

Problematika soudobé klavírní hudby a jejího nastudování

PhDr. Jaromír Zubíček, ArtD.

Klavírní literatura – myšleno od počátku vzniku tohoto v hudební historii velmi populárního a preferovaného nástroje – je velmi bohatá na vynikající a hodnotné opusy svádějící studenty, ale i renomované interprety k tomu, aby podléhali jejich kouzlu a při výběru repertoáru neustále preferovali stejná, většinou velmi populární klavírní díla, k nimž bohužel nepatří skladby soudobých autorů.

Přes všechny snahy o popularizaci soudobé klavírní hudby stále narážíme na neochotu interpretů, ať již profesionálů či studentů, nastudovat repertoár obsahující skladby současných skladatelů. Je ovšem jasné, že pokud se soudobé opusy neobjeví na veřejnosti, nemůžeme ohodnotit jejich kvalitu a zařadit je na patřičné místo, jež jim v naší hudební kultuře náleží. Namísto toho, aby se objevovaly nové a zatím neinterpretované kompozice, se většina studentů, ale i renomovaných interpretů uchyluje k neustálému opakování známého repertoáru, který ovšem musel někdo na počátku rovněž zviditelnit a propagovat.

Zabýváme-li se touto problematikou ve snaze identifikovat důvody, proč je situace taková, musíme proniknout hlouběji do jednotlivých aspektů nácvičku soudobé klavírní hudby. Níže se chceme nad některými problémy zamyslet a naznačit jejich možné řešení.

Za hlavní příčinu, proč je soudobá klavírní hudba zařazována do repertoáru tak zřídka, je obava ze složitosti hudebního textu a obtížnosti pochopení jeho obsahu. Oživit notový zápis a dát mu smysl je tedy pro interpreta velmi těžce řešitelný problém i z toho důvodu, že se nemůže nikým inspirovat a porovnat své chápání obsahu s dalším interpretem. Mnohokrát se totiž jedná o premiérové provedení skladby.

Další příčinou je nedostatek až doslova naprostá absence hudebního a hudebnědidaktického materiálu v oblasti soudobé hudby, vytvářející u mladých adeptů hudby pocit její nedůležitosti a okrajovosti. Nedostatek a nedostupnost pramenů je daleko větší než u skladeb autorů působících v minulosti. Navíc tato nedostupnost způsobuje jakousi nedůvěru mladší generace k novému a přínosnému. Studenti bývají rovněž odrazeni od studia a hry soudobých skladeb i díky výuce hudebněhistorických disciplín, v nichž se výklad v oblasti soudobé hudby soustředí spíše k dílům autorů komponujících novátorskými skladebnými technikami, jejichž skladby se studentům zdají náročné a nepochopitelné. Z tohoto důvodu je na iniciativě pedagoga, aby objasnil studentům význam práce na

soudobém repertoáru a z počátku jim pomohl ve správném výběru skladeb určených k nacvičení. Není vhodné studovat zpočátku kompozice avantgardní a interpretačně náročné.

Jaký úkol má tedy v problematice popularizace soudobé hudby pedagog? Pokud se jedná o prozíravého učitele, snaží se hledat v nepřehledném množství kompozic kompromis. Volí takové řešení, aby skladba konkrétního studenta oslovovala a zároveň aby mu byla k vývojovému prospěchu. Není vždy možné studentům přistoupit na jejich repertoárové požadavky a ponechat jim jen ověřený materiál (obvykle z oblasti nonartificiální hudby), ale je ku prospěchu věci seznámit budoucí klavíristy i s repertoárem jiným a naučit je postupům k jeho úplnému zvládnutí, neboť specifická a originalita soudobých skladatelů vyžaduje hlubší a pozornější vnímání.

Pedagog jim dále musí pomoci s pochopením skladby, tj. dát informace, které by vysvětlovaly obsah díla a motivovaly k jeho úspěšnému nastudování. Učitel by měl být rovněž vždy na blízku při řešení nečekaných problémů a obtíží.

Nezapomeňme zmínit důležitost aspektu pedagoga vlastního příkladu studentům, ale i široké veřejnosti. Je nutné, aby se ani učitelé nevyhýbali interpretaci skladeb soudobé hudby, ale právě tímto způsobem vyzývali své studenty k následování.

Navíc nastudování soudobého díla má pro vyučujícího i praktický užitek, neboť zařazení jednotlivých kompozic do repertoáru mu umožňuje v rámci edukačního procesu vycházet z osobních poznatků a poučeně vést své posluchače k interpretační dokonalosti daných skladeb.

Z vlastních zkušeností mohu potvrdit výrazný nárůst zájmu studentů o soudobou klavírní tvorbu regionu, kde vyučuji, v návaznosti na mé opakované provádění těchto skladeb na veřejnosti. Jednalo se zejména o skladby ostravského rodáka Eduarda Dřízgy, známého rovněž pod jménem Eda Driga, který vycházel již od svého skladatelského počátku z melodičnosti a nepodléhal vlivu ortodoxní avantgardy.¹ Vybíral si z podnětů novodobých kompozičních technik jen to, co nedeformovalo jeho muzikantskou osobnost. Studenty velmi oslovila jeho klavírní *Toccata* zkomponovaná v autorových patnácti letech. *Toccata* je ovšem již vyvrácené dílo technicky velmi náročné, v němž je virtuosita přísně podřízena výrazu. Nejvýznamnějším a zároveň nejčastěji veřejně provozovaným dílem se stala *Sonáta pro klavír* z roku 1965, důsledně psaná v neoklasicistním stylu.

¹ MAZUREK, J., STEINMETZ, K., ADÁMKOVÁ, H., BÁCHOREK, M., KUSÁK, J., NAVRÁTIL, M., ZEDNÍČKOVÁ, Š., NEUWIRTHOVÁ, A., ZEDNÍČKOVÁ, Š. *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010. s. 135–136. ISBN 978-80-7368-776-2.

Vedle Dřízgových skladeb byl projeven značný zájem i o vynikající kompozice, jakými bezesporu jsou *Zbojnické nápady* Miroslava Klegy, *Rhapsodietty pro klavír sólo* Jaromíra Podešvy či některé z klavírních skladeb Čestmíra Gregora, rovněž patřící mezi významné ostravské klavírní kompozice.²

Jak je tomu v situaci, kdy pedagog vybírá studentům skladby nebo kdy si student či již samostatný klavírista vybírá skladby sám? Vždy existuje nějaký důvod pro volbu určitého díla. Pokud se student připravuje na vystoupení či soutěž, kde je předepsán konkrétní opus nebo stylové období je tato otázka bezpředmětná. Jiná situace nastává v případě, kdy má student (interpret) takzvaně "volné ruce" a může si vybrat repertoár podle svých preferencí. Zde se dostáváme k jádru otázky, tj. jaká skutečnost ovlivňuje výběr skladeb? Většinou je tomu tak, že automaticky sáhneme ke skladbám oblíbeným, skladbám s aurou, která je obklopuje a dává jim atraktivitu. Jedná se o kompozice již hrané, kompozice s tradicí, při nichž u interpreta dochází ke ztotožnění s jejich emocionálním obsahem. Někdy je daný opus pro klavíristu výzvou, například se o něm traduje, že je nesmírně náročný nebo dokonce nehratelný. Pak dochází k přímému útoku na interpretovu ješitnost "pokud toto zahrají, pak opravdu něco umím". Všechny uvedené důvody, ale i mnoho dalších pohnutek týkajících se výběru repertoáru mají jeden společný prvek: skladby jsou již mnohokrát veřejně provedeny a není velkým problémem, zvláště v dnešní době, si je kdykoliv poslechnout s těmi nejlepšími interprety.

Jinak je tomu u skladeb nových, ještě veřejně neprovedených, zvláště pokud se jedná o notový zápis bez redakčních úprav, poznámek, prstokladů a jiných pomocných informací k interpretaci. Stává se často, že je kouzlo díla objeveno teprve až po dlouhé době jeho nácviu v situaci, kdy je kompozice rozvrstvena a mnohokrát rozebrána na její jednotlivé složky. Poté dochází k postupnému pochopení a následnému hledání způsobu provedení, se kterým se klavírista ztotožnil. Zkrátka na samém počátku studia nejde o okouzlení nebo zaujetí skladbou s následným úsilím k přiblížení se tradiční interpretaci, ale o hledání s nejistým výsledkem.

Proto je nutno z problému "malé známosti" studovaného díla udělat přednost. Protože většinu skladeb soudobé hudby publikum nezná, má interpret možnost podílet se na vytváření tradice, ze které bude následující hudební generace čerpat, a podrobí ji konfrontaci se svou představou zvukovosti jednotlivých opusů.

² ZUBÍČEK, J. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Vyd. 1. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011. s. 40 - 43. ISBN 978-80-7464-016-2.

Další překážkou číhající při nácviu soudobých skladeb a hlavně při jejich veřejném provádění je problematika vhodného frázování, prstokladů a dynamiky. Vzniká daleko větší nutnost pomoci studentovi při tvorbě vlastního prstokladu, správné dynamiky a jasného frázování, vedoucího k přesné a jednoduché interpretaci, než v repertoáru, kdy je notový zápis těmito znaky kompletně vybaven, což v soudobých skladbách nalezneme jen výjimečně. Důležitost správného pochopení díla a samostatnosti při transformaci notového textu do zvukové podoby je prvořadá. Čím dříve student pracuje samostatně s naší tichou podporou, tím méně pochybuje o kráse a významu studovaného díla.

Zapomenout nesmíme konečně ani na otázku výpadků paměti a s tím spojenou trému z veřejného vystupování. Soudobé skladby se vyznačují velkou složitostí a téměř nemožností se v nich lehce orientovat, na rozdíl od repertoáru období klasicismu či romantismu. Akordická a melodická složka je natolik odlišná a po stránce paměťové komplikovaná, že vyžaduje od interpreta velmi pokročilý a organizovaný způsob nácviu. V žádném případě se není možno spolehnout na paměť hmatovou či sluchovou. Je nutná absolutní koncentrace mysli nejen při studiu, ale i při interpretaci.

Studenta spoléhajícího jen na povrchní způsob nácviu nelze zbytečně vystavovat situaci, kdy po několika pódiových neúspěších, plynoucích z nedostatečných znalostí komplikovaných soudobých skladeb, může dojít k chronickému pocitu strachu z budoucího selhání. Tento přehnaný pocit strachu nebo také trémy může mít za následek velké duševní či tělesné utrpení. Sigmund Freud praví: „*Všechny emocionální poruchy, i poruchy chování pramení z úzkosti*“.³ Z toho vyplývá, že úzkost je rušivým elementem, zapříčiňujícím interpretaci emocionálně neuvolněnou, bez důrazu na svobodu a prožitek. V neposlední řadě směřuje k motorické sevřenosti, následně neumožňující přesnou a hlavně po technické stránce bezchybnou hru.

Není pochyb o tom, že problém trémy můžeme podstatně snížit kvalitní přípravou studenta na vystoupení, vyžaduje to však přesné vysvětlení a objasnění racionální práce při přípravě skladeb. Mnoho významných umělců trpí pocitem trémy, ale u nich je pocit obav ze selhání usměrněný a oni z něho v podstatě vytěží vše pozitivní. Anton Rubinstein svým studentům radil: „*Jestliže chci, aby jakákoliv skladba bezpečně vyšla na pódium, musím ji třikrát nastudovat a odložit, teprve potom jsem připraven ji hrát veřejně*“.⁴ K velkému snížení strachu a trémy může dojít, když tento nepříjemný pocit vytěsníme z mysli uvědoměním si

³ HAVASOVÁ, K. *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon, 1990. s. 43. ISBN 80-7058-155-7.

⁴ NEUGAUZ, G. G. *O umění klavírní hry*. Praha: AMU, 1982. s. 95

důležitosti myšlenek, přenášených interpretem na posluchače. Jestliže se student snaží pochopit i malou drobnou frázi ve smyslu obsahovém a chce tuto myšlenku sdělit posluchačům, přestane mít čas myslet na selhání paměti či techniky. V daný moment se technika a paměť stane bezvýznamným problémem, který nemůže ohrozit obsah prezentované hudby. Tím začne vznikat pocit zdravé sebedůvěry a interpretace bude stále častěji bezchybnější.

Dále můžeme předcházet obtížím i zvýšením zručnosti a pohotovosti motorického aparátu studenta. Způsob práce musí být velmi koordinovaný a promyšlený. Je důležité připravit se na možný výpadek paměti tak, že studentovi rozdělíme skladbu na drobné úseky, většinou po malých frázích. Dbáme přitom na to, aby časový úsek jednotlivých frází nebyl velký. Poté student vypracuje k dokonalosti jednotlivé fráze a zná jejich začátky důkladně z paměti. Později umí hrát začátky úseků v pořadí od začátku do konce i v opačném sledu.

Důležitá je i kombinace několika skladeb, kdy student hraje první úsek z první skladby, pak první úsek z druhé odlišné skladby s následným postupem od počátku do konce a naopak. Významná je i práce, kdy si student zahraje repertoár připravovaný na vystoupení několikrát po sobě, s vyvolaným pocitem nutnosti absolutní bezchybnosti. Tento postup je v případě přípravy dlouhého programu časově náročný, ale má velký přínos pro interpretův pocit sebedůvěry. Naučí se při něm vyvážit síly a dlouhodobou koncentraci, kterou nezíská přesným nácvikem časově krátkých ploch. Vyplácí se i příprava ve ztížených a nekomfortních podmínkách, jakými jsou chlad či naopak horko, při nichž se musí student vyrovnat s prokřehlými nebo naopak potírcími se prsty. Výrazně pomáhá časté střídání nástrojů a hra na méně kvalitní klavíry, které interpreta neinspirují. Ve všech případech musí student hrát maximálně interpretačně přesně, bezchybně a koncentrovaně.

Uvedené nástiny způsobů přípravy k vystoupení mají za následek to, že se z vědomí postupně vytrácí pocit nedůvěry a strachu a místo toho začíná být student duševně i fyzicky vyrovnaný a uvolněný. Případné problémy, které se bezpochyby jednou objeví, pak zvládá snáze a bez větších rizik.

Předestřený výčet aspektů problematiky nastudování soudobé klavírní hudby s nástinem jejich řešení, je nutno chápat jako snahu a povinnost upozornit na skladby současné doby a zároveň propagovat zařazení těchto skladeb do repertoáru studentů.

LITERATURA

HAVASOVÁ, K. *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon, 1990. s. 146. ISBN 80-7058-155-7.

NEUGAUZ, G. G. *O umění klavírní hry*. Praha: AMU, 1982.

MAZUREK, J., STEINMETZ, K., ADÁMKOVÁ, H., BÁCHOREK, M., KUSÁK, J., NAVRÁTIL, M., ZEDNÍČKOVÁ, Š., NEUWIRTHOVÁ, A., ZEDNÍČKOVÁ, Š. *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. 1. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010. s. 298. ISBN 978-80-7368-776-2.

ZUBÍČEK, J. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Vyd. 1. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011. s. 70. ISBN 978-80-7464-016-2.