

Jak cvičím na klavír? Rozhovor s jubilantem Tomášem Víškem

/Anotace/

Tomáš Víšek se v rozhovoru zabývá způsoby cvičení na nástroj, které se mu během let postupně vykrystalizovaly a které se nejvíce osvědčily. Upozorňuje na nástrahy a rizika některých přístupů k této činnosti a klade velký důraz na respekt k notovému zápisu, ale i k interpretově osobnosti.

/Klíčová slova/

klavír, metodika.

/Autorka/

MgA. Jindra Nečasová Nardelli, Ph.D., klavíristka a skladatelka, působí pedagogicky na ZUŠ A. Voborského v Praze 4 – Modřanech a na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy. Skladatelsky se věnuje klavírní, komorní, vokální i symfonické hudbě, tvorbě pro děti (velmi oblíbené klavírní Malé obrázky, dětské sbory), charakteristické je pro ni propojování hudebních inspirací s výtvarnými (orch. Obrazy Salvadora Dalí, klav. cyklus Lekniny – dle Moneta a další) i spolupráce s baletními choreografy (nejnověji balet Anna Karenina). Její skladby vyšly v českých vydavatelstvích a v americkém Alliance Publications, Inc.

Letošní pětadesátník PhDr. Tomáš Víšek, Ph.D. (*30. května 1957) je bezesporu jednou z nejzajímavějších osobností své pianistické generace. Od malička platil za nevšední talent – ovšem až po studiích (a také zčásti díky změně režimu) dokázal vytvořit syntézu všeho pozitivního, co mu předchozí pedagogové přinášeli. Miluje slavná díla světové hudby, ale mnohem víc si udělal jméno svým hledačstvím a odkrýváním málo známé tvorby nejen českých skladatelů, za kterou se staví celou vahou své osobnosti. V době, kdy téměř všichni muzikanti už vzdávají souboje, on naopak „chytí druhý dech“ a začal vozit ceny z mezinárodních klání – naposledy vlono si odvezl 1. cenu ze soutěže „Golden Classical Music Awards“, s vystoupením v newyorské Carnegie Hall. Ovšem nikoli zanedbatelnou brázdou vyoral i právě na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy – jak svou obrovitou disertací o klavírním Dvořákově (566 str., přílohy nepočítaje), tak i dlouholetým působením coby externí pedagog klavírní hry.

Předpokládám, že svým žákům vštěpujete zásady uvědomělého cvičení, aby jim práce zdárně postupovala. Jak cvičíte na klavír Vy sám? Pomalu?

No, to není úplně přesné. Samozřejmě, když skladbu začínám, hraji jen tak rychle, abych ji vůbec přečetl – génius ani fenomenální listář nejsem, abych ji zahrál hned v tempu. Ovšem co nejdříve se snažím vžít do ducha skladby, nálady a tempa, v jakém

ji potom budu hrát – s oblibou říkám, že pomalé tempo by mělo být vlastně zpomalené rychlé tempo. (Jinými slovy – když se budu stále jen šourat, pak se asi sotva uspokojivě rozběhnu, na to potřebuju natrénovat jiný grif.) Nejvíce času v začátcích strávím hledáním a zapisováním nejpohodlnějšího prstokladu – píšou si prsty skoro ke každé notě, abych nemusel stále hledat či vzpomínat, jak je to pro mě nejpřirozenější, pro daný výraz nevhodnější a jak se asi ruka bude chovat ve finálním tempu. Tvrdím, že pokud si dá člověk práci s nalezením a nacvičením pro sebe nevhodnějšího prstokladu, má přinejmenším půl práce na skladbě uděláno. (Není fakt dobré tvrdošijně argumentovat „já jsem se to už naučil/a takhle, tak to tedy budu hrát tak...“) Stejně tak je dobré všimnout si veškeré dynamiky, agogiky, frázování, jak dlouze má která nota či souzvuk znít apod. – jakmile se budeme snažit toto všechno znázornit, promodelovat, prodechnout, bude se nám skladba hrát mnohem snáz, protože tu bude mnoho elementů, jejichž pointace nás bude jistit – abychom bezhlavě a zbrkle nepřejížděli, abychom se lépe orientovali při hře z paměti a též abychom se zbytečně neudřeli. V každé skladbě je dost míst, na kterých se dá takřikajíc odpočívat, uvolnit se, nabrat síly – ani „maximalisté“ Liszt, Prokofjev, Rachmaninov či Bartók nemají stále *f* nebo *ff*, jen si toho všimneme. (Tohle jsem si mimochodem velmi dlouho neuvědomoval a až když jsem si téměř zničil jednu ruku, můj



PhDr. Tomáš Víšek, Ph.D.

poslední prof. Jílek mi toto vysvětlil.) Rovněž tak jsem si zvykl – určitě díky letité klavírní spolupráci na dotyčném oddělení AMU – na dirigentský (pozor, ne kapelnický, to je něco úplně jiného!) přístup ke hraní, na stanovení základního rytmu, ve kterém skladba nebo její jednotlivá místa pulzují – i tím se člověku skladba a leckterá její obtížná místa rázem zpřehlední.

Samozřejmě, důležitou etapou je scelování skladby – často se může stát, že jednotlivé místo jde, ale když začnu hrát od začátku, vždy někde vyletím. Pak to chce velkou trpělivost, v klidu si (teoreticky i praktickým zkoušením) rozebrat, jak to místo hraju a pak, někdy doslova kousíček po kousíčku, snažit se postupně „ochodit“ návaznost na to, co je předtím. Pokud jsme při této „metodě odzadu“ (tu mi pro změnu objevil prof. Páleníček) dostatečně trpěliví, zpravidla se člověku pak už vyloupne, kde zbytečně zrychlil, nebo kde ztuhl, nebo kde opomenul respektovat principy, o kterých byla před chvílkou řeč. V 90% případů to skutečně je, že jsme se někde „nnadechli“, ať už mentálně, nebo že

ruka ztratila flexibilitu a přestala využívat uvolňujících pohybů. Ač nejsem přímo fanda tzv. holistické medicíny, ono i při hraní dost platí, že všechno souvisí se vším – skladba se nám třeba od začátku hraje dobře, tempo se nám rozletí a náhle přijde nějaká nepohodlnost či obtížnější plocha, a my vyletíme nebo ztuhneme. Nebo hraje, nejsme dostatečně uvolnění, máme (třeba jen přeneseně) „vyceněné zuby“ nebo se bez přestání chmuříme, nevíme o tom, chvíli to nějak zvládáme – a pak už se nám energie jaksi nedostává. Toto je tedy pro mě alfou a omegou cvičení – zvláště když v mém věku už člověk tolik extenzivních zásob sil přece jen nemá. (Ale běžný student obvykle taky ne.)

Obdobně pracuji i při učení se skladbě nazpaměť (které se snažím dělat dosti brzy, při kterém se mi ještě leccos vyjasňuje a kde často přijde k duhu i tolikrát přehlížená znalost hudebních forem) – a pak je ještě jedna krajně důležitá věc, do které se nikomu nechce, odkládá ji (já nejsem výjimkou), ale která je nutná, tudíž sebe-nahrávání. Stokrát si můžeme myslet, jak se dobře slyšíme – teprve nahrávka

nám nesmlouvavě ukáže, jak moc jsme byli v zajetí představy, která se od nás do klavíru (a tím pádem ani k posluchačům) vůbec nedostala. Skoro vždy, když se nahraju, mám pomalu chuť „vzít provaz a jít se do rybníka zastřelit“ – pak samozřejmě nezbude než „plivnout do dlaní“ a jít opravovat. Jinak by celá předchozí práce byla téměř zbytečná. A když tohle dělá student, dost často zjistí, že jeho učitel měl nakonec přece jen pravdu. Což je lepší než nějaký kantorský dril.

Váš popis práce je velmi poutavý, ale co takové běžně používané cvičení v různých rytmech nebo různá prstová cvičení na techniku? Používáte je?

Prakticky vůbec ne. Aby nedošlo k mýlce – s žákem se o tomto cvičení samozřejmě bavím, vysvětlím mu, že mu to může docela pěkně posílit prsty i vypadnout ze stereotypu, ale že to rozhodně není samospasitelné. A cvičit takto mechanicky, bezmyšlenkovitě – to zpravidla moc efektu nepřináší. Nebo jiná nástraha – zažil jsem pedagoga, jehož téměř veškerá výuka techniky spočívala ve formulce „cvičte pomalu, v rytmech, dejte si heslo dne: nepustím ani šestnáctku...“ Myšleno samozřejmě velmi dobře, nikdo by neměl šmírovat – jenže nedostatečně poučený člověk může začít všechno křečovitě vytloukat nebo i křečovitě poslouchat a cesta k přesvědčivému technicko-přednesovému tvaru se tím může pěkně zakroutit. (Přirovnal bych to, jako když kovboj žene stádo – nepočítá otrocky stále kus po kusu, ale má dokonalý globální přehled, jestli mu někdo nechybí nebo neutiká. Trvalo mi řadu let, než jsem toto po mnoha omylech pochopil.) Stejně tak se věc má s různými „prstovými cvičeními“ (správně bychom měli říkat „technická cvičení“ – nehraje přece jen prsty a z prstů!) – je docela truchlivé poslouchat, jak žáci suverénně stříhají například hodně rozšířeného Hanona, a jakmile hrají konkrétní skladby, jsou se vším v troubě, aplikace na muziku se jaksi nekonala. (Přesně jako když vyhrál vyjmenovaná slova



a pak dělám chyby v diktátu.) Nejlepší je, když si každý na rozehrání najde, co mu nejlépe vyhovuje, a adaptuje to na své potřeby. Já například používám upravené elementy z Raphaela Joseffyho, jehož cvičení pokládám za objektivně nejlepší. I od muziky nejméně vzdálené.

Necháváte se hodně inspirovat výkony druhých klavíristů?

Asi takhle. Nikdo pochopitelně nežijeme ve vzduchoprázdnu – slyšíme hudbu kolem sebe, chodíme na koncerty, nahrávky posloucháme úmyslně i neúmyslně, posloucháme i čteme o tom, jací ti skladatelé byli, to vše nás ovlivňuje, ať vědomě či podprahově. Jen proboha nezačít studovat každou skladbu tak, že se obklopím nahrávkami a z nich pak kopíruju či kompiluju, co se mi kde líbí nebo protože to tak hraje ta a ta slavná osoba. Hrál jsem na jednom koncertě

pro konzervatoristy málo hrané Tři romance op. 21 Clary Schumannové. Po koncertě za mnou přišla jedna z posluchaček: „To jste dělal podle Brendela?“ Trochu jsem vytřeštil oči a odpověděl suše: „Ne, to jsem dělal podle not.“ Základním „sakrosanktem“ a terénem pro hledání a objevování krás by měl být podle mě vždy notový zápis – je tam toho řečeno tolik, co stojí za to objevovat, samozřejmě pokud nevisíme jen na „kuličkách“ (ale to už záleží na nás i na pedagogu, abychom toto nepřipustili). Samozřejmě, hrát a pointovat bychom měli (od konzervatoří dále) vždy podle urtextu, abychom znali skutečnou autorovu dynamiku, frázování apod. – různé vydavatelské zásahy nám mohou autorův záměr hodně zaměřit až zkruslit (zejména ve frázování bývá svévole skutečně mnoho). Pochopitelně, někdy také není autorův rukopis zcela jasný nebo jsou různé interpretační

tradice, jež se vžily, ač v notách přímo zapsány nejsou – pokud jsme jimi již (z aktivního či pasivního poslechu) tak prostoupeni, že se nám zdají přirozenější a hezčí než autorův zápis, asi je dělat taky budeme. Ovšem pokud pro ně nevidíme důvod, pak je samozřejmě hrát nemusíme, proti zápisu nejdeme.

Docela dost se zmiňujete o preciznosti čtení autorova zápisu. Znamená to tedy, že za ideál považujete „fotografickou“ reprodukci notového textu, bez osobitosti a osobnostního vkladu?

Ale to by bylo základní nedorozumění! Vzpomínám na oblíbený bonmot Ilji Hurníka „čím víc je Richterův Beethoven beethovenovský, tím víc je Richter sám sebou“. Přirovnal bych to, jako když někdo v rozhlasě čte pohádku, nezmění na ní ani slovo, větinou stavbu apod. – a přesto na první poslech víme: ano, to čte ten a ten.

Hrajme a co nejvíc prodechněme autora, ne sebe. Ručím za to, že pokud se budeme snažit co nejpřirozeněji ztvárnit autorův zápis včetně předepsaných nuancí, pořad nám ještě zbude dost prostoru, abychom na této bázi svobodně tvořili a dotvářeli – žádný autor nenapiše úplně všechno. (Pravda, občas se vyskytnou skladby, kde pomalu v každém taktu je např. skoro deset dynamických změn a kdybychom je chtěli bezesbýtku realizovat, pak by se „z kouzelníka stal vycpavač panáků“ a nevyhnutelně by asi provedení ztratilo dech. Ale to bývá málokdy.) Rozhodně neuznávám „osobitost pro osobitost“ typu „forte hraje každé blbec – my tady budeme hrát piáno“ (ano, to jsem na sobě zažil). Stejně tak se nemusí vždy přehánět krédo „pokaždé to udělat nějak jinak“ – myslím tím stejná místa ve skladbě. Samozřejmě, nikdo nechceme hrát jednotvárně, ani nic na světě není dvakrát úplně stejné a nejsme roboti. Jen si říkám – když je nějaké místo božsky krásné nebo má specifický charakter samo o sobě, proč tuto krásu či specifickou tvář nepřipomenout ve stejném pohledu ještě jednou. Ale samozřejmě, o tom už se špatně teoretizuje, vždy záleží na konkrétní skladbě i na konkrétním charakteru provedení, jestli budeme stejné místo postupně osvětlovat z různých úhlů či různých vzdáleností, nebo jestli je dokážeme zahrát třeba 10x krásně bez markantních rozdílů. Hlavně ať to nezavání chtěností či spekulací. A pochopitelně ani bezradností.

Měl by podle Vás žák (nebo nakonec i dospělý interpret) dělat spíš méně věcí, ale důkladně, nebo spíš tvrdíte, že se roste i na množství?

To je slovo do pranice a každý k tomu přistupuje jinak. Někdo pracuje spíš pomaleji, ale systematicky a je rád, když není z přehnaného množství skladeb ve stresu. Jiný potřebuje mít tu nabídku pestřejší, aby ho práce bavila. (Něco podobného se týká i tzv. specializací.) Může se taky stát, že práce se najednou zastaví a nejde

vpřed, nebo že můj vztah ke skladbě jako by se náhle trochu otupil. Pak je samozřejmě dobré si skladbu poslechnout v jiném podání, nahrát si ji (to nezřídká v práci nakopne úplně znovu!) nebo ji prostě nechat uležet a dělat chvíli něco jiného. Totéž platí, i když nějaké místo přestane jít a dál se to nikam neposouvá. Samozřejmě, slavný pedagog Genrich Nejgauz uvádí příklad, že když budu stále stavět na vodu a po chvíli vařič vypínat, nikdy nic neuvařím. Svatá pravda – ovšem když nechám vodu moc dlouho vařit, zas je nebezpečí, že ji celou vyvařím, a zas nic není uvařeno. Vystihnout ten moment, kdy už lépe prospěje nechat věc „na zítřka“, to je občas setsakramentsky těžké. Zkrátka naučit se nějaké té přiměřenosti, aby se nám příliš nezúžil obzor či nezamotala hlava. Nebo aby nedošlo k tomu jevu, že „člověk toho ví čím dál víc o čím dál menším počtu věcí, až pak nakonec ví všechno o ničem.“

Jak se Vám jeví dnešní generace interpretů?

No, tady bych se nerad pouštěl na tenký led, s rizikem nedostatečné empatie. Každá generace vyrůstala v něčem trochu jiném – má jiné začátky a zážitky, jiné zkušenosti a možnosti, jiné priority. My jsme jiní nebyli, a až se mladá generace stane starou generací, vše se bude s příslušným pozměněním opakovat. Každopádně, technická úroveň jako celek vyletěla strašně nahoru. Když jsem hrál v prvních dvou a půl letech na hudebce sonáty Mozarta a Beethovena nebo rozhodně ne nejlhčí věci od Chopina, Debussyho, Rachmaninova či Skrjabin, byla to v rámci Československa „malá revoluce“ – teď to hraji i u nás talentovaní lidé docela běžně, i věci těžší. Přednesově se mi může zdát trend trochu uniformní – ale jim to třeba tak nepřipadá nebo to pro ně není tak důležité. Nakonec, když si třeba uvědomíme, kolik vývojových „kotrmelců“ se událo v názorech a způsobech, jak hrát takového Chopina, nebo doslova

„kolik lidí, tolik bachistů“, kdo ví, co ještě přijde. A nezávisle na trendech, každý by měl hrát především podle svého nejlepšího vědomí a svědomí – vůči sobě i vůči autorovi.

Vzkázal byste něco mladé generaci?

A bude to někdo poslouchat? Mně se velice líbilo, když byla v r. 1990 na AMU beseda s Firkušným – chtěli po něm, aby adresoval mládeži nějaké moudro, ale on se nedal. Jen opakoval, že mladým fandí, že pracují na svém životě, svou cestou, a žádný moralismus z něj nevyrazili. Já bych mladým umělcům hlavně přál, aby si každý našel kantora, který dokáže vyhmátnout jeho osobnost a tu zdárně rozvíjet. Zkrátka aby jablko nemusela rodit hrušky nebo se třeba mechanicky neroubovaly formulky typu dobrý umělec = noblesní umělec. (Tvrdím, že člověk může být velice opravdový, hluboký, citlivý, niterný, ale nemusí být přítom vyložené noblesní – není to zkrátka totéž.) Ale jednu radu bych mladým muzikantům přece jen dal, i když s tím už budu asi protivný: Nahrávejte se – to se nedá ničím nahradit. A své nahrávky si vždy chladnokrevně vyhodnoťte a rozeberte. V řadě případů možná zjistíte, že kantor nebyl hlupák – nebo se naopak ujistíte, že krédo, které vyznáváte vy sami, je správné nebo aspoň možné, že se vám daří je naplnit a tato zpětná vazba vám umožní ještě lépe v něm pokračovat. A dávat hudbě i publiku to, co skutečně chcete.