

Czuberka, Branko

O podstatě pianistické (spolu)práce s hudebními nástroji a lidským hlasem

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. [1990-1991], vol. 39-40, iss. H25-26, pp. [105]-118

ISBN 80-210-0549-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112398>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BRANKO CZUBERKA (WIEN)

O PODSTATĚ PIANISTICKÉ (SPOLU)PRÁCE S HUDEBNÍMI NÁSTROJI A LIDSKÝM HLASEM

Branko Czuberka byl v letech 1962—1965 lektorem klavírní hry na katedře hudební vědy a výchovy filozofické fakulty býv. Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (nyní Masarykova univerzita) a poté asistentem, později odborným asistentem pro klavírní doprovod a komorní hudbu na Janáčkově akademii múzických umění v Brně (1965—1967). Narodil se 22. 11. 1932 v Uherském Hradišti, od předškolního věku žil v Brně. Na zdejší konzervatoři studoval klavírní hru a dirigování (abs. 1952) a na JAMU pak řízení sboru, klavírní hru a komorní hudbu (dipl. zkouška z klavíru a komorní hudby r. 1960). Na filozofické fakultě naší univerzity absolvoval studium muzikologie (prom. hist. 1965, Mgr. 1992). Postgraduálně se věnoval studiu klavírní hry na Hudební akademii F. Liszta v Budapešti (1961), hru na cembalo studoval na Hudební akademii ve Vídni u prof. Isoldy Ahlgrimmové (dipl. zkouška r. 1971). Vedle obsáhlé koncertní pianistické činnosti (sólista, komorní hráč, doprovod; spolupráce s četnými instrumentalisty a pěvci) vyvíjel plodnou aktivitu v *Komorním orchestru Bohuslava Martinů* a v souboru *Musica nova*, který tehdy působil na filozofické fakultě (1961—1965). Později byl členem *Slovenského komorního orchestru v Bratislavě* (do r. 1967). S Vídni je spjat od r. 1971. Pedagogicky tam působí na *Konzervatoři města Vídně*, vede třídu klavírní hry a pedagogicky pracuje též v semináři pro klavírní doprovod a komorní hudbu. Třikrát pobýval v Japonsku kde rozvíjel koncertní a pedagogickou činnost (1973, 1974, 1975). Má četné rozhlasové nahrávky v Rakousku, Československu, Jugoslávii a Francii. Spolupracuje s významnými instrumentalisty a pěvci mezinárodní úrovně.

* * *

Pod titulem *O podstatě pianistické (spolu)práce s hudebními nástroji a lidským hlasem* přináší B. Czuberka přehledné znění klíčové kapitoly ze svého spisu o různých způsobech klavírní hry, jejich charakteristice, analýze a o jejich pianistickém uskutečnění. Spis je nyní připravován do tisku.

Různost hry, dovozuje B. Czuberka, vyplývá z kompozičního postavení klavírního partu prováděné nebo studované skladby. Jde tu o součinnost a muzikálně-hráčskou spolupráci pianisty s instrumentalisty a pěvci. Nejen nutnost hráčské variability, nýbrž především *bytostná proměna psychického přístupu ke společné hře* je předmětem zájmu autora v ostatních kapitolách připravované knihy pojednávající o problematice hudební souhry a o jejím klavírně-instrumentálním řešení.

Jako organické pokračování popisů a charakteristiky základních typů klavírní hry bude tato obsáhlejší kapitola pojednávat o jejím využití při pracovní (studijní) a výkonné realizaci v souhře s různými nástroji a rozdílnými druhy hlasů.

V předcházejícím textu jsme označili nejmenší informaci komorní hudby (duo) jako „prabuňku“. Totéž platí i pro *základní jednotku hudební spolupráce — pro pracovní společenství* dvou hudebníků, pianisty a jeho spoluhráče, případně jím doprovázeného nástrojového sólisty nebo pěvce.

Primární a pracovně nejintenzívnější stadium hudební *souhry* je *společná práce*, která se uskutečňuje ve formě zkoušky. Této *společné zkoušce* musí v každém případě *předcházet* detailní *příprava* pianisty, která právě umožňuje „automatizaci“ hry klavírního partu a tím také dovoluje pianistovi ve funkci spoluhráče nebo doprovazeče nezatěžovat se problémy své vlastní hry a *plně se tudíž věnovat souhře* nebo *absolutnímu sledování jiné hudební linie*, samozřejmě aniž by toto soustředění šlo jakkoli na úkor partu vlastního.

Je-li tedy pianista skutečně a prokazatelně takto *výkonně připraven* a vnitřně uzpůsoben, může společná hra začít. Hudebně a duševně spřízněný přístup spoluhráče nebo sólisty ke studovanému dílu pak vytváří předpoklady pro *dematerializovanou harmonii souhry* a tím také otvírá cestu ke společné hudební interpretaci na vyšší úrovni.

Zkouška — v hudební oblasti se tak nazývá v nejširším smyslu hototo pojmu společná (ale také individuální) práce na hudebním díle, která se uskutečňuje během určeného času, na určeném místě k jistému účelu, většinou pak směřuje ke konkrétnímu termínu provedení. Vyjmenované okolnosti určují druh zkoušky a charakter jejího obsahu. Podle toho, jak daleko společné studium díla pokročilo, hovoříme o informativní nebo čtené zkoušce, zkoušce orientační, nastudovávací, intenzivní, zkoušce kondiční (udržovací nebo opakovací), přehrávací zkoušce atd. Podle specifických okolností, za nichž zkouška probíhá, rozlišujeme např. hlavní zkoušku, předběžnou zkoušku, dorozumívací zkoušku, zkoušku sedací, individuální nebo ansámblovou, dělenou, společnou, akustickou, podiovou nebo scénickou, zkoušku s dirigentem, se sólisty, se sborem, orchestrální zkoušku atd.

Každý z těchto druhů zkoušek vyžaduje od pianisty nejen to, aby byl psychicky schopen plně proměňovat přístup k věci a vědomě měnit způsob hry podle příslušného druhu nebo způsobu zkoušky. Především je nutná znalost muzikálně-pracovní situace (know-how), smysl pro specifický charakter každého jednotlivého druhu zkoušky, to znamená detailní znalosti pracovní výstavby a průběhu příslušné zkoušky.

Základní formu s ústředním významem a výchozí měřítko kvality pianistické spolupráce s instrumentalisty nebo pěvci představuje *typ zkoušky pracovní*. Nutný a žádoucí obsah společné práce během zkoušky tohoto druhu musí *daleko přesahovat* rutinní označení této pracovní formy jako „korepetice“, „spoluopakování“. Stupňují se tedy požadavky na pianistu do šíře téměř bezbřehé — vedle čistě hudební zodpovědnosti za společný výkon se v tomto způsobu hudební spolupráce stává klavírní hra jednou z mnoha složek pracovního postupu, na němž se stejnou měrou musejí podílet prvky pedagogiky, formální analýzy, organologie, ba i dirigování a v neposlední řadě i užité psychologie. Jinak řečeno — aby se společné studium mohlo účelně a úspěšně rozvíjet, musí pianista vedle vlastní hry ještě převzít další a neméně důležité hudební úkoly a funkce, které se aktivně uplatní během společné práce. Na základě hluboké znalosti studo-

vaného díla lze pak dosáhnout pracovního cíle — osvojení stylově správné a podiově zralé interpretace studované skladby.

Znovu podotýkáme, že suverénní technické zvládnutí hudební materié ze strany pianisty je naprosto nezbytné, podstatně totiž urychluje společnou práci a nadto poskytuje daleko více možností práce na detailech, stupňování intenzity výrazového oblouku — v každém směru je to *osvobozující faktor* pro souhru a pro *výstavbu společné interpretace*. Tyto nutné rozměry znalosti studovaného díla lze formulovat takto:

1) pianistova technická převaha nad problémy klavírního partu studovaného díla;

2) auditivní zkušenost — několikery soustředěný poslech dotyčné skladby v různých interpretacích;

3) vlastní interpretační zkušenost — to znamená skladbu alespoň jednou nastudovat a jednou předehrát se spoluhráčem nebo spoluhráči za přítomnosti posluchačů v definitivní podobě.

Časová vzdálenost mezi dřívějším a momentálním nastudováním a jejich okolnosti nehrají podstatnou roli, jde pouze o zkušenost samu.

Je-li tedy pianista připraven ke společnému nastudování určité skladby vlastním studiem, zkušeností z nastudování dřívějších a eventuálním provedením, když dostatečně myšlenkově a poslechově pronikl do podstaty díla a jeho skladebné konstrukce, má-li na základě vlastní přípravy a znalosti díla o něm jasnou zvukovou a interpretační představu, již pak v průběhu společné práce svému partnerovi pedagogicky správným způsobem dokáže sdělit, popřípadě srovnat s jeho představami či zkušenostmi, pak může začít *společné studium*.

Začít — co se skrývá pod tímto pojmem? I když nevyklučujeme možnost variant jiných, existuje poměrně jednotný názor, spočívající na všeobecných zkušenostech, že společné studium je nejlépe začít jedním nebo nejvýše trojím orientačním *přehráním* (pro oba — nebo všechny — zúčastněné), informativním „přečtením“. Pro tuto první společnou přehrávku se volí pochopitelně bez ohledu na tempa udaná tempo hráčsky a technicky kontrolovatelné, s přednostní koncentrací na *notový* obraz, bez dynamických nuancí a téměř „bez emoce“, aby tak studovaná skladba mohla nenásilně vniknout do podvědomí interpretů. Ti si zároveň zvykají poslouchat během hry „hlas druhého“ a tím postupně rozvíjejí zvukovou představu, která se přibližuje pozdější definitivní zvukové podobě.

Co by mělo následovat po tomto zkoušení, orientaci, společném přečtení, zkrátka po této pracovní přehře? Nic jiného, než vlastní všeobecně známý hudebně-pracovní postup: nastudování, nacvičovací práce, členění po větách a jejich částech, jakož i jednotlivých dílech, frázích, motivech a elementech. Jejich nekonečným opakováním nejprve v pomalém, později v mírném a posléze originálním tempu s postupným vypracováváním dynamických a agogických nuancí se dostávají interpreti k definitivní podobě skladby, přičemž časové relace samozřejmě závisejí na situaci.

Jaké úkoly má pianista v tomto *společném pracovním procesu*, jak formuje souhra jeho způsob hry a které faktory zásadně určují jeho hudební projev? (Speciální případ představuje doprovázení sólistických instrumentálních a vokálních forem ze symfonických a operních klavírních výtahů

— tam je *symfonický proud pro oba (nebo všechny) participanty souhry během celého díla (s malými výjimkami) pro interpretaci určující a závazný.*)

Nejdříve se musí odehrát již dříve zmíněná vědomá myšlenková a pocitová *proměna přístupu k vlastnímu způsobu hry, ještě dříve, než se se hrou vůbec započalo.* Proces se odehrává podle schématu: a) *ne pouze já, nýbrž my oba (nebo všichni);* v případě vyhraněného doprovodu platí téměř *ne já, nýbrž pouze sólista.*

Pokud bychom to v zájmu názornosti formulovali poněkud vyhroceně, nesmí pianista od prvního tónu, který zazní v souhře, „hrát na klavír“, nýbrž musí organicky artikulovat „klavírní“ hlas společného *kompozičního celku.* Skutečně každá *zahraná nota* musí být pevně vevázána do plektiva kompozice a souhry. Tím je pak jasně určen nejen způsob hry, nýbrž každý odstín tempa, dynamiky, rytmu, zvuku a charakteru hry. Nejde v žádném případě o nějakou „nesvobodu“ nebo omezení projevu, je to *vědomě organická hra,* hudební chtění a konání je v ní prvořadě zaměřeno na pojem „spolu“ a na klavírní hru jako *výslednici této pojmové kategorie.* Společně cítěným tokem přednesu se rovněž vzájemně koriguje emotivní intenzita. Vzniká tak jakýsi druh vyrovnávacího „interpretačního kontrapunktu“, ve kterém se mohou linie a zvukové barvy jednotlivých spoluúčinkujících hlasů hudební představou žádoucím způsobem rozvíjet a harmonicky doplňovat.

Ke všem dosud probraným a pojmenovaným faktorům souhry, které ovlivňují projev pianisty, přistupuje konečně *podstatná okolnost,* s níž je nutno se pianisticky vyrovnat a která do té míry *ovlivňuje způsob souhry,* že často vyžaduje od pianisty *zásadně rozdílné reakce.* Druh spolupracujícího nebo doprovázeného nástroje či hlasový sbor nebo *typ* pěvce ovlivňuje totiž celou hudební a hráčskou situaci a vyžaduje nasazení všech akčních prostředků a prvků souhry, jako jsou *aktivní a pasivní hra, čekání, sledování, následování, brzdění, vyhovění, podpora, ponechání, ovlivňování, vedení, nucení atd.* Především však jde o to, aby pianista *úplně začlenil svou hru* do specifických vlastností techniky hry nebo hlasu a do jejich možností, hranic, jejich domén i problémů a především do jejich *rozdílných způsobů tvoření tónu,* daných konstrukcí nástrojů nebo tělesnou konstitucí hlasu. To vše je pro způsob klavírní hry absolutně směrodatné v *rozhodujícím stadiu souhry,* totiž ve *společné interpretaci po celou dobu trvání přednesu.* V *každém okamžiku* musí pianistovo podvědomí všechny tyto výše uvedené skutečnosti co nejcitlivěji „*předem předpokládat*“ a usměrňovat podle nich celý způsob výstavby své vlastní hry. Chce-li pianista umět předem odhadnout všechny rozdíly, podmíněné různým tvořením tónu u nástrojů a hlasů, chce-li je umět vycítit a nejen zavčas, nýbrž již v podstatném předstihu na ně umět reagovat, musí znát alespoň ta jejich nejpodstatnější specifika, jež mohou ovlivňovat souhru a interpretační výstavbu. Nikdy nelze dost zdůraznit zásadní skutečnost — všechno, co se ze strany pianisty děje během souhry muzikálně a interpretačně, musí bezpodmínečně myšlenkově i v pohotovosti těla a prstů nastoupit *s předstihem* — jen to je záruka myšlenkové, tělesné a prstové pohotovosti, schopnosti vyjádřit a kontrolovat emoci tak, jak to odpovídá právě

interpretované části skladby. Tím je dána trvalá jistota okamžité souhry v každém momentu zvukového a interpretačního proudu. Pianista je tak nejen připraven, nýbrž také *schopen* nezbytných okamžitých vyrovnávání, která jsou zejména ve fázích *společného studia* velmi často potřebná, uplatňuje-li se důsledně pianistický způsob souhry (vedení, následování atd.). I tehdy, jedná-li se o provedení díla pečlivě nastudovaného, kdy byly všechny podrobnosti dohodnuty a nacvičeny, právě tehdy zavazuje pianistu nejvyšší citlivost, *kontrolované cítění společné hudební akce* a nepřetržitý hráčský zřetel na všechny osobité rysy nástrojů a hlasů. Jeho hra jako *součást souhry* musí vždy představovat *těžiště vyrovnání*.

Všechny výše uvedené skutečnosti, okolnosti, činitele a jejich působení ovlivňují, řídí a tím také formují různé způsoby klavírní hry, přesněji to, co je ve způsobu hry rozdílné, jak, v čem a proč „to“ musí být „jiné“ nebo „jinak“. Pokud pianista disponuje systematicky vybudovaným „arsenálem“ tohoto druhu (nehledě na diplomy dříve získané), bude společné studium probíhat jistě úspěšně. Co k tomuto souhrnu pianistických (naučených nebo vrozených) schopností, znalostí a zkušeností, nezbytných k realizaci souhry instrumentální i vokální, patří, co vede k úspěšnému nastudování a posléze i realizaci definitivního výkonu na koncertním pódiu či v nahrávacím studiu?

Prvotním předpokladem pro jakoukoli další paralelní linii pianistické činnosti v oboru souhry klavíru s jakýmkoli instrumentálním nebo vokálním obsazením a s jakýmkoli funkčním postavením klavírního partu je koncertní zralost v ovládnutí sólové klavírní hry a tomuto pojmu odpovídající znalost sólové klavírní literatury, spojená se zkušeností veřejného sólistického vystupování.

K překročení prahu od hudebního „sám“ k hudebnímu „spolu“, jak ve hře, tak v hudební představě a interpretačním myšlení, je nezbytný ještě jeden předpoklad zásadní důležitosti — aby pianista byl s to sólistickou hru převést, změnit a přizpůsobit nové, jiné konkrétní hudební situaci, která je dána *společnou* hudební prací, akcí nebo výkonem. Tato *proměna*, v jistém smyslu opravdu *přerod*, vědomá *změna hry* a přístupu ke studované a prováděné skladbě, vyžaduje vedle jisté dávky schopností pedagogických ještě řadu „disciplín“ dalších. Pianista musí ovládat všechny varianty souhry a být *schopen* jich *okamžitě použít*, důležitá je *schopnost vcítění* a *vnitřní pohotovost a připravenost* nechat se inspirovat hudebním výkonem jiného (jiných) a tím *formovat vlastní hru*. Pokud u partnera z jakéhokoli důvodu absentuje některá složka jeho výkonu, pak dokázat *okamžitou reakcí* nahradit nezbytné, aby bylo dosaženo uceleného interpretačního obrazu.

Následující výklad se pokusí zevrubně popsat základní charakteristické rysy, určující a usměrňující pianistickou spolupráci s instrumentalisty a vokalisty, jakož i nároky na klavíristu, které z této společné činnosti vyplývají.

DECHOVÉ NÁSTROJE

„Motorem“ pro tvoření tónu u všech dechových nástrojů je lidský dech. Tato skutečnost, srovnatelná se zpěvem, je pro pianistu *základním vodítkem*, jež určuje *způsob souhry*. Pianistova hra tudíž musí být nesena hudební představou dýchané linie hry partnerského nástroje. Tento faktor naznačuje klavíristovi, jakým způsobem se bude společné nastudování rozvíjet.

Nejprve je potřeba logicky ujasnit *dechové členění* linie hry z pozice hráče na dechový nástroj. Bezprostředně poté nastoupí otázky současného nasazení, které se týkají samozřejmě převážně pianisty. Vždy je potřeba mít na zřeteli, že dechové nástroje se navzájem odlišují nejen vnější formou, nýbrž především specifickou technikou hry a z ní plynoucím různým tvořením tónu. Pianista musí, pokud jde o současné nasazení, reagovat o odstín jinak v případě flétny než ve hře s klarinetem, ještě větší rozdíl bude u trubky (u houslí), mezi žesti nebo u pozounu.

Další důležitou skutečnost představují *různé stupně možnosti rychlé hry* u jednotlivých dechových nástrojů. Skladatelé ji většinou respektují, přesto se však na pianistovi požaduje nejen principiální tempová koordinace celková, nýbrž i koordinace náhle a krátkodobě použitelná pro některé skupiny tónů nebo jednotlivé nástrojové pasáže.

Je třeba rovněž poukázat na rozdílnou zvukovou intenzitu jednotlivých dechových nástrojů a především na rozdíl zvukového obsahu žestů ve srovnání s možnostmi dřev na tomto poli. V těchto případech je citlivé přizpůsobení dynamického oblouku a zvukové intenzity klavíru jedním ze zásadních předpokladů zdařilé souhry.

Vše, o čem tu byla řeč, je ovšem dlouhodobá úloha pro pianistu, který se musí zabývat nejen modifikací vlastního způsobu hry v souvislosti se specifiky dechových nástrojů; do zvukové individuality jednotlivých nástrojů se musí *zaposlouchat* a osvojit si hudební a pianistické znalosti hlavních děl této důležité a krásné oblasti instrumentální hudby.

BICÍ NÁSTROJE

Pro účelné doplnění a dokreslení typického zvukového charakteru bicích nástrojů je radno, aby pianista v tomto případě zdůrazňoval a uplatňoval všechno plynulé, vázané a táhlé jako přirozené zaokrouhlení celkového zvukového dojmu. Tento princip se samozřejmě nevztahuje na skladby, u nichž autoři jasně určili jiný způsob hry, odpovídající jejich vlastní představě, jak je tomu často zejména v soudobé hudbě. Hovoříme tu ovšem především o souhře s nástroji s vysloveně „bicím“ zvukovým charakterem. V obsazeních s různými nástroji klávesovými, rovněž zahrnovanými do hromadného pojmu „bicích“, či s některými elektrofonickými zvukovými tělesy, kde situace není tak jednoznačná, musí pianista počítat spíše s různými ne zrovna běžnými variantami a eventualitami hry, úhozu a intenzity tónu. Od zachování nebo dokonce zdůraznění čistě klavírního zvuku až k extrémně vystupňovanému „bicímu“ způsobu hry ve formě různých „martellati“, „clusters“ atd.

DVA KLAVÍRY

Všechno, co má u jiných obsazení souhry — klavír + jiný nástroj — znít a působit různě, kontrastně, mnohobarevně apod., obrací se ve společné hře na dvou klavírech, jak při studiu tak v konečném efektu při koncertním výkonu, k *jednotě zvukové barvy a intenzity* ve smyslu *jednoho jediného* (tj. intenzivnějšího, zdvojeného) *klavíru* a *jednoho jediného* (znásobenou silou vybaveného) *pianisty*. Ovšem od obou účinkujících tento přístup vyžaduje přinejmenším zdvojnásobenou snahu o plasticky přehlednou společnou hru. Při jednotě a vyrovnanosti zvuku zároveň jasné a názorné vedení linií a zřetelné nasazení těch způsobů hry, které tuto transparentci umožňují. Přednes skladby komponované pro dva klavíry bude tedy mít ve hře obou pianistů převážně *solistický charakter*.

STRUNNÉ DRNKACÍ NÁSTROJE

Při pracovním setkání s harfou, kytarou, mandolinou atd. je nutno, aby se klavírní hlas z *akustických důvodů* — s výjimkou samostatné přehry, mezihry a dohry — podílel na souhře téměř „stínovým způsobem“. Pianista musí využít každé možnosti, jak být svému partneru nápomocen k plnému zvukovému uplatnění.

SMYČCOVÉ NÁSTROJE

S touto nástrojovou skupinou (housle, viola, violoncello, kontrabas) se spojuje v souvislosti s klavírem představa „klasických“ komorních obsazení — klavírního tria (kl, vl, vlc), klavírního kvarteta (kl, vl, vla, vlc) nebo klavírního kvinteta (kl + sm. kvarteto), jakož i jiných formací, např. kl, vl, vlc s violou, příležitostně s kontrabasem, a konečně různých komorních seskupení a kombinací klavíru se smyčcovými nástroji, jak je utvořilo obrovské množství literatury, vzniklé během více než dvou století.

Souhru klavíru se smyčcovými nástroji všeobecně a s jednotlivými reprezentanty smyčcové skupiny podstatně ovlivňuje a určuje především existence, funkce a způsob *účasti smyčce* na hře. V *činnosti smyčce* se soustřeďuje dynamická, rytmická a tempová výstavba díla, částečně slouží i v přeneseném smyslu jako taktovka a prezentuje „dech“ smyčcového nástroje. Pro pianistu a jeho orientaci je smyčec tedy „regulátorem souhry“, se kterým musí být klavírní partner *ve stálém* optickém nebo „radarovém“ kontaktu. Ve většině případů smyčec reguluje nebo zprostředkuje společná nasazení (nástupy), které většinou představují problém, tu větší, tu menší, a samozřejmě zřetelně naznačuje agogickou a výrazovou výstavbu hraného díla. Nejde smozřejmě jen o to, by se podařila počáteční nasazení, aby společně akordy částečných a konečných závěrů skladby zazněly současně, nebo o to, aby se občas věnovalo trochu zvýšené pozornosti tomu, co vlastně partner souhry na tom nebo onom místě zrovna dělá. *Každá nota* společně provozované skladby, ať při studiu nebo produkci, se musí

nikoli *hrát*, nýbrž *spoluhrát*. I průběžná přítomnost napětí ve hře musí představovat pro pianistu *napětí dvojí* — napětí vlastní hry a napětí ve sledování a podpoře partnera. Tyto skutečnosti je třeba zdůrazňovat vždy a znovu, a nikdy to nebude dost často.

Každou akci smyčce musí tedy pianista *vnímat*, ať už opticky nebo pociťově. Tímto způsobem se v jeho hře vyvolává „zrcadlová reakce“. V plném rozsahu se to týká zejména střídání smyčce nebo „nového“ smyku, opakovaného smyku v témže směru, které často trvají jen zlomek sekundy. Zvláštní pozornost musí pianista věnovat u všech smyčcových nástrojů hře dvoj- troj- a čtyřhmatů, arpeggiím, glissandům a především flažoletům. Všechny tyto způsoby smyčcové hry vyžadují naprosté tempové přizpůsobení klavíru. Každému klavírnímu partnerovi smyčcových nástrojů je ostatně třeba doporučit, aby se v zájmu lepšího, nástrojově zasvěcenějšího reagování a vybavení souhry, podrobně seznámil se všemi druhy smyků a s problematikou smyčcové techniky.

Nyní bychom rádi probrali ještě několik dalších okolností, které ovlivňují charakter spolupráce pianisty se smyčcovými nástroji. Tato spolupráce na rozdíl od dechových nástrojů a zpěvu *není časově tak striktně omezena*. To samozřejmě ovlivňuje rozvrh zkoušek a sestavování programu. Pokud jde o souhru, mnoho ve způsobu klavíristovy hry určují zvukové možnosti jednotlivých smyčcových nástrojů, jejich stavba, výrobce, tónová poloha, v níž se pohybuje hudební linie (např. zvuková intenzita klavíru v poloze střední nebo hluboké může být větší, pokud se houslový hlas nachází ve vysoké, zvukově průrazné poloze. Tento model dynamického vyrovnávání zvukové intenzity je ostatně všeobecně platným pravidlem souhry klavíru se všemi nástroji a lidským hlasem).

KLAVÍRNÍ HRA PODLE DIRIGENTSKÉHO GESTA

Dirigovaná hra může být označena za disciplinu *sui generis*. V takovém případě musí totiž pianista respektovat kromě principů souhry ještě fakt, že se musí podřídít zařazení do většího dirigovaného souboru, že je dirigován nejen souhrou, nýbrž i *gestem*. Takováto situace vyžaduje, aby hráč citlivě sledoval prostorová znamení dirigentské gestiky. Stejně jako v jiných případech se i zde osvědčuje podrobná znalost elementární techniky dirigování, jakož i minimální aspoň předběžná zkušenost (nebo vyzkoušená schopnost) hudebního vedení manuální taktovací technikou. Tato dovednost, třeba nedostatečná, získaná jen k ucelení výchovy a v praxi nevykonávaná, vidět situaci od dirigentského pultu, umožňuje pianistovi, začleněnému do dirigovaného tělesa, nutný nadhled a s ním i volbu žádoucího způsobu hry.

Těžiště problematiky klavírní hry v dirigovaném tělese leží především ve výše zmíněné *nutnosti dvojího přizpůsobení*. Pianista musí reagovat na dirigentovu gestiku (celé vedení, neboť vše není naznačováno gesty manuálními) a přitom se musí neustále snažit vyrovnávat klavírní zvuk. Neboť klavírní zvuk v rámci skladatelem určené funkce představuje *jeden z mnoha* orchestrálních hlasů. V této souvislosti často vyvstává otázka

charakteru a barvy žádoucího klavírního zvuku. Jeho vytváření se řídí možnostmi nástroje, který je k dispozici, intencemi skladatele a koncepcí (a kompetencí) dirigenta. (V soudobé hudbě je jím nezřídka jedna a táž osoba.)

Ke specifickým problémům této „odručdy“ klavírní hry patří navíc orchestrální, lépe řečeno *symfonické cítění pianisty*, jakož i jeho systematická výchova v tomto směru. V této souvislosti, když odhlédneme od hry partitur, bychom se chtěli zmínit o nezbytné disciplíně hudební praxe všech dob.

PIANISTICKÁ KONFRONTACE S KLAVÍRNÍM VÝTAHEM

Jednou z okrajových činností kompozičního oboru, která ovšem předpokládá nemenší technické znalosti skladatelského řemesla, jako obory tvůrčí, je pořizování klavírních výtahů symfonických nebo operních děl — totiž orchestrálních částí těchto děl. Vedle skladatelů se této práci velmi často ujmají dirigenti, ale nezřídka též pianisté.

Zpracování orchestrální verze pro klavír vyžaduje opačný pracovní postup než instrumentace. U instrumentace je základní tendencí zvětšovat, rozmnožovat, znásobovat. *Převádění pro klavír*, nebo lépe řečeno pořizování notového obrazu, reprodukovatelného klavírem, představuje *maximální redukci* partitury s hudebními liniemi, přizpůsobenými klavíru transkripcí, aranžmá apod. Pianista je konfrontován s takovýmto notovým obrazem a způsob jeho hry určují, jak okolnosti vzniku, tak vlastní účel klavírního znění. Ve srovnání s ostatními způsoby hry, o nichž jsme už hovořili, se jedná opět o podstatně jinou kvalitu.

Kompoziční formy, které pro práci klavíru s jinými nástroji nebo zpěvem v této oblasti přicházejí v úvahu, jsou: koncertantní formy sólových nástrojů s orchestrem, církevní hudba a kantátové formy se sólovým a sborovým zpěvem a opera, případně scénické oratorium se všemi svými stylovými, typovými a charakteristickými formovými nuancemi.

Vyvstává otázka, jak se bude utvářet hudební vztah pianisty k takovéto notové předloze a jak se pak projeví v jeho hře. Jelikož většina klavírních výtahů je pořizována s poměrně malým ohledem na pianisticky-nástrojovou stránku věci (což samozřejmě nezmiňujeme v negativním smyslu), vzniká zde jistý rozpor mezi notovou předlohou jako navrženým řešením upravovatele (tedy nikoli skladbou pro klavír) a realizační možností této verze. (Na situaci nic nemění fakt, že klavírní výtah pořídil třeba sám autor skladby.) A tady často pianista může, ba musí zasáhnout do notového obrazu ve smyslu organické změny. Ta smí mít pochopitelně pouze okrajový a doplňkový charakter a nesmí ani v nejmenším porušit ani celkovou strukturu, ani snad dokonce vůdčí melodické linie. Jde jen o to, aby interpretace byla ještě srozumitelnější a přehlednější. Nejčastěji lze *citlivě vynechat* některé nepodstatné tóny nebo naopak *oktávovým zdvojením* zesílit markantní linii. Lze různým způsobem zjednodušovat paralelní, stupnicové, oktávové, tercové a akordové chody, učinit situaci „schůdnou“ pro prsty a ruce a tím umožnit přesvědčivou interpretaci orchestrální faktury na klavíru.

Z instruktivních důvodů uvedeme dva bohužel časté extrémny chybného přístupu pianisty ke klavírnímu výtahu. V prvním případě cvičí interpret nástrojově-klavírním způsobem například tónově přeplněné sledy akordů, v nichž je ovšem pro plastickou představu dotyčné pasáže hudebně podstatná buď jen horní nebo dolní linie. Jako prstové cvičení je to samozřejmě vždycky užitečné, ale o práci, vedoucí ke konkrétnímu cíli, se opravdu nejedná, protože ta by se měla přednostně zaměřit a soustředit na symfonický proud hlavních linií. V případě druhém cvičí pianista vůbec jen velmi málo a spoléhá se na „vlastní inspiraci“ a na mylně pochopenou „tvůrčí svobodu“. Ta pak většinou vede ke svéhlavé interpretaci notového obrazu, osobitě až příliš. Z klavírního výtahu, který už sám redukuje původní skladbu, zůstane pak torzo.

Mezi těmito dvěma extrémny je třeba najít správnou cestu. Nikterak to neznamená, že by pianista měl brzdit svou fantazii. Právě naopak! Musí se tu právě projevit celá jeho kreativita, smysl pro vůdčí princip, hudební představivost, vnitřní napětí atd. Musí se tu zhodnotit všechny dřívější zkušenosti a vyústit do hudebního projevu, který svou snahou o napodobení symfonického proudu vytváří zcela specifický způsob klavírní hry a nadto poskytuje instrumentálním nebo vokálním sólistům pevný, podpůrný, ale zároveň inspirující zvukový horizont.

OPERNÍ KLAVÍRNÍ VÝTAH A DALŠÍ VOKÁLNĚ-ORCHESTRÁLNÍ FORMY

Při hře operního klavírního výtahu se pianista ocitá už ve velké oblasti umění vokálního, v doméně lidského hlasu a pianistického setkání s jeho hudebně-dramatickým vyzařováním. Při konfrontaci s operním klavírním výtahu se požadavky na pianistu dále stupňují, a to v oblasti hudební, literární a jazykové. Po stránce hudební musí být schopen naznačit na klavíru zvukové působení operního orchestru, zachovat jasné hlavní linie. Pokud jde o přednes, musí se na základě historických a hudebně analytických znalostí příslušného operního stylu a konkrétního díla soustředit na stylově adekvátní akcenty dramatické výstavby a dále musí být schopen vytvořit na klavíru scénickou dramatičnost, emoce jednajících osob a jejich situací. Zároveň ovšem musí pěvce — představitele dramatické postavy — podporovat a vést v jeho pěvecké linii, part s ním nastudovat a provádět.

V oblasti literární je nezbytné znát literární předlohu, původní námět, pozdější zpracování studovaného díla, charakteristiky jednotlivých osob, libreto zpívaného, případně mluveného textu, přesný význam tohoto textu, jakož i všechny odstíny jeho vztahu k hudbě v rámci dramatických souvislostí.

Ve sféře jazykové je nutno ovládat základní pravidla výslovnosti „operních jazyků“ — latiny, italštiny, francouzštiny, němčiny a ruštiny. Zároveň musí být pianista schopen tuto výslovnost pěvce naučit a kontrolovat její správnost.

Forma *oratoria*, široce koncipované *kantáty* nebo *mše* s obsazením blíz-

kým opere přináší pianistovi celou řadu úkolů, od analytických znalostí formy jako hudebně znázorněného obsahu (souvislosti církevně-hudební, mythologické nebo historické) až ke znalosti lokálně podmíněné varianty výslovnosti latiny (italská, německá atd.).

Při studiu „souborných forem“, *oper* s jejím hlavním důrazem na scénický, dramatický a charakterizační projev, na pohybově-jevištní výstavbu rolí, scén, recitativů, árií atd., a *oratoria* (duchovního, světského nebo i scénického), jehož statický, „koncertní“ charakter určuje *jiné hudebně-výrazové prostředky*, musí mít pianista u jednotlivých árií na zřeteli, zda se směřuje ke koncertnímu nebo divadelnímu provedení, zda se bude realizovat s orchestrem nebo s klavírem. V případě klavírního doprovodu je třeba rozhodnout, zda se má árie či scéna provádět s recitativem nebo bez něj (v souladu se záměrem skladatele, dějovou souvislostí nebo významem přednášeného textu), která krácení jsou v zájmu provedení možná nebo doporučitelná. Je rovněž třeba mít povědomí o tom, existuje-li autorizované nebo dokonce odlišné znění a v jiných případech zase vědět, *jak se řeší otevřené otázky pro koncertní potřebu*. Tyto počiny v hudební spolupráci a souhře, jež většinou zvládá pianista, dosahují v případě, že jsou hudebně odůvodněny a umožňují správnou interpretaci, až ke skladebnému pojmu aranžmá. Tedy k jisté úpravě notového obrazu, již má být dosaženo definitivní zvukové podoby způsobem v provozovací praxi obvyklým. Míra autenticity příslušného vydání tu slouží jako směrodatná linie.

Logicky se předpokládá, že se pianista, ještě dříve, než začne pracovat s pěvci, seznámí s hudební a textovou materií opery nebo oratoria teoreticky, poslechově a opticky (návštěvou divadelních představení, koncertů a zkoušek), že se intenzivně zabývá přehráváním a studiem oper a oratorií v jejich celistvosti. Obzvlášť v případě operní literatury musí mít pianista zcela spontánní vnitřní vztah k operní hudbě, k opernímu výrazu a zpěvu, k pěvcům samotným. Má být důvěrně seznámen s celou hlasovou problematikou pěveckého výkonu, neboť hudební výstavba pěvecké role je úzce spjata s jevištní akcí a pěvcův klavírní partner se musí cítit k *takto formované pianistické práci velmi silně přitahován*. Jinak nelze v této oblasti ani cílevědomě studovat, ani dospět k přesvědčivému výkonu.

LIDSKÝ HLAS

Aby pracovní setkání *pianisty s pěvcem* přineslo žádoucí výsledky, musí mít pianista základní znalosti o *dechové a hlasové technice* partnera a zároveň i o *pěvecké emoci*. Pianistická spolupráce s lidským hlasem je nerosovatelně více než v jiných kombinacích ovlivňována skutečností, že zprostředkující nástroj hudebního projevu zde představuje *lidské tělo samo*. V žádném jiném druhu hudebního výkonu nejsou předpoklady pro tvoření tónu, výstavbu fráze, plné vyzpívání (a piena voce) extrémních výšek nebo hloubek, schopnost kontrolované emoce, přednesu a výdrže napětí tak *přímo závislé na momentálním tělesném stavu, jako v sólovém zpěvu*. Tím je jasně určeno specifikum — pianistická spolupráce s pěvci se v důsledku vyjmenovaných okolností podobá spíše, zformulujeme-li to

trochu přehnaně — *hudební terapii*. Množství zkušeností, událostí až i anekdot svědčí o jediném — že v hudební práci s pěvci *panují zcela jiné zákony*, těžko srovnatelné s pracovními způsoby a postupy v jiných hudebních oblastech. Výše zmíněná přímá závislost pěvce při jeho technické nebo hudebně výrazové práci a tvoření tónu se netýká jen jeho *všeobecného zdravotního stavu*, nýbrž i *momentálního tělesného rozpoložení*, které se může výrazně měnit i během *jediného dne*, protože pěvcova psýcha je v *každém okamžiku* silně ovlivňována *stupněm odolnosti a výdrže vlastního těla, který je nepředvídatelný*. A ke všem těmto skutečnostem přistupuje ještě jedna, s ničím nesrovnatelná, jejíž působení je často fatální — *závislost na počasí*. Přístup pěvce k hudebnímu nastudování a pěveckým výkonům na scéně a na pódiu je těmito okolnostmi pochopitelně směrodatně určován. Tak často vznikají propastné rozdíly ve způsobu, jak zdolávat vokální a instrumentální hudební úkol.

Čím dříve si pianista, pracující s pěvcem, osvojí předpoklady pro spolupráci s lidským hlasem, tím lépe, produktivněji a hodnotněji přispěje ke společnému výkonu. Zejména jde o základní znalosti dechové techniky, problematiky správné „opory“ zpěvního hlasu, dechového členění zpívaného textu (zda je možno realizovat dechovou pauzu, eventuálně nadechnutí, nebrání-li tomu fyzické, jazykové nebo hudební důvody), o znalost pěvecké a stylové výstavby písňové, operní a oratorní fráze. Je třeba akceptovat, že pro způsob hudební spolupráce je určující pěvcova individualita, ovlivněná řadou faktorů, působících zvnějšku do nitra.

Celý problém nelze odbýt tím, že je pianista „opatrnější“, „ohleduplnější“ nebo „se vším už počítá raději dopředu“. Celá práce probíhá ve specifických kolejích a začíná to už u proslulého „být nebo nebýt rozezpíván“. Fenomén, srovnatelný s technickými cvičeními instrumentalistů, se realizuje způsobem podstatně odlišným. Je daleko komplikovanější a individuálnější, jedná se o různé tónové figury, obraty, skupiny tónů, které se pohybují sekvencovitě, transponovány po půltónových stupních, nahoru a dolů, jsou velmi osobité, někdy dokonce utajovány, a pro zpěváka jsou nesmírně důležité jak fyzicky, tak pro tvoření tónu. Často se podobají rituálu a jsou všeobecně zvány „hlasová cvičení“. Jako názorný důkaz individuálního charakteru zpěvu může posloužit zkušenost, že některá hlasová cvičení nebo hlasově výchovné vyučovací systémy mohou jeden hlas přivést k plnému technickému a uměleckému rozkvětu, a jiný úplně zničit. I tato informace musí patřit k arsenálu pianistova vědění, pokud pracuje s pěvci.

Nyní několik slov k vlastní práci pianisty s hlasem. V první řadě je třeba brát ohled na *denní dobu*, jež je vhodná nebo nepříznivá pro markýrování (lehké naznačování tónů) či plné vyzpívání (a piena voce). Markýrování, přirozeně i v úhozu pianisty, je nezbytné zvláště při delším studiu např. některé operní partie nebo písňového cyklu nebo při častém opakování. Při spolupráci s hlasem záleží na tom, aby *pianista* včas rozpoznal sebemenší známky únavy u pěvce. Pak je jeho povinností, aby celou spolupráci správně „dávkoval“ a opatrně a šetrně s hlasem zacházel. Leží na něm velká zodpovědnost za to, aby neporušil hlasový stav, když už jej nezlepší; v případě, že se jedná o pěvce nastávajícího nebo pěvecké povovo-

lání již vykonávajícího, je to skutečně osobní *zodpovědnost za lidský osud*. Nejvyšší opatrnost a senzibilitu vyžaduje práce s vysokými ženskými a mužskými hlasy (koloraturní, dramatický a lyrický soprán, vysoký mezosoprán, hrdinný a lyrický tenor, vysoký baryton).

Další častou okolností pěvecké praxe je skutečnost, že každá studovaná nebo propracovávaná role, árie, píseň apod. nemusí bezpodmínečně přesně odpovídat pěvcově hlasové poloze, ale z nejrůznějších důvodů je ji přesto nutno zvládnout. Jak se tedy má zachovat pianista v takovýchto případech? Především je nutno pečlivě celou situaci (a to ne nahlas před pěvcem) zvážit. Mohou k tomu totiž vést okolnosti různého druhu. Během školního nebo soukromého studia se může jednat o záměrný, studijní experiment s jinou hlasovou polohou, ať už se k němu rozhodl pěvec nebo jeho učitel. Jedná-li se o koncertní nebo divadelní praxi, může zde rozhodovat subjektivní přesvědčení; v případě, že by šlo o administrativně nebo smluvně podmíněné případy, může celá situace dokonce ovlivnit pěvce existenčně. V každé z vyjmenovaných variant je na pianistovi uspořádat práci tak, aby se hlas v *žádném případě neunavoval* a byl jen minimálně zatěžován. Zkrácení „naplánovaného“ zkušebního času nebo odřeknutí společné zkoušky pomohou často celé věci více, než umíněná pedanterie.

Zcela rozhodně a jednoznačně ovšem *není pianistovým úkolem* udílet pěvci byt sebelépe míněné rady ohledně hlasové techniky. I když má o ní nezbytný přehled, je povinen jen a jen hudebně spolupracovat za neustálé sluchové i optické kontroly hlasového stavu partnera. Zkušenosti ukázaly tento přístup jako *jediný možný* a pro pěvce, jehož postavení je *vždy obtížné*, prospěšný.

Situačních variant ve spolupráci pianista-pěvec je bezpočtu, bylo by možné je zde vyjmenovávat a analyzovat, popřípadě hledat jejich řešení, podle našeho názoru to však patří už do oblasti pěvecké pedagogiky. Úkolem těchto úvah bylo pouze na existenci určitých problémů vůbec poukázat, protože velká většina pianistů ji vlastně v *plném rozsahu vůbec nevnímá*. Nejvlastnějším smyslem těchto řádků bylo ozřejmit, že pouze důsledným využíváním patřičného způsobu hudební spolupráce, to znamená *vědomě změněným a hudebním okolnostem přizpůsobeným způsobem klavírní hry a společně práce* lze dovést studium k cíli, ke stylově čisté interpretaci vokálního díla s klavírem, instrumentálním souborem či orchestrem — od jednoduché harmonizované písně až ke komplikované pěvecké úloze v moderní opeře.

ÜBER DAS WESEN DER (MIT)ARBEIT DES PIANISTEN MIT MUSIKINSTRUMENTEN UND MIT DER MENSCHLICHEN STIMME

Im Kontext der umliegenden, hier nicht im Druck erschienenen, anderen Analysen, Betrachtungen und Erklärungen, versucht dieses Zentralkapitel eines, sich in Vorbereitung für eine druckmäßige Veröffentlichung befindenden Beitrags, die ganze Tragweite der notwendigen Verwendung der grundlegend verschiedenen pianistischen Spielarten in dem Moment der gemeinsamen Arbeit des Pianisten mit den Instrumentalisten und den Sängern zu erfassen. Der hier angestrebter Versuch kann kaum als „wissenschaftlich“ deklariert werden, da er auf einer subjektiven Akribie basiert und sein Hauptanliegen ein, von den musikwissenschaftlichen Interesse so gut wie unberührtes Gebiet zu behandeln trachtet.

Die instrumental-pianistische Realisierbarkeit der grundunterschiedlichen Spielarten auf der Grundlage der bewußten inneren Einstellung des Pianisten, welcher in seinem Zusammenspiel oder seiner Zusammenarbeit mit einem musikalischen Partner konfrontiert wird — mit dem Verlauf und mit der erwünschten Verwirklichung dieses spielmäßigen Treffens beschäftigt sich dieses Kapitel in Form einer Beschreibung, Charakteristik sowie versuchsweise auch einer Erklärung. Die hier enthaltenen Hinweise oder Explikative der, nach wie vor ungeklärten oder offenen Fragen, möchten vor allem mehr Klarheit verschaffen, indem sie versuchen *die wahre Problematik* anzusprechen. Die bisherige Handhabung, wie sie in den allgemeinen Kriterien oder auch in der Unterrichtspraxis erscheint, basiert erfahrungsgemäß vielmehr auf dem (bestimmt oft bestens gemeinten) „Spontan-Packenden“ als auf dem „Bewusst-Analytischen“ oder sogar „Suchend-Erkennenden“.

Zu dieser Tatsache gesellt sich weiter die Notwendigkeit, die interpretatorischen und spieleinstellungsmäßigen Begriffe wie „Nicht nur ich“ (für das Zusammenspiel allgemein), „Auch ich“ (für die Kammermusik) und „Nicht ich“ (für eine ausgeprägte Begleitung) in eigenem Spiel auszudrücken beim Behalten der musikalischen Spontanität.

Durch diese Umstände erscheint eine ganze Reihe von weiteren Anforderungen an den Pianisten und vor allem an die Variabilität seines Spiels, womit man natürlich nicht nur die Nuancen des Fingerschlags meint, sondern die unumgängliche, der jeweiligen interpretatorischen Stellung des Klaviers entsprechende Umstellung des eigenen pianistischen Wesens. Diese Fähigkeit, das eigene Klavierspiel und die gesamte interpretatorische Einstellung zwecks des Zusammenspiels oder der Begleitung umzuwandeln, erfordert klarerweise langjährige systematische, mit zahlreichen Auftrittserfahrungen eng verbundene Erziehung. Unsere Betrachtungen beziehen sich vorrangig auf die Prinzipien und die einzelnen Momente dieser wesentlichen Umwandlung, die *zuerst* in der Psyche des Pianisten stattfinden muß, *bevor* sie in seine Körper und schließlich in seine Finger hinsignalisiert wird. Die Vollziehung der erwähnten Umwandlung, die viel tiefer und viel umfangreicher ist als man vielleicht (die Fachkreise einschließend) denken würde, verdient tatsächlich nicht nur „mehr Aufmerksamkeit“, sondern sie stellt wirklich, völlig im Einklang mit der (All) Vielseitigkeit des Klaviers, die primäre Voraussetzung für eine musikalisch richtige „Einbindung“ der Klavierstimme in das gemeinsame Gewebe der (zusammen)interpretierten Komposition dar.

So betrachtet wäre dann, sehr vereinfacht formuliert, die wichtigste Grundlage zu einem allmählichen Aufbau (durch eine systematische Arbeitskonfrontation mit den einzelnen Instrumenten von allen Instrumentengruppen und mit allen Gesangsstimmgattungen) einer „Gesamtspielkunst“ am Klavier, vorhanden.