

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra hudební výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pianistův smysl a cit pro harmonii  
ve skladbách od baroka po impresionismus

The Pianist's Feeling for Harmony  
in Compositions from Baroque to Impressionism

Zuzana Šíroká

Vedoucí práce: PhDr. Vít Gregor, Ph.D.  
Studijní program: Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Hudební výchova – Hra na nástroj



Odevzdáním této bakalářské práce na téma Pianistův smysl a cit pro harmonii ve skladbách od baroka po impresionismus potvrzují, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzují, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. dubna 2019

-----

Zuzana Šíroková

Děkuji vedoucímu své práce PhDr. Vítu Gregorovi, Ph.D. za mnohaleté vedení k otevřenému, tvůrčímu a kritickému přístupu a za veškerou podporu při vzniku této práce.

Děkuji klavíristům Michalu Rezkovi, Ivu Kahánkovi, Stanislavu Gallinovi, Tomáši Víškovi, Igoru Ardaševovi a Pavlu Zemenovi za všechny čas, který mi věnovali, a za zajímavé a inspirující odpovědi.

## **ABSTRAKT**

Ve své práci zkoumám, jakým způsobem klavíristé vnímají harmonii ve skladbách baroka, klasicismu, romantismu a impresionismu. Výzkum byl veden formou kvalitativního výzkumu, kdy jsem šesti klavíristům předkládala stejné noty ke čtyřem skladbám a kladla jim otázky týkající se harmonie. Odpovídali mi Igor Ardašev, Ivo Kahánek, Michal Rezek, Pavel Zemen, Stanislav Gallin a Tomáš Víšek. Všechny rozhovory obsahují notové ukázky. Cílem práce bylo zachytit, jakým způsobem tyto osobnosti o harmonii přemýšlejí, respektive zapsat alespoň tu část skutečnosti, kterou je možné si slovně předat.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Harmonie, Bach, Mozart, Chopin, Debussy, rozhovory.

## **ABSTRACT**

This thesis explores different ways in which pianists perceive harmony in compositions from the Baroque period, Classic period, Romanticism and Impressionism. I conducted a qualitative research. I chose four compositions and gave the scores to six pianists. I asked them questions about harmony relating to these compositions. I asked pianists Igor Ardašev, Ivo Kahánek, Michal Rezek, Pavel Zemen, Stanislav Gallin and Tomáš Víšek. All of the written interviews include musical scores. The aim of the work was to capture in what way these pianists thought of the harmony in the compositions, or at least to try to express the part of reality which words allow us to share.

## **KEYWORDS**

Harmony, Bach, Mozart, Chopin, Debussy, interviews.

# Obsah

Úvod .....	8
1 Koho jsem se ptala .....	11
2 Jak jsem volila otázky .....	13
3 O přepisu rozhovorů .....	14
4 Rozhovory .....	15
4.1 Fryderyk Chopin – Nokturno g moll .....	15
4.1.1 Ardašev Igor .....	18
4.1.2 Gallin Stanislav .....	23
4.1.3 Kahánek Ivo .....	25
4.1.4 Rezek Michal .....	30
4.1.5 Víšek Tomáš .....	33
4.1.6 Zemen Pavel .....	39
4.2 Johann Sebastian Bach, Allemanda a Sarabanda .....	44
4.2.1 Ardašev, Igor .....	48
4.2.2 Gallin Stanislav .....	50
4.2.3 Kahánek Ivo .....	54
4.2.4 Rezek Michal .....	56
4.2.5 Víšek Tomáš .....	60
4.2.6 Zemen Pavel .....	62
4.3 Wolfgang Amadeus Mozart – Sonáta c moll .....	65
4.3.1 Gallin Stanislav .....	68
4.3.2 Kahánek Ivo .....	71
4.3.3 Rezek Michal .....	76
4.3.4 Víšek Tomáš .....	79
4.3.5 Zemen Pavel .....	81

4.4 Claude Debussy – Odrazy ve vodě .....	83
4.4.1 Ardašev Igor.....	87
4.4.2 Gallin Stanislav .....	90
4.4.3 Kahánek Ivo .....	92
4.4.4 Rezek Michal.....	94
4.4.5 Víšek Tomáš.....	97
Závěr.....	99
Zdroje .....	101
Příloha – Závěrečný kamínek do mozaiky od Igora Ardaševa, o racionalitě a emocionalitě v interpretaci	



## Úvod

Je těžké hledat počátky všech úvah, které mi kroužily hlavou, než vyústily k rozhodnutí sepsat tuto práci. Myslím si, že vše začalo v době, kdy jsem nastoupila na vysokou školu a hudbě se tak začala věnovat intenzivněji než dříve. V hlavě mi postupně začalo vyvstávat mnoho otázek. Dříve jsem si v hudbě všímala primárně zvuku, a emocí a citů, které ve mně hudba vyvolává. Pod každým z těchto pojmů se skrývá mnoho dalšího, co se zase navzájem prolíná a souvisí jak se zvukem, tak s city, ať už jde o vnímání rytmu a temp, dynamiku, agogiku nebo jiné hodnoty. Zvuk je pak hlavním prostředkem, jak se žák dorozumí se svým učitelem, a právě na zvuk pedagog obvykle reaguje – skrze zvuk se mu odkrývá i pohled na vnitřní citový svět svého žáka.

Bohatý citový svět bychom našli v každém opravdovém umělci. City z tohoto světa vyvěrající se pak v hudbě velmi zřetelně projevují. Až se vstupem na vysokou školu jsem si začala všimát, že hudebníci si kromě onoho citového světa v sobě nosí ještě další „konstrukci“, kterou však ve své úplnosti slyšet nemůžeme. Snad pokud známe dobře osobnost interpreta, jehož hudba k nám promlouvá, a rozumíme-li hudbě opravdu do hloubky, sluch povolí a my uslyšíme alespoň stín této stavby.

Tolik pestrých různorodých staveb prostupuje tolika hudebníky, stavby se tolik liší navzájem a jak dobře jsou přitom ukryty! Často jsou skryty i svým vlastníkům v jejich vlastním podvědomí. V každém pianistovi se přitom tato aparatura projevuje zcela odlišně. Někomu vědomě pomáhá a třeba i podpírá paměť, jiní si ji pojmenovávají teprve tehdy, když v ní nalézají nějaký hudební smysl. Ani tuto složku není možné odštěpit od ostatního, s citem i se zvukem je propojena velice silně. Jde o harmonii.

Mám za sebou mnoho let, kdy jsem měla harmonii zasazenou čistě jen v podvědomí, nebyla jsem zvyklá si ji pojmenovávat. Postupně jsem si začala zpochybňovat, zda je tento přístup správný a je-li vůbec možný. Pokud hraji a neuvědomuji-li si přitom vnitřní konstrukci, je vůbec reálné, abych si skladbu pamatovala? Má zkušenost mi říká, že ano, protože v minulosti už jsem takto nastudovala velké množství skladeb. Dokonce jsem i pozorovala, že skladby, které jsem vnímala nejemotivněji, mi zůstávaly v paměti i po letech, kdy jsem je nehrála, přestože z harmonických pojmů bych v nich tehdy, v době jejich studia, nedala dohromady skoro nic.

Začala jsem si všimát, že s logikou hudby se dá velmi dobře pracovat i ve starším věku. Někteří klavíristé neměli možnost projít si v dětství citlivým školením. Často si pak nestihli zavčas

uvědomit, nakolik je důležité poslouchat zvuk, který vytváříme, a umět přijímat a předávat city, které ve skladbě jako interpreti dokážeme rozpoznat. Tito klavíristé, kteří se včas nenaučili přistupovat k hudbě jako k umění, a ne jako k soutěži, jen s velkými obtížemi v dospělosti dosahují hezkého zvuku a bohatého obsahu. Naproti tomu s logickou konstrukcí si můžeme i v dospělém věku pracovat, objevovat tak nové věci a hrát se stále větším přehledem.

Postupně jsem začala hledat správnou míru, nakolik si mám různé harmonické funkce ve skladbách uvědomovat, a jakým způsobem harmonii správně vnímat. Začala jsem se ptát klavíristů ve svém okolí a byla jsem překvapená, nakolik jsou překvapeni mými otázkami. Většinou nebyli zvyklí tyto věci formulovat a zamýšlet se nad nimi, dostávala jsem proto zcela různé odpovědi a otázek spíš přibývalo, než ubývalo.

Později přišel nápad sepsat k této problematice bakalářskou práci a vést ji formou kvalitativního výzkumu. Rozhodla jsem se kontaktovat různé zajímavé klavíristy v Čechách působící a položit své otázky právě jim. Samotným rozhovorům pak předcházelo dlouhé studium a sebezpozorování.

Neobjevila jsem žádnou publikaci, která by se zabývala přímo tou problematikou, které jsem chtěla věnovat svou práci. Rozhodla jsem se tedy studovat harmonii více méně z obecných, neklavírních knih a sebezpozorování si pak nové skutečnosti zkoumat a pojmenovávat u klavíru. Vycházela jsem především ze stručných, ale velmi výstižných textů věnovaných harmonii z Dějin hudby Jaroslava Smolky. Detailněji jsem pak harmonii zkoumala skrze knihu Harmonie rozborem od Karla Janečka. Kromě těchto knih pro mě byly velmi inspirující i některé překlady novinových článků Roberta Schumanna, vydaných v knize O hudbě a hudebnících.

Následně jsem vybrala čtyři skladby, které jsem se rozhodla při rozhovorech předkládat. Noty jsem dopředu klavíristům poslala, někteří upřednostňovali prostudování předem, jiní skladby četli z listu. Všechny rozhovory probíhaly u klavíru, vždy tedy bylo možné zahrát si úseky skladeb, na které jsem se ptala.

Rozhovor pokaždé začínal nad Chopinovým nokturnem, začínám jím tedy i v tištěné verzi rozhovorů, přestože nejde o nejstaršího autora. Právě tento rozhovor bývá nejdelší. Důvodem obvykle nebylo, že by o tomto nokturnu bylo řečeno více slov než o jiných skladbách, ale na začátku mi klavíristé nejdetailněji vysvětlovali, jakým způsobem si všímají harmonie a tónin, projevilo se to tedy i v počtu stránek. Pořadí dalších skladeb pak bylo u různých pianistů různé, proto jsem se rozhodla je ve své práci již seřadit chronologicky – Bach, Mozart, Debussy.

Přestože jsem všem pianistům předkládala stejné skladby, dostala jsem na ně zcela odlišné pohledy. Přístupů skutečně může být bezpočet a je nemožné uměle vyvodit, který je správnější či praktičtější. Zřejmě si ani nelze přivlastnit cizí přístupy, nerostou-li z nás přirozeně. Je však velice inspirativní zamýšlet se nad myšlenkovými vzorci umělců, přestože je nikdy nezachytíme ve své úplnosti a všechny podobné pokusy, jako tyto rozhovory, jsou jen zjednodušením.

## 1 Koho jsem se ptala



**Igor Ardašev** (narozen 1967) vystudoval brněnskou konzervatoř, ve studiích dále pokračoval na JAMU pod vedením Inessy Janíčkové.<sup>1</sup> V současné době působí jako pedagog klavíru na JAMU. Vystupuje jak sólově, tak čtyřručně a na dva klavíry se svou manželkou Renatou Ardaševovou. Spolupracuje s komorními soubory i s významnými světovými orchestry.<sup>2</sup>



**Stanislav Gallin** (narozen 1981) je původem z Ruska, kde vystudoval petrohradské hudební gymnasium. Následně studoval na pražské HAMU ve třídě Petera Toperczera. Dnes na HAMU působí jako odborný asistent na katedře klavírní spolupráce. Jako sólista vystupoval s mnoha významnými orchestry. Vystupuje rovněž s komorními soubory, je zakládajícím členem Orbis tria.<sup>3</sup>



**Ivo Kahánek** (narozen 1979) absolvoval Janáčkovu konzervatoř v Ostravě a HAMU, kde studoval ve třídě Ivana Klánského. V současné době na HAMU působí jako pedagog. Vystupuje sólově i se světovými orchestry, pravidelně spolupracuje rovněž s Českou filharmonií.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&iid=2814](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&iid=2814)

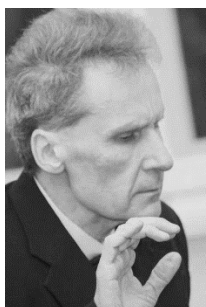
<sup>2</sup> Igor Ardašev - hlavní stránka. Ardašev - Hlavní stránka [online]. Dostupné z: <http://www.ardasev.com/igor-ardasev/>

<sup>3</sup> Orbis trio - Stanislav Gallin. Orbis trio [online]. Copyright ©2010 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://www.orbistrio.com/stanislav-gallin/>

<sup>4</sup> Životopis | Ivo Kahánek. Ivo Kahánek | Klavírista [online]. Copyright © 2019 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <https://ivokahanek.cz/zivotopis>



**Michal Rezek** (narozen 1965) vystudoval konzervatoř v Plzni a následně HAMU ve třídě Petera Toperczera. Od roku 1994 působí jako pedagog na Pražské konzervatoři. Má za sebou mnoho úspěšných vystoupení jak sólových, tak s komorními soubory i s orchestry.<sup>5</sup> Známy je rovněž svou vášní pro běh, závodí a běhá maratony.<sup>6</sup>



**Tomáš Víšek** (narozen 1957) absolvoval Pražskou konzervatoř a HAMU, kde studoval nejprve ve třídě Josefa Páleníčka, později Zdeňka Jílka. Na HAMU dnes působí při oddělení klavírní spolupráce, zároveň pracuje jako externí pracovník na Pedagogické fakultě UK. Ve své velmi úspěšné koncertní činnosti přináší publiku kromě známých skladeb klasické literatury i „neprávem zapomenuté autory a skladby“.<sup>7</sup>



**Pavel Zemen** (narozen 1992) absolvoval konzervatoř v Českých Budějovicích, kde kromě klavíru studoval i klarinet. V současné době je studentem 2. ročníku magisterského studia JAMU ve třídě Aleny Vlasákové. Úspěšně se zúčastňuje významných mezinárodních soutěží. Od roku 2017 je pedagogem Konzervatoře Brno.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> [www.zusricany.cz](https://www.zusricany.cz) [online]. Copyright © 2019 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <https://www.zusricany.cz/mobil/index.php?type=Post&id=620&ids=614>

<sup>6</sup> Rozhovor: Michal Rezek – klavírní virtuóz, který běhá maratony - běhání, termínovka, běžecké trasy. SvetBehu.cz- běhání, termínovka, běžecké trasy [online]. Copyright © 2006 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <https://www.svetbehu.cz/bezecke-zajimavosti/27016-rozhovor-michal-rezek-klavirni-virtuoz-ktery-beha-maratony-/>

<sup>7</sup> Životopis | Tomáš Víšek. Tomáš Víšek [online]. Copyright © 2019 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://www.tomasvisek.cz/zivotopis.php>

<sup>8</sup> Bio | Pavel Zemen. Pavel Zemen | Klavírista & Pedagog [online]. Copyright © 2017 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://pavelzemen.cz/bio/>

## 2 Jak jsem volila otázky

Mé otázky možná působí jako nevědecké. Obvykle nepoužívám stejnou formulaci dvakrát a dotazy se obměňují, každý klavírista se tedy zamýšlí nad trochu rozdílnými tématy. Cílem mého výzkumu však nebylo dojít k jasným závěrům o pianistově mysli.

Když jsem se scházela s pianisty k rozhovoru, nikdy jsem dopředu nevěděla, jak se budu ptát. Během prvních otázek jsem se pokusila si v hlavě zmapovat, komu jaké otázky sednou nejlépe, v podobném duchu jsem se pak snažila vymýšlet další.

U některých klavíristů jsem se s konkrétními dotazy nedostala daleko. Působilo to na mě, jako kdyby čím citovější a emotivnější umělci byli, tím „rozmazanější“ a více v „mezitónech“ byla jejich představa o vlastních dovednostech. Znalost jakékoli míry uvědomování si harmonických jevů pro ně nebyla důležitá. Tyto pianisty obvykle spíše zasáhla nějaká hudební myšlenka, na kterou jsem se třeba ani nezeptala přímo, a tu pak bylo možné dále rozvíjet. Často se spolu s touto myšlenkou vynořovaly i další zajímavé asociace.

Jindy jsem se naopak setkala s objektivněji přistupující myslí. Tito klavíristé dokázali někdy i velmi podrobně zkoumat své možnosti a hranice. Právě zde seděly konkrétní dotazy mnohem lépe. Snad právě zase ona nerozmazanost vidění umožňuje uvědomovat si velmi do detailu jiné odlišné jevy.

Od začátku jsem si byla vědoma, že mysl je něčím tak složitým a těžce uchopitelným, že není možné vytvořit jednoduchou anketu otázek a z té vyvozovat, jak vnitřní svět umělců funguje. Přišlo mi zajímavější snažit se zachytit právě to, co z mysli vychází přirozeně.

### 3 O přepisu rozhovorů

Když jsem začala rozhovory přepisovat, brzy jsem zjistila, že přímý přepis není možný. Lidé se navzájem dorozumívají nejen slovy, ale i pohyby, intonací a výrazy. Pochopím-li tedy jakou myšlenku, pouhým přepisem slov mnohdy nemám šanci zachytit ji ve své úplnosti. Je však možné pokusit se ji literárně zapsat tak, aby byla co nejpodobnější svému původnímu smyslu. Přepis mluvy ale nestačí. Jednak při hovoru používáme mnoho přebytečných slov, které v písemném projevu jaksi „vyčuhují“ a je třeba je seškrtat. Dále je potřeba některá slova k výpovědi přidat, protože bez nápovědy intonace nemusí být samotná slova srozumitelná.

Může se stát i to, že doslovně přepsaná řeč je srozumitelná, ale smysl se bez intonace změní. Je-li například něco řečeno se smíchem, přepíšu-li pouhá slova, výpověď pak může vyznít poněkud tvrdě. Ohyzným poznámkám v závorkách typu „(smích)“ jsem se chtěla vyhnout, proto jsem v podobných situacích raději lehce měnila formulace. Občas bylo zapotřebí pro lepší srozumitelnost měnit i slovosled nebo pořadí vět.

Někdy jsem zasahovala skoro do každé věty, byly ale i takové výpovědi, ve kterých jazykové úpravy více méně nebyly potřeba. Většina průběžných zásahů však nebyla příliš promyšlená a bylo to zcela účelné. Je totiž jednodušší zapsat řeč tak, jak jí rozumíme, než se násilně snažit odchytnout přesné výrazy a pořadí slov a myšlenek. Spontánně přepsaná řeč mi obvykle zněla nejpřirozeněji. Snažila jsem se přepsat rozhovory tak, aby se dobře četly, ale aby původní myšlenky byly mými zásahy co nejméně poznamenány.

Rozhovory nejsou kompletní. Pořadí otázek jsem v rámci jednotlivých částí rozhovorů ponechala, jde však pouze o výběr otázek i odpovědí, ve skutečnosti byly rozhovory delší.

Klavíristé občas používali pro různé hudební jevy pojmy, které neodpovídají oficiální hudební terminologii. Často se však k jejich výpovědi hodily mnohem lépe než přesné názvy, rozhodla jsem se proto tato slova v textu ponechat a neopravovat je.

## 4 Rozhovory

### 4.1 Fryderyk Chopin – Nokturno g moll

Op. 15, č.3

Pod každým řádkem v notách vyznačuji, ve kterých rozhovorech bylo místo zmiňováno.

Písmenem označuji klavíristu

(A – Ardašev, G – Gallin, K – Kahánek, R – Rezek, V – Víšek, Z – Zemen),

číslem pak číslo otázky.

Lento. (♩. = 60.) Op. 15 № 3.

6. *p languido e rubato* *f* *dimin.* *p*

*dimin.* *poco riten. p*

K6, V1

A4, G1, K5, V10, Z3

9462





religioso

pp a tempo p sotto voce

54 32

K12, R7, V2-3, Z8

V3, Z8

V2-3

V3

ritenuto

pp

R8

## 4.1.1 Ardašev Igor

22. ledna 2019

### 1) Mají pro vás odlišný charakterový význam křížkové a béčkové tóniny?

Řekl bych, že ten význam je psychologický. Všichni víme, že Janáčkovy rukopisy se přímo hemží béčky a křížků je tam podstatně méně. Víme i o pokusech nahradit béčka křížky, nemusíme o nich dlouze mluvit, ty mají svoji historii. Domnívám se, že je zde třeba respektovat skladatele, který zvolí určitou harmonickou stránku.

Začnu objektivním zjištěním. Hraju-li skladbu ve Fis dur, dotyčný nemůže poznat pouze z nahrávky, zda hraji v Ges dur nebo ve Fis dur, pokud se nejedná o skladbu, kterou dotazovaný zná. Čili enharmonicky vzato, je to rovnocenné. Ne tak z psychologického hlediska.

Janáček napsal sonátu v es moll. Skrjabin píše Etudu dis moll. Nedovedu si představit, jaké překvapení by asi u pianisty nastalo, kdyby viděl tentýž Skrjabinův zápis v es moll s těmi béčky. Takže co s tím? Zkrátka psychologický rozdíl je, že křížek představuje zvýšení, kdežto béčko snížení, čili je to tendence.

Hudebník pracuje se směřováním v mnoha různých rovinách. Například máme-li třídobý takt ve valčíku, první doba směřuje ke druhé, ale druhá nesměřuje ke třetí (*zahrán příklad*). Má to taneční význam, souvztažnost. Mezi druhou a třetí dobou je větší prostor. Podobné zákonitosti jsou v mazurkách i v polonézách. Když to zahraju striktně (*předvedeno*), nikam to nesměřuje, ale jakmile prodloužím tu první tečkovanou, jakoby to získává takovou významnou nabroušenost.



Takže toto je příklad ke směřování v rytmické oblasti.

A směřování v intervalové oblasti vyjádřené křížky a béčky. Asi bych odpověděl těmito náznaky k zamyšlení, co vlastně je možno vnímat ve věci křížky versus béčka ve směřování.

### 2) Řekněme tedy, že ze sluchového hlediska Ges dur a Fis dur nerozeznáme. Můžeme je ale rozeznat z pojetí interpreta, který bude hrát odlišně, co je křížkové a co béčkové?

Ano, samozřejmě. V našem vnímání se odráží naše interpretace. Pochopitelně již zápis křížků může vést k jinému pojetí než zápis enharmonicky stejný, ale s béčky.

### 3) Pokusil byste se vystihnout, je-li něco, k čemu by v interpretaci křížkové tóniny naváděly více než běžkové?

Psychologický důvod – ve směřování nahoru jsou obsaženy takové charakteristiky jako je vzlet. Naopak ve směřování dolů – melancholie. Dva příklady za mnoho jiných. To vše už samo o sobě je náladotvorné. Skrjabinova Sonáta gis moll je jakoby ze začátku temná, přestože jsou tam křížky. Nicméně Skrjabinova hudba má v sobě hodně vzletu. U Skrjabina je asi více křížků než bček, ale to říkám pouze jako prvotní hypotézu, muselo by se to prozkoumat, možná to tak není.

Teď mě prosím neberte za slovo, ale napadá mě... Skrjabinova hudba v sobě obsahuje také melancholii, ale hodně vzletu, jakoby ve směřování výš. To je u Skrjabina velmi typické. Zase jsou autoři, kteří dlouho setrvávají v melancholických rovinách, jako třeba Rachmaninov. Dalo by se pak zase čekat – pokud tady platí ten psychologický aspekt – že by bček mělo být více. Ale zase nejznámější preludium je cis moll... Je to zvláštní. Je to příliš složité, asi bych se ve své odpovědi omezil jen na to směřování – tím jsem odpověď začal a teď se k tomu opět vracím.

Ve směřování můžeme odkrýt hodně souvislostí. Pokud něco směřuje nahoru, nese to v sobě jinou náladu, jinou atmosféru, jinou výpověď než to, co směřuje dolů. Tento psychologický moment je velmi důležitý.

### 4) (Obracíme se k začátku nokturna.)

Máme zde g moll, která se střídá v terciové příbuznosti s B dur. Z g moll je zde modulace přes dominantu do B dur. Vybočení, a přes dominantu se zase navracíme zpět do g moll.

Co velmi často Chopin dělává, že se ocitne na 5. stupni od původní tóniny (vyznačuji v notách). Pak se vracíme a zase se to opakuje.

6. *p languido e rubato* *f* *dimin.* *p* *dimin.* *poco riten. p*

**5) Pokud skladbu hrajete a není zrovna záměrem si ji harmonicky rozebírat, uvědomujete si stále, třeba i podvědomě, význam každého akordu?**

Interpret má povinnost zkoumat jednotlivé složky skladby. Ať už složku harmonickou a vztahy mezi jednotlivými harmoniemi. Je to součást profesní práce. To znamená, když se posadím k tomu nokturnu a projdu si ho od začátku do konce, měl bych vědět, kde se z harmonického hlediska děje co. To znamená, kde se někam jde, kde je třeba maximální vybočení nebo vzdálenost. Zde v Chopinovi jsme se třeba dostali do Fis dur. Z g moll jsme přešli přes dominantu a a moll přes zmenšený do Fis dur. A ta je hodně vzdálená. Střed je vlastně stále ve Fis dur a navíc je zde velké napětí, neboť je ve Fis dur pátý stupeň, čili kvartsextakord. Na kvartsextakordu je vždy větší napětí. Napětí se stupňuje s *accelerando*, pak se zase vracím do Fis dur. Ještě se to změní v nonový akord.

A vrchol je ve zmenšeném akordu.

**6) Co je pro vás nejsilnějším vodítkem, podle kterého poznáte, že se v těchto místech pohybujete ve Fis dur?**

Jak poznáme, že se pohybujeme ve které tónině, přestože to na první pohled není vůbec zřejmé? To je určitá zkušenost harmonického rozboru, která je vázána na vnímání vícetaktového úseku. Podle jednotlivého taktu ještě nemusíme poznat, ve které tónině jsme. Kolega na JAMU, docent Jan Jiraský, tomu říká tonální terén. Pohybujeme se v určitém tonálním terénu. To je

velice pěkný pojem, protože my opravdu vstupujeme do nějaké oblasti, která je pod nadvládou určité tóniny. V té tónině se všechno pohybuje a směřuje do nějaké rovnováhy dané tou tóninou. Odpověď na otázku, jak poznat, ve které tónině se nacházíme – k tomu často potřebujeme porovnat více taktů současně a všimnout si, které harmonické funkce se tam vyskytují a co je třeba společným prvkem.

Tady máme cis, které je společné asi pro 12 taktů. A pak se opakuje ještě jednou. Není to ani d, ani c, ale právě cis. Z toho můžeme sledovat dál, co na to cis navazuje. Vezmeme si tedy první takt, který obsahuje cis v basu. Máme první harmonii, která představuje kvartsextakord k Fis dur. Tady tedy jsme určitě ve Fis dur. Hned kousek dál máme dominantu, která se opět vrátí zpátky do Fis dur. Což je takzvaná kadence, tónika, dominanta, případně subdominanta. Jakmile proběhne sled těchto modulací, už můžeme usoudit, že v té tónině jsme.

**7) Vysvětloval jste mi, proč je daný úsek skladby ve Fis dur. Kdybyste si skladbu připravoval na nějaký koncert, už když skladbu studujete, proběhne vám tato analýza hlavou?**

Záleží na našem zaměření a je to věc cviku. Já jsem zvyklý takto uvažovat už od studentských let, kdy jsem k tomu tak byl veden.

Něco podobného, když to zjednoduším. Zeptáte se instalatéra, zda vždy uvažuje, když vidí trubku vedoucí ze zdi, jaké jsou tam závity. Samozřejmě, on si toho všimne. Všimne si toho víc, než jakou ta součástka třeba má barvu. Nebo mechanik se podívá na šroubek a všimne si nějakých vlastností, kterých si jiný nevšimne. Je to součást řemesla.

Zatímco barevné vidění do toho řemesla – nechci říct nepatří – ale není tam obsaženo nutně. Zatímco harmonická analýza bych řekl, že je součástí vzdělání.

**8)** *(Řeč se následně stočila k významu racionální složky ve vnímání interpreta a k její propojenosti s emocionální složkou. Vkládám zde pouze začátek této části rozhovoru, neboť se jako jediný ještě přímo týká Chopinova nokturna. Zbytek rozhovoru vkládám do přílohy.)*

V žádném případě to nechci oddělovat. My se pouze bavíme o různých stránkách stejné věci. Představme si skladatele, který by komponoval pouze jaksi citem, aniž by znal harmonické vztahy. To říct nejde. Ale interpret tlumočí díla hudebních skladatelů, kteří měli znalosti, na jejichž základě byla ovlivněna jejich výpověď a povinností interpreta je to rozšifrovat, tím může porozumět i emocionální stránce. Uvedu vám příklad tady na tom našem kvartsextakordu (*strana 20, dolní úryvek not*). To preludium má velmi silný emocionální náboj, jehož součástí je i zde tato kulminace. Víím, že tato kulminace v sobě obsahuje mnoho zmenšených septakordů, které uvnitř mají zvětšené kvarty. Zvětšená kvarta je velmi disonantní tvar. Je jich dokonce několik nad sebou a jsou v celém sledu a míří dolů. To je jako když se něco láme. Budiž to pro vás příklad, jak vhléd do struktury zároveň s sebou nese emocionální náboj. Můžeme tady v posluchači vzbudit dojem, že se něco láme a padá, je tady nějaký střet. To má emocionální výpověď. A když chceme říci, že je na jedné straně racionální pohled na tuto věc a na druhé emocionální... Když vnímám toto ryze citově, stejně jsem konfrontován s těmi zvětšenými kvartami. Je to nerozlučně spojeno. Akorát někdo si harmonické vztahy rozebírá a pojmenovává, a někdo je bere jakoby mimochodem.

## 4.1.2 Gallin Stanislav

14. ledna 2019

1) Dokážete si představit, že by zde místo křížku bylo béčko?

The image shows a musical score for piano. The left hand part consists of a sequence of chords. A red box highlights a chord with a sharp sign (F#) instead of a flat sign (F). The score includes dynamic markings like 'dimin.' and 'poco riten. p'. There are also some performance instructions like 'Red.' and '\*' below the notes.

To by nešlo. To je ortografie, Chopin by to nikdy nenapsal.

Čím by béčko překáželo?

Překáželo by, protože je tam a. Nemůže být -a- a -as- v jednom akordu. Nebo by to musel být mnohem složitější akord. Ale pro klavíristu toto asi není tak podstatné, jako třeba pro houslistu. Často i dirigenti, když chtějí ve smyčcích poupravit jejich vnímání napětí, řeknou, aby ten který křížek vnímali jako béčko.

2) Jakým způsobem vnímáte tyto sekvence? Vnímáte nějakým způsobem jejich vztah k původní tónině?

The image shows a musical score for piano. The left hand part consists of a sequence of chords. A red box highlights a chord with a sharp sign (F#) instead of a flat sign (F). The score includes dynamic markings like 'f', 'riten.', 'dimin.', and 'rallent.'. There are also some performance instructions like 'Ed. Peters.' and '\*' below the notes.

Toto schéma je pro Chopina velmi typické, podobné sekvence najdete ve spoustě jeho slavných nokturn.

Klavír je harmonický nástroj. My chtě nechtě harmonii vnímáme všude, ve větší, nebo menší míře. Sekvence, to je ošemetná věc a skladatelé si toho byli vědomi. Když to s nějakou sekvencí přeženete a je delší, než je únosné, rozbije vám to formu a člověk o hudbu ztratí zájem. Ale je v nich harmonická osnova, jak u Chopina, tak u Liszta. Ale jestli sekvence vnímám ve vztahu k základní tónině – já rozhodně ne. Možná někdo, kdo má tak bohatě vyvinutý sluch, že v hlavě stále původní tóninu udrží.



### **3) Když slyšíte klavír, vnímáte tóninu? Uvědomujete si, o kterou jde?**

*(Reaguji na slova z části rozhovoru, kterou jsem do své práce nezařadila. Podobnou skutečnost mi popsal i Michal Rezek. Oba klavíristé přitom nemají absolutní sluch.)*

Ano.

#### **Podle barvy?**

Podle barvy, ale hlavně podle ladění. Třeba C dur zní na klavíru úplně jinak než Fis dur.

#### **U jiných nástrojů byste tóninu poznal?**

Ne.

#### **Stačí tedy pouze klavír slyšet, ani nemusíte hrát?**

Ano. Ne stoprocentně vždycky, ale třeba když něco slyším v rádiu a pak si chci skladbu najít, většinou si tóninu uvědomím.

*(Následně mi bylo popsáno, že poznat tóninu po sluchu je snazší ze skladeb ve středních a hlubokých polohách, které jsou bohaté na alikvóty. Z úseků skladeb třeba od Liszta, které jsou ve vyšších polohách bez basové linky, je těžší tóninu určit.)*

### **4) Cítíte se odlišně, když hraje část skladeb, ve kterých se po harmonické stránce vyznáte, a části, které si pamatujete spíše hmatově?**

Záleží na tom, jak rychle se hudba odvíjí. Obecně části, které jsou technicky náročné, budete cvičit více. Změř not s drobnou technikou si dopodrobna stejně neanalyzujete. Základ tam třeba i může být jednoduchý, ale už si v té rychlosti neanalyzujete, co se odehrává třeba v modulacích. Mně osobně ale přijde, že jsem klidnější, když v pomalé hudbě dopodrobna harmonii znám a vědomě se v ní orientuji.

### **5) Dalo by se říci, že u pomalé hudby si harmonii uvědomujete více, než u rychlých běhů?**

Ano. Je to ale dost relativní rozdělení, pomalá a rychlá hudba. Kolikrát zní něco rychle, a v podstatě je to pomalé. Třeba první Chopinova etuda. Pro laika to zní jako něco strašně rychlého, ale my ve skutečnosti vnímáme tu harmonii, která se moc nemění. Obecně je to tak v romantismu časté, třeba i v Lisztových skladbách. Hodně not, ale harmonická podstata se odvíjí pomalu.

### 4.1.3 Kahánek Ivo

11. prosince 2018

#### 1) Jak na vás působí tónina g moll?

Myslím si, že tónina g moll je svým způsobem smutná, ale jakoby lehoučce odtažitá. Na rozdíl třeba od d moll, která je taková tragická, osudová záležitost, g moll je malinko přes filtr. Smutek v ní není tolik prožívaný, ale jde spíš o vyprávění o smutku. S odstupem od vlastní emoce.

#### 2) Přijde vám, že se mění charakter skladby s přibývajícimi béčky?

S béčky je zvuk většinou tmavší, mokřejší, s více alikvóty... Souvisí to s tím, že béčka tendují spíše dolů, a tak i zvuk a nálada se rozprostírají více do spodní části. Tón jde více do stran, více se rozpouští, je uzemněnější a temnější. Na g moll je hezké, že – alespoň pro mě – není temná, ale je malinko nepřítomná.

#### 3) Napadla by vás ještě nějaká další tónina, ve které by vám připadalo, že něco předkládá přes filtr? Třeba naopak z křížkových tónin?

*(Podobnou otázku jsem položila i Tomáši Víškovi, pro srovnání otázka č. 1 a č. 12 v rozhovoru o Chopinovi.)*

Možná cis moll. Je samozřejmě světlejší, ale světlost u ní cítím spíš trochu jako vyschlost. Není světlá z hlediska nálady, ale tón je tenčí, má jiné spektrum, není tak zakulacený a slitý, je strukturovanější. Ale stejně jako g moll, má odstup vyprávění, jen má cis moll ještě více chladu, díky těm křížkům.

#### 4) Myslíte si, že cis moll filtruje podobný pocit jako g moll?

Obě tóniny filtrují určitý druh smutku, vnitřního smutku. Jako když člověk zažije něco bolestného a pak se s tím vyrovná, ale bylo to tak bolestné, že už navždy zůstane nějaká jizva. To pro mě mají obě tóniny společné. cis moll mi přijde, jako by byla starší. g moll je současnější, uchopitelnější.

5) Vnímali byste odlišně toto místo, kdyby zde bylo místo křížku béčko? Tedy tón as?

The image shows a musical score for piano. The right hand has a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The left hand has a bass line with chords and a sharp sign on a note, which is highlighted with a red box. Dynamics include *f*, *dimin.*, and *poco riten. p*. There are also some markings like *Red. \** at the bottom of the page.

Popravdě si tady neumím as představit.

**Zkusil byste vystihnout, proč?**

Myslím si, že gis je tady záměrnou deformací. Jako když máte portrét krásné ženy, a teď z toho v nějakém videosouboru uděláte digitálně škleb... Gis je zde ta strašně šklebící se nota. Určitě to znáte, jak se ve filmu z někoho krásného stane vyschlá babice a kostra. Takhle na mě působí to gis. Je to záměrná disonance, kapka jedu do vína. As obecně by na mě působilo naléhavě, ale ne nebezpečně, spíše prosebně... Kdežto gis je vyloženě toxická záležitost.

6) Popsal byste, jakým způsobem vnímáte harmonické funkce v úvodu skladby? Co je pro vás důležité?

The image shows the beginning of a musical score for piano. The right hand starts with a melodic line and the left hand with chords. Dynamics include *p languido e rubato*, *f*, and *dimin.*. There are also some markings like *Red. \** at the bottom of the page.

Obecně nejsem přítelem toho, aby se vše za každou cenu racionalizovalo. Snažíme se o něco, co kdyby se povedlo – jako že se nám to ani povést nemůže – umění skončí, protože přijde o své tajemství.

(zahrán začátek) Tónika je tady vážná, ale koncentrovaná. Jako když se na vás někdo klidně, ale velmi upřeně dívá. Zatímco subdominanta, navíc obrat... To je taková vnitřní výčitka. Je to naléhavé, ale je to velmi introvertní. V mimotonální dominantě se to rozjasní. Na dominantě je vždy cítit největší napětí – v rámci kadence, nemyslím teď zmenšené akordy a podobně. Zpravidla dominanta odstartovává nebo vrcholí nějakou gradací. Vždy je nabitá, nestabilní a chce někam jít. Tady je použita mimotonálně pro malinkou gradaci, ale i pro rozjasnění.

### 7) Jak vnímáte tuto část nokturna? (Vyznačuji místo popisované v odpovědi.)

Tato část je velice zvláštní, obtížně vysvětlitelná, dost nejednoznačná. Je zajímavé, že je zde nejprve repríza začátku, a do toho najednou subito zmenšený akord. Zahuštěný, široký, ještě s basem s forzatem. K tomu sotto voce... Zvláštní. Působí to na mě dojmem člověka, který je extrémní introvert a kterému se toho strašně moc děje v duši, asi ne úplně hezkého, on to ale nikdy nepustí na povrch. Sotto voce je zde velmi zvláštní. Myslím si, že svědčí o tom, že ač jde o velmi dramatické místo, drama se nemá odrážet v decibelech a nemá jít ven. Je tam nestabilita a rozpor mezi tím, zda se to má usmířit a uklidnit, nebo jestli to má jít do projeveného dramatu.

### 8) Co zde vnímáte jako tóniku?

V podstatě to jde tónicky k Fis dur, i když je to v kvartsextakordu. Chopin zde ale vlastně neustále pracuje s nestabilitou. I když se to samozřejmě nedá takto zracionalizovat, dalo by se říct, že je toto místo postavené na neustálém úmyslném neuspokojování potřeby posluchače. Chopin tady dá posluchači zmenšený akord přesně tam, kde to nečeká, aby ho znervóznil. Pak to ještě vygraduje na alterovaném akordu. Posluchač už potom čeká utišení této věci. V momentě, kdy to už chce dostat, zase přichází jiný akord a zase to do té útěchy nejde. Dostane vás to do takové zvláštní nejistoty.

### **9) Jaký význam pro vás má basový tón cis, který se v dalších řádcích neustále opakuje?**

Je-li někde průtažný tón na dominantě, vždy čekáme za rohem dominantu a tóniku. Ale když je to takhle, Chopin si tu hraje s neodolatelnou blízkostí toho vztahu, ale ne a ne tam tu tóniku dát. Čili vlastně je to jenom další variace na nestabilitu. Myslím si, že je v tomto nokturnu mnoha způsoby ukryto napětí, které se ale nedemonstruje. Už jenom vzdálenost Fis dur od g moll je extrémní. Většinou, když mám prodlevu, následuje nějaká velká gradace, ta zde ale nenásleduje. Je zde mnoho dramatických míst, otevřeně dramatických. Chopin si zde hraje s mnoha stupni toho dramatu, ale všechno je vnitřní, nic není projevono. Je to taková vnitřní psychoanalýza skrz hudbu.

### **10) Jakým způsobem vnímáte rozdíly mezi tóninami s mnoha křížky a s mnoha béčky?**

Tyto tóniny se vlastně svým charakterem a náladou sobě hodně blíží. Jak se říká, že se protiklady nakonec setkávají. Jak tóniny s hodně křížky, tak s hodně béčky, jsou velmi barevné a alikvotně specifické.

U béčkových tónin si ale představuji spíše měkké věci. Jako když si člověk lehne do nějaké vaty, nebo něčeho takového. Kdežto u křížků mám pocit jako když si lehnete spíše do postele ze samých drahokamů.

Čím více křížků nebo béček, tím více vystupuje do popředí exotická opojná barva, ale úplně jiné spektrum. U béček si představím spíše nějaký impresionistický obraz, u tónin s křížky spíše Leonarda da Vinciho. Je rozdíl, jestli držím štětec, nebo pero. Obojím se ale dá vytvořit úžasná barva a úžasná záře.

Tady je Fis dur hrozně zářivá. Ale záření je tu spíše jako záření drahokamu než nějakého teplého světla.

### **11) Vnímáte jako sobě podobnější dvě tóniny s mnoha křížky a s mnoha béčky, než třeba tóninu s mnoha křížky a druhou řekněme, že jen s jedním?**

Nevýhoda racionalizace je v tom, že vždy vytáhne nějaký aspekt, který srovnává.

Platilo by to, pokud bych se na tóniny díval z toho hlediska, jak moc faktor barvy vystupuje do popředí. Vezmu-li si třeba C dur, nenapadne mě spekulovat o barvě tóniny jako na první dobrou. Někdo tam třeba barvu vidí a ano, já, když se nad tím zamyslím, také na něco přijdu. Ale není to to, co mě na první pohled udeří do uší.

Zatímco když se řekne Des dur nebo es moll, okamžitě je spektrum něčím strašně charakteristické. S počtem předznamenání velmi stoupá charakterističnost té tóniny. V tom je

pojítka mezi křížky a béčky. Dokonce bych řekl, že tyto hodně křížkové nebo béčkové tóniny jsou samy o sobě trochu subjektivně zabarvené.

### **Subjektivně?**

Subjektivně ve smyslu, že když napíšu něco v d moll, spíš mě ta tónina inspiruje k nějakým velkým objektivním sdělením. Přijde mi osudová, přijde mi, že jde tímto směrem. Zatímco když se podívám na tóninu typu právě třeba es moll, nebo gis moll, to už jsou tóniny, které jsou strašně spjaté s obsahem... Těžko napíšete nějaký valčík nebo něco s lidovou písní v es moll. To už je exaltovaná záležitost.

Vidíme to i u autorů. Es dur je jedna z oblíbených beethovenských tónin – je to krásná tónina ale v jistém smyslu dost nekomplikovaná, jednoznačná. Když se pak podíváte, jak tóniny hromadí Janáček ve svých vrcholných věcech... Třeba sonáta je v es moll. Tyto hodně křížkové nebo béčkové tóniny jsou pro Janáčka typické.

U Chopina zase velmi často vidíme tóniny ve středu – ne přímo C dur, ale tak do těch čtyř křížků nebo béček. Tyto tóniny skýtají spoustu barev a jsou charakteristické, ale zase ne tak moc, aby se v nich nedalo i objektivně vyprávět.

### **12) Jak na vás působí chorální část nokturna?**

Přiznám se, že na mě působí trochu jako vytržená z kontextu. Vlastně mi to nokturno přijde trochu divné. Ani ne proto, že postrádá chytlavou melodii – ta chybí ve spoustě skvělých skladeb. Ale pro mě je trochu nesourodé v psychologickém zaměření. První dvě stránky nokturna působí dojmem poměrně hlubokého ponoru do duše jednotlivce, zatímco poslední stránka působí... Když řeknu budovatelsky, tak to budu urážet, ale... Rozhodně je to hudba více lidí, až bych řekl, že masová. Už z toho žádný psychologický ponor do duše jednotlivce necítím. Spíše je to trochu jako nějaká hymna, ale na hymnu je to zase málo chytlavé. Takže vlastně nevím, jak se s tím srovnat a co je tím pojítkem mezi těmito dvěma světy.

#### 4.1.4 Rezek Michal

20. prosince 2018

##### 1) Jak na vás působí tónina g moll?

Jsou lidi, kteří charakter nebo barvu tóniny rozeznávají, a jsou lidi, kteří barvy nerozlišují. Já je rozlišuji docela výrazně. Většina skladatelů volila tóninu podle charakteru, kterého chtěli ve skladbě dosáhnout. Podobné charakterem si jsou d moll a g moll. Moll už mluví samo za sebe. Skladby v d a g svým charakterem nebývají nikterak jemné a ušlechtilé, ale většinou jsou výraznější, dramatičtější. Když chcete v d moll nebo v g moll napsat něco jemného, stejně vám z toho nějaký „dramatismus“ vždycky vyjde. V této skladbě to bude podobné, přestože se jedná o malinkaté nokturno. Kdybyste ale toto nokturno dala o půltón níž nebo výš, zjistíte, že charakter je na klavíru úplně jiný.

##### 2) Vnímáte nějaký zásadní rozdíl mezi d moll a g moll?

Určitě jo. g moll je pro mě dramatičtější. Myslím si, že podobné jsou si i terénem, obě tóniny nemají moc béček, tedy jsou ke studiu příjemné, naproti třeba takové es moll – to je sice krásná tónina, ale už se spouště lidem špatně čte, protože v ní nic nehráli.

##### 3) Máte v rukou odlišný pocit, hraje-li v křížkových a v béčkových tóninách?

Ne, vůbec, to nedokážu vnímat. Vnímám třeba terén, po pianistické stránce se něco hraje lépe a něco hůř. Skladba, ve které je přiměřený počet křížků a béček, se hraje dobře. Když je jich tam moc, terén už je méně pohodlný. Anebo třeba není, do prstů i může jít taková skladba dobře, ale pro hlavu je těžké ji dostat do paměti.

Tady v g moll se zorientuji hned, to je jednoduché. Ale bylo by pro mě už mnohem těžší skladbu přečíst a zapamatovat si, kdyby byla třeba v nějaké gis moll. V g moll tónině už toho hrál člověk strašně moc, tak se v ní pak umí zorientovat.

##### 4) Hrajete-li tedy ve vzdálenějších tóninách, uvědomujete si harmonické prvky méně, nebo si je hledáte, přestože je to obtížnější?

Základní harmonii si člověk musí určit, protože jinak by se asi nedalo fungovat. Kdybych si ale měl nějaké složitější harmonie ve vzdálených tóninách odvodit, nebo určit, o co se jedná... Bývá jednodušší si všimnout, jestli jde o funkci statickou nebo kinetickou, harmonii už bych dále nerozebíral, protože by jinak obsadila strašně moc prostoru v hlavě. Ale tady v g moll si harmonii zapamatuji. Harmonické funkce jsou samozřejmě pamětní oporou pro každého pianistu. Ale ve vzdálené tónině člověk bude vnímat asi tak, co je dominantní funkce a co tónická, ale co je mezi tím... Na to já už kapacitu nemám, ale připouštím, že jsou třeba interpreti

nebo skladatelé, kteří se v tom pohybují velmi dobře. Ale často i skladatelé mají tóniny, které znají lépe. Skrjabin se třeba ve svém středním období velmi často pohyboval ve Fis dur. Byla jeho domovskou tóninou, ve které vyjadřoval všechno.

Vztah k tóninám může také podléhat náladám nebo určitým obdobím lidského života. Nějakou dobu můžete mít ráda obyčejnou C dur, pro její jednoduchost a čistotu. Pak se vám zají a budete chtít jinou. Půjdete třeba o půl tón výš, do Des dur, a už vše budete vnímat úplně jinak. Může se to měnit. Když se mě budete ptát, kterou tóninu mám teď rád, já odpovím. Ale třeba za pět let vám řeknu, že to chci jinak.

### 5) Co nazýváte kinetickými a statickými funkcemi?

Kinetické jsou dominantní funkce, u nich si můžu být vždy jistý, že děj bude nějak pokračovat. Kde je tónika, statická funkce, tam toho moc nevyrobím. Skladba není o statických funkcích, ale o kinetických. Pokud skladatel moduluje nebo chce něco přiostrit či rozvinout, použije kinetické funkce.

### 6) Do jaké míry si obvykle uvědomujete harmonické vztahy ve skladbě?

Myslím si, že když se pianista učí skladbu, tak má-li určité zkušenosti, není to třeba malé dítě, rovnou vidí akordy. Jinými slovy, nebudeme číst jednotlivé noty, ale už vidíme akord, který má určitou funkci v tónině. Jednoznačně od základu vnímám typ harmonie. Když se učím skladbu zpaměti, podle harmonií se zorientuji. Učit se jednotlivé noty musí být strašně pracné.

### 7) Jakým způsobem vnímáte přechod ze střední dějové části nokturna k chorálu?

Zde je asi nejvýraznější část skladby, accelerando, crescendo... Jsou zde dráždivé harmonie.

Edition Peters.





## 4.1.5 Víšek Tomáš

17. ledna 2019

1) Nejprve bych se vás zeptala na tóninu, ve které je nokturno napsáno. Jak na vás působí? Mají g mollové skladby nějaké společné rysy?

Připadá mi, že tónina g moll je smutná, ale není zas tak příliš tragická. Když to řeknu možná trochu křupansky, ten smutek v ní je normální. Podobný, jako když někdo smutně zpívá. Ale každopádně mi g moll nepřijde jako tragická tónina.

V souvislosti s tímto nokturnem mi naskočí ještě jeho druhé nokturno g moll, které mi celkově přijde zajímavější a harmonicky bohatší. Vámi zvolené nokturno patří i k těm nejméně hraným. Já věřím, že pokud bych jej z nějakého důvodu musel studoval a ponořil se do něj, pak by se mi postupně začalo líbit. Snažil bych se pochopit, proč zrovna jakou harmonií, snažil bych se podškrtnout jeho charakter. Ale primárně bych asi za touto skladbou nešel, protože spoustu nokturn má Chopin vynalézavějších.

(Obracíme se k začátku nokturna. V notách vyznačuji popisovaný zmenšený septakord.)

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 15 No. 3. The score is in G minor, 3/4 time, and is marked 'Lento. (♩. = 60.)'. The tempo is 'p languido e rubato'. The score is numbered '6.' on the left. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into measures, with fingerings indicated above the notes. A red box highlights a diminished seventh chord in the bass line, consisting of the notes Gb, Ab, Bb, and Cb. The chord is marked with a 'p' dynamic and a 'dimin.' instruction. The score also includes various ornaments and trills, indicated by symbols like 'Tr.' and '\*'. The piece is titled 'Op. 15 No. 3.' in the top right corner.

Obvykle když je někde nějaká zajímavá harmonie, tak si na ni počkám. Ale v tomto nokturnu to spíše provokuje k tomu, abych místo počkání si nechal doznít celý takt. Například zde na zmenšený septakord bych si počkal jen chvíličku, ale nechal v něm doznít harmonii, aby zároveň takt dozněl pod tou harmonií.

(Způsob hry mi byl předveden – na vyznačený septakord bylo počkáno, jak bylo řečeno, skutečně jen chvíličku. Kdežto jako kdyby se akord sám lehce roztáhl či nafoukl a lehoučce tak odsunul čas nástupu doby druhé. Vytvořil se tím jakýsi zvukový oblouk. Celkově to vyznělo zaobleněji, než kdyby se hrálo po rytmické stránce se strojovou přesností.)

Nějakou mírnou agogikou bych pak dělal i ve vztahu k melodii, neboť melodie samozřejmě zpívá. Pokud hraji místa, která jsou jako doprovázený zpěv, na hezkou harmonii si tam počkám.

Pak ještě беру v úvahu, je-li jedna harmonie na jeden takt, nebo se harmonie v rámci jednoho taktu střídají. Zde jsou sice i různé průchody a průtahy, ale přesto jedna harmonie na jeden takt

vychází. V tomto případě pak nechávám dozít harmonii v rámci toho jednoho taktu. Ale třeba v tom druhém nokturnu g moll, tam se harmonie v rámci jednoho taktu střídá.

Přijde mi, jako by tato skladba byla trochu předstupněm k tomu zralejšímu nokturnu g moll. Jako kdyby si tu Chopin něco zkoušel, osahával. Ale definitivní tvar dal tónině g moll až v dalším nokturnu, op. 37.

## 2) Jak na vás z tonálního hlediska působí poslední stránka?

Mně každopádně ta třetí strana přijde durovější. Tady to už vůbec není žádná tragédie... To je ta pokora v kostele, plus nějaká ta naděje. Přestože durových akordů možná ani není zase tolik (*zahrána vyznačená část*),



toto ve mně celkově navozuje náladu, že to durovější je... Ať už to je nějaké zpokornění s tím, co se stalo, nebo zpokornění se s osudem. To udělal chytře, ten závěr!

Ani tu nemáme septakordy, předtím byly časté ty zmenšené. Pokud tady vůbec nějaké septakordy budou, moc jich nebude, v podstatě jde o spoje kvintakordů. Opravdu tu žádný nevidím, jestli je někde nějaký schovaný... Neřekl bych. To jsem si teď všiml.

## 3) Když hrajete tuto část, je pro vás důležité, jak se tonálně pohybujete? Všimáte si třeba, kdy se objevíte v F dur?

A musical score snippet in G minor, marked 'religioso' and 'a tempo'. The score includes performance instructions such as 'pp' (pianissimo) and 'sotto voce' (under the voice). The right hand features complex chordal textures, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A red box highlights a specific section in the right hand, likely corresponding to the 'F dur' mentioned in the text. The score is numbered 233.

F dur? Ano, F dur je zde pouze průchodná. Spíše se to přelévá z něčeho do něčeho. Jako třeba varhanní preludia v kostele přechází z harmonie do harmonie. Konkrétní harmonii podle mě nevnímáme, my primárně vnímáme spíše ten tok, to přeplyvání, ať už to vidíme jako přeplyvání času či přeplyvání nálad.

Ale třeba zde to má charakter jiný (*zahrána vyznačená část*).

A musical score snippet in F major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 4, 3, 2, 1). The left hand provides a steady accompaniment. A red rectangular box highlights a section of the score starting at measure 13, where the dynamics change to *fz* and the texture becomes more complex with overlapping chords.

Tady je to ucelené slovo, ucelená věta bych řekl. Je tady i pomlka, ta také něco říká.

Pak už tu pauzy nejsou, pracuje s tím dál, malinko to stěsnává (*je mi zazpívána tato navazující část*).

A musical score snippet continuing the piece. It features a melodic line in the right hand with various ornaments and fingerings (5, 4, 3, 2, 1). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *fz* and *pp*. The score ends with a double bar line and a fermata.

4) Ještě se zeptám na tuto modulační, křížkovou, prostřední část. Jak na vás působí, je zde pro vás něco z harmonického hlediska stěžejní?

A musical score snippet showing a modulatory section. It features a melodic line in the right hand with various ornaments and fingerings (3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 2). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *dimin.*, *dim. ritenuto*, *sotto voce*, and *fz*. The score is marked *a tempo* and includes a section marked *sostenuto*. The score ends with a double bar line and a fermata.

Ta křížková část, jak říkáte, se postupně acceleranduje... A, ty křížky, nevím, jak na vás působí... Někdy se říká, že enharmonicky nezaměňovat křížky a béčka je důležité třeba u houslí, kde je přirozené ladění, ale u klavíru je to blbost. Různě se pak enharmonicky zaměňovala různá Janáčková vydání a tak... Ale přeci jenom, alespoň vizuálně, přijde mi, že ta křížkovost je příkřejší. Dost to i naznačuje, že to někam půjde, evokuje to ve mně to postupné accelerando... Skutečně, něco to ve mně evokuje a podle mě to jedno není.

### 5) Kdybyste srovnal tóniny s mnoha křížky a s mnoha béčky, jaké nacházíte rozdíly?

Tak třeba es moll je mnohem chmurnější než dis moll. Es moll je taková smutečně těžkomyslná. U křížkových tónin pak ty evokace tak těžkých, zatěžkaných, nebo tragických tónin nemám.

### 6) Křížkové tóniny tedy na vás působí příkřeji. Zdá se vám, že u béček jde smutek hlouběji?

Řekl bych, že jo. Je to zaoblenější, ucelenější smutek. Křížky naopak ukazují třeba příkrou změnu nálad.

### 7) Zdá se vám tedy, že je smutek v béčkových tóninách trvalejší?

Tak, to se mi opravdu zdá. Zase, může být mnoho výjimek, může se to týkat nějaké konkrétní skladby zase v úplně jiné souvislosti, ale obecně to takhle cítím a myslím, že tak nějak to cítí i ti skladatelé. Ty tragédie v es moll jsou až příliš časté na to, aby to byla tak úplně náhoda. Alespoň pokud mluvíme o mollových tóninách.

### 8) Hrajete-li tento řádek, cítíte se být v nějaké tónině, nebo cítíte tah do nějaké tóniny?

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is in E minor and features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. It includes markings for 'cresc.', 'ed', and 'accelerando'. The second system continues the piece, marked with 'f', 'riten.', 'dimin.', and 'rallent.'. The score is published by Edition Peters, number 9462.

Ne. To se vzpíná, občas se to zlomí, pak se to zase vzepne... A zase zlomí. A pak se to sesouvá.

## 9) Jakým akordem myslíte, že by se to dalo uklidnit?

Proč byste to chtěla uklidnit?

**Myslím z harmonického hlediska. Samozřejmě by to úplně měnilo smysl.**

On tady chtěl, aby to šlo někam. A když někam jdu, úplně zoufalý, taky nevidím každý patník na cestě... Myslím, že je to záměr. Vždy to už vypadá, že to někde do tóniky rozvede, ale on to nerozvede! Neklidná, roztěkaná, rozlitá duše v takovém momentě tak úplně zdravě neuvažuje.

Představte si, když je třeba někdo zoufalý, a opravdu se to z něj hrne, také ve svém slovním projevu nemá tečku. Kolikrát myšlenku nedořekne, spolkne ji, a jde na další... Třeba ani nedodechne slovo, a už jde ven další, další výčitky, další zoufalost. Tam by se tónika nehodila. Hudba je jako řeč, tady to tak cítím.

*(Vracíme se v notách na začátek.)*

## 10) Dokážete si představit, že by zde bylo místo křížku béčko, tedy místo gis as?

The image shows a musical score for piano. The bass line is marked with 'Ped.' and '\*' signs. A red box highlights a chord in the bass line, which is a G major triad (G-B-D). The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (accents), and performance instructions like 'dimin.' and 'poco riten.'.

Těžko. Klesá to. Kdyby tu bylo as, nebyla by u mě tak velká evokace toho klesání. Ano, i s as bych to nějak procítil. Ale primárně bych pak klesání tak dobře neviděl, jako takto – takhle je to podle mě znázorněno lépe. As bych hrál měkčeji než gis.

*(Zakončení rozhovoru o nokturnu.)*

Mluvím o primárních asociacích a několika desítiletých zkušenostech, ale vždycky, když se člověk do skladby opravdu ponoří, pak se mu ještě na ledacos může názor vyloupnout jinak. Je třeba se zamilovat do každého taktu, protože jinak to není možné hrát.

## 11) Když něco studujete, jak moc si všímáte harmonického významu u jednotlivých akordů? Myslím tím například o jaký stupeň jde, nebo jaké tam jsou harmonické vazby?

Já se především snažím vystihnout, co na mě působí jakým charakterem. Pak si člověk samozřejmě třeba uvědomí – tohle je druhý stupeň, tohle mimotonální dominanta. Ale není to primární. Podvědomí to snad i vnímá nebo ví. Ví, co to asi je, takže bych to i pojmenoval. Třeba říkávám žákům, tady máte krásnou mimotonální dominantu, takový hezký příkrý spoj, když se použije... Ale především na sebe nechávám působit charakter. Obvykle si neřeknu,

tohle je ten akord, tak se bude hrát tak. Ale tohle zní tak, a on je to vlastně tenhle akord... Primárně „matematicky“ na to nejdu.

**12) Když jsme se bavili o tóninách, říkal jste, že g moll je smutná, ale ne až tak tragická. Vnímáte nějaké další tóniny, kde by tato charakteristika odpovídala?**

*(Podobnou otázku jsem položila i Ivo Kahánkovi, pro srovnání otázka č. 3 a 4 v rozhovoru o Chopinovi.)*

Třeba fis moll. Z velké části i cis moll, kde bych to ale už tak kategoricky neříkal.

Tónina fis moll může být pěkně bezútěšná, ale když je něco bezútěšného, ještě nemusí jít o tragédii. U mě bezútěšnost a tragédie nejsou totéž. Vezmeme-li si třeba Chopinovo nokturno fis moll, je bezútěšné, ale tragédie v tom není. Odmyslíme-li si tedy střední část, která je v Ges dur, kde z toho dělá na jednom místě skoro až mazurku.

## 4.1.6 Zemen Pavel

21. ledna 2019

### 1) Jakým způsobem vnímáš tóninu g moll? Půjde ti, že mají g mollové skladby něco společného?

Už od doby Johanna Sebastiana Bacha, a i před ním, máme známou určitou charakteristiku tónin. Tónina se vyznačovala nejen charakterem, ale u některých autorů i obsahem. Každý autor měl obsah různý. Tónina g moll byla u někoho více melancholickou, více vyprávěcí, více rozjímající. U jiných byla spíše takovou lkadou tóninou, ve které se skrývalo tiché, vnitřní utrpení.

Z toho vyplývá, že skladby ve stejné tónině mívají podobný charakter, ale jaký, to už záleží na charakteru autora a na tom, jakou konkrétní představu o dané tónině autor má. Pokud směřuje otázka k Chopinovi...

#### **Ano, můžeme ji k němu vztáhnout.**

Když se člověk podívá na osobnost Fryderyka Chopina, byl to člověk uzavřený, emocionálně nabitý, alespoň z jeho hudby to tak působí. Byl velký duchem, malý fyzicky. Do tóniny se promítá určitá melancholie.

V tomto nokturnu, byť je zde psáno lento, má melancholie určitý vývoj a směřování. Odpovídá tomu i fakt, že Chopin neužívá čtyřdobého taktu, ale třídobého. Neřekl bych sice, že je nokturno pojato tanečně, ale přeci jen zde nalezneme i určitá vodítka, která se vztahují třeba k mazurkovému rytmu. Časté jsou zde akcenty na třetí dobu, což je v podstatě taková charakteristická taneční manýra. Ale akcenty jsou zde i na druhou dobu, tedy se to mixuje a zůstává nokturnový charakter.

V tomto kontextu mi tónina přijde melancholická, byť s určitou vnitřní pohnutkou a vnitřním vývojem. Přestože je to lento. To je možná ten zásadní paradox, který tady autor chce ukázat.

### 2) Když si představíš tóninu g moll, napadla by tě další tónina, která by jí byla charakterem podobná?

To je těžké. Všechny tóniny jsou samozřejmě něčím charakteristické. Pokud bychom zkoumali jejich vlastnosti, podobnosti... Pohybovali bychom se zřejmě v mollových tóninách... Myslím, že taková d moll je poměrně blízká. Svádí k tomu i ta kvartová posloupnost, ve zvyšování bécěk. U durových tónin už ta podobnost není taková, je to konflikt světlo tma, ať už to nazveme jakkoliv. A tak třeba d moll je pro mě velmi blízká, protože f moll už je temnější tónina, a moll



je spíš taková mělčí, spíš na rozhraní durových mollových tónin, je velmi univerzální. Takže ta g moll je velmi specifická a myslím, že d moll je jí blízko.

### 3) Dokážeš si zde představit, že by bylo místo křížku béčko, místo gis as?

A musical score snippet for piano in G minor. The score is written for both hands. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 2, 3, 1, 5). The left hand has a bass line with a red box highlighting a sharp sign (F#) on the second staff. The score includes dynamic markings like 'f' and 'poco riten. p', and performance instructions like 'dimin.'. The bottom of the page has a series of asterisks and the word 'Red.' repeated.

Každý autor, který byl hudby znalý, kontextu znalý – což byla většina velkých skladatelů – věděl, jaký je rozdíl mezi křížkem a béčkem. Přímou je to vidět třeba u Janáčka, kdy například některá vydání Janáčkovy hudby velmi nesprávně enharmonicky zaměňují jeho znaménka. Jak Chopin, tak i Janáček moc dobře věděli, co tím chtějí říct, když napíší křížek, a když napíší béčko. Je tedy velmi důležité dodržovat autorův zápis.

Křížek je pichlavější záležitost. Kdyby chtěl Chopin frázi změkčit, kdyby ji chtěl vyprávět měkce, chtěl by kontext vést jiným směrem, napsal by béčko. Nicméně v kontextu g moll a vzhledem k charakteru skladby, myslím si, že křížek tam patří. V té melancholii se objevuje nějaká palčivost, nějaký problém, který se řeší danou modulací. V horním hlase doprovodné levé ruky je i určitý náznak polyfonie. Máme zde půltóny. Víme, že Chopin ctil Bachovu hudbu a u Bacha půltón znamená bolest, zejména když je ta chromatika sestupná.

Určitě je tam obrovský rozdíl. Pokud se nad tím člověk zamyslí, tak i taková maličkost, jako je znaménko, už vede k tomu, jak chápat kontext dané skladby.

### 4) Všimáš si rozdílů mezi křížkovými a béčkovými tóninami?

Béčkové tóniny jsou všeobecně měkčí. Pro mě osobně jsou obsahově hlubší. Podle mého názoru, když se autor chce dostat do určité fáze rozjímání, do určité filozofické roviny, když chce předat nějaký závažný obsah, třeba ztvárnit těžký osud... Když to chce podat vlídně, ale těžce a vážně, tak, jak to vnímá a prožívá, zvolí béčkovou tóninu.

Pokud je obsah přímější, nebo světlejší, pichlavější, třeba někdy i agresivnější – tak autor užije křížkových tónin.

Asi to tak nebude ve všech případech, ale obecně toto vnímám jako rozdíl mezi křížkovými a béčkovými tóninami.

### **5) Cítíš se odlišně v tóninách vzdálenějších, zahuštěnějších a v tóninách klasičtějších, s méně předznamenáními?**

Pro mě osobně, paradoxně, když hraji v některé tónině, která je obnaženější, s méně předznamenáními, je to mnohem složitější, než hrát ve vzdálenější tónině. Ta hudba je nahá, obnažená, všechno je v ní slyšet. V mnoha případech je taková nevinná.

Rozvinutá tónina nabízí větší barevné možnosti. I ty harmonické vztahy bývají méně otřelé... Určitě je to rozdíl. Pro mě osobně je to ohromný rozdíl. Třeba já se nejlépe cítím v tóninách b moll, as moll, es moll nebo Des dur. Es dur už je taková na rozhraní. Paradoxně je pro mě hrozně složité hrát skladbu v C dur. To je pro mě jedna z nejtěžších tónin, svojí prostotou a právě tou svojí obnažeností. A tak ať už třeba Mozartovy sonáty nebo koncerty C dur, nebo C dur z Bachova Temperovaného klavíru... V podstatě cokoli, co je C dur, je pianisticky velmi náročné.

### **6) Přijde ti, že by skladatelé sdělovali něco jiného ve vzdálenějších tóninách a tóninách méně vzdálených?**

Určitě. Vychází to už z charakteristiky tónin, tím by se vlastně všechno dalo opodstatnit, byť někdo vycházel striktně rozumově z pravopisu tóniny a někdo komponoval více instinktivně.

Mám pocit, že obecně romantičtí autoři volili komplikovanější tóniny. Bylo to dáno i modernějším přístupem a modernějším klavírem, kdy mnoho zásadních problémů bylo odstraněno se zavedením temperovaného ladění. Nástroj byl technicky dokonalejší, vybaven pedálem. Skladatelé si mohli dovést jít do vzdálenějších tónin, obsah byl komplikovanější a provázanější. Často používali jako podklad i nějakou obsahovou předlohu – libreto, poezii či příběhy. Ale zároveň v tóninách vyjadřovali i vlastní život, svůj emocionální svět, svůj pohled na společnost a tak dále, a to se asi ne úplně dobře dělá v C dur nebo G dur. I z toho důvodu si myslím, že svět vzdálenějších tónin nabízí mnohem větší škálu vyjádření.

### **7) Podíváš-li se na začátek nokturna, nakolik si všímáš harmonických funkcí v levé ruce? Tedy jaké tam jsou akordy, jaký to je stupeň a podobně?**

Člověk si samozřejmě uvědomuje text a harmonickou strukturu. Ale myslím si, že pianista nebo jiný muzikant přestává vnímat harmonii fakticky, ale vnímá ji z hlediska napětí a vztahů mezi jednotlivými akordy. Kdybych hrál toto nokturno, určitě si nebudu říkat, na začátku je tónika, pak tam je nějaká subdominanta a tak podobně. Ale podvědomě budu cítit napětí z přechodu tóniky na subdominantu. K tomu se ještě váže daný charakter té tóniny. Rozdíl je, když máme g moll a přechod na subdominantu c moll, než kdyby tam byla D dur a přechod

na subdominantu G dur, to je velký rozdíl. Pianista nemá čas, a ani není záhodno, vnímat vztahy fakticky. Ale vnímáme je emocionálně a z hlediska napětí.

### 8) Vybral by sis nějakou část nokturna a popsal, jakým způsobem ji vnímáš?

(Zvolena byla závěrečná chorální část. V notách jsem očíslovala takty, které jsou v odpovědi zmiňovány.)

The image displays two systems of musical notation for the final chorale of Chopin's Nocturne Op. 9, No. 3. The first system covers measures 1 through 6, with measures 1 and 2 highlighted in red. The second system covers measures 7 through 12, with measure 7 highlighted in red. The score includes dynamic markings such as *pp*, *a tempo*, and *p sotto voce*, along with the tempo marking *religioso*. Fingerings and articulation marks are clearly visible throughout the piece.

Zajímavé je zde to místo chorálu, které působí až modálně. Vyvolává to pocit, že se pohybujeme v modalitě, protože tady Chopin nevyužívá tradičního spojení, tradiční kadence tónika, subdominanta, dominanta, ale v podstatě kombinuje tóniku se subdominantou, jak tomu bylo ve staré hudbě, hudbě žalmů. Máme tady paradox mezi tóninami a moll a C dur, mollové tóniny s paralelní durovou. Je tady kontrast mezi melancholií, která je na té mollové tónice (*takt č. 1*). Ale to, že se nepohybujeme úplně na základním tónu harmonie nám říká, že je zde nějaká nejistota.

Chopin stále vychází ze stejného rytmického základu, který nastolil na začátku. Staví nad sebe čtyři kvarty (*takt č.2*). (Každý ze čtyř tónů akordu d moll o kvartu stoupne.) Pokud bychom to rozebírali fakticky, jak už jsem říkal, Chopin respektoval Bachovo dílo. Tradovalo se, že na klavíru měl Temperovaný klavír a nutil své studenty hrát poměrně velkou část preludií a fug. Jak víme z Bachovy symboliky, kvarta směrem vzhůru znamenala pohled k nebesům na Boha jediného. Vždy, když máme nějaký vzestupný interval, je to pohled ze země nahoru. Sestupný interval je pohled seshora dolů. Tedy když máme čistou kvartou, čistou ještě k tomu, můžeme si představit, že je to prosba smrtelníka směrem k nebesům. Tak to Bach popsal a vnímal, byl velmi duchovní člověk. Můžeme to zde v nokturnu vnímat jako nějaký kontext staré hudby. Subjektivně si pak můžeme říci – máme zde osobu, která se modlí k Bohu, dojde k něčemu

zásadnímu. Ale místo toho, aby se modlitba zakončila „zdárně“, melancholie a nejistota přetrvávají, namísto tóniky přijde klamný závěr (*takt č. 4*).

Ale nakonec si řekneme, je to v životě těžké, ale je tu i spousta krásných věcí. (*Bylo zahráno durovější pokračování od taktu č. 5 po vyznačený akord F dur na dalším řádku.*)

Kombinace paralelních tónin a moll C dur nám tu dává do kontrastu světlo a stín, radost a smutek, ať už si tam dosadíme cokoliv.

Můžeme to rozebírat donekonečna, představovat si, co chceme. Základ ale zůstává stejný. Můžeme si to představit i abstraktně, nemusíme jít do konkrétnosti. Můžeme vnímat jen náladu akordu, náladu tóniny, vztah k další tónině, v jakém kontextu jsou vedle sebe. To už vše je intuitivní záležitost, v podstatě emocionální.

## 4.2 Johann Sebastian Bach, Allemanda a Sarabanda

Svita h moll, BWV 846

Pod každým řádkem v notách vyznačuji, ve kterých rozhovorech bylo místo zmiňováno.

Písmenem označuji klavíristu

(A – Ardašev, G – Gallin, K – Kahánek, R – Rezek, V – Víšek, Z – Zemen),

číslem pak číslo otázky.

# Сюита III Suite

**Allegro moderato** (♩ = 92)

## Allemande

G8,10, K3, R3

G2,3-4,10, R5

G3-4, R5

4 1  
*mf* *cresc.* *f* *decresc.*  
1 3 1 1 3 1 4 2 1

3 1 2 1 2 1 3 3 1 3  
*mf*  
1 3 1 4

3 1 2 3 1 3 3 4 2 3  
*f*  
1 1 1 4 1 2 1 4 1 3 1 5

2 3 3 4 2 3 2 1 3 2  
*poco dim.* *f* *decresc.*  
4 1 2 1 1 2 1 3

3 1 2 1 2 1 3 3 2 5 2  
*cresc.*  
3 2 3

4 4 5  
*f* *dim.* *p*  
1 5 4 6

R7

Sarabande

A3-4, V1

The musical score for the Sarabande is written in G major and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a variety of textures, including arpeggiated chords and flowing sixteenth-note passages. The score includes several dynamic markings: *p*, *f*, *dim.*, *cresc.*, and *cresc. poco a poco*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Measure numbers 3 through 35 are marked at the end of each measure. The piece concludes with a final *p* dynamic marking.



## 4.2.1 Ardašev, Igor

22. ledna 2019

### 1) Čeho by si podle vás měl interpret v Bachově hudbě všítat?

Co se Bacha týče, pro mě je nejzajímavější tím, že není spjat více s jediným nástrojem než s jinými. Bachova hudba zní dobře téměř v jakýchkoli ansámblech. Z toho plynou některé důsledky. My můžeme pohlížet stejným pohledem na partituru kantáty jako třeba na fugu v Temperovaném klavíru. Je zde mnoho společných prvků napříč Bachovou tvorbou. Množství imitací, požadavek na zpěvnost – ten je velmi silný. Bachova hudba je velmi zpěvná, obsahuje mnoho vyslovování. Je možné pracovat s různými délkami hodnot. Stejnou věc můžeme hrát legato, či jeden hlas více legato a druhý více oddělovaně (*předvedeno*).

Bachovu hudbu vnímám jako velmi zpěvnou. Je zde velmi důležitý význam jednotlivých intervalů v takovém vztahu, s jakým s nimi pracují pěvci. Pokud ze vstupních tónů stupnice vybočí nějaký interval, oni ho zvýrazní. Buď na něj počkají, nebo jej zazpívají jinak.

Tedy zpěvnost a práci s intervaly bych u Bacha viděl jako stěžejní.

### 2) Všímáte si u Bacha harmonických vazeb, přestože jde o polyfonii?

Ano, samozřejmě. Je zajímavé tvrzení, se kterým se často setkáváme, že když hrajeme čtyřhlasou fugu, čtyř a vícehlasou, už naše uši vnímají čtyřhlasy jako harmonie. Už to nejsou samostatné hlasy, ale tvoří harmonický celek. Je velmi zajímavé, že my ani nejsme schopni vnímat ty čtyři hlasy samostatně. Je to možná dáno tím, že žijeme ve třech rozměrech.

### 3) Pokud máme dvojhlasé části vícehlasu, třeba zde ve svitě h moll, hledáte si harmonie i zde?

U Bacha to není tak zásadní. Spíš se tady jedná o význam intervalů než o význam harmonických funkcí. Ta harmonická schémata nejsou tak složitá, když se podíváme tady (*sledujeme začátek sarabandy*), pořád jsme v h moll. Máme zde dominantu, subdominantu, tóniku, jsou zde sekvence. U Bacha ten harmonický plán je, ale je takový předvídatelný. Pohlížel bych na práci s Bachem jinak než třeba na práci s Beethovenem, je zde více polyfonie, u Bacha nebývá doprovod a melodie, všechno je propojené, jednotlivé hlasy spolu korespondují. Je tady hodně principu imitací.

4) Pokud se podíváme, jak sarabanda dále pokračuje, jakým způsobem ji vnímáte? Na prvním řádku je subdominanta a dominanta vidět jasněji, ale jak byste pak vnímal další část? Vnímáte třeba část plochy jako dominantu?

Sarabande

Tak, ve vztahu k h moll... Asi mi ta otázka ani nepřijde důležitá. Zaměříme-li se na polyfonii, tak mezivýsledek v té polyfonii může být nějaká harmonie.

5) Dalo by se to shrnout tak, že vnímáte především hlasy, které se ale místy harmonicky střetávají tak, že se cítíte být třeba na subdominantě nebo dominantě?

Ano, určitě. Jsou to dvě stránky jedné mince. Vedení hlasu, pravidla kontrapunktu a harmonie, která v rámci vedení hlasů vzniká.

## 4.2.2 Gallin Stanislav

14. ledna 2019

### 1) Začala bych tóninou h moll. Jak se vám obecně v této tónině hraje?

Není to moc pohodlná tónina.

#### Popsal byste čím?

Topograficky není moc pohodlná. Dominanta je na černých a tónika na bílých, to je docela skákavé, člověk pořád musí měnit pozici, černá, bílá. Ale to je klavíristická věc. U Bacha je h moll důležitou tóninou.

### 2) Všímate si zde, dokdy jste zakotven v nějaké tónině a kdy začnete modulovat? Všímate si subdominant a podobných funkcí?

Ano, teď jsem se snažil si toho všímat.

#### A kdybyste to neměl za úkol, a skladbu jste si studoval?

Pak si stejně budu všímat, kdy se to prosvětlí a kdy zatemní. Třeba paralelní dur vnímám jako prosvětlení.



Prosvětlit může třeba také šestý stupeň.

#### Tedy prosvětlením je odklon od mollové tóniny?

Ano.

### 3) Zahrajte si poslední takt na druhém řádku. Na kterém z těchto dvou míst se cítíte zakotveněji?

*(Upozornila jsem na dvě místa, která jsou nyní vyznačena v notách.)*

Samozřejmě na D dur akordu. Je to klasická modulace, kdy h moll je šestým stupněm.

#### 4) Když toto místo hrajete, všímáte si, kam směřujete? Víte, že skončíte v D?

*(Ruce místo znovu zahrály a zastavily se před vyznačeným h moll akordem.)*

Ještě tady jsem to nevěděl. Člověk by pořád čekal další sekvenci, ale tady se pak vybočí. Klidně Bach mohl další sekvenci dál klesat. Ale to je známka dobrého skladatele, že vás překvapí, nenaseká tam sekvencí víc.

Mimochodem mi přijde, že tři kola sekvencí je hranice, kdy to člověka ještě baví. Jakmile je to víc než třikrát, už je toho moc.

#### 5) Když hrajete sekvence, máte v hlavě, o které intervaly se budete posouvat?

Asi jo. Třeba u Chopina bývají sekvence dokonalé, bývá to o daný interval.

#### Jakmile je nějaké lehké vybočení, už si toho všímáte?

Je dobré si toho všímat, může to člověku pomoci.

#### 6) Říkal jste, že podle sluchu poznáte tóninu. *(Navazuji na řeč z rozhovoru o Chopinovi.)*

**Pokud slyšíte Bacha se všemi svými modulacemi, může vám tato schopnost nějak pomoci se ve skladbě zorientovat?**

Záleží na tom, o jakou modulaci jde a jak rychle se odehrává. Ale asi jo.

**Byl-li by vám tedy zahrán začátek této svity, poznal byste tóninu? A bylo by možné tóninu poznat třeba i u nějaké prostřední části vytržené z kontextu?**

Začátek bych asi poznal. Prostředek už by asi byl problém.

**7) Vnímáte nějakým způsobem barevnost tónin? Má pro vás nějaká tónina třeba jemnější charakter, nebo působí nějaká ostřeji?**

Asi ano. U mě osobně se toto hodně odvíjí od černých a bílých kláves.

**Vy když slyšíte hrát klavír, tak poznáte černé klávesy?**

Ano, poznám. C dur a a moll, ty prázdné tóniny, vnímám harmonicky prázdně. Pak takové tóniny jako Es dur a As dur vnímám jako velmi barevné. Jiné jsou zase nabitě tóniny od pěti křížků výš.

**A od pěti béček výš?**

Tak béčka, křížky, to je to samé. H dur a Ces dur.

**Pocitově vnímáte nějaké rozdíly mezi křížkovými a béčkovými tóninami?**

Pocitově jo, ale to je spjato s klavíristickým podvědomím, s tím, že se neoprostím od toho, že H dur má ve svém základu bílou klávesu a As dur černou.

**8) Jaké harmonické funkce byste si uvědomoval na začátku allemandy?**

The image shows a musical score for the 'Allemande' from the Notebook for Anna Bach. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature is G major (one sharp). The score is written for piano and includes dynamics such as *mf*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. Fingerings and articulation marks are clearly visible throughout the piece.

Přiznám se, že první takt bych vnímal čistě jako h moll. V druhém taktu bych si už funkce všiml (*zahrány samotné harmonie, tedy akordy S, D, T*).

**Takže i u Bacha si uvědomujete všechny tyto funkce?**

No tak, uvědomuji... Když to čtu z listu, tak ne. Ale kdybych skladbu studoval, pak bych si je asi uvědomoval. Harmonie pak jdou po taktech (*zahráno pokračování, jen v harmoniích*), pak po půl taktech nebo po dobách.

**9) Když skladbu studujete, uvědomujete si harmonické funkce vědomě, nebo si spíš podvědomí vybírá, co chce?**

Čím jsem starší, tím mě více baví si to uvědomovat. Hned od začátku. Ono to vlastně urychlí celý proces dostávání se do skladby. Ať už se ji učím zpaměti, nebo ne. Rozhodně to skladbu zpřehledňuje, o což nám jde.

Záleží i na rozsahu skladby a na hloubce prostudování. Čím víc se do skladby dostáváte, tím víc a hlouběji si tyto vztahy uvědomujete. Toto je zajímavé třeba v sonátové formě

u Beethovena, ve strukturách, kde třeba ani není melodie, není tam nic než harmonická struktura. Celá první věta páté symfonie je postavena na struktuře. Je tam sice motiv. Který je ale vlastně primitivní. Pak už Beethoven skládá, pomocí harmonie.

U Bacha strašně záleží na tom, co se analyzuje. Třeba v mnoha fugách člověk vůbec neví, co za harmonie tam je (*zahrán začátek fugy cis moll*). Ale preludia se často analyzují dobře.

**10)** Je tady taky vidět podobnost jazzu.

### V čem ji nacházíte?

Bach je prostě blízký jazzu. Svým způsobem. Jazzmani milují Bacha. Krásně se na něj improvizuje. Občas je něco, co se odehrává ve striktní harmonické mřížce, ale Bach se to snaží co nejvíc zamaskovat, figurací, ať už rytmickou nebo melodickou. Tak vnímám třeba i tuto allemandu.

### Co zde vnímáte jako zamaskované?

(*zahrány první čtyři tóny*) h moll je zamaskované tou figurací.

(*zahráno pokračování*) Tady si spíš Bach vytvořil takový můstek mezi h a fis (*vyznačeno*). Jsou tam akordy, které jsou harmonické, a mezi tím je ta figurace. Dokonce ho podezírám, že kdybychom vzali první tóny z... (*Byly zahrány pouze první tóny levé a pravé ruky z každé „čtveřice“, tedy začátky doby.*) Ano, pak to vytvoří krásný chorál. Spousta skvělých a zajímavých tónů.

The image shows two systems of musical notation for a piece in G minor. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The right-hand staff begins with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. A red rectangular box highlights a specific melodic figure in the right hand, which is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This figure is marked with a fermata. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand marked *f* and *dim.* The left hand continues with its accompaniment. The piece concludes with a *mf* dynamic.

Všechno je to velká filozofie. Kde končí figurace, začíná harmonie. Co je podstatou melodie? Když si vezmete melodii jako takovou, je to zázrak, je to mystika. Lidské ucho slyší jednotlivé tóny. My slyšíme c-e-g-a-c-d-c (*zahráno*). Ale v hlavě nám vznikne obraz, nějaká linka. Už z té linky nám vznikne nějaká harmonie. Všechno je to tak propojené. Vertikála s horizontálou.

### 4.2.3 Kahánek Ivo

31. ledna 2019

#### 1) Hrajete-li vícehlas, jsou nějaké smysly, které by se zapínaly silněji, než když hrajete jinak rozprostřenou hudbu?

Smysly... Když to vezmu jako pianista, spíš to fyzické nastavení je jiné. Hraje tam roli i ta věc, že polyfonie obecně je určitou náhražkou vokálu. Hlasy jsou původně lidského původu a jsou přetlumočené. Bach i píše, že veškeré klávesové nástroje mají základ v lidském hlase. U polyfonie je vnímání takové více schizofrenní. Jde spíš o vnímání rozhovoru, o vnímání komunikace mezi hlasy. U homofonie je energie sjednocenější, a ať jdu odkudkoli kamkoli, je to spíše od jednoho mluvčího. V tomto určitý rozdíl ve vnímání je.

#### 2) Jakým způsobem vnímáte v polyfonii harmonii? Začnete v tónině, a vnímáte pak její další průběh?

Rozhodně. Bach je vlastně syntetik nejen barokní, syntetizuje daleko delší dobu. V té hudbě jsou takové zvláštní vztahy, řekl bych vztah řečiště a jednotlivých pramenů. Je tam určitý prostor, kudy řeka teče, ale vevnitř, kdybyste šla do stále elementárnějších částic, pořád se tam budou dít procesy na nižší a nižší úrovni, a to je vlastně ta polyfonie. Možná by se dalo symbolicky říct, že celá ta změt' jazyků a směřování dává dohromady ten božský tep světa. Vztah harmonie a polyfonie je tady řekl bych až intimní.

#### 3) Pokud si zahrajete toto místo, co cítíte silněji? Přechod přes dominantu, nebo citlivý tón?

Myslím si, že v tomto místě, kde dominanta ústí přímo do tóniky, bude to ta dominanta. Ale pak jsou místa, kde to k citlivému tónu a na něj napojenému akordu ústí, a tam to pak je samozřejmě jinak. Tady si myslím, že konkrétně citlivé tóny jsou ty pramínky k celkovému řečišti. Které ale tečou přes tu dominantu.

**4) Mluvil jste o baroku jako o emocionálně nejvypjatější době. Platilo by to i při srovnání s romantismem? (Navazují na rozhovor o Mozartovi.)**

My dnes pouze neumíme ty symboly číst. Nebo většina z nás. Romantismus vypadá, že je daleko oddělenější od víry, je to takové sekularizované. Když si vezmeme baroko, kde všechny ty afekty doprovázely ty oči obrácené k nebi... Ten účinek musel být drtivý. Vnitřní účinek hudby.

Dnes se na to díváme jinak. Romantismus není svázaný pravidly. Je nám zvukově bližší, protože pracuje více s dynamikou a těmito efekty. Ale ty vertikály, které jsou v baroku, tam má romantismus mnohem méně. Na první pohled se nám může zdát, že je romantismus emocionálnější – on je ale emocionálnější v těch zášlezích. V hloubce emoce a prožívání je baroko mnohem výš.



## 4.2.4 Rezek Michal

20. prosince 2018

### 1) Zase se nejprve zeptám na tóninu. Je pro vás h moll něčím specifická?

Já jsem vlastně nikdy nic v h moll nevyhledával. Hrál jsem v ní asi jen sonátu od Liszta, kde je ale h moll minimum. Jsou v ní všechny možné tóniny, h moll ale jen úplný zlomek, takových pět procent. Kdybych měl najít něco hezkého... Skrjabin, Fantazie op. 28, ta určitě. Ale jinak bych tóninu h moll nevyhledával. Jednak se mi v ní špatně hraje. H dur bych si klidně vzal, to vám řekne každý pianista, že se v H dur dobře hraje. Ale h moll se dobře nehraje. S harmoniemi bych se v ní trochu trápil. Nic mi tato tónina neříká. Je zajímavé, že a moll, která je hned vedle, nějaký svůj charakter má a hraje se nám dobře. Ale h moll moc ne.

### 2) Hrajete-li tuto allemandu, do jaké míry si zde uvědomujete harmonické funkce? Vnímáte třeba subdominantu a dominantu, když přes ní pravá ruka přechází?

Odpovím tak, jak odpovědět musím. Bach je hudba, jejíž průběh má být horizontální. Podstatné jsou zde polyfonně vedené hlasy, harmonie bychom si měli skládat čistě jen podružně. Asi i Bach, když své skladby skládal, viděl horizontální vedení hlasů, určitě se neorientoval podle vertikály. Ale aby hlasy dobře seděly, samozřejmě z nich pak musí nějaká vertikála vyjít, s ní tedy i různé harmonické funkce.

Sledoval bych zde tedy vedení hlasů v horizontální podobě. Musím ale připustit, že z pamětních důvodů si občas harmonie dosadím.

### Z pamětních důvodů, ale vnitřně tedy pro vás význam nemají?

Ne. Jsou skladby, kde je podíl harmonického základu výraznější. Třeba v některých pomalejších tancích svit máme harmonický základ typu basso continua a nad tím něco nahoře, tam je pak samozřejmě harmonická složka velmi důležitá a hledal bych pak podle ní i hudební a dynamický vývoj. Ale tady ne. Tady bych se skutečně učil podle hlasů (*zahrán hlas v levé ruce*). Co tady udělá ten cellista? Určitě ve svém hlase nebude vnímat nějakou harmonickou strukturu. A houslista (*zahrán hlas pravé ruky*) bude rád, že svůj hlas poskládá v rámci nějaké tóniny. Budou se spíš snažit v rámci harmonie skládat, co k sobě patří. Ale samotnou harmonii si určitě hledat nebudu.

### 3) Vnímáte-li hudbu tímto způsobem melodicky, napadá vás nějaký prvek, který byste z hlediska harmonie vnímal tím silněji? Třeba citlivé tóny, které jsou s melodií tak úzce propojeny? (*Sledujeme úplný začátek allemandy.*)

**Allegro moderato** (♩ = 92)

**Allemande**

Umím si dosadit harmonický základ (*zahrán h moll akord*). Ale už asi nebudu mít potenciál, abych si dosadil toto - (*zahrán zvlášť citlivý tón ais, jednou v pravé, podruhé v levé*). Na to už nemám. Vnímám melodickou linku, ale nedokážu k melodii za pochodu vnímat ještě tyto tóny ve vztahu k h moll. Jde o průchozí tóny. Samozřejmě, můžu si třeba říct – G dur (*zahrán samostatný akord*). Namátkou bych si třeba někde dal takovýto štěk, tady mám harmonickou funkci. Ale víc ne. Asi zde harmonii nevnímám i proto, že mi h moll opravdu moc neříká, tak si nebudu vyhledávat, kde je druhý stupeň a kde subdominanta a dominanta. Vůbec bych to nedělal.

**4) A vnímáte skladbu z hlediska pohybu tóniky? Vnímáte, kdy se začalo modulovat a kdy jsme se ocitli zase třeba v D dur?**

Ukotvení bych vnímal v případě, kdyby bylo trvalejší, ale tady jej nedokážu vnímat, pořád se tu pohybujeme. Změny jsou prakticky po dobách, ani ne po půl taktech.

**5) Zahrajte si poslední takt na druhém řádku. Zastavím vás na dvou místech a řekněte mi, na kterém z nich se cítíte zakotveněji.**

(Upozornila jsem na dvě místa, která jsou nyní vyznačena v notách.)

(zahráno, první vyznačené místo) Tady jsem v h moll, to je jasné, h moll beru.

(pokračování, druhé vyznačené místo) Ukotvení je v D. Přitom tam nejsem. Určitě bych si uvědomil D, to mi stačí. Ale jak říkám, nehledal bych si tu vztahy, protože tento pohyb není u Bacha zdaleka tak transparentní, jako v klasicismu. Možná jde o můj nedostatek, že v tom nejsem tak vzdělán. Asi kdybych si sedl, vzal tužku, dokážu harmonické funkce namalovat. Ale šlo by o nesprávný výklad a nesprávně bych odpověděl. Smysl vaší práce chápu tak, že srovnáváte, co kdo dokážeme cítit. Někdo harmonii bude používat, a někdo se jí raději vyhne a bude skladbu brát prostě jen po horizontálu.

### 6) (Přešli jsme k závěru allemandy.)

Závěr musel skončit v dur. Víte, proč musel skončit v dur? Tady je h moll, samé h moll, h moll, h moll a až úplně na konci – dur. Víte proč? Většina lidí neví, že když máte Bacha, tak všechno, co je v moll, vždycky musí skončit v dur. Všimněte si, najdete Bacha, který končí v moll. Neexistuje. Samozřejmě existuje pocitově, že skončí a teď vynechá tercii. Pocitově pak cítíte moll. Ale nenapsal ji tam. To byla jaksi díkce církve, kdy veškerá hudba musela končit radostně a optimisticky v dur. Milionkrát on mohl napsat něco, co je dramatické, co je smutné a tak, bylo však veleno, že konec musí končit v dur. Ale pro lidi je vlastně i přirozené a krásné, když se to nakonec najednou takto rozsvítí.

Třeba Tokáta a fuga d moll jsou tak dramatické, že se vám na konci opravdu chce namalovat moll. Jak si s tím Bach poradil? To by nešlo, napsat dur. Tak napsal čistá děčka. A je zajímavé, jak na to lidský organismus naskočí, když celá skladba byla dramatická v d moll. Vůbec nevádí, že tam jsou čistá čtyři děčka, cítíme moll.



Zajímavé je, že v tom nokturnu Chopin také končil v dur. Přitom už nic takového neměl zapotřebí, přesto tento hudební element je takový, že končím v dur a v dobrém jsme skončili. Stejně je tomu u Bacha, akorát že on měl durový závěr přikázaný. Jeho produkce byla ovlivněna vírou, mnoho věcí bylo tak nějak ideologicky dáno. Přesto durová zakončení hudebně nikdy nevádí, a i mnozí další skladatelé, kteří už nic takového přikázáno neměli, závěry v dur používali. Měli příklad Bacha a zjistili, že je to docela dobré i v dalších epochách. Když

skončíte v dur, vždycky se každý rozzáří. Něco na tom je. Vlastně měla církev pravdu, proč bychom se měli rozcházet domů z neveselé hudby, v nějaké tragické pozici.

## 4.2.5 Víšek Tomáš

17. ledna 2019

### 1) Hrajete-li Bachovy polyfonie, všímáte si, objevíte-li se na subdominantě, dominantě nebo jiných funkcích?

Když jde o dvojhlas, bývá to tam spíše tak latentně skryto. Já dvojhlas primárně vnímám jako plynutí hlasů. Pokud jsou v něm harmonie, jakože ony tam určitě jsou, mají spíš průběžný charakter. Ani se zde neuplatní moc agogika. Jsou i výjimky, třeba taková „počkáta“, jak se říká. Ale jinak pokud agogiku dělám, tak jen v takovém rámci, abych nenarušil průběžnost, neboť na průběžnosti je allemanda vystavěná.

Harmonie v tom průběhu působí samy o sobě a my je vnímáme jako napětí, smršťování... Ani je nemusím analyzovat a rozhodně nemám pocit, že bych hrál všechno stejně, to myslím, že ne. Jsou tu pak i miligramy, kde bych třeba nějakou harmonii podškrtnul. A třeba to i místy podvědomí vnímá, že se někde spojí dominanta s tónikou, nebo že je tam nějaký klamný spoj. Ale pokud to jde jen nanést, pak bychom měli nanášet v rámci té průběžnosti, abychom skladbu přehnaně nezatěžkali. Bylo by těžkopádné, kdybychom takhle zatěžkáním upozornili na každou harmonii. V takto nádherně plynoucím celku, vždyť šlo také o tance... To bychom tím zabili, především takto v těch allemandách. V sarabandě, tam už je to samozřejmě zase trochu jiné.

Andantino (♩ = 80) 21

Sarabande

*p* *f dim.*

Snažil bych se nanášet akordy citlivěji. Tak, aby se to nevyboulilo. Aby to nekřičelo: „Pozor, tady je dominanta!“

Spíše, jako by byl zpěvák, a pod ním dva hráči. Ti dva tiše: „Ano, to je naše role, my to budeme pěkně podbarvovat. Kdo má smysl pro krásu, uvidí i na nás, jak jsme krásní. Budeme to hrát, jak nejlépe umíme.“ Nic víc, a nic méně.

Cembalisté, ti to mají jinak, protože nemají dynamickou klaviaturu. Kolikrát to tedy řeší agogikou, na harmonii si různě počkají... Ale u klavíru bych byl opatrný, protože cembalo je v tomto nekopírovatelné.

V melodii bych se snažil o dobré legato. I melodie pak může charakterů různých harmonií nějak podškrtnout nebo dotvářet, případně s nimi být místy v kontrapunktu. Je to taková symbióza hlasů. Symbióza hlasů hraná s velkým citem, ale nerozdobená.

## **2) Jaké vnímáte rozdíly mezi barokními skladbami a skladbami romantismu?**

Skladatelé, kteří komponovali v baroku, museli respektovat kompoziční řád. Romantikové to postupně rozvolňovali, i když také velice postupně.

U barokních kompozic byl především řád a přísná pravidla, která se – při vši genialitě těch Bachů – moc neporušovala. Sice kolikrát Bach napsal stejnou melodickou stupnici nahoru a stejnou dolů, rozhodně tam toho bylo harmonicky mnoho moderního. Ale pořád tam byl řád, třeba u vedení hlasů, to tam bylo.

Romantikové také respektovali mnoho zákonitostí. Narážel na to třeba Debussy, když mu vytýkali, že spojuje akordy nesprávně. Ale jeho to lákalo, tak si vytvořil vlastní styl... Ale přeci jenom, u romantiků se pravidla postupně uvolňovala.

Při interpretaci barokních skladeb je třeba mnohem větší disciplíny citů, nemohu si tu jen tak začít romantizovat.

Většina Bachových skladeb (včetně Temperovaného klavíru), co dnes na klavír hrajeme, byla psána pro cembalo. Když je hrajeme, můžeme pak místy imitovat zvuk cembala. Máme i věci, kde pro jejich charakter můžeme imitovat zvuk varhan.

Co se ale kantabilnosti týče, jak je třeba v té sarabandě krásný zpěv... Tam se baroko a romantismus až tak neliší, nestojí příkře proti sobě.

## **3) Pokud hrajete pomalejší polyfonní skladby, uvědomujete si silněji význam jednotlivých tónů? Uvědomujete si třeba, hrajete-li citlivý tón?**

Určitě ne mechanicky. Ale když to někdy skladatel tak krásně nanese a třeba ještě citlivý tón posílí trylkem... Tak to už nejde samozřejmě nevnímat. Vždy záleží na konkrétním místě.

Interpretace Bacha je vůbec velká výzva. Neboť tempo – není Bachovo. Dynamika – není Bachova. Obloučky – až na naprosté výjimky – také nejsou Bachovy. Tak jak to vytvářet. Harmonie pak leccos člověku napoví, někam ho může zavést. Třeba si řekne – tak přes tohle dojdu někam a tady je teprve to, kde jsem chtěl spočinout.

## 4.2.6 Zemen Pavel

21. ledna 2019

### 1) Jak se ti hraje v tónině h moll?

Tónina h moll je pro mě osobně velmi nepříjemnou tóninou z pianistického hlediska a velmi problematickou z hlediska interpretačního. I z hlediska prstokladů, jak jdou tóny za sebou, je pro mě tónina jako pro interpreta nepříjemná. K tomu ten konflikt vyjádření, že není ani tragická, ani radostná, ani klidná – to v sobě obsahuje hodně paradoxů. Proto bych si třeba tuto svitu nikdy nevybral na koncertní činnost. Ale jinak to je určitě krásná tónina, která když se vyjádří tak, jak má, je úžasná.

### 2) Pokud slyšíš skladbu, která je jasně tonálně zakotvena a neznáš ji, poznáš podle sluchu, o kterou tóninu jde?

Tak já trpím nemocí absolutní sluch, takže ano.

#### Takže stačí jediný tón?

Bohužel jo. Nekonečná analýza.

### Jsou i situace, kromě těch s rozladěným klavírem, kdy by mohl absolutní sluch být v něčem nevýhodou?

Pro interpreta, pro koncertní i pedagogickou činnost, je to nesporná výhoda. Muzikantovi to umožní nejen určit tóninu, ale i si k ní najít nějaký emocionální vztah. Když slyšíte tóninu, už se vám navozuje určitá emoce, i proto já v tomto ohledu nemůžu být objektivní vzhledem k harmonii, protože ji vnímám přirozeně a subjektivně. Nemusím si analyzovat tóninu, abych do ní vtělil nějaký charakter.

Nevýhoda je to v běžném životě. Jdu po ulici, slyším hudbu a hlava hned analyzuje. Je to v podstatě nekonečná analýza, pokud se na zvuk soustředím. Ať už je to hluk venku, písničky, cokoli... Určitě se dá naučit od zvuku odizolovat tak, aby mozek neustále nepracoval, ale je to náročné. Nejen když někdo hraje falešně, na to se dá zvyknout. Ale spíš ta neustálá analýza... Ať už je člověk na koncertě, nebo sám hraje, pořád v hlavě běží ta neustálá analýza.

### 3) Hraješ-li Bachovu polyfonii, uvědomuješ si jednotlivé harmonické funkce, třeba dominantu?

Dominantu, tu člověk vnímá podvědomě. To je pocitová záležitost.

**A co dalšího bys ještě jako pocitovou záležitost vnímal? Třeba druhý stupeň by sis uvědomil? Nebo ten už by byl brán jako subdominanta?**

Samozřejmě, když člověk přijde ke skladbě, musí si udělat analýzu, to je základní věc. Ale jinak, takto to opravdu nevnímám. Třeba když jsem v h moll a přijdu do d moll, vůbec si neříkám, to je třetí stupeň. Ten mozek, či duše, či jak to chceš nazývat, si říká - vím, v jaké tónině, teď je tam nějaký stupeň. Člověk slyší, že je to třetí stupeň, ale vnímá spíše skutečnost, že se pohybujeme kolem tóniky, ale už to není ten pevný základ.

**4) Jak tomu tedy je s absolutním sluchem? Může se stát, že by sis třeba v polyfonii nevšiml citlivého tónu?**

Je zvláštní, že ten absolutní sluch u interpretace jako takové funguje úplně jiným způsobem, než při poslechu. Při interpretaci se zaměřuji na to, o čem chci vyprávět, co tím chci říct. Když skladbu poslouchám, já tím vypravěčem nejsem, jsem tím, kdo hudbu přijímá a kdo se té interpretaci snaží být otevřený. Nemusím se pak koncentrovat na tolik věcí, je tam prostor pro vnímání celistvosti skladby. Ale když skladbu interpretuji, musím se koncentrovat na výpověď jako takovou, na celý balík věcí dohromady, jako je obsah, forma, tvorba tónů, pianistické problémy, poslouchat se, vnímat všechno najednou... Vnímat polyfonii, vnímat atmosféru a napětí. To všechno zároveň.

Kdyby tedy tyto harmonické věci nebyly zautomatizované a v pocitové rovině, tak má interpret velký problém, protože výpověď v podstatě nebude celistvá. Nedokáže vztahy interpretovat přesvědčivě, protože je sám nebude cítit. Kdyby je analyzoval na místě, nebude to nic říkat.

**5) Když jsme mluvili o Chopinově nokturnu, zmiňoval jsi Bachovu symboliku intervalů. Vnímáš tuto symboliku i při interpretaci Bachových skladeb?**

Jak kdy. Uvedu jako příklad jeho Preludium a fugu cis moll. Bach tam velmi často uvádí citování kříže. (*Zahráno cis his e dis, pak gis fisis h ais.*)

Moderato e maestoso. (♩ = 112)

The image shows a musical score for a piece by Bach, titled "Moderato e maestoso. (♩ = 112)". The score is written for a single staff in bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo and dynamics are marked as "Moderato e maestoso" and "p" (piano). The score consists of several measures. Two red boxes highlight specific intervals: the first box covers a descending eighth-note triplet (G4, F#4, E4) and a quarter note (D4), while the second box covers a descending eighth-note triplet (D4, C#4, B3) and a quarter note (A3). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.



To je pro Bacha kříž. Dva půltóny pod sebou dávají dohromady symbol kříže. Kříž má samozřejmě paralelu k Ježíši Kristovi, ať už v té pozitivní rovině spojené třeba s modlitbou, nebo v té negativní, že si například svůj kříž nese každý sám. Tento symbol má mnoho významů.

Bach se tedy pohybuje v těchto symbolech a v každé jeho skladbě symboly můžeme najít. Podle nich můžeme skladbu pochopit a zasadit si ji do kontextu.

#### **6) Hledal by sis symboliku třeba i v této sarabandě?**

Bach měl kromě duchovní hudby i svěštější zaměřené věci, taneční věci – ne určené k tanci, ale tanečního charakteru, jako byly třeba části svit. Sarabanda není samozřejmě tou částí, která by byla taneční. Určitá symbolika tam je určitě také, Bach se v symbolice pohybuje neustále. Ale kontext je jiný. O duchovnost už nejde tolik, asi se při poslechu tance nebude třeba někdo modlit. Bach tu vychází z trochu jiných principů. Tady už ty symboly nejsou zase tak podstatné, protože to není duchovní hudba, ani žalm, nejsou to pašije. Je to hudba určená k poslechu.

### 4.3 Wolfgang Amadeus Mozart – Sonáta c moll

Sonáta č. 14 c moll: K 457, 3. věta

Pod každým řádkem v notách vyznačuji, ve kterých rozhovorech bylo místo zmiňováno.

Písmenem označuji klavíristu

(G – Gallin, K – Kahánek, R – Rezek, V – Víšek, Z – Zemen),

číslem pak číslo otázky.

*(Přikládám pouze první dvě strany,*

*které jsou v rozhovorech zmiňovány nejčastěji.)*

Allegro assai

K5, Z2

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *p* marking in the bass staff. The third system features a forte (*f*) marking in the bass staff. The fourth system has a *p* marking in the bass staff. The fifth system includes a *p* marking in the bass staff and a *f* marking in the treble staff. The sixth system has a *p* marking in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). There are also some numerical markings below the staves, possibly indicating fingerings or measure counts (e.g., 2, 4, 5, 21, 3, 2, 2, 2).

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *p*, *p*, *f*, *p*. Includes a fermata over a chord in the treble. A box below the system contains the text "G3, V3, Z3".

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Includes a first fingering (1) and a fermata. A box below the system contains the text "G3, R3, V3".

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Includes first (1) and second (2) fingerings. A box below the system contains the text "G3, V3".

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*. Includes a first fingering (1). A box below the system contains the text "G3, V3, Z3".

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Includes a crescendo marking "(cresc.)". A box below the system contains the text "G3, V3, Z3".

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*. Includes first (1) and second (2) fingerings. A box below the system contains the text "G3, V3".

Seventh system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*. Includes first (1) and second (2) fingerings. A box below the system contains the text "G3, V3".

### 4.3.1 Gallin Stanislav

14.1.2019

#### 1) Uvědomujete si na začátku skladby význam jednotlivých akordů?

Tady už je to přehledné, tady jo.

#### 2) Nakolik si harmonii uvědomujete na druhé stránce?

Tady vnímám spíš pohyb tóniny, do které se dostanu.

#### 3) Díváte se na část skladby v Es dur samostatně, nebo zde ještě vnímáte nějaký závan předchozí tóniny c moll?

Samozřejmě vnímám. Rozdíly dur a moll mají v klasicismu velkou roli, jsou to takřka takové příbuzenské vztahy. V této sonátě je všechno nějakým způsobem ve vztahu k základní tónině, k té c moll, buď je to vzdálenější, nebo bližší. Vnímám to emočně, základní tónina je velmi dramatická. A tady se to najednou vzepře.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. A red box highlights a specific chord in the bass clef staff, which is a B major chord (B, D#, F#). The second system continues the piece with various musical notations, including dynamics like 'p' and 'p'.

A jsem v prosluněné nádherné Es dur. S nějakou více méně lyrickou melodií. Moc se toho tady neděje, protože jsme stále zakotveni v té Es. Pak, jak jste se ptala, vnímal jsem zde B dur (vyznačeno v notách na další straně).

Ani už ne ve vztahu k Es dur, ale spíš jako samostatnou tóninu. Nevnímal jsem to tedy jako dominantu k Es dur, i když by to asi bylo správné. Zajímavý je ale tento moment (*zahrán takt před vyznačeným akordem B dur*). Ukazuje, že je ten B dur samostatnější, než by se mohlo zdát. Mozart by jej klidně mohl vyhodit (*zahráno bez zmiňovaného průchozího taktu*), je před ním dominantanta k B dur. Ale on to udělal rafinovaně (*zahráno i s průchozím taktem*). Tím zdůraznil samostatnost B dur akordu.

I dál jsme stále v B dur, potvrzuje se důležitost tóniny. A klesne se ke G (*vyznačeno*) – to je dominantanta k základní tónině c moll. Mozart si tu pohraje s naším vnímáním.

Ale drama nepřijde, ještě zůstáváme v paralelní dur a dostáváme se zase do Es dur.

Klidně se přes tón G bylo možné navrátit zpět do dramatické c moll. Ale to by bylo předčasné, zase znovu přišla pohoda v Es dur. Ozdoby tu zní skoro až rokokově.

Mimochodem je také krásný nápad použít posluchačům již známou melodii, kterou jsme předtím slyšeli ve sladké Es dur (*první notový útržek v tomto rozhovoru*), nyní v moll, v úplně jiném zabarvení.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The key signature is E minor (three flats). The first system includes dynamic markings: *cresc.*, *fp*, and *p*. The second system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a repeat sign. The score illustrates a melodic fragment from a previous piece, now presented in a different harmonic context.

### 4.3.2 Kahánek Ivo

11.12.2018

#### 1) Popisoval jste tóniny s méně předznamenáními jako objektivnější. Vnímáte to stejně i v klasicismu, kde se užívá hlavně tónin do tří předznamenání?

Klasika přišla po barokní epoše, držím-li se tohoto škatulkování. Baroko bylo emocionálně nejvypjatější a nejafektovanější dobou vůbec (v moderní době, když neberu nějaký starovek). Klasicismus je pak celková touha po určitém pročištění, produchovnění, ale až možná v racionálním smyslu... Je to minimalizace. Baroko útočilo na lidské emoce, místy neuvěřitelně rafinovanými a složitými způsoby. Co se pak stalo v klasice – u Mozarta asi vůbec nejvíc – nebyl zredukován obsah, ale byly šíleně zredukovány prostředky. Premisa, že tóniny s méně předznamenáními jsou objektivnější, zde samozřejmě nemůže platit. U Mozarta má význam už jenom to, že je skladba psána v moll. Už jen to strašně moc svědčí, protože Mozart v moll skoro nepsal.

Když se na tuto větu podívám, první, co mě napadá, je souvislost s poslední větou Mozartovy Sonáty a moll. Je zajímavé, že obě skladby mají jeden společný rys, a to určitého časového předbíhání. Třetí věta a moll je postavená na tom, že levá ruka nemá první dobu, a tedy dohání pravou. Tady naopak pravá předráží levou. Ten fór, že první doba buď chybí a je posunutá, anebo když už to první dobu má, něco to výrazově znamená – to mají obě sonáty společné.

#### 2) Je pro vás tónina c moll přehlednější než jiné tóniny? Vnímáte zde, třeba i podvědomě, více harmonických prvků?

Člověk si je zde asi najde a pojmenuje rychleji než v nějaké šíleně komplikované tónině, ale jinak je to v podstatě podobné. Zase jsme u té racionalizace – harmonie něco říkají, ale nejenom ony, nelze vyčleňovat harmonii od jiných aspektů. (*Začátek byl zahrán tak, aby pravá levou ruku nepředbíhala, vznikla méně nápadná hudba bez napětí.*) Byla by to poloviční hudba, přitom harmonie je stejná. My si vnějškově sice do harmonie význam zasazujeme, ale větší význam má hudba sama.

#### 3) Dalo by se říci, že tónina je již mimo racionalizaci, tedy že je hlubším aspektem, který je již součástí cítění?

Svým způsobem to tak může být. Je otázka, jak skladatel tóninu volil. Zda dal ruce na piano, slyšel ten zvuk, až potom řekl, to bude es moll... Nevím. Ale myslím, že v hloubi duše tónina souvisí už přímo s obsahem hudby. Je ale otázka, jestli se nám vždycky, i vědomě, podaří to pojítka najít.



#### **4) Děláte si u podobně dlouhých skladeb, jako je tato sonáta, nějaké harmonické schéma, odkud co kam vede?**

Přiznám se, že když mám opravdu hodně času, tak si něco takového dělám, ale nikdy ne jako první analýzu, ta je vždy intuitivní. Dělám to tak zcela záměrně, protože si myslím, že naše racio je skvělá metoda, ale nikdy nesmí být řídicí. Je to dohlížitel, ale není to ten, co to naplňuje. Pokud si rozbor dělám, vždy si srovnávám, kam mě dovedla racionální analýza a kam intuitivní. Ve chvíli, kdy se nějakým způsobem potkávají, jakože tomu tak obvykle bývá – pak je to pro mě pravda, asi to bude fungovat. Parametrů je ale podstatně více, i když harmonie je jeden z těch úplně nejdůležitějších, mnoho dalších je s ní úzce spjato.

#### **Jaké máte na mysli?**

Třeba i časové... To je další obrovské téma, sepětí času se zvukem. V tom je zakleta hlavní síla interpretace. Jedna věc je analýza jednotlivých harmonií, ale druhá věc, jak se s nimi pracuje časově. To znamená, jak rychle je střídat, kdy zrychlujeme a kdy zpomalujeme a jakým způsobem to dělat. Ale harmonie samotná je samozřejmě obrovské téma a je to hlavně téma, které je společné pro velmi mnoho epoch, které se jinak ve spoustě věcech liší.

#### **5) Říkal jste, že v této sonátě je stěžejní fakt, že je psána v moll. Když pak skladbu dále studujete, jakých dalších prvků si všímáte?**

Na Mozarta a na klasiku je zde neuvěřitelné množství zmenšených akordů (*zahrány příklady*). To máte vlastně na každém kroku. Pak je tam obrovská míra napětí. Je to neuvěřitelné, v takovém titěrném množství not... Po této sonátě nechodit s otevřeným ohněm, je to strašně napjatá věc. Je to dáno průběhem. Mozart pořád prochází těmi harmoniemi, vrství, pravá předbíhá levou, dokud se nedají dohromady. Obrovské napětí je pak i v pauze, po ní přichází jednohlas (*stále hrány příklady, vše z první stránky*). Ale ty prostředky, v těch vlastně není nic nového, harmonicky je to už všechno objevené.

I v durové části je obrovské mysterium a napětí. Další věcí je zde veliké množství poměrně prudkých kontrastů – to je pro Mozarta poměrně typické. Skladba je trochu z rodu Dona Giovanniho a těchto věcí.

**6) Všímate si v této skladbě, objeví-li se třeba druhý stupeň, nebo to pro vás není podstatné?**

Přiznám se, že když skladbu studuji nebo hraji, tak že bych si v tu chvíli říkal – to je druhý stupeň – to nedělám. Spíš mě zajímá ta tendence, kam to jde, a pokud z toho intuitivně cítím něco hodně důležitého, zvláštního, tak se na to pro zajímavost podívám a zkoumám, čím to skladatel udělal.

Ale ta interpretace samotná je děj. Je to proudění nějaké velmi komplexní energie. Kdežto analýza je popis děje. Může nám k ději pomoci, může nám k němu dát klíč. Ale není to děj sám. Samozřejmě zásadní akordy, jako je dominanta, zmenšený akord, neapolský, klamné spoje a tak... To má člověk natolik zafixované, že mu to rychle sepne. Ale tady mě spíš zajímá, jestli to jde nahoru nebo dolů (*zahrán úplný začátek*). I když je to harmonicky vystavěné, vnímám to víc z melodického pohledu. Melodicky se tu hraje s napětím jednotlivých intervalů, se vztahy intervalů k sobě. Z harmonického hlediska to tady tak přelomové není. V podstatě je tu normální kadence, trošku vybočí do nějaké mimo tóniny a pak se zase vrátí. Ale zajímavé to je z hlediska těch jednotlivých napětí, což způsobují ty jednotlivé intervaly.

**7) Jakým způsobem vnímáte vztah tónin c moll a Es dur? Dobarvují se zde navzájem tím, že jsou vedle sebe?**

Jsou to paralelní tóniny, tak je to celkem logické. c moll je obvykle takovou tóninou vzdoru a revoluce, ale tato sonáta se tomu vymyká. Všechny ty prostředky dohromady tady vytvářejí drama, přitom je sonáta velmi minimalistická, z hlediska tónů a tak. Tady je c moll rovněž velmi dramatická a skladbu tím naplňuje, ale to drama je takové příkrčené a jen někdy se demonstruje v té brutalitě, kterou ta tónina má.

A Es dur, ta mozartovská Es dur je úplně jiná než třeba beethovenovská. Beethoven ji má jako slavnostní tóninu, kdežto tady je spíš optimistická, řekl bych taková koketní záležitost.

**8) Vzpomenete si ještě u dalších skladatelů, jak na vás jejich Es dur působí? Bývá zabarvena spíše do Mozarta, do Beethovena, nebo má ještě úplně jiné užití?**

Je pravda, že když se řekne Es dur, jako první se mi vždy vybaví Beethoven. Ale i třeba Chopin má některé věci v Es dur. Chopin je obecně blíže Mozartovi, a tak i ta Es dur je spíš taková dolce salonní. Působí mnohamslně, ale vlastně velmi uhlazeně.

Es dur se vyskytuje také u Schuberta. Tam bych řekl, že její užití esteticky tenduje spíš k Mozartovi, zatímco vnitřně je tam taková beethovenovská tíha.

9) (V notách se přesouváme na třetí stranu na třetí řádek. Jde o přechod z pasáže v Es dur k hlavnímu tématu v c moll.)

V této části se moduluje přes tóninu F dur, jakým způsobem vnímáte barvu tohoto místa?

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with various ornaments and the left hand providing harmonic support. The second system features a red rectangular box highlighting a specific melodic passage in the right hand, and a star symbol (\*) above a measure in the bass line. The third system shows the continuation of the piece, with a piano (p) dynamic marking.

Je zajímavé, že tady ta F dur působí tak překvapivě brutálně, velmi naturalisticky. Přestože je Es dur taková přímočará, Mozart to vzal oklikou. Potřeboval se dostat do dominanty k c moll, v tomto případě do dominantního sextakordu. Toto je místo, kde nádherně vidíte, jak se pojí čas s harmonií. Kdyby tady Mozart neměl tak bohatý pohyb, myslím si, že by přes tu F dur nešel. Ale on kromě toho, že chce gradovat a chce se dostat z Es dur do c moll, tak je tady ale do toho ještě hrozně rozběhnutý a ve švih, proto to vezme oklikou. Nejdřív má sekundakord, pak zmenšený, pak (*zahráno*). Na to, že jsou to tři akordy, je to strašná jízda. Myslím si, že to Mozart udělal kvůli tomu velkému sepětí časové gradace se směřováním a s tím, že to pak naopak zastavil. Po takhle rychlém pohybu jsou najednou čtyři čtvrt'ové pomlky. Ten F durový spoj, i když je vlastně tak zvláštní, působí velmi přesvědčivě právě proto, že je ve spojení s tím velmi virtuózním a velmi rozjitřeným živelným charakterem.

### 10) Jak vnímáte závěr sonáty? Připadá vám ukončená?

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system consists of two staves: the upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. The second system also consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in G minor, indicated by two flats in the key signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in the bass clef of the second system.

Je otázka, jestli to má být ukončené, jestli to Mozart chtěl. Mně ten závěr připadá trochu jako takové věčné zatracení. Je to konec toho, co nám řekl, ale zdaleka to není konec toho, co se tady dělo. Zakončil to z hlediska harmonie, ale ne z hlediska obsahu. A myslím, že je to naprostý záměr. Jako když se někdo s výkřikem zřítí ze skály, a pak je v kině x nekonečných sekund ticho. A výkřik vám zní ještě druhý den doma. To je přesně případ této sonáty.

### 4.3.3 Rezek Michal

20.12.2018

#### 1) Jaký pro vás má význam fakt, že Mozart zvolil mollovou tóninu?

Vnímám tóninu c moll jako velmi výraznou. V romantismu bývají skladby v c moll tragické a výrazné. I v klasicismu může být c moll výrazně dramatická. U Mozarta většinou vládne durové tóniny. Jakmile zvolil mollovou tóninu, jeho volba vždy o něčem svědčila. Když si vezmete Sonátu a moll, je dramatická. Stejně tak i d moll koncert, nebo Sonáta c moll, Fantazie c moll... Zkrátka mollové skladby jsou jedny z jeho nejvýraznějších děl. Umím si představit, že by třeba některá jeho sonáta, která byla napsána v A dur, byla v D dur. Ale v mollových tóninách se nemýlil.

#### 2) Je pro vás klasicismus přehlednější? Je v něm přirozenější si uvědomovat jednotlivé harmonické prvky, než třeba v harmonicky zahuštěném romantismu?

Přirozenější ne, ale určitě jednodušší. Melodická linka je zde prakticky vázaná na harmonický základ. Je to podpora paměti i podpora dynamická. Většinou je zde naprostý soulad rozvoje melodické linky, fráze a soulad dynamický s harmonickým vývojem. V klasicismu jedno podporuje druhé. Romantismus je složitější. U větších romantických kompozic je častý nesoulad melodického vývoje s harmonickým progresem, eventuelně tempovým. Právě proto je romantismus takový široký, můžu si sám rozhodnout, jestli jsou pro mě v některých místech důležitější harmonie a všechno harmonickému vývoji podřídít, nebo se zaměřím na melodickou linku a v ten okamžik třeba rezignuji na přirozený harmonický vývoj. U Chopina jde třeba často dynamika proti harmoniím. Máme možnost volby, harmonicky je romantismus bohatší, velmi se od klasicismu liší.

V klasicismu je určitá definitiva, kterou já mám strašně rád. Ale málokdy se tam dosahuje něčeho překvapivého, co by posluchač neznal. Ta hudba je frekventovaná a známá a lidi si jdou znova vybavit a osvěžit, co už stokrát slyšeli.

V romantismu asi málokdo při hře sleduje veškeré harmonie, které tam jsou. Mnoho harmonií je přidáno jako průchozí. Člověk pak vnímá jen ty fatální, zásadní, které mají v hudbě nějaký význam.



nepozná, že o klasicismu teoreticky nic neví. To se dá, ale jde o přenesení vědomostí pedagoga na dítě. U dospělého pianisty se pak vždycky projeví, má-li ten potenciál, nebo ne.

Jsou muzikanti, kteří mají racionalitu nastavenou jaksí ve zvýšené míře. A právě v klasicismu není emocionální náboj až tak potřeba. Ve většině Mozartech, odmyslíme-li si těch několik mollových skladeb, nějakou přehnanou emocionalitu člověk vůbec nepotřebuje.

Jsou klavíristé, kteří nastudovali skoro veškeré klavírní dílo, které je klasické, typu Alfreda Brendela. Ti díky své komplexnosti klasicismus totálně pochopili a taky podle toho hráli. Výstup pak naopak nebyl tak přesvědčivý třeba v romantismu nebo ve skladbách 20. století.

##### **5) Děláte si u složitějších skladeb harmonické rozbory? Píšete si je? Značíte si třeba rozložení tónin?**

To je samozřejmě podpůrná věc pro paměť. Pokud je tónina jasná a pohybuji se v ní delší dobu, nepíšu si ji, asi málokdo má na takové věci čas. Ale třeba jednotlivé akordy si někdy píšu. I vizuální paměť je určitá opora. V některých situacích třeba mozek nechce zareagovat, a v notách mám napsáno A7, já tedy vím, co mám zahrát. Třeba zrovna nedokážu vnímat a vybavit si jednotlivé noty, ale akordy mi jsou oporou paměti. Nepopisuji si je jako funkce v tónině, ty mi jsou jasné. Ale píšu si je jako samostatné akordy.

#### 4.3.4 Víšek Tomáš

17.1.2019

**1) Souhlasíte s tím, že ve skladbách klasicismu si díky jejich přehlednosti uvědomujeme i více harmonických funkcí?**

Částečně ano. Člověk vnímá více tóniku, dominantu a podobně, to se bezesporu v klasice vnímá. Jak u Haydnů, Mozartů, tak raných Beethovenů. U pozdějšího Beethovena v těch mnoha zvucích, tam už jde primárně o charakter.

Ale tady jdou funkce ruku v ruce se skladbou, bezesporu se to v klasicismu vnímá nejvíc, to naprosto souhlasím.

**2) Pokud je první věcí, kterou si u této sonáty všimnete, její „mollovost“, jaká by byla další? Z harmonického hlediska.**

Přestože je to psáno po mozartovsku, trošku to vytesává jako Beethoven. Když si vezmu třeba Malou patetickou od Beethovena, je to podobná práce. Když si vezmu... (*Zahrán úplný začátek rozebírané Mozartovy sonáty, 1. věta Molto Allegro.*)

The image shows a musical score for the beginning of a Mozart sonata, marked 'Molto Allegro'. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is 'Molto Allegro'. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also fingering numbers (1, 2, 4, 5) and trill ornaments (tr) indicated. The score is labeled '14b' on the left side.

Tesané po beethovensku. Beethoven je jaksi symbolem takovýchto témat.

**Zkusil byste více přiblížit pojem „tesanost“?**

Velká rytmičnost. I třeba velká oprostěnost. Je to oprostěný akord.

(*Znovu zahrán stejný úryvek z Mozartovy sonáty, následně první akord z Beethovenovy páté symfonie.*)

Kdyby to někoho napadlo, řekne si, že je to blbost, to žádné téma není. Ale co ti mistři dokázali vytvořit z několika tónů nebo z obyčejného akordu... Dali tématu tvář, každý si to zapamatuje a je to tematicky naprosto svébytné.

Kolikrát je téma vystavěno akordem. Čili vlastně melodie a harmonie hrají v tomto případě spolu.

Několika tóny je vytvořen charakter tématu, bez primární líbivosti, leč se stejnou účinností.



### **3) Jakým způsobem vnímáte druhou stránku této sonáty?**

*(Během odpovědi zahráno mnoho úryvků z probírané druhé stránky.)*

Jsou místa, kde bych neváhal harmonii zdůraznit. Ale počkat, tady je psáno piano! Tak on si to možná nepřál. Tudiž беру zpět, on si to nepřál. Nechtěl, aby disonance primárně vystupovaly do popředí. Nepřál si, aby na tomto místě disonance provokovala. Mělo by to plynout samo o sobě, ale neposilovat účinek sforzatem, které bych tady opravdu čekal. Ani žádná mechanická „počkáta“ bych tady nedělal. Myslím, že to Mozart myslel „Člověče, vnímni to, ale nestrkám ti to, »Čichni si, lumpe.«“

Promyslel bych si pak, co zahrát silněji, co slaběji... Nemělo by to být šedivé, suché a mrtvé, to by pak nebyl Mozart.

### **4) Jakým způsobem vnímáte změny nálad, srovnáte-li mollové plochy sonáty a velice kontrastní Es dur?**

Jsou to dvě různé barvy, které ale k sobě pasují. Jednota v kontrastnosti, jednota v různosti. Zachmuřím se – usměji se.

### 4.3.5 Zemen Pavel

21.1.2019

#### 1) Říkal jsi, že C dur je tvá neoblíbená tónina. Jak se cítíš v c moll?

Záleží na kontextu. Obecně mi c moll nevadí, mám ji docela rád. c moll jako pro interpreta mi není úplně vzdálená. Je to přijatelná tónina pro vyjádření toho, co tím autor chtěl říci. Ale je to samozřejmě subjektivní, někdo se pohybuje rád zase v jiných tóninách.

V kontextu této sonáty... Mozart napsal jen dvě mollové sonáty, a moll a c moll. Víme, že a moll je tragická, napsaná po úmrtí jeho maminky. Ale sonáta c moll... Ta tragická není. Je potutelná. Je provokativní. V tomto kontextu mi c moll nevadí.

#### Je provokativní?

Je velmi provokativní. Není tragická, nemá žádný závažný obsah.

*(Zahrán úplný začátek sonáty, 1. věta Molto allegro. Velmi nápadně byly zahrány kontrasty forte a piana.)*

Je to v podstatě vysmívání se. Máme na to konkrétní kontext. Protože Mozart... Nevím, jak moc je to relevantní, ale když jsem sonátu studoval, bylo mi to řečeno paní profesorkou, tak to použiji. Tuto sonátu Mozart komponoval jako provokaci. Nebyl samozřejmě přímo takovou osobou, jak ho ztvárnil Miloš Forman... Byl to velmi spořádaný a inteligentní člověk, který se uměl bavit, uměl se bavit hudbou. A tato sonáta je trochu výsměch manželovi jeho studentky, kterou on sváděl. Je zde konflikt té našťvanosti a výsměchu, vtipu (*znovu zahrán začátek*). Ta sonáta nemá závažný obsah, přestože není zrovna veselá, ale je taková potutelná, určitě ne tragická. Tak tomu je i u druhé a třetí věty.

#### 2) Vybral by sis nějakou část a rozebral ji?

Zde je to už úplně jiné než u Chopina nebo u Bacha, máme zde striktně danou periodickou formu, v tomto případě rondovou formu. Když se podíváme na začátek, začíná se základní harmonickou kadencí. Jak prosté to může být...



Hlavním pojítkem prvního dílu jsou zde ty půltóny. Takový jeho způsob vtípu a potutelnosti je posouvání těžké doby. Vlastně těžkou dobu nechává jen na levé ruce. Využívá průtahů a prodlev, aby udělal harmonický vývoj zajímavější a kvitoval i tu obsahovou stránku.

*(Zahrán zbytek celé první stránky, stále s velmi výraznými kontrasty forte a piana.)*

Je to představení, opera. Můžeme si skladbu představit jako operní dějství. Jako kdyby Mozart střídal charaktery, postavy se střídaly na pódiu a vyprávěly různý příběh, harmonický vývoj se tomu jen podřizuje. První dějství, to nastolení hlavní myšlenky, je v c moll. Další dějství, kde přichází taková něžnější část, je v paralelní durové tónině.

Mozart vychází ze striktních pravidel harmonie a formy, i tak ale dokáže vyjádřit přesně ten obsah, který chce. Nejsou zde žádné problematické věci, občas je užito zmenšených septakordů, jak to dělalo spoustu autorů. Ale většinou se pohybujeme v základní harmonii.

### 3) *(Obracíme se k druhé stránce, k části v Es dur.)*

Když se autor pohybuje na jedné dané harmonii a používá různé vtípků, interpret by neměl používat rubata. Zde tou harmonií, na které se setrvává, je dominanta. Mozart tak napíná posluchače a k vyjádření vtípu používá různých prostředků. Třeba zde... Ještě čtyřikrát si udělá srandu na stejné harmonii, přestože už dávno mohl být úplně jinde.

## 4.4 Claude Debussy – Odrazy ve vodě

Images, Reflets dans l'eau

Pod každým řádkem v notách vyznačuji, ve kterých rozhovorech bylo místo zmiňováno.

Písmenem označuji klavíristu

(A – Ardašev, G – Gallin, K – Kahánek, R – Rezek, V – Víšek),

číslem pak číslo otázky.

*(Přikládám pouze první dvě stránky a předposlední stranu,  
které jsou v rozhovorech zmiňovány nejčastěji.)*

# IMAGES

## Reflets dans l'eau

Claude Debussy  
(1862-1918)

Andantino molto (Tempo rubato)

I

pp

K1-2, R1, V1-2

Detailed description: This system shows the first four measures of the piece. The right hand features a complex, flowing melodic line with many accidentals and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingering numbers (1-5) are indicated above the notes. A box containing the text 'K1-2, R1, V1-2' is located below the first measure.

pp

Detailed description: This system covers measures 5 through 7. The musical texture continues with intricate fingerings and a 'pp' dynamic marking. A box containing the text 'A1, R2,3' is located below the first measure of this system.

pp

A1, R2,3

Detailed description: This system covers measures 8 through 11. It features a 'pp' dynamic marking and continues the complex melodic and harmonic development. A box containing the text 'A1, R2,3' is located below the first measure of this system.

più p

Rit.

A1

Detailed description: This system covers measures 12 through 15. It includes a 'più p' dynamic marking and a 'Rit.' (ritardando) instruction. The piece concludes with a final cadence. A box containing the text 'A1' is located below the first measure of this system.

a Tempo

16

G1, K4,7, V4

19

Quasi cadenza

pp poco a poco cresc. e string

21

22

23

24

K4

K4

62

Rit.

dim.

A2

64

Molto rit.

*p*

*più p*

au Mouvt (plus lent)

66

*pp*

G3

68

*ppp*

*pp*

70

*sempre pp*

## 4.4.1 Ardašev Igor

22.1.2019

### 1) Podíváte-li se na začátek skladby, nacházíte zde tóniku, nebo systém vnímáte jako zcela jiný?

Pojďme si definovat, co může znamenat tonalita u impresionismu. Existuje něco jako zobecněná, dejme tomu, stupnice. Pokud máme obyčejnou stupnici, víme, kdy jsme na subdominantě, dominantě a podobně.

Ale představme si, že místo našich známých stupnic – durové, mollové, cikánské a tak dále – si vybereme menší počet tónů. Anebo stejný počet, ale nebude to žádná ze stupnic, které známe.

Můžeme třeba pracovat s těmito tóny.



Není to žádná stupnice, je to ale určitý výběr tónů, které zasadíme do a (*k tónům přidržným pedálem přidáno basové a*), aniž by bylo řečeno, jde-li o dur nebo moll. Je tu malá tercie, tak to má spíše blíže k moll. Ale můžeme s tím pracovat.

*(Improvizace ze zvolené řady tónů. Harmonie byla různě obměňována, melodie vycházela hlavně z tohoto motivu -*



Nemohu v tu chvíli říct, že jsem v tónině A dur – a moll, protože zde mám výběr tónů, které představují svůj vlastní svět.

Tomuto principu se říká princip modu. Modus je něco jako zobecněná stupnice. Dalším příkladem modu je třeba pentatonika. Tady už opouštíme klasické pojetí tonality, protože v dané tónině jsme si byli zvyklí říkat – tak tady je dominanta, tady subdominanta a tady ta základní. Ale kde máme tady základ? (*Znovu zahrána zvolená řada tónů.*) Základní kvintakord se stává sextakordem. Jako dominantu můžeme použít vzdálenější tóny (*zahráno*), ale vrátíme se zpět do... Nabízí se, že to je F dur, která tam však spíše náhodně spadá.

Když si zvolím jinou... (*Byl mi předveden ještě jeden podobný příklad.*) Je tady něco připomínající ekvivalent tóniky, subdominanty a dominanty? Velmi těžko. Ale dá se tam vymyslet jakási analogie kadence (*zaimprovizováno*). To už by dávalo smysl. A s těmito věcmi



pracují impresionisté. Pracuje s nimi Olivier Messiaen. Používá oktatoniku, což je osmitónová stupnice složená se střídajícími se půltóny.

(Obracíme se k Debussymu.)

Kde můžeme tady říct, kde je tónika a dominanta, že?

To je otázka. Zde je to spíš sekvence.

**A na začátku?**

Tam už ano.

(Předvedeno. Des v levé ruce je tónikou, pravá spojuje subdominantu s dominantou.)

## 2) Čeho by si podle vás měl ještě interpret u impresionismu všimnout?

U impresionismu panuje velmi okaté dávání do souvislostí s výtvarným světem. Ale hudba tu obsahuje mnohem více konkrétního v rámci jednotlivých not, než obsahují typické impresionistické obrazy. Kde se jednotlivé barvy překrývají, my máme stále co do činění s jednotlivými notami. Nárok na srozumitelnost, čitelnost, vyslovování a kresbu je u hudebního impresionismu hraném na klavír zrovna tak důležitý, jako představa, že pracujeme se zvukovými barvami. Máme tady, a to je výsada impresionismu, častý způsob práce, kdy se kombinují drobné noty různých hodnot. Máme tady mnoho dvaatřicetin, máme tady čtyřiašedesátiny, tečkované rytmy... A máme dlouhé noty, které přesahují ty drobné. Tady v jednom taktu máme dvaatřicetiny, osminky, tečkovaný rytmus, jednu dlouhou notu a pak... No, zkrátka, kolik druhů tam je.

My musíme slyšet půlové. Další vrstva pak stoupá nahoru. K tomu máme hlas v tečkovaném rytmu – skoro jako nějaké fanfáry. Máme tady tři vrstvy, které ale zároveň představují jakousi kresbu, která pro mě nemá analogii s nějakými barevnými skvrnami. Je to něco velmi vykresleného.

To jsem chtěl říci jako takový malý kámen do mozaiky, když se bavíme o impresionismu. My musíme vhodně pracovat i s perokresbou, nejen s něčím, co vzbuzuje představu nějakých matných obrysů. Když se podíváte na impresionistický obraz, je tam mnohem méně kontur, méně "čar", než je v impresionistické klavírní tvorbě.

## 4.4.2 Gallin Stanislav

14.1.2019

### 1) Když hraje Debussyho, všímáte si, jak je skladba harmonicky vystavěná?

Když něco hraji, tak si to hledám. Záleží také na tom, jak je to pokročilý Debussy. A jaký je to zrovna moment. Třeba toto je vyloženě barevná záležitost, kde nehraje takovou roli harmonie, ale pohyb kvint a oktáv. Sledujeme pak, odkud to vychází a kam to směřuje, ale co je mezitím, nemůžeme vnímat úplně jako harmonii.

### 2) Pokud v těchto místech nevnímáte harmonii, nacházíte zde něco, co vám pomůže podpořit paměť?

Přijde mi, že Debussy vnímal černé a bílé klávesy. Tady kráčí více méně po černých (*zahrán stejný úryvek not*), vytváří velmi krásnou barvu. A najednou... (*Zahrány „bílé“ tóny z druhé poloviny druhého taktu.*) Skok do bílých. Tím tvoří kontrast.

Primární je ale u Debussyho barva, ne harmonické napětí.

### 3) Kdybyste měl skladbu nastudovanou, uvědomoval byste si zde u c moll akordu, že je v notách stále tři křížkové předznamenání?

(*Akord c moll vyznačuji v notách na další straně.*)



Ne, určitě ne. Debussy tu už klidně mohl skočit do béček, ale to by je pak musel vypisovat...  
Což vlastně stejně musel, protože se tu všechno ruší.

#### 4) Všiml byste si, jak zde působí různé sobě navzájem vzdálené tóniny?

Ano, určitě. Je zajímavé, že A dur akord, přestože je durový, zní mi mnohem napjatěji než mollový c moll akord.

### 4.4.3 Kahánek Ivo

31.1.2019

#### 1) Dur mollové cítění už zde sice mizí, ale cítíte na začátku tóniku v Des?

Jo, myslím, že tam je zcela zjevná. Je to, jako když vezmete nějakou fotku a s uměleckým záměrem ji úplně rozostříte, stejně ale ty siluety vidíte.

#### 2) Když skladbu hrajete, dalo by se říci, že už si jednotlivé akordy nerozebíráte a jdete po zvuku? Nebo vnímáte začátek jiným způsobem?

Debussy v podstatě realitu nerozkládá tak, že by akordy dával mimo tóninu. On je lehce posouvá, pořád tam vztah k té tónině je, ale rozostřuje se.

#### Hledáte si, jaký vztah k tónině jednotlivé akordy mají?

Jak v které části. Tady třeba na začátku to nelze nevnímat, ten vztah tam objektivně je. Ale stejně jako malíř má určité barvy a vám přestane jít o barvy samotné a o jejich symboliku, i tady vám začne jít o ty mezitóny, o přechody. Jako kdyby akordy byly do sebe prolnuté a celé schéma se tím zrelativizovalo.

#### 3) Ve chvíli, kdy se vzdálíme tónice Des, cítíte stále nějaký vztah k začátku skladby?

Vztah k tónice a zakotvení se pak už ztrácí. Myslím, že je to trošku i fór té hudby. Debussy vlastně začne a rozostří to postupně.

#### 4) Jsou nějaké části skladby, ve kterých byste měl konkrétnější vizuální představu, než u jiných?

Já přímo konkrétní vizuální představy nemám, že bych vám třeba řekl, jakou tam vidím barvu. Ale spíš bych třeba dokázal nakreslit postup energie, jakým způsobem se demonstruje.

Zatímco tady na začátku je ještě nějaké ukotvení... Tady mám spíš představu, jako když sépie stříkne inkoust do vody, a vám se to pomaloučku barví.

The image shows a musical score for piano, starting at measure 16. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked 'a Tempo' and 'pp' (pianissimo). The right hand part features a complex texture with multiple layers of chords and moving lines. A red box highlights a specific section in the right hand, measures 18-19, where there are triplets and a melodic line. The left hand part consists of a steady accompaniment of chords and moving lines. The overall texture is dense and layered, characteristic of Debussy's style.

Tady pak mám spíš pocit nějakých vodopádů částic.

Musical score for piano, measures 23 and 24. Measure 23 shows a melodic line in the right hand with a slur over it, and a bass line with octaves. Measure 24 continues the melodic line with fingerings and a slur, and the bass line with octaves and a triplet.

### 5) Jakým způsobem vnímáte celotónovou stupnici?

Jako průchod do jiné dimenze. Jako kdyby každý další tón otevíral dveře někam dál. U normální stupnice máte pocit, že to jde odněkud někam, směřuje to do určitého bodu, kde se nějakým způsobem ukotvíte. Celotónová stupnice na mě působí vlastně nekonečným dojmem, nekonečné otevírání dalších dveří.

### 6) A půltónové posuny?

Zaleží samozřejmě, jestli směřují nahoru, nebo dolů. Přijdou mi naopak velmi lidské, ve smyslu určité snahy, utrpení a postupného proboleného posouvání se o kousíček dál. Kdežto ta celotónová mi přijde taková v podstatě mimozemská.

### 7) Jak vnímáte akordy, kterým chybí třetí stupeň, třeba v této části?

Musical score for piano, measures 16 and 17. Measure 16 shows a piano introduction with a tempo marking "a Tempo" and dynamics "pp". Measure 17 shows a melodic line in the right hand with a slur and dynamics "pp", and a bass line with octaves and dynamics "p".

Myslím, že jsou zde znát Debussyho asijské inspirace. Evropské umění pracuje daleko více s nějakým konfliktem, nějaká černá bílá a podobné fenomény, ale asijské umění o toto moc neusiluje. Usiluje o nějakou vyšší harmonii.

Třetí stupeň jasně říká, tam nebo tam, dává jasné znaménko. Mnohoznačnost vynechaného třetího stupně připomíná zákon, kdy rovnoběžky se protínají v nekonečnu.

#### 4.4.4 Rezek Michal

20.12.2018

1) Předznamenání Odrazů ve vodě je Des dur. Vnímáte na první stránce tón Des jako tóniku?



V Des dur vznikne krásný tón. Kdyby se stejná věc zahrála v C dur, zjistíme, že to je úplně špatně.

Kdybich se skladbu učil, zase bych nečetl jednotlivé noty, ale třeba bych si řekl – Des dur, f moll, septakord (*první tři akordy v pravé ruce*). Akordy se musím naučit jen kvůli řemeslu. Ve finále pak sice budu vnímat Des dur akord v levé, ale vše ostatní už pro mě bude jen barva. Nakonec tu jednotlivé harmonie nevnímám. Ani by nebylo správné vnímat harmonie v akordech. Člověk by pak jimi byl nesmyslně přehušten... Harmonií je tu tolik, že je nelze vnímat jednotlivě.

2) Pamatoval byste si, o jaké akordy jde, nebo byste se více spoléhal na hmatovou paměť?

Asi tady nebude nic, co by se nedalo zanalyzovat, nicméně analýza by byla bez hmatové paměti k ničemu. Myslím si, že je lepší, když se pianista spolehne na hmatovou paměť. Třeba se naučím nějaký hmat, protože není běžný. Já, když si jej zafixuji, už pak nemusím přemýšlet nad tím, co tam je za noty. Jen si pamatuji, že po nějakém akordu mám dát ruku do určitého tvaru a vím, že ona půjde na to správné místo (*zahráno první vyznačené místo*). Moc jiných not, které bych mohl zahrát v tomto tvaru, tu není.

Tady bych si už akordy neanalyzoval.



Cítím akorát různé pohyby, jako pohyb palce. Věděl bych třeba – dopředu dozadu, černé bílé. Akordy jsou vedle sebe, ruka je poskládá. Najdu si, kam se mi co rozvádí, co je dál. Nejvíce bych ale dal právě na hmatovou paměť.

**3) Pokud nějakou skladbu dlouho nehrajete a pak se k ní vrátíte, které části vám naskakují lépe? Ty jednodušší, kterým jste po harmonické stránce rozuměl, nebo naopak komplikované části, které bylo pracnější dostat do prstů, ale nedostaly harmonickou oporu?**

Já nehraji sólového Debussyho nebo Ravela, ale komorních věcí jsem hrál spoustu. Dílo mi přijde barevnější, když je v kombinaci s druhým nástrojem. Navíc pianistů, kteří hrají impresionismus sólově výborně, jsou strašné hromady.

Myslím si, že kdybych se k těmto skladbám po delší době vrátil, nejrychleji si znovu vybavím ty neobvyklé hmaty. Místa, která jsou harmonicky jednoduchá, člověk zapomene, protože do nich nemusel investovat mnoho času, rychle se zapamatují. Kdežto složitá místa, jako tato, už v paměti zůstanou.



Než se takové akordy naučím, musel bych si je zahrát, já nevím, stokrát. Pořád bych je opakoval, a hrál je pravou, levou... Dělat harmonický rozbor si myslím, že by tady nemělo smysl, protože Debussy měl na mysli barvy. Tyto barvy nejsem schopen hrát z paměti na základě nějakého harmonického, či teoretického podkladu, ale hlavně pomocí hmatové paměti, případně vizuálního zapamatování notového textu.

**4) (Zakončení rozhovoru o impresionismu.)**

Vztah k impresionismu mám, ale základem pro mě jsou ty barvy. Bylo by málo, kdyby tady šel člověk podle harmonií. Asi bych tady byl menší teoretik, než u klasicismu, kde je všechno dané a struktura je jasná. Od harmonie bych se spíš oprostil, je tak složitá, že by mě pohltila. Harmonická analýza u impresionismu ani není předmětem zájmu. Oni, když to skládali, jistě nad tím tolik nepřemýšleli. Ano, všechno je na nějakém harmonickém základu. Ale asi bych si dopřál jisté svobody a volnosti a harmonie vnímal jen jako podružnou záležitost. Všechno bych



bral přes barvy. Každá ruka má třeba nějakou svoji barvu, když jednu zahrají více a druhou méně a pak obráceně, vždy mi z toho pak vyjde jiný charakter, jiná barvitost. Přišlo by mi omezující, kdybych dal všem harmoniím stejnou váhu.

#### 4.4.5 Víšek Tomáš

17.1.2019

##### 1) Předznamenání skladby je Des dur. Jakým způsobem vnímáte vztah této tóniny k samotné skladbě?

Tady jde primárně o vrstvení harmonií na sebe. Představte si, že byste měla skoro u každého tónu napsané béčko. Jak by to bylo nepřehledné, přehuštěné, byla by to džungle, kterou bychom se museli prosekávat. Takhle člověk ví, že to bude přeplyvat hlavně v těch měkkých souzvucích černých kláves, čte se to mnohem přehledněji.

##### 2) Když se podíváte na začátek, cítíte tam tóniku v Des?

Ani ne. Je tam už příliš přidaných neakordických tónů. Vnímám to spíš jako božské vrstvení akordů na sebe a nepřemýšlím, jakou mají funkci. Snažím se vnímat, jak na mě akordy působí v rámci vrstvy, pak jaký mají charakter, ale na tóninu primárně nemyslím. Samozřejmě, někdy se může dojít do nějaké dočasné tóniny, kterou člověk chtě nechtě vnímá. Ale jinak vůbec nemyslím na to, že Odrazy ve vodě jsou v tónině Des dur. Jsou v krásné harmonii černých kláves, takhle bych to řekl. Naštěstí nejsem muzikolog, tak nemusím za každou cenu dělat exaktní definice.

##### 3) Popisoval jste, že se cítíte měkce v béčkových tóninách. Platí to i zde?

No jasně. Křížkově to fakticky necítím. Lépe se černost kláves zdůrazňuje, když je v béčkách. Ať už v b moll, nebo es moll nebo Ges dur...

##### 4) Přejde vám, že jsou černé klávesy slyšet? Je slyšet, že se hraje na černých?

(Prsty brnkly přes vyznačenou část.)



To poznáme. Pentatonika je v tom skrytá.

**5) To ano, ale vmíchá-li se do toho i jiná nota tak, že nejde o pentatoniku, přijde vám, že černé klávesy mají jiný zvuk než bílé?**

Někdy je slyšet, když je tam třeba nějaká sekunda, tam se to slyší dobře. Ale jinak, je-li tam něco přimícháno, to tak nevnímám. Třeba zde je i f (*řeč je stále o stejném útržku not*), ale s tím as jdou dohromady, a tak to ani nevnímám jako vybočení do bílých.

## Závěr

V úvodu své práce jsem popisovala, že v každém pianistovi se skrývá jednak citový svět, a pak ona logická konstrukce jménem harmonie. Tuto úvahu, můžeme ji nazvat třeba „optickou mřížkou“, si můžeme vtisknout a číst pak rozhovory skrze ni, srovnávat si, co je citové a co racionální. Je dokonce i možné si určit, u kterého pianisty je která z těchto složek řídící. Někteří klavíristé přímo mluví o intuici a podvědomí, jejich subjektivní pohledy jsou velmi přesvědčivé a dobarvené zajímavými metaforami. Jiní klavíristé zase dokázali skutečnosti popsat tak jasně a objektivně, až má člověk tendenci si říci: „Á, tady vyhrálo racio.“

I tuto optickou mřížku však zároveň můžeme vnímat jen jako konstrukt racionality. I ona je zjednodušením a možná tedy i nepravdou. Když jsem k rozhovorům přicházela, coby bývalý „analfabet harmonie“ a spíše citově založený člověk jsem velmi přála citovému přístupu. Rozhovory, ve kterých jsem mohla rozlišit skutečnosti blízké mému vlastnímu vidění hudby, mi mnoho dávaly a zůstávaly ještě dlouho v živé paměti. Techničtěji laděné rozhovory pro mě byly velmi náročné, ani jsem nedokázala všemu hned na místě porozumět. Má optická názorová mřížka pak způsobila, že jsem si klavíristy zařazovala jako „citlivé“ a „technické“. Z jedněch rozhovorů se mi ještě dlouho ozývaly v hlavě krásné metafory a hlava si k nim přidávala vlastní, z druhých pak zůstával spíše pocit, že hudbě moc nerozumím. Připouštím, že mi tehdy technický přístup připadal méně zajímavý.

Rozhovory jsem začala přepisovat, až když byly všechny nahrané a už jsem se s žádným dalším klavíristou neměla sejít. Jak zvláštní pak bylo vrátit se do minulosti a porovnat zvukové záznamy se svými vzpomínkami. Kde byl přítomen pocit krásy, tam byla paměť velmi věrná. Ale kde byl cit vytlačen mým rychlým názorem a změnil-li se názor v úsudek, tam paměť selhala a vymizíkovala vše, co názoru neodpovídalo. Když jsem si rozhovory opětovně vyslechla z nahrávek, nemohla jsem uvěřit, jak moje paměť mohla tolik důležitých věcí zcela vypustit. Čas, prostor a klid mi dovolily zamyslet se a pochopit i postřehy technicky velmi schopných myslí. Slyšela jsem, jak citovost může promlouvat i zaobalena logikou, jen je těžší ji rychle zachytit a na místě zpracovat.

Možná citový svět neexistuje a možná není ani racionality. Nebo jsou tolik propletené a na sobě nezávislé, až začnou splývat. Jejich vzájemný konflikt se však v našem životě bude vždy objevovat a my si s ním nějak musíme poradit. Je proto dobré hledat slova, kterými si úskalí vnitřních konfliktů pojmenujeme, přestože nikdy nebudou dokonale přesná.

Ač mi tato práce dokázala, jak složitý vzájemný vztah citu a racionality je a jak harmonie prostupuje obojím, přesto pro mě tyto pojmy i nadále zůstávají velice důležité. Přijde mi, že nechce-li se člověk zastavit ve středu a stávat se čím dál tím více průměrným, musí si zvolit, čím se nechá řídit, a to rozvíjet, ať už citovost, nebo racionalitu. Zajímavé pro mě bylo zjištění, že obě cesty jsou v klavírním světě možné a obě se navzájem ovlivňují. Otázkou však je, pro koho je která cesta vhodná. Nikdo nemůže dlouho kráčet po terénu, který je proti jeho přirozenosti. Jsou však v životě mezníky, které naši přirozenost vytváří? S čím vším mohou souviset? S výchovou? S přístupem rodičů? S osobností našeho pedagoga? S genetikou? S talentem? S vírou? S naší citlivostí? S mírou ticha a samoty v našich životech? Se soustředěností? S pocitem přebytku či nedostatku času? S ochotou přijímat se všemi emocemi i ty bolestné? Nebo s pojmy a se slovy, které používáme?

Ke každé z těchto otázek by se daly napsat další rozsáhlé úvahy. Navíc se témata navzájem prolínají, aspekty se ovlivňují navzájem. Přidejme k nim ještě výše popsané pochybnosti o pojmech cit a racionalita, zamysleme se nad složitostí samotného pojmu harmonie. Otázky se pak zdají jako nezodpověditelné. Moc vlastní volby a vlastních rozhodnutí však zůstávají i v podmínkách, kdy se naše vnitřní filozofické zázemí začne drobit.

Někdy se v naší racionální pavučině můžeme zamotat natolik, až se citovost stane jedinou možnou cestou, jak se z toho zrádného bílého lepkavého vlákna vymotat ven. Pak se možná i racionální člověk stává citovým.

Jindy se některá povrchní emoce může vynořit s takovou mohutností, až nad ní její vlastník ztratí moc. S jakým povděkem pak tento emocionální člověk začne přikyvovat racionalitě a jaké zkáze tím možná právě zabránil. Je emocionalita totéž, co citovost?

Nechť je naše hledání pestré a zajímavé, ať už v klavíru, nebo v jiných oborech. Nechť ve světě rostou i krásy a půvaby subjektivních pohledů na svět, neboť možná právě zde začíná umění.

## Zdroje

### Notové ukázky

BACH, Johann Sebastian. *Toccatu a fuga d moll: BWV 565* [kapesní partitura]. Lipsko: Breitkopf und Härtel, 1867.

DEBUSSY, Claude. *Images, Reflets dans l'eau* [studijní partitura]. Lipsko: Edition Peters, 1970. P. 12496.

BACH, Johann Sebastian. *Francouzské suity, Suita h moll, Allemanda a Sarabanda: BWV 814* [studijní partitura]. Lipsko: Edition Peters. Dotisk Moskva: Muzyka.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonáta č. 14 c moll: K 457* [studijní partitura]. Lipsko: Edition Peters. P. 10817-10818.

CHOPIN, Fryderyk. *Nokturno g moll: Op. 15, č. 3* [studijní partitura]. Lipsko: Edition Peters. P. 9462.

BACH, Johann Sebastian. *Preludium a fuga cis moll: BWV 849* [kapesní partitura]. New York: G. Schirmer, 1893. P 11015.

Veškeré další notové „ilustrace“ byly vytvořeny v programu MuseScore.

### Fotografie klavíristů

Klavírista Igor Ardašev: Je potřeba chránit si své ticho. Ohlasy dění na Boskovicku [online]. Dostupné z: <http://www.ohlasy.info/clanky/2015/04/rozhovor-igor-ardasev.html>

Variace - Komorní soubor. Úvod a aktuality [online]. Copyright © Variace, všechna práva vyhrazena [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://variace.cz/113-2017/187-3112017/>

Ivo Kahánek: Vůbec jsem netušil, do čeho jdu. Dnes nevím, jestli bych to chtěl riskovat znovu | Vltava. Český rozhlas Vltava [online]. Copyright © 1997 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/ivo-kahanek-vubec-jsem-netusil-do-ceho-jdu-dnes-nevim-jestli-bych-chtel-riskovat-7679733>

PRAŽSKÉ KOMORNÍ TRIO – Umělecká CV členů PKT [online]. Copyright © 2018 eStránky.cz [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://www.pktrio.cz/clanky/umelecka-cv-clenu-pkt.html>

Koncerty · www.trisia.cz [online]. Copyright © 2013, design [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: [https://www.trisia.cz/koncerty-10.html?item.id=944&do\[load\]=1](https://www.trisia.cz/koncerty-10.html?item.id=944&do[load]=1)

Českou hudbu zařazuji na každý recitál, vozím ji do ciziny, říká klavírista Tomáš Víšek | Hospodářské noviny (IHNET.cz) [online]. Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-65929840-tomas-visek-klavir-festival-rudolf-firkusny-hudba-koncert>

### **Informace o klavíristech**

Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 09.04.2019].

Dostupné z:

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=2814](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2814)

Igor Ardašev - hlavní stránka. Ardašev - Hlavní stránka [online]. Dostupné z:

<http://www.ardasev.com/igor-ardasev/>

Orbis trio - Stanislav Gallin. Orbis trio [online]. Copyright ©2010 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://www.orbistrio.com/stanislav-gallin/>

Životopis | Ivo Kahánek. Ivo Kahánek | Klavírista [online]. Copyright © 2019 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <https://ivokahanek.cz/zivotopis>

[www.zusricany.cz](http://www.zusricany.cz) [online]. Copyright © 2019 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z:

<https://www.zusricany.cz/mobil/index.php?type=Post&id=620&ids=614>

Rozhovor: Michal Rezek – klavírní virtuóz, který běhá maratony - běhání, termínovka, běžecké trasy. SvetBehu.cz- běhání, termínovka, běžecké trasy [online]. Copyright © 2006 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <https://www.svetbehu.cz/bezecke-zajimavosti/27016-rozhovor-michal-rezek-klavirni-virtuoz-ktery-beha-maratony/>

Životopis | Tomáš Víšek. Tomáš Víšek [online]. Copyright © 2019 [cit. 09.04.2019].

Dostupné z: <http://www.tomasvisek.cz/zivotopis.php>

Bio | Pavel Zemen. Pavel Zemen | Klavírista & Pedagog [online]. Copyright © 2017 [cit. 09.04.2019]. Dostupné z: <http://pavelzemen.cz/bio/>

## Příloha – Závěrečný kamínek do mozaiky od Igora Ardaševa, o racionalitě a emocionalitě v interpretaci

22.1.2019

V žádném případě to nechci oddělovat. My se pouze bavíme o různých stránkách stejné věci. Představme si skladatele, který by komponoval pouze jaksi citem, aniž by znal harmonické vztahy. To říct nejde. Ale interpret tlumočí díla hudebních skladatelů, kteří měli znalosti, na jejichž základě byla ovlivněna jejich výpověď a povinností interpreta je to rozšifrovat, tím může porozumět i té emocionální stránce. Uvedu vám příklad tady na tom našem kvartsextakordu. To preludium má velmi silný emocionální náboj, jehož součástí je i zde tato kulminace. Víím, že tato kulminace v sobě obsahuje mnoho zmenšených septakordů, které uvnitř mají zvětšené kvarty. Zvětšená kvarta je velmi disonantní tvar. Je jich dokonce několik nad sebou a jsou v celém sledu a míří dolů. To je jako když se něco láme. Budiž to pro vás příklad, jak vzhled do struktury zároveň s sebou nese emocionální náboj. Můžeme tady v posluchači vzbudit dojem, že se něco láme a padá, je tady nějaký střet. To má emocionální výpověď. A když chceme říci, že je na jedné straně racionální pohled na tuto věc a na druhé emocionální... Když vnímám toto ryze citově, stejně jsem konfrontován s těmi zvětšenými kvartami. Je to nerozlučně spojeno. Akorát někdo to rozebírá a pojmenovává, a někdo to bere jakoby mimochodem.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. A red rectangular box highlights a section of the score, specifically a sequence of chords and melodic lines. The score includes dynamic markings such as *f*, *riten.*, *dimin.*, and *rallent.* and fingering numbers. The publisher's name 'Edition Peters.' is visible at the bottom left, and the number '9462' is at the bottom center.

### Hrajete-li zmíněné septakordy, vnímáte i jednotlivé intervalové posuny mezi nimi?

To je fáze studia. Dejme tomu, že někdo píše knihu. Součástí psaní knihy je rozvržení kapitol. To znamená, nějaký román má někde nejdůležitější zápletku. Někjaký kulminační bod, kde se to rozuzlí. Je rozdíl, jestli autor text napíše jenom jak ho napadne, nebo si promyslí, jestli ten bod bude hned na začátku, nebo až u konce. Když bude hned na začátku, čtenář pak nebude mít zájem pokračovat v četbě, protože nejdůležitější už se dozvěděl. Tady jsme u toho. Emocionální výpověď je nerozlučně svázána s činností intelektu. Alespoň u profesionální práce by tomu tak mělo být, ale jde to napříč všemi obory. Představte si malíře. Znáte-li Slovanskou epopej od Alfonse Muchy, jsou to ohromná plátna, třeba 5x6 metrů, možná více, teď mě prosím neberte



za slovo v přesném údaji. U takto velikého plátna bylo nutné si obraz nejprve rozdělit na části a při každém dílčím kroku poodstoupit, aby byl vidět celek. Myslím si, že Alfons Mucha své obrazy maloval na žebříku. Ale dovedete si představit, že by postupoval tak, že ten obraz bez jakékoli racionální rozvahy nakreslí, a bude se posouvat jak malíř pokojů na štaflích a bude kreslit od shora dolů, až bude obraz hotový? Já teda ne, to mi připadá velmi nepravděpodobné. To už by zase chtělo odborníka na historii výtvarného umění, aby k tomu dal své informace, jak pan Mucha své obrazy kreslil. To jenom příklad, kdy sebeimpulzivnější vize, která stojí na začátku, musí být doplněna o racionální uchopení.

Hezky je to vidět na kompoziční práci skladatelů. Dovolím si uvést takové hezké srovnání. Pokud jste viděla rukopis Leoše Janáčka, všechno je tam zpřeškrtnáno, není jediný řádek, kde by nebyla nějaká změna. Čte se to jak... Lékárnickým způsobem. Je nutno to rozšifrovat. Na druhé straně, partitura symfonických skladeb Maurice Ravela. Kaligraficky napsané, notičky jako puntíky všechno hezky na sebe nasázené, nikde jediná chybička. Málem by se vám chtělo říct, že to psal nějaký úředník pedant. Přičemž lze říct, že Ravelova hudba má v sobě méně emocionálního náboje, než hudba Janáčková? Nevím, takové Bolero, jak tam napětí narůstá od samého začátku... Nebo Alborada, přízrak... To je hudba, která má neobyčejně silný emocionální náboj. To jsou takové kamínky do mozaiky, které můžou náš pohled určitým způsobem směřovat nebo ukázat, že můžeme pohlížet na věci různými způsoby, ale je to určitě zajímavé.

**Co je pro vás při studiu první, čeho si všímáte? Je možné říci, že si nejprve všímáte harmonické stránky a až na to významu, nebo obráceně?**

Obráceně. První je emocionální impuls a pak následuje hudba, to je přirozené.

**Tedy když studujete, první, čeho si všímáte, je emoce?**

Samozřejmě, první je to, jak na mě hudba působí. Ale pozor, kdybych u toho zůstal a hodnotil skladby pouze na základě prvního dojmu, tak by to znamenalo určité ochuzení. U některých autorů, třeba Hindemitha nebo Schoenberga, by byla velmi silná bariéra pro někoho, kdo by očekával požitek z libozvučnosti a vnímal dílo prvoplánově. U Hindemitha je spousta kvart a septim a disonancí. Sám Leoš Janáček kdysi napsal nebo uvedl výrok, že aby posluchač porozuměl jeho hudbě, musí mít jakés takés hudební vzdělání. Janáčková hudba je velmi silná právě tím, že působí spontánně, přes to všechno je neobyčejně promyšlená. Kdybychom si například vzali poslední část z Janáčkovy houslové sonáty, je doslova úplně matematicky vystavěná, z vystavěných kamenů, které tvoří pravidelné harmonické postupy. Uvedu vám jenom krátkou část (*zahráno*). To jsou velmi důmyslně pospojované sekvence modulací. Stále

jsou to stejné modulace, pouze probíhají po určitých krocích. Napřed po sekundách, pak po terciích. Je to velmi promyšlený kompoziční proces, jehož výslednicí je ale prudký emocionální náboj. To je velmi zajímavé.

### **Mění někdy uvědomění harmonie původní emoci?**

Zavádějící akord, že? Vnímám u vás, že se vám zdá, že není tak úplně automatické, aby to bylo propojené. Ráda byste si představila, že emoce to přebije hned na první dojem a tyto analýzy patří nějakým hnidopišským profesorům, kteří nemají co dělat, tak se v tom jaksi hrabou. A to je velmi zajímavý moment. Já, když jsem byl na střední škole, tak jsem byl tomuto pohledu také trochu nakloněn. Měli jsme vynikajícího profesora harmonie, jmenoval se doktor Jan Duchaň, který byl vystudovaný právník, ale měl neobyčejnou lásku k hudbě. Nakonec přestože práva vystudoval, tak se dál věnoval hudbě. A já jsem měl tyhle řeči, přesně tak, jak je máte vy. On mi tenkrát otevřel určité obzory, že mi předváděl ve skladbách zákonitosti, které se dají nazvat hudební logikou. To, že skladatel nenapíše dvě paralelní kvinty, to není svévolně vymyšlená poučka nějakých pedantů, ale vyjádření něčeho, co je proti přírodě a čemu je dobré se vyhnout, pokud to nevyužíváme programově příliš často. To, co známe pod pojmem harmonická kadence, tónika, dominant a zase návrat do tóniky, to představuje něco velmi přirozeného, co je vázáno s našimi životy. Jsme zakotveni v určitém domově, jdeme na výlet, ale s perspektivou, že se zase vrátíme zpátky. Takových přirovnání je velmi mnoho. Tehdy jsem začal uvažovat v té rovině hudební logiky, která je úzce spojená i s našimi emocemi. I emoce vnímáme přes sdělení. Když se něco sděluje, tak se používá jazyk – tady hudební jazyk, a ten má svá pravidla. Zrovna tak, když čteme báseň, tak i báseň má nějaká pravopisná pravidla. Pokud ji napíšeme s chybami, pak je cosi narušeno. Domnívám se, že je dobré usilovat o určitou správnost.

Když půjdeme k něčemu možná přízemnějšimu, ale také důležitému, například k instalatérskému řemeslu, tak jistě ten kohoutek, který bude zapojen tak, že bude trochu nakřivo, půjde velmi špatně odšroubovat. Třeba bude funkční a někomu bude připadat zajímavý, ale jistě nebudeme chtít mít takové kohoutky, protože je tam porušena určitá logika věci. Ale to je velmi zjednodušené.

Zkrátka i v takové věci tak těžko uchopitelné, jako je ryzí emocionální výpověď hudby, je něco, co se dá uchopit a s čím se dá pracovat.

**Budu si tedy představovat tyto složky propojené. Setkáte-li se pak s hudebním textem, který je velice zahuštěný, jde třeba i o dynamicky silnou část skladby, dokážete mít stále ten odstup, a přitom velice silnou emoci naráz?**

To je pro řadu lidí dosti těžko představitelná věc. Když hraji na pódiu, setkávám se často s otázkou, co vám probíhá hlavou v takových místech. Když bych odpověděl, že si v tu chvíli dávám pozor, abych včas pustil pedál, nebo jinou, dosti prozaickou, odpověď... Tazatelé to pak bude připadat nedůležité a mimo mísu. Ale my si musíme uvědomit, že proces, kdy interpret hraje skladbu na pódiu, je velmi složitý a předchází mu mnoho různých pohledů. Od ryze emocionálního přes ten analytický rozbor, který je zase překryt emocionálním zaujetím. Je to mnoho různých pohledů, jako kdybychom se při studiu skladby dívali na křišťálovou vázu. Stačí jen trochu poodhlédnout, a vrhá úplně jiné odlesky, jiné barvy. Nemůžeme říci, že v dané situaci pohlížíme na celou skladbu se vším všudy. My jsme prošli různé pohledy a čím jsme prošli, to je v našem podvědomí. Není nutné vědět, co předcházelo našemu současnému pohledu na věc. Když znáte někoho blízkého, koho znáte dlouhou dobu, tak v daném okamžiku, když jedná, jistě nevnímáte současně veškeré jeho vlastnosti. Je to proto, že toho dotyčného znáte dlouho. Když jej vidíte, jak třeba jedná v nějaké velmi důležité věci, těžko byste prohlásila, že by se vám v tom okamžiku zjevoval nějakým naprosto vyčerpávajícím způsobem.

**Tedy když se takto pohybujete ve skladbě, v různých místech si podvědomí vybírá jiné části z poznání, které jste předtím nabyli?**

Určitě. Někdy máme potřebu si všimnout zvukové stránky, někdy se zaměřím na melodii, na zvukové barvy, tím myslím harmonie. Někdy máme potřebu se zamýšlet třeba nad určitou částí zpracovávání závěrů. Vybereme si nějaké hledisko ve skladbě, kterým se zabýváme. Třeba dynamický poměr, zda potřebujeme více melodií, nebo některé hlasy potřebujeme více vytáhnout do popředí, dávají pak třeba v interpretaci více smysl. To jsou velmi složité věci a je to práce připomínající skládání nějaké mozaiky.

Každá skladba představuje něco, co uchopit na první pokus je... Říká se, že jsou interpreti, třeba Sviatoslav Richter, kteří měli schopnost skladbu uchopit na první zahrání vcelku. To jsou samozřejmě zcela výjimečné schopnosti, ale nikterak z toho neplyne, že pro ostatní má smysl zůstat u toho prvotního náhledu. Ano, dejme tomu, panu Richterovi to třeba i stačilo, dokázal skladbu zahrát z listu. Ale ve většině případech je třeba více námahy, více zkoumání, více hledání souvislostí. Jsou i vynikající interpreti, kteří se ke skladbám vracejí. Třeba o Arthuru Rubinsteinovi bylo známo, že hrál stále dokola některé Chopinovy polonézy nebo mazurky, hrál je padesát let. Pořád pro něj představovaly svěží pramen, který neustále překvapoval. Jak

posluchačům, tak jemu samotnému to přinášelo stále něco nového. Skladba může být napsána před 200 lety, a stále přitom být čerstvá a svěží, jako by byla napsána včera. To je velmi zajímavý moment. A my tím, jak se skladbou probíráme a zkoumáme ji, jsme velice blízko jakémusi vzácnému tajemství toho vytváření a kouzla. My chceme vědět, v čem je kouzlo té svěžesti a bezprostřednosti. Když si zahrajeme nějaký motiv a snažíme si ho vypracovat, vypracovat frázi tak, aby vedla k určitému tónu, potom se kouzlo a tajemství více vyjevuje. Nám i posluchačům.