

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



Eglė Juciūtė

**XVIII–XXI a. FLEITOS *VIBRATO*:
KONTEKSTAI IR INTERPRETACIJOS**

**THE FLUTE *VIBRATO*
IN THE 18TH TO THE 21ST CENTURY:
CONTEXTS AND INTERPRETATIONS**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka
Summary of the artistic research paper

Muzika / Music (W300)

Vilnius, 2017

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Eglė Juciūtė

**XVIII–XXI a. FLEITOS *VIBRATO*:
KONTEKSTAI IR INTERPRETACIJOS**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (W300)

Vilnius, 2017

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2013–2017 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamojo darbo vadovas:

doc. dr. **Laima Budzinauskienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties taryboje.

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkas:

prof. **Algirdas Budrys** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, klarnetas)

Nariai:

prof. dr. **Rytis Ambrazevičius** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

prof. **Juozas Rimas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, obojus)

prof. **Vilnis Strautinš** (Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademija, muzika W300, fleita)

prof. dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Recenzentas:

doc. dr. **Kamilė Rupeikaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties tarybos posėdyje, kuris įvyks 2017 m. birželio 22 d. 10.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Tiriamojo darbo santrauka išsiuntinėta 2017 m. gegužės 22 d.

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Įtaigi interpretacija ir šiuolaikiškas muzikos atlikimas, saviraiška ir sėkminga komunikacija su klausytoju visada buvo vieni pagrindinių atlikėjų tikslų. Įvairios interpretacijos ir jų nagrinėjimai praturtina naujomis idėjomis ir suteikia žinių. Fleitininkų pasirodymuose dažnai pasigendame suplanuoto, apmąstyto *vibrato*; kartais jis būna nepamatuotas, neatitinkantis stilstikos, jaučiama įtampa ir susikaustymas. Atlikėjai nepakankamai dėmesio skiria tam, kad oru paremtas garsas būtų lygus. Neretai pradedantys atlikėjai naudoja daug nekontroliuojamo *vibrato*. Vibruojančio garso tapatinimas su gražiu garsu kykla dėl savotiškų ugdymo spragų. Iš nuoseklių tyrimų yra žinoma ir keletas istorinių *vibrato* atlikimo technikų, kurios XX–XXI a. atlikėjų paprastai nenaudojamos.

Skersinė fleita yra unikali tuo, kad grojant ja atlikėjas turi pats formuoti oro srovės plotį ir kryptį: nėra pūstuko, kuriuo būtų valdomas oras. Lūpomis suformuojama pozicija kontroliuoja oro srovės parametrus – kryptį ir plotį, kurie kartu su oro greičiu lemia garso tembrą ir kokybę. Neatsiejamas fleitos garso komponentas, nuo kurio priklauso garso kokybė, yra *vibrato*.

Kartu su garso spalva, įvairiais dinaminiais niuansais ir *vibrato* nesudėtinga sukurti įvairias nuotaikas. Vibravimo dažnis ir amplitudė padeda atlikėjui siekti išraiškingesnio atlikimo. *Vibrato* stipriai išplečia fleitininko tembrines galimybes – nuo lygaus, matinio, bespalvio iki žėrinčio, skambaus garso. Reikėtų nepamiršti, kad *vibrato* neturėtų būti tapatinamas su sodriu, skambiu garso išgavimu: atlikėjas turi pasiekti įtaigų, dainingą tembrą lygiu, nevibruojančiu garsu. Deja, kartais naudojant *vibrato* maskuojamas silpnas garsas ar intonaciniai netikslumai.

Vibrato – tai sąmoningai virpinamas oras, sukeltantis ekspresyvių garso bangavimą, savitiška atlikimo maniera, kai atlikėjas truputį pakeičia garso tembrą, intensyvumą ir dėl to atlikimas tampa išraiškingesnis. *Vibrato* ir jo pirmtakai, kurie buvo išgaunami įvairiai judinant instrumentą, taip pat pirštų, lūpų ar smakro judesiais, aprašyti istoriniuose XVII a. traktatuose. *Vibrato* buvo labai įvairiai užrašomas ir žymimas natose, ir tai daugiausia priklausė nuo vyravusių atlikimo tradicijų. Atliekant klasicizmo epochos kūrinius, rekomenduota saikingai naudoti *vibrato*, o romantinėje muzikoje *vibrato* buvo itin dažnas, juo siekta išraiškingsumo, platesnių tembrinių galimybių. Šiuolaikinėje muzikoje *vibrato* išgavimo būdų spektras plečiasi, įvairios technikos ir *non vibrato* kontrastuoja su nesibaigiančiu, nuolatiniu romantiniu *vibrato*. XX–XXI a. pradžios lietuvių kompozitorių kūryba fleitai nėra gausi, daugiausia tai – smulkių žanrų kūriniai, kuriuose skirtingai išvelgiamas ir *vibrato* aspektas. Vieni autoriai pageidauja tiksliai įgyvendinti jų nurodymus (Jurgis Juozapaitis, Andrius Maslekovas), kiti palieka laisvę atlikėjui ir pasikliauja jo kompetencija (Antanas Kučinskas, Zita Bružaitė, Andrius Šiurys).

Temos aktualumas ir naujumas sietinas su nepakankamai ištirta darbo tematika, informacijos, literatūros stygiumi ir dideliais *vibrato* aspekto kontrastais fleitininkų interpretacijose.

Tiriamąjį darbo **objektas** – *vibrato*, istorinės jo atlikimo technikos, žymėjimo natose problematika, *vibrato* reikšmė lietuvių kompozitorių kūryboje.

Tyrimo **tikslas** – apibrėžti fleitos *vibrato* technines ir menines galimybes, aptarti šios technikos naudojimo istoriją ir ypatumus, apžvelgti *vibrato* vaidmenį muzikos kūrimo ir atlikimo procese bei lietuvių kompozitorių kūryboje.

Tiksliui įvykdyti buvo iškelti šie **uždaviniai**:

- apžvelgti įvairią literatūrą, susijusią su *vibrato* istorinėmis technikomis, akustika ir kvėpavimu;
- išskirti ir apibrėžti ryškiausius *vibrato* atlikimo būdus, nustatyti *vibrato* žymėjimo natose poreikį iš atlikėjų ir kompozitorių perspektyvų;
- atliekant akustinį garsų tyrimą, atskleisti grojimo įvairiuose registruose ir skirtingų *vibrato* išgavimo technikų įtaką garso stipriui ir intonacijai;
- atskleisti autoriaus ir atlikėjo dialogo svarbą kūrimo ir atlikimo procese;
- apžvelgti lietuvių kompozitorių kūrinius fleitai ir *vibrato* juose;
- užrašymo ir atlikimo aspektais išanalizuoti *vibrato* Jurgio Juozapaičio, Antano Kučinsko ir Andriaus Maslekovo kūriniuose fleitai solo;
- pateikti *vibrato* žymėjimo rekomendacijas Jurgio Juozapaičio kūriniui fleitai solo „Afroditė“ (1978) („Afroditė. Penkios metamorfozės“).

Tyrimui atlikti buvo taikomi analitiniai, istoriniai, lyginamosios analizės **metodai**.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Rengiant tiriamojo darbo teorinę dalį buvo remiamasi **moksliniais darbais** apie muzikos atlikimą: G. R. Wilcocks 2006; J. Armstrong 2005; W. Montgomery 1978; **vadovėliais**: M. Debost 2002; M. J. Hotteterre 1983; M. Moyses 1973; Ch. Potter 2010; E. Putnik 1970; N. Toff 2012; J. J. Quantz 2001. Siekiant pagrįsti kvėpavimo, akustikos svarbą buvo remtasi šia **literatūra**: D. Vaigauskaitė 2005; E. Taleikis 1998; A. Budrys 1980; S. Gazarianas 1988; D. Hall 1991; T. D. Rossing, F. R. Moore, A. P. Wheeler 2002. Apžvelgiant žymėjimą natose buvo remtasi šiomis **kūrinių fleitai publikacijomis**: *Lietuvių kompozitorių kūriniai obojui solo* 1997; *Solitude* 2007; „Cassandra’s dream song“ 1975; „Dreisam-Nore“ 1975; *Suite à deux flûtes No. 2* 1717; *Concerto „La notte“* 1729.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas bei priedai.

Pirmajame skyriuje analizuojami istoriniai *vibrato* atlikimo faktai, svarbiausių fleitos mokyklų apžvalga ir žymiausių pedagogų nuomonės apie *vibrato* naudojimą ir mokymą. Aprašomos istorinės *vibrato* technikos, kalbama apie atlikimo problemas, susijusias su per dideliu ar nepakankamu vibravimu, *vibrato* žymėjimu natose. Aptariamos ir paaiškinamos XVIII–XIX a. dažniausiai

minimos šešios *vibrato* technikos rūšys: fleitos purtymas (angl. *shaking the flute*), prancūziška *flattement* technika, krūtininis *vibrato* (angl. *chest vibrato*), *martellement / schwebungen* (vok. plakimas), lankstus virpesys (pranc. *tremblement flexible*) ir smakro *vibrato* (angl. *jaw vibrato*). Taip pat analizuojamas *vibrato* žymėjimas natose.

Antrajame skyriuje aptariami kvėpavimo ir akustikos ypatumai, pateikiami autorės vykdyto fleitos garsų akustinio tyrimo rezultatai. Aiškinamos techninės *vibrato* naudojimo problemos ir jų sprendimo būdai, tiriama *vibrato* įtaka meninei raiškai ir interpretacijai. Analizuojamas patalpų akustikos, unikalių instrumento savybių ir *vibrato* poveikis tembrui. Šiame skyriuje buvo siekiama susieti interpretacinius ir techninius *vibrato* atlikimo aspektus.

Trečiajame skyriuje apžvelgiamos *vibrato* tradicijos, susiformavusios lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo. *Vibrato* aspektu analizuojami skirtingų laikotarpių kompozitorių kūriniai fleitai: Jurgio Juozapaičio „Afroditė“ (1978) ir „Segles“ (1995), Antano Kučinsko „Užburtoji fleita“ (1995) ir Andriaus Maslekovo „Incantation of a freezing haze“ (2013). Pastarojo skyriaus paskutiniame poskyryje pateikiamos *vibrato* rekomendacijos Jurgio Juozapaičio kūriniui fleitai solo „Afroditė“.

Darbas papildytas aštuoniais **priedais**, tiesiogiai susijusiais su šiame darbe iškeltais tikslais.

1. FLEITOS VIBRATO: XVIII–XXI A. ISTORINIS KONTEKSTAS

Vibrato yra muzikinis efektas, kurio pagrindas – reguliaraus, pulsuojančio garso aukščio svyravimas, atliekamas siekiant gyvesnio skambesio, intensyvesnės dinamikos, išraiškingesnės muzikos. Fleitininkai įvairiai aprašo *vibrato* atlikime dalyvaujančius raumenis, jo išgavimo ypatybes ir interpretacinius aspektus. Vibravimo greitis ir amplitudė plečia atlikimo išraiškos galimybes, tačiau nuolatinis, vienodas *vibrato* pasirodymo metu tampa erzinančiu, įkyriu elementu. *Vibrato* pokyčiai turi įtakos frazuotei, kūrinio nuotakai, leidžia atlikėjui geriau suvokti skirtingus kompozitorių sumanymus.

1.1. *Vibrato* – termino ir atlikimo būdo – genezė

Vibrato dažniausiai skirstomas pagal garso aukščio svyravimo plotį (*vibrato* „apimtį“) ir jo svyravimo greitį (*vibrato* „dažnį“). Apibendrinant visus *vibrato* apibūdinimus galima teigti, kad *vibrato* yra tarsi ekspresyvumo sinonimas, tačiau natūralus garso skambesio virpesys dar neturėtų būti vadinamas *vibrato*. *Vibrato* – sąmoningai virpinamas oras, sukeliantis ekspresyvų garso bangavimą, savotiška atlikimo maniera, kai atlikėjas nedaug pakeičia garso

tembrą ir intensyvumą, o atlikimas tampa išraiškingesnis. Vibravimo dažnis ir intensyvumas priklauso nuo atliekamos muzikos nuotaikos. Apie *vibrato* buvo kalbama nuo pat XVII a.: traktatuose *vibrato* technika buvo minima kaip *tremolo* ar *flattement*, tačiau dėl įvairuojančios išgavimo būdų terminologijos ne visada aprašoma tiksliai, daugelyje istorinių darbų neaptariama išsamiai. *Flattement* technika dažnai buvo siejama su *crescendo*. Mediniams pučiamiesiems atliekant *crescendo* garso intonacija dažnai aukštėja, taigi *flattement* puikiai kompensuoja šį netikslumą.

1.2. XVIII–XIX a. *vibrato* atlikimas ir naudojimas

Nancy Toff duomenimis, terminas *vibrato* kaip „virpantis oras“ minimas jau 1528 m. Martino Agricolas (1486–1556) veikale *Musica instrumentalis deudsch* („Vokiečių instrumentinė muzika“, Toff 2012: 109). Prancūzų grojimo technika XVIII a. pradžioje darė didelę įtaką vokiečių ir anglų fleitininkų atlikimo tradicijoms. XVIII a. pradžia žymi fleitos solinio repertuaro suklestėjimą ir pirmąjį traktatą apie barokinę fleitą. Jacques’as-Martinas Hotteterre’as (1674–1763) savo veikale *Principles of the flute, recorder and oboe* („Grojimo fleita, išilginė fleita ir obojumi pagrindai“), pirmąsyk išleistame 1707 m. (Hotteterre 1983), aptaria pirštų *vibrato*, vadinamą *flattement*, kaip įprastą ir naudojamą techniką. Ši veikalą galima vadinti vadovėliu, jame pirmą kartą minima fleita. Pirmasis fleitai skirtas traktatas yra Hotteterre’o *L’Art de préluder sur la flûte traversière* („Skersinės fleitos preliudijų menas“), išleistas 1719 m. Paryžiuje. Šis traktatas buvo puikiai žinomas Vokietijoje ir Anglijoje. XVIII–XIX a. veikaluose, skirtuose grojimui fleita, dažniausiai minimos šešios *vibrato* technikos rūšys: *flattement* technika, krūtininis *vibrato* (angl. *chest vibrato*), fleitos purtymas (angl. *shaking the flute*), *martellement* (pranc. barbenimas, taukšėjimas) / *schwebungen* (vok. plakimas), lankstus virpesys (pranc. *tremblement flexible*) ir smakro *vibrato* (angl. *jaw vibrato*). Fleitos purtymo ir smakro *vibrato* technikos – instrumento judinimas rankomis ar oro srovės krypties keitimas žandikauliu – būdavo naudojamos abi kartu arba kaip kitų *vibrato* technikų pakaitalas. Pirštais išgaunamas *vibrato* – *flattement* technika ir *martellement* / *schwebungen*. Krūtininis *vibrato* atliekamas keičiant oro srovės greitį, o likusių trijų rūšių *vibrato* išgaunamas oro srovės ir pūstuko skylutės atžvilgiu lūpomis keičiant oro srauto kryptį ir plotį. Aptariamuose traktatuose *vibrato* dažniausiai buvo siejamas su lėto tempo muzikos atlikimu ir priskiriamas prie pagrindinių pagražinimų.

1.3. XX–XXI a. pradžios fleitos *vibrato* technikų apžvalga

Nors *vibrato* buvo rekomenduojamas jau Agricolas laikais, iki šiol jis priklauso nuo atlikėjo individualaus skonio ir to, kaip šis supranta kompozitoriaus sumanymus. Dažniausiai fleitininkai yra pagrindiniai šios priemonės šalininkai,

ir tai sietina su prancūziško atlikimo tradicijomis. Laisvesnis *vibrato* atlikimo stilius suklestėjo XIX a. antrojoje pusėje Prancūzijoje, kai Paulis Taffanelis (1844–1908), tuometinis Paryžiaus konservatorijos profesorius, buvo bene įtakingiausias dėstytojas ir fleitininkas visoje Vakarų Europoje. Jo kaip solisto pasirodymai darė didelę įtaką atlikėjams, grojusiems mediniais pučiamaisiais instrumentais, ir kėlė bendrą profesionalaus atlikimo lygį. Yra prielaidų, kad *vibrato*, kaip ir artikuliacija, priklauso nuo gimtosios atlikėjo kalbos: kuo daugiau balsių vartojama, tuo gilesnis atlikėjo *vibrato*, o priebalsių gausa kalboje lemia aiškesnę artikuliaciją, raiškesnę tartį. Naudojant *vibrato* išgavimo techniką, pasiekiami skirtingo greičio virpesiai. Pavyzdžiui, diafragmos *vibrato* nėra toks greitas kaip gerklė išgaunamas *vibrato*, kadangi stambesni pilvo raumenys juda lėčiau negu smulkūs gerklės raumenys. Interpretatoriai randa savitų subtilybių – ne vien padedančių atskleisti kompozitoriaus užmojus, bet ir sukuriančių naujas prasmes, išvalgas. Tam labai praverčia profesionalus garso valdymas, *vibrato* reikšmės suvokimas ir prasmingo atlikimo siekis.

1.4. *Vibrato* žymėjimo natose problematika

XVII–XVIII a. kūriniuose fleitai *vibrato* retai tenurodomas: specifinių nuorodų natose randama mažai, nebent kūriniuose mokiniams. Dažniausiai *vibrato* žymėdavo vingiuota linija (pavyzdžiui, Jeano-Baptiste’o Lully (1632–1687) ir kitų kompozitorių arijose, parašytose instrumentui, atliekančiam melodinę liniją). XVIII–XIX a. pirmojoje pusėje *vibrato* naudojimas dažnai būdavo savaime suprantamas *crescendo* ar *diminuendo* epizoduose, taip pat atliekant ilgą natą ir natas su fermatomis, kurios nurodytos kompozitoriaus arba pridėtos atlikėjo. Klasicizmo ir romantizmo laikotarpiais *vibrato* buvo žymimas retai. Romantizmo muzikoje jis gerokai populiariesnis nei klasicizmo kūriniuose: XIX a. *vibrato* naudotas siekiant išgauti emociškai turtingesnę garso skambesį, aistringesnę, pakylėtą, jaudinančią nuotaiką. Turint omenyje anų laikų instrumentų technologines galimybes, visiškai suprantama, kodėl vietoj sunkiai išgaunamų, nepatogių *trilių* autoriai naudodavo *vibrato* technikos pirmtakus. Baroko kompozitoriai natose *vibrato* pažymėdavo vingiuota linija, tačiau tai nereiškia, kad kūrinyje *vibrato* nebuvo pageidautinas, lygiai kaip ir retas šio termino vartojimas XX a. kūriniuose nereiškia, kad jis nebuvo naudojamas. Šiuolaikinėje muzikoje *vibrato* yra tarsi atskira muzikinės kalbos priemonė; grojimas be *vibrato* tapo norma ir dauguma kompozitorių tai laiko įprastu garso išgavimo būdu, dažniausiai dar sustiprinamu *senza vibrato* arba *non vibrato*. Remiantis istoriniais šaltiniais galima teigti, kad *vibrato* išsivystė iš *trilių*, iki XX a. kompozitoriai dažniausiai palikdavo atlikėjui pasirinkimo laisvę. Šiuolaikinėje muzikoje fleitai vis daugiau autorių vertina *vibrato* kaip svarbią muzikos išraiškos priemonę ir skiria tam daugiau dėmesio – pažymi konkrečius nurodymus natose ar išreiškia juos bendraudami su atlikėjais. Fleitininkai savo

ruožtu ieško geriausių sprendimų atliekamuose kūrinuose, atsižvelgdami į jų sukūrimo laikmetį, stilistiką, susiklosčiusias atlikimo tradicijas, savitą skonį ir išprusimą. Pastebima tendencija, kad *vibrato* atsisakoma tik tada, kai tai lemia sąmoningas muzikinis sprendimas. Siekiant įtaigaus, prasmingo *vibrato*, jo naudojimas turėtų būti saikingas.

2. VIBRATO ATLIKIMAS: TECHNINĖS IR MENINĖS PARALELĖS

Muzika yra neatsiejama nuo įvairių fizikinių reiškinių: akustikos, garso sklaidos ypatybių, instrumento gamybos būdo, medžiagos pasirinkimo ir unikalų jos virpėjimo, skambesio savybių. Kiekviena fleita yra išskirtinė, netgi to paties gamintojo, tos pačios gamybos serijos. Itin svarbi yra akustikos reikšmė, todėl būtina aptarti garso ir tembro sąvokas, patalpų akustikos ypatybes, garso atsiradimo, jo sklaidimo ir suvokimo aspektus.

2.1. *Vibrato* atlikimo būdų ypatumai

Galima išskirti du medinių pučiamųjų tipus: instrumentai, turintys virpanti liežuvelį, ir instrumentai, kurių skambesį sukelia oro srovės virpesiai. Šie instrumentai gerokai skiriasi. Kaip ir dauguma muzikos instrumentų, mediniai pučiamieji bėgant laikui pakito. Grojant mediniais pučiamaisiais naudojamas grįžtamasis virpančio oro srauto ryšys – taip kontroliuojama oro srovė ir palaikomi virpesiai. Tai lemia arba virpantis liežuvelis, arba virpanti oro srovė. Medinių pučiamųjų rezonansų aukštis kontroliuojamas uždengiant ir atidengiant skylutes pirštais arba vožtuvėliais. Garsas sklinda ir iš atvirų skylučių, taigi sudėtingiau nei varinių pučiamųjų, kurių garsas iš esmės sklinda tik iš instrumento žiočių.

Skersinę fleitą 1847 m. sukonstravo kompozitorius, fleitininkas, pedagogas Theobaldas Böhmas (1794–1881). Tai labiausiai pakitęs fleitų grupės, kurios istorija siekia kelis tūkstančius metų, instrumentas. Pagrindiniai oro parametrai – greitis, plotis ir kryptis, lemiantys tembrą, garso sklaidą, intensyvumą, intonaciją, dinamiką. Nuo kitų pučiamųjų instrumentų fleita skiriasi garso išgavimo būdu: fleitininkas pats formuoja oro srauto plotį ir kryptį. Fleitos garso išgavimo ypatumus lemia oro srauto sklaida ir jo lūžis pūstuko briaunos atžvilgiu. Skersinė fleita veikia tuo pačiu principu kaip ir išilginė, tačiau šiuo atveju oro srovė sklinda tiesiogiai iš atlikėjo lūpų, be pūstuko, tai padeda išgauti įvairesnį, skirtingo stiprumo, spalvingesnį garsą. Grojant fleita, galimi įvairūs *vibrato* išgavimo būdai. Ypač gausu įvairių senovinių technikų, tokių kaip instrumento judinimas, sukiojimas „nuo savęs – link savęs“. Taip pat galimas žandikauliu, lūpomis, gerkle išgaunamas *vibrato*. Natūraliausias ir

labiausiai rekomenduojamas – *vibrato*, išgaunamas diafragma kontroliuojamu oru. Grojant išilgine fleita, oro srautas, sklindantis pro atlikėjo lūpas, teka pro fleitos pūstuko skylutę ir sukelia oro stulpo virpesius fleitos viduje. Skylučių dengimas arba Böhmo fleitos mechanizmo valdymas trumpina arba ilgina oro srautą, o tai lemia garso aukštį. Moderni skersinė fleita veikia tuo pačiu principu, tačiau šiuo atveju oro srovė sklinda tiesiogiai pro atlikėjo lūpas, o ne pro pūstuką. Pakitus oro stulpo dydžiui, slėgiui ir kryptčiai, garsas keičiasi. Taip galima išgauti įvairaus stiprio, spalvingesnį garsą, tačiau tokia fleita groti yra sudėtingiau.

2.2. Taisyklingo kvėpavimo ir akustikos svarba atliekant *vibrato*

Grojant fleita, kūnas ir instrumentas yra neatsiejami, todėl techniniams muzikos uždaviniams įgyvendinti kūnas turi būti itin gerai paruoštas. Pagrindinis parametras, lemiantis garso kokybę ir tembrą, yra oras, jo formavimas, greitis ir srovės apimtis. Tobulinant kvėpavimo techniką labai svarbi yra taisyklinga grojančiojo laikysena, tik tada raumenys funkcionuoja laisvai. Įkvėpimas ir iškvėpimas turi būti natūralūs, neįveržiant raumenų, atpalaidavus kūną. Įkvėpimo metu tarpšonkauliniai raumenys susitraukia, šonkauliai pakyla, diafragma susitraukia ir pasidaro plokščia, nusileidžia žemyn, plaučių tūris padidėja. Iškvėpant tarpšonkauliniai ir diafragmos raumenys atsipalaiduoja, šonkauliai nusileidžia, plaučių tūris sumažėja, oro slėgis juose padidėja, oras iš alveolių stumiamas lauk. Įkvėpimo metu neturėtų būti ryškių judesių (pečių, rankų, įvairių grimasų), reikia vengti triukšmingo, garsaus įkvėpimo. Kai kuriems atlikėjams instrumento specifika diktuoja kiek kitokį kvėpavimą: pavyzdžiui, obojininkams oro dažnai būna per daug, jie turi iškvėpti likusį, kad galėtų įkvėpti iš naujo. O fleitininkams taip nenuitinka, nes oro sunaudojama kur kas daugiau ir jo pertekliaus paprastai nebūna. Pučiamo oro srovė turi būti koncentruota, intensyvi, valdoma kvėpavimo raumenų – kad oras iš plaučių tekėtų reikiama kryptimi, be trūkčiojimų, kurie reikštų, kad gerklė įveržta. Dėl taisyklingo kvėpavimo pagerėja frazuotė, išgaunamas garsas tampa lygesnis, kokybiškesnis, lengviau pasiekti reikiamą tembrą, atlikti dinامينius niuansus, sujungti plačius intervalinius šuolius.

Atlikimo kokybei didelę įtaką daro atlikimo vietos akustinės savybės. Nuo to priklauso, ar atlikėjas jaučiasi patogiai, laisvai; kūrinio dinamiką, netgi tempą lemia garso sklaidimo tam tikroje erdvėje savybės. Atlikimo metu suskambus vienai natai, klausytoją iš pradžių pasiekia tiesioginis garsas, o tada garsai, atsimušę nuo sienų ir lubų – įvairūs garso atspindžiai. Nuo esamo atstumo priklauso, kada jie pasieks klausytoją. Jei jie skamba greitai vienas po kito, juos suvokiame kaip bendrą akustinį efektą.

2.3. Fleitos garsų akustikos tyrimas

Siekiant išsamiau paaiškinti fleitos garso ypatybes, *vibrato* sąsajas su garso aukščiu ir stiprumu (intensyvumu), buvo atliktas fleitos garsų tyrimas naudojantis Praat akustikos tyrimų programa. Iki šio darbo Lietuvoje fleitos garso *vibrato* akustikos tyrimai nebuvo atlikti. Jie reikalingi tam, kad būtų galima vizualiai pateikti garso sklaidos parametrus, parodyti, kaip susiję garso aukštis ir intensyvumas, skirtingų registrų garsai esant nevienodai dinamiškai, pademonstruoti specialius efektus – *non vibrato*, gerklinį *vibrato* ir diafragminį *vibrato*. Nagrinėjami du garso aspektai: aukštis, kuris nurodomas pustoniais (*semitones*), ir garso stiprumo lygis, matuojamas decibelais. Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad vibruojant gerkle intensyvumo ir aukščio kreivės dažnai nesutampa, prasilenkia, o naudojant diafragmos *vibrato*, garso aukščio ir stiprio parametrai kinta panašiai, jų rodmenų bangos supanašėja. Grojant *non vibrato*, garso intensyvumas silpsta palengva, intonacija išlieka nepakitusi. Aukštasis fleitos registras skamba garsiau, *vibrato* amplitudė yra platesnė aukščio ir intensyvumo aspektais. Intonaciškai fleitos garsas aukštame registre yra aukštas, žemame – žemas, taigi reikalingas itin „lankstus“ oro srautas, o dažnai ir papildomi (pagalbiniai) pirštuotės variantai sudėtingai intonuojamoms natoms.

2.4. *Vibrato* įtaka meninei raiškai ir interpretacijai

Šiandieninėje kultūroje dažnai susiduriama su kūrybiškumo stygiu. Dažnai pamirštama, kad meną ir vaizduotę sieja abipusis ryšys, vaizduotė ugdo meną, o menas – vaizduotę. Nepaisant visų kompozitoriaus dinamikos, garso aukščio, artikuliacijos nuorodų, papildomų nuorodų ir paaiškinimų, instrumento skambesys bei kūrinio perteikiama emocija, idėja vis dėlto priklauso nuo atlikėjo galimybių ir sugebėjimo užkoduotą mintį pajusti ir perteikti klausytojui – būti tarpininku tarp kompozitoriaus ir publikos. Dažnai pastebima tendencija – tam tikras atlikėjų egocentriškumas, noras pademonstruoti savo galimybes ir savitumą užgožiant kūrinio prasmę. Objektiviai traktuoti autoriaus tekstą yra vargiai įmanoma, taigi atlikėjas, susidūręs su kūrinio daugiareikšmiškumu, tampa individualių, savitų prasių kūrėju ir kartais persistengia netgi ne gerąja prasme. Nūdienos apibrėžimuose atlikimo interpretacija yra siejama su atlikėjo asmenybe ir kūrybiškumu, individualia menine koncepcija. Labai svarbus pūtikų interpretacijų, ypač išgaunant *vibrato*, aspektas – scenos jaudulys, baimė pasirodymo metu, sukelianti nevaldomą „oro stulpo“ trūkinėjimą, drebinimą. Būdamas streso būsenos ir nebecontroliuodamas savo kvėpavimo, pūtikas netenka pagrindinio įrankio – oro valdymo, taigi bet kokios pastangos siekiant sėkmingos interpretacijos ir meninio poveikio tampa bevaisės. Oro vientisumo trikdžiai ir drebinimas sukuria vadinamąjį „gerklės“ (arba „ožkos“) *vibrato*. Kvėpavimo sritį privalu nepaliamajam tobulinti, nuolat save pasitikrinti. Grojant *vibrato* garsas kinta trejopai: šiek tiek svyruoja garso aukštis, jo stiprumas arba

įvairuoja virštoniai. Vibruojant styginiu instrumentu, svarbiausia yra garso aukščio vibracija, o pučiamųjų instrumentų atveju vyrauja garso stiprumo kaita ir virštonių įvairovė. Frazės prasmę atitinkantis *vibrato*, stipresnis tam tikrose natose ar pasažuose, kitur užgniaužtas arba visai neryškus, priklausomai nuo tariamos frazės yra būtinas interpretacijai, tačiau sistemingas jo taikymas kiekvienai natei, viliantis suteikti frazei daugiau išraiškingumo, būtų visiškai netikslingas. Kiekvienam kūriniui reikia vis kitokio sprendimo. Kiekviena *vibrato* išgavimo technika pasiekiami skirtingo greičio virpesiai. Pavyzdžiui, diafragmos *vibrato* nėra toks greitas kaip gerkle išgaunamas *vibrato*, kadangi stambesni pilvo raumenys negali judėti taip greitai kaip smulkūs gerklės raumenys. Kiekvieno atlikėjo, interpretatoriaus tikslu turėtų būti originalus, išsiskiriantis skambesys, saviraiška ir kompozitoriaus sumanymo perteikimas.

3. VIBRATO ASPEKTAS

XX A. ANTROSIOS PUSĖS – XXI A. PRADŽIOS

LIETUVOS KOMPOZITORIŲ KŪRINIuose FLEITAI SOLO

Lietuvių kompozitoriai fleitai daugiausia kūrė smulkius žanrus: paminėtinos pjesės – Jurgio Juozapaičio (g. 1942) „Mintis“, Snieguolės Dikčiūtės (g. 1966) „Solitude“, Zitos Bružaitės (g. 1966) Preliudas „...buvau aš su aušra pakilus ir saulės spinduliuos nuskendus...“ ir kt., tačiau yra ir sonatų – jas parašė Antanas Rekašius (1928–2003), Viktoras Miniotas (g. 1963). Vieni kūriniai dažnai atliekami, pvz., Juozapaičio „Afroditė“ (1978), Algirdo Martinaičio (g. 1950) „Strazdo mokinyš“ (1997), kiti liko rankraščiuose ar skambėjo tik premjerose. Vienintelis lietuvių kompozitorių pjesių fleitai solo rinkinys yra *Solitude*, kurį 2007 m. parengė ir redagavo profesorius Valentinas Gelgotas. Lietuvių autorių kūryba fleitai solo nėra gausi: minėtame rinkinyje yra tik šeši kūriniai – tai Jono Tamulionio „Diptikas“, Juozapaičio „Segles“ ir „Afroditė“, Bružaitės Preliudas „...buvau aš su aušra pakilus ir saulės spinduliuos nuskendus...“, Dikčiūtės „Solitude“, Budriūno „Eskizai“ ir Galinos Savinienės „Parcelle“. Paminėtinas ir kitas lietuviškos muzikos leidinys fleitų ansambliams – 2006 m. profesoriaus Gelgato redaguotas ir sudarytas rinkinys *Flautando*, kuriame yra Justės Janulytės fleitų kvartetas „Kas yra ištyręs liepos nakties bedugnę, kiek sieksnių reikia lėkti gilyn į tuštumą, kurioje nieko nebeįvyksta...?“ (2003), Jono Tamulionio kvartetas „Jūra“ (1995), Valentino Bagdono „Improvizacija ir scherzo“ (1995) trims fleitoms, Eglės Sausanavičiūtės-Ramanos „Ritualas“ (1988) keturioms fleitoms ir varpui.

3.1. Lietuvių kompozitorių kūriniai fleitai solo: kūrėjo ir atlikėjo dialogas

Lietuvoje nedaug fleitai komponuojančių autorių vertina *vibrato* kaip svarbią ir žymėtiną muzikos išraiškos priemonę, dažniausiai tai paliekama atlikėjo pasirinkimui. Vienas pirmųjų kompozitorių, atkreipusių dėmesį į šį muzikinės kalbos elementą, yra Jurgis Juozapaitis (g. 1942). Pasak paties autoriaus, jis vertina natūralų instrumento skambesį ir remiasi įvairiomis atlikimo technikomis, susipažinęs su instrumentų specifika ir galimybėmis, kiekviename kūrinyje siekia sklandžios muzikos tėkmės, natūralumo. Kiekvieną kartą prieš komponuodamas kūrinį, technines žinias apie instrumentą jis gilinda-vo bendraudamas su atlikėjais. Pavyzdžiui, padedamas profesorių ir atlikėjų Valentino Gelgato ir Juozo Rimo, artimiau susipažino su fleita ir obojumi. Toks gilus instrumento pažinimas daro įtaką „gyvam“ kompozitoriaus bendravimui su atlikėjais kūrybos procese, ne tik jų akistatai su užbaigtu tekstu. Juozapaitis teigia, kad muzika „persisotino“ daugiagarsiais ir virštoniais, o naujos išraiškos priemonės kėsinaisi užgožti muzikos prasmę ir kūrėjų bei atlikėjų individualumą.

Kompozitoriaus Antano Kučinsko (g. 1968) manymu, atlikėjas turi pats rinktis, kokio *vibrato* reikia atliekant kompoziciją, o autorius nuorodas natose turėtų žymėti tik ypatingais atvejais. Pasak Kučinsko, atlikėjai *vibrato* prilygina jausmingumui, todėl persistengia per dažnai jį naudodami – kaip ir visų kitų priemonių naudojimą, taip ir *vibrato* turi nulemti tikslas, kontekstas, profesionalumas ir saikas. Kompozitorius stengiasi, kad kūriniuose fleitai *vibrato* (taip pat ir jo nebuvimas) būtų suvoktas kaip akivaizdi meninė priemonė, o kartais *vibrato* pasirinkimą kompozitorius palieka atlikėjo kompetencijai ir skoniui.

Andrius Maslekovas (g. 1985) yra jaunosios kartos lietuvių kompozitorius, savo muzikoje daugiausia dėmesio skiriantis skambesio aspektui. Autoriaus teigimu, jo kūryboje skambesio paieškos dažnai susipina su rytų estetikos elementais, o tai lemia dėmesio koncentraciją į mažas detales. Būtent jų grožio ir kompleksiško, žvelgdami į makrokūrinį, neretai nepastebime. Fleita Maslekovas domėjosi dar būdamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijos pirmakursiu. Jam rūpėjo išbandyti šio instrumento galimybes, panaudoti viską, ką apie jį žino.

3.2. *Vibrato* žymėjimas lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo: Jurgio Juozapaičio „Segles“, „Afroditė“, Antano Kučinsko „Užburtoji fleita“, Andriaus Maslekovo „Incantation of a freezing haze“

Juozapaičio kompozicija fleitai solo „Afroditė“, sukurta 1978 m., buvo rašoma lygiagrečiai dviem instrumentams solo – fleitai ir obojui. Sukurti „Afroditė“ kompozitorių įkvėpė graikų mitas, kuriame pasakojama apie iš kriauklės gimstančią meilės deivę. Kūrinyje yra variacijų formos, sudarytas iš penkių viena kitą papildančių dalių (06'). Kūrinio pradžioje autorius pažymi *tempo rubato*

ir nurodo *vibrato* bei *non vibrato* vietas (*vibrato* nėra tiesiogiai siejamas su dinamikos nuorodomis). Kita Juozapaičio kompozicija fleitai solo yra „Segles“ (1995). Pavadinime užšifruotos natos yra kūrinio muzikinė tema: mi bemol (es-S)– mi (E)– sol (g-G)– la (a-L) – mi (E) – mi bemol (es-S). Pažymėtina, kad pjesė „Segles“ (07') buvo sukomponuota praėjus beveik 20 metų nuo „Afroditės“ sukūrimo. Įvairių nuorodų, skirtų *vibrato* atlikimo subtilybėms, „Segles“ kompozicijoje jau kur kas mažiau – autorius nusprendė suteikti daugiau laisvės individualiai atlikėjo raiškai. Kūrinio partitūroje atsirado kitos išraiškos priemonės: stipri ataka liežuviu, daugiagarsiai.

Kitas *vibrato* panaudojimo pavyzdys lietuvių kompozitorių kūryboje yra Kučinsko kūrinyje fleitai ir juostai „Užburtoji fleita“ (1995), sukūrimo metais pelnęs Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikos fondo konkurso III premiją, o 2000 m. – Maria Thomas tarptautinio kompozicijos konkurso Londone premiją. „Užburtoji fleita“ (10') buvo sukomponuota kompozitoriui bendradarbiaujant su fleitininku Dariumi Gedvilu. Kūrėjui ir atlikėjui komponavimo procese kilo įvairių idėjų, pavyzdžiui, kūrinio eigoje išardyti instrumentą. Kūrinio pradžioje skamba melodiniai motyvai, kurių judėjimas pagrįstas įvairių krypčių šuoliais ir skirtingų verčių natomis, įvairios dinamikos skale. Šiomis priemonėmis ir pakartojimais (2, 4, 6, 8, 16 kartų) sukuriama hipnotizuojanti, dėmesį prikausantis pojūtis, primenantis ritualą. Kūrinyje naudojamoje juostoje trimis balsais įrašyta pasikartojanti, kanono principu eksponuojama muzikinė tema.

Analizuojant Maslekovo kūrinių fleitai solo „Incantation of the freezing haze“ (2013) tampa akivaizdu, kad *vibrato* gali būti kelių linearių kaitos būdų – aukščio, trukmės ir garsumo (dinamikos) – įrankiu, tačiau kartu jis sudaro statišką specifinės garso spalvos įvaizdį, kuris gali išryškėti supriešinant skirtingą *vibrato* kiekį turinčius garsus ar reflektuojant atskirus girdėto kūrinio elementus. Savo kūryboje, taip pat kūrinyje „Incantation of the freezing haze“ (10'), Maslekovas iš atlikėjo tikisi nedidelio *vibrato*, kuris dažniausiai įvardijamas kaip „gražus garsas“. Visais kitais atvejais *vibrato* turėtų būti interpretuojamas kaip artikuliacijos ženklas, lygiavertis tokioms išraiškos priemonėms kaip *staccato*, *legato* ir pan. Maslekovas iš kūrinio „Incantation of the freezing haze“ natų tikisi natūraliai skambančio garso (atlikėjas sprendžia, kur reikalingas *vibrato*), o flažoletai ir kitos išraiškos priemonės yra pažymėtos *non vibrato*. Visi autoriaus sumanymai natose yra tiksliai nurodyti, tad atlikėjo fantazijai ir norams palikta erdvė yra labai siaura. Maslekovas šiame kūrinyje naudoja tembrinius trilius (*bisbigliando*), *orinius* garsus, instrumento perpūtimą, vožtuvėliais sukeltus garsus, *quasi-pizzicato*, flažoletus, daugiagarsius ir kitas technikas. Pažymėtina ir tai, kad natose nurodytas greitėjantis ir lėtėjantis *vibrato*, tačiau jie abu kūrėjui asocijuojasi su greičio koreliacija ir amplitude (tai ypač gerai pasireiškia garso aukščio pokyčiuose – lūpų *vibrato*).

3.3. *Vibrato* atlikimo ir užrašymo rekomendacijos Jurgio Juozapaičio „Afroditės“ redakcijai

Apžvelgus lietuvių kūrybą fleitai solo galima teigti, kad *vibrato* nuorodos yra gana retos. Vienas dažniausiai atliekamų kūrinių, kuriuose randami fiksuoti kompozitoriaus nurodymai *vibrato* atlikimui, yra Jurgio Juozapaičio „Afroditė“. Atsižvelgiant į dinamiką, muzikinės minties plėtojimą, kulminacijas, frazuotę, šio kūrinio redakcijai pateikiama rekomendacija dėl *vibrato*.

IŠVADOS

1. Atlikime ir muzikos pedagogikoje dažnai nelygiavertės būna kokybiško garso ir muzikalumo paieškos: besimokantieji tiesiog negali muzikuodami išreikšti savo įvaizdžių dėl nepakankamos technikos, siaurų garso spektro galimybių. Siejant tai su prasmingu *vibrato* paieškomis, galima teigti, kad įvairūs dirbtiniai garso „purtymai“ atlikėjams dažniau kenkia nei padeda; labai svarbu yra išlaikyti kokybišką, lygų, tinkamą garsą ir jo silpnumo ar nestabilumo nemaskuoti *vibrato*. *Vibrato* taip pat gali būti išgaunamas lūpomis ar skruostais, tačiau šie metodai nėra pageidaujami. Taisyklingas gilus kvėpavimas, jaučiant diafragmos raumenis, oro srovės greitis, plotis bei kryptis itin svarbu *vibrato* išgavimui, nes tai lemia garso stiprį, tembrą. *Vibrato* yra unikalus muzikos kalbos elementas, neatsiejama fleitos skambesio dalis. Žymiausi fleitininkai dažniausiai atsisako *vibrato* tik tada, kai tą lemia sąmoningas muzikinis sprendimas. Įtaigaus, paveikaus *vibrato* naudojimas turėtų būti saikingo *vibrato* sinonimas.

2. Apžvelgus istorinę literatūrą galima daryti išvadą, kad XVIII–XIX a. dažniausiai buvo minimos šešios *vibrato* technikos rūšys: fleitos purtymas (angl. *shaking the flute*), *flattement* technika, krūtininis *vibrato* (angl. *chest vibrato*), *martellement* / *schwebungen* (vok. plakimas), lankstus virpesys (pranc. *tremblement flexible*) ir smakro *vibrato* (angl. *jaw vibrato*). Fleitos purtymo ir smakro *vibrato* technikos – instrumento judinimas rankomis ar oro srovės krypties keitimas žandikauliu – būdavo naudojamos abi kartu arba kaip kitų *vibrato* technikų pakaitalas. Pirštais išgaunamas *vibrato* yra būdingas *flattement* ir *martellement* / *schwebungen* technikoms. Krūtininis *vibrato* išgaunamas keičiant oro srovės greitį, o likusių trijų rūšių *vibrato* – oro srovės ir pūstuko skylutės atžvilgiu lūpomis keičiant oro srauto kryptį ir plotį.

3. XVIII–XIX a. kūriniuose fleitai *vibrato* retai tenurodomas, specifinių nuorodų randama mažai, nebent kūriniuose mokiniams. Remiantis istoriniais šaltiniais galima teigti, kad *vibrato* išsivystė iš *trilių*. Pastebėta, kad jei *vibrato* ir buvo nurodomas, jį dažniausiai žymėdavo tik vingiuota linija. XVIII–XIX a. pirmojoje pusėje *vibrato* naudojimas dažnai būdavo tarsi savaime suprantamas *crescendo* ar *diminuendo* epizoduose arba abiem atvejais, taip pat natose su

fermatomis. Klasicizmo ir romantizmo laikotarpius *vibrato* buvo žymimas retai. Atliekant romantizmo muziką jis buvo gerokai populiariesnis nei klasicizmo kūriniuose: XIX a. *vibrato* naudotas siekiant išgauti emociškai turtingesnę garso skambesį, aistringesnę, pakylėtą, jausmingesnę nuotaiką. XX a. kompozitoriai dažniausiai palikdavo atlikėjui pasirinkimo laisvę ir natose nefiksuodavo *vibrato* atlikimo. XXI a. pradžioje vis daugiau autorių vertina *vibrato* kaip svarbią muzikos išraiškos priemonę ir skiria tam daugiau dėmesio, pažymėdami konkrečius nurodymus natose ar išreikšdami juos bendraudami su atlikėjais. Fleitininkai savo ruožtu ieško geriausių sprendimų atliekamuose kūriniuose, atsižvelgdami į jų sukūrimo laikotarpį, stiliškumą, susiklosčiusias atlikimų tradicijas, savitą skonį ir išprusimą. Pastebima tendencija, kad *vibrato* atsisakoma tik tada, kai tą lemia sąmoningas muzikinis sprendimas.

4. Siekiant išsamiau paaiškinti fleitos garso ypatybes, *vibrato* sąsajas su garso aukščiu ir stipriu (intensyvumu), buvo atliktas fleitos garsų akustinis tyrimas naudojantis *Praat* akustikos tyrimų programa. Tyrimas šiam darbui buvo reikalingas tam, kad būtų vizualiai pateikti garso sklaidos parametrai, atskleidžiantys, kaip susiję garso aukštis ir intensyvumas. Atlikus tyrimą galima daryti išvadą, kad grojant *non vibrato*, garso aukštis beveik nesikeičia, o intensyvumas po garso pradžios nuosekliai silpnėja. Gerklės *vibrato* – tankios, nestabilios bangos, greičiau kinta bangų intensyvumas, ne taip reguliariai, kaip bangų aukštis, tik dalyje garso jos atitinka. Diafragmos *vibrato* aukščio ir intensyvumo bangos koreliuoja ta pačia faze, garso aukščio ir stiprio parametrai kinta panašiai. Aukštasis fleitos registras skamba garsiau, *vibrato* amplitudė yra platesnė tiek aukščio, tiek intensyvumo aspektais. Intonaciškai fleitos garsas aukštame registre yra aukštas, žemame – žemas, taigi reikalingas itin „lankstus“ oro srautas, papildomi (pagalbiniai) pirštuotės variantai sudėtingai intonuojamoms natoms.

5. Nepaisant visų kompozitoriaus pateiktų dinamikos, garso aukščio, artikuliacijos nuorodų ir paaiškinimų, instrumento skambesys bei kūrinio perteikiama emocija, idėja priklauso nuo atlikėjo galimybių ir sugebėjimo pajusti užkoduotą mintį ir pateikti ją klausytojui – būti tarpininku tarp kompozitoriaus ir publikos. *Vibrato* atlieka labai svarbų vaidmenį muzikos išraiškoje, o autorius, pažymėdamas, kada ir koks *vibrato* pageidautinas, gerokai palengvintų atlikėjų interpretacinius ieškojimus. Galima išvada, kad objektyviai traktuoti autoriaus tekstą, kai *vibrato* nėra nurodomas, – vargiai įmanoma. Atlikėjas, susidūręs su kūrinio daugiareikšmiškumu, tampa individualių, savitų prasmų kūrėju. Šiuolaikinėje muzikoje *vibrato* yra tarsi atskira muzikinės kalbos priemonė; grojimas be *vibrato* tapo norma ir dauguma kompozitorių tai laiko įprastu garso išgavimo būdu, dažniausiai dar sustiprinamu nuoroda *senza vibrato* arba *non vibrato*.

6. Apžvelgus lietuvių kompozitorių kūrinius fleitai daroma išvada, kad nedaug fleitai kuriančių autorių vertina *vibrato* kaip svarbią ir žymėtiną muzikos išraiškos priemonę, nors dažnai *vibrato* atlikimas paliekamas fleitininko išmonei. Lietuvių kompozitoriai fleitai solo daugiausia kūrė smulkius žanrus. Vienintelis lietuvių kompozitorių pjesių fleitai solo rinkinys yra *Solitude*, kurį 2007 m. parengė ir redagavo profesorius Gelgotas. *Vibrato* atlikimo nuorodas savo kūriniuose fleitai solo naudojo Juozapaitis, Kučinskas ir Maslekovas.

7. Darbe išsamiau aptariami ir analizuojami keturi kūriniai fleitai solo, kuriuose kompozitoriai žymi pageidaujamą *vibrato* atlikimą. Juozapaitis kompozicija fleitai solo „Afroditė. Penkios metamorfozės“ (1978) buvo rašoma lygiagrečiai dviem instrumentams solo – fleitai ir obojui. Kūrinio pradžioje autorius pažymi *tempo rubato* ir nurodo *vibrato* bei *non vibrato* atlikimo vietas (šiuo atveju *vibrato* nėra tiesiogiai siejamas su dinamikos nuorodomis). Pjesę „Segles“ (1995) Juozapaitis sukomponavo praėjus beveik 20 metų nuo „Afroditės“ sukūrimo. Įvairių nuorodų, skirtų *vibrato* atlikimo subtilybėms, „Segles“ kompozicijoje jau kur kas mažiau – autorius nusprendė suteikti daugiau laisvės individualiai atlikėjo raiškai. Tačiau atsirado kitos išraiškos priemonės: stipri ataka liežuviu, daugiagarsiai. Kitas *vibrato* panaudojimo pavyzdys lietuvių kompozitorių kūryboje yra Kučinsko kūrinys fleitai ir juostai „Užburtoji fleita“ (1995). Šio kūrinio eigoje fleita po truputį ardoma, apatinės dalies (*foot joint*) nuėmimo epizode *vibrato* pažymėtas vienintelį kartą – tik ten, kur autorius neabejotinai jo pageidautų. Analizuojant Maslekovo kūrinį fleitai solo „Incantation of the freezing haze“ (2013) akivaizdu, kad *vibrato* gali būti kelių linearių kaitos būdų – aukščio, trukmės ir garsumo (dinamikos) – įrankiu, tačiau kartu jis sudaro statišką specifinės garso spalvos įvaizdį, kuris gali išryškėti supriešinant skirtingą *vibrato* kiekį turinčius garsus ar reflektuojant atskirus girdėto kūrinio elementus.

8. Remiantis šio tiriamojo darbo rezultatais ir padarytomis išvadomis, buvo parengta Juozapaitis kūrinio „Afroditė“ (*Solitude*, Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, MILC AT004, 2007) nauja redakcija su *vibrato* rekomendacijomis ir komentarais.

Eglė Juciūtė

**THE FLUTE *VIBRATO*
IN THE 18TH TO THE 21ST CENTURY:
CONTEXTS AND INTERPRETATIONS**

Summary of the artistic research paper

Music (W300)

Vilnius, 2017

The research paper was written in the period of 2013–2017 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor:

Assoc. Prof. Dr. **Laima Budzinauskienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper is to be defended at the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Board:

Chairman:

Prof. **Algirdas Budrys** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Clarinet)

Members:

Prof. Dr. **Rytis Ambrazevičius** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Prof. **Juozas Rimas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Oboe)

Prof. **Vilnis Strautiņš** (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Music W300, Flute)

Prof. Dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Reviewer:

Assoc. Prof. Dr. **Kamilė Rupeikaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper will be defended at the public meeting of the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on June 22, 2017, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

The summary of the research paper was disseminated on May 22, 2017.

A copy of the research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

Suggestive interpretation and contemporary music performance, self-expression and successful communication with the audience have always been among the principal goals of performers. Different interpretations and their analyses enrich one with new ideas and provide with knowledge. In flutist performances, the planned and well-considered *vibrato* is often missed: sometimes it is not calculated, not compliant with the style, with the performer being tense and transfixed. Performers do not pay sufficient attention to making the air-based sound smooth. One frequently hears beginner flutists using abundant uncontrolled *vibrato*. This is a kind of educational gaps when vibrating sound is considered as synonymous with beautiful sound. Consistent research revealed some historical *vibrato* performing techniques, no longer used by the performers of the 20th or the 21st centuries.

The transverse flute is unique since performers who play the instrument have to shape the width and the direction of the air flow by themselves: there is no mouthpiece through which the air is controlled. The lips form the position that controls the air flow parameters: the direction and the width which, together with the air flow speed, define the sound timbre and quality. *Vibrato* is an integral component of the flute sound that determines the sound quality.

Through the sound colour, different dynamic nuances, and *vibrato*, it is not difficult to create various moods. Vibration frequency and amplitude contribute to the flutist's expressive performance. By means of *vibrato*, the flutist's timbral possibilities are significantly extended from smooth, lustreless, and colourless to sparkling and sonorous sound. It should be borne in mind that *vibrato* is not to be identified with rich and sonorous sound production: performer has to achieve suggestive, melodious timbre through smooth, vibration-free sound. Regretfully, sometimes *vibrato* is used to mask weak sound or intonational inaccuracies.

Vibrato means conscious pulsation of air resulting in expressive air waves, a specific performing manner when performer insignificantly changes the sound timbre and intensity to make the performance more expressive. *Vibrato* and its predecessors, related to different kinds of the instrument moving and produced by the fingers, lips, or chin movements, were described in historical treatises of the 17th century. *Vibrato* recordings and notation in the sheet music were very different, largely predetermined by the predominating performing traditions. In the performance of the Classicist period compositions, moderate *vibrato* was recommended, while in Romanticist music, *vibrato* was especially frequent, used to achieve expressiveness and wider timbral possibilities. In contemporary music, the range of the *vibrato* production techniques expanded, and different techniques and *non-vibrato* became important means contrasting with endless,

permanent romantic *vibrato*. Works of the 20th and 21st century Lithuanian composers for flute are not abundant; those are mainly small form compositions with different approaches to the *vibrato* aspect. Some authors insist on precise implementation of their indications (Jurgis Juozapaitis, Andrius Maslekovas), while others leave it to the performers' discretion and trust their competence (Antanas Kučinskas, Zita Bružaitė, Andrius Šiurys).

The relevance and novelty of the topic is to be related to the lack of research on the topic, a shortage of information and specialist literature, and large contrasts in the *vibrato* aspect in flutists' interpretations.

The research **object** is *vibrato*, the historical techniques of its performance, the issue of its notation in the sheet music, and the significance of *vibrato* in Lithuanian composers' works.

The research **aim** is to define the technical and artistic possibilities of the flute *vibrato*, to discuss the history and characteristics of the use of the technique, and to overview the role of *vibrato* in the music composition and performing processes and in the works of Lithuanian composers.

To achieve the aim, the following **objectives** were set:

- to overview specialist literature related to the *vibrato* historical techniques, acoustics, and breathing;
- to identify and define the most outstanding techniques of the *vibrato* performance and to establish the need for the *vibrato* notation in the sheet music from the viewpoints of composer and performer;
- through the acoustic examination of sounds, to reveal the impact of playing in different registers and of different *vibrato* production techniques on the sound strength and intonation;
- to disclose the significance of the author and performer's dialogue in the composing and performing processes;
- to overview Lithuanian composers' musical works for flute and *vibrato* in them;
- to analyse *vibrato* from the viewpoints of its notation and performance in the compositions for flute solo by Juozapaitis, Kučinskas, and Maslekovas;
- to provide recommendations for the *vibrato* notation in Juozapaitis' composition *Afrodite* [Aphrodite] (1978) (*Five Metamorphoses* for flute solo).

In the present research, the analytical, historical, and comparative research **methods** were used.

Overview of the literature and sources. In the development of the theoretical part of the research, **scientific publications** on music performance: G. R. Wilcocks 2006; J. Armstrong 2005 and W. Montgomery 1978, as well as **textbooks**: M. Debost 2002; M. J. Hotteterre 1983; M. Moyses 1973;

Ch. Potter 2010; E. Putnik 1970; N. Toff 2012; and J. J. Quantz 2001 were used. The significance of breathing and acoustics was justified, based on the following **literature**: D. Vaigauskaitė 2005; E. Taleikis 1998; A. Budrys 1980; S. Gazarianas 1988; D. Hall 1991; T. D. Rossing, F. R. Moore, and A. P. Wheeler 2002. The overview of the notation in the sheet music was based on the following **publications of compositions for flute**: *Lietuvių kompozitorių kūriniai obojui solo* [Lithuanian Composers' Works for Oboe Solo] 1997; *Solitude* 2007; *Cassandra's Dream Song* 1975; *Dreisam-Nore* 1975; *Suite à deux flûtes No. 2* 1717; and *Concerto La notte* 1729.

The structure of the research paper. The present artistic research paper consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of literature and sources, and appendices.

Chapter 1 deals with historical *vibrato* performance facts and presents an overview of the major flute schools and the opinions of outstanding pedagogues about the use and teaching of *vibrato*. Historical *vibrato* techniques are described, the problems of performance related to too strong or insufficient vibration and the *vibrato* notation in the sheet music are discussed. The six types of the *vibrato* techniques, most often referred to in the period from the 18th to the 19th century, are discussed and explained. Those include the *shaking the flute*, the *flattement* technique, the *chest vibrato*, the *martellement/schwebungen*, the *tremblement flexible*, and the *jaw vibrato*. *Vibrato* notation in the sheet music is also analysed in the chapter.

Chapter 2 is devoted to the characteristics of breathing and acoustics and presents the findings of the author-conducted acoustic study of flute sounds. The technical problems of the *vibrato* use and the ways of their solution are explicated, and the impact of *vibrato* on the artistic expression and interpretation is studied. The impact of the acoustics of the premises, the unique characteristics of the instrument, and of *vibrato* on the timbre is analysed. The chapter seeks to relate interpretational and technical *vibrato* performing aspects.

Chapter 3 overviews the *vibrato* traditions formed in the works of Lithuanian composers for flute solo. Musical works of composers from different period are analysed from the *vibrato* perspective: *Aphrodite* (1978) and *Segles* (1995) by Jurgis Juozapaitis, *Užburtoji fleita* [The Magic Flute] (1995) by Antanas Kučinskas (1995), and *Incantation of a Freezing Haze* by Andrius Maslekovas (2013). In the last subchapter, *vibrato* recommendations for Jurgis Juozapaitis' composition *Aphrodite* for flute solo are provided.

The paper is supplemented with eight **appendices**, directly related to the aims and objectives raised in the present research paper.

1. THE FLUTE *VIBRATO*: THE HISTORICAL CONTEXT OF THE 18TH TO THE 21ST CENTURY

Vibrato is a musical effect consisting of regular, pulsating pitch variation and produced when seeking more vibrant sound, more intense dynamics, and more expressive music. Flutists describe the muscles participating in the *vibrato* performance, the characteristics of its production, and interpretational aspects in different ways. The vibration speed and amplitude expand the performance expression possibilities, however, a regular, uniform *vibrato* during the performance becomes an irritating, boring element. The changes in *vibrato* affect the phrasing and the composition mood and make it easier for the performer to get to know different conceptions of composers.

1.1. Genesis of *vibrato* as a term and a performance technique

Vibrato is typically classified by the width of the pitch variation (extent of *vibrato*) and the speed with which the pitch is varied (rate of *vibrato*). To sum up all the *vibrato* definitions, one could argue that *vibrato* is a synonym for expressiveness, however, the mere vibration of sound should not be called *vibrato*. *Vibrato* means the deliberate vibration of air which creates expressive sound oscillation, a specific manner of performance: when the performer insignificantly changes the pitch and the intensity of the sound, the performance becomes more expressive. The vibration rate and intensity depend on the mood of the performed music. The performance of *vibrato* has been discussed since as early as the 17th century, and in the treatises, *vibrato* was referred to either as *tremolo* or *flattement*. Due to the changing terminology of its production, the techniques have not always been described precisely, and no exhaustive descriptions can be found in a number of historical works. The *flattement* technique was often associated with *crescendo*. When the woodwind instruments perform *crescendo*, the sound intonation often becomes higher, thus *flattement* perfectly compensates for that inaccuracy.

1.2. *Vibrato* performance and use in the 18th–19th centuries

In accordance with the data of Nancy Toff, the term *vibrato* as “vibrating air” was mentioned as early as in 1528 in the treatise *Musica instrumentalis deudsch* [German Instrumental Music] by Martin Agricola (1486–1556) (Toff 2012: 109). The French flutists’ performing techniques in the early 18th century strongly affected the German and English flute playing traditions. The early 18th century marks the flourishing of the flute solo repertoire and the first treatise on the Baroque flute. Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763) in his study *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, first published in 1707 (Hotteterre 1983),

discussed the finger *vibrato*, or the so-called *flattement*, as an established, common, and well-used technique. The study can be considered as a kind of a textbook that first referred to the flute. The first treatise devoted to the flute was *L’Art de préluder sur la flûte traversière* [The Art of Prelude on the Transverse Flute] by Hotteterre, published in Paris in 1719. The treatise was well known in Germany and English. In the period of the 18th to the 19th centuries, the works on playing the flute mainly referred to six types of the *vibrato* technique: *flattement*, chest *vibrato*, *shaking the flute*, *martellement/schwebungen*, *tremblement flexible*, and *jaw vibrato*. The *shaking the flute* and *jaw vibrato* techniques implied moving the instrument with one’s hands or changing the direction of the air flow by means of the jaw; they were either used both together or as a substitute for other *vibrato* techniques. The fingers-produced *vibrato* meant the *flattement* and *martellement/schwebungen* techniques. The chest *vibrato* was performed by changing the air flow speed, and the remaining three types of *vibrato* were produced changing the angle with respect to the air flow and the mouthpiece hole, by establishing the air flow direction and width by lips. In the said treatises, *vibrato* was most frequently associated with the performance of slow tempo music and assigned to principal embellishments.

1.3. Overview of the flute *vibrato* techniques in the 20th–early 21st century

Even though *vibrato* was recommended as early as in Agricola times, up to the present it depends on the performer’s individual taste and his understanding of the composer’s conception. Flutists have mainly been the principal proponents of the means, and that is to be related to the French performance traditions. A freer *vibrato* performance style flourished in France in the second half of the 19th century, when Paul Taffanel (1844–1908), then professor at the Paris Conservatoire, was probably the most influential teacher and flutist all over Western Europe. His solo performances strongly affected woodwind players and raised the overall level of professional performance. An assumption exists that *vibrato*, like articulation, depends on the performer’s native language: the more vowels it boasts, the deeper is the performer’s *vibrato*, meanwhile the abundance of consonants in the language leads to clearer articulation and more expressive pronunciation. By means of *vibrato* production techniques, vibrations of different speed are achieved. Thus, e.g., the diaphragm *vibrato* is not as fast as the throat-produced *vibrato*, since larger abdominal muscles cannot move as fast as small throat muscles. Interpreters find unique subtleties that both help to reveal the composer’s conception and also create new meanings and insights. Professional sound control, the understanding of the *vibrato* meaning, and an aspiration for meaningful performance provide significant help.

1.4. An issue of the *vibrato* notation

In the 17th–18th century compositions for flute, *vibrato* was seldom indicated: specific indications in the sheet music were rarely found, except in compositions for learners. In case *vibrato* was notated, it was usually marked by a wavy line (as, e.g., in the arias of Jean-Baptiste Lully (1632–1687) and of other composers for an instrument performing the melodic line. In the 18th to the first half of the 19th century, the use of *vibrato* was usually taken for granted in *crescendo* or *diminuendo* episodes, as well as in the performance of long notes or notes with fermatas, and was either indicated by the composer or added by the performer. In the periods of Classicism and Romanticism, *vibrato* was seldom indicated. In the performance of the Romanticist music, its use was much more popular than in the works of the Classicist period: in the 19th century, *vibrato* was used in order to produce emotionally richer sound and a more passionate, elevated, and excited mood. Given the technological capabilities of the instruments at that time, it is totally understandable why, instead of the difficult-to-produce and inconvenient trills, composers used the predecessors of the *vibrato* technique. Baroque composers notated *vibrato* by a wavy line, however, it did not mean that *vibrato* was not desired in other parts of the composition, just as rather rare use of the term in the 20th century compositions did not mean that *vibrato* was not used in practice. In contemporary music, *vibrato* is like a separate means of the music language; playing without *vibrato* became a norm, and most composers considered it to be a customary means of sound production, frequently also supported by *senza vibrato* or *non vibrato*. As, based on historical sources, one can argue that *vibrato* evolved from *trills*, before the 20th century, composers tended to leave the performer the freedom of choice. In contemporary music for flute, increasingly more authors consider *vibrato* to be an important means of musical expression and tend to pay more attention to it by making specific indications in the sheet music or presenting them in talks with performers. Flutists, in turn, look for best solutions in the performed musical works, given the period of their composition, stylistics, the formed performing traditions, individual taste, and education. The trend has been noted that *vibrato* is given up only in case of a deliberate musical solution. To have suggestive and meaningful *vibrato*, its use has to be moderate.

2. VIBRATO PERFORMANCE: TECHNICAL AND ARTISTIC PARALLELS

Music is inseparable from different physical phenomena: acoustics, the characteristics of sound propagation, the instrument manufacturing technology, the choice of material, and unique properties of its vibration and sound.

Each flute is unique, even if produced by the same manufacturer and coming from the same production series. Acoustics is of special importance, therefore, it is necessary to discuss the concepts of sound and timbre, the acoustic characteristics of the premises, and the aspects of sound production, its propagation, and its perception.

2.1. Characteristics of the *vibrato* performance ways

There are two types of woodwind instruments: the ones with a vibrating reed and the ones that sound due to air flow vibrations. Those instruments significantly differ. As most of the musical instruments, woodwind instruments evolved over time. When playing woodwind instruments, a returning relation with a vibrating air column is used: in that way, the air flow is controlled and vibration is maintained. That is predetermined either by a vibrating reed or by a vibrating air flow. The resonance pitch in woodwind instruments is controlled by covering or exposing the holes with fingers or valves. The sound also comes from open holes, therefore, it is more complicated than in the case of brass instruments where the sound essentially comes from the mouth of the instrument.

The transverse flute was invented by composer, flutist, and pedagogue Theobald Böhm (1794–1881). It is the most developed instrument in the family of flutes whose history goes back several thousand years. The principal air parameters include the speed, width, and direction, accounting for the timbre, sound propagation, intensity, intonation, and dynamics. The flute differs from other wind instruments by the sound production principle: flutist himself forms the air flow width and direction. The characteristics of the flute sound production are predetermined by the airflow propagation and its break with respect to the edge of the mouthpiece. The transverse flute works on the same principle as the longitudinal one, however, in that case, the air flow comes directly from the performer's lips, without the help of the mouthpiece, which helps to produce more diverse, different strength, and colourful sound. When playing the flute, different *vibrato* production techniques are possible. There are plentiful ancient techniques, such as the moving of the instrument or twisting it away and toward oneself. *Vibrato* can be produced by the jaw, lips, or throat. The most natural and most recommended *vibrato* is produced by means of the diaphragm-controlled air. When playing the longitudinal flute, the air flow coming through the performer's lips flows through the flute mouthpiece hole and creates the air column vibrations inside the flute. Covering of the holes, or the management of the Böhm flute mechanism, shortens or lengthens the air flow and thus predetermines the pitch. The contemporary transverse flute works on the same principle, only in that case the air flow comes directly through the performer's lips instead of flowing through the mouthpiece. As the air column

size, pressure, and direction change, the sound changes, too. One can produce different strength and more colourful sound, however, playing that kind of flute is more complicated.

2.2. The importance of correct breathing and acoustics for *vibrato* performance

When playing the flute, the body and the instrument are inseparable, therefore, to implement the technical tasks of music, the body has to be especially well-prepared. The principal parameter responsible for the sound quality and timbre is air, its formation, speed, and the flow volume. For the improvement of the breathing technique, the correct posture of the instrument player is very important, as then the muscles function freely. Inhaling and exhaling have to be natural, with muscles and the whole body relaxed. During the inhaling, intercostal muscles contract, the ribs rise, the diaphragm contracts, becomes flat and lowers, and the lung volume increases. During the exhaling, intercostal and diaphragm muscles relax, the ribs lower, the lung volume decreases, the air pressure in them increases, and the air is pushed out of the alveoli. When performer inhales, no obvious movement should be noticed (of shoulders or arms, or different grimaces), and noisy, loud inhaling should be avoided. To some performers, the specificity of their instrument dictates a slightly different type of breathing: thus, e.g., oboe players frequently get too much air, and they have to exhale the remaining air before inhaling again. It never happens to flutists, as much more air is used and usually there is no excess. The blown air flow has to be concentrated, intense, and controlled by breathing muscles, so that the air from the lungs would flow in the necessary direction, without stoppage which would mean the invasion of the throat. Due to regular breathing, the phrasing improves, the produced sound becomes smoother and better quality, it is easier to get the desired timbre, to perform dynamic nuances, and to join wide interval leaps. The quality of performance is undoubtedly affected by the acoustic properties of the premises. They are responsible for the performer feeling comfortable and free, while the dynamics and even the tempo of the composition are predetermined by the characteristics of the air propagation in certain space. When one note sounds during the performance, the audience is first of all reached by the direct sound, followed by sounds bouncing off the walls and the ceiling – different sound reflections. The speed of the sound reaching the audience depends on the distance. If they follow each other quickly enough, we perceive them as a general acoustic effect.

2.3. Acoustic analysis of the flute sounds

With the aim to more exhaustively explain the flute sound characteristics and the relationships of *vibrato* with the pitch and strength (intensity) of sound,

an analysis of flute sounds was carried out by means of the *Praat* acoustic analysis software. Before that, no studies of the flute sound *vibrato* acoustics have been carried out in Lithuania. The analysis was needed in order to be able to visually present the sound propagation parameters, to demonstrate the kind of relationship between the pitch and the sound intensity, the sounds of different registers in different dynamics, and special effects: *non vibrato*, the throat *vibrato*, and the diaphragm *vibrato*. Two sound aspects were analysed: the pitch, indicated in semitones, and the level of the sound strength, measured in decibels. The findings proved that in the throat vibration, the intensity and pitch curves frequently did not coincide and passed each other, while in case of the diaphragm *vibrato*, the parameters of the sound pitch and strength changed in a similar way, and the waves of their indicators became similar. When playing *non vibrato*, the sound intensity was weakening gradually, and the intonation remain unchanged. The high register of the flute sounded louder, and the *vibrato* amplitude was wider in terms of pitch and intensity. In terms of intonation, the sound of the flute in the high register was high, and in the low register, low, therefore, an especially “flexible” air flow was needed, and frequently also additional (auxiliary) fingering versions in case of complex intoning of notes.

2.4. *Vibrato* impact on artistic expression and interpretation

In contemporary culture, a lack of creativity is often faced. We frequently forget that art and imagination are mutually interrelated, as imagination develops art, and art develops imagination. Despite all the composer's indications with respect to dynamics, pitch, and articulation, additional notations and explanations, the sound of the instrument and the conveyance of the emotion and conception of the composition finally depend on the performer's ability to perceive the encoded idea and to render it to the audience, since the performer acts as a mediator between the composer and the audience. A frequently observed trend is certain egocentrism of performers and a wish to demonstrate their abilities and uniqueness by overshadowing the meaning of the composition. To objectively treat the author's text is hardly possible, therefore the performer, faced with the polysemy of the text, turns into a creator of individual and unique meanings, sometimes overdoing things, and not in the best sense of the word. In contemporary definitions, the performance interpretation is associated with the performer's individuality and creativity, as well as with an individual artistic conception. A very important aspect in the wind instrument players' interpretation, and especially the *vibrato* production, is stage fright, a fear during the performance which results in the uncontrolled “air column” cracking and shivering. In the state of stress and no longer able to control his breathing, the performer loses his principal instrument, i.e. air

control, therefore any effort to achieve successful interpretation and artistic effect becomes fruitless. Interference in the homogeneity of air and shivering create the so-called “throat” or “goat” *vibrato*. Breathing is the area in which one has to constantly improve and check oneself. When playing *vibrato*, the sound changes in three ways: the pitch slightly varies, as well as the strength of the sound, or the overtones vary. When vibrating on a string instrument, the most important is the pitch vibration, while in the case of wind instruments, the change in the sound strength and a variety of overtones predominate. A *vibrato* compliant with the meaning of the phrase, stronger in certain notes or passages and suppressed or negligible in other places, depending on the performed phrase, is necessary for interpretation, however, its systematic application to each note in the hope to provide the phrase with more expression would be totally inappropriate. Each composition requires an individual solution. Each *vibrato* production technique results in different speed vibrations. Thus, e.g., the diaphragm *vibrato* is not as fast as the throat *vibrato*, as larger abdominal muscles cannot move as fast as the small throat muscles. The goal of each performer, interpreter ought to be original, distinctive sound, self-expression, and the conveyance of the composer’s conception.

3. THE ASPECT OF *VIBRATO* IN THE SECOND HALF OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURY LITHUANIAN COMPOSERS’ WORKS FOR FLUTE SOLO

Lithuanian composers mainly wrote small form compositions for flute; the compositions worth mentioning include *Mintis* [A Thought] by Jurgis Juozapaitis (b. 1942), *Solitude* by Snieguolė Dikčiūtė (b. 1966), *Prelude ...buvau aš su aušra pakilus ir saulės spinduliuos nuskendus...* [Once I had Risen with the Dawn and Drowned in the Sunshine] by Zita Bružaitė (b. 1966), etc., as well as sonatas composed by Antanas Rekašius (1928–2003) and Viktoras Miniotas (b. 1963). Some compositions are frequently performed (e.g., *Aphrodite* by Juozapaitis (1978), *Strazdo mokinys* [Thrush’s Apprentice] (1997) by Algirdas Martinaitis (b. 1950), while others remain in manuscripts or are performed merely during their premieres. The only collection of Lithuanian composers’ pieces for flute solo is *Solitude*, prepared and edited by Professor Valentinas Gelgotas in 2007. There are not many works of Lithuanian composers for flute, and the above-mentioned collection includes only six compositions: *Diptikas* [Diptych] by Jonas Tamulionis, *Segles* and *Aphrodite* by Juozapaitis, *Prelude ... Once I had Risen with the Dawn and Drowned in the Sunshine* by Bružaitė, *Solitude* by Dikčiūtė, *Eskizai* [Sketches] by Budriūnas, and *Parcelle* by Galina Savinienė. Another publication of Lithuanian music compositions for flute

ensembles is the collection *Flautando*, compiled and edited by Prof. Gelgotas in 2006. It includes a flute quartet *Kas yra ištyręs liepos nakties bedugnę, kiek sieksnių reikia lėkti gilyn į tuštumą, kurioje nieko nebeįvyksta...?* [Whoever has Traced the Abyss of a July Night, How Many Miles Does One Have to Dart Down to the Hollow where Nothing Else Happens...?] (2003) by Justė Janulytė, the quartet *Jūra* [The Sea] (1995) by Jonas Tamulionis, *Improvizacija ir scherzo* [Improvisation and scherzo] for three flutes (1995) by Valentinas Bagdonas, and *Ritualas* [A Ritual] (1988) by Eglė Sausanavičiūtė-Ramana.

3.1. Lithuanian composers’ works for flute solo; a dialogue between creator and performer

In Lithuania, not so many composers writing for flute consider *vibrato* to be an important means of musical expression to be notated, and most frequently it is left to the performer’s discretion. One of the first composers who paid attention to that music language element was Jurgis Juozapaitis (b. 1942). To quote the composer, he appreciated the natural sound of an instrument and, based on different performing techniques, upon becoming familiar with the specificity and possibilities of instruments, in each composition he sought a fluent flow of music and naturality. According to Juozapaitis, each time before composing he specified his technical knowledge of the instrument by talking to performers. Thus, e.g., assisted by professors and performers Valentinas Gelgotas and Juozas Rimas, he got better acquainted with the flute and the oboe. A profound knowledge of the instrument resulted in the composer’s “live” communication with performers in the process of composition instead of the performers’ confrontation with a completed text. Juozapaitis believes music is “satiated” with multiphonics and overtones, and the new means of expression threaten to obscure the meaning of music and the individuality of creators and performers. As argued by composer Antanas Kučinskas (b. 1968), the performer had to choose what kind of *vibrato* is necessary in the performance of a composition, and the author is to use indications in the sheet music merely in exceptional cases. According to Kučinskas, performers tend to equate *vibrato* with emotions, therefore, they are overdoing things by using it too frequently; just like the use of any other means, the use of *vibrato* has to be predetermined by the aim, context, professionalism, and moderation. The composer wants *vibrato*, as well as its absence, in his compositions for flute to be perceived as an obvious artistic means, and sometimes he leaves the choice of *vibrato* to the performer’s competence and taste. Andrius Maslekovas (b. 1985), Lithuanian composer of the young generation, concentrates on the aspect of sound in his music. According to him, the search for sound in his compositions often intertwines with the Oriental aesthetic elements, which predetermines the focus on minute details. It is the beauty and complexity of those small details that

we often miss when considering a macro-composition. Maslekovas has been interested in the flute since his first-year studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. He wanted to test the potential of the instrument and to use all his knowledge about it.

3.2. *Vibrato* notation in Lithuanian composers' works for flute solo: *Segles and Aphrodite* by Jurgis Juozapaitis, *Užburtoji fleita* [The Magic Flute] by Antanas Kučinskas, and *Incantation of a Freezing Haze* by Andrius Maslekovas

Juozapaitis' composition *Aphrodite* for flute solo (1978) was parallelly developed for two solo instruments: the flute and the oboe. The composer was inspired by the Greek myth about the goddess of love being born out of a shell. The composition has the form of variations and consists of five complementary parts (06'). At the beginning of *Aphrodite*, the author indicates *tempo rubato* and notates the places of *vibrato* and *non vibrato* (*vibrato* is not directly related to the dynamic indications). Another composition for flute by Juozapaitis is *Segles* (1995). The notes encoded in the title define the musical theme of the composition: es-S – E – g-G – a-L – E – es-S (E flat–E–G–A–E–E flat). It should be noted that *Segles* (07') was composed almost 20 years later than *Aphrodite*. The composition boasts much fewer indications for the subtleties of the *vibrato* performance: the author leaves more freedom for the performer's individual expression. In the score of the composition, other expressive means appeared: a strong tongue attack and multiphonics. Another example of the use of *vibrato* in Lithuanian composers' works is Kučinskas' composition for flute and tape *The Magic Flute* (1995), which won the 3rd Prize in the competition of the Music Foundation of the Lithuanian Composers' Union in the year of its completion, and in 2000, a prize in Maria Thomas International Composition Competition in London. *The Magic Flute* (10') was composed in cooperation with flutist Darius Gedvilas.

The composer and the performer developed various ideas in the composing process, as, e.g., to dismantle the instrument in the process of the composition. The piece begins with the melodic motifs whose movement is based on leaps in different directions, notes of different values, and the scale of different dynamics. By the said means and repetitions (for 2, 4, 6, 8, 16 times), a hypnotic and compelling effect is created, which reminds of a ritual. In the tape used in the composition, a repeating musical theme, exposed on the canon principle, is recorded in three voices. The analysis of Maslekovas' composition for flute solo *Incantation of the Freezing Haze* (2013) makes it obvious that *vibrato* can be an instrument of several linear ways of change – of the pitch, duration, and loudness (dynamics), however, simultaneously it creates a static image of a specific sound colour that can be highlighted by contrasting sounds that

have different amounts of *vibrato* or by reflecting on individual elements of the heard composition. In his works, including the composition *Incantation of the Freezing Haze* (10'), Maslekovas expects the performer to produce light *vibrato*, most frequently referred to as “beautiful sound”. In all the other cases, the *vibrato* ought to be interpreted as a sign of articulation equal to such means of expression as *staccato*, *legato*, etc. In the notes of the composition *Incantation of the Freezing Haze*, Maslekovas expects natural sound (with the performer deciding on where *vibrato* is necessary), while flageolets and other means of expression are marked *non vibrato*. All the author's ideas in the sheet music are precisely indicated, therefore, the space left for the performer's imagination and wishes is very narrow. In the composition, Maslekovas uses timbral trills (*bisbigliando*), airborne sounds, overblowing, valve-created sounds, *quasi-pizzicato*, flageolets, multiphonics, and other techniques. It should also be noted that both the accelerating and the decelerating *vibrato* can be met in the sheet music, however, for the composer, both of them associate with speed correlation and amplitude (which especially well manifests itself in the changes in the pitch – the lip *vibrato*).

3.3. *Vibrato* performance and notation recommendations for the edition of *Aphrodite* by Jurgis Juozapaitis

As proved by the analysis of Lithuanian compositions for flute solo, *vibrato* indications are seldom found. One of the most frequently performed compositions where the composer's indications for the *vibrato* performance are notated is *Aphrodite* by Jurgis Juozapaitis. For the edition of the composition, *vibrato*-related recommendations are provided, given the dynamics, the development of a musical thought, the climax, and the phrasing.

CONCLUSIONS

1. In performances and in music pedagogy, the search for the sound quality and for musicality is frequently non-equivalent: learners simply cannot express their images by means of music due to a lack of techniques, the sound spectrum, and the narrowness of possibilities. By relating all that to the search for a meaningful *vibrato*, we can argue that different artificial sound “shaking” more frequently causes damage than helps the performer: it is very important to maintain the concept of the high-quality, smooth, and healthy sound and not to mask its weakness or instability by *vibrato*. *Vibrato* can also be produced by lips or cheeks, however, those methods are not desirable. Regular deep breathing while feeling the diaphragm muscles and the speed, width, and direction of an air flow are of special importance for the *vibrato* production, because all that

predetermines the strength and the timbre of the sound. *Vibrato* is a unique element of the music language, an integral part of the flute sound. Outstanding flutists most frequently refuse from *vibrato* only in cases of a conscious musical solution. A suggestive and effective use of *vibrato* ought to be a synonym for a moderate *vibrato*.

2. An overview of historical literature results in the conclusion that, in the 18th to the 19th century, 6 types of *vibrato* techniques were used most frequently: *shaking the flute*; *flattement*; *chest vibrato*; *martellement/schwebungen*; *tremblement flexible*; and *jaw vibrato*. The *shaking the flute* and *jaw vibrato* techniques – moving the instrument with hands or changing the air flow direction by the jaw – were used either both together or as a substitute for other *vibrato* techniques. The fingers-produced *vibrato* included *flattement* and *martellement/schwebungen* techniques. The *chest vibrato* was produced by changing the air flow speed, and the *vibrato* of the remaining three types was produced with respect to the air flow and the hole in the mouthpiece, by changing the direction and width of the air flow with lips.

3. In the 18th–19th century compositions for flute, *vibrato* was seldom notated, and there were few specific indications, except for the compositions for learners. Based on historical sources, one can argue that *vibrato* evolved from trills. As noted, even if *vibrato* was indicated, it was most frequently marked by a wavy line. In the 18th and the first half of the 19th century, the use of *vibrato* was frequently as if taken for granted in *crescendo* or *diminuendo* episodes, or in both cases, as well as in the notes with fermatas. In the Classicist and Romanticist periods, *vibrato* was seldom notated. In Romantic music, the use of *vibrato* was much more popular than in the compositions of the Classicist period. In the 19th century, *vibrato* was used in order to get emotionally richer sound and a more passionate, elevated, and excited mood. In the compositions of the 20th century, the performer was left the freedom of choice, and *vibrato* was not notated. In the early 21st century, increasingly more authors started appreciating *vibrato* as an important means of musical expression and devoted more attention to it by indicating in the sheet music or discussing it in the talks with performers. Flutists, in turn, looked for the best solutions in the performed compositions, given the period of their writing, stylistics, the formed performing traditions, and an individual taste or education. The trend was noticed of refusing from *vibrato* only in the cases predetermined by conscious musical solutions.

4. In order to more exhaustively explain the characteristics of the flute sound and the relationships of *vibrato* with the pitch and strength (intensity) of the sound in the present research paper, an acoustic analysis of the flute sounds was carried out by means of the *Praat* acoustic examination software. The analysis was necessary for the paper in order to visually present the sound

propagation parameters that revealed the type of relationship between the pitch and intensity of sound. As proved by the analysis, when playing *non vibrato*, the pitch hardly changed, and the intensity after the beginning of the sound consistently weakened. The throat *vibrato* implied dense, unstable waves, and the intensity waves changed faster and not as regularly as the pitch waves, coinciding with them only in part of the sound. In the diaphragm *vibrato*, the pitch and intensity waves correlated by the same phase, and the parameters of the pitch and strength of the sound changed in a similar way. The high register of the flute sounded louder, and the *vibrato* amplitude was wider both in terms of the pitch and intensity. In terms of intonation, the sound of the flute in the high register was high, and in the low register, low, therefore, an especially “flexible” air flow was required, as well as additional (auxiliary) fingering options for the notes complex for intoning.

5. Despite all the composer-presented indications and explanations for dynamics, pitch, or articulation, the sound of the instrument and the rendered emotion and conception of the composition depends on the performer’s abilities and the capability to feel the encoded idea and to present it to the audience: to act as a mediator between the composer and the audience. *Vibrato* plays a very important role in musical expression, while the author by indicating when and what type of *vibrato* is desirable greatly facilitates the performers’ interpretive search. The conclusion may be drawn that it is hardly possible to objectively treat the author’s text when *vibrato* is not indicated. The performer, when facing the polysemy of the composition, becomes a creator of individual, unique meanings. In contemporary music, the *vibrato* is like a separate means of the music language; playing without *vibrato* has become a norm, and most of the composers consider it a usual way of sound production, frequently also supported by the *senza vibrato* or *non vibrato* indications.

6. The overview of Lithuanian composers’ compositions for flute proved that not many authors composing for the flute considered *vibrato* to be an important means of musical expression to be notated, although frequently the performance of *vibrato* was left to the flutist’s discretion. Lithuanian composers wrote mainly small form compositions for flute solo. The only collection of Lithuanian composers’ pieces for flute solo was *Solitude*, prepared and edited by Valentinas Gelgotas in 2007. The composers who used indications for the *vibrato* performance in compositions for flute solo included Juozapaitis, Kučinskas, and Maslekovas.

7. Four compositions for flute solo were more exhaustively discussed and analysed in the present artistic research paper. Jurgis Juozapaitis’ composition *Aphrodite (Aphrodite. Five Metamorphoses)* for flute solo (1978) was written simultaneously for two instruments: the flute and the oboe. At the beginning of the composition, the author indicated *tempo rubato* and notated the places

of the performance of *vibrato* and *non vibrato* (in that case, *vibrato* was not directly related to the indications of dynamics). Juozapaitis' piece *Segles* was composed 20 years after the completion of *Aphrodite*. In *Segles*, there were much fewer indications for the subtleties of the *vibrato* performance: the author decided to give more freedom to the performer's individual expression. However, other means of expression appeared: a strong tongue attack and multiphonics. Another example of the use of *vibrato* in Lithuanian composers' works was *The Magic Flute* for flute and tape (1995) by Antanas Kučinskas. In the process of the composition, the flute was gradually dismantled: in the episode of removing its foot joint, *vibrato* was indicated only once and in the place where the author decidedly wanted it. The analysis of Andrius Maslekovas' composition *Incantation of the Freezing Haze* (2013) for flute solo made it obvious that *vibrato* could be an instrument of several linear ways of change – of pitch, duration, and loudness (dynamics), however, simultaneously it created a static image of a specific sound colour that could be highlighted by contrasting sounds with different amounts of *vibrato* or by reflecting on individual elements of the heard composition.

8. Based on the findings of the present research paper and the drawn conclusions, a new edition of Juozapaitis' composition *Aphrodite (Solitude)*, Vilnius: Music Information and Publishing Centre, MILC AT004, 2007) with recommendations and comments on *vibrato* has been prepared.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE
SKAITYTI PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA /
CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT
OF THE ARTISTIC RESEARCH

1. „Fleitos *vibrato* tendencijos: technikos ir interpretacijų sąsajos“ [Tendencies of the Flute *Vibrato*: Relations Between the Techniques and Interpretations]. Atlikimo studijų ir meninių tyrimų simpoziumas „Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose“ / Symposium of Artistic Research and Performance Studies *Functions of the Arts in Cultural and Social Processes*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014 m. rugsėjo 25 d. / Lithuanian Academy of Music and Theatre, September 25, 2014.
2. „Lietuvių kompozitorių kūrinių fleitai solo – kompozitoriaus ir atlikėjo dialogas“ [*Vibrato* in Works for Flute Solo by Lithuanian Composers: The Dialogue Between the Composer and the Performer]. LMTA 40-oji metinė konferencija / 40th Annual LMTA Conference. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016 m. balandžio 28 d. / Lithuanian Academy of Music and Theatre, April 28, 2016.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA /
PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH

1. Fleitos *vibrato* tendencijos: technikos ir interpretacijos [Tendencies of the Flute *Vibrato*: Techniques and Interpretations]. In: Lina Navickaitė-Martinelli, red. *Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose / Functions of the Arts in Cultural and Social Processes*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014, p. 115–121.
2. *Vibrato* lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo: kūrėjo ir atlikėjo dialogas [*Vibrato* in Works for Flute Solo by Lithuanian Composers: The Dialogue Between the Composer and the Performer]. *Ars et Praxis*, 2016, 4, p. 134–150.

Eglė Juciūtė (g. 1987) – fleitininkė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Pučiamųjų ir mušamųjų instrumentų katedros meno doktorantė (2013–2017), studijavusi pas profesorius Valentiną Gelgotą, Algirdą Vizgirdą ir docentę Ilzę Urbanę. Fleitininkė aktyviai koncertuoja, dalyvauja festivaliuose, konkursuose, meistriško kursuose tiek Lietuvoje, tiek už jos ribų. Kaip solistė yra grojusi su Kauno miesto simfoniniu orkestru, LMTA studentų simfoniniu orkestru, Lietuvos kariuomenės orkestru. Su autorės menine veikla yra glaudžiai susijusi mokslinė interesų sritis – fleitos *vibrato* atlikimų technikos ir interpretacijos.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
El. paštas: eglejuciute@yahoo.com

Eglė Juciūtė (b. 1987) is a flutist, artistic doctorate student at the Department of Wind and Percussion Instruments, Lithuanian Academy of Music and Theatre (2013–2017), who studied under professors Valentinus Gelgotas, Algirdas Vizgirda, and Associate Professor Ilze Urbane. Eglė takes an active part in concerts, festivals, competitions, and master classes both in Lithuania and abroad. As a soloist, she performed with the Kaunas City Symphony Orchestra, the LMTA Student Symphony Orchestra, and the Lithuanian Army Orchestra. The author's research interests, i.e. techniques and interpretations of the flute *vibrato* performance, are closely related to her artistic activity.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
E-mail: eglejuciute@yahoo.com

Eglė Juciūtė

XVIII–XXI A. FLEITOS *VIBRATO*: KONTEKSTAI IR INTERPRETACIJOS

THE FLUTE *VIBRATO* IN THE 18TH TO THE 21ST CENTURY: CONTEXTS AND INTERPRETATIONS

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research paper*
Vertė / *Translated by* Laimutė Servaitė

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius
Spausdino UAB „BMK leidykla“, J. Jasinskio g. 16, Vilnius
Tiražas 60 egz. Nemokamai