

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

**Metodika Ivana Klánského v kontextu současné světové klavírní
pedagogiky**

**Ivan Klansky's piano teaching method in the context of contemporary world piano
pedagogy: comparative perspective**

Magisterská diplomová práce

Bc. Eugenie Koblížková

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2020

Prohlašuji, že předložená magisterská diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, ze kterých jsem čerpala, v práci cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 5. 5. 2020

Děkuji prof. Ivanu Klánskému za čas věnovaný konzultacím a rozhovorům, které zásadně přispěly k realizaci magisterské diplomové práce. Děkuji vedoucímu práce doc. PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za připomínky a cenné rady k magisterské práci.

Velice děkuji i svému manželovi Ing. Petru Koblížkovi za velkou podporu.

Obsah

1.	Úvod.....	1
2.	Stav bádání.....	3
3.	Vstupní myšlenky o klavírní hře a estetice hudební interpretace.....	7
3.1.	Hledání ideálu interpretace, estetika a etika hudební interpretace.....	7
3.2.	Diagnostika.....	10
3.2.1.	Diagnostické posouzení časového hlediska.....	11
3.2.2.	Diagnostické posouzení zvukového hlediska.....	12
3.3.	Práce klavíristy s časem a zvukem.....	13
3.3.1.	Práce s časem, volba tempa.....	13
3.3.2.	Vědomé posuny času.....	14
3.3.3.	Nevědomé posuny času.....	15
3.4.	Práce na zvukové stránce.....	17
3.4.1.	Časově-zvukové souvislosti.....	20
3.5.	Klavírní technika.....	20
3.5.1.	Koordinace a zapojení svalů celého těla.....	22
3.5.1.1.	Exkurz do anatomie.....	22
3.5.1.2.	Odraz anatomie ve výukové metodologii Ivana Klánského.....	26
3.5.2.	Úhoz prsty a užití větší části hracího aparátu.....	27
3.5.3.	Prstová technika.....	28
3.5.3.1.	Technika brilantní prstová.....	30
3.5.3.2.	Technika zpěvná.....	31
3.5.4.	Oktávová a akordická technika.....	34
3.5.5.	Repetiční technika.....	37

3.5.6.	Technika hry na bílých a černých klávesách	37
3.5.7.	Nácvik včasné zahraných basů	38
3.5.8.	Pedálová technika.....	39
3.5.9.	Melodické ozdoby.....	40
3.5.10.	Čtyři kategorie úhozů	41
4.	Impulzová metoda	44
5.	Vertikální a horizontální vnímání hudby	57
5.1.	Vertikální průběh hudby.....	59
5.1.1.	Skladby s extrémně pulzačními frázemi.....	60
5.1.2.	Skladby s běžně pulzačními frázemi.....	61
5.2.	Horizontální průběh hudby	63
5.2.1.	Správné provedení horizontální fráze.....	64
5.3.	Specifikace nejčastějších chyb při interpretaci horizontálních frází z hlediska časového:	65
6.	Interpretace hudby jednotlivých historických období	70
6.1.	Interpretace hudby 17. a první poloviny 18. století	70
6.1.1.	Interpretace z hlediska časového.....	72
6.1.1.1.	Volba tempa	72
6.1.1.2.	Práce s časem	73
6.1.2.	Interpretace z hlediska zvukového	73
6.1.2.1.	Použití vhodných úhozových technik.....	74
6.1.2.2.	Non legato jako ideální úhoz	75
6.1.2.3.	Způsob hry akordů.....	75
6.1.2.4.	Síla zvuku: klavichord versus varhany	76
6.1.2.5.	Rozdíly charakteristiky hry <i>toccare a cantare</i>	77

6.1.2.6.	Použití pravého pedálu	78
6.1.2.7.	Ornamentika, typické melodické ozdoby období baroka	79
6.1.3.	Klavírní literatura Johanna Sebastiana Bacha	83
6.1.3.1.	Bachova klavírní literatura od instruktivní po koncertní	83
6.1.3.2.	Dobře temperovaný klavír I., II. díl, „Bible“ barokní hudby	84
6.2.	Interpretace skladeb druhé poloviny 18. století a začátku 19. století	89
6.2.1.	Interpretace z hlediska časového	90
6.2.1.1.	Volba tempa	90
6.2.1.2.	Práce s časem	91
6.2.2.	Interpretace z hlediska zvukového	92
6.2.2.1.	Dynamický průběh skladeb období klasicismu	93
6.2.2.2.	Použití vhodných úhozových technik	94
6.2.2.3.	Úloha melodických ozdob v období klasicismu	95
6.2.2.4.	Použití pravého pedálu	97
6.2.3.	Klavírní literatura období klasicismu	99
6.2.3.1.	Joseph Haydn (1732–1809)	100
6.2.3.2.	Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)	101
6.2.3.3.	Ludwig van Beethoven (1770–1827)	102
6.3.	Interpretace skladeb 19. století a přesah do současnosti	104
6.3.1.	Interpretace z hlediska časového	105
6.3.1.1.	Volba tempa	105
6.3.1.2.	Práce s časem	106
6.3.2.	Interpretace z hlediska zvukového	107
6.3.2.1.	Použití vhodných úhozových technik	107

6.3.2.2.	Nové druhy techniky	108
6.3.2.3.	Technické předpoklady pro správnou interpretaci hudby	111
6.3.3.	Klavírní literatura období romantismu	112
7.	Komparace metodiky Ivana Klánského s dalšími metodickými směry	118
7.1.	Syntéza klavírních metodik národních škol zprostředkovaná pedagogy Ivana Klánského	118
7.2.	Metodika „národních klavírních škol“	123
7.2.1.	Tradice „ruské národní školy“	123
7.2.1.1.	Genrich Nejgauz (1888–1964).....	123
7.2.2.	Tradice německé národní školy	125
7.2.2.1.	Friedrich Wieck (1785–1873).....	126
7.2.2.2.	Carl Czerny (1791–1857)	126
7.2.2.3.	Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945).....	127
7.2.2.4.	Theodor Leschetitzky (1830–1915)	127
7.2.2.5.	Kurt Leimer (1920–1974).....	127
7.2.2.6.	Adolf Martienssen (1881–1955)	128
7.2.3.	Srovnání metodiky ruské a německé a jejich vzájemné ovlivňování a splývání	128
7.3.	Přesah „národních klavírních škol“ do současné doby	129
7.4.	Komparace metodiky Ivana Klánského s metodikami národních škol ruské a německé	131
8.	Shrnutí	133
9.	Summary	134
10.	Zusammenfassung	135
11.	Anotace	136

12. Seznam použité literatury	137
13. Seznam příloh	140
Příloha 1	141
Příloha 2	142
Příloha 3	143

1. Úvod

Ivan Klánský patří bezesporu mezi nejvýznamnější interpretační i pedagogické osobnosti současného světového pianistického umění. Odborné i široké hudební veřejnosti je znám jako sólový klavírista, komorní hráč, pedagog, vedoucí metodických klavírních kurzů pro pedagogy i studenty, člen porot mnoha renomovaných mezinárodních interpretačních soutěží i uznávaný porotce domácích soutěží mladých klavíristů. Působí také jako organizátor mnoha uměleckých akcí.

Téma magisterské diplomové práce jsem zvolila z důvodu mého dlouhodobého osobního zájmu o klavírní metodiku aplikovatelnou v mé praxi klavírního pedagoga a profesní blízkosti k Ivanu Klánskému. S Ivanem Klánským mě pojí dlouholetá profesionální spolupráce, která je provázena vzácným, osobním přátelstvím. Od roku 2011 probíhá naše spolupráce při organizaci a pořádání pravidelných metodických klavírních seminářů pro klavírní pedagogy v Dobřichovicích. Ke zpracování tématu se cítím být oprávněna z důvodu mé dlouholeté pedagogické praxe, celoživotního sebevzdělávání v oboru, účasti na mnoha interpretačních kurzech a klavírních seminářích, ať již v roli pasivního účastníka, nebo v roli jejich organizátora a v neposlední řadě i z důvodu příležitosti k rozšíření znalostí a dovedností jako aktivně hrajícího klavíristy. Na většině seminářů aktivně vystupují žáci mé klavírní třídy v roli dětských modelů. Pedagogické zkušenosti jsem doplňovala formou náslechlů na akademické půdě na HAMU v Praze při výuce studentů z klavírní třídy Ivana Klánského, mnoha osobními rozhovory a konzultacemi. Cílem této práce je detailně zpracovat a komplexně syntetizovat jedinečnou klavírní metodiku Ivana Klánského a zprostředkovat jeho myšlenky, estetické a etické postoje z oblasti interpretačního umění. Ve všech kapitolách práce obsažené informace jsou výsledkem syntézy získaných informací během mého bádání a mé osobní zkušenosti klavírního pedagoga. První tři kapitoly práce (kap. 3,4,5) jsou věnovány stěžejním pilířům jeho osobité klavírní metodiky, jakými se jeví diagnostika výkonu interpreta, práce klavíristy s časem a zvukem, fyzicko-technické zákonitosti klavírní hry a přibližují i nejoriginálnější součásti jeho pedagogicko-metodického systému, kterým se stala *Impulzová metoda* a metodický princip rozčleňování interpretace na horizontálně nebo vertikálně hudebně zpracované plochy. Další kapitola rozebírá názory a pohled Ivana Klánského na interpretaci hudby jednotlivých hudebně-historických období od 17. do 20. století (kap. 6). Poslední kapitola (kap. 7)

obsahuje syntézu metodických vlivů získaných Ivanem Klánským během studií klavírní hry prostřednictvím jeho pedagogů a komparaci metodiky Ivana Klánského s metodikami ruské a německé klavírní školy v kontextu vývoje i dalších evropských klavírních škol.

Teoretické uchopení metodických principů přináší inspiraci, která je způsobem zpracování směřována pro praktické využití pedagogy, studenty, ale i pro mladé začínající interprety. Celá magisterská diplomová práce je koncipována se záměrem kompletního zdokumentování jedinečné klavírní metodiky Ivana Klánského a všech specifik jeho tvůrčího přínosu do interpretačního a pedagogického umění. Moje práce si neklade za cíl dospět k jednomu jednoznačnému konkrétnímu závěru a doporučení, nýbrž cílem je v případě pedagoga Ivana Klánského poprvé písemnou formou co možná nejpodrobněji zdokumentovat, přehledně a srozumitelně zpracovat pedagogicko-metodický systém v ucelené podobě a přispět tak k novému, praxí ověřenému a funkčnímu pohledu na výuku klavírní hry. Podle mého názoru se jedná o zcela jedinečný, dosud v ucelené formě nezpracovaný výukový model. Jako vyučující hlavního oboru Hra na klavír a zároveň zástupce ředitele základní umělecké školy doufám, že tato práce bude přínosná, motivující a inspirativní pro studenty a klavírní pedagogy v jejich praktické činnosti, přispěje k zamyšlení nad prací hudebních pedagogů a povede ke zvýšení kvality výuky. V neposlední řadě může být inspirací k nabytí praktických zkušeností při osobní návštěvě přednášek a seminářů Ivana Klánského.

2. Stav bádání

Přestože osobnost pedagoga Ivana Klánského přesahuje svým významem pomyslné hranice České republiky a je znám jako vynikající interpret a pedagog v mezinárodním měřítku, doposud se jeho specifickému přístupu ke klavírní hře a dílu komplexním způsobem nevěnovala žádná odborná publikace. Informace o jeho osobnosti a uměleckém působení můžeme získat pouze z několika málo zdrojů. Zkušenosti ze své jedinečné pedagogické práce Ivan Klánský předává převážně ústní formou a demonstruje je praktickým způsobem na svých přednáškách, metodických a interpretačních kurzech.

Rozsáhlejší prací monografického charakteru je disertační práce Jany Vondráčkové s názvem: *Dokonalá syntéza tvůrčí invence a intelektu v pianistickém a pedagogickém umění Ivana Klánského*.¹ Práce podrobně zpracovává hlavně životní a uměleckou cestu Ivana Klánského. Zabývá se širokým spektrem jeho působení z pohledu jednotlivých oblastí činností i vazeb mezi nimi. Akcentovány jsou zde filozoficko-estetické postoje, dále etické postoje Klánského, jež se promítají v jeho interpretačně-sólové a komorní práci, ale i v práci porotcovské, organizační a pedagogické.

Dalším zdrojem k působnosti osobnosti Ivana Klánského je bakalářská práce Eugenie Koblížkové: *Pedagogická činnost Ivana Klánského*.² Práce se zabývá prostřednictvím detailní syntézy dostupných faktů životními vlivy, které hrály důležitou roli na výsledné podobě Klánského metodiky klavírní hry. Autorka postupně představuje všechny Klánského pedagogy, kteří ovlivnili jeho budoucí uměleckou dráhu. Pozornost je věnována také úplným začátkům jeho pedagogické dráhy a postupnému formování osobní metodiky. Samotná metodika je představena v samostatné kapitole, ovšem vzhledem k omezenému rozsahu bakalářské práce je nastíněna jen v základních obrysech, bez větších podrobností.

¹ VONDRÁČKOVÁ, Jana. Disertační práce: *Dokonalá syntéza tvůrčí invence a intelektu v pianistickém a pedagogickém umění Ivana Klánského*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2015

² KOBLÍŽKOVÁ, Eugenie. Bakalářská práce: *Pedagogická činnost Ivana Klánského*. Olomouc. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, katedra muzikologie, 2017.

Dílčí částí klavírní metodiky Ivana Klánského se zabýval Roman Frič ve své práci: *Psychologické aspekty klavírní hry při práci s technikou impulsů*.³ V této studii autor velice stručně zpracoval problematiku Impulzové metody. Důležitým zdrojem je i přednáška samotného Ivana Klánského: *Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga*.⁴, která zazněla před uměleckou radou HAMU v Praze, dne 20. 4. 1995. Tato přednáška byla později publikována v časopise *Talent*. Klánský se v ní zabývá fenoménem přetvoření individuální ideální představy o hraném díle pomocí komplikovaného převodového mechanismu v pravý zvukový obraz, pro posluchače sdělné a srozumitelné. Tedy transformací hudebního prožitku do pohybu. Klánský se v této přednášce zaměřil na jednotlivé prsty lidské ruky a jejich specifika: „Prst je posledním živým článkem, je to onen pověstný štětec, úhel či tužka malířova....“.

Cennými zdroji pro seznámení se s touto uměleckou osobností jsou pak dále články a rozhovory, které Ivan Klánský poskytl hudebním časopisům a internetovým portálům. Časopis *Harmonie* vydal v průběhu let několik rozsáhlejších rozhovorů a článků o Ivanu Klánském.

V únoru 2005 vedla redaktorka Marie Kulijevičová rozhovor s Klánským s názvem: *Noblesní pianista a fanatik čísel*. Tématem byla zejména jeho úspěšná sólová klavírní kariéra, ale i Klánského koníčky, kterým se věnuje ve svém volném čase.⁵

Pravoslav Kohout v prosincovém čísle roku 2016 napsal článek: *S Ivanem Klánským o třicítce Guarneri tria Praha*.⁶ Rozhovor je věnován historii i současnému působení tohoto uměleckého tělesa, ve kterém Klánský působí od samého založení.

Časopis *Hudební rozhledy* vydal s Ivanem Klánským dva rozsáhlé rozhovory, které vedla redaktorka Hana Jerolímková. První z nich v roce 2004 s názvem: *S Ivanem Klánským nejen o klavíru*.⁷ V rozhovoru se podrobně věnovali všem hlavním okruhům jeho četných aktivit, mezi

³ FRIČ, Roman. Psychologické aspekty klavírní hry při práci s technikou impulsů. In Mezinárodní sborník hudebně psychologických studií, Olomouc, 2006, s. 52–54.

⁴ KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. *Talent*, září 2000. ISSN 1212-3676.

⁵ KULIJEVIČOVÁ, Marie. Ivan Klánský – Noblesní pianista a fanatik čísel. Dostupné z <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/ivan-klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>.

⁶ KOHOUT, Pravoslav. S Ivanem Klánským o třicítce Guarneri tria Praha. Dostupné z <https://www.casopisharmonie.cz/tag/cenek-pavlik.html>.

⁷ JEROLÍMKOVÁ, Hana. S Ivanem Klánským nejen o klavíru. *Hudební rozhledy*, 2004, č. 5, str. 42-45.

nimiž kromě náročného života sólisty či dlouholetého členství v komorním uskupení Guarneri Trio Prague. Neopomenuli ani celou řadu jeho dalších činností. A to jak v Radě Kruhů přátel hudby, kde je Ivan Klánský již 20 let předsedou, tak i v dalších institucích, Chopinově mezinárodním festivalu v Mariánských Lázních či soutěži Prague Junior Note nevyjímaje. Samostatnou kapitolu pak tvoří jeho působení na Hudební a taneční fakultě AMU (a několik let – do roku 2012 – i na Musikhochschule ve švýcarském Lucernu), kam nasměroval svoje síly a umění pedagogické. Druhý rozhovor se uskutečnil po čtrnácti letech, v červnu 2018. Je věnován hlavně životnímu jubileu Klánského a koncertům, které se k této příležitosti uskuteční.⁸

Rozsáhlejší článek vyšel také v časopise *Talent*, Táňa Popková: *Ivan Klánský – V dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele.*⁹ Pozornost se upírá na klavírní pedagogy, kteří vyučovali Klánského od jeho hudebních začátků až po vysokoškolská studia.

U příležitosti 70. narozenin Ivana Klánského vznikl další rozhovor věnovaný nejen oslavám tohoto životního jubilea, ale také plánům do budoucna, hlavně v roli děkana HAMU a klavírního pedagoga.¹⁰

Zdrojem informací pro komparační kapitolu (kap. 7) se staly publikace zahraničních osobností klavírní hry a metodiky. Charakteristika ruské klavírní školy je obsahem následujících publikací:

Jevgenij Liberman: *Práce na klavírní technice.*¹¹ Autor zde velice podrobně shrnuje základy klavírní techniky, popisuje různé prostředky klavírní hry a jejich problémy.

Grigorij Michajlovič Kogan: *Před branou mistrovství.*¹² Tato publikace rozebírá obecné otázky „života a umění“ a jeho psychologické předpoklady. Například zaměření pozornosti na cíl, soustředěnosti, téma paměti a trémy.

⁸JEROLÍMKOVÁ, Hana. Hudební rozhledy, 2018, č. 6. Dostupné z: http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=4194.

⁹POPKOVÁ, Táňa. Ivan Klánský – V dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele. *Talent*, květen 2000. ISSN 1212-3676.

¹⁰PAVLICA, Lukáš. Hrát, dokud se ty prsty hýbou. 30. 7. 2018. Dostupné z: <https://www.universitas.cz/osobnosti/1302-hrat-dokud-se-ty-prsty-hybou>.

¹¹LIBERMAN, Jevgenij. *Práce na klavírní technice*. Praha. ARCO IRIS, 2002.

¹²KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. Praha. Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012.

Genrich Nejgauz: *O umění klavírní hry*.¹³ V této metodologické práci proslulý pianista a pedagog postihuje základní principy klavírního umění a formuluje řešení pedagogických otázek s moudrostí, zkušeností a hlubokou láskou k hudbě.

Dalšími metodologickými zdroji jsou tyto publikace:

Carl Czerny: *Vzpomínky z mého života*.¹⁴ Kniha vzpomínek Carla Czernyho doplněná Beethovenovými dopisy, vzájemnou korespondencí s Ferencem Lisztem a jeho otcem Adamem.

Carl Adolf Martienssen: *Tvorivé vyučovanie hry na klavír*.¹⁵

Gyorgy Sandor: *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*.¹⁶ Čistě metodická kniha, zabývající se podrobně všemi aspekty klavírní interpretace.

Další dvě zahraniční publikace tlumočí názory na klavírní interpretaci předních světových klavírních virtuózů. Elyse Mach: *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*.¹⁷ James Francis Cooke: *Great Pianists On Piano Playing Study Talks With Foremost Virtuosos*.¹⁸

¹³ NEJGAUZ, G. G: *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

¹⁴ CZERNY, Carl. *Vzpomínky z mého života*, Editio Supraphon, Praha 1973.

¹⁵ MARTIENSSEN, Carl Adolf. *Tvorivé vyučovanie hry na klavír*. Bratislava: OPUS, 1985.

¹⁶ SANDOR, Gyorgy. *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. Boston, Schirmer, Cengage Learning, 1995. ISBN-10: 0-02-872280-9.

¹⁷ MACH, Elyse. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*, Volume I. New York, Dover Publications, 2017. ISBN-10: 0-486-26695-8.

¹⁸ COOKE, James Francis. *Great Pianists On Piano Playing Study Talks With Foremost Virtuosos*. Charleston, BiblioLife.

3. Vstupní myšlenky o klavírní hře a estetice hudební interpretace

3.1. Hledání ideálu interpretace, estetika a etika hudební interpretace

Už po celá staletí se hudební teoretici, skladatelé i interpreti snaží vyřešit algoritmus, jak popsat ideální hudební interpretaci. Která hudební interpretace je ta správná? Návod k naprostému ideálu zatím nikdo nevymyslel, což je veliké štěstí hlavně pro samotné interprety. Kdyby se něco takového podařilo přesně popsat, mohly by začít interpretovat hudbu počítače.

Podle Ivana Klánského je důležité si uvědomit, že každá jednotlivá skladba má svoji „ideální interpretaci“, která je však pro většinu interpretů nedosažitelná. Pokud se ale k tomuto ideálu interpretace, fiktivnímu vzoru, přiblížíme, ať již po stránce racionální, nebo emocionální, může to vyvolávat v posluchači pocit, že slyší něco dokonalého.

Další otázkou je, jakou roli při interpretaci hraje její technická a hudební kvalita a nakolik je podstatná samotná osobnost hráče, v našem konkrétním případě, pianisty? Kde je tedy ten moment, kdy přeskočí pomyslná jiskra mezi hráčem a publikem nebo naopak proč k tomuto jevu jindy nedojde? Je problém pouze v samotné interpretaci nebo i ve schopnosti konkrétního pianisty vědomě či podvědomě „zapálit“ tuto jiskru? Není žádným tajemstvím, že schopnost člověka oslovit, ať již slovy nebo v případě hudby tóny, je nespécifikovatelnou lidskou dovedností, kterou často vidáme i v každodenním životě. Nejen u umělců, ale třeba u politiků. Charisma, to je vlastnost osobnosti člověka, vyznačující se osobním kouzlem a přitažlivostí. Lidé, v našem případě hudebníci, obdařeni osobním charismatem, umějí myšlenku sdělit tak, že posluchače okamžitě zaujme. Takový člověk má vysoce vyvinuté komunikační a přesvědčovací schopnosti, kterými dokáže ovlivňovat ostatní a budit jejich nadšení. Proto otázka osobního charismatu umělce při interpretaci není zdaleka zanedbatelná. Často se můžeme setkat i s případy, kdy audio nahrávka umělce nás při poslechu příliš nezaujme, ale při živém vystoupení toho samého umělce a skladby máme úplně opačný dojem a zážitek. Funguje to ovšem i naopak. Existují pianisté, kteří na pódiu při koncertech příliš nezaujmou, ale jejich nahrávky jsou fantastické. To je dáno faktem, že po stránce ryze hudební je nahrávka skvělá, ale osobní sdělení přímo z pódia směrem k posluchačům tak silné není. Můžeme tedy říci, že od uměleckého výkonu nelze zcela oddělit osobnost hráče.

Pokud budeme chtít vnímat tento fenomén z hlediska pedagogického, tak úkolem učitele není vytvořit „geniálního“ člověka, který se maximálně přiblíží k „ideální interpretaci“. To není

v silách žádného pedagoga. Jeho úkolem je vést své talentované studenty, aby zahráli skladby po všech stránkách „správně“, s přídavkem své osobnosti. Na „správné“ hraní již mnohé algoritmy máme. Abychom se však přiblížili poznání, v čem konkrétně je ukryté tajemství dobré interpretace, je nutno si nejprve říci, co vlastně hudba posluchači přináší a nabízí.

Průběh, tok hudby lze rozdělit do dvou kategorií: **čas a zvuk**. Podle názoru Ivana Klánského tkví podstata interpretačního umění ve správném ztvárnění a vystižení duality časových a zvukových zákonitostí a jejich vzájemná interakce. Častou chybou bývá mísení funkce těchto dvou základních hudebních parametrů. Hudba probíhá v čase a to, jak konkrétní interpretaci vnímáme, zda rezonuje s naší vnitřní představou, záleží také na tom, v jakém čase tóny plynou. Kdy přicházejí v čase absolutním a kdy v čase relativním. Existují určitá pravidla hry, co je člověk schopen vědomě opozdit či naopak urychlit. To, co nejsme schopni provést vědomě, co je pod určitou časovou hranicí, např. zlomků vteřin, děláme pouze na základě konkrétních drobných, nejdrobnějších svalových pohybů vycházejících podvědomě z mozku. Jedince obdařeného těmito specifickými schopnostmi obecně označujeme pojmem talent. To, co nám tedy při poslechu skladby připadá nejkrásnější, se většinou děje na nevědomé úrovni a to se bohužel naučit nedá.

Druhým pilířem, stavebním kamenem interpretace, je zvuk. Za předpokladu, že pianista hraje na kvalitní, dobře naladěný nástroj v akusticky příznivém sále, má již lepší výchozí pozici pro vnímání výsledku své interpretace posluchačem než, když hraje na nekvalitní nástroj, v prostorách se špatnou akustikou. Kvalita zvuku konkrétního nástroje hraje pochopitelně velkou roli. Ovšem ještě důležitější roli hraje tvorba zvuku samotným pianistou. A v tom jsou obrovské rozdíly, protože variant, kombinací zvuku je nekonečné množství. Na klavíru interpret tvoří zvuk kombinací síly a rychlosti, s jakou jde jednotlivými prsty do kláves. Kombinací těchto dvou parametrů je široká škála.

Pokud se jedná o časový průběh skladby, může se každý interpret rozhodnout, jaké tempo zvolí. Například i za pomoci metronomu. U zvukové stránky si pomáháme pouze slovní řadou – *pianissimo, piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, fortissimo*. Nedá se však říci, že například dynamické označení *piano* představuje pro pianistu něco přesně daného či konkrétního. V případě, že klavírista hraje ve velkém koncertním sále, zahraje *piano* v jiné zvukové intenzitě než v malém prostoru nebo v kostele. Jak říká Ivana Klánský: „Jednou může mít *piano* sílu 70 decibel, a přesto nebude v poslední řadě slyšet, podruhé jen 30 decibel a bude působit naopak silným hlukem. Je to

tedy velice relativní, spíše poměrová záležitost“. Když je ve skladbě předepsané v určitém místě *forte* a jinde *piano*, vyplývá z toho pouze fakt, že úsek skladby s označením *forte* si představoval autor podstatně zvukově výraznější než jinou část skladby s označením *piano*. Tedy tato dynamická znaménka nepředstavují konkrétní decibelový údaj. Neexistují ani konkrétní označení pro konkrétní typy úhozů.

Samotný interpretační výkon má dvě roviny. Jsou jimi osobnost interpreta a komplexní kvalita interpretace konkrétní skladby. Obě tyto roviny jsou stejně podstatné a jejich soulad je nezbytnou podmínkou pro kvalitní výsledek interpretace. Úlohou hudebního pedagoga je připravit svého studenta tak, aby výsledný interpretační výkon byl co nejlepší. Tedy naučit svého svěřence, jak nejlépe danou skladbu zahrát. Jak již bylo řečeno, velkou roli samozřejmě hraje osobnost samotného interpreta. Pokud vstoupí na pódium osobnost s výrazným charismatem, kterým si podmaní obecenstvo ještě před samotným hudebním výkonem je publikum většinou dopředu příjemně naladěno. Samotné charisma však ke komplexně vytříbenému uměleckému výkonu nestačí. Když se ovšem setká charismatická osobnost a zároveň skvělý, pokorný hráč, může být výsledek téměř dokonalý.

V minulosti jsme zažili doby kultu interpreta, například v období romantismu, kdy sláva interpreta předčila slávu samotného autora i jeho skladby. Ovšem ani ten nejlepší hudební pedagog není schopen naučit člověka, jak se stát charismatickým a populárním. Sám Ivan Klánský říká, že tyto schopnosti jsou dané a nelze je studenta naučit. Někteří z jeho současných i bývalých studentů toto umění tzv. PR (Public Relations) umí velice dobře, jiní naopak takové schopnosti nemají. Najít tu správnou, vyváženou míru PR v umění je velice obtížné. Ivan Klánský je přesvědčen, že tento fenomén současné doby v sobě skýtá jeden nebezpečný moment. Hovoří o tom, že v rámci tzv. „nových interpretačně uměleckých ztvárnění“ může PR vytvořit populární osobnost bez ohledu na kvalitu jeho umění tím, že se umělec za každou cenu snaží odlišit od zaběhnutých vžitých interpretačních modelů. Naopak je v pořádku, když umělec získá určitou popularitu díky svému charismatu, vynikajícímu umění, umění oslovit publikum. Ovšem pokud slávu získá díky schopnostem nesouvisejícími s uměním, například o něm píše v bulvárním tisku nebo hraje hudbu úplně jinak, než se hrát má, schovává se za tzv. „inovační hraní“ nebo za „falešně autentické směry“, vše dělá jen proto, aby vynikl on sám na úkor skladatele, to už v pořádku samozřejmě není. Takový interpret dokáže některé méně zkušené posluchače díky dobrému PR přesvědčit o něčem, co není skutečné. Tento typ popularity samozřejmě nepovažuje Ivan Klánský za zasloužený. Najít

správnou, dokonale vyváženou míru mezi skladatelem, skladbou a interpretem asi není zcela možné. Vždy bude více buď převažovat interpret, nebo naopak skladatel. Dobrý interpret by se měl o tuto vyváženost alespoň pokoušet.

Snaha hrát autenticky má dvě polohy. Ta správná poloha je vycházet ze znalostí historických pramenů, ze kterých můžeme mnohé vydedukovat. Naše současná interpretace je pochopitelně zatížená nánosem znalostí romantismu, impresionismu a moderny. Tato poučená autentická interpretace navíc vyžaduje skvělé, talentované umělce s hlubokými znalostmi historických pramenů, kteří si dali za cíl, ukázat starou hudbu, jak pravděpodobně tenkrát zněla, přiblížit publiku tehdejší dobu. Ale vždy je nutné zdůraznit slovo pravděpodobně. Bohužel se často za „autentickou interpretaci“ schovávají lidé, kteří by neuspěli v moderní interpretaci, a proto hledají tuto únikovou cestu.

Některé formy interpretace mohou v sobě skrývat prvky „hudebního kýče“ a jde o to, jak lze tento pojem definovat a jak rozeznat hranici mezi kvalitní interpretací a hudebním kýčem. Pod pojmem hudební kýč si lze představit něco, co je „lábivé“. Něco, co není umělecky na výši. Méně zkušený posluchač není většinou schopen tento kýč v interpretaci rozpoznat. Není správné, když interpret hraje za každou cenu jinak, než skladba vyžaduje jen proto, aby ukázal, že lze hrát skladbu i úplně obráceně než bývá interpretována většinou klavíristů. Jedná se o poněkud nečestný způsob k získání vlastní popularity interpreta.

3.2. Diagnostika

Ivan Klánský se v průběhu své kariéry setkával a seznamoval se s mnoha klavírními metodikami a načerpal z nich pro svou potřebu koncertního umělce i pro budoucí pedagogickou praxi mnoho podnětných informací. Velkou inspirací při hledání vlastní metodické cesty mu byla i pestrost pedagogických přístupů jeho osobních pedagogů, z nichž každý měl svůj specifický, osobitý způsob výuky. Avšak i po mnoha letech své vlastní pedagogické práce a praxe Ivan Klánský konstatuje, že stále ještě neučí podle nějakého přesně uceleného systému, ale každým dnem se snaží svůj nepsaný systém zdokonalovat a hledat jeho společné jmenovatele.

Postupně Ivan Klánský docházel ke zjištění, že předpokladem pro kvalitní interpretační výkon pianisty je dokonalý technický základ, sdělnost a stylová čistota. Ovšem tyto interpretační atributy zároveň nesmí omezovat umělce vlastní fantazii.

Paralelně s pedagogickou prací Ivan Klánský intenzivně koncertoval, proto potřeboval se studenty pracovat velmi efektivně. Musel najít způsob, jak co nejrychleji a nejúčinněji řešit technicko-interpretací problémy a nalézat konečný tvar hudebních děl. Základem jeho osobní metodiky se velice záhy stala *diagnostika výkonu* založená na rychlém zjištění, proč konkrétní interpretační problémy vůbec vznikají. Tento metodický nástroj účinně využívá při své pedagogické práci doposud.

Přiblížení se ideálnímu tvaru interpretace hrané skladby je neustálý proces hledání a interakce mezi studentem a jeho pedagogem.

Kategorie **čas** a **zvuk** jsou základními stavebními kameny i při diagnostice, pedagogickém sledování jednotlivého hudebního díla v podání konkrétního žáka či studenta. Každá analýza sledované skladby musí začít vymezením pole pro fantazii v rámci hudebně časové kinetiky a místa pro hledání inspirace na zvukové bázi. V případě zjištění, že výsledek interpretace skladby nebo nějaké její části, se nepřibližuje ideálnímu tvaru, musí být pedagog schopen diagnostikovat, v čem problém spočívá, co nejrychleji a nejefektivněji ho pojmenovat, navrhnout řešení a problém tímto následně vyřešit. Často býváme svědky, že místo této metody pedagog nebo samotný student do skladeb, aby se tzv. „něco dělo“ uměle naimplantuje například rubata nebo dynamické či tempové zlomy. Z pedagogicko-diagnostického hlediska je to však zcela špatný postup. Naší ambicí by měla být vždy touha dojít ke zjištění, co přesně způsobuje naši nespokojenost s interpretací, a snaha o rychlou nápravu.

3.2.1. Diagnostické posouzení časového hlediska

V diagnostice se zaměřujeme na posouzení časového a zvukového parametru tedy dvou základních pilířů každé hudební interpretace. Nejprve se zaměříme na posouzení a zjištění, zda je hraná skladba, či její část, v pořádku z hlediska časového.

Budeme si klást tyto otázky:

- má skladba správné tempo?
- má interpret správné rytmické cítění?
- chodí doby v hudbě, která má působit rytmicky, opravdu přesně?
- nechodí určité doby o něco dříve nebo o něco později například z důvodů nezvládnutí technicky náročné pasáže?
- není zpěvná, romantická skladba hrána až příliš rytmicky?
- nečekáme příliš na první doby v taktech, kde má melodie „zpívat“?

3.2.2. Diagnostické posouzení zvukového hlediska

Jestliže ani po provedení časové diagnostiky nejsme s výsledkem interpretace spokojeni, musíme přistoupit ke zvukové diagnostice. Během zvukové diagnostiky si budeme klást tyto otázky:

- hraje student správně přečtený text?
- není interpretace skladby příliš zvukově nevýrazná?
- slyšíme dostatečné zvukové kontury?
- nehraje interpret zbytečně silným, nekultivovaným zvukem, který může být pro posluchače až nepříjemný?
- je zvuk dostatečně diferencovaný?
- nejsou doprovodné hlasy příliš dominantní?
- nejsou méně důležité hlasy až příliš silné?

V této fázi diagnostické práce má pedagog úlohu podobnou práci dirigenta, který také musí ze svého titulu rozhodnout, který sólista nebo skupina hráčů orchestru bude v konkrétním místě hrát zvukově výrazně a kdo z muzikantů bude naopak hrát jen doprovodné figury. A to i za předpokladu, že všechny nástroje mají napsáno v partech například stejné *mezzoforte*.

Veškerý tok hudby běží v intencích těchto dvou základních parametrů. Pokud člověk hledá ten správný hudební algoritmus, musí hledat východiska právě v nich. V tom spočívá podle Ivana Klánského tajemství diagnostiky uměleckého výkonu.

Do výše uvedených kategorií, pilířů času a zvuku, se vejde při diagnostice hry jak začátečníků, tak i již vystudovaných profesionálních pianistů. Avšak zároveň si musíme s pokorou uvědomit, z jakých důvodů je dosažení ideálního tvaru interpretace umělci tak nedostupné. Příčiny tkví jednak v časové míře, neuchopitelnosti určitých minimálních časových disproporcí, ale rovněž v nepopsatelnosti konkrétních typů zvuku.

3.3. Práce klavíristy s časem a zvukem

3.3.1. Práce s časem, volba tempa

Běžná každodenní zkušenost nás vede k představě, že čas je absolutně měřitelnou veličinou, avšak v hudebním toku je čas relativní pojem. Záleží na vnímání času interpretem, ale i vnímání času posluchačem. Vnímání času zaznamenává v průběhu dějin lidstva značný vývoj. V minulosti, kdy život plynul klidnějším způsobem, bylo vnímání rychlého tempa metronomicky nižší, než je vnímání rychlého tempa v současné hektické době. Počátky praxe metronomického určování tempa spadají až do první poloviny 19. století.¹⁹ Ovšem i metronomické údaje z počátku této praxe musíme brát velice relativně a s rezervou mimo jiné i z důvodu, že metronomické pomůcky té doby nefungovaly přesně.

Autor skladby nám tedy svou představu tempa má možnost popsat pouze relativním způsobem. Nástrojem k tomu je italské názvosloví pro označení tempa: např. *Andante*, *Allegro*, *Moderato*. Jiným způsobem ovšem bude *Moderato* cítit mladý pianista, který ještě není schopen vyposlechnout si v plné kráse délky jednotlivých not, jiné tempo *Moderato* bude cítit starší člověk, který si již naopak umí užít momentů klidu, délky not a pauz. Lze ale konstatovat, že každá skladba své určité ideální tempo má. Výjimku však můžeme nalézt u barokních skladatelů, zejména u Johanna Sebastiana Bacha, jehož „absolutní“ hudba zní nádherně i ve značně odlišných tempech. Některá Bachova Preludia můžeme hrát jak ve velmi rychlém tempu, *toccatovým* způsobem, ale rovněž je můžeme interpretovat v pomalých tempech, výkladovým, vyprávěcím způsobem a vždy budou znít krásně. Sám Bach nikdy nepředepisoval konkrétní tempa svých skladeb. Avšak většina skladeb své „ideální tempo“ má. Toto tempo není určeno jen samotným charakterem hudby, ale i

¹⁹ https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Nepomuk_M%C3%A4lzel

dobovou estetikou. Například skladby v sonátové formě nebo symfonie mají vždy kontrastní věty. Z tohoto faktu vyplývá, že některé věty budou hrány v pomalém a jiné zase v rychlém tempu. Zajímavá jsou z časového hlediska tempa tanců, jejichž tempa se v čase proměňovala. Například tempo sarabandy bylo z počátku rychlejší, postupně se však stávalo spíše pomalejším.

Prvním úkolem na poli hudebního času je správným způsobem zvolit pro danou skladbu nebo její úsek vhodné tempo. Interpret však musí být připraven, technicky vybaven a schopen skladbu v tomto ideálním tempu zahrát. Ivan Klánský nesouhlasí s postojem některých pedagogů, kteří zadávají žákům skladby nad jejich technické možnosti s tím, že netrvají na předepsaném rychlém tempu, ale spokojí se s pomalejším tempem, které odpovídá momentálnímu technickým schopnostem žáka. Jak bylo již dříve zmíněno, u některých skladeb je to přijatelné, ale u většiny skladeb nikoliv. Správně zvolené tempo je jednou ze základních součástí konečného vyznění interpretace skladby. Pokud se skladba z jakýchkoliv důvodů hraje v nevhodném tempu, uměleckému výkonu to zcela jistě uškodí.

3.3.2. Vědomé posuny času

V průběhu interpretace každého hudebního díla dochází k mnohým časovým posunům. Můžeme je rozdělit na posuny vědomé a posuny nevědomé.

Za vědomé posuny času můžeme považovat ty, na které lze konkrétně slovně upozornit a případně je zapsat studentovi i do not. Například zpomalení na konci skladeb, nebo v přechodových částech skladeb. Může to být jednak zpomalení toku hudby, ale také prodloužení pauzy. Zpomalení na konci frází i celých skladeb však nesmí přicházet náhle a nekoordinovaně. Mezi vědomé posuny času počítáme také správné zrychlování toku hudby a to v případě, že toto zrychlování autor vyžaduje (v notách je napsáno *accelerando*). Tuto informaci o zrychlení zapsanou v notách mnohdy studenti chápou jako okamžité zrychlení, nikoli průběžné. Proto někteří vydavatelé v notových edicích píší označení *acceleranda* protažené do šířky několika taktů.

Zrychlení tempa v rytmicky pulzujícím hudebním toku nesmí nikdy vést k tomu, že se interpret i posluchač ztratí v rytmickém pulzu. V takových místech je nutné postupně zkracovat rytmický pulz a tím tempo zrychlovat, nikoliv tento pulz naráz vypnout a mít najednou pocit zcela jiného tempa.

Mírným zadržením času lze na některých místech vhodně upozornit i na harmonickou zvláštnost, například před harmonicky zajímavým akordem. I ztvárnění artikulace nemusí být vždy jen záležitostí výhradně zvukovou. Jako příklad můžeme uvést akcent nebo sforzato. V případě, že hráč doslova vpadne do akcentu v plném tempu, hrozí, že zazní díky nepřipravenému úderu velkou rychlostí úhozu nepříjemný ostrý zvuk. Naopak, když před akcentem mírně zadržíme tok hudby, vychýlíme se z pravidelné pulzace, upozorníme posluchače na náhlou zvukovou změnu.

3.3.3. Nevědomé posuny času

Tyto posuny nastávají ve chvíli, kdy tok hudby přirozeně plyne, ale noty na časové ose nejsou úplně přesně za sebou jedna vedle druhé. Některá nota je o něco dále a některá o něco blíže, než by měla být. V této chvíli posluchač většinou pozná, zda jsou noty nevyrovnané proto, že dotyčný interpret není technicky dostatečně vybaven, nebo zda určité drobné vědomé či nevědomé posuny jednotlivých not na časové ose, jsou důsledkem jeho interpretačního nadhledu a talentu. Tedy, že určitý meziintervalový čas se automaticky prodlužuje či zkracuje. Teoreticky by měly být mezery mezi dvěma notami stejné délky stejně dlouhé. Že tomu tak vždy nemusí být, si můžeme představit a vyzkoušet při zpěvu. Když máme zaintonovat větší interval, hlasivky se musí více rozšířit, což trvá o zlomek vteřiny déle. Zpěv nás tedy přirozeně navádí k tomu, cítit větší intervaly časově dále od sebe. Pedagog ovšem nemůže říci: „Zde máš v notovém textu velký interval, trochu si tam počkej“! Pokud by žák toto opoždění prováděl vědomě, bylo by časové roztažení intervalu nepřirozeně dlouhé.

Další otázkou, kterou si musíme během studia skladby položit s ohledem na průběh času je, zda budeme hrát pulzačním či nepulzačním způsobem. Jestliže hrajeme pulzačně (rytmicky přesně), můžeme hrát absolutně v rovném rytmu, například při skladbách pochodového charakteru, kdy pulzace je až metronomicky pravidelná. Nebo můžeme hrát v rytmu, který zdůrazňuje střídání lehkých a těžkých dob. Tedy na těžkých dobách je výraznější svalové napětí v těle než na dobách lehkých. Tento typ pulzace je typický zejména v tanečních formách. Druhou možností je hraní nepulzační. Hlavním znakem nepulzačního hraní je, že interpret a ideálně i posluchač přestane rytmicky pulzovat a začne fyzicky prožívat hudební melodickou linku po jednotlivých, kratších či delších frázích. Tato linka směřuje od bodu A /začátek fráze/ do bodu B /konec fráze/. Má svůj vrchol většinou na zlatém řezu (pod pojmem zlatý řez rozumíme matematické vyjádření

procentuálního poměru, kde vrchol fráze bývá zhruba na 70% celé fráze). Zlatý řez je konceptem proporční vyváženosti a může přispět k pocitu uspokojení z hudební skladby. Cestou k vrcholu fráze je žádoucí tendencí se na časové ose předbíhat (není dobré používat slovo zrychlovat) a naopak od vrcholového bodu se opožďovat. Ideálem je, když výsledný čas od bodu A do bodu B souhlasí s časem, který bychom naměřili za předpokladu, že frázi hrajeme pulzačním způsobem, tedy rovně rytmicky. Jestliže více zrychlíme tempo na začátku fráze směrem k vrcholu, pak o to více musíme následně zpomalit na konci fráze. V případě, že zrychlíme tempo jen nepatrně, nesmíme již příliš zpomalovat na konci fráze. Posлуhač si těchto skutečností není vědom, přesto však podvědomě cítí přirozenou délku fráze. Okamžik, kdy má recipient pocit, že interpret „utíkal“, znamená, že pianista šel do vrcholu fráze rychleji, než následně frázi uzavřel. Naopak při pocitu, že skladba tzv. „sedí“, byla fráze na svém konci příliš zpomalena a v její první části nedošlo k dostatečnému zrychlení. Fráze v tomto případě působí příliš dlouhým dojmem. A není rozdíl v tom, zda se jedná o krátkou nebo delší frázi. Tato pravidla platí jak pro kratší, tak i pro delší hudební celky.

Pokud se podaří při práci s časem sledovat tyto jevy, tedy, zda interpret zvolí správné tempo, zda se rozhodne správně, jedná-li se o pulzační (vertikální), nebo o nepulzační (horizontální) tahové plochy a zda umí posluchače „bezbolestně“ přenést z jednoho módu do druhého, je úspěch zaručen. Není jednoduché přenést posluchače zejména z vertikálního do horizontálního módu. Na každou změnu časového toku hudby je třeba posluchače připravit například drobným zpomalením na konci rytmického úseku, v romantismu i výraznou změnou tempa nového úseku, prodloužením pauzy mezi úseky apod. Posлуhač potřebuje být správně časově veden. V momentě, kdy je veden logicky, má z interpretace skladby příjemný pocit. Velice tedy záleží na faktu, jak interpret posluchače časovým průběhem hudby provede.

Z výše uvedeného lze zformulovat následující základní pravidla pro práci s časem:

- snaha o zvolení vhodného tempa;
- zhodnocení nakolik si můžeme dovolit během skladby tempo zásadně měnit, aniž je to autorem požadováno (závěry frází, různé charaktery témat, úplný závěr skladby);
- posouzení, zda námi zvolené časové náležitosti budou pro posluchače akceptovatelné;

- správná volba drobné vnitřní agogiky, která bude zvolena podle toho, zda se bude jednat:
 1. o vertikální svalové cítění (svaly se zapínají a vypínají v určitém rytmu)
 2. o horizontální cítění (sval pomalu zapíná až do vrcholu fráze a pak se pomalu vypíná až do konce fráze)

3.4. Práce na zvukové stránce

Při zaměření na zvukovou stránku interpretace vychází Ivan Klánský z celistvosti zvukové kvality. Pod pojmem celistvost zvukové kvality chápeme přesně definovaný úhoz, který je vhodný pro zachycení charakteru větších hudebních ploch, zvukových pásem, ale i jednotlivých linií. Veškeré zvukové nuance následně vznikají a vycházejí z tohoto tónového jádra. Velkou pozornost je nutno věnovat zvýraznění nebo opačně potlačení rozdílů proporčních vztahů mezi hlasy, které tvoří kontury skladby – sopránem a basem a zařazením vnitřních hlasů do hierarchie důležitosti v rámci celkového zvukového obrazu.

Zvuk klavíru je unikátní tím, že se jedná o vícehlasý nástroj. Zcela výjimečně se stává, že klavírista hraje pouze jeden hlas. Zvuková kouzla vznikají kombinacemi jednotlivých hlasů. Nejjednodušší hudební strukturu v klavírním notovém zápisu představuje dvouhlasá skladba. V dvouhlasé skladbě většinou bývá jeden hlas hlavní, melodický a je jím většinou soprán hraný zpravidla pravou rukou a druhý hlas je ryzím doprovodem. V tomto případě pedagog logicky svému žákovi sdělí, že doprovodný hlas musí být zahrán mnohem slabším zvukem než hlas melodický. Ale tak jednoduché to ve skutečnosti není. Důležitou roli zde rovněž sehrává fakt, o kolik a v jakém místě bude doprovodný hlas nejenom decibelově, ale i úhozově jiný, než hlavní melodie.

Například v klasické hudbě bude tento rozdíl jiný než v hudbě romantické nebo pozdější. U autorů v období klasicismu nebývají basy tak vzdálené od melodie. To znamená, že barva basů není pro hudbu tak podstatná, aby se musely basové tóny zvukově příliš vynášet. V té době ještě neměli skladatelé k dispozici dnešní pravý pedál a velice dobře si uvědomovali, že v případě, že napíše bas ve vzdálenější poloze, bude mít levá ruka problém s jeho držením, bas zazní pouze v krátkém čase a nestačí se dostatečně rozeznít. Situace se pomalu začala měnit teprve s vynálezem

dnešní formy pedálu na začátku 19. století. Ludwig van Beethoven byl prvním z hudebních velikánů, který ve svých skladbách začal pedál mohutně propagovat. Byl pedálem tak okouzlen, že v mnoha jeho pozdějších skladbách vyžaduje držet pedál poměrně dlouhou dobu i přes několik harmonických funkcí, což v dnešní době na moderních klavírech nezní dobře. Proto většina klavírních interpretů pedál nedrží, jak autor vyžaduje, ale po jednotlivých harmoniích střídá. Někteří pianisté naopak chtějí hrát absolutně autenticky, dle původního zápisu a drží se proto Beethovenova textu i za cenu určité nečistoty výsledného zvuku.

V romantické hudbě, například u Fryderyka Chopina, Ference Liszta nebo Johannese Brahmsa je již barva basů určující. Klaviatura se nám dělí na tři zvukové polohy, které díky pravému pedálu můžeme obsloužit dvěma rukama. Basová poloha určuje harmonii, střední poloha doprovodné či vnitřní hlasy a vrchní poloha potom melodii. Funkce basu a jeho barvy je v romantické a pozdější hudbě významně dominantnější než jeho funkce v klasické hudbě.

Hierarchie hlasů v tomto třípolohovém systému je jasná: máme první hlas nesoucí melodii, druhý basový hlas, třetí hlas představující doprovodné harmonické předivo nebo i další melodii či protihlas. Když chceme něco z tohoto třetího hlasu na okamžik zvýraznit, vynést přes melodii, musíme zvolit velmi odlišný typ úhozu, který se nebude podobat úhozu základního melodického hlasu. Nikdy by se interpretovi nemělo stát, že kvůli hlasu, který není nositelem melodie, hlavní melodický hlas zvukově zanikne. Ten musí být alespoň zpozzdálí stále dobře slyšitelný.

U instruktivních skladeb to bývá jednodušší. Většinou máme jednohlas s doprovodem, nebo jednohlas s protihlasem. Tento model bývá po delší dobu počátku studia konstantní. Oproti tomu u náročnějších skladeb se zvukové modely střídají velmi rychle. V polyfonních skladbách sledujeme vždy více hlasů současně, avšak v horizontálním tvaru. Tento způsob sledování je pro současného člověka velice obtížný. Z klasicko-romantické tradice jsme zvyklí na harmonické vertikální vnímání a i v čisté polyfonii máme tendenci hledat vertikální harmonie i tam, kde nejsou. Pokud je hrána polyfonní hudba na více nástrojů, tento problém nevzniká. Ale v případě, když hrajeme vícehlasou hudbu na jeden nástroj, v našem případě na moderní klavír, vyžaduje to již určitou úhozovou zručnost, abychom udrželi každý hlas v určitém typu úhozu delší dobu. Ivan Klánský apeluje při svých přednáškách na pedagogy, aby již velice záhy zařazovali mezi instruktivní skladby dvouhlasé polyfonie. Je to z důvodu, aby si děti zvyklé většinou na harmonické dvouhlasé skladby učily myslet nezávisle na každý hlas a uměly záhy hrát oběma

rukama dvě nezávislé melodické linky. Obvykle je dítě zvyklé hrát levou rukou slabě, v pianu, a když náhodou přijde v levé ruce protihlas, nastává problém, protože neumí vytvořit levou rukou *espressivní* zvuk, tak jako pravou rukou. Proto je nutné, aby si již od počátků děti osvojovaly dovednost hrát oběma rukama různé typy úhozů. Pro nácvik těchto dovedností najdeme skladbu, kde jednoduchou melodii vede levá ruka. Žák tuto skladbu nejdříve zkusí hrát tak, že vymění své ruce. Tím pádem hraje melodii pravá ruka, která lépe zvládá *espressivní* úhoz. Ucho si zvykne na tento zvuk a pak lépe kontroluje levou ruku, zda hraje stejně kvalitním způsobem.

V případě, že chceme vynášet téma v levé ruce a prosazovat zvukově hlubší hlas, například bas, potřebujeme v tomto momentě použít podstatně větší dynamiku. Představme si violoncellové sólo v klavírním triu nebo smyčcovém kvartetu. Violoncello má v tu chvíli napsáno *PP*. Avšak všichni violoncellisté si to obratem přepíšou na *forte*, aby jejich téma zaznělo dostatečně výrazně. Totéž je i případ levé ruky. Když má melodii pravá ruka a levá ruka ji jemně doprovází, může hrát pravá v poměrně nízké dynamice a stále bude znít melodicky. Ovšem v případě levé ruky je to jiné. Nesmíme ovšem přehnat intenzitu síly a rychlosti. Je nebezpečí, že pokud se melodie levou rukou v nízké poloze zahraje rychlejším úhozem, což v pravé ruce nevádí, bývá výsledkem spíše tvrdý zvuk. Ideálem je hrát melodii v nízké poloze pomalejším a silnějším úhozem s absencí akcentace.

Mezi nejčastější modely zvukových struktur patří:

- jedna melodická linka a jedna linka doprovodná;
- melodická linka, bas, který tvoří harmonii a střed, tzv. harmonická výplň;
- melodie, bas, doprovodná figurace a protihlas;
- vrcholnou zvukovou strukturou je polyfonie.

Zvuková stránka na rozdíl od časové je velice neracionální a těžce uchopitelná verbálně, proto si každý interpret musí na mnoho věcí přijít sám, jen za pomoci svého sluchu. Je však velice důležité, aby pedagog svému studentovi vždy konkrétní skladbu sám zahrál a tím mu zvuk jednotlivých hlasů a tónů maximálně přiblížil. Poté by pedagog měl svoji hru ideálně doplnit výkladem, jaký typ úhozu pro jednotlivé hlasy použil. Nelze to samozřejmě zcela přesně definovat, ale jde o to ukázat, jaký poměr bude v jednotlivém hlase mezi silou a rychlostí úhozu. U vícehlasu by pak měl pedagog ukázat, jaký poměr je ideální mezi silou a rychlostí úhozu u každého jednotlivého hlasu. Barvu zvuku nelze přesně slovy popsat, proto je tak důležité a ideální, aby pedagog konkrétní typ zvuku na místě zahrál.

3.4.1. Časově-zvukové souvislosti

Hledání vztahů a souvislostí mezi časem a zvukem a jejich vzájemné interaktivity by mělo patřit ke každodenní práci pedagoga. Jednak při náhledu na celkovou koncepci skladby, ale i z hlediska samotného hierarchického postupu při studiu jednotlivého díla. Zamýšlet bychom se měli nad způsobem, jak nejlépe vystihnout hudební charakter, napětí, jehož nositelem je melodie, kdy použít interpretační prostředky časové či zvukové. Stejně budeme přistupovat i v práci s harmonickou strukturou. V určité chvíli nám například postačí vyzdvihnout napětí konkrétního harmonického spoje pomocí zvukového efektu – dynamiky či barvy. Na jiných místech bude vhodnější na harmonickou zvláštnost upozornit z hlediska časového, pomocí mírného zadržení tempa. Tento způsob vnímání časově-zvukové interaktivity nám může pomoci i při adaptaci na odlišná koncertní prostředí. Různé akustické podmínky, rozdílné nástroje mohou být důvodem ke změně časových i zvukových proporcí interpretace.

Ivan Klánský se usmívá při svém tvrzení, že veškerá interpretační činnost spočívá v práci s časem a zvukem. Sám říká, že by tato teze mohla s nadsázkou vyznívat jako vtipné zjednodušení. Ovšem při dlouhodobé a detailní interpretační práci, kdy jsou na pianisty kladeny obrovské umělecké i technické nároky, je důležité najít tento scelující prvek, o který se můžeme opřít. Podstatné je si vždy uvědomit, v jakém místě a jakým způsobem se na první nebo druhé hledisko zaměřit.

3.5. Klavírní technika

„Technika není a nesmí být účelem uměleckého výkonu, ale jeho prostředkem. Z toho ovšem nevyplývá, že by technika byla něčím druhořadým, protože v dnešní době je absolutní technická dokonalost naprostou samozřejmostí“, říká Ivan Klánský. To jsou slova, která často slychávají nejen jeho studenti, ale i posluchači jeho přednášek a seminářů. Sám usilovně pracoval již od dob svých studií na své klavírní technice, na zvládnutí všech fyzicko-technických zákonitostí klavírní hry. Jednak z důvodu úspory času při studiu skladeb, který pak podle vlastních slov mohl následně věnovat již samotné hudebně tvůrčí práci, ale také z důvodu získání co největší technicko-řemeslné automatizace své klavírní hry. Je přesvědčen, že čím méně z potenciálu vyšší mozkové činnosti využijeme na soustředění se na zvládnutí fyzické stránky hraní, o to více nám ho bude

zbývat na samotnou tvůrčí práci. Dalším z důvodů, proč důkladně studuje celý svůj profesní život veškeré fyzické zákonitosti klavírní hry, je zvládnání technických potíží jeho studentů. I při své práci vysokoškolského pedagoga se velice často setkává s potřebou řešit se studenty problematiku pohybově-pocitové hry. Své studenty upozorňuje na důležitost propojení fyzického prožitku s prožitkem emocionálním, protože je přesvědčen, že všechny emoce, které chceme vyjádřit a tlumočit hudbou, musí najít svou správnou kinetickou podobu. Vede své studenty k tomu, aby nejdříve výrazovou podstatu jednotlivého úseku hudby uchopili fyzicky a následně nasměrovali energii do klavíru v souladu s vedením jednotlivých frází. Je to vlastně jednoduchý návod, který vychází z uvědomění si druhu emocionálního prožitku a jeho vývojového ztvárnění. Za těchto předpokladů hra vzbuzuje dojem, že hráč absolutně souzní s nástrojem a každá nepatrná fyzická aktivita má okamžitý efekt v podobě hudební odezvy. Můžeme tedy říci, že Ivan Klánský se důkladně zabývá jednak efektivitou práce klavíristy, ale souběžně i komplexním řešením interpretačně-technických problémů.

Celkový přístup Ivana Klánského při řešení všech fyzických aspektů klavírní hry je též možné charakterizovat jako hledání technicko-uměleckých vazeb. Často zdůrazňuje, že v žádné etapě studia hudebního díla nesmíme od sebe oddělovat práci na manuální a hudební stránce. I když s žákem nebo studentem řešíme během studia skladby konkrétní technicky náročná místa, nesmíme ztratit ze zřetele konečný cíl, tedy závěrečnou podobu díla. Sám žák nesmí v průběhu nácvičku technicky těžkých míst ztratit představu o konečném vyznění skladby. Určité části skladby z čistě technických důvodů je samozřejmě nutné cvičit v pomalejších tempech, než je nakonec tempo definitivní. Je však důležité si i v této fázi nácvičku uvědomit, kolik impulzů budeme například potřebovat pro určité místo nebo takt v závěrečném tempu. Jednodušší je samozřejmě cvičit v pomalých tempech rytmické pulzační skladby. Postupným řídnutím impulzů zde efektivně dosáhneme rychlejších temp. Náročnější jsou z tohoto hlediska skladby melodického nepulzačního charakteru, protože zahrát krásnou horizontální hudební linii ve dvojnásobně pomalém tempu je mnohdy těžké až nemožné. Každá fráze má své ideální tempo, které autor při psaní sám cítil. Aby fráze splňovala veškeré předpoklady a byla pro posluchače přirozená, potřebuje „svoje“ tempo. Tento typ hudby doporučuje Ivan Klánský hrát co nejdříve v konečných tempech.

Již od začátku studia klavírní hry je nutné u malých dětí co nejdříve začít metodicky rozvíjet technické dovednosti a správné fyzické návyky. V opačném případě si dítě může osvojit mnoho zlovyků, které se pak následně jen velice těžce odstraňují. Jestliže však nastane taková situace,

vyžaduje to co nejrychlejší korekci způsobu hry. To je vždy běh na dlouhou trať, protože dětský, tvárný mozek si již uložil tento nesprávný návyk, takže bude velice těžké ho opět přesvědčit, aby si novou, správnou informaci uložil znovu do podvědomí. Podle názoru Ivana Klánského se skrývá jedno velké nebezpečí hned v počátcích studia, v elementární metodice, kdy u malého dítěte může vzniknout jeden z nejhůře odstranitelných zlovyků. Tím je stav, kdy rozpohybování těla malého hráče není od začátku vedeno na koncentraci tvorby tónu v kontaktu prstů s klávesami a dochází k oddělení vytvořeného směru pohybu těla od samotné tvorby zvuku. V důsledku tohoto zlovyku mohou pak při zvýšené únavě, nastane-li nervové vypětí, nastat situace, kdy pianista nekontrolovaně pohybuje hlavou, tělem, gestikuluje, aniž by tyto pohyby měly jakoukoliv vazbu na tvorbu tónu.

U malých dětí hrají velkou roli samozřejmě i jejich fyzické možnosti, protože jejich ruce ještě nedosahují parametrů dospělé ruky, na kterou je klaviatura předurčena. Bohužel neexistuje malý, pro začínající klavíristy přizpůsobený nástroj, na rozdíl třeba od houslí nebo violoncella, které existují v menších velikostech. Malý klavírista je nucen hrát na stejný nástroj jako dospělý hráč. Tedy jistá technická omezení u mladších žáků jsou způsobena právě těmito fyzickými limity.

3.5.1. Koordinace a zapojení svalů celého těla

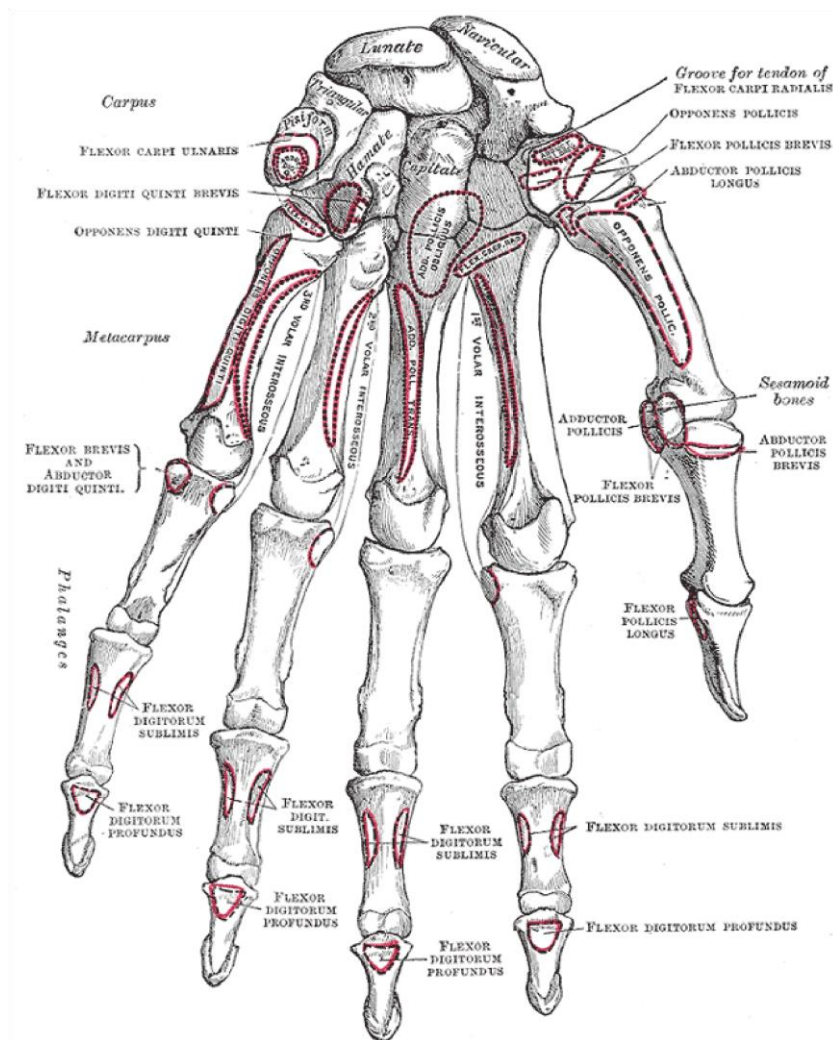
3.5.1.1. Exkurz do anatomie

Hra na klavír je spjata s fungováním pohybového ústrojí lidského těla, obzvláště pak s pohyby rukou. Proto je dobré se krátce zmínit, jak tato činnost probíhá z odborného anatomického hlediska. Protože terminologie Ivana Klánského je v této oblasti velmi osobitá a slouží k co největší srozumitelnosti pro studenty či pedagogy, je vhodné úvodem kapitoly s prvky anatomie popsat to, o čem budeme dále hovořit odbornou terminologií. Pro tento účel využijeme kombinaci informací obsažených v učebnici anatomie Miloše Grima *Obecná anatomie a pohybový systém* a v diplomové práci Pavly Tiché *Klavírní technika a její vliv na profesionální onemocnění*, zabývající se tímto tématem.

Hra na klavír je nesmírně aktivní činností obsahující obrovské množství pohybů. Množství tónů v jednom klavírním recitálu, které vyžadují pohyb interpreta, může být až padesát tisíc. Toto množství se potom mění v závislosti na charakteru hudby, jejím tempu a dynamice. Na rukou

máme 28 kloubů, které se v jednom okamžiku nacházejí v osmadvaceti rozdílných polohách (obr. 1). Svaly, spolu s ostatními složkami pohybového systému, se podílejí na realizaci pohybu, kterou funkčně dělíme na hrubou a jemnou motoriku. Jemnou motoriku dělíme na obratnou – ideomotorickou a komunikační – umožňující verbální a nonverbální komunikaci. Pohyby obratné motoriky představují z fylogenetického hlediska vyšší vývojový stupeň charakteristický pro člověka – umožňují tvůrčí činnost. Svaly obratné motoriky jsou vybaveny velkým počtem neuronů, jejich dominantní dovedností je rychlost na úkor síly. Nejvýrazněji je tato vlastnost vyjádřena u okohybných svalů a svalů prstů ruky. Je to právě obratná motorika, kterou tolik obdivujeme u klavírních virtuózů. Pro realizaci složitých obratných pohybů je však nezbytná správná funkce hrubé motoriky, která ideálně vytváří vhodné podmínky pro správné provedení obratných pohybů v rámci globálního posturálního vzoru. Dále je pro obratnou motoriku nezbytná schopnost vyhodnocení prostoru – tedy zrak a hmat, u klavíristy pak dominantně sluch.²⁰

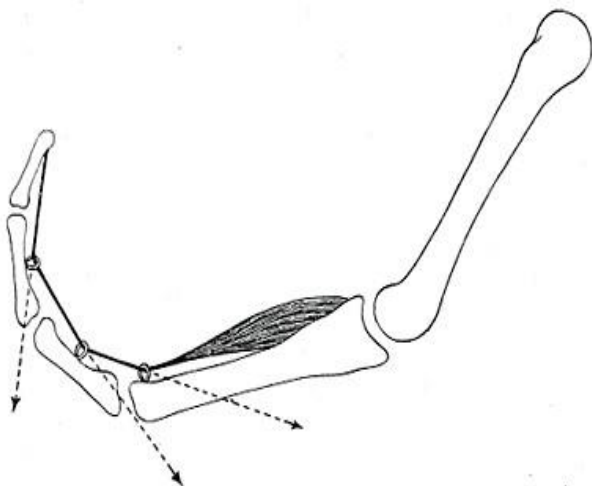
²⁰ TICHÁ, Pavla. *Klavírní technika a její vliv na profesionální onemocnění*. Diplomová práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, katedra klavírní interpretace, 2016, s. 9-29



Obr. 1: Kosti a klouby ruky, palmární strana

Základním úkolem svalové soustavy je pohyb v kosterních spojích (obr. 2). Aby sval mohl něčím hýbat, musí něco ohýbat, jinými slovy musí ve svém průběhu vést přes nějaký kloub. Svaly podílející se společně na určitém pohybu se nazývají synergisté, svaly opačně působící jsou antagonisté. Mezi další funkce patří udržování základního svalového napětí a v neposlední řadě jsou svaly zdrojem senzitivních signálů, neboť obsahují receptory svalového napětí – svalová vřetenka a šlachová tělíska. Ty informují o poloze jednotlivých kloubů a zároveň pomáhají zajišťovat svalovou souhru.²¹

²¹ GRIM, Miloš, DRUGA, Rastislav. *Základy anatomie. 1. Obecná anatomie a pohybový systém*. Galén, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2006.



Obr. 2: Mechanika kosterního svalu

Klavíristé svaly často dělí na takzvané velké a malé svaly. Toto označení je velmi příhodné jak z hlediska morfologie, tak z hlediska funkce jednotlivých svalových skupin. Velkými svaly jsou myšleny svaly ramenní a svaly paže, svaly malé je pak označení svalů předloktí a ruky. Velké svaly jsou poměrně silné, jejich „vypracování“ trvá déle, ale vydrží relativně velkou zátěž. Malé svaly jsou pak dvojího typu. Svalové skupiny předloktí jsou vzhledem ke své délce velmi štíhlé, mají dlouhé úzké šlachy a probíhají ve velmi těsných prostorách. Klavíristé na ně často přenášejí práci, kterou by měly vykonávat svaly velké – tedy svaly ramene a paže. V důsledku toho pak dochází k přetěžování těchto svalových skupin, které jsou tak nejčastěji poškozovány. V předloktí a ruce, jsou uloženy svaly samotných prstů. Prsty jsou na pomyslné ose „hudební představa v našem mozku – převodový mechanismus – konečné pilíře“ posledním živým článkem. Jsou těmi nejslabšími, ale zároveň nejjemnějšími a nejsenzitivnějšími částmi ruky, které přicházejí přímo do kontaktu s klávesou a zajišťují samotný fyzický proces přenosu mezi interpretem a nástrojem. Na rozdíl od dechových nástrojů se ruka u klavíru přímo podílí na tvorbě tónu. Stavba prstů podléhá velké individualitě a u jednotlivých interpretů se může značně lišit. Částečně se od toho pak odvíjí i individualita jejich hry. Jinak pracoval s klaviaturou Vladimír Horowitz se svými dlouhými, štíhlými prsty, jinak hrají Arcadi Volodos nebo Denis Matsuev, pianisté s mohutnými, „baculatými“ prsty, které budí dojem, že se sotva vejdou na klávesu. Pro tyto velké klavíristy je

charakteristické, že umí maximálně potlačit nedostatky a zároveň využít přednosti individuality svých prstů.²²

3.5.1.2. Odras anatomie ve výukové metodologii Ivana Klánského

Při hře na klavír zapojuje hráč svaly prakticky celého těla. Je důležité již od malička u dětí dbát na kontrolu uvolňování a zatínání svalů, na neustálé probouzení fyzického citění hudby dítětem. Z praxe hry na dechové nástroje nebo pěvecké techniky je nám známo, že pokud chce tento interpret zahrát či zazpívat delší melodickou linku, nesmí se v průběhu této fráze vícekrát nadechnout. Pianista z důvodu, že tón zní po celou dobu držení stisknuté klávesy (i když zvuk rychle slábne) a možnosti spojování jednotlivých tónů pedálem, dýchání příliš neřeší. Krásnou melodii mu však vytváří právě napětí ve svalech. Co z toho tedy pro klavíristy vyplývá? Chceme-li zahrát hezky delší melodickou frázi, musíme zapnout velké svaly zad a ruky na celou dobu této hry. Melodie bude znít jinak, než když necháme svaly povolené. Proto někomu tzv. „melodie zpívá“ a někomu nikoliv. Ivan Klánský dává svým studentům neocenitelné rady, kdy a jaký konkrétní sval intenzivně zapnout či vypnout. Na jak dlouhou dobu a jakým způsobem jej včlenit do hry. Jedná se o svaly celého těla. Velmi rychle umí u studentů odhalit chybnou koordinaci mezi zádovními svaly, svaly celé paže a prsty ruky. Když objeví v těle studenta vznikající přetlak, který negativně ovlivňuje přirozenost přenosu váhy z prstu na prst v kantiléně, přistoupí k vícečetným metodám: studenta postaví ke klavíru s nohou na pravém pedálu. V této pozici váha celé jeho paže přirozeně přechází do špiček prstů, aniž by se ztrácela v jiných úsecích paže. Když klavírista po chvíli tohoto hraní usedne zpět na židli, vnímá přirozenost toku energie přímým směrem až k nervovým zakončením ve špičkách prstů. Další z metod je obzvláště oblíbená u mladších dětí. Spočívá v tom, že žák dostane do ruky tužku s úkolem, aby pomocí ní zahrál melodickou linii. Někdy je dokonce vyzván zahrát pomocí dvou tužek melodii střídavě oběma rukama. Cílem je dosažení pocitu pevnosti prstů, které jsou zde suplovány tužkami. Paže však při tomto způsobu hry zůstávají vylehčené. Tato metoda vede mladé klavíristy ke zjištění, že chceme-li dosáhnout zpěvné melodie, nepotřebujeme k tomu vlastně nic jiného než pevné prsty ovládané volnou „dýchající“ paží a přirozené střídání prstů za pomoci meziprstových svalů.

²² TICHÁ, Pavla. *Klavírní technika a její vliv na profesionální onemocnění*. Diplomová práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, katedra klavírní interpretace, 2016, s. 9-29.

3.5.2. Úhoz prsty a užití větší části hracího aparátu

Ivan Klánský dělí činnost hracího aparátu ruky na práci samostatně artikulujících prstů z dlaňových kloubů a zbývající část celé paže (ruky). Tím je myšlena celá dlaň, zápěstí, předloktí, horní část paže a ramenní pletenec včetně lopatky, které společně vytvářejí jednolitý pohyb. Způsobů, jak zahrát jednotlivé tóny, jakou částí ruky, je tedy mnoho. Můžeme zvolit hru pouze z prstové části, ale i ruky od zápěstí, z lokte nebo z ramene a v neposlední řadě i vahou celého těla. Využití energie našeho hracího aparátu dává Ivan Klánský i do souvislosti s vertikálně-horizontálním myšlením. Pro zachycení vertikálního hudebního pohybu je zapotřebí koncentrace na kolmý úhoz, naopak pro horizontální charakter zaměříme pozornost na energetický tok přes váhu celé paže. Chceme-li tedy docílit brilantního zvuku za pomoci rychlého úderu kladívka do struny, je ideální používat techniku hry prsty z dlaňových kloubů. Čím větší část ruky použijeme (zapojíme více svalů, dochází k většímu svalovému napětí ve větší části ruky), logicky zpomalíme rychlost daného prstu a tím dosáhneme jiného, melodičtějšího typu zvuku. Tón je delší, má jinou barvu, stává se melodičtější. V danou chvíli volba mezi úhozem samotného prstu nebo vahou paže záleží také na tom, jakou kategorii úhozu zvolíme; zda chceme melodický tón či doprovodný. Ivan Klánský považuje za hlavní dělicí článek celé paže právě dlaňové klouby. Svůj názor podmiňuje i racionálně-fyzickými parametry hracího aparátu. Při tomto rozdělení je celkové napětí v ruce rozvrstveno tak, že eliminuje možnost vzniku přetlaku v jakékoliv části paže. Ten nejčastěji bývá v oblasti předloktí a zápěstí. Dlouhodobé neakceptování těchto pravidel může vést i k různým profesním onemocněním typu chronických onemocnění pohybového ústrojí.

Při výuce, zejména začátečníků, je potřeba dbát na osamostatnění pohybu prstů z dlaňových kloubů před jejich vyklenutím. Snažíme se nejprve klouby rozhýbat a to i za cenu toho, že žák hraje z počátku plochými prsty. Přínos je v pocitu lehkosti a přirozené polohy zápěstí. K samotné aktivaci švihů prstů spojeného s jejich pevným zahnutím se doporučuje přistupovat až v další fázi nácvičku prstové techniky. Aktivní používání prstů a meziprstových svalů ve spojení s vylehčeností a inervací zbývající části paže vede ke zvukové vytríbenosti a srozumitelnosti v tlumočení hudební struktury.

3.5.3. Prstová technika

Do množiny klavírních technik můžeme zahrnout například pojmy: technika prstová, oktávová, sextová, terciová, hra trylků, akordová technika a mnohé další. Mezi technické dovednosti ale také patří umění vést jednou rukou rozličné hlasy. Každá z uvedených technik má svá specifická pravidla a je úlohou pedagoga s nimi každého studenta postupně seznamovat, aby si je správně zafixoval. Tyto návyky mají jak manuální, tak psychologický charakter.

Prstová technika vyžaduje jasnou vyrovnanost, kterou nám garantuje dobře vyvinuté svalstvo, ať již na horní nebo spodní části dlaně, které je schopno jednak posílat prsty do kláves velkou rychlostí, ale zároveň s různou intenzitou síly. Každý jednotlivý prst musí umět zahrát stejně rychlým a stejně silným úhozem. To je samozřejmě velice obtížný úkol, protože každý prst naší ruky má svá specifika. Ivan Klánský to s nadsázkou přirovnává k situaci, kdy bychom chtěli spojit dohromady pět různých lidí s diametrálně odlišnými povahovými vlastnostmi, s rozdílnými zájmy a prioritami. Po této nesourodé skupině lidí bychom však vyžadovali, aby se harmonicky spojili, rozuměli si a žili spolu například na pustém ostrově.

Specifickými parametry jednotlivých prstů ruky a jejich využitím při hře se Ivan Klánský nejdříve začal zabývat kvůli svým vlastním hráčským potřebám. Teprve později tyto své zkušenosti začal předávat svým studentům. Podrobně se tomuto tématu věnoval ve své profesorské přednášce s názvem *Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga*.²³ Dokázal přesně vystihnout role jednotlivých prstů lidské ruky a jejich kombinací pro vytyčený cíl. Ten je v první řadě zvukový, teprve poté technického charakteru.

Palec

Palec nazývá Ivan Klánský „vratiprstem“, který jsme zdělili po svých prapředcích opicích. Palec je silný prst, ale problematický a specifický. Má tendenci hrát pomalejším úhozem než ostatní prsty, často způsobuje nevyrovnanou techniku. Když palec zahráje pomaleji, tak následující prst je nucen dotahovat čas po palci, takže je zase mnohem rychlejší, než by měl být. Na zlepšení rychlosti palců doporučuje Ivan Klánský praktické cvičení. Palec při nácviu hraje ve dvojici s ostatními

²³ KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. Talent, únor 1992. ISSN 1212-3676

prsty rychlý trylek (1-2, 1-3, 1-4, 1-5). Student i jeho pedagog sledují, zda se palec jen pasivně nepokládá na klávesu, ale hraje aktivním pohybem a zda se z klávesy zároveň rychle zvedá.

Druhý a třetí prst

Za nejšikovnější prsty naší ruky považuje Ivan Klánský druhý a třetí. Za dobu své praxe vyzoroval, že druhý prst je u dětí a mladých lidí mnohem aktivnější než u starších klavíristů. S postupujícím věkem mají pianisté často tendenci nahrazovat druhý prst prstem třetím. Třetí prst má jak sílu, tak přesnost. Ivan Klánský ho nazývá „největší osobností vyrůstající z dlaně.“ Je schopen přijímat nejrychleji a nejbezpečněji impulzy vysílané mozkem. Je proto vhodné ho využívat například při hře trylků. Kombinace prstokladů při trylkování se třetím prstem se jeví Ivanu Klánskému jako nejjistější. Při této kombinaci se hráč může plně zaměřit na druhý, slabší ze dvou prstů.

Čtvrtý a pátý prst

Z hlediska klavírní techniky jsou pro Ivana Klánského nejslabšími prsty. Čtvrtý prst je však zároveň nejcitlivějším prstem ruky. Má pod kůží nejvíce jemných nervových zakončení. Ivan Klánský o něm ve své přednášce píše: „Opravdový umělec cítí výjimečnost čtvrtého prstu, naučí se ji využívat ve prospěch hudby a nechá se jí inspirovat. Ti ostatní pak bědují nad jeho anatomickou nedokonalostí.“²⁴ Malíčky, tedy páté prsty nazývá Ivan Klánský „ubožáky“, kterým byla ale přidělena ta nejtěžší úloha v klavírní hře. Často hrají znělé sopránové a basové linie. Z fyziologického hlediska na tyto dva prsty hráč hůře vidí. Ve chvíli, když se ruka vzdálí od středu klávesnice, není možné jejich úhel dopadu do klávesy podpořit zrakovou kontrolou. Pátý prst je také mnohem kratší než ostatní prsty ruky. Při větším rozpětí ruky má malíček tendenci tuhnout a ztrácet pohyblivost. Je proto nutné věnovat osamostatnění, rychlosti švihů a pevnosti malíků zvýšené úsilí. Ivan Klánský tedy u svých studentů dbá na odstranění slabších stránek těch prstů, které příroda neobdařila samostatností, silou a stabilitou, a to především čtvrtého a pátého prstu. Všechny pět prstů musí být schopno stejně kvalitního úhozu.

Jako praktické cvičení pro tyto účely předkládá Ivan Klánský hru na „drcení drobečků.“ Provádíme ho buď přímo na klávesnici, nebo na desce klavíru. Opřeme se o palec, který budeme držet po celou dobu hraní. Poté postupně ostatními prsty provádíme rychlý pohyb opakovaně

²⁴ KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. Talent, únor 1992, s. 13. ISSN 1212-3676

švihem kolmo dolů. Jednotlivý prst vždy provádí pohyb s pocitem, že rozdrobí kousek pečiva na drobečky. Malé děti si můžou pro zábavu vyzkoušet cvičení i s pečivem.

Při nácvičku prstové techniky je prvotní a nejdůležitější snahou hlídat celkovou vyrovnanost prstů. Velice často se při výuce setkáváme s faktem, že studenti potřebu celkově vyrovnané techniky nemají. Jde jim v první řadě o rychlost, s jakou prsty běží po klávesnici, o pořadí prstů, o správné zahrání notového textu, ale již méně kontrolují například zvukovou vyrovnanost techniky.

Ivan Klánský sám rozlišuje dva druhy technicko-úhozové hry:

3.5.3.1. Technika brilantní prstová

Skladby brilantního charakteru vyžadují hru velmi rychlým úhozem prstů. Ve výuce používá Ivan Klánský několik postupů urychlujících dosažení dobrého ovládnutí prstové techniky i pružnosti paže. Všechny části klavírních skladeb, které jsou založeny na drobné artikulaci a vyrovnanosti rychlých not, radí vyklepávat na dřevěné desce klavíru nebo například na jídelním stole (obr. 3). Samozřejmě za předpokladu, že hrajeme stejným prstokladem, kterým budeme hrát na klaviatuře.

Svaly prstů můžeme dále posílit cvičením, při kterém žák postaví ruku na desku klavíru v její přirozené poloze. Postupně samostatně zvedá jednotlivé prsty, přičemž ostatní prsty zůstávají na podložce. Cílem tohoto snažení je schopnost udeřit prsty do dřevěné desky co největší rychlostí, s výsledkem výrazného zvuku, který nám potvrdí správnost tohoto úhozu. Takto je možné soustavně procvičovat vývoj svalů jednotlivých prstů.

Další metodou, kterou Ivan Klánský používá k ovládnutí prstové techniky, je vyklepávání některých technických míst, kde je zapotřebí velkého švihů dlaňových kloubů na klávesnici či taktéž na desce stolu nebo zavřeném víku klavíru. Nikoliv však špičkou (konečkem) prstu, ale celou plochou prvního prstového článku (obr. 4). Tím vzniká větší aktivita svalů mezi jednotlivými články prstů. Cílem této metody je dosažení maximální aktivity dlaňových kloubů, které vzhledem ke zkrácení délky prstů o jeden kloub, musí pracovat intenzivně v rychlosti i rozsahu jejich akce.

Pomocí těchto cvičení dochází u studentů postupně k ovládnutí vertikálního švihů prstů a student získává kontrolu nad rychlostí i silou úhozu. Mladý pianista může takto záhy získat vyrovnanost, širokou dynamickou škálu i artikulační srozumitelnost úhozu. Při této formě cvičení také nejlépe poznáme, který prst je v úhozu pomalejší, jaký prst nemá ještě dostatečný akcent nebo

se naopak předbíhá. Velice často například zjistíme, že nejméně slyšíme na dřevěné desce hru palců. Malíčky zase bývají pomalejší v úhozu oproti ostatním prstům. Můžeme však i odhalit fakt, že prsty nejsou vůbec schopny slyšitelně klapat na desce. To může být způsobeno jednak tím, že pohyby prstů jsou příliš pomalé nebo, že do hry se zapojují ještě další svaly ruky, které nemají být v danou chvíli aktivní. Dobrý pedagog se pochopitelně soustavnou prací snaží dosáhnout u svých svěřenců maximální vyrovnanosti prstů. Opravdu výjimečně (například před soutěží) můžeme ještě technické nedostatky některých prstů zakrýt uzpůsobením prstokladu. Necháme určité technicky náročnější místo zahrát jen „šikovnější“ prsty. Žák však nesmí spoléhat na dovednosti například jen druhého a třetího prstu při hře trylků. Za tohoto předpokladu by mu slabší prsty nikdy nezesílily. Jedná se o fyzickou záležitost vývinu svalů, které musí být soustavně posilovány. Čím menší svaly jsou, tím více potřebují procvičovat. Jestliže se v mládí budeme vyhýbat jejich používání, později tento handicap již nedoženeme. Velké nebezpečí, zejména u malých dětí hrozí i v případě, když prsty, jejichž svaly nemají ještě dostatečnou sílu, začnou tzv. „dotlačovat“ celou rukou. Následně může docházet k nežádoucí křeči v prstové technice. Tento problém odhalíme v okamžiku, kdy žáka vyzveme, aby nám dané místo zahrál na víku klavíru. Prsty v tomto případě „neřukají“, ale jen se tzv. „lepí“ na podložku. Svaly jeho prstů totiž nevyvinou dostatečnou rychlost. Tuto svižnost proto nahrazuje žák tlakem celé ruky. Jestliže se na delší ploše, při prstové technice, vyskytuje větší množství not hraných tímto tlakem, dochází pochopitelně k tuhnutí celé ruky. Ivan Klánský to nazývá „tuhnutím při technice“.

3.5.3.2. Technika zpěvná

V melodických skladbách je zapotřebí naopak propojovat prsty pomalým úhozem až do možného typu legatissima pro docílení delšího zvuku. Touto technikou zároveň eliminujeme fakt, že klavír není ze své podstaty zpěvným nástrojem. Klavírista však musí udělat maximum, aby jako zpěvný nástroj působil. Použitím zpěvné techniky tedy usilujeme o to, aby na začátku každého jednotlivého tónu nepřišel prudký náraz, po němž křivka tónu rychle padá, ale naopak počáteční náraz byl pomalejší, křivka tónu padala pomaleji a to nám umožnilo propojit ho s tónem následujícím. Při zpěvné legatové technice hry je tedy pohyb prstu do klávesy pomalejší, má větší sílu, která vychází od ramene, z celé ruky. Žák tzv. „tlačí“ do kláves, tím zpomaluje úhoz prstů a výsledkem je delší tón.

Další metodou Ivana Klánského je nácvik pohybu paže za pomoci řízeného dýchání. Analýze podléhá způsob nádechu – napětí tahu či tlaku v ruce, a dále zacílení směru a jeho změny. A to vždy současně s agogickou složkou interpretace. Cílem metody je nácvik zvyšování nebo snižování intenzity tlaku bez přerušení plynulosti toku energie do špiček prstů až po způsob zakončení horizontální aktivity a její změnu ve vertikální pulzaci.

Je chybou, že mnoho pedagogů klade velký důraz na to, aby prsty hrály vždy „zpevně“ a preferují tento úhoz jako ten „umělecký“. Je však nutné si uvědomit, že základní úhozy jsou dva a jsou v hierarchii rovnocenné. Dobrý pianista by měl dokonale ovládat a umět správně používat oba způsoby technicko-úhozové hry.



Obr. 3: Návčik prstové techniky na dřevěné desce klavíru



Obr. 4: Nácvik prstové techniky plochou prvního prstového článku

3.5.4. Oktávová a akordická technika

V oktávové a akordické technice doporučuje Ivan Klánský zvolení správného využití místa úhozu co nejbližší na kraji kláves a ve správném úhlu. Při počátečním stádiu cvičení oktávových sledů volí hru pouze palci a také pouze malíky. Stejně doporučení platí i pro nácvik rychlých sledů akordů. Oktávová technika vyžaduje speciální koordinaci svalů od ramene až po zápěstí. Ten prst, který určuje pohyb ruky při oktávové technice, který ruku tzv. „vede“, je palec. Je potřeba ohlídat palec zvláště na černých klávesách, na kterých jsou tyto prsty velice nejisté, mají tendenci z nich sklouznout dolů. Proto je dobré, aby na černé klávese palec nehrál v nulovém úhlu, nesmí se položit souběžně s klávesou (obr. 5). Je dobré ho mírně vychýlit od zbytku ruky (palec ohneme o 5-10 stupňů). Za tohoto předpokladu bude palec na černé klávese jistější a půjde do klávesy v rychlejším tempu. Ovšem za předpokladu, že palec v tomto úhlu necháme, nevrátíme ho do nulového úhlu a jdeme následně na bílou klávesu, hrozí nebezpečí, že zachytíme chybně palcem i vedlejší tón. Ivan

Klánský říká, že palec v oktávové technice musí kopírovat cestu bílá-černá klávesa. Při pohybu zpět na bílou klávesu se poslední článek palce musí vrátit do nulového úhlu a jít souběžně s klávesou (obr. 6). Jako cvičení pro tuto techniku doporučuje chromatickou stupnici hranou nejdříve pouze palci. Touto metodou procvičení zaručíme, že palec bude hrát „čistě“. Teprve postupně přidáváme i vnější noty, které můžeme hrát i prstokladově (zvláště u velkých rukou). Například kombinací prstů 54 54 54, nebo 543 543. Palec však stále kopíruje stejné pohyby. Ve chvíli, kdy toto palec zvládne, je vyhráno.



Obr. 5: Návuk oktávové techniky na černých klávesách



Obr. 6: Správná poloha palce při pohybu zpět na bílou klávesu

3.5.5. Repetiční technika

Dalším technickým oříškem k rozlousknutí je repetiční technika. Ivan Klánský nabádá své žáky k tomu, aby vždy hledali tu nejlepší možnou kombinaci střídání prstů vzhledem k charakteru daného místa.

V současnosti máme k dispozici klavíry s anglickou mechanikou, které dovolují rychlou repetici kláves. Klánský upozorňuje na fakt, že kromě běžného repetičního úhozu, tedy stisknutí a opuštění klávesy existuje ještě jeden speciální úhoz vhodný pro tento typ techniky. Má pro něj svůj osobní výraz „podmetávání“. Při tomto způsobu hry prst rychle sklouzne po klávese směrem do dlaně, v důsledku tohoto pohybu se ruka nezvedá. Na rozdíl od běžného repetičního úhozu, při kterém se ruka automaticky mírně zvedá. V případě, že hrajeme repetici stejným prstem, se ruka vždy mírně zvedá, zde tedy technika „podmetávání“ není vhodná. Když potřebujeme zahrát na jedné klávese dva a více tónů, je ideální prsty vystřídat a použít techniku „podmetávání“. Ideální je přitom spolupráce 2. a 3. prstu, případně v kombinaci se 4. prstem. Máme-li zahrát repetiční tři noty, použijeme kombinaci prstů 234 nebo 432, máme-li dvě noty, tak 2. a 3. prst. Palec „podmetat“ příliš neumí, protože je ke klávese v jiném úhlu než ostatní prsty. Figurky po čtyřech šestnáctinách je možné zahrát i v kombinaci s palcem 4321 4321, přičemž palec je nutné brát úplně na kraji klávesy. Pouze v místech, kde má zaznít opakovaný tón ve vyšší dynamice, preferuje Ivan Klánský repetování samotným třetím prstem.

3.5.6. Technika hry na bílých a černých klávesách

Nejprve se budeme věnovat technice hry na bílých klávesách. Ivan Klánský preferuje hru na kraji bílých kláves. Odůvodnění spočívá v mechanice, podle které pracuje klávesa na základě páky. Z pohledu fyziky je každá páka při stisku ovladatelná nejlépe na jejím konci. Hra na kraji bílé klávesy dává klavíristovi větší možnost pro pohyb prstů, zápěstí i celé paže. Proto je důležité přesvědčit studenty, aby hráli na kraji bílých kláves, kde je páka nejdelší a nikoliv v blízkosti černých kláves nebo dokonce mezi nimi. Zmáčknutí klávesy právě v těchto místech, je z hlediska fyzikálního zákona o páce mnohem těžší a tudíž i vytvoření kvalitního tónu je podstatně složitější než na krajích bílých kláves. Pianista by měl hrát na krajích bílých kláves a pro ty černé si tzv. „chodit“.

U malých dětí bývá někdy velkým problémem přechod z bílých na černé klávesy. Pro malou ruku je tento pohyb díky vzdálenosti kláves v poměru k velikosti dětské ruky podstatně obtížnější než pro dospělé ruku. Princip páky pro tento způsob hry na klávesách však dětem můžeme vysvětlit na příkladu houpačky, kde proti sobě na jejím kraji sedí dvě děti. Ve chvíli, kdy si sednou blíže k sobě, houpačku jen velice těžce ovládají. Použit lze také několik pro děti zábavných her. Vyprávět pohádku o hadovi, který žije uvnitř klavíru a nerad se nechává rušit. Ve chvíli, kdy nehrajeme na krajích kláves a prsty se přiblížíme k víku klavíru, vyrušíme ho. Had vystrčí hlavu a uštkne nás. Nebo lze položit svou ruku, noty, knihu do poloviny klávesnice, tím zahradit zadní polovinu klávesnice a vyprávět příběh o rozděleném království. Na kraji kláves je země hodného a spravedlivého krále, zadní část kláves obývá zlý a mstivý král. Tam není radno chodit.

Nyní se dostáváme k technice hry na černých klávesách. Stisk černé klávesy musí vyvolávat u studentů pocit středu černé klávesy a představy širší plochy bříšek prstů. Palec je ideální pokládat na černou klávesu v mírném úhlu, jinak nám může prst přes nehet sjet z klávesy dolů. Černá klávesa je poměrně úzká a mozek podvědomě nedovolí dotlačit prst až na dno klávesy ze strachu, že prst může z hrany klávesy sklouznout. Jako příklad lze uvést chůzi po zledovatěném chodníku, po kterém jdeme opatrně a jen zlehka našlapujeme, abychom neuklouzli a nespadli.

„Vycentrování“ prstů – tento termín používá Ivan Klánský pro metodu cvičení, kterou radí aplikovat zejména při rozehrávání, například před koncertem nebo soutěží. Tímto způsobem nejlépe aktivujeme konečky prstů, jejich nervová zakončení. Do kláves, zejména černých, jdeme pomalou rychlostí, na přesné místo, ve správném úhlu, s hlubokým ponorem. Kontrolujeme, zda prst leží uprostřed plochy klávesy. Získáváme tak pocit, že s nástrojem navazujeme kontakt a seznamujeme se s ním.

3.5.7. Nácvič včasné zahranič basů

Většina mladých klavíristů tápe ve způsobu, jak dosáhnout krásně a včasné zahranič basu. Mají podvědomý strach ze skoku na malíček, který je způsoben faktem, že tento pohyb nemůžeme kontrolovat zrakem. Zde představuje Ivan Klánský studentům variantu, kterou můžou využít při cvičení, ale i při finální interpretaci. A to změnu prstokladu basu z malíku na třetí

prst, který zaručuje pocit jistoty a stability celé paže. Na třetí prst spolehlivě vidíme a dobře ho zrakově kontrolujeme. Jako další možnost nácvičku doporučuje Ivan Klánský přibrat k malíku hrajícímu bas palcem hranou vyšší oktávu. Při cvičení i s reálným stiskem klávesy, ve finále pak pouze lehkým dotykem klávesy. Optickou kontrolou palce a určitou jistotou oktávového rozpětí v ruce tak můžeme hrát vzdálený bas bez většího rizika. U menších dětí radí způsob, kdy učitel hraje melodický part s přirozenou agogikou a dítě se snaží svou levou rukou doprovodit časově přesně melodií, kterou hraje učitel. Dítě v tomto případě nemůže čekat na basové skoky libovolně, ale musí být na basové notě vždy přesně včas. Ivan Klánský na seminářích s menšími dětmi volí pro nácvičku včasnosti basů ještě jeden způsob procvičení. Říká jim v rychlém sledu názvy basových not, které musí děti co nejrychleji, pokud možno bez přípravy zahrát a těsně před tím jen opticky zkontrolovat okem. Zpočátku děti hrají druhým nebo třetím prstem, teprve později i malíkem.

3.5.8. Pedálová technika

Pedálová technika je další pianistickou dovedností, kterou musí zvládnout každý hráč. Ivan Klánský je zastáncem cvičení v největší možné míře bez pedálu. Důvodem je čistota zvuku, přesná artikulace a dosažení dobré úhozové úrovně zejména v legatu. I menší děti učí Ivan Klánský poslouchat jednotlivá místa bez pedálu, aby slyšely, jak znějí harmonicky čistě. Pedál má podle jeho mínění pak přinášet do hry novou barvu a nesmí nahrazovat úlohu prstů. Proto doporučuje (zejména v klasické hudbě) střídme použití pedálu.

„Ruční pedál“ – tak nazývá Ivan Klánský způsob hry, při kterém interpret zadržuje bas nebo jiný akordický tón. Touto technikou se docílí maxima alikvótních tónů, a to při zachování čistoty zvuku a vyznění harmonického přediva. Ruční pedál radí používat pro skladby z období klasicismu, zejména pro figurativní doprovody. Stylové období romantismu a hudba 20. století pak skýtá v oblasti pedálové techniky celou řadu dalších možností.

Ivan Klánský ze své pozice koncertního umělce využívá a vkládá do své hry několik dalších variant pedálové techniky:

- hru s použitím techniky „částečného pedálu“ (pedál se nesešlápne úplně, odsazení dusítek není tím pádem dokonalé, ale docílí se přesto určité míry alikvótních tónů);

- hru s použitím techniky „pedálového vibrata“ (slouží k soustavnému „čištění“ zvuku pomocí rychlého střídavého stisknutí a puštění pedálu);
- zapojení funkce levého pedálu pro další obohacení barvy zvuku v nižších dynamikách;
- zapojení funkce prostředního pedálu pro další obohacení zvukového spektra;

Ivan Klánský často diskutuje se studenty na téma pedálové techniky, aby v nich vyvolal potřebu přemýšlet o stylových i všeobecně-estetických preferencích pedálové techniky.

Výsledkem podrobných rozborů práce s pedálovou technikou je následné dotváření zvukové představy jednotlivých částí, ale i celé skladby.

3.5.9. Melodické ozdoby

Na problematiku hry melodických ozdob nahlíží Ivan Klánský nejenom z pohledu správné stylovosti ozdob, ale i z hlediska technického. Nad virtuózním provedením ozdob, zejména trylků, z důvodu vlastních potřeb klavírního hráče dlouze přemýšlel a pracoval.

Každý pianista má své vlastní vhodné kombinace prstů pro techniku hry trylků. Ideální je samozřejmě umět trylkovat stejně dobře všemi prsty. Technika hry rychlých ozdob, zejména pak hra trylků, je taktéž záležitostí správných impulsů. Ve chvíli, kdy máme zahrát ozdobu obsahující jen tři až pět not, například nátryl, mordent či obal, jsme schopni hlavou aktivně ohlídat všechny tóny ozdoby. Avšak v případě delšího trylku již nezatažujeme mozek tím, že budeme chtít myslet na všechny tóny ozdoby. Proto dáme impuls na první notu a další noty hrajeme mechanicky bez impulsů. Hlava by měla opět naskočit, dát impuls až při zavírání trylku. Na první notě použijeme rychlý a znělý impuls a hned po něm ruku vylehčíme a necháme tzv. „běžet“. Takto necháme přirozeně zaznít melodický tón. Další impulsy zařazujeme až ke konci trylku. Důležitá pro rychlost trylku je i volba těžiště ruky, která je zcela individuální, podle fyzických předpokladů hráče. Vhodné je začít hrát trylek s pocitem tlaku v dlaňových kloubech a v průběhu hry tento tlak plynule posouvat směrem dolů ke konečkům prstů. Ke konci trylku hrát špičkami prstů se zapojením meziprstových svalů.

3.5.10. Čtyři kategorie úhozů

Páka klávesy reaguje pouze na dvě fyzikální danosti:

- rychlost úhozu
- sílu úhozu

Tyto dva systémy se dají vzájemně kombinovat a tím nám vznikají čtyři základní kategorie úhozů:

- velká síla – malá rychlost
- malá síla – velká rychlost
- malá síla – malá rychlost
- velká síla – velká rychlost.

V rámci každé této základní kategorie existuje dále široká škála možností a nuancí, které se vytvářejí za pomoci svalů dlaně, kdy pohyb vychází ze zápěstního kloubu nebo vychází za švihů či rotace předloktí či se využívá váhy paže až z ramenního kloubu. Jednotlivé části skladeb vyžadují kombinaci obou principů, proto se vždy hledá jejich vyvážený a specifický poměr. Skutečného mistra dělá právě schopnost použít vždy tu nejvhodnější kombinaci a jemnou nuanci úhozů. Stupnice rychlosti úhozů ani síly úhozů však bohužel neexistují. Tato velká škála kombinací se nedá nijak změřit ani zaznamenat. Proto je velkým problémem pro pedagoga každý jednotlivý konkrétní úhoz žákovi popsat. Z tohoto důvodu je nejlepší způsob, jak studentovi konkrétní úhoz přiblížit, sluchová představa. To znamená, nejlépe opakovaně a názorně předvádět daný úhoz, než si žák sluchem zafixuje, jak má zvuk přesně vypadat. Ovšem otázkou je, zda i s touto správnou zvukovou představou budou následně jeho ruce schopny ihned tón správně a přesně zahrát. Hledání zvukových nuancí je v každém případě běh na dlouhou trať a klavíristu provází prakticky celý život. Další překážkou při tvorbě úhozů jsou nástrahy jednotlivých konkrétních nástrojů. Než je klavírista schopen realizovat svou zvukovou představu bez ohledu, na jaký nástroj hraje, uplyne nikoliv několik let, ale spíše desetiletí.

Je dobré, abychom žáky co nejdříve seznámili s faktem existence různých druhů úhozů a naučili je co nejdříve tvořit tóny alespoň ve čtyřech základních kategoriích. Děti velmi brzy dokáží zahrát skladby s dynamikou, ale často v obou rukách stejnou. Už od začátku výuky je tedy musíme vést ke zvukovému odlišení rukou, kterého dosáhnou právě vhodnou aplikací způsobu úhozové techniky. Proto je Klánský toho názoru, že začít pracovat na této technice je nutné v počátku studia,

vlastně od okamžiku, kdy dítě začne hrát oběma rukama dohromady. Pochopitelně zpočátku dítě rozlišuje nejprve hru *piano* a *forte*, až později přidává pedagog další kategorie zvuku. Většina elementární dětské klavírní literatury je napsána v homofonním stylu. Zde se dítě setkává se situací, kdy je potřeba rozlišit zvuk melodického hlasu (jedné ruky) a doprovodného hlasu (druhé ruky). Pedagog by měl důsledně trvat na tom, že je tyto hlasy potřeba rozlišit nejenom prostřednictvím základního rozdílu *piano-forte*, ale již například prostřednictvím jiné rychlosti úhozu. Dítě postupně zjišťuje, jakým způsobem se tón vytváří, aby zvuk v pravé ruce byl jiný než v ruce levé. Velice dobrou pomůckou při tvorbě jednotlivých druhů úhozů může být i hra stupnic způsobem, kdy každá ruka bude hrát odlišným úhozem.

Například:

Pravá ruka hraje stupnici směrem nahoru úhozem v kombinaci malá síla a velká rychlost. Levá ruka úhozem v kombinaci malá síla a malá rychlost. Směrem dolů si ruce vymění úhozy. Dále můžeme takto střídat úhozy po jednotlivých oktávách.

Situace, kdy jedna ruka provádí jinou činnost, než druhá ruka se musí pro klavíristy stát co nejdříve absolutně přirozenou. V běžném životě každý den také vykonáváme několik aktivit současně. Už jen fakt, že chodíme a mluvíme zároveň. Nebo dokonce chodíme, mluvíme a píšeme textové zprávy, to už je dokonce jako tříhlas. Mozek je takovéto činnosti velice dobře schopen.

Dalším stupněm, krokem, vrcholnou školou je pak nácvik pomocí polyfonních skladeb.

Kategorie A: velká síla – malá rychlost

Úhoz se používá pro zpěvnou melodii, dlouhé horizontální fráze, například v romantických skladbách. S jeho pomocí vytvoříme melodický tón, nejlépe se pojící s následujícími tóny. Tento úhoz je také vhodný pro vytahování jednotlivých zpěvných hlasů i uprostřed hudebního přediva, tzn. ve středních hlasech, v base apod.

Prst jde do klávesy pomalou rychlostí se zapojením větší síly a váhy paže, klávesu stiskneme pomalým, ale pevným dotiskem, s pocitem, že se opíráme o dno klávesy. Pro dětskou představivost Ivan Klánský navozuje pocit, že prst se boří do žvýkačky.

Kategorie B: malá síla – velká rychlost

Tento úhoz se aplikuje zejména pro brilantní prstovou techniku tam, kde je potřeba zahrát rychlé technické pasáže. Je také ideální pro „svítivé přírazy“, rychlá arpeggia. Tento úhoz tedy použijeme vždy, když chceme, aby nám nástroj tzv. „svítil“.

Prst jde do klávesy rychlým švihem z dlaňového kloubu, avšak stále s vyvinutím menší síly. Jako praktické cvičení k nácviку tohoto úhozu doporučuje Ivan Klánský hru na desce klavíru. Při správném způsobu hry musíme slyšet výrazný ťukavý zvuk všech prstů. Pakliže není slyšet nějaký prst, znamená to, že nevyvinul dostatečnou rychlost při jeho pohybu. Mladý pianista je schopen zmíněným způsobem cvičení na desce ovládnout vyrovnanost, širokou dynamickou škálu i artikulační srozumitelnost úhozu. Při následné hře na klaviatuře se již může věnovat plně přesvědčivému ztvárnění všech umělecko-hudebních aspektů hry.

Kategorie C: malá síla – malá rychlost

Tímto úhozem vytvoříme zvuk, který není *espressivní*. Je vhodný pro doprovodné nemelodické části skladeb, při doprovodech sólisty, který má hlavní melodickou linku. Nebo pro klasicistní doprovodné figury, nejčastěji v levé ruce. Je to přesně ten úhoz, který vytvoří zvukový harmonický základ skladby, ale nenutí posluchače jej poslouchat.

Prst jde do klávesy pomalu, s malou silou. Ivan Klánský na seminářích často tento pohyb menším dětem připodobňuje k pocitu měkkého zaboření do pěnovky nebo navozuje u dětí pocity hlazení jejich domácích zvířátek. Avšak prst musí být vždy zpevněný, jinak se tón neozve. Nabádá děti, aby si zkontrolovaly správnost úhozu na desce klavíru nebo stolu. Při simulaci tohoto typu úhozu nesmí být slyšet žádný ťukavý zvuk.

Kategorie D: velká síla – velká rychlost:

Je úhoz plnou silou a velkou rychlostí. Touto kombinací vzniká tvrdý, rychlý nepříjemný zvuk a používá se jen velmi zřídka, zpravidla při akcentech a pro mimořádně naléhavé momenty. Tento úhoz dětem Ivan Klánský přibližuje jako nepříjemnou ránu kladivem.

4. Impulzová metoda

Impulzová metoda Ivana Klánského je metodou, která má kořeny v jeho jedinečném hudebním myšlení a cítění. Je nejoriginálnější součástí jeho pedagogicko-metodického systému a je dobře aplikovatelná pro všechny věkové kategorie klavíristů.

První podněty pro vznik osobité koncepce práce s impulzy načerpal Ivan Klánský již v době studia u prof. Valentiny Kameníkové. Ta ve svých hodinách instinktivně a s temperamentem sobě vlastním nabádala studenty k přirozenému prožívání pulzace v hudbě. Měla mimořádný cit pro nalezení přesné intenzity a místa v těle, kde pulzaci cítit a jak ji aktivně zapojit do vlastní hry. Ivan Klánský vzpomíná, jak mu často ťukala nehty na ramena, a to často až velmi bolestivě, aby tím u něho probudila cit pro přesné vnímání impulzů.

Významným podnětem vedoucím také ke vzniku této metody, byl v době jeho studia problém, se kterým se sám potýkal a chtěl jej efektivně řešit a to celkové zrychlování a zpomalování hry. Jak nejlépe provést posluchače hudebním dějem z časového hlediska? Často si sám kladl otázku, proč mnohdy dochází k velkému rozdílu ve vnímání tempa z pohledu interpreta a posluchače? Postupně docházel ke zjištění, že posluchač nevnímá reálné, metronomicky stanovené tempo, ale pocit pomalejšího nebo rychlejšího tempa je přímo závislý na počtu pro něj slyšitelných impulzů. Když interpret zařadí během interpretace větší počet impulzů, hudební pohyb se zdá posluchači pomalejší, tím pádem i těžkopádnější. Při menším počtu impulzů se hra naopak pocitově zrychlí a zároveň vylehčí.

Posluchač však není schopen vědomě vnímat dopad všech jednotlivých impulzů, které provázejí a jsou součástí hudební stránky interpretace. Ivan Klánský je přesvědčen, že je žádoucí, aby si interpret během své koncepční studijní práce na díle rozdělil impulzy na ty, které během poslechu hudby posluchač zaznamená. Dále na ty, jejichž existenci by posluchač neměl vůbec postřehnout, a to z důvodu, že jsou pouhými nositeli přirozené hudební pulzace. A v poslední řadě na impulzy, kterých si naopak posluchač všimnout nesmí.

Dalším okruhem klavírní problematiky vedoucím k utváření této jedinečné metody bylo vypořádání se se svou vlastní trémou. Tento fenomén výkonu interpreta v daný okamžik na pódiu („momentální výkon“) *impulzová metoda* pomáhá velice účinně řešit. Množství technických i interpretačních problémů vzniká právě z důvodu, že pianista musí podat vždy momentální výkon, což je pro jeho nervovou soustavu samozřejmě veliký nápor. Interpretační umění je uměním

okamžiku a to na rozdíl od tvůrčího umění, kde se díla rodí postupně. Proto je tak důležité, aby interpret vždy spolehlivě věděl, jakým způsobem mu při interpretačním výkonu bude pracovat jeho „hlava.“ Všechny ostatní části lidského těla (prsty, celé ruce, trup i nohy) jsou samozřejmě také velice důležité manuální faktory, které musejí spolehlivě fungovat. Ale pokud samotná „hlava“ není vedena dávat správné informace do těchto tělesných periférií, vzniká následně celá řada chyb – výpadky paměti, technické i umělecko-interpretační chyby. Právě v důsledku nervového vypětí během koncertního nebo soutěžního výkonu často dochází k defektům způsobeným naším podvědomím, které pod tlakem pracuje zcela odlišným způsobem. Avšak dobře zažitá impulzová myšlení a cítění zajistí interpretovi tolik potřebnou oporu při pódiových výkonech. Tato pódiová jistota spočívá v symbióze intelektuální kontroly uměleckého výkonu s vnitřní svobodou a vlastní fantazií.

V neposlední řadě tato metoda napomáhá k efektivitě každodenního cvičení a vede k trvalému uchování jeho výsledku.

Při praktické aplikaci této metody si musí interpret nebo pedagog uvědomit, na které body v konkrétní skladbě se musí klavírista při hře plně koncentrovat. Těmto bodům říká Ivan Klánský impulzy. Sám podotýká, že to není úplně přesný výraz, protože i v automatické ničím nepodmíněné činnosti mozku dochází k určitým impulzům. Přesněji to možná lze vyjádřit termínem *vnímané impulzy*.

Podstatou *impulzové metody* je snaha o maximální ovládnutí a kontrolu práce vyšší a nižší nervové činnosti mozku v průběhu hry. Ivan Klánský z uměleckého hlediska nepovažuje *vnímané impulzy* pouze za body, při nichž posluchač či hráč prožívá pulzaci a akcentaci, avšak pod pojmem impulz, tedy ve smyslu vědomé mozkové aktivity, míní vše, co by v orchestrálním díle řídil dirigent. K automatizovaným nepodmíněným činnostem mozku pak lze přirovnat v přeneseném slova smyslu pomyslnou práci jednotlivých hráčů v orchestru. Jde vlastně o fyzické zpracování hudebně tvůrčích momentů z hlediska úhozově-technického pod vedením řídicího centra v osobě dirigenta a také o automatické zpracování velkého množství technického přediva, které není ovšem zároveň nositelem hudební myšlenky.

V počátku studia díla bychom si měli nejprve sami určit četnost *vnímaných impulzů*. Rozhodnutí, jak husté či řídké použití těchto opěrných bodů zvolíme, pomůže postupně vystavět celou skladbu, jak z hlediska časového, tak zvukového, ale i z pohledu hudební formy. Jaká četnost impulzů bude zvolena, záleží na individualitě a hudebním cítění každého jednotlivého interpreta

nebo pedagoga. Výsledkem volby varianty s řidší impulzovou strukturou bude dílo působící střidmějším dojmem, v případě použití hustší impulzové struktury, bude mít výsledné dílo emočně vypjatější romantizující charakter.

Poté přistoupíme ke konkrétnímu uměleckému ztvárnění všech *vnímaných impulzů*, jejich intenzity a charakteru. Tato práce již patří k vysoce tvůrčím uměleckým činnostem.

Impulzy mají dvě přesně definované kategorie: délku a hloubku.

Většina impulzů v hudební praxi mívá krátkou a střední délku a střední a menší hloubku.

Nejkratší impulz v hudbě se pojí většinou s akcentem nebo sforzatem. Akcenty mají ve skladbách různou důležitost. Podle toho pak určujeme, jak aktivní impulz při hře použijeme. Jestliže je akcent nebo sforzato v notovém zápisu vyznačeno v místě vrcholu fráze, nebo má podtrhnout gradaci určité části skladby, je vhodné zdůraznit toto místo pomocí výraznějšího impulzu. Nemůžeme však tvrdit, že spojení akcentů a sforzat s těmito krátkými impulzy je nějakým přesně daným pravidlem (obr. 7)

Obr. 7: Robert Schumann: Dětské scény op. 15, č. 3, Hra na slepou bábu, ostré impulzy na sforzatech

Použití středně krátkých impulzů je nejvhodnější pro správné členění hudebních frází, ať již kratších nebo delších. Dále je vhodné je aplikovat v místech s vertikálním hudebním průběhem, v místech převážně pulzačního charakteru (obr. 8).



Obr. 8: Wolfgang Amadeus Mozart: Sonáta B dur KV 333, 1. věta, středně krátké impulzy

Impulzy větší délky lze použít v místech hudebně závažnějšího charakteru, v pomalejších, lyričtějších částech skladeb. Delším impulzem v rámci melodického průběhu lze také vyzdvihnout zajímavý harmonický spoj, vytvořit tím hudební napětí směřující k tomuto bodu. Správnou aplikací delších impulzů lze posluchače vhodně upozornit na větší intervalový skok a též jejich prostřednictvím podtrhnout harmonický a melodický vrchol fráze.

Aplikace hloubky impulzů je prací koncepčně-uměleckou.

Co si lze představit pod pojmem hluboký impulz? Těmito impulzy lze umělecky vyzdvihnout nejkontrastnější a nejzávažnější části interpretovaných skladeb.

Všechny dosud výše popsané *vnímané impulzy* nám pomáhají zachytit hudebně-uměleckou stránku interpretace a provést posluchače hudebně zajímavými a mimořádnými místy jednotlivých děl. Tyto *umělecké impulzy* jsou interprety během hry vždy emočně prožívány.

Další kategorií představují *technické impulzy*, které jsou pomůckou pro samotného interpreta. Tyto impulzy jsou taktéž řízeny vědomou činností naší centrální nervové soustavy, ale bez zapojení naší fantazie a emocí. Aplikace technických impulzů napomáhá interpretovi řešit

technicko-pianistické problémy. Je důležité si uvědomit, že se jedná o impulzy, které budeme používat pro postupné zvládnutí jednotlivých stádií studia skladeb. Z tohoto pohledu je dobré si dopředu stanovit, které impulzy nám budou tvořit jen dočasnou oporu a budou nám tak pomáhat k docílení žádoucí automatizace a naopak, které impulzy nám v pojetí díla zůstanou natrvalo.

Impulzová metoda pomáhá v řešení veškerých typů technik. Aplikuje se při nácviku pasážové a rozkladové techniky na všech stupních vývoje skladby a je spojena s postupným zrychlováním tempa. Pomáhá nám docílit vyrovnanosti a plasticity zvuku, dosažení přesnosti a lehkosti v místech větších skoků. Impulzy, které mají jen dočasnou roli, je zapotřebí po zvládnutí problémů, které řešily, eliminovat smysly a dosáhnout podvědomé automatizace hry. Podpůrné a cvičné impulzy je nutné postupně odbourat a nahradit je impulzy hudebně podstatnými. Nebezpečím pro méně zkušeného hráče může být volba velkého množství impulzů na malé, technicky složité ploše. Mohlo by tak vzniknout riziko, že potenciál mozku bude přetížen a zahlcován pracovním procesem na úkor kontinuální tvořivé činnosti. Náš mozek má jen určitou kapacitu a jakékoliv jeho přetížení se může interpretovi ihned vymstít.

U dospělého hráče tkví většina technických problémů právě v chybně vysílaných signálech z mozku, nikoliv motorickými schopnostmi hráče, jako tomu například bývá u malých dětí. Z pohledu klavírní techniky problém spočívá v tom, že je potřeba v rychlém čase zvládnout množství pohybů, které všechny nejsme schopni zkoordinovat vědomou činností centrální nervové soustavy. Je to vždy poměr mezi tím, co hlava vyšle za signály prostřednictvím přímého impulsu, a tím, co máme uloženo ve své svalové paměti. Cvičíme nejen proto, abychom zpevnili jednotlivé svaly rukou, ale cvičíme také z nutnosti zautomatizovat běh hudebního přediva, které si následně při interpretaci nebudeme vědomě vybavovat. V pomalém tempu jsme schopni uvědomit si každou notu, v rychlejším a rychlém tempu jen určité omezené množství not. Proto je potřeba v rychlejších, technicky náročnějších místech uvědomělé noty, *vnímané impulzy*, nechat postupně řádnout.

Jako příklad lze uvést nácvik *Etudy č. 3, op. 740 C. Czerneho pomocí Impulzové metody* a postupného zrychlování tempa, kdy se počet impulzů postupně zmenšuje. V každém taktu zde máme šestnáct rychlých not za sebou, v počátečním stádiu cvičení budeme vnímat každou notu (obr. 9), poté každou druhou notu (obr. 10), postupně každou čtvrtou šestnáctinu (obr. 11), a následně každou osmou (obr. 12). Nakonec z důvodu, že tempo etudy je *Presto*, si dáme impuls pouze na první notu v taktu (obr. 13). Uvědoměle zazní tedy jen první nota, zbylých patnáct not

zahraje ruka sama pomocí svalové paměti. Nemusíme přitom ani sledovat notový zápis. Důležitý moment nastává tedy ve stádiu, kdy hrajeme stále ještě v pomalejším tempu.

The image shows a musical score for Carl Czerny's Etude No. 3, Op. 740. The score is written for piano in D major and common time. The right hand part consists of a continuous eighth-note pattern. Red arrows point to every single note in the right hand, indicating that the student should focus on each individual note. The left hand part consists of a simple bass line with quarter notes. The score is marked *p dolce e leggerissimo*. Below the bass line, there are fingerings: 1/2, 1/4, 2/5, 1/4, and a **P** followed by an **x**. The right hand part has a 4-measure rest followed by a 4-measure rest, and then a 4-measure rest followed by a 4-measure rest.

Obr. 9: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy na každé notě

The image shows the same musical score as in Obr. 9. However, the red arrows now point only to every second note in the right hand, indicating that the student should focus on every other note. The rest of the score, including the left hand part and markings, is identical to the previous image.

Obr. 10: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy na každé druhé notě

The image shows the same musical score as in the previous images. The red arrows now point only to every fourth note in the right hand, indicating that the student should focus on every fourth note. The rest of the score, including the left hand part and markings, is identical to the previous images.

Obr. 11: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy na každé čtvrté notě

The image shows a musical score for Carl Czerny's Etude No. 3, Op. 740. The score is written for piano in G major and common time. The treble clef part features a rapid sixteenth-note pattern. Five red arrows point to the first note of every second measure (measures 1, 3, 5, 7, and 9) in the treble clef, indicating where to place impulses. The bass clef part has a simpler accompaniment. Dynamic markings include *p dolce e leggierrissimo* and **P x**. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible for the right hand.

Obr. 12: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy na každé druhé době taktu

This image is identical to the one above, showing the same musical score for Carl Czerny's Etude No. 3, Op. 740. In this version, three red arrows point to the first note of the first, third, and fifth measures in the treble clef, indicating impulses only on the first beat of every measure.

Obr. 13: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy jen na první době taktu

Častou chybou bývá sdělení pedagoga studentovi, že je načase, aby žák tempo zrychlil, protože již dostatečně dlouho cvičil v tempu pomalém. Ovšem student většinou neví, jak s tímto pokynem vlastně naložit, jakým způsobem to má provést a tempo zrychlit. Ivan Klánský radí pedagogům v této fázi cvičení, v technicky problematických místech, zabarvit červenou tužkou noty, na kterých si mají žáci dávat impulzy (obr. 14,15). Dostanou jasný pokyn sledovat v notách pouze tyto červeně zabarvené noty, opěrné body, a ostatní noty hrát automaticky.

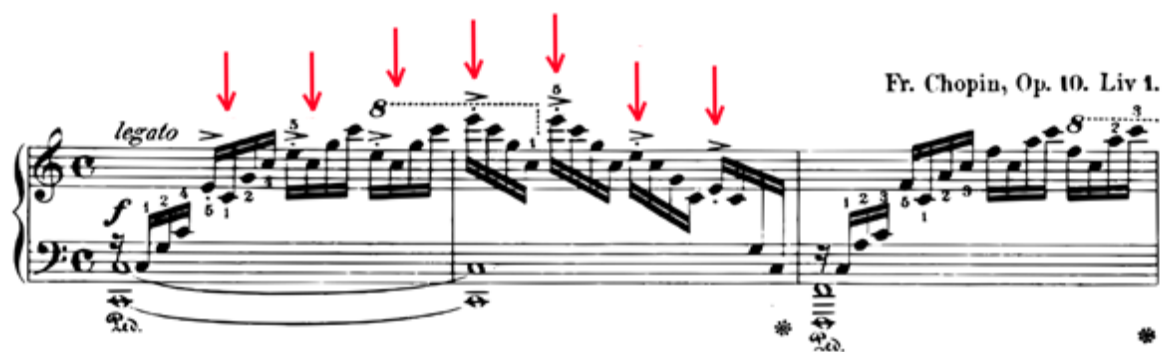
The image shows a musical score for Carl Czerny's Etude No. 3, Op. 740. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in 2/4 time. The tempo/mood is marked 'p dolce e leggerissimo'. There are five red circles on the treble staff, each with a red arrow pointing down to it, indicating impulses on the second beat of each measure. The circles are located on the notes G4, A4, B4, C5, and D5. Below the bass staff, there are dynamic markings: 'P' under the first measure, 'x' under the second, 'P' under the third, and 'x' under the fourth. The fifth measure has a fermata over it. The sixth measure has a '4' below it, and the seventh measure has a '4' below it. The eighth measure has a '2 1' above it, and the ninth measure has a '2 4' above it.

Obr. 14: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy zakroužkované na každé druhé době taktu pro nácvik rychlého tempa

The image shows a musical score for Carl Czerny's Etude No. 3, Op. 740, similar to the previous one. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in 2/4 time. The tempo/mood is marked 'p dolce e leggerissimo'. There are three red circles on the treble staff, each with a red arrow pointing down to it, indicating impulses on the first beat of each measure. The circles are located on the notes G4, A4, and B4. Below the bass staff, there are dynamic markings: 'P' under the first measure, 'x' under the second, 'P' under the third, and 'x' under the fourth. The fifth measure has a fermata over it. The sixth measure has a '4' below it, and the seventh measure has a '4' below it. The eighth measure has a '2 1' above it, and the ninth measure has a '2 4' above it.

Obr. 15: Carl Czerny, Etuda č. 3, op. 740, impulzy zakroužkované na každé první době taktu pro nácvik mimořádně rychlého virtuózního tempa

Určité riziko nastává u těch interpretů, kteří dlouhodobě cvičí skladbu bez vnímaných impulzů. Hrají neimpulzově, čistě automaticky, hudbu vědomě neprožívají. Interpretují sice z technického hlediska dokonale, ale jejich technika tzv. „nemluví“. Naopak, když interpret zařadí impulzů příliš mnoho, tempo se zpomalí, protože naše hlava nestíhá kontrolovat všechny noty v rychlém tempu. Důležité je co možná nejpřesněji vystihnout, kolik impulzů interpret potřebuje v daném místě a musí vědět, že je není třeba zařazovat pravidelně. V taktu, který není hudebně zajímavý (například rozložené akordy) stačí dávat impulzy například jen v místech podkladů palce (obr. 16).



Obr. 16: Fryderyk Chopin: Etuda op. 10, č. 1

Dalším úskalím může být aplikace pravidelné pulzace na delším časovém úseku. Jako příklad uvádíme čtyřdobou etudu, kdy interpret dává impuls pravidelně na každou první notu v taktu. V důsledku tohoto stereotypního hraní pak po chvíli může nastat únava, jak v hlavě interpreta, tak tutéž únavu může začít vnímat i posluchač. Je tedy dobré tyto typy skladeb nehrát stále jen s pravidelnou pulzací, protože jen za předpokladu změn pulzace nám můžou vznikat krásné zvukové obrazce (obr. 17).

Obr. 17: Fryderyk Chopin: Etuda cis moll op. 10, č. 4

Když však přijde, i v rámci technických míst, melodicky zajímavé místo, můžeme dát impuls například i na čtyři šestnáctiny po sobě. Na takto omezeném, krátkém úseku hlava zvládne více impulsů a je schopna ohlídat několik not za sebou (obr. 18).

Obr. 18: Fryderyk Chopin: *Fantasia – Impromptu op. 66*

Již na samém počátku studia každé skladby je užitečné seznámit se s každým detailem, stavebním kamenem, dílkem skladby a postupně sestavit celé dílo dohromady jako stavebníci nebo puzzle. Psychika klavíristy nemusí být často schopna v závěrečném stádiu studia skladby a v plném tempu zvládat v plném uvědomění každý jednotlivý dílek stavebnice. Právě v tuto chvíli se naplno ukáže, jak dobře jsou v mysli jednotlivé plochy uchovány, které prvky jsou ty důležité, které máme uchovány v „horní policičce“, a které jsou ty malé, ukryté ve „spodních zásuvkách klavíristovy mysli“. Naše mysl si tyto prvky umí při hraní najít a použít, aniž bychom o tom příliš přemýšleli. Toto funguje bez naší zjevné vůle, tzv. automaticky. Jako příklad lze uvést naší chůzi. Když chodíme, nemyslíme také na každý náš krok. Nohy tento pohyb automaticky zvládají samy. Samozřejmě ne zcela, stále je vpřed pohánění naše mysl, ale ne v uvědoměném módu. Úlohou vědomé mysli klavíristy je tedy během tohoto pracovního procesu jednotlivé dílky sbírat a skládat. Od určitého momentu však musí být schopna správně určit, které prvky ukryje do „spodní zásuvky“, a které si nechá na „horní policičce“, kde na ně bude dobře vidět. Prvky z „horní policičky“ bude posléze při závěrečné interpretaci vědomě sledovat. Můžou to být jednotlivé noty, akcenty, akordy, jednotlivé pohyby rukou, nebo například skoky. Nesmíme také příliš dlouho cvičit skladby

v pomalém tempu. Naše mysl si snadno a rychle zvykne sledovat příliš mnoho not a bodů najednou. Když pak přijde veřejné vystoupení, kde je potřeba zahrát ve finálním tempu a navíc dochází k určité psychické zátěži, interpretova mysl má pak tendenci vybavovat si jednotlivé dílky tak, jak to má z předešlého cvičení uloženo. Proto musíme v závěrečné fázi studia každé skladby, zvláště u těžkých komplikovaných míst (nejen technicky, ale i hudebně, zvukově i úhozově) přesně vědět, na co se konkrétně soustředíme. Naši myslí však musíme dopřát i odpočinkové fáze, kdy naše ruce běží automaticky. Když tyto faktory v přípravě pomineme, může se nám velice lehce stát, že při koncertě dojde k přetížení naší myslí a nastane v určité fázi tzv. blackout.

Nejčastější příčinou výpadků paměti a technických problémů na koncertech nebo soutěžích v důsledku trémy je skutečnost, že při nácvičku skladby jsme sice správně uplatňovali impulzy, ovšem při veřejném vystoupení a pod vlivem trémy chceme podat co nejdokonalejší a nejpřesnější výkon a začneme nutit svou mysl, aby sledovala více impulzů, než je zvyklá. Velice brzy proto dochází k únavě a hlava tzv. „vypne“. Proto se doporučuje v závěrečné fázi cvičení, kdy interpret již skladbu s přehledem zvládá, aby měl dobře zafixováno, na kolik impulzů bude konkrétní místa hrát. Ideálem je, když interpret sleduje průběh hudby způsobem, kdy místa, která má ruka (prsty) dobře nacvičené, hraje na delší impulzy a v částech méně jistých, složitějších, ale i hudebně zajímavějších aplikuje více kratších impulzů. Takto následně vzniká slovy Ivana Klánského tzv. „živá technika“, tedy ne strojová, ale „mluvící technika.“

Na svých přednáškách podtrhuje Ivan Klánský rozdílnost v práci s *uměleckými* a *technickými impulzy*. Je přesvědčen, že v první fázi studia skladby se naše pozornost má soustředit na práci s *impulzy uměleckými*. Teprve ve druhé etapě máme naši koncentraci zacílit na využití *technických impulzů*.

Impulzová metoda je bezpochyby přínosem i v elementární metodice. Již od prvních dětských hudebních krůčků za pomoci tohoto metodického nástroje a prostřednictvím jednoduchých písniček a skladbiček podporujeme v dětech hudební i fyzické prožívání jejich hry.

Impulz je vždy spojen s větším svalovým napětím. Malé děti mohou chápat slovo impulz jako akcent. Nemusíme jim to vyvracet, protože právě při zvýšeném svalovém napětí jim může akcent dobře vyjít. Postupně by však měl pedagog žáky vést k tomu, že na konkrétní notu pouze myslí a ruce automaticky stisknou klávesu a to již bez výraznějšího akcentu. Při vědomém pokynu myslí zahrát impulz ruka zahraje automaticky rychlejším úhozem, než když mysl toto nevyžaduje.

Ale na to si každé dítě bude postupně přicházet samo. Ze začátku tyto opěrné body bude žák provádět formou mírných akcentů, které je vhodné mu vyznačit v notách červenou barvou. Pedagog by se neměl bát ani toho, že impulzy mohou dítěti vycházet nepravidelně. Měl by ale umět odhadnout, co je mysl každého žáka schopna uhlídat. U malých dětí není vhodné určovat příliš mnoho bodů, na kterých si mají dávat impulzy. Spíše je upozorňovat, na která konkrétní místa ve skladbě je dobré myslet. Ty barevně vyznačit a trvat na tom, aby v těchto místech na ně vědomě myslely. Tím se naučí koncentraci na určitý konkrétní bod (obr. 19).



Obr. 19: Petr Iljič Čajkovskij: *Album pro mládež, Pochod cínových vojáčků*

Soustředění se na vnímané impulzy je i vhodnou pomůckou pro pianisty, například korepitory, kteří mají hrát skladbu bez předchozího studia, tzv. přímo z listu. Mnoho interpretů není schopno hrát dobře tímto způsobem z důvodu, že sledují každou notu v textu. Stává se pak, že první takt ještě zvládnou zahrát dobře, ale v dalších taktech již nemá jejich hlava kapacitu sledovat a ostře vnímat všechny potřebné informace a interpret tzv. „vypadne“. Jde tedy o schopnost nebo dovednost ihned určité noty číst jako vnímané impulzy a určité noty pomyslně přeskočit. Ivan Klánský říká, že v současné době je schopen uhlídat mnohem více vnímaných impulzů než tomu bylo například v mládí. To mu v současnosti umožňuje hrát i skladby, které nemá v repertoáru a které nikdy nestudoval. Je schopen si ohlídat i ty nejobtížnější momenty.

Ivan Klánský charakterizuje tři funkce *impulzové metody* následujícím způsobem:

- funkce umělecko-tvůrčí (pomocí vystavěné impulzové struktury vzniká vždy nová podoba konkrétního díla);
- funkce technicko-realizační (dosažení technické automatizace v každé interpretaci);

- funkce psychologicko-podpůrná (s pomocí této metody získá hráč kontrolu nad svou hrou).

Zvládnutí *impulzové metody* je však otázkou dlouhodobé práce a aktivního studia.

5. Vertikální a horizontální vnímání hudby

Ivan Klánský je přesvědčen, že důležitým úkolem každého interpreta je předkládat posluchačům díla, která jsou jednak výrazově i obsahově bohatá, ale zároveň pro posluchače srozumitelná a z hlediska hudební struktury přehledná. Splnění těchto kritérií je předpokladem udržení pozornosti a dosažení maximální spokojenosti publika. Jedním z pilířů takto pojaté interpretace je adekvátní ztvárnění vertikálního a horizontálního průběhu hudby. Každé hudební dílo v sobě nese svou specifickou vertikálně-horizontální strukturu, ve které jsou zastoupeny oba tyto typy hudebního pohybu v různém procentuálním poměru. Mezi nejosobitější část metodiky Ivana Klánského patří bezpochyby metodologický princip rozčleňování interpretace na horizontálně nebo vertikálně hudebně zpracované plochy. Ivan Klánský je přesvědčen, že úkolem každého interpreta, potažmo pedagoga je správně z tohoto pohledu hudební strukturu dešifrovat a vystihnout výraz a vývoj konkrétního díla. Svým studentům, ale i pedagogům na klavírních seminářích zdůrazňuje, že právě zachycení vertikálně-horizontálního kontrastu patří mezi základní stavební kameny sebejisté a trémě nepodléhající hry. Aplikace tohoto metodického principu neřeší tedy jen hudební problematiku konkrétního díla, ale i oblast interpretačně psychologickou. Spolu s impulzovým myšlením tedy zajišťuje interpretovi pomocí vědomé intelektuální činnosti klid na pódiu.

Vědomé soustředění se na jeden způsob prožívání hry vede interpreta při samotném výkonu k maximální koncentraci na prožívání rytmu, pulzace ve vertikálních úsecích nebo naopak ke zklidnění mysli a následnému prožívání melodických frází v horizontálních partiích. Interpret je podle Ivana Klánského v této chvíli zároveň „dirigentem“ i „hráčem“. Dirigent má pod kontrolou celkovou koncepci díla, hráč musí být vždy schopen na základě kvalitní přípravy rychle reagovat na příkazy dirigenta. Pianista je inspirován dirigentskými gesty zaměřenými na vertikální nebo horizontální tok hudby. Na jejich základě si následně interpret ujasňuje výrazově-pohybovou koncepci skladby.

Ivana Klánský upozorňuje na skutečnost, že hudba, kterou posluchač slyší a vnímá, na něj působí ve dvou rovinách. Jedna rovina je intelektuální, racionální, kdy posluchač vnímá hudbu z pohledu dobově estetického, vycházející z pocitu zažité stylovosti. Druhou rovinou je stránka iracionální, čistě hudební. V této poloze je hudba do značné míry vnímána prostřednictvím fyzického pocitu recipienta. V této druhé iracionální rovině působí hudba na člověka rytmicky,

tedy pulzačně formou vertikálního průběhu hudby. V tomto případě posluchači, ale i interpretovi, probíhá v těle pravidelné nebo méně pravidelné stahování a uvolňování svalů, někdy i velice prudké. Pro posluchače je důležitý pulz, jehož hustota, pravidelnost vychází z principů *impulzové metody*. Druhý způsob prožívání hudebního tvaru probíhá formou horizontálního průběhu hudby, kdy hudba naopak působí fyzicky tak, že se posluchači i hráči svaly stahují na delší dobu, v pozvolném procesu. Když tok hudby dosáhne hudebního vrcholu, jsou v tomto bodě svaly staženy na maximum. Poté dochází postupně k pozvolnému uvolnění svalů. Nejedná se tedy již o pravidelnou pulzaci svalů, ale o dlouhodobé stahování a uvolňování svalů. Tento způsob prožívání hudby může probíhat v rámci jedné časově krátké fráze, ale samozřejmě, v případě velkých romantických děl například Johannese Brahmsa, může fráze trvat na větší hudební ploše mnohem déle. Postupné přechody z vertikálních do horizontálně chápaných partií je důležité vždy koncipovat srozumitelně. Jednou z možností je prudký zlom nebo naopak postupné snižování počtu impulzů, po jejichž vypuštění převládne tahová, horizontálně vedená hra. Další variantou je naopak zahušťování impulzů těsně před změnou charakteru průběhu hudby za účelem přípravy změny, pokud je to ovšem v souladu s tokem hudby.

Pulzační styl hry uplatňují pianisté, kteří se snaží maximálně zachovávat rytmickou strukturu. Opakem jsou „romantičtí“ interpreti, kteří s časem pracují volněji, více využívají horizontálních frází. Oba tyto způsoby hry mohou posluchače uspokojit. Největší interpretační chybou je podle Ivana Klánského varianta, když hudební tok plyne způsobem, který v posluchači neevokuje rytmickou ani melodickou strukturu. Taková interpretace je pouhým sledem tónů, který lze maximálně tak racionálně uchopit, ovšem bez citového prožitku. Schopnost hry s kombinací zvukových barev a práce s časem v rámci pulzačních a nepulzačních míst je věcí ryze individuální, nedá se naučit ani zapsat do not. Pokud interpret skladbu provede srozumitelně z vertikálně-horizontálního principu, v těle posluchače se tyto fyzické procesy vždy mimovolně odrazí. Samozřejmě se jedná o pouhé navození pocitu, tělo posluchače takto reaguje mimo jeho vědomou vůli. Ivan Klánský je přesvědčen, že interpretace je pro posluchače působivá právě tehdy, pokud se odráží i v jeho tělesné, fyzické rovině. Ve chvíli, kdy na posluchače hudba takto fyzicky nepůsobí a působí jen v rovině racionální, pocit hudebního prožitku s absencí emoční stránky není úplný.

Průběh hudebního pohybu dělí Ivan Klánský na:

- pulzační, tzn. na hudbu, kde části či jen jednotlivé fráze cítíme vertikálně, s jasnou vnitřní pulzací;

- nepulzační, tzn. na hudbu, kde části či jen jednotlivé fráze cítíme horizontálně s průběžným napětím od začátku fráze do jejího konce.

5.1. Vertikální průběh hudby

V částech skladeb s vertikálním průběhem hudby je prioritní dodržovat princip přesné pulzace. Logickým krokem je z tohoto pohledu zařazovat v nácvičné fázi přípravy, ale i při samotné veřejné interpretaci skladby, práci s impulzy a časem obecně. Znamená to, vhodně a správně volit typy a frekvence impulzů, jejich použití a časové rozprostření. K navození pulzace v těle člověku pomůže již zapojení i velmi malé skupiny svalů.

Volba vertikálně či horizontálně chápaného úseku hudby je také spojená s úhozově-technickou realizací skladby. Místa s vertikálním průběhem hudby bývají spojena s rychlejším úhozem, který souvisí s větší a rychlejší svalovou aktivitou klavíristy. V nácvičné fázi doporučuje Ivan Klánský svým studentům cvičit formou „vytřukávání“ prsty na desce klavíru, a to naprosto přesně, se všemi rytmickými i dynamickými náležitostmi. Mnoho studentů pak při použití této cvičné metody bývá dle jeho slov překvapeno, kolik nepřesností a nedotažeností rytmických i úhozových se vyskytuje v jejich hře. Mnohdy zjišťují, že tyto své nedostatky nahrazovali jinými interpretačními prostředky, například hojným užíváním pedálu nebo přílišnou agogikou. Po osvojení tohoto způsobu cvičení na desce klavíru jsou studenti překvapeni, nakolik se jejich hra zpřesnila a zpřehlednila. Pokud učitel zaznamená při „vytřukávání“ na desce klavíru u žáka zbytečně velké svalové napětí v jakékoliv části paže, navrhuje Ivan Klánský usadit na chvíli studenta na židli s vyšším opěradlem za účelem celkového uvolnění svalů celého těla. Opřením celé plochy zad dosáhneme uvolnění napětí větších svalů zad i paže a tím umožníme tělu přesněji pulzovat i kontrolovat správnou rychlost úhozu jednotlivých prstů.

5.1.1. Skladby s extrémně pulzačními frázemi

Příkladem extrémně pulzační hudby jsou například *pochody*, kde každá doba je asociací jednoho kroku, který představuje jeden pulz (obr. 20). Tyto pulzy jsou velice rychlé a pravidelné. Na koncertech můžeme být svědky situací, kdy mnozí posluchači při poslechu pochodových skladeb mimoděk pravidelně pulzují, například si poklepávají nohou.



Obr. 20: Sergej Prokofjev: *Pochod* z cyklu „Deset skladeb“ op. 12

U závažnějších skladeb pochodového charakteru často vidíme, že jejich hlavní díl sice mívá ryze vertikální, přísně pulzační charakter, ale jejich střední část bývá naopak melodická, nepulzační. Autorským záměrem může být i důvod, aby si tělo hráče, ale i posluchače našlo jiný modus svalové práce. Tyto pochody mívají formu ABA, díl B bývá kontrastní k dílu A. Jako příklad lze uvést *Smuteční pochod* Fryderyka Chopina (obr. 21).

Začátek dílu A

Začátek dílu B

Obr. 21: Fryderyk Chopin: Sonata b moll op. 35, 3. věta Marche funébre

5.1.2. Skladby s běžně pulzačními frázemi

Při interpretaci skladeb, jež nejsou ryze pulzační povahy jako *pochody*, nedochází v těle k tak prudkým svalovým stahům. V některých případech mohou být dokonce svalová stažení značně pomalejší, klidnější, což nám umožní použít i pomalejší zpěvný úhoz. Pokud však zůstává pulzace v zásadě pravidelná, mluvíme stále o vertikálním typu hudby (obr. 22).

Andante. Molto cantabile ed espressivo
Gesang mit innigster Empfindung

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a vocal line and a bass clef staff with piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Andante' and the mood is 'Molto cantabile ed espressivo'. The instruction 'Gesang mit innigster Empfindung' is written above the staff. The word 'mezza voce' is written below the vocal line. The second system also consists of two staves, continuing the vocal and piano parts. It includes the instructions 'cresc' and 'p'.

Obr. 22: Ludwig van Beethoven: Sonata E dur op. 109, 3. věta

Vertikálním typem hudby jsou i všechny taneční formy od ostře pulzačních (*valčíky, polonézy, gavoty* aj.) až po velmi mírně pulzující skladby (barokní *allemandy*, některé *sarabandy*). V závažnějších tanečních skladbách, zejména z období romantismu, ale i hudby 20. století se často vertikální taneční pulz střídá s úseky horizontálními, někdy i v průběhu několika taktů. Typickým příkladem jsou mazurky Fryderyka Chopina (obr. 23).

Horizontální průběh **Vertikální průběh**

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Mazurka e moll op. 17, č. 2. The first system is divided into two parts: 'Horizontální průběh' (Horizontal passage) and 'Vertikální průběh' (Vertical passage). The horizontal passage (measures 1-4) features a melodic line in the right hand with a red bracket above it, and a bass line with a red bracket below it. The vertical passage (measures 5-8) features a melodic line in the right hand with a blue bracket above it, and a bass line with a blue bracket below it. The score includes various musical notations such as dynamics (f, fz), articulation (>), and fingerings (5, 45, (4)1, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 5). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Obr. 23: Fryderyk Chopin: Mazurka e moll op. 17, č. 2 (takt 1-4 horizontální, 5-8 vertikální)

Preference pulzačního, vertikálního cítění je typická zejména pro mladší posluchače. Právě proto jsou mezi touto věkovou kategorií tak oblíbené různé typy populární hudby, která je postavena především na rytmické pravidelné pulzaci. A proč vlastně člověk potřebuje cítit rytmus, z jakého důvodu je pro něho tak důležitý? Ivan Klánský odpovídá na tyto otázky tezí, že rytmus je základem života člověka již od jeho zrození, a že senzomotorika je přímo konstitutivní složkou člověka. Tato souvislost je podle něho velice podstatná.

5.2. Horizontální průběh hudby

V horizontálních úsecích skladeb používáme pro melodickou linii tahovou hru se zapojením váhy paže a s využitím pomalejšího úhozu a většího tlaku do kláves. Svalové napětí trvá po celou dobu horizontální melodické fráze, přičemž největší napětí pociťuje hráč na vrcholech frází. Napětí se postupně uvolňuje až na konci frází. Horizontální průběh hudby vyžaduje u vícehlasých skladeb horizontální, polyfonní slyšení průběhu jednotlivých hlasů a vnímání plasticity zvukových pásem. Proto bývá tento typ hudebního vyjádření složitější a u mladých klavíristů

nastupuje až po osvojení vertikálního cítění. Hudebníci hrající na jednohlasé, smyčcové či dechové nástroje si většinou osvojí horizontální způsob průběhu hudby dříve. Je to dáno faktem, že musí tvořit délku tónu po celou dobu jeho trvání (smyčcem či dechem).

5.2.1. Správné provedení horizontální fráze

Jako typickou ukázkou horizontálního průběhu hudby uvádí Ivan Klánský příklad *romantické písně*, která není pulzačně metronomicky rozdělena, ale vždy tzv. „zpívá“. Délky melodických frází jsou zde přímo úměrné možnostem lidského dechu. Podle názoru Ivana Klánského by měla být romantická fráze v písni správně jen tak dlouhá, jak vydrží zpěvák se svým dechem. I celé tělo klavíristy v průběhu horizontální fráze jde tzv. s melodií, až k jejímu „vrcholu“, na cestě k němu se svaly stahují, po dosažení tohoto vrcholného bodu pak dochází k uvolnění svalů a fráze postupně dojde ke svému konci. I. Klánský říká, že fráze takto „dýchá“. Nejčastěji se vrchol fráze nachází za její polovinou, na tzv. „zlatém řezu“. Existují ale i případy, kdy vrcholy bývají až téměř na samém konci frází a v důsledku toho pak fráze prudce padá dolů.

V průběhu čtyřtaktové horizontální fráze se tak její vrchol dostaví nejpravděpodobněji v průběhu třetího taktu (obr. 24).



Obr. 24: Zdeněk Fibich: *Poem*, úryvek ze selanky „V podvečer“ (4 takty tématu, vrchol v průběhu 3. taktu)

Pokud máme osmitaktovou frázi, pak vrchol nastane ke konci šestého nebo na začátku sedmého taktu. Pochopitelně tyto skutečnosti by si interpret neměl racionálně uvědomovat a zaznamenávat je do not. Ideálně by je měl přirozeně cítit. Ivan Klánský vyzývá své studenty, aby

se zamýšleli, jak horizontální fráze probíhají z hlediska časového, které při jejich provádění skýtají možnost vychýlit se z pravidelné časové osy. Tyto fráze totiž nelze s uspokojením hrát metronomicky přesně. Horizontální fráze by se měly ideálně směrem ke svému vrcholu na časové ose předbíhat, zrychlovat a následně po dosažení vrcholu, ve své poslední čtvrtině, naopak zpomalovat. Horizontální fráze jsou pro interpreta i posluchače sluchově uspokojivé jedině v okamžiku, kdy jsou tyto dva směry (tempově dopředu a dozadu) vyrovnány. Protože bývá vrchol posazený nejčastěji až ve dvou třetinách fráze, nemůžeme zrychlení provádět příliš prudce a naopak zpomalení tempa v poslední čtvrtině fráze bývá provedeno v prudší podobě z důvodu krátkého času, který interpretovi zbývá.

5.3. Specifikace nejčastějších chyb při interpretaci horizontálních frází z hlediska časového:

- směrem k vrcholu fráze se tempo zrychluje, ale následně nedojde k jeho kontrastnímu zpomalení na konci fráze. Následkem tohoto jevu působí hudba na posluchače neklidným dojmem, pocitem zrychlování. Fráze tzv. „utíká“;
- dochází k tempovému zpomalení na konci fráze, ale v jejím začátku nejde fráze tempově dopředu směrem k vrcholu. Při takovém způsobu interpretace má posluchač pocit stagnace. Hudba se pocitově zpomaluje.

Za ideální z tohoto pohledu považuje Ivan Klánský stav, kdy čas jednotlivé fráze, měřeno od začátku do konce, je stejný, jako kdybychom frázi hráli pulzačně, metronomicky přesně. Ivan Klánský uvádí tento příklad: zahrajeme například osmitaktovou frázi spolu s metronomem a zároveň měříme její čas. Zjistíme, že délka fráze je dvanáct vteřin. Následně stejnou frázi, již bez metronomu, zahrajeme podle své hudební představy a opět změříme její čas. V případě, že fráze bude trvat deset vteřin, bude působit dojmem zrychlování. Naopak bude-li fráze trvat patnáct, šestnáct vteřin bude dojem opačný, s pocitem zpomalování. Tento způsob měření času jednotlivých frází uvádí Ivan Klánský samozřejmě jen jako názorný příklad, který se nedá aplikovat při výuce. Vnímání času každé fráze se nedá naučit, je to věcí zkušenosti a citu. Přirozeně se přibližovat k ideálnímu času horizontálních frází je nedílnou součástí hudebního talentu. Je ale z pedagogického hlediska velice důležité si uvědomit, proč není mnohdy interpret schopen cítit

přirozeně časový průběh fráze. Důvodem bývá i nesprávně fungující práce svalů způsobená například technickými problémy hráče nebo jeho trémou. Na základě těchto faktorů není hráč schopen předat publiku uspokojivý interpretační tvar. Pokud nemá posluchač z hudby zároveň s intelektuálním prožitkem i citový a fyzický prožitek, nedosáhne pocitu úplného vnitřního uspokojení z takto interpretované hudby.

Hudba má tedy dvě možnosti průběhu – vertikální nebo horizontální. Uplatnění těchto dvou principů v jednotlivých skladbách nemá žádná striktní pravidla a poskytuje interpretovi i pedagogovi velkou svobodu v jejich využití. Jako příklad uvádí Ivan Klánský úvodní takty *Sonaty op. 49, č. 2* Ludwiga van Beethovena nebo začátek první věty *Sonaty C dur K 545* Wolfganga Amadea Mozarta. Níže jsou uvedeny možnosti kombinací těchto dvou principů (obr. 25,26).

Horizontální průběh

Allegro (♩ = 128 - 130)

Vertikální průběh

Obr. 25: Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonata C dur K 545*, 1. věta (takt 1–4 horizontální průběh a takt 5–9 vertikální průběh)

Vertikální průběh

Allegro (♩ = 128 - 130)

1 3 3 1 3 2 3 3 2 3 2

p *mp* *P*

legato *P* *x* *P* *x*

Horizontální průběh

f *p*

Obr. 26: Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata C dur K 545, 1. věta (takt 1–4 vertikální průběh a takt 5–9 horizontální průběh)

Obě výše uvedené možnosti kombinace horizontálního a vertikálního průběhu hudby jsou správné, ale záleží na interpretovi, jaká varianta je mu hudebně bližší. Nejhorší způsob interpretace je podle Ivana Klánského hrát celou část stejným způsobem.

Rozčlenění hudby na horizontální a vertikální plochy také přispívá k podtržení stylovosti hudby. Hudba období klasicismu je tvořena většinou na základě vertikální struktury, vyvěrá z prožívání rytmu. Horizontální plochy jsou většinou kratší, jedná se především o několikataktové melodické úseky. V romantické hudbě zase převládají dlouhé melodické fráze s horizontální klenbou. Vertikální, často taneční části, jsou většinou kratší a oproti klasické hudbě jsou impulzované nepravidelněji. V interpretaci barokní hudby doporučuje Ivan Klánský respektovat

autorem jasně určené cítění vertikální („*toccare*“) v toccatových a tanečních skladbách a horizontální („*cantare*“) v dílech zpěvného rázu. Ve fugách je také možné bohaté využití principu horizontálního nebo vertikálního průběhu hudby. Podle zastoupení a vzájemného poměru obou směrů hudebního toku je možné vhodně vystihnout taktéž rozdíly mezi stylovým přednesem skladeb jednotlivých autorů.

Ivan Klánský se tématu horizontálního a vertikálního průběhu hudby věnuje pravidelně na svých přednáškách pro klavírní pedagogy, protože je bytostně přesvědčen, že je potřeba zapojit výklad a praktickou aplikaci těchto principů do výuky již na nejnižších stupních hudebního školství. Aplikace rozčlenění toku hudby musí podle Ivana Klánského probíhat u malých dětí pod dozorem zkušeného pedagoga. Avšak již ve chvíli, kdy děti začínají hrát například lidové písničky, u nich můžeme mnohdy pozorovat vrozenou schopnost dovést horizontální frázi k vrcholu. Avšak primární a pro děti nejpřirozenější bývá většinou představa rytmické struktury. Horizontální cítění je již určitou nadstavbou. Dovednost vnímání interpretace horizontálního průběhu hudby většinou u dětí přichází až ve vyšších ročnících studia. Dětem můžeme oba způsoby průběhu hudby ukázat názorným příkladem. Vertikální průběh hudby jim lze žákům přiblížit příměrem k práci dirigenta, kdy dirigent taktovkou dává jasné, rázné doby, udává přesný rytmus. Melodickou, horizontální frázi neukazuje dirigent pomocí přesných dob, ale jeho ruce se pohybují pomalými pohyby od sebe a k sobě, bez prudkých, úsečných pohybů. Ivan Klánský vzpomíná, jakým způsobem vyučovala vertikálně-horizontální cítění hudby Valentina Kameníková. Aplikovala pedagogické metody praktikované v tehdejší SSSR, které příliš nekorespondovaly se svobodnou vůlí studenta a s jeho právy tak, jak je běžné v současné době. Když vštěpovala například studentovi dovednost pevného rytmu, používala velmi neortodoxní názorné metody jako rytmické údery do zad nebo ramen. Z dnešního pohledu neslýchané, ovšem Ivan Klánský se při vyprávění usmívá a říká, že tato metoda byla mnohdy bolestivá, ale účinná a odhlédneme-li od nevhodnosti metody z dnešního pohledu, fyzická citlivost rytmiku velmi dobře podpořila. Když naopak Valentina Kameníková vedla své studenty k horizontálnímu tahovému způsobu hry, například v romantických frázích, tak používala obdobně často mírně bolestivou metodu, zejména u dívek, kdy je tahala za jejich dlouhé vlasy. Mírnou bolestí dosahovala kýženého efektu, kdy studenti šli tempově mírně dopředu a ve chvíli, kdy vlasy povolila, studenti tempo zpomalili. Velice názorně tak studentům demonstrovala provádění horizontálních a vertikálních frází. Praktická zkušenost spojená s určitou bolestí byla podle ní nejrychlejší metodou k pochopení rozdílného pojetí a cítění těchto dvou způsobů hraní.

Ivan Klánský je přesvědčen, že rozčlenění hudby na vertikální a horizontální části zaručuje okamžitý vzestup úrovně hry klavíristů všech věkových kategorií a přispívá k nenásilnému podtržení stylovosti hudby. Pedagogům i interpretům pak touto optikou umožňuje nalézat inspirační zdroje v průběhu celého procesu práce na jednotlivých skladbách.

6. Interpretace hudby jednotlivých historických období

6.1. Interpretace hudby 17. a první poloviny 18. století

Období od počátku 17. století až do poloviny 18. století se nazývá dobou hudebního baroka. Toto hudební stylové období bylo v průběhu následujících staletí předmětem celé řady dogmatických sporů, předpisů a zákazů souvisejících s tím „jedině správným“ způsobem interpretace. Pro Ivana Klánského naopak z pohledu interpreta představuje jedno z nejsvobodnějších stylových období, které umožňuje velký osobní vklad při provedení díla. U následujících generací hudebních skladatelů mají hráči již k dispozici přesnější poznámky autorů, jasněji určující koncepci celého díla, kterými by se měli řídit. Zároveň však Ivan Klánský upozorňuje, že je třeba brát v úvahu i skutečnost, že nástroj, na který v současné době klavíristé hrají, v období baroka ještě neexistoval. Klavíristé tedy interpretují barokní skladby na zcela odlišný nástroj, než pro který byl tento repertoár původně zkomponován. Díla té doby jsou však na médium (nástroj) vázána mnohem méně, než hudba v pozdějších stylových epochách. Technické možnosti při stavbě tehdejších klávesových nástrojů určovaly estetický ideál v barvě a síle tónu, ve frázování, artikulaci a v dalších interpretačních kategoriích. Malé dynamické možnosti cembala a klavichordu částečně přesunuly těžiště interpretace z oblasti zvukové do oblasti časové. Proto artikulace, práce s jednotlivými zvuky na časové ose je jedním z pilířů barokní interpretace. Ovšem moderní klavír je konstruován naopak tak, aby na něm bylo možno docílit zpěvného legatového úhozu i velkých dynamických rozdílů v rámci malých časových úseků a zejména plynulého zesilování a zeslabování hudebních frází. Tyto atributy nejsou však barokní hudbě zcela vlastní.

Nabízí se tedy otázka, zda hrát barokní repertoár na současný moderní klavír, nebo naopak na dobové nástroje. Interpretace děl tohoto období na moderní klavír je téma, které je v mezinárodním kontextu stále podnětem k živým diskuzím a na něž bude vždy existovat široké názorové spektrum. Ivan Klánský se přiklání k variantě hry barokních skladeb i na současný moderní klavír, a to i z toho důvodu, že hudba vrcholných barokních mistrů je tak krásná a natolik inspirující, že by byla škoda, aby nezazněla ve velkých koncertních sálech, ve kterých by sólový klavichord či cembalo byly zvukově handicapované. Na svých přednáškách s nadsázkou dodává, že je přesvědčen, že kdyby měl Johann Sebastian Bach možnost hrát na náš současný klavír, byl by určitě velice šťastný a s radostí by využíval všech technických možností moderního nástroje,

zejména pak délky tónu, které musel ve své době nahrazovat mnohdy velmi složitým zdobením not. Zároveň však podotýká, že pro porozumění a správnou volbu barokních prostředků interpretace na moderní klavír, je důležitá znalost klávesových nástrojů, které skladatelé té doby používali. Vhodná je i praktická zkušenost s hrou na historické nástroje, díky které pianista může porovnat technické a zvukové možnosti těchto nástrojů a rozumně a citlivě využívat výhod nástrojů moderních.

Ivan Klánský je přesvědčen, že z hlediska interpretace barokní hudby je pro klavíristy zásadní repertoár Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) a jeho německých současníků. Velmi specifické jsou skladby pro klávesové nástroje italského skladatele Domenico Scarlattiho (1685–1757), které nejsou tak polyfonního charakteru jako díla německých autorů. Avšak připomíná, že tento autor využíval ve své tvorbě různých speciálních cembalových a klavichordových technik, které ve svých dílech tolik nevyužíval ani Bach ani jeho němečtí současníci. V tom je Domenico Scarlatti jedinečný. Těmito technikami jsou například časté repetované tóny nebo skoky větší než přes jednu oktávu. Svým způsobem můžeme k jeho skladbám přistupovat jako k instruktivní literatuře určené ke zlepšení technických schopností a dovedností. Ovšem, jak říká Ivan Klánský, to neubírá tvorbě Domenico Scarlattiho nic na kráse a kvalitě. Zvláštní kapitolou jsou pak francouzští clavecinisté, avšak jejich díla doporučuje Ivan Klánský interpretovat spíše na dobové nástroje. Možné způsoby a zákonitosti interpretace hudby 17. a první poloviny 18. století pro klávesové nástroje tedy nejčastěji přibližuje na svých přednáškách prostřednictvím díla Johanna Sebastiana Bacha, protože je bytostně přesvědčen, že je ve všech směrech dokonalá, očišťující a pro hudební svět nenahraditelná.

6.1.1. Interpretace z hlediska časového

6.1.1.1. Volba tempa

J. S. Bach i mnoho dalších barokních skladatelů u většiny svých skladeb pro klávesové nástroje neuvádějí žádná tempová označení. Před samotným zahájením studia konkrétní skladby si ohledně tempa klademe tyto otázky:

- jaký hudební charakter má daná skladba?
- jaká tempa bylo možno zahrát na dobové nástroje vzhledem k jejich technickým možnostem?
- jak rychle byli tanečníci schopni se pohybovat v dobovém oblečení v případě hry tanců?

Důležitým vodítkem, často podceňovaným, ke správnému zvolení tempa, je pro Ivana Klánského předpis taktového označení, konkrétněji kombinace čitatele a jmenovatele. Zejména číslo jmenovatele je vodítkem k volbě notových hodnot, ve kterých bude probíhat pulzace dané skladby. Jestliže má skladba předepsán 12/16 takt, měl autor pravděpodobně na mysli jiné tempo, než když napsal takt $\frac{3}{4}$. Přitom jde ve skutečnosti o stejné metrum. V případě $\frac{3}{4}$ taktu počítáme na tři čtvrté doby a tempo bude tím pádem rychlejší než v taktu 12/16. Můžeme si ovšem položit otázku, proč tomu tak je? Ivan Klánský odpovídá tak, že když hudbu cítíme na více dob, musí být každá nota vyslovena, mít svůj pulz, a tempo je tím pádem mnohem pomalejší. Spodní číslice, jmenovatel udání taktu je tedy pro interpreta vodítkem, kolik pulzů bude mít jednotlivý takt. Čím vyšší je spodní číslice (jmenovatel), tím je tempo pomalejší. Dalším hlediskem, které má vliv na volbu vhodného tempa, je skutečnost, zda je skladba psaná formou *toccare* či *cantare*. Forma *cantare*, kdy je průběh jednotlivých hlasů zpěvný, melodický, klavírista „zpívá“ každou notu, nemůže být tedy logicky skladba hrána v příliš rychlém tempu. Naopak v charakteru *toccare*, kdy je průběh hlasů spíše harmonického charakteru, větší počet not v jednom hlase neopouští jednu harmonii, interpret může zvolit tempo rychlejší. Nezanedbatelným hlediskem pro volbu tempa jsou rovněž „zažitá zvyklosti“. To znamená, že určité skladby mají interpreti i posluchači tempově zafixované z poslechu a zažitá z praxe. Jako názorný příklad uvádí Ivan Klánský například *Preludium č. 1* J. S. Bacha z I. dílu *Dobře temperovaného klavíru*. Preludium je psané formou *toccare*, vždy 16 not v jedné harmonii. Tedy typický příklad skladby, která umožňuje hru v rychlém tempu, jak to jistě Bach, jako úvodní skladbu velkého cyklu myslel. Posluchačům je však toto preludium známé v úpravě Charlese Gounoda s přikomponovaným sopránovým hlasem

na text Ave Maria a jsou zvyklí na pomalé tempo šestnáctinových figur a rychlá interpretace pro ně může být až nepříjemná. V zásadě lze říci, že až na výjimky (například barokní tance), dává barokní hudba interpretovi relativně široké možnosti volby temp, a to zaručeně mnohem větší, než všechna následující stylová období.

6.1.1.2. Práce s časem

V případě barokního repertoáru ještě nelze mluvit o cílené práci s časem. Spíše se zde jedná o drobnou agogiku v rámci jednotlivých intervalů či jako důsledek artikulace. Rozhodně Ivan Klánský nedoporučuje zařazovat jakékoliv zásadní zrychlování nebo zpomalování temp v průběhu skladeb či frází tak typické pro hudbu romantickou. Samozřejmě je přípustné uzavřít skladbu nebo její větší celek důstojným zpomalením, které však bude odlišné u malého preludia nebo naopak u velké čtyřhlasé fugy. Ivan Klánský tedy nezastává dogmatické stanovisko, že barokní hudba musí znít od začátku do konce metronomicky zcela přesně. Záleží samozřejmě i na volbě každého jednotlivého interpreta či pedagoga. Pokud v průběhu barokních skladeb dochází ke změně tempa v rámci jedné ucelené části, vždy tato změna musí souviset se změnou charakteru nebo změnou taktu, například 4/4 taktu na 3/4 takt. Vždy ale platí pravidlo, že tempa měníme schodovitě, tempovým zlomem, nikoliv romanticky postupným „proplutím“ z jednoho tempa do druhého. U většiny barokních skladeb je však hudba natolik hudebně homogenní (monotematická), že důvod k velikým časově tempovým posunům není.

6.1.2. Interpretace z hlediska zvukového

Moderní klavíry interpretům poskytují jiné zvukové i technické možnosti než nástroje doby barokní. Naše zvukové představy jsou tedy nesporně ovlivněny nástroji, na které hrajeme dnes. Historické nástroje dokázaly vytvořit jen tóny, které trvaly příliš krátce, a legato ve smyslu dnešních možností nebylo prakticky dosažitelné. Ani u smyčcových a dechových nástrojů však dlouhá legata, jak je známe z období romantismu, nebyla v baroku běžná. J. S. Bach tvořil, skládal většinu svých sólových skladeb pro klávesové nástroje na klavichord. Klavichord neměl dusítka, proto jeho tenké struny vyrobené ze střev doznívaly déle a vyžadovaly šetrnější zacházení. Klavichord byl hudebním nástrojem, který byl již schopen určitých dynamických rozdílů, včetně drobných *crescend* a *decrescend*, a jeho zaoblené tóny zněly s nádechem jisté poetičnosti. Ovšem

byl nástrojem, stejně jako převážně v ansámblové hře používané cembalo, poměrně krátkého zvuku. Proto často vidáme v zápisech barokních skladeb, ať již přímo od samotných autorů nebo od pozdějších vydavatelů, velké množství melodických ozdob. Jaký účel měly vlastně v notovém zápisu melodické ozdoby? Sloužily kromě jiného k prodloužení krátkého zvuku tehdejších klávesových nástrojů. V místech, na kterých skladatel cítil a chtěl docílit znějící dlouhé noty, nestačilo napsat a zahrát pouze konkrétní klávesu, protože ta přestala znít velice záhy po jejím stisknutí. Ovšem ve chvíli, kdy tuto určitou notu tzv. ozdobil (napsal k notě konkrétní melodickou ozdobu), prodloužil zvuk této noty do kýžené délky a ten se lépe spojoval s tónem následujícím. Dnešní kladívkové moderní klavíry poskytují podstatně jiné zvukové i technické možnosti oproti těm klávesovým nástrojům, na které hráli naši předci v minulých stoletích. Kladívkový klavír (Hammerklavier) je předchůdce dnešních klavírů. Roku 1746, čtyři roky před svou smrtí, měl Bach možnost seznámit se na dvoře krále Friedricha II. s tzv. Silbermannovým klavírem. Bylo mu jasné, že tento nástroj poskytuje zcela nové, bohatší zvukové a interpretační možnosti, o kterých možná celý život snil, ale zároveň si uvědomoval, že už není schopen se na tento nástroj hudebně přeorientovat, a že je tudíž nutné přenechat jej nastupující hudební generaci.²⁵ Co z toho tedy vyplývá pro současné interprety hrající na moderní klavír s mnohem delším zvukem, než má například klavichord? Ivan Klánský je přesvědčen, že zdobení not je podstatnou součástí barokní hudební řeči, ale na moderním nástroji není nutné až do té míry, jako tomu bylo právě u klavichordu.

6.1.2.1. Použití vhodných úhozových technik

Při interpretaci polyfonních vícehlasých skladeb mají klavíristé v rámci jednotlivých hlasů velkou volnost uplatnit ve své hře širokou škálu úhozových nuancí. Zcela běžně zní v této hudbě v rámci jedné ruky současně více hlasů najednou. Jednotlivé hlasy je potřeba od sebe zvukově odlišit, a to právě prostřednictvím použití různých druhů úhozů. Ivan Klánský upozorňuje také na další úskalí, která sebou vícehlasá hudba může přinášet. Klavírista je totiž postaven před těžký úkol interpretovat se zvukovou pestrostí vícehlasou hudbu pouze dvěma rukama. Tohoto efektu například docílíme snadno v orchestru za pomoci zvuku různých nástrojů. Mladší a méně zkušený pianisté, uvyklí hrát převážně homofonní repertoár s melodií většinou ve vrchním sopránovém hlase, mívají problém s touto zvukovou diverzitou. I přes snahu vynášet postupně všechny hlasy

²⁵ Küster, K.: *Bach Handbuch*, Bärenreiter, 1999, s. 735.

v rámci obou rukou, jim zůstává i nadále dominantním hlasem vrchní sopránový hlas. Mají příliš zafixováno ze svých předešlých zkušeností, že levá ruka hraje převážně doprovodné hlasy hrané malou silou a malou rychlostí a pravá ruka je zvyklá být rukou dominantní, která hraje převážně melodický hlas. Je pro ně posléze velice obtížné náhle tyto úhozy proměňovat a střídat. Jako dobrou přípravu pro zvládnutí této úhozové flexibility doporučuje Ivan Klánský nácvikovou metodu, při kterém si klavírista zahraje část skladby se zkříženými rukama. Rychle zjistí, jak krásně mu v tuto chvíli bude například znít basový hlas tentokrát hraný pravou rukou a utvoří si novou zvukovou představu basové linie.

6.1.2.2. Non legato jako ideální úhoz

Pokud hrajeme na moderní klavír literaturu psanou původně pro klavichord nebo cembalo, musíme se dle Ivana Klánského vyvarovat další časté chyby, která spočívá v nesprávné volbě hry staccatovým úhozem v rychlých tocatových pasážích. Jednoznačně doporučuje v těchto pasážích úhoz *non legato*. *Non legato* hrajeme „klidnou rukou“, ale noty vědomě nespojujeme. Naopak *staccato* hrajeme „aktivní rukou“, kdy se prsty odrážejí ode dna kláves. Pokud interpret hraje rychlou tocatovou skladbu staccatovým (odrážecím) způsobem, zní to příliš ostře a nepříjemně. Barokní literatura není svou technickou a dynamickou strukturou napsána tak, abychom využívali celého hracího aparátu, tak jak to vyžadují například velké romantické skladby. Ivan Klánský v žertu tvrdí, že by měl klavírista být schopen zahrát i velkou fugu s tak klidnými rukama, aby se při hře na jeho horních dlaních udržela desetikoruna. Velice často, hlavně ve starších edicích barokních autorů, se objevuje na mnoha místech označení pro hru *staccata*, ale i obloučky pro hru *legata*. Tyto údaje však určitě nepocházejí od samotných skladatelů, proto Ivan Klánský nedoporučuje držet se těchto edičních poznámek. Za jedinou výjimku, kdy barokní skladatel zapsal záměrné zkrácení zvuku, považuje *pizzicato*, které předepisoval například Bach v místech, kde chtěl u smyčcových nástrojů docílit velice krátkého zvuku. Tento příklad se ovšem netýká klavírní techniky.

6.1.2.3. Způsob hry akordů

Postupná arpeggia (jedná se o techniku hry, kdy hraje jedna ruka po druhé).

V místech, kde jsou v notovém textu napsány v obou rukách současné akordy, a to zejména u skladeb pomalého tempa, doporučuje hrát Ivan Klánský tyto akordy rozloženě v pomalém tempu.

Současná arpeggia (jedná se o techniku hry, kdy hrají obě ruce současně).

V dramatických úsecích skladeb a rychlejších tempech doporučuje Ivan Klánský zahrát akordy v obou rukách současně.

V barokních skladbách se většinou hra *arpeggia* do not nezapisovala. Hrát větší akordy na klávesové nástroje rozloženě bylo totiž běžnou praxí.

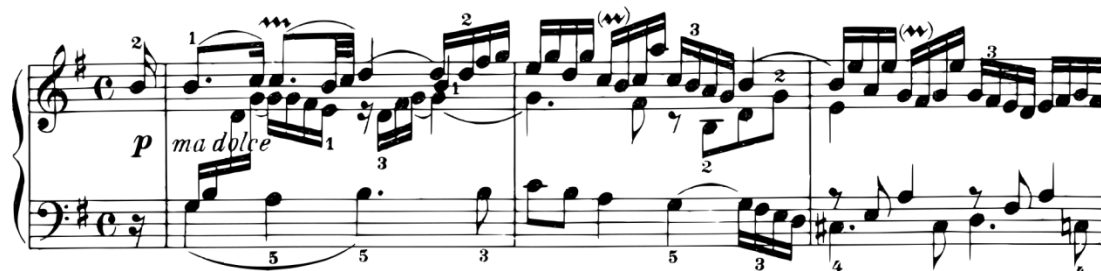
6.1.2.4. Síla zvuku: klavichord versus varhany

Je známo, že Bach psal své sólové skladby pro klavichord. Cembalo vnímal jako nástroj generálbasový. Ivan Klánský zmiňuje, že jednou z výjimek Bachovy čistě sólové skladby pro cembalo je *Ricercar z Hudební obětiny*, a to z čistě praktického důvodu, aby na pódiu nemusely být zároveň oba nástroje klavichord i cembalo. Cembalo pak totiž v dalším průběhu této skladby hraje až do konce v ansámblu generálbas. Velmi oblíbeným nástrojem byly pro Bacha varhany, které disponovaly tím, co klavichordu scházelo, délkou a silou zvuku. Proto se někdy můžeme setkat v jeho literatuře pro klavichord s plochami (zejména ve velkých fugách), které mají spíše varhanní charakter. Při interpretaci Bachových skladeb nebo jejich jednotlivých částí na moderní klavír se dle Ivana Klánského můžeme rozhodnout, zda chceme v konkrétním místě interpretovat spíše charakter zvuku klavichordu, nebo naopak spíše charakter varhanní. Podle toho poté volíme dynamiku a úhoz. U varhanního charakteru bude síla zvuku pochopitelně větší a můžeme, i když s opatrností, použít i pravý pedál. Pedál použijeme nikoliv z důvodu, aby nám propojoval jednotlivé tóny a harmonie, ale aby nám evokoval a navodil chrámovou akustiku. Když se rozhodneme pro charakter klavichordu či cembala, pravý pedál budeme využívat jen zcela minimálně, nejlépe ho využívat nebudeme. Síla zvuku bude samozřejmě nižší. V některých skladbách je možné postupně oba způsoby, charaktery střídat.

Hlavní znaky charakteru klavichordové a cembalové hry v porovnání se znaky charakteru varhanní hry.

1. Charakter klavichordový a cembalový: hra z prstů = slabší zvuk, úhoz non legato, pedál nepoužíváme (obr. 27).

2. Charakter varhanní: váha větší částí paží = silnější zvuk, úhoz legato až *legatissimo*, přiměřené použití pedálu (obr. 28).



Obr. 27: J. S. Bach: *Francouzská suita G dur, Allemande*



Obr. 28: J. S. Bach: *Partita c moll, Sinfonia*

6.1.2.5. Rozdíly charakteristiky hry *toccare* a *cantare*

K dalším výrazným rozdílům v interpretaci hry barokních skladeb řadí Ivan Klánský odlišnost charakteristiky hry typu *toccare* a *cantare*.

1. *Toccare*: pod pojmem typu hry *toccare* chápe způsob připomínající instrumentální charakter využívaný pro místa technického charakteru (obr. 29).
2. *Cantare*: pod pojmem typu hry *cantare* rozumí Ivan Klánský způsob zpěvného hraní, typické pro melodická místa připomínající lidský hlas (obr. 30).

V literatuře pro smyčcové či dechové nástroje využívá Bach způsob hudebního charakteru *cantare*, tedy zpěvného hraní. Spíše výjimečně se setkáme u těchto nástrojů s charakterem *toccare*. U klávesových nástrojů využívá obě tyto polohy, tedy *toccare* i *cantare*.



Obr. 29: J. S. Bach: Preludium Cis dur, 1. díl Dobře temperovaného klavíru (charakter toccare)



Obr. 30: J. S. Bach: Italský koncert, začátek 2. věty (charakter cantare)

6.1.2.6. Použití pravého pedálu

Způsob využití pravého pedálu v interpretaci polyfonních barokních děl je častým předmětem dotazů studentů i pedagogů, které na seminářích Ivan Klánský zodpovídá. Vždy vysvětluje, že pravý pedál nepoužíváme v interpretaci těchto skladeb ke spojování tónů, což musí zajišťovat ruce samotné. Jednak prostřednictvím melodických ozdob, nebo správně zvoleným prstokladem. Pravý pedál používáme pouze v případě, kdy chceme zvuk tzv. „obarvit“, ve vrcholových místech skladeb, kdy potřebujeme dodat hudbě charakter chrámové akustiky.

6.1.2.7. Ornamentika, typické melodické ozdoby období baroka

Ornamentika je charakteristickou složkou barokní hudby. V období baroka hrála nezastupitelnou roli a posléze podléhala a podléhá dosud aktuálním trendům.²⁶ I u Bacha představovala důležitou součást jeho hudebního vyjadřování. Zároveň umožňovala rozvíjet interpretovu citovost a fantazii a projevit jeho vlastní hudební invenci, náladu a emoce. Bach melodické ozdoby využíval zejména v období své ranější tvorby. Postupem času jejich užití ve svých kompozicích omezoval. Melodické ozdoby hrály svou velkou roli při spojování jednotlivých not, noty prodlužovaly, oživovaly, dodávaly na závažnosti a pomáhaly utvářet celkový výraz skladby. I dnes může jejich vhodná interpretace skladbu kvalitativně povýšit, ale naopak nesprávné provedení melodických ozdob může skladbu zcela zdeformovat. Pro volbu provedení melodických ozdob doporučuje Ivan Klánský vždy zohlednit jednak charakter skladby, ale i její melodicko-harmonicko-rytmický kontext.

Melodické ozdoby můžou být jednak vypsány přímo v notovém textu. V tomto případě je vždy potřeba správně určit základní notu. Některé ozdoby jsou označeny ornamentálním symbolem a jiné nejsou označeny vůbec, a to i přesto, že si hudební kontext skladby jejich provedení žádá. Pro inspiraci Ivan Klánský navrhuje k prostudování traktát Carla Philippa Emanuela Bacha, ve kterém autor píše o ozdobách jako o „prostředku k vydržení tónu“ a doporučuje je interpretovat tak, „aby budily dojem, že je slyšet pouhé prosté noty.“²⁷

Ivan Klánský zdůrazňuje, že se necítí být odborníkem na barokní ornamentiku, ale samozřejmě ze své letité praxe klavíristy i pedagoga má bohaté zkušenosti s interpretací melodických ozdob. Připomíná, že výhodou moderního klavíru je jeho mechanika umožňující zahrát některé ozdoby v rychlém tempu a zároveň slabé dynamice, například v trylcích na delších tematických notách a také možnost provedení ozdob se zřetelnějším dynamickým odstíněním. Na moderní klavír lze jednodušeji odlišit základní noty od dekorativních a zdůraznit disonance a jejich následné rozvedení. Mezi základní melodické ozdoby, které nesou své pojmenování i svůj způsob hraní až do dnešní doby patří:

²⁶ Neuman, F. *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983, s. 15.

²⁷ Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Nakladatelství Bärenreiter, Berlin, 2001, s. 120-121. ISBN: 3761811993.

Opora: je přízvuchnou vrchní či spodní sekundou k základnímu harmonickému tónu a značí se malou nepřeskrtnutou notou s hodnotou o polovinu nižší, než základní nota. Nastupuje na těžké době a zkracuje tón o polovinu, u třídobých taktů o třetinu jeho délky. *Opora* je typickou ozdobou v zápise staré hudby a její používání zaniká v průběhu klasicismu (obr. 31).



Obr. 31: *Opora*

Příraz: je základní ozdobou, od které se dají jejím zdvojením nebo násobením odvodit i ozdoby další. Z harmonického hlediska se jedná o průtahy, disonance. Značí se jako přeškrtnutá osminová *opora* (obr. 32). *Příraz* v rychlých, rytmických skladbách hraje většinou na dobu, aktivním úhozem. Zdůrazníme tak kouzlo disonance. V melodických skladbách, v pomalejších tempech *příraz* hraje před dobou, pasivněji a snažíme se o zpěvnost základní noty.



Obr. 32: *Příraz*

Nátryl: melodická ozdoba s horní sekundou. Může se hrát jednak z hlavní noty, kdy základní nota je ta první, poté následuje horní sekunda a pak se vracíme opět k základnímu tónu. Nebo můžeme tuto ozdobu hrát z vrchní noty, v tomto případě zazní noty čtyři. Oba způsoby jsou možné. *Nátryl* se čtyřmi notami je zvukově bohatší, brilantnější. *Nátryl* ze základní noty (třítónový nátryl) dává zase větší prostor melodické notě (obr. 33).



Obr. 33: Nátryl ze základní noty

Mordent: melodická ozdoba se spodní sekundou. Sousední tón bývá nejčastěji půltónem. Objevuje se ve formě jednoduchého *mordentu* – tři noty (obr. 34), nebo dvojitého-pět not. Na rozdíl od *nátrylu* začíná *mordent* vždy na hlavní notu. U *nátrylu* a *mordentu* doporučuje Ivan Klánský dbát na to, že obě melodické ozdoby začínaly na těžké době, nikdy před dobou.



Obr. 34: Jednoduchý mordent

Skupinka: *skupinka* má v notovém zápise podobu malých vypsanych šestnáctinových not. Hraje se na dobu, akcent bývá až na závěrečné dlouhé notě. Rychlost její interpretace závisí na charakteru a tempu skladby (obr. 35).



Obr. 35: Skupinka

Obal: v případě *obalu* rozlišujeme dva druhy:

Horní obal, na notě C hrajeme tuto ozdobu DCHC a *Spodní obal*, na notě C hrajeme tuto ozdobu HCDC. V tomto případě máme v notovém textu značku obalu přeškrtnutou.

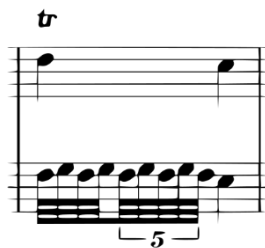
Obal psaný nad notou začíná na těžké době, obal značený mezi dvěma melodickými notami vyplňuje čas mezi těmito notami (obr. 36).



Obr. 36: *Obal psaný nad notou a psaný mezi dvěma melodickými notami*

Trylek: podle Ivana Klánského by *trylek* měl správně začínat na těžké době (obr. 37). V případě, že začne před ní (zejména v rychlém tempu), ubírá délku a kvalitu předcházející notě. S touto chybou se občas setkáváme u interpretů s menšími hráčskými zkušenostmi, nebo z důvodu trémy, kdy z nedočkavosti začínají trylkovat příliš brzy, před dobou. Častou otázkou týkající se správné hry *trylků* zní, zda začít *trylek* hrát shora či z hlavní noty? Ivan Klánský poukazuje, že návody, jakou variantu *trylku* zvolit pro konkrétní místo bylo podáno během staletí celá řada. C. P. E. Bach ve své knize píše: „Otec nám často popisoval a vysvětloval, jak správně trylky hrát. Ovšem odpoledne v kostele pak trylkoval zcela opačně.“²⁸ Z této citace vyplývá, že ani J. S. Bach sám žádná dogmata ohledně ornamentiky nevytvářel. Ivan Klánský doporučuje hrát *trylek* z hlavní doby, pokud je před *trylkem* horní (vrchní) sekunda. A to z toho důvodu, aby se nemusela horní sekunda opakovat. Pokud tedy *trylku* na notě C předchází melodická nota D, měl by klavírista hrát *trylek* z hlavní noty, tedy v tomto případě z tónu C. A to proto, aby notu D nemusel opakovat. Jestliže je před *trylkem* jakákoliv jiná melodická nota, měl by interpret začínat hrát *trylek* z vrchní sekundy, tedy od noty D.

²⁸ Bach, Carl Philipp Emmanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Nakladatelství Bärenreiter, Berlin, 2001, s. 128. ISBN: 3761811993.



Obr. 37: Trylek

Dovětek trylku: *trylky*, zejména ty delší je potřeba tzv. uzavřít. Uzavření znamená, že v závěru *trylku* klavírista přidá ještě spodní sekundu před jeho rozvedením do základní noty. V některých edicích bývají tyto *dovětky trylku* vypsány, jinde naopak uvedeny nejsou. Sám Bach *dovětky trylků* vždy nevypisoval. Uzavření *trylku*, podle Ivana Klánského, dává místu pocit zklidnění a převede *trylek* zpět do základní noty.

6.1.3. Klavírní literatura Johanna Sebastiana Bacha

6.1.3.1. Bachova klavírní literatura od instruktivní po koncertní

Ivan Klánský doporučuje pedagogům zadávat polyfonní repertoár mladším žákům co možná nejdříve počínajíc jednoduchou dvouhlasou polyfonií. Důvodem je, aby dítě co nejdříve získalo schopnost slyšet dva a později i více hlasů v horizontálním módu. Při hře na vícehlasý nástroj, jakým klavír je, je tato schopnost absolutní nutností. Dětem to přináší nový způsob hudebního myšlení, odlišný od harmonického vertikálního vnímání hudby. Právě Bach zkomponoval celou řadu krásných skladeb instruktivního charakteru, na kterých je možné dětem demonstrovat způsob polyfonního myšlení. Na základě polyfonního myšlení se také děti učí používat větší škálu úhozových nuancí než u skladeb homofonních.

K nejčastěji využívanému hudebnímu materiálu pro elementární stádium výuky patří dle Ivana Klánského *Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou*. Nejedná se zde sice o čistou Bachovu polyfonii, která vrcholí v dílech *Temperovaného klavíru*, *Umění fugy* či dalších dílech vysoké obtížnosti, ale představuje žákovi určitý základ Bachova hudebního jazyka ve snaze motivovat ho k dalšímu hudebnímu poznávání. Nelze jednoznačně určit, jaké věkové skupině by

měly tyto drobné kompozice náležet. To je otázka naprosto individuální, závisící především na zkušenostech pedagoga, hudební vyspělosti žáka, technice jeho hry a úrovni jeho hudebního vnímání. Bach během života rozvíjel i svoji pedagogickou činnost, proto zkomponoval díla menšího rozsahu pro klávesové nástroje, mnohé instruktivní povahy. *Malá preludia a fugety* (Kleine Präludien und Fughetten), *Invence* (Inventionen und Sinfonien BWV 772-801, 12dvojhlasých a 12 tříhlasých invencí a sinfonií). Po *Invencích* následovala sbírka preludií a fug, *Dobře temperovaný klavír, I. díl*, (Das Wohltemperierte Klavier, BWV 846-869, 1717–1720), ve kterém Bach uvedl parametry 24 tónin – 12 durových a 12 mollových, řazeny chromaticky za sebou. Poté byla zkomponována *Fantazie a fuga* a především *suity*. Ovlivněn francouzskými clavecinisty vznikla sbírka *Francouzských suit* (Französische Suite, BWV 812–817). Objevily se i samostatné *suity* (například *Suita A dur*, BWV 832) a cyklus obtížnějších *suit* většího rozsahu, *Anglické suity* (Englische Suite, BWV 806-811). K technicky i polyfonně nejobtížnějším ze všech *suit* patří *Partity*, někdy zvané *Německé suity*, (Klavierübung I. Teil, BWV 825-830), které se řadí k mistrovským skvostům Bachova hudebního odkazu. Jeho *suitové* kompozice vyvrcholily v díle *Francouzská ouvertura h moll* (Klavierübung II. Teil, BWV 831). Teprve po nějaké době, v letech 1738–42, vznikl druhý díl *Dobře temperovaného klavíru* (Das Wohltemperierte Klavier II., BWV 870-893). Mezi bravurní skladby nejvyšší technické náročnosti řadí Ivan Klánský bezpochyby *Chromatickou fantazii a fugu d moll* (BWV 903), která pochází z Bachova pozdního výmarského období. Ze zralého Bachova kompozičního období pocházejí ještě další díla, například *Goldbergovy variace* (Goldberg-Variationen BWV 988, Klavierübung teil IV.) a několik klavírních koncertů s orchestrem, například *Italský koncert* (Italienisches Konzert BWV 971).

6.1.3.2. Dobře temperovaný klavír I., II. díl, „Bible“ barokní hudby

Ivan Klánský nazývá oba díly *Dobře temperovaného klavíru* Biblí každého klavíristy, přesněji jejím Starým zákonem (poprvé takto toto dílo označil Hans von Büllow), a to z toho důvodu, že obsahuje dva plnohodnotné směry. Propojuje barokní způsob hudebního vyjádření s hlubokým filozoficko-náboženským obsahem a opomenout nelze ani význam instruktivně pedagogický. Je syntézou všeho, čeho bylo do té doby dosaženo v oblasti klavírní techniky a interpretačních možností.

Preludia

Němečtí muzikologové rozlišují dva typy *preludií* a *fug*, a *la invence* (figurativní) a *a la arie*. Ivan Klánský používá osobitá označení *preludií* a *fug* podle jejich charakteru *toccare* a *cantare*. *Preludia* z *Dobře temperovaného klavíru* jsou většinou skladby, které mají monotematický charakter. Část z nich je psána ve stylu *toccare*, jejichž charakter bývá spíše technický. Mnohá *preludia* jsou však psána ve stylu *cantare* a svým hlubokým obsahem se vyrovnají významu *fugy*. Nejsou tedy pouhými „předehrami“ k *fugám*. Kromě několika výjimek tvoří 48 *preludií* většinou jednodílné skladby, s jedním charakterem od začátku do konce. Jsou vždy pochopitelně psány ve stejné tónině jako *fugy*. Dost často k ní bývají v kontrastním postavení. Pokud je tedy psáno *preludium* ve stylu *toccare*, bývá *fuga* velmi zpěvná, až varhanní. Pokud je *preludium* psáno formou *cantare*, bývá *fuga* často spíše rytmicko-technického charakteru (obr. 38).

Praeludium XX.



Fuga XX.

a 3 Voc.



Obr. 38: J. S. Bach: *Preludium a fuga a moll* z II. dílu *Dobře temperovaného klavíru* (*preludium*-charakter *toccare*, *fuga*-charakter *cantare*)

Praeludium XII.

Musical score for Praeludium XII, BWV 999, in F major, 2/4 time. The score is written for a single piano. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 1, 5, 2, 5, 1). The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a fermata and the instruction 'Unten.' (Underneath).

Fuga XII.

a 3 Voci.

First system of the musical score for Fuga XII, BWV 999, in F major, 2/4 time. The score is written for three voices. The right hand begins with a treble clef and a key signature of one flat. The left hand begins with a bass clef. The first measure of the right hand has a fermata and a 'w' marking above it. Fingerings (2, 2, 2 and 1, 1, 1, 1) are indicated for the first two measures.

Second system of the musical score for Fuga XII, BWV 999, in F major, 2/4 time. The right hand continues with a melodic line, featuring a triplet in the second measure and various fingerings (1, 2, 1, 1). The left hand provides a rhythmic accompaniment with fingerings (5, 1, 1, 3).

Obr. 39: J. S. Bach: Praeludium a fuga f moll z II. dílu Dobře temperovaného klavíru (preludium-charakter cantare, fuga-charakter toccare)

Fugy

Síla *fugy* spočívá ve vzájemném proplétání všech hlasů. Posлуhač by měl stále sluchově registrovat fugová témata, ale ostatní hlasy nesmějí kvůli jeho přílišné dominanci přestat být funkční. Ivan Klánský upozorňuje na potřebu pracovat ve *fugách* s jednotlivými hlasy tak, aby sopránový, vrchní hlas nezněl trvale jako vedoucí hlas, jako ve skladbách homofonního charakteru. Chybou bývá, když interpretovi zpívá vrchní hlas i v případě, že není v daném místě hlasem vedoucím. Správný není ani způsob hraní, při kterém je fugové téma v každém hlase tak dominantní, že pohltí krásu vedlejších hlasů. Ivan Klánský uvádí i další chybný způsob interpretace, kdy pianistovi témata v některých hlasech naopak dostatečně nezní, nejsou úhozově odlišena a jsou tím pro posluchače špatně čitelná. Ivan Klánský doporučuje mít jasný přehled o stavbě *fugy*, o všech jejích tématech, včetně jejich obměn v augmentaci, diminuci, račím obratu, ale i o mezivětech, úsecích netematických. Vede své studenty k tomu, aby v textu různými barvami označili podstatné stavební kameny *fugy*.

Fugy z Dobře temperovaného klavíru bývají dvojího typu: jednoduché, s jedním tématem a jedním vrcholem v závěru a *fugy* rozsáhlejšího charakteru, které mívají více témat a několik vrcholů, z nichž závěrečný je největší (obr. 40). Bach má ovšem v několika *fugách* po posledním závěrečném vrcholu, který bývá dynamicky mohutný, ještě jakýsi dovětek, který doznívá v nízké (slabé) dynamice (obr. 41).



Obr. 40: J. S. Bach: *Fuga D dur* z I. dílu *Dobře temperovaného klavíru* (vrchol v úplném závěru *fugy*)

Obr. 41: J. S. Bach: Fuga c moll z II. dílu Dobře temperovaného klavíru (vrchol fugy 6 taktů před koncem, poté dovětek v nízké dynamice)

Každé Bachovo dílo považuje Ivan Klánský za jedinečné a neopakovatelné, s vlastní identitou a originalitou. Každé z nich podle něho nese v sobě své poselství a v každém díle tento skladatel prokazuje svou genialitu přesahující vše, co bylo doposud slyšeno a známo. Zejména v jeho *fugách* je patrné, jak velkou osobností v oblasti klavírní interpretace Bach byl. Právem tyto kontrapunktické klenoty patří k jeho vrcholné kompoziční tvorbě v oblasti klavírní literatury. Velkým úkolem a cílem každého klavíristy je interpretovat jeho hudbu s velkou pokorou. Ivan Klánský dodává, že to však neplatí jen pro díla J. S. Bacha, ale je to základní cíl interpretace hudby obecně. Výstižně ho podle Ivana Klánského zformuloval ve svém traktátu Carl Philipp Emanuel Bach: „V čem je tedy dobrý přednes? V ničem jiném než ve schopnosti způsobit zpěvem a hrou, aby sluch vnímal myšlenky podle jejich skutečné nálady a afektu skladby.“²⁹

²⁹ BACH, Carl Philipp Emmanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Nakladatelství Bärenreiter, Berlin, 2001, s. 140. ISBN: 3761811993.

6.2. Interpretace skladeb druhé poloviny 18. století a začátku 19. století

Historické hudební období počínající druhou polovinou 18. století až do prvního dvacetiletí 19. století se nazývá dobou hudebního klasicismu. V každé lidské činnosti, tak i v oblasti klavírního umění se některé vynálezy a činy dají nazvat přelomovými. A takovou událostí té doby v oboru hry na klávesové nástroje se stal právě vynález kladívkového klavíru. Jedním z protagonistů rostoucí oblíbenosti hry na tento hudební nástroj bývá podle Ivana Klánského nejčastěji označován Wolfgang Amadeus Mozart. Je pochopitelné, že kladívkový klavír jako nově zkonstruovaný nástroj, který byl postupně zdokonalován, si musel své postavení vedle cembala teprve vydobýt. Cembalo v první polovině 18. století dosáhlo vrcholu své slávy. V souvislosti s prvními koncerty konanými v rozmezí let 1760 až 1780, na kterých zaznívala hra na kladívkový klavír, jsou zmiňováni kromě Wolfganga Amadea Mozarta i Johann Christian Bach nebo Muzio Clementi.³⁰ Ivan Klánský podotýká, že současný, moderní klavír má dnes jiné zvukové kvality než kladívkový klavír z přelomu 18. a 19. století. Ale na rozdíl od cembala a klavichordu na kladívkovém klavíru už vznikal tón stejným způsobem jako na současný klavír. Moderní klavíry jsou zřetelně větší než kladívkové klavíry, mají větší objem, o dvě oktávy větší rozsah klaviatury, struny jsou mnohem silnější i tlustší a je jich více. Ale ať již budeme interpretovat díla autorů klasicismu na dobovém nástroji nebo na současném klavíru, posluchače osloví jen hudebně přesvědčivá interpretace bez ohledu na to, jaký hudební nástroj použijeme. Pianista vrací dílu, jehož myšlenka a cit byly zhmotněny skladatelem do notového zápisu, smysl a emocionální podtext všemi prostředky, které mu jeho hudební nástroj poskytuje. Míru použití těchto prostředků interpret volí dle svého hudebního citu, zkušeností a vědomostí, které klavíristu částečně osvobozují a pomáhají mu při jeho rozhodování.

Období hudebního klasicismu vzniklo jako projev určité revolty proti stylové uvolněnosti baroka a stalo se de facto formálně nejpřísnější hudební epochou. Hlavní přínos klasicismu na poli hudební formy vidí Ivan Klánský ve vzniku a ustálení větné a cyklické *sonátové formy*, která byla uplatňována v symfoniích, nástrojových koncertech a nástrojových sonátách. *Sonátová forma* vnesla do hudby nový pohled na princip kontrastu, a to jak z pohledu tempového, dynamického, tak i z pohledu kontrastu tematického. Ivan Klánský připomíná, že pro interpreta klasicistní notový

³⁰ SÝKORA, Václav Jan: *Dějiny klavírního umění od nejstarší doby až po současnost*: [určeno pro posluchače konzervatoře a lidové školy umění]. 1. vyd. Praha: Panton, 1973, s. 37.

text přináší jasná pravidla, která je potřeba dodržet. Při interpretaci děl období klasicismu by měl mít „rozhodující slovo“ vždy autor skladby. Někteří skladatelé, zejména Ludwig van Beethoven dávají svým zápisem již velice přesně najevo, jak si přejí dílo provádět.

6.2.1. Interpretace z hlediska časového

6.2.1.1. Volba tempa

Na rozdíl od hudebního baroka, kde je volba tempa podstatně volnějši a dává interpretovi veliký prostor pro osobité vyjádření, jsou v klasicismu v notovém zápisu většinou vypsána tempová označení, kterých by se měl interpret držet. Charakter a tempo jsou označeny italským názvoslovím hned na začátku skladeb i jednotlivých vět. Výklad těchto označení je ale mnohem barvitější než dnešní překlady, které chápeme často pouze jako tempová označení. Ivan Klánský říká, že klavírista se nesmí příliš odchýlit od tempového „ideálu“, který si autor představoval, protože tímto vychýlením se z tempa získá skladba zcela jiný charakter. Dodává, že v prvních fázích klasicismu označovali skladatelé tempo pouze italskými názvy, ale postupem času a přechodu k ranému romantismu autoři doplňovali zadání tempa dalšími poznámkami. Například Ludwig van Beethoven začal psát zhruba od opusu 90 mimo italských označení ještě květnatou němčinou dlouhé přesné popisy: *Sonata op. 101 – Allegretto ma non troppo, Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* (poněkud živěji a s nejhlubší emoci), nebo *Allegro, Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit* (rychle, ale ne příliš a odhodlaně). Autor tímto nabádá interprety, aby mimo navození správného tempa, zapojili do hry i konkrétní emoce. V *Sonatě e moll op. 90* (obr. 42) dokonce již nepoužil žádné italské označení pro tempo, ale jen dlouhý německý text *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (s živostí a stále procítěně a s výrazem)

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck



Obr. 42: Ludwig van Beethoven: Sonáta e moll op. 90

Dalším aspektem při volbě tempa je hledisko dobově estetické. Typickým příkladem dobově estetického hlediska volby tempa je klasická sonáta, koncert či symfonie. Ustálilo se, že první věta v *sonátové formě* má tempo rychlé, druhá věta bývá ve volném pomalejším tempu a třetí věta bývá tanečního charakteru (*menuet, scherzo*) nebo rondo v živějším tempu. Z hlediska tempa vět v sonátové formě považuje Ivan Klánský za důležité, aby od samého začátku skladby získal posluchač pocit základního tempa. Pokud se během věty interpret vychýlí, byť jen na okamžik z tohoto tempa, je důležité se opět rychle vrátit do tempa původního. Není možné, aby například v repríze zazněla témata v jiném tempu než v expozici. Totéž platí pro *ronda*. Rondové téma musí mít po celou dobu nejenom stejné tempo, ale i stejný charakter. Ivan Klánský pro toto pravidla užívá pojmu „koncentrace formy“.

6.2.1.2. Práce s časem

Před začátkem studia každé klasické skladby je důležité zaměřit se na její celkovou formu. Představit si dílo jako jeden celek. Zaměření se na detaily by nás totiž mohlo vyvést z konceptu celkové formy. To nazývá Ivan Klánský interpretačně-dirigentským nadhledem klasicistní formy. Až následně radí skládat k sobě jednotlivé menší části skladby.

Hudba tohoto období je tvořena z velké části výraznou, většinou pravidelně pulzující vertikální strukturou. Základní pocit posluchače by měl vycházet z prožívání rytmu. Horizontální vstupy jsou zde méně časté a kratší. I pro skladby hudebního klasicismu platí systém střídání vertikálního a horizontálního průběhu a citění hudby. Avšak ve skladbách období klasicismu jasně dominuje vertikální průběh hudby. V rychlých větách sonát hlavní hudební témata mívají téměř vždy vertikální charakter, vedlejší témata bývají často horizontální. Některé pomalé věty lze hrát i s horizontálním průběhem, ale opět musíme dát pozor na křivku fráze. Co se týče vnitřní agogiky,

je dobré se vyvarovat příliš velkých tempových posunů v rámci horizontálních frází. Jednotlivé oddíly nebo konce vět či celých skladeb lze uzavírat mírným zvolněním (zde platí, že čím rozsáhlejší skladba je, tím bude zpomalení větší). Ivan Klánský ještě připomíná, že drobná agogika, která přímo souvisí s přirozeným dýcháním hudby (nádech před novou frází, agogické prožívání velkých intervalů) je součástí hudebního vyjadřování, v klasicistní hudbě stejně jako v hudbě jiných slohových epoch.

6.2.2. Interpretace z hlediska zvukového

Za základní zvukové hledisko období klasicismu považuje Ivan Klánský odlišení hlavního melodického hlasu oproti hlasu doprovodnému. Základem této hudby je tedy dvojhlas. Doprovodný hlas má v hudbě klasicismu funkci ryzího doprovodu. Pokud se však v doprovodném hlase, byť jen na okamžik, objeví sebemenší zvuková zajímavost, měl by jí interpret odhalit a využít k obohacení určité stereotypnosti vedení dominance stále jen jednoho hlasu. I přesto, že klasicismus je stylem, kdy definitivně zvítězila vláda jedné melodie nad vícehlasem (i když se velcí mistři k polyfonnímu odkazu J. S. Bacha především ve své zralé tvorbě obraceli), tak hlavním „pánem“ není jen melodie, ale i harmonie. Tento fakt ovlivňuje právě i tolik preferovanou melodickou složku. Harmonická disonance rozvedená do své konsonance ve formě průtahu dodává hudbě další rozměr, fráze k ní směřuje jako ke svému vrcholu a od hráče vyžaduje interpretační energii. Vrcholem fráze tedy nemusí být nejvyšší tón, ale harmonicko-melodický průtah na konci fráze, ke kterému směřuje hudební tah a je v přiměřené síle podpořen i dynamikou, ovšem bez výraznější agogické rubatové vlny. Další „důležité“ tóny zdůrazňujeme na klavíru také spíše dynamicky a méně agogicky. Jsou to drobná úhozově dynamická „opření“, která dodávají hudebním myšlenkám na srozumitelnosti a pestrosti. Jedná se o těžké doby v taktu, synkopy, o zvýraznění větších melodických kroků či výrazně disonantní tóny atd.³¹ Poměrně typickým prvkem pro skladatele klasicismu se stalo, že pro oživení určitého hudebního stereotypu ukrývali do svých skladeb detaily, hudební vtipy, které inteligentním hudebníkům připadají osvěžující a nápadité.

³¹ TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2009, 1 sv., s. 335-337. ISBN 978-376-1813-812.

Interpreti by si měli klást za cíl takové hudební nápady posluchačům zprostředkovat a nenechávat si je pro sebe.

6.2.2.1. Dynamický průběh skladeb období klasicismu

Při řešení volby všech výrazových prostředků je zásadním, prvotním úkolem interpreta určit charakter skladby. Charakter skladby má přímý vliv nejen na tempo, ale i na míru akcentace, volbu úhozů, délku artikulace a všech odsazení, provádění melodických ozdob či řešení rytmických nuancí. Zvukový průběh děl klasicismu, jejich dynamiku, určuje Ivan Klánský tedy podle celkového charakteru konkrétní skladby a dle její sazby. Rozhodně znělejší dynamiku evokují akordická „slavnostní, fanfárová“ místa, oktávy, unisonová tutti, výrazné pasáže, běhy a rozložené akordy přes více oktáv, tremola, závěrečné trylky v allegrových větách. Ivan Klánský podotýká, že znaménka pro *crescendo* a *decrescendo* nebyla většinou skladatelů té doby ještě hojně využívána. Zesilováním však může interpret rozhodně podpořit například místa s opakováním motivu, což je de facto vypsaná gradace. Kromě určení základního charakteru skladby může být jistým vodítkem pro volbu dynamiky jeden z nejtypičtějších prvků klasicismu – průtah. Grafická označení pro dynamiku prakticky chybí v notových textech Wolfganga Amadea Mozarta, v malé míře je nalzáme v notových zápisech Josepha Haydna. Naopak u Ludwiga van Beethovena jsou dynamické údaje již velice přesné a jsou důležitou součástí notového zápisu. U Beethovena navíc nalzáme i určitá dynamická specifika. Nejčastější značky ke zdůraznění konkrétních tónů a pro dynamické řešení, kromě tradiční škály od *pp* do *ff* nalzáme v notách zkratky *rf*, *sf*, *pf*, *fp*. Označení *fp* znamená, že první tón má zaznít hlasitě, forte, následující tón naopak v pianu. Podle Ivana Klánského lze toto označení chápat jako vyjádření prudké změny emocí a jako předzvěst horizontálních frází romantického typu. Na přelomu 18. a 19. století začali skladatelé častěji využívat popis slovních pokynů, případně značek, pro dynamické změny. Některé tyto slovní termíny můžeme dnes chápat spíše jako označení pro agogickou změnu nebo výraz. Ve významu zeslabování byla uplatňována i například tato označení: *decrescendo*, *calando*, *mancando*, *scemando*, *diminuendo*, *diluendo*, *smorzando*, *perdendo*.³² Ivan Klánský zmiňuje v souvislosti se zvukovým průběhem hudby klasicismu ještě výraz *terasovitá dynamika*. S tímto pojmem se setkáváme již v souvislosti s barokní interpretací. Tato zvuková technika původně souvisela

³² TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2009, 1 sv., s. 117. ISBN 978-376-1813-812.

s konstrukcí starých nástrojů, které hráčům prakticky neumožňovaly zařazovat dynamiku postupnou (*crescenda* a *decrescenda*). Proto se používalo střídání malého (slabého) zvuku a velkého (silnějšího) zvuku bez postupných přechodů. Tento způsob práce se zvukem přešel i do následujícího období klasicismu, ale spíše ve smyslu orchestrálního chápání zvuku (velký orchestr, malý orchestr či sólista). To ovšem neznamená, že nelze používat *crescenda* či *decrescenda*. Velice těžký úkol pro každého interpreta je podle Ivana Klánského správně vycítit z notového textu (zejména u Mozarta), kterou frází cítil autor orchestrálně. V těchto úsecích by měl interpret použít právě terasovitou dynamiku. Pokud je téma myšleno pro celý orchestr, mělo by zaznít ve větší, silnější dynamice. Pokud určitou část autor cítil spíše jako sólový part, může pracovat interpret i s pomocí *crescend* a *decrescend*, ale zůstat by měl ve slabší dynamice.

Další hudební složkou, kterou skladatelé období klasicismu již hojně zaznamenávali do notového zápisu je podle Ivana Klánského artikulace. Avšak na tomto poli zůstává ponechán velký prostor pro interpreta. Závazné jsou pro klavíristy všechny drobné obloučky bez ohledu, zda hrají na současný klavír či dobový nástroj. Skladatelé nevypisovali artikulaci detailně na analogických místech, takže pokud není uvedeno jiné značení, aplikuje se na shodných místech totéž. Hra obloučků bývá někdy jednostranně chápána jen jako pokyn, který tón se nepatrně zkrátí. Jedná se ale i o začátek obloučkem spojeného motivu, neboť tato první nota má mít vždy menší zdůraznění, a to, i když se jedná o nejlehčí dobu v taktu. Tato zdůraznění (akcenty) a drobná prstová výslovnost mají přímý vliv také na tempo skladby, které musí umožnit zřetelnost provedení výslovnosti.³³

6.2.2.2. Použití vhodných úhozových technik

Jak již bylo zmíněno, jedním ze základních zvukových hledisek období klasicismu je odlišení dvou hlasů, melodického a doprovodného. Úkolem klavíristy je tudíž dostatečně odlišit sílu a barvu obou hlasů. Jak Ivan Klánský připomíná, v klasicistní hudbě většinou dominuje vertikální průběh hudby a tomu je přizpůsobena i volba vhodných úhozů. Základní technikou období klasicismu je technika brilantní: tedy více pohybu prstů, méně tlaku v ruce. Oba hlasy hrajeme zcela odlišnými úhozy. Rozdíl ve zvuku obou hlasů musí být co možná nejkontrastnější.

³³ TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2009, 1 sv., s. 355. ISBN 978-376-1813-812.

Melodický hlas: základním úhozem pro melodický hlas je úhoz vhodný pro brilantní techniku, pro skladby veselejšího charakteru v rychlejším tempu. Tento úhoz také evokuje zvuk starých nástrojů. Vytváříme ho kombinací, kdy prst jde do klávesy velkou rychlostí, ale s vyvinutím menší síly. Použitím tohoto typu úhozu nemá pianista ambici spojovat tóny do legata. U pomalých sonátových vět a míst s horizontálním průběhem je vhodné použít v melodickém hlase zpěvnou techniku pomocí úhozu malou rychlostí prstů se zapojením větší síly a váhy paže za účelem propojování jednotlivých tónů melodického hlasu.

Doprovodný hlas: musí být zvukově zcela odlišný od melodického hlasu, aby se nám s vedoucím hlasem zvukově nespojoval, melodii nerušil a nebyl *espressivní*. Tento zvuk pianista vytvoří pomocí úhozu, který je kombinací malé rychlosti a malé síly a je vhodný právě pro doprovodné nemelodické části skladeb, při doprovodech sólisty, který má hlavní melodickou linku nebo pro klasicistní doprovodné figury, nejčastěji v levé ruce. S pomocí tohoto typu úhozu vytvoří interpret zvukový harmonický základ skladby, ale nenutí posluchače jeho průběh poslouchat.

6.2.2.3. Úloha melodických ozdob v období klasicismu

Melodické ozdoby mají v klasicistním repertoáru zcela jiný smysl než v předešlém období baroka. Neplní již například funkci prodlužování zvuku jednotlivých not. Krátké ozdoby zde dodávají melodické lince vtíp a brilanci (obr. 44), delší ozdoby obohacují melodický průběh (obr. 45). Dlouhé trylky na dominantě v závěrech vět pak v koncertantní literatuře doplňují mohutný zvuk doprovázejícího orchestru a podtrhují důležitost daného místa. Zatímco Haydn ve svých skladbách používá ozdoby ještě poměrně často, v pozdějších dílech Beethovenových se objevují spíše sporadicky.

Trylky: nejčastěji se setkáváme s *dlouhými trylkami* a to zejména před závěry jednotlivých částí nebo na konci skladeb. *Trylek* má v těchto místech sloužit k zesílení a rozvinutí zvuku a podtržení důležitosti daného místa (obr. 43).

Obr. 43: W. A. Mozart: Sonáta C dur K 545 (trylek na konci expoziice)

Obr. 44: Joseph Haydn: Sonáta D dur Hob: XVI/37 (krátké přírazy a nátryly)

Obr. 46: Joseph Haydn: Sonáta C dur Hob. XVI/50 (označení open pedal)

Adagio sostenuto
 Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino

Obr. 47: Ludwig van Beethoven: Sonata quasi una Fantasia op. 27 č. 2 (senza sordini)

Rondo
 Allegretto moderato

Obr. 48: Ludwig van Beethoven: Sonáta op. 53, 3. věta (pedál v úvodu věty)

Při interpretaci klasicistních skladeb by měl klavírista s pomocí pravého pedálu klavírní zvuk dobarvovat, jedná se tedy o pedalizaci kolorující, případně rytmický pedál, který nemá většinou nic společného s harmonickou pedalizací romantické literatury. Nejčastějším omylem bývá pedalizace akordických prvků, které mají melodickou a nikoli doprovodnou funkci (melodie v pravé ruce nebo rozložené akordické sólové dovětky basu apod.). Johann Nepomuk Hummel ve své škole uvádí notové příklady, kdy je vhodné pedál používat: na dlouhých akordických rozkladech přes více oktáv, při tremolech, kde výměnou pedálu respektujeme harmonické změny. V jeho knize se již setkáváme s popisem harmonického typu pedalizace.³⁴

6.2.3. Klavírní literatura období klasicismu

Období druhé poloviny 18. století a začátku století devatenáctého za sebou zanechalo velké množství klavírní literatury mnoha autorů. O českých skladatelích klasicismu je například v různých renomovaných přehledech dějin hudby hovořeno s velkou úctou a často zaujímají místa prvních průkopníků nového stylu. V souvislosti s hudebním klasicismem bychom mohli říci, že se čeští skladatelé stali plnohodnotnými tvůrci tohoto hudebního stylu a podíleli se na hudebním životě v celé Evropě a dle Ivana Klánského mají své nezastupitelné místo i v klavírním odkazu. Patří mezi ně především: Jiří Antonín Benda, Josef Mysliveček, Leopold Koželuh, Jan Křtitel Vaňhal, František Xaver Dušek, František Xaver Brixi, Jan Ladislav Dusík, Václav Jan Tomášek.

Nejreprezentativnější sonátové skladby klasicismu nalezneme však v dílech triumvirátu Haydn – Mozart – Beethoven. Sonáty a sonátová forma Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta představují v tomto ohledu stupeň ustavení a kodifikace norem klasické formy. Beethoven se již tomuto pojetí vymyká, jeho dílo reprezentuje spíše slohový předěl klasicismu a romantismu. Ludwig van Beethoven však kodifikaci klasické sonáty a zejména sonátové formy nepřekračuje. Jeho dílo v tomto ohledu nadále představuje období vrcholného klasicismu. Na druhou stranu ale v oblasti hudební formy dospěl k maximu možností. Několik základních prvků mají díla skladatelů klasicismu společných: přesný a jednoznačný notový zápis, přehlednou formu a dirigentské myšlení. Pokud chceme žákům a studentům představit klasicismus v nejtypičtější podobě a tvaru,

³⁴ HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel von ersten elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien 1828.

tak mu jistě představíme a nabídneme dílo Mozarta a rané opusy Beethovena. Čistý klasicismus představuje i dílo Haydna, kde ale občas nalezneme drobné detaily týkající se průběhu času, nebo zvukové novoty, které již můžeme směle považovat za předzvěst romantismu. V pozdějším díle Beethovena již romantické prvky nabývají na důležitosti, v posledních klavírních sonátách se dokonce stávají podstatnou součástí tvaru díla.

6.2.3.1. Joseph Haydn (1732–1809)

Středobodem Haydnovi klavírní tvorby byla díla napsaná v sonátové formě. Zkomponoval jich více než padesát. Jeho praxe se však v některých ohledech lišila od praxe Mozarta a Beethovena, jeho mladších současníků, kteří také vynikali v této formě kompozice. Haydn má obzvláště rád monotematickou expozici, jiným způsobem pracuje také s reprízou, kde často mění uspořádání témat ve srovnání s expozicí a používá rozsáhlý tematický vývoj. Formální vynalézavost ho vedla k začlenění *fugy* do klasické *sonáty* a k obohacení formy o *rondo*. Klavírní dílo Haydna je velice obsáhlé, zahrnuje mnoho děl drobnějšího charakteru, jako jsou *fantazie*, *capriccia*, ale hlavně velké množství ve formě variační. Haydn byl také hlavním exponentem formy *dvojíých variací*, *variací* na dvě alternující témata. Jeho raná díla svojí stylistikou vycházejí ještě z rokoka, u pozdějších skladeb je patrná vzájemná inspirace s generačně mladšími Mozartem a Beethovenem.

Ivan Klánský říká, že v díle Haydna lze nalézt veliké množství hudebních zajímavostí, které u Mozarta či raného Beethovena nenajdeme. Jsou to různé vsuvky mimo hlavní tempo (obr. 49), tóninové skoky, drobné kadence, zvukomalebné části. Dobrodružným úkolem interpreta je tato místa odhalovat a nabízet je svým posluchačům.



Obr. 49: Joseph Haydn: Sonata C dur Hob. XVI/35, 1. věta

6.2.3.2. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Hudbu Wolfganga Amadea Mozarta považuje Ivan Klánský jako nejvyšší syntézu a esenci klasicismu. Mozart zasáhl prakticky do všech oblastí hudby a završil hudební formy, které v klasicismu vznikly. Nebořil jejich hradby, ale naplňoval je tím nejkrásnějším hudebním obsahem. Mozartova melodika je velice živá, bohatá a přirozeně plynoucí. Harmonie není příliš komplikovaná, ale velice originální. Vedle krásné plynoucí melodické linie a dalších hudebních prvků číší z jeho hudby optimismus. V době Mozartova dětství byly ještě dominantními klávesovými nástroji cembalo a klavichord, na které se Mozart také učil hrát. Kromě cembala a klavichordu se jako mladý pianista setkal i s nástrojem od Johanna Andrease Steina, který byl vyroben již s novou klavírní mechanikou. V roce 1777 posílá Mozart svému otci dopis, ve kterém stojí, že dává přednost klavírům od J. A. Steina před Späthovými z důvodu lepší mechaniky: „Dříve než jsem ještě něco viděl za Steinových prací, byli mi nejmilejší klavíry Späthovy. Nyní však musím dát přednost klavírům Steinovým. Mohu jít do kláves, jakým chci způsobem, tón bude vždy vyrovnaný, nebude drnčet, nepůjde tu silněji, tu slaběji či snad že by docela vynechal; jedním slovem – vše je vyrovnáno. Kladívka, když se dotknou klávesy, skočí ke struně a ihned odpadnou zpět, ať už klávesu nechám stisknutou nebo ji pustím. Stein ručí za to, že resonanční deska se nezlomí a nepraskne. To zařízení, na které se tlačí kolenem, je také u něho lépe uděláno než u druhých. Stačí se jen dotknout a už to jde. A jakmile koleno jen trochu odtáhnou, není slyšet ani nejmenší dozvuk“.³⁵

³⁵ SÝKORA, Václav Jan: *Dějiny klavírního umění: I. Dějiny nástroje*. Netolice: Jiří Churáček JC-Audio, 2005, s. 40.

Mozartova klavírní tvorba je velice pestrá a rozsáhlá. Obsahuje skladby menších forem, jakou jsou tance, *variace*, skládal *fantazie*, *ronda* i čtyřruční skladby.³⁶ Vrcholem jeho klavírního díla je 19 *klavírních sonát*, v nichž pouze dvě jsou napsány v mollové tónině, a 27 *klavírních koncertů*.

Ivan Klánský charakterizuje Mozartovo klavírní dílo, zejména *sonáty a koncerty* z hlediska interpreta jako hudbu, která naprosto jasně plyne z časového i zvukového hlediska a má přesnou jasnou formu. A z této přesné danosti a jasnosti je pro pianisty velice obtížné a často i riskantní vnést do interpretace Mozartovy hudby příliš mnoho svého osobitého vkladu. Možnosti dostává interpret v oblasti dynamiky, kterou Mozart zaznamenává velmi sporadicky a spoléhá na hudební citění interpreta. A samozřejmě přenechává interpretovi volné pole působnosti v kadencích nejen těch hlavních, velkých vyskytujících se v *klavírních koncertech*, ale i po krátkých korunou uzavřených úsecích, většinou na dominantě, jak je můžeme nalézt i v *sonátách a fantaziích*.

6.2.3.3. Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Ludwig van Beethoven je pro Ivana Klánského jako klavíristu i pedagoga jedním ze stěžejních skladatelů. Pro svou tvorbu se dokázal inspirovat v dílech ostatních skladatelů, čerpat z nich a následovně získané poznatky přehodnotit a transformovat ve své hudbě. Tato cesta nebyla vedena jenom směrem k jeho časově nejbližším vzorům, Haydnovi nebo Mozartovi, ale také směrem ke vzdálenějším inspirativním osobnostem, například Georga Fridricha Händela nebo Johanna Sebastiana Bacha. Beethoven všechny podněty shromáždil a přetvořil do nových forem a uvedl do širších souvislostí.³⁷ V raném klavírním díle byl ještě formálním klasikem jako Mozart, v pozdějším období tuto přesnou formálnost postupně opouští. V pozdějších dílech více využívá celé šíře klaviatury, využívá pravého pedálu a hledá nové zvukové barvy. Klavírní tvorba zaujímá v Beethovenově díle významné místo. Beethoven byl klavírní virtuóz, což ho zprvu proslavilo víc než jeho činnost skladatelská: „Pro současníky byl pianista Beethoven asi velmi problematický zjev, protože jejich vkus a zvyklosti tkvěly ještě v mozartovské estetice. Po vzdušné lehkosti nastoupila prudká výrazovost a smělost nové techniky, na kterou si posluchači teprve museli zvykat. Naproti tomu si dovedl z klavíru vynutit vše, co potřeboval, a protože i obsah jeho skladeb byl nový, byl nutně i zevní projev nezvyklý.“³⁸ To, co Beethovenův klavírní styl odlišuje od tvorby

³⁶ LIN Jin-Man: *Teaching and Research of piano sonatas of W. A. Mozart*. Chuen-Yin, 2008, s. 205.

³⁷ COOPER, B: *Beethoven and The Creative Process*. Oxford: Clarendon Press, 1990, s. 59. ISBN 0-19-816163-8.

³⁸ HOLZKNECHT, Václav. *Beethovenovy klavírní sonáty*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 12.

jeho vídeňských předchůdců, je především orientace na kladívkový klavír spojená se snahou maximálně zúročit jeho výrazové možnosti. Tato snaha někdy vedla k tomu, že „*tvorba předběhla techniku*“³⁹, tedy techniku stavby klavírů. Beethoven svou ráznou hrou zničil ne jeden klavír, a tak nejen že vývoj klavíru ovlivňoval jeho tvorbu, ale on sám také ovlivňoval vývoj klavíru. Propojení s kladívkovým klavírem je zřejmé v celé Beethovenově klavírní tvorbě, přestože výslovně je pro tento nástroj určena až *Sonáta op. 106 B dur „Für das Hammerklavier“* (obr. 50).



Obr. 50: Ludwig van Beethoven: *Sonáta B dur op. 106*

Důkazem toho jsou především předepsané dynamické požadavky a dlouhé znějící noty, které by starší nástroje nebylo možné realizovat. Beethovenovo klavírní dílo je poměrně rozsáhlé. Obsahuje menší formy (tři cykly *bagatel*, množství *variací*, *preludia* a další) i velká díla (Trojkoncert pro klavír, housle a violoncello, Fantazie c moll pro klavír, sbor a orchestr). Beethoven psal i čtyřruční skladby (*Sonáta D dur*, *Velká fuga op. 134* a další). Páteří klavírní tvorby je však pět *klavírních koncertů* a 32 *sonát*. Před těmito díly, kterým Beethoven přiřadil opusové číslo, vznikly ještě v Bonnu tři *sonáty* věnované bonnskému kurfiřtovi, jedna *sonáta* pro Eleonoru Breuningovou a dvě *sonatiny*. Beethovenovy *klavírní sonáty* pokrývají čtyřicet let jeho života. Více než kterákoli jiná kategorie jeho hudby, dávají zaokrouhlený pohled na jeho styl a formu během jeho tvůrčího období. Kromě toho, na rozdíl od *klavírních sonát* Haydna a Mozarta, patří mezi nejdůležitější díla v celkové produkci svého tvůrce.⁴⁰ Ivan Klánský nazývá 32 *klavírních sonát* Ludwiga van Beethovena *Biblií každého klavíristy*, a to jejím *Novým zákonem* a krásně to také podle něho slovy vystihl Arthur Rubinstein: „*Kdo hraje Beethovenovy sonáty, musí mít pocit*

³⁹ Jako v pozn. 35; *Ibid.*, s. 11.

⁴⁰ NEWMAN, W. S. *The Sonata in the Classic Era*. The Second Volume of A History of the Sonata Idea. (Nonn Carolina, 1963), s. 507.

*misionáře, který obrací pohany na pravou víru; musí se cítit kazatelem, který hlásá svatá slova!*⁴¹ Beethoven pracoval na každé *sonátě* s velkým úsilím, odkládal náčrty, vracel se k nim, přepracovával a měnil svůj koncept, což dosvědčují zápisky v jeho skicářích. Snažil se už oproti Mozartovi a Haydnovi dát každé skladbě „*osobní charakter*“⁴². S tím souvisí i individualizace hudební formy, kterou vždy uzpůsobuje konkrétní představě a jejímu nejlepšímu vyznění. V cyklické sonátové formě se Beethoven přiklonil ke čtyřvětému řešení mnohem častěji, než jeho předchůdci (Mozart nemá žádnou čtyřvětou sonátu, Haydn pouze dvě). Cyklická forma už u Beethovena neznamena pouhé řazení kontrastních vět, ale je chápána jako „živý dramatický celek“, který je budován „na napětí a konfliktu vnitřních elementárně výrazových sil“⁴³. Ve větne sonátové formě začal Beethoven klást důraz na dosud méně závažné části; provedení, mezivěty a codu.

Ivan Klánský na svých přednáškách zdůrazňuje, že Beethoven interpretům předkládá svůj autorský záměr v podobě přesného a podrobného notového zápisu jako jasné vodítko. Hudebník se tedy musí zamýšlet nad jeho hudbou spíše z filozofického hlediska, přistupovat k jeho textu pokorně, ale zároveň se snažit nalézat v Beethovenově hudbě to, co je nadčasové.

6.3. Interpretace skladeb 19. století a přesah do současnosti

Atmosféru doby a pozici hudebního umění počátku 19. století výstižně přibližuje citát Jaroslava Smolky z publikace *Dějiny hudby*: „Od počátku 19. století byla hudba považována za nejvýznamnější obor umění. Byla v pravdě romantická, neboť vyjadřovala nejlépe ze všech umění nálady, touhy, fantazii a působila bezprostředně na city posluchače. Měla největší schopnost svými specifickými prostředky umělecky ztvárnit nový filosofický názor vyvyšující cit nad rozum, nový vztah člověka k životu a společnosti.“⁴⁴ Pod pojmem hudební romantismus rozumí Ivan Klánský hudební sloh, který vznikl na přelomu 18. a 19. století a v evropské hudbě dominoval až do prvních desetiletí století dvacátého. Hudba té doby se postupně rodila z hudebního klasicismu, skladatelské osobnosti jako Ludwig van Beethoven, Franz Schubert či Johann Nepomuk Hummel stály na

⁴¹ JÚZLOVÁ, V. *Etudy o klavíru: interpretace: technika: pedagogika: estetika*. Praha: Supraphon, 1987, str. 17.

⁴² HOLZKNECHT, Václav. *Beethovenovy klavírní sonáty*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 6.

⁴³ RACEK, Jan. *Beethoven. Růst hrdiny bojovníka*. 2. vyd. Praha: SNKLHU, 1956, s. 62.

⁴⁴ SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001, s. 399.

rozhraní těchto dvou hudebních epoch. Za základní znaky romantismu považuje Ivan Klánský vyjadřování citů hudebními prostředky a důraz na individuální prožitek. Romantismus vznikl jako protipól k převažujícímu rozumu ve filozofii osvícenství, ke strohosti antikou inspirovaného klasicismu, kde zásadní byla rovnováha mezi rozumem a citem. Romantická hudba je charakteristická zdůrazněnou emocionalitou, rozšířením a postupně i překročením tradiční harmonie, silnějším přijímáním impulsů z evropské lidové hudby a častým spojováním hudby s mimohudebními, obvykle literárními myšlenkami, vzniká *programní hudba*. Předpokladem ke vzniku *programní hudby* byl sklon k výrazové subjektivnosti, což mělo za následek změnu poměru mezi formou a obsahem. Pomalu se probouzelo národní cítění, v jeho důsledku vznikly národní umělecké školy a to nejen v zemích s bohatou hudební tradicí. Mezi rozvíjející se národní školy patřila například národní škola norská (Edvard Grieg), dánská (Carl Nielsen), finská (Jean Sibelius), česká (Bedřich Smetana, Antonín Dvořák). Na přelomu 18. a 19. století došlo k zásadnímu technickému zdokonalení klavíru, což umožnilo skladatelům komponovat technicky mnohem náročnější skladby. Vznikl nový fenomén klavírního virtuosa, což byla kategorie klavírního interpreta, který většinou hudbu nekomponoval. Ovšem celá řada skladatelů byla zároveň i skvělými pianisty. Za všechny lze jmenovat Fryderyka Chopina nebo Ference Liszta. Takže vznikly podmínky pro oddělení dvou původně úzce provázaných profesí, tyto „nůžky“ se pak směrem ke konci 19. století více a více rozevíraly. Na jedné straně existovali skladatelé, kteří svá díla rovněž interpretovali a zároveň kategorie interpretů, kteří sami hudbu neskládali, ale pouze díla interpretovali a vyžadovali po skladatelích, aby pro ně psali technicky obtížná díla, kterými by zaujali publikum. Skladby byly zkomponovány ovšem tak technicky náročně, že je nebyl mnohdy schopen zahrát nikdo jiný než profesionální klavírista. Mezi jednotlivými profesionálními interprety vzniklo konkurenční prostředí.

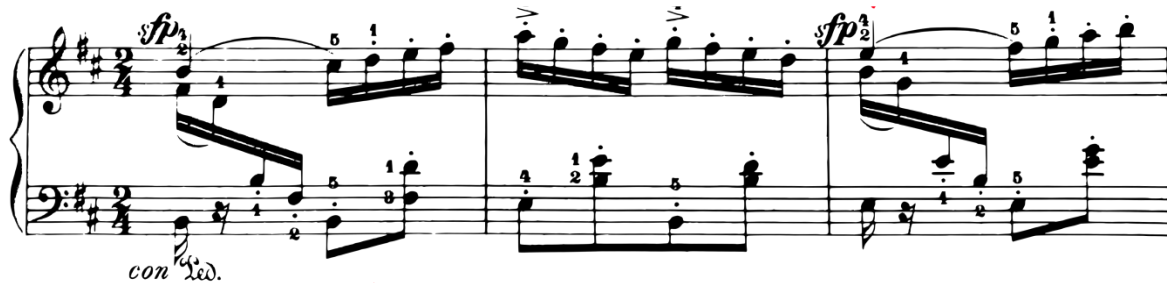
6.3.1. Interpretace z hlediska časového

6.3.1.1. Volba tempa

V hudbě 19. století je tempo skladeb v notovém zápisu autory ve velké většině případů již přesně určeno a zapsáno. K tomuto zápisu je často doplněn i přesný metronomický údaj. Ivan Klánský doplňuje, že při volbě správného tempa může interpretům pomoci i skutečnost, že některé

skladby mají konkrétní název vyjadřující určitou atmosféru či činnost. Název díla může klavíristům navodit vhodné tempo. Jestliže má například skladba název „Hra na slepou bábu“ (obr. 51) napoví to interpretovi, že je zamýšlena v rychlém tempu. Naopak název „Pohřeb panenky“ (obr. 52) z podstaty obsahu bude zamýšlen v tempu pomalém.

Hra na slepou bábu



Obr. 51: Robert Schumann: Dětské scény op. 15, Hra na slepou bábu

Pohřeb panenky



Obr. 52: Petr Iljič Čajkovskij: Album pro mládež, Pohřeb panenky

6.3.1.2. Práce s časem

Vnitřní časový pohyb (vnitřní agogika) probíhá v romantické hudbě v závislosti na průběhu horizontálních melodických linií delšího rozsahu. V romantických skladbách jsou výrazně patrné i vlivy lidové hudby, zejména její taneční prvky, které zastupují a vytvářejí hudební linie vertikálně-pulzačního charakteru. Ivan Klánský říká, že tak, jako v klasicistní hudbě převažovaly linie vertikální, tak naopak v hudbě romantismu převažují linie horizontální, ovšem oba principy jsou i zde zastoupeny. Pro interpreta to znamená poměrně velkou svobodu při tvorbě a vystavění vnitřní

agogiky. Z hlediska časového je romantismus nejvolnějším stylovým obdobím. Všechny vnitřní časové posuny vytvářené interpretem musí však zachovávat logiku skladby.

6.3.2. Interpretace z hlediska zvukového

Romantická hudba směřuje k melodické i rytmické volnosti, jejíž konkrétní podobou je záliba v triolových, synkopických a vůbec nepravidelných útvarech. Harmonie je bohatá na chromatiku, střídání tónin, modulace a alterované akordy. Romantismus opouští klasicismem prověřené formy nebo si je přizpůsobuje a vytváří formy nové jako *symfonickou báseň*, *fantazie* a *eklogy*, *imprompty*, *elegie* a *nokturna* jakožto charakteristické drobnější klavírní formy. Hudební témata v romantických skladbách nahrazuje často *příznačný motiv*. Zvukové hledisko v romantické klavírní tvorbě zásadně ovlivnily podle slov Ivana Klánského inovace a vývoj klavíru. Klavír byl již téměř schopen napodobit zvuk celého orchestru a mnoho autorů se o tento efekt prostřednictvím své tvorby snažilo. Také nové klavírní techniky ovlivnily celkový zvukový obraz skladeb. Klavír umožňoval hrát mnohem větším, silnějším zvukem. Zvětšila se celková menzura nástroje, rozšířily se krajní polohy klávesnice, na klavíru bylo možno vytvořit delší zvuk. Díky prodloužení délky tónů byl klavír zvukově schopen napodobit lidský hlas i orchestr a jeho zvukové možnosti byly tudíž téměř nekonečné. Problematická je z tohoto pohledu snaha dnešních interpretů aplikovat romantické zvukové, ale i časové principy při interpretaci starší hudby. Interpretační umění je sice svobodná tvorba, kdy klavírista vkládá svým uměleckým vyjádřením do skladby část své osobnosti, ale svým individuálním vkladem nesmí autorovo dílo zcela přetvořit. Jak říká Ivan Klánský: „Autor musí mít ve firmě vždy větší procento akcií než interpret. 51 % je úplné minimum“.

6.3.2.1. Použití vhodných úhozových technik

Díky technickému vývoji klavíru bylo možné docílit větších dynamických rozdílů. Rozšíření hry na celou plochu klaviatury umožňovalo jít do velkých *forte* (*ff* *fff*), aniž by zvuk působil tvrdě (v klasicismu se oproti tomu většina hudby odehrávala uprostřed klávesnice a tudíž nebezpečí tvrdého zvuku při forte bylo mnohem větší). Naopak nástroj umožňoval použít i velmi slabou dynamiku. Decibelová škála zvuků se velice rozšířila a toto velké dynamické rozpětí umožňovalo vyjadřovat bezpočet výrazových ploch.

Charakter zahuštěného notové zápisu romantické hudby dává větší prostor pro uplatnění zvukové rozmanitosti. To, že průběh hudby probíhá v několika liniích (v basové, střední i vrchní části klaviatury), umožňuje interpretům aplikovat velké množství zvuků, vynášet harmonie a jednotlivé hlasy různými typy úhozů. Při interpretaci romantické hudby uplatní klavírista schopnost použití a střídání všech čtyř základních kategorií úhozů, ale i mnoha dalších kombinací úhozů. Ivan Klánský však upozorňuje, že neexistuje žádný spolehlivý návod nebo popis, jaký druh úhozu na jakém místě použít. Některá doporučení však navrhuje:

- basový tón či akord, který má znít dlouze (například přes osm taktů), zahrát silněji pomocí úhozu s velkou silou a malou rychlostí;
- naopak bas v taneční skladbě, *mazurec* či *valčíku*, který má zaznít jen na jednu dobu, zahrát úhozem s menší silou a větší rychlostí, naopak dlouhý bas, který má i prostřednictvím pedálu znít dlouze, hrát větší silou a pomalejším úhozem;
- melodické linie v rychlejších tempech hrát brilantní technikou za pomoci úhozu velkou rychlostí a malou silou, pomalejší, lyrické naopak úhozem s větší silou a pomalou rychlostí;
- střední hlasy jsou zvukově nejméně výrazné, proto je vhodné použít úhoz malou rychlostí a malou silou.

6.3.2.2. Nové druhy techniky

Romantická klavírní tvorba sebou přináší skladby nejvyšší technické obtížnosti. Dochází ke zrychlení temp, zahuštění notového zápisu, k využívání klaviatury od nejspodnějších basů až po nejvyšší tóny. Každá ruka musí být schopna hrát v rychlých tempech i několik hlasů současně. Možnost držení basových not za pomoci pravého pedálu již umožňuje klavíristům hrát v přeneseném slova smyslu „třema rukama.“ V romantických skladbách, díky notové sazbě s velkým rozpětím ruky, navíc velice často hraje melodii malíček a tato melodie je ve stejnou chvíli doprovázená ve stejné ruce akordicky. Jako příklad skladeb extrémní technické náročnosti jsou *etudy* Fryderyka Chopina či Ference Liszta. Podle Ivana Klánského v mnohých z nich dosahuje interpret maxima, co vůbec lze fyzicky zvládnout a co se pohybuje na hraně proveditelnosti dané limitovanými anatomickými možnostmi lidské ruky a lidské mysli. V romantismu dospěla klavírní technika ke svému vrcholu, který nebyl podle Ivana Klánského dosud překonán (obr. 53).

The image shows a musical score for Ferenc Liszt's Transcendental Etude No. 1, Preludio. The score is written for piano and is in G major, 2/4 time, marked Presto (M.M. 160) and energico. The right hand features a complex melodic line with a wide interval of a decima (octave) in the right hand, marked '8' and '19'. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include f, rinf., and p. The piece concludes with the instruction 'poco a poco cre -'.

Obr. 53: Ferenc Liszt: Transcendentální etuda č. 1 Preludio

Hledáme-li vhodnou instruktivní klavírní literaturu pro malou dětskou ruku, nemáme nikdy problém nalézt dostatek materiálu ve skladbách období klasicismu či baroka, ale v romantickém repertoáru již často narážíme na problém velikosti rozsahu dětské ruky. Romantičtí skladatelé nepředpokládali, že jejich technicky náročné skladby budou hrát i začátečníci. V romantismu se klavírní repertoár rozdělil na instruktivní (*Album pro mládež* Roberta Schumanna, *Album pro mládež* Petra Iljiče Čajkovského), v těchto cyklech není příliš technicky náročných míst, i když se nejedná o skladby vyloženě lehké, ale bere v úvahu i malou ruku, a na repertoár koncertní, který již nebral žádný ohled na interpretační a fyzické možnosti pianistů. Ivan Klánský se ve svých přednáškách zabývá i tezí, že populace 19. století dorůstala již do větší výšky a tím i lidská ruka dosahovala větších parametrů než například v době baroka. V hudbě barokní či klasicistní byl dvojhmat či akord v rozsahu nóny považován, z pohledu rozpětí ruky, jako velký interval. Ještě i v Beethovenových skladbách nacházíme decimy velice zřídka a většinou jsou arpeggiovány. Avšak v romantické literatuře již zcela běžně nacházíme hmaty intervalu decimy či decimové akordy (obr. 54).

Allegro

Cadenza ad libitum

p

Ped.

Obr. 54: Ferenc Liszt: Transcendentální etuda č. 4 Mazepa (ukázka decimových akordů)

Po technické stránce je přínosné i dílo Fryderyka Chopina. Virtuozita jeho skladeb vyplývá z logiky skladby a je vždy využita jako výrazový prostředek. Chopin jako vynikající pianista a pedagog uměl zkomponovat skladby, které jdou interpretům tzv. „dobře do prstů“, což je výraz dobře srozumitelný klavíristům. Nikdy mu nešlo jen o předvedení virtuózní techniky, ale v klavírní stylizaci hledal hlavně hlubší hudební smysl. Komponoval kratší skladby intimního charakteru, např. *nokturna*, *mazurky*, *preludia*, *valčíky*, ale i skladby rozsáhlejšího charakteru, technicky náročné, jako jsou *balady*, *scherza*, *sonáty*, *koncerty*.⁴⁵

Nesmírný vklad do oblasti klavírní techniky přinesl Ferenc Liszt. Ivan Klánský ho nazývá nejvýraznějším reformátorem klavírní techniky i celého pojetí klavírní hry. Takový přínos má historickou paralelu pouze v houslovém virtuosovi Niccolò Paganini. Do té doby byl klavír vnímán spíše jako nástroj pro intimní a komornější vyjádření hudby, což bylo dáno samozřejmě i jeho ne zcela dokončeným vývojem. Liszt ke hře přistupoval úplně jiným způsobem a vytvořil z klavíru mocný nástroj vhodný i do velkých sálů. Liszt začal zapojovat do hry celou paži, ramena, váhu svého těla a dosahoval tak úžasných dynamických rozdílů, které působily na posluchače

⁴⁵ NORWID, C. K. *Chopinův klavír*. Praha: Odeon, 1983, s. 56.

efektně. Liszt začal komponovat ve stylu, který se do té doby nevyskytoval. I technicky vyspělý klavírista měl s interpretací jeho skladeb mnohdy veliké problémy. Lisztova díla obsahovala řadu netypických technických prvků. Mnoha efektů, do té doby zřídka využívaných, dosahoval Liszt na klavíru za pomoci pedálu. Používal pedál mnohem svobodněji a často tak překračoval stará pravidla dodržující čistotu harmonií. Nebál se na klaviatuře křížit ruce, využívat velkých skoků, jednoduchých, či dvojitých trylků, lomených oktáv a využívání celé klaviatury. Liszt byl typ extrovertního umělce, „rapsodický typ umělce velkých sálů“⁴⁶, naprostý opak intimně laděného Chopina, se kterým působil v Paříži ve stejnou dobu. Liszt také přišel s novým typem koncertního vystoupení; recitálem jednoho umělce.⁴⁷ Tento nový způsob veřejné prezentace umožňoval naplno ukázat interpretovu virtuositu. Liszt podnikal velké koncertní cesty po celé Evropě.⁴⁸ Ke vzniku recitálu se zároveň váže další, do té doby neobvyklý jev, a to hra z paměti. Byl to právě Liszt, který jako první na svých koncertech hrál zcela bez not, z paměti.

6.3.2.3. Technické předpoklady pro správnou interpretaci hudby

Ivan Klánský charakterizuje interpretační předpoklady klavíristy, jejichž kombinací musí pianista disponovat, a které jsou předpokladem úspěšné interpretace skladeb autorů jednotlivých hudebních slohových období.

Pro interpretaci skladeb období baroka platí tyto interpretační zásady:

- schopnost lineárního vnímání a vedení hlasů;
- schopnost zřetelného rozlišení hlasů;
- technická vybavenost ve smyslu bohatství druhů úhozů;
- poučená interpretace melodických ozdob;
- pregnantní rytmičné cítění.

Pro interpretaci skladeb období klasicismu platí tyto interpretační zásady:

- vynikající prstová technika umožňující vyrovnanou hru pasáží i zřetelnou artikulaci četných ozdob;

⁴⁶ SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. 1. vyd. Praha: Panton, 1973. s. 104.

⁴⁷ SAMSON, J. *Virtuosity and the Musical Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 184.

⁴⁸ SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. 1. vyd. Praha: Panton, 1973. s. 105.

- schopnost vymezení dynamické škály, smysl pro rychlé změny dynamiky a pro dynamické kontrasty;
- pregnantní rytmické cítění;
- schopnost citlivé pedalizace;
- ovládnutí široké úhozové škály.

Pro interpretaci skladeb období romantismu platí tyto interpretační zásady:

- smysl pro melodickou linii a cit pro průběh horizontálních frází;
- schopnost rozdělení pozornosti a bezpečnou kontrolu všech tří linií (jsou jimi bas, střední hlasy, melodie);
- schopnost práce s vnitřní agogikou bez rytmického zkreslení či tempového rozbití celku,
- mistrovská schopnost pedalizace;
- schopnost hrát v nízké, ovšem znělé dynamice, ale i maximálně mohutným, ne však nepříjemně tvrdým zvukem;
- vynikající „velká technika“, vzhledem k tomu, že některé skladby nebo jejich části jsou na hranici proveditelnosti;
- schopnost orientace na klaviatuře, bezpečný odhad vzdáleností při skocích;
- schopnost umělecky srozumitelně ztvárnit dlouhé plochy při extrémní technické náročnosti.

6.3.3. Klavírní literatura období romantismu

Tak, jako jsme vyzdvihli nejvýraznější reprezentanty barokní literatury pro klávesové nástroje (Bach, Händel) či pro klasicismus (triumvirát Haydn – Mozart – Beethoven), není jednoduché vyjmenovat jednotlivce či trojici skladatelů doby romantismu. Ivan Klánský konstatuje, že není možné vyjmenovat všechny, ale že je důležité se zmínit o těch skladatelích, kteří přispěli k obohacení klavírní tvorby obzvláště významným způsobem. Jedním z nich je například Ir John Field (1782–1837). Ivan Klánský říká, že to byl právě on, kdo poprvé využil ve svých skladbách techniku „třírukého klavíru“ (obr. 55), která se vyznačuje tím, že basy zahraje levá ruka a ty se pak dále drží pomocí pedálu. Levá ruka si tímto uvolňuje kapacitu ještě pro hru středních hlasů. Pravá ruka hraje melodii.

Moderato e molto espressivo.

Obr. 55: John Field: 18 Nocturnes, No. 2 *c moll*

Další osobností, kterou nelze ve výčtu pominout, je Franz Schubert (1797–1828). Mnohými muzikology je považován ještě za klasického skladatele, ale jiní na něho nahlízejí již jako na představitele období romantismu. Ivan Klánský vidí Schuberta z pohledu jeho klavírního díla jako romantika. Po něm nastupuje dlouhá plejáda skladatelů. Za všechny jmenuje Ivan Klánský Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Fryderyka Chopina, Ference Liszta, Roberta Schumanna. Z pozdějších autorů pak Johannese Brahmse, Petra Iljiče Čajkovského, Camilla Santa Saënse, Sergeje Rachmaninova. Stejně tak obsáhlý je i výčet skladeb. Tato velká škála klavírní literatury dává interpretům i pedagogům nepřeborné možnosti ve výběru skladeb.

Fryderyk Chopin (1810–1849) je skladatelem, který provází Ivana Klánského celým životem a je, podle jeho slov, jeho srdci nejbližší. Během své dlouhé kariéry klavírního virtuosa se také snaží uchopit a pochopit klavírní dílo Bedřicha Smetany (1824–1884), které je v jeho vnímání ve světě neprávem opomíjené. Nahrál kompletní klavírní dílo Smetany, což byl projekt trvající po dobu pěti let. Jeho skladby v něm evokují spíše introvertní charakter Smetanovy osobnosti ve stylu Chopina, na rozdíl od extrovertního charakteru Lisztovy tvorby, který se snažil Smetana tolik napodobit. Při nahrávkách Smetanových skladeb se snažil jít interpretačně tedy spíše po chopinovsko-schumannovské linii.

Chopin byl Ivanu Klánskému blízký již od dob studií, jeho hudba mu učarovala a jeho skladby jak rád hraje, tak je se zalíbením poslouchá. Chopinovy skladby také rád učí a v poslední řadě rovněž rád hodnotí interpretaci Chopinových skladeb v roli porotce na domácích i zahraničních soutěžích. Podle jeho slov svou roli může hrát i vliv jemu blízkého slovanství a salonní charakter Chopinovy hudby. Jeho klavírní tvorba je pro Ivana Klánského rovněž inspirativní z hlediska zvukového bohatství skladeb, kde každá jednotlivá skladba má obrovské množství melodicky, harmonicky i zvukově zajímavých míst (obr. 56). Ivan Klánský říká: „Chopin je mi asi nějak souzený.“

Obr. 56: Fryderyk Chopin: *Preludium e moll op. 28 č. 4*

Výrazným představitelem romantismu je Ferenc Liszt (1811–1886), jehož klavírní dílo obsahuje jak skladby vrcholné technické obtížnosti, tak i poetické cykly (*Léta putování, Útěchy, Harmonie poetické a religiozní*). Souběžně s Chopinem vytvořil Liszt nový klavírní žánr, *koncertní etudu*.⁴⁹ Oproti Chopinovi, který se v každé *etudě* zaměřil na jeden technický problém, střídá Liszt většinou v rámci jedné skladby různé prvky techniky, a tím dosahuje neobyčejné obtížnosti.

Za pokračovatele tradic německé hudby v linii Bach, Beethoven, Schumann je považován Johannes Brahms (1833–1897). Byl opakem novoromanticky zaměřeného Smetany a především

⁴⁹ HOLZKNECHT, Václav. Predslov. In SEARLE, Humphrey. *Hudba Franza Liszta*. Přeložila Lýdia Lenhardtová. 1 vyd. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961. s. 33.

Liszta. Typickými charakteristickými prvky jeho tvorby je nadprůměrná schopnost diferenciaci vedoucích a doprovodných hlasů, neboť Brahmsova notová sazba bývá abnormálně zahuštěná. Dále schopnost horizontálně vertikálního myšlení, oba systémy jsou u Brahmsa v těsném kontaktu, prostupují jeden druhým a doplňují se navzájem. Od interpretů to vyžaduje schopnost kvalitní hry často ve velmi hutné a hmatově široké sazbě, a to i po delší dobu, diferenciaci dynamiky i v nevýhodných registrech a schopnost tvořit dlouhé linie. V pozdních Brahmsových dílech je třeba použít mnoho chopinovských prvků, neboť autor se ve svých skladbách obracel k intimní lyrice: „Brahmsův klavír působí zprvu jako trpké víno. Ale jakmile jsme se ‚vpili‘, pak se od tohoto kouzelného nápoje již nikdy neodtrhneme. Je to poezie mužná, velkolepá, hluboce citová, soucitná, lidská.“⁵⁰

Sergej Rachmaninov (1873–1943) je představitelem pozdního romantismu a zároveň dědicem 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). Od interpretů to vyžaduje nadprůměrnou prstovou a vynikající akordickou techniku, minimálně nadprůměrné fyzické a psychické dispozice, neboť Rachmaninovy skladby jsou extrémně náročné na výdrž, přesné rytmické cítění, a to převážně ve velkých plochách (obr. 57).

⁵⁰ SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. 1. vyd. Praha: Panton, 1973. s. 237.

Grave

accelerando

mf *cresc.* *ff* 1

Tempo I

Obr. 57: Sergej Rachmaninov: Preludium op. 33 č. 9

Ivan Klánský si pokládá otázku, proč hrají romantický repertoár tak rády právě děti, když je pro ně mnohdy velice technicky obtížný? Jedním z důvodů podle něho může být fakt, že hudba 19. století bývá podepřena mimohudebním obsahem. Skladby mívají konkrétní názvy, podle kterých si mohou mladší pianisté vytvořit představu konkrétního děje. Dalším faktorem, který činí romantickou hudbu zajímavou, jsou vlivy lidové hudby, vlivy taneční a vlivy exotické.

Veškerá klavírní literatura zkomponovaná po období romantismu právě z něho po technické stránce většinou čerpá. Nové klavírní techniky 20. a 21. století jsou velice specifické a patří mezi ně například preparace klavíru nebo hraní klastrů. Tyto nové, originální techniky vycházejí podle názoru Ivana Klánského z touhy skladatelů se za každou cenu odlišit a hudbou vyjádřit zcela něco zvukově nového a technicky efektního. Jak říká Ivan Klánský, v současnosti se nacházíme v hudbě ve fázi tzv. „hledání“ a s nadsázkou dodává: *„Některé uličky jsou slepé, ale až teprve s odstupem času bude možné konstatovat, které uličky byly ty slepé a které ty pravé a správné.“* Přesah a vlivy romantismu na recepci hudby, ale i na následující klavírní tvorbu 20. století jsou však podle něho zcela zásadní.

7. Komparace metodiky Ivana Klánského s dalšími metodickými směry

7.1. Syntéza klavírních metodik národních škol zprostředkovaná pedagogy Ivana Klánského

V této kapitole se budeme věnovat syntéze metodických vlivů, škol a zkušeností, které získal Ivan Klánský během svého studia klavírní hry prostřednictvím osobností klavírních pedagogů, a to zejména Valentiny Kameníkové a Františka Raucha. Tyto umělecké osobnosti měli zásadní vliv na budoucí vývoj Ivana Klánského jako sólového špičkového interpreta a zároveň budoucího klavírního pedagoga. Byli zosobněním tradice *ruské klavírní školy* a *německé školy*. Dále se budeme zabývat i dalšími pedagogickými osobnostmi a klavírními metodikami *ruské a německé národní školy*, jejichž představiteli tito pedagogové byli. Ukážeme si, jakým způsobem se syntéza těchto vlivů projevila při utváření budoucí jedinečné, ucelené interpretační a výukové metody Ivana Klánského. Ambicí této kapitoly není detailně představit všechny národní klavírní školy, jejich osobnosti a srovnávat jejich metodické postupy, nýbrž cílem je hledání společných jmenovatelů výukových tradic a jejich komparace s metodikou Ivana Klánského a zároveň se také pokusit odpovědět na otázku, zda lze v současné době ještě hovořit o stále živé tradici národních klavírních škol.

Ivan Klánský studoval na HAMU v Praze, ve společné třídě pedagogů Valentiny Kameníkové a Františka Raucha. Jednalo se o určitý experiment, neboť výuka u dvou profesorů zároveň nebyla v té době obvyklá. Tato forma výuky byla nabídnuta i několika dalším studentům, kteří však tento způsob výuky odmítli. Ivan Klánský se tak stal jejich jediným společným absolventem. Oba pedagogové ho provázeli celými čtrnácti roky studia, a to jak na Pražské konzervatoři, tak i následně na HAMU včetně postgraduálního studia.

Valentina Kameníková byla typickou představitelkou *ruské klavírní školy*, ve které platilo, že hudba vede nad technikou, je vždy prvotní a technika hry se jí musí vždy přizpůsobit. Kladla také velký důraz na rytmicko-pulzační citění a velké kontrasty v interpretaci.

Valentina Kameníková vystudovala hru na klavír v Oděse. Později absolvovala studium v klavírní třídě Genricha Nejgauze na Moskevské konzervatoři.⁵¹ V roce 1963 se přistěhovala z tehdejšího Sovětského svazu do Československa. Ivan Klánský se stal jejím prvním studentem, kterého vedla v roli klavírního pedagoga po nástupu na Pražskou konzervatoř. Zásadním způsobem ovlivnila budoucí klavírní, ale i pedagogickou kariéru Ivana Klánského. Valentina Kameníková při výuce vždy studentům názorně předváděla, jak má konkrétní místo správně zaznít, ale způsob, jak k předvedenému výsledku dospět, ponechala na studentovi a rada, jak to prakticky provést většinou podle Ivana Klánského zůstala v rovině prohlášení: „Dělej si, co chceš, ale musíš to zahrát.“ Ivan Klánský zvládal tento pedagogický přístup díky tomu, že byl svými předešlymi pedagogy velice dobře metodicky veden a neměl tudíž žádné větší technické potíže, které by mu bránily zvládnout náročné studium u této pedagožky. Jak již bylo řečeno, metody Valentiny Kameníkové byly velmi svérázné, z dnešního pohledu nepřijatelné. Ivan Klánský vzpomíná: „Běda, když student například nezahrál dobře nějaké technické místo, hned přilétla facka.“⁵² Radu, jak zvládnout konkrétní místo však neřekla. Vycházela ze své hudební představy, jak má celkově skladba vyznít a postupně se svými žáky tento obraz tvořila. Valentina Kameníková byla sama vynikající klavíristkou, výsostnou muzikantkou a studenta postupně doslova donutila svou tvrdostí a vůlí udělat všechno tak, aby výsledek byl správný. Byl to samozřejmě tvrdý dril, který však přinášel studentům do koncertního života i mnoho pozitivního. Způsoby řešení technických problémů si však musel student nalézt sám. Tento přístup práce vedoucí studenta k samostatnosti v řešení technických problémů je pravděpodobně příčinou, že si Ivan Klánský s každým hudebním a technickým problémem uměl již jako student poradit. I své studenty Ivan Klánský vede k tomu, aby ze všeho nejdříve identifikovali, přesně pojmenovali a následně co nejefektivněji vyřešili konkrétní

⁵¹ V roce 1964 nastoupila na Pražskou konzervatoř Valentina Kameníková a následně koncertní klavíristé, jako byl například Emil Lechner, Zdeněk Kožina nebo Jan Novotný. Z nejúspěšnějších absolventů šedesátých let nutno jmenovat finalisty a laureáty významných mezinárodních soutěží Ivana Klánského, Františka Malého a Milana Langera. Dostupné z: <http://operaplus.cz/tradice-a-soucasnost-klavirni-skoly-na-prazske-konzervatori/> (10. leden 2019)

⁵² Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis *Harmonie* na otázku „Jak jste snášel erupivní přístup své pedagožky, který mnozí jiní nezvládali?“ odpovídá: „Našel jsem si k ní osobní vztah. Líbilo se mi, jak hraje, a její přístup jsem bral trochu s humorem a ne dost vážně. Dělal jsem si, co jsem chtěl, ale přesto mě donutila pracovat. Naložila mi spoustu úkolů a udělala je tak zajímavě, že jsem nezaváhal. Třeba na Pražském jaru, kdy měla hrát se Zubinem Mehtou, musel jsem se za tři dny naučit doprovod k Rachmaninovu prvnímu klavírnímu koncertu a před ním to s ní zahrát. Běda, kdybych to byl zkazil, to by mi byla dala!“ KULIJEVIČOVÁ, Marie. Ivan Klánský – noblesní pianista a fanatik čísel. Dostupné z <http://www.muzikus.cz/klasika-hudby-jazz-clanky/Ivan-Klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>. (20. únor 2005)

technický problém. Takto ušetřený čas pak mohou společně věnovat hudební strážce studovaných skladeb a studentům to zároveň umožňuje nastudování širšího repertoáru.⁵³ Od samého začátku provázeli Ivana Klánského při studiu pedagogové, kteří tvrdě vyžadovali velké penzum práce. Valentina Kameníková mladému Ivanu Klánskému nastolila od začátku tvrdý režim cvičení, jenž obnášel mnohahodinové, plně koncentrované cvičení, každoroční přípravu na jednu až dvě tříkolové interpretační soutěže. I když podrobit se takto tvrdé disciplíně nebylo pro mladého klavíristu vůbec jednoduché, jeho psychické a fyzické dispozice ho jako jednoho z mála studentů Valentiny Kameníkové k rychlému docílení požadovaných výsledků přímo předurčovaly.

František Rauch patřil mezi zastánce klasické střeoevropské školy a byl ovlivněn *klavírní školou německou*. Byl žákem Karla Hoffmeistra, představitele *německé klavírní školy*, kde klavírní technika a její metodika hrála mnohem větší roli než ve škole ruské. František Rauch byl typickým vysokoškolským pedagogem, který řešil již jen problémy vyššího stupně, jakými jsou například forma a stylovost. Metodický přístup Františka Raucha byl čistě racionální a propracovaný. Zároveň nechával vždy svým studentům velký prostor pro jejich tvůrčí potenciál a osobitý přístup ke studiu jednotlivých skladeb.⁵⁴

Paralelní výuka dvou pedagogů v sobě na jedné straně přinášela nesporně velká pozitiva zejména ve smyslu komplexnosti pianistického vzdělání. Emotivní přístup k výuce Valentiny Kameníkové byl vyvažován racionálním, propracovaným vedením Františka Raucha, který dával naopak Ivanu Klánskému mnoho cenných konkrétních rad, jak si v určitých těžkých místech pianisticky pomoci. Čili byly to dva zcela odlišné světy jak z odborného hlediska, tak i osobnostně. Sřet obou světů s sebou přinášel zcela přirozeně velké napětí, což v patnácti letech, v době studia

⁵³ Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis *Harmonie* na otázku „Jak byste charakterizoval muzikantský a pedagogický přístup Valentiny Kameníkové?“ odpovídá: „Přivedla mě intuitivně k hudebnímu názoru a já se teď zpětně snažím pro své žáky ho definovat. Ta cesta se mi jeví jako ideální. Pokud je to obráceně, mít nejprve názor definovaný a dodatečně ho hledat v duši, tak se může stát, že k tomu taky vůbec nemusí dojít. Já jsem dostal tu emoční a intuitivní výuku do duše, a protože jsem racionální typ, dnes, na rozdíl od ní, to dokážu žákům vysvětlit. Považuji to za pedagogický vrchol výuky.“ KULIJEVIČOVÁ, Marie. Ivan Klánský – noblesní pianista a fanatik čísel. Dostupné z <http://www.muzikus.cz/klasika-hudby-jazz-clanky/Ivan-Klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>. (20. únor 2005)

⁵⁴ Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis *Talent* v odpovědi na otázku „A pedagogové?“ charakterizuje následujícím způsobem své studium u Františka Raucha: „Na akademii, když už jsem byl dospělý a diktaturu jsem nepotřeboval, mě vedl pan prof. František Rauch. Rozuměl jsem si s ním velice dobře. K paní profesorce Kameníkové byl jakýmsi protipólem, ona vyučovala sice velice správně, ale více méně pudově. Vyžadovala absolutní poslušnost, zatímco prof. Rauch byl spíše mírnější povahy a dával mi více možností. Myslím si, že kombinace těchto dvou přístupů byla pro mne ideální: Na jedné straně jsem byl nucen poslouchat, na druhé jsem měl i určitou možnost výběru.“ POPKOVÁ, Táňa, Ivan Klánský – V dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele. *Talent*, 2000, květen, s. 16-17.

na konzervatoři, snášel Ivan Klánský velmi těžce. Později však, na vysoké škole, to již bral mladý student s nadhledem a humorem. Je přirozené, že z rozdílné osobnostní podstaty obou výborných pedagogů a z ní vyplývajícího odlišného hudebního cítění pramenily rovněž značné diference koncepcí jednotlivých skladeb. Vášnivé diskuze mezi nimi probíhaly přímo před studenty. Pouze jediný Ivan Klánský prokázal dostatečnou psychickou odolnost a schopnost vytvořit si na základě těchto kontrastních přístupů vlastní názor. Ivan Klánský zpětně hodnotí výše popsanou zkušenost velmi pozitivně, přestože v době studia nebylo vždy jednoduché řešit vznikající problémy. Nejprve si musel sám vybrat, ke kterému interpretačnímu názoru se intuitivně přikloní a poté obhájit vybrané pojetí i před druhou stranou. Tento způsob uvažování vylučoval jakýkoli dogmatický přístup.

Ivanu Klánskému se tedy naskytl během studií jedinečná možnost se seznámit postupně se širokou škálou klavírních škol a metodik, jednak s *německou školou* Rauchovsko – Hoffmeisterovskou, dále se školou neoslovanskou reprezentovanou metodou Viléma Kurze. Ta mu byla zprostředkována prostřednictvím první učitelky Marie Čebišové, žačky Arnoštky Grünfeldové, a Drahomírem Tomanem, který byl žákem Františka Maxiána. Arnoštka Grünfeldová i František Maxián byli oba žáci právě Viléma Kurze. S *ruskou školou*, jak již bylo zmíněno, získal zkušenosti díky pedagogické osobnosti Valentiny Kameníkové, která byla studentkou Genricha Nejgauze (obr. 58).

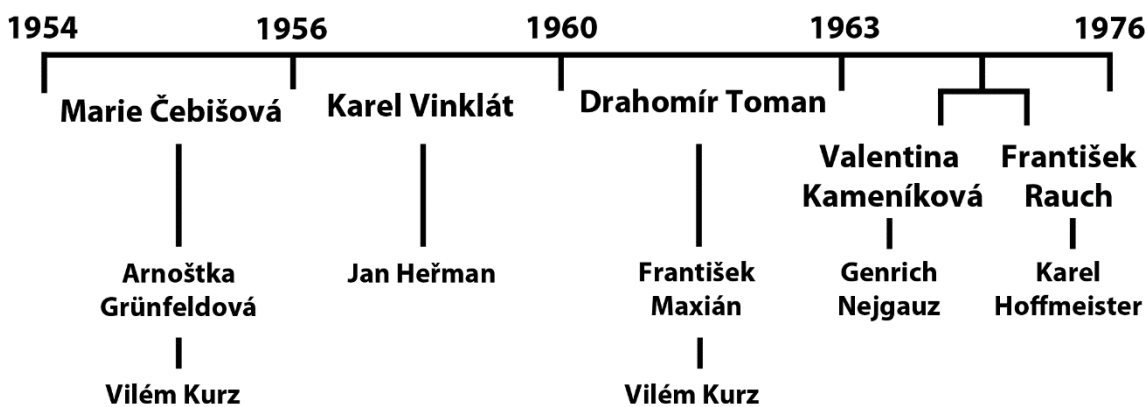
František Rauch byl žákem Karla Hoffmeistera, který byl inspirován i například metodikou Rudolfa Maria Breithaupta. Breithaupt jako jeden z prvních prosazoval hru váhou uvolněné paže. Tímto zdrojem síly se snažil nahradit aktivní svalovou prací a došel ke krajnímu extrému stejně nebezpečnému jako jednostranné ulpívání v prstové hře, když zcela zamítl prstovou techniku starých škol.⁵⁵ Karel Hoffmeister se opíral o tehdejší moderní vyučovací metody. Nejdůležitějším elementem klavírní hry byl pro něj slohový přednes. Od studentů vyžadoval hru vzhůru od kláves a prosazoval připravovaný způsob hry, kdy ruka je nesena při klávesách a v přípravném dotyku.

Marie Čebišová i Drahomír Toman byli odchováni metodikou Viléma Kurze. Vilém Kurz se na začátku své pedagogické kariéry přiklonil ke směru Theodora Leschetizkého a sloučil ho s domácími tradicemi. Teodor Leschetizský byl žákem Carla Czerného. Z jeho školy vycházela

⁵⁵ KAUCKÁ, Lucie. Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové, Bakalářská práce, s. 35, Univerzita Palackého Olomouc, 2000.

řada skvělých umělců, a proto se Vilém Kurz rozhodl tuto školu prostudovat. Teodor Leschetizký obohatil metody Carla Czerného o principy relaxace a součinnosti paže. Zpěvného tónu dosahoval vláčnými pohyby zápěstí a jako jeden z prvních začal používat přirozeného tvaru ruky s mírně vyklenutými dlaňovými klouby.⁵⁶ Vilém Kurz tyto metody spojil se svými zkušenostmi a také se znalostmi, kterých se mu dostalo na Lvovské konzervatoři, kde doznívala chopinovská tradice. Vytvořil svou vlastní metodiku, svůj systém, který si ověřil během své pedagogické činnosti, a který se mu osvědčil. Vilém Kurz byl znám tím, že se všemi novými žáky, i když už hráli pokročilý repertoár, začínal od začátku. Museli hrát krátká prstová cvičení, která sám vytvořil, začínali s tvorbou jednotlivých tónů, s prsty fixovanými na klávesách. Kurzova škola byla obrovským přínosem, objevila se v době krize a zmatků v české klavírní pedagogice a vytvářela protipól školám německým, které byly přespříliš teoretizující.⁵⁷

Časová osa klavírních studií Ivana Klánského metodické vlivy



Obr. 58: Metodické vlivy v době studia Ivana Klánského

⁵⁶ KAUCKÁ, Lucie. *Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové*, Bakalářská práce, s. 35, Univerzita Palackého Olomouc, 2000.

⁵⁷ KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., Praha, 1953.

7.2. Metodika „národních klavírních škol“

V době studia Ivana Klánského, v průběhu šedesátých a sedmdesátých let 20. století, můžeme ještě hovořit o existenci a specifických metodikách jednotlivých „národních škol“, se kterými se Ivan Klánský postupně seznamoval prostřednictvím svých pedagogů. „Národní školy“ měly své představitele, jak na poli pedagogickém, tak i v roli koncertních umělců. Představitelé těchto zemí, ať pedagogové či výkonní interpreti z nich vzešli, zastávali dané metodické paradigma těchto národních škol. Lze hovořit o *národní škole ruské* (sovětské), *národní škole německé*, *italské* či *francouzské*.

7.2.1. Tradice „ruské národní školy“

Jak již bylo výše napsáno, Ivan Klánský byl nejvíce formován svými dvěma pedagogy Valentinou Kameníkovou, představitelkou *ruské školy* a Františkem Rauchem, který byl ovlivněn tradicí *německé školy*. Nyní se zaměříme na historii, tradice a metodické rámce těchto dvou národních škol a zároveň i na jejich přesah do současné doby.

Progresivní osobností, která měla bezesporu na naprostou většinu budoucích ruských klavírních pedagogů nezpochybnitelný vliv, byl Anton Rubinstein (1829–1894). Byl to právě on, který položil skutečný základ, na němž bylo možno budovat moderní pedagogické myšlení s tak významnými praktickými důsledky, jak dokládá enormní množství talentů, hudebních osobností, vyrostlých ze specifík ruské klavírní školy.

7.2.1.1. Genrich Nejgauz (1888–1964)

Jednou z nejdůležitějších osobností vzešlých z této tradice byl bezesporu Genrich Nejgauz (učitel Valentiny Kameníkové), na kterého je nahlíženo jako na jednoho z posledních představitelů romantické tradice klavíristů a pokračovatele tradice *ruské klavírní školy* Antona Rubinsteina. Patří mezi největší klavírní pedagogy 20. století. Svými současníky byl přezdíván „Genrich Veliký“.⁵⁸ Specifický charakter romantismu Nejgauzovy školy spočíval ve snoubení nejlepších domácích tradic s tím, co bylo hodno pozornosti z evropského prostoru. Tato jeho škola představovala progresivní cestu k popření virtuosity, jednostranně virtuosního pojetí, příznačného pro dřívější

⁵⁸ ZALTSBERG, E: *Great Russian Musicians: From Rubinstein to Richter*. Oakville: Mosaic Press, 2002, s. 27.

ruskou romantickou interpretační školu. Nevgauz jako první dosáhl syntézy západoevropské klavírní interpretace s *ruskou klavírní školou*.⁵⁹ „Hudba žije uvnitř nás, v našem mozku, v našem vědomí, citu, představě, její „sídlo“ se dá přesně určit: je to náš sluch; nástroj existuje vně nás, jako součást vnějšího objektivního světa, kterou musíme poznat, kterou musíme ovládnout, abychom ji mohli podřídít našemu vnitřnímu světu, naší tvůrčí vůli.“⁶⁰ Tento citát je Nevgauzovou myšlenkou, jíž vyjádřil svou představu tří složek klavírní interpretace zosobňující trojjedinnost hudby, nástroje a interpreta (hegelovská triáda teze, antiteze a syntézy), jejichž dokonalé ovládnutí zaručuje správnost uměleckého provedení. Nevgauz to ve své knize *O umění klavírní hry* krásně vystihuje: „Hrát tak, aby posluchače naše hudba přiměla víc milovat život, silněji cítit a přát si, hlouběji chápat.“⁶¹

K hlavním principům Nevgauzovy metodiky patřilo to, že trval u svých studentů na vyrovnanosti složky hudební (výrazové, obsahové, tj. otázky realizace hudebního, uměleckého obrazu) se složkou čistě technickou, neboli s „řemeslnou“ prací. Pojem techniky pro něj zahrnuje současně i hudební koncepci, resp. její ztvárnění. Mohli bychom zde hovořit z hlediska estetického o neoddělitelnosti formy od obsahu, o jejich jednotě; nemá-li dílo ztratit svůj organický celek, musí být jednota obou těchto pólů zachována. Nevgauz věděl, že oba tyto úkoly jsou pro dokonalou interpretaci nesnadné, ale výhradní přeceňování postavení buď jedné či druhé složky v klavírní hře užitek nikdy nepřinese, protože nedostatek spolehlivého technického ovládnutí nástroje vede prostřednictvím bohatě poeticky sdělného uchopení ke hře sice muzikální, která však citelně trpí rysem diletantismu. Avšak pouhá mechanická hra je podle něho nic neříkající. V takovém případě se jedná o samoúčelnou techniku soustřeďující pozornost pouze na ovládnutí nástroje v nejužším, technickém slova smyslu. Prostřednictvím své komplexní pedagogické metody, již Nevgauz u svých žáků uplatňoval, je přiváděl současně k uchopení jak hudebního obrazu, tak i formální výstavby celé skladby. Nevgauza metodika žáky vede k postupu od ideální představy k její realizaci, s vidinou jasného cíle a k hledání cesty k jeho dosažení. Žáka tyto zkušenosti v jeho vědomí přivádějí k nabytí takových technických prostředků, které mu umožní vlastní provedení díla (vědomí cíle určuje způsob jeho dosažení). „Co určuje jak, i když nakonec i jak určuje co

⁵⁹ JURÍK, M. *Gilels*. Praha: Editio Supraphon, 1974, s. 53.

⁶⁰ NEJGAUZ, G. G. *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, str. 16.

⁶¹ NEJGAUZ, G. G. *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, str. 36.

(dialektický zákon).⁶² Tento Neugauzův pedagogický postoj můžeme tedy definovat takto: čím dokonaleji a přesněji vím, čeho chci dosáhnout, tím jasněji si uvědomuji prostředky, kterými toho mohu dosáhnout. Neigauz kladl důraz na získání co možná nejkonkrétnějšího uchopení uměleckého obrazu již v počátku práce na skladbě, v prvotní fázi studia skladby.

Klavírní techniku Neigauz chápe ve významu řeckého *techné*, které znamenalo řemeslo, dovednost: „Jakékoli zdokonalování techniky je zároveň zdokonalováním umění, to znamená, že pomáhá odkrýt obsah, skrytý smysl, jinými slovy je hmotou, reálným tělesněním umění.“⁶³ V Neigauzově myšlení o technické práci klavíristy platí ona zákonitá vazba, kdy o jednotlivých fyzických aspektech klavírní hry je nutné uvažovat v komplexu všech ostatních, nelze je pojímat samostatně.

V celém vývoji *ruské klavírní školy* právě na Genricha Neigauze s jeho předními žáky, titány ruského interpretačního umění, Svjatoslava Richtera a Emila Gilelse, bývá obecně nahlíženo jako na vrchol *ruské klavírní školy*. Ta totiž postupně od poloviny 50. let svými stále intenzivnějšími kontakty se západním světem ztrácí to, co ji do té doby vlastně činilo jedinečnou.

7.2.2. Tradice německé národní školy

Styl klavírní hry doby romantismu vyžadoval jiné technické vybavení pianistů než předchozí období a potřeba dosažení správné interpretace skladeb tohoto období kladla vysoké nároky na technické vybavení pianistů. I v Německu a Rakousku se rozšířila obliba hry na klavír a stala se samozřejmou součástí hudebního vzdělávání. Klavírní pedagogika měla za úkol vytvořit vhodnou metodiku elementární výuky a zároveň upoutat široký okruh žáků, pro které byla hra na klavír módní záležitostí. Na druhé straně stála snaha po dosažení požadované virtuosity. V klavírní metodice vznikaly nové školy a proudy. Některé z nich vyžadovaly každodenní mnohahodinové drilování techniky, které sice vedlo k technické dokonalosti, ale k hudebnímu otupění a bezmyšlenkovité hře. Byly dokonce používány různé pomůcky, které u začátečníků napomáhaly ke správnému držení rukou a také k posílení a zvyšování pohyblivosti prstů.

⁶² NEJGAUZ, G. G: *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, str. 9.

⁶³ NEJGAUZ, G. G: *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, str. 10.

7.2.2.1. Friedrich Wieck (1785–1873)

V protikladu k této praxi stojí pedagogické metody a způsoby výuky uplatňované Friedrichem Wieckem. Friedrich Wieck se neustále vzdělával a hledal nejpřirozenější a nejefektivnější způsoby k dokonalému vyjádření hudby. Vytvořil vlastní klavírní metodu a vlastní styl, který uplatňoval ve výuce začátečníků ve hře na klavír. Hlavní body jeho výuky se v mnohém lišily od tehdy běžného způsobu vyučování. Wieck si byl vědom, že prvotním úkolem učitele je probudit v žákovi radost a chuť hrát. V elementární výuce Wieck kladl velký důraz na motivaci a individuální přístup k žákovi. Za základ klavírní hry považoval kultivovaný klavírní dotek, vytríbený sluch a cit pro krásu. Doporučoval pravidelné soustředěné cvičení a postupné rozvíjení mechanických schopnosti a síly. K technice vedl žáka skrze jeho sluch. Vycházel z klidného postavení ruky, ale zapojoval zápěstí i celou paži. Odmítl bezmyšlenkovité přehrávání a příliš dlouhé cvičení vedoucí k únavě žáka. Wieckova cvičení jsou uspořádána podle náročnosti tak, aby si je mohli žáci bez potíží zapamatovat, denně hrát a opakovat tak dlouho, až je budou moci interpretovat v tempu a s jistotou, a tím se cvičení má stát prostředkem k pokroku.⁶⁴ Specifikem Wieckových úhozových a tónotvorných cvičení je, že jsou určena i pokročilým studentům ke zdokonalení jejich úhozové kultury. Wieckovy metody a názory mohou být inspirací i pro současnou klavírní pedagogiku. O tom, že jsou Wieckovy myšlenky stále aktuální, svědčí i skutečnost, že jeho dílo je dodnes vydáváno. Spis *Clavier und Gesang* patří mezi opakovaně publikované knihy v němčině a angličtině, existuje v mnoha různých aktuálních vydáních. Pedagogické motto Friedricha Wiecka nejlépe vystihuje jeho citát: „I ten nejzkušenější učitel musí být neustále žákem.“⁶⁵

7.2.2.2. Carl Czerny (1791–1857)

Carl Czerny byl žákem Johanna Nepomuka Hummela, Antonia Salieriho a Ludwiga van Beethovena. Czerny ve své knize *Vzpomínky z mého života* popisuje svou první klavírní lekci u Beethovena, na které se odvážil mu zahrát jeho *Patetickou sonátu*. Vzpomíná, že když dohrál, obrátil se Beethoven k jeho otci a řekl: „Ten chlapec má nadání, chci ho sám vyučovat a přijímám jej za svého žáka. Posílejte ho několikrát týdně ke mně a pořídte mu učebnici Emanuela Bacha, tu

⁶⁴ WIECK, Marie: *Friedrich Wieck Pianoforte Studies*. New York: G. Schirmer: 1901.

⁶⁵ WIECK, Fridrich: *Clavier und Gesang: Didaktisches und Polemisches; mit einem Anhang von Aforismen aus Wieck's Tagebuch*, s. 60, 3. verm. Aufl. Leipzig: Leuckart, 1878.

musí s sebou přístě přinést.“⁶⁶ Velmi brzy se i on stal klavírním pedagogem. Jeho nejslavnějším žákem se stal Ferenc Liszt. Pro své žáky složil značné množství didaktických skladeb, které se dodnes používají při výuce hry na klavír. Své studenty nabádal k systematickému opakování technických cvičení, které je mělo dovést ke zdokonalení všech druhů techniky. Důležitá byla pro něho technika hry z dlaňových kloubů prstů. Nejdůležitější faktor při studiu vidí v neustálém opakování pro získávání technické dokonalosti.

7.2.2.3. Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945)

Rudolf Maria Breithaupt jako jeden z prvních prosazoval hru váhou uvolněné paže. Tímto zdrojem síly se snažil nahradit aktivní svalovou prací a došel ke krajnímu extrému stejně nebezpečnému jako jednostranné ulpívání v prstové hře, když zcela zamítl prstovou techniku (hra z dlaňových kloubů) starých škol.⁶⁷ Breithaupt byl předvedčen, že výhradně hra z prstů pro klavírní literaturu 19. století není dostatečná. Prsty pro něho tvoří podporu pro celou paži a její dostatečný pohyb. Všechny následující německé školy integrují alespoň část těchto jeho myšlenek.

7.2.2.4. Theodor Leschetitzky (1830–1915)

Na rozdíl od Breihaupta se Theodor Leschetitzky (jeho učitelem byl Carl Czerny) pokusil kombinovat starý i nový způsob hry (jednak prstů z dlaňových kloubů i hru váhou paže), protože považoval oba způsoby za oprávněné. Leschetitzky na rozdíl od svého učitele Carla Czerného požadoval od svých žáků, aby zkrátily množství času při mechanickém cvičení a více zapojili práci na zvukové představě a intelektuálním přístupu (podobně jako později použili ve své metodě Leimer-Geiseking). Leschetizký obohatil metodu Carla Czerného o principy relaxace a součinnosti paže. Zpěvného tónu dosahoval vláčnými pohyby zápěstí a jako jeden z prvních začal používat přirozeného tvaru ruky s mírně vyklenutými dlaňovými klouby.

7.2.2.5. Kurt Leimer (1920–1974)

Kurt Leimer rozvíjel svou vlastní metodiku držení ruky a prstů, důraz ale již kladl na sluchovou představu pianisty. Sluchová představa byla pro něho prvotní. Tato představa podle něho zásadně pomáhá i při hře z paměti, kde dlouhosáhlé mechanické cvičení nepomáhá. Leimer jako

⁶⁶ CZERNY, Carl. *Vzpomínky z mého života*, Editio Supraphon, Praha 1973, s. 23.

⁶⁷ KAUCKÁ, Lucie. Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové, Bakalářská práce, s. 35, Univerzita Palackého Olomouc, 2000.

první z německých klavírních pedagogů přišel s myšlenkou na neustálé ovládní hry prostřednictvím sluchu a zdokonalování techniky hry pomocí sluchu. Se svým učitelem Walterem Geisekingem napsali společně knihu *Piano Technique: Leimer-Geiseking*. V knize je kladen důraz na sluchovou představu, porozumění díla z hlediska formy a na správný základ klavírní techniky.

7.2.2.6. Adolf Martienssen (1881–1955)

Z modernějších, progresivních přístupů není možné nezmínit německého pedagoga Carla Adolfa Martienssena, který pokračoval v zaujetí intelektuálními základy hry na klavír, podobně jako Leimer. Ve své podnětné práci *Tvořivé vyučování klavírní hry z 50. let 20. století* zdůraznil základní moment tvořivosti a podtrhl význam psychické stránky v klavírní hře, čímž se vymezil většině dosavadních metodik s jejich omezeným pohledem (akcent na fyziologii, mechaniku apod.).⁶⁸

7.2.3. Srovnání metodiky ruské a německé a jejich vzájemné ovlivňování a splývání

Rozdíly mezi základními principy obou metodik se mohou zdát velké. Pro *ruskou klavírní školu* platil požadavek co nejranějšího osvojení si schopnosti práce na uměleckém obraze hudby v procesu hudební výchovy, ruští pedagogové zařazovali tento úkol do počáteční etapy výuky klavírní hry spolu s osvojováním si not. To samozřejmě předpokládalo co nejdokonalejší rozvoj sluchu, jenž byl vždy určující, byl vodítkem, byl tím, z něhož vše vyplývalo. Platil zde systém – od sluchu ke hře a odtud k zapsání – neboli: žák nejprve slyší melodii, poté ji zahraje podle sluchu na klavír a nakonec ji zapíše do not. Důraz na tuto schopnost vnitřního slyšení byl v ruské klavírní pedagogice zásadním momentem, v žákovi rozvíjel pak i při hře samotné schopnost poslouchat sebe sama, trvalou pozornost věnovanou kvalitě tónu apod. V metodice ruské školy platilo, že hudba vždy vede nad technikou, hudba je prvotní a technika se jí musí přizpůsobit.

V německé metodice během 19. století až do první třetiny 20. století bylo naopak trendem posuzovat hru studenta či pianisty na pódiu především z hlediska jeho dokonalé techniky. Ovšem postupem času (od začátku 20. století), stejně jako u ruských pedagogů, se začínají v německé

⁶⁸ MARTIENSSEN, Carl Adolf: *Tvorivé vyučovanie hry na klavír*. Bratislava: OPUS, 1985.

metodice prosazovat i principy přirozeného utváření techniky prostřednictvím realizace zvukové představy, hudebního obrazu. Martienssenovu práci (až na dílčí odchylky) co do jejího významu je možné zařadit po bok teoretických spisů předních osobností *ruské klavírní hry* a pedagogiky, vedle Nejgauze i Alexandra B. Goldenvejzera, Grogoriho Kogana⁶⁹, Konstantina Igumnova či Damarije Savšinského⁷⁰ a jiných. Můžeme říci, že národní školy jednotlivých evropských zemí se na přelomu 19. a 20. století navzájem metodicky čím dál tím více ovlivňovaly. Během první poloviny 20. století docházelo postupně k protínání hlavních charakteristických metodických principů reprezentovaných dříve právě *ruskou a německou školou*.

7.3. Přesah „národních klavírních škol“ do současné doby

V současné době již nelze hovořit o jednotlivých prioritách náhledu na interpretaci podle jednotlivých národních škol. V minulosti měly školy ruské, německé, francouzské, ale i italské a španělské své charakteristické metodické rámce, umělecký projev jejich absolventů byl od sebe navzájem rozpoznatelný. Dnes už toto národní rozdělení ovšem neplatí. Náhledy na priority interpretace vnímáme a sledujeme pouze skrze osobnosti jednotlivých pedagogů. Je to dáno i velkou migrací pedagogů. Bohaté školy, zejména v Asii si mohou dovolit zaplatit ty nejlepší pedagogy z Evropy i USA.

Harold C. Schonberg ve své práci *The Great Pianists* cituje Vladimira Ashkenazyho, který již v roce 1980 k nové generaci hudebníků v SSSR, nijak se nelišící od hudebníků zemí jiných, smutně poznamenal: „[...] v Rusku vychovávají spíše dobré hudební sportovce nežli velké umělce. Hrají dobře, ale nedomnívám se, že hudbou mnoho vyjadřují.“⁷¹ Podle Schonberga v sobě nesou soudobí ruští hudebníci jistou mezinárodní konformitu, kdy se klavíristé z moskevské konzervatoře svou hrou příliš neliší od klavíristů z newyorské Juilliard School. Jde-li o existenci národních klavírních škol na konci 80. let, ty jsou podle Schonberga v této době takřka mrtvé.⁷²

⁶⁹ KOGAN, Grogorij, M: *Práce pianistu*. 1. vyd. Bratislava: Ústředná knižnica a ŠIS – Ediční referát.

⁷⁰ FRASER, Alan, SAVŠINSKIJ, Samarij: *Nový přístup ke klavírní hře*. Praha: Lynx. 2005.

⁷¹ SCHONBERG, H. C.: *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster, 1987, s. 465.

⁷² SCHONBERG, H. C.: *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster, 1987, s. 465.

S tímto názorem lze polemizovat a autorka této práce se domnívá, že přesah jednotlivých národních klavírních škol do přítomnosti díky některým výjimečným osobnostem stále částečně přetrvává až do současnosti. I přes všeobecnou globalizaci se stále v klavírním prostředí hovoří o specifikách jednotlivých klavírních škol, což je patrně dáno i silou historického povědomí.

V současnosti lze vnímat priority náhledu na interpretaci napříč kontinenty ve třech rovinách:

1. konzervativní rovina

Konzervativní rovina znamená snahu interpreta hrát pokud možno vše podle notového zápisu, dodržovat notový text, požadavky autora. Ale zároveň se snažit o vlastní přístup, který je ovšem potřeba udržet v těchto hranicích. Individualismu na úkor skladatele v tomto přístupu nesmí být poskytnut příliš velký prostor.

2. rovina absolutního respektování notového textu, teoretická rovina

Notový text je v tomto přístupu vždy primární. Interpret si nesmí dovolit jakékoliv vlastní úpravy textu. A to ani v dynamických a tempových záležitostech. Jestliže je v textu napsána například repetice, není možné ji vynechat. Notový text je pro interpreta „svatý“.

3. rovina individualismu

V této rovině vystupuje interpret jako individualita. Hledá způsob, jak skladbu uchopit jinak než jak je hrána po dlouhá desetiletí, zejména jedná-li se o starší autory. Činí tak i za cenu, že mnohé požadavky autora obsažené v textu razantně ve svém pojetí změní. Nejedná se přímo o jednotlivé noty, nýbrž o tempová a dynamická označení, frázování, vynášení jiných hlasů. Cílem tohoto způsobu interpretace je do značné míry snaha o odlišení se od ostatních interpretů, získat na svou stranu jak publikum, tak zejména porotce na soutěžích, a to právě tím, že interpret nabídne něco jiného, nového a nezvyklého. To, zda tento přístup nalezne pozitivní odezvu u porotců, závisí zejména na konkrétním složení poroty. Poroty klavírní soutěží bývají složeny z klavírních pedagogů, kteří zastávají různé přístupy v náhledu na způsob interpretace. Proto se dnes běžně může stát, že pianista na jedné soutěži zaznamená fenomenální úspěch a na druhé soutěži se nedostane ani do druhého kola; protože tyto tři náhledy na interpretaci v současnosti začínají dosahovat extrémních poloh. Už se však nejedná o náhledy škol ruských nebo francouzských, ale o individuální náhledy jednotlivých pedagogů.

Ivan Klánský je zastáncem dodržování notového textu. Nicméně tento požadavek nesmí podle něho být nikdy na úkor sdělnosti hudby směrem k posluchačům. Často se totiž setkáváme s případy, kdy je interpret natolik v zajetí soustředěnosti na text, že se zablokuje jeho vlastní fantazie. Tyto interprety mnohdy oceňuje odborná kritika, ale pro běžného posluchače jsou málo sdělní.

7.4. Komparace metodiky Ivana Klánského s metodikami národních škol ruské a německé

Komplexní metodický systém Ivana Klánského je zářným příkladem syntézy toho nejlepšího, co vzešlo z historické tradice, zejména *ruské a německé klavírní školy* vyvíjejících se od dob romantismu 19. století až do poloviny století dvacátého. Během dob svých studií, prostřednictvím svých dvou pedagogů se setkal Ivan Klánský s oběma metodickými přístupy. Prostřednictvím výuky Valentiny Kameníkové pronikl do zákonitostí a metodických principů *ruské národní školy* a díky pedagogickému vedení Františka Raucha se seznámil s metodikou *německé národní školy*. Jak již bylo výše zmíněno, odlišné metodické přístupy obou národních škol se postupně sblížovaly a ovlivňovaly. Osvojené metodické principy z obou škol se promítly do uceleného metodického systému Ivana Klánského, který navíc obohatil a rozšířil jej o osobité a jedinečné prvky. Ty se zformovaly z jeho rozsáhlé interpretační a pedagogické činnosti, když koncertoval snad téměř ve všech koncertních sálech po celém světě a vyučoval studenty mnoha národností a kultur. Metodickým cílem Ivana Klánského jako pedagoga je koncentrace na ucelenou koncepčnost, ale zároveň detailní promyšlenost interpretace z hlediska akcentace jednotlivých hudebně-pianistických problematik. Jeho individuální a výsostně tvůrčí proces je postaven na pilířích důsledně promyšlených metodických postupů:

- přesná diagnostika výkonu;
- hierarchie práce s časem a zvukem;
- fyzické aspekty klavírní hry;
- impulzová metoda;
- vertikálně-horizontální chápání hudby.

Jeho interpretačním i pedagogickým cílem je co největší efektivita studijního procesu, kterou dosahuje u sebe i svých studentů pomocí vědomého členění práce na činnost dirigentskou (uchopení a ztvárnění hudebního obrazu díla) a technicko-pianistickou složku interpretace. Právě činnost dirigentská, tedy představa interpreta o celkovém hudebním obrazu díla, byla tak blízká *národní ruské škole* a naopak důraz na technicko-pianistickou složku interpretace upřednostňovali představitelé *německé národní školy*.

V intelektuálním uchopení hudebního obrazu Ivan Klánský využívá dirigentské principy, které významně přispívají k dosažení naprosté přesvědčivosti a srozumitelnosti hry. Nejprve vede své studenty k utvoření vlastní hudební představy, teprve poté má student tuto představu přenést za pomoci všech fyzických aspektů hry k její realizaci na klavíru. Tento hudebně-interpretací proces, tak bytostně blízký Ivanu Klánskému krásně vyjádřil i James Francis Cooke ve své slavné knize *Great Pianists on Piano Playing*, ve stati „*Významné detaily v klavírním studiu*“, v níž se zmiňuje o učení se poslechu sebe sama jakožto jedné z hlavních nezbytností úspěšného hudebního vývoje. Klavíristově sluchu by podle něho během cvičení neměl uniknout jediný tón, ke každému vytvořenému tónu by však měl přistupovat i rozumově, analyzovat jeho kvalitu: „Každý tón se snažím slyšet a během hry je má pozornost tak soustředěna na cíl, jímž je podání díla umělecky co možná nejlépe, způsobem diktovaným požadavky skladatele a svou koncepcí díla, že jsem si jen málo vědom čehokoli jiného.“⁷³

Tak jako představitel *německé školy* Martienssen podtrhl ve své metodice význam psychické stránky v klavírní hře, tak i Ivan Klánský se hluboce zabývá oblastí psychologie interpretace a předkládá komplexně uplatnitelný návod, jak úskalí emocí a stresů při interpretaci účinně zvládat a čelit jim. Jeho metodická verze je v tomto ohledu postavena na pilíři aplikace *Impulzové metody*.

⁷³ COOKE, J. F.: *Great Pianists on Piano Playing: Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performers*. New York: Dover Publications, 1999, str. 98.

8. Shrnutí

Magisterská diplomová práce se detailně zabývá a komplexně syntetizuje jedinečné klavírní metody profesora Ivana Klánského a zprostředkovává jeho myšlenky, estetické a etické postoje z oblasti interpretačního umění. První tři kapitoly práce jsou věnovány stěžejním pilířům jeho osobité klavírní metodiky, kterými jsou diagnostika výkonu interpreta, práce klavíristy s časem a zvukem, fyzicko-technické zákonitosti klavírní hry. Tyto kapitoly přibližují i nejoriginálnější součásti jeho pedagogicko-metodického systému: *Impulzovou metodu* a metodický princip rozčleňování interpretace na horizontálně nebo vertikálně hudebně zpracované plochy. Další kapitola rozebírá názory a pohled Ivana Klánského na interpretaci hudby jednotlivých historických období od 17. do 20. století. Poslední kapitola obsahuje jak syntézu metodických vlivů získaných Ivanem Klánským během studií klavírní hry prostřednictvím jeho pedagogů, tak komparaci metodiky Ivana Klánského s metodikami ruské a německé klavírní školy v kontextu vývoje i dalších evropských klavírních škol. Magisterská diplomová práce je koncipována se záměrem kompletního zdokumentování Klánského jedinečné klavírní metodiky a všech specifík jeho tvůrčího přínosu k interpretačnímu a pedagogickému umění.

9. Summary

The MA thesis provides a detailed and complex synthesis of Prof. Ivan Klánský's unique piano teaching method by summarizing his ideas and approaches to the area of interpretative art at both, aesthetic and ethic levels. The first three chapters are devoted to the key points of his piano lessons methodology, including diagnosis of the player's potentials for appropriate achievement, his or her implementation of sound and timing issues, and physiological and practical rules of piano technique and practice. These chapters focus on the most innovative parts of his pedagogy and methods, i.e. the range of touch and tone production and horizontal and vertical playing progress. The subsequent chapter is devoted to Klánský's views on the interpretation of music in performance throughout particular historical periods starting from the 17th to the 20th Century. The concluding section of the thesis offers a comparative account of Klánský's piano pedagogy, including the powerful impact of his own tutors, and influences of the Russian and German piano playing schools in the context of respective European schools. One of the key objectives of the thesis is compiling a complex pool of evidence proving the uniqueness of Klánský's teaching method and his specific contribution towards piano playing interpretation and pedagogy.

10. Zusammenfassung

Meine Magisterabschlussarbeit befasst sich detailliert und in einem komplexen Rahmen mit den einzigartigen Klaviermethoden von Prof. Ivan Klansky und vermittelt seine Gedanken, ästhetische und etische Stellungnahmen aus dem Bereich der Interpretationskunst. Die ersten drei Kapitel meiner Arbeit werden den Meilensteinen seiner persönlichen Klaviermethodik gewidmet, zu denen Diagnostik der Leistung von Interpreten, Umgang des Interpreten mit Zeit und Klang, körperlich-technische Gesetzmäßigkeiten des Klavierspiels zählen. Diese Kapitel erklären auch die originellsten Teile seines pädagogisch-methodischen Systems: Impulsmethode und das methodische Prinzip der Aufteilung von Interpretation in horizontal oder vertikal musikalisch verarbeitete Flächen. Das nächste Kapitel verinnerlicht die Ansichten und Meinungen von Ivan Klansky über die Interpretation von Musik der einzelnen historischen Etappen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Das letzte Kapitel enthält sowohl die Synthese der methodischen Einflüsse, die er durch seine Pädagogen während des Studiums vom Klavierspiel erworben hat, als auch die Komparation der Klansky-Methodik mit den Methodiken der russischen und deutschen Klavierschulen und auch im Kontext der Entwicklung der anderen europäischen Klavierschulen. Meine Magisterabschlussarbeit wird mit der Absicht des kompletten Dokumentierens der einzigartigen Klaviermethodik von Klansky und aller Besonderheiten seines schöpferischen Beitrags zur Interpretations- und Pädagogikkunst konzipiert.

11. Anotace

Příjmení a jméno autora: Bc. Koblížková Eugenie

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie Filozofické fakulty UP

Název magisterské diplomové práce: Metodika Ivana Klánského v kontextu současné světové klavírní pedagogiky

Vedoucí magisterské diplomové práce: Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Počet znaků: 257 043

Počet stran: 160

Počet příloh: 3

Počet titulů použité literatury: 41

Charakteristika magisterské diplomové práce:

Magisterská diplomová práce se detailně zabývá a komplexně syntetizuje jedinečné klavírní metody profesora Ivana Klánského a zprostředkovává jeho myšlenky, estetické a etické postoje z oblasti interpretačního umění. První tři kapitoly práce jsou věnovány stěžejním pilířům jeho osobité klavírní metodiky, kterými jsou diagnostika výkonu interpreta, práce klavíristy s časem a zvukem, fyzicko-technické zákonitosti klavírní hry. Tyto kapitoly přibližují i neoriginálnější součásti jeho pedagogicko-metodického systému: *Impulzovou metodu* a metodický princip rozčleňování interpretace na horizontálně nebo vertikálně hudebně zpracované plochy. Další kapitola rozebírá názory a pohled Ivana Klánského na interpretaci hudby jednotlivých historických období od 17. do 20. století. Poslední kapitola obsahuje jak syntézu metodických vlivů získaných Ivanem Klánským během studií klavírní hry prostřednictvím jeho pedagogů, tak komparaci metodiky Ivana Klánského s metodikami ruské a německé klavírní školy v kontextu vývoje i dalších evropských klavírních škol. Magisterská diplomová práce je koncipována se záměrem kompletního zdokumentování Klánského jedinečné klavírní metodiky a všech specifík jeho tvůrčího přínosu k interpretačnímu a pedagogickému umění.

Klíčová slova: Ivan Klánský, interpretace, klavírista, klavírní pedagog, hudební diagnostika, Impulzová metoda

12. Seznam použité literatury

COOKE, J. F. *Great Pianists on Piano Playing: Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performers.* New York: Dover Publications, 1999.

COOPER, B. *Beethoven and The Creative Process.* Oxford: Clarendon Press, 1990. ISBN 0-19-816163-8.

CZERNY, Carl. *Vzpomínky z mého života,* Editio Supraphon, Praha 1973.

FRASER, Alan, SAVŠINSKIJ, Samarij: *Nový přístup ke klavírní hře.* Praha: Lynx. 2005. ISBN: 978-80-86787-87-9.

GRIM, Miloš, DRUGA, Rastislav. *Základy anatomie. 1. Obecná anatomie a pohybový systém.* Galén, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2006.

HOLZKNECHT, Václav. *Beethovenovy klavírní sonáty.* 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

HOLZKNECHT, Václav. Predslov. In SEARLE, Humphrey. *Hudba Franza Liszta.* Přeložila Lýdia Lenhardtová. 1 vyd. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

HUMMEL, Johann Nepomuk. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel von ersten elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung.* Wien 1828.

JAROLÍMKOVÁ, Hana. S Ivanem Klánským nejen o klavíru. *Hudební rozhledy*, 2004, č. 5, s. 43. ISSN 0018-6996.

JURÍK, M. *Gilels.* Praha: Editio Supraphon, 1974.

KAUCKÁ, Lucie. Profil života a díla Ilony Štěpánové – Kurzové. *Bakalářská práce,* Univerzita Palackého v Olomouci, katedra muzikologie, 2000.

KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. *Talent*, únor 1992, s. 10, ISSN 1212-3676.

KOGAN, Grogorij, M. *Práca pianistu.* 1. vyd. Bratislava: Ústredná knižnica a ŠIS – Edičný referát. ISBN 80-85182-05-X.

KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry.* IX. vydání: Praha 1966.

LIN Jin-Man. *Teaching and Research of piano sonatas of W. A. Mozart.* Chuen-Yin, 2008.

MACH, Elyse. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves.* Dover Publications, Inc., New York, 2017.

- MARTIENSSEN, Carl Adolf:** *Tvorivé vyučovanie hry na klavír.* Bratislava: OPUS, 1985.
- NEJGAUZ, G. G:** *O umění klavírní hry.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- NEWMAN, W. S.** *The Sonata in the Classic Era.* The Second Volume of A History of the Sonata Idea. North Carolina : The University of North Carolina Press, 1963.
- NORWID, C. K.** *Chopinův klavír.* Praha: Odeon, 1983.
- POPKOVÁ, Táňa.** Ivan Klánský – v dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele. *Talent,* 2000, květen, s. 16. ISSN 1212–3676.
- RACEK, Jan.** *Beethoven: Růst hrdiny bojovníka.* 2. vyd. Praha: SNKLHU, 1956.
- ROLLAND, Romain.** *Beethoven. Veliká tvůrčí období: Od Eroiky k Appassionatě.* Praha: Družstevní práce, 1932.
- RUBINSTEIN, Artur.** *Moje mladá léta.* H + H, Praha 2002. ISBN 978 80 86022 72 7.
- RUBINSTEIN, Artur.** *Moje mnohá léta.* H + H, Praha 2003. ISBN 978 80 86022 99 4.
- SAMSON, J.** *Virtuosity and the Musical Work.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0-521-81494-4.
- SANDOR, Gyorgy.** *On Piano playing: Motion, Sound and Expression.* Schirmer, Cengage Learning, 1995. ISBN-13: 978-0-02-872280-1.
- SCHONBERG, H. C.:** *The Great Pianists.* New York: Simon & Schuster, 1987.
- SMOLKA, Jaroslav a kol.** *Dějiny hudby.* Vyd. 1. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.
- SÝKORA, Václav Jan.** *Dějiny klavírního umění: I. Dějiny nástroje.* Netolice: Jiří Churáček JC-Audio, 2005.
- SÝKORA, Václav Jan.** *Dějiny klavírního umění od nejstarší doby až po současnost:* [určeno pro posluchače konzervatoře a lidové školy umění]. 1. vyd. Praha: Panton, 1973.
- ŠTĚPÁNOVÁ – KURZOVÁ, Ilona.** *Klavírní technika,* Praha, Supraphon 1979.
- TÜRK, Daniel Gottlob.** *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende.* 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2009, 1 sv. ISBN 978-376-1813-812.
- WIECK, Marie:** *Friedrich Wieck Pianoforte Studies.* New York: G. Schirmer: 1901.
- WIECK, Fridrich:** *Clavier und Gesang: Didaktisches und Polemisches; mit einem Anhang von Aforismen aus Wieck's Tagebuch.* 3. verm. Aufl. Leipzig: Leuckart, 1878.

ZALTSBERG, E: *Great Russian Musicians: From Rubinstein to Richter*. Oakville: Mosaic Press, 2002.

Internetové zdroje

JAROLÍMKOVÁ, Hana. *Hudební rozhledy*. Ivan Klánský a Helena Suchárová a ČKO. Dostupné z http://www.hudebnirozhledy.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=342. Poslední úprava 4. 4. 2015.

KULIJEVIČOVÁ, Marie. *Ivan Klánský – noblesní pianista a fanatik čísel*. Dostupné z <http://www.muzikus.cz/klasika-hudby-jazz-clanky/Ivan-Klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>. Poslední úprava 20. únor 2005.

NOVÁČEK, Libor. *Tradice a současnost klavírní školy na Pražské konzervatoři*. Dostupné z: <http://www.operaplus.cz/tradice-a-soucasnost-klavirni-skoly-na-prazske-konzervatori/>. Poslední úprava 27. leden 2016. (návštěva stránky 20. 2. 2017).

PAVLICA, Lukáš. *Hrát, dokud se ty prsty hýbou*. 30. 7. 2018. Dostupné z <https://www.universitas.cz/osobnosti/1302-hrat-dokud-se-ty-prsty-hybou>. Poslední úprava 15. březen 2020.

STEHLÍK, Luboš. *Guarneri trio Praha – Aristokraté komorní hudby*. Dostupné z <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/> Poslední úprava 12. prosinec 2009.

13. Seznam příloh

1. Seznam absolventů Ivana Klánského na HAMU v Praze
2. Seznam absolventů Ivana Klánského na Hochschule Luzern
3. Profesorská přednáška Ivana Klánského

Příloha 1

SEZNAM STUDENTŮ IVANA KLÁNSKÉHO NA HAMU V PRAZE V LETECH

1990–2020

Příjmení	vdaná	Jméno	Od roku	Do roku	Doktorské studium
Suchárová	Weiser	Helena	1985	1990	
Forsterová		Hana	1985	1991	
Frič		Roman	1987	1992	
Rada		Martin	1989	1994	
Jelínková	Klánská	Halka	1990	1996	
Solonková	Suma	Ivona	1990	1997	
Černohorská		Václava	1992	1998	
Gazdová	Novotná	Eliška	1993	2000	
Nováková	Nicod	Hana	1994	1999	
Kos		Štěpán	1996	2001	
Kasík		Martin	1997	2004	D 2010
Kahánek		Ivo	1999	2005	D 2010
Krkavcová	Kasíková	Kristýna	2000	2005	
Baranová	Poláková	Markéta	2003	2009	
Bohmová		Veronika	2004	2010	D 2014
Malá	Simpson	Michaela	2004	2010	
Milarová		Petra	2005	2011	
Uhlík		Jakub	2005	2011	
Čáp		Rebecca	2005	2007	
Vlasáková		Hana	2006	2012	
Říhová	Prokopová	Barbora	2007	2013	
Al-Ashhabová		Marie	2008	2014	
Donovalová		Adéla	2008	2014	
Dostalová		Gabriela	2008	2013	
Hozman		Denny	2008	2015	
Valčová		Lucie	2008	2014	D 2019
Fialová		Terezie	2009	2012	
Satinská		Tereza	2010	2012	
Stepasjuková		Kristýna	2010	2015	
Goto		Eri	2010	2016	
Klánský		Lukáš	2010	2015	D 2019
Handzušová	Valentová	Bára	2012	2019	
Korbelová		Lenka	2012	2019	
Kozák		Marek	2012	2019	D od 2019
Haniková		Johana	2014	2020	
Donovalová		Kristýna	2015		
Brabcová		Barbora	2015		
Skleničková		Ráchel	2015		
Vrána		Tomáš	2015		
Baslová		Veronika	2016		
Šumníková		Marie	2018		
Novák		Matyáš	2019		

Příloha 2

SEZNAM STUDENTŮ IVANA KLÁNSKÉHO NA HOCHSCHULE LUZERN

1991–2012

Jméno a příjmení	Státní příslušnost	Datum studia
Yvonne Lang	Švýcarsko	1991 - 1996
Dominique Emmelin	Francie	1991 - 1994
Claudia Hostettler	Švýcarsko	1991 - 1994
Emiko Hayakawa	Japonsko	1991 - 1994
Andeas Gilomen	Švýcarsko	1991 - 1994
Carmen Hunkeler	Švýcarsko	1992 - 1995
Andrea Maggiore	Itálie	1992 - 1995
Carmen Hunkeler	Švýcarsko	1992 - 1995
Andrea Maggiore	Itálie	1992 - 1995
Tomas Dratva	Slovensko	1992 - 1995
Heidi Doppmann	Švýcarsko	1993 - 1996
Dominique Derron	Francie	1993 - 1996
Estelle Lustenberger	Švýcarsko	1994 - 1997
Ivona Solonková	Česká republika	1994 - 1999
Radka Petrová	Slovensko	1995 - 1998
Armanda Beqiraj	Albánie	1995 - 1998
Kordian Góra	Polsko	1995 - 1997
Edelgard Dratwa	Německo	1995 - 2001
Lino Costagliola	Itálie	1995 - 1998
Natalia Zürcher	Švýcarsko	1996 - 2000
Eliška Novotná	Česká republika	1996 - 1998
Susanne Huber	Švýcarsko	1996 - 1999
Mark Hunziker	Švýcarsko	1997 - 2000
Irina Judt	Kyrgizstán	1997 - 2001
Anna Barbiro	Itálie	1998 - 2001
Ben Kellerhals	Švýcarsko	1998 - 2002
Simona Baumeler	Švýcarsko	1999 - 2002
Claudia Tavano	Švýcarsko	2000 - 2003
Tomasz Trzebiatowski	Polsko	2000 - 2004
Irina Vardelli	Gruzie	2001 - 2005
Maria Gabryś	Polsko	2002 - 2007
Michael Pelzel	Švýcarsko	2002 - 2006
Moema Rodriguez	Brazílie	2002 - 2006
Coraline Cuenot	Švýcarsko	2004 - 2008
Petra Milarová	Česká republika	2004 - 2006
Sarah Haessig	Švýcarsko	2005 - 2009
Eva-Maria Neidhardt	Švýcarsko	2005 - 2009
Michaela Malá	Česká republika	2006 - 2008
Valerie Wyss	Švýcarsko	2006 - 2009
Elvire Tornay	Švýcarsko	2008 - 2011
Pawel Paluch	Polsko	2009 - 2012
Tamar Beraia	Gruzie	2010 - 2012
Gabriela Dostálová	Česká republika	2011 - 2008

Příloha 3

PROFESORSKÁ PŘEDNÁŠKA IVANA KLÁNSKÉHO

Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga

doc. Ivan Klánský

Když jsem před léty nastoupil dráhu klavírního pedagoga na vysoké škole, podlehl jsem jakémusi klamnému pocitu, že se při práci se svými studenty budu zabývat problematikou ryze uměleckou – tříbením hudební individuality, směřováním stylového cítění, morálními a etickými aspekty umělecké tvorby. Ale kdeže! Ne, že bych mezi posluchači nenalezl dosti individualit, se stylovým cítěním to také nebývá tak zlé, a morálně a eticky jsou všichni téměř andělské bytosti. Jenže co je to vše platné – pianista by měl především umět hrát klavír. To znamená, že by měl být schopen přetvořit své ideální představy o hraném díle pomocí velmi komplikovaného převodového mechanismu v ten pravý zvukový obraz pro posluchače sdělný a srozumitelný. A právě v tomto “převodovém mechanismu” je, byl a asi vždycky bude kámen úrazu. Ani nevím, proč mě to tak zaskočilo, sám se při své hře s tímto problémem potýkám léta, proč bych tedy měl od nebohého studenta očekávat zázraky?

Vrátil jsem se tedy opět do reality a začal se hlouběji zabývat tímto fenoménem. Zopakoval jsem si starou známou rovnici hudební komunikace, kdy na jedné straně je hudební prožitek, jeho transformace do pohybu, mechanický převod této kinetické energie ve zvukovou a na druhé straně pak hudební prožitek posluchače, a z této rovnice jsem se pak začal zajímat o tu nejvíce ovlivnitelnou část – přeměnu vlastního hudebního prožitku do ideálního stisku klávesy. Jaká obrovská kvanta vědomých i podvědomých impulsů putují mezi lidským mozkem a hracím aparátem, aby pak poslední živý článek tohoto řetězce předal svoji energii hmotě neživé – v našem případě onomu monstru plném páček, pérek a drátů. Monstru, které je pro nás něčím fascinujícím, pro které žijeme a o jehož dokonalosti jsme kohokoliv kdykoliv schopni přesvědčit. A právě tímto

posledním živým článkem, kterým se našeho milovaného nástroje dotýkáme tu něžně, bázlivě, jindy divoce a sebevědomě, je náš vlastní prst. Je to onen pověstný štětec, uhel či tužka malířova s jedním však nezanedbatelným rozdílem – malíř si svůj štětec či uhel může vybrat, koupit, vyměnit, my se však musíme smířit s tím, čím jsme byli obdarováni. Smířit se znamená v tomto případě využít předností a minimalizovat nedostatky. Je známým faktem, že extrémně malá či velká ruka, příliš krátké nebo jinak nestandardní prsty jsou pro pianistu limitujícím faktorem. Na druhou stranu je zajímavé si uvědomit, jak neuvěřitelně odlišné typy prstů zdobily či zdobí největší hvězdy klavírního nebe. Dlouhé, štíhlé, aristokratické prsty Antona G. Rubinštejna či Marty Argerich, obtloustlé špalíčky Emila Gilelse či maxiprsty Lazara Bermana, které se snad na klávesu ani vejít nemohou. Jakmile se však tito velikáni dotknou svého nástroje, všechny fyziologické rozdíly rázem mizí. Tito vyvolení umí totiž své prsty dokonale ovládat, umí je zapojit do služby svých hudebních představ – prsty jim prostě nepřekážejí. Normálnímu smrtelníkovi však většinou ano. Navíc jsou v tom prsty nevinně. Jsou jen poslušnými vykonavateli vůle centra a centrum se někdy o svoji periférii pramálo stará. Dává svým prstům příkazy nejasné, neurčité, zmatené či nesplnitelné. Často ho ani nezajímá, který prst je pro splnění té či oné zvukové představy v tom okamžiku ideální a ponechává náhodě jakým způsobem, jakou rychlostí, z jaké výšky, v jakém úhlu a na kterém místě by měl klávesu stisknout. Dalo by se namítat, že je to vše značně individuální a nejednoznačné, nicméně je mi dnes jasné, že se těmito problémy klavírista a zejména klavírní pedagog zabývat nemusí. Každá lidská ruka je sice svým tvarem a svou stavbou jedinečná, avšak fyziologická a psychologická specifika jednotlivých prstů mají své zákonitosti a jsou platná všeobecně. Hlubší poznání těchto specifík nám pomůže rychleji a spolehlivěji řešit mnohá pianistická úskalí. Navíc jako odměnu za tuto práci získáme krásný pocit, že vlastní prsty už nejsou nepřátelé, kteří boří naše velkolepé hudební chrámy, ale naopak milí společníci, kteří zprostředkovávají naši jedinečnou hudební představu v ještě mnohem dokonalejší formě.

Prstem označeným číslem jedna je u klavíristů palec. Jeho totální odlišnost od ostatních prstů má svou přirozenou logiku v anatomickém vývoji lidské ruky, jeho dispozice pro klavírní hru je však velmi problematická. Přirozený pohyb palce při normálním postavení ruky na klaviatuře je totiž horizontální, zatímco stisk klávesy provádíme pohybem vertikálním. Zkušený pianista si tuto disproporci často ani neuvědomuje, necháme-li však zahrát jednotlivý tón palcem úplného začátečníka, automaticky pohybuje celým zápěstím, popřípadě celou paží. Vertikální pohyb samotného palce je pro něj zcela nepřirozený.

Z každodenní pedagogické praxe je i ovšem jasné, že hraní palcem působí často obtíže i v té „lepší“ pianistické společnosti. Rytmicky nevyrovnané pasáže, nechtěné akcenty, nekvalitní či neznělé tóny jsou přímým důsledkem neochoty palce držet krok se svými čtyřmi většími a šikovnějšími kamarády.

Z nouze lze ovšem udělat i ctnost. To brilantně dokázala klasická klavírní technika v dokonale propracovaném systému tzv. podkládání palce. Vše je velmi prosté – horizontálním pohybem se palec zasune pod hrající prsty do dlaně, tam skrytý jako vlak v tunelu stiskne patřičnou klávesu a poté se přes něho ostatní prsty přenesou do základního tvaru. Palec je opět na světě a ruka se hladce přenesla o polohu výše. Celou akci lze samozřejmě provádět i ve zpětném pořadí kroků – podle potřebného směru posunu ruky. Takto hladké a bezbolestné stěhování z polohy do polohy může budít u hráčů na smyčcové nástroje závist. Výše zmíněný systém má však i své nedostatky. Při celé akci je palec opticky špatně kontrolovaný, klávesu bere často v nepříznivém úhlu a kromě zcela výjimečných situací je pro něj vzhledem k jeho malému vzrůstu černá klávesa nedosažitelná. Prstoklady musí být tudíž voleny tak, aby se palec černé klávese vyhnul. Právě díky této skutečnosti tráví adept klavírní hry stovky memorováním různých stupnic a rozložených akordů a fixováním jejich přesně daných prstokladů do podvědomí. Kolik budoucích géníů bylo takto zraženo z umělecké dráhy již na úrovni hudební školy!

V posledních letech přicházejí v západní Evropě do módy nové metody klavírní výuky, které klasické podkládání palce zcela zavrhnou. Ruka se prostě přesune z polohy do polohy posunem jako na smyčcovém nástroji, prstoklady se maximálně zjednoduší. Mne, coby člověka konzervativního, tato moderní metoda příliš nepřesvědčuje. Negativní stránky, kterým se při její aplikaci nevyhneme, jsou pro mě příliš podstatné, ať už jsou to neklidné, trhavé pohyby tuky nebo i nedostatečné legato. Jsem si téměř jistý, že i mnoho dalších generací pianistů bude zasouvat palec do dlaně za účelem dosažení vyrovnané hry.

Palec se ovšem při své pouti po klaviatuře černým klávesám zcela vyhnout nemůže. V určitých případech mu na nich může být příjemněji než na bílých. Má více prostoru, může si dovolit spočinout na klávese v přirozenějším a jistějším úhlu a být s ní v kontaktu částí, která je lépe inervována. Navíc se mu odtud příjemně klouže na sousední bílou klávesu, což pianista ocení zejména v rychlých oktávových pasážích.

Hra oktáv je vlastně maturitou palcové techniky. Rychlé střídání bílých a černých kláves, horizontální posuny, vertikální úhoz – to jsou tři typy pohybů, jejichž dokonalá koordinace je známkou mistrovského zvládnutí tohoto obtížného prstu. Cestu k němu vede přes soustavné cvičení technických, ale i melodických pasáží samotným palcem s cílem zvládnutí dokonalé pohyblivosti, pružnosti, nejjemnějších úhozových nuancí a přesvědčivého frázování hudební myšlenky. Kdo je schopen krásně zahrát Chopinovu oktávovou etudu včetně jejího lyrického středu pouhým palcem – v krajních částech pak oběma palci – ten zvládl jeden z velkých a nelehkých úkolů klavírní techniky.

Na rozdíl od palce řadíme druhý prst mezi prsty silné a spolehlivé. Nespornou výhodou je jeho velký akční radius, anatomicky daný mimořádnou roztažitelností směrem od palce. Žádné dva jiné sousední prsty nejsou schopny takového rozpětí. Hráči či spíše hráčky s úzkou rukou vezmou často mezi palcem a druhým prstem interval shodný s maximálním rozpětím ruky. Tato dispozice však nemá v běžné pianistické praxi valného využití. Rozšířeným zlozvykem bývá používání druhého, eventuálně třetího prstu při roztažené ruce tam, kde by logicky měl hrát čtvrtý nebo pátý. Tuto snahu vyhnout se za cenu značně pokroucené ruky tzv. slabým prstům nesmí ovšem pedagog podporovat.

Podstatně důležitější pro úspěšnou klavírní hru je rozpětí mezi druhým a pátým prstem. Činí-li toto rozpětí alespoň velkou sextu a palec je schopen být současně v kontaktu s klaviaturou, je ruka dostatečně velká pro běžný klasický repertoár. V opačném případě je již hra některých základních čtyřzvuků utrpením. Z tohoto poznatku vyplývá, že velikost ruky musíme z pianistického hlediska hodnotit nikoliv jen vzhledem k rozpětí krajních prstů, ale vzhledem ke konstelaci 1-2-5.

Druhý prst se dobře doplňuje a kombinuje s prsty vyšších čísel. Trylek mezi druhým a třetím prstem považuje mnoho pianistů za nejsnazší. Při střídání druhého prstu s palcem je však dobře si uvědomit jejich vzájemnou anatomickou disproporcí – zejména značný rozdíl v délce - a snažit se, aby oba po sobě hrající prsty tlačily na páku klávesy přibližně stejně daleko od jejího okraje. Čím delší druhý prst pianista vlastní, tím je toto srovnání do černé klávese, je tendence dlouhého druhého prstu zasunout se pod víko klaviatury a zmizet v útrobách nástroje.

Poslední úvaha, týkající se tohoto prstu, je spíše z oblasti psychologické. Je všeobecně známo, že j to právě druhý prst, kterým malé děti získávají první hmatové kontakty s okolním světem a kterým ukazují na osoby a věci, po kterých touží (odtud nakonec i pojmenování “ukazováček”). On také zprostředkovává počínající nesmělé kontakty dítěte s klaviaturou. V průběhu lidského stárnutí však jeho dominantní postavení ustupuje ve prospěch prstu třetího. Je to opravdu jenom náhoda, že mladý koncertní mistr dává před klavírním koncertem orchestru “áčku” druhým prstem, zatímco zkušený pianista při generálce třetím? Je to jen můj osobní problém, měním-li u dávno nastudovaných skladeb prstoklady trylků z běžných 2-3 na 1-3 nebo dokonce 3-4? Stárne opravdu druhý prst rychleji než ostatní? A co houslisté a cellisté – zapomínají tak často vibrovat v jejich terminologii prvním prstem jenom proto, že váha ruky i myšlenek tíhne více k slabému malíčku? Odpověď na tyto otázky – existuje-li vůbec nějaká – může ovšem dát spíše anatom a psycholog než klavírní pedagog.

Nejdelším, nejsilnějším a zřejmě nejsuverénnějším naším prstem je prst třetí, něžně nazývaný “prostředníček”. Pocitově jej vnímáme jako prodloužení středové osy paže. Impulsy, které z centra dostává, bývají přesné a velmi rychlé, a proto jej pianisté rádi užívají tam, kde tuší nějaké riziko, kde je zapotřebí síla, rychlost a milimetrová přesnost úhozu. Zkušení klavíristé dobře vědí, že obtížné skoky ve velké dynamice, na černých klávesách nebo jinak riskantní je příjemnější absolvent třetím a nikoliv pátým prstem. Těch několik centimetrů, o které se dráha skoku prodloužení, je bohatě vynahrazeno pocitem větší jistoty, menší křečovitostí, a tudíž i kvalitnějším zvukem. Trvalé preferování třetího prstu před těmi slabšími by se ovšem nemělo stát pravidlem a zejména pedagog si musí uvědomit, že vychovává pianisty s deseti plnohodnotnými prsty.

Třetí prst je díky své hbitosti a přesnosti ideálním prstem pro trylkování všeho druhu. Trylkuje dobře v kombinaci s kterýmkoliv jiným prstem, a pokud se trylek nezdařil, jistě to nebylo jeho vinou. To spíš jeho kolega zůstal bezmocně ležet na dně klávesy, když mu předčasně došel dech. Trylkujeme-li v kombinaci s třetím prstem, mějme na paměti, že naše koncentrace by měla vždy patřit tomu slabšímu z trylkující dvojice. Trylky se nám pak přestanou předčasně zastavovat.

Pro rychlou repetici stejného tónu všeobecně platí, že prsty na klávese pravidelně střídáme, nicméně se vyskytuje případ, kdy nás dramatický, útočný charakter skladby nebo její části nutí volit zvukově výraznější repetici jedním prstem. Pro tento účel je náš centrální prst bezkonkurenčně nejvhodnější. Má dostatečnou údernost i ve velmi rychle po sobě jdoucích impulsech.

Z předchozích odstavců by mohl vzniknout dojem, že třetí prst má výhradně charakter bojovníka a lamače rekordů. To ovšem není pravda. Má i tu druhou, lyrickou podobu, dovede hrát barevně a kultivovaně ve všech dynamických odstínech, je schopen dlouhého nosného tónu i sotva slyšitelného doprovodu. Je největší osobností mezi prsty.

Oproti němu je čtvrtý prst charakteru velmi rozporuplného. Kolikrát už byl proklínán pianisty všech generací, když odmítl poslušnost v Bachovském nátrylu, když rytmicky rozkolísal Mozartovskou stupnici a v nádherné Chopinovské septole zapomněl, že musí včas uvolnit místo na klávese svému kolegovi. Pravda, není a nikdy nebyl velkým technikářem. Ono se na něj totiž zapomnělo, když se jednotlivým prstům přidělovaly šlachy, a tak mu teď nezbyvá, než se o jednu z nich dělit se svým velkým sousedem, který byl tak velkorysý a vzal si jej pod patronát. Místo vlastní šlachy má tedy alespoň přípojku.

Příroda je ale spravedlivá, a tak co mu ubrala na síle a pohyblivosti, o to více mu přidala na citlivosti. Žádný jiný prst nemá pod povrchem kůže tolik jemných nervových zakončení jako právě on! Stačí jen přejet bříškem čtvrtého prstu po hladké ploše – po stole, po papíru nebo po klávese. Kolik nepatrných nerovností cítíme, kolik vnímáme mikroskopických hrbolek, které by jiný prst sotva zaznamenal. Zkušený pódiový hráč ví, že uvědomění si této mimořádné sensibility může přispět k vnitřnímu uklidnění, ke koncentraci i ke stupňování vlastní emocionality. Často jsme při koncertech svědky toho, jak velký Mistr dříve, než se ponoří do hlubin pomalé věty klasické sonáty nebo do cituplných melodií romantiků, dotkne se něžně, jakoby mimoděk konečkem čtvrtého prstu jedné z kláves, jednou, dvakrát ji pomalým pohybem přejede jako by chtěl zjistit, zda jeho vnitřní rozpoložení je právě tak citlivé jako ten koneček čtvrtého prstu. Teprve potom začíná hrát.

Opravdový umělec cítí výjimečnost čtvrtého prstu, naučí se ji využívat ve prospěch hudby a nechá se jí inspirovat. Ti ostatní pak bědují, že není tak pružný, nerad se zvedá, když sousední prst hraje, je málo pohyblivý do stran. Všechny tyto nedostatky jsou však vhodným cvičením odstranitelné do takové míry, aby pianista mohl podávat technicky bezproblémové výkony. Prstových cvičení a etud řešících speciálně tyto obtíže máme v instruktivní literatuře dostatek. Nemohu si však odpustit jedno varování: buďme při práci se čtvrtým prstem mimořádně rozumní a ohleduplní! On je totiž opravdu velmi citlivý.

Četl jsem nedávno recenzi na koncert jednoho mladého pianisty. Kritik zrovna nehýřil nadšením a napsal mimo jiné: „Panu XY se nepodařilo dostatečně oddělit melodickou linii od přediva vnitřních hlasů a harmonická struktura díla vyzněla velmi nezřetelně.“ Tuto květnatou větu jsem si přeložil do jazyka pedagoga takto: „Mladíkovi zklamaly malíčky!“ Samozřejmě, jeden odpovídá za melodickou linii a ten druhý za harmonický průběh skladby, takže kritizováni byli především oni.

Pátý prst je svým způsobem, chudák. Disproporce mezi tím, co se od něj žádá a tím, čeho je zdánlivě schopen, je značná. Jeho svalstvo je od přírody slabší, nedostatečně vyvinuté a přesto se má prosazovat proti daleko silnějším prstům. Navíc bývá krátký a při větším roztažení ruky tuhý a málo pohyblivý. A jen ruka trochu poodjede ze středu klaviatury, přestává být na něj vidět a ztrácí jistotu. Je vůbec myslitelné, aby něco tak nedokonalého mohlo plnit tak náročné umělecké úkoly?

Jistěže ano, ovšem za podmínek, že jej cílevědomým tréninkem a správným používáním dostaneme do ideální fyzické kondice. V rovině psychologické je pak nutné, abychom k němu získali stejnou důvěru jako ke kterémukoliv jinému prstu. Měli bychom co nejdříve dosáhnout stavu, kdy svaly obepínající pátý prst jsou schopny udržet jej v kompaktní formě tak, aby se při běžném pianistickém provozu neprolamoval v žádném ze svých tří kloubů. Problém je v tom, že pokud necítíme dostatečnou svalovou jistotu, instinktivně se vyhýbáme jeho plnému zatížení. Tím prst ještě více slábne a dostáváme se do bludného kruhu.

Kromě toho bychom měli dokázat samostatně a bez velké námahy zvedat malíček do výše srovnatelné s možnostmi silných prstů. Tato dispozice je nutnou podmínkou, aby byl v případě potřeby schopen aktivního, dostatečně rychlého úhozu a vyrovnal se tak možnostem jiných prstů. Některé starší klavírní školy předepisují držet z tohoto důvodu malíček mírně zvednutý i v základním postavení ruky.

Obě výše uvedené fyzické schopnosti tohoto prstu jsou absolutním předpokladem jeho normálnímu fungování a jsou pro každou zdravou a průměrně vyvinutou ruku dosažitelné. Je však nutné, abychom jednou provždy začali hrát malíčkem aktivně, neodlehčovali mu ponecháním váhy na jiném prstu, nevyhýbali se mu ve skocích a trylcích a uměli zdůraznit jeho melodickou linku v oktávách a akordech. Až se nám zcela podaří vyrovnat jeho svalový handicap, zjistíme, že je to

prst rychlý, relativně přesný, schopný velmi barevné hry a začneme věřit, že je v jeho moci zvládnout všechny ty obtížné úkoly, které mu z jeho postavení na ruce vyplývají.

Malíček je v řadě prstů tím posledním. Více jich už lidská ruka nemá. Je to pro pianistu dobře nebo špatně? Ulehčilo by to jeho práci, či naopak ještě znásobilo komplikace?

Buďme šťastni za to, co máme. Pět prstů na každé ruce lze vytvořit mnoho krásné hudby, udělat radost sobě a hlavně druhým. A ty starosti s prsty – to už patří k životu. Oni stejně za nic nemohou, jsou to jen ty převodové mechanismy. Hrajeme a tvoříme přece hlavou, srdcem, duší, celou naší osobností. Tam bychom měli zaměřit svou pozornost, tam by se našla ta správná témata k zamyšlení.

Ale kdepak. Už se vidím, jak zítra ráno ve škole zase rovnám ty převodové mechanismy na správná místa a nutím je, aby správně domačkávaly klávesy. Není mi dopřáno úniku...

