

5. PRVKY KLAVÍRNÍ TECHNIKY

Nyní několik slov o různých druzích klavírní techniky. Z hlediska statistiky, chcete-li „fenomenologie“, je technických problémů zrovna tolik, kolik je klavírní literatury. Nejen každý skladatel, ale i různá údobí jeho tvorby představují naprosto různé klavírní problémy, jak v obsahu a formě, tak i v klavírní faktuře (srovnej Beethovenovu *Patetickou sonátu č. 8, op. 13* se *Sonátou č. 29, op. 106 Hammerklavier* nebo Skrjabinova *Preludia z op. 11* se *Sonátou č. 10, op. 70*, Chopinovo *Rondo Es dur, op. 16* se *Sonátou č. 3 h moll, op. 58* s mnoha etudami atd.). Ale tento postřeh (nebo úvaha), který se vlastně týká jen muzikanta, který ve své hlavě nosí ohromné množství postupně nahromaděné hudby — někdy je to skoro celá konkrétní historie hudby —, se nás v daném případě příliš netýká, protože nemá téměř žádný vztah k problému formování klavíristy, jeho růstu, zralosti a mistrovství. To už je souhrn, rezultat celého jeho vývoje. Posloupnost rozvoje hudebních a klavírních schopností mladého klavíristy se musí podle mínění ohromné většiny pedagogů zakládat na posloupnosti vzrůstajících hudebnětechnických obtíží klavírní literatury. Někteří pedagogové dokonce kladou na tuto posloupnost největší důraz a tvrdě a houževnatě ji dodržují. Pro středně hudebně nadšené žáky, kterých je v našich nespočetných školách a učilištích nejvíc, je to asi správné. Ale pro naše vysoké hudební školy — konzervatoře, speciálně pro Moskevskou konzervatoř, a dokonce i pro výběrovou hudební školu při Moskevské konzervatoři, kde se učí převážně jen děti velmi nadané, má strohá posloupnost z přirozených důvodů velké výkyvy, dokonce se někdy i úplně poruší. Nebo řekněme to takto: zákony vývoje, a tedy i postupného hromadění zkušeností, zůstávají v platnosti, ale projevují se úplně jinak, než si myslí pedagogové, kteří se převážně dostanou do styku se středním typem žáka. Co si počnete s takovým případem: jeden můj žák v 9. třídě výběrové hudební školy (J. Gutman, syn známého klavíristy prof. T. Gutmana) hrál tak výborně, jak je nezhraje ani jeden z mých aspirantů, osm etud z *Transcendentálních etud* F. Liszta, které se právem považují za vrchol klavírní virtuozity, a byly mezi nimi ty obzvláště těžké, jako jsou č. 2 a moll, *Bludičky*, *Divoký hon*, *Eroica*. Jurij Muravlev, když mu bylo 16 let, hrál *Sonátu č. 4 A*. Skrjabin tak, že

by ji ani zralý klavírista, jemuž je styl a duch skrzjabinovské tvorby blízký, nezahrál líp. Řeknete mi: to jsou přece talenty, výjimky! Ano, výjimky vzhledem k počtu všech klavíristů, kteří žijí v SSSR, ale vůbec ne řídké výjimky na Moskevské konzervatoři.

Proč se zmiňuji o tak všeobecně známých faktech? Ale opět proto, abych se přel s tou starou pedagogickou tendencí, která ráda hází všechny žáky do jednoho pytle a má velmi „přísné“ představy o zákonech vývoje klavíristy. Když chceme uložit speciální technické cvičení někomu podobnému, jako je Gutman, pak v něm mohou být zahrnuty všechny druhy techniky, jak postupně vznikaly od začátku existence hudby pro klavír, zatímco střednímu žákovi můžeme dávat jen jejich ohraničený a úzký výběr.

A tak je na jedné straně problémů právě tolik, kolik je hudby, a na druhé naopak můžete v nejrůznějších problémech najít to, co je jim společné, můžete nacházet v nekonečném bohatství klavírní faktury stále jednodušší prvky, dokud nakonec nedojdete k „základnímu jádru“, k „centru“ všech problémů dohromady. O tomto „jádro“ (nahlíženo z hlediska fyzikálněmechanického procesu) jsem mluvil, když jsem uvedl symboly „m“, „v“, „h“, „F“ nebo první cvičení F. Chopina.⁸⁹ A tak kvůli systematické, která ostatně tak úplně neplatí pro talenty a pro žáky technicky způsobilé a pohybově nadané, kvůli systému předpokládejme, že na cestě mezi tou „prvotní“ buňkou, o které jsem právě hovořil, a univerzální klavírní technikou, kterou ovládají všichni opravdu velcí klavíristé, leží jako jeden z užitečných druhů organizace hry na klavír takový systém (nebo tabulka) různých způsobů techniky, o kterém chci právě mluvit.

⁸⁹ Přirozená a zákonitá snaha o zobecnění, o nalezení „prvotní buňky“ složitějšího jevu bývá někdy příčinou zábavných nedorozumění. Tak jsem např. slyšel od pedagogů, jimž nebyly metodické požadavky cizí, že je nutné umět nějakým způsobem „dobře“ zahrát jeden tón a pak je už možno zahrát dobře všechno. Jestli tohle není černá magie, tak ať se na místě propadnu. V základě správné tvrzení zde vede k naprosto chybným závěrům. Správný bude pravý opak: když umí klavírista zahrát všechno velmi dobře, pak dokáže zahrát i jeden tón velmi dobře. Na základě toho je možno vyjádřit tvrzení, že velmi dobrý klavírista se dá rozeznat od špatného dokonce podle jednoho jediného tónu. Logicky je to samozřejmě správné: kus mramoru se liší od hromady vápna jako celek i v každé molekule zvlášť, ale sotva stojí za to, obírat se takovými otázkami. Mimoděk mi to připomíná středověké spory o tom, vejde-li se deset tisíc andělů na špičku jehly, nebo ne. Uvedl jsem tento nesprávný závěr jako příklad toho, s čím jsem se setkával na svých cestách po Sovětském svazu a při častých setkáních s pedagogy a studujícími.

Zde jsou ještě některé další otázky, které jsem dostával na besedách a otevřených hodinách v dalších učilištích a školách. Jak se má pracovat na technice? Jak pracovat s tónem? Od které třídy je možno dovolit žákovi používat pedál? Je dobře při práci zpívat vše, co hraje na klavír, zvlášť v melodických skladbách? Co se má víc cvičit — velká, nebo drobná prstová technika? Jak se má brát pedál? Atd. atd. — to stačí. Ostatně to jsou kuriozity a výjimky. Často jsem dostával věcné a zajímavé otázky, po kterých vznikala plodná beseda.

Tyto „druhy“ klavírní techniky často ve třídě nazývám „přípravkami“, „základem“, „polotovarem“,⁹⁰ ze kterých se staví velká budova klavírní hry jako celku. Těchto základních druhů — nazvěme je raději *prvky* — není zase tak moc a člověku se z nich chce sestavit nevelkou tabulku základních prvků, ze kterých se skládá veškerá nekonečně bohatá klavírní hudba, na kterou se zde díváme z „technického“ pohledu, a srovnávat ji s periodickou tabulkou Mendělejevovou, která má jen 102 prvků, z nichž je složen náš nekonečný, nevyjádřitelně bohatý materiální svět. Nebojte se — nechci vás častovat „periodickou tabulkou“ technických prvků klavírní hry, stačí, když jsem vás pohostil mechanickými zákony. Ale protože znalost technických prvků klavírní hry má starý a seriózní původ a já zde (jako ostatně téměř všude) nechci mluvit o ničem novém, ale jen připomenout to, na co by se nemělo zapomínat, proto si dovolím uvést tuto nevelkou „tabulku“.

Za *první technický* prvek bych považoval vytvoření jednoho tónu. Opravdu zvědavý a zkoumavý klavírista se nemůže nezajímat byť jen o takovou „amébu“ v království hry na klavír. Jako svědectví toho, že takového názoru nejsem sám, povím vám historku jednoho herce, kterému se ještě v mládí dostalo té cti, že si ho poslechl nějaký významný herec (tuším Južin). Mladý herec přednesl monolog Hamleta („Být, či nebýt“), verše Puškina a ještě něco. Věhlasný herec řekl: „Tak tak, velmi dobře a teď zkuste 17krát říci „A“: „A“ nadšené, „A“ tázavé, „A“ hrozivé, „A“ podivu, „A“ jako výkřik bolesti, „A“ radostné atd. atd. (myslím, že takových rozličných „A“ existuje víc než 17). Něco podobného mám na mysli, když tvrdím, že vzít jeden jediný tón jedním prstem na klavíru — je už úkol, a to úkol zajímavý a důležitý ve smyslu poznání.⁹¹ Ovšem „A“ slovesné má před tónem tu přednost, že je už určitým výrazem — je to už řeč, zatímco jednotlivý tón ještě není hudba, hudební řeč; hudba začíná přinejmenším ze dvou tónů. Velkolepé samostatné „ges“ ponocného ve druhém aktu *Mistrů pěvců norimberských*, to už je hudba, a dokonce geniální, ale jen díky tomu, co předchází a následuje. Když si toto „ges“ představíme bez „minulosti“ a „budoucnosti“ jako tón tolika různými způsoby, že to už je zajímavý technický úkol.

V kapitole o tónu jsem připomenul, že dokonce na jednom jediném tónu je možno prozkoumat celý kolosální dynamický rozsah klavíru. Kromě

⁹⁰ Když se např. učíte stupnici Es dur, je to „polotovar“; když ji hrajete řekněme na konci *Klavírního koncertu* č. 5 L. van Beethovena, je to hotový výrobek, protože je to hudba.

⁹¹ To vůbec nemusí být jeden a ten samý tón, stále stejná klávesa; můžou se např. měnit černé a bílé, výška tónu, používat, či nepoužívat pedál, jen by to měl být tón izolovaný.

toho ho můžeme hrát různými prsty, s pedálem a bez pedálu. Anebo jako velmi „dlouhý“, držet ho až do úplného zmizení zvuku, nebo ho hrát krátce, až do úplně nejkratšího.

Má-li klavírista fantazii, tak může v tomto jednom tónu (jako to udělal Wagner) vyjádřit množství odstínů citu — něžnost i smélost, hněv i skrjabinovské „estatico“, osamocení, prázdnotu atd., samozřejmě když ten tón měl svou „minulost“ a „budoucnost“. Pakliže jste muzikant a přitom klavírista, což tedy znamená, že máte rád zvuk klavíru, tak i taková robota s jedním jediným tónem, krásným klavírním zvukem, to vposlouchávání se do chvění „stříbrné“ struny, je už samo o sobě velký požitek, tehdy už stojíte u bran Umění.⁹² Dokonce i dítě se umí zajímat o tuto na první pohled mechanickou a nemuzikální úlohu, když ho vedeme k lásce ke zkušenostem, zkoumání a poznání, když mu ponejprv ukážeme cestu *uměleckého* technicismu.

Druhý prvek. Po jedné notě (klávese) přirozeně následují dvě, tři, čtyři, pak všech pět (všechno bohatství ruky!) — a my se dostáváme k chopinovské formulce, od které je už jen krok ke studiu dvou prvních neužitečných etud Clementiho z *Gradus ad Parnasum*. Několikanásobné opakování dvou tónů dává trylek. Radím ho cvičit v zásadě dvěma kontrastními způsoby. *První způsob:* hrát trylek jen prsty, zvedanými od zápěstí, při absolutně klidné, *nenuceně nehybné* ruce (žádná „zkamenělost“, tvrdost, napětí!). Hráť ho od *pp* do pokud možného (v daných podmínkách) *f* (ruka, zápěstí atd. se pohybu nezúčastní), pomalu — do *pokud možno* rychlého tempa. Hráť ho všemi prsty (1–2, 2–3, 3–4, 4–5, dále 1–3, 2–4, 3–5, 1–4, 3–1, 4–1 a také 1–4–3–2 atd.), pouze na bílých, pak pouze na černých, pak na černých i bílých klávesách. Hráť pomalu i rychle. Při *non legato* zdvihát lehce prsty nad klávesy, cítit jejich volný a lehký rozmach. Hráť také (a to je asi nejtěžší, protože to potřebuje náležitou zkušenost), aniž by se prsty zvedaly nad klávesy, tak, aby nebylo možno protáhnout mezi konečkem prstu a povrchem klávesy ani cigaretový papírek, ani ostří žiletky. Takový trylek zní v některých skladbách (např. v Chopinových nokturnech a vůbec v mnoha skladbách u Debussyho, Skrjabinina, Ravela, Szymanowského atd.) výjimečně dobře (samozřejmě s pedálem!) a skoro připomíná vibrato na jedné struně houslí. Sami chápete, jak ohromný užitek — kromě nacvičení trylku — přinese taková práce technice hmatu, v níž je tak důležité osvojit si to minimum

⁹² Můžete namítnout: „Ano, to je možné, ale jen na vynikajícím nástroji. Kde se má vzít „čarovný tón“ klavíru, když musíme často hrát na starých, odporných pianinech a klavírech?“ Ten, kdo takhle mluví, nezná klavír. Ať je jak chce hrozný prvotní úder kladívka o strunu, chroptění a řinčení rozviklaných kláves a tomu podobné rozkoše, to, co následuje dál — vibrace struny po úderu — je přesto krásné i na nejhorších nástrojích. Zkuste to!

„h“, o kterém jsem mluvil výše. *Druhý způsob* je protikladem prvního: maximální využití rychlé vibrace dlaně, předloktí, kterou nám umožňuje naše znamenitá kost vřetenní a loketní a k nim patřící svaly. Tento způsob je nevhodnější tehdy, když má být trylek zvláště silný, ale i v jiných případech, protože je vždy přirozenější a pohodlnější než první způsob, vylučující účast ruky a dlaně, což je z hlediska fyziologického určitým omezením. (Ale přesto je první způsob nezaměnitelným prostředkem rozvoje samostatnosti prstů, ostatně o tom podrobněji dále.) V klavírní praxi je druhý způsob, správně syntéza prvního a druhého (s určitou „hegemonií“ druhého), samozřejmě nejpotřebnější.

I zde si všímám hlavně základního principu rozřešení technického úkolu: teze, antiteze, syntéza.

Spojení tří a čtyř not,⁹³ která jsou klasickou klavírní školou rozpracována (Lebert, Czerny, Schmitt atd.), až se „z toho dělá špatně“, doporučuji nahlížet (a cvičit) z jedné strany jako „přípravu“ k pětiprstovým cvičením, z druhé jako součást stupnice (diatonické). Nebudu se u nich zvláště zastavovat, protože vše, co se o nich dá říci, je lépe říci až s pětiprstovkami.⁹⁴ O vyrovnanosti — a to je vlastně téměř hlavní cíl všech pětiprstovek — jsem už mluvil a nebudu se opakovat. S ní je těsně spojena úloha rozvoje samostatnosti prstů a to se daří tím lépe, čím víc dbá hrající na to, aby nenuceně klidná, téměř nehnutá ruka byla naprosto uvolněná, aby se *opírala* o prsty jako o přirozené podpěrky: při takové hře se dlaňové kůstky zjevně nadzvedají (zvláště u kořene čtvrtého, „nejslabšího“ prstu); oblouk vytvořený prstem od jeho bodu opory na klávěse až do jeho kořene v dlani *nese* právě tak jako v architektonických dílech celou tíhu, přirozenou váhu ruky.⁹⁵ Při takovém způsobu hry se rozvíjejí mezikostní svaly dlaně a zápěstí a to dodává prstům potřebnou samostatnost. Když bychom cvičili prstová cvičení tvrdou a sevřenou rukou, pak by z toho neměly žádný užitek prsty, mezikostní svaly by se nemohly rozvíjet a výsledkem by byla unavená a zesláblá ruka.

To je ale všechno tak staré a známé, že zde dělám tečku. Samozřejmě že se ještě teď najdou v mnoha našich okrajových hudebních školách děti, které hrají tvrdou rukou a v mukách vyluzují z nástroje nepříjemné zvuky. Nezapomeňte, kolegové pedagogové a žáci, a věřte mi: *hrát na klavír je lehké*.

Třetím prvkem v řadě jsou podle mne všechny možné stupnice. Z předchozího hlediska je ve stupnicích nové to, že ruka nezůstává v jedné pozici, jak

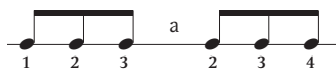
⁹³ Pochopitelně máme zatím co činit jen s tóny postupně za sebou jdoucími, ne s akordy (*arpeggio*).

⁹⁴ Jakákoli cvičení doporučuji hrát všemi možnými způsoby: od *pp* do *ff*, od *larga* do *presta*, od *legatissima* do *staccata* atd.

tomu bylo dosud, ale přenáší se, kolikrát chceme, nahoru a dolů (tj. vpravo a vlevo) po klaviatuře. Také o tomto přenášení ruky (podkládání a překládání) jako i o cvičení stupnic jsem už hovořil a nebudu to zde opakovat. Ke dříve uvedenému cvičení (př. 40) bych jen doplnil následující:



Problém podkládání palce nebo překládání celé ruky přes palec (spíš obojí dohromady) je zde oddělen od cvičení stupnice jako takové, čímž se diferencuje a rozpadá na dvě složky: na jedné straně „neúplné“ pětiprstové cvičení



na druhé straně — přenosy (změny poloh), přechody z jedné pozice do druhé. Toto cvičení je zároveň i přechodem od stupnice k nejjednodušší formě rozloženého akordu, protože pozice



je „jednodušší“ než ty „těžké“, které už potřebují zvýšenou rotaci zápěstí:



Tak jsme se přirozeně dostali ke čtvrtému prvku — k rozloženému akordu (*arpeggio*) ve všech jeho obměnách (v trojzvucích a všech septakordech). O tom bylo už tolik napsáno a tolik etud k tomuto účelu složeno, že umlkám. Připomenu jen ještě jednou (a asi ne naposledy) nutnost pružnosti a předvídatosti a také naprosté vyrovnanosti pohybu, probíhá-li pohyb ve stejných hodnotách not. Pro zajímavost vám mohu říci, že jsem jednou v mládí procvičil 25–30krát

všechny myslitelné septakordy od jednoho tónu (řekněme od tónu „c“) – dostal jsem takovéto schéma:⁹⁶

46

malá sekunda velká sekunda

malá tercie

Dál přijde dole velká tercie – a tak dále, dokud nebudou vyčerpány všechny možnosti septakordu na jednom tónu. Jejich počet – 33! – nahání strach (přitom jsem samozřejmě vynechal enharmonicky zaměnitelné), zchlazuje chuť k vynalézání a to ještě navíc můžeme cvičit, když chceme, i takové figurace, které dohromady nedávají žádný akord, ale přitom se s nimi neustále v hudbě setkáváme.

Není nutné se příliš tímto katalogem septakordů obírat, ale – podle díla poznáš mistra: zahrát je vyrovnaně v rychlém tempu přes tři až čtyři oktávy nahoru a dolů není vůbec lehké a správný klavírista se přece nevyhýbá těžkým úkolům, naopak, když je to nutné, svou pozornost jim věnuje.

Musíme cvičit i ostatní druhy akordových kombinací, k čemuž také slouží nesmírné množství cvičení a etud. Nezapomeňte: když jste začali cvičit *arpeggia* řekněme etudou Czerného z *Schule der Geläufigkeit*:

47

nebo z *Kunst der Fingerfertigkeit*:

48

⁹⁶ Je to úprava obyčejného schématu rozložených trojzvuků.