

UNIVERZITA KARLOVA PRAHA

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

MgA. Vít Gregor

Klavírní interpretace a moderní pohled na notový zápis

Disertační práce

Obor: hudební teorie a pedagogika

Školitel: Doc. PhDr. Václav Drábek, CSc.

Praha 2007

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že disertační práci jsem vypracoval samostatně pod odborným vedením svého školitele doc. PhDr. Václava Drábka, CSc., a použité zdroje informací uvedl v seznamu pramenů a literatury.

V Praze dne 2. 3. 2007

A handwritten signature is visible in the upper right corner of the box. The box itself is a simple rectangular outline, possibly representing a stamp or a placeholder for a signature.

Děkuji panu docentu PhDr. Václavu Drábkovi, CSc., za cenné rady, vytrvalost a trpělivost v průběhu mého doktorského studia i při vedení této disertační práce.



OBSAH:

1. PŘEDMLUVA	2
2. AUTOR A JEHO TĚMA	6
3. NOTOVÝ ZÁPIS A JEHO INTERPRETACE	11
3.1. HISTORIE A ANALÝZA INTERPRETACE	12
3.1.1. <i>Notový zápis a jeho role v procesu kompozice a interpretace</i>	14
3.1.2. <i>Co nám prozradí notový zápis</i>	16
3.1.3. <i>Dobrodružství interpretace a vzrušující povaha notového zápisu</i>	20
3.1.4. <i>Interpretace a řemeslo</i>	24
3.1.5. <i>Zápis klavírních skladeb a doba vzniku díla</i>	28
3.1.6. <i>Práce s textem a žákem z pohledu učitele klavírní hry</i>	34
3.1.7. <i>Co vědět o autorovi</i>	37
3.1.8. <i>Hudební komunikace</i>	41
3.1.9. <i>Interpretační tradice</i>	43
3.2. PSYCHOLOGICKÉ ZÁKONY INTERPRETACE	48
3.3. O ÚROVNI INTERPRETACE.....	51
3.4. SPECIFIKA KLAVÍRNÍ INTERPRETACE V SOUVISLOSTI S NÁSTROJEM	57
3.4.1. <i>Klavír a polyfonie</i>	60
3.4.2. <i>O opomíjených skladbách</i>	64
3.4.3. <i>Jak pracovat s textem dlouhodobě</i>	66
3.4.4. <i>Klavírní party v komorní hudbě</i>	68
3.4.5. <i>O autentické interpretaci</i>	71
3.4.6. <i>Sonátová forma a sonátový cyklus</i>	74
3.4.7. <i>Jak chápat repetice</i>	77
4. INTERPRET A JEHO VLASTNOSTI	80
4.1. INTERPRETAČNÍ TALENT, JEHO SLOŽKY A CELEK.....	83
4.2. O VYVÁŽENOSTI INTERPRETACE	87
4.3. NAPĚTÍ A KLID Z HLEDISKA INTERPRETACE.....	91
4.4. CO JE MUZIKALITA	93
4.5. HUDEBNÍ OBRAZ A JEJÍ KONTROLA ZE STRANY INTERPRETA	96
4.6. PIANISTICKÁ VYBAVENOST VE VZTAHU K RŮZNÉMU REPERTOÁRU	99
4.7. VIRTUOZITA A OBTÍŽNOST SKLADEB	106
5. MARKANTY NOTOVÉHO ZÁPISU	110
5.1. TEMPO.....	110
5.2. VÝŠKA TÓNŮ.....	118
5.3. DÉLKA TÓNŮ.....	121
5.4. DYNAMIKA.....	126
5.5. PRSTOKLAD.....	134
5.6. AKORDY.....	139
5.7. PEDALIZACE.....	141
6. ZÁVĚR	147
7. SUMMARY	152
8. PŘÍLOHA	154
9. PRAMENY A LITERATURA	156

1. Předmluva

V dávných dobách, kdy lidé ještě žádný notový zápis neznali, přenášely se hudební výtvořiny z generace na generaci podobně jako ústní lidová slovesnost, často v navzájem těsném spojení, prostě opakovaným odposlechem a nápodobou. Je jisté, že lidové písně postupně nabývaly dokonalejší a dokonalejší podoby, aby v momentě ideálního tvaru zůstávaly pro další pokolení již beze změn. Kolektivní cítění spolu s kolektivním rozumem odhodilo vše nesprávné či zbytečné a mistrovské dílo, jímž drtivá většina lidových písní bezpochyby je, bylo na světě.

Na základě této úvahy jsem si uvědomil, že podobnou cestou prochází každé vrcholné dílo hudebního skladatele. Od motivu, přes hrubé obrysy budoucí skladby, až po víceméně dokonalý tvar, kterého např. Mozart dosahoval přímo, máje schopnost „zhuštěné představy celku“, nebo Beethoven naopak cestou obrovsky soustředěného úsilí, při němž kupříkladu zvažoval mezi 36 verzemi melodie Ódy na radost, přestože by se mohlo zdát, že jde o lidovou píseň.

Skladba většího rozsahu ovšem vyžaduje pro zachování a možnost provozování nezbytně notový zápis. Důvod je velmi prostý, totiž ten, že drtivá většina z nás si není schopna takto rozsáhlý celek zapamatovat, natož pak reprodukovat. A to ani po mnohokrát opakovaném poslechu. Připočteme-li k tomu ještě nutnost technického ovládnutí hudebních nástrojů, je jasné, že notový zápis musel vzniknout zcela zákonitě.

Co je ovšem možno vtělit do notového textu? Měl by být doprovázen vysvětlivkami či návody? Jaký je vztah notového zápisu ke znějící skladbě? Kdo je interpret? Proč je interpretace tvůrčím uměním? Jsou některé údaje v textu absolutní? Co z textu můžeme jen vytušit a co tam případně nenajdeme vůbec? Může být případná autorská interpretace skutečně vzorem? V souvislosti s notovým zápisem vyvstává řada otázek.

Dokud neexistovala technika zvukového záznamu, byla práce s textem naprosto zásadní věcí pro každého interpreta. Důsledků bylo několik, jako obvykle – kladných i záporných. Z těch záporných stránek byla asi nejmarkantnější skutečnost, že docházelo k interpretacím zcela chybně pojatým, i v čistě technickém smyslu nedostatečným, neboť

možnosti vyslechnout vynikajícího interpreta – a tedy poučit se - byly značně omezené. Zaklad jistě bylo možno považovat to, že každý musel hledat a nacházet.

Je zakódováno v lidské přirozenosti, že pokud nejsme k něčemu nuceni, neocitáme-li se v obtížné situaci, chováme se často nepřiliš aktivně a vyvíjíme poměrně malé úsilí. Z toho plyne - a je možno to doložit na příkladech historických nahrávek z první poloviny 20. století – mnohem větší pestrost a osobitost interpretačních pojetí. Na nahrávkách druhé poloviny 20. století, zejména pak zhruba po roce 1970, zřetelně pozoruji unifikaci. Na jedné straně poměrně rozšířenou „interpretační poučenost“, na straně druhé ovšem z toho vyplývající svázanost a snad i nedostatek fantazie, jakož i málo odvahy, pokusit se o nějaký výraznější osobní interpretační vklad. Krátce řečeno, jako by ubývalo osobností...

Tato úvaha vychází z dlouholeté zkušenosti, připouštím ovšem, že z historie vždy známe jen to nejlepší, časem prověřené, zatímco systém, jehož jsme sami součástí, nemůžeme nikdy objektivně zhodnotit.

Nicméně na interpretačních soutěžích se zmíněná tendence zřetelně projevuje. Až příliš často dominují ti, kdo takřikajíc splní to, co je očekáváno či „předepsáno“ v učebnicích klavírní hry, nad těmi, kdo se pokusí o neotřelý pohled a osobitou interpretaci. Zdá se mi, že obrovské rozšíření hudebního školství a mnohonásobně zvýšený počet dobrých klavíristů v posledních desetiletích nepřinesly úměrný přírůstek výrazných interpretačních osobností. Směřování většiny lidí k průměrnosti ve spojení s neblahým vlivem konzumní společnosti je asi silnější, než si připouštíme a zdá se, jako by osobností byl vždy pouze určitý počet, nikoliv procento z celkové lidnatosti. Křiklavým případem byl třeba osud Iva Pogoreliče na Chopinově soutěži v roce 1980, kdy na protest proti rozhodnutí jury opustila Martha Argerichová své místo v ní. Ovšem v zájmu objektivity budiž řečeno, že totéž učinil již ve třicátých letech Alfred Cortot v případě tehdy soutěžícího Dina Lipattiho.

Práce s textem a tvůrčí přístup k němu v žádném případě nemůže ztratit u klavíristů svůj význam, poněkud jiné je to ovšem někdy u nástrojů méně komplikovaných, resp. takových, které nepracují s tak složitým zápisem jako klavír. Již v době svých studií na konzervatoři jsem se podívoval nad způsobem studia některých kolegů – houslistů, kteří s nahrávkou tak dlouho „spoluhráli“, až z toho vznikla nějaká více či méně zdařilá napodobenina, nikdy však skutečná interpretace. O smyslu a umělecké hodnotě takto „nastudovaného“ díla lze velmi vážně pochybovat. Tímto způsobem je interpretace degradována na pouhou provozní záležitost, v takovém případě nelze hovořit o tvůrčí činnosti.

Neoddiskutovatelný fakt, že jedno a totéž dílo zní v různých provedeních odlišně, a to někdy i diametrálně, mne vzrušoval odedávna. Časem jsem si uvědomil, že přesnější definice naznačeného by měla spíše znít:

Jeden a tentýž notový zápis lze zvukově ztvárnit různým způsobem.

Touto problematikou jsem se průběžně zabýval během třiceti let své interpretační i pedagogické práce. Protože jsem postupně zjišťoval, že dané téma nebylo nikdy teoreticky komplexněji zpracováno, prostudoval jsem časem většinu českých i zahraničních materiálů, zabývajících se otázkami dílčími nebo v různé míře souvisejícími.

Práce tohoto typu nahlíží ovšem problematiku většinou z jiného úhlu. Jde buď o rozbor interpretací výkonů a pokusy o zobecnění některých zákonitostí (např. J. Zich), nebo estetiku interpretace v obecné rovině (např. E. Šimůnek, J. Trojan), nejpočetněji jsou zastoupeny práce, které vycházejí z nástrojové hry (od J.J. Quantze přes C. Ph. E. Bacha až po G. Philipa či S. I. Savšinského) a kde je vlastní práce s notovým zápisem zmiňována víceméně okrajově. Hlavní pozornost je zde zaměřena na způsob ovládnutí nástroje.

Můj přístup má být opačný. **Vycházím vlastně z toho, co v notovém zápisu reálně není, avšak co je zároveň nutné k přesvědčivé interpretaci díla, jinými slovy – k pochopení a následné zvukové realizaci skladatelových idejí.** Po delší a důkladné úvaze jsem upustil od uvádění notových příkladů. Důvodem je jednak to, že se odvolávám na notoricky známý a snadno dostupný notový materiál, jednak by tento typ textu příklady zbytečně tříštily.

V běžném styku s hudebním provozem stále narážím na přístup mechanický, kdy instrumentalista prakticky ztotožňuje notový zápis se samotnou skladbou, přestože třeba sám mnohdy slovně tvrdí z různých důvodů opak. Rozhodující je však čin, zvuková podoba díla, kterou pak předvede. Vzniká dojem, že skladatel své hudební myšlenky plně a explicitně vyjádřil notovým zápisem, nic jiného už neexistuje. Pokud by tomu tak bylo, ideálním interpretem by mohl být správně seřízený přístroj. Umělecká tvorba, a tedy i interpretace, je ovšem navýsost záležitostí člověka, bez lidského rozměru ztrácí smysl.

Fakt, že na začátku tvorby stojí skladatel a při cestě díla k posluchači je zase v hlavní roli interpret, spouští obrovské množství otázek, souvislostí, překážek a samozřejmě i těžko vysvětlitelných, přesto však existujících jevů.

Interpretace pochopitelně není totéž co porozumění notovému zápisu, tyto dvě oblasti však spolu úzce souvisejí (opravdová interpretace ovšem předpokládá pochopení notového zápisu, jde však o dialektickou jednotu). Je nekonečný rozdíl v tom, jestliže mistr interpretace záměrně postupuje jakoby „proti zápisu“, a tím, když nepoučený nebo málo schopný instrumentalista skladatelovy záměry deformuje z neznalosti. Ať už máme v úmyslu udělat cokoliv, je nezbytně nutné porozumění a pochopení, v ideálním případě pak „ztotožnění se“ se skladatelovým myšlením i idejemi. Cest k tomu vedoucích je ovšem mnoho.

Zkoumání problematiky spojené s teorií interpretace vyžaduje použití více metod. Jsou to především: historicko-srovnávací analýza notového zápisu, komparace výkonů předních světových pianistů, umělecko-pedagogický experiment, využití vlastních zkušeností (koncerty, pedagogická činnost, práce v porotách soutěží apod.) a samozřejmě odborná literatura.

Kombinací a vzájemným propojením těchto metod lze dospět k jistým výsledkům, které ovšem vzhledem k povaze látky nemohou nikdy být úplné, natož pak konečné. Jedním z cílů mé práce má být také pouhé upozornění na závažnost problematiky, neboť dlouhodobě pozoruji, že význam interpretačního vkladu je v posledních desetiletích spíše nedoceňován. Setkal jsem se dokonce s názorem, že jediným problémem současné hudební pedagogiky je, objevit způsob, jak do dokonale řemeslně vyškoleného hráče „vdechnout hudbu“. Tento názor vypadá hrozivě, ale podle mého mínění poměrně věrně odráží skutečnost. Většina toho, co slyšíme, je pouhé „přehrávání“ notového textu bez hlubšího (nebo dokonce jakéhokoliv) porozumění.

Naproti tomu při setkání se skutečnou interpretací zpozorní každý jen trochu vnímavý posluchač – je zde očekávání výpovědi, sdělení, emocionálního zásahu. Takové interpretace ovšem nikdy nelze dosáhnout bez neustálého hledání, objevování, ale především odkrývání souvislostí. Jinak se člověk nemůže stát umělcem, dosáhne pouze úrovně lepšího či horšího řemeslníka.

2. Autor a jeho téma

Než jsem se rozhodl přistoupit k sepsání práce o notovém zápisu a jeho interpretaci, o jeho vlastnostech, zákonitostech či možnostech výkladu, velmi jsem váhal. Uvažoval jsem, zda nebudu opět jedním z těch, kdo pouze rozmnoží počet studií na dané téma. Mé obavy pramenily zejména z toho, že mnoho a mnoho pojednání o problematice související s hudbou se ani nedotýká podstaty věci, natož aby přinášelo byť jen paprsky světla do prostoru, který je na jedné straně poměrně přesně definován, na straně druhé má hranice značně neostré.

Základní potíží spočívá zřejmě v tom, že – vezmu-li to obecně – umění samo a literatura o něm jsou dvě naprosto rozdílné věci. Definiční obor jazyka má s definičním oborem hudby tak nespolehlivé průniky, že téměř každá věta, která chce přibližovat či popisovat hudební děj nebo nahlížet na hudbu z různých úhlů, se mi zdá obvykle již někde v polovině tak nepřesná, že jakékoliv představitelné pokračování vidím jako marnou snahu.

I při plném vědomí těchto skutečností věřím, že můj příspěvek může mít určitý přínos. Jedním z problémů moderní doby je úzká specializace. Jednotlivé obory se rozprostřely již do takové šíře, že k jejich solidnímu zvládnutí je nutno vynaložit značné úsilí i čas. Výkřiky po interdisciplinárních studiích sice zaznívají, avšak obávám se, že je nedostatek osobností schopných takové úkoly zvládat. Práce s nepředstavitelným množstvím dostupných informací přináší nové, dříve netušené problémy. Starost s nedostatkem informací byla vystřídána starostí s jejich záplavou. Jak na to reagujeme? Nabídka informací je věc jedna, tvůrčí práce s nimi věc úplně jiná. V důsledku může nastat patová situace, že totiž miliardy dostupných informací nás mohou vrhnout do stavu blízkého tomu, kdy nám právě ty informace bolestně chyběly.

Píše se hodně. Píše kdekdo. Čte se kupodivu také dost. Čte se kdeco. Čtu i já. Ovšem – ať už jde o jakoukoliv soudobou literaturu – málokdy cítím za textem opravdové tvůrčí schopnosti, talent analytický, vypravěčský či didaktický, zřídka se objeví třeba nečekané, nicméně logické, nové souvislosti a vztahy v souladu s porozuměním dané látce v potřebné šíři. Právě to ovšem považuji v odborné literatuře za nezbytné.

Problematikou estetiky interpretace se u nás jako první začal soustavně zabývat profesor Jaroslav Zich (1912 – 2001). Jelikož jsem navštěvoval jeho přednášky na AMU v Praze, vím od pramene, že podnětem zde byla jednak autorova činnost pianistická (jako komorní hráč spolupracoval s mnoha znamenitými sólisty), jednak praxe hudebního režiséra.

Zichův přínos vidím především v rozlišení útvarových a neútvárových lokalit. Tím zcela jasně vyjádřil, že v notovém zápisu najdeme prvky závazné, prvky méně závazné a dokonce prvky, při jejichž zvukové realizaci máme velmi značnou volnost. Zichovy Kapitoly a studie z hudební estetiky se ovšem zabývají jak problematikou hudby orchestrální, tak hudby komorní a sólové. Soudím, že daná problematika je v mnoha směrech natolik delikátní a specifická, že ji v takové šíři nelze plně postihnout.

Soustředuji se proto výhradně na otázky týkající se literatury klavírní. Jednak je to můj obor, jednak jsem důkladně promýšlel otázku rozsahu práce. Kromě toho přistupuji k problémům z jiného úhlu pohledu než Zich. Nesnažím se hudbu vysvětlovat, popisovat nebo dokonce měřit. Vycházím z toho, že hudební řeč je nescna především tím, co v notovém zápisu není přímo zaznamenáno. Zajímá mne, jak smysluplně zacházet s tímto textem, aby došlo jak k pochopení smyslu skladby interpretem, tak k přenosu sdělení k posluchači.

V literatuře o hudbě (a nejen o hudbě) se často setkávám s tím, že celkem logické vývody vycházejí z nesprávných předpokladů, které pramení nejčastěji z neznalosti základního materiálu, jindy z úzkého pohledu na problém, který nebere v úvahu další, obvykle velmi podstatné vlivy. V mnoha zdánlivě fundovaných pracích se setkávám s tendencí k separaci jednotlivých problémů, z čehož zákonitě vyplývají neuspokojivé, často i nesprávné závěry. Dosti často je to způsobeno ignorováním všeobecných psychologických zákonů.

K přijatelnému výsledku mám naději dojít pouze tehdy, vezmu-li v úvahu maximum souvislostí, neboť umělecké dílo je nedělitelné. To ovšem neznamená, že je nemůžeme z různých úhlů zkoumat a analyzovat. Výsledek se však nikdy nemůže rovnat účinku díla samotného. **Zdá se, že především v materiálech pojednávajících o hudbě je maximum možného naznačení směru určitých postupů praxí ověřených, ev. pokus o jejich zobecnění.**

Ostatně jev spojený s nedostatečnou šíří záběru se táhne historií od nepaměti, práce tohoto druhu ovšem příliš neznáme, protože prostě nepřežily. Odbočím od hudby a uvedu příklad, který ještě moje generace zná velmi dobře, totiž křiklavý případ K. Marxe. Tento myslitel udělal chybu hned na začátku, kdy nepochopil, nebo nechtěl či nedovedl správně pochopit zákonitosti lidského chování a na základě těchto omylů potom celkem logicky – protože jeho intelektuální schopnosti byly nesporné – dospíval k podivným závěrům. Možná chtěl něčemu věřit a zamkl v určité chvíli své dveře, takže nakonec se k němu nedostala ani pravda, ani nepravda. Zůstal izolován ve své laboratoři. Dnes víme, jak dopadlo ověřování jeho teorií...

V hudbě nejde o život (mezi hudebníky se říká, že v hudbě jde o víc), ale princip studií o ní je stejný. Hlavní chybou zmíněného Marxe bylo, že psal o něčem, co neznal zevnitř. Sám žil prakticky zcela v rozporu se svým učením, a proto mu některé základní skutečnosti, byť mnohdy celkem nekomplikované, snadno unikly.

Tímto odbočením sleduji zřetelně následující myšlenku. Ochuzení literatury o hudbě vzniká bohužel tím, že jen málokterý umělec je ochoten nebo schopen verbálně vyjádřit principy své práce, vyhmátnout to, co by mohlo sloužit všem. Skutečnost, že mnoho interpretů po takové četbě prahne, doložím citací komentáře ke knize *Vzdělaný pěvec* F. Martienssenové. Dílo považuji i já za jedno z nejzdařilejších v této oblasti. Slavný pěvec D. Fischer-Dieskau říká: *„Kdypak, ne-li zde, jsem byl při čtení „odborného spisu“ ustavičně v pokušení naučit se nazpaměť celé odstavce, abych měl stále po ruce podněty a příklad? Dalekosáhlý pohled, který tato kniha umožňuje tím, co potvrzuje a k čemu dále směřuje, vytváří z ní evangelium pro všechny, kdož po celý život toužebně naslouchají zvuku lidského hlasu.“* (Martienssenová, s. 10)

Potřebnost tohoto typu literatury jsem si také dlouhodobě ověřoval při rozhovorech s účastníky Pražských mezinárodních mistrovských klavírních kurzů, na nichž pedagogicky působím od roku 1996 a v jejichž rámci jsem se pracovním setkal se stovkami studentů z několika desítek zemí světa.

Situace se zmíněnou literaturou je naprosto pochopitelná, protože zkrátka nikdo nemůže umět všechno. Znamení interpret často není obdařen schopností analyticko-syntetického myšlení v širších souvislostech, v psaní nemívá celkem žádnou praxi a většinou necítí v této oblasti ani potřebnou ctižádost. Výsledky pokusů o sepsání jakýchsi celoživotních zkušeností bývají pak podobné. Na základě rozhovorů sestaví takovou knihu

někdo jiný. A tam už nutně dochází k různému stupni zkreslení, výpovědi se posunují do jiné roviny, často se končí právě v momentě, kdy by se mělo začít pojednávat o jádru věci. Pokud se najde interpret vládnoucí perem, vzniká nejčastěji něco na způsob paměti Artura Rubinsteina, což je velmi poutavé čtení, ale o pianistické práci se toho ze stovek a stovek stran dovíme celkem poskrovnu. Navíc mnoho interpretů intuitivního typu ani není schopno alespoň přibližně nastínit něco, co by osvítilo způsob jejich práce, přestože oni sami mají celkem jasno. Ale jen pro sebe. Mimochodem – z těchto typů bývají naprosto neschopní pedagogové, jakkoliv to může na první pohled vypadat divně či nelogicky. Interpretace a vyučování se odedávna spojují v činnost jednoho člověka, zapomínáme však na to, že jde o dvě značně protichůdné disciplíny, a to v mnoha směrech. Základní a největší rozdíl vidím ve způsobu soustředění. Interpret musí být soustředěn dovnitř, pedagog především ven. Někomu toto „přepínání“ nedělá problémy, běžný je ale spíš opak.

Na druhé straně existují stohy literatury vzniklé na čistě teoretických, tedy značně nepevných základech. Zejména, je-li řeč o problematice tak delikátní, jako je např. otázka trémy, otázka soustředění při výkonu a v přípravě, otázky týkající se reflexů při souhře různého druhu, bývá po několika větách jasné, kdo je autorem. Mám mnohokrát ověřeno i z jiných oblastí, že bez naprosto přímé zkušenosti člověk opravdu velmi často neví, o čem mluví.

Při veškeré své činnosti mám vždy na mysli jednu zásadu. Smyslem teorie a praxe v kterékoliv oblasti lidského snažení má být vzájemná podpora. Podpora s vědomím, že hlavním cílem je právě ona praxe, přestože rozkoš z teoretického rozkrytí a vyjasňování problému také důvěrně znám a nikomu ji nechci upírat.

Jako vhodný příklad kombinace umělecko-intelektuálních schopností bych uvedl práce Genricha G. Nejgauze O umění klavírní hry (Ob iskusstve fortepiannoj igry), nebo např. hudebně vědecké studie Romaina Rollanda o Beethovenovi či Händelovi. Samozřejmě si lze přečíst třeba obsáhlou knihu Güntera Philipa Klavier, Klavierspiel, Improvisation, kde je ovšem již zřetelná typicky německá snaha po přehnaně úporném třídění, která právě v tak komplexní činnosti, jakou je interpretace, může být na závadu.

Po překonání pochybností, jejichž kořeny jsem výše nastínil, jsem se rozhodl práci realizovat. Už proto, že právě z podobného úhlu pohledu se danou problematikou nezabývá

žádná literatura, ač jsem tomu dlouho nemohl uvěřit. Existuje mnoho knih o tom, jak hrát na klavír, od skvělých až po zcela špatné, ale záměrný náznak řešení problémů, které jsem si vytýčil, se v komplexu nevyskytuje.

Základními otázkami pro mne zůstává: Jakým způsobem přistupovat k porozumění notovému zápisu klavírních skladeb? Jakého vybavení je k tomu nutně potřeba? Co lze z textu zjistit vysoce pravděpodobně, co je naznačeno, co obsahuje text pouze implicitně?

V tomto směru může být moje práce průkopnickou. Schopnost samostatného pochopení notového zápisu považuji za naprosto základní věc. Právě odtud se odvíjejí další souvislosti, a proto na tomto začátku nejvíce záleží. Nesprávný začátek může způsobit nejrůznější nejasnosti a problémy a je pak těžké si přiznat, že chyba se stala již právě v oné první fázi a celá další práce se ubírala nežádoucím směrem. **Notový text musí interpret převést do zvukové podoby, pro což se dlouhodobě intenzivně školil. Stává se ovšem, že čistě technické dovednosti jsou z různých důvodů dokonce na podstatně vyšší úrovni než schopnost dešifrovat autorovo poselství a pochopit smysl díla v co možná nejširších vazbách a souvislostech.** Na to žádná učebnice neexistuje. Ve hře je zde talent, intuice, zkušenosti, inteligence.

V této souvislosti je třeba vysvětlit některé stěžejní pojmy, které ve své práci používám:

- 1) **markant** – prvek notového zápisu, který má zásadní význam.
- 2) **všeobecné psychologické zákony** – jde o zákony respektující možnosti jedince orientovat se ve světě prostřednictvím limitujících faktorů smyslového vnímání, racionality a emocionality, zákony ovlivňující lidské chování, jednání a prožívání vnější i vnitřní reality.
- 3) **muzikalita** – tento pojem není totožný s pojmem „hudebnost“. Pojednávám o něm ve zvláštní kapitole. Ostatně „hudebnost“ má minimálně tři významy, jak ukazuje Václav Drábek ve studijním textu *Stručný průvodce hudební psychologií* (Drábek 2004, s. 29-30).

Různé kapitoly této práce budou obsahovat podobné nebo i stejné myšlenky. Všiml jsem si, že i ve výborných knihách tomu tak je. Pokud uvedeme myšlenku jen jednou, s největší pravděpodobností zanikne, jestliže se objeví v různých souvislostech, má naději, že ji čtenář vezme v úvahu. A to je jedním z cílů tohoto spisu.

Věřím, že práce může pomoci těm, kdo nelitují energie vynaložené ke studiu, těm, kdo ovšem někdy usilují o „něco“, přičemž nevědí, jak to „něco“ může vypadat.

Jinými slovy – chtěl bych přispět k naplnění hesla, které razil můj profesor na AMU Zdeněk Jílek: „**Pedagogovým nejdůležitějším úkolem je, zařídit věci tak, aby ho žák nepotřeboval.**“

Soudím, že moje třicetiletá zkušenost interpretační a více než dvacetiletá intenzivní činnost pedagogická jsou pro tento záměr solidním základem.

3. Notový zápis a jeho interpretace

Především chci připomenout, že slovo „interpret“ a „interpretace“ mají obecně širší význam.

Akademický slovník cizích slov (Praha 2000, ISBN 80-200-0607-9, s. 342) uvádí: „interpret, 1. kdo něco (text ap.) odborně vysvětluje, vykládá 2. výkonný umělec (herec, hudebník ap.) ztvárňující div. úlohu n. hud. dílo“.

Renomované hudební slovníky o interpretaci říkají:

Groveho slovník: „That element in music made necessary by the difference between notation (which preserves a record of the music) and performance (which brings the musical experience itself into renewed existence....The composer sets his stamp on his music, but the interpreter is no good musician if he has not something of his own to contribute in bringing mere notation to active performance, and this he may do with some empathy that he amplifies and does not negate the composer's inspiration. This partnership of functions (something combined in one person) still goes for nothing with listeners who have not enough empathy to share in whatever the composition and its interpretation are combining to convey.“ (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, s. 276)

Slovník MGG: „Die Aufgabe für den Interpreten ist nunmehr, aus dem Notentext die Musik zu klanglichem Leben zu erwecken....Die Kenntnis der Aufzeichnung von Musik in den verschiedensten Zeiten ist daher für die Interpretation der Musik von ausschlaggebender Bedeutung. Dennoch kann niemals alles aufgezeichnet werden, was zum lebendigen Klangbild gehört. Die Schriftzeichen der Noten müssen durch den Interpreten den lebendigen Atem erhalten.“ (MGG, Berlin 1949-1951, s. 783)

Poněkud jinou definici najdeme v **Pazdírkově hudebním slovníku naučném**: „V hudbě rozumíme tímto slovem oddané provedení díla bez sobeckých cílů. Odtud častý protiklad interpretace a virtuozity, jež staví do popředí skvělý výkon.“ (Pazdírkův hudební slovník naučný, část věcná, Brno, s. 180)

Tento poněkud zmatený výklad pojmu „interpretace“ lze možná přičíst i vlivu Z. Nejedlého, který zejména v souvislosti s dílem Smetanovým propagoval názor, že interpretace (jak ji chápeme v moderním smyslu) vlastně neexistuje, neboť instrumentalistovým úkolem je pouze „splnit“ to, co je v notovém textu zapsáno. Sem také spadá používání pojmu „výkonné umění“, což rovněž poněkud zatemňovalo podstatu věci. Interpret byl pak snadno degradován na pouhého vykonavatele skladatelovy vůle a téměř výhradně pouze z tohoto pohledu též kritikou hodnocen. Vůbec nebyly např. brány v úvahu případy, kdy interpretace byla mnohem lepší než „skladba samotná“, a jen díky tomu se provedení setkalo s poměrně příznivým ohlasem, přestože jde o jev (často v souvislosti se soudobou tvorbou) obecně známý. Ještě v sedmdesátých letech 20. století jsem se setkal s názorem, že interpret je pro skladatele tím, čím je zedník pro architekta...

3.1. Historie a analýza interpretace

Vlastní historii interpretace s ohledem na klavírní obor se pokusím načrtnout takto:

První fáze (časově prakticky celé 18. století) se vyznačuje tím, že v drtivé většině případů je skladatel také zároveň interpretem. Na prvním místě jeho zájmu (ať jde o J. S. Bacha nebo později třeba o W. A. Mozarta) však stojí kompozice, byť dobové zprávy hovoří o tom, že i čistě interpretační schopnosti (pokud je lze vůbec oddělit) byly špičkové.

V souvislosti s faktem, že v té době zněla prakticky stále pouze soudobá hudba, je tento stav navýsost pochopitelný a logický. Pojem „hudebník“ automaticky vyvolával představu člověka, který hudbu píše i provádí. Samozřejmě k tomu přispívala velká obliba improvizace. Je dokonce možno říci, že tyto dva obory – improvizace a interpretace – se v 18. století k sobě blížily tak, že v některých případech splývaly v jeden. Dodnes se spekuluje o tom, zda např. Bachovy improvizace nebyly ještě lepší než jeho zapsané skladby.

Druhá fáze přichází s částečnou specializací. Tento stav trvá přibližně od sklonku 18. století, kdy se objevují první cestující virtuóзовé, kteří již interpretují skladby cizí, byť samozřejmě sami ovládají taje improvizace a také pro svůj nástroj komponují (jedním z

průkopníků byl J. L. Dusík), až do první třetiny 20. století (mezi poslední zjevy ovládající na špičkové úrovni kompozici i klavírní interpretaci patří např. S. V. Rachmaninov, ne však již třeba S. S. Prokofjev, jehož skladatelská genialita byla jen těžko srovnatelná s erudicí pianistickou).

Narozdíl od časů J. S. Bacha je však stále více kladen důraz na **osobnost interpreta**, kompozice těchto virtuózů mají většinou dobový význam (z obrovského množství pianistů zmíním např. C. Schumannovou, C. Taussiga, S. Thalberga, Antona Rubinštejna, F. Busoniho). Výjimkou je zde F. Liszt, avšak i u něj dnes výrazně rozlišujeme skladby „provozní“ od nadčasových.

19. století má však důležitý přínos také v tom, že začíná obracet pozornost i na **interpretaci hudby minulých období**. Zákonitě zde poprvé vážně vyvstává otázka, jak vlastně interpretovat skladby nežijících autorů. Postupně vzniká určitá interpretační tradice, jejíž znalost se stává pro interprety nezbytnou. Druhá třetina 19. století připravuje podhoubí pro „zlatý věk“ klavírní hry, který pak trval zhruba sto let.

Tato **třetí fáze** se vyznačuje značnou specializací. Pianisté 20. století již nekomponují prakticky vůbec, nebo jen příležitostně. Jejich zájem je plně zaměřen na koncertní činnost, která se rozrostla do dříve netušené intenzity. Zvládnutí obrovského repertoáru vyžaduje již celého umělce a nedovoluje tříštění sil. Rozvíjí se rovněž klavírní pedagogika, vzniká ohromné množství klavírních škol, zvědaví pedagogové zkoumají snad všechny myslitelné aspekty klavírní hry, často však bohužel pouze vnějškové.

Zároveň dochází ke stavu vpravdě opačnému ve srovnání se stoletím osmnáctým, a to tím, že **na repertoáru jsou téměř bez výjimky díla historická, skladby autorů již nežijících**. Mohlo by se zdát, že klavírní repertoár (přes velké množství soudobých kompozic) je uzavřenou oblastí. Tento fakt nemíním komentovat, pouze jej předkládám k zamyšlení.

Tím se dostávám k současnému stavu. V důsledku specializace hrozí, že se interpret může od podstaty hudby nebezpečně vzdálit, protože ji sám již netvoří, nemá s kompozicí přímou zkušenost, zpětnou vazbu. Proto také nabádám své žáky, aby si občas zkusili něco složit, přičemž si přinejmenším uvědomí, že hudba není totožná s notovým zápisem, že cesta od notového zápisu k hudbě (v případě skladatele obráceně) je dlouhá, křivolaká a plná nástrah. Trend moderního pianismu povážlivě směřuje k důrazu na vnějškové rysy skladeb. Dokonce i tak zásadní věc, jakou je kvalita zvuku, bývá často opomíjena. Barbarismus, mocně kvetoucí v nonartificiální hudbě, má nepochybně vážný vliv, obecně lze říci, že smysl pro vkus a kvalitu uměleckého díla ve společnosti spíše klesá. Ovšem v podobném duchu hovoří o

své době např. L. N. Tolstoj (1828-1910), takže tento stav zase není třeba vidět jen prismatem pesimismu.

Řekl jsem, že mezi soudobým skladatelem a soudobým interpretem se povážlivě rozevírají nůžky. Určitým varováním bylo už dávno to, že znamenití pianisté prakticky přestali hrát hudbu psanou svými současníky (např. Artur Rubinstein nepokrytě prohlašoval, že tuto hudbu prostě nechápe, tudíž nemá důvod ji provozovat). Tento fakt vyvolává mnoho otázek, z nichž zřejmě nejzávažnější je otázka budoucnosti artificiální hudby.

Jisté je, že hudba dosud vzniklá tvoří trvalou hodnotu. Zároveň je však zřejmé, že vztah k ní se vlivem zásadních společenských změn výrazně posunul. „Zlatý věk“ klavírních virtuózů je historií, pozice pianistů a klavírních pedagogů se ovšem jeví o to složitější. Mám za to, že právě my s našimi následovníky se musíme snažit o co nejlepší a nejhlubší pochopení smyslu dnes již historické hudby, neboť by se mohlo stát, že odcizení, které je zřejmé mezi soudobou artificiální hudbou a posluchačem, postihne i tyto nesporné klenoty.

Bez porozumění podstatě věci nelze dlouhodobě úspěšně pracovat. Moje studie je zaměřena právě tímto směrem.

3.1.1. Notový zápis a jeho role v procesu kompozice a interpretace

Notový text, podobně jako text písemný, zaznamenává jisté sdělení. Jakého druhu toto sdělení je, to je otázka, kterou musí řešit každý interpret. Pouhým přečtením textu (ať už jakéhokoliv) ještě nevzniká sdělení. To podstatné se skrývá právě někde „za textem“. Čteme-li slova, stejně jako čteme-li noty, nic neříkáme, nesdělujeme, nepředáváme, v nejlepším případě poskytujeme věcnou informaci. To je ovšem přesně to, co umění není vlastní. Hudbou neumíme oznámit, že včera byla naměřena nejvyšší teplota vzduchu za posledních 68 let, neumíme informovat, že na trhu se objevil nový typ Mercedesu, nebo že soused chodí domů soustavně opilý.

Naopak – hudba dokáže zprostředkovat ideje, dokáže předávat pocity, které člověk v určitých situacích prožívá, dokáže vystihnout hnutí, která jsou nejniternějšími a prvotními pohnutkami naší následné činnosti.

Často jsem se setkal a stále setkávám s názorem, že tam či onde je třeba vymyslet něco nového, najít nové myšlenky, originální postupy. Pokud jde o hudbu, nemyslím, že je to důležitá věc. Řekl bych, že „nové myšlenky“ lze těžko „vynalézat“, podstatné věci jsou víceméně známé od nepaměti, poněvadž lidské nitro se nemění. Pouze vědecko-technický pokrok nás neopodstatněně svádí k domněnce, že podobný pohyb se děje i v zákonitostech naší psychiky. Je zde ovšem jeden důležitý moment. Většina lidí ví, že se nesmí zabíjet, krást či znásilňovat, tuší též, které emoce jsou správné a které škodlivé. Problém je ovšem v tom, jak obrovský kvalitativní rozdíl je mezi tím, co „víme“, a tím, co jsme přijali skutečně za vlastní, co jsme dokázali strávit v rovině emocionální. K takové absorpci ovšem vede dlouhá a složitá cesta, na níž může být hudba, coby nejabstraktnější umění, velmi významným pomocníkem.

V této souvislosti připomenu, že jsem se mnohokrát setkal s nepokrytým uznáním vůči moci hudby ze strany básníků, spisovatelů i filosofů, kteří si jsou vědomi nedostatečnosti jazyka pro vyjádření myšlenek, o nichž by chtěli psát. Soudím, že pro hudbu je to velká pocta, pro interpreta především připomenutí jeho odpovědnosti.

Hudební skladatelé minulosti nám zanechali svá poselství v podobě notového zápisu. Naším úkolem je, vyčíst z tohoto návodu především základní oblast idejí, v níž se budeme pohybovat. Pokud zde na začátku dojde k zásadnímu omylu, může se celá další práce ubírat zcela nesprávným směrem.

Největší nebezpečí hrozí paradoxně u největších skladatelských zjevů, neboť jejich oblast, kterou ovládají, bývá velmi výrazně určená. Pokud přisoudíme dílu nesprávné „vlastnosti“, tedy použijeme-li též nevhodných interpretačních prostředků, můžeme se dostat na scestí, můžeme skladbu posunout do polohy, která jí nepřísluší. Z toho vyplyne její nesrozumitelnost. A protože musíme stále myslet na posluchače, je nutno definovat i jeho pocit z takové interpretace. Převládne u něj dojem, že „něco s něčím není v souladu“.

Budeme-li hrát např. Beethovena převážně lyricky, Debussyho agresivně, Bacha s přehnanou agogikou, Chopina nesmlouvavě rytmicky nebo Ravela vypjatě dramaticky, poraníme tyto autory v samém jejich srdci. I kdyby pak hypoteticky bylo všechno ostatní jaksi v normě, nepodaří se nám tlumočit sdělení, které do skladeb autoři vložili.

To je samozřejmě fakt, o němž bude asi málokdo vést dalekosáhlé spory a diskuse. Teoreticky je zde všechno jasné. V praxi se ovšem setkávám velmi často právě s tím, že ani

nejpodstatnější věci nejsou v souladu a interpretace skladby přes veškerou snahu právě z tohoto důvodu není uspokojivá.

Ve své práci se budu velmi zevrubně zabývat prací s notovým zápisem, budu si klást mnoho otázek o tom, co text dokáže prozradit přesně, co částečně, či kde jsou jeho slabé stránky, tzn. kde se toho příliš mnoho nedozvíme. Kde se můžeme na text spolehnout jako na průvodce a kde naopak budeme muset zdolávat obtížné stezky sami, plni pochybností?

Práce s textem a jeho pochopení je každodenní součástí umělecké práce, úspěch závisí na interpretově intuici, inteligenci, zkušenostech, vnímavosti, zároveň však též na jeho hudebně-technických dovednostech či schopnostech vycházejících z hudebně-zvukové představivosti.

3.1.2. Co nám prozradí notový zápis

Hned úvodem budiž řečeno, že notový zápis není zdaleka tak starý jako hudba samotná, podobně jako písmo je mladší než řeč. Člověk dokonce potřebu takového zápisu ani necítil tak naléhavě, jak by se mohlo zdát. K prvním v moderním slova smyslu notovým záznamům dochází teprve v době, kdy autor skladby postupně přestává být jejím jediným interpretem, a potřebuje tedy poskytnout písemnou informaci o svých záměrech. Je zřejmé, že tento úkol nebyl nikterak jednoduchý, nicméně během středověku se notový zápis zdokonalil natolik, že od 18. století jej už používáme prakticky v nezměněné podobě dodnes. A z hlediska literatury klavírní je to právě období po roce 1700, které nás bude zajímat.

Položme si tedy zdánlivě prostou otázku: **Co je to notový zápis?**

Odpověď už tak prostá rozhodně nebude a myslím, že je nezbytné začít v širších souvislostech.

Hudba – jeden ze základních projevů lidstva – podobně jako filosofie, zasahuje celého člověka, hovoří o nejzákladnějších otázkách existence. Přestože se to v postmoderní době může někomu zdát přehnané, posláním jak filosofie, tak hudby zůstává, ukazovat lidem, jak se věci ve skutečnosti mají.

Je zřejmé, že podobně jako se filosofické myšlenky velmi obtížně zaznamenávají literárně, je stejně složité postížení hudební myšlenky formou zápisu notového. Hudba má oproti filosofii tu drobnou výhodu, že ji můžeme vnímat jak prostřednictvím poslechu, tak ji studovat z textu, navíc máme ještě možnost o ní v zájmu ujasňování též diskutovat. Text, neboli hudební zápis, má velkou sdělnost. Pokud se v něm dovedeme orientovat, je výpověď v něm ukrytá ještě mnohem bohatší než ta, kterou získáme z poslechu. Rozdíl je podobný jako např. mezi románem a filmem podle něj natočeným. Při četbě máme mnohem větší svobodu, můžeme přemýšlet o zajímavých úsecích, čas zde není naším pánem, máme možnost se libovolně vracet, pasáže, kterým jsme napoprvé neporozuměli, nejsou nenávratně ztraceny. Film – nebo poslech hudby – posunuje výpověď do poněkud jiných dimenzí, někde musí zjednodušovat, zestručňovat, omezovat, pro celkovou úspěšnost však musí bezpodmínečně vystihnout „ducha“ předlohy, jinak je veškeré i to nejpoctivěji zamýšlené snažení zbytečné. Při interpretaci jsme vždy postaveni před nekonečné množství voleb, které musíme učinit a přesvědčivostí podání je také obhájit před posluchači.

Někde jsem slyšel názor, že interpretace je schopnost tlumočit něčí myšlenky prostřednictvím zvláštních dovedností konzumentovi. Tato definice vypadá na první pohled lákavě, dokonce může budít dojem dokonalosti. Neřekl bych, že není v podstatě správná, nicméně určitě není přesná, ba dokonce jsem přesvědčen, že v ní chybí něco velmi podstatného, k čemuž bych rád dospěl.

Výše uvedená definice koresponduje s donedávna poměrně značně rozšířeným názorem, že interpretace je sice uměním, ovšem netvůrčím, zatímco např. komponování uměním tvůrčím. Mechanicky vzato – určitě to tak nějak bude. Jenže mechanika nemá v umění příliš mnoho místa a veškeré pokusy o jeho přesné rozčleňování či zařazování do tabulek selhávají, případně vedou k nesprávným závěrům.

Naskýtá se otázka: Čím je vlastně hudební dílo do chvíle, kdy se ho chopí interpret a zvukově je zhmotní? Existuje vůbec?

Jistě, něco existuje, máme přece notový zápis. Ale co to vlastně před sebou máme, co nám to sděluje, co napovídá, co naopak zatajuje či na první pohled neprozrazuje. Kde máme volnost a co musíme bezpodmínečně dodržet a splnit? Zdá se mi, že v této oblasti je velmi mnoho nejasností a všeobecně tradovaných omylů, v nichž se soustavně utvrzujeme.

Jako student jsem mnohokrát slyšoval, že interpretace je správná tehdy, jestliže jsou v ní vyjádřeny všechny skladatelovy myšlenky a záměry, přičemž samotný interpret stojí skromně v pozadí. Jako vzor takového pianisty byl s oblibou uváděn Svjatoslav Richter, jako

odstrašující příklad Vladimír Horowitz. Podobné věci přežívají dodnes, přestože za 30 let se svět změnil k nepoznání a černobílé vidění přestalo být v módě. A opět tak narážím na definici z úvodu této kapitoly.

Věc skutečně není tak prostá. Již dávno jsem si všiml a časem znepochybnil fakt, že interpreti, které skuteční hudební labužníci vyhledávají, mají něco společného. V mnoha ohledech mohou být diametrálně odlišní, jedno je však zcela jistě spojuje: **Jsou to výrazné osobnosti.**

V této chvíli již mohu být podezírán z masochismu, neboť stále vrším na sebe velmi těžko uspokojivě zodpověditelné otázky. Ale pojďme dál.

Kdyby opravdu stačilo, aby interpret tlumočil autorovy myšlenky při potlačení vlastní osobnosti a osobitosti, zdálo by se být přirozeným, že interpret žádnou výraznou individualitou být nemusí, ba dokonce ani být nemá. Zkušenost však potvrzuje pravý opak, který podle mých zkušeností platí bez výjimky.

Hudba má mezi jinými druhy umění specifické postavení už tím, že je obtížněji uchopitelná již prvoplánově (na rozdíl od umění výtvarného či slovesného, neboť na obraze vidíme ihned, o co jde, při četbě obvykle přinejmenším zhruba víme, o čem je řeč) a navíc ještě nutně potřebuje interprety. Bez interpretů hudba fyzicky neexistuje, čímž nemůže promlouvat k posluchačům. Bez interpretů existuje pouze jako záměr, plán, myšlenka.

Notový zápis má zvláštní, dualistickou povahu – je totiž návodem sám k sobě, přičemž samotný návod od vlastního materiálu nelze oddělit.

Z toho vyplývá, že interpret má řadu možností výkladu díla. Může si neobyčejně mnoho dovolit, ale přece jen je v některých věcech silně omezován, případně přímo tlačěn k určitým řešením. Další otázka tedy zní: **Existují věci, kterých se interpret musí vystríhat?**

Tato otázka kupodivu nevypadá tak složitě. Soudím, že interpret nesmí porušit obecně platné psychologické zákonitosti, pokud chce, aby jeho interpretace byla srozumitelná, což je první předpoklad ke kladnému přijetí. A blížíme se k jádru problému. Základním úkolem interpreta je zaujmout posluchače, přesvědčit ho, že právě toto pojetí bude ochoten poslouchat. Pokud tento předpoklad není splněn – a je mnoho možností, jak jej nesplnit – k vlastní interpretaci se prostě nedostaneme. V nejlepším případě může jít o přehrání méně nebo více čistě technicky zdařilé.

Obecně vzato, po světě chodí mnoho moudrých, dokonce velmi moudrých a chytrých lidí, kteří mají jedinou vadu, a to, že o nich nikdo neví mimo jiné proto, že nedovedou své myšlenky poutavě a srozumitelně sdělovat. Ani nevím, jestli je to vada, rozhodně je to ale škoda.

Tuto součást interpretace bych pro názornost přirovnal k něčemu velmi prozaickému, totiž k činnosti obchodní. Tím nechci ani v nejmenším jakkoliv snižovat hodnotu umění na tržní cenu zboží, k tomu mám vskutku velmi daleko. Ovšem ani znamenitý výrobek se neprodá sám, pokud mu zákazníci z nějakých důvodů nebudou důvěřovat. Tento princip funguje již odedávna i v hudbě, jen s jedním malým rozdílem. Zboží prodávají často lidé, kteří k němu nemají nejen naprosto žádný vztah, ale zhusta o něm ani nic bližšího nevědí. Interpret je přesně na opačném pólu. Své „zboží“ nosí v sobě a nějaký vztah – většinou velmi silný – k němu prostě mít musí. Jinak by zřejmě svou práci nemohl dělat, ostatně je mnoho jiných, pohodlnějších způsobů obživy.

Zdá se, že interpretům nelze v žádném případě upřít jedno – že totiž oni to byli, kdo proboujeli dnes uznávané hudební skladatele na koncertní pódia. **Skladatel a interpret tak tvoří nerozbornou, navzájem se doplňující dvojici.**

Jistěže vyvstává otázka, jak vlastně interpret posluchače zaujme. A opět narážíme na věc slovy těžko postižitelnou. V podstatě lze říci, že v ideálním případě zaujme silou své osobnosti, což je samozřejmě pro leckoho odpověď nedostatečná. Ale jak jsem již víckrát naznačil, na všechny otázky kolem hudby prostě vyčerpávající odpovědi neexistují. Existovat ani nemohou, protože v absurdním případě, kdy bychom dokázali slovy naprosto adekvátně popsat, co vyjadřuje např. Beethovenův 4. klavírní koncert, ocitli bychom se na hranici, za níž by hudba zákonitě již neměla místo.

Ovšem interpret většinou zaujímá posluchače postupně, a to především tím, že jeho pojetí interpretace je správné a srozumitelné. Toho může dosáhnout, jak jsem již naznačil, respektováním obecných psychologických zákonů při schopnosti využít svých zvláštních dovedností. Splnit tento požadavek není příliš obtížné pro toho, kdo do těchto zákonitostí nahlédl, či dokonce běžně nahlíží, naopak neřešitelné pro toho, kdo o této problematice mnoho neví, nebo si ji nepřipouští jako podstatnou věc.

Při interpretaci skladby dochází k velmi zajímavému jevu. Sto klavíristů hraje jednu a tutéž skladbu – tedy přesněji řečeno – všichni vyšli ze stejného notového zápisu, a přesto se bude jejich pojetí v různých směrech lišit, přičemž mnoho z nich může být velmi přesvědčivých. V čem je podstata takových odlišností, to je právě jedno z témat mé práce.

Tím narazím ještě jednou na otázku, **zda je interpretace uměním tvůrčím**. Kdyby totiž nebyla, stačilo by k „dokonalému“ výsledku „otevřít konzervu“ s ideálními parametry tě či oné skladby a větším či menším úsilím je splnit. Tak bychom se ovšem podstatě umění vzdálili neuvěřitelným způsobem, přistoupíme tedy raději k umělecké práci s notovým zápisem.

3.1.3. Dobrodružství interpretace a vzrušující povaha notového zápisu

Správný interpret by měl být do určité míry dobrodruhem. Na své okolí možná příliš dobrodružně působit nebude, vnějškový dojem z interpretů bývá pro nezasvěceného člověka často jednotvárný až nudný, poněvadž pod pokličku není vidět. A i kdyby vidět bylo, málokdo by tam našel pro sebe něco zajímavého, natož pak vzrušujícího.

Ovšem studium notového zápisu je vrcholně vzrušující, uvědomíme-li si už jen to, že jeho prostřednictvím se ocitáme rázem ve společnosti některého z geniálních tvůrců a máme příležitost seznamovat se s jeho myšlenkami, duševními pochody a vůbec s celým nazíráním jeho mimořádné osobnosti. Je to velmi důvěrný dialog s autorem. Může být něco napínavějšího?

Interpret se stává dobrodruhem nejen proto, že se dává vtáhnout do takto nastraženého děje, ale také proto, že už samotné provozování hudby s sebou nese četná rizika. Interpretace je činnost, kterou v žádném případě nelze dokonale propočítat a předem připravit či naplánovat. Vždy se nakonec odehrává v daném čase a v určitém prostředí, jehož nástrahy nemůžeme nikdy v plné šíři odhadnout a včas se na ně beze zbytku připravit. Nikdy nevíme přesně, v jaké budeme kondici, co udělají nervy, co paměť, co odhad tempa atd. U klavíristů – a to si laikové málo uvědomují – přistupuje ještě fakt, že pokaždé hrají na jiný nástroj, opravdu jen málokdo má možnosti jako Arturo Benedetti-Michelangeli, který si dával vozit svůj klavír značky Petrof na koncertní cesty. Proto se velmi často setkáváme s příjemnými, ale mnohem častěji s nepříjemnými překvapeními.

Napadlo mne kdysi, jak by to asi vypadalo, kdyby vynikající, špičkový klavírista byl někdy přinucen hrát na nástroj průměrné či dokonce podprůměrné kvality. To je totiž situace, která prakticky nikdy nenastane. V sálech, kde hrají vrcholní klavíristé, jsou i špičkové klavíry.

Až jednou jsem měl možnost si takové přání splnit. Svjatoslav Richter měl zvláštní zvyky, mezi jinými pianisty dosti neobvyklé. Čas od času například navštívil nějaké menší

město a v případě, že ho zřejmě nějak inspirovalo, požádal o možnost koncertního vystoupení, a to bezodkladně, ihned. Byl jsem svědkem jedné takové události ve Velkém Meziříčí. Přivolaný klavírník dělal, co mohl, ovšem připravit starší nástroj, navíc délky pouze 160 cm, pro vrcholnou produkci, se zdařilo jen částečně. O to zajímavější byl výsledek. Stručně řečeno, klavír Richterovi prostě „nevadil“, nikdo nepozoroval, že není dobrý.

Od té doby jsem se jen ntvrdil v přesvědčení, že nejsou špatné klavíry, jsou pouze špatní klavíristé. Jinými slovy, i na špatném klavíru je možno poznat kvalitu interpreta. A S. Richter prokázal svou dobrodružnou povahu už tím, že s touto situací souhlasil a hrál. To je ovšem jen ta viditelná stránka dobrodružnosti.

Kdo se dovede ponořit do notového zápisu, je odměněn. Odkryje příběhy, které prostě jinde nenajde a najít nemůže. **Jeho nitro ho pudí k tomu, aby se též pokusil, rozdělit se o zážitek s posluchači. Tady někde jsou kořeny pravé interpretace.** A tak přistupujeme k tomu, co nám notový text prozradí, jakými neobyčejnými krajinami nás provede, co nám napoví o skladateli, lidstvu i o nás samých.

Napětí mezi textem a provedením díla je jedním ze základních nosných prvků evropské hudby. Většina hudby, která na světě vznikla, totiž noty nepotřebuje. Tím je ovšem zároveň řečeno, že dílo a provedení jsou vlastně totéž, jde o jednorázový zážitek. Zde neexistuje žádný základ, k němuž bychom se mohli vrátit, aby z něho vzešlo jiné provedení. Mám teď samozřejmě na mysli především hudební tvorbu mimoevropských kultur, ale do jisté míry i lidové písně, které se dlouhou dobu udržovaly při životě tradičním předáváním. Uvědomil jsem si také, že právě tyto lidové písně by bez v nové době vzniklého notového záznamu mohly v dohledné době naprosto zmizet z povrchu zemského, neboť posun, který se udal v poslední čtvrtině 20. století je natolik zásadní, že jeho dopad na další vývoj hudby v současnosti nikdo nedokáže domyslet. Tak, jako se svět změnil v těchto nedávných letech, se nezměnil ještě nikdy v průběhu své existence. Změna je natolik náhlá a překotná, že rozmetala veškeré zbytky dřívějšího způsobu myšlení mnohem dříve, než se vůbec mohly stabilizovat jakési základy uvažování nového. Nadto takovou snahu nikde nepozorují. Následky známe, svět se skutečně totálně vymknul z kloubů.

Postmoderní doba přinesla ještě jednu strašnou věc, a to relativizaci čehokoliv. Falešný pocit svobody a jedinečnosti osobnosti naprosto převládl nad tím, čemu se říkalo zdravý rozum. Zároveň působí s děsivou silou snahy globalizační, které naopak svobodu a odlišnosti rozhodným způsobem potírají, unifíkují vše v zájmu „vyššího cíle“, kterým ovšem je pouze a jen maximální zisk, jehož smysl nikdo nezná. V předchozích epochách nebylo možno jednat takto přímočaře, a přestože princip existence lidské společnosti byl stále stejný,

nepřicházelo úvahu podobné neurvalé jednání bez ospravedlnění nějakým ideálem. Ideály jsou ztraceny, a po tom, co jsme předvedli ve 20. století, ví již téměř každý, že možné je naprosto cokoliv, pokud se to bude hodit někomu, kdo má sílu a moc. ono „cokoliv“ prosadit.

Z toho plyne i relativizace pojmů. Pro vládu není dobré, aby bylo dáno a zakotveno v povědomí společnosti, co je dobré a co špatné, co je ošklivé a zavrženíhodné, co naopak krásné a záslužné. Co kdyby se zítra hodilo v zájmu blíže logicky těžko pochopitelného hrabivého reflexu hodnoty otočit? Proto je nutno vynaložit dost značné úsilí k tomu, aby lidé byli trvale v napětí. Když pak ve vhodné chvíli napětí povolíme ve jménu čehokoliv, základní instinkt přežití nám velí, přidat se. Bylo to tak i dříve, ale pouze v rámci určité omezené lokality, kdo přece jen na tuto hru nepřistoupil, mohl se uchýlit jinam. Dnes už nemá kam.

I moderní interpret nese v sobě odraz skutečností, které jsem v předchozím odbočení nastínil. Je rovněž tlačěn k tomu, aby na jedné straně pochyboval o všem, hledal, zvažoval, chyboval, přezkoumával, opravoval, na druhé straně je poznamenán stejně tak zmíněnou globalizací, která s sebou nese stejnost ve všech svých aspektech. Interpret prostě zůstává důležitou postavou a jeho pozice je oproti minulosti stále složitější.

Možná, že artificiální hudbu hodnotíme vysoko též právě z důvodu, že počítá s touto účastí interpreta. Byly doby, kdy posluchači chodili na koncerty proto, aby se setkali s výraznou interpretační osobností v symbióze s ověřenou kvalitou partitury špičkových skladatelů. Koncert byl skutečně společenským setkáním za účelem seznámení se s náhledem interpreta na dílo, na onen dramatický střet původní ideje s její zvukovou realizací. S pojetím bylo možno souhlasit, souhlasit s výhradami, nebo třeba zcela nesouhlasit, podstatné však bylo, že existoval poměrně široký okruh lidí, které tato komunikace zajímala a dokonce vzrušovala.

Ovšem, situace se v poslední čtvrtině 20. století pronikavě změnila. Generace výše popsaných posluchačů postupně odešly a generace nové nejsou – z důvodů, které by vydaly na samostatnou sociologickou studii – ochotny podstoupit to, co bylo dříve určitou samozřejmostí, totiž stát se poučeným posluchačem. Okruh lidí schopných poslouchat a vnímat artificiální hudbu se pronikavě zúžil, a co je horší, byl dokonale vytlačen na okraj zájmu společnosti, do pozice vyloženě menšinových aktivit. Často si všímám, že i lidé s poměrně s vysokým a uceleným vzděláním, bývají v oblasti hudby naprosto nedotčení a ve zřejmém nepoměru ke své intelektuální úrovni klidně konzumují i ty nejprimitivnější až urážející produkty populární tvorby. Jsou tedy ochuzeni právě o to, co je názvem této kapitoly. Řekl bych, že je to dost vážný nedostatek, jakési manko v celistvosti osobnosti, neboť je nepochybné, že hudební zážitek nelze ničím nahradit.

Artificiální hudba nezmizí, ovšem její místo bude zřejmě trvale na okraji opravdového zájmu širší veřejnosti. Bude něčím, jehož existence je jaksi všeobecně tušena, ale nikdo nebude blíže vědět o tom, co se za tím podivným pojmem skrývá. Pokud pak někdo už bude přemožen zvědavostí, obvykle po zjištění, že cesta k tomuto prožitku je příliš obtížná, situaci vzdá a pole vyklidí.

Napětí z toho, jak se interpret chopí daného notového materiálu, je samozřejmě různé podle toho, o jaký materiál přesně jde. Tím se dostávám k problematice interpretace hudby moderní, tedy kompozic vytvořených ve 20. století, zejména pak v jeho druhé polovině. Jde o skladby, které nejsou součástí běžného repertoáru předních pianistů. Z toho vyplývá několik skutečností:

- 1) Skladby jsou pro běžného posluchače v kombinaci s obvykle jediným poslechem těžko srozumitelné.
- 2) Tím, že nejsou prováděny opakovaně, nemůže vzniknout jakákoliv interpretační tradice, nedochází tedy k naplnění onoho napětí mezi zápisem díla a jeho realizací.
- 3) Neexistuje mechanismus, kterým by se tyto skladby mohly dostat do povědomí publika, situace vypadá tak, že kompozice bývají navíc prováděny druhořadými pianisty. Rozdíl mezi vynikající a špatnou interpretací soudobé skladby není tak frapantní jako vynikající a špatné provedení Beethovena. Navíc mnozí pianisté provádějí tyto skladby při ojedinělých příležitostech též proto, že je to jediná možnost, jak se dostat na pódium. Funguje zde začarovaný kruh – pořadatel chce vyhovět požadavku publika, které ovšem v podstatě nechce nic kromě toho, co už zná...

Tolik jen o moderní hudbě a jejím rámci, podívejme se však na to, jaká je pozice interpreta pracujícího s moderním textem. **Dá se říci, že osobně jsem spíše zastáncem interpretačního strukturalismu, věřím tedy, že rozhodující je to, co autor explicitně nebo implicitně vložil do notového zápisu. Nemyslím, že by jakékoliv autorovy vysvětlivky a komentáře mohly podstatně ovlivnit interpretaci, samozřejmě pokud je v rukou vybaveného a poučeného interpreta.** V případě interpretovy nedostatečnosti může autor suplovat učitele, ale to už by byla řeč o něčem jiném.

Osobně v těchto případech začínám tím, že na sebe text prostě „nechám působit“. Nahrávka, pokud existuje, může mít opodstatnění v případě, že se musím rychle rozhodnout, zda skladbu budu hrát. V opačném případě mě nahrávka příliš nezajímá. Po zahájení studia soudobé kompozice musím mít stále na paměti, že ať autor do textu zapsal cokoli, mým nejvyšším vodítkem musí být jednak univerzální princip srozumitelnosti, jednak obecně

psychologické zákonitosti vnímání. Samozřejmě, že oproti hudbě řekněme o 200 let starší, se poněkud mění priority. Jestliže v soudobé skladbě zahrají místo „g“ notu „h“, nepozná to většinou nikdo včetně autora. Ale co je podstatné, naprosto tím neovlivním nebo nezměním smysl skladby. Zároveň se ovšem musím opírat o srozumitelné interpretační prostředky. Pracuji především s tempem (obecně s časovým plánem), dynamikou (zejména důkladné promyšlení kontrastů) a hlavní pozornost musím věnovat tomu, aby se na posluchače nevalilo příliš mnoho informací najednou (tedy nedělat to, čím zhoubně působí současná epocha), stručně řečeno – snažím se zjednodušovat, zpřehledňovat.

V moderních skladbách se tak význam práce s napětím mezi dílem a jeho realizací dostává do dvou rovin. V rovině interpretovně se rozkrývání tajemství notového zápisu neliší příliš od práce na klasickém repertoáru, ve vztahu interpret – posluchač však jde v první řadě o prezentaci díla, o pokus přesvědčit, že právě tato skladba má oprávnění ke vstupu na koncertní pódia.

3.1.4. Interpretace a řemeslo

Vyučování hudbě je záhadná věc, velmi zvláštní činnost, při níž se neustále pohybujeme na hraně dvou rovin, jež do sebe pronikají, vzájemně se ovlivňují a v jejichž dialektickém vztahu krystalizuje zvuková podoba notového zápisu. První rovinou je rovina řemeslná, druhou pak rovina – obecně řečeno – umělecká.

Několikrát jsem se setkal s případy, kdy se mi někdo z různých důvodů pokoušel přiblížit či popsat způsob svého studia skladeb. Samozřejmě dříve nebo později narazil na tyto dvě roviny. Jeden člověk například tvrdil, že nejprve se zabývá složkou první, tedy řemeslnou a po dokonalém (slovo „dokonalém“ zdůraznil) zvládnutí této stránky přijde na řadu práce umělecká. Vybral jsem tento názor úmyslně, neboť reprezentuje do značné míry podstatu většiny českých klavírních pedagogů generace žáků profesora Viléma Kurze (1872 – 1945) a částečně i generace další, náhled lidí, kteří rozhodujícím způsobem ovlivnili českou klavírní pedagogiku po druhé světové válce. Podobné názory se ovšem vyskytují dodnes a myslím, že nebude od věci, podívat se na jejich podstatu blíže.

Na základě zkušeností vlastních i cizích mohu bezpečně tvrdit, že výše zmíněný systém práce nejenže nevede k uspokojivému výsledku, nýbrž že je už ve své podstatě zcela chybný.

Co lze zahrnout do oné řemeslné či technické stránky věci? Je to jistě všechno myslitelné, co se vztahuje ke způsobu, jak vytvářet klavírní zvuk. Ale pozor! Pokud již na začátku neexistuje hudební idea, smysl a cíl této práce, je velmi problematické něco „technicky řemeslného“ vůbec začít dělat.

Jestliže vzpomenu některých výsledků takovým způsobem dosažených, nemohu než konstatovat, že šlo většinou o umělecky sterilní výkony, bez potřebného napětí či překvapivých momentů, fantazie a zvukové rozmanitosti. Navíc byly téměř vzdy poznamenány značnou, někdy až ničivou nervozitou pramenící z přehnaného pocitu zodpovědnosti i viny, která jako by hraničila s obavou nebo strachem před kontaktem s klavírem.

Ostatně, lépe než cokoliv jiného dokreslí situaci vzpomínky I. Hurníka na V. Kurze: „*Shledal-li pan profesor v naší hře nedostatek, neoznačoval jej jako chybu, ale pranýřoval jako vinu. Hrál-li kdo rytmus tečkovaný jako triolový, byl to mravní poklesek. Neboť bylo v naší moci přečíst rytmus a správně jej interpretovat. Kulhaly-li šestnáctiny v allegru, byla to nikoli neumělost, ale nemorálnost, neboť jsme byli přistiženi při nerespektování mravního zákona: hrát jen tak rychle, aby to bylo dokonalé. Vlastně pan profesor ani nepranýřoval, nýbrž rovnou trestal. Tresty byly těžké, zledovatělý hlas, zdrcující pohled... Měli jsme z něho strach. Ne, měli jsme strach ze špatného svědomí.*“ (Talent, 2001, č. 3, s. 15)

Mohl bych pokračovat třeba i o atmosféře, která panoval při žakovských přehrávkách v Kurzově bytě, ale nějak do toho nemám chuť. Jako zábavná literatura by to nemuselo být špatné, bohužel taková byla skutečnost!

Vrátím se ještě k přiblížení zmíněné interpretace. Jednotlivé technické prvky, pokud se na ně posluchač zaměřil, byly v podstatě v pořádku, samozřejmě, pokud ovšem tréma a svázanost nezpůsobila nevyrovnanost stupnic, přibírání kláves či jiné defekty. Rovněž o základních vztahových věcech lze říci, že v nich nebyly zásadní chyby (dynamika, poměr melodie a doprovodných hlasů, metroritmické členění), ovšem s hudbou to vše mělo ve výsledku pramálo společného. Jak je to možné?

Možné je to z následujícího důvodu. Obecně řečeno – nedošlo k propojení a sjednocení dvou složek, o nichž se zmiňuji v úvodu této kapitoly. Idea, která chyběla na začátku, chybí úplně stejně i ve „finálním výrobku“. Nahrazovat ji měly nějaké dílčí údaje o dynamice, agogice, pedalizaci atd. Nemohu se zbavit přesvědčení, že zde jde od začátku o chybný postup, přestože zásady, které Kurz žákům vštěpoval, byly vlastně správné. Zdá se mi, že hlavní chybou (bohužel však zásadní) zde bylo opomenutí základního smyslu umělecké

práce, jakož i špatná hierarchizace. Např. nevyrovnaně zahraná stupnice mohla tak žákovi připadat jako mnohem větší nedostatek než celkové nepochopení smyslu skladby.

Ostatně, pokud chceme cokoliv hodnotit, je nutné mít maximum informací. Když mi o V. Kurzovi vyprávěl profesor Zdeněk Jílek (byl nejen skvělým klavíristou, ale neméně brilantním vypravěčem), pochopil jsem i další souvislosti. Řeč přišla na Kurzovo mládí a jeho koncertní vystupování. Ukázalo se, že tento člověk trpěl doslova zničující trémou (Jílek uváděl, že „se chtěl před koncertem střílet“), která kromě vrozených dispozic měla zřejmě kořeny v „pocitu nedokonalosti“. Při své vyučovatelské praxi se zřejmě Kurz podvědomě snažil o jakousi „dokonalost“, která – jak víme – objektivně neexistuje. Pocit dokonalosti můžeme zažít při setkání s vrcholnými díly, jako cokoliv uměleckého je však i tento pocit nesmírně pomíjivý a těžko uchopitelný. Zákonitě tak Kurzova touha po dokonalosti – zúžena ovšem především na čistě technickou oblast – sklouzla do polohy, kterou popisuji výše.

Kdysi jsem spolu se svým profesorem Z. Jílkem (aby nedošlo k mýlce, Jílek Kurze velice uznával) vyslechl v podstatě bezduchý, průměrně řemeslně zvládnutý výkon a jen na okraj jsem poznamenal: „Netuší, o čem ta skladba je.“ Pan profesor přikývl, pak se ale zarazil a odvětil: „To je ale divné, já jsem to vždycky věděl hned.“ Odpověď mě v první chvíli překvapila. **Až později jsem si uvědomil, že ve způsobu vyučování u nás provozovaného byla dříve této problematice věnována jen mizivá pozornost. To nejdůležitější se vlastně přeskočilo.** Samozřejmě, že velké talenty si poradily samy, a nakonec i hodnotily Kurzovo vyučování kladně, protože jim (ale opravdu jen jim!) tam celkem nic nescházelo. Jílek při své ohromující muzikalitě zřejmě vůbec neuvažoval o tom, že někdo smysl skladby nechápe. Je to opět důkazem skutečnosti, že rozhodující vliv na naše jednání má vlastní zkušenost, která je prakticky nepředatelná a nesdělitelná.

Ke každé lidské činnosti je nutná určitá řemeslná výbava. Chceme-li například slovně vyjádřit nějakou myšlenku, máme v tomto směru vybavení v podobě slovní zásoby, schopnosti stavět věty, řadit je pokud možno logickým způsobem, jakož i dovednosti – mluvit či psát. Měřítkem je vždy to, zda sdělení bude rozumět ten, komu je určeno. Jenže mluvit lze milióny způsobů, od těch neuvěřitelně nudných, nicneříkajících, nesrozumitelných a zmatených až po kreace úžasně přitažlivé, zajímavé a přehledné. Proč jsou ale některá vystupení zoufale uspávající a naopak u jiných nás držmat ani nenapadne?

Myslím, že důvody jsou v podstatě dva:

- 1) Chybí idea, v tom případě se slova stávají prázdnými, nic nevyjadřují a nevyjádří bez ohledu na to, jak dlouho bude řečník mluvit. Obdobou v hudbě může být bezduché cvičení na nástroji. Bez myšlenky nemá smysl začínat hovořit.
- 2) Idea sice nechybí, ovšem její uchopení a rozvíjení je – opět nejobecněji řečeno – nesprávné, to znamená, že jde proti jejímu smyslu. Možností je více, jde často o nesprávné závěry ze správných předpokladů, nerozlišení podstatného od nepodstatného, vše může být ještě podtrženo nedostatečnými technickými prostředky. K posluchači v každém případě dojde zmatený tvar.

Dlužno dodat, že mezi těmito póly stojí nekonečně mnoho mezistupňů, a tedy i možností, jak problém uchopit. Vznikají samozřejmě velmi zajímavé vztahy. Je-li např. myšlenka nosná, ovšem její rozvinutí neumělé, blížíme se fakticky stavu, kdy idea chyběla už na začátku. Je-li naopak výchozí myšlenka zdánlivě nevalná, ale uchopení vynalézavé, mnohotvárné a inspirativní, můžeme případně pozapomenout i na to, že na začátku se jaksí „vařilo z vody“. **Pro obecnou interpretaci existuje velmi platná zásada: Je sice důležité, co říkám, ale pro zdar komunikace je rozhodující, jak to říkám.**

Mám za to, že s hudbou a její interpretací je to prakticky stejné. Chápeme-li hudbu jako jazyk pro věci, které verbálně nelze vyjádřit, zdá se, že princip rozvíjení myšlenek hudebních bude v zásadě totožný. Tak jako pro řeč jsme vybaveni slovy, můžeme se pro hudbu vybavit tóny a jejich kombinacemi. Ovšem ani jedno jediné slovo, ani jediný tón (nebo malá skupina tónů) nemají ve skutečnosti téměř žádnou výpovědní hodnotu, skoro nic neznamenají, ať je jejich původcem kdokoliv. Význam začínají nabývat teprve ve vztazích s dalšími slovy nebo tóny. Jestliže např. o tónu „c“ zjistím, že bude ústředním bodem skladby, začne mě zajímat a v tomto smyslu mu přisoudím význam, nahlížím na něj. Jednou jsem po vyslechnutí hry řekl zcela spontánně jistému adeptovi: „Není tam nic vysloveně špatné. ale tvoje hra dělá dojem řady tónů. Pokud do hry nevložíš nějaký názor, nevím, co by se dalo vylepšovat.“

A tady někde práce s notovým zápisem začíná.

Mondrost hovoří o tom, že není ani tak důležité plánovat, jaké emoce bude ta či ona skladba vzbuzovat, je třeba především sledovat, zda bude vyvolávat vůbec nějaké emoce. Zde je totiž hranice mezi uměním a neuměním. Podle mého názoru je naprosto

zbytečné, jestliže někdo sáhodlouze hovoří o obsahu hudby, která má zaznít. Pokud vnitřní idea v díle je, objeví se při správné interpretaci sama, pokud ne, vzletný projev ji tam stejně nedodá. Mám pochopitelně na mysli opravdu umění, nikoliv demagogii, v naší době rozšířenější, než by bylo zdrávo. Tedy případy, kdy lidé odpřísáhnou, že slyšeli veledílo, přestože je v žádném případě slyšet nemohli. Tuto poznámku uvádím pouze proto, abych nevzbuzoval dojem někoho, kdo je zcela odtržen od reality. Odtržen nejsem, ale dovoluji si pochybovat o správnosti myšlenek typu „umění je to, co vám projde“.

K uspokojivému uměleckému účinku je nezbytně nutné, aby rovina řemeslná splývala s rovinou uměleckou, jakékoliv oddělování je násilné a vede v důsledku k deformaci uměleckého díla. Separovaný přístup poškozuje dílo a je tedy už proto pro interpreta nepřijatelný.

3.1.5. Zápis klavírních skladeb a doba vzniku díla

Z historie je zřejmé, že polovina 19. století je zásadním předělem ve vývoji klavírního umění. Všechno začalo tím, že hudební produkce se začaly běžně pořádat ve velkých sálech. Mění se tím zvukový ideál, lépe řečeno – tyto okolnosti si vynutily nový ideál klavírního zvuku, a to směrem k větší robustnosti.

V této souvislosti vyvstává otázka, jak vlastně dnes nahlížet na notový záznam skladeb, které vznikly před tímto obdobím a které tvoří velmi významnou součást koncertního i pedagogického repertoáru.

Pokud jde o baroko a klavír, je situace poměrně jasná. Barokní hudba má ve své podstatě zakódovanou sdělnost v jakémkoliv nástrojovém obsazení. Jsem toho názoru, že transkripce jsou zde naprosto oprávněné. Hysterické výjevy, kdy někteří (i věhlasní) klavíristé či pedagogové předem zatracovali jakékoliv „nepůvodní“ provedení Bacha, či ostentativně opouštěli sál při znění Busoniho nebo Lisztových transkripcí, patří již snad definitivně na hudební smetiště. Ostatně pravý důvod nebyl ani tak věcný, pro mnoho lidí však vhodná příležitost, jak na sebe upozornit a následně moci kázat a umravňovat.

Spory týkající se barokní hudby se obvykle soustřeďují především do dvou okruhů – jak hrát ozdoby a zda používat pravý pedál. Byl jsem nejednou svědkem toho, že pro

plamennou diskusi na jedno z těchto témat se zcela ztratil smysl skladby a nikdy se samozřejmě k ničemu konstruktivnímu nedošlo. Občas se objevil někdo s tím, že způsob hraní ozdob má zaručeně od pramene (zvláště u francouzských barokních skladeb), ovšem při interpretaci dotyčného vyšlo posléze najevo, že ozdoby jsou v tomto případě jen zcela nepodstatným detailem. Zkrátka, když někdo nerozumí hudbě, nemůže rozumět ani ozdobám. A ozdoby jsou skutečně pouze detailem. Mnohdy půvabným, ale vždy detailem. Dokonce si myslím, že slovo „ozdoba“ nevystihuje pravou podstatu věci v plné šíři. Má zkušenost pravi, že jsou to vlastně pomocné tóny, které zdůrazňují (a přitom též mohou do různé míry zdobit) význam tónů jiných.

Na tuto myšlenku mne přivedly určité pochybnosti o melodické ozdobě s názvem „opora“. Nechápal jsem význam tohoto jevu, neboť totéž jsem si dovedl představit zapsané zcela prostě. Nikdo mi to také nikdy neuměl vysvětlit. Časem, jakož i vyšším počtem prostudovaných opor jsem s vysokou pravděpodobností zjistil, že jde o mírné zdůraznění významu první (malé) a hlavní noty. Podobně je to zejména na klavíru například s trylkou, které jsou vlastně jedinou možností, jak udržet dlouhý tón v plném, tedy reálném zvuku, případně s ním v průběhu času ještě dynamicky pracovat. Vedle toho může být trylek opravdovou ozdobou, zvláště je-li zahrán ušlechtilé a vyrovnaně. Podobně je to s nátrylkou, mordenty nebo obaly, vždy v podstatě věci objevíme snahu o zdůraznění určitého významného tónu, což bývá obvykle spojeno se začátkem nebo vrcholem fráze. Vlastní „zdobení“ chápu až ve druhém plánu.

Pokud jde o druhý sporný moment v barokních skladbách pro klávesové nástroje, totiž použití pravého pedálu, je situace dosti složitá. Je zde samozřejmě omezení, vyplývající z převahy lineární struktury. **Pravý pedál je svou podstatou nepřítelem polyfonie.** Ovšem zkušený a slyšící pianista, který pedál koriguje zcela podvědomě, jistě i barokní skladbu tímto způsobem obohatí. Nesmíme zapomínat, že barokní i klasicistní skladatelé ponechávali značný prostor pro improvizaci dotvoření ze strany interpretovy. Svědčí o tom mnoho důkazů, od generálbasu až třeba po soutěže v improvizaci na dané téma.

V podtextu barokních skladeb zřetelně čtu poselství autorovo: „V tomto rámci, v těchto mantinelech se můžeš svobodně pohybovat, velká část dotvoření hudebního obrazu je však na tobě, milý interprete!“ Běžně slýchané výkony jsou vůči tomuto poselství bohužel velmi často v přímém protikladu. Snaha o dodržení jakýchsi příkazů, které jsou vlastně ve svém důsledku zákazy (např. tempem se nesmí hnout, ozdoby musí být přesně

vypočítané a vždy stejné, dynamika pouze terasovitá aj.), hru zásadním způsobem svazuje. V předcházející stati se zmiňuji o tom, co pro interpreta znamená přemíra zákazů.

V klasicismu je situace o něco přehlednější, ovšem některé problémy jsou podobné. Ne snad s použitím pedálu, jedním z posledních extempore v tomto směru proslul W. Giesecking (1901-1962), když před koncerty prohlašoval, že během hry Mozartových sonát se nedotkne pravého pedálu. Ve skutečnosti tím sděloval, že si vytvořil vlastní zvukový svět, do něhož vliv pravého pedálu nepatří. Jenže pravý pedál je v klavírní hudbě tak delikátní věcí, že bez jeho použití prostě nelze mnoho zajímavých věcí vůbec realizovat. Navíc ze zkušenosti vím, že klasicistní skladby nejsou obecně tak posluchačsky přitažlivé, abychom si mohli dovolit vědomě své výrazové možnosti předem ještě více omezovat. A na okraj budiž pak řečeno, že v době Mozartově měl klavír pedálů sedm. Je pochopitelné, že Giesecking svůj projev ochudil, pokud ovšem kalkuloval, že se stane i tímto způsobem zajímavým, do jisté míry mu to vyšlo – ví se o tom. I já o tom píšu, přestože s tím nesouhlasím...

Jednou se mě ptal jeden student (nikoliv můj vlastní žák), zda bych mu mohl „udělat“ pedál v jedné z Mozartových sonát. Samozřejmě, že mě tímto požadavkem poněkud udivil, nicméně jsme následně skladbu právě z tohoto hlediska probrali. Přitom jsem si uvědomil, že v celé první větě neberu ani jednou plný pedál. Zřejmě jsem studenta zklamal tím, že jsem mu pedál nebyl schopen zapsat do not, na oplátku jsem se mu však snažil vysvětlit, že pedál je záležitostí sluchu, že tedy existuje buď nejužší sepjatost špičky pravé nohy se sluchovou představou a kontrolou, nebo špatný způsob pedalizace.

Samozřejmě, že v době Mozartově, kdy se ještě všeobecně hrálo více na cembalo než na klavír (ovšem Mozart nadšeně vítal vývoj kladívkového klavíru, vyhledával zejména nástroje Steinovy), byla i představa ideálního zvuku odlišná od dnešní. Často si říkám, jak obdivuhodní byli skladatelé 18. století i pozdějších desetiletí, jelikož psali hudbu, která mohla na dobových nástrojích vyznít jen zcela dokonale. Jaká představivost a fantazie, jaká síla myšlenek!

Pravý pedál má vůbec naprosto neuvěřitelnou moc. Je to – vznešeně řečeno – skutečně duše klavíru (o pedalizaci podrobně hovořím v závěrečné kapitole). Ovládnutí jeho možností může dle mého mínění udělat z jinak průměrného „výkonu rukou“ výsledek velmi kvalitní, naopak jeho zanedbání dokáže i výbornou „hru na klaviatuře“ degradovat na projev krátkodechý, stereotypní, nudný a nepřitažlivý. Nejspornější stránky klavíru, totiž „neudržitelný“ tón, ev. až perkusionistický charakter zvuku, vystoupí v tomto případě natolik

Obsáhlou kapitolu interpretace klasicistního textu tvoří práce s dynamikou v souvislosti s chápáním zápisu dynamiky. Je třeba mít na paměti, že až do dob Beethovenových není dynamický zápis ničím pevným a pro interprety bez výhrad závazným. Dynamika se všeobecně psala do textu jako doplňující informace, schéma klasicistní věty přímo nabádá hudebně citícího člověka k tomu, co má v oblasti dynamiky dělat. Zároveň je ovšem dynamika v tomto slohovém období jedním z hlavních výrazových prostředků, a to znamená, že jí musíme věnovat mimořádnou pozornost. Pro klasicismus jsou typické náhlé kontrasty mezi krajními dynamickými póly (jistě též pozůstatek citění solo-tutti), bez obav můžeme vkusně uplatnit ozvěnový efekt, jakož i delší crescendo a decrescendo bez znatelné tempové změny. S dynamikou (zejména pak v barokní a klasicistní hudbě) úzce souvisí výběr druhů úhozů, artikulace. To je možno si plně uvědomit při tvoření smysluplných frází. Velcí pianisté například často používají při hře v crescendo prodlužování a při decrescendo zkracování jednotlivých tónů při zachování rytmu i tempa. Je to mnohdy výhodnější, než prosté přidávání a ubírání síly zvuku. Posлуhač jev vnímá pouze jako změnu dynamiky, krátký tón prostě dělá dojem tónu slabšího a naopak. Rovněž značené akcenty nemusí nutně znamenat pouze zvýšenou sílu zvuku, nýbrž zvýraznění určitého tónu, upozornění na tento významný tón, což lze provést různým způsobem. Možností je více, než si někdy jsme ochotni předem připustit.

Uvědomme si, že všichni skladatelé minulosti, s jejichž díly se dnes běžně setkáváme, byli géniové. Ti ostatní, byť dobově skvělé zjevy, jsou buď úplně zapomenuti, popřípadě dnes hrání jen při určitých zvláštních příležitostech, jako jsou výročí, příslušnost k určitému slohu, místu, škole apod.

Ti geniální měli vždy v kořenech své tvorby naprosto základní věc, totiž závažné sdělení a jeho srozumitelnost pro interprety i posluchače.

Po zkušenostech, které jsem nashromáždil, je mi jasné, že právě to je podstatou vynikajících skladeb, bez ohledu na sloh, v němž vznikly. Přesvědčivost a naléhavost všelidsky přijatelného sdělení ve spojení se srozumitelností pro interpreta, potažmo pak pro posluchače.

Sebevíc odůvodňované stesky, že ten či onen skladatel je neprávem opomíjen, v drtivé většině případů nespočívají na reálném základu. Nejsilnějším motivem zde bývá přání někoho, kdo v tvorbě jistého autora našel třeba i množství zajímavých prvků, což může vzbuzovat přehnané očekávání od díla jako celku. Zní to možná poněkud krutě, ale takový autor prostě není hrán proto, že jeho skladby nejsou dost dobré. Je v povaze tvůrčího procesu,

že předem nevíme, co přesně vznikne, někdy to dokonce odhadujeme jen velmi mlhavě. Je lidsky pochopitelné, že po dobu svého života se prakticky každý skladatel snažil (často všemožně) o to, aby jeho skladby zněly. Může se mu to i podařit, nic to ovšem ještě nevypovídá o skutečné kvalitě a životaschopnosti díla. Tyto parametry prověřuje spolehlivě jedině čas a s ním související společenský vývoj.

Interpretovým úkolem je, tlumočit skladatelovy myšlenky prostřednictvím reálného zvuku posluchači. A zde se opět dostáváme k otázce, v čem je interpretace uměním tvůrčím.

Notový zápis je pro interpreta základní, v mnoha směrech závazný materiál. Podívejme se ovšem na tuto problematiku z opačné strany, vyjděme ze situace, která vzniká při komponování skladby.

Autor má ideu, kterou se snaží hudebně ztvárnit. Tvůrcem je proto, že dokáže nehmotnou ideu převést do hmotných tónů a tím ji zpřístupnit posluchači. Jenže ani skladatel není všemocný nadčlověk a proto nedokáže přesně vědět a určit, co všechno do svého poselství vložil. To je také jedním z důvodů, proč se liší jednotlivé interpretace. Od naprostého nepochopení, tedy minutí skladatelova záměru, až po interpretaci takřikajíc kongeniální, která autorův původní záměr ještě obohacuje a umocňuje či dále domyslí, samozřejmě v intencích uvažování skladatelova. Taková interpretace není běžná, jen největší interpreti jsou jí vůbec schopni, a to ještě zdaleka ne vždy.

Skladatel totiž zákonitě do svého díla vkládá vždy o něco více, než si je sám schopen uvědomit, protože vynikající skladba má tolik vnitřních souvislostí, že domyslet je všechny najednou není v lidských silách. Je to ovšem jeden z důvodů, proč jsou nejlepší díla minulosti stále živá. Právě otevřenost, která skýtá stále nové a nové úhly pohledu a způsoby pojetí, provokuje mysl mnoha lidí, vzrušuje interprety a inspiruje i další tvůrčí osobnosti v různých oborech lidské činnosti.

3.1.6. Práce s textem a žákem z pohledu učitele klavírní hry

Učitel hudby je člověk, který má několik důležitých úkolů směřujících k tomu, aby probudil a udržoval žákův zájem o hudbu, seznamoval ho s vhodnou hudební i jímou literaturou, vedl ho k porozumění notovému textu až do chvíle, kdy žák všechny tyto úlohy zvládne samostatně. Veškeré dílčí úkony musí mít za cíl, vypěstovat lidsky i hudebně osobnost, která učitele nadále nebude již nezbytně potřebovat.

Podstatu věci bych po svých zkušenostech zobecnil následovně.

Učitel se žákem tvoří dohromady interpreta. Zpočátku je úloha učitele zdánlivě naprosto dominantní, časem se těžiště práce přesunuje na studenta samého, až dojde k jeho úplnému osamostatnění a schopnosti plnohodnotné práce bez účasti učitele.

Samozřejmě nemusí být na škodu, když dvě zmíněné osobnosti udržují i nadále kontakt, mělo by však již jít o víceméně partnerský, rovnocenný vztah. Tím jsem nastínil ideální případ, cesta většinou nebývá tak přímá. Praxe je obvykle taková, že žák přechází od jednoho vyučujícího k jinému, a to obvykle několikrát. Existují i výjimky, avšak opravdu málokdo měl po celý život pouze jednoho učitele, jako např. Jevgenij Kissin. Mnozí slavní pianisté prošli dokonce pouze velmi nesoustavným, krátkým či nepravidelným a útržkovitým školením. Z toho si ovšem nelze brát příklad, talent těchto lidí byl prostě tak mohutný, že dokonce někdy i nepřilíš kvalitní učitel s nimi slavil úspěchy v souladu se sloganem, že neexistuje síla, která by skutečný talent udržela u země.

Které vlastnosti učitel potřebuje, aby při práci se žákem a notovým zápisem obstál?

V zásadě by samozřejmě měl umět a znát prakticky totéž co interpret. Ovšem rozdíl začíná zřejmě ve chvíli, kdy se podíváme na způsob myšlení interpreta pracujícího samostatně a na způsob uvažování učitele, zjistíme, že rozdíl bude především ve způsobu a zaměření soustředění. Interpret – protože je sám sobě učitelem – musí být soustředěn dovnitř. Jedině tak může dělat pokroky a fixovat získané. Učitel – jelikož může mít od žáka určitý odstup (což v případě vlastní osoby není jednoduché a jen částečně vůbec možné) – orientuje svou koncentraci především ven. To je o něco snazší, připočteme-li ovšem další fakta, obtížnost práce se vyrovnává. Učitel musí totiž současně myslet „dvěma hlavami“, svou i žakovou, a to v nedílné jednotě. Při pohledu do notového zápisu vnímá především to, co asi je schopen vidět žák, musí se oprostít od vlastních zkušeností, díky nimž vnímá určité souvislosti automaticky. U začátečníků jsou to často údaje naprosto elementární, princip ovšem platí na kterémkoliv

stupni pokročilosti. Při dlouhodobé práci s jedním žákem je přirozeně výhodou podrobná znalost žákovy osobnosti, což umožňuje vhodnou volbu prostředků k dosažení cílů.

K čemu by měla směřovat tato práce, co je vlastně cílem výuky?

Na jiném místě zmiňuji tezi, že učitelovým úkolem je, zařídit věci tak, aby ho žák nepotřeboval. Jednou z nejdůležitějších věcí vedle porozumění textu je v tomto směru rozvinutí sluchové představivosti na straně jedné a kontroly realizátu na straně druhé. Pro ujasnění problematiky poslouží následující příklad.

Když mi bylo 17 let, přinesl mi spolužák amatérskou nahrávku Beethovenovy Sonáty op. 13, Patetické. Podstatné je, že událost se odehrála v sedmdesátých letech 20. století, kdy záznamová technika byla ve srovnání s dneškem nesmírně primitivní a navíc nedostupná. Řeč je o době, kdy se začaly objevovat první lehce přenosné kazetové magnetofony, nahrávky pořízené v terénu zkrátka nebyly běžné. Záznam jsem poslouchal nezúčastněně, během poslechu jsem se občas hlasitě smál, protože interpret prováděl – obecně řečeno – divné věci s rytmem, tempem, dynamikou, pedálem a podobně. Jen tak na okraj jsem se poté zeptal, kdo to vlastně hrál. Odpovědi jsem nechtěl v žádném případě uvěřit, ale byl to samozřejmě záznam mé hry. Sám jsem měl už totiž v představě něco natolik odlišného, že jsem vylučoval možnost identity se slyšeným.

Docílit, aby žákova představa toho, jak hraje, s tím, co slyší publikum, byla v podstatě ve shodě – to je velmi důležitý a dlouhodobý úkol pro každého učitele hudební interpretace. Jistěže není možné všechno kontrolovat, dokonce to ani není žádoucí. Během hry jsme součástí produkce a není vůbec reálně myslitelné, dívat se na všechno s objektivním nadhledem a bez emocí. Popřelo by to mimo jiné samu podstatu interpretace.

Práce učitele se žákem, zejména pak na vyšších stupních, má ještě jedno specifikum. V těchto fázích vývoje mívá již žák více či méně vyhraněný názor na to, jak by chtěl zvolené dílo uchopit, čím dál více se začíná jednat spíše o konzultace než o vyučování v jeho elementární podobě. Je všeobecně známo, že právě v této fázi dochází k různým nedorozuměním a konfliktům, mladý člověk reaguje často prudce a otázka pojetí skladby bývá pro něho naprosto zásadní věcí. Zde se má učitel projevit jako zdatný psycholog, neboť s podobnými situacemi musí předem počítat.

Chceme-li totiž dosáhnout obdobných výsledků s různými lidmi, musíme s každým zacházet odlišně. Jinými slovy – učitel by měl vždy citlivě podporovat žáka tam, kde cítí jeho nejistotu, nebo kde ví, že jsou jeho slabší stránky, to vše se stálým vědomím cíle.

V práci s notovým zápisem, a tedy při studiu skladby, se vždy dříve nebo později dostáváme k bodu, kdy je třeba dát skladbě „konečný“ tvar. Úmyslně používám uvozovky, neboť jsem si plně vědom problematičnosti tohoto vyjádření. Jde samozřejmě o tvar pro nejbližší produkci. Často jsem se setkal s výpověďmi absolventů uměleckých škol, kteří vyprávěli o tom, jak jim bylo nařizováno určité „pojetí“ skladby, kdy pro jejich svobodný projev zůstal jen nepatrný prostor. Učitel jim prostě vnucoval svou, případně odněkud „převzatou“ představu díla. Tento postup považuji jednoznačně za nesprávný. Více než jinde zde totiž platí, že když dva dělají totéž, není to totéž. A šel bych ještě dál. **Mám za to, že moment, kdy žák projeví samostatnost v práci s textem, je jedním z nejdůležitějších mezníků v jeho vývoji.** Stává se totiž poměrně často, že k tomu nedojde nikdy. Proto je třeba si takového úspěchu velmi vážít a s jeho produkty zacházet navýsost odpovědně. Jestliže totiž žák projeví nějaký názor, který není od začátku nesmyslný nebo zcela chybný, dostáváme se k velmi podstatnému bodu.

Zde začíná naděje, že hra se promění ve skutečnou interpretaci. A to je obrovská proměna kvality.

Při této práci musíme mít stále na mysli, že složitý celek, kterým klavírní kompozice je, v němž všechny části musí být pečlivě vyváženy (rovnováha je opravdu křehká), nemůže být nikdy kompromisem mezi dvěma odlišnými nebo dokonce protichůdnými názory.

Osobně jsem zcela jednoznačně zastáncem postupu, kdy začneme v tomto momentě stavět právě na názoru žakově. Skutečnost, že svůj postoj projevil, je totiž mnohem cennější než fakt, že cesta k onomu „konečnému“ tvaru bude navenek delší a komplikovanější. Uvnitř ovšem bude správná.

Učitel musí mít též na paměti svou jistou nedostatečnost. Není možné všechno naučit, je možné vlastně jen ukazovat cestu a korigovat jednotlivé kroky. I celkem běžná věc, jakou je předvedení některého řešení na nástroji, má svá úskalí. Když věc předvádím sám, jsou v akci moje ruce, moje hlava, celý můj aparát. Když hraje žák, jsou v akci jeho ruce, jeho hlava, jeho aparát. Protože jsme odlišné osobnosti, může mít i tato demonstrace pouze orientační charakter, pokud nejde vyloženě o věci v úzkém smyslu technické. Zde má praktická ukázka celkem dobrou naději na úspěch.

Existují vynikající pedagogové, kteří některým svým žákům v hodinách nikdy nehrají. Ne snad proto, že si netroufají, nýbrž proto, aby tyto velmi nadané jedince předem neovlivňovali směrem, který jim není vlastní. Avšak třeba hned v další lekci s jiným

studentem hrají často. To považuji za pochopení smyslu pedagogické práce a doklad skutečnosti, že umělecká práce musí být v každém ohledu tvůrčí.

3.1.7. Co vědět o autorovi

Autorem díla je vždy hudební skladatel, tedy tvor z masa a kostí, který byl součástí dobové společnosti. Některý zastával významné postavení, jiný žil v ústraní, někdo i v bídě.

Jakým způsobem by měl interpret přistupovat k takovému poučení z historie? Má znalost prostředí a životopisných údajů význam při interpretaci? Doplní či rozšíří se touto cestou naše pochopení autorova záměru?

Soudím, že je jistě dobré vědět něco o skladatelově životě, činnosti, sociální i psychické situaci. Rozhodně to nemůže být na škodu. Zda ovšem tyto faktografické znalosti ovlivní pozitivně interpretaci autorových děl, o tom jsem ochoten velmi vážně pochybovat. Samozřejmě, že většina nadprůměrných interpretů takové věci zná už proto, že bývá vybavena znamenitou pamětí, a to nejen hudební. K účelům interpretačním však umělci pravděpodobně používají spíš výsledky úvah a souvislostí, ke kterým na základě znalosti určitých faktů dospěli.

Příklad takového myšlení na podporu interpretace mohu přiblížit na osobnosti Ludwiga van Beethovena. Jeho život je poměrně přesně zmapován, koneckonců nejde o žádnou velkou časovou propast. Pokusím se vyhmátnout to, co mi možná pomohlo při formování interpretačního názoru.

Uvedu těchto sedm bodů:

- 1) Beethoven byl vynikající klavírista a improvizátor, který vystupoval na veřejnosti, dokud mu to sluchová choroba neznemožnila. Z tohoto sdělení jsem vyvodil fakt, že skladby z doby, kdy Beethoven ještě mohl vystupovat, jsou poznamenány dobovým vkusem a přirozeně též ovlivněny klavíry vyrobenými na sklonku 18. století. Později prvky exhibicionismu a vnějškové virtuozy z autorovy tvorby mizí.
- 2) Beethoven měl prudkou a zvnějšku neovladatelnou povahu, zároveň se ovšem dokázal projevovat velmi pedanticky. Uvědomil jsem si ještě naléhavěji (v textu či „za textem“ je to samozřejmě cítit) nutnost používání dynamiky subito, jakož i nezbytnost rytmické pregnantnosti a interpretačního tahu.

- 3) Beethoven trpěl celý život četnými chorobami, jejichž seznam vypadá neuvěřitelně. Pochopil jsem neobyčejnou sevřenost kompozic, jako by autorovo soustředění bylo tak mimořádně intenzivní proto, že si je vědom časového omezení. S tím souvisí určitý pocit nervozity, netrpělivosti či překotnosti, což lze opět v některých partiích využít.
- 4) Beethovenovou touhou (téměř posedlostí) bylo vytvoření gigantického díla a mnohokrát se o to pokusil. Pro nepoučeného by se mohly zdát podivné některé skladby, zejména fugy nebo náběhy na fugy (např. Sonáty op. 101, op. 106, op. 109, op. 110, op. 111, ale i op. 27 č. 1), které nejsou dokončené, případně směřují jinam, než bychom očekávali. Je tam vyjádřen rys Beethovenovy povahy - bojovat, i když vím, že nebudu vítězem, paradoxně vzniká často pozoruhodná nová hodnota (např. dvojitá fuga v Sonátě op. 110).
- 5) Beethoven věřil v nejvyšší lidské ideály, v osobním životě se jimi ovšem často nebyl schopen řídit. V soukromých záležitostech se mnohdy choval hrozně, někdy až barbarsky (nejmarkantněji se to projevilo ve vztahu ke švagrové, ale také třeba ke služebnictvu). Tento rys se rovněž promítá v tvorbě v podobě určité zemitosti, tvrdošijnosti a zběsilosti. Opět ovšem v kombinaci s trvalým vědomím nadčasových hodnot vzniká nezaměnitelná kvalita.
- 6) Beethoven se nikdy neprojevuje sentimentálně. Platí to pro život i pro tvorbu, jakýkoliv náznak sentimentality interpretaci poškozují, tato poloha u Beethovena zcela chybí, dalo by se říci, že je představitelem svrchovaně mužského citění a myšlení. Může to být i jedním z důvodů velké obliby Beethovenových skladeb u ženské části publika.
- 7) Studoval jsem základy grafologie a jednoznačně mohu potvrdit, že charakter skladatelova písma není v rozporu s tím, čím se vyznačuje jeho tvorba. Je zde obrovská vůle k překonávání překážek, mimořádná energie, víra v sebe sama a své poslání.

Naznačil jsem zde způsob, kterým jsem si postupně potvrdil to, co jsem vyčetl z notového zápisu Beethovenových skladeb nebo vyposlouchal z nahrávek. Podobně postupují i u jiných autorů.

Všiml jsem si, že existují interpreti, kteří se o osudy autorů, jejichž skladby studují, prakticky vůbec nezajímají. Hovořil jsem na toto téma v roce 2005 s jednou z posledních žijících představitelk nejslavnější éry ruské klavírní školy, žákyní G. G. Nejgauze (1888-

1964), Marií Stěpanovnou Gambarian (nar. 1925). Mluvili jsme např. o Schumannovi, jehož nejvýznamnější díla M. S. Gambarian skvělým způsobem interpretuje. Její mimohudební pátrání po inspiraci se omezovala nanejvýš na literární předlohy (tedy opět umělecká díla), ale o události ze skladatelova života evidentně nejevila zájem. Zkrátka - oddělovala autora od jeho díla.

Uvažoval jsem o tom a napadla mě myšlenka, zda takový přístup není charakteristický pro ruské prostředí obecně. Vždyť způsob života zde bývá nezřídka v přímém rozporu s idejemi, kterými se lidé zabývají. To jsme ovšem v rovině spekulace, jisté je, že Gambarian čerpá inspiraci výhradně z notového zápisu a vlastních interpretačních i jiných zkušeností. Výsledek je znamenitý. Obdobný interpretační strukturalismus potvrdil také doc. PhDr. V. Drábek, CSc. v případě slavného dirigenta Libora Peška.

Obecně bych řekl, že přespřílišné pátrání po tom, co který skladatel dělal při komponování, kde, jak či s kým žil apod., není pro samotnou interpretaci rozhodující, troufám si dokonce říci, že není ani podstatné. To ovšem neznamená - a to opakuji - že by se interpret neměl o souvislosti a vztahy z prostředí autorova života zajímat. Ohromně zde záleží na typu osobnosti a způsobu práce, který daný interpret pro sebe objevil jako nejlepší.

Existují silně intuitivní typy, které vůbec neinklinují k encyklopedickým údajům a ani s nimi vztahově nepracují, nepovažují to za potřebné. **Chtěl bych v této souvislosti ovšem zdůraznit, že právě intuice je nesmírně důležitou součástí interpretovy osobnosti, dokonce bych řekl, že interpret se bez intuice vůbec nemůže obejít.** Je sporné, co vlastně intuice představuje, její uspokojivá definice neexistuje, empiricky je však ověřeno, že právě tento přímý způsob poznání je v umění nezastupitelný. Komplexní definice pojmu asi není možná už proto, že jde o jev, který se míjí s rozumovým poznáním. Přitom však - jak jsem výše naznačil - nemusí být oba způsoby poznání v rozporu, naopak u geniálních nebo vysoce talentovaných jedinců bývají právě v dokonalé shodě. Jde asi spíše o to, že lidé, kteří jsou intuitivního poznání mocni, rozumovou cestu potlačují nebo úplně zamítají prostě proto, že by se - podle jejich názoru - tímto způsobem nic nového nedověděli a jednoduše nechtějí ztrácet čas.

Znám lidi, kteří prokazatelně prostudovali tisíce knih řešících nejrůznější problematiku, ovšem dokáží je uchopit pouze ve smyslu slovníkových hesel. Někdy disponují velmi dobrou pamětí i obecnou inteligencí, ovšem chybí-li právě ona intuice, nedokáží správně posoudit a rozhodnout, co s čím souvisí, jaké jsou vztahy mezi markanty atd. A co je hlavní, touto cestou nelze nikdy získat skutečně ucelený pohled na věc.

Znám také umělce (ale nejen je, význam intuitivního poznání potvrzuje i mnoho vědců), kteří - jak se často ukáže - těch knih zdaleka tolik neviděli, mají ovšem mimořádnou schopnost diskriminační či analyticko-syntetickou (což je integrální součástí intuice), tudíž se v dané problematice dokáží poměrně velmi rychle a především správně orientovat.

K cílům mohou vést různé cesty, intuitivní poznání má tu výhodu, že vidí zřetelně právě ten cíl, což při jiném způsobu práce nemusí být samozřejmostí. Jako zajímavý doklad předchozích úvah uvedu příklad z vlastních studijních let. Hrál jsem Smetanovu Koncertní etudu gis moll (Na břehu mořském) a nebyl jsem si jist, zda před codou je lepší držet dynamiku delší dobu ve forte, nebo zda provést ještě jednu gradaci. Moje profesorka si také nebyla jista, ale navrhla řešení: „Zeptej se zázračného dítěte, řekne ti to zaručeně správně.“ Zahrál jsem tedy obě verze tehdy jedenáctiletému Igoru Ardaševovi (nar. 1967) a pravdivost předcházející věty se potvrdila.

Myslím, že znalost faktografických údajů může interpretův názor upevnit, rozhodně jej však nemůže zásadním způsobem změnit nebo dokonce předem vytvořit. Pokud by tomu tak bylo, znamenalo by to, že interpret nedovede správně dešifrovat notový zápis, což je věc navýsost povážlivá.

Osobně si netroufám posoudit, zda se moje vlastní interpretace vlivem získaných vědomostí slyšitelně zlepšila, subjektivně se přikláním k názoru, že bych prakticky totéž vyčetl rovnou z autorova zápisu, čímž zároveň zpochybňuji hypotézu o přímém působení těchto poznatků na interpretaci.

Jisté je, že ujištění o souladu různými cestami nabytých poznatků je pro interpreta jednoznačně příjemné a posiluje jeho sebedůvěru při řešení dalších úkolů. Zároveň pak zobecnění takových vědomostí může zvýšit kvalitu interpretace nepřímou, neboť získávání co největšího přehledu, rozhledu i nadhledu je pro každého člověka nesmírně cenné.

3.1.8. Hudební komunikace

Jako při každém mezilidském dorozumívání jde i v hudbě o přenos myšlenek. Tento proces probíhá způsobem, který je zdánlivě celkem všeobecně známý. Na počátku je myšlenka (hudební idea), která je nehmotná, což znamená, že v této podobě ji nejsme schopni poskytnout někomu jinému. Nejprve ji musíme zhmotnit, a to tak, aby v tomto tvaru byla přístupná našim smyslům. Při verbální komunikaci potřebujeme slova a písmo, při hudební tóny a noty. K čemu vlastně dochází při tomto přenosu myšlenky?

Proces má několik fází. Nejjednodušším příkladem je rozhovor mezi dvěma subjekty. Prvním z nich je myšlenka transformována do řeči (někteří psychologové, např. Vygotskij hovoří o „realizaci“), kterou druhý svými smysly dešifruje a převede opět do quasi původní podoby. Důležité je zde ono „quasi“, neboť při každém přenosu, v němž figuruje hmota (v tomto případě zvukové vlny), dochází zákonitě k určité deformaci. Myšlenka vysílaná není totožná s myšlenkou přijímanou. V některých aspektech je obohacena, v některých naopak ochuzena, někdy dokonce posunuta do jiné polohy, což se může stát třeba i zárodkem nedorozumění.

V hudbě je situace podstatně složitější. Odhlédneme-li od nejednoznačnosti hudebního sdělení ve srovnání s verbálním, jen samotný proces přenosu informace probíhá minimálně v sedmi fázích:

- 1) myšlenka
- 2) zvuková představa skladatelova
- 3) notový zápis
- 4) zvuková představa interpretova
- 5) zvuková realizace
- 6) přijetí zvukové podoby skladby posluchačem
- 7) převod zvukové podoby v posluchačově mysli na myšlenku.

Samozřejmě, že toto schéma je zjednodušené, jednotlivé fáze mají mezi sebou mnoho různých vazeb (např. skladatelova představa se tříbí v procesu tvorby, podobně interpretova představa zraje během studia díla, posluchač má, nebo nemá v paměti provedení podobných

skladeb atd.) a souvislostí a navíc vědomě opomím fakt, že se jedná o přenos informace s estetickým nábojem.

Vraťme se ale k samotnému aktu přenosu. Vidíme, že hudební komunikace probíhá ve více fázích než komunikace verbální. Tím se samozřejmě zvětšuje pravděpodobnost zkreslení původní ideje, takže při nepříznivých konstelacích se může poměrně snadno stát, že myšlenka označená číslem 7 není vůbec podobná myšlence číslo 1. V procesu je k tomu mnoho příležitostí, každá fáze přináší specifické problémy. Největší břemeno leží jednoznačně na osobě interpreta, a to prostě proto, že jeho úkoly jsou velmi obtížné, je jich mnoho a navíc jejich realizace probíhá v poměrně úzce vymezeném čase.

Jde právě o interpreta a jeho práci, která je rozhodující pro přijetí byť i znamenitého díla, neboť - jak jsem již řekl - myšlenka v nehmotné podobě je nepřenosná a partituru hudební konzument nedovede číst. Interpret je zde nezastupitelným článkem. V minulosti bylo běžné, že autor byl zároveň interpretem, z těch nejslavnějších můžeme jmenovat J.S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta, Smetanu nebo Rachmaninova. Kromě posledně jmenovaného se můžeme o podobě těchto kreací jen dohadovat na základě dobových svědectví, neboť možnost zvukového záznamu ještě neexistovala.

Dochází zde k zajímavému zjištění, které je východiskem mnoha úvah a závěrů této práce, že totiž notový zápis není jednoznačný - jinými slovy - stejný text lze interpretovat různě a přitom i dvě naprosto rozdílná pojetí mohou mít srovnatelnou uměleckou kvalitu. Jde v podstatě o zkoumání, kde má interpret vymezenou cestu poměrně úzce a kde má naopak relativně velkou svobodu, ovšem ihned je třeba dodat, že také zároveň velkou osobní zodpovědnost za výsledek. Všude platí, že kde není svoboda, není ani odpovědnost. Na tento vztah budeme také velmi často narážet, je jím nesena podstatná část interpretovy práce. **Čím širší pole si vymezí, tím více souvislostí musí brát v úvahu.**

K jakým deformacím a nedorozuměním může v přenosu hudební myšlenky dojít? První deformace vzniká na začátku jako možný nesoulad mezi autorovou představou a následnou zdařilostí notového zápisu. Znamou brzdou u některých skladatelů je příliš rychlé hudební myšlení, které znemožňuje kvalitní zápis a celý proces komplikuje. Z principu není možné do notového zápisu vložit celý obsah prvotní ideje. Naopak se tam ovšem může objevit i něco, o čem autor v průběhu tvorby ani nevěděl a zjistí to teprve při interpretaci.

Interpret má v podstatě dva těžké úkoly. Jednak je to dešifrování textu a co možná nejkompaktnější pochopení skladatelových myšlenek, jednak - na základě předchozího -

vytvoření takové zvukové realizace, aby i posluchač měl reálnou šanci pochopit smysl díla. Je zřejmé, že tyto úkoly jsou navýsost obtížné. Vidíme zřetelně, že interpret není pasivním článkem naznačeného procesu, a protože jde o sdělení umělecké, velmi záleží na mnohem větším počtu složek interpretace než je tomu např. ve výše uvedeném rozhovoru dvou subjektů.

Hudba - nejabstraktnější umění - je svou podstatou mnohem méně jednoznačná než jiná umělecká odvětví. Máme-li před sebou dílo literární, obvykle záhy chápeme, dva čtenáři se většinou shodnou přinejmenším na fabuli příběhu. Vidíme-li obraz nebo sochu, je situace obdobná, byť třeba o něco méně jednoznačná. V hudbě se ovšem mohou výpovědi posluchačů rozcházet tak diametrálně, že je to mnohdy až frapantní a zákonitě to vyvolává mnoho otázek, s nimiž se v příštích kapitolách budeme setkávat a nahlížet je z různých úhlů.

3.1.9. Interpretační tradice

Interpretace má svou dlouhou tradici. Od dob, kdy interpret nejčastěji splýval v jedné osobě se skladatelem, uplynula časová propast a změny a postupy mezitím uskutečněné musíme zákonitě brát v úvahu.

Již jsem nastínil situaci ve 20. století a obzvláště v jeho druhé polovině, kdy zejména vlivem možnosti zvukového záznamu postupně značně vzrostla interpretační poučenost. Zároveň ovšem je třeba mít na paměti, že k nadprůměrné interpretaci je nutné mít kromě této poučenosti též vrozenou muzikalitu a určité zkušenosti (říkám opatrně „určité“, protože tempo i kvalita jejich získávání mohou být značně rozdílné). Jisté je, že interpretační tradice je věcí nepřehlédnutelnou a všichni ji musíme mít v každém případě na zřeteli.

Co vlastně představuje interpretační tradice?

Dalo by se říci, že interpretační tradice je souhrn praxí ověřených paradigmat, o jejichž funkčnosti v souvislosti s daným repertoárem „není třeba pochybovat“ (úmyslně dávám do uvozovek, neboť umělec musí v určitém smyslu pochybovat naprosto o všem). Jisté je, že interpretační tradice může usnadnit přiblížení smyslu hudebního díla, což si plně

uvědomíme při studiu skladeb dosud neprovedených. I zde se ovšem o tradici nepřímo opíráme.

Z vlastní zkušenosti mohu uvést vhodný příklad. Od roku 1990 vyučuji předmět Klavírní literatura. Dlouho jsem přemýšlel, jak výuku nejlépe koncipovat, a to zejména na začátku. Zvolil jsem seznámení s repertoárovými klavírními koncerty, což má několik výhod. Jednak jsou to dějiny klavírní hudby v kostce, jednak každý může poměrně rychle získat obraz o všech stylových obdobích i o největších skladatelských zjevech, neboť téměř každý autor velevýznamného klavírního koncertu (takových koncertů je cca 25-30, skladatelů samozřejmě méně) napsal také další základní repertoárové skladby. Adept klavírní hry přijde záhy na to, že každá skladba, s níž se v praxi setká, je podobná něčemu z této „základní kostry“. Další výhodou je, že se tím v oblasti interpretace automaticky setkáme s výraznými interpretačními osobnostmi a můžeme si postupně ukázat jejich přednosti, později případně i diskutabilní stránky jejich výkonů.

Tak probíhá seznamování s hudebně interpretační tradicí, které by mělo vyústit v interpretační poučenost.

Každý učitel hudby ví, že žákova hudebnost se rozvíjí vlivem mnoha zdrojů, jejichž základem je prostě kontakt s hudbou. Ten nelze ničím nahradit a poznávání interpretační tradice k němu neodmyslitelně patří.

Jak se k ní ovšem tvůrčím způsobem postavit?

V této souvislosti vyjdu z teze prof. J. Smolky přednesené na konferenci o hudební interpretaci v Ostravě roku 1985: „...je špičkový interpret vždy povinen přednést studovanou skladbu nově, po svém (což je paralela k téměř všeobecně uznávanému nároku na novátorství mistrovského výkonu skladatelského), nebo může být zcela plnohodnotná dokonalá realizace interpretační koncepce vynikajícího předchůdce?“ (Smolka 1985, s. 80)

Tuto větu jsem vybral záměrně proto, že se jistým způsobem dotýká podstaty interpretace, ovšem zároveň svědčí o již několikrát připomínané vrcholné obtížnosti vědeckého uchopení veškerých pojednání o hudbě a interpretaci. Uvedená teze vyvolává přinejmenším čtyři další otázky, jsouc již sama otázkou:

1. Co je to „nově, po svém“?
2. Co je to „plnohodnotná interpretace“?
3. Co je to „dokonalá realizace interpretační koncepce vynikajícího předchůdce“?
4. V jakém vzájemném vztahu jsou tyto tři body?

Již několikrát jsem nastínil, že vědecký přístup k hudbě a interpretaci obzvláště má rozdílné momenty ve srovnání s vědeckými metodami exaktních oborů. Podstatná je jistě ona obtížná uchopitelnost materiálu, který ještě vedle všech složitostí a vzájemných vnitřních vztahů probíhá navíc v čase. Hudba bez času neexistuje. Zákonitě z toho vyplývá, že věda o interpretaci hudby je záležitostí interdisciplinární i polyestetickou. Rovněž vytvoření uspokojivé terminologie je nezbytně tak úzce svázáno se subjektivním náhledem na věc, že dosud k žádnému nedošlo.

Co se týče pokusů o rozbor „hotových“ interpretačních výkonů (tedy proces v podstatě opačný než o jaký se pokouším), je zde základní dílo prof. J. Zicha, nicméně jeho známá analýza Schumannovy Sonáty fis moll v podání J. Panenky (kterou jsem v průběhu let několikrát prostudoval), což by měl být vrchol tohoto snažení, nepřináší vlastně nic víc než konstatování, že Panenkovo pojetí je moderní. K tomu mohu dodat, že podle mého názoru nezvolil Zich vhodně ani repertoár, ani interpreta (Panenka byl např. mnohem přesvědčivější v Beethovenovi, více korespondoval s jeho osobnostním typem), jakož ani způsob rozboru, který v podstatě popisuje výkon pouze fyzikálně.

Jsem si čím dál jistější, že přesvědčivost, sdělnost a estetická hodnota interpretačního výkonu nejsou postižitelné slovy a shodné fyzikální údaje o tempu, dynamice i agogice mohou náležet stejně dobře interpretaci vynikající i interpretaci průměrné. Je to problém, který trápí nejednoho hudebníka i hudebního posluchače. Například v recenzích koncertů čteme nejčastěji něco, z čeho absolutně nejsme schopni ani odhadnout, jak mohla produkce vypadat, o jakou úroveň interpretace vlastně šlo. Křiklavými případy byly někdy dva, navíc blízko sebe umístěné články, kde prokazatelně vynikající interpret vyšel z nepřímého srovnání se zcela bezvýznamným výkonem téměř jako člověk, který neumí prakticky nic. **Proto stále zdůrazňuji, jak je vrcholně důležitá schopnost odhadnout úroveň interpretace. Podle mého názoru je právě tato nesmírně důležitá věc z principu neměřitelná.** Co z toho vyplývá, je celkem jasné. Zde vyvstává zřejmě základní problém hodnocení a rozboru interpretace. Stanovení úrovně v sobě nese výraznou subjektivní složku (opakuji, že je nezbytně nutná muzikalita, poučenost a zkušenost). Ovšem podobně jako k rozeznání muzikalit i zde máme určité podpůrné prostředky.

Každý vynikající interpret má ve svém arzenálu něco, co spolehlivě zaujme posluchače. Může to být mimořádná barva zvuku, ojediněle tvárná stavba frází, osobitě pregnantní rytmické cítění atd. Důležité je také to, že takový pianista zároveň nemá

vyloženou slabinu, každá ze složek je minimálně na průměrné úrovni. Ovšem opět - barva zvuku, frázování, cítění času - to všechno jsou jevy zcela jednoznačně neměřitelné a přitom zároveň rozhodující. Jejich měření si nedovedu představit, v důsledku by to dokonce mohlo znamenat ohrožení samé existence hudby.

Obecně vzato, měřitelné hodnoty nejsou z hlediska úrovně interpretace podstatné, přestože v dobách překotného technického rozvoje i mnozí umělci podléhali pokušení k zavedení exaktního měření výkonů na soutěžích, při zkouškách v hudebních školách apod. Dokonce i takový umělecký zjev, jakým bezesporu byl G. G. Neigauz, si od „fyzikálního měření“ soutěžních výkonů v určitém životním období mnoho sliboval. K extrémním závěrům dochází např. C. Dianovský ve své knize Znenie kontra ticho a klavírna interpretácia, kdy dokonce měří dobu pomlky ve skladbách a zjišťuje, že v Lisztově Sonátě h moll (tedy zhruba třicetiminutové skladbě) hraje klavírista pouze 26'30'', přičemž zbytek času tvoří pauzy! K čemu to ale je?

Tradice interpretačních pojetí vznikla dlouhým vývojem. Je zajímavé, že její vliv je mnohem větší, než jsme někdy ochotni si připustit. Uvedu v této souvislosti dva příklady.

Tradice ruské klavírní školy začíná až v 19. století. Vypozoroval jsem dlouhodobě, že pokud jde o hudbu 18. století, interpretují ji ruští pianisté s nápadně menším pochopením a porozuměním než repertoár romantický. Jsou samozřejmě výjimky, např. E. Gilels nebo A. Ljubimov, ale tradice prostě chybí.

Česká klavírní škola má také poměrně krátkou tradici, vzdor často proklamované obecné hudebnosti. Vyplynuly z toho některé „zbytečné“ komplikace ve vývoji, především objevování objeveného a s tím souvisejících mnoho slepých uliček.

Naznačil jsem mnohokrát, že na některé otázky ve vztahu k interpretaci prostě neexistují uspokojivé verbální odpovědi. Ne každou myšlenku lze převést v plné šíři do slov. Vůbec to ovšem neznámá, že si takové otázky nemáme před sebe stavět. V této kapitole jsem čtyři takové uvedl. Někdy jde opravdu pouze o to, že pojmový způsob uvažování zde nefunguje, případně funguje pouze částečně. Otevírá se prostor pro nezbytnou intuíci.

Interpetační tradice je bezesporu velmi důležitou věcí. Podobně jako v interpretaci všechno se vším souvisí, platí takové vztahy i v hudební historii. Řčení, že bez Bacha nelze pochopit Schönberga, můžeme směle obrátit a budeme mít také pravdu. Celý vývoj je nedělitelný. I další souvislost je nasnadě.

Současný koncertní repertoár se ve srovnání s dřívější dobou povážlivě „zpožďuje“. Uvážíme-li, že ještě v 18. století se hrála prakticky pouze soudobá hudba, dnešní programy

vypadají právě opačně, slýcháme hudbu skladatelů nežijících. Opět se dostávám k hranici zaměření práce, nicméně krátkou poznámku zde uvedu. Ještě v dobách mých konzervatorních studií (70. léta) se zcela automaticky předpokládalo, že vývoj hudby bude kontinuálně pokračovat. Byla už vyzkoušena dodekafonie, objevila se i uměle vytvořená hudba bez interpretů, pokusů bylo učiněno mnoho. Zcela vážně se předpokládalo, že např. Schönbergova hudba přejde do širokého povědomí podobně jako dílo Mozartovo či Dvořákovo. Nestalo se. Naopak, dnes je již úsměvné, když v útlém pojednání V. Holzknechta Klavír v moderní hudbě z roku 1938 čteme: „*Je zřejmé, že v příslušném časovém odstupu bude systematicky uspořádán všechen nový technický materiál do etudových děl a že pianisté budou hrát řekněme Schönberga po vydatné předchozí přípravě.*“ (Holzknecht, s. 10).

Dostáváme se zpět k notovému zápisu. Zastávám názor, že tento text je samozřejmě záznamem hmotným, ale zároveň v sobě obsahuje i záznam obecně psychologický (J. Zich tyto záznamy odděluje při zdůraznění zápisu hmotného - opět v souvislosti s jeho uchopitelností!). Zde někde vidím základní problém interpretace soudobé hudby. **Obávám se, že v mnoha moderních skladbách nejsme schopni - i třeba vzdor autorově upřímné snaze - dobrat se onoho psychologického záznamu.** Hudba v důsledku toho nemůže ožít, chybí zde ona prasíla.

Zkušenost z interpretační tradice říká jasně, že chybějící-li v hudbě emoce, je takový výtvar odsouzen k zapomenutí, skladba bez emocí přestává být uměleckým dílem. Posлуhač emoce v hudbě přímo požaduje a pokud je nenachází, hledá jinde. Ochotně zde nastoupí pseudoskladatelé s pseudoemocemi a publikum bohužel raději přijme tento podvod než chladnou konstrukci, v níž nedokáže objevit estetické sdělení.

3.2. Psychologické zákony interpretace

Při studiu notového zápisu je nezbytné mít stále na zřeteli „konečnou“ podobu interpretace. Jde samozřejmě o obrovský souhrn informací všeho druhu, maximální zapojení psychických i fyzických sil. Abychom ovšem tento cíl neztratili z obzoru, je třeba sledovat „hlubinu interpretační bezpečnosti“. Jsou jí právě psychologické zákonitosti interpretace.

Pojetí různých umělců se od sebe někdy i značně liší, přesto je jisté, že určité společné rysy (třebaže rozličným způsobem realizované) vždy najdeme. Jde samozřejmě o to, abychom je správně vypořádali, dešifrovali a posléze pokud možno pojmenovali. Pojmenovaný problém lze totiž mnohem lépe uchopit i vyřešit, samozřejmě v této oblasti to není vždy možné. Tato činnost vyžaduje značnou dávku muzikality, empatie, zkušenosti i bystrého úsudku.

Nebudu teď spekulovat o tom, jak konkrétní interpret dosahuje zajímavosti a přitažlivosti své interpretace. Je to složitý proces, kde mj. velmi významnou roli hraje též samotná interpretační osobnost. Jde opět o velmi zajímavý a nosný námět, který ovšem přesahuje rámec této práce. **Soustředme se proto především na pojmenování zákonů, které se ve vrcholných interpretačních kreacích objevují.** Dlouhodobě jsem jich vypořádával osm, v tomto směru (jako i v mnoha jiných) není možné opřít se o jakoukoliv literaturu. Jde o neprobádanou oblast, pro porozumění dané problematice dle mého názoru ovšem klíčovou.

Tyto zákony spolu opět navzájem úzce souvisejí.

1. **zákon vyváženosti** - přiděluje skladbě právě takové kvantum estetické informace, jaké jí přísluší, v opačném případě je výkon přetížený, případně v rozporu se záměrem zápisu vylehčený.
2. **zákon celistvosti a zachování kontinuity** - srozumitelnost, vztažnost a vývoj skladby musí být přiměřeně snadno sledovatelný, pokud se tato sledovatelnost v některých místech stává obtížnější, musí být opodstatněná.
3. **zákon udržení pozornosti** - úzce souvisí s prací s dynamikou, volbou temp, nástrojovou virtuozitou a v neposlední řadě s překvapivými momenty ve skladbě, kterých ovšem nesmí být nepřiměřeně mnoho, neboť by mohly posluchači zatemňovat hlavní linie a zároveň by přestaly být překvapivými.

4. **zákon bezprostřednosti** - účinek interpretace mocně posiluje „pocit prvního kontaktu“ i u notoricky známých skladeb, úzce souvisí s výdejem psychické energie.
5. **zákon pravdivosti** - požaduje maximum smysluplných frází i jednotlivých tónů, obecně platí, že nelze předstírat emoci, kterou neznám, tento požadavek zdůrazňuje ruská škola.
6. **zákon kontrastu** - jeden ze základních, obvykle všeobecně uznávaných principů, je spojen s udržením pozornosti i s rozlišením podstatného od vedlejšího.
7. **zákon neopakovatelnosti** - jestliže se ve skladbě objevují víckrát stejné prvky, je třeba mít stále na paměti, že nejde o prosté opakování, nýbrž o nový pohled na věc v důsledku vývoje, který mezitím ve skladbě proběhl.
8. **zákon poctivosti** – interpretace může znamenat velkou moc, jakýkoliv materiál lze interpretovat tak, aby dělal dojem, jakého chceme dosáhnout – toho v běžném životě s neobyčejnou obratností zneužívají manipulátoři. V hudební interpretaci jde o to, aby v tomto směru panovala naprostá přímost bez jakýchkoliv postranních úmyslů.

Každá kvalitní interpretace se s těmito zákony úspěšně vypořádává, jistěže všechny nejsou vždy naplněny v maximální míře. Vždy a všude je možná různá kvalita a bezpočet vzájemných vztahů. Uvážíme-li toto nekonečné množství možností a kombinací, z nichž prakticky každou lze zařadit k jednomu z těchto zákonů, soudím, že by mohlo jít o počátek cesty k serióznímu hodnocení interpretací a zároveň o usnadnění umělcovy cesty při práci na dané skladbě. Ovšem opět má toto hodnocení slabinu - je tam výrazná subjektivní složka. Ale může to v souvislosti s uměním vůbec jinak být?

Z tohoto hlediska také hodnotím jako problematickou otázku zmíněnou v kapitole o interpretační tradici, zda je možné „převzetí interpretační koncepce vynikajícího předchůdce“. Pokud ano, pak jen v hrubých rysech, s mnoha výhradami a s nejvyšší opatrností. Za naprosto rozhodující v této souvislosti považuji vhodnost oné předlohy. Při pokusu o převzetí pojetí naprosto cizího mému naturelu zákonitě nemohu být ani trochu úspěšný. Do hry ovšem navíc přistupuje ještě otázka ducha dané interpretace, což je opět věc prakticky neuchopitelná, nicméně existující. A v tomto směru jakékoliv pokusy o přejímání nebo kopírování nemohou v žádném případě splnit očekávání

3.3. O úrovni interpretace

Důležitou schopností každého nadprůměrného interpreta musí být správné hodnocení jak produkce vlastní, tak i slyšené. Jestliže hudebník nedovede v zásadě správně odhadnout úroveň interpretace, mohou pak vznikat nejrůznější nedorozumění, jejichž obludnost se objeví někdy nečekaně a v plné nahotě.

K těmto jevům dochází nejčastěji při hodnocení výkonů na soutěžích. Jedinou pojistkou proti přehnanému hodnocení - jak směrem nahoru, tak dolů - bývá škrtání nejvyšší a nejnižší známky a tzv. kolektivní rozum obvykle vygeneruje hodnocení blízké objektivitě (toto slovo používám velmi nerad, ale vhodnější neznám, je to jen opět důkaz, jak obtížné je hovořit o neuchopitelných věcech). **Pokud totiž nesprávně odhadnu úroveň, může se mi snadno stát, že přisoudím některým jevům nesprávný, dokonce někdy i opačný význam.**

Pro ujasnění uvedu příklad z jiné oblasti. Věda zvaná grafologie se zabývá zkoumáním písma, ovšem její podstatou a smyslem je, že z charakteru písma vyvozuje závěry týkající se osobnosti pisatele. Základní princip grafologovy práce spočívá v porovnávání odlišností daného písma od tzv. školské předlohy. Písmo se může lišit směrem nahoru, nebo směrem dolů, existují písma, která se neliší prakticky vůbec. Předloha je - jako vždy - představitelem průměru. Poznání a určení, kterým směrem se úroveň písma ubírá, je pro další grafologovu činnost naprosto rozhodující. Chyba v této fázi může vést ke zcela nesmyslným závěrům, neboť podobný prvek nebo soustava prvků představuje v písmu vysoké úrovně často opačný pól než totéž v písmu úrovně nízké.

Vrátíme-li se k hudbě, můžeme obdobně uvést jednoduchý příklad. Při poslechu zjistíme, že pianista nápadně zpomaluje (podobných příkladů si může každý vybavit desítky). Tento jev musíme interpretovat - buď je to z důvodu technické a jiné nedostatečnosti ve hře nízké úrovně, nebo to může být interpretační záměr ve hře úrovně vysoké. Jinou věcí je, zda tento záměr je přesvědčivý nebo zda je v souladu s naším osobním vkusem - to už je jen detail, který nemůže a nesmí změnit chápání úrovně hry.

Ke správnému odhadu úrovně hry jsou nezbytné tři věci - muzikalita, poučenost a zkušenosti, které bystrý duch dokáže rychle a správně zobecňovat. Zmínil jsem se o tom, že podobné problémy se objevují především při hodnocení soutěžních výkonů. Ze zkušenosti vím, že téměř v každé jury se najde alespoň jeden člověk, který má s výše popsaným procesem zřetelný problém - nedovede rozlišit podstatné od nepodstatného, rozhodující od diskutabilního.

Před chvílí jsem připomenul fakt, že o objektivních měřítcích ve spojení s hudbou je velmi nesnadné mluvit. Ovšem i v interpretaci existují věci naprosto zřejmé, víceméně jednoznačné, o nichž nelze pochybovat. Patří sem především muzikalita, kvalita zvuku a způsob práce s ním, jakož i celkové metroritmické zvládnutí skladby.

Pak teprve mohou přijít na řadu detaily a diskutabilní záležitosti související obvykle s osobním vkusem. Abychom ovšem dokázali zhodnotit uvedené markanty, musíme sami disponovat muzikalitou, poučeností a zkušenostmi. Domnívám se, že lidé, kteří nemají za sebou minimálně desetiletou interpretační i pedagogickou praxi, by se v porotách soutěží vůbec neměli objevovat právě proto, že nemohou splňovat částečně druhý a hlavně pak třetí výše uvedený požadavek. Souvisí to úzce s faktem, že ani poměrně vysoká úroveň interpretačních dovedností nezaručuje úspěch v oblasti pedagogické, kam práce v porotách svým charakterem převážně spadá. Existují interpreti, kteří nejsou ochotni připustit jiný než svůj náhled na dílo, zejména, jde-li o skladbu, kterou sami mají v repertoáru. Najednou si počínají neadekvátně vzhledem ke své vlastní interpretační úrovni, emocionální zaangażovanost jim znemožňuje nezaujaté vnímání. Připomínám ovšem, že toto bývají případy nanejvýš pouze „dobrých“ interpretů, zřídka kdy opravdu vynikajících. Ti totiž musí zákonitě disponovat širokým rozhledem a nadhledem, takže nepochopení tvůrčího záměru jiného interpreta (samozřejmě, pokud je v souladu s duchem díla) je u nich značně nepravděpodobné.

Na soutěžích velmi často vítězí průměr. Samozřejmě, že někdy prostě mezi kandidáty nikdo nadprůměrný není, což je vzhledem k příliš velkému počtu soutěží pochopitelné, ale mnohdy to bývá prostě proto, že většina porotců je průměrná. Uvedu opět konkrétní příklad.

Setkal jsem se s případem, kdy soutěžící byl evidentně podceňen. Přednesl konkrétně Haydnovu Sonátu F dur a Chopinovu Polonézu fis moll, op. 44 - jedno z nejobtížnějších autorových děl. Pokud šlo o „objektivní“ kritéria, vypadala interpretace takto: bez jediného paměťového zaváhání, metroritmické i intonační zvládnutí v obecně uznávané normě, práce se zvukem na úrovni. Bylo divné, že v konečném součtu bodů měl jiný soutěžící, který hrál Bachovo Preludium s fugou a moll a Prokofjevovu 3. sonátu, op. 28, lepší výsledek. Prokofjevova Sonáta a moll je co do obtížnosti srovnatelná s Chopinovou Polonézou fis moll. Interpret ovšem „objektivní“ kritéria evidentně nesplnil, rytmus kolísal z důvodů technické nedostatečnosti, paměť několikrát selhala, intonačních nepřesností bylo příliš mnoho. Přitom dvě posledně jmenované skladby byly evidentně těžištěm obou výkonů. Na dodatečný dotaz, proč někteří porotci takto bodovali, jsem slyšel překvapivou odpověď: „První soutěžící neměl

ve své výbavě „piano espressivo“, a to ve druhé větě Haydnovy Sonáty, v Chopinovi byl ve dvou místech „nečistý pedál.“ O druhém soutěžícím pak už nebyla řeč.

Tento křiklavý příklad uvádím proto, abych názorně demonstroval neschopnost některých quasi odborníků nikoliv objektivně (to ani není cílem, není to ani možné), nýbrž profesionálně správně posoudit úroveň přednesené interpretace.

Dlouhá léta vedu interpretační semináře a jejich náplní bývá také srovnávání různých nahrávek. Postupuji přitom tak, že zpočátku kladu vedle sebe výkony kvalitativně nesouměřitelné. Zajímavých je hned několik věcí. **Stává se, že student někdy hodnotí výše nahrávku nesrovnatelně horší, a to proto, že více koresponduje s jeho vlastní momentální úrovní hry** (podle rčení „kdo neviděl růži, opájí se krásou pampelišky“). Běžné je, že mnozí lidé ani po letech studií často nedokáží hodnotit jinak než subjektivně, tedy zákonitě nesprávně.

V českých zemích je navíc více než jinde silně zakořeněn velmi kladný vztah k průměrnosti, takže interpretace s velkou dávkou fantazie nemívají obecně valný ohlas. **Podání průměrné je pro mnoho posluchačů přehlednější prostě proto, že notový zápis je zde realizován ve zcela „neprovokující podobě“, tudíž mj. nevzbuzuje pochybnosti.** Jenže - **jedním z důležitých posláních interpretace je právě ona provokace.** Na okraj dodávám, že narozdíl od postmodernistů jsem zastáncem určitých hranic i zde (tuto myšlenku ale úmyslně nebudu rozvíjet, poněvadž vybočuje ze zaměření této práce).

Ve svých seminářích postupně stavím vedle sebe interpretace méně kvalitativně odlišné, a to na různých absolutních úrovních. Nakonec dospějeme ke srovnávání výkonů, u nichž nelze jednoznačně určit, který z nich je lepší. Teprve zde se začneme plně pohybovat v rovině individuálního vkusu, který je samozřejmě také nutno respektovat. Závěr takového hodnocení musí být však také něčím podložen, není možné, aby zněl například: „Gilels hraje Mozarta skvěle, Horowitz strašně.“

Profesionál musí umět poznat úroveň interpretace v jejích souvislostech. Jeho osobní vkus je sice věcí nesmírně cennou, nicméně však v tomto směru pouze nadstavbovou. To platí jak pro interpretaci samotnou, tak pro vztah k určitým skladatelům. Některí samolibí hodnotitelé rádi stavějí svůj názor nade vše (např. „XY pro mne není skladatel, proto každý, kdo ho hraje, nemůže počítat s mými body“) a vůbec jim nevádí, že tak popírají svou obvykle často proklamovanou inteligenci. Mohu říci, že někteří skladatelé mi nejsou blízcí (to je přirozené a dokonce nutné), za sebe uvedu např. Schumanna a Martinů. Je mi ovšem zároveň jasné, že tito autoři mají oprávněné místo mezi špičkovými hudebními

zjevy. Vůbec to neznamena, že jejich dílo neznám, ignoruji a nevím, jak si počínat při jeho interpretaci. Kdybych tak činil, dopustil bych se profesionální chyby a diskriminoval někoho jen proto, že jeho osobní vkus je jiný než můj. Stejně by měl jednat každý, neboť je to důležitá součást profesionálního přístupu k věci.

V této souvislosti se zákonitě dostávám ke dvěma otázkám. Jsou to otázky týkající se jednak **pravidel interpretace**, jednak otázky **originality interpretace**.

Po nějakých pravidlech interpretace prahnou mnozí adepti, chtějí zkrátka vědět, čím se mají při studiu i hře samotné řídit. Ti schopnější si dříve či později uvědomí, že ona „pravidla“ tvoří ucelený systém, mnozí však k tomuto poznání nedospějí nikdy.

Je smutné, když i vysokoškolský student v těchto záležitostech tápe. Jako příklad uvedu poznámku jedné studentky při studiu Schubertovy Fantazie f moll, op. 103, pro čtyřruční klavír, kdy jsem navrhol mírné zrychlení tempa v zájmu soudržnosti melodie. Pro upřesnění podotýkám, že nešlo o nějaký sporný případ. Pro mne šokující dotaz zněl: „... a respletl jste se?“ Co prozrazuje tato věta? Studentka měla představu, že někde existuje návod k této skladbě, který bych já měl znát a krok za krokem podle něj postupovat. Jiná skladba by zase měla mít svůj návod... Absurdnost tohoto uvažování snad dostatečně vynikla, ale moje zkušenost říká, že nejde o nic příliš výjimečného. Jisté však je, že nějaká pravidla interpretace existují.

Můžeme je v zásadě rozdělit do dvou oblastí. Oblast první tvoří zákony přírodní, které samozřejmě mají jednoznačně zásadní význam. Všechna ostatní pravidla nemají sice zcela rozhodující vliv na výsledek, mají ovšem rovněž významný podíl na vnímání díla posluchačem. Mírně zjednodušeně řečeno – **jestliže nemáme jasno v zákonech obecných, ani záležitosti specifické nemohou být v pořádku. Jde o podřazený vztah.**

Hudební dílo může být považováno za nadčasové tehdy, jestliže hovoří sdělně v každé době. Důvodem je to, že lidské vnímání i cítění se v podstatě nemění, modifikace – jejichž význam mnohdy přeceňujeme – jsou závislé na převládajícím způsobu existence dané společnosti v dané epoše.

Geniální díla – a o těch uvažujeme především už proto, že to jsou nejlepší učebnice – jdou vždy v souladu se světovým řádem a tím nám také zpětně dávají tušit jeho podstatu. Pokud autor nebo interpret poruší tyto obecně platné zákony (jde též významně o zákony psychologické, neboť měřítkem uměleckých děl je pouze člověk ve své komplexnosti), nemůže počítat s tím, že jeho snažení bude úspěšné.

Je nesmírně důležité, aby student co možná nejdříve pochopil ducha interpretačních zákonů. Ty totiž nikdy nemohou mít onu exaktnost, kterou právem požadujeme v technické oblasti, proto je právě proniknutí pod povrch věci nesmírně důležité. Tímto pochopením se otevírá cesta k samostatnému řešení nejrůznějších nástrah, které před nás umělecká díla stavějí. Student musí vědět, co je nezbytně nutné a kde má naopak volnější pole pro vlastní kreativitu. Je běžné a podle mého názoru dokonce normální, že v době konzervatorních studií mají mnozí mladí lidé často falešné představy o tom, co je podstatné. Přitom jde velmi často o jedince s velmi zdravou muzikalitou. Problém tkví ovšem v tom, že jí jaksi nedůvěřují a hledají jinde, zákonitě tím ovšem sklouzávají po povrchu. Typická bývá orientace na tempo, snaha „uhrát“ skladbu za každou cenu tak rychle jako některý slavný vzor.

Soustředění pozornosti na jednu interpretační složku ovšem nikdy nemůže vést k uspokojivému výsledku. Proto je třeba se touto problematikou dlouhodobě zabývat a vštěpovat žákům nutnost uvažování v souvislostech.

K obecným zákonitostem interpretace patří:

- 1) Rozlišení podstatného od vedlejšího a podpůrného (ovšem nezbytného).
- 2) Respektování posluchačovy schopnosti udržet pozornost.
- 3) Řešení otázky napětí a klidu je pro zdar interpretačního snažení klíčové.

Ke druhému, specifickému okruhu pravidel patří:

- 1) Sjednocení skladatelova záměru s interpretačními prostředky.
- 2) Technické ovládání nástroje, které tyto záměry umožňuje realizovat.
- 3) Osobitost podání – souvisí se silou interpretovy osobnosti, v podstatě jde o zdůraznění některých rysů skladby, což ovšem musí probíhat ve vztahových souvislostech. Ve vrcholných případech může jít až domýšlení či dotvoření skladatelova záměru, neboť ani autor si v momentě vzniku díla plně neuvědomuje jeho kvality.

V těchto dvou okruzích názorně vidíme, jak interpret musí pracovat současně teoreticky i prakticky, přičemž obě roviny se nepřetržitě navzájem ovlivňují.

A nyní k otázce originality interpretace.

Z povahy věci vyplývá, že každá interpretace je jedinečná a neopakovatelná, podobně jako jsou neopakovatelné jednotlivé osobnosti. Gaussova křivka však zcela jednoznačně upozorňuje na to, že převaha interpretací bude samozřejmě v oblasti průměru.

Co je to ale „průměrná“ interpretace, o níž se zmiňuji výše?

Myslím, že princip „průměrné“ interpretace spočívá v tom, že interpret především nemá na dílo vyhraněný, osobitý názor. Všiml jsem si, že existuje poměrně velké množství zručných i hudbu cítících jedinců, kteří ovšem hrají z principu „sterilně“. Při jejich hře mám pocit, že jejich hlavní starostí je, aby neporušili nějaký zákaz, který si sami stanovili. Pokud tyto lidé vyučují, znamená to, že ani ve svých žácích nebudou provokovat potřebu vlastního náhledu a hlubšího pochopení skladeb, které v důsledku může vést k zajímavé a přitažlivé interpretaci. Paradoxní je, že onen názor nemusí odpovídat paradigmatu, často právě naopak takový zaujme. Nemělo by však jít o nepoučený a samoučelný exhibicionismus – v tomto případě už přestává jít o interpretaci. Otázkou ovšem zůstává právě to, kolik a kde najdeme prostoru pro tento osobnostní interpretační vklad, bez něhož k uspokojivé interpretaci nemůže dojít. Zde se nabízí paralela mezi významy interpretace hudební a interpretace ve smyslu tlumočení či překladatelství. Jednoznačně lze říci snad jen to, že ve všech případech dochází ke zkreslení. V tomto směru lze rozlišit zkreslení „pozitivní“ a zkreslení „negativní“. V „překladech“ uměleckých děl literárních tento osobnostní vklad také požadujeme, přestože si to třeba ani plně neuvědomujeme. Je zde zásadní rozdíl oproti překladům čistě technických textů, společné je pouze to, že obojímu by „mělo být rozumět“, ve druhém případě je ovšem prvořadá přesnost, v prvním případě je důležitější smysl, duch sdělení. Ostatně lidé, kteří přirozenou cestou ovládli dva nebo i více jazyků, potvrzují, že jedna kniha vyznívá v různých jazycích různě...

U hudebního interpreta je to ještě složitější, jelikož jde o umělecké sdělení, již svou podstatou nejednoznačné. Je obrovským handicapem, jestliže u pianisty ucítíme onu univerzálnost, jestliže fráze proběhne sice „v mezích zákona“, avšak bezkrevně a třeba navíc ve všedním zvuku. Umělecké dílo je uměleckým právě proto, že má směřovat posluchače (a samozřejmě i interpreta) od přízemního života, musí mu umožnit setkat se alespoň ve světlých okamžicích s vrcholnými ideami. Ty ovšem v „obecném“ podání ztrácejí vysoké procento své účinnosti.

Dobrý notový zápis musí provokovat. Provokovat tak, že interpreta inspiruje a umožňuje mu objevovat stále nové a nové bohatství myšlenek, hlavně pak jejich vztahy a

souvislosti. Jsou to právě souvislosti, které dokáží rozhodující měrou přispět k interpretaci blízké ideálu. Ovšem právě tyto souvislosti, o jejichž existenci není pochyb, jsou většinou slovy nepostižitelné a vědecky nesledovatelné ve své komplexnosti.

Jsou však zákonitosti kompozice a velmi obdobně vypadají i zákonitosti interpretace. Rozdíl je v tom, že skladatel na rozdíl od interpreta není svázán hudebním časem.

Čtení notového zápisu klavírních skladeb je značně náročné, protože jde o vicepásmové vnímání, na které nemá interpret ve skutečnosti tolik času, jak by se mohlo zdát. V příliš pomalém tempu se totiž ztrácejí především souvislosti.

Zde je možno připomenout schopnost geniálních tvůrců i interpretů – schopnost představit si celé dílo nebo jeho větu jakoby v jednom okamžiku (hovoří se o tom většinou v souvislosti s Mozartem, nebyl však zdaleka jediným takto obdařeným mistrem). V této „fotografické“ projekci se objeví celá kvalita. Ostatně tento dosud nevysvětlený jev není vůbec tak ojedinělý, osobně jsem se s ním setkal dvakrát v životě (poprvé jsem byl šokován). Pokud bych jej měl stručně popsat, nejuvýstižnější mi připadá přirovnání k chvilkovému přestupu do jiné dimenze. O podobném zážitku jsem v roce 1997 hovořil s hudebním skladatelem E. Dřízgom, kterému rovněž nějaký čas trvalo, než se se zmíněným jevem vnitřně vyrovnal. Pro úplnost dodám, že v mém případě šlo o 1. větu Beethovenovy *Apassionaty* a rovněž 1. větu Mozartovy *Sonáty C dur, KV 330*, v Dřízgově případě o *Stravinského Svěcení jara*. Tyto poznatky jsou zcela nenahraditelné.

Zákonitosti, které toto přímé zření poskytuje, dobývá hudební věda jakoby z opačné strany. Největší problém je asi v tom, že v této oblasti se od určitého okamžiku nedá uvažovat běžným způsobem prostě proto, že slovní obraty jsou nedostatečné. Proto také většina závěrů, byť v podstatě správných, může smysluplně oslovit pouze ty, kterým je jasné, o co jde, a v podstatě si jen rozumově utvrzují, někdy i upřesňují své vnitřní přesvědčení a cítění.

Interpretace musí nutně pracovat se třemi součástmi známé triády, z nichž je třeba brát všechny stejně vážně: **rozum technický, rozum poetický a rozum morální**. Tato rovnováha je jako kdekoliv jinde velmi vratká a jakákoliv jednostrannost nás vede na scestí a produkuje neuspokojivé výsledky.

Moderní a hlavně postmoderní doba bohužel výrazně odsunuje na vedlejší kolej onu druhou a třetí složku rozumu. Stále méně nám vadí, že předkládané dílo – ať už jakékoliv, včetně interpretace – je hodnotově prázdné. Konkrétně v oblasti interpretace se často setkáváme pouze se zvukovou hmotou, která je prakticky ze všech hledisek nesmyslná a

bezobsažná. Místo originality (založené ovšem na srozumitelném názoru) se mnohem častěji setkáváme s výše zmíněnou „průměrnou“ interpretací, která ovšem zřetelně kopíruje konzumní způsob života.

3.4. Specifika klavírní interpretace v souvislosti s nástrojem

Při studiu klavírních skladeb je nezbytné, aby učitel, žák i vyspělý pianista při samostatné práci měli vždy na paměti vlastnosti nástroje.

Klavír se vyvíjel velmi dlouhou dobu a tento proces dospěl k dosažení dokonalého tvaru ve druhé polovině 19. století. Zajímavé je, že veškeré pokusy o jakékoliv vylepšování v pozdějších letech byly neúspěšné. Mám tím samozřejmě na mysli základní princip, jinak je pokrok v pohybu. Existují inovace v oblasti materiálů, způsobů přípravy dřeva až třeba po opuštění tradičního materiálu povrchu bílých kláves - slonoviny. Přijaté a zavedené úpravy v poslední století jsou celkově nepodstatné a nikterak nemění charakter nástroje.

Protože se klavír stal jedním z nejoblíbenějších a nejrozšířenějších nástrojů, je jisté, že jeho přednosti ztelně převažují nad jeho nedostatky nebo slabšími stránkami. Ovšem, jak už to bývá, přednosti obvykle bereme jako samozřejmost a nad nedostatky – pokud si jejich dosah začneme uvědomovat – naříkáme.

Jak je to tedy vlastně s přednostmi a nedostatky klavíru v souvislosti se způsobem práce při studiu klavírní literatury?

Přednosti shrnu stručně, neboť jsou vcelku všeobecně známé. Není však na škodu, pojmenovat si je.

- 1) Rozsah, který umožňuje, aby klavír do jisté míry nahradil jakýkoliv nástrojový či vokální soubor nebo i celý orchestr, je mezi hudebními nástroji největší. Tato skutečnost byla a je úspěšně využívána i při tvorbě klavírních výtahů nebo hře partitur.
- 2) Možnost velkých dynamických rozdílů dává obrovský prostor pro různé pojetí interpretace.
- 3) Začátek klavírního tónu je mimořádně přesný, z toho vyplývá možnost velmi rytmické hry.
- 4) Klavír umožňuje bohatou akordickou hru, čímž se výrazně liší od většiny nástrojů. Harmonie je zde jednou z nejpodstatnějších složek hudebního výrazu.
- 5) Klavír má nejbohatší literaturu mezi všemi nástroji, sólovou, komorní i koncertantní s orchestrem.

- 6) V neposlední řadě umožňuje klavír lidem hrát již od útlého mládí až po vysoké stáří, což u smyčcových a dechových nástrojů není ve většině případů možné. (Např. houslisté v pokročilejším věku vlivem přirozeného procesu stárnutí přestávají přesně intonovat, u hráčů na dechové nástroje může být limitujícím faktorem stav chrupu, apod.).
- 7) K nesporným přednostem klavíru patří jeho široké použití, od sólové hry přes komorní, hru s orchestrem, pro korepetice i plnohodnotné domácí muzicírování.

Tyto přednosti vnímáme vcelku automaticky, poněkud složitější je to však s některými dalšími vlastnostmi klavíru, které v jisté souvislosti můžeme považovat za nedostatky. Rozdělil bych je do dvou kategorií, a to jednak na „nedostatky“ neodstranitelné, s nimiž se jakožto interpreti musíme smířit, jednak na „nedostatky“, lépe řečeno vlastnosti, s nimiž musíme pracovat a jejichž správné zvládnutí podstatnou měrou odlišuje od sebe jednotlivé úrovně interpretace.

Mezi námi neovlivnitelné věci patří vedle temperovaného ladění a pevně dané výšky tónů rovněž nesnadná manipulace s nástrojem, vysoké pořizovací náklady, závislost klavíristů na stavu nástroje (o tomto problému pojednávám v souvislosti se S. Richterem), poměrně nákladná údržba a ladění, nebezpečí vlivu fyzikálních podmínek.

Existují ovšem vlastnosti klavíru, které bych si v žádném případě netroufl označit za nedostatky.

Na prvním místě zde nepochybně stojí problém s časovou omezeností klavírního tónu. Je to však nedostatek? Může být např. skutečnost, že člověk nedovede vlastními silami létat nebo že není vybaven pro dýchání pod vodou, označena jako nedostatek? Řekl bych, že rozhodně nemůže. Jsou to prostě dané podmínky, které ovšem zároveň provokují tvořivost a vynalézavost interpretů a tím výrazně přispívají k přitažlivosti klavíru.

Kolik papíru bylo popsáno a kolik tisíc hodin vášnivě prodiskutováno o „zpěvu na klavíru“, přestože právě pro zpěv je klavír vybaven ze všeho nejméně. Kdyby nástroj jednoduše všechno dovedl, nebyla by zřejmě tato touha tak silná, napětí by nebylo tak velké a troufám si říci, že by se klavír netěšil takové oblibě. Některé věci prostě potřebují součinnost mnoha faktorů, fantazii i vynalézavost, a to je jeden z důležitých momentů, s nimiž se klavírista musí vyrovnat. Klavírní hra je totiž mnohem více než u jiných nástrojů založena na iluzi a sugesci.

Základní věc vychází z vlastnosti, která by možná objektivně mohla být nazvána slabinou (již zmíněná časová omezenost tónu), která však na druhé straně velmi výrazně provokuje tvořivé schopnosti. Skutečnost, že klavírní tón je časově limitován, je jedním z určujících faktorů způsobu hry na klavír, v každém okamžiku se s ní setkáváme a následky jí vyvolané nebo s ní související musíme průběžně řešit.

Drtivá většina nejlepších klavírních skladeb obsahuje úžasný tématický materiál, jehož melodická složka bývá nesmírně bohatá. Jenže – klavír vlastně melodii vůbec neumí zahrát! Lze si to ověřit jednoduchým pokusem. Když budeme hrát melodii (pro konkrétní představu např. Chopinova Nocturna e moll, op. posth.), tedy pouze jednohlas, zjistíme, že je téměř nemožné udržet její souvislost a soudržnost. Rozhodně nás takový „poslech“ bude stát velkou námahu. Dlouhé tóny prostě reálně neznějí ve své druhé polovině prakticky vůbec a navazování je tedy navýsost problematické. Naopak – stejná melodie zahraná na housle zní naprosto přirozeně a přesvědčivě. Ovšem – a to je ještě zajímavější – zahrajeme-li k této houslové melodii na klavír zbývající hlasy, ochudíme Chopina zcela rozhodujícím způsobem a skladba ztratí podstatnou část své poezie. Prostě není určena houslím. Chopin geniálně cítil, že jakkoliv nejsme schopni klavírní tón reálně udržet, můžeme za vhodných okolností zapojit bezděčně svou fantazii a jednodušnost melodie si prostě „dotvořit“ či „domyslet“. Přitom vnímáme zároveň celou klavírní fakturu, která právě tuto melodii podporuje.

Práce tohoto druhu (zde jsem uvedl pouze jednoduchý příklad) je skutečným základem klavírní hry, odtud se začíná odvíjet kvalita zvuku. Často se vyskytující pojem „kvalita tónu“ je podle mého názoru zavádějící, protože u jednoho jediného tónu (vzato doslovně) jen velmi těžko rozlišíme, zda ho zahrál virtuóz, nebo naprostý diletant. A právě zvuková stránka bývá rozhodující pro to, zda budeme ochotni nadále naslouchat, či nikoliv.

Z toho vyplývá další nárok, který na nás klavír klade. Je to bezpodmínečný požadavek hudební i obecné inteligence, který nám umožňuje tvořit v souvislostech. V tomto směru je klavír jednoznačně nejobtížnějším nástrojem mezi všemi ostatními.

Mezi objektivní vlastnosti klavíru patří též pevně daná výška tónů a temperované ladění. Zde se opět přikláním k názoru, že jde spíše o přednost než o nedostatek. Hovoří pro to zkušenost, z níž je patrné, jak temperované ladění je ve skutečnosti tak nepatrnou úchylkou, že nevádí ani lidem s absolutním sluchem (ostatně, absolutní sluch je vlastně paměť pro absolutní výšku tónu, takže by to ani vadit nemělo). A fakt, že tímto způsobem je

nám umožněno hrát rovnocenně ve všech tóninách, je rozhodně mnohem závažnější a mnohonásobně důležitější.

Podobné je to s danou výškou tónů. Z letité zkušenosti a pozorování vím zcela bezpečně, že právě tím, jak jsou klavíristé neustále v kontaktu se správnými kmitočty jednotlivých tónů, jejich intonační schopnost a představivost se zlepšuje. Je to více než cokoliv jiného záležitost paměti. Mylný předpoklad - stále se ovšem vyskytující - že totiž paměť nemá rozhodující význam u většiny věcí, je často zdrojem nesprávných závěrů. Schopnost zapamatovat si jak výšku tónu, tak délku a zejména pak poměry mezi jednotlivými složkami - to je právě skutečným základem úspěšné interpretace. Dokladem a důkazem může být i to, že všichni nadprůměrní klavíristé, s nimiž jsem se setkal, mají nebo měli vždy a bez výjimky nadprůměrnou či rovnou fenomenální paměť, a to obvykle nejen hudební.

3.4.1. Klavír a polyfonie

Pro klavír vzniklo obrovské množství literatury, která je svou podstatou polyfonní. Zajímavé na tom je, že klavír svým založením není pro polyfonii příliš vhodným nástrojem. Jeho vlastnosti ho předurčují k tomu, aby v nejlepším případě opět dokázal (podobně jako při hře melodie) vzbudit iluzi vícehlasu, neboť pokud jde o více než dva plnohodnotné hlasy, přirozené schopnosti nástroje se začínají jevit jako omezené či nedostatečné.

Základem polyfonní hry je možnost reálného slyšení hlasů, ba co víc, podstatné je, mít příležitost ovlivnit sílu tónu v jeho průběhu, čímž lze pracovat na plastičnosti celého hudebního obrazu. Přesně to ovšem klavír neumí. Jak jsem již zmínil, **klavírní hra je založena na iluzi více než u jiných nástrojů**. Problematiku polyfonie ve vztahu ke klavíru jsem zařadil úmyslně do zvláštní kapitoly, neboť je to pro pianistův rozvoj záležitost nesmírně důležitá.

Znám mnoho klavíristů, ale jen málokterý řekne, že rád hraje polyfonii, obzvláště pak na koncertech. Zhruba v pěti procentech případů je odpověď opačná. Potvrzuje to plně naše převážně vertikální chápání hudby, není v tom nic překvapivého. Přesto však všichni pianisté potřebují nezbytně polyfonii studovat. Ani ne proto, že by měli veřejně provozovat Bachovy fugy, nýbrž zejména proto, že **veškerá klavírní literatura je do jisté míry polyfonní či vícepásmová**. Tendence k tomuto vícevrstevnému chápání hudby je zřetelně patrná v historii interpretace zejména 20. století.

Některé dovednosti a reflexy lze získat jedině na polyfonním repertoáru. Je to především schopnost rozdělit pozornost, schopnost hrát současně různými druhy artikulace, vnímat pohyb v sousedství držných tónů, v neposlední řadě se v souvislosti s polyfonií zlepšuje naše schopnost koncentrace. To s sebou nese další konsekvence. Nenásilně nás přivede k tomu, že rozlišujeme citlivěji druhy artikulace, neboť je to jedna z mála možností, jak na klavíru hlasy odlišit. Rovněž frázování se zdokonaluje, dynamika dostává nové dimenze, neboť v husté faktuře se musíme vyvarovat přílišné hlučnosti.

S tím souvisí i jedna speciální klavírní záležitost, a tou je **přesná délka tónů** – v polyfonii požadavek naprosto neopomenutelný. Klavíristé se pochopitelně především soustředí na začátek tónů, na onen zlomek vteřiny, kdy se rozhoduje o jakosti nejbližšího zvuku. Je to důležité, nejdůležitější vůbec. Ovšem, protože dále už nemůžeme s kvalitou samotného tónu prakticky nic dělat, máme přirozenou tendenci, nevěnovat už takovou pozornost jeho ukončení. V polyfonii ovšem takové nepřesné ukončování tónů ohromně vadí, proto je zde pro pianisty velmi vhodná příležitost, jak se s tímto problémem vypořádat (více v kapitole Délka tónů).

Nesmírně obtížná je klavírní interpretace velmi pomalých polyfonních skladeb (např. Bachových fug), kdy dlouhé tóny reálně zanikají i tehdy, jestliže je hrajeme extrémně intenzívně (nemáme zde podpůrné prostředky jako u Chopina). Pro posluchače jsou tyto skladby nepříliš atraktivní, ovšem pro klavíristu samotného má toto studium nezastupitelný význam právě z důvodu rozvoje výše zmíněných schopností a dovedností.

Shrneme-li stručně problematiku polyfonie na klavíru, nebude od věci zmínit nejčastější chyby:

- 1) Jednotlivé hlasy nelze posluchačsky rozlišit, důvodem bývá malý rozdíl v dynamice, artikulaci, event. kombinace obojího.
- 2) Vznikají nové hlasy propletením dvou hlasů. Nebezpečí hrozí především tam, kde jsou tyto hlasy blízko sebe.
- 3) Nástupy důležitých hlasů zanikají, čímž se posluchač přestává orientovat. Důvodem je nejčastěji příliš silná dynamika v okolních hlasech v momentě nástupu nového hlasu.
- 4) K nesrozumitelnosti může přispět též nevhodná pedalizace. Při polyfonii je pedál obvykle jen pomocným prostředkem (výjimku tvoří transkripce, kde např. k iluzi varhanního zvuku je použití pedálu nezbytné), je s ním třeba zacházet nesmírně obezřetně, většinou jde o pedál částečný.

- 5) Nevhodně zvolené tempo může zásadním způsobem zkreslit polyfonní skladbu. Týká se to temp pomalých i rychlých. V obou případech jde o totéž. Příliš pomalé i příliš rychlé tempo znemožňují vnímat polyfonní obraz.

V kapitole o tempu zmiňuji kompletní provedení Bachova díla Claudiem Arrauem i jeho pozdější odklon od veřejného provozování skladeb tohoto autora na klavíru. V této souvislosti byl ovšem právě Arrau jedním z průkopníků moderního, tj. všeobecně polyfonního - a tedy i celistvého - chápání hudebního díla. Jeho příklon k obezřetným tempům je toho nesporným důkazem.

V této souvislosti vystupuje také otázka, která se týká **rozdílu mezi charakterem homofonní a polyfonní sazby**. Na základě teze, že v polyfonii jsou hlasy rovnocenné, vzniká podle mého názoru na tuto problematiku dost zkreslený pohled. Teze sice není nepravdivá, ovšem jde pouze o velmi hrubé rozlišení, rozhodně ne úplné. Žádné vztahy v hudební řeči nejsou takto přímočaré. Naopak, vedení hlasů, jejich vzájemné poměry dynamické i artikulační jsou opět jednou z věcí, která odlišuje uměleckou interpretaci od interpretace školní nebo učebnicové.

Častá jsou zejména dvě nedorozumění. První z nich se týká polyfonie, kde nepochopení podstaty věci vede k jakémusi „souřadnému“ vedení hlasů – bez rozlišení. Tím vzniká nepřehledný tvar s nejasným záměrem. Nežádá se to možno pozorovat na soutěžích, kde povinný Bach je často předváděn pouze jako nepříjemný úkol. Nemá smysl dále rozebírat, jak toto pojetí polyfonie vnímá posluchač.

U homofonie – a to je druhé nedorozumění – dochází často naproti tomu k příliš důslednému podřazování doprovodných hlasů melodii, čímž skladba ztrácí napětí. Odbočím-li pro příklad do obecného života, je to obdobné, jako když se nadřizený o něco snaží a podřizení se k tomu stavějí netečně. Organismus není v pořádku. Obrazně řečeno – **vůdčí hlas musí vtáhnout do děje i své podřizené spolupracovníky**. Jedině touto cestou může vzniknout kvalita.

Jak důležité je toto komplexní uvažování, vysvitne i z následujícího příkladu. Před časem jsem upravil slavnou Sicilianu skladatelky M. Th. Paradis z houslové verze do klavírní. Melodie samozřejmě zůstala zachována, beze změny stylizace doprovodu by však zněla naprosto neuspokojivě, nespojitě. Bylo nezbytné přidat basovou linku, zatímco v houslové

verzi zcela postačí statický doprovod v úzké harmonii. Je to opět důkaz skutečnosti, že hudební obraz je dynamickým organismem a jako s takovým s ním musíme pracovat.

Z řečeného vyplývá jedna důležitá věc: Mezi homofonií a polyfonií nevede ostrá dělicí čára, jak by se mohlo zdát, jsou to pouze dvě strany jedné mince. Otázkou pouze zůstává, ve kterém konkrétním případě je sazba blíže polyfonii a kde homofonii.

Pojem „doprovod“ příliš nevyznám, zdá se mi dokonce zavádějící. Oprávněnost tohoto termínu vidím snad pouze v případě, kdy klavírní part samostatně nevykazuje žádné známky uměleckého díla a slouží pouze k udržování kontinuity. Děje se tak zejména ve skladbách virtuózních, obzvláště houslových. Pokud ovšem zůstaneme u klavírního repertoáru, je slovo „doprovod“ nevhodné. Vždyť právě na tomto „doprovodu“ ohromně závisí kvalita a nosnost melodie, tato pásma tvoří nedělitelný celek. Pianistova práce pak spočívá z vysokého procenta právě v neustálém korigování tohoto celku.

Setkal jsem se s názory (hlavně u starší generace), že je nesmírně důležité umět skladbu každou rukou zvlášť z paměti, což zaručí vyšší kvalitu interpretace. Nepotvrdilo se mi to, čímž nepopírám určitou užitečnost takového postupu. Nic není ovšem samospasitelné. Přílišné cvičení každou rukou zvlášť (nehledě navíc na častou hudební nelogičnost) může vést v pianistově představě k odtržení jednotlivých horizontálních pásem skladby, čímž se provedení stává značně mechanickým. Úmyslně zde nepoužívám slova „interpretace“.

O polyfonii na klavíru jsem se zmínil výše, připomenu tedy jen fakt, že klavírní hudební obraz roste – jako ostatně veškerá jiná instrumentální i vokální hudba – zdola. Při nedostatečné kvalitě spodních hlasů není možné ani dobré vyznění melodické linky. To se týká jednak zápisu (jak ukazují na příkladu Siciliany M. Th. Paradis), tak způsobu interpretace. Každý pianista ví, jak obtížné je uspokojivě přednést např. recitativ v I. větě Beethovenovy Sonáty d moll, op. 31, č. 2, kde není žádná „podpora zdola“. Instinktivně saháme alespoň po možnosti pedalizace v zájmu vytváření iluze souvislosti. Rovněž některá témata fug bývají tvrdým oříškem – francouzskému varhaníkovi Widorovi bývá připisován výrok o tom, že nejtěžším interpretačním úkolem u fugy je první zaznění tématu.

A obecnější závěr – hudební sdělení je především sdělením o souvislostech a v souvislostech, což stále zdůrazňuji.

3.4.2. O opomíjených skladbách

Občas se setkám s názory, které lehce zpochybňují všeobecně známý klavírní repertoár. Jejich nositelé volají po tom, aby se výběr repertoáru změnil a do popředí se dostaly též některé skladby, o nichž toho dosud mnoho nevíme.

Co si o takových snahách myslet? Jsou oprávněné? Nezmizelo některé kvalitní dílo v propadlišti dějin nešťastným omylem?

Před nějakým časem jsem byl docela ochoten takovým pochybnostem věřit. V jejich jménu jsem i prohledal různé archívy a „objevoval“ zapomenuté skladby. Mé zkušenosti lze shrnout zhruba takto:

- 1) Díla, která žijí v repertoáru, jsou buď přímo geniální, nebo přinejmenším velmi vysoce kvalitní ve všech směrech. Ve srovnání s nimi se cokoliv objeveného jeví nedokonalým.
- 2) Je zajímavé, že všechny podobné „objevy“, o nichž vím (např. klavírní dílo Z. Fibicha, M. Regera, R. Wagnera, I. Moschelese atd.), nebyly úspěšné.
- 3) Poznatek, že ani vynikající skladatel není vždy schopen správně rozpoznat skutečnou hodnotu své skladby, byl pro mne velmi důležitý. V mnoha směrech se mi tak rozšířil pohled na obecnou problematiku interpretace. A. Dvořák svou operu Armida zřejmě silně přeceňoval, podobně jako třeba S. Prokofjev svůj 5. klavírní koncert. L. Janáček naopak kvalitu Sonáty 1. X. 1905 evidentně neuvěřitelným způsobem podcenil.
- 4) Nadšení, s nímž tu a tam někdo prezentuje znovuobjevenou skladbu, bývá obvykle zapříčiněno povrchním hodnocením. Nejčastěji nás nadchne zajímavé hlavní téma. Ovšem při bližším ohledání obvykle dojdeme ke zjištění, že autor bohužel nebyl špičkovým skladatelem, tj. neměl zcela jasno v tom, jakým způsobem má kompoziční materiál rozvinout, nepoznal jeho „genetickou výbavu“.
- 5) Jako příklad „znovuobjevení“ slavného díla bývá zhusta uváděn J. S. Bach a průkopnická činnost F. Mendelssohna-Bartholdyho na přelomu dvacátých a třicátých let 19. století. K tomu je však ještě nutno dodat další fakt, totiž, že J.S. Bach nikdy nebyl doopravdy zapomenut, období klasicismu ovšem neskýtalo vhodnou půdu pro běžné provozování vrcholně barokní hudby (nový sloh vždy neguje sloh předešlý, a to zpočátku absolutně). Mendelssohnův čin přišel prostě ve správný čas a byl naprosto

přirozený, neboť o Bachově díle se vědělo a průběžně se z něj učili mnozí velikáni onoho „nebachovského“ mezidobí, jako např. Mozart, Beethoven, Chopin aj.

Zajímavým omylem souvisejícím s touto problematikou, je např. Sonáta B dur pro klavír, považovaná Bélou Bartókem za dvacátou sonátu Mozartovu. Již na první pohled je podezřelá počtem čtyř vět, neboť ostatní Mozartovy sonáty nemají nikdy více než tři věty. To je ovšem pouze formální záležitost, které by si mohl všimnout i leckterý bystřejší pozorovatel - nehudebník. Podstata je samozřejmě v oblasti invence a kompoziční práce, což Mozartovi neodpovídá zcela zásadním způsobem. Uvedu pouze dva body:

Práce s tématickým materiálem je těžkopádná, v mezivětách se autor uchyluje k dobovým klišé, což Mozart díky své nevyčerpatelné invenci neměl zapotřebí, podobně tak harmonické postupy psal člověk, který se evidentně učil tento obor z knih a sonáta jako celek nenese žádné stopy geniality. Vysvětlení pro tento Bartókův čin vidím dvojí. Buď nepoznal skutečnou kvalitu této skladby, což se mi u tak výrazného zjevu nezdá být pravděpodobné, i když je zřejmé, že mýlit se může absolutně každý. Snad spíše Bartók k této sonátě z nějakého mně neznámého důvodu přilnul a tímto způsobem se ji pokusil prosadit do všeobecného povědomí. Neúspěšně.

Při pokusech o popis podobných případů si vždy uvědomuji, jak je v umění obtížné dokazovat cokoli exaktním způsobem. Na jiném místě hovořím o tom, že slova při pojednáních o hudbě často selhávají, protože jejich síla je poněkud jinde. Proto pro nezasvěcené není obvykle taková snaha srozumitelná a bývá složité je přesvědčit, že v umění (a nejen v něm) existují jevy, jejichž uspokojivé vysvětlení prostě není v naší moci. To ale neznamená, že by se tím měla automaticky popřít jejich existence.

Zůstanu ještě u Mozarta. S oblibou bývá v nejrůznějších publikacích srovnáván tématický materiál Mozartův s materiálem Johanna Christiana Bacha (1735-1782). Myslím, že pokud se ukázka omezuje pouze na několik taktů, je celý postup naprosto nesmyslný. Teprve v průběhu kompoziční práce se může ukázat, jak rozdílnou kvalitu má talent obou autorů, přičemž druhý jmenovaný byl velmi talentovaný. Mozart byl ovšem geniální. Podobně úsměvné mohou být poukazy na tématický materiál vyrůstající např. z rozloženého kvintakordu. Ano, může z něj vzniknout píseň Ovčáci, čtveráci, nebo také finále Osudové symfonie. A řekl bych, že v tomto okamžiku je třeba omezit se na toto konstatování a další úvahy vyloučit. Zákonitě by se ubíraly chybným směrem.

Problém „neprávem opomíjených skladeb“ tedy vidím poměrně jasně. Jakákoliv - byť upřímně míněná - snaha může vést nanejvýš k určitému upozornění na existenci onoho autora či skladby, krátkodobé zpestření koncertního programu, ovšem místo v koncertním repertoáru může dílu zajistit jedině nejvyšší arbitr - čas.

3.4.3. Jak pracovat s textem dlouhodobě

Je přirozené, že interpretační názor se v průběhu interpretačního života vyvíjí a mění, někdy i podstatně.

Máme-li skladbu v repertoáru několik desítek let, nabízejí se různé možnosti, jak svou optiku nastavit, aby interpretace byla co možná stále lepší a komplexnější.

Číhá zde ovšem univerzální nebezpečí, totiž, že jakmile změním jednu složku, musíme současně pohnout s mnoha dalšími věcmi a vytvořit tak vlastně novou podobu interpretace. To je úkol velmi složitý a k jeho realizaci musíme přistupovat nanejvýš obezřetně. U vědomí toho, že dílo velmi podrobně známe, nám mohou uniknout některé velmi podstatné a neopomenutelné věci, bez nichž je každá další snaha bezvýsledná a zbytečná.

Jako příklad takové snahy o nové nastavení interpretační optiky uvedu práci slavného polského klavíristy Krystiana Zimermana (nar. 1956) na pojetí Chopinova Koncertu pro klavír a orchestr e moll, op 11.

Poprvé jsem ho měl možnost slyšet v roce 1975 na Chopinově soutěži ve Varšavě, kde zvítězil. Ze strany tehdy ještě ne devatenáctiletého Zimermana to byl vynikající výkon, který se zejména osobnostním vkladem výrazně lišil od ostatních finalistů. Z hlediska orchestru šlo o výkon víceméně standardně provozní, jak už to koneckonců na soutěžích bývá.

O necelý rok později hrál Zimerman Koncert e moll na festivalu Pražské jaro. Zde byl zřetelný posun kvality zejména v oblasti spolupráce s orchestrem, kdy dirigent T. Strugala zvládl svou úlohu naprosto jedinečně. Zejména společné konce frází měly nadpozemský klid a jevily se jako vrchol interpretačního mistrovství obou protagonistů. Ukázalo se, že ani v typu koncerta brillante nelze podcenit úlohu orchestru. Důležitá a podstatná v tomto případě byla skutečnost, že pojetí orchestrálních předeher či meziher ponechal Zimerman na dirigentovi. Výsledkem bylo – jak jsem již naznačil – asi nejlepší provedení tohoto nesmírně často uváděného koncertu, jaké jsem kdy slyšel.

Po letech, kdy Zimerman zákonitě prošel určitým lidským i uměleckým vývojem, je zajímavé vidět, jakou cestu si zvolil. Jeho nahrávky z pozdějších let se vyznačují nesmírnou hloubkou a vážností výrazu, kterou prokázal zejména v dílech Beethovenových. Rovněž chopinovské kreace směřují k pomalejším tempům a maximální niternosti projevu.

Zvláštní dojem ve mně v této souvislosti zanechala právě nahrávka Chopinova Koncertu e moll, kdy se Zimerman ujal i dirigování orchestru, zřejmě ve snaze o vrcholně spojitou a celistvou interpretaci. Došlo zde ovšem k jednomu dozajista spornému momentu. Sólistův pianismus je splendidní, jeho všestranné schopnosti a muzikalita jsou tak ohromující, že při stavbě a zakončování jednotlivých frází zůstáváme nepřetržitě vtaženi do děje, jsme doslova přinuceni poslouchat v očekávání věcí příštích, přestože text koncertu známe z paměti.

Až potud je všechno v nejlepší pořádku. Ona sporná věc se objevuje právě v souvislosti s orchestrem, kde se Zimerman pokusil o obdobný způsob frázování, jaký sám mistrně tvoří na klavíru, a to včetně hry rubato v orchestrálních partiích. Ovšem Chopinova hudba – a bylo to již bezpočtukrát ověřeno – je tak nedělitelně spjata s klavírem, že v instrumentaci ztrácí z vysokého procenta svou poetičnost, některé skladby působí v instrumentaci dokonce směšně. Proto není dost dobře možné přenášet způsob agogiky na hru orchestru. Navíc je zřejmé, že právě určité napětí mezi „civilně“ znějícím orchestrem a nesmírně poetickým uchopením v podstatě téhož materiálu klavírem je jednou z věcí, která dává tomuto koncertu onu neobyčejnou přitažlivost pro pianisty i posluchače.

Zdá se mi, že Zimerman zde nerespektoval jeden důležitý postulát, a to základní princip kontrastu, zřejmě mu tedy unikla podstatná věc, jak zmiňuji v úvodu. Úlohou orchestru je zde mj. určité odlehčení a někdy skutečně jen pouhé propojení jednotlivých celistvých klavírních partií. Ostatně je známo, že Chopin oba své koncerty hrával i sólově, a to tak, že mezihry provedl sám, někdy ve zkrácené verzi. V Zimermanově případě došlo k přecenění role orchestru, povýšil ho na nositele poetického a niterného výrazu, což instrumentální soubor v Chopinově případě nemůže splnit. Dílo pak působí na posluchače přetíženým dojmem.

Obecně zde vyvstává otázka, jak se vyhnout nebezpečí, že do své interpretace začneme postupně vpašovat principy, které jí nejsou vlastní, které v původním autorově plánu nejsou ani naznačeny. Přecenění či zdůraznění některé složky může být stejně tak na závažně jako její podcenění.

Při dlouhodobé práci na interpretaci skladby je třeba ubránit se pokušení, které nám může vnuknout dojem, že jsme skladbu složili sami a podle toho s ní též budeme zacházet. Ale pozor, ani vskutku autorské provedení vůbec nemusí být z různých důvodů tím nejlepším!

3.4.4. Klavírní party v komorní hudbě

Na jiném místě (v kapitole o klavíru a jeho vlastnostech) se zmiňuji o tom, že klavír dokáže do jisté míry nahradit celý orchestr. Z toho vyplývá jeho - mezi ostatními nástroji výjimečná - role v hudbě komorní. Ve většině komorních obsazení hraje klavír buď významnou, nebo dokonce vůdčí roli. Výjimku tvoří snad jen skladby čistě virtuózního charakteru, kde se klavírní part omezuje opravdu jen na doprovod („Begleitung“), např. v houslové literatuře díla Paganiniho, Wieniawského, Sarasateho apod.

Vyskytují se v komorním repertoáru některá úskalí, s nimiž se v sólovém oboru nesetkáme? Vyžadují tyto skladby odlišný způsob studia a jiný náhled na věc?

Soudím, že základní postupy budou stejné, vždyť jde o hudbu a nástroje jsou pouze prostředkem k jejímu šíření. Podstatný rozdíl mezi principem hry sólové a hry komorní vidím v osobnostním přístupu. Nadprůměrný sólista musí - a to zdůrazňuji - být též v určité míře exhibicionistou. Bez této vlastnosti nemá jeho výkon patřičnou přesvědčivost, výraznost a průbojnost. Ve sportovních disciplínách se v této souvislosti hovoří otevřeně přímo o zvýšené agresivitě.

Naproti tomu v komorní hře je klavírista zákonitě nucen respektovat jistá omezení. Prvním je jistě to, že do vztahu vstupuje minimálně jeden další subjekt, druhou pak fakt, že některé nástroje jsou pro souhru vhodnější, jiné dokonce velmi problematické. Obecně lze říci, že dobře se pracuje s nástroji výrazného zvuku, které se pohybují ve středních a vyšších polohách, což platí též o lidských hlasech. Poměrně málo zásadních potíží nastane v souhře s houslemi, flétnou, hobojem, klarinetem nebo trubkou, naopak mezi nástroje z hlediska klavírní spolupráce problematické patří viola, violoncello, kontrabas, fagot, pozoun, tuba. Zde může klavírista rozhodujícím způsobem ovlivnit vyznění díla.

Mezi hudebníky se s nadsázkou říká, že komorní klavírista může sice umět třikrát méně než sólista, zároveň však musí desetkrát víc slyšet. Podle mého názoru je to velmi moudrá věta. Jen dodám, že za ideální stav souhry a s ní souvisejícího slyšení považuji to, jestliže v případě chyby interpret v první chvíli ani nedovede rozlišit, u koho vlastně nastala,

neboť skladbu vnímá jako nedělitelný celek. K tomu potřebuje klavírista rovněž osobnostní předpoklady: mnohem větší schopnost kompromisu (ne však slepé podřizování se), pochopení důležitosti jednotlivých linií díla a jejich souvislostí, jakož i právě ony sluchové předpoklady v širokém spektru. Velmi častým jevem bývá, že „doprovázející sólista“ ve větší nebo menší míře ignoruje partnera nebo partnery podle hesla „důležité je to, co hraji já“. Naopak také sólově vystupující komorní hráč někdy působí dojemem, že hledá neexistujícího partnera, čímž se jeho projev stává málo výrazným, šedivým a posluchačsky nepřitažlivým.

Komorní literatura s klavírem je nesmírně bohatá. Většina klavíristů se nutně musí vyznat jak v sólové, tak v komorní oblasti a zvládat tyto disciplíny paralelně. Samozřejmě, že - jak jsem již nastínil - každý inklinuje svým osobnostním založením více k jedné z těchto stran. V zásadě by ale situace neměla vypadat tak, že ten, kdo „nemá na sólistu“, hraje komorně (v praxi běžné, nejčastějšími důvody bývají tréma, slabší technika či paměť). Co se týká nástrojové vybavenosti (vzdor výše uvedené větě o umění a slyšení), měl by být komorní hráč prakticky na stejné úrovni jako sólista, což ovšem vyžaduje též průběžné studium sólového repertoáru, v opačném případě se technika začíná nezadržitelně zhoršovat a hroutit.

V rozhodování mezi sólovou a komorní praxí by ovšem mnohem podstatnější roli mělo hrát základní založení osobnosti.

Pokud jde o samotnou pianistovu práci na komorní hudbě, je nezbytné, aby měl stále na paměti celkovou podobu díla a uvědomoval si svou roli v něm. Nejdůležitější obecná zásada platí pro rozdílný způsob hry při souhře a v mezihrách. Chybou při souhře bývá někdy přílišné *espressivo* v místech, kde je třeba přenechat hlavní slovo partnerovi, pominu-li úplně zásadní, nicméně běžný negativní jev, kdy zvuk klavíru je nepřiměřeně hlučný. Naopak mezihry by měly splňovat funkci „obecného základu“ skladby, ale zároveň musí být přiměřeně výrazné, což se v mnoha směrech blíží sólové hře.

Na tomto místě chci ještě zmínit snad nejobtížnější souhru v komorní hudbě, kterou představuje hra na dva klavíry. Pojednání o této problematice by zabralo skutečně mnoho času a prostoru, omezím se proto jen na konstatování, že hlavní složitost v této souhře pramení jednak ze stejnobarevnosti zvuku obou nástrojů, což se vztahuje zejména k oblasti dynamiky, jednak, a to je všeobecně známo, z faktu, že klavír se rozeznívá okamžitě a tudíž každou rytmickou nepřesnost naprosto přesně slyšíme v podobě nepříjemného klapnutí. Literatura pro dva klavíry je ovšem velmi bohatá a umělecky vysoce hodnotná, takže překonávání naznačených překážek určitě stojí za to podstoupit.

Obě disciplíny, sólová i komorní, mají své relativní výhody i nevýhody. Výhodou sólové hry je jistě větší svoboda, zároveň však přistupuje též o něco větší zodpovědnost, jakož i jistá opuštěnost na pódiu i mimo ně. Je zde samozřejmě náročnější stránka psychická, neboť sólový repertoár se většinou hraje z paměti. Komorní hra naproti tomu vyžaduje součinnost partnerů, což pro určité velmi ostře vyhraněné osobnosti může být problém. K tomu přistupují ještě některé speciální pianistické dovednosti. Komorní klavírista by se měl bez problémů pohybovat ve velmi nízkých dynamických polohách, které by při sólové hře nepoužil (neznělé pp jako zvukové pozadí), těžiště jeho partu se také často přesunuje do registru levé ruky. Rovněž někdy musí řešit neobvyklé úkoly v „neklavírně“ psaných partech, kdy v zájmu celistvosti fráze je nucen text někdy i pozměnit, neboť např. některé skoky není možné stihnout tak, aby nebyla narušena plynulost partnerovy fráze. Pokud jde o rytmickou složku, musí být komorní klavírista více ve střehu než sólista. Žádný jiný nástroj není schopen tak pregnantního rytmického pulsu jako právě klavír, z čehož vyplývá prakticky plná zodpovědnost v této oblasti na straně pianistově.

Hezký příklad na toto téma jsem viděl v televizním pořadu o ruském pianistovi J. Kissinovi (nar. 1971). Zkoušku Schubertova Klavírního kvintetu „Pstruh“ vedl slavný houslista G. Kremer a po přehrání první věty konstatoval, že žádné problémy nevidí. Kissin se ovšem ihned přihlásil o slovo a upozornil na několik míst, kde právě rytmus nebyl v pořádku. A měl pravdu. Hráči na melodické nástroje většinou nemívají tak vytříbený smysl pro metroritmický pohyb.

Zmínil jsem se o tom, že existují skladby s poměrně primitivním klavírním doprovodem. I ty by však měly být pro tvořivého pianistu výzvou, aby udělal pro konečný tvar skladby maximum. Na druhé straně máme samozřejmě díla, kde klavírní part je nesmírně náročný. Bez něj by skladba nedávala pražádný smysl. Těchto perel komorní hudby je mnoho. Omezím-li se na houslovou literaturu, jsou to například sonáty těchto autorů: Mozart, Beethoven, Brahms, Franck, Prokofjev. Zde je obtížnost klavírního partu naprosto stejná jako v kterékoliv sólové sonátě daného období či autora. Jako důkaz pro toto tvrzení uvedu např. Mozartovu Sonátu pro klavír B dur, KV 570, k níž existuje i houslový part při doslovném zachování partu klavírního. Není zcela jisté, zda autorem houslového partu je Mozart, ale podíváme-li se na sonáty další, zjistíme, že houslový part by bylo možné po vcelku jednoduchých úpravách vynechat při plném zachování smyslu díla.

Závěrem k této problematice budiž řečeno, že každý klavírista inklinuje více k jedné ze zmíněných oblastí. Neznám nikoho, kdo by byl v sólové i komorní hře stejně bezvýhradně vynikající. Úmyslně zde nebudu nikoho jmenovat, protože by šlo nutně o subjektivní hodnocení. Hlavní příčinu vidím, jak jsem již naznačil, především v základním uměleckém i obecném založení osobnosti.

3.4.5. O autentické interpretaci

Slovní spojení „autentická interpretace“ se objevuje velmi často, a to v různých souvislostech. Stalo se z něj určité klišé, to znamená, že jeho obsah je obecně čím dále zamlženější, nejasnější, téměř beztvary, někdy zcela prázdný. Nezřídka dochází dokonce k záměně pojmů „poučená“ a „autentická“ interpretace.

Pokud jsem o problematice autentické interpretace občas hovořil s některými interprety nebo měl jinou možnost seznámení s jejich názory, ukázalo se, že myslící hudebníci sdílejí v podstatě na věc jeden náhled. Autentickou interpretaci odmítají, někteří velmi ostře.

Pro přesné vymezení problému připomínám, že vlastně nejde o nic jiného než o pokus, hrát skladby v podobě, v jaké snad mohly znít v době svého vzniku, a to důsledně, tedy s věrohodným napodobením dobového zvuku, tempa, dynamiky, ornamentiky atd.

Vyjdeme-li z předpokladu, že lidské myšlení a cítění v historii vždy předbíhalo technický pokrok (do 20. století to mělo i svou dobře čitelnou logiku a řád), je zřejmé, že před několika sty lety byly i ty nejzdařilejší hudební nástroje z dnešního pohledu většinou na žalostné technické úrovni, což platí především pro nástroje klávesové a dechové. U smyčcových instrumentů nebyl rozdíl tak propastný. Tím pozoruhodnější je skutečnost, že naši předkové dosahovali obdivuhodné virtuozity na nástrojích, které by dnes mohly sloužit nanejvýš jako odkládací pulty, odhlédneme-li od jejich hodnoty historické.

Zákonitě v této souvislosti dospějeme k otázce, proč vlastně hudbu minulých věků dnes hrajeme a posloucháme. Není tomu tak proto, že je to historický materiál, v tom případě by starší hudba zněla pravděpodobně pouze jako zvukové pozadí při prohlídkách muzeí, nýbrž proto, že tato hudba obsahuje něco nadčasového, něco, co

plně oslovuje i moderního člověka. V jiném případě by ji nevzkřísil k životu opravdu nikdo. Mechanismus času pracuje neomylně.

Pro ilustraci se zde nabízí názorné srovnání s jinou oblastí lidské činnosti, třeba s vývojem dopravních prostředků. Je jistě zajímavé, svézt se několik set metrů prvním automobilem, pochybuji však, že by se nám líbilo, kdybychom měli takové vozidlo v garáži k dennímu používání. Základní společný rys starého a nového automobilu je ovšem totožný, základní princip použití také, dále se však jejich vlastnosti začínají od sebe zdatelně kvalitativně vzdalovat. Podobně je tomu s vnímáním hudby. Jedna věc je základ, obsah sdělení, druhá věc technická stránka přenosu. Protože vývoj pokročil, potřebujeme dnes i k setkání s hudbou několik set let starou (mám na mysli samozřejmě hudbu vysoce hodnotnou), zvukové prostředky, s nimiž jsme zvyklí operovat. Opakuji, že jde o technickou stránku věci, srozumitelnost. Shakespearovým geniálním výtvorům by ve staré angličtině dnes také sotva někdo rozuměl.

Samoučelnost pokusů o „autentickou“ interpretaci je zřejmá i z pohledu historického. Když mám před sebou například text Mozartovy klavírní sonáty, není možné, abych najednou zapomněl na to, že existuje Beethoven, Chopin, Debussy, Prokofjev a další Mozartovi následovníci. Nemohu Mozarta hrát tak, jako bych žil v 18. století, prostě proto, že tam nežijí. Ovšem, může být lepší důkaz Mozartovy geniality? Jeho odkazu naprosto nevadí, že po něm přišli další géniové, kteří přispěli do kulturní pokladnice lidstva podobným způsobem. Tyto zjevy si prostě navzájem nepřekážejí.

Vynikající hudba 18. století přežívá, samozřejmě úhel pohledu se v průběhu času mění. Cpět důkaz, jak vrcholná díla minulosti v sobě obsahují takové bohatství myšlenek, že mají trvale co říci dalším generacím. Přirozeně si každá epocha podtrhne to, co je jí nejvíce vlastní, může se dokonce někdy stát, že určitý skladatel je na čas „zapomenut“, čímž mám na mysli, že žije v povědomí jako nesporná hodnota, ale není příliš provozován. (např. „znovobjevení“ díla J. S. Bacha, vynoření se díla G. Mahlera ve druhé polovině 20. století apod.)

Hezkým příkladem, jak myšlení předbíhalo technickou úroveň doby, je klavírní dílo Franze Liszta. Jeho Klavírní koncert Es dur (vznikl v 50. letech 19. století) byl tehdy považován za nedostupný pro drtivou většinu klavíristů. Ale to není všechno. Když se podíváme na toho času dostupné klavíry, zjistíme totéž. Liszt zápasil s hmotou, neboť intuitivně věděl, že doba, kdy skladby takto virtuózního charakteru vystoupí do popředí

zájmu, ještě nastala. Stačí si v klidu prohlédnout nástroj, na němž Liszt koncertoval v Praze, a okno k celé této problematice se nám pomalu, avšak dokořán otevře.

Ze nejlepší díla minulosti stále provokují a zaměstnávají tvůrčí síly interpretů s neztenčenou silou i dnes, svědčí velké množství odlišných pojetí, různých náhledů na provedení skladeb, jehož jsme svědky. Zmiňuji se o tom především proto, že právě v naší zemi byl velmi dlouho živen poněkud zkostratělý náhled na interpretaci vůbec.

Výše nastíněné doložím osobním zážitkem dokládajícím tuto situaci.

V roce 1986 vzbudil velkou pozornost mezi všemi příznivci klavírního umění koncert Vladimíra Horowitza v Moskvě. Diskutovalo se o něm velmi vášnivě zejména mezi mladými pianisty, kteří ještě neměli zafixováno, co se podle našich klavírních předpisů smí a co ne. V rozhovoru s jedním nejmenovaným klavíristou starší generace jsem se zmínil o Horowitzově zajímavém pojetí Mozarta. Dotyčný evidentně nebyl ani trochu zvědav na mé další úvahy a rozhovor rázně ukončil slovy: „Ať si to hraje, jak chce, my víme, jak se to má dělat!“

Určitý pokrok tady byl, alespoň připustil, že Horowitz smí hrát, jak sám myslí a cítí...

Interpretace prostě není pouhým dodržováním pouček a pravidel, bez vnímání souvislostí a zákonitostí se snadno můžeme ocitnout na hudební mělčině.

S tím souvisí i otázka urtextu. K urtextu se obracíme oprávněně tehdy, když máme pochybnosti o serióznosti dané revize. Stále odvolávání se k urtextu mi však připadá zbytečné, což doložím osobní zkušeností z pedagogické práce. Jestliže přijmeme fakt, že v jakémkoliv notovém zápisu jsou markanty vyjádřeny neutrálně, platí to o urtextu dvojnásob. Vyzoroval jsem, že urtext s oblibou vyhledávali žáci, kteří nepochopili, že notový zápis díla není totožný s dílem samotným. **Z tohoto pohledu má urtext pozitivní přínos pro toho, kdo žádné vydavatelské poznámky nepotřebuje, dokonce se jim vyhýbá, aby nebyl předem ovlivňován nežádoucím směrem. Takových je ovšem málo.**

Fakt, že studium skladby z revidovaného vydání interpreta více či méně směřuje, může být ovšem výhodou i nevýhodou. Méně zkušený nabude dojmu, že „to jinak nelze hrát“. Urtext naproti tomu poskytuje až bezbřehou svobodu, což může být jedním z nejtěžších představitelných břemen. Tento pocit se však týká pouze interpretů nepoučených. Interpret poučený a muzikální (o této problematice podrobně hovořím v kapitole „Co je muzikalita“) si je vždy plně vědom faktu, že hudební dílo spoluvytváří. Nepoučený – a obvykle též málo muzikální – hráč v skrytu duše doufá, že splněním nějakých předpisů či požadavků v textu

obsažených dosáhne „ideálního znění“. A v urtextu je těchto předpisů právě nejméně! Ovšem pokud má umění zůstat uměním, žádnou taktiku nebo chytráctví v tomto směru nesnese (v čistě technické oblasti interpretace je naproti tomu obojí často nutné, i když vhodnější by byl možná termín „vynalézavost“). Jestliže interpret chápe podstatu hudebního sdělení, je mu celkem lhostejné, která revize před ním stojí. Jistě může být inspirován některým vydavatelovým nápadem nebo řešením (často jde o prstoklady), přičemž bude zvažovat, zda tato možná cesta je i jeho cestou. Tím se zásadně liší od přístupu mechanického, který chápe všechny údaje v textu jako jednoznačné, závazné a neměnné, prostě jako fakt. V notovém zápisu však prakticky nic není faktem. Všechno je jen náповěda, návod, všechno je relativní. Soudím, že právě na tom je založena možná účinnost hudebního díla. Z nekonečného množství potenciálních kombinací vybere opravdový umělec právě takové, které dokáží být natolik silnými nositeli hudebního sdělení, že je bezpečně donesou posluchači ve uspokojivé a srozumitelné podobě. Ovšem právě urtext napovídá o této cestě jen velmi jemnými náznaky.

3.4.6. Sonátová forma a sonátový cyklus

Sonátová forma je zřejmě z mnoha hledisek nejdůležitější hudební formou, v souvislosti s klavírem pak zcela nápadně. Se sonátovou formou v jejím prarararu se setkáváme již v pozdním baroku či raném klasicismu a skladby v sonátové formě nás provázejí až do současnosti. Je to patrně forma, která je schopna úspěšně souznít se závažným obsahem a činí ho sdělným, srozumitelným. Ukázala se natolik životnou, že pro interpreta je nezbytně nutné zabývat se jejími vlastnostmi a zákonitostmi v různých podobách a souvislostech.

Sonátová forma je nejucelenějším a nepřesvědčivějším produktem klasicismu, provází nás romantismem (ať už otevřeně nebo skrytě – mnohé tzv. volné formy s ní mají hodně společného) a znovu rozkvétá ve století dvacátém. Je to forma, která pravděpodobně nejlépe prověří interpretovy architektonické schopnosti. Zajímavé je, že sonátová forma je dobře slučitelná s velmi rozmanitým obsahem. Stačí se podívat na sonáty různých autorů – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann, Brahms, Rachmaninov, Skrjabin, Prokofjev, Bartók, Janáček, Šostakovič a mnoho dalších. Samozřejmě bychom neměli zapomenout na průkopníka sonátové formy Domenica Scarlattio (1685-1757), který se přes sonátový tonální plán dopravoval v některých skladbách k poměrně rozsáhlému provedení, čímž otevřel cestu svým následovníkům.

A podíváme-li se do století dvacátého, vidíme opět, že sonátová forma hudební tvůrce stále vzrušuje. Obracují se k ní nejen skladatelé umělé hudby, ale i např. některé prokomponovanější jazzové skladby mají s touto formou mnoho společného.

Je zřejmé, že sonátová forma v sobě nese něco psychologicky velmi přitažlivého i přirozeného. Sleduje princip kontrastu hlavního a vedlejšího tématu, stává se věrohodným tlumočnickem jednoho z nejzákladnějších pilířů evropské hudby, totiž konfliktu, z něhož může vzejít nová kvalita.

Co by měl mít interpret při studiu sonát na paměti?

- 1) Sonáta je téměř vždy v rámci daného slohu nositelkou nejzávažnějšího hudebního sdělení.
- 2) Rozsah sonát je zpravidla větší než u jiných skladeb, v některých případech jde o několik desítek minut (např. Beethoven, Schubert, Brahms, Chopin, Liszt).
- 3) Ve vyspělých sonátových cyklech – počínaje Mozartem a pozdním Haydnem – cítíme soudržnost všech vět. To představuje náročný úkol, který někdy i u jinak vyspělých pianistů prozradí jejich menší hudební inteligenci. Obzvláště volba temp bývá základním problémem.

Ideální stav pochopitelně může nastat v situaci, kdy jak skladatel, tak interpret veškeré nástrahy sonátového cyklu plně zvládají. Ne každý skladatel se však se sonátou vyrovnal stejně zdařile. Mezi autory v tomto směru viditelně úspěšné patří Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Prokofjev, Janáček, k mírně nebo více problematickým řadím např. Clementiho, Haydna, Dusíka, Schuberta, Čajkovského, Griega, Skrjabinu, Martinů nebo Šostakoviče.

Problém sonátového cyklu zřetelně vysvitne v případě F. Schuberta. Tento skladatel měl zdánlivě všechno – naprosto neuvěřitelně bohatou invenci, dovedl pracovat s materiálem, znal zákonitosti a souvislosti forem, ovládal znamenitě klavírní hru. Přesto je přijetí Schubertových klavírních sonát nejednoznačné. Nejen moje osobní zkušenost hovoří o tom, že Schubertovy sonátové cykly většinou nejsou dostatečně konzistentní. Ani vpravdě geniální interpretace nedokáže tuto skutečnost překlenout. Je to zajímavé i třeba ve srovnání s autorovými Sonátami pro klavír a housle, op. 137, které těmito problémy netrpí. Mají ovšem

menší rozsah, což se ukazuje být asi rozhodujícím. Zdá se, že sonátová forma (i sonátový cyklus) většího rozsahu vyžaduje jak určitý druh tématického materiálu, tak odpovídající způsob práce s ním. U Schuberta (ve srovnání s Beethovenem vyniká tato věc velmi ostře) je problém zřejmě v tom, že jeho invence, o níž se zmiňuji výše, je převážně právě melodická. Jako kontrast je Schubert schopen postavit pouze prvky pochodové, což patrně nestačí. Přesto se jeho sonáty hrají. Domnívám se důvodně, že zde jde často i o určitou ctižádost klavíristů, kteří chtějí dokázat, že právě oni v „souboji“ s touto vzrušující hudební hmotou uspějí. Existují rozsahem srovnatelné sonáty Schubertových současníků (Mendelssohn-Bartholdy, Weber), protože však nemají žádnou tak přesvědčivou složku své invence jako právě Schubert, nepodařilo se jejich díla v repertoáru udržet.

Toto pojednání o sonátách zdánlivě nesouvisí se zaměřením mé práce, vzápětí však vysvětlím, co jsem již naznačil výše.

Otázka zní: Co může interpret udělat pro zdar těchto sonátových celků?

Myslím, že pianista musí řešit podobné problémy jako skladatel, rozdíl je ovšem v tom, že sled myšlenkových pochodů je v podstatě obrácený. V těchto případech musí jít interpret maximálně po kontrastech všeho druhu. Sonátová forma je totiž formou kontrastů. Je s nimi spjata ještě naléhavěji než jiné formy, proto velmi vyhovuje skladatelům dramatického založení, např. Mozartovi, Beethovenovi, Janáčkovvi nebo Prokofjevovi.

Úroveň, na jaké je pianista schopen zvládnout sonátové cykly, hovoří přesvědčivě o jeho interpretační vybavenosti jako celku. Nutně totiž musí použít komplexních prostředků a důsledně myslet v širokých souvislostech. Úzce pianistické uvažování zde rozhodně nevede k úspěchu.

Závěr vyplývá zřetelně – interpretace sonátových cyklů, ať už jde o kterékoliv slohové období, je dosti spolehlivým ukazatelem interpretačních schopností i možností každého pianisty. Zároveň jde zhusta o vrcholně kvalitní skladby klavírního repertoáru.

3.4.7. Jak chápat repetice

V některých typech skladeb automaticky předpokládáme výskyt repetičních znamének pro celé rozsáhlé úseky. Jde především o hudbu taneční (nebo taneční idealizace) a také o klasicistní, především předbeethovenovské sonáty a variace (včetně raných sonát Beethovenových). Repetice najdeme v sonátové formě Haydnových či Mozartových cyklů, a to ovšem jak v expozici, tak v provedení s reprízou. Ve starších i novějších edicích se tento jev stále opakuje.

Soudím, že opakovat provedení a reprízu je v zásadě téměř stejný nesmysl, jako udělat repetici ve fuze. Zároveň ovšem tento fakt svědčí o něčem hlubším. Autoři 18. století se jen zvolna vymaňovali z pocitu podřízenosti a funkce služebníka. Také proto – přestože mnoho rysů Haydnových či Mozartových skladeb svědčí o zjevné progresivitě v tomto ohledu – dodržují formálně to, co konvence žádala – tvořit příjemnou hudbu, kterou někdy nazýváme mírně pejorativně „Tafelmusik“. Pokud se na věc podíváme tímto prismaem, je možno samozřejmě opakovat cokoli a třeba ne pouze jednou.

Chápeme-li ovšem skladbu jako artefakt, řešení otázek souvisejících s repeticemi se jeví jako nezbytné.

Opakování expozice v sonátové formě svůj význam jistě má. Autor zde mj. představuje materiál, s nímž bude dále pracovat. Není tedy od věci, poslechnout si ho dvakrát. Mistrovské interpretace někdy řeší opakování expozice osobitým způsobem, a to tak, že jakoby nahlíží na tuto partii pokaždé z jiného úhlu. Je to samozřejmě tvůrčí, inspirované, obecně ovšem nelze říci, že takový postup je vhodné uplatňovat vždy a všude.

Můžeme o něm uvažovat v expozicích, které nesou jistý evoluční náboj (např. Mozart: Sonáta D dur, KV 576. Chopin: Sonáta b moll, op. 35, Janáček: Sonáta 1. X. 1905). Můj bývalý učitel Z. Jílek zastával názor, že na koncertech není nezbytně nutné hrát v sonátách expozici dvakrát. na nahrávkách ovšem ano. Odůvodňoval to předpokladem, že při vizuálním kontaktu s interpretem snad vnímáme i sdělení o něco intenzivněji, čímž si též více a přesněji vštepujeme do paměti slyšené. Argument považuji za logický a přijatelný.

Časem jsem dospěl k několika principům, jak je možné uspokojivě řešit některé běžně se vyskytující případy repetice. Pokud jde o barokní svity, rozhodně není dobré chápat repetice

mechanicky. Toto slohové období na nás totiž číhá s nástrahou snadného „dosažení“ jednotvárnosti až nudnosti provedení. V Bachových a Handelových svitách se mi osvědčilo hrát v rychlých větách poprvé forte, podruhé piano, ve druhé části obráceně, tedy končit ve forte. U pomalých částí potom volím obvykle postup opačný: piano-forte-forte-piano. Nastínil jsem takto samozřejmě pouze hrubý plán, není nutno rozvádět, že existuje mnoho možností i v odstínění samotné dynamiky (forte v menuetu bude pravděpodobně jiné než forte v sarabandě, piano v courante odlišné od piana v loure atd.).

V barokních svitách mají repetic své neoddiskutovatelně oprávněné místo už z prostého hlediska trvání jednotlivých částí. Bez repetice hraná např. některá z Bachových Francouzských svit může ztratit hodně ze svého kouzla prostě proto, že odezní v příliš krátkém čase. Repetice se zde vztahují k hudbě svou podstatou neevoluční, to znamená, že nemohou v žádném případě skladbu poškodit, zkreslit hudební sdělení.

Je známo, že repetic nemění formu. Budeme-li ovšem důslední, může dojít k situaci, kdy dostaneme např. sonátový cyklus, jehož časové relace nejsou v hudebně logickém poměru.

Vezmeme-li Mozartovu Sonátu a moll, KV 310, vznikne tento časový plán: 1. věta 6 minut, 2. věta 9,5 minuty, 3. věta 3 minuty (v případě naprosté důslednosti, tj. při opakování provedení a reprízy v první větě a téhož ve větě druhé, což v textu stojí, by se poměry ještě obludněji změnilo – 9', 14', 3'). Vidíme, že druhá věta je v těchto případech časově rozsáhlejší než obě zbývající věty dohromady, což bychom rozhodně neměli přejít bez povšimnutí. Nemuselo by to být na závalu snad tehdy, kdyby těžiště hudebního sdělení tkvělo prokazatelně a jasně právě v oné druhé větě. V tomto konkrétním případě tomu tak není, a proto je zřejmě vhodnější ve druhé větě expozici neopakovat. Tak se dostaneme na přibližný časový plán cyklu 6'-7'-3', což je přijatelné.

Ještě markantnější je tato problematika v Sonátě C dur, KV 545, kde druhá věta může trvat dokonce dvakrát déle než obě krajní věty v součtu. To je už opravdu na pováženou. V tomto případě jsem ochoten připustit hrát první větu s oběma repetice (provedení zde nemá výrazně evoluční charakter) a druhou větu naopak bez repetice. I tak se dostaneme na časový plán, kdy první a třetí věta trvají společně přibližně stejně jako věta druhá. Příkladů by bylo možné uvést libovolné množství, k osvětlení problematiky to ovšem stačí.

V 18. století ještě zkrátka nebylo běžné uvažovat v těchto souvislostech. Markantní je to při pohledu na „dramaturgii“ tehdejších produkcí. Ovšem pro nás tento úkol vyvstává s plnou vážností, neboť usilujeme o to, aby i skladby starších

slohových období hovořily k dnešnímu posluchači co nejbezprostředněji, a to ve všech směrech.

Je třeba mít na zřeteli, že opakování nebo návrat není nikdy dvakrát zcela totéž. Zároveň musíme myslet na to, že repeticie někdy i zásadním způsobem prodlužují skladbu nebo její části. Při pohledu do notového zápisu se interpretovi může zdát, že skladba je kratší, což podvědomě ovlivňuje i např. předběžný odhad výdeje sil, zejména psychických (tento problém se týká obzvláště pomalých vět klasicistních sonát).

Problematika repetic jistě nepatří k nejdůležitějším sdělením obsaženým v notovém zápisu, nelze ji ovšem přehlédnout nebo ponechat náhodě.

V této kapitole stál v popředí zájmu notový zápis, který jsem nahlížel především z hlediska psychologického, historického, pozornost jsem věnoval nejrozličnějším otázkám cesty k jeho zvukovému ztvárnění – interpretaci. Dále se budu věnovat v prvním plánu osobnosti samotného interpreta, jeho vlastnostem, schopnostem, dovednostem a uměleckému vybavení.

4. Interpret a jeho vlastnosti

Interpret je člověk, který mimo jiné slouží. Slouží vědomě a dobrovolně. To je třeba si uvědomit především. Trochu pateticky lze říci, že interpret slouží lidem, kteří mají mnohem větší nároky a požadavky než on sám. Alespoň z vnějšího pohledu to tak může vypadat.

Jak charakterizovat osobnost interpreta?

Nabízí se srovnání se sportem. Sportovec – a to zdaleka ne jen špičkový – věnuje velmi podstatnou část svého mládí k přípravě na maximální výkony, které se obvykle dostavují někdy mezi dvacátým a třicátým rokem života. Po ukončení aktivní činnosti se takový člověk ocitá na důležité křižovatce. Jen málokdo zvládne současně s vyčerpávajícími tréninky a soutěžemi získat podobně kvalitní vzdělání v nějakém jiném oboru, obvykle má v této chvíli následující možnosti. Buď může začít prakticky od nuly v něčem jiném, nebo pokračovat jako trenér, případně jiný sportovní činovník. Nikde ovšem není řečeno, že výborný sportovec bude stejně kvalitním trenérem nebo organizátorem. Jsou to totiž velmi rozdílné činnosti.

U interpretů je situace v mnohém podobná. Jejich mládí je většinou zcela zásadně ovlivněno a poznamenáno nástrojovou přípravou, která s sebou nese obvykle mimořádnou psychickou i fyzickou zátěž. Ta může dotyčného zocelit, nebo naopak nahlodat. Následky bývají dobře viditelné po dvacátém roce věku. Narozdíl od sportovců lze na klavír hrát „vrcholově“ do vysokého věku, je zde ovšem další problém. Většina lidí samozřejmě nezůstane na pódiu – z důvodů, které rozebereme později a to znamená, že drtivá většina pianistů se kmenově živí vyučováním, případně tuto činnost kombinuje s příležitostnými vystoupeními, nejčastěji v roli doprovodců (narozdíl od jiných instrumentalistů odpadá možnost hry v orchestru). Sólovou hru klavíristé po příchodu do praxe obvykle záhy opouštějí. Ne že by komorní hra byla výrazně snazší nebo méně hudebně hodnotná (mnohdy je to i opačně), ovšem sólová – spojená se studiem skladeb z paměti, nutností velmi pravidelného kontaktu s nástrojem – nejde prostě příliš s pedagogickou prací dohromady. Praxe vypadá tak, že většina kdysi i velmi nadějných interpretů postupně ztrácí své nástrojové dovednosti, reflexy vyhasínají a pro další vývoj se dveře pomalu, leč nezadržitelně zavírají.

Tito lidé se mohou stát dobrými učiteli, pokud k tomu ovšem mají potřebné vlastnosti, které jsou ve srovnání s vlastnostmi nutnými pro interprety v některých směrech dosti odlišné.

Již z toho vyplývá, že kombinace vyučování a koncertování je nesmírně náročná a obvykle jedna z věcí (téměř vždy vyučování) nebývá dělána s plným nasazením, nemluvě zde o objektivních časových problémech, často prostě neřešitelných. Marrně vzpomínám, zda jsem se někdy setkal s člověkem, který by tvrdil, že na konzervatoř šel proto, aby potom mohl vyučovat. Každý chtěl původně hrát, tomu podřídil i přípravu, přestože představa toho „hraní“ byla dosti neurčitá. Záleží pak na každém jednotlivci, kdy tuto svou představu zkorigoval a jak se dále zařídil. Není třeba připomínat, jak významnou úlohu může v tomto procesu sehrát pedagog.

Ale vraťme se k osobnosti interpreta. Před lety jsem slyšel rozhovor se slavným, zejména beethovenovským interpretem Wilhelmem Kempffem, který na otázku, co potřebuje člověk k tomu, aby se z něho mohl alespoň s jistou pravděpodobností stát pianista podobných kvalit jako dotázaný, vyjmenoval brilantně několik desítek vlastností. Na tom by celkem nebylo nic divného, jenže - jen asi pět z nich by bylo možno označit za čistě hudební. Myslím, že v tom je velký kus pravdy. Sám si dobře uvědomuji, že mezi mými spolužáky na konzervatoři nebo Akademii múzických umění byli lidé s hudebními talenty ohromného kalibru, což ovšem vůbec nekoresponduje s jejich následným uplatněním. A naopak - mnozí hudebně průměrní, dokonce podprůměrní se dokázali docela dobře prosadit díky svým „ostatním“ vlastnostem.

Vyděme z toho, že běžný hudební konzument (záměrně nemluví o posluchači) dnes není schopen rozeznat podprůměrný interpretační výkon od nadprůměrného. Snad ještě velmi špatný od vynikajícího. Z toho vyplývá, že šance na uplatnění podprůměrného a nadprůměrného interpreta jsou prakticky stejné. Dokáže-li ten podprůměrný ještě něco navíc v jiné oblasti a je-li průbojnější, může se snadno stát, že dostane přednost. To už bychom se ovšem dostávali k otázkám přesahujícím rámec tohoto zaměření.

Dále budeme tedy uvažovat v rovině nadprůměrného interpreta. Takový člověk se liší od pouhého řemeslného hráče kromě míry talentu také vysokým stupněm inteligence a s ní související schopností nahlédnout ještě do jiných oborů. K tomu musí mít též vrozené psychické vlohy pro práci v zátěži, překonávání únavy, pohodlnosti a dalších lákavých nástrah, jimiž nás zejména současná epocha obklopuje. Skutečný interpret se vyznačuje i tím, že je neustále tvůrčí, což se obvykle projevuje i v jiných

činnostech. Musí být přesvědčen o smyslu, hodnotě a poslání hudby, i když vnější podmínky nejsou příznivé.

Vlastnosti, které interpret potřebuje, se ovšem v mnoha směrech mezi sebou střetávají. Na jedné straně citlivost, vnímavost, přemýšlivost, schopnost rozlišovat jemné nuance, na straně druhé tvrdost k sobě, průbojnost vůči okolí, nezlomná vytrvalost ve studiu, přestože třeba právě žádné příležitosti k vystupování nejsou v dohledu.

Další rozpor musíme řešit v oblasti povahové. Interpret na jedné straně slouží, jak zaznělo v úvodu kapitoly, na straně druhé musí mít v sobě jistou dávku exhibicionismu, která mu umožní úspěšně vystupovat na veřejnosti. Mnoho interpretů přiznává (často včetně těch, u nichž by to člověk neočekával, za všechny jmenuji např. Garricka Ohlssona), že nejraději si hrají sami pro sebe. O to náročnější je pak příprava k veřejným vystoupením, tedy k okamžiku, kdy interpret naplňuje druhou část svého poslání, totiž podělit se o svůj zážitek s posluchači. První fáze se odehrála mezi autorovým textem a interpretem samotným. Je samozřejmé, že tyto dvě etapy tvoří v praxi nedílný celek.

U převahou extrovertních pianistů zase v přípravě hrozí nebezpečí povrchnosti (opět se často pojí tyto povahové rysy), přičemž jsou tito lidé schopni zvládnout poměrně vysoký počet koncertů, protože příprava pro ně není tak náročná, zejména psychicky. Na okraj je možno poznamenat, že v praxi a provozu je to nesporná výhoda, jelikož směřování k povrchnosti je všeobecně se šířící tendence. Vyjdeme-li však z toho, že umění pochází od slova „umět“, soudím, že veřejně by měl vystupovat především ten, kdo něco umí a sděluje, a mít přednost před laciným předváděním se.

Problém pro interpreta nastává také ve chvíli, kdy zjišťuje a je schopen si to plně uvědomit, že je jen jedním z mnoha, což přichází obvykle někdy po skončení konzervatoře nebo v průběhu studia na vysoké škole. Toto vědomí, navíc umocněné vidinou minima příležitostí ke koncertní činnosti, bývá často počátkem nedobrych konců. Pocit marnosti dosavadní práce přivedl na psychiatrii nejednoho pianistu. Zároveň je ovšem tato křižovatka jednou ze zkoušek, jaké život na každého někdy nastraží. Zde se ukáže odolnost a skutečný vztah k hudbě. Tato situace je samozřejmě objektivně velmi náročná, vždyť člověk, který celý dosavadní život těžce pracoval, je na tom najednou podstatně hůře než někdo, kdo prošel rekněme středně náročnou přípravou na povolání a vykonává běžnou, nikterak komplikovanou či riskantní práci.

Právě riziko je dalším bodem, s nímž se interpret musí vyrovnat. Hra na klavír je činnost komplexní, to mj. znamená, že některá – pro běžný život celkem nepodstatná fyzická nebo psychická poškození – mohou mít pro klavíristu osudový význam. Když uvážíme, čeho se pianista musí vědomě vzdát, nelze než konstatovat, že je toho poměrně dost. Jakékoliv zranění ruky, paže, páteře nebo jiné části těla i v malé míře, poškození sluchu, prostě libovolná újma, která znemožní soustavnou přípravu, vystavuje interpretovi červenou. Nebezpečné jsou i problémy psychické, zejména pokud někdo přepíná své síly ve snaze o dosažení co nejdokonalejších výsledků. Nezřídka tato přemíra snahy bolí fyzicky tak nesnesitelně, že může vést k nekontrolovanému požívání alkoholu s cílem odbourat strašnou bolest a únavu, což ovšem v horizontu několika let znamená zruinování celého organismu, konec kariéry a obrovské zdravotní problémy.

Co do obtížnosti, množství úskalí a rizik patří povolání interpreta k nejnáročnějším profesím vůbec, co do společenského uznání a zejména pak finančního ohodnocení je však situace velmi problematická.

Jediným spolehlivým vodítkem pro interpreta musí být proto samotná hudba. Z ní klavírista může čerpat energii, kterou je pak schopen předávat dále. Tak se kruh uzavírá, práce má smysl.

4.1. Interpretační talent, jeho složky a celek

Interpretační talent má, jako každý jiný talent, určité obecné, jakož i specifické složky. Podstatné vždy je, zda tyto složky vytvoří harmonický celek, jehož činnost bude pro posluchače přijatelná.

Pokusme se nejprve pojmenovat nejdůležitější složky interpretačního talentu:

Pohotová, spolehlivá a pružná paměť

Hudební představivost

Zvuková fantazie a s ní spojený témbrový sluch

Manuální dovednost a obratnost

Inteligence spojená s intuicí

Vůle k soustavné práci

Vnitřní energie potřebná k výkonu

Psychická odolnost a odvaha

Tyto vlastnosti, schopnosti a dovednosti (záměrně u nich neuvádím pořadí) považuji za podstatné. Jistěže by bylo možné uvažovat i o dalších, po pečlivém zkoumání jsem ovšem usoudil, že jsou vlastně implicitně vyjádřeny v uvedených bodech. Třeba často diskutovaná koncentrace je skryta pod body zmiňujícími se o paměti a psychické odolnosti. Jak jsem již zmínil, W. Kempff hovořil v souvislosti s pianistickým talentem o několika desítkách vlastností, což ovšem celou záležitost spíše zatemňuje, protože při bližším ohledání zjistíme, že by bylo možná jednodušší i prospěšnější jmenovat vlastnosti, které klavírista nepotřebuje. Obávám se, že podobný přístup by navíc přesahoval rámec této práce.

Ať už potřebných vlastností najdeme libovolný počet, pro konečný úspěch je důležité ještě něco dalšího, totiž způsob myšlení dané osobnosti. Pro ujasnění uvedu příklad na rozdíl mezi talentem interpretačním a talentem improvizčním.

Několikrát jsem na toto téma hovořil se známým improvizátorem a všestranným hudebníkem **Arne Linkou** (1938-1999), který mj. vynikal neuvěřitelnou hudební pamětí. Byl například schopen bez problémů zahrát na klavír skladby dodekafonické, jejichž studium z paměti (pokud se opravdu má hrát to, co je v notách) vzbuzuje mezi pianisty hrůzu. Vzhledem k tomu, že Linka absolvoval na konzervatoři obor klavír, napadlo mě, proč vlastně nepokračoval v pianistické kariéře. Odpověď byla pro mne překvapivá. Dotyčný tvrdil, že měl problémy s pamětí. Časem jsem přišel na to, že to nebyla přesná odpověď. Linka neměl problémy s pamětí, byly to spíše problémy s koncentrací a způsobem myšlení. Jeho fantazie byla natolik silná, že jej vlastně soustavně odváděla od tématu, a to nejen v hudbě. Skladatelův zápis byl pro něj vlastně jen obecnou inspirací, s níž si dále zacházel po svém, což navenek mohlo vypadat podobně, jako když má někdo skutečně selhávající paměť jako talantovou. Improvizace Linkovi naopak velmi vyhovovala, protože dostatek volnosti mu umožňoval svobodný projev.

Obdobně to může vypadat, když interpretem je skladatel. Často převažuje zájem o strukturu skladby nad snahou o hudební výraz. Naproti tomu interpret musí pracovat s tím, co zanechal skladatel a pouze v jeho intencích tvořit. Je nutné, aby se se skladbou ztotožnil, respektoval její „Werkcharakter“ a nepokoušel se ji svévolně měnit.

Interpret musí být celistvou osobností, může se ovšem stát, že některý ze zmíněných bodů není schopen splnit ani na průměrné úrovni. Tím se ovšem talent otřásá v samotných základech a může být dokonce znehodnocen, otázkou zde zůstává, do jaké míry je interpret schopen svou slabou stránku kompenzovat. Týká se to celých složek talentu, ale i jejich částí. Vezměme příklad z oblasti techniky klavírní hry. Existují lidé s výborným technickým vybavením, kteří hrají např. oktávové pasáže výrazně hůře, než by odpovídalo jejich vyspělosti. Zde se nabízí řešení v podobě vhodného výběru repertoáru. Horší je, jestliže se problém týká složky celé.

Někdy dochází v této oblasti k velmi zajímavým věcem. Interpretační talent bývá totiž chybně zaměňován za jednu z jeho složek, případně s ní dokonce ztotožňován. Nejčastěji je to obzvláště pohotová paměť a manuální dispozice. Jako mladý pedagog jsem propadal nadšení při setkání s podobným typy. Ukázalo se ovšem, že tito lidé dělají na okolí klamný dojem. Automaticky se totiž začne předpokládat, že stejně jako paměť a obvykle s ní spojený výborný sluch, často absolutní, stejně jako manuální dovednosti má dotýčný rozvinuté i ostatní složky talentu. V tomto směru se často mýlíme.

Co se stane při další práci? Po opadnutí úvodní euforie zjišťujeme s překvapením, že vývoj ustrnul na mrtvém bodě. Dokonce jsem si někdy s úžasem uvědomil, že přede mnou sedící mladý člověk je značně nemuzikální. Dokáže jít právě jen do té „hloubky“, kterou představuje čistě technická stránka interpretace, dále je bezradný a přestává reagovat. Takové typy často projdou hudebním školením a mohou být úspěšní všude tam, kde je požadován výkon s minimálním nebo dokonce žádným časem na přípravu. Jsou schopni téměř okamžitého, technicky přijatelného a vnějškově přehledného výkonu, tam, kde začíná vlastní interpretace, však jejich možnosti končí. Vypadá to někdy neuvěřitelně, ale již mnohokrát jsem si tuto skutečnost ověřil. Tito lidé prostě svou interpretaci neprohlubují proto, že jednoduše nevědí jak. Nevědí dokonce ani, proč by to měli dělat. To, co produkují, je z jejich hlediska uspokojivé, rozdíl mezi interpretací a pouhým přehráváním jim uniká. Někteří z těch, s nimiž jsem se setkal, byli obecně dost inteligentní a mohl jsem tedy s nimi o tomto problému hovořit. Ukázalo se, že tato vrcholná oblast, to, co hudba skutečně sděluje, je jim naprosto cizí. Nemají zkrátka mechanismus, kterým by se do tohoto prostoru mohli dostat, a to vzdor absolutnímu sluchu a skvělé paměti. Inu, talent je skutečně záležitostí navysost komplexní.

Zdá se, že největší a nejzávažnější problémy a překážky bývají spojeny s oblastí psychiky. Práce v tomto prostoru je neobyčejně komplikovaná už vzhledem k její obtížné uchopitelnosti. Navíc přistupuje ještě fakt, že původ největších potíží (např. s trémou, koncentrací nebo i soustavností a vytrvalostí v práci) je těsně spjat s emocemi, což je pole ještě mnohem problematictější než sféra rozumu. Jisté je, že právě těmito věcmi může být interpretační výkon ve výsledku poznamenán tak, že se stane prakticky nepoužitelným, což je často - vzhledem k ostatním složkám daného talentu - možno chápat jako tragicky nespravedlivé. Je to kruté, ale je to tak. Z hlediska hudebního provozu (a bohužel slovo „provoz“ je zde dnes již plně na místě), který, podobně jako ve sportu, nabral v posledních desetiletích prudce na obrátkách, je právě energie a psychická i fyzická odolnost asi těmi složkami talentu, bez nichž se interpret prostě neobejde.

V souvislosti s často diskutovanými problémy kolem psychické odolnosti (nejčastěji ve spojení s trémou) bych rád upozornil ještě na jeden rozměr, který bývá opomíjen a nebere se příliš v úvahu.

Domnívám se, že jeden ze základních rozporů nastává již na samotném začátku. Skutečný hudební talent obvykle objevíme u velmi citlivých a vnímavých jedinců, kterým hudba již od útlého dětství něco říká. Tato senzitivita bývá málokdy v jednotě s průbojností a tvrdostí potřebnou k prosazení se na pódia. Naopak. Zním mnoho interpretů, kteří se v důvěrnějším rozhovoru svěří s tím, že nejraději si hrají sami pro sebe. Jak jsem již uvedl, podobné výpovědi mne do jisté doby poměrně značně překvapovaly (např. jsem již zmínil známého amerického klavíristu G. Ohlssona, který působí dojmem, že se na pódiu narodil), ale jsou naprosto v souladu s logikou věci.

Klavírní interpretace je prostě obor, který vyžaduje zvláštní, neobyčejně mnohostranný talent. Tento talent v sobě zahrnuje některé velmi obtížně slučitelné prvky. Zdar či nezdar ve výsledku závisí právě na interpretově osobnosti a jeho inteligenci, která je schopna zprostředkovat poznání možností jeho vždy jedinečného a neopakovatelného talentu.

4.2. O vyváženosti interpretace

Jedna z dobrých rad pro nervózní řečníky zní: „Drž se myšlenky, slova přijdou!”
Myslím, že podobná zásada platí i pro interprety.

Stejně jako slova jsou tělem řeči, můžeme chápat tóny jako tělo hudby. Ale duši obojího musí být myšlenka.

Jaké vlastnosti má takové hudební tělo?

Určitě může být nesmírně různě členěno. Porovnáme-li záležitost s tělem lidským, zjistíme též zajímavou skutečnost, že totiž existují osoby, které přes poměrně velkou vzdálenost od všeobecně uznávaného ideálu krásy, mají pro ostatní nečekaně silnou přitažlivost. Lidé se k nim chodí radit, důvěřují jim. Známe interprety, jejichž znění se výrazně odlišuje od běžně slýchaných výkonů, zřetelně nesouhlasí s tím, co je možné se dovědět ve školách. Jejich hru je však zajímavé poslouchat.

Jisté je, že již samotný zvuk nástroje, podobně jako např. barva a intonace hlasu, může mít tisíce podob. Jisté je, že již tento osobitý zvuk může velmi výrazně zaujmout. Ovšem – obvykle to nevystačí na dlouho. Pro přirovnání zvolím velmi jednoduchý příklad ze života. Na fyzicky krásnou dívku se jistě bez velkého přemáhání vydržíme dívat určitou dobu. Pokud s ní ovšem budeme chtít navázat kontakt, dojde k rozhodujícímu okamžiku, totiž okamžiku myšlenky. Jestliže zde dotyčná zklame, je ztraceno vše, zájem prudce opadne, samotná slupka už nic nezachrání. A právě obdobným způsobem vnímáme interpretaci. Samozřejmě není možné ani vhodné, abychom na posluchače chrlili jednu závažnou ideu za druhou. V tom nám opět velmi dobře dopomůže „tělo”, neboť je ideálním prostředkem k vyplnění prostoru mezi nástupy nových myšlenek, a dokonce slouží skvěle jako pozadí, na němž podstatné ještě lépe vynikne.

Velmi dlouho jsem přemýšlel o tom, proč je některá interpretace vpravdě geniální a jiná, jež se liší, řekněme, v měřitelných hodnotách jen nepatrně nebo prakticky vůbec, pouze průměrná. Došel jsem k zobecnění, že ta první celkově harmonická, vyvážená. Zjednodušeně řečeno (neboť v této problematice je zjednodušování nutné a spolupráce čtenáře navýsost žádoucí) – co se objevilo na jedné misce vah, našlo svůj protějšek na misce druhé, a tak dále až do nekonečných kombinací tvořených samozřejmě z vysokého procenta intuitivně. V takové interpretaci není nic, co tam nepatří a je tam maximum toho, co tam patří. Není tam nelogický postup, nejsou tam prvky hovořící „jiným jazykem“.

Dostáváme se tak k další zákonitosti interpretace, jejíž význam je zásadní:

Kvalita interpretace úzce souvisí s tím, kolik hudebního živlu dokáže interpret rozpoutat a zároveň ovládnout. Špičkoví klavíristé jsou schopni zvládnout vedle celku i nejmenší detail a bez potíží se v tomto sebou široce vymezeném prostoru pohybovat.

Naopak nevyvážené nebo narušené interpretace vidím v podstatě ve dvou polohách.

První možnost – podle mého názoru ta lepší – spočívá v tom, že umělec rozpoutá více sil, než je schopen plně ovládnout. V tomto případě hrozí, že celková stavba skladby se více či méně poškodí, ve zdařilejších případech (např. vlivem síly osobnosti) si publikum dokáže tyto nedostatky domyslet a interpretaci vcelku přijmout. Prostě, pokud tam nechyběl evidentní záměr, pak přestože realizace zcela nevyšla, „bylo co poslouchat“.

Podobný způsob interpretace je samozřejmě velmi náročný a riskantní, jestliže hráč neodhadne alespoň přibližně své momentální možnosti. Je jasné, že čím déle skladbu hrajeme, tím více si můžeme interpretačně dovolit, tím více živlů přichází v úvahu, a to již bez velkého rizika nezvládnutí celku. Inteligentní klavírista ovšem postupuje v těchto věcech nanejvýš obezřetně a promyšleně. Je zajímavé, že mnozí špičkoví pianisté přiznávají, jak mnohá nastudovaná díla nikdy neprovedli veřejně. Právě z důvodů, které jsem výše nastínil. Měli pocit, že pojetí, které existovalo v jejich představě, nejsou schopni uspokojivě realizovat. Jisté je, že téměř každý posluchač by si i takové „nedokonalé“ provedení rád vyslechl, ovšem mistři k sobě bývají nesmírně přísní.

Druhá možnost narušené interpretace, zřejmě ta horší a bohužel i častější, ukazuje relativně vyvážené výkony, které ovšem připomínají projevy profesionálních řečníků všeho druhu, prostě těch, kdo jsou takřkajíc „placeni od minuty“, tedy prakticky za to, že vyplní čas. Nemají potřebu něco vyjádřit, sdělit, vyzařovat. Množství živlu, které rozpoutali, se často blíží nule, přestože „tělo“ je celkem pohromadě. Veškerá rizika jsou v tomto případě minimalizována, poněvadž není obzvlášť obtížné zvládnout „nízké napětí“. Podobné výkony mají často základ v kopírování, napodobování a více či méně zmateném přejímání některých prvků interpretace od špičkových vzorů. V tomto směru mají někteří lidé neuvěřitelnou vytrvalost.

O co vlastně jde při takovém kopírování či napodobování? Uvedu opět příklad odjinud.

Již v útlém mládí jsem u sebe objevil schopnost imitovat hlasy jiných lidí. Zprvu jsem to dělat zcela spontánně, později jsem ovšem přišel na to, že pokud nějaký čas studuji něčí hlas, zcela mimochodem začínám též gestikulovat po vzoru dotyčné osoby (což jsem si měl možnost ověřit až dodatečně, protože jsem ji předtím neviděl), ale hlavně – po čase začnu být schopen do značné míry i myslet jako tento člověk. Mimo jiné mi tato schopnost pomáhá při pedagogické práci. Mohu snadněji proniknout do nitra člověka, s nímž spolupracuji. Zjistil jsem z nahrávek, že v případě takového ztotožnění je i imitace hlasu obzvlášť zdařilá. Opět důkaz, že za vším je myšlenka. Pouze v případě, že jsem schopen někoho pochopit, ztotožnit se s jeho způsobem myšlení, má smysl uvažovat o „smysluplném napodobování“.

Pokud jde tedy o přebírání cizích vzorů, je třeba postupovat velmi opatrně a především zvažovat, zda založení mé osobnosti má nějaké styčné body se vzorem. Pokud tomu tak není, bude výsledek takových snah nanejvýš problematický.

Zbývá zmínit se též o interpretaci neuspokojivé. Jde o případy, kdy se interpretovi nepodaří hudební dílo přesvědčivým způsobem tlumočit posluchači. Důvodů může být mnoho, ale opět chci připomenout, že základ je vždy dobré hledat na začátku, kdy pravděpodobně při prvních kontaktech interpreta s notovým zápisem nebylo něco v pořádku.

Pro zjednodušení uvažujme nejprve případy, kdy uváděná skladba má svou nepopiratelnou, ověřenou kvalitu. Chyba může nastat nesprávným pochopením autora záměru (prakticky se to projeví na tempu, artikulaci, rytmu, pedalizaci atd.), případně nesprávnou realizací správně pochopeného zápisu v důsledku obecně technické nedostatečnosti. Další možnosti mohou nastat v případech, kdy za problematický lze označit již autorův záměr nebo jeho ztvárnění v notovém zápisu. Je zřejmé, že myslitelných kombinací vedoucích k neuspokojivému provedení díla je celá řada. Je také zřejmé, že interpretova role je zde v mnoha směrech rozhodující.

Tento fakt mne vedl k myšlence, kterou se ve své práci snažím realizovat, totiž pokusit se maximálně naznačit cestu, kterou lze dojít k pochopení smyslu notového zápisu. Odtud vede pak již přímá linka k mnoha odlišným interpretacím, k realizaci onoho očekávaného napětí mezi notovým záznamem díla a jeho uchopením konkrétním klavíristou.

Jednoznačný výklad notového zápisu našťěstí neexistuje. V umění není místo pro prosazování objektivitu, což ovšem neznamená, že nemáme mantinely, v nichž se nutně musíme pohybovat. Klíč ke stanovení takových mantinelů je zřejmě ve správném pochopení myšlenkového světa samotného autora. K tomu vede cesta opět především prostřednictvím notového zápisu, ale vnímavému interpretovi může pomoci doslova cokoliv, od poučenosti o autorovi a jeho dalších dílech až po asociace všeho myslitelného druhu.

Při interpretaci je podstatné jistě i to, jak na sebe vzájemně působí „tělo a duše“, tedy tóny a hudební myšlenky. Podobně jako ke každému somatotypu patří určitý hlas se svým rozsahem, barvou, silou, výškou, možnostmi intonace, tak právě tento hlas nejlépe zprostředkovává jeho myšlenkové pochody. Při klavírní interpretaci je tento vztah rovněž nepopiratelný.

Na začátku kapitoly byla rada pro nervózní řečníky. Tato rada samozřejmě platí pouze pro ty, kdo nějaké myšlenky přinášejí, pro ty ostatní nemá vlastně pražádný význam, protože zmíněné typy většinou zábrany netrpí a dokáží „vyrábět hluk“ libovolnou dobu bez ohledu na reakci publika.

Rada z úvodu platí samozřejmě i pro interprety hudební, její realizace je však přece jen o něco těžší. Napojit se na hudební myšlenku – vzhledem k její obtížné uchopitelnosti – může být mnohem těžší než sledovat myšlenku převoditelnou do slov. Není v silách žádného člověka být umělcem v každém okamžiku své existence, jde tedy o to, být umělcem právě ve správné chvíli.

K doložení těchto tezí bych uvedl praktický příklad. Znam pianisty, kteří na požádání zahrání stupnice jsou schopni předvést něco tak „neklavírního“, že lze důvodně pochybovat o jejich předchozím školení. Ve chvíli, kdy ovšem stejnou stupnici použijí ve skladbě, najednou nemají problémy, prostě tu pasáž teď chtějí takto slyšet, zatímco předtím neměli vůdčí myšlenku. Tím ani v nejmenším nechci podceňovat různá technická cvičení. Jsou nezbytná, ovšem je třeba vždy postupovat v souladu s hudbou a také pracovat především na tom, co se běžně vyskytuje v literatuře, co se dá použít v praxi.

Jak jsem kapitolu radou začal, tak ji radou i zakončím. Bude určena učitelům.

Talent nikomu nepřidáme, ale zkusme maximálně a hlavně harmonicky rozvinout jeho možnosti.

4.3. Napětí a klid z hlediska interpretace

Tento základní princip je jedním z hlavních zákonů každé interpretace. Ježto jde vpravdě o zákon přírodní, podléháme mu všichni bez výjimky a je na nás, jak se s touto objektivně danou skutečností dokážeme vyrovnat. Vztah napětí a klidu - a přirozeně různé stupně tohoto kontrastu - jsou i obecně platným psychologickým zákonem. Kdo nepocítí napětí, nedokáže vychutnat ani klid, kdo nezažil žal, nedokáže plně prožít radost atd. Pokud se někdo pohybuje pouze ve „střední poloze“ (mezi hudebníky bývá někdy používán mírně pejorativní termín „mezzofortista“, což je označení nikoliv pouze pro práci s dynamikou), působí na okolí nudně a nezáživně, přestože uvnitř to může být velmi bohatý člověk. Ovšem interpret se musí projevovat nezbytně i navenek, tudíž požadavek z názvu kapitoly je bezpodmínečný.

Při interpretaci hudby vnímáme většinu věcí relativně, ve vztazích. Ať jde o dynamiku, tempo, agogiku nebo pedalizaci, vždy automaticky posuzujeme kontrasty, které nám interpret předloží. Jeho starostí je, aby to bylo na vhodných místech a ve vhodné míře, neboť nedostatek pestrosti může být stejně tak na závadu jako její přebytek.

Evropská hudba - a té se týká celá tato práce - je založena na kontrastech, a to zásadních. Určitým způsobem to zřejmě souvisí s dlouhými a velmi rozporuplnými dějinami tohoto kontinentu i s množstvím filosofických učeních, která naše historie zaznamenala. Existují ovšem četné mimoevropské hudební projevy, které s kontrasty pracují buď minimálně, nebo je dokonce eliminují. Příkladem může být hudba asijská, zaměřená často - a opět v souladu s tamní filosofií - k meditativním účelům.

Malé kontrasty v interpretaci bývají základním důvodem nezajímavosti výsledného produktu a s tím souvisejícím „pocitem nudy“ na straně posluchačů. V notovém zápisu jsou některé kontrasty čitelné zřetelně, jiné méně. Zřetelně bývají obvykle označena tempa, přesto není u průměrných interpretů výjimkou, že rozdíl mezi allegrem a andantem je sotva patrný, jakkoliv jde o zásadní rozdíl v charakteru dvou sonátových vět. Výrazně bývají vyznačeny též pokyny dynamické, ovšem směřování k onomu zmíněnému mezzoforte je často velmi nápadné. Ještě složitější je to v oblastech, které již tak zřetelně v textu nevidíme (záležitosti agogické, artikulační, úhozové, pedalizační) nebo k nimž musíme přistupovat individuálně (vedení hlasů, celková dynamická úroveň ve vztahu k menším dynamickým změnám atd.).

Přítom s kontrasty se setkáváme doslova na každém kroku. S touto problematikou se budeme setkávat prakticky ve všech pojednáních o markantech klavírní interpretace.

Řekl jsem, že důležitým interpretovým úkolem je, vycítit míru napětí té které skladby a podle toho zvolit jednak četnost kontrastů, jednak jejich intenzitu a způsob provedení. Někteří autoři vyžadují kontrasty velmi časté (Mozart), jiní maximální (Beethoven), jsou skladatelé, jejichž díla špatně snášejí ostré „hrany“ v interpretaci (Chopin, Schumann, Debussy), navíc známe určité obecnější zásady, které můžeme vztáhnout k celým slohovým obdobím, zejména pokud jde o dynamické rozpětí, ale i volbu temp, artikulaci, pedalizaci apod.

To podstatné však zůstává vždy - interpretace musí zaujmout. Proto je třeba kontrastům všeho druhu věnovat maximální pozornost. Rostoucí napětí vyžaduje dotažení, tj. dosažení vrcholu. Pokud tomu tak není, může pak interpretační zážitek oscilovat mezi očekáváním a zklamáním, což rozhodně není žádoucí. Často je tato cesta spojena s *crescendem* a maximální dynamikou v kulminačním bodě fráze. V mnohem menším, ba malém množství případů vyznívá vrchol v *pianissimu*. V obou případech ovšem musí zákonitě nastat uvolnění, a to opět s ohledem na pokračování skladby, kratší, nebo delší. Velkou roli v tomto směru může sehrát interpretační intuice. U méně zkušených interpretů bývá častou chybou příliš rychlý přechod vrcholu (při němž nemáme čas si plně uvědomit působivost gradace, růst napětí a vychutnat následné vrcholové povolení), jakož i kvapný sestup („neúměrně rychlé opuštění dlouze a těžce vydobytych pozic“).

Patrně vůbec nejčastější chybou v oblasti kontrastů bývá nedostatek výskytu nízké dynamiky, což souvisí přirozeně také s faktem, že hrát v *pianissimu* je mnohem technicky obtížnější než hrát ve *forte* nebo *mezzoforte*.

Možností, jak docílit patřičných kontrastů, je celá řada, jak jsem již ostatně naznačil. Obecný návod, jak dělat ve skladbách potřebné kontrasty, neexistuje. Omezme se zatím na to, že je to ovšem věc naprosto zásadní, čehož důkazem jsou vrcholné interpretace - liší se v mnohém, ale kontrasty jsou tam vždy, a to velmi výrazné. Zbývá dodat, že stejně jako všechny ostatní složky interpretace, vyskytují se kontrasty v mnoha kombinacích a souvislostech, o nichž klavírista musí nutně velmi pečlivě přemýšlet.

A snad nejdůležitější zásada ještě zřetelněji: Zamýšlený kontrast musí být výrazný a nápadný, tudíž nepřeslechnutelný i pro posluchače, který se s daným dílem dosud nikdy nesetkal. Zároveň musí ovšem respektovat a sledovat logiku daného hudebního díla.

4.4. Co je muzikalita

Od interpreta jaksi automaticky očekáváme, že se bude projevovat „muzikálně“. Jde o celkem běžně užívaný termín, jeho obsah se však v pojetí různých lidí dosti nápadně liší. Od těch, kdo si pod ním nepředstavují prakticky nic, až po pokusy o nějakou definici. Literatura se ovšem většinou omezuje na chápání muzikalit ve smyslu hudebnosti a jejích složek. V. Drábek uvádí tři náhledy na tento pojem:

„1. hudebnost či muzikálnost jako ekvivalent hudebního nadání, tedy ony zvláštní schopnosti, potřebné pro výkon všech hudebních činností, 2. hudebnost jako jádro schopností pro hudbu, spočívající v tonálním cítění, v hudební představivosti a smyslu pro rytmus (Těplov) a konečně 3. hudebnost jako elementární schopnost většiny lidí reagovat na hudbu a mít z ní potěšení.“ (Drábek, s. 29-30) Pokud jde ovšem o **muzikalitu interpretační**, ani jedna z těchto definic plně nevystihuje podstatu věci.

Existují interpretace, kterým slovy nedokážeme prakticky nic vytknout, o žádné složce výkonu nelze odpovědně říci, že byla špatná. Přesto cítíme, že tohoto interpreta určitě nebudeme znovu usilovně vyhledávat. Kde je podstata takového pocitu, co nám vadí, co nám chybí?

Obecně by se dalo říci, že asi právě ona muzikalita. A jsme zase na začátku!

Obávám se (ale opět nechci naznačit, zda je to dobře, nebo špatně, pokud by bylo všechno možno vysvětlit čistě racionálně, byli bychom v mnoha směrech výrazně ochuzeni, dokonce by mohl nastat konec umění), že uspokojivou definici muzikalit není možné formulovat. Vyjděme tedy z toho, jak a v čem se muzikalita projevuje.

Muzikalitou rozumíme zřejmě něco, co dokáže interpretaci vedle „kvalitního technického provedení“ jaksi zlidštit a prohrát. Tento problém bych přirovnal k rozdílu mezi modelem čehokoliv živého a samotnou předlohou - tedy živým tvorem. Vnější rysy mohou být shodné, model může být v tomto směru dokonce dokonalejší. Živý tvor může být různě poznamenán, jeho linie nebudou tak ideální, jenže - má duši, vnitřní obsah. Proto také, pokud interpretace má tuto duši, jsme ochotni třeba prominout (nebo dokonce nevnímat) ne jeden technický prohrěšek, protože stále máme co poslouchat, jsme zaujati. Nejsmutnější podobu „interpretace“ vidím tehdy, kdy na výkonu není nic, co by na sebe obrátilo posluchačovu pozornost, a jediné, co je možno hodnotit, je počet technických chyb.

Muzikalita je tedy nutnou, nikoliv však postačující podmínkou oprávněnosti předvedeného interpretačního výkonu.

Zajímavým způsobem se v tomto směru projevoval S. Richter jako člen soutěžní poroty. Kandidáty hodnotil pouze dvěma způsoby - buď 25 bodů, nebo 0 bodů. Svůj postoj vysvětloval vcelku logicky tím, že klavíristu, jemuž dává maximum, chce ještě slyšet v dalším kole, uchazeče s nulou již nikoliv. Podle Richtera neměl posledně jmenovaný kredit v podobě muzikalit, proto mistr chápal jeho účast v soutěži jako neoprávněnou. Na okraj dlužno dodat, že Richter přestal být záhy do soutěžních porot zván.

Jisté je, že muzikální člověk většinou bezpečně pozná jiného muzikálního člověka. Toto poznání však zpravidla není schopen verbálně vyjádřit a pro nemuzikálního tvora se stává podezřelým. Ten totiž příliš nechápe, o čem je řeč. A jestliže něco nechápeme nebo něčemu nerozumíme, máme podvědomou tendenci popírat samotnou existenci onoho jevu. Pokud jde o přímé argumenty a čistě racionální myšlení, nedokáže muzikální člověk v tomto případě své stanovisko uspokojivě obhájit. To bývá zdrojem nedorozumění, kdy v soutěžních porotách dochází někdy k příkrým střetům právě z tohoto důvodu. Při našem chronickém přeceňování racionálních argumentů v umění je v tomto sporu intuitivní typ ve zřejmé nevýhodě. Nicméně - muzikalita může jen těžko být prázdným pojmem, bylo by tedy nemoudré, strkat hlavu do písku.

Uvedu další příklad toho, jak někteří lidé tento pojem chápou.

Poměrně rozšířený je názor, že muzikalita je vlastně hudební inteligence. Na první pohled je taková definice vcelku přijatelná, ovšem - je nutno ještě připojit definici inteligence. A tu jsem v uspokojivé podobě také nikdy a nikde nenašel. I velcí myslitelé se nakonec omezují na popis toho, ve kterých situacích a jak se inteligence může projevovat. A jsme opět na začátku.

Protože hudba je jazykem emocí, mohlo by být blízko pravdě tvrzení, že muzikalita je prostě schopnost zajímavého a bohatého porozumění hudebnímu jazyku a prožívání jeho sdělení. Jako definice ovšem ani toto neobstojí. Muzikální vlohy jsou vrozené a víme jistě pouze to, že se rozvíjejí kontaktem s hudbou, a to různým tempem a v různé kvalitě. Pokud jde o interpreta, musí zde být ještě schopnost přenést toto citění a prožívání hudby dále, což se již děje technickými prostředky. Vynikající interpret také volí jaksi automaticky správné prostředky k tomu, aby se naznačený přenos uskutečnil.

V této souvislosti je důležitá následující věc. Může se stát, že shodou okolností (mj. také vinou nesprávného pedagogicko-diagnostického hodnocení) studuje klavírní hru člověk, který naznačené předpoklady nemá a začíná se vlastně zabývat až čistě nástrojovou hrou. Jeho „projev“ je nápadný již tím, že evidentně postrádá porozumění hudební řeči. Obdobný případ nastane, když někdo čte text v cizím jazyce, který neovládá. V lepším případě je taková produkce podobná situaci, kdy jazyku sice zhruba rozumí, ale je v něm pro něj hodně cizích, neznámých slov. Ještě problematičtějším případem je určité porozumění jazyku, ale nepochopení smyslu. A to bývá bohužel velmi časté. S tímto problémem jsem se setkal v plné nahotě při výuce asijských studentů. Stalo se mi dokonce, že v přestávce mého koncertu v Japonsku se mě zeptala jedna místní posluchačka, jestli je možné, že hudba má nějaký obsah. Měla prý pocit, že nějaký obsah vnímá...

Znám klavíristy, kteří prošli znamenitým školením u výborného pedagoga. Pokud jde o pianistické vybavení, mohl by jim je leckdo jen tiše závidět. Dokonce i jejich zvuk má ušlechtilé rysy. Problém je v tom, že jejich hra je jaksi „univerzální“, postrádá osobitost, při jejím sledování mívám dojem, že na skladbu nemají prakticky žádný názor, výrazně postrádám interpretační záměr, jakož i alespoň pokus o osobnostní vklad.

Existují momenty, které mohou přítomnost muzikality prozradit. Jednou z technik, kterou používal např. Z. Jílek (samozřejmě mám teď na mysli pouze časově omezený poslech, při delší možnosti kontaktu s interpretem se muzikalita projeví zákonitě ve své komplexnosti) je, počkat do chvíle, kdy se ve skladbě objeví mimotonální akord. Jílek tvrdil, že tento způsob je zaručeně spolehlivý pro rychlé zmapování situace. Časem jsem si ověřil pravdivost této teze. Kdo přejde mimotonální akord bez zřetelného povšimnutí nebo alespoň naznačení takového povšimnutí (ať už jakkoliv, nemusí být třeba technicky schopn udělat to zcela přesvědčivě), s vysokou mírou pravděpodobnosti muzikalitu postrádá a jeho hra jen těžko skutečně zaujme. Součástí muzikality by tedy mělo být tonální citění. Jak je ale možné, že muzikální interpret zaujme i hudbou atonální?

Muzikalita má přirozeně i své méně nápadné či dílčí projevy. Mezi ně patří schopnost výrazného frázování, rozlišení podstatného od vedlejšího, pregnantní rytmické citění, smysl pro barevné odstíny zvuku. Kupodivu poměrně málo vypovídá o muzikalitě prostá kvalita sluchu pro tónové výšky. Dlouhodobým pozorováním se mi stále potvrzuje, že třeba i tzv.

absolutním sluchem bývají obdařeni lidé zcela nemuzikální, které nikdy nenapadlo se hudbou zabývat. Někteří ani nevěděli, že tuto schopnost mají.

Jaký je tedy vztah muzikality k interpretačnímu talentu?

Muzikalita je integrální součástí interpretačního talentu a nelze ji ničím nahradit. Otázkou zřejmě zůstává, jaké má muzikalita stupně, o jejichž existenci nemůže být pochyb. Domnívám se ovšem, že měření ani v tomto směru nemá opodstatnění. Opět se zde dostáváme ke střetu definičního oboru rozumu s definičním oborem emocí, jejichž průnik je velmi nejasný a každém případě silně omezený. Podobně jako je umělecké dílo fyzikálně neměřitelné, nejsou takto měřitelné ani jeho jednotlivé složky, resp. pokusy v tomto směru nepřinášejí kdysi snad očekávané výsledky.

Muzikalitu tedy chápu jako axióm, neboť uspokojivou definici si nedovedu představit. Je to právě jeden z oněch těžko popsatečných, nicméně však nepochybně existujících jevů.

4.5. Hudební obraz a jeho kontrola ze strany interpreta

Hned v úvodu této kapitoly bych chtěl zdůraznit, že **tuto otázku považuji pro úspěšnou interpretaci za naprosto zásadní. Od úspěšného zvládnutí tohoto úkolu totiž vede přímá cesta ke skutečné interpretaci.**

Co potřebujeme k tomu, abychom měli celý hudební obraz pod kontrolou?

Jde samozřejmě o celý komplex vloh, schopností a dovedností, který je nutno systematicky a zároveň nenápadně rozvíjet od samého počátku klavírního školení. Připomínám, že tato otázka stojí v popředí především u klavíristů, neboť většina jiných nástrojů pracuje s textem mnohem jednodušším, velmi často pouze jednohlasým. K setkání s podobnou problematikou pak dochází částečně teprve ve hře v souboru, což je samozřejmě zcela jiná situace ve smyslu psychologickém i interpretačním.

Termín „hudební obraz“ jsem převzal od G.G. Nejgauze prostě proto, že o výstižnějším pojmenování nevím. **Hudební obraz má na rozdíl od obrazu výtvarného jeden rozměr navíc – čas. Právě jím je determinována veškerá naše činnost, neboť hudební obraz musíme v čase formovat a neustále (nepřetržitě) přitom kontrolovat jeho**

tvár. (V žádném případě zde nesmí být pojem „hudební obraz“ chápán ve ždanovovském smyslu!)

Nejčastější chybou, prozrazující též mj. nesprávné pedagogické vedení, bývá právě fakt, že adept klavírní hry dokáže plně sledovat pouze část hudebního obrazu, obvykle hlavní hlas. Ostatní je ponecháno víceméně náhodě, což znamená, že celý hudební obraz není možno smysluplně tvarovat (žákům, kterým již záhy tato věc vzdor dobrému vedení dělá problémy, je vhodné doporučení přechodu na jiný, jednodušší nástroj). Pokud se s takovým případem setkáme v pokročilejším věku a usoudíme důvodně, že jde o následek špatného vedení, musíme postupovat krajně obezřetně a trpělivě. První věc, o kterou je třeba se pokusit, je postupně přivádění klavíristy k tomu, aby dokázal rozdělit svou pozornost tak, že po čase začne vnímat celý hudební obraz a poté postupně i jeho vnitřní vztahy.

Nedokonalost kontroly hudebního obrazu je jevem velmi častým, přestože v literatuře se v tomto smyslu problematikou nikdo nezabývá.

Obvykle jde o dva případy:

V prvním z nich dokáže klavírista kontrolovat (vnímat) hudební obraz pouze vcelku (v hrubých rysech) a nemá již kapacitu ke sledování vnitřních poměrů. Taková hra se navenek vyznačuje nepředvídatelnou nevyrovnaností v mnoha směrech, přestože tvar celku lze s menšími nebo většími komplikacemi vysledovat.

Ve druhém případě se pianista snaží o tvarování vnitřních poměrů, přitom ovšem ulpívá na detailech, čímž někdy naprosto zatemní obrysy celku. V tomto přístupu (z hlediska srozumitelnosti je horší než první) se navíc ztrácí práce s hudebním časem a obzvláště u tektonicky pevných skladeb, např. v sonátové formě, potažmo v sonátovém cyklu smysl díla zásadním způsobem uniká.

V případě naznačené nápravy je obvykle nutno jít dolů s náročností repertoáru, někdy dost podstatně. Jinak ovšem nelze a nemá smysl pokračovat. Taková práce na změně myšlení trvá podle mých zkušeností kolem dvou let, po nichž se začnou dostavovat první pozitivní výsledky v podobě ucelených interpretací zprvu drobnějších skladeb.

V této souvislosti připomenu základní vlastnosti klavírní sazby. Z jejího charakteru vyplývá, jak musí pianista při své práci dělit pozornost a zároveň vnímat celý hudební obraz.

Klavírní sazba je svou podstatou nejčastěji třípásmová – bas, střední hlasy, melodie. Z tohoto hlediska je také nutno vnímat notový zápis, neboť každé z těchto pásem má svůj vlastní život a zároveň se tyto linie navzájem ovlivňují.

Zde platí tři základní vztahy:

1. Bas v podstatě pomáhá melodii tím, že otevírá prostor rozezvučením alikvotní řady.
2. Střední hlasy mohou melodii snadno ohrožovat, zejména v úzké poloze je třeba dbát o to, abychom mimoděk nevytvářeli „nové melodie“ (k tomuto častému jevu dochází tak, že do některého z delších tónů melodie „vnikne“ tón středního hlasu), nebo hlavní melodii nezahltí.
3. Bas spolu se středními hlasy musí být bezpečným podhoubím pro melodii, proto je nutné věnovat poměru mezi basy a středními hlasy velkou pozornost.

Takto přehledně platí poučky pro víceméně klasicko-romantickou sazbu, v pozdější literatuře mohou nastat kombinace ještě složitější. Už lisztovská sazba s melodií ve středním hlase vyžaduje opět další nároky na rozšíření pozornosti, nemluvě o skladbách 20. století, kdy se můžeme setkat s neobvyklými vztahy mezi jednotlivými pásmy, zejména s jejich prolínáním a křížením (Janáček, Prokofjev, Debussy).

Obzvláště komplikované jsou v tomto směru skladby, jejichž hudební kvalita je nesporná, které však z různých důvodů postrádají ve větší nebo menší míře klavírní sazbu jdoucí takříkajíc „do rukou“.

Jaké jsou tedy nejčastější „neklavírní“ jevy v textu?

1. Příliš dlouhé tóny v melodii.
2. Doprovod je příliš daleko od melodie (někdy zcela chybějí střední hlasy).
3. Špatná stylizace doprovodu (úzká harmonie, rozklady shora dolů apod.).
4. Faktura bez basů nebo s jejich nedostatkem.
5. V polyfonii jsou hlasy příliš blízko nebo se často kříží.
6. Faktura je obecně příliš hustá (Brahms, Reger).
7. Dynamické pokyny nejsou v souladu s charakterem textu (např. požadavek ff v jednohlase, pp v osmihlase).

Schopnost kontroly hudebního obrazu v každém okamžiku je pro klavíristu vstupenkou do prostoru skutečných interpretů. Jedině za tohoto předpokladu je možno

rozvinout další kvality interpretačního talentu a samozřejmě také prohlubovat porozumění hudbě prostřednictvím notového zápisu.

4.6. Pianistická vybavenost ve vztahu k různému repertoáru

Ani největší pianisté nehrají skladby různých slohových období na stejné úrovni. Je jisté, že parametry budou vždy vysoko, avšak přece jen každému vyhovuje určitý repertoár více, jiný méně. Jinými slovy – souzní hladce, nebo méně hladce se založením interpretovy osobnosti.

Svjatoslav Richter (1915-1997) se sám o sobě vyjádřil tak, že existují dva skladatelé, jejichž dílo nedokáže zahrát tak dobře jako díla jiných autorů. Šlo o Mozarta a Chopina. Myslím, že je to velmi názorný příklad dvou skutečností. Richter jednak poznal, že požadavky, které kladou na interpreta právě Mozart a Chopin, jsou v určitém rozporu s podstatou jeho vlastního interpretačního stylu. Zde je to konkrétně především požadavek neustálé práce s detaily, zatímco Richterova největší síla spočívala ve velkých tazích, jimiž neomylně vládl v dílech Beethovenových, Brahmsových, Lisztových, Rachmaninovových, Franckových nebo Prokofjevových.

Existují samozřejmě záznamy Richterova Chopina i Mozarta a jsou interpretačně výborné. Ale přece jen, díla výše zmíněných autorů by hned tak někdo na podobné úrovni rozhodně interpretovat nedokázal, zatímco u Mozarta a Chopina si srovnatelné výkony dovedu představit u širšího okruhu klavíristů.

Popsaná skutečnost je ovšem nadto krásným dokladem jednak Richterovy pokory před dílem, jednak důkazem, jak interpret sám sebe dokonale znal, což je možno považovat za jeden z vrcholů intelektuálních kvalit.

V této souvislosti jsem dospěl k myšlence, že bude dobré, pojmenovat si nejdůležitější schopnosti a dovednosti, které nezbytně potřebujeme k úspěšné interpretaci děl různých skladatelů a slohových období.

Autorů, o jejichž klavírním díle lze prohlásit, že dosahuje jednoznačně špičkových kvalit, není tak mnoho. Jak jsem již uvedl, své přednášky o klavírní literatuře začínám seznámením s repertoárovými klavírními koncerty. Prakticky všichni vynikající autoři

klavírní hudby stvořili též znamenitý koncert, výjimek je jen velmi málo (např. F. Schubert, B. Smetana, C. Debussy). Tak vznikne vhodná kostra, nosný pilíř společnosti skladatelů píšících pro klavír.

Proberme si je stručně, jednoho po druhém, ovšem ani ne tak z hlediska jejich díla, nýbrž přímo z praktického pohledu interpretova.

Otázka tedy zní: Co musí klavírista bezpodmínečně umět, aby mohl pomýšlet na úspěšnou interpretaci díla některého z následujících autorů?

- 1) **J. S. Bach (1685-1750)** – představitel pozdně barokní hudby pro klávesové nástroje, interpretační zásady platí pro celý sloh.
 - a) schopnost lineárního vnímání a vedení hlasů (schopnost do značné míry vrozená)
 - b) schopnost zřetelného rozlišení hlasů včetně těch, které postupují v těsné blízkosti
 - c) s tím souvisí technická vybavenost ve smyslu bohatství druhů úhozů, zcela nezbytné je ovládnutí legata, non legata, staccata a jejich kombinací i jednou rukou současně, jakož i schopnost nezávislého frázování a přesného ukončování tónů
 - d) poučenost v oblasti provádění ozdob
 - e) pregnantní rytmické citění

- 2) **W. A. Mozart (1756-1791)** – představitel klasicismu, interpretační zásady platí pro hudbu vzniklou ve druhé polovině 18. století, jakož ve značné míře i pro skladby D. Scarlattioho a jeho následovníků.
 - a) vynikající prstová technika, která umožní vyrovnanou hru pasáží i zřetelnou artikulaci četných ozdob, a to často ve velmi rychlých tempech
 - b) schopnost vymezení dynamické škály směrem nahoru, velmi vadí jakákoliv hlučnost nebo nepřehlednost faktury
 - c) smysl pro rychlé změny dynamiky (subito p, subito f, „minicrescendo“, „minidecrescendo“), často se vyskytující i v rámci jednoho taktu
 - d) schopnost citlivého zacházení s harmonií, je velmi důležité, který tón v akordu zvýrazníme, nebo naopak potlačíme
 - e) schopnost delikátní pedalizace, většinou jde o pedál částečný, vyskytují se i názory, hrát Mozarta úplně bez pravého pedálu (W. Gieseking). Dovedu si představit

v některých drobných skladbách, snad i v sonatinách a sonátách z mládí, ovšem interpretovat vrcholné sonáty bez pedálu považují za nesmysl

- 3) **L. van Beethoven (1770-1827)** – tentokrát již ne jako typický představitel slohu, některé specifické rysy beethovenovské interpretace nelze plně zobecňovat nebo používat automaticky v dílech jeho současníků. Beethoven má tak vyhraněné rysy, že není možné přenášet tyto zásady automaticky na jiné autory téhož období.
- znamenitý smysl pro tempo a rytmus
 - smysl a schopnost pro dynamické kontrasty, často velmi náhlé, bez zvládnutí těchto dvou bodů nemůže mít beethovenovská interpretace ani průměrnou úroveň
 - smysl pro maximální klavírní zvuk v rámci klasicismu
 - komplexní schopnost pedalizace, vyskytuje se již v plné šíři
 - ovládnutí široké úhozové škály – od jadrného až mírně drsného tónu po nejjemnější pp, obzvláště v pozdních sonátách
 - schopnost „nehybné“ hry, kdy neděláme ani crescendo, ani decrescendo, pouze udržujeme stálou hladinu zvuku v pp, je to velmi důležitá součást beethovenovského výrazu
- 4) **F. Chopin (1810-1849)** – představitel raného romantismu, zároveň však největší génius klavíru, zásady platí v podstatě pro celou epochu romantismu.
- smysl pro melodickou linii a dlouhé fráze, schopnost vytvářet měkký zvuk, jakoby „bez úhozu“
 - schopnost rozdělení pozornosti tak, abychom měli bezpečně pod kontrolou všechny tři linie (bas, střední hlasy, melodie)
 - schopnost hry „rubato“ bez rytmického zkreslení či tempového rozbití celku
 - vrcholná schopnost pedalizace, Chopinovy skladby jsou na pedálu přímo závislé, tato složka může rozhodujícím způsobem ovlivnit úroveň interpretace, této hudbě nesmírně vadí jakékoliv ostré hrany (na rozdíl od Beethovena, kde to bývá přednost)
 - schopnost hrát i delší dobu v nízké, ovšem znělé dynamice
 - vynikající technika, zejména prstová v legatu
- 5) **R. Schumann (1810-1856)** – rovněž představitel raného romantismu, směřující ovšem spíše k linii brahmsovské, platí prakticky všechno, co jsem zmínil v souvislosti s Chopinem.

- a) je nutno velmi důkladně promýšlet a vypracovat vedení hlasů, neboť Schumannova klavírní sazba není tak dokonalá jako u Chopina
 - b) schopnost tvoření velkých ploch, je to mnohdy jediná možnost, jak překlenout hudebně nepřiliš bohaté partie (vyskytuje se prakticky ve všech velkých formách)
 - c) výborná všestranná technika, některé Schumannovy skladby nebo jejich části jsou na hranici proveditelnosti
- 6) **F. Liszt (1811-1886)** – představitel novoromantického rozmachu klavírní hry, nejvýraznější reformátor klavírní techniky i celého pojetí klavírní hry. Zásady je možno uplatnit při interpretaci veškeré později vzniklé klavírní hudby, samozřejmě diferencovaně.
- a) schopnost technického a zejména psychického zvládnutí extrémně rychlých temp
 - b) minimálně nadprůměrná „velká technika“, schopnost orientace na klaviatuře, bezpečný odhad vzdáleností při skocích
 - c) určitý nadprůměrný díl dobrodružnosti v povaze, schopnost zdravě riskovat, opatrně hraný Liszt nemůže být ani průměrný
 - d) schopnost tvořit dlouhé plochy při extrémní technické náročnosti, velkorysost podání
 - e) s tím souvisí schopnost rozlišit podstatné a méně podstatné plochy, neulpívat na detailech, Lisztova hudba je komponována „velkými tahy“
- 7) **J. Brahms (1833-1897)** – představitel novoromantismu, pokračovatel tradic německé hudby v linii Bach, Beethoven, Schumann.
- a) nadprůměrná schopnost diferenciací vedoucích a doprovodných hlasů, neboť Brahmsova faktura bývá abnormálně hustá
 - b) schopnost horizontálně vertikálního myšlení a vnímání faktury, oba systémy jsou u Brahmsa v těsném kontaktu, prostupují jeden druhým, doplňují se
 - c) schopnost kvalitní hry oktáv a akordů, a to i delší dobu, diferenciací dynamiky i v nevýhodných registrech
 - d) schopnost tvořit dlouhé linie, pro Brahmsovu hudbu požadavek naprosto nezbytný, s tím souvisí i „symfonická“ pedalizace
 - e) v pozdních Brahmsových dílech je třeba použít mnoho „chopinovských“ prvků, neboť autor se obrací k intimní lyrice

- 8) **S. Rachmaninov (1873-1943)** – představitel pozdního romantismu a zároveň dědic nejlepších tradic ruské klavírní školy. Interpretace jeho skladeb vyžaduje naprosto komplexní pianistické vybavení, sazba bývá často velmi hustá s nesmírně obtížnými širokými hmaty (pro autora to nebyl vzhledem k velikosti ruky žádný problém).
- nadprůměrná prstová a vynikající akordická technika
 - minimálně nadprůměrné fyzické a psychické dispozice, neboť skladby jsou extrémně náročné na výdrž, schopnost dlouhodobého soustředění a setrvání v „jedné náladě“
 - schopnost sledování více pásem, a to dlouhodobě
 - výborná orientace v harmonii
 - přesné rytmické cítění, a to převážně ve velkých plochách
- 9) **S. Prokofjev (1891-1953)** – zakladatel moderního klavírního slohu, klasik hudby 20. století, klavírista s osobitým stylem, zásady platí pro většinu hudby 20. století, opět samozřejmě s příslušnou diferenciací.
- ovládnutí průbojného, nikoliv ovšem hrubého až sprostého klavírního zvuku, jde o tvoření klavírního tónu s větším využitím švihů než v romantické hudbě
 - schopnost absolutní, strojové rytmické a tempové přesnosti
 - schopnost orientace ve velmi složité faktuře, kdy se ve velkém rozsahu kříží hlasy, polyfonie dosahuje vrcholné komplikovanosti
 - dobrá orientace v harmonii 20. století
 - výborná prstová i akordická technika, pohotovost a otevřenost vůči netradičním postupům
- 10) **C. Debussy (1862-1918)** – zakladatel hudebního impresionismu, kterého úmyslně zarazují na závěr, neboť jeho přínos pro veškerou hudbu je obzvláště významný a má přesah i do současnosti. Následující požadavky platí zejména pro Debussyho tvorbu po roce 1900.
- smysl pro různé odstíny zvukových barev, velká zvuková fantazie, extrémní citlivost pro poměry hlasů
 - schopnost pracovat suverénně se skupinami tónů, neboť v impresionismu velmi často jeden tón doslova nic neznamená
 - schopnost pracovat s časem, a to na velkých i malých plochách, podtržení určitého improvizčního charakteru impresionistických skladeb

- d) virtuózní ovládání pedalizace, v moderní době přichází v úvahu též běžná práce s prolongementem

Ke každému z těchto pilířových autorů klavírní literatury můžeme přiřadit mnoho dalších, kteří komponovali podobně, případně jsou jejich skladby kombinací kompozičních stylů některých uvedených velikánů.

Pro přehlednost tedy ještě jednou stručná charakteristika a přesah všech uvedených gigantů.

J. S. Bach: Zásady platí pro všechny barokní autory, částečně i pro dílo D. Scarlattioho (pokud jde o polyfonní prvky) a jeho současníků či žáků, jakož i pro pozdější autory - F. Mendelssohn-Bartholdy v polyfonních skladbách, C. Francka nebo D. Šostakoviče.

W. A. Mozart: Podobně jako u Bacha, platí tyto zásady pro celou klasicistní tvorbu do roku 1800, ovšem částečně též pro autory pozdější, jimiž jsou J. N. Hummel, F. Schubert, C. M. von Weber, ale i F. Mendelssohn-Bartholdy a další méně významní skladatelé přelomu 18. a 19. století.

L. van Beethoven: Byl vždy centrem pozornosti, jeho vliv na další vývoj veškeré hudby je zásadní, v klavíru některé jeho prvky převzali J. N. Hummel, J. L. Dusík, J. V. Voříšek, F. Schubert, C. M. von Weber, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin, R. Schumann, J. Brahms, ale i např. D. Šostakovič.

F. Chopin: Jeho skladatelský styl je naprosto originální a nezaměnitelný, interpretační zásady však platí nejen pro celou epochu romantismu, nýbrž v podstatě univerzálně vždy, když se chceme dobrat nejlepšího vskutku „klavírního“ znění.

R. Schumann: Bývá označován za nejčistšího z romantiků, výrazně ovlivnil další vývoj zejména německé hudby, ale významně na něj navazují i čeští a ruští skladatelé (B. Smetana, A. Dvořák, V. Novák, P.I. Čajkovskij) a mnozí další (kupodivu i např. R. Wagner, jehož klavírní dílo je vcelku neznámé, E. Grieg, J. Sibelius).

F. Liszt: Ovlivnil celé generace období virtuózní klavírní hry (zhruba do roku 1950), jeho zásady platí všude tam, kde jde o zvládnutí virtuózní sazby, a to bez ohledu na skladatelský styl (R. Schumann, J. Brahms, C. Saint-Saëns, M. Ravel).

J. Brahms: Svou syntézou dosavadního vývoje evropské hudby stojí na křižovatce hudebních dějin. Dnešní interpret v něm najde poučení jak pro pochopení skladeb vzniklých před Brahmem, tak po Brahmovi.

S. Rachmaninov: Nositel nejlepších tradic ruské hudby, zásady pro interpretaci jeho skladeb lze použít obvykle v mírně zjednodušeném pojetí na veškerý ruský repertoár od M. I. Glinky, přes Mocnou hrstku, A. N. Skrjabinu až po další skladatele 20. století, neboť základní ruské hudební citění je dodnes silně romantické.

S. Prokofjev: Ovlivnil zásadním způsobem hlavní proud hudby 20. století, jeho klavírní dílo patří již k prověřené hodnotě, svým novátorským přístupem jak skladatelským, tak interpretačním, zasáhl prakticky všechny skladatele první poloviny 20. století.

C. Debussy: Jeho čisté pojetí impresionistického slohu po roce 1900 znamená pro veškerou hudbu nesmírné obohacení, podobně jako Brahms svou syntézou tradičních hodnot, pomáhá Debussy interpretům otevřít bohatší pohled na jakoukoliv hudbu, neboť požadavek zvukové barevnosti se postupně stal nepostradatelným, a to prakticky ve všech stylech.

Tento nástin požadavků na interprety v souvislosti s určitým repertoárem by měl posloužit přehlednosti problematiky, kterou se dále budu podrobněji zabývat. Vyplývá z něho velká spjatost jednotlivých slohů, fakt, že interpret je ovlivňován nejen směrem od starších autorů k novějším, ale rovněž směrem opačným, kdy naopak skladby vzniklé poměrně nedávno osvětlují nově např. provedení Beethovena, Mozarta či Bacha. I to patří k souvislostem, které přemýšlivý klavírista při své práci musí brát v úvahu.

4.7. Virtuozita a obtížnost skladeb

Časy, kdy publikum v němém úžasu obdivovalo cestující virtuózy, jsou sice minulostí, virtuozita však zůstává integrální součástí interpretace.

Co však tento pojem vlastně představuje?

V obecném povědomí je virtuozita chápána obvykle jako suverénní ovládní nástroje, které je patrné ze zřetelně viditelných úkonů.

To samozřejmě není uspokojivá definice. Odborník chápe virtuozitu komplexně. V ovládní nástroje je totiž většina věcí laikovi skryta. Virtuozita ovšem souvisí úzce s přesvědčivostí výkonu a může mít výrazně kladný vliv na působivost interpretova projevu. Příznivý dojem z lehkosti a snadného zdolávání objektivně obtížných technických problémů velmi dobře udržuje posluchačovu pozornost.

Zároveň má virtuozita **významný vliv psychologický**. Od člověka, který prokazatelně něco umí (nebo pokud prostě nabudeme takového dojmu), jsme ochotni přijmout mnohem více, a to včetně myšlenek, postojů a řešení, s nimiž třeba ani nesouhlasíme. Kdo dokáže, že něco dovede, má přirozený respekt i přiznané právo na názor dokonce často i v oblastech, jejichž problematice jen málo rozumí.

Vnějšková virtuozita ovšem již dnes nezaujme takovým způsobem, jak tomu bylo v dobách Lisztových. Souvisí to jistě také s vnímáním pocitu rychlosti, který byl v 19. století (a setrvačně ještě i hluboko ve století následujícím) odvozován od přírodních jevů, zatímco dnes nás prakticky žádná rychlost nemůže udivit, natož pak ohromit.

Existuje ovšem virtuózní repertoár, jehož interpretace se bez oné vnějškové virtuozity a okázalé brilance neobejde (např. podstatná část díla Lisztova, Saint-Saënsova, Ravelova, Balakirevova Islamey atd.). Jako příklad uvedu vlastní zkušenost s Lisztovou skladbou Po četbě Danta, kterou jsem dlouho považoval za nepodařenou, rozvleklou a nicneříkající kompozici. Když jsem ji však měl možnost vyslechnout v provedení argentinského pianisty Bruna Leonarda Gelbera, změnil jsem ochotně názor, a to velmi výrazně. Uvědomil jsem si, že tato skladba jednoduše vyžaduje určité – virtuózní - tempo, jehož zvládnutí je pro většinu klavíristů nedostupné. V pomalejším tempu hudba nedává smysl. Věc je o to záladnější, že dílo na první pohled nevypadá nijak zvlášť komplikovaně. Zrada je však skryta v podstatě jen v této jediné věci. Totéž platí třeba i u Uherských rapsodií, nicméně tam je tento požadavek extrémních temp předem mnohem zřetelnější.

Zmíním se ještě o jedné věci, a to o hodnocení virtuózního repertoáru v době mých studií, tedy v době tzv. normalizace. Tato literatura byla totiž téměř zakázána, důvodem měla být její hudební bezobsažnost a vnějšková podbízivost. Kdo zařadil zmíněné kusy do programu, nemohl počítat s příznivým ohlasem u kritiky. Naopak jako klad byla často zdůrazňována skutečnost, že interpret „zápasí s myšlenkově nejzávažnějšími díly“ a o výše zmíněný repertoár se nezajímá. Této kritice zjevně unikalo, že takový „zápas“ mohl být mnohem snazší, pokud by dotyčný interpret průběžně věnoval určitou pozornost též virtuózním skladbám. Jinak ovšem tuto zmínku chápu jako otevření obsáhlé otázky, kterou na tomto místě nechci řešit, protože vybočuje z rámce této práce.

Jak tedy nahlížet na nástrojovou virtuozitu a její působení na posluchače?

Dlouho jsem přemýšlel nad definicí, ale každou, která mi přišla na mysl nebo kterou jsem četl, jsem záhy odhodil jako zjevně nedokonalou. Hledání je těžké, uvědomíme-li si, jak absurdním způsobem virtuozitu definuje např. heslo v Pazdírkově hudebním slovníku naučném, které staví virtuozitu do protikladu k interpretaci (více v kapitole Historie interpretace). Naproti tomu běžné, obecné definice pochopitelně nevystihují podstatu věci a na tomto místě nemají význam.

Vezmeme-li v úvahu působení virtuozity na posluchače, vychází mi jedna dosti podstatná věc. **Virtuozita je mimo jiné dokladem interpretovy odvahy.** A odvaha se většinou cení. Ze zkušeností vlastních i cizích mám ověřeno, že bez notné dávky odvahy nemůže interpretační výkon vzbuzovat nejen virtuózní, nýbrž ani obecně příznivý a přitažlivý dojem.

Publikum není zvědavé jen na předem vykalkulovaný a poté přesně nebo méně přesně realizovaný „pracovní plán“ (ten samozřejmě existuje, bylo by velmi naivní vrhat se do interpretace pouze živelně). Interpret totiž nejen slouží dílu, zároveň musí zaujmout jako osobnost. A k opravdové osobnosti patří neoddělitelně právě odvaha, pochopitelně podložená znalostmi, zkušenostmi, vědomostmi, rozhledem i v neposlední řadě znamenitými nástrojovými dovednostmi.

Virtuozita je ostatně ceněna ve všech oborech, a to bez toho, že by na ni bylo primárně upozorňováno. Čteme-li virtuózně napsanou knihu, máme z ní požitky a navíc s potěšením zjišťujeme, že si z ní hodně pamatujeme. Naopak třeba i myšlenkově bohaté dílo – postrádající ovšem tento atribut – nedovolí čtenáři soustředit se na obsah, nelze „se prokousat

hmotou“. Tento problém má v hudební interpretaci širší souvislosti, je zřejmé, že virtuosita též významně přispívá k porozumění hudebnímu obsahu skladeb.

Zvláštní kapitolou je virtuosita v hudbě 20. století. Není tajemstvím, že mnoho soudobých skladeb klade na interprety vrcholné nároky. Studium některých děl připomíná někdy usilovnou snahu o ovládnutí neznámého jazyka s výhledem, že mu nakonec stejně nikdo nebude rozumět. V souvislosti s virtuositou lze konstatovat, že v soudobé hudbě posluchač nedokáže virtuositu přirozeně vnímat. Obvykle pouze odhaduje, že skladba je asi obtížná, ale neví, v čem to přesně spočívá. **Odborník – interpret dokáže stupeň obtížnosti skladby stanovit poměrně přesně a správně, často se však pozastavuje nad tím, proč vlastně je skladba tak těžká, resp. čím by měla být tato technická obtížnost hudebně vykoupena.** Jde totiž nikoliv o virtuositu, nýbrž o skrytou obtížnost, která je nesmírně záluďná. Při letmém pohledu na zápis nabudeme dojmu, že věc nebude klást zvláštní technické nároky, při ponoření se do studia však zjistíme pravý opak.

Na tomto místě bude vhodné uvést, které prvky bývají obecně chápány jako virtuózní, které prvky naopak zapřičiňují mimořádnou, avšak skrytou obtížnost skladeb.

Prvky vnějškové virtuosity:

- 1) Brilantní hra stupnic, rozložených akordů a jejich kombinací (drobná technika).
- 2) Bravurní skoky, sledy oktáv či akordů a vůbec suverénní pohyb po celé klaviatuře.
- 3) Obecně dobrá srozumitelnost hry, přehledná kombinace obtížných prvků.

Prvky specifické virtuosity (běžný posluchač je vnímá nepřímo):

- 1) Mimořádná práce s pravým pedálem.
- 2) Schopnost plastického rozlišení hlasů na nástroji (klavíru), který je sám v podstatě nebarevný.
- 3) Schopnost velejemných dynamických nuancí, která předpokládá virtuózní ovládnutí nejjemnějších pohybů ruky v závislosti na sluchové představě.

Tyto prvky by jistě bylo možno dále rozvést, smyslem této vsuvky je ovšem upozornění na zdánlivou samozřejmost, že např. virtuózně interpretovaný Bach vůbec nemusí mít příliš rychlá tempa. **Virtuosita je širokým pojmem.**

A nyní k prvkům, které způsobují skrytou (někdy samoučelnou) interpretační obtížnost skladeb. Je nutno připomenout, že v tomto případě jde především o problematiku skladatele a jeho zápisu:

- 1) Příliš hustá sazba tam, kde je nutno sledovat více pásem současně.
- 2) „Neklavírní“ sazba, kdy je třeba používat neobratných prstokladů, nepříjemných pohybů nebo dlouhodobě extrémního rozpětí. Za skrytě obtížnou sazbu lze považovat zápis, který neumožňuje pedalizovat v souladu s duchem klavíru (obvykle se ztrácejí basy).
- 3) V neposlední řadě jde o obtížnost rytmickou. Všechno, co je komplikované rytmicky, klade na interpreta mimořádné nároky (ve 20. stol. tato obtížnost stále stoupala). Někdy dokonce hrozí, že tato složka spotřebuje téměř veškerou pianistovu energii, přičemž projev v žádném případě nebude vnímán jako virtuózní.

Jak jsem již řekl, opravdová virtuosita by měla být integrální součástí interpretace. Patří dokonce k základním, nutným předpokladům toho, aby interpret zaujal publikum. Je mocným nástrojem celého procesu. Pokud však za ní necítíme hudební sdělení, nemůže sama o sobě dlouho udržet pozornost.

Ale platí i zpětně – přes technické obtíže se snadněji přeneseme a dokonce se s nimi suverénněji vypořádáme, pokud jsme přesvědčeni o hudební kvalitě skladby. Pak i takové problémy řešíme samozřejmě a přímočaře.

5. Markanty notového zápisu

V této třetí části se budu věnovat jednotlivým markantům klavírního notového zápisu podrobněji, tento oddíl je ústředním bodem celé práce. Markanty notového zápisu jsou právě tím, co interpret musí od začátku studia vnímat, dešifrovat, hierarchizovat, kombinovat a hodnotit, aby měl naději dospět k ucelenému nastudování, potažmo ke skutečné interpretaci.

5.1. Tempo

Tempo je markantem, který ovlivňuje vyznění skladby naprosto zásadním způsobem. Spolu se schopností ovládat zvuk nástroje v jeho celistvosti a zároveň mnohotvárnosti, jakož i rytmickým cítěním (přesněji řečeno - se schopností členit čas na velkých i malých plochách), je skutečným základem každé přesvědčivé interpretace.

Význam tempa spočívá především v tom, že v okamžiku rozhodnutí o jeho volbě si ukládáme úkol, naplnit čas něčím, co bude posluchač ochoten přijmout. Otázky spojené s tempem jsou problémem, který provází pianistu celým vývojem jeho interpretace dané skladby, problémem, který musí opakovaně znovu a znovu řešit. Tempo totiž úzce souvisí s dalšími markanty, o čemž bude řeč později.

Může se stát, že na základě změn, které v průběhu studia skladby vyvstanou, musíme pohnout i s původně zamýšleným tempem. Zjistíme-li, že jsme obsah skladby zpočátku podcenili (že je hlubší a závažnější než byl náš původní předpoklad), tempo postupně zpomalujeme a i tím se dostáváme k pravdivější interpretaci. Opačný případ je také nasnadě - že totiž obsah na počátku přeceníme. Zejména u mladých a méně zkušených interpretů se stává, že příliš ulpívají na detailech (které jsou pro ně samozřejmě nové a zajímavé, z celkového hlediska však nepříliš podstatné), čímž tempo zpomalují. Tito lidé ovšem mívají velmi dobrou perspektivu, protože vnímají notový text mimořádně citlivě, a po získání potřebných zkušeností je zde reálná šance na kvalitní, vyváženou interpretaci.

Podíváme-li se na problematiku tempa historicky, vyvstávají zákonitě některé otázky i sporné momenty. Například v hudbě barokní (vzhledem k zaměření práce starší skladby neuvažují) bylo zvykem psát pouze „holé noty“, které byly později vydávány buď v nezměněné podobě (urtext), nebo v nejrůznějších revizích kolísajících mezi extrémy. Na

straně jedné pak vidíme zcela minimální zásahy (např. Bartókova edice Temperovaného klavíru), na straně druhé silně subjektivní výklad (Busoni, Mugellini, u nás např. Vladimír Polívka). Co říci k barokní hudbě v souvislosti s tempem?

Především je nutno si uvědomit, že pocit tempa v uplynulých epochách byl u našich předků jiný než dnes. Rychlost byla totiž tehdy shora striktně omezenou veličinou. Položili si otázku, kam až sahala rychlostní zkušenost barokního člověka, zjistíme, že jako hraniční se jeví trysk koně (70 až 80 km/hod.). Nic rychlejšího tohoto člověka neobklopovalo, samozřejmě s výjimkou přírodních úkazů, což ovšem souvisí spíše s duševními stavy než s pocitem rychlosti. Z toho vyplývají další konsekvence. Především rychlost nebyla prioritou, přestože nejednoho umělce vzrušovala, což mohl někdy ve svých skladbách naznačit. Ovšem celkový životní pocit velkou rychlost „nepodporoval“. Stavět interpretaci barokních skladeb na příliš rychlých tempech tedy nepovažuji obecně za rozumný počin.

Ke skutečnosti, že autoři neuváděli tempový údaj na začátku skladby, vedly provozní okolnosti. Hudebník a skladatel doby barokní ještě nepocíťoval historickou hodnotu uměleckých děl. Psal především pro provoz, který měl svá zaběhlá pravidla, každý i méně zkušený interpret věděl, jak má realizace textu vypadat. Navíc - nejčastějším interpretem byl právě sám skladatel. Jeden člověk v sobě spojoval obě tyto funkce v souladu s převládajícím objektivním charakterem barokní hudby.

Pochopení a porozumění záměrům barokních skladatelů v oblasti tempové je úzce spjato se dvěma aspekty. Především je to technická úroveň tehdejších klávesových nástrojů. Opakovaně propadám úžasu při pohledu na vítězství ducha nad hmotou, když poslouchám nebo studuji např. klavírní dílo J. S. Bacha. Představa hry na dobové nástroje je doslova šokující. Jako příklad uvedu Bachův Koncert d moll pro klavír a orchestr, který mám v paměti v kongeniálním podání S. Richtera a České filharmonie za řízení V. Talicha. Jakou sílu musel Bachův génius mít, jestliže byl schopen - a k tomu ještě ochoten - do textu vložit tuto energii, která i po staletích uvádí moderní posluchače k jedinečným uměleckým zážitkům! V první polovině 18. století byla produkce na podobné úrovni už pouze z čistě „technických“ důvodů prostě vyloučena. Tato povzbuzující věc vynikne ještě více, vezmeme-li v úvahu záplavy skladeb, které omezené technické možnosti tehdejších nástrojů respektují. Výsledkem je, že z dnešního pohledu vypadají primitivně.

Druhým vodítkem pro volbu tempa v barokních skladbách je též představa lidského hlasu, jeho vlastností, pohyblivosti a znělosti. Barokní hudba je silně vázána na vokálně

instrumentální provoz, je proto dobré brát tento fakt v úvahu při hledání odpovídajícího tempa.

Obecně lze říci, že tempo je určeno ani ne tak údajem na začátku či v průběhu skladby, nýbrž hlavně celkovým charakterem. Ten musí interpret objevit a ztotožnit se s ním.

A opět se dostávám k větě, jejíž duch prochází celou touto prací: Pokud bude interpret respektovat základní psychologické zákonitosti lidského vnímání, nemůže se ani v oblasti tempa fatálně mýlit.

Názorů na volbu temp v barokní hudbě existuje mnoho, jak je ostatně patrné z různých interpretací. Základním vodítkem však musí být srozumitelnost polyfonie, která ovšem opět úzce souvisí s technickou a úhozovou vybaveností každého pianisty. Touto problematikou se budu zabývat později, nyní uvedu pouze jeden příklad z historie.

Slavný klavírista chilského původu Claudio Arrau (1903-1991) provedl ve třicátých letech v sérii koncertů kompletní dílo J. S. Bacha. Poté pro sebe zjistil, resp. došel k názoru, že klavír není vhodný nástroj pro bachovskou polyfonii a již nikdy podobnou kreaci neopakoval. Arrau patřil k pianistům inklinujícím k pomalejším tempům a polyfonii stavěl vždy na přední místo. Existují samozřejmě interpreti, kteří se na Bacha specializují (např. G. Gould se svými naopak extrémně rychlými tempy, A. Schiff, J. Carlos Martin, M. Perahia) a Arraurovy pochybnosti si nepřipouštějí. Jisté je, že tato hudba vzrušuje interprety již několik století a je nutně součástí výbavy každého klavíristy. Zejména pro obohacení vnitřní představivosti a rozvoj schopnosti srozumitelně vést hlasy skutečně horizontálně je nezastupitelná. Jedním z náročných úkolů je zde tedy i volba tempa.

Metroritmika je ovšem základem každé interpretace. Časem si stále více uvědomuji pravdivost teze o tom, že zhruba 80 % chyb jsou chyby související s rytmem, potažmo tempem. Správný odhad tempa za různých okolností patří mezi nejcennější interpretační dovednosti. Schopnost „trefit se do tempa“ vyžaduje nutně celostní vnímání - na jedné straně díla samotného se všemi jeho nástrahami, na straně druhé konkrétních podmínek pro interpretaci. Zažil jsem zkoušky orchestrů i sborů, kdy dirigent prostě nebyl ochoten pokračovat v jakékoliv práci dříve, než „našel tempo“, v němž byl schopen dále realizovat své záměry. Takové hledání se někdy protáhlo i na desítky minut.

Pro klavíristu vyvstávají v této oblasti specifické problémy jak při hře sólové, tak při hře komorní. V projevu sólovém jsme odkázáni jen sami na sebe a dopouštíme-li se chyb, jsou nejčastěji dvě. Obě pramení z nevyjasněné metroritmické představy a vedou k volbě buď přehnaně rychlého, nebo naopak příliš pomalého tempa (první případ bývá jednoznačně častější, tzv. útlumových typů, které hrají na pódiu pomaleji než v soukromí, není mnoho). Tato chyba na začátku výrazně ovlivňuje vlastně všechny složky interpretace.

Příliš rychlé tempo způsobuje nemožnost provedení detailů na potřebné úrovni srozumitelnosti, nervozitu v podtextu výkonu, v neposlední řadě méně přesvědčivé vyznění vrcholů. Pokud v tomto případě interpret nezpanikaří, může být takové provedení i vcelku úspěšné, neboť obvykle nepostrádá prvky napětí či dobrodružnosti.

Příliš pomalé tempo vede naopak ke ztrátě napětí provedení díla, což může přerůst až v jednotvárnost, nezajímavost a nepřitažlivost z hlediska posluchače. Z hlediska interpretova nastává obvykle problém v tom, že snaha o dodatečné „dorovnání“ nesprávně zvoleného tempa může způsobit různé problémy technické i pamětní.

Obě posledně jmenované záležitosti jsou s metrickou pulsací úzce spjaty. Právě správné načasování (timing) stojí v pozadí vynikajících výkonů v mnoha oblastech lidského snažení, tedy i v hudební interpretaci. Kromě toho tempově rozkolísaná hra spotřebovává mnohem více psychických i fyzických sil než hra v tomto směru dobře organizovaná.

Málo máme často na paměti, že celý lidský organismus je založen rytmicky. Toto tvrzení lze dokázat na jednoduchém příkladu ze sportu. Máme-li před sebou dlouhou trasu, zdoláme ji nejlépe tak, že zvolíme pro nás vhodné (nezáleží na absolutní výkonnosti), ale především pravidelné rytmické tempo. Jestliže budeme rychlost často měnit, síly nás brzy opustí. Tento princip platí obdobně i pro hudební interpretaci. Musíme takřikajíc „najat na vlnu“, jinak se může snadno stát, že se budeme trápít.

Volba tempa je snazší, interpretujeme-li díla skladatelů, kteří jsou nám svým založením blízcí. Všeobecně známá a užívaná tempová označení mívají u různých autorů poněkud odlišný význam. V podtextu těchto slov můžeme ve spojení s konkrétním skladatelem dosti přesně odhadnout základní charakter skladby. Je rozhodně dobré prohlédnout si dílo každého autora, jehož skladbu studujeme, právě z hlediska jeho „tempového repertoáru“, jinými slovy - zvážit, kterým tempovým označením dává přednost a jak je chápe. Existují autoři „allegroví“ (např. Mozart, Weber, Mendelssohn-Bartholdy), autoři „moderatoví“ (Brahms, Wagner, Franck), máme autory metroritmicky „nesmlouvavé“ (Bach, Beethoven, Prokofjev), vedle toho skladatele „rubatové“ (Chopin, Schumann, Liszt), u

nichž sice lze s hudebním časem zacházet volněji, což ovšem v žádném případě neznamená, že interpretace jejich skladeb je z hlediska tempa, metra a rytmu snazší.

Takto naznačená základní tempová orientace bývá často u průměrných pianistů podceňována a výsledek je možno shrnout do prostého konstatování - interpretace není přesvědčivá, přestože se v ní může objevit řada dílčích zajímavých prvků (obvykle v oblasti témbřů).

U komorních skladeb s klavírem (mám teď na mysli především dua) bývá nejčastějším problémem nalezení adekvátního tempa v souladu s dílem samotným a zároveň charakterem obou nástrojů. V kapitole o vlastnostech klavíru se zmiňuji o tom, že výraznou vlastností klavíru je nemožnost reálného udržení delšího tónu (nechci komentovat, zda je to výhoda, nebo nevýhoda, je to prostě vlastnost). Naopak melodické nástroje, zejména smyčcové, se v dlouhých tónech doslova vyžívají, neboť během jejich průběhu mají široké tvůrčí možnosti. Je přirozené, že v těchto případech má pianista snahu intuitivně směřovat spíše k rychlejším tempům, neboť jen tak je schopen maximální přesvědčivosti a celistvosti výrazu. Jako příklad mohu uvést dvojí interpretaci Mozartovy Sonáty B dur, KV 570, která má i svou verzi pro klavír a housle. Rozdíl mezi interpretacemi klavírního partu je - jak mohu potvrdit z vlastní zkušenosti - opravdu značný. Častý výskyt půlových not klade na pianistu těžko řešitelný úkol v souhře, neboť zde nelze plně uplatnit princip nepatrného zkracování dlouhých not. Pozoroval jsem tento jev i na jinak znamenitých nahrávkách Mozartových Sonát pro klavír a housle v provedení Jana Panenky a Václava Snítla. Panenka zde hraje přísně rytmicky, což ovšem některá témata v klavíru poněkud poškozují.

K určení správného tempa používají interpreti různých postupů. Známe racionální typy pianistů, kteří si v zákulisí pouštějí metronom, typům intuitivním stačí dostat se do maximální koncentrace, kdy je pravděpodobnost omylu téměř vyloučena, neboť v tomto stavu vědomí je představa díla vrcholně celistvá. Mnoho špičkových interpretů se do tohoto stavu dostává zřejmě snadno a nedělá jim problémy v něm prakticky libovolnou dobu vydržet.

Tempo tedy velmi úzce souvisí s dalšími složkami klavírní interpretace. O vztahu k rytmu jsem se již částečně zmínil, o práci se zvukem budu pojednávat později. **Velmi zajímavý problém představuje v tomto směru pedalizace, která se může i u jednoho a téhož interpreta výrazně lišit právě v závislosti na zvoleném tempu (a tempo se liší v závislosti na daných podmínkách). Obecně řečeno - pedalizace v pomalém tempu může (a**

dokonce musí) být zcela jiná než pedalizace téže skladby v tempu rychlejším. Vyplývá z toho několik faktů:

- 1) Pedál nelze „předem nastudovat“, je to výsostná záležitost sluchu a jeho automatického propojení se špičkou pravé nohy, ale i se špičkami prstů („pedalizace rukama“).
- 2) Pedalizace může vyznění skladby naprosto zásadním způsobem ovlivnit (někdy nelze splnit dva požadavky najednou v případě, že je koncert natáčen, jedno vyznění - buď přímo v sále, nebo ze záznamu - je vždy lepší).
- 3) Klavírista by měl pedalizaci ovládat tak, aby posluchač v jakýchkoliv podmínkách prakticky nevnímal, že nějaký pedál vůbec existuje. O pedalizaci pojednám obšírně později, ovšem vazba pedalizace s tempem je nesmírně těsná – jde o souvislosti a vzájemnou podmíněnost.

Další oblastí, která je tempem výrazně ovlivněna, je artikulace a s ní spojená „srozumitelnost“ hry. Je nezbytné si uvědomit, že např. hra v maximálním legatu snese velmi rychlé tempo pouze v případech, kdy má jít o nepřetržitý, celistvý tok hudby, připomínající svou obloští tvar „rozlitého medu“. Pokud ovšem do popředí vystupuje potřeba rytmického pulzu, je nezbytné buď zvolit tempo obezřetnější, nebo nepoužívat *legatissimo*.

K nejožehavějším interpretačním problémům patří změny tempa. V podstatě rozlišujeme v tomto směru **změny tektonické** (zásadní, nezbytné ke správnému pochopení díla v jeho celku) a **změny agogické** (slouží nejčastěji k okamžitému zvýraznění detailu).

V prvním z těchto případů se setkáme se dvěma způsoby - buď jde o tempovou změnu postupnou (*accelerando*, *ritardando*), nebo náhlou (opět dvě možnosti, kdy po pomalejším tempu následuje rychlejší, nebo naopak). Praxí je ověřeno, že relativně snazší je *accelerando* ve srovnání s *ritardandem*, podobně je jednodušší začít hrát pomalou větu po rychlé než rychlou po pomalé. Zmiňme tedy největší nástrahy, které na nás v těchto případech číhají.

U *acceleranda* hrozí v podstatě jediné úskalí, které spočívá ve špatném odhadu tempa cílového. Pokud požadovaného tempa nedosáhneme, jsme nuceni zrychlovat ještě v místech, kde to již není žádoucí, v opačném případě se nevyhneme „přibrzdění“, které ovšem zmenšuje přesvědčivost dané gradace.

Složitějším úkolem bývá *ritardando*, zejména pak ve spojení s *decrescendem*. Hrozí totiž, že pomalého tempa dosáhneme příliš brzy, čímž zmizí potřebné napětí, nebo zvládneme

zpomalování sice plynule, ovšem s dynamikou již nelze jít níže a příslušné místo (obvykle v závěru) ztrácí logiku (skladba „nemůže skončit“). Navíc musíme uvážit, že právě tato tempová a dynamická změna je tím posledním, co si posluchač ze skladby odnáší.

Jestliže následuje pomalá věta bezprostředně po rychlé (nejčastěji v sonátovém cyklu nebo ve svitách), kdy v zájmu celku nemáme příliš mnoho času na dlouhou přípravu, může se nám stát, že začneme příliš rychle. Je tedy prozíravější zahájit pomalou větu klidněji, neboť drobnou odchylku od ideálního tempa je možno nepozorovaně dorovnat.

Obtížnější bývá začátek rychlé věty po pomalé, neboť se někdy stane, že v pomalé větě jsme se příliš zaposlouchali do dlouhých tónů a rozvážných změn harmonií, a tak nám může chvíli trvat adaptace na rychlé tempo. Obzvláště obtížné bývají tyto změny, pokud věty následují attacca. Hezký příklad představují obě rozměrné sonáty Beethovenova středního období, op. 53 a op. 57.

U změn tempa charakteru tektonického musíme mít vždy na paměti celkovou soudržnost díla. Velmi nápadně vyvstává tato otázka u sonátových cyklů, kdy musíme pečlivě zvažovat, jaké tempo které větě přisoudíme. Zásady vidím v podstatě dvě. Jednak musíme sledovat logiku a sdělnost jednotlivých částí (vět), ovšem současně zařazujeme větu do cyklu, jehož tvar si při dobrém nastudování dokážeme představit v celku (pokud to dokážeme, máme jistotu, že dílo již velmi dobře ovládáme). Nemělo by se stávat, že např. krajní věty sonátového cyklu budou hrány v náhodném tempovém poměru. Mohlo by to výrazně oslabit účinek díla (např. Beethoven: op. 31, op. 53, op. 57, Mozart KV 310, 330, 545, 570 aj.). Moderní interpretace počítá s tím, že finální věta by měla završovat dílo, což v období klasicismu ještě nebylo samozřejmostí, proto závěrečné věty hrajeme obvykle spíš na horní tempové hranici (často menuety nebo allegretta).

Speciálním případem změny tempa bývá v barokních rychlých větách krátké vsunuté Adagio (někdy jím věta i končí, např. 1. věta Koncertu pro dva klavíry C dur, BWV 1061). I v tomto případě je výhodné odvodit tempo Adagio organicky z celkového tempa věty, a to nejlépe násobným způsobem. Pokud hrajeme Adagio dvakrát pomaleji než Allegro, napětí v žádném případě nemůže zmizet, naopak spíše stoupne a přispěje k vyvrcholení věty. Za úplně ideální považuji ještě nepatrné „podsazení“ onoho polovičního tempa, to už je ovšem záležitost nejjemnějších nuancí. Jestliže bychom ovšem zvolili tempo náhodně, může se stát, že Adagio pojme posluchač jako cizorodý prvek.

Pro klavíristu je velmi důležité, aby si vyřešil určitý rozpor mezi tempem a pocitem tempa. Základ tohoto napětí spočívá v tom, že objektivně udané tempo (možno určit fyzikálně) ještě nemusí znamenat správnou volbu. **Pocit správného tempa je dán především možnostmi vnímat pulsaci.** Jestliže je tato podmínka splněna, stává se tempo podstatným výrazovým prostředkem a podporuje ostatní složky (velmi názorně to lze pozorovat např. u K. Zimmermana). Pokud tomu tak ovšem není, pocit tempa se nedostavuje a celková interpretace už proto nemůže mít vyšší než průměrnou úroveň. Správně zvolené tempo zpřehledňuje vnímání formy, umožňuje interpretovi upozornit na důležité partie skladby, vyznění detailů i práci s dynamikou.

Při studiu špičkových nahrávek i na koncertech největších pianistů jsem si všiml, že pocit rychlého tempa je u nich navozován především rytmickou i zvukovou vyrovnaností hry. Špičkoví interpreti samozřejmě dokáží hrát v tempech pro většinu běžných pianistů nedostupných, není to však u nich samoučelným cílem. Zde někde právě začínám vidět rozdíl mezi tempem a rychlostí. Rychlejší hra může ve výsledku působit zmateně prostě proto, že valící se tok zvuku už nedělá dojem ani rychlého, ani pomalého tempa, v extrémních případech se může stát pouze neorganizovaným hlukem. Pocit tempa se může ztratit.

Hudební tempo je ovšem nadřazeno rychlosti. Opakuji, že velká absolutní rychlost ještě nemusí znamenat vznik pocitu rychlého tempa. Často jde prostě o tempa přehnaná, kdy naopak výsledný pocit je nepřesvědčivý, zdá se nám, že tempo je jen střední, přestože stopky by nám ukázaly opak. Fyzikálně lze tento jev vysvětlit částečně tím, že v příliš rychlém tempu již nedokážeme vnímat pravidelnost drobných rytmických hodnot (práh se uvádí v rozmezí 0.07-0.1 vteřiny). Za mnohem důležitější považuji ovšem vysvětlení z hlediska psychologického. Jestliže je posluchačova možnost předvídat další průběh skladby, jakož i vnímat detaily, omezena tím, že příliš mnoho energie musí spotřebovat na prosté „porozumění“, stává se jeho zážitek neuspokojivým.

Podobný problém může nastat při volbě temp pomalých. Interpret sice „dodrží“ metronomický údaj, v souvislosti s jeho ostatními interpretačním složkami se však tempo jeví natolik rozvláčné, že výrazně znesnadňuje vnímání frází. Jak jsem již zmínil v pojednání o souhře v souvislosti s tempem, u klavírní interpretace je tato otázka důležitější než u nástrojů ryze melodických.

Tvoření melodie na klavíru je totiž mnohem více záležitostí iluze než fyzikální reality a souvisí s tempem zcela nedělitelně. Skvělý klavírista dokáže posluchače svými komplexními dovednostmi přivést k tomu, aby uvěřil v plynulost, souvislost,

nepřetržitost a celistvost melodie a tímto prismatem ji vnímal. V praxi to mj. znamená, že takový interpret hraje každý následující tón expresivní melodie vždy nepatrně dříve než by nám určoval pravidelný metronomický puls. Posлуhač však tuto skutečnost vnímá především jako udržování napětí a pocítuje uspokojení z plynulosti a celistvosti fráze.

5.2. Výška tónů

V zápisu klavírních skladeb jde o jediný markant, který má přesné určení. Určení, které pianista nemůže přímo ovlivnit.

Za velmi výstižný považuji v této souvislosti Těplovův postřeh: *„Podobně jako v písmu se fixuje pouze fonematická skladba řeči, tedy nikoliv výškové a dynamické křivky, tak i v notovém zápisu se fixuje jen výškový (a rytmický) pohyb, tedy nikoliv témbrové a dynamické složky. Jediným způsobem jednoznačné fixace témbru v notovém zápisu je označení nástroje nebo hlasu, který má reprodukovat zapsaný řádek. Veškeré další témbrové variace se zapisují spíše výjimečně a přitom víc než přibližně. Dynamická stránka znění se vůbec nezapisuje přesně a jednoznačně, pro ni se udávají jen „pokyny“. Těmbr a dynamika jsou právě tím materiálem, který vytváří především reprodukční umělec, výška je mu předem dána. Proto reprodukční sluch musí být vysoce vyvinutým sluchem témbrovým a dynamickým.“* (Těplov, str. 62-63).

Samozřejmě, že věta o jednoznačnosti dané výšky platí pouze pro předem laděné nástroje. U nástrojů smyčcových a dechových (ale i třeba u clavichordu) může být právě tato složka mocným výrazovým prostředkem. Těplovova práce se netýká pouze klavíru.

Výše uvedený fakt mohu okomentovat ještě srovnáním s výukou cizího jazyka. Pokud ho studujeme jinak než přirozenou (mateřskou) metodou, dokážeme obvykle po určité době porozumět smyslu námi čteného textu. Tentýž text ve zvukové podobě je nám ovšem ještě nedostupný, protože zákonitě nabývá různých podob díky vlastnostem mluvčího, tedy konkrétní interpretaci. Toto sdělení má ovšem v prvé řadě racionální význam, nehledíme tedy příliš na jeho estetickou kvalitu. Právě naopak je tomu ovšem v hudbě. Je mnohem snadnější porozumět správné a přesvědčivé interpretaci, než pochopit smysl díla z pouhého čtení Partitury.

V této souvislosti mohu uvést osobní zkušenost, kdy mne zaujala interpretace Rachmaninovova 3. klavírního koncertu v podání uruguayského pianisty Leonidase Lipovetského. Bylo mi tenkrát 16 let a neměl jsem tedy prakticky žádné zkušenosti. Pod dojmem koncertu jsem si obstaral noty a byl nesmírně překvapen, neboť jsem v nich viděl něco úplně jiného než to, co jsem si vybavoval v paměti z koncertního poslechu. Rozhodující roli zde samozřejmě sehrála ona interpretace, která pravděpodobně správně rozlišovala podstatné od doprovodného, zkrátka úspěšně oživila Rachmaninovův text. Tehdy jsem si poprvé mimoděk uvědomil, že z notového zápisu lze poznat mnohem víc než jen výšku a délku not.

Vraťme se ovšem k výšce tónů. Z fyzikálního hlediska kmitočtů ji nemůžeme ovlivnit. Ale opět se dostáváme k ústřední myšlence celé této práce, totiž, že všechno se vším souvisí. Tak i výška tónů je úzce spjata s dynamikou a témbry. Vždyť již dvojjzvuk zahráný v různém silovém poměru dělá jiný „intonační“ dojem. Touto problematikou se budu podrobněji zabývat v pojednání o dynamice a témbrech.

K výšce tónů patří ještě následující úvaha přímo související s interpretací. **Jako markant notového zápisu bývá výška tónů často přeceňována.** Za nejdůležitější věc je považováno „zahrát správné noty“. Na samotném faktu není nic špatného, jde ovšem právě o onu důležitost, zejména pak ve vztahu k průběhu studia skladby a jeho fázím.

Při svých prvních setkáních s ruskými klavíristy jsem byl velmi udiven způsobem jejich studia. Neznámý text prostě zkusili ihned zahrát v hrubých rysech z listu. Bezprostřední výsledek byl někdy hrůzný, nicméně dále se práce odvíjela překvapivě rychle a přímočaře k dosažení úrovně „polotovarů“. **Zajímavý na tom byl především fakt, že výška tónů nebyla prioritou, správné intonační umístění přicházelo postupně, ruku v ruce s dynamikou, rytmem a dalšími složkami interpretace.** Chci tím připomenout, že v našich poměrech byla výška tónů stavěna bezpodmínečně na první místo v této hierarchii, což v důsledku vedlo ke zbytečně svázané až bojácné hře, neboť pianista si od mládí ukládal do podvědomí, že největší chybou je zahrát nesprávnou notu, přičemž mu třeba zcela unikal smysl skladby.

Záleží samozřejmě na slohovém období (přespříliš jiných not v Mozartovi nebo v Bachovi vadí mnohem více než stejný počet intonačních chyb v Prokofjevovi nebo Bartókovi), nicméně upínat se tímto směrem příliš usilovně nepovažuji za správné.

Intonačně čistá hra by měla být výsledkem pochopení skladatelova záměru a uvolněnosti hracího aparátu při zapojení maximální koncentrace i hudební fantazie.

Nadměrné hlídání intonační složky zavání alibistickým přístupem k věci - hlavně neudělat slyšitelnou chybu (pokud zahrají „f“ místo „fis“, je to pojmenovatelná chyba, pokud moje hra nedává smysl, není to už tak jednoznačné, dá se to svést na otázku pojetí a názoru), co není fyzikálně měřitelné, neexistuje.

Z historických nahrávek víme, že naši předkové si počínali podstatně velkoryseji než bylo nám vštěpováno. Jistěže to souvisí s rozmachem nahrávací techniky a opojením z toho, že dílo můžeme mít v „dokonalém“ provedení. Po několika desetiletích jsme ovšem dospěli do stavu, kdy nahrávky začaly být poměrně obecně považovány za laboratorně, uměle vytvořené výkony a příliš se jim nedůvěřuje. Tento názor se ovšem opírá o neznalost základu věci - snímek lze jistě sestříhat z částí, na tom nakonec není nic špatného, při nahrávání je možno více riskovat. Ovšem to podstatné, tvořící kvalitu, se v laboratoři vyrobit nedá. Navíc každý rozumný interpret se snaží o to, aby stříhů nebylo příliš mnoho, mohlo by to negativně poznamenat celkový tah skladby.

Zcela specifických rozměrů dosahuje tato otázka v hudbě 20. století. V soudobých dílech právě intonační stránka ztrácí velmi výrazně svou důležitost. Do popředí se dostává spíše celkový obrys frází, jednotlivá nota není rozhodující. Paradoxně - u průměrných nebo podprůměrných interpretací moderních skladeb bývají intonační záležitosti často i v naprostém pořádku, přesto výkon jako celek působí nezajímavě a mdle.

Chci tím podtrhnout důležitou věc - že totiž zvládnutí zapsaných výšek tónů je pouze jednou ze složek uměleckého výkonu a zdaleka nezaručuje jeho kvalitu.

Mohl bych uvést mnoho koncertů i slavných pianistů, kde právě intonační stránka nebyla nijak oslnivá, nicméně hudební sdělení se dostavilo vysokou měrou, za všechny mohu jmenovat např. S. Richtera, L. Bermana, R. Kerera aj. Existují ovšem pianisté, jejichž interpretace je svou podstatou založena na naprosté intonační neomylnosti. V těchto případech se úroveň výkonu při možné indispozici prudce snižuje, najednou tam není dost zajímavého materiálu a křeace ztrácí přitažlivost. V této souvislosti si vybavuji např. recitál M. Polliniho v osmdesátých letech v Praze, kdy mezi Chopinovými skladbami jen středně obtížné Scherzo cis moll bylo překvapivě plné technických problémů, což celkový dojem výrazně oslabilo, neboť Polliniho interpretační styl vyžadoval naprostou intonační suverenitu.

Pokud někdo založí svou interpretaci např. na pregnantním rytmu, každá vada v této oblasti bude nápadná, bude-li prioritou ušlechtilost zvuku, každý jen trochu méně kontrolovaný tón negativně vynikne.

V podobném duchu se vyjadřoval Hans von Bülow, když srovnával svou hru se stylem Antona Rubinštejna. Mnohem větší absolutní množství intonačních nepřesností prošlo u Rubinštejna prakticky bez povšimnutí, neboť jeho hra byla založena na velkých tazích, čímž ani v důsledku uvedených chyb neztrácela na srozumitelnosti a sdělnosti. Naopak Bülow patřil k akademickým typům se zaměřením na details, tudíž si totéž nemohl dovolit.

Obecně je možno říci: Složka, na kterou interpret strhne posluchačovu pozornost, musí být co možná v nejlepším „technickém“ pořádku. Jinak je každá malá chyba psychologicky zveličena a působí velmi rušivě, zatímco jiných, třeba i mnohem závažnějších nepřesností v jiných složkách si při jediném poslechu nemusíme vůbec všimnout.

5.3. Délka tónů

V této části se nebudu zabývat prvoplánově rytmickými problémy, přestože jsem si vědom faktu, že většina interpretačních chyb má svůj prapůvod právě v rytmu. Nehodlám se zabývat ani problematikou různé délky stejně zapsaných tónů nebo akordů (příklady uvádí J. Zich, 1975, s. 65–69), neboť jde o obecně známé a ověřené postupy.

Chci se zaměřit na specificky klavírní problémy s délkou tónů.

Je zcela zřejmé, že i u tohoto interpretačního markantu je notový zápis pouze přibližný. Pokud by se na něj podíval nehudebník, člověk poučený pouze o matematických vztazích mezi rytmickými hodnotami, mohl by si o hudbě vytvořit zcela zkreslený obraz. Nabyt by zřejmě dojmu, že jde o něco exaktního. Notový zápis tak totiž vypadá. Existují též hráči na hudební nástroje, kteří si výše naznačené myslí i po absolvování hudebního vzdělání. Jde většinou o instrumentalisty, kteří se nikdy neodlepili od naprostých základů, a jestliže se nějak účastní provozování hudby, chápou tuto činnost jako kterýkoliv neumělecký obor. Důvodem bývá nejčastěji absence muzikality.

Hovořil jsem již o tom, že notový zápis je v jistém smyslu sám sobě návodem.

Platí to i u délek not, a to velmi výrazně. Tento markant úzce souvisí s tempem, metrem, rytmem i dynamikou. Délku tónů můžeme nazírat v podstatě z dvojího pohledu. Jednak jde o tóny, po nichž následuje pomlka, jednak o délky tónů v rámci fráze.

Notový zápis je v mnoha věcech obecný (je stejný pro různé nástroje i nástrojová obsazení), zároveň však každý poučený instrumentalista čte notový text přímo prismatem svého nástroje. I rytmická složka zápisu klavírních skladeb má své zvláštnosti.

Především je nutno si uvědomit, že je podstatně složitější než třeba zápis partů melodických nástrojů. Výsledný klavírní zvuk je tvořen především vhodným vyvážením jak postupů horizontálních, tak postupů vertikálních. Tento nepřetržitý děj je natolik složitý a jedinečný, že jakýkoliv jeho slovní popis je předem odsouzen k nezdaru.

Existují ovšem některé osvědčené zásady, které mohou usnadnit orientaci. Týkají se samozřejmě i délek tónů. **Z povahy konstrukce klavíru vyplývá, že jeho tón je časově přímo drasticky omezen. Stalo se však zároveň otázkou pianistické cti tento zdánlivý nedostatek nejen překlenout, nýbrž dokonce udělat z něj přednost.** Jedním z měřítek klavíristovy vyspělosti je schopnost přesvědčivé hry kantilény. Z fyzikálního hlediska to prakticky možné není (ani největší mistr nedovede reálně navázat více než 6 – 7 tónů – musí totiž nepřetržitě zeslabovat), z hlediska psychologického se to však ukázalo nejen jako možné, ale i esteticky velmi působivé.

Na klavírní hře je zřejmě nejtěžší vytvoření iluze spojitého zvuku, někdy vzletně nazývaného „zpěvem na klavíru“. Překlenutí této vlastnosti klavíru (záměrně neřikám „slabiny“) posunuje výkony do nadprůměru a otevírá dveře k mistrovství. Prostředky k tomu směřující shrnuji do následujících bodů:

- 1) Melodie se tvoří v celém klavíru, nikoliv pouze v diskantu.
- 2) Celoživotní práce s pedálem je v této souvislosti naprostou nutností.
- 3) Mistři hrají každý další tón melodie v zásadě o něco dříve než by napovídal zápis (následující tón by měl zaznít těsně předtím, než si posluchač stihne uvědomit, že se nachází ve „zvukové prázdnotě“). V zájmu zvýšení napětí fráze to dělají i jiní instrumentalisté, na klavíru to však jinak vůbec nejde.
- 4) Pokud se zaměříme pouze na navazování tónů, dostaneme se zákonitě decrescendem záhy do nízké dynamiky, opětné síly je třeba dosáhnout nenápadně – nejčastěji pomocí basů. Zcela nevhodná je snaha zesílit jen v melodii – následný akcent ještě podtrhne zmíněnou vlastnost klavíru.
- 5) Klavír není vhodný pro příliš pomalá tempa (nejlépe to vynikne v souhře s melodickými nástroji), kdy již nelze vytvořit soudržné melodické linky. Opodstatnění velmi pomalého tempa mají jen skladby, kde velevýznamnou roli hrají pomlky (např. některé pomalé věty Beethovenovy).

K samozřejmostem, které jsou v praxi ovšem často opomíjeny, patří sledování (nebo poslouchání) tónu i v době, kdy už prakticky nezní (připomínám, že melodie na klavíru je do značné míry iluze). Opět pracujeme významně s délkou tónů a v zájmu soudržnosti melodické linky mírně deformujeme přesný notový zápis.

Tím se dostávám k dalšímu mocnému výrazovému prostředku, agogice. Opět zde jde především o délky tónů. Podobně jako oheň, je agogika dobrým sluhou, avšak zlým pánem. V prvním případě může vynikajícím způsobem dovést účinnost díla, při jejím nadužívání se však může skladba dokonale rozpadnout.

Agogika bývá obvykle automaticky spojována s hudbou období romantismu, což je ovšem pohled velmi zúžený. Již v 18. století se zcela samozřejmě mluví o tom, že melodická linie nemůže postupovat suše v matematicky přesných poměrech mezi délkami jednotlivých tónů, neboť by to mělo za následek strnulost a neživost projevu. Určitá míra agogiky je přirozená pro každou hudbu, poněvadž jde o lidský projev, a ten se neodehrává v geometrických obrazcích ani pohybech robotů.

Agogika těsně souvisí s hrou „rubato“ („rubare“ znamená v italštině „krást“). Zacházejme však raději s volným překladem „vypůjčit“, což přesněji odpovídá podstatě věci. Půjčujeme si totiž hudební čas, zároveň je třeba dodat, že při přesvědčivém rubatu ho zase vhodným způsobem a na vhodném místě vrátíme. Pro hrubou kontrolu může posloužit srovnání skutečného času skladby s časem vypočítaným ze základního tempa vynásobením metronomické hodnoty. Pokud je tato zásada výrazně porušována, mění se agogika v nerytmickou hru, která na posluchače může působit i jako chaos bez opěrných bodů.

Pro agogiku platí rovněž několik dobrých zásad:

- 1) Základní pohyb (nejčastěji v levé ruce) má funkci dirigenta, rytmické odchylky v melodii by ho neměly zásadně narušovat, neměly by znemožňovat jeho sledování (pravá ruka se musí „vejít“ do levé, nikoliv opačně)
- 2) Vzhledem k vlastnostem klavíru je třeba v melodii krátké noty nepatrně prodlužovat a dlouhé naopak mírně zkracovat (přitom posluchač by neměl zpozorovat, že se tyto posuny dějí, měl by je vnímat ve výrazové poloze).
- 3) Je nutno zvážit, jakou míru rubata skladba snese. Kontrast mezi „objektivním“ a „subjektivním“ zazněním téhož tématu může působit obdobným účinkem jako kontrast dynamický (více též v kapitole O vyváženosti interpretace).

- 4) Je v zásadě pravda, že v romantické hudbě si můžeme dovolit více rubata. Mnoho romantických skladeb však nemá pevnou formu (např. Schumann) a zejména u rozsáhlejších děl bývá pocit základního tempa významným jednotícím činitelem. Ani zde nelze zacházet s agogikou neuváženě.
- 5) Místo pro agogiku je především tam, kde potřebujeme něco podstatného „vyslovit“, vypůjčíme si tedy čas a vrátíme ho na místě méně důležitém z hlediska hudebního obsahu. Je to mocný nástroj ke zpřehlednění interpretace, neboť jedním z hlavních úkolů interpreta je oddělení podstatného a vedlejšího (podpůrného) materiálu skladby. Pokud je tato podmínka splněna, je zde dobrý předpoklad pro kvalitní interpretaci.

V souvislosti s délkou tónů má klavír jednu velkou zvláštnost oproti téměř všem jiným nástrojům. Na klavíru je totiž možné „bezpracné“ prodlužování znění tónů. Děje se tak buď prostým držením stisknuté klávesy, nebo – a to bývá často kamenem úrazu – použitím pravého pedálu. **Na většině nástrojů má tón přesný nejen začátek, ale i konec prostě proto, že jak před začátkem, tak po skončení jednoduše neexistuje.** Hráč musí tón po celou dobu jeho trvání „tvořit“ (např. houslista). Výhodou je zde možnost ovlivnění tónu i v průběhu jeho znění, což u klavíru odpadá, s výjimkou možnosti nepatrného vlivu pedálu.

Možnost onoho „bezpracného“ znění tónu skrývá ovšem určité nebezpečí.

Vědomí skutečnosti, že klavírní tón beztoho netrvá příliš dlouho, může pianistu odvádět od sledování právě onoho důležitého momentu, totiž ukončení znění tónu. Správné školení ovšem na tuto velmi důležitou věc pamatuje, ovšem „ponechávání tónů jejich osudu“ může mít i jiné příčiny, nejčastěji nesnadnou orientaci v příliš komplikovaném textu. Každá taková jednotlivost snižuje kvalitu interpretace. Přitom je zajímavé, že této problematice se literatura o klavírní hře vůbec nevěnuje, zdá se, že veškerá pozornost je zaměřena právě na začátek tónu. Pokud si ovšem poslechneme libovolnou špičkovou interpretaci, zjistíme, že právě ukončování tónů (samozřejmě v nejrůznějších kombinacích a souvislostech) je právě jedním z nápadných rozdílů ve srovnání s interpretacemi průměrnými.

Vědomým a záměrným ukončením tónu vyjadřuje interpret dosti výrazně svůj názor na charakter skladby, čímž pochopitelně také přitahuje pozornost posluchačů.

Je třeba si plně uvědomit, že klavírní tón má nejen intenzitu, ale i délku. V obou těchto složkách existuje nekonečně mnoho možností a kombinací, téměř vždy řešíme znění i ukončení více tónů současně. Moje dlouholetá zkušenost hovoří o tom, že právě v ukončování

tónů bývají značné rezervy. Různá literatura se vždy zabývá – jak jsem již naznačil – především začátkem tónu a obvykle velmi složitě popisuje „úhoz“ (toto pro mne těžko přijatelné slovo, vzniklé mechanickým překladem německého „Anschlag“ se bohužel ujalo, zajímavé je, že v ruštině – řeči klavírní velmoci – tento výraz vůbec neexistuje).

Ukončení klavírního tónu je však nesmírně ošemetnou záležitostí. Zejména v romantické literatuře často nemůžeme celý „hudební obraz“ obsáhnout rukama a pomáháme si pedálem. To je jistě v pořádku, ovšem může se stát, že některé tóny pak znějí reálně i v době, kdy jejich čas již vypršel. U méně zkušených (ale setkávám se s tím běžně i u vysokoškoláků) dochází ke známému jevu, kdy učitel vyžaduje provedení pomlky a žák je přesvědčen, že tento úkol splnil. Neuvědomuje si však, že pomlku reálně neudělal, neboť nepustil pedál. Vypadá to banálně, je to však realita!

Má to jistě i psychologický podtext. Úplného ticha se zejména moderní člověk podvědomě bojí a vlastně je vnitřně odmítá. Od tohoto jednoduchého příkladu může pak vést cesta k celé řadě možností, jak lze ukončit znění jednotlivého tónu, dvojzvuku, akordu apod.

S ukončováním tónů jsou spojeny některé nástrahy a záludnosti:

- 1) Držíme-li tón či akord pouze pedálem, který poté pustíme příliš pomalu, uslyšíme na většině klavírů pazvuky a navíc každý tón akordu skončí jindy. Jen ty nejlepší nástroje reagují i v tomto případě přesně.
- 2) Pokud chybí jasná představa o délce současně znějících tónů, úkol nemůže být zvládnut.
- 3) Velkou pozornost vyžaduje ukončování jednotlivých hlasů v polyfonním předivu, je velmi snadné zapomenout především na hlasy střední. Důsledkem je samozřejmě znepřehlednění už tak složité kompozice.
- 4) Ukončování tónů je třeba přizpůsobit prostoru, v němž hrajeme. Dozvuk v některých sálech ve skutečnosti stírá rozdíly mezi zněním a tichem, pomlky je nutno poněkud prodlužovat.
- 5) Přesvědčivé ukončování tónů má velký význam pro dosažení zřetelného frázování, a to bez ohledu na slohové období.

Pojednání o délce tónů by nebylo uzavřené, pokud bych se alespoň stručně nezmínil o významu pomlky. Pomlky můžeme v hudbě chápat buď jako opak zvuku, nebo též jako nultý stupeň dynamiky. **Myslím, že je to opět důkaz skutečnosti, že v notovém zápisu opravdu všechno se vším souvisí.** Omezím se v této souvislosti na konstatování, že délku pomlky ve

všech podobách, včetně ticha mezi větami sonát nebo svit, je třeba pečlivě zvažovat. To vše je integrální součástí skladby i prostředkem pro dosažení co nejpřesvědčivější interpretace.

5.4. Dynamika

Vnímání hudby je na dynamice přímo závislé. To předurčuje její důležitost.

Jako důkaz bezpečně poslouží nahrávky vynikajících klavíristů, u nichž si znamenité práce s tímto markantem nelze nevšimnout. Samozřejmě, že každý postupuje individuálně, ale vliv dynamiky na výsledné vyznění interpretace je vždy zásadní. Podobně jako v jiných oblastech, nemůže moderní interpret řešit dynamický plán bez vztahu k dalším výrazovým prostředkům. Pochopil jsem, že dynamika je tak těsně spjata s tempem, rytmem i délkou tónů, že pro prostor, v němž probíhají tyto navzájem provázané procesy, zavádím pojem „časodynamický prostor“. Je to jen logická aplikace moderního chápání světa, které pod vlivem Planckových a Einsteinových objevů nedělitelnosti času a prostoru výrazně rozšířilo náš obzor a posílilo uvažování v souvislostech.

I v hudbě je tedy nutno uvažovat v kategorii časodynamické. Pro podporu celistvého vnímání a chápání skladby či věty se mi znamenitě osvědčil vcelku jednoduchý časodynamický graf, kdy na osu x nanáším čas, na osu y dynamickou intenzitu. Optická kontrola poměrně bezpečně vyloučí fatální omyly.

Uvedl jsem již, že jak tempo, rytmus a délku tónů, tak záležitosti dynamické, může notový zápis udávat pouze relativně. Navíc i mezi skladateli jsou velké rozdíly, někteří udávají dynamické záměry velmi podrobně, jiní jen přibližně až nedbale. Totéž platí i pro celé epochy, je propastný rozdíl mezi zápisem 18. století a zápisy moderními. Obecně souvisí zpřesňování zápisu s vědomím „Werkcharakteru“ skladeb, o čemž se v různých souvislostech často zmiňuji.

Pro práci s dynamikou platí některé obecné, praxí prověřené zásady, proto je úvodem stručně shrnu:

- 1) Je třeba si uvědomit, že bez dynamických (i dalších) kontrastů není evropská hudba představitelná, je totiž na nich založena.
- 2) Dynamiku chápeme jednak jako celkovou úroveň intenzity zvuku, jednak jako relace mezi jednotlivými hlasy nebo pásmy. V této souvislosti je třeba zdůraznit, že tyto poměry musí zůstat vždy zachovány, a to bez ohledu na celkovou hladinu zvuku.

- 3) Dynamiku vnímá posluchač relativně. Pokud interpret dokáže hrát v nízké zvukové hladině (ovšem zněle), je předpoklad, že jeho dynamika bude působit mocně, přestože jeho forte nepůjde v absolutních hodnotách příliš vysoko. Kontrast bude uspokojivý.
- 4) Dynamika úzce souvisí s vedením hlasů (obzvláště na klavíru, který je svou podstatou nástrojem nebarevným), kombinací různých dynamických odstínů vznikají témbry, které tvoří důležitý prvek vrcholné interpretace. Na základě těchto kombinací (samozřejmě musíme brát v úvahu další faktory, zejména pedalizaci) si pianista vytváří svůj vlastní, osobitý a nezaměnitelný „zvuk klavíru“.
- 5) Dynamické změny jsou v podstatě dvojího druhu – postupné a náhlé. Při postupných je nutno mít jasnou představu o jejich začátku i konci, jinak nastávají chaotické a hlavně hudebně nepřesvědčivé postupy.
- 6) Citlivou dynamickou záležitostí bývají akcenty, neboť v textu jsou značeny běžným způsobem, ovšem teprve ze souvislosti a charakteru skladby musí interpret rozhodnout, jak věc technicky provést. Akcent nám pouze udává, že označený tón je z nějakého důvodu důležitější (nebo dokonce podstatně důležitější) než tóny v jeho okolí, nemusí to automaticky znamenat, že tento tón má být zahrán silněji. Je však úkolem interpreta na tento tón upozornit, k čemuž má více možností. Vhodným „upozorněním“ může být též arpeggio, pokud jde zároveň o akord. Naproti tomu můžeme použitím arpeggia nežádoucí akcent potlačit (např. začátek vedlejšího tématu 1. věty Mozartovy Sonáty B dur, KV 333).

Je zřejmé, že dynamika ovlivňuje vyznění díla naprosto zásadním způsobem. Je ovšem zároveň faktem, že mnoho interpretů si důležitost dynamiky plně nepřipouští. Tento markant mají totiž v pořádku pouze velcí mistři. I velmi dobré interpretace mívají rezervy právě v dynamice. Je značně obtížné dynamické kontrasty nejen dobře rozvrhnout, ale hlavně přesvědčivě realizovat. Je zajímavé, že právě v oblasti dynamiky funguje interpretova autokontrola zřejmě ze všeho nejméně. Subjektivní dojem neodpovídá skutečnosti velmi často ani přibližně. Relativně jednodušší je práce ve vyšší dynamické hladině, pokud však jde o hru v pianu a pianissimu, je věc vždy složitá.

Hra v nízké dynamice má velký interpretační účinek (zvyšuje napětí, vyvolává očekávání, probouzí posluchačovu fantazii), problém je ovšem v tom, že hrát v pianu je technicky značně obtížné. Předpokládá to totiž znamenitý kontakt s nástrojem, schopnost rozlišování nejjemnějších dynamických nuancí (poměry hlasů musí zůstat zachovány) a

v neposlední řadě pevné nervy. Jen nejlepší nástroje jsou v nízké dynamice spolehlivé. A stačí, když se několik tónů neozve – a pianistova nervozita stoupá, sebedůvěra klesá... Proto se hra průměrného pianisty pohybuje nejčastěji kolem mezzoforte. Pokud je procento této intenzity vysoké, hra se stává nudnou i přesto, že ostatní složky interpretace mohou být celkem v pořádku. Tato úvaha ovšem není plně opodstatněná, protože skutečnost je taková, že složky buď tvoří harmonický celek, nebo jej netvoří. Zákony interpretace jsou kruté a zde pak končí přitažlivost interpretace pro posluchače.

Realizace dynamiky v oblasti *p* a *pp* je jedním z nejobtížnějších technických úkolů. Již v poměrně raném stádiu studia skladby je nutno projít text se zvláštním zřetelem k tomuto aspektu. Pokud se podaří dosáhnout zhruba ve čtvrtině skladby dynamiky v této oblasti, je dobrý předpoklad, aby účinek byl přesvědčivý. Jsou samozřejmě skladby, kde tento poměr nebude platit, namátkou uvedu Skrjabinovu Etudu *dis moll*, op. 8 č. 12 (převaha *forte*), na opačném pólu může stát např. 4. věta ze Chopinovy Sonáty *b moll*, op. 35, kde je záhodno hrát po celou dobu nanejvýš do hranice *mp*. V praxi je tento úkol mimořádně náročný a málokterý interpret je schopen jej splnit (z desítek interpretací mě osobně uspokojil pouze A. Benedetti-Michelangeli).

Bez dostatečného výskytu slabší dynamiky ve skladbě rovněž ohrožujeme náležitě vyznění vrcholů, neboť posluchač vnímá především relace a teprve potom snad i absolutní sílu zvuku. Přes interpretovu upřímnou snahu tak vrcholy vypadají ploše. Rozdíl je podobný jako pohled na Mount Everest z K2, nebo tentýž pohled z úrovně hladiny moře.

V této souvislosti se někdy setkáváme s autorovým zápisem dynamiky, který je ovšem v rozporu s charakterem okolního textu, např. *fff* na jednom tónu, nebo naopak *ppp* v osmihlasu. V Chopinově Nocturnu *Des dur*, op. 27, č. 2 je při třetím zaznění hlavní myšlenky dynamika *fff*, přičemž není podpořena charakterem faktury. Jediné vysvětlení vidím v tom, že Chopin zde neměl na mysli sílu zvuku, nýbrž intenzitu výrazu. Podobné úkoly musíme vždy řešit v širších souvislostech.

Každý pianista by měl vědomě a dlouhodobě zdokonalovat nejen schopnost kontroly své dynamiky, ale speciálně též prohlubovat ovládání hry v nízké dynamice. Je to naprosto zásadní otázka. V této souvislosti je možno konstatovat, že požadavek platí absolutně.

Význam dynamiky v umělé hudbě výrazně vynikne v případech, kdy jsou některá základní díla upravena a poté prezentována ve stylu hudby zábavné. Najednou zde postrádáme nejen hudební dech frází, ale velmi naléhavě též dynamické kontrasty. Jaký je

výsledek? Úmyslně se teď vyhýbám otázce vhodnosti nebo nevhodnosti podobných úprav, soustředí se pouze na samotný účinek. Tato díla ztrácejí ze svých uměleckých kvalit naprosto zásadně. S mírnou nadsázkou lze říci, že hudba je do jisté míry hlavně dynamika.

Jaké specifické problémy staví tedy dynamika před pianisty?

- 1) Dynamika se na klavíru tvoří „zdola“, zodpovědnost je především na levé ruce a pedálu.
- 2) V přípravě je nutno dynamiku spíše přehánět, neboť napětí při výkonu na pódiu způsobuje většinou zmenšování dynamických rozdílů.
- 3) Aby dynamická gradace nebo vrchol mohly vyznít, je nutno bezpodmínečně brát v úvahu čas (zmíněná časodynamika).
- 4) Způsob práce s dynamikou je důležitým slohotvorným prvkem, proto musíme tuto stránku průběžně sledovat, abychom se v přemíře jiných problémů nedostali mimo styl.
- 5) Dynamika je spolu s agogikou jedním z hlavních prostředků, kterými regulujeme napětí ve skladbě, musíme mít stále na zřeteli, že dynamika je funkčně závislá na celkovém průběhu díla.
- 6) Při dosahování dynamických vrcholů je z psychologického hlediska výhodné dosáhnout dynamiky *ff* nebo zvukové hladiny nepatrně nižší již těsně před vrcholem. Vrcholová plocha pak nastoupí přirozeně a nenásilně (např. v Chopinově Baladě *g moll*, op. 23, takty 101 – 105).
- 7) Pokud následuje subito *p* po velmi znělém forte, je nezbytné vsunout před ně malou pauzu, neboť klavír má poměrně dlouhý dozvuk a začátek fráze v *p* by jinak zanikl (někdy může jít i o celý takt).
- 8) Praxe potvrzuje, že *crescendo* svádí k *accelerandu* a *diminuendo* k *ritardandu*. Někdy je to i záměr skladatele, pokud však ne, je zejména druhý případ nebezpečný, neboť tóny nebo akordy jsou po chvíli již natolik vzdálené, že není možné udržet kontinuitu, přitom zároveň hrozí, že se tóny přestanou ozývat.
- 9) Jak *crescendo*, tak *decrescendo* začínáme zpravidla o něco později než stojí v zápisu. Princip je obdobný jako např. při čtení dopravních značek.

Dynamiku můžeme v podstatě rozdělit na dynamiku větších ploch a na dynamiku drobnou. Dynamika větších ploch má zásadní význam pro celkovou podobu skladby a spolu s tempem je v tomto směru nezastupitelná. Tyto úkoly musí řešit ve zvýšené míře dirigenti.

Dynamika malých celků (frází) naproti tomu přispívá k dýchání hudby a tím k živému interpretačnímu projevu. V sólové hře můžeme jít i v tomto směru do největších detailů, nikdo nám do toho nezasahuje, ale také odpovědnost za výsledek je pouze na nás.

Myslím, že na tomto místě není nutné uvádět notoricky známé skutečnosti o možnostech dynamických změn, které jsou v literatuře běžně jmenovány. Zaměřím se spíše na specifické rysy práce s dynamikou v různých slohových obdobích.

Nejvíce volnosti, ale zároveň samozřejmě i odpovědnosti má interpret v hudbě vzniklé před rokem 1800. Do této doby se dynamika v textu neobjevuje buď vůbec, nebo pouze rámcově, někdy lze říci, že i náhodně.

V zápisu barokních skladeb dynamika chybí zcela. Charakter dynamiky tohoto období je samozřejmě orientován především na srozumitelnost polyfonního přediva. Úzce souvisí s artikulací a frázováním, ve zvýšené míře je nutno věnovat se dynamickým poměrům jednotlivých hlasů. U evolučních forem, především fug, platí přirozené zákony narůstání napětí, což lze úspěšně podpořit i dynamicky. Je výhodné, jestliže mezivěty zaznějí v nižší dynamice, jinak hrozí celkové přetížení skladby.

Někdejší úvahy o tom, zda v barokní hudbě je přípustná jiná než „terasovitá“ dynamika, už zřejmě odezněly. Komentář k nim bych omezil na konstatování, že hudba vždy byla lidským projevem a člověk rozhodně není konstruován „terasovitě“. Jistěže tohoto principu lze využít, ale jen na vhodných místech a ne příliš často či stereotypně. Pokud jde o klavírní skladby, uplatní se zcela organicky též „přirozená dynamika“ (crescendo směrem nahoru a naopak), což dokazují nahrávky vynikajících pianistů (např. I. Pogorelič, S. Richter, J. C. Martin, D. Lipatti aj.). O dynamice v cyklických dílech se zmiňují také v kapitole o repetících.

V hudbě klasicistní jsou podstatné rozdíly mezi obdobími raným a středním na straně jedné a obdobími pozdním na straně druhé. Přelom nastává postupně v průběhu 80. let 18. století. Znamená to, že prakticky celé dílo Mozartovo (mezi výjimky patří např. Rondo a moll, KV 511), jakož i podstatná část odkazu Haydnova patří do doby, kdy je notový zápis v oblasti dynamiky spíše skoupý. V Mozartových skladbách máme více možností, jak dynamiku řešit, podmínkou ovšem je, že budeme respektovat charakter jeho hudebního myšlení – v případě váhání se přikloníme většinou k větší pestrosti, živosti, množství

dynamických změn se není třeba v zásadě bát. Mnoho mozartovských interpretací právě s dynamikou nedostatečně pracuje.

Pozdní Haydn (zejména Sonáta Es dur z roku 1798) a Beethoven již své záměry v dynamické oblasti vědomě a cíleně do textu zapisují. Zásadní rozdíl jasně vysvitne z příkladu. V Mozartových sonátových větách můžeme např. zvážit, jakou dynamiku použijeme na začátku reprízy. Charakter jeho hudby nabízí v mnoha případech možnost začít reprízu v nižší dynamice než expozici (osobně tak činím v 1. větě Sonáty a moll, KV 310). Udělat něco podobného třeba v Beethovenově Sonátě f moll, op 57, je zcela nemožné. Nikoliv jen proto, že je to vyřešeno autorem, ale hlavně proto, že bychom postupovali proti celkovému skladatelovu záměru a významně zkreslili smysl průběhu věty. V tom je právě tajemství onoho „Werkcharakteru“.

V barokní i klasicistní hudbě musíme také zacházet obezřetně s absolutními dynamickými hodnotami. Horní hranice by neměla překročit bod, kdy jednotlivé tóny – které v těchto stylech jsou již i samostatně nositeli významu, na rozdíl od stylů pozdějších – začnou být nezřetelnými, nesrozumitelnými. Toto měřítko je velmi spolehlivé a pokud se jím řídíme, nehrozí vybočení ze stylu. Podobně je tomu i s hranicí spodní, poněvadž z charakteru těchto slohů vyplývá, že není vhodné používat éterických pianissim, kde hrozí přechod ke zvukovým skvrnám. Hudba těchto stylů je na rozdíl od romantismu velmi „střízlivá“, má v sobě zakódovanu přesnost i přísnost tvarů.

Nicméně rozdíly mezi p a f musí být i zde naprosto zřetelné. Jestliže tomu tak není, stává se ze staré hudby pro posluchače naprosto nudná a nezajímavá záležitost, kterou lze v nejlepším případě použít jako zvukové pozadí. To je ovšem velká škoda, neboť barokní i klasicistní repertoár je nesmírně hodnotný a bohatý.

Romantismus, jenž přinesl klavíru jednoznačně nejrozsáhlejší repertoár, rozšířil rovněž dynamickou škálu, a to oběma směry. Platí to však opět pouze obecně, protože u jednotlivých autorů musíme postupovat - v duchu romantismu – přísně individuálně. Je značný rozdíl v práci s dynamikou u Schuberta ve srovnání s Lisztem, podobně jako třeba u Chopina ve srovnání s Brahmssem. Dynamika je ovšem v romantických skladbách v zásadě psána skladateli mnohem přesněji než dříve, interpretova fantazie se musí spíše orientovat na barvu zvuku a zacházení s tempem. Dynamický plán není možné zásadně narušit, neboť je integrální součástí skladatelovy představy, kterou vložil do notového zápisu. Existují samozřejmě i výjimky, z nichž asi nejpopulárnější je Rachmaninovovo pojetí Smutečního pochodu ze Chopinovy Sonáty b moll, op. 35. Interpret zde začíná třetí část pochodu subito ff

v rozporu s autorovým zápisem – p a poté crescendo. Mnoho adeptů klavírního umění se pokouší tento postup napodobovat. V čem je ale podstata věci? Rachmaninov si při svých všestranně neuvěřitelných interpretačních schopnostech mohl dovolit – a to s úspěchem – provést v celé této části Smutečního pochodu nesmírně dlouhé decrescendo. Protože měl zcela neomylný smysl pro tempo, věděl, že se mu tento záměr může podařit realizovat. Ono velmi dlouhé decrescendo má na posluchače až hypnotizující účinek, pokud je ovšem provedeno mistrovsky. Jako pianista mohu potvrdit, že jde o jeden z nejobtížnějších interpretačních úkolů, něco podobného ve srovnatelné kvalitě jsem vyslechl pouze jednou v podání Krystiana Zimermana na koncertě v pražském Rudolfinu v roce 1981. Mnoho lidí si však – jako bohužel často – všímá pouze onoho začátku ve ff. Pro běžného pianistu toto řešení samozřejmě nemohu doporučit, mnohem bezpečnější je zde neexperimentovat, neboť decrescendo na klavíru je mezi dynamickými úkoly asi tím nejtěžším.

Dynamická stránka nabývá dále na důležitosti ve skladbách 20. století.

Impresionismus ji přímo povýšil na nositelku nejpodstatnější části estetické informace. Tato hudba v podání klavíristy bez velké zvukové fantazie – zde již mluvíme nejen o dynamice, nýbrž o barevných odstínech vznikajících kombinacemi nejrůznějších registrů a skupin tónů – vypadá doslova směšně, podobně jako třeba Beethoven v podání někoho, kdo nemá alespoň nadprůměrný smysl pro rytmus. Zdůrazňuji, že impresionismus jednou provždy obohatil interpretaci všech slohových údobí, a to upozorněním na význam zvukově barevné stránky interpretace. Jinými slovy – interpretace Chopina (ale i kohokoliv jiného) po Debussym už nikdy nemůže být stejná jako před ním.

Hudba 20. století je s dynamickou stránkou spjata nedělitelně. Dokonce si troufám říci, že její vyznění (nebo i prosté přijetí) je na dynamice životně závislé. Postupem 20. století se totiž z hudby vytrácí melodická složka (alespoň v zapamatovatelné podobě), neosobní metrická pulsace také není samospasitelná, práce s dynamikou tak prudce získává na důležitosti.

Problematika je v leccems podobná jako při interpretaci hudby vzniklé před rokem 1800. Rozdíl tkví ovšem především v rozsahu dynamické škály, neboť moderní doba přinesla kontrasty dosud neslýchané a nevidané a umění je samozřejmě musí reflektovat. Bez maximálních dynamických kontrastů si většinu hudby 20. století nelze představit. Mimo jiné se zde potvrzuje, jak mocným výrazovým prostředkem dynamika je.

Například klavírní dílo českého skladatele **Luboše Fišera** (1935-1999) je založeno plně na kontrastech, a to dvojího druhu – jednak dynamických, jednak tempových. Nemíním se zde zabývat rozborem nebo celkovým hodnocením, jisté však je, že tyto skladby dokáží udržet posluchače v napětí, což je minimálně důkazem správného psychologického přístupu k věci.

Práce s dynamikou provází klavíristu po celou dobu jeho činnosti. Je to jeden z nejpřirozenějších výrazových prostředků, protože přímo a přesvědčivě dokáže vyjadřovat emoce ukryté v notovém zápisu. Z pedagogické zkušenosti mohu říci, že hudebně nadané dítě lze poměrně bezpečně poznat i podle toho, že spontánně hraje s dynamikou, třebaže leckdy zvláště uspořádanou. Toto puzení prozrazuje jeho schopnost prožívání hudby zřejmě přesvědčivěji než často přeceňovaný smysl pro výšku tónů. Ten je sice nezbytný, lze jej ale do značné míry vycvičit, zatímco se schopností emocionálního prožívání hudby je to mnohem složitější.

Závěrem ještě několik bodů, jejichž platnost mohu ze své zkušenosti potvrdit.

Týkají se především vztahu dynamiky k dalším markantům.

- 1) Ve vztahu dynamika – tempo platí: Nelze hrát zároveň rychle a silně.
- 2) Existuje tempová hranice, při jejímž překročení již nelze hrát zřetelně – zvuk se stává „hmotou“, nelze ho ani dynamicky tvarovat.
- 3) Vrchol vyzní ve většině případů nejlépe v nepatrně volnějším tempu.
- 4) Kombinace piano – presto, i fortissimo – maestoso mají na posluchače velký účinek.
- 5) Jedna dynamická hladina nesmí trvat příliš dlouho. Je jisté velký rozdíl mezi Mozartem a Rachmaninovem, ale postulát má důvod obecně psychologický. Sledování hry v pp vyžaduje zvýšenou pozornost, naopak příliš dlouho trvající hra ve ff posluchače unaví a organismus se automaticky brání jakémukoliv dalšímu vnímání.
- 6) Napětí a zajímavosti lze někdy dosahovat zdánlivě protichůdnými prostředky, např. decrescendo – accelerando, decrescendo směrem nahoru (zejména v klasicismu).

Dynamika je integrální součástí veškeré evropské hudby. Její promýšlení a realizace patří k nejdůležitějším úkolům interpreta. Práce s dynamikou může naprosto zásadně odlišit interpretaci vynikající od průměrné, přičemž v ostatních složkách nemusí být rozdíl velký.

5.5. Prstoklad

Volba správného prstokladu je nesmírně důležitou, někdy ovšem evidentně přehlíženou, resp. nedoceněnou záležitostí. Pokud jde o kategorii, spadá prstoklad jak mezi složky klavírní interpretace, tak významně ovlivňuje samotnou techniku hry. Je nutno si uvědomit, že právě prstoklad ve spojení se schopností tvarování zvuku, je jedním z rozhodujících faktorů, které ve finální fázi tvoří hudební obraz. Správný prstoklad zaručuje určitou stabilitu a bezpečný základ interpretace, jeho význam lze v zásadě přirovnat k roli pneumatik závodního automobilu. Prostřednictvím hmatu, a tedy i prstokladu dochází k realizaci interpretovy představy.

Prstoklady prošly dlouhým vývojem. Zpočátku byly až neuvěřitelně primitivní, nepoužívaly se krajní prsty, což samozřejmě umožňovalo velmi omezený projev. S rozvojem klávesových nástrojů se však vývoj formoval poměrně přímočaře až k dnešnímu stavu, kdy je možno říci, že o prstokladech víme prakticky všechno. Otázkou ovšem zůstává, jak s těmito vědomostmi naložíme.

Prstoklad je základem hmatové (někdy se setkáváme s termínem „mechanické“) součástí paměti. Musí fungovat automaticky, v souladu se sluchovou představou. Pokusy o vědomou kontrolu prstokladu při samotné interpretaci – jak různé nesprávně pojaté klavírní školy požadují – vedou ke zmatené „hře“ postrádající zákonitě hudební smysl. V tomto případě je pianistova pozornost obrácena chybným směrem - na mezičlánek interpretace - místo sledování hudebního průběhu skladby.

Jisté je, že nesprávný prstoklad znemožňuje kvalitní interpretaci. Editoři si tohoto faktu byli odedávna vědomi, a proto jedním z významných přínosů konkrétní revize bývá právě prstoklad. Mohlo by se zdát, že jeho zápis je přesný. Ale ani tady jednoznačnost zápisu neplatí. Stačí se podívat, jakým způsobem se vyrovnají různí pianisté se stejným prstokladem. Zjistíme, že někdo prostě ani zápis prstokladu plně nepochopí, přestože jde o záležitost relativně nejjednodušší..

Učebnice klavírní hry hovoří obvykle o prstokladech stupnic, akordů apod. a probírají také různé kuriozity, s nimiž se setkáme jen zřídka, které ovšem v těchto souvislostech strhávají na sebe – podle mého názoru zbytečně – pozornost (např. různé prstoklady chromatické stupnice, překládání prstů přes sebe, leckdy krkolomná, lépe řečeno prstolomná řešení tercií či jiných dvojhmatů atd.). Kdo zná zásady přirozeného klavírního prstokladu, poradí si celkem bez problémů i v neběžných situacích. Ty ovšem nastávají jen občas nebo

spíš ojediněle. Mým cílem je proto právě osvětlení ducha zásad, jimiž se správný prstoklad řídí.

Existují principy obecné, jejichž platnost je dlouhodobě empiricky ověřena. Je dobré je mít stále na zřeteli.

- 1) Správný prstoklad má pianistovi umožnit maximální kontakt s klaviaturou. Toto spojení se tvůrčím způsobem přenáší dále.
- 2) Správný prstoklad dává pianistovi maximum možného času pro tvarování zvuku.
- 3) Právě prstoklad může někdy usnadnit zdánlivě těžko řešitelné technické problémy (riskantní skoky v obou rukou současně, odlišení hlasů v polyfonii apod.).
- 4) Pianista musí při volbě prstokladu brát v úvahu vhodnost jednotlivých prstů a jejich kombinací k různým účelům. Musí také časem vypozerovat, co si může vzhledem se svým technickým možnostem v oblasti prstokladu dovolit.

Jednotlivé prsty mají svá specifika, která lze shrnout zhruba takto:

První prst je oporou ruky. Je však zároveň nutno dbát o jeho uvolněnost, neboť v opačném případě tuhne celá ruka, bývá to nejčastější důvod křečovitosti hry. Vzhledem k tomu, že palec je zcela odlišný od ostatních prstů, není příliš vhodný pro hojné používání v souvislých melodických liniích (zejména Chopin a skladby podobného charakteru) a rovněž v sekcích, které obecně vyžadují jednolitý zvuk (např. „zvukové skvrny“ impresionistů). Samostatně je první prst výhodně použitelný pro hru významných dlouhých tónů (zejména na černých klávesách tak omezujeme riziko sklouznutí), na které je dostatek času. Nezastupitelnou, přímo klíčovou roli hraje palec při hře oktáv a akordů, právě podle něj nejlépe kontrolujeme polohu ruky.

Druhý prst je od přírody poměrně slabý (slabší je už jen 4. prst), i když velmi hbitý. Tento fakt bývá opomíjen, pouze ruská klavírní škola klade na tuto danost důraz. Pokud je ruka v poloze, kdy 2. prst je přirozeně připraven ke hře, lze úspěšně hrát i ostatními prsty. Úkolem ukazováčku je tedy jakési velení celé ruce. Vzhledem ke zmíněné hbitosti lze druhého prstu s výhodou využít v ozdobách, zejména krátkých. Pro dlouhé trylky v kombinaci s vedlejšími prsty není nevhodnější, protože se poměrně snadno unaví. Ovšem prstoklad druhý-čtvrtý je pro dlouhý trylek velmi výhodný, což lze úspěšně vysvětlit i z hlediska fyziologie ruky. Můžeme tak zapojit mnohem větší energii a navíc zvuk bezpečně kontrolovat. Obecně platí, že je to právě váha paže a její rozložení, která dokáže v případě potřeby „srovnat“ různé individuální vlastnosti prstů.

Třetí prst je naproti tomu zcela univerzálně použitelný. Tím, že směřuje ke klávesnici v ose předloktí, je jeho kontrola ze všech prstů nejsnadnější. Ve srovnání s druhým prstem může nepatrně zaostávat snad jen v nejjemnějších dynamických odstínech v pianissimu.

Čtvrtý prst byl vždy centrem zvýšené pozornosti a spekulací, jak s ním naložit, aby se jeho síla vyrovnala okolním prstům. Často bolestné pokusy dokázaly, že tento požadavek je v rámci malých svalů nesplnitelný. Zejména německé a francouzské metodiky v této souvislosti vytrvale ignorovaly roli váhy paže (přestože pojmem „váha paže“ běžně operovaly), jejíž funkci v tomto směru zmiňují ve vztahu k prstu druhému. Pro 4. prst platí totéž, jen ještě v o něco vyšší míře. Z řečeného vyplývá, že samostatně nemá 4. prst zvláštní použití, jeho spojení šlachou s prstem třetím ho k této roli předurčuje. To ovšem neznamená, že jeho hbitost není možné zlepšovat (využití např. u nepříjemných trylků v akordické sazbě v sopránu), pokud však jde o sílu, je nutno postupovat s nejvyšší obezřetností.

Pátý prst je pro pianistu nesmírně důležitý. Oba malíčky totiž ohraničují (tvoří pomyslný rám) hudební obraz v hmatové podobě. Vypěstování „malíčkového pocitu“ je mimořádně významné, neboť bas a soprán tvoří absolutní základ klavírní (a nejen její) faktury. 5. prst patří společně s 1. a 3. k silným i velmi dobře pohyblivým prstům, navíc je schopen i nejjemnějších zvukových nuancí (v této souvislosti připomínám jeho nezastupitelnou roli při hře měkkých basů, zvuk je mnohem kvalitnější než při hře 3. prstem, navíc na černé klávesy jde přirozeně šikmo, což opět zvyšuje jistotu i plynulost hry).

Pokud jde o kombinace prstů, platí podobné zákonitosti jako u prstů jednotlivých. Nejjednodušší – a tedy i nejlépe znějící – prstoklad pro tercii bude 2. a 4. prst, neboť nevybočujeme z osy předloktí, pro širší intervaly platí zásady obdobné. Zároveň musíme mít na zřeteli jedno vynikající pravidlo: **Jestliže prstoklad umožní udržet ruku pokud možno v úzké poloze (bez dlouhodoběji roztažených prstů), máme reálnou šanci na dobrý zvuk.**

To jsou obecné zásady, jimiž je třeba se při volbě prstokladu řídit.

Kromě toho je nutno brát v úvahu individuální zvláštnosti každého klavíristy. Co je problémem pro menší ruku, zvládá větší ruka snadno, příliš velká ruka může mít naopak potíže s koordinací pohybů a „srovnáním se s terénem“. V zásadě lze říci, že ideální pianistická ruka (která ovšem prakticky neexistuje) by měla být přiměřeně velká, jak co do absolutního rozpětí, tak vzhledem k délce a tloušťce prstů. Měla by bez větších problémů obsáhnout decimu a jednotlivé prsty by se měly bezpečně vejít mezi černé klávesy. Zároveň potřebuje ruka od přírody odolné šlachy a svaly, neboť zátěž je i při dodržení veškerých

pianisticko-hygienických zásad mimořádná. Nezbytná je samozřejmě také šikovnost a pružnost.

Prstoklady tvoří jednu z nejdůležitějších složek práce v počáteční fázi studia skladby. Pozdější změny jsou vždy problematické. Je třeba pečlivě zvažovat, zda již zafixovaný prstoklad je skutečně tak výrazně horší, že stojí za to ho namáhavě měnit s rizikem dalších komplikací. Pokud jde o pasáže nebo složitější polyfonii, je obecně lepší prstoklad neměnit, protože automatismus funguje tak, že ve vypjaté situaci máme sklon vrátit se k původnímu plánu, což zákonitě vede k chybám.

Prstoklad je třeba důkladně promyslet, v průběhu studia je možno jej změnit, obvykle v zájmu plynulosti, neboť zpočátku někdy nedokážeme v tomto směru domyslet některé souvislosti. Nejčastějším případem bývá zjištění, že máme více času než jsme původně předpokládali a můžeme tedy použít prstoklad umožňující kvalitnější zvuk, někdy to může být ovšem zcela opačně.

Dlouholetý cvik umožňuje klavírnímu pedagogovi poměrně bezpečně vyposlouchat prstoklad bez toho, že vidí pianistovy ruce. Je to opět záležitost, kterou nemá smysl popisovat, je nutno ovšem na ni upozornit, neboť je důležitou součástí vývoje osobnosti.

Nesprávný, nepohodlný, nelogický či nahodilý prstoklad neumožňuje ani za jinak příznivých okolností vpravdě umělecký výkon.

V zájmu lepšího znění – a to je vždy prioritou – je možné změnit i prstoklad všeobecně uznávaný a vžitý. Jednoduchý příklad představuje třeba prstoklad stupnice B dur. Pro pravou ruku (obzvláště směrem dolů) není vůbec pohodlný krok c-b hraný 1. a 4. prstem a bývá zejména v klasicistních skladbách někdy původcem nevyrovnanosti. Je tedy možné použít např. 3. prstu na b, event. se změně polohy ruky právě na c-b prostě vyhnout. Různé možnosti máme též u rozložených akordů. Je dobré řídit se zásadou, že každá změna polohy ruky je vlastně „nouzovým řešením“, jemuž musíme věnovat náležitou pozornost, aby neutrpěla plynulost a vyrovnanost hudebního toku (z tohoto hlediska by bylo ideální, kdyby měl pianista právě 88 prstů).

O změně prstokladu uvažujeme vždy v případě, že znění nesplňuje naši zvukovou představu. V mnoha případech je to cesta k řešení.

Případy, kde ovšem změnu prstokladu nelze doporučit vůbec, případně jen s výhradami, jsou tam, kde se zdánlivě bezdůvodně kříží ruce, nebo kde jedna ruka má

pomlku a mohla by pomoci v obtížné pasáži druhé ruce. Tyto případy se dosti často objevují u Chopina, kde je to ovšem záměrné. Při bližším pohledu zjistíme, že jde o logické vedení hlasů, a protože každá ruka má jiné zvukové zabarvení, není dobré prstoklady měnit, přestože by to mohlo vést k usnadnění hry. Dopustili bychom se ovšem narušování ducha skladby a tím se dostávali – i když třeba jen v malé míře – do rozporu se skladatelovým záměrem.

Existují naopak autoři, jejichž zápis je značně „neklavírní“. V těchto kusech můžeme o změnách prstokladů uvažovat směleji, neboť někdy dokonce najdeme prstoklad přirozenější a vhodnější (tato problematika se týká mnoha skladeb českých autorů, ale i třeba Beethovena, protože cítí a myslí v prvé řadě orchestrálně). Někdy najdeme pro sebe výhodnější prstoklad i ve skladbách virtuózního charakteru (Liszt, Schumann, Rachmaninov, Saint-Saëns). Zde může být rozdělení pasáží do obou rukou v zájmu výsledného brilantního efektu smysluplné.

Důležitým prvkem v oblasti prstokladů jsou němé výměny prstů na jedné klávěse. Účel je dvojitý. Jednak můžeme pro další tón použít co nejvhodnější prst (např. vyhnout se palci v kantiléně), jednak udržujeme lepší kontakt s klaviaturou, což již samo o sobě zvyšuje kvalitu interpretace. Kromě toho lze takto i částečně vázat oktávy nebo akordy bez použití pedálu. **Ostatně – dobrý prstoklad nám má vždy umožňovat co nejlepší kontakt s klávesami, je to základní pianistický reflex.**

Kolem prstokladů se – jak jsem již naznačil v krátkém historickém exkurzu – v různých dobách vyskytovala některá dogmata. Dodnes přežívá jedno z nich, a je to požadavek střídání prstů na opakovaných tónech. Je jistě oprávněný ve virtuózních pasážích, ovšem stejně tak máme místa, kde opodstatněný není, zejména tam, kde opakované tóny potřebujeme maximálně svázat, což je díky dvojrepetiční mechanice možné i bez použití pedálu. Při střídání prstů je to prakticky vyloučeno. Tento postup přežívá z dob, kdy vládly klavíry s mechanikou vídeňskou, ovšem i tam je možné v určité míře tyto nuance realizovat..

Prstoklad je jedním z přímo viditelných znaků profesionality klavírní hry. Ve vynalézavosti zde nemáme žádné hranice. Obecně platí, že pokud je prstoklad správný, znění bude dobré. Pokud slyšíme dobré znění, je velmi pravděpodobné, že i prstoklad je v pořádku. Pokud se setkáme se zvukovým obrazem mimořádné kvality, je přítomnost znamenitého prstokladu jistá. A v tomto směru máme široké možnosti, jak se učit od opravdových mistrů.

5.6. Akordy

Pochopení významu a samotná hra akordů představuje pro pianistu velmi složitý úkol, přestože klavír je svou podstatou nástrojem akordickým. Jednou z věcí, kterou literatura o klavírní hře podle mého názoru nedostatečně objasňuje, je právě přístup k akordům. Zdá se mi, že **akord bývá dost často zjednodušeně chápán jako uzavřený celek.** Příznačné je, že literatura obvykle obšírně rozebírá hru akordů rozložených, a to většinou z čistě technického hlediska, ale akordy v původní podobě nejsou prakticky zmiňovány vůbec. Pokud ano, pak opět jen stručně a převážně pouze ve vztahu k hmatovým otázkám a velikosti ruky (např. O. Filipovský: *Estetika hry klavírní*, s. 19, ale i G. G. Nejpgauz: *Poetika klavíra*, s. 128-129).

Přitom způsob provedení akordů zcela zásadně ovlivňuje zvuk nástroje i plynulost a souvislost pianistova projevu. Již dávno jsem začal přemýšlet o tom, proč se zvuk jednoho pianisty liší od jiného. Zavádějícím prvkem na této mé cestě poznání byl fakt (jak mohu po letech konstatovat), že obecně zdůrazňovaná nutnost zpěvné hry byla chápána a vedena nikoliv komplexně, nýbrž se soustředila především na samotnou melodii. Až mnohem později jsem pochopil, že **kvalita melodie vyrůstá především z kvality podpůrných hlasů.** Každý zkušenější komorní hráč ví, jak důležité je ve smyčcovém kvartetu vhodné obsazení druhých houslí a violy. Přestože u klavíru platí totéž ve zvýšené míře – souvislost je těsnější, neboť jde o jediný nástroj – žákům tento princip ani dnes není soustavně dostatečně vštěpován.

Významnou, někdy i rozhodující roli v tomto procesu hrají ovšem akordy. Každý kvalitní pianista v nich výrazně diferencuje jednotlivé tóny. Tím docílí takové zvukové podoby akordů, jakou pro své interpretační záměry potřebuje. V té podobě představuje akord živou hmotu, nikoliv pouze mechanický součet víceméně náhodně současně znějících tónů. V této souvislosti připomínám, že pro rozvinutí takové kvality je opět – podobně jako u pedalizace – nutný témbrový sluch. Každý umělec zachází s akordy samozřejmě osobitě, některé společné zásady je jistě opět možno vystopovat:

- 1) Bas určuje rozhodujícím způsobem intenzitu a tím i možnou délku akordu, bývá také součástí basové melodické linie.
- 2) Soprán - nejčastějšího nositele hlavní melodické linie – je nutno všemožně podpořit (zdaleka nestačí pouze to, že vrchní tón zahrajeme co nejsilněji).

- 3) Nejvíce ovlivňuje barvu i celkové vyznění akordu poměr středních hlasů, a to jednak ve vztahu k basu a sopránu, jednak mezi sebou.
- 4) Pokud je ve středních hlasech tercie akordu (jediná), jde o velmi důležitý tón, dává akordu charakter. Chybou skladatelů bývá, pokud je tato tercie již prvním tónem nad basem, na klavíru tak nedosáhneme zřetelného nebo dokonce průzračného znění.
- 5) Naopak se zdvojenými či ztrojenými oktávami a zdvojenými kvintami je třeba zacházet velmi obezřetně. Obecně je možno říci, že „klavírní“ autoři nepřehušťují střední hlasy, ani nepíší tercie příliš hluboko. Pokud se tento jev v textu vyskytne, je naším úkolem jeho možný negativní účinek maximálně potlačit, někdy v zájmu věci některý tón i vynechat (ve výjimečných případech).

Důležitou součástí interpretační vybavenosti je správný náhled na sled akordů. Nezkušený pianista mívá při pohledu na sled akordů automatickou tendenci „bušit“, jen málo si uvědomuje, že jde pouze o sazbu a že akord samotný není tím nejdůležitějším. U vynikajících interpretací vnímáme takovou změnu faktury pouze tím, že „hudba přirozeně pokračuje v košatější podobě“.

Zvláštní pozornost zasluhují též akordy hrané arpeggio, tedy „harfově“, rozloženě. Nejčastější chybou zde bývá přílišná intenzita druhého tónu v pořadí zdola. Dobře provedené arpeggio vypadá tak, že bas je každopádně základem (jinak se akord nerozezná), ale další tóny je nutno chápat jako crescendo směrem k sopránu (toto crescendo může samozřejmě mít různou intenzitu i strmost). Těchto případů je většina, popsaný postup platí především pro arpeggio rychlejší. U arpeggií, která ovšem už spíše hraničí s rozloženými akordy (většinou směřují do ztracena) nemusí zmíněné platit, je opět třeba především pochopit záměr skladatelův.

Někdy používáme arpeggio „nouzově“ prostě proto, že obzvlášť širokou harmonii neobsáhneme. I zde je třeba postupovat uvážlivě a pokud možno nenarušit příliš zamýšlený charakter skladby. Je třeba si uvědomit, že máme ještě další možnosti. Akord lze také zahrát lomeně (obvykle nejprve bas), nebo ve výjimečných případech můžeme v zájmu zachování výrazu některý tón (oktávu, kvintu) vynechat, neboť beztoho zřetelně zní jako tón alikvotní řady. Osobně tohoto způsobu používám např. v závěru druhé věty Janáčkovy Sonáty es moll, I. X. 1905, neboť ani arpeggio, ani lomený akord zde nemohou splnit požadovaný cíl (jde o jakýsi sice velmi tichý, ale přece jen úder).

Arpeggiem můžeme upozornit na některý důležitý postup (ne však často a stereotypně), jinde má arpeggio převážně zvukomalebnou funkci (např. Händel: začátek Svity B dur, Chopin: Etuda Es dur, op 10, č. 11). Arpeggio můžeme hrát v souladu se zápisem buď jako rychlý rozložený akord, pokud je vlnovka nepřerušena, v opačném případě současně oběma rukama, ale v zájmu nejlepšího zvuku už i zde obvykle hledáme nejlepší znění i sled tónů (např. v závěru Chopinovy Etudy As dur, op. 25 č. 1 považuji za vhodnější zahrát tercii posledního akordu dříve než kvintu).

Pro úplnost pouze dodám, že arpeggia směrem shora dolů se vyskytují zřídka a v podstatě jde o zvukové experimenty, neboť jejich efekt je vzhledem k povaze nástroje diskutabilní (používá je např. I. Stravinskij).

K úspěšné hře jak akordů v jejich původní podobě, tak i arpeggií je nezbytně nutná uvolněnost a součinnost hracího aparátu s výrazným zřetelem k práci konců prstů a jejich nejjemnějším, neviditelným pohybům. Tato práce vynikne pak zejména v synchronizaci s pedálem. Práce s harmonií má pro výsledný efekt interpretace nezastupitelný význam a je třeba jí věnovat průběžnou pozornost po celou dobu přípravy.

5.7. Pedalizace

Pedalizace je nesmírně komplikovanou a obzvlášť obtížně samostatně uchopitelnou složkou klavírní hry. Chtěl bych předeslat, že jakékoliv hodnocení schopnosti „správně pedalizovat“ je navýsost diskutabilní, odhlédneme-li ovšem od pedalizace školní, tedy zcela základní. Existenci pravého pedálu jako izolovaného činitele bychom během kvalitní interpretace vůbec neměli vnímat.

Máme ovšem obecně platné zásady, jejichž znalost je pro každého pianistu nezbytná. Jsou to zejména:

- 1) Pedálem můžeme prodloužit harmonie a vytvářet široké souzvuky, což by bez něj vůbec nebylo možné.
- 2) Pedál dokáže zaoblovat zvuk a je tedy vynikajícím pomocníkem při tvarování hudebního obrazu.

- 3) Pedál je možno používat v mnoha odstínech, od plného (zcela sešlápnutého) až po zcela étericky neznatelný povrchový dotek.
- 4) Používání pedálu nelze nastudovat fixně, každé prostředí vyžaduje u jedné a téže skladby poněkud odlišnou pedalizaci.
- 5) Podstatnou funkcí pedálu je vedle možnosti udržení harmonie a zaoblení zvuku také otevření alikvotní řady tónů. Rozdíl je patrný v případech, kdy hrajeme postupně melodii s doprovodem, který se pohybuje v nižším registru než ona sama a poté tutěz melodii s doprovodem pohybujícím se nad ní. Ve druhém případě je vždy kvalita zvuku melodie o něco nižší, i když zkušený umělci tento problém dokáží překonat pro běžného posluchače prakticky nepozorovatelně. Jiný příklad můžeme sledovat při ladění klavíru s jiným nástrojem, kdy zejména méně zkušený interpret žádá opakování tónu „a“. Pokud zahrajeme „a“ s podporou pedálu, je jeho srozumitelnost mnohem větší. Obecně špatně se ladí podle nástrojů s umělým zvukem, které právě alikvotní řadu zčásti nebo úplně postrádají.
- 6) Pedál hraje velmi podstatnou úlohu ve vytváření osobitého zvukového prostředí, jež je vlastní každému nadprůměrnému interpretovi. Obecně se tento jev obvykle vyjadřuje pojmem „kvalita tónu“, což je termín vžitý, nicméně z hlediska skutkové podstaty nepřesný.
- 7) Pedál zásadním způsobem ovlivňuje úroveň interpretačního výkonu. Srovnatelné „manuální“ výkony mohou být využitím pedálu rozlišeny k nepoznání.
- 8) Pomalým stiskem pedálu zahájeném po určité době znění tónu nebo akordu lze dosáhnout malého, nicméně postřehnutelného crescenda – jde o následné otevření alikvotní řady.
- 9) Práce s pedálem provokuje zpětně klavíristovu zvukovou fantazii.

V českých, ale obecně i v západoevropských klavírních školách byl ovšem dlouhodobě živen trend podporující snahu o přesné zanesení pedalizace do notového textu. Například C. Ph. Martienssen v knize *Tvořivé vyučování klavírní hře* pojednává o pedálu obšírně v tomto tradičním duchu. Příznačné je v této souvislosti, že publikace ruské (Savšinskij, Barenbojm aj.) zvláštní pojednání o pedálu nemívají. Vyplývá to z výše uvedeného, že pedál je prostě brán jako integrální součást interpretace, a proto také zmiňován vždy, kdy je to potřebné v dané souvislosti.

Sám jsem takovou „západoevropskou“ školou částečně prošel. V určitém stádiu jsem si této problematiky začal vědomě více všímat. Poměrně často jsem slyšel výtky, že

pedalizuji „nečistě“. Tušil jsem, že něco není v pořádku, ale nedovedl to pojmenovat. Teprve v době, kdy jsem se seznámil se zásadami ruské klavírní školy, začínal jsem chápat, v čem problém spočívá. Zprvu jsem byl ovšem zmaten ještě víc, protože někteří žáci procházející ruským způsobem výuky často používali pedál velmi svérázně. Dostalo se mi však poučení, že jde o nutné stádium vývoje, kdy mladý pianista musí vyzkoušet všechno možné, aby posléze odhodil nepotřebné a chybné. Odměnou je pak velká interpretační volnost a svoboda.

Pochopil jsem, že pedalizace je výsostnou záležitostí sluchu a jakýkoliv zápis v notovém textu může mít pouze orientační význam.

Jestliže se někdo naučí pedalizovat tak, že vlastně používá pedál pouze synkopovaně (protože všechny způsoby školního pedálu jsou odnoží pedálu synkopovaného), většinou se dále již nedostane, pokud nejde o jedince mimořádně disponovaného. Tento způsob pedalizace totiž k provozní hře docela stačí. Pokud však má jít vskutku o umělecký výkon, je nezbytné uvažovat, slyšet a cítit v širokých souvislostech, na což takový člověk není vůbec připraven.

Pokud se tedy vrátím k vlastním zkušenostem, je zřejmé, že zpočátku jsem intuitivně pedalizoval „jinak“, než po mně bylo vyžadováno. Cítil jsem, že existuje něco lepšího, ovšem zákonitě jsem tápal. Přitom ona vstupní věta je tak nesmírně jednoduchá (ostatně jako většina skutečně platných vět): „**Snaž se s pedálem pracovat tak, abys mohl říci, že slyšíš to, co slyšet chceš.**“ To ale přede mnou nikdy nikdo nevyslovil, a tak jsem z tápání vyšel až při celkovém proniknutí do ducha ruské klavírní školy.

Pedalizace je záležitostí jednak sluchové představy, ve významné míře témbrové, jednak všestranné pianistovy „šikovnosti“ i rychlosti a pohotovosti myšlení. Tajemství umělcovy práce s pedálem spočívá právě v kombinaci a koordinaci těchto složek s citlivostí rukou i pravé nohy.

Jestliže nyní půjdeme chronologicky po slohových obdobích, je zřejmé, že hojnost použití pedálu směrem k novější hudbě stoupá. Pedál není svou podstatou slučitelný s polyfonií. Víme ovšem, že i bachovští interpreti pedál s úspěchem používají, a to zdaleka ne pouze v akordických partiích. Samostatnou kapitolu představují transkripce Bachových původně varhanních skladeb, kdy k iluzi širokého zvuku přispěje právě vhodná pedalizace snad nejpodstatnější měrou. Místrem těchto kreací byl např. **Emil G. Gilels** (1916-1985), jemuž někteří „zvukoví puritáni“ vytýkali přílišnou závislost na

pedálu. Tvrdit ovšem něco takového znamená říkat jinými slovy, že věci nedostatečně rozumím, protože do Gilelsova zvukového světa právě takové používání pedálu zcela organicky patří. Podobné názory vyjadřují především zkostnatělost, netoleranci a lpění na jakési (ve skutečnosti ovšem neexistující) neměnnosti zvukové podoby skladeb, což v důsledku hudbu a její budoucnost těžce poškozuje.

Klasicismus již použití pedálu vyžaduje programově. První věc, o níž je třeba se zmínit, je „pedalizace levou rukou“. Ne vždy je nutné - zejména ve velmi průzračných partiích - používat automaticky pravý pedál. Je výhodnější pouze přidržet basový (ale někdy i jiný) tón doprovodné figurace déle než je v notách zapsáno (např. 1. i 2. věta Mozartovy Sonáty C dur, KV 545). Výsledný dojem je velmi podobný „pedálovému“ znění, zejména při nevelké vzdálenosti hlasů však celkový zvuk nevybočí z celkového charakteru okolí, především pak při realizaci crescenda. Zejména u Mozarta mám s tímto způsobem „pedalizace“ výborné zkušenosti.

K charakteru klasicistní hudby, především předbeethovenovské, patří spíše použití pedálu částečného. Srozumitelnost šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnot je zde natolik důležitá, že není umělecky odpovědné používat pedál tak, jak je třeba v některých instruktivních vydáních naznačeno (zajímavostí zůstává, že revize těchto děl prováděli často významní koncertní pianisté, kteří by podobným způsobem pedál nikdy nepoužívali). Plný pedál je u Mozarta a podobným stylem komponujících autorů na místě při akordech, avšak i tam je nutno jednat s rozmyslem (např. vedlejší téma Sonáty B dur, KV 333).

Krásný příklad kombinace obojího máme na začátku Fantazie d moll, KV 397, kdy barevného (ani ne tak dynamického) odlišení ozvěn docílíme právě použitím plného a částečného pedálu, někdy i v kombinaci s „pedalizací levou rukou“.

Jiný příklad částečného pedálu představuje plocha v provedení 1. věty Mozartovy Sonáty B dur, KV 333 (takty 73-74), kdy k jejímu homogennímu ztvárnění v decrescendo nemáme jinou možnost než jemně sloučit částečný pedál, „pedalizaci levou rukou“ i vibrato-pedál.

Přelom v postavení pravého pedálu přináší období romantismu. Skladby vzniklé po roce 1800 si zkrátka bez této duše klavíru nelze představit. Pedál zde na sebe bere všechny zmíněné funkce - harmonickou, spojovací a u špičkových interpretů zejména funkci zvukotvornou v širokém smyslu. V 19. století již mohl každý klavírista v mnohem

větší míře budovat svůj charakteristický zvukový svět. Podmínky pro to byly velmi příznivé, neboť kromě rozmachu cestujících virtuózů pokračovaly milovými kroky také klavírnícké firmy, takže kolem roku 1850 dospěl vývoj klavíru prakticky k dnešní podobě. Moderní způsob hry měl před sebou otevřenou cestu. Zvukový ideál se postupně posunoval k celkově vyšší dynamické hladině v souvislosti s umístováním hudební produkce do větších sálů. A právě pedál sehrál v tomto rozvoji významnou roli.

V období romantismu se skladatelé začínají snažit o zápis pedálu do notového textu. Bylo to pochopitelné a oprávněné, neboť je nezbytné si uvědomit, že tehdejší situace se výrazně lišila od té dnešní, kdy máme za sebou více než 150 let zkušeností i vědeckého bádání. **Pokud jde o vnější znaky klavírní interpretace, lze opět s trochou nadsázky říci, že známe všechno. Co nás však stále vzrušuje, je právě ona neuchopitelná složka interpretace. A právě zde má pedál své nezastupitelné místo.**

V romantické klavírní literatuře má pedál velmi často v první řadě funkci „zvukově kvantitativní“. Velký romantický zvuk, který potřebujeme plně už od Chopina, nemůže vzniknout bez znamenité práce pravé nohy ve spojení se sluchovou představivostí. V podstatě všichni romantičtí autoři spoluužívají pedál k vytvoření zvukového pozadí (jakéhosi „polštáře“), do něhož vstupuje rozevlátá melodie (Chopin: Fantazie-impromptu, Liszt: Petrarcovy sonety, Schumann: Fantazie C dur, Rachmaninov: Preludia gis moll, D dur). Krásných příkladů by bylo možné uvést libovolné množství.

Základem interpretace je zvládnutí těchto dvou pásem, neboť typicky romantická faktura - bas, střední hlasy, melodie - klade na pedalizační dovednosti mimořádné nároky (zejména, pokud se melodie objevuje jinde než v sopráně).

Často se musí klavírista rozhodovat, čemu dá přednost. Má to být v první řadě harmonická „čistota“, nebo plynulost melodické linie? Budou pak střední hlasy zřetelné a čitelné?

Jako příklad uvedu druhé téma Chopinovy Balady g moll, op. 23. Při pedalizaci, kterou jsem nazval „školní“, dojde samozřejmě k rozkouskování fráze, což má za následek navíc výrazné snížení kvality melodie (v kapitole „Délka tónů“ pojednávám o roli iluze při vnímání klavírní melodie). Proto v tomto místě kombinuji částečný pedál s „pedalizací levou rukou“, vše ovšem v souvislosti s tempem a zvukovou hladinou.

Z tohoto příkladu je jasné, že vytvoření onoho „zvukového polštáře“ je zde mimořádně obtížné, neboť nad jedním basem se střídají harmonie, které není možné sloučit. Znamenalo by to výrazné ochuzení, dokonce až znehodnocení jedné

z nejúžasnějších Chopinových melodií. Proto zde preferuji v zájmu plynulosti obzvláště komplikovanou kombinaci použití převážně částečného pedálu, prodlužování basů levou rukou, jakož i nutnosti rubata (některé souzvučky prostě nesmějí stihnout začít znít „falešně“) a vhodné dynamiky (zde všechno navíc s levým pedálem).

Je zřejmé, kolik úkonů najednou musí pianista převážně intuitivně dělat. Výše uvedený popis, z podstaty věci samozřejmě notně nedokonalý, nemá být v žádném případě návodem, v tomto směru si musí každý najít svou cestu ke znění, které považuje za nejlepší.

Způsob pedalizace úzce souvisí s typem pianisty.

Existují interpreti upřednostňující „čistotu“ hry a v popředí jejich zájmu stojí detaily. Publikum obvykle cítí z takového projevu určitý respekt, který ovšem bývá svázán též s pocitem jednotvárnosti (chybějí překvapivé momenty v souvislostech). Pedalizace zde většinou koresponduje s cílem - pedál se nestává duší klavíru, připomíná spíše „pomocného dělníka“. V této souvislosti bych chtěl vyjádřit myšlenku, kterou jsem dosud v žádné knize nenašel: **V práci s pedálem se velmi výrazně projevuje interpretova pravá povaha.**

Například výše popsany typ může prozrazovat určitý alibismus - hlavně nedělat chyby. Co není přímo slyšet, nelze ani přesně pojmenovat, ani vytknout. Podle mého názoru je však interpret povinen přiměřeně riskovat, neboť bez rizika si nelze představit tvořivý přístup k věci (více též v pojednání o výšce tónů).

Interpretace romantické bývají založeny na velkých tazích. V kapitole „Virtuozita“ se zmiňuji o Gelberově podání Lisztovy skladby „Po četbě Danta“. V této souvislosti jen připomenu, že rovněž zde hrála pedalizace velevýznamnou roli.

Zásadní a nezastupitelnou pozici přiřkl významu pedálu impresionismus. Opět podotýkám, že tento směr dal nejen přímo vzniknout klenotům klavírní i jiné literatury, nýbrž zcela nepřehlédnutelným způsobem ovlivnil naše nazírání děl všech slohových období. Zvuková barevnost je od té doby automaticky vyžadována v každé interpretaci, samozřejmě v souladu se smyslem konkrétní skladby. Těžko si lze představit např. beethovenovskou interpretaci postavenou v první řadě na barevnosti. Mohl by to být pokus sice zajímavý, ale výsledkem by zřejmě bylo významné zkreslení idejí této hudby. Naopak v tvorbě skladatelů období romantismu se takový přístup se skladatelovými záměry nemusí míjet.

O hudbě století dvacátého lze v souvislosti problematikou pedalizace patrně pouze shrnout to, co platí pro epochy předcházející, neboť i zde se objevují mimo jiné prvky neobarokní, neklasicistní i neoromantické. Pracuje se často s clustry a jinými neobvyklými kombinacemi tónů, tudíž i pedalizace bývá otázkou konkrétní skladby. Pro pedál však i zde platí všechny zmíněné zásady, z nichž tu zřejmě nejhlavnější zopakují:

S pedálem je třeba pracovat tak, abychom slyšeli kombinace tónů v námi určeném čase tak, jak je opravdu chceme slyšet.

6. Závěr

O tom, jak hrát na klavír, bylo napsáno opravdu hodně. Je to jistě důkazem skutečnosti, že klavírní hra z mnoha důvodů stále přitahuje pozornost mnoha lidí. Zároveň je třeba si uvědomit, že v obecném povědomí nejde o ostře sledovanou oblast. Byla, je a bude to vždy záležitost menšiny. **Nemohu se ubránit dojmu, že toto oddělení vychází často z obecně tradovaného pojetí, že totiž umělecká hudba je pouze jakousi intelektuální záležitostí.** Těžko si lze představit větší nesmysl, ovšem v tomto případě ani tak nejde o stav skutečnosti jako spíš o ve společnosti rozšířený pocit a náhled na věc.

Obávám se, že k tomuto stavu přispívá i mnoho literatury o hudbě, která je málo srozumitelná i pro zasvěceného hudebního znalce. Četné tituly trpí odtržením od praxe, dokonce nezřídka nesou výrazné znaky omezeného pohledu, někdy až profesionální deformace. Velmi často chybí celkový vhled do problematiky, který je podle mého názoru základem všeho.

Proto věřím, že moje práce není zbytečná. Snažím se přinášet a osvětlovat souvislosti, o nichž se v tomto měřítku literatura běžně nezmiňuje. Východiskem mé práce jsou jednak vlastní zkušenosti z koncertní a pedagogické činnosti, jednak myšlenky a činy znamenitých

interpretů i jiných hudebníků, s nimiž jsem se mohl setkat. V neposlední řadě se opírám o dědictví velkých duchů minulosti i současnosti, kteří působili v jiných oborech lidské činnosti. Tato studie pojednává především o souvislostech a měla by být také v souvislostech čtena a vnímána.

Pokud jde o literaturu, největší inspirací mi byly dvě knihy, které se přímo klavírem nezabývají, a to **Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu J. J. Quantze a Vzdělaný pěvec F. Martiensenové-Lohmannové**. Oba autoři jdou na dřev. Jako příznačná se mi jeví skutečnost, že podstatné věci se časem nemění (vznik obou děl dělí časová propast dvou století) a bez ohledu na obrovský technický pokrok je smysl interpretovy práce stejný. **K výběru těchto knih jen dodám, že je možná dobré, jestliže vyjdeme ze zásad týkajících se flétny, resp. zpěvu. Stále se totiž utvrzuji v přesvědčení, že klavírní skladby jaksi automaticky nazíráme prismatem technické obtížnosti, která je samozřejmě objektivně vyšší než jinde. Ve své práci se snažím poukázat na to, že i zde musíme mít především na zřeteli hudbu a teprve potom volit technické prostředky k realizaci interpretačních záměrů (samozřejmě existuje i zpětné působení, když zjišťujeme, co je vlastně „technicky“ možné, může růst i kvalita hudební představy).**

Smyslem cesty přes notový zápis ke zvukové podobě kompozice by neměla být touha po vlastní originalitě. Smyslem je, aby interpret skutečně prošel touto cestou a hudebně prožil maximum toho, co skladatel do svého poselství vložil. Jen tak může (ale nemusí) jít o hodnotnou interpretaci.

Dost často slýchám od interpretů věty typu: „Já sice hraji repertoár, který hraje kdekdo, ale já ho hraji jinak.“ Objasním stručně nesmyslnost takové věty: Stanovit si cíl „hrát jinak“ je nesprávné, je to stejné jako stanovit si cíl „hrát silněji“ nebo „hrát rychleji“. Autor této věty jinými slovy říká, jak sám touží po obdivu, přičemž o samotnou skladbu mu příliš nejde. Pravý smysl oné věty je: „Hraje to sice kdekdo, ale já to hraji lépe.“ Dodal bych jen to, že v drtivé většině případů dotyčný vůbec „jinak“ nehraje. V lepším případě jde někdy o nějaký detail, který přeceňuje, mnohem častěji se však setkáme s nesprávným, nepřirozeným výkladem textu, deformací. Nemusím jistě připomínat případy, kdy se hra naprosto neliší od běžného průměru a pocit „jinakosti“ pramení pouze z interpretovy zahleděnosti do vlastní osoby.

Napětí mezi notovým zápisem a jeho možnostmi realizace bude nadále vzrušovat hudebníky i posluchače. **Protože právě vztah interpret – posluchač považuji za klíčový, připojím další poznámku. Obecným základem je zde komunikace, a proto chci na**

základě předcházejících kapitol zdůraznit, že zřejmě jednou z vůbec nejdůležitějších úkolů interpreta je – rozlišit materiál podstatný od materiálu vedlejšího, podpůrného. Obávám se, že celospolečensky zdrženlivý vztah k artificiální hudbě je právě nesrozumitelnými interpretacemi notně posilován.

V obecné rovině je mnoho výpovědí nesnadno srozumitelných nebo nesrozumitelných z těchto důvodů:

- 1) Mluvčí nejasně myslí, tedy i nejasně mluví.
- 2) Mluvčí mluví příliš mnoho a monotónně, pozornost posluchače klesá, a třebaže by v řeči bylo tu a tam něco zajímavého, projde to bez povšimnutí. Je zde nesprávný poměr podstatného a podpůrného materiálu, posluchač má pocit „šumu“.
- 3) Mluvčí neupozorní, že v příští chvíli hodlá říci něco důležitého.
- 4) Mluvčí nenavazuje na myšlenku, která je sama o sobě nosná, naopak těká, protistrana má dojem zmatku a nejasnosti.
- 5) Mluvčí sice přesně myslí, ale nedovede se vyjadřovat. To, že jasně myslí, vysvitne pouze z detailů, celkově je zde obtížné přijít na prapůvod nesrozumitelnosti.
- 6) Mluvčí nedokáže zaujmout, nenaladí posluchače k tomu, aby sledoval jeho činnost, ke komunikaci opět nedochází, posluchač je přítomen pouze fyzicky.

Navíc bych dodal – slovy M. Prousta – „*že každý nazývá jasnými jen ty myšlenky, které jsou na stejném stupni zmatenosti jako jeho vlastní*“. (Proust, s. 65)

Pro zjednodušení jsem vzal příklad z běžného života. V hudební interpretaci neplatí samozřejmě všechno zcela stejně, situace je zde ještě komplikovanější, jemnější a velmi vratká. Vyplývá to ze skutečnosti, že jde jednak o přenos informace s estetickým nábojem, jednak o to, že hudební informace je mnohem méně konkrétní než informace verbální. Ještě jednou si vezmu na pomoc M. Prousta: „*Běžný život nám neustále ukazuje, že člověk, k němuž mluvíme, obvykle naplňuje naše slova smyslem, který čerpá ze své vlastní podstaty, a že se tento smysl velmi liší od toho, který jsme do týchž slov vkládali my.*“ (Proust, s. 64)

V hudbě se situace komplikuje minimálně ještě tím, že estetické sdělení musí bezpodmínečně též provokovat posluchačovu fantazii.

Na zřejmý nedostatek komunikativní schopnosti doplácí evidentně soudobá artificiální hudba. Obávám se, aby podobný proces neproběhl plíživě a jen o něco pomaleji i v interpretaci. Pozorují totiž, že technicistních a bezobsažných „interpretací“ zřejmě přibývá.

Hudební interpretace má mnoho společných prvků se sportem, v zásadě však jde o zcela odlišné obory. Spolehlivé ovládnutí dynamických stereotypů je v obou případech podmínkou. Rovněž pravidelná práce s nástrojem může připomínat sportovní trénink, podobnost je však už jen vzdálená. Podstatný rozdíl totiž tkví v tom, že většina sportů (mám teď na mysli zejména sporty měřitelné) má předem daný, jasný cíl – běžet co nejrychleji, skočit co nejdál či nejvýš, vstřelit co nejvíce gólů atd. K tomuto cíli trénink směřuje.

V umění však cíl není jednoznačný a zřetelně viditelný, dokonce se během práce může zamlžovat a znovu objevovat. Je jím totiž značně nestabilní zvukový realizát na základě někdy velmi prchavé zvukové představy. Může se proto snadno stát, že se v přemíře úkolů technického charakteru podoba cíle rozostřuje i ztrácí. Klavírista se pak stává jakýmsi strojem, který vykonává – aniž vlastně zná důvod – jakési pohyby a vyluzuje zvuky, jejichž smysl mu částečně nebo i zcela uniká.

Domnívám se, že jedním z tajemství dlouhověkových interpretů – pianistů (známých nápadně mnoho) je především to, že onen cíl je jim nejen jasný, nýbrž i to, že ho mají automaticky stále na očích. A navíc – v tomto tvůrčím procesu kvalita cíle ještě zákonitě stoupá. I to je důvod, proč se věnuji tomuto tématu. Cílem hudební činnosti je hudba sama.

Mnoho pojednání o klavírní hře (včetně těch velmi dobrých) mívá v závěru apoteózu krásy hudby a zdůrazňování významu umělecké práce. Nic proti tomu, ale nemohu se zbavit dojmu, že je to zbytečné. Pro nezasvěceného jsou to jen prázdná slova, pro opravdového hudebníka jsou to také prázdná slova, protože již při čtení si automaticky uvědomuje jejich nedostatečnost, jak v trochu jiné souvislosti uvádím na začátku této práce. Připadá mi tragikomické, jestliže někdo, kdo evidentně hudbě jen málo rozumí, staví na odív radost a nadšení z práce u klavíru. Chápu to spíš jako projev hysterie. Jistě, nadšení i radost mohou přijít, ale zevnitř. Ze zkušenosti mohu říci, že jde především o pocit, který se v moderní době – následkem zcela šílené dělby práce – obecně již téměř vytratil.

Sólová hra na klavír je jednou z mála oblastí lidské činnosti, kde jeden člověk dělá skutečně všechno od začátku do konce sám, může si „stát za svým výrobkem“. U většiny jiných nástrojů je to jen málokdy možné.

Pokud interpret má dostatek vnitřní motivace, může celou tuto práci s uspokojením konat. Na základě své vnitřní síly dokáže překonávat vnější okolnosti, které mohou být třeba i krajně nepříznivé. Pokud ovšem motivace nepramení z hlubokého vztahu k hudbě, může sice vést třeba i k vnějškovým úspěchům, ovšem uvnitř člověka páchá nenapravitelné škody.

V životě každého opravdového hudebníka by bylo možno najít bod (nebo několik bodů), kdy si dotyčný plně uvědomil svůj vztah k hudbě, kdy k němu něco hudebního nepřeslechnutelně promluvilo. Tam je začátek hudebního života jednotlivce, „datum hudebního narození“. Samozřejmě že důvody, proč se někdo živí provozováním hudby, jsou často jiné. Někdo prostě jinou možnost vůbec neměl, jiný se dal zlákat vidinou, že by v této oblasti mohl vyniknout, a protože umělecký svět se zvnějšku jeví jako atraktivní prostředí, zkusil to. Podobně jako ve sportu zde bývá možný úspěch nejdůležitější a často jedinou motivací. Je to ovšem přístup z vyššího pohledu zcela nesprávný.

Ve své práci se zmiňuji o rozdílech v práci interpreta a práci učitele. Společná jim však musí být jedna základní věc – touha po poznání a zároveň touha po předání tohoto poznání dále.

Proto dám v závěru promluvit vynikajícímu interpretovi a pedagogovi. Dlouholetý profesor hry na violoncello K. P. Sádlo říká:

„Chceš-li ušetřit čas pro svou tvořivou práci a nahradíš proto kvantitu kvalitou, chceš-li ukazovat rukám nejistější cestu, chceš-li bezpečně pochopit tektoniku a rozdělení vrcholů skladby, chceš-li se zbavit zábran, vytvořit návyk koncentrace a zajistit si neselhávající paměť, musíš si při studiu skladby vytvořit do hloubky jdoucí představu. Chceš-li vystupňovat svůj citový prožitek a zajistit mu vrcholný účín, chceš-li si vytvořit bezpečný vzor a nalézt prostředky pro věrné a pravdivé tlumočení hraného díla, pak se dej cestou kvalitního hudebního myšlení. Tvé mistrovství v ovládnání nástroje je jednou, byť těžce nabytou stránkou věci, je předpokladem. Chceš-li se stát tvůrčím interpretem, pak naplň své nitro neutuchajícím zpěvem, tím zpěvem, který je nositelem představ tvého já, a proto zpívej, zpívej, zpívej!“ (Dítě u klavíru, s. 287).

7. Summary

The writer of this essay has chosen this topic, which is very important for all interpreters. Mostly it is about the view to work with score of piano music, its understanding and successful presentation to audience.

The chosen topic requires applying of several methods that writer uses, e.g.: analyses of music script, experiment, confrontation of performance, generalizing of own and foreign experiences, intuition, which is very important for understanding of productions.

The essay is divided into three parts.

The first one is about the history of music score and work necessity of performer. The writer thinks that music score has a dualistic character. It does not explicitly express, what is needed for a real interpretation.

In this part, the writer thinks of music score from different views. Interpretative and art connection, the way from the first idea of musician to the ear and soul of listener – that is the point, which connects the whole part. The writer is concerned on questions of interpretative history, interpretative tradition, level of interpretation that are very important for all interpreters.

The writer draws basic principles of interpretation from these psychological ways, there is also point out the necessity of theoretical and practical united access.

The end of this part is about some specific problems of piano music interpretation, thoughts of piano qualities, which point out a sound character of a piece (character of piano tone, piano and polyphony, piano in a chamber music etc.). In the part of authentic interpretation, the writer points out over temporality of art advice. Also the chapters about sonatas and repeats are kept on this way.

The second part is about interpreter and his or her qualities. The writer is concerned on wide range of social context, he thinks about the relation between musical gifts and personality as a whole and he is interested on occupational hazards of interpreter – pianist.

Interpretative talent is the main aim of this part, the writer defines it from the point of music and common gifts, he gives many examples from his own concert and pedagogical experience. He is also interested on equality of interpretation and problems of interpreter's encompassment music element. Discourses about pressure and calm, as well as music as a necessity of successful interpretation, results from that.

You can find a huge benefit for us at the sub-chapters, which are about checking of music view and also the pianist's facilities in relation to different repertoire. Here are summed up all requirements on interpretation of basic pieces of musicians of piano literature.

This part ends with a passage about virtuosity and difficulty of pieces, which evaluate these problems from different views.

The third part is about scores of piano music. It is about tempo, strike tone, run of tone, dynamics, fingering and pedalisation. It is not only about specific piano problematic, but also about wide range of connection between each component (e.g. tempo-melody-pedalisation, run of tone-fingering-pedalisation, tempo-dynamics, rhythm-dynamics etc.).

The writer presents contexts that are not written in other books. The most important relation for him is the relation between interpreter and listener. Communication is also important, the interpreter must respect psychological rules.

The view of the writer to the score of piano music results from what is not presented in a score, but what is also important for forcible interpretation of a piece, for understanding and consecutive sound realization of composer's aims.

8. Příloha

V příloze (CD) uvádím ukázky ze svých sólových a komorních nahrávek z let 2002 až 2005, na nichž je možno demonstrovat některé závěry, k nimž docházím ve své práci.

Uk. č. 1: **W. A. Mozart (1756 – 1791):**

Sonáta C dur, K.V. 330, 1. věta – Allegro moderato

Uk. č. 2: **W. A. Mozart:**

Sonáta a moll, K.V.310, 3. věta - Presto

Uk. č. 3: **M. Th. Paradis (1759 – 1824):**

Siciliana E's dur (klavírní verze V. Gregor)

Uk. č. 4: **J. S. Bach (1685 – 1750):**

Koncert pro dva klavíry C dur, BWV.1061, 3. věta – Fuga (Pavel Bezděk – klavír)

Uk. č. 5, 6, 7: **A. Dvořák (1841 – 1904):**

Biblické písně, op. 99, č. 8, 9, 10 (Vojtěch Vančura – baryton)

Uk. č. 8: **B. Martinů (1890 – 1959):**

Vynášení smrti (Dětský pěvecký sbor Kantiléna Brandýs nad Labem – Stará Boleslav, sbm. Václav Kopejsko)

Uk. č. 9: **J. V. H. Voříšek (1791 – 1825):**

Impromptu A dur, op. 7, č. 4

Uk. č. 10: **F. Chopin (1810 – 1849):**

Fantasie-impromptu cis moll, op. 66

Stručný komentář:

Ukázka č. 1 představuje po všech stránkách typickou Mozartovu sonátovou větu, naopak **ukázka č. 2** předvádí autora v neobvyklé výrazové poloze, která může v lecčems připomínat Beethovena. Tyto skutečnosti musí interpret brát v úvahu a např. v Prestu se vyvarovat přílišné razance nebo patosu.

Ukázka č. 3 - původně houslová melodie vyžaduje na klavíru výraznou „podporu zdola“, v houslové verzi taková úskalí prakticky odpadají.

Ukázka č. 4 – nejobtížnější nástrojová souhra (dva klavíry), navíc zde jde o velmi hustou fakturu, jež vyžaduje nutně výraznou hierarchizaci hlasů.

Ukázky č. 5, 6, 7 – obtížnost klavírního partu v souhře s nižším hlasem (velmi nízká dynamika), z čistě klavírních záležitostí lze uvést decrescendo v Biblické písni č. 8 nebo arpeggia před závěrem Biblické písni č. 10.

Ukázka č. 8 – klavír ve spojení s pěveckým sborem jako sjednocující prvek.

Ukázka č. 9 představuje skladbu velmi dobré úrovně, jež ovšem není součástí běžného repertoáru, je možno demonstrovat mnoho interpretačních problémů (tempo, melodie, dynamika, kontrasty atd.)

Ukázka č. 10 přináší rovněž impromptu, ovšem v geniální podobě. Na těchto posledních dvou ukázkách lze znamenitě doložit rozdíl mezi nadprůměrnou a geniální skladbou, přičemž Voříšek představuje velmi vysoký dobový průměr.

9. Prameny a literatura

a) prameny:

Živá provedení skladeb, notové záznamy, zvukové záznamy, vyjádření interpretů a jiných hudebníků (osobní kontakt), vzpomínky pamětníků, vlastní koncertní a pedagogická praxe – na jednotlivé případy odkazují přímo v textu.

b) literatura:

- ASAFJEV, B. *Hudební forma jako proces*. Praha 1965
- ASKENASE, S. *Wie Meister eben*. Zürich 1966
- BACH, C. PH. E. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig 1957
- BADURA-SKODA, E. I P. *Interpretacija Mozarta*. Moskva 1972
- BARDAS, W. *Psychologija tehniki igry na fortepiano*. Moskva 1928
- BEETHOVEN, L. V. *Dopisy, myšlenky, vzpomínky*. Olomouc 1996, ISBN 80-7198-025-0
- BEJLINA, S. *V.klasse professora V. Ch. Razumovskoj*. Leningrad 1982
- BERNSTEIN, L. *Hudbou k radosti*. Praha 1969
- BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha 1973
- BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Z. *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století*. Praha 1986
- BURJANEK, J. *Hudební myšlení*. Brno 1971
- CALAND, E. *Das künstlerische Klavierspiel*. Magdeburg 1919
- CHASINS, A. *Hovory o pianistech*. Karlovy Vary 1996
- CORTOT, A. *O fortepiannom iskusstve*. Moskva 1965
- CZERNY, C. *Vzpomínky z mého života*. Praha 1973
- DIANOVSKÝ, C. *Znenie kontra ticho a klavírna interpretácia*. Bratislava 1999
- DOSTAL, J. A KOL. *Dítě u klavíru*. Praha 1977
- DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. Praha 2004, ISBN 80-7290-161-3
- DUSÍK, J. L. *The Art of Playing the Pianoforte*. London 1797
- FILIPOVSKÝ, O. *Estetika hry klavírní*. Plzeň 1944
- GOLEMAN, D. *Emoční inteligence*. Praha 1997, ISBN 80-85928-48-5
- GUYAU, J. M. *Umenie ako výraz života*. Bratislava 1955

- HARNONCOURT, N. *Der musikalische Dialog*. München 1987
- HAVLÍK, Z. O dopadu bolševické revoluce na americkou klavírní školu. *Opus musicum* 1996/3, s. 91-101.
- HOFFMEISTER, K. *Klavír*. Praha 1923
- HOFMAN, J. *Fortepiannaja igra*. Moskva 1961
- HOLZKNECHT, V. *Klavír v moderní hudbě*. Praha 1938
- HOLZKNECHT, V. *Portréty, úvahy, kritiky, morality*. Praha 1983
- JÍLEK, Z. *O klavíru*. Praha 1984
- JIRÁNEK, J. *Tajemství hudebního významu*. Praha 1979
- JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. Praha 1994, ISBN 80-7108-087-X
- JŮZLOVÁ, V. *Práce u klavíru*. Praha 1982
- KAISER, J. *Great Pianists of Our Time*. London 1971
- KONČEVSKIJ, N. A. *Klavírní muzika*. Moskva 1985
- KOSÍK, KAREL: *Poslední eseje*, Praha 2004, ISBN 80-7007-206-7
- MARTIENSSEN, C. A. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. Bratislava 1985
- MARTIENSSENOVÁ, F. *Vzdělaný pěvec*. Pardubice 1994, ISBN 80-85644-04-5
- MEDUŠEVSKIJ, V. *O zákonitostiach a prostriedkoch uměleckého pôsobenia hudby*. Bratislava 1982
- MICHEL, P. *Über musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten*. Leipzig 1960
- NAKONEČNÝ, M. *Psychologie osobnosti*. Praha 1995, ISBN 80-200-1289-3
- NAKONEČNÝ, M. *Základy psychologie*. Praha 1998, ISBN 80-200-1290-7
- NEJGAUZ, G. G. *Poetika klavíra*. Bratislava 1963
- PHILIPP, G. *Klavier, Klavierspiel, Improvisation*. Leipzig 1984
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha 1984
- PROUST, M. *Myšlenky*. Olomouc 1996, ISBN 80-7198-094-3
- QUANTZ, J. J. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha 1990, ISBN 80-7058-187-5
- RACEK, J. *Beethoven*. Praha 1956
- ROLLAND, R. *Beethoven I., II*. Praha 1966
- RUBINSTEIN, A. *Moje mladá léta*. Praha 2001, ISBN 80-86022-72-2
- RUBINSTEIN, A. *Moje mnohá léta*. Praha 2003, ISBN 80-86022-99-4
- SAVŠINSKIJ, S. I. *Pianist i jeho rabota*. Leningrad 1961
- SAVŠINSKIJ, S. I. *Rabota pianista nad muzykalnym proizvedeniem*. Moskva 1964
- SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha 1989
- SCHUMANN, R. *O hudbě a hudebnících*. Praha 1960

SMOLKA, J. Hudební režisér jako spolutvůrce trvalého záznamu interpretova výkonu a jiné problémy muzikologické reflexe výkonného umění. In *Česká a slovenská hudební interpretace po roce 1945*. Ostrava 1985, s. 72-80.

STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*. Praha 1983

SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. Praha 1973

TOLSTOJ, L. N. *Čo je umenie*. Bratislava 1957

TĚPLOV, B. M. *Psychologie hudebních schopností*. Praha 1965

TROJAN, J. O některých otázkách teorie a estetiky hudební interpretace. In *Sborník JAMU, Brno 1966*, s. 7-15

VARRÓ, M. *Der lebendige Klavierunterricht*. Leipzig 1929

VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*. Praha 1969

ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha 1975