

Před více než sto lety slavný pianista té doby Friedrich Kalkbrenner* propagoval svůj vynález, „opěrku rukou“, těmito slovy:

„Po několika dnech jsem ocenil všechny výhody tohoto nového způsobu cvičení; pozice mých rukou už nemohla být nesprávná a mně už zbývalo pouze hrát pětiprstové etudy a o nic víc se nestarat. Brzy jsem se rozhodl zkusit číst, zatímco prsty dostávaly svoji každodenní potravu. V prvních hodinách se mi to zdálo těžké, ale již druhý den jsem si zvykl. Od té doby jsem při cvičení vždy četl. Zabývám se těmito podrobnostmi v naději, že přinesu užitek jiným.“¹⁸

Kalkbrenner pouze dovedl do krajnosti tendenci charakteristickou pro mnoho pedagogů „zlatých starých časů“. Tato tendence spočívala ve snaze zbavit – nakolik je to možné – vědomí klavíristy účasti na technickém cvičení, učinit z cvičení bezduché, mechanické opakování určitých pohybů. „Míň spekuluj, víc bifluj,“ radili žákům tito pedagogové.

Tato tendence byla časem podrobena výsměchu, odsouzena a zavrhnuta. Teoretici i největší praktici pianismu došli k přesvědčení, že cvičení není pouze, a dokonce ani převážně fyzickým, jako spíše psychickým procesem, že „cvičit znamená především duševně pracovat“.¹⁹ Už Thalberg kritizoval klavíristy staré školy kvůli tomu, že „obvykle příliš mnoho pracují prsty a málo hlavou“.²⁰ „Mechanické cvičení zůstává nesmyslné a bezcílné, pokud při něm nespolupracuje v prvé řadě vaše hlava,“ dokazoval Sauerovi* Nikolaj Rubinstein*.²¹ Józef Hofmann naléhavě varoval žáky před „zhoubným návykem“ číst při technické práci. „Pokud je mozek zaměstnán čímkoli jiným [...], je cvičení naprosto zbytečnou ztrátou času. Nelze nejen číst, ale ani myslet na cokoli jiného kromě práce, která je před vámi [...]“²² „Práce na technice je duševní

¹⁸ Cit. z knihy Alexejev, A. *Základy teorie pianismu*. Rukopis.

¹⁹ Steinhausen, F. A.* *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903–1905, kap. III, s. 26. Citováno podle ruského vydání redigovaného Grigorijem Prokofjevem. – Steinhausen, F. A. *Technika hry na klavír*. Moskva: Gosizdat, 1926, s. 30.

²⁰ Thalberg, S. *L'art du Chant appliqué au Piano, op. 70*. Préface, § 10. Cit. podle výše uvedených *Základů teorie pianismu* A. Alexejeva.

²¹ Sauer, E. *Meine Welt*. Stuttgart: Verl. von W. Spemann, 1901, s. 80.

²² Hofmann, J.: *Hra na klavír. Odpovědi na otázky o klavírní hře*. Moskva: Muzgiz, 1961, s. 130.

činnost,“ tvrdí Karl Leimer*.²³ „V hlavě, a ne v prstech se vytváří technická zdatnost,“ přitakává mu jeho žák Walter Giesecking*.²⁴

Na co je tedy třeba myslet při technickém cvičení na klavír? Čím má být zaujato vědomí pianisty během cvičení?

Odpovědět na tuto otázku se pokusil nový směr v klavírní pedagogice, který zaznamenal rozkvět na přelomu 19. a 20. století²⁵ a posléze získal – lehkou rukou autora těchto řádků – název „anatomicko-fyziologická škola“ pianismu. Tato škola předpokládala, že úspěšnost technické práce klavíristy závisí hlavně na tom, jak uvědoměle a správně řídí svaly svého těla. Všechna pozornost vyučujících i žáků byla zaměřena na stavbu lidského těla, na to, jak tělo funguje, na detailní analýzu „biomechaniky“ klavíristických pohybů. Objevily se rozsáhlé práce zaplněné anatomickými vědomostmi, zobrazenými křivkami, kužely, výsečemi, elipsami, opisovanými v prostoru tím či oním bodem ruky hrajícího, vyčíslením velikosti úhlů svíraných částmi paže, „momentů sil“ při svalových napětích, množstvích gramů, o které se zvětšuje nebo zmenšuje váha ruky při různých typech úhozu.

Bylo možné očekávat, že natolik zaujaté vnikání do struktury klavíristických pohybů se silně a blahodárně projeví na praktických výsledcích práce pedagogů, na nástrojovém pokroku žáků. Tato očekávání se však nenaplnila. Naopak, v praxi se ukázalo, že metody „anatomicko-fyziologické“ školy méně

²³ Cit. podle sborníku *Vynikající klavíristé-pedagogové o klavírním umění*. Red. a sest. S. M. Chentova. Moskva–Leningrad: Muzika, 1966, s. 177.

²⁴ Giesecking, W. *So wurde ich Pianist*. 3. vyd. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1964, s. 92.

²⁵ Jeho základ položil berlínský dirigent a klavírní pedagog Ludwig Deppe* (1828–1890). Získal mnoho pokračovatelů v osobách F. Clarka, Elizabeth Calandové, Tony Bandmannové, R. M. Breithaupta, F. A. Steinhausena, E. Tetzela, Erwina Bacha a jiných německých teoretiků pianismu. (Pozn. G. K.) – Grigorije Kogana je zapotřebí doplnit v tom, že „anatomicko-fyziologický“ směr zdaleka nebyl jevem pouze pianistickým. Například jím citovaný F. A. Steinhausen byl nejen lékařem-fyziologem, ale i výborným houslistou a jeho klíčová práce *Physiologie der Bogenführung (Fyziologie vedení smyčce; 1. vyd. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903)* je z houslistické oblasti, přičemž některé v ní obsažené myšlenky jsou velkou inspirací dodnes. Steinhausen a jeho kolegové podrobili tvrdé kritice tehdejší běžné mechanické, bezmyšlenkovité a nepřirozené způsoby cvičení a hry, ukázali řadě mladých hudebníků, dovedených ke krizi tupou nebo živelnou prací, že svou hru mohou zkoumat a zlepšovat také díky pozorovacímu talentu a inteligenci, že hra na různé nástroje má společné ideje a síly. Tím se vysvětluje rozkvět, jakého jejich směr ve své době dosáhl. V celkovém hodnocení však dnes musíme dát G. Koganovi za pravdu: „Anatomicko-fyziologická“ škola nevzala v potaz právě tu největší společnou sílu vši tvůrčí činnosti – organizující, překlenující a individuálně odstíněnou lidskou psychiku a uvízla ve slepých uličkách svých schémat. (Pozn. překl.)

pomáhají a spíše klavíristovi v jeho práci překážejí, přinášejí mu nejčastěji ne užitek, ale vážnou škodu. „Míval jsem případy,“ vyprávěl v referátu prof. A. B. Goldenvejzer*,²⁶ „že mladý pianista víceméně úspěšně postupoval, ale pak jsem pozoroval, že se nezlepšuje, stojí na místě. Vypytávám se ho, a ukazuje se, že si přečetl nějakou knížku [v té době mohlo jít pouze o knížku napsanou představitelům ‚anatomicko-fyziologické‘ školy – pozn. G. K.] a uvěřil tomu, co tam je napsáno, začal hrát podle oné knížky a vše se mu přestalo dařit.“²⁷

Goldenvejzer není se svou zkušeností ojedinělý. Jeho pozorování jsou potvrzována nikoli pouze praxí řady klavírních pedagogů, ale i zkušenostmi příbuzných uměleckých oblastí. Podívejme se například, jakými slovy popisuje K. S. Stanislavskij stav žáka divadelní školy, který se pokouší zbavit se pohybových zábran pomocí „jasného uvědomování si míst napětí“:

„Nemohu říct,“ zapisuje si do deníku onen mladý herec, „že by bylo těžké zaregistrovat a určit napínající se sval. Osvobodit ho od nadměrného napětí rovněž není žádný zázrak. Problém je ale v tom, že se nestačíš zbavit jednoho napětí a hned se objevuje druhé, třetí a tak do nekonečna. Čím víc se zaposloucháš do napětí a křečí těla, tím víc jich vzniká [...] Nejhorší je, že postupně ztrácím orientaci ve svých pocitech. Tak přestaneš chápat, kde máš ruce a kde hlavu.“²⁸

V čem tkví příčiny neúspěchu, který postihl anatomicko-fyziologickou pedagogiku? Proč klavíristé, kteří se pokusili cvičit „podle Breithaupta“ nebo „podle Erwina Bacha“, neodvratně končili tak, že podobně jako Nazvanov ze Stanislavského knihy, „ztráceli orientaci ve svých svalových pocitech“, „přestávali chápat, kde jsou ruce a kde hlava“?

Bylo by naivní objasňovat to dílčími chybami, kterých se dopustili jednotliví představitelé anatomicko-fyziologické školy při analýze těch nebo jiných pohybů. Příčina vězí hlouběji. Spočívá v tom, že jmenovaná škola, při vši své úctě k fyziologii, chápala tuto vědu zjednodušeně, zredukovala ji v podstatě na pouhou mechaniku činnosti kloubů a svalů, přičemž nevěnovala pozornost důležitějšímu mechanismu činnosti mozku, centrální nervové soustavě, řídící celou pohybovou činnost člověka. A přitom zákony, podle nichž tento mechanismus funguje, vylučují pro interpreta možnost vypočítávat během hry,

²⁶ Více o Goldenvejzerovi viz *Komentáře* v závěru knihy.

²⁷ Goldenvejzer, A. B. *O stavu vokálního vzdělání v SSSR*. (Referát na celostátní konferenci o vokálním vzdělání.) Cit. podle časopisu moskevské konzervatoře *Sovětský hudebník*, 7. února 1940.

²⁸ Stanislavskij, K. S. *Práce herce na sobě I*. Moskva: GICHL, 1938, s. 214.

o kolik gramů se zvětšila váha ruky, kolik stupňů má úhel svíraný ramenem a předloktím či podobné věci (jejichž regulace – u velkých mistrů podivuhodně citlivá – probíhá v nervové soustavě člověka zcela jiným způsobem).²⁹ Ale nejen to – v důsledku týchž zákonů už pouhé pokusy o podobný výpočet, jakož i vůbec každé nadměrné zaměření pozornosti na uskutečňované pohyby, mají dezorganizující vliv na pohybový proces.³⁰

Není těžké se o tom přesvědčit. Zkuste se například projít a uvažujte o tom, o kolik centimetrů se zvedá a pod jakým úhlem se ohýbá vaše noha; vzpomeňte si, jak neobratní, nemotorní jsou mladí výrostci, kteří nečekaně, na očích druhých „pocítí“ své ruce a nohy. „Chodíme, pijeme, doprovázíme slova gesty nevědomě, stejně tak i vyjadřujeme myšlenky slovy,“ poznamenal vynikající ruský herec a hloubavý analytik psychologie interpretace I. N. Pěvcov*. „Jestli se kterákoli z těchto aktivit stane vypočítanou, vědomou, ihned dojde ve větší či menší míře k těžkostem. Nechtěně můžeme spolknout celou švestku a divit se, jak lehce prošla, ale užít malou tabletku, když se na to chystáme, bývá těžké – vzniká jakési zajíkání.“³¹

Tímto se tedy vysvětluje nezdar oné „přestavby“ klavírní pedagogiky, na kterou se tak halasně zaměřila anatomicko-fyziologická škola. Proto se „vše přestalo dařit“ žákům, kteří se omámili učením této školy. Stalo se jim zhruba to-též, co pověstné stonožce, která, jak se vypráví v indické bajce, ztratila schopnost

²⁹ „Člověk si tuto činnost uvědomovat nemůže,“ říká prof. V. Puškin. „Vždyť z matematického hlediska k tomu, aby bylo možné chytit letící míč, by bylo třeba řešit tisíce diferenciálních rovnic, vypočítávajících přenášení zátěže na všechny části těla. Za normální situace člověk nemůže tyto detaily hodnotit. Například, kdyby matematik řekl začínajícímu cyklistovi: ‚Dávej pozor; aby křivka dráhy bicyklu byla úměrná vztahu narušení rovnováhy s druhou odmocninou rychlosti, a vše bude v pořádku...‘ – cyklista to nebude schopen pochopit ani provést podle této rady. (Podle článku Puškin, V. „Heuréka! Heuristika.“ *Komsomolská pravda*, Moskva, 4. prosince 1965.)

³⁰ Jako první na to upozornil klavíristy už citovaný dr. Steinhausen, který však neprojevil potřebnou důslednost při uplatnění tohoto poznatku ve svých praktických závěrech. Německý vědec se opíral o zastaralé a v mnohém nesprávné představy o práci naší psychiky; novější neurofyziologie výše uvedené poznatky nezpochybnila. Podrobněji o Steinhausenovi a anatomicko-fyziologické škole viz ve stati „Problémy teorie pianismu“ ve sborníku Kogan, G. *Otázky pianismu*. Moskva: Sovětský skladatel, 1968, s. 7–47.

³¹ Pěvcov, I. N. Autobiografické stránky. In: *I. N. Pěvcov*. Leningrad: GATD 1935, s. 22. Při diskusi o představeních Arkadije Rajkina* jedna ze zúčastněných upozornila na to, jak mistrovsky na scéně „pracují“ Rajkinovy ruce. Tato poznámka téměř zničila následující Rajkinovo představení: „Vzpomněl si na scéně na její slova a začal myslet na to, jak vlastně jeho ruce hrají. Jenže o tom přemýšlet na scéně nelze.“ (Bejlin, A. *Arkadij Rajkin*. Leningrad–Moskva: Iskusstvo, 1960, s. 163.)

pohybu, jakmile se zamyslela nad tím, co dělá její jedenasedmdesátá noha v momentě, kdy se šestapadesátá zvedá ze země.

Takže čím více je mysl interpreta připoutaná k pohybům, tím hůře se mu provádějí. Proto, aby se pohyb povedl, je potřebné, aby pozornost hrajícího byla od něho – v podstatě – odpoutána.³² Přesvědčivá potvrzení najdeme v již citovaném díle Stanislavského. Na různých místech jeho knihy figurují žáci jisté (fiktivní) divadelní školy, kteří před lidmi, nebo i jen při myšlence na publikum, jako by najednou viděli své pohyby ze strany, nečekaně přestávají ovládat končetiny, ztrácejí dokonce schopnost chodit, stát, sedět na scéně.

Žákyně jmenované školy, Maloletkovová, dostala od učitele tento úkol:

„Opona se zvedá a vy sedíte na scéně. Sama. Sedíte, sedíte, pořád sedíte. Nakonec opona padá. Toť vše.“

Zdálo by se, nejsnazší možný úkol. A žákyně jej přesto není schopna zvládnout.

„Podívala se do hlediště, ale ihned se odvrátila, jako by byla oslněna silným světlem. Začala se upravovat, měnit své usazení, dělala nešikovné pózy, zakláněla se, nakláněla se na různé strany, usilovně popotahovala svou krátkou sukni, upřeně hleděla na cosi na podlaze.“

Stačí však, aby stejní žáci sbírali hřebíky rozsypané po scéně, prohlíželi si něčí podpatky nebo i jinak odpoutali pozornost od svého „já“, svého těla, svých pohybů a mladí adepti herectví se „najednou na velké scéně cítí dobře, dokonce útulně“.

Maloletkovovou zavolali opět na scénu...

³² Vše, co zde bylo řečeno, samozřejmě neznamená, že pohybová stránka klavírní hry musí zůstat zcela mimo zorné pole učitele a žáka. Dočasně obrátit pozornost žáka na pohyby je možné, a dokonce potřebné; v určitých etapách práce všichni pedagogové ve větší či menší míře využívají tohoto prostředku. Je však nutné užívat jej obzvlášť opatrně, jinak, jak je výše uvedeno, výsledek může být přesně opačný. Je nutno dodat, že kinestetické pocity (tj. pociťování pohybů, tzv. svalová pociťování) neustále doprovázejí hru a uvědomování si těchto pocitů soustavně pomáhá regulovat činnost našeho svalstva. Tato otázka je vysvětlena v celé řadě prací. Srov. Rubinštejn, S. L. *Základy všeobecné psychologie*. Moskva: Učpedgiz 1940. – Guterman, V. A. *Hmatově pohybová metoda při profesionálních onemocněních rukou pianistů* (rukopis).

Torcov³³ stál vedle ní a soustředěně hledal jakousi poznámku ve svém zápisníku. Maloletkovová se zatím postupně uklidňovala a nakonec s pohledem pozorně upřeným na Torcova zůstala nepohnutě sedět. Bála se ho vyrušit a trpělivě čekala na jeho další pokyny.

Tak prošel poměrně dlouhý čas. Potom opona padla.

„Jak jste se cítila?“ zeptal se jí Torcov.

„Já?“ nechápala žákyně. „A cožpak jsme hráli?!“

„Samozřejmě!“

„Ale já myslela, že prostě sedím a čekám, až najdete v zápisníku, co mám dělat. Nic jsem nehrála.“

„Právě to bylo dobré...“³⁴

Je-li však celé tajemství skryto v odvrácení pozornosti od pohybů, nenavracíme se tím vlastně na pozici „mechanické“ školy, kterou jsme na začátku této kapitoly zkritizovali? Stálo za to projít vším, čím jsme prošli, jen proto, aby se žákova pozornost neodpoutávala knížkou, jak radil Kalkbrenner, ale hřebíky nebo podpatky?

Ne, tajemství nespočívá pouze v odpoutání pozornosti od pohybů. Vždyť cílem interpretovy práce není hrát uvolněně a komfortně, ale hrát dobře; uvolněnost pohybů je pouze prostředkem, cenným potud, pokud napomáhá k dosažení tohoto cíle.³⁵ Nestačí, aby se ruce klavíristy pohybovaly přirozeně a nenuceně; je ještě třeba, aby dopadaly v daném čase na potřebné klávesy a vyluzovaly z klavíru žádaný tón. Stručně řečeno, pohyb musí být nejen uvolněný, ale i cílevědomý – jaký by byl jinak užitek z jeho uvolněnosti? Jakou cenu má interpret hrající uvolněně, ale špatně?

³³ Arkadij Nikolajevič Torcov – vedoucí školy, v knize vyjadřuje názory Stanislavského.

³⁴ Stanislavskij, K. S. *Práce herce na sobě I*, op. cit., s. 77–80, též s. 34, 159–160.

³⁵ Nesvobodné, nepohodlné pohybové prostředky se mohou ukázat jako výhodnější, pokud přesněji vyjadřují a lépe posluchači zprostředkují autorský či interpretační záměr: vzpomeňme na „prapodivné“ prstoklady Liszta, Büllowa*, d'Alberta*, Godowského*, zmiňme „neekonomičnost“ hráčových pohybů odhalenou filmovými záznamy Louty Nounebergové (viz Nouneberg, L. *Les Secrets de la Technique de piano révélés par le film*. Paris: Eschig, 1934). Jinými slovy, ne to, jak se cítí interpret, ale to, co pocítují posluchači, musí v konečném důsledku určit hodnotu herních fines. Na to zapominají mnozí teoretici pianismu, kteří hledají v pohybu hlavně jeho uvolněnost, komfort, největší „ekonomičnost“, nejmenší „výdej sil“. Avšak nejmenším výdajem sil by bylo vůbec nehrát. Snad ne proto, mimochodem, se všichni tito teoretici tak vyhybají této „neekonomické“ práci?

Tady je jádro pudla. Vždyť uvolněnost pohybu a jeho účelnost nejsou jedno a totéž. Pravda, cíli odpovídající pohyb obvykle (ne vždy!) bývá uvolněný; ale zdaleka ne každý uvolněný pohyb bývá vhodný. Mezitím jednoduché odpoutání pozornosti od pohybů (více či méně) zajišťuje pouze jejich volnost, ale v žádném případě ne jejich přiměřenost cíli; takovou cestou se snad lze zbavit nepřirozené strnulosti, ale nelze najít právě ty pohyby, které jsou potřebné v daném konkrétním případě, nelze tak vypracovat interpretační techniku. Sbíráání hřebíků pomohlo Nazvanovovi najít „scénický klid“; pomohlo by mu ale zahrát Othella? Je možné nejen hrát veřejně, ale i úspěšně pracovat na nové roli, studovat novou skladbu, řešit jakýkoli interpretační úkol a myslet přitom na rozsypané hřebíky nebo podpatky?³⁶

Ukazuje se, že odpoutat pozornost hrajícího kamkoli ještě neznamená vyřešit problém. Není vůbec jedno, kam ji odpoutáme, přesněji, k čemu ji připoutáme, do čeho zamíříme.

Na co se musí soustředit během práce vědomí interpreta, aby práce pokračovala co nejúspěšněji a vypracované pohyby byly nejen uvolněné, ale i přiměřené cíli a technicky zdařilé?

Objasnění této otázky je tématem následující kapitoly.

³⁶ Abych se vyhnul nedorozumění, poznamenávám, že Stanislavskij samozřejmě nenavrhuje interpretům, aby během práce přemýšleli o podpatcích či hřebících. Těmito příklady pouze ilustruje užitek, který přináší odpoutání pozornosti adepta herectví od toho, jak chodí, stojí, sedí.