

Genrich
Nejgauz
*Poetika
klavíra*





GENRICH NEJGAUZ
Poetika klavíra

{ Genrich
Nejgauz
{ *Poetika
klavíra*

ZORA JESENSKÁ, 1963
preklad

HUDOBNÉ
CENTRUM
2023

GENRICH GUSTAVOVIČ NEJGAUZ
POETIKA KLAVÍRA

Original edition:
Genrich Gustavovič Nejgauz
Ob isskustve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga
Moskva, 1961

First Slovak edition:
Genrich Nejgauz
Poetika klavíra
Štátne hudobné vydavateľstvo, Bratislava 1963

Ďakujeme talianskemu vydavateľstvu Sellerio za láskavé bezodplatné povolenie použiť
v tomto vydaní vysvetlivky a časť úvodu Valerija Voskobojnikova.

© Genrich Gustavovič Nejgauz
© Jakov Izakovič Milštejn, Valerij Voskobojnikov, Eva Virsik-Shimada
Translation © Zora Jesenská (dedičia) / LITA, 2022
Slovak edition © Hudobné centrum, Bratislava 2023

ISBN 978-80-89427-89-5 (print)
ISBN 978-80-89427-90-1 (PDF)

www.hc.sk

Obsah

Úvod k druhému vydaniu	9
Namiesto úvodu	17
1. Hudobný obraz	23
2. Niečo o rytme	45
3. O tóne	67
4. O práci na technike	93
Všeobecná časť	93
O istote ako základe slobody	98
O motorickom aparáte	103
O voľnosti	108
Prvky klavírnej techniky	120
Dodatok ku 4. kapitole	147
O prstoklade	147
O pedáli	160
5. Učiteľ a žiak	173
6. O koncertnej činnosti	207
Na záver	219
<i>Jakov Izakovič Mľštejn: Genrich Nejgauz</i>	<i>241</i>
<i>Valerij Voskobochnikov: Genrich Nejgauz a Poetika klavíra</i>	<i>283</i>
<i>Eva Virsik: „A Shakespeara ste čítali?“</i>	<i>297</i>
<i>Chronológia života Genricha Nejgauza</i>	<i>303</i>
<i>Edičná poznámka</i>	<i>307</i>
<i>Menný register</i>	<i>311</i>

Úvod k druhému vydaniu

Svoju knižku som písal po kúskoch, medzi prácou (prácou bola pedagogická a koncertná činnosť), a pred uverejnením som napísané podstatne skrátil, takže napokon vyšlo z môjho rukopisu iba niečo vyše polovice. Teraz mi je to trochu aj ľúto, lebo to, čo som nepublikoval, bolo možno zo všetkého napísaného najúprimnejšie, najosobnejšie. Ale necítim sa teraz schopný knihu prepracúvať a dopracúvať – nech len vyjde v tej „nehotovej“ podobe, v ktorej uzrela svetlo sveta a, beda, vyvolala nemálo žehrania (ináč práve tak aj súhlasu).

Pôvodne som vôbec nepomýšľal svoje zápisky vydať – bol to skôr nenútený rozhovor so známymi, so žiakmi; asi preto je sloh a tón mojej knižky akýsi nepatričný v porovnaní s tým, čo sa obyčajne očakáva od metodologických diel, možno preto nemá niektoré vlastnosti, ktoré majú bachanty Steinhausena,¹ Breithaupta,² Jaëllovej,³

¹ Friedrich Adolf Steinhausen (1858 – 1910), nemecký lekár, fyziológ a teoretik klavírnej a husľovej techniky, autor práce *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (Leipzig, 1905). [VV]

² Rudolf Maria Breithaupt (1873 – 1945), nemecký klavirista, muzikológ, didaktik a teoretik klavírnej techniky, autor práce *Die natürliche Klaviertechnik* (Leipzig, 1905). [VV]

³ Marie Jaëll, rod. Marie Trautman (1846 – 1925), francúzska klaviristka, skladateľka, pedagogička, žiačka Franza Liszta a autorka práce *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques* (Paris, 1904). [VV]

Deppeho,⁴ Erwina Bacha⁵ a iných.⁶ Ale statočne sa priznávam, že ja nie som teoretik-metodológ a nikdy ním nebudem.

Teraz spomeniem niektoré ohlasy na moju knižku.

V *Literaturenej gazete* č. 54 (1959) vyšla o mojej knižke priaznivá recenzia, a pravdaže potešila ma. Vrávi sa v nej medziiným, že okruh otázok, ktorých sa v knižke dotýkam, je oveľa širší, než sa dá súdiť z jej názvu, a že sa mala nazývať „Chápanie hudby a jej interpretácia“. Bol by to názov iste lepší a obsažnejší, ale čo som mal robiť, keď okrem hudby a interpretácie *vôbec* som musel písať aj o svojej užšej profesii, o *hre na klavíri*, a povedať o nej aspoň niečo. Rozhodol som sa pre názov „Poetika klavíra“, pretože slovo „poetika“ mi dovoľovalo hovoriť o umení *vôbec*, a slovo „klavíra“ o *hre na klavíri*. Keby som bol dirigentom, huslistom, trombonistom atď. (nielen bývalým klaviristom), mal by som väčšie právo dať svojmu dielu titul, aký navrhuje *Literaturnaja gazeta*: „Chápanie hudby a jej interpretácia“ – veď v skutočnosti toto je moja hlavná téma.

V piatom čísle časopisu *Sovietskaja muzyka* z roku 1959 bola uverejnená obsiahla, prísna recenzia Leva Aronoviča Barenbojma.⁷ Niektoré Barenbojmove námietky sú úplne oprávnené. Mohol som napríklad podrobnejšie hovoriť o „štvrtjej zložke“ klavírnej hry, totiž o interpretácii pred poslucháčstvom; ja hovorím iba o „troch zložkách“: o hudbe, interpretovi a nástroji, nevšímam si a neopisujem dostatočne to, čo prináša interpretácii „styk so svetom“. Ináč v knihe sa tu a tam o tom hovorí dosť, aj keď, ako o všetkom, stručne; kvôli metodickosti by azda bolo možné dodať k mojim trom zložkám štvrtú. Prečo som to nespravil? Nuž preto, že z tisíc ľudí, ktorí majú radi hudbu a vedia hrať na klavíri, nájdeme ledva štyroch-piatich klaviristov, ktorých by sme naozaj túžili počúvať. Keď som hovoril o „troch zložkách“ klavírnej hry, myslel som skôr na *nezištné muzicírovanie* (podľa možnosti nie diletantské), nie na výkon

⁴ Ludwig Deppe (1828 – 1890), nemecký skladateľ, dirigent, klavirista a pedagóg. [VV]

⁵ Erwin Johannes Bach (1897 – 1961), klavirista a autor klavírnej školy; napísal knihu *Die vollendete Klaviertechnik (Dokonálna klavírna technika)*. V rokoch 1934 – 1947 žil v ZSSR. [VV]

⁶ Nedávno v Bulharsku vyšli dve metodologické diela, ktoré pokladám za lepšie, než sú všetky spomenuté: sú to *Umenie klaviristu* od A. Stojanova a *Umenie klaviristu* od T. Jankovej.

⁷ Lev Aronovič Barenbojm (1906 – 1985), sovietsky klavirista a muzikológ, podobne ako Nejgauz žiak Felixa Blumenfelda, profesor na leningradskom konzervatóriu, autor kníh o Antonovi Rubinštejnovi, Schnabelovi, Gilelsovi. [VV]

„pred verejnosťou“. Chcel som len, aby si čitatelia uvedomili najjednoduchšie zákony tohto muzicírovania, lebo jasnosť v tejto otázke je hre na osoh, zlepšuje jej kvalitu. Pravda, ak chutné dievčatko hrá „na meninách u tety Mane“ (výraz nebohého Nikolaja Semionoviča Golovanova),⁸ už je tu štvrtá zložka. Mea culpa, túto dôležitú okolnosť som neuvážil.

Druhá vážna výčitka L. A. Barenbojma, ktorú som ináč neraz počul vysloviť aj ústne: skoro nič nepíšem o svojich kolegoch (ani o mne blízkom a vzácnom Felixovi Michajlovičovi Blumenfeldovi), o prostredí, v ktorom pracujem, ani slovom som nespomenul rozličných významných hudobníkov etc. Barenbojm dokonca uvádza dlhý zoznam mojich bývalých nespomenutých žiakov (naozaj výborných), ktorých opisom by bolo bývalo moje dielo značne „preteplené“, zato vraj pričasto, skoro dotieravo spomínam Sviatoslava Richtera; pravda, zaslúži si najvyššie chvály, ale čo je veľa, to je veľa!...

Profesor Stojanov (Sofia) vo svojej knihe *Umenie klaviristu* si pomohol z obdobnej ťažkej situácie veľmi jednoducho: bezmála v štýle príručky uvádza mená množstva klaviristov, hlavne bulharských, a takto vyhovuje požiadavke „spomenúť“; lenže mne sa zdá, že takéto vypočítavanie je na mieste skôr v náučnom slovníku ako v knihe o umení. A keby som mal podať zaujímavé a rozmanité charakteristiky mnohých klaviristov, zatislo by to do úzadia hlavný cieľ knihy: povedať niečo o klavírnom umení a dôjsť k praktickým záverom. Ja som aj pomýšľal na charakteristiky mojich kolegov, mnohých významných hudobníkov, ale vzdal som sa tejto myšlienky: moja knižka by sa pritom umele veľmi rozrástla a čitateľ by z toho sotva mal potešenie. Tobôž, že ľudia, o ktorých by som musel hovoriť, už sú zvečnení v rozličných článkoch a monografiách, a písať o nich povrchné a sumárne sa mi zdalo nedôstojným. Preto som mnohých „zabudol spomenúť“.

O tom „dotieravom“ spomínaní Richtera. Dovoľujem si upozorniť, že moja knižka nie je oficiálnou správou, ani referátom úradného činiteľa, ktorého zhodnotenia a charakteristiky musia zachovať rámec „múdrej vyváženosti“. To, čo som napísal, je predovšetkým *osobné vyznanie*. Každý, i najskromnejší človek smie mať lásky, tým skôr, ak môže dokázať, že sú oprávnené. Ja by som to dokázať mohol, ale nejdem čitateľa unavovať.

⁸ Nikolaj Semionovič Golovanov (1891 – 1953), známy sovietsky dirigent, od roku 1948 hlavný dirigent moskovského Veľkého divadla. Bol aj dlhoročným klaviristom svojej manželky, slávnej speváčky Antoniny Neždanovovej. [VV]

Richter sa zvláštnymi kvalitami svojho nadania stal čímsi ako najvýznamnejšou udalosťou môjho muzikantského a pedagogického života. Som azda povinný tento fakt skrývať, tajiť, alebo ho kamuflovať maskou „lojálnej“ domnelej objektivity? Istý popredný budapeštiansky kritik po Richterovom koncerte napísal: „Svet mal dvoch klaviristov – Franza Liszta a Sviatoslava Richtera. Prvého som nepočul. Druhého poznám.“

Až k takej zábavnej formulácii som nedošiel, mne stačí „feudálna“ (prepáčte!) formula: *primus inter pares*.⁹

Ale o tejto háklivej téme sa nejdem šíriť.

Ešte jedna výčitka. Barenbojm a niektorí iní súdia, že by som nemal tak často používať cudzie slová a výrazy. Možno majú pravdu – dalo by sa to všetko celkom dobre povedať aj po rusky. Na vine je, beda, „hovorový“ štýl mojich poznámok: pretože od mladosti poznám niekoľko rečí a zvyknutý som niektoré výrazy používať práve v určitej reči, bez rozpakov som ich napísal tak, ako sa mi vybavili. Veď každé odovzdávanie osobnej skúsenosti – a osobné skúsenosti tvoria náplň mojej knižky – nevyhnutne je *autobiografické* a táto autobiografickosť zavinila môj hanebný volapük.¹⁰ Prirodzene, vynasnažil by som sa ho odstrániť, keby som písal skutočné literárne dielo, ale na to som vôbec nepomýšľal, pretože sa nepokladám za spisovateľa. Jednoducho som rozprával o svojich životných skúsenostiach a popritom som rozmýšľal. Na to má právo človek ktoréhokoľvek povolania, ktorý sa statočne usiluje dosiahnuť svoj cieľ, a vôbec nie je povinný byť spisovateľom.

„Hovorový“ charakter mojej knihy vysvetľuje i to, že sú v nej niektoré žartovné „každodenné“ slovká, čo mi jednotliví čitatelia vyčítali. Ale či naozaj nikdy neslobodno zavtipkovať, či je raz navždy zakázané *ridendo dicere severum*?¹¹ Koľko celkom prázdnych rád a poznámok, vyslovených s desivo vážnou a gniavivo významnou tvárou, nájdete niekedy v ktorejkoľvek metodologickej knihe!

L. A. Barenbojm celkom oprávnene protestuje proti ľahkomyselnému (nevedeckému) zamieňaniu pojmov „podvedomé“ a „emocionálne“ na strane 42 mojej knižky, a hoci som tam poznamenal „povedané s výhradou“ (tieto slová Barenbojm vo svojej recenzii vynechal), nepresnosť

⁹ (lat.) prvý medzi rovnými

¹⁰ Volapük, umelý jazyk vytvorený v Nemecku roku 1879 katolíckym kňazom Johannom Martinom Schleyerom. [VV]

¹¹ (lat.) žartom hovoriť vážne

je nepresnosť. Pravda, zmysel môjho výroku je všetkým jasný, to som si overil, ale v tomto vydaní som vetu patrične zmenil.

Vôbec nemôžem pochopiť výčitky a „mravné naučenia“, ktoré mi recenzent adresuje pre to, čo som povedal v kapitole o pedáli („označenie pedálu pochádza...“ – významné tri bodky – „od Beethovena“). Zrejme zle prečítal alebo nepochopil, čo tam hovorím. A hovorím to isté čo on, že totiž recitatív treba hrať s jedným pedálom, ako to označil Beethoven. Píšem vo svojej knižke, že Schnabel¹² drží pedál o jednu štvrtinku dlhšie ako treba a drží ho cez celú pauzu, následkom čoho je posledný tón recitatívu, f, rozmazaný (pozri príslušný príklad).

Tón, patriaci do toniky, znie na dominante; hovorím, že „hukot pod klenbami“ musí zmiznúť, doznieť pri predposlednom tóne recitatívu – g –, to je všetko. Takže ma netreba poučať, každý skutočný hudobník s mojou poznámkou bude súhlasiť.

Vás, veľactený recenzent, akiste pobúrilo, že tak „ležérne“ zaobchádzam s veľkým a slávnym klaviristom. Váš učiteľ, ktorého si tak vysoko ceníte, F. M. Blumenfeld, doslovne *fuňal* od rozhorčenia, keď v Malej sále Konzervatória počul Schumannnove *Davidsbündlertänze* v Schnabelovej interpretácii, a ja som ho dokonale chápal.

Na strane 131 mám naozaj nepresný výrok (od slov „Ešte niekoľko slov o oktávach...“). Prepáčte, prosím – trošku som tam natáral, statočne sa priznávam. Natáral som v tom zmysle, v akom istý básnik¹³ vysvetľuje toto slovo: *tárat* je skôr zveličovať ako luháť, hovoriť nepravdu. Vysvetlím tento trúchlivý jav: toľko som vytrpel od „sympatizantov“ (od stredných prstov, čo zachytávali klávesy ležiace medzi prvým a piatym prstom, ktoré berú oktávu), že som zveličil význam „oblúka“ a v rozpore s praxou som podcenil polohu zápästia, ktoré musí byť *zľahka* nadvihnuté. Tak hrajú všetci klaviristi, aj ja sám. Moje prepínanie, „táranie“, vyvolala snaha vyhnúť sa kakofónii zaviňovanej strednými prstami, ale značne som prestrelil – a výsledok je téza jednoducho nesprávna. Ráďte prosím čítať tú stránku s patričnou opravou.

Nedostatkom mojej neveľkej knižky je malý počet príkladov a s nimi spojených úvah a rád, najmä v kapitolách o rytme a tóne, a práve tak aj

¹² Artur Schnabel (1882 – 1951), slávny rakúsky klavirista, skladateľ a klavírny pedagóg koncertoval v ZSSR v rokoch 1924 – 1925 a 1927 – 1928. [VV]

¹³ „Istý básnik“ – ide o Borisa Pasternaka, Nejkauzovho blízkeho priateľa, v autobiografickej knihe *Glejt*. [VV]

o technike. V skutočnosti by sa dali uviesť ešte stovky a stovky príkladov z praxe, ktoré by mohli byť aj na osoh.

Ale, ako si čitateľ iste všimol, snažil som sa skôr ho podnietiť, aby uvažoval *ďalej* a samostatne; často som súdil, že moja práca, ktorú sám pre seba ani nenazývam knižkou, ale náčrtkom knižky, má a môže iba *dať smer* čitateľovmu mysleniu... Do istej miery som to dosiahol, súdiac podľa mnohých ohlasov, hoci akiste majú pravdu aj tí kritici, ktorí mi ako L. A. Barenbojm vyčítajú, že sa chvíľami iba „klžem po povrchu“. Neklž sa, človeče, keď téma je obrovská, a knižka má iba 240 strán! Ale domnieval som sa, že je lepšie byť príliš stručný ako príliš rozvravený. Či naozaj som bol povinný písať ako Erwin Bach?

Práca Józsefa Gáta¹⁴ *Klavírna technika* je dobrá, vyčerpávajúca kniha, ale či tomu, kto ju študuje, budú nejako reálne na pomoc tie nekonečné filmové snímky, fotografie rúk rozličných klaviristov a tak ďalej? Zásadne síce si vážim takéto dielo, výsledok chválitebnej trpezlivosti, ale predsa som nebol schopný celé si ho prečítať, bolo to nad moje sily. Príčina je tá, že mi nikdy nešlo do hlavy, ako niekto môže techniku klavírnej hry úplne odtrhnúť od samého umenia, totiž od hudby, a písať o nej špeciálne dielo. Pravda, existujú špeciálne knihy o poetike, kde sú vyrátané všetky metrické útvary, vyskytujúce sa v básňach, ale veď básnici sa z nich neučia, oni študujú a poznajú samu poéziu, zriedka používajú takéto knihy ako príručky. Akiste takéto knihy vyvolali Majakovského opovržlivé vyhlásenie, že on, tak ako Onegin,¹⁵ nikdy „nerozoznal jamb od trocheja“. Pravdaže, to iba „táral“, práve tak, ako „tárajú“ básnici. Nikto nepochybuje, že Majakovskij dokonale rozoznal nielen jamb od trocheja, ale aj amfibrach od anapestu – no zmysel jeho „tárania“ je jasný, škoda sa dlhšie pri ňom zdržiavať. Veď ja hriešnik som tiež len „táral“, keď som sa opovržlivo vyslovil o supinátoroch a pronátoroch; v skutočnosti ma fyziológia celého nášho tela veľmi zaujíma a moji žiaci môžu potvrdiť, že – keď je potrebné – venujem jej mnoho pozornosti. Chcel som len povedať, že človek môže dokonale poznať všetky zákony klaviristovej práce ako fyziologického procesu, a pritom vôbec nič nevedieť o klavírnej hre ako o umení.

¹⁴ József Gát (1913 – 1967), maďarský klavirista, autor klavírnej školy *A zóngorajáték technikája*, 1954. [VV]

¹⁵ Puškin, *Eugen Onegin*, kapitola I, VII: „nevedel, keď tak čítal básne, od jambu chorej rozoznať“ (preklad Janko Jesenský). [VV]

Za nedostatok svojej knižky pokladám i to, že som ani slovom nedal najavo svoj vzťah k novej a najnovšej hudbe, okrem niekoľkých letných zmienok o Prokofievovi, Šostakovičovi, Szymanowskom a niektorých iných. V našom prudko sa rútiacom čase s jeho ustavične sa zrýchľujúcim tempom (najmä vo vede!) je veľmi ťažko dôjsť k nejakým definitívnym záverom – aj pre vlastnú potrebu, bez nárokov na všeobecnú platnosť. Moje vlastné vnímanie rozličných javov, moje názory o nich bývajú veľmi protirečivé. Napríklad pri dodekafónii a seriálnej hudbe sa mi často zdá, že ich metodická osnova má čosi podobné s vykladaním komplikovaného a zaujímavého pasiansu. Chvilami táto hudba môže vo mne vyvolať isté uspokojenie, ale iba chvíľami (napríklad u Webera). Keď myslím na slabších adeptov tohto smeru, nemôžem sa zbaviť dojmu, že tento smer je pre nich spôsobom, ako skladať hudbu (presnejšie povedané, niečo podobné hudbe), aj keď človek na to nemá nijaký talent, niekedy ani len hudobný sluch. Vďaka mecenášom, propagande a reklame získavajú vo svete istú pozíciu, ktorú by si inak nezískali. Ale otázka dodekafónie, úzko spojená s mnohými všeobecnými problémami hudby dvadsiateho storočia, je nesmierne zložitá a – poviem statočne – mne ešte nie úplne jasná.

Ešte niekoľko slov o tom, ako som písal svoju knižku. Písal som ju približne... tri týždne do roka! Obyčajne v lete cez prázdniny. V zime, keď som bol zavalený pedagogickou prácou a okrem toho sám som často koncertne vystupoval a musel som sa na vystúpenia pripravovať, nemal som ani času, ani chuti zaoberať sa vysvetľovaním svojich názorov na klavírne umenie, tým menej, že som denne o ňom v tej či inej forme hovoril pri práci v triede. Teraz, pravda, sa situácia zmenila. Postupujúca choroba mojej ruky – následok ťažkej polyneuritídy – ma už pred dvoma rokmi prinútila úplne prestať hrať. Ani doma sám pre seba už nikdy nehrávam – priveľmi ma roztrpčuje neschopnosť ruky; a hudba, všakáno, sa dá čítať očami a okrem toho sa dá počúvať rádio a gramofón. Úprimne poviem, i pedagogickú činnosť pokladám teraz pre seba za škodlivú a preto chcem onedlho odísť do penzie: pracovať s klaviristami iba ako dirigent, keď svoje zámery a rady nemôžem podporiť názorným ukázaním na klavíri, ako som robieval predtým, ma príliš uráža a rozladuje a nemôže ma uspokojiť, a akiste ani mojich žiakov. Voľky-nevoľky sa musím rozpomenúť na zásadu „odkiaľ – pokiaľ“.¹⁶ Ale pri lúčení s klavírnou hrou (s hudbou

¹⁶ V origináli *начала и концы* (začiatky a konce), citát z Blokovej básne *Nemesis*. Nejgauz z tejto básne často citoval. [VV]

samozrejme nie) a čiastočne i s pedagogikou akosi sa mi nechce o tom všetkom písať. Vo svojej knižke som sa usiloval (tak ako v pedagogickej práci) hlavne vzbudiť lásku k hudbe. Nevie, nakoľko sa mi to podarilo, ale predsa len som sa rozhodol svoju knižku nijako podstatne nedopĺňať a vydať ju v druhom vydaní približne v pôvodnej, „nehotovej“ podobe, opravil som iba niektoré chyby. Konečne o týchto témach je toho napísané toľko, a toľko pekného, že či bude o knižku viac, či menej – na tom naozaj nezáleží.

Uspokojím sa trošku pozmeneným latinským príslovím: *(Non) fecit quod potui, faciant meliora potentes*.¹⁷ Ostatne pripravujem teraz novú knihu a dúfam, že bude „hotovejšia“ ako táto.¹⁸

G. Nejgauz

¹⁷ (lat.) (Ne)spravil som, čo som mohol, nech to lepšie spravia iní.

¹⁸ Život Genricha Gustavoviča Nejgauza sa prerušil 10. októbra 1964, nový literárny projekt sa mu preto nepodarilo zrealizovať. Všetko, čo stihol napísať, je publikované v druhom zväzku jeho súborného diela (*Literaturnoje nasledie: Razmyšlenija. Avtobiografičeskije zametki. Dnevnik. Izbrannyje statii*. Moskva: Deko-BC, 2008). [VV]

Namiesto úvodu

Na začiatok niekoľko jednoduchých téz, ktoré neskôr rozvediem:

1) Prv ako sa niekto začne učiť hrať na akomkoľvek nástroji, musí – či je to dieťa, dorastajúci alebo dospelý – vnútorne už ovládať nejakú hudbu: takrečeno chrániť si ju v mysli, nosiť v srdci a počuť sluchom. Celé tajomstvo talentovaného alebo geniálneho človeka je v tom, že hudba v jeho mozgu žije plným životom ešte prv, než sa dotkol klávesu alebo prešiel sláčikom po strune; preto Mozart ako dieťa „odrazu“ vedel hrať na klavíri i na husliach.

2) Každá interpretácia – problémy interpretácie budú hlavným obsahom týchto poznámok – sa zrejme skladá z troch zložiek: z toho, čo sa interpretuje (z hudby), z interpreta a z nástroja, prostredníctvom ktorého sa interpretuje. Iba dokonalé ovládanie týchto troch zložiek (predovšetkým hudby) môže zaručiť dobrú umeleckú interpretáciu. Najjednoduchším príkladom „trojzložkovosti“ interpretácie je, prirodzene, interpretácia klavírnej skladby pianistom-sólistom (alebo interpretácia sonáty pre sólové husle, sólové violončelo atď.).

Tieto jednoduché zásady musíme opakovať preto, že v pedagogickej praxi sa veľmi často zveličuje jedno alebo druhé, čím nevyhnutne trpí niektorá z troch zložiek, ale hlavne (a to je to najsmutnejšie) – hlavne sa podceňuje obsah, totiž sama hudba (ako sa vraví, „hudobný obraz“), a pozornosť sa prevažne upína na zvládnutie „techniky“ nástroja. Druhý omyl, pravda, omnoho zriedkavejší u inštrumentalistov, totiž podceňovanie

komplikovaných veľkých problémov, pred ktoré nás stavia dokonalé ovládnutie nástroja, v mene takrečeno samej hudby,¹ tiež nevyhnutne má za následok nedokonalú, „muzikálnu“ hru s nádychom diletantizmu, bez náležitej profesionálnej úrovne.

3) Niekoľko slov o technike. Čím jasnejší je cieľ (obsah, hudba, dokonalosť interpretácie), tým jasnejšie si diktuje prostriedky na svoje dosiahnutie. Túto axiómu netreba dokazovať. O tom budem neskôr ešte neraz hovoriť. Čo určuje *ako*, hoci v konečnom výsledku *ako* určuje čo (dialektický zákon). Moja vyučovacia metóda v podstate je v tom, aby hráč čo najskôr (po predchádzajúcom oboznámení sa s dielom a po jeho ovládnutí hoci len *na nečisto*) si ujasnil takzvaný „hudobný obraz“, totiž obsah, zmysel, poetickú podstatu hudby, a aby to, s čím má do činenia, dokonale vedel analyzovať (pomenovať, vyložiť) z hudobnoteoretickej stránky. Takýto jasne uvedený cieľ umožní hráčovi k nemu smerovať, dosiahnuť ho, realizovať ho vo svojej interpretácii – a to všetko je otázka „techniky“.

Pretože v mojich poznámkach často bude reč o „obsahu“ ako o hlavnom hierarchickom princípe interpretácie a pretože cítim, že slovo „obsah“ (alebo „hudobný obraz“, alebo „poetický zmysel“ atď.) môže mladého pianistu pri opakovaní dráždiť, predstavil som si jeho prípadnú repliku: „Ustavične len ‚obsah‘! Ak budem vedieť dobre zahrať všetky tercie, sexty, oktávy a iné virtuózne zložitosti v Brahmsových *Variáciách na Paganiniho tému* a pritom nezabudnem ani na hudbu, bude v poriadku aj ‚obsah‘, ale ak budem búchať vedľa a hrať falošne, nijaký ‚obsah‘ tam nebude.“

Presne tak! Zlaté slová! Istý múdry spisovateľ povedal o spisovateľoch: „Zdokonaľovať sloh znamená zdokonaľovať myšlienku. Kto to ihneď neuzná, tomu niet pomoci!“ Toto je správne chápanie techniky (slohu)! Často pripomínam žiakom, že slovo *technika* pochádza z gréckeho *techné*, a *techné* znamenalo – umenie. Každé zdokonaľovanie techniky je zdokonaľovaním samého umenia, čiže pomáha vyjasniť obsah, „skrytý zmysel“, inými slovami – je to hmota, telo a krv umenia. Chyba je v tom, že mnohí, čo hrajú na klavíri, pod slovom *technika* chápajú iba zbehosť, rýchlosť, vyrovnanosť, bravúru (niekedy prevažne „lesk a plesk“), čiže jednotlivé zložky techniky, a nie techniku ako celok, tak ako ju chápali Gréci a ako ju chápe pravý umelec. *Technika* – *techné* – aj je čosi oveľa

¹ Inak povedané, prevažovanie hudobnej vyspelosti nad vyspelosťou technicko-profesionálnou.

zložitejšie a ťažšie. Ak získame také vlastnosti, ako sú zbehllosť, čistota, ba aj inteligentný hudobný prednes a podobné, to nám samo osebe ešte nezaručí umelecký výkon, ku ktorému vedie iba skutočná, hlboká, duchom predchnutá práca. Preto je pri veľmi nadaných ľuďoch tak ťažko určiť hranicu medzi prácou na technike a prácou na hudbe (a to aj keby sto ráz opakovali jedno miesto). U nich je to to isté. Stará pravda *opakovanie je matkou múdrosti* je zákonom i pre najslabšie, i pre najväčšie talenty – v tomto zmysle jedni aj druhí sú na tom rovnako (hoci výsledky ich práce, samozrejme, bývajú rozličné). Je známe, že Liszt niekedy aj sto ráz opakoval nejakú zvlášť ťažkú pasáž. Keď mi Sviatoslav Richter prvý raz hral Prokofievovu *Deviatu sonátu* (venovanú jemu), nemohlo mi uniknúť, že jedno veľmi ťažké, polyfonické miesto veľmi rýchleho tempa (v tretej časti, dokopy nejakých desať taktov)² mu „skvele vyšlo“. Povedal mi: „Však som to miesto cvičil dve hodiny na dúšok.“ To je správna metóda, práve toto dáva výborné výsledky. Pianista sa musí snažiť o dosiahnutie najlepšieho výsledku bez odkladania na dlhé lakte. V rozhovore s jednou žiačkou, ktorá pracovala slabo a zbytočne strácala mnoho času, použil som takéto porovnanie z každodenného života: „Predstavte si, že chcete priviesť do varu hrniec vody. Treba postaviť hrniec na oheň a nechať ho na ohni dovtedy, kým voda nezovrie. Ale vy ju zohrievate na štyridsať, päťdesiat stupňov, potom oheň zahasíte, robíte niečo iného, zase sa rozpomeniete na hrniec – voda zatiaľ už vychladla – začnete všetko odznova, a tak niekoľko ráz, až sa vám to napokon zunuje a venujete konečne potrebný čas na to, aby voda zovrela. Takto strácate ukrutne mnoho času a vaša „produktivita“ značne klesá.“³

Majstrovstvo v práci, v spôsobe, akým sa dielo študuje – a to je jedno z kritérií zrelosti, ktorú klavirista dosiahol – možno charakterizovať priamočiarosťou a schopnosťou nestrácať zbytočne čas. Čím väčšími sa na tomto procese zúčastňuje vôľa (cielavedomosť) a pozornosť, tým je výsledok efektívnejší. Čím viac je pasivity, inertnosti, tým väčšími sa oddaluje termín, v ktorom sa dielo ovládne, a skoro nevyhnutne slabne záujem oň. To všetko je známe, ale nie je zbytočné to pripomenúť. (O technike pozri v štvrtej kapitole, aj na mnohých iných stránkach tejto knižky. Ale dohodli sme sa, pravda, že *techné* je samo umenie.)

² Ide o trio C dur (Allegro sostenuto) v tretej časti. [VV]

³ Nejgauzova rada je veľmi múdra, ale predstaviť si ho v kuchyni je dosť komické, keďže si ledva vedel uvariť čaj. [VV]

4) Ak máme hovoriť a ak máme mať právo byť vypočutí, musíme nie len vedieť hovoriť, ale predovšetkým musíme mať čo povedať. To je jasné ako dvakrát dva štyri, a predsa nie je ťažko dokázať, že stovky a tisíce interpretov hrešia proti tejto zásade ustavične.

Istý vedec povedal, že v Grécku všetci vedeli rečniť a vo Francúzsku všetci vedia písať. Ale predsa naozaj veľkých gréckych rečníkov a naozaj veľkých francúzskych spisovateľov porátame na prstoch, a nás v danom prípade zaujímajú práve oni. Anton Rubinštejn (nie bez nádychu tajného smútku) vravieval, že v našich časoch „všetci“ vedia dobre hrať. No a čo, veď to nie je chyba: radšej nech „všetci“ vedia hrať dobre, ako by mali hrať mizerne. Ale smutný, skeptický odtienok Rubinštejnových slov vôbec nestráca oprávnenie.

* * *

Od mladosti až podnes mám jednu skúsenosť: pri každom stretnutí s veľkým človekom, či je to spisovateľ, básnik, hudobník, výtvarník, či Tolstoj alebo Puškin, či Beethoven alebo Michelangelo, vždy som zistil, že je pre mňa dôležité predovšetkým to, že je ten človek veľký, že prostredníctvom umenia vidím ohromného človeka, a do istej miery (povedané s výhradou) mi je jedno, či sa vyjadruje v próze alebo vo veršoch, v mramore alebo v tónoch. Keď som mal asi pätnásť rokov, ľutoval som, že Beethoven „neprepracoval“ svoju hudbu na filozofiu, lebo som sa nazdal, že by tá filozofia bola lepšia ako Kantova a Hegelova, hlbšia, pravdivejšia a ľudskejšia.⁴

Priznám sa tu k jednej svojej detinskej fantázii: časove sa zhodovala s „myšlienkami“, ktoré som práve uviedol (mal som vtedy asi pätnásť rokov). Rozmýšľal som o umení a vede, o ich vzájomnej súvislosti aj protikladnosti, a neviem ako som došiel k záveru, že matematika a hudba sú dva krajné póly ľudského ducha, že týmito dvoma protikladmi je vymedzená a určená celá duchovná tvorivá činnosť človeka a že medzi nimi je rozložené všetko, čo ľudstvo vytvorilo v oblasti vedy a umenia. Táto myšlienka ma tak uchvátila, že som na tú tému začal písať čosi ako „traktát“. Sprvu sa mi aj zdalo, že vyslovujem čosi nové a celkom zaujímavé, ale veľmi rýchle som došiel k správne mu záveru, že mám primálo vedomostí a myslenie nie dosť disciplinované, a preto mi je škoda pokúšať

⁴ Nemusím hádam spomínať, že Kanta a najmä Hegela som vtedy poznal veľmi povrchné, zatiaľ čo Beethovena celkom slušne.

sa „rozvíjať“ takú psychologickú a možno aj gnozeologickú tému. O tejto nedokončenej (a mimochodom, stratenej) knihe by sa dal použiť výrok Phoebea z Puškinovho epigramu: „Rozumu primálo, a za prácou sa derieš? – Hej, dereš!“ Uviedol som tieto detinské myšlienky preto, lebo... (prosím čitateľa o láskavú zhovievavosť) – lebo sa mi podnes zdá, že matematika a hudba sú dva póly ľudského ducha, a možno, keby sa môj život utváral inak, ďalej by som špekuloval a fantazíroval o tejto téme. Hoci to bolo iba detinské blúznenie, kústik pravdy v ňom je, a uviedol som ho iba preto, lebo teraz, keď mám obrovskú pedagogickú skúsenosť, viem až pridobre, ako často aj schopní žiaci, ktorí si vedia rady so svojou úlohou, ani len netušia, s akým obrovským prejavom ľudského ducha majú do činenia. To, samozrejme, neprispieva k umeleckosti ich hry – v najlepšom prípade uviaznu na úrovni dobrého remesla.

Nech ma, prosím, pre slová „veľký človek, veľkí ľudia“ nikto neupodozrieva z carlyleizmu („hrdina a klaňanie sa pred hrdinom“).⁵ Stará teória hrdinu a davu umrela tak ako mnohé iluzórne predstavy minulosti; veľmi dobre vieme, že takzvaný veľký človek je práve tak produktom svojej doby ako aj každý iný; lenže vieme aj to, že taký „produkt“, ak sa nazýva Puškin alebo Mozart, patrí k tomu najvzácnejšiemu, čo splodila naša hriešna zem. Okrem toho taký „produkt“ je to najzložitejšie zo všetkého, čo existuje vo vesmíre – je zložitejší ako štruktúra galaxií alebo atómového jadra. Tým by som rád zdôrazniť, že je veľmi dôležité vštepiť každému žiakovi hneď na začiatku, s akým vzácnym materiálom bude v živote narábať, ak sa totiž skutočne venuje službe umeniu. Mňa nikdy neopúšťa dojem „zázraku“, keď vysvetľujem žiakom geniálne diela veľkých hudobníkov a keď sa spoločne podľa svojich síl snažíme preskúmať ich hlbiny, preniknúť do ich tajomstiev, pochopiť ich zákonitosti, povzniesť sa do ich výšok. Viem, že tento dojem „zázrak“ a radosti s ním spojené – radosti z jeho vnímania a uvedomovania – je celým zmyslom môjho života, on ma ako pedagóg núti pracovať omnoho viac, než sa „vyžaduje podľa noriem“, a obetovať sa bez najmenejšej lútosti.

* * *

⁵ Thomas Carlyle (1795 – 1881), škótsky historik, esejista a filozof, jeden z najznámejších kritikov raného viktoriánskeho obdobia. Nejjauz sa tu odvoláva na jeho knihu *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*, 1841. [VV]

Pokúsim sa vysloviť svoje názory o jednotlivých ohniskách klavírnej hry, ako ich vidí metodik: o hudobnom obraze (čiže o samej hudbe), o rytme, o tóne, o rozličných podobách techniky.

1. Hudobný obraz

Priznám sa, názov tejto kapitoly vzbudzuje vo mne pochybnosti, hoci je to pojem všeobecne uznávaný a všetci vidia v tých slovách čosi celkom rozumné, pochopiteľné a reálne. Ale čo vlastne je ten „hudobný obraz“, ak nie sama hudba, živá matéria tónov, hudobná reč s jej zákonitostami a jej zložkami zvanými melódia, harmónia, polyfónia atď., s určitou formovou štruktúrou, s určitým emocionálnym a poetickým obsahom? Koľko ráz som počul, ako žiaci muzikálne málo vyspelí, čo neprešli ozajstným hudobným a umeleckým školením, čiže nedostali estetickú výchovu, pokúšali sa interpretovať diela veľkých skladateľov! *Hudobná reč* im bola nejasná, miesto reči tu bolo len mumlanie, miesto jasnej myšlienky len jej úbohé zdrapy, miesto silného citu len bezmocné úsilie, miesto hlbokkej logiky len „následky bez príčin“, miesto poézie len jej prozaické úlomky. V súlade s tým bola pravdaže nedostatočná i takzvaná technika.¹ Takáto je hra, kde hudobný obraz je skreslený, nie je v centre alebo úplne chýbi.

Diametrálnym opakom tejto hry je napríklad hra Sviatoslava Richtera. Keď hrá z listu čokoľvek – či je to klavírna skladba, či opera, symfónia, čo len chcete –, ihneď ju reprodukuje skoro dokonale, a to aj pokiaľ

¹ Raz sa v mojej triede stalo toto. Jeden žiak – neskôr nechal hudbu tak a stal sa výborným inžinierom – zahral dva záverečné otriasajúce výkriky v Chopinovej *Prvej balade* tak nevýrazne a prozaicky, že som mu mimovoľne povedal: „To znie, akoby pán v červenej čiapočke na stanici vykrikol „na prvej koľaji pozor!““

ide o vystihnutie obsahu, aj pokiaľ ide o technické majstrovstvo (v tomto prípade je to to isté).

Čo chcem povedať týmto protikladom? *Po prvé*: všetko, čo sa o „obraz“ hovorilo a písalo (okrem niektorých výrokov veľmi veľkých ľudí), je zamerané hlavne na akýsi všeobecne platný (abstraktný) stredný typ žiaka, hoci zo skúsenosti vieme, že hudbu sa učia (čiže majú pracovať na „hudobnom obraze“) aj minimálne nadaní, aj geniálni, živí, reálni ľudia a že v skutočnosti všetky stupne medzi netalentovanosťou a géniom sú zaplnené, a ako zaplnené! So stovkami a tisíckami variantov a odchýlok tým či oným smerom, podľa osobných vlastností patričného. Záver je jasný: v každom danom prípade „práca na hudobnom obraze“ bude vyzeráť inak.

Po druhé: čím je niekto väčším *hudobníkom*, tým väčšmi je hudba pre neho otvorenou knihou a tým menším (bezvýznamnejším) problémom je „práca na obraze“; u takých, ako je Sviatoslav Richter, sa rovná skoro nule – celá „práca“ je fakticky v tom, že sa dielo „študuje“. Ale práve tu sa začína tá ohromná práca, tá pohlcujúca a vášnivá práca, ktorá nepredarmo je známa v živote veľkých umelcov pod názvom „tvorivé muky“. Vrubel² štyridsať ráz maloval hlavu *Démona* práve preto, že bol geniálny, a nie preto, že bol neschopný.

Viem, spýtajú sa ma, prečo hovorím o Richterovi, jedinečnom talente; veď my, pedagógovia, „metodici“, musíme sa orientovať na stredné kádre, možno i na nižšie ako stredné, Richterovia nás nezaujímajú, oni sú „živé“. *Ja proti takému stanovisku kategoricky protestujem.*

Ak uvažujeme takto, ak sa ukolíšeme slovami: talent, génius, živel a podobne, zbabelo uhýbame pred najpálčivejším problémom, pred problémom, ktorý *predovšetkým* musí zaujímať vedecky postupujúcich metodikov. Som presvedčený, že dialekticky premyslená metodika a škola musia obsiahnuť všetky stupne schopností – od človeka hudobne defektného (lebo i taký sa má hudobne vzdelávať, hudba je zbraňou kultúry práve tak ako ostatné jej zbrane) až po živelne geniálneho. Ak sa metodika sústreďuje na malý úsek skutočnosti (na „stredný káder“), je nesprávna, nekvalitná, nedialektická, a preto nemá oprávnenia. Ak už niekto má byť

² Michail Alexandrovič Vrubel' (1856 – 1901), významný ruský maliar symbolista, manžel speváčky Nadeždy Zabelovej. Mal blízko k Solovjovovmu teozofickému hnutiu a k symbolistickým básnikom ako Blok, pre ktorých bol *Démon* významnou entitou, symbolom pokúšenia vedúceho k transcencii. Bol scénografom rôznych dobových moskovských predstavení, okrem iných aj opier Čajkovského a Rimského-Korsakova. Vo Vrubelových obrazoch často figurujú hudobné motívy. [VV]

metodikom (a metodik je povinný študovať *skutočnosť*), tak nech je ním do dôsledkov, nech obsiahne celý obzor, a nie aby sa krútil v zakliatom kruhu svojho úzkeho systémčeka! To, pravda, je ťažké, veľmi ťažké! Každý veľký klavirista-umelec je pre vedecky postupujúceho pedagóga čosi ako nerozštiepený atóm pre fyzika. Treba mať mnoho duchovnej energie, inteligencie, citlivosti, talentu a vedomostí, aby sme prenikli do tohto zložitého organizmu. Ale práve tým sa má zaoberať metodika, ak sa má dostať z plienok a prestať už konečne vyvolávať zívania u každého, kto je skutočným klaviristom-hudobníkom. Metodika každého umenia musí byť do istej miery zaujímavá a poučná pre majstra i pre žiaka, pre začiatočníka i pre „končiaceho“, inak sotva má nejaké oprávnenie.

* * *

Aby neboli komplikácie s výkladom, som ochotný načas v sebe potlačiť pochybnosti o vhodnosti termínu „práca na hudobnom obraze“ a pokladať ho za bernú mincu. Dohodnime sa teda na nasledovnom: práca na „hudobnom obraze“ sa začína hneď od prvých krokov v štúdiu hudby a hudobného nástroja. Naši najlepší pedagógovia na detských hudobných školách veľmi dobre vedia, že keď učia dieťa poznávať noty, musia z čerstvo naučených znakov zostaviť pre žiaka náčrt nejakej melódie (nie suchého cvičenia), podľa možnosti už známej (tak sa lepšie zladí počuté s videným – ucho s okom) a naučiť ho reprodukovať tú melódiu na nástroji. Takéto prvé „umelecké výkony“ pravdaže musia sprevádzať prvé najjednoduchšie cvičenia, sledujúce technický cieľ – prvé oboznámenie s klavírom; sú to prvé kroky na dlhšej ceste poznania *nástroja* a jeho ovládnutia. Trvám na nasledovnej dialektickej triáde: téza je hudba, antitéza je nástroj, syntéza je interpretácia. Hudba žije *dnu* v nás, v našom mozgu, v našom vedomí, cite, predstavivosti, jej „*miesto pobytu*“ sa dá presne určiť: je to náš sluch; nástroj existuje mimo nás, je to časť objektívneho vonkajšieho sveta, a tú časť treba poznať, treba ju ovládnuť, podrobiť ju nášmu vnútornému svetu, našej tvorivej vôli.

Práca na hudobnom obraze sa musí začať zároveň so základným štúdiom klavírnej hry³ a s poznávaním nôt. Chcem tým povedať, že ak die-

³ Samozrejme si nepredstavujem, že sa to musí začať hneď na prvej hodine; v každom konkrétnom prípade rozumný pedagóg vystihne na to primeranú chvíľu; dôležité je, aby to bolo čo najskôr.

ťa vie zreprodukovať nejakú celkom prostú melódiu, nevyhnutne treba dosiahnuť, aby táto prvá „interpretácia“ bola *výrazná*, totiž aby charakter hry presne zodpovedal charakteru „obsahu“ danej melódie; na to zvlášť môžem odporúčať ľudové melódie, v ktorých emocionálno-poetický prvok je oveľa výraznejší než i v tých najlepších inštruktívnych skladbičkách pre deti. Čo najčastejšie treba od dieťaťa dosiahnuť, aby zahrlo smutnú melódiu smutne, veselú veselo, slávnostnú slávnostne a tak ďalej a aby svoju umelecko-hudobnú predstavu vyjadrilo dokonale jasne. Ako svedčia skúsení pedagógovia detských škôl, stredne nadané deti omnoho radšej hrávajú ľudové melódie než inštruktívnu detskú literatúru, kde sa sledujú čisto technické a „intelektuálne“ problémy (napríklad hra v celých notách, v polových notách atď., pauzy, staccato, legato atď.); tieto úlohy rozvíjajú intelekt i prsty dieťaťa, jeho aktívnu „pracovnú“ energiu a *preto sú absolútne nevyhnutné a nenahraditeľné*, ale vôbec sa nedotýkajú jeho srdca a fantázie.⁴

Všetko, čo tu vravím, je staré ako sama hudba a jej štúdium – ako všetci vedia. Chcem len osvetliť niektoré podrobnosti otázky, porobiť bodky nad „i“.

Všetci vieme, že bohatstvo a rozmanitosť klaviristických prostriedkov, ich presnosť a jemnosť, aké nevyhnutne potrebuje klavirista-umelec, ak má vyjadriť všetku rozmanitosť reálne existujúcej, nesmierne bohatej klavírnej literatúry, dá sa dosiahnuť iba štúdiom práve tej literatúry, totiž živej, konkrétnej hudby.⁵ Kým dieťa hrá cvičenie alebo etudu, nejakú čisto inštruktívnu skladbu bez umeleckého obsahu, môže podľa želania hrať pomalšie alebo rýchlejšie, hlasnejšie alebo tichšie, robiť alebo nerobiť odtienky, čiže v jeho výkone je nevyhnutne istá dávka neurčitosti a svojvoľnosti, bude to hra „vôbec“ bez jasného cieľa (hra pre hru, a nie pre hudbu), hra, ktorú môžeme charakterizovať slovami „hrám, ako mi to ide“ (často je to skôr to, čo nejde). Na to, aby to „šlo“, aby táto inštrumentálne-technická práca (chcem povedať: práca

⁴ Okrem ľudových melódií treba, pravdaze, využívať mnohé celkom prosté melódie Haydnove, Mozartove, Weberove, Čajkovského, Glinkove a iných skladateľov, už ani nehovoriac o jedinečných skladbičkách Schumanna a Čajkovského, venovaných špeciálne deťom a mládeži – na vyššom stupni vývinu – a majúcich veľkú umeleckú hodnotu.

⁵ Pravda, každý rozumný pianista si podľa potreby zostaví osobitné technické cvičenia, aby ovládol osobitné ťažkosti študovaného slohu, autora alebo skladby – to je požiadavka správneho deduktívneho myslenia.

na ovládnutí nástroja, ktorej cieľom je ovládnutie nástroja a tréning pohybového aparátu) skutočne bola na osoh, nevyhnutne treba žiakovi určovať jasné, určité ciele a bezpodmienečne vyžadovať ich dokonalé dosiahnutie, napríklad: zahrať etudu alebo cvičenie takým a takým, a nie iným tempom, s takou a takou, a nie menšou silou; ak je cieľom etudy vyrovnanosť tónu, netolerovať ani jediný náhodný prízvuk, ani jediné spomalenie alebo zrýchlenie; ak k nim dôjde – ihneď nepresnosti opravovať a tak ďalej (predpokladá sa, že rozumný pedagóg nebude dávať žiakovi nesplniteľné úlohy).

Čo sa deje, ak dieťa nehrá inštruktívnu etudovú skladbu, ale skutočné umelecké dielo, hoci aj najjednoduchšie? Po prvé, jeho emocionálny stav bude celkom iný, povznesenejší v porovnaní s tým, v akom býva pri štúdiu „užitočných“ cvičení a suchých etud (a toto je v práci rozhodujúci moment). Po druhé, omnoho ľahšie mu bude možné vnuknúť – lebo jeho vlastné chápanie tomu pôjde v ústrety – akou silou, v akom tempe, s akými odtienkami, s akými spomaleniami a zrýchleniami (ak totiž sú v danej skladbe odôvodnené), čiže – akými prostriedkami treba dané dielo interpretovať, aby vyznelo jasne, oduševnene a výrazne, čiže – *adekvátne obsahu*. Táto práca, práca dieťaťa na hudobno-umelecko-poetickom diele (čiže na hudobnom obraze a jeho realizácii v klavírnej hre) bude v zárodočnej forme tou prácou – bohatou, cieľavedomou, usmernenou, presnou a v prostriedkoch rozmanitou –, ktorú som spomínal pred chvíľou, keď som charakterizoval prácu zrelého klaviristu-umelca.

* * *

Myslím, nie je ťažko uhádnuť, kam smerujú moje úvahy o veciach takých známych, možno už aj zunovaných. Vyzývam k tomu, aby sa podľa možnosti šlo k *cieľu* priamo, bez odbočovania z cesty a bez zbytočného zastavovania sa na jej etapách, a cieľom je umelecká interpretácia hudobnej literatúry, vdýchnutie zvukového života nemému notovému záznamu.

Tu poviem niekoľko slov o slávnom klaviristovi Leopoldovi Godowskom. Godowsky, môj nezabudnuteľný učiteľ, jeden z veľkých klaviristov-virtuózov porubínštejnovského obdobia, nám raz v triede povedal, že sa nikdy neučil stupnice (a samozrejme hovoril pravdu), ale hral ich tak brilantne, rýchlo a takým vyrovnaným a krásnym tónom, že som ich lepšie hrať hádam ani nepočul. Vynikajúco hral stupnice, ktoré sa vyskytovali

v skladbách, a takto sa naučil ideálne hrať „stupnicu ako takú“.⁶ Drobný, ale významný detail.

Aká bola Godowského pedagogická metóda? Ako je známe, Godowského nazývali „čarodejníkom techniky“ (*ein Hexenmeister der Technik* – taký bol jednomyselný názor nemeckej i svetovej kritiky), a preto početní mladí klaviristi zo všetkých končín sveta túžili dostať sa k nemu hlavne v nádeji, že im dá recept na dosiahnutie „virtuóznej techniky“. Ale beda! Godowsky nevravel skoro ani slova o technike v tom zmysle, ako ju chápali títo mladí ľudia; všetky jeho poznámky na hodinách týkali sa výlučne hudby; šlo mu o to, aby sa opravili *hudobné* nedostatky interpretácie, aby sa dosiahla maximálna logika, presnosť sluchu, jasnosť, plasticnosť na základe čo najpresnejšieho rešpektovania notového textu a jeho podrobného rozboru. Najväčšmi si vo svojej triede cenil skutočných hudobníkov a mal neskrývane ironický vzťah ku klaviristom, ktorým prsty pracovali rýchle a obratne, ale mozog pomaly a ťarbavo (takých bolo uňho za mojich čias niekoľko). Okamžite stratil akýkoľvek záujem o žiaka s nedostatočným sluchom, ktorý si nacvičil hrubo nesprávne tóny a prejavil necitlivosť. Tak raz hneď na prvej lekcii „prepadla“ istá pianistka, čo už vystupovala koncertne, a len preto, lebo v predposlednom takte Chopinovej *Etudy C dur op. 10 č. 7* brala zbytočný tón (terciu) v ľavej ruke, totiž:



Na Godowského opätovné žiadosti, aby zahrála akord správne, nijako nemohla pochopiť, čo od nej chce. N. krčila plecami a tvrdila, že hrá „čisto“. Po hodine, už na chodbe sa ma Godowsky spýtal s vražedne ironickým úsmevom: „Ako sa vám páči slávna pianistka N.“? (Ako sa dalo očakávať, z N. sa neskôr vyklúla pianistka dosť slabá, zato riadna hysterka.)

Všetky Godowského výroky o metodike hry sa obyčajne obmedzovali na niekoľko skúpych slov o *Gewichtsspiel* („váhovej hre“) a o *vollständig Freiheit* (úplnej uvoľnenosti). Ako sa vraví: *sapienti sat.*⁷ Ináč zo dva-tri razy odporúčal niektorým žiakom, aby študovali *Etudu č. 8 F dur* Clementiho (v Tausigovej úprave), a to tridsiatimi troma spôsobmi, ktoré

⁶ Upozorňujem: je to dedukcia miesto oveľa bežnejšej, všeobecne používanej, ale omnoho menej spoľahlivej indukcie – najprv sa naučiť „stupnicu ako takú“, a až potom ju hrať v skladbe.

⁷ (lat.) múdredu napovedz

krátko ukázal. Samozrejme, predpokladal, že žiaci, ktorí sa nezaujímajú iba všeobecne o virtuóznú techniku, ale práve o *jeho* (neslýchané) výkony, poznajú jeho úpravy, menovite jeho 50 *Chopin-Studien*, päťdesiat úprav Chopinových etud (niektoré sú naozaj transcendentne ťažké a hudobná dômyselnosť i kombinačná genialita sú v nich jedinečné). Sú to úpravy, kde nielen notový text, ale i komentáre k nemu tvoria úplnú školu modernej *virtuóznej techniky*, samozrejme, v Godowského štýle.⁸

Opakujem, na hodinách Godowsky nebol učiteľom hry na klavíri, ale predovšetkým *učiteľom hudby*, čiže tým, čím býva každý pravý umelec, hudobník, pianista, keď sa zmení na pedagóga.

Myslím, každý pochopí, prečo som v tejto súvislosti stručne načrtol pedagogickú metódu Godowského.

* * *

Neobviňujte ma, prosím, z neskromnosti, ak teraz poviem čo-to o sebe; veď pre každého mysliaceho človeka „ja“ nie je iba subjektom, ale zároveň i jedným z *objektov* poznania reálneho sveta; pravda, je to objekt trochu svojrázny, a zachovať voči nemu náležitú „objektivitu“ býva ťažšie, než voči akémukoľvek inému objektu. Porozprávam o sebe v súvislosti s otázkou „práce na hudobnom obraze“.

Hudbou som nakazený od najútlejšieho detstva, hudobný bacil zúril i v rodine môjho otca, i v matkinej rodine (obaja boli učiteľmi hudby, totiž hry na klavíri, vo vidieckom meste Jelizavetgrade, dnes je to Kirovograd).⁹

Od detstva, prv, než sa vôbec na seba pamätám, počúval som hudbu, pričom som počul neuveriteľne mnoho strašne zlej hudby vďaka hodinám, čo dávali rodičia (deväť desiatín žiakov boli celkom obyčajné hudobne nenadané deti, ktoré sa učili hudbu ako každý iný predmet), kým skutočne dobrú, prvotriednu hudbu som skoro nepočul. „Živná pôda“ pre moje sklony bola viac než chatrná.

⁸ Tieto jedinečné úpravy etúd, pravdaže, zároveň strašne zmenšujú umeleckú hodnotu originálu; geniálne klavírne básne, všemocný prostriedok na štúdium hudby i klavíra, skromne nazvané etudami, Godowsky zmenil na skutočné etudy, *iba* etudy, čím vzal pojmu „etuda“ ten vyšší umelecký, poetický zmysel, ktorý mu dávali Chopin (ten predovšetkým), Liszt, Skriabin, Rachmaninov, Debussy – ale predsa len si niekedy zahrajte etudy Godowského...

⁹ V súčasnosti Kropyvnyckyj na Ukrajine. [IK]

Najväčšou hudobnou a rodinnou udalosťou bývalo, keď z Petrohradu prišiel môj strýc, Felix Michajlovič Blumenfeld, matkin brat. Nikdy nezaбудnem, ako som – ešte ako celkom malé dieťa – celé večery až hlboko do noci počúval jeho skvelú hru (za jeho návštevy bolo dovolené chodiť spať veľmi neskoro). Hrával množstvo klavírných skladieb, najmä Chopina, Schumanna, Liszta, vlastné skladby, diela Glazunova, Balakireva, Ládova, ale najväčšími mi utkveli v pamäti niektoré Wagnerove opery – *Majstri speváci*, *Tristan a Izolda*, *Siegfried* – ktoré niekedy prehrál za večer celé, na našu nesmiernu radosť.

Vďaka jemu som prvý raz počul aj *Pikovú dámu*, *Borisa Godunova*, opery Rímskeho-Korsakova. Samozrejme, sestra i ja sme mu museli hrať a zbožne sme vypočuli jeho upozornenia. Nezabudnuteľné, blažené dni! Život sa zdal sviatkom, od rána do noci sme tonuli v radosť a šťastí!

Ale beda, toto nebývalo častejšie ako raz za tri-štyri roky a trvalo najviac týždeň-dva. A potom zase nastali všedné dni, ktoré bolo zase treba zaplňať a oživovať vlastnými silami.

Keď som mal asi osem-deväť rokov, začal som najprv opatrne, ale potom čoraz viac a čím ďalej tým odvážnejšie improvizovať na klavíri. Niekedy (to bolo trochu neskôr) to bola úplná posadnutosť: len čo som sa zobudil, už som dnu v sebe počul hudbu, *svoju* hudbu, a potom skoro celý deň. Ale bohvie prečo som to tajil (najmä pred otcom) a improvizoval som na klavíri iba vtedy, keď rodičia neboli doma (neskôr sa nado mnou i nad sestrou zmilovali a už sme zriedkavejšie počuli klimpovanie ich žiakov, zato viacej sme hrávali sami).

Pamätám sa, ako by to bolo dnes, že keď som šiel na hodinu k strýčkovi a tete Pržišichovskovcom (učil som sa u nich matematiku, dejepis, zemepis a francúzštinu), niekedy som sa doslova dusil hudbou, čo mi naplňovala hlavu: keď vo mne „spievalo“ nejaké slávnostné Adagio, šiel som pomaly a dôstojne; ale keď spustilo Allegro con fuoco alebo Presto furioso, uháňal som po prázdných uličkách cvalom a za mnou so zúrivým brechotom leteli rôznofarební psi, čo vyfrkovali spod brán ani gule. Bol to nezabudnuteľne šťastný čas opojenia a trval – pravdaže s rozličnými peripetiami, „závratnými“ vzletmi a pádmi („*himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt*“)¹⁰ – približne do šestnástich, sedemnástich rokov, keď

¹⁰ „Jasajúc až po nebo, v smrteľnom žiali“ – citát z Goetheho *Egmonta*, 3. dejstvo, 2. scéna. [VV]

som definitívne „zamkol svoju truhličku a kľúč hodil do mora“,¹¹ zriekol som sa vlastnej hudby a venoval som sa výlučne cudzej. Začala sa strašná kríza, čo sa ťahala niekoľko rokov, ťažké, bolestné časy. Ani čoby som bol spadol z neba na zem a len-len že som sa nezabil, zdravie sa mi vracalo len pomaličky. Neskôr som vyštudoval teóriu a kompozíciu u profesora Pavla Fiodoroviča Juona v Berlíne.¹² Pokladal ma za nadaného, naliehal, aby som sa venoval kompozícii, ale ja som ostal verný svojmu rozhodnutiu, o ktorého príčinách tu nechcem hovoriť. Je zábavné, že keď som po niekoľkých hodinách doniesol svojmu profesorovi niektoré skladby, zložité kánony a fúgy v modernom slohu, sonatínu v klasickom duchu, formovo veľmi vyváženú, ale bez osobitosti, pretože som ju písal skôr pre cvik ako „z inšpirácie“, dve-tri piesne a klavírne drobnosti – to všetko mimo školských úloh – je zábavné, vravím, že keď to Juon všetko vypočul, povedal mi: „Viete vlastne všetko, čomu by som vás mohol naučiť. Ale ak chcete, kvôli gymnastike mozgu sa budeme zaoberať prísny kontrapunktom, to nikdy nezaškodí.“ Privolil som a desať mesiacov som okrem cvičení ustavične písal motetá, madrigaly, ba napísal som i jednu dvanásťhlasnú skladbu v prísnom slohu na latinský text.

Čo sa týka klavíra, bol som v skutočnosti od dvanásteho roku odkázaný sám na seba. Ako sa často stáva v rodinách učiteľov, rodičia boli takí zamestnaní žiakmi (doslovne od rána do neskorého večera), že pre vlastné deti skoro nemali voľnej chvíle – hoci ako všetci rodičia neboli objektívni a mali o mojich schopnostiach veľmi vysokú mienku (ja sám som bol oveľa triezvejší, vždy som si bol vedomý množstva svojich nedostatkov, aj keď som chvíľami cítil v sebe čosi „nevšedné“). Ale o tom už nebudem hovoriť: poznajú ma ako klaviristu, poznajú moje dobré i zlé stránky a moje „prehistorické obdobie“ nemôže nikoho zaujímať. Poviem len, že vďaka tejto včasnej „samostatnosti“ som popáchal fúru hlúpostí, ktorým som sa mohol celkom ľahko vyhnúť, keby som ešte tri-štyri rôčky bol býval pod starostlivým dozorom skúseného, inteligentného hudobníka-pedagóga.¹³ Chýbalo mi to, čo sa nazýva školou, disciplínou. Ale každé zlé má i dobrú stránku: moja nedobrovoľná samostatnosť ma prinútila, že som – i keď

¹¹ Pedro Calderón de la Barca. [VV]

¹² Žiak Sergeja Ivanoviča Tanejeva a brat nášho slávneho maliara Konstantina Fiodoroviča Juona.

¹³ O koľko lepšia je situácia dnešných detí, čo sa učia v detských hudobných školách, najmä v Ústrednej hudobnej škole! O tom by som mohol rozprávať dlhý román.