

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hra na flétnu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

História a súčasnosť práce s vibrátom v hre na flaute

Klára Jasenčáková

Vedoucí práce: Mgr. Mario Mesany

Oponent práce: doc. Radomír Pivoda

Datum obhajoby: 14.6.2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Music arts

Flute

BACHELOR 'S THESIS

Present and historical use of vibrato in flute playing

Klára Jasenčáková

Leader of the thesis: Mgr. Mario Mesany

Examiners of the thesis: doc. Radomír Pivoda

Date of graduate: 14.6.2021

Alloted academic title: BcA.

Prague 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou prací s názvem

História a súčasnosť práce s vibrátom v hre na flaute

vypracovala samostatně, pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne.....

.....

podpis studenta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Pod'akovanie

Týmto by som sa chcela poďakovať vedúcemu práce Mgr. Máriovi Mesanymu za skvelý námet k mojej práci a tiež za to, že ma počas celého štúdia podporoval, motivoval a veril vo mňa. Predal mi cenné rady pri mojich štúdiách v jeho triede, ale aj ako vedúci mojej práce.

Abstrakt

Táto bakalárska práca sa zaoberá vibrátom ako takým. Nahliada na problematiku vibráta a objasňuje rôzne prístupy k tejto mimoriadne podstatnej časti hry na flaute. Skúma vibráto v obdobiach od baroka až po súdobú hudbu. Tiež sa tu objavuje vibráto z pedagogického hľadiska, metódy výučby a rôzne druhy vibráta, ktoré používame v dnešnej dobe. Najobsiahlejšia, štvrtá kapitola sa venuje orchestrálnemu vibrátu. Objavuje sa tam aj porovnanie rôznych orchestrálnych konkurzných sól v podaní slávnych, aj menej slávnych flautistov. V poslednej kapitole sa nachádzajú poznatky o súdobej hudbe, ukážky značenia vibráta v moderných skladbách a tiež znalosti o technikách vibráta požadovaných dnešnou generáciou skladateľov.

Klíčové slová

flauta, vibráto, história

Abstract

This bachelor thesis explores vibrato in the period from baroque to contemporary music deals with the problems associated with vibrato and clarifies various opinions on this significant part of flute playing. Also it focuses on exploring vibrato from a pedagogical point of view. The comprehensive fourth chapter is focused on the orchestral vibrato, including a comparison of a few audition orchestral solos, played by famous but also less famous flutists. The last chapter delves into contemporary music and various vibrato techniques requested by current composers.

Key words

Flute, vibrato, history

Obsah

Úvod	9
1. Vibráto – charakteristika, vznik, využitie a vývoj	10
1.1. Charakteristika	10
1.2. Vznik a využitie vibráta v prvopočiatkoch	11
1.3. Proces vývoja; začiatky použitia vibráta na drevených flautách	13
2. Porovnanie vibráta v rôznych érach	15
2.1. Vibráto vo vrcholnom baroku.....	15
2.2. Vibráto v klasicizme.....	16
2.3. Vibráto v romantizme.....	18
3. Typy vibráta a techniky výučby	20
4. Orchesterálne vibráto	26
4.1. Teória	26
4.2. Porovnanie v praxi.....	28
4.2.1. C. Debussy – Prelúdium k Faunovmu popoludniu.....	29
4.2.2. G. Bizet – Carmen, Entr´acte.....	31
4.2.3. M. Ravel – Daphnis a Chloé, suita č. 2.....	32
4.2.4. J. Brahms – Symfónia č. 4.....	34
5. Vibráto v 20. storočí a súdobej hudbe	36
Záver	38
Zoznam použitých prameňov	39

Zoznam príloh

Príloha č. 1:

J. Brahms- Symfónia č. 1, 4. časť (flautové sólo) /str.1I

Príloha č. 2:

J. Brahms- Symfónia č. 1, 4. časť (flautové sólo) /str. 2.....II

Príloha č. 3:

F. Mendelssohn- Bartholdy- Hebridy (posledných 8 taktov).....III

Príloha č. 4:

C. Debussy- Prelúdium k Faunovmu popoludniu (flautové sólo).....IV

Úvod

Vibráto je pri hre na flaute jedným z kľúčových výrazových prostriedkov. Je fascinujúce sledovať, ako vznikalo a vyvíjalo sa. Podľa môjho názoru je správna práca s vibrátom, okrem iného, dôkazom interpretovho majstrovstva.

V prvej kapitole sa venujem vzniku vibráta a jeho vývoju. Vysvetľujem čo to vlastne vibráto je, na čo sa používa, akú malo funkciu v minulosti. Zameriavam sa na konkrétne druhy vibráta na starých, drevených flautách a popisujem, ako fungovalo ich využívanie.

Druhá kapitola rozoberá vibráto v rôznych obdobiach od baroka až po romantizmus. Dobu po romantizme rozoberám v inej časti mojej práce. V tejto kapitole sa objaví už dnešná moderná flauta vyrobená z kovu, s mechanikou ako ju poznáme dnes, po reforme Theobalda Boehma. Táto reforma ovplyvnila celkovú hru na priečnej flaute, a teda aj prácu s vibrátom.

V nasledujúcej tretej kapitole, rozoberám typy vibráta, aké poznáme dnes a akými rôznymi pedagogickými prístupmi sa k nim dá dopracovať, aby študent získal čo najpresnejšiu predstavu o tom, prečo je vibráto tak dôležitá súčasť hry a ako ho správne používať.

Štvrtá kapitola obsahuje poznatky o orchestrálnom vibráte. Skúma v čom sa líši oproti vibrátu v sólovom hraní a taktiež demonštruje druhy vibráta na konkrétnych prípadoch flautových sól zo symfonického repertoára.

Piata kapitola patrí využívaniu vibráta v 20. storočí a v modernej hudbe. Pracuje sa s ním inak ako v predchádzajúcich obdobiach a skladatelia v tomto období s ním už pracujú vedome na základe čoho prinášam aj ukážky značenia. Ponúkam tiež pohľad mladého skladateľa na vibráto ako výrazový prostriedok.

V závere prinášam môj pohľad na celú problematiku vibráta v hre na flaute. Poukazujem na nové fakty a poznatky, ktoré mi moja práca priniesla, prípadne ako môže obohatiť mladých flautistov.

1. Vibráto – charakteristika, vznik, využitie a vývoj

1.1. Charakteristika

„Vibráto je merané kolísanie zvuku alebo tónu, spôsobené zmenou tlaku vzduchu¹.“ Túto charakteristiku uvádza Nancy Toff vo svojej knihe *The Flute Book*. Tento efekt, ktorý popisuje, je v podstate pulzácia alebo vibrácia, avšak to, čo počujeme nie je presne to, čo sa v skutočnosti deje, a preto to nie je ľahké definovať úplne presne. Vibrácia existuje nie len v spojitosti s hudbou a tónom, ktorý vydáva hudobný nástroj, poprípade ľudský hlas. Je to komponent, ktorý sa dá oddeliť úplne od tejto zložky. Môže to byť samostatná všadeprítomná časť zvukov, ktoré sú všade okolo nás. To je jeden z dôvodov, prečo nie je ľahké definovať vibráto presne, jasne a stručne. V knihe *Flute* od Jamesa Galwaya sám autor píše: „Vibráto je jeden z aspektov, v ktorých majú experti diametrálne odlišné názory a všetci majú pravdu. Ak je jedna vec, ktorá vyjadruje individualitu hráča viac, než čokoľvek iné, je to vibráto².“ Po celé dekády sa diskutuje o tom, aké vibráto je správne, kde sa má použiť a kde nie. Kde je vhodné a naopak. Ak sa však koniec koncov pozrieme na koncerty alebo nahrávky rôznych interpretov, a to nie len flautistov, zistíme, že každý má individuálny pohľad a prístup k tejto problematike. Demonštrovať to môžeme na príklade nahrávok speváčky Marie Callas a huslistu Jascha Heifetza. Na jednej strane stojí Heifetz, ktorý používa vo svojej hre veľmi intenzívne a výrazne vibráto. Na druhom protipóle stojí Maria Callas, ktorej vibráto je veľmi široké a pomalé. Na prvý pohľad toho teda nemajú veľa spoločného, avšak obaja používajú vibráto správne a vhodne. Nie je tu teda žiadny definitívny verdikt o tom, aké má vibráto konkrétne byť v akej forme pristane hudbe najlepšie. Toto rozhodnutie je výlučne na interpretovej individualite a muzikalite.

Galway vo svojej knihe veľmi zaujímavo popisuje dogmu, ktorá vznikla okolo flautového vibráta. Je tu určitá teória, ktorá pracuje s myšlienkou, že hudba, ktorá je interpretovaná flautou by mala mať rovnakú čistotu, akú má zvuk chlapčenského sopránu v Anglicku. To by znamenalo, že vibráto by na flaute nemalo byť vôbec používané. Podľa ľudí, ktorí propagujú túto myšlienku, znie

¹ TOFF, Nancy. *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012, str. 108

² GALWAY, James. *Flute*. Buckinghamshire: Kahn & Averill, 1990, str. 105

flautové vibráto príliš zvodne, zmyselne a teda dehonestuje tón vo všeobecnosti. Druhý pohľad na tento problém, ktorý zastáva aj Galway je ten, že vibráto dáva zvuku život, napomáha väčšej intenzite hrania a v neposednom rade pomáha hráčovi sústrediť sa, nakoľko úzko súvisí so správnym dýchaním. V niektorých prípadoch si samozrejme hudba vyžaduje stálosť/celistvosť, a teda je potrebné zahrať jednu, dve noty alebo celú frázu bez použitia vibráta.

Ďalší poznatok sa týka faktu, že ak sa vibráto vedome nijak neobmieňa, takisto to nevdychuje hudbe život ale práve naopak. Výsledok takéhoto konania je potom to, že je interpretácia daného hráča nudná a únavná. Niektorí ľudia tvrdia, že vibráto by malo mať regulárnu rýchlosť, iní zasa demonštratívne tvrdia, že to tak byť rozhodne nemá. „Ľudské telo má celé spektrum intenzity života, od pokojného spánku, cez beh až po sto metrový šprint. Hudba to potrebuje tiež³.“ Oplyvňovanie intenzity vibráta však vždy musí byť vedomé a pod kontrolou. Najväčšie majstrovstvo aké môže flautista, ale tiež každý iný interpret dosiahnuť je to, že bude ovládať všetky druhy vibráta, všetky rýchlosti kmitov vibráta, na každom tóne a vo všetkých možných dynamikách. To je jeden z krokov na ceste k tomu stať sa výnimočným, skvelým flautistom.

1.2. Vznik a využitie vibráta v prvopočiatoch

Vibráto môžeme definovať ako obohatenie hudby o rýchle, regulované kmitanie intonácie, sily/dynamiky a farby tónu, poprípade kombináciu všetkých týchto aspektov. Techniky vibráta sa na počiatku rozdeľovali v základe na tri typy, podľa toho, čo ovplyvňujú. Podľa toho, či súvisia s intonáciou, intenzitou/dynamikou alebo s farbou tónu. Variácie vibráta spojené s intonáciou boli pravdepodobne prvé, ktoré sa objavili už okolo roku 1707. Toto takzvané intonačné vibráto bolo založené na otáčaní flauty dovnútra a von, prípadne posúvaním flauty vľavo a vpravo počas hrania jedného tónu. Vyvolávalo to chvenie podobné dnešnému vibrátu. Intonačné vibráto sa nazývalo preto, pretože narúšalo rovný tón, intonácia teda nebola presná. Pomáhalo to taktiež zhladiť drobné intonačné nezrovnalosti.

Vibráto spojené s intenzitou alebo dynamikou môžeme nazývať dynamické. Začalo sa používať v baroku ako *crescendo* a *decrescendo* opäť na jednom tóne. Bolo to

³ GALWAY, James. *Flute*. Buckinghamshire: Kahn & Averill, 1990, str. 106

akési interpretačné obohatenie. Dnes označujeme tento efekt ako bublinu (bouly), ktorú nám to zvukovo pripomína. Hlavným stavebným prostriedkom tohto vibráta je tlak vzduchu. Začneme malým tlakom a postupne ho zväčšujeme bez toho, aby sme sa nadýchli a prirodzene prejdeme späť do *piana* tým, že tlak akým vzduch tlačíme vedome zmenšíme.

Posledný, tretí, typ vibráta je vibráto spojené s farbou tónu a s tónom ako takým. V 19. storočí sa diskutuje o tom, že farba tónu a tlak vzduchu úzko súvisia. Nedá sa s týmto tvrdením nesúhlasiť. Nepochybne farba, šírka alebo hĺbka tónu súvisia s tým, ako vie flautista narábať so vzduchovým valcom a tlakom vzduchu. Pri farbe tónu sa už však dostávame do bodu, kedy musíme podotknúť, že je veľmi dôležité, z akého materiálu je flauta vyrobená. Ak by sme hrali rovnakou intenzitou, rovnakým vedením vzduchu na drevenú flautu a na flautu striebornú alebo zlatú, nemalo by to rovnaký efekt. Drevené flauty veľa rezonancie absorbujú a teda majú horší, slabší ozev a tiež mäkšiu farbu tónu. Strieborné, poprípade zlaté flauty odrážajú vyvinutý tlak a lepšie nesú zvuk. Farba tónu pri týchto flautách je kovovejšia, avšak veľa závisí aj na množstve a kvalite zlata alebo striebra, ktoré boli použité na výrobu flaut. Môžeme teda povedať, že vibráto, ktoré ovplyvňuje farbu tónu, ako ho poznáme dnes, je oveľa efektívnejšie na strieborných/ zlatých flautách ako na tých drevených.

V dnešnom ponímaní vibráta vieme všetky tieto tri zložky nájsť tiež. Intonačnú zložku vibráta reprezentuje stúpanie a klesanie intonácie, ktoré vzniká vibrovaním tónu. Ak to chceme odpozorovať, stačí, ak začneme vibráto cvičiť s metronómom, napríklad na 60 úderov za minútu si zahráme 4 „vlny“. Takým istým spôsobom si vieme overiť aj druhú zložku, a teda dynamickú. Ak by graficky nakreslená vlna vibráta klesala, prirodzene nám klesá aj dynamika a naopak. Ak oba tieto aspekty vibráta skombinujeme, prirodzene nám vznikne tón alebo farba tónu v takom ponímaní, ako som ho opisovala v predošlom odstavci. Vzniká nám takto farba unikátna pre každého hráča, čo je jedným z najvýznamnejších faktorov, ako môže flautista vystúpiť z davu a vyniknúť v mori skvelých interpretov.

Fakt, že existuje vzájomný vzťah medzi všetkými tromi formami vibráta môžeme demonštrovať takto: ak prúd vzduchu zvyšuje rýchlosť, tón sa stane hlasnejším; intonácia stúpne a farba bude jasnejšia, žiarivejšia. Naopak, ak prúd vzduchu prúdi pomalšie, dynamika klesá, intonácia klesá tiež a farba tónu sa stane matnejšia.

1.3. Proces vývoja; začiatky použitia vibráta na drevených flautách

Ak chceme hovoriť o vývoji vibráta a použítí na drevených flautách, musíme sa najprv pozrieť na vznik a použitie vibráta ako ornamentu na drevených dychových nástrojoch všeobecne, nakoľko to prirodzene úzko súvisí. Prvé zmienky o vibráte v súvislosti s drevenými dychovými nástrojmi boli zaznamenaná v šestnástom storočí, no až v sedemnástom storočí sa stalo bežnou súčasťou. Jedna z prvých zmienok o vibráte je známa z knihy *Musica Instrumentali Deudsch*. Túto knihu napísal Marit Agricola a je z roku 1528. Je to jedna z prvých kníh s tematikou hudobného nástroja, ktorá bola kedy publikovaná. Keď sa Agricola zaoberá v tejto knihe vibrátom, hovorí o takzvanej „*Swiff Fife*“, čo je píšťala, ktorá má šesť dierok a je cylindrického tvaru. Táto píšťala má štyri druhy, a to: sopránová, altová, tenorová a basová. Voľný preklad toho, ako popisoval vibráto je nasledovný: Počas hry na píšťale (*Swiff Fife*) treba fúkať chvejúcim sa vzduchom tak, ako učia predovšetkým v Poľskej husľovej škole hrať chvejúcim sa tónom. Je to ornament, ktorý podobne ako pri husliach ani v tomto prípade nemôže znieť zle, a preto ho odporúčam používať.

Ďalšia zmienka o vibráte pochádza z roku 1636 od Marina Mersenneho, ktorý vo svojej knihe „*Harmoni Universelle*“ opisuje vibráto ako typ tremola. Prirovnáva ho k organovému tremolu, ktorého frekvencia je okolo štyroch kmitov za sekundu. Mersenne hovorí, že toto organové vibráto by mohlo byť modelom vibráta pre hráčov na dychové nástroje.

Ak sa pozrieme na drevené flauty a vibráto, ktoré sa týka ich, budeme o ňom hovoriť v období 18. storočia a neskôr, pretože práve v 18. storočí si získalo uznanie a začalo sa používať úplne bežne. Jedna z prvých kníh, ktoré boli publikované a obsahovali inštrukcie pre vibráto 18 storočia bola kniha *Principles de la flute taversiere* od francúzskeho skladateľa a flautistu menom Jcques-Martin Hottetter. Jednu kapitolu venuje dvom typom ornamentov, ktoré sa podľa neho vzťahujú na vibráto. Jedným z nich je „*battement*“ a druhý „*flattement*“. Pre tieto výrazy nemáme slovenský ani český ekvivalent, preto ich budem nazývať týmito názvami. Doslovný preklad z francúzštiny však pre *battement* je bitka alebo poraziť, pre *flattement* je to slovo lichotivý. Po dôkladnom naštudovaní a pochopení týchto techník dávajú tieto preklady vcelku zmysel. *Battement* je trilok, ktorý je tvorený zakrytím výhradne len hrany dierky, ktorá tvorí tón pod

aktuálne znejúcim tónom. V praxi by to vyzeralo tak, že pri tomto trilku na tóne G, by sa zakrývala hrana dierky tónu f. Hottetter tiež hovorí o druhej technike tohto *bettement-u*, a teda že sa zakryje celá dierka tónu, ktorá je priamo pod znejúcim tónom. To v praxi znamená, že pri znejúcom tóne G sa zakryje celá dierka tónu fis. *Flattement* bolo produkované posúvaním nástroja dopredu a dozadu. To tiež zapríčinilo, že intonácia klesla trochu nižšie.

Hottetter odporúča tieto metódy vibráta predovšetkým pre zobcovú flautu a hoboaj avšak dajú sa produkovať aj na drevenej priečnej flaute.

Johann Joachim Quantz spomína vo svojej knihe vibráto, ktoré je podobné Hottetterovmu vibrátu „*battement*“. Quantzova definícia vibráta vo voľnom preklade znie: stúpanie a klesanie hlasitosti/dynamiky na jednom tóne; pričom dierku, ktorá je najbližšie znejúcemu tónu prstom prekrývame a tým splošťujeme daný tón. Pri tejto Quantzovej definícii vibráta musíme spomenúť aj fakt, že v dodatku samotný Quantz apeluje na flautistov, aby si dávali pozor na intonáciu, keďže pri produkovani tejto techniky intonácia klesá, a teda si ju flautista musí strážiť. Nabáda tiež, aby sa táto intonačná odchýlka korigovala zmenou alebo prispôbením nátisku.

V roku 1701 spomína Johan- Georg Tromolitz ďalší typ vibráta, ktoré nazýva „*Bebung vibráto*“. Je to však typ vibráta, ktoré využíva zakrytie dierky prstom ako sme ho tu už mali párkrát spomenuté.

Ďalším typom vibráta, ktoré sa začalo vyvíjať v 18. storočí je vibráto tvorené používaním sily vzduchu. V roku 1761 Charles De Lusse spomenul ako prvý vibráto postavené na dychu. Môžeme o ňom tiež hovoriť, že je tvorené silou vzduchu, akú používame. Opäť je to však vibráto založené na podobnom princípe, o akom som písala už pri knihe od Mersenneho. Vibráto je teda už položené na dychu, avšak je taktiež založené na imitovaní organového tremola. Je ním vyjadrený výraz alebo určité stupňované napätia, no je presne meraný. Počet kmitov tohto vibráta založenom na použití sily vzduchu je teda rovnaký ako pri organovom tremole.

Vibráto ako také začalo byť registrované od 16. storočia viacerými flautistami alebo teoretikmi. Techniky, akými sa až do 18. storočia dosahovalo boli však veľmi podobné. Hudobníci sa už aj v tomto období snažili dosiahnuť zvýšenie napätia alebo ozvláštnenie hudby a na to im slúžili okrem iných výrazových prostriedkov aj tieto druhy vibráta.

2. Porovnanie vibráta v rôznych érach

2.1. Vibráto vo vrcholnom baroku

V prvom rade musíme pri baroku poukázať na to, že za tejto éry sa uskutočnilo v hudbe veľa zmien. Zmenila sa celková štruktúra hudby, vykryštalizovali sa durové a molové tóniny, bolo vynájdené temperované ladenie s vnímaním alikvotných tónov, ktoré už zrazu neboli podceňované. Za druhé, začali sa formovať hudobné druhy, ako napríklad: opera, sonáta, symfónia, koncert, kantáta alebo oratórium. Všetky tieto hudobné druhy majú základy v baroku. Tretí zásadný zvrät s príchodom baroka znamenal začiatok rovnosti medzi vokálnymi a inštrumentálnymi skladbami. Tento krok je aj v mojej téme zásadný, inak by sa o vibráte a v podstate žiadnych výrazových prostriedkoch nediskutovalo. Vynašli sa nové nástroje a staré sa začali vylepšovať. Je podstatné venovať tomuto faktu pozornosť a porozumieť tomu, prečo máme byť za obdobie baroka a hudbu z tohto obdobia vďační. Od tohto momentu dostali inštrumentalisti šancu presadiť sa, začali sa zlepšovať a zdvíhať tým hráčsku úroveň.

Čo sa týka hudby baroka, je veľmi ozdobná, zameraná na duchovno človeka. Ľudia sú v tomto období prudko veriaci, preto sa komponuje veľa chrámovej hudby, napríklad aj na biblické námety. Vo veľkej miere sa využíva kontrapunkt a basso continuo. Hudba je podstatne zložitejšia oproti predchádzajúcemu obdobiu, teda renesancii. Novinkou v období baroka bol napríklad dôraz kladený na sólový hlas, kontrast melódie a basovej linky a zrazu sa objavila uprostred aj výrazná harmónia. Cieľom barokovej hudby teda bolo pracovať s jednoduchou melódiou a ozdobiť ju presne tak, ako to môžeme vidieť na barokovej architektúre alebo výtvarnom umení. V baroku sa tiež s obľubou uplatňovala improvizácia.

Použitie vibráta vo vrcholnom baroku som sa rozhodla demonštrovať na hudbe Johanna Sebastiana Bacha, ktorého právom označujeme za génia nie len jeho doby. Šesť flautových sonát a Partita pre sólo flautu od J.S. Bacha patrí bezpochyby medzi základný flautový repertoár. Väčšina jeho diel bolo pôvodne písaných pre zobcovú flautu. Označenie *flauto* v jeho dielach znamená, že sú určené pre zobcovú flautu a až označenie *flauto traverso* znamená drevenú flautu s ôsmimi dierkami a jednou klapkou alebo traversovú flautu ako ju poznáme dnes.

Niektorí odborníci tej doby tvrdili, že hráči na zobcovej flaute používali prúd vzduchu, ktorý nafukovali alebo splošťovali, a to môže byť považované za počiatky vibráta. Vedú sa najrôznejšie diskusie o tom, ako by malo vibráto v baroku vyzeráť. Robert Willoughby, dlhoročný profesor flauty na škole Oberlin College komentuje takto vibráto v prvej časti Bachovej sonáty b-mol. Zastáva názor, že by malo byť v tomto prípade vibráto limitované. „V barokovej hudbe sa musí vibráto používať ako ozdoba, nie ako niečo, čo zapnete na začiatku skladby a na konci to automaticky vypnete. Vibráto treba šetriť pre dôležité noty a vrcholy fráz. Používajte veľmi jemné vibráto, ak vôbec, na zvýraznenie a rozvedenie disonancií, aj na dlhých notách⁴.“ Marcel Moyse upozorňuje na to, že problematika vibráta a odpovede na otázky, ktoré mu kládli študenti nie sú čierne ani biele. Moyse skúšal vo svojej hre na flautu aplikovať vibráto, ktoré bolo bežnou praxou pre sláčikové nástroje. Tiež ho ovplyvnil pohľad Paula Taffanela na vibráto. „Pri hľadaní farby tónu by mal flautista používať úplne nepostrehnuteľné vibráto⁵.“ M. Moyse teda skúšal cvičiť úplne bez vibráta, ale nepodarilo sa mu nájsť tú správnu farbu tónu, s ktorou by bol spokojný. Naopak, jeho zvuk sa stal drsným a intonácia bola zrazu neistá. Usilovne začal cvičiť aj vibráto podobné speváckemu alebo husľovému. Nakoniec sa mu podarilo dosiahnuť vibráto a tón unikátne pre tú dobu. Pripomína však, že je nemožné kontrolovať vibráto na flaute rovnakým spôsobom, ako sa to dá napríklad na husliach. „To je dôvod, prečo tu v Paríži máme aj v roku 1930 veľa skvelých inštrumentalistov, ktorí ale nevedia, ako správne kontrolovať vibrovanie. Niektorí z nich sa teda rozhodli nepoužívať vibráto vôbec⁶.“

2.2. Vibráto v klasicizme

Hudba klasicizmu je vznešená a má oproti baroku čistejšiu a jasnejšiu štruktúru. Je prehľadná a má jasnú melódiu. Striktne sa dodržiavajú základy tonálnej harmónie, zakladá sa na kontrastne toniky a dominanty. Táto éra je tiež spojená so zdokonaľovaním hudobných nástrojov. Čembalo sa napríklad začalo nahrádzať klavírom. Klávesové nástroje teda získali bohatší, silnejší zvuk. V orchestrálnej hre získala sekcia drevených dychových nástrojov samostatné postavenie- patrili sem flauty, hoboje, klarinety a fagoty.

⁴ WILLOUGHBY, Robert. *Flute talk*. 1985, str. 8

⁵ TAFFANEL, Paul; GAUBERT Philippe. *Méthode Complète de FLÛTE*. Paris. Alphonse Leduc, 1923, str. 186

⁶ MOYSE, Marcel. *Marcel Moyse on Flute playing part I*. New York, Woodwind Magazine, 1949, str. 12

Je legitímne objasniť problematiku vibráta na koncertoch pre flautu a orchester od Wolfganga Amadea Mozarta. Sú to ukážkové skladby klasicizmu, s presnou formou, štruktúrou aj harmonickým priebehom. Tieto koncerty sú nenahraditeľnou súčasťou flautového repertoáru. Oba tieto koncerty- 1. koncert G-dur (K. 313), 2. koncert D-dur (K. 314) boli dokončené v roku 1778. Okolo roku 1778 väčšina flautistov hrala stále na drevenú flautu s ôsmimi dierkami a jednou klapkou, avšak v roku 1774 Henry Kusder a Johan Georg Tromlitz pridali tri nové klapky. Boli to klapky *fis*, *gis* a *b*. Telo týchto flaut bolo stále vyrobené z dreva, prípadne z afrického dreva.

Niektorí interpreti, ako napríklad Marcel Moyse alebo Donald Peck tvrdia, že tieto dva koncerty nie sú napísané v úplne rovnakom štýle. Podľa nich je 1. Mozartov koncert napísaný v pre-klasicistickom štýle a 2. koncert má charakteristiku čistého klasicizmu. Peck, niekdajší prvý flautista Chicagského symfonického orchestra v roku 1985 na majstrovských kurzoch diskutoval s účastníkmi na tému vibráta v 1. Mozartovom koncerte G-dur pre flautu. Podľa Pecka má tón znieť veľmi čisto a jednoducho, rovnako ako v častiach *allegro* v sonátach J.S. Bacha. Dodáva tiež, že frázy musia mať jasné smerovanie a melodická linka musí stále plynúť ďalej. Rovnako to musí byť aj s vibrátom. Musí byť ľahké, rezervované a nabráť trochu viac intenzity na vrcholoch fráz. Týmto tvrdením súhlasí s tvrdením Willoughbyho, ktorý udáva, že vibráto treba šetriť pre dôležité noty a vrcholy fráz. Moyseho študentka- Pamela Endsley stále pripomína svojim študentom, aby sa vyvarovali prílišnému používaniu vibráta v tomto koncerte. Tiež ich upozorňuje na to, aby nevíbrovali na šestnástinových notách, pretože môžu znieť rytmicky nevyrovnané a neprirodzené. V pomalej časti *Adagio ma non troppo* nabáda, aby bolo vibráto použité opäť na zvýraznenie dôležitých nôt, na budovanie frázy až k jej vrcholu. Potom však odporúča vrátiť sa k čistému, jednoduchému zvuku s minimálnym vibrátom, ak vôbec nejakým.

Walfrid Kujala, dlhoročný pikolista Chicagského symfonického orchestra, mal pri druhom Mozartovom koncerte D-dur pre flautu a orchester názor, že druhé hlavné témy potrebujú viac života a smerovania. Dával preto svojim študentom tieto odporúčania- používať viac vibrovaný zvuk a dať tomu zároveň viac života a kontinuity prostredníctvom vedomého dôsledného vibráta.

Ak sa na problematiku pozrieme globálne, tak zistíme, že v čase, keď boli koncerty napísané nebolo takmer žiadne vibráto akceptované. Použitie vibráta je ale aj

v týchto dielach v dnešnej interpretácii očakávané. Avšak rýchlosť a hĺbka vibráta musí byť kontrolovaná a používaná veľmi citlivo.

2.3. Vibráto v Romantizme

Skladatelia romantizmu začali písať hudbu, ktorá bola veľmi individualistická, vyjadrovala vo veľkej miere emócie, bola dramatická a veľmi často aj programová, čo bola novinka tejto doby. Po období klasicizmu, ktorý bol veľmi prehľadný, mal čisté línie a bol vo väčšine prípadov ľahko čitateľný, bol romantizmus zrazu akousi revoltou. Skladatelia vyjadrovali hudbou svoje pocity a názory. Ovplyvňovala ich literatúra, poézia, filozofia doby. Romantizmus hľadal však námety napríklad aj v prírode alebo v rozvoji priemyslu. Taktiež sa zameriavali na svoj pôvod a boli naň hrdí, čo dávali vo svojich dielach patrične znať. Ukážkový príklad je Bedřich Smetana, ktorý má celý cyklus symfonických básní *Má Vlast*, kde značným spôsobom oslavuje krásy krajiny, z ktorej pochádza a dáva najavo svoju národnú hrdosť.

19. storočie je najnižším, počiatočným bodom vo vývoji modernej flauty, ako ju poznáme dnes. Je to flauta Theobalda Boehma, ktorý je najvýznamnejším reformátorom flauty. Akceptácia tejto flauty však trvala nejaký čas. Nepomáhal tomu ani fakt, že hráčom na priečnu flautu robilo dlhší čas problém zvyknúť si na novú mechaniku. Museli sa naučiť kompletne nové hmaty. Keď sa však všetky tieto problémy odstránili a flautu začala spoločnosť aj hráči akceptovať, stala sa spolu s pikolou cennými členmi symfonického orchestra. Postupom času sa stávali čoraz dôležitejšou časťou orchestra, ako môžeme vidieť napríklad v dielach J. Brahmsa. Romantizmus sa nedá považovať za „zlatý vek flauty“, avšak bola v početnej miere využívaná pre akési „cvrlikanie“, virtuózne hranie a bola obľúbená v programovej hudbe práve na vyjadrovanie programových symbolov v hudbe.

Počas klasicizmu flauta prešla tiež niekoľkými zmenami a vylepšeniami, žiadne z nich však nebolo natolko dôležité ako práve reforma flauty T. Boehma. Všetky tieto vývojové fázy mali drobný dopad aj na použitie vibráta. V klasicizme sa vibráto nepoužívalo ešte priamo na tvorbu farby tónu. Bolo použité len na zdôraznenie vrcholov, dôležitých tónov vo frázach alebo na vykreslenie melodickéj linky. Najväčšie zmeny vibráta prišli v 19. storočí, a to z dôvodu, že sa flauty už

nevyrábali výlučne len z dreva. Postupne sa začalo drevo kombinovať s kovom- pridávali sa napríklad kovové hlavice, až sa nakoniec začala výroba kompletne kovových flaut ako ich poznáme dnes. Najrozšírenejšie materiály boli striebro a iné kovy. Kovové materiály omnoho lepšie reagujú na vibrácie ako drevené flauty. Taktiež tieto flauty mali oveľa väčšie možnosti v rozsahu, hĺbke a nosnosti zvuku vibráta. Drevené flauty sú oproti kovovým extrémne limitované. Čo sa týka štylizácie vibráta, v romantizme sa už neobjavujú žiadne limitácie. Vzhľadom na to že to bolo obdobie veľmi individualistické, každý interpret vibroval podľa pocitu, podľa vlastného cítenia napätia a drámy, ktorú so sebou vibráto v hudbe určite nesie. Bolo používané oveľa intuitívnejšie, než kedykoľvek predtým.

3. Typy vibráta a techniky výučby

Vibráto je neodlúčiteľnou súčasťou hry na flaute. Napriek tomu, že jeho varianty sa prispôsobujú ére, v ktorej sa nachádzame, samotnej kompozícii alebo zoskupeniu, v akom dielo predvádzame, je to stále veľmi intímna, individuálna črta definujúca každého muzikanta ako nezávislú, originálnu osobnosť.

Vibráto zahŕňa tri zložky, o ktorých som písala už v prvej kapitole- intonáciu, dynamiku a farbu tónu. V baroku sa rozdeľovali typy vibráta práve podľa týchto troch aspektov. V dnešnej dobe ich viac rozlišujeme podľa toho, kde a čím vibráto tvoríme.

Najprv je však namieste spomenúť niečo o dôležitosti vibráta ako takého a aké pedagogické postupy vo vzťahu k vibrátu existujú. Profesori po celom svete zastávajú niekoľko metód, akými so svojimi žiakmi k vibrátu pristupujú.

Vibráto má okrem funkcie melodickej ozdoby a výrazového prostriedku aj oveľa dôležitejšiu funkciu. Je podstatné uvedomiť si, ako funguje ľudský hlas. Pri spievaní, správnym dýchaním, uvoľnením tela a podporou dychu začne hlas prirodzene vibrovať. Spevák to cíti ako súčasť svojho tela a je to veľmi prirodzený proces. Podobne by sa to malo stať aj pri hraní na akýkoľvek hudobný nástroj, flautu nevynímajúc. Najlepšie vytvoríme jednotu medzi nástrojom a ľudskou bytosťou práve imitovaním hlasu. Ďalším zaujímavý, psychologickým aspektom, ku ktorému vibráto napomáha je naučiť sa milovať svoj nástroj. Predstaviť si ho ako vozidlo, prostredníctvom ktorého sa dokážu roznieť emócie a osobnosť jednotlivca. Vibráto je súčasťou tohto procesu uvedomenia. Flautista Joseph Mariano povedal- „Flauta by mala byť nadstavené predĺženie ľudskej bytosti. Skvelí hráči znejú akoby bola flauta súčasť ich tela⁷.“

Ak sa pozrieme na pedagogické prístupy, zistíme, že v globále sú tri typy učiteľov vo vzťahu k vibrátu. Prvá skupina verí, že vibráto je prirodzená súčasť tvorenia tónu, ktorá by nemala byť učená ale plynie a vyvíja sa spolu s tým, akým tempom sa vyvíja flautista. Druhá skupina učiteľov má presvedčenie, že vibráto musí byť dôkladne kontrolovaná časť hry a musí sa učiť správne zachádzanie s ním. Tretia, posledná, skupina si vybrala takzvanú zlatú strednú cestu, ktorá je v podstate najbezpečnejšia. Ich tvrdenie znie, že niektorí hráči majú prirodzené vibráto, avšak

⁷ FUTTERE, Karen. *Flute vibrato*. Arkansas. ATU- virtual- directors academy. 2020. str. 5

ostatných ho treba naučiť. Dodávajú, že aj flautisti ktorí majú prirodzené vibráto sa musia naučiť dokonale ho ovládať a zdokonaľiť ho.

Typickým príkladom zástancu prirodzeného vibráta je Marcel Moyse, ktorý neučil vibráto ako také, ale namiesto toho chcel od svojich študentov, aby mali vrúcny, spevavý tón, ktorý so sebou prirodzene priniesol vibráto. O meraní vibráta Moyse napísal: „Toto je posledná kvapka. To nie sú vibrácie. To je akési vlnenie, alebo ešte horšie, dychčanie. Toto už viac nie je emócia ale organizovaný nervózny tón. Toto pseudo-vibráto, kde sa merajú tri, štyri, päť alebo sedem kmitov za sekundu je nepochybne predurčené na vyrušovanie. Slepou ničí napätie a význam hudobnej frázy⁸.“

Flautista John Wummer zhrnul vo svojom článku z roku 1948 pohľad zástancov prirodzeného vibráta. Voľný preklad znie: Taffanel, Gaubert, Maquarre a Barrère súhlasia s myšlienkou, že vibráto nie je vytvárané ale je výsledkom fenoménu, ktorý sa nazýva prirodzený „dýchajúci“ tón. To v ich očiach nie je naučená technika, ale niečo, čo vychádza z muzikálnosti každého jednotlivca. V tomto výroku sa s Wummerom zhodol aj muzikológ a huslista Sol Babitz: „Prirodzene vybudované vibráto je niečo, čo v naučenom, trénovanom vibráte absentuje. Je to omnoho vierohodnejšia forma prezentácie individuality každého hráča prostredníctvom jeho tónu. Je to vyjadrenie jeho samého, zatiaľ čo vedome naučenému vibrátu poväčšine chýba osobitosť⁹...“

Hobojista Robert Sprenkle varuje pred určitými nástrahami, ktoré číhajú pri naučenom vibráte a vysvetľuje, prečo by vibráto malo plynúť prirodzene a kontrolovať by sme ho mali len do určitej miery. „Ak sa hráč príliš sústreďí na mechanické tvorenie vibráta, tónová kvalita sa zhoršuje a stáva sa viac umelým. Pokiaľ sa interpret zameriava špecificky na pulzáciu vibráta, môže sa stať, že dočasne stratí pojem o celkovom tóne. Táto psychologická, ale skutočne existujúca tendencia je dôvodom, prečo sú hráči na drevené dychové nástroje odrádzaní od skúšania nadobudnutia totálnej kontroly nad ich vibrátom¹⁰.“

⁸ TOFF, Nancy. *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012, str. 109

⁹ TOFF, Nancy. *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012, str. 110

¹⁰ TOFF, Nancy. *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012, str. 110

William Kincaid spadá do tretej skupiny pedagogických prístupov k vibrátu. V jednej zo svojich metodických kníh, konkrétne v knihe *The Advanced Flutist*, čo v preklade znamená *Pokročilý flautista*, píše, že v mnohých prípadoch je u študentov produkované náhodné vibráto bez toho, aby si ho vôbec uvedomovali. Zaoberá sa tiež technikami, ktorými vieme fyzicky kontrolovať vibráto. Dostávame sa k mechanizmom v tele, ktoré používame a vyučujeme aj dnes.

Skôr než priblížim konkrétne druhy tvorenia a kontroly vibráta, je dôležité spomenúť fakt, že sa u pedagógov líši pohľad na to, kedy je ideálne začať vyučovať vibráto, alebo prinútiť žiaka zamýšľať sa nad ním (ak berieme do úvahy, že niekto necháva vibráto plynúť prirodzene a učiteľ má za úlohu len sprevádzať tento proces a upozorňovať naň). Podľa Jamesa Galwaya (ktorý má sám veľmi ľahko rozpoznateľné a kontroverzné vibráto) by sa mala práca s vibrátom u žiakov začať hneď, ako je to možné. Má to hneď niekoľko výhod. Jedna z nich je tá, že začiatčovníkom použitie a uvedomenie vibráta môže dodať guráž, pretože tón znie plnšie, širšie, oblejšie. Flautistka a profesorka Karen Futterer poukazuje na to, že použitie vibráta úzko súvisí so správnym dýchaním, správnym používaním svalov a tiež nátlakovou istotou. Budovanie týchto návykov je teda prepojenie so schopnosťou dôkladne kontrolovať vibráto.

Poznáme štyri základné druhy vibráta, ktoré sa využívajú v hre na drevené dychové nástroje. Bránicové, hrdelné, kombinované a vibráto s použitím pier a čeľuste.

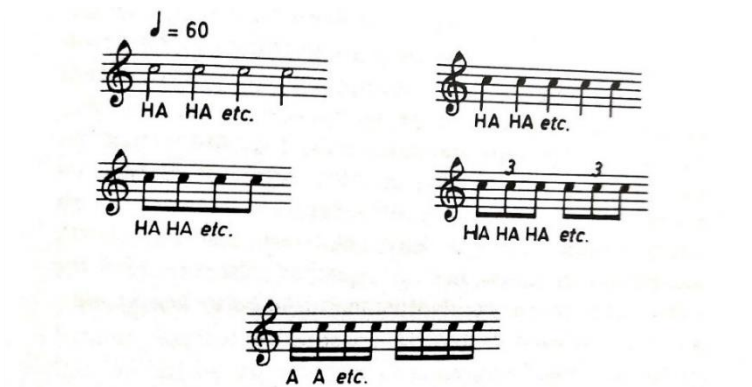
Ako vychádza už z názvu bránicového vibráta, na tvorbu sa používajú svaly, ktoré kontrolujú a podporujú dýchanie. Pri kontrole vibráta tieto svaly fungujú rovnakým spôsobom. Tak, ako pri dýchaní, aj pri vibráte je pomenovanie bránicové nesprávne, alebo, aby sme boli úplne fér, môžeme povedať, že je pomenované len čiastočne. Je tomu tak preto, že ako dýchanie, tak aj vibráto sa netvorí len pomocou bránice, ale zahŕňa aj použitie svalov brušnej steny. Bránicové vibráto je teda tvorené procesom, kedy svaly bránice a svaly brušnej steny tlačia oproti sebe. To je príčina mierneho zvlnenia prúdu vzduchu, ktorý vychádza z pľúc. Čím viac sa tlak zväčšuje, tým viac rastie level dynamiky a tiež intonácia. Bránicové vibráto má efekt rýchlych, neartikulovaných akcentov (bez použitia jazyka). Hoci je tento druh vibráta najobľúbenejší medzi flautistami, vibráto má tendenciu byť široké a pomalé, čo sa nie vždy hodí. Je však priam žiadúce pri veľkých dynamikách a na vyjadrenie silného napätia.

Tvorba hrdelného vibráta sa zakladá na pôsobení úplne najzadnejšej časti jazyka oproti hrdlu. Efekt, ktorý týmto vznikne by sa dal prirovnať k opakovaniu hlásky *a*, prípadne slabiky *ha* bez použitia hlasu. Sprevádzané je to úplným uzavretím hrdla na konci každej hlásky/slabiky. Je to určité zúženie priedušnice počas toho, ako ňou prechádza vzduch. Technika hrdelného vibráta môže predstavovať potencionálne nebezpečenstvo. Môže byť príčinou napätia v hrdle a napätie je niečo, čomu je nutné sa za každú cenu vyhnúť, pretože výsledkom je zväčša menší, užší zvuk. Navyše, hrdelné vibráto je to, s ktorým je veľmi ľahké to prehnať. Ak sa tak stane, môže byť obzvlášť počuteľné, ako hráč vokalizuje slabiku *ha*. Hrdelné vibráto má tendenciu najčastejšie sa zvrtnúť do takzvanej imitácie kozy (kozieho vibráta).

Kombinované vibráto zahŕňa použitie hrdelného a bránicového vibráta dokopy. Je dobré sa naučiť tieto vibráta vedome prepínať. Prospešné je to napríklad pri *diminuende*, kedy vo *forte* používame vibráto bránicové a čím je dynamika menšia, tým aj naše vibráto musí byť užšie a jemnejšie. Na to je oveľa lepšie vibráto hrdelné. Pri tomto procese sa tieto typy vibráta pretnú a znie kombinované vibráto. Kombinované vibráto je tiež dobré používať pri veľmi expresívnom výraze.

Vibráto s použitím pier a čeľuste sa primárne v hre na flautu nepoužíva. Je využívané skôr pri plátkových nástrojoch, špeciálne pri hre na saxofón. Flautisti by sa mu mali vyhýbať. Tento druh vibráta nie je veľmi flexibilný a zvyčajne spôsobuje nechcené zmeny v kvalite tónu, pretože ak sa čeľuť hýbe, narúša to uhol prúdu vzduchu, ktorý vstupuje fúkacím otvorom do flauty. Rovnaký problém je aj s využívaním pier pri vibráte, a teda tiež je odporúčané sa tomu vyhýbať.

V praxi sa začína vibráto cvičiť najskôr bez nástroja, pre lepšie uvedomenie si procesov v tele, ktoré sa dejú počas tvorenia vibráta. Začíname opakovaním slabiky *ha* alebo *ho*. Obe sú známe vo všetkých jazykoch, čo je výhoda. Deťom môžeme navodiť príjemnejšie a prijateľnejšie pocity pri cvičení tým, že opakovanie slabík *ha-ha-ha* znázorňuje smiech a opakovanie slabík *ho-ho-ho* pripomína Santa Clausa. Oba tieto spôsoby fungujú dobre, takže je len na učiteľovi a žiakovi, čo im vyhovuje viac. Ja som sa rozhodla ako príklad uviesť slabiku *ha*. Pointou je zapojiť svaly brušnej steny ako základ pre vytlačenie vzduchu pri dýchaní. Spodné svaly brušnej steny sa musia vtlačiť dovnútra, zatiaľ čo tlačíme vzduch von. Cvičenie je odporúčané praktizovať s metronómom, ktorý je nastavený na 60 úderov za minútu.



Obrázok 1: cvičenie vibráta z knihy *Flute* od Jamesa Galwaya

Ako zobrazuje obrázok 1 z knihy *Flute* od Jamesa Galwaya, metronóm je nastavený na 60 úderov za minútu na štvrtovú notu. Sú tu rôzne rytmické variácie na cvičenie vibráta. Je dôležité okrem iných, aj toto cvičenie praktizovať najprv bez flauty. Až v momente, keď sme si istí, že vieme korigovať bránicu, hrdlo, dych a uvedomujeme si, čo sa s naším telom deje, sme pripravení na to, vziať si najprv hlavicu flauty a skúsiť si to s ňou. Až neskôr pridáme celé telo flauty. V tomto bode je dôležitá perfektná regulácia a kontrola. Kolísavé, nevyrovnané, nerovnomerné vibráto je zlý návyk a musíme si dať pozor, aby sme si ho neosvojili. Neskôr, keď je už žiak považovaný za mierne pokročilého a vibráto vie ovládať celkom dobre, môže sa začať práca s vibrátom na úrovni rýchlosti, hĺbky alebo dynamiky podľa toho, aká je osobná preferencia profesora a neskôr aj študenta samotného. James Galway odporúča nie len počas štúdia, ale počas celého aktívneho muzikantského života praktizovať cvičenie vibráta. Vo svojej knihe píše, že aj on sám pri každodennom rannom rozohrávaní cvičí tri minúty vibráto na tom základe, ktorý som popisovala vyššie. Oddelené pomalé „vyslovovanie“ slabík *ha-ha-ha*, ktoré sa zrýchľovaním vedome dostanú až do ultra rýchleho vibrovania.

Ak aj flautista ovláda svoje vibráto a vie ho perfektne kontrolovať, večným problémom býva vibráto v rámci frázy. V mnohých prípadoch sa u hráčov vibráto prechodom na iný tón vo fráze trhá a na novom tóne začína nanovo, čo nepomáha plynulosti frázy, tak ako by v skutočnosti malo. Ničí to tiež napätie, ak by malo vo fráze stúpať a tiež naopak, ak fráza klesá a s ňou aj dynamika a rýchlosť vibráta, prerušované vibráto kvôli zmene tónu ruší celkový dojem pokoja, ktorý by mali niektoré konce fráz priniesť. Ďalšími problémami môže byť vibráto v pomalejšej hudbe, orchestrálne vibráto, ale naopak aj v hudbe rýchlejšej. Nie je žiaden kľúč, ktorým by sa tieto problémy dali vyriešiť. Je to veľmi individuálne a dá sa prísť na

koreň veci jedine tak, že sa vibráto stane pevnou súčasťou techniky každého flautistu. To docielime zaradením pravidelného cvičenia vibráta na dennej báze.

4. Orchesterálne vibráto

4.1. Teória

Použitie vibráta v orchesterálnom hraní sa pomerne výrazne líši od sólového hrania na flaute. Pri flaute, ktorá je postavená do role sólistu si interpret môže dovoliť oveľa extenzívnejšie vibráto. V podstate si sólista môže dovoliť toľko vibráta, koľko uzná za vhodné a koľko si jeho interpretácia žiada, pokiaľ sa priamo nemieša, alebo neprekrýva s iným nástrojom. Profesor a flautista William Kincaid vydal určité smernice a veril, že každý flautista, ktorý chce správne používať vibráto by sa mal nimi riadiť. Javí sa to tak, že jeho názory a myšlienky sa vyvinuli z Taffanelovej školy vibráta. Zmienil sa tiež o tom, ako môže vibráto ovplyvniť intenzitu nôt/tónov v stupniciach. To je dôležitý poznatok ako pre sólové hranie, tak aj pre orchesterálnych hráčov. Nasledujúce výroky sú výroky W. Kincaida, ktoré vychádzali z Taffanela a zaznamenal ich John Krell.

„Sadzba pulzácií vibráta môže do veľkej miery naznačiť pozíciu noty/tónu v stupnici. Pomalšie vibráto navodzuje pocit relaxácie spodného registra, zatiaľ čo rýchlejšia pulzácia posilňuje vzrušenie vrchných registrov. Inými slovami, rýchlosť vibráta by mala byť odstupňovaná, rovnako ako stupňujeme intenzitu, hustotu, celým rozsahom nástroja¹¹.“

„Vo všeobecnosti, používajte vibráto obozretne. Vibrujte na dlhších tónoch a vyhnite sa vibrátu v rýchlych pasážach; dodáva síce tónu kvalitu vláčnosti, avšak ničí líniu a kontinuitu procesu. Príležitostné, rýchle, chvejúce sa vibráto na bodkovanej osminovej note v rýchlom tempe dodá na vitalite rytmu. Dotyk rýchleho vibráta môže byť použitý ako jemné zdôraznenie pri notách, ktoré sú kostrou okrášlených/ozdobených figúr, alebo hovorovo povedané „maznáva“ pulzácia môže dodať akcent jemnému expresívu. Inými slovami, spôsoby použitia sú pestré a v podstate nekonečné¹².“

V orchesterálnej a komornej hre je nevyhnutné, aby bolo vibráto opatrne koordinované so všetkými ostatými nástrojmi v zoskupení. Dôvodom je fakt, že niektoré drevené dychové nástroje používajú menej vibráta ako ostatné a klarinety prakticky nepoužívajú vibráto žiadne. „Orchesterálne využitie vibráta v hre na flaute

¹¹ KRELL, John C. *Kincaidiana: A Flute Player's Notebook*. Columbus, Trio Associates, 1973, str. 16

¹² KRELL, John C. *Kincaidiana: A Flute Player's Notebook*. Columbus, Trio Associates, 1973, str. 16

musí byť prísne kontrolované tak, aby sa hlasy drevených dychových nástrojov správne zmiešali¹³." Nancy Toff odporúča dodržiavať nasledujúce pravidlá a obmedzenia:

1. Rýchlosť vibráta by mala úzko súvisieť s tempom hudby; čo znamená, že v pomalých častiach označených napríklad *adagio*, by malo byť vibráto pomalšie a v rýchlych, napríklad *allegrových* častiach, by malo byť rýchlejšie.
2. Vibráto by malo byť tiež pomalšie v nižších registroch a vo vyšších registroch by malo byť určite rýchlejšie.

Pri pohľade na tieto usmernenia pre vibráto sa javia Kincaidové názory na orchestrálne vibráto relevantné.

„Ideálne by mal nastať konsenzus v štýle vibráta medzi každou sekciou v komornom zoskupení alebo v orchestri; stačí jeden nástroj, ktorý bude používať vibráto zvukom podobné samopalu alebo pulzu srdca a bude to na dobrej ceste zničiť celú sekciu a výrazne narušiť intonáciu celej skupiny¹⁴.“

Moyse vo svojom článku z roku 1950 komentoval orchestrálne vystúpenie, kde každý muzikant veril, že jeho vibráto je to najlepšie a nemusí sa prispôbovať ostatným členom orchestra. Na tomto koncerte bol natoľko vyrušený rôznymi druhmi vibráta, že sa vôbec nemohol koncentrovať na kompozíciu ako celok. Týmto výrokom nám Moyse poodhalil fakt, že musí byť prítomná neustála komunikácia v rámci orchestra ohľadom toho, aké vibráto by sa malo používať. Komunikácia znamená taktiež pozorne počúvať. Navyše, v orchestri nemá žiaden umelec úplnú pravdu, ale tiež nie je jeho názor úplne zlý v prístupe k vibrátu. Musí nastať spolupráca, alebo skôr kombinácia štýlov, o ktorých je potrebné vopred diskutovať a nenechať to celé na náhodu. V komornej hre je táto komunikácia nevyhnutná. V orchestri môže často svoju konkrétnu predstavu presadiť dirigent a vtedy je jasná cesta za vibrátom pre všetkých členov.

V ďalšej časti tejto kapitoly sa objavuje pár príkladov vibráta v konkrétnych orchestrálnych dielach. Ešte predtým je ale nutné zhrnúť fakty, ktoré vychádzajú z týchto poznatkov o orchestrálnom vibráte.

¹³ TOFF, Nancy. *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012, str. 116

¹⁴ KRELL, John C. *Kincaidiana: A Flute Player's Notebook*. Columbus, Trio Associates, 1973, str. 17

Vibráto môže byť pomerne účinným prostriedkom na vyjadrenie muzikality a výrazu. Je ale dôležité uvedomiť si, že vibráto nedokáže nahradiť plný, krásny tón. Flautista musí byť schopný zahrať *dolce, cantabile adagio* kompletne bez vibráta, a teda bez benefitov, ktoré tento výrazový prostriedok ponúka. William Kincaid, ktorého môžeme považovať za majstra selekcie vibráta, ponúka o vibráte pekné prirovnanie: „U Alici v krajine zázrakov bola mačka Cheshire, ktorá mala na tvári úšklábok. Odrazu mačka zmizla a jej úšklábok bolo to, čo jediné zostalo. Skrátene- úšklábok, žiadna mačka= vibráto, žiaden tón¹⁵.“ Inými slovami, vibráto je ozdoba; kým je prítomné, je neoddeliteľnou súčasťou tónu, ale tón musí byť schopný plynúť samostatne a plnohodnotne, bez akéhokoľvek vylepšenia vibrátom. Vibráto v žiadnom prípade nemôže znamenať maskovanie zlej, nepresnej intonácie, alebo tenkého, nekonkrétneho tónu.

4.2. Porovnanie v praxi

Po objasnení teórie orchestrálneho vibráta je mimoriadne žiadúce pozrieť sa, ako to vyzerá v praxi. Uvádžam preto pár ukážok notového zápisu, ale tiež sa tu objaví porovnanie interpretácií rôznych orchestrov na úryvkoch z pár skladieb.

Prvý príklad je zo 4. časti *1. symfónie* Johanessa Brahmsa (viď príloha č. 1, č. 2) Flauta v tomto prípade musí zvukom prerážať nad celým orchestrom, čo si vyžaduje pomerne rýchle a hlboké vibráto. V notovom zápise je ukázané flautové sólo, kde pod flautou znie menšie obsadenie orchestra, avšak už hneď na začiatku tejto 4. časti je potrebné mať žiarivý tón s vibrátom, nakoľko tam znejú všetky drevené nástroje, a teda flauta by mohla zaniknúť, čo si ako vedúci hlas nemôže dovoliť.

Druhá ukážka je predohra *Hebridy* z dielne Felixa Mendelssohna- Bartholdy (viď príloha č. 3), v závere ktorej má najprv klarinet a potom flauta pomyselnú záverečnú kadenciu. Na zvýšenie tohto pocitu musí flautista výrazne zúžiť a spomaliť vibráto. Tomuto pocitu napomáha klarinet, ktorý hrá krátke sólo ešte pred nástupom flauty. Nakoľko hráči na klarinet nepoužívajú vibráto, od flautistu sa vyžaduje, aby svoje vibráto minimalizoval. Ak by tak neurobil a neprispôobil

¹⁵ TOFF, Nancy. *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012, str. 116

sa, vyznelo by to nevkusne, neumocnilo by to pocit kadencie a navyše by to mohlo navodiť dojem, že hráč svoje vibráto neovláda a necháva ho plynúť prirodzene, aj keď sa to v tomto prípade vôbec nehodí.

Posledná ukážka je flautistom dôverne známe sólo z *Prelúdia k Faunovmu popoludniu* od Claudea Debussyho (viď príloha č. 4). Použitie vibráta hneď na začiatočnom tóne *cis*² umocňuje statickú povahu, ktorú tento dlhý tón má, predtým ako nasleduje klesajúca chromatika. Väčšina flautistov však používa minimálne a veľmi jemné vibráto na prvom tóne a až neskôr si dovoľia viac vibráta.

Pre porovnanie interpretácií som si vybrala jedno z už zmienených diel, ale aj iné orchestrálne skladby. Konkrétne je to už vyššie spomínané flautové sólo z prelúdia k Faunovmu popoludniu od C. Debussyho, tiež som sa pozrela na rôzne chápania flautového sóla od Georgesa Bizeta- *Carmen*, *Entr'acte*, ďalej je to slávne flautové sólo z druhej suity *Daphnis a Chloé* od Maurice Ravela a v neposlednom rade flautové sólo z Brahmsovej 4. symfónie.

4.2.1. C. Debussy – Prelúdium k Faunovmu popoludniu

Prelúdium k Faunovmu popoludniu od C. Debussyho je skladba, v ktorej sa nachádza jedno z najznámejších flautových orchestrálnych sól. Je to sólo, pri ktorom hráč ukáže svoju schopnosť ovládať napätie, tónovú istotu a dychové možnosti. Musí znieť veľmi pokojne, no sebaisto. Rytmická stránka veci je niečo, čomu sa v pomalých sólach nevenuje toľko pozornosti, ako v možno technicky náročnejších častiach. Dôvodom môže byť to, že sa hráč príliš sústreďí na farbu tónu, zvuk a vibráto. Paradoxne je však v pomalých častiach dôležité, aby bol hráč rytmicky ukotvený. To dodáva pomalým častiam kontinuitu a celistvosť. Rovnako je to aj v prípade tohto flautového sóla.



Obrázok 2: C. Debussy- Prelúdium k Faunovmu popoludniu, flautové sólo

Prvá a druhá nahrávka tohto diela je v podaní Berlínskej Filharmónie, avšak v každom prípade sedí v orchestri iný flautista. V prvom prípade¹⁶, z roku 2012, sedí na poste prvej flauty Emmanuel Pahud. Vo svojej interpretácii sa nevenuje vibrátu vôbec intenzívne, skôr venuje pozornosť pohybu témy a práci s dynamikou na dlhých tónoch *cis*².

Na nahrávke z roku 2016¹⁷ počujeme toto sólo v podaní flautistu Mathieua Dufoura, ktorý tému hrá oproti Pahudovi vo väčšom *piano*, s počuteľne intenzívnejším vibrátom. V menšej dynamike ostáva oveľa dlhšie, než Emmanuel Pahud. Ten síce začne v nádhernom, nežnom *piano*, avšak už pri klesajúcom chromtickom postupe hrá *mezzoforte* a v takte číslo tri na tóne *h*¹ hrá už *forte* s pomerne výrazným, expresívnym vibrátom. Mathieu Dufour používa na dlhých tónoch *cis*² síce plytké a jemné vibráto, no stále počuteľné. Taktiež v treťom takte k tónu *h*¹ sa nedostane až do takej intenzívnej dynamiky ako Emmanuel Pahud.

Tretia nahrávka¹⁸ je v podaní orchestra Frankfurt Radio Symphony, kde jeden z flautistov na poste prvej flauty je Sebastian Wittiber. V jeho podaní je prvé *cis*² trochu neisté a úplne bez vibráta, čo sa mierne odrazí aj na intonácií. Po chromatickom zostupe na tóne *g* už používa počuteľné vibráto, avšak po návrate na tón *cis*² opäť vibráto nepoužije. Ostáva celý čas v miernej dynamike a zaujímavosťou je, že oproti predošlým dvom interpretáciám, v tejto počujeme celú frázu hrať bez prerušenia na nádych.

Gareth Davies, ktorý je členom London Symphony Orchestra, interpretuje toto flautové sólo v štvrtej nahrávke¹⁹. Nahrávka je z roku 2017. Davies má rovnako, ako aj Sebastian Wittiber očividne veľkú kapacitu pľúc a takisto sa rozhodol zahrať celú frázu bez nádychu a napriek tomu sa mu podarilo nenarušiť muzikálnu stránku, kontinuitu a tiež na ňom nie je vidieť ani náznak zaváhania alebo nedostatku vzduchu. Gareth Davies nasadí prvý tón *cis*² takmer bez vibráta a ďalej vibruje každý dlhý tón veľmi jemne v malých vlnách. Dynamicky sa drží celý čas pri zemi a až v treťom takte na tóne *h*¹ si dovoľí priviesť dynamikou a vibrátom väčšie expresívo.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CipRfYTwd0s>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=EplCDZ6NRSM>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Y9iDOt2WbjY>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=jllLoXvamfZw>

Pri tomto sóle je nevyhnutné spomenúť tiež špeciálnu a legendárnu interpretáciu dlhoročného prvého flautistu Českej filharmónie²⁰. Jeho meno je Géza Novák a je maďarského pôvodu. Nahrávka pochádza z roku 1967 a je naozaj unikátna. Nováková interpretácia oproti všetkým predošlým spomenutým je výrazne odlišná. Okamžite po nasadení prvého tónu *cis*² používa výrazné a expresívne vibráto. Jeho zvuk je zaujímavý a nevšedný. Z rozprávania profesorov som sa dopočula, že pán Novák používal kombináciu hrdelného vibráta a rýchleho pohybu brady nahor a nadol. Nahrávka je bohužiaľ bez videa, takže to tam nie je možné vidieť, avšak verím že aj tento štýl vibrovania dopomohol k originálnemu zvuku tohto flautistu.

4.2.2. G. Bizet – Carmen, Entr´acte

Toto intermezzo pochádza zo španielskej opery Carmen, ktorú skomponoval skladateľ G. Bizet. Je to nádherné, nežné flautové sólo doprevádzané primárne harfou, ale po pár taktach vstupujú do akejsi konverzácie s flautou aj iné dychové nástroje. Kombinácia harfy a flauty pôsobí vždy veľmi kompaktné, akoby sa jeden nástroj obaľoval zvukom toho druhého. Označenie *pp* a *dolcissimo* je pre toto sólo veľmi výstižné. Hráč má šancu ukázať majstrovstvo presnej intonácie a slabučkej dynamiky. Napriek tomu však musí tento úryvok znieť sólisticky a nie utiahnuto a ustráchané.

6
3. Akt 1. Bild
Vorspiel

Carmen

Georges Bizet

Allegretto quasi Andantino [♩ = 60-72]

Solo

pp dolcissimo

① *ppp*

② *p* *p cresc.*

mf dim. *pp dim.* *pp smorz.*

Obrázok 3: G. Bizet- Carmen, Entr´acte, flautové sólo

²⁰https://www.youtube.com/watch?v=xBaC_yj322w

Prvá interpretácia²¹ je v podaní Orchestre Philharmonique de Marseille, kde sólo hrá flautista Virgile Aragau. V tomto podaní flautista nevenuje veľmi pozornosť predpísanej dynamike a hrá pomerne výrazne sólisticky. Vibráto používa sporadicky a ak sa uňho vyskytne, tak sú to jemné vlny. Majú skôr charakter pomalého vibráta.

Sólo z Carmen v podaní Emmanuela Pahuda za doprovodu Berlínskej filharmónie²² je bez pochyby majstrovský kus. Pahud ukázal precízne, intonačne čisté *pianissimo*, no napriek tomu jeho tón a prednes pôsobia dostatočne sólisticky. Vibruje značne viac ako Aragau na predošlej nahrávke, to dodáva jeho tónu mäkkosť a aj preto sólo v jeho podaní pôsobí nežne a uhladene. Až na poslednom súzvuku celej sekcie drevených dychových nástrojov nasadí a drží tón *g*³ kompletne bez vibráta, čím docielili dokonalú harmóniu.

V treťom prípade²³ hrá sólo slávny Marcel Moyse. Ako som už spomínala, bol zástancom prirodzeného vibráta a neuznával teórie, že by sa počet kmitov vibráta mal merať na tri, štyri, päť, alebo sedem kmitov za sekundu. V jeho podaní tohto sóla demonštruje túto ideológiu. V porovnaní s predošlými dvomi nahrávkami používa vibráto v oveľa väčšej miere. Už od prvého tónu si u neho môžeme všimnúť výrazne hlbšie a rýchlejšie vibráto ako u flautistov z predošlých nahrávok. Zmena príde v momente, keď sa začne „rozhovor“ medzi flautou a inými dychovými nástrojmi. Vibráto v tomto momente značne zjemní a používa ho v minimálnej miere. Zreteľne tým dáva najavo, kedy je v pozícii sólistu, kedy je voľný a môže presadiť svoj tón a s tým spojené aj vibráto naplno, a kedy musí prísť ku kompromisu medzi jeho farbou tónu a štýlom hrania a farbou tónu iných nástrojov.

4.2.3. M. Ravel – Daphnis a Chloé, suita č. 2

Daphnis a Chloé je balet, ktorý mal premiéru v roku 1912 a celý má dĺžku asi hodinu a pol. V koncertných sálach sa ale najčastejšie môžeme stretnúť práve so suitou č. 2 z tohto baletu. Celý flautový part je výborne napísaný a obsahuje množstvo sólistických miest, v ktorých má flautista možnosť ukázať muzikalitu ale

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=GQrhpxongU>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=eChLCFAGyx0>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=sIFIRDum4wY>

tiež sú pomerne technicky náročné. Sólo, ktorého interpretácie rozoberám sa nachádza v časti *Pantomime*. Sólo má trvanie okolo minúty a pol a znie za veľmi jemného doprovodu sláčikových nástrojov, jedného lesného rohu a hárfa.

Emily Beynon vo svojom videu²⁴ ohľadom tejto suity okrem iného zdôrazňuje, že je dôležité, aby flautisti toto sólo cvičili s použitím metronómu napriek tomu, že celé sólo má znieť vláčne, spevavo. Zvuk má plávať nad celým orchestrom a má sa používať expresívne, spevné vibráto. Táto hudba má pôsobiť skrátka ako zvädzanie.

The image displays a musical score for a flute solo. It consists of five staves of music. The first staff begins at measure 176, marked 'Très lent.' and 'Solo', with the instruction 'expressif et souple'. The second staff is marked 'mf' and contains measure 177. The third staff is marked 'Retenu légèrement' and contains measure 178, which is also marked 'Rall.' and '178 au Mouv!'. The fourth staff is marked 'ppp' and contains measure 179, which is marked 'Retenez' and '179 au Mouv!'. The fifth staff is marked 'Pressez' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Obrázok 4: M. Ravel- *Daphnis a Chloé*, suita č. 2, flautové sólo

Prvá ukážka²⁵ tohto diela pochádza z dielne Českej filharmónie. Bohužiaľ som sa nedopátrala, ktorý konkrétny flautista v orchestri pri nahrávaní sedel, no pravdepodobne je to už spomínaný Géza Novák. Nahrávka je z roku 1962. Po úvodnom sólistickom stúpajúcom behu sa interpret výrazne dynamicky stihne na predpísané *piano* a hneď od začiatku na tóne *gis*³ začne používať výrazné vibráto. Vibráto je jemné a rýchle. Flautista používa vibráto nie len na dlhých tónoch, ale aj pri kratších hodnotách, čím dodáva celému sólovému výstupu napätie a vášeň. Vibráto je nepochybne výrazovým prostriedkom, ktorý podporuje pocit zvädzania v hudbe, ako to avizuje Emily Beynon. Na čísle 178 (viď obrázok 4) flautista vibráto skoro úplne odstaví, alebo používa ho vo veľmi obmedzenej miere tak, že je skoro nepočuteľné. Umocňuje to pocit dynamiky *ppp*, ktorá je na tomto čísle predpísaná.

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=S6_5C6Cqmi0

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ry5ipXFEkCs>

Druhá interpretácia²⁶ je opäť od Emmanuela Pahuda a Berlínskej Filharmónie. Pahud používa výrazne menej vibráta ako sme počuli na predošlej nahrávke. Jeho *piano* je aj bez vibráta intonačne presné a krásne plné. Prítomnosť väčšieho vibráta by však nepochybne dodala na vrúcnosti celému sólu. Dva takty pred číslom 178 (viď obrázok 4) začína používať plné, výrazné vibráto, čo mu pomôže doceliť ešte lepší efekt následnej dynamiky *ppp* predpísanej na čísle 178.

V podaní Lodnom Symphony Orchestra a ich flautistu²⁷ znie toto sólo opäť inak. Tempo je výrazne pomalšie ako v podaní Českej filharmónie. Flautista za začiatku sóla nepoužíva expresívne vibráto, avšak čím ide nižšie do polohy, tým výraznejšie sa hrá s dynamikou aj použitím vibráta. Môžeme vidieť v jeho prípade ako ukázkovo využíva teóriu, podľa ktorej sa má vibráto prispôsobovať dynamike. V slabých dynamikách používa jemné, pomalšie pulzacie vibráta, čím väčšia je dynamika a teda aj napätie, tým je jeho vibráto hustejšie a kmity sú hlbšie.

Posledná nahrávka²⁸ z roku 1995 je z dielne Mariinského divadla pod taktovkou Valeryho Gergieva. Vynikajúci flautista tohto orchestra už po úvodnom behu smerujúcom k tónu *gis*³ na tomto tóne vibruje. Používa jemné, ale rýchle vibráto, ktoré vyvoláva pocit vzrušenia a zvedavosti, čo bude nasledovať. Pomerne výrazný rozdiel oproti všetkým trom predošlým nahrávkam je na čísle 178, viď obrázok 4. Od tohto momentu flautista Mariinského divadla už používa výrazne vibráto, ktorého kmity sú hlboké a rýchle.

4.2.4. J. Brahms – Symfónia č. 4

Slávne flautové sólo zo 4. symfónie Johanna Brahmsa patrí medzi najčastejšie vyžadované konkurzné sóla. Tento orchestrálny kus odhalí schopnosť flautistu hrať dokonalé legáto. Má možnosť tiež sa predviesť intonačne, dynamicky a v neposlednom rade muzikálne. Karl-Heinz Schütz, prvý flautista Viedenskej filharmónie, radí na videu z majstrovských kurzov²⁹, aby klesajúci rad tónov predtým, ako začne naplno sólo, zneli čo najjemnejšie, celistvo, aby bolo legáto hladké. Prirovnáva to k zapadajúcemu slnku. Ako náhle slnko zapadne za obzor,

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=zJAATKkQUcw>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=IIENdOp6aR4>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fHGzVNZtcl4>

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=v8ELJ5390R0>

ostane tam stáť flauta osamote a prichádza sólo. Schütz odporúča výrazne zmeniť farbu tónu od taktu 97 (vid' obrázok 5). Od tohto taktu, a teda označenia *solo* je potrebné priniesť pocit expresíva. Zdôrazňuje dôležitosť continuity celého sóla. Musí teda stále plynúť dopredu a nesmie mať upadajúci charakter.



Obrázok 5: J. Brahms- Symfónia č. 4, 4. časť, flautové sólo

Pre porovnanie máme opäť rovno dvakrát Berlínsku filharmóniu. V každom prípade s iným flautistom. V prvej ukážke³⁰ zastáva post prvej flauty Emmanuel Pahud. Ako obvykle, aj v tomto prípade Pahud šetrí vibrátom. Ukážkovo sa drží predpísaných dynamík a na vrchole v takte 101 (vid' obrázok 5) použije s väčšou dynamikou aj viac vibráta práve na zdôraznenie tohto vrcholu.

V druhej nahrávke³¹ hrá toto flautové sólo pán Andreas Blau. Blau používa o niečo viac vibráta ako Pahud a tiež hrá nosnejším zvukom. V týchto dvoch nahrávkach však nie je výrazný rozdiel. Obaja flautisti používajú v tomto prípade vibráto striedmo a skôr sa sústredia na dynamiku a tou ozvláštňujú svoj výraz.

V tretej nahrávke znie Filharmonica della Scala a flautista Davide Formisano. Čo sa týka Formisanovho výrazu, je pomerne odlišný od predošlých dvoch pánov. Hrá rytmicky viac voľne a necháva osminovým notám veľa času. Napriek tomu nie na všetkých týchto dlho znejúcich osminových notách vibruje. Jeho vibráto sa objavuje predovšetkým na konci miniatúrnych fráz, ktorých je vo veľkej fráze hneď niekoľko. Väčšinou začínajú poslednou osminovou notou druhej doby taktu a končia na druhej osminovej note druhej doby nasledujúceho taktu. Dynamiku viac-menej dodržiava predpísanú a napriek tomu, že nejde do expresívneho vibráta ani dynamiky, sólo je v jeho podaní presvedčivé.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Z1965Z6dzig>

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=aGdZ_NES7sw

5. Vibráto v 20. storočí a súdobej hudbe

Je možné produkovať rozptýlené, dalo by sa tiež povedať nesústredené vibráto, ale byť pritom v korektnej intonačnej rovine. Tento typ vibráta zdôrazňuje surovosť tónu, ktorá je prítomná pri tvorbe vibráta týmto spôsobom. Plnú intenzitu a zvukový potenciál flauty nie je možné využiť pri rovnom tóne. Avšak, je tu pár výnimiek; čo sa týka flauty, výnimky sa týkajú extrémne vysokého registra, od tónu a^3 a vyššie. Pri pikole táto výnimka začína okolo tónu d^3 .

Niektorí skladatelia 20. storočia mali tendenciu vyzdvihovať a oceňovať schopnosť flautistu meniť rýchlosť a/alebo intenzitu vibráta. Skladatelia začali v tejto dobe už cielene vyžadovať hru úplne bez vibráta, alebo naopak, hru s použitím veľmi intenzívneho vibráta. Vo svojej kvalifikačnej práci Deborah R. Ribelin uvádza zaujímavé príklady skladateľov a ich požadovaní vibráta. „Roger Reynolds, ktorý napísal *Štyri Etudy pre flautové kvarteto* a tiež dielo *Mozaika pre flautu a klavír*, používa termíny NV (non-vibráto), V (normálne vibráto) a SV (dôrazné vibráto). Harby Gaber, ktorý napísal *Chimiyaku pre flautu sólo alebo altovú flautu*, je ešte špecifickejší vo svojich inštrukciách pre vibráto; uvádza stupnicu od 1 do 10. Avšak, Gaber prípadne mení svoju striktnú interpretáciu na stupnicu intenzity od non-vibráta po maximálne intenzívne vibráto, ktoré by nemalo byť miešané s dynamikou. Gaber menil svoju stupnicu vibráta, pretože rýchlosť vibráta má pri hre na flautu veľmi nepredvídateľný vzťah k jeho vnímanej intenzite. Veľký dôraz pri rýchlosti vibráta sa kladie na individuálny nástroj a flautistu. Flautista má skoro úplnú kontrolu nad umiestnením intonácie, a tiež nad hĺbkou alebo šírkou vibráta. Avšak, niektorí flautisti menia intonáciu ľahšie ako ostatní³².“

Preto použitie príliš špecifických inštrukcií môže spôsobiť nepredvídateľné výsledky. Neodporúčajú sa, pokiaľ skladateľ nemá špecifického hráča, s ktorým môže experimentovať.

V súdobej hudbe a súčasných mladých skladateľov je to veľmi podobné, ako to bolo už v 20. storočí. Skladatelia čoraz viac experimentujú napríklad s elektronikou, no tiež skúmajú možnosti a limity nástrojov. S týmto samozrejme súvisí aj vibráto. Prikladám mailovú komunikáciu a subjektívny názor na vibráto mladého, nádejného, slovenského skladateľa študujúceho skladbu na HAMU.

³² RIBELIN Deborah R. *An Overview of Pedagogical Techniques of vibrato for the Flute*. Columbus. 1987, str. 31

Týmto mladým skladateľom je Patrik Kako a na otázku, ako on vníma vibráto z pohľadu jeho kompozícií ale aj všeobecne mi odpovedal takto:

„Na začiatok treba spomenúť to, že väčšina súčasných autorov využíva ako základnú techniku hry non vibrato. Táto požiadavka vyplýva najmä z konceptov tónovej, harmonickej ale aj frekvenčnej organizácie hudobného materiálu. V určitých skladateľských konceptoch je vibráto riadená ako jedna z naturálnejších perpeccí techniky hry, a aj preto je táto technika využívaná aj v bežných (nie tak hierarchicky riešených kompozíciách). Ak sa chceme baviť konkrétne o mojej tvorbe, tak by som vedel hovoriť o určitých etapách vývoja používania tejto techniky.

- využitie v kontexte dlhých tónov ako obzvláštenie harmonickej situácie (ak sa nejaký súzvuk rozvíja) napríklad³³- cca 7:35 (hoboj)

- využitie v kontexte dlhých tónov ako tvorba rytmickej pulzácie (myslím, že globálnejší prístup) – taktiež hoboj

- využitie v kontexte dlhých tónov pre oba spomenuté kontexty, ale vo forme prechodov non vibrato -> vibrato -> molto vibrato

- v skladbe .wenn ich schriee³⁴ som s vibrátom pracoval v rámci serialnej rady, kedy techniky nie sú hierarchizované. Vychádzam z tradičného post-webernového štýlu = číslo = technika = postupná kombinatorika.

- v posledných kompozíciách pracujem s pridávaním úroveň rozšírených techník (na základe počtu tónov v súzvuku, intervalovej kvality súzvuku,...). Vibráto v tomto prípade používam ako prvú úroveň rozšírenej techniky = najbližšia spojitost s naturálnym non vibrato tónom (základnou technikou hry)."

Príklad 1: ukážka značenia vibráta v skladbe P. Kako jouissance_b

Príklad 2: ukážka značenia vibráta v skladbe P. Kako jouissance_b

m.v. - molto vibrato n.v. - non vibrato

Príklad 3: ukážka značenia vibráta v skladbe P. Kako jouissance_b

³³ <https://youtu.be/VrwoadsRkcY?t=441>

³⁴ <https://soundcloud.com/patrik-kako/wenn-ich-schriee>

Záver

Z pozície študentky flauty a potencionálnej profesionálnej hráčky mám za veľmi podstatné venovať sa téme vibráta v každom štádiu vývoja hudobníka. Čas, ktorý som venovala štúdiu vibráta pri písaní tejto práce považujem za mimoriadne prínosný.

Poznať históriu vibráta, jeho vývoj a dobové použitie je dôležité pre správnu dobovú interpretáciu. Napriek tomu, že sa mnohí dnešní flautisti vyhýbajú tejto pôvodnej interpretácii, je prospešné mať o tom aspoň vedomosti. Obohatiť svoje znalosti v tomto smere a tiež znalosti flautistov, ktorí možno na moju prácu narazia, bolo jedným z cieľov tejto bakalárskej práce.

Bolo mimoriadne zaujímavé sledovať vývoj vibráta všetkými obdobiami od baroka až po dnešnú dobu, nakoľko každá éra je pomerne špecifická.

Pozrieť sa na cítenie vibráta z pedagogického hľadiska a tiež porovnať interpretácie orchestrálnych sól rôznych známych aj menej známych flautistov môže pomôcť formovať názory a postoje nás, mladých interpretov.

V neposlednom rade je určite obohacujúce dozvedieť sa niečo o technikách vibráta, ktoré sa používajú v súdobej hudbe. Veľkú časť flautového repertoára tvoria tieto diela a nepochybne pre nás bude ešte množstvo zaujímavých, moderných a inovatívnych skladieb napísaných. Budeme k tomu okrem iného potrebovať znalosť teórie aj použitie v praxi rôznych techník vibráta.

Zoznam použitých prameňov

Literatúra

GALWAY, James. *Flute*. Buckinghamshire: Kahn & Averill, 1990. ISBN 978-1-871-08213-5

KRELL, John C. *A Flute Player's Notebook*. Columbus, Trio Associates, 1973

MOYSE, Marcel. *Marcel Moyse on Flute playing part I*. New York: Woodwind Magazine, 1949

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-187-5

TAFFANEL, Paul; GAUBERT Philippe. *Méthode Complète de FLÛTE*. Paris. Alphonse Leduc, 1923

TOFF, Nancy. *The flute book: a Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012. ISBN 978-0-19-537308-0

WILLOUGHBY, Robert. *Flute talk*. 1985

Online

FUTTERE, Karen. *Flute vibrato*. Arkansas. ATU- virtual- directors academy. 2020, dostupné na: <https://www.atu.edu/bands/docs/vda/VDA-%20Karen%20Handout.pdf>

NEUMANN, Frederick. *The Vibrato Controversy*. Performance Practice Review: Vol. 4: No. 1, Article 3. 1991, dostupné na: https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=pp_r

RIBELIN Deborah R. *An Overview of Pedagogical Techniques of vibrato for the Flute*. Columbus. 1987, dostupné na: https://csuepress.columbusstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=theses_dissertations

Emailová komunikácia

Emailová komunikácia s Patrikom Kakom, študent skladby na HAMU, Praha, 4.4. 2021.

Zdroj príloh č. 1, č. 2, č. 3, č. 4

https://imslp.org/wiki/Main_Page

Príloha č. 2: J. Brahms- Symfónia č. 1, 4. časť (flautové sólo) /str. 2

51

41

Fl. *<f>* *<dim>*

Ob.

Klar. (B) *dim.*

Fag.

K-Fag.

(C) *pp* *dim.* 2.

Hr. (E) *pp* *dim.* 3.

Trpt. (C) *pp*

Pos.

Pk. *dim.*

1.Viol. *dim.*

2.Viol. *dim.*

Br. *dim.*

Vcl. *dim.*

K-B. *dim.*

J.B.1

Príloha č. 3: F. Mendelssohn- Bartholdy- Hebridy (posledných 8 taktov)

42

The image shows a musical score for the final 8 measures of Mendelssohn-Bartholdy's 'Hebridy'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The final measure is marked with a fermata. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *pp*, *ff*, and *pizz.* (pizzicato). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

M. B. 8

Príloha č. 4: C. Debussy- Prélúdium k Faunovmu popoludniu (flautové sólo)

Prélude à l'après-midi d'un faune

Très modéré
1^{er} SOLO

3 FLÛTES
p doux et expressif

2 HAUTBOIS
p

2 CLARINETTES EN LA
p

4 CORN A PISTONS EN FA
p

2 HARPES
1^{re} accordez
LA2-SIB, DO2-RE3, MI2-FA3, SOL2-LA3
1^{re} glissando

Très modéré

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES