JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra dechových nástrojů

Hra na hoboj

Artikulace jako výrazový prostředek hobojisty

Bakalářská práce

Autor práce: Evgeny Lubnin
Vedoucí práce: doc. Jurij Likin
Oponent práce: MgA. Jan Hod'ánek

Brno 2015

Bibliografický záznam

LUBNIN, Evgeny. *Artikulace jako výrazový prostředek hobojisty [The articulation as the oboist's way of expression]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2015. 34 s. Vedoucí diplomové práce doc. Jurij Likin.

Anotace

Bakalářská práce „*Artikulace jako výrazový prostředek hobojisty*“ pojednává o problematice artikulace při hře na hoboj a o tajemstvích výrazné, osobité a přesvědčivé interpretace. Práce se skládá ze dvou částí - teoretické a praktické. Teoretická analyzuje informace světových škol, pojednává o způsobech artikulace a zabývá se pohledem autora na začátek, průběh a závěr tónu. Praktická část prezentuje systém artikulačních cvičení doc. Jurije Likina, pedagoga JAMU v Brně, a nabízí metodu použití způsobu artikulace v praxi.

Annotation

Bachelor thesis "*The articulation as the oboist's way of expression*" deals with an issue of articulation during playing the oboe and secrets of expressive, distinctive and convincing interpretation. The thesis consists of two parts - theoretical and practical. Theoretical part analyzes information about world schools, also deals with the ways of articulation and tells about the author's view about the beginning, continuing and ending of the sound. The practical part presents doc. Jurij Likin's (professor in JAMU) system of articulation exercises and provides method of using articulation ways in praxis.

Klíčová slova

Hoboj, artikulace, Lubnin, dechové nástroje, Likin, artikulační cvičení.

Keywords

Oboe, articulation, Lubnin, wind instruments, Likin, articulation exercises.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 4. května 2015 Evgeny Lubnin

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce doc. Juriji Likinovi za obětavou a iniciativní spolupráci při tvorbě této práce.

Obsah

PŘEDMLUVA....0
ÚVOD....1
1. POJEM ARTIKULACE, ARTIKULACE A DECHOVÉ NÁSTROJE....3
2. POROVNÁNÍ HOBOJOVÉ A PĚVECKÉ ARTIKULACE....6
3. ARTIKULAČNÍ CVIČENÍ....9
4. METODA POUŽITÍ ARTIKULACE V PRAXI....12
ZÁVĚR....23
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE....25
SEZNAM ILUSTRACÍ....27
SEZNAM PŘÍLOH....28
PŘÍLOHY....29

Předmluva

Interpretace hudební skladby je podobná vystoupení řečníka. Jak řečník, tak i hudebník mají jen jediný cíl: zasáhnout srdce, vzbudit nebo uklidnit vášně a vyvolat v posluchačích ten nebo jiný pocit, a to ať už tématy, které sdělují a chystají se předat ostatním, nebo samotným obsahem sdělení.

Johann Joachim Quantz[1].

[1] Johann Joachim Quantz (1697-1773) - nejznámější německý flétnista, skladatel a teoretik hudby. Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu. Supraphon, Praha 1958

Úvod

K výběru tématu dané práce mně přivedlo hledání odpovědí na praktické problémy spojené s výběrem způsobů artikulace ve skladbách různých hudebních epoch a jejich aplikací v praxi.

Dnes se mnozí hudebníci potýkají s problémem pojetí různých interpretačních stylů a vyučovacích metod. Osobní individuální styl je souborem výrazových a interpretačních prostředků, zvláštností získávání zvuku nebo neopakovatelností způsobu hraní na ten či jiný hudební nástroj. Tyto prostředky jsou charakteristické pro daného interpreta a napomáhají lepší produkci zvuku. Je naprosto samozřejmé, že každý interpret má právo vybrat si svůj vlastní styl interpretace, způsoby a metody zdokonalování jeho interpretační a také artikulační techniky. Můj vztah k problému artikulační techniky hobojisty je založen nejen na osobní interpretační a pedagogické zkušenosti, ale také na znalostech, které lze sjednotit do určitého systému, jenž se nejvíce používá při pedagogické práci vyučujícího třídy hoboje *Janáčkovy akademie múzických umění v Brně doc. Jurije Likina.*

Tento systém nemá za cíl vnutit určitý styl interpretace nebo metodu výuky, nýbrž vysvětlit, proč probíhají ty či jiné efekty a jak zvolit nejlepší cestu v tomto složitém procesu poznávání tajemství interpretace na hoboji.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol. V kapitole první se budeme zabývat širším pojetím termínu artikulace a specifiky jeho aplikace na dechové nástroje. Kapitola druhá pojednává o technice zpěvu a důležitosti artikulačních cvičení bez použití hudebního nástroje. Ve třetí kapitole se seznámíme s významem artikulačních cvičení při hře na hoboj. Čtvrtá kapitola se zabývá metodikou použití různých typů artikulace v praxi.

Ještě v době studií na konzervatoři jsem začal navštěvovat různé workshopy známých hobojistů, abych si zlepšil své návyky hry na hoboj a lépe se seznámil se současnými trendy a metodami výuky. Z tohoto hlediska stojí za zmínku zejména *Nicholas Daniel, Alex Klein, Jurij Likin, Alexei Ogrintchouk, Laszlo Hadady, Jasper Hitchcock, Nick Deutsch*. Každý z těchto pedagogů mě obeznámil se svou individuální cestou k umění hry na hoboj, jakož i se svým vlastním přístupem a metodami řešení souvisejících otázek. Získané znalosti jsem poté prohluboval praxí v takových orchestrech jako je například *Filharmonie Nižního Novgorodu,*

Filharmonie Bohuslava Martinů v Zlíně, *Filharmonie Hradec Králové*, *Plzeňská filharmonie*.

V průběhu studia na JAMU u *doc. Jurije Likina v*šechny tyto vědomosti a dovednosti spojily do jediného celku, o čemž i pojednává moje diplomová práce.

Své úsudky a myšlenky podpořím notovými příklady a ilustracemi. V příloze pak je uveden ucelený systém cvičení vypracovaných *doc. Jurijem Likinem*.

Doufám, že tato práce pomůže mně i studentům třídy hoboje JAMU najít svou vlastní cestu a způsob řešení mnohých technických a tvůrčích úkolů, jakož i systematizovat všechny své znalosti a dovednosti.

1. Pojem artikulace, artikulace a dechové nástroje

Artikulace (z latinského *articulare* - vyslovovat) je ve fonetice termín spojený s orgány řeči (hlasivkami, měkkým patrem, jazykem, rty a zuby). *Artikulace* při hře na dechové nástroje znamená způsob interpretace posloupnosti tónů, který je definován buď jejich spojováním, nebo oddělováním. Rozsah úrovní oddělování a spojování se pohybuje od *legatissima* (maximální spojování tónů) do *staccatissima* (maximální oddělování tónů, jež je podmíněno zkracováním znění zvuků a vznikem pauzy mezi nimi, přičemž zachovává rytmickou organizaci délek). Do notového zápisu se *artikulace* vyznačuje slovy (kromě výše zmíněných) *tenuto, portato, marcato, spiccato, ricochet* a jinými. Případně se také používají následující znaky: *ligatury, tečky za notou, čárky a klínky* nebo různé kombinace těchto znaků.

Jak ve své práci *„Výslovnost, artikulace a způsob artikulace jako metamorfózy pojmů ve vědě a hudební praxi“*[2] dokazuje umělecký badatel *Nikolaj Kislicyn*, termín *„výslovnost“* poprvé v hudební praxi použil německý teoretik *Hugo Riemann*[3] v *„Hudebním slovníku“*, vydaném v roce 1882. Ve výkladu tohoto slova se autor zaměřuje především na řečové funkce výslovnosti, které jsou používány v různých druzích hudebně interpretační činnosti. Vědec pojímá výslovnost jako samostatný pojem, aniž by jej spojoval s *artikulací*, která je po něj čistě *„technickým pojmem“* neboli způsobem spojování jednotlivých tónů pomocí hlasu *(legato* a *staccato*) nebo pohybem smyčce dolů či nahoru na smyčcových nástrojích.

Výzkumem otázek *artikulace* se zabýval také známý sovětský varhaník a vědec *Isaya Braudo*[4] ve svém díle *„Artikulace“*. Přišel s tím, aby se všechny rozmanité procesy probíhající „v životě“ jednoho zvuku *(nasazení, intonování, vibrato, pohasínání a zastavení)* nazývaly *„hudební výslovností“*. A naopak okruh jevů spojených s přechodem jednoho tónu ke druhému, včetně přerušení tónu až do vytrácení jeho délky by se měl nazývat *artikulací*. Podle *Isaya Braudo* je tedy *artikulací* nazýván způsob realizace posloupnosti tónů, který určuje, do jaké míry

[2] KISLICYN, Nikolaj. *Výslovnost, artikulace, způsob artikulace-metamorfózy koncepce ve vědě a hudební praxi.* Věstník Čeljabinská státní univerzita. 2009.
[3] Hugo Riemann (1849-1919) - německý hudební teoretik, historik, pedagog, lexikograf a skladatel. Jeho zřejmě nejznámější dílo, Riemann Musiklexikon (1882; 5. vyd. 1899) (Riemannův hudební slovník), je dodnes uznávanou standardní prací hudební teorie a hudebních dějin
[4] Isaya Braudo (1896-1970) - vynikající ruský varhaník, velký znalec, výzkumník a agitátor varhanní hudby a varhanní tvorby. Zasloužilý umělec RSFSR (1957); doktor vědy o umění (1965)

jsou spojeny či odděleny. Stejným způsobem tento termín vykládá i šestidílná sovětská *„Hudební encyklopedie“*.

V období baroka měl pojem *artikulace* mnohem širší význam, o čemž se na workshopu[5] vyjádřil i slovenský hobojista a hudební interpret barokní hudby *Rastislav Kozoň*: *„Prozatím nebyly sepsány práce, které by se zabývaly rozdílem mezi artikulací v době baroka a v současnosti. Nicméně můžeme s jistotou říct, že tehdejší pojem artikulace se opíral především o spojení s řečí a zpěvem, což znamená, že primární význam měla logická struktura tanečních, vokálních a řečových rytmických figur. Znamená to tedy, že na silnou dobu hudby se většinou používá jasná a zřetelná artikulace. Vzhledem k tomu, že při opakování se obvykle mění frázování a přidává se různá ornamentika, je logické, že způsoby artikulace se rovněž proměňují. Z toho vyplývá jedno z důležitých specifik baroka a tím je velký důraz na rytmické struktury.“*

Na začátku 21. století pojem „výslovnost“ v širším slova smyslu převážně ztrácí svůj původní význam. Hlavním rozdílem oproti minulosti je to, že *artikulace* přestává být chápána jako pouhé umění vytvářet hudbu s použitím různorodých způsobů *legato-staccato* nebo jako schopnost zahrát řadu tónů s různou mírou spojování/oddělování, ale nově je brána jako soubor *psychofyziologických reakcí*.

Na rozdíl od nasazení, které určuje charakter vzniku zvuku, má *artikulace* vliv i na jeho konec. *Artikulace* dělí tón na přízvučnou a nepřízvučnou část, přičemž důraz nepřízvučné části se neprojevuje silou o nic menší než důraz části přízvučné. Existují dvě hlavní parametry *artikulace*: *krátkost* a *trvání*. A tyto určují ještě další dvě velmi důležité vlastnosti: *oddělování* a *spojování*.

Rozsah možné míry spojování či oddělování tónů je velký. Jak již bylo řečeno, pohybuje se od *legatissima* až po *staccatissimo*. Škála možnosti spojování tónů může být rozdělena na tři hlavní oblasti:

1 — spojené tóny;

2 — oddělené a protažené tóny;

3 — oddělené krátké tóny.

Každá z těchto artikulačních oblastí zahrnuje množství přechodových odstínů.

[5] Workshop z cyklu přednášek Dechové soboty, Konzervatoř Brno, 18. 4. 2015

V živé umělecké interpretaci však nemůže být rozmanitost způsobů *artikulace* vyčerpána, dokonce ani tou nejdetailnější stupnicí artikulačních označení, jelikož artikulace je v podstatě *nekonečný tvořivý proces*.

Současná hudba a moderní tendence rozvoje interpretačních škol a stylů vyžadují použití těch nerozmanitějších způsobů artikulace, které byly dříve neznámé a které nás nutí neustále rozšiřovat svou škálu interpretačních prostředků. Praxe jasně ukazuje, že i ty nejmenší změny v artikulačním pohybu jazyka a rtů mohou při ovládání zvukového toku vést ke značným změnám ve znění nástroje.

Ne nadarmo známí interpreti, skladatelé, dirigenti a hudební znalci srovnávali způsoby artikulace s výrazovými prostředky řeči. *Pablo Casals*[6] kupříkladu hovořil o tom, že právě způsob artikulace dodává hudebnímu intonování určitý charakter řeči. Tato myšlenka se ještě více týká interpretace na dechových nástrojích, jelikož se při tomto procesu stejně jako v řeči používají plíce a artikulační aparát (dutina ústní, jazyk, rty, hrtan atd.). Právě proto je použití přejatého fonetického termínu *artikulace* v hudební praxi naprosto oprávněné.

Společně s intonací, dynamickými odstíny, tempem a rytmem přednesu skladby je *artikulace* jedním z nejdůležitějších výrazových prostředků interpretace.

[6] Pablo Casals (1876 –1973) - španělsko-katalánský violoncellista, dirigent a pedagog

2. Porovnání hobojové a pěvecké artikulace

Vzhledem k tomu, že technika hobojové hry má mnoho společného s technikou zpěvu, převzetí některých prvků pěvecké techniky nám může přinést nepochybnou výhodu.

Jedním z důležitých poznatků, které interpret dechových nástrojů může načerpat z metodické literatury zpěváků, je pochopení, že zvuk (slovo) namířený směrem k publiku musí být zřetelný, výrazný a dostatečně hlasitý. Jedním z kritérií hodnocení kvality hry je schopnost zvuku být stejně dobře slyšitelný jak v první, tak i v poslední řadě koncertního sálu. K tomu je zapotřebí dobrá dikce, to znamená zřetelné a jasné vyslovování slov. Abychom dosáhli dobrých výsledků, je třeba pracovat na zdokonalování *artikulačního aparátu* a rozvíjet jeho technické možnosti.

Ve vztahu k *artikulaci* je nutno se také zmínit o důležitosti pravidelných artikulačních cvičení během každodenní přípravy.

Pro vypracování správné artikulační techniky není prvořadým pouze nácvik hry na hoboj samotný, jako například hraní dlouhých not, cvičení s použitím různých způsobů *artikulace* a *stupnic*, ale právě cvičení bez použití nástroje.

Tato cvičení je nutné provádět před zrcadlem. Právě tak totiž můžete kontrolovat proces a vyhnout se nevyžádaným pohybům orgánů řeči. Důležité je kontrolovat pohyb celého těla, a právě proto je zapotřebí velké zrcadlo na celou výšku těla. Jedna ze základních chyb *artikulace* je přenesení pohybu určeného orgánům řeči na jiné části těla, jako například ruce, boky či nohy. Při artikulačních cvičeních je důležité se uvolnit, ovšem tělo by se nemělo hýbat. Zbytečná gestikulace je známkou napětí. Pokud ho však ucítíte, musíte se zastavit, uvolnit a začít znovu od začátku. Znamená to tedy, že v průběhu artikulační gymnastiky má být zapojen pouze řečový aparát. Ten se skládá z: dutiny ústní (tj. z tváří, rtů, zubů, jazyku, čelistí a patra), z hltanu a hrtanu. Je dobré mít na paměti, že dutina ústní je velmi důležitý rezonátor. Od jeho "uspořádání" závisí kvalita zvuku.

Nyní uvedeme několik jednoduchých, avšak poměrně efektivních cvičení:

1. Oddalujte od sebe koutky úst a přitom se snažte protáhnout rty dopředu do tvaru ruličky. Nejdříve tento pohyb imitujte, poté se snažte současně s pohybem vyslovit zvuky „*u-i*“.

2. Stočte jazyk do ruličky. Vystrčte jej ven z úst co možná nejdále a pohybujte jím doleva a doprava, nahoru a dolů. Poté jazykem olízněte celou vnitřní část úst. Mlaskněte si tak, že jazyk pevně přitisknete k hornímu patru a poté ho rychle uvolníte.

3. Masírujte si rty. Dolními zuby masírujte horní ret a horními zuby zase ten dolní. Protáhněte rty do ruličky a pohybujte jimi vpravo a vlevo.

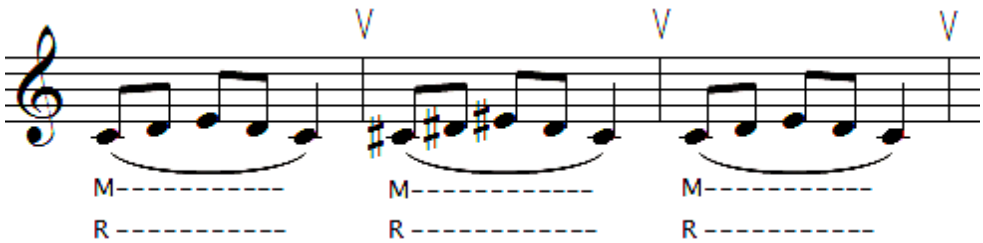
4. Zavřete ústa a uvolněte svaly. Skrz rty vypusťte vzduch se zvukem „*frrrrr*“. Stejně jako to dělají koně. Zkuste napodobit tento zvuk.

5. Pro uvolnění jazyka, hltanu a hrtanu imitujte psa, který v horkém počasí rychle dýchá. Je důležité vysunout jazyk z úst a udělat několik rychlých pohybů společně s dýcháním.

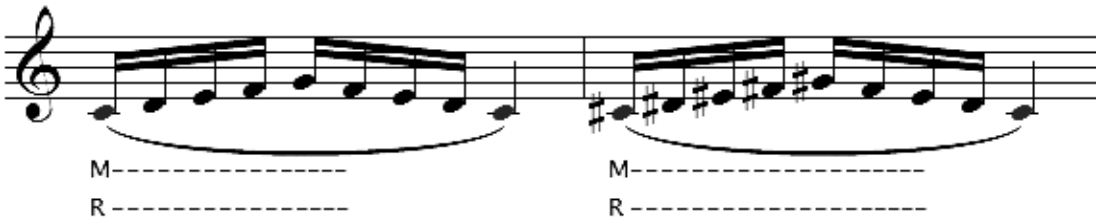
6. Abychom přivedli do formy artikulační aparát, je dobré dělat následující cvičení: zeširoka otevřete ústa a s přehnanou artikulací vyslovujte samohlásky *-a, -o, -u, -i* a *-e*. Dolní čelist by se měla bez napětí spouštět směrem dolů. Při fonaci by měl být jazyk uvolněný. Samohlásky můžete také střídat.

7. „*Bručení*“ je zpěv se zavřenými ústy na sonoru „*mu*“. Připraví nás na zvuk uvnitř hlavy a provádí se se spojenými rty, s mírně skloněnou dolní čelistí a s pocitem jakoby se vám chtělo mírně zívat. Jinými slovy, „bručte“ do špičky nosu. Pokud děláte cvičení správně, ucítíte vibrace v oblasti nosu a rtů.

8. „*Mručení*“ je zpěv s širokým úmyslným úsměvem na souhlásku „*ry*“. Při tomto cvičení je špička jazyku na patře, ústa jsou mírně otevřená a poloha rtů a jazyku se v průběhu rozezpívání nemění. Čím vyšší je nota, tím více se přehnaně „usmíváte“. Při tomto cvičení se nebojte „úšklebků“ ani grimas, které se mohou objevit na obličeji.



Obrázek č.1: Cvičení zpěvu č. 1.



Obrázek č. 2: Cvičení zpěvu č. 2.

Profesor třídy hoboje JAMU v Brně *doc. Jurij Likin* nabádá používat minimálně dvě cvičení na rozezpívání a na rychlou přípravu *artikulačního aparátu*: v tomto cvičení zpíváme *glissando* za použití *legata* se zpěvem „*ry*“, nadechujeme se po každé figuře, lehce a beze spěchu. Pro větší komfort začínáme z tessitury tónu a^1, který je pohodlný pro rozsah hlasu, zpíváme *glissando* na kvintě směrem dolů k tónu d^1 a vracíme se zpět. Tuto vzdálenost můžeme ještě zvětšit až k oktávě a vracet se až na tercii. Cvičení je nutné provádět podle chromatiky pouze nahoru a dolů a počáteční noty musí být předneseny plným a jistým zvukem. Pro větší jistotu v intonaci lze použít klavír. Je velmi důležité, aby bylo cvičení prováděno právě vokálním způsobem.

Toto cvičení je velmi prospěšné na rozezpívání a rozehrávání. Čisté kvinty na „*ry*“, v chromatické souslednosti nahoru a dolů počínaje vhodnými notami. Zpětný pohyb k výchozímu zvuku můžeme vyplnit takto: *d-a-fis-e-d*. Zapsat ho můžeme poměrem 4/4. Toto cvičení zbavuje sevřenosti a pomáhá otevřít znění, rozvíjí sluch a vyrovnává *intonaci* hobojisty. Doporučuji střídat zpěv s hrou na hudební nástroj.

Při pravidelném opakování výše zmíněných cvičení se poměrně rychle rozvíjí přesnější a přirozenější návyk práce s *artikulačním aparátem*, nezbytné pro hru na hoboj.

3. Artikulační cvičení

Správná *artikulace* na hoboji začíná od přípravy nátisku, dobré opory dýchání a kvalitního vyrovnaného strojku. Zvládnutí těchto základních prvků pomáhá interpretovi chápat a uvědomovat si správnost *artikulace*. *Artikulace* je spojením a spoluprací vzduchu, jazyka a strojku. Většinou si roli jazyku začíná hobojista uvědomovat tehdy, když začíná pracovat na technice, nehledě na to, že by se tímto měl zabývat už od prvních hodin hry na hudebním nástroji. Také je důležité být si vědom zvláštnosti skladby dutiny ústní. Tvar jazyku v klidovém stavu by měl mít formu, která je analogická s formou při pískání či šeptem vyslovované samohlásce. To znamená, že jazyk leží v dolní části dutiny ústní a jeho špička směřuje k horní hranici dolních zubů. Je to spojeno s tím, že na ohybu zahnuté špičky jazyka je velké množství nervových zakončení, která přispívají k velké citlivosti jazyka a zajišťují tak přesnější práci. Tento popsaný tvar jazyku zaručuje efektivní práci při libovolném tempu. Lehce ohnutá špička jazyku se musí při hře nacházet okolo otvoru strojku v oblasti proudění výdechu a sotva by se ho měla dotýkat. Studenti často používají příliš velkou plochu jazyka a jejich artikulace je hlučná a těžkopádná. Další takovou chybou, kterou mnozí hobojisté dopouštějí, je hra technických pasáží *„suchým jazykem“*, což znamená, že hrají bez vytvoření tlaku na bránici. Toto se neblaze odráží na kvalitě zvuku i na fyzickém stavu samotného hudebníka vzhledem k tomu, že v takovém případě se výdech zastavuje a zůstává v hrudním koši a rty svírají strojek. Pokud v notovém textu nejsou speciální instrukce, měl by každý jakkoli detailní zvuk vznikat správně a začínat od měkkého a přesného nasazení. Jazyk hraje velmi důležitou roli. Měl by se však zapojovat pevně v proudění výdechu.

***Artikulace* by měla vznikat tak, že se jazyk strojku nedotýká, nikoliv naopak.** V případě, že se bude jazyk dotýkat strojku, nebude strojek schopný vibrovat a tím pádem nebude ani vznikat zvuk. V době studia to pro mne bylo velké zjištění, jelikož jsem si jako začínající hobojista myslel, že právě dotykem docílím vzniku zvuku.

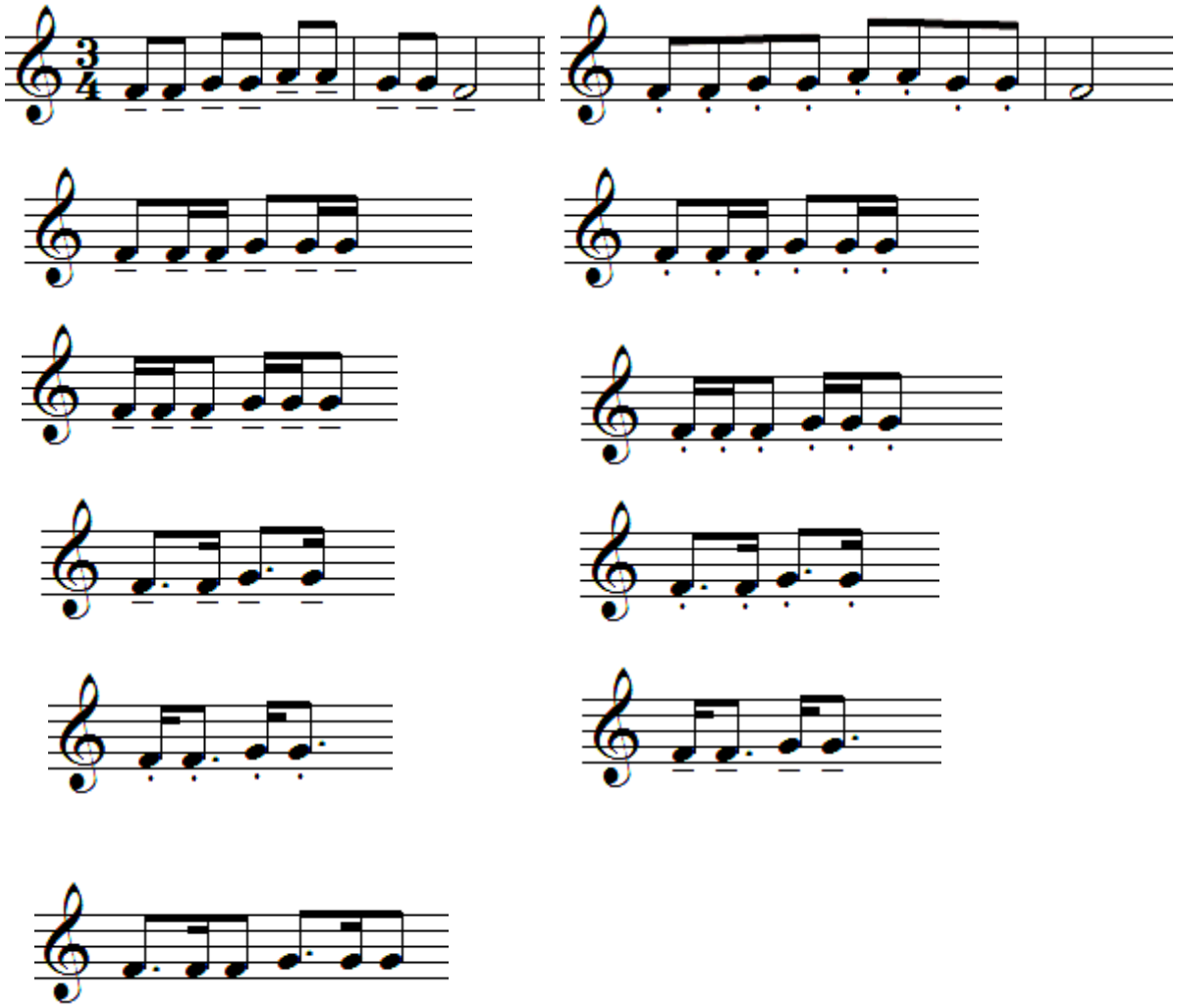
Musíme si jasně uvědomit, že bez cíleně zaměřených cvičení kýženého výsledku nedosáhneme. Velkou roli hraje v první řadě práce na rozvoji *artikulace* u jednoho zvuku při použití způsobu *artikulace detaché* i *staccato*.

Je nezbytně nutné začínat všechna cvičení ve vhodném (pomalejším) tempu, postupně začít zrychlovat a přecházet tak k tempům rychlejším. Proces rozvoje

artikulační techniky vyžaduje trpělivost a přísnou kontrolu jazyku, rtů, prstů i výdechu. Musíme si také zapamatovat, že v rychlém tempu musí hobojista zachovat vše, co se naučil při pomalém tempu: *nasazení*, *způsob artikulace*, *nuance*, *barvu tónu*, *přesnou výšku zvuku*, „vytlačování“ atd. Proto musí svou techniku rozvíjet postupně a vědomě.

Při každodenním procvičování je nutno používat různá artikulační cvičení na jeden z několika možných zvuků. Stejně tak přínosné je hrát různorodé a v praxi často používané rytmické obrázky.

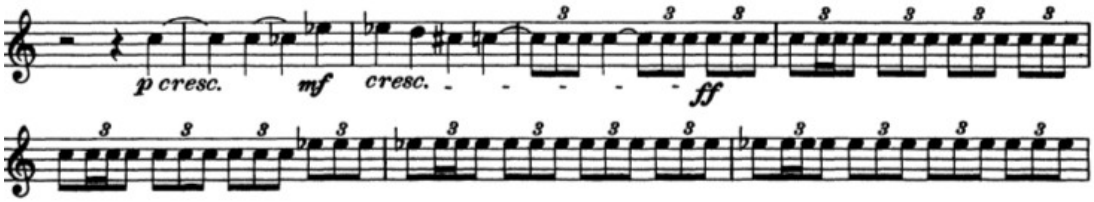
Notový příklad č.1: Cvičení na rytmus



V praxi se také často setkáme s pomocnými způsoby jako například hra *„dvojitým a trojitým jazykem“*. Většinou se používá artikulační kombinace slabik

„tu-ku“, ale je možné používat také slabiky *„ti-ki“*, *„ta-ka“*, *„du-gu“*, *„da-ga“*, *„di-gi“*, *„dy-gy“*. *Doc. Jurij Likin* doporučuje svým studentům, aby začínali na tomto způsobu *artikulace* pracovat počínaje cvičením, které se skládá ze tří zvuků a které je nezbytné si představit jako krátký impuls. Jazyk se při tomto cvičení zapojuje jako při velmi jemném vyslovení zvuků *„dy-gy“*. Dále by se mělo postupně zvyšovat tempo i počet *dvojitých staccat*.

„Trojité staccato“ je analogické s předchozím, avšak artikulační kombinací slov bude *„tu-tu-ku“* a *„tu-ku-tu“*. Vždy mějte na paměti, že libovolný typ *staccata* musí být zpěvný a zvučný.



Obrázek č. 3: Petr Iljič Čajkovskij, Symfonie č. 6, 1. věta

Neocenitelnou roli při rozvoji artikulačních a technických možností hobojisty hraje i práce se stupnicemi a *arpeggio* za pomoci různých způsobů *artikulace*. Pozitivně také působí na rozvoj plynulého pohybu prstů, pohyblivosti jazyka, zpevňuje svaly dýchacího ústrojí, napomáhá kontrole kvality zvuku, intonaci a ladění, rozvíjí sluch a vnímavost a vyrovnává znění nástroje v celém jeho tónovém rozsahu. Musíme si také pamatovat, že při práci na stupnicích a *arpeggiu* se nesmíme soustředit pouze na vytváření různých pohybových návyků. Cvičení je třeba hrát vědomě a hudebně, což znamená, že si musíme zadávat celou řadu uměleckých úkolů.

4. Metoda použití artikulace v praxi

V předchozích kapitolách jsem se zaměřil na principy *artikulace* hudby na dechových nástrojích a klasifikoval jsem způsob přednesu a *artikulace*, který vyjadřuje tyto principy ve zvukové formě. Pro lepší orientaci v různorodosti metod *artikulace* jsem se soustředil především na to, jakým způsobem vzniká, zní a doznívá nota. V této kapitole se zaměříme na příklady praktického využití různých artikulačních metod pro lepší vyjádření podstaty hudby. Je zcela pochopitelné, že není možné úplně vyjádřit tu rozmanitost variant *artikulace* na dechových nástrojích, jež v současnosti existuje. Když budeme mluvit o podstatě hudby, máme na mysli celou hudební skladbu a ne pouze její jednotlivé části. Právě proto se budu v této kapitole soustředit pouze na jednu takovou skladbu. Prvořadým bude najít právě ten princip, kterým se řídí hobojista při interpretaci uměleckého obsahu skladby za použití interpretačních výrazových prostředků.

Pozoruhodná je z tohoto pohledu sbírka Dvanáct fantazií pro sólovou flétnu nebo jiný melodický nástroj[7] *Georga Philippa Telemanna*[8]. Jako doporučení skladby pro všechny hobojisty zde uvádím slova mého pedagoga: „*Fantazie Telemanna pro mne znamenají hodně. Již od mých studentských začátků staly pro mne stolní knihou. Sbírka Georga Philippa Telemanna je plná hudebních nápadů a materiálů pro zdokonalování koordinace artikulační, intonační, nátiskové a prstové techniky hráče, a hlavně, pro vytříbení hudebního vkusu interpreta.*“[9]

V této sbírce je mnoho technických nesnází, které jsou kamenem úrazu pro mnohé hobojisty. Tyto obtíže se však nezakládají čistě na virtuozitě, ale vyplývají z obsahu a charakteru hudby a také z příslušnosti k epoše baroka.

Je vskutku zajímavé seznámit se s názorem významného švýcarského hobojisty *Heinze Holligera*[10] na interpretaci staré hudby a hudebních nástrojů té doby. V rozhovoru pro časopis "*The Double Reed*" (1981) se můžeme dočíst: "*To, co Telemann napsal pro hoboj je výjimečně pozoruhodné, jelikož v jeho hudbě je vyjádřeno mnoho různých stylů. Nacházíme velmi rozmanitou škálu toho, co Telemann vyžadoval od hoboje a hobojisty. ... Podle mého názoru je barokní hoboj*

[7] Sbírka dvanácti fantazií se používá jak pro studium flétny, tak i hoboje, houslí a dalších nástrojů, jako povinná skladba se stale objevuje na mezinárodních soutěžích hobojistů (například, soutěž Pražské jaro 2014)

[8] Georg Philipp Telemann (1681-1767) - německý hudební skladatel a varhaník, představitel pozdně barokní hudby

[9] Doc. Jurij Likin, vedoucí pedagog třídy hoboje JAMU v Brně, sdělení na hodinách hoboje, 2015

[10] Heinz Holliger (nar. 1939, Langenthal) - švýcarský skladatel, hobojista, dirigent a klavírista

mimořádně zajímavý hudební nástroj a já bych byl velmi rád, kdybych na něj uměl skutečně hrát. Nicméně si nemyslím, že je možné, aby mohl jeden člověk úspěšně hrát jak na hoboji moderním, tak i barokním. ... Široký strojek [u barokního nástroje] má mnoho výhod jako například měkká artikulace. To je velmi vzácné a u moderního hoboje takového efektu nedosáhnete. Svou povahou se totiž zvuk barokního hoboje odlišuje. Je to vlastně téměř jiný nástroj a má velmi málo společného s moderním hobojem."[11]

Je zajímavé, že všechny barokní skladby nahrané *Heinzem Holligerem* byly provedeny na moderním hoboji. Na stejném nástroji nahrál tyto fantazie v roce 2005 známý francouzský hobojista *François Leleux*.[12] Svůj vztah k této hudbě popsal v roce 1999 v rozhovoru pro časopis "*The Double Reed*": "*Pokud budeme hovořit o rozšíření možností u hoboje - měli bychom hrát Paganniniho Capriccia nebo sonáty Schuberta? Jsem toho názoru, že je lepší zkusit zahrát několik Fantazií Telemanna pro sólovou flétnu, jelikož jsou všechny napsány v tónovém rozsahu hoboje. Umožňují se tedy rozvíjet nejen technicky, ale i hudebně. Pomáhají také vytvářet správné návyky dýchání a nátisku. Fantazie jsou pro mne jako Bible, protože jsou to jedny z mála skladeb, které lze hrát sólově. Existují jak basové, tak sopránové hlasy a je možné hrát je jakkoli a artikulovat je podle citu. Úkolem není uvádět do vztahu to, co hraješ s klavírem či jiným nástrojem; ty hraješ tak, jak to sám cítíš.*"[13]

Jako hudebník jsem se s touto hudbou poprvé seznámil na konzervatoři. Nejnápadnější pro mne byly změny ve velkých intervalech, v nichž jsem nebyl schopen najít žádnou spojitost, vzhledem k tomu, že jsem v tu chvíli neměl dostatek znalostí a zkušeností. Společně se zájmem o Fantazie jsem začal studovat i teoretickou literaturu, například knihu *Davida Schulenberga*[14] *"Music of the Baroque*". V té době jsem poprvé uslyšel nahrávku Fantazií v podání *Françoise Leleuxe*. Od té doby jsem se na interpretaci této hudby začal dívat jinak. Profesionálně jsem se však s těmito skladbami seznámil až v roce 2012, poté co jsem byl přijat ke studiu na JAMU do třídy *doc. Jurije Likina*.

---

[11] Heinz Holliger v interview pro Internation double reed society (California, 1981). https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR6.1/holliger.html

[12] François Leleux (nar. 1971, Croix) -francouzský hobojista, dirigent a profesor

[13] François Leleux v interview pro Internation double reed society. http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=leleux1999

[14] SCHULENBERG, David. *Music of the Baroque.* Oxford and New York: Oxford University. Press, 2001.ISBN 0-19-512233-X, ISBN 0-19-512232-1

Doporučil mi, abych pečlivě nastudoval tyto skladby a dbal pozornost na naplňování a spojování tónů každé noty, což mi umožní vidět více než jen "noty poházené na papíře".

Doc. Jurij Likin svým studentům na hodinách hoboje JAMU radí, aby při práci na Fantaziích konfrontovali svou práci právě s interpretací *Françoise Leleuxe*, jelikož mají následující přednosti:

- přesná *artikulace*, dokonce i ty nejkratší tóny jsou jasně určeny/odděleny a vysloveny; neexistuje "rozmazávání/žvýkání" v rychlých pasážích a ozdobách;
- bezchybná *intonace*;
- široké dynamické rozpětí od *pp* do *ff*;
- přirozené dýchání po dlouhých frázích;
- dokonce i vysoké noty lze zahrát bez sevření a ztráty kvality artikulace a dynamiky;
- měkké a jemné *vibrato*;
- jasná "skrytá" *polyfonie*, kterou jde zřetelně slyšet i přes intervaly;
- správné, přirozené a logické frázování.

Jako příklad si uvedeme Desátou fantazii *Georga Philippa Telemanna*.

Při analýze hudebního jazyka baroka na příkladu Desáté fantazie *Georga Philippa Telemanna* se pokusím zorientovat nejen ve sdělení skladatele, ale také v tom, jakým způsobem zanesl své myšlenky do notace. A právě dekódování této hudební myšlenky je stěžejní moment, který pomáhá vlastní interpretaci.

Vzhledem k tomu, že se v této práci zabývám technikou způsobu přednesu (artikulační technikou) hobojisty, bude i analýza Desáté fantazie *Georga Philippa Telemanna* odpovídat vybranému tématu.

Desátá fantazie je napsaná formou staré taneční suity a skládá se ze tří částí:

- *A tempo giusto* (přiměřeně, bez výchylek od tempa či metra);
- *Presto* (rychle);
- *Moderato* (mírně).

Předtím, než se začneme věnovat praktické části práce na Fantazii, je třeba provést přípravnou práci na textu. Ve svých skriptech „ *Několik tajemství hry na hoboj nebo Systém přípravy nové skladby*“[15] *doc. Jurij Likin* pojednává o důležitosti provedení analýzy hudebního textu před samotným začátkem práce na skladbě:

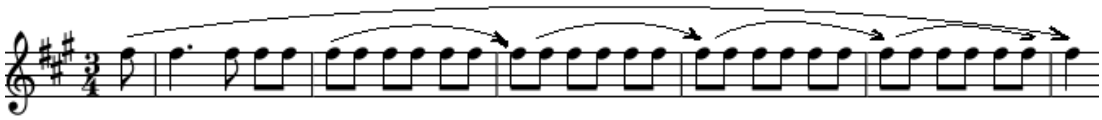
[15] Doc. Jurij Likin, metodická práce „Několik tajemství hry na hoboj nebo Systém přípravy nové skladby“, Brno, 2014

- Provést harmonickou analýzu skladby a označit harmonii přímo v notovém textu;
- S ohledem na harmonickou analýzu označit intervaly, ovlivněné harmonickým postupem a možným vztahem k barokním rétorickým figurám;
- Označit v notách postup melodické linky a provést analýzu frázování, označit záměr zvýrazňování určitých tónů, odsazování nebo ukončení frází;
- Označit v notách polyfonický postup hlasů a promyslet jejích dynamiku.

První část připomíná podle charakteru *preludium*. Jeho základní rysy jsou evidentní - obehrávání akordů a skrytá *polyfonie*. Přítomny jsou také prvky taneční, jde podobnost starým tancům, ve kterém se páry pohybují po kruhu. Jsem toho názoru, že charakter dané části můžeme přirovnat k víření vody ve fontáně. Jeden takt si tedy můžeme představit jako proud vody, který s impulzem vychází ze středu fontány, s inercií se kapkami vrací zpět a uzavírá tak kruh. Znamená to tedy, že nejlepší bude použít artikulační způsob *detaché*, s důrazem na velmi jemný začátek tónů a jejich téměř nenápadné oddělení jeden od druhého.

Princip hry *detaché* pochází z období raného baroka, francouzští hudebníci ho pojmenovali „*louré*“. Jak můžete slyšet, sama o sobě výslovnost tohoto slova zní velmi měkce a melodicky [*lú-ré*]. Zásada tohoto způsobu provedení na hoboji odpovídá pohybu smyčce po houslové struně, která způsobí délkou smyčce a potřebou pokračovat, nepřestávajícího znění noty, tj. smyčec sotva zřejmě přerušuje zvuk, který neztrácí svou intenzitu po celé délce hrané noty, zatímco smyčec neskáče a nezastavuje se, ale jen se pohybuje po struně. Pokusit se pochopit tento způsob je velmi důležitý pro umělce na dechové nástroje. V našem případě role struny hraje vzduchový proud, který prochází přes strojek, ale roli smyčce plní jazyk, ve spojení se všemi ostatními orgány *artikulačního aparátu*. Důležité cvičení, které pomáhá přesněji pochopit pocit při hře *detaché* spočívá v tom, že je nutné zahrát celou frázi (například prvních několik taktů) s použitím pouze jediného tónu *fis*^{2}, přičemž si zachováte představu o originálu (dynamice, proporci, pulsaci, délce not, směru pohybu melodické linky a kulminace fráze).[16]

[16] Doc. Jurij Likin, vedoucí pedagog třídy hoboje JAMU v Brně, sdělení na hodinách hoboje, 2015



Obrázek č. 4: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giuso, takty č. 1-6, cvičení na tónu fis[2]

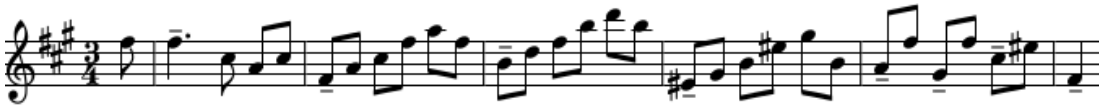
Existuje velké množství variant jak zahrát *detaché*. Znělá nota se může oddělovat více či méně, více se protahovat a přitom ani nemusí být přerušena. *Detaché* může být změněno až do té míry, že při zvětšení pauz se mohou objevit noty zkrácené do „*piquées*“ nebo „*pointées*“[17], lze dokonce dospět do „*spiccato*“[18] (všechny tyto způsoby jsou na sluch současného hudebníka vnímány jako *staccato*). Ve staré hudbě se pro zobrazení kapek vody používaly zkrácené noty s menšími vzduchovými intervaly. Představit si je můžeme jako bublinky, které se vytvářejí při pohybu vody. Jak krátké ovšem tyto noty mohou být v případě, že se kapky vody spojují do potůčků a potoků, říček a řek a ohromných proudů vod?

Jedním z hlavních principů výběru přednesu je porozumění myšlence autora a cíli skladby, vyjádřených pomocí uměleckého vnímání interpreta a založených na jeho znalostech, zkušenostech, estetickém cítění, hudební logice, fantazii a intuici. Budeme-li hrát první část *Telemannovy* Fantazie č. 10 způsobem "*tu-tu-tu*", který je stejný a neměnný pro většinu současných hobojistů, vznikne špatná etuda, která nemá nic společného s hudbou ani hudebním jazykem. Při pohledu na pohyb hudební linky můžeme usoudit, že pohyb nahoru směrem ke kulminaci bude znamenat určitou snahu a úsilí už jen z hlediska překonání výšky a dosažení vrcholu. Při té příležitosti se musí osminové noty více roztahovat, spojovat se, nabírat na napětí a směřovat energii v daném kurzu. Pohyb melodie směrem dolů symbolizuje koulení, volný pád atd. Přirozenou reakcí interpreta bude snaha zahrát osminové noty s krajní lehkostí tak, že bude zeslabovat předchozí napětí. Přičemž je logické, že se budou osminové noty zkracovat."[19]

[17] „Piquées“ nebo „piquer“, v překladu z francouzštiny znamená píchnout, bodnout, štípnout. „Pointées“ nebo „pointer“fr. – bodnout, zařízнout, přiostřit. „Piquées“ a „Pointées“ se ve francouzské barokní hudbě požívalo pro označení krátce artikulované tóny

[18] „Spiccato“ označené pro smyčcové nástroje, který vzniká hodem smyčka na strunu; získá krátký nesouvislý zvuk

[19] Doc. Jurij Likin, vedoucí pedagog třídy hoboje JAMU v Brně, sdělení na hodinách hoboje, 2015

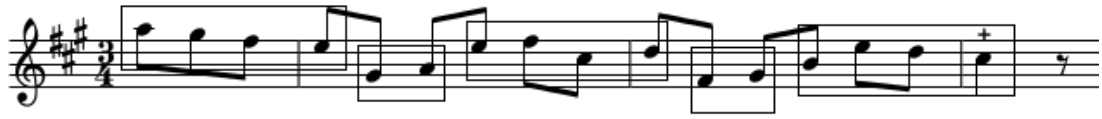


Obrázek č. 5: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 1-6

Tuto pasáž je zapotřebí studovat velmi pomalým tempem a věnovat zvláštní pozornost čistotě a přesnosti *artikulace* (absence syčení a kiksů). Vzhledem k tomu, že základem je *arpeggio*, je třeba dbát na vyrovnanost zvuku všech tónů akordu. Tím spíš může zvláštní problém při interpretaci činit horní zvuk akordu, jelikož připadá na slabší část taktu. Je důležité dát si pozor, aby zvuk "nevystřelil" a nezněl hrubě jak dynamicky, tak i artikulačně. Z toho vyplývá, že zvuky musí být zřetelně a přesně soustředěny, jinak by hra otevřeným tónem přivedla ke ztrátě *alikvotních tónů*.

A nyní se vrátíme na začátek Fantazií: vzhledem k tomu, že první dvě noty udávají tempo i charakter celé části, musí být předtaktí zahráno včas a bez akcentu. Silnější část prvního taktu musí znít jako impuls a musí být "naplněná". Je důležité, aby byla zahrána s pomocí vzduchu a dechové opory a ne za pomoci akcentu. Pohyb by se neměl koncentrovat či zastavovat na silnější části prvního taktu a naopak by se měl snažit dosáhnout ještě dále, až ke konci první fráze a spojit ji tak do jednotné linie.

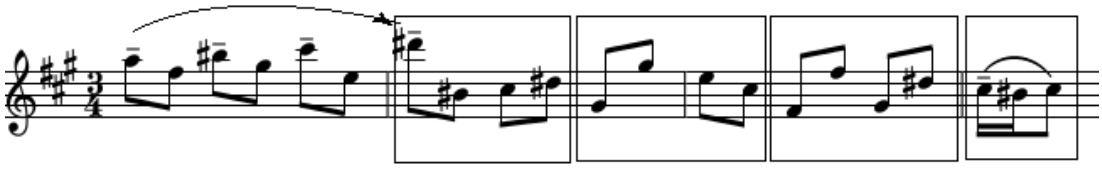
V první části se doporučuje věnovat zvláštní pozornost *polyfonii*. Zajímavá je změna zabarvení zvuku mezi spodním a vrchním hlasem.



Obrázek č. 6: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 6-9

Vrchní hlas zní jasně a přímě a spodní nesmí "křičet". Podle slov *doc. Jurije Likina* - má znít měkce "jako dotek kočičí tlapky".

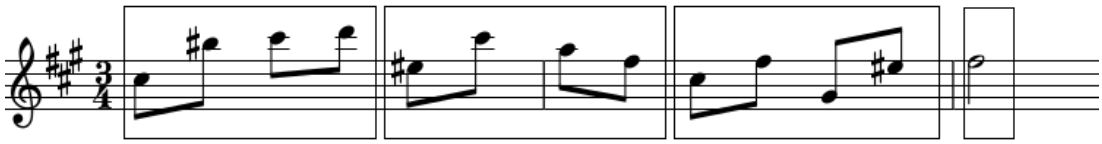
A nyní se zaměříme na kulminační takty 35-38.



Obrázek č. 7: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 35-

Ve 35. kulminačním taktu si můžeme v duchu představit hru na housle, při které jednomu zvuku odpovídá jeden celý tah smyčcem. Po kulminační notě *dis*^{3} je třeba se zastavit a mírně oddělit další ukončení fráze.

V taktech 36-38 je důležité smíšení metrického akcentu – *hemioly* (princip: ze dvou taktu vytvořit tři po dvou dobách). To znamená, že se klade důraz na první dobu taktu 36, třetí dobu taktu 36 (oktáva *gis*^{1}*- gis*^{2}), druhou dobu taktu 37 (oktáva *fis*^{1}*- fis*^{2}) a první dobu taktu 38. Ten samý způsob můžeme použít v posledních třech taktech první části Fantazií (takty č. 52-54).



Obrázek č. 8: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 52-

Zajímavý je "princip koňského kroku", který se běžně používá v barokní hudbě. Zajímavě o tomto tématu píše *Ondřej Šmíd* ve svém článku *„Je stará hudba skutečně stará?“*: *„Ruku, která udává pevný puls hudby, si můžeme představit jako kyvadlo. Je rozšířená představa, že neměnný puls prochází celou skladbou, že barokní hudba nezná zpomalení jako pozdější styly. Uvědomme si, že pravidelný puls se přenáší na posluchače. Pokud se puls náhle změní, nebo klopýtne, vnímá to posluchač nepřirozeně a rušivě. Nicméně představa kyvadla jako metronomu je pro přirozenou hudbu příliš technická. Vhodnější je puls přirovnat k lidskému kroku, nebo lépe ke kroku koně, který kráčí zcela pravidelně. Kůň může zpomalit, může i zastavit, ale s ohledem ke značné váze to nemůže udělat náhle. Pokud se chce rozejít, bude vykročení delší, než se celá hmota dostane do pohybu. Kůň může poskočit, a pokud úvahu rozšíříme o francouzskou hudbu, přibude i mnoho různých tanečních kroků. Tím se hudba stane živou a posluchač vnímá frázi a puls přirozeně. Co se v*

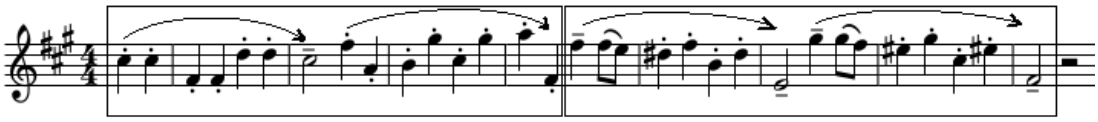
barokní hudbě objevuje jako zvláštní efekt opravdu výjimečně, je postupné zpomalování a zrychlování na ploše několika taktů.“[20]

Druhá část je *presto*. Je napsaná ve formě *fugy* a má prvky starého tance *gavotu*. Rozměr je 4/4. Je známo, že v baroku bylo určení tempa a rozměru chápáno hudebníky jinak než v současnosti. „*Rané baroko chápe takt jako časovou jednotku, měřenou pohybem ruky nahoru a dolů. Pohyb dolů představuje těžkou část thesis (napětí), pohyb nahoru lehkou arsis (uvolnění). Běžný takt (značený C) v počátku 17. století obsahoval čtyři půlové noty (minimy), měl čtyři pulsy (dvě thesis a dvě arsis) a byl tedy dvakrát delší než dnes. Takt allabreve měl poloviční délku (dvě půlové) a pouze dva pulsy. Dnes jsme ve čtyřčtvrťovém taktu zvyklí dirigovat všechny čtyři doby. Počítání v 17. století po dlouhých hodnotách, polovinách nebo celých taktech je velice výhodné, protože mnohem lépe vnímáme zmíněný puls.*“[21]- píše Ondřej Šmíd. Z toho vyplývá, že v této části je důležité cítit pulsaci hudby ne podle jednoho taktu, ale podle dvou, to znamená, že prvních šest čvrtinových not je předtaktím k půlové notě *cis*^{2}.

Fuga je jasným příkladem symbolizujícím spojení nepřerušovanosti rozvoje a vyrovnanosti formy. Její interpretace vyžaduje soustředěnost, rozhodnost, přesnost, záři, smělost a sílu nejen v celkovém provedení, ale i v detailech. Právě tyto hranice charakteru hudby navádějí k výběru správného způsobu artikulace - *staccata*. Nesmíme ovšem zapomenout, že velmi ostré *staccato*, které je charakteristické spíše pro romantické hudebníky 20. století, mělo v epoše baroka mnohem užší použití.

Slavný badatel v oblasti barokní hudby *Erwin Bodky*[22] ve své práci «*Interpretace klavírní hudby Bacha*» prokázal, že se instrumentální *artikulace* v barokní hudbě v řadě případů částečně či úplně shodovala s její vokální *artikulací* té doby. Také *Isaya Braudo* ve své práci o *artikulaci* poukazoval na to, že právě pochopení motivů tvorby je "mnohem pevnější opora při práci, než upřesnění způsobu *artikulace*". Z toho vyplývá, že míru oddělení zvuků jeden od druhého nelze vyřešit předem, je zapotřebí ji pokaždé hledat podle sluchu a řídit se charakterem hudby a směrem pohybu melodie.

[20] Ondřej Šmíd,“Je stará hudba skutečně stará?“: http://www.musicologica.cz/studie/214-je-stara-hudba-skutecne-stara
[21] Ondřej Šmíd,“Je stará hudba skutečně stará?“: http://www.musicologica.cz/studie/214-je-stara-hudba-skutecne-stara
[22] Erwin Bodky (1896 – 1958) - americký cembalista a hudební vědec německého původu

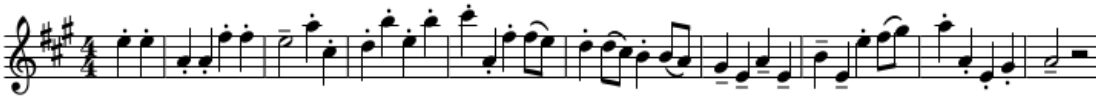


Obrázek č. 9: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 1-8

Téma *fugy* je jasné a pružné a začíná od slabé doby taktu. Abychom se dopracovali k čistému znění, je důležité dosáhnout zřetelného provedení úvodního motivu předtaktí, tzn. zřetelné, vnitřní a motivové artikulace.

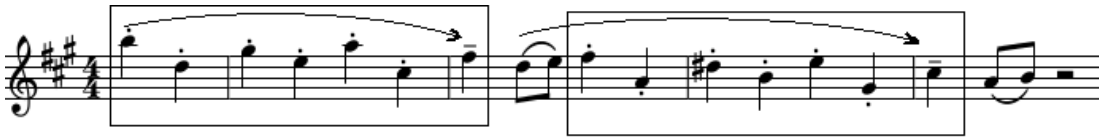
Hudební jazyk odpovědi tématu je mnohem jednodušší a reálnější a jeho základní funkcí je upevnění tóniny *fis moll*. Zde na osminových notách je možné použít *legato* pro zjemnění pohybu mezi zvuky akordu.

Provedení každého tématu má nejen dynamickou charakteristiku, ale i charakteristiku barvy tónu. Téma zní v těchto tóninách: v základní (*fis moll*), v molové dominantě (*cis moll*), v paralelní tónině (*A dur*), v subdominantní (*h moll*) a opět tónika. Například: provedení tématu v *A dur* zní světleji, hravěji a nadšeněji.



Obrázek č. 10: Notový příklad č. 9: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 19-28

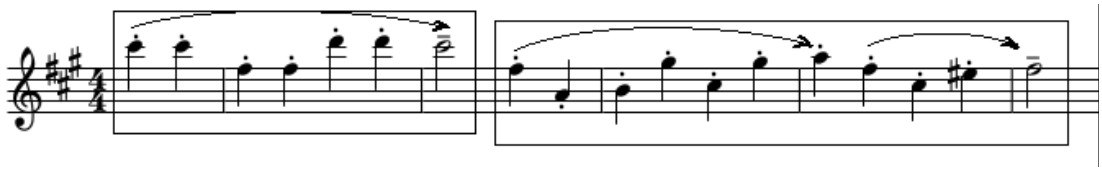
V taktech 22-23 je také radno použít *legato* a pozornost soustředit na pohyb po zvucích subdominantní *harmonie*. V taktech 24-26 je třeba použít protažený způsob artikulace *detaché*, bez akcentu na spodní hlas na tónu e^1.
Melodie se rozvíjí nepřerušovaně a postupně jak uvnitř provedení tématu, tak i při přechodech mezi nimi.



Obrázek č. 11: Notový příklad č. 10: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 35-39

Zvláště pak je to zřetelné u přechodných taktů 35-39, ve kterých se melodie rozvíjí do sekvence, jež se ladně "vlévá" do základního tématu. Je třeba si dát pozor, aby melodie nezněla jako trénování či etuda. Hudební frázi je nutné zaplňovat dýcháním, fantazií a tanečností. To znamená "neudeřit" každou čtvrtinu a neuspěchat melodii na drobných délkách.

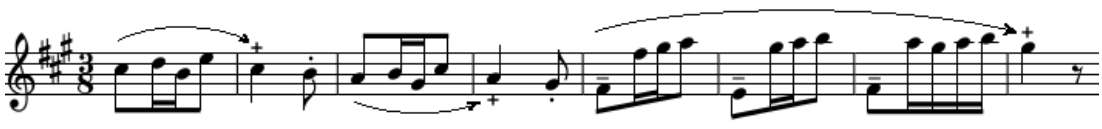
Charakter závěrečné části je ve srovnání s expozicí mnohem průbojnější a energičtější. Její dynamika postupně nabývá na síle a závěrečné provedení tématu o oktávu výše je kulminace celé *fugy*.



Obrázek č. 12: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 49-54

Artikulace je zřetelnější a aktivnější. Ve snaze zabránit ztrátě vysokých alikvotních tónů je třeba hlídat, aby nebyl zvuk "otevřený", ale "soustředěný".

Poslední část - *moderato*, je prostý třídobý tanec, který připomíná menuet a vytváří tak výrazný kontrast s předchozími částmi Fantazií. Od čeho je lepší začít při studiu této části? Zaprvé od menší exkurze do minulosti, do baroka. Menuet znamená ve francouzštině "malý, drobný krok". A právě tak - malými krůčky a pukrlaty se tančil tento tanec. Mezitím může pedagog pomoci studentovi srovnat a zanalyzovat hudbu z pohledu různých variant artikulace. Když budeme hrát přímě a "hrubě" bude složité uslyšet skutečný původní starý tanec.



Obrázek č. 13: Georg Philipp Telemann, Fantazie č. 10, Moderato, takty č. 1-8

Frázování melodie je založeno na širokém dýchání a spojení jednotlivých motivů a frází do jediné linie. Právě široké frázování nevylučuje dělení uvnitř frází,

avšak cézury mají vnitřnější charakter. Je třeba netlačit na trylky. Ve snaze dosáhnout ladnosti zvuku je třeba zaměřit se na následující:

1) výrazné a neakcentované znění trylku;

2) ladné, včasné a jemné přednesení zvuku po trylku.

Nehledě na zdánlivou nepřerušovanost pohybu rychlých not je melodická linka Fantazií provázaná síť, která se ve vědomí interpreta jakoby dělí na hudební fráze různých rozměrů. V těchto frázích je zřetelně zobrazen začátek, stoupání, kulminace i spád. Pouze na základě pochopení hodnot melodické linky a smyslu použití široké palety artikulace se interpretace stává smysluplnou.

Závěr

V roce 1737 *Johann Mattheson*[23] ve své práci "*Kern melodischer Wissenschaft*" ("*Zrno hudební vědy*") jmenuje čtyři hlavní vlastnosti melodie: lehkost, příjemnost, zřetelnost a tok. Zvláštní pozornost je třeba věnovat lehkosti, jelikož se nemá na mysli lehkost obsahu, ale lehkost pohybu. Společně s lehkostí vyniká také zřetelnost (přesnost) jako jeden z nejdůležitějších prvků melodie. Správné provedení vyžaduje "vyšší stupeň jasnosti při produkci tónů a výslovnosti slov".

Na závěr bych chtěl ještě jednou zdůraznit, že drobná řečová *artikulace* názorněji vykresluje melodii. Z drobných struktur se vytváří jedno velké téma, stejně jako se z písmen vytváří slabiky, ze slabik slova a ze slov věty. Při interpretaci skladby se není třeba bát častých změn způsobů *artikulace*. Pouze je lepší příliš je nezdůrazňovat a nedemonstrovat v průběhu hraní. Je to stejné jako s interpunkcí v řeči a v textu: používáme ji, vidíme, ovšem nevyslovujeme. Důležité je právě to, co z těchto písmen a slov bude vznikat.

Při psaní své diplomové práce jsem měl to štěstí interpretovat a citovat svého pedagoga *doc. Jurije Likina*, mohl jsem také ještě jednou nejen správně pochopit a nastudovat jeho názory a metodický systém, ale i prakticky vyzkoušet a zrealizovat mnohé z principů včetně principu *artikulace*. V průběhu práce jsem používal vynikající literaturu a metodiky jako například: „*Hudba baroka*“[24], „*Une simple flûte*“[25], „*Umění hře na hoboj*“[26], „*Oboe Art and Method*“[27], "*Music of the Baroque*"[28]. Obeznámil jsem se s názory *Heinze Holligera* a *Françoise Leleuxe*.

Doufám, že má práce pomůže studentům prvních ročníků, kteří byli přijati na akademii a kteří jsou ohromeni velkým množstvím informací, neočekávaným objevem svých mezer v hudebním vzdělání a v poznání tajemství interpretačního umění.

[23] Johann Mattheson (1681 – 1764) - německý skladatel, zpěvák, spisovatel, odborník na lexikografii, diplomat a hudební teoretik
[24] BĚLSKÝ, Vratislav. Hudba baroka. Brno: JAMU v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5
[25] DEBOST, Michel. Une simple flûte. Paříž: Édition Van de Velde, 1996. ISBN 285868 2429
[26] PUŠEČNIKOV, Ivan. Umění hře na hoboj. SPb, 2005
[27] SCHURING, Martin. Oboe Art and Method. New York: Oxford University Press, 2009. 224 s. ISBN 978-0-19-537457-5
[28] SCHULENBERG, David. Music of the Baroque. Oxford and New York: Oxford University. Press, 2001.ISBN 0-19-512233-X, ISBN 0-19-512232-1

Studentům třídy hoboje JAMU v Brně přeji, aby našli svou vlastní cestu pomocí analýzy a prostudování úspěchů svých předchůdců, a také aby nalezli logické zákonitosti a souvislosti třeba právě způsobem, který jsem použil i já ve svém pokusu vysvětlit spojitost fonetiky lidské řeči a artikulace hobojisty.

S přáním tvůrčích úspěchů

EVGENY LUBNIN

Použitá literatura

BARRET, Apollon Marie-Rose**.** *Complete Method for the Oboe.* London: Lafleur & Son, 1862.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka*. Brno: JAMU v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5

BRAUDO, Isaya. *Artikulace: O vyslovovani melodii*. L.: Hudba, 1961.

DEBOST, Michel. *Une simple flûte.* Paříž: Édition Van de Velde, 1996. ISBN 285868 2429

HOTTETERRE, Jacques. *Méthode pour la musette*. Paříž: J.B. Christophe Ballard, 1738, Public Domain.

KISLICYN, Nikolaj. *Výslovnost, artikulace, způsob artikulace-metamorfózy koncepce ve vědě a hudební praxi.* Věstník Čeljabinská státní univerzita. 2009.

LIKIN, Jurij, Metodická práce *Několik tajemství hry na hoboj nebo Systém přípravy nové skladby,* Brno, 2014

LIKIN, Jurij. *Estetika hobojového tonu.* Brno, 2013

MATTHENSON, Johann. *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg, C. Herold, 1737, ISBN 3598518188

PUŠEČNIKOV, Ivan. *Umění hře na hoboj*. SPb, 2005

SCHAEFERDIEK, Marc. *Foundations of Oboe Playing.* Warngau: Accolade Musikverlag, 2009. 96s. ISMN M-50135-550-1

SCHULENBERG, David. *Music of the Baroque.* Oxford and New York: Oxford University. Press, 2001.ISBN 0-19-512233-X, ISBN 0-19-512232-1

SCHURING, Martin. *Oboe Art and Method.* New York: Oxford University Press, 2009. 224 s. ISBN 978-0-19-537457-5

Použité internetové zdroje

HOLLIGER, Heinz. [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR6.1/holliger.html

LELEUX, Feancois. [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=leleux1999

ŠMÍD, Ondřej. „*Je stará hudba skutečně stará?*“ [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: http://www.musicologica.cz/studie/214-je-stara-hudba-skutecne-stara

Seznam ilustrací

Notový příklad č. 1: Cvičení na rytmus

Obrázek č. 1: Cvičení zpěvu č. 1

Obrázek č. 2: Cvičení zpěvu č. 2

Obrázek č. 3: Petr Iljič Čajkovskij, Symfonie č.6, 1.věta

Obrázek č. 4: G. Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 1-6, cvičení na tónu *fis*^{2}

Obrázek č. 5: G. Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 1-6

Obrázek č. 6: G. Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 6-9

Obrázek č. 7: G. Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 35-38

Obrázek č. 8: G. Telemann, Fantazie č. 10, A tempo giusto, takty č. 51-54

Obrázek č. 9: G. Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 1-8

Obrázek č. 10: G. Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 19-28

Obrázek č. 11: G. Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 35-39

Obrázek č. 12: G. Telemann, Fantazie č. 10, Presto, takty č. 49-54

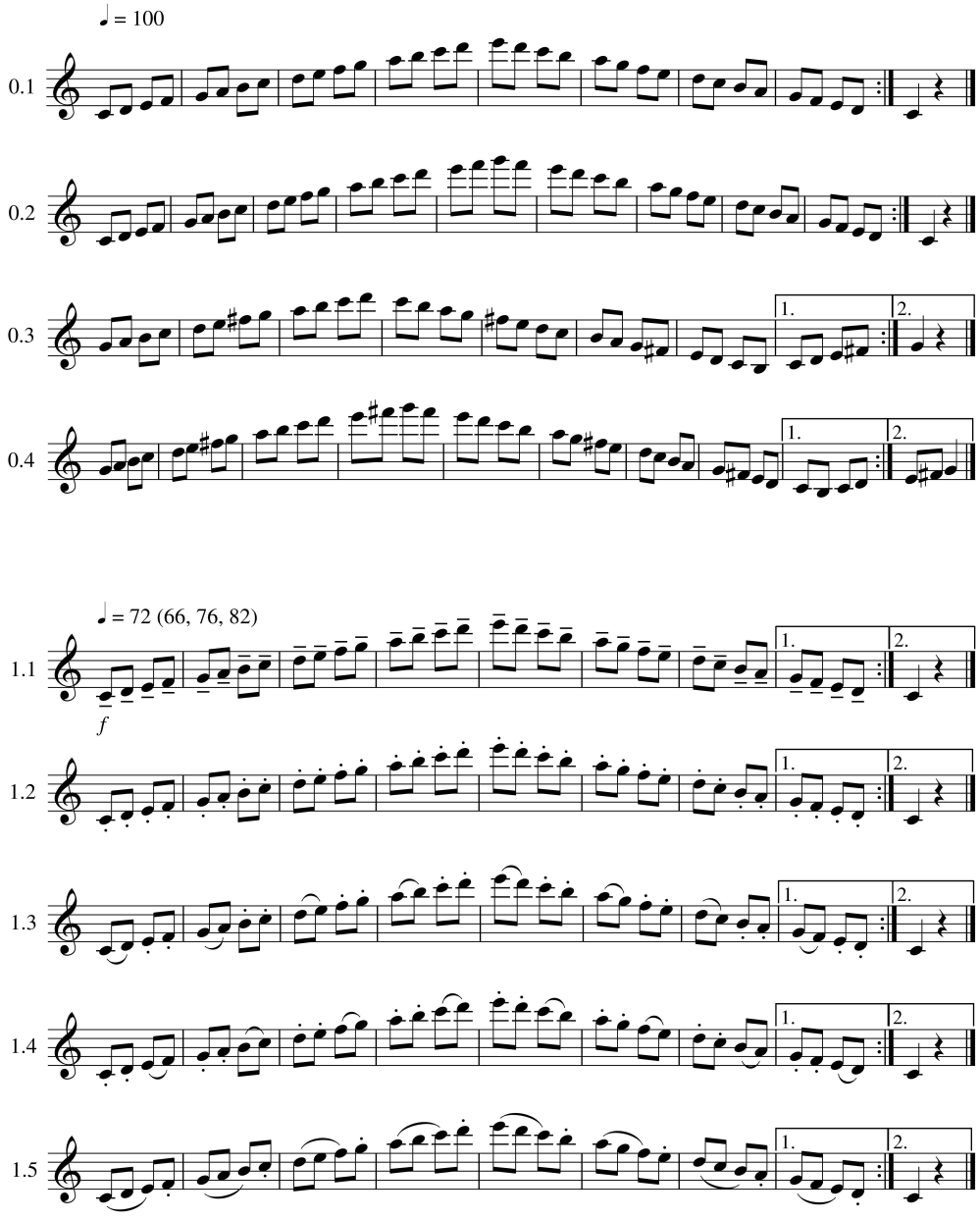
Obrázek č. 13: G. Telemann, Fantazie č. 10, Moderato, takty č. 1-8

Seznam příloh

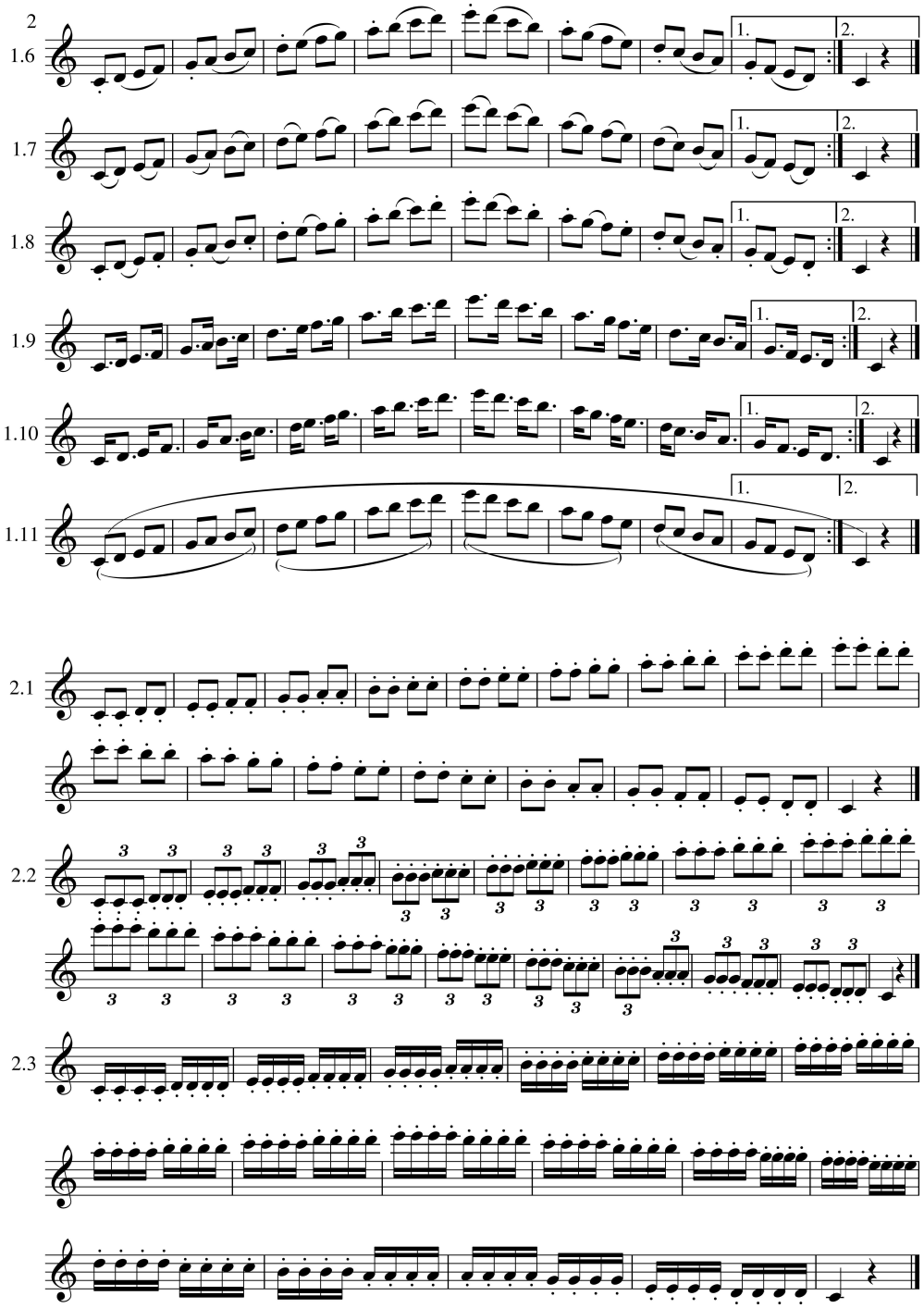
Příloha č. 1: Systém stupnicových cvičení doc. Jurije Likina, třída hoboje JAMU v Brně, 2015 (Notový zápis: Veronika Faglicová, studentka 2. ročníku bakalářského studia JAMU v Brně, 2015)

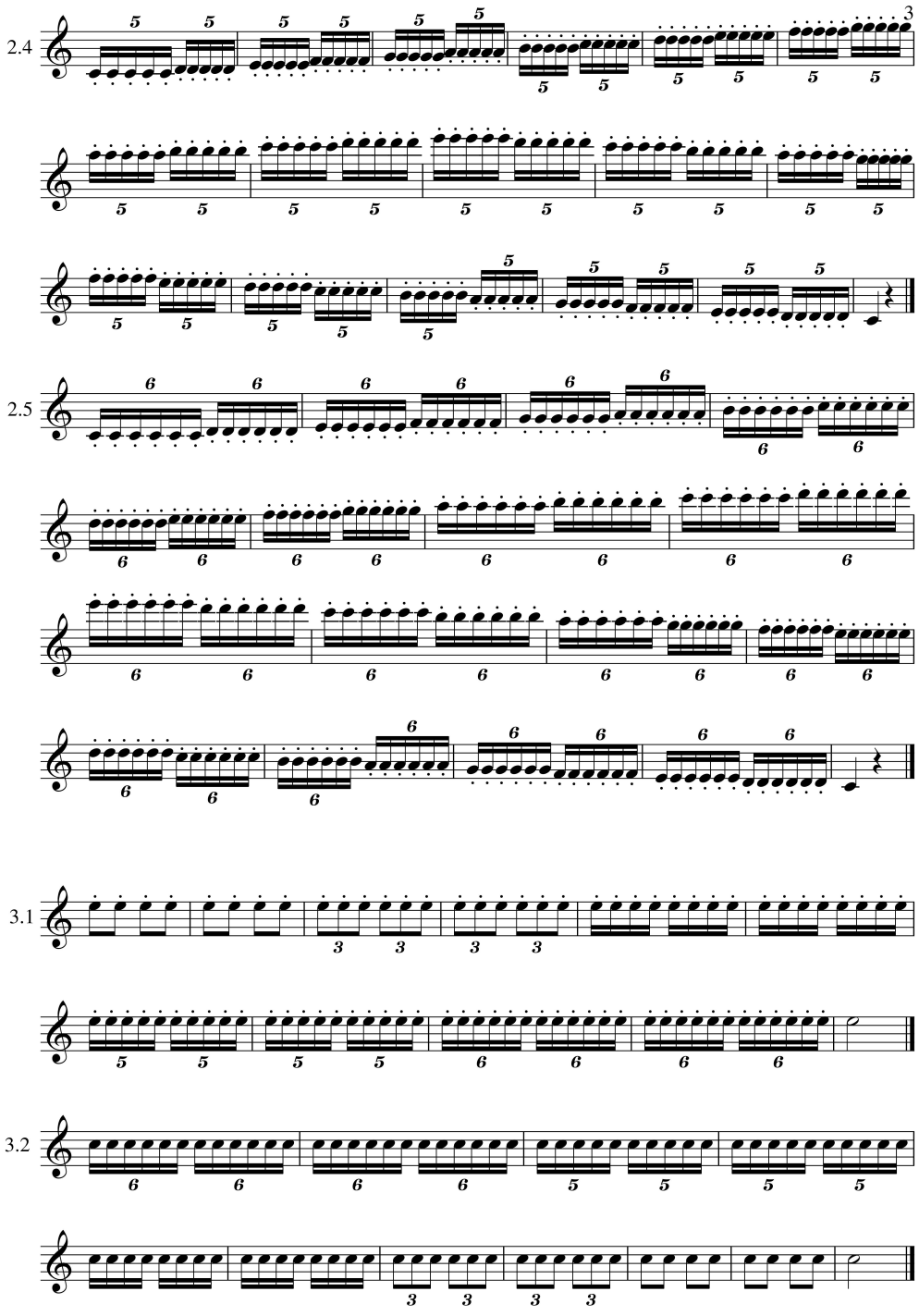
Přílohy

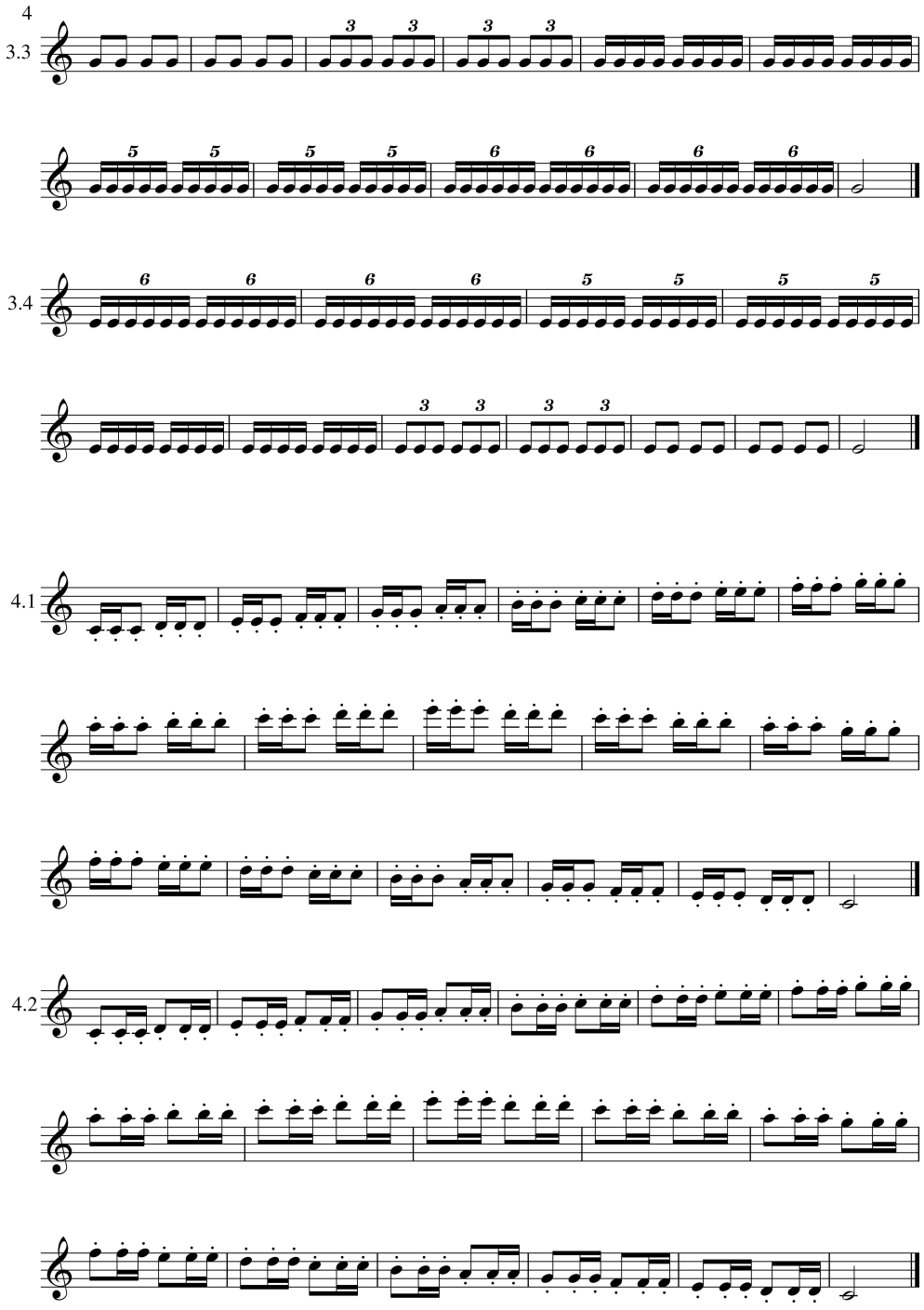
Systém stupnicových cvičení doc. Jurije Likina,
třída hoboje JAMU v Brně,
2015

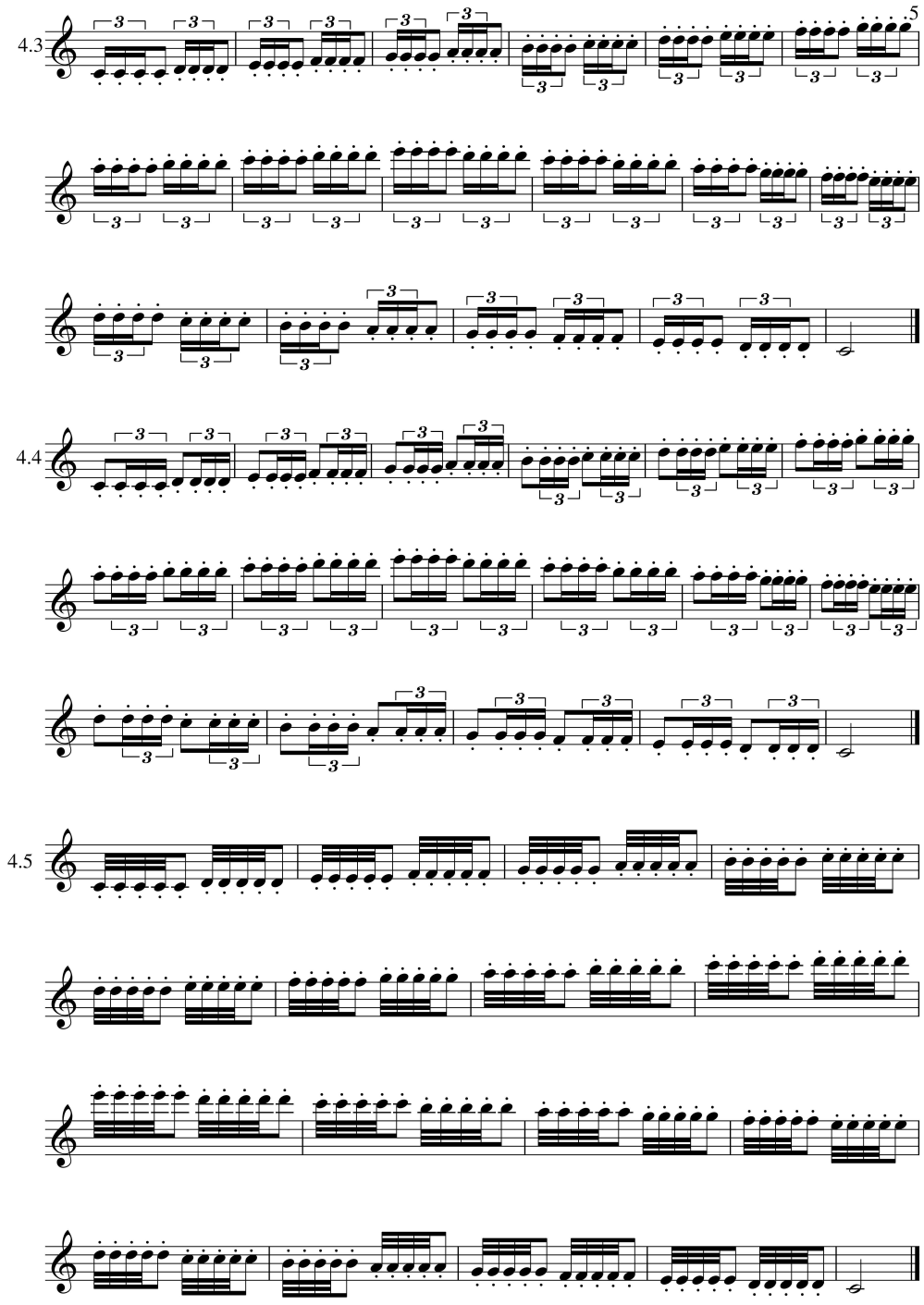


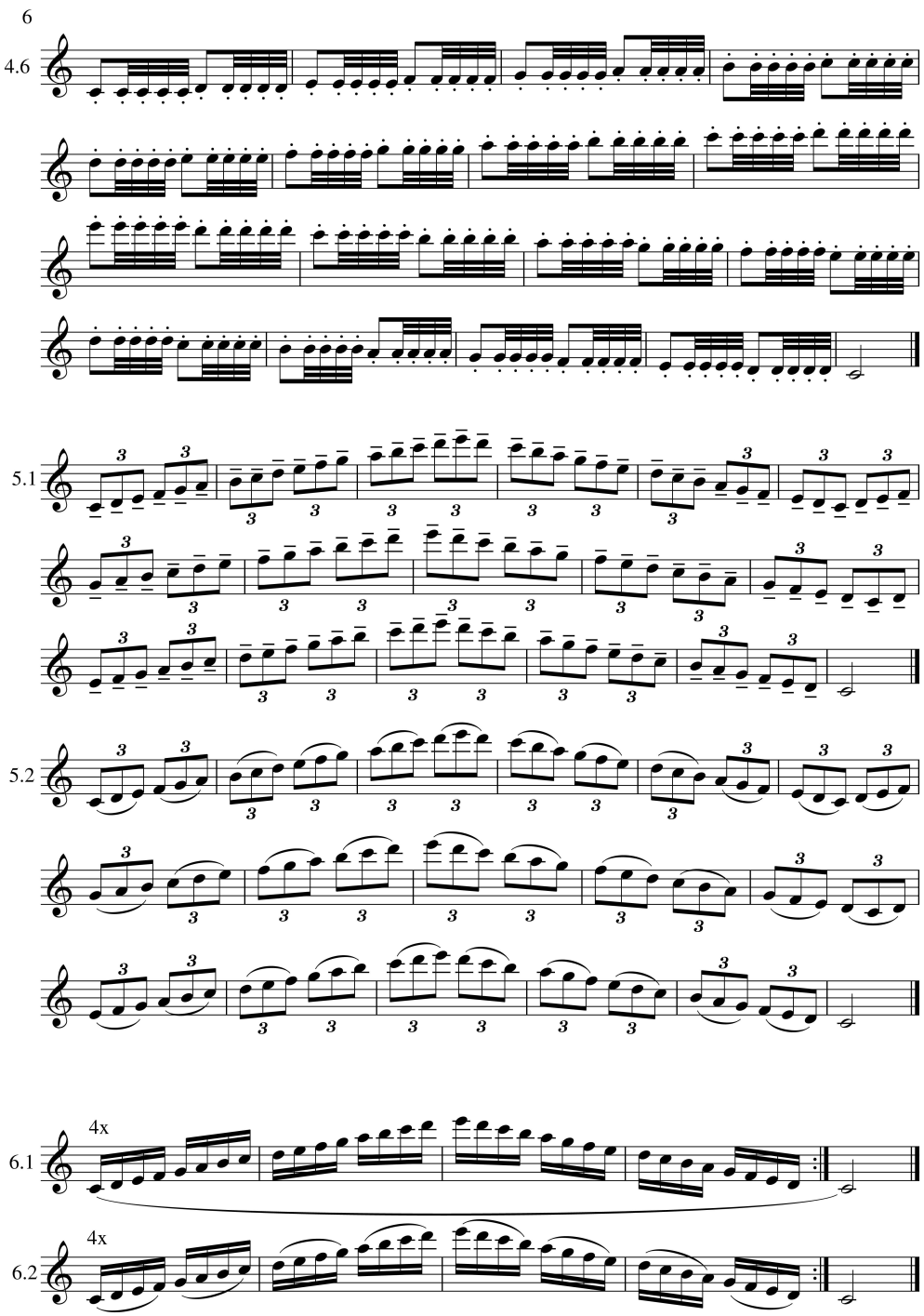
Notový zápis: Veronika Faglicová, studenka 2.ročníku bakalářského studia JAMU v Brně, 2015


2
1.6
1.7
1.8
1.9
1.10
1.11
2.1
2.2
2.3


2.4
2.5
3.1
3.2


4
3.3
3.4
4.1
4.2


4.3
5
4.4
4.5


6
4.6
5.1
5.2
4x
6.1
4x
6.2