

---

JOSEF CHUCHRO

Vibrato - významný výrazový prostředek hudebního projevu

---

Nejpřirozenějším hudebním nástrojem schopným kantilény je lidský hlas. A lidský hlas má své přirozené vibrato, ať je to hlas školený nebo neškolený. Mám-li na mysli krásný, úchvatný hlas, nemůže se mi nevybavit jméno Dietricha Fischera-Dieskausa, jednoho z největších světových pěvců. Vyslovím-li toto jméno, slyším nádherný, okouzlující tón. A má-li lidský hlas své přirozené vibrato, pak je na místě, že i instrumentalisté používají k zkrášení tónu vibrata.

Považujme tedy vibrato za jeden z elementů hudebního výrazu, a to dokonce za prvek velmi vlivný, a proto důležitý. Pablo Casals, velký vzor všech violoncellistů, tedy i vzor můj, srovnává funkci violoncellového vibrata rovněž s jeho úlohou ve vokálním umění a moduluje jeho charakter podle povahy hudební fráze. Odsuzuje ty hudebníky, kteří si myslí, že "hrát s citem" znamená co nejintenzivněji vibrovat na každém tónu. Praví, že "vibrato je prostředek k vyjádření citu - není to důkaz citovosti". Je tomu přesně tak.

Vibrato, podle mého soudu, je dokonce velmi individuálním a charakteristickým projevem. Těžko nalezneme dva jedince, kteří by měli identické vibrato a totožný způsob jeho použití. Řekl bych, že podle vibrata lze vystopovat lidskou povahu. Jiný charakter vibrata má povaha eruptivní, jiný opět naturel inklinující spíše k lyrice.

Jsem přesvědčen, že vibrato z estetického hlediska by mělo být přímo zrcadlem interpreta, ve kterém se bezprostředně

odráží přesně to, co se v daném okamžiku, např. na podiu, odehrává v hloubi duše hrajícího umělce. Mělo by odrážet každé sebemenší hnutí mysli, každý stupínek vzrušení či zklidnění. Mělo by být co nejpřirozenější, bezprostřední a mnohotvárné. Splňuje-li alespoň tyto aspekty, pak je funkční a může být jedním z nejvlivnějších tvůrčích výrazových prostředků, protože přímo souvisí s krásou tónu. Převážně tu hrají roli emoce v nejlepším slova smyslu, ale u dobrého interpreta by nikdy nemělo docházet k citovým "výlevům" s porušením hudebního vkusu. Při vší mnohotvárnosti by vibrato nemělo být úplně nekontrolované intelektem, aby se předešlo excesům. Rozhodujícími momenty pro správnou volbu druhu vibrata je styl skladby, hudební obsah, povaha fráze, nálada, dynamický odstín, rejstřík a vlastní vnitřní citové rozpoložení. To vše interpretovi napoví, zda má být vibrato rozechvělé, zrychlené či klidné, jinými slovy: jaká má být amplituda a intenzita vibrace. Naprosto odsuzují vibrato mechanické bez emočního obsahu nebo naopak vibrato křečovitě až hysterické. Oba tyto protipóly jsou jevem nezdravým.

Velmi silným elementem může být v příhodném okamžiku non vibrato. S tímto prostředkem by se však mělo velice šetřit jako s nejvzácnějším kořením. V žádném případě by se však non vibrato nemělo stát manýrou a jeho použití by mělo být velmi uvážlivé. Vzpomínám v této souvislosti na prof. Ladislava Černého, který měl pro tento výrazový prostředek neobyčejně citlivý instinkt a dovedl jej, hlavně ve hře komorní, použít s mimořádně silným účinkem.

Uvědomuji si, že vysoká kultura oduševnělého, vroucího zpěvu je jedním z hlavních výrazových prostředků posluchačů zvláště blízkých a přístupných. Jako pedagog se již dlouhá léta zabývám otázkou vibrata a zjišťuji, kolika chyb, nesprávností či prohřešků se žáci, studenti, ba i někteří interpreti dopouštějí. Mnozí z nich se například dostatečně nezabývají otázkou, zda mají vyrovnané vibrato ve vztahu jednoho prstu

k druhému. Někteří zapomínají vibrovat zejména 4. prstem, často i 1. prstem. Důvod? Málo se poslouchají a tuto chybu sami neodhalí. 2. a 3. prst bývá zpravidla v pořádku. Další eventuelní chyba: z instinktivních obav o intonaci přechásto nepoužívají vibrata před větší výměnou polohy (skokem); někdy, a to řidčeji, po výměně polohy. To znamená, že z čistě technických důvodů narušují vyrovnanost sledu tónů a tím vlastně porušují hudební frázi. Mluvím samozřejmě o kantiléně.

Problémy bývají také často při hře v tzv. klínové poloze, to je v místě, kde je krk zabudován do korpusu nástroje, zejména pak při použití tzv. široké polohy. Je třeba zabývat se těmito problémy v zájmu kvality vibrata.

Chyby se též vyskytují při přechodu z normální polohy do polohy palcové, kdy často dochází k úplnému přerušení vibrata. Pozornost by měla být věnována též použití vibrata při přímém nasazení palce. Problém zde vychází z anatomické stavby ruky. Zde bych doporučil určitý "grif", který může pomoci: Máme-li na delším tónu zavibrovat palcem, je dosti času na to, abychom přiložili k palci nebo i na palec 1. prst a vibrovali jím, při čemž nám slouží palec vlastně jako jakási podložka, která chvění přenáší na strunu. Na dlouhém tónu se přímého nasazení palce raději vyhneme i za cenu další nutné výměny polohy (začátek III. věty koncertu C-dur J. Haydna). Vibrato 4. prstem v palcové poloze je také velmi obtížné zejména pro jedince, kteří mají malíček krátký nebo mimořádně slabý. Zde též hledáme řešení změnou aplikatury.

Při hře kantilény se pokud možno vyhýbáme používání prázdných strun. Zejména nebezpečný je ostřejší tón prázdné struny A. Nicméně však lze rovný tón prázdné struny vibratem obohatit, zavibrujeme-li stejný tón na jiné struně nebo tón o oktávu vyšší nebo o oktávu nižší nebo, je-li to z důvodů prstokladu vhodné, může pomoci i kvinta či kvarta jako další z řady alikvotních tónů.

Rovněž při hře dvojhmatů a umělých flažoletů, jakož i při hře akordické se snažíme krásně a co nejuvolněji vibrovat.

Obraťme nyní svou pozornost k hře pizzicato. Používáme zpravidla vehementnějšího a objemnějšího druhu vibrata, které nám i prodlužuje dozvuk. Jak krásně znějí pizzicata na violoncelle, které má delší struny než housle a tudíž také delší zvuk. Ten nám také houslisté závidí. Jak krásný a bohatý je zvuk pizzicat ve hře akordické! Důležitým předpokladem pro kvalitní znění pizzicata je kromě vibrování i intenzivní přitisknutí prstů levé ruky na strunu. Vzpomínám si při této příležitosti na kuriozitu ze své praxe. Při studiu Janáčkovy Pohádky jsem stále nebyl spokojen s kvalitou zvuku a s nedostatečnou mírou vibrata v mimořádně širokém rozpětí prstů levé ruky, které vyžaduje první, velice obtížný akord. Tak dlouho jsem experimentoval, až jsem přišel na řešení. Je to malý trik. Akord Des, ces, as hraji ze zvukových důvodů tak, že tón Des zahraji přitisknutím brady na strunu a další tóny mohou pak bez napětí hrát jednoduše 1. a 3. prstem a zcela pohodlně je zavibrovat. Řada věcí se dá vyřešit, musí se jen přemýšlet, zkoušet a pak cvičit. Nebo vzpomeňme na řešení kolegy Pavlase v Pauerově Rapsodii pro sólové violoncello, jehož originelní nápad zahrát zuby téměř nehratelná pizzicata levou rukou převzal nadšený autor do té míry, že jej nejen autorizoval v zápisu, ale i v nadpisu, připsáním Rapsodie "se zubem".

Vraťme se však opět ke hře arco. Jako výrazového prostředku lze někdy použít tónu rovně nasazeného (non vibrato), až později ve svém průběhu rozvibrovaného. Aplikuje-li interpret tento způsob záměrně k oživení výrazu, pak je vše v pořádku. Sám tohoto prostředku občas vědomě používám. Dochází-li však k stereotypnímu používání, což bych popsal asi takto: položení prstu - rovný tón - rozvibrovaní - zastavení vibrata a příprava k položení dalšího prstu - položení další-

ho prstu - rovný tón - rozvibrování - zastavení vibrata a příprava k položení opět dalšího prstu v melodiokém sledu tónů kantilény, a tento způsob se stále donekonečna opakuje, stává se nechutnou manýrou, přičící se dobrému a inteligentnímu hudebnímu vkusu, a je tedy zcela nepřijatelný. Tento návyk, který jsem se snažil právě popsat, je bohužel tak častým jevem, že zmínit se o něm považují za nevyhnutelné. Jak odstranit tento vážný neduh? Jde o kardinální otázku metodické povahy, a proto mi buďž prominuto, že se vrátím až k počátkům studia hry. Při počátečních přístupech ke hře na nástroji hraje žák bez vibrata, obzvláště je-li to dítě. Jsou pro to dobré důvody. Nejprve jde o posazení ruky do základních poloh, o správný nátisk prstů a o čisté intonování tónů. Probíráme různá cvičení a brzy nacvičujeme stupnice v jedné, později ve dvou oktávách. Později začínáme s průpravou a nácvičením hry rozložených akordů. Neměli bychom zapomínat na používání různých cvičení, etud či zpěvných písní k pěstování kantilény. Přimějeme žáka, aby si při hře v duchu zpíval. To kantiléně nesporně prospívá. A nejen kantiléně. Prozatím cvičí žák stále ještě bez vibrata. Občas něco předehráme sami, ale sami vibrata použijeme, "vždyť jsme profesionálové". Pečlivě pak hlídáme okamžik, kdy žák sám, ať již z důvodů kopírování učitele nebo ještě lépe z vlastní hudební potřeby spontánně vibrata "okusí". Nepovím vám, v kterém věku se tento okamžik dostaví, ani po jak dlouhé době studia hry. To je přísně individuální záležitost, jež je ovlivněna mnohými okolnostmi, ale určitě též vnitřním hudebně-emotivním nábojem jedince. Pak vyslovíme lehký údiv: "Tak ty bys už chtěl hrát také s vibratem? Tak se na to podíváme!" Vysvětlíme princip a ukážeme správný, uvolněný postup. Vibrato pak zkoušíme. Ne příliš a nikoliv nápadně. Dáváme hrát kratší kantilény. Opatrně hlídáme kvalitu vibrata. Pozorujeme hlavně 4. a 1. prst. Dáme občas hrát jednotlivé pomalé sledy tónů pizzicatem a spolu s žákem sledujeme, jak pěkně nám to zní. Musím se přiznat, že se na tyto okamžiky sám těším. Kvalitu vibrata nenásilně

vyrovnáváme spíše jako estetické oživení tónu a nenutíme žáka k vibratu intenzívnímu. Mohli bychom způsobit více škody než užitku.

Velmi citlivě přistoupíme k nácvičku tzv. kontinuálního vibrata. Není to otázka jedné lekce, je to proces dlouhodobý. Kontinuální vibrato je speciální druh vibrata, při němž by nemělo docházet k porušování kontinuity vibrace ruky při kladení jednotlivých prstů na struny či jejich zvedání, ani při přípravě přechodů z polohy do polohy. Kontinuální vibrato při hře na violoncelle vychází z ruky volně a měkce odpérované do paže, přičemž váha svalstva v předloktí působí jako jakýsi setrvačnick. Rovněž prsty by měly být volné a pružně pérující. Kontrola zvukové kvality má tři principy: akustický vjem, vizuální kontrola pohybu a vlastní svalový pocit ruky. Tento druh vibrata je úkon velmi obtížný, vyžaduje dokonalou souhru svalstva, ale pro zvládnutí kantilénových frází je velice důležitý pro celý život. Proto se zde nesmíme dopustit žádné chyby. Z psychologických důvodů před žákem o obtížnosti zásadně nehovoříme. V dobách mého mládí a mých začátků jsme zásadně nesměli hrát stupnice a akordy s vibratem ve snaze po co nejčistší intonaci. Vždy pouze a jedině non vibrato. Podle mého soudu nebyl tento jednostranný přístup zcela správný. Vždyť hudba je v podstatě vytvářena ze sledů částí stupnic a akordů v různých obměnách a kombinacích - a měli bychom se později vše znovu učit intonovat s použitím vibrata? To, co se naučíme hrát čistě bez vibrata, nemusíme umět zahrát čistě s vibratem. Je v tom podstatný rozdíl. Proto jsem při výuce vždy trval na tom, aby stupnice a akordy jako materie technicko-virtuózní povahy byly žákem nacvičovány: a) non vibrato v celé tempové paletě až k nejrychlejšímu tempu a b) též v pomalejších tempech s oživením kontinuálním vibratem jako útvary melodické čili útvary s hudebním podtextem, nikoliv jen jako mechanická a bezduchá prstová cvičení. Velmi dobře se při nácvičku kontinuálního vibrata osvědčuje též improviz-

vané preludování při co největším uvolnění prstů, ruky, zápěstí, předloktí a paže až do ramene. Mohu s uspokojením říci, že se tato metoda u mých žáků osvědčila a přinesla jim prospěch. Já sám používám preludování s vibratem na začátku každodenního rozehrávání se nejen pro uvolnění vibrata, ale i pro uvolnění prstů levé ruky a celé paže. Tento způsob vřele doporučuji. V této pasáži jsem se o kontinuálním vibratu zmínil poněkud šířeji a prosím, abych nebyl špatně pochopen. Nejde mi o samospasitelnost užívání tohoto způsobu, jsem však přesvědčen, že dobrý violoncellista by ho měl samozřejmě ovládat.

Ještě bych se chtěl zmínit o jedné skutečnosti, kterou považuji za důležitou. Měli bychom si být vědomi toho, že v zájmu krásy a mnohotvárnosti tónu je třeba, abychom vibrovali poněkud jiným způsobem na basových strunách, kde rychlé a drobné záchvěvy by byly nevhodné, případně ve větším prostoru téměř neslyšitelné. Bas totiž potřebuje širokou amplitudu. Naopak ve vyšších a vysokých polohách je nutno užít užší, drobnější amplitudy a samozřejmě rychlejší vibrace.

Rozsah této mé práce nemůže pochopitelně postihnout vyčerpávajícím způsobem všechny drobné nuance, které by měl mít dobrý violoncellista ve svém výrazovém arzenálu. Důležité však je, aby všech výrazových prostředků používal vždy spontánně, přirozeně, avšak s maximálním vkusem. Dobré české přísloví praví: "Všeho s mírou". To platí i o vibratu.

Dovolte, abych své úvahy skončil slovy Pablo Casalse: "Co hledáme, je hudební pravda, a ta může být odkryta jenom tehdy, přibližuje-li se k ní hudebník poctivě a činí-li stále pokusy."