca lo más parecido a un principiante y tiene un sonido nasal tembloroso...". Esta es posiblemente una acusación a los defectos técnicos de fischer y no al uso correcto del vibrato.

> El uso extensivo del vibrato no es como muchos creen un fenómeno moderno, nadie tiene la evidencia de la manera de cantar antes de 1.800 sobre que no utilizaran el vibrato.

La denominación de vibrato es muy reciente, posiblemente de comienzos del siglo XX. Durante los s. XVII y XVIII, existieron diversas denominaciones.
En Francia: ***Flattement, Balancement, Plainte, Battement.***
En Alemania: ***Bebung, Schwebung, Tremulo o Tremulant.***
En Inglaterra: ***«Close shake»***
En Italia: ***Tremolo, Ondeggiamento.***

A tenor de los testimonios con que podemos contar de las obras teóricas del pasado y, siempre ante la dificultad que entraña captar con absoluta precisión, opiniones que están sujetas por una parte, a un modo de sentir que en realidad nos es desconocido en su último significado y, por otra parte, a una deficitaria y ambigua en muchos casos instrucciones que desvelen de una forma definitiva la práctica del vibrato, se puede decir que en efecto se hacía, pero no en la forma como se utiliza en la actualidad.

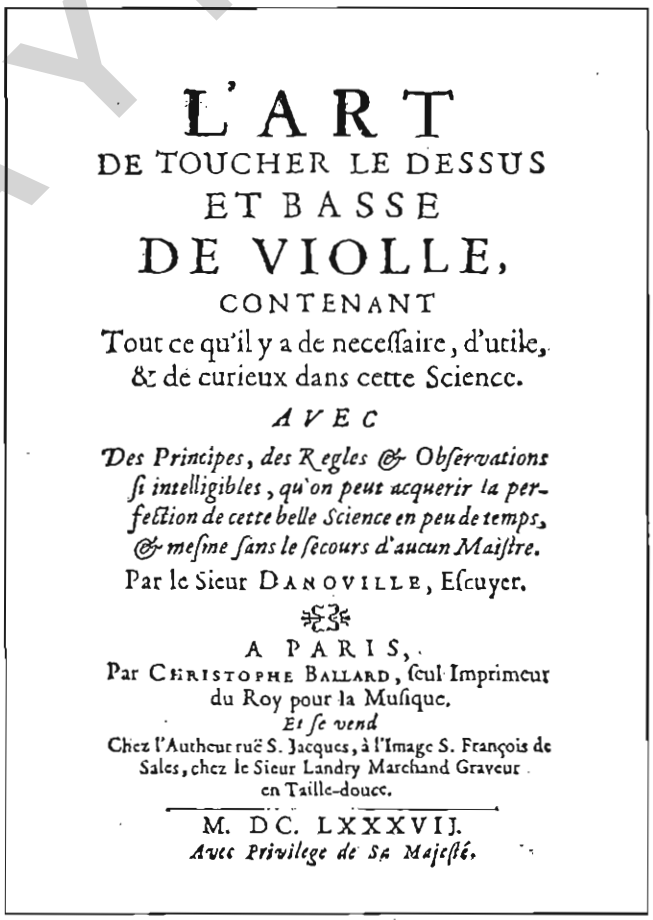
En primer lugar cabe plantearse que, si para el músico de los siglos XVII y XVIII, y me refiero sobre todo a los instrumentistas, el vibrar hubiera sido tan importante como para el músico de nuestros días, lo más seguro es que se hubieran escrito muchísimas páginas de los tratados instrumentales abordándose este «aspecto» en relación con la ejecución, incluyendo ejercicios para su dominio, consejos sobre su utilización en los diferentes movimientos, velocidad, amplitud, etc. cuando en realidad no disponemos de la abundancia de documentos que podríamos esperar y, sí, solo unos párrafos, integrados por regla general en un contexto diferente o no específico, sobre todo teniendo en cuenta que las fuentes a las que me refiero y que van apareciendo en este artículo, son obras llenas de explicaciones absolutamente jugosas.

Una vez más se da por sentado, como en el caso de la articulación y la ornamentación durante el barroco tardío, que el instrumentista o cantante ya realiza el vibrato sin apenas tener que planteárselo y, esto quiere decir que el *flattement* (balanceo de los dedos sobre los agujeros abiertos inferiores) en los instrumentos de viento madera, pudo haberse realizado simplemente como una imitación del vibrato de los instrumentos de cuerda.

En Francia, **Basset** (cuyo nombre se desconoce), escribió acerca del laúd en la «Harmonie universelle» (1636) de Marin **Mersenne**. Describe la violenta sacudida de las manos sin levantar los dedos de las cuerdas, añadiendo el interesante comentario que el vibrato (él le llama extrañamente «verre cassé»), fue utilizado poco frecuentemente como reacción a su exagerado uso por la generación anterior. Aquí tenemos el testimonio de un «swing» de moda, sobre el que **Basset** considera, que los dos extremos son deplorables. (**Mersenne**, Harmonie universelle: Traité des instruments à chordes, Cap. 3 págs 80-81).

Thomas **Mace** (Musick´s Monuments... pág. 109. London, 1676. reedición, París 1966), inglés de la escuela francesa de laúd, confirma en 1676 un «manieren» al que llama «sting», usando como símbolo un signo que representa una onda horizontal, describiendo su ejecución del siguiente modo: «...es bonito y claro pero no amanerado para estos días...» sin embargo, lo encuentra excelente para ciertos afectos.

Hacia finales del siglo XVII, tenemos amplia documentación de los violagambistas franceses sobre el uso del vibrato. Conocían dos tipos diferentes: **1º**) Se prefirió principalmente y era hecho con dos dedos. El dedo más bajo estaba firmemente situado en la cuerda y el superior presionaba fuertemente contra la cuerda más baja. Una agitación de la mano acercaba el dedo superior con una suave percusión contra la cuerda. El


L'ART
DE TOUCHER LE DESSUS
ET BASSE
DE VIOLLE,
CONTENANT
Tout ce qu'il y a de necessaire, d'utile, & de curieux dans cette Science.
AVEC
Des Principes, des Regles & Observations si intelligibles, qu'on peut acquerir la perfection de cette belle Science en peu de temps, & mesme sans le secours d'aucun Maistre.
Par le Sieur DANOVILLE, Escuyer.
A PARIS,
Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique.
Et se vend
Chez l'Autheur ruë S. Jacques, à l'Image S. François de Sales, chez le Sieur Landry Marchand Graveur en Taille-douce.
M. DC. LXXXVII.
Avec Privilege de Sa Majesté.

CORTESIA DE FLAUTA Y MÚSICA

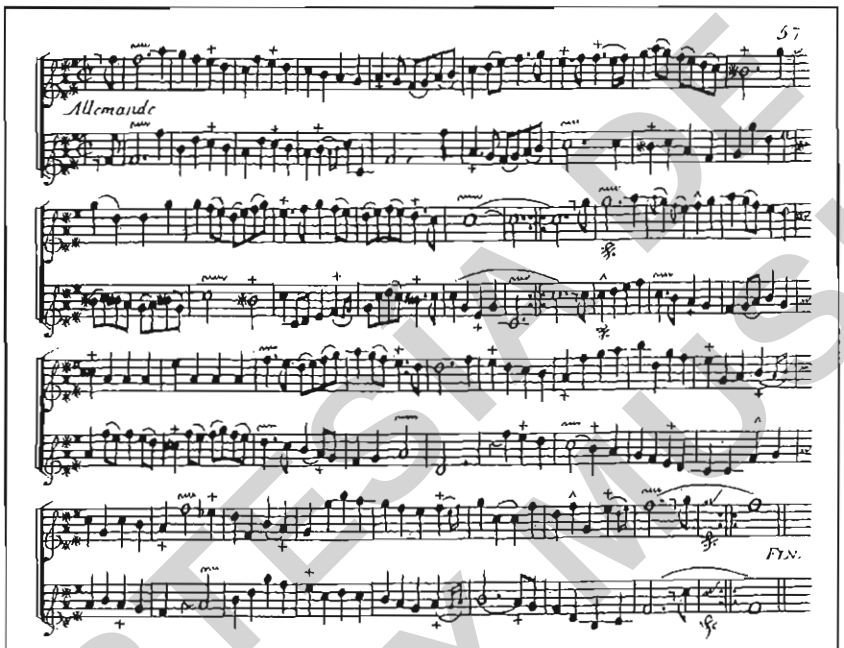
resultado fue el trino con una oscilación de microtono. (Jean Rousseau, Traité de la viole, pág 100. Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique... 2ª ed. Paris, 1683) (**Danoville**, L´art de toucher le dessus et basse de violle, pág 40. paris 1687. reedición facsímil, Ginebra 1972). Como este tipo de técnica de trino era posible solo con los tres dedos más próximos al pulgar, cuando el dedo meñique estaba sobre la cuerda, los violagambistas tuvieron que recurrir a la agitación de ese dedo. **2º**) Más tarde, sobre 1700, **Marais** y otros instrumentistas, dándose cuenta del potencial colorista del vibrato de dedo (con ingredientes de intensidad y timbre), extendieron su uso a los otros dedos sin abandonar por ello el estilo del vibrato con los dos dedos. **Danoville** escribe en 1.687 que el vibrato «battement», "...posee ternura y llena el oido con tristes y dulces languideces..." (L´art de basse de violle, pág 41).

El mismo año, Jean **Rousseau**, escribe que cuando se utiliza el vibrato «battement» (para el tipo, vibrato de un dedo) debería emplearse en cualquier lugar donde la longitud de la nota lo permita para prolongar el sonido en extensión. [tratado de viola, pág 100].

La interesante analogía de los violagambistas respecto al vibrato del segundo dedo puede ser hallada en los flautistas franceses. Cuando Jacques **Hotteterre** escribe en 1.707 (Principes de la flûte a bec...) o bien Flattement o tremblement minor, ya mencionado arriba, ambos términos expresan el vibrato. Dice que se ejecutan con la técnica del trino aunque solo se golpea el borde de los agujeros. Sin embargo, en vez de producirse el microtono alto de los violagambistas, el vibrato en la flauta se produce con el microtono bajo; golpeando el borde de un agujero inferior, se produce una suave variación de la afinación. Hotteterre confirma explícitamente que el flattement comienza en el sonido más bajo, que es lo contrario al trino. Cuando todos los agujeros están cerrados (por tocar la nota más grave) esta técnica resulta imposible, por lo que se «...debería agitar la flauta con el fin de imitar al flattement corriente..." (principes... pág 29-30). En su primer libro de piezas para la flauta (1.708), Hotteterre dice que el vibrato debe ser hecho mayormente en las notas largas y, que como en el caso de los diversos trinos y mordentes, se deben ejecutar despacio o rápido de acuerdo con el carácter y tempo de la pieza. (1er. livre «prefacio» 1.708).

Los teóricos, en general, tienen en su mente a la voz cuando tratan del «balancement», que dicen ser, unas ondas de la voz con una sola afinación. Los franceses utilizaron la línea horizontal en forma de onda :

Ej. Montéclair (principes , pág 85). Las líneas horizontales con forma de ondas no se tienen que confundir con el signo del trino. Sólo tiene significado de trino para la música de los teclados. Sebastián de **Brossard**, en su lexicon de 1703, describe el trémolo para cuerdas como un intenso vibrato producido por pulsaciones del arco, tocando repetidas notas del mismo sonido como si fuera a imitarse el «tremblant» (tremulante) de un órgano. El mismo adorno, dice, es también marcado «trem» para la voz. Como ejemplo de voz e instrumento, cita ejemplos de Lully (ópera Isis) y Gossec (misa de difuntos de 1760), en donde se usa el arco con ondulaciones en notas repetidas, probablemente en sintonía con un vibrato de la mano izquierda.

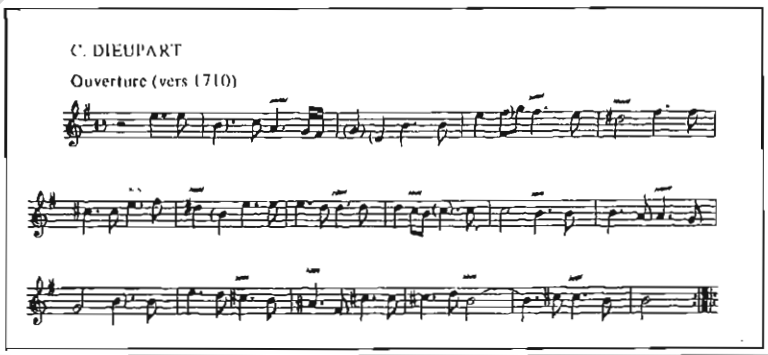


Allemande from *Huitième Suitte (Deuxième Œuvre)*, Philidor (Paris, 1718) — Pierre Danican

Charles **Delusse**, en su tratado de flauta de 1760 describe los tres tipos de vibrato.

1º) *El tremblement flexible*. Es realizado girando la flauta con el pulgar alrededor del eje sin perder la focalización del aire sobre la embocadura. Tras enumerar varias aplicaciones cabe destacar su combinación con los contrastes dinámicos. **Delusse** alaba su capacidad cuando se aplica a notas cortas «para hacer la melodía más agradable y tierna». Un recurso que debería ser utilizado tan frecuentemente como fuera posible.

2º) El producido con el aliento, pronunciando las sílabas «hou, hou, hou...» (en español sería



CORTESIA DE FLAUTA Y MUSICA

hu,hu,hu).

3º) El «*martellement*». se refiere al explicado por **Hotteterre** en su trino del borde del agujero «en donde se produce el mismo efecto que el vibrato del violín». (Delusse. L´art de la flûte. pág 9-10).

Después de **Delusse**, en 1.777 tenemos otra clara referencia para el violín de P. **Signoretti**. Hablando de «*le balancé*», lo identifica con el símbolo

y añade que está hecho por el movimiento de la muñeca mientras está sujeto el dedo contra la cuerda firmemente. también lo representa gráficamente y de forma ingeniosa mostrando un tipo de vibrato-*messa di voce* donde en una nota amplia, las oscilaciones empiezan pequeñas, se hacen largas hacia la mitad para cerrar al fin. [ ]

(Méthode de la musique et du violon, pág 11. 1.777)

Victor **Coche**, en "Méthode pour servir a l´enseignement... " de 1838 opina que el vibrato en la flauta debe hacerse como con la voz. Pone un ejemplo que da a entender que por una blanca se hacen cuatro pulsaciones de vibrato.

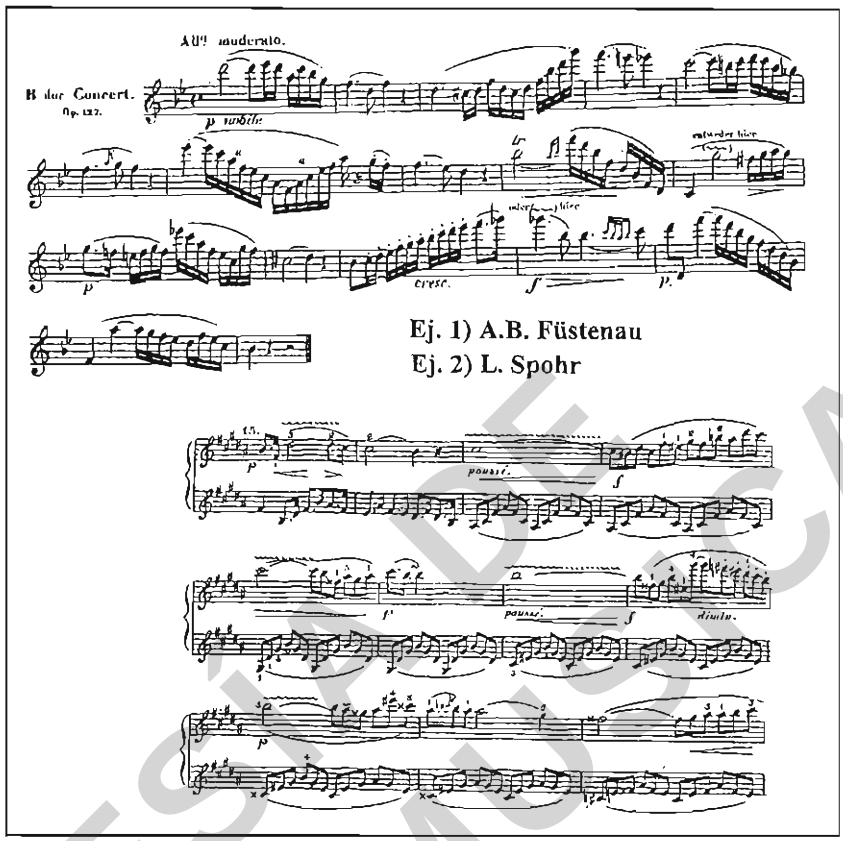
De Paul **Taffanel** tenemos una referencia en la Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, de 1926 vol.3 pág 1523. Adolphe **Hennebains**, discípulo de Altès y de Taffanel y sucesor de éste en la Ópera en 1891, comenta el sentido dado por aquel en dicho artículo: "...cuando él nos hablaba sobre las notas con vibrato o expresión, en fuerte o en piano, nos decía con aire misterioso que debía parecer que provenían de adentro. Uno tiene la impresión de que vienen directamente del corazón o del alma..."

En estas declaraciones existe una idea intuitiva de lo que se quiere obtener, lo mismo que cuando Marcel **Moyse** dice "... habla con la música...".

El comienzo del vibrato *moderno* en Francia, sucedió alrededor de 1905 y fue, como otras muchas aportaciones de los jóvenes músicos residentes en París, la Capital de la Música europea de ese momento, objeto de gran debate entre los intérpretes. Contó con partidarios enfebrecidos y con detractores encolerizados. En "Comment j´ai pu maintenir ma forme", Moyse escribe que: "...¿ El vibrato ?, era peor que el cólera... se hablaba de un flautista joven como de un criminal..." , y que en esos días se le llamaba al vibrato *Cache misère* (escondrijo de miseria). De sus declaraciones podemos saber que no era habitual hacia 1905 tocar con vibrato y que en muchos casos era inaudible por el efecto descontrolado del *vibrato de cabra*. De él es la famosa cita que recoge los comentarios de los músicos en la orquesta o en la cervecería: "... ¿ conoces tu a fulano ? -si. ¿Toca bien, que opinas ? -No, vibra.

"...no era habitual hacia 1905 tocar con vibrato..."

Concluye sus comentarios con la comparación del vibrato obtenido en los instrumentos de arco y en la flauta. Por último, en una tesis de Patricia **Ahmad** "The flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1808" de 1980, extraigo una declaración de George Barrère que dice: "...Durante trescientos años los flautistas han intentado tocar afinado. Así han inventado el vibrato..."



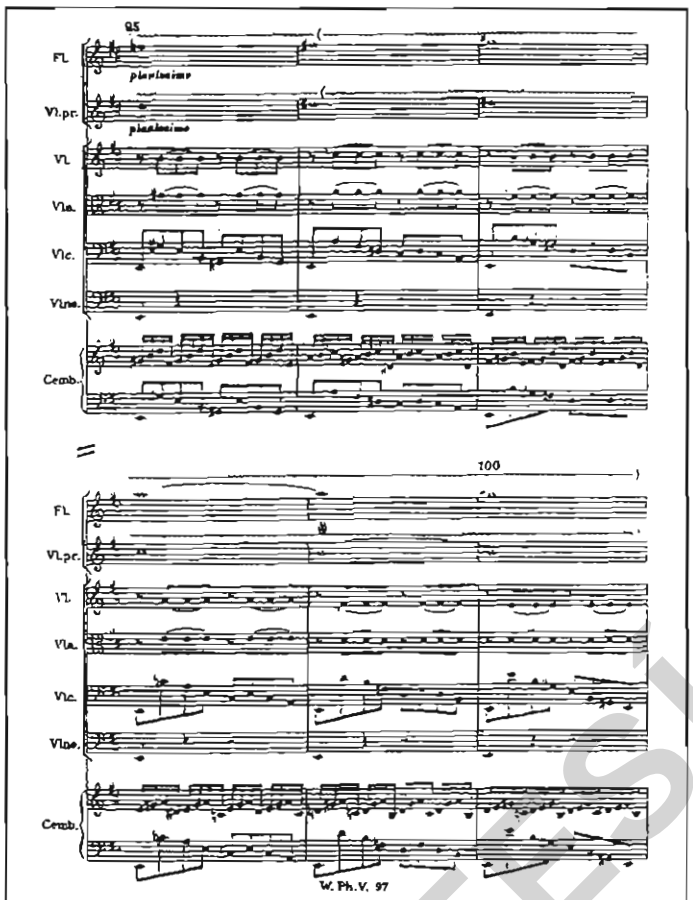
Ej. 1) A.B. Füstenau
Ej. 2) L. Spohr

En Italia, una antigua referencia sobre el vibrato de cuerda es el siguiente pasaje del tratado de viola (1.543) de Sylvestro **Ganassi**. «...A la vez se tiembla con el arco y con los dedos sobre el mango a fin de realizar la expresión adecuada para tocar triste y grave...» (Régola rubertina pt.1 capítulo 2). Trata aquí sobre la combinación de la mano izquierda (afinación) y la mano derecha (intensidad), siendo uno el vibrato que afecta a la afinación y el otro a la intensidad de los sonidos.

Lodovico **Zacconi** en su obra *Prattica di musica... de 1.592* se ocupa del vibrato vocal «... este trémolo debe ser sucinto y atractivo [succinto e vago]; cuando se fuerza se convierte en tedioso y molesto. 30 años más tarde (1627) Carlo **Farina**, pionero del virtuosismo en el violín, explica en su «*capriccio stravagante*» como surge el trémolo: «...por la pulsación del arco a la manera del trémolo en el órgano...»

Antonio **Cesti** usa este vibrato de arco en sus óperas. En *Il pomo d´oro* de 1.666 aparece lo que puede ser la más antigua representación del signo como una línea ondulada.

CORTESÍA DE FLAUTA Y MÚSICA



J. S. Bach. Concierto de Barandenburgo n. 5

Al comienzo del siglo XVIII, Vivaldi señala el mismo efecto con marcas gráficas sencillas sobre notas repetidas del mismo nombre y sonido. Aún a mediados de siglo, observamos en compositores como **Veracini** o el Padre **Martini** retomar la misma simbología de la línea ondulada. **Tartini** dedica en su tratado de ornamentación (1.750) un capítulo entero al trémolo, refiriéndose únicamente al vibrato de la mano izquierda. Explica como la velocidad del vibrato puede variarse, lento, rápido o, acelerarse en relación con el afecto (*Regole per arrivare a saper ben suonar il violino...* sobre 1.750 pág. 15-16) .

Tartini reserva el vibrato para ocasiones especiales, tratándolo como un ornamento en toda regla, pero no propone un símbolo especial para él. Casi al mismo tiempo, sin embargo, **Geminiani**, en el prefacio de (*The Art of Playin Violin... Londres 1.751*) aboga por un amplio uso de lo que llama «Close Shake» (sacudida cerrada). Enumera diferentes afectos en los que el vibrato puede producirse en notas largas y de media longitud, dependiendo de la dinámica del golpe de arco. En notas cortas, es simple «...hacer los sonidos más agradables y, por esta razón, debería realizarse con la frecuencia que fuera posible...»

En 1659, en Inglaterra, Christopher **Simpson** denomina al vibrato como «Close Shake» y está indicado mediante un trino dentro del mismo espacio o línea del pentagrama en donde se encuentra la nota real. *Division - violist (1.659)*

Henri **Purcell** en su ópera *The King Arthur*, en el acto III, escena 2, utiliza la línea ondulada para indicar las oscilaciones del arco, luego, en el vibrato crescendo de la voz en el «Cold Genius», del bajo.

En el siglo XIX, William Nelson **James**, editor pionero en publicaciones especializadas en la flauta, ensayista, crítico mordaz y flautista, en su libro: "A word or two on the flute", en la pág. 151 y sgg. Dice: "...existen tres diferentes sonidos para ser producidos por la flauta .- El primero es similar al sonido de los oboes... ...el segundo sonido es completamente lo contrario del precedente, ... la respiración es introducida en gran volumen dentro de la flauta... es como los principiantes producen el sonido... este es apropiado para tocar con expresión áspera y desgarradora... ...El gran test de talento del intérprete en este particular, es la producción del tercer sonido, que es con mucho el más bello y el más difícil de adquirir. Tenemos dos buenas referencias: Madame **Pasta** en canto y **Kean** en declamación..."

En la pág. 100: "...He hablado de las vibraciones en la flauta, y pienso, que cuando se aplica con juicio y en poca cantidad, el resultado es de muy buen efecto...", y "...los principiantes deberían tener mucho cuidado cuando lo emplean porque se baja y sube el sonido...". Por tales declaraciones, se muestra partidario del vibrato de intensidad sobre el de afinación.

A **James** se debe opiniones críticas sobre numerosos fllautistas de su tiempo. Sobre Charles **Nicholson**, que fue maestro suyo, opinaba entre otras muchas cosas que : "...El sonido que Mr. Nicholson produce con la flauta, es, posiblemente, la más extraordinaria cosa que jamás se hiciera. No es solo claro, metálico y brillante, sino que posee un volumen casi increible... un defecto de Mr. Nicholson es su perpetuo uso de la ornamentación... Sobre Louis **Drouet** destaca su inimitable articulación y clásico estilo, pero le atribuye también un pobre sonido y expresión.

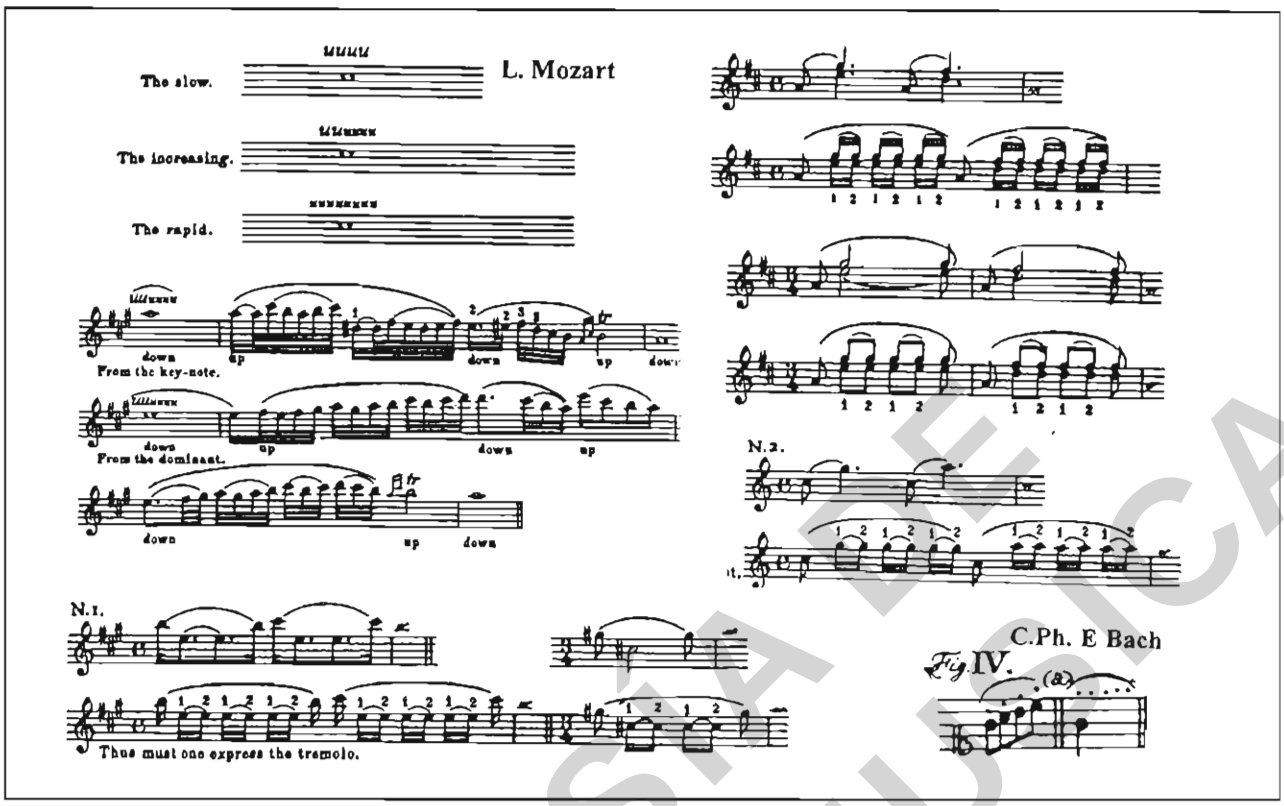
En la revista "The flautist´s magazine" (1827), de la que era editor, critica la expresión de José Ribas (recién llegado a las islas británicas) durante un concierto de los *Oratorios* del Covent Garden "...en relación con su gusto y estilo; no vacilamos un momento en pronunciarnos: inferior y deficiente en expresión y delicadeza..."

Nicholson, en su método "A school of the flute", utilizó el vibrato como ornamento y lo indicó con una línea ondulada sobre la nota que recibía el adorno. Aconseja que aplicado a una nota larga, se comience lento incrementando su velocidad a medida que el sonido se termina. Su aplicación más idónea corresponde al ámbito entre el primer mi y el segundo si.

> Para Mozart, el vibrato debería de ser como una discreta imitación instrumental de la voz.

En alemania, una antigua mención sobre el vibrato de la mano izquierda fue

CORTESIA DE FLAUTA Y MUSICA



hecha por **Martín Agrícola** hacia la mitad del siglo XVI, quien hablando de los violistas polacos, dice de manera poética cuan «libremente tiemblan» dulcificando la melodía (*Musica instrumentalis Deudsch [1.545])* (folio 42). Hacia el final del siglo, en 1.598, Georg **Quitschreiber**, se pregunta por la voz fluctuante «tremula voce optimur canitur». En el siglo XVIII, el *trillo* , se hace familiar en Alemania. En ambas formas, junto con las prácticas italianas de ornamentación. Como fue mencionado anteriormente, es en el modo legato donde se aplica, unido a las pulsaciones rápidas de intensidad.

Praetorius , sin embargo, en las explicaciones de su presentación de *Syntagma musicum de 1.619*, pudo estar la introducción y adopción en alemania del *trillo* con sus dos modos.

Praetorius expresa la opinión del vibrato espontáneo como contraste al artificial del *trillo*
-es un componente innato de la voz humana y un requisito para el cantante artístico-. Habla de los jóvenes que han sido instruidos en la manera italiana de cantar y enuncia como requisitos de la voz del buen cantante: belleza, vibrato y voz ondulada. Praetorius se queja de los frecuentes excesos de adornos porque dificultan el entendimiento del texto (Syntagma musicum cap. 3 pág. 229-31). Un siglo y medio después, encontramos este argumento confirmado por otra autoridad. **Mozart**, en una carta a su padre desde París el 12.06.1778
le cuenta las abusivas y desagradables pulsaciones de la voz de Meissner. Todo esto confirma la presencia del vibrato como subyacente en la *naturaleza de la voz,* como algo natural y como componente de la misma. Sin embargo, la manipulación de las pulsaciones le parecían abominables. Para **Mozart**, el vibrato debía de ser como una discreta imitación instrumental de la voz. Durante los 150 años que separan ambos documentos; **Praetorius** y **Mozart**, los teóricos alemanes no dejaron de tratar el vibrato. **Mattheson**, en 1.739 explica el término *tremolo* para laúd y violín como vibrato de afinación. Luego añade, cómo las pulsaciones pueden ser producidas en el violín con solo el arco y sin ningún cambio en la afinación. (*Volkommene capellmeister Pt.2 cap.3. 1.739*). No nos sorprendería encontrar el uso de las oscilaciones del arco explicadas en la música de Bach. J. S. Bach, usó en ocasiones la línea ondulada con sentido de vibrato para la voz y los instrumentos melódicos, si bien debemos recordar que ese símbolo también lo utiliza para expresar el trino en la música de los instrumentos de tecla. El signo se presenta de manera invariable en las progresiones cromáticas que por si mismas suponen

Quantz y Delusse indican que en pasajes lentos donde existen notas repetidas con puntos encima de ellas y sobre éstos una ligadura, debe atacarse cada nota con un golpe de aliento cuya intensidad vendría marcada por el carácter de la pieza.

CORTESÍA DE FLAUTA Y MÚSICA

una *coloración del afecto* y siempre para las voces en conexión con las palabras que expresan una fuerte emoción tal como pueda ser el miedo , la pena o el dolor. El ejemplo muestra dos frases instrumentales del autógrafo concierto de Brandenburgo nº 5. (ver ejemplo)

Determinados autores, mencionan el vibrato en el clavicordio, como C.Ph.E. **Bach**, quien lo denomina *Bebung* , ver el ejemplo **Fig. IV** (*tratado de clave 1.753 cap. 3 pagf.20*). **Marpurg**, utiliza el mismo término y símbolo (*Anleitung zum Clavierspielen, 46*) y **Türk** hace lo propio(*Klavierschule. cap.17 secc.2. pargf.32*) .

Quantz recomienda el vibrato de la mano izquierda en el violín (*tratado de flauta, cap. 17 secc.2 pargf.32)* . **Quantz** y **Delusse**`indican que en pasajes lentos donde existen notas repetidas con puntos encima de ellas y sobre éstos una ligadura, debe atacarse cada nota con un golpe de aliento cuya intensidad vendría marcada por el carácter de la pieza. La emisión podría asemejarse a la pronunciación de las sílabas Hou, Hou..., para Delusse (ya citado anteriormente) y para Quantz :Hi, Hi,Hi...

También lo aconseja con el fin de corregir errores de afinación, pero sería bueno tener en cuenta que en la mente de **Quantz**, el uso del vibrato, ahí, se refiere a la corrección de la entonación y no con fines expresivos.

He aquí algunas citas del tratado de **Quantz:**

«...El movimiento de pecho (diafragma diríamos hoy) contribuye también a la buena afinación en la flauta, pero es necesario que ese movimiento se haga con tranquilidad y no con violencia, temblando, porque si se hace así, el sonido llega a ser ruidoso..."

"...Los sonidos deben ser producidos de forma clara en corrección y expresión..."

"...debe existir variedad en el sonido, puesto que si se ejecuta una pieza toda igual, uniformemente y con un mismo color, llegaría a ser tremendamente aburrida..."

Tromlitz rechaza la manera de llevar el pulso con emisiones de aire desde el "pecho".

Quantz elogia el estilo vibrado de los cantantes italianos y explica que de un buen cantante se exige que haga bien el vibrato (Tremblement) "...el cual no debe ser ni muy rápido, ni muy lento, ni temblón..." .También juzga a los instrumentistas entre otras habilidades por el modo de hacer el vibrato.

El vibrato acompaña a la dinámica de tal modo que si la música es suave y piano, el vibrato es lento y poco amplio. En caso de ser la música, enérgica y fuerte, el vibrato se forma amplio y más rápido.

Leopold Mozart, en su "Tratado de los Principios Fundamentales del Violinista" de 1756, sintetiza el concepto dado desde el Renacimiento. Lo denomina de dos formas, *Tremulo* y *Tremulanten*. Surge del natural del intérprete y su acertada aplicación estaría en las notas largas, produciendo una cierta vibración ondulada... causando un gran efecto decorativo y, se queja de aquellos instrumentistas que vibran constantemente en cada nota de manera obsesiva.

Johann Georg **Tromlitz**, en su tratado de flauta de 1791, con el de Quantz, tal vez el mejor sobre instrucciones generales sobre la música del XVIII, trata del vibrato (*Bebung*) como sus contemporáneos, y prefiere la ejecución con los dedos, mejor que con el aliento.

En el Cap. VIII.1, rechaza la manera de llevar el pulso con emisiones de aire desde el "pecho". En Cap. VIII.6,11, aconseja el dar golpes de aliento para facilitar la articulación. En Cap. X.4, dice que un flattement muy rápido causa muy mal efecto y que si los batidos de los dedos no se acompañan del aliento se produce un sonido láguido.

La técnica de los dedos es similar a la de **Hotteterre**, cuando se refiere a cerrar solo una porción de los agujeros cercanos abiertos. Concluye en admitir la respiración, sólo como técnica subsidiaria para reforzar la acción de los dedos. Advierte sobre la moderación de su uso y enumera determinados casos excelentes, en donde se puede realizar; notas largas, fermatas y notas anteriores a la cadencia. Su empleo aproximado al actual vendría motivado, como en Quantz, para corregir la afinación defectuosa de las flautas.

La ejecución del vibrato ha pasado por diferentes criterios según la época, cosa natural si somos conscientes de los diferentes conceptos estéticos que se han aplicado sobre el lenguaje musical durante el anterior y nuestro ya exhausto milenio, aunque prevalece un criterio común que comparten todas las escuelas y estilos nacionales. En la actualidad, podemos disfrutar de la posibilidad de comparar interpretaciones de diferentes artistas a través de las grabaciones digitales, que ofrecen una calidad excelente para captar hasta la más mínima variación del vibrato. Ello nos demuestra que aún dentro del estereotipo, prevalece el sello personal, tal y como seguro sucedió con los violagambistas del siglo XVII, el tenor Manuel García, el flautista Richard Carte, o nuestro violinista navarro Pablo Sarasate.

Francisco Javier López R.
Catedrático de Flauta Travesera del CSMS

Musicomanía
Librería Musical.
Descuento 5% a los socios.
C/. Peris mencheta, 24 -26.
41002 Sevilla
☎ **490.79.98**

CORTESIA DE FLAUTA Y MUSICA