



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE

Höstterminen 2012

Läroarbete i musik

Julia-Caroline Witte

## **Vibrato - ett fiolmetodiskt perspektiv**

*Vad ska en fiolläroare tänka på för att lära sina elever vibrato?*



## **Abstract**

Title: Vibrato- a violin-methodical perspective

Subtitle: What is important to think of when teaching vibrato?

Author: Julia-Caroline Witte

The aim of this paper is to take part of the thoughts and experiences of violin teachers about how to teach vibrato, and to explore the consequences of different ways to proceed. Five teachers have been interviewed. Similarities and differences have been compared with earlier studies, historic writings about violin teaching and some different violin schools. The result shows the advantage you gain by preparing students in the right way for the vibrato, from their very first violin lesson, and how we as musicians and teachers could learn from the experiences of the past.

Keywords: Method, Singing, Strings, Tremolo, Vibrato, Violin, Violin teacher

## **Sammanfattning**

Målet med uppsatsen är att ta del av fiollärares tankar och erfarenheter av hur man kan lära ut vibrato i undervisningen, samt konsekvenserna av olika tillvägagångssätt. Fem fiollärare har intervjuats. Likheter och skillnader bland svaren jämförs med tidigare forskning och äldre skrifter om violinundervisning samt olika fiolskolor. Min slutsats är att det verkar vara angeläget att redan från första stund, på rätt sätt, förbereda eleven inför spel med vibrato, samt att vi som musiker och lärare har mycket att lära oss från äldre generationer musiker och lärare.

Sökord: Fiollärare, Metodik, Stråkar, Sång, Tremolo, Vibrato, Violin

## **Tack!**

Med hela mitt hjärta vill jag tacka Jennifer Wolf, Ann-Sofi Backman, Claudia Kessler, Ulrike Bals och Rhona Duncan, som tog sig tiden att svara på mina frågor och berätta så öppen om sina metoder och erfarenheter. Tack Lia Lonnert för en suverän, tydlig och kontinuerlig handledning. Slutligen vill jag säga ett stort och varmt tack till Pia Lamberth. Hon genomarbetade hela min uppsats språkligt för att hjälpa mig med uttryck och formuleringar, då svenska inte är mitt modersmål. Utan henne hade jag inte vågat publicera mitt arbete.

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Syfte.....</b>	<b>9</b>
<b>3. Teoretisk bakgrund/tidigare forskning.....</b>	<b>10</b>
<b>3.1. Vad är vibrato? .....</b>	<b>10</b>
<b>3.2. Vibrato i historiskt perspektiv.....</b>	<b>11</b>
3.2.1. Innan 1500-talet.....	11
3.2.2. 1500-talet.....	12
3.2.3. Tidiga 1600-talet.....	13
3.2.4. Sena 1600-talet.....	14
3.2.5. 1700-talet.....	16
3.2.6. 1800-talet.....	17
3.2.7. 1900-talet.....	18
<b>3.3. Olika fiolskolor - Exempel på hur vibrato kan läras ut på violin.....</b>	<b>19</b>
3.3.1. Henrik Due, 1933.....	19
3.3.2. Carl Flesh, 1939.....	20
3.3.3. Béla Szigeti, 1950.....	22
3.3.4. Tibor Fülepi, 1965.....	24
3.3.5. Lars Jöneteg, 1991.....	26
3.3.6. Simon Fischer, 1997.....	28
3.3.7. Gerald Fischbach & Robert S. Frost, 1997. ....	30
3.3.8. Andrea Holzer-Rhomberg, 2004.....	31
<b>3.4. Werner Haucks studie om violinvibrato.....</b>	<b>33</b>
<b>3.5. Professor Kurt Sassmanshaus om vibrato .....</b>	<b>35</b>
<b>4. Metod.....</b>	<b>36</b>
<b>4.1. Etiska överväganden.....</b>	<b>37</b>
<b>5. Resultat av intervjuerna.....</b>	<b>40</b>

<b>5.1. Förberedelsen.....</b>	<b>40</b>
5.1.1. Elevens grundförutsättning.....	40
5.1.2. Elevens allmänna förutsättningar.....	41
5.1.3. Olika förberedande övningar.....	43
<b>5.2. Att lära ut vibrato till en nybörjare.....</b>	<b>44</b>
5.2.1. Lärarnas olika metoder.....	44
5.2.2. Diskussionen om handleds- och underarmsvibrato.....	52
5.2.3. Faran med ett regelrätt handledsvibrato.....	53
5.2.4. Fingervibrato.....	54
5.2.5. Vibratorörelsen ska pendla kring en punkt.....	55
5.2.6. Felaktig utveckling och korrigerig på nybörjarnivån.....	55
<b>5.3. Fortsatta vibratostudier.....</b>	<b>56</b>
5.3.1. Lärarnas olika metoder efter nybörjarnivån.....	56
5.3.2. Felaktig utveckling och korrigerig efter nybörjarnivån.....	59
<b>5.4. Vibrato i olika epoker.....</b>	<b>60</b>
<b>6. Diskussion.....</b>	<b>62</b>
<b>6.1. Kan vi komma överens...?.....</b>	<b>62</b>
6.1.1. ...om en gemensam uppfattning om olika vibratoformer?.....	63
6.1.2. ...om en gemensam uppfattning om när vibrato kan läras ut?.....	64
6.1.3. ...om en gemensam metod att lära ut vibrato?.....	65
6.1.4. ...om en struktur för vibratoinläringen?.....	67
6.1.5. ...om vibratorörelsen ska nedåt eller både upp- och nedåt?.....	72
6.1.6. ...om huruvida vibrato är bra eller dålig för intonationen?.....	73
<b>6.2. Kan alla lära sig? .....</b>	<b>74</b>
<b>6.3. Vad händer med stråk-, axel- och fingervibrato?.....</b>	<b>75</b>
<b>6.4. Påverkar modet och trenderna?.....</b>	<b>76</b>
<b>6.5. Sammanfattning.....</b>	<b>78</b>
6.5.1. Mina slutsatser i diskussionen. ....	78
6.5.2. Anknytning till mina forskningsfrågor.....	82
<b>6.6. Några frågor för fortsatt forskning.....</b>	<b>83</b>
<b>7. Referenser.....</b>	<b>84</b>

# 1. Inledning

Detta är en studie om violinisters och violinlärares tankar kring vibrato. Under min karriär har jag mött många olika fiollärare och erfarit att det finns tekniska moment som lärs ut på helt olika sätt. En del säger till och med att vibrato kommer av sig själv. Även i frågan om vid vilken tidpunkt läraren ska börja lära ut vibrato finns det olika åsikter. Ofta hör jag: ”I samband med tredje läget”, och frågar mig om det är så enkelt. Jag vill undersöka om man skulle kunna komma överens om en metod. Jag vill titta på hur det har varit förr och om fiolskolorna utvecklats åt samma håll. Hur ser det egentligen ut idag?

Vibrato är ett spännande ämne som alla har sin egen åsikt om och det gör det extra intressant. Målet med studien är att ta del av andras åsikter genom kvalitativa intervjuer av fem violinpedagoger och jämförelser mellan dessa. I studien ingår också jämförelser med tidigare forskning och äldre skrifter om violinundervisning samt olika fiolskolor.

Jag vill kunna bli en bra fiollärare med en bred och stadig grund att stå på. När det gäller vibrato vill jag kunna lära ut det till elever med olika förutsättningar, kunna planera in vibratot i kursplaner, det vill säga kunna bedöma "rätt tidpunkt" att påbörja lärandet, och veta hur. Dessutom kan jag genom studien även bli en bättre violinist själv och få kunskap om vibratoanvändning under olika epoker och dess olika uttryck. Min förhoppning med studien är att hjälpa mig själv och alla andra blivande stråkmusiker och -lärare att bli medvetna om olika tillvägagångssätt att lära ut vibrato. Jag vill gärna att mitt arbete rullar igång diskussioner och vidare forskning i hur det var förr, varför vi tänker som vi gör idag och i vilken riktning vi ska fortsätta gå för att kunna lära ut vibrato på rätt sätt.

Jag vill åstadkomma ett arbete som vilar på en rad spännande historiska företeelser och fiolskolor vilka skiljer sig åt som svart och vitt. Det ska lyfta upp olika lärares metoder i ljuset och vara ett led i forskningsfältets jakt på den mest logiska och bästa metoden för att lära ut vibrato, den kanske viktigaste tekniken för att få musik levande, samt kunna hjälpa eleven finna sitt eget personliga uttryck.

Arbetet är upplagt på följande sätt: Efter en presentation av mina forskningsfrågor redogörs för den teoretiska bakgrunden till min studie. Denna är indelad i fem delar; en introduktion om vad vibrato är, vibrato i historiskt perspektiv, en presentation av åtta olika fiolskolor, en sammanfattning av en tidigare studie av Werner Hauck: *Das Vibrato auf der Violine*, samt en kort redovisning av en videoupptagning med professor Kurt Sassmanshaus. Sedan följer metodkapitlet där jag förklarar hur intervjuerna genomfördes. Resultatkapitlet

utgör kärnan av mitt arbete och är en presentation och analys av de fem intervjuerna. Dessa speglas sedan mot hela bakgrunden i diskussionskapitlet för att förhoppningsvis kunna ge grunden till vidare forskning.



## 2. Syfte

Syftet med denna uppsats är att få ta del av olika åsikter om vibrato för att undersöka gemensamma metoder i hur vibrato lärs ut. Jag vill åstadkomma ett arbete som kan hjälpa lärare i violin i sin undervisningsstruktur, planering och utföring. Olika frågor ska besvaras:

- a) Vad ska en fiollärare tänka på för att lära sina elever vibrato?
- b) Kan de undersökta lärarnas metoder sammanfattas under en gemensam undervisningsstruktur?
- c) Har det funnits olika idéer kring vibratot genom tiden och hur har vibratot i så fall utvecklats?

Uppsatsen ska förhoppningsvis innehålla värdefulla idéer och tankar som ska leda till inspiration, eftertanke och vidare forskning.

### 3. Teoretisk bakgrund/tidigare forskning

Kapitlet är indelat i fem delar. Efter en kort introduktion om vad vibrato är så handlar andra delen om vibratots historia fram till början av 1900-talet, samt vilka tekniker som fanns och på vilka sätt vibrato utövades. I början av 1900-talet förändras attityden till själva fiolspelandet som nu blir betraktat med vetenskapliga ögon. Det börjar nu utges fiolskolor med violinteknikens teoretiska perspektiv som bygger på fysiologiska grunder (Hauck, 1971). För den historiska delen har jag valt att utgå ifrån två översiktliga och kända böcker av Werner Hauck (1971) respektive David D. Boyden (1990), för att sedan kunna koncentrera mig på en större mångfald av modernt material.

Tredje delen utgörs av en presentation av åtta olika fiolskolor som sträcker sig från 1933 till 2004. Fiolskolorna har jag läst på originalspråken. I fjärde delen granskar jag en av de två böckerna som jag använde för den historiska delen. Det är en tidigare studie från 1971, *Das Vibrato auf der Violine*, där Werner Hauck efter en historisk genomgång kritiserar olika av tidens viktigaste fiolskolor som skriver om vibrato, för att sedan själv komma fram till en didaktisk metod för att lära ut vibrato. En av fiolskolorna som han använder, av Béla Szigeti, belyser jag själv i kapitlet 3.3.

Kapitlets sista del är en beskrivning till en kort video från 2009 på Youtube, där Prof. Kurt Sassmanshaus tar upp aktuella frågor kring vibrato som finns idag. Kapitlets syfte är att både ge läsaren en allmän bakgrund och vara underlag för diskussion.

Några förtydliganden; när jag använder ordet ”vänsterhanden” menar jag handen som håller i fiolhalsen och således är ”högerhanden” handen som håller i stråken. ”Handledsvibrato” och ”handvibrato” är detsamma, även om båda uttrycken används. Även ”fiol” och ”violin” är detsamma och båda uttrycken används.

#### 3.1. Vad är vibrato?

Enligt Bengtsson och Stenkvis (1979) är vibrato (av latinska ordet *vibrare*, sätta i dallrande rörelse) snabba ändringar i en tons frekvens, det vill säga tonhöjd, som ”inte [...] uppfattas som tonhöjdsavvikelse utan som en egenskap hos en och samma ton” (Bd. 5, s. 798). Förutom ett så kallad *stråkvibrato* utför en stråkmusiker vibrato med vänsterhanden. I ett

stråkvibrato åstadkommer högerhanden ett vibrato genom tryckförändringar på stråken medan den dras som vanligt.

Min studie handlar mestadels om vänsterhandens vibrato som kan delas in i olika vibratoformer: *axelvibrato*, *över-/ underarmsvibrato*, *hand(leds-)vibrato*, *fingervibrato*. Vid fingervibrato ser vibratorörelsen ut att komma från fingret, vid handledsvibrato från handleden och så vidare. Dessa typer förklaras, utförs och används på olika sätt, vilket kommer att visa sig i min uppsats.

### ***3.2. Vibrato i historiskt perspektiv***

Ordet *vibrato* (lat. vibrare) användes inte förrän i mitten på 1800-talet. När jag skriver om vibratoanvändning före 1800-talet så använder jag, för enkelhetens skull, ordet vibrato trots att det ännu inte kallades så. Till exempel använde Spohr och Mozart i sina fiolskolor från 1831 respektive 1756 ordet *tremolo* respektive *tremulo* (Hauck, 1971).

Ordet tremolo används dock i olika sammanhang. Enligt Bengtsson och Stenkvist (1979) är tremolo ”en förändring av en tons amplitud” (Bd. 5, s. 798, i artikel om ordet vibrato) som i praktiken kan vara svår att höra skillnaden på jämfört med vibrato. Idag skiljer stråkmusiker mellan vibrato och tremolo så att tremolo utförs med små och snabba stråkrörelser som går fram och tillbaka, vilket ofta används i orkestermusik.

Hauck (1971) ser ett historiskt samband mellan fiolspel och sopransång och därmed vidare mellan vibratot och framväxandet av primadonnakulturen. Han menar att sångens historia är intimt förbunden med violinvibratots; så snart någonting ändrades i sångstilen så påverkades violinen och vibratot omedelbart. Hauck talar om historiska pendelrörelser. Under följande historiska genomgång tas Haucks jämförelser med sången upp.

#### ***3.2.1. Innan 1500-talet.***

Sångens vibrato verkar gå långt tillbaka i tiden. Hauck (1971) berättar om en italiensk sångskola på 200-talet som använder ordet *tremore*. Enligt honom användes i Rom under 800- och 900-talen alla tänkbara utsmyckningsmedel i sångtekniken: appoggiatur, syncopation, förslag, portamento och just vibrato, som kallades *tremolo*, på långa noter. Även *trillo*, det vill säga den ofta raska repetitionen av samma ton i ett andetag som senare sångare under 1600- och 1700-talen briljerade med, användes också, liksom drillen. Under 800-talet byggdes de

första stråkinstrumenten, det vill säga när vibratot genom sången redan hade etablerats. I en önskan att härma rösten användes antagligen vibrato på stråkinstrumenten redan då. Mellan 700- och 1600-talet använde latinska författare många olika namn på det vi idag kallar vibrato, t.ex. *crispiato* (vågformiga vibrationer), *trepidatio* (oroligheter) och *reverberatio* (ekoeffekter).

### **3.2.2. 1500-talet.**

Boyden (1990) skriver att vibratot användes på 1500-talet, men enbart då och då som ornament. Strängarna var mindre spända och gjorda av senor. Det ledde till att violinen på den tiden hade en svagare och mindre espressivo-klang/karaktär jämfört med dagens: den var lätt, klar och transparent.

Martin Agricola (1486-1556, kompositör och musikteoretiker från Schwiebus/Magdeburg, Tyskland) skriver i sin lärobok om instrumentalspel att stråken gör musiken och att vibrato och dynamik användes för att förstärka uttrycket, till exempel genom att göra melodin ”sötare” (Boyden, 1990):

”Auch schafft man mit dem zittern frey

Das süsser laut die Melodey

Denn auff den andern geschen mag.”

(”Who, while their stopping finger teeter,

Produce a melody much sweeter

Than 'tis on other fiddles done.”)

(Agricola, 1545, citat ur Boyden, 1990, s. 91, översättning av Curt Sachs)

Denna vers härstammar ur hans lärobok om instrumentalspel: *Musica instrumentalis deudsch*, som i sin helhet ursprungligen författades på vers. Boken kom ut 1528. Versen är ur femte upplagan från 1545 och är en del av ett avsnitt om de polska fiolerna som hade tre strängar och var en förlöpare till dagens fioler (Hauck, 1971). Agricola gav även en teknisk instruktion om att ställa fingrarna lodrätt på strängen, eftersom det skulle ge en klarare klang. I citatet kallar han fingrarnas lodräta ställning för ”hård” och den platta fingerställningen för ”mjuk”, antagligen för att hela fingerblomman ligger mjukt på strängen. Vid en lodrätt ställning ”står” enbart fingerspetsarna på strängen.

”Denn was weichlich ist, dämpft den Klang  
und was hart, macht klarer den gsang”.  
(Det som är mjukt, dämpar klangen  
och det som är hårt, gör sången klarare.)  
(Agricola, 1545, citat ur Hauck, 1971, s. 8, med egen översättning)

Silvestro Ganassi (1492 - ca 1550, venetiansk musiker, skrev bland annat en bok om tekniken för viola da gamba) vill förmedla en sorgsen och lidande stämning genom att utföra vibrato både med stråkarmen och med vänsterhandens fingrar: ”Alle fiate tremar il braccio de l'archetto, e le dita de la mano del manico per far l'effetto conforme alla musica mesta & afflitta...” (“At times a trembling of the bow arm, and [of] the fingers of the hand that holds the neck [of the viol] to make the mood conform to sad and afflicted music.”) (Ganassi, citat ur Boyden, 1990, s. 92, *Regola Rubertina*) Jag tolkar detta som att det även användes en form av stråkvibrato under denna tid.

### **3.2.3. Tidiga 1600-talet.**

Kring 1600 hade fiolkroppen utvecklats till dagens form men med en tjockare hals och en kortare greppbräda (Hauck, 1971). Werner Hauck berättar i sin studie *Das Vibrato auf der Violine* om att det var den kvinnliga sopranrösten inom solosången kring 1600 som var förebilden för violinens utveckling. Möjligheterna att få sjunga som kvinna i kulturlivet och inom kyrkan var inte stora. Operans värld erövrades dock av kvinnorna tillsammans med violinen ”som liknade primadonnan i sopranröstens klang och andliga charm” (Hauck 1971, s. 12, egen översättning). De första solostyckena för violin skrevs kring 1600 av Giovanni Gabrieli, Biagio Marini och Carlo Farina (Hauck, 1971).

Enligt Boyden (1990) hade fiolen på 1600-talet sensträngar (av färtarmar) vilka hade en mindre spänning än idag. Stråken var kortare och lättare än idag. På grund av detta var tonen svagare och inte lika briljant som den senare kunde bli. Han antar att stråken drogs med en lättare armvikt och hade ett vidare rörelsemönster. Tonen var mjukare och tonvariationen var tydlig trots att man inte utnyttjade hela registret. Den lägsta strängens, G-strängens, tjocka klang används inte mycket i något läge. Lika lite används flöjtliknande toner eller den starka och klara klangen i de högsta lägena, även om man kände till dem. Som synes var vibratot inte en naturlig del av fiolspelandet på samma sätt som idag. Det används enbart som ett uttrycksfullt ornament, även om detta i och för sig ansågs väldigt viktigt.

Hos Paulanermunken Marin Mersenne (1588-1648) i hans bok *Harmonie universelle*, beskrevs violinvibrato enligt Hauck (1971) för första gången, även om ordet vibrato inte används. I boken talar författaren om *en skälvande rörelse* som medel för ett fulländat fiolspel som ger själen glädje. Vibratot är här ”[...] vänsterhandens skälvande, mjuka rörelse som gör violinen till kung av alla instrument” (Hauck 1971, s. 6, egen översättning).

Både Hauck och Boyden berättar hur Mersenne likställer 1600-talets violinvibrato med lutans vibrato, som han kallar *verre cassé*. Enligt Mersenne ska vibratot tydligt utföras på punkten av vänsterhandens fingerplacering, och han uppmärksammar direkt svårigheten mellan höger- och vänsterhanden: att föra stråken samtidigt som vänsterhanden ska skaka ”brutalt” fram och tillbaka. Han rekommenderar även att tummen inte ska röra fiolhalsen, för en friare rörelse:

[...] although the string will be played with the right hand, the left hand must swing with great violence, while raising it towards the head of the lute, and bringing it down towards the bridge without lifting the tip of the finger off the string in any fashion. But the thumb of the left hand must not touch the neck of the lute, when this ornament is performed, so that the action of the hand may be freer in it.  
(Mersenne, 1636/37, citat ur Boyden, 1990, s. 178)

Detta citat visar att det även före 1900-talet förekom tekniska råd och teoretiska funderingar för utförandet av vibrato, trots att, som jag tidigare nämnt, den mera vetenskapliga inställningen till violinspel ännu inte utvecklats.

#### **3.2.4. Sena 1600-talet.**

Violinbyggarna Amati och Stradivari experimenterade med att förbättra fiolens klang och stråkens längd och tyngd ökade vilket medförde möjligheten till större variation, uttryck och klangvolym. Tyska violinister började under sent 1600-tal ibland skriva tecknet *m* i notskriften för vibrato.

Merck (tysk violinist och kompositör, 1657-1717) skrev en lärobok för stråkinstrument: *Compendium musicae instrumentalis Chelicae* där han berör företeelsen vibrato. Enligt Boyden instruerar Merck violinisten att ”pressa vänsterhandens fingrar hårt på strängen medan handen rör sig” (Boyden 1990, s. 287, egen översättning). Boyden antar att vibratot mest användes på långa toner i kombination med *mesa di voce*. Termen innebär en

imitation av rösten som violinister använde i slutet av 1600-talet, en typ av stråkorament på långa noter som börjar med ett crescendo och slutar med ett diminuendo.

De som spelade luta och viola da gamba använde två mera komplicerade typer av vibrato på grund av bandens konstruktion: det så kallade *äkta vibratot* som är ett slags fingervibrato, ett snabbt slående finger på strängen, och *close shake* med två fingrar. I den senare typen är ett finger hård nedpressat på greppbrädan medan det andra fingret gör snabba smällar eller skakningar väldigt nära det nedpressade fingret, en form av drill. Den övre tonen är mindre än en halvton högre än huvudtonen. Ett så kallat äkta vibrato har vågrörelser ovanför och under den skrivna noten.

Jean Rousseau (fransk gambaist och musikteoretiker, 1644-1699) kallade det äkta vibratot för *Martellement* och close shake för ett *två-fingervibrato* eller *Boxtriller* (Hauck, 1972), som ”ska användas på alla noter som är tillräckligt långa för att möjliggöra detta, och det ska vara så länge som noten är lång” (Boyden, 1990, s. 288, egen översättning). Detta pekar fram emot ett *kontinuerligt vibrato*, ett vibrato som utförs på alla noter utan avbrott, som skulle etableras i nästa sekel.

Thomas Mace (engelsk lutenist, kompositör och musikvetare, ca 1613-1709), kallade lutvibratot eller close shake för *Sting* (getingstick), och tyckte inte att det var modernt längre (Boyden, 1990). Han föreslog istället att man skulle använda (ett äkta) vibrato i slutet av en lång not och göra *the Swell*, genom att låta tonen expandera. Detta skulle ske medvetet och med kontroll. Tidens smak spelade uppenbarligen en stor roll, konstaterar Boyden.

Hauck framför i sin bok *Das Vibrato auf der Violine* (se kapitlets fjärde del) en misstanke om att Mace helt enkelt uttrycker sitt missnöje med att fiolen började tränga ut lutan som modeinstrument (Hauck, 1971). 1676 gav Mace ut *Musicks monument* i London. Den handlade om tidens musikaliska frågeställningar och instrumentalanvisningar för lutan.

[...] first strike your Note, and so soon as It is struck, hold your Finger (but not too Hard) stopt upon the Place, letting your thumb loose and wave your Hand (exactly) downwards, and upwards, several Times, from the Nut, to the Bridge; by which Motion, your Finger will draw, or stretch the String a little upwards, and downwards, so as to make the Sound seem to Swell with pritty unexpected Humour, and gives much Contentment... (Mace, 1676, citat ur Boyden, 1990, citat s. 288: Thomas Mace, ur *Musicks monument*)

En tolkning av ovanstående citat är enligt Boyden att the swell pekar mot en nyanserad användning av vibrato. Senare rekommenderades denna nyanserade vibratoanvändning av bland annat Leopold Mozart och Geminiani.

Genom användningen av vibrato på olika sätt, för olika nyanser och i samband med crescendo respektive decrescendo, började vibratots roll som ornament förändras.

### **3.2.5. 1700-talet.**

Boyden menar att det moderna eller kontinuerliga vibratot först i början av 1700-talet blev en naturlig del av fiolspelandet. Han hänvisar till Geminiani som beskriver vibratot som en close shake eller tremolo i en avhandling från 1751. Geminiani anser att det ska användas så mycket som möjligt även på korta noter, för klangens skull. Vidare anser han, liksom Merck ovan, att samspelet mellan vibrato och stråkföringen kan uttrycka olika känslor. Ett långsamt och starkt vibrato med stråken nära stallet kan uttrycka majestät och värdighet, medan ett kortare, svagare och mjukare vibrato kan uttrycka affektion och rädsla;

To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, etc. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affection, Fear, etc., and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this Reason it should be made use of as often as possible. (Geminiani, 1740, citat ur Boyden, 1990, s. 386)

Geminiani visar under 1700-talet liknande inställning som vi såg under föregående sekel, det vill säga att konsten att spela fiol innebär att exakt försöka härma den mänskliga rösten och att konkurrera med den. ”Die Kunst des Violinspiels besteht darin, mit dem Ton des Instruments gewissermassen perfekt mit der menschlichen Stimme zu konkurrieren.” (Geminiani, 1740, citat ur Hauck, 1971, s. 16)

Enligt Boyden skiljer Geminiani i sin bok *Rules for playing in True Taste* (Op.VIII) mellan violinvibrato och flöjtvibrato (tremolo). Ett violinvibrato ska vara kontinuerligt ”which may be made on any Note whatsoever” och flöjtvibrato ska användas som ornament ”which must only be made on long Notes” (Geminiani, citat ur Boyden, 1990, s. 386).



Det kontinuerliga vibratot var och är inte uppskattat av alla. Leopold Mozart menade att vibratot bara ska användas på långa toner eller slutnoter och kommenterade att utövare som ”ständigt skakar” verkar ha febersjukdomen: ”Es gibt schon solche Spieler, die bei jeder Note ständig zittern als wenn sie das immerwährende Fieber hätten.” (Leopold Mozart, 1756, 2009, kap 11,3) Han förklarar att vibratot ska härma sångens naturliga svängningar och att det görs genom att man trycker fingret hårt på strängen och gör små rörelser med hela handen. Rörelserna ska inte gå åt sidan utan framåt mot stallet eller bakåt mot snäckan. Boyden (1990) drar därav slutsatsen, att vibratot gjordes med en mindre handrörelse på den tiden än idag.

Man bemühet sich diese natürliche Erzitterung auf den Geigeninstrumenten nachzuahmen, wenn man den Finger auf eine Sayte stark niederdrückt und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung macht; die aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach den Schnekken geh'n muss... (Leopold Mozart, 1756, 2009, kap. 11,2)

Geminiani ville ha så mycket vibrato som möjligt, konstaterar Hauck (1971) och ser hur Louis Spohr (tysk violinist, dirigent, kompositör och fiolskoleförfattare, 1784-1859) kräver motsatsen av sina elever. Leopold Mozart, däremot, ser sången som fiolspelets förebild och lär ut vibrato. Hauck (1971) ser förklaringen till meningsskillnaderna i sångkonstens utveckling. Sångkonsten i de italienska skolorna var på väg neråt. Hauck kritiserar 1800-talets försvarare som enligt honom missförstod Mozart (1756) när han talade om det eviga skakandet så att vibratot enbart bör användas tidvis. Hauck menar att Mozart enbart varnar för ett överdrivet eller felutvecklat användande av vibrato. Hauck drar paralleller till sången och kommer till slutsatsen att även sångare måste ha överdrivit bruket av vibratot eller tremolot (Hauck, 1971).

### **3.2.6. 1800-talet.**

Louis Spohr var, enligt Hauck, ett viktigt språkrör för violinens vibrato under romantiken. Liksom tidigare teoretiker talar Spohr om sångarnas *Beben* (på svenska ”skälvande”) och beskriver 1831 en teknik för att härma vibrato som innebär att enbart darra med vänsterhanden i riktningen från sadeln till stallet. Hauck menar att Spohr tydligt anser att vibrato ska användas högst sällan. Istället är Spohr anhängare av *portamentot*, diskret glidning från en ton till en annan, och beskrivs av Hauck (1971) som ”portamentots mästare”. Den

restriktiva hållningen gentemot vibrato blev sedan ända fram till början av 1900-talet, genom Spohrs dominanta ställning, också en allmän åsikt, säger Hauck.

Portamentot avlöste vibratot som stilmode (Hauck, 1971). Spohrs samtida, Pierre Baillot (1771-1842, fransk violinist och kompositör, ledare av Parisoperan), beskriver dock i sin fiolskola, *L'art du Violon* från 1834, hur portamento och vibrato kan användas samtidigt, även om han instämmer med Spohr i uppmaningen om försiktighet när det gäller det senare.

Joachimskolan bör också nämnas då den var tidens dominanta skola och Joseph Joachim själv (1831-1907) ansågs vara tidens främste violinist. Även denne tycker att vibrato ska användas sparsamt, vilket även gällde för till exempel hans anvisningar i utförandet av Brahms violinkonsert. Detta är speciellt intressant då Brahms skrev denna konsert i samarbete med Joachim som också tillägnades detta verk.

### **3.2.7. 1900-talet.**

Inställningen till vibrato och dess användning förändrades först med Siegfried Eberhardts bok *Violinvibrato* som kom ut 1910, enligt Hauck (1971). Han beskriver hur vibratot på 1900-talet mer och mer kom i ropet igen och menar att det börjar bli ständigt närvarande och överdrivet. Då detta påminner om Mozarts åsikter på 1700-talet, kan detta vara en av de historiens pendelrörelser som Hauck pratar om i sin bok. Hauck hänvisar till Lucien Capet (1873-1928, fransk violinist, lärare och kompositör) som skrivit en berömd bok om stråkteknik, *La technique supérieure de l'archet*, och som varnar för att använda vibratot som kamouflage för svårigheter i intonation, ”som att hänga ett skynke för”. (Hauck, 1971, s. 31, egen översättning). Capet går i Baillots spår och lär ut *stråkvibrato*.

Det är enligt Hauck först nu det börjar ges ut fiolskolor, skrivna ur violinteknikens teoretiska perspektiv, som bygger på fysiologiska grunder. Han menar att det i samband med att fiolspel börjar betraktas ur teoretiskt fysiologiskt perspektiv, tappar tidigare generationers fiolskolor sin status.

### ***3.3. Olika fiolskolor - Exempel på hur vibrato kan läras ut på violin***

Fiolskolorna som presenteras sträcker sig från 1933 till 2004 och är sorterade efter årtal.

Henrik Due, *Vad varje violinspelare bör veta*, 1933

Carl Flesh, *The art of violin playing*, 1939

Béla Szigeti, *Das Vibrato*, 1950

Tibor Fülepe, *Spela på fela*, 1965

Lars Jöneteg, *Fiolskola 2*, 1991

Simon Fischer, *Basics*, 1997

Gerald Fischbach och Robert S. Frost, *Viva Vibrato*, 1997

Andrea Holzer-Rhomberg, *Fiedelmax*, 2004

Detta är ett litet urval av alla fiolskolor som finns och som skriver om vibrato. Dues fiolskola valde jag eftersom hans uttalande om vibrato skilde sig mot de andra i min studie och tycks motsvara Haucks bild av violinisters åsikter i början på 1900-talet. Flesh och Szigeti valde jag då dessa tillhör några av de stora skolor som jag har hört talas om. Jöneteg och Fischer rekommenderades av violinister och lärare i min närhet, som använder sig av dem. Jöneteg skrev en hel serie fiolskolor och jag valde nummer två, för att den skolan innehåller vibratoinläringen. Fülepe, Fischbach och Frost, samt Holzer-Rhomberg valde jag, då bland andra dessa omnämndes av mina intervjupersoner. Förutom dessa anledningar var min önskan att hitta en fiolskola för varje decennium under nittonhundratalet. Här vill jag påpeka att det fanns en ursprunglig utgåva av Fleshs fiolskola skriven 1924.

Idag används samtliga dessa fiolskolor. Antagligen finns idag, liksom det enligt Hauck även var förr i tiden, olika trender när det gäller fiolskolor. Här kommer en presentation av de utvalda fiolskolorna och deras vibratoavsnitt.

#### ***3.3.1. Henrik Due, 1933.***

I sin fiolskola *Vad varje violinspelare bör veta*, skriver Due, att vibrato enbart kan utföras av avspända fingrar och avspänd hand. Due är en av de violinister som anser att det inte går att lära ut vibrato, men att alla genom korrekt hållning och lösgörandet av alla leder kan hitta dit själva. ”Ett jämnt och korrekt vibrato [...] kommer alldeles av sig själv till alla och envar, när

allt har blivit fritt och ledigt, handställningen korrekt och själva fingrarna blivit stärkta och frigjorda.” (Due, 1933, s. 18). Detta uttalande bekräftar Haucks (1971) antagande, att det inte förrän i början på 1900-talet började teoretiseras kring hur vibrato kan läras ut.

### 3.3.2. *Carl Flesh, 1939.*

Flesh förklarar i sin fiolskola *The Art of Violin Playing*, att vänsterhandens uppgift, förutom att exakt kontrollera tonhöjden, styrs av vårt undermedvetna så att ton och psykiska krafter smälter samman och skapar vibratot. Han betonar alltså personlighetsaspekten för violinisten i utförandet av vibrato.

The duty of the left hand, besides the most exact verification of the tonal pitch, consists in an unconscious merging of the tone with psychic powers slumbering deep within our subconsciousness. [...] This ”vibrating” [...] must be left to the violinist's personality. (Flesh, 1939, s. 35)

Flesh menar till och med, att man genom olika violinisters vibrato skulle kunna höra vem som spelar, att det just skulle vara omöjligt att urskilja till exempel två olika violinister, om de skulle spela utan vibrato. Han betonar, liksom många andra genom historien, att syftet med violinspel är att härma den mänskliga sångrösten i alla sina olika uttryckssätt. Flesh ser sambandet mellan ett långsamt och stort vibrato och ett snabbt och litet. Dessa kallar han för vibratots två huvudtyper.

Vibratot produceras enligt honom av fingret, handen och underarmen. *Fingervibratot* ska vara väldigt snabbt, *handledsvibratot* stort och långsamt, och *underarmsvibratot* kan både vara långsamt och snabbt. Ett felaktigt vibrato kan bli ett oöverstigligt hinder för att kunna spela svårare stycken. Flesh tycker, i motsats till Due, inte alls att vibrato kommer av sig själv utan anser att det aldrig skulle finnas elever med ett felaktigt vibrato om alla lärare hade en bra metodik. Han tycks koncentrera sig på allt som kan gå fel och skiljer mellan tre olika felutvecklade vibraton. I hans bok ges olika receptliknande tips för korrigering: (1) ”The Over-Close (Finger) Vibrato”, (2) ”The Over-Broad (Wrist) Vibrato” och (3) ”The Over-Stiff (Lower Arm) Vibrato” (Flesh 1939, s. 37).

Fingervibratot (1) kan bli överdrivet litet och komma snabbt ur finger- eller underarmsrörelsen med en spänd handled, vilket enligt Flesh kan ge ett fullt ljud. Han rekommenderar att man delar in vibratorörelsen i mindre bitar, gör avslappningsövningar för

handleden utan fiol och fingersträckningsövningar med fiol där underarmen ska stödjas mot fiolkroppen så att rörelsen enbart kommer ur handleden. Det ska övas på skalor i tredje eller fjärde läget fem minuter à 10 gånger dagligen, senare mindre. Om handleden blir mjukare, ska vibratot övas på långa noter.

Handledsvibratot (2) kan bli för stort vid utlämnandet av finger- och underarmsrörelsen, det kan då ge ett flimrigt och gråtande ljud där originaltonhöjden inte längre kan urskiljas. Här ska handrörelsen minskas och fingerrörelsen aktiveras genom att öva på ett fingervibrato. Detta görs genom att ett finger i taget snabbväxlande trycker ner strängen och lätt ligger på densamma för att sedan trycka ner strängen igen och så vidare. Då blir rörelsen mindre och mer vertikal. Fingrarna aktiveras. En överdrivet låg handställning är bra för aktiva fingrar, men kan hindra handrörelsen. För att få ett snabbare vibrato kan det hjälpa att samtidigt som man vibrerar dra marteléstråk (snabba stråk), eftersom vänsterhanden då försöker efterlikna snabbheten i högerhanden.

Om fingervibratoövningen inte hjälper för att minska handrörelsen, ska underarmsrörelsen aktiveras. Detta görs genom två övningar utan stråke: (a) Fingret ska läggas platt på strängen och följa med armrörelsen, medan handleden ska förbli stel. (b) ”Bockstriller”, som är drillrörelser i höga positionen med stel handled och stela fingrar, enbart genom att snabbt skaka på underarmen.

Underarmsvibrato (3) kan bli för stelt. Det kan ge ett briljant ljud men skada den övriga tekniken hos vänsterhanden, till exempel i lägesväxlingar. Detta korrigeras genom handledsvibratoövningen. Ett perfekt armvibrato ska innehålla få handledsrörelser. Tummens spänning ska kontrolleras och eventuellt mjukas upp, till exempel genom att spela med fiolsnäcken mot väggen.

Ibland kan en för stel elev inte alls få till ett vibrato. I sådana fall ska enligt Flesh avslappningsövningar för fingrar och handled utföras. Om en elev kan vibrera, men det inte händer någonting, så är det enligt Flesh för att eleven inte vill. Han rekommenderar att man ska låta eleven spela många melodiosa stycken samtidigt som denna tittar på sin vänsterhand och genom visuell kontroll tvinga sig själv att vibrera. Enligt Flesh bör detta ske under cirka en månad.

Ett för långsamt vibrato kallar Flesh för ett café- eller filmvibrato och varnar för att intonationen kan lida av detta. Även en ton som vibreras i högre lägen kan få en svängning som har ett intervall av en helton eller mer.

Flesh är den ende av fiolskoleförfattarna som in sin bok talar om ett *indirekt vibrato*. Detta kan göras på en lös sträng, medan ett finger vibrerar, utan ljud, en oktav högre.

### 3.3.3. Béla Szigeti, 1950.

Szigeti skrev en hel bok om vibrato: *Das Vibrato*, där han redogör för sina personliga erfarenheter. De första två kapitlen handlar om avslappning och styrketräning, som han kallar *Vorstudien*, något man gör innan själva vibratostudierna påbörjas. Styrketräningen är helt koncentrerad på fingrarna och är enligt honom en direkt förberedelse inför fingervibratot. Enligt Szigeti ska dessa övningar göras innan grundformerna av vibratot lärs in.

Som grundformer nämner han hand-, finger- och axelvibrato, vilka han ägnar var sitt avsnitt. Han understryker dock att han enbart gör det av pedagogiska skäl. I praktiken, menar han, används sällan enbart en sorts vibrato, det förekommer oftast som olika bestämda kombinationer av alla tre sorterna. Vibratotekniken delar han in i kontinuerligt vibrato, vibrato i de höga lägena, och kromatiskt vibrato. Slutkapitlet handlar om vibrato och dynamik, vibrato i olika stilarter och vibrato som återsken av den individuella violinistens personlighet.

Szigeti beskriver tiden i början på 1900-talet som präglad av visionen att det inte går att lära sig vibrato, utan att det är något som bara kommer: ”Das Vibrato hat man, oder man hat es nicht” (Szigeti, 1950, s. 4). Han själv, däremot, anser att man ska börja lära sig vibrato tidigt, då det annars kan bli intonationsproblem. Förutsättningen för att kunna lära sig vibrato, är enligt Szigeti att ha en klar föreställning om den aktiva och passiva muskelapparaten, från fingerspetsen över armen till axeln. Grunden är att kunna kontrollera olika delar genom att röra vissa aktivt samtidigt som andra ska slappna av.

Några exempel ur avslappningsövningarna: För att muskulaturen ska bli lös, vilket inte ska betyda att den ska slappna av helt, det är bara vissa muskler som ska göra det, reflexer utförs ändå, kan man till exempel sitta på en stol på sidan och låta vänsterarmen hänga helt avslappnad över ryggstödet. Sedan ska högerhanden eller någon annans hand stöta mot armen så att den svänger fram och tillbaka. En annan övning är stå upprätt, rulla axlarna med hängande armar och sedan pendla med armarna.

Sedan kommer även övningar för armbågen, handleden och tummen. Några exempel ur styrketräningsövningarna: *Fingermassage* som utförs med fiolsnäckan mot väggen för att få en lös hand. Fingerspetsen ska masseras fram och tillbaka på strängen utan att trycka hårt, först genom rörelser uppåt (en halvton) och sedan neråt (en halvton). Detta är enligt Szigeti även bra för att få en förtjockning av fingerblommorna vilken ska förebygga att nerver skadas. Övningen ska göras med och utan stråke. Samma övning görs med glidande flageolett-finger i alla intervaller, från en helton till hela greppbrädans avstånd.

Ytterligare en fingerövning som nämns är en där vänstra handflatan ska fungera som ett stöd för fiolen genom att röra fiolhalsen, medan fingret ska glida fram och tillbaka över greppbrädan. Sen kan man läsa om glidande intervall-övningar (lätta massage-övningar) som dubbelgrepp, hårda massageövningar genom sträckningar och böjningar på fingret som ska trycka hårt mot greppbrädan, en fingermassageövning med fiolen som ska hållas som en gitarr, där alla fyra fingrar sätter ett ackord för att sedan utföra fingerglidningar med ett eller flera fingrar, och så vidare.

Först därefter tänker sig Szigeti att de egentliga vibratoformerna kan läras ut. Istället för handledsvibrato använder Szigeti uttrycket handvibrato av anatomiska skäl. Rent allmänt är handen mest aktiv i den vibratoformen, menar nämligen Szigeti. Övningar för handvibrato görs med hjälp av olika stödpunkter. Först ska själva handflatan vara en stödpunkt, sedan tummen.

Han börjar med fiolen i gitarrställning och utan stråke. Viktigt för Szigeti är att utföra övningen först och främst på D-strängen och i första läget. Tumme och pekfinger får inte röra halsen och handflatan ska vara parallell med halsen, som stödpunkt. Fingret ska läggas platt på strängen. Sedan ska svängningarna utföras endast av handen lika mycket åt båda riktningar. Först långsamt och steg för steg snabbare. Högerhanden kan i början stödja vänster underarmen. Samma övning görs i normal fiolhållning och mot väggen som stödpunkt. Sedan med stråken i långa, jämna stråk. Detsamma ska göras igen, men med tummen som stödpunkt.

Då vibratosvängningarnas riktningar förlöper längs med halsen, som riktningarna vid lägesväxel, är enligt Szigeti dessa övningar även en förberedelse inför detta. Fingervibratot introducerar han som vertikala rörelser av fingret som omväxlande trycker på strängen och släpper taget igen i ett högt tempo. Det viktigaste är de ovan nämnda förberedelseövningarna. Szigeti övar vibrato även som dubbelgrepp. Han nämner att fingervibrato inte får övas för mycket på grund av risk för skador.

Sedan introducerar författaren ett axelvibrato ("Schulter-/Schüttelvibrato", s. 25). Han är den ende jag funnit som skriver om den formen. Denna form kräver enligt honom stor koncentration och självkontroll. Det är axelmuskulaturen som i hög fart vibrerar med små svängningar medan armen medan handen och fingrarna är helt passiva. Det som syns är enligt honom vibrerandet vid fingerspetsen. Genom slagövningar med fingrarna ska eleven försöka aktivera axelmuskulaturen. Samtidigt som fingrarna slåss mot greppbrädan ska axeln dras ihop snabbt. Detta övas på korta toner i låga och höga lägen. Sedan ska axelvibratot även övas med en drill, som påminner om det jag beskrev som lutvibrato under barocktiden: Exempelvis trycker första fingret ner på strängen i ett högt läge. Andra fingret sätter sig på nageln av

första fingret för att passivt följa med rörelsen. När första fingret genom axel- och fingervibrato vibrerar, kommer andra fingret att göra en snabb drill.

#### **3.3.4. Tibor Fülep, 1965.**

Fülep redogör i sitt förord av sin fiolskola *Spela på fela, del 2* om vibratots estetiska och praktiska ändamål. ”Vibratots estetiska ändamål är att omvandla strängens och taglets materiella klang till en innerlig eller lidelsefull ton som liknar den mänskliga rösten; med andra ord, att fylla fiolens ton med liv.” (s. 1) Förutom estetiska ändamål som att likna den mänskliga rösten, räknar Fülep upp praktiska ändamål som vibratot har: stöd för tolkning av tonalitet, modulation och harmoni. Vibratot ska enligt Fülep även korrigera intonationen. Vibratot ska vara avslappnat för att kunna utöka rörelsen neråt eller uppåt för en önskad tonfärg eller korrigering. Dessutom ska vibratots hastighet kunna behärskas för att få fram olika karaktärer. I de fiolskolor som avhandlas i denna uppsats är han den ende som talar om vibratostudier som en hjälp för utvecklandet av elevernas musikaliska tolkningsförmåga. Därför vill han börja tidigt med dessa. Boken är avsedd för elever i andra spelåret. Fülep upplyser dock om att inte alla elever har förmågan att lära sig ”ett tillfredsställande vibrato” i det stadiet (s. 0, förord).

Han använder vibratostudier i syfte att få ett avslappnat grepp i vänsterhanden. Därför rekommenderar han sådana studier innan lägesväxlingsstudier tar vid och även för elever som ännu inte verkar musikaliskt mogna för vibrato. Vibratostudier har enligt honom dessutom en övningsstimulerande effekt. Fülep betonar lärarens ansvar och ser som lärarens uppgift, förutom att aktivt stimulera elevens vibratoförsök, att lägga en grund genom systematiska förövningar. För ett bra vibratoresultat är det enligt honom viktigt att börja lära ut vibrato vid rätt tidpunkt. Det ska ske när eleven börjar justera fingrarna för intonation. En smidig greppkorrigering och teknisk säkerhet ger utrymme för annan koncentration. Fülep anser att man måste ta hänsyn till

(1) Att eleven har nått en förmåga till tonhöjdsdiskriminering, som följs av korrigering av intonation.

(2) Att greppreflexerna är så pass utvecklade, att eleven vid korrektionen kan utföra dessa utan att flytta fingrarna från strängarna.



(3) Att alla elementära funktioner i båda händerna är så pass reflexmässiga, att det finns koncentrationsreserv, som kan användas för vibrato, utan att övriga tekniska problem blir lidande. (Fülep, 1965, s. 7)

Tonhöjdsdiskriminering innebär en känslighet för att kunna särskilja nyanser i tonhöjd. Han har gjort en detaljerad beskrivning av en undervisningsmetod för vibrato, med foton som tydliggör olika moment. Första steget är att uppnå total avslappning i elevens vänsterhand. Eleven ska stå i fiolhållningen utan fiol och låta handen falla framåt mot underarmen för att sedan aktivt lyftas till utgångsläget och passivt få falla bakåt. Automatiskt blir fingrarna lätt utsträckta respektive böjda mot handflatan.

Så småningom ska denna handrörelse ske utan ryckningar och läraren kan ta ett lätt tag i elevens handled. Här skriver Fülep att övningen ska ske 2-3 minuter flera gånger dagligen och får inte överstiga 5 minuter av varje lektionstid.

Sedan ska samma övning göras med instrument, där tummen inte får följa handens rörelseriktningar. Därefter ska samma övning ske med andra fingret (långfingret) på A- eller D-strängen, som får dras med fram och tillbaka och ska slappna av. Fülep beskriver detta moment som vibratostudiernas svåraste fas. Han varnar för att resultatet av spända fingrar och handled just kan bli ett underarmsvibrato. Detta får inte accepteras i början av vibratostudierna, då det senare kan bli ytterst svårt till omöjligt att korrigera och aktivera handleden och fingrarna igen. ”Har en sådan elev allmänna avslappningssvårigheter, och samtidigt kanske brist på tålmod, står läraren framför en verkligt hopplös situation.” (Fülep, 1965, s. 4).

Sedan ska vibratot övas med andra och tredje fingret (ringfingret) på skalor och hel- och halvnoter i ett särskilt övningsmaterial. Sedan fjärde fingret (lillfingret) och sist första fingret (pekfingret), då det fingret enligt Fülep är den största faran för en spänd tumme och pekfinger. Detta kan enligt honom förstöra det tidigare uppnådda vibratoresultatet. Han tycker dessutom att fingrarna inte ska ligga kvar på strängen och, i motsats till Flesh, att inga dubbelgreppsövningar är lämpliga i vibratoövningar för nybörjarstadiet, då det kan skapa spänning.

Vibratot ska nu användas så ofta som möjligt, för att ”glömma det tidigare krampaktiga greppet” och för att handen ska ”inta en ständigt avspänd ställning” (s. 5). Armen, handleden och fingrarna ska samverka avslappnat och harmoniskt. Underarmsvibrato ska inte uppmärksammas för att inte förstöra avspänningen och för att rörelsen i underarmen enligt författaren ska ske omedvetet.

Fülep ger sedan ett exempel på en legatoövning för att uppnå ett oavbrutet vibrato. Han varnar för att ett vibrato som hela tiden avbryts kan leda till spänningar. Vidare föreslår han för elever som har spännings- eller hållningsproblem att hålla fiolen som en gitarr och utföra de första vibratoövningarna i denna position.

Fülep kritiserar Flesh för att föreslå att man kan öva ett långsamt vibrato tillsammans med stråkföring, där ett finger i vänsterhanden ska byta mellan en lätt kontakt med greppbrädan under den bakåtriktade vibratorörelsen mot snäckan och ett hårt grepp under den framåtriktade vibratorörelsen. Detta, menar Fülep, splittrar, för det första, koncentrationen mellan höger och vänster hand och, för det andra, så uppstår ”en visslande, oskön, för eleven inte stimulerande ton” (s. 6) vid fingrets alltför lätta kontakt med greppbrädan, och, för det tredje, kan eleven omedvetet börjar vibrera i fjärde- eller åttondelsrytm och detta kan, enligt honom, hindra utvecklingen av ett snabbare vibrato. ”Vibrato måste nämligen ha sin egen rytm och hastighet, som aldrig får sammankopplas med musikens pulsslag” (s. 6).

Fülep rekommenderar violinister, angående kompositioner från 1600- och 1700-talen, att de enbart ska använda ett snabbt vibrato vid crescendo och musikaliska höjdpunkter och annars ett relativt långsamt vibrato, för en ”majestätisk, innerlig och andaktsfull stämning” (s. 1). Han skriver om en profan ton och en färgrik, ibland rapsodisk stämning i 1800- och 1900-talets kompositioner, som enligt honom kräver ett snabbare vibrato och att violinistens smak får avgöra modifieringar för stigande effekter. I början av 1900-talet fanns, även enligt Fülep, den allmänna uppfattningen bland fiollärer, att vibratot inte går att lära ut.

### **3.3.5. Lars Jöneteg, 1991.**

Lars Jöneteg hänvisar i *Fiolskola, Del 2* till sin video från 1991, som idag är en dvd, när det gäller vibrato. I boken är första vibratoövningen att spela A-dur-skalan en oktav i fjärde läget med två helnoter per ton. Här ska eleven först göra 4 vibratorörelser per helnot, sedan 6, 8, 12 och till slut 16. Samma övning ska sedan göras på D-dur-skalan i första läget.

Slutövningen på helnoter innehåller olika vibratohastigheter som ska utföras på samtliga strängar och med varje finger i första läget. Vid fjärde fingret rekommenderar Jöneteg, att låta första fingret ligga på strängen för en bra handställning. Till den övningen ska man använda stråken på ett speciellt sätt; (1) nedstråk, uppstråk, nedstråk: långsamt-sabbt-långsamt (vibratorörelsen) och (2) uppstråk, nedstråk, uppstråk: långsamt-sabbt-långsamt.

Sedan finns det en samling låtar och melodier, även för tredje läget och för vibrato, repertoartips och en övning i legato för *ständigt vibrato* i första läget.

I dvd:n (Jöneteg, 200n-????) har Jöneteg ett extra kapitel som handlar om vibrato och pågår i tio minuter. Han ger en kort introduktion riktad till åskådaren/eleven, där han förklarar att vibrato är nödvändig för en vacker ton. Vidare säger han att det ibland tar lång tid att lära sig det, men att åskådaren/eleven ”säkert kommer att få ett fint vibrato och en vacker ton” om han/hon gör hans övningar ”en liten stund varje dag” (Jöneteg i dvd:n, efter 40 minuter).

Därefter ger Jöneteg instruktioner till en ung elev; en övning som liknar en av Füleps första vibratoövningar, se föregående avsnitt. Den görs utan fiol och handen ska falla fram och tillbaka i en jämn rörelse. Därefter görs samma övning med fiolen under hakan medan handen är bredvid fiolen. Nästa steg är att lägga handen mot sargkanten och lägga första fingret på D-strängen för att göra en glissandoövning med samma rörelse i handleden. Sedan tas andra och tredje, men inte fjärde fingret. Detsamma görs sedan med stråken så att eleven hör hur det låter.

För att sedan mjuka upp lederna ber Jöneteg eleven att sätta ner första fingret på fiollådan (med handleden mot sargkanten) och låta det rulla mot fiolen. Detsamma görs med andra och tredje, men inte fjärde fingret. Samma övning görs därefter med fingrarna på strängen och handleden mot sargkanten, för att sedan sätta till stråken och göra fyra vibratorörelser, både på ned- och uppstråk.

För att öka farten ska eleven göra sex svängningar per stråk, men först genom glissando och sedan genom vibrato och därefter samma sak med åtta vibratorörelser. För glissandot ger Jöneteg inga instruktioner om huruvida tummen ska vara på en punkt eller följa med.

Sedan ska eleven spela A-dur-skalan i fjärde läget en oktav upp med åtta vibratosvängningar per ton. Detta är första gången att fjärde fingret används. Sedan kan övningen, enligt Jöneteg, ökas till 12 och 16 vibratorörelser per stråk.

Nu ska eleven gå ner till första läget och göra alla övningar där. Jöneteg stödjer med ett pekfinger elevens handled inifrån, men tar bort det efter ett litet tag. Skalan spelas i D-dur med lösa strängar, det vill säga utan fjärde fingret, och pianoackompanjemang. Som en övning för fjärde fingret rekommenderar Jöneteg i dvd:n, liksom i sin bok, att vibrera både med första och fjärde finger samtidigt på alla strängar.

Med en så kallad slutövning för vibrato ska eleven lära sig olika hastigheter för vibrato. Här ber han eleven att på en ton börja med ett långsamt vibrato och öka farten för att sedan sänka den igen och avsluta med ett långsamt vibrato.

I slutet av videokapitlet säger Jöneteg att nu kan eleven få spela en låt som heter *Rundgång* tillsammans med en grupp. Detta visas sedan i dvd:n.

### **3.3.6. Simon Fischer, 1997.**

Fischer rekommenderar i sin fiolskola *Basics* att man ska lära sig både ett handleds- och ett armvibrato, då han menar att de kombineras i olika proportioner. Enligt honom kan man hela tiden arbeta parallellt med båda. Fischer tycks iaktta vad kroppen gör och utarbeta sina metoder utifrån detta, till skillnad från de flesta andra i denna studie, vilka utgår ifrån att det finns spänningar som måste bortarbetas.

Han börjar lära ut flexibiliteten i första leden av fingret (närmast nageln) genom att sätta fingret på strängen, snabbt omväxlande sträcka och böja det, samtidigt som fingret steg för steg pressas hårdare på strängen för att sedan steg för steg lätta på trycket igen. Hos Fischer kan man läsa följande:

Hand vibrato: Move the hand up and down the string from the wrist, without actively moving the arm. Lead the movement with the finger.

Arm vibrato: Move the arm and hand together. Although the main movement is from the elbow, keep the wrist very relaxed. Lead the movement with the finger.

(Fischer, 1997, s. 216)

Detta kan övas genom att knacka med fingrarna på fiollådan och sedan på greppbrädan genom att röra handen respektive armen.

Vidare ger han lägesväxlingsövningar som ska övas i så högt tempo som möjligt. Sedan ska intervallen minskas steg för steg tills det enligt honom blir ett vibrato. Även här kan både hand- och armvibrato övas genom att göra rörelsen enbart med handen eller med armen och handen tillsammans. En annan övning är att stå i fiolhållning utan fiol med underarmen mot en vägg. Sedan ska man först bara röra handleden och sedan bara underarmen.

Många av hans övningar bygger på att medvetandegöra de inaktiva, ”nästan osynliga” rörelserna (s. 217, egen översättning). Tummen, till exempel, rör sig i motsatt riktning som fingret under ett vibrato. Med metronom i långsamt tempo ska detta övas medvetet. En annan omedveten rörelse är enligt Fischer en rotation i underarmen, där handflatan pekar åt olika håll. Varje gång ett finger sätts ner, ska enligt Fischer underarmen roteras medurs lite grann, för att rotera tillbaka när fingret lyfts upp. Handrörelsen i armvibratot är ytterligare ett

exempel. Detta ska övas utan fiol, genom att svänga underarmen så att handen rör sig passivt, framåt och bakåt och i cirklar.

Ofta rör sig själva fiolen (fiolsnäckan) under ett energiskt vibrato. Detta anser Fischer vara ett problem och har en övning för att motverka det. Han anser att det beror på spänning i handen, fingrarna och tummen. Han föreslår att man ska, för att slappna av i handen, öva ett väldigt långsamt och nära vibrato som ska stoppas så snart fiolsnäckan rör sig. Steg för steg ska vibratot bli större och bredare. Detta i alla lägen och även som dubbelgrepp.

Fischer uppmärksammar även vänstra överarmen, som ibland hålls spänd för nära kroppen och omöjliggör ett naturligt vibrato. Som övning ska man lägga vänstra tummen i högerhandens handflata och använda baksidan av högerhandens handflata som greppbräda. Vibratorörelser ska nu göras medan högerhanden förflyttar sig till olika ställen så att vänsterarmen kommer bort från kroppen. Även *celloställningen* ska provas genom att vibrera på fiolen som ska hållas som en cello.

Vidare har Fischer olika övningar för att öva vibratots hastighet. Han förklarar att den enda aktiva vibratorörelsen är den rörelse som går framåt mot stallet. Rörelsen som går bakåt mot snäckan är en rekyt. Han jämför det med att klappa i händerna, där händernas rörelse mot varandra är aktiv medan rörelsen utåt är en rekyt. Han noterar framåtrörelsen som en punkterad åttandedel och bakåtrörelsen som en sextondedel. Detta ska övas i 60 på metronomen och ökas till 108. Först med en vibratorörelse per slag, sedan två, och till slut omväxlande fyra rörelser per slag och ett slag utan vibrato, detta i alla lägen och som dubbelgrepp.

Liksom Flesh rekommenderar även Fischer att man ska öva ett snabbt vibrato genom snabba stråkrörelser, som i accenter i början av en halvnot. Fischer rekommenderar även övningar i olika vibratohastigheter utan att ändra amplituden. Övningen görs med ett konstant litet och nära vibrato, sedan med ett konstant ”medium”-vibrato, och sist med ett stort vibrato. I denna övning noterar han de snabbare vibratorörelserna som jämna trioler och sextondelar. För att öva olika amplituder av vibratot och som intonationsövning rekommenderar Fischer att man halverar halv- och kvartstoner, till exempel genom att spela D-E, sedan D-Diss-E, sedan (kvartstoner) D-D-Diss-Diss-E.

Fischer föreslår att man, för att ha ett litet vibrato, ställer fingrarna uppifrån och sätter fingrarna platt på strängen fingrar för att få ett större. Han gör även övningar där man ska ändra amplituden men inte hastigheten. Detta övas i olika tempi.

Enligt Fischer ska man öva ett jämnt vibrato med varje finger på följande sätt: 1) långsamt och stort, 2) långsamt och litet, 3) snabbt och stort, 4) snabbt och litet. En vanlig

melodi delas in i rytmiska vibratosvängningar. Han skriver ut rörelserna i trettioandredelar och sextiofjärdedelar. Ett kontinuerligt vibrato ska övas genom att man lyfter upp och sätter ner fingrarna mycket långsamt medan vibratorörelsen fortsätter. Detta kan ske även genom att ha flera fingrar på strängen samtidigt.

Att vibrera med god intonation betyder att början av vibratorörelsen ska vara ren och detta innebär att fingret sätts ner på en punkt för att därifrån rullas bakåt. I ett kontinuerligt vibrato ska detta i övningar göras medvetet vid fingerbyten.

### **3.3.7. Gerald Fischbach & Robert S. Frost, 1997.**

Fischbach och Frost har skrivit en hel lärobok, *Viva Vibrato*, om vibrato för fiol med många bilder samt en introduktion om vad vibrato är och varför det kan vara bra att kunna det. Likadana böcker finns även för viola, cello och kontrabas, plus en bok för pianoackompanjemang och en lärarhandbok för privat såväl som gruppundervisning. Hela fiolskolan är upplagd som ett direkt tilltal till eleven, till exempel "[...]; your teacher will help you to decide [...] which combination of exercises is best for you" (s. 4).

Författarna menar att vibrato är en naturlig rörelse, som att klappa en hund, vinka en hälsning eller knacka på en dörr. Direkt på första sidan finns en "Vibrato Readiness Checklist" (s. 2), då författarna menar att vibrato är svårt att åstadkomma om man inte är i balans, har spända muskler och något känns obekvämt.

Checklistan omfattar övningar för kroppen, armen, handen, tummen och fingrarna med noggranna, enkla och lättsamma instruktioner. Bilder visar hur man ska göra och frågor ställs, till exempel om huruvida den övande känner att rörelserna är fria och avslappnade. I slutet ska man spela vibrato på en luftfiol vilket författarna kallar "shake, rattle and roll" (s. 3).

Läsaren motiveras att efter genomgången checklista fortsätta med de egentliga vibratoövningarna, "to give birth to a beautiful, new vibrato" (s. 3). De betonar vikten av att öva varje dag och att läraren ska hjälpa till med att hitta övningar som är lämpliga för just den eleven. De påpekar att det kan ta veckor till månader innan man når önskat resultat och att det är olika för alla hur snabbt man lär sig, men att alla kan lära sig. En del övningar ska även kunna göras, "medan du tittar på teve". "The more often you practise [...], the sooner your vibrato will come" (s. 4).

Första övningarna handlar om att klappa olika rytmer på fiolen i speciella handställningar. Även tempo anges. Fiolen ska ibland hållas i normal position, ibland i

*banjoposition* och ibland i *gevärsposition*. Fingrarna ska så småningom sättas på, glida längs med strängen och till slut stå stilla. I slutet ska fiolen igen hållas normalt och handen ska vinka medan handleden lutar sig mot sargen i fjärde läget. Samtidigt ska man sedan spela långa noter med stråken på alla lösa strängar. Detta övas i en duett där övre stämman enbart består av helnoter på lösa strängar, samtidigt som eleven uppfordras att oavbrutet vinka med handen. Undre stämman av en melodislinga på fjärdedelar fördelar sig då som vågor över alla strängarna, därav namnet Wave Duet.

Rytmövningar med fingrarna är nästa steg. Med andra och tredje fingret ska man knacka på greppbrädan mellan strängarna, då det enligt Fischbach och Frost finns en risk att handen blir stel om man gör övningen på en sträng. Sedan följer en övning utan fiol som påminner om en av Fischers övningar, se föregående avsnitt, där vänstra tumme läggs i högerhandens handflata för att göra vibrato med ett finger på handryggen. Samma övning ska sedan göras med fiolen, på en sträng och till olika rytmer, bland annat till ”Rap music” (s. 7) och rytmer som eleven själv hittar på. Knackandet ska ibland ske med det som författarna kallar ”the magic super glue”, ”det magiska superklistret” (s. 8, egen översättning), vilket betyder att fingret under övningen aldrig ska lämna strängen.

I slutet övas vibrato till olika melodier, från folksånger till melodier av kända kompositörer som Corelli samt författarnas egna kompositioner. Dessa ska övas med metronom för att öka på vibratosvängningarna. Författarna använder elgitarrförstärkarens ”wawa-effekt” (s. 9, egen översättning) som en illustration för hur ett vibrato ska låta när det ökas i hastighet. Eleven får detaljerade övningsinstruktioner som han/hon ska följa under två veckor till.

### **3.3.8. Andrea Holzer-Rhomberg, 2004.**

Om förberedelsen för vibrato skriver Holzer-Rhomberg i lärarhandboken till fiolskolan *Fiedelmax Violine/Viola, Lehrerhandbuch*. Hon menar att grundrörelserna ska införas så snart barnet kan intonera tonerna av ”grepp 1” på ett säkert sätt. Grepp 1 i Fiedelmax övas i första läget, där tredje och fjärde fingret kan jämföras med lösa strängar (oktav resp. prim) och andra fingret står nära tredje fingret. En liten ters till första fingret från tredje övas.

Författaren skiljer mellan arm-, hand- och fingervibrato, som ”oftast inte förekommer i avgränsade former, utan som kombineras efter behov” (s. 27, egen översättning). Vid inläringen av grundrörelserna ska man gå efter grundsatsen ”från det stora till det lilla”,

vilket hon anser är anledningen till att armvibratot ska läras ut först. Författaren föreslår följande två grundrörelser:

Den första är att ”Åka linbana” (s. 27, egen översättning), vilket innebär att glida mellan 4:e respektive 5:e och första läge, svänga handen och underarmen ”schwungvoll” (s. 27) upp mot sargen och stöta med handloven mot denna för att sedan svänga tillbaka. Först görs det i långsam rörelse, sedan snabb, sedan växlar man mellan långsam och snabb. Här ska eleven samtidigt sjunga en sång från en skiva som medföljer boken.

I den andra grundrörelsen befinner sig handen i 4:e eller 5:e läge. Nu ska handen och underarmen svänga medan tummen stannar vid sin plats och därigenom uppstår en rotationsrörelse i underarmen. Detta ska utföras med mycket schwung och handloven ska stöta mot sargkanten, för att sedan reflexartat svänga tillbaka. Samtidigt ska eleven sjunga ytterligare en sång från skivan.

Detta var förberedelserna. Sedan följer ett kapitel om vibrato. Först och främst skriver Holzer-Rhomberg om hur armvibratot ska övas. En tredje sång ska repeteras tills rörelserna utförs jämnt. Sedan sätts tredje fingret (ringfingret) på ”magiska punkten” (s. 29, egen översättning).

Magiska punkten är stället på greppbrädan där oktavflageolettonen finns. Innan första lektionen sker så ska läraren sätta ett litet färgat klistermärke på greppbrädan för speciella övningar som ska vara bra för handställning, fingertryck och hörsel. Nu ska sången spelas med det nedtryckta fingret. Vid stötimpulsen av handloven mot sargen böjer sig tredje fingret djupare mot strängen. Vid tillbakasvängningen sträcks fingret lite mera och trycket blir lättare igen, nästan som vid spelandet av flageolettonen. Handlovens stötimpuls överförs på det sättet till fingret, medan armen oavbrutet svänger med. Sedan ska man öva med varje finger och rörelserna ska bli mjuka. Först därefter tillkommer stråken.

Inläringen av handvibratot ska ske på samma sätt. Författaren uppmärksammar här enbart att handen svänger från handleden och inte underarmen från armbågen. För fingervibrato ges en enkel instruktion:

Fingervibratot uppstår genom jämna små tryckimpulser av det nedsatta fingret på strängen. Man skulle kunna jämföra det med fingerknackningar mot strängen, där fingret aldrig ger upp kontakten med strängen. Bildligt uttryckt är det som 'ett knackande av ett fastlimmat finger'. (Holzer-Rhomberg, 2004, s. 29, egen översättning)



Hon menar, att fingret känns såsom fastlimmat på strängen. Då det finns ett hålrum mellan strängen och greppbrädan kan fingret på så vis ändå ”knacka” mot greppbrädan.

### **3.4. Werner Haucks studie om violinvibrato**

*Das Vibrato auf der Violine* av Werner Hauck är utgiven 1971. Hauck belyser i första kapitlet vibrato ur ett historiskt perspektiv och fortsätter med ett kapitel om stråkvibrato som han anser kan ha försvunnit med den nya användningen av stålsträngar. Fortsättningen av boken handlar om granskningen av de olika fiolskolorna.

Han har tre kriterier. För det första finns det enligt honom många fiolskolor, men inget bok om vibrato. Hauck vill utforska vad som har skrivits och sammanfatta vad han uppfattar som det väsentliga. För det andra kan enligt honom mycket ha kunnat skrivas på ett enklare sätt. Hauck tycker att många pedagoger uppfinner nya övningar för att avhjälpa samma problem istället för att ”vinna begränsningens vishet” (s. 44, egen översättning). För det tredje kritiserar han indelningen av vibrato i synliga arm-, handleds- och fingerrörelser samt hur dessa ska åstadkommas.

Hauck valde sex olika fiolskolor, enligt hans åsikt de viktigaste skolorna som har skrivits om vibrato: Siegfried Eberhardt, *Violin-Vibrato*, 1910; Fritz Rau, *Das Vibrato auf der Violine und die Grundlagen einer natürlichen Technik für die linke Hand*, 1922; Béla Szigeti, *Das Vibrato*, 1950; Roger Leviste, *Rationelle Technik des Vibratos auf der Violine*, 1951; Gilbert R. Waller, *Vibrato Method*, 1951 och Lewis L. Stoelzing, *Basic Vibrato Studies*, 1950.

Vad gäller Eberhardt tycker Hauck att bilagan med övningarna är ointressant, de är enbart små stycken för vibratoövning, men själva texten vinner hans respekt. Han uppskattar att Eberhardt framhäver att det inte beror på personens själ om tonen blir fin, utan på att tonen frambringas på rätt sätt, samt att själva vibratot gör tonen individuell. Hauck tycker att det är intressant att Eberhardt inte nämner Mozarts kända citat om vibratofebern (se kapitel 3.2.5.), utan enbart skriver om Mozarts tekniska anvisningar. Hauck tycker sig kunna förstå av denna fiolskola, att det fanns helt andra åsikter om vibrato innan Eberhardts skola gavs ut. Eberhardt ger även anvisningar till lärare som undervisar nybörjare. Enligt honom kan nämligen en bra vibratoteknik aldrig skada. Hauck kallar Eberhardts bok ”ett utomordentligt verk” (s. 53, egen översättning).

Raus fiolskola anser Hauck vara ensidig. Han menar att Rau behandlar vibratot enbart ur ett fysiskt perspektiv som enbart koncentrerar sig på en rullning i överarmen. Hauck

kritiserar även olika uttryck som Rau använde; t.ex. jämför han vibratorörelsen med bilden av att ”hytta med knytnäven”, där man enligt Hauck istället kunde använda ”amerikanens by-bye eller österrikarens servus” (s. 54, egen översättning).

Hauck anser att Szigeti, som jag själv presenterar i min genomgång av fiolskolor, har en blandning av gymnastiska övningar utan fiol som är för abstrakta och skapar förvirring. Han hävdar att ”den aktiva violinisten” inte skulle ha tålmodet. ”Der aktive Geiger wird dabei leicht ungeduldig, sieht zwar den Sinn einer gymnastischen Grundübung ein, will sie jedoch auf ein Minimum, auf ein Minuten-Exerzitium beschränkt haben.” (Hauck, 1971, s. 66). Vidare kritiserar han att Szigeti enbart behandlar muskelfunktionen, men inte själva handen. Szigetis skrift bekräftar Haucks åsikt om att uppfattningen om vibrato påverkas av modet.

Om Roger Leviste tycker Hauck, att han trots bra sammanfattningar skrev för lite text så att de mångfaldiga vibratomöjligheterna varken psykologiskt eller fysiologiskt kommer till sin rätt. Waller och Stoelzing finner Hauck riktat enbart mot gruppundervisning, vilket är negativt då vibrato med sin individuella karaktär även kräver individuell undervisning.

Hauck kom fram till att samtliga tycker att vibratorörelsen ska utföras både uppåt och neråt. Vidare konstaterar Hauck att samtliga verk innehåller finger- och handledsvängningar, och väldigt lite armsvängningar. Även ur den psykologiska aspekten saknar han vidareutveckling och anknytning till tekniken.

Han känner att han blir bekräftad i sitt antagande om att hela sättet att namnge och förklara vibratorörelser och tillvägagångssätt i de flesta läroböcker utgår ifrån den visuella uppfattningen. Hauck skriver att detta är fel och avsevärt försvårar bemästrandet av problemen. Han jämför det med att en sångare ska lära sig sångtekniken enbart genom fokus på munnen, då det är den enda delen som syns. Då mycket är synliga rörelser hos en violinist, är enligt Hauck benägenheten stor, att man begränsar sig på detta synliga. Alla funktioner i fiolspelet borde förklaras från det osynliga till det synliga, enligt Hauck.

Efter granskningen av fiolskolorna beskriver han sitt eget sätt att lära ut vibrato, det vill säga att utgå från kroppens centrum, mellangärdet. Han anser andningen vara en viktig grundförutsättning, och ägnar hela elva sidor åt detta. Först därefter går han detaljerat igenom vibrato ur den fysiologiska aspekten. Han ser rörligheten i axelleden som större än i fingrarna, och drar slutsatsen att vibratorörelsen går genom hela armen, även om den rörelsen inte är synlig. Samtidigt hänger allt ihop med mellangärdet, så att hela människan är delaktig, inte enbart de synliga arm-, hand- och fingerrörelserna.

Därefter går han in på de synliga rörelserna och börjar med överarmsfunktionen som enligt Hauck är en minimal rullning av axeln. Med hjälp av streckgubbar förtydligar Hauck

sin text. Vidare går han till underarm-, handleds- och, till slut och som mål, fingerfunktionen, som även får den största textmängden.

Sista kapitlet består av didaktiska tips och vibratoövningar. Andningen ska övas genom att andas in på nedstråk och in på uppstråk, sedan med avsatta stråk, där även andningen ska stötas ut och in i samma takt. Övningen slutar med att violinisten ska stå på ett ben, svänga med det andra benet och flåsa, samtidigt som hon ska öva lägesväxlar i andningstakten. Hauck ger sedan övningstips för fingervibrato, kontinuerligt vibrato, olika vibratohastigheter, vibratointensifiering med hjälp av stråken, samt för stråkvibrato.

### ***3.5. Professor Kurt Sassmanshaus om vibrato***

En föreläsning av professor Sassmanshaus om vibratoinläring visas på ett videoutdrag på internetsidan youtube (Sassmanshaus, 2009). Han står inför en publik och tar upp olika delar av problematiken kring vibrato, vilket även Hauck (1971) diskuterar och som tas upp i de fiolskolor jag presenterat.

Sassmanshaus börjar med att förklara att vibrationsrörelsen ska gå nedåt eftersom örat uppfattar den högsta tonen i svängningarna som tonhöjden. Han ser en tydlig skillnad mellan arm- och handledsvibrato och belyser även diskussionen kring det vanliga uttrycket *handledsvibrato*. Sassmanshaus menar att det egentligen ska heta *handvibrato*, då det är själva handen som rör sig och inte leden. Han lär ut handledsvibrato först och sedan armvibrato. Vidare rekommenderar han användning av ett par strumpor att stoppa mellan sargkanten och handleden som stöd. Sedan visar han ett handledsvibrato utan att tonen ändras, för att demonstrera en felutveckling. Han hänvisar till Galamians (Ivan Alexander Galamian 1903-1981, inflytelserik fransk violinist och lärare med armeniskt ursprung) fingervibratoövningar, men påpekar att rörelsen inte ska komma aktivt ur fingrarna.

## 4. Metod

Jag valde att göra fem kvalitativa forskningsintervjuer med fiollärare från flera länder; Sverige, Tyskland, Skottland och England, eftersom jag är mera intresserad av personliga erfarenheter och utbyten än de kvantitativa svar enkätformen skulle genererat.

Mitt krav var att lärarna skulle undervisa i violin samt ha olika bakgrund och arbetssätt. Jag kontaktade sju lärare varav två, en barockviolinist och pedagog, samt en fiollärare från en kommunal musikskola tyvärr inte kunde delta på grund av tidsbrist respektive sjukdom.

Intervjuerna skiljde sig både utifrån datainsamlingsmetoden och i själva strukturen på intervjun, beroende på personen som blev intervjuad. Följande fem fiollärare intervjuades och på följande sätt:

*Ann-Sofi Backman* är orkesterviolinist i Malmö Symfoniorkester och fiollärare på Heleneholms musikgymnasium i Malmö. Hon har studerat för bl.a. Tibor Fülep. En dryg halvtimmest lång intervju spelades in.

*Ulrike Bals* är fiollärare och metodiklärare på Hochschule für Musik und Theater, musikhögskolan i Rostock, Tyskland, samt assistent till en av Tysklands högt ansedda violinprofessorer; Petru Munteanu. Intervjun skedde i Rostock. En timmes intervju spelades in.

*Rhona Duncan* är orkesterviolinist i Malmö Symfoniorkester och fiollärare på Heleneholms musikgymnasium i Malmö. Hon genomförde sina studier i London. Intervjun skedde först via mail och sedan i en 15 minuter lång intervju som spelades in.

*Claudia Kessler* undervisar i Södra Tyskland i Wangen på en kommunal musikskola. Första kontakten och första delen av intervjun skedde via mail. Andra delen av intervjun skedde via telefon. Intervjun spelades in.

*Jennifer Wolf* har varit violinprofessor på Musikhögskolan i Malmö. Hon kommer ursprungligen från Skottland. Intervju skedde vid flera tillfällen. Den dokumenterades skriftligen och har i efterhand kontrollerats av den intervjuade.

Samtliga intervjuer skedde i samtalsform med två förutbestämda huvudfrågor; ”I vilket stadium brukar du börja lära ut vibrato till dina elever?” och ”Berätta om din metod”. Frågorna ställdes med låg grad av strukturering och följdfrågor ställdes beroende på personernas berättelser. Vissa av dessa följdfrågor tog jag sedan med till nästa intervju. Ljudinspelningarna sparades i ljudfiler på min dator tillsammans med mail och andra texter. Allt översattes och sammanställdes sedan till text och strukturerades utifrån mina huvudfrågor. Detta redovisas i kapitlet ”Resultat”.

#### ***4.1. Etiska överväganden***

Det finns etiska frågor som behöver övervägas i en intervjuundersökning. Kvale och Brinkmann (2009) belyser fyra områden: (1) Informerat samtycke, (2) konfidentialitet, (3) konsekvenser och (4) forskarens roll. Dessa ska fungera som en ram för förberedelsen och som etiska påminnelser under forskningen.

Informerat samtycke (1) betyder att undersökningspersonerna ska informeras om det allmänna syftet med undersökningen, hur den är upplagd och vilka risker och fördelar som är förbunden med deltagandet. Deltagande ska vara frivilligt och alla har rätt att dra sig ur närsomhelst.

Via mail har jag skickat en förfrågan om deltagande till ett antal lärare med ingående information om detta arbete. Intervjupersonerna fick själva bestämma om jag skulle ta upp intervjuerna på band eller inte. Jag informerade om vad jag skulle göra med materialet och lovade att det enbart skulle användas för detta arbete. Jag informerade om att materialet finns sparat på min dator och en USB-sticka och att de har rätt att ångra sin medverkan. Intervjupersonerna visste även från början att arbetet kommer publiceras på internet.

Konfidentialitet (2) innebär att privata data som identifierar deltagarna inte bör avslöjas utan deras godkännande. Det ska vara klart vem som senare kommer ha tillgång till materialet. Intervjupersonerna får vara anonyma eller namnges och det bestämmer de enbart själva. ”Intervjupersoner som lagt ner mycket tid och gett forskaren värdefull information i vissa fall [...] kan önska få offentligt erkännande genom att namnges” (Kvale & Brinkmann, 2009, sid 89).

Med tanke på offentligt erkännande frågade jag samtliga deltagare om de vill namnges med sina fulla namn och med en kort presentation. Från en av deltagarna fick jag direkt ett positivt svar. De andra fyra deltagarna ville gärna stå med hela sina namn men önskade att

läsa mitt arbete innan publiceringen för ett slutgiltigt godkännande eller eventuella ändringar. Två av lärarna har fått arbetet översatt till tyska. Vissa citat ändrades på informanternas begäran.

”Risken för att undersökningspersonen lider skada ska vara så liten som möjligt”, står det på sid 89 i *Den kvalitativa forskningsintervjun* av Kvale och Brinkmann (2009) under tredje området: Konsekvenser. Jag bör vara medveten om att öppenhet kan få deltagarna att senare ångra saker de avslöjat och ha en känslighet hur långt jag kan gå i mina frågor. Det är viktigt att ha grundlig kunskap om undersökningsområdet och vara medveten om skillnaderna mellan muntligt och skriftligt språk.

Jag lät intervjupersonerna bestämma hur mycket tid de vill ge mig för intervjun. Kunskap om undersökningsområdet fick jag genom egen erfarenhet som elev i fiolundervisning sedan 7-års-åldern med fördjupning under min utbildning till musiker 2004-2009 på Musikhögskolan i Malmö, på orkesterakademin i Göteborg 2009-11, undervisning i Tyskland under samma tid samt på lärarutbildningen ”Lärare i Musik” på Musikhögskolan i Malmö 2011-12. Jag tar fortfarande regelbundet lektioner i violin.

Forskarens roll är fjärde området och handlar om min integritet som forskare: min kunskap, erfarenhet, hederlighet och rättrådighet. Enligt Kvale och Brinkmann (2009) är forskarens integritet avgörande för kvaliteten i de etiska beslut som behöver fattas undersökningens gång.

Kännedom om värdefrågor, etiska riktlinjer och teorier ska hjälpa mig som forskare att göra val. För att uppnå hög vetenskaplig kvalitet på kunskapen som publiceras ska texten vara korrekt och i största möjliga utsträckning kontrollerad. I kvalitativ forskning finns även en risk att intervjuaren identifierar sig så starkt att han eller hon inte kan upprätthålla professionell distans, utan tolkar ur intervjupersonernas perspektiv. Det kan också uppstå en spänning mellan professionell distans och personlig vänskap uppstå.

Under mitt arbete lade jag stor vikt vid att återge alla källor så noggrant som möjligt. Då jag känner de flesta av intervjupersonerna genom undervisning och orkesterspel så känner jag igen mig i problematiken med att upprätthålla en professionell distans. Med hjälp av min handledare och genom APA-mallens riktlinjer har jag försökt göra mitt bästa. Jag känner dock att just den personliga vänskapen också gav mig en inre frihet att lyfta olikheter och kunna ställa dessa emot varandra, samtidigt som den personliga vänskapen var en fördel för att kunna förstå och tolka alla svar rätt. Kontakten med mina intervjupersoner är i övrigt inte privat utan bygger på en professionell grund som kollegor i musikbranschen. Jag anser att alla dessa faktorer, trots spänningen, bidrog till en professionell distans i mitt arbete.

”Kvalitativa forskningsintervjuare ska inte försöka ”lösa” problemen [...] utan hålla sig *öppna* för de dilemman, mångtydigheter och konflikter som tvunget uppstår under forskningsprocessen” skriver Kvale och Brinkmann (2009, s. 85) och det hoppas jag att jag kunnat vara.

## 5. Resultat av intervjuerna

Resultatkapitlet är sammanställningen och min analys av intervjuundersökningen. Den röda tråden i kapitlet är utvecklingen av eleven, från nybörjar- till avancerad nivå. Kapitlet är indelat i fyra avsnitt: Förberedelsen inför vibratoinläringen, att lära ut vibrato till en nybörjare, att leda fortsatta vibratostudier och diskussionen om vibrato i olika epoker. Tyngdpunkten ligger på avsnitt två; att lära ut vibrato till en nybörjare. Översättningarna till citaten av Bals och Kessler är mina egna.

### 5.1. Förberedelsen

Att förbereda eleven inför vibrato ska ske från allra första lektionen, långt innan minsta tanke på att lära ut vibrato uppkommit. Själva förberedelsen verkar redan vara en del av hela processen att lära ut vibrato, och enligt Bals den viktigaste.

#### 5.1.1. Elevens grundförutsättning.

Bals berättade om olika speciella förutsättningar som eleven ska ha innan den lär sig ett vibrato. Men först och främst ska eleven ha en grundförutsättning: ”Viljan inifrån”:

Die allgemeine Grundvoraussetzung ist der Wunsch des Schülers zu vibrieren. Unlust wird man schwerer gegen ankommen. Der Wunsch wird sich erst später einstellen. Kinder entwickeln sich unterschiedlich, aber ein 7-jähriges Kind wird weniger den Wunsch haben als ein 10/11/12-jähriges. Was passiert beim Wachsen? Wenn sie singen? Die Stimme eines Kindes ist ganz klar und gerade. Erst wenn sie in die Pubertät kommen, [...] verändert sich die Stimme, da kommt ein Vibrato hinein. Da wird ihnen das Bedürfnis ganz klar, Vibrato zu lernen.

Den allmänna grundförutsättningen är elevens önskan att vibrera. Det är svårare att vinna mot olust. Önskan/behovet kommer inte dyka upp förrän i ett senare skede. Barn utvecklas olika, men hos ett 7-årigt barn är denna önskan mindre än hos ett 10/11/12-årigt. Vad händer när de växer? När de sjunger? Barnets röst är



helt klar och rak. Först när de kommer in i puberteten, [...] ändras rösten, ett vibrato kommer in. Då blir behovet att lära sig vibrato mycket tydligt för dem.

(Ulrike Bals)

Bals sa enligt citatet, att viljan uppstår i puberteten, i samband med att barnets sångröst förändras. Hon lade till, att lusten ibland kan uppstå av en hämningseffekt, när eleven ser läraren vibrera och blir nyfiken. Men önskan kommer enligt henne i sådana fall ”inte riktigt inifrån än.”

Även Duncan pratade om att eleven ska vara ”mogen för det” och att den är intresserad. Det är så viktig, att hon även kan börjar tidigare med vissa elever, innan hennes andra krav, se under specifika förutsättningar, uppfylls. ”Det finns barn som verkligen vill lära sig vibrato, då kanske man börjar tidigare, om de är så nyfikna.”

Backman utnyttjar ”viljan att lära sig vibrato” som en sporre att utveckla sitt spelande, framförallt vad gäller vuxna elever. Hon sa:

Om man har vuxna elever som inte spelar rent, [...] kan man försöka att lära ut vibrato i alla fall. Vuxna elever har kanske en annan idé om varför de går och lär sig. [...] Med en vuxen nybörjare börjar man inte med vibrato på en gång, utan att först få honom/henne att spela en del och få lite kontroll. Sedan kan jag också tycka vad gäller en vuxen- eller gymnasieelev som inte kan vibrera, att det kan vara en sporre att börja med vibrato eftersom det kan föra med sig att eleven blir mer observant på bland annat intonation. Det är som om man går in eller går vidare till nästa nivå. (Ann-Sofi Backman)

Att lära sig vibrato skildras som ett spännande steg för en elev. Backman menar att motivationen att öva ökas liksom för att ta itu med andra tekniska svårigheter.

### ***5.1.2. Elevens allmänna förutsättningar.***

Wolf menade att utlärande av vibrato beror på elevens fysiska förutsättningar. Enligt henne ska vibratot inte komma ur en spänd, utan ur en helt avslappnad och naturlig rörelse. Bals pratade om en ”lös muskelapparat” som hon kallade för ”den allmänna förutsättningen”. Den delade hon sedan in i ”åtta speciella förutsättningar”:

- (1) En lös huvud- och axelhållning
- (2) Flexibilitet i arm, handled och handställning
- (3) En avslappnad och tillräcklig stark tumme
- (4) Pekfingerrotens kontakt mot fiolhalsen ska vara lös
- (5) Ett sensibelt umgänge med fingertrycket
- (6) Fingerledens flexibilitet
- (7) Oberoendet mellan höger- och vänsterhanden
- (8) Säker intonation och jämn stråkföring.

Som förklaring till punkt tre sa Bals: ”En svag tumme pressar mycket snabbare, en stark kan bara luta sig mot fiolhalsen.” Även pekfingerroten (punkt fyra) pressas ofta alldeles för hård mot fiolhalsen och vibratot funkade inte då, sa Bals. Punkt fem förklarade hon på så sätt: ”Fingrarna ska inte trycka för hård utan på ett naturligt sätt, så att man inte blir spänd.” Den åttonde punkten ska enligt Bals i bästa fall vara ett resultat av de andra sju förutsättningarna.

Att eleven ska kunna spela rent, innan vibrato ska påbörjas, menade även Duncan. Backman berättade att hon just väntar på ögonblicket, då eleven får ”ett öra för intonation” och att det inte nödvändigtvis sker tidigt. Backman hänvisade till Fülep, som hon själv har haft som lärare. Hon sa: ”Tibor Fülep tyckte att vibrato kan läras ut när eleven själv börjar justera och göra små rörelser med fingrarna för att intonera, och så tycker jag själv.” Backman påpekade också att Fülep hade en väl genomtänkt och utvecklade metodik från första fiollektionen. (Läs om Fülep i kapitel 3.3.) Just det verkar vara A och O inför vibratoinläringen.

Bals standpunkt när det gäller utlärande av vibrato är ”så tidigt som möjligt men så sent som nödvändigt” och förklarade att det beror på lärarens konsekventa undervisning och på lärarens inställning att tänka långt och positivt fram angående elevens framtid för att förbereda den väl.

Und das hängt letztendlich von einem guten konsequenten Geigenunterricht von der ersten Stunde an ab, wie ich den Schüler herantühre. Dass ich nicht das Augenmerk darauf setze, er/sie muss schnell etwas irgendwie können, sondern auf später, wenn er/sie irgendwann ein grosses Violinkonzert spielen will. Was sind die Voraussetzungen dafür? Und auf dem Weg dorthin können sinnvoll Übungen eingefügt werden, die jeder Fehlentwicklung entgegenstehen.

Och detta beror i slutändan på en bra och konsekvent fiolundervisning från allra första lektionen; hur jag leder eleven framåt. Att jag inte siktar på att han/hon ska kunna någonting snabbt, utan längre fram i tiden, när han/hon någon gång vill kunna spela en stor violinkonsert. Vilka är förutsättningarna för det? Och på vägen dit kan man fläta in övningar på ett meningsfullt sätt, som förebygger felutvecklingar. (Ulrike Bals)

Förberedelserna börjar alltså redan när barnen tar sina första grepp. Under förberedelserna blir intonationen och hörseln bättre. Ofta är barnen i det sista stadiet av förberedelserna redan mera kroppsligt utvecklade och då finns grundförutsättningen ”önskan inifrån att lära sig vibrato”, enligt Bals.

En helt annan förutsättning, som enbart Duncan och Kessler nämnde, var, att eleven ska kunna spela i tredje läget. Då kan handleden stödjas mot sargen och då finns ett bra tillfälle, enligt Duncan och Kessler, att i det sammanhanget lära ut vibrato. Enligt Kessler händer detta i elevens tredje eller fjärde spelår. Tredje och även fjärde läget verkar i alla fall vara fördelaktigt för att lära ut handledsvibrato. Fjärde läget utnyttjas av Bals för ett stöd mot sargen, men behöver enligt henne inte vara en förutsättning för vibratoinläringen.

### ***5.1.3. Olika förberedande övningar.***

Gränsen mellan att träna upp förutsättningarna och att faktiskt börja med de första vibratoövningarna verkar vara glidande. Bals förklarade att vissa vibratoövningar just är avslappningsövningar eller övningar för en lös muskelapparat. En del av de följande övningarna återfinns därför i liknande former som själva vibratoövningarna hos de andra lärarna, se nästa avsnitt.

För en lös huvud- och axelhållning (1), och flexibilitet i arm, handled och handställning (2) har Bals olika hållningsövningar. Bland övningar för tummen (3) nämnde hon att smeka fiolhalsen med tummen och massera tummen, en övning som kallas ”lufthålet”, gummibandsövningar och ”cirkla med tummen”. Träningen för tummen använder hon även för högerhanden för att ge en bra stråkhållning. Kontaktpunkten för tummen är enligt Bals viktig och individuell för varje elev. ”Ofta görs felet av en lärare att tummen instrueras hit eller dit”, sa hon och föreslog istället att man ska låta eleven skaka handen lätt för att sedan se vart tummen faller, ”ibland gentemot första fingret, ibland mot andra eller däremellan.” Då

kan tummen bli avslappnad, ”för att lite grann kunna följa vibratorörelsen”. För pekfingerroten (4) har hon sammanställt olika övningar, bland annat att spela utan pekfingret mot fiolhalsen samtidigt som fiolsnäckan stöds mot väggen (en övning som även Kessler nämnde i sin intervju, se under nästa avsnitt). En annan övning är ”att vidga handen”, genom att föreställa sig en luftballong som blåses upp i handen. Övningar för att få kraftiga fingrar (5) är enligt Bals till exempel vänsterpizzicato och att knacka med fingrarna (se Duncans metod i nästa avsnitt). Vad fingerledens flexibilitet (6) beträffar, är det enligt Bals viktigt att som lärare vara medveten om att det är individuellt var exakt eleven är blockerad eller fast. Beroende på detta ska en lärare reagera med övningar. För oberoendet mellan höger- och vänsterhanden (7) gav Bals följande övningsexempel: ”att spela piano (svagt) med vänsterhanden och forte med stråken”. Ett annat exempel är att göra ett ”spökvibrato” genom att med vänsterhanden vibrera på en sträng samtidigt som stråken dras på en annan sträng. Detta kan dock enbart övas av elever som redan kan göra ett vibrato.

Först när allt detta är väl förberett, börjar Bals lära ut vibrato. Hon tillade att det inte måste vara perfekt, men att eleven ska ha kommit en bra bit på väg. Om eleven är spänd, har undervisning i vibrato enligt henne inte mycket mening. Dessa övningar kan alltså användas både som en förberedelse inför inläringen av ett vibrato, men även som vidareutveckling av ett vibrato.

## ***5.2. Att lära ut vibrato till en nybörjare***

Lärarna metoder att lära ut vibrato skiljer sig. Metoderna utvecklades genom egna erfarenheter. Under intervjustudien dök ett antal frågor upp, som diskuteras efter metodernas redovisning.

### ***5.2.1. Lärarnas olika metoder.***

Claudia Kessler:

Hon introducerar först och främst *underarmsvibratot* enligt Sheila M. Nelsons (1936-, engelsk musiker, lärare, författare och kompositör) metod. Den innebär bland annat att i början låta barnen vinka som The Queen, där handen och underarmen är en linje. Först ska handflatan visas utåt, som om man tvättar en tavla, sedan ska den vridas mot ansiktet. Sedan håller man, se citatet här nedan, fiolen som en gitarr. Tummen placeras uppe på fiolhalsen medan

underarmen ska hänga tungt under och svänga fram och tillbaka. Handleden och underarmen utgör en linje.

[...] dann mit einer Gitarrenhaltung den Daumen oben auf den Geigenhals legen und den Unterarm schwer hängen lassen. Sheila Nelson hat den Daumen als Wäscheklammer bezeichnet. Der Arm schwingt zwischen Schnecke und Steg wie ein Stück Wäsche im Wind. Du musst dann immer darauf achten, dass das Handgelenk nicht noch eine eigene Bewegung macht, sondern dass es wirklich steif mit dem Arm verbunden bleibt.

[...] sedan ska i en gitarrhållning tummen läggas ovanpå fiolhalsen medan underarmen ska hänga tungt under den. Sheila Nelson har beskrivit tummen som en tvättklämma. Armen svänger mellan snäcka och stall som tvätt i vinden. Du måste alltid se till att handleden inte gör ytterligare rörelse, utan att den verkligen förblir stelt ihopsatt med armen. (Claudia Kessler)

Sedan ska eleven först sätta ner långfingret. Kessler förklarade att det är det längsta fingret och därför kan göra den största amplituden. Långfingret är då den andra "tvättklämman". Stödunkten mot fiolhalsen vid pekfingerroten är lös, då ju hela armvikten bärs av tummen. Fingret står med fingerspetsen på strängen och blir därigenom ibland hopkrympt och ibland sträckt. I riktning bakåt mot snäckan ligger fingret på fingerblomman så att fingret blir helt genomsträckt. I den sekund då det rör sig framåt mot stallet, ligger det nästan på fingernageln. "Som en vagga eller gungstol", förklarade Kessler. På det sättet kan armens vibratorörelse komma fram till fingerspetsen. "Annars är det som om det ska komma ut vatten ur en vattenslang, medan du står på den", sa Kessler och tydliggjorde att rörelsen annars kan stoppas vid knogen i pekfingret: "Die Vibratobewegung vom Arm muss ja in die Fingerkuppe ankommen, sonst wäre das wie mit einem Gartenschlauch, wo Wasser herauskommen soll, aber du stehst drauf. Sonst wird die Bewegung beim Knöchel am Zeigefinger gestoppt."

Därefter ska ett annat finger avlösa långfingret, men svängrörelsen mellan snäcka och stall fortsätter hela tiden. Alla fingrar ska på det sättet prövas och ibland ska flera fingrar samtidigt sättas ned. Eleven ska märka att det inte spelar någon roll vilket finger eller hur många fingrar som vibrerar, på grund av att rörelsen alltid är i armen. Nästa position kallar Kessler för "geväret". Fiolen lyfts upp och stränghållarens knapp positioneras vid högra

nyckelbenet, så att säga lodrätt. På det sättet ska man se underarmen svänga, samtidigt som armen närmar sig rätta vinkeln. Förut hölls ju fiolen som en gitarr.

Till sist kommer, med armen vid greppbrädan, den vanliga fiolpositionen. ”Då måste armen alltså vridas in ett kvarts varv till”, förklarade Kessler, men påpekade att eleven inte är så medveten om det i det läget, på grund av att svängrörelsen hela tiden är igång. ”Zack, snabbt över till vänster under hakan”, sa hon och menade att saken inte är så komplicerad som det låter. Sedan kan läraren stödja lite genom att sätta sin hand runt elevens handled och underarmen, så att elevens handled inte blir mjuk. Kessler använder sig, även hon, av övningen att sätta fiolsnäckan mot väggen, så att fiolen får ett stöd. Till slut tillsätts stråken. Eleverna brukar dra stråken vilt fram och tillbaka, då de enligt Kessler oftast inte kan skilja mellan den snabba och den långsamma rörelsen än. ”Men det får de göra i det läget”, menade hon.

*Handledsvibrato* lär Kessler ut genom användandet av *Fiedelmax* av Andrea Holzer-Rhomberg (se kapitel 3.3.8.) och i samband med tredje läget. Även fjärde läget skulle vara möjligt, vilket enligt henne till och med är den traditionsenliga metoden. Men Kessler utesluter helt att börja med handledsvibrato i första läget. Hon förklarade att tredje läget är ”härligt bekvämt” och att det går enklast att lära sig handledsvibrato där. Även av praktiska skäl använder hon sig av tredje läget. Dels innebär det enklare notläsning som kan kombineras med första läget genom fingersättningarnas platsbyte och dels med tanke på elevorkester-repertoaren, som enligt henne inte går högre än till tredje läget. ”Sättet visade sig vara framgångsrikt” sa hon. Kessler låter sina elever stödja handen vid sargen.

Vid introduktionen av handledsvibratot använder hon bilder: Vänstra pekfinger ”boxar” med den yttersta leden mot högerhandens utsträckta pekfinger, cirka två centimeter framför vänsterhandens pekfinger som står på strängen, medan handleden stannar vilande mot sargen. Detta kallar Kessler för ”Getabocken rammar sina horn emot motståndaren”. Rörelsen ska ske snabbt och robust ”som pianohammare”. Sedan övar hon motsatta rörelsen med eleven och berättar: ”Vid rullningen i riktning mot snäckan ramlar fingret plötsligt omkull baklänges, det svimmar, så att det ligger platt på fingerkudden.” Handleden ska då fortfarande luta sig mot sargen. Därefter ska fingret långsamt resa sig upp.

Till slut ska båda rörelserna bindas ihop. Viktigt, tyckte Kessler, är den plötsliga rörelsen framåt eller bakåt och sedan den avslappnade och lugna utjämningen tillbaka till den normala positionen. Fingerspetsen stannar på sin punkt och rullas. Kessler påpekade att eleven behöver korta fingernaglar. Båda riktningar låter hon eleven öva separat och sedan kombinerat. Hon brukar ställa sig framför spegeln med eleven för att titta på rörelserna.

Manchmal nehme ich auch den Arm des Schülers von der Geige weg, und sage: Komm jetzt machst du es noch einmal, wie ein Metronompendel oder Scheibenwischer. Ich sage es je nachdem was die Kinder so kennen, und dann können sie es.

Ibland tar jag bort elevens arm från fiolen och säger: Nu gör du det en gång till, och det ska se ut som en metronompendel eller vindrutetorkare. Jag säger det på ett sätt som barnet förstår och då kan de göra det. (Claudia Kessler)

Först därefter tillsätter Kessler stråken. Hon påminde mig med glimten i ögat om att höger pekfingeret ju behövdes för getabocken tidigare (övningen vid introduktionen av handledsvibrato). Liksom vid inläringen av underarmsvibrato brukar eleven dra stråken i snabba rörelser fram och tillbaka. Nu är det bra om läraren i första hand håller i stråkskruven och drar stråken långsamt medan eleven gör vibrato med vänsterhanden. Eleven ska låta sin högerhand vila på stråken och drar så att säga passivt med. När läraren märker att ”nu har eleven det, nu är det en avslappnad rörelse”, så släpper läraren stråken och eleven får fortsätta dra stråken själv.

Så småningom ska eleven sedan ta över vibratorörelsen till första läget. Själv stödjer läraren underarmen utifrån, alternativt inifrån. Eleven ska trycka mot snäckan, medan läraren håller elevfiolens snäcka med sin vänsterhand och trycker mot elevens underarm med högerhanden. Läraren uppmuntrar eleven att trycka emot och ser om eleven lutar sig emot. Eleven ska då vibrera och säga om han eller hon känner stödet. När läraren stödjer elevens underarm inifrån, trycker eleven mot sargen för att ersätta mottrycket som saknas. Läraren drar elevens underarm till sig, med fingrarna runt den. Eleven ska då så att säga luta sig med armen emot lärarens fingrar, som ersättning för sargen. Läraren stödjer elevens underarm med pek- eller långfingeret och tummen och ”eleven ska föreställa sig att en penna går igenom hans arm, som om den är fastgjord genom en upphängning.” Med det menas att underarmen inte ska röra sig.

Om en elev inte har klarat omställningen från tredje läget till första läget med handledsvibrato så har Kessler ett knep till. Elevens hand kan göra en hjälprörelse. Som ersättning för sargen böjer eleven sin vänstra tumme som en skål och lägger fiolhalsen på den undre tumleden. Sedan ska armen vridas lite längre in. Därigenom sker ett mottryck. I början

ska detta se lite förvridet ut, men om det fungerar bra så lättar, enligt Kessler, eleven på trycket och kontaktpunkten som är pekfingerroten är lös igen.

För etableringen av vibratorörelsen, en lös muskelapparat, ökat självförtroende och ett djupare medvetande om rörelsen uppmuntrar hon sina elever att göra olika övningar under vibratoutövandet: att samtidigt le; att samtidigt prata, till exempel genom att säga ”det här är lätt”, eller ”det här är jag bra på”; samt att hålla fiolen med högerhanden för att vrida huvudet som en uggle åt höger och vänster.

På grund av tidsbrist gör Kessler inga rytmiseringsövningar med sina elever: ”Kanske vid en trekvartslektion per vecka, men inte vid femtio elever per vecka och maximalt en halvtimme per elev. Men med så mycket repertoar och material etableras vibratot helt av sig självt.” Just rytmiseringsövningar använder sig däremot Duncan mycket av, och redan vid introduktionen av vibrato, se nästa avsnitt.

Rhona Duncan:

Till skillnad från Kessler börjar Duncan med *handledsvibratot*, men gör det, precis som Kessler, i samband med tredje läget. Den första rörelsen som Duncan lär sina elever är att stå utan fiol med vänstra handflatan mot sig och vinka med stilla underarm. Sedan ska samma sak göras med fiolen under hakan, så att det enligt Duncan finns en koppling.

Nästa steg, som hon särskild gör med småbarn, är att knacka med fingertopparna på fiolkroppen, detta genom att göra en brygga med vänsterhanden över fiolhalsen och greppbrädan. Redan här föreslog Duncan att övningen kan göras i rytmer, genom att till exempel knacka rytmen ”Köttbullar med lingon”. Hon betonade att barnen kan vara omedvetna om att det är en vibratoövning och bara se det som en lek. ”Så kan man leka med det, att barnen till exempel härmar mig, så att de inte är medvetna om att det är en vibratoövning.” Sedan kan handen flyttas till första läget och knogarna kan knackas bakåt mot skruvarna.

Därefter kommer ”berg- och dalbanan” enligt Mimi Zweigs (samtida amerikansk violinprofessor) metod som Duncan ibland använder sig av. I sin fiolskola på dvd visar Mimi Zweig förutom underarms- och handledsvibrato även olika övningar för fingervibrato med fokus på yttersta leden i fingret. Duncan sa att just rörligheten i yttersta leden i fingret är viktigt för att ett bra vibrato ska fungera:

Nuförtiden undervisar jag vibrato som Mimi Zweig visar i sin dvd: Hon lär ut handleds- och armvibrato samt övningar för fingervibrato, just för att få



uppmärksamhet på yttersta leden i fingret. Det är viktigt att den fungerar för ett bra vibrato. (Rhona Duncan)

”Berg- och dalbanan” är en övning där eleven för sina fingertoppar högt upp och ner igen längs greppbrädan, där fingrarna på vägen upp är runda och böjda och på vägen ner platta. På det sättet ska den översta leden aktiveras. Sedan finns det en övning som heter ”Wiggles”, som man kan använda för alla tre vibratosorter. Fingret står still på strängen och ska, tillsammans med rörelsen ur handleden respektive underarmen, bli platt och sedan böjd igen. Till denna övning får eleven även använda stråken, för att höra hur det låter. Övningen ska göras i långsamt tempo:

Det handlar alltid om att den leden ska bli platt och sedan rak igen, tillsammans med rörelsen av handleden, av armen och sedan bara fingret självt. Och det kan man göra med stråken. (*Hon sjunger två halvtoner upp och ner om och om igen.*)  
Men jättelångsamt. (Rhona Duncan)

Av samma anledning som Kessler börjar Duncan med andra fingret, långfingret. Därefter tredje (ringfingret) och sedan första och fjärde fingret, som enligt henne är lite svårare för de flesta.

*Underarmsvibratot* lär Duncan ut i fjärde läget, så att armen kan känna ett stöd för att inte utveckla ”konstiga armrörelser”. Ofta kan de flesta enligt henne redan handledsvibrato och då är det viktigt att bli lite styv i handleden och slå mot fiolsargen. Även här använder Duncan övningen för fingerrörelsen. Läraren kan i den övningen även hjälpa eleven genom att ta tag i elevens finger och utföra rörelsen. Ibland behöver läraren hålla i fingret så att det inte flyttar på sig.

Just fjärde fingrets yttersta led låser sig hos många elever. Då är det enligt Duncan viktigt att höja handen lite så att den andra leden (räknat uppifrån från fingernageln) står över första eller yttersta leden. På det sättet blir formen bättre och yttersta leden får en möjlighet att komma igång.

Ann-Sofi Backman:

Som Duncan börjar även Backman att lära ut handledsvibrato, men hon betonade att det är en kombination av både armen och handleden. Utlärningen gör hon i ett antal olika steg enligt

hennes tidigare lärare Tibor Füleps metod och hans fiolskolor: *Spela på fela* del 1-5 (se även kapitel 3.3.4.).

Det första steget är att eleven utan fiol håller vänsterarmen så som om den ska spela fiol, medan läraren håller lätt i elevens underarm. Handen ska vicka fram och tillbaka och läraren ska se till att elevens fingrar är helt avslappnade. Ofta sträcker eleven ut fingrarna, vilket är fel. Rörelsen ska hela tiden fortsätta. ”Det är en rörelse som inte stoppar, som inte går hit, vilar, går dit, vilar, utan som är en pågående pendelrörelse.” När eleven har kommit en bit på vägen, släpper läraren taget så att underarmen också kan kopplas på. Pendelrörelsen ska övas ett tag, då det inte är lätt. Ofta betar sig fingrarna på olika sätt och vill hjälpa till. Eleven får titta på handen, hur den ser ut i det läget och i det andra, så att eleven lär sig vad som ser bra ut. Sedan ska fiolen sättas under hakan och samma övning görs i luften vid sidan om fiolen. ”Just för att ha det här momentet med instrumentet under hakan” (Ann-Sofi Backman). Detta liknar Duncans första övning.

Sedan ska handen sättas under fiolhalsen, genom att öppna en aning vid tummen. Nu ska handen öppnas lite och bara glida fram och tillbaka i olika lägen på fiolen, utan att hålla fast. När det fungerar håller läraren i elevens tumme och sätter den på plats i första läget. Där håller läraren kvar tummen, medan eleven försöker fortsätta att göra rörelsen. Därefter kan läraren släppa tummen. Och så växlar man till ett annat läge och övningen görs om. Med jämna mellanrum ska eleven gå tillbaka och repetera grundrörelsen i luften.

Nästa steg är att sätta långfingret på strängen och glida på den upp och ner helt avslappnat. Så småningom ska läraren begränsa glidområdet, som på fiolen är mer än 10 cm långt. Med fingrarna kan läraren begränsa området medan rörelsen ska fortsätta. Rörelsen blir mindre och mindre men ska hela tiden vara lugn och avslappnad. Så småningom ska fingret stanna på en punkt och då ska farten ökas. Så kommer, enligt Backman, vibratot. Under tiden ska eleven då och då gå tillbaka till luftövningen, för att känna att rörelsen, som i början var svår, känns lättare och lättare. För att sedan ”lurar sig vidare”, som Backman uttryckte det.

Glidövningen görs först med andra fingret (långfingret), sedan tredje, sedan fjärde och till slut, när alla andra fingrar kan, första fingret. Till skillnad från Duncan menar Backman att fjärde fingret inte är det svåraste, utan det första. Fjärde fingret är enligt henne det obekvärmaste, men det första svårast.

Ett tips från Backman, när eleven inte får ordning på övningen, är att prova den i de höga lägena på fiolen. Där ska handledsvibratorörelsen komma helt naturligt. Risken, enligt Backman, är att få ett handledsvibrato som bara är ett regelrätt handledsvibrato. ”Om man blir

lite nervös så kan det gå så fort så fort och man får inte tag på det”, förklarade Backman och tillade att vibratot kan kontrolleras med underarmen.

Om Backman har en elev som inte vibrerar av sig själv, fast han/hon kan ”det där långsamma”, så skriver hon en liten krumelur ovanför noterna, en liten orm. Det betyder att eleven ska hinna med några stycken vibrationer, men utan att nämna en siffra. Det ska bara vara så många eleven kan hinna med. ”Det ska inte bli en rytmisk historia av det, utan någonting som blir jämt och vackert.” (Ann-Sofi Backman)

Ulrike Bals:

Bals menade att det finns väldigt många övningar för vibrato. Till exempel kan handen sättas vid sargen och fingrarna knacka på fiolkroppen, man kan sätta handen över greppbrädan och knacka på andra sidan. Fingrarna ska då vara passiva, rörelsen ska komma ur armen och handen.

När eleven sedan sätter ett finger på strängen, ska det sitta löst och från stora rörelser ska det gå till små, tills fingret står still och vibrerar. Denna beskrivning överensstämmer med Backmans. ”Men nu, när fingret står på en punkt”, sa Bals, ”får tummen röra fram och tillbaka tillsammans med handen, så att det är tydligt att rörelsen kommer ur hela handen.” Därefter ska tummen sitta kvar på samma plats, men den ska inte vara stel utan röra sig lite grann. Bals föreslog att man börjar med finger två och tre, och sedan, beroende på elev, fjärde eller första fingret. Om en elev till exempel har ett väldigt svagt fjärde finger, måste det stärkas innan det genom vibratoövningar kan bli stelt igen. Sedan kan man ”jonglera” mellan första och fjärde fingret.

För nästa steg hänvisade Bals till boken *Viva Vibrato* (se kapitel 3.3.7.), som innehåller övningar med metronom. I åttondelar visas vibratorytmen som kontinuerligt ska ökas, tills rörelserna blir alltmer flytande. Till lite äldre elever som behöver vibratoövningar delar Bals in rytmen i två svängningar per slag, sedan i tre o.s.v. till sex svängningar per slag. ”Sedan blir det ett jämnt vibrato, som inte är bunden till en viss rytm.” Slagtempot kan därefter ökas.

Vibratot ska först övas på en enda ton. Därefter använder sig Bals av *Mein Geigenliederbuch* av Brigitte Lee, en slags etydsamling i tre böcker. I tredje boken finns det små stycken för vidareutveckling av vibratot, 2-3 rader långa, melodiösa stycken. Med en våglinje står det markerat på vilka noter det ska vibreras. Först på långa noter, till exempel halvnoter med punkt, och steg för steg på kortare.

Bals har även sammanställt stycken och övningar ur boken *Viva Vibrato* som hon använder sig av. Hon förklarar att en hel del stycken dock är skrivna för tredje läget, vilket inte är lämpligt när hon ska börja med vibrato med en elev som bara kan spela i första läget.

Då Jennifer Wolf inte är lärare för nybörjare, har jag lagt hennes råd under avsnittet om fortsatta vibrato-studier.

### ***5.2.2. Diskussionen om handleds- och underarmsvibrato.***

Ulrike Bals tycker inte att läraren ska lägga vikt vid om det är ett handleds- eller underarmsvibrato och lär själv, liksom Backman, inte ”officiellt” ut ett regelrätt underarms-, handleds- eller fingervibrato. Båda lärarna tydliggjorde att det finns en vibratorörelse som är sammansatt av tre delrörelser: från armen, från handen och från fingret. Kombinationen av alla tre rörelserna utgör ett vibrato. Backman sa: ”Jag startar med att lära ut ett handledsvibrato först och om man har kommit en bit på väg [...] så kopplar man båda två, underarmen också. Det är inte bara handleden eller inte bara underarmen, utan en kombination.” Hon tydliggjorde att det inte får bli ett regelrätt handledsvibrato. Inte heller underarmsvibratot får bli regelrätt. Backman förklarade att det aldrig kan bli en snabbhet i ett regelrätt underarmsvibrato eftersom det helt enkelt är en för stor kroppsdel att hålla på att skaka.

Bals betonade att det skiljer sig från elev till elev i vilken utsträckning armen respektive handen ska användas för vibratot. Det gäller att hitta balansen i vilken delrörelse som eleven tenderar till och vilken delrörelse som bör utvecklas mera. Bals nämnde ett test som läraren kan göra för att ta reda på elevens tendens: att låta eleven knacka i luften som på en dörr, alternativt skaka en tändsticksask fylld med riskorn. Gör han/hon rörelsen instinktivt mera från handen eller armen? Sker rörelsen mer från handen kan läraren försöka träna elevens armrörelse. Men ”inte enbart”, påpekade Bals:

Wenn der Schüler zur Hand neigt, kann man ihn/sie nicht nur in der Hand versuchen zu trainieren. Aber es ist ein erstes Indiz und man sollte sämtliche Lockerungsübungen für Arm und Hand mit allen machen, egal welche Neigung. Denn auch Handvibrato wird von einem lockeren Arm unterstützt.

”När eleven lutar sig mot handrörelsen, kan man inte försöka att enbart träna handen. Men [testresultatet] är värdefull information. Som lärare ska man göra

avslappningsövningar för både arm och handled med eleven, oavsett testresultatet.

För även ett handledsvibrato ska stödjas av en lös arm.” (Ulrike Bals)

Bals menade, liksom Wolf, att det helt beror på fysiska förutsättningar och att vi alla är skapta på olika sätt. Hon själv, till exempel, vibrerar automatiskt mer med handen. Om allt är löst och det ska bli ett större vibrato så tillkommer armen aningen mer. Att kräva av en elev att vibrera med armen, om den automatiskt mera vibrerar från handleden, skulle enligt Bals bara resultera i kramphållningar.

Samma ”test”, att knacka i luften, berättade också Kessler för mig om, men till skillnad från Bals är Kessler noggrann med att eleven lär sig både underarms- och handledsvibratot och kan skilja mellan dem. Detta kan dock enligt henne endast uppnås av ”duktiga elever”, som ”av naturen” har balans mellan spänning och avspänning. Hon ger som exempel på en duktig elev att denna automatiskt gör ett stort vibrato när hon säger ”spela starkt och fint” och ett litet vid ”svagt och fint”.

Enligt Kessler beror detta på ”den kroppsliga dispositionen”. Hon berättade att hon vid en ”helt stel” elev redan vet att denna aldrig kommer att kunna utföra ett handledsvibrato. Kessler jämförde stelheten som försvårar vibrato med en stelhet i stråkhållningen, som gör det omöjligt att göra fina stråkbyten. I dessa fall sa hon sig ge upp till slut och ”är glad om eleven kan vibrera på långa noter med underarmsvibrato”. Hon tillade att det ju också är viktigt med intonationen. Men ibland, tyckte hon, att skälet hos en elev som bara vibrerar på ett sätt kan vara ren bekvämlighet. I sådana fall använder hon uppmuntring och uppfordrar eleven att spela en skala med det vibrato som han/hon inte brukar göra. Kessler lär först ut underarmsvibrato och sedan handledsvibrato.

Även Duncan vill att eleven lär sig både handleds- och underarmsvibrato, trots att eleven, enligt henne, ofta föredrar det ena eller det andra. Hon lär dock först ut handledsvibrato, och sedan underarmsvibrato.

### ***5.2.3. Faran med ett regelrätt handledsvibrato.***

”Handledsvibrato kan bli lite stort och snabbt”, menade Duncan. ”Armen hjälper handen att ha lite mer kontroll och göra vibratot mindre.” Bals använder just armen för att göra sitt vibrato större. Faran ligger antagligen i när underarmen är helt stel och inte rör sig alls medan handen vibrerar från handleden, det Backman kallar för ett ”regelrätt handledsvibrato”. Hon

berättade: ”Om man blir lite nervös så kan det gå så fort så fort och man får inte tag på det”, och lade liksom Duncan till, att vibratot just kan kontrolleras med underarmen.

Det verkar inte helt lätt att bedöma när handledsvibrato befinner sig i riskzonen eller om det verkligen är ett regelrätt handledsvibrato. Bals, till exempel, har inte upplevt ett handledsvibrato som kom ur kontroll, och tyckte att en lärare ska vara väldigt försiktig med att råda en elev som har ett bra handledsvibrato att använda mer arm ”för eventuellt behov av kontroll”, då detta just kan leda till spänning och nervositet.

#### **5.2.4. Fingervibrato.**

Kessler berättade att hon själv aldrig gjort eller lärt sig fingervibrato. Därför kan hon inte heller lära ut det. Hon tillade att hon dessutom delar åsikten att fingervibrato inte är bra, då det finns risk för inflammation. Kessler skulle själv göra alla rörelser från handleden och underarmen, inte från fingrarna: ”Die Finger nicht. Das sind wahrscheinlich Ausgleichbewegungen gewesen von Geigern die sich Anfang des 20. Jahrhunderts alles mehr oder weniger selbst beigebracht haben. Ich glaube nicht dass das körperlich gut tut.” - ”Inte fingrarna. Antagligen är det hjälprörelser av violinister som i början på 1900-talet mer eller mindre lärde sig allting själva. Jag tror inte att [fingervibrato] är så bra för kroppen.” (Claudia Kessler)

Duncan lär ut Mimi Zweigs övningar för ett fingervibrato, men sa att hon själv inte tänker på det sättet eller att hon själv gör det. Enbart i de höga lägen där det finns begränsat med utrymme, ”då blir det bara det”, ett fingervibrato.

Backman medgav att hon egentligen inte riktigt vet vad fingervibrato är, i sig. Hon tycker att det finns så många varianter och sätt att lära ut vibrato på och att det bara angrips från olika håll. Det viktiga enligt henne är att yttersta fingerleden får vara med och vibrera, och att den ska vara avslappnad. ”Jag lär inte ut regelrätt fingervibrato, men det som är viktigt är [...] att fingrarna är avslappnade hela vägen, så att den här leden är lös (*hon pekar på fingrets yttersta led*) när man vibrerar, [...] så att den leden får spela med.” (Ann-Sofi Backman)

Inte heller Bals lär ut ett regelrätt fingervibrato, men gör övningar för fingrarna, till exempel flageoletövningen, som av Wolf beskrivs som en drillövning, se under rubriken ”Lärarnas olika metoder efter nybörjarnivån”. ”Ich bringe nicht offiziell [...] Fingervibrato bei. Sondern dass ist im Zuge dessen, dass ich eben die Finger lockere, [...], durch

entsprechende Übung für die Finger.” - ”Jag lär inte officiellt ut [...] fingervibrato. Utan det handlar om att jag löser fingrarna, [...], genom adekvata övningar för fingrarna.” (Ulrike Bals)

Ingen av lärarna lär medvetet ut ett ”fingervibrato”, men fingerövningar och fingrets rörelse i vibrato uppmärksammas i alla fall.

### **5.2.5. Vibratorörelsen ska pendla kring en punkt.**

Backman funderade över frågan om vibratorörelsen ska göras uppåt eller nedåt. Hon har hört olika åsikter. Backman har lärt sig att pendla från tonen och runtomkring, och tror att om pendlingen ska ske åt ett håll, så borde det vara nedåt. Uppåt skulle det höja intonationen.

Det viktigaste är ju att det blir rent. Att toppa höjer intonationen. Det tycker jag absolut inte är ett alternativ, utan jag tycker på något sätt att runtomkring är det mest logiska. Är det åt nåt håll så är det mer neråt. (Ann-Sofi Backman)

Jag tog med frågan till Bals som också menade att rörelsen ska pendla kring en punkt. Dock får inte rörelsen riktas uppåt, eftersom örat alltid hör högsta stället och intonationen blir för hög. Bäst ska vara att ”bli lös neråt och sedan pendla kring punkten”.

### **5.2.6. Felaktig utveckling och korrigering på nybörjarnivån.**

Kessler sa att om rörelsen inte är bra, så kan det bero på själva barnet. Är rörelsen spänd, blir vibratot för snabbt och litet och om rörelsen är totalt lös och mjuk så fungerar inte underarmsvibratot. Då viker handleden in sig hela tiden. Det är olika med varje barn. I varje fall tänker Kessler på det tidigare nämnda testet och satsar på den disposition som är bäst för barnet.

Backman tyckte att läraren ska backa några steg och försöka att hitta lösningen, till exempel lite avslappning, om eleven har spända fingrar. Hon menade att om eleven är spänd på ett ställe så är han/hon förmodligen även spänd lite överallt.

Läraren kan till exempel be eleven att lyfta armen och se till att den är tung. Eleven kan få lyfta armen på läraren och läraren lyfter elevens, tills eleven hittar lösheten i handen. Därefter får läraren balansera vidare med eleven som ska lära sig att använda energin på rätt sätt, och spänningen. Man måste ju ha en viss spänning, annars tappar man taget om alltihop. Det viktiga är att man backar och försöker att hitta det. (Ann-Sofi Backman)

Backman menade att hon därför verkligen ”köpt in sig på Füleps modell”: att titta på den färdiga produkten och gå tillbaka om det inte går, utan att tappa den färdiga produkten ur sikte. Man ska bara gå framåt med eleven i ett så långsamt tempo som behövs för att hela tiden kunna gå tillbaka igen, istället för att hela tiden hitta på nya varianter som inte alltid kan vara till hjälp.

Bals gav ett exempel på en teknisk felaktig utveckling. Om handleden rör sig åt alla håll ska fiolen tas i handen som en gitarr, så att eleven kan se rörelserna. Eleven ska låta armen hänga i fiolhalsen och glida längs halsen. Då blir det tydligt att rörelsen kommer från armen. Sedan kan eleven gå upp till de högre lägena och märka att rörelsen även kan komma från handleden, där det är möjligt att göra ett rent handvibrato. På det sättet kan handleden lösas. Sedan ska rörelsen bli mindre vid fiolhalsen, tills man enbart pendlar. ”Das Handgelenk wackelt nur falsch, wenn man aktiv aus den Fingern arbeitet, dann rudert das plötzlich herum. Es muss wirklich von Arm und Hand gesteuert sein.” - ”Handleden rör sig enbart på fel sätt om eleven aktivt jobbar från fingrarna. Då rör handleden plötsligt åt sidan som ett roder. Vibratot ska verkligen styras från armen och handen” (Ulrike Bals). Många avslappningsövningar är viktiga, som till exempel fingersträckningar som styrs från handen eller armen, menade Bals.

### ***5.3. Fortsatta vibratostudier***

Efter intervjusammanställningen ser jag ingen tydlig gräns mellan vad som är nybörjarstudier och fortsatta studier. Bals var den enda i min studie som poängterade att det är en fördel att som lärare kunna strukturera sin metod att lära ut vibrato utifrån elevutvecklingens olika faser, från nybörjarstadiet till avancerat nivå. Med tanke på lärarnas olika bakgrund och deras intervjuberättelser har jag därför valt att definiera följande avsnitt som ”fortsatta vibratostudier”.

#### ***5.3.1. Lärarnas olika metoder efter nybörjarnivån.***

Jennifer Wolf:

Hon talade om bland annat tre övningar för vibrato. Hon brukar föreslå A-strängen för dessa övningar, eftersom det är den bekvämaste strängen.



I en drillövning, som ökar snabbheten i vibrato, drillar eleven snabbt utan att fingret lämnar strängen. När man bedömer att det går bra med alla fingrar, försöker man få drillen och fingret att bli mera plastiska och mjukare. Så småningom drillar man långsammare tills man slutar helt. Fingret vilar då på strängen med ett lätt tryck. Man försöker uppmuntra fingrets yttersta led att rulla fram och tillbaka. Handen ska följa med helt avspänt.

Den andra övningen ökar böjligheten i fingrarna. Man börjar med handen i andra läget med ett finger på strängen, ”förslagsvis långfingret, då det brukar vara lättast”. Sedan dras handen tillsammans med tummen så långt bak det går (mot skruvarna) utan att fingertoppen lämnar andra lägets position. Fingret ska sedan rulla maximalt fram och tillbaka.

Dra handen upp igen åtminstone till andra läget. Helst förbi, utan att tappa fingrets position. Fingret ska vara mycket avspänd, flexibel och böjlig, med ett ytterst lätt tryck så att den orkar med dessa extrema handpositioner. Fingret ska rulla obehindrad fram och tillbaka. (Jennifer Wolf)

Den tredje övningen är *Rodecaprice nr 9*, den andra delen, *Allegretto*. Denna övning är till för att uppmuntra ett handledsvibrato. Handen ska röra ytterst lätt vid violinens sarg. Övningen spelas i detaché och mycket långsamt.

Rörelsen ska vara stor. För att hjälpa vibratot att komma igång, kan man pröva att slänga fingret på strängen och vibrera med en gång. Det är mycket viktigt att inte åstadkomma vibratot genom att spänna sig. Att vibrera ska kännas lika naturligt som att inte vibrera. (Jennifer Wolf)

Fingrarna ska enligt Wolf vara plastiska. Fingrarna ska ge med sig och bli helt rörliga. Enligt henne är det viktigt att man inte trycker mer än nödvändigt eller pressar fingret på greppbrädan. Ju högre upp handen är och ju närmare fiolhalsen är vid handen, desto mindre blir vibratorörelsen och desto snabbare vibratot. Ju längre ner man för handen desto plattare blir fingrarna och desto större och långsammare blir vibratorörelsen. Detta stämmer överens med Backmans åsikt.

Ann-Sofi Backmann:

När eleven har fått upp lite tempo är steget, enligt Backman, att byta finger i legato och att öva ett kontinuerligt vibrato, utan att stoppa rörelsen, till exempel på två halvtoner. När det

fungerar kan det övas på skalor. Vibratot ska komma direkt när fingret sätts ner. ”Annars låter det som en schlagersångerska, som börjar med en rak ton som sedan vibrerar långsamt”, skämtade hon. Att vibratot blir kontinuerligt är viktigt och Backman uppmärksammade svårigheten med hela tonsteg, då tummen gärna vill knipa till eller blir spänd när ett finger rätas ut för att nå den nya tonen.

Ulrike Bals:

Bals påpekade att det finns en tydlig gräns mellan vad en nybörjare ska fokusera på och vad som är fortsatta studier i lärandet av vibrato. Att till exempel lära sig ett kontinuerligt vibrato, det vill säga att kunna vibrera utan stopp mellan noterna, hör enligt Bals till fortsatta studier. Diskussionen om vibrato i olika epoker tas enligt henne inte upp förrän eleven befinner sig på en väldigt avancerad nivå.

[...] erst mal den allgemeinen Vorgang des Vibrierens in Gang setzen. Die Spezifizierung die kommt dann allmählich. Da geht es dann um den Punkt, dass man unterschiedliche Geschwindigkeiten beherrschen muss. Charakter des Vibratos - Grösse und Geschwindigkeit. Beide Parameter müssen Konstanz haben, also [...] (*sie spielt auf der Geige vor: kleine und langsame Vibratobewegung, kleine und schnelle, grosse und langsame, grosse und schnelle*). Danach geht es darum, Grösse und Geschwindigkeit unterschiedlich zu machen. Dann kann man das später in den entsprechenden Sachen anwenden.

[...] först ska den allmänna vibratohändelsen igångsättas. Specificeringen kommer sedan med tiden. Då handlar det om att kunna behärska olika hastigheter. Vibratots karaktär – storlek och hastighet. Båda parametrarna måste ha konstans, alltså [...] (*hon framför på fiolen en liten och långsam vibratorörelse, en liten och snabb, stor och långsam, stor och snabb*). Därefter handlar det om att kunna utföra storlek och hastighet på olika sätt. Sedan kan detta användas i respektive karaktärer. (Ulrike Bals)

Bals resonemang om fortsatta vibratostudier handlar om att lära sig kontrollera, kombinera och växla mellan olika nyanser av vibrato, för att med detta kunnande vara kapabel till att uttrycka en viss musikalisk föreställning.

### **5.3.2. Felaktig utveckling och korrigering efter nybörjarnivån.**

Bals hade en del tankar kring korrigering av fel som kan uppstå vid inläring av vibrato och som hon har skrivit en sammanställning över. Enligt henne finns det flera sätt att korrigera eventuella fel. Tre saker ska kontrolleras, som kan bli fel: (1) Intonationen, (2) Storleken, hastigheten, fingertryck och högerhandens oberoende och (3) Kontinuerligt vibrato på långa toner, vid stråkbyte och på två toner.

Det finns olika kombinationsmöjligheter som eleven kan öva storlek och hastighet genom för att få fram olika karaktärer av vibratot: (a) Litet och långsamt, litet och snabbt, stort och långsamt, stort och snabbt, (b) Samma hastighet medan storleken ökas/minskas, samma storlek medan hastigheten ökas/minskas, (c) Hastigheten och storleken ökas samtidigt, hastigheten och storleken minskas samtidigt, hastigheten minskas medan storleken ökas, hastigheten ökas medan storleken minskas. Alla kombinationsmöjligheter ska övas i forte, piano, crescendo och decrescendo.

Bals hänvisade även till den tidigare nämnde Carl Flesh (se kapitel 3.3.2.), som nämner tre kategorier av dåligt vibrato: (a) För litet (finger-)vibrato, (b) för brett vibrato från handleden, (c) för stelt vibrato från underarmen. Korrekturmöjligheter finns genom (a) avslappningsövningar för handleden, rollövningar för fingrarna med armen mot sargen och platta fingrar samt handleds-vibratoövning med stöd mot sargen, genom (b) en mindre handrörelse och aktiverade fingerrörelser genom att gripa greppbrädan – göra flageolett – gripa greppbrädan samt större underarmrörelse som övas med fingerrullningar utan stöd mot sargen. Den näst sista vibratoövningen beskrev även Jennifer Wolf, se under ”Lärarnas olika metoder efter nybörjarnivån”. Om (c) skrev Bals i sin sammanställning, att styvheten, enligt Flesh, uppstår genom för stel tumme eller pekfinger. Detta ska korrigeras genom att öva utan tumme och med fiolen mot väggen. Både Kessler och Bals tog upp övningen med att använda väggen som alternativ stödpunkt, se under ”Lärarnas olika metoder för nybörjarnivån”.

Bals har sammanställt ytterligare ett antal egna korrekturförslag; att öva handledsvibrato vid enbart armrörelser, att öva armvibratot vid enbart handledsvibrato, att öva med metronom i ett antal svängningar vid ojämnt eller för långsamt vibrato, att öva vibrato med olika fingrar på samma ton när vibratot skiljer sig mellan fingrarna samt att öva vibrato med flageolettslag eller på flageolett, vid för starkt fingertryck.

Backman pratade om att lura sig själv och sätta krokben för sig själv för att komma på rätt lösning. ”Ofta sitter problematiken mellan öronen”, menade hon, till exempel när vibratot har utvecklats till en fin, men för långsam rörelse. Här talade hon ur sin egen erfarenhet; för

henne hade rörelsen blivit en vana, hennes rörelse. Istället för att tänka ”samma sak, fast snabbare”, lurade hon sig själv till att tänka på att inte använda mycket energi, utan att istället omfördela den. Backman menade att det är viktigt att vara lös i tummen och att bli medveten om att rullningen på fingertoppen ger utslaget till vibratot. Att försöka koncentrera tanken på det som behövs. Att inte kämpa på så mycket i onödan.

Att intensifiera, det är att gå till nästa steg. Sedan fick jag själv se till att finna ett sätt att inte göra samma sak fast fortare. Jag försöka istället att lura mig själv till att tänka att jag inte behöver använda spänning eller jättemycket energi, utan omfördela den, minska amplituden, och att lösa upp ännu lite mer. Det är viktigt att vara lös i tummen, att man inte spänner eller kniper i tummen. Och när man rullar på fingertoppen är det viktigt att tänka, att strängen blir kortare och längre just då, även om jag inte tänker fingertoppsvibrato. Det är det som ger utslaget till vibratot och ingenting annat. (Ann-Sofi Backman)

Backman tillade att det även är en konditionsfråga, precis som att springa en kilometer eller femhundra meter eller två mil. Att det kräver en viss träning.

#### ***5.4. Vibrato i olika epoker***

Jag hade informerat alla lärare jag skulle intervjua om att mitt arbete mest handlar om nybörjare och de lät mig förstå att frågan om vibrato i olika epoker inte var så enkel att svara på. Ingen av lärarna som jag intervjuade lär i alla fall ut ett speciellt klassisk vibrato eller ett speciellt barockvibrato. I barockmusik ska vibrato enbart användas som utsmyckning och samtliga, förutom Bals, rekommenderar sina elever att använda det så lite som möjligt. Bals lär sina elever att använda vibrato på ett naturligt sätt i barockmusik. Tillsammans med stråkföringen ska vibrato hjälpa till att låta klangen blomma eller svälla upp. Hon hänvisade till Geminiani, se kapitel 3.2.5., som rekommenderade att använda mycket vibrato. Bals underströk, att denna utövning inte gäller för nybörjare. Backman vill mestadels inte ha något vibrato i barockmusik, det passar enbart på vissa moment.

Barockvibrato tycker jag fungerar som utsmyckning. Att det till exempel kommer när det blir en båge. [...] om jag har en elev som spelar lite Telemann, så har vi absolut inget vibrato från början, utom på vissa moment. Men med elever som är på den nivån som jag undervisar så får man hellre försöka att få dem att vibrera, eller försöka att få dem att sluta att vibrera. (Ann-Sofi Backman)

Även Duncan vill att eleven tar bort vibratot helt i barockmusik, tills stråkarmen fungerar som den ska. ”Eleverna ska lära sig att utnyttja stråkrörelser. Så att man inte bara förlitar sig på att vibratot gör det vackert.” Är det wienerklassicistiskt rekommenderar Duncan ett mycket mindre och tätare vibrato som eventuellt kommer mera ur armen. ”Man har lite mer kontroll, striktare kanske. Handledsvibrato kan bli lite stort och snabbt”, sa hon. I romantisk musik tyckte Backman att fingerdynan kan användas mer för ett tyngre och tjockare vibrato. Då kan enligt henne fiolhalsen ligga längre ner i handen. Vid klassisk musik som Mozart kan fiolhalsen vara längre upp, för ett snabbt och litet vibrato ”med ett leende på”.

[...] man kan ha fiolhalsen lite längre ner eller lite högre upp på tummen, beroende vad du spelar. Lite högre upp tycker jag är lite balett eller Mozart, lite kvickhet och snabbhet, som ett snabbt vibrato med ett leende på, än när man plockar ner det och spelar Tzigane. Då kan man ha fiolhalsen lite längre ner och på det sättet kunna vibrera lite långsammare, med en större amplitud. (Ann-Sofi Backman)

Bals tyckte att frågan om vibrato i olika epoker är ”överkurs” och hon lär inte ut speciella skillnader i vibrato till en nybörjare. Det viktiga är först och främst att eleven får en föreställning om de olika karaktärerna och kan bilda egna åsikter. Till exempel hur ”dolce” eller en viss känsla kan omsättas. Då spelar många andra saker än vibrato in, menade Bals. Hon lär sina elever ibland att nå en viss karaktär genom att låta dem försöka prova motsatsen, som att spela ”espressivo” när det står ”dolce”. Bals menade att fiolhållningen och höjden av fiolhalsen ska vara densamma oavsett epok, på grund av risken för hållningsproblem. Hon håller med om att mycket fingerdyna ger mer kraft och klang, men vibratots storlek och hastighet ska inte vara beroende av om fingret står platt eller högt.

## 6. Diskussion

Det blir tydligt, när man går igenom bara detta urval av äldre och modernare fiolskolor samt intervjuerna med några nutida aktiva lärare, att det finns en bred variation av metoder och åsikter när det gäller vibratoutläring såväl som om vad ett vibrato är och hur det skapas. Jag finner det mera intressant och fruktbart att här fokusera på gemensamma drag, snarare än på alla de olikheter som ändå tydligt framstår.

I detta kapitel går jag genom intervjuerna och bakgrunden med tanke på följande frågor: Vilka slutsatser kan genom jämförelser mellan intervjuerna och bakgrunden dras? Vilka tankar har jag som blivande pedagog efter studien? Och vad skulle det kunna forskas mer om?

Jag har delat in kapitlet i fem delar. I första delen gör jag ett försök att samla alla tankar kring vibratoinläringen som fanns under tidigare epoker, som finns i fiolskolorna som jag granskade, i Haucks tidigare studie liksom i min intervjustudie. Är det möjligt att komma fram till en gemensam uppfattning?

Andra delen består av en sammanfattning av åsikterna som rör frågan om alla kan lära sig vibrato. I tredje delen undrar jag vad som hände med stråk-, axel- och fingervibrato, som tidigare var etablerade begrepp. Del fyra ägnas åt diskussionen om vibratoanvändningen i olika epoker och en teori om varför vi tänker som vi gör idag.

I femte och sista delen sammanfattar jag de frågor för vidare forskning som dök upp under hela diskussionskapitlet.

### ***6.1. Kan vi komma överens...?***

I början av min intervjuanalys märkte jag en tendens hos mig själv att tolka åsikterna som argument mot varandra. Sedan bestämde jag mig för att istället söka gemensamma drag hos både intervjupersoner och de utgivna fiolskolorna, för att, om möjligt, ändå samla metodikerna ”under en hatt”, ordnade i en struktur som skulle kunna vara en hjälp för lärare idag. Det handlar, som Backman påpekade i intervjun, egentligen om att lära ut samma sak, men att det kan göras utifrån många olika perspektiv.

### ***6.1.1. ...om en gemensam uppfattning om olika vibratoformer?***

Utifrån sin fiolskolestudie konstaterar Hauck (1971) att samtliga verk innehåller finger- och handledssvängningar och väldigt lite armsvängningar. Szigeti (1950) pratar om hand-, finger- och axelvibrato. Szigeti är den ende i min studie som pratar om axelvibrato. I min intervjustudie pratas det enbart handleds- och underarmsvibrato. Hauck pratar om stråkvibrato. Precis som de flesta i min intervjustudie tycker Fischer (1997) att eleven ska lära sig ett handleds- och ett armvibrato, som kombineras i olika proportioner.

Flesh (1939) delar in vibratot i tre former och tycker till och med att fingervibratot ska vara väldigt snabbt, handledsvibratot stort och långsamt och underarmsvibratot kan både vara långsamt och snabbt. Detta liknar Backmans och Duncans uppfattningar om att handledsvibrato inte får bli för snabbt och motsätter sig Bals uppfattning om att violinisten ska kunna kontrollera olika hastigheter oavsett vibratoform (se kapitel 5.2.3.). Fleshs åsikt om att det finns finger-, handleds- och underarmsvibrato stämmer i alla fall överens med samtliga uppfattningar i intervjuerna, men där nämndes fingervibrato med försiktighet, handledsvibrato kallades ibland handvibrato och underarmsvibrato enbart armvibrato.

Holzer-Rhomberg (2004), bland andra, skriver också om dessa former och menar att de inte så ofta förekommer avgränsade, utan kan kombineras efter behov. Hauck (1971) kritiserar indelningen av vibrato i synliga arm-, handleds- och fingerrörelser samt hur dessa ska åstadkommas. Sassmanshaus (2009) delar in vibrato i hand- och armvibrato.

Teoretiska funderingar för utförandet av vibrato har funnits ända sedan vibratot etablerades på lutan och sedan för stråkinstrumenten. Vibratobenämningarna hade då inte ännu innebörden av det som teknisk är synligt för ögat. Man talade istället om hur det antingen utfördes med ett eller två fingrar och man använde olika ord för skälvande eller darrande.

Först från början av 1900-talet blev vibrato en vetenskap baserad på fysiologiska grunder. Utifrån de synliga rörelserna delades vibrato in i olika former. Tekniska instruktioner från tiden innan 1900-talet såg man enligt Hauck (1971) till och med ner på. Under min historiska genomgång pratas det mycket om att ”skaka med handen” eller ”pulsera med fingrarna”. Under min intervjustudie och bland de moderna fiolskolorna som Fischer (1997), Fischbach och Frost (1997) samt Holzer-Rhomberg (2004), förklaras vibrato som olika kombinationer av finger-, handleds- och armrörelserna. Kanske kan det vara så, att vi i vår tid har återgått till en uppfattning som existerade innan 1900-talet, då vibrato inte heller delades in i olika utförandeformer?

Precis som Sassmanshaus (2009) gör idag, så föredrog Szigeti (1950) uttrycket handvibrato istället för handledsvibrato, av samma skäl som Sassmanshaus, att det är handen som är aktiv. I intervjustudien finns också en diskussion om huruvida fingervibrato överhuvudtaget finns, då ju den aktiva rörelsen inte kommer ur själva fingrarna.

Svaret på min fråga måste bli nej. Just när det gäller olika vibratoformer går åsikterna i många olika riktningar. Metodikmässigt innebär detta naturligtvis pedagogiska olikheter.

### ***6.1.2. ...om en gemensam uppfattning om när vibrato kan läras ut?***

Szigeti (1950) anser inte att vibratot kommer av sig självt. Han anser att man ska börja lära sig vibrato tidigt, då det annars kan bli intonationsproblem. Förutsättningen för att kunna lära sig vibrato, är enligt Szigeti, att ha en klar föreställning om den aktiva och passiva muskelapparaten, från fingerspetsen över armen till axeln. Grunden är att kunna kontrollera olika delar genom att röra vissa aktivt samtidigt som andra ska slappna av. För förberedelsen har han många olika avslappningsövningar.

Detta påminner om Bals struktur och motto: ”Ju tidigt som möjligt men så sent som nödvändigt”, med skillnaden att Bals elever ska ha uppnått en säker intonation innan själva vibratoinläringen påbörjas, se kapitel 6.1.6. Men även Bals har en hel lista av förberedande övningar som handlar mycket om just avslappning och styrketräning. Grundförutsättningen för Bals är elevens vilja att lära sig vibrato. Hon är den ende i min studie som uttryckte detta på ett så tydligt sätt. Jag funderar om denna grundförutsättning är underförstådd hos de andra. Duncan i intervjun talar till exempel om behovet av en viss mogenhet.

Due (1933) tycker ju till och med att vibrato kommer av sig själv när muskelapparaten är fri, handställningen korrekt och fingrarna stärkta och fria. För att uppnå denna avslappnade vänsterhand, använder sig Fülep (1965) just av vibratostudier. Även Bals påpekade i intervjun att vissa förberedande övningar inför vibratoinläringen kan ses som rena vibratoövningar. Holzer-Rhomberg (2004) tycker att två vibratogrundrörelser ska införas redan när eleven i första läget kan spela ”grepp 1” rent.

Liksom Bals, i intervjun, understryker Fülep (1965) att det är lärarens ansvar att lägga en grund genom systematiska förövningar. Fischer och Frost (1997) har en ”Vibrato Readiness Checklist” som ska kontrolleras innan vibrato kan läras in. Den innehåller just övningar för fria och avslappnade rörelser.

Fülep (1965) tycker att vibrato ska läras ut tidigt men ”vid rätt tidpunkt”. I min studie är han den ende som uttryckligen menar att vibratostudier är en hjälp för utvecklandet av



elevernas musikaliska tolkningsförmåga och detta är en anledning till att lära ut vibrato tidigt. Tidpunkten kan dock tolkas olika. Medan Bals inte bestämmer ett visst spelår, så innehåller Füleps bok för elever i andra spelåret vibratostudier. Detta är en indikation på när han anser det vara rätt tidpunkt för introduktion. Han diskuterar dock samtidigt, att eleven efter tre till fyra års studier kan vara redo för vibrato. Bals upplever att grundförutsättningen, att vilja vibrera, oftast uppstår under tonåren. Medan Fülep liksom Backman, i intervjun, tycker att vibrato ska läras ut när barnet börjar justera fingrarna, så menar Bals att intonationen redan ska vara säker innan inläring påbörjas.

Kessler nämnde i intervjun att hon lär ut handledsvibrato i tredje eller fjärde spelåret, men underarmsvibrato innan dess. Handledsvibrato ska börja läras ut i samband med tredje läget enligt Duncan och Kessler som använder sig av fiolsargen som stöd och hjälp. Även Bals använder sargen som stöd för att lära ut handrörelsen i ett vibrato men anser inte att vibratoinläringen måste ske just då. Sassmanshaus (2009) rekommenderar användning av ett par strumpor att stoppa mellan sargkanten och handleden som stöd. På det sättet behöver vibrato inte enbart övas i tredje eller fjärde läget.

Liksom Szigeti (1950), anser Fülep (1965) att vibratostudier kan påbörjas innan lägesväxlingsövningarna gör det, eftersom vibratostudierna kan vara förberedelser inför detta. Fülep börjar därför med vibrato redan innan eleven är musikalisk mogen för det. Han definierar inte vad han menar med musikalisk mognad. Just lägesväxlingsövningar använder Fischer (1997) redan som vibratoövning. Bals lär ut lägesväxlingar oberoende av vibratoinläringen.

Samtliga intervjupersoner och fiolskolor är överens om att vibratoutläring bör ske när en teknisk säkerhet har uppnåtts. Som synes så finns det olika uppfattningar om vad en ”teknisk säkerhet” innebär. Fülep (1965) pratar om en teknisk säkerhet som ger utrymme för annan koncentration.

Svaret på min fråga blir inget tydligt ja eller nej, det finns vissa gemensamma uppfattningar men inte en tydlig gemensam ståndpunkt. Kanske ligger olikheterna dock snarast på ordvalsnivå än på verkliga meningsskiljaktigheter.

### ***6.1.3. ...om en gemensam metod att lära ut vibrato?***

I början av 1900-talet fanns enligt Szigeti (1950), Hauck (1971) och Fülep (1965) en uppfattning om att vibrato inte går att lära ut. Även Kessler pratar om att violinister mer eller

mindre lärde sig själva vibrato i början på 1900-talet. Due (1933) tyckte till exempel att vibrato kommer av sig själv, men först när kroppen är fri, tränad och avslappnad.

Flesh (1939) tycker, i motsats till Due (1933), inte alls att vibrato kommer av sig själv. Han ger instruktion vilka olika former som finns samt hur dessa ser ut, men istället för att beskriva en speciell metod för att lära sig dessa former så går han raskt över till vad som kan bli fel och hur det kan korrigeras. Detta beskrivs i detalj. Bals i min intervjustudie använder en del av korrigeringsförslagen.

Hauck (1971) menar att alla funktioner i fiolspelandet borde förklaras från det osynliga till det synliga. Hans metod att lära ut vibrato genomsyras av andnings- och balansövningar och är med denna metod helt unik i min studie. Den enda andra fiolskolan i min studie som tar upp nästan osynliga rörelser, är Fischers (1997).

Szigeti (1950) talar, liksom Bals i min intervjustudie, om en bra förberedelse innehållande avslappningsövningar som bör ske innan vibrato ska läras ut och föreslår olika övningar för det. En av Szigetis övningar kallas för fingermassage och påminner om Duncans metod. Szigeti talar om nervskador som skall förebyggas på detta sätt. Både han och Kessler menar att fingervibrato i sig självt kan leda till skador. I motsats till de flesta lärare i min intervjustudie så lär Szigeti ut fingervibrato med varningen att inte öva det för mycket. Hans lärometod påminner om Wolfs drillövning, men hon nämner ingenting om eventuell farlighet.

Metoden att utföra vibrato lärs, generellt under min historiska genomgång fram till 1900-talet, ut som ett darrande i riktning mellan stallet och snäckan med hård nedtryckta fingrar. När jag läser Geminianis instruktion på 1700-talet (Boyden, 1990) om att använda ett långsamt vibrato kan jag dra slutsatsen att vibratot inte enbart utfördes i en snabb rörelse, även om man skulle kunna tro det på grund av de flesta lärarnas ordval.

De som skrev om utlärande av vibrato i de tidiga skolorna, det vill säga före 1900-talet, talade inte alls om förberedande övningar eller ens vibratoövningar, utan beskrev enbart hur vibratot skulle utföras. När man läser Boyden (1990) ser man hur de olika lärarna lägger vikten vid olika saker:

Ganassi föreslår på 1500-talet att man utför vibrato med stråkarmen och med vänsterhandens fingrar och Merck instruerar på 1600-talet violinisten att pressa vänsterhandens fingrar hårt på strängen medan handen rör sig. Mersenne, också på 1600-talet, säger bland annat att vänsterhanden ska göra brutala svängningar och att tummen inte får röra instrumentets hals. De som spelade luta och viola da gamba ägnade sig åt två mera komplicerade typer av vibrato på grund av bandens konstruktion: det så kallade äkta vibratot och close shake med två fingrar. Mace skriver i slutet av 1600-talet mycket om fingrarnas

rörelser hit och dit. Mersenne på 1600-talet uppmärksammar svårigheten att kombinera vibrato med lugna stråkrörelser, vilka även intervjupersonerna nämnde.

Vidare kan man läsa i Boyden (1990), hur Mozart 1756 förklarar att vibratot ska härma sångens naturliga svängningar och vilka instruktioner han ger för hur detta skall uppnås. På sena 1600-talet användes ett tecken i notskriften för vibrato: m, vilket inte är vanligt idag. Ett tecken kan dock vara ett sätt som kan användas i undervisning. Backman använder ”en liten krumelur” för att påminna barnen att göra vibrato och Bals hänvisar till Fischbachs och Frosts (1997) fiolskola som, även den, använder sig av tecken för vibrato.

Haucks (1971) vibratoövningar koncentrerar sig på andningen. Varken fiolskolorna som han granskade, och som jag tog upp, eller intervjupersonerna, nämnde andningen som ett sätt att lära sig vibrato. Ur historiskt perspektiv hänvisar mycket som skrivs om vibrato till sången. Enligt min erfarenhet andas en sångare dock inte in och ut i snabba omgångar för att lära sig ett vibrato, så sambandet är något oklart. Haucks andningsövningar består av olika moment. Det vore intressant att se en modern studie av hans metod för att kunna avgöra vad som fortfarande är användbart och vad som inte fungerar utifrån det moderna tänkandet.

Hauck (1971) tycker att det är just sopranutvecklingen som har påverkat meningsskillnader när det gäller violinens vibrato och att det var detta som bidrog till meningsskillnader mellan personer som Geminiani, Galamian, Mozart, Spohr och Joachim (Hauck, 1971). Dessa stora mästare satte riktlinjer hur vibratot skulle utövas. Hauck ser utgivandet av Eberhardts fiolskola som banbrytande händelse, då det, som tidigare nämnts här, gjorde fiolspelet till en teoretisk vetenskap.

Svaret på min fråga blir att det finns många ”knep” som kanske skulle kunna sammanställas till en gemensam övningssamling, som en ”kokbok” att välja ur.

#### ***6.1.4. ...om en struktur för vibratoinläringen?***

Här har jag försökt, att presentera en ”kokbok”.

##### *Förövningar*

Hauck (1971) kritiserar Szigetis (1950) gymnastiska övningar utan fiol som han menar är för abstrakta och skapar förvirring. Han menar att violinisten inte skulle ha tålamod för det. Jag drar ändå slutsatsen att förberedelsen inför vibratostudier är oerhört viktiga med tanke på vilka förutsättningar som de flesta i min studie och i fiolskolorna tycker att barnet ska ha, se

tidigare avsnitt. Bals tycker till och med att förberedelsen är det allra viktigaste. Fischbach och Frost (1997) har en checklista med olika övningar inför vibratostudierna.

### *Fiolen som luftfiol*

Det finns faktiskt något som är gemensamt för samtliga lärares metoder och fiolskolorna som jag undersökte, förutom Due (1933) och Flesh (1939), och det är att vibrato lärs ut steg för steg och i början utan fiolen. Fischbach och Frost (1997) kallar det ”luftfiol” (s. 3, egen översättning). Backman, Fülep (1965) och Jöneteg (1991) menar att på det sättet kan handleden falla fram- och bakåt med avslappnade fingrar. För handrörelsen i ett armvibrato rekommenderar här Fischer (1997) en övning där underarmen svänger med en avslappnad hand. Sedan ska rörelserna enligt de intervjuade lärarna, och bl. a. Holzer-Rhomberg (2004), gå från stora till små.

Fischer (1997) gör här en övning där eleven ska stå med underarmen mot en vägg, för att röra handleden respektive underarmen. Det påminner lite om ”testet” som Kessler och Bals i intervjun nämnde, men som hade ett helt annat syfte. Fischer använder även höger handrygg som ”greppbräda” och rekommenderar att vibrera på det sättet i olika positioner.

Även om övningarna utan fiol kan se olika ut hos de olika lärarna, så är detta ändå en gemensam tanke och man kan betrakta de olika övningarna som alternativa ingredienser i samma recept.

### *Övningar med fiolen*

Fiolen sätts till, men inte stråken. Bals och Kessler, samt Fischbach och Frost (1997), Szigeti (1950) och Fülep (1965) rekommenderar att hålla fiolen som en gitarr. Här skiljer det sig dock vilken form av vibrato som lärs ut. Kessler och Bals lär på detta sätt ut ett underarmsvibrato, respektive att lära sig att använda underarmen i ett vibrato. Szigeti lär här ut ett hand(leds)vibrato med handflatan och tummen som stödpunkter.

Fischbach och Frost (1997) samt Kessler pratar även om en gevärsposition. För Kessler är detta en fortsättning på övningen i gitarrställning.

Man kan säga att skiljaktigheterna snarare ligger i uppfattningen om vilket vibrato man lär ut än i själva metodiken, det vill säga skillnaden orsakas av de olika lärarnas uppfattning om vilka vibratoformer som finns och i vilken ordning de skall läras ut.

### *Vilken vibratoform som ska läras ut först*

Medan Kessler och Holzer-Rhomberg (2004) först introducerar underarmsvibrato och sedan handledsvibrato så gör Duncan och Sassmanshaus (2009) motsatsen. Bals lär inte ut en regelrätt form utan en kombination med fokus på vilken delrörelse som ska tränas upp hos den enskilde eleven. Även Backman tycker att vibratorörelsen är en kombination men börjar i alla fall med att lära ut handledsvibrato. Detta gör även Fülep (1965), som tycker att underarmsvibrato inte alls ska uppmärksammas. Fischer (1997) tycker att arm- och handledsvibrato kan övas parallellt.

Som jag nämner ovan så skapas åsiktsskillnaderna av lärarnas mening om hur vibrato skapas och hur många sorter det finns. Detta beror antagligen på både historiska förändringar och personliga erfarenheter. De nutida lärarna tenderar, som synes, att tala om kombinationer och anpassning till eleven.

### *Fiolen under hakan*

Nästa steg är att sätta fiolen under hakan. Backman, Fülep (1965) och Jöneteg (1991) föreslår här samma luftfiolövning som ovan men bredvid fiolen. Knackövningar på fiollådan och greppbrädan rekommenderas av Duncan, Fischer (1997) samt av Fischbach och Frost (1997). Den kan utföras i rytmer (Duncan) och rörelserna ska komma ur armen respektive handen (Fischer, 1997). Holzer-Rhomberg (2004) lär ut glidövningar längs greppbrädan och armrotationer vid greppbrädan för ett armvibrato.

Det finns, som synes, många olika övningar men jag kan inte se att de står i motsättning till varandra utan skulle kunna användas av alla.

### *Att sätta fingrarna på strängen*

Fingrarna sätts på strängen. Detta är enligt Fülep (1965) den svåraste fasen, då vibratorörelsen ska fortsätta medan tummen är på samma plats. I Fischers (1997) metod övar man först vibrato genom lägesväxlingar vilket innebär en rörlig tumme. Lägesväxlingarna ska övas i högt tempo och intervallen ska steg för steg minskas, tills det enligt Fischer blir ett vibrato. Jöneteg (1991) föreslår en glissandoövning som första moment, liknande Fischers lägesväxlingar. Även Backman, liksom Fischbach och Frost (1997), låter eleven göra glidövningar innan fingret ska stå på strängen.

När fiolen sätts under hakan och eleven skall börja använda fingrar, rekommenderar Kessler och Bals att man ibland använder väggen som en stödpunkt. Även Szigeti (1950) pratar om detta. Både Szigeti och Kessler använder tummen som alternativ stödpunkt.

Samtliga i min intervjustudie börjar med andra fingret och därefter tredje fingret, sedan skiljer sig åsikterna om det ska vara fjärde eller första fingret eller om det beror på elevens förutsättningar. Fülep (1965) rekommenderar att man först tar andra och tredje fingret, sedan fjärde och sist första. Holzer-Rhomberg (2004) är den enda i min studie som börjar med tredje fingret. Jöneteg (1991) är den ende i min studie som börjar med första fingret, sedan andra och tredje. Fjärde fingret övas enligt Jöneteg bara på få moment och i en extra övning.

Holzer-Rhomberg (2004) rekommenderar att man sätter fingret på flageolettpunkten i mitten av strängen. Där ska vibratorörelsen enligt henne komma från armen, handen och även fingrarna. Duncan gör övningar just med fokus på yttersta leden i fingret. Även de båda vibratoövningar som Wolf föreslår handlar om fingerrörelser.

Att vibratot kommer ut till fingertopparna är ett viktigt övningsmoment för samtliga lärare i min studie. Skillnaderna ligger i åsikterna om vilket finger man börjar öva vibrato med och övningsordningen för resterande fingrar. Viss anpassning till elevens förutsättningar kan skönjas, framför allt hos Bals, annars tycks de vara ganska fast i sina respektive fingerordningar. Uppfattningen om målet är det samma för dem alla, men vägarna dit skiljer sig mer eller mindre åt.

#### *Att lägga till stråken*

Sedan är det stråkens tur. Enligt Szigeti (1950) bör vibrato med långa jämna stråk övas först. Kessler accepterar att eleven i början drar stråken vilt fram och tillbaka och först vid ett senare skede övar hon med eleven för att få stråkhastigheten långsam och jämn. Jöneteg (1991) har exakta anvisningar hur stråken ska dras samtidigt som vibratorörelser ska gå i en viss hastighet.

De flesta lärare i min studie har uttalat en åsikt om hur svårt det kan vara att kunna separera stråkrörelsen från vibratorörelsen. Trots detta saknas hos många speciella övningar för detta. Det är en intressant paradox att en svårighet som alla är överens om, hos de flesta också saknar metodik för att överkommas.

#### *Att få ett jämnt vibrato och olika hastigheter*

Sedan kommer övningar för ett jämnt vibrato. Detta kan enligt Bals göras med metronom på långa toner. Jöneteg (1991) låter eleven öva detta genom att dela in vibratorörelserna i ett visst antal svängningar per helnot. För att sedan få upp tempot låter han eleven öka antalet

svängningar. Vibratot övas sedan i olika hastigheter innan man börjar med övergångar mellan olika hastigheter.

Fischer (1997) delar in vibratorörelsen i en punkterad åttondedel och en sextondedel och ger exakta förslag på hur detta kan övas i olika hastigheter med metronom. Flesh (1939), Fischer och Hauck (1997) rekommenderar att man, med hjälp av stråkhastigheten övar vibratohastigheter, vilket Fülep (1965) kritiserar för att koncentrationen kan splittras. Flesh och Fischer föreslår snabba stråk för ett snabbare vibrato. Fülep kritiserar övningar att vibrera i fjärde- eller åttondelsrytm, då detta kan hindra utvecklingen av ett snabbare vibrato. Enligt honom ska vibrato ha sin egen rytm och hastighet, som aldrig får sammankopplas med musikens pulsslag.

Backman och Duncan anser att armen kan hjälpa till för att få ett handvibrato att bli långsammare. Bals, däremot, menar att man behöver kunna vibrera i alla hastigheter oavsett vilket sorts vibrato det handlar om. Flesh (1939) tycker att de olika sorternas vibrato har var sin hastighet.

Alla använder inte metronom och många har ganska olika åsikter om vilka stråkhastigheter och vibratoformer som är att föredra för att öva vibratohastigheten. Övningsmetoderna är, som synes, ganska olika, men målet är detsamma för alla.

#### *Att få ett kontinuerligt vibrato*

Fülep (1965), Jöneteg (1991) och Backman låter alla eleven öva ett kontinuerligt vibrato med hjälp av legato. Enligt Bals kan en nybörjare börja med att enbart vibrera på långa toner för att sedan steg för steg vibrera på kortare notvärden. Ett kontinuerligt vibrato kan enligt Fischer (1997) övas genom att man lyfter upp och sätter ner fingrarna mycket långsamt medan vibratorörelsen fortsätter.

Därefter rekommenderar samtliga i min studie övandet av att kontrollera vibratos storlek och hastighet i olika kombinationer. Övningar i kontinuerligt vibrato tillhör, hos de flesta lärare, ett senare stadium i elevens vibratoutveckling. I min studie fokuserar jag främst på metodiken för nybörjare, varför inte alla intervjuade lärare blivit tillfrågade om detta.

#### *Att öva vibrato som en drill*

För ett mindre handvibrato rekommenderar Flesh (1939) att öva "Bockstriller" som verkar ha tagits från Rousseaus Boxtriller (enligt Hauck, 1971) eller lutans tvåfingervibrato. Flesh rekommenderar drillrörelser i höga positioner med rörelsen från underarmen. Rousseaus Boxtriller och lutvibratots tvåfingervibrato på 1600-talet påminner om Wolfs drillövning. Hon

är den ende av intervjustudien som nämnde en sådan övning. Szigeti (1950) rekommenderar en övning för axelvibrato som jag tolkar som en exakt utformning av lutans tvåfingervibrato.

Drillövningar verkar inte användas av de nutida lärarna, utom Wolf, trots att det tidigare varit en etablerad och effektiv övning.

#### *Att öva vibrato som dubbelgrepp*

Szigeti (1950) rekommenderar att öva vibrato i dubbelgrepp och även genom glidande intervallövningar. Även Flesh (1939) och Fischer (1997) rekommenderar eleven att öva vibrato i dubbelgrepp för att lösa spänningar. Detta kritiserar Fülep (1965) och anser att det inte är lämpligt för nybörjare. Under min intervjustudie var det ingen som talade om att öva vibrato i dubbelgrepp. Detta tycks med andra ord inte vara något för nybörjare.

#### *Att tala till eleven*

Kessler använder ofta bildspråk i sin metod för att eleverna, som för det mesta hos henne är barn, lättare ska kunna förstå. Hon använder ord som pianohammare, ett finger som svimmar, en getabock, tvättklämma, vindrutetorkare med mera. I fiolskolorna i min studie är Fischbach och Frost (1997) den enda skolan som har rubriker som ”shake, rattle and roll” (s. 3) och väldigt glada bilder.

Jöneteg använder ett barnvänligt språk och utstrålar ett lugn och en säkerhet i sin dvd (Jöneteg, 200n-????). Han har en tydlig struktur och uppmuntrar eleverna att även spela i grupp, vilket ger social motivation. Lärarens språk är inget som de äldre fiolskolorna alls berör.

Jag drar slutsatsen att en viktig del av att lära ut är att nå eleven genom att anpassa sitt sätt, sitt språk och sina förklaringar till elevens nivå och personlighet. Så kan man uppnå att eleven förstår och lyckas i sina övningar.

#### **6.1.5. ...om vibratorörelsen ska nedåt eller både upp- och nedåt?**

Hauck (1971) kom utifrån sin studie av flera fiolskolor fram till att samtliga tycker att vibratorörelsen ska utföras både uppåt och nedåt. Av min egen intervjustudie drar jag slutsatsen att vibrato ska pendla kring en punkt, dock mest nedåt. Bals utsaga är i sig motsägelsefull, då hon menar att rörelsen inte får gå uppåt, samtidigt som fingret ska pendla



kring punkten. Kessler övar vibratot med sina elever både uppåt och nedåt, för att sedan kombinera rörelsen.

Fülep (1965) skriver att vibratot ska vara avslappnat för att kunna utöka rörelsen nedåt eller uppåt för en önskad tonfärg eller korrigerings. Lutvibratots äkta vibrato har vågrörelser både på avståndet ovanför och under den skrivna noten. Vid tvåfingervibratot eller close shake är den övre noten mindre än en halvton högre än huvudnoten. Jag antar att drillen ovanför huvudnoten uppfattades med örat, även om vibratorörelsen enligt Boyden (1990) måste ha varit mindre än idag. Vad säger barockviolinister om detta idag?

Sassmanshaus (2009) tydliggör i sin video att rörelsen enbart får gå nedåt och bevisar detta genom att vibrera på en ton som kan jämföras i oktav med en lös sträng, på ett sätt där rörelsen även går uppåt. Resultatet blir att tonen låter falskt. Han förklarar att örat uppfattar den högsta tonen i svängningarna som tonhöjden. Även Fischer (1997) säger att fingret ska rullas bakåt för intonationens skull. Detta ska enligt honom även i övningar göras medvetet vid fingerbyten.

Jag drar slutsatsen att en vibratorörelse uppåt helt klart kan ändra intonationen. Av egen erfarenhet kan jag tänka mig att det även finns en risk att själva punkten där huvudtonen ska sitta flyttas uppåt vid för energiska rörelser uppåt. Jag kan tänka mig att många i alla fall håller fast vid att ha rörelsen ”omkring punkten” för att inte bli stel i fingrarna, vilket jag kan tänka mig kan vara risken vid en koncentration på att rörelsen absolut inte får gå uppåt. En medvetenhet om att vibrato inte får ändra på intonationsuppfattningen är i alla fall nödvändig, är min slutsats.

#### ***6.1.6. ...om huruvida vibrato är bra eller dålig för intonationen?***

Szigeti (1950) anser att det kan bli intonationsproblem om eleven inte lär sig vibrato tidigt och tycker att vibrato kan hjälpa intonationsproblem. Även Fülep (1965) tycker att vibrato kan korrigera intonationen. Det varnas dock att vibrato kan bidra till sämre intonation, eller som Capet (enligt Hauck, 1971) varnar vid sekelskiftet till 1900-talet: att använda vibratot som kamouflage för svårigheter i intonation. Flesh (1939) varnar för att intonationen kan lida under ett för långsamt vibrato och av ett vibrato i höga lägen.

Under mina intervjuer tydliggjordes att intonationen måste kontrolleras emellanåt och enligt Bals måste eleven vara helt säker innan denna överhuvudtaget lär sig att vibrera.

Jag drar slutsatsen att vibrato kan bidra till bättre intonation, då vibratoövningar bidrar till att få fria, stärkta och avslappnade leder som kan bidra att kunna korrigera med snabbare

reaktion, men att vibrato även kan vara en risk för intonationen. Fingrarna kan genom ständig rörelse dölja sin osäkerhet på var de ”rena punkterna” är, samt i höga lägen, där rörelsen inte får bli för stor.

## **6.2. Kan alla lära sig?**

Dvd:n av Jöneteg (Jöneteg, 200n-????) kan alla köpa. Där pratar Jöneteg till åskådaren som kan vara vilken fiolelev som helst. Han är mycket uppmuntrande och råder eleven att följa instruktionerna i videon och göra det en stund varje dag. Även de andra moderna fiolskolor som jag har undersökt riktar sig direkt till eleven. Holzer-Rhomberg (2004) verkar dock mest tänka på en elev som fortfarande är ett barn, då bilder i fiolskolan visar ett barn och sångerna på skivan som ska ackompanjera vibratoövningarna är barnsånger. Jag kan dock tänka mig att vuxna inte behöver ha ett problem med detta, däremot eventuellt tonåringar.

Fischbach och Frost (1997) poängterar hur mycket övning betyder för att uppnå ett gott vibrato. De påpekar att det kan ta veckor till månader innan man når önskat resultat och att det är olika för alla hur snabbt man lär sig, men att alla kan lära sig. Samtidigt skriver de att läraren ska hjälpa eleven att välja ut lämpliga övningar.

Flesh (1939) tycker, att det beror helt på läraren om någon kan lära sig vibrato. Han anser, att det aldrig skulle finnas elever med ett felaktigt vibrato om alla lärare hade en bra metodik. Även Bals betonar lärarens ansvar från allra först undervisningstimmen, liksom inställningen och tankarna om elevens framtid.

Möjligheten för alla att kunna lära sig vibrato finns det uppenbarligen olika åsikter om. En del menar att det helt beror på läraren, medan andra talar om talang. Wolf och Kessler talar om fysiska förutsättningar, Bals om vikten av en intresserad elev. Ordet begåvning och talang användes i intervjuerna men skulle av försiktighetsskäl inte skrivas ned i sitt sammanhang. Enligt en av intervjupersonerna bidrar begåvning till en elevs utvecklingstempo men ska inte användas som ett skäl att bedöma en elevs framtid.

Flesh (1939) ger receptlikande tips till lärare och elever med exakt angivna tidsintervaller för varje övning – som om alla elever lär sig i samma hastighet. Även Fülep (1965) ger instruktioner hur många minuter och hur många gånger vissa övningar ska ske dagligen. I den moderna skolan *Viva Vibrato* av Fischbach och Frost (1997) poängteras däremot att alla är olika och lär sig olika fort.

Under min utbildning på musikhögskolan i Malmö togs det ofta upp diskussioner om huruvida alla kan lära sig vad som helst. Jag menar att alla kan lära sig, men att det är individuellt hur fort det kan gå. Jag tror att det beror på väldigt många olika faktorer, där talang enbart är en bråkdel. Just de moderna fiolskolorna som jag tittade på är riktade mot eleven, vilket uppmuntrar till självansvar och självinläring, och det betonas att det kan ta olika lång tid. Jag tycker mig se att det idag ges fler chanser till alla.

Lusten poängteras av exempelvis Backman och Fülep (1965) som menar att vibratostudier har en övningsstimulerande effekt. Bals visar att en nyfikenhet inför att lära sig vibrato innebär att vibratostudier kan höja glädjen och motivationen för spelandet i övrigt. Kanske är frågan om huruvida alla kan lära sig inte ens viktig. Kanske ska vi tala om hur läraren inger eleven nyfikenhet och lust istället.

### ***6.3. Vad hände med stråk-, axel- och fingervibrato?***

Det är intressant att det i min intervjustudie pratades handleds- och underarmsvibrato, medan det under historiska perspektivet var fingervibrato, axelvibrato och stråkvibrato som diskuterades.

Hauck (1971) känner att han blir bekräftad i sitt antagande om att hela sättet att namnge och förklara vibratorörelser och tillvägagångssätt i de flesta läroböcker utgår ifrån den visuella uppfattningen. Håller det på att ändras? I hans studie pratades mycket om fingervibrato. I intervjuerna rekommenderades fingerövningar, men ordet ”fingervibrato” nämndes enbart med stor försiktighet. Samma inställning kan ses i videon med professor Sassmanshaus (2009). Kanske pratas det mindre om fingervibrato idag för att rörelsen inte ska komma aktivt från fingrarna (enligt Bals och Sassmanshaus), att det enbart ser ut så?

Trots att vissa lärare i min intervjustudie ser tydliga skillnader mellan handleds- och underarmsvibrato, kan jag se en gemensam uppfattning om att vibrato är en kombination av alla rörelser. Även Hauck (1971) hade kombinationstanken. Sassmanshaus (2009) pratar dock om antingen eller. Dök inte tanken att vibrato är en kombination upp sent, eller glömdes den bort genom den teoretiska djupdykningen i början av 1900-talet?

Tidigare talade man om stråkvibrato vilket sedan försvann. Även axelvibrato nämndes av Hauck (1971) och Szigeti (1950), liksom överarmsrörelser. Idag pratar man inte om det. När ändrades det och varför? Finns det en anledning till att vi inte lär ut stråk- och axelvibrato idag? I ingen av mina fiolskolor förutom den tidigare studien av Hauck lärs stråkvibrato ut.

Själv har jag aldrig hört talats om ett stråkvibrato och inte heller om axelvibrato. När jag läser i Szigetis skola och Haucks metod där musklerna ska dras ihop och slappna av i axeln, kan jag se en fara i att bli spänd istället för att åstadkomma det som är meningen, att uppnå ett fint vibrato.

Andra funderingar, som jag hade efter min studie, var om vi i framtiden genom internet kommer att ha lättare för en gemensam utveckling där det finns plats för diskussion och öppenhet för att komma fram till en gemensam uppfattning? Jag funderar även på om det ligger någonting i att vi inte borde glömma vad som hände förr, i musikhistorien.

Kan vi vara nära en ”revolution” som i början av 1900-talet, nu när vi genom bl.a. internet och historiska studier kan få ett bredare perspektiv än det som erfarenheter blott genom egna lärare och kollegor kan ge? Kan vi utveckla nya skolor med en större medvetenhet om helheten och med målet att få ett gemensamt synsätt och tolerans för mångfalden i vibratoutövandet av olika stilar och epoker?

#### ***6.4. Påverkar modet och trenderna?***

Sättet att göra vibrato tycks vara en personlig åsikt. I min intervjustudie verkar det dock finnas en allmän åsikt om att det ska vara en tung karaktär i romantiken som kan åstadkommas bland annat genom ett stort och snabbt vibrato, en lätt karaktär i till exempel Mozarts musik genom ett litet och långsamt vibrato och slutligen att vibrato över lag ska användas sparsamt och försiktigt i barockmusik.

Jag drar slutsatsen av de olika intervjurösterna, att amplituden av fingersvängningen som utgör vibratots storlek och i viss mån hastigheten, kan åstadkommas på olika sätt. Färdigheten som ska uppnås för att forma en viss föreställning om musikens karaktär innebär att man ska kombinera vibratots hastighet och storlek med fingerkuddens platta eller höga ställning och med stråkrörelsen.

Vidare sluter jag mig till att det finns liknande föreställningar hos alla lärare som jag intervjuade om hur barock-, wienklassicistisk respektive romantisk musik ska spelas, men att det handlar om personliga och individuella åsikter hos varje violinist och att det handlar om en mångfald av karaktärer även inom en epok, som gör det svårt att generalisera.

Fülep (1965) pratar om att vibratots hastighet ska kunna behärskas för att få fram olika karaktärer. Han har även klara synpunkter på hur vibratot ska användas för de olika epokerna: för 1600- och 1700-tals musik ett snabbt vibrato vid crescendo och musikaliska höjdpunkter

och annars ett relativt långsamt vibrato, för 1800- och 1900-tals musik ett snabbare vibrato och att violinistens smak får avgöra modifieringar för stigande effekter.

Hauck (1971) kom fram till en hypotes om att modet påverkar tidens åsikter om vibratoanvändningen i olika epoker. Szigetis (1950) skrift bekräftar Haucks hypotes. Av intervjupersonerna var det ingen som funderade på den historiska aspekten av vibratoanvändningen i olika epoker. Kan detta påminna oss om att kritiskt skärskåda hur vi tänker idag? Kan det vara viktigt att noggrant granska vad det är vi egentligen säger till eleverna och var det kommer ifrån? Är det enbart modet som gör att vi spelar olika epokers musik på vissa sätt eller är det tänkt så av kompositörerna själva?

Under min historiska genomgång finns det diskussioner om hur mycket och på vilket sätt vibrato ska användas. I Boyden (1990) kan man läsa, att vibrato utvecklades från enbart ornament på 1500-talet till ett nyanserat och sedan kontinuerligt vibrato på 1700-talet. Det överdrevs och ersattes av portamentot genom Spohrs dominanta ställning från 1831. Även Baillot och Joachim använder så lite vibrato som möjligt (enligt Hauck, 1971). Att spela Brahms med mycket vibrato som är stort och har tyngd är ett självklart spelsätt idag. Men med tanke på de råd Joachim, som Brahms samarbetade med och som gav anvisningar i utförandet av Brahms violinkonsert, gav så är detta inte alls självklart.

Stråkvibratot blev en viktig del av vibratoutövningen i slutet av 1800-talet, men lika snabbt som det kom till användning verkar det på 1900-talet försvinna igen. Hauck (1971) misstänker att det beror på att tarmsträngarna ersattes av stålsträngar. Från början av 1900-talet blev vibrato mer och mer populärt igen.

När jag försökte ta upp frågor om vibrato och olika epoker under min intervjustudie, gled det ofta över till ett samtal, huruvida vibrato kan användas för olika känslor och karaktärer. Jag har, under min historiska genomgång, upptäckt flera konkreta förslag för hur vibratot kan utnyttjas för att uttrycka olika känslor. I Boydens (1990) bok stötte jag på olika uppfattningar om vilken karaktär vibrato ska användas för. Olika uttryck användes för ordet vibrato, vilka jag tolkade som en hänvisning till vilken karaktär vibrato skulle ha eller användas för:

Ganassi på 1500-talet pratar om en sorgsen och lidande stämning genom en kombination av stråk- och vänsterhandens vibrato. Agricola beskriver att vibrato tillsammans med dynamik ska användas för att förstärka uttrycket, till exempel genom att göra melodin ”sötare”. Fingrarna ska enligt honom, för att uppnå detta och en klar klang, stå lodräta på strängen (Boyden, 1990). Detta påminner mig om intervjupersonernas påstående om att olika

fingerställningar kan bidra att uppnå rätt karaktär. Det fanns dock ingen gemensam uppfattning om detta.

Hauck (1971) pratar om att vibrato ska efterlikna sopranröstens andliga charm på 1600-talet och Mersenne på samma tid pratar om att vibrato ska ge själen glädje, se kapitel 3.2.3. Mace, Geminiani och Mozart beskriver ett nyanserat vibrato på 1700-talet, se kapitel 3.2.5. Mace gillade inte tvåfingervibratot utan föreslog istället att man skulle använda ett äkta vibrato i slutet av en lång not och göra the Swell. Fülep (1965) ansåg att man under barocktiden uttryckte spänning med vibrato genom intonationsförändringar. Enligt Boyden (1990) pratar Merck om att uppnå olika känslor genom kombinationen av stråkföringen och vibrato. Geminiani på 1700-talet anser att en karaktär av ”majestät och värdighet” uppnås genom ett starkt och långsamt vibrato och en karaktär av ”affektion och rädsla” genom ett kortare, lägre och mjukare vibrato. Tidens smak spelade uppenbarligen en stor roll, konstaterar Boyden (1990).

Min slutsats är att mode och olika trender påverkar.

## ***6.5. Sammanfattning***

Här sammanställer jag mina svar som jag kom fram till i hela kapitel 6 som en översikt, för att sedan anknyta dessa till mina forskningsfrågor.

### ***6.5.1. Mina slutsatser i diskussionen.***

#### **1. Kan vi komma överens om en gemensam uppfattning om olika vibratoformer?**

Svaret måste bli nej. Just när det gäller olika vibratoformer går åsikterna i många olika riktningar. Metodikmässigt innebär detta naturligtvis pedagogiska olikheter.

#### **...om en gemensam uppfattning om när vibrato kan läras ut?**

Svaret blir inget tydligt ja eller nej, det finns vissa gemensamma uppfattningar men inte en tydlig gemensam ståndpunkt. Kanske ligger olikheterna dock snarast på ordvalsnivå än på verkliga meningsskiljaktigheter.

### **...om en gemensam metod att lära ut vibrato?**

Det finns många ”knep” som kanske skulle kunna sammanställas till en gemensam övningsinsamling, som en ”kokbok” att välja ur.

### **...om en struktur för vibratoinläringen?**

*Fiolen som luftfiol:* Även om övningarna utan fiol kan se olika ut hos de olika lärarna, så är detta ändå en gemensam tanke och man kan betrakta de olika övningarna som alternativa ingredienser i samma ”recept”.

*Övningar med fiolen:* Man kan säga att skiljaktigheterna snarare ligger i uppfattningen om vilket vibrato man lär ut än i själva metodiken, det vill säga skillnaden orsakas av de olika lärarnas uppfattning om vilka vibratoformer som finns och i vilken ordning de skall läras ut.

*Vilken vibratoform som ska läras ut först:* Det skapas åsiktsskillnaderna av lärarnas mening om hur vibrato skapas och hur många sorter det finns. Detta beror antagligen på både historiska förändringar och personliga erfarenheter. De nutida lärarna tenderar, som synes, att tala om kombinationer och anpassning till eleven.

*Fiolen under hakan:* Det finns många olika övningar men jag kan inte se att de står i motsättning till varandra utan skulle kunna användas av alla.

*Att sätta fingrarna på strängen:* Att vibratot kommer ut till fingertopparna är ett viktigt övningsmoment för samtliga lärare i min studie. Skillnaderna ligger i åsikterna om vilket finger man börjar öva vibrato med och övningsordningen för resterande fingrar. Viss anpassning till elevens förutsättningar kan skönjas, framför allt hos Bals, annars tycks de vara ganska fast i sina respektive fingerordningar. Uppfattningen om målet är det samma för dem alla, men vägarna dit skiljer sig mer eller mindre åt.

*Att lägga till stråken:* De flesta lärare i min studie har uttalat en åsikt om hur svårt det kan vara att kunna separera stråkrörelsen från vibratorörelsen. Trots detta saknas hos många speciella övningar för detta. Det är en intressant paradox att en svårighet som alla är överens om, hos de flesta också saknar metodik för att överkommas.

*Att få ett jämnt vibrato och olika hastigheter:* Alla använder inte metronom och många har ganska olika åsikter om vilka stråkhastigheter och vibratoformer som är att föredra för att öva vibratohastigheten. Övningsmetoderna är, som synes, ganska olika, men målet är detsamma för alla.

*Att få ett kontinuerligt vibrato:* Samtliga i min studie rekommenderar övandet av att kontrollera vibratos storlek och hastighet i olika kombinationer. Övningar i kontinuerligt vibrato tillhör, hos de flesta lärare, ett senare stadium i elevens vibratoutveckling. I min studie fokuserar jag främst på metodiken för nybörjare, varför inte alla intervjuade lärare blivit tillfrågade om detta.

*Att öva vibrato som en drill:* Drillövningar verkar inte användas av de nutida lärarna, utom Wolf, trots att det tidigare varit en etablerad och effektiv övning.

*Att öva vibrato som dubbelgrepp:* Szigeti (1950), Flesh (1939) och Fischer (1997) rekommenderar att öva vibrato som dubbelgrepp. Under min intervjustudie var det ingen som talade om att öva vibrato i dubbelgrepp. Detta tycks med andra ord inte vara något för nybörjare.

*Att tala till eleven:* Jag drar slutsatsen att en viktig del av att lära ut är att nå eleven genom att anpassa sitt sätt, sitt språk och sina förklaringar till elevens nivå och personlighet. Så kan man uppnå att eleven förstår och lyckas i sina övningar.

### **...om vibratorörelsen ska nedåt eller både upp- och nedåt?**

Jag drar slutsatsen att en vibratorörelse uppåt helt klart kan ändra intonationen. Av egen erfarenhet kan jag tänka mig att det även finns en risk att själva punkten där huvudtonen ska sitta flyttas uppåt vid för energiska rörelser uppåt. Jag kan tänka mig att många i alla fall håller fast vid att ha rörelsen ”omkring punkten” för att inte bli stel i fingrarna, vilket jag kan tänka mig kan vara risken vid en koncentration på att rörelsen absolut inte får gå uppåt. En medvetenhet om att vibrato inte får ändra på intonationsuppfattningen är i alla fall nödvändig, är min slutsats.



### **...om huruvida vibrato är bra eller dålig för intonationen?**

Jag drar slutsatsen att vibrato kan bidra till bättre intonation, då vibratoövningar bidrar till att få fria, stärkta och avslappnade leder som kan bidra att kunna korrigera med snabbare reaktion, men att vibrato även kan vara en risk för intonationen. Fingrarna kan genom ständig rörelse dölja sin osäkerhet på var de ”rena punkterna” är, samt i höga lägen, där rörelsen inte får bli för stor.

### **2. Kan alla lära sig?**

Möjligheten för alla att kunna lära sig vibrato finns det uppenbarligen olika åsikter om. En del menar att det helt beror på läraren, medan andra talar om talang. Wolf och Kessler talar om fysiska förutsättningar, Bals om vikten av en intresserad elev. De moderna fiolskolorna som jag tittade på är riktade mot eleven, vilket uppmuntrar till självansvar och självinläring, och det betonas att det kan ta olika lång tid. Jag tycker mig se att det idag ges fler chanser till alla. Kanske är frågan om huruvida alla kan lära sig inte ens viktig. Kanske ska vi tala om hur läraren inger eleven nyfikenhet och lust istället.

### **3. Vad händer med stråk-, axel- och fingervibrato?**

Tidigare talade man om stråkvibrato vilket sedan försvann. Även axelvibrato nämndes av Hauck (1971) och Szigeti (1950), liksom överarmsrörelser. Idag pratar man inte om det. När ändrades det och varför? Finns det en anledning till att vi inte lär ut stråk- och axelvibrato idag? När jag läser i Szigetis skola och Haucks metod där musklerna ska dras ihop och slappna av i axeln, kan jag se en fara i att bli spänd istället för att åstadkomma det som är meningen, att uppnå ett fint vibrato. Kan vi vara nära en ”revolution” som i början av 1900-talet, nu när vi genom bl.a. internet och historiska studier kan få ett bredare perspektiv än det som erfarenheter blott genom egna lärare och kollegor kan ge? Kan vi utveckla nya skolor med en större medvetenhet om helheten och med målet att få ett gemensamt synsätt och tolerans för mångfalden i vibratoutövandet av olika stilar och epoker?

### **4. Påverkar modet och trenderna?**

Sättet att göra vibrato tycks vara en personlig åsikt. Jag drar slutsatsen av de olika intervjuörsterna, att amplituden av fingersvängningen som utgör vibratots storlek och i viss mån hastigheten, kan åstadkommas på olika sätt. Vidare sluter jag mig till att det finns liknande föreställningar hos alla lärare som jag intervjuade om hur barock-, wienklassicistisk respektive romantisk musik ska spelas, men att det handlar om personliga och individuella

åsikter hos varje violinist och att det handlar om en mångfald av karaktärer även inom en epok, som gör det svårt att generalisera. Under min historiska genomgång finns det diskussioner om hur mycket och på vilket sätt vibrato ska användas. Tidens smak spelade uppenbarligen en stor roll, konstaterar Boyden (1990). Min slutsats är att mode påverkar.

### **6.5.2. Anknytning till mina forskningsfrågor.**

Följande forskningsfrågor ställde jag i början på mitt arbete:

- a) Vad ska en fiollärare tänka på för att lära sina elever vibrato?
- b) Kan de undersökta lärarnas metoder sammanfattas under en gemensam undervisningsstruktur?
- c) Har det funnits olika idéer kring vibratot genom tiderna och hur har vibratot i så fall utvecklats?

På första frågan kan jag svara att det finns en hel del saker en lärare bör tänka på. För att kunna lära sig vibrato krävs det förutom nyfikenhet även en lös muskelapparat och en säker grundteknik. Redan från första undervisningstimmen verkar det vara en fördel att förbereda eleven för vibrato. Att lära sig vibrato kan även fylla funktionen att höja motivationen för fiolspelandet i övrigt. Läraren kan använda sig av moderna fiolskolor som är inriktade för eleven med tanken att alla kan lära sig. Det finns olika metoder att lära sig vibrato och även idag finns det olika åsikter om vilka vibratoformer som finns. Även med tanke på att mode uppenbarligen påverkar är det viktigt att som lärare vara öppen för andra metoder än sin egen och diskutera olika åsikter. Jag upptäckte under min studie att dessa inte behöver ställas emot varandra, utan kan komplettera varandra och användas allihopa för olika elever, då alla lär sig olika och med olika förutsättningar. Målet verkar i alla fall vara detsamma. Det finns dock allmänna åsikter om hur vibrato ska användas för olika epoker idag. Även dessa borde med tanke på den historiska utvecklingen ifrågasättas. Vidare forskning skulle kunna bidra till en utveckling av ännu bättre och genomtänkta fiolskolor som tar vara på frågor som onekligen kommer fram under denna och liknande studier.

För att besvara andra frågan har jag försökt att just sammanföra lärarnas olika metoder under en struktur. Jag tycker att jag har lyckats. Det finns en del olikheter, som till exempel följderna av hur de olika fingrarna sätts på strängen. Dessa kunde ”mjukas upp” genom

utbyten av allas erfarenheter. Jag kan tänka mig att lärarna trots vissa olikheter gemensamt skulle kunna komma fram till en lärobok som alla är nöjda med.

Sista forskningsfrågan besvarades genom fråga tre och fyra i föregående avsnitt.

## ***6.6. Några frågor för fortsatt forskning***

Är osynliga rörelser som Hauck beskrev en viktig del av vibratometoden som inte beaktas tillräcklig?

Hur påverkas vibratoinläringen om undervisningen sker i grupp eller enskild?

Är idén att vibrato är en kombination en tanke som dök upp sent, eller en som genom den teoretiska djupdykningen från början av 1900-talet glömdes bort?

Har det funnits en anledning att överarms- eller axelvibrato försvann, som det fanns en anledning att stråkvibrato försvann?

## 7. Referenser

Bengtsson, I. & Stenkvist, L. (1979). Vibrato. I *Sohlmans musiklexikon* (2. uppl.) (Bd. 5, s. 798). Stockholm: Sohmans förlag AB.

Boyden, D. (1990). *The history of violin playing from its origins to 1761*. Oxford: University Press.

Due, H. (1933). *Vad varje violinspelare bör veta*. Malmö: E. Anderssons musikförlag A.B.

Fischbach, G. & Frost, R. (1997). *Viva Vibrato*. San Diego: Neil A Kjos Music Company.

Fischer, S. (1997). *Basics*. New York: Edition Peters.

Flesh, C. (1939). *The Art of Violin Playing* (2.uppl.). New York: Carl Fischer.

Fülep, T. (1965). *Spela på fela, Del 2*. Gislaved: Svensk Skolmusik A.B.

Hauck, W. (1971). *Das Vibrato auf der Violine*. Köln: Bosworth Edition.

Holzer-Rhomberg, A. (2004). *Fiedelmax, Lehrerhandbuch*. Manching: Musikverlag Holzschuh.

Jöneteg, L. (1991). *Fiolskola del 2*. Danderyd: Warner/Chappell Music Scandinavia.

Jöneteg, L. (200n-????). *Fiolskolan med Lars Jöneteg. Del II*. Växjö: Sveriges Television.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Mozart, L. (1756, 2009). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Kassel: Bärenreiter.

Sassmanshaus, K. (2009). *Sassmannshaus Q&A - Teaching Violin Vibrato*. Hämtad 29 november 2012: <http://youtu.be/9rZJpQts32Q>

Szigeti, B. (1950). *Das Vibrato*. Zürich: Edition Helbling.